

حتى للمجلات المتخصصة « يتلبسون » نظريات الثورة من كل صنف ولكنها جميعا نظريات تؤدي الى مفهوم واحد : الثقافة لا بد ان تصل الى الناس جميعا ، لانها هي القادرة على صنع وعي الناس ، بل انها انعكاس صادق لهذا الوعي وعامل اساسي ايضا في تشكيله بعد انعكاسها عنه . الى هنا ويتفقون ، ولكنهم يختلفون وتتفرع بهم السبل اذا تحدثوا عن « ماهية » الثقافة التي يجب ان تصل الى « الناس » . .

ونحن لن نهم هنا - مرة ثانية - بهذه الاختلافات بولكن برنامج الاحتفال الرئيسي الذي أعدته ادارة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة بمناسبة عيد الفلاحين ، قد يصلح مادة لمناقشة نموذج « رسمي » من الثقافة التي ستصل الى الناس عن طريق الجهاز المسؤول عن تثقيف جماهير الفلاحين في ريفنا .

ضم هذا البرنامج عددا من العروض والاستعراضات قدمت على مسرح متنقل اقيم في ساحة احدى قرى محافظة « القليوبية » شمال القاهرة . . وبدأ الاحتفال بعرض غنائي راقص لفرقة « فنون شعبية » (1) جديدة ، هي آخر ابتكارات « فنان الشعب » القديم زكريا الحجاوي، واطلق عليها اسم « فرقة فنون الحارة » . وضم البرنامج ايضا اغنيات كورالية من تراث سيد درويش ، ثم اغنيات لفرقة جديدة اسمها « أبناء الأرض » ثم عرض « ملخص » لمسرحية اسمها « آه يا بلد » قدمتها الفرقة المسرحية التابعة لقصر الثقافة في مدينة « بنها » عاصمة محافظة « القليوبية » .

اما عن فرقة زكريا الحجاوي ، التي كونها كما هو واضح من وجوه أفرادها وملامحهم وملابسهم وطريقة ادائهم في الغناء او في الرقص من عناصر شعبية فعلا ، فنحن في غنى عن تناول مستواها الفني البدائي والمضحك والذي يقل كثيرا عن مستوى الفرق المشابهة في اي « سيرك » ريفي يطوف موالد الادلياء في القرى البعيدة المشكلة الحقيقية تكمن في « المفهوم » الكامن وراء مثل هذه الفرقة : مفهوم ان « الفن الشعبي » ، او الفن الذي يبدعه الناس « فن الحارة » فن مقدس يجب عندما ينقل ان ينقل كما هو « بحلله » كما يقال في مصر - لكي يوضع فوقه منصة العرض . والغريب ان زكريا الحجاوي - الذي اعتقد انه الف كلمات الاغاني - اراد ان يطعم هذا الفن بوظيفة تعليمية من نوع ما ، فبدأ الاغاني باغنية جماعية تطلب الفرقة فيها من الجمهور ان « يحسن الانصات » الى ما سوف يسمعونه من الغناء ، ولكن زكريا الحجاوي لم يجتهد على الأرجح في سبيل ان « يبتكر » شيئا يقوله في الاغنيات التالية يستحق الانصات الحسن ، من المؤكد ان « زكريا الحجاوي » كان يحمل في ذهنه مفهوما تقديما معنا ، او موقفا تقديما من ظاهرة « الانتهازية » ومن العناصر التي « تنسى ضميرها » فتحاول الاثراء على حساب المراكز القيادية التي تحتلها في القرية نفسها . ومن المؤكد ان التفكير في اتخاذ موقف نقدي اجتماعي من نوع ما بشكل ظاهرة طيبة بالنسبة لانتاج زكريا الحجاوي ، وبالنسبة لفرق « الفنون الشعبية » عموما عندنا، ولكن المفهوم الاخلاقي الذي يقوم عليه الموقف النقدي ، هو ما يشكل مصدر القصور الاساسي في مثل هذا الفن الشعبي . كان الموقف الاخلاقي في تراث الادب الشعبي موقفا منسقا مع نوع العقلي السائد في عصور ابداع هذا التراث وفي المستويات الاجتماعية التي شاركت في ابداعه ولكن في عصر الثورة لا يصبح هناك مجال للعطف الاخلاقي الذي ائبنت عصور التاريخ الطويلة المظلمة انه لا يصلح كأداة لتغيير « اخلاق »

مراسل الآداب سامي خشبة

عيد الفلاحين . . وثقافة التغيير

*

في التاسع من سبتمبر - ايلول - الماضي اقيم في الجمهورية العربية المتحدة عيد الفلاحين ، في الذكرى السابعة عشرة لقانون اصلاح الزراعي ، الذي نقلت بمقتضاه ملكية الارض من الاقطاعيين الى الفلاحين . ونحن لن نتوقف هنا عند المفزى السياسي ولا الاقتصادي لهذا القانون ، ولن نتوقف عند الآثار المترتبة - الاجتماعية والسياسية لصدوره ، ولا عند الآثار الفعلية لهذا الصدور . وانما يعيننا المفزى الثقافي لهذا القانون ، ثم يعيننا ان نفق عند المظاهر الثقافية لاحتفالات العيد السابع عشر لصدوره .

الفروض - علميا - ان عقليات الناس وثقافتهم السائدة تتغير بتغيير الاساس المادي في المجتمع ، هذا الاساس الذي يتكون من وسائل الانتاج ، وقوى الانتاج وعلاقاته . ومن المفروض ايضا ان علاقات الانتاج التي تتغير فور تغير شكل الملكية ومضمونها ، وان تطوير وسائل الانتاج وتغيير الوضع الاجتماعي والسياسي للقوى المنتجة لا يؤدي على الفور ، وبطريقة ميكانيكية الى تغيير عقليات الناس او السبل لتطوير ثقافتهم السائدة - ولكن من المفروض ايضا ان تتولى اجهزة القيادة السياسية زمام الحياة الثقافية لتوجيهها الى مسار التغيير المطلوب بهدف الى اعادة تربية الناس بروح المرحلة التاريخية الجديدة التي يدخلها المجتمع بتغيير وسائل الانتاج وعلاقاته وقواه ، وتبعية آخر ، فان الثورة التي تغير من المضمون السياسي للمجتمع والتي تتولى عملية تطوره تكنولوجيا ، هي نفسها التي لا بد ان تتولى عملية التغيير الثقافي ، هي التي لا بد ان تتولى قيادة الثورة الثقافية التي تهدف الى خلق وتدعيم الثقافة والعقليات الجديدةين والثوريتين : الثقافية والعقلية اللتان تؤمنان بقدرة الانسان وبحقه في صنع مصيره ، وفي مواجهة قوى القهر الاجتماعية والطبيعية التي تكبل حريته ، واللذان تؤمنان بضرورة ان يعي الناس القوانين العامة التي تسيير المجتمع والطبيعة ، ان يعوا الضرورة الموضوعية من اجل ان يتجاوزوا حتميتها بختمية اشم منها ، واكثر فعالية ، هي حتمية انتصار الناس الواعية على كل اشكال القهر والتخلف على كل مسبباتهما في الواقع الاجتماعي وفي الطبيعة .

وايا كانت الخلافات التي قد تظهر او التي قد تكون موجودة بالفعل حول الوظيفة الحقيقية للثقافة فان احدا من بلادنا الان لا يجادل في اهمية تحول « الثقافة » الى سلاح في ايدي الجماهير تتعلم به واقفها وتتعرف من خلاله عليه ، وتتعلم به ايضا كيف تغير هذا الواقع وتحافظ على طاقات التغيير الكامنة فيه . قد يتناقش المثقفون حول وظيفة « الفن » وحول طبيعة الوضع الانساني والاجتماعي للفنان ، وقد يقول بعض الاساتذة في الجامعات نظريات مختلفة ويعنون عن ايمانهم بهذه النظرية او تلك حول اصل الثقافة ومعناها ، وحول وظيفة الشاعر من العصر الحديث ووضع الفنان والقضايا الملحة على ضميره باعتباره معبرا عن ضمير عصره ؛ ولكنهم جميعا في المجالات ذات الاحتكاك المباشر بجماهير الناس وبالواقف العملي : في المسرح مثلا او في القالات التي يكتبونها للصحف او

الناس ، فالثورة الاجتماعية ، تفهم الاخلاق باعتبارها جزءا من بناء عقلي وجداني متكامل للمجتمع المعين ، وللغة الاجتماعية المعينة ، فالاخلاق السائدة بالتالي هي في نفس الوقت اخلاق الفئة الاجتماعية السائدة والانحراف الاخلاقي ليس شيئا عارضا وليس نتيجة لقلّة ضمائر المنحرفين وانما هو شيء مرتبط بالتشوه الاجتماعي السائد والذي صنعتته ظروف اجتماعية فرضتها فئات اجتماعية سائدة . والوعظ يمكن ان يؤدي الى التسوية بين المنحرف اخلاقيا وبين المستقل ، وهذا ما فعله زكريا الحجاوي ، فاصبح المنحرف اخلاقيا هو هدف النقد ، بينما لم تشهد « القرية » التي مثلتها فرقة « فنون الحارة » مستغلا واحدا ، لان زكريا الحجاوي لم يفكر في فضح المستقلين وتعريفهم ، انما نكر بناء على مفهومه الاخلاقي السطحي في « وعظ » المنحرفين الذين تاب مثلهم المنحرف نتيجة « للوعظ » الشديد الذي تعرض له .

اما فرقة الفناء الكورالي - وهي فرقة تابعة لاحد قصور الثقافة بالاسكندرية - والتي قدمت بعض اغنيات لسيد درويش بعد اعادة توزيعها الموسيقي على اساس اوركسترا الى كورالي ، فقد « ادهمت » الفلاحين حقا ولكنها لم تصل اليهم باغنياتها التي كانوا يعرفون منها نشيد « بلادي بلادي » الشهير . والقضية مرة ثانية ليست قضية المستوى الفني للفرقة ، التي من الواضح انها تعمل بجديّة من اجل الوصول الى مستوى مقبول ، وهي مكونة من مجموعة من طلبة وطالبات مدارس مدينة الاسكندرية . القضية مرة اخرى هي قضية « مفهوم » الفن الشعبي ، وقضية المفهوم الذي يكمن وراء تطوير هذا الفن واعادته في صورة مقبولة « للناس » الذين كانوا اول من ابدعه .

ان فكرة « تقديم » التراث الشعبي ، التي تؤدي الى تعجيدِه وتقديمه كما هو تقريبا ، بعد ادخال التحويرات الشكلية عليه - وهذه التحويرات في حالتنا كانت في صورة التوزيع الاوركستراي والاداء الكورالي - لن تؤدي في النهاية الى تقديم عمل مقنع لانه سيكون عملا شائها وممسوخا ، ما لم تكن الابنية الفنية الاصليةصالحة لهضم التحويرات الشكلية الجديدة وتمثلها . ونشيد « بلادي بلادي » نموذج طيب لمثل هذه الابنية الفنية الاصلية الصالحة لتقبل هذه التحويرات . ولكن هذا لا يعني ان كل الابنية الفنية الاصلية تستطيع ان تهضم تلك التحويرات بحيث تنتهي الى عمل فني متماسك ومقنع وممتع معا ، ان النظرة الرومانتيكية التي مجدت الفن الشعبي واستلمت لبريقه الاخاذ ، فاستسلم اربابها لعماله ينقلونها حرفيا لم تؤد الى خلق اعمال عظيمة . وانما ادت الى اساءة فهم الاعمال العظيمة التي يضمها التراث وبالتالي الى اساءة الاستفادة منها . وفي مجال الموسيقى بالذات - حتى الموسيقى الرومانتيكية - لم يحاول الموسيقيون

قريبا :

عدن مضاع

مجموعة قصص

بقلم

فهدى الاسدي

منشورات دار الكلمة - بغداد

الرومانتيكيون - ومن بينهم سيد درويش بمعنى من المعاني - ان ينقلوا اعمال التراث الشعبي الفنية كما هي الى اعمالهم ويقتصدورهم على التحوير الشكلي لهذه الاعمال . وانما قاموا باختيار التسميات والجمل والجزئيات الصالحة للدخول في نسيج اعمالهم الفنية الجديدة بهدف تنظيم هذه الاعمال بروح الفنون الشعبية لا بهدف تحويل اعمال الفنون الشعبية الى اعمال معاصرة . اما الموسيقيون الكلاسيكيون فقد نقلوا اعمال التراث وقاموا بتحويلها واقتصر دورهم على هذا التحوير ، ولكنهم لم يقدموا في النهاية الا فنون « فئوية » ارسنقراطية او دينية . . . اي قدموا في النهاية فنونا غير شعبية في الحقيقة . ولعل رغبة بورجوازيينا « الشعبين » الجدد ، في الاستمتاع بفنون تراثنا الشعبي ، شريطة ان تقدم لهم الاطار البورجوازي الملائم وان تكون محملة بوجهات نظرهم الى الشعب صاحب التراث الذي يستمتعون به - لعل هذه الرغبة ان تكون مسؤولة عن سيادة هذا المفهوم المتناقض عن « تطوير الفنون الشعبية » - المفهوم الذي يؤدي الى تعجيد الفنون الشعبية نفسها ، مع التسلي باصحابها او مع السخرية منهم .

الصورة المقابلة تماما للصورتين السابقتين ، هي تلك التي قدمتها فرقة « اولاد الارض » . ان « اولاد الارض » جماعة من الشبان ، من افراد المقاومة الشعبية في مدينة السويس ، يقولون عن انفسهم انهم الفوا اغانيهم في الخنادق على خط النار في لحظات توقف الاشتباكات . ومن الواضح انهم الفوا هذه الاغنيات وغنوها على اساس استخدام الحان شعبية في مدينة السويس نفسها ، كما انهم لا يستخدمون غير الآلات الموسيقية الشعبية المنتشرة في منطقة القتال ، مثل آلة « السمسية » ، وهي آلة وترية بدائية شبيهة بالقيثارة ، وان كانت اقل منها في عدد سلاها الموسيقية وفي قوتها اللحنية بالطبع . انهم لم يفكروا في تقليد الاغنيات الشعبية ، ولم يفكروا في تطوير تلك الاغنيات . ولكنهم الفوا اغانيهم الخاصة المعبرة عن نوع اهتزازاتهم النفسية وانفعالهم بالتوقف الذي يواجهونه على خط القتال . انهم مباشرون وخطابيون ، وهم خشنون قليلا المهارة الفنية لم يصقلوا اصواتهم ولم يمنوا كثيرا بانتقاء كلماتهم ولم يفكروا في ان يتدربوا على الفناء الا بعد ان بدأوا الفناء بالفعل . . . ولذلك - او رغما عن ذلك - فانهم قادرين على ان يهزوا الاعماق بالفعل - اعماقنا نحن الافندية المثقفين القادمين من المدينة ، واعماق الفلاحين الذين يقف ابناءؤهم على خط القتال ، وربما فقد بعضهم ابنا له او اخا او صديقا في صحراء سيناء . ان الاكف التي صفتت - اكف الافندية واكف الفلاحين - لحظة سماع كلمات « سينا يا عاري يا حلمي وتاري » لم تكن تعبر عن انفعال وطني فقط ، وانما كانت تعبر عن انفعال وجداني اهتز ايضا للفن الصادق وحده . . رغم مباشرته وخطابيته وخشونته وقلة مهارته . لقد خلق هؤلاء الجنود المشنودون فهم الشعبي بصورة تلقائية من خلال الانفعال والرغبة في التعبير عن هذا الانفعال والرغبة في توصيله الى الآخرين . . والرغبة في دعوة الآخرين الى مشاركتهم فيه والى تحويله الى اداة التنوير . . لانهم في حدى تلقائي صادق واصل ، يعرفون ان التنوير او الوعي سيكون مع الانفعال اداة للفعل ، للاسالك بالسندقية او لتدعيم من يمسك بها ، من اجل تغيير الواقع بالفعل ايضا : والفعل الذي يبرون انه هو المطلوب الان هو القتال ، لان الواقع المطلوب تغييره هو واقع احتلال اجزاء من وطننا لا بد ان تتحرر .

ولكننا نرى في الامودج الفني السذي قدمه « اولاد الارض » ، دافعا الى فعل من نوع آخر ، نعتقد ان ادارة الثقافة الجماهيرية مطالبة به الان : فعل التفكير في نوع الثقافة التي ستقوم بتوصيلها الى الفلاحين : ثقافة المدينة المترهلة النظاهرة بالترف والنخعة ، ام الثقافة المعبرة عن الوعي بضرورة التغيير الاجتماعي ، والمساهمة في احداث هذا التغيير عن طريق ايقاف طاقات الملايين من فلاحينا ودفعها الى العمل في طريق التغيير الاجتماعي نفسه .

سامي خشبة

القاهرة

قضايا مسرحية :

الموسم المسرحي المرفوض في القاهرة

بقلم : محمد بركات

في العدد قبل الماضي - سبتمبر ١٩٦٩ - من مجلة « الآداب » تعرضت في وقفة طويلة لخصام الموسم المسرحي في القاهرة في محاولة للامام بتفاصيله وظواهره وقضاياها وتقييمه في نهاية الامر .. وكانت الفكرة المحورية الاولى التي قام عليها هذا الموضوع تقول ان ثمة موسمين مسرحيين كانا يتنازعا الصعود فوق خشبة المسرح في مصر .

- الموسم الاول : موسم هزيل في اقله جيد في القليل منه تمثله مسرحيات : « دائرة الطباشير القوقازية » و « البلياتشو » و « ليلة مصرع جيفارا » و « بلدي يا بلدي » و « الضيوف والبيانو » و « زهرة من دم » و « تانجو » و « على جناح التبريزي وتابعه قفة » و « الصعلوكة » و « جمعية كل واشكر » و « حكاية شركان في بيت زارا » و « المريجحة » .. وقد قدر لهذه المسرحيات ان تعطي خشبة المسرح لتمثل الموسم المسرحي « المرفوض » في القاهرة وهو الموسم الذي تعرضنا له .

- الموسم الثاني : موسم جيد في كله او اقله تمثله مسرحيات .. « الحسين نائرا » و « الحسين شهيدا » لعبد الرحمن الشرفاوي و « سبع سواقي » و « الاستاذ » لسعد الدين وهبه و « المخططين » ليويسف ادريس و « عندما ظهرت العفاريات في مصر الجديدة » لعلي سالم و « مأساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو و « القرش الازرق » لصالح مرسى ولم يقدر لواحدة من هذه المسرحيات ان تعطي خشبة المسرح ومثلت في مجموعها الموسم المسرحي « المرفوض » في القاهرة .. وهو الموسم الذي سنتعرض له .

واذا كانت هذه المسرحيات قد تعثرت في طريقها الى خشبة المسرح او ان خشبة المسرح هي التي صقلت الطريق اليها فلقد وجدت جميعها طريقها الى النشر باستثناء مسرحيتي « الاستاذ » لسعد الدين وهبه و « عفاريات مصر الجديدة » لعلي سالم .. بل ان بعض هذه المسرحيات قد نشر مرتين مرة على صفحات الجرائد والمجلات ومرة بين دفتي كتاب .. والغريب - او لعله ليس غريبا - ان نشر هذه المسرحيات قد احدث من الاثر قراءة وحوارا ونقدا ما لم يحدثه الموسم المسرحي المرفوض بالفعل وحتى تلك المسرحيات التي لم يقدر لها ان تنشر بعد وجدت طريقها الى تجمعات الادباء والمثقفين في مصر فقرئت ونوقشت وقيمت كاحسن ما تكون القراءة ويكون النقاش ويكون التقييم .. وقد احدث نشر هذه المسرحيات وقراءتها تيارا تحتيا بالغ الاهمية عظيم الخطورة فكان خير عوض لكتابها .. ولكن ورغم كل شيء تبقى هذه الاعمال في انتظار اللحظة التي تعطي فيها خشبة المسرح فالمسرحية تظل ناقصة حتى تعطي هذه الخشبة الرهيبة وتلتقي ذلك اللقاء الحي الحر المباشر بالجماهير .

والآن .. قد يثور سؤال : ترى لماذا رفضت هذه المسرحيات - رغم الحكم بوجودتها - ومن الذي رفضها ؟

الحق .. انه ليست هناك اجابة واضحة قاطمة على هذا السؤال .. فلقد تعددت جهات الرفض واسبابه بمثل ما تتعدد اسباب الموت ولكنها انتهت جميعا باهدار دم هذه المسرحيات وعدم تقديمها .

و اول ما يتبادر الى الذهن حين يكون الحديث هو رفض الاعمال الادبية للكتاب من الظهور هو « الرقابة » .. ولكننا نعلم الرقابة ظلما فادحا اذا الصقنا بها تهمة منع ظهور هذه الاعمال على خشبة المسرح .. نعم .. هناك مراجعة لاعمال الكتاب في مصر ظهرت الحاجة اليها بعد الهزيمة المروعة - والمؤقتة - التي مني بها الوطن العربي في الخامس من حزيران .. وليس في هذا ما يخجل او يشين فلا بد والوطن يحشد كل امكانياته لحرب مقدسة ان تكون هناك مراجعة من نوع ما للكلمة

التي تقدم للناس منعاً للسليبيين والانهازامين والمفرضين من التسلسل الى الجماهير بافكار مشبوهة ترتدي مسوح الكلمات البريئة .. ووجود نوع من الرقابة في مصر شيء لا تنفرد به فهكذا حدث ويحدث في كل الدول التي عاشت وتعيش ظروفها ربما كانت اخف وطأة بكثير مما تتعرض له مصر والامة العربية بل اننا نجد الرقابة جزءاً من النظام الحاكم في كثير من دول العالم التي لا تتعرض لاي خطر خارجي .. ولهذا يصبح من واجبا ان نحترم وجود هذه الرقابة ونقدر دورها ونساعدنا على اداء هذا الدور .. وظني ان هذا هو ما يحدث بالفعل .

والذي اريد ان اؤكد - يقينا - ان « الرقابة » على الاعمال الادبية في مصر لم تكن هي السبب في منع هذه المسرحيات من الظهور .. فالحق ان الرقابة في الجمهورية العربية - وليس هذا افتنانا على الحقيقة - تتمتع بمصدر رحب اوسع ما تكون الرقابة ويكفي ان نذكر ان الرقابة هي التي سمحت بظهور مسرحيات تتسم بالنقد العنيف بعد الخامس من حزيران مثل « المسامير » و « العرضحاجي » في اعقاب النكسة واخرى عرضت في هذا الموسم مثل « بلدي يا بلدي » التي تحمل الشعب والقادة جميعا مسؤولية الهزيمة و « زهرة من دم » التي ادانت الامة العربية في نقد عنيف وحملتها تبعة ضياع فلسطين وهي تعرض لتفجر المقاومة فوق الارض المحتلة .. والرقابة هي التي سمحت بعرض افلام لها نفس السمة من الصنف النقدي مثل « شيء من الخوف » و « ميرامارا » فضلا عن عدد لا نهاية له من المقالات والدراسات النقدية التي اخذت تشرح المجتمع المصري في نقد عنيف وصولا الى اسباب النكسة وبحثا عن سبيل الى تجاوزها .

ولماذا نذهب الى بعيد ؟ .. والرقابة لم ترفض واحدة على الاطلاق من كل المسرحيات التي تعرض لها اليوم .. نعم .. لقد وافقت الرقابة عليها جميعا .. او قل انها وافقت على كل ما قدم لها منها رغم انها جميعا قد كتبت بعد النكسة وانها تتناول ظروف اللحظة التاريخية الحاسمة التي نعيشها الآن بشكل مباشر او غير مباشر .

من المسؤول اذن عن عدم تقديم هذه المسرحيات ؟ .. اقول : انها مؤسسة المسرح على وجه الدقة . لقد تسببت بقصورها او تقصيرها او هما معا في تنحية هذه المسرحيات التي كان من الممكن ان تقدم لنا موسما جيدا ناجحا وافسحت المجال لمسرحيات من نوع « المريجحة » و « جمعية كل واشكر » وغيرها تلك التي اسفرت عن موسم مسرحي فاشل فنيا وجماهيريا ..

ان مؤسسة المسرح مثلا هي التي دفعت بثناية عبد الرحمن الشرفاوي « الحسين نائرا » و « الحسين شهيدا » الى الازهر تستفيثه في تقديمهما .. وكان من الطبيعي ان يرفض الازهر بتزمته المعروف عرض هذه المسرحيات بحجة ان تمثيل شخصية « الحسين » واخته « زينب » على المسرح تمثيل بهما ورغم ان عالما جليلا مثل الشيخ احمد حسن الباقوري قال انه لا يعرف نصا في القرآن او السنة يمنع هذه الشخصيات من الظهور على المسرح الا ان الازهر والمؤسسة معا لم يأخذا بهذا الرأي .. وهكذا قدر للمسرحية ان تظل حبيسة الكتاب ولا تنجسد على خشبة المسرح ابدا .

ومؤسسة المسرح مثلا هي التي تناكست عن تقديم مسرحيتي « عفاريات مصر الجديدة » لعلي سالم و « القرش الازرق » لصالح مرسى الى الرقابة ظنا منها او من بعض المسؤولين فيها ان مثل هذه المسرحيات ولا بد ستقابل بالرفض من الرقابة . ولا ادري من اين جاء للمسؤولين في المؤسسة مثل هذا اليقين .. وهكذا استسهلت المؤسسة هذا الطريق وحكمت على هذه المسرحيات بان تبقى حبرا على ورق .

ثم ان مؤسسة المسرح اخيرا هي التي فاضلت بين مسرحية شعرية جيدة هي « مأساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو ومسرحية خطابية زاعقة هي « القاهرة ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان واخترت الثانية لتقدمها في عرض اجمع النقاد على انه قام على اكتاف



سعد الدين وهبه

عصر النبوة وجمال قيمها التي تذوب بتقاليد عصر جديد وطبقة جديدة مستفيدة بالضرورة من هذا العصر ..
هنا تظهر الحاجة الى رجل .. الى بطل ثوري يضع علامة على الطريق حتى ولو كانت هذه العلامة هي دم النبوة الذي .. ولقد قدر للحسين ان يكون هذا الرجل .. وكان دمه الطاهر هو هذه العلامة .
اسمعه يقول :

فانا الشهيد هنا على طول الزمان
انا الشهيد
فلتتصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزا داميا
للموت من اجل الحقيقة والعدالة والاباء
قطراته الحمراء تسرح فوق اطباق السحب
كي تصبغ الافق الملبد بالعداء
ببعض الوان الاخاء
من قلبي الدامي ستشرق روعة الفجر الجديد
من حر اكباز العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة اغلى عليه من الحياة
طوبى لابناء الحقيقة ادركوا ان الاباء
هو الطريق الى النجاة .

وخرج الحسين الى مستصرخيه وخاذليه .. خرج لانه كما يقول
« يخاف على الحقيقة والعدالة والسلام » وبخروج الحسين الى الكوفة
في رحلة الشهادة يتجسد الصراع الدموي بين روح الاسلام وجوهره
ومبادئه وبين اصحاب المصالح من الطبقة الجديدة .. صراع القيم ..
قيم نبيلة ثوري ويجب ان تعيش ضياء للانسان .. وقيم فاسدة
تستشري ليخرج من عبادتها الشر .. المبدأ والمصلحة وجهها لوجه ..
هل كان يملك الحسين في ظل هذه اللحظة التاريخية التي تفتك
بالدولة الاسلامية ان يعطي البيعة ليزيد ؟ .. هل كان يملك ان يتراجع ؟
.. هل كان بمقدوره ان يحجم عن الصراع ؟ .. انه لو فعل شيئا من
هذا لما كان الحسين بن علي ولما كان حفيد النبي ولما بشره بمكان قرب
مكانه في الجنة .
طفل الحقيقة كان يصرخ .. تنهار القيم .. وتنتهك العدالة ..

اعظم مخرج مسرحي في مصر وهو كرم مطاوع .. ولولا ان المسرحية قد
قدمت من خلال هذا المخرج لميت بفشل ذريع لانها تقوم على نص فيسر
ذي قيمة .. وهكذا - ايضا - قدر لمسرحية معين بسيسو ان تحرم من
الصعود فوق خشبة المسرح .

ومن جماع هذه المواقف التي اتخذتها مؤسسة المسرح حيال هذه
المسرحيات بشكل مباشر او غير مباشر مقصود او غير مقصود تجمعت
هذه القائمة من المسرحيات الجيدة المرفوضة .. وهكذا قسندر لموسم
مسرحي جيد ان يتوارى ولموسم آخر اقل جودة ان يظهر ويحتل دائرة
الضوء مضيئا الى فشل المؤسسة فشلا آخر .. كما قدر لجمهور
المسرح المصري تبعا لذلك ان يحرم من كتابه اللامعين امثال سعد الدين
وهبه ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرفاوي وعلي سالم في نفس
الوقت الذي حرم فيه كاتبان جديدان من الظهور هما معين بسيسو
وصالح مرسي .

ان اية نظرة موضوعية سليمة لا بد ان تقطع برجحان كفة هذا
الموسم « المرفوض » على كفة ذلك الموسم « المرفوض » .. وحتى لا نتهم
باطلاق الاحكام جزافا فاننا نقف - الآن - امام هذه المسرحيات المرفوضة
وقفة لا بد وان تكون للاسف سريعة لا توفيقها حقها الكامل من التحليل
والتقييم والنقد فمن المستحيل - ليس كذلك ؟ - ان نعرض لهذه
المسرحيات جميعا في مقال واحد وكل منها يستحق مقالا قائما بذاته ..
ولكن هذا الحق الاخير يبدو اكثر استحالة لانه يحتاج الى مساحة
زمنية تمتد الى ثمانية اشهر في هذه المجلة فنحن بازاء ثماني مسرحيات
.. واضعف الايمان ان نعرض لهذه المسرحيات ذلك العرض الجامع
مستهدفين الوصول الى جوهرها مباشرة والتعريف بها خاصة وان
معظمها لم يتناول نقديا على الاطلاق .. ثم - وهذا لا يقل اهمية - ان
نعمل على احياء وجودها بعد ان حكمت عليها مؤسسة المسرح بان تظل
ابدا خلف الستار .. واحسب ان هذا العرض سيقودنا في النهاية الى
تحديد اهم الخصائص والملامح والميزات التي تتفرد بها كسل مسرحية
على حدة او تشترك بها مع غيرها من المسرحيات .

● ثار الله : (1)

مع اول مسرحيات ذلك الموسم المرفوض نلتقي بواحدة من اضخم
اعمال المسرح المصري وهي مسرحية « ثار الله » التي كتبها عبد الرحمن
الشرفاوي في جزأين هما : « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » ..
والجزءان معا يكونان ملحمة درامية هائلة - 19 منظرًا في 42 صفحة -
لخروج الحسين بن علي وثورته واستشهاده في كربلاء .

والمسرحية تكاد تكون نموذجا مثاليا لمسرح الاستشهاد كما قد نجده
عند برناردشو واليوت وبيكيت وبولت وغيرهم .. فهذا هو الحسين
يرفض اعطاء البيعة ليزيد بن معاوية .. وهو يعلم ان هذا الرفض
سيقوده الى طريق طويل مليء بالفضائل ليس يعلم نهايته الا الله .

لقد قدر للحسين ان يوجد ليلعب دوره في لحظة تاريخية بالغة
الخطورة من عمر الدولة الاسلامية .. كان يمثل مع بقية قليلة من آل
وصحبه آخر ما تبقى من عطر النبوة وميراثها العظيم من القيم الثورية
السامية .. وكان لا بد لهذه القيم بما تحمله من مبادئ وافكار ان
تصطدم بشكل الدولة الجديد كما قام في الشام على يد معاوية وانصاره
وابنائهم من بعده .. ولم يكن للحسين من خيار .. صدام تاريخي
قذري كان على كل طرف من اطرافه ان يلعب دوره فيه كاملا .

كانت الخلافة تستبدل بنظام ملكي يرث فيه الابناء اباؤهم ..
وتحولت الشورى الى استبداد مزر يجافي روح الاسلام .. وسقطت
العدالة الاجتماعية لتتحول الدولة الاسلامية الى فئة قليلة ساحقة تملك
كل شيء وفئة كبيرة مسحوقة لا تملك اي شيء .. كان الابطال والثوار
يتوارون ليحل محلهم رجال السياسة والحكام .. وهكذا يصطدم ميراث

1 - نشرت مرتين : مرة مسلسل في جريدة الجمهورية ومرة في
كتاب من جزأين اصدرته دار الكاتب العربي بالقاهرة .

ولا بد من دفع الثمن .. ترى من يدفعه ؟ .. ليس غير مناضل ثوري
أبي .. ليس غير نبي يحمل روح الفداء .. وقد دفع الحسين
باستشهاده ثمن الحقيقة والعدالة والسلام .. وسقط ليصبح رمزا
ومثالا ومناورا .. سقط الانسان وعاش الرمز .. وذاب ذلك الكيان
المادي لتتحيا الاسطورة .. مات الحسين ليبقى شاهدا على عصره ..
وعلى اشباه عصره .
كان يقول :

ليست العبرة في قتل الحسين بن علي
انما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه
انا نأث الله فيكم .. فاطلبوه .

هذا هو المضمون العام لجوهر مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي
ودرة اعماله على الاطلاق .. وبرغم هذا العرض المبسر للمسرحية
الضخمة فمن اليسير ان نلاحظ ان الشرقاوي قد اختار هذه اللحظة
التاريخية بالذات من عمر الدولة الاسلامية واختار شخصية الحسين
على وجه التحديد ليقدم لنا « مثالا » لرجل من رجال المبادئ أو
« نموذجا » لبطل ثوري ليس اكثر من حاجة هذا العصر الى شبيه له ..
نعم .. ان الصراع الدموي الذي تدور رحاه اليوم سواء على المستوى
المحلي المحدود او المستوى العالمي المطلق بحاجة الى نماذج ثورية تقديري
بخلق الحسين وبخطه في النضال .. ان معركتنا بحاجة الى رجال
يضعون المبدأ فوق الحياة .. يملكون القدرة على التضحية بالنفس من
اجل الايمان بالقضية وعدالتها .. لقد استشهد الحسين ليحافظ على
القيم الفاضلة للدولة الاسلامية بشكل خاص وقيم الانسان على نحو
خاص .. ومعنى هذا ان هناك ما هو اعلى من حياة الحسين ومن دمه
الذكي الطاهر وعذابه الانساني العميق .. حقا هناك ما هو اعلى من
حياة الانسان الفرد .. جوهر الحياة نفسها كما يجب ان تكون .
لقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي هذه المسرحية ليقدم لنا بطالا
ثوريا في لحظة من احلك اللحظات التي مرت على الامة العربية ..
وكانى به وهو يقدم لنا هذا البطل الثوري يريد ان يقول اننا بحاجة
الى ابطال ثوريين على مثاله .

● سبع سواق : (٢)

وهذه مسرحية اخرى من مسرحيات الموسم المرفوض وهي المسرحية
الثانية - بعد المسامير - التي كتبها سعد الدين وهبة بعد النكسة
العسكرية وعنها .. وعنوان المسرحية يحمل دلالة تستمد معناها من
احدى اغنيات الفولكلور الشعبي المصري التي تقول « سبع سواق بتسقي
لم طفولي نار » وهي تفصح لنا عن ذلك الحزن العميق الذي يعيشه
المؤلف وابطاله لاحداث ذلك العام الحزين .. حزن يملأ القلب نارا
ولا نستطيع كل مياه سواقيه السبع ان تطفئ شيئا من لهيبه .
صدرت المسرحية في القاهرة فاذا بها تواجه باحتفاء شعبي نفذت
معه كل النسخ المطبوعة في ايام .. واحداث المسرحية قراءة من الاثر
- هكذا ازمع - ما لم تحدثه مسرحيات اخرى كثيرة قدر لها ان تصعد
فوق خشبة المسرح .

هذا هو الكاتب المصري بشكل عام والمؤلف المسرحي على نحو خاص
يقف شاهدا على احداث عصره يشارك فيها ويسجل وقائعها حتى ولو
كان تناول هذه الاحداث محفوقا بما لا حد له من الصعاب .
وفي اعقاب الهزيمة المروعة مباشرة ودوار ما حدث ما زال يلف
بالرؤوس خرج سعد الدين وهبة بمسرحية « المسامير » ليطلق من فوق
خشبة المسرح صرخة واحدة مدوية .. « سنقاتل » .. واليوم وبمسعد
مضي اكثر من عامين على احداث حزيران الدامية يخرج علينا سعد
الدين وهبة مرة اخرى بمسرحيته تلك ليطلق صيحة اشد عنفا - ربما -
تقول .. « لم لم نقاتل بعد لنسترد الارض السليبية وقد مضى على
الهزيمة عامان ؟ » .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة يقدم لنا سعد وهبة فنتازيا واقعية
- اذا صحت التسمية - تحكي قصة خمسة من شهدائنا الذين ماتوا
في سيناء .. لقد قام هؤلاء الخمسة من قبورهم في سيناء بعد ان
مضى على الهزيمة عامان وعادوا الى حيث المقابر في القاهرة ليدفنوا
وسط اهلهم وذويهم لانهم على حد قول احدهم وهو « عبد الفغار » قد
انتظروا تحرير الارض طويلا بلا فائدة .. يقول .. « الحكاية طولت
قوي .. واحنا قلقنا » .. غير ان موتى القاهرة يرفضون قبول هؤلاء
الخمسة الى جوارهم لانهم على حد زعمهم موتى وليسوا شهداء ولا يحق
لهم ان يدفنوا الى جوار شهداء عام ١٩٨٤ و١٩٥٦ وعام ١٩١٩ فضلا
عن شهداء معارك التحرير ضد الصليبيين والفرنسيين وغيرهم .. ومن
هذا الموقف يبدأ سعد الدين وهبة في تفجير القضية .. انه غاضب
ليس على الوطن وانما من اجل الوطن .. وهو في غضبه ذلك العنف
ينقد اشد ما يكون النقد قسوة وصولا الى اسباب الهزيمة الحقيقية .
استمع الى هذا الحوار بين « عبد العال » احد شهداء عام ١٩٤٨
و « عبد الفغار » احد شهداء عام ١٩٦٧ .. والاول يتزعم رفض قبول
الثاني وزملائه الى جوارهم في مقابر الشهداء :

عبد العال : اذا كانوا ما حاربوش يندفنوا معنا ازاى ..
عبد الفغار : احنا كنا مستعدين نحارب وهما قالو انسحبوا ..
عبد العال : المهم النتيجة .. النتيجة انكم انسحبتم من غير
ما تحاربو يبقى تفتبروا انفسكم حاربتم ليه .
عبد الفغار : اذا كانت العبرة بالنتيجة فانتم ايه كانت نتيجة
حربكم ..
عبد العال : احنا كنا على ابواب تل ابيب ..
عبد الفغار : وما دخلتوهاش ليه ؟
عبد العال : جت لنا اوامر الهدنة وما تنساش كمان السلاح
الفاسد .

عبد الفغار : اهي اوامر الهدنة زي اوامر الانسحاب والسلاح
الفاسد زي القيادة العسكرية الفاسدة .. دي زي دي .
ويترتب على هذا الموقف ان تعقد محاكمة من الموتى للفصل في
النزاع يقف على رأسها احمد عرابي ولكن الحكم لا يصدر في القضية
ذلك لان شهداء سيناء الخمسة يخنفون قبل النطق بالحكم .. ويكتشف
الجميع انهم قد اختلفوا وعادوا الى مقابرهم في الارض السليبية بعد ان
قرأوا في احدي الصحف عن « قيام منظمة للفدائيين المصريين في
سيناء » .

وفي هذه المسرحية التي تأتي - ربما - على قمة اعمال سعد الدين
وهبة يستعرض الكاتب تاريخ النضال المصري ضد اعداء هذا الشعب
منذ الحروب الصليبية حتى الآن وكانى به يريد ان يقول ان تاريخكم في
الكفاح الوطنى حافل بالامجاد والانتصارات وليست الحرب الرهيبة
الصهيونية الا جزءا من سلسلة طويلة ستنتهي حتما بالنصر كما انتهت
كل معارك هذا الشعب بالنصر العظيم .

ولكن الكاتب من ناحية اخرى وهو يقدم لنا هذه الخلفية النضالية
العريضة يقسو اشد ما تكون القسوة على ابناء اليوم .. وتبدو لنا
قسوته النقدية تلك من خلال تعرضه لقطاعات الشعب المختلفة في
مواجهة حادث الموتى الذين عادوا من سيناء .. انه يقدم هذه القطاعات
ليدينها ويصمها بالتهافت والادعاء والسليبية والاهتمام بالتفافه من الامور
في الوقت الذي يجب ان تتخلص فيه من كل هذه العيوب لنحشد كل
ما نستطيع من اجل المعركة المصرية المحتومة .

هذا هو الكاتب يقف موقفا نقديا عنيفا يطالب فيه الجميع بان
يرتفعوا الى مستوى اللحظة التاريخية الحاسمة وان يستمد ابناء اليوم
من شهداء الامس الشحنة النضالية الهائلة التي تدفع بهم الى القتال
والنصر .

لقد اطلق سعد الدين وهبة صيحته في المسامير .. « سنقاتل »
وها هو يطلق صيحته في سبع سواق .. « لنقاتل اذن » بلا ابطاء من
الان وحتى التحرير .. وليكن قتالنا من اجل النصر .

هذه مسرحية ثانية للأستاذ سعد الدين وهبه كتبها - أيضا - بعد ه يونيو ولم تجد طريقها بعد الى النشر .. وأضعف الإيمان - الآن - ان تنشر المسرحية بعد أن ضلت طريقها الى المسرح .. ويقول مؤلفنا انه بصدد نشرها فعلا .

ومسرحيتنا تلك تدور مثل « سبع سواق » في اطار الفنتازيا .. ولكنها هنا نوع من الفنتازيا الخالصة التي يتوسل بها المؤلف لاسقاط الكثير مما تحويه المسرحية من مضامين على واقع معين في لحظة زمنية ومكانية معينة .. ان المسرحية - بعبارة اخرى - وهي تحلق باجنحة الخيال في سماوات الوهم لا تنفصل عن الارض بل لعلها اوتق ما تكون ارتباطا بواقع حياتي موضوعي أرضي .. ويأتي هذا الارتباط من الدلالة البالغة الايحاء عن طريق الرمز الشفاف الذي ينتظم المسرحية طولا وعرضا .

فهنا مدينة اصابها سخط الهي على شكل عقاب فادح .. كانت مدينتنا - كما تظهر في مسرحية الأستاذ - تعيش ككل المدن الظالمة والمظلومة في آن .. تسير فيها الاحوال من سيء الى اسوأ وسط كثير من مظاهر الاهمال والتفكك والتراخي والتحلل والاثرة والمكابرة وحب الذات .. وكانت تلك بوادر الكارثة ، وجاء انذار من الله ولكن امرا لم يسمع لان الجميع كانوا يتكلمون .. وهنا وقع العقاب الفادح وكتب على اناس المدينة ان يعرموا من حاسة السمع .. واصبحت مدينتنا مدينة صماء .

وقد تصادف وقت وقوع الكارثة بالمدينة ان كان بعض رعاها خارج الاسوار .. وكانوا على وجه الدقة : مومس ومساعدتها خرجت تبحث عن عميل .. وقاطع طريق ومساعدته خرجا لسرقة احدى الحدائق .. ومتسول وتابمه خرجا يلتمسان الرزق من المحسنين .. ونجا هؤلاء جميعا من الكارثة .. وكان من السهل عليهم بعد عودتهم الى المدينة واكتشاف الوباء الذي حل بها ان يستولوا على السلطة ويحكموا هذا الشعب الاصم .. اما المومس فاصبحت ملكة صفتها السياسة .. واما قاطع الطريق فاصبح وزيرا مسؤولا عن الحكم .. واما الشحات فاصبح مسؤولا عن المال والضرائب والتموين .

وبفقدان حاسة السمع في المدينة فقد التواصل والاتصال .. يقول الجميع كل شيء ولا يسمع احدهم شيئا .. واستشرى الفساد وتحول الناس عن مهنتهم فاصبح المحامي راقصا - والواعظ حاويا والشاعر نصابا والموسيقي الفنان قردانيا .. واختل كل شيء .. كثر المنسل وقل الانتاج .. واستوحش الوزير وظلم فاسرف في الظلم وكان من السهل عليه ان يفعل كل شيء بامة القتم هذه .. ما داموا يهتفون له .

ووسط هذا الانهيار المادي والمعنوي الكامل كانت الملكة - المومس - (ويبدو انه لا بد من مومس في كل مسرحية من مسرحيات سعد وهبه وهو يعطف عليه عطفًا خاصا) .. تعيش قلقا مروعا وهي ترى نفسها على قمة السلطة في مدينة من الاصنام الحية .. كان يعذبها ان تحكم هؤلاء الناس وهم ليسوا بشر .. اسممها تقول .. « مش ممكن . ما حدش قال كده ايدا . انا ما اقدرش احكم ناس ما يبنغروش بين الحب والكره . ما يبنغروش الفرق بين الانتصار والهزيمة . ناس تحولوا الى كائنات بترقص بس وتهتف بس . انا افضل مليون مرة اني ارجع رقاصة ارقص بين ناس بيسمعوا زي البشر .. بيقولوا اللي هم عاوزين يقولوه وهم عارفين ان غيرهم سامعهم .. ناس حياتهم بتنظمها علاقتهم بغيرهم مش وحوش برية ما تعرفش غير تاكل وتنام وتفرج عن غرائزها وتقول اللي في نفسها وهي وانقة ان ما حدش سامعها .. اية فابدة الصراحة اذا كان الانسان عارف انها رايحة في الهوا .. لازم يكون هناك خوف من الصراحة عشان الصراحة يكون لها معنى .. لازم يكون فيه ثمن للحرية عشان الانسان يتمتع بيها

.. انما صراحة الوحوش في الغابة لا .. كلمة الحب البسيطة اتغير معناها .. كل العواطف الانسانية انتهت راحت .. بقت ذكرى لشيء معدش له وجود .. انا لا يمكن اسكت .. لازم الناس ترجع ناس .. لازم الناس تسمع وتحس وتخاف على مشاعر بعض عشان الانسان يرجع يحتل مكانه في عالم الانسان » .. وبالفصل تستقدم الملكة ذلك « الأستاذ » لحل المشكلة وينجح هذا في اختراع عقار يعيد الى الناس سمهم ولكنه يفقدهم القدرة على الكلام .. وانقسمت المدينة على نفسها بعضها يسمع ولا يتكلم وبعضها يتكلم ولا يسمع .. وانقلبت موازين كل شيء .. ذلك ان هؤلاء الذين يسمعون قد روعوا بما يحدث في المدينة واستعاض هؤلاء عن الطعام بالجوء الى العنف الجسدي واستخدام عضلاتهم لمقاومة ظلم الوزير والجابي والفاضي وغيره ممن ساموا هذا القطيع البشري سوء العذاب .. وفي الوقت الذي تنازل فيه الملكة عن الحكم يتقدم هذا الحشد البشري نحو الظلمة ليقتص منهم جزاء عدلا على ما فعلوه .

في هذه المسرحية - كما قلت - يمكن ببساطة اسقاط الكثير من محتواها الفكري على ظروف اللحظة ولكننا لا نريد ان نحد المسرحية بحدود مغلقة على واقع معين فالعمل بلا اي تصسف يتسع لينتظم الكثير مما يحدث في عالم اليوم .. ان المسرحية تحلق في آفاق انسانية رحبة .. ويجب الا تخضعها لآفاق نظرية محدودة تترجم الرموز والشخصيات بعملية ميكانيكية يرفضها الفن والفكر الى اشخاص يعينهم او واقع محدد ..

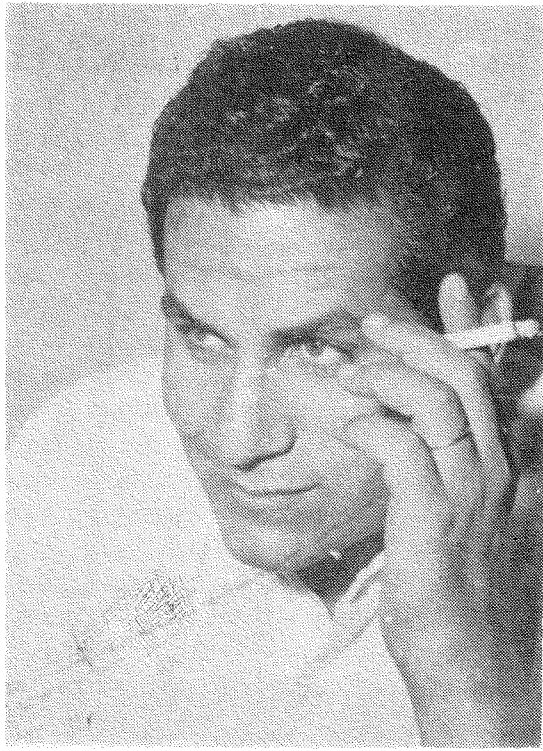
هذه مسرحية تطلق دعوة حارة الى ان يكون الانسان انسانا .. ان يرى ويسمع ويقول .. ان يكون حرا .. ان حجب الحقيقة عن الناس - كما يتمثل في المسرحية بفقدان السمع - يحزلهم الى قطيع ديماجوجي .. ومنع الانسان من ان يعبر تعبيرا عما يريد - كما يتمثل في المسرحية بفقدان القدرة على النطق - يحولهم الى حيوانات لا تملك الا القوة العمياء .. انه يعود بالانسان الى اسلوب وحياء الغاب .. وكلا الامرين لا يصنع شعبا ولا يقدم مدينة .. ان يصبح الانسان انسانا يرى ويسمع ويتكلم ويرفض ويوافق ويناقش ويرضى ويفض وبوافق ويمتنع .. ان يصبح الانسان - باختصار - حرا يملك الإرادة فهذا يصنع المعجزات .. يصنع المدينة الفاضلة .

● الخططين : (٤)

هذه هي آخر اعمال يوسف ادريس المسرحية كتبها قبل عدة شهور لتقدم في الموسم المسرحي الماضي ولكنها تعثرت لتجد طريقها في هذا الموسم الى مسرح الحكيم الذي سيفتتح بها عروضه لهذا العام .. ولست ادري كيف يتغير اتجاه مؤسسة المسرح من عدم تقديمها في الموسم الماضي الى عرضها في هذا الموسم .. ربما استردت المؤسسة وعيها في لحظة ولهذا تعمل الآن على تقديمها وهذا ما نرجو ان يتحقق بالفعل .

وقد اثارت هذه المسرحية ابتداء من اللحظة التي نشرت فيها - وربما قبل ذلك - الكثير من المناقشات التي بدأت ولما تنته بعد وما اظنها ستنتهي الآن شان كل الاعمال التي يفاجأ بها يوسف ادريس الجمهور والنقاد جميعا وتثير من الحوار والنقاش ما لا حد له . والمسرحية تتصل باوفاق اتصال بفكر يوسف ادريس ومسرحه على نحو عام ورائحته « العزاميز » على نحو خاص .. ففي نهاية مسرحية « العزاميز » اطلق يوسف ادريس صيحته الشهيرة على لسان « العزموز » مطالبا بالبحث عن « حل للعلاقة الابدية بين السيد والعزموز .. او بين الانسان والنظام سواء تمثل هذا النظام في مؤسسة سياسية او اجتماعية او اقتصادية .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة « الخططين » فان يوسف ادريس كان يحاول ان يقدم لنا وللانسان عموما ما تصور انه « الاجابة » على



يوسف ادريس

سيحقق السعادة الحقيقية للبشر وليست السعادة الزيفة .. ما اسم هذا النظام .. لا نعلم .. من الذي سيحققه .. انه الانسان بملكاته الخلافة التي لا تحد بحدود التخطيط المتعسفة .. ونظام المخططين الذي يسحق هذه الملكات في الانسان .

● عفاريت مصر الجديدة : (٥)

هذه احدى مسرحيات الاسم الطويل - تلك البدعة التي خرج علينا بها بيتر فايس في مارا - صاد - التي كتبها علي سالم تحت عنوان .. « عندما ظهرت العفاريت » . في النصف الثاني من القرن العشرين في قسم ثاني بوليس مصر الجديدة .. ليلا » وكان قد كتبها لتقدم في الموسم الماضي ولكنها ضلت طريقها الى المسرح بمثل ما يحدث الآن لمسرحيته الاخيرة « اوديب » التي كتبها لتقدم في الموسم المقبل ولكنها تتمش في هذه الايام بين مكاتب المؤسسة والمخرجين رغم علامات الابتهاار التي تعلق وجوههم جميعا لحظة ان تقرأ عليهم المسرحية .

واذا كانت مسرحيتنا هذه لم تجد طريقها الى النشر ولم تعرض فلقد قدر لها ان تقرأ في حلقات ادبية كثيرة وان تتعرض للتحميل والتقييم والنقد وان تحدث من الاثر ما لا يقل خطورة واهمية عما كان يمكن ان تحدثه اذا صنعت فوق خشبة المسرح او اجتمعت بين دفتي كتاب .

لقد اصبح من المألوف ان تسمع احدهم يسأل الاخر : هل سمعت مسرحية فلان ؟ .. بدلا من ان يساله هل قرأت مسرحية فلان او شاهدتها .. ومعنى ذلك ان حلقات القراءة المسرحية أصبحت تشمل خلايا فنية وثقافية على جانب من الاهمية والخطورة .. وهي ظاهرة حتمية على كل حال ولعلها بديل حديث للصالونات الادبية القديمة او شبيهه بظاهرة المقاهي المسرحية في اوربا .

ونعود لمسرحيتنا لنتلقى بعلي سالم وعفاريتته - وليس في المسرحية عفاريت على الاطلاق - وهنا نلتقي بالمؤلف في فكرة تعتمد على الفتنازيا - ولعلي سالم ولع خاص بالفتنازيا الذي يساعده على

٥ - عفاريت مصر الجديدة : لم تنشر .

سؤاله الصعب في العزاميز .. لقد قدم لنا « نظاما » تصور انه سيحقق للبشر السعادة المطلقة .. ولكنه اكتشف - من خلال المسرحية ان ذلك النظام لم يحقق شيئا من هذه السعادة فرفضه وتمرد عليه وادانه في قسوة .. وبات عليه وعلينا ان نقرب في آفاق المجهول من جديد لنبحث عن النظام الامثل الذي يحفظ للفرد حرية وكرامته وسعادته في اطار من الانسجام بينه وبين المجتمع او الدولة او النظام او المؤسسة .

تري .. ما هي تلك الاجابة التي قدمها يوسف ادريس ثم رفضها .. او ما هو ذلك النظام الذي ابتدعه ثم تمرد عليه .. انه نظام المخططين او دولة التخطيط .

فهنا جماعة سرية يقوم على رأسها زعيم هو « الاخ » .. ويمسك هذا الاخ تصورا لنظام يحقق في اعتقاده سعادة البشر .. تلك السعادة الحقيقية التي لا يدخلها باطل او وهم .. وتستولي هذه الجماعة على السلطة بأسقاط « مؤسسة السعادة الكبرى » ويبدأ نظام التخطيط .. وينتشر اعضاء هذه الجماعة على طول وعرض كوكب الارض ويتم تخطيط العالم .. كل العالم . نظام واحد شامل ينصوي تحت لوائه آلاف الملايين من البشر .. ومع لحظة الانتصار هذه ينظر « الاخ » من حوله فاذا هو واهم .. لقد قام هذا النظام من اجل سعادة الناس ولكن هذه السعادة لم تتحقق .. انها وهم .. كذبة كبرى ونظامه المخطط لم يغير من واقع وحياة الناس شيئا سوى انه صبغهم بلون واحد . الابيض والاسود ولا شيء بينهما .. ويكاد الاخ ان يجن بل هو يجن فعلا ويشور على فكرته ونظامه وتخطيطه ويخرج بثورته هذه السى الناس والشارع ولكنه يفسح . انه فرد وسط آلاف الملايين وحتى لو كان هذا الفرد هو « الاخ » مبدع النظام نفسه فانه لا بد مسحوق وضائع امام البناء المهول الذي شيده بالفعل .. ويضع نظامه الجديد البديل . نظام الالوان . ان يكون كل انسان كما يريد هو ان يكون بجماع ارادته الحرة واختياره . ولكن انى لهذا ان يحدث . ان « الاخ » لا يمكن ان يهدم نظامه ، نظام المخططين ، في الوقت الذي لا يمكن ان يشيد فيه النظام البديل ، نظام الالوان والاختيار الحر للفرد فهذا يستلزم انسانا آخر غيره .

ويستقط « الاخ » تحت وطأة النظام .. وكان لا بد ان يسقط لان شخصيته - ونظامه بالتالي - كانت تنطوي على كثير من التسلط والديكتاتورية والتعسف والقهر .. ولا يمكن ان تنقذه تلك الصحة الاخيرة التي تمرد فيها على نظام المخططين مطالبا بنظام الالوان البديل . هذا هو يوسف ادريس في بحثه المعذب عن اجابة السؤال الحائر الذي يؤرقه يصل الى اجابة سرعان ما يتمرد عليها في النهاية وكأنه به هو « الاخ » نفسه في عذابه وحيرته بين نظام التخطيط الذي ثبت زيفه ونظام الالوان الذي يتصور انه مصحوبا بالسعادة للبشر .

والمسرحية بهذا المعنى لا يمكن ان تكون موجهة لنظام بعينه او شخص بعينه او مجتمع بالذات .. انها تطرح قضية شديدة الرحابة والعمومية تتصل بعلاقة الانسان بالنظام بشكل مطلق .. وحتى المسرحية في بنائها الفني وشخصياتها تكاد تتحول - ان لم تكن كذلك بالفعل - الى عمل فكري شديد التجريد .

ان يوسف ادريس لا يمكن ان يتهم في هذه المسرحية بمعاداته لنظام بعينه - الاشتراكية مثلا - فهو يرتفع بمسرحيته فوق هذه الاهداف المباشرة .. ولكنه يقف رغم هذا ضد كل النظم التي تقوم على التعسف والاستبداد والخداع والقهر كذلك النظام الذي شيده الاخ .. وهو يقطع بان مثل هذه النظم لا يمكن ان تحقق السعادة للبشر ومن هنا فهي تحمل في داخلها عوامل فنانها .

شيء واحد يمكن ان يحل مشكلة الانسان مع النظام .. ان يطلق هذا النظام في الانسان كل ملكاته الابداعية وان يخرج به من دائرة الاطر الجامدة المتعسفة التي تجر عليه وتحوله الى نمط من آلاف الملايين بعد ان تجرده من جوهره الانساني الحقيقي .. هذا ما يطالب به يوسف ادريس في مسرحيته الاخيرة « المخططين » وهو ما يعتقد انه

استخدامها خياله الشديد الخصوبة والجروح - ولكنه يعالج هذه الفكرة الفنتازية بأسلوب واقعي .

فهنا ضابط يعمل في قسم بوليس مصر الجديدة وقد استطاع بدراساته الحديثة أن يقضي على الجريمة في المنطقة التي يعمل بها فلم تظهر حادثة واحدة على امتداد سنوات ثلاث الامر الذي استحق معه جائزة الدولة للامن والطمأنينة .. وفجأة يهتك هذا السلام حادث غريب .. اذ تقدم الدكتور سهير الخليلي استاذة المنطق في كلية الآداب لتبلغ عن اختفاء زوجها الدكتور احمد ابو الفضل استاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة .. ليس يعني هنا لماذا اختفى ولكن الذي يعني هو كيف اختفى؟ .. لقد اطفئ نور حجرة نومه للحظة لا تتجاوز الثانية ثم عاد النور ولكن الدكتور كان قد اختفى .. حادث محير وغريب .. زاد من حيرته وغرابته ان حوادث اختفاء الناس من كل المهن والطبقات قد زاد بشكل روع امن الجميع وقضى على الطمانينة في المنطقة ثم في القاهرة ثم في الجمهورية العربية بأسرها ..

أين يختفي الناس؟ ولماذا؟ ولمصلحة من؟ وما هي القوة الشريرة التي تخفيهم؟ ولاي هدف؟ هذه وغيرها أسئلة بات على ضابط البوليس المسكين أن يجد حلولاً لها في الوقت الذي بات عليه فيه أن يجد حلولاً يستعيد بها الطمانينة الى قلوب الناس الذين روعوا من حوادث الاختفاء .. ولكن جهود ضابطنا المسكين تذهب عبثاً ويبدو انه بإزاء قوى لا قبل له بها حين يقدم اليه احدهم يطلب الحماية بعد ان استشعر في نفسه بالحدس انه سيختفي .. ويتخذ الضابط كل ما من شأنه حماية الرجل ولكنه - وبالفراقة - يختفي من بين يدي الضابط .. ويصبح الامل معلقاً بعودة أحد هؤلاء الذين اختفوا .. وبالفصل يعود لنا الدكتور ابو الفضل ولكنه يعود انساناً آخر وقد اعترته الكثير من التغيرات البيولوجية والنفسية .. عاد كيانه جديداً مغرباً من الداخل .. عاد استاذ القانون - الذي فشل القانون في حمايته - ليرتك الجامعة وليمتن حرفة جديدة وليفتح معهداً للرقص وليترك زوجته .. عاد انساناً آخر بعد ان فقد جوهر الانسان .. ويفشل الضابط في الحصول على اية معلومات تصل به الى حل لفر الاختفاء ولكن الامر لا يزيد الا عناءاً ويستمر في عمله حتى تجتمع له الدلائل ويقف على سر الظاهرة واسرار مرتكبها ويستعد ليعن ذلك في مؤتمر عام .. ولكنه مع اللحظة التي سيكشف فيها عن كل شيء يطفأ نور المسرح ويختفي الضابط .

هذه - باختصار شديد - هي الخطوط العامة لمسرحية علي سالم التي يتناول فيها عن طريق الرمز الشديد الايحساء والشفافية بعض مثالب واخطاء مرحلة ما قبل ٥ يونيو والنسي ارضعت بالنكسة وادت اليها .. فهنا قوة خفية شريرة - وما اكثر ما عانينا قبل الهزيمة من مراكز القوى - تنكل بالناس وتقضي على حاضرهم ومستقبلهم وتعيدهم الى الحياة بشرا ليسوا كالبشر واناساً بلا اي جوهر انساني .

ويرغم انه يمكن اسقاط الكثير من مواضع اللحظة التاريخية التي سبقت الهزيمة على احداث المسرحية وشخصها فان علي سالم لم يجرد موضوعه من حدود الزمان والمكان .. او قل انه يتجاوز به حدود لحظة مكانية وزمانية معينة ويخلق في أفق انساني رحب وهو يعمم الظاهرة ويقطع بظهورها ليس على المستوى المحلي المحدود ولكن على المستوى الانساني والعالمي المطلق .. ان علي سالم يحب الانسان حبه لله وهو في هذه المسرحية يطلق صيحة حارة تدعو الى الحفاظ على الانسان فليس هناك على وجه الارض ما يستأهل تجريد الانسان من انسانيته بعد استلاب اثنان ما فيه وهو جوهره الاصيل .. هكذا حدث لكل من عادوا بعد اختفائهم وهكذا يفقد المجتمع اثنان ما يملك وهو الانسان الفرد الحر .

ان على النظام او المجتمع او الدولة ان تعمل على صنع الانسان وبنائه فالانسان هو رأسمال الحضارة والمدنية .. ولا يمكن لنظام ما ان يعتمد الى تخريب الانسان من محتواه تحت اي هدف .. فالانسان هو الهدف ، والوسيلة معا ..

لقد حاول كثيرون اسقاط مضمون المسرحية على سلطان المخبرات المصرية المنحرفة التي سقطت بعد ٥ يونيو .. والمسرحية تحتل هذا ولا شك .. ولكن الذي لا شك فيه ايضا اننا ننظم العمل ظلماً خادماً اذا نحن حددناه بحدود هذه الظاهرة المرصية التي ماتت مع لحظة الصحوة والتصميم على مواصلة النضال .. فالمسرحية تتجاوز هذه الظاهرة وتخلق في أفق انساني ارحب وليست قوى الاختفاء هنا الا تكتيافاً وتبركيزاً وايحاءاً لكل ما من شأنه تدمير قوى الانسان الابداعية الخلاقة من عناصر معادية .. ان علي سالم يطلق صيحة حارة ضد كل قوى الظلام .. اعداء النظام .. اعداء الانسان .

● مأساة أرنستو تشي جيفارا : (٦)

هذه مسرحية ثانية من مسرحيات الاستشهاد وهي الجهد الدرامي الاول للشاعر الفلسطيني معين بسيسو .. وقد اجتمع في الموسم المسرحي الماضي مسرحيتان عن جيفارا .. مسرحيتنا الشعرية هذه واخرى بعنوان « القاهرة ليلة مصرع جيفارا » لبخائيل رومان وكان لاحدهما ان تصعد على خشبة المسرح بينما يقضى على الثانية .. وتدخلت عوامل كثيرة اقلها فني واغلبها شخصي انتهت بتنجية مسرحيتنا هذه - وهي الفضلى - وتقديم المسرحية الاخرى وهي - في تقديري - دون مستوى مسرحية معين بسيسو التي لم تجد طريقها الى خشبة المسرح .

ومسرحيتنا هذه - ايضاً - من مسرحيات الاسم الطويل (!!) فاسمها الكامل هو .. « مأساة أرنستو تشي جيفارا من خلال يوميات قرية بوليفية عاشت في الثلث الاول من القرن العشرين » .. ومن الواضح من هذا العنوان - وهو ما تحقق في المسرحية - ان العمل لم يكن يستهدف تقديم حياة جيفارا او تاريخه النضالي او بطولته .. ان المؤلف يتناول شخصية جيفارا كمثل او كرمز او كنموذج للبطل الثوري .. وقيمة استشهاد هذا البطل وردود فعل هذا الاستشهاد على قرية فقيرة مسحوقة تحت وطأة الاستعمار واذنابه ابتداء من الشرطة والملك والمتعهد والقسيس الى اصغر مسؤول في القرية حتى ولو كان هذا المسؤول هو عميل الشرطة او المخبر السري .

وفي هذه المسرحية فان معين بسيسو لم يكن يقدم لنا بطلاً هو جيفارا وانما كان يقدم لنا بطولته هذه القرية البوليفية التي القيت فيها شرارة الثورة .. ومع اندلاع النار هادئة في اول الامر ثم مشتتة فتموهجة فعارمة فدمرة يمضي بنا الكاتب من خلال الشخصيات الريفية البسيطة في القرية والاحداث الاثر بساطة ابتداء من جهل الجميع بشخصية الثائر جيفارا وحتى بمعنى كله الثورة حتى مرحلة الوعي الكامل بالثورة والمشاركة فيها والموت من اجلها .

ان البعد الاجتماعي والوطني والثوري الذي ضمنه معين بسيسو احداث مسرحيته من خلال هذه القرية هو ما يرتفع بقيمة هذا العمل ويعطيه معنى ارحب واكثر عمقا وشمولا من مجرد تناول شخصية جيفارا والوقوف عندها .. ان جيفارا هنا - كما يظهر في المسرحية - هو الجدوة التي القيت في الموقد فاضرم النار فيه . ومن هنا تكتسب ثورية هذا المناضل ابعادها الاجتماعية العميقة وليست ذلك البعد الرومانسي المحدود لشخصية الثائر .

وللوصول الى هذا المعنى الشامل فان معين بسيسو يجرد مسرحيته من حدود المسرح التقليدي وينطلق عبر المكان والزمان حتى ليصل به الامر الى تقديم احداث مسرحيته في الثلث الاول من هذا القرن وقبل ان تظهر شخصية جيفارا على مسرح الحياة .

ان المؤلف يجرد شخصية جيفارا من كل صفاته التي نعرفها ويعطيه معنى البطل الثوري المطلق .. ذلك البطل الذي نعر عليه اليوم في دول امريكا اللاتينية وفي افريقيا وفيتنام وفلسطين وغيرها من

٦ - نشرت مرتين : مرة في مجلة « الكاتب » بالقاهرة . اعداد يناير وفبراير ومارس ١٩٦٩ .. ومرة في كتاب صدر منذ ايام .

شعوب العالم الثالث التي تناضل ضد الامبريالية العالمية .

والى جانب هذا البعد المكاني الذي يسقطه المؤلف على شخصية جيفارا كبطل ثوري فانه يسقط عليه بعدا زمنيا يمتد به عبر التاريخ حتى نجد جيفارا في نهاية المسرحية وقد ظهر لنا في صورة المسيح .. موحيا باستشهاده وموحيا ببعثه مرة اخرى كإنسان هذه المرة وليس كرمز او كاسطورة .

لقد الهبت هذه الشخصية خيال الكتاب والمثقفين في كل مكان من العالم .. ولكن هذا البطل كان اكثر الحاحا على وجدان الكاتب العربي الذي تلفت حوله بعد الخامس من حزيران يبحث عن نموذج .. عن مثال لمناضل ثوري .. عن بطل يسمى نحو حنقه بنفسه وهو يكاد يعلم مسبقا باستشهاده ولكنه يمضي الى سبيله ليدافع عن الفكرة ، عن البدا ، عن الهدف وليدفع ثمن مبداه من دمه .

ولهذا فلم يكن غريبا ان تظهر في عدة شهور بعد النكسة اربع مسرحيات تقدم كل منها بطلا ثوريا يقف كنموذج او مثال .. وهذه المسرحيات هي « ثار الله » التي قدمت لنا شخصية الحسين بن علي و « مأساة جيفارا » و « ليلة مصرع جيفارا » التي قدمت لنا شخصية هذا البطل الثوري ثم « بلدي يا بلدي » التي قدمت لنا شخصية « السيد البدوي » .

ما كان اجدر لهذه المسرحية ان تعطي خشبة المسرح بدلا من تلك الخطبة الحماسية الزاعقة الجوفاء التي قدمت تحت اسم « ليلة مصرع جيفارا » .. ولكن هل تقدم مؤسسة المسرح الفضلى دائما .

● القرش الأزرق : (V)

هذا هو الجهد المسرحي الاول لقصاص وروائي شاب هو صالح مرسي الذي يختبر امكانياته للمرة الاولى في مجال المسرح ويقدم لنا نفسه من خلال هذه المسرحية التي اجهضت ضمن ما اجهض من الاعمال الجيدة في الموسم الماضي .. ولكن المسرحية وجدت حريتها الى النشر وتحاول ان تجد طريقها في هذا الموسم الى المسرح وهو ما نرجو ان يتحقق .

ولا تخرج هذه المسرحية عن مجال خبرة الكاتب الذي استأثر به موضوع البحر والصيداين فجعله يكون اكثر قصصه القصيرة ، وكمل رواياته ، ومسرحيته الوحيدة التي تتناولها الان .. ولعلنا ونحن نقرا هذه المسرحية ان نتذكر على الفور - مع الفارق في المستوى الكيفي - مسرحيات يوجين اونيل عن البحر والبحارة .. وليس هناك ما يربط بين الكاتبين سوى اشتراكهما في الموضوع وتميز اسلوب كل منهما بما يمكن ان نسميه بالثر الشعري ذلك الذي نجده في كل مسرحيات اونيل ونجده ايضا في لغة هذه المسرحية .. تلك اللغة التي تحفل بايقاعات خاصة محببة لعلها مستمدة من روح البحر وعالمه الموهل .

وللحق فان عالم البحر والبحارة قد استهلك في افلامنا وقصصنا ورواياتنا ولكنه لم يزل بعد موضوعا بكرا في مجال المسرح .. ولعل هذه المسرحية ان تكتسب فضل الريادة في هذا المجال ، فضلا عن انها تتناول الموضوع من زاوية جديدة تماما .. لقد دارت معظم اعمالنا الفنية عن البحر حول موضوع واحد هو الاستغلال الذي يحيط بهذا العالم او ما يمكن ان نسميه بالاقطاع السمكي .. ولكن صالح مرسي في مسرحيته تلك الجديدة يتناول البحر من خلال معنى ارحب اكثر ثراء وشمولا .

فهنا مجموعة من الصيادين مختلفي المشارب والاتجاهات والاهواء .. لكل منهم عالمه .. ولكنهم بشكل مطلق يجتمعون حول شيء واحد هو اصطياد « القرش الأزرق » ذلك العدو الخرافي للود الموهل الذي يملأ البحر دما ورجبا ويحول ما بين هؤلاء الصيادين واحلامهم فسي

٧ - نشرت سلسلة بمجلة « صباح الخير » بالقاهرة .

الوصول الى الشاطئ الآخر .. ذلك الشاطئ الاخضر المزدهر الجميل .. شاطئ الحياة والاحلام .

انهم يجتمعون حول الهدف النبيل ويستمدون لملافة القرش الأزرق ما وسعهم الاستعداد ويخرجون اليه تحت لواء سيد من سادات البحر وشيوخه العتاة وهو القرش .. يجمعهم حول هذا الهدف عهد الامانة والوفاء واحلام الخلاص حيث الحياة والرخاء هناك على الشاطئ الاخضر النبيل .

وفي البحر يواجه مركب الحياة والنجاة بما لا يمكن ان يصل به الى بر الامان .. فهذه هي عهود الرجال تنقض وهذه هي الخيانة والعنفية والاحقاد في الصدور تنفجر دون علم « القرش » ذلك القائد الذي لا يرى ما وراء ظهره لانه لا ينظر الا الى الامام حيث « القرش الأزرق » ذلك العدو اللعين .. ومع لحظة الواجهة والكل قد وطن نفسه على النصر تموت المأساة وينتصر عدو الحياة على الرجال الذين فت في عضدهم بفعل الخمر والنساء والخيانة والعنفية واحقاد الصدور والتامر والسماح للسلبية والانتهازية بالتسلل بينهم فضلا عن عدم اجتماعهم في حشد واحد لحظة الواجهة مع القرش الأزرق .

ومع لحظة الدوار والكل يسأل : ماذا حدث ؟ وكيف حدث ؟ وما اسبابه ؟ يتفجر كل شيء وتظهر الحقيقة عارية لتكشف عن اخطاء الجميع .. ولكن « القرش » ذلك الرمز الخرافي للبطل يتماسك ويقسو ويصر على الواجهة مستفيدا من كل دروس لحظة الانكسار فلا عودة له الا بالقضاء على القرش الأزرق وتحقيق احلام الحياة في غد مشرق بالضيء على الشاطئ الاخضر .

هذا عرض شديد الاجاز - مغل بالضرورة - لمسرحية شديدة العذوبة عميقة الثراء في احداثها وشخصياتها .. ولكن القيمة الحقيقية في هذه المسرحية تكمن في ذلك الاستخدام الدقيق الرقيق للرمز ليس بلهمناء الميكانيكي الساذج الذي يربط كل شخصية بنظير لها في الواقع وكل حدث بشبيه له بحيث يصبح الامر وكأنه عملية رياضية بحتة .. وليس ذلك الرمز المستطلق الذي يرضي غرور الكتاب والنقاد ويصبح تفسيره طلاسمة وحلها - كما لو كان لغزا - هو كل المسرحية .. ولكنه ذلك الرمز الشفاف الموحى الواضح الدلالة العميق المغزى الذي تنمدد من خلاله وجوه الرؤية دون ان يفقد شيء من قيمته او معناه بل يزيد العمل ثراء وخصوبة .

ومن هنا فليس من التصف ان نقول ان المسرحية تحتمل - او هي كذلك بالضرورة - الكثير من الاسقاطات على اللحظة التاريخية المروعة التي اصيب بها الوطن العربي في الخامس من حزيران .. في الوقت الذي تنسحب فيه المسرحية ايضا على ما قبل هذه اللحظة وما بعدها لتصبح عملا يتناول الانسان على اطلاقه وهو بازاء ما يواجهه من تحديات .

هذا عرض - لا نقد - كان لا بد ان يأتي سريعا بالضرورة لانه يتجه مباشرة الى جوهر العمل لمسرحيات الموسم « المرفوض » فسي القاهرة نضعها هكذا بلا رتوش لنقارن بينها وبين اعمال الموسم « المرفوض » ولنخلص ببساطة الى ان هذه المسرحيات المرفوضة كان يمكن ان تشكل فيما لو قدمت موسما ناجحا على المستوى الجماهيري والفني معا . والان .. ما هي السمات التي تنتظم هذه المسرحيات وماذا يمكن ان نخلص اليه منها :

- اولا : ان القضية الاساسية التي تدور حولها اغلب هذه المسرحيات - او كلها - هي القضية السياسية .. ولكن هذه الاعمال تتناول القضية بدرجات متفاوتة وباساليب متفاوتة ايضا .. فمنها ما يتجه اليها راسا « كالمخطين » و « الاستاذ » ومنها ما يتجه اليها عن طريق آخر من خلال مضمون اجتماعي او انساني عام .

- ثانيا : ان النكسة العسكرية تشغل جانبا كبيرا من اهتمام هذه المسرحيات .. والحق ان المسرح المصري قد استجاب بصورة فورية

مسرحية ولم تعرض فجميع مسرحياتهم التي كتبوها وجدت طريقها الى خشبة المسرح .

- ومنها .. ان هذه المسرحيات رغم ان اغلبها قد نشر قد حرمت من التداول النقدي الكافي .. فلم تقيم هذه الاعمال - رغم اهميتها - ذلك التقييم الواجب .. فضلا عن ان تلك المسرحيات التي لم تنتشر قد حرمت من العرض والنشر والتقد جميعا .

- ومنها - اي من هذه النتائج - ان كاتبين جديدين هما صالح مرسى ومعين بسيسو قد حرما من الصعود فوق خشبة المسرح رغم جودة الاعمال التي قدماها . وبات عليهما ان ينتظرا من جديد او يقدموا اعمالا جديدة .

على ان اخطر هذه النتائج جميعا هو حرمان المسرح المصري من هذه الاعمال .. وحرمان الجمهور المصري من اللقاء بها من خلال المنصة الرائعة . ان رفض هذا الموسم المسرحي الجيد وتقديم ذلك الموسم المثافت الذي ظهر بالفعل بشكل سابق في تاريخ المسرح المصري نرجو ان تكون الاولى والاخيرة .

ولكن .. ورغم كل هذا .. يبقى ان الكاتب المصري ما زال قادرا على العطاء .. وما زال يملك القدرة على المشاركة في احداث وطنه باقتدار وشجاعة واقدام وانه قادر على التأثر باحداث وطنه - رغم صعوبتها - والتأثير فيها .. ويبقى بعد هذا ان هذه المسرحيات قد وجد اغلبها طريقه الى النشر وانه احدث اثره كاملا من خلال القراءة على الاقل وان بعضها الاخر سيجد طريقه الى العرض .. او يحاول ان يجد طريقه الى العرض وهو ما نرجو ان يتحقق بالنسبة لهذه الاعمال كلها فليس اصدق من الكاتب المسرحي المصري في تعبيره عن اللحظة التاريخية التي يعيشها الوطن الان .

محمد بركات

القاهرة

الى الشعراء الفلسطينيين

او الى ذويهم

جاءتنا الكلمة التالية :

سجلت موضوعا لرسالة الدكتوراه باشراف الدكتور شكري عياد بعنوان «شعر المقاومة في فلسطين منذ الاحتلال البريطاني» . فالمرجو من الشعراء الفلسطينيين او من ذويهم ، لا سيما اولئك الذين لم تطبع آثارهم الشعرية في هذه الفترة من دراستي ، موافاتي بما يمكنهم الاستغناء عنه ، او على الاقل ، بمصادر او مراجع لهذا الشعر يرون فيها فائدة للبحث مع شكري الجزيل .

حسني محمود حسين

العنوان الحالي : ١٣ شارع محمد كامل مرسى شقة ٢

مدينة الضباط بالدقي ، بالقاهرة

العنوان الدائم : الاردن - اربد ، معهد المعلمين - حوار

ورائعة منذ العام الماضي لظروف اللحظة التاريخية الحاسمة التي تتصل بمرحلة النكسة وما بعدها فكان بهذه الاستجابة اقوم صدى للتعبير عن وجدان الجماهير في لحظة بالفسة الخطورة والاهمية .. وظهرت في العام الماضي مسرحيات مثل « المسامير » و « العرضحالجى » و « اغنية على المر » كنماذج مشرفة لتلاحم المسرح المصري بالمركسة وتأثر الكاتب بالحدث السياسي وتأثيره فيه .. وقد استمرت هذه الظاهرة مع الموسم المسرحي الذي عرض فشاهدنا مسرحية « زهرة من دم » التي تعرض للعمل الفدائي الفلسطيني الذي تفجر مفضحا عن نفسه في صورة حاسمة بعد النكسة السريعة - والمؤقتة - التي هزت الوجدان العربي في ٥ حزيران .. وفي هذه المسرحيات التي عرضنا لها تطل علينا احداث النكسة وما صاحبها بشكل مباشر او غير مباشر من خلال مسرحيات « سبع سواقي » و « عفاريت مصر الجديدة » و « القرش الازرق » و « الاستاذ » .

وتناول الكاتب لهذا الحدث الخطير يؤكد استجابته ويؤكد انه يقف شاهدا على عصره بلا جدال .

ثالثا : ان عددا من هذه المسرحيات قد ذهب الى البطولات البعيدة او القريبة لانه كان يستهدف بالدرجة الاولى .. تقديم بطل .. او نموذج .. او مثال .. او نماذج توري .. نموذج تحتاج الى ميثيل له في هذه اللحظة وابلغ مثل هنا ذلك النموذج الذي يقدمه لنا عبد الرحمن الشرفاوي في ثنائية المسرحية عن الحسين بن علي .. وذلك النموذج الذي يقدمه لنا معين بسيسو عن جيفارا .. وفي هذه النماذج فاننا نلتقي بنماذج من ابطال الاستشهاد .. هؤلاء الرجال العظام الذين يذهبون الى قدرهم بانفسهم لتعلو مبادئهم فوق كل شيء .. حتى ولو قدر لها ان تلو فوق اجسادهم .

- رابعا : ان هذه المسرحيات التي تعرض لها جميعا لم تخل واحدة منها - الا قليلا - من نقد اجتماعي فيه شيء من القسوة وشيء كثير من العنف .. نقد لاخطائنا بشكل عام

وللاخطاء التي ادت الى النكسة على نحو خاص وهو نقد نلمح فيه الكثير من الفضب .. ولكنه الفضب من اجل المجتمع لا على المجتمع .. ومن المسرحيات التي يصنف عليها هذا القول .. مسرحيتا سعد الدين وهبه « سبع سواقي » و « الاستاذ » ومسرحية علي سالم « عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية يوسف ادريس « المخططين » .. ثم مسرحية صالح موسى « القرش الازرق » .

- خامسا : نلاحظ عند اغلب كتاب هذه المسرحيات جنوحا الى الفنتازيا .. ولكنها ليست تلك الخيالات التي تحلق بعيدا عن ارض الواقع .. فالفنتازيا في هذه المسرحيات تستخدم لتعميق هدف الكاتب الذي يرتبط بهذا الواقع .. وليس غريبا بعد هذا ان نلاحظ ان الكاتب قد لجأ الى معالجة فكرته التي تقوم على الفنتازيا بشكل واقعي .. يظهر لنا هذا في مسرحيات سعدالدين وهبه ويوسف ادريس وعلي سالم .

- سادسا : تشترك كل هذه المسرحيات في ان « الرمز » يقوم فيها بدور البطل .. وهو رمز جيد الاستخدام شديد الابعاء واضح الدلالة .. ولا تكاد نعر على واحدة من هذه المسرحيات تخلو من هذا الرمز .

- سابعا : بعد هذا فان عدم عرض هذه المسرحيات قد ترتب عليه مجموعة من النتائج .. منها :

- ان مجموعة من كتاب الـ نصف الاول قد تعرضوا - لأول مرة - للرفض وعدم الصعود الى خشبة المسرح .. وهؤلاء هم : عبدالرحمن الشرفاوي ، وسعدالدين وهبه ، وعلي سالم ولم يسبق لاحدهم ان كتب