نجيب سرور

حوار في المسح

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٢٥ شارع محمد فريد - القاهرة

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

١٩٦٩

نجيب سرور

* حـــــــوار فى المسرح

دراسات نقدية

* يابهيـــــــــة وخـــبرينى

كوميديا نقدية

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

إهـــداء

إليهـــــا ..

سميرة محسن ..

تحية وفاء .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

الفهرس

صفحة

الإهداء ..

الصراع بين المؤلف والمخرج ١

بين تشيخوف وستانسلافسكى ٩

مراجعات فى المسرح المصرى ١٧

حيرة النقد المسرحى بين الشكل والمضمون ٢٥

الإخراج فى مصر ٤٠

رأى فى موقفنا من الكلاسيكيات ٥١

حول التجريبية ٦٠

آه ياليل ياقمر . . بين الدراما والميلودراما . . . ٧٤

آه ياليل ياقمر . . يانقد ! ٨٥

آه يانقد . . مرة أخرى ٩٧

هنالك شىء بعالمكم أيها المسرحيون غلط ! . . . ١١٧

دفاع عن الكورس .. استنتاجات جديدة من حقائق قديمة ! ١٣٥

حوار مع ستانسلافسكى ١٩٤

يابهيه وخبرينى . . كوميديا نقدية ٢١٣

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

الصراع بين المؤلف والمخرج

عندما تبدأ التدريبات على أى نص مسرحى يبدأ معها حتما النزاع بين المؤلف والمخرج . . وبما أن النص قد خرج من يد الأول إلى يد الأخير . . وبما أن المركب لا يحتمل « ريسين » فلا مفر عادة من التنازل من جانب أحد الطرفين أو كليهما لتنعقد بينهما هدنة تضمن استمرار سير التدريبات ، وبذلك يظل النزاع كامناً فى الصدور أو محصوراً داخل جدران المسرح ، منتظراً أقرب فرصة للإعلان عن نفسه . ثم تجىء الفرصة بخروج العرض بدوره من يد المخرج إلى الجمهور . وهنا تنتهى الهدنة لتبدأ معركة غريبة بين الصديقين اللدودين .

قضية أخلاقية

تختلف صورة المعركة وأسلحتها باختلاف مصير العرض بين النجاح والسقوط . ففى حالة نجاح العرض يبدأ الصراع الرهيب من أجل سرقة النجاح والانفراد به . والمؤلف يقسم بالطلاق على أن النص ولا شىء غير النص هو السبب فى النجاح ، والمخرج يقسم طلاقا على الطلاق بأن الإخراج ولا شىء غير الإخراج هو السبب . هذا إذا

لم يكن العرض قد اعتمد على بعض « النجوم » ليقسموا بدورهم على أن أسماءهم الكبيرة هى التى حققت المعجزة . فماذا لو سقط العرض كما تعودنا أن نرى فى حياتنا المسرحية ؟ هنا يبدأ صراع آخر رهيب ولكن من أجل التنصل من تبعات السقوط وإزاحتها إلى أكتاف الآخرين . المؤلف يقسم على أن النص ممتاز « ومافيش كده أبداً » ، وإن الإخراج هو سبب سقوط العرض ، أما المخرج فيؤكد بدوره أن النص فاشل، وأن الإخراج قمة من القمم التى لاترقى إليها القامات ولا العيون . هذا إذا لم يكن هناك بعض النجوم ليزيحوا بدورهم المسئولية كاملة، إما إلى المؤلف، وإما إلى المخرج، وإما إلى الاثنين معا . المهم أنهم أبرياء، ولم يكن فى إمكانهم أبدع مما كان .

هنا وهناك ! !

نحن لا ننفرد بين بلدان العالم بظاهرة النزاع بين المؤلف والمخرج ، فالنزاع نفسه قائم على أشده فى مسارح أوروبا الشرقية والغربية على السواء . ويعبر عن نفسه عن خلال نقاش موضوعى حول قضايا المسرح الأساسية، ومنها دور كل من المؤلف والمخرج فى العرض المسرحى، وذلك على ضوء فهم شامل للظاهرة المسرحية ولتطورها على مر العصور ، ويتطرق النقاش إلى تحليل عناصر العرض المسرحى ، وإلى

التفرقة بين فن المسرح والفنون الأخرى ومراجعة النظريات والمذاهب المسرحية.. الخ. من هنا يصبح النزاع مفيداً للمؤلف وللمخرج وللممثل وللجمهور وللحركة المسرحية ككل ، وذلك بما ينتج عنه من بحوث ودراسات تضيف الكثير إلى الرصيد الثقافى العام .

مسئولية النقد الفنى !

وكان يجب أن يتولى النقد الفنى عندنا مهمة الفصل الموضوعى فى النزاع القائم بين المؤلف والمخرج غير أن النقد عندنا يعانى من الأزمة بقدر ما يعانى المسرح . بل ربما كان النقد لدينا أحد أعراض الأزمة، إن تخلف النقد ، وافتقاره إلى الفهم والصدق والموضوعية . ودورانه حول محاور الشلل والكتل والأحلاف المصلحية . كل ذلك حرم حياتنا الفنية والثقافية من ثمار النقد الجاد البناء التى تنعم بها مسارح العالم ، وحتى الأصوات القليلة النظيفة تضيع للأسف فى ضجة حملات المجاملة السخيفة وحملات الهدم الأكثر سخافة ، ولهذا تظل قضايانا الفنية معلقة أو مؤجلة أو مطموسة . بل لقد لعب النقد دوراً أساسيا فى تضخيم النزاع بين المؤلف والمخرج . وأنه يصر على طمس الحدود بين مهمة المؤلف ومهمة المخرج ليتيح لنفسه بعد ذلك أن يجور على الأول لحساب الثانى أو العكس أو يجوز على الاثنين معاً لحساب

« النجم » . . وذلك وفقاً لاعتبارات ليس من بينها بحال الاعتبار الفنى الخالص لوجه الحقيقة والحركة المسرحية .

نظرة تاريخية

ليس النزاع بين المؤلف والمخرج مجرد قضية أخلاقية ، كما أنه ليس وليد أيامنا هذه ، فلقد بدأ يوم تمت التفرقة التاريخية بين رجل الدراما ـ أى المؤلف ـ ورجل المسرح ـ أى الممثل ثم المخرج ـ وذلك على مدى زمنى طويل لا يمكن تغطيته فى هذا النطاق . إن عمر المخرج فى تاريخ المسرح العالمى ـ كشخص مستقل بوظيفة الإخراج ـ يقارب المائة عام فقط ، غير أن عمر « الإخراج » ـ كعملية تنظيم وتشكيل للعرض المسرحى ـ هو من عمر الظاهرة المسرحية ذاتها حتى فى أشكالها البدائية الأولى يوم كان المسرح جزءاً ذائباً فى الشعائر والطقوس الدينية . وبالنظر إلى العلاقة بين المؤلف والمخرج يمكن تقسيم تاريخ المسرح إلى ثلاث مراحل رئيسية : مسرح المؤلف ومسرح الممثل ومسرح المخرج .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

مسرح المؤلف

ونموذجه التاريخى نجده فى المسرح اليونانى، وفى أسماء أسخيلوس

وسوفوكليس ، كان المؤلف هـو قائد العرض المسرحى ومنظمه والمسئول عن كل تفاصيله ، وبهذا المعنى كان هو « المخرج » بل و « الممثل الأول » أيضاً . فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح لم يثر النزاع بين « مؤلف » و« مخرج » ، ولم يـكن من الممكن أن يثور ، وذلك لاندماج وظيفتى رجل الدراما ورجل المسرح فى شخص واحد هو المؤلف وكان يتمتع بالسيادة المباشرة والـكاملة على العرض ـ ولـكن بصفته رجل دراما أساساً ـ ولم يـكن يشاركه فى تلك السيادة أحد ، ولذلك لا يذكر لنا تاريخ المسرح اليونانى اسماً واحداً لأحد الممثلين القدامى مع من يذكر من المؤلفين !

• مسرح الممثل

وأمامنا عصر الانبعاث ثم النهضة كنموذج تاريخى لمسرح الممثل، وفيه انتقلت قيادة العرض المسرحى إلى يد «الممثل الأول» وأصبحت له السيادة المباشرة عليه ، وبهذا المعنى كان هو « المخرج » هنا نعثر على ظاهرة الانفصال بين رجل الدراما ورجل المسرح . ونعثر بالتالى على بوادر النزاع بين « المؤلف » و « الممثل الأول » .. وهنا ولأول مرة يسجل التاريخ أسماء الممثلين الـكبار جنباً إلى جنب مع أسماء المؤلفين الـكبار . لقد عثر دارسو شيكسبير على أول طبعة لمجموعة

أعماله يرجع تاريخها إلى عام ١٦٢٣ ويرجع الفضل فيها إلى الممثلين « هيمنج » و « كونديل » وهى تسجل التعديلات الجسيمة التى طرأت على نصوص شيكسبير بعد خروجها من يده وعرضها على المسرح ، وهى دليل على التفاوت بين رؤية المؤلف ورؤية الممثلين ، كما أنها شاهد مقنع على بدء النزاع بين الطرفين ، كان يقف وراء النصوص رجل دراما هو شيكسبير ـ لا يملك السيادة المباشرة على العرض ، وكان يقف وراء العروض رجل مسرح ـ هو الممثل الأول ـ ويملك السيادة على العرض شيء آخر أن يكون شيكسبير رجل مسرح فى نفس الوقت ، وأن يفهم فى المسرح أكثر مما يفهم معاصروه من الممثلين ـ وتدلل على ذلك سذاجة وجلافة التعديلات التى أدخلها الممثلون على نصوصه ـ فالذى يعنينا هنا أن شيكسبير كان قد بدأ يتعرض لضغط الاتجاه التاريخى الهادف إلى إزاحة المؤلف عن مركزه القديم فى المسرح ، نجد آثار ذلك الضغط فى مسرحية صغيرة داخل مسرحية « هملت » كتبها البطل لإحدى الفرق المتجولة ، وفيها نقد لاذع على لسان هملت لطريقة التمثيل التى سادت فى عصر شيكسبير . إن هذه المسرحية دليل على النزاع بين شيكسبير والمسرح المعاصر له . بين رجل الدراما ورجل المسرح ، بين المؤلف والممثل الأول ، ثم هى برهان على أن المؤلف أصبح خارج المسرح مما فتح الباب لاحتمال

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

التفاوت بل والتعارض بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج ورؤية الممثل من ثم يمكننا أن نعتبر شيكسبير إحدى الحلقات الأخيرة فى سلسلة المقاومة من جانب رجال الدراما أمام غزو رجال المسرح ، فإذا التقينا بعد ذلك بمؤلفين جمعوا بين اختصاص الدراما واختصاص المسرح ـ كموليير ـ فتلك مجرد استثناءات من القاعدة لا تصنع هى نفسها قاعدة ، فلقد ظل المسرح ولفترة طويلة مسرح النجم أو الممثل الأول، وعلى مدى المسرح الرومانسى كانت قد تمت عملية طرد المؤلف نهائياً من المسرح وذلك قبل وصول « المخرج » بالمعنى الاصطلاحى الحديث فى نهاية القرن التاسع عشر على التحديد .

مسرح المخرج

منذ ذلك الحين انتقلت قيادة العرض المسرحى إلى يد المخرج، وذلك رغم وجود أمثال « بيراندييللو » و « بريخت » ممن جمعوا بين اختصاصى الدراما والإخراج، وليس هناك ما يمنع من تكرار هذه الظواهر فى المستقبل ولكنها تظل استثناءات لا تنقض الاتجاه التاريخى العام الذى فصل نهائياً بين الاختصاصين ، وسلم قيادة العرض كاملة إلى قبضة المخرج فى مسارح العالم أجمع . وعلى من يريد الجمع بين الاختصاصين أن يملك عبقرية بيراندييللو أو بريخت. أما الذين لم تمنحهم الطبيعة هذه العبقرية

الجامعة فعليهم أن يقنعوا بالتأليف وأن يمتثلوا لقدرهم التاريخى الذى يوكل مؤلفاتهم إلى المخرجين ، وليس هذا قدراً فاجعاً بحال ، فالخضوع لحتمية التطور التاريخى أمر لا مفر منه ، ولكنه ثمن لامفر منه أيضاً لمواصلة الحياة والحركة والتقدم ، ولو لم يكن وجود « المخرج » ضرورة تاريخية لما كان هذا الإجماع من قبل تاريخ المسارح العالمية على الاتجاه نحو خلقه وتسليمه زمام العرض المسرحى . وحتى لو استطاع مؤلف أن يخرج أعماله مرة فلن يستطيع أن يمنع الآخرين من إخراجها مرات ، ولا أن يقوم بإخراجها فى كل مكان وكل زمان .. فهو يموت فى النهاية وتظل نصوصه معرضة للتداول والانتقال من يد إلى يد ومن مكان إلى مكان حتى مسرحيات بيراندييللو وبريخت لم تنج من هذا القدر بعد موتهما وإن نجت منه فى حياتهما . هناك ضمانان — لا غير — لنجاة المؤلفين من « عبث » المخرجين الأول : أن يقوموا بإخراج مسرحياتهم بأنفسهم والثانى : ألا يموتوا أبدا ! !

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

بين تشيخوف وستانسلافسكى

من المفيد للغاية أن نتوقف أمام واقعة الخلاف بين تشيخوف وستانسلافسكى فى النظر إلى « بستان الكرز » فربما لا نعثر فى تاريخ المسارح العالمية على مثال كهذا لمدى الهوة التى يمكن أن تنشأ بين مؤلف ومخرج فى النظر إلى نص ما ، فقد كان تشيخوف مصرا على اعتبار مسرحيته « كوميديا » ، بل وحتى . فارس . بينما كان ستانسلافسكى مصرا بنفس الدرجة على اعتبارها « تراجيديا » تراجيديا بالنسبة « للمتفرج العادى » ، وبالنسبة له هو نفسه ، وبالنسبة لأعضاء فرقته الذين بكوا معه جميعاً وهم يقرأون بستان الكرز للمرة الأولى . ترى هل أخطأ ستانسلافسكى وأعضاء فرقته عندما أطلقوا لدموعهم حرية التعبير عن مشاعرهم إزاء المصائر الفاجعة لشخوص بستان الكرز ؟ ثم هل كان تشيخوف « جادا » ولا أقول محقـــاً « فيما كتبه عن مسرحيته ؟

● الحب البرىء !

منذ كذا ألف سنة لاحظ أرسطو أن الشعراء هم أكثر الناس

عجزا عن تفسير أشعارهم . وما زالت تلك هى الحقيقة بعد أرسطو بكذا ألف سنة . . وما يصدق هنا على الشعراء يصدق أيضاً على الفنانين فى شتى المجالات ومنهم كتّاب الدراما ، وعلينا أن نحذر دائما مما يقوله الفنانون عن أنفسهم وعن أعمالهم وأن نكون أكثر حذرا إزاء تشيخوف بالذات . . فلم يستطع أحد أن يخدع نقاد العالم أجمع كما خدعهم تشيخوف فى حياته وبعد موته ، خذوا « موضوعيته » التى أصبحت فى نظر النقد العالمى « بديهية » لا تناقش ثم أقرأوا كتاباته من جديد تجدوه أكثر الكتاب « ذاتية » . فلقد وزع نفسه على أغلب شخوصه فى أغلب أعماله ، واكتشف كل شىء فى نفسه هو قبل أن يكتشفه فى الآخرين . وأدان كل شىء فى نفسه قبل أن يدينه فى الآخرين ، حتى ليمكننا أن نقول بأن الكتابة كانت بالنسبة له عملية تطهير للذات . وكل ما هناك أنه كان أكثر الكتاب مهارة فى تغطية ذاتيته بغلاف خادع من الموضوعية ، ثم جاءت تصريحاته عن نفسه وعن أعماله نوعاً مع التغطية للتغطية — لا أكثر ولا أقل — وهذا هو ما أسميه بالخبث البرىء ، ولم يعرف عن تشيخوف أنه كان متبلد الإحساس حتى يمكن أن يضحك لأحداث وشخوص بستان الكرز التى أبكتِ وما زالت تبكى حتى المشكوك فى حساسيتهم .

www.books4all.net

فالمعروف عنه ـ على العكس ـ أنه كان يبكى لما قد يضحك الآخرين ، والأقرب إلى اليقين أنه كان يبكى كثيراً بينه وبين نفسه أثناء كتابة بستان الكرز .

وإذا كان واضحاً جداً أنها تراجيديا وإذا كان الإجماع قد انعقد على ذلك وكانت المسرحية تتحدى دموع القارىء والمتفرج فى أى مكان وأى زمان ، ألا يكون إصرار تشيخوف على نظرته الباردة نوعا من النزوع إلى التفرد والتميز والتعالى ؟ . . سيقال أنه كان معروفا بالمبالغة فى التواضع فأقول أنه تواضع الرجل الذى يعرف قدر نفسه جيداً ، ولم تكن مبالغته فى التواضع إلا تعبيراً عن مدى شعوره بذاته ، ولم يكن زهده فى التظاهر إلا ثقة منه فى حتمية تقدير الناس والتاريخ له ، الأمر الذى كان يؤرقه دائما ويشغل تفكيره ليل نهار ، بل لقد كان تواضعه نوعا من الحذر أو الدفاع عن النفس . شأنه فى ذلك شأن نجيب محفوظ عندنا . . كم من المتاعب وفرها التواضع « الظاهرى » على أمثال تشيخوف ونجيب محفوظ ، وكم من المتاعب جرها الشعور بالذات على أمثال تولستوى والعقاد ، كم كسب طه حسين من تواضعه ، وكم خسر العقاد من اعتداده بنفسه ، لقد غفر الناس فضيلة

أو « رذيلة » الاعتداد بالنفس لرجل واحـد هو . . برناردشو . . الخفيف الدم . . فليكن الحذر درع الذين لم تتح لهم خفة دم الفيلسوف ذى اللحية البيضاء الذى تحدى الجميع ببجاحة . . حتى شيكسبير . . فلقد غفر له الناس تحديه البجح ، ولم يغفروا نفس البجاحة للفيلسوف المتأله . . تولستوى وليكن تولستوى عبرة لمعاصره تشيخوف ، كما كان عادل كامل عبرة لمعاصره نجيب محفوظ . وليصر تشيخوف على أن بستان الـكرز كوميديا ولو أبكت الصخر . . وخالف جداً تعرف جداً ، فقط ، عليك بالاحتفاظ بالتواضع الظاهرى كطوق لابد منه للنجاة .

ما أهمية النقاد

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

كانت تلك الواقعـة فرصة لمناقشة قضايا المسرح الأساسية وفى مقدمتها قضية العلاقة بين المؤلف والمخرج فلنفترض أن تشيخوف كان جادا فيما كتبه عن بستان الـكرز .. فما معنى هذا؟ أمعناه سلامة رؤية المؤلف هنا وبطلان رؤية المخرج ؟ . . شيئاً من الحياء لأننا نتحدث عن مؤلف عظيم وعن مخرج لا يقل عنه عظمة . . ثم هل هناك ـ نظريا وعلميا ـ إمكان للتطابق بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج . . إن الإخراج رؤية . . والرؤية تفسير .. والتفسير خلق . . وليس المخرج مجرد منفذ للنص ، وإلا لانتفى من وظيفته الجانب الخلاق لتصبح مجرد وظيفة

آلية أو تقنية أو حرفية لا محل معها للتفرقة الفنية بين عرض وعرض وبين مخرج ومخرج ، وليس الإخراج مجرد إضافة من ذات المخرج إلى ذات المؤلف ـ وإلا لأصبحت القضية قضية تراكم كمى ـ وإنما هو تمرير لذات المؤلف من خلال ذات المخرج عبر عملية تفاعل وتكامل بين الذاتين ، وليس الإخراج نقلا لرؤية المؤلف . وإنما هو نقل رؤية المخرج لرؤية المؤلف لوصح التعبير ، وتتحرك رؤية المخرج فى الحدود الموضوعية للنص شخوصا وأحداثا وزمانا ومكانا ، وعلى قدر سعة الرؤية يكون عمق وشمول التفسير ، والعكس أيضا صحيح ، وعلى قدر العمق والشمول يكون غنى الإضافة وعبقرية الخلق . . ومعنى هذا أن التفاوت بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج أمر حتمى ولا مفر منه . وهو لا يعنى دائما التعارض والتناقض ثم هو ـ فى النهاية ـ نتيجة للتفاوت الطبيعى والحتمى أيضا بين ذاتين منفردتين لكل منهما عالمها الخاص وتكوينها التاريخى والذهنى والنفسى الخاص من ثم لا يمكن توحيد الرؤيتين إلا إذا أمكن توحيد الذاتين المبدعتين .. وهذا مستحيل نظريا وعلميا على السواء . . وإذا كان التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج مستحيلا لهذه الدرجة فلماذا نهز رؤوسنا لهذه الدرجة عجبا ودهشة للتفاوت الذى لا مفر منه بين الرؤيتين .

أنت أيضا مخرج

وليس العرض المسرحى مجرد نسخة من المسرحية ، وإنما هو حصيلة تفاعل مجموعة من العناصر من بينهـا النص الذى يصل إلى المتفرج من خلال ذات معينة ـ هى ذات المخرج ـ ورؤية معينة هى رؤية المخرج . أنت أيضاً أيها القارىء العزيز تلعب دور المخـرج ـ دون أن تدرى ـ أثناء قراءتك لنص ما إذ تتشكل فى ذهنك رؤية أو صورة عامة للشخوص والأحداث فى الإطارين الزمانى والمـكانى . ورؤيتك هذه تختلف بالضرورة عن تلك التى تتشكل فى ذهن قارىء آخر لنفس النص . والعنصر الذاتى الناجم عن الفروق الذهنية والنفسية بينك وبين القارىء الآخر هو السبب فى اختلاف رؤيتك من حيث السعة والعمق والشمول . ومع ذلك تظل رؤيتك ورؤية الآخر محكومة بالحدود الموضوعية للنص . والمشكلة إذن ليست فى مقدار ما فى الرؤية من ذاتية ـ لأن العنصر الذاتى مفروغ منه ، ولا يمـكن تجنبه ـ وإنمـا فى مقدار ما فى الرؤية ـ رغم العنصر الذاتى ـ من موضوعية ـ أى من التزام لحدود النص شخوصاً وأحداثاً وزماناً ومكاناً ، وفى داخل هذه الحدود تتحرك رؤية المخرج حركة حرة للغاية من ناحية ومقيدة للغاية من ناحية أخرى . وداخل هذه الحدود يجوز

لنا أن نحاسب المخرج . ولكن لا يجوز لنا إطلاقاً أن نحاسبه على مالا مفر منه . . أقصد على اختلاف رؤيته عن رؤية المؤلف فنحن لا نستطيع حتى أن نحدد مدى هذا الاختلاف لأننا لا نستطيع أن نعرف بالضبط ما هى « رؤية المؤلف » كما لا نستطيع أن نتنبأ بها . . فهى لم تصل إلينا . . ولا يمكن أن تصل إلينا إلا إذا قام المؤلف نفسه بإخراج مسرحيته ، وبالتالى يبطل حتى إمكان المقارنة بين الرؤيتين أو المفاضلة بينهما . وبذلك تصبح القضية قضية مدى التزام المخرج للحدود الموضوعية للنص . لا مدى التطابق أو التفاوت بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج كما يطرحها النقاد عندنا خطأ فى أغلب الأحيان !

ولو كان فى الإمكان وجود رؤية واحدة محددة لأى نص مسرحى لما كانت هناك حاجة إلى إعادة إخراجه . ولما كان ثمة جديد ينجم عن عملية الإخراج . إن التشبث بأكذوبة « رؤية المؤلف » فى الواقع مصادرة على الإخراج إذ لا يمكن التنبؤ برؤية لم تتجسد على المسرح بعد أن طرد المؤلف من المسرح وأصبح المسرح مسرح المخرج . .

لقد كان ستانسلا فسكى يعتقد أن العروض المسرحية « تشيخ

كما يشيخ الإنسان » . . . وليت نقادنا يدركون مدى الفجيعة التى يمكن أن يصاب بها تشيخوف وستلانسلافسكى معاً لو عادا إلى الحياة وشاهدا عروض مسرح موسكو الفنى ـ ومن بينها بستان الكرز ـ تقدم لجمهور جديد بنفس الطريقة التى أخرجها بها ستانسلافسكى ... ليتهم يرون صالة المسرح خالية إلا من بعض الكهول .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

الرائد الأول

وإذا كان وجود المخرج ظاهرة حديثة فى تاريخ المسارح العالمية فهو ظاهرة أكثر حداثة فى تاريخ مسرحنا المصرى ، إذ لا نعثر قبل عزيز عيد على المخرج كشخص مستقل بوظيفة الإخراج . كان عزيز عيد شاذاً على مسرح النجم السائد فى زمنه ، وكان الصراع بينه وبين يوسف وهبى أول إعلان عن الاتجاه التاريخى نحو مسرح المخرج كبديل لمسرح النجم ، وكانت المعركة ذاتها قائمة على أشدها بين المسرحين فى بلدان أوروبا ، غير أن عزيز عيد لم يتمكن وحده من زعزعة كيان مسرح النجم . كما لم تتح له الفرصة كاملة ليلعب فى تاريخ مسرحنا الدور الذى كان مؤهلا له كمخرج موهوب . ومع ذلك يبقى له فضل الرواد السباقين .

الرائد الثانى

ثم كان الصراع بين يوسف وهبى وزكى طليمات الحلقة الثانية ـ بعد عزيز عيد ـ فى سلسلة المقاومة الباسلة لمسرح النجم ، خاصة فى بداية الثلاثينيات حين أعلن مسرح النجم إفلاسه وتجمدت أغلب الفرق التى كانت تحمل لواءه ، وأصبحت عاجزة عن الحركة ... بعضها

حل، وبعضها هاجر إلى الخارج وظل الباقى منها يعيش بقوة القصور الذاتى..
وفى ذلك الوقت بالذات بدأ التفكير فى إنشاء معهد للتمثيل ، وتبنى زكى طليمات الفكرة ، وقام على تنفيذها ، ووهب حياته لها . كانت تلك الخطوة أول محاولة منظمة وبعيدة النظر لتصفية مسرح النجم على المدى الطويل ، وأحس زكى طليمات بأنه عاجز وحده — كعزيز عيد من قبل — عن تغيير الطابع السائد لمسرحنا .. وهو طابع الاعتماد المطلق على النجوم . ولذلك وقف بكل وعى وراء البعثات التى أوفدها معهد التمثيل إلى أوروبا . وكان على رأسها نبيل الألفى وحمدى غيث . وكان المسرح الأوروبى قد انتهى من تصفية رواسب مسرح النجم الذى ساد أوروبا على مدى المرحلة الرومانسية كلها تقريباً . وأصبح مسرح المخرجين .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

مهمة المخرجين

وبعودة نبيل الألفى وحمدى غيث إلى مصر ووقوفهما مع عبد الرحيم الزرقانى وفتوح نشاطى إلى جانب زكى طليمات بدأ يقوى الاتجاه إلى تصفية مسرح النجم بكل رواسبه من حياتنا المسرحية .

وبإنشاء فرقة المسرح الحديث «المعهدية» بدأ الصراع بين مسرح

المخرج ومسرح النجم يتخذ صورة أكثر توتراً ووضوحاً، وذلك منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن. وكان على مسرح المخرج أن يخوض معركة طويلة وقاسية قبل أن يتمكن من الوقوف على قدميه فى مواجهة العملاق المستند إلى أكتاف النجوم . ثم توالت بعد ذلك البعثات إلى الخارج، وخاصة بعد ثورة ٢٣ يوليو ، ولم يمض وقت طويل حتى انضم عدد من المخرجين الشبان إلى أساتذتهم السابقين ليشكلوا معهم جبهة عريضة وقوية تفرض تقاليد مسرح المخرج على نطاق واقعنا كله بعد أن تهاوت مسارح النجوم . وحتى الآثار الباقية من مسارح النجوم إنما تقاوم مقاومة يائسة لا تؤكد وجودها بقدر ما تسرع بها إلى نهايتها المحتومة . . الموت . .

موطن الخطر

ولكن بالرغم من أن آثار مسرح النجم لم يعد يحسب لها حساب فى حياتنا المسرحية ، إلا أن هناك خطراً جدياً يهدد بنسف مسرح المخرج من الداخل والردة بنا إلى مسرح النجم . فما زالت أغلب العروض المسرحية تعتمد اعتماداً كلياً على النجوم ، وذلك بسبب الكسل الفنى لدى بعض مخرجينا الشبان الذين يفضلون الاعتماد على

العناصر الجاهزة توفيراً للوقت والجهـد وجرياً وراء النجاح السريع المضمون. وخوفاً من النتائج المحتملة للاعتماد على العناصر الشابة الجديدة الطرية التى لاتضمن لهم النجاح السريع . وبهذا يوشك مسرح المخرج أن يتخلى عن مهمته التاريخية وتوشك الراية أن تقع مرة أخرى فى قبضة ديـكتاتورية النجوم . هذا لا يعنى أن مسرح المخرج يعادى النجوم أو يضطهدهم أو يهدف إلى القضاء عليهم .. كلا .. إن تصفية مسرح النجم لا تعنى تصفية النجوم ، فالنجوم لا زمون أيضاً لمسرح المخرج ، ولا حياة للمسرح ـ أى مسرح ـ بدونهم ، ولـكن مسرح المخرج يريد لنجومه أن يذوبوا فى العرض المسرحى لحساب وحدته الفنية لا أن يضعوا أنفسهم أمام العرض ـ كإعلانات النيون ـ على حساب وحدته الفنية . فى مسرح المخرج لا وجود للنجم فى ذاته ولا لذاته . وإنما فى العرض وللعرض .. حقاً كان الممثل دائماً وسيظل دائماً عامود العرض المسرحى ودعامتـه الرئيسية ، والعنصر الحاسم بين عناصره ، ولـكن وجوده ووظيفته ودوره مشروط بسلامة الوحدة الفنية للعرض. هذه الوحدة هى الـكسب الذى حققه لنا مسرح المخرج وهى الفيصل العـــادل فى النزاع بين المخرج والنجم .. وبين المخرج والمؤلف .

أساس الوحدة الفنية

جاءت الوحدة الفنيـة ـ التى كنا نفتقدها فى عروض مسرح النجم ـ نتيجة لخضوع العرض لرؤية واحـدة محددة . . هى رؤية المخرج . . ومن خلال هذه الرؤية تحقق نوع من الترابط بين عناصر العرض من نص وتمثيل وديـكور وملابس وإضاءة وموسيقى . . الخ . . حل محل التفـكك والارتجال اللذين كانا يسودان عروض مسرح النجم . وأصبحنا نلمس نوعاً من التوازن بين عناصر العرض لم يكن من الممكن تحققه فى ظل مسرح النجم ، حيث كان التضخم فى العنصر التمثيلى على حساب باقى العناصر الأخرى. وباختصار أصبحنا نلمس نوعاً من الانسجام بين الشكل والمضمون فى العروض المسرحية .. هذا فضلا عن التطور الذى طرأ على فن التمثيل ذاته . . فاقترب به من لغة الحديث العادى بعد أن كان فى ظل مسرح النجم « فن إلقاء » أو « فن خطابة » أو « فن تفخيم » أكثر منه « فناً للتمثيل » وأى مساس بمبدأ استقلال المخرج بعملية الإخراج وسيطرته المباشرة على العرض ومسئوليته الكاملة عنه ، إنما يهدد كل هذه المكاسب ، وذلك لأنه يهدد الوحدة الفنية للعرض ، تلك التى تشترط وحدة الرؤية التى يتم من خلالها بناء وتشكيل العرض المسرحى .

عود على بدء

وإذا كانت الوحدة الفنية للعرض هى أساس ونتيجة وشرط وجود مسرح المخرج فى وقت واحد ، فإن أى إخلال بها يعتبر خطراً على الكيان المسرحى كله . ولا يقتصر الإخلال بها على تضخيم أحد عناصر العرض على حساب العناصر الأخرى ـ بما فى ذلك الاعتماد على النجوم لذواتهم ـ وإنما يخل بالوحدة الفنية أيضا تدخل المؤلف فى اختصاص المخرج بدرجة تفسد على الأخير رؤيته . من ثم وجب أن يتجه الصراع بين المؤلف والمخرج لا إلى اشتراك الأول فى عملية الإخراج ـ كما ينادى البعض ـ ولا إلى إزاحة المخرج عن مركزه القيادى فى المسرح ـ كما ينادى البعض الآخر ـ ولا إلى طرده نهائيا من المسرح ـ كما يتمنى آخرون ـ ولا إلى عودة المؤلف إلى مركزه القديم الذى أزاحته عنه الحركة التاريخية . . وإنما يجب أن يتجه الصراع إلى تحديد دور ووظيفة كل من المؤلف والمخرج ، ووضع العلامة التى تنتهى عندها حرية الأول وتبدأ عندها حرية الأخير ، وذلك على أساس علمى وفنى يعى طبيعة الصراع بين الطرفين وطبيعة التفاوت بين رؤيتيهما وحدود هذا التفاوت ، بحيث يقضى على فوضى تنازع الاختصاصات السائدة فى حياتنا المسرحية ، ولن يتسنى ذلك

بغير الفهم العميق والشامل لطبيعة فن المسرح ، وللخصائص التى تميزه عن باقى الفنون الأخرى ، وللصلة التى تجمعه بها ، وللعلاقة بين شكل العرض ومضمونه . . وتلك — مرة ثانية — مسئولية النقد الفنى المشغول عندنا للأسف بأى شيء إلا بقضايانا الفنية الماسة والحقيقية .

حيرة النقد المسرحى

بين الشكل والمضمون

لا مجال لوجود حركة نقدية سليمة دون نظرية سليمة فى الفن .. نظرية شاملة تجيب على القضايا الأساسية فى الفن عامة ، فتحدد العلاقة بين الفنون المختلفة والفروق النوعية بين فن وآخر ، وعناصر الشكل وعناصر الموضوع فى كل فن على حدة ، والوحدة بين الشكل والمضمون على أسس واضحة وضوابط موضوعية .. لكى تتيسر فى النهاية حيثيات الحكم على عمل فنى ما ، بالفشل أو بالنجاح ، ولكى يأتى الحكم بعد ذلك موضوعياً وعادلا ونزيهاً ومفيداً . . أيا كان نوعه . . تقريظاً أو ذماً ، ولكى تتيسر محاكمة الناقد نفسه محاكمة عادلة تقوم على أساس الثقة بأن له منهجاً ما فى التفكير والتذوق ، ورؤية ما للفن ، وفهماً ما الموضوع محل البحث .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

هنا أتوقف لحظة لأذكر أننى كنت أعد دراسة عن تاريخ المسرح المصرى ـ منذ أكثر من عشر سنوات ـ فرجعت فيما رجعت إليه

من مصادر إلى الصحف والمجلات التى كانت تكتب عن المسرح فى عشرينات هذا القرن . . وكنت أقع على الكثير من المقالات النقدية التى كانت تواكب الحركة المسرحية فى ذلك الوقت علنى أخرج بصورة ـ ولو تقريبية ـ عن المسرح المصرى تأليفاً وإخراجاً وتمثيلا . وأذكر آسفاً أننى عدت من رحلتى تلك الشاقة بخيبة أمل مريرة ، فقد كانت المقالات بلااستثناء تتردد كبندول الساعة بين المدح غير المبرر ، والتهجم غير المبرر . . يأتى هذا أو ذاك بعد تلخيص « الحدوتة » تلخيصاً لايعطيك عنها تصوراً سليماً .. ثم تأتى عملية جمع ميكانيكية : « وقد أبدع فلان .. وتألق فلان .. ووفق فلان .. الخ » .. أو عملية طرح ميكانيكية أيضاً « . . وقد فشل فلان . . وسقط فلان . . وأساء فلان . . الخ » . . أما كيف . . ولماذا . . وفيم . . وأين .. ومتى .. فهى علامات استفهام لا تعثر لها على جواب .

وكان لى أن أتساءل :

فيم إذن كانت تلك التلال من الورق ، وتلك السيول من الحبر ، وتلك الغابات من الأقلام ؟ وهل كان آباؤنا من نقاد الأمس يدركون فى ضجة المدح والذم ـ أننا سنلجأ يوماً إليهم ملتمسين فى كتاباتهم ملامح مسرحنا المصرى ؟ . .

وفى صباح يوم مشرق . . ربما بعد عشرين سنة . . بعد خمسين بعد مائة . . لا يهم . . سيأتى أحد أبنائنا ليلتمس فى كتاباتنا ملامح المسرح المصرى فى خمسينات وستينات هذا القرن مثلا .. فهل سيكون أسعد منى حظاً يوم عدت إلى عشرينياته ؟ . . لا . . إن الصورة هى للأسف . . بل ربما كانت أكثر بشاعة . . حقاً كانت الصورة فى العشرينات أكثر بساطة ووضوحا لأن آباءنا لم يكونوا مولعين باستخدام المصطلحات الغامضة والكلمات غير المفهومة والتركيبات الميتافيزيقية العويصة وفهارس الأعلام والهوامش . . كما يفعل بعض نقادنا اليوم . . كما لم يكن آباؤنا مولعين باستخدام كلمات « ثقافة » و « مثقف » و « تثقيف » على هذا النطاق الواسع الذى نراه فى أيامنا والذى لا يدلل على غير المراهقة الثقافية أو مركب النقص الثقافى إن جاز التعبير . . ولم يكن آباؤنا قد قرأوا فرجسون وأريك بنتلى وغيرهما ممن « جمعوا فأوعوا » ولم يكونوا قد سمعوا عن يونسكو وبيكيت وسائر كتاب العبث واللامعقول واللامفهوم . . وكان هذا كله . فى رأيى ـ من حسن حظ آبائنا . . نقاد الأمس . . ومع ذلك ومهما كانت الفروق بين جيلنا والأجيال الماضية فإنه يلتقى معها فى شىء جوهرى . . فى أزمة النقد .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

كم من نقادنا حاول أن يعطينا فهما للفن بعامة . . ثم فهما للعلاقة بين المسرح والفنون الأخرى . . وللفروق النوعيـــة بينه وبينها . . وللعناصر التى يتـكون منها العرض المسرحى .. ولدور كل عنصر منها على حدة . . ولتفاعل وتـكامل هذه العناصر لتشكل فى النهاية الوحدة الفنية للعرض . . كم من نقادنا حاول أن يكشف لنا عن العنصر الأساسى أو العناصر الرئيسية أو الحاسمة فى تشكيل العرض المسرحى ؟ إن تاريخ المسارح العالمية يقدم لنا الـكثير من البراهين على أن « المسرح » قام فى « الـكثير » من مراحله بدون الـكثير من العناصر التى يتـكون منها العرض المسرحى فى وقتنا الحاضر . . فما هى إذن العناصر الجوهرية الثابتة التى تجعل من المسرح مسرحا ؟ . . ما هى طبيعة فن المسرح . . ما هى الخصيصة أو الخصائص الأساسية التى ينفرد بها فن المسرح دون سائر الفنون الأخرى والتى تحدد ملامحه الرئيسية التى نلتقى بها فى صور وأشكال مختلفة لا فى المسرح المعاصر فحسب ، وإنما فى جميع عصور المسرح العالمى . . فقط على ضوء هذا كله يمكن أن يتحدد دور المؤلف ودور المخرج ودور الممثل ودور كل عنصر من العناصر الأخرى لأى عرض . . ثم تأتى بعد ذلك إمكانية محاكمة أى عرض وتقييم أى جهد . . فبدون رؤية بهذه الدرجة من السعة

والشمول لا يمكن أن تكون هناك أية رؤية تفصيلية ولذلك غالباً ما نقع فى دوامة الانطباعات الذاتية التى لا يمكن أن نستقى منهاملامح مسرحنا المعاصر .

كانت تلك مقدمة لا مفر منها قبل التجرؤ على نطاح القضايا المسرحية الصلبة . . وعلى رأسها قضية الشكل والمضمون . . ومن المتفق عليه تقريباً أن النص هو مضمون العرض المسرحى ، أما شكل العرض فقضية يثور حولها الكثير من الخلاف، وإن كان الخلاف ينتهى أغلب الأحيان إلى اعتباره حصيلة العناصر التى تشكل العرض . . تمثيل . . ديكور . . ملابس . . أكسسوار . . موسيقى إضاءة . . مؤثرات صوتية . . الخ . . وهكذا يصبح الشكل مجرد إطار خارجى المضمون أو مجرد وعاء حاو المضمون . . ولكن .. هل يمكننا أن نوافق على هذا الفهم الجدولى المبسط لشكل ومضمون العرض المسرحى . .

إن الذين يضعون القضية هذا الوضع ويحلونها هذا الحل إنما يوفرون على أنفسهم الكثير من الجهد اللازم لمواجهة القضيةمواجهة جادة . فما أسهل أن نحل جميع القضايا بهذه الطريقة الجدولية، وما أخطر النتائج والأخطاء المترتبة على هذا الفهم للشكل والمضمون فى واقعنا

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

النقدى والمسرحى على السواء . . فهل صحيح أن النص يمثل المضمون وأن الشكل هو مجرد هذا الوعاء الخارجى الذى يحتوى النص الذى هو المضمون ؟ !

من المؤسف أن الفلسفات المثالية والمادية على السواء لم تستقر على حل مقنع ومنضبط لهذه القضية . . لا فى المسرح فحسب ، بل وفى الفن عامة ! وليس التخبط فى تحديد ماهيتى الشكل والمضمون فى المسرح إلا صدى ونتيجة للتخبط الأصلى الدائم حول ما هيتى الشكل والمضمون فى جميع نظريات الفن ومذاهبه وبالتالى فى الفنون عامة . . وسأكتفى بالإشارة إلى أن أنصار الواقعية الاشتراكية قد داخوا ودوّخونا وما زالوا مثلنا دائخين حول هذه القضية . . ولكن . . أمعنى هذا أن نكف عن المواجهة ـ ولو الجزئية التقريبية ـ لقضية الشكل والمضمون فى المسرح . . لم يعد أحد من نقادنا يجرؤ على القول بأن المضمون هو الموقف الاجتماعى والسياسى أو الأيديولوجى الذى يلتزمه الفنان كما كانوا يقولون فى مطلع الخمسينيات . . فلا شك أن هذا الموقف هو أحد عناصر المضمون ولكنه ليس وحده المضمون . . ولكن . . إذا كانت القضية عويصة فيما يتعلق بقصيدة أو قصة أو رواية أولوحة أو تمثال فهى عويصة أكثر فيما يتعلق بمسرحية . . أو أكثر منها فيما يتعلق بعرض مسرحى .

فى المسرح تصبح القضية أكثر تعقيداً لتعدد الذوات الخلّاقة وتعقد العملية بل العمليات الإيداعية التى يلد مجموعها فى النهاية مايسمى بالعرض المسرحى . . فالنص المسرحى ليس غير مادة للعرض . . إنه عمل فنى غير تام . . بذرة عمل فنى . . كيان غير مكتمل النمو . . إنه فى حاجة إلى جهود المخرج والممثلين ومصمم الديكور وواضع الموسيقى . . الخ . . ليصبح عملا فنياً . . أى عرضاً مسرحياً . . المسرحية هى مجرد مشروع عرض . . فإذا اصطلحنا ـ تجنبا لوجع الدماغ الذى يمكن أن تصيبنا به مراجعة التعريفات الضبابية المتضاربة للمضمون والشكل فى نظريات الفن المادية والمثالية جميعاً ـ إذا اصطلحنا على أن المضمون هو مادة الشكل ـ فى سائر الفنون ـ فهل يمكن أن يكون النص المسرحى مجرد مادة للعرض المسرحى، وبالتالى مجرد مضمون للعرض ؟ ربما أمكن هذا فى الفنون الأخرى ولكنه غير ممكن فيما يتعلق بعرض مسرحى ، فالنص المسرحى مضمون + شكل فى وقت واحد . . بمعنى أن كل نص يحمل فى داخله إمكانيات واحتمالات شكله أو قل إن الشكل موجود فى المضمون ـ النص ـ وجوداً بالإمكان . . إنه وجود كامن يحتاج إلى عمليات استخراج يقوم بها المؤلف أو المخرج إذا لم يكن الأول هو المخرج . وفى هذه اللحظة فقط يتخذ المضمون

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

شكله ويصبح النص المسرحى العارى ظاهرياً عرضا مسرحيا له شكله ومضمونه . ففى أى شىء يمكن الشكل الذى يتخذه مضمون نص مسرحى ما ؟ فى الشخوص .. والعلاقات .. كما فى الإطارين المكانى والزمانى للأحداث . والشكل المسرحى مطلق ومقيد فى وقت واحد وبنفس الدرجة .

مطلق أولا لأن الشخوص يمكن أن تتعدد وتختلف صورها بقدر ما تتعدد وتختلف تصورات المخرجين لها وبقدر ما يتعدد ويختلف الممثلون القائمون بها على خشبة المسرح . كما أن الإطارين المكانى والزمانى يمكن أن يتعددا ويختلفا ويتنوعا بقدر ما هناك من تصورات ورؤى المخرجين ومصممى الديكور وبهذا المعنى نجد الشكل مطلقاً .. من ثم لا يمكن للشكل فى المسرح أن يكون قالبا ثابتا وجامداً ومحدداً ونهائياً ـ كما يعتقد كثيرون ـ حتى لو أمكن أن يكون كذلك فى الفنون الأخرى . إن الشكل فى المسرح صورة دائمة التغير بتغير المخرج والممثل ومصمم الديكور وغيرهم من المساهمين فى العمليات الإبداعية التى تلد العرض . . إنه فى حالة حركة دائمة هى التى تميز الشكل فى فن المسرح عن الشكل فى أى فن آخر . ومن هنا كان إمكان تعدد « الإخراجات » للنص الواحد . . تعدد الأشكال للنص

الواحد . . إلا مالا نهاية . . والنص يحتوى جميع هذه الأشكال أو يحمل إمكانياتها . . أو يتضمن جميع احتمالاتها . .

ولكن الشكل المسرحى مقيد ثانياً بمنطق الشخوص والعلاقات من ناحية، ومنطق الزمان والمكان من ناحية أخرى . ومن هنا أمكن أن نحاكم شكلا معيناً لمضمون معين رغم أن المضمون بطبيعته يحتمل الكثير من الأشكال الأخرى . . تلك خصيصة أو إمكانية يتفرد بها فن المسرح عن سائر الفنون الأخرى . وهذا أيضاً ما يجب أن يضعه فى الاعتبار بعض مؤلفينا أو بعض نقادنا ممن يصرون على أن يكون للمضمون فى المسرح شكل واحد، أو يتصورون إمكان ذلك، ومن ثم يدهشون لاختلاف الشكل الذى يتوهمون أن المؤلف كان يريده عن الشكل الذى أراده المخرج لنص ما .

وهكذا نصل إلى الأساس النظرى لحتمية عدم التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج . فالذين يطالبون ـ أحيانا ـ بضرورة التطابق بين الرؤيتين لا يدركون أنهم يطالبون فى الواقع بأن يكف فن المسرح عن أن يكون فن مسرح وأن يصبح فنا آخر . . إن المسرح يصر على أن تكون طبيعة الشكل فيه متغيرة باستمرار تبعاً لتغير المخرج وأعضاء الفرقة وسائر المشتركين فى بناء العرض . ألا تتجلى لنا هنا

سذاجة الصراخ الذى نسمعه كل موسم من بعض مؤلفينا حين يقفون على عتبة المسرح مطالبين المخرج بأن يعطيهم الشكل الذى يتصورون .. هؤلاء المؤلفون ينسون أنهم لم يرسموا لوحة ولم ينحتوا تمثالا ولم يكتبوا قصة تقرأ أو رواية أو حتى مقالة حتى يحق لهم التشبث بالشكل الذى اختاروه لأعمالهم . وإنما قدموا المسرح مادة غير محددة الشكل . . قدموا شكلا كامناً فى أعماق مضمون يحمل بطبيعته إمكانية تعدد الشكل فى حدود منطق الشخوص والعلاقات والصراعات والأحداث والإطارين الزمانى والمكانى . أى أنهم اختاروا فناً يرفض التحديد والنهائية والثبات والأبدية فى الشكل ثم يصرون على شكل معين !!

وللشكل فى المسرح طبيعة شاذة وغريبة وفريدة فى نوعها تميزه عن الأشكال فى الفنون الأخرى . . ويمكن إيجازها فى العلامات الثلاث التالية .

الأولى : إنعدام التلازم الزمنى أو المعية الزمنية بين وجود الشكل ووجود المضمون . ففى سائر الفنون الأخرى يوجد الشكل « مع » المضمون، أو فى لحظة وجود المضمون ، أما فى المسرح فيوجد الشكل ـ عمليا ـ « بعد » المضمون، وإن كان ـ نظرياً ـ يوجد « مع » المضمون كإمكان أو كاحتمال. كما بينا .. ولكنه لا يكشف عن نفسه إلا بعد تمام عملية الإخراج .

الثانية : القابلية للتعدد والتنوع والتغيير والتكاثر بقدر ما هناك من مخرجين .فالشكل فى المسرح لا يوجد مرة واحدة وإلى الأبد، كما فى الفنون الأخرى .

الثالثة : إن الذى يعطى الشكل للمضمون فى المسرح ليس هو المؤلف ـ على الأقل فى المسرح المعاصر ـ كما يفعل ذلك « المؤلفون» فى الفنون الأخرى . . وإنما هو شخص آخر تماماً . . هو المخرج .

من ثم لا يمكن أن نطبق على المسرح نفس المقاييس والمعايير النقدية التى قد تصدق على الفنون الأخرى . فما أشد إفلاسنا عندما ندخل المسرح بتلك المقاييس والمعايير فيسخر المسرح منا لأنه يسخر من أكثر النظريات تماسكا وشمولا إن كانت واحدة فى الفن متماسكة وشاملة .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

وإن كان الشكل فى المسرح دائم التغير والتنوع والتعدد فإن المضمون يتمتع نسبياً بدرجة من الثبات والديمومة والنهائية . ولا يجوز أن نقيم محاكماتنا النقدية على الشىء الدائم التغير أساساً وإنما يجب أن تنعقد المحاكمة للشىء الدائم الثبات أو المحدد نسبياً .وهو المضمون. فسيظل المضمون العنصر الحاسم فى أى عرض مسرحى،وذلك دون أن نغفل أهمية الشكل . وبهذا نصل إلى أهمية دور المؤلف . . أهمية

النص . . حقا يمكن للمخرج أن يغير من المضمون بطرق تعسفية وإقحامية ، ومع ذلك يحمل المضمون فى داخله ـ من عناصر التحديد والثبات ـ وسائل الدفاع الكافى عن النفس ، الأمر الذى لا يتيح المخرج حرية كاملةفى تحوير المضمون وتغييره بالقدر المتاح له فى مجال الشكل . من ثم ليس المؤلفون بحاجة إلى الدفاع الطفولى عن أعمالهم ـ كما يحدث عادة ـ لأن ـ مضامينهم بما لها من طبيعة ثابتة نسبياً تستطيع الدفاع عن نفسها ضد أى تدخل خارجى . . الشخوص . . العلاقات . . الإطاران ـ الزمانى والمكانى .

المخرج حر وغير حر فى وقت واحد . . هو حر حرية مطلقة بقدر المرونة المطلقة للشكل . . ولكنه مقيد بقدر الثبات النسبى للمضمون، والمؤلف مطرود من المسرح المعاصر فى العالم كله تاريخياً ونظرياً ، بل وفيزيقياً فى بعض الأحيان — حين يحاول أن يقتحم على المخرج مجال تخصصه ـ كما يحدث أحياناً — ولكنه مسيطر على العرض عملياً وفعلياً من خلال الطبيعة المحددة والثابتة للمضمون .. تلك الطبيعة التى لا يمكن التلاعب فيها من قبل المخرجين أو لا يمكن ذلك بسهولة فلا يستطيع الشكل فى المسرح أن يغير المضمون من النقيض إلى النقيض وإن كان فى استطاعة المضمون دائماً أن يغير من شكله وإلى

مالا نهاية . وما أسهل كشف التلاعب فى المضمون ولـكن ماأصعب محاكمة الشكل .

معنى هذا أن المضمون يظل هو الأساسى والجوهرى فى المسرح ، وبالتالى يظل المؤلف هو أساس العرض .. ثم الممثل باعتباره أهم وأخطر وسائل إيصال المضمون وأكثرها فاعلية . من ثم يصبح تفسير النص — شخوصاً وأحداثاً — من ناحية ، وتجسيد هـذا التفسير بالوسائل المسرحية ـ وبالممثل أساساً ـ أهم ما فى عملية الإخراج .. التى هى استنباط الشكل المناسب للمضمون من داخل المضمون ذاته .. فليس الإخراج ـ كما يتوهم البعض ـ عملية « إلصاق » شكل بمضمون — وهو يصبح كذلك إذا لم تكن الرؤية رؤية المخرج، كما فى حالة ما إذا تدخل المؤلف وفرض رؤيته على مخرج لا يفهم طبيعة عمله — وليس الإخـراج توضيب « تلبيسة » من الديكور والملابس والإكسسوار إلى آخر وسائل التشكيل الخارجية .. ومما يؤسف له أن الإخراج ما زال يفهم عندنا حتى الآن على أنه مجرد هذه التلبيسة التى يمكن أن يصنعها أى مساعد مخرج مبتدىء ... ألا يظل الإخراج بهذا الفهم مجرد إلصاق شـكل بمضمون ... ومن الخارج .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

كيف أمكن إذن أن يوجد مسرح مزدهر فى اليونان القديمة وفى عصر شيكسبير مثلاً دون ديكورات وإضاءة وإكسسوار إلى آخر مكتسبات الصياغة المسرحية الحديثة ... كيف أمكن ذلك لو كان المسرح هو فقط هذه التلبيسة الخارجية من العناصر الترفية الطارئة عليه .. وكيف يمكن أن يكون الإخراج فناً إذا كانت حكمة وجوده هى توفير الأشياء التى استطاع المسرح العالمى أن يعيش بدونها طويلا فترات ازدهار قدمت أروع مافى التراث المسرحى ... ألا تتجلى هنا أزمة النقد الفنى عندنا، إذ ما يزال يفهم الإخراج هذا الفهم السطحى الكسول الذى يصادر على الإخراج كفن ليجعل منه مجرد مهارة حرفية لا تحتاج إلى موهبة ولا إلى عبقرية ، وإنما تحتاج إلى تدريب مما يلغى الفروق بين المخرج وصانع الأحذية ، .. ألا يقتصر النقد الفنى عندنا على جمل غير تامة وغير مفيدة من قبيل « وقد كان المخرج موفقاً فى « تصميم » الديكور ، ومبدعاً فى استخدام الإضاءة بألوانها الكذا والكيت .. وعبقرياً أو رائعاً فى اختيار الملابس وتنسيق الإكسسوار .. كما كان يكتب أسلافنا عن المسرح .. فى عشرينات هذا القرن ؟ . .

المخرج .. أى مخرج هنا .. هو رجل مسكين « يغزل برجل

حمار » على حد التعبير العامى .. وذلك بقياس الإمكانيات الهزيلة المتاحة له هنا إلى الإمكانيات الهائلة المترفة المتاحة لزملائه من مخرجى « بلاد بره » .. فلو كان الإخراج مجرد التلبيسة الخارجية - وهى تتوقف أساساً على مدى الإمكانيات المتاحة - لكان أمامنا واحد من أمور ثلاثة :

١ - إما أن نعتبر مخرجينا غير مخرجين .

٢ - وإما أن نعتبر المخرجين فى « بلاد بره » غير مخرجين .

٣ - وإما أن نتنازل عن فهمنا السطحى الكسول للإخراج كمجرد تلبيسة من عناصر الصياغة المسرحية .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

علينا أولا وأخيراً أن نعرف ما هو الجوهرى فى المسرح، فهو فى النهاية الجوهرى فى الإخراج .. وعلينا أن نكون قادرين على تمييز الجوهرى فى عروضنا وفى العروض الأجنبية على السواء .

أرأينا لماذا لا يوجد لدينا نقاد فن وإن كان لدينا الكثير من نقاد الأدب؟!

الإخراج فى مصر

لا نستطيع التحدث عن إخراج مسرحى بالمعنى الإصطلاحى الحديث قبل عام ١٩٥٢، فقد كان هناك إخراج، ولكن بدون مخرج، كان المسرح أساسا مسرح « النجم « أو » الممثل الأول » وكان هو الذى يقوم بعملية الإخراج بطريقة لا يقصد بها غير خدمة وجوده هو على المسرح ، وتطويع الكيان المسرحى كله لهذا الغرض ، ولهذا كان الإخراج عملية ارتجالية واجتهادية لا تقوم على أساس علمى ، أو فهم جمالى للعرض المسرحى . يتجلى ذلك أولا فى نوع المسرحيات التى كانت تقدم ، والتى كان اختيارها يخضع كلية لإرادة «النجم » وكان أغلبها يدور حول شخصية استثنائية متفردة صارخة المعالم ـ تاريخية أغلب الأحيان .

فإذا انتقلنا إلى الديكور فى ظل مسرح النجم فسنجد أنه كان كان مجرد وعاء خارجى يحتوى الشخصيات ولا يدخل أبداً فى صلب الدراما ، ولا يعبر عن زمان ومكان الحدث الدرامى بدقة علمية . ولما كانت أغلب الشخصيات كما ـ قلت ـ استثنائية وصارخة المعالم، كما هى العادة

فى المسرح الرومانسى الذى اتخذ عندنا طابعاً ميلودراميا معروفا ، فقد فتح ذلك المجال أمام الأبهار الذى لا يعرف الحدود بالديكور بلا أية عناية من حيث الدقة والأمانة التاريخية فى الخطوط والتفاصيل، وحتى المسرحيات التى لم تكن تدور حول شخصية تاريخية أو حدث تاريخى ، كانت تخضع هى أيضاً لقاعدة الأبهار فى الديكور ، بل كانت روعة المناظر وضخامتها إحدى وسائل جذب الجمهور إلى الشباك، كما يدلل على ذلك إعلان قديم لمسرح رمسيس نشرته مجلة المسرح فى عدد يونيو الماضى . ويدلل أيضاً على النظرة الزخرفية أو الاستعراضية للديكور فى ذلك الحين . كما تكفى الإشارة إلى المبالغ الطائلة التى كانت تصرف لتصنيع الديكور فى ورش أوروبا، ثم إلى ظاهرة استعمال الديكور ذاته فى أكثر من مسرحية مما يثبت أنه لا يرتبط بمسرحية بعينها ، ولا يقوم بأية وظيفة درامية . لا يمكننا أن نتكلم عن إضاءة مسرحية بالمعنى الفنى والعلمى الحديث قبل عام ١٩٥٣ ، فقد كانت مجرد إنارة للمسرح ، لا عنصراً مرتبطا بالعرض وبالدراما ارتباطاً عضويا ، . ولا شك أن مسرح النجـــم الذى كان سائداً قبل عام ١٩٥٢ قد لعب دوراً مجيداً فى تطوير مسرحنا

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ونقدنا الآن لأوجه النقص فيه ليس انكاراً للدور الذى لعبه ، فقد تطور فن التمثيل فى ظل سيادة « النجم » تطوراً ملحوظاً ، واستقل المسرح الدرامى عن المسرح الغنائى ، الذى ظل سائداً فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر حتى بداية عشرينات هذا القرن ، ومع ذلك فقد ظل التمثيل متميزاً بطابع إلقائى خطابى زاعق ، وظل بعيداً جداً عن لغة الحديث العادى .

ومنذ عام ١٩٥٢ بدأ مسرح المخرج يقف على قدميه فى مواجهة مسرح النجم الذى كان قد استنفد كل طاقاته ، وأصبح عاجزاً عن تلبية حاجتنا الفنية والمتعددة الجوانب ، وقد تعددت هذه الاحتياجات بعد ثورة ٢٣ يوليو على التحديد ، وأصبح مسرح النجم عاجزاً عن إشباعها .

قام مسرح المخرج عندنا على أكتاف زكى طليمات ، وعلى أكتاف تلاميذه من أمثال عبد الرحيم الزرقانى ونبيل الألفى وحمدى غيث ، ولا يتسع هذا المجال للحديث عن الصراع العنيف الذى دار بين هؤلاء وبين عمالقة مسرح النجم . لأنها قصة طويلة لنضال رجال مسرح المخرج من أجل الخروج بمسرحنا إلى آفاق جديدة وطليقة . ثم انضم إلى الرواد السابق ذكرهم جيل جديد من المخرجين الشبان ، ووقفوا

إلى جانب أساتذتهم وزملائهم القدامى فى تدعيم مسرح المخرج ، وهم يملأون حياتنا المسرحية الآن ، وقد استطاعوا أن يقفزوا بالمسرح عندنا خطوات كبيرة إلى الأمام ، فأصبحنا نلمس فى العروض المسرحية نوعاً من الوحدة ، ونوعاً من الترابط بين عناصر العرض من نص وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى ، تلك الوحدة التى كانت معدومة تقريباً فى مسرح النجم ، وقد تحققت نتيجة تسلم المخرج زمام وقيادة العرض المسرحى ، وخضوع العرض لرؤية واحدة ومحددة ، كما أصبحنا نلمس نوعاً من التوازن بين عناصر العرض المسرحى بحيث لا يجوز أحدها على الآخر مما يكون جوراً على الدراما وعلى الوحدة المطلوبة فى العرض .

www.books4all.net

وأصبحنا نلمس نوعاً من الانسجام بين شكل العرض ومضمونه ، وأصبحت الحركة المسرحية (الميزانسين) عنصراً تعبيرياً كالكلمة المنطوقة سواء بسواء وأصبحت نابعة من الموقف الدرامى ومرتبطة بسيكولوجية الشخوص ، بل إن الحركة أصبحت نوعاً من الكلام . . من الفعل الدرامى . أما وقد كف المسرح عن الدوران حول الشخصيات الاستثنائية ، واتجه إلى الحياة وإلى جماهير الشعب العريضة ، وقد ازداد هذا الاتجاه بروزا بعد الثورة ، فإننا نلاحظ على الكثير من عروضنا المسرحية اتجاهها إلى الجماهيرية حتى فى طابع العرض ، يتجلى ذلك فى الشغف بتحريك المجاميع الكبيرة على المسرح ، وتنسيق حركتها

بشكل فنى • معنى هذا ، أن الإخراج المسرحى تقدم فعلا عما كان عليه قبل عام ١٩٥٢ ، ولا داعى لأن نفيض فى شرح الاستخدام الوظيفى والعلمى للديكور والملابس والإضاءة والموسيقى وغيرها . ولا شك أن تعدد الفرق المسرحية بعد الثورة واتساع كادر المخرجين بفضل البعثات التى أوفدتها الثورة إلى بلدان أوروبا الشرقية والغربية، ثم العناية البالغة التى يلقاها المسرح من الثورة ، ثم ملكية الدولة لأغلب المسارح وإشرافها المباشر على المسارح الأخرى ، ثم الميزانية الضخمة التى ترصد للحركة المسرحية كل عام ، وتعدد دور العرض، وتدعيم الثورة للكادرات المشتغلة بالمسرح ، إلى آخر ما يعبر عن إدراك الثورة لأهمية وخطورة المسرح كجهاز ثقافى، وكسلاح لتجنيد الجماهير حول مبادئها وتوعيتها بقضاياها وأهدافها، كل ذلك فتح باب المباراة بين المخرجين الشبان للخروج بمسرحنا إلى آفاق جديدة .

ولكننا سنلاحظ بالضرورة تفاوتاً كبيراً بين مستويات المخرجين، وذلك فى مدى تحقيق الوحدة والترابط والتوازن والانسجام فى العرض المسرحى ، هناك أيضاً أخطاء لا مفر منها فى حركة المخاض المسرحى الذى تشهده بلادنا ، فإذا أردنا أن نضع أيدينا على اتجاهات للإخراج عندنا ، فإننا نستطيع أن نميزها بصعوبة شديدة ، وذلك

نظراً لصغر سن المخرجين الشبان ، أى حداثة عهدهم بالتجربة المسرحية ثم عدم استقرار أغلبهم على اتجاه واحد فى الإخراج، إنها بالنسبة إليهم فترة تجريب ، وامتحان لطاقاتهم ومواهبهم لا مفر من خوضه وتحمل جميع نتائجه التى توحى على كل حال بالتفاؤل ، ومع ذلك ، فهناك بوادر للاتجاهات الشكلية لدى بعض مخرجينا ، وأعنى بها العناية بالشكل أكثر من المضمون ، وهى اتجاهات سائدة فى أوروبا، وأرى فيها خطراً على مسرحنا ، خاصة وأنها ليست دليلاً على وجود نهضة مسرحية فى أوروبا، بقدر ما هى دليل على وجود أزمة مسرحية، الأمر الذى يجمع عليه النقاد هناك .أما مسرحنا فلا يزال فى الطور الأول لنهضته، وبالتالى يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوروبى ، وهذا لا يعنى أن نغمض عيوننا عن التطورات الجدية ، والإيجابية فى تلك المسارح . فقط علينا أن نستفيد منها منطلقين من احتياجاتنا المسرحية فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ويندرج تحت الاتجاه الشكلى الميل إلى تضخيم الديكور وإلى الزغللة والبهلوانية فى استخدام الإضاءة المسرحية دون مبرر درامى معقول ، ونزعة الاستعراض فى استخدام وسائل التكنيك المسرحى ، إلى آخر ما يمكن أن يشغل الجمهور عن الكلمة حاملة المضمون ، وعن الممثل عامود العرض المسرحى .

وهناك أخطاء فى فهم الإخراج المسرحى ، لعب النقد الفنى عندنا دوراً أساسياً فى إشاعتها . منها أن الإخراج يقتصر على الديكور والملابس والإكسسوار والإضاءة والموسيقى ، مع أن المسرح قد مر بمراحل مزدهرة من تاريخه دون أن يستخدم ديكورات على الإطلاق، ومراحل أخرى كان يستخدم فيها الديكور فى أضيق الحدود ، ولدينا المسرح اليونانى أولاً ، والمسرح الإليزابيثى (مسرح شكسبير) ثانياً ، كما أنه مر بمراحل أخرى مجيدة لم تكن فيها الإضاءة غير إنارة للمسرح دون بهلوانية فى استخدام العاكسات والمركزات والألوان ونفس الشىء يمكن قوله عن الملابس والإكسسوار أن المسرح كان ولا يزال النص + الممثل ، وكل ما عدا ذلك فهى وسائل فى خدمة هاتين الدعامتين اللتين لا يقوم المسرح بدونهما، وسيظل الأساس فى الإخراج هو تجسيد النص عن طريق الممثلين وطريقة تفسيره ، وطريقة أدائه ؛ والوصول بالممثل إلى الصدق فى الإحساس والعمق والشمول فى الفهم والطبيعية البالغة فى الأداء ، ولا يمكن الوصول إلى هذه النتائج بدون تدريبات صارمة على النصوص ، وفى اعتقادى أنه لا يمكن الرقى بمستوى عروضنا المسرحية بدون تدريبات لا تقل مدتها عن ستة أشهر وذلك هو الحد الأدنى للتدريبات فى نظر أى مخرج يحترم عمله الفنى، وهى المـــدة التى تسير عليها مسارح أوروبا، ونحن أحوج من

أوروبا إلى تدريبات من هذا القبيل ، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا التفاوت الجسيم الذى يواجه المخرج بين مستويات وأساليب الأداء لدى ممثلينا الذين ينتمون إلى مراحل ومدارس وأجيال مختلفة ، الأمر الذى يصعب معه تحقيق وحدة العرض ، والتى يشترط لها أساساً وحدة أسلوب الأداء وإذابة الفروق الجيلية بين الممثلين وهى عملية تحتاج إلى وقت وجهد .

أعطونا الوقت الكافى للتدريب ، ووفروا لنا ولو ١٠٪ مما يتاح للمخرجين فى أوروبا من إمكانيات وظروف ووقت ، ونحن نضمن لكم عروضا ترقى بمسرحنا المصرى إلى المستوى العالمى .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

أما عن مساهمتى المتواضعة فى حركة الإخراج المسرحى ، فقد قمت بإخراج مسرحية « بستان الكرز » لتشيكوف على خشبة مسرح الجيب فى موسم ١٩٦٤ـ١٩٦٥ . وقد تضاربت بشأنها آراء النقاد فرفعها البعض إلى السماء ، وهبط بها البعض إلى الأرض ، وكان مرد الخلاف فى الصدى النقدى إلى اختلاف الزاوية التى يرى منها الطرفان كاتباً كبيراً مثل تشيخوف ، فهناك من يصر على أن يرى فيه كاتباً محايداً متعالياً على الواقع المحيط به ، يطل من برجه العاجى ببرود موحش إلى الواقع الاجتماعى الدائر حوله ، وهـــذه نظرة محدودة

وضيقة تعجز عن تفسير أعمال تشيخوف بوجه عام ، وبستان الكرز بوجه خاص ، تلك التى تصور الصراع الحاد بين البورجوازية النامية ممثلة فى « لوباخين » الريفى النشأة الذى استطاع أن يثرى وينتقم لماضيه العبودى وبين الإقطاع المحتضر الممثل فى أسرة « مدام رانفسكايا » المالكة للبستان ، والمتشبثة به كآخر رمق لها وآخر ملمح من ملامح ماضيها الأرستقراطى الفاحش الثراء ، وأنا كنت وما زلت أؤمن بأن تشيخوف لم يكن محايداً فى يوم من الأيام ، لقد أدان فى أعماله عامة ، وفى بستان الكرز خاصة ، المجتمع الروسى بشقيه الإقطاعى والرأسمالى ورفض الشقين ، وهذه الإدانة وهذا الرفض ، هما فى حد ذاتهما موقف اجتماعى صريح ، حتى ولو لم تكن لدى تشيخوف صورة واضحة عن المستقبل . هـذا هو التفسير الذى انطلقت منه فى إخراج « بستان الكرز » متوخياً البساطة التامة فى شكل العرض والاقتصاد الشديد فى عناصره مركزاً كل اهتمامى على التمثيل ، وأعتقد أنها كانت تجربة مفيدة لى أولاً ، وللممثلين ثانياً فى التعرف على منهج ستانسلافسكى فى الأداء ، ويسعدنى أن أسجل أن الفنانة أمينة رزق ، التى اعتدنا أن نراها فى قالب أدائى معروف ، قد أثبتت مرونتها وحيويتها وقدرتها البالغة على التلاؤم مع المنهج الجديد والاستجابة له . فلم تكن فى « بستان الكرز » ، كما تعودنا أن نراها ، ويؤسفنى أن تجربة أمينة رزق لم تجد

التقدير النقدى الذى كانت تستحقه ، فقد قال النقاد جميعاً أنها لم تكن ، كما تعودوا أن يروها ، وسجلوا ذلك دون وعى بدلالته ، كانتصار لأمينة رزق على نفسها أولا ، وعلى القوالب الفنية الجاهزة ثانياً ، وعلى الانطباعة المليودرامية الملتصقة بها ثالثاً ، ثم هى انتصار لبستان الكرز ولمنهج الأداء الجديد .

أما عن وابور الطحين التى أخرجتها لمسرح الحكيم فى بداية موسم ١٩٦٥ — ١٩٦٦ فقد فعل بها النقاد مافعلوه ببستان الكرز، فقرر البعض أن الإخراج كان فى منتهى البساطة ، وقرر آخرون أنه كان فى منتهى التعقيد . وهذا التضارب الصارخ فى الآراء ، يدلل على عدم فهم الكثيرين لما هو جوهرى فى عملية الإخراج ، فلم يلتفت أحد إلى الأسلوب الجديد فى الأداء ، الذى حاولت الوصول بالممثلين إليه على اختلاف أجيالهم وخبراتهم رغم قصر مدة التدريبات ، ولم يلتفت أحد إلى وحدة العرض وإلى درجة الترابط بين عناصره ،وإلى التوازن فى الإيقاع، وإلى استخدام الديكور كجزء صميمى من الحدث الدرامى ، وتوظيف الموسيقى بطريقة عضوية ، وحركة المجاميع المتناسقة والمنضبطة ، وحركة الممثلين المدروسة والمعبرة ، ولا إلى اعتماد العرض على دماء جديدة من ممثلى الصف الثانى والثالث ، ارتفع بعضهم

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

إلى مستوى النجوم ومنهم فاروق نجيب وماجدة الخطيب ، ولا إلى الإخلاص فى بذل الجهـد ، وفى البحث عن آفاق جديدة للمسرح المصرى . لقد اتهمنى بعضهم باستعراض العضلات ، ولـكن أحداً لم يبين متى وأين وكيف استعرضتها لأتجنب ذلك فى المستقبل . .

وبين الصعود بوابور الطحين إلى السماء والهبوط بها إلى الأرض أقف لأؤكد أن أحسن عرض أخرجته هو ذلك الذى لم أخرجه بعد .

رأى فى موقفنا من الكلاسيكيات

لقد كانت تجربتى مع دور أجا ممنون شاقة وقاسية بالنسبة لى بعد ابتعادى عن خشبة المسرح قرابة ١٣ عاماً . . وليس أقسى على الممثل ولا أخطر على موهبته وطاقته من الابتعاد الطويل عن خشبة المسرح وحرمانه من المواجهة اليومية للجمهور المتجدد المتغير باستمرار وحرمانه من النمو والتطور من خلال التقلب فى الأدوار المختلفة من حيث تكويناتها النفسية والذهنية . . من المسئول عن بعدى الطويل عن المسرح . . لا أدرى . . إنه سوء الحظ . . أو ربما كانت سنوات البعد عن الوطن . . أو ربما عدم ارتباطى حتى الآن بفرقة أو أسرة مسرحية ثابتة . . الأمر الذى لا يدلى فيه رغم عودتى إلى الوطن منذ ثلاث سنوات . . المهم أننى رحبت بالتجربة وقبلت أن ألعب الدور قبل العرض بأيام معدودات — كما يعلم الجميع — من ثم كانت الظروف التى قمت فيها بالدور غير طبيعية ، ولعل هذا هو سر العصبية التى بدت علىّ فى الأيام الأولى للعرض . . ورويداً رويداً ، بدأت أزيح الخوف الداخلى من مواجهة الجمهور ، وبدأت آلف خشبة المسرح

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

والعيون المحدقة بى . وبدأت أتفرغ للدور . . وأحبه . . وأصبحت أكثر هدوءاً وأكثر إحساساً بالمأساة الداخلية للبطل المنتصر، ولكنه البطل الذى طحنه الانتصار . . هذا هو الجانب الشخصى للتجربة . ولكن هناك جانباً لها أكثر خطورة وأهمية وهو الذى أثرته فى ندوة عاصفة عقدت بمسرح الجيب عن أجا ممنون :

ما موقفنا من الكلاسيكيات؟ ما موقفنا نحن المخرجين والممثلين من النصوص الكلاسيكية القديمة، وبالذات من المنابع الأولى للمسرح العالمى . . كأجا ممنون ؟ وماذا يحدث بالضبط عندما يقوم مخرج معاصر بإخراج نص يونانى قديم ؟ . . هل يقدم عرضاً يونانياً، أم يقدم رؤية معاصرة لنص يونانى ؟ . . مما يؤلف له أن هذه القضية الجذرية لم تطرح على الصعيد النقدى ، بل ولم تخطر للنقاد على بال . . ولهذا جاءت أغلب الكتابات عن أجا ممنون . تفطس من الضحك « فلا يستطيع أعظم مخرج فى العالم أن يزعم أنه يقدم عرضاً يونانيا حين يقوم بإخراج نص يونانى قديم، وذلك لأن جميع مراجع وموسوعات وحفريات وآثار العالم لا تستطيع أن تقدم لأى مخرج صورة كاملة ووافية أو حتى تقريبية للعرض اليونانى القديم . . أى كما كان يقدم فى أثينا فى عهد طيبى الذكر أسخيلوس وسوفوكليس وشركاهما . .

ترى ما هو موقف النقاد الذين اعتبروا أجاممنون صورة صادقة للعرض اليونانى القديم . . مع أن الزميل كرم مطاوع نفسه كان يضحك مما يزعمه النقاد من أنه قدم عرضا يونانى الصورة ، وهو نفسه يعلم أنه لم يفعل هذا ، ولا يستطيع أن يدعى لنفسه هذا الحق . . ثم .. لنفرض ـ مجرد فرض ـ أن ما لدينا من معلومات ووثائق عن صورة العرض المسرحى اليونانى القديم كاف لاستحضار تلك الصورة القديمة فى مسرحنا المعاصر . . فماذا يكون موقف المخرج عندئذ . . هل يكون فنانا خلاقا مبدعا كما يتحتم عليه أن يكون . . أم يصبح مجرد منفذ آلى . . إن استحضار الصورة القديمة ـ وهو مستحيل عملا ـ حتى لو كان فى حكم الممكن لن يعطينا أكثر من وثيقة تسجيلية . . تماما كالأفلام التسجيلية التى تقدمها لنا السينما والتليفزيون .. وفيها ينتفى الخلق والإبداع وتصبح القيمة مجرد قيمة تاريخية ووثائقية . . أى أننا نكون قد صادرنا مهمة المخرج وفن المخرج عندما نزعم أنه قدم عرضا يونانى الصورة .. وبمعنى آخر سنكون إزاء عمل وثائقى لا عمل فنى . والأول لا يعنينا كثيراً ولا يفيد نهضتنا المسرحية كثيراً ولا يهم غير جمهور ضيق من الدارسين المتخصصين ، وهكذا يكون أولئك الذين «اتهموا» الزميل كرم مطاوع بأنه قدم عرضا يونانى الصورة قد ظلموه من حيث أرادوا أن ينصفوه ..

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

وعدو عاقل خير من صديق جاهل . . فهم لا يستطيعون أن يزعموا أنهم على علم بملامح الصورة اليونانية للعرض، وليس فى مقدورهم أن يكونوا صورة ـ ولو تقريبية ـ للعرض اليونانى القديم مهما كانت أطنان الكتب التى يقرأونها فى الموضوع . . وإذن فهم ينسبون للمخرج الشاب مالا يدعيه لنفسه، وما لا يملكون أن ينسبوه إلى أحد وما لا علم لهم به وما لا يستطيعون إثباته . . ماذا إذن؟ . . الأمر فى غاية البساطة، فالمخرج أى مخرج لا يقدم فى الواقع غير رؤية معاصرة حين يقوم بإخراج أحد النصوص الكلاسيكية . . وهذا هو الشىء الوحيد الممكن والمعقول والمشروع بعيداً عن نزوات الغرور والادعاء والتعالم . . ولكننا نواجه هنا أيضا عدة قضايا هامة ومعقدة :

اختلاف الرؤية بين الممثل والمخرج

ما دمنا لا نقدم صورة « وثائقية » للعرض اليونانى . . وإنما نقدم رؤيتنا الخاصة والمعاصرة للنص اليونانى . . فما هو موقفنا بالضبط كمخرجين وممثلين من قضية الأداء التمثيلى للنماذج الكلاسيكية ؟ كيف تمثل هذه النماذج؟ . . تلك هى القضية التى لم يطرحها كرم مطاوع على نفسه وبالتالى لم يجد لها حلا حين تصدى لإخراج أجاممنون . . ولكنها

القضية التى شغلتنى منذ أول لحظة كلفت فيها بأن ألعب الدور ..
وبالطبع لم يكن من حقى أن أحلها بمعزل عن رؤية المخرج وعن الأسلوب العام فى الأداء الذى اختاره للكورس والممثلين .. ولم يكن هناك مفر من النزول على مطالب رؤية المخرج .. فلو أننى اخترت أسلوبا للأداء مغايراً للأسلوب العام للعرض لبدا أجاممنون ـ البطل ـ نغمة نشاز فى الجو العام ـ مما كان يمكن أن يعتبر فشلا فنيا لدى بعض من لا يتعمقون القضية .. فضلا عما فى هذا من فردية وأنانية وخروج على مبـــدأ الحرص على وحـدة العرض .. والخضوع التام لمطالب المخرج .. وأنا مخرج .. ولذلك لم أكن لأتورط فى مثل هذا الخطأ .. أو هذا العصيان .. كان لابد إذن من الطاعة المطلقة ، ولـكن هذا كلفنى أعباء صراع داخلى قاس .. فأنا مقتنع بما أقول على المسرح، ولـكننى لست مقتنعا بالطريقة التى أقوله بها.. تلك الطريقة الـكلاسيكية الغنائية الخطابية المطاطية.. وطالما سألت نفسى .. بل كنت أسألها كل ليلة قبل وبعد وأثناء العرض .. هل كان أجا ممنون البطل .. الملك .. يتحدث بهذه الطريقة المواويلية ؟ .. هل كان يتحرك بهذه الطريقة الجامدة ؟ .. هل كان يلتفت ويشير بهذه الطريقـــة الآلية السخيفة وكأنه لعبة ميكانيكية من لعب الأطفال .. وهل لا بد أن نظل تؤدى أدوار الأبطال الـكلاسيكيين ـ الأسطوريين وغير الأسطوريين ـ بالطريقة

الساذجة التى كانت تؤدى بها فى فرق النقاش وقرداحى وسلامة حجازى وجورج أبيض ورمسيس . . أى منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى الربع الثانى من القرن العشرين ، وماذا لو تركنا لهؤلاء الأبطال حرية الحديث والحركة والإشارة والالتفاتة دون أن نضعهم فى قوالب الأحذية الضيقة العتيقة . . هل تفقد الصراعات والعلاقات الدرامية جوهرها ؟ هل تكف النماذج الملكية عن أن تكون ملكية؟ ومن الذى قال أن النماذج الملكية والبطولية كانت تتحرك هكذا كالدمى . . ألا نفقدها بشريتها عندما نفقدها حريتها ؟ وما هو الجوهرى فى المسرح ؟ أهو الملكية أم البشرية ؟ . . أما الجوهرى هذا هو السؤال . . وهو نفسه الجواب . . الجوهرى هو بلا شك الصراع والعلاقات والمصائر الدرامية وكل ما عدا ذلك ثانوى وجانبى وهامشى . . . والمسرح لا يعنيه غير الجوهرى؛ فإذا حرصنا على القوالب الجاهزة الميتة والمميتة وعلى الصورة الميكانيكية التى تظهر بها النماذج الكلاسيكية على المسرح عادة فإننا نكون قد حنطناها وأفقدناها حريتها وحيويتها ودفئها . . ونكون بذلك قد وضعنا بينها وبين الجمهور حائطا خامسا وسادسا وسابعا ـ فضلا عن الرابع — مما يكون عائقا على طريق المشاركة المنشودة بتقديم العرض . . فإذا رأينا بعد ذلك من ينام فى

الصالة أثناء عرض أجامنون من الناقد الكبير إلى المتفرج البسيط فيجب أن نعترف بأن هناك خطأ ما .. وإن كان كثيرون ممن رأيتهم نائمين طوال العرض سيستيقظون الآن ليبادروا بإنكار هذه الحقيقة التى طالما أغاظت المخرج والممثلين والكورس بوجه خاص لأنهم يخشون أن يقبض عليهم متلبسين بالنوم فى عرض يونانى قديم حتى لا يتهموا بضحالة الثقافة . . مرة أخرى ماذا كان يحدث لو تكلم أبطال أجا ممنون كما يتكلم الناس عادة فى حياتهم ..حتى الملوك .. هل نخسر الملكية . . ولكن لماذا نكون ملكيين أكثر من الملوك عندما نتقمص أدوارهم على المسرح . . تلك هى المهزلة بل المأساة التى تورط فيها مسرحنا منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى الآن . . بل وتورطت فيها ولا تزال مسارح أوروبا بشقيها الشرقى والغربى.. فلماذا لا نعيد النظر فيما نتصوره من البديهيات . . كم فى الفن من بديهيات باطلة تعيش بالقصور الذاتى معتمدة على كسل المبدعين والنقاد والباحثين .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

لماذا نتقعر . . . ؟

هذا الحديث يذكرنى بتجربة مماثلة واجهتنى كمخرج فى مسرحية وابور الطحين . . وهى . . هل يتحتم أن يتحدث الفلاحون بالطريقة

المقعرة التى تم الاتفاق والإجماع عليها فى المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون أم لا ؟ . . ماذا نكسب وماذا نخسر بهذه الطريقة الكاريكاتيرية الشائعة فى أداء أدوار الفلاحين ماذا لو تحدثوا ببساطة ودون مبالغة أو مسخ أو تشويه ؟ هل سنفشل فى إقناع الجمهور بأنهم فلاحون ؟ . .

لاتوجدلهجة واحدةنموذجية نستطيع أن نزعم أنها لهجة الفلاحين . . والفن لا ينشد غير النموذجى . . فلماذا ننسب إلى الفلاحين هذه اللهجة بعينها من بين عشرات اللهجات المحلية و نعتبرها لهجتهم الوحيدة ونفرضها على المسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما . . وأخيراً على المتفرج المسكين الذى يعلم أننا نزيف و نكذب أمرة ثانية . . النموذجى والجوهرى هو الصراعات والعلاقات والمصائر لا هذه اللهجة السطحية، ولذلك لن يخسر المتفرج شيئاً حتى لو سمع الفلاحين يتحدثون مثله . . فهناك فى أعماق الريف قرى يتحدث أهلها كسكان البنادر، وليس من حقنا أن نفرض على المتفرج لهجة محددة قبل أن نوحد جميع اللهجات المحلية . .

كانت تجربة وابور الطحين تجربة ناجحة فى هذا المجال وبدأ كثيرون فى الإذاعة والتليفزيون يزهدون فى الكاريكاتيرية

التى طالما فرضوها على الفلاحين وعلى المتفرجين فى وقت واحد . فلقد تحققت المشاركة المنشودة بين المتفرج وبين الأحداث والشخوص وهو نفس ما كان يمكن أن يتحقق فى أجاممنون . . . لو طرحنا على أنفسنا منذ البداية موقفنا من الكلاسيكيات ومن النماذج الكلاسيكية ، وهذا ما لم يحدث للأسف .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

حول التجريبية !

مع بداية كل موسم مسرحى ، تطير مجموعة من علامات الاستفهام الحائرة ، لتحلق فوق الحديقة الفرعونية بالجزيرة ما هى رسالة مسرح الجيب ؟ . . ما دوره فى حركتنا المسرحية ؟ . . ما هى الصلة وما هى الفروق بينه وبين مسارحنا الأخرى ؟ ما يجب وما لا يجب أن يقدمه مسرح الجيب ؟ .. ثم .. التجريبية .. ما معناها ؟ .. ما حدودها ؟.. ما معيارها ؟ . . ما ضوابطها ؟ . . الخ . . وتظل تلك العلامات معلقة فوق المبنى الصغير حتى انتهاء الموسم ، لتكمن خلال شهور كل صيف ، فى حالة تربص للعودة إلى التحليق مع الموسم الجديد فوق الحديقة الفرعونية .

وحول العرض الواحد — من عروض مسرح الجيب — تتعدد وتتضارب وجهات النظر ، بعضها يؤكد خروج مسرح الجيب عن رسالته بتقديمه عرضا ما ، وانحرافه عن دوره ووظيفته فى الحركة المسرحية .. وبعضها الآخر يؤكد العكس تماما وعلى طول الخط وعن نفس العرض .

والملاحظ أولا : أن تلك التساؤلات لا تثور حول مسارح

القومى والحكيم والكوميدى والحديث ، أولا تثور حولها بتلك الطريقة المنتظمة والدورية والموسمية التى تثور بها عادة حول مسرح الجيب . ربما لأن تحديد الفروق بين القومى والكوميدى أو الحكيم والقومى أو الحديث والكوميدى — مثلا — مهمة أسهل من تحديد الفروق بين أحد تلك المسارح أو بينها مجتمعة وبين مسرح الجيب بالذات .... أقول ربما .. لأن هذا يفترض أن ثمة اتفاقا على فهم رسالات المسارح المذكورة وهو غير صحيح على الإطلاق .

الملاحظ ثانياً : أن التساؤل الأساسى يتركز عادة حول الفرق بين مسرح الجيب وحده — من ناحية — ومسارحنا الأخرى كلها — من ناحية أخرى — مما يشير إلى أن ثمة إصرارا على أن تكون لمسرح الجيب بالذات رسالة متميزة بل ومغايرة تماما لما قد نفترض أنه رسالة المسارح الأخرى مجتمعة أى رسالة المسرح المصرى . . وهذا يعنى فى نفس الوقت واحدا من ثلاثة : إما أننا لانعرف رسالة المسرح المصرى عامة . . أو أننا نعرفها ونجهل فقط رسالة مسرح الجيب الطارىء والجديد على المسرح المصرى . . وإما أننا لا نعرف هذه ولا تلك .

عبثا حاولت وأحاول أن أخرج بمفهوم واضح محدد مريح لرسالة

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

مسرح الجيب من خلال ما كتب عنه فى السنـــوات الثلاث المنصرمة . . وسأكتفى هنا بالحديث عن العروض التى عاصرتها ـ منذ عودتى إلى الوطن ـ وعلى التحديد فيما بين « ياسين وبهية » ـ سنة ١٩٦٤ إلى « أ . ب » سنة ١٩٦٦ .

وقليلون حقا هم الذين اعتبروا تقديم « ياسين وبهية » خروجا على رسالة مسرح الجيب وانحرافا به عن دوره التجريبى .. ولـكنهم كانوا هناك على كل حال .. ولست الآن فى مجال مناقشة ما إذا كان هؤلاء قد أخطأوا أم أصابوا فى فهمهم للتجريبية ، لأنهم فى الواقع كانوا يعنون أن مسرح الجيب خرج عن دائرة العبث واللامعقول وإن حاولوا إخفاء ذلك بالدفاع عن التجريبية . . أما الذين اعتبروا « ياسين وبهية » تأكيدا لرسالة مسرح الجيب التجريبية فقدانساقوا فى ذلك وراء مفهوم للتجريبية محدود وضيق للغاية ، إن لم يـكن باطلا كل البطلان . . لماذا ؟ وكيف ! . .

كان واضحاً حتى للفهم البدائى للمسرح أن « ياسين وبهية » لم تـكتب للمسرح .. ولذلك أنتهز هذه الفرصة النادرة لأعجب .. كيف أمكن أن يضيع نقادنا كل هذا الوقت والجهد والحبر والورق فى مناقشه حقيقة كانت واضحة منذ البداية هذا الوضوح . . ؟ لم تـكن

« مسرحية » وإنما كانت « رواية شعرية » رواية تمسرح .... تطوع للمسرح .. وللأسف لم تكن « الرواية الشعرية » قد دخلت أدبنا وتاريخنا الأدبى والنقـدى كما دخلت « أنواع » أخرى من الأدب الأوروبى .. ولو لم أقرأ « يفجينيا أنيجين » للشاعر الروسى « بوشكين » لما كان لى أن أكتب « ياسين وبهية » فى هذا الشكل البسيط الذى تعب نقادنا فى اللف والدوران من حوله ، فقالوا مرة أنها ملحمة ، وقالوا أخرى مجرد قصيدة طويلة ، وقالوا عدة قصائد . . وقالوا . . وقالوا .. ولو اكتشفوا النوع الأدبى الذى تنتسب إليه، لما حاكموها كمسرحية ولا كملحمة ولا كقصيدة ، ولجاءت كتاباتهم أكثر جدوى لى وللمخرج ولمسرح الجيب ولمسرحنا العربى . . إذن — وهذا هو الأهم — ولما بدأ تقديم « ياسين وبهية » على المسرح « بدعة » تواجه بالحيرة من البعض، وبالانبهار من البعض الآخر، فالمسرح العالمى عرف منذ زمن بعيد « مسرحة » الروايات « النثرية » وما كان له أن يزهد — من باب أولى — فى « مسرحة » الروايات « الشعرية » فللشعر على المسرح حق الأبوة التاريخية على الأقل .. أليس كذلك ؟ ..

أنا لا أقول إذن بأن الذين اعتبروا « ياسين وبهية » تأكيدا لرسالة مسرح الجيب التجريبية قد أخطأوا فيما أكدوه، ولكنى أحاول

أن أكشف هنا المفهوم الخاطىء للتجريبية، ذلك الذى بدوا على أساسه « مشروعية » تقديمها على المسرح لما اعتقدوه فيها من إمـكانيات تجريبية .. فما أخطر النتائج التى يمكن أن تترتب على ذلك المفهوم المحدود الضيق للتجريبية : لقد خرجوا من المسرح بمعادلة غير سليمة مؤداها أن « ياسين وبهية » ليست نصا مسرحيا ، وما دامت كذلك فهى «تجربة» جديدة . . ومعنى هذا أن التجريبية تضيق وتضيق لتنحصر فى تقديم النصوص «غير المسرحية» . . والامتداد المنطقى والحتمى لمثل هذه النتيجة الباطلة هو خلع الطابع التجريبى على أى نص « غير مسرحى » بمجرد تطويعه للمسرح ، حتى ولو كان عريضة أو مقالة .. ثم تمتد التجريبية إلى الغرابة والشذوذ والخروج على المألوف، وتمتد أكثر حتى تصبح خروجا على المسرح ذاته أو خروجا بالمسرح على المسرح .. هى امتدادات مخيفة بلا شك ولـكنها منطقية وحتمية كما قلت .. ثم .. ألم يكتب ناقد من نقادنا الـكبار يومها مقالا عن « ياسين وبهية » بعنوان « الإخراج يصنع الدراما » . . مما يعنى أن « الرك » على المخرج ولا أهمية بعد ذلك لما إذا كان النص يتضمن أو لا يتضمن عناصر درامية، ومما يفتح أبواب المسارح على مصاريعها أمام كل ما ليس دراميا .. ما دام المخرج هناك .. وما دام فى الإمكان مط التجريبية إلى ما لانهاية وبلا شروط ولا — ضوابط ولا معايير ؟ ..

ثم جاءت « بستان الكرز » لتشيخوف وكان الإجماع المنقطع النظير على مجافاتها لرسالة مسرح الجيب . . التجريبية . . لماذا ؟ لأن تشيخوف من الكتاب الكلاسيكيين لا المحدثين . . من القدماء لا المجددين .. هكذا قالوا . . وكانت معادلة أخرى باطلة المقدمات رتب عليها النقاد نتائج أكثر بطلانا . . فلو صح ماقالوا لكان معنى هذا استحالة التجريب فى أى نص قديم — لمجرد أنه قديم — وجواز التجريب فى أى نص حديث لمجرد أنه حديث . . « أجاممنون » مثلا نص يونانى قديم يجافى رسالة مسرح الجيب . و « البيجامة الحمراء » مثلا نص حديث جداً فلا يجافى رسالة مسرح الجيب . . وسنكتشف فيما بعد أن وراء هذا المفهوم للتجريبية نية الاندفاع بمسرح الجيب مع موجة معينة من الموجات المسرحية المعاصرة . . هى على التحديد موجة العبث واللامعقول .. ولكن المهم الآن أن التجريبية انحصرت فى الحداثة والجدة .. حداثة النص وجدته ..

نسى نقادنا أن « تشيخوف » كان فى وقت ما — وعلى التحديد عندما بدأ ستانلافسكى يقدم « طائر البحر » على خشبة مسرح موسكو الفنى — . . كان فى طليعة كتاب الطليعة ـ فى طليعة الكتاب التجريبيين .. وذلك بالقياس إلى واقع المسرح الروسى فى نهاية القرن

التاسع عشر ومطلع العشرين .. ذلك الواقع الذى كان متخلفا دراميا وذوقيا وفنيا وثقافيا وحضاريا بقدر تخلف واقعنا المسرحى يوم قدمت « بستان الكرز » على خشبة مسرح الجيب .. من ثم يصبح « تشيخوف » هنا فى مصر .. وفى موسم ١٩٦٤ — ١٩٦٥ .. كاتبا طليعيا من الدرجة الأولى بالقياس إلى واقع مسرحنا المصرى على الصعيدين التأليفى والإخراجى .. حتى ولو كانوا فى روسيا وفى غير روسيا قد وضعوه — كما حدث بالفعل — فى إحدى فتارين المتحف المسرحى .

هنا يثور سؤال مشروع .. هؤلاء الذين يصرخون على الطليعية والتجريبية هل سألوا أنفسهم مرة .. طليعية وتجريبية بالنسبة لماذا ومن؟ بالنسبة إلى واقع المسرح فى بلدان أوروبا الغربية والشرقية، أم بالنسبة إلى واقع مسرحنا المصرى والعربى؟! .. ثم أليست محاولة ربط رسالة المسرح المصرى بعجلة المسرح العالمى وبهذه الطريقة العشوائية مصادرة على رسالة المسرح المصرى ؟ .. ثم أليست بالتالى مصادرة حتى على ما قد يتصور أولئك النقاد أنفسهم أنه رسالة مسرح الجيب؟.. فرق كبير بين التجريبية المنبثقة من واقعنا ومن ظروفنا لتجيب على أسئلة تطرحها حركتنا المسرحية النامية ، وبين « التجريبية » بمعنى

« تقليد » إفرازات الموجات المسرحية فى العالم المحيط بنا . . تلك التى تجيب هناك على أسئلة أخرى لم تطرحها حركتنا المسرحية بعد . . فما بالنا « بتقليد » الموجات المسرحية المحتضرة . . كموجات العبث واللامعقول..وهكذا يتورط بعض نقادنا فى مأزق مضحك حين يصبح « التجريب » الذى ينادون به ويدافعون عنه « تقليداً » ويصبح « التقليد » الذى يهاجمونه ويتباكون من أجله ، على مسرح الجيب « تجريباً »، كل ذلك لسبب واحد هـــو حصر مفهوم التجريبية فى النصوص الجديدة — أياً كانت — والمصادرة على كل مافى التراث الإنسانى من « أسخيلوس » إلى « تشيخوف » واللهث الأعمى وراء الموجات الأوروبية المعاصرة...

www.books4all.net
مشيات سور الأزبكية

ثم نصطدم بمفهوم ثالث — أكثر ضيقاً للتجريبية ولرسالة مسرح الجيب . . وهو أكثر ضيقاً لأنه مترتب — لا شعورياً — على اسم «مسرح الجيب» الذى يوحى أول ما يوحى بصغر حجم المبنى وحجم الجمهور .. أمر مضحك حقاً أن ترتبط رسالة مسرح ما فى بلد ما بحجم مبناه وعدد مقاعده ولـكنه أمر شائع جداً . . للأسف فحين قدمت «ياسين وبهية » على خشبة مسرح الجيب الصغيرة ، اعتبرها كثيرون عرضاً تجريبياً ، فما أن قدمت على خشبة مسرح الأزبـكية الـكبيرة

حتى كفت فى نظر الكثيرين عن أن تكون عرضاً تجريبياً . . وحين قدمت « وابور الطحين » على مسرح الحكيم الكبير الحجم فى إطار وأسلوب ومواصفات وحدود ومبادىء « المسرح الدائرى الثابت » القائم على إحاطة الجمهور بخشبة اللعب من الجوانب الأربع ، وبلا ديكورات على الإطلاق . . لم يلتفت كثيرون إلى طابعها التجريبى . . أما حين قدمت « أجا ممنون » فى نفس الإطـــار ونفس الحدود والمواصفات — المسرح الدائرى الثابت — أجمع الكل على طابعها التجريبى . . لمـاذا ؟ لأن حجم مسرح الحكيم يعادل حجم مسرح الجيب كذا مرة ؟ . . هذا معناه أنه كلما صغر حجم مبنى مسرح معين ، كلما كانت العروض التى تقدم عليه أكثر تجريبية ، وكلما كبر مبناه ، كلما كانت عروضه أقل تجريبية . . تصوروا . . ترى ماذا يكون مصير مسرح الجيب إذا نقل مقره فى المستقبل لسبب ما إلى مبنى آخر . . وليكن مبنى مسرح محمد فريد . . ؟ هل يكف عندئذ عن أن يكون تجريبياً ؟ . . وهل يصبح مسرح الحكيم فجأة مسرحاً تجريبياً إذا نقل مقره إلى مبنى الحديقة الفرعونية ؟ . . هذا طبعا إذا سلمنا جد لا بأن التجريبية صفة لاصقة بمسرح الجيب وحده دون باقى المسارح بسبب صغر حجم مبناه وجمهوره . . فلقد حدث ربط ميكانيكى فى أذهان البعض بين صغر حجم جمهور مسرح الجيب — المترتب على

قلة عدد مقاعده وعلى صغر مبناه — وبين التجريبية . . ومؤدى هذا الربط بدوره أنه كلما ازداد جمهور المشاهدين لعرض ما حجما كلما ابتعد هذا العرض عن نطاق التجريبية . . والعكس بالعكس . . وكأن العرض التجريبي محكوم عليه بأن يتحرك فى دائرة ضيقة جداً من المشاهدين . . والخطورة هنا تكمن فى اعتبار البعد عن « الجماهير » ضرورة من ضرورات وجود مسرح الجيب ، وقدراً لا يستطيع الإفلات منه دون أن يفقد أساس وجوده . . وهنا يقفز فى وجهنا سؤال : وما ضرورة وجود مسرح جيب ، وما ضرورة محاولات تجريبية على خشبته ، إذا لم يقصد بها تحقيق الجماهيرية للمكتسبات الفنية الجديدة فى الفن المسرحى ؟ ثم أى تناقض يقع فيه من يقولون بالتعارض بين التجريبية والجماهيرية حين يعترفون بأن عروضا مثل « ياسين وبهية » و « أجا ممنون » و « أ . ب » كانت تجريبية ، وهى عروض تحقق لها نصيب كبير من الجماهيرية ؟ ترى هل تحقق لها هذا النصيب من الجماهيرية لأنها تجريبية ؟ أم رغم أنها تجريبية ؟ . وإذا كانت الأولى فلماذا يصرون على التعارض بين التجريبية والجماهيرية ؟. وإذا كانت الثانية ، فكيف أمكن أن تكون تجريبية وجماهيرية فى وقت واحد ؟. ألا يعنى هذا أن مفهومنا للتجريبية قاصر وعاجز ومثير للاشفاق ؟ . .

www.books4all.net

الحقيقة أن وراء التعارض المزعوم بين «الجماهيرية» و «التجريبية» نية لتأكيد مفهوم آخر باطل — لا لرسالة مسرح الجيب فحسب بل ولرسالة المسرح المصرى عامة — وبوضوح أكثر : إنها نية لعزل مسرح الجيب عن الحركة المسرحية ذاتها، وعن الحركة التاريخية والفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية . . فماذا يعنى فى الواقع تحديد جمهور مسرح الجيب بالحجم الصغير ؟ . . أو ما هو المقصود منه فى النهاية ؟ المقصود هو الاتجاه بالمسرح إلى صفوة محظوظة من المثقفين، وبالتالى حصر رسالته فى الدائرة الضيقة للأرستقراطية الثقافية . . فى دائرة اهتماماتها الفنية والثقافية ، أى عزل المسرح عن الاهتمامات الفنية والثقافية لجماهير الشعب العريضة والاستعلاء عليها . . إنها دعوة إلى مسرح المثقفين . . مسرح الصفوة المختارة المتميزة . . مسرح الفئة المترفة . . إنها دعوة « المسرح للمسرح » . . وهكذا حتى نصطدم فى النهاية بدعوة « الفن للفن » بكل عريها ونفاقها ومكرها . . ذلك هو الدافع الحقيقى وراء إصرار البعض على أن يكون لمسرح الجيب رسالة مغايرة لرسالة المسرح المصرى عامة . هم يريدونها رسالة «مغايرة»، ولكنها تصبح عن طريق الامتدادات المنطقية على صعيدى النظر والتطبيق ، رسالة « مناقضة » تماما لرسالة المسرح المصرى . .

ولعل هذا هو سر الإصرار الغريب على أن تظل « التجريبية » صفة لاصقة بمسرح الجيب وحـــده أو من اختصاصه المطلق دون باقى المسارح . . مع أنها جزء من رسالته التى هى فى نفس الوقت جزء من رسالة المسرح المصرى . . ومع أنها تدخل فى نطاق اختصاص المسارح الأخرى بنفس القدر الذى تدخل به فى نطاق اختصاص مسرح الجيب . . أو هكذا يجب أن يكون .

ولـكن ما عساها أن تـكون رسالة المسرح المصرى ؟ . . إنها رسالة الفن فى مجتمعنا هذا . . ولا يمـكن إلا أن تـكون تعبيراً عن المهـــام التاريخية التى تواجه جماهير شعبنا . . آلامها وآمالها وأحلامها واهتماماتها الحيوية وحركتها نحو حياة أفضل . . نحو مجتمع الـكفاية والعدل . . إنها رسالة ثقافية وتربوية وتعليمية بالمعنى العريض والشامل والعميق الجذور . . ولا يمكن للفن فى مثل هذا المجتمع ، وفى مثل هذه المرحلة التاريخية وأمام جسامة وثقل مسئوليات شعبنا إزاء ماضيه وحاضره ومستقبله . . ولا يمكن للفن إلا أن يكون سلاحاً فى يد السلطة الثورية لتجنيد الجماهير حول المبادىء والشعارات والأهداف الثورية . . فهل يمكن أن تـكون للمسرح المصرى رسالة غير هذه الرسالة . . مغايرة . . أو مناقضة . . وهل يمكن أن تـكون لمسرح الجيب رسالة منعزلة عن رسالة المسرح المصرى؟ ولحساب من؟

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

لحساب العبث واللا معقول واللا مجدى ؟ أهى النية الحسنة أم التقليد الأعمى للموجات المسرحية الطارئة والعابرة والطافية على خشبات المسارح فى أوروبا ؟ . . إن هذا يحمل فى حد ذاته خطر الاندفاع وراء المغامرات « الشكلية » التى اندفع إليها المسرح هناك ، والتى نرجو لمسرحنا النجاة منها بالزهد فيها . خاصة بعد أن أشهرت هناك إفلاسها الشديد .

وأخيراً . . ما عساها تكون التجريبية ؟ .

إنها أية رؤية جديدة فى الشكل أو فى المضمون . .فى التأليف . . فى الإخراج . . فى التمثيل . . فى الوسائل التعبيرية . . فى التكنيك . . إنها فى النص الذى يقدم من خلال رؤية جديدة تماماً ولو كان قديماً قدم أبى الهول . . وفى الإخراج إذا استطاع أن يشير إلى آفاق جديدة ويطرح قضايا جديدة ويحاول أن يبحث لها عن حلول ، ويستخدم وسائل تعبيرية جديدة . . ثم هى فى التمثيل إذا استطاع أسلوب ما فى الأداء أن يحقق إقناعاً لم تحققه الأساليب السائدة . . وفى التكنيك إذا استطاع أن يطوع مكتسبات التقدم العلمى للمسرح وأن يطوعه لها . . إنها كل إضافة عميقة وجذرية وجوهرية . . كل إضافه تؤكد أن فى الإمكان أبدع مما كان ، وتفتح طريق النمو والتطور . . كل

إضافة حقيقية تحدث على خشبة المسرح فى عناصر العرض جميعاً أو فى عنصر منها تمهيداً لإحـــداث تغيير فى الصالة . . فى أذهان وأذواق ومفاهيم الجمهور . . الناس . . الشعب . . أما حصر التجريبية فى أحد المفاهيم الضيقة السابق ذكرها فيـــؤدى بالمسرح إلى الاختناق والموت . . وهذا مالا نريده لمسرح الجيب ولا لمسرحنا المصرى . . فيما أرجو .. ! ! .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

آه ياليل ياقمـــر ..

بين الدرامـــا والميلودراما

« يبدو أننا فى حاجة إلى وقفة تأملية لأسلوبنا فى النقد المسرحى، فلقد جرفنا النشاط المسرحى الغزير إلى متابعات سريعة وتعليقـات خاطفة لم تتح لها الفرصة أن تلتقط أنفاسها لتلقى نظرة تأملية على دور النقد وأسلوبه » .

بهذه الـكلمات يستهل الأستاذ أحمد عباس صالح مقـاله عن « آه ياليـل ياقمر » المنشور فى العدد الماضى من مجلة المسرح ، وهى كلمات طيبة وجميلة ومطمئنة ، ومبشرة بأسلوب جديد أو على الأقل جاد فى النقد المسرحى ، أسلوب يعد بتصحيح بعض أو كل أخطاء المتابعات السريعة والتعليقات الخاطفة المبهورة الأنفاس . . . ولهذا السبب بالذات أستهل حديثى بنفس الـكلمات الطيبة المطمئنة ، خاصة وأن الناقد يعد أيضاً بأن يطرح قضية نقدية هامة هى قضية التفرقة بين « الأنواع المسرحية » ، وبالذات بين «الدراما» و« الميلودراما»، مؤكدا بحق أن « اختلاط الأنواع المسرحية يكاد يـكون مرضاً شائعاً فى إنتاجنا المسرحى » .

وبصرف النظر عن المقدمات العامة والمعادة التى يسوقها الناقد عن الشكل والموضوع ، وهو يقصد المضمون بالطبع — مما لا يضيف شيئاً فى مجال إيضاح قضية العلاقة بينهما ، تلك العلاقة التى لم يعثر لها الماديون والمثاليون جميعاً على فهم أو تحديد أو ضوابط أو معايير ، والتى لا يملك أحد أن يدعى لنفسه فيها الكلمة الأخيرة حتى ولو كان الأستاذ أحمد عباس صالح .. وبصرف النظر عن المعلومات الأولية التى نعثر عليها على حد تعبيره فى « أى كتاب مدرسى فى فن المسرح » عن الأنواع الأساسية فى المسرح . . بصرف النظر عن هذا كله لا نملك إلا أن نستبشر خيرا بحديثه عن رسالة النقد الفنية والاجتماعية والشروط الواجب توفرها فى العملية النقدية . . . من عدم التسرع . . إلى التأمل الموضوعى . . إلى موهبة الحس المسرحى الذى يدرك الجوهر الأساسى للنص المدروس . . ثم يقوله فى تواضع محمود : « إننا محتاجون إلى النظر فى أول السلم ، إلى إجراء محاولة للتصنيف حتى يوضع كل شىء فى مكانه الصحيح ، وتبدو الطرق على شىء من الوضوح لجميع العابرين » . . ياريت . .

ولكن الناقد يبدأ بنا فجأة من « أعلى السلم » ، وذلك بتلخيص « مدروس » لحدوتة « آه ياليل يا قمر » يبرز عن قصد

هزيمة بهوت بعد مصرع « ياسين » . . ثم « هزيمة مصر » بعد حريق القاهرة ، ثم « الهزيمة » اللاحقة لمصرع « أمين » . . ليتطوع بعد ذلك بفتوى غريبة فيقول . . « وواضح أن هذا المناخ يسقط نفسه على الأوضاع الحاضرة التى انتهت بالهزيمة العسكرية ، ويستفيد من مشاعر الألم العنيفة التى يعانيها الشعب المصرى » .

كان يمكن — لو صح هذا — وهو غير صحيح على الإطلاق ، وتشهد دفاتر مؤسسة المسرح ، ودفاتر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . . كما يشهد الزملاء كرم مطاوع وسعد أردش وجلال والشرقاوى . . ثم الرقابة . . بأن « آه ياليل ياقمر » كتبت قبل الهزيمة العسكرية بأقل قليلا من العام — . . أقول كان يمكن لو صح هذا أن تكون « آه ياليل يا قمر » استفادة « سامية » أو « بناءة » من مشاعر الألم العنيفة التى يعانيها الشعب المصرى . . فهذا فى حد ذاته أمر طبيعى ومشروع بل ومطلوب ، وستظل الهزيمة العسكرية مصدراً لإلهام فناينا وكتابنا وأدبائنا إلى زمن طويل . . بل ومهماز للأجيال القادمة . . وبالتالى لم يكن هذا ليحسب على « آه ياليل ياقمر » بقدر ما كان يحسب لها . ولكن الناقد يبادر فيجردها بلا حيثيات من قيمة الاستفادة السامية البناءة حتى ليوشك أن يتهمها

هزيمة بهوت بعد مصرع « ياسين » . . ثم « هزيمة مصر » بعد حريق القاهرة ، ثم « الهزيمة » اللاحقة لمصرع « أمين » . . ليتطوع بعد ذلك بفتوى غريبة فيقول . . « وواضح أن هذا المناخ يسقط نفسه على الأوضاع الحاضرة التى انتهت بالهزيمة العسكرية ، ويستفيد من مشاعر الألم العنيفة التى يعانيها الشعب المصرى » .

كان يمكن — لو صح هذا — وهو غير صحيح على الإطلاق ، وتشهد دفاتر مؤسسة المسرح ، ودفاتر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . . كما يشهد الزملاء كرم مطاوع وسعد أردش وجلال والشرقاوى . . ثم الرقابة . . بأن « آه ياليل ياقمر » كتبت قبل الهزيمة العسكرية بأقل قليلا من العام — . . أقول كان يمكن لو صح هذا أن تكون « آه ياليل يا قمر » استفادة « سامية » أو « بناءة » من مشاعر الألم العنيفة التى يعانيها الشعب المصرى . . فهذا فى حد ذاته أمر طبيعى ومشروع بل ومطلوب ، وستظل الهزيمة العسكرية مصدراً لإلهام فنانينا وكتابنا وأدبائنا إلى زمن طويل . . بل ومهماز للأجيال القادمة . . وبالتالى لم يكن هذا ليحسب على « آه ياليل ياقمر » بقدر ما كان يحسب لها . ولكن الناقد يبادر فيجردها بلا حيثيات من قيمة الاستفادة السامية البناءة حتى ليوشك أن يتهمها

www.books4all.net
منتديات أسود الأزبكية

بالانحطاط والهدم بل ويتهمها فعلا حين يقول :

« وقد تكون بنا حاجة إلى تفريغ شحنات الألم ، ولكن المسرح يرتفع دائماً إلى حالة من السمو البناء المتحدى الذى يتخطى الألم » !. فلنحاول أن نتخطى ألمنا لهذه الوقفة أو العثرة غير النقدية وغير الفنية ، ولننتقل مع الناقد إلى وقفة أخرى أمام قضية « الكورس » علنا نستعيد ثقتنا بالكلمات الطيبة الجميلة المطمئنة .

هنا نقع فى حيرة ليست أقل منها حيرة الناقد نفسه :

هل يعتبر « الكورس » فى « آه ياليل ياقمر » تقليدا للكورس فى التراجيديات الإغريقية . . يجيبنا الناقد بلا القاطعة . . لماذا ؟ يقول « لأن الدراما الإغريقية ليست مجرد أناشيد وقصائد » ، هل معنى هذا أن « آه ياليل ياقمر » مجرد أناشيد وقصائد ؟ . إنه أذكى من أن يتورط فى قول هذا بصراحة ، بل ولا يجرؤ على قوله ، من ثم يلجأ إلى التعليمات الهروبية حين يأخذ على « بعض كتابنا » لجوءهم إلى الكورس « يصبح من السهل أن تتحول قصائد الشعر إلى حوار درامى حينما ينطقها الكورس أو الأفراد » ..ولكننا نفاجأ بقوله .. « وليس بالضرورة أن الشكل الإغريقى للدراما وهو وليد جمهور معين ومرحلة حضارية بذاتها هو الشكل الأمثل للدراما حتى تندفع جميعاً

لتقليد مظاهره دون أن نستفيد من إمكانياته الأعمق وهى جوهره «الدرامى»، طيب مرة ثانية . هل معنى هذا أن «آه ياليل ياقمر» تندفع مع الجميع لتقليد مظاهر الشكل الإغريقى للدراما ومن بينها الكورس، وإن كانت لا تستفيد من إمكانياته الأعمق ؟ فى هذه الحالة أين تذهب «لا» القاطعة بأن كورس «آه ياليل ياقمر» ليس تقليدا للكورس فى التراجيديات الإغريقية ؟ . . لا ينقذنا من هذه «الدوخة» غير أن يسارع الناقد بعقد مقارنة توضيحية بين الكورسين . إلا أنه يسارع بدلا من هذا بالهروب من القضية حين يقول «وليس من الضرورى أن نعقد مقارنة بين التراجيديا الإغريقية — أى تراجيديا — وبين مسرحية «آه ياليل ياقمر» لتكشف الفروق الجوهرية»، مع أن هذه المقارنة هى الشىء الوحيد الضرورى هنا بالذات للأسف ! ! .

ترى . . هل هناك ملامح بريختية فى «آه ياليل ياقمر» ؟ .

هنا أيضاً يجيبنا الناقد بلا القاطعة . . وبثقة تبدو مطلقة بالنفس.. نسأله لماذا ؟ .

فيقول : «لأن وظيفة الكورس عند بريخت مختلفة تماماً» . . مختلفة عن ماذا ، وبماذا أو كيف ؟ ، لا يجيب . . ولكنه يستطرد

قائلا بأن « فكرة المسرح عند بريخت ، متناقضة على طول الخط مع المسرح اليونانى والمسرح التقليدى بوجه عام» ، طيب .. هل نفهم من هذا أن « آه ياليل ياقمر » غير متناقضة مع المسرح اليونانى والمسرح التقليدى ؟ وكيف هذا والناقد نفسه هو القائل منذ لحظات بالفروق الجوهرية بين « آه ياليل ياقمر » وأى تراجيديا إغريقية وإن لم يذكر فرقاً واحداً منها ؟ ثم كيف هذا والناقد يؤكد أن « آه ياليل ياقمر » ليست دراما على الإطلاق ، وإنما هى مجرد « شكل غنائى سردى » . . وإذا كان بريخت — كما يقول الناقد — قد جعل الكورس «جزءاً أساسياً من البناء العضوى لمسرحه الجديد، وليس مجرد وسيلة من الوسائل» فهل نفهم من هذا أن الكورس فى «آه ياليل ياقمر» مجرد وسيلة وليس جزءاً أساسياً من البناء العضوى ؟ . .إن أى ناقد يحترم نفسه لا يستطيع أن يزعم هذا الزعم ، والأستاذ احمد عباس صالح ناقد يحترم نفسه للغاية ،ولذلك يسارع لا بإنكار الصفة العضوية عن كورس « آه ياليل ياقمر »، وإنما بإنكارها بل وبإنكار أهمية الكورس فى مسرح بريخت نفسه . . فيقول بعد أن يتعب « ومع ذلك لم يكن الكورس ماثلا دائماً فى أعمال بريخت ».. أما كيف يمكن أن يكون الكورس جزءاً أساسياً فى البناء العضوى لأعمال بريخت ولا يكون ماثلا دائماً فيها . . وفى وقت واحد . . ولدى نفس الناقد . . فهذه دوامة من التخبط تفشى « العى النقدى » فى مقابل « العى الفنى »

الذى يتهم به الناقد الآخرين !.

وننتقل إلى المهمة الأساسية التى من أجلها كبد الناقد نفسه عناء الكتابة ، وهى مهمة تحديد « النوع المسرحى » الذى تندرج تحته « آه ياليل ياقمر » . . آملين أن نستعيد ثقتنا بالكلمات الطيبة الجميلة المطمئنة . . وبكل ثقة يقرر الناقد أن المسرحية تندرج تحت نوع « الميلودراما » . . لماذا ؟ . . الطابع السردى والمبالغة والإثارة والافتقار إلى المنطق السليم هى من الصفات اللازمة للميلودراما » .

وهذه الصفات كلها ـ فيما يرى ـ متوفرة فى « آه ياليل ياقمر » طيب . . مع أن الناقد لم يبين مدى الحيز السردى فى المسرحية ومع أن ثمة فرقاً بين احتواء عمل مسرحى على « عنصر سردى » كوسيلة بنائية وبين أن تصبح السردية طابعاً للبناء كله . . ومع أن ثمة فرقاً بين السرد كتراكم أحداث ، والسرد كوسيلة لتحضير الأحداث ذاتها ،أى للولوج بنا قلب اللحظة الحاضرة التى لا نلبث أن نعيشها مع الشخوص المعينة أومع أنه لم يحدد مواطن ،الأثارة ،ولا مواقع الافتقار إلى المنطق السليم . مع هذا كله سأفترض أن هذه الصفات متوفرة فى المسرحية . . فهل هى كافية لكى تجعل منها « ميلودراما » .

وهل هذه حقاً هى صفات « الميلودراما » ؟ .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ما زلنا نستطيع الزعم كأى كتاب مدرسى فى فن المسرح ـ على حد تعبير الناقد نفسه ـ بأن هذه الصفات يمكن أن تتوفر فى الدراما والميلو دراما على السواء ، ولا يمكن بالتالى للخصائص المشتركة بين نوعين أن تكون معياراً للتفرقة بينهما، إلا إذا كنا نسينا الكتاب المدرسى، الذى نذكر به الآخرين فما عساه يكون الفارق الحاسم بين الدراما والميلو دراما . . الفارق بسيط جداً، وإن كان لا يذكر بوضوح كاف فى الكتب المدرسية اعتماداً ـ فى العادة ـ على حب «التلاميذ» للاطلاع الخارجى ، ورغبتهم فى التوسع والتعمق ، وقدرتهم على الاستيعات والتذكر . . هذا الفارق يكمن فى بناء الشخوص. . هل هى جاهزة وثابتة وجامدة أم لا . . وهل يطرأ عليها تطور أم لا ؟ . وهذا التطور هل هو نتيجة أحداث مفاجئة مفتعلة استثنائية نادرة أم لا ؟ ومصائر الشخوص . . هل هى نتاج العلاقات الاجتماعية . . ثم التكوين النفسى والذهنى لهذه الشخصية أو تلك . . وتاريخها الخاص والعام ؟ هذا هو المعيار الحاسم فى مجال التفرقة بين الدراما والميلو دراما . . أما الصفات التى عدّدها الناقد فيمكن أن نقع عليها فى النوعين معاً وربما بنفس الدرجة من الوضوح . . ثم هذا الفارق بعينه هو الذى يجعل من « أوديب » — مثلا — تراجيديا بدلا من أن تصبح

« مسرحية بوليسية » . . ويجعل من آية « مسرحية بوليسية » مجرد ميلو دراما بدلا من أن تصبح تراجيديا .. ويجعل من « آه ياليل ياقمر » دراما بدلا من أن تصبح ميلو دراما كما يريدها الناقد قسراً أن تكون.

ماذا تبقى من حجج الناقد على مليو درامية « آه ياليل ياقمر » .

« إن الميلو دراما الحديثة تحقق الإثارة عن طريق حادثة محبوكة أو ملفقة يغلب عليها الافتعال ، وتركز اهتمامها فى القصة حيث تستطيع بالمفاجآت المتعددة أن تستولى على انتباه جمهورها الذى يفقد بتلاحق الحوادث فرصة امتحان ما يقدم »، ومع أن القصة أو الحدوتة « المحبوكة » ليست مقصورة على الميلو دراما ، بل يمكن أن نجدها وبكثرة غريبة فى الدراما على طول تاريخ المسرح العالمى ، وليست بالتالى معياراً للتفرقة بين النوعين . . مع هذا سنفترض أنها صفة للميلو دراما وحدها . . فهل تتوفر هذه الصفة فى « آه ياليل ياقمر » ؟ ! يسارع الناقد بالنفى مؤكداً أن المسرحية لم « تعن نفسها بتركيب قصة مثيرة » الحمد لله . . فلقد كفانا هو بنفسه شر القتال .

مرة ثانية . . ماذا تبقى ؟

لم يبق إلا أن المسرحية « استعانت بعاطفة فى متناول اليد هى العاطفة الوطنية »، وإلا فما سر هذه الظاهرة المحيرة التى تلفت النظر .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ظاهرة استيلاء (آه ياليل ياقمر) على اهتمام جمهورها وبدرجة يبدو أن الناقد لا يستريح لها ؟ . . أليس هذا دليلا « مقنعاً » على أنها ميلو دراما . . لـكننى أوجه السؤال للناقد والقراء معاً :

هل تعودنا من جمهورنا أن يتكالب على الأعمال التى تعزف على وتر العاطفة الوطنية ؟ . .

إننا لا نملك جواباً على هذا السؤال المطروح إلا التمنى . . لـكننا للأسف تعودنا من جمهورنا العكس، والعكس تماما ..

مرة أخيرة . . ماذا تبقى ؟

لا شىء إلا أن يعود الناقد إلى « العثرة » غير النقدية فيؤكد مرة أخرى أن « آه ياليل ياقمر » استعانت بمناخ يساعد على تفجيرها ـ أى العاطفة الوطنية ـ هو مناخ الهزيمة العسكرية بما فيه من شحنات غضب وألم وحزن، ولم تحاول أن تتخطى هذا إلى شىء آخر ؟ ».

وهـكذا . . من مقدمات متعالمة . . وديباجات لذر الرماد فى العيون . . إلى وقفات غير نقدية على الإطلاق . . إلى تعميمات كسولة لا تضيف شيئاً . . إلى تخبط بين الأعمال الإغريقية والبريختية . . إلى التناقض الغريب فى التفكير . . إلى التضارب بين الشىء والشىء ذاته فى لحظة واحدة . . إلى إثبات النفى والعودة إلى نفى الإثبات . . إلى

هذا كله تنتهى الكلمات الطيبة الجميلة المطمئنة التى أسجل تشبثى بها رغم تنكر قائلها لها، إذ لا أجد أفضل منها ختاماً لهذا الحديث:

« يبدو أننا فى حاجة إلى وقفة تأملية لأسلوبنا فى النقد المسرحى فلقد جرفنا النشاط المسرحى الغزير إلى متابعات سريعة وتعليقات خاطفة لم تتح لها الفرصة أن تلتقط أنفاسها لتلقى نظرة تأملية على دور النقد وأسلوبه » ! !

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

آه ياليل ... ياقمر

يا نقـد !

غريب فى هذه الأيام . . كل شىء !

وأغرب من هذا أننا لم نعد نستغرب شيئاً . . ربما لأننا تعبنا ، وربما لأن الغرائب تتتابع بمعدل من السرعة ، فقدنا معه القدرة على المتابعة والملاحقة . لذلك يبدو كل ما هو غريب طبيعياً جداً ، ومنطقياً جداً ، لا يبعث على دهشة ، ولا يثير عجبا ، ولا يستفز إنـكاراً . . هذا ما خرجت به من مقال للأستاذ بهيج نصار عن «آه ياليل ياقمر» نشرته « الجمهورية » بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٦٨ .

والأستاذ بهيج نصار — إن كنتم لا تعلمون — هو أحد دعاة النضال «القدماء» ضد الإقطاع والرأسمالية والرجعية والاستعمار، وأحد فرسان المعارك الشعبية الوطنية والسياسية والثقافية أيضاً منذ بداية خمسينات هذا القرن ، وأحد أنصار « الفن للحياة »، وأحد المؤمنين بنظرية تؤكد أن « الدعاية » وظيفة هامة من وظائف الفن إذا لم تفهم بمعناها السطحى الضيق المحدود الذى طالما حاربت به « الرجعية » شعار « الفن للحياة » ، والذى جمّد الإبداع وخنق الفن فى البلدان

الاشتراكية إلى ما قبل ذوبان الثلوج . هكذا عرفنا الأستاذ بهيج نصار من خلال كتاباته طوال السنوات الكذا عشر الماضية . . ولكن، فجأة . . تطالعنا « الجمهورية » بمقال غريب يحمل توقيعه ولا يحمل أفكاره . . بل ويحمل أفكاراً واتجاهات مناقضة تماماً لما تعودنا أن نقرأه له بحماس وثقة وتقدير .. هل نحن أمام مقال مدسوس على الرجل أو أمام بهيج نصار آخر غير الذى عرفناه ؟ !

إن أول اعتراض له على « آه ياليل ياقمر » هو صنف الناس الذين تدور حولهم المأساة . . فمن هم هؤلاء الناس ياترى ؟ . . إنهم — والكلمات للأستاذ بهيج — « صنف معين من الناس . . بهية وابوها وامها وأمين والصيادون وأهل القرية والعيال . . جميعهم من الغلابة والكادحين ، أهل الحوارى والأزقة . . حتى العساكر الذين ظهروا على خشبة المسرح يبدون أمامنا غلابة مساكين لا يملكون من أمرهم شيئاً . . » . . هل نصدق أم نكذب ما نقرأ ؟ أم أننا نعيش فى آخر زمن ؟ . . هؤلاء « الكادحون » ألا يشكلون الأغلبية الساحقة لشعبنا ؟ . . وهل ثمة فى « النظرية » التى طالما شارك الأستاذ بهيج فى حمل لوائها غير تأكيد ضرورة الاتجاه بالفن إلى الكادحين ؟.. أم أن « النظرية » هى الأخرى قد أفرغت من كل محتواها

الاشتراكية إلى ما قبل ذوبان الثلوج . هكذا عرفنا الأستاذ بهيج نصار من خلال كتاباته طوال السنوات الكذا عشر الماضية . . ولكن، فجأة . . تطالعنا « الجمهورية » بمقال غريب يحمل توقيعه ولا يحمل أفكاره . . بل ويحمل أفكاراً واتجاهات مناقضة تماماً لما تعودنا أن نقرأه له بحماس وثقة وتقدير .. هل نحن أمام مقال مدسوس على الرجل أو أمام بهيج نصار آخر غير الذى عرفناه ؟ !

إن أول اعتراض له على « آه ياليل ياقمر » هو صنف الناس الذين تدور حولهم المأساة . . فمن هم هؤلاء الناس ياترى ؟ . . إنهم — والكلمات للأستاذ بهيج — « صنف معين من الناس . . بهية وابوها وامها وأمين والصيادون وأهل القرية والعيال . . جميعهم من الغلابة والكادحين ، أهل الحوارى والأزقة . . حتى العساكر الذين ظهروا على خشبة المسرح يبدون أمامنا غلابة مساكين لا يملكون من أمرهم شيئاً . . » . . هل نصدق أم نكذب ما نقرأ ؟ أم أننا نعيش فى آخر زمن ؟ . . هؤلاء « الكادحون » ألا يشكلون الأغلبية الساحقة لشعبنا ؟ . . وهل ثمة فى « النظرية » التى طالما شارك الأستاذ بهيج فى حمل لوائها غير تأكيد ضرورة الاتجاه بالفن إلى الكادحين ؟.. أم أن « النظرية » هى الأخرى قد أفرغت من كل محتواها

وتنكرت لأسسها ومبادئها وأهدافها ، ومدت يد المهادنة والتنازل بل والمصالحة إلى ضرتها »، نظرية « الفن للفن » ؟ أم إنه يتحدث الآن بلسان نظرية مضادة لا يعرف الشيطان ما عساها هي الأخرى أن تكون؟ وعن أى « صنف » من الناس يريدنا أن نكتب إذا كان لا يروق له أن نكتب عن «أهل الحوارى والأزقة » الذين أصبحوا فيما يبدو « موضة » من « الموضات » التى عفا عليها الزمن ! . إننا نظلمه كثيراً إذا اعتقدنا أنه انقلب فكرياً من النقيض إلى النقيض بعد أن اختلطت الجهات الأربع . . فالحقيقة أنه ـ فقط ـ لم يحسن فهم النظرية التى شارك فى حمل لوائها . . أو لم يفهم روحها بقدر ما انحصر فى حدودها الحرفية الضيقة ؟ . . والنظرية المباركة تقول بالصراع بين المتناقضات الاجتماعية والسياسية والفكرية . . إذن ـ وفى حدود فهم الأستاذ بهيج نصار ـ لابد لكل عمل فنى يطمح إلى تصوير هذا الصراع أن يصور أطرافه . فإذا كان الصراع يدور فى الواقع بين الفلاح والإقطاعى — مثلا — أو بين العامل والرأسمالى ، أو بين الشعب المناضل من أجل حريته والاستعمار . . فلابد فى الفن أيضاً أن يقف أطراف الصراع كل فى مواجهة الآخر . . فلاح أمام إقطاعى . . عامل أمام رأسمالى . . فدائى أمام جندى أجنبى ! ! . . بهذا الفهم يشاهد « آه ياليل ياقمر »، فيلاحظ بحق أنه ما من شخصية تمثل الطرف

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

الآخر فى الصراع الدائر يدور معها حوار أو نقاش أو صراع أو حدث . . فى مقابل الغـلابة والمساكين ، وأهل الحوارى والأزقة والـكادحين . من ثم يحـكم على المسرحية بأنها ذات جانب واحد تسير على قدم واحدة لأن الطرف الآخر لم يتجسد أبداً فى إنسان يدور معه حوار، وإن كانت الإشارة إليه فى الـكلام لاتنقطع، ولهذا كان طبيعياً أن تتحول الدراما المسرحية إلى حكاية درامية » .

أليس معنى هذا أنه يفهم الصراع شيئاً أشبه بالمواجهة المسلحة بين طرفين لا كعملية تاريخية شديدةالتعقيد . متعددة المظاهر والأعراض . . متفاوتة الدرجات والمستويات ؟ . . ثم ألا يسقط هذا المفهوم الضيق « للصراع فى الفن» ، عشرات بل مئات بل ألوف، من الأعمال الفنية الـكبيرة والخالدة فى التراث الإنسانى ، وفى أدب وفن المعسكرين الرأسمالى والاشتراكى على السواء ؟ . . ثم ما رأى دعاة الواقعية الاشتراكية فى هذا الفهم الجديد « المبتكر » للنظرية المادية فى الفن . . ذلك الذى يطالعنا به الأستاذ بهيج نصار فى آخر زمن ؟ . . ألا يعود بنا هذا الفهم إلى مرض من الأمراض التى طالما جمدت الإبداع الأدبى والفنى فى البلدان الاشتراكية قبل ذوبان الثلوج مع ملاحظة أن تلك

البلدان فرغت من إدانة ودمغ مثل هذا الفهم ، ولا تزال حتى كتابة هذه السطور تواصل تصفية نتائجه وآثاره فى الأدب والفن والثقافة عامـــة ؟ .

وفيما يختص بنا نحن .. ألا يسقط هذا الفهم عشرات من الأعمال الـكبيرة فى تراثنا ورصيدنا الأدبى والفنى . ؟ . . ألا يعود بنا إلى البدايات المتعثرة الفجة الساذجة للواقعية . . تلك البدايات التى نبتت فى خمسينات هذا القرن ؟ . . مع ذلك لم نـكن ـ على صغر أعمارنا وضحالة أفهامنا وقلة رصيدنا من المعرفة فى بداية الخمسينات ـ بهذه الدرجة من السذاجة التى نلاحظها على الأستاذ بهيج نصار فى أواخر الستينات . . ثم أولئك النقاد الذين سجلوا يوما ما « لياسين وبهية » نجاحها فى تصوير الصراع الدائر فى القرية المصرية قبل الثورة دون أن يظهر «الباشا»، طرف الصراع فى مقابل الفلاحين ـ الطرف الآخر ـ كما اعتدنا أن نرى ونسمع فى الأفلام السينمائية، وفى برامج التليفزيون والإذاعة . . هؤلاء النقاد ماذا يقولون فى فتوى الأستاذ بهيج نصار الجديدة وهو يحاسب « آه ياليل ياقمر » على ما يجب أن يحسب لها ؟ .

حقاً إن الصراع فى الفن « إنعكاس للصراع الاجتماعى ولـكنه

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ليس انعكاساً « فوتوغرافيا »، كما يتصور الأستاذ بهيج نصار . . ولا يشترط لتحقيق وجود طرف الصراع فى الفن أن يكون وجوداً مادياً أو حضوراً جسمانياً أو تجسداً فى صورة إنسان باللحم والدم والشحم والعظم . . إنما يتحقق الوجود والحضور لهذا الطرف أو ذاك من خلال آثاره أيضاً . . من خلال دوره ووظيفته وفعاليته فى العلاقات والأحداث والمصائر . . تماماً كما تحقق وجود « الباشا » فى ياسين وبهية دون أن يعتلى خشبة المسرح ، وكما تحقق وجوده فى الفصل الأول من « آه ياليل ياقمر »، دون أن يظهر بلحمه ودمه، وكما تحقق وجود الاحتلال البريطانى فى الفصل الثانى دون أن يظهر جندى إنجليزى واحد ، وكما تحقق وجود الرأسمالى فى الفصل الثالث دون أن يخرج علينا من باب المصنع المغلق على جثث ضحايا الإضراب من العمال.. زد على ذلك أن الأستاذ نفسه يعترف ـ دون أن يدرى بأن الطرف الآخر « وإن لم يتجسد فى إنسان . . إلا أن الإشارة إليه فى الكلام لا تنقطع ».وهكذا يتضح أن حكم الأستاذ الناقد على « آه ياليل ياقمر » هو الأعرج . . وهو ذو الجانب الواحد . . وهو الذى يسير على قدم واحدة . . لا « آه ياليل ياقمر » . . المظلومة ! .

أغرب من هذا نغمة الاستهتار واللامبالاة والتهاون، بل والمسخ والتشويه المسيطرة على تلخيصات الأستاذ بهيج لأحداث ومضامين « آه ياليل ياقمر » ، رغم أنها كما يقول : « تحدثنا عن مشاكل بلدنا وعن قضايا يصطرع حولها الناس » . . ورغم أنها تمس أشياء وقيما عزيزة وغالية . . أشياء وقيما مرتبطة بتاريخ شعبنا . . بنضاله . . بآماله في حياة أفضل . . أشياء وقيما كنت أحسب أن لها بقية من القدسية في نفس الأستاذ الفاضل ، كما لها كل القدسية في نفوسنا بحيث نستحي أن نتحدث عنها بمثل هذه النغمة أو اللهجة التي لا أستطيع أن أعثر لها على وصف مناسب . . ومهذب ؟ وإن كانت تعود فتؤكد شكوكي في أن يكون كاتب المقال هو نفسه الأستاذ بهيج نصار .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

إنه يسأل مؤلف «آه ياليل ياقمر» ماذا يريد أن يقول . . ويجيب بأنه يريد أن يقول : « إن الرجعية كريهة وقد قتلت ياسين وفرضت على القرية السكوت والصمت أمر بغيض يثير التقزز . ويجعلنا كلابا نابحة . وأن البحر يبلع الغلابة الصيادين ، والمكن يفتك بأطراف الكادحين ويقتلهم . وأن بهية مهما سعت في بلدها فلن تجد آخر الأمر غير ياسين مكافحاً مناضلا في شخص أمين أو غيره ، وأن الموت يلاحقنا في كل شيء حتى في الحب . وأن الكلاب المسعورة من حولنا

تنبح وليس لنا إلا القمر المخنوق . . فلنطلقه حتى يدور ويدور »، الحمد لله . . إذا صح أن هذا فقط ما أريد أن أقوله «بآه ياليل ياقمر» فما أكثر سعادتى واعتزازى بمـــا قلت . . وما أشد حاجتنا إلى الـكثيرين ممن يقولون هذا معى خاصة فى الظروف المريرة التى يجتازها جيلنا التعس وفى مرحلة حرجة وخطيرة وحاسمة ومصيرية من مراحل نضال شعبنا العظيم .. فلماذا يصغّر الأستاذ الفاضل من شأن ما أقول ؟ وعلام الاعتراض بالضبط ؟ . . وماذا كان يريدنى أن أقول بدلا مما قلت ؟ هل يريدنى أن أقول « إن الرجعية غير كريهة . . وأن العمل فى كامب الإنجليز بطولة وشرف . . وأن الخمسة عشر ألفاً من عمالنا الذين تركوا المعسكرات البريطانية تضامناً مع شعبنا بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ قد أخطأوا وارتكبوا عملا عن أعمال الخيانة.. وأن المكن لم يـكن يفتك بأطراف الـكادحين ويقتلهم فى ظل رأسمالية العهد البائد . . وأن بهية مهما سعت فى بلدها فلن تجد آخر الأمر غير ياسين منسحقا منهاراً مستسلماً مهادناً مصالحا خائنا ومنحرفا فى شخص أمين أو غيره .. وأن كلاب الخيانة المسعورة قد كفت من حولنا عن النباح، ولم تعد هناك ضرورة للحذر أو التحذير منها.. وأن القمر ساطع . . وكل شىء على ما يرام . . وفى الناس المسرة .. وعلى الأرض السلام . . ؟

هنا يشعر الأستاذ بهيج بأنه قد وقع فى مأزق مع نفسه ومع القراء، ولذلك يسارع كمن على رأسه بطحة فيقول « ولا أقصد بهذا الكلام استخفافا بالمواقف الإنسانية والبطولية العظيمة التى تشير إليها الحكاية، أو إنكاراً لضرورة ارتباط التجربة الفنية بالحياة والناس .. إطلاقا » .

ماذا يقصد إذن ؟ !

« ما أعنيه هو أن المشاهدين يعرفون هذه المواقف جيداً ويدركونها ويعيشونها ، فهم أصحابها قبل أن يدخلوا صالة العرض ، وستظل لهم بعد أن يتركوا الصالة دون أن يطرأ عليهم تغيير » . .

أولا : لا قيمة للاستدراكات « الحويطة » التى تحاول أن تستغبى القارىء بذر الرماد فى العيون مادام مقدمات وأقوال الكاتب تثبت ما يحاول هو باستدراكه أن يتلافاه . . وثانيا ليس من حق الأستاذ بهيج أن يجزم بأن تغييراً ما لا يطرأ على المشاهدين بعد أن يتركوا الصالة ، فهو لا يستطيع أن يثبت هذا كما لا أستطيع إثبات العكس .. وإلا فسنخوض فيما لا نعلم وننزلق إلى لغو غير قابل للنقاش ؟ . . ولكن أليس مما يحسب لعمل فنى ما أن يعكس مواقف يعرفها ويدركها ويعيشها المشاهدون جيداً . . مواقف هم أصحابها من قبل ومن بعد ؟ ! أليس معنى هذا أن العمل نجح فى التعبير عن آلام

وأحلام ومشاعر وأفكار المشاهدين ؟ ثم أية مواقف ياترى يريد الناقد أن تعكسها «آه ياليل ياقمر» بدلا من تلك « المواقف الإنسانية والبطولية العظيمة »، كما يصفها هو نفسه ؟ أليس من أعراض أزمة مسرحنا المصرى بوجه عام ذلك الحائط الغليظ الذى يفصل بين المسرح وحياة الناس . . ؟ أليس سبب نفور الناس من المسرح هو نفور المسرح من الناس . . من الغلابة والمساكين والكادحين وأهل الحوارى والأزقة . . فلا يجدون أنفسهم فيما يشاهدون ؟ أم أصبح شعار « الفن للحياة » يعنى فى آخر زمن أن على الفن أن يصور للناس مواقف لا يعرفونها ولا يدركونها ولا يعيشونها جيداً . ؟ ؟

مع ذلك ... كان يمكن أن ينفر المشاهدون من « آه ياليل ياقمر» لو أنها عرضت عليهم صورة مفتعلة أو زائفة لما يعرفون ويدركون ويعيشون.. أو لو أنها عرضته لهم بطريقة تلقينية أو خطابية أو وعظية أو تعليمية أو دعائية . . . إذن لما كان هذا الإقبال اللافت للنظر على مسرح الحكيم ـ خاصة قبل هجوم بعض النقاد على « آه ياليل ياقمر »ـ الأمر الذى يشهد عليه الإيراد اليومى للشباك الذى وصل مراراً إلى مائة جنيه، كما يشهد عليه متوسط الإيراد الذى يصل إلى ستين جنيها .. ثم عدد الرواد حتى هذه اللحظة .. مما يعنى أن المسألة ليست استجداء

للمشاعر الوطنية للجماهير . . فالأستاذ بهيج نصار نفسه يعلم جيداً أن جماهيرنا اعتادت بالغريزة أن تهرب من كل ماتشم فيه رائحة «الدعاية» لا أن تقبل عليه .. ربما كنوع من الدفاع السلبي عن النفس .. وربما بسبب أزمة الثقة التي عمقتها في وجدان شعبنا عهود القهر المتتابعة ... وربما بسبب خيبات الأمل المتكررة على مسار تاريخنا الطويل . . ومعنى هذا أن المشاهدين وجدوا في آه ياليل يا قمر « شيئاً » أكثر مما وجده الأستاذ بهيج نصار .. شيئاً أكثر من « المواقف الجاهزة من الرجعية والاستعمار والحب والصداقة والكلاب والقمر .. » وأكثر من « الدعاية لقيم مستقرة في نفوسنا فنهلل لبعضها ونصفق للبعض الآخر .. ثم سرعان ما ننسى كل شيء عندما نغادر الصالة » . . وإن كنت لا أفهم ولا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن ننسى المواقف من الرجعية والاستعمار خاصة في أيامنا هذه . . وبصرف النظر عن « آه ياليل يا قمر » .. ثم كيف يمكن للمواقف من الرجعية والاستعمار أن تصبح جاهزة إلا أن تكون المعركة معهما قد انتهت أو صفيت وإلا أن يكونا قد أصبحا بدورهما «موضة» من «الموضات» التي عفا عليها الزمن كالمواقف من نضال الكادحين !

وأخيراً .. إلى أي مصير يسير بنا النقد .. ؟

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

فعندما يصبح « اللامنتمون » دعاة « مواقف إنسانية وبطولية عظيمة » ، ودعاة ارتباط التجربة الفنيـة بالحياة والناس ، ودعاة حب وصداقة ، ودعاة للتعبير عن الغلابة والمساكين والكادحين من العمال والفلاحين وأهل الحوارى والأزقة ودعاة فضـح وتعرية للخيانة والكلاب ، ودعاة وطنية وشرف حين يصبح « اللامنتمون » دعاة لهذا كله .. ويصبح « المنتمون » ضد هذا كله .. ألا يكون غريباً فى هذه الأيام كل شىء وأغرب منه أننا لم نعد نستغرب شيئاً ؟

آه يا ليل .. يا مصر . ؟

آه .. يا نقد .. مرة أخرى !

ملحوظة : ما يجرى هنا على لسان الناقد مأخوذ بالحرف الواحد من مقاله المنشور فى الجمهورية بتاريخ ٩ يناير الجارى دون زيادة ولا نقصان !

المكان والزمان : الجمهورية بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٦٧ ، ٩ يناير ١٩٦٨ .

الكواكب بتاريخ ٢ يناير ١٩٦٨ .

الشخصيات : الناقد بهيج نصار .. ومؤلف آه ياليل يا قمر .

www.books4all.net

« افتتاحية »

منتديات سور الأزبكية

الناقد : أسخف ما فى حياتنا الثقافية أن نتناول شئون الأدب والفن بأسلوب المظاهرات فنتبادل الاتهامات ويقذف بعضنا البعض بالأحجار ويعلو صوتنا بزعيق وصراخ .

المؤلف : تمالك أعصابك يا أستاذ .. ولنتناقش بهدوء أرجوك .. حقاً إن حياتنا الثقافية مليئة بالسخافات ولكن أسخف ما فيها ذلك الطراز من النقاد الذين يسمحون لأنفسهم بأن يتناولوا شئون الأدب والفن عندنا بكل سطحية وارتجال وسرعة ثم

يحتمون وراء كلمات أفقدوها كل مافيها من معان .. كالعلمية .. والموضوعية . . والجدية . . والصـــدق . . والأمانة . . والمسئولية .. والإخلاص .. مطمئنين اطمئناناً غريباً إلى أن أحداً لن يراجعهم فيما يكتبون .. حد فاضى ؟ ! .. أهى الثقة المغرورة بالنفس ؟ ! . . أم عدم الثقة بأفهام القراء ؟ . . فإذا نوقشتم ياسيدى وصديقى وعزيزى فيما تـكتبون ـ أنتم الذين افترضتم دائماً ولا أدرى لماذا أنـكم لن تناقشوا ـ وجدناكم تفقدون أعصابكم بشكل مضحك ومؤسف كما فعلت أنت على صفحات الجمهورية !

الناقـد : لا يـكسب القراء من كل هذا غير الفرجة الرخيصة على الخناقة أو المشاجرة كما يحدث فى الحوارى والأزقة . .

المؤلف : ولماذا تخشون هذه الفرجة ؟ ؟ ثم لماذا تـكون رخيصة ؟ ! .. ألأنها تـكشف عورات النقد والنقاد . . أم لأنها تهـدد طمأنينتـكم الغريبة تلك التى صنعتموها لأنفسكم ولا أدرى كيف ؟ ! . . أتريدون أن يظل « الطابق » مستوراً ؟ ؟ ! لماذا ؟! وإلى متى ؟! إلى متى تنفردون بالصفحات الطويلة العريضة لتجعلوا من حياتنا الثقافية أغرب حياة ثقافية فى العالم ؟ ! ثم

اسمح لى بأن أبدى ملاحظة عابرة على ، ولعلك باستخدام عبارة « الحوارى والأزقة » .. ومراراً .. فى مقاليك .. وباستعلاء ملفت للنظر يفشى أرستقراطية مفاجئة يبدو أنها هبطت عليك من السماء .. فى ليلة قدر ! مع أننا كنا معا فى مدرسة مغاغة الثانوية .. ومع أننا ننتمى معا إلى نفس البيئة .. الحوارى والأزقة .. رحم الله الماضى إن كان الماضى روح .. على أن أية مقارنة بين لهجة مقالى، ولهجة مقالك الأخير ستكشف حتما عن أن « سكان الحوارى والأزقة » أكثر أدبا على كل حال من « الحواربين الجدد » .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

الناقـد : (بخبث) .. لقد قيل إنك تريد بما كتبت إثارة خناقة مفتعلة على صفحات المجلات والجرائد حتى تطوف بآه ياليل يا قمر دعاية وزيطة كما حدث لبعض المسرحيات من قبل ..

المؤلف : قديمة .. إلعب غيرها !

الناقـد : ما قيل هو عين الصواب !

المؤلف : بل عين الوسائل الرخيصة التى تلجأون إليها عادة لسد باب النقاش عند مالا يكون استمراره فى صالحكم .. ولكن ..

أتريد بهذا أن تستفزنى لأرد عليك .. أم تخشى أن أرد عليك ؟ ؟ إن كانت الأولى فاطمئن .. لن أكون أول من يسكت .. وإن كانت الثانية فأعدك بأننى أيضا لن أكون أول من يسكت !

« المشهد الأول »

الناقـد : مسئوليتنا تقف عند حدود مصلحة القارىء والفن والأدب ، وغير ذلك هو كم مهمل لا قيمة له ..

المؤلف : ياريت .. ياريت تقف مسئوليتكم عند هذه الحدود .. ياريت يكتشف القراء من نقاشنا هذا أنك فى مستوى المسئولية وأن أفـكارك فى مستوى كلماتك الـكبيرة .. فتفضـــل .. إنا لك منصتون ..

الناقـد : هل يحاول الناقد التعرف على حدود العمل وعناصره وأبعاده ومستوياته ، أو يسعى إلى القواعد والنظريات ليستلهم مفاهيم عامة وأفـكاراً مبتورة لا تتصل بالعمل نفسه من قريب أو بعيد ؟ !

المؤلف : طبعاً يحاول أن يتعرف على حدود العمل وعناصره وأبعاده ومستوياته .. فحاول من فضلك أن تتعرف على هذا كله

أو حتى على بعضه فى آه ياليل يا قمر . .

الناقـد : كان طابع الصراع خارجياً أكثر منه داخلياً . .

المؤلف : المهم أن تبين لنا كيف ولماذا كان الصراع كذلك . . فالنقد لا يبدأ بالحـكم وإنما ينتهى إليه .

الناقـد : تمثل ذلك بوضوح فى مواقف « عملية كفاحية » محدودة .

المؤلف : يعنى أيه .. وما عساها تكون هذه المواقف !.. أين ومتى.. أنا شخصياً لم أفهم شيئاً .. ولاأعتقد أن أحداً فهم شيئاً رغم أنك تؤكد أن ما قلت متمثل بوضوح .. وماذا لو قال ناقد آخر من طرازك : « كان طابع الصراع داخليا أكثر منه خارجيا وتمثل ذلك بوضوح فى مواقف (عملية كفاحية) محددة » . . هـكذا دون حيثيات . . هل تـكون مسئولية الناقد قد وقفت عند حدود مصلحة القارىء والفن والأدب، أو وقفت عند عجز الناقد عن البرهنة على ما يقول .. أو أن الحيثيات والبراهين فى معرض النقد وفى آخر زمن قد أصبحت هى الأخرى من الـكم المهمل الذى لا قيمة له . . وأصبحت العبرة بالخواتيم .. بالأحكام ؟! . .

www.books4all.net
مكتبات سور الأزبكية

الناقـد : لقد شاهدنا أمامنا شخصيات كادحة عاملة طوال العرض ولم نشهد أبداً على خشبة المسرح شخصية واحدة تجسد أمامنا القوى التى يتصارع معها الـكادحون ، الأمر الذى فرض على المسرحية أن تصبح مجرد حـكاية . . فهـل أخطأنا حين قلنا ذلك .

المؤلف : نعم أخطأت . . متأسف .. أخطأتم ! . . ومش عيب ! .. العيب ألا تصدق أنك أخطأت وإلا تعترف بذلك .. فمعنى هـذا أنك ستكتب مقالات أخرى وأخرى فى الجمهورية ستكون خاطئة لأنها ستقوم على نفس الخطأ فى فهمك للصراع الدرامى عموماً لافى آه ياليل ياقمر فقط ، وسأعود فأرد عليك لتعود فتردد عبارة « الحوارى والأزقة » البعيدة تماماً عن موضوعنا وتتهمنى بأننى أريد أن أصنع زوبعـــة حول مسرحيتى .. ومش حا نخلص . ، فحاول أن تفهم ما قلته لك قبلا من أنه لا يشترط لتحقيق وجود طرف الصراع ـ فى الفن ـ أن يكون وجوداً ماديا أو حضوراً جسمانيا أو تجسداً فى صورة إنسان باللحم والدم والشحم والعظم .. إنما يتحقق الوجود والحضور لهذا الطرف أو ذاك من خـلال آثاره

أيضاً . من خلال دوره ووظيفته وفعاليته فى العلاقات والأحداث والمصائر . . . فحاول أن تتقبل بتواضع إمكان أن تطب فى مزلق نقدى . . نظرى وتطبيقى . . كهذا المزلق الذى تورطت فيه نتيجة للسرعة والارتجال . . . وبسبب الطمأنينة الغريبة إلى أن أحداً لن يراجعك !

الناقد : إنك لا تشير فى هذا الصدد إلى مسرحيتك أو حكايتك .

المؤلف : أتريد أن أتولى عنك نقد آه ياليل ياقمر ؟ ؟ عيب وإلا فماذا تفعلون إذا اشتغلنا نحن بالنقد ؟ ؟ إننى أتحدث عن مسرحيتى فى الحدود التى تعرض لها أنت . . من حقى أن أناقش الأسس والمفاهيم والمعايير التى تحاول أن تفرضها فرضا على آه ياليل ياقمر وليس من حقى أن أتناولها بالنقد تحليلا وتقييما. فتلك مهمة فى ذمة النقاد والقراء والأيام .

الناقد : ولكنك تشير إلى مسرحيات أخرى لم تذكرها كانت شخصياتها جميعا تنتمى إلى فئة محددة أو طبقة واحدة .

المؤلف : هل تقصد أنه لا توجد مثل هذه المسرحيات ؟ !

الناقد : ولكن أى موضوع كانت تشغل به هذه المسرحيات وأى

نوع من الصراع كان يسودها وأى كلمة كانت تقولها . . لاتذكر شيئاً .

المؤلف : واحدة واحدة أرجوك . . وبلاغلوشة . . علام اعتراضك بالضبط ؟ أعلى إمكان وجود مسرحيات تستمد شخصياتها جميعاً من فئة محددة أو طبقة واحدة ـ كما تفعل آه ياليل يا قمر ـ أم على مجرد الموضوع ونوع الصراع والكلمة التى تقولها هذه المسرحيات ومن بينها آه ياليل يا قمر ؟ ؟

الناقد : لن نختلف على أن هناك مسرحيات كانت شخصياتها من فئة واحدة وأن هناك مسرحيات أخرى يدور حوارها حول أسرة واحدة بل هناك مسرحيات لا تقدم لنا غير شخصية واحدة طوال العرض . .

المؤلف : جميل . . ولكن لماذا كنت تعترض فى مقالك الأول على صنف أو فئة أو طبقة شخوص آه باليل يا قمر . . ثم لماذا سحبت اعتراضك هذا فى مقالك الثانى ؟ ؟ أم أنك لم تكن تعلم أن هناك مسرحيات من هذا النوع ثم اكتشفت ذلك فجأة أو قالوه لك فى المنافسة بين مقالين ؟ ؟ أرأيت أية مزالق يمكن أن تدفعنا إليها السرعة والكسل النقدى . . معلهش . . أكمل . .

الناقد : الصراع الأساسى فى هـــذه المسرحيات يدور بين هـذه الشخصيات نفسها أو فى وجدانها وأعماق نفسهـا وليس صراعاً خارجياً نضالياً . . . مع شخصيات وقوى أخرى لاتتجسد أبداً على خشبة المسرح، ولهذا تحولت آه ياليل ياقمر إلى مجرد حكاية .

المؤلف : عدنا إلى الغلوشة . . فأرجوك . . واحدة واحدة . . . فأنت أولا ـ لم تعد تعترض على اقتصار آه ياليل يا قمر على الـكادحين والغلابة من العمال والفلاحين والصيادين وسكان الحوارى والأزقة كما كنت تفعل فى مقالك السابق . وأنت ـ ثانياً وبالتالى ـــ لم تعد تعترض على عدم ظهور الإقطاعى والرأسمالى والأجنبى فى مقابل الفلاح والعامل والفدائى بعد أن كنت تشترط ذلك لتوفير الصراع فى المسرحيات عموماً وفى آه يا ليل ياقمر كذلك . . . وأنت ـــ ثالثاً ـــ لا تريد أن تبين لى وللقراء المساكين أمثالى كيف كان الصراع فى آه ياليل يا قمر خارجياً . . اتكالا على أن الأمر ـ فى نظرك أنت وحدك ـ واضح كل الوضوح مع أنه ليس كذلك للأسف ! . . وأنت أخيراً ـــ وهـــذا هو الأهم والأخطر

أصبحت تسلم بأن الصراع الدرامى يمكن أن يدور بين هذه الشخصيات نفسها ـ التى تنتمى إلى فئة واحدة أو طبقة واحدة أو أسرة واحدة ـ كما يمكن أن يدور فى وجدان الشخصية الواحدة وأعماق نفسها ـ والكلمات لك ـ وبالتالى يمكن أن يدور فى نفس عدد من العمال والفلاحين أو الفدائيين أو فى نفس عامل واحد أو فلاح واحد أو فدائى واحد دون أن يلزم لذلك ـ أى لوجود الصراع الدرامى ـ أن يتجسد الرأسمالى أو الإقطاعى أو الجندى على خشبة المسرح . . ولكنك تعود فجأة إلى ذكر القوى الأخرى التى لا تتجسد أبداً على خشبة المسرح مما حول المسرحية إلى مجرد حكاية . . وهـذه القوى هى الرأسمالى والإقطاعى والأجنبى . . فتعود بذلك إلى التخبط وإلا فكيف يكون تجسد النقيض شرطاً لتوفر الصراع ، ويكون عدم تجسده شرطاً لتوفره أيضاً . . وفى وقت واحد إلا إذا كنت تعانى من صراع درامى حاد يدور فى داخلك بين أن تعترف بالخطأ فى تواضع وأن تستمر فى الإصرار على الخطأ أملا فى أن تغطيه بالغلوشة . . ثم اسمح لى أن أعرض « لأجامنون »

و« الإنسان الطيب » اللتين أسعدك الحظ بأن تشاهدهما فى العام الماضى لتلجأ إليهما فى مأزقك، وشكراً للصديقين « كرم مطاوع » و « سعد أردش » . . . ألم يخطر ببالك أن تسأل نفسك وأنت تتحدث عن الدراما الإغريقية هل كان « القدر » كطرف فى الصراع . . متجسداً فى صورة إنسان يدور معه حوار مباشر ؟

. . ألا تسقط الدراما الإغريقية نفسها . . . وكلها . . . من حسابك الغريب للدراما كما أسقطت آه ياليل ياقمر لو كان شرط تحقق الصراع هو هذا التجسد وهذا الحوار المباشر بين الطرفين المتصارعين، كما كنت تقول . . أليست هذه فضيحة ؟ ! ثم . . الإنسان الطيب . . أكانت تصبح خالية من الصراع لو لم يظهر ابن العم الرأسمالى على خشبة المسرح . . وإذا صح هذا فلماذا لم تقل بانعدام الصراع فى أجاممنون مادام « القدر » لم يظهر على خشبة المسرح ؟ ؟ وإن لم يصح هذا فلماذا تصر على أن أظهر لك الرأسمالى والإقطاعى والأجنبى فى « آه ياليل يا قمر » . . أنظر إلى الفخ الذى وقعت فيه يا أيها الناقد الطيب . . أنت أمام واحدة من

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

ثلاث : إما أن تسقط « أجاممنون » من حساب الدراما . وإما أن تسقط الإنسان الطيب . . وإما أن تتنازل نهائياً عن فهمك الضيق للصراع الدرامى كى تستطيع أن تراه بوضوح فى آه ياليل يا قمر .

المشهد الثانى

الناقد : ليست هذه هى القضية التى تعنينا .

المؤلف : لكنها كانت القضية التى « تعنينا » فى مقالك السابق . .

فسبحان مغير الأحوال والأمزجة والمفاهيم . . . إذن ما القضية ؟ ؟

الناقد : إنما القضية التى يدور حولها البحث هى صياغة هذا الصراع وبعد هذه الصياغة عن الدراما المسرحية حتى أصبحنا أمام حكاية ، مجرد حكاية استخدمت فى عرضها إمكانيات المسرح وفنونه . .

المؤلف : لقد جزمت بهذا مراراً فى مقاليك . . ولكن . . . كيف السبيل . إلى البرهنة عليه ؟

الناقد : السبيل الوحيد هو مواجهة العمل نفسه .

المؤلف : هيا . . واجهه أرجوك . .

الناقد : فماذا نجد ؟؟ حكايات لا تنتهى نستمع إليها طوال العرض : حكاية أمين وهو يعمل فى كامب الإنجليز وحكاية الصيادين الذين أكلهم البحر ، وحكاية أمين وأصحابه حين انخرطوا مع الفدائيين وحكاية حريق القاهرة الذى دبره الأعداء وحكايته ومقتله حين تظاهر وأضرب مع عمال المصنع . . ولا نشاهد دراميا ومسرحيا غير صراعات جزئية تقوم بين الشخصيات أو تقاسيم ومنوعات لمواقف تتخذها هذه الشخصيات خلال السرد المتصل للحكايات . .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

المؤلف : حاول أن تتذكر معى « أجاممنون » التى اخترت أن تستشهد بها والتى تبرهن على عكس ما تريد أنت . . وعلى طول الخط . . فماذا نجد فى « أجاممنون » إذا استخدمنا طريقتك فى النقد ؟؟ حكايات لا تنتهى طوال العرض . حكايات على لسان الكورس عن أسرة أتريوس . . وعن عشرة أعوام من الانتظار . . وعن حرب طروادة . . وعن تضحية أجاممنون بابنته استرضاء للآلهة وحكايات على لسان كليتمنسترا وحكايات على لسان الرسول . . .

وحكايات على لسان أجا ممنون . . وعشرات الحكايات على لسان كاسندرا . . لا عن الماضى البعيد فحسب . . بل وعن المستقبل البعيد أيضاً . . وحكايات على لسان إيجستوس . . ولا نشاهد دراميا ومسرحياً غير صراعات جزئية تقوم بين الشخصيات أو تقاسيم ومنوعات لمواقف تتخذها هذه الشخصيات خلال السرد المتصل للحكايات . . أما زلت تصر يا أيها الناقد الطيب على أن مجرد السرد أو تتابع الحكايات يصنع من الدراما حكاية ؟ لا طبعاً . . أنت أذكى من أن تصر على ذلك وإلا كانت فضيحة . . . وإذا سلمنا ـ جدلا ـ بأن ما تقوله عن آه ياليل يا قمر صحيح فلماذا تريد لمعيارك النقدى أن يصدق عليها وإلا يصدق على أجا ممنون ؟ . . . هل لديك دليل آخر للبرهنة على أن آه ياليل يا قمر حكاية ؟ ؟ أجل . . .

يبدو أن لديك دليلا . . ما هو ؟ ؟

الناقد : حوار سردى وقصصى لا يمت بصلة إلى الحوار الدرامى المسرحى حتى أنك اتبعت أسلوباً غريباً على المسرحيات بل وغريباً أيضاً على الحكايات . .

المؤلف : كان ؟ ؟ ما غريب إلا الشيطان . . ولكن أرجوك أن ترسو لك على بر . . فلقد أكدت لك مراراً فى مقاليك أن آه يا ليل يا قمر حكاية لا مسرحية . . وسقت الدليل على ذلك بعد الدليل . . وتساقط الدليل بعد الدليل فى المسافة الزمنية بين القانون . . وها أنت تعود فتشك فى نفسك فجأة . . وتقرر أنها غريبة لا عن المسرحية فحسب . . بل وحتى عن الحكاية . . فإذا لم تكن — لعنها الله — مسرحية ولم تكن حكاية فما عساها أن تكون ؟ ريبورتاج ؟ ؟ ثم لماذا كتبت ما كتبت وأتعبتنا وتعبت وأضعت من وقتك ووقتنا ما أضعت لتبرهن على أنها حكاية إذا كنت فى النهاية لا تدرى ما هى على التحديد ؟ ؟ أليست هذه فضيحة ؟ ؟ هل تعرف حكاية السرير الحديدى سرير « بروكروست » ؟ لا ؟ ؟ سأحكيها لك بشرط ألا تقول إنها خالية من الصراع الدرامى . كان فى اليونان القديمة سفاح يدعى « بروكروست » . . . . وكانت له هواية غريبة وشاذة هى أن يمدد ضحاياها على سرير حديدى محدود الطول والعرض . . فإذا كانت الضحية أطول من

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

السرير قص من أطرافها ليساويها به ، وإذا كانت أقصر منه شد من أطرافهـا . . وفى الحالتين كان مصير الضحية فاجعاً . . قادامياً . . ودرامياً .. حكاية درامية . . مش كده. ولـكنها تلخص أزمة النقد التى يصنعها « البروكروستيون » من نقادنا فبدلا من أن يعدلوا أسرتهم النقدية . . الحديدية.. مفاهيمهم . . معاييرهم . . تراهم يقصون أن يمطون من أطراف الأعمال القديمة . . والضحية دائماً هى الأعمال الفنية . والفنانون . . يا صاحبى تنازل عن مفاهيك المشلولة لترى آه ياليل ياقمر بوضوح . . ما ذنبهـا إذا كانت أطول من سريرك الحديدى ؟ ؟

المشهد الثالث

الناقـد : لقد كتبت جملا متصلة ثم وزعت كلمات هـذه الجمل على شخصيات المسرحية ببساطة ، ولعلك اقتبست هذا الأسلوب من المخرج كرم مطاوع حين قدم حكاية ياسين وبهية لك منذ عامين على خشبة المسرح ؟

المؤلف : أنت للأسف لم تفهم لا ياسين وبهية ولا آه ياليل يا قمر لأنك لم تضع يدك على الفرق النوعى الشكل ، هنا والشكل

هناك . . وبين الكورس هنا والكورس هناك . . ثم إن الذى تم توزيعه فى ياسين وبهية هو كلمات « الراوى » وذلك على عدد من الأفراد « كورس » ولم توزع كلماته على شخصيات «الحكاية»، إذ ظلت لكل منها كلماتها الخاصة، ولا يوجد ناقد حقيقى يستطيع أن يزعم أن «صوتاً واحداً» هو «صوت المؤلف» يسيطر على شخوص آه ياليل ياقمر. ولا توجد أذن مهما غلظت تعجز عن التمييز بين أصوات الكورس . . وبهية . . وأمين . . والأب . . والأم . . واسماعيل . . وغريب . . والشيخ . . والعساكر . . والفلاحين . . أما التداخل الذى يحدث أحياناً بين الكورس وبين هذه الشخصية أو تلك . . فيما هو غير جوهرى أو غير لاصق بكيان الشخصية الداخلى . . وفيما هو إخبارى فى الغالب فليس توزيعاً عفوياً بسيطاً لكلمات المؤلف على الشخصيات — كما تزعم — وإنما هو من صميم وظيفة أو وظائف الكورس المختلف تماما عن الكورس الإغريقى بقدر اختلافه عن الكورس البريختى بقدر اختلافه عن كورس ياسين وبهية . . أما إيضاح هذه الفروق فليس مهمتى . . وإنما هو أمر فى ذمة النقد والقراء

والأيام . . هل تحب أن تقول شيئاً ؟ !

الناقد : جاء العمل مجرد دعاية لمواقف وأفكار جاهزة يتمثلها المشاهدون من الرجعية والاستعمار والرأسمالية . .

المؤلف : هل تسلم بما قلته لك من أن الدعاية وظيفة هامة من وظائف الفن إذا لم تفهم بمعناها السطحى المحدود ؟؟

الناقد : الدعاية فى المسرحية شىء وأن تكون المسرحية مجرد دعاية شىء آخر .

المؤلف : برافو . . برافو . . أكمل . .

الناقد : ذلك لأن المسرح منذ اسخيلوس حتى براندللو وبرنارد شو وبريخت وسارتر وبيكيت . . كان دائماً له مهام ووظائف خارج نطاقه المحدود وهى مهام اجتماعيـــة أو سياسية أو فكرية .

المؤلف : برافو . . برافو . . أكمل . .

الناقد : وكل المسرحيات التى كتبت وعرضت منذ اسخيلوس والتى ناقشت قضايا عصرها لها خصائص دعائية . .

المؤلف : جميل . . رائع . .

الناقد : غير أنها لا تقف أبداً عند هذه الحدود وإلا سقطت كعمل درامى . .

المؤلف : عال . . أصبح خلافنا إذن لاعلى الدعاية كوظيفة من وظائف أى عمل فنى، ولكن على نوع الدعاية..وهذا كسب مبهج تحقق فى المسافة الزمنية بين مقالين .. أنا متفائل !

الناقد : إن الناس لا تكره الدعاية كما تزعم إلا إذا كانت سخيفة أو مناقضة لمصالحهم ..

www.books4all.net

المؤلف : ولكن هذا بالضبط ما قلته لك، فلماذا تزعم أننى أزعم غير ذلك ؟ ؟ لقد أكدت أن الناس يكرهون نوعاً معيناً من الدعاية ..هو المباشر . . والعارى . . والغير فنى . . وقلت بالحرف : كان يمكن أن ينفر المشاهدون من آه ياليل يا قمر لو أنها عرضت عليهم صورة مفتعلة أو زائفة لما يعرفون ويدركون ويعيشون ، أو لو أنها عرضته لهم بطريقة تلقينية أو خطابية أو وعظية أو تعليمية .. الاعتراض إذن على نوع الدعاية لا عليها بإطلاق . . فلماذا تقول لى ما أقوله لك ؟ ؟ ألمجرد الرغبة فى تغطية أخطاء مقالك الأول ؟ ؟ كان الأجدر والأجدى أن تعترف بأن السرعة أوقعتك فى بعض المزالق..

وكنا سنحمد لك شجاعتك وتواضعك . . فى الحق ؟

الناقد : لقد عدت فى آخر مقالك فأنكرت أن مسرحيتك لها صلة بالدعاية . .

المؤلف : بل أنكرت أن تكون لها صلة بالدعاية بمعناها السطحى الضيق المحدود الذى حاولت فى مقالك السابق أن تفرضه عليها لأنك حريص ولا أدرى لماذا ؟على أن تسقطها كعمل درامى!..ترى ماذا تبقى لديك..بعض الكلمات التى أفقدتها معناها كالالتزام . . والصدق .. والإخلاص ؟ ؟هاتها . . .

الناقد : لعل هناك أمراً أساسيا يجب أن تدركه وهو أن الفنان الملتزم الجاد لن يكون صادقاً مع ما التزم به أمام الناس ما لم يخلص لفنه وعمله؟

المؤلف : تصفيق حاد . . على أن هناك أمراً أساسيا يجب أن يدركه بعض النقاد عندنا هو أن يقرأوا كثيرا . . ويحاولوا فهم الكثير مما يقرأون . . ويفهمونه على الوجه السليم . ويفكرون طويلا وطويلا جداً قبل أن يمسكوا بالقلم ليمارسوا التزييف باسم النقد .. والجدية . والإخلاص .. والأمانة .. والمسئولية . . والالتزام . .

هنالك شيء بعالمكم أيها المسرحيون غلط !

قضية « أصل الحكاية » أكبر من أن تكون قضية حسين جمعة أو قضية بكر الشرقاوى . . إنها أشبه بقضية « دريفوس» التى فجرت أزمة الضمير فى أوروبا فى وقت ما .. ولكن « دريفوس » هذه المرة ليس مجرد ضابط برىء لفقت له التهم ظلماً وإنما هو المسرح المصرى كله . فلتكن واقعة أصل الحكاية صفارة الإنذار التى نصحو عليها لمناقشة قضايا المسرح المصرى الفنية والإدارية والأخلاقية والإنسانية وخاصة فى هذه المرحلة التى نأمل فيها كل الخير لحياتنا الفنية .. إنها واقعة غنية بالدلالات والعبر والدروس .. فقط علينا أن نتحلى بالشجاعة والصراحة إزاء أنفسنا وإزاء المسئولين وإزاء الرأى العام وإلا فلن يكون هناك ضمان لتلافى تكرار هذه الواقعة فى المستقبل .. وأؤكد أننى ضد الاتجاه إلى تركيز المسئولية على طرف واحد من أطراف القضية تنصلا من تبعة المشاركة فيها بهذه الدرجة أو تلك . وضد الاتجاه إلى تمييع القضية أو طمسها على طريقة «إكرام الميت دفنه» .. كما أننى ضد الاتجاه إلى الاصطياد فى الماء العكر من قبل بعض المورتورين من أحد أطراف القضية أو من المؤسسة . . فوراء الاتجاهات الثلاثة

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

السابقة دوافع مصلحية نفعية أنانية لا يمكن معها أن تتضح الصورة الحقيقية للواقعة كما لا يمكن معها أن تتحقق العدالة المطلوبة فى توزيع المسئولية ولا يمكن معها أخيراً أن تعود على المسرح المصرى فائدة.. الأمر الذى نرجو أن يضعه الجميع أمام أعينهم وهم يناقشون الواقعة .

* أصل الحكاية، نص غير مسرحى أصلا .. كيف أمكن أن يصرح بإخراجه ثم يعرضه على الجمهور؟.. إن هذا يثير قضية النصوص التى تدفن بلا سبب مفهوم والنصوص التى تظهر فجأة بلا سبب مفهوم أيضاً، كما أنه يفسر ظاهرة عجز جميع المسارح عن الاستقرار على « ريبرتوار » ـ برنامج ـ محدد قبل بداية الموسم .. وعجزها عن الالتزام بما قد تعلن عن تقديمه.. فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بالنصوص التى سيتم تقديمها فى أى مسرح خلال موسم كامل .. هناك دائماً احتمالات المفاجأة والصدفة والارتجال.. نصوص تسند إلى آخرين.. ونصوص يبدأ العمل فيها ثم فجأة يتوقف .. ونصوص يصرح بها ثم فجأة تلغى أو تؤجل .. أو مؤلفون يقدم لهم أكثر من نص فى موسم واحد.. وآخرون يحلمون منذ سنوات بأن تخرج نصوصهم المدفونة إلى النور . ومخرجون يعملون فى أكثر من نص ، وآخرون يعانون البطالة لدرجة الجوع الفنى والفعلى .. فما هى القواعد التى

تحكم اختيار النصوص واختيار المخرجين ؟ . . لا وجود لأية قاعدة وعندما تنتفى القواعد وتصبح الفوضى هى القاعدة الوحيدة لا بد أن تنتفى الطمأنينة لدى المؤلفين والمخرجين . . وهذه الفوضى ذاتها تدفع بالآخرين إلى طريق الارتجال .

والمساومة والتحايل والانتهازية والدوس فى الطريق على كل القيم الفنية، بل والأخلاقية . وفى ظل هذا الجو اللزج لايوجد ضمان يحمى آخرين من الانزلاق إلى المصير الذى انتهى إليه حسين جمعة وبكر الشرقاوى . . مصير التنازل وراء التنازل إلى أن تقع الكارثة! . . من للسئول عن فوضى الارتجال هذه ؟ ؟ . . المؤسسة ؟ . . ليس من العدل أن نحمل المؤسسة مسئولية تركة ورثتها مرغمة عن سنوات الفوضى والارتجال . . ولكن ليس معنى أن المؤسسة بريئة كل البراءة هى على العكس مذنبة بقدر عدم إسراعها فى تصفية الشركة الإرغامية وتطهير الأرض قبل الشروع فى البناء ، إنها إذن ضحية ومسئولة فى وقت واحد !

* حسين جمعة وبكر الشرقاوى بدورهما ضحيتا الفوضى التى لاتزال تحكم حياتنا المسرحية ولكنهما مسئولان فى نفس الوقت عن النزول على مطالب وشروط وضريبة هذه الفوضى . . . بكر

الشرقاوى مؤلف شاب حريص كل الحرص على أن يخرج عمله الأول إلى النور . . وهذا حقه المشروع — مهما كان رأينا فى هذا العمل — ولـكنه حريص على أن يحقق بعمله الأول النتيجة التى يحققها غيره فى سنوات طويلة بعشرات الأعمال مادام لا يوجد ضمان يؤكد له إمـكان خروج عمله الثانى والثالث والرابع إلى النور . . خاصة وأنه عانى الـكثير فى سبيل إيصال أصل الحـكاية إلى خشبة المسرح . فليغتنم الفرصة النادرة التى أتيحت له صدفة . . وليعمل بـكل الوسائل على أن تأتى له بالنجاح السريع . ولـكن النص المنشور فى مجلة المسرح نص غير مسرحى وغير قابل للعرض من الناحيتين الفنية والعملية بل والعضلية . . فما العمل وقد تم التصريح بعرض هذا النص ؟ . لابد أن يعدل بحيث يصبح صالحاً للعرض ؟ . . وهـكذا بدأت حـكاية التنازل التدريجى عن النص المنشور لأصل الحـكاية والتأليف الفورى الارتجالى لنص آخر يحمل نفس الاسم ، ولـكن لاصلة له بالنص الأصلى فيما عدا أسماء الآلهة المستمدة من الميثولوجيا القديمة ! . . من المسئول عن اختيار النص الأصلى غير الصالح للعرض ؟ ؟ . . ثم كيف يمـكن أن يستمر العمل فى أصل الحـكاية شهوراً دون أن تحاط المؤسسة علماً بعملية المسخ التى يتعرض لها النص الأصلى ؟ لماذا تفاجأ المؤسسة بهذه الواقعة ؟ ولحساب من ؟ وعلى حساب من ؟ .

* وحسين جمعة مخرج له تكوينه النفسى والذهنى الخاص . . ولكنه عانى الكثير أيضاً من فوضى الارتجال المشار إليها . . فكثيراً ما أسندت إليه نصوص ثم انتزعت منه . . وكثيراً ما أجرى بروفات على نصوص ثم أجبر على التوقف . . وكثيراً ما أجلت له نصوص من موسم إلى موسم إلى موسم ثم لم يسمع عنها خبر . . كل ذلك بلا أسباب مفهومة بحيث لم يعد يطمئن إذا ما بدأ العمل فى نص ما إلى إمكانية استمرار العمل فيه أو إمكانية وصوله إلى الجمهور . وفجأة . . هبط عليه نص أصل الحكاية، ولأسباب غير مفهومة أيضاً ، وأجلت نصوص كانت تحت يده ! . . إنه إذن يحلم بأن يرى فى النور عملا له . . بعد فترة توقف طويلة وغامضة . . ويريد بدوره أن يحقق بعمله الجديد أقصى نتيجة ممكنة وبأسرع ما يمكن . . وهكذا بدأت حكاية التنازل التدريجى من قبل حسين جمعة أيضاً عن النص الأصلى المنشور والمصرح به ، وبدأت الغطرشة على التأليف الفورى « على ودنه » . . وبدأ التنازل عن كل سلطاته كمخرج . . يكفى أن النص النهائى لم يكن قد تم حتى قبيل العرض بأيام . . وكذلك توزيع الأدوار !

وهكذا التقى « طموح » بكر الشرقاوى مع « طموح » حسين جمعة رغم اختلاف ظروفهما وتاريخهما وتكوينهما الذهنى والنفسى . .

www.books4all.net
منتديات سور الأزبكية

واتفقا تلقائياً على السعى إلى النجاح السريع المضمون بأى ثمن وبأية وسيلة بصرف النظر عن أية قيمة فنية . كان المطلوب هو النجاح السريع والهائل . . بلا نص . . أو بأى نص . . ولكن بلا نص لا يمكن أن يكون هناك إخراج . . اللهم إلا أطنان الديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية والألوان والراقصين والمسرح السحرى أيضاً . . وكل هذا لا يضمن النتيجة المنشودة . . فما العمل إذن ؟ فليركزا اهتمامهما واعتمادهما على نجوم الكوميديا . . محمد عوض . . ومحمد رضا . . ومعهما ليلى طاهر . . ولتستمر عملية تعديل النص وفقاً للمواصفات الجديدة . أو على الأصح عملية تفصيل النص على النجوم. وهكذا تصبح واجهة الدكان باهرة وبراقة وجاذبة للأنظار بصرف النظر عما يباع فيه ! وكان هذا هو الفخ الذى وقع فيه المؤلف والمخرج وأوقعا فيه مسرح الحكيم والمؤسسة التى فوجئت دون أن تحاط علماً بالأساليب التى أفضت إليها .

* جمهور محمد عوض ومحمد رضا جمهور غير مستنير . . ثم هو يرتبط بهما بقدر ارتباطهما به فنياً وذوقياً وثقافياً . . هذه حقيقة يجب أن نعترف بها ونبدأ منها . هذا الجمهور « المعين » ينجذب غريزياً إلى اللافتات التى تحمل أسماءهما . . وهو جمهور حسن النية جداً ولا يتوقع

غشا من جانب مسرح حكومى .. تماما كالجمهور الذى يذهب إلى ملعب الكرة ليشاهد مباراة .. إنه لا يتوقع أن يجدهناك أم كلثوم. أو يذهب إلى حفلة أم كلثوم فلا يتوقع أن يجد هناك « ثلاثى أضواء المسرح » مثلا .. فإذا لم نقدم له السلعة التى أعلنا عن نوعها ومواصفاتها ضمناً بإعلان أسماء الممثلين أصيب بخيبة أمل وبدأ يسب ويلعن ويصرخ «مسرح أونطة .. هاتوا فلوسنا» على طريقة « سيما أونطة » .. كما حدث بالفعل فى مسرح الحكيم منذ العرض الأول لأصل الحكاية.. ولكن الخيبة فى مسرح الحكيم كانت أقوى والغش كان أقسى . فالجمهور الذى جاء ليشاهد محمد عوض ومحمد رضا لم يجد محمدعوض ولا محمد رضا، ولم يجد لهما بديلا مقبولا .. لا ماتش كرة ولا أم كلثوم ولا حاجة أبداً .. اللغة العربية الفصحى جداً من فم محمد عوض ابن البلد ، ومحمد رضا ابن البلد كانت أولى علامات الغش، والفلسفة السخيفة والتجريد والغموض والحذلقة والاستعلاء على الجمهور .. كانت العلامة الثانية. والتفكك فى النص وانعدام العلاقات بين الشخصيات وبين الفصول وعدم وجود « حدوتة » .. ولو ساذجة تمكن الجمهور من متابعة ما يحدث على المسرح من ضجة .. كانت العلامة الثالثة .. وأخيراً .. هذا الجمهور الذى اخترناه يوم اخترنا محمد عوض ومحمد رضا ليس على درجة من الاستنارة تمكنه من أن يستسيغ مسخ الآلهة ولو كانوا آلهة

وثنيين أو أسطوريين خاصة ، وإن التعديلات التى طرأت على النص الأصلى لم تبق منه غير مسخرة الآلهة بلا مبرر مفهوم ؟

* لا بد هنا من وقفة عند الدوافع التى تدفع ببعض المخرجين إلى الاستعانة العمياء بنجوم الكوميديا .. والمخرجون فى هذا فئتان : فئة لا تثق بنفسها ولا بإمكانياتها الفنية ولا بإمكان تحقيق نجاح جماهيرى اعتماداً على فنية العرض ومن ثم تضع كل الثقل على أكتاف النجوم جرياوراء النجاح السريع المضمون كطابع البريد .. والفئة الثانية تحرص بدرجات متفاوتة على فنية العرض ولكنها تطمح إلى أن تحقق لها جماهيرية النوع الأول من العروض، ومن ثم تستعين ببعض نجوم الكوميديا. الفئة الأخيرة وحدها هى التى تعنينا هنا .. فإذا كان جمهور بلا فن يساوى مهزلة فإن فناً بلا جمهور يساوى مأساة! .. هذا صحيح إلى حد كبير ولكنه فى نفس الوقت الفخ الذى وقع فيه مؤلف أصل الحكاية ومخرجها ووقعت فيه بالتالى مؤسسة المسرح .. لقد فات كثيرين أن الجماهيرية التى يتمتع بها مسرح النجوم ـ نجوم الكوميديا بالذات ـ أو المسرح غير الرسمى ليست جماهيرية حقيقية وليست كسبا حقيقيا يتحتم على المسرح الرسمى أن يصل إليه. ليس هناك إطلاقاً ما يدعو للزج بالمسرح الرسمى فى معركة باطلة .. بل معركة وهمية .. ولا فى منافسة خاسرة مقدما..

ولا فى صراع لا محل له ولا جدوى منه من أجل سحب هذه الجماهير من المسرح غير الرسمى . كما فات الكثيرين أن سحب هذه الجماهير لا يمكن أن يتم على مدى عرض أو عرضين أو موسم أو موسمين وإنما يمكن أن يتحقق على مدى زمن طويل، وبالتدريج، وعن طريق التطوير البطىء والمدروس والمنهجى لذوق الجماهير ، ولا داعى بالتالى للمغامرة : . . وفات كثيرين أن الجماهيرية المحدودة التى يتمتع بها المسرح الرسمى هى الجماهيرية الحقيقية . . هى الكسب الحقيقى . . بل والكسب الوحيد الممكن والمعقول فى ظل التخلف الثقافى والذوقى للجماهير العريضة التى ما زالت تستهويها سلعة معينة ، وما زالت غير قادرة على استساغة سلع أخرى . . وفات كثيرين أن المسرح الرسمى غير قادر بطبيعته وغير مهيأ بحكم وظيفته الثقافية والاجتماعية والسياسية وبحكم دوره التاريخى لإنتاج نفس السلعة التى يقدمها المسرح غير الرسمى للجماهير . . فإذا أرغم على ذلك فان تكون النتيجة فى صالحه لأنه يكون قد تخلى عن دوره التاريخى وفقد معنى وجوده . أما إذا قدم نفس السلعة ولكن من صنف « أقل جودة » من وجهة نظر الجماهير التى تقبل عليها فإنه لا يكون قد فعل شيئاً . . وأما أن يقدم مجرد اسم السلعة دون مضمونها فهذا هو الغش الذى تورطت فيه أصل الحكاية حين حملت أسماء محمد عوض ومحمد رضا،

وفتح الجمهور العلبة فوجد فيها شيئاً آخر غير السلعة التى دفع فيها الثمن .. بل لم يجد شيئاً على الإطلاق . لا يجوز لجماهيرية عروض المسرح غير الرسمى أن تدفعنا إلى الاستعانة بنجوم الكوميديا لمجرد استجداء الجماهيرية ، كما لايجوز لجماهيرية مباريات الكرة أن تدفعنا إلى الاستعانة بلاعبي الكرة كممثلين فى المسرح الرسمى . . خاصة وأن نفس المحاولة بذلت من قبل فى السينما وفشلت فشلا ذريعا . .

كما لايجوز لجماهيرية حفلات أم كلثوم أن تدفعنا إلى أن تقحم بين فصول المسرحيات ثلاث وصلات لأم كلثوم كوسيلة لجذب الجمهور إلى المسرح ! يجب إذن أن نعيد النظر فى فهمنا لجماهيرية المسرح الرسمى وغير الرسمى على السواء ويجب أن نفهم أن معركة المسرح مع الجمهور ليست معركة وقتية ولاقصيرة الأجل ، وإنما هى معركة طويلة الأجل إلى حد بعيد . ؟

* بالاعتماد المطلق على نجوم الكوميديا وبلا نص وبلا إخراج كانت الكارثة التى كشفت عنها البروفة النهائية السابقة للافتتاح .. وكان لابد من وسائل لإنقاذ العرض من السقوط . . وجاءت وسائل الانقاذ الأولى من الداخل .. أى من داخل دائرة المؤلف والمخرج .. فعلى محمد عوض ومحمد رضا أن يقوما بدور « الزغزغة » المستمرة للجمهور بدلا من أن يقوما بدورى « ابوفيس واتوم » . . وكان

على ليلى طاهر ومعها هالة فاخر وماجـــدة على أن يقمن بدور المثير الجنسى للجمهور لابهاتور ولا ببنات هاتور .. وما يلزم بعد ذلك من وسائل الزغللة والدوشة ،فقد كفله حسين جمعة منذ البداية . .

وجاءت ليلة الافتتاح.. وكانت فضيحة . وكاد الجمهور يقذف الممثلين ـ وبينهم نجومه المحببون ـ .. بالحجارة ... كيف أمكن أن يفاجأ المسئولون بالنتيجة بعد أن فوجىء بها الجمهور ؟. . كيف أمكن أن تستمر البروفات شهورا دون أن يلحظ أحد عنكبوت الـكارثة وهو ينسج خيوطه ببطء على خشبة مسرح الحـكيم ؟!

ثم كيف أمكن أن تجرى أول بروفة كاملة لأصل الحـكاية قبيل العرض بساعات معدودة . . . هنا ندخل إلى منطقة نظام وعلاقات وظروف ووتيرة الإنتاج المسرحى داخل المؤسسة . - وهذا ما لا يتسع المجال للخوض فيه الآن .. ويكفى أن أشير إلى تقليد خاطىء ما زال راسخاً فى حياتنا المسرحية ،ألا وهو إجراء البروفة الجنرال أو النهائية قبل الافتتاح بيوم واحد أو حتى يوم الافتتاح.. مما لا يسمح للمسئولين بتدارك الـكارثة قبل وقوعها . . لقد شاهدت بعينى فى عواصم أوروبا عشرات البروفات الـكاملة تجرى على المسرحيات قبل عرضها على الجمهور بل وبروفات كاملة تعرض على جمهور محدود قبل عرض المسرحية على الجمهور العريض ..

* كان لا بد من وسائل إنقاذ أخرى .. ولم يكن هناك مفر من أن تأتى هذه المرة من الخارج .. أى من خارج دائرة المؤلف والمخرج. وقبل الافتتاح بأيام كان سعد أردش قد سحب قدمه من مسرح الحكيم ليصبح مديرا عاماً للفنون الاستعراضية .. وكان جلال الشرقاوى لا يزال يتردد فى استلام إدارة مسرح الحكيم، وكان يوسف إدريس قد أصبح مديرا عاماً لقطاع الدراما .. وكانت الورطة واضحة لدرجة تهدد بالفضيحة .. وكان هذا أول موسم لمؤسسة المسرح التى انتقلت قيادة المسرح إليها .. وحولها كثيرون يتمنون لها الخطأ .. أى خطأ . . وكان شباك التذاكر قد حجز الجنيه رقم أربعين من الجمهور البسيط الحسن النية .. وكانت جنيهات أخرى قد حجزت فى الشباك لأيام تالية . . ما العمل ؟ ؟ . نعرض أو لا نعرض؟.. نسرق نقود الجمهور الحسن النية ؟أو نردها إليه معتذرين ومعترفين بالخطأ فى تواضع ؟؟ نمضى فى عملية الغش أو نكف عن الغش ؟ ؟ نفرح بإيراد الشباك الذى يتورط فيه الجمهور بحسن النية ؟أو نغضب للشتائم التى نتلقاها أثناء العرض . وبعد انتهاء العرض نزعم أننا حققنا جماهيرية المسرح استغلالا لحسن النية لدى الجماهير أو نعترف بشجاعة أننا أخطأنا ونوقف العرض . . ونجمد الحياة فى المسرح . . أو نقدم عرضاً آخر

من العرض الجاهزة فى مسرح الحكيم سدا لثغرة التوقف الإرغامى ؟ ! . . تلك هى الورطة التى واجهها المدير الجديد لمسرح الحكيم قبل العرض بساعات وبعد العرض بساعات . . وكذلك واجهها المدير العام لقطاع الدراما ، وواجهتها المؤسسة ! . . ورطة جاهزة مطبوخة . . وبين أمرين أحلاهما مر . . ! لا مفر من تقديم العرض ولا مفر من الاستمرار فى تقديمه . كان هذا منطق الجميع . . جميع الحريصين على سمعة المؤسسة . . ولكنه كان فى نفس الوقت الفخ الذى وقع فيه الجميع . . حتى المؤسسة ؟ ؟ إن الحرص على سمعة المؤسسة كان وراء الجهود التى بذلها المدير الجديد لمسرح الحكيم ـ جلال الشرقاوى ـ والمدير العام لقطاع الدراما ـ يوسف إدريس ـ لإنقاذ العرض . . كما كان وراء التصرفات الأخيرة ـ الارتجالية ـ التى اتخذت بحق المؤلف أولا والمخرج أساساً . ولكن الحرص الحقيقى الواعى الحذر كان يقتضى وقف العرض فورا . . ومواجهة الجمهور بشجاعة وبشرف . . ثم إدانة كل الظروف وكل الأشخاص الذين تسببوا فى الوصول بمسرح الحكيم وبالمؤسسة إلى هذه الورطة . . خاصة وأن لدى مسرح الحكيم عروضاً أخرى كان يمكن أن تحل محل أصل الحكاية فى ساعات . . ساعات

أقل بكثير من تلك التى أنفقت فى عمليات إنقاذ يائسة .. وبجهد يساوى واحداً فى المائة من الجهد الجبار الذى بذله كل من جلال الشرقاوى ويوسف إدريس فى السهر من أجل عرض أصل الحكاية فى الميعاد المحدد ! ! . أن الاستمرار فى تقديم عرض فاشل هو أيضاً فشل..والإصرار على استمرار تقديمه كان سبباً فى أخطاء أخرى تعتبر سوابق خطيرة فى حياتنا المسرحية.. فأنا أفهم أن يوقف حسين جمعة عن الإخراج..وأفهم أن يوقف العرض..وأفهم أن توقع أقصى العقوبات على كل من شارك بالسلب أو بالإيجاب فى الوصول بمسرح الحكيم و بالمؤسسة إلى هذه الورطة .ولكنى لا أفهم أن ينحى مخرج عن الإخراج ،وأن يحل محله آخر ـ مهما كانت الدوافع طيبة ونظيفة ومخلصة وغير قابلة للمقاومة ـ وأن يخرج العمل رغم ذلك ويعرض على الجمهور باسم حسين جمعة !

هذه سابقة لم تحدث فى تاريخ المسارح العالمية ولا يمكن تصور حدوثها . . وقد حدثت فى مصر نتيجة لظروف قاهرة أقوى بكثير من أطراف القضية . . وبعبارة أخرى نتيجة لأزمة المسرح المصرى كله . . فالأمر يتعلق هنا بعمل فنى ـ أى بعملية خلق ـ لا بعملية

مكتبية إدارية يجوز فيها إحلال موظف من درجة ماعلى موظف من درجة أخرى ..« عشان الشغل يمشى» .فى مجال الفن المسرحى.. وهو مجال الخلق والمعاناة والإبداع يكون الأفضل لنا بكثير أن نوقف الشغل الردىء عن أن نواصله أو نستمر فيه . . ولا يملك أحد أن يدعى أن حسين جمعة ليس مخرجاً .. ولا يملك أحد أن يدعى لنفسه الحق فى تقييم حسين جمعة كمخرج ممتاز أو كمخرج سيىء . . . إن الحياة المسرحية كفيلة بأن تكشف الخبيث من الطيب . .

ولكنى سأكتفى بالإشارة إلى أن حسين جمعة قد أخرج قبل أصل الحكاية عروضا ناجحة . . كالخرتيت . . والزوبعة . . وحتى لو شك البعض فى القيمة الفنية للخرتيت فلا يمكن الشك فى القيمة الفنية للزوبعة التى اعتمد فيها حسين جمعة على فرقة من هواة الأقاليم ـ كفر الشيخ ـ ووصل بها إلى مستوى فنى شهد له الجميع .. فكيف ولماذا نجح حسين جمعة مع فرقة من الهواة وفشل مع فرقة الحكيم التى تضم عناصر طيبة تبشر بكل خير والتى حملت على مدى عدة مواسم العبء الأكبر فى أكثر ما قدم على خشبة الحكيم من عروض

ناجحة ؟ . . والأدهى من ذلك . . كيف فشل مع فرقة فيها من النجوم « المضمونين » أمثال محمد عوض ومحمد رضا . . ومعهما ليلى طاهر ؟ . . أن هذا يعنى ببساطة أن المسئولية ليست مسئولية حسين جمعة وحده . . بل لقد تدخلت ظروف شلت إرادته كمخرج فأفضت به إلى الكارثة .. والذين يصرون أو قد يصرون على تركيز المسئولية على حسين جمعة إنما يصرون على تجاهل الجوانب الأخرى للمسألة والشركاء الآخرين فى الورطة لينفضوا أيديهم فى النهاية من المسئولية ،وتظل الآلة دائرة بالزيت القذر ! ! . نحن لسنا بحاجة إلى كبش فداء . . فما أسهل أن تربط المشنقة حول عنق إنسان . . أى إنسان . . ولكن المسرح المصرى لن يستفيد بشنق أحد مخرجيه بقدر ما يستفيد من دراسة أسباب فشل أحد مخرجيه فى عرض من العروض . . خاصة وأن فشل العروض أو نجاحها لم يعد متوقفا ـ فى ظل ظروفنا المسرحية السائدة ـ على موهبة المخرج وطاقته بقدر ما هو متوقف على اعتبارات أبعدما تكون عن الموهبة وعن الطاقة وعن إرادة المخرج ! .

لو كان بريخت مصريا لقال لنا « هنالك شىء بعالمكم أيها

المسرحيون غلط » . . فأسرعوا بتصحيحه . . ومن كان منكم بلا خطيئة فليرم حسين جمعة بحجر . . وليكن الدرس الذى تلقاه حسين جمعة درسا لنا جميعا ولنفهم قبل فوات الأوان أن طريق المساومة هو أقصر الطرق إلى الـكارثة لا إلى النجاح !

دفاع عن الـكورس

استنتاجات جديدة من حقائق قديمة

دفاع عن الكورس: استنتاجات جديدة من حقائق قديمة!

لا أريد الخوض فى نشأة الكورس تاريخيا . . فهذه النشأة مرتبطة بنشأة الظاهرة المسرحية ذاتها ، والبحث فيها يعني البحث فى نشأة المسرح . وهذه الأخيرة مجال للظن والتخمين أكثر منها مجالا لليقين العلمى والحقيقة التاريخية ! . . هناك فروض عن نشأة الكورس بقدر ما هناك من فروض عن نشأة المسرح . . والممثل الأول . . والمسرحية الأولى . . ومع أن المسرح أقدم بكثير من أرسطو ، و كذلك الكورس، إلا أن أرسطو بالذات هو أول مصدر يقينى نستطيع أن نعتمد عليه فى قضية نشأة الكورس فى شكل «قادة» الرقص و«قادة» الإنشاد مع انتقال الظاهرة المسرحية من الاحتفالات الدينية ـ أى العروض الموكبية كعروض الأعياد والمناسبات المقدسة ـ إلى العروض المسرحية بالمعنى المصطلح عليه .

إن نشأة الكورس ترجع بالذات إلى تلك اللحظة التاريخية الغريبة والمجيدة والمجهولة أيضاً ، التى انفصل فيها أحد الراقصين عن بقية الراقصين ، وأحد المنشدين عن بقية المنشدين . . ليقوم هذا أو ذاك

« بتمثيل » شخصية ما . . مع أو أمام الراقصين والمنشدين ، وذلك ليأخذ المسرح القديم ـ واليونانى بالذات ـ تلك الطبيعة الثنائية التركيب التى صاحبته حتى اضمحلاله : كورس + ممثلون[١] . وممثل أول أمام قائد الكورس ، يدور بينهما الحوار . . من حوار مرتجل إلى رواية حادثة إلى قص حكاية عن طريق الحوار . مسألة بسيطة بعد ذلك أن ينفصل ممثلان بدلا من واحد ، وثلاثة بدلا من اثنين ، وأربعة بدلا من ثلاثة . . عن الكورس ! واستمرار مع التطور أن يقل عدد أفراد الكورس ويزداد عن الممثلين ! . .

المهم .. إلى « تسبيس » فى القرن السادس قبل الميلاد يرجع الفضل فى إدخال الممثل إلى جانب قائد أو رئيس الكورس.. والأهم من ذلك أن الكورس كان العنصر الرئيسى فى زمن « تسيبس »، وأن الأجزاء الممثلة كانت تعد استراحات أو فواصل ،وأن الأناشيد الراقصة كانت المقصد الأساسى فى ذلك كله ، وأن الأحداث المترابطة ببعضها لم تأخذ مكانها من الأهمية بوصفها عقدة إلا تدريجياً على يد « أسخيلوس » ثم « سوفوكليس[٢] » .

---

(١) تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة — شلدون تشينى — ترجمة دريني خشبة ص ٤٩

(٢) المرجع السابق ص ٥٣

كانت الجوقة قبل « تسيپس » تروى الرواية بأكملها . . وكان الـكورس أشبه بلجنة المدينة التى تحل محل مؤتمر المدينة، وذلك بعد أن كانت المدينة كورسا كبيرا فى المهرجانات الشعبية رقصاً وإنشادا.. غير أنه حتى « المتضرعات » لإسخيلوس لم تكن المسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً عن الشعر الغنائى من ناحية، والروائى من ناحية أخرى فقد كان أكثر من نصف أبياتها مخصصاً للـكورس . . وكانت الشخصيات تقوم بسرد ما حدث بدلا من أن تقوم بفعله ـ أى تمثيله ـ . . وفى « أجاممنون » أيضاً ظلت الأولوية للـكورس : الأحاديث الطويلة . . الفقرات الوصفية.. الفقرات السردية..ولـكن الـكورس بدأ يفسح المجال ـ ولو قليلا ـ أمام « الفعل » . . أى أمام الحضور المباشر للأبطال . أما لدى سوفوكليس فقد أصبحت الأولوية « للفعـل » . . للحضور المباشر.. وإن ظلت الطبيعة الثنائية للمسرحية الإغريقية . . كورس + ممثلون !

وهكذا قامت المسرحية فى بداية نشأتها على محورين :

١ ــ الفن الأدبى المسرحى . . وهو السرد . . الرواية . . القص . . وهذا كان يقوم به الـكورس !

٢ ــ الفن الإيحائى المسرحى .. وهو التمثيل .. الفعل .. الترجمة الحركية والإيقاعية والصوتية والبصرية لما يقال ويحكى ويقص ويروى ويسرد . . وهذا كان يقوم به الممثل !

وإذا كان الكورس فى « أوديب » سوفوكل يحل محل المتضرعين إلى الملك فى شخص كاهن يحدثنا كما يقول « شلدون تشيني » « عما نحن عالمون به بالفعل »[1] فهل معنى هذا أن سوفوكل كان يفترض علم جمهوره بالأسطورة أم يفترض العكس ؟ ! إن « تشيني » يقول بالأولى .. وقد يكون على حق .. ولكن إذا كنا مفترضين فى الجمهور العلم بالأسطورة فما جدوى إعادة ما « نحن عالمون به بالفعل » ؟ ! .. إن مجرد الإعادة ــ على لسان الكورس ــ تفترض الجهل فى الجمهور أو فى جزء من الجمهور . . أليس كذلك ؟! .. هذا سؤال أطرحه دون أن أتصدى للإجابة عليه الآن . . على الأقل !! أم أن كورس سوفوكل لم يكن معنياً « بما نحن عالمون به بالفعل » وإنما كان معنياً بما نجهله بالفعل وهو رؤية الشاعر للأحداث والعلاقات والمصائر تلك التى لم نكن لنعرفها على وجه اليقين والقطع بدون كورس ؟ ! سؤال آخر لا أحب أن أتصدى للإجابة عليه الآن . .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٠

على الأقل ! . . ولـكن افتراض شلدون تشينى وغيره من مؤرخى المسرح يجعل الـكورس يؤدى وظيفة أقرب إلى « زيادة الفائدة » . ويجعل من الـكورس شيئاً ثانويا . . جانبياً . . يمـكن الاستغناء عنه . . بينما تؤكد بدايات المسرح اليونانى ولدى أسخيلوس بالذات أولوية الـكورس فى مقابل التمثيل . . أى الفعل ! هل نصدق تشينى أم نصدق أسخيلوس وسوفوكليس ؟ ! إننى أميل إلى الاعتقاد بأن الـكورس فى المسرح اليونانى كان بديلا للراوى فى الملاحم الشعرية القديمة أو هوراسب من رواسب الملاحم ،وبالتالى الروايةفى المسرحية اليونانية ! وعندما كان الراوى يروى حكايات وأساطير مجهولة المؤلف كان الـكورس بديلا للراوى ، ومع تطور الظاهرة المسرحية ونمو الشـــكل المسرحى أصبح هناك « مؤلف » يروى حكايات وأساطير أو يخترعها فأصبح الـكورس بديلا « للمؤلف » ! . . كان الـكورس قديما هو « صوت .. صوت ذلك الذى يقبل من الطريق المقدس » أى صوت مشايخ طيبة . . عبدة الإله أبوللو . . فأصبح « صوت . . المؤلف . . وفى الحالين : حالة ما إذا كان الـكورس صوت الراوى أو صوت المؤلف كان ثمة افتراض جهل الجمهور أو جزء منه « للحقائق الأساسية »،ولنتذكر كلمة « الحقائق الأساسية »هذه..

وكان وضع تلك الحقائق أمام النظارة مع بداية العرض أو من خلاله ضرورة ملحة فى بدايات المسرح على عهد أسخيلوس وسوفوكليس حيث كان يفترض فى الجمهور معرفة الحقائق الأساسية عن القصة وعن الأبطال أو كان يفترض ذلك فى قطاع عريض منه على الأقل إن صدقنا تشينى وغيره ! !

وبعد أسخيلوس وسوفوكليس . . ولدى يوريبيدز مثلا . . وعندما لم تعد المادة المشكلة مسرحيا تستمد من الأساطير والمعرفة نسبيا للجمهور . . أصبحت قضية « وضع الحقائق الأساسية أمام النظارة » قضية أكثر إلحاحا ، خاصة وأن الكورس أصبح بديلا للمؤلف بعد أن كان بديلا للراوى ، المؤلف الذى يخترع حكاياته لا الراوى الذى يروى حكايات معروفة أو مفروض أنها معروفة لقطاع عريض من الجمهور ، وإن كنت أؤكد أن وجود الكورس فى المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح دليل على افتراض جهل قطاع من المشاهدين بما يدور من أحداث ! . . . من هنا . . كانت حيل يوريبيدز و تحايلاته لحل مشكلة وضع الحقائق الأساسية أمام النظارة . . وكان لابد للكورس من أن يقوم بهذه المهمة وذلك فى المسافة ما بين ٥٢٥ ق.م أسخيلوس ،

و٤٨٠ ق.م يوريبيدز . . وفى هذه المسافة الزمنية يؤكد المؤرخون أن جماهير النظارة أصبحت أقل ثقافة من نظارة أسخيلوس وسوفوكليس واتجهت المسرحية نحو الناس وبدأت تبتعد عن الآلهة . . أى اتجهت نحو المجهول ، وبدأت تبتعد عن المعلوم من وجهة نظر المشاهدين ومن ثم أصبحت الحاجة أكثر إلحاحا إلى الكورس الذى يضع الحقائق الأساسية — أو المعلومات الضرورية — أمام النظارة !! . .

ويضع تشينى يده على مفتاح لغز الكورس حين يقول : « وقد انحطت قيمة الكورس بانحطاط المسرحية . . ولقد كان الكورس صلة الوصل بين مهرجانات ماقبل عصر التمثيل وعصر المسرحيات ذات الصبغة الأدبية الكاملة »[١]

إذن . . لم تستغن المسرحية عن الكورس لأنها تطورت كما يظن بعض نقادنا[٢] وإنما لأنها انحطت ! .. فقدقدم المسرح اليونانى أروع ماقدم مرتكزا على الكورس كعنصر أساسى وجوهرى من

---

(١) المرجع السابق ص ٩٥

(٢) تورط فى هذا الخطأ الأستاذ أحمد عباس صالح فى تعليق له على « آه ياليل ياقمر » نشر بمجلة المسرح !

عناصره البنائية أو المعمارية ! وليست العودة إلى استخدام الكورس — فى البناء المسرحى — رده إلى البدائية أو انحطاطا بالشكل المسرحى . . ولكن لاداعى لأن نستبق الحديث ، ولنحاول أن نكتشف مع تشيني وظائف الكورس فى المسرح اليونانى وهو يجملها على النحو التالى :

« كانت استراحات أو فواصل الموسيقى والشعر والرقص التى يتيحها الكورس نوعا من أنواع الإخصاب المسرحية فى زمن يوريبيدز . . والظاهر أن التوتر المفجع كان مما يستلزم هذه التنفيسات وألوان التفريج (عن أعصاب المشاهدين) وهى أشبه بفترات الاستراحة فى مسارحنا . . إلا أنها كانت تزيد عليها قيمة ، فلقد كان الكورس يتحرك فى موكب واحد أو فى تشكيلات جماعية وبطريقة إيقاعية منسجمة وكأنه تقوية بصرية — أى عن طريق العينين — لما تحمله أناشيد الكورس من معان . وكان كلامه ينشد أو يتغنى به لكنه بمفهومه كان تعليقاً على الفعل الذى سوف يقع أو توسلا إلى الآلهة أو حلية غنائية . وكانت الأناشيد فى خلال الفترة العظيمة (فترة أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز) تزيد من حدة الانفعال الذى يحدثه الفعل ، ولعل الأفضل أن نقول إنها كانت تزيد هذا الانفعال عمقاً فى نفس الوقت الذى كانت تتيح فيه

التنفيس عن أعصاب المتفرجين حينما يبلغ الفعل ذرواته الأشد عصفاً. ولقد رأينا فى أول مسرحية لإسخيلوس كيف أن الكورس كان يسترعى انتباه المتفرجين فى أكثر من نصف الزمن الذى يستغرقه الفعل .

وهذا هو ما تبقى منه منذ ذلك العهد الذى كانت المسرحية أو (الدراما)—يقصد الفعل— تكون فيه فترات الاستراحة ، بينما كان الإنشاد والرقص يكون الخطة الرئيسية للفعل .. ولقد رأينا أيضاً كيف كان يوريبيدز يكرس أجمل الأغانى التى تشتمل عليها مسرحياته للكورس ، بيد أننا يجب أن نلاحظ أن هذه الأغانى كانت توضع غالباً أشبه ما تكون بالزخارف الزائدة مما كان يصنع أسخيلوس وسوفوكليس .

والواقع أن الإنسان يستنتج أن يوريبيدز كان يضيف أغنياته بوصفها مجرد عادة مألوفة وتقليداً جارياً دون أن يعتقد مطلقاً بأن هذه الأغنيات تتبع البناء المسرحى الذى يميط اللثام عن حظوظ الكائنات البشرية. ومنذ ذلك الوقت لم يعد الكورس شيئاً لازماً للمسرحية .وقد

كان قائد الـكورس ممثلا من الممثلين الرئيسيين فى المسرحية منذ أدخل تسيبس الممثل الأول لـكى يتناوب الـكلام معه . .إلا أننا منذ الآن لن نلتقى وقائد هذا الـكورس مطلقاً ،وإن أمكن أن نجد الشراح والذين يقدمون المسرحيات قبل تمثيلها والراقصات الأوليات والذين يختتمون المسرحية بكلمة عنها فى العصور الأحدث عهداً يقومون بوظائف معينة مما كان يقوم به قديماً قائد الـكورس»[1] .

يجدر بى أن أقف هنا لأستنتج الحقائق التالية :

أولا : أن الـكورس كان صلة الوصل بين مهرجانات ما قبل عصر التمثيل وعصر المسرحيات ذات الصبغة الأدبية الـكاملة ! . . وإن كان فى إمكاننا أن نزيد هنا أنه كان صلة الوصل بين مهرجانات ما قبل عصر التمثيل وملاحم عصر ما قبل التمثيل وعصر المسرحيات ذات الصبغة الأدبية الـكاملة . . أى أنه كان بديل الراوى!

ثانياً : أن الـكورس أصبح فى مرحلة أحدث .. بديلا للمؤلف !

---

(١) المرجع السابق ص ، ٩٥

ثالثاً : أن وظيفته أساساً هى وضع الحقائق الأساسية الخاصة بالأحداث والشخوص والزمان والمكان .. أمام جمهور النظارة !

رابعاً : أن الكورس انحط مع انحطاط المسرحية لا مع تطورها ونموها !

خامساً : أن البداية الأولى للمسرحية كانت أقرب إلى الملاحم ومن ثم كانت الأولوية للكورس!

سادساً : أن محاولات يوريبيدز للاستغناء عن الكورس لم يكتب لها النجاح . . وأن افتتاحياته[1] — باعتراف تشيخى نفسه — كانت تبدو وكأنها حلول بالغة السذاجة لمشكلة وضع الحقائق الأساسية أمام الجمهور وهى وظيفة الكورس الأساسية. فبالرغم من أنه كان يرى فى الكورس مجرد عادة وتقليداً لا ضرورة إلا أنه لم يستطع الاستغناء عنه — من ناحية — ولم يوفق فى إيجاد البديل له من ناحية أخرى . . فظلت مشكلة وضع الحقائق الأساسية أمام النظارة مشكلة قائمة اصطدم بصعوبتها يوريبيدز وتورط من أجلها فى السذاجة التى ووجهت بالنقد والاعتراض!

---

(١) هى استهلالات غير مرتبطة بالمسرحية . . مجرد سرد يحدد للقارىء نقطة انبثاق المسرحية من الأسطورة . (المرجع السابق ، ص ٨٣)

سابعاً : أن الـكورس انحط عندما بدأت الرغبة فى الاستغناء عنه دون أن يحدث التوفيق فى إيجاد البديل له !

ثامنا : أن الـكورس لم يختف من تاريخ المسرح والمسرحية بمجرد اضمحلال المسرحية اليونانية . . وإنما اتخذ أو تقمص أشكالا عدة على مسار العهود والعصور والمراحل التاريخية . . فهو وإن كف عن أن يطالعنا فى صورة « قائد الـكورس » أخذ يطالعنا مرة فى صورة الشراح وأخرى فى صورة المقدم للمسرحية ،وثالثة فى صورة راقصات ،ورابعة فى صورة من يختمون المسرحية بـكلمة عنها . . وهذا يعنى أن مشكلة وضع الحقائق الأساسية أمام النظارة تقتضى بل وتشترط الـكورس فى أى شكل من أشكاله ، بل وتؤكد أن المسرح قد خسر الـكثير عندما بدأ يبحث عن بديل للـكورس . . ولعل هذا يفسر الردة الحديثة لدى كثير من الـكتاب المعاصرين إلى الـكورس بعد أن داخوا عبثا وراء البديل المستحيل، كما سيتضح فيما بعد ! .. ولـكنى سأكتفى هنا بالإشارة إلى أن إرشادات وتعليمات وملحوظات المؤلفين فى المسرح المعاصر هى نوع من البديل للـكورس أو وسيلة مساعدة بعد اختفاء

الكورس . . ولذلك فإن المسرح اليونانى لم يعرف مثل هذه الإرشادات والتعليمات والملحوظات . . كما أكتفى — مؤقتا — بالإشارة إلى أن « الصديق » المخاطب فى « بعد السقوط » لأرثر ميلر هو شكل من أشكال الكورس أو بديل له أو تعبير عن الحاجة الماسة إليه شاء ميلر أولم يشأ ! . ولكن . . مرة ثانية . . لا داعى لأن نستبق الحديث !

إننى أتخطى عمداً مرحلة العصور الوسطى . . والمسرح الكنسى . وذلك لأنها لا تضيف شيئا إلى النتائج التى وصلنا إليها حتى الآن حول الكورس ، ولا تغير منها فى شىء بل تؤكدها بما لا يدع مجالا للشك. فبداية المسرح الكنسى تشبه بداية المسرح اليونانى إلى حد التطابق، وذلك من حيث الملامح العامة لنمو وتطور الظاهرة المسرحية ، ومن بينها الكورس . . حتى ليمكن اعتبار نشأة المسرح الكنسى تلخيصاً لنشأة المسرح اليونانى من إدخال أحد الأناشيد فى القداس على لسان مغنيين أو منشدين ، إلى تصوير إحدى الحوادث عن طريق تشخيصها بواسطة شخصين من . . . . وذلك بدلا من منشد واحد يقص للجمهور تلك الحـــادثة ، إلى انقسام القداس إلى أجزاء تقرأ وأجزاء تنشد أو تغنى

وأجزاء تمثل ، إلى إدخال حادثة تمثل بكاملها[١] . . فالمهم أن الكورس ـ القسس هنا بدلا من كهنة اليونان ـ كان يقوم بوضع الحقائق الأساسية أمام جمهور النظارة . . وكلما تقلص دور الكورس فى البناء المسرحى كلما أصبحت مهمة وضع تلك الحقائق أقسى وأعقد . . من ثم وقع أعتى كبار المؤلفين فى مطب مؤسف ، وهو أن يرغموا أبطالهم على أن يقولوا لبعضهم البعض ما يعرفونه هم ولا يعرفه الجمهور ـ من الحقائق الأساسية ـ لا لأنهم ـ الأبطال ـ فى حاجة إلى إعادته ، ولكن لأن، الجمهور فى حاجة إلى معرفته . . . بمعنى أنهم يحدثون الجمهور فعلا بينما « يمثلون » أنهم يحدثون بعضهم البعض ، مما أدى إلى خلل لا مفر منه يلاحظ فى الأبنية الدرامية لأكبر كتاب المسرح المعاصر دون استثناء ! لأنهم ـ من ناحية يدعون أن الشخصيات تتحدث مع بعضها البعض ، بينما يشعر الجمهور بأن الشخصيات تتحدث إلى طرف خارجى .. طرف ثالث . . إليه هو نفسه ! . . من ثم تلعب الشخصيات ـ من حيث لا تدرى ومن حيث لا يدرى مؤلفوها ـ فى تلك اللحظات دور الكورس الذى يصر الكتاب المعاصرون على تجاهله وهم خاضعون له برغمهم حتى الركوع ! !

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٥

كان الكورس قديماً يوضع أمام الجمهور « الحقائق الأساسية » اللازمة عن المكان والزمان والأشخاص . . وبانقراض الكورس بدأت الحاجة إلى بديل يقوم بهذه المهمة التى لا مفر منها . . بديل من خارج النص المسرحى . . ومن هنا بدأت الحيل المسرحية بشتى أنواعها السمعية والبصرية .. وتولى « المخرج » هذه المهمة. .ديكور..إضاءة.. ملابس.. موسيقى .. مؤثرات .. إلخ..ومن ثم أصبحت «التلبيسة» الخارجية محاولة لسد النقص المترتب على خروج الكورس من المسرح.. نعم . . حل « المخرج » محل « الكورس » كوسيط بين الجمهور من ناحية، والأحداث والشخوص من ناحية أخرى .. وكمترجم للملحوظات المؤلف وإرشاداته وتعليماته التى هى فى نفس الوقت تحايل لسد النقص المترتب على اختفاء الكورس من النص المسرحى . .

كان اختفاء الكورس فى عصر النهضة سبباً فى ازدحام مسرحيات شكسبير بالعناصر الوصفية والسردية والإخبارية على لسان الأبطال دونما حاجة يحتمها منطق اللحظة أو الموقف أو الشخصية أو المكان أو الزمان . . بل وكان الأبطال أنفسهم ، يكفون للحظة أو لحظات عن أن يكونوا هم أنفسهم، ويكفون عن أن يتحدثوا إلى بعضهم البعض فى الموقف المعين ـ كما هو مفروض ـ لينقلبوا ـ دون أن يشعروا ـ إلى

كورس أو نوع من الكورس ويقوموا بوضع الحقائق الأساسية أمام الجمهور ويتحدثوا إليه وهم يدعون - ومن ورائهم شكسبير — أنهم لا يتحدثون إليه . . أو يحاولون الظهور بمظهر من لا يتحدثون إليه ! . كان أبطال شكسبير إذن يمثلون الكورس فيما هم يمثلون أنفسهم، أو كانوا يدفعون من وجودهم الدرامى والفنى ثمنا لاختفاء الكورس . . ومن هنا كانت زيادات الفائدة لدى شكسبير . . والحشو . . والسرد . والوصف . . تحايلا لوضع الحقائق الأساسية أمام الجمهور . . . تلك المهمة أو المشكلة التى تفرض نفسها على أى مؤلف والتى بدون حسابها يستحيل تحقيق أية مشاركة حقيقية وكاملة بين المشاهدين وما يحدث على خشبة المسرح ! .

أليس معنى هذا أنه حتى فى المسرحيات الحديثة جداً التى تبدو شكلا وكأنها استغنت عن الكورس نهائيا ، ظل الكورس متخفياً فى الشخوص ، يعلن عن نفسه باستمرار ويطالب - باسم الجمهور - بحقه فى الخروج علنا والوقوف على خشبة المسرح ، أى باسترداد مكانه القديم والرئيسى فى العرض المسرحى ؟!

ولقد رأينا كيف كان عدد الممثلين يزداد من واحد إلى اثنين إلى

ثلاثة إلى أكثر .. خروجاً من الكورس وذلك على مسار التطور التاريخى للظاهرة المسرحية ! . . . ولكن من الخطأ أن نستنتج من هذا نوعاً من الحتمية التاريخية لانقراض الكورس ، وكأن حركة التاريخ كانت تتجه إلى تلاشيه ! . . ثم من الخطأ أن نعتبر خروج الممثلين من الكورس تأكيداً لثانوية الأخير أو لطابعه العابر أو لقلة أهميته أو لعدمها . .وهو الخطأ الذى تورط فيه المؤرخون وكتاب المسرح على السواء خلال عصور طويلة من تطور المسرح . ويكفى للرد على من يزعمون بأن التطور التاريخى كان يسير فى اتجاه تلاشى الكورس أن نشير إلى أن فجر التراجيديا كان يشير إلى العكس ، وإلا لما جاء سوفوكليس — بعد إسخيلوس وفرينيكوس وبراتيناس وتسيبس ـ جاء ليزيد عدد الكورس من ١٢ إلى ١٥ وهو يزيد عدد الممثلين ـ فى نفس الوقت ـ من اثنين إلى ثلاثة ! . . خاصة وأن سوفوكليس يمثل قمة تطور التراجيديا لانشأتها ولا انحطاطها ولا اضمحلالها . . . ولكن كم من الأخطاء مايزال يدرس فى المعهد العالى للفنون المسرحية نتيجة للكسل فى البحث والتحقيق والمراجعة ! . . .

ويمكن أن تستمر حركة التاريخ فى اتجاه خاطىء لفترة ما ثم ترتد

إلى نفسها لتراجع موقفها من هذه الظاهرة أو تلك . . كما حدث من جانب المؤرخين وكتاب المسرح إزاء ظاهرة بعث الكورس أو الاتجاه إلى بعثه فى المسرح المعاصر، وفى جميع أنحاء العالم وفى بلدان أوروبا الشرقية والغربية وفى وقت واحد ؟ ! . مصادفة أم اتفاق أم صحوة ؟ ! كثير من النظريات والأفكار ظلت مدفونة عصوراً لتستيقظ فجأة فتفرض نفسها على الفكر والتطبيق . وكثير من النظريات والأفكار ظلت سائدة ثم فقدت فجأة أو بالتدريج كل مقومات البقاء . لتدفن بغير أسى ولا أسف ! ! .

من ثم لا أعتقد أن انقراض الكورس — إن جاز بعد الذى أوضحناه من نزوعه إلى التناسخ فى أشكال كثيرة أن نعتبره انقرض يوماً من المسرح — أقول لا أعتقد أن انقراضه كان علامة تطور للظاهرة المسرحية ولا علامة تقدم لها بقدر ما كان علامة على العكس .. نعم .. كان اتجاهاً خاطئاً بالمسرحية وبالمسرح لأنه كان محاولة لتجاوز حقيقة صلبة لا يمكن تجاوزها وهى حق المشاهدين فى معرفة الحقائق الأساسية من المكان والزمان والشخوص والأحداث بما فى ذلك التفسير ... والتعليق .. والشرح .. ونقل أفكار الشاعر أو المؤلف عامة إلى الجمهور .. تحليل أعماق

الشخوص .. تجسيد حالتها النفسية .. هذا إلى جانب أن حركة الكورس وإنشاده كانا يلعبان دور الموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث وإلى جانب الإعلان عن قدوم هذه الشخصية أو تلك !

وفى مقال للدكتور عبد المعطى شعراوى بمجلة المسرح بعنوان « التأثير الدرامى للجوقة عند سوفوكليس »[1] .. وبعد أن يعدد وظائف الكورس السابقة الذكر فى المسرح اليونانى نراه يقول فجأة «.. وبمرور الزمن أصبح وجود الجوقة الدائم أثناء العرض يشكل عقبة أمام الشعراء (كيف ولماذا ؟ وما وجه العقبة هنا ؟ !)، لذلك كان كل منهم يختار الأحداث التى تتمشى مع هذا التقليد . وتثبت لنا النصوص المسرحية التى بين أيدينا أنه كان من الصعب على الشاعر المسرحى أن يتألف مع هذا التقليد . . (كيف يا دكتو عبد المعطى ؟ . ولماذا ؟ . . وأية نصوص ؟ !) فسوف نرى أن الكورس لم يكن عقبة فى طريق الشعراء ، إنما اختفاءه هو الذى وضع أمامهم وأمام كتاب المسرح عامة عقبة لم يتمكنوا حتى الآن من تخطيها دون التحايل الساذج أحياناً ودون التورط فى مطبات مضحكة لم ينج منها حتى يوريبيدز نفسه ثم

---

(١) العدد الخامس والعشرون — يناير ١٩٦٦

شكسبير وإيسن وتشيخوف وبرنارد شو وسارتر وأرثر ميـــلر وغيرهم وغيرهم !

لست أفهم كيف للدكتور عبد المعطى شعراوى أن يعدد وظائف الفواصل الجوقية أو الـكورسية فى مسرح سوفوكليس .. الفواصل الحوارية بين الممثلين وأفراد الجوقة وهو مايعرف بالـكوموس . . .أى حوار منظوم وغنائى يربط الجوقة والموسيقى بالحوار نفسه.. .ويغطى على أى انقطاع مفاجىء لتطورات الحدث حين يريد الشاعر أن تـكون هذه التطورات متصلة . . . ثم الفواصل الهيبورخيمية وهى نوع من الرقصات المسرحية ، وكانت تمهد لتغير مصير البطل وكذلك لتضخيم التأثير الذى أراد ـ سوفوكليس ـ أن يبرزه فى المنظر السابق ولخلق التضاد المفاجىء لتأثير المنظر اللاحق . . . ثم الفواصل الغنائية العادية الإنشادية . . . وهى تعلق على الأحداث التى مرت وتمهد للأحداث اللاحقة أو تعلق وتمهد فى نفس الوقت. . ثم يشير الدكتور عبد المعطى شعراوى إلى أن وظيفة الـكورس لم تقتصر على كل ما سبق ،وإنما كانت أيضاً الترويح عن المتفرجين بين فصول المسرحية وإعطاء الفرصة الممثل لتغيير ملابسه والاستعداد للقيام بدور شخصية أخرى غير الشخصية التى كان يقوم بها . . كما كانت وسيلة لمنع خلو المسرح ولو لفترة ما بين

فصول المسرحية إذ لم يكن هناك ستار يسدل بين الفصول . . أى كانت للكورس اليونانى وظائف عملية بحتة إلى جانب وظائفه الفنية والدرامية . . . عجباً . . أقول لست أفهم بعد كل هـذا التعدد وهذا الغنى وهذا التنوع فى وظائف الكورس مما يعرضه الدكتور عبد المعطى شعراوى بشمول يشكر عليه . . لست أفهم كيف يمكن أن يصبح الكورس بعد هذا كله « عقبة أمام الشعراء » على حد تعبيره هو نفسه إن لم يكن ذلك من باب الانسياق وراء الخطأ الشائع ؟ ! أما إسناد ذلك إلى مجرد « مرور الزمن » فأمر يبعث على الشك والتساؤل لأنه تقرير غير مقنع على الإطلاق بل ومتناقض حتى مع مقدمات الكاتب نفسه !

إننى أعود إلى التأكيد بأن دور الكورس قد انحط عندما انحطت الدراما . . وما استخدام المنولوجات الطويلة ثم الأحاديث الجانبية لدى كتاب المسرح منذ عصر النهضة غير محاولات أخرى للتخفيف من صعوبة العقبة التى واجهت كتاب المسرح باختفاء الكورس . . وتعويض عن الفراغ أو النقص الهائل الذى خلفه اختفاؤه . . ومحاولة لتحقيق الصلة بين المشاهدين وبين ما يحدث على خشبة المسرح . . .

تلك الصلة التى كانت تتم عن طريق الكورس الذى يقوم بوضع الحقائق الأساسية أمام المشاهدين !

فإذا وصلنا إلى أونيل فإننا نعثر على بديل الكورس فى شكل الأقنعة التى استعارها من المسرح اليونانى وذلك فى « الإله الكبير براون » ، « ليعاذر يضحك » و « القرد الكثيف الشعر » !! ويقول أونيل « إن إحياء هذا التقليد قد أصبح ضروريا بعد الاكتشافات التى قام بها علم النفس فى العقل البشرى » وفى رأيه أن هذا الإحياء » هو أحسن وسيلة يجدها الكاتب المسرحى الحديث للتعبير عن الصراع الخفى داخل النفس البشرية »[1] ..

فما معنى هذا ؟ !

معناه ببساطة عجز أونيل عن التعبير عن الصراع الخفى داخل النفس البشرية التى زاد تعقيدها فى عالمنا المعاصر بدون وسيط ! ولما كان الوسيط قد استبعد منذ زمن بعيد ـ وهو الكورس — فكان لا بد من البحث عن بديل .. وكانت الأقنعة المستعارة من المسرح اليونانى نفسه هى هذا البديل ـ الذى وجده أونيل ـ لمواجهة العقبة التى

---

(١) المأساة اليونانية ومسرح أيوجين أونيل — وديع كيرلس — مجلة المسرح — العدد الخامس والعشرون — يناير سنة ١٩٦٦ .

وضعتها الضرورة أمام الكاتب المعاصر ! خاصة وأن أونيل نفسه يصر على التأكيد بأن الناس سينظرون إلى استعمال الأقنعة فى المسرح على أنه تقليد درامى ضرورى وليس إحياء ميكانيكيا التقليد قديم[١].

ولكن هذه الوسيلة البديلة للكورس لدى أونيل ـ أى الأقنعة ـ لم تحل القضية نهائياً ولم تزح « العقبة » من أمامه . . لذلك بحث عن بديل آخر فى وسائل عتيقة هى المنولوج . . والأحاديث الجانبية . . . التى هى بدورها بديل غير مجدى وغير كاف وغير مقنع للكورس اليونانى القديم وذلك فى مسرحية « فترة غريبة »[٢] .. ففى الحوار نرى الشخصية مقنعة فى علاقتها بالآخرين ، وفى الحوار الجانبى والحديث الفردى (المنولوج) نراها بلا قناع . . أى نتعرف على حقيقتها وعلى الصراع الدائر فى داخلها ! .. وما كان أقدر الكورس القديم على تعرية الأقنعة والأعماق بدلا من المنولوج والأحاديث الجانبية . . ولكنها المحاولة العنيدة من جانب أونيل وكتاب المسرح الحديث والمعاصر للاستغناء عما لا يمكن الاستغناء عنه وهو الكورس القديم بالذات ! ..

---

(١) يوجين أونيل — للأستاذ فاروق عبد الوهاب — مجلة المسرح — العدد ١٤

(٢) المصدر السابق !

إنهم يصرون على الاستغناء عنه ثم يرون أنفسهم مربوطين به كقدر لا مفر منه . . تماماً كالنعام الذى يدفن رأسه فى الرمال !

ترى هل يرجع انحطاط مسرحى كورنى وراسين اللذين قلدا المسرح اليونانى ـ فى القرن السابع عشر ـ إلى إلغاء الكورس ؟ ! ثم أهذا السبب خف التوتر فى مسرحيات راسين ؟ ! ليس مصادفة إذن أن يكون أجاثون ٤٤٦ ق . م الذى فصل الكورس عن البناء الدرامى وجعل الأناشيد قطعاً قائمة بذاتها غير مرتبطة بالسياق الدرامى . . . ليس مصادفة أن يكون هو بالذات بداية التدهور الفنى فى اليونان القديمة . . بداية اضمحلال المسرح اليونانى !

إن المصادرة على الكورس قد جعلت كتاب الدراما ـ بعد عصرها الذهبى فى اليونان القديمة وحتى عصرنا الحاضر ـ يقنعون بالوقوف على سطح الحياة . . وذلك لأنها جردتهم من الوسيلة السحرية للغوص إلى أعماقها ، كما ورطتهم فى (المسرحية) أى فى نوع من الكذب على الشخوص وعلى الجمهور وعلى النفس . . بقول مالا يمكن قوله ـ منطقياً ـ فى المكان المعين والزمان المعين واللحظة المعينة ، وعلى لسان الشخصية أو الشخصيات المعينة . . دون تحطيم المنطق العام للسياق . . أى

للواقع وللممكن على السواء ! هذا ما تورط فيه أعتى عتاة الطبيعية والواقعية . . فلم يكونوا فى الواقع واقعيين ولا طبيعيين وإنما ادعوا أنهم كانوا كذلك ! وحتى فى مرحلة التمرد على التقاليد الفنية المسرحية أو على الأشكال التقليدية للدراما ـ أى فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر ـ ذلك التمرد الذى نادى بالواقعية وبتصوير نماذج حقيقية فى ظروف حقيقية، وبأن كل ماعدا ذلك هو محض أكاذيب . . أقول حتى هذا التمرد نفسه لم يخل من الكذب المحض على نفسه وعلى النماذج البشرية وعلى الواقع وعلى الجمهور . . وذلك من مسرحية (الأشباح) ١٨٨١ حتى مسرحية (مشهد من الجسر) ١٩٥٥ . فقد قنع هذا التمرد بالوقوف على سطح الحياة حين أصر على تجاهل الكورس أو أصر على استخدام بدائله اللامجدية، ولأنه — فى الواقع — سار بالمسرحية على نفس الأسس التقليدية — من حيث الشكل — وإن كان قد جـــدد فى المضامين المسرحية ! وما حيرة المسرح فى السبعين سنة الأخيرة بحثاً عن أشكال درامية ووسائل تعبيرية وصياغية جديدة . . هذه الحيرة الشاملة والعامة من التعبيرية إلى الرمزية إلى الملحمية إلى الدراما الشعرية إلى المسرح اللامسرحى إلى اللامعقول . . ما هذه الحيرة غير استمرار فى البحث عن بديل للشكل الأمثل للمسرحية وهو الشكل اليونانى

ذى الطبيعة الازدواجية أو الثنائية . كورس + ممثلون ! ! .

الحياة نفسها ذات طبيعة ثنائية . . ظاهرة وباطنة . . خارجية وداخلية مظهرية وجوهرية . . ولا يمكن لأية صورة أن تدعى لنفسها الحق فى أن تعتبر واقعية ما لم تبرز هذه الطبيعة الثنائية للحياة وللناس وللواقع وبنفس الدرجة من الوضوح . . ولا يمكن أن يتم هذا فى المسرح — بالذات — دون وسيط . . وليس أروع من الكورس وسيطاً فى هذا المجال !

ولنسمع ما يقوله ريموند وليامز[1]

« . . . الشكوى الآن ليست من أن المسرحيات التى يعرضها المسرح الجماهيرى غير واقعية بما فيه الكفاية ، وإنما فى أن نقطة البداية فى هذه المسرحيات نقطة خاطئة تماماً . فالمسرحية التقليدية ، وهذا أمر مسلم به تبدأ وتنتهى ظاهرة . فهى معنية بأن تضع فوق المسرح غرفة تبدو كأنها حقيقية وأشخاصاً يبدون كأنهم حقيقيون يخوضون فى حديث كأنه حقيقى . ولا بأس فى هذا إذا بدا كذلك ، ولكنه ليس كذلك قطعاً . فعالم التجربة المبهمة فى ظاهرها وباطنها كله ، وعالم التفاعل الاجتماعى

(١) المسرحية من إبسن إلى اليوت — ترجمة الدكتور فايز اسكندر .

الذى يحول بين التاريخ و بين أن يتمثل واضحا فوق السطح معلقاً قد استبعدا كلاهما . إذ كلما بدت التجربة فى ظاهرها حقيقية كلما كان ذلك أبعد ما يكون عن الحقيقة بالفعل ! .. إن سطح الحياة مغرر غالباً، فأنت لكى تمسك بالحقيقية لابد أن تنفذ إلى ما وراء ذلك السطح .. إذ يجمع الكل على أن الشكل الدرامى الذى يمثل السطح إنما هو شكل ضئيل القيمة مهما يكن صادقا . . ذلك أن للحدث والمنظر وشخصيات المسرحية بعدا مقصوداً عن المألوف سطحاً على اختلاف فى الدرجة ، والغرض من ذلك (أى من الأشكال الجديدة) هو النفاذ داخل التقاليد والمظاهر إلى الحقيقة الداخلية أو بتعبير آخر ، استخدام أنواع جديدة من التأثير الدرامى بنقل تلك الحقيقة الداخلية إلى المشاهدين ، وهنا نجد بعض التداخل بين الأشكال المتطورة « للواقعية الجديدة » التى تستخدم الحيل الخاصة حتى تسمح للحقيقة الداخلية أن تنبثق فى لحظات الأزمة مع احتفاظها بالسطح المألوف[1] .

هذا هو المأزق الذى انزلقت إليه الدراما بعد العظام الثلاثة فى اليونان القديمة بتخليها عن الكورس كوسيلة لا بديل لها فى كشف

(١) ريموند وليامز — الدراما الإنجليزية الحديثة — ترجمة ابراهيم الصيرفى؛ مجلة المسرح — العدد ٢٦ فبراير سنة ١٩٦٦ .

الجانب غير الظاهرى وغير السطحى من الواقع والشخوص .. حتى ليمكننا القول بأن الدراما اليونانية كانت تسير على ساقين بطبيعتها الثنائية — كورس + ممثلون — بينما سارت الدراما بعد ذلك، ومازالت تسير حتى وقتنا الحاضر على ساق واحدة، اللهم فيما عدا الاستثناءات النادرة والمبعثرة والتى لا يقاس عليها !

من ثم فإن « النقطة التى أمسك بها كتاب الدراما هى مشكلة الكلام الدرامى . وقد اتفقوا على أنه من غير الممكن التعبير عن أمر مثل تجربة إنسانية كاملة عن طريق محاكاة الحوار المحتمل ، وأن الكاتب المسرحى إذا ما استعاد قدراته الكاملة على التعبير فحسب ، بدلا من أن يترك نفسه تحددها قواه الممكنة فى التعبير عن شخصياته ، فإن المدى التام للتجربة الإنسانية يتحول إلى دراما »[1].

ولكن المصيبة هى أن استعادة الكاتب لقدرانه على التعبير فحسب دون حساب الممكن والمحتمل من جانب الشخوص فى المواقف المعينة سيكون تجاوزا غير منطقى للشخوص والمواقف والسياق والممكن والمحتمل والمعقول!.. ومن ثم فإن غير الممكن وغير المحتمل سيقف عقبة

(١) المرجع السابق .

فى سبيل تحقيق المشاركة والإقناع بين المشاهدين وخشبة المسرح !! والمصيبة الأنكى أن الكاتب عندما يترك نفسه تحددها الحدود الممكنة والمحتملة فى التعبير عن الشخصيات — أى ملتزماً منطق الشخصية واللحظة والموقف والسياق — سيتورط حتما فى أن يظل على سطح الحياة وسطح الواقع وسطح الشخصية وسطح التجربة الإنسانية . . أى سيتورط فى الظاهرية الناقصة . . ومعنى هذا أننا ما زلنا فى المأزق أيان وجهنا النظر ! ! وسنظل فيه طالما ظللنا مصرين على تجاهل ضرورة الكورس لإخراجنا من هذه الورطة بالتعبير عن الوجه الخفى للتجربة الإنسانية !

يقول بريخت على لسان « رجل المسرح » فى محاوراته عن المسرح الواقعى : « إن تصويرنا للواقع من الجودة بحيث يمكن اتخاذه نموذجاً يمكّن المتفرجين من دراسة أدق المشاعر وحالات النفس الداخلية. ولقد كان عرضنا للحياة الداخلية للأسرة مطابقاً للواقع أشد المطابقة.. ولكن لشد ما كان يدهشنى أن المؤلفين رغم ذلك كانوا يكتشفون فى كل مرة مشاعر جديدة لشخصياتهم فى الوقت الذى كنا نوشك أن نظن أننا نعرفها جيداً »[1] .. لماذا ؟ ! لأن من غير الممكن التعبير عن تجربة

(١) عرض وترجمة دكتور شفيق مجلى — المسرح — عدد ٢٦ فبراير سنة ١٩٦٦

إنسانية كاملة عن طريق محاكاة الحوار المحتمل !!

ولذلك يستطرد بريخت على لسان رجل المسرح قائلا :

« والشيء الوحيد الذى يمكنك أن تقوله هو أن تقليدنا سيء . وفى هذه الحالة قد تعنى أننا فنانون سيئون لأن فننا ينحصر فى إعطاء تقليدنا طابع الواقع »[1].

ليست هى الواقعية إذن وإنما هى إعطاء التقليد طابع الواقع!

وقد أحس الشعراء — بالذات — بهذه الورطة . . وبالغريزة اتجهوا على استحياء تارة وبشجاعة تارة أخرى إلى الكورس القديم الذى ظنوا أنهم يستطيعون السير بدونه فوجدوا أنفسهم يعرجون على ساق واحدة ! . . نجد الدليل على هذا الاتجاه فى « مسرحيات للراقصين » للشاعر ييتس . . أما ت. س . إليوت فقدم فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ردة مقنعة إلى الشكل الشعائرى أو الطقوسى القريب من الشكل اليونانى القديم . . وبالذات فيما يتعلق بالكورس . . أما عندما انتقل إليوت إلى حدث معاصر فقد اصطدمت مسرحياته « التئام شمل العائلة » و « السياسى العجوز » بصعوبات هائلة . . لماذا ؟!

---

(١) المرجع السابق !

لأنه لم يتوفر لها التوفيق الشكلى الذى توفر «لجريمة قتل فى الكاتدرائية».. ذلك الشكل الذى أتاح له استخدام المصلين ككورس ..!!. ولكن لماذا ؟ لماذا لا نحتفظ بأروع ما فى الشكل القديم عندما نعالج قضايا معاصرة ؟! وإلى متى نظل نتمنع على الكورس ونحن شديدو الرغبة فيه والحاجة إليه ؟!

هذا للأسف ما لم يستطع ريموند وليامز أن يستنتجه من المعطيات والمقدمات المتوفرة بين يديه . . فلم يخطر على باله أن يتساءل عن سر النجاح الشكلى «لجريمة قتل فى الكاتدرائية» دون مسرحيات إليوت اللاحقة ! ولكنه يلخص مأزق الدراما فيما بعد عصرها الذهبى فى اليونان القديمة حتى الآن حين يقول بأن الأهداف الأصيلة لاستخدام الشعر الدرامى هى :

« التعبير عن المدى الكامل للتجربة بدلا من ترجمة التجربة التى يمكن أن توضع بطريقة عقلية فى أفواه الشخصيات المحتملة » . ويتضح من هذا أن المبالغين فى ادعاء الواقعية لم يكونوا يدركون أنهم يبالغون فى السير على ساق واحدة ، ولم يكونوا يدركون بالتالى أنهم أبعد ما يكونون عن الواقع والواقعية !.. فبدلا من الامتداد إلى الفعل والحديث الإنسانيين انحدرت الدراما الواقعية إلى هوة السلوكية

التى انتشلها منها أنوى وسارتر وبريخت ويونسكو . . ولكن لماذا نبضت الحياة فى المسرح مع بزوغ أعمـــال بريخت بالذات ؟ ! أليس لأنها ردة إلى الشكل اليونانى القديم ؟ ! أليس لأنها استعارت العصا السحرية . . أى الكورس القديم ؟ ! إن الشكل اليونانى القديم لم يكن قد قطع علاقته نهائياً بالملاحم القديمة . . فقد ظل الكورس كما سبق القول صلة الوصـــل بين الملحمة والتراجيديا . . وكانت الملاحم القديمة تتضمن فى داخلها عناصر التراجيديا بقدر ما كانت التراجيديات القديمة تتضمن فى داخلها عناصر ملحمية . وكان هناك الراوى كوسيط . . وهنا برز الكورس كبديل للراوى . . من ثم فإن تراجيديات بريخت أو ملاحمه لا تعدو كونها بعثاً — مقصودا أو غير مقصود لا يهم — للشكل اليونانى القديم . . ولا تعدو أن تكون ملاحم تراجيدية أو تراجيديات ملحمية . . ولهذا استطاعت أعمال بريخت بالذات أن تسير على ساقين وأن تنجو من العرج وأن تصبح ذات طبيعة ثنائية وأن تكون واقعية إلى أبعد الحدود وأن تعبر عن المدى الكامل للتجربة بدلا من أن تترجم

التجربة « التى يمكن أن توضع بطريقة عقلية فى أفواه الشخصيات المحتملة » إذا استعرنا كلمات ريموند وليامز !

من ثم كان بريخت قادرا أو أكثر قدرة من غيره على أن يقول ما يتحتم قوله لا ما يمكن قوله ، وأن يصور سطح الحياة وأعماقها .. ظاهرها وباطنها . . خارجها وداخلها . . فى نفس الوقت . . وذلك بفضل الوسيط السحرى . . الكورس ! ! أما أن يستند البعض إلى وجود الكورس فى مسرحيات بريخت فى التدليل على أن مسرحه يناشد عقل المتفرج أكثر من مشاعره إلى آخر ما ردده بريخت نفسه ، ومازال يردده المؤرخون والنقاد والصحفيين وأساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية . . فليس غير محاولة مدرسية كسولة لاختلاق فارق وظيفى بين الكورس اليونانى والكورس البريختى . . هى فى الواقع نوع من الحياء المغفور لاضطرار الدراما الحديثة إلى العودة إلى الشكل القديم أو إلى « بيت الطاعة » أو كعودة الرجل إلى امرأة طالما ادعى الزهد فيها ؟ !

فحتى بريخت نفسه يؤكد أن « من الخطأ تماما أن ننكر العاطفة على مثل هذا النوع من المسرح ، فسيكون هذا أشبه تماماً بمحاولة

إنـكار العاطفة على العلم الحديث »[1] . . فحتى الـكورس اليونانى كانت من بين وظائفه الدعوة إلى التفـكير . . إلى التعقل . . إلى البحث عن علة ما يحدث . . وعن دلالة الأحداث ! . . ومع تعقد الحياة المعاصرة أصبحت العلية أكثر تعقيداً وأكثر إغراء بالبحث والتتبع والتحليل ! ومن هنا كان بروز الدعوة إلى التفـكير فى كورس بريخت — نسبياً — عنها فى الـكورس اليونانى، الأمر الذى يجعل من الفرق بين الدعوتين إلى التفـكير من جانب الـكورسين — اليونانى والبريختى — مجرد فارق فى الدرجة.. مجرد نسبة . . ولذلك يقول بريخت فى محاوراته المذكورة على لسان « الفيلسوف » :

« أنا لست ضد العواطف . . وأوافقـكم أن العواطف ضرورية لتقديم عروض هى تقليد لما يحدث للناس فى حياتهم الاجتماعية ، وأن هذا التقليد يجب أن يثير العواطف . . غير أن ما يقلقنى هو ما إذا كانت هذه العواطف أو بمعنى أدق إذا كان الجهد الذى تبذلونه لإثارة العواطف يتناسب مع الشىء الذى تقلدونه . . إنى أبحث عن طريقة لتقليد الأحداث التى تدور بين الناس لأغراض معينة »! . . .

---

(١) بريخت عن العرض الملحمى — عرض وترجمة دكتور أمين العيوطى — مجلة المسرح ، العدد ٢٦ فبراير ١٩٦٦

كم من الأخطاء الشائعة تستمر فى أذهاننا وفى محاضراتنا وفى كتبنا المدرسية بالقصور الذاتى . . ونعيش طويلا نتيجة لولعنا الكسول بالخانات والجداول ! !

إن أية نظرة دقيقة تؤكد لنا أن مايدعيه الطبيعيون والواقعيون فى عصرنا الحديث من « الإيهام» بالواقع هوفى الحقيقةأبعد مايكون عن الواقع .. فقد كان اقترابهم من الواقع بساق واحدة يبعدهم فى الحقيقة عنه لأنه يقف بهم عند مستوى السطح من الواقع أيا كان مدى صدق الكاتب ومدى عبقريته . . زولا . . إبسن . . شو . . تشيخوف . . وغيرهم وغيرهم دونما ترتيب ! ولعل هذا العجز عن الغوص إلى الواقع رغم الرغبة المخلصة فى تعمقه ، هذا العجز الناجم عن قصور الوسائل التعبيرية والصياغية والبنائية . . والناجم أساسا عن الطبيعة الأحادية للشكل المسرحى الحديث . . أقول لعل هذا العجز هو الذى دفع بيريخت إلى تحطيم هذا الإيهام أومحاولة تحطيمه!.. فالإيهام الذى لا جدوى منه . .الإيهام الذىلايتم بحال من الأحوال.. ولا يتم إلا على حساب منطق الشخوص والأحداث والمواقف والسياق والممكن والمحتمل . . ولا يتم إلا على مستوى السطح من الحياة والواقع والناس والشخصيات « مثل هذا الإيهام يستحق بالفعل التحطيم !..

وبريخت معذور فى الزهذ فيه ! . . ولـكن الذى لايدريه حتى بريخت هو أنه فى محاولته تحطيم « الإيهام » فى المسرح الحديث ، إنما أقام « الإيهام » اليونانى . . وذلك حين أعاد للشكل المسرحى طبيعته الثنائية وللـكورس وظيفته ودوره وأهميته !

لقد نجح الإيهام اليونانى فيما فشل فيه الـكتاب المحدثون والمعاصرون . . وكان أقرب إلى الواقع من الإيهام الطبيعى والواقعى والرمزى والتعبيرى والسريالى والدادى . . إلى آخر صرخات العجز التى أطلقتها المدارس المسرحية بحثا عن بديل للـكورس ! . . لذلك يقول بريخت فى محاوراته على لسان « رجل المسرح » :

« . . وأظن أنه من الأجدى أن يضحى بهذا الإيهام (يقصد الطبيعى والواقعى) . . إذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة » أجل . . نقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة . . تلك هى مشـكلة بريخت ومشـكلة المسرح الحديث والمعاصر ! . . وإذا كان الإيهام الطبيعى والواقعى قد عجز عن نقل هذه النسبة الأكبر من الحقيقة فلا مفر من تجاوزه إلى نوع من الإيهام أقدر على نقلها . وهو الإيهام البريختى وعن طريق الـكورس أساساً ! وهـكذا يبدو لنا بريخت معاديا للإيهام من أجل الإيهام

ذاته . . أو معادياً لإيهام من نوع معين . . من أجل إيهام أصدق وأكمل وأقوى.. إنه يحطم الإيهام الكاذب الزائف الناقص القاصر ، لا لأنه ضد الإيهام عامة وعلى سبيل الإطلاق وإنما من أجل الإيهام الحقيقى . .ولكن دون أن يدرى هو نفسه،ولا الذين يقولون الحديث باسمه فى الكتب والمجلات وقاعات الدرس أنه يفعل ذلك !

ولما كان الإيهام الزائف أو الناقص — الطبيعى والواقعى — يقوم على إثارة العواطف والمشاعر والأحاسيس . . كان لابد لبريخت المسكين أن يتصور فى حماس التمرد والرفض والمعارضة والمناقضة أن إثارة العواطف والمشاعر والأحاسيس مرتبطة ارتباطا شرطيا بالزيف.. الأمر الذى جعله يضع الدعوة إلى التفكير والتعقل فى مقابل الدعوة إلى المشاركة الوجدانية والعاطفية والانفعالية . . ظناً منه أن هذا يحقق الإيهام الحقيقى الذى يبحث عنه دون أن يدرى !

ولكن أعمال بريخت كانت وما زالت دعوة إلى التفكير بقدر ماهى دعوة إلى المشاركة العاطفية — تماماً كما كان الحال فى المسرح اليونانى — وإن اختلفت النسبة أو الدرجة ، مما يؤكد اليقين بأن الأفكار النظرية المجردة أو النوايا البريختية الحسنة شىء والتطبيق العملى من خلال النص والعرض شىء آخر ! . . فعلينا أن

نتذكر جيداً ما اكتشفناه هنا من أن بريخت كان من أشد أنصار الإيهام فيما هو يدعى العداء له . . على أن نحدد بالضبط أى نوع من الإيهام ذلك الذى عاداه بريخت ورفضه وأى نوع من الإيهام كان يطالب به من خلال الرفض ! . . نعم . . لقد كان ضـــد الإيهام الطبيعى والواقعى الذى أثبت عجزه عن الإيهام الحقيقى الكامل بالواقع أو عجزه عن نقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة ! . .

ومع تقدير بريخت لستانسلافسكى — وأعظم أعماله هى التى قام بها فى مرحلته الطبيعية — إلا أن بريخت يرى أن المسرح لم يكسب كثيراً على أيدى الطبيعيين مقابل تضحياته . . «فقد اختفت عيوب أو قل ابتلعتها عيوب أسوأ فى معظم الأحوال . وسرعان ما استهلك موضوع المسرحيات المختلفة ، وأصبحت العروض ضحلة بشكل واضح . ومقابل ذلك ضحى المسرح بالكثير . . بكل ما فيه من شعر . . وبكثير من سلاسته ، أضحت شخصياته مسطحة غير مقنعة وأحداثه تافهة . واقترن التدهور الاجتماعى بالتدهور الفنى ، وكانت أعمال ستانسلافسكى التى عاشت مدة أطول والتى كان لها أهم الآثار الفنية والاجتماعية أيضاً هى تلك الأعمال التى طغى فيها العنصر الوصفى على العنصر الجدلى . وحتى هذه المسرحيات لم تقدم لنا شخصية عظيمة

واحدة أو قصة واحـــدة تستحق أن توضع فى مستوى الـكلاسيكيات »[1]

على أن أخطر ما قاله بريخت عن المذهبين الطبيعى والواقعى هو مايرد فى المحاورات على لسان « الممثل » :

« ليست الواقعية هذا الشىء أو ذاك ، إنما هى طبيعية غير طبيعية ! . . وكلما سأل أحدهم النقاد أن يدلوه على أحسن المسرحيات الواقعية اختاروا له دائما مسرحيات طبيعية ، فإذا ما اعترضت على ذلك أشاروا بطريقة تعسفية إلى طريقة الـكاتب فى ترتيب أحداث « الواقع »وفى مسخ هذا الواقع إلى آخر هذا الـكلام الذى إن دل على شىء فهو أن المذهب الطبيعى لم يعطنا صورة مطابقة للواقع وإنما كان يتظاهر بذلك . ولقد كان تأثير المذهب الطبيعى على النحو التالى : يذهب المتفرج إلى أحد عروضه ، ويشعر وهو ينظر إلى المسرح أنه فى مصنع أو فى حديقة خاصة وهو يرى حينئذ نفس القدر الذى يراه فى الواقع ويشعر بمثل ما يشعر فى الواقع — وهو قليل جداً — وبمعنى آخر أنت لاتحصل على شىء لاتحصل عليه خارج المسرح » ! . .

(١) بريخت — المحاورات — على لسان رجل المسرح !

هذا بينما المطلوب بالذات هو أن ترى أكثر مما تراه فى الواقع وأبعد وأعمق ، وتشعر بأكثر مما تشعر به فى الواقع ، وتحصل على ما لا يمكنك الحصول عليه خارج المسرح ! . . ولكن ما السبيل إلى ذلك ؟ ! فلنستطرد مع بريخت على لسان « الممثل » :

«وكرد فعل لذلك وضع كتاب المسرح الطبيعى معلقا ، وهو شخصية تعبر عن آراء الكاتب أوهو كورس بالأسلوب الطبيعى[1] .. وكثيراً ما كان البطل نفسه يقوم بهذه المهمة (يقصد بريخت مهمة الكورس) ! . . لأنه كان يرى أكثر مما يراه الآخرون ويشعر بأعمق مما يشعرون . ويمكننا أن نقول أن المؤلف أسر إليه بخططه السرية (التى لايمكن التكهن بها فى حدود الشكل الطبيعى . ن . س) . . وكان على البطل كى يتمثل فيه كل المتفرجين أنفسهم ؛ كان عليه أن يكون مشابها لكل الناس ، معدوما ما أمكن من الصفات الخاصة التى تميزه عن غيره حتى يستطيع أن (يغطى) أكبر نسبة من المتفرجين ، ولذلك تحتم عليه أن يكون شخصية غير واقعية، لقد سميت المسرحيات التى تحتوى على أبطال من هذا النوع مسرحيات

---

(١) واضح أن المعلق هنا بديل للكورس اليونانى !

واقعية وذلك لأن هؤلاء الأبطال قالوا لنا شيئاً ما عن الواقع ولـكن بطريقة غير طبيعية » ! . .

وهـكذا أدى تسطيح الواقع إلى تسطيح الشخوص !

لقد أدى سير الدراما الحديثة على ساق واحدة هى الممثل إلى اختراع ساق صناعية هى « المخرج » ليؤدى وظيفةالـكورس القديمة أو بعض وظائفه وهى وضع الحقائق الأساسية أمام المشاهدين ! . . نعم إن اختفاء الـكورس أوجد المخرج أو أوجد الحاجة إلى المخرج، وأطلق يده فى التفسير والتأويل ، وفتح باب بل أبواب الاجتهادات والتخمينات التى تدعى جميعاً أنها تحمل رؤية المؤلف . . تلك الرؤية التى كان ينقلها الـكورس القديم إلى المشاهدين على وجه الدقةوالقطع واليقين ! .. بل أكاد أوقن أن سيطرة المخرج على المسرح فى المائة سنة الأخيرة وطرد المؤلف إلى خارج المسرح إنما نجم أساساً عن اختفاء الـكورس.. لقدطرد المؤلف من المسرح تاريخياً يوم طرد الـكورس من المسرحية ! . . وما محاولة إعادة الـكورس إلى المسرحية غير تعبير ـ لا شعورى ـ عن محاولة إعادة المؤلف إلى مركزه القديم فى المسرح إنهاء للصراع الحاد الذى أصبح دوريا وموسمياً بين المؤلف والمخرج

هنا وفى الخارج على السواء . وليس مصادفة إذن أن يجىء الإلحاح فى المطالبة بإعادة المؤلف إلى مركزه القديم فى المسرح على لسان بريخت الذى جاء بالكورس إلى مركزه القديم من المسرحية « إن المسرح بالنسبة للمؤلف يجب أن يكون بيته الثانى » . . ثم فى أقوال وأعمال بيراندللو . . « ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، « الليلة نرتجل التمثيل » ، « لكل حقيقته » !!

ونترك بريخت لننتقل إلى كتاب اللامعقول ! ..

لقد حاول هؤلاء الكتاب أن يحلوا المعادلة الصعبة التى حلها المسرح اليونانى عن طريق ثنائية التركيب الدرامى.. وعن طريق الكورس أساساً !! .. فإذا كانت الواقعية قد فشلت — كما بينا — فى أن تكون واقعية،وفى أن تكشف عن الواقع وفى أن تنقل إلى المشاهدين نسبة أكبر من الحقيقة ، وفى أن تصور التجربة الإنسانية كاملة بظاهرها وباطنها . . وذلك نتيجة لقصور الأشكال الواقعية الأحادية التركيب ونتيجة أساساً لاختفاء الكورس . . وإذا كان كتاب اللامعقول لم يعيدوا الكورس إلى مكانه القديم من الشكل المسرحى . . وإذا كانت الواقعية قد وقفت بوسائلها البنائية القاصرة عند حدود السطح من الواقع .. كان لا بد لكتاب اللامعقول من محاولة تجاوز هذا

السطح ! ! وإذا كان من المستحيل التعبير عن تجربة إنسانية كاملة عن طريق محاكاة الحوار المحتمل فلا مفر من محاولة التعبير عن التجربة الإنسانية عن غير طريق المحاكاة للحوار المحتمل !! .. وإذا كانت محاكاة الحوار المحتمل تشترط نوعاً من المنطقية والسياقية والتتابع فلا مفر من أجل التعبير عن التجربة الإنسانية من تحطيم المنطقية والسياقية والتتابع فى الحوار . . تماماً كما تورط بريخت فى نفس الإبهام لتأكيد الإيهام !

من ثم لم تعد المطابقة للواقع هى الهدف بل عدم المطابقة للواقع ! . . ومن هنا كان الإغراب والغموض والإبهام والضبابيـــة والخلط والاختلاط فى النتاج اللامعقول ! . .

هناك . . كانت الواقعية تسير على ساق واحدة بوقوفها عند سطح الواقع . . وهنا فى اتجاه اللامعقول أصبحت المسرحية تسير أيضاً على ساق واحدة باقتصارها على العالم الداخلى للشخوص . . وهنا وهناك انعدم الوسيط — الكورس — بين الشخوص وبين المشاهدين. وهنا وهناك نجد أنفسنا أمام جانب واحد من الحقيقة . . أمام حقيقة ناقصة . . أمام تجربة إنسانية غير كاملة . . أمام إبهام كاذب وزائف

وأعرج ! .. أمام واقع مختلق أو متصور أو مفترى عليه .. لأنه واقع غير كامل الأبعاد !

فى الواقعية لم نكن نحصل على شىء لا يمكننا الحصول عليه خارج المسرح . . وفى اللامعقول لا نحصل على شىء على الإطلاق .. هناك مسرح أحادى . . وهنا مسرح أحادى .. والأحادية لا تسمح بإعطائنا صورة كاملة لتجربة إنسانية كاملة . ولذلك — وهذا غريب بقدر ما هو معقول — يلتقى يونسكو مع بريخت فى إدانة الواقعية حين يقول :

« إن الحقيقة التى يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذى يبدو لنا فى حياتنا اليومية . ولذلك فالواقعية من أى نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها . . باختصار تسخطها . . لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما نخفى . . وفى كل هذه الأشياء مجتمعة وما يصنعه الخيال تتحكم فيه قوانينه الخاصة به النابعة من رؤياه ، وهذه القوانين هى قوانين الحقيقة الكلية المطلقة » .

ما أشبه هذا بقول بريخت فى محاضراته .

« إن المذهب الطبيعى لم يعطنا صورة مطابقة للواقع وإنما كان

يتظاهر بذلك ! » . . وقوله : « . . إن ما تطلقون عليه كلمة واقعى ليس فيه من الواقعية شيء . فلقد ألصقتم هذه الكلمة على مجرد صور فوتوغرافية للواقع . . خلاصة القول هى أن الواقعية الحقة عليها أن تقوم بأكثر من مجرد إظهار الواقع بصورة مألوفة للمتفرج إذ عليها أن تجعله يسبر أغوار هذا الواقع ، أن يرى القوانين التى بمقتضاها تتطور عملية الحياة وهى القوانين التى لا يمكن لآلة التصوير أن تلتقطها » !..

كيف التقى النقيضان . . يونسكو وبريخت ؟!

لقد بدأ كل منهما من مأزق واحد..وسار كل منهما فى طريق!. فاستعار بريخت الكورس اليونانى ليتجاوز سطح الواقع أو الواقعية السطحية . . وفشل يونسكو وأضرابه فى أن يعثروا على بديل أو وسيط فغرقوا فى ضبابية أصبحت فى النهاية أكثر سطحية من الواقعية التى تمردوا على سطحيتها ! . .

التمرد الأعمى على الشكل الواقعى للمسرحية أدى بكتاب اللامعقول إلى نفى المسرح على الإطلاق ! . . هناك دخل بريخت إلى منطقة المجهول ليكشفها وينقلها عن طريق الكورس إلى المشاهدين . . وهنا

غرق كتاب اللامعقول فى دوامة المجهول فعاشوها ولم يخرجوا منها ولم ينقلوها إلى الجمهور .. وذلك لانعدام الوسيط ..

من هنا استطاع مسرح بريخت أن يتخذ عن طريق الكورس من شخوصه وموضوعاته وأحداثه ذلك « الموقف النقدى » الذى استحال على مسرح اللامعقول اتخاذه! وهذا الموقف النقدى ذاته كان متحققاً بدرجة ما فى المسرح اليونانى. ونستطيع أن نعثر عليه فى أناشيد الكورس لدى إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز . ومن هنا أيضاً نرى كتاب اللامعقول أشبه بمن يصعدون على خشبة المسرح، وفى جعبهم مجموعة من الألغاز لا يمكن أن تستدعى مشاركة من جانب المشاهدين ! .. وبذلك فشل مسرح اللامعقول فى تحقيق الاتصال بين الشخوص وبين المشاهدين . . وليس من قبيل المصادفة أن تتضمن أغلب مسرحيات يونسكو شخصية تعلن فشل اللغة وإخفاقها فى تحقيق التواصل ! .. وكان يونسكو أشبه بالخطيب الأصم الأبكم الذى يقف ليعبر عن نفسه فى « الكراسى » !! وبدلا من الثرثرة غير المفهومة لدى يونسكو نجد الصمت غير المفهوم لدى بيكيت . وهذا وذاك يوحيان بالعجز عن تحقيق التواصل والمشاركة والتعرف !!.

جاء غموض مسرح اللامعقول إذن نتيجة للعجز الفنى والتعبيرى..

ونتيجة لقصور الشكل وقصور الوسائل والوسائط التعبيرية..لا نتيجة للعمق والتعمق ، كما ظن أو ادعى أنصاف المثقفين هنا وفى الخارج !!

ترى هل استطاع شكسبير العمـــلاق أن يتخلص من سلطان الـكورس أو من قدره المعلق على رؤوس الشعراء وكتاب المسرح كسيف ديموقليس ؟ ! . . لا .. وإنما استطاع العملاق الماكر أن يستعيض عنه بوسائل وحيل أخرى أغنته عن الـكورس بأن أدت مهامه ووظائفه إلى هذه الدرجة أو تلك . وذلك كالمشاهد الافتتاحية والبرولوجات والإبيلوجات . مثل المشهد الافتتاحى لـكبث..مشهد الساحرات اللائى يمـكن اعتبارهن شكلا من أشكال الـكورس . فهن يتحدثن عن المعركة ، ويتنبأن بنهايتها ، وبأن مكبث سيعود فى طريق جبلى حيث يمكنهن مقابلته ، وبذلك وغيره يعطين المشاهد الحقائق الأساسية المرتبطة بالحدث الرئيسى للمسرحية !

وفى « ترويلوس وكريسيدا » : « .. يستخدم شكسبير البرولوج أى الشخص الذى يقدم مكان المسرحية وزمانها ويسرد طرفا من الحوادث السابقة على المسرحية . . . والبرولوج فى المسرح الإليزابيثى ينتهى دوره بوجه عام بمجرد الانتهاء من إلقاء خطـــابه ، ولم يكن يعاود الظهور على المسرح إطلاقا فى سائر مشاهد المسرحية ، وقد يعود

فحسب بصفته إيبيلوج ليلقى بأبيات النهاية[١] . .

ولـكن . . هل تقتصر المظاهر أو الأعراض الـكورسية فى مسرح شكسبير على المشاهد الافتتاحية ـ الإخبارية ـ من قبيل مشهد العرافات أو الساحرات فى مكبث أو تقتصر على البرولوج أو على الإيبيلوج فى « ترويلوس وكريسيدا » ؟!! . . لا . . فلنمض مع الأستاذ محمد عنانى لنـكتشف أعراضاً كورسية أخرى متنكرة أو مقنعة ولا حصر لها . . وذلك إلى جانب المنولوجات والحوار الجانبى . . إذ يقول الأستاذ محمد عنانى تحت عنوان « الـكورس الجديد » ما يلى :

« وإذا كان السرد فى المسرح اليونانى يتم على أفواه أعضاء الـكورس أو شخصيات المقدمة ، فإن شكسبير فى مسرحياته التاريخية يستخدم كورسا جديداً لا يرتدى ثياب الـكورس الـكلاسيكى بل يتجسد فى شخصيات ثانوية يدور عملها فى نطاق عمل الشخصيات الرئيسية وتتصل بها عن قرب، ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث أو فى المشهد الافتتاحى . . ونحن نلاحظ أن شكسبير لا يعمد إلى السرد وحده إطلاقاً ، فهو حتى حين يسرد قصة

---

(١) المشهد الافتتاحى عند شكسبير — محمد عنانى — مجلة المسرح — العدد الثالث — مارس سنة ١٩٦٤

حب بين عاشقين يقدم إلينا العاشقين فى الحال بعد ذلك كأنما ليكمل الصورة التى خلفها فى السرد أولا . . ونلاحظ أيضاً أن هذا الكورس الجديد ليس محايداً ولكنه يشترك فى الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه » . . زاوية أخرى غير زوايا الأشخاص أنفسهم ! . يوشك محمد عنانى أن يقول : ومن ثم يتجاوز بنا سطح الواقع بعد أن أصبح البناء الدرامى ثنائى التركيب تقريباً . . كالمسرح اليونانى ! . . أو يوشك أن يقول: من ثم ينقل إلينا ـ شكسبير ـ التجربة الإنسانية كاملة ببعدها الداخلى الذى لا يمكن لنا التكهن به دونما وسيط ! .

أما الشخصيات الثانوية التى تلعب دور الكورس القديم بالنسبة لشخوص شكسبير فهى شخصية « فيلو » وشخصية « ديمتريوس » ـ مثلا ـ فى المشهد الافتتاحى و «أنطونى وكليوباترا » ، ويمكننا أن نضيف هنا شخصية « المهرج » أو « المضحك » فى الملك لير » !!

ترى هل يرجع إلى هذا سر تماسك البناء المسرحى لدى شكسبير ؟! سؤال أتركه للقراء !

وأعود إلى إليوت . .

ما سر الحيرة التى عاناها إليوت قبل إقدامه من الكتابة للمسرح

بحثاً عن شكل للمسرحية الشعرية يتناسب والعصر الحديث ويتجاوب وحساسية الإنسان المعاصر ونظرته إلى الحياة[١] ؟ ! ثم لماذا يا ترى تصور إليوت فى بداية اصطدامه بالمسرح أن « الميوزيك هول » هى المكان الأمثل للأداء المسرحى ؟ ! هذا التصور الذى سبقه إليه عدد من الأدباء والكتاب منهم جون ديفيدسون فى مطلع القرن الحالى ؟ ! مصادفة أم اتفاق أم ماذا ؟ ! ما سر اتجاه هؤلاء الأدباء إلى « الميوزيك هول » ؟ ! الجواب أنهم كانوا يبحثون عن بديل لطقوس العبادة والاحتفالات الدينية والأناشيد والحركات الإيقاعية التى صاحبت المسرح فى اليونان القديمة ! . . وكان الميوزيك هول ـ فيما تصوروا ـ هو هذا البديل المنشود ! . . ومن هنا كتب إليوت « سوينى فى صراعه » تلك المسرحية التى لم تتم ؟ ! . . ولكن لماذا أسماها إليوت « شذرات »، ولم يدع أنها مسرحية ؟ ! كان بين كل مشهد منها والآخر « فراغ » لم يكتمل ؟ !، ولماذا لم يكتمل « الفراغ » ؟ ! لعدم وجود رابط. لعدم وجود وسيط .. لعدم وجود الكورس فى أى شكل من الأشكال لا فى شكله اليونانى القديم ولا فى أشكاله الأخرى المتناسخة عنه على مر عصور المسرح العالمى حتى وقتنا الحاضر مروراً بشكسبير وإبسن

(١) دكتور فايز اسكندر — مجلة المسرح — العدد الثالث — مارس ١٩٦٤ — مسرح ت . س . إليوت !

وتشيخوف وشو . . إلخ[١] !!

من هنا كان اتجاه إليوت إلى الشكل الكنسى فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » حيث يلعب الكورس دوره « السحرى » لتصبح المسرحية منضبطة محكمة محتفظة بالنسب والأبعاد ووحدة المكان والانفعال والحدث ! « ثم إن استخدام الكورس وهم فى المفهوم الإغريقى بشر من جهة وأنصاف آلهة من جهة أخرى سهل عملية تقريب الشقة بين الدراما التى تدور فى ذهن بيكيت (بطل المسرحية) وتلك التى تدور فى أذهان الفلاحين . . وسهل تضخيم الحدث حتى ليملأ أرجاء العالم دون حاجة لعرض التفصيلات على المسرح . فهذه من مواصفات الكورس »[٢]

وإذا كان على المسرحية الشعرية فى رأى إليوت « أن تزيل سطح الأشياء وأن تكشف عما تحت المظهر السطحى الطبيعى أو عما فى داخله »، كما يقول ريموند وليامز[٣]. فإن الكورس وحده كما تؤكد تجربة إليوت نفسه هو الكفيل بجعل المسرحية تحقق هذه المهمة !

---

(١) المرجع السابق !
(٢) المرجع نفسه !
(٣) المسرحية من إبسن إلى إليوت ص ٢٣

كيف يمكن « نقل الفكر غير المنطوق » ؟ !

كيف يمكن تجاوز سطح الواقع إلى الداخل ؟ !

كيف يمكن خلق الوهم المتقن عن محادثة مرتجلة، وكأن الأشخاص يتحدثون دون إعداد سابق ؟ ! كيف يمكن للشخصيات أن تتحدث بطريقة تتصف بالألفة والسرية كما لو لم يكن هناك من يسترق السمع وتنقل فى نفس الوقت تجربتها كاملة إلى المشاهدين ؟ !

كيف يمكن ذلك كله بدون وسيط ؟ !

تلك هى الأسئلة ـ وربما السؤال الواحد ـ الذى أقلق كتاب المسرح إبتداء من إيسن وانتهاء باليوت .

كانت الرمزية لدى إبسن وستر ندبرج وتشيخوف وغيرهم أسلوبا من الأساليب التى لجأوا إليها لحل هذه المعضلة !

وكان هناك أسلوب استخدام الحديث العادى فى صلب المسرحية ثم شحذه إلى درجة يقترب عندها من التعبير الأدبى وذلك عند نقطة الأزمة (لدى إبسن وتشيخوف واليوت أيضاً !) .. وكان هناك أسلوب ثالث يعمد إلى إسناد أحاديث غير متوقعة للشخصيات، وذلك فى بعض النقاط الهامة ثم الاعتذار بعد ذلك عن هذا الأمر غير المتوقع (لدى

إليوت فى عودة إئتلاف العائلة أو التئام شمل العائلة)[١]

وهناك أسلوب آخر هو أسلوب مدرسة جان جاك برنار التى يطلق عليها عادة اسم « مسرح الصمت » . . ولـكن مسرح الصمت ليس حلا لمشكلة عدم الإفصاح بقدر ما هو دليل عليها[٢] !

ويقول ريموند وليامز :

«فمشكلة الحديث هى المشكلة الرئيسية فى المسرحية المعاصرة . . . وبالنظر إلى أن بعض الحلول المقترحة قد أصابها الإخفاق فإن على المرء أن يلتزم الحرص حتى لا يقلل من تقديره للصعوبة الرئيسية »[٣]

ثم يورد ريموند وليامز نماذج رائعة للحيل التى يلجأ إليها الـكتاب عند الشعور بالعجز عن الإفصاح وعن تحقيق التواصل بين الجمهور والممثلين وذلك فى ص ٣١ من كتابه المذكور، وكذلك نماذج أكثر روعة فى ص ٦٣ أحيل عليها القراء الأعزاء ! وطبعاً يمكن أن نعثر على ألوف من النماذج المماثلة فى مسرحنا المحلى وفى المسرح العالمى !

ولـكن . . أكان من قبيل المصادفة أن يلجأ حتى إبسن فى بداية

---

(١) المرجع السابق ص ٣٣
(٢) المرجع نفسه
(٣) المرجع نفسه ص ٣٤

« ملهاة الحب » ونهايتها إلى أسلوب أشبه بأسلوب الأوبريت . . . حيث يغنى « فولك » وجوقة من الرجال تسانده ؟!. ألم يكن ذلك حلا أو محاولة لحل مشكلة قلقلة الشكل وقصور، تلك التى اصطدم بها فى بداية مسرحياته الاجتماعية؟ ، ! ألم يحس إبسن بأن «الشكل المسرحى هو شكل غير واف فيما يتعلق بالتعبير عن تجربة درامية » ؟ .

إن أروع ما يكشف عنه ريموند وليامز هو أن انتقال إبسن من الشعر إلى النثر بعد « بيرجنت » لم يكن تقدما ولا نمواً ولا تطوراً وإنما كان نكسة وأن مسرحياته الاجتماعية « النثرية » كانت ردة — من حيث القالب أو الشكل — إلى المواضعات السائدة التى لم يستطع أن يغير منها شيئاً . ومعنى هذا أن إبسن كان ثائراً فى مجال المضمون غير ثائر فى مجال الشكل ! .

ويسوق وليامز مثالا رائعاً من « بيت الدمية » بالذات أفضل أن أورده هنا بنصه :

« إن المشهد النهائى بين نورا وتورڤالد ، ليس مناقشة بقدر ما هو إعلان . وإنه لكذلك من زاويتين : فأولا يبدو ذلك فى تصريح نورا بأنها سوف تهجر تورڤالد ، وثانياً ، فى أنه فكرة أخلاقية فى المسرحية . فتورڤالد يحاول الآن أن يثنى نورا عن عزمها ، ولكن

اعتراضاته لا تبدو مصوغة بأى طريقة ذاتية مادية . إنها أشبه بكلمات تستحث إعلان نورا ، إنها اعتراضات اجتماعية دارجة ، يجب على المسرحية ككل أن تجيب عنها وليس نورا بالضرورة .

تورڤالد : ألست على بينة من مكانك فى بيتك ؟ أليس لديك مرشد معصوم من الخطأ فى مسائل كهذه ؟ أليست لديك عقيدة دينية ؟ !

نورا : أوه ياتورڤالد . . إننى فى الحقيقة لا أعرف ما هى العقيدة الدينية !

تورڤالد : ماذا تعنين ؟ !

نورا : إننى لا أعرف شيئاً خلاف ما قاله لى الراعى هانسن عندما تم تعميدى . لقد أوضح لى أن الدين هو هذا وذاك . وعندما انسلخ بعيداً عن كل هذا ، وأقف وحيدة ، فسوف أفحص هذه المسألة أيضاً . ولسوف أرى ما إذا كان الذى قام بتعليمى إياه صحيحاً ، أو على أى حال ، ما إذا كان صحيحاً بالنسبة إلىّ .

إن رأيى الخاص فى فقرات مثل هذه ، هو أنها لا تمثل « مواجهة حية بين أناس حقيقيين » ، بل هى تصريح فردى مباشر . فأسئلة

تورثالد فى الواقع هى جيل لاستمرار النقاش . إنها فى الحقيقة أسئلة إيمائية ، ويمكن لنورا نفسها أن تنطق بها جميعاً دون ما حاجة لوضعها فى صيغة حوار .

« يمكنك أن تقول أليس لى مرشد معصوم من الخطأ فى مسائل كهذه ؟ أليست لدى عقيدة دينية ؟! إن بإمكانى أن أجيب فقط بأنى لا أعرف شيئاً خلاف ما قاله لى الراعى هانسن . . إلخ »

والموضوع هام ، لأنه يشير إلى المستوى الذى تمارس فيه التمثيلية تأثيرها . فليست المشكلة أننا نحظى بعرض درامى لتجربة أكثر مادية مما هو مألوف فى المسرحية الرومانسية الغابرة ، إذ أن التجربة هى من نفس الطراز المحدود ، كما أنها تعرض طبقاً لنفس المواضعات . إذن فنحن نجد فى العبارة الأخلاقية خاتمة مختلفة عما جرت به العادة . إن التمثيلية لا تذهب إلى أعمق مما يصل إليه البناء التآمرى المألوف »[١]

لذلك يؤكد وليامز « أن المذهب الطبيعى ليس إلا طفلا شرعياً للمسرحية الرومانسية . طفلا يعلن عصيانا محدوداً على أبيه ولكنه يظل من زاوية الجو مشكلا بملامح وراثته العامة[٢] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٩٩

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٢ .

كان يمكن أن أمضى مع وليامز إلى ستر ندبرج وتشيخوف وشو. ولكنى أكتفى بإحالة القارىء إلى المرجع المذكور ليستزيد بنفسه من الشواهد والأدلة على المأزق الذى وقع فيه ، أعنى كتاب المسرح منذ طرد الكورس ـ الوسيط الذى لا بديل له ـ من المسرح والمسرحية. ولعل الاتجاه العام فى المسرح العالمى إلى إحياء الكورس أن يكون صحوة الضمير الفنى الذى ارتكب أكبر خطأ فى حق المسرح يوم تخلى عن الكورس فتخلى عن الطبيعة الثنائية للمسرحية وجعل منها شيئا أحاديا مسطحا عاجزاً عن نقل أكبر نسبة من الحقيقة ومن الواقع إلى جمهور المشاهدين[1] !

---

(١) يلاحظ القارىء أن مراجع هذا البحث محدودة للغاية . . وآسف لذلك . . ولكن السبب خارج عن إرادتى أقسم . . فقد تركت بعض كتبى وملابسى فى موسكو . . وتركت بعضها فى بودابست . . وبعضها فى الجيزة . . وبعضها فى لوكاندة كراون . . وبعضها فى الهرم . . وبعضها فى فندق قصر النيل ! . . ولذلك اكتفيت بما تيسر من الكتب التى استعرتها من طلبتى بالمعهد العالى للفنون المسرحية !

[حوار مع ستانسلافسكى]

ملاحظات قديمة حول قضية متجددة

كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليـــل ، وكان بين يدى كتاب .. نفس الـكتاب الذى اعتدت أن أهرب إليه كلما تملـكتنى نوبة قرف من واقعنا المسرحى والفنى والثقافى بوجه عام ! . . ولذلك كنت أفتح الصفحات كيفما اتفق لألتقط فقرة من هنا وفقرة من هناك ! ولـكنى تلك الليلة كنت أفعل ذلك بلانفس . . بلاشهية . . ربما لأن نوبة القرف كانت أشد من أن تعالجها جرعة أو جرعتان أو أكثر ، من كتاب قديم ولو كان لزعيم من زعماء المسرح العالمى هو المخرج الروسى المعلم «قنسطانطين ستانسلافسكى» ، خاصة وأن الرجل اعتزل الحياة المسرحية منذ زمن بعيد يوم انتقل إلى رحمة الله والتاريخ ! . .وربما لأننى قرأت الـكتاب مراراً ففقد ذلك الطعم المحبب ، طعم القراءة الأولى التى تدخل بنا إلى عالم جديد وتفتح أمامنا آفاقا نحسبها ــ فى نشوة الاكتشاف ــ لانهائية ! . . وربما ــ أخيراً ــ لأنى كنت أحس بأن « مافيش فايدة » مادامت الإنسانية تدور فى دائرة مقفلة ، ونحتاج فى كل جيل إلى أن تـكرر نفسها وتعيد نفس

الـكلام بنفس الحروف عن نفس الأشياء ، دون جدوى ودون أمل فى التقدم . وبدلا من أن نشغل أنفسنا بأشياء جديدة ، نجد أنفسنا مضطرين إلى الاستدارة للخلف ، لنعيد بذل جهود سبق بذلها ، ونعيد قول ماسبق أن قيل ، ونستمر فى إضاعة الوقت والحبر والورق !

كدت أغلق الـكتاب ...

ووجدتنى أطلب لستانسلافسكى الرحمة من تلاميذه وأتباعه الذين أصبحوا الآن شيوخا يقومون بتدريس مذهبه وأفـكاره وتعاليمه فى معهد موسكو للفنون المسرحية ، وفى معاهد البلدان الاشتراكية عامة. فهم يقومون فى الواقع بعملية صلب يومية للمسكين ستانسلافسكى باسم المسكين ستانسلافسكى نفسه ! .. هذا على كل حال المصير الذى ينتظر أى « أستاذ » أو « معلم » أو صاحب مذهب أو عقيدة على يد « الـكهنة » من التلاميذ والأتباع ! وتذكرت فى غمرة الأسى كيف رفض الشيوخ من تلاميذ وأتباع ستانسلافسكى ثلاثة مشروعات رسائل قدمتها للحصول على «الـكانديدات» وأنا فى معهد موسكو ، بحجة أنها خروج على مذهب ستانسلافسكى ، وتخريب لما تم الاصطلاح والاتفاق عليه فى فن المسرح وفى فن الإخراج المسرحى على التحديد ! .. أيها الأساتذة والمعلمون فى جميع أنحاء العالم احذروا أن

تتخذوا لكم تلاميذا وأتباعا ومريدين وحواريين، لأنهم يتحولون — بعد موتكم — إلى كهنة يشوهون أفكاركم ومذاهبكم وتعاليمكم ويحولونها إلى قوالب ميتة محنطة لاحياة فيها ولاحركة ولافائدة !

مرة ثانية كدت أغلق الكتاب . .

وفى تلك اللحظة دق جرس الباب .. قمت لأفتح . . فإذا أمامى رجل أشبه ما يكون بآلهة الإغريق . . عرفته على الفور ومع ذلك وجدتنى أهتف :

« من ؟ ستانسلافسكى ؟ ! غير معقول ! .. تفضل .. تفضل ! »

وتفضل الرجل وجلس .. وعملت الواجب ! .. وبعد لحظات فتح هو باب الحديث مدركا ارتباكى للمفاجأة ، ومقدرا دوافع أدبى الجم وأنا أجلس بين يدى « المعلم » كقزم تافه لا أجرؤ على بدء الحديث :

هو : ما لك ؟ !

أنا : ولا حاجة !

هو : يبدو أنك قرفان !

أنا : فعلا .

هو : من النقد ؟ !

أنا : والنقاد !

هو : العلاقة بين فنانى المسرح ونقاده علاقة شاذة[١] !

أنا : لا أعتقد أن بين أولئك وهؤلاء أية علاقة على الإطلاق !

هو : قضيتهم المشتركة لاتربطوإنما تفصل بينهم.. والذنب فى هذا..

أنا : ذنب من ؟ !

هو : من المؤسف أن النقد يستغل قوة الكلمة المطبوعة ليقف من المسرح موقفا معاديا ، ومن المؤسف أنه شغوف بلعب دور الاتهام !

أنا : وماذا فى يدالفنانين ؟ !

هو : يقبل كثير من الفنانين تحدى « أصدقائهم » فى الفن نظرا لكونهم عزلا ومجردين من وسائد الحرب فإما أن يكتموا فى أعماقهم الكراهية للصحافة، وإما أن يتجاهلوها نهائيا !

أنا : هذا ما يحدث فعلا !

هو : وهكذا انقلب التعاون إلى عداء يعانى منهفننا ومجتمعنا .

أنا : ولكن .. ما السبب ؟ !

هو : هذا الشذوذ فى علاقة النقاد بالمسرح ناجم عن كون فننا فنا شفافا وقصير العمر !

---

(١) ما يرد منذ الآن على لسان ستانسلافسكى مأخوذ بالحرف من « ملاحظات على النقد » المنشورة ضمن مجموعة أعماله الكاملة .. الأصل الروسى !

أنا : ماذا تقصد من فضلك ؟ !

هو : هاتان الخاصيتان تنفيان الرقابة على الناقد، وتجعلان احتجاجات الفنانين غير قابلة للإثبات . إن أعمال فنانى المسرح تموت فى الواقع مع التوقف عن الإبداع ، وتبقى الانطباعات التى لايمكن الإمساك بها والتى هى مثار خلاف . فمن الصعب الحكم على أعمالنا القصيرة العمر من الانطباعات النقدية العابرة !

أنا : ولكن . . هل من الممكن علاج أزمة الثقة بين النقد والفن ؟ !

هو : إن عدم الانضباط . . وانعدام الرقابة . . يجعلان من المستحيل إقامة أخلاقية سليمة فى العلاقة بين المسرح والنقاد ، وسيظل الأمر متوقفا على نصيب الناقد والفنان من التهذيب فى كل حالة على حدة !

أنا : أغلب الفنانين مهذبون . . أما أغلب النقاد . .

هو : (مقاطعا) . . دفاعا عن النقاد ، يجدر القول بأن فنهم يتطلب فى الإنسان موهبة خارقة . . وذاكرة جبارة . . ومعرفة . . وخصائص ذاتية . .

أنا : ياريت !

هو : ومن النادر أن تتجمع هذه المعطيات فى شخص واحد . . ولذلك فالنقاد الصالحون يولدون كل قرن !

أنا : حقا . . لماذا يولد النقاد العظام بهذه الندرة ؟ !

هو : يجب على الناقد ـ قبل كل شىء ـ أن يكون شاعرا وفنانا لكى يحكم فى وقت واحد على النص الكلامى للشاعر وعلى الإبداع التصويرى للفنان ! . . يجب على الناقد أن يكون أديبا نموذجيا . . يجب أن يسيطر سيطرة تامة على القلم والكلمة لكى يعبر بوضوح وبتجسيد عن أدق منعطفات مشاعره وأفكاره . . يجب أن يكون متمتعا بذاكرة غير عادية ـــ لاتلك الذاكرة المفكرة التى تختزن عدد مرات « التحية » أو عدد أكاليل الزهور التى تحمل إلى الممثل ، وغير ذلك من المظاهر السطحية لنجاح الممثل — وإنما تلك الذاكرة الخلاقة التى تبعث الانطباعات العابرة بكل تفاصيلها الدقيقة ، وبكل مشاعرها . الناقد فى حاجة إلى الدقة وإلى الخيال لكى يخمن ويوسع الأفكار الخلاقة للشاعر وللفنان ، ولكى يستطيع أن يميز بين عملهما المشترك . . الناقد فى حاجة إلى

معرفة علمية وأدبية واسعة ، لكى يستطيع أن يحكم من خلال مؤلفات جميع العصور وجميع الشعوب على الناس والحياة مما يصوره الشاعر والفنان . . . إنه فى حاجة إلى عقل نهم يحلل ويشرح الفن ! . . يجب على الناقد أن يعرف معرفة كاملة تكنيك الكتابة وتكنيك الفن المسرحى بجميع تفصيلاته بدءا من سيكلوجية الإبداع لدى الفنان وانتهاء بالأطر الخارجية لعمله ، وميكانيكا ومعمارية المسرح ، وشروط العمل المسرحى . . ويجب على النـــاقد أن يفهم سيكلوجية الجماهير ويحسها ٠٠ كما يجب عليه أن يكون محايدا ومهذبا تهذيبا عاليا لكى يوحى بالثقة ، وأن يستغل قوة التأثير على الجماهير ــ تلك التى تعطيه إياها الـــكلمة المطبوعة ــ استغلالا طيبا . الناقد فى حاجة إلى التعرف على الفن المسرحى للشعوب الأخرى .. الناقد فى حاجة إلى وإلى وإلى ٠٠ فهل من الغريب إذن أن يكون النقاد الصالحون بهذه الندرة؟ !

أنا : ليس غريبا ٠٠ ولـكنك بهذا تدفع بى إلى التشاؤم !

هو : فى أغلب الأحيان لا يتمتع الناقد بهذه أو تلك من القدرات

والخصائص ، ولذلك تجىء كتاباته ناقصة ووحيدة الجانب. قليلون جدا أولئك الذين يفهمون فننا الخاص ، والتكنيك المسرحى ، وسيكلوجية الإبداع التصويرى ، وأقل منهم أولئك الذين تعرفوا على آلية المسرح وظروف العمل المسرحى. هذه النقائص تحرمهم إمكانية الحكم السليم عما يمكن نشدانه ، وعما يمكن للمسرح أن يحققه ، ولذلك فإن أفكار هؤلاء عديمة الفائدة !

أنا : ولكنها تسبب الكثير من الأضرار ! . . والمؤسف أن نقادا من هذا الطراز يقومون عندنا بالتدريس فى معهد الفنون المسرحية .. وبتدريس النقد . . تصور ! !

هو : النقاد المعاصرون يسجلون فى كتاباتهم آراءهم الذاتية .. هذا تطاول .. وذلك لأن المجتمع يهتم بآراء الشخصيات غير العادية فقط مثل تولستوى وتشيخوف !! ولا يحق لكل من هب ودب من النقاد أن يقول رأيه الشخصى أو انطباعه الذاتى . . لقد تمتع العبقرى بيلينسكى وحده بهذا الحق ، ولكنه بالذات لم يسىء استغلاله ، كان ينظر فى الأعمال الفنية ويقيمها بمساعدة المنطق والمعرفة ، ومن خلال نهم ورهافة العبقرية !

أنا : لدينا أنطاع كثيرون يدعون لأنفسهم هذا الحق . . وببجاحة يحسدون عليها . . فإذا ناقشتهم ادعوا العبقرية ! . ولكن الإنسان لا يدعى العبقرية أولا ، ثم يشرع فى ادعاء حق النقد ، وإنما يمارس حق النقد أولا ، ثم يقرر الناس ما إذا كان عبقريا أم لا ، وما إذا كانت آراؤه الذاتية ضرورية وهامة أم لا ، وما إذا كان من الأفضل أن يواصل ممارسة حق النقد أم يوضع فى أحد أقفاص حديقة الحيوانات ! . . ومع ذلك .. هل علينا دائماً أن ننتظر قروناً حتى يظهر ناقد محترم ؟ أليس معنى هـــذا أن مصائرنا متوقفة على الصدف ؟!

هو : الشائع الآن هو تلك الانطباعات الذاتية غير المحققة للناقد . . وهى تتوقف على سائر أنواع الصدف . . على صحته . . وكذلك على حالته العصبية . . وعلى وضعه العائلى والمادى . . ولا يمكن لجهد عدة شهور تبذله شركة كاملة من الفنانين والمختصين أن يتوقف على الصدفة !

أنا : علينا أن نسلم أمرنا لله !

هو : كثيرا ما يوجد أغبياء بين النقاد . . كما فى سائر المجالات !

أنا : هذا صحيح للأسف ! .

هو : والناقد الغبي مضر للغاية .

أنا : لماذا ؟!

هو : أولا لأنه كسائر الأغبياء متعصب وشديد الثقة بنفسه . . هذه الثقة تؤثر تأثيراً سيئاً على جمهور المسرح الذى يتقبل التعليقات النقدية بسهولة وبلا تأمل ! . . فلا توجد تحت أقدام الجمهور أية أرضية لإمكان الحكم على ما يحدث على خشبة المسرح ، ولدى المتفرج المسرحى البسيط بعض الانطباعات الذاتية التى كثيرا ما تكون ساذجة بل وغير صحيحة . . هذا هام للغاية بالنسبة للمتفرج ، فلو أمكن أن ينقلب الانطباع الذاتى إلى أية معرفة لما كان الناقد مضرا . ولكن الناقد — أو المعلق — يستغل سذاجة الجمهور ويشعر بأنه قاض لا رقابة عليه، ومن ثم يكتب كل شىء يمكن أن يخطر له على بال ، والجمهور المسكين يصدق هذا الهراء لأنه مطبوع،وأيضاً لأن المتفرج لا يقف على أية أرضية،ولا يستند إلى أية معرفة يمكن أن ترشده !

أنا : ومرشدوه عميان !

هو : النقاد الأغبياء مضرون أيضاً لأن الغبى محدود النظر،ولذلك فهو فى متناول الجميع . إنه غير معقد (غير صعب) وجلف وبلاذوق

فى أغلب الأحيان ! عندما يشاهد تشيخوف فإنه يبحث فيه عن التشاؤم على التحديد. يجب أن يكون هناك «بطل» فى كل مسرحية، والبطل هو هذا الشخص الذى «يصارع» ولا يتقهقر أمام أحد ! فإذا لم يوجد مثل هذا الشخص فى المسرحية فهذا معناه أنها تافهة. ومعنى هذا أن تشيخوف تافه ! وفيما يتعلق بالتيارات الشهيرة فى الحياة — المتحررة وغير المتحررة — يبحث الناقد الغبى عن هذه التيارات ويحكم على المسرحية من خلالها حتى ولو كانت مكتوبة فى زمن جوجول وجريبا بيدوف !

أنا : لدينا من هؤلاء الأغبياء أكثر مما كان لديكم !

هو : وأيضاً فيما يتعلق بالتيارات الفنية . . فإذا كانت التأثيرية هى « الموضة » أو الواقعية فإن الغبى ينشد التأثيرية حتى لدى أو ستروفسكى وينشد الواقعية لدى ميترلينك أو العكس !

أنا : لدينا أيضاً خبراء فى « الموضـــة » . . ولـكن ماذا عن الأذكياء ؟ !

هو : الناقد أديب قبل كل شىء . . ولهذا يجب قبل كل شىء أن يكون قادراً على وضع أفـكاره وأحاسيسه على الورق ! ولـكن التعبير عن الأفـكار لا يعنى الخلق بعد ، وفى الواقع لا يوجد كثيرون

من أمثال بيلينسكى قادرون على الخلق . الفنان وحده يمكن أن يكون خلاقا ،ولذلك ليس كل ناقد يجيد التعبير عن أفكاره فناناً ! !

أنا : هذا صحيح !

هو : وعع أن الناقد محب للمسرح ، إلا أنه أديب بدرجة أكبر من الفنان . فلقد تعود أن يعبر عن أحاسيسه وأفكاره بالقلم والكلمة فى حين يصبها فنان المسرح فى صور وأفعال ! . .

فى هذا الفرق بين الفنان والناقد كثيراً ما يكمن الخلاف الدائم بينهما ! إن أفكار وانتباه الناقد موجهان دائماً إلى الجانب الأدبى، إلى تطور الأفكار والأفعال فى النص المسرحى . الناقد يتابع المؤلف بدقة ويتابع أفكاره ، وينس خلال ذلك الصورة واختصاص الممثل . إنه ينفعل فقط عندما يستطيع ممثل أن يهزه بقوة ويحرفه رغما عنه عن طريقه المسبق !

أنا : أيهما أفضل .. المتفرج البسيط أم الناقد الغبى ؟

هو : الناقد أسوأ من المتفرج البسيط . . وذلك لأن الأخير غير مشحون وغير جاهز ! . . أما الناقد فمشحون ولديه دائماً فكرته الخاصة أو المحددة أو اتجاهه الفكرى فى النقد الذى تحدد مرة وإلى

الأبد ! أى « القالب » أو « الختم » .. وهذا يشكل عقبة، كثيرا ما لا يمكن تخطيها . فالناقد يتلقى بمخه بينما خلق المسرح قبل كل شىء للوجدان !

أنا : ألاحظ فعلا أنهم يجيدون الكتابة عما يتعلق بالفكر فى العروض المسرحية ويقفون كالمشلولين أمام كل ما يتعلق بالجانب الوجدانى أو الشعورى .. أهو نقص فى التكوين أم ماذا ؟

هو : فى أغلب الأحوال يفتقر الناقد إلى هذه أو تلك من المعطيات الضرورية ، ولذلك تأتى أعماله وحيدة الجانب .. فالبعض قادرون على تقييم وتحليل نص الشاعر بموهبة أدبية جيدة وبفهم، ولكنهم عميان فيما يختص بفن الممثلين .. لذلك يجىء النصف الأول من مقالاتهم النقدية ذا محتوى، أما النصف الثانى الخاص بفننا فساذج وجاهل ؟

أنا : ولدرجة تفطس من الضحك ؟

هو : وذلك لأن الغالبية العظمى من النقاد قليلو المعرفة بفننا لدرجة لا يمكنهم معها أن يميزوا ولا أن يفرقوا بين عمل الشاعر وعمل الممثل، ولذلك لا يميزون حتى بين الدور الجيد والأداء الجيد .

أنا : كله عند النقاد صابون .

هو : وكثيرا ما نلتقى بنقاد مهذبين جدا وغير متعصبين .. إلا أنهم يفهمون القليل فى عمل الشاعر أو الفنان. إنهم ينقدون بلا برهان ولا يملكون لأجل هذا أى حق ولا أية معطيات، ولذلك يستخدمون سلاح الكلمة المطبوعة القوى الذى وضع فى أيديهم فى الإضرار بالفن .. الانطباعة الذاتية المجردة من البرهان .. ليست نقدا .

أنا : ألا مفر إذن من العداء بين الفنانين والنقاد ؟!

هو : النقاد الجيدون وغير المتعصبين هم أصدق أصدقاء الفن ، وأفضل وسطاء بين خشبة المسرح والجمهور ، وأفضل الكاشفين عن المواهب .. على العكس النقاد السيئون والمتعصبون هم أعداء الفن . إنهم يثيرون الخصومة بين الممثل والجمهور ، ويقتلون المواهب . ويضللون الجمهور . وكثيرا ما يشترى الفنانون أنفسهم تأثير الكلمة المطبوعة ، وذلك من أجل النجاح الشخصى أو من أجل أغراض أخرى ، وكثيرا ما يرتعدون أو يتذللون أمام النقد غير مدركين قيمته . هذا التذلل أمام النقد يخرب الممثل ويفقده حرية الخلق . إنه عبودية تبعث على احتقار النقد للفنان وتزرع بينهما العداء .

أنا : هذا هو الداء . . ولكن ما هو العلاج ؟ !

هو : كان من المفيد جدا أن يدرس السادة النقاد فن الممثل تفصيلا قبل أن يتصدوا للحكم عليه ، وأن يدرسوا شعوره أثناء عملية الخلق ، والتكنيك ، وجميع الأدوات والوسائل التى يستخدمها المسرح .. وأعتقد أن المؤلف يتمنى نفس الشىء . وكان من المفيد جدا وضع أخلاقية للعلاقة بين الناقد والشاعر والممثل . فهى معدومة نهائياً الآن. ليس ثمة ما يحمى الممثل من الهجمات الصحفية. وكان من المفيد لو أن الصحف رفضت مرة وإلى الأبد أن تحتضن الآراء والانطباعات الذاتية ، وطالبت بالحجج والأسس عند نقد أعمال الآخرين ، وبسلوك أكثر رقة إزاء عمل الفنان المضنى الذى لا يحمى شىء من عدوان الجمهور والصحافة . . فليكتب النقاد « بروتوكولات » يتفقون عليها فى اجتماع عام ؟

أنا : والله فكرة . . وإن كانت خيالية ؟

هو : وكان من المفيد ولنفس الهدف أن يتعرف النقاد على العمل وعلى الجهد المبذول .. فالجهد المبذول فى عملية الخلق يستحق نصيباً أكبر من الاهتمام والتأمل ، ويتحتم الحذر عند الحكم على عمل شركة كاملة من الناس طوال شهور . . لقد رأيت بنفسى كيف كتب نقد — على حائط المسرح — لمسرحية تعبت فيها شركة

كاملة من الناس شهورا بحثاً عن نغمات جديدة .

أنا : حدث ولا حرج .. فلقد رأيت بنفسى أحد النقاد يكتفى بمشاهدة الفصل الأول من أحد العروض ثم يفاجىء الجميع بمقالة نقدية ملأت صفحة كاملة من إحدى الجرائد اليومية .. وآخر يشاهد المسرحية بالقطاعى .. كل أسبوع فصلا .. ثم يكتب عنها مؤكداً ضرورة المعايشة والمعاناة فى الخلق الفنى . وثالث يكتب مقالا مطولا دون أن يشاهد العرض ويكتفى بأن يبعث بمصور المجلة أو الجريدة إلى المسرح ليلتقط صورة أو صورتين ، كما يكتفى بالملاحظات « النقدية » التى يأتيه بها المحررون الصغار، كما يأتون بالأخبار الصغيرة! ورابع ينام طوال العرض ولا يصحو إلا فى فترات الاستراحة ثم يكتب معلقة نقدية طويلة عن عرض يبدو أنه حلم بأنه رآه . . . و . . و . . و . وحدث ولا حرج !

هو : والنتيجة أننا بعد الجهود المبذولة فى المسرح نعرف من النقد مالا يزيد عما اتفقنا عليه بعد التدريبات (المناقشات) الأولية!

أنا : من المؤسف أن النقاد لا يحضرون التدريبات الأولية للعروض.. وإلا لحاولوا أن يكتبوا أشياء أخرى غير البديهيات التى استقر عليها المخرج مع الممثلين منذ اللقاء الأول! . . ما أصعب مهمة الناقد المسرحى !

هو : إنها صعبة ومسئولية لأن الناقد المسرحى — قبل كل شىء — يحكم على فن قصير العمر وعابر . . هو فن الممثل والمخرج ! فيمكن للوحة أو المقالة ألا تجد تقديرا لدى معاصريها ، وهذا مؤلم لخالقها ولكنه غير مضر بالنسبة للباحثين . . الأعمال التصويرية والمعمارية أعمال مادية . . إنها تعيش قرونا لتقيمها الأجيال . . أما فن الممثل فموجود طالما كان الممثل على خشبة المسرح . إنه يختفى إلى الأبد بعد موته . . حياة الفنان الحقيقى سريعة ولكن الاعتراف بالفنانين غير العاديين بطىء . . وكلما كان الفنان أكبر وأكثر أصالة كلما استغرقت عملية الاعتراف به وقتا أطول وكذلك دراسة موهبته .

أنا : دائماً . . بعد فوات الأوان !

هو : أحكم على الممثل فى الدور الجديد بعد العرض العاشر ، ولكن حذار أن تنطق بالحكم فى المرة الأولى . . . إن الخلق الحقيقى والتقمص يتاحان للممثل فى ذلك المساء صدفة ! . . . ومن الخطأ أن نحتقر الجمهور وذلك لأنه يوجد بينه أناس يمكنهم أن يعلمونا الكثير ! ويجب أن نؤثر على الجمهور وأن نجعله يفهم كلمات سالفينى (الذى بدأ يفهم كيف يلعب دور عطيل فقط بعد العرض

الخمسين أو المائة) . . فالتدريب على الدور لايتم نهاراً فقط فى مسرح خال وإنما يدرس ويراجع ويتم التدريب عليه أمام الجمهور أيضاً . وعندئذ فقط يمكن للممثل أن يقول إنه سيطر على الدور، أما إذا فعل هذا مباشرة فإنه بلا شك قد سار على طريقته العادية وأظهر قدرة أقل على الخلق ! .. من فى الممثلين والمخرجين والنقاد — فضلا عن الجمهور — يفرق بين النص والأداء ، وبين المخرج والممثل ، وبين الممثل والدور ؟! أقول بشجاعة إنه فى جميع التعليقات النقدية يوجد دائماً هذا الخطأ .. إنهم يمدحون الممثل بدلا من المخرج ، والمخرج بدلا من الشاعر ، والشاعر بدلا من الممثل .. وهكذا .. ومن الصعب فهم فننا : أولا . لأنه بلا أية أسس مدروسة . وثانياً : لأنهم وضعوا التقاليد محل الأسس . وثالثاً: لأن من الممكن تعلمه من خلال التطبيق فقط . .

كدت أسأل الإله الإغريقى. كم يبلغ رصيدك فى البنك؟ كم سيارة تملك ؟! ما هوايتك المفضلة ؟ ما هى الفاكهة المحببة إليك ؟ ! أى الأطباق تفضل ؟ ! كم تنفق فى الشهر أو السنة على ملابسك؟ ما رأيك فى الحب ؟ .. من هى راقصتك المفضلة ؟ من هو مطربك المفضل وما رأيك فى فهد بلان بالذات ؟ ومن نجمك السينمائى المفضل ؟

وما رأيك فى موضة الميني جيب ؟! كم كلبا تقتنى؟ ! أين تسهر كل مساء ؟! إلى غير ذلك من الأسئلة والقضايا الفنية والثقافية والحضارية الخطيرة .. ولـكن ا كتفيت بأن أسأله :

أنا : ما أعظم ناقدين فى تاريخ الإنسانية ؟ !

هو : بهيج نصار ... و ... أحمد عباس صالح !

قالها الإله الإغريقى دون تردد ..

وأغلقت الـكتاب !

يابهية وخبريني

كوميديا نقدية

قدمها مسرح الجيب فى موسم
١٩٦٧ - ١٩٦٨ من إخراج
كرم مطاوع

الشخصيات

* الفرقة الزائرة .

١ — المخرج .

٢ — المؤلف .

٣ — المدير .

٤ — الممثلة الأولى ..... بهية .

٥ — الممثل الأول ..... أمين .

٦ — الكورس

* أهالى بهوت .

١ — هناوة ..... بهية .

٢ — عويس ..... ياسين .

٣ — إمام ..... أمين .

٤ — فلاحون ....

٥ — فلاحات ....

٦ — مداحون ....

* المـكان : قرية بهوت .

* الزمان : وقتنا الحاضر .

* الوقت قبيل المغرب .

* المـكان .. ساحة فى قرية بهوت أقيم فيها مسرح صغير متنقل لفرقة زائرة أو متجولة .. الفلاحون يجلسون على الأرض أو على شبه مصاطب فى انتظار بدء العرض . . همهمة تنم عن درجة من نفاذ الصبر .

فلاح ١ : هم مش ناويين يبتدوا واللا إيه ؟

فلاح ٢ : يظهر مش ناويين .

فلاح ٣ : بكرة يبتدوا ...

فلاح ٤ : بكره ؟ .. هانفضل قاعدين كده لبكره ؟

فلاح ٣ : يا أخى .. بكره يعنى كمان شويه !

فلاح ٤ : آه .. بحسب ..

فلاح ١ : ما هم ما يقدروش يبتدوا إلا لما الليل يخش .

فلاح ٤ : ليه ؟ هيشخصوا فى الضلمه ؟

فلاح ٣ : ضلمة إيه يا أهبل ؟ حد بيشخص فى الضلمه ؟ دول جايبين معاهم مكنة نور .. وحاجات مالها أول من آخر .

فلاح ٤ : آه .. بحسب ..

فلاح ١ : إحنا مش بنشخص فى التقاليع بتاعتنا .. ع الـكلوبات ؟ ؟

فلاح ٢ : لـكن دى حاجة والتقاليع بتاعتنا حاجة تانية .

فلاح ٣ : أهو كله تشخيص ...

فلاح ٤ : إنما دا مرسح .

فلاح ٣ : اسمه مسرح ...

فلاح ٤ : يقولك مرسح .

فلاح ٣ : وأنا بقولك مسرح ..

فلاح ٤ : انت هاتداقر معايا يابن أبو سويلم ؟

فلاح ٣ : دانا أداقر معاك ومع اللى يصدرلك كمان .

فلاح ٤ : انت أيش فهمك انت فى المرسح ؟؟

فلاح ٣ : وانت أيش فهمك انت فى المسرح ؟؟

فلاح ١ : الله .. الله .. ما تعقلوا يا رجالة . .

فلاح ٢ : جرى إيه يا عويس ؟

عويس : مش سامعينه بيقول مسرح ؟؟

فلاح ١ : جرى إيه يا إمام ؟؟

إمام : مش سامعينه بيقول مرسح . ؟

فلاح ٢ : مرسح مسرح ينحرق ده على ده . . انتو هاتخسروا بعض على حاجة فاضية زى دى؟؟

عويس: (يهبش فى فلاح ٢) دى حاجةفاضية يابن الدلالة ؟ ؟

إمام : (يهبش فيه أيضاً) المسرح حاجةفاضية ؟؟

فلاح ٢ : الله .. الله انتو هاتسيبوا بعض وتشبكوا فيه ؟

فلاح ١ : الحـكاية هزار واللا جد ؟؟

عويس: كله إلا الهزار فى الحاجات دى ..

فلاح ٢ : انت يا راجل اتهبلت ؟؟ ما تفوق ؟؟

عويس: أنا سامعهم بودنى دى . . بيقولوا مرسح.

فلاح ٢ : سامع مين ؟

عويس: المشخصاتيه اللى جايينم البندر.. بقى ابن أبو سويلم هايعرف أحسن منهم ؟ يعنى أكدب ودانى يا عالم ·

فلاح ٢ : طب روق .. روق .. انت سمعتهم بيقولوا كده ؟

عويس : أيوه . .

فلاح ٢ : بودنك دى ؟

عويس : بودنى دى .

فلاح ٢ : خلاص تبقى مرسح ..هم أصدق !

إمام : لـكن أنا .. بعينى اللى هايـكلهاالدود.. قاريها مسرح !

فلاح ١ : قريها فين ؟

إمام : فى الجرنان .

فلاح ١ : قريتها بعينك دى .

إمام : بعينى دى .

فلاح ١ : اللى هيكلها الدود . .

إمام : اللى هايكلها الدود . .

فلاح ١ : خلاص . . تبقى مسرح . . الجرنان أصدق ..

فلاح ٢ : يا جماعة دامش مهم .. المهم . . ها يشخصوا لنا إيه ؟

عويس : رواية . .

فلاح ١ : ما هو طبعاً .. لازم تـكون رواية . . أمال ذكر . . ؟؟

فلاح ٢ : يا ترى رواية إيه .. اسمها إيه ؟

إمام : اسمها آه ياليل ياقمر!

فلاح ٢ : لـكن دى باين غنيوة .

إمام : وماله ؟ . ما هى الدنيا اتقدمت الغنيوة دلوقتى بتتعمل رواية والرواية بتتعمل غنيوة ..

فلاح ١ : أمال هايلاحقوا روايات منين ؟ الله يكون فى عونهم !

إمام : داحتى اللى كانوا بيغنوابقوا بيشخصوا..واللى كانوا بيشخصوا بقوا بيغنوا أمال . . صيبته .

فلاح ٢ : يعنى ليلتنا هاتبقى أنس .

إمام : أمال .. والقعدة هاتحلى وتبقى عال . .

فلاح ٢ : يعنى هانتفرج الليلادى ع الولد اللى مالوش بلد غير عين حبيبته المخلصة .. (يرفع صوته بالغناء فجأة وفى نشوة مبالغ فيها).

آه يا ليل يا قمر والمنجة طابت ع السحر كان فيه ولد مالوش بلد . . .

إمام : (يقاطعه) ولد مين وبلد مين ؟ دى حدوتة تانية خالص .

فلاح ٢ : حدوتة تانية ازاى ؟

إمام : حدوتة أمين وبهية ..

الجميع : أمين وبهية .

« همهمة بين الفلاحين »

فلاح ١ : هم هايقلبوا علينا الماضى ؟

عويس : وهو يعنى الماضى اتنسى؟؟احنا نسينا ياسين وبهية لما ها ننسى أمين وبهية ؟ ؟ طب دازى ما يكون امبارح .

فلاح ٢ :والله باين الليلة ها تقلب بغم .

عويس : ليه بقى؟

فلاح ٢ :هانفضل كده . . اللى نقوله نعيـــده . . والله ولا بتوع المسرح.

عويس : مرسح . . مرسح . .

فلاح ٢ :(مستدركا) والله ولا بتوع المرسح .

إمام . مسرح . . مسرح ..

فلاح : (مستدركا بطريقة آلية).. والله ولا بتوع المسرح ..(متنبها) دهدى بقى . . ما تخلصونا م الدوخة دى . . هية صورة .. فى المستوى الأول من المسرح الخارجى..أو فى مقدمته ومن خلف ظهور الفلاحين.. يعبر المخرج والمؤلف ومدير الفرقة وهم يكملون حديثاً كانوا قد بدأوه بالخارج .

المخرج : (بحماس) دى تجربة ها تهز مصر . . هاتهز الشرق هاتهز العالم كله .

المؤلف : ما بلاش أحسن ونرجع بكرامتنا قبل الفاس ما تفوت فى فى الراس والفوس هنا كتير . . دا حتى ما فيش هنا غير الفوس وانا راسى مش خالصة .

المخرج : انت مؤلف جبان . . .

المؤلف : أنا مش جبان . . . أنا بقول بس إن البندر أمان . . . . . ناسه يتقدر عليهم . . . . إنما هنا لأ . . . هنا مافيش غير الفوس . . . ما فيش داعى لتجربة مش مضمونة عواقبها . . نرجع مصر أحسن ..

المخرج . انت خايف م التجربة . . . . أغلب المؤلفين كده . . . . بيخافوا من التجارب الجديدة أغلبهم محافظين . . . . . رجعيين . . عبيد للتقاليد والقواعد . . بيخافوا م المغامرة لكن الفن . . . الفن مغامرة مستمرة . . . وفن المسرح بالذات بيحب المغامرين وبيلفظ الجبناء الكسلانين تاريخ فن المسرح هو تاريخ المغامرات لتحطيم كل النظريات والقواعد والتقاليد المسرحية ودى مهمة المخرجين مش المؤلفين . . . العصر عصر المخرج . . المؤلفين خلاص . . راحت عليهم . . انطردوا تاريخياً من المسرح . . انطردوا نهائياً . .

المؤلف : ربنا يجيب العواقف سليمة .

المخرج : دا منطق الكسب والخسارة والفن يرفض هذا المنطق اللى بيفكر فى العواقب عمره ما يعمل حاجة . . ما كانتش

الشعوب قامت بالثورات ما كنوش العباقرة قاموا بالحركات الفنية.. ما كناش سيبنا القاهرة وجمهور القاهرة .. وجينا هنا بهوت . . عشان نقدم آه ياليل ياقمر .

المدير : أنا واثق أن التجربة هاتعمل ضجة . .

المخرج : انت مدير فرقة ممتاز . . مدير ثورى . . بلدنا فى حاجة ماسة للمديرين الثوريين اللى زيك .

المدير : أنا طول عمرى ثائر . . . طول عمرى أحب الثورة . . . . أموت فيها . . . أدوب فى المغامرة .

المخرج : هو دا المدير المثالى لأى فرقة ذات رسالة ... خصوصاً فى ظل تخلفنا الفنى والثقافى والحضارى . . هذا التخلف يفرض علينا المغامرة كمنهج للسلوك . العلمى والفنى على السواء . . ولا بد من رؤية ثورية عشان يكون فيه سلوك ثورى .

المدير : الحياة مغامرة .. ليه ما يكونش المسرح راخر مغامرة ؟ مين عارف .. ما يمكن مرة تصيب وتضرب للسما .. كل شىء بخت .. كل شىء نصيب .. هو لولا ثورتى وحبى للمغامرة مش كان زمانى مرمى فى أرشيف وزارة الأوقاف ... موظف صغير .. كاتب لا طلع ولا نزل .

المخرج : قول له والنبى .. قول لسيادة المؤلف .

المدير : دانا وعيت لقيت نفسى ثائر .. أنا ثرت على ابويا وامى عشان كانوا عايزينى أتعلم وأخش الجامعة وآخذ شهادة .. وتدرجت فى سلم الحياة .. لحدما بقيت مدير فرقة قد الدنيا.. الواحد لما يحط قدامه هدف .. هدف محدد .. ويصمم على أنه يوصل له ... لازم ها يوصل ... وانا وصلت ... وصلت خطوة خطوة .. (للمؤلف) ... تفتكر زملائى كانوا بيسمونى إيه ؟؟

المؤلف : وصولى ؟؟

المدير : لا من أهل الخطوة ..

المخرج : آدى العصامية . . آدى الثورية ..

المؤلف : ربنا يجيب العواقب سليمة . .

المخرج : العواقب سليمة . . وها تشوف بعينك ..

المؤلف : قول إنشاء الله . .

المخرج : دى اتكالية عمياء . غريبة على فن المسرح .

المؤلف : برضو قول إنشاء الله .

المخرج : غريبة على العلم . . . . على المنطق العلمى . . . على المنهج العلمى . . .واحد وواحد يساوى اتنين . . عمرك سمعت حد بيقول إنشاء الله واحد وواحد يساووا اتنين ؟ ! .

المؤلف : لـكن دى حاجة ودى حاجة ..

المخرج : أبداً . . . دى زى دى . .

المؤلف : دى واحد وواحد . . . مش مؤلف . . . ورواية . . . ومخـــــرج . . وممثلين . . ومدير . . وجمهور . . جمهور ما يتفاهمش إلا بالفوس .

المخرج : اطمئن . . كل عناصر النجاح متوفرة . . فرقة ثورية . . . مدير ثورى . . مخرج ثورى ورواية صحيح ما فيهاش دراما ولا دياولوا لـكن فيها مضمون ثورى والمهم شكل العرض.. لازم يكون شكل ثورى . . أنا عملت م الفسيخ شربات وأخرجت روايتك بطريقة ثورية . . بأسلوب ثورى . . . وفى إطار ثورى . . تبقى النتيجة لازم تـكون ثورية . . . واحد وواحد يساوى اتنين . .

المؤلف : طب ولو فرقت معانا ؟ ؟

المخرج : مش ممكن تفرق يا أستاذ . . . مش ممكن . . . المسألة مش صدفه مش اتكال مش بخت ونصيب . . احنا مابنلعبش كوتشينه . . . دى حسبه . . . حسبة دقيقة مدروسة . . . علم له قواعده وأسسه وله رصيد كبير من التجارب الفنية فى تاريخ المسرح العالمى . . مش تقول لى إنشاء الله . .

المؤلف : ربنا يجيب العواقب سليمة . .

(ينسحب المخرج والمؤلف والمدير)

هناوه : حقه ياعويس هايشخصوا أمين وبهيه .

عويس : ابن أبو سويلم هو اللى بيقول . .

هناوه : وليه ما يشخصوش ياسين وبهيه . .

عويس : ياسين ما خلاص . . . . راحت عليه . . . . نسيوه من زمان . . . .

هناوه ! هم مين اللى نسيوه . .

عويس : بتوع البندر ياهناوه . . . بتوع البندر . . .

هناوه : وانت نسيته . .

عويس : أنا برضو ؟ . . دا كان صاحبى الروح بالروح . . كنت انا وهو وأمين مانفارقش بعض . .

هناوة : يعنى فاكر ياسين ؟

عويس : فاكره . . وانتى . . فاكره بعيه . .

هناوة : فاكراها . . فاكراها . .

(هنا يبدآن فى التدرج إلى ما يشبه الحلم)

عويس : كانت زى التينه . . . طريه .

هناوة : وكان جدع . . . كان سبع . .

عويس : كانت زى كوز الحليب السخن . . . ع الريق . . . فى عز طوبة . . .

هناوة : وكان زى رغيف العيش السخن . . الاسمر . .

عويس : كانت ناديه مرعرعة وخضره . . . . . زى النعناع زى الريان . .

هناوة : وكان زى النخله . . . كتافه عريضه . . وبشنب يقف عليه الصقر . .

عويس : كانت زيك ياهناوه . . الخالق الناطق . .

هناوة : وكان زيك ياعويس . . . الخالق الناطق .

عويس : وكان بيحبها موت . .

هناوة : وكانت . بتحبه . موت

عويس . وكان نفسهم يتجوزوا .

هناوة : ويفرحوا ..

عويس : ويعيشوا ف تبات .

هناوة : ونبات .

عويس : ويخلفوا صبيان وبنات .

هناوة : (بهيه) إمتى نفرح يابن عمى ..

عويس : (ياسين) لما تفرج يابهيه . .

هناوة : (بهيه) إمتى تفرج يا ابن عمى . .

عويس : (ياسين) لما يفرجها الكريم .

هناوة : (بهيه) يا كريم !

(يكون المشهد السابق بمثابة الحجر الذى يلقى فى بركة قائمة فلا تلبث أن تدب الحركة فى جماميع الفلاحين وتتلاحق الدوائر والأمواج بحيث تنتقل هناوه التى أصبحت بهيه وعويس الذى أصبح ياسين من مشهد إلى آخر فى سيولة أشبه بسيولة عملية التذكر أو التفكير أو تيار الشعور . . .)

هناوه : أما يامّه شفت حلم غريب . . يخوف . .

فلاحة : (الأم) خير يا بنتى . .

هتاوة : (بهية) شفتنى قال راكبه مركب . .

ماشيه يا امّه ف بحر واسع .

زى غيط غله . . . وموجه .

هادى . . . هادى . . .

بحر مش شايفا له بر . . . . .

قال وإيه . . . عمّاله أقدف . .

والمراكبى . .

ابن عمى . .

ماسك الدفة ومتعصب بشال . .

شاله أحمر يا امّه خالص . .

لونه من لون الطماطم . .

جت حمامه بيضا . . . بيضا . .

زى كبشة قطن فوق راسه وحطت . .

ويادوب البر لاح

إلا والريح جايه قولى . .

زى غول مسعور بينفخ .

تقلب المركب وألاقى . .

نفسى بين الموج بسرّخ .

يابن عمى . .

يابن عمى . .

قال وهوه . .

ماشى فوق الموج بيضحك . .

راح بعيد خالص . . وفوق راسه الحمامه .

يرضو واقفه

قمت م النوم . . . خايفه لاغرق . .

فلاحة ١ : (الأم)

حلم والله جميل وعال . .

هناوة : (بهيه) خايفه يالمّه منه موت !

عويس : (ياسين) هو قلب الأم يكدب ؟

هناوة : (بهيه) مين يقول . .

عويس : (ياسين) مش بعيد الدنيا تضحك .

هناوة : (بهيه) مش بعيد

فلاح ٥ : (العم) أيوه لازم ..

لازم المزيكه تيجى تزفهم .

والشوار لازم يكون أحسن شوار

جه بهوت

يعنى مش طسلق وبس

أى حاجه والسلام

بس عاوزه برضو صبر

يبقى ليه مستعجلين . . .

هيّه لك . .

وانت ليها . .

من زمان . .

وانتوا لسه فى اللفف

عويس : (ياسين) بس فيها إيه يا عمى .

لما ندخل زى ما احنا . .

لازم المزيكه يعنى والهباب ؟

فلاح ٥: (العم) احنا هانعيده النهارده برضو تانى .

يعنى نصبح فى اللى بايتين فيه ياناس ..

بكره تفرج بس صبرك ..

عويس : (ياسين) طب لأمتى ..

فلاح ٥ : (العالم) كل زرع وله أوانه ..

(عن طريق العدوى)

فلاح : هو فيه أحسن من البندريا عالم ؟؟

والله عايشين فيه ملوك ..

والله عايشين حتى أحسن م الملوك

آخر : ليه بقى ازاى الـكلام ده . .

فلاح : المصانع والورش يامه . . وشغل . .

برضو يامه .. ع القفا شيل .. بس شيل ..

والفلوس الدنيا بتنطر فلوس .

ما تلاحقش تلم فيها .

جيب تقيل

مش بهوت ..

والفِلاحه والقرف .. عيشه بصحيح .

عويس : (ياسين) لو نسافر يا بهيه .

لو نسافر

هناوة : (بهيه) فين نروح ..

عويس : (ياسين) لو نروح لبعيد .. بعيد ..

بعد عين الشمس وا كتر عن بهوت !

هناوة : (بهيه) ليه كفى الله الشر ليه ؟

إنت ما تحبش بهوت ..

عويس : (ياسين) مين يحب العقربه !

هناوة : (بهيه) عقربه ..

عويس : (ياسين) وألعن كمان ..

ع الأقل العقربه بتشيل ولادها ..

قولى قطه .. قطه وبتاكل ولادها ..

قولى غوله ... بنت كلب ..

(حركة على المسرح الداخلى توحى بقرب ابتداء العرض، همهمه بين الفلاحين، يخرج المقدم ليواجه الجمهور، بينما يظهر المخرج والمؤلف والمدير وراء الجمهور)

فلاح : باين ها يبتدوا ..

فلاح : إياك ما تطلعش روايه بايخه .

فلاح : بايخه مش بايخه . . آهى ليلة وفراقها صبح !

المقدم : (من فوق المسرح الداخلى) . . . . سيداتى . . . . آنساتى . . سادتى . . .

(تصفيق حاد)

ليد زآند جنتلمين .. السلام عليكم ..

الجميع : (شبه كورس) ... وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

المخرج : (للمؤلف) سامع ؟ آدى الأداء الجماعى ... البسيط .... الفطرى .. الطبيعى ..

المدير : تمام زى الكورس

المخرج : ما فيش حد ما ردش السلام .

المدير : ومافيش حد رده من تحت ضرسه .

المخرج : ومافيش حد بيحاول يظهر على حساب اللى جنبه . .

المـدير : آدى ذوبان الفرد فى بوتقة المجموع . . . آدى التضافر العضوى بين الذوات النابع من التضافر والتضامن والتعاون الاجتماعى بين الأفراد . . . الإندفيديوالز فى الغيط وفى الفرح . . . وفى الميتم . . . وفى الذكر . . . . وفى المولد . . . وهو ده المسرح . . . من هنا نبدأ . . . وإلى هنا ننتهى . .

المؤلف : فعلا . . . هنا ننتهى . . بإذن واحد أحد !

المدير : لـكن الأصوات . . . . الأصوات يا أستاذ . . . . . هيه دى المشكله . . . . أصواتهم وحشه فعلا . . . . . وده بسبب الانكلستوما والبلهارسيا والاسكارس بيقولوا السريس مفيد جداً كملين للاحبال الصوتيه المتليفه لازم الـكورس بتاعنا ينتهز فرصة وجوده فى بهوت ويا كل سريس على قد مايقدر . . عشان يرتفع مستواه الفنى . . لازم نقرر السريس على الفرقه .

المخرج : (بازدراء) السريس . .

المدير : السريس والمشلقت .

المخرج : أهى دى الحاجات السـطحيه التافهه اللى بتلفت نظر المثقفين

بتوعنا أول ما يطبوا الريف المصرى . . السريس . . الجبنه القديمه . . المش . . الرز المعمر . . تمام زى السياح . . ما يلفتش نظرهم غير الطربوش والجمل والشيشه . . لكن دى مش روح الريف المصرى . . الريف المصرى له أعماق . . أعماق عميقه يجب نتعقبها بتعمق عميق معمق . لازم نغوص إلى الأعماق دى عشان نطلع روح الريف المصرى . . مش سريس وكلام فاضى . .

المقدم : (مكملا) ولهذا . . قرر الفنان الفولكلورى الشعبى الجماهيرى الثورى . . والمخرج العبقرى العملاق . . رائد النهضه المسرحيه والثقافيه والحضاريه الأستاذ الكبير . . على الزيبق المصرى . .

(تصفيق وتهليل)

خريج معاهد وجامعات وأكاديميات واستوديوهات إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وروسيا وألمانيا الشرقية والغربية والدقهلية والمنوفية .

(تصفيق وتهليل)

قرر أن تنتقل الفرقه بكامل أفرادها . . وعدتها وعتادها

وقضها وقضيضها إلى بهوت . . قلب الوجه البحرى النابض الثائر . . وقرية البطولات والملـــلاحم لتقدم لـكم التحفه الفولـكاوريه الثوريه البهوتيه آه ياليل يا قمر تأليف . . صاحبها . .

(وتصفيق وتهليل)

المؤلف : مش برضو واجب تعلنوا عن اسم المؤلف ؟ ؟

المدير : ياأستاذ إنت معروف زى الشمس . . هل تخفى الشمس ؟ ؟

المؤلف : لأما تخفاش . . بس مش برضو واجب ؟ ؟

المدير : إنت أستاذ كبير . . والأساتذة الـكبار ما يصحش يقفوا عند الحاجات الصغيره دى . .

المخرج : اكبروا بقى . . الواحد لازم يتعالى على الصغائر دى . . كفايه عبادة ذات . . كفايه نرجسيه . . الإنسان لازم ينـكر ذاته . . دى أول مبادىء فن المسرح . . وزى ماالممثل بيدوب فى الفرقه والفرقه بتدوب فى العرض . . وزى مامصمم المناظر وواضع المزيكه وعمال المسرح بيدوبوا فى العرض لازم المؤلف يدوب فى العرض مافيش مأخرنا غير حبنا للبفط والإعلانات . . للاستعراضات . .

المؤلف : بس أنا ما قلتش اعملوا لى يافطه . . أنا بس عايزكم تقولوا للجمهور . . مين المؤلف ..

المدير : والجمهور يهمه المؤلف فى إيه . .

المؤلف : أمال يهمه إيه ؟؟

المخرج : يهمه العرض . ، وصاحب العرض .

المؤلف : ومين صاحب العرض .

المخرج : أنا طبعاً . . المخرج . .

المؤلف : أمال أنا . . أيقى إيه ؟

المدير : تبقى مؤلف ياأستاذ . . هيه دى شويه . . ؟؟

المؤلف : طب ومؤلف يعنى إيه ؟

المدير : يعنى . . يعنى واحد جوِّز مراته لواحد تانى . .

المؤلف : حد يرضى يجوز مراته لواحد تانى ؟؟

المدير : المؤلفين كلهم كده . .

المؤلف : وليه .

المخرج : عشان مش مخرجين !

المقدم : أجل . . لقد آن الأوان لربط المرسح بالجماهير .

عويس : (لإمام) . . عرفت إنهامرسح . ؟؟

المقدم : كما آن الأوان لربط الجماهير بالمسرح . .

إمام : (لعويس) . . عرفت إنها مسرح ؟ !

المقدم : إن الفضل الأول فى هذه المسرحية يرجع إليكم . . إليكم أنتم يا أهالى بهوت الثائرة . . أنتم مؤلفوها الحقيقيون . . أنتم الذين كنتم أحداثها وســـطورها بدمائكم ، الطاهرة . . . . أما صاحبها فليس له إلا فضل اقتباسها منكم من واقعكم . . من حياتكم . . من تاريخكم الحافل بعناصر الدراما والميلودراما والـكوميديا والفارس والفودفيـــل والجرانجيول . . .

(همهمة بين الفلاحين)

فلاح : باين ليلته مش فايته . .

فلاح٢ : ها يفضل يشعر كده زى حواس . . للصبح .

فلاح١ : ووراانا زرع وقلع وهم ما يتلم .

عويس : (بصوت مرتفع) ما تيـلّه بقى وتخلصونا . . دهدى . .

(الهمهمة تصبح ضجة)

المخرج : (للمؤلف) . . . سامع ؟ . . . الجمهور متعطش للفن . . . .

مش قادر يصبر عاوز يشوف نفسه . . حياته . . آلامه آماله . . . على المسرح عايز يبص فى المراية السحرية . . . مراية الفن . . . اللى تقول له انت شكلك كده . . لونك كده . . طولك قد كده . . عرضك قد كده . . عمقك قد كده . . انت حاسس بكذا . . وبتفكر فى كيت . . وبتحب الشىء الفلانى وبتكره الشىء الفلانى . . ونفسك من زمان تقول تلت التلاته كام ؟

(الضجة تشتد)

المخرج : دا كلا يمكس العطش . . قمة العطش !

المؤلف : مش برضو واجب تعلنوا عن اسم المؤلف !

المدير : مش واجب تفتح بقى ؟ !

المخرج : هنا . . فى هذه اللحظه بالذات لازم تفتح . . خلاص الجمهور مهيأ ذهنياً ونفسياً لاستقبال العمل الفنى . .

المؤلف : مش برضو واجب تعلنوا عن . .

المخرج : إنزلوا بالافتتاحية الموسيقية .

(المدير يعطى الإشارة فينسحب المقدم إلى الداخل)

المؤلف : مش برضو واجب ...

(تبدأ الافتتاحية الموسيقية بجاز صاخب)

المؤلف : مش برضو .

المخرج : (صارخاً) علوا القوليوم .

(المدير يعطى الإشارة — بعد الجاز الصاخب يدخل كوكتيل موسيقى غريب من الأبواق النحاسية والدربكة ثم الجاز ثم الدفوف ثم موسيقى القرب . . ثم صفارة قطار طويلة يفتح عليها ستار المسرح الداخلى .. بهية جالسة تحت ظل النخلتين .. تنهض على صفير الوابور بينما يدخل أفراد الكورس من جوانب المسرح وقد ارتدوا ملابس الفلاحين . تراعى غربة الديكور والملابس والأداء بوجه عام وأداء الكورس بوجه خاص عن الريف المصرى إلى آخر ما يعطى صورة غير حقيقية وغير فنية للريف والريفيين.. تلك الصورة التى تعودنا أن نراها فى عروضنا المسرحية والتليفزيونية او نسمعها فى برامجنا الإذاعية كما يمكن أن تراعى درجة من الفرنجة الشاذة فى الإطار المادى للعرض الداخلى وفى التكوينات الحركية والتركيبات الصوتية وكذلك درجة من الاضطراب النشازى فى الإيقاع مع المبالغة فى الحركة والإشارة والتهويل إلى آخر ما ينسب ظلما إلى الفلاحين أو يفرض عليهم)

كورس : ياماعدى عليكى يابهوت الوابور .

فى أدان الضهر يرمح فى الغيطان

زى فارس فوق حصان

عمره ما يفوت أدان

ياترى كام مره عدى .

ياترى كام مره صفر . .

ألف مرة ولا ألفين مرة ولا اكتر ؟ ؟

(يستمر المشهد صامتاً . . بحركات إيمائية من الممثلين)

فلاح ١ : هو إيه ده اللى عدى ؟

فلاح ٢ : الوابور . .

فلاح ٣ : وابور إيه ؟

فلاح ٢ : وابور السكة الحديد . .

فلاح ١ : وهو فين الوابور اللى بيعدى على بهوت ؟

فلاح ٢ : أيوه صحيح . . واحنا بقالنا ميت سنة بنحلم باليوم اللى يوصل فيه الوابور لحد هنا . .

فلاح ١ : يكونش الخط وصل واحنا نايمين ؟

فلاح ٢ : ما تدقش . . ماهو تشخيص فى تشخيص . .

فلاح ١ : على رأيك . . ناس فاضية !

المؤلف : (متضايقاً) . . هش . . سكوت . .

المخرج : سيبهم . . . سيبهم يعبروا عن أحاسيسهم . . . الجمهور لازم ينفعل . . . لازم يتجاوب مع العرض . . . مع اللى بيحصل على خشبة المسرح . . دى المشاركة الوجدانية . . . دى الدايرة الكهربائية اللى بتدور بين المتفرجين وبعضهم

وبينهم وبين الممثلين هو ده — المسرح .. لغز المسرح .. من إسخيلوس وسوفوكليس .. لحد المؤلفين التافهين اللى زى حالاتك .

المدير : لـكن يا أستاذ . . دول بيقولوا إن ما فيش خط سكة حديد بيمر على بهوت ..

المخرج : (مذعوراً) . . يانهار اسود . . ازاى ؟ !

المدير : هم أدرى . .

المؤلف : هم مين ؟

المدير : أهالى بهوت طبعاً . .

المؤلف : وهم إش عرفهم فى التأليف ؟

المدير : صحيح ما يعرفوش فى التأليف . . لـكن ضرورى يعرفوا إن كان فيه وابور بيمدى على بهوت واللا لأ . ؟

المؤلف : فيه طبعاً . . لازم يكون فيه . .

المدير : بالعافيه ؟

الموظف . لأ . . بالنص . . النص بيقول فيه . . يبقى لازم يكون فيه . . لازم تحترموا النص . .

المدير : النص واللا النصب ؟ .

المؤلف : احفظ أدبك من فضلك . . ماتبقاش مدير وقليل الأدب كمان ! .

المدير : بقى لما النص يقول أن فيه وابور بيمدى على بهوت يبقى لازم يكون فيه ؟ !

المؤلف : طبعاً لازم يكون فيه . . أمال تأليف ازاى ؟

المخرج لا . . لا . دا كلام فاضى . . دى غلطه دراميه . غلطه جوهريه مايقعش فيها حمار . .

المؤلف: احفظ أدبك انت راخر . . ماتبقاش مخرج وقليل الأدب كمان ! . نتفاهم بالهداوه . . بالهداوه

المخرج: الوابور بيمثل محور المشهد الافتتاحى للرواية . . الوابور هو الشخص التالت . . الشاهد . . الشاهد اللى شاف حب ياسين وبهيه زى ما شاف حب أمين وبهيه حب قـــديم . . وحب جديد . . موت حب . . وميلاد حب . . ذبول ونمو . . نسيان وتعلق . . جدل ديالـكتيك . . الوابور رمز للزمن والزمن هو الشخص التالت فى آه ياليل ياقمر . . ولما يـكون الشخص التالت ده مش موجود أصلا يبقى كل اللى حصل ده ماحصلش ولا كان ممـكن يحصل ، تبقى الرواية مبنية على أسس باطلة . .

متداعية . . منهارة تبقى كدب فى كدب . . والمسرح يقود إلى الحقيقه . . الحقيقه العاريه الصلبه . .

المؤلف : لـكن الحـكايه مش مستاهله دا كله . .

المخرج : ازاى يا أستاذ . . مش مستاهله ازاى ؟ . . دى مش غلطه جوهرية فى حق الدراما والمنطق الدرامى بس ... ... دى غلطه فى حق الجماهير الـكادحه كمان . . هيه ليه الجماهير بتطفش من المسرح . . مش من الـكدب ؟ . مش من الـكدب يا أستاذ يا كداب ؟ . . الجماهير عـايزه الحقيقه . . . الحقيقه العاريه الصلبه . .

المؤلف : طب بالهداوه . . . وبالأدب من فضلك . .

المخرج : (بنفاد صبر) . . اتفضل . . انت غاوى نقاش . . . كل المؤلفين : غاويين نقاش اتفضل . .

المؤلف : هو مش ممكن يـكون فيه أتوبيس بيمر على بهوت ؟

المدير : فيه طبعا . . أمال احنا جينا ازاى هنا ؟

المؤلف : ومش ممـكن يـكون ده الشخص التالت ؟ الشاهد على اللى حصل ؟

المخرج : ممكن طبعا . .

المؤلف : واللى حصل ده . . مش حصل أو ممكن يحصل فى بهوت ؟

المخرج : (متردد) ممكن طبعا . .

المؤلف : يبقى اللى حصل مالوش دعوه بالوابور . .

المخرج : لكن له دعوه بالأتوبيس . .

المؤلف : يعنى لو كان أتوبيس يبقى حصل ولو كان وابور يبقى ماحصلش ؟!

المدير : طبعاً . . مش عايزه شك . .

المخرج : المنطق الفنى . . والمنطق الشكلى . . والمنطق الديالكتيكى . . والمنطق المنطقى بيقول كده ؟

المؤلف : المنطق المنطقى يقول مش مهم اللى حصل . . المهم حصل قدام الوابور واللا قدام الأتوبيس ؟

المخرج : طبعاً . .

المدير : مش عايزه شك . .

المؤلف : يعنى لو اللى حصل فى بهوت ده . . حصل فى بلد تانيه . . كان يبقى ما حصلش ؟

المخرج : (زاعقا بنفاد صبر) أيوه . . يبقى ما حصلش فى بهوت !!

المؤلف : (زاعقا بدوره) لكن حصل . . حصل . . وده المهم وما دام حصل فى حته يبقى ممكن يحصل فى حته تانيه . .

وثالثه . . ورابعه . . وما دام ممكن يحصل فى أى حته يبقى ممكن يحصل فى بهوت .. يبقى بالمنطق حصل .. مش بالأتوبيس ولا بالوابور !

المخرج : لا ما حصلش . .

المؤلف : حصل . .

المدير : ماحصلش . .

المؤلف : حصل . .

المخرج : ما حصلش . .

بعض الفلاحين : هش . . سكوت . أنتو يا افنديه . . عاوزين نسمع . .

(يخفض المؤلف والمخرج والمدير أصواتهم وهم يواصلون التناحر أثناء انسحابهم إلى الخارج . . حصل ماحصلش . . حصل ماحصلش . . حتى يختفون . .)

بهية : مش بإيدى اللى حصل .

كورس : هو حد بايده حاجة ؟

المهم ازاى حصل .

يعنى إمتى وفين وليه ؟

بهية : كنت باجى كل يوم للنخلتين . .

كورس: كل يوم ؟

بهية : كل يوم ..

زى ما بييجى الوابور ..

كورس : فى الأدان ؟

بهية : كنا نتقابل هنا أنا والوابور

تحت ضل النخلتين . .

كان بيسأل كل مره عن ياسين •

كورس : وانتى تحكيله الحكاية .

(يستمر المشهد صامتاً . . مع حركات الممثلين)

فلاحة : بقى بهية كانت بتتقصع كده؟!

ثانية : أما صحيح اللى اختشوا ماتوا.

ثالثة : ماتوا ليه ياختى • • بهية حسها فى الدنيا..

فلاحة : ياترى هيه فين دلوقتى ؟

ثانية : حد عارف • • تلاقيها لسه فى بور سعيد ••

ثالثة : ألا ليه مارجعتش بهوت ؟

ثانية : مسيرها ترجع • •

فلاحة : مسير الحى يتلاقى ••

ثالثة : قولى ياطولة العمر !

فلاحة : ياريتها كانت معانا دلوقتى . .

ثانية : على رأيك . . كانت شافت بيقلدوها ازاى بتوع البدر . .

ثالثة : والله كانت هدت النصبه دى على دماغهم . .

فلاحة : بقى هيه كانت لونه كده . مايصه كده . . عينها جامده كده . .

ثانية : واللا كانت بتمط الـكلام كده زى اللبانه ؟

ثالثة : شوفى يا اختى المره بتعمل ازاى ؟

رابعة : ما تطولى بالك أمال انتى وهيه . . مش روايه ؟ مش تشخيص ؟

فلاحة : تشخيص أيوه . . بس لازم يكون بعقل . .

ثانية : كل شىء وله حد . .

ثالثة : هو الـكدب على الميتين واللا على الحيين ؟

ثانية : داماقاتش كتير ياناس على طلعة البنيه من بهوت

فلاحة : عشنا وشفنا . .

ثالثة : اللى يعيش ياما يشوف

فلاحة : واللى يتفرج على القرود دول . . يشوف أكتر . .

أمين : يابهيه الحى أبقى م اللى مات . .

اللى ماتوا ألف رحمه ونور عليهم . .

إنما احنا الدور علينا . .

يعنى نرحم نفسنا . .

كورس : عندوحق . .

بس نعرف هو مين ؟

بهية : ده أمين . .

المطاشجى فى الوابور . .

كورس : يعنى سواق قطر ؟

أمين : لأ . . فرقت شويه . .

قطر مين ؟

لامؤاخذه وابور طحين . .

كله عند الفلاحين . . .

بوابير . . .

(يستمر المشهد صامتاً مع حركات الممثلين)

إمام : لأ بقى . . دول زودوها قوى . .

فلاح : دا حرام . . والله العظيم حرام . .

إمام : بقى أمين كان كده ؟

فلاح : وهى يعنى بهيه كانت كده ؟

إمام : دا افترا . . دا كدب . . دا مسخره .

هناوة : بقى ما فيش راجل يقول لهم اختشوا . . ؟

عويس : طوّلى بالك ياهناوه.. دول برضوضيوف، وإكرام الضيف واجب .

هناوة : أيوه واجب .. بس لما يكون ضيف مؤدب . . محترم ابن ناس .. مش يسب اصحاب الدار . . وبرضو يكرموه ..

عويس : معلهش . . المسامح كريم . . وآهو برضو تشخيص . . .

هناوة : وهو يعنى لازم يعملوا ولاد الناس مسخه ؟ بقى بهيه عملت كده ؟

عويس : عملت إيه ؟

هناوة : ما صدقت ياسين يموت عشان تحب أمين ؟

عويس : مش دا اللى حصل .

هناوة : لا ماحصلش ..

عويس : هيه مش حبت أمين ؟

هناوة : أيوه .. بس مانسيتش ياسين ..

عويس : الله . . مش اتجوزت أمين ؟

هناوة : وماله ... هو الشرع عيب ؟

عويس : تبقى نسيت أمين ..

هناوة : لأ .. مانسيتوش ..

عويس : يعنى إيه .. فضلت تحب الاتنين كده سوا .. على بعض ؟

هناوة : مش قصدى .. إنما ..

عويس : إنما إيه .. ؟ حبت ياسين .. إنما اتجوزت أمين ... يعنى من غير ما تحبه ؟

هناوة : برضو مش كده ..

عويس : هو حب ولا استغمايه ؟

هناوة : هيه اتجوزت أمين بعد ما قدرت تحبه ..

عويس : معقوله ..

هناوة : وحبته بعد ما قدرت تنسى ياسين ..

عويس : برضو معقوله ..

هناوة : وقدرت تنسى ..

عويس : لما قدرت تنسى .. مش كده ؟

هناوة : قدرت . تفهم .. أمال إيه ؟ .. الواحده منا ما تحبش كده

طيارى وتنسى كده طيارى زى الغوازى واللا زى بتوع البندر . . هو الحب لعبه .. ؟ هو فرجه؟ هو تشخيص ياناس هيه أعراض الناس لعبه ؟

(تصرخ بالممثلين) يا ناس بطلوا بقى . . واختشوا وخلوا فى عنيكم حصوة ملح .

(هياج واضطراب بين الفلاحين..هناوة تواصل الصراخ والفلاحون يحاولون تهدئتها .. تندفع هناوة لتصعد على المسرح الداخلى وهى تصرخ فى وجوه الممثلين الذين تجمدوا ،يصعد المخرج والمدير إلى المسرح الداخلى وهما فى حالة اضطراب)

المدير : إيه . . فيه إيه ياستى انتى ؟

هناوة : فيه إيه ؟ . . هايكون فيه غير العك اللى بتعكوه ده ؟

المخرج : عك إيه ياست انتى ؟

هناوة : عك إيه ؟ كل ده مش عك . . بقى ده تشخيص ده . . بقى انتو مشخصاتيه ؟ والله ولا الأراجوزات ولا القرود . .

أصوات ـ انزلى يا هناوه ..

ـ ياهناوه انزلى ..

ـ عيب ياهناوه ..

ـ ياهناوه عيب ..

هناوة : عيب ؟ . . واللى بيهبهوه ده مش عيب ؟ ..مش عيب فى حق الغلبانه بهيه .. مش عيب فى حق المرحوم أمين ؟ مش عيب حتى فى حق ياسين ؟ مش عيب فى حق بهوت .. وفى حقنا كلنا ؟ . . إنتو جايين تهزأونا فى بـــلدنا ؟ . . تمسخرونا فى بلدنا . . تتريقوا علينا فى بلدنا (إلى الممثله الأولى) وانتى ياشعنونه يا معصمصه يانارش ياأم قويق يا بوز الإخص . . ياللى صوتك زى البومه . . جايه تقلدى بهيه ..؟ انتى تيجى فى ضفرها ؟ طب ومن نبى النبى لأفرّج عليكى الناس

(تهبش فيها وتمسك بشعرها وتمرغها على المسرح . . هياج شديد . . المخرج والمدير . وعويس والممثلون يحاولون تخليص الممثلة من بين مخالب هناوة وتستمر محاولاتهم بينما يتركز الضوء على المؤلف فى زاوية من مقدمة المسرح الخارجى » ..

المؤلف : دا اللى انا كنت عامل حسابه .. ياما قلتلهم بلاش ..

بلاش نروح بهوت .. بلاش المغامره .. بلاش الثوريه الزايده عن اللزوم .. خلينا فى البندر أحسن البندر أمان .. نعمل فيه البدع ماحدش يقول لأ .. نخلى أدهم الشرقاوى زى جيمس بوند .. ما حدش يقول لنا لأ .. نخلى ياسين زى أرسلين لوبين .. ماحدش يقول لنا لأ .. نخلى بهيه زى بريجيت بارضو .. برضو ماحدش يقول لنا لأ .. كله مسرح .. البندر أمان .. إنما هنا .. هنا غابة يتوه فيها اللى ماله دليل .. كله جايز .. كله معقول .. كله كويس .. كله فن .. الناس هنا مايرحموش الكدب ولا الكدابين .. اللى يكدب يا كلوه كده عينى عينك فى عز الضهر .. ويتأوى ومالوش ديه .. مافيش هنا غير الفوس وغير كلمة لأ .. مش معقول .. دا كدب .. دا افترا .. دا مسخره .. دا كلام فاضى إنما البندر أمان .. وياما قلتلهم البندر أمان ماحدش صدقنى .. قالوا ننقل المسرح للجماهير .. لكن إيه هو المسرح ياترى المسرح هو التأليف والتمثيل والمناظر والموبيليا والمزيكه .. والدوشه والزغلله .. وشغل البهلوانات .. ؟ ولا المسرح هو الناس

اللى ورا المسرح ؟ . . عشان المسرح يتنقل للجماهير لازم ناسه يتنقلوا الأول للجماهير .. مش بوابور ولا أتوبيس لـكن بنفوسهم .. بعقولهم وتقول كده يقولوا لك انت مالك .. مش شغلك انت مؤلف وبس .. يعنى إيه ؟ يعنى راجل جوّز مراته لواحد غيره ! وليه ؟ عشان ماهوش مخرج ! هو الإخراج ألغاز .. فوازير .. ولا بساطة ؟ . استعراض ولا إقناع ؟ تزييف واللاصدق ؟ . طب ياناس .. ياخلق .. ياهوه اعلنوا عن اسم المؤلف ! . اسم العبيط اللى جوز مراته لواحد تانى .. لأ . . أنا فى عرضكم أنا فى عرض عروضكم .. بلاش تعلنوا اسمى هنا فى بهوت .. أجلوها لحد ما نرجع البندر .. البندر أمان ! !

هناوة : سيبونى عليها وانا أقطّعها حتت ..

الممثلة : طب وانا مالى ياست انتى ؟

هناوة : انتى مالك ؟ هو اللى عملتيه شويه ؟

الممثلة : وانا ذنبى إيه ؟ المخرج هو اللى عايز كده . .

هناوة : المخرج ؟ مخرج إيه يا أم قويق ؟!

الممثلة : المخرج دا هو ..

(هناوة تحاول الهجوم عليه)

هناوة : بقى انت أس البلاوى دى كلها ؟

المخرج : وأنا ذنبى إيه ياست ؟ المؤلف هو اللى عايز كده ؟

هناوة : فين هو اللى ينضرب فى بطنه ؟!

المدير : (مشيرا إلى المؤلف الذى مازال منزويا فى مقدمة المسرح أهو هناك أهو .. مستخبى !).

هناوة : (تهبط من منصة المسرح الصغير وتجرى بسرعة إلى حيث تمسك بتلابيب المؤلف) ..

بقى انت اللى طابخ الطبخة المهببة دى ؟

المؤلف : أنا اللى أستاهل .. أستاهل ضرب الجزمة القديمة .. اعملى فيه اللى انت عايزاه .. أنا اللحمة وانتى السكينة .. أنا غبى .. أنا أهبل .. أنا دغف وقفل .. لا ابويا وامى ربونى . . ولا الايام والليالى ربتنى .. ربينى انتى يا بنتى . . انتى اسمك إيه ؟

هناوة : هناوة .

المؤلف : ربينى انتى يا هناوة .. أنا أستاهل ؟

هناوة : مالك غلبان كده ؟

المؤلف : غلبان يا هناوة ومقتيل بنيله ! .

هناوة : ليه ؟

المؤلف : أصلى مؤلف ..

هناوة : وازاى تألف الرواية دى ؟ .

المؤلف : والنبى ما ألفتها كده يا هناوة .. ما كانتش كده تلاته بالله ما كانت كده .. سخطوها سخطوها .. يا هناوة ؟

هناوة : هم مين اللى سخطوها ؟

المؤلف : كل دول .. المدير .. والمخرج .. والممثلين . . كلهم يا هناوة إنما أنا برىء والله برىء ؟

هناوة : أنا برضو حاسه انك طيب .. وابن حلال !

المؤلف : وجردل ومدب وكرودية ؟

هناوة : مش ممكن تكون ألفت بهية بالشكل ده ؟

المؤلف : فعلا .. مش ممكن .

هناوة : انت تعرفها ؟؟

المؤلف : زى ما اعرف نفسى تمام .. وانتى تعرفيها ؟

هناوة : زى ما اعرف نفسى تمام ..

المؤلف : كانت زيك تمام .. الخالق الناطق . . يخلق م الشبه أربعين ! .

هناوة : انت شفتها فين !

المؤلف : شفتها كتير . . شفتها مرة تحت النخلتين . . بعد موت ياسين !

هناوة : كانت نسيته . .

المؤلف : مكانتش نسيته لسه . .

هناوة : مكانتش قادرة تنساه !

المؤلف : أيوه دى حتى يارب عمرها مانسيته !

هناوة : وبعدين . .

المؤلف : وبعدين جه أمين . .

هناوة : كانت حبته .

المؤلف : مكانتش قادره تحبه . . كانت بتحاول تحبه . . وجايز كانت بتحاول ماتحبوش .

هناوة : ألا ليه ؟؟.

المؤلف : عايزاها تنسى ياسين ؟ ؟ . . كده ؟ ؟ بسهولة ؟ ؟

المخرج : لأ . . لحد هنا وسنتوب . . دا يعتبر تدخل . . تدخـــل فى اختصاص المخرج . . فى رؤية المخرج . . وأنا مش ممكن أسمح بكده أبداً . . أبداً . . أبداً . .

المؤلف : رؤية المخرج ع العين والراس . . لكن رؤية عن رؤية تفرق . . تفرق كتير .. تفرق كتير ..

المخرج : أنا المخرج .. ودى رؤيتى .. أنا شايف كده . .

المؤلف : فيه رؤية حوله . . ورؤية عوره . . ورؤية عمشا ورؤية عميا . . ورؤية مفتحه . . تفرق كتير كتير قوى ..

المخرج : أنا شايف أن بهية نسيت ياسين . . نسيته نهائياً . .

المؤلف : نسيته واللا بتحاول تنساه . . تفرق كتير . . كتير قوى . . ونسيته بالساهل واللا مش بالساهل . . بيدور جواها صراع واللا لأ . . تفرق كتير . . كتير قوى . . بتحب أمين واللا بتحاول تحبه واللا بتحاول ما تحبوش . . وحبته بالساهل واللا مش بالساهل وجواها صراع واللا لأ . . وبسرعة واللا بالتدريج . . تفرق كتير . . كتير قوى . . ودا الفرق بين الدراما والميلودراما يا أستاذ !

المخرج : مش انت اللى اللى ها تفهمنى الفرق بين الدراما والميلودراما ، أنا فاهم شغلى كويس . . أنا دارس سينما ومسرح وتليفزيون وإذاعة ورياضة بحتة ورياضة مش بحتة . . أنا واخد أرقى الشهادات فى الإخراج من بلاد بره . . من انجلترا . .

المدير : وفرنسا . .

المخرج : وإيطاليا . .

المدير : وروسيا .

المخرج : وألمانيا الشرقية .

المدير : والغربية . . والدقهلية . . والمنوفية . .

المؤلف : لـكن أنا معايا شهادة واحدة مافيش غيرها .

المخرج : انت مافيش معاك ولا شهادة !!

المؤلف : لأ . . معايا .

المدير : مافيش شهادات فى التأليف .

المؤلف : لأ فيه . . فيه شهادة الناس دول . . البسطاء دول . . الفلاحين أهالى بهوت . .

المخرج : الناس دول جهلة . . مايفهموش فى الفن .

هناوة : لم لسانك يا راجل انت وبلاش قلة أدب !

عويس : طوّلى بالك ياهناوة سيبيهم يا كلو بعض . .

إمام : طب بالله العظيم الرواية دى أحسن م اللى كانوا بيشخصوها .

هناوة : انت مش سامعه بيقول علينا جهله . .

عويس : هيه يعنى لزقت ..

هناوة : بقى احنا مابنفهمش فى الفن يابتاع الفرقع لوز ؟ ؟ بقى احنا مابنفهمش فى الفن يا ناس طب ومين نبى النبى أنا ياللى اسمى هناوة أقدر أفنن تفانين ما تقدر انت بشهاداتك تفنها .

المخرج : (باستعلاء) تفانين إيه ياست انتى . . بنقول فن .. فن ..

هناوة : فن .. تفانين . . ما تفرقشى ..

المخرج : لأ .. تفرق كتير .. كتير قوى ..

المؤلف : اشمعنى المره دى تفرق ؟؟

المخرج : تفانين يعنى تهيؤات . . يعنى حاجات ماحصلتش ولا يمكن تحصل .. إنما فن .. يعنى واقع .. يعنى حاجات حصلت أو ممكن تحصل . . واقع بنتعمقه بتعمق واقعى عميق معمق ودى هيه الواقعية ريالليزيش.. ريالييستيك .. ريالزم !. .

هناوة : ريال إيه يا ابو رياله ؟؟ طب إيه رأيك ان الرواية بتاعتك دى ماتسا ويش فى نظرى نكله ؟!

المخرج : لأ بقى .. دى إهانة .. إهانة .. إهانة ..

هناوة : كل اللى عملتوه ده ماحصلش .

المؤلف : (مذعورا) .. لأ حصل .. حصل يا هناوة . . على الطلاق حصل !

هناوة : حصل .. لكن ما حصلش بالشكل ده . .

المخرج : لازم يكون حصل بالشكل ده .. دى رؤيتى .. أنا حر فيها .

هناوة : انت حر هناك . . فى البندر . . تضحك ع الرجالة المتعبيه فى البنطلونات .. إنما هنا فى بهوت .. لأ . . احنا بس اللى نعرف إيه اللى حصل .. وحصل ازاى . .

المؤلف : وانا راخر .

المخرج : لكن مادام أنا قلت إنه حصل كده . . يبقى لازم يكون حصل كده ..

هناوة : هيه الحكاية عافية ؟!

المخرج : لأ .. فن ..

هناوة : فن ؟؟ طب انا هاوريك الفن اللى على أصوله .. يالله يارجاله شيلو النصبه اللى عامله زى دكان البقالة..دى.. انا هاوريك اللى حصل ،حصل ازاى ..

المخرج : لكن .. لكن دا تحدى ..

المدير : ولازم تقبل التحدى يا أستاذ ..لازم تقبله.. الحك الحقيقى

لأى تجربة هو التجربة نفسها . . هو المغامرة . . والفن مغامرة . . تاريخ فن المسرح هو تاريخ المغامرات المسرحية .

المخرج : عندك حق . . شيلو النصبة دى .

« الفلاحون والممثلون يرفعون قوائم المسرح الداخلى بحيث تبقى النصبة التى كانت تشكل خشبة المسرح كجزء من ديكور المشهد التالى من آه ياليل ياقمر الذى سيراعى فيه الاقتصاد والبساطة وتجنب أى شىء قد يوحى بأن ثمة عملية إخراج وراء المشهد » . .

المؤلف : حاتعملى إيه يا هناوة ؟ .

هناوة : هاوريهم التشخيص اللى على أصله ؟

المؤلف : وهاتشخصى إيه ؟

هناوة : بهية . . وإمام أهو . . شبه أمين الخالق الناطق وعطاشجى فى وابور الطحين وكان صاحب أمين الروح بالروح زى ما كنت انا وبهية ؟

المؤلف : ياترى فاكره كلام بهيه .

هناوة : أنا اللى اسمعه مره عمرى ما أنساه .

المؤلف : وانت يا إمام . .

إمام : أيوه . .

المؤلف : ياترى فاكر كلام أمين ؟؟

إمام : أنا اللى أسمعه مره . . عمرى ما أنساه . .

المؤلف : على خيرة الله . . ربنا يجيب العواقب سليمة ! !

(الممثلون يأخذون أماكن الفلاحين بينما يتجه الفلاحون وبينهم هناوة وإمام إلى المنصة الداخلية)

هناوة : (من فوق المنصة) على المداح هنا ؟؟

على : هنا يا هناوة .

هناوة : معاك الفرقة ؟

على : معايا يا هناوة .

هناوة : معاكم عدّة الشغل ؟

على : معانا .

هناوة : إبتدوا .

(تسمع افتتاحية موسيقية ريفية مناسبة .. ولكنها مخالفة تماما للكوكتيل الموسيقى الذى سمع فى الصورة الأولى للمشهد الافتتاحى من آه ياليل ياقمر . . بينما تطفأ أنوار المسرح الخارجى وتركز على المنصة الداخلية . . حيث تجلس هناوة — بهية — وحدها فى إطراق حزين . . الناى يصنع صفارة القطار ، تنهض بهية بينما يدخل أفراد الكورس الفلاحون من جوانب المنصة) . . . .

كورس : ياما عدى عليكى يابهوت الوابور

فى أدان الضهر يرمح فى الغيطان

زى فارس فوق حصان

عمره ما يفوّت أدان

ياترى كام مرة عدى

يا ترى كام مرة صفّر

ألف مرة واللا ألفين واللا أكتر؟

اسألوها .. هيه عارفه ..

هيه مين ؟ ؟

العروسه

إللى واقفه

من سنين

تحت ضل النخلتين

تنتظر رجعة ياسين

لأ سيبوها

بالأمانة ما تسألوها

خلوا عين الجرح نايمة

فيه جروح ما تنام عيونها

فيه جروح بيموت طبيبها وهيه حيه

زى جرحك يا بهيه

الأطبه مش أطبه

الطبيب اللى بصحيح هو الزمن

عنده وصفه لـكل جرح

حتى جرحك يا بهيه

مستحيل

مستحيل

مستحيل

هو إيه المستحيل

إلا جرحك يا بهيه

ماتقوليلهم يا بهيه

بهية : مش بإيدى اللى حصل

كورس : هو حد بإيده حاجه

المهم ازاى حصل

يعنى إمتى وفين وليه ؟!

بهيه : كنت باجى كل يوم للنخلتين

كورس : كل يوم ؟ ؟

بهية : كل يوم ..

زى مابييجى الوابور

كورس : فى الأدان !

بهية : كنا نتقابل هنا أنا والوابور
تحت ضل النخلتين
كان بيسأل كل مرة عن ياسين
كورس : وانتى تحكيله الحكاية
بهية : بس مرة عدى ساكت
قلت ماله ؟ ؟ مش عوايده !
كورس : تبقى سهوه
واللانسوه
جل من لا ينسى برضو يا بهية
بهية : لأ دا كان زعلان
كورس : وايه هايزعله ؟
بهية : أصلى مرة جيت هنا متأخرة
مالقتوش
كورس : مرة بس
بهية : (بتردد) . . مرتين !
كورس : مرتين يا بهية بس ؟
بهية : لأ تلاته

كورس : يا بهية

بهية : لأ كتير

بس انا مش فاكره كام

كورس : يبقى عندو حق يزعل

بهية : ما انتو عارفين اللى فيها

كورس : أيوه أيوه

الطحين

والعجين

والخميز

والغسيل

إلى آخره . إلى آخره

كورس : هم ما يتلم

كورس : كان الله فى عونك

ماعلينا

كملى

بهية : والغريبة أن الوابور

ابتدا يخلف ميعاده

كورس : هو راخر ؟

بهية : هو راخر
مرة يتأخر شوية
تبقى مرة شويتين
مرة يتأخر كتير

كورس : بس لازم كان بييجى كل يوم

بهية : أيوه أيوه كان مواضب

كورس : وانتى ما كنتيش مواضبه

بهية : كنت فى الأول مواضبه
زيه . . باجى كل يوم

كورس : طب وفى الآخر

بهية : لقيتنى باجى يوم
وماجيش يومين

كورس : واليومين يبقو تلاته
والتلاته يبقو جمعه
والجمع تصبح شهور
والشهور تصبح سنين

بهية : ما انتو عارفين اللى فيها

كورس : أيوه طبعاً
الطحين
والمجين
والخبيز
والطبيخ
والغسيل
إلى آخره .. إلى آخره ..
زورونى كل سنة مرة
بهية : حرام تنسونى بالمرة
كورس : انتى عارفه الغنوه دى ؟
بهية : إلا عارفه
ياما غنيتها لياسين
كورس : قبل موته .
بهية : وبعد موته .
أصله كان بيحبها
كورس : ألا ليه ؟
بهية : كان ضرورى قلبه حاسس
كلنا بنحس قبل الموت بحاجة
كورس : زى إيه

بهية : أى حاجة
فيها ريحة الموت وبس
حاجة بتقول الوداع
بس بتقولها بطريقة ما تتفهمش . .
إلا لما الموت يطب !
كورس : مش بعيدة
بس إيه يعنى المناسبة
بهية : مين يا عالم كان يصدق
يوم ما كنا جنب بعض
تحت ضل النخلتين
أن هاتفوت السنين
وأنى حتى مش هازوره
مرة واحدة فى السنة
كورس : كنتى فى الأول مواضبة
بهية : أيوه .. أيوه
كنت باطلع له الخميس
كورس : يوم زيارة الميتين
بهية : كنت أقوم م النجمة أجيله

شايله كحك وعيش وتين
واللا تمر
واللى كنت أقدر عليه
كانوا يتلموا الغلابة ..

(يلتف الكورس حولها فى هيئة الشحاذين وهى تدور عليهم بحركات إيمائية)

أنت خدلك كحكه. رحمة ونور عليه!

كورس : ألف رحمة ونور عليه
بهية : وانت خد لك كحكتين
كورس : ألف رحمة ونور عليه
بهية : وانت كحكه وتمرتين ..
كورس : ألف رحمة ونور عليه
بهية : وانت..وانت..وانت وانت ..

(تجهش بالبكاء)

كورس : ألف رحمة ونور عليه

(تتمالك نفسها)

يخلص اللى معايا ينفضوا الغلابة
أدّى نص فرنك للشيخ إسماعين.

يقرا عدية ياسين!

اسماعيل : (أحد أفراد الكورس)

بس عدية ياسين . .

مش عشان الميتين ..

بهية : لأ عشانهم

اسماعيل :فيه حاجات مخصوص عشانهم

زى يونس واللا هود

فيها جنات وآخر نغنغة .

كورس : عندو حق

بهية : حق مين

هو فيه فى الميتين

كام ياسين ؟

إقرا عدية ياسين

اسماعيل : يا بهية دى مضرة

بهية :ماهو ياالعدية ياتجيب اللى خدته.!

اسماعيل : إنت حره

نقرا عدية ياسين

نقرا آية الكرسى حتى إن كنتى عايزه

إحنا مالنا .

بهية : مرة زرجن منى . راسه وألف سيف ..

إلا يقرا حاجة تانية ..

وانا راسى وألف سيف

إلا عدية ياسين ..

قام وسابنى فعدت جنب التربة أعدد

(يدخل أمين شاب مفتول العضلات يرتدى بدلة عمال ملطخة بالشحم)

أمين : يا بهية الحى أبقى م اللى مات

اللى ماتوا ألف رحمة ونور عليهم

إنما احنا الدور علينا

يعنى نرحم نفسنا

كورس : عندو حق

بس نعرف هو مين ؟

بهية : ده أمين

العطاشجى فى الوابور

كورس : يعنى سواق قطر .

أمين : لأ .. فرقت شوية

قطر مين ؟

لا مؤاخذة وابور طحين ..

كله عند الفلاحين ..

بوابير ..

كورس : طب وإيه جاب ده هنا .

قول لنا إيه اللى جابك

أمين : كنت فايت ع الترب

صدفه وسمعت العديد

كورس : قلت صدفه .

أمين : أيوه صدفه

كورسٌ : انت يا اسطى أمين بتكدب

أمين : الله .. الله

إيه بقى لزوم الـكلام ده ؟؟

كورس : انت بطلت الوابور بدرى

النهاردة

صدفه برضو .

أمين : أيوه صدفه

كورس : يا ترى بطلته مره قبل دى ؟

أمين : أيوه . . مرة ..

كورس : قبلها .. بطلته مرة ؟

أمين : أيوه .. أيوه ..

كورس : قبلها ..

أمين : ماتخلصونى

كورس : قول لناكام مرة واخلص؟!!

أمين : وانايعنى عقلى دفتر

كورس: المهم ..

كل مره فى يوم خميس ..

يوم زيارة الميتين .

أمين : أيوه .. أيوه ..

كورس: تبقى صدفه يا أمين ..

واللا حب ؟

أمين : (بصمت)

كورس: وانتى عارفه

بهية : (بخجل) عارفه إيه ؟

كورس: إنه هايفوت فى المعاده ع الترب؟

بهية : عمره مافوّت خميس

كورس: يعنى يا اسطى أمين مواضب

أمين : يا بهية هتاخدى إيه ..

من قعادك فى الترب

قومى..قومى أحسن بقيناوش مغرب

(تهم بالقيام)

كورس ، حيلكو ..حيلكو..

إحنا لسه قلنا حاجة

ياما لسه فى الجراب ..

الحكاية دى ابتدت من قد إيه !

أمين : من زمان !

بهيـة : أيوه .. أيوه..

من زمان

كورس : يعنى من امتى كده ؟

بهيـة : ابتدت يوم الوابور

ما ابتدا يخلف معاده

كورس ، يعنى مش لما ابتديتى تحلفيه

بهيـة : (صمت)

كورس : كان ورا كى إيه يوميها ؟؟

بهيـة : كان ورا يا طحين

كورس : ورحتى تطحنى

والوابور ..
عدى يومها مالقا كيش . .
معلهش

المهم
قال لك إيه يومها أمين ؟
بهية : (صمت)
كورس : إنه عاوز يخطبك ..
قلتى إيه ؟ !
بهية : قلت عيب يا اسطى أمين
دانت برضو زى اخويا
دانت والمرحوم حبايب . .
من زمان !
أمين : يا جماعة مش كده
الحكاية ما ابتدتشى فى الوابور
يوم ما كانت جايه تطحن
دى ابتدت فى المحكمة
وأنا قاعد جنب ابوها فى القفص

أيوه .. بعد ما مات ياسين!

كورس : وبهية فى المحاكم

شدت واحد وكيل

أحكم بالعدل يا قاضى

قدامك مظاليم

أمين : شفتها بتشد فى اكمام الوكيل

كورس : زى قطة ..

قطة والده

جد جاى يخطف ولادها . .

أمين: يومها حبيت البنية

مين يقول الشرع عيب

يا بهية

بهية : برضو عيبه

طيب يقولوا عنى إيه الناس ؟

أمين: يقولوا اللى يقولوه

بهية : يا ندامة

والله كانوا يا كلوا وشى !

أمين : يعنى هاتعيشى كده ؟

بهية : قسمتى !

أمين :دا انتى لسه صغار وقدامك شبابك

وانا رايدك يا بهية

وانتى رايدانى

بهية : أنا ؟

كورس : قولى أيوه . . ما تنكريش

بهية : واللى لسه دمه سخن ؟

أمين : هو فين

بهية : هو فين !

كورس : اسألى عنه الديابة .

اسألى الدبان ودود القبر . . فين . .

فين شبابك يا ياسين .

بهية : كان جدع .

كورس : أيوه فعلا

بس ما يموت فى الزمان ده إلا الجدع

أمين : طيب ما فيه جدعان كتير . .

واللى عايشين مش شويه

ما احنا أهو . .

هو يومها كان لوحده . .

كورس : انت كنت هناك ؟ ؟

أمين : قوليلهم كنت فين

ما انتى عارفه

بهية : كنت جنبه ..

أمين : جنبه لزق

كورس : والرصاص زى المطر

جت رصاصه فى شاله

أمين : كان جايز تصبنى

كورس : يومها شلته

فوق كتافك ..

أمين : برضو كان جايز يشيلنى

(يخرج ببطء

كورس : ياجنازة

مش جوازه

والعروسة

لابسه فستان الحداد

وفى إيديها بدال خضاب الحنة طين

بهية : والفرح فى القصر والميتم حدانا .

(تدخل أم بهية)

الأم : ياللى مافرحتيش يا بنتى

بهية : إنتى جيتى يا امه

الأم : عين أمك يا غالية

ياللى بختك مال وميّل بختى جنبك

كورس : احناها نعيد اللى فات ؟؟

الأم : ما احنا عايشين فى اللى فات !

كورس : كنت فين !

الأم : كنت فوق عند الحمام

أصله كان لازم يبات

كورس : وانتى بيتيه بدالها . .

الأم : أعمل إيه .. الوقت وخرى ..

كورس : وبهية

ليه ما طلعتش النهارده للحمام .

الأم : النهارده وبس ؟؟وامبارح .وأول

وأول أول . .

من زمان بالشكل ده . .

كورس : ياترى من قد إيه . .

الأم : من سنين

كورس : يعنى من يوم موت ياسين !

الأم : الحمام يومها طفش

كورس : أصله بيخاف م الرصاص
والصوات
قد ما يحب الغنا
والغنا عايز أمان ..
والحمام عايز أمان ..
يا حمام انزل فى دارنا . .
يا حمام
الأمان دايماً فى دارنا ..
ياحمام!
الأم : بس فين الكروان ..
كورس : قولى فين هو الأمان
الأم : قد إيه كان الحمام بيحب صوتها .
كورس : غنى غنى يا بهيه
بهية : يا غنا تحرم على الطير الجريح
إللى ضاع فى الريح وليفه
كورس : إلا والريح جايه قولى
بهية : زى غول مسعور بينفخ
تقلب المركب وألاقى ..
نفسى بين الموج باصرخ . .

كورس : وحكيتى الحلم لامك
قالت أن الريح بشارة
حلوة جاية تدق بابك
وبكدا ضحكت عليكى
زى ماضحكت عليكى العجرية
بهية : كله كدب
كله كدب فى كدب. كداب ياودع..
وانتى ياامه كنتى برضو بتكدبى..
حتى قلبى كان بيكدب
لما صدق . .
الى ها أفرح
الأم : من يوميها حرمت تحكيلى حلم
كورس : من يوميها حرمت تحلم.. يجوز
الأم : لأ بتحلم كل ثانية
كورس : كل ثانية ؟؟
الأم : أيوه .. بس وهيه صاحيه
تبقى قاعدة معايا تسرح
زى ما تكون عش معايا
كورس : يا ترى بتسرح فى إيه ؟؟

الأم : حد عارف

كورس : اسأليها ..

الأم : يا ندامة ..

والله قلبي ما يطاوعنى

أنا ليه غيرها مين ؟

كورس : نسأل احنا ..

الأم : لأ حرام .. خلوها تحلم . .

بالأمانة عليكو ما تصحّوا البنية

كورس : طب نحمن

يا ترى دلوقتى بتفكر فى مين

فى ياسين ولا ف أمين؟

الأم : أنتو عارفين الحكاية ؟

كورس : من زمان

وانتى عارفة

الأم:من زمان..لما جه يخطب بهية

كورس: ووافقتى ..

(يدخل أمين)

الأم : ما انتو عارفين إنى أم

يعنى نفسى أفرح بها فى بيت العدل

بس رأيى مش كفاية .

أمين : مش كفاية إزاى ياخالة !

الأم : روح لابوها

أمين :أيوه. بس الكلمة برضو كلمتك.

يعنى لو نفسك معايا . . .

مش ها يرفض .

الأم : ربنا يتمم بخير . . .

أمين : بالأمانة تلمى شملع البنية

الأم : ربنا يقدرنى يا بنى . .

أمين : ربنا يخليكى ليه

(يقبل يدها وينسحب خارجا ببطء)

الأم ياما جولها ولاد حلال

بس ابوها كان بيرفض

أصل اخوه . .

كورس : ألف رحمة ونور عليه

الأم : قبل ما يموت فى اللومان

خد عليه العهد ما يجوز بهية لغير ياسين

كورس : الكلام ده كان زمان. .

إنما احنا فى النهاردة ..

(يدخل الأب)

الأب : يعنى إيه .

كورس : مات ياسين ..

الأب : ما انا عارف أنه مات ..

كورس : يعنى تبقى البنت ماهيش من
نصيبه ولا هوه من نصيبها

الأب : برضو عارف

كورس : يبقى تتجوز بهية ابن الحلال
آيوه .. تتجوز أمين ..

الأب : لأ ما تتجوزش خالص .

كورس : ليه بقى .
أنت هاتعاند مشيئة ربنا .
حد يقدر .

الأب : ربنا عايز كده

كورس : حكمته فوق العقول

الأب : فهمونى حكمته ..

أنا ما عنديش بهية لوحدها من غير ياسين ولا كان عندى ياسين من غير بهية

كورس : طب وأيه ذنب البنيه . يعنى راح تدفنها حيه . . ؟ ؟

الأب : لويأخدها حد تانى . أبقى بادفن ابن اخويا مرتين : أبقى بادفن حتى اخويا مرتين . أبقى بادفن حتى بنتى . أبقى بادفن عمرى كله . اللى عشته أحلم بعرس الوردتين . .

كورس : تبقى تتوصى بياسين :

الأب : دا ياسين ابنى ياخويا . . .

دا ف عنيّه

كورس : له بهيه

الأب : وهو ليها . وف حياتك برضوها يكون عرسهم . بكره ترجع بالسلامه وتحضره

لأ ياخويا احلف ما ترجع . اوعى ترجع . .

يعنى كنت هاتحضر أيه . .

تحضر الميتم . . وميتم مين . . ياسين ؟ ياضنايا . .

كورس : فرحة ما تمتش . . .

الأب : . . خداع يا أمل . . .

كورس : بصراحة الغلطة برضو غلطتك ..

الأب : يعنى أيه ؟

كورس : بس فيها إيه يا عمى . لما ندخل زى ما احنا . لازم المزيكه يعنى والهباب ..

الأب : هيه لك . وأنت ليها . وانتو لسه فى اللفف ..

أمين : زى ما يكون الجدع كان قلبه حاسس إنه بيودع .. ونفسه يخش دنيا وانت بتأجل دخوله بينت عمه السنة بعد السنة بعد السنة والأجل عمال يقرب !

الأب : آه لو اعرف

كورس : بعد أيه ؟ ؟ بعد مافات الأوان ؟ ؟

الأب : يا فرح تحرم عليه

كورس : احلقوا ما تأجلوا ساعة فرح .. اخطفوها م الزمن . قبل ما يخطفها منكم

الأب : يا زمن خطاف وخاين .. يا حرامى ...

(يسمع غناء المجموعة من بعيد وتصدر حركة من الأم)

كورس : شوف مراتك عايزه أيه

الأب : عايزه حاجة يازكية ؟

الأم : عايزه أقولك كلمتين .. بس خايفه !

الأب : الحكاية إياها لازم

الأم : أيوه هيه .. إنت عندك واللاعندى كام بهية

الأب : إنتى ياوليه اتهبلتى .. دا لبلد بتغنى لسه .. عن بهية وعن ياسين ..

(يعلو غناء المجموعة)

غنوا ... غنوا .. اوعوا تنسوا .. لو نسيتو ياسين تكونوا بتقتلوه مرة ثانية ابن آدم تدفعوه مايموت وتنسوه يندفن .. غنوا .. غنوا ...

اوعوا تنسوا لو نسيتوا ياسين على الله العوض .. فى اللى ماتوا واللى عاشوا جايين بعدنا .. (يتداخل وقع النعال العسكرية مع غناء المجموعة)

غنوا .. غنوا .. أوعوا تنسوا .. أصلهم فاكرينا دايما ...

نفتكرهم برضوا دايما .. واللى ينسى يتغلب .. غنوا ...

غنوا . . اوعوا تنسوا . . اقلقوهم حرموهم يرقدوا . .

حرموا عيونهم تنام .. اسألوهم ليل نهار .. عن ياسين .

كورس : ياشباب ما دخلش دنيا .. يا عريس من غير زفاف ..

الأب : اسألوهم عن بهية

كورس: ياعروسه اترملت قبل الزفاف ياشباب مالحقش يفرح .

الأب : .. وأكرهوهم .. واكرهوا اللى ما يكرهوهم .. واحلفوا ما تخافوا منهم أصلهم بيخافوا منكم .. بس خوفهم هم أكتر .. واللى خوفه أقل .. يغلب غنوا غنوا .. اوعوا تنسوا اوعوا تنسوا اللى حصل .. يوم ماطبوا بالهجين وش عصر ...

كورس: تعمل أيه الفاس قبال البندقية !

الأب : تعمل أيه ؟ ؟ تعمل كتير لومعاها فوس كتير ..

كورس: كان يوميها الفوس كتير ..

الأب : والبنادق كانت أكتر !

كورس: جت رصاصه فى شاله ..

الأب : آه ..

(يتوقف الغناء ووقع النعال فجأة)

آه يا كبدى

كورس: وياسين غرقان فى دمه .. وخايف منه الحكيم

الأب : آه ياحمام العريس ..

بهية : شالة أحمر يا أمه خالص
لونه من لون الطماطم

الأب : إوعى تنسى يا بهية . . إوعى تنسى . . إفضلى مصلوبة قدامهم كده . . فكريهم
فكريهم
خبريهم
خبريهم يا بهية ! .

(تصفيق حاد من الممثلين)

المؤلف : (بحماس باك) . . براڤو . . براڤو يا هناوة . .
براڤو عليكى . . لكن برضو مش كده . . مش كده !

هناوة : مش كده إزاى ؟ وانت متأثر وبتعيط . .

المؤلف : م الفرحه . . فرحان بيكى يا هناوه . . لكن برضو مش كده . . اللى حصل ما حصلشى بالشكل ده !

هناوة : ما حصلشى بالشكل ده إزاى ؟

المؤلف : قصدى ما حصلشى بالشكل ده بس . . يعنى جايز حصل بشكل أحسن . . لازم يكون فيه شكل أحسن . . وشكل أحسن من الشكل الأحسن . . وده اللى بنحاول نوصلله يا هناوه . . لكن هو إيه ؟ !

وازاى وإمتى نلاقيه ؟ حانعرف يوم ما نلاقيها . .

هناوة : نلاقى مين ؟ !

المؤلف : بهية . . هيه بس اللى تعرف !

« يهبط ستار الختام على غناء الجميع . . يا بهية وخبرينى »

للمؤلف

ياسين وبهية : رواية شعرية المسرحية ـ العدد الخامس ١٩٦٥

التراجيديا الإنسانية : ديوان شعر دار الكتاب العربى ١٩٦٧

لزوم ما يلزم : ديوان شعر تحت الطبع

آه يا ليل يا قمر : مسرحية شعرية مسرحيات عربية العدد السادس يناير سنة ١٩٦٨

آه يا بلد : مسرحية شعرية تحت الطبع

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٠١٩ لسنة ١٩٦٩

المطبعة الفنية الحديثة

٤٠ شارع الأصبغ بالزيتون ت ٨٦٤٨٧١