من تاريخ المسرح المصري الحديث

الريحاني والنزعة الواقعية الانسانية

بقلم
محمد فرحات عمر

اذا اردنا ان نؤرخ للمسرح المصري المعاصر، فلا مندوحة لنا عن ذكر اتجاهين غلبا على طابعه : الاتجاه الاول هو الاتجاه الرومانتيكي الكلاسيكي الذي سار فيه معهد التمثيل العالي ومسرح الفرقة المصرية وعلى رأسها يوسف وهبي . أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الواقعي الذي سار فيه مسرح الريحاني . فمدرسة معهد التمثيل تعتمد في تكوين الصياغات الفنية على الاستعراض في الايماءات والاشارات ، والتهويل في الحركات والتفخيم الصوتي والترتيل في الالقاء . وربما ساعد على هذا، الجو التاريخي للرواية او النظم الشعري الذي صُب فيه الحوار المسرحي. ولكن يوسف وهبي لم يستطع الخروج عن هذا اللون حتى في الروايات العصرية ، فتورط في كثير من الاخطاء التي كادت تطيح بسمعته الفنية، منها انه اتخذ من المسرح – بلا مبرر – منبراً للخطب الرنانة ثم قفز من هذا الى مجال فسيح اجاد فيه المواعظ الجوفاء والحكم الخواء . اما الريحاني فقد اصطنع منهجاً واقعياً يقوم على التعبير « الطبيعي » الشائع المساير للسجية السلسة ، والفطرة السليمة ، التي نلمسها في ميدان الحياة العادية . كما ان الاداء الانفعالي عنده أداء حي ، تشهد له التجربة الاجتماعية ، بما يتضمن من لواعج وخلجات لها دلالاتها في الاعيان . وسر ثراء هذه الشخصية الفنية يرجع في الواقع الى التجارب الفنية التي مارسها الريحاني في اكثر من مجال ، ثم استوعبها جميعاً وتمثلها حتى تكوّن لديه هذا الوجدان الخصب ، وهذه الحاسة الجمالية التي ينم عنها كل ذوق سليم ، ودراية فائقة . فقد استمد الريحاني تجاربه من واقعنا الاجتماعي ، ثم عمل على تنميتها وتطويرها في إطار واقعه المسرحي ، هذا فضلاً عن انه استفاد كثيراً من خبرات الآخرين كشارلي شابلن وتوتو وفرقة الكوميدي الفرنسية . ولعل استفادة الريحاني من هذه التجارب ، ترجع الى قدرته على التحليل الذاتي ، او الاستبطان ، والوقوف على نقط الضعف ومركبات النقص ، والعمل على التنفيس عنها في غمار النشاط المسرحي مما يعين على الحماس في الاداء ، والاحكام الفني ، والاخلاص في التعبير . ولقد بلغ الريحاني من عمق الانفعال والقدرة على الاندماج مبلغاً عظيماً في فيلم « غزل البنات » . واني اذكر تلك اللقطة السينمائية الخالدة ، التي كان يبكي فيها الريحاني ، وكانت عيناه مفعمتين بالدموع السخية الوضاءة ، تسيل مدراراً بغير حساب . هذه استجابة فنية رائعة لا نجد لها مثيلاً الا عند شارلي شابلن او بول موني او لورنس اوليفييه او من على شاكلتهم من عمالقة الغرب . ولقد افلح الريحاني كل الفلاح في مسرحيته « حكاية كل يوم » لانها كانت تمثل مأساة حياته الزوجية ، كما جاز انتصارات فنية كثيرة في جميع رواياته على العموم، لانها كانت ادوات تنفيسية ناجعة خففت عنه وطأة الافكار المكظومة ، ولأنها كانت مجالاً خصباً استطاع ان يحيا فيه بكيانه كله، وان يستجيب فيه بادق الاحاسيس .

والشخصية التي كان يقوم بها الريحاني على المسرح في مطلع حياته الفنية هي شخصية كشكش بك عمدة « كفر البلاص » ، ولقد ذاع صيت هذه الشخصية وذاع معها صيت الريحاني. الا ان الريحاني لم يلبث ان تخلى عن هذه الشخصية وذلك لعدة اسباب منها أنها كانت من العقم والضحالة بحيث لم يكن من اليسير عليها ان تشبع الآمال التي كان يهدف اليها الريحاني . زد على هذا ان الريحاني إضطر ان ينمو مع المجتمع الذي يعيش فيه ، وان يتطور مع مشاكله ومعضلاته ، فيتفهمها ويقف على مضمونها الحقيقي . فلا جرم ان ظهر بعد هذا على رأس فرقة جديدة وقد خلع قفطان كشكش بك وعمته وصار مطربشاً أفندياً – يلبس بذلة – من الطبقة الوسطى . وحاول الريحاني بشتى الطرق والوسائل ان يصور المتاعب والآلام والمخاوف التي تكتنف

حياة الطبقة الوسطى في مصر، وهاجم الاقطاع في غير هوادة، وتهكم على طبقة الباشوات والامراء، واشاد بكفاح الطبقة الكادحة، ومجّد المصرية المناضلة، وازدرى العناصر الغريبة الدخيلة عليها. فهذه القفزة من شخصية كشكش بك الى شخصية هذا الافندي من الطبقة الوسطى كانت ضربة معلم ولا جدال؛ فلم تكن امراً عشوائياً، بلا نكتة داعية ولا غاية منشودة ولا هدف مرسوم. بل ان هذا الانتقال الخطير الذي طرأ على الريحاني، انما يدل على حيوية هذا الرجل وطبيعته الديناميكية التي تتضمن في جهازها الداخلي قدرة هائلة على التكيف وتحقيق التكامل الفني.

ولقد كان نجيب الريحاني انساني النزعة، فقد إستطاع من خلال هذه الشخصية الحصبة (شخصية الافندي المصري الذي ينتمي الى الطبقة الوسطى) ان يعبر عن اسمى المعاني الانسانية، فقد مجد السعادة واشاد بالحب، ونادى بالرحمة، ودعا الى التعاون ونبذ الغبن والاجحاف، كما لم يتعصب لدين ولم يتزمت بقومية، فلم يقل يوماً على مسرحه «مصر فوق الجميع»، كما قالها آخرون على مسرح رمسيس. بيد انه لم يخل من وطنية جارفة احياناً، فقد هاجم «عصبة الامم» في إحدى مسرحيات كشكش بك عندما استنكفت من مناقشة القضية المصرية، كما ذيل مسرحية «حسن ومرقص وكوهين» بنكات ساخرة على «مجلس الامن» الذي رفض إستجابة مصر الى مطالبها. وتتبدى انسانية هذا الرجل العظيم في مسرحية «حكم قراقوش» حينما طعن في «الملكية» وشهر بمظاهرها الكاذبة وانتصر لرجل الشارع الذي يعيش على الفطرة السليمة بمعزل عن اي تكلف أو تعقيد. ففن الريحاني فن تشيع فيه الروح الانسانية. ويكفي لهذا ان نحدد ماهية النكتة فيه: فنكتة هذا الرجل ليست نكتة «لفظة» بل هي نكتة «إنفعالية». فالنكتة اللفظية تتميز بالمحلية الاسيرة وبالقومية الخالصة، فضلاً عن انها تخضع في بنائها لقوانين تداعي المعاني الحر، مما يسبغ عليها الطابع الميكانيكي البحت. وعلى العكس من هذا نجد الانفعال لغة عالمية، كذلك يُعد التعبير بالوجه والاشارة والايماءة من اهم الادوات لابراز الانفعال في ميدانه الموضوعي الانساني. كما ان التعبير بالانفعال ليس صياغة آلية وانما هو بناء حي بكل ما تحمل كلمة الحيوية من معنى.

ومن السخافات التي نسمعها في هذه الايام قولهم بان فن الريحاني كان يتسم بالآلية المحضة، فقد صب سريعاً جميع ممثليه في قوالب من حديد وجعل كلًا منها على هيأة معلومة لا يتعداها في مرحلة إثر اخرى، وهذه السخافة مردودة. ولنضرب مثلًا بالأستاذ محمد كمال المصري (شرفنطح)، ولنستعرض معاً ادواره او بعضها في مسرحيات الريحاني لنجدها على تباين عظيم: فدور «نسيم افندي المطراوي» «الباشكاتب» الرجل الجاد المحتشم في مسرحية «الدلوعة» على نقيض «الشيخ حميسي» الرجل الخليع الهازل في مسرحية «الدنيا ماشية كده»، وهذا او ذاك لا يمت بصلة الى دور «مرقص افندي» القبطي القح الذي نزح من اعمال الصعيد الى ان حط رحيله في القاهرة جرياً وراء «الفلوس» التي لم يعرف من الدنيا غيرها والتي هي عنده المقياس الوحيد لتقويم الاشياء وتحديد مستويات السلوك الانساني، ورسم غاياته. بل وفي سبيلها يجوز على الضمائر تبرير الحيل والاحابيل. هذه ثلاثة نماذج لا اخالها متشابهة البتة، سواء بالنظر القريب ام بالنظر البعيد. ولادل على ترفع فن الريحاني عن الآلية من انه كان يعتمد على التلقائية الخالصة في الحركة المسرحية، فلم يفكر يوماً ان يضع تخطيطاً تفصيلياً لحركات الممثلين وايماءاتهم على نحو مانشاهد في المسرحيات الكلاسيكية، بل كان يترك هذا الامر على الدوام رهيناً بالحيوية المتدفقة. واتجاه الريحاني اتجاه واقعي انساني؛ ولا ادري كيف يتفق هذا مع قولهم بانه فن تغلب عليه الروح الآلية. نعم إنه فن واقعي، لانه استعان بلغة الشعب في اصرار واعتداد، لغة العامل والفلاح والموظف، ومن ثم استطاع ان يحقق اهدافه الكوميدية من جهة وان يتفادى المآزق الحرجة التي تنشأ عادة نتيجة للحدود الضيقة التي تعيش فيها اللغة الفصحى. ثم انظر كيف استهل فيلم «لعبة الست» بنقد مر لفكرة السعادة كما يصورها اصحاب المذاهب العقلية من فلسفة الاخلاق، ثم كيف حدد ماهيتها بعد ذلك في مجالها التجريبي الاجتماعي.

والغرابة التي لا غرابة بعدها، انك تجد اناساً يجادلونك في واقعية الريحاني، فيزعمون بأن الصورة التي رسمها هذا الرجل للمجتمع المصري صورة شوهاء تنطوي على التزوير والتزييف، فاغلب مسرحياته مثلًا لم تخل من شخصية امرأة تركية عجوز ليضحك الناس من رطانتها العربية، ثم

يتساءلون متعجبين : هل مجتمعنا المصري المعاصر المريحاني يضم امثال هذه الشخصيات ؟؟ كذلك يتقولون على الريحاني بأن المصريين في مسرحه قوم طيبتهم بلاهة وغزلهم «تلعيب حواجب » ، يحبون الحكم والمواعظ الفارغة ، سريع غضبهم يثورون للتافه من الامور ، فلو القيت على احدهم تحية الصباح لانحدر عليك سيل من « الردح والتشليق » ثم يندب السادة النقاد صارخين : حرام ان يوصف الشعب المصري بهذه الاوصاف !! ونحن مع تقديرنا لهذا الاشفاق على الشعب المصري ، نرى من الخير ان نرد على هذا التقول : فنذكرهم بأقرب مثل في متناول ايدينا وايديهم وهو افراد الاسرة المالكة التي كانت تحكم مصر الى عهد قريب ، فجلهم ان لم يكن كلهم فضلا عن الكثير من افراد الاسر المقربة اليهم ، كانوا نماذج صادقة لهذه المرأة التركية الشمطاء سواء في رطانة لسانهم ام في النعرة الكاذبة التي استبدت بنفوسهم . اما مسألة المصريين الذين طيبتهم بلاهة فلا تستقيم مع التسليم بأن الضحك عند الريحاني كان ذا دلالة ساخرة تنطوي على مفاهيم عقلية . كذلك « الردح والتشليق وتلعيب الحواجب » انما هي صور صادقة مستمرة من واقع احيائنا الشعبية ، وعرضها ضرورة لازمة تقتضيها الامانة النقدية . فالكوميدي عبارة عن تمثيل العيوب والرذائل التي تثير الضحك ؛ ومن شأن الحل في الكوميدي ان يكون ممتعاً ، والفرق بينه وبين التراجيدي هو فرق من حيث الدرجة فحسب . فنفس الاحساس او العادة او الغريزة ، والنفاق والحب ، كل بحسب درجته من العنف وبحسب ما يسببه من حوادث بسيطة او شقاء محقق ، يمكن ان يكون اساساً للكوميدي او التراجيدي . والشأن في ذلك شأن المقادير المختلفة من العقاقير ، فقليل من القطرات السامة في بعض انواع السم لا تؤذي بل تشفي ، لكن الكمية الكثيرة منها تقتل .

والفن الهزلي عند نجيب الريحاني يتميز بسمتين اساسيتين :

ا — « سوء التفاهم » الذي كان يسود جميع رواياته ، فتداخل المواقف وتشابك الحوادث كان يلعب دوراً كبيراً في المعنى ، ومن ثم كان يتبدى الشيء المضحك كأنه ينطوي على جانبين : جانب لامعنى له ولا منطق فيه ، وجانب آخر طبيعي منطقي . وهذان الجانبان يصدران معاً . وهكذا لا نحس للنكتة بطعم الا اذا ادركنا الصلة بين الكلمات والافكار التي لم نكن ننتظر رؤيتها مزدوجة مؤتلفة .

ب — « التضاد بين امرين » بحيث يوجد فينا رد فعل خاص ، هو الضحك . فهذا الباشا ثري غني ، جاهل امي في نفس الوقت . وهذا فصيح لا يني يستعمل الصور البيانية العتيقة التي مضى زمنها . وهذا كسيح يتبرع بآلاف الجنيهات لجماعة الرفق بالحيوان الخ ...

من هاتين السمتين تتضح لنا عقلية الريحاني كعقلية كوميدية من الطراز الاول ، فالمفارقة هي القالب الفذ الذي كان يصب فيه الريحاني جميع عملياته المسرحية في توفيق واحكام . ونحن لا نغفل فضل الكاتب الكبير بديع خيري في هذا المقام ، ولا ننكر الفضل الذي اسبغه على الريحاني ، بيد اننا لا نحسب ان اي تقريظ سيوفي هذا الرائد الفاضل حقه نظير ما تجشم من جهاد طويل مرير من اجل دعم اركان المسرح المصري المعاصر .

ويختلف فن الريحاني عن الفن الهزلي الحاضر سواء كما يبدو عند اسماعيل ياسين او عند نجوم « ساعة لقلبك » في اكثر من نقطة :

١ — كان الريحاني يقوم بدور كفاحي من شأنه ان يستثير الهمم ويستحث العزائم على حين ان اسماعيل ياسين يقوم اليوم بدور الترويح والعزاء ، حين يتواكل ويخوض الحياة بلا مبالاة ودون اكتراث . وليس معنى هذا ان فن الريحاني كان يخلو من عنصر المصادفة بل على العكس كثيراً ما اشاد بالبخت والحظ . بيد انه لا ينبغي في الوقت نفسه ان يتبادر الى الاذهان ان الريحاني كان يعول على الغيبيات في بناء تعبيراته المسرحية ، بل قصارى ما كان يهدف اليه هو بيان التفكك الاجتماعي الذي كان يعانيه مجتمعنا المصري ، فهو لم يقصد الى الحظ لانقاذ الازمات المسرحية بقدر ما اراد ان يعرض لظاهرة مرضية خطيرة اصابت مجتمعنا وهي التحلل وفقدان الروابط المنطقية لتنسيق علاقاتنا الداخلية .

٢ — لم يحدد الريحاني نفسه في اطار من اللوازم المعينة ، على نحو ما فعل اسماعيل ياسين ، ومن ثم استطاع ان يستوعب اكبر عدد ممكن من العمليات الفنية . وبفضل هذه المرونة ايضاً امكنه ان يخوض في اكثر من ميدان

٣ — لم تكن نكتة الريحاني نكتة لفظية ، كما هي عند نجوم « ساعة لقلبك » بل كانت نكتة انفعالية حية نامية ذات دلالة وظيفية في مجال .

وبعد فلعلنا ما زلنا منذ وفاة الريحاني الى الان نكابد مشكلة تدهور المسرح المصري .

القاهرة — **محمد فرحات عمر**