العقاد

عاشق المسرح

أحمد حسين الطماوى

يؤمن العقاد بأن الفن الجميل ثروة إنسانية، وأن التمثيل المسرحى أعظم فنون التمثيل. لذلك انتشرت كتاباته عن المسرح منذ عام 1908 (أى وهو دون العشرين) عندما تحدث فى جريدة "الدستور" عن أحسن القصص التمثيلى، وحتى سنيه الأخيرة عندما كان يعرّض بمسرح اللامعقول فى جريدة "الأخبار".

تناول العقاد المسرح باعتباره أدباً وفناً، وتوسع فى درس أدبه كما توسع فى تناول فنه من حيث العرض والأداء والجمهور. ودفعته حماسته للمسرح إلى الوقوف عند كبار كتابه من أمثال شكسبير وإبسن وبرنارد شو وبيراندللو وجالزورثى وأحمد شوقى وعزيز اباظة. كما اهتم بتحليل عدد من شخوصه الفنية، ولم يقصر فى الحديث عن الممثلين الذين قاموا بأدوار بارزة فى تاريخه مع ذكر ملاحظاته على بعضهم، ولم يكن يبدى إعجابه بالممثل الجيد الأداء فحسب، وإنما كال عبارات الثناء لبعض الممثلين الذين اعتزوا بكرامتهم ولم يهتزوا أمام مليك أو رئيس،

وقد دفعه هذا إلى تدبيج أكثر من مقال عن (الينورا دوزى) أو (دوزى السماوية) [1]، و (جاستوبينا فنتى) [2] أو موليير عصره أو موليير الأسبان لإدلالها بفنها ونبوغها فيه. وغيرهما.

عاشق المسرح:

وتدل سجلات العقاد وكتاباته الكثيرة عن المسرح على:

- مدى إطلاعه على المسرح إبداعاً ونقداً.
- وعلى كثرة مشاهداته للتمثيل المسرحى.

وسيتعرف القارئ على غزارة قراءات العقاد المسرحية من سير المقال، أما عن مشاهداته للتمثيل المسرحى فإنه منذ صباه الباكر وهو يشاهد المسرح ويلاحق خطاه، ويتتبع أطواره، ومن أقواله الشاهدة ما نشره فى مجلة الكواكب [3]: (كنت فى الخامسة عشرة عندما شهدت الشيخ سلامة لأول مرة وكان ذلك حوالى سنة 1904 .. وقد بدأت العمل فى أول وظيفة حكومية دخلتها بمدينة الزقازيق، وأخذت يومئذ أقرأ روايات شكسبير باللغة الإنجليزية، واجتهدت فى

(1) روزاليوسف 1935/9/14.
(2) ممثل أسبانى مجلة: الكواكب يناير 1950.
(3) الكواكب – ديسمبر 1949.

تطبيقها على ترجماتها واغتنام الفرصة لمشاهدة تمثيلها حينما اتفق لى مشاهدة هذا التمثيل.

فكنت لهذا استقل قطار السكة الحديد من الزقازيق إلي القاهرة مساء كل خميس، وكانت أجرة القطار بالدرجة الثالثة- تسعة قروش في الذهاب ومثلها طبعاً في الإياب، ويضاف إليها ثمن تذكرة المسرح ومصاريف المبيت بالقاهرة. وهذه كلها في جملتها ينوء بها مرتبي الصغير، ولكنني كنت أعود من القاهرة ككل مرة في نفسي شعور بأنني قد أخذت حقي وزيادة مع الرغبة المتجددة في أعادة الكرة كل خميس".

إن إثبات هذا النص هام في مجال حديثنا عن العقاد والمسرح لأنه يرينا مدى عشقه للمسرح في سن مبكرة، وقدر تضحياته في سبيله، وما ينفقه لأجله من مال ووقت، وما يبذله من جهد في السفر.

ويلاحظ في كلامه أنه لا يذهب إلي المسرح للاستمتاع بما يبهر الحس، ويؤنس النفس فقط، وإنما ليراجع الكلام المكتوب علي الكلام المنطوق، أو ليطابق النص المقروء علي النص المعروض. وإذا كان العقاد يعرف من المسرحية المسطورة كيف يفنن المؤلف الشخصية المكتوبة، فإنه يود أن يعرف كيف يحقق الممثل الشخصية المنظورة وهذا في حد ذاته دراسة لمسرح وتذوق له في الوقت نفسه.

وفي مجال عشق العقاد لمشاهدة العروض المسرحية يذكر أنه شاهد الشيخ سلامه في مسرح شارع عبد العزيز ومسرح المهدى ومسارح شتي في القاهرة والأقاليم وهو يمثل رواياته "هاملت" "شهد الغرام" "تليماك" "عائدة" و "صلاح الدين" "البرج الهائل" "اليتيمتين" وغيرها. وفي مقال أخر بعنوان "التمثيل في مصر" [1] يحدثنا أنه شاهد جوقات أوربا التي نزلت بمصر آنة بعد آنة وأنه رأي الممثلين الممتازين من أمثال "ميجوكين" يمثل في رواية "كين" و "فيدت" يمثل في رواية "الضريح الهندي" ونلسن وغيرهم. وفي مقال ثالث بعنوان "هاملت والشخصية الفنية" [2] يذكر أنه شاهد عشرين ممثلاً أوربياً علي الأقل يمثلون شخصية هاملت علي مسارح القاهرة والإسكندرية وفي الصور المتحركة من مختلف الجنسيات الأوربية من انجليز وطليان وروس وغيرهم. وهذا يوضح اهتمام العقاد بمشاهدة المسرح وحرصه الشديد علي متابعته.

وقد أفاد العقاد من تلك المشاهدات في نقده وتقديره لفن المسرح، فإن كتاباته من عمل الناقد وملاحظة المشاهد، وربما تساءل القارئ

(1) كتاب مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد، صدر عام 1924.

(2) جريدة الدستور 1939/3/13.

النجيب: كيف تسني لهذا الراهب الجليل أن يشاهد المسرح بانتظام وهو غارق إلي الأذقان في معارك السياسة والأدب؟ مستغرق في بحوث الفلسفة والاجتماع؟ عاكف علي درس التاريخ والحضارة، ناظم للشعر، جواب في اللغة والنقد، وغير هذا مما لا يحصيه عد. إنه كما قال المازني: "بحر بلا انتهاء".

المسرح الغنائي:

إذا ذكر المسرح الغنائي في مصر فلابد من الوقوف طويلاً عند الشيخ سلامة حجازي، فقد كان له دوره البارز بفرقة الشيخ "أبو خليل القباني" وفرقة "اسكندر فرح"- وإن اشترك سلامه بالفرقة الأخيرة فترة- لأن الفرقتين لم تتركا ما تركه الشيخ سلامه بغنائه من تأثير في نفوس المشاهدين ولا في تاريخ المسرح الغنائي. وقد وجهت انتقادات للشيخ سلامه أهمها: إنه كان يغني في روايات فاجعة، ويتعمد الغناء في رواياته لأنه يؤثر الغناء علي التمثيل.

وقد دافع العقاد عن الشيخ سلامه في الانتقادين. فرد الانتقاد الأول بقوله: "إن هذه الروايات تتحول كثيراً إلي أوبرات كبيرة أو صغيرة تتخللها الموسيقي في أفجع المواقف، وأولاها بالجد والصرامة، ومنها ما يمهد لمنظر القتل أو الموت بمقدمة موسيقية ويتبعها بالحان

أخري من قبيلها" ثم يقول: فلماذا يعاب الشيخ سلامة إذا حول احدي الروايات الفاجعة إلي أوبرا أو ملحنة صغيرة كما صنع في رواية روميو وجولييت وأي غضاضة علي الفن المسرحي في هذا التصرف ما دام الفن ملحوظاً في أداء الكلام وأداء الغناء". ويري أن هذا غير معيب إذا تم التنسيق بين الأدوار والتوفيق بين المواقف.

والعقاد محق فيما ذهب إليه لأن الممثلين لا يقرؤون نصاً وإنما يؤدون عرضا، لا يقدمون مأساة حقيقة بقدر ما يقدمون فناً حساساً تتداخل فيه عناصر كثيرة، وتتضافر فيه قوي مختلفة ليكون مؤثراً ناجحاً، وما دامت الملاحن شجية تعمق الإحساس بالحدث، والغناء حزينا رصيناً يفسر الموقف، ويثري المشهد فأي ضير في هذا؟ والنفس لا تنفر من اللحن أو الإيقاع الموسيقي إلا إذا كان مخالفاً لما هي مهيئة له، كأن تكون جذلة طروبة واللحن حزين شجي، أو أن تكون مكلومة مفؤدة واللحن مرح يبعث السرور. والنفس إزاء الرواية المعروضة تسري فيها النغمة التي تسري في الأحداث فتتأثر في حالة الحزن مثلاً بنغم مناسب وغيره نشوز.

فالعقاد يظهر القيم الموسيقية في مسرح الغناء. ويشترط التوفيق بين الغناء والموقف وموضوع الرواية، ويخيل لي أن للحن أهمية في تنمية

الانفعال الداخلي وتصوير الصراع الدرامي. وهذا يجعل المشاهد يعيش في جو الرواية.

أما الانتقاد الآخر الموجه إلي سلامة حجازي وركنه إيثار الشيخ لفن الغناء علي فن التمثيل فإن العقاد يذهب في اتجاه مغاير، ويري "أن غناءه كان قطعة من تمثيله، فكان يبكي أحيانا وهو يغني قصيدة "سلام علي حسن"، في رواية شهداء الغرام، وكان يمشي مع الدور في أطواره التمثيلية إلي أن يتهيأ الموقف الغنائي طبيعياً مقبولاً لا مجافاة بينه وبين روح الرواية، ولهذا كان يركبه الضجر ويبدو علي وجهه كلما استعاده المتفرجون قصيدة من تلك لأنه يغنيها حين تتهيأ في نفسه أشجانها ودواعيها، ولا يغنيها ولعاً منه بعرض محاسن صوته، ويعنينا من هذه الشهادة أن العقاد يري أن الغناء في الرواية يجب أن يكون جزءاً منها وليس دخيلاً عليها، ويفضل مجيئه في موقعه المهيأ له. وعلي أيه حال فإن العقاد يعطينا صورة عن أحد المسارح الغنائية في مطلع القرن العشرين. والمسرح الغنائي فن تمثيلي جوهره الغناء الفردي أو الجماعي، وعنصره الموسيقي المناسبة، فضلاً عن تضمنه الرقصات الملائمة.

والأستاذ العقاد ليس معجباً بالمسرح الغنائي فحسب، وإنما مهتم بالمسرح في عمومه وبالممثلين في أدوارهم المختلفة، يقول:

" أنا من المعجبين به (بالمسرح) والمعنيين بنجاحه ومن أحرص الناس علي شهود رواية صادقة توحيها العبقرية إلي القلم، وتبرزها العبقرية علي الملعب". [1]

وقوله إنه مهتم بالمعنيين بنجاح المسرح تؤيده حملته علي وزارة المعارف سنة 1934 لإهمالها المسرح، وكان يري أن إصلاح المسرح يتأتي بإنشاء فرقة واحدة تضم إليها صفوة الممثلين والممثلات ولا تشغل نفسها بالإدارة والأرباح، وهي واجدة ما يكفيها من الربح إذا تكفلت إدارتها لجنة مستقلة، لا يشعر أعضاؤها بمنافسة الصناعة ولا يمنعهم مانع أن يوزعوا الأدوار والأجور بين الممثلين حسب الكفاية" [2]، وكان هذا الكلام وراء إنشاء الفرقة القومية سنة 1935، أو علي الأقل مهد الأذهان إلي إنشاء المسرح القومي، وهكذا كان الأستاذ العقاد من المهتمين والموجهين للمسرح.

مسرح عزيز أباظة:

ويمضي العقاد في مسيرته فيتناول المسرح الشعري عند علمين من أكبر أعلامه في مصر الحديثة هما شوقي وعزيز أباظة، فقدح في الأول

(1) العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة.

(2) جريدة الجهاد- 1934/2/9.

ومدح الثاني. وكان موقف العقاد من مسرح شوقي امتدادا لموقفه من شعره التقليدي، وإذا كان العقاد قد نال من شعر شوقي الغنائي في كتابه "الديوان في الأدب والنقد" عام 1921 وفي مقالات أخري، فإنه جدد الهجوم وكثف الانتقاد في شعره المسرحي فعرض لرواية قمبيز.

وبعد نحو عشرة أعوام من إصدار "قمبيز في الميزان" عرض لمسرح عزيز أباظة. وقد كان أكبر الشعراء المسرحيين الذين جاءوا بعد شوقي ويبدو أنه أفاد مما وجه إلي شوقي من انتقاد فعمل علي تلافيه، وسلم إلي حد كبير من قرص النقاد. وها هو العقاد يكيل له المدح، ويحمل عبارته ثناء عريضاً علي فنه المسرحي. وفي حدود ما أعرف تناول العقاد مسرح أباظة مرتين:

الأولي كانت مقدمته لمسرحه "قيس ولبني" التي مثلت عام 1942 والثانية في مجلة "الشهر" عدد مارس 1960 وكان عنوانها عزيز أباظة والمسرحية الشعرية.

وفي المرتين لم يعن العقاد بمناقشه مسرح عزيز أباظة مناقشة دقيقة تفصيلية وإنما أصدر أحكاماً عامة عليه دون الخوض في الجزيئات، ومعارضة المواقف المسرحية علي المصادر التاريخية، أو الموازنة بين المشهد الدرامي والمشهد الواقعي في عالم الطبيعة، وتفصيل القول في الخيال والإبداع علي نحو ما فعل مع شوقي.

وقد دار كلامه علي مسرحية "قيس ولبني" التي رأي أنه استوي نسقها المتين من الألف إلي الياء وفي المعاني والأغراض والبحور والأهازيج. ولعله يقصد من بين ما يقصد بالنسق المتين الحبكة الدرامية أو المسرحية، وتماسك المواقف، وتعاطف المشاهد وسلامة الشخوص من العيوب الفنية، وفصاحة لغة الحوار وصحة أوزانه. وهذا من المقاييس العامة للمسرح الشعري دون أن يسهب في تناول الجزيئات والتدليل بالتطبيقات. واكتفي بقوله (في مجلة الشهر) إن الشعر المسرحي يصدق إذا جري مجري الطبيعة مع علم اليقين أنه مصنوع. وامتدح ملكة عزيز أباظة التي تمت وأينعت وانتهت إلي الجودة وبلغت الشأو في الكتابة المسرحية. (1)

وقد أثار العقاد خلال كتابته عن مسرح عزيز أباظة قضية عامة عن لغة كتابة المسرحية بالفصحى أو العامية وأنتهي إلي القول إن مسرحية قيس ولبني جلت صلاح العربية الفصحى للمسرح الحديث واستطاعة النظارة من جميع الطبقات أن يفقهوا معناها... ويستجيبوا لعبارتها في مواقف الجد والدعابة" وأنا أضم صوتي إلي كل من يتناول الفن بالفصحى، ولكن هل استجاب العامة لبعض الألفاظ الوعرة في

(1) مجلة الشهر- عزيز أباظة والمسرحية الشعرية - عدد مارس 1960.

مسرحيته مثل: المهضوب (الممطور) الأجنف (المنحرف الجائر) تأشب (التف واينع) وغيرها مما اضطر المؤلف إلي شرح المفردات في الهوامش وهذا يعني ضرورة مراعاة ألفاظ المسرحية التي تعرض علي جمهور يضم العامة والمثقفين.

الأداء المسرحي بين المؤلف والممثل:

ومما يتعلق بعزيز أباظة ما أثاره العقاد من أن الأداء المسرحي عند المؤلف هو صياغته للخبر التاريخي وتأثيره "في أشخاص الممثلين بإيقاعه موقع العمل المحسوس" ويضرب مثلاً بخبر تطليق قيس للبناة بإيعاز من والديه وهو خبر منفر. ولكن المؤلف المسرحي جعل ابن ذريح هدفاً "لطغيان البواعث النفسية التي تتجمع حوله وتتضارب في سريرته وتمتحن صبره وحبه وتريك وأنت تشهده وتتعقبه إنه امتحان عسير وأنه لا غرابة بعده أن ينتهي بالطلاق" وعلي هذا يكون الأداء الجيد لكاتب المسرح هو أن يجعل المادة الخبرية، أو الواقعة الاجتماعية، مادة درامية حية متنامية تصلح للتمثيل والمشاهدة وقادرة علي مراسلة حواسنا بمضمونها وصياغتها، أي أنه يفنن المعلومة ويحركها ويبعث فيها حياة. وعلي هذا فالمؤلف الجيد هو الذي يعرف كيف يمثل الخبر أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية، ويحيلها إلي مادة درامية، ويؤديها أداء فنياً

قبل أن يؤديها الممثلون علي المسرح. وفي كتابه " التعريف بشكسبير" يذهب العقاد إلي أن النظارة "لا يعنيهم وهم يذهبون إلي المسرح أن يسألوا: ما هي القصة؟ كما يعنيهم أن يسألوا: كيف يمثل لنا المؤلف هذه القصة التي نقرؤها في الكتب أو نتحدث بها في الأسمار". وما قاله العقاد دار في خلدي يوماً وأنا أنهض لمشاهدة مسرحية "ريا وسكينة". فحكاية الأختين القاتلتين معروفة سلفاً يتناقلها الناس. ومن ثم كان سؤالي كيف عالج المؤلف والمخرج هذه القصة، وكيف مثلا أحداثها.

أما الأداء التمثيلي للممثلين فإن العقاد لا ينقل لنا فيه آراء ويناقشها، وإنما يصدر أقواله بعد المشاهدة وإبداء الملاحظة. ومن هذا أقوال له نشرت تحت عنوان: "صور مسرحية" [1]، يذهب في بعضها إلي أن نوع الكلام يلقن الممثل طريقة الأداء.

فأداء الكلام الحزين غير أداء الكلام الحماسي أو المضحك... وفي هذه الحالة لا يذكر العقاد فضلاً للممثل لأن الفضل يعتمد فيه علي الكلام الذي يلقيه، ولكن الممثل ينجح في اختبار التمثيل إذا استطاع أن "يشغل الفراغ بين جملة وجملة، أو قدرته علي أن يجاوب الممثل الآخر

(1) مجلة الاثنين والدنيا – 1942/12/7.

بالملامح والإشارات وهو في موقف الإصغاء" فملء الفراغ بين قول وقول يعتمد علي قدرة الممثل وتفوقه لأنه يستحضر نفسه "لجميع الأدوار المشتركة في الرواية، فهو يؤدي دوره ويتمم دور غيره بحسن الإصغاء والتحضير". وهي ملاحظة ذكية من العقاد لأن الممثل لا يكفيه إلقاء دوره، وإنما عليه أن يضع نفسه في الجو الروحي للرواية وللموقف. فينتقل من العبارة إلي الإشارة، ومن التعبير الناطق إلي شبه الناطق. أي لابد له من التعبير في الحالين. علي أن التعبير بملامح الوجه وحركات الأعضاء لا يبرز قدرة الممثل فحسب، وإنما له علاقة بالجمهور المتفرج إذ لا تنقطع الصلة بين النظارة والممثل بعد الفراغ من أداء جملته، بل يظل المشاهدون متابعين له، متجاوبين معه.

ويعرض العقاد لدور "المنولوج" ودور "المفاجأة" في الأداء المسرحي وهو يرد علي سؤال "هل الانقطاع للمنولوج يصرف المستعد عن الأدوار المسرحية؟ ويري أنه لا فرق بين هذا الدور ودور المفاجأة الذي ينفرد فيه الممثل بالكلام ولا يحسن أداءه احد غير النوابغ من أفذاذ المسرح الملهمين"، ويوازن بينهما علي هذا النحو: "المنولوج يتجه فيه الخطاب إلي شخص مفروض أو إلي السامعين المجهولين" و "المفاجأة مقصورة علي خطاب النفس كأنها التفكير في صمت مسموع" ويجيب

علي السؤال الذي من أجله أنشأ المقال بأن "الانقطاع للمنولوج يصرف المستعد للتمثيل عن إتقان فنه في الأدوار المسرحية التي تتعدد فيها الأشخاص". [1]

وقد أصاب العقاد في عدة وجوه، فلا نكران أن المنولوج ضرب من الفن والتمثيل، ويشبه "المفاجأة" إذا انفرد الممثل علي المسرح. إلا أن الفارق بينهما مع ذلك كبير.. فالمفاجأة ليست دوراً قائماً بنفسه، وإنما هي جزء من عمل مسرحي متكامل له صلة وثيقة ببقية الأحداث، أما المنولوج فهو عمل فني منفرد. أما عن قدرة "المونولوجست" علي التمثيل المسرحي بعد أداء المنولوج فترة طويلة، فأغلب ظني أن الأمر موكول إلي الموهبة والتدريب، ويفطن العقاد إلي دور الآلات في الأداء المسرحي، ويبين مدي الصعوبات التي كانت تلقي التمثيل في عصر شكسبير لغيبة هذه الآلات. فكان الممثل المسرحي خطيباً في نفس الوقت ليصل كلامه إلي آخر الصفوف.

وفي مجال حديثه عن "أساليب التمثيل" [2] يفرق بين تمثيل الإشارة "البانتوميم" وتمثيل السينما الصامتة، وتمثيل السينما الناطقة،

(1) كتاب اليوميات للعقاد، ج3.

(2) الكواكب، يناير 1950.

وتمثيل المسرح. ويري "أن التمثيل المسرحي أعظم هذه الفنون لأنه الفن الذي يعتمد علي قدرة الممثل ولا يعتمد علي تيسير الآلات" ولا يري ضيراً في إفادة المسرح من أساليب التمثيل الأخرى.

صور المسرحية:

ويبدو أن يقظة العقاد الدائمة، مع دقة الملاحظة، وكثرة مشاهدته للمسرح بالإضافة إلي ولعه بالتحليل الفني والتقدير الصحيح للأمور كانت أدواته في نقد أداء الممثلين علي المسرح. ففي حديث له بعنوان"صور مسرحية" يعرض رأيه ونقده لعدد من كبار ممثلينا المسرحيين علي هذا النحو:

يوسف وهبي: " لا يحاكي أحداً في المسرح أو الحياة وإنما يجاري طبيعة التهويل والمبالغة التي هي فيمن طبع عليها ضرب من المزاج الأصيل لا مناص من اتجاهه إلي هذا الأسلوب من التمثيل. وربما كانت المبالغة لازمة في تمثيل العيوب الاجتماعية التي يتناولها بتأليفه وتمثيله لأنها كالعصا التي لا يستغني عنها في الإزعاج والتنبيه".

نجيب الريحاني: "قليل النظير بين أعلام المسرح المصري (في قدرته علي ملء الفجوات بين جملة وجملة) فهو يمثل صامتاً كما يمثل ناطقاً ويعتمد علي وحيه الفني كما يعتمد علي كلام المؤلفين.. ولو وجه التفاته

إلي تمثيل الشخصيات التي يستقل كل فرد منها بطابعه كما وجه التفاته إلي تمثيل النماذج المتكررة لكان من أفذاذ المسرح في العالم بأسره لأنه يمثل الآن 1942 نموذج العمدة أو نموذج الأفندي الفاشل وهو علي كل حال قالب يتكرر بين مئات الأفراد وأدل من ذلك علي القدرة التي تمثل فرداً واحداً له معالم الشخصية التي لا تقبل التكرير".

جورج أبيض: يذكر العقاد أنه حضر تمثيله: أكثر من عشر مرات في أدوار لويس الحادي عشر والممثل "كين و "أوديب" و"عطيل". وامتدح إجادته في هذه الأدوار. ويرد نجاحه فيها إلي أنه تعلمها جميعاً من أساتذته وشهدها بنفسه. ويقول: "ولست أذكر أنني رأيته في دور خاص ينشئه وينسب إليه فهو من أقدر الممثلين الذين يجيدون المحاكاة ولا يجيدون الاختراع، ولهذا كان فرداً بغير مدرسة تقتدي به لأنه في عالم الكواكب من الأقمار وليس من أصحاب المنظومات. (1)

وعلي هذا النحو يقوِّم العقاد تمثيل الكسار وأحمد علام وأمية رزق وفاطمة رشدي وعباس فارس وغيرهم ويخصهم بعبارات فيها من التقدير الفني ما يجعلها تقع في نفوسنا موقعاً محسوساً ملحوظاً.

---

(1) الاثنين والدنيا – سابق.

وإذا راجعنا آراءه علي آراء غيره في جورج أبيض علي سبيل المثال لوجدنا فيها من الاتفاق أكثر مما فيها من الخلاف. فبعد سبعة وثلاثين عاماً من كلام العقاد يقول الأستاذ سعد أردش في كتابه المخرج عن أستاذه جورج ابيض تأثر بنظرية الاندماج أو التقمص تعبيراً عن الصدق ثم قال: "إن ظروفه وتكوينه الإنساني لم يعطياه الفرصة في أن يلعب دوراً بارزاً في توجيه الحركة المسرحية في مصر". وشهادة رجل كبير متخصص في شئون المسرح كتابة وإخراجا وتمثيلاً لها قيمتها الفائقة ونحن نتلقى آراء العقاد في أداء واحد من الممثلين الكبار: علي أنه يستفاد من كلام العقاد أن الممثل الجيد هو الذي لا يخضع لقوالب متكررة بل يترك عن نفسه انطباعا يتغاير في نفوس مشاهديه حيال كل دور يؤديه.

من أبطال المسرح التراجيدي:

وفي مقال له نشرته "الدستور" يربط بين شخصية هاملت كما وضعها شكسبير وبين أداء الممثلين لها. فقد شهد عدداً كبيراً من الممثلين الذين مثلوها كل واحد منهم يؤديها في شكل مختلف "ولا مناقضة للفن ولا للواقع" ويرد الاختلاف في التمثيل إلي أن كل ممثل يؤديها من خلال رأيه أو تفسيره لها من حيث دلالة المزاج والتفكير أو لهجة الكلام

والحركات، لأن شخصية هاملت كما وضعها مؤلفها قابلة للتحقيق في عالم الحياة. (1)

ويري العقاد أنه كما نختلف في الحكم علي الأشخاص الحقيقيين الذين خلقهم الله، ويختلف الأطباء علي تشخيص داء المريض، واختيار الدواء له، يختلف الممثلون في تفسير شخصية هاملت، وأن اختلاف الرؤية لا يلغي وجود الشخصية الفنية ما دامت "قابلة للوجود كما يوجد الأحياء".

والعقاد ليس متفتح الذهن والقلب فحسب وهو يتقبل أكثر من وجهة نظر في تفسير الشخصية الفنية، وإنما يدخل في حساباته جملة أشياء منها الحالات النفسية التي تظهر في شخصية هاملت، وضرب أمثلة علي ذلك منها موقفه بعد مقتل بولونيوس فذهب إلي أننا نستطيع أن نفترض في شخصية هاملت عدة فروض بعد حادث القتل منها ضعف أعصابه واختلالها ونستطيع أن نفترضه مجنوناً ينطق بالحكمة كما ينطق بها المجنون، ونفترضه لا يشعر بالجرم لأنه منقوص الحس، ونفترض أنه ناقم علي الناس لا يستكثر الموت علي أحدهم. ومقياس العقاد في هذه الافتراضات أنها صادقة في حكم الطبيعة. وغاية ما يود العقاد قوله أن شخصية هاملت الفنية تحتمل التفاسير الكثيرة

(1) جريدة الدستور 1939/3/13.

والافتراضات العديدة وأن الممثل يعرض الشخصية من خلال فهمه لها، وتخيله لمواقفها، وتفسيره لأحوالها.

ويبدو لي أن شخصية هاملت أوسع واعم من أن يؤديها ممثل واحد أداء لا مزيد عليه، أو أن تؤدي بطريقة واحدة. يضاف إلي ذلك كثرة المذاهب والاتجاهات في المسرح، فقد مر الفن المسرحي بمراحل كثيرة منها الواقعية والتعبيرية وغيرهما ولكل مدرسة طرقها في التخيل والتحليل والأداء. ومن ثم يتغير النظر إلي الشخوص الفنية بتطور فن المسرح.

علي أن العقاد وهو يتقبل تفاسير المسرحيين لشخصية هاملت يقوم بتحليل هذه الشخصية الفنية تحليلاً نفسياً دقيقاً ويأتي بأكثر من تفسير لأطوائها وأطوارها لإمكان تصور الممثلين لها وهم يفسرونها حالاً بعد حال وفترة في إثر فترة، أي أنه يربط بين التفسير المسرحي للشخصية الفنية والتفسير النفسي لها.

وعلي طريقته في فهم الشخوص عامة- ومنها الشخصيات الفنية وتقليبها علي عدة وجوه، نهض بتفسير شخصية "هرميون" أحدي بطلات مسرحية "راسين" الشهيرة "أندرماك" إذ أورد كلاماً من كلامها وقام بتحليله ليرينا روعة تصوير الطبيعة الأنثوية عند "هارميون" كما عبر عنه أحد زعماء التيار الكلاسيكي المسرحي.

وقد رد روعة تصوير طبيعة الأنثى إلي أن رأسين يحسن تصوير النساء أكثر من إحسانه تصوير الرجال. والعقاد الذي يبدي رأيه في القول لا يفوته أن يظهر رأيه في القائل، فذهب إلي أن راسين التزم في رواياته المسرحية ما اشترطه الناقد "بوالو" من وحدة الزمن والمكان ووحدة الوقعة وزاد عليها، وفي رواية أندرماك "درس شعراء اليونان واللاتين أكمل دراسة ولكنه لم ينس عصره ولم يقصر في المحاكاة، فالرجل الفرنسي المسيحي في عصر لويس الرابع عشر ظاهر في أبطاله الكثيرين، والمرأة الفرنسية المسيحية في ذلك العصر ظاهرة في بطلاته الكثيرات. ولكن هؤلاء الأبطال والبطلات اليونان لا يستغربون أنفسهم لو شهدوا وجوههم وقلوبهم في روايات راسين لأن الطبيعة الصادقة تجمع العصور والشعوب وإن اختلف بعض الأزياء والأشكال. (1)

وكلام العقاد يعني أن راسين ساير التاريخ عندما اقتبس بعض ملامح أندروماك من فرجيل وأوروبيدوس وهوميروس.. أما بقية الملامح فقد جاء بها من عصره. وعليه فقد أرضي التاريخ وساير عهده. وصور الحياة وسلائق النفوس وما ينشأ فيها من صراع تصويراً واقعياً فيه عمق وصدق. حتى مع الأخذ في الاعتبار صورة أندروماك القديمة

(1) روزاليوسف – 1935/11/28.

الأسيرة الذليلة وأندروماك راسين الحديثة العزيزة. ومن هذا الفن الرفيع عند العقاد هو الذي يرتفع إلي آفاق النفس الإنسانية ويوائم بين زمن الرواية وزمن المؤلف، بين التاريخ والفن.

الفن المسرحي بين أبسن وشو:

ومن مسرح الحب عند راسين ينتقل العقاد للحديث عن المسرح الاجتماعي عند هنريك أبسن وبيرنارد شو.

في الذكري المئوية لمولد أبسن ساهم العقاد بمقالة [1] تناول فيها حياة أبسن وأدبه المسرحي ووصفه بأنه رائد المسرحية الاجتماعية، ولاحظ عليه إنتاجه المسرحي أنه يزج بنفسه بين أشخاص رواياته، فبيرجنت صورة لأبيه، وآس صورة لأمه مع مبالغة وتحريف، وفي رواية طالبى العرش يظهر تنافساً بين سكول وهالكون وأحدهما هو والآخر زميله بجور ويري العقاد أن الأشخاص الآخرين يعبرون عن فكر أبسن لا عن مواقف الرواية كما في رواية "الأرواح" وإن كان يقر بأن شخصيات أخري سلمت من الذاتية. ويأخذ عليه "آفة الإحلال والفتور" وأن كثيراً من أفكاره لا تطابق "صدق العلم ولا صدق

(1) العقاد: ساعات بين الكتب.

الطبيعة" ويأتي بنماذج من مسرحيته "الأرواح" و"بيت اللعبة" المشهورة ببيت الدمية ويوجه إليها انتقادات يقبلها العقل. ويعترف له بتخليص المسرحية من الأسلوب القديم المحكم وتكلف الختام الباهر،

وإذا كان النقاد ينظرون لأبسن علي أنه خرج علي المسرحية المحكمة نظرة إكبار ويقفون عند هذه النقطة وقفة تجعل القارئ ينتبه. فإن العقاد يذكرها حسنة له دون انبهار أو إجلال. وقد تحدث الدكتور سمير سرحان عن التطوير في كتابه "دراسات في الأدب المسرحي" وذهب إلي أن أبسن أحدث تطوراً في مسرحه "وهو الدراما النثرية ذات البناء الذي يستفيد من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع وتكنيك العرض الإسترجاعي عند سوفوكليس في نفس الوقت أي أن إبسن لم يبتكر هذه الطريقة في البناء المسرحي كما ذهب بعض النقاد إلي هذا، ومن ثم فالعقاد محق عندما أشار إلي خروج أبس عن الأسلوب القديم في الروايات دون تفخيم أو تعظيم وأضيف إلي ذلك أن طريقة العرض الاسترجاعى إلي ذلك أن طريقة العرض الإسترجاعي ليست هي الطريقة المثلي في كتابة الرواية المسرحية. فكل موضوع مرهون بالطريقة التي تبرزه وتحدد معالمه، وتحقق الغاية منه، وتكمن قيمة الاسترجاع أو الاستعادة في أنها تجعل كاتب المسرحية أو الرواية القصصية أمام أكثر

من طريقة في العرض والتناول، أو تجعل روايته أكثر تشويقاً لتنقلها بين الطريقة التقليدية والطريقة الإسترجاعية.

أما بيرنارد شو فيري العقاد أنه أقتدي بأبسن ولكنه يضيق عنه في جانب ويتسع عنه في جانب آخر فتناول في رواياته المسرحية مسائل في الفلسفة ونظم الحكم والسياسة.

"وفصّل القول في أمور له لم يحيها أبسن" ويظهر العقاد ضعف المواقف عند شو، وفقره في تكوين الشخصيات إذ ليس بين شخوصه شخصيات كشخصيات شكسبير وموليير وغيرهما. ويري أن الحوار عنده مرتب "بين السائل والمجيب" وخلاصة رأيه أن شو "أقام لنا مسرحاً أو فتح لنا نادياً.. فالمسرح ونادي السمر الحديث. في روايات شو توأمان". ولعل العقاد أفاد من رأي تشرشل- الذى أورده- في شو من أن شخوصه تقول ولا تعمل. فذهب إلي أن شو لا يختلف عن أستاذه. أبسن الذي "يرسم لنا أفكاراً في شخوص ويعطيها من الحياة بمقدار ما لها من عبارات الحوار" والخلاف بينهما أن عبارة الأداء عند أبسن شعرية بخلاف شو الذي ليس له من الشعر نصيب. (1)

(1) العقاد: كتابه برناردشو.

هذه خلاصة وافية لرأي العقاد في فن "شو" المسرحي، وقد انصرف العقاد في بقية كتابه عنه إلي إنشاء فصول يتحدث فيها عن فلسفته الأخلاقية وأفكاره الاجتماعية الاشتراكية، وآرائه التربوية.. وغيرها وفي هذه الفصول مقتطفات كثيرة من مسرحياته مثل "حيرة الأطباء" والعودة إلي متو شالح" وغيرهما. الأمر الذي يعكس أن مسرح شو- كما تصوره العقاد- مسرح تصطرع فيه الأفكار ولا تتصارع فيه الشخوص. ومن ثم جاء. البناء المسرحي عنده ضعيفاً فاتراً يفتقر إلي العقدة والحبكة والصراع. وهناك آراء أخري تناصر العقاد في هذا الاتجاه.

ولكن هناك أيضاً من يدفع عن شو ويري أنه خلق شخصيات قوية. مثل كانديدا وبيجماليون وغيرهما، وأن مسرح شو لون جديد يثور علي المسرح الرومانسي، والميلودرامي، وأن الصراع فيه يعرض لمشاكل المجتمع والحياة الإنسانية ويعتمد علي "شخوص تمثل جهات نظر متباينة و(يستعين) عليه بقوة الحوار ومهارة العرض". [1]

(1) د. محمد زكى العشماوى كتابه "المسرح".

وعلي أيه حال فإن مسرح شو تتعدد فيه الآراء وتتراوح فيه الأحكام بين الانتصار له أو الانتصار عليه، وما يعنيا في نقد العقاد- سواء أخطا أم أصاب- أنه يري أن المسرحية يجب أن تكون فنية أكثر منها فكرية، وتتجاوز فيها الحوار والسؤال والجواب، ويعمل مؤلفها علي تنامي الأحداث والأفعال، وتداخل المواقف والمشاهد، واصطراع النفوس، واتضاح الشخوص، والاتجاه بها إلي غرض يرد نظرات الإنسان إلي الحياة التي نحياها، والكون الذي نعيش فيه من خلال بناء فني، وأداء مسرحي ليس فيه فتور وملالة.

المسرح بين العرب واليونان:

ولم يغفل العقاد عن الإجابة علي السؤال الحائر في الأذهان: لماذا لم ينشأ المسرح عند العرب قديماً؟ وقد ذهب في كتابه "خواطر في الفن والقصة" إلي أن المسرح لم ينشأ بين الأمم القديمة إلا عند أمة واحدة هي اليونان في عصر واحد هو عصرها الذهبي. وعدّد أسباباً ثلاثة لنشوئه هي: ارتباطه بالشعائر الدينية ونشأة المجتمع الديمقراطي واتفاق هذين مع العصر الذهبي الذى ازدهرت فيه النهضة الأدبية والفكرية. واشترط اجتماع هذه الأسباب لنشأة المسرح في أمة من الأمم، وقد اختفي هذا الفن أو هبط في اليونان عندما تفرقت هذه العوامل.

وأكثر الأقوال ترد نشأة المسرح عند اليونان إلي صلته الوثيقة بديانتهم الوثنية كما يقول الدكتور مندور في كتابه عن مسرح شوقي. ولكن هناك طعناً في هذا القول إذ يري برتون راسكو في كتابه "عمالقة الأدب" [1] أن المسرحية اليونانية مسرحية دنيوية بأكبر معاني هذه الكلمة، وهي تصور أشد الأشياء تناقضاً والمشاعر الدينية، ومسرحية اسكيلوس بروميتيوس المصفّد نفسها.. مسرحية ملحدة كتبها اسكليوس يتحدي فيها طغيان زيوس ويمجد فيها من شأن الإنسان" ويضيف أن ارستوفانز جعل زيوس موضع سخرية وضحك، وصور الإله ديونوزوس في صور شائنة وربما هذا لا ينفي أن المسرح اليوناني نشأ، في أحضان الدين الوثني حتى ولو لم يقدسه. ويمكن اعتباره رد فعل للشعائر الدينية الوثنية المرفوضة عند قوم منهم.

وعلي أيه حال فإن العقاد يري أن الفن المسرحي لم ينشأ عند العرب لأنه لم يتفق للعرب ما اتفق لليونان من الأسباب المذكورة،وأنه لو كان اليونان مكان العرب لما نشأ فيهم الفن المسرحي. وهذا البناء المنطقي الصارم عند العقاد يصدق علي عرب الجاهلية، فإذا قلت له إن

(1) عمالقة الأدب لـ "برتون راسكو" ترجمة: دريني خشبة وأحمد قاسم جودة سلسلة الألف كتاب.

العرب عرفوا المدنية والعصور الذهبية في دولة الإسلام قال لك إن هذه العناصر "اتفقت بعد قيام دين التوحيد وتحريم الشرك واستنكار اللهو والقصف في معاهد الصلاة والقربان" وقد ذهب بعض الدارسين مثل جرجي زيدان ود. علي الراعي وأحمد علبي وعبد الحميد يونس إلي أن العرب عرفوا أشكالاً من المسرح في ظل الدولة الإسلامية العباسية وما بعدها، وتلمسوا الأقوال والمواقف والمشاهد للتدليل علي ما يقولون، وأكثر ما وقفوا عنده "خيال الظل" الذي طال حوله الكلام عند التأريخ للمسرح العربي ونشأته. ولكن هذا الكلام لا يقنع الباحث بأن العرب عرفوا المسرح بشكله المعروف. فالمسرح المسرح الذي كان عند اليونان قوياً متماسكاً مستقياً لم يحط به عرب الجاهلية أو الإسلام ولا نستطيع أن نفاخر بكتاب مسرحيين عندنا في العصور الخوالي كما يباهي اليونان بيوربيدس وسوفكليس واسخيلوس وغيرهم. وعلي ذلك فمقولة العقاد بعدم وجود مسرح عربي لانتفاء أسبابه عندهم تظل قائمة إلي أن تسقط باكتشاف نصوص مسرحية كاملة ناضجة ساهمت في النهوض وعملت علي تنمية الوعي وتربية الذوق وقامت بدورها علي أكمل وجه.

هذه جولة سريعة في كتابات العقاد عن المسرح لم استهدف فيها تمجيده بقدر ما استهدفت كشف صفحة فى فكرة أعرض عنها الدارسون باستثناء نتف وإشارات قليلة. ولعل الدارسين لهم العذر فى هذا نظراً لأن مقالاته ودراساته عن المسرح لم يجمعها كتاب وإنما هى مشردة فى عديد من الأسفار وكثير من الدوريات. ومع وجود هذه الدراسة المتواضعة، ما زال الموضوع يحتاج إلى غوص أعمق، وفحص مدقق، وتحليل أوسع.

***

obeikandl.com