رباعية نجيب سرور

امين العيوطي
المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

نبذة عن نجيب سرور:

نجيب سرور شاعر ورجل مسرح. ورث حب الشعر عن أبيه، ودرس فنون المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، ثم سافر في بعثة الى موسكو لدراسة الاخراج. عمل مخرجا بهيئة المسرح، حيث حصل على درجة «فنان قدير»، كما عمل بالتدريس في المعهد الذي تخرج منه. قام باخراج **وابور الطحين** لنعمان عاشور **وبستان الكرز** لتشيكوف، **وأ . ب.** لنظام حكمت. له من الاعمال المسرحية: **ياسين وبهية، آه ياليل ياقمر، قولوا لعين الشمس، يابهية وخبريني، منين أجيب ناس، الكلمات المتقاطعة، الحكم قبل المداولة، الذباب الازرق، ملك الشحاتين،** وله في شئون المسرح **حوار في المسرح،** كما ترك ثلاثة دواوين شعرية: **التراجيديا الانسانية، لزوم مالايلزم، رباعيات.** وقد توفي عام ١٩٧٨ عن عمر يناهز الخامسة والأربعين.

الملخص

لم ينل نجيب سرور حظه من الدراسة الجادة حتى الآن. وليست هذه الدراسة سوى محاولة للتعرف على بعض جوانب فن نجيب سرور المسرحي. وهي تركز على أربع من مسرحياته هي ؛ **ياسين وبهية، آه ياليل ياقمر، قولوا لعين الشمس، ويابهية وخبريني،** وتزعم، بادىء ذي بدء ان الشاعر حين كتب عمله الأول كان موزعاً بين الشاعر الروائي ورجل المسرح فيه. ولهذا جاء عمله الأول عملا روائيا لايخلو من عناصر درامية، وجاءت

أعماله التالية أعمالا درامية لاتخلو من عناصر روائية. وظلت هذه الثنائية صفة أساسية في كل أعماله المسرحية تتخذ أشكالا عديدة، على الأخص في استعماله للجوقة. وقد خضعت هذه الثنائية في كل أعماله لتصوره أن المسرح كان، ويجب أن يظل جوقة وممثلين، وهو تصور استمده من المسرح الاغريقي أصلا.

لكن نجيب سرور، في كل ماكتبه للمسرح لم يكن يحاول ربط المسرح العربي بالمسرح الاغريقي أو الأوروبي، بقدر ماكان يحاول أن يرد المسرح العربي الى أصوله في التراث الشعبي. ولهذا كان اعتماده على التراث الشعبي القصصي، وتطويعه للشكل المسرحي. وقد انعكس هذا على استغلاله لشكل السامر الشعبي الذي يتمثل في استخدامه للجوقة، والشعر العامي، والمواويل والرقصات والتشكيلات الشعبية، حتى يستطيع تأسيس شكل مسرحي ينبع من البيئة ومن التراث. وفي محاولته هذه كان نجيب سرور يلقى بكل ثقله في الصراع بين الأشكال الفنية «الرسمية» والأشكال الفنية الشعبية.

وقد كان تركيزنا في هذا البحث على الأعمال الاربعة المذكورة لأنها تشكل فيما بينها رباعية. وقد بدأ الشاعر هذه الأعمال وهو يخطط لكتابة ثلاثية مأساوية تتناول موضوعا واحدا، وفكرة واحدة، يطرحها على امتداد ثلاث مراحل زمنية من تاريخ مصر الحديث. غير أنه حين عرضت له فكرة كوميديا نقدية لها طابع معاصر مستمدة من الموضوع نفسه، فانه حول الثلاثية الى رباعية على النسق نفسه الذي ابتكره استخيلوس، وان جاءت شعبية صرفة في الشكل والمضمون. وبهذا كان أول من نجح في أن يحقق للمسرح العربي ماكان يصبو اليه الكثير من كتاب المسرح من تأسيس شكل مسرحي ينبع من البيئة ومن التراث، فوضع بهذا أساساً لمسرح عربي أصيل.

حين عرضت **ياسين وبهية** على مسرح نجيب بالقاهرة في نوفمبر ١٩٦٤، أثار النقاد الكثير من المشكلات النقدية حول أداء نجيب سرور الفني في هذا العمل، وحول طبيعة العمل الفنية، وبالطبع حول اخراج كرم مطاوع له. كان من بين النقاد من تساءل حول مدى حرية الكاتب في التصرف في الحدوتة الشعبية وتغيير ملامحها وزمانها، ومن بينهم من آثار قضية تطعيم اللغة الفصحي بالعامية، أو استخدام الشعر الجديد في المسرح، أو تطعيم الدراما الشعبية بالعنصر القصصي، أو مدى درامية هذا العمل على الاطلاق وعلاقته بالمسرح. ومن الناحية الأخرى كان هناك من اعتبر العمل قصيدة شعرية طويلة، أو قصة شعرية، أو ملحمة شعبية على الرغم مما بين هذه

التصنيفات الأدبية من تفاوت بالغ في تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي اليه العمل. وربما كانت هذه المداخل المختلفة الى العمل تدل على مدى استجابة النقد له. ومدى الجدية التي أخذوا بها، على الرغم من أنه كان في أغلب الأحيان جزئيا تنقصه نظرة شاملة، أو مجرد ملاحظات نقدية، أو نقدا يطبق على العمل معايير من خارجه دون فحص جاد لجوانبه الفنية المتعددة. غير ان أهم ماينم عنه النقد الذي تناول العمل هو مدى الحيرة التي وقع فيها الكثير من النقاد. بل ان نجيب سرور نفسه أوقعهم في المزيد من الحيرة حين نشر العمل في العدد الخامس من مطبوعاته **المسرحية، ١٩٦٥**، تحت عنوان فرعي «رواية شعرية»!

كان من بين من تناولوا العمل بالنقد محمود أمين العالم الذي انتقد العلاقة بين «القصة الشعرية» و بين «الملحمة الشعبية الصعيدية المشهورة» وانتقد ازدواجية اللغة. وانتهى في مقاله الى قوله :

على ان الذي بهرني حقا في المسرح هو المخرج كرم مطاوع، الذي جعل من هذه القصيدة الشعرية عملا مسرحيا. لقد استطاع بالديكور والحركة على المسرح والاضاءة أن يصوغ لوحات غاية في الجمال والروعة، وأن يرتفع بالنص الشعرى الى مستوى الانفعال الدرامي حقا. حقا ان الانفعال لم يأخذ خطا متصلا ناميا، ولكنه تألق في لحظات هنا وهناك. لقد كان يشدني صوت محمد الطوخي الراو ية وكورسه، وكان يشدني الأداء الصامت في أغلب الأحيان لنجمة ابراهيم وعلية الجزيري وحسن البارودى وأبو زهرة، كما كان يشدني الديكور واللوحات الضوئية...(١)

ومن الواضح أن الناقد يسقط عن العمل في هذا التقييم «الانفعال الدرامي»، بل انه لايعتبره عملا دراميا على الاطلاق، وان المخرج هو الذي صنع الدراما. وقدفاته ان المخرج لايستطيع ان يصنع دراما من لحظة غير درامية، أو من عمل غير درامي أصلا. صحيح أن كرم مطاوع استطاع ان يجسد الانفعال الدرامي في اللوحات العاطفية وغير العاطفية في مشهد الحريق، مثلا، الذي تلاعب فيه بوهج الاضاءة الحمراء، والمؤثرات الصوتية والتشكيلات الجمالية وتوزيع كلمات المشهد بين الراوى والكورس والشخصيات والمؤثرات الصوتية والايقاع الحركي والصوتي

المتلاحق، أو في مشاهد الأداء الصامت مثل مشهد زحف الفئوس على قصر الباشا على ايقاع صوت الراوى الرهيب، وايقاعات أصوات الكورس المزلزلة. كان في كل هذا يستغل كل امكانياته الجمالية التي تفوق بها على جيله من المخرجين، والتي تركت بصمتهاعلى المسرح العربي كله. لكن الاخراج كان يتحرك في هذا كله من خلال امكانيات النص الادبي.

وإضافة الى هذا، نستطيع أن نقول ان الأداء الصامت على ايقاع صوت الراوى ليس أمرا جديدا على المسرح والأمثلة على ذلك كثيرة. هناك مثلاً، **انتيجون** جان أنوى التي يستهلها المقدم بتقديم شخصيات المسرحية، وهي موزعة على خشبة المسرح، و بتوجيه الأنظار الى القدرية التي تحكم مصائرها. ونجد هذا، على سبيل المثال ايضا، في مسرح برتولت بريشت الملحمي. ففي **دائرة الطباشير القوقازية** يرتفع صوت المغنى يروى لحظة الصراع التي تقع فيها جروشا امام الطفل الذي تركته أمه، امرأة الحاكم، في لحظة الانقلاب، وهر بت. إن جروشا تتردد طو يلا بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها عبء انقاذ الطفل، و بين صوت الخير الذي يجذبها الى نجدته، حتى ينتصر الاغراء على الخير فيها. المغنى يحكي ، وجروشا تؤدي. و بين تحليل المغنى للموقف، وتعليقه عليه، وأداء جروشا الصامت تتبلور اللحظة دراميا في خط درامي متصاعد، حتى يصيح المغنى صيحته المدو ية: «ان الاغراء على الخير رهيب! [برخت: ٧٦] ولم يكن غريبا أن يلجأ نجيب سرور الى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه أنوى و بريشت، وغيرهما كثير من أمثال وليم بتلر ييتس وت . س. اليوت، حين أرادوا أن يعيدوا الى المسرح شخصية الجوقة التي غابت عنه طو يلا، وأن يسخروها لاستخدامات فنية متباينة. كان نجيب سرور ينتمي الى هذا التيار نفسه لكننا نستبق الحديث.

والواقع أن الكثير من النقاد فاتتهم العلاقة الوثيقة بين فن الرواية وفن المسرحية. وقد يبدو هذان اللونان من الفن غريبين أحدهما على الآخر في طبيعتهما ووسائلهما الفنية فالواحد يتوسل بالسرد، والآخر يتوسل بالفعل، بالحركة والصوت، غير انهما تر بط بينهما صلات قديمة منذ البداية. ربما كان الفن القصصي أسبق الى

الوجود في أشكاله الأولى من حكايات خرافية عن الجنيات والعفاريت والمردة، أو موروثات أسطورية عن الآلهة والأبطال، أو حواديث شعبية. ربما جاءت ملاحم هومر قبل مسرحيات ايسخيلوس، وسوفوكليز، و يوربيديز. وربما عرفنا نحن حلقات السمر التي يضربها المتفرجون حول شاعر الربابة، أو «الحكواتي»، وهو يقص علينا السير الشعبية في الأسواق والحارات، في الموالد والأعياد، قبل أن يحاول هذا القصاص المتجول أن يطور فنه السردي بأداء أقوال بعض الشخصيات التي يحكي عنها وعن أفعالها، بل إن هذا مادفع جورج برنارد شو الى أن يعزو نشأة فن الدراما الى اتحاد رغبتين: الرغبة في الاستمتاع بالرقص، والرغبة في سماع قصة من الشكل القصصي، اذن خرجت الدراما.

بل لعل هذين الفنين قد تبادلا الأماكن في كثير من فترات التاريخ. فعندما رفضت العصور الوسطى في أوروبا المسرح على أساس ديني لأنه فن وثنى بذيء، واكتفت بمسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية، كانت هناك شخصية القصاص المتجول الذي يؤدي بعض الأدوار في أثناء السرد، أو شخصية البلهوان، أو المهرج، أو شاعر الربابة الذي يغني المواويل ويحكي الحكايات في بيوت النبلاء والأمراء. لكن ما إن حلت فترة مستنيرة في عصر النهضة تسمح بقيام المسرح حتى استكمل المسرح أدواته وفتحت بيوت العرض أبوابها للجمهور. ووصل المسرح إلى قمة ازدهاره في العصر الاليزابيثي في انجلترا، فلم ينس شيكسبير صلات القربي بين الفنين، فاستعار من قصص بوكاشيو، أو المؤرخين من أمثال بلوتارك وهولينشيد، أو من قصص ملوك انجلترا الوثنيين مثل الملك لير، لينسج منه دارماته العظيمة. ثم ما أن ينحدر الفن المسرحي حتى تعود الرواية، أو الملحمة البرجوازية ــ كما يسميها بعض الدراسين ــ الى الازدهار، بل تصبح الفن الأثير لدى الطبقة الوسطى بحكم نزعتها الفردية. والآن نصل الى زمن يسير فيه الاثنان جنبا الى جنب، فيعبر الفنان الواحد بوسيلة قصصية، أو وسيلة درامية، فيعيد الى أذهاننا ماقاله أرسطو منذ خمسة وعشرين قرنا: «إن من يستطيع الحكم على أوجه الجمال والقصور في المأساة، يستطيع بالتساوي الحكم عليها في شعر الملاحم» [Aristitle: 22 - 23].

هذه العلاقة تركت أثرها في الدراما، وهي تتضح في حجم الدور الذي كانت الجوقة تؤديه في مراحل تطور الفن الدرامي المختلفة، أو بمعنى أدق في حجم الدور الذي كان الراوى يؤديه بالنسبة لحجم الدور الذي كان الممثل يؤديه. كان نجيب سرور يدرك هذه العلاقة. كان يدرك أن المسرحية في بداية نشأتها كانت تقوم على محور السرد الذي كان الكورس يقوم به. وعلى محور الترجمة الحركية والصوتية لما يقال ويحكى والتي كان يؤديها الممثل. يقول في دراسة له بعنوان: «دفاع عن الكورس: استنتاجات جديدة من حقائق قديمة»:

كانت الجوقة قبل تيسيس تروى الرواية بأكملها. غير انه حتى «المتضرعات» لاسخيلوس لم تكن المسرحية قد قطعت شوطا بعيداً عن الشعر الغنائي من ناحية، والروائي من ناحية أخرى. فقد كان أكثر من نصف أبياتها مخصصا للكورس. وكانت الشخصيات تقوم بسرد ماحدث بدلا من أن تقوم بفعله ــ أى تمثيله ــ وفي «أجاممنون» أيضا ظلت الأولوية للكورس، للأحاديث الطويلة، الفقرات الوصفية، الفقرات السردية. ولكن الكورس بدأ يفسح المجال ــ ولو قليلا ــ أمام الفعل، أى أمام الحضور المباشر للأبطال. أما لدى سوفوكليس فقد أصبحت الأولوية «للفعل»، للحضور المباشر، وان ظلت الطبيعة الثنائية للمسرحيات الاغريقية .. كورس + ممثلون! [حوار في المسرح : ١٣٩].

غير أننا يجب ان نستدرك فيما يقوله نجيب سرور أمرا مهما. صحيح أن اسخيلوس يفرد للجوقة في **المتضرعات** أكثر من نصف أبيات المسرحية فالجوقة من بنات دناؤوس تضرع الى زيوس أن ينشر عليها حمايته من ابناء ايجيبتوس الذين يطاردونها من مصر الى بلاد آرجوس، ومن خلال السؤال والجواب يسردن على ملك آرجوس أصلهن الذي ينحدر من زيوس، رب الأرباب، حين مس بيده أمهن ايوكاهنة هيرا زوجته، و يضرعن، و يعربن عن هلعهن من وصول أبناء عمومتهن الى شاطىء آرجوس في مونولوجات فردية. وحين يبدو أن ملك آرجوس يخشى أن يشتبك مع المصريين في حرب أو أن يحل بمواطني آرجوس بلاء أو أن تنزل ببلده غضبة الآلهة، إن هو لم يمد اليهن يد المساعدة، فان أفراد الجوقة يحاورنه حتى يستملنه إلى قضيتهن.

إنهن يصلن من خلال محاورة ملك آرجوس الى تحديد معالم الموقف والمشكلة. وتصل قمة الانفعال الدرامي بهن حين تصل سفينة المصريين الى الشاطيء، وتحاول جوقة اتباع الرسول المصري إجبارهن على ركوب السفينة، أى أن افراد الجوقة يقمن في الواقع بأكثر من مجرد السرد والوصف والحديث فقط. هناك دور درامي يناط بهن بل إن دناؤوس يحدد لهن أسلوب الأداء الصوتي والحركي في مخاطبة الملك، حين يوجه اليهن الحديث قائلا:

«.... فمن الأفضل على أية حال، يابناتي أن تقبعن جالسات بالقرب من تلك الربوة المقدسة المكرسة للآلهة المجتمعة هنا. إن المحراب أقوي من قلعة منيعة، فهو درع لايطعن. ولكن هيا عجلن بأسرع مايمكن، وامسكن بوقار في أيديكن اليسرى بأغصان الضراعة البيضاء المجدولة، وهي الشعار المقدس لزيوس الرحيم، وأجبن الأجانب، كما يضرع الغرباء بلغة المعوزين الحزينة التي تستدر العطف، وتحدثن بوضوح عن فراركن هذا الذي لايدنسه أى عمل دموى. لاتجعلن نظرة عيونكن الهادئة تخرج شكسة من ملامحكن التي تتميز بالخفر والحياء. ولا تكن في حديثكن ثرثارات ولامتباطئات، فقد يستاء القوم من هذا غاية الاستياء. وتذكرن أن تكن صاغرات، فأنتن معوزات غريبات آبقات. ولاينبغي أن يتحدث الضعفاء في جرأة ووقاحة. [ايسخولوس: ١٥٩ ــ ١٦٠].

ولعل في هذا مايشير الى أنهن في حديثهن مع ملك آرجوس يتجاوزن حدود السرد الى حدود التمثيل. ولهذا كان أرسطو: «يرى ان الجوقة يجب أن ينظر اليها على أنها أحد الممثلين وتؤلف جزءا من الكل وتساعد على تطور الحدث». [ايسخولوس : ٢٢].

ومع ذلك فمن الأهمية بمكان أن يكون فهم نجيب سرور لطبيعة المسرح الثنائية، التي تجمع بين فن الرواية وفن التمثيل، حاضرا في أذهاننا بشكل أساسي حتى نستطيع ان نتبين ماحققه في المسرح العربي. ولعلنا نتبين هذا في الدور الذي يفرده الكورس، وفي حجم هذا الدور، في كل ماكتبه للمسرح بلا استثناء. كان بهذا يريد أن يضمن للمتفرج أوسع وأعمق رؤية لا تتيحها له التقاليد المسرحية التي ألفت دور الجوقة، واعتمدت على أداء الممثل وحده، وهو مايعترف به ضمنا في هذه

الدراسة. لم يكن الامر انه كان يريد مجرد ادخال العنصر القصصي على الدراما الشعبية كما يقول بذلك محمد مندور فيما يلي :

«لاضير من ادخال العنصر القصصي على الدراما الشعبية مادام هذا العنصر قد اكتسب من قوة صياغته وقوة أدائه مايستطيع أن ينفق الحركة والحياة في نفوس المشاهدين بجذبهم اليه والاستحواذ على انتباهم واثارة الانفعالات العميقة في نفوسهم. واذا كان الأمر أمر مبادىء وأصول فنية تقليدية فانه من الواجب أن نذكر دائما أن هذه المبادىء والأصول الفنية التقليدية ليست غاية في حد ذاتها، بل هي مجرد وسائل يستخدمها الكاتب شاعرا كان أو ناثرا في تحقيق هدفه أو ابلاغ رسالته الى الجمهور...»(٢).

لم يكن الامر مجرد الاستحواذ على انتباه المشاهدين، واثارة الانفعالات العميقة في نفوسهم. ولم يكن كذلك خروجا على مبادى وأصول فنية تقليدية، بل عودة الى مبادىء وأصول فنية تقليدية. ولهذا تتطلب الدراسة التي قام بها نجيب سرور وقفة أمامها.

في هذه الدراسة يعارض نجيب سرور مايذهب اليه شيلدون تشيتي بشأن دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية، فيقول إن هذا الدور لم يكن لاطلاع الجمهور على مايعلمه من الأسطورة بالفعل. بل لاطلاعه على مايجهله بالفعل عن رؤية الشاعر للأحداث والعلاقات والمصائر، وهي أشياء لم يكن الجمهور ليعرفها على وجه اليقين بدون الجوقة، فقد كانت الجوقة، في رأيه راسباً من رواسب الملاحم، و بالتالي بديلا للراوى الملحمي، وفيما بعد راو ية بديلا للمؤلف. كانت مهمتها أن تضع الحقائق الأساسية أمام الجمهور، وان تروح بفواصل الموسيقى والرقص والأناشيد عن التوتر المفجع حين يبلغ أقصى مدى له، وان تضاعف من عمق الانفعال بما تحمله أناشيدها من معان. ولهذا كانت عنصرا أساسيا من عناصر البناء الدرامي في المسرحية الاغريقية.

ولكن مع انحطاط المسرح، انحطت أيضا قيمة الجوقة، فاختفت. لكنها لم تختف تماما، إنما اتخذت أشكالا عدة في مختلف مراحل تطور المسرح. فهي تأخذ مرة

شكل المقدم، أو الراقصات، أو صورة الاستهلال والخاتمة، أو الأقنعة، أو الشخصيات الثانوية، مما يؤكد أن المسرح كان يبحث عن بديل للجوقة وحتى عند شيكسبير أدى اختفاء الجوقة الى ازدحام مسرحياته بالعناصر السردية والوصفية والاخبارية على لسان الابطال دون حاجة منطقية حتمية الى ذلك، مما كان يحولهم الى نوع من الجوقة يضع الحقائق الأساسية التي يعجز التصور الدرامي عن استيعابها، أمام الجمهور. وهكذا ظلت الجوقة متخفية في الشخوص. فقد وضع اختفاء الكورس امام كتاب المسرح عقبة نقل أفكار الشاعر، وتفسير الأحداث، والتعليق عليها، وتحليل أعماق الشخصيات في حالة الاكتفاء بالتصوير السلوكي الظاهري فقط. ولهذا عجز المسرح عن تحقيق الصلة الكاملة بين المشاهد وبين مايجرى على خشبة المسرح، حين قنع فقط بتصوير السطح الخارجي..

وقد أدي هذا في المسرح الطبيعي والواقعي الى أن يقف الكتاب المسرحيون عند تصوير سطح الحياة. فحتى الواقعية لا تستطيع أن تدعى لنفسها حق التصوير الواقعي طالما عجزت عن ابراز طبيعة الحياة الثنائية: الظاهرة والباطنة معا. ولايمكن ان يتم هذا دون الجوقة كوسيط، حتى اننا يمكننا القول إن الدراما المعاصرة إنما تسير على ساق واحدة، حيث تفتقد الوسيلة للتعبير عن الوجه الخفي للتجربة الانسانية. واذا كانت الواقعية، من ناحية، محاولة للايهام بمجرد سطح الحياة، فقد كان مسرح اللامعقول ــ من الناحية الأخرى ــ محاولة للايهام بمجرد الأعماق الداخلية لها. في كلا الحالين كانت التجربة الانسانية ناقصة، وكان الايهام زائفاً أمام واقع غير كامل الأبعاد.

ولعل هذا الاحساس بالنقص يفسر عودة الكثير من الكتاب المعاصرين الى استخدام الجوقة، لهذا اتجه ييتس إلى استخدام الجوقة القديمة في **مسرحية للراقصين**. واتجه إليوت إلى الشكل الشعائرى الذي أتاحه له وجود المصلين في **جريمة قتل في الكاتدرائية**. وحين انتقل الأخير إلى الشكل المعاصر في **التئام شمل العائلة** واجهته صعوبات عدة، فانحدر مع الواقعيين إلى هوة السلوكية. وكان شيكسبير قد استطاع أن يتخلص من المأزق نفسه باستخدامه المشاهد الافتتاحية، والاستهلاك، والخاتمة،

كما يحدث في مشهد الساحرات في **ماكبث**، والاستهلاك في **ترويلوس وكريسيدا**، واستخدام اشخصيات الثانوية، أو المهرج. في **انطونيوا وكليوباترا والملك لير**، بحيث يزود الجمهور بزاوية رؤية أخرى غير زاوية الشخصيات نفسها، ومن ثم يتجاوز بنا سطح الواقع إلى أعماقه، بعد أن أصبح البناء الدرامي ثنائي التركيب تقريبا كالمسرح الاغريقي.

ولهذا يجد نجيب سرور حل بريشت لهذه المشكلة بالعودة إلى الجوقة، إلى الشكل الاغريقي القديم الذي يجمع بين الشكل الملحمي والشكل الدرامي في آن واحد، الحل الأمثل. فبذلك استطاع بريشت أن يعبر عن المدى الكامل للتجربة الإنسانية بدلا من ترجمتها فقط على ألسنة الشخصيات، وأن يعبر عن سطح التجربة وعن أعماقها. والجوقة البريشتية في رأيه ليست محاولة لكسر الايهام، كما يذهب إلى هذا بريشت نفسه، فدعوتها إلى التفكير والبحث عن علة مايحدث هي نفس الدور الذي كانت تقوم به الجوقة الاغريقية، مع اختلاف الدرجة (ونستطيع أن نضيف الى هذا زاوية الرؤية أيضا). و يذهب إلى أن بريشت إنما حطم بذلك الايهام الذي لايتم إلاّ على مستوى سطح الواقع في المسرح الواقعي. وأقام ايهاما أبعد غورا على مستوى السطح والعمق، ايهاما اغريقيا، وذلك حين أعاد للمسرح طبيعته الثنائية، وللجوقة دورها وأهميتها. ففي المسرح الطبيعي والواقعي لايحصل المتفرج على شيء لايحصل عليه خارج المسرح، بينما في المسرح الملحمي، مع اختلاف الدرجة وزاوية الرؤية يرى أعمق مما يراه في الواقع.

كان هذا، إذن مايحاول نجيب سرور تحقيقه في المسرح، أن يحقق تلك الثنائية التي تتألف من الجوقة والممثلين. وقد نجح في هذا بدرجات متفاوتة في **ياسين وبهية** وفيما تلاها من أعمال، فجاء العمل الأول رواية لاتخلو من عناصر درامية وجاءت الأعمال التي تلتها دراميات لاتخلو من عناصر روائية.

فمما يلفت النظر أن **ياسين وبهية** تبدأ باستهلال على لسان الراوى، على غرار مايحدث في المسرح الاغريقي، و بعض نماذج المسرح الاليزابيثي والمسرح المعاصر، وفي المسرح الملحمي. لم يكن ليفعل هذا اعتباطا وهو الذي درس فن المسرح. فهو تقليد لانعرفه في فن الرواية بقدر مانعرفه في فن المسرح، كما أنه ينهي

العمل بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوى، وهو أيضا تقليد مسرحي أكثر منه تقليدا روائيا. إنه باختصار يستعير من المسرح تقليد الاستهلال والخاتمة، و يستخدم قائد الجوقة بديلا للمؤلف، مثلما استخدم الاغريق الجوقة بديلا للراوى الملحمي.

والراوى عنده يأخذ منذ البداية سمت القصاص الذي يقص عن بهوت، عن ياسين، عن بهية، و يتمنى لو كان له فن هومر وشيكسبير، ربما لتأتى حكايته أداء فنيا يجمع بين عظمة الاثنين: القمة الملحمية، والقمة الدرامية معا. ثم لايلبث نجيب سرور أن يفرد للراوى لوحة كاملة يقص علينا فيها عن ياسين عن حياته، وحبه، ونصف فدان كان يوما لأبيه، وحلمه بالفرج والفرح والراوى يقوم بتقديم الشخصيات، كما يحدث في تقديمه لبهية:

لم يكن بين الصبايا في بهوت
مثلها... مثل بهيه
فهي كالتينة في الغصن طريه
وندیه
وشهيه
حارة كانت بهيه
وحييه
مثلما كوز حليب
في صباح بارد من شهر طوبه!

[ياسين و بهية: ٢٤]

ولايقتصر دور الراوى على تقديم الشخصيات، بل يتجاوزه ليقدم لوحات وصفية للبيئة المنظرية والخلفية الاجتماعية. إنه يصف القرية ببيوتها وأفرانها، بحقولها ونخيلها وترعها. وتمتد نظرته لتشمل قصر الباشا:

من رأى في الليل عفريتا بآلاف العيون..
كلها تقدح كالزند شرر؟!
هكذا القصر الكبير..
كان يبدو من بعيد!

الثريات شموس في النوافذ،
والمصابيح على السور نجوم!
غير أن الضوء لايدخل منها في بهوت
للحوارى والازقة
والكهوف...

(ياسين و بهية: ٢١)

و يقدم لنا لوحات شعبية لمجالس سمر الفلاحين، دون أن يغفل التأثيرات الصوتية للبيئة الريفية بدلالا تها الحزينة:

عندما يجلس للشاى الكبار..
للسمر،
والتماسى بالحجر:
«يامساء العندليب...
والنجف:»
عندما يأتي من البعد نواح الساقية،
أو أنين الناى، أو بحة أرغول حزين...

(ياسين و بهية: ١٣)

وسط هذه اللوحات السردية والوصفية ينثر نجيب سرور المواويل الشعبية التي ينشدها الكورس للتعبيرعن أحلام وآلام العاشقين والفلاحين، أو عن الواقع الاجتماعي قرية بهوت.

غير أن دور الراوى والجوقة يمتد، فيما وراء السرد والوصف، إلى التغلغل في أعماق الشخصيات ليحلل و يفسر، و يعلق، متيحا لنا بذلك أن نجمع بين النظرة الخارجية والنظرة النافذة، وقد تنفذ هذه النظرة الثاقبة إلى لحظة شخصية، أو تنفذ في الواقع الاجتماعي. إن بهية تحكى لأمها حلمها بكل مايعبر عنه من أمل، وقلق، وتوتر، ومخاوف أمها تهدهد مخاوفها بفك رموز الحلم بما يشيع الطمأنينة في نفسها. وعندئذ يتسلل الراوى إلى داخل بهية.

هدأ القلب الصغير

مثلما يهدأ قارب
لسكون البحر... بعد العاصفة.
غير أن الحب لايهدأ إلا ليثور.
من جديد. و يثير
معه كل المخاوف.
والهواجس،
والشكوك،

(ياسين و بهية: ٢٧)

وقد يترك الراوى هذه المهمة للجوقة لتستبطن مايدور في ذهن ياسين، في لحظة يكون البطل فيها منهمكا في قيادة التمرد على خفراء الباشا، وقيادة الزحف على القصر، وقد اشتعل حماسا، وذهل عن كل شيء إلاّ عن حلمه الذي يراه يتحقق بتلاحم الجميع، وهو يشعر بقوة المجموع. كل هذا يجرى في ضميره، وفي ذهنه تجرى كلمات تنطق بها الجوقة شعرا:

«يابهوت..!
أنت كالبركان... كم أنت قوية..
يابهوت...
أنت كالطوفان كم أنت عتية
.....
يابهوت...
ها هو الحلم حقيقة..
أنت منذ اليوم بالأحلام تؤمن..
عرسنا لن يأخذوه..
هذه الهرة منا يابهية!»
كان ياسين من الأعماق يهتف..
دون صوت..
وهو يحشو البندقية!

(ياسين و بهية: ٩٨)

الراوى والجوقة في الحالين يحاولان أن يضيفا إلى التصوير الخارجي بعدا داخليا باستبطان مشاعر الشخصيات. ولعلنا نذكر هنا المغنى في **دائرة الطباشير القوقازية** حين تلتقي جروشا بحبيبها العائد من القتال. و يتحادثان عبر الغدير، دون أن يكشفا عما يدور في أعماقهما حقا. وهنا يتدخل المغنى بقوله: «كثير من الأشياء تقال، وكثير من الأشياء لا تقال. اسمعوا مادار بخلد كل منهما ولم يقله».

(برخت : ٥٣)

ثم يتسلل الى عقل كل منهما ليكشف لنا عما يدور في ذهن كل منهما، مكملا بذلك التصوير الدرامي الخارجي للخطة الدرامية بين الاثنين.

مع هذا اللوحات السردية الوصفية تتداخل لوحات درامية مثلما يحدث في اللوحات التي تجمع بين ياسين وبهية، وبهية وأمها، أو ياسين وعمه، أو بين الفلاحين في أمسية سمر، وقد التفوا حول «الجوزة» يغرقون في دخانها همومهم. يتطارحون الشكوى، و يعربون عن مخاوفهم من الغد، و يتناولون فكرة الهجرة إلى المدينة وقد تباينت مواقفهم منها، وكلهم يفكرون فيما يؤرق واحد منهم حين يقول:

يعني لو حجزوا السنة دى
برضه ع الغله... حيا كلوا إيه ولادى...
يا كلوا طوب؟
والحساب في الكشف طوّل..
زى ماڈنه!
شاى وسكر،
والسجاير،
والمعسل،
والبلاوى،
والمباب،
سم هارى...
والله دا يوم الحساب
مين حايرحم يومها مين؟

و يتدخل الراوى معلقا:
وصحيح...
من سيرحم؟!..
لا أحد...

(ياسين و بهية: ٦٩)

ولايقل عن هذه اللوحات درامية تلك اللوحات التي يقوم فيها الراوى، أو الجوقة،بالسردوالوصف، وتقوم الشخصيات بالأداء الصامت في مشهد الحريق ومشهد الزحف على القصر، وغيرهما. إن الراوى، أو الجوقة، يتكلم في هذه المشاهد بلسان المجموع، وعلى ايقاعات الأداء تقوم الشخصيات بأداء أدوارها. وهو كما أسلفنا ــ تقليد له نظائره في المسرح العالمي.

و يظل العمل يحتفظ ــ إضافة إلى هذا ــ بالكثير من عناصر الدراما. لا يزال الحوار اطارا تقوم بداخله المعاني. ومازالت هناك التأثيرات الدرامية ومازال في الامكان توزيع دور الراوى على أفراد الجوقة ثم ما زالت الكلمة قادرة على الحركة على خشبة المسرح.

في هذا الاطار يجمع نجيب سرور بين اللوحات السردية التي يتخللها الأداء التمثيلي بالحركة، أو بالحركة والصوت معا، و بين اللوحات الدرامية التي يتخللها صوت الراوى. والواقع أنه في اختياره لشكل اللوحات الاحدى عشرة التي يتألف منها العمل قد اختار لا الشكل الدرامي الذي نجده عند البير كامي في **كاليجيولا** مثلا، ولكن الشكل الملحمي.إننا لانجد هنا الشكل الدرامي التقليدى الذي يتألف من فصول تؤدى البداية فيها إلى وسط والوسط إلى نهاية، بل شكل اللوحات التي تستقل كل لوحة فيها بذاتها، وتؤلف في مجموعها الشكل النهائي للعمل. وهي في هذا أقرب إلى الشكل الملحمي عند بريشت.

وكما يحدث عند بريشت أيضا يظل الراوى والجوقة خارج نطاق الحدث يحكيان عنه ولايلعبان دورا في تطويره. هما عضويان في الشكل الفني للعمل، لكنهما ليسا عضويان في الفعل الدرامي.هما بعبارة أخرى جزء من النسيج وليسا جزءا من البناء،

على الرغم من غلبة دور الراوى على حيز الفعل. إلا أن هذه الثنائية ــ وما يتضمنه العمل من امكانيات فنية، هما ما جعلا من العمل عرضا مسرحيا، بل جعلا منه عرضا شديد الثراء من الناحية الفنية.

غير أننا مانكاد ننتقل من **ياسين وبهية** إلى **آه ياليل ياقمر** حتى نجد هذه الثنائية تتخذ شكلا أكثر احكاما، وأكثر درامية. فلا يكاد الراوى يستهل المسرحية بالخاتمة التي أنهى بها **ياسين وبهية** حتى يختفى تماما، ولا تبقى سوى الجوقة. والجوقة هنا ممثل يتوزع دوره على أربعة أفراد منذ البداية حين يحيط ببهية يحاورها، و يستدرجها في الحديث، بمكر وخفة ظل وذكاء، لينزع منها اعترافا بتراخيها في زيارة قبر ياسين، حتى تقر بهذا على استحياء، أو يضيق الخناق على أمين الذي يراوغه حتى ينتزع منه اعترافا بحبه لبهية. إنه يصحح مايقوله الاثنان، أو يصرح بما يخجلان من التصريح به، حتى يدفع الاثنين إلى مواجهة الواقع، والتعرف على حقيقة مشاعرهما وموقفهما أحدهما من الآخر، و بالتالي يساعد على حسم الموقف بين الاثنين.

إنه يشكل في واقع الأمر طرفا في الصراع الذي يدور في نفوس الشخصيات. فالجوقة تسأل أمين عما سوف يفعله لو رضي به أبو بهية زوجا لها.

كورسا: لو رضيبك تعمل إيه؟

أمين: كنت آخذها من صباحية ربنا...

والله... وأطلع بورسعيد..

كورس: بورسعيد؟

أمين: اشتغل في الكامب..

كورس: كامب الانجليز؟

أمين: ماله كامب الانجليز؟

فيها أيه؟

كورس: لأ دا فيها حاجات كتير

حد يخدم الانجليز

ياندامة

إلا دى.

أمين: فيه ألوف في الكامب غيرى.
كورس: غلطانين.
أمين: همه مين؟
كورس: اعتبرهم هربانين..
أمين: إيه رماك على المرقال
اللي شفته أمر منه!
يعني كان لازم يموتوا؟
كورس: بس دول دلوقت زى الميتين.

(آه ياليل ياقمر: ٦١)

في مثل هذه اللحظات تدخل الجوقة طرفا في صراع حول موقف واختيار بنبرة استنكار، لتبرز دلالة هذا الموقف وهذا الاختيار، وتصدر حكما نهائيا تعبر فيه عن ضمير المجموع. فالجوقة شخصية لها مقوماتها، ولها موقفها واتجاهها الذي تديرمن خلاله دفة الحوار، وتصدر حكما تلتمس فيه العذر، أو تبرىء أو تدين، وتدفع بالأحداث في مسارها مثلما يحدث حين تثني أبو بهية عن موقفه ليوافق على الزواج.

والجوقة تقوم أيضا بأدوار الشخصيات الأساسية نفسها حين تسترجع لحظة في الماضي لا تلبث بعدها أن تشتبك في لحظة درامية، مثلما يحدث حين تسترجع بهية زيارتها لقبر ياسين قبل ان تغادر بهوت، ومثل رحلتها إلى بورسعيد قبل أن يدخل أمين مخمورا يمزقه الانفصام والحرى من انه يعمل لدى الانجليز وتتوزعه الرغبة في المقاومة والرغبة في الاستسلام. الجوقة أيضا تؤدى أدوار الشخصيات الغائبة في اللحظات الاسترجاعية. إنها تتدخل في شخص أبي ياسين، وهو يأخذ العهد على أخيه قبل اقتياده للسجن وموته، لتبلور لحظة في أعماق الأب:

كورس: تبقى تتوصى بياسين
الأب: دا ياسين ابني ياخويا..
دا ف عنيه...
كورس: له بهية...

الأب: وهو ليها

وف حياتك برضو حايكون عرسهم..

بكره ترجع بالسلامة وتحضره..

ثم لا تلبث أن تتقمص شخصية ياسين وهو يضرع إلى عمه أن يزوجه بهية دون انتظار، لتستخلص من الأمل المراق عبرة:

كورس: احلفوا ماتأجلوا ساعة الفرح

اخطفوها م الزمن

قبل مايخطفها منكم

(آه ياليل ياقمر: ٤٧ ــ ٤٨)

وفي مختلف التنويعات على الدور الذي تلعبه الجوقة، فانها تعبر عن الضمير الشعبي. ولهذا فانها ترقم أدوارها التي تتقلب بينها مع الشخصيات، أو مع الأحداث العامة بمواويل شعبية. فهي تمازج بهية:

«عملت للشب حجة كل يوم اسقيه

لا الشب يشرب ولا المحبوب أعترفيه:»

(آه ياليل ياقمر: ٦٠)

أو تعبر عن وجدان البسطاء وموقفهم من العدالة الزائفة التي يوزعها السادة على العامة:

«عوج الطربوش على يمه

وحكم بأربع سنين

سنتين في السجن العالي

واثنين في الزنازين»

(آه ياليل ياقمر: ٦٢)

أو تحسم الصراع الذي يجرى في نفس أبي بهية حول زواجها من أمين. تحسمه هذه المرة أيضا بأغنية شعبية ترددها مجموعة الفلاحات:

يابو البنت البالغ بعها

قبل ماشرف البنت يضيع

واستر عرضك قبل ماتعمل
زى المهرة لما تشيع...

(آه ياليل ياقمر: ٦٢)

الجوقة هنا تلعب أكثر من دور. فهي لا تجادل الشخصيات ولا تسترجع معها لحظات الماضي فحسب، أو توجه أنظارنا إلى العبرة الكامنة في الموقف، وانها أيضا تلعب أساسا دورا يحسم الموقف، و يؤدى إلى تطور الحدث. ومن هنا كانت علاقتها بالبناء الدرامي. ثم إنها قبل هذا وذاك تؤدى تماما ذلك الدور الذي حدده نجيب سرور في تنظيره لدورها، وهو أن تضيف إلى التصو ير الخارجي لسلوك الشخصيات ذلك البعد الآخر الذي يكشف عن أعماقها، و يوسع رقعة الفرجة والرؤية لدى المتفرج، و بذلك يضاعف متعته في استجلاء ضمائر الشخصيات ومايحرك سلوكها من دوافع ونزعات ورغبات تخفي على العين والأذن لولا وجود الجوقة. ومن الآن فصاعدا يصبح هذا دورها في كل ماكتبه نجيب سرور للمسرح بعد ذلك.

والواقع ان نجيب سرور لم يكن ينشد من وراء استخدام ثنائية الجوقة والممثل أن يعيد المسرح المصرى إلى الأصول الاغريقية، بقدر ماكان ينشد العودة به إلى أصوله في التراث الشعبي. كان بهذا يدخل طرفا في الصراع القديم بين حماس الطبقة الوسطى للثقافة الغر بية، وولاء الجماهير لمنابع ثقافتها الشعبية. ومما لاشك فيه ان سرور كان واعيا أشد الوعي بتلك الازدواجية الثقافية التي تميز المجتمع العر بي كله، والتي هي محصلة الفجوة الواسعة التي تفصل بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية. وقد كان هذا الصراع ملموسا على الدوام في فن الرواية وفن المسرح على وجه التحديد.

فقبل أن تظهر المحاولات الروائية الأولى على غرار الرواية الأورو بية على أيدى حسين هيكل والمازني وتوفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقي وغيرهم، كان الفن الروائي الأكثر شيوعا بين الجماهير العر بية هو فن السير الدينية والبطولية، الذي كان يقوم بترويجه شعراء رحل يرتزقون به. و يصف محمود تيمور هؤلاء الشعراء بقوله: «كان الواحد منهم يجمع بين شخصية الشاعر، والقصاص، والملحن، والمغنى، والممثل! .. ولا نغالى إذا قلنا: والمهرج أيضا، (تيمور: ٢٦) على لسان مثل هذا القصاص الممثل الشعبي شاعت سيرة بني هلال، وعنترة، وسيف بن ذى يزن،

والسيد البدوى وغيرها. بل ان سيرة أبي زيد الهلالى مازالت الى يومنا هذا تثير الحماس في المقاهي الشعبية في بعض البلدان العربية بين المتشيعين لأ بى زيد والمتشيعين للزناتي خليفة، حتى أن الراوى غالبا مايجد نفسه في ورطة ان انتصر واحد منهما على الآخر، مما قد يؤدى أحيانا الى التشابك بالأ يدى! و يشير د. عبد المحسن طه بدر إلى أن شيوع هذا الفن في الاوساط الشعبية في أثناء الاحتلال التركي كان أحد مظاهر الصراع بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، كما يشير إلى أن هذا الأدب لم يكن ينظر إليه في المجتمع المصرى نظرة احترام (بدر: ١٣ ــ ١٤)

ولهذا فان البدايات الاولى للرواية «الرسمية» في بداية القرن العشرين شهدت انفصالا عن هذه الأصول الشعبية، خاصة وأن هذا الانفصال حدث على أيدى الجيل «الرسمي» من أبناء الطبقة الوسطى الذين كانوا يدينون بالولاء للثقافة الاوروبية. خلف هذا الانفصال كان هناك موقف طبقى من «قصص العوام»، التي يرجع محمود تيمور تسميتها بهذا الاسم إلى أنها «اشتهرت بين العامة، أكثر من اشتهارها بين الخاصة، أو بالاحرى، لأنها كتبت للعامة »(تيمور:٣٨) و يتضح هذا التعالي على هذا اللون الشعبي في الذعر الذي انتاب أصدقاء أسرة محمد المو يلحي حين كان يكتب **حديث عيسى بن هشام** فانطلقوا يحذرون والده من أن ابنه كان ينشيء كتابا «يجرى مجرى العوام» (الراعى: ١٠) كما يتضح في رأى توفيق الحكيم من أن ظهور الأدب الشعبي ليس إلا «علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي» (الحكيم: ١٨٥) و باتجاه الروائيين إلى الرواية الأ وروبية بدلا من العودة إلى الأصول الشعبية، ثم الانفصال بين الأشكال الشعبية والأشكال الرسمية.

ومايقال عن الرواية ينطبق أيضا على المسرح ففي حين كانت هناك أشكال شعبية من فن المسرح مثل الأ راجوز وخيال الظل، لم يلبث المسرح ان اتجه ــ شأن الرواية ــ إلى الأخذ بأشكال المسرح الغربي ترجمة واقتباسا وتمصيرا، و بخاصة على أيدى جورج أبيض، و يوسف وهبي، ونجيب الريحانى، ولكن في الستينات كان هناك رد فعل لهذا. فبالاضافة إلى الأشكال «الرسمية» كان المناخ الثقافي مشبعا بأفكار الأصالة والمعاصرة، وبمحاولة ايجاد شكل خاص بالمسرح المصرى يعتمد على الأشكال الشعبية. وتباينت أشكال التطبيق من الاستفادة من القصص الشعبي في

ألف ليلة وليلة عند الفريد فرج، الى محاولة الاستفادة من شكل السامر عند يوسف ادريس ومحمود دياب، الى محاولة الاستفادة من الأراجوز في مسرح العرائس. غير أن كل هذه المحاولات ظلت تدور في إطار الاستفادة الشكلية، أو أنها بمعنى آخر ظلت أشكالا رسمية.

كان ذلك حين عاد نجيب سرور إلى مصر في ١٩٦٤ يحمل معه **ياسين وبهية** التي أنجزها في بودابست بين ديسمبر ١٩٦٣ وفبراير ١٩٦٤. وكانت أكثر هذه الأشكال المسرحية أصالة. لهذا السبب بالذات أثار انتباه محمد مندور الفارق الكبير بين أداء توفيق الحكيم الفني في مسرحية **شمس النهار** وأداء نجيب سرور الفني في **ياسين وبهية** بحيث رأى في الحكيم سمة الحيرة والتردد، وفي نجيب سرور وكرم مطاوع صفة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل، بل ذهب إلى تسمية العرض الجديد باسم «الفن الدرامي الشعبي». (٣)

كان نجيب سرور، إذن، يهدف إلى ربط فن المسرح العربي بأصوله الروائية الشعبية على وجه التحديد، مع تطويعها للشكل المسرحى. والواقع أننا نجد في ثنايا أعماله الكثير مما يدل على وعيه بالصراع بين الأدب الرسمي والتراث الشعبي، وعلى عدم انبهاره بالحضارة والأنماط الفنية الأوروبية، في اشاراته الكثيرة إلى أدهم الشرقاوى، وأبي زيد الهلالي، وعنترة، وسيف بن ذى يزن، وفي مثل هذه الأبيات من **ياسين وبهية** :

مالنا نعشق «فينوس» وما «فينوس» أحلى من بهيه...
لا.. ولا أكثر منها شاعرية!
فهي بدءا.. أجنبية.
ثم من غير ذراعين فما تفعل شيئا
بينما تفعل هذى كل شيء.
من رآها وهي تطبخ،
وهي تعجن،
وهي تخبز،

وهي تغسل،
من رآها وهي تحلب،
وهي تشدو مثل بلبل..

(ياسين و بهية: ٢٤)

وقد انعكس هذا الاتجاه عنده على اختياره للبيئة الشعبية مجالا لحركة الأحداث، وعلى استفادته الدائمة من القصص الشعبية التي تجرى على كل لسان حول ياسين و بهية، وحسن ونعيمة، وغيرها، وعلى تناول هموم البسطاء وأحلامهم وآمالهم وكفاحهم، وهو واع تماما بما يفعله. فهو يلمز الأدباء الرسميين من أبناء الطبقة الوسطى ــ على سبيل المثال ــ في هذه الابيات:

غير أني واثق أن الحديث
لايروق البعض في هذى الشئون،
حيث لاشعر ولاسحر ولا أى جمال
هكذا هم يزعمون ــ
و يضيفون بأن الشعر يسمو بالخيال،
في السموات بعيدا
عن هموم الناس في الأرض الوضيعه!
فاذا ماحدّث الشعراء عنها..
ــ عن هموم الناس أقصد ــ
جاءت الأشعار كالنثر وضيعة،
كتقارير المكاتب،
كالعرائض،
كمقالات الصحف،
ــ هكذا هم يزعمونْ
للأسف ــ
وهنا ياأصدقائي نختلف!

(ياسين وبهية : ٣٠)

والواقع أنه طرح من خلال تناوله «لهموم الناس في الأرض الوضيعة» الكثير من الموضوعات التاريخية والاجتماعية والسياسية عن الكفاح الشعبي ضد الاقطاع، وضد الاستعمار، وضد الفساد في الداخل، وعن الجهد البشرى الذي بذل في بناء السد العالي وفي المزارع والمصانع. بعبارة أخرى، كان الشعر عنده يترفع «بالداني» إلى مستوى السامي والجليل.

وفي تناوله لموضوعه الأساسي الذي يبدو بسيطا كان عليه أن يختار له لغة تتفق و بساطته، وتتفق مع هدفه في توصيل رسالته التي كان يوجهها أصلا إلى بسطاء الناس. وهكذا جاءت **ياسين وبهية** مزيجا من الشعر الفصيح والشعر العامي الخالص. فهو يمزج اللغة الفصحى العامية، و يشفع السرد الفصيح بالحوار العامي، و يطعم الاثنين بالمواويل الشعبية، وتأتي تشبيهاته من البيئة الشعبية. كان الهدف من هذا واضحا، غير أنه غاب عن الرؤية النقدية، حين يقول محمود أمين العالم.

أما الملاحظة الثانية فهي ذلك الازدواج أو الثنائية في استخدام اللغة. فالراوى يتحدث باللغة الفصحى، و بعض لوحات القصة يدور حوارها بالعامية، والقصيدة الفصيحة نفسها يتخللها عبارات عامية. حقا ان الالقاء والاداء قد استطاعا أن يوحدا **من ايقاع التعبير و يطمسا هذه الثنائية الى حد ما. ولكنني كنت في كثير من الأحيان** أحس باللغة العامية منزلقا في سياق التعبير الفصيح. وكنت أحس باللغة الفصيحة كذلك تحذلقا وافتعالاً في سياق الموقف العامي، والحقيقة أن القصيدة، رغم نبالة فكرتها وتقدمية معانيها، تمتلىء بالتعبيرات الركيكة، لا أعرف هل من حيث اللغة الفصيحة نفسها، أو نتيجة لهذا الازدواج. إنها تجربة في التعبير في حاجة إلى المزيد من العناية والاستقرار. (العالم:١٥).

في مثل هذا النقد يغيب عن النقاد أن نجيب سرور شاعر متمكن من ناحية اللغة والقوافي، واسع القراءة في التراث. كما يشهد بذلك تصدير أعماله باستشهادات كثيرة من القرآن الكريم، والكتب السماوية الاخرى، والأحاديث النبوية، وأقوال الصحابة، والشعراء ومالنا نذهب بعيدا فلا نقول وأعماله الشعرية ذاتها: **التراجيديا**

الانسانية. لزوم مالايلزم. والرباعيات؟ في مثل هذه الحالة لا تصبح «الركاكة» علة أو ضعفا، بل ظاهرة تستحق الوقوف أمامها وتأملها.

بل لعل نجيب سرور نفسه كان يتنبأ بالفعل بمثل هذا الموقف من هذه الثنائية اللغوية حين كتب يقول وهو يصور مجلس سمر الفلاحين:

ماتقولولنا يامسلمين..
هيه برضه الجنة فيها كهربة..
وان مكانش قولولنا بتنور بايه..
ولا تطلع هيه رخره مهببة!
(ان يكن كل كلام،
بتعابير العوام،
لكم.. أو بعضكم.. غير مريح،
فخذوه بالفصيح:
«ياعباد الله قولوا
ياترى... ثمة في الجنة أيضا كهرباء،
أو فقولوا كيف بالله تضاء،
أم عساها هي أيضا مظلمة؟!

(ياسين وبهية: ٢٣)

في مثل هذه الأبيات تتضح قدرة نجيب سرور الشعرية على التنقل بيسر بين الصياغة العامية والفصيحة، كما يتضح تفضيله للصياغة الأقل حذلقة وافتعالا. كما أنه يؤكد على موقفين تحكم أحدهما نزعة طبقية من «تعابير العوام» ولا يتركنا في شك حول أى الموقفين يتبناه هو نفسه. بل إنه فيما تلى **ياسين وبهية** من أعمال أسقط اللغة الفصحى نهائيا، وقصرها فقط على أشعاره دون أعماله المسرحية.

لهذا السبب نفسه اختار الشاعر في **ياسين وبهية** شكل الراوى الشعبي وحلقة المتسامرين المضروبة حوله. كان بذهنه شكل السامر الشعبي الذي يصفه محمود تيمور عن رحالة فرنسي:

أتيح لي في إحدى الليالي أن أشاهد جمعا عربيا من الحمالين والنواتي والاجراء يستمعون لاحدى القصص.. لينظر الانسان الى أبناء الصحراء، حين يستمعون الى القصص، ليرى كيف يضطربون و يهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم الى غضب و بكاؤهم الى ضحك، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. وحقا إن الشعراء في «أوروبة» لايؤثرون في نفوس الغربيين مايؤثر ذلك القاص في نفوس سامعيه!...

(تيمور : ٦٥ ــ ٦٦)

و يبدو ظاهريا، أن شكل حلقة السمر يختفي في **آه ياليل ياقمر وقولوا لعين الشمس** باختفاء الراوى وان بقيت الجوقة. فلم نعد هنا أمام حكاية من الماضي يقصها علينا الراوى، بل أمام حدث يجرى أمام أعيننا، و ينمو، و يتكامل، في اللحظة الحاضرة. والحقيقة ان هذا لايلغي تماما دور الراوى، أو دور الجوقة، أو دور الحدوتة الشعبية في مسرح نجيب سرور. فلازالت الجوقة تقوم، ضمن ماتقوم به من أدوار، بالاستماع الى أحداث حدثت في الماضي تقصها عليها الشخصيات هذه المرة. ففي مسرحية **قولوا لعين الشمس**، مثلا، تسأل الجوقة بهية عما حدث بعد مقتل العمال في عنابر العمل في معسكرات الانجليز في نهاية **آه ياليل ياقمر** و بهية تروى ماحدث، أو تسر للجوقة بنواياها، أو تكشف لها عن صراعاتها الداخلية. والواقع انه اذا كانت الشخصيات المسرحية موجودة في ياسين و بهية من أجل راحة الراوى والجوقة، فان الجوقة في **آه ياليل ياقمر وقولوا لعين الشمس** موجودة من اجل راحة الشخصيات التي تكشف لها بأقوالها عما لا تستطيع أن تكشف عنه بأفعالها، أو تحكى لها عن أحداث ماضية تربط الماضي بالحاضر، اي عن اشياء لايستوعبها الفعل الدرامي الحاضر. إن الشخصية الدرامية نفسها تتحول هذه اللحظات الى رواية، وتتحول الجوقة الى حلقة المتسامرين المضروبة حولها. و بهذا يظل شكل الحدوتة الشعبية مستمر حتى بعد غياب الراوي. يحدث هذا مثلا حين يدخل عطية في **قولوا لعين الشمس**، وقد فقد احدى ذراعية..

كورس : فين دراعك ياعطية ؟

عطية : (ضاحكا) في الجبل..

كورس : اية حكايتك ؟
عطية : الدراع ولا الجبل ؟
كورس : هيه بس حدوته واحدة؟
عطية : لأ .. دا فيه حواديت كتير ...
.....
كورس: طب ماتحكيلنا الحكاية . (قولوا لعين الشمس : ٦٤)

ويحكي عطية حكاية ذراعه والجبل، بينما تتحول الجوقة الى حلقة المتسامرين. وتظل المسرحية تحمل نفس شكل حلقة السمر الشعبية حتى بعد أن حملت الشخصيات فيما حملت دورا كان يسند الى الراوى من قبل،حين يسند نجيب سرور دور الراوى الي الشخصيات كان الهدف في كل الأحوال هوتأصيل الشكل المسرحي في الأشكال الشعبية.

كان هذا بالتحديد هو الهدف حين كتب نجيب سرور مسرحية **يابهية وخبريني**، والتي أسماها «كوميديا نقدية». كانت العمل الكوميدي الوحيد الذي كتبه، وأراد به أن يسخر من اخراج مسرحيات ذات طابع شعبي في قالب جمالي بعيد كل البعد عن طبيعة الموضوع والبيئة والشخصيات الريفية. كان في الواقع يسخر من الشكل «الرسمي» الذي تعرض فيه الأشكال الشعبية!

مرة أخرى يختار نجيب سرور ثنائية الجوقة والممثلين، حيث يضرب الفلاحون حلقة من حلقات السمر حول مسرح صغير متنقل لفرقة زائرة في ساحة من قرية بهوت. دائرة الفلاحين التي يشبهها مدير الفرقة المسرحية بالكورس، أشبه بالجوقة التي تحيط بالراوى، لكنها هنا تحيط بمنصة المسرح الصغير الذي أقيم على خشبة المسرح ذاتها، وتأخذ شكل المسرح ــ داخل ــ المسرح. لكنها لا تظل جوقة. فهي لا تلبث، في انتظار ان تبدأ الفرقة الزائرة في تقديم عرض آه **ياليل ياقمر**، ان تقوم بتمثيل مشاهد من مسرحية **ياسين وبهية** وتندمج في المشاهد بأداء طبيعي، فطرى، لم تلوثه نظريات الاخراج والتمثيل المستوردة، ولا تقعر المثقفين. داخل هذا الاطار الثنائي تتبادل جوقة الفلاحين وفرقة الممثلين الأماكن، و يتداخل أداء

الممثلين مع فواصل هولية جانبية من حلقة الفلاحين حول أداء الممثلين حتى ينفجر الموقف باحتجاج الفلاحين على الأداء الذي يمسخ صورتهم بخلاعته و بعده عن الواقع.

لقد أراد مخرج هذا العرض، الذي درس الاخراج في بلدان أورو با شرقها وغربها كافة، والذي يؤمن بالتجريب الذي يحطم كل النظريات والتقاليد المسرحية، أن يقدم رؤية ثورية، بأسلوب ثورى في اطار ثورى، وهو يعتقد أن النتيجة لابد ان تأتي هى الأخرى ثورية. وتأتي النتيجة بالفعل ثورية، لكن على عكس مايظن. فهي تنقلب ثورة عليه، وعلى الأداء، وعلى شكل العرض الذي يصفه نجيب سرور كما يلي: ــ

(المدير يعطي الاشارة ــ بعد الجاز الصاخب يدخل كوكتيل موسيقى غريب من الأ بواق النحاسية والدر بكة ثم الجاز ثم الدفوف ثم موسيقى القرب.. ثم صفارة قطار طو يلة يفتح عليها ستار المسرح الداخلي.. بهية تجلس تحت ظل النخلتين.. تنهض على صفير الوابور بينما يدخل أفراد الكورس من جوانب المسرح وقد ارتدوا ملابس الفلاحين. تراعي غرابة الديكور والملابس والأداء بوجه عام وأداء الكورس بوجه خاص عن الريف المصري الى آخر مايعطي صورة غير حقيقية وغير فنية للريف والريفيين.. تلك الصورة التي تعودنا ان نراها في عروضنا المسرحية والتليفزيونية او نسمعها في برامجنا الاذاعية، كما يمكن أن تراعى درجة الفرنجة الشاذة في الاطار المادى للعرض الداخلي وفي التكو ينات الحركية والتركيبات الصوتية، وكذلك درجة من الاضطراب النشازى في الايقاع مع المبالغة في الحركة والاشارة والتهو يل الى آخر ماينسب ظلما الى الفلاحين أو يفرض عليهم) (حوار في المسرح: ٢٤١).

في كل مايصفه هنا من عناصر العرض من موسيقى تتنافر فيها أصوات الآلات الشرقية والغر بية، ومن ديكور، وأزياء، وأداء، وتشكيلات، وحركة يؤكد سرور على عنصر «الفرنجة» الشاذة الغريبة على البيئة التي تعرض فيها المسرحية. لهذا فان الفلاحين حين يحتلون منصة المسرح الداخلي، فيما يشبه انقلابا ثوريا، فانهم:

«يرفعون قوائم المسرح الداخلي بحيث تبقى النصبة التي كانت تشكل خشبة المسرح كجزء من ديكور المشهد التالي من آه **ياليل ياقمر** الذي سيراعي فيه الاقتصاد والبساطة وتجنب اى شيء قد يوحي بأن ثمة عملية اخراج وراء المشهد» (حوار في المسرح: ٢٦٤).

ثم يأتي شكل العرض الذي يقوم به الفلاحون بالغ البساطة بعيدا عن تقعر المخرجين من أبناء المدينة، من أبناء الطبقة الوسطى.

لم يكن نجيب سرور في هذا يصور مجرد الفجوة التي تفصل بين رؤية مثقفي الطبقة الوسطى، ورؤية الفلاحين البسطاء، ولا تقعر مثقفي الطبقة الوسطى في مقابل بساطة الفلاحين، بقدر ما كان يعرى زخارف الفن «الرسمى» المستعارة، في محاولة منه لربط المسرح بالأشكال الشعبية الأصيلة.

الطريف في هذا كله أن نجيب سرور كتب **يابهية وخبريني** نقدا واحتجاجا على اخراج جلال الشرقاوي لمسرحية **آه ياليل ياقمر.** لكنه عهد باخراج **يابهية** الى كرم مطاوع، عمدة المخرجين الجماليين. فكان بهذا كالمستجير من الرمضاء بالنار!

والواقع ان **ياسين وبهية وآة ياليل ياقمر وقولوا لعين الشمس** تؤلف فيما بينها ثلاثية. فالأعمال الثلاثة تقدم نفس الشخصيات في صور مختلفة، وتعالج نفس القصة المأساوية، وتتناول نفس الموضوع من زوايا متعددة، وتطرح من خلال هذا رؤيا واحدة متكاملة. وهي تفعل هذا على نفس النسق الذي يصف به هـ . د . ف كيتو ثلاثية ايسخيلوس **الاورستيا** حين يقول :

لقد استطاع ايسخيلوس في الثلاثية، بكل مابها من انفساح رقعة الزمن والموضوع، ان يتعقب مسار الشر الوراثي، وأن يتتبع الجريمة منذ اقترافها في أول الأمر، وحتى فترة التكفير الأخير. (Kitto: 106 - 107) .

هذا بالضبط هو النسق الذي يتعقب نجيب سرور من خلاله حدوته ياسين وبهية، وأمين وبهية، وعطية وبهية، في بهوت وبورسعيد والسويس على التوالي. وهو

بهذا يعطي الحدوتة بعدا مكانيا يكاد يغطي به مصر من شرقها الى غربها، و بعدا زمنيا يمتد من فترة ماقبل ثورة ١٩٥٢ حتى هزيمة ١٩٦٧.

فاذا أضفنا الى هذه الثلاثية كوميديا **يابهية وخبريني**، لوجدنا ان نجيب سرور قد كتب في حقيقة الأمر رباعية لاتخرج في قليل أو كثير عن نظام الرباعيات الذي كان متبعا في المسابقات في مهرجانات المسرح الاغريقي، حيث كان على الكاتب المسرحي أن يقدم ثلاث مآسى ودراما ساتيرية تمثل على التوالى في يوم واحد. ومرة أخرى كان ايسخيلوس هو الذي ربط المسرحيات الأربع في وحدة واحدة على النسبق الذي يصفة أ . أ . هيج كما يلي :

في حين كان الشعراء الأولون يتناولون مسرحياتهم الأربع بصفتها بنيات مستقلة، توصل ايسخيلوس الى فكرة ضمها في كل متكامل، وجعل مآسيه الثلاث تمثل ثلاث مراحل متتالية في قصة مأساوية عظيمة معينة، في حين تصل المسرحية الساتيرية بالعرض الى نهاية بمشهد ملهاوى من نفس الأسطورة. ومن ثم كان أصل الثلاثيات والرباعيات. فحين كانت المآسى الثلاث ترتبط بوحدة الموضوع في بنية واحدة فانها كانت تسمى «ثلاثية». وحين كانت المسرحية الساتيرية تتناول أيضا نفس الأحداث كانت مجموعة المسرحيات الأربع تسمى «رباعية». (96 : Haigh).

وربما خرج نجيب سرور على هذا التقليد من حيث الترتيب، اذ سبقت **يابهية وخبريني** مسرحية **قولوالعين . الشمس** . إلا أنه قد خلق بالفعل، على نفس النمط الذي يشير اليه هيج، رباعية يجب النظر اليها على هذا النحو.

ومن الملاحظ في هذا الشأن أن بعض النقاد قد عابوا على سرور انه خرج في **ياسين وبهية** عن حدود الموال وأصل الحدوتة الشعبية المعروفة(٤)، إلا أنّ الشاعر في الحقيقة كان يخضع الموال القديم والحدوته القديمة لاغراضه هو بحيث يصبح التزامه بحرفية الموال والحدوته أمرا غير مطروح للنقاش أصلا. كان يصنع «حدوته» جديدة على الأساس القديم. والحقيقة أن عدم التزامه بالأصل الشعبي يجب الا يشغلنا، بقدر مايجب ان يشغلنا ماصنعه من الأصل، والرؤية الفكرية والفنية التي استقاها منه. فلم

تكن أحداث الحدوتة هي مايشغله، بل الفكرة التي كان يطرحها من خلالها. كان النسق المتواتر الذي تجرى عليه الأحداث على ثلاث مراحل في ظل الاقطاع مرة، وفي ظل الاستعمار مرة، وفي ظل الحكم الوطني مرة ثالثة، لايسمح له أن يصور هذا كله في عمل واحد له بداية ووسط ونهاية. وقد منحته الثلاثية الفرصة، ومكنته من أن يوسع مجاله بحيث يغطي فترات زمنية طويلة، وأن يعرض في مسرحيات متتالية الكفاح الوطني المستمر في ثلاثة اشكال، في مثل هذا الشكل قد يكون كل جزء في الثلاثية متكاملا في حد ذاته، لكن كل جزء يستمد جزءا كبيرا من مغزاه مما يتلوه أو يسبقه، بحيث يمكننا ان نقول بكل أمان ان المآسي الثلاث تعتمد احداها على الأخرى بحيث تشبه ثلاثة فصول متتالية في مسرحية واحدة(٥) أى انه في المسرحية الاولى يطرح الفكرة الأساسية، التي يطورها في المسرحية الثانية، و يصل بها الى نهاية (مفتوحة في هذه الحالة لانه يتعامل مع التاريخ لامع الاسطورة) في المسرحية الثالثة. ثم تأتى **يابهية وخبريني** تصويرا كوميديا لنفس الموضوع.

في كل هذا لم يكن نجيب سرور يصور حدوتة شعبية درامية فحسب، ولا كان مهتما بمصير أفراد فقط . فلا يمكن تفسير هذه الأعمال في ضوء الحدث الشخصي أو المصير الفردي. لم يكن خياله يتحرك على المستوى الشخصي، بل على المستوى العام.

ومرة أخرى تبرز أهمية الثنائية التي تجمع بين الجوقة والشخصيات، التي لاتجعل من الفعل الدرامي فعلا فرديا، بل فعلا له دلالات أعم وأشمل، وفي هذا لم يكن نجيب سرور مجرد شاعر يردد الموال القديم بل رجل مسرح يمد نطاق رؤيته الى أبعد من الجوقة والشخصيات التي تصور الأحداث، لتشمل البنية المنظرية، وقطع الاثاث، و يسمع لامجرد الحوار بل الأغاني والموسيقى، كما كان مشغولا بالتشكيل الحركي والصوتي والضوئي، كما يتضح في توجيهه المسرحي لأداء المشهد الذي تقدمه الفرقة الزائرة في **يابهية وخبريني**، والذي سبق أن أشرنا اليه. كانت كل عناصر العرض وسائل تعبير عن فكرة يجسدها و يطرحها من خلال رباعيته، التي خطط لها في الأصل لكي تكون مجرد ثلاثية قبل أن تواتيه فكرة **يابهية وخبريني**.

هذا الانشغال بفكرة الثلاثية منذ البداية يبدو في انشغال فكر نجيب بفكرة التناسخ التي يطرحها الراوى في نهاية **ياسين وبهية** بعد أن يرحل ياسين :

هي تدري أننا حين نموت..
لانعود ..
لم يعد من الموت أحد ..
بهوت ..
رغم هذا فالبذور ..
ليس تفنى.. حين تدفن ..
ربما الانسان أيضا.. ليس يفنى ..
حين يدفن ..
ولهذا يدفن ..
ولهذا قد يعود ..
هو ياسين لها ..
ذات يوم !
ذات يوم !
في فراشة ..
أو حمامة ..
أو يمامة ..
هكذا الناس جميعا يؤمنون ..
في بهوت ...
بالتناسخ .. ! (ياسين و بهية : ١١٠ ــ ١١١)

لم يكن ياسين الا بذرة كفاح لايفنى. ولم يكن الهدف هنا، بكل تأكيد ان يستخرج الشاعر من الوجدان الشعبي معتقداته وتصوراته، حين يعرض لفكرة التناسخ، كما فهم بعض النقاد. فعلى الرغم من أن أمير اسكندر كان من أشد النقاد

قربا الى روح العمل، وفهما له، إلا أنه أخذ على العمل انه جاء محروما من البعد الفلسفي لهذه المأساة، وأضاف قائلا:

فلقد كان جديرا بالشاعر أن يضرب بجذور المأساة في باطن الوجدان الشعبي و يستخرج من أعماقه ومعتقداته وتصوراته للمعاني الكلية الكبرى التي تعرضت لها شخصيات هذه القصة. الموت. المصير. القضاء والقدر. الحظ والنصيب.. الخ. وربما لم تتعرض المسرحية الا لفكرة واحدة هي فكرة التناسخ في اشارة سريعة عابرة، ولايعنى هذا بالطبع اغراق الشخصيات في جو صوفي وأسطوري ومثالي مجرد. كلا بالطبع. كل مانعنيه هو الارتفاع بها الى الافق الفلسفي الذي تحلق فيه كثير من أفكار أدبنا الشعبي دون أن تفقد جوهرها البسيط.(٦)

لم يكن هذا هدف نجيب سرور من فكرة التناسخ. كان هدفه أن يمهد لربط العمل بالعمل الذي يليه. فياسين لايعود في **آه ياليل ياقمر** في شكل حمامة أو يمامة، وانما في شكل أمين، الفلاح يعود في شكل عامل وابور الطحين. تماما كما يعود أمين في **قولوا لعين الشمس** في شكل عطية عامل البناء، بحيث تترابط مصائر الثلاثة في خط أفقي واحد ممتد. كان تمهيدا لاستكمال الثلاثية المأساوية.

ولم تكن هذه الفكرة هي التمهيد الوحيد. كانت هناك أيضا رموز أخرى تأخذ أحيانا شكل القطار الذي لايخلف موعده مع العاشقين حين يأو يان في الظهيرة الى ظل النخلتين. فالقطار يرتبط بفكرة مرور الزمن. كما يرتبط بحلم الهجرة حين يحمل معه :

فكر ياسين بعيدا ..
لبلاد ليس يدرى أين .. لكن ..
رغم ذلك ..
هي لابد هناك ..
في مكان لم يطأه السندباد..! (ياسين و بهية : ٥٠) .

فحلم الهجرة مرتبط بالقطار. وهو الحلم الذي لايحققه ياسين، بل يحققه أمين حين يرحل مع بهية الى بورسعيد، وتحققه بهية حين ترحل الى السو يس، ويحققه

عطية حين يرحل الى أسوان. هذا الخط المترابط هو «السر» الذي تشير اليه بهية في **قولوا لعين الشمس** حين تشير الى ياسين الابن بقولها :

يبقى لازم فيها سر ..
سر باين زى عين الشمس وأكثر ..
بس غايب عننا ..
سر أقرب م الرموش ..
للعنين ولا بتشوفوش ..
حبل .. حبل ماينقطعش ..
حبل رابط اللي ماتوا ..
باللي عايشين بعدهم ..
يعني يبقى الأب ابن
يعنى يبقى الابن أب ..
يعني يبقى الموت ده كدب ..
يابهية ...
ولا انا كبرت و بخرف ؟
ولا إيه؟ (ياسين و بهية : ٨٣ ــ ٨٤) .

كانت فكرة التناسخ، أو فكرة الرحلة المستمرة الدائمة، هي الحبل الذي لايربط الأحياء بالأموات فحسب، بل يشد أجزاء الثلاثية أحدها إلى الآخر.

وفي هذه الثلاثية يتناول الشاعر فكرة التناقض بين الحلم والواقع. الواقع هو الذي يولد الحلم. وهو الذي يدمره. فهو واقع متسلط تسلط الباشا على أقدار الفلاحين في ياسين و بهية، كأنه قدر،وهو ليس القدر الاغريقي الذي يخطط للبشر مصارعهم، ولاهو القدر الانساني الذي يكمن في داخل البشر و يسوقهم الى هلاكهم، بل هو قدر اجتماعي، و بالتالي قابل للخضوع للارادة الانسانية، لكنه في غياب النضج الذاتي يظل قدرا متحكما، ومسيطرا على أقدار الجميع، وعلى تفكيرهم. وهو لذلك موضع تساؤل من الفلاحين في ليالي سمرهم:

«لما كان آدم وحوا..
م السما نازلين يدو بك بالعيال،
قول و بعيال العيال،
ياترى كان فيه ساعتها بيه و باشا ؟! »
....
« قول ساعتها الأ رض كانت ملك مين ..
والمواشي ملك مين ..
ياترى كان مين بيزرع ..
مين بيجمع ..
مين بيقلع ..
مين بيصحي من أدان الفجر يشقي
للي نعسان للضحى؟!» (ياسين و بهية : ١٨ ــ ١٩)

إن مايتردد في أذهان البسطاء هنا تساؤل حول توزيع الطبقات والملكية، والعمل، هي أمور قد تبدو عو يصة، لكن الفلاحين حين يردونها، بحكم ايمانهم الفطري، الى بدء الخليقة، يطرحون تصورا غاية في البساطة والوضوح. وليس هذا لأنهم يردونها فحسب الى أصولها الأ ولى التي تعشش في وجدانهم، ولكن لأنهم يستمدون بساطة التعبير عنها من بساطة فكرهم وهم يتأملون واقعهم. التساؤل ينبع، ببساطة، من الواقع الذي يعانونه، والذي يعبر عنه الموال الشعبي :

«يارب هات للغلابة يوم يرتاحوه
واللي في بالي يجيلهم يوم يشتغلوه». (ياسين و بهية : ١٩).

والفلاحون في تساؤلهم يتحولون الى مايشبه جوقة تحيط بياسين، على غرار الجوقة التي تحيط بالراوى. إنهم يعممون مايجول بخاطر ياسين وهو يصوب نظرة صقر الى قصر الباشا، أو يتساءل عن الأ رض التي تمتص جهده ولايظفر منها بشيء، بحيث تبدو أفكاره نمطا عاما.

في هذا الواقع يبدو التفاوت هائلا بين بيوت الفلاحين وقصر الباشا

المضيء. إنه الشيء الوحيد المضيء في واقع القرية المظلم. والباشا نفسه قدر يهيمن على الجميع من علاه. وهو نفسه لايظهر، لكنه وجود محسوس في أفكار الفلاحين، ومن خلال الخفراء الذين لايظهرون إلا ليمارسوا القهر، حين يجردون الفلاحين من غلة الأرض، أو يجرون الى القصر فتاة ريفية، أو أجيرا مثلما فعلوا بياسين و بأبيه من قبله. فالقهر الاجتماعي له بعده الزمني.

من هذا الواقع تنبعث الأحلام، فياسين يحلم بفدان من الأرض السخية، أو حتى بنصف فدان كان يوما لأبيه. ويحرك الحلم في نفسه حبه لبهية، وأمله في ان ينصلح الحال حتى يقترن بها. بل تفرض عليه مرارة الواقع أحلاما قد يأتي بعضها طريقا، مثل حلمه بأنه يركب الباشا كما يركب الحمار، و يسوقه بالعصا، والباشا ينهق و يطلب الرحمة، هو حلم طريف، لكنه ينبع من تجربة الضرب المبرح الذي يتعرض له في القصر، ولكن أحلامه ليست دائما أحلاما شخصية. فقد يأتي الحلم حلم يقظة يعبر عن أحلام الجميع، ولهذا يجرى الحلم على لسان الجوقة. إنه يحلم بأرض:

حيث لايوجد سادة ..
وعبيد ،
حيث لايوجد ضرب بالجريد..
....
حيث لايوجد جوع،
حيث لايوجد عرى،
حيث لايوجد من يزرع يزرع،
ثم لايحصد شيئا
بينما الآخر يحصد ..
ثم يحصد ..
وهو لايزرع شيئا!
ثم ..يضرب بالجريد !

حيث كل الناس أولاد لتسعة ..
حيث كل الناس في الحظ سواء.. (ياسين و بهية : ٥١)

و ياسين يدرك أن هذا الحلم سيظل مجرد حلم يقظة. لكنه يكون البداية لحلم أشد قوة حين يشعر بقوة المجموعة عندما تندلع النار في القرية ذات ليلة: فيهرع الجميع لاطفائها. وهنا يندلع في ذهنه حلم القوة الذي يأتي من وحدة الجموع، حين يشعر بكيانه الفردى يتلاشى ليصبح خيطا قويا في النسيج. إنه يصل هنا الى لحظة ادراك وكشف، حين تندلع في ذهنه هذه الرؤيا :

فليجيئوا الآن بالمدافع..
لا كما جاءوا قديما بالبنادق.
والعصى ..
فليجيئوا الآن.. لن ينتزعوه..
من هنا.. من قلب هذا الجيش.. من هذا الخضم!
.....
آه لو تبقى بهوت ..
هكذا حتى الحصاد !
هكذا في العمر مرة ..
مرة لاغير.. مرة ..
وليجيئوا يومها لو يجرؤون .. (ياسين و بهية : ٧٤ ــ ٧٥).

واذا كانت هذه الأحلام تنبعث من أرض الواقع، فان حلم بهية هو حلم العرافة البصيرة التي يتراءى لها المستقبل رموزا. وقد تحاول أم بهية، أو الغجرية، أن تفك هذه الرموز بما يطمئن قلب الصغيرة. لكن الأحداث فقط هي التي تحل هذه الرموز. هو حلم توجز رموزه تطور الحدث. انها تحلم برحلة في مركب في بحر واسع كأنه حقل غلة، وهي تجدف، بينما ياسين يمسك بالدفة، حين تهب ريح مسعورة تعصف بالمركب وتفرق بينهما.

بين الحلم والواقع تتضح أبعاد المشكلة التي ينطوى عليها الموقف، والتي

تحرك تيار الأحداث، ونتبين أيضا ملامح الطرفين اللذين يشكلان القوتين المشتبكتين في الصراع. لكن الموقف نفسه لايكتمل على امتداد سبع لوحات، طالما ظل هذان الطرفان لايلتقيان بحيث يفجران الشرارة التي تبلور الموقف، وتدفع به في اتجاه التطور. انه لايكتمل الا حين يأتي من القصر رسول يطلب بهية للخدمة هناك. الجميع يعرفون معنى هذا، أن تتحول البنت الى خليلة قبل أن تعود الى بيتها وفي بطنها جنين، ولهذا يتحتم أن تموت! ويحط على البيت صمت رهيب، قبل أن يصيح ياسين كالملدوغ: «مستحيل!» إنه القرار الذي يبلور الموقف، و يطلق الشرارة الأولى على المستوى الشخصي.

و يتطور الموقف على المستوى العام حين تلتقي مشكلة العرض مع مشكلة الأرض، يهبط الخفراء، وكاتب الباشا، وصراف الحكومة حقلا، لتبدأ معركة بين الفئوس و بنادق الخفراء. و يبدأ الزحف على قصر الباشا. وهو زحف يصدق معه جزء من حلم بهية، كما يصدق معه جزء من حلم ياسين بالقوة في المجموع : لتصل الأمور الى ذروتها في حريق قصر الباشا.

لكن «الريح المسعورة» تهب، فاذا هي تأخذ شكل قوة الهجانة، لتصل بالحلم الى نهايته، حين يفسر رصاصها «شال ياسين الأحمر»، فاذا هوشال التمرد والمصرع في آن واحد. لكن الرصاص لايفسر فقط رموز الحلم. إنه يعصف أيضا بالحلم. الواقع يصرع الأحلام. غير أن **ياسين وبهية** لا تنتهي على نبرة القهر، وتسلط الواقع على الحلم. إنها تنتهي بصوت الراوى والجوقة يهدهد المشاعر المضطربة، و ينشد أملا جديد في فعل قادم وفي عمل تال.

ومن حيث تنتهي **ياسين وبهية** تبدأ **آه ياليل ياقمر.** يبدأها الراوى بآخر أبيات رددها في نهاية العمل الأول، ثم يختفي، و يترك مكانه للجوقة. وتبدأ المسرحية نفسها بموقف بين أمين و بهية، بحيث يصبح أمين ترديدا أو تنوعيا على ياسين. والربط بين العملين لايتم فقط من خلال حضور الشخصيات نفسها، وانما يتم أيضا من خلال استرجاع أقوال، ولحظات، ومواقف، بل مشاهد كاملة من ياسين و بهية، كما أن نهاية الفصل الأول تربط بين أمين و ياسين، حين يجد الأب نفسه

مرغما على قبول أمين زوجا لبهية، فاذا هو يخلط في رؤيا ختام الفصل بين أمين و ياسين. ومن خلال وسائل الربط المختلفة لايتم تصوير الصراع الذي يدور في نفوس الشخصيات حول زواج الاثنين فحسب ، وانما يتبلور أيضا الصراع الذي يحتدم في داخلها بين الارتباط بالماضي ومواجهة الحاضر، او بعبارة أخرى بين الماضي والحاضر.

لكن الحاضر الذي تعيشه بهية وأمين في بورسعيد ليس الا امتدادا للماضي، يعبر عنه أمين بقوله :

احنا ماسبناش بهوت ..
احنا فيها..
لسه فيها يابهية ..
واحنا حتى في بورسعيد . (آه ياليل ياقمر : ٨٦)

فرغم اختلاف المكان والزمان تظل هناك ملامح مشتركة. فنحن في الفصل الأول لانزال نسمع وقع نعال العسكر يجوب القرية و يتخلل غناء المجموعة عن ياسين. لانزال نعيش في أعقاب التمرد الذي انتهى بمصرع ياسين. وفي بورسعيد تتجدد الصورة في العسكر الانجليز الذين يمارسون شكل القهر الذي تمارسه قوة الهجانة على فلاحي بهوت. لايزال الرصاص هو لغة القهر، ولا تزال رغبة أمين في أن يطبق على رقبة الهجانة تحركه الى أن يطبق على رقبة العسكرى الانجليزي.

وإذا كان أمين قد راودته فكرة الهجرة الى بورسعيد حتى يجد ظروفا أفضل من الظروف التي يعيشها الفلاحون في بهوت، فانه يصل من خلال تجربته في العمل في المعسكر الانجليزي الى أن القهر هناك تمام مثل القهر هنا، وان اختلفت الاصابع التي تضغط على الزناد. وفي سبيله الى ادراك هذا الواقع يقع أمين فريسة لاختلال التوازن الذي يدفع به الى محاولة الهرب في الخمر. لكنه حين يصل الى ادراك العلاقة بين الواقع في بهوت والواقع في بورسعيد، ينخرط في المقاومة الفدائية التي اشتعلت في وجه جيش الاحتلال في القنال. لكن المقاومة هنا تنتهي تماما مثلما انتهت في بهوت. فعمال المصانع لايواجهون هنا سوى الرصاص، والقتل، ووأد الأحلام، الذي

واجهه الفلاحون في بهوت، بحيث يصبح الأمس واليوم، كما تقول الجوقة، استمرار لنفس الشيء.

من هذا الواقع ينبعث ــ مرة أخرى ــ حلم بهية، حين يقتل أمين كما قتل ياسين من قبله. فهى ترى فيما يرى النائم، شيخا ينبعث من حسها الديني ليقودها لتنخرط في الرقص مع مجموعة ليذيب ألمها، و يعدها للغد. ثم يتبدى لها ياسين في ثياب خضر وفي جبينه وردة حراء، وأمين، وثالث يمدون لها أيديهم بالقمر لتقطفه. لكنها لكي تصل الى القمر يتعين عليها أن تجتاز البحار التي تنفتح تحت قدميها، والنار التي تندلع في طريقها، والأشواك. إنه حلم شعائرى، طقوسي، ينطوى على رؤيا مستقبلية تماما مثل رؤية العرافة البصيرة في **ياسين وبهية**، تنتهي وهي لا تزال تمديدها نحو القمر لتقطفه.

ومرة أخرى تتدخل السلطة في نهاية المسرحية على لسان العسكر لكى تصادر كل شيء، حرية الشعور، والبكاء، والفرح، والكلام، والأحلام. فاذا كان الحلم قد أيقظ في نفس بهية الفرح، فان السلطة تغتال الفرح. وتتدخل الجوقة:

عسكري ٣ : الفرح ممنوع ياست !
كورس : الولية و بنتها مش فرحانين
بس كانوا بيحلموا ..
عسكري ٣ : برضو ممنوع يحلموا..
اللي يحلم يبقى مجرم.. (آه ياليل ياقمر: ٨٩)

مرة أخرى يغتال الواقع الحلم، ولكن يتركنا الحلم على أمل.

على نفس هذا النسق يبني نجيب سرور مسار مسرحيته التالية **قولوا لعين الشمس**. فهي تبدأ باستعادة الاحداث التي انتهت بمصرع العمال في المعسكر الانجليزي في **آه ياليل ياقمر**. والموقف الأولى فيها بين عطية و بهية شبيه بالموقف الأولى بين امين و بهية في المسرحية السابقة. واذا كان عطية بديلا لأمين، فياسين الابن بديل لأبيه، وهو يظهر هنا في صورة عسكرى في الجيش ومن خلال الأنباء

يتأكد مرور الزمن. وأحداث المسرحية تغطي فترة الحكم الوطني بعد الخلاص من الاقطاع ومن الاستعمار.

لكن الواقع في ظل الحكم الوطني لايبشر هو الآخر بخير، سواء في مجال البناء أو في سلك الجندية. إن عطية و ياسين الابن يواجهان بواقع ردىء يسود فيه خراب الذمة، ومتاهات الروتين التي ينفذ منها اللصوص، والفساد في أجهزة الحكم، والانحلال بين الشباب. و يوجز هذا الواقع حوار بين الجوقة و ياسين :

كورس : يعني مش أسوان و بس ..
ياسين : أيوه مش أسوان و بس ..
كل حتة فيها سد ..
أي سد ..
عالي واطي مش مهم..
فيها برضو التعابين ..
بالألوف ...
كل شيخ منصر وأخوه
كورس : حتي جيشنا ؟
ياسين : قلت أقول للمسئولين ..
ولقيتني عطية تاني
كورس : دوخيني يالمونه
يالمونه دوخيني .. (قولوا لعين الشمس : ٨٩)

فهو واقع متهرىء، مهزوم من الداخل، قبل أن تأتيه الهزيمة العسكرية من الخارج .

من هذا الواقع، ومن شكاوى عطية و ياسين، يولد حلم العرافة البصيرة مرة أخرى، حين يحذرها ياسين وأمين في المنام من «خمسة ستة». وحين يظهر في الحلم نفسه الشيخ الذي ظهر في **آه ياليل ياقمر** ليؤكد لها على القدر والمكتوب. لكن رؤيا العرافة البصيرة ــ وسط هذا التفسخ ــ تصبح رؤيا ضائعة، صوتا ضائعا. فهي تحاول

أن تنبه السلطات، وأن تتضرع اليها، وأن تناشد ضميرها. لكنها لا تلقى الا اللامبالاة والعبث وتتحول رؤاها في عيون الآخرين الى لوثة جنون، أو كما تقول الجوقة عنها :

كورس : نجم تايه ..
بس مين يقرا النجوم .
وان قرينا مين هايسمع
وان سمعنا مين هايفهم
وان فهمنا مين يصدق
من يحقق .. (قولوا لعين الشمس : ٩٠)

وفي هذه المرة لايهزم الواقع الأحلام فحسب، لكنه هو نفسه يهزم.

هكذا صور نجيب سرور مصر في حربها للاقطاع، والاستعمار، وأبنائها في الداخل في ثلاثيته. لكنه لايحسم الموقف في الجزء الثالث بشكل نهائي. فالصراع في أجزاء الثلاثية واحد مهما تعددت أشكاله والقمر الذي تريد بهية أن تقطفه لايزال بعيد المنال لكن نبرة الامل تتردد في الأعمال الثلاثة في التأكيد على استمرار الجهد البشري.

ثم تأتي **يابهية وخبريني**، في إطار الانفصال الذي يحدث في **قولوا لعين الشمس** بين الطبقة الوسطى الحاكمة والجماهير، لتصور انفصالا مشابها بين المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى و بين الجماهير الريفية. لكنها تأتي كما سبق أن أشرنا، في قالب كوميدى لتكتمل بهذا رباعية نجيب سرور الشعبية.

من هذا العرض لبعض أعمال نجيب سرور المسرحية نستطيع أن نصل الى القول إنه حين كتب **ياسين وبهية** كان موزعا بين صياغة التجربة روائيا وصياغتها مسرحيا. كان الشاعر الروائي ورجل المسرح فيه يتنازعانه. وكانت الغلبة للشاعر. ولهذا طغى الجانب السردى الذي يقوم الراوى بأدائه شعرا. لكن حتى هذا الجانب جاء يحمل امكانية توزيع دور الراوى على جوقة تحيط به. و يتضح هذا في الصياغة حين تعترض السرد تعليقات تبدو صادرة عن حلقة مستمعين. كان نجيب سرور،

فيما يبدو يتحسس طريقه الى الشكل الذي يلائم امكانياته كشاعر ورجل مسرح. ولعله ــ لهذا السبب ــ أسقط الشعر الفصيح من أعماله التالية، وحافظ على الشعر العامي، وهو الشعر الذي اختص به حوار الشخصيات في عمله الأول. ومع ذلك فقد حافظ في كل أعماله بلا استثناء على مزيج من المسرح والرواية، وهو أمر لا تخلو منه الدراما في كل عصورها بحال من الأحوال و يرجع هذا في حالة نجيب سرور الى تصوره الأساسي ان المسرح كان ويجب ان يظل، جوقة وممثلين .

ومما يعزز هذا الرأى أن الشاعر بدأ عمله الأول وهو يخطط ، بكل تأكيد، لكتابة ثلاثية على غرار ثلاثيات ايسخيلوس. و يتضح هذا من ربطه بين نهاية عمل و بداية العمل الذي يليه، كما يتضح من أن الاجزاء الثلاثة يشدها أحدها الى الآخر موضوع واحد، وفكرة واحدة، يطرحها على امتداد ثلاث مراحل زمنية. وثلاثة امتدادات مكانية بحيث تغطي الثلاثية شريحة من تاريخ مصر الحديث على امتداد الوادى كله. وفي كل من هذه الاعمال كان يلقى ببذور ينمو منها العمل الذي يليه. غير أنه حين عرضت له، فيما بين الجزئين الثاني والثالث، فكرة كوميديا نقدية، فانه أضاف الى مآسيه الثلاث كوميديا مستمدة من نفس الموضوع، لها طابع معاصر. و بهذا تحولت الثلاثية الى رباعية. ومرة أخرى كانت الرباعية على نفس النسق الذي اتبعه ايسخيلوس.

لكن هذا لايعني أن الشاعر كان يقلد الاغريقيات. فقد كان وجدانيا وفكريا مشدودا الى الأشكال الشعبية في التراث العربي. وفي كل ما كتب كان يعارض الاشكال الرسمية في سبيل تأسيس مسرح يستمد منابعه في الموضوع والشكل من التراث الشعبي. ولهذا كان استخدامه للجوقة ينبع أساسا من حلقات السمر في البيئات الشعبية، وكان استخدامه للشعر العامي، وتطعيمه للمواقف بالأغاني والمواويل والرقصات والتشكيلات الشعبية. و بهذا حقق للمسرح العربي ماكان يصبو اليه الكثير من كتاب المسرح من تأسيس شكل مسرحي ينبع من البيئة ومن التراث. واستطاع نجيب سرور أن يكون بحق رائدا وضع أساسا متينا لما يمكن أن نسميه بالمسرح العربي الأصيل.

الهوامش:

١) محمود أمين العالم، «الاخراج يصنع الدراما»، **المصور**، ١٩٦٤/١٢/١١. يرد المقال في ملحق **ياسين وبهية**، الطبعة الثانية، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة، د . ت ، ص ١١٥ ــ ١١٦.

٢) محمد مندور، «ياسين وبهية» ، **الرسالة**، ١٩٦٥/١/٧. والمقال يرد في ملحق **ياسين وبهية**، سبق الاستشهاد به، ص ١٢٤.

٣) محمد مندور، «من حيرة الحكيم الى التزام نجيب سرور» **روز اليوسف**، **١٩٦٤/١٢/٢٨**، أوردها نجيب سرور في ملحق **ياسين وبهية** سبقت الاشارة اليها، ص ١٢٢.

٤) انظر وحيد النقاش، «**كيف يقصون عن بهوت في مسرح الجيب**»، **الاهرام**، **١٩٦٤/١٢/٥**، **محمود أمين العالم**، «**الاخراج يصنع الدراما سبقت الاشارة اليه**. والمقالان يردان في ملحق **ياسين وبهية**، سبقت الاشارة اليه، ص ١١٤ ، ١١٥.

٥) See Heigh, op. cit., pp. 96-98.

٦) امير اسكندر، «قتل ياسين لكن الغابة تزحف»، متضمنة في ملحق **ياسين وبهية**، ص ١٣٤.

مصادر البحث :

أولا : مصادر أولية :

نجيب سرور: ياسين وبهية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د . ت.

آه ياليل ياقمر، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

قولوا لعين الشمس، مكتبة مدبولي، القاهرة، د . ت.

حوار في المسرح ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، ١٩٦٩. (يتضمن الكتاب مسرحية **يابهية وخبريني**).

ثانيا : مصادر ثانوية :

امير اسكندر، «قتل ياسين ولكن الغابة تزحف».

ايسخيلوس، **المستجيرات** (ومسرحيات أخرى)، ترجمة وتقديم د . ابراهيم سكر، القاهرة، ١٩٧٢.

برتولت بريشت ، **دائرة الطباشير القوقازية**، ترجمة د . عبدالرحمن بدوى، القاهرة، د . ت .

عبدالرحمن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨)**، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.
على الراعي، **دراسات في الرواية المصرية**، القاهرة، د . ت . .
محمد مندور، «ياسين و بهية »، الرسالة، ١٩٦٥/١/٧.
«من حيرة الحكيم الى التزام نجيب سرور» **روز اليوسف**، ١٩٦٤/١٢/٢٨.
محمود تيمور، **فن القصص : دراسات في القصة والمسرح**، القاهرة، د . ت .
وحيد النقاش، «كيف يقصون عن ياسين و بهية» **الأهرام** ١٩٦٤/١٢/٥. وهذه المقالات متضمنة في ملحق **ياسين وبهية.**

حـ) المراجع الاجنبية

1. Aristotle, **Poetics,** Loeb, 1973.
2. A.E. Haigh, The Tragic Drama of the Greeks ed. N.Y. 1968.
3. H.D.F. Kitto, **Greek Tragedy,** ed. London, 1973.