

المسرح المصري والثقافة العربية

الدور الضار في السبعينات .. ثم ماذا بعدها؟

بقلم ساي خشبة

نحو خمسة اعوام مسرحية « مدينة المقنعين » وعرضت في مسرح الطبيعة ايضا تحت اسم « سندباد » ، وكان ذلك قبل ان يفرق مؤلفها في دوامة الاعداد المسرحي التي طغت على المسرح المصري اوائل السبعينات .

كاتب واحد اذن ، دؤوب ومنتظم ، ومرتبب ارتباطا واعيا بمصدر اصولي رئيسي من مصادر ثقافتنا القومية ، ومنتشغل في الوقت نفسه بقضايا واقعه وعصره وتطورات الفن المسرحي ومطالبه ، هو الذي استطاعت الحركة المسرحية المصرية ان تكتشفه وان تقدمه خلال اكثر من عشر سنوات ، هي من اكثر سنوات التاريخ الحديث في مصر خطورة واثارة ، اي انها من اكثر سنوات هذا التاريخ « درامية » وصلاحيه لتكوين المزاج الدرامي وخلق المادة الدرامية وتكثيف الاحتياج اليها ، سواء من جوانب تلك السنوات السياسية الخالصة ، او الاجتماعية في الاخلاق والعلاقات الانسانية والنماذج البشرية وانماط السلوك ، او في خلق البيئات الجديدة والتجارب العنيفة المصاحبة لها في المدن وفي الريف ، وفي الحياة المدنية والحياة العسكرية وفي الحرب والسلام ، وفي علاقات العمل والعلاقات العاطفية ، وفي الاتجاهات الفكرية العامة وفي مواقف الطبقات والافراد من مؤسسات المجتمع ، وفي مواقف الفرد المتوحد من غرائزه وقيمه ومثله العليا .

ومع كل هذه « الفزارة » التي يجود بها الواقع من المناخ والمادة الدراميين ، ويقدمها الى عقل ووجدان كل اديب فنان يستطيع ان يصوغ تعبيره عن تجاربه وتجارب مجتمعه صياغة درامية ، ومع اليقين من وجود العشرات من الادباء اصحاب مثل هذه القدرة ، وهذه المهوبة ، مع كل ذلك لم يقدم المسرح المصري في اكثر من عشر سنوات سوى كاتب واحد يمكن التوقف عند مجموعة اعماله التي تقدمها في هذه السنوات بالتحديد ، ويمكن توقع ان

من الافكار « الثابتة » في التأريخ الادبي والنقد الحديث في مصر ، فكرة تقول بأن الادب المصري الحديث لم يستطع ان يقدم اديبا « نجما » بعد يوسف ادريس ، او ان يوسف ادريس هو آخر من استطاع ان يتحول الى « اديب جماهيري » تنتظر جماهير القراء كتاباته مثلما كانت تنتظر كتابات طه حسين وتوفيق الحكيم (ايام صدقه) ومثلما تنتظر حتى الان كتابات نجيب محفوظ وغيره من ادباء جيله الجماهيريين الكبار . وقد نحاول في مجال آخر ان نبحث صدق هذا الحكم ، ولكننا نريد ان نلاحظ هنا ظاهرة من النوع نفسه .

فمنذ قدم المسرح العربي في مصر ، في اوائل الستينات « دفعة » ميخائيل رومان ومحمود دياب وعلي سالم ونجيب سرور — وقد رحل ميخائيل رومان عن عالمنا منذ سنوات ، ورحل علي سالم الى عالم المسرح التجاري قبل ان يصبح مستشارا دراميا على ما يقال في السعودية ... وكرس محمود دياب جل طاقته لكتابة السيناريوهات السينمائية ، وما يزال نجيب سرور يتردد بين مشارف الشعر واللاداعي وبين مشارف الدراما والبحث عن الوعي — منذ ذلك الحين لم يقدم المسرح المصري وجها جديدا — في مجال التأليف الدرامي — يمكن التوقف عنده وقفة طويلة مستبشرة ، باستثناء يسري الجندي ، الذي كتب حتى الان ثلاثة مسرحيات استمدها من تراث السير الشعبية العربية : « علي الزبيق » وكتبها عام ١٩٦٧ وعرضت على مسارح الثقافة الجماهيرية في الاقاليم ثم في القاهرة ، وبعدها مسرحية « يا .. عنتر » عام ٧٧/٧٦ ، وعرضت في مسرح الطبيعة في العام نفسه ، ثم كتب مسرحية « ابو زيد الهلالي سلامة » في العام التالي (٧٨/٧٧) وعرضت هذا الموسم في المسرح نفسه . والى جانب يسري الجندي « الدؤوب » وصاحب الخط المتصاعد المنتظم ، ظهر شوقي خميس الذي كتب قبل

تكون اعماله اضافة محسوسة الى تطور الدراما المصرية والمسرح المصري . (1)

لقد ظهر كتاب قدموا « خدمة مسرحية » جيدة وقوية مثل نبيل بدران ، الذي قدم ثلاثة اعمال من نوع « الكاباريه السياسي » الذي يشترك الكاتب المسرحي فيه بتقديم « المادة » التي يحولها المخرج والممثلون الاساسيون الى « عرض مسرحي » مرتبط ارتباطا مباشرا بالواقع الاجتماعي والمشاكل اليومية الملحة في لحظة بعينها من حياة المجتمع ، وهو عرض مسرحي يشترك اشتباكا نقديا مع هذه المشاكل الجزئية الحية في اللحظة القائمة المختارة، ولكنه بحكم همه النقدي المباشر الذي يجعله اشبهه بالكاريكاتور الصحافي النقدي ، لا يستطيع ان يتحول الى جزء من التراث الدرامي الادبي ، اي لا يستطيع ان يصبح في حد ذاته جزءا من التراث الثقافي للامة ، رغم انه يكون حين تقديمه تجربة مفيدة للوعي الجماهيري العام بالحياة القائمة من ناحية ، وتجربة مفيدة ايضا من نوع بعينه من انواع فنون العرض المسرحي من ناحية وقد ظهر كتاب اخرون ، استطاعوا في لحظة كبيرة من حياة المجتمع والامة ، مثل لحظة حرب اكتوبر ، ان يصوغوا الانفعال العام بهذه اللحظة صياغة درامية تحولت هي الاخرى الى « مادة » جيدة لعرض مسرحي قوي . وعلى رأس هؤلاء ، كان اسماعيل العدلي ، الذي كتب مادة العرض المسرحي الذي اخذ اسم « حدث في اكتوبر » . . ولكنه مثل هذه الصياغة ايضا لا تستطيع ان تعيش طويلا كجزء من تراث الادب الدرامي بصورتها الاصلية ، لانها كانت تحاول ان تمزج امتزاجا مباشرا باللحظة الهائلة التي عاشها المجتمع والامة ، وان تستولد من التفاصيل الحقيقية — من انفعالات الناس حتى بالبيانات العسكرية — الشعاع المناسب لما يجب ان « يعمل » غير العسكريين البعيدين عن جبهة القتال والذين فاجأهم القتال نفسه ، وان تمزج انطلاقا من هذا الشعاع ، بين « العمل » غير العسكري وبين المعنى العام لحياة الامة (صنع الحضارة) والمعنى المحدد للحظة نفسها (الدفاع عن الحضارة) . وفي عمل من هذا النوع لا بد ان يكون المجتمع وان تكون الامة في حالة « حرب » على الاقل حتى تستطيع استحضاره وايقاظه والشعور بضرورته من جديد ، كما سيتوجب اعادة كتابة العمل كله لحذف ما كان مأخوذا مباشرة من اللحظة القديمة ، واطافة ما سيؤخذ من اللحظة التي اوجبت اعادته .

وظهر كتاب من نوع ثالث ، حاولوا ان يكتبوا « اعمالا درامية » تستمد موضوعاتها من التجارب الانسانية « الواقعية » المحلية المعاصرة ، ولكنها لا ترتبط بمشاكل يومية وان حاولت استخلاص « القضية » العامة

(1) نرجو ان نقدم هذه الدراسة في عدد قادم

الكامنة وراء هذه المشاكل ، او القضية التي يمكن ان تثيرها هذه المجموعة من المشاكل او بعضها . ولكن هؤلاء الكتاب الذين يمكن ان نذكر منهم ناجي جورج وصلاح راتب وسهير سرحان ومهران السيد وعبد الله الطوخي وغيرهم . لم يستطيعوا ان يتجاوزوا الافق العادي والمتوقع لموضوعاتهم وتجاربهم . ولم يستطيعوا — على اختلاف مناحيهم الفكرية واساليبهم في التناول والبناء الفني — ان يتجاوزوا العطاء الجاهز في صورته الخام والمتوفر من خلال الزاوية الفكرية التي اطلوا منها على هذه الموضوعات وتلك التجارب . سنعثر دون شك على وقفة تألق او ابداع اصيل في مسرحية لهذا الكاتب او ذاك ، واحيانا على مجرد « لحظة » متأثرة في مسرحية ما من اعمالهم — وبعضهم ، مثل صلاح راتب ، كتب اكثر من ثلاثين مسرحية ، فنشر منها نحو عشر مسرحيات ، وعرضت له نحو خمس مسرحيات بإمكانيات جيدة من الناحية الفنية ، ومع هذا فان الاضافة التي يمكن ان تحصل عليها من اعماله ، الى عالم الدراما المصرية تكمن ايضا — ان عثرت عليها — في لحظات متفرقة في هذه الاعمال . . فكانت مجموعة هؤلاء الكتاب ايضا ، اضافات كمية الى تيارات واتجاهات موجودة من قبلهم ، ولم يستطع احدهم ان يكون اضافة « نوعية » اصيلة الى عالم الدراما المصرية ، الذي تقف اسما احمد شوقي وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور في قسمه « الشعري » واسماء توفيق الحكيم ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة ورشاد رشدي والفريد فرج في قسمه « النثري » كعلامات على الاضافات النوعية الاساسية فيه ، والتي لم تحصل على جديد بعد «الدفعة» الاخيرة المكونة من رباعي ميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور وعلي سالم .

فهل كان الكتاب هم المسؤولون عن ذلك الفقر ؟ ام كان المناخ السائد في الحركة المسرحية ، ام انه الجمهور ، ام هيئة المسرح ، ام حياتنا الاجتماعية والثقافية كلها بعناصرها الموضوعية وعناصرها الذاتية ، بما فيها الارادة الاتكالية ، الضعيفة والواهنة عند من يستطيعون الاضافة الاصلية ، النوعية ، الحقيقية الى تراثنا الدرامي ، في اكثر سنوات تاريخنا الحديث درامية واثارة . . لكن هي الاسئلة المتفرقة ، ولكنها ذات الاجابة الواحدة ، بالضرورة .

★ ★ ★

فلنبدأ من البداية .

هل كان مؤلفو المسرح هم المسؤولون عن ضمور التأليف الدرامي ، وخمول عملية الابداع الجديد في الدراما المصرية ؟

انهم دون شك اول المسؤولين ، واول من يواجه الهمم الاتهام والاسئلة . وهم الطرف الاول والاساسي من « العنصر الذاتي » الفاعل الذي يتحمل المسؤولية الرئيسية الرئيسية في عالم الفن ، طالما اكتملت له شروط الوعي وشروط مقاومة اي وعي زائف او ناقص او اي تضليل

تحدث الناقد الكبير عن حركة العبث في المسرح الغربي بعبارات الانبهار والاعجاب الشديد ، وباعتبارها حركة تعبر عن « وضع الانسان الحديث » في عالمه وفي عصره (باعتبار ان الانسان الغربي هو « الانسان ») . ولم يرافق هذا الاعجاب تحليل نقدي يوضح البعد الحقيقي للحركة ، باعتبارها جزءا من لحظة تعيسة من لحظات تطور الثقافة الغربية ككل وعجزها عن استيعاب العالم المحيط بها بعد ان تبينت انها ليست الثقافة الوحيدة التي يستظل البشر بظلها ، واعتبارها له عالما فاقد المعنى ، او مجنونا ينتحر ويهدم المعبد على رأس الجميع ، ويعجز البشر فيه عن الفهم والتفاهم ، لانهم فقدوا المنطق مع عقل العالم المفقود .

بعد هذا ، ونتيجة طبيعية لتطاول امد اغتراب ثقافتنا القومية المعاصرة ، بين تاريخ مفقود لم يكتشف ولم يتعرض للنقد ولم يصبح هو الاساس الشائع للمعرفة الثقافية للامة ، وبين غزوات خارجية متتابعة ، قد تأتي بأشياء من مضامين وأشكال وموضوعات « جميلة » ولكنها غريبة وليست مرتبطة بالتركيبة النفسية الاجتماعية القومية ولا بالهيكل للمجتمع المحلي الذي تغزوه ، ونتيجة طبيعية لضعف نفوس الكثيرين من الكتاب الصحفيين الذين احترفوا النقد ويشكلون « جوقة » مستديمة تشيع مناخا مزيفا ومؤثرا في الوقت نفسه ، ولقلة ثبات كثيرين من كتابنا المسرحيين انفسهم عند مواقف محددة وواعية ، ونتيجة للتشوه الذوقي والعقلي العام لدى جمهور المسرح نفسه بالتالي ، فقد تحولت صيحة الدكتور لويس عوض الخاطئة الى « موضة » باهرة وجذابة .

وحيث اننا كنا نعيش مرحلة تحول جذري ، سياسي واجتماعي ونفسي ، بقوانين يوليو وباكتشاف مصر لهويتها القومية العربية ولكن دون تمهيد سياسي ودون تربية نضالية حقيقية للناس « يتعلمون » في مدرستها عروبتهم ومصالحهم الاجتماعية وانهم ينتمون تاريخيا ، بالمنظور القومي التاريخي ، الى ثقافة متميزة والى مدرسة تؤمن بالعقل والعلم والوعي ، لا بالوهم واللامعقول والعبث ويتعلمون فيها ان « الغرب » لم يعد يستحق ان ننبر به ولا ان نقلده تقليد العميان للحاوي والقرود لبائع الطرابيش رغم ضرورة ان نتعلم منه ، وحيث اننا ايضا كنا في « عز » انتصارنا الوطني او الظن فيه ، وكانت الدولة — بكادها من ابناء فئات الطبقة المتوسطة المسؤولة عن ذلك الاغتراب التاريخي المتطاول الامد — في « عز » رغبتها في القيام بانجاز تحويل المجتمع الى مجتمع منتج ونشيط ومثقف — فتحول هذا على ايدي ذلك الكادر الخطير ، في مجال الثقافة ، الى مبدأ الكم قبل الكيف ، بانتاج كتاب كل خمس ساعات ، ومجلة كل يوم ، ومسرحية كل ليلتين واحيانا كل ليلة واحدة ، حيث كل ذلك ، بالاضافة الى ان العبث او « اللامعقول » كما اطلقوا عليه استسهالا ، كان يبدو خارجا على كل قاعدة ، وانه لا يحتاج الى اي

فكري او جمالي . ولكننا ونحن نتحدث عن حركة التأليف ، لا نستطيع ان نعفي نقادنا ، وبعض نقادنا الكبار بالذات من الاتهام ولا من الاسئلة ، لاشتراكهم البديهي في توجيه حركة التأليف ، وتزويدها بالمثل العليا الفنية الجديدة ، على الاقل طوال السنوات العشر التي لم تنتج فيها سوى كاتب مسرحي واحد جديد يمكن التوقف عند مجموعة متصلة من اعماله المرتبطة بأصل هام من اصول الثقافة القومية .

والازمة جذورها تمتد الى اكثر قليلا من السنوات العشر . فمذ أربعة عشر عاما ، وفي زهوة حركة التحول الاجتماعي في مصر ، والدعوة الى الوعي الاجتماعي ، والى العلم منهجا في بناء حياتنا جماعة وافرادا ، وبينما كان المسرح في مصر ، يوشك ان يكون المنبر الوحيد السذي تطرح من فوقه قضايانا الحياتية الكبرى بنوع فائق من الشفافية والشمول ، وبتدر معقول من الحرية ، اذا بهذا المنبر يفرق في موجة « العبث » او « اللامعقول » التي بدأت منذ عام ١٩٦٣ .

لقد بدت هذه الموجة كأنها هي جزء من عملية — مدبرة او تلقائية او عفوية — واسعة النطاق ، ولكنها لا بد تؤدي الى اغراق العقول المتلقية ، والتي اثارها وعود الحرية والعدل والعلم للتشوف الى المعرفة والجمال والتطهر بالفن ، في الغاز الميتافيزيقا بشكلها السطحي والشكوك العامة التي لا تولد سوى العقم الروحي المهلك ، والى الهاء « المتقفين » بالمعنى العريض للكلمة في العباب عقلية « لطيفة » تشغلهم بالتركيز الاعلامي المكثف عن كثير من قضايا حياتهم — وحياتنا — الاكثر جدارة بالاهتمام .

وقد بدأت هذه الموجة بسلسلة من المقالات ، كتبها الدكتور لويس عوض في الملحق الثقافي لصحيفة « الاهرام » آنذاك (خريف عام ١٩٦٢) ، وهو الذي كان صاحب الصوت الاعلى والمنتظم في حركة النقد المصري في ذلك الحين ، على أساس انه يعرف الجمهور المصري بما يجري في المسارح الغربية بعد رحلته « السنوية » في إنجلترا وفرنسا .

وفي حديثه عن المسرح ، لم يتحدث الدكتور لويس ، الا عن مسرحيات حركة العبث او اللامعقول . ورغم ان الدكتور لويس ممن يعرفون المنهج التاريخي في رصد ظهور وتطور الحركات الفنية والادبية ، ويستخدمه احيانا — بصرف النظر عن مقدار حسن استخدامه له — فقد تحدث عن حركة العبث من منظور الناقد الغربي الليبرالي ، اي من منظور السعي الى انتقاد المسرح الغربي من افلاسه — في اطار المحاولة الشاملة لانقاذ الثقافة الغربية بوجه عام من افلاسها الروحي — وليس من منظور ناقد ينتمي الى ثقافة اخرى تعبر عن تطلع حضاري مختلف وعن مسار تاريخي جديد لم يكده يخطو خطوات بداياته الاولى .

باغراء اولي من ناقد واحد ثم تحت ضغط موجة الدعاية غامضة المضمون ، العبائية اللغة باهتة الملامح متقطعة الاوصال محووة الشخصيات . . وحيث ان نقد مثل هذه المسرحية لم يكن يحتاج الى القدرة على صياغة جمل مفيدة وامتلاك مكان تنشر او تقول فيه الجمل المفيدة . . فقد غرقت مسارحنا في تلك الفترة ، وغرقت صحافتنا ، في موجة عارمة من العروض المسرحية والمقالات عنها كلها من نوع وعن نوع « اللامعقول » ، بالاضافة الى الكتب التي تخصص لنشر الاعمال المترجمة ، واعادة نشرها وتزويرها وتقليدها ، لكتاب مسرح اللامعقول .

اشترك في هذه العملية المضللة في اوائل الستينات حتى قرب نهايتها ، كتاب كبار من نوع توفيق الحكيم ، فهجر تطوره الطبيعي في مرحلته الثالثة ، مرحلة الواقعية الانتقادية (لتخفيف «النقدية») الجديدة التي بدأت بمسرحية « الايدي الناعمة » عام ١٩٥٣ ، فكتب مسرحيات يقلد فيها مسرحيات اللامعقول ، من نوع « يا طالع الشجرة » و « رحلة الزمن » و « القطار » و « الطعام لكل فم » . واشترك فيها رشاد رشدي ، فترك مساره في طريق الدراما النفسية الاجتماعية ، وكتب مسرحية « رحلة خارج السوق » وكرس جانبا كبيرا من مجلة « المسرح » التي كان مسؤولا عنها للدعوة للموجة الجديدة ، واشترك فيها يوسف ادريس الذي هجر مساره الواقعي النقدي وكتب مسرحيات « الفراير » و « المهزلة الارضية » و « الجنس الثالث » و « المخططين » ، وحتى ميخائيل رومان ، الكاتب الغاضب الجديد ، هجر بدايته التعبيرية النقدية ، وكتب مسرحيات « الخطاب » و « الوافد » و « الليلة نضحك » و « المعار والمأجور » وغيرها .

والدهش ان كل هذه الهجرات كانت مؤقتة وعارضة ، رغم انها كانت تعبر عن نجاح موجة الدعاية المركزة ، وانها لولاها لما كان لهذه الموجة نتيجة محققة من التأثير على جمهور المتفرجين انفسهم . وقد عاد كل من هؤلاء الكتاب بعد هجرته الى هجرة جديدة ، او الى ارضه الاصلية التي خرج منها اول الامر . عاد توفيق الحكيم الى واقعيته الناعمة ورموزه الكثيفة ، واتجه رشاد رشدي - حسب « الموضة » التالية - الى الموضوعات التاريخية وتلبس الحقائق بالخرافات ، ومزج الموضوع المسرحي بالاسقاطات - كما يقال - على الواقع القائم ، وكف يوسف ادريس تقريبا عن الكتابة للمسرح وان كان قد عاد الى واقعيته النقدية وغربته الكشفية الدائمة ، وهو امر يؤكد ان هجرة كل واحد منهم الى ارض « اللامعقول » لم تكن تطورا طبيعيا لاي منهم ، بقدر ما كانت امعانا في تغريب ثقافة قومية كان المفروض ان تشرع في اكتشاف اصالتها وان تحرص على تنمية ارتباطها بتراتها التاريخية واحتياجات امتها لكي تكون ثقافة قومية حقيقية .

ولكن هجرة هذه المجموعة من كتاب المسرح في مصر ، لقد امر غالبيتهم على انه ليست هناك قضايا جديرة بالمناقشة الا ما وصفها يوسف ادريس في احدي « شطحاته » بأنها القضايا « الكونية » او « الكلية » . وعلى ذلك لم يرضوا لانفسهم بمناقشة قضية اقل من علاقة الانسان المطلق بالكون او بالتاريخ في عومسه ، او بالله او بالحقيقة ، او في اقل القليل بالنظم الاجتماعية المحددة والمذاهب الفلسفية الكبرى ، التي ليس لها وجود اصيل ولا وجود نقى من اي نوع ، ذهني او واقعي متحقق في المجال الاجتماعي الذي يتعاملون معه ، اي في مصر وبقية اقطار العالم العربي .

فاذا تذكرنا المزيج المختلط الشاذ ، والمتحرك طبقا لقانونه التاريخي الخاص ، لنظامنا الاقتصادي - السياسي - الاجتماعي منذ الستينات اختلاطا استعصى على كل محاولة غير مبدئية او كل محاولة تقليدية للتعريف او للتحليل مهما كان أساسها النظري ، واذا تذكرنا الفقر المدقع الذي تعاناه حركتنا الفكرية والفلسفية نفسها وكيف انها تقف على فضلات موائد الفلاسفة الغربية ، او على بقايا متحجرة ويساء فهمها من فلسفات محلية سلفية ، لأمكننا ان نتخيل المستوى الفكري المحزن لغالبية هذه المسرحيات « الكونية » الفلسفية .

وتخلى معظم النقاد ، واعلام صوتا ، عن نعمان عاشور وعن محاولات سعد الدين وهبة للمحافظة على واقعيته الاصلية ، ولم يتحمسوا للتجارب الواقعية التي قدمها الفريد فرج وصلاح عبد الصبور ، وشنوا حملة رهيبة على ميخائيل رومان الواقعي ، وتجاهل معظمهم محمود دياب الواقعي ايضا . . . وكان كل ذلك التخلي والفتور والعداء والتجاهل ، مركزا على التجارب التي فضل فيها هؤلاء الكتاب ان يستمدوا موضوعاتهم وشخصياتهم من حياتنا الواقعية ومن قضاياها وان يجعلوها محاور مسرحياتهم وموضوعاتها . والغريب ان النقاد انفسهم الذين اقاموا شهرتهم على تبني الاتجاه الواقعي ، ثم ازدادوا « شهرة » بالدعاية والاهتمام بمسرح اللامعقول والعبث ، هم الذين ابداوا التخلي والفتور والعداء والتجاهل للتجارب الواقعية الجديدة القادرة على التحليق الى آفاق فكرية مرتبطة بواقعنا الاجتماعي والنفسي ، بقدر ما اتخذوا المواقف نفسها من محاولات عبد الرحمن الشرقاوي والفريد فرج ونجيب سرور وصلاح

معرفة من اي نوع لصنع مسرحية متداخلة المعاني ، غامضة المضمون ، العبائية اللغة باهتة الملامح متقطعة الاوصال محووة الشخصيات . . وحيث ان نقد مثل هذه المسرحية لم يكن يحتاج الى القدرة على صياغة جمل مفيدة وامتلاك مكان تنشر او تقول فيه الجمل المفيدة . . فقد غرقت مسارحنا في تلك الفترة ، وغرقت صحافتنا ، في موجة عارمة من العروض المسرحية والمقالات عنها كلها من نوع وعن نوع « اللامعقول » ، بالاضافة الى الكتب التي تخصص لنشر الاعمال المترجمة ، واعادة نشرها وتزويرها وتقليدها ، لكتاب مسرح اللامعقول .

اشترك في هذه العملية المضللة في اوائل الستينات حتى قرب نهايتها ، كتاب كبار من نوع توفيق الحكيم ، فهجر تطوره الطبيعي في مرحلته الثالثة ، مرحلة الواقعية الانتقادية (لتخفيف «النقدية») الجديدة التي بدأت بمسرحية « الايدي الناعمة » عام ١٩٥٣ ، فكتب مسرحيات يقلد فيها مسرحيات اللامعقول ، من نوع « يا طالع الشجرة » و « رحلة الزمن » و « القطار » و « الطعام لكل فم » . واشترك فيها رشاد رشدي ، فترك مساره في طريق الدراما النفسية الاجتماعية ، وكتب مسرحية « رحلة خارج السوق » وكرس جانبا كبيرا من مجلة « المسرح » التي كان مسؤولا عنها للدعوة للموجة الجديدة ، واشترك فيها يوسف ادريس الذي هجر مساره الواقعي النقدي وكتب مسرحيات « الفراير » و « المهزلة الارضية » و « الجنس الثالث » و « المخططين » ، وحتى ميخائيل رومان ، الكاتب الغاضب الجديد ، هجر بدايته التعبيرية النقدية ، وكتب مسرحيات « الخطاب » و « الوافد » و « الليلة نضحك » و « المعار والمأجور » وغيرها .

والدهش ان كل هذه الهجرات كانت مؤقتة وعارضة ، رغم انها كانت تعبر عن نجاح موجة الدعاية المركزة ، وانها لولاها لما كان لهذه الموجة نتيجة محققة من التأثير على جمهور المتفرجين انفسهم . وقد عاد كل من هؤلاء الكتاب بعد هجرته الى هجرة جديدة ، او الى ارضه الاصلية التي خرج منها اول الامر . عاد توفيق الحكيم الى واقعيته الناعمة ورموزه الكثيفة ، واتجه رشاد رشدي - حسب « الموضة » التالية - الى الموضوعات التاريخية وتلبس الحقائق بالخرافات ، ومزج الموضوع المسرحي بالاسقاطات - كما يقال - على الواقع القائم ، وكف يوسف ادريس تقريبا عن الكتابة للمسرح وان كان قد عاد الى واقعيته النقدية وغربته الكشفية الدائمة ، وهو امر يؤكد ان هجرة كل واحد منهم الى ارض « اللامعقول » لم تكن تطورا طبيعيا لاي منهم ، بقدر ما كانت امعانا في تغريب ثقافة قومية كان المفروض ان تشرع في اكتشاف اصالتها وان تحرص على تنمية ارتباطها بتراتها التاريخية واحتياجات امتها لكي تكون ثقافة قومية حقيقية .

ولكن هجرة هذه المجموعة من كتاب المسرح في مصر ،

نوع من الطقس السحري ، قد لا يخلو من قيمة جمالية مجردة (في حد ذاتها) ولكنه يستند الى مهارة مستمدة من « كيف » حضاري مختلف ، في اسسه وتوجهاته ومستوى تطوره ، وبالتالي في تعبيراته الجمالية ومن نوع احتياجاته التي يطالب من الفن المسرحي « الخاص به » ان يوفرها له .

وهكذا ايضا كان بوسع مؤلف المسرح ، ان يتصدى لموضوعه المسرحي بأسلوب موضوعي مشحون برموز واقعي قوي حينما يتصل هذا الموضوع بواقع المجتمع المصري قبل ١٩٥٢ ، ثم يضطر نفس الكاتب الى اخفاء موضوعه المسرحي وراء بناء « رمزي » كثيف ، ووراء نسيج اكثر كثافة من العلاقات « الرمزية » بين شخصياته « الرمزية » ايضا ، لكي يثير قضايا علاقات السلطة بالشعب ، او قضايا صراعات اجنحة السلطة المختلفة ، وخلال نسيج مكون من علاقات عائلية او طائفية ، فيتحمم ان ندرك من خلال عملية « ترجمة الرموز » انه يتحدث عن « لحظة معاصرة » وعن اشخاص معاصرين وانسه يقدم رؤية الى عصره ولحظته الراهنة ووجهة نظر محددة فيهما ، ولكن الاخراج المسرحي يصر - من أجل تمرير العرض - على تزويد النسيج المعقد بما يزيده تعقيدا ، وبما يساعد على القطع بانه لا علاقة بين العرض المسرحي وبين العصر القائم او اللحظة الراهنة ، حتى يقطع الطريق في ذهن المتفرج على العرض وعلى اي ربط بين ما يحدث في المسرح ، وبين ما يعيشه المتفرج خارج المسرح ، قبل وبعد معايشة المسرحية نفسها . (١)

ومن جانب آخر ، لا بد ان يستعد المؤلف المسرحي باجابات « جاهزة » ، محددة ، وأخرى مراوغة خالية من اي تحديد ، لكي يرد على اسئلة سيثيرها « النقد » حتما ، كانت تتلخص دائما في السؤالين : متى تدور احداث مسرحيتك ، قبل ام بعد ٥٢ او ٦١ او ٦٧ ؟ ومن تقصد بهذه الشخصية او تلك من اشخاص قيادة السلطة ؟ وحيانا كان على كبار اشخاص السلطة هؤلاء ، بأنفسهم ، ان يذهبوا الى المسرح لكي يحسموا الخلاف ويصدروا قرار الابقاء على المسرحية او انهاء وجودها .

وكان المعنى الحقيقي لكل ذلك « الاهتمام » هو ان المسرح ، في غيبة اي تنظيم للتعبير عن المواقف والرؤى الايديولوجية المتعارضة فيما يتعلق بقضايا الحياة الواقعية ، كان قد أصبح هو المنبر الاساسي للتعبير عن كل ما يموج به العالم الثقافي من تناقضات تعكس تناقضات القوى الاجتماعية المختلفة . ونحن نعرف لحظات بعينها من تاريخ المسرح الغربي ، ومن وجوده المعاصر لنا الان - تجسدت فيها بعض التجمعات الثقافية في تحويل المسرح الى « منبر » للتعبير عن مواقفها ورؤاها الاجتماعية والسياسية ، والى سلاح من اسلحتها الدعائية وسط الجماهير . ولكن المسرح في تلك الحالات ، لم يكن ، وليس ، سوى احد المنابر الكثيرة ، ومن اكثرها ثانوية ، وليس

عبد الصبور للتوجه الى التاريخ الحقيقي والى بعض ملامح التراث العربي الشعبي والتقليدي ، بينما تحمسوا دون سبب « ثقافي استراتيجي » واضح ، لتجارب سعد الدين وهبة ويوسف ادريس وميخائيل رومان - وحتى لتجارب رشاد رشدي حينما تحول الى ما حاول وصفه بالمحمية - وهي التجارب التي كانت تكتب - ببساطة - لخدمة مواقف سياسية تكتيكية تعكس على المسرح صراعات القوى المختلفة من قيادات السلطة ، ولا تكاد ترتبط بأي موقف ايديولوجي - سياسي - اجتماعي ، او فني ، متماسك ومتطور .

هكذا امتزج خلط قيم واسس الابداع الفني على ايدي مؤلفي المسرح ، بخلط قيم واسس النقد المسرحي على ايدي من احترفوا النقد او حتى على ايدي اصحاب الحق في التسمي باسم « النقاد » - ولنتذكر ان موجة الاهتمام بالمسرح ، بسبب انعكاس صراعات مجموعات القوى المختلفة عليه في الستينات ، قد اجتذبت انواعا مختلفة من الكتاب الصحفيين ، تتراوح بين المعلقين السياسيين وبين المعلقين الرياضيين ومحرري الاخبار ، للكتابة عن المسرح وفي « النقد المسرحي » - حتى بدا ، في سنوات بعينها ، ان نقد المسرح سيكون حرفة من لا يعرف له اهتماما معينا بين اهتمامات « الصحافة » العريضة - في مصر .

كان من الممكن ان نرى مسرحية تقوم على « حدوثة » شعبية ، تعكس التخلف الاجتماعي الاخلاقي للقيم الفلاحية في مواجهة علاقة « الحب » وحق الانسان « الفرد » في البحث عن تحققه العاطفي الخاص بعيدا عن احكام « القبيلة » ومطالب الشرف المرتبط بملكية الارض وملكية المرأة لضمان نقاء السلالة واستمرار الارض المملوكة في نطاق حياة الاسرة والقبيلة ، كان من الممكن ان نرى مسرحية - او مسرحيات - تقوم على « حدوثة » شعبية من هذا النوع (حسن ونعيمة ، شفيقة ومتولي - لشوقي عبد الحكيم ٦٤ - ٦٦) . فاذا بالمسرحية تتحول الى عمل يقوم على الايحاء بوجود « لعنة » خفية من نوع ما تطارد « انسان » هذا المجتمع لعنة اشبه ، بالسحر ، فيتحول العرض المسرحي الى

(١) كان جورج لوكاتش من اوائل من وضعوا الاساس النظري لاكتشاف ودراسة هذا الافلاس من زواياه الاجتماعية والتاريخية ، ولكن كتابات النقاد والمؤرخين وعلماء الاجتماع الثقافي الاكثر تخصصا كانت اكثر وضوحا في التدليل على الازمة وكشف مظاهرها ، من البيوت الى هربرت ريد ، ومن هاووزر الى نوسيان جولدلمان ، ومن توينبي الى بتريم سوزوكين ، ومع هذا فقد كشف الابداع الادبي عن اعماق هامة لازمة منذ البيان السريالي اوائل العشرينات ، وما تلاه من ظهور ادباء الجيل الضائع وشعراء الارض الخراب ، وفلاسفة لا معنى الوجود الانساني وكتاب الثورة المحيطة للمسرح .

الفرنسية في القرن السابع عشر والنزعة الكلاسيكية الجديدة ، والثقافة الألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قبيل وبعد الثورة الفرنسية وبتأثير الرومانتيكية الثورية .

ومع هذا « الطموح » فانا نعتقد أن الرواية ، الأدب الروائي ، لا الدراما ، هي التي ستلعب عندنا الدور الأول — بين الأنواع الأدبية والفنية المختلفة — في العمل على بلورة ثقافتنا القومية . ونعتقد أن الدراما « العربية » سيكون عليها أن تهجر المنصة التقليدية للمسرح — التي ورثتها عن الثقافة الغربية ، من ناحية ، وسيكون عليها أن تبحث عن نفسها — وعن دورها الأساسي — على شاشتي السينما والتلفزيون بقدر يفوق ما يمكن أن تجده وأن تفعله فوق أية منصة مسرحية من أي نوع .

القاهرة

صدر حديثاً

تراجميات (الصدرى لورنا

وأغايي زهران

اليسع محمود

سوى احد الاسلحة — ومن اقلها تأثيرا — في « العمل الدعائي السياسي » الجماهيري . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، لم يحدث ان توهم احد من النقاد او من مؤرخي الحركة الثقافية ، او من السياسيين ، ان المسرح سيكون هو الساحة الاساسية التي تدور فيها معارك الصراع الايديولوجي ، وان المسرح قد تحول الى مجرد « ساحة » للصراع الايديولوجي ، وانه قد تحول عن طبيعته باعتبارها « فنا » تنعكس عليه قضايا الواقع ، لكي يصبح مجرد ساحة للصراع الايديولوجي واداة سياسية .

ولكن هذا الوضع الذي وجد المسرح المصري نفسه فيه ، لم يكن خارجا عن سياق الحركة السياسية الاجتماعية والثقافية العامة في مصر . فقد طرحت هذه الحركة على هذا الفن السياسي بطبيعته ، مطالب اكثر مما تحتلها هذه الطبيعة ذاتها . ومع انعكاس اتجاه الحركة في السبعينات ، سحبت منه — تلقائيا ، وعن عمد معا ، تلك المطالب . فكان من الضروري ان يعيش السنوات الماضية ، وكأنه لا يعرف بالتحديد ما يفعل بنفسه ، ولا ما هي وظيفته . وكان من الصعب ان يسترجع على الفور مكانته الحقيقية ووعيه بنفسه ، باعتباره لغة غنية ، وجزءا من أدوات التعبير الفني عن العالم وعن المجتمع ، وكان من الصعب — سلبا — ان يكتشف ويقر بأنه ليس الساحة الوحيدة — ولا حتى الساحة الرئيسية — للصراعات الايديولوجية ، او المنبر السياسي الوحيد « المفتوح » لاطراف تلك الصراعات .

لكل ذلك ، لم تنتج تلك السنوات سوى الكاتب الوحيد الذي وضع يده على المصدر الاساسي للتحرك « السياسي/الاجتماعي/الثقافي » في السنوات المقبلة . وهذا المصدر ، ببساطة ، هو ذلك الجانب من تراثنا الثقافي — السير او الملاحم الشعبية — الذي تجمعت فيه الصباغة التلقائية التي وضعتها « الامة » لتاريخها وصراعاتها وأبنيتها السياسية والاجتماعية ، ولعذاباتنا شبيه «الزمنة» وللحلول التي وضعتها — وجدانيا على الاقل — لتلك العذابات ، ولإحلامها في المستقبل . ان الارتباط بهذا المصدر يقتضي القدرة على ان يستخلص الفن الدرامي منه جوهره — لكي يكون للمصدر نفسه فعاليته المعاصرة التي تبدو الان مجرد فعالية محتملة او ممكنة — فيكون للفن الدرامي اثره في ثقافتنا القومية وفقا لمقتضيات هذه الثقافة وشروطها الخاصة في عصرها هذا ، مثلما كان للفن الدرامي اثره في بلورة الثقافة الانجليزية في العصر اليزابيثي ، والثقافة

(1) يكاد نفس التقدير ينطبق على كتابات رشاد رشدي منذ مسرحية « اتفرج يا سلام » عام ١٩٦٦ ، حتى مسرحية « بلدي يا بلدي » عام ١٩٧٠ ، وعلى اعمال ميخائيل رومان ، ومسرحيتي يوسف ادريس الاخيرتين « الجنس الثالث » ١٩٦٩ « المخططين » ١٩٧٠ ، وعلى اعمال كتاب آخرين .