

كتاب الطلال

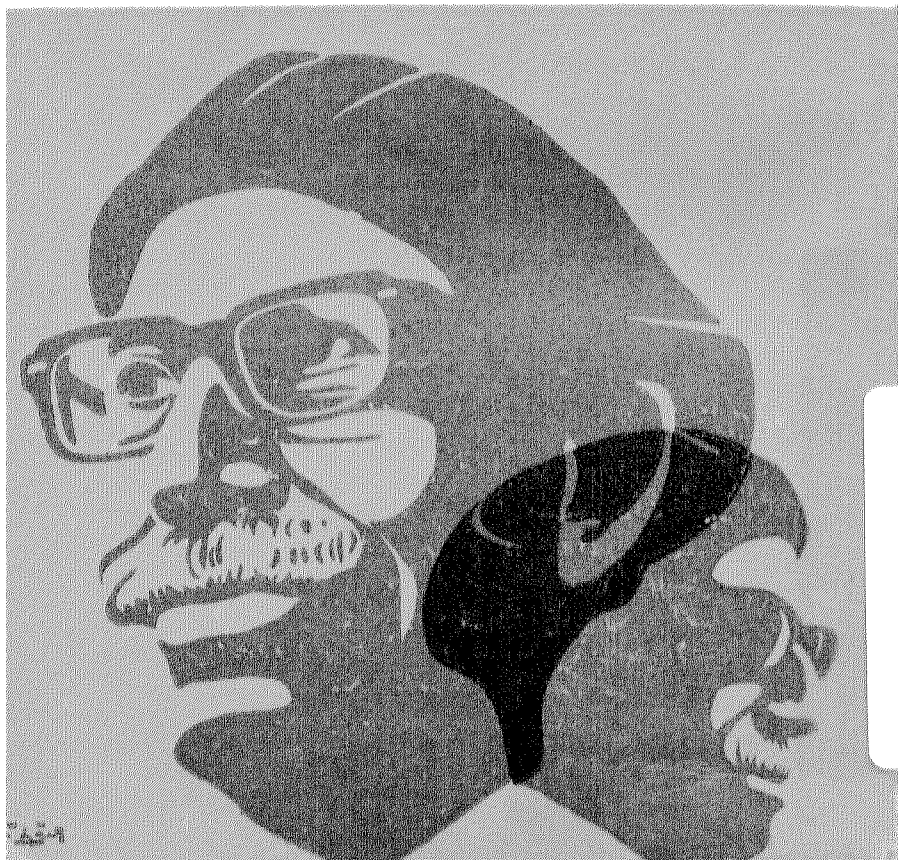


مسلة  
ثقافية  
شهرية

# توفيق الحكيم

فنان الفرجة.. وفنان الفكر

الدكتور عماد الراعي



# كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

مجلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الإدارة: أحمد مبراهيم الدين

رئيس التحرير: رميما النقاش

العدد ٢٢٤ شعبان ١٣٨٩ نوفمبر

No. 221 — Novembre 1969

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

التليفون : ٢٠٦١٠ ( عشرة خطوط )

## الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي : (١٢ عددا) في الجمهورية العربية المتحدة وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقيى ١٠٠ قرش ضاغ - فى سائر انحاء العالم ٥٥٥ دولارات امريكية او ٤٠ شلنا - والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال : فى الجمهورية العربية المتحدة والسودان بحوالة بريدية : فى الخارج بتحويل او بشيك مصرفى قابل للصرف فى (ج.ع.م) - والاسعار الموضحة اعلاه بالبريد العادى - وتضاف رسوم البريد الجوى والمسجل عند الطلب على الاسعار المحددة ..

# كتاب الهلال

اهداءات ٢٠٠١

اصلاح واتدب

القاهرة



BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشة  
الفنان حلمى التونى

# توضیح الحکیم

قنات الفرجة  
وقنات الفكر

---

بہت سہل  
الدکتور علی الراجعی

---

دار الفکر



# القسم الاول

## تقديم

« موهبتى سجيئة طبعى .. ولكنى اقاوم .. »  
هكذا كتب توفيق الحكيم فى « سجن العمر »  
وكان قد حدثنا من قبل عن هذا الطبع فى مواضع  
شتى من زهرة العمر :  
« طبيعتى خلقت للضياع » - يقول لصديقه أندريه  
« طبيعتى تميل الى عدم الاخذ بما ياخذ به الناس جميعا  
من اوضاع هربا .. من الابتذال وشغفا .. بالاغراب .. »  
« اسقط الحياة والعواطف كما هى وكما يراها ويحسها  
دهماء الناس .. »  
« عيناي مصوبتان دائما الى اعماق قلبى .. آه لو نزع  
عنى قليلا هذا الجراب المملوء بالارزاء ! »  
وكتب فى سجن العمر :  
« انى فى حالة قلق دائم طول حياتى .. حتى عندما  
لا اجد مبررا لاي قلق ، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء  
نفسه .. هذا القلق الروحى والفكرى لا ينتهى عندى ابدا  
ولا يهدأ .. انى سجيئة سجن الابد .. »  
وهذا كله قول صادق كل الصديق ..  
ولكنه وجه واحد فقط من الصورة ..  
فهو توفيق الحكيم نفسه الذى كتب لاندريه فى زهرة  
العمر :



« انى اذ أرفع بصرى الى الحياة الخارجية وأنسى نفسى  
الداخلىة ، يعود الى الصفاء ، ويشرق وجهى بروح الفكاهة  
والمرح . انى أستطيع أن أكون أكثر الناس مرحا ودعابة  
وضحكا . فأنا أملك هذه الروح الفكاهية أحيانا . . غير  
انى لا أجروء على الابتسام طويلا . »

وقد سجلت حياة توفيق الحكيم الفنية وحياته الخاصة  
صراعا محتدما وطويلا بين هذين النقيضين : الطبيعة  
السمحة العذبة التى تحب الناس وتريد أن تعيش مع  
الناس ، والطبيعة المعتزلة المتفكرة ، التى تفزع من الناس ،  
وتتقزز من الدهماء ، وترى فى البعد غنيمة أى غنيمة

ولم يحدث قط أن رضى توفيق الحكيم عن واحد من  
النقيضين فركن اليه طويلا ، وقنع به . وإنما هو تقلب دائم  
بينهما ، وقلق لا ينقطع ، انعكس على فنه ، فكانت تجاربه  
الطويلة فى الأنواع والمدارس ، والمواقف

ومن خلال دراسة مستأنية لأعمال الحكيم عامة ،  
وأعماله المسرحية خاصة ، وجدت تجسيدا لهذا الصراع بين  
النقيضين فى الصيغة التى أطلقت عليها : فنان الفرجة  
وفنان الفكر

فى هذه الصيغة يبدو توفيق الحكيم واقعا بين برائىن  
الصراع بين النقيضين منذ المراحل الأولى فى كتاباته  
المسرحية . . منذ كتب « المرأة الجديدة » واتخذ فيها  
موقفا فكريا منحددا ، أدار من حوله حوارها المتألق بالفكرة  
والراى ، ثم خشى الا يكون هذا اللون من الكتابة مستساغا  
عند جمهور فرقة عكاشة الالهى ، فأدخل على المسرحية  
عنصرى الفكاهة الزاعقة ، والهزل الغليظ ، ثم بدأ له أن  
الفكاهة والهزل شىء لا يليق بالمفكر الموشك على التفتح ،  
الذى كان يحس به ينمو فى داخله ، فاعتذر عما اعتبره

اسفافا ، وقال لعلى قد تجاوزت الحدود ، ولكن هدفى كان  
الرغبة فى الوصول الى الناس  
ثم عاد من بعد فكتب : على بابا « ونفت فيها فكاهته  
الصفافية ، وروحه العذبة ، وقدرته الفائقة على العيش مع  
الناس وملاحظتهم ملاحظة دقيقة . وسجل فيها أنه  
يستطيع - حين يريد - أن يرفع بصره الى الحياة الخارجية ،  
فتشرق روحه بالصفاء والمرح  
ونحن لن نستطيع أن نفهم مسرحيات توفيق الحكيم  
ونقدرها حق قدرها الا اذا تبينا فى كل منها هذا الصراع  
بين فنان الفرجة وفنان الفكر . وهو الصراع الذى يزكى  
ناره توفيق الحكيم بنفسه ، بمقاومته التى لا تهدأ لاي سن  
الاتجاهين . .

ذلك - فى رأى - هو معنى عبارة « ولكنى أقاوم » التى  
أوردها بعد قوله : موهبتى سجيننة طبعى

ومن الاسف أن ناقدنا واحداً فقط - فيما أعلم - هو  
الذى تنبه الى عمق جذور فنان المسرحية فى مسرح توفيق  
الحكيم . . ذلكم هو الاستاذ فؤاد دواره ، الذى كتب فى  
مجلة الهلال ينبه الى أن الكوميديا الخفيفة الضاحكة . . تمثل  
اتجاهها أصيلاً فى مسرح توفيق الحكيم ، رغم ما اشتهر به  
من اتجاهات فكرية وفلسفية . (١)

أما غيره من انقاد ، فقد صدقوا ما قاله توفيق الحكيم  
عن نفسه وهو مرتد واحداً من قناعيه ، وقالوا للناس ، ولا  
يزالون يقولون لهم حتى الان ، يؤيدهم فى هذا - لشدة  
الاسف - أفراد من أهل الحرفة المسرحية ، أن مسرح  
توفيق الحكيم هو مسرح الذهن ، والدراما الفكرية الجامدة  
المستعصية على التمثيل

(١) عدد فبراير ١٩٦٨ ، وهو خاص بتوفيق الحكيم

والرأى عسسىدى ان على توفيق الحكيم ان يفعل شيئا  
لتبيد سوء الفهم الذى أسهم هو ذاته فى خلقه حين أطلق  
على مسرحه صفة : المسرح الذهنى ، فتابعه الناس فى هذا ،  
من نقاد وحرفيين

وأول ما يمكن عمله فى هذا المجال هو أن ينشر أعماله  
الباكورة ضمن ما ينشر له من مسرحيات ، وليكن هذا النشر  
تحت اسم الاعمال الاولى ، وهو اجراء يتبعه الكتاب ذوو  
الانتاج الغزير كانتاجه ، لا يخجلون مما يبدو فى أعمالهم  
المبكرة من سداجة وعدم نضج هنا وهناك ، ما دام واضحا  
أنها تحمل علامات لا تخطئ ، تشير الى الفنان الكبير الذى  
كان مقدرا له أن يكتب غيرها من الاعمال الناضجة

أما توفيق الحكيم فانه حبس عن النشر أوبريت « على  
بابا » وفى رأى أنها عمل يعتد به ، حتى بالمقياس المعاصر ،  
ونشر « المرأة الجديدة » بعد أن أدخل عليها تعديلات  
كثيرة ، حاجبا بهذا نصها الاصلى عن الدارسين والقراء

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أعين الحكيم على السير  
فى هذا الطريق الذى أدعوه اليه فنشرت : الفصل الثانى  
من مسرحية المرأة الجديدة ، فى نسختها الاصلية ، والفصل  
الرابع من « على بابا »

كما نشرت مقتطفات من عمليين آخرين تظهر فيهما روح  
فنان الفرجة ، مرححة ، حافلة بالحياة

ونشرت أيضا مسرحية من اللون المرتجل ، كتبها توفيق  
الحكيم خصيصا لهذه الدراسة ، وأهدانى آياها ، وترك لى  
حرية التصرف فيها ، فرأيت أن أنشرها هنا ، وأسعى من  
بعد الى أن أضعها موضع التجربة على خشبة المسرح

\*\*\*

وبعد ، فلقد حاولت أن أشق لنفسى طريقا فى مسرح

توفيق الحكيم • وهو بناء كبير متعدد الابهاس والضرف  
والدهاليز • متسلحا بحبي للرجل وتقديرى للفنان الذى  
نذر نفسه منذ البداية للمسرح ، متحملا فى هذا اذاعة  
المهانة ، مضحيا فى سبيله بالمنصب ، صابرا أحيانا على  
الصمت وسوء التقدير ، حتى جاءه التقدير أخيرا ومن  
أوسع الابواب - فى بلادنا العربية وفى بلاد أخرى كثيرة  
من بلاد العالم

على الراعى

## الفصل الاول

### فئات الفريفة

يصف توفيق الحكيم في « سجن العمر » ، غرامه - هو وفريق من أصدقائه التلامذة - باللقاء التمثيلي ، ويذكر كيف أنهم كانوا يقبلون ما يحفظون من أشعار مدرسية الى مطارحات شبه تمثيلية ، يباهون فيها بعضهم البعض بكثرة المحفوظ وحسن الالقاء

ويحكى الحكيم كيف أن هذه المطارحات ما لبثت أن تحولت الى نوع من اللعب التمثيلي : انتقى فيه التلميذ توفيق اثنين من المبرزين في الالقاء من أصدقائه ، وأنشأوا فيما بينهم مسرحا ارتجاليا سموه مسرح المنظرة ، المؤلف فيه توفيق الحكيم وزميلاه ، وهم أيضا الممثلون والمنظرة

وسرعان ما انتقل مسرح المنظرة من مرحلة الارتجال الى مرحلة المسرح المكتوب ، وفتح الله عليه فأصبح له نظارة من تلامذة الحي والحيرة ، وتشابكت فيه العلاقات فثارت مشاكل المهنة المعروفة ، من نزاع على الأدوار ، واغتصاب للبارز فيها وتفصيلها على قدم مثل بعينه ، وتهديد بسحب المكان والمهمات المسرحية من الفرقة الناشئة اذا لم تدعن لطلبات فريق من أعضائها . الخ

أما التلميذ توفيق ، فقد جمع ، الى موهبته الالقاء التمثيلي والقدرة على التاليف ، مخزونا لا بأس به من مقطوعات تمثيلية أخذها عن جورج أبيض في : عطيل

وأوديب ولويس الحادى عشر  
وكانت قد سبقت هذه المرحلة المتقدمة من مراحل  
هواية التلميذ توفيق لفن المسرح ومنااسبات  
مسرحية ذكرها الحكيم فى سجن العمر أيضا ، أولها :  
موكب أهل الحرف فى مولد سيدى إبراهيم الدسوقى ،  
بحداديه ونجاريه وبنائيه وسمكريته الخ . كل جاء ومعه  
أدوات مهنته ، ليمثل دوره فى الحياة فى هذا الحفل  
الدينى الكبير

ثم هبوط احدى الفرق المسرحية الجواله مدينة دسوق  
لتمثل مسرحية شهداء الغرام ، من ألحان سلامة حجازى

وصف الحكيم موكب الخليفة ، وحصانه ، وسيفه  
المشهور والبيارق والاعلام تحف به ، ثم طوائف الحرفيين  
تتلوه من بعد ، ثم أضاف : « نوع من كرنفال ساذج .  
ولكن تأثيره على نفسى فى تلك السن ( دون العاشرة ) كان  
عجيبا . . . كان شيئا لا يمكن وصفه »

أما « شهداء الغرام » فقد خرج منها توفيق مبهورا  
بالمبارزات بالسيف ، فكسر يد مكنسة ، وجعلها  
سيفا ، ثم دعا خادما كان عند الاسرة الى البراز . وكان  
هذا الخادم محبا للفن ، يسمع ملاحم ابى زيد الهللال  
ودياب والسقيرة عزيزة فى مقهى صغير فامسك هو الاخر  
بخشبة طويلة ، « ووزع الادوار » على توفيق وعلى نفسه  
هو أبو زيد ، وتوفيق الزناتى خليفة ، ثم جعل يودى أمام  
الطفل المبهور ما سمعه فى الليلة الماضية .

وعرف توفيق الحكيم ، وهو طفل ، عوالم الفرح ،  
وبهرته الاسطى حميدة ، فحفظ كثيرا من أغانيها ، وشعر  
نحوها باحساس يكاد يشبه الحب ، ورجاها ذات مرة  
أن تعلمه العزف على العود ، ولم يلبث أن أخرج - تحت

اشرافها - نغما متسقا من أوتاره سمعته أمه فكان هذا سببا في نهاية ما بينه وبين تعلم الموسيقى من أواصر فقد اقسم - بتهديد من والدته - أن لا يلمس العود بعد هذا أبدا .

وكبر الطفل وأصبح تلميذا وانتقل الى القاهرة فعرضت له اذ ذاك الفرصة الأولى كى يجرب طاقته التمثيلية أمام جمهور كبير نسبيا

حكى لى توفيق الحكيم ما حدث اذ ذاك فقال : انفجرت ثورة ١٩١٩ وخرج تلاميذ المدارس للاشتراك فى المظاهرات عدا قلة منهم فى مدرستي ، خشينا أن لا تسنهم فى المظاهرات فصدر قرار بالتحفظ عليهم فى ساحة احد الابنية العامة فى السيدة زينب

ولكى لا يشعر هؤلاء بملل الاحتجاز ساعات طويلة ، كلفت وزميل لى هو عباس حلمى النعمان بتقديم مشاهد تمثيلية أمامهم ، كى يتسلوا بها وينسوا مرارة الاعتقال المؤقت .

قدمنا اذ ذاك مشهدا من لويس الحادى عشر . وقمت انا بدور لويس . ثم قدمنا فاصلا فكاهيا اسمه : سعد الدين باشا (١) فضجت الاكف لى بالتصفيق ، بينما قوبل تمثيل لى للويس الحادى عشر ببرود !

ثم أضحى التلميذ من بعد طالبا فى كلية الحقوق ، والى أولى مسرحياته : « الضيف الثقيل » ، وعرف جوق

---

(١) لوصف هذا الفصل راجع كتابى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ذلك انه فى الواقع احسن الفصول المعروفة فى مسرح الارتجال . وبهذا يكون توفيق الحكيم قد اتصل بفن الارتجال مرتين . الأولى حين ألف فرقة ارجالية ، والثانية حين مثل فضلا ارجاليا معسرونا للجمهور الواسع

عكاشه والاعيب مديره ، وارتبط مصير احدى مسرحياته  
إلا حقة : « خاتم سليمان » (١) بالموسيقى البوهيمى الشعبى  
كامل الخلقى ، ودخل الطالب توفيق عالم المسرح اللاهوى  
وعرف حقيقته وزيفه ، وبهرته أنواره ، وأضحكته نوادره ،  
ثم أخذ يلحقه ما كان يلحق غيره من الادباء المحترفين فى  
ذلك الوقت من شعور بالمهانة لانه يتعامل مع طائفة من  
منبوذى المجتمع ، وقرناء السوء هم طائفة أهل الفن عامة ،  
والموسيقين والممثلون خاصة (٢) .

بلغ من شعوره بالمهانة انه ، وهو المؤلف الناشئ ،  
الحريص على أن يلمع اسمه ويرتفع نجمه ، قد حذف اسم  
أسرته من اعلانات مسرحيته العريس وخاتم سليمان ،  
فظل أهله بعض الوقت لا يعلمون بالفعل الشنعاء التى  
أقدم عليها أبنتهم الشاب ، اذ قرن اسمه ، ومركزه  
الاجتماعى وسمعة أسرته بالمهرجين والساقطين والضائعين  
بين سلاله المجتمع .

بل انه انكر - أمام أبيه - حتى بعد تخرجه فى مدرسة  
الحقوق - انه يود لو اشتغل بالتشخيص ، وقال لوآله  
انه انما يحب الادب ويود لو آتخذ مهنة

ولم يجد والده فى هذا التخفيف شفيعا لابنه يبرر  
الخروج عن دائرة الاحترام ، فما الاديب فى ذلك العهد  
الا صعلوك ، او متشرد لا يمكن أن يقارن بحال مع المعامى  
أو عضو النيابة



كتب توفيق الحكيم فى هذه الفترة اول مسرحية من

(١) بالاشتراك مع مصطفى ممتاز .

(٢) قارن غنائية شكسبير رقم ١١٠ : « وا اسفا ، قد رحلت هنا  
وهناك ، وعرضت نفسى مهرجا على المسرح وجرحت أمر مشسامرى ،  
وبعت درخيما ما هو ثمين . »



تأليفه الخالص تصلنا ولا تضيع ، وهى مسرحية : « المرأة الجديدة » ، وفى مقدمتها يشير لأول مرة الى الصراع الذى كان مقدرًا له أن يتصل عبر مجراه المسرحى كله ، بين فنان الفرجة وفنان الفكر فيقول : « عمدت الى صب هذه الرواية فى قالب الفكاهة » وقد آكون جاوزت فى الفكاهة والمجون القدر الذى يحتمله نوع هذه الرواية ، ولكن دفعتنى لذلك خشيتى - فى هذا الموضوع واشباهه - من صعوبة التناول وعسر الاستيعاب !

والمسرحية تحفل فعلا بطبقات متعددة من الفكاهة . فيها هزل خشن ، يتمثل فى موقف زير النساء محمود بك الذى يدخل بيته عشية فيجد اصدقاءه لا يزالون نائمين من اثر سكر ليلة الامس ، فيقع فى حيص بيص ، فهو ينتظر عشية له توشك ان تأتى ، واصحابه لا يريدون ان يفيقوا ، فاذا افاقوا بعد لائى رفضوا أن ينصرفوا .

ويضطر محمود بك الى اخفائهم فى احدى الغرف ، مع الوعد بمال يدفع لهم لو لزموا الهدوء ، ونذير بالانتقام ان هم كشفوا عن وجودهم ، وذلك فى كل مرة يطرق باب بيته طارق .

وبالطبع يطرق الباب كثيرون ، ليس فيهم العشمسية المنتظرة ويقوم فى كل مرة هرج ومرج ، واحتجاج واختفاء تطرق الباب أولاً زوجة أحد السكارى ، ثم وكيل أعمال صاحب البيت ثم ابنة زير النساء ليل ، جاءته على غير ميعاد . كل هذا والصحاب يدخلون الغرفة ويخرجون منها مطالبين بثمان السكوت فى كل مرة

وفى المسرحية ايضا هزل ناعم ، يتمثل فى المشهد الذى يبرع توفيق الحكيم دائما فى تصويره وهو مشهد المدين الفلس الذى يستخدم السفسطة للتخلص من دفع الديون .

يأتى محصل أحد محلات الاثاث ليطالب الموسر المتلاف  
نجيب بك بثمان مقاعد فوتيل اشتراها الاخير ولم يدفع  
ثمنها ، فيدور بينهما الحوار الطريف التالي :

المحصل : يدور على الفاتورة ( يخرجها من جيبه ) أهيه  
مضبوط ٣٥ جنيه ( يقدمها لنجيب )

نجيب ( ينظر فيها نظرة واحدة ) ٣٥ جنيه . آه .  
وكانوا بتوع آيه دول بقى ؟

المحصل : ثمن موبليات .

نجيب : موبليات ؟

المحصل : أيوه . الكراسى الفوتيل دول ( يشير لكراسى  
الصالون )

نجيب : الكراسى دول ٠٠ ٣٥ جنيه ٠٠ يعنى يقف  
الكرسى ب ١١ جنيه وكسور

المحصل : أيوه

نجيب : يا سلام . غالى قوى . اف

المحصل : غالى ؟

نجيب : معلوم . غالى نار . دا مين يشتري كرسى ب  
١١ جنيه ؟

المحصل : جنابك . اشتريتهم من مدة سنة .

نجيب : اشتريتهم من مدة سنة ؟

المحصل : أمال

نجيب : على كده يبقوا بتوعى

المحصل : لا . .

نجيب : لا . . مش بتوعى ؟

المحصل : أيوه

نجيب : طب حيث انهم مش بتوعى ادفع حقهم ليه ؟

( يدبر ظهره ويمشى )

المحصل : ( خلفه بسرعة مستوقفا اياه ) بتوكل .  
بتوكل . لانهم مستعملين  
نجيب : لقيتهم مستعملين ؟  
المحصل : مضبوط . ولا يمكنش يتباعوا  
نجيب : ما يمكنش يتباعوا . طب وانا اشترتهم ليه ؟  
المحصل : ( بضجر ) اوه . ماينفعش الوقت الكلام ده .  
خلاص يابك الوقت راح  
نجيب : ليه ، هي الساعة كام ؟ .. الخ  
وفي موقف انضح من هذا بكثير - على طرافة الموقف  
الاول - ينتقل توفيق الحكيم من اللعب بالالفاظ الى  
اللعب بالمواقف .

هذه ليلى ، ابنة صاحب البيت الذى يسكنه نجيب ،  
تاتى عرضا لتزور هذا الاخير وتساله عما كان يتحدث  
فيه مع وكيل أعمال أبيها هاشم افندى .  
وكان هاشم قد جاء يعرض على نجيب ان يتزوج من  
ليلى ، فى مقابل ان يمتلك العمارة والزوجة ويتخلص من  
الايجار المتأخر عليه ، كل هذا فى صفقة واحدة . فرفض  
نجيب العرض ، لانه لا يريد ان يتزوج أصلا .

يدور بين ليلى ونجيب حوار ناضج ، يبشر بميلاد  
كاتب مسرحى طويل الباع فى فن ادارة الحوار الذكى  
ويتبادل فيه كل من نجيب وليلى المواقف ، رفضا  
للزواج واهتماما به ، فى جمل قصيرة سريعة ، تتوالى فى  
رشاقة كأنها مبارزة شيش :

ليلى : .. كلمنى بصراحة أرجوك . قال لك ايه ؟  
نجيب : ( مرتبكا ) قال لى ايه .. ؟ بس ..  
ليلى : قول بصراحة .. ومع ذلك أنا أقدر أعرف  
هو جالك ليه .. وقال لك ايه ؟

نجيب : تقدرى تعرفى .. ؟ طيب خلاص .  
ليلى : لكن كمان عايزه اعرف انت قلت له ايه ؟  
نجيب : ( مرتبكا ) قلت له : .. ( لنفسه ) حتى الا  
كده .

ليلى : طيب قول لى رايك كان ايه ؟

نجيب : رايبى ؟ زى رايك تمام .

ليلى : يعنى الرفض .

نجيب : ( سبغوتا ) الرفض ؟

ليلى : بالتاكيد

نجيب : ( بدهشة ) دا رايك ؟

ليلى : آه طبعاً .

نجيب : ( يأس ) ليه بقى ؟

ليلى : أمال انت رايك كان ايه ؟

نجيب : ( يباغت ) كان ( يهرش رأسه ) كده برده

ليلى : طيب خلاص .. كويس قوى .. دا اللى انا

عايزاه . بونجور ( تتحرك للباب )

نجيب : ( بتأثر ) بس .. كلمة .. يا .. سنت ( تقف )

اسمحتى لى انا كمان أسالك سؤال ؟

ليلى : اتفضل

نجيب : حضرتك رفضت ليه . ايه الاسباب ؟

وفى المسرحية شخصيات كثيرة مخلوقة باقتدار : زير

النساء محمود بك ، والمهزار الخفيف الظل نجيب بك ،

ووكيل اعماله الناعم ، سهل التشكل هاشم افندى .

ومن النساء ليلي ، القوية الارادة الثابتة الراى ،

ونعيمة ، الخيلة التقليدية التى تجمع بين العزم الملتهب

والنظرة العملية التى تملى عليها ضرورة الاحتفاظ

بالحيين باية وسيلة .. ثم فاطمة هانم ، المرأة الموسرة ،

القيحة ، التي تمتلئ - مع هذا - ثقة بنفسها فتتحكم في زوجها العتمد على ثروتها وتملى عليه الشروط . والدادة ، الطيبة القلب ، الممتلئة حبا للجميع ، والتي تخدم فقط ولا تسأل لماذا تخدم : دادة زينب .

وبعض هذه الشخصيات ينتمى الى البيئة انتماء تاما : دادة زينب ، وهاشم افندى ، وفاطمة هانم . وبعضها تنمية لشخصيات كانت اذ ذاك في مرحلة البراعم ، ( الانسة المتحررة ليلي ، والعشيقة نعمت ) نفخ فيها الكاتب حياة واعطاها حجما كي يثبت بها قضيته ويكسب معركته ضد السفور

وفريق ثالث من الشخصيات ينتمى الى البيئية المحلية والعالمية معا ، لانه موجود في كل مكان ، مثل زير النساء محمود بك والمتلاف العابت : نجيب بك .

وتزدهر هذه الشخصيات جميعا وتتألق في الفصلين الاول والثاني ، وتتميز بينهم ليلي بصفة خاصة ، وتقنعنا بذكاؤها وقوة ارادتها .

ثم تمتد يد المؤلف الى بعض هذه الشخصيات في الفصل الثالث ، فتعصف عصفا بالانسة ليلي والعشيقة نعمت ، وزير النساء محمود بك ، لانهم - من وجهة نظر الكاتب - قد اجرموا جميعا بالانضمام - بدرجات متفاوتة من الاقتناع - الى جانب السفور

فنكتشف فجأة أن ليلي خلية لأحد أصدقاء أبيها وهو سامي ، وان نعمت زوجة لسامي هذا في الوقت الذي هي فيه عشيقة لنجيب .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته عن طريق الميلودراما ، ولا يبالي بالمعقولة ، ولا يتردد في اغتيال شخصية قوية مثل ليلي ، في سبيل أن يثبت الفكرة التي تقدم المسرحية

شرحاً درامياً لها .

وبهذا تحوى مسرحية المرأة الجديدة ، كل مزايا وعيوب المسرحية ذات القضية ، التى ظل توفيق الحكيم يكتبها من بعد وقدم هنا منها النموذج الاول .  
والحق انه نموذج حافل بشواهد النضج المبكر ، وانه بسط الخط الرئيسى الذى احتذاه المؤلف فيما بعد - من دون تغيير كبير - خط اخضاع الواقع للفكرة .

وكتب توفيق الحكيم أيضاً فى هذه الفترة أوبريت « على بابا » ، التى بدأها فى مصر وأتمها فى فرنسا ، التى قدمت عام ١٩٢٦ ، وفيها استخدم الكاتب خطاً رئيسياً آخر من خطوط مسرحه ، وهو الأوبريت . ( وقد لازمه أيضاً الى مرحلة متأخرة من مجراه المسرحى )

ولا يذكر لنا الحكيم فى سجن العمر او فى أماكن أخرى من كتاباته كيف كان استقبال الناس لمسرحية « المرأة الجديدة » حتى نستطيع أن نقرر ان كان اتجاهه من فن القضية والفكر فى « المرأة الجديدة » الى فن الفرجة الخالص فى « على بابا » قد كان رد فعل لقلة نجاح المسرحية الاولى ، او مجرد تعبير عن اتجاهه فى مسرح الحكيم لازمه منذ اللحظات الاولى لميلاده .

وعلى كل حال ، فأوبريت على بابا نموذج واضح لفن الفرجة عند الحكيم ، غير مشوب بأية رغبة فى بث فكرة أو علاج قضية .

وفصولها الستة تحوى من عناصر الفرجة أحسنها وأقدرها على جذب الجماهير العريضة : قصة طريفة ومشهورة من قصص ألف ليلة فيها الفراق والمغامرات المصومية ، والمفاجآت والكنوز والرقص والغرائب ، وملابس فاخرة ، ومؤامرة تدبر وأخرى تحاك أحباطاً لها

وفيه شخصيات مسلية خلقها توفيق الحكيم ببراعة  
وأضحى - البخيل ، الثرى قاسم ، وزوجته المتسلطة  
طويلة اللسان السيدة زبيدة والجارية العطوف ،  
الشاطرة الواسعة الحيلة ، الفاتحة الاخلاص مرجانة ،  
والمهرج الخفيف الظل ، المحب للمغامرة السدى ينضم  
للصوص ، ولكنه لا ينسى المعروف ولا ود مخدمه ، زريق  
وفيه حوار طريف ، مخلص كل الاخلاص للفقة  
الواقع ، فيساض بروح الدعابة والفكاهة ، قادر على  
رسم الشخصيات والتعبير عنها ولا يخلو مع ذلك من  
فكرة هنا وهناك مثل هذا الذى يدور بين زريق ، عصبو  
عصابة اللصوص ، وقاسم الذى وقع أسيرا فى يد العصابة  
وكان فى السابق مخدوما لزريق

يأمر رئيس العصابة زريق ان يقتل قاسم ، فيتها هذا  
لتنفيذ الأمر ، ثم تأخذه شفقة بقاسم فيعرض عليه الحل  
التالى :

زريق : اسمع بقى . انت عايز تعيش ؟

قاسم : آه

زريق : مفيش غير طريقة واحدة : من النهاردة ، من  
الوقت مفيش واحد اسمه قاسم . خلاص . مات ،  
وأندفن . . فاهم ؟

قاسم : هيه

زريق : دلوقت خد ( يخرج له خنجر من حزامه ) احلف  
لى بالله على هذا الخنجر انك ستكون فى نظر الناس كلها  
ميت طول ما فيه حرامى واحد من المنصر ده عايش . يالله .  
احلف

قاسم : لكن !!

زريق : حا تلكن .. تموت ا  
قاسم : لا لا ، احلف ( يحلف على الخنجر )  
زريق : اسمع كمان .. يكون في معلومك ان خطر لك  
يوم انك تراجع في يمينك فـ ( يشهر له الخنجر ) مفيش  
غير ده وشرف راس أبوك .. آه .. يعني اعمل حسابك  
.. اقل كلمة والا حركة يتعرف منها انك حى يكون عليها  
ضياح أجلك جد .. أدبنى بوصيك  
قاسم : ماتخافش .. بس .. انا مش فاهم لسه ..  
انا ميت دلوقت ؟ هه ؟

زريق : آه  
قاسم : ازاي بقا ؟  
زريق : اقولك .. قاسم مات خلاص  
قاسم : وانا مين امال ؟

زريق : انت حرامى ويانا .. بقا احنا ناقصنا واحد  
يكمل الاربعين .. فاديك انت أهوه ، دواقت أقدمك للريس  
على انك الحرامى الاربعين اللى حاتكهل العدد  
قاسم : حرامى .. انا ، السيد المحترم والتاجر الشهير  
حرامى ؟

زريق : مفيش فرق كبير بين الاتنين  
قاسم : لكن ...  
زريق : حاتلكن .. تموت .

وبلى ذلك مشهد أثير في الكوميديا الشعبية ، في مصر  
والخارج ، مشهد خلقة لزبون ، بوسائل بدائية (١) معذبة ،  
وعن طريق حلاق غير خبير ، مما يسمح بمشاهد التعذيب  
الفكاهية ، في وجه مقاومة متصلة من الزبون :

---

(١) قارن هذه النمرة الشعبية مع نظيرتها تماما في مسرحية الصفة  
وشبيبتها في « كل شيء في محلة »



- زريق : ياالله فز بقا اقمعد على الصندوق ده  
قاسم : ليه ؟  
زريق : لجل نقلب لك وشك ( يخرج من الصندوق  
موسى وفوطة )  
قاسم : تقلب لى وشى ؟  
( زريق يلبسه الفوطة ويضع له الصابون على ذقنه )  
حيلك . حاتعمل ايه بس قوللى ؟ ..  
زريق : حاحلق لك شنبيك ودقنك نمرة واحد  
قاسم : وازاى انت تحلق شنبي ودقنى ؟ ايش دخل  
شنبي فى الكلام ده كله يا جدع انت اذا كان ولا بد انك  
تتمرن على الحلاقة .. خد خف لى شعرى من صحن  
راسى بس ماتاخذش من المقاصيص  
زريق : ( بشدة ) بقول لك لا بد من حلقك كلك نمرة واحد  
فاهم والا لا ؟ لاجل ماتعرفش انك قاسم يا بأف  
قاسم : لكن  
زريق : حاتلكن .. تموت ..  
قاسم : لا لا لا .. طيب احلق ، احلق  
زريق : ( يحلق له لحيته وشاربه ) دلوقت وشك يروق  
شويه وينضف وتدعى لى  
قاسم : يا خسارة شنبي . يادقنى .. يا مقامى ..  
زريق : مقامك ايه ؟ اخلص على دا مقسام .. دى دقن  
دى الى عامله زى عش الدباير ؟ .. شيل بلاش وساخة  
قاسم : ماتخلى لى الشنب ( الان بلا شارب ولا لحية )  
خلاص ؟  
زريق : اسمع امال . استنه .. لسه الدقة ( يتناول  
ريشة ويغمسها فى حبن ويرسم به دقة على وجه قاسم )  
قاسم : دقة ايه كمان ؟

زريق : دقة وشم .. مش بصحيح .. رسم بس هه  
( يرسم له ) أدقك غراب ( عند اذنه ) هبنا ولا سبع ماسك  
سيف ؟

قاسم : انا عارف ماسك سيف ولا ماسك مقشة ؟  
لخبط زى ماتلخبط . أهو اللى من قسمتى شفته العين  
زريق : هه خلاص . نعيما .. استننه لما أوريك وشك  
فى المراهيه ( يفتح الصندوق ويخرج مرآة صغيرة ) شوف  
بقا ..

قاسم : ( ينظر الى المرآة فيدعر ) هه .. دا مين ؟ مش  
ممکن .. يا حفيظ ..

زريق : يا شيخ اتلهى . امال الاول كنت تقول ايه ؟ دا  
انت دلوقت نعمة من الله . فرق بعد السما عن الارض عن  
الاول

قاسم : ( بأسف ) الاول كان أحسن ألف مرة

زريق : دا بس اكن ذوقك براطيشى زى خلقتك ..

قاسم : الله يحفظك

ويستكمل المشهد طرافته وفكاهته الشعبية بملابس  
كوميدية يضطر قاسم المسكين الى لبسها على سبيل التنكر  
.. قفطان « ضيق قوى ومشحوط » وقميص واسع  
قوى . واسم يثير السخرية : ميمون !

قاسم : ايه ؟؟ اخيه . د ايه الاسم القرودى ده ؟

زريق : خليك فاكر بقى .. أما أقول تعال يا ميمون

روح يا ميمون يعنى أنت

قاسم : طب بس شوف لنا اسم غير ده ..

زريق : مفيش غيره ، هو دا اللى راكب على سحنتك

تمام ..

قاسم : لكن ..

زريق : حاتلكن .. تموت ..

قاسم : لا لا لا ميمون ميمون

\*\*\*

حمل الشاب توفيق معه الى فرنسا - فيما حمل - مخطوطة « على بابا » ليستكملها في باريس ، ويرسلها من بعد لفرقة عكاشة التي أخرجتها عام ١٩٢٦ ، وحمل أيضا ذلك الشعور القلق المحير بين ضرورة الاحترام ، وتلقائية الانجذاب نحو فن يحس به يجسرى في دمه ، وفنانين يخالطهم فلا يجد - هو شخصا - في معاشرتهم الا المتعة وطيبة القلب ، وحيوية الخروج على مواضع سخيفة اصطلح الناس على ان يصلوا لها ويطلقوا البخور ، باسم التقاليد ، ودواعى المركز واعتبارات الاسم والحسب (١)

بلغ من عمق هذا الشعور بالمهانة فى نفس توفيق الحكيم ، ان حدث به صديقه أندريه في اكثر من رسالة من الرسائل التي نشرها الفنان فيما بعد في زهرة العمر رسم لصديقه الموقف الفكاهي الذي كان يجد فيه نفسه اذ يصطحب كامل الخلمي ، بردائه البالغ الشلوذ ، وقدميه العاريتين الا من قبقاب ، فيسير الاثنان عبر شارع محمد على ( شارع العوالم ) وكامل يجيبى المارة من معارفه ، من بائعى كيزان الحمام وادوات الموسيقى وأخلاق غريبة من الناس كانت تعيش اذ ذلك في الشارع العتيق ، بينما يكون توفيق الحكيم مرتديا الملابس الافرنجية التي تليق بمحام شاب خرج لتوه الى مجتمع يريد ان يلحقه فورا بصفوف المحترمين من ذوى المناصب - من بعد - ذوى الجاه .

(١) يذكر الحكيم انه جلس مع الممثل احمد بهجت في احدى الحانات بالاسكندرية وكان بهجت بالجبابة والقباب ، يسخر من عكاشه ويتندر به وتوفيق الحكيم يوافقه ضاحكا زافيا من كل تصرفاته .

بل انه أرجع الى التشخيص ومهانة التشخيص شعوره اللاحق بأنه لن يقدر له النجاح ككاتب مسرحي محترم ، لان المسرح في بلادنا قائم على التشخيص بحوادثه المادية الزاعقة ومفاجأته الميلودرامية ، وذلك كله بمعزل عن كل فكر أو أدب يمكن أن تلتفت اليهما

### العقول المتحررة

فهو هنا يلقي على عاتق لون بعينه من الوان الكتابة المسرحية والاداء المسرحي تبعة اعراض المجتمع عن الفن الجاد الذي كان يتهايا لتقديمه للناس . وهو يظن انه يستطيع أن يفض التناقض بين الفن والمجتمع بالصعود بالفن الى مستوى ارفع

فهل كانت هذه فعلا حقيقة شعوره ؟

وهل حل الفن الرفيع الذى اخذ ينتجه عقب عودته من فرنسا التناقض بين وضعه كفنان ، ومركزه كمضو عامل محترم من اعضاء المجتمع ؟

وأكثر من هذا ، هل أزال الفن الرفيع في نفس توفيق الحكيم التناقض بين رغبته في ان يكون فنه تشخيصيا جماهيريا ، تعرفه مئات الالوف ، وبين رغبة مماثلة في ان يلحق فنه بفن القمم العالية . حتى ولو كانت هذه القمم ثلجية باردة ، لا يغشأها الا الأقلية من هواة تسلق الجبال ، ممن تحتمل رثاتهم الفكرية الهواة المنقى ، الخالى من انفاس الجموع ؟

لنلق نظرة على زهرة العمر ، ومن بعد - وطول الوقت - على سجن العمر . ولننصف الى هذين ايضا صفحات من كتاب : فن الادب ، وكتاب عدالة وفن ، وكتاب يوميات نائب في الأرياف .

لنلق هذه النظرة لانها سوف توضح ، ان الفن الرفيع

لم يحل التناقض بين الفنان ومجتمعه حلا جذريا .  
 لقد أسبغ على صاحبه الاحترام - حقيقة - ولكنسه  
 احترام ، بارد يساوى - في قسوته - مهانة الاعتراف  
 بالفن التشخيصى . مع هذا الفارق : فى الحالة الاولى  
 يقول المجتمع للفنان : احسنتم ويطوى الصفحة . وفى  
 الحالة الثانية يقول : أضحكتمونا • سليتمونا • وينتهى  
 الامر .

ويستوى الحالان - من بعد - فى ضعف التأثير !  
 ثم نضيف الى هذا ان توفيق الحكيم لم يجد فى الفن  
 الرفيع عوضا كافيا عن الرغبة الدفينة فى نفسه فى إنتاج  
 مسرح جماهيرى يتلقاه الناس ويستمتعون به على خشبة  
 المسرح ومن أفواه الممثلين ، بدلا من ان يتلقوه فى هدوء  
 مكاتبهم ، وعلى صفحات كتب ومن خلال جبر الكلمات •  
 ومن ثم واجهة القلق القديم ، بكل ما يحمل من قدرة  
 على المفايظة وأخذ يسأله : الى اين ؟



« .. صحيفتى نقية بيضاء .. اسير بخطى ثابتة نحو  
 الاطار النهائى الذى يريد ان يحسننى فيه المجتمع ..  
 ماذا بقى لى من الفن والفنان بقبعته السوداء ذات الاطار  
 العريض ؟ ! وأسفاه .. مات ذلك الفنان ، وحلت روحه  
 فى جسد رجل قانون ! .. أترى الفنان يا أندريه يبعث  
 من موته يوما ؟ .. كيف يحدث ذلك لقضائى منظور اليه  
 نظرة الرضا والاحترام ؟ كيف السبيل الى الفن الآن ،  
 والمجتمع .. قد هيا لى مكانا فى احضانه لا يستطيع منه  
 فكاكا . ؟ أندريه .. أندريه .. اخشى ان يحطمنى المجتمع  
 .. يحطم الفنان فى • ربما كان قد حطمنى وكسرتنى ..  
 ولكننى أقاوم .. منذ أسابيع .. واهلى .. يشروننى

بالزواج .. يكفى يا اندريه ان اللفظ كلمة « نعم » ليضع  
المجتمع اصفاده فى يدى الاخرى الطليقة ، ويجرنى الى  
مصرى المحتوم .. »

« كيف انشر فنا دون ان اتعرض لسخرية زملائه  
وفجيرة الاهل والاصدقاء ؟ .. آه يا اندريه ، هذا كلام  
غير خليق بفنان ! ولكن هل انا فنان ؟ . هاأنذا اليوم  
اتشح بالوسام الاحمر الاخضر ، ولم اعد اسمع احدا  
ينعتنى بالفن .. نفسى الآن ينخر فيها الشك ، وما عدت  
اصدق لها كلاما . وا خجله ! لست ادري كيف يتكلم  
هذا الكلام رجل يتشبهت بالفن .. يجب أن أومن بالفن .  
الايمان بالفن هو التعويذة التى تفتح لى الطريق .. انى  
أومن بأبولون .. اله الفن ، الذى عفرت جبينى أعواما فى  
تراب هيكله .. باسمه أخوض المعركة الكبرى ، وأنازل كل  
مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بينى وبين فتى الذى  
منحته زهرة أيامى .. »

كتب توفيق الحكيم هذه الكلمات الملتهبة بعد ما يزيد  
عن العام من عودته الى مصر من باريس

كان قد عاد الى بلاده جثة تحملها باخرة . لاهو اصبح  
عالما فى القانون كما قدر له ابوه ، ولا هو شق طريقه  
واضحاً فى ادغال الفن ، كما رتب هو لنفسه .

كل ما جناه فى معبد الفن عفار لحق بجبينه من اثر  
السجود

أما المرأة وحب المرأة فقد رفضهما فى سبيل الفن .  
وأما الفن ، فقد كان قرر ، على كثرة ما شاهد وسمع  
وعاين فى باريس من آثاره الرفيعة ، أن يكون فن المسرح  
شغله الشاغل فيه .

ولكن كلمة المسرح اصبحت تعنى شيئاً بداته للشباب

العائد من رحلته . شيئا يختلف اختلافا بينا عما كانت تبين عنه في مصر قبل الرحيل .

انقضت أيام الفكاهة والفودفيل والابوريت ، والمسرحية الجماهيرية عامة ، وسار توفيق الحكيم فى ركب ابسن ويرانديلو وماترلينك وبرنارد شو .

ذهبت أيام عكاشه وفرقته ، وجعل الكاتب البادى هدفه أن يرفع عن المسرحية المصرية تهمة التشخيص ، التى عرضته للاهانة فى بدء حياته الادبية ، ويجعل لها قيمة أدبية بحثة ، كيما تقرأ على أنها أدب وفكر .

فعل هذا اثرء للادب العربى ، واحتجاجا على المسرحية الفارغة العقل التى سادت مسارح مصر قبل سفره وبعد عودته ، والتى تقوم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت ، ولا تعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والادب والفلسفة .

ولكنه فعله أيضا دفاعا عن نفسه ، فانه لم يشأ أن يعود الى الوضع الاجتماعى المهين ، الذى تمثله صورة كامل الخلقى ، يجلس مع توفيق الحكيم المحامى على قارعة الطريق ، « يدندن » ، والملحن عارى القدمين الا من قيقاب خشبى !

أى أن الفنان الشاب قد أسدل - دفاعا عن وضعه كفنان - ستارا من الاحترام الفنى على أعماله ، بوصلها بأعمال المحترمين من الفنانين الكبار ، وكأنما يريد أن يصيح من خلال أعماله : ان يكن الفنان محققا فى بلادى ، فقد جثتمكم يا أهل بلدى بفن لايجرؤ على احتقاره أحد .

وفعلا ضمننت أهل الكهف وشهر زاد لتوفيق الحكيم احترام الادباء وجمهور النظاره - القليل - الذى جاء يشاهدهما لدى تقديمهما فى مصر والخارج . بل ان أهل

الكهف قد وقعت من نفوس بعض قارئها ومشاهديها  
 موقع المفاجأة المتحفزة للنضال . نلمس هذا في الخطاب  
 الذى أرسله توفيق الحكيم الى خليل مطران فى ديسمبر  
 ١٩٣٥ ، وحيا فيه شاعر القطرين ، ومدبر الفرقة القومية  
 يومذاك على جراته فى تقديم المسرحية ، وعلى الفوز الذى  
 أصابه باقرار مذهب أن التمثيل متعة عقلية باقيسة وانه  
 فصل مجيد من كتاب الادب العالى .

كذلك اشارة كتاب توفيق الحكيم الى ما ذهب اليه  
 الدكتور طه حسين فى جريدة الجهاد فى تحية المسرحية  
 اذ وصفها بانها كانت معركة بين المؤلف وبين الجمهور .  
 معركة نجح فيها المؤلف الجديد طبعاً . ولكنه كان قد  
 نجح فى معركة واحدة فقط ، ولم يلبث ان خسرت الحرب .  
 فقد اشتد الهجوم على الفرقة القومية ، واتهمت بالحدلقة  
 والتعالى على الناس ، وزاد من حدة الهجوم انها تورطت  
 فى عرض مسرحيات رقيقة متتابعة ، كانت اعسر من ان  
 يتقبلها جمهور تلك الايام ، فما لبثت الفرقة ان غرقت  
 فى بحر الفشل ، وغرقت معها قضية المسرح الجاد، الذى  
 عاد توفيق الحكيم به من فرنسا ، غنيمة وحيدة من نضال  
 ثقافى شاق اتصل عدة سنوات .

وكان الحكيم قد حاول ، قبل ان يخوض بفته غمسار  
 القصص الدينية والاساطير ، أن يجرب مقدرة الجديدة  
 التى اكتسبها فى أوروبا فى كتابة الكوميديا الراقية ،  
 يخرج بها عن الكوميديات المقتبسة المعتمدة على الكاريكاتير  
 والنكتة اللفظية ومواقف المفاجآت الهزلية . وأن يجعل  
 الحوار بين شخصيات طبيعية هو مصدر الفكاهة الوحيد .  
 فكتب لجمعية انصار التمثيل مسرحية « رصاصه فى  
 القلب » ، ولكن المسرحية لم تمثل فوئد أيضاً هذا الامل



## فى انشاء مسرح رفيع عن طريق الكوميديا المصرية الراقية



رغم البراعة الشديدة التى صور بهاتوفيق الحكيم حاله ابان مقامه فى فرنسا وبعد عودته من مصر ، والتى أقام بها لنفسه تمثالا فنيا أذا للفنان الملتحف برداء الفن العالى ، الذى يصبح ويمسى فى معبد هذا الفن ، خاشعا متعبدا ، رغم موسيقى الطفل الالهى موزار ، وروائع متحف اللوفر ، وبدائع الكوميدي فرانسيز وشسوامخ الادب الكلاسى الفرنسى ، رغم قول توفيق الحكيم ان الباخرة التى حملته الى الاسكندرية انما حملت جثة هامدة ، وليس مواطنا سعيدا يعود الى ارض الوطن ، وان حياته من بعد اصبحت جحيما يعانى منه ذو العقول والروح من امثاله وسط جنة يسكنها الاغبياء والفارغون . . رغم هذا كله ، فلا يجدر بنا ان نأخذ كلام المساند المتحمس على انه قضية مسلم بها .

فالواقع ان توفيق الحكيم قد سافر الى فرنسا وفنان الفرجة يسيطر على واعيته ولاواعيته على السواء ، فلما التقى هذا الفنان بقم الحضارة الاوروبية بهت ، وزلزلت الارض من تحته ، وقد يكون اغفى من بعد ، وقل تأثيره الواعى . ولكنه ابدأ لم يمت ، ولم ينسحب ، وانما غاص - فقط - فى اعماق الشاب المتحمس .

الدليل على هذا هو تلك الصورة الاخاذا التى سجلها توفيق الحكيم للاسطى حميدة مرتين . المرة الاولى فى عودة الروح ، التى كتب أجزاء كثيرة منها فى باريس ، والمرة الثانية فى العمل الفنى الذى ينضح بمصر وروح مصر ، ويتفجر عدوبة وعطفا على الوطن وعلى فئات فنية

معينة من بنيه هي قطعاً خارج دائرة الاحترام فى ذلك الوقت ، الا وهى طائفة عوالم الفرحة .

كتب توفيق الحكيم قصته «عوالم الفرحة» فى باريس عام ١٩٢٧ ، أى قبل عام واحد فقط من عودة المثقف الموغل فى ثقافة الغرب الى نقطة اللاعودة - فى زعمه - واهداها فى اعزاز واضح الى : « الاسطى حميدة الاسكندرانية ، أول من علمنى كلمة الفن . »

وتكفى قراءة واحدة لهذه القصة التاريخية العذبة - وتوفيق الحكيم يسميها ، محققاً ، قصة وصفية ، كى يدرك القارئ الى أى مدى كان فن الفرحة قد تسرب الى اعماق روح توفيق الحكيم ، حتى وصل الى ركائزها الاولى ، فأصبح لا مفر لكل بناء يقوم على هذه الروح فيما بعد من ان يتصل بهذا الفن ويتأثر به ، ويصطرع معه ، مهما حاول الفنان ان يخفى منه ، او يزدريه ، أو يلاشيه بقناع وراء قناع .

وحتى لا يظن احد أن هذا التشبث بفن مصر وروحها قد كان مجرد رد فعل فى روح الفنان للقرية فى باريس تلقى نظرة على صورتين اخريين سجلهما الكاتب لفنانين مصريين ، عرفهما فى يفاعته الفنية ، ونعنى بهما الموسيقى كامل الخلقى ، والممثل عمر وضفى .

جاءت الصورة الاولى بتفصيل كبير فى الفصل المعنون : مع أهل الموسيقى من كتاب فن الادب المنشور عام ١٩٥٢ ثم عاد اليها توفيق الحكيم فيما بعد فى سجن العمر ، مضيفاً مزيداً من التفصيل .

ويعلم قراء هذين الكتابين أى مخلوق بوهيمى شاذ ، قد كان الخلقى ، بعباءته المرقعة والعقد الطويل من كيزان الحمام التى اشتراها دفعة واحدة ، حتى يقطع بها الطريق

على اهمال أهل بيته ، وسار بها - ومعه توفيق الحكيم طول شارع محمد على . كما يعلمون بأمر النزوات الفنية التي كانت تنتاب الخلعى ، من منازعات يطلب الى توفيق الحكيم التحكيم فيها ، وتهديدات بالتوقف عن العمل ! تكلف المؤلف علما من السجاير يعدل بها دماغ الموسيقى الغريب الاطوار .

اما صورة عمر وصفى ، التي قدمها الحكيم فى كتاب عدالة وفن بعنوان : « الوزير جعفر » فهي تشي بحب الفنان الشديد لفناني الفرجة ، ممن رافقوه فى أول خطاياه الفنية . كما انها توضح أن هذا الحب قد كان مقيما - ما يزال - فى قلب الشباب المتعصب لحضارة الغرب حتى بعد عودته وفى ذات الوقت الذى كان يقات فيه على فتات هذه الحضارة فى الاسكندرية على يد قائد أوركسترا من الدرجة العاشرة .

ولو امعنا النظر فى فصل الوزير جعفر ، الذى يظهر فيه وكيل النيابة الشاب توفيق الحكيم وهو يهرب من رئيسه وجندى البوليس كما يهرب المجرمون الفارون من وجه العدالة ، لوجدنا فيه تجسيدا لوضع الفنان وقتذاك . ذلك المسكين الواقع فى برائن احترام اجتماعى متعنت يكتم الأنفاس .

انه يسمع موسيقى الغرب الرفيعة تارة ، وتارة أخرى يمسك بتلابيب كل من يذكره بصباه الفنى ، أيام التشخيص وجوقة عكاشة ، وقبقاب محمد بهجت ، وبذلتة الفاخرة التى حسب المثل انه يستطيع أن يرتديها خارج الخشبة فذكروه بقسوة انها مجرد اكسسوار ، يجب أن يعود الى المخزن فور انتهاء التمثيل . لم يمت فنان الفرجة اذن فى روح توفيق الحكيم بعد أن عبر الكاتب البحر الى

فرنسا . ولا هو اختفى طوال اقامة الفنان فى باريس .  
وعاد توفيق الحكيم الى بلده وقد حسب انه قطع اوامر  
صلاته الفنية السابقة بفنان الفرجة ، وقدم مسرحياته  
الجادة الاولى التى لم تلق رواجاً ثم ظهر بوضوح من اعمال  
لاحقة بعينها - نناقشها حالا - ان فنان الفرجة قد كان  
مختبئاً طوال الوقت فى عباءة راهب الفن والفكر الرفيعين ،  
وانه انما اقام وادعا ، غير مستسلم ، يتحين الفرص كي  
يعود الى الظهور فى اشكال مختلفة .



« مضى اكثر من عام وانا فى الاسكندرية .. تغيرت  
كثيرا وتنازلت عن اغاب افكارى وآمالى .. ارغمتنى  
الحياة على المصانعة فى امور كثيرة : .. اختلطت بطوائف  
من .. الناس ، ما كنت احسب انى أستطيع الحياة بينهم  
يوما .. ومع ذلك .. فى نفسى منطقة رفيعة .. لا يصل  
اليها احد .. ما اكاد اختم اعمال النهار حتى آوى .. الى  
اسطوانة « عصفور النار » لسترافينسكى .. وأسفاه ا  
ان كل ما كسبته نفسى من اتصالتها بالفن الحق كان  
حقيقيا .. لا زيف فيه » .

هكذا وصف توفيق الحكيم حاله بعد عام من عودته  
الى مصر . مسجلا - فى الوقت ذاته - صراعا كان يدور  
فى نفسه بين الفنان المثالى والفنان الواقعى . الفنان  
المثالى يشعر بمرارة بهجمات الواقع المحيط به ، فيتراجع  
ويتقوقع ، والفنان الواقعى يبرز ، وتنمو له العضلات اثر  
لطشة كل موجة من موجات البحر المحيط به .

وحين فرغ توفيق الحكيم من كتابة : « رصاصه فى  
القلب » ، التى نشرت عام ١٩٣١ ( بعد عامين من عودته )  
كان قد سجل ، فى كوميديا راقية من كوميديات المواقف

هذا الصراع الذى خبره فى نفسه بين المثالى والواقعى ..  
 نجيب فى المسرحية هو المثالى ، عابد الجمال ، بوهيمى  
 التصرفات ، محترق المال والجاه ، وسامى هو الواقعى  
 عابد المسال ، المتمالك الاعصاب ، المخطط لتصرفاته  
 وأعماله .

ويلفت النظر فى المسرحية أنها تنصر الواقعى على المثالى ،  
 وان المثالى يمتحن فيها امتحانا عسيرا حقا ، اذ تعرض  
 عليه فىفى - تجسيد الفن والنجاح فى المجتمع - نفسها  
 وتقول له : تقدم خذنى ، فيضطرب أشد الاضطراب ،  
 ويود لو تقدم ويوشك أن يتقدم فعلا ، ثم يتراى له مثال  
 من مثله البديدة هو واجبه ازاء صديقه ، فيتراجع ،  
 ويسمح لفاتنته أن تخرج من حياته ، ثم يهلق من بعد على  
 تصرفه قائلا : « هو أنا وش زواج ؟ أنا رد حجرات » .

وقد تقدمت الاشارة الى ان الحكيم كتب هذه المسرحية  
 خصيصا لفرقة أنصار التمثيل ، وقصد بها ان تكون نقطة  
 التقاء او محاولة توفيق بين المسرح الجاد الذى كان يتطلع  
 اليه وبين الفن الترفيهى الذى كان سائدا فى تلك الايام .  
 ثم شاءت الظروف ألا تمثل المسرحية اصلا . وكان هذا  
 من سوء الحظ فى الواقع .. فلعلها لو كانت مثلت ،

لتشجع توفيق الحكيم ، وازداد اقتناعه بأنه يستطيع ان  
 يجمع بين فن الفرجة وفن الفكر فى عمل واحد ، يعجب  
 طبقات كثيرة من المتفرجين ، دون ان يكون فى هذا  
 تنازل ما ، يجلب عليه تهمة « التشخيص » التى عقدت  
 من قبل اندفاعه الطبيعى الى فن الفرجة واعجابه به .

ذلك ان « رصاصة فى القلب » تحقق فى هذه المرحلة  
 الباكرة من مجرى توفيق الحكيم المسرحى تلك المصالحة  
 بين فنان الفرجة وفنان الفكر التى لم يصل اليها الكاتب

الا فى أواسط الخمسينات ، حين كتب الصفاة والسُلطان  
الحائر وأعمالا أخرى مشابهة .

هنا نجد الفكاهة اللذيذة التى ينتجها صدام بين مواقف  
الشخصيات . صدام الواقى بالمثالى . صدام المرأة  
العصرية التى تتقدم - دون تلبث - لصييد الرجال ،  
بالرجل المثالى الرومانسى ، الذى يعتقد فى قرارة نفسه  
ان مهمة الصيد ينبغى أن تترك للرجل ، وأن على المرأة أن  
تكتفى بأن تكون صيدا . . صيدا رشيقا للرجل . فلما  
تتقدم المرأة العصرية وتقلب الموقف رأسا على عقب ،  
يفاجأ الرجل أولا ، ثم يفتن ، ثم يقع فى الشرك صيدا  
سهلا ، فى طراد للذيد .

وصدام آخر بين نجيب ، ساكن العمارة ، وبين عبد  
الله ، بوابها ، وبين الاثنين علاقة فكاهية طريفة ، لا تعترف  
بحدود الطبقات ، ولا تمنع الساكن من أن يسأل البواب أن  
يقراضه ولا تحول دون البواب وأن يقترض من الساكن .  
علاقة سهلة دافئة شبه أخوية ، تجعل من البواب تابعا من  
أولئك التوابع العديدين الذين خلدتهم أدب الرواية وأدب  
المسرح . سانكوبانزا فى دون كيشوت ، او مائى تابع  
بونتيلا فى مسرحية بريشت المعروفة

ثم حوار فكاهى متعدد الطبقات ، يتدرج من شتائم  
الواقع ، الى شعر العواطف ، جيئة وذهابا ، وموقف هزلى  
طريف يدخل فيه نجيب الفواصة ويخرج منها استجابة  
لدواعى الخطر الذى يندب به جرس الباب المفتوح دائما  
وشخصية نجيب ذاتها ، التى تنتمى الى الادب العالمى ،  
بقدر ما تنتمى الى واقع مصر فى الثلاثينات : شخصية  
الموسر ، المتلاف ، المفلس دائما ، الدائم الاقتراض ، الدائم

الفرع لان دائنيه يهددونه في كل وقت بالزيارة والحجز  
وبيع المنقولات

مسرحية موفقة كل التوفيق في ربط فن الفرجة بالفن  
الراقى ، لو أنها كانت مثلت (١) واتبعها توفيق الحكيم  
بمسرحيات مماثلة ، لانطلقت الكوميديا المصرية انطلاقا  
عظيما في طريق التطور ، ولاصبح لدينا أعمال هامة في لون  
الكوميديا الانسانية التى تكافح من سوات قلائل فقط ،  
في سبيل تأصيلها

\*\*\*

انصرف فنان الفرجة - بعد خيبة الامل الناجمة عن  
حمس رصاصة في القلب عن التمثيل - الى أعمال غير  
درامية ، مثل عودة الروح ، الجزء الاول خاصة ، ويوميات  
نائب ، الارياف ، التى تواصل في الرواية ما بدأت رصاصة

(١) قال لى توفيق الحكيم ان رصاصة في القلب لم تعمل ، لان  
خلانا قام بين سليمان نجيب ومحمد عبد القدوس حول من  
منهما أحق بتمثيل الدور الرئيسى فيها - دور نجيب - كل منهما  
يفضل نفسه على الآخر ، وان كان توفيق الحكيم قد كتب الدور  
لسليمان نجيب وسماه باسمه .

وأضاف : ان نجيب الريحاني جاء من بعد يطلب تمثيل المسرحية  
وانما استأذن المؤلف في أن يضيف اليها شيئا من « الفلغلة » . مثل  
الكنتة الزاعقة ، والردح ، والشاهد الفكاهية التى تترك القصة جانبا  
وتخرج لحسابها الخاص .

وقد رفض توفيق الحكيم ان يكون هذا مصير كوميديا كان يريد  
بها الاحتجاج على هذا اللون بدائه من ألوان الاضحاك ، ولم يعط  
الريحاني اذنا بالتمثيل .

على اننى ارى ان هذه الكوميديا الانسانية ربما تكون قد استعصت  
على فرقة انصار التمثيل ، مثلما استعصت - في الواقع - على  
فرقة الريحاني ، ومن هنا لم يتالفصل في الخلاف على الدور -  
وهو خلاف يقوم في مسرحيات كثيرة ويتم حسمه ، اذا كان تم حماس  
للعمل القش .

في القلب في حقل الدراما من مصالحة وتوليف عضوي بين  
الفكر وفن الفرجة ، ومثل : أشعب أمير الطفيليين ،  
وذكريات الفن والتضاء

وتسلم المسرح فنان الفكر بسلسلة من المسرحيات بدأت  
بشهر زاد وانتهت بأوديب

في هذه المسرحيات الست ، تراجع فنان الفرجة الى  
الخلف ، وتصدر المنظر الفنان الفكر ، ( ١ ) وكأنما قال  
توفيق الحكيم في نفسه : مادامت النتيجة واحدة في حالي  
الكوميديا والفكر الجاد ، فلنأخذ جانب الفن « المحترم » !  
فهو وقاية لي على الأقل من مهانة التشخيص

---

(١) لم يمنع هذا فنان الفرجة من أن يظل يرايه بين الحين والحين  
من خلف عباة فنان المسكر ، مؤكدا وجوده وذاته في أعمال مثل:  
الرمار (١٩٢٢) و (جنسنا اللطيف) ١٩٣٥ و ( حديث صحفي ) ١٩٢٨



## الفصل الثاني

### فنانة الفكر

حين تسلّم فنان الفكر مسرح توفيق الحكيم من بعد ، تسلمه وفي واعيته ولا واعيته على السواء أن يعلى شأن الفكرة ويعطيها حقها ، غير مهمل مع هذا جانب الفرجة ولا وسائل التشويق ، فقد كان هدف ذلك الفنان أن ينتج مسرحيات تمثل وتجتذب الجماهير ، ليس برغم ما فيها من فكر ، وإنما بفضل ما فيها من فكر مضافا إليه بعض المرغبات

من أجل هذا حرص توفيق الحكيم على أن يضمّن مسرحياته الفكرية الست من الحركة المادية ومن عناصر التشويق الأخرى القابلة للتجسيد ، ما يحقق بعض التوازن بين الفكرة والفرجة ، ويفرّج قليلى الصبر من المتفرجين بمواصلة البقاء فى المسرح حتى النهاية

خذ مثلا مسرحية : « أهل الكهف » ، ثانية ما كتب الحكيم من مسرحيات فكرية بعد أن أدار ظهره لمسرحيات « التشخيص » :

ان هذه المسرحية عامرة بالأفكار ، وبالحوار الفلسفى الممتع ، كما أن خط الحركة الرئيسية فيها هو لا شك الخط الفكرى الذى يقول ان الزمن يهزم الافراد ، ولا مفر

من أن يهزمهم . (١) ولكنها الى جوار هذا حافلة بمشوقات بصرية ومادية ، بعضها يمكن تجسيده فوراً ، وبعضها الآخر ، يمكن استخدام الخيال المسرحى المحلق لابرازه على المسرح

ومن أمثلة المجموعة الاولى من المشوقات ما يحدث قرب نهاية الفصل الاول من خروج الراعى بمليخاً من الكهف ليشتري زادا لاهله ، ثم عودته وفي أعقابها اناس اثار فضولهم منظر الراعى بملابسه العتيقة ، وتقوده التاريخية هنا تحدث حركة مادية ونفسية يختتم بها الفصل اختتاماً مؤثراً من الناحية الدرامية . يصفه الحكيم بالعبارات التالية :

« لا تمضى لحظة حتى يشع في داخل الكهف ضوء ، ثم يشتد اللفظ ، ويدخل الناس هاجمين ، وفي أيديهم المشاعل . ولكن .. ما يكاد أول الداخلين يتبين على ضوء المشاعل منظر الثلاثة حتى يمتلئ رعباً ويتقهقر وخلفه بقية الناس في هلع ، وقد اضطرب نظامهم ، وهم يصيحون صيحات مكتومة

الناس ( في تقهقر ورعب ) : اشباح .. الموتى الاشباح ويخرج الجميع في غير نظام تاركين بعض مشاعلهم ، ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم ، والضوء منتشر ، ولكنهم ساهمون جامدون كالتمثيل ، كأنما أرعبتهم هم أنفسهم هاتان الكلمتان : اشباح وموتى ، أو كأنهم لا يفهمون مما راوا وسمعوا شيئاً »

ومن أمثلة النوع الثانى من المشوقات الاحداث المادية

---

(١) هذه في الواقع هزيمة تقديمية ، يقدر ما ان الموت - كما قال برنارد شو ذات يوم - هو اختراع تقدمى ، لانه يطوى الجمود ويسلمه الى الفناء ، ويبلر بدور انجدد مع كل ميلاد .»

الكثيرة التى تحدث فى المسرحية ، والتى يكتفى توفيق الحكيم بروايتها على السنة أشخاصه ، لأنها تعتبر شيئا جانبيا بازاء الخط الفكرى الرئيسى الذى تقدمت الاشارة اليه

من هذه الاحداث ، ما وقع فى الماضى ، من قصة غرام مشيلينيا وبريسكا القديمة ، ومن هرب الشخصيات الثلاث الى الكهف . . ومنها ما يقع فى الحاضر ، حين يصطدم نوام الكهف بالواقع المستفز الذى وجدوا أنفسهم فيه : مرنوش مثلا يذهب للبحث عن أهله فيجد بيته قد أصبح سوقا للسلاح ، وابنه قد مات من مئات السنين شيخا مسنا ! . .

هذه الاحداث يمكن للمخرج - اذا شاء - أن يجسدها اما بالمزاوجة فى الفعل بين الماضى والحاضر - كما فعل الحكيم نفسه فى ياطالع الشجرة . او عن طريق العود المفاجيء الى الماضى على طريقة الفلاش باك ، فيتغير المنظر بسرعة من الحاضر الى الماضى ليتم تجسيد الاحداث بدلا من الاكتفاء بروايتها . او باستخدام الكورس أفرادا او جماعة (1) .

وايا كان التناول ، فإن وجود هذه الاحداث فى صلب المسرحية مروية او مجسدة ، هو واحد من عوامل التشويق والربط بين الخط الفكرى العسير وبين الجمهور العادى .

أما الجمهور الحساس ، فمن الممكن ، بحسن الاداء على المسرح ، ان يرتبط بهذه الاحداث على نحو ما كان جمهور شكسبير فى الماضى يرتبط بالاحداث المروية فى

(1) او باللجوء الى حيلة الملق ، نصف الجاد ، نصف الساخر كما يفعل بريخت . .

مسرحة ، عن طريق الاقصاء المفخم ، واللفظ الجزل ،  
ورغبته الطبيعية فى الاستماع الى حكاية داخل  
المسرحية .

وعلى كل حال فان الاحداث المادية المروية ، الكثيرة  
الورود فى المسرحية ، وحكاية الكتاب المقدس والصليب  
والمؤدب الساذج الى حد الغباء أحيانا ، وقصة الامير  
اليابانى أوراشيما المقحمة على المسرحية ، ثم النهيانية  
الميلودرامية التى تنتهى بها أهل الكهف ، باصرار بريسكا  
الجديدة على أن تدفن مع حبيبها - كل هذا يشير بوضوح  
الى أن توفيق الحكيم لم يفصل ابدا عن الجانب الذى يمكن  
أن يسلى الجماهير العادية - لم يهمل الحدودة قط ، بل  
لعله أسرف فى الاستمالة بها ، مثلما توضح قصة الامير  
اليابانى .

والواقع أن المادة الفنية التى قدت منها أهل الكهف  
وما يجرى فيها من حوار ثنائى ورباعى ، وما فيها من قصة  
حب مستحيل ، محكوم عليه بالفشل ثم النهاية المسرحية  
Theatrical التى تنتهى بها ، كل هذا يسلكها فى عداد  
فن الاوبرا ، وما أجدرها ان تحول ذات يوم الى اوبرا  
امامها فرص كبيرة للنجاح لانها تتبع من وجداننا القومى،  
وتحكى اشياء تمثلها الناس على كافة مستوياتهم عبر  
القرون .

وفى مسرحية شهر زاد ، وهى واحدة من أمتع وأعمق  
ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات الافكار ، يعرض  
علينا الكاتب قصة المرأة الفاتنة ، اللفز الجميل ، شهر زاد  
وما يجرى لها من مواقف بازاء تفسيرات ثلاثة لما  
تنطوى عليه من سر : أهى عقل كبير ، ام قلب رحيب ،  
ام جسد وفير ؟

كالخطاب العديدين فى تاجر البندقية ، يقبل شهر يار وقمر والعبد ، على اللفز ، محاولين حله فتستجيب شهر زاد لكل منهم ، لانها تضم بين رحابها كل تفسير .  
انها الحياة بكل ما فيها من متناقضات . يحاول الفيلسوف ان يطبعها بطابعه ، ويسعى العاشق الى ان يضمها لرصيده ، ويجد الحسى فيها متاعا يشتهى .

وهى من الجميع بمثابة الام حيال اولادها العديدين مختلفى المشارب ، كل واحد جزء منها ، وهى جماعهم .

هذا الموقف الفكرى بين شهر زاد وتفسيراتها المختلفة لا يقدمه الحكيم تقديما مجردا ، بل يسعى جاهدا لتجسيده ، واحاطته بكثير مما يشوق ، ومما يمكن ترجمته - بصريا - على خشبة المسرح .

هناك مثلا قصة الساحر وابنته العذراء ، التى يسعى توفيق الحكيم من ورائها الى بلوغ هدفين - الاول احاطة مسرحيته بالاسرار التى تثير الفضول ( مثال ذلك الرجل الذى مكث اربعين يوما فى دين مملوء بدهن السمسم ، لا ياكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه ، ومابقى منه الا العروق ) والثانى عرض قضية المعرفة ووسائل بلوغها .

فلقد ينبغي ان يقال ان مسرحية شهر زاد ، هى بحث طويل عن المعرفة - ليس شهر يار وحده هو الذى يسعى وراء المعرفة بل كل الشخصيات الرئيسية تفعل ذلك ، قمر حين يجد فى البحث عنها مفتشاً فى قلبه ، والعبد حين يراها متمثلة فى استكشاف الجسد ، والساحر حين يلجأ الى الطلاسم ، لاعتقاده ان الحقيقة موجودة وراء قيوم الغيب .

وهناك خان أبى ميسور حيث تنتهى أسفار الملك

وصديقه قمر . هذا الخان الذى يحوى مدخنى الحشيش من أشباه المجانين بما فيهم ابو ميسور نفسه . ان توفيق الحكيم يخلط الجد هنا بالهزل ، ليقدم منظرا مؤثرا لعالم سفلى تعيش فيه الحكمة والحمق معا . نوع من جحيم : العقل فيه ملغى والسيف تلم والكيف سلطان . أهله أعجاز نخل خاوية ، قد هربوا من اجسادهم - كما يلاحظ شهريار بارتياح . وانخدوا أجنحة من الدخان الازرق مأوى لهم .

فى هذا « الكهف » النائى عن ضوء النهار ، تسطع حقيقة اخرى من حقائق شهر زاد - انعطافها الى العبد الذى جاء يطلب جسدها . اذ ذلك يدرك قمر عمق الجحيم الذى تردى اليه ، اذ جاء يطلب شهر زاد عن طريق القلب وحده . ثم ينبه شهريار الى أنه لا يحب شهر زاد وحسب ، بل ويشتمها أيضا . وانه انما يحاول الهرب من هذه الحقيقة مثلما يحاول شهريار ذاته الهرب من الجسم والقلب معا ، الى العقل

هذه المقابلة المؤثرة بين شهريار وقمر ، وما ينتج عنها من مشادة بين الصديقين ، يتورط فيها قمر فى اتهامات عنيفة لصديقه ، بينما يلزم شهريار جانب الود والعطف على صديق عاشق مفعوع ، هذه المقابلة بما تكشف من حقائق تخدم الخط الفكرى ، تقدم فى الوقت ذاته مشهدا مسرحيا حيا على المستوى المادى لا تنقصه بأية حال عوامل التشويق المختلفة (١)

(١) على ان أفضل الاشكال الفنية التى يمكن ان تصب فيها شهر زاد كمثل مسرحى انما هو الباليه ، حيث تتحول أفكار الحكيم المجنحة وزواياه المتعددة التى ينظر منها الى شهر زاد الى رقصات وموسيقى واضاءة والبان وملابس وديكور .

وفي براكسا - الطبعة الاولى ذات الفصول الثلاثة - يعالج توفيق الحكيم موضوعا سياسيا جافا هو مشكلة الحكم ، علاجا رفيقا شيقا يذهب بجفافه ، ويجعل من اليسر على قارئه أو متفرجه أن يتابع أحداثه وافكاره حتى تنتهي هذه جميعا بما يريد الحكيم أن يقول في نهاية الفصل الثالث ، وهو أن الحرية دون عقل فوضى وأن القوة دون تدبير همجية ، وأن الحكومة الصالحة تقوم على أسس ثلاثة هي الحرية والقوة والعقل ، على أن تنسق بينها جميعا يد صناع ، تبلغ من المهارة وسعة الحيلة ما يبلغه الفنانون الكبار ، وان يكن هذا التنسيق لا يتأتى للانسانية الا نادرا ، واذا ذاك تقفز قفزا خطواتها نحو التقدم

ولكى يقول الحكيم هذا - دراميا - يستعين بأرستوفان في الفصل الاول . هرجه ، وهذره ، ورأيه الهابط في النساء ، فيصور مجتمع المرأة فارغ العقل ، ضيق الافق ، الا من امرأة تنوفز ، وتتحرق رغبة في السلطة

ويمزج تصويره لمجتمع النساء ، بتصوير فكاهاى لحال الرجال ، الذين يبرز من بينهم بليروس ، القاضي الضعيف زوج براكسا ، وقد سلبته زوجته لباسه ونعله فاضطر الى أن يرتدى ملابسها ويخرج الى الشارع ليسمع من بعد أن النساء جميعا قد فعلن هذا بأزواجهن ، كي يتنكرن في أزياء الرجال ويحضرن المجلس ويصوتن على قرار يقضى بتسليم النساء مقاليد السلطة

ويستعين في الفصل الثاني بقصة غرام يقوم بين براكسا - وقد وصلت الى الحكم - وبين قائد الجيش هيرونيوموس . ويكون بين الاثنين أكثر من خلوة بدعوى البحث في شؤون الدولة ، بينما باتى الزوج الضعيف المغلوب على أمره يطلب زوجته ، فتقول له كاتمة سرها

الخبیثة المدربة ، ان زوجته مشغولة ، وان عليه ان ينتظر حتى تفرغ من جلائل اعمالها ! ..

ثم ينتهى الفصل نهاية مسرحية قوية ، اذ ينتهز قائد الجيش فرصة تعدد مطالب طوائف الشعب المختلفة ، وهتاف بعضها بسقوط براكسا ، فيستولى على السلطة ويصرخ فى وجه رئيسة الحكومة :

- الزمى حجرتك أيتها المرأة ..

ولا يدخل الحكيم صميم موضوعه ، حتى ياتى الفصل الثالث ، فيدور حوار فكرى شائق حول أسلوب الحكم ، بين كل من براكسا ، وفيلسوفها ابوقراط ، والحكام المستبد هيرونيموس .

وكان الاخير قد فاجأ براكسا وهى تحدث الفيلسوف المسجون من وراء القضبان فأدخلها اليه ودخل هو معها ، ثم دارت بينهم مناقشة طلية حول الحرية والقوة والعقل . مناقشة سبقها مشهد طريف بين حارس السجن وبين ابو قراط جمع بين الفكاهة والذكاء ، ثم تلاه حديث طلي آخر بين ابو قراط وبراكسا عبر القضبان ، ملاء ابوقراط غزلا فى براكسا ، وتأملا لموقفها السابق ، ونقدا لهذا الموقف . ثم يبلغ الفصل قمته بالحوار الثلاثى الذى ينقد فيه حكم الفرد ويشجب مثلما تشجب الحرية بلا ضوابط ، والعقل بلا عمل أو منهاج .

وينتهى الفصل نهاية قوية أيضا اذ يأمر هيرونيموس فى نهاية الحوار بأن توضع الاغلال فى قدمى براكسا ، وقد ضاق صدره بنقاشها ومطالبها ، كما ضاق بآراء فيلسوفها ونقده المتواصل

هذه هى المسرحية الفكرية التى نشرها توفيق الحكيم فى عام ١٩٣٩ من ثلاثة فصول . وقد رأينا كيف مزج



فيها مزجا بارعا بين عناصر التشويق والتجسيد على المسرح وبين الموضوع الفكرى الذى التزمه فيها ، وهو الحكم ووسائله المختلفة .

فلما عاد المؤلف الى الموضوع ذاته عام ١٩٥٤ اضافة الى ماتقدم فصولا ثلاثة أخرى ، تابع فيها مصير هيرونيموس وقد استبد وحده بالسلطان ، وكرهه الشعب ، وهزم فى حرب مع الاعداء ، ولم يعد امامه سوى الانتحار .

ولكنه مشغول بمصير البلد من بعده ، فهو يعرض الحكم على براكسا دعواً للفوضى المنتظرة بعد موته . وتجد هذه أنها غير قادرة على الحكم بمفردها فتعرض أن يشترك معها فيلسوفها . ثم يجدون جميعا أن لا بد من مغفل يحكمون جميعا باسمه ومن خلفه ، فيتم الاتفاق على فارغ العقل بليروس زوج براكسا ، لينصب ملكا ويحكم البلاد .

ومن اللحظة التى يدخل فيها بليروس المنظر ويعلم أنه أصبح ملكا ، تتحول المسرحية الى ملهة لها طابع الاوبريت ، مقتربة فى هذا من مسرحية الريحاني حكم قراقوش : الرجل الذى يصبح ملكا رغم أنه ، ورغم عدم لياقته الواضحة ، وعدم تصديقه هو نفسه بأنه يمكن ان والانتفرجين معا . . .

ثم يأخذ الملك الجديد نفسه مأخذ الجد ، ويروح يمارس سلطته فعلا ، وتلف من حوله بطانة جديدة تسلب البطانة القديمة سلطتها ، فيتعمد بهذا خيط الفكاهة فى المسرحية ، وتغادر - بالتسديرىج - جو الاوبريت الذى بدأ يعرض العرش على المغفل ، لندخل جو كوميديا المؤامرات ، حين تستأثر كاتمة سر براكسا السابقة بعواطف الملك ، وتتحالف ، هى وزميلان لها ، على دفع الملك ليأمر بوضع براكسا وهيرونيموس والفيلسوف

فى السجن ، بتهمة لا تعلن . ثم ننتقل فى الفصل السادس الى الميلودراما ، وذلك فى مشهد المحاكمة التى يتعرض لها هيرونيوموس وبراكسا والفيلسوف ، والتى تبدأ والثلاثة فى قفص الاتهام ، وتنتهى وقد انقلب الميزان تماما فأصبح المتهمون ممثلى اتهام وأصبح ممثل الاتهام مدانا ، وذلك بعد ثورة ميلودرامية يقوم بها الشعب من فوره ويقتحم فيها قصر الملك ويهتف بسقوطه .

واذ ذاك يصيب الفيلسوف أبوقراط هو الآخر تحول ميلودرامى ، وينتقل من موقف الفكر الذى لا يرى امكانية لان يصبح فكره عملا ، الى رجل العمل الذى يهتف : انى لم أعد أفكر .. انى أعمل .. ما أعجب العمل ! حتى ولو بغير تفكير

وتوضح مقارنة الفصول الثلاثة الاولى فى المسرحية بالفصول الثلاثة التى أضيفت اليها شيئين هامين حقا : أولهما أن فن الفرجة كامن فى مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية ، ينتظر الفرصة الملائمة كى يظهر للناس فى شكل مسل بطريقة ما أو بأخرى . وهو هنا ينتهز فرصة صحبته المؤقتة للمعلم الاغريقى المهزار أريستوفان ليخلق من المسرحية الفكرية شيئا مسليا لدى القراء والمتفرجين معا ..

أما الشئ الثانى ، فهو أن هذا الفن كان مقدر له ان يزداد كما وجزأة اذ يأخذ توفيق الحكيم يودع المسرحيات الفكرية الست التى كتبها ما بين الاعوام ١٩٣٣ - ١٩٤٩ والتي بدأت بشهر زاد وانتهت باوديب

والواقع ان الفصول الثلاثة الثانية التى أضافها الحكيم للمسرحية تنتمى من حيث المزاج والتكنيك الى المسرحيات التى اطلقت عليها اسم مسرحيات التوازن والتي بدأت

بايزيس ١٩٥٥ ، وربما تكون قد انتهت بالورطة ١٩٦٦  
 وليس هذا بمستغرب ، فان الحكيم قد كتب الجزء  
 الثانى من براكسا فى عام ١٩٥٤ ، اى قبل عام واحد  
 فقط من ايزيس . والذى يقارن الجزء الثانى من براكسا  
 بمسرحية ايزيس ، يلفت نظره بشدة ان براكسا الثانية  
 قد كانت بمثابة تمرين اول او مسودة لايزيس ، وذلك  
 فيما يخص مزج الفكر بالفرجة مزجا قويا جريئا ، وفيما  
 يتصل بموضوع الحكم، ونزاهة الحكم ، ودور المفكر بازائه  
 اهو دور التأمل المحايد ام دور المشارك الفعال ؟

وفى المسرحيتين ينتقل واحد من المفكرين من التأمل  
 الى العمل . وفيهما ايضا محاكمة ميلودرامية ، يتحول  
 فيها المتهم من موقف المدان الى موقف المدين ، وفيهما  
 شعب غوغائى ضعيف ، يردد ما يقال له ، ثم - فجأة  
 - يهب لثورة تودى بخصوصه .



فاذا انتقلنا من براكسا الى بيجماليون ، وجسدنا  
 الحكيم يفكر فى الفرجة ايضا ، اذ هو يدبر الاحداث  
 الفكرية فى مسرحيته بما يخدم الخط الرئيسى فيها ،  
 وهو : حيرة الفنان بين الحقيقة والحلم - بين الفن والحياة  
 - بين الواقع والمثال - بين المرأة من جسد والمرأة من  
 عاج .

وما يهم الحكيم هنا هو ان يظهر بيجماليون فى مواقف  
 فكرية مختلفة : الفنان يهيم بفنه وبعده . الفنان  
 يريد ان يحول فنه الى حياة . الحياة تفرع الفنان فيهرب  
 منها ويعود الى التمثال . التمثال يفرع الفنان بكماه  
 الصارم البارد ، وبعده عن الحياة . الفنان يتبين انه  
 - مثل ابيه آدم - قد سقط من الجنة ، حين اشتهى

الحياة . الفنان فى موقف مستحيل : لا هو قادر على الحياة ولا هو قادر على الفن . الموت هو النهاية لهذه المشكلة المستعصية .

لدى هذا الخط الرئيسى وتزجيته عند القراء والمتفرجين معا ، يستعين توفيق الحكيم بخيط ثان للقصة ، يجعله يدور بين فينوس وأبوللو ، جذبا وارخاء ، فالالهان كلاهما مشغول بمصير بيجماليون (ا) : فينوس تدفعه فى طريق الحب ، وابوللو يريد له طريق الفن . كما يستعين الحكيم بخيط ثالث للقصة ، بما يدير من احداث بين ايسمين ونارسييس من قصة غرام ونفور وعودة .

هذا الى جوار رقصات بنات الكورس وتعليقاتهن على الشخصيات ، وما ينص عليه الحكيم من الاضاعة المتغيرة فى الغاية .. متغيرة حسب احداث المسرحية ، سكونا وحركة وهمسا ، وعاصفة .

---

(ا) كان العقل الباطن عند توفيق الحكيم مشغولا بالفت ليلة وليلة ، وهو يستخدم هنا فكرة انشغال الالهة فينوس والاله ابوللو بمصير عاشقين من البشر ، كل منهما متحمس لاجل العاشقين ، حريص على تزجيته وانجاحه من كل سبيل ففي حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان ، تتحمس العفريتة ميمونة بنت الدمرياط لقمر الزمان ، وتطرى جماله وتفضله على ابنة ملك الصين ، الفتاة التى لم يخلق الله فى زمانها احسن منها ، بينما يرى الجنى دهش بن شهورش ان الصبية التى وقع فى غرامها اجمل من الفتى وأبدع ، ومن ثم يدخل الاثنان فى تنافس شديد حول الفتى والفتاة ..

وهو عين ما يحدث فى بيجماليون بين فينوس وأبوللو .. وقد مرصت فكرة هذا الانشغال الدفين بالفت ليلة على توفيق الحكيم ، فدهش - كما دهشت - لمعق اثر الكتاب المصرى وقال: حتى ونحن مع اساطير اليونان لا تركنا الف ليلة وشأننا ! وهذا بدوره يوضح ان فنان الفرجة لم يغف قط عن روح توفيق الحكيم حتى وهو يكتب مسرحياته الفكرية

فليس صحيحا اذن ما يقوله الحكيم فى مقدمة  
بيجماليون من انه لم يفكر فى التجسيد على الخشبية  
حينما كتب المسرحيات الثلاث التى عرضنا لها حتى الان .

الصحيح انه اودع فى هذه المسرحيات من عناصر  
التجسيد المختلفة ما يكفى كى تعبر الواحدة منها ما يسميه  
الحكيم نفسه : « الهوة بينى وبين خشبة المسرح »  
ومعنى هذا انه قد نظر اليها على انها اعمال مسرحية  
وليس مجرد كتب تتخذ الحوار وسيلة لتداول الافكار .

صحيح انه يتساءل - وهو محق - عما اذا كان يلزم  
لهذه المسرحيات اسلوب خاص فى الاخراج يسميه هو :  
« وسائل غامضة من موسيقى وتصوير واضواء وظلال ،  
وحركة وسكون ، وطريقة ايماء والقاء . . . وكل ما يحدث  
جوا يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة » ثم ينتهى  
الى القول : ولا هذا ايضا مجد .

ولكن هذا التساؤل لا يخرج عن كونه احد مظاهر  
القلق التى ينظر بها الفنان الى عمله فى كثير من الاحيان .  
خصوصا اذا كان هذا الفنان فى مثل قلق توفيق الحكيم  
غير العادى . قلق مقدس جعله يتقلب بين الوان عديدة  
من الكتابة ، وبين صنوف كثيرة من المسرحيات .

السبب الرئيسى فى ان المسرحيات الثلاث : شهر زاد ،  
واهل الكهف وبيجماليون لا تعبر الهوة بين توفيق الحكيم  
وبين جمهور عريض ( اذ انها تلقى دائما جمهورا محدودا  
ولكنه مخلص . حدث هذا اخر مرة حين عرض المسرح  
القومى شهر زاد لأول مرة رغم تحذير توفيق الحكيم  
واحتجاجة الشديد ) يكمن فى شىء اثار اليه الكاتب فى  
مقدمته القصيرة الكاشفة ، لمسرحية بيجماليون :

« السبب بسيط : هو انى اليوم اقيم مسرحى داخل

الدهن ، وأجعل المهملين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية اثواب الرموز ! .. انا حقيقة ما زلت محتفظا بروح coup de théâtre ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقرر ما هي في الفكرة .. »

أي ان توفيق الحكيم يصمم مسرحياته على اساس الفكرة ، ويخضع ما عدا هذا لمصلحة الفكرة اولا واخيرا - ماسميته أنا من سنوات : الواقع الخاضع للفكرة - وذلك في معرض الحديث عن « عودة الروح » ، وأسلوبها الفني .

ولا بأس مطلقاً بهذا الاسلوب ، ولكنه يلقي على الفنان عبئاً شديداً الثقيل ، ويكبله بسلسلة محكمة الطلقات عليه ان يخلص نفسه منها ان كان يأمل في رضی جمهور كبير واعنى حلقة من حلقات هذه السلسلة تتمثل في نوع الفكرة التي يختارها الكاتب ، وفي طريقة معاملته لها ان على هذه الفكرة ان تكون قوية جريئة ثورية ، يطلقها الكاتب من عقاليها كما تطلق القذيفة ، ثم يتركها تتخذ المسار الذي ترتضيه لنفسها ، فتنشئ لنفسها علاقات وعلاقات مضادة ، توافق آراء الكاتب حيناً ، وتعارضها احياناً ، بل وتسخر من هذه الآراء وتفندها في بعض الاحيان .

ذلك دائماً دأب الفكرة الدرامية . ما ان تخرج من راس الكاتب حتى لتتخذ لنفسها حياة منفصلة عنه ، وارادة ليست بالضرورة نابعة من ارادته .

لابأس بالفكرة اساساً مسبقاً مسرحية ما ، ولكن على الكاتب ان يكسوها الدم واللحم ، او في القليل : عليه ان يتركها تخلق لنفسها هذا اللحم ، وتجري في شرايينها الدم اللازم لبقائها .

اما ان يطلق الكاتب الفكرة ثم يروح يطأردها ، كما يطارد العلماء الصواريخ الموجهة ، لتسير في مسار معين لاتعداه ، والا تعقبها أجهزة الرصد والتصحيح ، فانما يخلق ادبا مسرحيا يعتمد على الحوار والنزليات والمفارقات وماشئت من ادوات العقل وزاده ، لكنه لا يخلق المسرح الفكرى الحى

ان موقف توفيق الحكيم من افكاره فى هذه المسرحيات الثلاث يتمثل تمثلا طيبا فى موقف بيجماليون من جالاتيا فى مسرحية الحكيم . اخرج بيجماليون عمله الفنى الكامل وطلب له الحياة ، فلما استوى حيا ، له ارادة مستقلة ، سخط بيجماليون عليه واراد ان لا يخرج عن مسار ارادته . فلما عادت جالاتيا تمثالا ساء الفنان برودها وغياب الحياة عنها فحطمها ، ففقد الفن والحياة معا ، واقام محيرا بين القطبين حتى انقذه الموت .

وحدث الشيء ذاته لشهريار . فقد ازهق فى داخل نفسه ، « حياة تمثاله الجميل شهر زاد ، وقرر الهرب الى حياة العقل الباردة فلا هو رضى بهذه الحياة ، ولا هو نسى جسد شهر زاد وقلبها . « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » ، كما تقول شهر زاد .

كذلك تدور الاحداث على هذا النحو فى اهل الكهف : فحين يفلح ميشيلنيا فى التخلص من بريكسا القديمة اى من التمثال الكامل للجمال - او من المثل - او من جالاتيا العاجية « ويرضى بأن يعيش مع بريسكا الجديدة- بريسكا ذات اللحم والدم ، يقيم الحكيم بين الحبيبين سستارا مازلا من القلق والنفور ، يسميه : الهزيمة بازاء الزمن .

فيجعل الحبيبين يقران ان الزمن لا يمكن تجاوز حواجزه  
ومن ثم فلا مفر من ان يعود ميشلينيا الى الكهف . . اى  
الى الموت ، فلا هو انتفع بالخيال ، ولا هو رضى بالواقع .

وواضح ان توفيق الحكيم لو كان اطلق شخصياته  
حرة التصرف والمسلك، ومنحها القدرة حتى على ممارسته،  
لكان موقفا قد تفر عما اراد لها - بالخيط المشدود -  
ان تكون .

اذن لكان بيجماليون قد تزوج جالاتيا وعاشا فى بيات  
ونبات كما تريد الاسطورة اليونانية . او لكانت جالاتيا قد  
ثارت على التمثال واصرت على الحياة كما فعلت اليزا  
دوليتل فى مسرحية برناردشو .

وفى هذه الحالة كانت المسرحية - ككل - تفيد فائدة  
عظمى من هذا الصراع الدرامى الاضافى الذى يقوم بين  
الفنان الخالق وبين شخصياته ، فان هذا الصراع خلق  
ان يدعم صراع الشخصيات فيما بينها ، وبهذا تقوى  
المسرحية وتزيد قدرتها على الاقناع .

ولكن الحكيم ليس مشغولا بمصائر شخصياته داخل  
المسرحيات قدر ما هو مشغول بمصيره هو ، ومصير  
قضية عظمى ظلت تواجهه طول حياته وهى قضية الفن  
والحياة ، فجعل من كثير من مسرحياته تفتيشا دراميا  
عن جوانبها المختلفة .

\*\*\*

بعد بيجماليون ، كتب توفيق الحكيم مسرحية : سليمان  
الحكيم . وغلف الفكرة الرئيسية فيها - مأساة التناقض  
بين القدرة والحكمة - بغلاف سميك من التشويق والمرح  
والحكاية العجيبة واستخدم - لأول مرة فى مسرحه -  
عنصر الثنائى الكوميدي الذى كان مقدر له ان يعود اليه



من بعد فى مسرحيات مثل : الايدى الناعمة وبنك القلق .  
استخدمه هنا فى شخص الصياد والجنى .

واضاف الحكيم الى هذا كله قصة غرام مثلثة ابطالها  
هم : الملك سليمان الذى يحب الملكة بلقيس ولا تحبه ،  
وبلقيس التى تحب منذر ولا يحبها ، والوصيفة شهباء  
التى تحب منذر وتكتم غرامها به كتماننا عنيفا ، بحيث  
لا يدري به حبيبها الا قرب النهاية .

وآلف توفيق الحكيم فى مسرحيته بين روايات القرآن  
والتوراة عن قصة النبي سليمان معملكة سبا ، ثم استعان  
بأعاجيب الف ليلة ورمزها الخالد : جنى القمقم ليهدى  
الينا عملا فنيا حافلا بأسباب الفرجة والفكر معا .

وقد سار الفنان فى سليمان الحكيم على نهجه السابق  
فى مسرحية بريسكا ( الجزء الاول ) من تأخير مناقشة  
الفكرة الرئيسية فى عمله الى قرب النهاية ، فهو يناقش  
هنا ما ينتج عن انعدام التوفيق بين القدرة والحكمة فى  
حديث هادىء حزين جعله يدور بين بلقيس والملك  
سليمان ، بعد ان فقد الاثنان حبيبهما رغم توسلها  
بالقدرة والسلطان - يناقش هذه الفكرة فى المنظر  
السادس ، ولم يبق على انتهاء المسرحية الا دقائق وبهذا  
يضمن الكاتب ان يخلو الجو لعناصر الفرجة اطول مدة  
ممكنة .

وتنجح هذه الطريقة فى تشويق القارئ او المتفرج .  
والواقع اننا نجد انفسنا فى سليمان الحكيم بازاء مسرحية  
طريفة حقا ، مسرحية خليقة بأن ترضى الجمهور العريض  
بما تحوى من قصة غرام ملتهب وأعاجيب تخطف الابصار  
على المسرح ، واستعراضات مسرحية مشوقة مثل وصول

موكب بلقيس ، وما يقام لها من حفل موسيقي راقص  
.. الخ

وفى الوقت ذاته يرضى الحكيم جمهور الفكر بما يقدمه  
من مناقشة غير عسيرة ولا متمزته لفكرة القدرة والقوة .

ولولا عيب واحد فى هذه المسرحية ، وهو بروز عنصر  
الحكاية فيها على حساب عنصر الدراما ، لكانت واحدة  
من انجح المسرحيات التى حاول فيها الكاتب ان يوفق بين  
الفكرة والفرجة .

وأبرز مظاهر هذا البروز الضار للحكاية على حساب  
الدراما ، المشهد الاخير فى سليمان الحكيم ، الذى يأتى  
كنوع من تجاوز الدروة Anti-climax ، فهو لا يقدم  
شيئا جديدا لجوهر الدراما ، وكل وظيفته ان يؤكد من  
جديد عجز سليمان ، رغم قدرته على ان ينفذ مشيئته  
فيما حوله .

لقد عجز من قبل عن ان يخضع القلب البشرى ، وهذا  
المشهد السابع يلح فى تأكيد هذا العجز ، بأن يظهر  
سليمان جثة هامدة مستندة الى عصا، تأتى جموع الحشرات  
فتنخر العصا ، فتقع الجثة على الارض ويبين للجميع ان  
الملك الذى كان سليمان لم يعد له وجود .

ان هذا المشهد ينتمى الى حكاية سليمان ، لا الى دراما  
سليمان . اى انه جزء من عمل روائى عن سليمان الحكيم  
قادرا وعاجزا ولكنه - بالتأكيد - لا وظيفة أساسية  
له فى دراما سليمان .

ان دراما سليمان تدور حول صراع بين قوته وحكمته  
من جهة والقلب البشرى من جهة أخرى ، وهو صراع  
مفتوح ، النصر والهزيمة فيه ليسا من نصيب احد حتى  
يتم حسم القضية .

أما هزيمة سليمان وقدرته أمام الموت ، فليست دراما على الإطلاق . انها قدر محتوم يشارك سليمان فيه بنو البشر أجمعين .

ان افتتاحان توفيق الحكيم بالحكاية - كفن هو الذى دفعه الى تضمين هذا المشهد مسرحيته الفاتنة ، كما دفعه فى مشاهد سابقة الى تضمين قصة غرام الصياد بفاننتيه الشقراء ذات العينين الزرقاوين ، التى أحبها فى السوق ثم امتقها ، لانه لا يؤمن بجدوى امتلاك القلب البشرى بالقوة القاهرة .

ويريد توفيق الحكيم بهذه الحكاية الجانبية ان يظهر حمق سليمان الحكيم بازاء بساطة ونقاء قلب الصياد ، ولكنها مع ذلك - ورغم جمال الحكاية فى حد ذاتها - تسهم فى تمييع المسرحية الى حد ما . وان كان توفيق الحكيم قد تعلم هنا ، وبالقياس الى مسرحيته أهل الكهف وشهر زاد - ان يكبح من جماح افتتاحه بالحكاية ، وان يلتفت التفاتا أكبر الى الدراما .

## الفصل الثالث

### مسرّح على الورق

« قامت الصحافة الجديدة الناهضة بتخصيص مكان لى هو بمثابة مسرّح خاص بى على الورق ، اعرض عليه ما يحلو لى من صور الحياة والمجتمع ، غير مقيد باضطراب احوال الفرق المسرحية من حولى وأزماتها المتكررة . » هكذا وصف توفيق الحكيم فى سجن العمر ، علاقته بجريدة اخبار اليوم ، التى أصبح منذ عام ١٩٤٥ يكتب لها مسرحية من فصل واحد أو أكثر ، يطرق فيها ما « يحلو له » من موضوعات ، وهو النتاج الذى جمعه فيما بعد بعنوان : مسرّح المجتمع .

ولا جدال فى أن أحدا لم يتدخل مباشرة لتوجيه الكاتب الى اختيار موضوعات بعينها ، غير أن قلة الأقبال التى كانت من نصيب المسرحيات الفكرية ، علاوة على احساس توفيق الحكيم العام بأنه يكتب فى صحيفة سيارة ، ذات جمهور عريض ، كل هذا قد ساعد فنان الفرجة على أن يظهر بقوة فى هذه المسرحيات ، وأن يستمد موضوعاته من صميم الواقع المحيط به . هذا - بالطبع - الى جوار ما يقرره توفيق الحكيم نفسه فى مقدمته القصيرة لمسرح المجتمع ، من أن طبيعة الفترة التى كتبت فيها المسرحيات ، كانت تفرض الأهتمام بالمجتمع ومشكلاته ، فقد كان العالم قد تخلص - لتوه

— من حرب عالية مدمرة ، واخذت مشكلات الحرب تتراجع وتتقدم عوضا عنها مشاكل اكثر عتوا والحاحا هي مشكلات السلام .

وانعكس هذا على المجتمع المصري ، فاخذت التناقضات فيه تبدو بوضوح : استعمار جائم ، وعفن حكومي مزمن ، وفقر شامل وحرب في المنطقة ، وقلق في الشسباب ، وتطور اجتماعي تكتنفه العقبات .

كل هذا تناوله توفيق الحكيم في « مسرح المجتمع » وردد فيه أصداء قوية من أعماله الواقعية النابضة مثل: «يوميات نائب» و « عودة الروح » ولكنه الى جوار هذه الاعمال الواقعية التي تغلب على المجموعة ، لم ينس هوموم فنان الفكر فعبر عنها — بصورة أو بأخرى — في اكثر من عمل (١) .

والمنظر العام الذي يكشف عنه مسرح المجتمع يمكن مقارنته بالمنظر العام الذي تقدمه لنا يوميات نائب ، حتى ليصح ان نسمى مسرح المجتمع باسم آخر هو : « يوميات كاتب في القاهرة . »

فكما تعرض توفيق الحكيم لموضوعات خاصة وعامة معا في اليوميات ، ابتداء من زفة التليفون ونفاق قاضي المحكمة الشرعية ورتابة حياة موظفي الحكومة في الارياف وفهلوة مأمور المركز وحيويته الى المفارقة الشديدة بين واقع الفلاحين المر وجهلهم وتحضر قوانين نابوليون المستوردة من فرنسا لتطبق في صميم الريف — كما فعل هذا في اليوميات — فعل نظيره في مسرح المجتمع .

ارهف توفيق الحكيم اذنيه ، وسدد بصره ، والتقط

---

(١) بل انه كتب ، في اواخر هذه الفترة « ١٩٢٥ - ١٩٥٠ تقريبا » عملا فكريا صرنا هو : « اوديب - ١٩٤٩ »

الحوادث التقاطا مما يقرأ فى الصحف او يتناهى اليه خبره ، او يحدث فى البيت والشوارع والديوان ووراء ابواب القصور السميكة . وكانت النتيجة بانوراما كاملة للحياة فى القاهرة ، تلقى اكثر من ظل على حياة مصر باكملها فى تلك الفترة .

ولعل : عمارة المعلم كندوز ، هى اقرب نقطة يبلغها مسرح المجتمع فى اقترابه من يوميات نائب . وفيها اثبت فنان الفرجة انه - عوضا عن ان يكون قد نام او اغفى ، او حتى ضعف - قد ازداد قوة ، وطول لسان ، ونمت له عضلات ، وزادت قدرته على اللدع والفضح ، كل ذلك دون أن ينقص كم الفكاهة عنده .

لقد اصبحت طريقته اكثر ايجازا ، واضحت افكاره اكبر نضجا ، وأوفر استعدادا للدخول فى اشكال فنية، لا شك فى شرعيتها كمسرح وفرجة ، الى جوار جانبها الفكرى .

وساعد على هذا القصد ، وتركيز الفاعلية ، الوسيلة الفنية التى اتخذها توفيق الحكيم لفنان الفرجة ، وهى مسرحية الفصل الواحد ، التى تشببه فى أثرها المركز وحسمها ، الرصاصة تطلق من بعد قليل فتصيب الهدف اصابة مباشرة .

فى « عمارة المعلم كندوز » يلتقط الكاتب حادثة وقعت فى الحياة فعلا ونشرت عنها الصحف يومذاك ، تدور حول جزار بلدى زوج بناته الثلاث من طريق عمارة له واعد بها الزوج الاول فالثانى فالثالث على التسوالى ، ووصل بهذا الى هدفه ، مفيدا من الطمع والشراسة التى تصيب الناس فى مجتمع رأسمالى يقوم على النجاح من ايسر السبل .

يلتقط توفيق الحكيم هذه الحادثة فيعمرى بواسطتها المجتمع تعرية قاسية ، ويعرضه في ضوء النقد بلا رحمة ، من أول الجزار الذكي ، الشاطر ، الى آخر الشطار الآخرين الأقل ذكاء - عرسان بناته الذين ظنوا أن وراء القبة شيخا فجاءوا يطلبون العمارة وهم يزعمون انهم طالبو زواج .

كلهم يدينهم فنان الفرجة ، ويظهر طمعهم - حتى الشاب الذي يضع قدميه على أولى درجات الحياة العملية ، سرعان ما يدخل هو الآخر في اللعبة - لعبة الامتلاك بلا عمل - ويقبل الشقة اولا وثالث العمارة من بعد وهو راض سعيد ، لا تتحرك فيه فكرة ولا يعتوره شك في أن هذا هو الطريق القويم .

وبرى معاون البوليس ذلك - يرى أن الجميع شركاء في اللعبة - أو الجرم - فيوصيهم بأن يتفقوا فيما بينهم على تقسيم الغنيمة ، ويوافق الجميع في حماس .

وعبثا نحاول أن نجد هنا جانبا ومجئيا عليه . فالجميع جناة ، وان كان المعلم كندوز أقلهم جنابة ، فانه - مثل مسز وارين في مسرحية برناد شو ، البغي التي جعلت من الدعارة تجارة واسعة منظممة على اساس رأسمالية علمية - يقول : ما دام المجتمع قد نظم نفسه على اساس من الربح والخسارة وحدهما ، فلماذا أخسر ؟ ولم لا اللعب بكل أوراقى ؟ انا على الأقل عممت فملكمت . والعرسان يريدون ان يملكوا بلا عمل .

المهم انه في هذا القالب الفكاهى الممتاز - لنذكر منظر المعلم وهو يحشر نفسه حشرا في البنطلون ! - القائم على تصميم فنى دقيق : لنذكر سوء الفهم المضحك بين الخطيب الشاب وابى خطيبته حول الشقة والعروسة

الذى يتضمن نكتة جنسية تنتمى الى المسرح الهزلى  
 الفاقع : حين يسأل الخطيب المعلم كندوز : هي  
 ( أى الشقة والعروس معا ) • مقفولة ؟ ولنذكر ايضا  
 الخطيب الثالث الاصلى الذى راحت عليه نومة ، فجاء  
 يطلب نصيبه من الفنيمة - العمارة والعروسة معا -  
 بعد فوات الاوان ! - اقول المهم انه فى هذا الحيز الصغير  
 الذى تشغله « عمارة المعلم كندوز » يقارن المؤلف مقارنة  
 عميقة وفعالة بين الوصوليين والذين يعملون ، ثم يفرق  
 بين عمل وعمل لشخص واحد : المعلم كندوز كآل فى  
 الاصل شريفا ، تزوج امرأته وهيبة فى حد ذاتها ، كما  
 يقول - لم يجر وراء مال ولا عقار . طلب الانسان فيها ،  
 هو رجل الشعب الغلبان ، الذى لا سند له اذ ذاك من  
 علم أو جاه او تجارة •• بينما يسعى المتعلمون سعيا  
 محموما وراء الذهب بمجرد أن يصل الى آذانهم رنين -  
 أى رنين •• !

ثم يفسد المعلم كندوز من بعد ، لان كل ما حوله  
 فاسد - يفسد وهو يعلم أنه قد فسد . ولكنه لا يريد  
 أن يغير مما يحيط به شيئا : « هل المعلم مدبولى هو  
 الذى سيصلح الكون ؟ أنا طول عمرى ابن سوق . »

وهكذا ينتهى فنان الفرجة الى هذه الادانة الكاملة  
 للمجتمع ، ادانة لا تستثنى أحدا ولا ترى مخرجا . كل  
 هذا فى اطار الفكاهة اللذيذة السهلة ، تظن من فرط  
 سهولتها أنها لا تقول شيئا ، وهى تقول كل شيء !

وهذه الادانة الشاملة ذاتها نجدها فى عمل آخر من  
 أعمال فنان الفرجة هو : « اعمال حرة » ، الذى يختار  
 فيه توفيق الحكيم موقفا هزليا ممتازا ، يستقله ليقول  
 من خلاله شيئا جادا كل الجدية .



فتم شركة تسمى : شركة التعهدات والتوريدات المتحدة  
تقوم بتوريد المهمات للحكومة . وفي هذه الشركة يعمل  
طائفة من الموظفين مساء ، أما في الصباح فانهم هم انفسهم  
يعملون في خدمة الحكومة . في المساء يوردون البضائع  
للحكومة نيابة عن الشركة ، وفي الصباح يستلمون هذه  
البضائع ذاتها من الشركة نيابة عن الحكومة !

ويفاجئهم رئيسهم في الحكومة ذات مساء ، فيظنون  
أن امرهم قد افتضح ، فهم في نظر القانون المالى وفي نظر  
انفسهم مجرمون ، الا واحدا منهم يقول في منطلق لايقاوم :

« القانون المالى لا يسمح بالشفل ويسمح باللعب ؟  
لعب الطاولة على المقاهى من السامة الرابعة بعد الظهر  
الى منتصف الليل ؟

انه لا يرى فيما يفعل جريمة . على العكس انه انما  
يستغل في اوقات الفراغ بالأعمال الحرة !

ويغادر الموظفون المزدوجو الشخصية هؤلاء مقر  
الشركة - رغما من منطلق زميلهم - خوفاً من كبسة  
الرئيس الحكومى . غير أن هذا الرئيس ذاته يتعرض  
لكبسة من نوع مخالف . تهجم زوجته على المكان لتتحقق  
مما يقال لها من غرامياته وسهراته الحمراء . وفعلا تجده  
في صحبة غانية مغنية ، من النوع الذى يبيع كل شيء !

ويتأزم الموقف وتوشك الامور ان تندفع الى منحنى  
خطر ، ولكن الانفراج يحدث ببساطة . يهدى مدير  
الشركة الى زوجة الرئيس الحكومى سوارا من ذهب ،  
على زعم أنه عينات ، وأنه - على كل حال - سيخصم  
لمنه مما يدين به زوجها الشركة من مجهود لا بوصفه  
مستشارا مرتقبا لها . . فتقبل الزوجة الهدية دون مقاومة  
تذكر ، وينقلب الوضع امامها بالنسبة لزوجها ، فبدلا

من أن يكون عربيدا ، يصبح فى التو رجلا مضحيا ،  
يستغل وقت فراغه - هو الآخر - فى عمله الحر .  
وتنصرف الزوجة ، فترن ضحكة الغانية المغنية وهى  
تقول :

- عمله الحر؟! حر جدا !

أى نعم حر جدا .. فى الاستغلال ، والنصب على  
الحكومة وعلى الناس . الادانة الشاملة موجودة هنا ،  
كما قلت ، وكذلك شبكة الفساد التى تلف فى خيوطها  
كل شيء وكل الناس . الرؤساء والمرؤوسين . الحكومة .  
والقطاع الخاص ( كما نقول اليوم ) الزوجة « الشريفة »  
والغانية الخارجة عن الشرف !

يقول فنان الفرجة كل هذا بطريقته اللذبة المحببة،  
مستخدما شخصيات متنوعة من واقع الحياة المر: فنانة  
نمطية من نسل : الراقصة كذا شيكابوم ، ومدير شركة  
نصاب ، بارد الاعصاب ، لا تنقطع له حيلة ، وموظفون  
متمرسون فى فن السرقة بلا عقاب ، يأكلون مال النبى -  
لو طالوه - وساع مدرب على التآمر وتسهيل الصفقات  
المريبة ، مادية وجسدية معا !

\*\*\*

والى جوار هذا الهجاء المركز القاسى ، توصل فنان  
الفرجة بوسائل مسرحية أخرى ، اكبر حيزا ، وان لم  
تكن أقل فاعلية .

فى مسرحية اللص ذات الفصول الاربعة - ويصفها  
الكاتب بأنها من وحي رجال المال والاعمال ! - يستخدم  
توفيق الحكيم الميلودراما - اساسا - وسيلة للتشويق .  
يعرض لنا قصة الباشا رجل الأعمال الشرير ، الفاسد  
الخلق المنعمد الضمير ، وابنة زوجته ، البريئة ، العفيفة،

التي تناضل طوال المسرحية دفاعا عن شرفها ضد شهوات الباشا . كما يعرض موضوع كفاح الشباب البريء ، المليء بالمثل ، الخاوي الوفاض ، ضد الشر المستطير الذي يمثله فساد المجتمع وأصنامه من أمثال الباشا . ويرسم صورة مقنعة للمرأة المفرمة المحتاجة ، زوجة الباشا وأم البنت ، وهي معذبة ممزقة بين جبهات لزوجها ، وخوفها من أن تقع ابنتها في الشرك التي ينصبها الرجل الوغد بهداياه الغالية ، والحاحد الذي لا يكل .

ويضيف الكاتب الى هذا كله مناظر مشوقة تستعير اساليب الادب البوليسى ، فيبدأ المسرحية بالشباب وهو يقتحم غرفة نوم الفتاة للسرقة ، فلا تنتهي من هذا الاستهلال المثير الا وتطالعنا مفاجأة أخرى هي أن اللص ليس لصا ، وإنما هو شاب فقير كل ما يطلبه من ذنياه هو مائة جنيه يفتح بها مكتبة يكسب منها عيشه ، بعد ان طال عمله عند صاحب مكتبة استغلالي بسبع .

وسرعان ما نتبين ان الفتاة تعرف الشباب فعلا ، فقد سبق ان اشترت كتباً دينية من مكتبته ، ويتبادلان الشابان الانباء والآراء ، ويدور بينهما حوار مسل ، وذكى ، من النوع الذي يبرع فيه توفيق الحكيم ، والذي ينقلنا فيه من موقف الى موقف ، فاذا الشابان قسرب نهاية الفصل الاول قد تألفا وتحاببا ، وتعاهدا على الزواج وهنا يطرا الباشا على الاحداث ، فيفاجيء الاليفين والفتاة تودع فتاها على وعد باللقاء غدا للزواج ، بعد الفرار بما خف حمله .

ويكون طراد بين الباشا والشباب ، يطلق فيه الاول الرصاص على الثانى ، بحسبان له لصا اولاً ، فلما يتبين

انه صديق للفتاة من دونه ، يلد للباشا أن يعذب الفتاة  
بتهديد التبليغ للبوليس ، ان لم تخضع لشهواته . وهنا  
ينفتق ذهن الفتاة عن حيلة ذكية تفوز بها بالزواج من  
حبيبها ، وترد عنها كيد الباشا في الوقت ذاته . فهي  
توحى للباشا أنها سوف تتزوج الشاب زواج مصانح  
فقط ، لتتستر وراءه ، ولكي يحصل الباشا على ما يريد  
من امرأة في كنف رجل آخر ، بدلا من بنت لم تتزوج ،  
وبهذا يدفع عن الباشا و « خيلته » القيل والقال . .

هذا بعض ما تحويه مسرحية « اللص » من اثاره ،  
وحوادث زاعقة ، وحسن تدبير وتحريك للاحداث ، يقطع  
بصلتها بالمسرحية المحكمة ، ويؤكد انتسابها الى  
الميلودراما في اكثر صورها جذبا لانتباه عامة المتفرجين .

غير أن توفيق الحكيم يستخدم الميلودراما الاستخدام  
الذكي ذاته الذي لجأ اليه كتاب مشهورون في المسرح :  
شكسبير مثلا في عطيل ، وبرنارد شو في تلميذ الشيطان  
وبريشنت في أوبرا بثلاثة قروش ، لانتاج عمل فني  
يستمد روحه من الميلودراما ، ولكنه يضع على أساسها  
بناء فوريا من الفكر والنقد الاجتماعي والمفارقات والفكاهة  
يعلو بالعمل كثيرا عن مستوى الاثارة وحسب .

وكما فعل نجيب محفوظ من بعد في رواية : « اللص  
والكلاب » حين استخدم كلمة اللص استخداما ساخرا  
ليشير الى أن اللص هنا ليس اللص الفعلي الذي علق  
عليه المجتمع شارة اللصوصية ، وإنما هو المجتمع كله ،

وافزاد بعينهم فيه هم اللصوص الحقيقيون وان تستروا  
وراء واجهات من الشرف ، كذلك فعل توفيق الحكيم .  
فاللص عنده ليس الشاب الذي جاء يسرق فعلا ، في  
مناسبة بعينها ، لأن يعود بعدها السرقة ، وإنما هو

الباشا المحترم ، ممثل طبقة بزيها من الناس تسرق اليوم وغدا وبعد غد . . طبقة يقوم وجودها على السرقة كمبدأ وأسلوب حياة ، أو كما يقول الشاب في وصفها : تسمى نفسها طبقة رجال المال والاعمال ، ولكنها تأخذ المال لنفسها ، وتترك لغيرها الاعمال . . !

فهذا اذن فنان الفرجة في توفيق الحكيم يخرج من عباءة فنان الفكر ، ليؤكد ذاته ، ويطلب بجمهوره العريض . ولكنه ليس الفنان الاول الذي عرفناه ايام جوق عكاشة ، يسعى الى التسلية وحسب ، بل هو يضع كشمرة من ثمار معاناته للتجربة الفنية اولا ، ثم الصراع مع فنان الفكر - كثيرا من الافكار في قالب التشويق . بل انه في الواقع لا مهتر وافعل في استخدام الافسكاز استخداما مسرحيا من زميله فنان الفكر الذي اخرج من قبل شهر زاد ، وأهل الكهف وأوديب وبيجماليون . أقدر منهما في استخدام الفن وسيلة ، وان لم يكن هذا بالضرورة أنه أقدر في أخراج الفن في المطلق . فان هذا يحدث أحيانا وأحيانا أخرى يعجز فنان الفرجة عن التوظيف المقتنع للفكر في عمل حي مشوق .

\*\*\*

لفنان الفرجة أيضا مسرحية أخرى حاول فيها أن يحمل العمل الجماهيري العريض أفكارا واضحة محددة مما عرضها فنان الفكر في المرحلة السابقة . تلك هي مسرحية : العش الهادي .

هنا نجد كثيرا مما يشوق المتفرج العادي ، من حوادث ومواقف وشخصيات ، ولكننا في الوقت ذاته ، نجد أصداء من أعمال سابقة لتوفيق الحكيم، في مرحلة تغلب الفكر عنده

على الفرجة . نجد أن اصداء من بيجماليون وشهر زاد،  
ورصاصة في القلب ..

والموضوع الرئيسي هنا هو الفنان في قبضة المرأة :  
مثل بيجماليون في مسرحية الحكيم ، يقع فكرى ، بعد  
غرام رومانسى مفاجئ ، فى برائن المرأة الزوجة ، ويدرك  
كم هو جلف ، وخال من الشعور ذلك العيش فى العش  
الهادىء ، حيث المرأة تجذب فى اتجاه البيت والاولاد ،  
وواقع الحياة ، بينما موهبة الفنان تجذب فى اتجاه البعد  
عن هذا كله ، والبحث عن مصدر للإلهام .

والمسرحية - فى الواقع - تردد نغمات من مراحل ثلاث  
كان قد اجتازها توفيق الحكيم حتى ذلك التاريخ ..

الفصل الأول منتزع انتزاعا من واقع أواسط  
الأربعينات فى مصر حيث تجار الخيش ينتجون للسينما ،  
ويشترون كل شىء بأموالهم ، النجوم الفانتاس ،  
والمخرجين ، والكتاب . أى مرحلة مسرح على الورق .

نقد المجتمع هنا يطفو على السطح ، وتبرز فيه الرغبة  
فى الأضحك ، وإن لم يخل الضحك من بعض المرارة .  
الشخصيات نمطية جاهزة : غنى الحرب الحلف الساذج  
المخرج الفاقد الأيمان . النجمة فى موضعها التقليدى بين  
حبيب القلب ، وحبيب الجيب ، ثم المؤلف الحائر وسط  
هذا كله ، بين متطلبات فنه ، وضرورة الكتابة بالأمر .  
ولكن النغمة السائدة ليست الرغبة فى تغيير هذا  
الواقع الشائن قدر ما هى الرغبة فى استغلاله للضحك .

أما الفصلان الثانى والثالث (والتالث خاصة) فينتهيان  
الى فترة رصاصة فى القلب ، إذ كان توفيق الحكيم يحاول  
محاولة أخيرة أن يصل الى الجمهور العريض دون تنازلات  
ذاتة بال . هنا يعود الفنان الى موضوع المبارزة الغرامية

والجنسية ، الرشيقية والمتحضرة بين فنان مثالي ، وبين امرأة جميلة ذكية ، قادرة على ادارة الحوار الفكرى والعاطفى .

ويقع الفنان فى برائن المرأة ، وتزوجه بعد ان تقطع على نفسها اليهود بأن توفر له ظروفًا مواتية لفنه ، وبهذا تختلف النبرة قليلا عن مصر الفنان فى رصاصة فى القلب ، حيث يقع الرجل فعلا فى غرام المرأة ، ولكنه يفلت - بما يشبه المعجزة - من مصيدة الزواج

ويمهد زواج فكرى من درية لانتقال المسرحية من جو رصاصة فى القلب الى جو بيجماليون ، بما تصوره من مفارقة صارخة بين الغرام الرومانسى وواقع الحياة ، وما تقدمه لنا من مقارنة بين جمال الوهم ومرارة الحقيقة .

وبهذا نصل الى مرحلة ثالثة من مراحل فن الحكيم ، هى المرحلة التى كان الفكر فيها يغلب على مسرحياته غير ان علاج الموضوع هنا مختلف تماما عن نظيره فى بيجماليون . فى المسرحية الاخيرة تغلب النزعة الشعاعية المعبدة على العمل ، وذلك بفضل جو الاسطورة من جهة ، وعزم الكاتب الواضح على ان يكتب عملا يوجهه اساسا لجمهور المثقفين .

اما فى العش الهادىء ، فان فنان الفرجة هو الذى سيطر على الموقف . وعلاج التناقض بين الرجل الفنان وبين المرأة الزوجة والام ، يتم على المستوى الواقعى الصرف ، المستوى الذى تجده فى تمثيلات الاذاعة وفى الافلام المصرية . والمؤلف لا يكتفى بالعلاج الواقعى ، وسيلة للتشويق ، بل يستخدم وسائل اخرى منها - المفارقة المضحكة التى تأتى بممرضة جاءت ترعى مريضا ،

فاذا بها حامل في أواخر أيامها وإذا هي محتاجة لمن يعتنى بها ، بعد ان فاجأتها آلام المخاض .

وفيما عدا الفصل الثالث ، تبدو المسرحية لنسباً مصنوعة ، اكثر مما هي مخلوقة . والواقع ان توفيق الحكيم قد واجهنا هنا بخليط من الموضوعات والنفحات ، احتواه - بالكاد - اطار المسرحية ، ولكنه احتواه على مضمض ، ولم يؤد هذا بالتالى الى عمل فنى ومتسق .

\*\*\*

يقول توفيق الحكيم لصديقه اندريه : « اريد ان يكون هناك منطق خاص ، يحوى فروضا خاصة ، لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر .. ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى اسميه : المنطق الخاص . (١)

على أساس من هذا المنطق الخاص كتب الحكيم بعضا من أعماله اللافتة للنظر ( مثل اهل الكهف ، والسلطان الحائر ، والطعام لكل فم ) ، وذلك بالرغم من تخوفه الشديد من أن يؤدى هذا المنطق الخاص الى هدم كل عمل مسرحى او فنى يحاول انشاءه (٢)

لقد وجه هذا المنطق الخاص اعمال توفيق الحكيم المسرحية فى اتجاه : الاساطير ، والابوريت ، والخيال العلمى ، وكلها اعمال ابداعية تعتمد على منطق خاص ، ينبع من فكرة ابتدائية غريبة ولكننا ما أن نقبلها ونسلم بها ، حتى تروح ترتب لنفسها نتائج خاصة بها ، لا مفر من قبولها ، لانها فى الواقع منطقية تماما فى الاطار الذى تدور فيه .

من هذه الافكار الابتدائية الغريبة ، فكرة عودة الشباب

(١) زهرة العمر . ص من ٥٣ - ٥٥



للشيوخ ، بمجرد اعطائهم مصلا يحوى مادة علمية تجدد الخلايا .

هذا الحلم الذى ظل قرونا يداعب البشرية منذ ان ابتدعت فكرة اكسير الحياة حتى عقار الدكتوراة اصلان : هـ . ٣ فى هذا القرن ٤ يتخيل توفيق الحكيم تحققه على يد طبيب مصرى يكتشف مصل الشباب ، ثم يحقن به شيخا من اصدقائه فاذا هو يرتد شابا فى النو واللحظة ، بحيث لا يعود يتبين حقيقته حتى اقرب المقربين اليه : زوجته وابنته .

وبهذا ينشأ فى المسرحية موقف هو اساسا الموقف ذاته الذى نجده فى أهل الكهف : كهل يعيش بجسم الشباب وحيويته فى زمان غير زمانه ، وب عقلية مغايرة تماما لعقلية زملائه الجدد من الشباب المحيطين به . ثم لا يلبث هذا الشاب ، ان يتبين ان التناقض بين اهابه المستعار وما يحويه هذا الالهاف من تجارب وذكريات هو اقوى بكثير مما يطيقه ، فيقرر من فوره ان يعود الى جلده الاصلى والى معاصريه الحقيقيين . يعود الى زمانه ، بعد ان يتبين ان تخطى سدود الزمن أمر مستحيل ، بل وكريه . فان الشباب يعود حقا ، ولكنه لا يحمل معه الحياة النابضة السعيدة بل الوحدة القاسية وسط الزحام .

هذه - كما ترى - هى الفكرة الاساسية فى أهل الكهف . غير انها فى يد فنان الفرجة لا تعتمد فى تجسيدها على الحوار الفلسفى المتعمق ، ولا على المواقف الفكرية الشائقة مثل : المفارقة العذبة ، والسخرية اللطيفة ، والشعر الرقيق الهفاف ، قدر ما تعتمد على الاحداث الخارجية الموجهة للجمهور العريض .

وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد ان الشباب الذى يكونا

من نصيب ميشيلينا فى اهل الكهف يأتيه بوساطة  
متافيزيقية لا تنتمى الى هذا العالم . ان قوة قادرة وغير  
منظورة تحفظ عليه شبابه طيلة ثلاثة قرون واعوام  
تسعة .

أما فى « لو عرف الشباب » فان الصبا يعود للشيخ  
الفانى بقدرة الانسان وعلمه ، وبوسيلة منظورة يستطيع  
الجمهور العريض أن يتبينها ويصدق بوجودها .

الى جوار هذا يستعين فنان الفرجة باحسداث مادية  
ظاهرة بعضها مثير ، مثل اختفاء الباشا والعشور على  
جثته ممزقة اربا بالديناميت فى مفارة بجبسل المقطم ،  
وبعضها يعتمد على المفارقة مثل جنون الطبيب طلعت  
واحتجازه فى مستشفى للأمراض العقلية بحلول . كما  
يعتمد على قصص جانبية ، مثل غرام مدحت ونبيلة  
وزواجهما الوشيك وقرب سفرها لانجلترا ، وغرام  
لطيفة - الزوجة المحرومة - بالباشا المرتد الى الشباب .

كما ان فنان الفرجة يعامل فكرة اهل الكهف الرئيسية  
معاملة ثلاثم جمهوره ، فيؤخرها الى الفصلين الثالث  
والرابع ، ويالجها علاجاً واقعياً وليس فلسفياً . فان  
الباشا لا يجد لذة ما فى شبابه الجديد ، لا ثروته يستطيع  
التمتع بها ولا مصاحبة النساء تغريه او تثيره ، ولا هو  
قادر على التخلص مما يسكن قلبه وروحه من اشباح .  
فيكون من الطبيعي والمنطقى معاً ، ان يتخلص من الوهم  
الواقع فى سبيل الحقيقة المخفية .

وحتى ذلك الموقف المثير للخيال فى اهل الكهف ، حين  
ياخذ ميشيلينا فى مغازلة بريسكا الجديدة بحسبانها  
حبيبته القديمة ، ثم يتبين أنها حفيذة حبيبته ، فتأخذ  
يد الزمن تنقل على روحه وقلبه ، وتفترقه - منذ ذلك

اليوم - من الفتاة الغضة التي أوشك أن يقع في غرامها  
 - حتى ذلك الموقف يتحول من الشعر والخيال المجنح ،  
 الى واقع الطبقة الوسطى الارضى ، واخلاقياتها المتحفظة .  
 لطيفة - زوجة الطبيب طلعت - تغازل صديق ،  
 الباشا المرتد الى الشباب ، بحسبانته شابا حار العواطف ،  
 متدقق العطاء ، فلا يشجعها صديق ، بل يعاملها  
 بحكمة بحيث لا يصدمها ، وانما يقودها رويدا الى طريق  
 التفعل ، فتعود الى الاهتمام بزوجها ، وتجد « سعادة  
 لطيفة » فى العناية به حتى يبرأ .

أمثلة اخلاقية صغيرة تلثم الجمهور العام ، ولكنها  
 لا تمت بسىء الى شاعرية الموقف المشابه فى أهل الكهف ،  
 حين يتحول ميشلينا عن غرامه الجديد لان الفرام  
 القديم ابدى كالزمن لا يمكن تخطيه ، او الدوران من  
 حوله .

غير ان ما يعيب : لو عرف الشباب بالقياس الى اهل  
 الكهف ليس انها واقعية والاخرى فلسفية أسطورية .  
 وليس انها حافلة بما لا يمكن تصويره او تصديقه من  
 أفكار ومواقف ، وانما يتركز هذا العيب فى أن فنان  
 الفرجة حاول هنا - مثلما حاول فى العنق الهادىء -  
 ان يرضى أكثر من سيد فى وقت واحد . فقدم لجمهوره  
 اخلاطا من الموضوعات والحكايات : الخيال العلمى ، النقد  
 الاجتماعى ، الوفاء الزوجى ، الحب الرومانسى ، الاثارة  
 البوليسية . العلاج شبه الفلسفى لموضوع الوهم  
 والواقع . قدم هذا كله فى اطار واحد ، ثم لم تكن  
 قبضته عليه قوية ولا انفعاله به حارا ، فلم تلتحم  
 الاشتات ، ولم تنم مسرحيته نموا عضويا ، وأصبحنا  
 بزاء شكل فضفاض من الخلق الفنى اقرب الى الرواية

منه الى المسرحية . . شكل يحتوى الموضوعات ولا  
يصورها في كل واحد جميل .

\*\*\*

جرب توفيق الحكيم في هذه الفترة أيضا - وان لم  
يكن نشر تجربته في صحيفة اخبار اليوم - ان يستلهم  
التراث العربى مسرحية تشوق المتفرج العادى والمتفرج  
الذكى معا . مسرحية تحوى رقة الحوار وشاعريته فى  
اهل الكهف ، ولكنها تتخفف من الفلسفة وبعد الفكرة ،  
وتضع مكانهما الموقف المسرحى الذى يشد الانتباه ويلذ  
للعين والقلب ، وان لم يهمل العقل ، فهو يغذيه غذاء  
غير دسم ولكنه طيب .

فى الصندوق ، حقق توفيق الحكيم توازنا واضحا  
بين فن الفرجة وفن الفكر ، وعرض علينا مباراة رشيقة  
فى الشطرنج المسرحى تدور بين الوليد بن عبد الملك ،  
وملكته ، حول الشاعر وضاح . الملكة تعشقه وتجرب  
الحيلة وراء الحيلة للقياه فى السر ، والوليد يستخدم  
ذكاءه وضبطه المتحضر للنفس ، كى ينتزع منها العشيق  
ويسلمه لمصيره الفاجع ، ذون ان يصرح للملكة انه يعرف  
بعشيقها ، وانما هى مبارزة صامتة بين الطرفين : الملك  
يهجم ، والملكة تدافع . تتفادى الطعنات تارة ، وتتحملها  
تارة اخرى ، وتراجع طيلة الوقت ، حتى تصل الى  
الركن فعلا ، وتعجزا تماما عن حماية عشيقها الشاعر ،  
فينتقم الوليد كاللاعب الماهر ويقول : كش الملك !

والمسرحية متحضرة العواطف والمواقف - كما قلت -  
فهى تسمح للملكة بان تتفجع لفقد عشيقها ، ولكنها  
لاتدعها تمضى طويلا فى هذا التفجع . فان من آى  
الحضارة ان تعرف كيف تنهزم ، أى ان تضبط النفس

لدى الهزيمة وتلقاها ثابتة الجنان ، وتسخدها منطلقا  
للمعركة القادمة .

هكذا تفعل الملكة بعد أن يأخذوا عشيقها ليدفنوه حيا  
تحت سرير الملك ، فيما أن تكتم صرخة الفرع لهذا  
المصير المؤلم ، حتى تنهياً لنزال آخر مع الملك، فهي لا ترد  
حين يدعوها هذا الى مباراة في النرد ، في أن تقبل  
دعوته ، بل وتزيد عليها عرضا بدعوة القيان للغناء  
أيضا ..

انها تعلم انها انهزمت هذه المرة ، فسوف تنتصر  
في مرة قادمة . بل ان الملك يعلم هذا أيضا ويصرح به ،  
مؤكدًا انه والملكة في البراعة متكافئان .

المهم أن توفيق الحكيم يخطط مسرحيته بحيث يتمتع  
ويحفظ الفكر في آن واحد ، أنه يضفر الجبلين معا تضفيرا  
أنيقا رشيقا ويخرج لنا عملا متزنا يشوق جمهورا  
عريضا . هاهنا ارهاص بما استطاع الفنان ان يحققه  
من بعد في : السلطان الحائر ، حين حول مسرحية  
الفكر الى مسرحية فكر وفرجة معا ، وجدل العنصرين  
أيضا جدلا فنيا رفيعا وأخرج لنا الاوبريت السياسية  
في قالب الخفيف الطريف الذي يسمى في اللغات  
الاوربية بالاكسترافاجنزا .

وتجربة أخرى وفق فيها توفيق الحكيم الى تجسيد  
افكار فنان الفكر وصبها في قالب مسرحي معترف به ،  
أعطى هذه الافكار القدرة على الوصول الى جمهور أعرض  
من عملاء المسرحية الفكرية . واعنى بهئذ التجربة  
مسرحية : بين الحرب والسلام .

ليس في المسرحية فكر عويص استطلاع الكاتب ان  
يزجيه مسرحيا ، فالفكرة الاولى والاخيرة هنا ان

السياسة واقعة في برائن الحرب ، وانها اذا كانت تفاضل السلام ، وتسمح له بأن يلتقى واياها بين الحين والحين ، فهي لا تستغنى عن الحرب قط في تحقيق اهدافها . الحرب أداة السياسة القوية ووسيلتها الى النفوذ والثروة . اما السلام فهو العشيق الذى تهفو اليه في فترات قليلة متباعدة .

لتجسيد هذه الفكرة يستخدم توفيق الحكيم الموقف التقليدى في المسرح الفرنسى : الزوج والزوجة والعشيق الزوج هو الحرب والزوجة هى السياسة ، والعشيق هو السلام .

والزوجة فى المسرحية تستخدم عشيقها أداة ضغط على زوجها لتحصل على ما تريد . وبين الاثنين عهد تمثله لعبة يدس ، التى تقضى بأن كل من أعطى زميله شيئاً وقبله منه دون وعى دون أن يهتف يدس ، حق للطرف الآخر ان يطلب من الطرف الأول ما يشاء .

وتتفق الزوجة مع العشيق على أن تعطى زوجها شيئاً وهو غير واع ، حتى اذا قبله ، الزمته الحسائط وطلبت الطلاق .

ويدخل الزوج فجأة ، فتخفى الزوجة عشيقها فى خزانة الملابس ثم تصرح للزوج بأن غريمه موجود ، وأنه مختبئ فى الصيوان ، ثم تزيد بأن تعطيه مفتاح الصيوان ، فيأخذه غير واع ، وهنا تقول الزوجة : يدس ، فيسقط فى يد الزوج ، ويصبح مضطراً الى اجابة طلب زوجته مهما كان .

ونظن - مع العشيق النهار داخل الصيوان - أن الزوجة ستطلب الطلاق . ولكننا نسى خداع المرأة

وتختلها . انها تطلب بعض الآليء الشميثة عوضاً عن  
الطلاق .

ويخرج الزوج ، ويخرج من بعده العشيق كالخرقة  
البالية . ونعلم جميعاً أن السياسة امرأة لعوب ، وأنها  
لاتنوى قط - في سبيل مصالحها - أن تستغنى عن  
أى من طرفي اللعبة : الحرب والسلام !.

والذي يلتفت النظر في المسرحية - كما أسلفت -  
ليس هو الفكرة الكامنة وراءها ، وإنما القدرة الواضحة  
على تجسيد الفكرة والباسها ثوب حياة كل يوم ، دون  
تنازل عن مقوماتها . أن توفيق الحكيم يستخدم هنا  
أسلوب الامثولة ، الذي نجده في بعض الكتابات المعتمدة  
على الدين وحكاياته . مثل امثولة : البشر أو الناس ،  
المعروفة في مسرح العصور الوسطى ، وامثولة : رحلة  
الحاج للكاتب الانجليزي جون بنيان ، التي تستخدم  
البشر كتجسيديات للأفكار ، بهدف القاء درس وضرب  
مثل .

وقد نجد في المسرحية محاولة مبكرة وتجريبية لخلق  
المسرحية التعليمية ، التي اخرج توفيق الحكيم في الفترة  
التالية من حياته المسرحية نموذجاً لها في : شمس النهار

\*\*\*

هكذا نجد توفيق الحكيم في فترة : « المسرح بلا  
نظارة » يجهد في البحث عن وسائل تصل ما بينه وبين  
أعداد أكبر من الناس . يعتمد الواقعية النقدية أساساً  
لكثير من أعماله في هذه الفترة ، ويعيد صياغة موضوعاته  
الفكرية الاثيرة بحيث تلائم اللون الواقعي ، وأذواق  
المتعاملين فيه من القراء . ويجرب الى جوار هذا الوانا  
كثيرة من الموضوعات المسرحية . الخيصال العلمي -

حكايات التراث العربى . الفولكلور . الامثولة . ويجعل اعتماده الاساسى فى الشكل على مسرحية الفصل الواحد يتخذها اداته للوصول الى عملائه الجدد ، لما تحمل من اثر مباشرة يصل الى القارىء دون جهد كبير من جانبه .

ويوفق توفيق الحكيم فى بعض من أعمال هذه الفترة فى موازنة الفكر والفرجه ، ولا يتحقق له النجاح فى كثير منها ، ولكن شيئا أهم من النجاح أو الفشل فى أعمال فنية مفردة كان يحدث فى داخل الفنان ، ذلك هو قدرته المتزايدة على المصالحة بين فنان الفرجة وفنان الفكر فى نفسه ، وتمكنه من توظيف الاثنين معا فى خدمة عرض مسرحى ناجح ، شهدت الفترة التالية فى حياة الكاتب نماذج كثيرة منه .

وما كان يمر به توفيق الحكيم اذ ذاك وهو يكتب لمسرح الورق ، كان مجرد نأى عن مسرح النظارة ، دفعته اليه الظروف دفعا ، ولا يمكن ان نتخيل أنه كان به سعيدا .

لقد اعطته « اخبار اليوم » منبرا ، وليس مسرحا ، ولا يمكن للفنان الذى أبصر - فى معظم مراحل حياته - : « الواقع بعين الواقع المؤلم » ، والذى وقف ذات يوم يمثل أمام جمهور حى ، والذى صاحب فنانى الفرجة قبل وبعد عودته من فرنسا ، والذى كتب - فى عز افتتانه بالغرب وثقافة الغرب ، أعمالا مثل عودة الروح وعوالم الفرح - الاخيرة خاصة - يمكن ان يقنع ويسعد وهو يرى شخصياته تتحول الى كلمات صماء مطبوعة ، ومسرحه وهو يستمض عن بهجة الألوان ورونق الديكور ودفع التخلق اليومى على الخشبة عن طريق البشر وأمام



البشر .. بالصفحات الصماء ، والرسوم الواقفة والجمهور  
غير المنظور .

انما كان توفيق الحكيم كالمهاجر يعقيدته الى بلد  
اخر . كالحاكم في المنفى . يتحين الفرص للعودة الى  
وطنه الاصلى ليصل فيه ما انقطع .

## الفصل الرابع

### التوازن

في عام ١٩٥٤ ، أخرج توفيق الحكيم للناس مسرحية « الأيدي الناعمة » ، فافتتح بها عهداً جديداً في مجراه المسرحي ، عهداً تصالح فيه فنان الفكر مع فنسان الفرجة ، وتعاون الاثنان على اخراج سلسلة من المسرحيات المتوازنة ، بدأت بالأيدي الناعمة ، وربما تكون قد انتهت بالورطة .

وتشترك كثير من مسرحيات هذه الفترة في سمة فنية بعينها تضمنها جميعاً في اطار واحد . ففي كل من مسرحيات : الأيدي الناعمة ، وايزيس ، والصفقة ، والسلطان الحائر ، ويا طالع الشجرة ، والطعام لكل فم وشمس النهار ، والورطة ، أرضية قصصية يستغلها الفنان استغلالاً بارعاً لاقامة صرح مسرحيته . وهو صرح يمتزج فيه الفكر بالفرجة امتزاجاً عضويًا ويسحب فيه الفنان المزدوج في توفيق الحكيم قاره أو متفرجه الى أبهائه العديدة وردهاته وغرفاته سحبا هادئا ورشيقا ومسليا ، فاذا هو يفكر ويلهو معا ، واذا انتباهه مشدود الى العمل ككل ، بما فيه من فن وفكر .

وتتراوح الأرضية القصصية في هذه المسرحيات بين فن الأوبريت الذي نجده في : الأيدي الناعمة ، والصفقة والسلطان الحائر . . وبين القصة الروائية المتعددة

المشاهد والمواقف والاحداث مثل : ايزيس وشمس النهار ، وبين القصة البوليسية الاخاذة في يا طالع الشجرة والورطة ، وبين مفارقة حصادة بين تخصص المسرح الهزلي من جهة ومزاج من أساطير اليونان والخرافة العلمية من جهة أخرى نجدها في الطعام لكل فم ولنلق نظرة مستأنية على هذه المسرحيات جميعا .

في الايدي الناعمة حشد توفيق الحكيم كل الطاقة التشويقية التي يملكها فنان الفرجة عنده ، لعلاج موضوع هام من موضوعات الساعة هو موضوع العمل .

كانت هذه أول مسرحية يكتبها بعد ثورة ١٩٥٢ ، وكانت كذلك أول مسرحية يعود بها من مسرح الوزق الى مسرح النظارة . وكانت أخيرا أول محاولة لعلاج الفكر في المسرح علاجا جديدا ، يهدف الى تجسيد حقيقى للفكر ، بدلا من مجرد احتوائه في اطار مسرحى . لذلك تعتبر الايدي الناعمة معلما هاما من معالم تطور فن توفيق الحكيم . أنها تنتمي الى الاعمال ذات الدلالة في فن الكاتب - داخل المسرح وخارجه . في الرواية تنبع من نفس العين التي أخرجت عودة الروح ، وفي المسرح تشير بوضوح الى سابققتها « رصاصة في القلب » ذات البهجة الصافية والخفة الاثرية ، كما تشير الى المسرحية اللاحقة : يا طالع الشجرة ، من حيث الامتزاج العضوى بين الفن والفكر الذى تحققه كل منهما .

ومن ناحية الموضوع ترتبط الايدي الناعمة بالاتجاه التعليمى الذى مال اليه الحكيم في « شمس النهار » وبالانطاف الى موضوع العلم والمجتمع الذى عالجه في « الطعام لكل فم » . بينما يحقق وجود عالم مصرى في

النحو ، يمثله الدكتور على حمودة صلالة المسرحية بالتراث العربي ، وبمحاولات توفيق الحكيم السابقة لاعادة صياغة هذا التراث في قالب عصري ، تمثلت في : « محمد » التي صب بها حياة الرسول في القالب المسرحي ، وفي : « أشعب أمير الطفيليين » ، التي جسدت بها رغبته في تحويل المقامة والنادرة الى شكل أقرب ما يكون الى الرواية - نحو نوع معين من الرواية يعرفه الغرب باسم رواية الشمطار !

أما من ناحية القالب الذي أفرغت فيه الأيدي الناعمة ، وهو قالب الأوبريت ، فالمسرحية ترتبط بوضوح بمسرحيات لاحقة مثل : الصفقة والسلطان الحائر - وإلى حد ما - بشمس النهار ، كما ترتبط بمسرحية « صاحبة الجلالة » التي رشحها توفيق الحكيم ذات يوم للمسرح الغنائي ، وبمسرحية « كل شيء في محله » التي طور بها الحكيم استخدامه للأوبريت وانتقل به من عنصر تشويق وتزجيح للفكر إلى نوع من الأوبريت الهجائي اللاذع نجد نظيرا له في فن أريستوفان وموليير من أعلام الماضي وجيلبرت وبريشنت وشو من قمم الحاضر (١) .

لكل هذا تعتبر الأيدي الناعمة واسطة العقد في سلسلة المسرحيات التي شهدتها فترة التوازن التي نفحصها الآن - وسيظهر الفحص الدقيق للمسرحية الذي أقدمه فيما يلي إلى أي مدى كان توفيق الحكيم راغبا في أن يظهر للناس بدائع فن الفرجة عنده وما يستطيع أن يؤديه من خدمات للفكر في المسرح .

تبدأ المسرحية بالثنائي الفكاهي الذي تعرفه كثير من

(١) الحديث عن الأوبريت في كل شيء في محله هو حديث عن شيء كان في روح المسرحية ، وليس ظاهرا على السطح .

الاعمال الكوميديّة الهامة - ويضم اثنين من العاطلين غير النافعين ، يصف العمل الفنّي محاولتهما المضحكة للبحث عن عمل ، أو الحصول على أكل العيش ، أو العثور على شيء مفتقد أو الجرى وراء مغامرة من نوع أو آخر .

هكذا كان شأن دون كيخوته وتابعه سانخوبانزا في رواية سيرفانتيس ، وهكذا كان بونتيللا وتابعه مائي في مسرحية بريشت ، وفلاديمير واستراجون في مسرحية بيكيت : في انتظار جودو . كما عرفت هذا الثنائي الفكاهي مسرحيات أو كيسي (1) ، واستخدمه توفيق الحكيم من قبل في أشعب أمير الطفيليين ومن بعد في : بنك القلق وأفاد منه الفريد فرج في عسكر وحرامية ، و « على جناح التبريزي وتابعه قفة » .

ويسلط توفيق الحكيم الضوء من فوره على ثنائه ، فإذا هو يضم أميراً أقطاعياً سابقاً وعالمًا في النحو لا يجد عملاً . وينشئ التبطل عند الاثنين نوعاً فريداً من الصداقة يجمع بين الحب والنصب والشيطنة يفغديه احساس كل منهما بأنه يعيش خارج دائرة المجتمع ، ويضفي عليه التخفف من المسؤولية لونا من براءة المغامرات الطفولية بحيث يبدو الأمير وعالم النحو طوال المسرحية طفلين كبيرين ، ويقومان . لهذا السبب - بدور المهرج السليط اللسان ، الذي ينقد ويفمز ويقول الحقيقة فيتقبلها الجميع بالضحك والرضا .

وحول هذا الثنائي وما يجري له ، يقيم توفيق الحكيم مسرحيته ، ويدفع إلينا بفكرته الرئيسية وهي : ضرورة العمل ، ويقسم الناس - كما فعل برنارد شو :

(1) الثنائي الفكاهي داري وباري في مسرحية : « نهاية البداية » ، وثنائي آخر من جيري وسامي في « جنيه تحت الطلب . »

من قبل - الى منتجين وعاطلين ، ويضع بين الفريق الاول كل من ينتج ، رأساليا كان أم أجيرا ، كما يحشر في الفريق الثاني كل خامل ، ثريا كان أم فقيرا .

ولا يكاد الحكيم يعرفنا بشئائه الكوميدي هذا ، حتى يأخذ يقارنه بفريق من المنتجين من طبقات مختلفة . هناك بائع الدرة الذي يلقي الثنائي شعاره في الحياه : العلم هو العمل . وهناك صاحب المطعم المتجول الذي ربى أولاده من تشرده بمطعمه في الشوارع حتى نالوا الاجازات الجامعية ثم قبعوا من بعد في البيت لا يجدون عملا ذهنيا ، ويأنفون من العمل اليدوى ، ويتركون للوالد الكادح مهمة اطعامهم .

وهناك طبعا سليم ، الميكانيكى الفقير الذى يرقى بعلمه وكده حتى يصبح صاحب جراج كبير ومصنع لعمل شاسيهات السيارات ، والذى يحدث فضيحة بزواجه من ابنة الامير ، ثم يكون من نصيبه في المسرحية أن يهدى الطفلين الكبيرين الضالين سواء السبيل ويعرفهما بوسائل العمل المنتج الخلاق .

ومنذ البداية يقدم توفيق الحكيم عمله لنا في النبرات الكاريكاتورية الصارخة المألوفة في فن الاوبريت . ان أميره السابق ليس مجرد الامير التركي المتفطرس الذى تعرفه الكوميديا التقليدية ، ولكنه - الى هذا - ذو احساس وأضح بالفكاهة ملء بالرغبة في التهريج والبهلوانية ، كما أنه - على غرار طبقته - خال من العقد الاخلاقية : يسرق السمن من صاحب المطعم ، ويترك زميله المفلس يدفع الحساب ، ويتشاجر معه على : من يفتح الباب ولا يجد غضاضة في أن يخرط الملوخية ، ويفصص الثوم .. الخ .

أما زميله عالم النحو فليس أقل نصيباً من الهزل .  
لقد ضاق العالم عليه حتى أصبح الاعراب يملؤه ويسد  
المنافذ . أصبح يفتح الكتب لا ليقرأها بل ليعربها .  
أعرب الكتب والجرائد جميعاً حتى انتهى الى اعراب  
دفتر التليفون !

ثم يكشف الحكيم جو الاوبريت في مسرحيته حين  
يحدث مقابلة بين الثنائى وبين مضارب البورصة  
وزوجته ، اللذين جاءا يستأجران قصر الأمير من أجل  
اسرتهما الكبيرة العدد من .. القبط ! وان كان يستخدم  
هذه المقابلة ذاتها بذكاء ليكشف نوعاً آخر من العاطلين  
غير المنتجين هم مضاربو البورصة ونوعاً ثالثاً من  
الطفيليين هم وكلاء الاعمال ، الذين يمثلهم شعبان  
وكيل أعمال البك المضارب .

ومن بعد هذا يستخدم توفيق الحكيم مشهد الجلسة  
القضائية التى تعقد خارج المسرح للفصل فى طلب كل  
من الأمير وعالم النحو الزواج من كريمة وجيهان على  
التوالى ، كما يلجأ الى الحيلة الفنية التقليدية : حيلة  
تدرب بعض الشخصيات على تمثيل مشهد ما ،  
استعداداً لتأديته من بعد أمام من يقصد التأثير فيهم من  
باقى الشخصيات . وهى حيلة تنبع منها الفكاهة دائماً  
وفى مسرحية الحكيم تنبع الفكاهة من خروج ودخول  
دكتور النحو من الشخصية التى يتقمصها الى شخصيته  
الحقيقية ، حسب حاجته الى التعليق الفكاهى على  
الأمير ورغبته فى غمزة والنيل منه فى كل مناسبة .

ثم يستعين الحكيم بالفكاهة اللفظية ، وبالحوكايات  
والتوادير وأشعار الحاجة واللبس والميلودراما ليضمن  
لسرحيته أن ترضى قطاعاً كبيراً من المتفرجين ، وأن تحمل

اليهم الفكرة الرئيسية التي بنى حولها مسرحيته ، من أيسر وأطرف سبيل ، وهو ينجح في هذا نجاحا واضحا لا ينبغي أن يقلل من شأنه أبدا ان المسرحية تقف في صف البورجوازية الوطنية وترى مستقبل الوطن في نشاطها وإنتاجها ، وتصمت عن امكانيات تطور البلاد على أساس من ملكية الشعب كله لوسائل الانتاج .



وفي « ايزيس » يقترب توفيق الحكيم من الفن السياسي الجماهيري الذي التصق عادة باسم برتولد بريشت ، وأن كان في الواقع نتاجا فنيا يتكرر دائما حين تبنى المسرحية على أساس من أحداث ووقائع متتالية - شأن الملاحم - ولا تقتصر على حدث واحد بارز تطوره الى أزمة وانفراج .

وايزيس هي اول مسرحية اسطورية عالجهما الكاتب بعد عودته من غربة مسرح الورق . ولو تأملناها عن كثب لوجدنا فيها كيف غير توفيق الحكيم من نظرتة الى دور الاسطورة في المسرح المعاصر . فهو لم يعد يخدع بجلال الاسطورة القديم ليحمل الى الحاضر منها ما هو في الواقع نتاج الماضي وحسب ، ولا مكان له في حياتنا المعاصرة . لذلك نراه يسارع في أول سطور بيانه الذي اردفه بالمسرحية الى تنبيهنا الى أن المقصود بهذا العمل الفني ليس « بسط العقائد المصرية القديمة بل .. هو ابراز أشخاص الاسطورة ابرازا جديدا أنسانيا ، وتخريج معناها على النحو المفهوم الحى في كل عصر ، وفي العصور الحديثة على الاخص » .

أى أن الحكيم يبحث هنا عن القيم الحية الجديرة بأن تناقش وتعالج وتجذب اهتمام الجماهير الواسعة ، ويهمل الاشكال والقيم القديمة التي ماتت بموت العصر



الذى أنجبها ، ولم تعد تثير في الناس الا اهتماما مجردا  
أو تاريخيا أو دراسيا .

لذلك نراه ينظر الى الصراع بين أوزوريس و طيفون  
على أنه - في المحل الاول - صراع على أسلوبيين من  
اساليب الحياة ، وطريقتين من طرق الحكم ، ولونين  
متعارضين من رؤية الناس ومشاكل الناس .

كما ينظر الى ايزيس على أنها - أولا وقبل كل شيء -  
ملكة ، وزوجة وأم ، تريد أن تعيش في كنف زوجها  
وتجلس معه على العرش ، فلما يتعذر عليها هذا تسعى  
من بعد الى أن تضمن لابنها حوريس أن يرث عرش أبيه،  
ويسترد مكانته المفقدة .

فالمسرحية اذن صراع يدور حول مشكلة عملية واجهت  
ابطالها في العصور السحيقة ، وما زالت تجابهنا نحن  
في العصور الحاضرة ، وهى - في رؤية المؤلف - ستجابه  
الاجيال القادمة بعنف وضراوة أكبر ، حين يحتدم  
الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة حوالى عام  
٢٠٠٠ ميلادية .

هذا المفهوم الانساني العملى لدور الاسطورة في المسرح  
الحديث يطبع تناول المؤلف للاسطورة ويحدد ما يختار  
من أحداثها وما يدع . فهو يقتصر في مسرحيته على تتبع  
الاحداث التى أدت الى مقتل أوزوريس ، ثم الى نمو  
حوريس من بعد ، وبلوغه مبلغ الرجال ، ليواجه طيفون  
في مبارزة غير ناجحة ، ثم بلاقيه من بعد في قاعة محكمة  
أوشك حوريس أن ينهزم فيها لولا الظهور الميلودرامى  
للك بيبلوس الذى يشهد لصالح حوريس ، ويؤكد ماتقوله  
ايزيس من ان زوجها لم يميت فى المرة الاولى ، بل عاش  
بعد مؤامرة الصندوق لينجب منها ابنها المطالب بالعرش

كما أن هذا المفهوم العملى يتيح لفنان الفرجة فى توفيق الحكيم أن يعرض علينا فنه دون حرج . ومن ثم نجد فى المسرحية مشاهد واقعية طريفة تنتمى الى كل عصر ، مثل مشهد الفلاحات وشيخ البلد ، الذى يفتتح المسرحية ، ويظهر فى مزيج من الفكاهة والاسى أن بؤس الفسلاح المصرى يرجع الى آلاف السنين . ومثل موقف الكاتب توت من الفلاحات ، اللواتى يصممن على أن له قدرة سحرية خارقة على استرداد ما يفقدنه أو ما يفصسه منهن الغير . وعبثا يحتج توت على هذا الموقف الذى يجده مزرياً به ، إذ يضعه فى موضع وسط بين شهورش ، وبين الكاتب العمومى فى عصرنا الحاضر .

كذلك يستمين توفيق الحكيم بغناء كورس من سبعة من الرجال يلبسهم فلانس كأذئاب العقارب ، ويحملهم أقلاماً من القصص فى آذانهم ويرمز بهم الى الكاتب الناقد اللاذعين ، ويجعل على رأسهم الكاتب المثالى المتصاب فسطاط ، الذى يفيد منه الحكيم لاجراء صراع فرعى وان كان عصرياً كل العصرية بين الكاتب الملتزم المناضل الذى يرى مكانه على رأس الاحداث والكاتب المسجل ، الذى يرى ان دوره هو مجرد المراقب المحايد ، ثم يربط الحكيم من بعد بين هذا الصراع الفرعى وبين الصراع الرئيسى فى المسرحية حين يجعل توت - الكاتب المسجل - ينضم الى قضية ايزيس ويؤيدها حين تتوسل للنصر بوسائل لا يرضى عنها المثالى مسطاط ، بينما يجعل مسطاط يتمسك بموقفه الصلب حتى النهاية متخذاً شعاراً له : الشرف اكبر وأولى من أية قضية

فبالغناء والرقص والنقاش حول القضايا العملية ،

وبالاستغلال الذكي لقصة امرأة تبحث عن زوجها في القرى والكفور وتلقى في سبيل بحثها من العناء والمهانة ما يشدنا اليها ويرسم في الوقت ذاته صوراً اخاذة لفلاح الامس الذي هو فلاح اليوم ، وبالاختيار الذكي لاهدات القصة المسرحية وتصويرها تصويراً سريعاً وشيقاً ، في حوار نابض يجيده الحكيم دائماً ، وباستغلال الشعبية الدائمة لمنظر المحاكمة بما فيه من ميلودراما الزائر المفاجيء الذي يقلب الميزان في آخر لحظة ، بهذا وبالمشاهد الانسانية الفرعية مثل مشهد الطفلين اللذين يجتديهما صندوق اوزوريس البراق ، فيلقى احدهما بنفسه ليعرف كنهه ويموت ضحية لشغفه بالمعرفة ، بينما يهرب الثاني الى بيته في محاولة طفولية للتخلص من التبعة (١) يضمّن الحكيم مسرحيته طاقة تجسيدية كبيرة ، وقيم توازنا واضحا فيها بين الفكر وبين الفرجة ، ويضمّن لها ان تثير اهتماما اوسع بالمسرحية وبالاسطورة معا .

بقيت كلمة عن وضع الحكيم للشعب في قاعة المحكمة ، وجعله حكماً يلجأ اليه المتنازعون كي يفصل فيما شجر بينهم من خلاف ، ان هذا يشبه ما يفعله بريشت حين يتوجه بالخطاب مباشرة الى نظارته ، طالباً اليهم الا يتخذوا من اهدات مسرحياته موقفاً سلبياً هو موقف الاندماج المسحور ، ويدعوهم الى ان يكونوا - على النقيض - قضاة واعين ، منفصلين عن الاحداث الى درجة تتيح لهم فرصة الحكم عليها وعلى المشتركين فيها . هذا المشهد ، الى جوار التيار العام للمسرحية ، الذي يثير في طريقة خفيفة ، وفي جو يشبه - احياناً - جو

(١) كم مرة تكرر هذا المشهد الانساني في الريف عبر آلاف السنين !!

الكابريه السياسى الذى صوره بريشت ودعا اليه ، يثير  
 اخطر القضايا واكثرها التصاقا بالناس ، هو ما دعانى  
 الى عقد الصلة بين ايزيس وفن بريشت ، وان كنت قد  
 قررت واعدود لاقدر ان الصلة هى نتاج انتماء شبيئين  
 متشابهين الى اصل واحد (ا) ، دون ان يكون هناك  
 بالضرورة تأثير مباشر متبادل بينهما .

ومناظر المحاكمات التى تشرك الشعب قاضيا ومنفذا  
 معروفة على كل حال خارج بريشت . نجدها فى بعض  
 أعمال شيكسبير مثل : يوليوس قيصر ، وثورولانوس .

\*\*\*

على ان المسرحية التى تثبت كم ان فنان الفرجة اصيل  
 وبعيد الجذور فى نفس توفيق الحكيم ، انما هى المسرحية  
 التالية فى هذه السلسلة : مسرحية الصفقة

كتب توفيق الحكيم فى البيان الذى اردفه بالمسرحية  
 يصف غرضه من كتابتها بأنه : « العمل على ايجاد نوع من  
 المسرحية ، يمكن ان يشاهدها الجمهور كله على اختلاف  
 درجاته الثقافية ، فلا يجد فيها المثقف اسفافا ، ولا يجد  
 فيها الامى تعاليا . فاذا استطاع هذا النوع ايضا ان  
 يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ، المحتفظه بجديده  
 تركيبها وهدفها ، وبين الفن الشعبى ( الفولكلور ) على  
 نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ، ويبدو كأنه  
 داخل فى بناء المسرحية ذاتها - اذا نجحت هذه المحاولة ،  
 فاننا نكون قد عرفنا الطريق الى الحل المنشود ! »

أى ان الحكيم يرى فيما اصطلح على تسميته اليوم  
 « المسرح الشامل » خير طريق ليس فقط لبلوغ جمهور  
 عريض ، وانما أيضا - وأهم من هذا - لايجاد وسيلة  
 معقولة لاستعادة وحدة جمهور المسرح .

(1) الاصل الواحد هو المسرح اللحى .

ذلك أن المسرحية العصرية ، فى بلادنا كما فى البلاد المتقدمة فى الفن ، قد أصبحت مسرحية فثوية ، أى أنها تخاطب فئة من الجمهور وحسب ، ولا تخاطب فئات أخرى فى الوقت ذاته ، كما كان يحدث أيام ازدهار المسرح ، فى اليونان القديمة ، وفى كوميديا عصر النهضة ، وأيام شيكسبير .. الخ

ولابد كى يعود المسرح فنا قوميا ، كما كان دائما ، من البحث عن صيغة عريضة ترضى العالم والجاهل معا . صيغة تجمع بين الدراما الحقة ، وبين فنون أخرى مثل الفولكلور ، غناء ورقصا وحكما وموعظة حسنة .

من أجل هذا كتب الحكيم : الصفقة ، وصحبها فى القالب الشعبى الذى يستخدمه مسرح السامر ، وأدار حوادثها فى ساحة صغيرة بقرية صغيرة من قرى القطر المصرى ، وجعل من الممكن لها أن تمثل فى الهواء الطلق دون مناظر .

ثم اختار لها موضوعا منتزعا من واقع الحياة ، ولكنه من النوع الذى تزايد فيه الحقيقة على الخيال ، فتقدم على عمل يبدو مسرفا فى الفانتازية . موضوع يلقى بنا فى صميم الريف وفى قلب حياته البسيطة المعقدة ، ويجعل من الطبيعى - كما أراد توفيق الحكيم فى بيانه .. ان تمتزج الدراما بالرقص والغناء والفولكلور فى عرض واحد منسق يرضى عنه الجميع ، وأن يخالط الهدف الفرجة دون افتعال أو نشاز

والنتيجة اننا نجد انفسنا امام عمل فنى بسيط واخاذ معا ، يضاهى فى النضج الفنى وفى الارتباط بواقف المجتمع وصميم روح الفلاح ما نجده فى يوميات نائب فى الارياف ، وان كان النقد الاجتماعى فى الصفقة أقل حدة

ومرارة منه فى اليوميات . ولعل بعض أسباب هذا يرجع الى ان النقد هنا موجه فى الاغلب الى الفلاح ، وليس الى سادته . فهو نقد عطوف ، يكشف عن معايب حياة الفلاح وعقليته ويوعيه بسداجته ، ولا يغفل - مع هذا - عن نقط الایجاب فى هذه الحياة ، واهمها تماسك أهل الكفر بشكل عام ، وتمسك افراد منهم على الاقل بالشرف وأسس الحياة الكريمة .

ويجمع توفيق الحكيم فى مسرحيته بين التناول الواقعى لحياة الفلاح وبين الحدوته الشعبية . فمن طريق المكر الشعبى الذى تبدیه الجميلة مبروكة ، وعن طريق حمية خطيبها محروس وحرصه على شرفه وشرف زوجته المقبلة ، تتم هزيمة الشرير حامد بك ابوراجيه ، ويبقى للكفر شرفه وأرضه ، بعد أن يتلقى درسا فى ضرورة التسليح بالبصر والبصيرة معا وأن يلتفت فى يقظة الى العدو الخارجى ( ابوراجية ) والعدو الداخلى ( الحاج عبد الموجود ) . هذا هو الهيكل العام للحدوته الشعبية والى جوار هذا يقدم لنا توفيق الحكيم صورة جماعية واقعية وأخاذة للكفر المصرى . صورة تتشابه فيها الاشخاص فى السمات العامة ، وتتمايز (1) مع ذلك حين تختلف الطبائع والامزجة الشخصية

فانت لا تفرق بين عوضين وسعداوى ، ولا تجد حاجة

---

(1) من احسن مظاهر هذا التمايز خلق توفيق الحكيم لشخصية المعجوز ، جدة تهامى ، التى أصبحت خرجتها من الدنيا كل همها . ان لسات لوركوية «نسبة الى لوركا» قد صاحبت خلقها ، وبصيرة عميقة كبصيرته هى التى دفعت الحكيم الى وصف المعجوز ، على لسان تهامى ، بأنها كانت فرحانة بكفنها ، تهاى به الجيران كأنه ثوب عرس . أليس هذا هو موقف المعجوز - مقلوبا - فى مسرحية لوركا : «بيت برناردا ألبا» حيث المعجوز رغم سنها - تزف نفسها للحياة والانجاب !

الى هذه التفرقة . ولكنك تميزهما بسهولة من الحاج عبد  
الموجود المرابى واللص ، الذى يفايرهما موقفا وطبعاً .  
وانت تميز بسهولة بين تهامى ، الاحمق المندفع ، المتمسك  
بارضه الى حد سرقة جذته المسنة ، واغماض الطرف مما  
يمكن ان يلحق بشرف مبروكة من اذى ، وبين محروس ،  
الشاب المندفع أيضاً ، ولكن فى اتجاه الحق والشرف .  
وانت تفرق كذلك بين شنودة ، الواسع الحيلة الذى  
يظل يقاوم حتى يتهدده خطر الحرب المكشوفة ، فيرضى  
ويستسلم ، وبين خميس السكير ، الذى يقاوم دائماً ،  
قامت الحرب أم قعدت .

وهكذا تجد فى المسرحية انتصارا واضحا ورائعاً  
لمبدأ التوازن بين فنان الفرحة وفنان الفكر ، فى قالب  
شعبى واسع الامكانيات ، وبلغه بسيطة مزدوجة الطبقة ،  
ضمن بها توفيق الحكيم أن تصل مسرحيته الى مختلف  
الطبقات ليس فى مصر وحدها ، ولكن فى أرجاء الوطن  
العربى كافة .



وفى « السلطان الحائر » يعود توفيق الحكيم مرة  
أخرى الى الاوبريت ويتخذة وسيلة لاجتياز المسافة  
بينه وبين جمهور عريض . .

ولكى يجسد على المسرح التعارض الذى يمكن ان يقوم  
بين القوة والقانون ، اختار الحكيم موقفا شائناً ، فيه  
كل الطرافة والسخافة اللذيذة والمنطق اللامنطقى التى  
تجدها جميعاً فى الاوبريتات الناجحة .

سلطان يكتشف فجأة انه ليس سيديا وانما هو عبد .  
واقه لكى يعود سلطانا وسيديا عليه أولاً ان يعترف علانية  
بأنه عبد .

وفوق هذا فينبغي ان يأخذ هذا الاعتراف شكل مزاد  
علنى يباع فيه السلطان ، ومن رما عليه أكبر عطاء يملك  
السلطان مؤقتا ، لكي يعتقه من بعد .

موقف مسل ، حافل بالسخرية . . من السلطان . .  
ومن قوة سيفه . . ممثلة في وزيره الفاشم ، ومن تدجيل  
قضائه ، ممثلا في القاضي الذي يتمسك من القانون  
بحرفه وليس بروحه .

ويزيد في السخرية ان توفيق الحكيم يجعل السلطان  
من نصيب غانية ، متهمة في شرفها لدى الخاص والعام .

ثم يجعل هذه الغانية تضرب المثل الاعلى في الوطنية  
وانكار الذات يوم تقرر - بعد عناد قصر تفضح فيه -  
سخافة التمسك بحرف القانون - ان تطلق السلطان  
حرا دون قيد ، شريطة ان يشرفها بقضاء ليلة من السمر  
البريء معها ، بعد ان يتضح انها بريئة مما ينسب اليها  
زورا من افعال .

هذا الموقف المقلوب الحافل بالمتناقضات - المرأة  
المتهمة التي يثبت أنها أشرف الكل ، والسلطان العاتي  
الذي يتضح أنه عبد ، والقاضي العالم ، الجاهل بالقانون ،  
والوزير الفاشم الذي تتحداه امرأة ، والمحكوم عليه  
بالاعدام الذي يضطر الى الترفيه عن جلاده ، كل هذا ،  
علاوة على مشهد المزاد ، وما فيه من اثار ، وبعض  
شخصيات ثانوية مساية مثل خادمة الغانية ، والمؤذن  
المدلس ، والاسكاف ، والخمار . . كل هذا يستحضر فورا  
جو الاوبريت الناجحة . وهو في ذات الوقت لا يطغى على  
الخط الفكري الذي يسمى المؤلف من ورائه الى مناقشة  
قضية الحق والسيف والقانون .

ان المناقشة هنا تتم بوسائل درامية سهل تقبلها



واستيعابها ، بما تقدم من زاد للفكر والعين معا .  
 والموقف في هذه المسرحية هو في جوهره موقف شهر  
 زاد من شهر يار في الف ليلة : ماذا نفعل بازاء القوة الفجة  
 الفاشمة ؟  
 ان القوة الفجة طريق سهل وقصير ، يحسم اشياء  
 كثيرة ولكنه لا ينتج شيئا باقيا .  
 اما الطريق الاصعب ، والاطول ، فهو الذى يخلاق  
 ويرسى ، ويدعم . وهو طريق كثير التبعات ، ولسكنه  
 يستحق ان نمضى فيه جاهدين .  
 هذا هو الدرس الذى يتلقاه السلطان في المسرحية .  
 يلقى اليه به القاضى اولا القاء سطوحيا عقيما غير مجد ،  
 ثم تجسده الغانية من بعد وتبعث فيه حرارة الاقناع .  
 وهكذا تؤدى الغانية مرة اخرى مهمة شهر زاد . اذ  
 تستأنس القوى الوحشية في السلطان وتوظفها لخسير  
 الناس . ولكن الحكيم يضيف الى هذا الموقف تنوعا  
 طريفا عليه ، يجعل الغانية في الوقت ذاته شهر يار انثوية ،  
 تعتق ضحيتها عند الفجر ، عوضا عن ان « تقتلها » ، اى  
 تخضعها لرغباتها الشخصية ، بالاحتفاظ بها وحجبها عن  
 الخدمة العامة .

فالغانية هنا هى شهر زاد - شهر يار معا . وواضح  
 انها تتنازل عن السلطان وفي حلقها غصة وفي عينها دموع .  
 فقد كانت ترجو لو احتفظت به رجلا لها . انها - على  
 العكس من شهر زاد المسرحية - لاتجد من السهل عليها  
 ان تعلق على الموقف الخاص الذى يربط بين رجل وامرأة  
 رباطا عاطفيا وجسديا ، لتتخذ موقفا عاما يضم هذه  
 العلاقة ويضم غيرها ، كما تفعل شهر زاد . وانما هى  
 اقرب من سابقتها العظيمة الى طبيعة الانثى العادية ،

التي تبحث عن ذاتها وقلبها وحياتها وسعادتها في جوار رجل وبين أحضانه .

وهكذا تكسب المسرحية - دراميا - من الصراع الاضافى الذى يقوم فى روح الغانية بين الصالح الخاص والصالح العام ، اذ يقوى هذا الصراع ما يدور فى نفس السلطان من نضال مماثل بين القوة والقانون ، أو بين مصلحته الشخصية فى ان يظل محترما مهابا ، ومصلحة المجتمع فى أن يسوده حكم القانون .

وينجح توفيق الحكيم فى ان يقدم لنا مسرحية متوازنة قد جدل فيها عنصرا الفرجة والفكر جدلا دقيقا ، جميلا .

لهذا لم يكن بدعا ان تنجح « السلطان الحائر » نجاحا ملحوظا لدى الجماهير العريضة .



وفى « يا طالع الشجرة » رجع توفيق الحكيم الى الموقف الخالد ، فى حياة البشرية : آدم وحواء ، والمواجهة بينهما وما يدور فى هذه المواجهة من صراع، ثم أخذ يبني على هذا الموقف المعنى بعد المعنى ، حتى أنتج مسرحية رمزية متعددة الطبقات .

بهادر هو آدم خارج الجنة ، وهو الزوج المصاصر يعيش مع زوجته حياة متوازنة لا لقاء فيها ولا اتصال .

وهو أيضا الزوج الفيلسوف الخالق ، يريد ان يصل الى المعرفة ويحولها الى نظام متسق ( أى الى عمل فنى فى الواقع ) ويناضل فى سبيل هذا مع زوجته ، التي تسمى هى الاخرى الى خلق من نوع مفاير . تريد الانجاب ، وتحويل الزوج عن طريقه المتفكر ، الى طريق المخصب ، المنجب .

الزوج بهذا المعنى هو الفنان ، والزوجة موضوعه

والعمل الفنى الذى يريد أن ينتجه هو شجرة المعرفة المتكاملة التى تثمر كل الثمار معا ، دون اعتبار للزمن .

فالموقف الرئيسى فى المسرحية يكرر موقفى :  
« بيجماليون » و « شهر زاد » حين يواجه الرجل الفنان والرجل المفكر ، بالمرأة المنجبة ، او المرأة ذات الهدف .

ولكن المسرحية تتناول من جديد مشكلة المعرفة أيضا . وهى المشكلة التى عالجها الحكيم فى شهر زاد بطريقة اقل نضجا .

جرب شهر زاد الوصول الى المعرفة عن طريق الفييات ( الساحر وابنته العذراء والقمم الاخضر ) وعن طريق التنقل فى المكان ، والقاء الاسئلة ، اى الطريق التجريبي ، فلم يصل الى نتيجة ، وظل معلقا بين الارض والسماء .

اما بهادر ، فانه يحاول ان يصل الى المعرفة المتكاملة عن الطريق الصوفى والطريق التجريبي معا ، وذلك باستحداث اندماج عضوى بينهما .

يصفى الى نداء « العلم اللدنى » الصادر من الشيخ الدرويش ، ويجرب طريقة المحقق فى القاء الاسئلة ، ليحلو بها سر غياب زوجته ، ثم ينحو منحى علميا فى محاولة انتاج الشجرة . فلعل الشجرة ان تكون ، بما تهدف اليه من توفيق بين المتناقضات هى رمز المعرفة المتعددة النابع .

وفى سبيل ان تنمو هذه الشجرة الفريدة وتزدهر ،

يرى بهادر من الطبيعي ومن الضروري أن يضحي (١)  
بزوجته من أجلها ، ويجعل من جسمها سماءاً لها .  
ذلك كان عزمه المختر في نفسه طول المسرحية ،  
حتى حققه فعلاً .

ولكنه أذ يتهاياً ليدفن جثة زوجته تحت الشجرة ،  
تختفي الجثة ، ويجد الزوج مكانها : السحلية « الشيخة  
خضرة » مقتولة ، وملقاة في الحفرة .

فما معنى هذا ؟

يربط الحكيم بين السحلية الخضراء ، وبين الانجاز  
الذي يسعى اليه بهادر . انها رمز لما يسعى اليه الزوج  
من انتصار . « فحتى عندما تتجرد الشجرة من ورقها  
الاخضر تظل هي متألقة في اخضرارها ، وهي تهبط الى  
مسكنها في أسفل الشجرة » .

(١) موضوع اغتيال المرأة للرجل ، واغتيال الرجل للمرأة موضوع فنان  
جدير بالتتبع ، سواء في حياة توفيق الحكيم كما وصفها هو بنفسه ، او  
في فنه ، انعكاساً لوقائع حياته .

وفي سجن العمر يصف توفيق الحكيم كيف اغتالت أمه الفنان في  
ابيه ، وحولته من شاعر ومبتكر الى مجرد مودد للقمعة العيش . وهو  
مصر نقره هو من الزواج زمنساطويلا .

وقد رد توفيق الحكيم للمرأة هذا « الجميل » في حياته حين ضاق  
بالفتاة سائماً لما توصلت بينهما العلاقة ، وهددت بأن تنتقل من  
معرفة فرامية الى ارتباط شبه زوجي ، فلما تركته ومضت شعر  
بالارتياح الشديد لاستعادته حريته .

وفي فنه ظل موضوع الرجل والمرأة موضوعاً رئيسياً في كثير من المسرحيات  
الى أن تبلور في اغتيال بهادر لزوجته بهانه في يا طالع الشجرة .  
وهو اغتيال سبقه اختفاء بهانه ثلاثة ايام ، لا يدري أحد اين  
ذهبت .

أبكون هذا الاختفاء انعكاساً في الالم كبير أحسه الطفل توفيق  
لاختفاء بنت صغيرة كان متعلقاً بها تعلقاً خاصاً ، يمطف عليها ويحميها  
حتى « جاء أهلها ذات يوم في غفلة مني وأخذوها .. فحزرت كثيراً  
على ذهابها ، » - سجن العمر .

ان السحلية الخضراء تمثل انتصار الفن والفكر على الحياة ، وتغيرات الزمن . اخضرارها خالد ، لا يعيبها بالفصول . فهي اذن رمز للشجرة الخالدة المتكاملة التي لا تعباً في انتاجها بالفصول ، والتي يسمى بهادر الى انتاجها . .

ثم ان ثمة ارتباطاً آخر يقوم بين السحلية الخضراء وبين بهانة ، وابنتها ذات الثوب الاخضر . السحلية تمثل - كذلك - القدرة على الخلق . الخلق من أى نوع . وهي قدرة اولية تعلق على ما عداها . تتمثل في قدرة المرأة على الانجاب ، كما تتمثل في قدرة الفنان على الانتاج . .

ولهذا فحين يقتل بهادر زوجته بهانة ، ويضحى بها في سبيل الشجرة ، يكتشف انه - في الوقت ذاته - قد قتل هدفه الذي يسعى اليه . وهو الانتصار على الزمن وعلى الحياة . لقد قتل في وقت واحد الحياة والفن معا .

\*\*\*

استقطب الحكيم في « يا طالع الشجرة » قضايا كثيرة شغلته في مسرحيات سابقة ، وعبر عنها في ايجاز فني رائع ، ونضج كبير ، مستخدماً قاعدة فنية قادرة على الاثارة المسرحية والفكرية معا ، وهي : قاعدة المسرحية البوليسية العادية .

تبدأ المسرحية بقصة اختفاء الزوجة ، وشك المحقق في أن يكون الزوج قد قتلها ، ثم اعتراف الزوج بأنه قد قتلها . ( لانه قتلها أكثر من مرة في أعماقه . . قتلها بالنية والعزم ، والتصميم ، قبل أن يقتلها فعلاً فيما بعد ) ثم تعود الزوجة ، فيواجهنا اللغز الكبير : أين كانت

طوال ثلاثة أيام ، وهو لفر لا يحل قط في المسرحية ،  
وأما ينتهي بموقف مثير كل الاثارة هو قتل بهادر  
لزوجته ، ويعقب هذا أمر أشد اثارة ، وهو اختفاء  
الجثة ومقتل السحلية .

وفى غضون هذا ، يثير خيالنا الشيخ الدرويش ،  
وعلمه اللدني ، وتذاكره التي يحصل عليها بسهولة  
ترمز الى هوان شأن الواقع لو قيس بأغوار النفس .  
كما يتحدثانا الشيخ أن نجد له تفسيراً ومعنى طول  
المسرحية .

من يكون ؟ أهو ضمير بهادر .. ؟ - أهو ما يضمه  
من أشياء في لاواعيته وفي واعيته على السواء ، أم هو  
صوت الضمير بالمعنى الاخلاقي ؟

نفس مشكلة الساحرات في مكبث .

فاذا فرغت جعبة توفيق الحكيم من المواقف والمعاني  
المثيرة ، فاجأنا بالحل التكنيكي الموفق الذي لجأ اليه  
ليتخلص من مشكلة تجسيد الماضي على المسرح . وهي  
المشكلة التي واجهته بعناد في أهل الكهف ، وحلها عن  
طريق رواية الاحداث - مجرد رواية عادية .

انه هنا يستخدم طريقة تواجد الماضي والحاضر معاً  
على الخشبة - أو ما يسميه آرثر ميللر جريان الماضي  
الى الحاضر .

وبهذه الطريقة الفعالة - لانها مثيرة للخيال وقابلة  
للتجسيد معاً - يتخلص الحكيم من التطويل الممل الذي  
يوقف سير الاحداث - فكرية ومادية معاً - الذي لا مفر  
منه في حالة الرواية . فضلاً عن أنه يقترب بهسداً من  
جوهر المسرح القائم على التخيل والفاء حواجز الزمان  
والمكان .

كما أن الحكيم لا يعبا هنا بحاجة المتفرج العادى ،  
أو فلنقل تعوده على تغير المنظر ، فينص فى الارشادات  
المسرحية على ائعدام المناظر ويشير الى نوع من الايحاء  
بالمكان حين يطلب من الممثلين أن يحملوا معهم قطع  
الاكسسوار دخولا وخروجا .

وبهذا أيضا يكسب الحكيم جديدا فى طريق القصد  
الفنى - أو الإيجاز ، مما يزيد من سرعة الحركة فى  
مسرحيته ، ويجعل مشهدا فاتنا فى سرعته وتلاحقه  
مثل مشهد المواجهة بين الزوج والزوجة ، عقب عودة  
الاحيرة من اختفائها .. ممكنا وفعالا فى آن واحد .  
كذلك يتخلص الحكيم بهذه الطريقة من التمدد الذى  
يصيب شهر زاد من جراء تعدد المناظر وتلاحقها ، مما  
يصعب تجسيده فى واقع مسرحنا الحالى .



وإذا كانت « يا طالع الشجرة » قد أثارت من الاسئلة  
أكثر مما أجابت عليه - وهذه دائما سمة العمل الفنى  
الفكرى النابض - فإنها قد افلحت فى الاجابة عن سؤال  
لا يزال الحكيم يسأله لنفسه :

كيف اوفق بين الفن والفكر فى مسرحية واحدة ؟  
كيف أعبر الهوة بينى وبين الجمهور ؟ كيف أفك السلسلة  
التي قيدت بها نفسى ، واقدم فى الوقت ذاته عرضا  
مسرحيا ناجحا ؟

وقد رأينا فى ياطالع الشجرة ، أن الحكيم قد اقام  
مسرحية ناجحة على أساس من الإيجاز الفنى الجميل،  
ولكنه لم يستثن عن المشوقات المسرحية التقليدية ،  
من حدوته ، وشخصيات غريبة ، ومعجزات غيبية ،  
والغاز .. بل انه قد لجأ الى صيغة فنية شعبية ، لعلها

أكثر الصيغ الفنية جذباً للجمهور وهى صيغة المسرحية البوليسية .

ولكنه وفق أكبر توفيق في تطويع هذه الصيغة لمصلحته . وجعل منها قاعدة لعمل فكرى وفنى ناضج، على نحو مشابه لما فعل شكسبير حين استخدم الميلودراما فى بعض مآسيه الكبرى مثل مكبث ، وعطيل - على الاخص - وبني فوقها صرح الفن العالى .

\*\*\*

فى مسرحية الطعام لكل فم يفرق توفيق الحكيم تفريقا مكانيا بين فنان الفرجة وفنان الفكر ، فيعطى كلا منهما أرضا منفصلة يلعب عليها . المحتوى الفكرى للمسرحية تدور أحداثه على حائط قد تشقق بفعل البلبل ، والمحتوى المادى أو الترفيهى يدور على خشبة المسرح .

وكانما قد ضاقت صدر الحكيم هنا بالجمهور العريض الذى يسعى جاهدا للوصول اليه من فجر حياته المسرحية فقرر أن يأخذ بخناقه أخذ عزيز مقتدر ويضعه على المسرح ثم يروح يلقنه درسا فى كيفية الافادة من الأفكار والنقاش الذهنى ، ويوضح له فداحة الخسارة التى تلحق به من جراء الانصراف الى التسافه من النشاط البدنى أو الذهنى .

يمثل هذا الجمهور فى المسرحية حمدى وزوجته سميرة . الاول موظف عادى فى احدى الادارات الحكومية ، ينفق ساعات الصباح فى عمل روتينى هو رعاية المحفوظات ، ثم يقطع وقت الفراغ فى المساء يلعب الطاولة فى المقهى . أما زوجته فربة بيت وزوجة من النوع الذى لم تلمسه الثقافة من قريب أو بعيد .



أمام هذين المثلين للجمهور غير المستنير ، يجسرى الحكيم مسرحية فكرية تدور حوادثها بين أم اتهمت بقتل زوجها والتزوج من عشيقها « مثل أم هاملت » ، وابنة تكتشف الخيانة ، وتصبر على الانتقام مثل الكترا ، واخ يرفض أن يكون هاملت أو أورست ، لان مفهوم العدالة في القرن العشرين قد أصبح مفهوما علميا وليس شخصا . ان العدالة اليوم هي - أو ينبغي أن تكون - عدالة اجتماعية - عدالة الطعام لكل فم . .

ويرى الزوجان هذه المسرحية التي تمثل أمامهما على حائط قد تشقق فيحدثا فيها تحول واضح . الزوجة تتبين أهمية الثقافة ممثلة في الموسيقى والعزف على البيانو فتتفرض الفبار عن البيانو الذي كان ضمن جهازها فلم تستعمله مرة واحدة . ويتعلق الزوج بأهداب العلم ، فيشتري ميكروسكوب بمصاغ زوجته ، ويأخذ يبحث ، ويقرر أن يكتب كتابا .

وعن طريق العلاقة التي تنشأ بين شخصيات المسرحية داخل المسرحية « ، التي استخدمها شكسبير في هاملت ، فتنحول هذه الصيغة على يديه الى ما يشبه خيال الظل أو الفانوس السحري ، أو برنامج التلفزيون .

وعن طريق العلاقة التي تنشأ بين شخصيات المسرحية الداخلية وبين الزوجين ، يعالج الحكيم الموضوع الذي يشغله هنا ، وهو ضرورة علاج المشاكل القديمة بوسائل جديدة . ضرورة تمكين العلم من العمل . شرعية تحويل الأحلام الى أفعال .

يعالج هذا الموضوع الجاف عن طريق مزج المسرح الواقعي بالمسرح الفكري ، واحداث تفاعل بين الاثنين . ان الإطار الخارجى للمسرحية وأشخاصه الثلاثة :

حملى وسميرة وجارتهما عطيسات ينتمى الى المسرح الكوميدي ، بل والهزلى .

بينما تتصل المسرحية الداخلية بالمسرح الفكرى الذى ظل دائما شغل الحكيم الشاغل .

وواضح أن الهدف من الاطار الخارجى هو المساعدة على تزجية الافكار والاراء التى تحتويها المسرحية الداخلية .

فها نحن اولاء نرى الحكيم يستعين ، ليس فقط بالحدوتة الخيالية - أو حديث الخرافة الذى يدعى أن بقعة على الحائط كقيلة بأن تبعث امامنا شخصيات تسعى وتتكلم وتعزف البيانو ، وانما يجاوز هذا الى شخصيات وأحداث المسرح الكوميدي : من زوجين يتشاجران ، وجارة مشاكسة ، ونزاع على مسح البلاط ، ونوع الصابون ، واضطرار الى تسلق المواسير ، ودخول شقق الغير .. الخ .

\*\*\*

عاد فنان الفرجة وفنان الفكر الى العمل معا متكاتفين وعلى صعيد واحد فى المسرحية الحافلة - بالعناصر الفنية وبالمشاكل معا - : شمس النهار .

والموضوع هنا - كما كان فى الايدى الناعمة - هو العمل وشرف العمل . ولكن توفيق الحكيم يختار لعلاج شكل الحدوتة الشعبية والامثولة الاخلاقية معا . مضيفا الى هذا اسلوب الف ليلة فى القصة وطريقة وأخيلة القصص الشعبى المتداول على السنة الناس ، والمسرحية القصصية التى شكلتها عبقرية شكسبير ، وجو الكابريه السياسى الذى خرج به بريشت على الناس منذ عشرينات هذا القرن .

وفى داخل هذا الشكل الواسع صبب الحكيم نظرتة  
للعمل وشرف العمل ، ثم ترك هذه النظرة السياسية  
الاجتماعية فجأة وغافلنا طائرا الى الموقف الاثير لدية -  
مثلث شهر زاد وشهريار وقمر - علاقة المرأة بالفنان  
الخالق - ماذا ينبى أن يقوم بينهما ، زواج أم عبادة أم  
صداقة أم قتال ؟

ولو دققنا النظر فى مسرحية شمس النهار ، لوجدنا  
احداثها تتحرك على مستويين : المستوى الاجتماعى  
المباشر الذى يجعل من شمس النهار رمزا للطاقة المعطلة  
التي تثور على ما يعوقها ، فتسمى الى الانفتاح ، وتكسر  
القيد المعوق لها ، لتنطلق الى حياة العمل والانتاج ،  
وذلك كله بالاتحام بحكمة الشعب ، وتلقى ماتوحى به  
من قيم وتوجيهات .

والمستوى الذاتى الخاص ، الذى يعود فيه توفيق  
الحكيم الى علاج موضوع : المرأة والفنان . من منهما  
يخلق الاخر ويشكله وفق هواه .

وهو فى هذه المسرحية يضيف جديدا الى الموقف بجعل  
كل من شهريار وقمر خالقا ومخلوقا معا . كلاهما  
بيجماليون وجالاتيا .

تقول شمس النهار وهى تتأمل الرجل الشعبى  
الغليظ الذى تجاسر فجاء يخطبها ، وهو بلا مال ، ولا  
جاه ، ولا حتى بيت يأويه ، وانما جاء تحسده ثقته  
بنفسه ورغبته فى أن يستخدم حقه ككل الناس :

- نعم .. هذه الحفنة من الوقاحة والبجاجة ،  
سأصنع منها شيئا !

غير أنها حين يحتدم بينهما الصراع ويتازم ثم ينفرج  
قرب النهاية تكتشف أن قمر هو الذى صنعها وشكلها :

شمس : انت الذى صنعتنى . وكنت تعلم ذلك .  
ولكنك تظاهرت وموهت .. ولن أعتفرك هذا أبدا .

وقمر بدوره ، يتبين فى اللحظة الحاسمة انه اذا كان  
قد صنع شمس النهار الجديدة ، فهى أيضا خلقت  
شيئا ما بداخله . شيئا يربطه بها برباط وثيق .

قمر : آه يا ربى !.. من أين طلع لى هذا الرجل ؟  
اذا كنت حقا تحبينه ، فما هو مصيرى ؟!.. هل  
استطيع البعد عنك ؟.. هل تسمعين ؟..

كلاهما اذن خلق الاخر ، وفى نفس كل منهما قام هذا  
الشعور المحض الذى يتخلف لدينا تجاه اقرب المقربين الى  
نفوسنا . مزيج من الحب والنفور ، بل والسخط أحيانا،  
تجاه من كان لهم فضل علينا ، وخليط من الحب والاحتقار  
نحو من صنعناهم صنعا

وعلى ضوء هذه العاطفة المعقدة التى تقوم بين الخالق  
والمخلوق نفهم لماذا تركت شمس النهار «قمر» وأقبلت على  
حمدان . ونفهم أيضا لماذا لم يقاوم قمر طويلا حين لاح  
شبح الفراق بينه وبين شمس النهار . بل لماذا راح  
يلتمس الأعذار كلها حتى لا يتزوج منها . فهو يسأل  
أين يكون الزواج ؟ فى القصر ؟ فيقال له لا . فى الكوخ .  
فيقول : وهل هذا يجوز ؟ تنشرد الاميرة من أجلى ؟ ثم  
يضيف بسرعة : وكيف تتحقق الرسالة التى بثها فى  
نفس الاميرة .

لابد من الانفصال ، كى يواصل كل السير فى الطريق  
الذى تأهل له : قمر لزيد من الالتحام بالشعب والاستمداد  
منه ، وشمس لتوجيه الامير حمدان لحكم شعبه بالطريقة

## الثورية التي تعلمتها الاميرة (١)

ولكن من هو قمر فى المسرحية ؟ ما هى ابعاده ؟ اهو شخص أم رمز ؟ يقول قمر عن نفسه :

— أولا اسمى ليس قمر .. ولا قمر الزمان ! ولست بأمير ، ولا بشيء على الاطلاق ، ولا أعرف من هو أبى ، ولا من هى أمى .. نشأت بين الناس فى حى بسيط ، وعملت راعى غنم ، ثم حطابا ، ثم نجسارا ، ثم مؤذنا بمسجد ، ثم مرتل قرآن ، ثم معلم صبيان ، ثم هائما على وجهى أقوم بأى شيء ، وبكل شيء ، وأعاون من فى حاجة الى معاونة ، على قدر علمى وطاقتى .

قمر .. اذن هو تجربة الشعب وحكمته تجسدت — مؤقنا — فى شخص يدعى قمر . وقد طلع قمر فى حياة الاميرة والهمها الحكمة وسداد الرأى ثم اختفى من بعد ليظهر من جديد فى ازمنا اخرى وحيوات اخرى .. يعاون من فى حاجة الى معاونة على قدر علمه وطاقته .

وبمقتضى هذا التفسير يكون من الطبيعى جدا أن لا تتزوج شمس من قمر ، فإن الاخير أكبر بكثير من أن تحويه حياة خاصة لفرد بعينه ، بل انه ملك الجميع .

ويكون المعنى الاجتماعى للمسرحية ليس ان ثورة ما تمثلها الاميرة شمس قد اتصلت لبعض الوقت بالشعب ثم تخلت عنه بلا منطق ولا مقدمات ، بل ان اميرة مرشحة للحكم قد اتصلت بحكمة الشعب وتعلمت منها ، ثم سارت بوحي منها لتبنى حياتها وحياة زوجها وحياة شعبها على أسس جديدة .

(١) نلاحظ هنا تطابقا تاما بين مواقف شمس النهار وقمر وحمدان ومواقف اليزا دولتيسل وهيجنز وفريدى فى مسرحية فسو :  
بيجمالبيون

ليست ثورة تلك التي أبدتها شمس النهار ، وانما  
 رغبة في الإصلاح .

ومن ثم يكون زواجها من طبقتها هو الامر المعقول ،  
 ويكون زواجها من ممثل الشعب تطورا مفتعلا .

ولا جدال - مع ذلك - في ان التيار العام للمسرحية  
 يجعلنا نتوقع ان تزوج شمس من قمر . يدفعنا الى هذا  
 الاعتقاد ان توفيق الحكيم لا يفصح عن حقيقة هوية قمر  
 الا في الدقائق الاخيرة للمسرحية ، يفعل هذا عرضا  
 وبطريقة لا تحمل على الالتفات الشديد ، اذ لا يكاد جوهر  
 قمر يظهر لنا حتى يتبعه اسم مضحك له تتلقفه الاميرة  
 وتتندر به ، فيضيع ما كان ينبغي لكشف الجوهر من اثر  
 مركز في نفوسنا .

اضف الى هذا اننا في هذه المسرحية ، كما نحن في  
 مسرحية بيجماليون لبرناردشو ، نقع أسرى - دون وعى  
 منا - لفتنة الحلم الاجتماعى الذى يدعو ويشجع على  
 زواج الغنى من الفقير - من اى الجنسين - كلون ساذج  
 من الواجب تحقيق المساواة بين الناس . فما ان نجد غنيا  
 يحب فقيرة أو أميرة تهوى مقداما من بين صفوف الشعب  
 حتى نروح ندفع أنفسنا وندفع الأبطال وندفع الفنان  
 أيضا الى تحقيق الخاتمة السعيدة للحلم الشعبى الدائم .

ويزيد من هذا الخلط ان توفيق الحكيم يطلق في  
 الفصلين الاول والثانى من المسرحية شعارا التصق  
 بالثورات الشعبية ، والاشتراكية خاصة ، وهو تمجيد  
 العمل ، وتأكيد ضرورته وفائدته للفرد والمجتمع معا .

وقد حمل هذا الارتباط بين العمل والثورات الشعبية  
 البعض على تفسير قمر على انه ممثل الشعب وعلى  
 تصنيف اصلاحيات شمس على انها ثورة . ثم وجد هذا

البعض في اعراض شمس وقمر كل عن الآخر مجافاة  
للمنطق والثورة معا .

وليس هذا صحيحا . فقد عالج توفيق الحكيم موضوع  
العمل وشرف العمل في « الايدي الناعمة » في نطاق  
اتجاه اصلاحي مشابه وذلك حين جعل الامر ممثل الطبقة  
الاقطاعية يتبنى اخلاقيات الطبقة الوسطى ويؤمن معها  
بأهمية العمل وفائدته .

كما أننا رأينا من التفسير الذي تقدمت به ، ومن واقع  
المسرحية ، أن « قمر » ليس ممثلا للشعب بل هو رمز  
للحكمة الشعبية المتوارثة على مر الازمان . انه تعبير  
متبلور عن هذه الحكمة وليس تجسيدا للحظات نادرة فيها

وتبقى كلمة في تفسير انتقال المؤلف المفاجيء من  
المستوى الاجتماعي للمسرحية ، الى المستوى الذاتي .  
وهو انتقال تقع تبعته على المؤلف نفسه وليس على سوء  
تفسير للمسرحية أو توقع منا لشيء ما ، ليس فيها .

والواقع أن لب المسرحية وجوهرها هو ذلك الانشغال  
الدائم عند توفيق الحكيم بموضوعي بيجماليون -  
جلاتيا ، وشهرزاد - شهريار .

ولقد قدم المؤلف مسرحيته في فصلها الاول والثاني  
على أنها امثلة اخلاقية واجتماعية تمجد العمل ، ثم  
ضاق ذرعا - في لاواعيته - بهذا الموضوع المباشر المحدود،  
فطار فحاة - كمتطير الفراشة - دون مقدمات ولا تفسيرات  
الى الموضوع الذي كان يشغله في حقيقة الامر وهو الرجل  
الخالق والمرأة المتحدية . طار وترك للنقد مهمة فك  
الخيوط المتشابكة !

ولقد ربط الحكيم بين مسرحيته وبين فن بريشت في  
المقدمة القصيرة التي صدر بها المسرحية .

والمسرحية بريشتية فعلا من حيث انها - على المستوى  
الاول - تطرق موضوعا سياسيا واجتمعا . وهي  
بريشتية أيضا من حيث طريقة بنائها القائمة على التسلسل  
القصوى وليس التطور الدرامى لحدث واحد .

ولو شئنا أن نضيف الى المسرحية مزيدا من عناصر  
فن بريشت مثل الاغنية اللاذعة ، لوجدنا أكثر من موضع  
يسمح بهذا بسهولة ، بل ويكاد يصرخ طالبا له ان يحدث  
خذ مثلا هذا الحوار الذى يدور بين الامير حمدان وبين  
الخازن فى الفصل الثالث :

الخازن : مولاي يطلبنى ؟

الامير : نعم . اخبرنى أين الخازن ، هل سرق شىء من  
الخزانة ؟

الخازن : لا يا مولاي .. مطلقا

الامير : هل أنت متأكد ؟

الخازن : كل التأكيد

الامير : كل مافى الخزائن موجود ؟

الخازن : لم ينقص دينار

الامير : عجباً ! .. وهذه الصرة اذن لمن ؟!

الخازن : هذه الصرة ؟!

الامير : يظهر انك لا تعرف شيئا مما تحت يدك من

اموال

الخازن : كل شىء مرصود فى الدفاتر يا مولاي

الامير : والدفاتر فى يد من ؟

الخازن : فى يد الملاحظ

الامير : واين الملاحظ ؟

الخازن : قام فى اجازة

الامير : ومن يحل محله ؟



الخازن : مساعده  
الامير : واين مساعده ؟  
الخازن : لا بد أنه موجود  
الامير : انه غير موجود  
الخازن : علم ذلك عند الملاحظ  
الامير : ومتى نعلم ذلك ؟  
الخازن : نسأل الملاحظ عندما يعود  
الامير : انه لن يعود  
الخازن : لن يعود !؟

الامير : لا هو ولا مساعده .. لانهما هما اللذان  
سرقا الخزانة !

بشيء قليل من الحذف - حذف الكلمات الزائدة ،  
وبتأكيد أكثر كوميدية للمحاورة التي تدور بين الامير  
والخازن والتي تشبه من قريب اغنية « هنا مقص وهنا  
مقص » ابتداء من مقطع : « وحصاني في الخزانة ،  
والخزانة عاوزه سلم ، والسلم عند النجار .. الخ » ،  
لتوضيح مهارة اللصوص البهلوانية في التنصّل من  
الجريمة - بهذا وبما يقرب منه من حيل يمكن تحويل هذا  
الحوار السريع المتلاحق الى اغنية سياسية اجتماعية  
تناظر ما نجده عند بريشت

كذلك يمكن ادخال الراوية المعلق في اكثر من موضع  
من المسرحية ، وبالمستطاع استخدامه اذ ذاك للتفسير  
والتعليق على ما يدور في المسرحية ، وشرح انتقالاتها  
المفاجئة وتعرجاتها

على أن بريشت ليس الوحيد الذي يلقي اثره على  
المسرحية ، فهناك شكسبير الذي يبدو واضحا في حكاية  
الامير وخطابها العديدين الذين يتوالون ويتعاقب عليهم

الفشل حتى يفوز من بينهم السعيد ، وهى حكاية نجد نظيرا لها فى تاجر البندقية .

كما ان فى العلاقة الترويضية التى تقوم فى الفصل الثانى بين قمر وشمس ما يذكرنا بما يدور بين البطلين فى مسرحية شكسبير « ترويض النمرة » من علاقة مماثلة .

كذلك تقف الف ليلة وليلة شامخة فى المسرحية ، أقوى من كل ما تقدم من آثار . أو ايماءات بآثار . نجدها فى الهيكل العام للمسرحية - بما فيها من سلطان ووزير وأميرة ورجل من عامة الشعب ، وما يدور بين الجميع من أحداث ، كما نجدها فى استمدادات مباشرة مثل وصف القصر فى جزيرة واقى الواقى والصفات السحرية التى يلحقها الخاطب الثانى بأبنائه المنتظرين من الأميره : « الشاطر حسن ، شعره منه فضه وشعره ذهب . وست الحسن والجمال ، اذا ضحكك ظلمت الشمس واذا بك هطل المطر .. » ، ومثل موضوع القرية المسحورة .. الخ .

\*\*\*

نلاحظ أيضا ونسجل المدى الذى وصل اليه تعاون فنان الفكر هنا مع فنان الفرجة لتقديم عرض مسرحى مشوق . فقد بسط فنان الفكر فكره الى درجة كبيرة ، وجعله سهلا ، واضحا ، مباشرا ، ووضعه راضيا فى اكثر الاشكال شيوعا وشعبية .

غير انه مالمثل ان نفر من هذا كله ، وعاد الى ارض هو أكثر معرفة بها من هذه الارض - عاد الى شهرزاد وبيجماليون وشهريار وجالاتيا وهيجنز واليزا وكاندبدا ومارشبانكس .

وهنا يتبدى لنا صراع غير ظاهر يضاف الى كم  
الصراع فى المسرحية . فلما يقوم فيها تجاذب بين المعنى  
الاجتماعى والمعنى الشخصى ، ونضال بين شخصياتها  
الرئيسية على كل من هذين المستويين يقوم فى نفس  
مؤلفها أيضا صراع مماثل بين فنان الفرجة فيه وفنان  
الفكر

الاول يمد يديه الى أبعد ما تستطيعان حتى ليكاد  
يمس جماهيره مساً مباشراً .

والثانى يطاوعه ويصبر عليه طوال فصلين ، ثم ينفد  
صبره فيتمرد فى الفصل الثالث

وهكذا ينسكب أمامنا ضوء جديد على المسرحية وعلى  
تناقضاتها وتشابكاتها المختلفة

## الفصل الخامس

### الفنان ينكسر قلبه

شيء ما حدث لثنائي الفرجة والفكر في عام ١٩٦٦ .  
 شيء هام جعل كلا منهما يلجأ الى أسلوب السخرية -  
 الظاهرة والدفينة - والى الاحتجاج القاسى الذى يذهب  
 الى حد الغاء أنسانية الانسان ، وانزاله فى المرتبة من  
 مخلوق راق الى مستوى الحشرات

يجيء هذا الاحتجاج القاسى وتلك السخرية المرة نتيجة  
 لا مفر منها حين ينصدع قلب الفنان بسبب ما . اذ ذاك  
 يرى الحب شهوة ، والحرب جبنا ، والبطولة طمعاً ،  
 والصدقة زيفاً ، كما فعل شكسبير فى كوميديته المرة :  
 ترويلوس وكريسيديدا ، او يرى الناس مجرد ذبابات تلعب  
 بها الهة لا ترحم ، وتقتلها طلباً للهو ، كما رأهم شكسبير  
 أيضاً فى الملك لير .

أو قد يصحو الفنان ذات صباح فيجد نفسه وقد  
 استحال صرصاراً كما حدث للرجل فى قصة كافكا

أو قد يناضل بضراوة يائسة حتى يبقى على انسانيته  
 وسط مدينة أصبح أهلها كلهم خراثيت ، كما يحدث فى  
 مسرحية أينسكو

أو قد يحاول جاهداً أن يبقى على عقله وحكمته فى  
 مملكة شرب أهلها كلهم من نهر الجنون ، ثم لا يجد -  
 آخر الأمر - مفرًا من أن يشرب هو الآخر ، مثلما يقع  
 للملك فى مسرحية الحكيم

المهم أن هذا الصدع في قلب الفنان يحمله دائما على اتخاذ المواقف المتطرفة في الاحتجاج ، فيأخذ يصوغ هذه المواقف فنا مرا وان كان أخاذا

ودون أن نخوض في طبيعة ما حدث في قلب الفنان توفيق الحكيم - ما يحتمل أن يكون قد أصابه من خيبة أمل ذات صفة عامة أو خاصة نمضى فنقرر ان نبرة ظاهرة من المرارة تعلق على كل ما عداها في مسرحيته :  
مصير صرصار - الفصل الاول خاصة

نبرة غريبة على مسرح توفيق الحكيم كله . يختلط فيها الغضب الدفين بالاحتجاج بالهجاء . . لاول مرة - في طول أعماله وعرضها - يهجو توفيق الحكيم الانسان بعد أن كان يحزن له أو يفرح . غضب شامل على الجنس كله ذلك الذي يغذى فصل « الصرصار ملكا » ، ويجعله عملا متميزا

في العالم السفلى الذي يهبط بنا اليه توفيق الحكيم ينقسم الاحياء الى نمل وصراصير . النمل خلق نشط ، بجيش متماسك ، لا مكان فيه للفردية وامراضها ، ولكنه - مع هذا - لا يفكر في غير الطعام وحاجات الجسم المباشرة .

والصراصير مخلوقات مفككة ، متعاسة ، كل منها يعمل لصالح نفسه . . يشغلها المظهر والخرافة ومصلة الفرد ، والعلم المجرد غير المرتبط بالمجتمع ، عن الخطر المحدق بها منذ الازل وهو خطر النمل . ما أن يقع أحد من الصراصير على ظهره حتى يتلقفه النمسل في تكتيك بديع ويجعل منه غنيمة باردة ، وآكلا شهيا ، ورصيذا من المؤونة لايام القحط ولياليه .

والعالم السفلى معروض من وجهة نظر الصراصير .

لهذا تغزوه أقيم السالبة غزوا : ملك الصراصير لا موهبة له تؤهله للعرش . ولم يدعه أحد لتولى الملك . ولا أحد يحفل به ظل ملكا أم ترك العرش . وما بينسه وما بين الملكة ليس حبا أو سعادة أو احتراما ، بل كرها متبادلا وازدراء

ووزيره احمق متخصص في توريد المشكلات المربكة والانباء السيئة . ولم يحمل الملك على قبوله وزيرا سوى انه متطوع يعمل دون راتب . وليس بين الصراصير - على أية حال - من يرضى بأن يتولى وزارة أخرى في الملكة

اما العالم العلامة في الملكة فسطحي ، محدود الافق . يسجل الظواهر ولا يستطيع تفسيرها . . . وإيمانه بعلمه ايمان جامد ، وهو على كل حال مستعد للتخلي عن علمه ، حين يعجز هذا العلم عن دفع كارثة موت الملك الوشيك . . . اذ ذاك يرضى بأن يستعين بالكاهن ، وصلواته وقرابينه والكاهن مغفل ، ووسيط خائب بين الصراصير وآلهتها . يقدم قرابين لا تقبل ولا تحدث أثرا . ومع هذا فان الكاهن وطقوسه وقرابينه هو كل ما يتبقى للملكة من قوة حين تموتلى بفقء الملك واحتمال موته .

ولو شاء توفيق الحكيم ان يقف في هجائتة هذه عند حدود فصل واحد - وليته فعل ! - لما وجدنا عنتا في استقبال رسالته وفهمها . فهو يعنى بعالم الصراصير السفلى عالم الناس العلوى . وفي رؤياه ان بعض الناس قد قاموا من النوم ذات صباح فوجدوا انهم صراصير ، يتهددهم النمل في كل لحظة .

ولكنه لا يكتفى بالرمز الشفاف ، ويمضى في الفصلين التاليين الى تقرير المعنى الذى أوحى به ، وتأكيده ،

والمبالغة في هذا التاكيد ، وذلك حين يطلب الزوج -  
الصرصار عادل في نهاية المسرحية أن تأتي الخادم أم  
عطية بجردل وخرقة وتزيله من الوجود مثلما فعلت  
بالصرصار الحقيقي ومهاجميه من جموع النمل .

\*\*\*

ماذا حدث حتى أصبح الناس صراصير في رؤيا الفنان ؟  
وما هو مصير فنان الفرجة وفنان الفكر في هذه الرؤيا ؟

سؤالان تتكفل المسرحية التالية بالإجابة عنهما .  
مسرحية من من فصل واحد كتبها توفيق الحكيم في  
العام نفسه - ١٩٦٦ ، ورجع بها الى الوطن الاصلى  
لغنه الانتقادي : القرية المصرية ، والى لغة هذا الوطن  
القوية التي تفوح برائحة الواقع وهي الدارجة المصرية ،  
تلك هي مسرحية « كل شيء في محله »

والمسرحية تشير مباشرة الى الصفقة ، فحوادثها تدور  
هي الاخرى في قرية مصرية .

غير ان الصفقة تصور قرية عادية ، فيها العاقل وفيها  
الاحمق . فيها الحريص وفيها المندفع ، يتورط أهلها -  
بسذاجة مفرطة ولكنها في النهاية مقبولة - في موقف  
يدعو الى الهزء بهم وبعقليتهم ، ثم يخرجون منه مع ذلك  
ولم ينلهم شر كثير

أما القرية في « كل شيء في محله » فقد قرر أهلها  
الغاء العقل ابتداء ، فتساوت بهذا جميع القيم . أصبح  
الفيلسوف كالحمار ، وصار من الممكن ان يتبادلا الأدوات  
دون فارق . وباتت آخرة القرية كأولادها - كلاهما بديل  
من الآخر ومساو له :

« ونص دقن زى دقن ... كله محصل بعضه !  
وجواب لك ظلع مش لك ... كله محصل بعضه !

ورأس تحسبها بطيخة ٠٠٠ وبطيخة تحسبها رأس  
كله محصل بعضه ٠ .

ذلك أن ما يحكم القرية هو اللاعقل ، واللامبالاة .  
وهما مرضان معديان-(١) . ما أن يدخل القرية من هو  
مبرا منهما حتى يقبضا عليه بيد من حديد ، ولا يزالان  
يخبطان منه الرأس في الحائط حتى يخرج عقله تماما .  
يتسلم خطابا ليس له ، وهو راض ، كما حدث للشباب ،  
ويقبل خطيبا يفرض عليه ، كما حدث للفتاة الحسنة ،  
ويضم لكل زفة تقام ، مؤيدا لاتجاه القرية العام وحبا  
للتجمع والحظ والفرشة بمناسبة وبلا مناسبة

والحلاق وموزع البريد في القرية يتناوبان فيما بينهما  
شرح فلسفة اللاعقل هذه والتبشير بها . انهما يمثلان  
يأس فنان الفكر من جدوى الدعوة الى رأى ما . يصوران  
العقل وقد أثر أن ينتحر فرارا من موقف مستحيل ،  
فهما يدعوان نيابة عن فنان الفكر الى الغاء الفكر  
وفى الوقت ذاته يقومان معا بالتهريج والفرشمة ،  
نيابة عن فنان الفرجة . ولكنه تهريج فاقد للمرح .  
يأس ومرير



في « بنك القلق » ، آخر أعمال توفيق الحكيم المنشورة،

(١) قارن بين ما يحدث هنا ، وما حدث في نهر الجنون . الموضوع  
واحد وهو ان عقلا واحدا بمفرده لا يمكن ان يعيش وسط مجانين  
وعليه ان يجن هو الاخر مثلهم . غير ان فارقين جوهريين يقومان بين  
المرحيتين : الاول ان الجنون في « نهر الجنون » حقيقى وطبيعى  
لاستفزه شيء بينما هو في « كل شيء » في محله «مصطنع ، احتجاجا من  
العقل على موجة اللاعقل المتحكمة  
والفارق الثانى ان «نهر الجنون» - حافلة بالمرح خالية من المرارة ،  
بينما مرارة « كل شيء » عميقة ودقيقة ولهذا تأخذ شكل الهدوء  
والرضا



تحدث مواجهة بالغة الدلالة بين أدهم فنان الفكر وصديقه  
شعبان فنان الفرجة :

أدهم : اسمح لى أقول لك .. أنت مقرف !

شعبان : أنا ؟ !

أدهم : أهدافك فى الحياة صغيرة وحقيرة !

شعبان : لا أرجوك .. اهانات لا .. لا أقبل ابدا  
.. ومع ذلك قل لى .. ما هى أهداف سيادتك العظيمة  
النبيلة ؟ !

أدهم : مع الأسف .

شعبان : أذن أسكت .. واتلهى .. الحال من بعضه !  
انا على الأقل عندى هدف .. صغير حقير .. هدف  
والسلام .. من أنت ؟ ..

أدهم : أنا فى الحقيقة ...

شعبان : أنت فى الحقيقة غير مفهوم .. انا عاشرتك  
هذه المدة ولا أعرف ماذا تريد ؟

أدهم : أريد أن أعمل أى شىء نافع .

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللأمة كلها .

شعبان : للأمة كلها ؟ ! وهل أنت مسئول عن الأمة  
كلها ؟ ..

أدهم : بالتأكيد .. مسئول

شعبان : ومن الذى سألك وكلفك ؟

أدهم : لا أحد .. انا نفسى .

شعبان : ولماذا تتعب نفسك ؟

أدهم : أنا حر يا أخى .

شعبان : أصحاب العقول في راحة ! (١)  
ويأتي ذكر بنك القلق الذي افتتحه الشريكان معا ،  
فيقول شعبان :  
شعبان : فتحنا البنك لتعالج الناس ، فإذا أنت أول  
من يستعصى علاجه ! ..  
أدهم : نحن كنا مرضى قبل ان نفتح المستشفى او  
البنك .. ولم نزل مرضى مثل غيرنا ..  
شعبان : تكلم عن نفسك وحدك من فضلك . انا لم  
أكن مريضا في يوم من الايام .. ولله الحمد !  
أدهم : بالطبع أنا أتكلم عن نفسي وحسدى . لأنى  
استطيع أن أدرك العلة .  
شعبان : وما هى العلة ؟!  
أدهم : هى شىء لا يمكن أن تفهمه أنت الا عندما تفيق  
شعبان : أفيق ؟ !  
أدهم : أنت وأمثالك .

(١) يكاد هذا الحوار بين أدهم وشعبان وما يليه من حوار مماثل  
بينهما ، أن يكون جسدا مسمرا لا يزال يدور في روح توفيق الحكيم  
بين نظرتين لفنه ورسالته ككاتب : أهو مخطيء اذ جعل لنفسه رسالة؟  
وما ضرورتها ؟ وما جدواها ؟ ومن كلفه القيام بها ؟ ولماذا يشقى بها ؟  
الم يكن الانصراف الى النجاح المادى افضل من الانشغال بها .. الخ  
هكذا يتأمل توفيق الحكيم حاله من خلال مسرحيته وشخصياته  
اما خارج المسرحيات فهو يقول في الموضوع نفسه ، وبالنفحة الحزينة  
ذاتها :

« وربما كنا .. جيلا مضحيا . ضحى بنفسه ووقته في سبيل رحلة  
مستحيلة ، دفعه اليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب  
ويكتبه ويسود الورق وبمسألا الصفحات بفلام المداد فيما لا جدوى  
منه .. من يدري !

« اللهم .. لو كانت كل السنوات الثلاثين قد ذهبت مبثا ، فافغر لنا  
حماقتنا وحسن نيتنا ، وألهمنا - فيما تبقى لنا من عمر - بمفر الصبر  
على ما ابتلينا به وقدمت أبدنا »

شعبان : امثالى !  
أدهم : نعم وربما لا يحدث ذلك قريبا

\*\*\*

هذا هو فنان الفرجة يواجه فنان الفكر ويعلم ضيقه به ، وعجزه عن فهمه . بينما يعلن فنان الفكر بأسه من تحقيق حلمه فيؤجله الى الوقت الذى يفيق فيه المهرج من تهريجه وانانيته

وأدهم فنان ومفكر ومتشرد عن مبدأ . سجن من أجل افكاره ، وخرج ليواجه الافلاس والضياع والفشل % بل حتى والجوع ، ولكنه لم يتخل قط عن رغبته في ان يؤدي شيئا نافعا للناس ، ولبلد .

ومن عجزه عن أن يفعل شيئا آخر اكثر فائدة واكبر موعدة ، يقبل أدهم على مشروع بنك القلق - مشروع يقوم على فكرة نصف فكاهية ونصف جادة : الناس جميعا قد استشرى بينهم القلق حتى أصبح وباء ، واضحوا في أمس الحاجة الى مؤسسة عامة ترعى شئون قلقهم ، وتحاول أن تدفع عنهم شره ، مقابل اتعاب يدفونهنها لاصحاب المؤسسة

والفكرة تسخر من أدهم ذاته كما تسخر من الناس . انه يهرب فيها من مواجهة الحقيقة الواضحة ، وهى ان القلق - أى قلق - لا تعالجه جلسات تهدف الى مجرّه التنفيس ، بل يكون علاجه بالقضاء على أسبابه المادية

ولكن أدهم اليوم لا يريد أن يواجه الحقيقة . انه يود أن يتخفف من ضرورات الصراع الاجتماعى ، ويظن أنه لو استخفى وراء فكرة لا تتحدى أحدا ولا تعادى نظاما ، فسيستطيع أن يمضى قدما في طريقه ، يقدم الخدمة العامة

التي خلق ليؤديها ، ويكسب عيشه ، ويوفر لنفسه الامان  
وراحة البال

غير ان الاحداث لا تلبث ان تثبت له ان هذا كله وهم  
في وهم . فكما ان المجتمع البورجوازي لا يستطيع ان  
يعيش في قماط اشتراكي ، كذلك لا يستطيع الفكر  
الاشتراكي ان يخدم عن طريق انماط من العمل رأسمالية  
لهذا يرد ادهم على تحدى صديقه شعبان الذي يساله  
في تشف : « ما هي أهداف سيادتك العظيمة النبيلة » ، يرد  
بكلمتين تحملان كل معانى التسليم بالفشل : « مع  
الاسف »

وادهم لا يفشل فقط في أداء الخدمة العامة ، وانما هو  
يجد نفسه واقعا في قبضة قوى الملاحقة والعسف ، التي  
تسير في طريق مضاد تماما لاهدافه . بل انه يكتشف انه  
قد بدأ يخدم أهداف هذه القوى ، ويعين على تحقيقها . وهذا  
بالطبع هو أقصى درجات الفشل

أما شعبان ، فهو على النقيض من ادهم . شاب  
حسي ، مندفع في طريق المفامرة الشخصية . زير نساء  
عن عمد وتفلسف . انه ذاتي الهدف ، لا مكان للمجتمع  
وتفسير المجتمع في تفكيره . وهو يقدم مع ادهم على انشاء  
البنك بدافع الافلاس المادى وحده ، والرغبة في جنى مغام  
لا يتعب كثيرا في سبيل الحصول عليها

غير ان تراه من الهدف لا يعصمه من ان يقع في قبضة  
الملاحقة . اننا في عصر القضايا الكبرى . ولا يمكن لاحد ان  
يحدد لنفسه مكانا خارج الصراع حول قضايا التحول  
الاجتماعى ، ليهتف : كم هم حمقى اصحاب المبادئ .  
أما انا فمبدئى ان أعيش لنفسي

لا نجاة لاحد من المعترك ، شارك فيه ام اثر الهروب

وبين هذين النقيضين - بين ممثل الفكر الاجتماعى وممثل الفكر الشخصى ، يدير توفيق الحكيم صراعاً يتسم بالتناقض فى كل شىء . فى النظرة للمجتمع ، وفى النظرة الى المرأة ، بل وفى النظرة الى ما يربط الاثنين بعضهما ببعض

أدهم : .. أنا لا أستطيع أن أعقد صلة بامرأة أشعر انه لاتربطنى بها وحدة تفكير

شعبان : تفكير ؟ ولماذا تريد عقد صلة تفكير بين رجل وامرأة !

أدهم : واى صلة تريد عقدها بين رجل وامرأة ؟!

شعبان : الصلة الطبيعية يا أخى ! انت تعقد الامور بدون لازمة !

وحين يأخذ زيف مشروع بنك القلق (1) يلج على أدهم،

(1) المعنى الأعمق لبنك القلق هو الفن ، الذى يدخل الناس مرحة فيعزيمهم عن بلاويهم ، وينفسون فيه عن كرباتهم

وتوفيق الحكيم - على هذا المستوى - هو أدهم دون انتماءات أدهم السياسية . كلاهما وجد فى الفن أو مايقابله جنة يلجأ اليها من عنف الصراعات السياسية والاجتماعية وقد وجد أدهم فى نهاية المطاف ان الجنة لانجن احدا فهل يكون هذا هو ماوجده توفيق الحكيم أيضا ؟

بعد حياة حافلة وهبها الحكيم كلها للفن ، مستعاضا به عن الصراع السياسى ، مؤملا أن يغير الناس والمجتمع عن طريق نفسه وليس عن طريق السياسة والأحزاب والمناصب ، يقف الكاتب حائرا ، متشككا فى جدوى الطريق الذى اتخذه : يقول نفسه : لم ينقذ الفن أحدا - بل لم ينقذنى أنا . ومازلت أسير القوى ذاتها التى ظننت اننى - بالفن - قادر على هزيمتها . بل ربما اكون قد خدمت ، أو على وشك ان اخدم - هذه القوى ، وأنا لا ادرى . أو لمى دربت ولكن متأخرا ، بعد فوات الاوان !

على ضوء هذا الكلام ينبغى ان يقرأ الحوار التالى بين أدهم وشعبان

ويتبين مدى مافيه من خداع لنفسه وللغير ، يقف شعبان  
من تساؤل أدهم موقف المطمئن ، المدلك للاعصاب :

أدهم : .. أهذا الذى تفعله وافعله اسمه شغل ؟ !

شعبان : وما اسمه اذن ؟ !

أدهم : بينى وبينك .. بدمتك وضميرك .. من انت

ومن أنا ؟

شعبان : يعنى ايه ؟ !

أدهم : يعنى ماذا نساوى ؟

شعبان : نساوى ؟ ! أصحاب بنك يا أخى !

أدهم : بنك القلق ! .. قل لى يا شعبان .. بصراحة

.. انت تعرف القلق ؟

شعبان : وهل هذا سؤال ؟ ! شىء نشتغل فيه ولا

أعرفه ؟

أدهم : .. انا أسألك باعتبارك انسانا ومواطننا ..

يعنى بصفتك بنى آدم .. هل سبق لك أن شعرت بالقلق ؟

شعبان : طبعاً يا أخى .. والا ما كنت فكرت فى انشاء

بنك بأكمله من أجله !

.....

أدهم : هل تعتبر أن هذا عمل حقيقى ؟

شعبان : بكل تأكيد

أدهم : اسمح لى أشك

شعبان : ما هذا التخريف ؟ تشك الآن بعد أن أصبح

حقيقة واقعة .. له مكاتب وتليفونات وشقة مؤجرة

باسمنا .. وزباين يدخلون ويخرجون ؟

أدهم : يدخلون ويخرجون !

شعبان : .. ألم تكن هذه .. أحلامنا ؟ هاهى الاحلام

تحققت ..

أدهم : بودى أن أصبح صيحة في هذا البنك . . يسمعا  
كل من في الشارع  
شعبان : لا . . أرجوك اعقل !

وحتى حين تقوم مشكلة فرعية حول وسيلة الاعلان  
عن البنك ويعرض الصحفي متولى على كل من أدهم  
وشعبان أن يعلن عن البنك عن طريق خبر طريف في  
النكتة والتفكه والتريقة يقول شعبان :

شعبان : ليس عندنا مانع . المهم الاعلان عن وجودنا بأى  
طريقة !  
أدهم : لا . لا . لا . لا . بأى طريقة لا . أنا لا أقبل أبدا  
تشويه فكرتنا واضحاك الناس علينا

الصديقان اذن على طرفي نقيض ، والصراع بينهما  
لا ينقطع . ولا ينقطع أيضا الصراع بينهما وبين المجتمع ،  
الذي تمثله وفود العملاء التي تتعامل مع البنك ، كل منهم  
قد جاء يعرض مشكلة تسبب له قلقا خاصا أو عاما

ومن خلال شكاوى العملاء المتباينة تتضح لنا صورة غير  
مبهجة للمجتمع المعاصر . الصحفي متولى الذي يتنقل  
بين الاخبار كالنحلة بين الازهار ، فاذا ما خرج الموضوع  
عن دائرة الخبر الى التعليق أو التحليل - لا نقول التفكير  
- شعر فجأة بالتعب وتشاءب وحول الموضوع الى نكتة  
أو قفشة ثم نهض منصرفا

والانتهازي منير الذي يقول فى فصاحة : انه اشتراكي ،  
فاذا سألته أدهم : اشتراكي برجوازي ؟ قال : بالضبط ،  
وإذا عاد يسأله : أو برجوازي اشتراكي . أجاب تمام .  
منير الذي يصرح دون تردد انه مع النظام ، ثم يروح فى  
السر يقاوم النظام ويشهر به ، رغم انه مقرب ومستخدم  
من بعض الدوائر

وميرفت الضائعة التي لا تعرف أنها ضائعة ، والتي  
تعضى أوقاتها في التنقل بين النادي والصدقات وأحضان  
الاصدقاء واحدا وراء الاخر ، تلتقط الصديق ثم لا تلبث  
أن تمله فتنتقل متثاقلة الى صديق آخر

وأستاذ الجامعة ، الاشتراكي الصميم ، الذي له  
مؤلفات فى الاشتراكية والذي يخضع - مع ذلك -  
لسخافات تقاليد الزواج فى مجتمع رأسمالى

والزبون رقم ٤ الذى يتحمس للكرة ولنادى الزمالك  
حتى ليفقد وعيه ، فيقذف بعمامة أحد المتفرجين تارة ،  
وتارة أخرى يوشك أن يقذف بطفل من فوق حجر امنه ؛  
وتارة ثالثة يهيم بطعن معارض له من النادى الاهلى بمطواه ،  
كل هذا حماسا للكرة ، ورغبة فى التعبير عن نفسه ،  
والصراخ والزعيق ، دفاعا عن مبدئه وعقيدته : الكرة !

والزبون رقم ٧ الذى يطالب بانشاء منطقة حرة  
للصياح يخرج الناس فيها ما فى صدورهم من رأى مكبوت ،  
لان الانسان حيوان ثرثار قارض للافكار . ولا بد له من  
استخدام جهازه القارض وهو تفكيره ، وان يسمع لقرضه  
صوتا فى صورة صياح

والعامل الواعى ، الذى يحرص على الصالح العام ،  
ويخشى مع هذا أن يبلغ ضد مخرب من زملائه يدلس فى  
الانتاج وذلك حتى لا يتهم بالوشاية ، وعدم تقدير الزمالة  
والروح الاشتراكية ، بينما كل هم زملائه هو الحصول  
على الارباح ، التى توزع عليهم جميعا ، المتقن فيهم والمفسد

والاب الذى احتار بسيارته مع اشارات المرور ، تارة  
تقضى بالتزام اليمين ، وتارة بالتزام اليسار ، بينما ولداه  
فى البيت لا يكفان عن الشجار ، فواحد منهما مع اليمين



والآخر مع اليسار ، وكل يرى فى الآخر سبب محنة البلد  
ونكبته

هذه النماذج وغيرها تعرض نفسها على أدهم أو شعبان،  
ويستمع منير بك الى شكواها من حجرة له فى بنسك  
القلق متصلة بحجرتى الشريكين ، ثم يستدعى منها من  
يهمه ويهم من يتعامل معهم

وهكذا يقوم البنك بالدور الذى رسمه له أدهم فى  
التخفيف من قلق الناس ، والتنفيس عن رأيهم المظغوط،  
وان تم هذا - كما اكتشف .. أخيرا - لحساب أجهزة  
الملاحقة

ماذا يبقى لأدهم بعد أن يتبين أن مشروعه ليس وهما  
وحسب بل هو كذلك ضار ومعاد ؟

يحاول هو وصديقه شعبان الهرب من الفخ الذى وقعا  
فيه ، وذلك عقب أن يطلب منير بك الى أدهم أن يمد  
نشاطه الى الاقاليم ، وتوضح ابعاد الصورة كلها

وهكذا يستبين للمفكر انه لا بديل له من فكره كاملا ،  
دون تنازل او تبسيط ، او تخفيض ، او توسل بالفكاهة  
والشيطانية ، والاستعباط لانقاذ ما يمكن انقاذه من هذا  
الفكر . كما يكتشف شعبان أن اللامباديء والفكاهة  
والتهريج لا تعصم أحدا من المخاطر.

\*\*\*

وأدهم يستحق منا أن نلقى نظرة فاحصة عليه . انه  
النوع الذى يسمى عادة بالفنسان المفكر ، او الفنان  
الفيلسوف ، كما كان برناردشو يجب أن يطلق على نفسه

اما انه فنان الى جوار انه سياسى ومناضل فهذا  
ما يحرص توفيق الحكيم على أن يبرزه لنا فى أكثر من  
مناسبة

كان فى طفولته يترك رفاقه ويلعب بالطين يصنع منه تماثيل صغيرة للقبرة وابى فصاد . ومرت به ذات يوم غازية غجرية ، فقالت له انها تستطيع أن تصنع له جملا كبيرا من الجريد . اذ ذاك تشبث بذيل حمارها ونسى كتابه وعريفه وأمه وأباه ومضى معها ، وظل يومين غائبا حتى عثر عليه أخيرا وأعيد قسرا الى بيته (١)

ولما كبر التحق بكلية الحقوق ، ولكنه انصرف عن الدراسة وأخذ يكتب الشعر ، ومات أبوه بحسرتة (٢) يوم علم أنه ترك الحقوق واشتغل بالصحافة

وفى الصحافة أخذ يبشر بأراء محددة ، ترفض الملكية ، وترى فيها سجنا . فالحر الحقيقى هو من لا يملك شيئا . لا أرض ولا عقار ولا زوجة ولا أطفال . وهنا ادخل ادهم السجن

وعندما جاءتة فكرة بنك القلق نظر اليها كنوع من اللعب الفنى . . نوع من صنع التماثيل بالطين . لم يسأل نفسه ان كانت جدا أو هزلا لان الجد والهزل عنده سيان ولا داعى لفصل الواحد منهما عن الآخر . أو كما قال شو ذات مرة : كل نكتة هى جد فى دور التكوين . يكفى أن تشتغل فى رأس ادهم فكرة حتى يشغل بها ، ولا يسأل نفسه عن جدوى هذا الانشغال

ويبدأ مشروع البنك فعلا بداية هزلية طريفة ، بشقة درب الطبالي الخالية من الاثاث ، سوى شىء من الخشب البالى يشبه المكتب وكرسیين من الخيزران مثقوبى القاعدة ، ولا يصلحان للجلوس ، وسرير حديدى قديم

---

(١) ، (٢) بعض الشبه يقوم هنا بين حياة ادهم وحياة توفيق الحكيم الذى سحرته مالة فناء عن نفسه ، والذى تمارض القانون مع الفن فى حياته فالتصر الاخير

## وقطعة من الحصر في غرفة اخرى

ثم سكرتير خاص ، من نوع هزلى فاخر ، هو ببقاء درب  
على أن يقول عبارتين : « يا سعيد افندى كلم سيادة  
المدير . يا جرجس افندى كلم سيادة المدير »

ثم يلى ذلك المشهد الطريف الذى يأتى فيه صاحب  
البيت ليطالب بأجر أربعة اشهر متأخرة ، فيشتبك معه  
أدهم فى حوار سفسطائى حافل بالبراعة والفكاهة :

أدهم : أجرة الشقة ؟

الزائر : انا متأسف اذكرك

أدهم : هذا حقتك . المطلوب كم بالضبط ؟

الزائر : أربعة اشهر متأخرة

أدهم : وتأخر أربعة أشهر ؟

الزائر : انا لم أتأخر . انت الذى تأخرت

أدهم : وعندما تأخرت انا أين كنت ؟

الزائر : كنت احضر فأجد الباب مغلقا ، وادق فلا اجد

من يجيب !

أدهم : غريبة ! . لابد انك كنت تحضر فى غير المواعيد

الزائر : وما هى المواعيد ؟

أدهم : مكتوبة عندك على اللوحة المعلقة بالباب

الزائر : لم أقرأ اللوحة

أدهم : هذه ليست غلطتنا . المفروض أن اللوحة

موضوعة لتقرأ . والحضور يكون طبقا للمواعيد المحددة

على اللوحة . . هذه هى اصول البنوك

الزائر : البنوك ؟ !

أدهم : طبعا . هنا بنك . واللوحة على الباب مكتوب

عليها اسم البنك

الزائر : هنا بنك ؟ !

شعبان : وله مواعيد فتح وغلق ، ولا بد من طلب النقود  
في مواعيد فتح الخزينة . .

الزائر : وهل عندكم نقود ؟

أدهم : طبعاً . اذا حضرت في الوقت المناسب

الزائر : ومتى الوقت المناسب ؟

أدهم : عندما يكون عندنا نقود

الزائر : ومتى يكون عندكم نقود ؟

أدهم : عندما يأتي الوقت المناسب

ولكن السمات الهزلية للمشروع تأخذ في الاختفاء لحظة  
ان يظهر منير بك بشقته وأمواله وتليفوناته واجهزة  
تسجيله

اذ ذاك يتحول العمل الفني الذي يستهوى ادهم بمافيه  
من جد معجون بالهزل ، رويدا رويدا الى حقيقة مرة ،  
وسجن حقيقى ذى قضبان

يتأمل ادهم ، وهو فى شقة شبرا المريحة زحام الشارع  
من تحته ، ويأسف لان التغيير الاجتماعى بطيء بطيء

ويهدده منير بك - من طرف خفى - بأنه يعلم أنه  
يسارى متطرف ، فيجد نفسه مضطرا للرد عليه على غير  
رغبة فى الجدل قائلا : انه يعلم أيضا انه يمينى يسارى .  
أو اشتراسمىالى .

ويسأله شعبان عن حقيقة تفكيره . أهو التفكير الذى  
ادخله السجن ، فينهى صديقه عن الخوض فى هذا الحديث ،  
فان نجاح المشروع أولى

ويقول له الزبون رقم ٢ ان المهم قبل كل شىء هو اجراء  
عملية ايقاظ لعقل المجتمع ، فيكتفى ادهم بالتعليق :  
الموضوع خطير ، ثم يحول الزبون الى منير بك بناء على طلب  
الأخير

ويظل ادهم مع عملائه في حركة دائبة اشبه بحركة فنان السيرك الذي يصوبون عليه الخناجر من كل جانب ويكون عليه هو ان يتفادها جميعا ويفوز بالنجاة كدليل على مهارته البدنية وكجائزة على هذه المهارة - يظل ادهم في هذا الوضع المتفادى ، حتى يأخذ الشك الذي لا دافع له يتسرب الى نفسه ، في قيمة العمل الذي يعمله ، ويود لو أستطاع أن يصيح في البنك صيحة يسمعها كل من في الشارع - صيحة كبرى يقول فيها الحقيقة

ولكنه لا يفعل . وعوضا عن هذا يسأله الزبون رقم ٧ هل فهم ما يعنيه باقتراح انشاء منطقة حرة للصياج تستخدم على نطاق واسع ، فيرد ادهم في عجلة : انا ! لا ، لا . لم أفهم شيئا

ويسارع بارسال الزبون الى منير بك

ثم تكون المواجهة الكبرى بين ادهم وشعبان ، حيث يعترف ادهم بأنه قد فشل ، وأنه وان كان قد ادرك العلة ، فلن يقدر له النجاح مع ذلك حتى يفيق شعبان وأمثاله ، وهذا ربما لا يحدث قريبا

وحين تكتشف الصلة بين منير وبين الاجهزة التي يتعامل معها يودع ادهم فكرته ويتها للهرب

تلك كانت فكرة طيبة في ذاتها - يقول ادهم - وكنا نريد من ورائها الخير . حتى تدخل فيها منير عاطف

وعلى هذه النغمة التي تعبر عن الحزن وخيبة الأمل ، تنتهى « بنك القلق » وتنتهى معها الشركة التي قامت بين الفنان المفكر وبين صديقه المهرج الحيوى

تنفض الشركة وقد فشل الاثنان معا . يقول شعبان :  
« انا اشتراكى مائة في المائة ! وان كنت بينى وبينك

لا أعرف ما هي الاشتراكية ؟ ! كل ما أعرفه انى لا يمكن  
بالسليقة والفطرة ان اكون رأسماليا . وانت كذلك «  
ويقول ادهم : وانا اشتراكى من ساسى الى راسى .  
وأعرف جميع المذاهب  
ومع ذلك يفضل الاثنان !

## الفصل السادس

### البحث عن قوالب جديدة

في عامي ١٩٦٦ و ١٩٦٧ قام توفيق الحكيم بمحاولتين مختلفتين الاتجاه - وإن التقينا في الهدف - للبحث عن قوالب جديدة يصب فيها فنه .

المحاولة الاولى كانت « بنك القلق » التي كتبها على شكل روائي مسرحي ، أو ما سماه هو : « المسرحية » . والمحاولة الثانية تمثلت في كتابه « قالبنا المسرحي » ، وعلى الأخص في مقدمة ذلك الكتاب

كانت المحاولتان جهدا واضحا بدله الفنان للوصول الى جمهور أكبر . وفي هذا تمثلت وحدة الهدف بينهما . غير أن الاتجاه - كما قلت - كان في كل حالة مختلفا .

فبينما سعى الحكيم الى ضم قراء الكتاب الى متفرجي المسرحية في « بنك القلق » ، نراه في « قالبنا المسرحي » يستهدف متفرج المسرح وحده ويحاول أن يضم في وحدة واحدة ، وقالب فني واحد متفرج فنان الفرجة ومتفرج فنان الفكر (١) .

وهو في « بنك القلق » يسلم - ضمنا (٢) - بأن

(١) وإن كان يمكن تفسير اللجوء الى هذا القالب بأنه انتقال من صيغة « فنان الفرجة - فنان الفكر » الى صيغة فنية اخرى تستغنى كلية من هذه الشائبة

(٢) وفي هذا الوقت المتأخر من مجراء المسرحي ..

اسلوب المسرح وحده لا يكفي كى ينتشر فنسه لدى الجمهور العريض ، لذلك يضم الى فن المسرح فن الرواية . أما فى « قالبنا المسرحى » فهو يرى أن تغيير القالب ، واحلال مبدا الفرجة الصاحية محل الفرجة النائمة ، يمكن أن يؤدى الى انتشار مسرحى كبير ، لا يتناول مسرحياته هو وحسب ، بل يتعداها الى مسرحيات سائر الكتاب ، محليين وعالميين ، معاصرين وخالدنين

\*\*\*

والمأمل لـ « بنك القلق » سرعان ما يتبين انها محاولة حقيقية لتهجين الرواية بالمسرحية ، وليست مجرد مسرحية تطول فيها الارشادات طولاً يتعدى المألوف .

ان اقرب عمل مصرى يمكن ان نقارنه بها هو « ثرثرة فوق النيل » لنجيب محفوظ ، التى سبقتها الى الحياة بعام كامل ، والتى نجد لها آثاراً واضحة على « بنك القلق » (١)

واقرب مثل لها فى الآداب الاجنبية ربما كان رواية برناردشو : « البنت السوداء تبحث عن الله » التى كتبها شو فى أواخر حياته الفنية ، بعد أعمال فنية متعددة بدأت بالروايات الخمس ، ثم تلتها المسرحيات الخمسون ، التى تخللتها رواية البنت السوداء فنجاءت جامعة بين المسرح والرواية .

ثم يتبين المتأمل لبنك القلق أيضاً أن المؤلف قد أخرج لنا عملاً لا تظهر أبعاده الحقيقية الا على شكل كتاب . لأنه لو قدم على المسرح لاحتاج اما الى إعادة كتابة ،

(١) ابرزها شخصية ادهم التى تجمع بين الفوضوية والالتزام التى تبدو غريبة فى بيت توفيق الحكيم المسرحى بقدر ما هى طبيعية عند نجيب محفوظ



بحيث تترجم الاجزاء المروية في الكتاب الى حركة مسرحية ، مادية ، فكرية ، والى سمات ومميزات للشخصيات .

واما ان تقدم الاجزاء الحوارية فقط ، فيفقد العمل كثيرا من مقوماته

، ومعنى هذا ان الحكيم قد سعى الى قالب لا يحققه النجاح على المسرح ، وان حققه في الكتب .

فما هو تفسير هذا السعي ؟ اهو حين من كاتب هو روائي بقدر ما هو مسرحي ، الى لون فني ظل يشغله دائما ؟ ام هو شعور بان القالب الروائي يمنح الكاتب حركة في الزمان والمكان اكبر بكثير مما تطيقه قيود المسرح ، فهو يفيد من سعة الرواية عن عمد وتصميم ؟ ام ترى هو تطلع الى فن جديد حقيقة ، هو فن السرواية ؟

لقد كان برنارد شو هو الآخر يحلم بهذا الفن الموسع ، ويرى انه سيكون فن المستقبل ، « اذ يتحول بوصف المناظر الموجز الذي يسبق اجزاء المسرحية والذي قلما يقرأه أحد الى فصل كامل أو ربما سلسلة فصول . . . ويكون من نتائج هذا ان تنشأ اعمال فنية هي مزاج من الوان متعددة ، فجزة روائي ، فجزة وعظي ، وثالث وصفي ، ورابع حوارى وخامس ربما أصبح مسرحيا . اعمال من النوع الذي يقرأ ولا يمثل » (1)

لكي تجيب على هذه الاسئلة اجابة منصفة ، علينا ان

(1) مقدمة «مسرحيات غير لطيفة» . طبعة بنجوين ص ١٣ وقد سخرت ذات يوم من هذه النظرية في كتابي مسرح برنارد شو ، واعتبرتها محاولة من شو لتغطية عيوب فنه . غير ان قيام بريشت بعد هذا بدعوى الى التخفيف من غلواء هذا النقد

نفحص كلا من ثرثرة فوق النيل وبنك القلق فحفا  
تكنيكيا مدققا ، لكي نقرر ما حققه كل من العاملين  
بمزاوجة المسرح بالرواية

وعلينا كذلك أن نتأمل ما يقوله توفيق الحكيم ذاته في  
تفسير تعلقه بين الوان شتى من القوالب الفنية وذلك في  
الكلمة الحارة التي قدم بها لمجموعة : « المسرح المنوع » .

\*\*\*

في « ثرثرة فوق النيل » يفاضل نجيب محفوظ الروائي  
من المسرح غزلا شديدا حقا .

فهو لا يكتفى بتطوره الفني السابق الذي كان من  
آثره اختزال الاجزاء الوصفية والمروية في رواياته ،  
وتخليص حوارها من كل ترهل لفظي ، والاعتماد فيه على  
الجميل القصيرة ، بل والكلمة الواحدة أو الكلمتين أحيانا  
لا يكتفى نجيب محفوظ بهذا ، بل يصمم روايته  
بشكل يدخلها ، بطريقة أو بأخرى في رحاب المسرح  
الحديث فيها عن المسرح لا ينقطع ، من أولها الى  
آخرها . وابطالها يدخلون مسرح الاحداث ويتكلمون  
ويخرجون ويدخلون لا يقدمهم لنا شيء إلا حوارهم  
والقليل جدا من الوصف أو الرواية ، سواء تم هذا على  
المستوى الواعي أو عن طريق المونولوج الداخلي .

وتقطع من الرواية ثلاثا وثلاثين صفحة قبل أن نعرف  
شيئا على سبيل اليقين عن الأشخاصها ، وذلك حين يأخذ  
يقدمهم لنا دون جوان رجب القاضي . وهو يصوغ تقديمه  
بطريقة تذكرنا بما يجيء في قائمة الشخصيات في  
المسرحيات من تعريف قصير بها .

وحين ينتهي رجب القاضي من تقديم آخر شخصياته  
وأكبرها أهمية من وجهة نظر الحركة الفكرية ، وهذا  
تم في الصفحة التاسعة والأربعين ، نكتشف أن الأنسة

سمارة بهجت ليست صحفية نابهة فحسب ، بل هي  
تعترم كذلك أن تكتب مسرحية . فهي مفرمة بالمرح ،  
وتعتقد أنه تركيز ، وكل كلمة فيه يجب أن يكون لها معنى  
ثم نعلم من بعد أن سمارة قد اتخذت من شخصيات  
العوامة وعلاقتهم المتشابكة وآرائهم ومواقفهم من غيرهم  
ومن الحياة مشروعا مسرحية .

ويطلعنا الكاتب على مشروع المسرحية ، متخذا من هذا  
الاطلاع وسيلة فنية عميقة الأثر للتعليق على أبطاله  
الرئيسيين من وجهة نظر القادمة الجديدة ، التي تحدث  
بمجيئها وبارائنها وتعليقاتها دوامات من الأثر في بركة  
العوامة الراكدة .

كما يصبح مشروع المسرحية نوعا من البعد الجديد ،  
أو امتدادا محتملا لشخصيات الرواية ومصائرهم ،  
لا نملك وقد اطلعنا عليه إلا أن نضعه في الاعتبار ونحن  
نرغبهم يتحركون بلا تصميم واضح مقترين أو متعدين  
عن أدوارهم التي رسمت لهم في مشروع المسرحية .  
وهكذا يصبح مشروع المسرحية عملا فنيا يجبل به  
عمل آخر أكبر منه أو في صورة أخرى يصبح مسرحية  
صغيرة بالامكانية داخل شكل فني روائي يسعى إلى أن  
يصبح هو الآخر مسرحية .

والواقع أن دور سمارة في « ثرثرة فوق النيل » هو  
دور درامي في المحل الأول . انها تأتي لتحول العلاقات  
اللزجة بين الشخصيات إلى علاقات مجددة . أو هكذا  
تحاول على الأقل

يقول رجب القاضي :

- ما المسرح إلا كلام !

ويرد مصطفى راشد باسم :

— كعوامتنا سواء بسواء  
فتقول سمارة باهتمام :

— العكس هو الصحيح ، المسرح تركيز ، وكل كلمة فيه يجب أن يكون لها معنى .

فسمارة تدخل المنظر اذن لتحيل الرواية الى مسرحية وهي تنجح في هذا فعلا في حالة : رجب القاضي ، زير النساء الذى يستعصى عليه أن ينال سمارة الا بشروطها  
.. هي

وحالة انيس زكى الذى يحفزه وجودها وغرامه المكبوت بها الى تذكر ماضيه الذى كان ثوريا يوما ما ، فيتخذ موقفا ايجابيا لمدة قصيرة يعلن فيها أن عليه أن يقول ما يجب قوله .

أما هي ، فانها تكتشف في ساعة الجسد أنها جادة بالارادة فقط وليس بالفعل . وان العبث يهاجمها هي الاخرى فلا تنجو منه الا بالتصميم ويقول لها انيس : اذن فهي الهزيمة .. فتنتفى الهزيمة في حدة . وتقول : الناس — دون اختيار منهم — ما بين صعود وهبوط . وهكذا تقدم لنا سمارة بهجت مشروع المسرحية ، وتتولى هي اخراجه والتمثيل فيه .

وتتحول « ثرثرة فوق النيل » الى نوع فريد من الروايات ، نوع الرواية التى تنقلب الى مسرحية كدودة القز التى تبدأ دودة ، ثم تنسج حول نفسها مشروعا من الحرير ما تلبث أن تخرج منه خلقا اخر .

\*\*\*

أما بنك « القلق » فانها سلسلة محكمة الحلقات من الرواية والمسرحية معا . وتوفيق الحكيم محق تماما اذ يسميها مسرحية . انها لا تبدأ كثرثرة فوق النيل —

رواية ثم تستحيل مسرحية . بل هى رواية ومسرحية منذ البداية حتى النهاية .

هى فعلا نموذج لما كان يتطلع اليه برناردشو من فن مولد يقرأ ولا يمثل . او فلنزد على شو ، وفي أذهاننا ما جد على المسرح العالمى من تحول من دراما الكلمة وحدها الى دراما المسرح الشامل بفنونه المتعددة - ولنقل ان بنسك القلق تقدم مادة طيبة جدا كثيرة الطرافة ، للقراءة ، فاذا أريد أن نجعلها عرضا مسرحيا وجب أن نستعين بعناصر أخرى من عناصر الفرجة ، مثل فن الرواية ، والمعلق ، والشعر والاغنية ، والرقص وفنون السيرك ، والانشاد الجماعى « الكورس » .

وهى عناصر لن نثعب كثيرا فى ايجادها فهى منتشرة فى بنك القلق ، التى تبدأ حوادثها فى كباريه يجمع بين اراء أدهم السياسية وعناصر الفرجة السالفة الذكر : السيرك والمونولوج والاغنية .. الخ .

أما لماذا اختسار توفيق الحكيم أن يمزج الرواية بالمسرح ، مع أن هذا المزج لا يحل له - فى الوقت الحاضر على الاقل - مشكلة الانتشار بين الجمهور العريض ، الذى من أجله جمع بين فنان الفرجة وفنان الفكر ، فسؤال يمكن أن تكون له أكثر من اجابة

ان الرجل الذى بدأ للرواية المصرية عهدا جديدا باخراجه « عودة الروح » ، تم متابعته كتابة الرواية خلال مجراه المسرحى بأعمال مثل : العش الهادىء والرباط المقدس ، لا ينسى بسهولة أرضه الروائية مهما كتب للمسرح

ان توفيق الحكيم - كما قلت آنفا - روائى بقدر ما هو مسرحى ، ولانه كذلك ، فلا يستغرب منه أن يضيق - بين

الحين والحين - بقيود المسرح الكثيرة. فيسعى للكتابة في فن الرواية الصرف تارة ، وتارة أخرى يميل الى توسيع حدود البيت المسرحي ، بتهجينه بشيء من فضفضة الرواية

كذلك ، استبدت بتوفيق الحكيم دائما رغبة في التجريب . رغبة لم تملها عليه طبيعته الفنية اللقطة وحسب بل وجدها - على المستوى الموضوعى الصرف - ضرورة لا فكاك منها .

ومن يطالع مقدمته المؤثرة التي قدم بها لمجموعة «المسرح النوع» وشرح فيها «أساتنه» ومأساة الجيل الذي انتمى اليه ، اذ تفتحت عيونهم على الدنيا فوجدوا المنظر الادبي خلاء أو يكاد ، الا من القصيدة والمقالة ، يدرك على الفور أن تقلب توفيق الحكيم بين القوالب الفنية لم يكن جريا وراء الازياء الحديثة - وأن دخل هذا في الاعتبار احيانا - بل كان رغبة عميقة للفنان في البحث عن قبلة فنية يرضاه - يرضاها مؤقتا ، ولا يلبث أن ينتقل منها الى غيرها

ومنذ البداية ، نجده يقول لصديقه اندريه : « انها دائما حالة القلق والبحث والتنقيب عن الاسلوب . » (١)  
ويربط بين هذا البحث الفني وبين البحث عن حياته هو :  
« اتقطع شكا وقلقا وبحثا يا صديقي اندريه ، لاعن أسلوب الأدب وحده ، بل عن أسلوب حياتي » (٢)

وفى زهرة العمر ايضا : « اه . . لو أمكن ادخال الحوار قالبا أدبيا . . فى الادب العربى »

وفى مقدمة المسرح النوع : « هنا اذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات ! فانا أحاول فى قلق جنونى ان اسارع

(١ ، ٢) زهرة العمر ص ١٩٠

الى ملء بعض الفجوة على قدر امكاني وجهدى وان أقوم  
فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الادب المسرحى فى اللغات  
الاخرى فى نحو الفى سنة . »

هى رغبة اصيلة اذن لارضاء النفس واثراء الفن ،  
وليست محاولات متصلة للدعاية او ركوب الموجات الجديدة  
بأى ثمن . وهى محاولات تحسب للفنان أو عليه بقدر  
مايجيد فى كل تجربة ، ولا يمكن بأى حال ان نعتبر القلب  
بين الاشكال ، او مايسميه الحكيم نفسه الرحلة بين  
الانواع شيئا ينبغى الاعتذار عنه ابتداء . على النقيض يجدر  
بنا ان نمتدحه فى المبدأ ونراقبه - بأمل - لدى التطبيق

\*\*\*

من الرواية انتقل توفيق الحكيم الى صيغة مسرحية شعبية  
وجد أنها تسبق مسرح السامر فى تاريخنا المسرحى ،  
وهى صيغة مسرح الرواية والمقلد

وكان الحكيم قد عرف التمثيل المرتجل من قبل ،  
فى فرقة ألفها ، وفى تمثيل لفصل من الفن المرتجل -  
كما تقدمت الاشارة

ثم كتب لمسرح السامر مسرحية الصَّفقة ، وعنى  
بتبسيط لغتها الفصحى وتقريبها قدر الطاقة من لفظة  
التخاطب اليومية بين الفلاحين ، وصممها بحيث تقبل  
التمثيل فى الهواء الطلق بدون مناظر ، ولا خشبة مسرح  
وادخل فيها بعض العادات الشعبية الماثورة ، مثل الندب  
والدق على الدفوف وترديد المراثى الشعبية المعروفة  
باسم « العديد » ومثل الرقص والفناء ودق المـزاهر  
وغير ذلك من فن الريف

كما استغل أغنية شعبية رمزية فى مسرحية باطالع  
الشجرة ، ومعقدا شعبيا فى حكمة الواصلين والبروكين  
أولياء الله وقدرتهم على اثيان المعجزات ، وأتبع هذا

باستغلال لفكرة القرين ربط بها بين الزوجة والسحلية -  
 فعل كل هذا كى يصب فى قالب شعبي الموضوع  
 الرئيسى الذى تناوله المسرحية وهو الرجل والمرأة  
 وما بينهما من صراع حول أساليب الخلق المختلفة

كل هذا - ومسرحية ياطالع الشجرة خاصة - كان  
 ارهاصا بهذا الذى طلع به توفيق الحكيم على الناس من  
 دعوة الى تبني مسرح الراوية والمقلد ، مع الاستعانة  
 بالمдах أحيانا ، لخلق قالب مسرحى عربى يسع انتاجنا  
 المحلى بكل ما فيه من خصائص قومية هى ملك لنسا  
 وحدنا ، ولا يرفض - فى الوقت ذاته - أن يحتوى فن  
 العالم الواسع

ويرى توفيق الحكيم فى مسرح الراوية - المقلد مزايا  
 كبيرة اولها تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين وجمهور  
 النظارة ، وهو الحاجز الذى خلقه لدينا استخدانا  
 المتواصل للقالب الغربى التقليدى القائم على ممثلين يلعبون  
 على منصة عالية ، وجمهور منفصل عنهم يجلس فى قاعة  
 أو مقاصير . وكل هم الممثلين ان يلقوا على متفرجيهم ملاءة  
 سحرية تنومهم - ويحسن ان تخدرهم - حتى ينسوا  
 - مؤقتا - ان مايدور امامهم ليس لعبا ، وانما هو حقيقة  
 تجرى حوادثها فعلا

ففى تحطيم هذا الحاجز اشراك للنظارة فى العرض  
 المسرحى اشراكا فعلا ، فالفنانان فى مسرح الراوية  
 المقلد ، يقول للجمهور : اسمعوا ! ماسوف تقدمه لكم  
 الان ليس حقيقة وانما هو لعبة . تعالوا نلعبها معا .  
 ساطلعكم مقدما على اسرارها . فانا فلان الفلانى الذى  
 يعيش فى الحياة الواقعة ، ولكنى ساقلد لكم خلال  
 ساعة أو ساعتين شخصية كذا وكذا



اذ ذاك يتحول العرض المسرحى الى شيئين بدلا من  
 شىء واحد . فهو لعبة محددة تقدم ويتفرج عليها الناس ،  
 وهو أيضا لعبة ثائية يقوم بها جمهور يقظ نشط يتتبع  
 فيها الوسائل المختلفة التى يخرج بها الفنان من الواقع  
 الى اللعبة المرة بعد المرة . هى - فى لغسة توفيق  
 الحكيم - لعبة الفرجة على الثوب وبطانة الثوب معا .  
 ومن ثم تتخلف لدينا مسرة مزدوجة (١)

ثم ان هذا القالب قليل النفقات الى حد بعيد . فليس  
 فيه خشبة مسرح ولا ديكور ولا اضاءة ولا تنكر ولا ملابس  
 وانما العمدة فيه هى على العنصر البشرى - على مهارة  
 الراوية والمقلد ، وقدرتهما - بالفن الخالص - على شد  
 انتباه الجمهور

وهذا بدوره يؤدى الى مزية ثالثة هى سهولة تنقل  
 العرض المسرحى بين سواد الشعب - الفلاح فى قريته ،  
 والعامل فى مصنعه ، والفئات الشعبية فى المدينة فى  
 اسواقها ونقط تجمعها المختلفة

واذا امكن لنا ان نصب فى هذا القالب - الى جوار  
 تراثنا الشعبى المعروف لنا فى مصر بعضا من التراث الادبى  
 الرسمى ، مثل قصص الاغانى الواردة فى كتاب الاصفهاني  
 وما تحتويه مقامات الحريري وبديع الزمان وكتب الجاحظ  
 من قصص وشخصيات ومواقف وحوار ، فان هذا يكون  
 ادعى الى انضاج هذا القالب ، وتاكيد قيمته الفنية (٢)

(١) فى ربيع عام ١٩٦٦ شاهدت فى سوق جامع الغناء ، بمراكش  
 فن الراوية - المقلد ، حيث عرض فنان شعبى اسمه ملك القمصدير  
 امامنا مسرحية كاملة قلد فيها شخصيات بينها راعى البقر، والفناة  
 للعب ، ومحادثة كاملة بالتليفون كل هذا قدمه بمفرده

(٢) اقرب الحكيم من هذا الهدى انترابا واضحا فى كتابة : اشعب  
 امير الطفيليين ..

ويمضى الكاتب فيقول انه اختار في كتاب « قالبنا المسرحى » نماذج قصيرة لبعض الاثار المسرحية الكبرى ، بعد صبها فى القالب العربى الذى يدعو اليه ، وان كان يحذر من صعوبة سوف تعترض التنفيذ ، وهى ايجاد المقلد الموهوب . فالمقلد غير الممثل . الممثل يتمم الشخصية ، بعد تدريب سابق على هذا ، ويدخل المسرح وهو متلبس بها تماما ، فلا يبدل جهدا بعد هذا

اما المقلد فهو يتقدم الينا شخصا عاديا باسمه الحقيقى ، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت اعيننا رسما واعيا ، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية ، مثل النحات أو المصور أو الرسام الذى يباشر عمله فى حضورنا داخل معمله ويسمح لنا بأن نتابع العجينة فى يده وهى تتشكل ، أو الالوان وهى تتناسق ، أو الخطوط وهى تبرز الملامح ومايقوله الحكيم هنا صحيح لاشك فيه . فان موهبة التمثيل على المكشوف هذه - موهبة نادرة - خاصة وأن المقلد يطلب إليه أن يمثل لا شخصية واحدة وحسب ، بل حشدا من الشخصيات فى العرض الواحد

على أننى أرى أن الشيء الذى قد يكون أعسر بمراحل من عمل المقلد ، انما هو عمل الحاكى ، أو الراوية . فان المقلد على كل حال ، لديه مادة يعرفها ، ويعرف كيف يؤديها مهما تعددت الشخصيات

أما الذى يعيش على مايشبه فن الارتجال - ويكسب عيشه عن طريق النكتة العفوية ، أو التعليق اللطيف المبتكر أو الذكاء الشديد الذى لاغنى عنه لتقديم الأحداث والشخصيات ، واستحضار الجو الذى تعيش فيه وتتألق فانما هو الحاكى

وهو فى الوقت ذاته العنصر الجديد حقا فى القالب

المسرحى الذى يقترحه الحكيم . فعن طريقه ينكسر الحاجز بين القاعة والخشبة ، ويرتبط الفنان المؤدى بالجمهور المستقبل ، ويعرف المتفرجون أن مايشاهدونه هو لعبة حقا ، وليس تمثيلا - لعبة هم مدعوون للمشاركة فيها

وفضلا عن هذا فان الحاكى هو وسيلتنا الوحيدة لتقريب أو تبسيط النصوص العالية . والاضافة اليها اذا لزم الامر . فان عمله هو خارج النص . ويمكن له - دون حرج - ان يعلق ، أو يفسر ، أو يلقي ضوءا جديدا على النص ، مما يتيح للقلب العربى الذى يلتمس له الكاتب ان يكون ذا فعالية حقيقية فى النظرية المسرحية وفى التطبيق معا

بل الواقع اننا مالم نستغل الحاكى فى الاغراض السالفة الذكر ، فان دوره سيهبط الى مستوى مجرد قراءة الارشادات المسرحية الموجودة فى نسخة التمثيل . وهذا بالطبع لايقدم شيئا جديدا بالفصل ، فان العرض المسرحى جدير اذ ذلك ان يصبح عرضا عاديا يصحبه مايسمى فى الاذاعة « بالتعليق الجارى »

علينا أن نكتشف الحاكى الموهوب الذى يضيف من ذات نفسه قيمة واثرا للعرض ، مثلما يفعل معلقو مباريات كرة القدم الموهوبون حقا ، الذين يتمتعون بقدرة لاينافسهم فيها غيرهم على ربط المباراة بالمشاهد او المستمع بأنفسهم ؛ كل هذا فى وحدة واحدة لا تتجزأ ، وبحيث يصبحون هم انفسهم فنانيين مؤدين

وملاحظة أخرى تتخلف لنا من قراءة النصوص التى اختارها توفيق الحكيم من المسرح العالمى وصبها فى قالبه المسرحى . وهى ان التفاعل بين النص المختار وبين القلب قد جاء ضعيفا بدرجة ملحوظة فى حالة التراجيديات

بينما ظهر له اثر واضح فى الكوميديات ، وخاصة دون جوان ، والمشاهد الفكاهية من بيرجينت

ولعل هذا يشير الى ان القالب الجديد أكثر تهيؤا لاستقبال الكوميديا والفارس منه لاستيعاب التراجيديا . وهو أمر غير مستغرب ، فان التراجيديا تعتمد فى أثرها على ان يتمثل الناس أحوالهم فى أحوال الشخصيات التراجيدية ، وهذا التمثيل يلغيه تماما أن يفصل فاضل ما بين الحدث وبين مستقبل الحدث

أما الكوميديا وتفرعاتها المختلفة ، فانها تعتمد أساسا على النقد . نقد الغير ، لا نقد المتفرج . والمؤلف يتملق جمهوره - فى معظم الاعمال الكوميدية - بأن يقول لهم سأعرض أمامكم جمعا من المغفلين لتضحكوا منهم . وحق لكم أن تضحكوا فأنتم فى الواقع أذكاء ، بارزون ، نابهون فالانفصال بين الحدث وبين المتفرج مقصود . وهو دعامة الفن الكوميدى . من أجل هذا يحتمل هذا الفن وجود معلق ذكى وراوية بارع متعدد المواهب من النوع الذى يرحب به قالب الحكيم

\*\*\*

ومن قالب الحاكى - المقلد ، انتقل توفيق الحكيم للكتابة للمسرح المرتجل

وكنت أزوره ذات يوم ، بعد ظهور كتابى : «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » ، فوجدته مهتما بصيفة المسرح المرتجل مدركا لما يمكن ان تبثه فى المسرح المصرى من حيوية ونضرة ، اذ أنها - هى الاخرى - تسعى الى تحطيم الحاجز بين الممثلين والنظارة ، لا تبالى فى سبيل هذا بالغاء عنصر التخيل الذى تعتمد عليه الصيفة الغربية غير أن الحكيم أبدى تحفظا فى نقطة واحدة تلك هى

مدى تلاؤم صيغة المسرح المرتجل مع رقابة الدولة ، فما دام جزء من النص سوف يترك للإبداع الفوري للممثلين ، ومادام هذا الإبداع غير معروف مسبقا ، فضلا عن أنه متغير بين الحين والحين ، فإن النتيجة انه لن يكون هناك نص ثابت لعرض مسرحى ما ، تستطيع الدولة أن تطلع عليه فتجيزه او تعدل فيه او ترفضه

واعترفت - مع توفيق الحكيم - بأن هذه صعوبة فعلا ، وخاصة في ظروف بلادنا الحاضرة . ولكنى وجدت حلا فى ان يمارس الفنانون موهبتهم فى الارتجال اثناء التدريبات حتى اذا ثبت لديهم نص ما كان هو الذى يعرض على الرقابة ويستمر العمل به اياما حتى تمن فرصة أخرى للتغيير فى الأماكن المخصصة للارتجال فى نص ما ، فيحدث هذا التغيير ويعرض بدوره على الرقابة وهكذا

هذا - بالطبع - حل وسط ، والحل الامثل ان تعطى للرقابة الخطوط العريضة التى يتم داخلها الارتجال ثم يترك لفتنة الفنان وضميره ان يمارس موهبته بما لا يؤذى احدا

وفى زيارة أخرى دار الحديث بينى وبين الحكيم عن القيمة الفنية للكنز الكبير الذى نسميه الف ليلة وثيلة . واتفقنا على أن ثمة مواضع كثيرة فيه تحوى مواقف مسرحية ممتازة تصرخ طالبة التأليف

وقلت له أن ثمة موقفا من هذا النوع يحسوى فكرة فاتنة ما أجدر مؤلفا مسرحيا فطنا ان يستغلها . ذلك هو الموقف الذى تعرضه حكاية هرون الرشيد مع محمد بن على الجوهري ، والذى يبدأ قرب نهاية الليلة الثمانية والعشرين بعد الثلاثمائة

تقول الحكاية ان هرون الرشيد أرق ذات ليلة أرقا

شديدا فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وأعرب له عن  
رغبته في أن يتفرج في شوارع بغداد وينظر في مصالح  
العباد ، متنكرا في زي التجار

وقال له الوزير سمعا وطاعة ، وقاموا في الوقت  
والساعة : هارون الرشيد ، ووزيره وسيافه مسرور ،  
بعد أن خلعوا ثياب الافتخار ، ولبسوا لبس التجار

وعلى نهر دجلة راوا شيخا قاعدا في زورق ، فطلبوا  
إليه أن يتيح لهم النزهة في زورقه . وأبى صاحب الزورق  
وقال ان هرون الرشيد ينزل في كل ليلة ببحر دجلة في  
زورق صغير ، ومعه مناد ينادى ان كل من شق دجلة  
في مركب ضرب عنقه أو شنق على صارى مركبه

غير أن الخليفة وصحبه يفرون العجوز بدينارين فيوافق  
على المخاطرة ويمخر بهم ماء دجلة فلا يلبث زورق فاخر  
ان يبدو لهم في كامل أبهة الملك ، محاطا بالخدم والاتباع  
من كل ناحية

وكان في الزورق شاب حسن ، جالس كالقمر على  
هيئة هرون الرشيد ، وبين يديه انسان كأنه الوزير جعفر  
وعلى رأسه خادم واقف كأنه مسرور السيف وبيده  
سيف مشهور ، فاشتد عجب هرون الرشيد ووزيره  
جعفر ولما علما من العجوز أن هرون الثاني هذا قد ظل  
عاما كاملا وهو على هذه الحال وعدا صاحب الزورق  
بخمسة دنانير ان هو أخذهما في نزهة مماثلة في الليلة  
التالية . وقبل الرجل العرض المفري ، وجاء الخليفة  
والوزير في الليل ونزلا مركب العجوز ، فلم يلبثا حتى  
أهل عليهما هرون الثاني وحاشيته في مزيد من الإبهة  
والفخامة ، فأعطى الخليفة صاحب الزورق عشرة دنانير  
كاملة ليمشى بزورقه في محاذاة زورق هرون الثاني ،

بعيـث يظل زورق هرون الرشيد في الظلام ليرى هـرون  
الثاني وما يأتي من أعمال دون أن يراه

غير أن هرون الثاني يكتشف أمر مراقبيه ، ويستجوبهم  
فلما يقال له انهم تجار غرباء يأخذهم الى قصره الليلة  
بعد الليلة ، حيث يجدون هناك أبهة وأثاا ورياشا وطعاما  
وشرابا وجوارى حسان ، لم يتح لاحد من قبل أن يتمتع  
بها جميعا حتى ولا هرون الرشيد ذاته .

وتمضى الحكاية بعد هذا ، فيكتشف هرون الرشيد  
أمر هرون هذا المزيف ، فاذا به تاجر غنى فتن بامرأة  
جميلة فتزوجها ونعم بها ، فأخذت عليه عهدا ألا يبـسارح  
قصرها دون علمها . غير أن عجوزا شريرة ماتزال به حتى  
يخرج على وعده فيكون الفراق الاليم بين الحبيبين ، بعد.  
أن تأمر الزوجة اتباعها بجلد زوجها وحبييها أقسى جلد

يعلم الخليفة هرون الرشيد بهذه القصة فيوفق بين  
الشتيتين ويجمع الزوج الولهان وزوجته المحبة تحت  
سقف واحد من جديد



شاقنى في هذه الحكاية موقفها الاسساسى : موقف  
الخليفة الذى ينظر فاذا أحدهم قد أقام فى الخيال  
دولة كدولته ، وصنع لنفسه فيها سلطانا كسلطانه سواء  
بسواء ، بكل ما يتطلبه السلطان من مظهر وابهة وخدم  
واتباع ووزير وسياف .

وأعجبتنى مفارقة ان يقبض هرون المدعى على هرون  
الاصلى ويسوقه امامه ، فلا يجد هرون الاصلى دفاعا عن  
نفسه يقدمه ، وتحرمه ضرورات الموقف من ان يظهر  
شخصيته الحقيقية ، فيقع ، والحق والسلطان فى جانبه ،  
فريسة للزيف والخيال ، والادعاء

باختصار أعجبني ان يتحكم الخيال فى الواقع ، وان  
ينظر الانسان فى مرآة فاذا صورته تأمر فيه وتنهى فلا  
يملك الا أن يسير وفق رغباتها ولو الى حين

واتفقنا على ان هذه الحكاية تحوى كل عناصر الموقف  
المعروف بـ « المسرحية داخل المسرحية » التى استخدمتها  
الدراما مرارا . « هاملت » - « ست شخصيات تبحث  
عن مؤلف » - « الطعام لكل فم » .. الى آخره .

وانقضت الجلسة الممتعة ، ومضت أيام نسيت فيها  
هذا الحديث الى أن دعانى توفيق الحكيم ذات يوم لمقابلته  
وقدم لى مسرحية كتبها من وحى الموقف الذى ناقشناه  
من أيام ، وصبها - لدهشتى وسرورى - فى قالب المسرحية  
المرجلة ، بعد أن اُضاف الى هذا القالب ابرز مزايا  
مشرح الحاكي - المقلد ، وهو الحاكي الفطن ، اللبق ،  
الحاضر النكتة والبديهة

فى مسرحية الحكيم يتقدم مدير فرقة مسرحية ومعه  
الممثلون الى الجمهور ويشرح لهم الموقف الليلة - يقول  
لهم ببساطة : الليلة نرتجل

ويشرح لهم معنى المسرحية المرتجلة ويبين صعوبة  
هذا العمل ، ثم يأخذ يستعرض معهم الحكاية المناسبة  
التى يمكن ان يدور حولها العرض . ويقترح المدير حكاية  
من ألف ليلة . حكاية هرون الرشيد مع محمد بن على  
الجوهري . لان الممثل فيها يستطيع ان يكون جادا أو  
ساخرا حسب طبيعته أو قدرته

ويحكى مدير الفرقة الموقف الرئيسى فى الحكاية ، ثم  
يأخذ رأى الجمهور فيها ، فيبدي الجمهور رأيه . وبعدها  
يتترك للممثلين فرصة لاختيار ما يرون انفسهم قادرين على  
أدائه من الادوار ويتتابع المثلون يشرحون للمدير ما يفهمونه



من أدوارهم وكيف سيجسدون هذا الفهم ، وأى الفاظ  
سوف يستخدمون ، ثم تتتابع حوادث المسرحية

يجعل الحكيم من هرون الرشيد الثانى ووزيره جعفر  
وسيلة لنقد تصرفات هرون الرشيد الاصلى ووزيره .  
فهذا هرون الرشيد الاصلى جالس فى قصره ، فاذا  
بوزيره جعفر يدخل عليه وينهى اليه نبأ جماعة من  
الناس أقامت لنفسها دولة كدولته بما فيها من خليفة  
ووزير وسياف .

ويعجب الخليفة ويقرر أن يذهب ليشاهد هذه  
الجماعة بنفسه متخفيا فى زى التجار .

وهنا يتدخل مدير الفرقة ليشرح النقلة ، ويقدم  
المشهد التالى - حيث تقوم الجماعة المشار اليها بتمثيل  
ما يجرى فى قصر هرون الرشيد الاصلى من مفاسد ،  
واهمال لشئون البلاد وجرى وراء الملذات . ويفتأب  
هرون الرشيد الثانى هرون الرشيد الاصلى ، ويفتأب  
جعفر الثانى نظيره الحقيقى ، ويندد السياف مسرور  
الثانى بالسياف مسرور الذى يقطع رقاب العالمين فعلا  
لا تمثيلا .

يدور هذا كله بمحضر من هرون الرشيد الاصلى  
ووزيره وسيافه ويتململ الثلاثة ويتصل بينهم الهمس  
والاعتراض ، والرغبة فى الفتك بالممثلين مما يثر انتباه  
واحد من الحضور ، فلا يلبث أن يتبين حقيقة الجالسين  
فيصرع بتنبيه هرون الرشيد المزيف .

وهنا يقلب هرون الرشيد الثانى الاسطوانة ، ويمدح  
الخليفة ووزيره بلا تمهيد ، وينبه وزيره الى وجود هرون  
الاصلى وحاشيته بين الحضور فيمدح الوزير المزيف  
العهد السعيد .

وهنا لابد أن يكون الجمهور قد لاحظ التفسير المفاجيء لذلك يشير توفيق الحكيم بأشراكه في العرض عن طريق سؤاله عن سبب التغيير ، وينص على أن يتولى مدير الفرقة سؤال الجمهور بطريقة غير مفتعلة ، ويحذر من اللجوء الى الطريقة القديمة - طريقة دس بعض الممثلين بين النظارة ليقوموا بدور متفرجين .

ويقول هرون الثانى ووزيره فى تبرير المدح المفاجيء انهما يعبران الان عن رأيهما الحقيقى ، أما الدم السابق فكان مجرد ترديد لوجهة نظر الاعداء والحاسدين .

ويرى هرون الاصلى من الانسب أن يفادر المكان قبل أن يكتشف الجمهور وجوده هو ووزيره ، قائلاً للوزير أن عقاب هؤلاء المنافقين سوف يتولاه الجمهور بنفسه .

وبعد انصرافهما يعود مدير الفرقة لسؤال الجمهور فيرد هرون الثانى على الاستفسارات مصرحاً بأن هرون الاصلى وحاشيته كانوا موجودين ، فهل تراه كان يضحى بحياته فى سبيل قول الحقيقة أم ينافق وينقد نفسه ووزيره من الموت ؟

وهنا يطرح مدير الفرقة السؤال على الجمهور : هل الشجاعة مع الموت أفضل أم المداراة مع النجاة .  
ويتترك النقاش مفتوحاً دون أى تدخل .

\*\*\*

وواضح من الملخص المتقدم أن توفيق الحكيم قد نظر الى حكاية ألف ليلة نظرة مؤلف مسرحى يجب الفكر والفرجة معا ، فأعطى لتقمص محمد بن على الجوهري شخصية هرون الرشيد مضمونا سياسيا ، وجعل التقمص يقوم ، ليس للترفيه عن النفس والهروب الى

الخيال كما فى الف ليلة ، بل للمعارضة السياسية  
عن طريق المسرح كذلك .

وبهذا اقترب الحكيم من تكتيك هاملت فى المسرحية  
داخل المسرحية اذ استخدم ممثله المتجولين كى يرى عمه  
كلوديوس صورة من جرمه ، ويعلمه بأنه يعلم بهذا  
الجرم . فهذا أيضا استخدام للمسرح فى المعارضة  
السياسية .

وأضاف الحكيم لصيغة المسرح المرتجل ميزة الحكاكي  
اللبق - كما قلت أنفا - كما أضاف خاصة التمثيل  
على المكشوف ، بما يظهر الثوب وبطانة الثوب ، اذ جعل  
الممثلين يختارون أدوارهم أمام الجمهور فظهر للميان  
مدى ما فى صيغة مسرح الحكاكي ، المقلد التى اقترحها  
فى قالبنا المسرحى من حيوية وأصالة ، وهما ميزتان  
حالت النصوص العالمية التى اختارها دون ظهورهما  
على وجه مقنع .

فلعل أحدا من فنانينا المسرحيين المهتمين بالتجديد  
عن اقتناع حقيقى وليس لمجرد التظاهر والاستعراض ،  
أن يتبنى هذه الصيغة المعدلة لمسرح الحكاكي - المقلد  
ويضعها موضع الاختبار ، بعد أن خطا الرائد الكبير  
خطوة كبيرة نحو البحث لمسرحنا العربى عن صيغة حية  
يمكن ان تنبض فعلا بنبض الامة العربية فى أية مناسبة  
وفى كل مناسبة ..

## مقدمة

« جهدى أكبر من موهبتى . . »

قالها توفيق الحكيم فى سطور الاعتراف القليلة التى قدم بها لكتاب : سجن العمر .

وعند هذه العبارة نتوقف قليلا ونحن نتهياً لاختتام هذا الكتاب . فهى أحد المفاتيح الهامة لفهم وتقدير منجزات الحكيم فى حقل المسرح ، وفى ظهيره من الحقول فى مقدمته القصيرة للمسرح المنوع - وهى الأخرى اعترافية فى طبيعتها - يتحدث توفيق الحكيم عن ظاهرة التنوع فى إنتاجه ، ويردها الى « المحاولة المجنونة القلقة لسد فجوة هائلة ، كان يجب أن تملأها تجارب سلسلة متصلة من أدباء القرون الماضية . »

لذلك لم يكن مفر أمام توفيق الحكيم - وجيله - من أن « يكتب ويكتب ، ويسود الورق ويملأ الصفحات بنظام المداد فيما لا جدوى منه ولا نفع . »

فالشعور بأن الجهد الذى بذله الكاتب فى حقول الفن المختلفة قد كان دائما أكبر من أن ترتفع الموهبة لمستواه موجود عند الحكيم من زمن .

بل انه - فى كتاباته وفى أحاديثه الخاصة لى - ليعتبر أن عمله الرئيسى كان ينبغى أن يكون فى المسرح - حيث تكمن موهبته الانضج والأكثر اصالة - وانه إنما اتجه الى

فتون القصة أيضا « بدافع العقل الواعى والحاجة الماسة - حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه ، وحاجة الادب . . الى اقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد . لتحمل موضوعات جديدة ما كان يمكن أن تحملها غير الرواية والقصة » (١)

توفيق الحكيم يعترف اذن - فى صدق واخلاص مؤثرين - بأن ما قدمه لنا من أعمال فنية مختلفة لم يكن كله فى المستوى الذى كان يأمل فيه .

وهو يرى أن هذا من طبيعة الأشياء . فقد قام الحكيم بدورين مختلفين فى وقت واحد - يمكن وصفهما ، اذا استعرنا لغة الزراعة - بأنهما فلاحاً للأرض الخصبة ، واستصلاح للأرض البور .

أما الأرض الخصبة فهى أرض المسرح ، وذلك - اذا أدخلنا فى الاعتبار أن نشاط مصر المسرحى المعاصر قد بدأ قبل نصف قرن تقريبا من ميلاد الحكيم ، وأن كان الحكيم هنا قد زاد من خصوبة الأرض كثيرا ، وجلب لها شيئا ثمينا دفع فيه الكثير من راحة البال ، وهو الاعتراف بالمسرح فنا رقيقا جديرا بالكتابة له .

وأما الأرض البور - أو الأقل خصوبة - فهى أرض الرواية ، التى كان ميدانها خلوا من أى نتاج ذى بال فيما عدا « زينب » هيكل ، فجاء الحكيم ووضع فى هذا الميدان حجر أساس كبير وبناء من طابقيين ، عرفت بهما الرواية المصرية طريقها الى التطور والنضوج .

ثم التفت توفيق الحكيم من بعد الى المسرح ، ووهب له نفسه ، يستمد له القصص والموضوعات من الاساطير القديمة - اساطير اليونان والمصريين وحكايات الشعوب ،

(١) سجن العمر : ص ١٦٢

والقصص الديني ، وموضوعات الساعة ، وأخبار الصحف ، وقصص الدواوين والبيوت ، بل وبريد القراء في أخبار اليوم ، وقصص التراث العربي التي حكها الجاحظ والاصفهاني والحري .

لم يترك مصدرا وقع له الا استشهد منه ، ولم ينطبع بمدرسة فنية أو شكل فني جديد الا وكتب له أو حاول الكتابة ، وافعا شعارا واضحا هو : انه في مراحل الانشاء والتكوين ، تكون أفضل السياسات الفنية هي سياسة البدر على أوسع نطاق .

لهذا فليس من المستغرب أن يجيء شيء من إنتاج هذه البذور ضعيفا أو غير مكتمل القوة ، فهذا شيء يحدث دائما عند كل الفنانين البنائين .

شكسبير ، الذي أخرج نحو من سبع وثلاثين مسرحية لا يعترف عالم النقد الا لأربع منها فقط ببلوغ مستوى القمم .

وبرنارد شو الذي تعدى إنتاجه الخمسين مسرحية ، يرى كثير من النقاد أن موهبته المسرحية قد نضجت في واحدة منها فقط هي « القديسة جون » .

وتشيخوف كتب أربع مسرحيات جديدة بالاعتبار ، يرى النقاد أن بستان الكرز هي وحدها ، من دون الباقيات ، الجديدة بأن توضع في المستوى الرفيع .

ومرة أخرى يضار فن توفيق الحكيم بظاهرة خلو الميدان من مواهب فنية مكافئة لموهبته في ميادين أخرى غير الادب .

ففي الحقول العالمية تستعمر الفنون الموضوعات من بعضها البعض . تصبغ « الحرب والسلام » عملا فنيا سينمائيا رفيعا ، يعرف بالاصل ويضيف اليه أبعادا

جديدة ، وتتحول « بيجمالون » شو الى لون فنى مستمد من طبيعتها ، فتعرفها الكومينديا الغنائية باسم سيدتى الجميلة ، وتبدل بهذا حياة جديدة ، أرحب ، وأكثر فاعلية ، وتراها الملايين ، وتلد البنات والبنين فى أشكال مختلفة وجنسيات متعددة .

يحدث هذا لان موهبتى تولستوى وشو قد وجدتا مواهب مناظرة لهما فى حقلى السينما والمسرح . وقد عملت هذه المواهب على الاتراء ، الا على مجرد النقل .

اما عندنا فنادرا ما ينفذ العمل الفنى بجلده اذا ما نقل من لون الى آخر - دع عنك أن يعرف حياة جديدة ، ويضاف اليه شئ ذو قيمة .

ولو أن لدينا مواهب كبيرة فى ألوان فنية متعددة مثل الباليه والابورا والابوريت ، والمسرح الغنائى ، لتحولت أهمال كثيرة عند توفيق الحكيم لا تجد تمام التعبير عنها فى حدود المسرح ، الى أعمال فنية أخرى تستمد من الاصل وتضيف اليه .

وقد أشرت فى هوامش الفصول السابقة ، وفى صلبها الى بعض مسرحيات الحكيم التى أراها جديدة بأن تكسب حياة جديدة لو هى نقلت الى ألوان أخرى .

غير أن هذا كله يومئ الى مستقبل واعد أمام مسرح توفيق الحكيم ، بقدر ما يشير الى نقص حاضر فى هذا المسرح .

فسيظل هذا المسرح الى امد طويل كنزا من الافكار والموضوعات والواقف ينتظر من يحسن استغلاله فى المسرح ، والسينما والاذاعة والتليفزيون

وسيظل محتاجا من النقاد الى تفسير تلو تفسير أما أنا فقد حاولت أن أقوم بجهد ما فى هذا السبيل قعسى الا يكون قد أخطأنى التوفيق .





# القسم الثاني

نصوص  
ووثائق

## اضحك أيها البلياتشو!

« .. أعلم انك لا تحبني مكنثها . نعم ، يجب على ان  
أخاطبك ضاحكا دائما ، والا حق لك أن تصسيح بي :  
« اضحك أيها البلياتشو ! » كما حق للجهمور أن يصيح  
ببلياتشو ليون كالفالو في الأوبرا المشهورة !

نعم ، لماذا أطلعك على الأركان السوداء من حياتي ؟  
أنت لا تأخذ حياتي على سبيل الجسد . فاللبسن لك  
« الطرطور » ولادهنن لك الوجه بالدقيق . ولتصدق  
الطبول ، ولينفخ في البوق ، وليرفع الستار عن الفصل  
المضحك :

اسمع يا سيدي ، أيام أن كان صديقك الشرقي يتناول  
الغداء في المطعم الالزاسي . لقد زعم أن السساقبة  
الرشيقة خادم المحل كانت تخالسه النظر . الواقع أنها  
متبدأ وقع بصرها عليه أول مرة وهي لا تفتأ ترمقه كلما  
مرت به حاملة طبق الكرنب المعمر بسجق « فرانكفور أو  
نصف بيرة أو واحد ، جبن كامبير » لقد عجبت حقا لأمر  
هذه الجميلة التي سسخت علي بكل هذا العطف ، إذ  
خصتني بالتفاتها دون أولئك العديدين الذين لا يأتون  
إلى هذا المكان الا من أجلها . أجل يا سيد اندريه ، لم تكن  
أنت وحدك الذي كان يصنع ذلك . لقد كانت هنالك  
عصبة شبان يظهر أنهم من الترويج ، كانوا يختلفون إلى

ذلك المطعم لرؤية ( القمر ) فى نصف النهار ! أما عن فرح توفيق الحكيم بهذا العطف الخاص فحدث ولا حرج . لقد شمخ وانتفخ وقال لنفسه : « لعل ميزة خفية او ظاهرة فى هى التى استلقت نظر الفتاة ! »

وأراد يوما ان يتسم لها ، ولكنه نظر قبل ذلك الى وجهه فى المرآة ، وأذا هو فجأة يدرك سر نظرات الجميلة اليه . يا لخبية الامل ! وتذكر فى تلك اللحظة أن نظراتها كانت موجهة فى حقيقة الامر الى رأسه . . الى شعره . . الى ذلك الشعر المنفوش ( أرتستيك ) ومن تحته ذلك الوجه الغريب بعينيه اللتين تشبهان أعين أهل الاساطير الدينية المصورة فى الفسيفساء البيزنطية ، وشفتيه الغليظتين الأفريقيتين كأنهما شفتا ساحر زنجى . . . عند ذاك تذكر أيضا ما قالتة فيه خادم الاسرة التى نزل عندها بحى ( فوجيرار ) أول عهده بباريس . لقد دخلت عليه الخادم فى الصباح تحمل صينية الفطور . فوقع بصرها عليه فى السرير . لا يبدو منه الا رأس يطل من اللحاف الناصع كأنه رأس يوحنا المعمدان على صينية الفضة . ولكن حاشالله أن يكون هذا معمدانا ! صاحب مثل هذا الرأس لا يمكن أن يكون من الادميين !

ذلك ولا ريب ما اجال بخاطر الخادم وهى تنظر الى شعري الذى هب قائما الى ما فوق مسند السرير فى شكل دائرة ، كأنه هالة من الهباب الاسود على حافة الوسادة البيضاء : اما الوجه فوق الوسادة وتحت الهالة فلم تره لحسن الحظ ، ومضت الايام ، واذا صاحبة البيت تقول لى ذات يوم باسمه وقد زالت بيننا الكلفة : أتدرى ما حدث فى صباحك الاول لدينا ؟ لقد جاءتنى الخادم تقول مرتاعة: « أتدرين يا سيدتى من حل بدارنا ؟ .. فسألتها : من ؟

## فأجابت C'est Le Diable انه الشيطان !

ولعلها صدقت . ولست أدري ما ذكرني الساعة بهذه  
الحادثة التي كدت أنساها ، ولم يذكرني بها حتى خطابك  
المتع الذي حدثتني فيه عن ذلك القسيس الذي ظن  
توفيق الحكيم بملابسه السوداء الشيطان أو المسيح  
الذجال . اذن ما جاء بخطابك لم يكن محض خرافة ولا  
تأليف ! من يدري . لعلى أخذت عن ابليس صورته وهيئته .  
لكن .. هل تظن أن لى أيضا قلبه ؟ لا أظن . وبعد ..  
فلتسكت الطبول وليفسل البلياتشو وجهه ، فقد انتهى  
الفصل المضحك ! ..

« زهرة العمر »

## ساعة الرجاء ..

كنت في كرسي النيابة العمومية ذات صباح متشحنا بوسامى الاحمر الاخضر . وكان أمامى « الرول » ، ذلك الدفتر الطويل الذى تدون فيه أرقام القضايا وأسماء المتهمين والشهود ، وملخص وصف التهمة ومواد القانون الخ .. وبين أصابعى ذلك القلم الذى يجب أن أدون به الحكم الذى ينطق به القاضى فى كل قضية .. ولكن الحق يقال : ما من مرة دونت فيها الاحكام كاملة فى ذلك «الرول» فقد كان سكرتير المحكمة ، الله يستره ، هو الذى يسد هذه الخانة بقلمه تلطفا منه وكرما لثقتة بأنه من غير المعقول أن أكون قد تتبعت كل القضايا بيقظة وانتباه .. على أن المبالغة أن أزمع أنى كنت أشرد عن كل ما يجرى حولى طوال الوقت .. هنالك قضايا وتفصيل كنت أوجه اليها كل التفاتى .. لعلى كنت أعرف بالفريزة ما ينفعنى كروائى مما لا نفع لى فيه .. انى ما كنت طيق ثرثرة المحامين .. فالتقضية التى فيها مراقبة طويلة معناها عندى « غياب ذهن » طويل وربما حوار قصير بين شخصيتين تافهتين فى نظر المحكمة يشير فى نفسى كل تأمل وتفكير .. ولقد سمعت فى ذلك اليوم الذى أتحدث عنه هذه المناقشة بين القاضى وخفير نظامى تعدت عليه امرأة بألفاظ جارحة :

القاضى : ماذا حصل يا خفير ؟ .

الخفير : انا واقف في دركى جهة نقطة الملموسات (يقصد المومسات ) ضربت بعينى لقيت الحرمة المتهمة خارجة من بيتها حاطة ...

القاضى : حاطة ايه ؟ ..

الخفير : حاطة من غير مؤاخذة احمر وابيض ،ومتخططة وفى رجليها خلاخيل ، ولايسه شبشب زحافى .. وواقفة بين الجدعان فى وسط الشارع فى حالة هزار وضحك وصهاليل بشكل مخالف للحشمة والكمال ..

القاضى : وكيف تعدت عليك المتهمة اثناء تأدية وظيفتك؟

الخفير : قلت لها عيب ياملوسة . ادخلى بيتك . فما كان منها الا أنها زغرت لى من فوق لتحت وتقصعت وقالت :

- اخرس يا غفير يامصدى قطع لسانك ، دا انا لما أنفض شبشبى الصبح ينزل منه عشرين غفير زيك !

فظهر الاستنكار على وجه القاضى ، وظهر الاعجاب على وجهى . ان هذه المرأة فى نظرى قد فاهت بأقصى الفاظ التعدى ، وهى فى نظرى قد جاءت بأخصب صور الخيال الفنى . فما أظن هنالك أبلغ من هذه الصورة فى تحقير خفير . لو استطاع ذهن هذه المرأة أن يدع صوراً أخرى فى التجميل والثناء كما فعلت فى التقبيح والهجاء ، لكانت شاعرة . ونظرت إليها وهى فى قفص الاتهام فاذا هى هادئة ساكنة ويدها على خدها . وعلى شفيتها ابتسامة لعلها ساخرة .. انها معترفة . ولماذا ينكر شاعر قصيدة هجائه ؟ .. لقد روحت عن نفسها بما قالت وكفى .. ماذا يهم الثمن بعد ذلك ؟ .

ترى ماذا فى حياة هذه الساقطة ؟ .. لا أقصد حياتها الظاهرة التى يعرفها الخفير ورجال الضبط وزوارها

وزبائنها ، انما اقصد تلك الحياة الخفية في قرارة نفسها ،  
 هنالك ولاشك اشياء كثيرة رأتها واحسستها ولا تكلف نفسها  
 التعبير عنها ، ولو انها ارادت أو استطاعت لجاءت بأعاجيب ،  
 ذلك انها ستصف الاشياء بطريقتها هي ولغتها هي ..  
 وبالحال من طريقة ولغة ! .. خيل الى عند ذلك أن الشعر  
 في جوهره ليس مجرد ترتيب جميل للغة وصور نعرفها من  
 قبل . انه عملية اكتشاف لعالم له لغته وصورته ونبرته  
 التي تبهرنا لاننا نحس معها كأننا نسمعها لأول مرة ..  
 لو استطعت أن اجلس اليها وأتلقى عنها ؟ .. ليس أكذب  
 من الروائي الذي يفكر لاشخاصه بعقله هو ويتكلم عنهم  
 بلغته هو ، هذه المرأة مادة قيمة لي ، ولكن ... أنسيبت  
 اني أمثل الاتهام ؟ نحن في الحياة قطبان لا يلتقيان . وأن  
 التقينا فحول القفص . لاني أنا العقاب وهي الجريمة ،  
 أنا السيف وهي الذبيحة .. ولا يمكن أن نلتقى للتفاهم  
 أبدا .. لاتفاهم الا اذا طرحت عنى وسامى الذى يكبلنى  
 وانطلقت حرا اغترف من أعماق تلك الشخصيات كما  
 يغترف المثال من الطين الذى يصنع به فنا ..

« عدالة وفن »

## الفصل الثامن من مسرحية : " المرأة الجديدة ... "

النسخة الاصلية في المدة ( لم يسبق نشرها )

( صالون في دور نجيب بك حلمي . ابواب في الجوانب .  
باب كبير زجاجي في الصدر اذا فتح أمكن رؤية باب الدور  
الخارجي الموصل للسلم العمومي للمنزل ( للعمارة ) .  
اثاث الصالون من احسن ذوق . في احد الاركان مكتب . .  
عند رفع الستار ، يكون نجيب بك حلمي ونعمت داخليين  
المسرح من باب الجهة اليسرى رامحين ، أحدهما يجري وراء  
الاخر فيعبران الصالون ركضا . . يخلو المسرح لحظة ثم  
يظهرا ثانية من باب الصدر يتضاربان بلطف . . نجيب  
بلا جاكته . نعمت بجوئلة التزييرة )

نجيب : ( يقف يرتب ملابسه وكرافنته ) بس بقي . .  
انت بهدلتيني خالص

نعمت : وانت يعني مابهلتنيش . . شوقا ايدى  
احمرت ازاي

نجيب : شوقى انت عيني احمرت ازاي . . بسلامتها  
ايدك راحت طابقة فيها كده ولا هي سائلة ان كانت دي  
عين والا مناخير

نعمت : يعني ايه كلامك ده ؟

نجيب : يعني أن كان بيني وبين مانتعور قيمة ثلاثة  
سنتى بس لو كانت ايدك الكريمة قربت شويه كنت بقيت  
بفرده كريمة



- نعمت : طيب وعائز ايه دلوقت ؟
- نجيب : ولا حاجة ابدأ . انا قلت حاجة ؟
- نعمت : انت بقيت ثقيل .. يكون في معلومك دى آخر مرة . لا تهازرنى ولا أهازرك
- نجيب : صحيح ؟ أيوه .. طيب لما نشوف .. انت زوخره ياستى يكون فى معلومك من تاريخه .. مزع جاكيتات ، كرافتات ، ضرب مخدات ، زغزغة ، دغدغة ، مرغمة ممنوعة ، آه فاهمة ؟
- نعمت : فاهمه . خلاص .
- نجيب : تميليش فى جميل .. بدال ما احنا دايرين نزل فى بعضنا كده .. تشوفى لى شوية بوريك والا قطرة لعينى دى .
- نعمت : برده ياختى بيقول عينه . ايه الدلع ده .. ورينى عينك دى « تقترب منه » انهى فيهم ؟
- نجيب : ( بدون ان يشير الى عينه ) اليمين
- نعمت : ( تشير الى واحدة منها ) دى ؟
- نجيب : وهى دى اليمين برده ؟
- نعمت : ( تشير الى العين الأخرى ) دى بقى .
- نجيب : دى الشمال يا ستى .
- نعمت : يعنى قصدك آلاتين شمال ؟
- نجيب : يا سلام على النباهة . مش عارفه تطلعى اليمين ؟
- نعمت : لا . طلعتها لى انت .
- نجيب : اطلعها لك انا . ( يشمر كفه ) طب قربى بقى .
- نعمت : ( تتناول بسرعة مخدة صغيرة من فوق الكنبه وترميه بها . ) طب خذ بقى .

نجيب : آه رجعنا لكده .. احنا قايلين ايه ؟

نعمت : انت اللى بديت

نجيب : الحق على .. تفعضى لى عينى وكمان مش

عاجب ..

نعمت : ( تقترب منه بلطف ) مألها عينك بس . ياختى

عينك الاتنين جمالات .. زى عين الغزلان .. وبقك

خاتم سليمان .. ومناخيرك ..

نجيب : دهده . دهده . جر الناعم دا ليه ؟ اوعى

تكونى عايزه تستلقى فلوس ؟

نعمت : انا ؟ مين فينا اللى بيستلف من التانى . انا

عمرى استلفت منك ؟

نجيب : وانا عمرى استلفت منك ؟

نعمت : الله .. انت حاتاكل على ال ٣٠٠ جنيه ؟

نجيب : الكام ؟

نعمت : بقول لك ال ٣٠٠ جنيه .

نجيب : انا استلفت منك ٣٠٠ جنيه ؟

نعمت : ( تنهض له ) نعم ؟

نجيب : امتى الكلام ده ؟

نعمت : من مدة شهر

نجيب : آه . أيوه . أيوه . أيوه . تمام . لك حق .

مضبوط . ياساير داه انت عندك ذاكرة قوية قوى . الله

يجازيك . فكرتيني دلوقت اتى لازم اردهم لك

نعمت : امتى ؟

نجيب : لما .. ان شاء الله .. أيوه . لما . ه .

نهايته . سيبينا من المواضيع البايخة دى . تعالى اعلمك

حثة لعبه ؟ جديدة لسه .. تبقى جدعه صحيح لوعرقتيها

( فجأة لها . ) الله ، الله . شوفى نملة على كتفك

( نعمت تنظر حالا الى كتفها فيضربها نجيب بلطف على رقبته بكفه ، فتصرخ مبغوتة فيجري نجيب هاربا فتجري خلفه متعقبة اياه ويخرجان جاريين من باب اليسار . باب الصدر الزجاجي يفتح ويدخل الخادم وخلفه رجل )  
الخادم : ( للرجل وهو المحصل ) يعنى اذا كان سيدى هنا مش كنت اقول لك .. مش عيب ؟

المحصل : يا حضرة انا لسه سامع اهو زعيمى وصراخ و ..

الخادم : دول باحضرة اسم الله عليهم الصغيرين ولاد سيدى البك . يبلعبوا .. ميلعبوش ؟

المحصل : طب اسمع .. تبقى تقول للبك ان بكره الثلاث آخر معاد . ان ما دفعشى حانتخد الاجراءات القانونية . فاهم ؟ تقول له كده

( فى هذه اللحظة تدخل نعمت من اليسار باخرسمة فى الجرى فتصطدم بالمحصل غير ملتفتة له فلا تقف بل توالى الجرى قاطعة المسرح حتى تصل لباب اليمين فتدخل منه وتقفله خلفها بعنفًا وعجلة )

نجيب : ( يصيح من الخارج ) تضربى وتجري .. والله ما أنا فايتك . ( يدخل خارجا من باب اليسار غير ملتفت للمحصل ) راحت فين ؟

المحصل : ( يتقدم له ) ولا مؤاخدة بابك ( المحصل يلقي على الخادم نظرة معنوية فيخرج الخادم يحك رأسه خجلًا )

نجيب : ( يلتفت للمحصل مبغوتًا ) دهده . بسم الله الرحمن ...

المحصل : لا مؤاخذه .. بس جيت لسعادتك ع المبلغ .  
نجيب : مبلغ .. اخنا دلوقت فى ايه ولا فى ايه .

دا مبلغ ذوقك ؟ اعمل معروف سببنا من المواضيع البايخة  
دى .. بعدين ( يتركه ويمشى )

المحصل : ( يتكلم بحدة وشدة ) طيب .. وهو كذلك  
.. أنا قلت لخدامك خلاص .. بكره آخر ميعاد .

نجيب : ( بحدة وشدة أيضا ) معاد ايه .. انت مين  
انت ؟

( نعمت تفتح باب اليمين وتطل برأسها ثم تختفى  
وتقفله ثانيا )

المحصل : المحصل .. محل المواردى .  
نجيب : ( بلين وهدوء ) طب وبس بتزعل قوام ليه  
كدا ؟

المحصل : مافيش زعل بس أصلنا بعتنا لجنابك يطلع  
تسمع جوابات ماردتش .. جينا لجنابك هنا فوق السبع  
مرات ويقولوا مش موجود .

نجيب : ( بهدوء ولين ) لا .. ماتزعلش . حقا  
علينا . ولا تاخذ على خاطر ك أبدا .

المحصل : العفو يابك .  
نجيب : قل لى بقى كده فى الرواقه . حضرتك عايز  
ايه ؟

المحصل : ( بهدوء ) عايز سلامتكَ والفلوس ؟

نجيب : سلامتى والفلوس .. طيب . خد النهارده  
سلامتى . ه . والفلوس ابقى تعالى خدّها بعدين ..  
تبقى أديك خدت دفعة م المطلوب . ( يدين ظهره ليذهب  
.. المحصل يستوقفه )

المحصل : ( بضجر ) ياسلام يا بك .  
نجيب : والمبلغ ده . ماقتليش يعنى . يطلع كثير ؟  
المحصل : ( وهو يبحث فى حقيبتة ) ٣٥ جنيه بس .

- نجيب : ( مرددا نفمة معنوية ) ٣٥ جنيه بس . بس  
٣٥ جنيه ٠٠ آه ٠٠ شيء بسيط ٠٠ ( ينظر للمحصل  
فيجده يبحث في جيوبه ) بتدور على ايه ؟ عليهم ؟ ه ؟  
.. حاسلفهم لنا ؟  
المحصل : يدور على الفاتورة . ( يخرجها من جيبه )  
اهه . مضبوط .. ٣٥ جنيه ( يقدمها لنجيب )  
نجيب : ( ينظر فيها نظرة واحدة ) ٣٥ جنيه . اه .  
وكانوا بتوع ايه دول بقى ؟  
المحصل : ثمن موبليات .  
نجيب : موبليات ؟  
المحصل : أيوه ٠٠ الكراسى الفوتيل دول ( يشير  
لكراسى الصالون )  
نجيب : الكراسى دول ؟ .. ٣٥ جنيه ؟ .. يعنى يقف  
الكرسى ب ١١ جنيه وكسور ؟  
المحصل : أيوه .  
نجيب : ياسلام .. غالى قوى . اف  
المحصل : غالى ؟  
نجيب : معلوم . غالى نار . دا مين يشتري كرسى  
ب ١١ جنيه ؟  
المحصل : جنابك اشتريتهم من مدة سنة .  
نجيب : اشتريتهم من مدة سنة ؟  
المحصل : امال .  
نجيب : على كده يبقوا بتوعى .  
المحصل : لا ..  
نجيب : لا .. ؟ مش بتوعى ؟  
المحصل : أيوه  
نجيب : طب حيث انهم مش بتوعى ادفع حقهم  
ليه ؟ ( يدبر ظهره ويمشى )

- المحصل : ( خلفه بسرعة مستوقفا أياه ) بتوعك .  
 بتوعك . لانهم مستعملين .  
 نجيب : لقيتهم مستعملين ؟  
 المحصل : مضبوط ٠٠ ولا يمكنش يتباعو  
 نجيب : مايمكنش يتباعو ؟ طب وانا اشتريتهم ليه ؟  
 المحصل : ( بضجر ) اوه ٠٠ ما ينفعش دلوقت الكلام  
 ده ٠٠ خلاص يا بك ألوقت راح  
 نجيب : ليه ، هي الساعة كام ؟  
 المحصل : ( ضائقا ذرعا ) يا سلام يابك . انت مش  
 سبق اخترتهم ، واستلمتهم ؟ لازم جتأبك تدفع تمتمهم  
 نجيب : طب مين يثبت ان أنا مادفتموش ؟  
 المحصل : ازاي ؟ مين ايه ؟  
 نجيب : خزينتكم مافيهاش ٣٥ جنيهه ؟  
 المحصل : طبعا فيها .  
 نجيب : اهو هم دول بتوعى ألى أنا دافعهم .  
 المحصل : ( بضيق ) اف ٠٠ ياسلام على كده .  
 نجيب : طب ماتزعلش . ندخل في الجد بقى . طبعا  
 اللى فاتت دا كله كان من باب الفكاهة . ليس الا .. اه  
 ندخل في الجد . بقى انت ياسيدى عايز ٣٥ جنيهه .  
 فتقول لى تحب تقبضهم شيك على البنك والا نقدية  
 نيكل من فيات القروش الصاغ والتعريفة ؟  
 المحصل : ٣٥ جنيهه قروش ؟ يا سلام . لا . لا . لا  
 شيك أحسن  
 نجيب : مش كدا ؟ أنا استحسن لك الشيك برده .  
 اسهل ( يذهب الى المكتب ويتناول من احد ادراجه دفتر  
 الشيكات لم يقف فجأة كمن تذكر شيئا مهما ) . بحق  
 أنا كنت ناسى . أنا لسه لازمنى حاجات كثير من محلكم .

خلى الحساب كله على بعضه أحسن . ( يضع دفتر الشيكات محله )

المحصل : ايه اللي يلزم جنبابك ؟

نجيب : هو هوه . امال ايه . ( يشير للكراسى )  
الطقم ناقص . عايز كراسى ركن . تعرفوا تعملوهم ؟

المحصل : ( ينظر للكراسى ) موجودو ولا .. أما يابك البويه اللاقيه الابيض هى دلوقت اخر موده .

نجيب : أهو أنا بالى فى كده . دا الطلب . يخلصوا فى قد ايه فكرتك ؟

المحصل : فى مسافة شهر غايته

نجيب : شهر ؟ ياسلام .

المحصل : كتر ؟

نجيب : نهايته . زى بعضه . عشان خاطر ك . شهر شهر بس خليه شهر فبراير علشان يكون أقصر شهر .

المحصل : من فكرى يابك اذا كان كمان طاولات ركن لاقية ، ودولاب كتب لاقية ، وبارفان لاقية ، ومرايه لاقية ..

نجيب : بلاش لك .. اعمل معروف . دا كله مش بمصاريف ؟

المحصل : بس يلزم كراسى الركن ؟

نجيب : بس .

المحصل : حاضر . سعيده يابك ( يتحرك ذاهبا )

نجيب : سعيده مباركه يا أفندم . ( المحصل يخرج )  
أف .. ( نعمت تفتح باب اليسار وتدخل المسرح بعسده  
أن تطل برأسها من الباب فترى المحصل خارجا )

نعمت : ( لنجيب ) ادبته فلوس ؟

- نجيب : كنت حا اديه شيك . لو راح يقبضه كانوا  
قبضوا عليه وعلى .. ( يغبى ) آه وعلى .
- نعمت : ليه ؟ هى فلوسك اللى فى البنك راحت فىن ؟  
نجيب : تعيشى انت  
نعمت : مش ممكن .
- نجيب : وحياتك زى ما بقول لك كده .  
نعمت : ( تسدد نظراتها لعينيه ) فتح فى كويس .
- نجيب : ما اقدرش افتح فى الشمس .  
نعمت : اخص عليك . والنبي تقول لى بالحق .  
فاضل لك قد ايه فى البنك ؟
- نجيب : يهيك تعرفى ؟  
نعمت : آه .. قول .
- نجيب : بلاش تعرفى احسن . انصحك .  
نعمت : يعنى يا سيدى بتخبى على . طب والنبي  
الناس كلهم عارفين .
- نجيب : عارفين ايه ؟  
نعمت : لاهم كانوا الناس هبل ؟ مش عارفين انك  
بعت اوتومبيلك ؟
- نجيب : وماله ؟ طب ايش عرفهم انى انا ما بعثش  
اشترى واحد تانى ؟  
نعمت : انت بعت تشتري واحد تانى ؟
- نجيب : لا .. يعنى بس بقول .. ايه كمان ، الناس  
عارفين ايه ؟
- نعمت : عارفين انك ضيعت ثروتك ويدوب اللى  
فاضل لك . حته ايراد صغير مش مكفيك .
- نجيب : دول الناس اللى عارفين كده . وانت عارفه  
ايه ؟



- نعمت : زيهم .  
 نجيب : ( ينهض ) عال . اقللى بقى على كسده .  
 ( يتمطع ويمشى )  
 نعمت : رايح فين ؟  
 نجيب : رايح البس . الساعة تطلع كام دلوقت ؟  
 نعمت : أربعة وشوية .  
 نجيب : ياه . أربعة . أهو انت كده . يوم ماتكونى  
 هنا لازم تضيعى النهار فى الكلام البايخ . قومى البسى  
 من فضلك .  
 نعمت : الكلام البايخ . يا افندى يا بايخ يا فارغ  
 يا أشلان . ( تمسك خناقاه ) يا مفلس .  
 نجيب : ( بضيق وهو يخلص نفسه من يديها ) اوه  
 بقى . بس يا نعمت امال . بس ما تمسكيش من  
 الكرافاته . يوه . انا فى عرض دين النبى ياهوه .  
 نعمت : تحرم ؟  
 نجيب : احرم . ( تتركه فيأخذ فى ترتيب هندامه )  
 قومى بقى البسى  
 نعمت : لما تدق النص ( الباب الخارجى يدق دقه  
 واحدة )  
 نجيب : ( بسرعة ) أهى دقت نص .  
 نعمت : دا الباب يامففل :  
 نجيب : مففل ؟ أنا مففل . الله يسامحك . انت  
 ليه كده مؤذية ؟ مش حرام ؟ تمللى ( يشهق بالبكاء  
 متصنعا ) تجرحى احساساتى ؟  
 نعمت : ( مقبله نحوه ) بهزر .  
 نجيب : ( بيتسم فجأة ) وانا راخر .  
 الخادم ( يدخل ) سيدى ( يقدم له ورقة ) وصل  
 البيت .

نجيب : وصل ايه ..؟ انا مش قابل لك ماحدش  
ابدا يقدم لى وصل غير فى اول الشهر ؟

الخادم : ماهو النهار ده اول الشهر يا سيدى البك .

نجيب : اول الشهر ازاي ؟ اول الشهر يعنى  
الصبح . دلوقت العصر . خلاص . فات اول الشهر .  
ماجبوش الوصل الصبح ليه ؟ الحق عليهم . روح  
رجعه . قول لهم الشهر الجاى ابقوا خدوا بالكم .  
( الخادم يذهب للخروج ) اسمع . وهات لى الجاكنه  
والفرشة .

الخادم : حاضر . ( يخرج )

نجيب : ( نعمت ) وانت اتفضلى البسى قوام .

نعمت : احنا حنروح على فين ؟

نجيب : انت مالك ؟

نعمت : لا .. بس علشان ورايا مشوار لحد الخياطة  
الساعة خمسة ضرورى .

نجيب : نفوت ع الخياطة الاول ياستى .. بس قومي  
البسى ( ينهضها ويخرجها من الصسالون الى غرفة  
اليسار بلطف )

الخادم : ( يدخل حاملا الجاكنه والفرشة . بخوف  
وتردد ) سيدى البك .

نجيب : نعم .

الخادم : ( بتردد وخجل ) انا .. حاكم بس .. يا  
سيدى البك .. انا

نجيب : دهده . مالك يا بدوى ؟

الخادم : ولا حاجه .. بس .. اذا كان سسعاداتك  
تدينى قرشين من الفلوس اللى ..

نجيب : فلوس ؟ اه .. اتأريك مانتش واقف على

بعضك .. فلوس ؟ انت راخر حاتفتح المواضيع  
البايخة ؟ لا لا لا .

الخادم : سيدى البك عنده لى شهرين .  
نجيب : دى مسألة تانية . لا لا لا يا بدوى . انت  
حاتخسر سمعتك عندى .. ايه اللي خلاك تقول فلوس  
النهارده . فلوسك متحوشه لك . وايه بقى ؟

الخادم : لا .. بس فكرتى ..  
نجيب : فكره غلط .. هات الجاكتة هات (وهو بلبس)  
تعرفش ان زمان كان الخدامين بيخدموا بلاش ؟

الخادم : ( بصوت خافت ) زى دلوقت ا  
نجيب : انما لاحظ ان اسيادهم ماكانوش بينسوهم  
برده . امال . كانوا بيكتبوا لهم قبل ما يموتوا .  
الخادم : حقيقى يابك ؟

نجيب : امال ايه . كل الوقفيات والتركات ماكانتش  
تخلى ابدا من الخدامين .. انما انهم ؟ الامنا . المخلصين  
المهاودين . اللي مايلكوش كثير .. اللي ما يفتحوش  
المواضيع البايخة . اه . امال ( لحظة ) ناولنى الفرشة .  
( الخادم يفرش ظهر سيده بالفرشة ) حط الكلام ده فى  
عقلك .

نعمت : ( من الخارج ) قول لى يا نجيب .  
نجيب : افندم .  
نعمت : ( داخلة ) بمناسبة ال ٣٠٠ جنيه بتوعى ..  
نجيب : بمناسبة ال ٣٠٠ جنيه بتوعك .. لكن  
دا .. ما فيش ابدا مناسبة لل ٣٠٠ جنيه بتوعك ..  
نعمت : لا فيه .. دلوقت نشوف ( الخادم يخرج  
بالفرشة )

نجيب : الا انت ليه يانعمت مش عايزه ارد لك ال

٣٠٠ جنيه بتوعك ؟

نعمت : عايزه

نجيب : لا .. ابدا .. اليوم اللي أرد لك فيه فلوسك  
هو اليوم اللي فيه جينا ب ..

نعمت ( بحدّة ) جينا ؟

نجيب : ( مستدركا ) صداقتنا . صداقتنا .

نعمت : مالها ؟

نجيب : يعنى بسى تقل شوية .

نعمت : أخص عليك .. بقى يعنى صداقتنا دى مبنية  
بس ع الفلوس

نجيب : يعنى بالاختصار يهونوا عليك الـ ٢٠٠ جنيه  
بتوعك ..

نعمت : ( مصححة ) الـ ٣٠٠

نجيب : ( مستدركا ) الـ ٣٠٠ ايوه .. يهونوا فى  
سبيل الصداقة ؟

نعمت : معلوم

نجيب : يا سلام .. دى صراحة ايه .. واخلاص ايه ؟  
أما برافو ، أهو أنا دلوقت صحيح آمنت بالكلام اللي  
كنت بتقوليه . فلتحىي النهضة النسائية .. ولتحىي  
صداقة الرجل بالمرأة .

نعمت : علشان تعرف ان المرأة تقدر تكون صديقة  
مخلصة للرجل .

نجيب : الله .. وهو الرجل يقدر يلاقى صديقة  
بالمعنى غير المرأة . انهى صاحب والا صديق بس . ان  
فلست يكبش ويدينى الا اذا كان امرأة . انهى صديق  
قول لى بس .. ان احتجت والا ما احتجتش يدينى

اسورة والا جوز حلقان . هي المرأة . ابحت عن المرأة  
هي اللي تخرب بيتها وتبيع صبيغتها علشانى . الله  
يخليكم لنا ويكتركم يا جنس لطيف يا خفانى .

نعمت : انتم حاستفيدوا كثير من صداقتنا . بالك  
يا نجيب . بدمتى احنا نستحق يكون مركزنا زيكم تمام  
يا رجاله . امتى يكون مننا القضاة ، والمهندسين ،  
والمحاميين .

نجيب : أى والله واجب . قضاة ومحامين وعسكر  
وضباط وخفرا و . . .

نعمت : بتضحك ؟ طب بكره تشوف .

نجيب : أضحك ؟ أستغفر الله . . . وحياتك بتكلم  
جد . . يا سلام يا نعمت لما تكونى انت محامى . ياه .  
بالشرف كنت أقتل واحد وأودى نفسى فى داهية علشان  
انت بس تدافى عنى . ( نعمت تضحك مسرورة )  
بتضحكى ؟ طب بكره تشوفى . صوتك الرقيق الحلوه  
لما أسمعها بيدافع عنى مش بالذمة يهون على السجن والشنق  
وكل شىء ؟

نعمت : صحيح يا نجيب ( يدها تعبت بشعره ) .

نجيب : لكن افرضى ان اتحكم على بالاعدام . مش  
تعيطى ؟

نعمت : ( بتأثر ) بس أعيط يا نجيب ؟

نجيب : كفايه . أنا عايز انهب ، كفسايه أشتوف  
دموعك اللي زى الفضة واعرف انك بتعيطى علشانى .  
يا سلام . . أبيع حياتى .

نعمت : بتعبنى قد ايه يا نجيب ؟

نجيب : ( برقة ) باحبك قد ايه ؟ بتسألينى باحبك  
قد ايه ؟ ( يدنو منها كثيراً وتدنو منه كأنما يستقبلان

- بعضهما ولكن الباب يدق بشدة )
- نعمت : ( الباب يدق فتصحو فجأة • وتبتعد نافرة ) آه
- لا .. لا .. صداقتنا .. قصدى صداقتنا .
- نجيب : آه • ( ممتعضا ) صداقتنا • أيوه •
- نعمت : ( بصوت لا يزال متغيرا مضطربا ) الباب • مين
- يا ترى ؟
- نجيب : ( وهو ينظر لباب الغرفة ) المرة دى حا ادى
- دفع م المطلوب على طول •
- الخدّام : ( يدخل ) سيدى ••
- نجيب : ( بسرعة ) ادى له نص ريال •
- الخدّام : ( محتجا ) ذا أفندى كويس •
- نجيب : ( بسرعة ) طب هات منه نص ريال •
- الخدّام : يا سيدى دا وكيل صاحب الملك •
- نجيب : الوكيل ؟
- نعمت : يوه •• ابقى حصلنى انت بقى ع الخياطة •
- ( ذاهبة ) أستنى ( للخدّام ) اسمع • قول له سيدى
- مش •••
- هاشم : ( يطل برأسه من الباب الخارجى • ويكون
- باب الصالون الزجاجى الكبير مفتوحا ، فهو يرى من فى
- الصالون وعندما يطل يقول ) لا مؤاخذة يا نجيب بك •
- نجيب : ( مرتبكا ) العفو • أهلا • أتفضل • يا هاشم
- أفندى • (لنعمت باحترام ) مع السلامة يا ست (نعمت
- تخرج ) ( لهاشم ) أتفضل •
- هاشم : أنا آسف أكون سببت مضايقة لسعادتك •
- نجيب : لا أبدا • أبدا • يا سلام يا هاشم افندى •
- أتفضل ( يشير له الى الكرسي • يجلسان ) •
- هاشم : ( لحظة ) طبعا حضرتك عارف الغرض اللّى أنا

جای له دلوقت ..  
 نجيب : ايوه .. تقريبا .. مش مسالة الثلاث  
 أقساط ؟  
 هاشم : الاربع أقساط .. مش بقوا أربعة بالشهر  
 اللي فات ؟  
 نجيب : أيوه . أيوه . مضبوط . وأنا والله مكسوف  
 يا هاشم أفندي اللي ...  
 هاشم : اسمع يا نجيب بك . انت عايز الحق ؟  
 نجيب : ايه ؟ ان أنا يعنى ماليش حق ؟  
 هاشم : مش قصدي . بدى أقول ان الحقيقة ده مش  
 الموضوع اللي أنا جاي له .  
 نجيب : ( بسرعة مندفعاً ) مش الموضوع اللي انت  
 جاي له .  
 هاشم : آه . وزياده على كده كمان . افول لك ان  
 احنا لو كنا رايجين نتفق ونتفاهم .. مش حانجيب من  
 هنا ورايح أبدا سيرة الاربع اقساط دول ..  
 نجيب : طيب . انما .. احنا رايجين نتفق ونتفاهم ؟  
 هاشم : دا أود ما على .  
 نجيب ( بعزيمة ) دا يجب .  
 هاشم : قبل ما ندخل في الموضوع اقول لحضرتك  
 ان بقى لى شهر ٣٠ يوم وأنا باوضب في المشروع اللي  
 حانتفاهم فيه دلوقت .  
 نجيب : يا سلام .  
 هاشم : امال . اهو من يوم ما جيت لك زى النهارده  
 في اول الشهر اللي فات وقلت لى حكاية الزوادة وال ٢٥  
 جنيه وتغيير الوصولات .. واخذ بال سعادتك .. من يومها  
 وأنا واخذ بالى طيب من سعادتك . تلاقبنى دلوقت

يا نجيب بك عارفك وعارف احوالك واطورك واخبارك  
بالضبط .

نجيب : احوالى واخبارى واطوارى بالضبط .  
دا شىء يوفوش .  
هاشم : بالعكس . دا كله فى صالحك .

نجيب : ازاي بقى ؟

هاشم : آه . بس أرجو حضرتك تسمح لى اتكلم  
معاك بحرية تامة لمدة ٥ دقائق ان كنت عايز صحیح  
نتفق ونتفاهم تسمح يا نجيب بك اتكلم بحريتى ولو  
فيها ...

نجيب : لا افضل واكثر من حريتك . بس السرك  
نتفق ونتفاهم .

هاشم : ان شاء الله . بقى .. ان ما كانوش غشونى  
فحضرتك تبقى ابن المرحوم فؤاد باشا حلمى . عمرك  
٢٨ سنة . شاب ظريف . لطيف . خفيف .

نجيب : العفو يا افندم .

هاشم : ساكن فى شقة ناظك مفروشة موبيليا آخسر  
موده ..

نجيب : العفو يا افندم .

هاشم : تلبس لبس فى غاية الشيك والقيافة .

نجيب : العفو يا سيدى .

هاشم : انما بقى يا امير ..

نجيب : هه ؟

هاشم : لا ايجار الشقة الناظك ولا حق الموبيليا  
المودة ولا ثمن الملابس الشيك هه ( يغمز بعينه )

نجيب : ( يبلع ريقه ) ما هو .. ع الحساب ..  
كله .



هاشم : مفهوم .. مفهوم .. ما تأخذنيش لغاية هنا  
.. حدش غشني ؟

نجيب : لا

هاشم : اكمل .. بحريتي

نجيب : طيب .

هاشم : بالاختصار كده . انت كويس في كل شيء .  
بس يا خسارتك في قلة دول ( يشير للفلوس ) من مدة  
سنتين وانت غارق في الدين . وان كنت دلوقت  
بتستلف ولاقى اللي بيسلف . لكن وايش بعد السلف ؟

نجيب : دهده . انا بقول لك افتح لي بختي ؟ اما  
عجيبه ..

هاشم : اسمع يا بك . الحاصل من ده كله انك .  
ما تأخذنيش في حالة أفلاس . وان ده هو سبب حزنك  
وهمك وتعاستك .

نجيب : تعاستي ؟ .. لا في دي غشوك .

هاشم : أبدا .. انا عارف طيب .. انت تعيس  
قوى . واذا كنت رايح تستمر على الحالة دي ..

نجيب : يا سيدى . انا ..

هاشم : بقول لحضرتك اذا كنت حا تستمر على الحالة  
دي . مصيرك يوم تقع في ايدين المراية الفايضجية  
يفترسوك .. ما تأخذنيش انا على حريتي ..

نجيب : حريتك بقى .. وبعدين يعنى ؟

هاشم : وبعدين .. تحب تخش معايه في شغله ؟

نجيب : لكن

هاشم : تحب ؟

نجيب : انى اخش معاك في شغلة ؟

هاشم : آه .

- نجيب : شغله زى ايه يعنى ؟  
هاشم : عايز الأسس شركة .. معنونة باسمك .  
شركة رأس مالها ٢٠ الف جنيه .  
نجيب : ٢٠ الف جنيه ؟ ( يضحك )  
هاشم : لا . ما تخافشى . أنا على اجيب الفلوس .  
نجيب : ابوه . عملت طيب اللى مارتكنتش على  
فى دى .  
هاشم : وانت بقى عليك تجيب الشباب والهمة ..  
والامانة والاستقامة .. هه ؟  
نجيب : بس ؟  
هاشم : بس .  
نجيب : ( باهتمام ) اسمع يا .. يظهر انها شغلة  
مش بطالة . بس .. وضح شوية كمان اعمل معروف  
الا أنا لسه مش داخل عقلى الكلام ..  
هاشم : من جهتي انا .. أنا مش حا يكون لى شان  
كلية فى الموضوع . انت حا يكون لك شريك حا اعينسه  
لك دلوقت .  
نجيب : ( بجد واهتمام ) دا كويس .. انما .. انا  
.. أنا حا اشتغل ايه .. ؟ نوع العمل بتاعى ايه ؟  
هاشم : مفيش عمل .. انت مش حا تشتغل حاجة  
أبدا ..  
نجيب : ( بدهشة ) ايه .. ازاي ؟ آه .. يعنى  
الشريك هو اللى عليه كل الشغل ؟  
هاشم : ولا هو راخر .. مش حا يشتغل حاجة أبدا .  
نجيب : اما شىء يبرجل . الشركة يعنى حائمشو  
لوحدها كده ؟ شركة اوتوماتيك ؟  
هاشم : آه وحا تكون ماشية كويس قوى زى  
الساعة ..

نجيب : شيء لطيف خالص .

هاشم : أمال .. ثم انك حترتبط انت والشريك  
بمقتضى عقد لمدة غير محدودة .. عقد رسمى امام موظف  
مختص . والعقد يسجل . أمال .

نجيب : شيء جميل .

هاشم : تعرف بقى العقد دا اسمه ايه ؟

نجيب : لا . اسمه ايه ؟

هاشم : اسمه عقد ..

نجيب : ( بصبر نافذ ) هه .. انطق

هاشم : عقد زواج .

نجيب : ابوه قول كده م الصبح .. انا راخر بقول

يا ترى الشركة اللى تمشى لوحدها دى تبقى ايه . طيب

و .. الشريك ؟

هاشم : صاحبة العمارة .

نجيب : اتبى عماره ؟

هاشم : دى . اللى انت فيها .. ما هو صاحبها

القديم محمود بك لمى كتبها خلاص لبنته الوحيدة ..

واصبحت هى دلوقت صاحبة الملك .

نجيب : واللاه كويس .. بقى دا يا سيدى المشروع ؟

هاشم : آه . ازيك بقى فيه ؟

نجيب : ( ناهضاً ) بقى اسمع .. تاكد انهم غشوك .

ان كانوا قالوا لك ان انا للبيع

هاشم : بس ما تزعلش .

نجيب : انا زعلت ؟

هاشم : ما ترفضش كده بالعجل .

نجيب : انا رفضت ؟

هاشم : شوف يا نجيب بك .. ما تبصليش كده ..

اقعد دقيقة واحدة ارجوك . بقى .. الحقيقة يظهر

انك مش مصدق المسألة دى . لك حق . شىء يمخول .  
واحد تقريبا ما تعرفوش الا بصفة معينة . يجيلك من  
الباب للطاق كده ويقدم لك عروسه و ٢٠ ألف جنيه  
كأئه بيقدم لك سيجارة . وطبعا معذور ان افكرتني  
بهزر . والا سكران . جاى اتسلى عليك . ماتأخذنيش .

نجيب : اسمع يا هاشم افندى . انت من زمان  
بتشتغل فى المسائل دى ؟

هاشم : ( بتجهم ) انهى مسائل ؟

نجيب : المسائل الاجتماعية دى .. اللى كانت زمان  
من اختصاص الخاطبة ..

هاشم : ( بغضب قليل ) يعنى قصد حضرتك ايه  
بقى ؟

نجيب : لا . ولا حاجة لا سمح الله . بس عاير اعرف  
.. انت بتكلم فى الموضوع ده بالاصالة عن نفسك ؟

هاشم : بالاصالة ، وبالنيابة .. اطمئن .. ماتعرفش  
ان من مدة شهر دلوقت فيه ناس مستلطفاك ؟ امال ايه؟  
امال يعنى ما حدش طالبك ليه بالشهر اللى فات ؟

نجيب : يا سيدى العفو .. دى تعطفات كبيرة قوى  
من الناس دول ( ينهض ) اشكرهم بالنيابة .

هاشم : ( يجلسه ) أقعد كمان دقيقه .. أرجوك ..  
انت خايف من الجواز ليه ؟ فاكرها تلتزيقه ؟  
نجيب : ابدأ يا سيدى .. والنبي ( ينهض )

هاشم : ( يجلسه ) دا انت لما تشوفها . صاحبة  
البيت الجديدة دى . يا سلام .. انا برده غلطان اللى  
كلمتك عنها الاول ( باهتمام ) اسمع . من سوء الحظ  
انها رايحه الليلة قليوب . هى وابوها . فاحسن طريقة  
تروح لابوها بحجة الاستعلام عن صاحب الملك الحقيقى

- والا بأى حجه تاييه ..  
نجيب : وليه معنى ؟ .. انا .. يا سيدي اعفيني  
اعمل معروف .  
هاشم : بس انت خايف من الجواز ليه ؟  
نجيب : ارجوك تفضنا من الموضوع ده ؟  
هاشم : جرى ايه في الدنيا يا عالم . ان كان بنات  
والا شبان مش قابلين السيرة دي .. يانجيب بك ..  
نجيب : يا هاشم افندي . انا مستعد تنذرني بالاخلا .  
تبيع المويليا . اللبوسات . كل شيء . الا المشروع ده .  
هاشم : شيء عجيب .. طيب . خلاص . خلاص .  
ما تزعلش .  
نجيب : مش زعلان أبدا .. بس اصلي مبسوط انا  
كده بحالتي دي .  
هاشم : حالتك دي ؟ والله حالتك دي ماتبسطش .  
ما تاخذنيش . شوف الشقة ازاى هس . عليها  
الكتابة .. مافيهاش الجنس اللطيف ينورها .  
نجيب : لا ياخويا . الجنس اللطيف موجود بكثرة .  
البركة في الصداقة والسفور والنهضة .  
هاشم : بقى يعنى زمان ايام ما كانت البنت محبوسة  
في البيت كان الف من يطلبها . ودلوقت بقى لما خرجت  
وعاشرتكم وعاشرتوها قلتم وايه فائدة الجواز . انتم  
على رأى المثل . امنع عنه تزدله . ( ناهضا ) نهايته .  
مش حاتروح قلوب قلوب تقابل محمود بك ؟  
نجيب : لا والله مشغول سامحنى ما اقدرش .  
هاشم : ما تيجى بكره .  
نجيب : لا  
هاشم : تعال بعده .

نجيب : ( بملال ) يا سيدى لا . اعمل معروف . ايه .  
هاشم : طب خلاص .. خلاص .. خلاص .. سلام  
عليكم .  
نجيب : سلام ورحمة الله وبركاته ( يفتح له باب  
الشقة الخارجى ) .  
هاشم : ( وهو بالعتبة ) الله . اهي نازله اهي .  
ليلى هانم . ( مناديا ) تعالى . اتفضللى فى كلمة .  
( ليلى بلبس الخروج الحديث تظهر على عتبة الشقة )  
اتفضللى ( مشسيرا لنجيب ) دا نجيب بك حلمى .  
الساكن اللى ما طالبنهش الشهر اللى فات . ( لنجيب )  
الست المالكة صاحبة العمارة . ( الى ليلى ) عايز يتفق  
مع حضرتك على مسألة الاقساط المتأخرة .. اسمحوا  
لى بدقيقة واحدة اجيب الوصلات من تحت من مكتبى  
( يخرج )  
نجيب : ( باطف ولياقة ) اتفضللى استريحى فى  
الصالون عبال الوكيل ما يرجع ( تدخل الصالون .  
نجيب يقدم لها كرسيًا للجلوس ) .  
ليلى : لا . مش ضرورى . مرسى . ( تظل واقفة  
ونجيب واقف ايضا ) انا عايزة اسأل سؤال با بك .  
نجيب : انا تحت الامر .  
ليلى : الوكيل ده . جالك النهارده ليه ؟  
نجيب : هه .. جالى ليه ؟ .. طبعا علشان مسألة  
الوصلات المتأخرة .  
ليلى : لا . ابدا .. انا ملاحظة على الوكيل ده من  
جمعتين دلوقت حاجات غريبة . كلمنى بصراحة ارجوك .  
قال لك ايه ؟  
نجيب : ( مرتبكا ) قال لى ايه .. بس ..

- ليلي : قول بصراحة .. ومع ذلك انا اقدر اعرف هو  
چالك ليه .. وقال لك ايه .  
نجيب : تقدرى تعرفى .. طيب خلاص .
- ليلي : لكن كمان عايزه اعرف انت قلت له ايه ؟  
نجيب : ( مرتبكا ) قلت له ( لنفسه ) حتى الا كده .  
ليلي : طيب قول لى رايتك كان ايه ؟  
نجيب : رايتى . زى رايتك تمام .  
ليلي : يعنى الرفض ؟  
نجيب : ( مبهوتا ) الرفض ؟  
ليلي : بالتأكيد .  
نجيب : ( بدهشة ) دا رايتك ؟  
ليلي : آه . طبعاً .  
نجيب : ( يباس ) ليه بقى ؟  
ليلي : امال انت رايتك كان ايه ؟  
نجيب : ( يباغت ) كان ( يهرش رأسه ) كده . برده .
- ليلي : طيب خلاص .. كويس قوى .. دا اللي انا  
عايزاه . بونجور . ( تتحرك للباب )
- نجيب : ( بتأثر ) بس .. كلمة .. يا .. سنت ..  
( تقف ) اسمحى لى انا كمان أسألك سؤال ؟  
ليلي : اتفضل .  
نجيب : حضرتك رفضت ليه .. ايه الاسباب ؟
- ليلي : الاسباب .. ان مافيش لازمة ابدأ كونى اقيد  
نفسى برباط زى ده .. احنا دلوقت يا ستات تقدر نكلم  
الرجال ونجالسهم وتكون اصدقاء . فايه لزوم الجواز  
بقى .. حبس حرية ؟  
نجيب : آه .. معلوم .  
ليلي : طيب خلينى أسألك انا روخره عن الاسباب

بتاعتك دى ..

نجيب : والله برده .. زيك تمام .. قلت فى عقلى ..  
الدنيا بقت حرية ونهضة . والجنس اللطيف اهو  
بقى مننا وعلينسا . الجواز ده كان زمان ايام ما كان  
الجنس اللطيف لسه متأخر . ومحبوس فى البيت ..  
فكان علشان ما نقابله مانلاقيش غير طريقة واحدة ..  
الجواز .. لكن حيث دلوقت المواصلات بقت سهلة .  
انتبهينا ومافيش لزوم لجنس الحرية .

ليلى : انا مبسوطة قوى من افكارك دى .

نجيب : العفو .

ليلى : واكون مبسوطة كمان لو تكون اصدقاء .

نجيب : انا اتشرف واكون سعيد .

ليلى : مرسى . شوف الوكيل اتاخر ازاي . بالتاكيد

هو قاصد . دا مكار .

نجيب : دا ظريف .

ليلى : ظريف .. انما ..

نجيب : انما انت يا صديقتى من غير شك اطرف

والطف ماشفت .

ليلى : مرسى .. اسمع لى انا بقى ( تمد يدها ) ورايا

مشوار علشان الليلة رايحين قلوب ..

نجيب : ايوه . بمناسبة قلوب . الوكيل كان عزمنى

.. ولو ان ما معيش توكيل ، ان آجى الاقابل محمود بك

فتسمحنى انى آجى ؟

ليلى : فى قلوب ؟

نجيب : ايوه .

ليلى : اتفضل .. اكون مبسوطة خالص .

نجيب : ( بفرح ) دا انا الللى اكون .. ( صوت نعمت

فجأة )



نعمت : ( من خارج الباب الخارجى للشقة ) بدوى . .  
بدوى .

نجيب : ( يلتفت خلفه فيرى نعمت داخله فيرتبك  
ويقف صامتا . نعمت تدخل وكل افكارها متجهة الى  
ليلى . نجيب يلحظ ذلك فيشستد ارتبائه ويأخذ في  
التقهقر والابتعاد كلما أخذت نعمت في الاقتراب من ليلى .  
ليلى تلتفت جيدا نحو نعمت ، ونعمت متجهة نحوها .  
تقفان تحمقان احدهما في الاخرى . فى اثناء ذلك يكون  
نجيب قد انسحب بهدوء من الغرفة دون أن يشعر به  
أحد . ليلى تجاه نعمت محمقتين )

نعمت : ليلى ؟!

ليلى : نعمت ؟!

نعمت : ( بجفاء ) انت هنا بتعملى ايه ؟

ليلى : ( ببرود ) بتسالى ليه ؟

نعمت : ( بسخرية وغيظ ) اظن انت فاكرة دا واخر

سامى .

ليلى : ( باضطراب ) سامى مين ؟

نعمت : سامى مين ؟ سامى جوزى !

ليلى : اسمعى يا نعمت . الكلام اللي بتقوليه ده عيب  
وما يصحش انك تقوليه . . أنا واحدة متربية . وانت  
كمان معوية . وانت ولو انك زعلانة منى ما اعرفش  
ليه ، لكن أنا برده صاحبك .

نعمت : صاحبتى ؟ اذا كنتى صاحبتى صحيح  
ماكنتيش تهدمى سعادتى .

ليلى : أنا هدمت سعادتك ؟

نعمت : ماكنتيش بتحبى سامى ؟

ليلى : أبدا .

نعمت : سامى ما كانش بيحبك ؟

ليلى : دا شيء تانى .. اذا كان هو جنبى .. دا مش  
ذنبى . ومع ذلك تكونى انت السبب يا نعمت .

نعمت : انا السبب ؟

ليلى : معلوم . مين اللى خلا جوزك يبان على . مش  
انت يا نعمت ؟ انا مش كنت مكسوفة ومش راضيه وانت  
تجربتنى من ايدى وتقولى لى : يا شسيخه اتمدنى .  
واترقى . دى الموده والنهضة والسفور . بدمتك مش  
دى الحقيقه ؟

نعمت : اذا كان جه فى بالى ان حايجصل كده ماكنتش  
خليت سامى يكلم جنس واحده .

ليلى : طب وانا يا اختى بس ، الحق على فى ايه ؟  
دا لو كنت تعرفى انا بقيت اقول له ايه عليك ؟ ياما قلت  
له ووبخته ونصحته . وهو يقول لى : انا مش قاصد  
اخون مراتى . لكن دى عواطف ، شيء غصب عنى . لما  
قال كده يا نعمت . اعمل ايه انا ؟ آخر ما عملته انى  
خدت عمتى وعزلت من العباسية كلها .

نعمت : ( بشك ) بقى انت كنت عزلت علشان كده ؟

ليلى : ( باضطراب ) امال علشان ايه .. ؟ وبرده  
تجيبى الحق على انا يا نعمت .. مش والنبي الحق عليك  
انت ؟ على كل حال .. مش سامى جوزك دلوقت عقل  
وماشى كويس ؟

نعمت : عقل ؟ .. انا عارفه ؟ .. بتقولى لى ..

ليلى : ازاي ؟

نعمت : مش بقى لى يطلع ؟ اشهر سايباه .

ليلى : سايباه ازاي ؟

نعمت : سبت له البيت وخرجت لغاية النهارده ،

لا رجعت له ولا شفته ولا عايزه أشوفه . ازای أقعد  
وأعيش مع راجل ما بيحبنيش .  
ليلي : لا . ما لكيش حق يا نعمت أبدا . مين قال  
لك اته ما بيحبكيش ؟ مش هم الرجالة طبعهم كده .  
كل ما يشوفوا واحدة يتها لهم انهم بيحبوها . مين  
يعرف ، هلبت جوزك دلوقت ما يكون ندمان وزعلان عليك  
نعمت : لا .. فضك  
ليلي : انصحك انك تروحي لجوزك . ارجوك .  
نعمت : مستحيل . مستحيل الخاين ده .  
ليلي : ما هو انت الحق عليك . انت السبب ..  
نعمت : ولو .. مستحيل . سبينا بقى من الموضوع  
ده . قولى لى .. انت تعرفى نجيب ؟  
ليلي : من مدة خمس دقائق بس .. ( تتلفت حولها  
بدهشة ) الله ، فين هوه ، مش ياختى كان هنا دلوقت ؟  
نعمت : ( ملتفتة حولها أيضا ) آه .. نجيب ..  
نجيب ، ( نجيب يطل برأسه من خلف باب اليسار . )  
نجيب : أفندم .  
نعمت : ( تهرول نحوه وتسحبه ) تعال . انت كنت  
زايف فين ؟ ( تسحبه للمسرح بكرافته من كرافاتاته )  
ليلي : تضحك لهذا المنظر .  
نجيب : ( بصوت خافت لنعمت ) مش كده . مش  
قدامها .. امال أنا هريان ليه ؟ الله .. بس ( يخلص  
كرافاتته من يدها ولكنها تعود فتمسكها بقوة . ليلي  
تضحك )  
يا سلام . اعلمى معروف .. أنا دخت .. دبت ..  
بس .. يا ..

ستار

## الفصل الرابع من أوبريت "عائى بابا" ( لم تشر )

( مغارة المنصر من الداخل ، بها صناديق عليها حراير  
لماعة ومزركشات وفضية وذهب وجواهر .. الخ . الخ  
عند فتح الستار يكون المسرح خاليا ويظل كذلك  
لحظة ، ثم يسمع صوت قاسم من الخارج . )  
قاسم : ( من الخارج ) افتح يا سمسم .

( فى هذه اللحظة تدور الصخرة حول نفسها فتظهر  
فتحة يدخل منها قاسم ثم تقفل وراءه . قاسم يدخل  
بتحفظ واحتراس . يرسل نظره فى كل جهة . موسيقى  
من أول المنظر ) .

قاسم : والله برده على ماكدبش ( ينظر فى انحاء  
المغارة ) بس على شرط ما يكبسوش .. حد من اياهم  
هنا .. ( يتنحج ) احم . احم . احم . لا مفيش  
خوف . الحمد لله . ( يتقدم نحو الصناديق ويفتحها )  
الله ، الله ، الله ، يا .. صلاة النبى احسن . جواهر ،  
جواهر . ( يفتح صندوقا آخر يا .. يا .. يا .. يا ..  
آه يانى آه يانى على دى الاوانى . (يفتح صندوقا آخر) .  
اش .. دا ايه .؟ ذهب ، ذهب . ايه يا خويا ده كله ؟  
دا اللى ياخذ له صندوق من ده عمره ما هو شايف  
الفقر ، لا دنيا ولا آخره . ( ينظر للحريير ) وكمان  
حريير ، واشى بالقصب ، ومزركشات . لا . لا . أنا

حا اتهوس .. ذهب وجواهر على قفا من يشيل ..  
 لكن بس فين هو بقا القفا اللي حاشيل دا كله ؟ ايه  
 العمل ؟ ( يذهب لصندوق الجواهر ويتناول عقدا . ثم  
 يتركه ويذهب لصندوق آخر وهكذا ) آخذ ايه ولا ايه  
 أنا خلاص يا عالم حا يحصل لى التماس .. ( يرجع  
 لصندوق الجواهر ) . أحسن طريقة آخذ النهارده  
 الجواهر وكل ما خف وغلا . وان شاء الله كل شهر ..  
 كل شهر ازاي ؟ .. كل جمعه . كل جمعه ايه ؟ كل يوم  
 .. يوماتي على الله آجي وأحول اللي أقدر عليه ( يملأ  
 جيوبه جواهر ) بكره باذن المولى أجيب معايه الغلقان  
 والزكايب والققف والزنايل والركايب وحصانين . بالله  
 بنا . الوقت راح ، الا زمان أسيادنا جاين ودول ناس  
 أزال ( يضع الجواهر في عتمه ) ما يصحش للاشراف  
 اللي زينا الأخذ والعطا وياهم .. ( جيوبه وعتمه تنتفخ  
 وتمتلئ ) مفيش جيب كمان هنا والا هنا ؟ خلاص  
 مفيش منفس ؟ بزيادة النهارده كده . بكره وبعده نبقي  
 نتجدعن . وأنا خاسس عليه ايه ؟ غير كوني آجي وأقول  
 افتح يا .. هه ؟ افتح يا .. يا .. اللهم صلى على  
 سيدنا محمد .. دهنه .. لا مش ممكن أبدا .. افتح  
 يا .. يا الله ؟ يا حاجه فاكرها .. دا كلام ايه .. ؟ بس  
 الكلمة تايهة شوية من بالي .. افتح يا .. يا .. ياخير  
 أسود .. الكلمة نسيته .. افتح يا .. ايه ؟ في عرضك  
 يا باب .. ( يتذكر ) ابوه . ابوه . يارب . آه ، دا كان  
 اسم حب .. افتح يا دره .. افتح يا عدس . لا .  
 افتح يا قمح . يا غلة . وبعدين ؟ اسم حب أنا فاكر  
 كويس . ( يضيق ) افتح يا جهسان . يا مستكة .  
 يا حمص . يالب . يا سوداني . يا فول . يا لوز .  
 يا ترمس . يا مقيلي . ( يذهب الى الصخرة ) ما تفتح  
 بقا يباب ، اعمل معروف . يخلص مين بس اني اتحبس

هنا زى الفار لغاية ما يجوا يمسونى . ياهو . آه .  
 افتح . دهده ! ما تفتح بقا يا باب يخرب بيت شغلك .  
 اف . يابوى تعالى لى . ( بنصت ) هه ؟ حس خيل  
 بره ؟! المنصر ماجه . رحى بلاش يا قاسم . ( موسيقى  
 الصخرة ) آى . آه . جم . ( يرتجف ويجرى من أول  
 المكان لآخره ) شمالا ويمينا باحثا عن مخبأ ، ثم يقع  
 خلف صندوق كبير ) .

شندهار : ( من الخارج ) افتح يا سمسم !!

قاسم : ( من وراء الصندوق ) ابوه سمسم .. اخص  
 على غباوتى . ( يفتح باب الصخرة ويدخل شندهار  
 وزريق والحرامية )

لحن

اكل العيش عايز له رجال  
 منصرنا دايمنا شغال  
 الفقير هو البطال  
 احنا الكل وولد ابطال  
 أوعى يغويك الضلال  
 الى عندنا رزق حلال  
 والغنى ما يحوزوش نايم  
 ليل ونهار ندخل بغنايم  
 الى ملوش صنعه ولايم  
 وابن السوز تمللي عايم  
 والابليس على نفسك حايم  
 دالمال المبروك دايم

شندهار : يا زريق .

زريق : نعم .

شندهار : بقى انت عارف الاصول بتامتنا : ان عددنا  
 دائما لازم يكون اربعين . وانا كنت وصيتك تشوف لنا  
 واحد بدل ..

زريق : آه ، بدل المسكين ابو سنبل اللى اعدموه  
 امبارح فى ساحه المدينة .

شندهار : ساحه المجد والشرف والفخار . ( الكل  
 تعظيم ) . هه ؟ لقيت لنا الاربعين ده ؟

زريق : تقريباً .. واحد دلنى على جدع ابن حلال ،  
مدوخ عساكر بغداد . وموريهم اللضا ..  
شندهار : أبوه .  
زريق : لا .. اطمئن . النهارده باذن الله يكون  
المنصر كامل العدد .  
شندهار : عال ، ونعم بيك يا زريق . ( يضافه )  
الجميع : ونعم بك يا زريق ..  
قاسم : ( من وراء الصندوق ) زريق ؟ مش دا اللي  
كان أصله صبيى وفسد ؟ ( يعطس )  
شندهار : ( لزريق ) يرحمكم الله .  
زريق : مش أنا اللي عطست يا ريس  
الجميع : ولا أنا . ولا أنا . ولا أنا .  
شندهار : هه ؟ أمال مين ؟ فيه حد غيركم ؟ فيسه  
حد غريب هنا ، والا ايه ؟ ( يتلفت في أنحاء المفارة .  
الجميع يتلفتون ويبحثون ) . فتشوا .  
مسرور : ( يعثر على قاسم وراء الصندوق ) آه .  
امسك . ( يمسك قاسم ويجره بينما شندهار وزريق  
يلتفتان فجأة ) .  
قاسم : ( بخوف - صارخا ) مش أنا ياسى .. ياسى  
الحرامى . فى عرضك ياسى الحرامى .  
زريق : ( على حدة ) دا مين ؟ قاسم اللي كنت عنده  
زمان ؟  
شندهار : ( بشدة وغلظة ووحشية ) بتعمل ايه هنا  
يا ملعون ؟ .. دخلت ازاي ؟  
قاسم : ( مرتجفا رعبا ) ولا حاجة . معدى ساعة  
ضهرية لقيت الباب مفتوح قلت أخش اقبل واطلع .  
شندهار : كداب . بابنا مستحيل يكون مفتوح ..

باينا بيتقفل لواحده يا مجرم . وايه جيويك دى ، مالها  
 منتفخة كده ؟ فتشوه . ( اللصوص يفتشونه )  
 مسرور : ( يخرج الجواهر ) جواهرنا .  
 شندهار : طيب قلنسا انك دخلت ثقيل ، ودول  
 واخذهم ليه ؟  
 قاسم : ( برعب وحيرة ) دول واخذهم .. واخذهم  
 عينة بس ، أفرج عليهم الجماعة .. وار .. وأرجهم  
 تانى .  
 شندهار : واخذهم عينه ؟ بقا اسمع . انت عرفت  
 سرنا ، ودخلت هنا ودا مالوش عندنا غير جزا واحد ..  
 قاسم : واحد ؟ .. ومن غير مؤاخذه هو ايه ؟  
 شندهار : ( بشدة ) الموت !  
 الجميع : ( بشدة ) الموت .  
 قاسم : يا خبر أسود . ( بخوف بيكي ) الموت حته  
 واحده كده ؟ فى عرضك ياسى المنصر . آدى ايديك  
 ( بيوس يديه ) معلش النوبة . تبت وحرمت وحياة  
 شنبك 4 ياسى الشيخ . لو كنت اعرف ان فيها موت  
 ما كنت عتبتها ابدا . هه . وآدى رجلك ( بيوس  
 رجله )  
 شندهار : ( لا يجيب . بل يخرج سيفه القصير  
 المقوس . ) استعد . قدامك دقيقة ونص .  
 قاسم : ( بيكي ) آى .. يانى . رحى فى شربة مايه .  
 دقيقة ونص ازاي ؟ يا مولانا .. بعد دقيقة ونص اموت ؟  
 بعد دقيقة ونص ابقى مفيش ؟ خففوا الحكم . الرافة  
 ياهو . استأنف .  
 شندهار : ( يرفع سيفه ليضرب - بغلظة ) خلاص ..  
 قاسم : ( يرمى بوجهه الى الارض بسرعة ) اشهد  
 الا اله الا الله .



شندهار : ( يضع السيف في جرابه ) من حق . جات لي فكرة . . زريق ( زريق يكون بعيدا كى لا يرى قاسم وهو يقتل . )

زريق : نعم ياريس ؟

شندهار : بقا انت تعرف يا زريق اني غلبت ادور لك على طريقة لجل تقتل مرة - حاكم انت كويس في كله ، بس يا خسارتك ، ايدك مش واخده على القتل . بالك انت متى ما قتلت مره وعنيك شافت الدم في الحال ايدك تمشى وتدرى . وادى الفرصة جت . . انت اللي حاتقتل لنا بايدك المجرم ده .

زريق : ( برعب ) انا ؟

شندهار : ايوه ، لجل تتمرن . .

قاسم : ( برعب : على حدة ) يتمرن على زقبتى ؟

ياني . .

شندهار : ياالله . آدى احنا سايبينه لك . اشتغل . احنا داخلين الدهليز ده نقسم الايراد . وحانرجع نلاقى كل شيء انتهى . هه ؟

زريق : ما تخفش . مالكوش الا اقطعه لكم اربع تربع واطلع لكم فشته بعفشته بيت الكلاوى .

قاسم : وانا خروف العيد يا ابن الكلب . . ؟

شندهار : وتبقى ترمى جتته في البير .

زريق : ايوه عارف . هنا ( يشير للجهة اليمنى ) .

شندهار : بس تبقى تقلعه هدومه . ويكره ان شاء الله تروح ترميها على ابواب المدينة لجل آثاره تختفى .

قاسم : ( على حدة ) ان شاء الله انت تختفى .

زريق : مفهوم .

شندهار : هه . شد حيلك انت بقا وربنا همك .

يا الله احنا يا اخوان بنا لتقسيم الغنائم .  
الجميع : لتقسيم الغنائم . ( يخرج الجميع ما عدا  
زريق وقاسم . )

قاسم : ( ينهض بسرعة ) اهم انخفوا .. زريق  
.. حبیبى .. يا ابنى .. يا اخويا يا زريق .. واحشنى  
وحياة النبى يا روحى يا زريق .

زريق : ( يجذ ) هو ايه ؟ ايه ده ؟ جرى ايه ؟

قاسم : ما احنا عارفين بعضنا يا حبیبى . انت  
زريق حبیبى القديم وانا قاسم سيدك ال ..

زريق : اللى طردنى بالشلوط ورمالى هسدمى فى  
الحارة عاشان بلحتين ادتهم لى مراتك يا ندل .

قاسم : احنا حنعيد القديم ليه يا زريق با خويا ؟  
دا شىء بقاله زمان

زريق : صدقت . احنا لنا الحاضر .. ( يستل سيفه )

قاسم : هنه .. ايه ده ؟ انت ناوى جد ؟

زريق : اه ، ناوى جد . امال ناوى لعب ؟

قاسم : ( متباكيا ) مش ممكن يا زريق .. بقا انت

حاتموتنى بصحيح ؟

زريق : لا ، حاموتك كده وكده . ( بشدة ) انت

مش سامع يا شيخ انت بودنك أمر الرئيس ؟ .. حا خالف

ازاى ؟ ( بشدة ) حضر رقتك .

قاسم : ( يبكى بصوت مخنوق ويركع ) زريق .

عزى وحبیبى .. يا زر .. يق .. سقت عليك

النبى . طب لجل خاطر مراتى الطيبة اللى كانت بتديك

البلح .

زريق : ما هو دا لجل خاطرها .. انى حا اريحها

منك .. دا موتك يعمر بيوت .. دا اللى يدبحك تتكتب

له حسنة .

- قاسم : طب اديك انا حسنة وسييتي .
- زريق : حضر رقبتهك امال . ( يفكر قليلا ) طب اسمع انت عايز تعيش ؟
- قاسم : ودي عايزه سؤال يا زريق يا ابني ؟
- زريق : ( كانه يكلم نفسه ) لكن انت لازم تموت . . لازم تكون ميت .
- قاسم : ( بخوف ) وبعدين بقا . . ؟
- زريق : ( مستمرا كأنما يكلم نفسه ويفكر ) ان كان فيه طريقه تكون بها ميت ولا انتشميت .
- قاسم : ميت ولا انتشميت ؟ ( ينظر لزريق . محملا بارتياح ) سلامة عقلك يا زريق يا خويا .
- زريق : ( مستمرا ) تكون ميت في نظر الناس كلها وحي في نظري ونظرك . . .
- قاسم : ( بفرح ) ابوه يسلم نظرك . . مش بقى اكون حي والسلام اكل وأشرب وعائش ؟ خلاص ! أنا مالي ومال نظرك ونظر الناس ؟
- زريق : ( ينتهي من تفكيره ويلتفت الى قاسم بجسد واهتمام ) اسمع بقا . انت عايز تعيش ؟
- قاسم : آه .
- زريق : مفيش غير طريقه واحده : من النهارده ، من دلوقت مفيش واحد اسمه قاسم . خلاص . مات واندفن فاهم ؟
- قاسم : هيه . . .
- زريق : دلوقت خد ( يخرج له خنجرا من حزامه ) احلف لى بالله على هذا الخنجر انك تكون في نظر الناس كلها ميت ، طول ما فيه حرامى واحسد من المنصر ده عايش . بالله احلف .

قاسم : لكن !!  
 زريق : حاتلكن .. تموت !  
 قاسم : لا ، لا ، لا . احلف . احلف (يحلف على الخنجر)  
 زريق : اسمع كمان . يكون فى معلومك ان خطر لك  
 يوم انك ترجع فى يمينك ف ( يهز له الخنجر ) مفيش  
 غير ده وشرف راس ابوك . آه يعنى اعمل حسابك ..  
 اقل كلمة ولا اقل حركة يتعرف منها انك حى يكون عليها  
 ضياع اجلك جد .. ادينى بوصيك  
 قاسم : ماتخافشى . بس .. انا مش فاهم لسه ..  
 انا ميت دلوقت ؟ هه ؟  
 زريق : آه  
 قاسم : ازاي بقا ؟  
 زريق : اقول لك : قاسم مات خلاص  
 قاسم : وانا مين امال ؟  
 زريق : انت حرامى ويانا .. بقا احنا ناقصنا واحد  
 يكمل الاربعين . فاديك انت اهو . ودلوقت اقدمك  
 للريس انك الحرامى الاربعين اللى حاتكمل العدد  
 قاسم : حرامى ؟ انا السيد المحترم والتاجر الشهير ،  
 حرامى ؟  
 زريق : مفيش فرق كبير بين الاثنين  
 قاسم : لكن ..  
 زريق : حاتلكن .. تموت  
 قاسم : لا ، لا ، لا . حرامى ، حرامى . لكن ..  
 زريق : حاتلكن ليه ؟ انت يعنى مايزنى اعمل لك ايه  
 اكثر من كده ؟ اخذك اوصلك راكب التختروان بالعبيد  
 والطبل لحد ماتدخل بيتكم واقول لك شرفت وانسنت  
 وابقى كتر من الزيارات ؟

- قاسم : آه ، ادى انت فاهم الواجب أهوه  
زريق : بقا التخريف بتاعك ده مانش عايزه. والحكاية  
كلمتين ، تطاوعنى كان بها . ما انتش عايز تطاوع قوللى  
وانا انهى لك اجلك . وريحنسى ماتطلع ليش روحى .  
حرامى ولا تموت ؟  
قاسم : لا .. حرامى .. حرامى .. حرامى  
زريق : ايوه كده . احمد ربك اللى انت لسه عايش.  
يالله فر بقا اقمعد على الصندوق ده  
قاسم : ليه ؟  
زريق : لجل نقلاب لك وشك (يخرج من الصندوق  
موس وفوطه . )  
قاسم : نقلاب لى وشى ؟  
زريق : ( يلبسه الفوطه ويضع له الصابون  
على دقنه )  
قاسم : حيلك . حا تعمل ايه بس ، قوللى ..  
زريق : حا اخلق لك شنبك وشعرك ودقنك نمرة  
واحد  
قاسم : وازاى انت تحلق شنبى ودقنى ؟ ايش دخل  
شنبى فى الكلام دا كله ، يا جِدع انت ؟ اذا كان ولا بدائك  
تتمرن على الحلاقة خد خف لى شعرى من صحن راسى،  
بس ماتاخذش المقاصيص  
زريق : ( بشدة ) بقول لك لا بد من حلقك كلك نمرة  
واحد . فاهم والا لا ، لاجل ماتتمرفش انك قاسم بابا ف ..  
قاسم : لكن ..  
زريق : حا لكنك .. تموت  
قاسم : لا، لا، لا . طب اخلق .. اخلق  
زريق : ( يحلق له لحيته وشاربه ) دلوقت وشك بروق

شوية وينضف وتدعى لى  
قاسم : يا خسارة شنبي . يا دقنى . يا مقامى  
زريق : مقامك ايه ؟ اخص على دا مقام . دى دقن  
دى اللى عاملة زى عش الدبابير ؟ شيل بلاش وساخة  
قاسم : ماتخلى لى الشنب (الآن بلا شارب ولا  
لحية ) خلاص ؟  
زريق : اسمع امال . استنه . لسه الدقة (يتناول  
ريشه ويقمسها فى حبر ويرسم به دقة على وجهه . )  
قاسم : دقة وشم . مش بصحيح . . رسم بس .هه .  
( يرسم له ) ادقك غراب (عند اذنه) هنا ، ولا سبع ماسك  
سيف ؟  
قاسم : أنا عارف ماسك سيف ولا ماسك مقشه ؟  
لخبط زى ماتلخبط . اهو اللى من قسمتى شفتسه  
بعينى  
زريق : هه . خلاص . نعيما . . استنه اما اوريك  
وشك فى المرابة . (يفتح الصندوق ويخرج مرآة صغيرة)  
شوف بقا .  
قاسم : ( ينظر فى المرآة فيلعر ) هه - دا مين ؟ مش  
ممکن . . يا حفيظ  
زريق : يا شيخ اتلهى . امال الاول كنت تقول ايه ، دا  
انت دلوقت نعمة من الله . فرق بعد السما عن الارض  
عن الاول  
قاسم : (بأسف) الاول كان احسن الف مرة  
زريق : دا بس اكمن ذوقك براطيشنى زى خلقتك  
قاسم : الله يحفظك  
زريق : قوم بقا غير واقطع هدومك دى وانت تبقي واحد  
تانى من غير كلام . (يذهب الى اليسار ويأتى بمسلبس

اخرى ( خد . البس . قوام . )ساعده على قلع هدومه  
بسرعة

قاسم : بس استنه ، طول بالك .. تكزع القفطان ..  
اللى ما بقالوش سننتين  
زريق : هه ، يالله البس الزبون الاول

قاسم : ( يلبس ) يا ساتر . ضيق قوى ومشحوط ،  
شوف ازاي ؟

زريق : احسن . والقميص

قاسم : واسع قوى

زريق : احسن .. ( ينظر له ) ايوه ، اديك بقيت  
مفتخر خالص

قاسم : ( ينظر فى المرآة ) دهده .. دانا بقيت عامل  
زى الحرامية

زريق : طب ماهو دا اللى احنا عايزينه يالوح

قاسم : الله يحفظك

زريق : دلوقت بقا ..

قاسم : الله .. حقا ان شافتنى زييدة كده ..

زريق : مسين ؟

قاسم : مراتى ..

زريق : مرآة المرحوم قاسم ( يزغده )

قاسم : ايوه ياسيدى المرحوم اللى ماهش مرحوم

زريق : تعالى بقى اما اعرفك بأخوانك واقدمك للريس

واسمع . يكون فى معاومك من دلوقت ماسمكش قاسم .  
اسمك ميمون

قاسم : ايه ؟ اخيه .. دا ايه الاسم القرودى ده ؟

زريق : خليك فاكر بقا .. اما اقول تعالى ياميمون،

روح ياميمون يعنى انت ..

قاسم : طب بس شوف لنا اسم غير ده ..  
زريق : مفيش غيره . هو دا اللي راكب على سحنتك  
تمام

قاسم : لكن ..

زريق : حاتلكن .. تموت ..

قاسم : لا، لا، لا .. ميمون ، ميمون

(من الداخل لحن الحرامية وضجتهم )

زريق : ( يسحب قاسم ) يالله عندهم بقا .

**سسستار**



## لهرون الرشيد وهرودن الرشيد « مسرحية مرتجلة »

يتقدم مدير الفرقة ومعه المثلون الى الجمهور  
ويقول :

– المسرحية التي نعرضها عليكم اليوم هي مسرحية  
مرتجلة . ومعنى انها مرتجلة هو أنها ليست نصا مكتوبا  
ولا حوارا موضوعا . بعبارة اخرى هي مجرد اختيار  
حكاية تتفق عليها جميعا ثم نوزع اشخاصها على الممثلين،  
وتتركهم يعيشون القصة وينطقون حوارها على الفور ..  
كما تمليه البديهة الحاضرة

هذا بالطبع – كما ترون – ليس بالعمل السهل . لانه  
يقتضى من الممثل قدرة على التأليف التلقائي لحواره .  
ولهذا جئنا لكم بممثلين لهم من الدراية والخبرة وحسن  
التصرف وسرعة الخاطر ما يمكنهم من هذا العرض  
الصعب . والان هلموا بنا نبحث عن حكاية مناسبة

أظن ان خير حكاية مناسبة لهذا العرض هي، الحكايات  
القديمة المستمدة من الكتب الفابرة . لان شخصياتها  
معروفة لنا من الصغر . فما قولكم فى قصة من قصص  
الف ليلة وليلة ؟

هناك فيما اعتقد قصة تصلح لهذه التجربة . لان الممثل  
فيها يستطيع ان يكون جادا او ساخرا على حسب طبيعته  
او قدرته .. اقترح حكاية لهرون الرشيد فى كتاب

الف ليلة وليلة . مضمونها انه علم بوجود جماعة اتخذت لها مكانا تلتقى فيه لتعيش حياة هى صورة من حياته هو . فمنهم من جعل نفسه امير المؤمنين هرون الرشيد ومنهم من اتخذ صفة الوزير جعفر ، ومنهم من كان السيف مسرور وهلم جرا . فأغراه ذلك بالذهاب اليهم ومشاهدة احوالهم .. ذلك هو لب الحكاية . وأظنها موافقة للفرض . اذن فلنبدا العمل .

وأول ما نبدأ به بالطبع هو ان نوزع الادوار على الممثلين ما رأيكم فى كل هذا يا جمهورنا العزيز . تكلموا . تكلموا بكل حرية ..

الجمهور : يبدى رايه كما يتفق بدون اعداد او

ترتيب

مدير الفرقة : على كل حال نبدأ ونرى ما سيكون .  
والآن كل ممثل يختار دوره بكل حرية . اتفقوا فيما بينكم جميعا على الادوار . وبسرعة أرجوكم !

( الممثلون يتناقشون علنا ويختارون )

اخترتم ؟ عظيم .. فليتقدم اذن هرون الرشيد ، ويجلس هاهنا . فى قصره على سرير الملك .. حسن جدا .. والآن ايها الملك ، ماذا انت فاعل ؟

هرون الرشيد : انى جالس فى قصرى استمع الى غناء جارية من الجوارى ، واطرى غناها وجمالها . وسانتقى بالطبع الالفاظ التى تجمع بين رقعة المعجب وجلال الملك ، مما يلائم الشخصية ويناسب الموقف . وقد امرت ان لا يقطع على خلوتى احد سوى وزيرى جعفر . وهو بالفعل قد قطع على الخلوة ودخل يبلغنى بالخبر الغريب

جعفر الوزير : ادخل على امير المؤمنين واحييه بتحية

الملوك وابلغه بخبر هذه الجماعة العجيبة التي تصنع منا صورة مصفرة لا ندرى مغزاها ولا الغرض منها

هرون الرشيد : وهنا اسأل وزيرى جعفر وانا مندهش عما اذا كان شاهد ذلك بنفسه فيجيب بالنفى ، وبأنه عرف الامر من أحد تابعيه . فاقترح عليه أن نذهب معا لنشاهد ذلك متخفين فى زى التجار

مدير الفرقة : والآن ، اليكم المكان الآخر ،وهى الصورة المصفرة لسرير الملك فى قصر الخليفة . وهى عبارة عن قاعة رحبة فى خان بأقصى المدينة . القاعة كما ترون غاصة بالناس . وفى صدرها نصب سرير من جريد يجلس فوقه رجل له عمامة هرون الرشيد ، ويقف عن يمينه رجل فى هيئة الوزير جعفر ، وخلفه رجل آخر فى دور السيف مسرور . ماذا يقولون ويفعلون ؟ هذا ماسنراه فى الحال

هرون الرشيد الثانى : كلامى كله يدور حول فساد الامور فى قصر هرون الرشيد الاصلى . وكيف انه مشغول بجواريه ومغانيه ومجالس الانس والطرب . أغلب وقته يصرفه فى توافه الامور . اما مصالح شعبه فهى عنده فى المقام الثانى . انه لا يفكر الا فى شخصه اما رعيته فمتروك امرها الى اعوانه المفسدين ، أو الى المتسلطين الطموحين من امثال وزيره جعفر ، أو المجرمين السفاحين من امثال سيافه مسرور

هرون الرشيد الاصلى : ماشاء الله ! ماشاء الله ! ( يهمس بها ويكظم غيظه . ويحاول أن يهدى ثورة جعفر ووزيره الاصلى الذى يكاد يتفجر . )  
هرون الرشيد الثانى : بعد ان ينتهى من شرح مفاسد حكم هرون الرشيد الاصلى ، يطلب الكلام من وزيره جعفر الثانى

جعفر الثانى : يمدد هو الآخر مظالم حكم جعفر الاصلى وكيف انه اختلس السلطة فى البلاد ليقرب المحاسبين من الادعياء ، ويفدق على الاصفياء ويحرم ويضطهد الصالحين والنصحاء ، ويزج بهم فى السجون

جعفر الاصلى : يتلمل ولا يطيق صبرا ويهمس للملك بأن هذه ثورة وان هؤلاء من المتأمرين والخوارج . ولكن الملك يهدئه ويطلب اليه الانتظار حتى النهاية ، لمعرفة كل الحكاية

هرون الرشيد الثانى: يبدأ فى الكلام عن نفسه باعتباره الخليفة المثالى الذى يحقق ماينبغى ان يكون عليه الحكم .. ويرسم البرنامج الاصلاحى الذى يكفل للشعب رخاء وهناء ويطلب من وزيره الكلام

جعفر الثانى : يطنب هو الآخر فى مدح نفسه وفيما سيقوم به من علاج الفساد واقامة العدل بين الرعيعة وفتح بابه لكل مظلوم ، واسناد المناصب لخير أهلها

السياف مسرور الثانى : يسأل عن وظيفته اذا زال الظلم والارهاب

هرون الثانى : يجيبه بأنه سيكون مجرد منفذ للقانون والعدالة لا لأوامره أو أوامر غيره الشخصية

جعفر الاصلى : لا يطيق مايرى ويسمع ويهمس للخليفة بنغيظ يكاد ينفجر هؤلاء عصاة وثائرون وخوارج ولا بد من قطع رقابهم

هرون الاصلى : مغتاض هو الآخر ولكنه يتمالك أعصابه ، ويهدىء من روع وزيره

جعفر الاصلى : يا مولاي .. هؤلاء خطر على الدولة .. هرون الاصلى : اصبر يا جعفر ، اصبر .. ( ويسمع حوارهما المهموس احد الجالسين بجوارهما )

ويتفرس في وجهيهما ويكتشف حقيقتهما . وعندئذ ينسحب خفية ويتسلل الى أن يقترب من هرون الثاني فيهمس في أذنه . . . وإذا به يضطرب ويرتبك ثم يتماسك بسرعة ويحاول معالجة الموقف بطريقة فجائية مضحكة تكاد تلفت نظر الآخرين . . )

هرون الثاني : هذا الحكيم الصالح الذي تحدثت عنه الآن وقلت انه يحقق للرعية كل رخاء وهناء هو مايقوم به الآن فعلا بالتمام والكمال خليفتنا المفدى هرون الرشيد ادام الله عزه ودعم ملكه وحمى عرشه واطال عمره

جعفر الثاني : ينظر الى هرون الثاني مستغربا مستفهما كيف ذلك ؟ ما هذا الكلام ؟  
هرون الثاني : يغمز بعينه خفية الى زميله ، ويشير له من طرف خفي الى الحاضرين .

جعفر الثاني : يفهم في الحال الموقف ، ويبدأ هو الاخر في تغيير اقواله بالنسبة الى الوزير جعفر ويقول :

وندعو كذلك بالتوفيق واليمن والاقبال لوزيرنا الهمام جعفر ، متعه الله بثقة مولانا أمير المؤمنين فهو نعم الوزير المخلص الامين . .

( لا بد هنا أن يكون الجمهور قد لاحظ التغيير المفاجيء ويستحسن ان يكون هذا بطريقة تلقائية . . أى أن مدير الفرقة يطلب الى احد الحاضرين الكلام . . ومن يرفض أو يخجل يتركه ويسأل غيره . . دون الالتجاء على الاطلاق الى الطريقة القديمة المفتعلة التي كانت تتبع من دس ممثلين بين الجمهور يلقنون دورا موضوعا وكلاما مؤلفا . )

مدير الفرقة : يستطيع ان يشير على الجمهور ، اعانة له على المشاركة في الموقف - بأن يذكره بالاتهامات التي سبق لهرون الثاني ووزيره أن قذفا بها حكيم الخليفة

وزيره الاصلى ، ويطلب من الحاضرين توجيه السؤال ،

هرون الثانى : يقول تبريرا لذلك انه كان يتكلم  
بلسان اعداء الخليفة ، حفظه الله .

جعفر الثانى : يكرر كذلك الدفاع بأن خصوم الوزير  
جعفر هم الذين يقولون فيه ما قال وانه كان يمثل رأى  
الخصوم لا رايه هو . .

هرون الاصلى : يرى الانسب الانصراف الان قبل ان  
يكتشف الجمهور وجودهما ، لان الموقف بدأ يتضح .

جعفر الاصلى : ينهض بنهوض الخليفة وهو يهمس :  
لابد من عقاب هذه الجماعة . .

هرون الاصلى : يقول له ان الجمهور سيعاقبهم بنفسه  
على نفاقهم بالصفح على الاقضية . .

بعد انصراف الخليفة ووزيره جعفر خفية دون ان يشعر  
أحد من الحاضرين يعود مدير الفرقة مرة أخرى الى اشراك  
الجمهور بأن يغريه بسؤال هرون الثانى وجعفر الثانى عن  
سر هذا التقلب . . ،

هرون الثانى : يضطر الى التصريح بأن الخليفة ووزيره  
كانا بين الحاضرين متخفين فى زى التجار ، فما الذى كان  
يستطيع ان يفعله غير ما فعل هو وزميله ؟ . . هل يعرض  
رقبته للقطع من السياف أو ينافق ويدارى الموقف وينقذ  
حياته وحياته صاحبه ؟

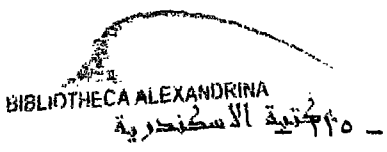
مدير الفرقة : السؤال اذن للجمهور ؟ هل كان يفضل  
الشجاعة مع الموت ، أو المدارة مع النجاة ؟  
ويترك النقاش مفتوحا بين الجمهور والممثلين تلقائيا ،  
على البديهة ، دون اعداد أو ترتيب . لأن أى اعداد سابق  
هنا يخرج المسرحية فى الحال من نطاق المسرحية المرتجلة  
الى مجال المسرحية المؤلفة .

توفيق الحكيم

شهادة العائل

لأنه الوجود في أنه أرسل هذه الرسالة إلى عمر يقول في اليوم  
 ولكن لم أقتل فهو ليست بمشكلة قلب ولد استلج أنه أصعب إلى  
 في عصرنا هر في الإخبار أهدأ مشاة عن ذلكم أم ليست بمشكلة  
 على الإطبله . وعلو الصرخ لا تهي هذه المشمة فما لمه المبروح ثرا .  
 مثلثي في اجناس . اني أريد أن أقتل . نعم أقتل أن مشهه  
 لا تظنه اني اهدى يا سيدي فانا الكهنة في كابل فورا العميقة والديون  
 ناسه اني اصبح بك بينك البينة البيته عند .  
 لا تشرح وتسمي اني اود له أقتل لدرنهم ان لينة نأقو نرادن  
 أو لاق سببه من فعهه الإصباغ اليما لينة فله أقتل لينة الديسياب .  
 لسبب واحد فمر اني عازلت في الثانية عشرة من عمره ولم اصبح بعد  
 لينة العرافة أنه فعمل ملاسا في قلب . فبها اصبح بعد اني اود أنه  
 أقتل شيئا فله اني اود أنه أقتل زبج لذسياب فله اعلرك انا فبفس .  
 لانا اعمية أنه هذه الكذب تولدت في ذهن ولد أعمرنا لينة اناش ودفقت  
 في ذهنه ، واق افيانا اعمية أنه مرة فاصت برملون إلى أنه أقتل أنه  
 سلطه اناش فاهياتا الود في " الخبز " و " يد سليله شمد ، فبها  
 يدخل اناش فله اقص أم يدى سيرة إلى طمعه في لولد أنه احسنه  
 بعضه ورا اني فاسم لفسر في الرقة التاسع .

وصلت هذه الرسالة الى توفيق الحكيم ذات صباح ، في  
 مكتبه بأخبار اليوم ، من قارئة تقول : « أريد أن أقتل » ،  
 فحولها الى مسرحية طريفة ، عنوانا منتزعا  
 من صلب الرميالة : « أريد أن أقتل » ..



## مسرحيات توفيق الحكيم مرتبة زمنيا

	١٩١٩		١
مفقودة -		الضيف الثقيل -	
لم تنشر	٢٢	أمينوسا -	٢
مفقودة -	٢٤	العريس -	٣
لم تنشر		خاتم سليمان -	٤
*	٢٣	المرأة الجديدة -	٥
لم تنشر	٢٥	على بابا -	٦
*	٢٦	شباك التذاكر -	٧
*	٢٨	الخروج من الجنة -	٨
*	٢٩	سر المنتحرة -	٩
*	٣٠	حياة تحطمت -	١٠
*	٣١	رصاصه في القلب -	١١
*	٣٢	الزمار -	١٢
	٣٣	شهر زاد -	١٣
	٣٤	أهل الكهف -	١٤
*	٣٥	جنسنا اللطيف -	١٥
*	٣٥	نهز الجنون -	١٦
*	٣٨	حديث صحفى -	١٧
٥٤ -	٣٩	براكسا -	١٨
*	٤١	صلاة الملائكة -	١٩
	٤٢	بجماليون -	٢٠
	٤٣	سليمان الحكيم -	٢١
٥٠ -	٤٥	مسرح المجتمع -	٢٢



*	٤٧	لا تبغثنى عن الحقيقة	٢٣ -
	٤٩	أوديب	٢٤ -
*	٤٩	الصندوق	٢٥ -
*	٥٠	دقت الساعة	٢٦ -
*	٥١	الشیطان فى خطر	٢٧ -
*	٥١	بین الحرب والسلام	٢٨ -
*	٥١	لكل مجتهد نصيب	٢٩ -
*	٥٤	الايدى الناعمة	٣٠ -
	٥٥	ايزيس	٣١ -
*	٥٥	نحو حياة أفضل	٣٢ -
*	٥٥	صاحبة الجلالة	٣٣ -
	٥٦	الصفقة	٣٤ -
	٥٧	لعبة الموت	٣٥ -
	٥٧	اشواك السلام	٣٦ -
	٥٨	رحلة الى الغد	٣٧ -
	٦٠	السلطان الحائر	٣٨ -
	٦٢	يا طالع الشجرة	٣٩ -
٦٣ -	٦٢	رحلة صيد - رحلة قطار	٤٠ -
	٦٣	الطعام لكل فم	٤١ -
	٦٥	شمس النهار	٤٢ -
	٦٦	الورطة	٤٣ -
	٦٦	مصير صرصار	٤٤ -
*	٦٦	كل شيء فى محله	٤٥ -
	٦٧	بنك القلق	٤٦ -
		هرون الرشيد	٤٧ -
	٦٩	وهرون الرشيد	

المسرحيات ذات النجمة \* نشرت فى مجموعة : « المسرح النوع »

## فهرس

صفحة

### القسم الاول

٨	تقديم
١٣	الفصل الاول : فنان الفرجة
٤١	الفصل الثاني : فنان الفكر
٦٠	الفصل الثالث : مسرح على الورق
٨٢	الفصل الرابع : التوازن
١١٦	الفصل الخامس : الفنان ينكسر قلبه
١٣٥	الفصل السادس : البحث عن قوالب جديدة
١٥٦	خاتمة

### القسم الثاني : نصوص ووثائق

١٦٢	اضحك أيها البلياتشو : عن زهرة العمر
١٦٥	شاعرة الهجاء : عن عدالة وفن
١٦٨	الفصل الثاني من مسرحية : المرأة الجديدة
١٩٦	الفصل الرابع من أوبريت : على بابا
٢٠٩	مسرحية . مروون الرشيد وهرون الرشيد
٢١٥	وثائق
٢١٧	مسرحيات توفيق الحكيم مرتبه زمنيا

**وكلاء اشتراكات مجلات دارالكتاب**

**THE ARABIC PUBLICATIONS  
DISTRIBUTION BUREAU  
7, Bishopstrove Road  
London S.E. 26  
ENGLAND.**

**: انجلترا**

**M. Miguel Maccul Cury.  
R. 25 de Marac, 994  
Caixa Postal 7406.  
Sao Paulo, BRASIL.**

**: البرازيل**



## هذا الكتاب

في الاربعينات ، اطلق توفيق الحكيم على مسرحه عبارة « مسرح  
الذهن » فكانما اطلق همرا صنعاياطل يدور حول مسرحه حتى الان  
ملتقظا صورا واضحة واخرى مشوشة لهذا المسرح ..

تشبث النقاد بهذه العبارة واخذوها قضية مسلمة . فهي اولا تصمد  
عن « صاحب الشأن » ، وهو ادرى بما يكتب ..

وهي تصف - الى جوار هذا - سمات بعينها في بعض مسرحيات  
الحكيم التي يغلب فيها الطابع الفكري على طابع العرض المسرحي ..

ولكن القول بان مسرح الحكيم هو مسرح الذهن وحسب يغفل جانبا  
هاما من هذا المسرح ، هو ذلك الصراع المتصل بين فنان الفرجة في  
توفيق الحكيم وفنان الفكر ، كل يريد ان يخلو له المسرح

ذلك ان توفيق الحكيم ليس فناواوحدا وحسب وانما هو انسان .  
والكتاب الحالي يتتبع هذا الصراع بين الفنانين منذ

حين كتب توفيق الحكيم مسرحية المرأة الجديدة - وه  
اساسا - وملاها بالفكاهة والهزل الرقيق والفليظ ما  
على نفسه مافعل واعتذر عنه وان أكد انه ما أقدم :  
رسائله للمتفرجين ..

من تلك اللحظة بدأ صراع طويل بين فنان الفرجة وفي  
الكتاب حكايته حتى آخر ماكتب توفيق الحكيم من مسرحية

Bibliotheca Alexandrina



0237314

