المسرح المصري والثقافة العربية

الدور الضائع في السبعينات .. ثم ماذا بعدها ؟..

بقلم سامي خشبة

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 اخر 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 اخر 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 واللاوعي 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 الزيبق » وكتبها عام ١٩٦٧ وعرضت على مسارح الثقافة الجماهيرية في الاقاليم ثم في القاهرة ، وبعدها مسرحية « يا .. عنتر » عام ٧٧/٧٦ ، وعرضت في مسرح الطليعة 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 نحو خمسة اعوام مسرحية « مدينة المقنعين » وعرضت في مسرح الطليعة ايضا تحت اسم « سندباد » ، وكان ذلك قبل ان يغرق مؤلفها في دوامة الاعداد المسرحي التي طغت على المسرح المصري اوائل السبعينات .

كاتب واحد اذن ، دؤوب ومنتظم ، ومرتبط ارتباطا واعيا بمصدر اصولي رئيسي من مصادر ثقافتنا القومية ، ومنشغل 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 » وصلاحية 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 « الغزارة » 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 الموهبة ، مع كل ذلك لم يقدم المسرح المصري في اكثر من عشر سنوات سوى كاتب واحد يمكن التوقف عند مجموعة اعماله التي قدمها في هذه السنوات بالتحديد ، ويمكن توقع ان

تكون اعماله اضافة محسوسة الى تطور الدراما المصرية والمسرح المصري . (١)

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 يشتبك اشتباكا نقديا مع هذه المشاكل الجزئية الحية في اللحظة القائمة المختارة، ولكنه بحكم همه النقدي المباشر الذي يجعله اشبه بالكاريكاتير 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 تمتزج امتزاجا مباشرا باللحظة الهائلة التي عاشها المجتمع والامة ، وان تستولد من التفاصيل الحقيقية — من انفعالات الناس حتى بالبيانات العسكرية — الشعار المناسب لما يجب ان « يعمله » غير العسكريين البعيدين عن جبهة القتال والذين فاجأهم القتال نفسه ، وان تمزج انطلاقا من هذا الشعار ، 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 ، واضافة 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 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 وسمير 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 » متألقة في مسرحية ما من اعمالهم — وبعضهم ، مثل صلاح راتب ، كتب اكثر من ثلاثين مسرحية ، فنشر منها نحو عشر مسرحيات ، وعرضت له نحو خمس مسرحيات بامكانيات 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 اسماء 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 ، أم انه الجمهور ، أم هيئة المسرح ، ام حياتنا الاجتماعية والثقافية كلها بعناصرها الموضوعية وعناصرها الذاتية ، بما فيها الارادة الاتكالية ، الضعيفة والواهنة عند من يستطيعون الاضافة الاصيلة ، 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 يوجه اليهم الاتهام والاسئلة . وهم الطرف الاول والاساسي من « العنصر الذاتي » الفاعل الذي يتحمل المسؤولية الرئيسية في عالم الفن ، طالما اكتملت له شروط الوعي وشروط مقاومة اي وعي زائف او ناقص او اي تضليل

---

(١) نرجو ان نقدم هذه الدراسة في عدد قادم

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 ننتج 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 . فمنذ اربعة 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 الذي تطرح من فوقه قضايانا الحياتية الكبرى بنوع فائق من الشفافية والشمول ، وبقدر معقول من الحرية ، اذا بهذا المنبر يغرق في موجة « العبث » او « اللامعقول » التي بدأت منذ عام ١٩٦٣ .

لقد بدت هذه الموجة كأنما هي جزء من عملية — مدبرة او تلقائية او عفوية — واسعة النطاق ، ولكنها لا بد تؤدي الى اغراق العقول المتلقية ، والتي اثارتها 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 « المثقفين » بالمعنى العريض للكلمة في العاب 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 انجلترا 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 انقاذ 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 يكد يخطو خطوات بداياته الاولى .

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 ننبهر 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 — بكادرها 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

معرفة من اي نوع لصنع مسرحية متداخلة المعاني ، غامضة المضمون ، العبانية اللغة باهتة الملامح متقطعة الاوصال ممحوة 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 « الفرافير » 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 .

والمدهش 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 وتلبيس 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 الكثيفة 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 بتراثها التاريخي واحتياجات امتها لكي تكون ثقافة قومية حقيقية .

ولكن هجرة هذه المجموعة من كتاب المسرح في مصر ، باغراء اولي من ناقد واحد ثم تحت ضغط موجة الدعاية التي قامت اساسا على سوء الفهم والتورط ، هذه الهجرة الى ارض العبث او « اللامعقول » فتحت الباب منذ منتصف الستينات الى اراض اخرى من الرؤية والتعبير ، يمكن اجمالها اذا استخدمنا مصطلح «الرمزية» استخداما خاطئا ، نقر بخطئه ، ولكننا ندفع باننا نستخدمه على سبيل التيسير وتسهيل الرؤية العامة ، وتقريبا لمعنى هذه الاساليب الغريبة التي استخدمها اكثر كتاب المسرح المصريين في هجراتهم الجديدة .

لقد اصر غالبيتهم على انه ليست هناك قضايا جديرة بالمناقشة الا ما وصفها يوسف ادريس في احدى « شطحاته » بأنها القضايا « الكونية » او « الكلية » . وعلى ذلك لم يرضوا لانفسهم بمناقشة قضية اقل من علاقة الانسان المطلق بالكون او بالتاريخ في عمومه ، او بالله او بالحقيقة ، او في اقل القليل بالنظم الاجتماعية المحددة والمذاهب الفلسفية الكبرى ، التي ليس لها وجود أصيل ولا وجود نقي 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 تعانيه حركتنا الفكرية والفلسفية نفسها وكيف انها تقتات على فضلات موائد الفلسفات الغربية ، او على بقايا متحجرة ويساء فهمها من فلسفات محلية سلفية ، لامكننا ان نتخيل المستوى الفكري المحزن لغالبية هذه المسرحيات « الكونية » الفلسفية .

وتخلى معظم النقاد ، واعلاهم صوتا ، عن نعمان عاشور وعن محاولات سعد الدين وهبة للمحافظة على واقعيته الاصيلة ، 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 ابدوا 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

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 بالملحمية — 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 وأسس 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 « حدوتة» 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 حيازة الاسرة والقبيلة ، كان من الممكن ان نرى مسرحية — او مسرحيات — تقوم على « حدوتة » 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 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 يطلب من الفن المسرحي « الخاص به » ان يوفرها له .

وهكذا ايضا كان بوسع مؤلف المسرح ، ان يتصدى لموضوعه المسرحي بأسلوب موضوعي مشحون برمز 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 ، فيتحتم ان ندرك من خلال عملية « ترجمة الرموز » انه يتحدث عن « لحظة معاصرة » وعن اشخاص معاصرين وانه 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 أن 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 أشخاص قيادة السلطة ؟ واحيانا 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 أي 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 — تجسمت فيها بعض التجمعات النقابية في تحويل المسرح الى « منبر » للتعبير عن مواقفها ورؤاها الاجتماعية والسياسية ، والى سلاح من أسلحتها الدعائية وسط الجماهير . ولكن المسرح في تلك الحالات، لم يكن، وليس، سوى احد المنابر الكثيرة ، ومن اكثرها ثانوية ، وليس

---

(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 اليوت الى هربرت ريد ، ومن هاوزر الى لوسيان جولدمان ، ومن توينبي الى بتريم سوزوكين ، ومع هذا فقد كشف الابداع الادبي عن اعماق هامة للازمة منذ البيان السريالي اوائل العشرينات ، وما تلاه من ظهور ادباء الجيل الضائع وشعراء الارض الخراب ، وفلاسفة لا معنى الوجود الانساني وكتاب الثورة المحيطة للمسرح .

سوى احد الاسلحة — ومن اقلها تأثيرا — في « العمل الدعائي السياسي » الجماهيري . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى ، 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 باعتباره « 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 تحتملها 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 ادوات 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 الصياغة التلقائية التي وضعتها « الامة » لتاريخها وصراعاتها وأبنيتها السياسية والاجتماعية ، ولعذاباتها شبه «المزمنة» وللحلول التي وضعتها — وجدانيا على الاقل — لتلك العذابات ، ولاحلامها 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 الاليزابيثي ، والثقافة الفرنسية في القرن السابع عشر والنزعة الكلاسيكية الجديدة ، والثقافة الالمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قبيل وبعد الثورة الفرنسية وبتأثير الرومانتيكية الثورية .

ومع هذا « الطموح » فانا نعتقد أن الرواية ، الادب الروائي ، لا الدراما ، هي التي ستلعب عندنا الدور الاول — بين الانواع الادبية والفنية المختلفة — في العمل على بلورة ثقافتنا القومية . ونعتقد ان الدراما « العربية » سيكون عليها ان تهجر المنصة التقليدية للمسرح — التي ورثتها عن الثقافة الغربية ، من ناحية ، وسيكون عليها ان تبحث عن نفسها — وعن دورها الاساسي — على شاشتي السينما والتلفزيون بقدر يفوق ما يمكن ان تجده وان تفعله فوق اية منصة مسرحية من اي نوع .

القاهرة

(١) 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 .

صدر حديثاً

ذكريات الصديق وعبا

وأغاني زهران

الياس الحوّد