مسرح ألفريد فرج

مجدي فرج

لا يمكن النظر الى مسرح ألفريد فرج بمعزل عن حركة اليسار في مصر ، بدءا بالثورة وما أحدثته من متغيرات على الصعيدين المحلي والعالمي على السواء ، فمع ان وعيه الدرامي تخلق قبل حدوث هذا الفعل الاجتماعي ، الا ان مظاهر هذا الوعي قد واكبت التغيير الاجتماعي الذي أحدثته الثورة، وصاحبت ملكية الدولة لعلاقات وقوى الانتاج الاقتصادي ، وبالاجمال المكاسب الاشتراكية التي أقرها عبد الناصر عام ١٩٦١ .

يقع مسرح ألفريد فرج في قلب حركة اليسار ، أي في قلب الفعل الاجتماعي المتجه لتحقيق أشواق وأحلام جموع الكادحين من الشعب المصري .

وقد قدم نعمان عاشور تصوره الاجتماعي في ثلاثيته « الناس اللي فوق والناس اللي تحت ، وعيلة الدوغري » مستفيدا من الناحية التكنيكية بانجازات تشيكوف ـ الاوتشرك ـ ومناقشات أبسن ، وشو . ويطرح عاشور في ثلاثيته أملا متدفقا وساخنا داخل نطاق الصراع الاجتماعي الدائر آنذاك ، أي لحظة غروب البرجوازية الاقطاعية وصعود برجوازية المدينة وما مثلته من مد وطني عربي استطاعت به أن تجمع حولها كل القوى الوطنية والتقدمية في الوطن العربي . لقد انتصر نعمان عاشور للمحرومين في ثلاثيته ، وسعى لان يحقق بهم ولهم وضعا اجتماعيا أرفع شأنا مما هم فيه .

وتوقف سعد وهبه عند حدود الرصد السطحي ـ في أغلب الاحيان ـ لجملة من الانتقادات الاجتماعية والاخلاقية ، ولم يحقق وعيا شاملا بمكونات الطبقة التي سعى لكشف مثالبها ، فقد اهتم فقط بمظهر الخطأ الاجتماعي دون الخوض في المركبات الطبقية لهذا الخطأ.

كما ان انجازات ميخائيل رومان تشكل نزوعا لتحقيق المستحيل ، فمسرحه لا ينهض على بناء محدد ومحكم بعناصر درامية واضحة ، بقدر ما هو مجموعة من الحواريات تقترب في بعض الاحيان من مستوى الشعر ، وفي الاغلب تلتصق بباطن الواقع الاجتماعي ، في عزوف كامل عن تحقيق المعنى الشعري للفن ، غير ان الخطأ الذي وقع فيه ميخائيل رومان هو انه كان ضعيف الامل في حل يحسم المشكلة الاجتماعية التي أثارها في مسرحه .

هذا ، بينما تقدم يوسف ادريس بانجازاته معلنا عدم مسؤوليته في حل قضية العلاقة بين السيد والفرفور ، ثم فشله في الوصول الى حل اجتماعي في مسرحيته « المهزلة الارضية » .

لقد قدم يوسف ادريس الى المسرح المصري أشكالا جديدة ترتد في أصولها الى الموروث الشعبي ، لكنه أخفق في الوصول الى حلول اجتماعية .

هذا عن المسرح الاجتماعي المباشر ، أما الشرقاوي فقد استخدم التاريخ كثوب فقط لطرح أفكار عصرية ، لكنه قدم أبطالا رومانسيين في مسرحيتيه « مهران » و « الحسين » .

أما التاريخ عند ألفريد فرج فقد تجاوز حدود الشكل الى الوعي بالعالم ، وبالتناقض القائم فيه ، ذلك التناقض الرهيب الذي يدفع بالحركة الاجتماعية الى المزيد من الوعي بذاتها ، حيث ينتصر لقيم الحب والخير والجمال ، ليس بالمعنى البرجوازي بل بالمعنى الجدلي الذي يدرك ان صراعا محتوما يجب أن يتخلق من أجل انتصار القيم الفاضلة ، فضلا عن تنقله السريع والمباشر في استخدام جملة أشكال مسرحية متعددة تحقيقا لافكاره النظرية والايديولوجية .

لقد فهم ألفريد فرج الدراما كوعي بالتاريخ في الواقع ، وفهم التاريخ كاحدى أدوات التحقيق العلمي لفهم هذا الواقع ، كما استوعب الواقع على نحو مادي تاريخي ، يحتوي جملة هذه المعاني السابقة .

العدل :

من أهم الافكار التي يهتم بها مسرح ألفريد فرج ، فكرة العدل . ولقد تنوعت أشكال التعبير عن هذه الفكرة ، فهناك الشكل التاريخي والذي تمثله مسرحيتاه « سقوط فرعون » و « سليمان الحلبي » ، والشكل الاسطوري الذي تمثله مسرحيته « الزير سالم » ،

وجملة الاشكال الشعبيـــة والميلودرامية : « عسكـــر وحرامية » و « جواز على ورقة طلاق » الخ ..

وتناقش « سقوط فرعون » فكرة السلام المسلح في مواجهة الاعداء ، غير ان شعبا جائعا يستحيل عليه تحقيق هذه الفكرة ، وتنتهي المسرحية بالسقوط العادل لاخناتون ، الذي انصرف الى الاهتمام بعوالم مثاليـــة وميتافيزيقية . ففي غمار حركة مجتمعه ، نسي شعبه وفقد القدرات التكتيكية التي يجب أن يتصف بهـا أي حاكم ، ويأتي « حور محب » مقتنصا اخناتون من منطقة فضائله ، وبالطبـــع يتحول « حور محب » القـــائد العسكري الى بطل ، لكنه يصبح بطلا عاجزا عن رؤيـــة ما هو أبعد من مواطىء قدميه .

أما مسرحيـــة « سليمان الحلبي » فانها تتجـاوز كثيرا هذه الحدود المطروحة في « سقوط فرعون » ، نحن هنا أمام أطروحة أكثر شمولا ودقة ، فالحلبي يدرك بوعيه الحاد انه طرف في صراع سياسي كبير ، وعليـه أن يحدد موقفا واضحا ، كما ان عليه أن يحسم فـــي فعل خلاق جملة التساؤلات التي أقضّت مضجعـه ، فهو حين يقتل كليبر فانما يجيب أولا على سؤال كليبـر نفسه حول امكانية انتصار الضعيف على الاقوى منه ، فضلا عن اجابته الحاسمة حول ما اذا كان مـــن العدل تعيين « حدايه » الاعرج المجرم جابيـــا للمال ، فبهذا الفعل السياسي الخلاق يبدأ الجدل الاجتماعـي يتحرك من جديد ، في شكـــل الفعل ورد الفعل ، أي بطش الحملة الفرنسية ، ومقاومة هذا البطش .

ان جملة التراكمات الكميـــة في المعرفة عنـــد سليمان الحلبي قد تحولت تحولا كيفيا . ففي خـــلال تجواله الخطر في أزقة وحواري القـــاهرة ، وأروقة الازهر الشريف ، تعرّف الفتى على الكثير من انمـــاط ونماذج عديدة لحياة المصريين ، وكان طبيعيا أن تتحول جملة هذه المعارف الى فعل يستنهض به الحلبي حركة التاريخ ، فالحلبي هنا لا تؤرقه فكرة العدالة الا من خلال واقع ماديملموس ، بعكس اخناتون الذي ظل يسبح في عوالم ميتافيزيقية . ويكمن ثراء شخصية الحلبي فـي انه يقتل قتلا نزيها وعادلا ، ففي محاورته مع الكورس يسألونه « لماذا لم يقتل باشا حلب » ، فيجيبهم قـائلا « انه لا يقوى على القتل انتقاما » . ويسألونه ثانية على تسمية لقتل كليبر ، فيقول : « العدل » ، يكون التحول الى الكيف قد تمّ ، وبدأت خطة الفعل .

أما أبو الفضول « حلاق بغداد » فانه يحقق عدلا مـن زاويـــة أخرى ، فهـو يقتحـــم على الـــدوام خطوط دفاع البشر عن أنفسهم ، يكشف لهم عن خطـأ انعزالهم وانطوائهم . وهو حين يمارس هذا الاقتحام ، يكشف ان خطأ ما قد حدث لهؤلاء البشر ، ولا يملك الا أن يساعدهم ، والعدل هنا يتمثل في منديل الامـــان الذي حصل عليه من الحاكم . لكن لا يفوت الحلاق أن يطلب من الحاكم اعطاء كل فرد من الشعب منديـــلا للامان ، فهذا المنديل هو جـواز مرور صحيح وحقيقي الى الصدق والشهادة الحقة ، أي العدل ، فالحاكـــم العادل هو الذي يستطيع أن يحمي الرعية ، ويخلق لها أسلوبا أفضل للحياة .

لا تمثل « الزير سالم » عدلا ممكنا كسابقاتهـا ، ذلك ان سالم الزير لا يقرّ بغير اعادة أخيه حيا مطلبـا صحيحا لتحقيق العدالة ، فكليب قد مات غيلة وغدرا ، وفي سبيل تحقيق هذا المطلب يضرب سالم بسيفه في المستحيل ، وحين يشق سيفه الممكن ، يرفض قائلا : « فالعدل الكامل هو ما أريـد » . ثم يفلسف مطلبـــه وخسارة الصفقة قائلا : « أعدل أن أبيع دم ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم ؟ » . ويطلب أن يرتد الزمن ، فكلما أغرق في الدم ، أوغل بالتالي في استحالة تحقيق مطلبه « الا ان ما يصنعه البشر يتدفق دائما في وجهة واحدة، وما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك » .

على ان بطولة الزير سالم تكمـــن في محاولته الصادقة لان يحقق العدالة الكاملة ، لكنه حين يـــدرك عداء الزمن له يكون قد فهم استحالـة تحقيق مطلبه ، فيقبل بالتنازل التكتيكي ، أي قبول موت كليب فـــي مقابل اعتـــلاء هجرس للعرش ، فما دام الهـــدف الاستراتيجي عصيا على التحقيق ، أي ما دامت العدالة الكاملة مستحيلة ، فلا مفر مـــن قبول نصف الطريق اليها ، ذلك هو الممكن والمعقول .

ان العدالة التي تحققت كامـــلة بهزيمة اخناتون ونجاح الدعوة لفكرة السلام المسلح ، والتي استطـاع الحلبي أن يؤكدها بمقتل كليبر ، وحققها أبو الفضـل بالامن الاجتماعي ، هذه العدالة تعجز عن التحقق فـي اكتمالها (الميتافيزيقي) في الزير سالم ، فهو يصل الى تحقيق نصفها الممكن ، لكنه على المستوى الواقعي يحققها كاملة غير منقوصة .

الصراع الطبقي :

منذ أن أعلنت القوانين الاشتراكية في مصر عـام ١٩٦١ ، اعتبرت انتصارا للقوى العامـــلة المنتجة في المجتمع ، كما تضمن هذا الاعـلان التعبير عن افـلاس البرجوازية الاقطاعية ، ومحاولاتها العديدة للحفاظ على ما ورثته من مصالح طبقية .

تزداد فكـــرة الصراع الطبقي تحـــديدا وتكثيفا بمسرحية « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » ، ففـي هذه المسرحية يتحرك المجتمع حركته الاقتصادية بنـاء على حلم عذب بقدوم قافلة تحمل خلاص الانسان ، وبين الحاكم وطبقته ، والشعب الفقير ، يتحـرك التبريزي

بحنكة بالغة ، فهو يأخذ أموال الحاكم ، بادعاء ان قافلته سوف تأتي حتما . وهو بهـــذا يدفع عجلة الانتـاج الاقتصادي عن طريق اثارة الحلم بتحقيق العدل فـــي توزيع الثروة ، ويعيش الملك على وهم القافلة ، وتتحرك الجموع الى الانتـــاج بدافع الحلم ، ذلك هو الصراع الاساسي في المسرحية ، غير ان مظهـــرا آخر للصراع يتحدد في ذلك الاختلاف الدائم بين التبريزي وقفة .

فالتبريزي يحلم ، بتجاوز الواقـع ، متحركـا به الى التحقيق العملي لهذا الحلم ، أما قفة فلا يقبل أن يتجاوز مواطىء قدميه ، وهو صراع بين الحلم والواقع، طرفاه يكملان بعضهما برغم الاختلاف الجوهري فـــي مركبات الشخصية الدرامية لـــدى كل منهما ، حتى يؤمن قفة في النهاية بحلم التبريزي ، وبناء على هـــذا التلاقي الخـــلاق بين الحلم والواقـــع ، تتخلق دورة اقتصادية كاملة ، أو ان شئنا الدقة جمهورية فاضلة ، ويفقد معها الملك فاعليته في التسلط والسيطـرة على الواقـــع .

وأخيرا تتأكد قيمة طبقة الفقراء بالعمل الـــذي استطاع التبريزي أن يدفعهم اليه ، فالتبريزي يتجـاوز موقفه الطبقي تجاوزا كبيرا، وهذا التجاوز هو ما يحقق لـ « قفة » ذاته ثراء فكريا وعمليا ، كان من المستحيـل بالطبع تحقيقه من خـــلال التزامه الصارم بدراهمه القليلة .

وفي « جواز على ورقة طلاق » يتعمـــد المؤلف اغفال جملة المحسنات الدراميـــة والفنية وصولا الـى النتائج الفكرية بشكل مباشر وواضح ، فنحن هنا أمـام نموذجين من طبقتين مختلفتين : النموذج الاول يمثله مراد البرجوازي الطمـــوح للاشتراك فـــي الصراع الاجتماعي الدائر ، وفي محاولته الانسلاخ عن طبقتـه وتجاوزها ، يصطدم بالعـــديد من القيم الاجتماعيـة الراسخة ، والواجب عليه تنفيذها ، ممثلة في أمـه ، فضلا عن الصراع الاساسي بيـن مراد كممثل للطبقـة البرجوازية ، وزينب ابنة الطبقة العاملة ، فان هنـاك صراعا ثانويا ساخنا بين مراد في جانب ، وأمه وزينب في الجانب الآخر ، فأمه تمثل له الوضعية الاجتماعيـة المحترمة ، وزينب تمثل له حلمه المجهض ، أما النموذج الثاني فتمثله زينب التي أنقـــذت مراد ذات يوم مـن قبضة البوليس ، وبرغم حبهـــا لمراد ، لا تملك القدرة على التواصل معه ، وتحـــاول جاهدة أن تضمه الـى أحضان طبقتها ، الا ان الفشل في التلاقي الطبقـي بين مراد وزينب هو فشـــل علمـــي في الاساس ان جاز التعبير، أو هو استحالة علمية وتاريخية ان شئنا الدقة.

والصراع بطرفيـــه في المسرحية لا يتخلق كأحد مكونات التكتيك ، بقدر ما هو الجوهر الاساسي لفكـرة الوعي ، وهو الذي دفع زينب في النهاية الى أن تعلن ان زواجها من مراد كان خطة فوق ورقة للطلاق أي الطلاق الطبقـي .

ان قافلة التبريزي واستحالة الـزواج الطبقي ، فكرتان تعبران عن وعي اجتماعي لا يقف عند حـــدود اللحظة الآنية ، وانما يعتبرها احـدى مراحل التحـول الاجتماعي . فهذه اللحظة بالتحـــديد ، بكل كثافتها وعمقها ، هي بلا شك جوهر هذا التغير الاجتماعي كله ، لا سيما وانها لحظة في الوعي والادراك ، هي لحظة تفهم طبيعة التناقض الموجود في العالم .

البطـــل :

يقع جميـــع أبطال المأساة ســـواء الكلاسيكية (ايسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) أو النيوكلاسيكية (شكسبير ، راسين ، كورني) تحـــت سيطرة طبـع متطرف ، أو هوس في صميـــم شخصيتهم ، وهذا الطبع المتطرف هو ما يدفعهم لارتكاب الكبائر ، أو مـا يسميه أرسطو بالخطأ التراجيدي ، انهم يقعون جميعـا في مأزق فضلهم ونبلهم ، تعـــالي آغا ممنون ، بحث أوديب عـــن سبب الطاعون ، تردد هملت ، عطيـل وغيرته ... الخ .

أما البطل في العصر الحـــديث ، فهو أكثر وعيا بالمكونات الاجتماعية المطروحة ، فلم يعد يصارع قـدرا ميتافيزيقيا ، ولم يعد يعاني مـــن خلل في تركيبتـه النفسية، بل أصبح ذا فكر سياسي واضح ، وهو يدخل في صراعه هذا اما ضد المجتمع بما يمثله من قيم متخلفة ورجعية أو ضد السلطة كممثلة لعوامل القهر والاحباط، لكن البطل يبقى على الدوام داخل جملة هذه الصراعات ممثلا لاحلام الخلاص الاجتماعي العريض .

ولان مسرح ألفريد فرج ما يزال ينهض على الحدوتة بكل مكوناتها الشكلية حيث البدايـــة ، أي التمهيـد والوسط ، أي العقدة ، والنهاية ، أي الحل الفكري أو الاثر الشامل الذي ينتج من تفاعلات هـذه المكونات في ذاتها أو في صراعها مع مكونات الموضوع الخارجي ، هذا المسرح الذي تحكمه الحدوتة بطبيعتها هذه ، لا بد وأن يكون قوامه الاساسي وجود البطل .

لم يكن التردد الظاهر في شخصية سليمان الحلبي ترددا هاملتيا بمعنى التوزع بين الاقدام والاحجام ، ان تردد سليمان الحلبي هو في شكل البحث عن يقيـن ، فلا يستقيم تعيين « حداية » الاعرج جابيا للمال ، كما انه لا يستقيم أيضا ذلك النضال البرلماني الذي يمارسه شيوخ الازهر ضد الحمـلة الفرنسية ، والبنت التي سقطت في هوة المضاد الاخلاقي .. ان هـذا الاصطدام المستمر بالواقع هو ما يشكل وجهة نظر الحلبي عـن العدالة ، فبين حكمه عـلى كليبر بالبكـاء في بداية

المسرحية ، وحكمه بالقتل في النهاية ، تكون قد تكوّنت رؤاه النظرية والعلمية معا ، ويكون قد حسم الصراع بين الفعل ورد الفعل . ووصل الى يقين علمي وحقيقي بوجوب القيام بهذا الفعل ، أي مقتل كليبر . فبهذه النتيجة الباهرة وحدها يكون الحلبي قد استنفر الجدل الخلاق في المجتمع . لصالح القوى الوطنية صاحبة المصلحة الحقيقية في انهاء الاحتلال الفرنسي .

لقد أنجز ألفريد فرج في « سليمان الحلبي » ما لم ينجزه في « سقوط فرعون » . فشخصية اخناتون أحادية الجانب . تفتقد الكثير من التنوع والخصوبة في حركتها ووعيها ، مما خلق صراعا أقرب الى الملحمية منه الى الدراما . ذلك ان اخناتون فاضل فضلا كاملا يدخل في صراع مع شر صراح ، انه بالتحديد بطل مأساة رومانسي لا يعي سوى حلمه المثالي فقط ، أما الحلبي فقد استكمل مكونات اخناتون ، ذلك انه في صراعه مع الشر ، قد اقتحم حدود دفاعه وفرض قانونه هو الفكري والعملي ، وتصبح شخصية الحلبي بذلك نوعا من ذلك الاكتشاف الفكري ، لعجز اخناتون عن مواجهة الخراب الاجتماعي الذي حاق بموطنه .

هذا بينما تنهض شخصية الزير سالم على تناقض رئيسي وهام ، بين الفعل والمثال ، الفعل الذي انساق اليه سالم تحقيقا لطموحه المثالي ، فموت أخيه كليب يمثل انحلالا في ميزان العدالة ، ومسارا خاطئا يجب تقويمه ، وفي لحظة يتكشف فيها وعيه بالعالم في خط واحد مع مجونه وطموحه لتحقيق العدالة الكاملة ، يطالب بأخيه حيا ، وهو اذ يطرح هذه الفرضية العادلة انما يبرر لنفسه مستنقعات الدم ، وفي النهاية تنتصف العدالة باستحالة عودة الزمن ، أي تتحول من المثال الى الواقع ، وهو موقف تكتيكي بارع يسمح له بقبول فرضية اجتماعية جديدة هي ظهور هجرس ، وهذا الموقف التكتيكي هو مظهر الدعوة السياسية التي تتضمنها المسرحية بتحالف القوى الشعبية العربية . وبذلك يتحول سيف الزير سالم المنطلق من المستحيل، سيفا منطلقا في الممكن .

لقد بدأ الزير سالم بالمطلق والمثال . هو عدمي ، ماجن ، عربيد ، لا يقبل بغير اكتمال العدل ، حتى ينتهي سياسيا تكتيكيا بغير أن يفقد ذاته في مواجهة عالم جائر .

يعتبر أبو الفضول بداية التحقيق العلمي لفكرة العدل ، ذلك انه رجل مسلح بحبه للناس وايمانه بهم ، فهو لا يقدر أن يرى رجلا أو امرأة في مأزق دون أن يهبّ للنجدة (الخير يسحرني ويزجني ، دوائي وشفائي هو أن أهبّ للنجدة) .

غير ان « بقبق » يحلم حلما كسولا بالمجد والحسان ، وهو حلم يقظة سرعان ما ينهار بانكسار القدور التي يتعيش من بيعها . ان الخطأ في حلم « بقبق » يبدأ من فراغ اجتماعي وصولا الى تحقيق منجزات عملية .

أما التبريزي وقفة فيمثلان عناصر بطولة مكتملة، فكلاهما يمثل بناء اجتماعيا مستقلا ومنفردا عن الآخر ، وبنظرة جدلية فهما يمثلان بناء واحدا . فالتبريزي هو حلم قفة وخياله ، وقفة هو واقع التبريزي والارض التي يقف عليها ، بكل ما يمثله من وعي بالمادة . أي مسار التفكير ومدى ارتباطه بالواقع . هما وجهان لعملة واحدة . وامتداد خلاق لابي الفضول وبقبق في وحدة واحدة ، كما انهما يمثلان أيضا التحقيق الموضوعي للجمهورية الفاضلة التي سعى اليها أبو الفضول وبقبق معا ، وما اعجاب قفة بالتبريزي الا اعجابه بحلمه هو نفسه ، حلمه هو الشخصي بالثراء ، مما يدفعه في النهاية الى انقاذ التبريزي وبنفس حيلة الحلم التي أقام عليها التبريزي جمهوريته الفاضلة .

تستوعب البطولة في مسرح ألفريد فرج صفة انسانية أساسية هي تجاوز الواقع بالحلم . تطرف هذا الحلم عند أبطال المأساة ، كما أن أبطال الملهاة يتميزون بنفس القسمة الجوهرية في تكوينهم ، كلاهما يسعى لتحقيق حلمه بالوسيلة التي تتيحها له ظروفه في المسرح وفي الواقع الاجتماعي معا .

القاهرة

صدر حديثا :