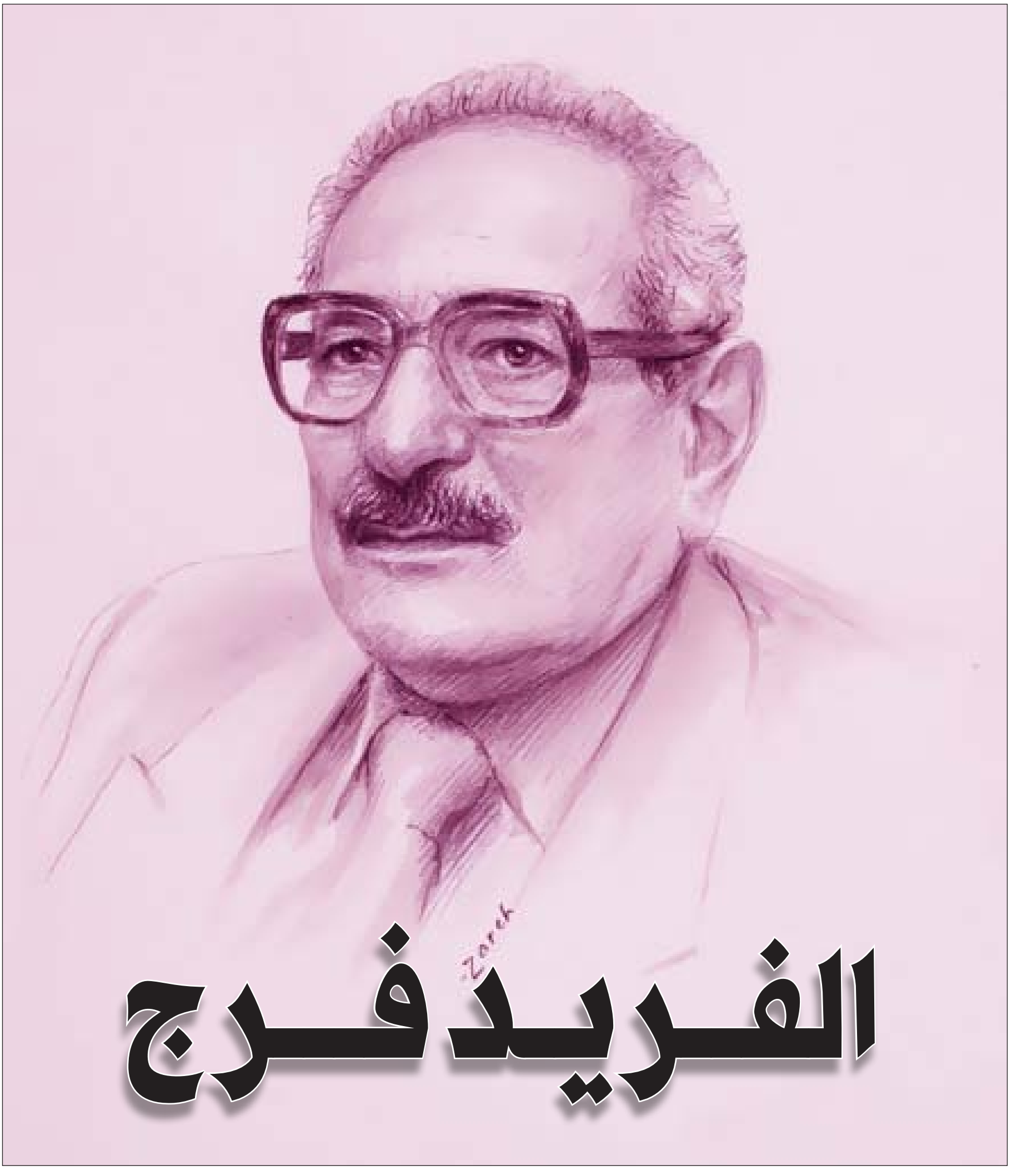
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2987) السنة الحادية عشرة - الأربعاء (22) كانون الثاني 2014

WWW. almadasupplements.com



الفريد فرج

الفريد فرج و صدى حواره مازال يتردد

فاضل سوداني

مات المسرحي االفريد فرج في كانون الاول عام ٢٠٠٥، لكن حواره مازال يتردد بين اروقة وكواليس المسرح العربي ومن هنا فان تذكر حواراته تكون ذات أهمية خاصة، لانه يعد أحد المبدعين الذين أثروا في تطور الكتابة المسرحية العربية واستخدام التراث العربي وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة في المسرح، ومحاولة ربطه بإتجاهات المسرح الاوربي الحديثة. فالفريد فرج كتب سبعا وعشرون مسرحية أهمها: مسرحية حلاق بغداد، الزير سالم، علي جناح التبريزي وتابعه قفه، زواج على ورقة طلاق، سليمان الحلبي، سقوط فرعون. رسائل قاضي اشبيليه، مسرحية الطيب والشرير والجميلة النار والزيتون وروايتين وخمسة بحوث مسرحية. حصل على الكثير من الجوائز، و كتبت عن مسرحه الكثير من الدراسات والبحوث للحصول على الشهدات العلمية المختلفة. وفي إحدى المساءآت الصيفية التي تضفي هدوءا وجمالا على بحيرة اوستر برو في كوبنهاكن تميزت محاورتنا بالكثير من المتعة والمشاكسة.

إشكالية المسرح العربي

• تكمن إشكالية المسرح العربي في طبيعة اسئلته التي تهدف للأجوبة الجاهزة. وبالتأكيد فان هذا يدخل ضمن منطق جاهزية الفكر العربي عموما. والسؤال الجوهري هو: أين تكمن ديناميكية خطاب المسرح العربي المعاصر؟

• الفريد فرج: تكمن ديناميكية المسرح في العلاقة بين المنصة والجمهور، وبالرغم من اننا تعبنا من الالحاح على هذا المعنى لكن القياس الصحيح هو هذه العلاقة. وانا اعتقد ان في كل مهنة تكمن علاقة ما، يعني عندما تقول بان هذه المسرحية جميلة، فماذا يعني جمالها في نظر أناس معينين؟ بالتأكيد انها جميلة، لانها تثير فيهم شئ ما، او ان لها علاقة بتراثهم، والمسرح هو جزء من الادب العربي، بمعنى ان أمرؤ القيس والمتنبي والف ليلة وليلة ومسرح الستينات هو حلقات متصلة في سلسلة واحدة، ويجب ان ينتسب المسرح الى شجرة العائلة هذه. ويجب ايضا ان ينتسب الى الجمهور الموجه له في المكان والزمان المحددين. اذن فالمسرح يمتلك معاصرته لانه يلبي ضرورة انسانية، وإلا ما الذي يحفز الجمهور. بالرغم من المعوقات الاقتصادية. ان يأتي الى المسرح ما لم يلبي حاجة له. قد تكون فلسفية، فنية، روحية، جمالية أو استمتاع لغوي، او المتعة في كشف السر المخفي. ففي كل مسرحية، هنالك سر خفي يعتبر عاملا مثيرا. اذن كل هذه هي شروط تجعل من المسرح جميلا او رائعا وبها ايضا تتحدد طبيعة العلاقة مع الجمهور وبالتالي يخلق التمايز في خطاب مسرحنا المعاصر.

• هذا صحيح ولكنه يحيلنا الى سؤالنا الآني حول سكونية المسرح، وايضا عن الممنوع، أي الخوف من كشف المستور. اذن ماهي حساسية المؤلف المسرحي، وأين تكمن مسؤوليته؟

• طبعا على المؤلف مسؤولية كبيرة، ويجب عليه ان يعارض هذه الممنوعات ويتجاوزها. يجب ان يقتحمها عند معالجته، وهذا جزء من حرية الكاتب او الفنان. ان بعض الفنانين او الادباء او المثقفين يترفعون على الجمهور لا نهم يعتقدون بان ذوقه متخلف او فاسد.. الخ. طبعا مثل هذا يضايقني، لان معناه أن نخلق جمهور خاص لكل فنان على حده. لا يوجد شئ مثل هذا أبدا. الفنان يجب ان يعيش حياة الناس، و حتى يعبر عنهم عليه ان يعرف كيف يخاطبهم ؟

• نعم فالتفرد شئ ضروري في الفن عموما شئنا ام لا. ويرتبط بالمعاصرة والحداثة، ولايمكن للكاتب ان يتناسى هذا الانقلاب العلمي والتكنولوجي والفني الهائل في عالمنا، ولا يمكنه ان ينفصل عنه. هل تخلق التعقيدات المعاصرة البلبلة عند محاولة المؤلف فهم ما يحدث. وبمعنى آخر هل وقع الفنان او المفكر العربي في إلتباس الغموض في محاولته لتفكيك واستيعاب الفكر الغربي او الحضارة الغربية، من أجل التمسك بالحداثة؟. و كيف انعكس هذا الغموض بالذات في المسرح العربي؟

ان هذا الموضوع له علاقة ايضا بقضية الارتباط بالجمهور، لانه لايمكن تطوير المسرح بعيدا عن المتلقي. الحداثة شئ ضروري في الفن، ولكن لابد ان يتطور الفن ضمن الشروط التي تحدثنا عنها وهي العلاقة بالجمهور والزمان والمكان. واذا تطور المسرح بعيدا عن الجمهور، فانه ينفصل عنه، وانفصال الفن بهذا الشكل يشكل خطورة عليه. وفي هذا الإطار لابد من ضمان هذه الشروط الضرورية. ان جيلنا والاجيال التي جاءت بعدنا عملت على تطوير المسرح

العربي.وليس المصري فقط.دون المساس بالعلاقة بينه وبين الجمهور، بمعنى تطويره.

س/ يعد الخوف من كشف المستور والممنوع على خشبة المسرح العربي قضية جوهرية.إذن أين تكمن مسؤوليته المؤلف المسرحي؟

• طبعا على المؤلف مسؤولية كبيرة، ويجب عليه ان يعارض هذه الممنوعات ويتجاوزها. يجب ان يقتحمها عند معالجته، وهذا جزء من حرية الكاتب او الفنان.ان بعض الفنانين او الادباء او المثقفين يترفعون على الجمهور لانهم يعتقدون بان ذوقه متخلف او فاسد..الخ. طبعا مثل هذا يضايقني، لان معناه أن نخلق جمهور خاص لكل فنان على حده. لا يوجد شئ مثل هذا أبدا. الفنان يجب ان يعيش حياة الناس، و حتى يعبر عنهم عليه ان يعرف كيف يخاطبهم.

• كيف يمكن تطوير المسرح ضمن منهجك في الكتابة المسرحية؟

• من خلال اللغة، اللغة المسرحية عموما وليس الحوارية، فمثلا عندما بدأت الكتابة للمسرح، كان هنالك جدل قائم، هل نكتب بالفصحى أم العامية؟ انا ألغيت ذلك لانني اخترت اللغة المسرحية سواء كانت الفصحى ام العامية ام الانكليزية. هنالك لغة مسرحية لها علاقة بالبصر ايضا وهي التي يجب ان نتبعها ونطورها، وبها نتجاوز مشكلة كيف نطور المسرح. في الواقع ان هذه الجدل كان موجودا بسبب ان اللغة التي كان يكتب بها للمسرح هي لغة أقرب الى المقال (الادب) وكانت هذه اشكالية كبيرة. وضمن منهجي في الكتابة فقد تصديت لها ووضعت لها حلولا أثارت انتباه النقاد والدارسين انذاك.

• هل هي حلول في اللغة فقط أم في إسلوب الكتابة وطبيعة الحدث والموضوع؟.

• في المنهج عموما أي إنني اتجهت لاستلهام التراث وتحديثه.ومن هذا المنطلق اذا تحدثنا عن الحداثة، فانني لا اتفق مع بعض الفنانين الذين يعتقدون بان الحداثة هي الابتعاد عن الناس وعن التراث، فاستلهام التراث ووضعه في القالب المسرحي العصري هو حداثة بحد ذاته.وهذا ما اكده الباحثون من خلال دراساتهم عن مسرحي. انهم أكدوا بانني بدأت هذا الاتجاه، ومن هذا المنطلق فقد سبقت حتى توفيق الحكيم في هذا المجال،لأنني استلهمت التراث وشتلته في الواقع. صحيح ان الحكيم بدأ باستلهام التراث قبلي الا ان إسلوبي في استلهام التراث فقد كان مختلفا.

مثلا في عام ١٩٦٣ كتبت مسرحية حلاق بغداد لمعالجة قضية الديمقراطية، وهذه القضية التي طرحتها المسرحية كانت قضية معاصرة انذاك. فالديمقراطية هي ضمان للعدالة، وهذه الاخيرة ضمان للحرية، اذا الديمقراطية والعدالة والحرية شئ واحد ويمكن معالجتها في المسرح بالرغم من استخدامنا لحدث تراثي.

ماهو الدور التخريبي لدكتاتورية المؤسسة التجارية والايدلوجية على الابداع المسرحي؟

• تقوم هاتان المؤسستان على إشاعة فوضى الرؤيا المسرحية، وقد تناسوا بان المسرح نشأ على الربرتوار أي التراث المسرحي، وهذا التراث كان دائما حاضرا في برامج مختلف المسارح العالمية، فعندما تريد ان تقدم أوبرا فانك تفكر ايضا في الربرتوار المسرحي القديم أي ان تقدم مثلا عايده وكارمن وغيرها، كذلك الحال في الباليه حيث لا يمكن ان تنسى بحيرة البجع وكسارة البندق.لكن في مسرحنا المصري او العربي يعتبرون المسرحيات التي كتبت في مراحل سابقة، مسرحيات قديمة، فماذا يعني قديمة؟اذا كانت هذه المسرحيات تعبر عن حياة ومشاكل النا س.اذاً لا يوجد لدينا رؤيا او تخطيط جيد، لان قيادة الحياة المسرحية يشرفون عليها إدارين ليس لهم علاقة بالفن ولا تعطى لأهل الثقافة والفن. في اوربا يمكنك دائما ان تشاهد مسرحيات قديمة لشكسبير وموليير وارثر ميلر وبرشت وجيخوف وإبسن اضافة الى مسرحيات الكتاب المعاصرين.

• ألا تعتقد معي بان هؤلاء الكتاب الذين ذكرتهم لديهم القدرة على اكتشاف ومعالجة تلك المشاكل المعقدة والتي تمتلك ديمومتها؟

• نعم هذا صحيح شمولية الوعي، نعم لكن الامور يجب ان تأخذ الطابع المنهجي، وهذ ا يعيدنا الى مشكلة وجود المسرحيات التي كتبها الكتاب المصريين او العرب في برنامج المسار ح المعاصرة بانتظام، سيساعد الكاتب المصري الشاب على التعلم من هذا التراث المسرحي العظيم.

النقطة الاخرى هي عدم توازن نفقات الانتاج في السنوات العشر الاخيرة، لان البيرقراطية تلتهم الحصة الكبرى من ميزانية المسارح، وبالتأكيد فان هذا سؤثر على الأنتاج المسرحي. اما القضية الاخرى التي ساهمت في ضعف المسرح هي النجم الذي اعتمدت عليه السياسة الثقافية لجلب الجمهور الى المسرح حتى وان كان هذا النجم لا يفقه دوره الثقافي، ولكن كيف تم هذا؟ تم عندما منعت المسرحيا ت ذات التوجه الاجتماعي والفكري و الفلسفي في فترة السبعينات وتزمتت الرقابة الى اقصى حد في منعها مما اشاع تلك المسرحيات او الافلام التجارية التافهة، فاضطر المنتج سواء في القطاع العم ام الخاص الى الاعتماد على النجم لتعويض تفاهة النص

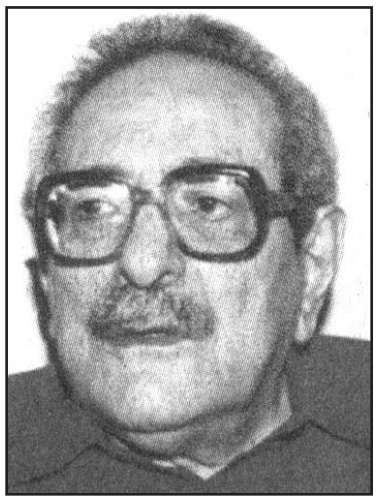
س / كيف يمكن ان يتخلى المسرح والدراما العربية عن الثرثرة الفكرية؟

لابد من قيادة مثقفة و قادرة في المسرح سواء المصري ام العربي، وحسب معرفتي فان قيادة المسرح في الستينات كانت حازمة وواعية وكانت محترفة، مما ساعدها على ان تخلق هذه النهضة المسرحية. وهذه القيادة الثقافية لم تفرض علينا ماذا نكتب

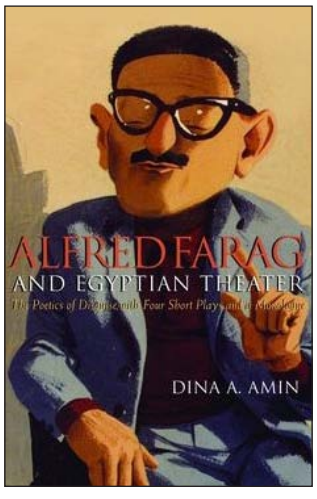
• انت استخدمت الليالي و كتبت خمس مسرحيات استلهاما من هذا التراث، وبما انك كاتب انتقائي أي انك تنتقي من التراث من اجل معاصرتك ماهو الجوهر الذي تبحث عنه في التراث؟

• كل فن هو مغامرة، اما ينجح او لا، اما ان يمس مشاكل الجمهور او لا.، وفي كل الاحوال فان المغامرة موجودة. ولكن حاجتنا للتراث قد تكون اكبر من حاجة الجمهور الاوربي للتراث، لان الاوربي له كلاسيكياته بدا من المسرح الاغريقي حيث وجود مسرحيات كلاسيكية مثل اوديب وانتكونا وأكاممنون او مسرحية الضفادع للأرستوفان او مسرحيات اسخيلوس، وبعد ذلك شكسبير الذي منح المسرح آفاقا جديدة.إذن مثل هذا التراث أرسى قاعدة مسرحية متينة عندهم. اما نحن فنفتقد للكلاسيكيات التي يمكنها أن تضيف قاعدة للمسرح المعاصر، بسبب عدم امتلاكنا تراثا مسرحيا، نعم ان تراثنا هو الحكي والتراث القصصي كألف ليلة وليلة .... الخ) والحكايات الشعبية و الدينية وغيرها. هذا تراث في ضمير الناس والشخصية القومية، وإلا لما عاش طول هذا الزمن

• منذ كتابتك مسرحية النار والزيتون وحتى مسرحية الطيب والشرير والجارية يلاحظ تاثير المسرح السياسي وخاصة برشت؟ أين تضع برشت الان بعد هذه المتغيرات في العالم؟



إنني اتجهت لاستلهام التراث وتحديثه.ومن هذا المنطلق اذا تحدثنا عن الحداثة، فانني لا اتفق مع بعض الفنانين الذين يعتقدون بان الحداثة هي الابتعاد عن الناس وعن التراث، فاستلهام التراث ووضعه في القالب المسرحي العصري هو حداثة بحد ذاته.وهذا ما اكده الباحثون من خلال دراساتهم عن مسرحي



• بالرغم من ان برشت في بداياته كتب في المسرح السياسي المباشر، إلا ان مسرحه يعتبر ملحميا. وبما ان قضايانا السياسية مباشرة وزاعقة، فان مثل هذا الاسلوب المسرحي يؤثر وله دوي وصدى لدى جماهيرنا، مما يضمن نجاحه، لانك اذا كتبت هذه المشاكل باسلوب آخر و بقلم بارد او عقلاني او فلسفي متأمل سوف لا يكون لها تأثيرها لان الجمهور يشاهد هذه المشاكل المعالجة في المسرحية كقضية فلسطين مثلا بشكل مباشر من الاجهزة الاعلامية، اذن يجب ان نخاطبه بنفس الروحية أي نفس تأثير الصورة و الوثيقة التي يخاطب التلفزيون بواسطتها جمهور ه.. أما برشت ومسرحه الملحمي واكتشاف المتناقضات في المألوف وتأثير مفهوم التغريب الذي طرحه، كان له تأثير السحر انبهرنا به جميعا واستوعبناها وتأثر بها لسنوات عديدة

• اذا كان المسرح لا يعتبر جزءا من عطلة نهاية الاسبوع بالنسبة للمواطن العربي في الكثير من البلدان. اذاً هل تؤمن بان المسرح نخبوي في تأثيره؟

• هذا السؤال عميق وحساس، لانني اتذكر في فترة الستينات كنا نكتب عن القضايا الاجتماعية التي تناصر الفقير. وجمهور المسرح آنذاك من مختلف الطبقات وخاصة الغنية منها، وكنت اندهش لان الناس يأتون الى المسرح بعد ان يشتروا التذاكر وهم يعلمون بان المسرح يقف ضدهم يعيب الكثير من تصرفاتهم واستغلالهم الطبقي. وبالرغم من هذا فان المسرح شعبي في طبيعته وفكره وتوجهه، ولكن الجمهور الشعبي الواسع غير قادر على حضور المسرح لظروف كثيرة أهمها الوعي والجانب الاقتصادي. إلا ان التلفزيون ساهم في جعل المسرح شعبيا أيضا عندما عرض مختلف المسرحيات. ومن ناحية اخرى فان المسرح نخبوي. و بهذا فاننا يمكن ان نعالج هذا الخلل حتى يصبح المسرح ملكا للجمهور. اضافة الى السياسة الثقافية وطبيعة التوجه العام وحرص الدولة على انتشار الثقافة بين قطاعات واسعة من الجماهير من خلال انتشار الانواع الثقافية ويجب ان يخضع كل شئ للتخطيط والبرمجة

وفي ختام محاورتنا مع الفريد فرج نشعر بانها تمتلك أهميتها على نطاق المسرح عموما وبالذات في المسرح التراثي، ولكن المسرح العربي يجب ان تحقق وسائله الإبداعية التواصل مع التطور التكنولوجي والفكري ولغة الخطاب المعاصر، واهم هذه الوسائل هو النص حيث مازال النص في المسرح العربي نصا ادبيا دون ان يتحول الى نص بصري يكتب من الكاتب المسرحي الذي يدرك بصريات اللغة والفضاء الابداعي ولهذا فاننا يمكن ان ندعو النص المسرحي غير البصري، بالنص الادبي المغلق لانه النص الذي يتحدث بالوسائل الادبية عن كل شئ حد الثرثرة، و يقدم الاجوبة والحلول والنتائج الشافية و الجاهزة لمختلف المشاكل، بدون ان تكون هنالك مساحات او انزياحات يمكن ملاها وتكملتها بالرؤيا او التداعي البصري، ومثل هذا النص الادبي السردي المغلق على ذاته لأيكتب بلغة مسرحية بصرية، و لا يتعامل مع فضاء العرض البصري، وانما يتعامل مع فضاء الادب وإلتباساته السردية ويمنع أي تأويل بصري ظاهراتي، ولايعني إطلاقا بميتافيزيقيا الخيال البصري. ولهذا السبب أصبحت المشاهدة ولذة المسرح الان معقدة لدرجة كبيرة واكثرها تعقيدا في وطننا العربي، مما أدى الى امتناع قطاع كبير من الجمهور المتفاعل والمتعاضد عن ارتياد المسرح. اذن تقوم مشكلة المسرح على كونه مسرحا أدبيا و سرديا وسايكولوجيا. ويستطيع المؤلف المسرحي المعاصر الذي مازال يؤكد مسئوليته الفنية والادبية ولم يسرق من قبل التلفزون ويضطر للكتابة له، يلعب دوره الأساسي في بناء الفضاء المسرحي العربي من جديد، إذ أن إتقان المسرحية العربية وتحقيق أبعادها البصرية المعاصرة، هو تحقيق لتواصل المسرح العربي بالمسرح العالمي.

ألفريد فـرج.. ثلاثة وجـوه مسرحية

يوسف الشاروني
كاتب مصري

لألفريد فـرج ثلاثة وجـوه مسرحية: وجه تنظيري بدا واضحًا في كتابه المكثف (دليل المتفرج الذكي إلى المسرح)، ووجه تأريخي أسفر عنه في آخر كتبه وهـو (شارع عماد الديـن: وحكايـات الفن والنجـوم) وقبيل مغادرتـه دنيانا في أوائـل ديسمبر ٢٠٠٥، أما الوجه الثالث فهو وجهه الإبداعي الذي أنتـج أكثر من ثلاثـين مسرحية، وروايتين ومجموعة قصصية وعددًا من الترجمات عرضت مسرحياته (صوت مصر) (١٩٥٦)، ثم سقوط فرعـون (١٩٥٧ - إخراج حمدي غيـث) لمـدة ١١ يومًـا فقـط لمعارضتهـا سلبيـات الحكم الناصـري وقتئذ، كما كتب مسرحيـة بعنـوان (بالإجمـاع + ١) وفيها يعرض للاستفتاء: هل توافـق على جمال عبدالناصـر رئيسـا للجمهورية؟ ويوضح النصـ المسرحـي أن حاكم البـلاد يستحق أكثر مـن الإجماع، فحـين أحصوا أصوات الموافقـين، وجدوها تزيـد صوتًـا واحدًا. تلـك هـي الفكـرة التـي كانـت تقـوم عليها حبكة النص. فلا عجب أنه حين فتح النظام أبواب سجونه ومعتقلاته بعد عامين دخلها صاحـب (سقـوط فرعون) من عـام ١٩٥٩ إلى عـام ١٩٦٤. وفي المعتقل أبـدع درتـه المسرحية (حـلاق بغـداد) كوميديا خيالية في حكايتـين: يوسـف وياسمينـة، وزينة النسـاء، حيـث كان ممثلوهـا وجمهورهـا من المعتقلين، وبعد إطلاق سراحه أخرجها فـاروق الدمرداش. بعدها بعـام (١٩٦٥) عُرضت سليمـان الحلبي، وفي ١٩٦٦ عسكـر وحرامية، وفي ١٩٦٧ الزير سالم، وفي ١٩٦٨ علـى جنـاح التبريزي، وتابعه قفة، وقد أوقفها نظـام السادات الذي خلف نظـام عبدالناصـر بعـد وفاتـه. وقـد كتب الدكتـور محمد عناني في أهرام ٨ ديسمبر ٢٠٠٥، أنها تُرجمـت إلى الإنجليزية باسم القافلـة، وأنها تُدرّس حاليًـا بأقسام الأدب المسرحـي في معظـم أنحـاء العـالم. وفي ١٩٧٠ (النـار والزيتـون) عـن المقاومـة الفلسطينيـة بعدمـا عاش في غـور الأردن بـين الفلسطينيين بين عامـي ٦٨/٦٩. وقد دفعتـه مصـادرة مسرحيتـه (علـى جنـاح التبريـزي) إلى الهجرة مـن مصر - مع من هاجـروا مـن مثقفيهـا - ليقـوم بالتدريس بضع سنـوات في الجزائر، وبعدها ما بين العراق والكويت، فباريس فلندن التي أقام فيهـا سنواته الأخـيرة مراوحة بينها وبين القاهرة،التـي عـاد إليهـا في الثمانينيات. وأذكر أنني أمضيت معه وقتًا جميلاً ما بين لندن وباريس حين دعاني الدكتور مصطفى بدوي لإلقاء محاضـرة عن الدين والرواية المصرية المعاصرة في كليـة سانت أنتوني بأكسفـورد في مايـو ١٩٨٢، وسافرنـا مع زوجتينـا في سيارته من لنـدن إلى باريس عـبر المانش عن طريـق إحـدى العبارات، وأمضينـا سـاعـات لا تُنسـى، وهـو يقـرأ لافتـات الطريق الفرنسـي قائلاً إن الطريق لا يكـف عن الحديـث معنـا، ونستريح من حـين إلى آخـر في إحـدى الاستراحـات المبثوثـة علـى جانبـي الطريـق والمعـدة للطعام والشراب وقضاء الحاجة، وإطعام سيارتنـا بالوقـود أيضًـا. وكان قـد أبلغني أن وزارة الداخليـة البريطانية، قد عرضت عليه التجنـس بالجنسية البريطانية، لكنه اعتذر عن عدم قبول العرض.

في هـذه المرحلـة الثانيـة من حياتـه، كتب ألفريد فرج عددًا من المسرحيات منها (جواز على ورقة طـلاق) (١٩٧٣) ورسائل قاضي إشبيليـة (١٩٧٥) و(الحب لعبة) و(أغنياء وفقـراء) (١٩٨٥)، وإن لم يقدمهـا المسرح، (غراميات عطوة أبـو مطوه) (عُرضت عام ١٩٩٤) و(الشرير والجميلة) (١٩٨٨)، وقد أغمـض عينيه بينما كانـت آخر مسرحياته (الأميرة والصعلـوك) تمثيل وإخراج نور الشريـف - تعرض علـى خشبـة المسـرح القومـي بالقاهـرة. وذلـك إلى جانب دراما تلفزيونية رائعة هي (بقيق الكسلان) أذكر أنها كانـت من تمثيـل عبدالمنعـم إبراهيم، إلى جانب مسرحيـاتـه التي اقترب فيها من عالم الطفولة وخيالها كما في (رحمة وأمير الغابة المسحورة)

وقـد قامـت هيئـة الكتـاب بالقاهـرة بنشر أعمالـه الكاملـة في عشـرة مجلـدات، ليسـ أعمالـه المسرحيـة فقط، بـل مقالاته وترجماتـه كذلـك. كمـا حصل علـى جائزة الدولـة التقديريـة في الفنون مـن المجلس الأعلـى للثقافـة عـام ١٩٩٢، ورأس لجنة المسـرح به حتـى وفاته وحصل كذلك على جائـزة القدس من الاتحـاد العـام للكتاب والأدبـاء العـرب. وكان صاحـب مقـال أسبوعي في الصحيفة القاهرية (الأهرام). وعندما كنـت أسأله إلى متـى ستستمر في كتابة هذا المقال، كان يجيبني ضاحكًا: إلى أن يقولوا لي كفاية

ويتضـح من إبـداع ألفريد فـرج المسرحي أنـه استلهـم الـتراث الفرعـوني (كما فعل نجيـب محفـوظ في روايـاتـه الأولى)، ثـم انتقـل إلى تراث ألف ليلـة وليلة السحري، وحكايـات الـتراث العربـي أو المسـرح العالمـي. وهـو يعلن مصـادره في مقدمات مسرحيـاتـه المطبوعـة أو نهاياتهـا بل على المسـرح أحيانًـا كمـا كتـب في مسرحيتـه (أغنيـاء وفقراء ظرفاء)، فبعـد أن يستمتع الجمهـور بالعرض المسرحـي يتقدم ممثل بالحديـث معلنًـا (سيداتـي سادتـي، عـن المخـرج فلان الفلاني، عـن ألفريد فرج، عن الكاتـب الإسباني فينافيتشي، عن بلياتشو مسـرح السـوق المسمى كوميديـا ديلارتي أنـه قـال...)، أمـا مسرحية (الحـب لعبة) فقدمهـا ألفريد فـرج بمقدمة حـول المسرح والكوميديـا عند العرب أنهاهـا قائلاً: أقدم لكـم كوميديـا مصريـة أسستهـا على فكرة المسـرح الشعبـي الشائعـة، سبقنـي إلى صياغتهـا الكاتب الفرنسـي القديم ماريفو وسماها - كما سميتها - لعبة الحب.

ضد المنع

وفي حديث لألفريـد فرج بصحيفة القاهرة بتاريـخ ١٢ ديسمبـر ٢٠٠٠، يذكـر أن الدكتـور طـه حسين نصحه بكتابـة القصة والروايـة وتجنب المسرح قائلا له: (الدرما صداميـة وأنـت رجـل طيـب ولـن تنجـح في الكتابـة للمسـرح، وقد قـرأت لك بعض القصـص القصيرة الجيدة، فـلا تنتقل من القصـة إلى المسرح) لكـن ألفريد لم يستمع إلى نصيحـة عميـد الأدب العربـي معلنًـا أن النخبـة لا يضيرهـا النقـد، والأذكياء لا يضيقـون بالمعارضـة، لكـن المتاعـب تأتي مـن غـير هـؤلاء، ممـن لا يحبـون المسرح ويزعجهم وتزعجهم الدعوة إلى التطور

ويعلـن في الحديـث نفسـه أنـه حوصـر ومُنعت أعماله ١٤ عامًا من المسرح المصري، وأن الذي كسـر هذا المنع هو ما كان يسمى بالمسـرح المتجـول الذي تعرض للحل بعد أن قدم في عام ١٩٨٥ أولى مسرحياته بعد الغياب: رسائل قاضي إشبيلية.

وهو يقول: (العدل هو دافعي الأول للكتابة، والعـدل هو قوام مسرحياتـي، والعدل هو الرسالـة التـي أحملها للجميـع، العدل هو مأربي وهدفي). كما يؤمن أن الكاتب ليس حالـة نفسيـة فرديـة، لكنه بالأحـرى حالة جدلية مع الواقع الذي يعيش فيه.

حبه لشكسبـير كان يعادل غرامه بألف ليلة وليلـة، لهـذا كان نتاجًـا مذهـلاً مـن خليط حضارات مختلفة متنوعـة قد تصل أحيانًا إلى درجـة التناقـض، وتتشكل أحيانـا كخيوط الحرير. كان مصريًا حتى النخاع، عربـي الانتمـاء، أوربـي الفكـر والمنهـج، استمـرارًا حقيقيًـا لفكـر طه حسـين الذي جمـع بين حضـارة الغرب المترفـة وأصالة الشرق العميقة

وإلى جانـب مسرحياتـه وروايتيـه: (حكايات الزمن الضائع في قرية مصرية)، و(أيـام وليـالي السندبـاد)، ومجموعتيـه القصصيتـين: (أيـام عربيـة)، ومجموعـة قصص قصيرة، وترجماته من الإنجليزية إلى العربية، فقد ترك لنا ألفريد فرج كتابيه المهمـين: أولهمـا في التنظـير المسرحـي، وثانيهمـا في التأريـخ للحركـة المسرحيـة المصريـة منـذ نشأتهـا في نهايـة القـرن التاسع عشـر حتى المسرحيـة التلفزيونية في النصف الثاني من القرن العشرين

الوجه التنظيري

(دليـل المتفرج الذكـي إلى المسـرح) نشره ألفريد فرج في فترة مبكرة من حياته - كان في السابعة والثلاثـين من عمره، وكان قد نشر حـوالي ست مسرحيات، مُثلت خمس منها على خشبة المسرح. مما يوضح أنه لم يكتـب كتابـه التنظيري من فـراغ، كما أنه لم يبـدع مسرحياته أيضًا مـن فراغ، مثبتا أن وراء إبداعـه ثقافـة مسرحيـة أفادتـه، وحـاول أن يبلورها في هـذا الكتاب، وأن يفيـد بهـا جمهوره بمـن فيهم مـن مبدعي المسـرح. وهـو يعلـن في مقدمـة كتابـه صراحة دافعـه إلى نشره هـذا الكتاب بأن فـن المسـرح في بلادنا قـد ارتفـع أكثر من

مرة في عشرات السنين إلى قمم باهرة، لكنه كل مرة لم يكن يمتلك القوة على الاستمرار والنمو...لأنه لم تكن تحيطه أو تحتضنه ثقافة مسرحية شعبية مناسبة، تغذيه بالجمهور وتقوده إلى العبقرية والخلود. كما يعلن في مقدمته أن مراجعه كانت مكتبته وخبرته المسرحية ومتابعته المتحمسة لقضايا الفنانين ومشاكلهم فوق المنصة، محاولاً تبسيط الأمور قدر الطاقة حتى يستوعبها الجمهور العادي ليحب من خلاله فن المسرح

ويتضمن كتابه ثلاثين فصلاً ابتداء من تقديم مفهومه أو تعريفه لفن المسرح إلى شرح وظائف مكونات العملية أو التجربة المسرحية ابتداء من وظيفة الديكور، فالممثل وأدواته، مع استعراض تيارات فن التمثيل مثل فن الضحك، وما يطلق عليه اسم الكوميديا ديلارتي، وهي مسرحيات مرتجلة انتقلت من إيطاليا إلى فرنسا في القرن السادس عشر، ثم سائر أنحاء أوربا الغربية، كان طابعها العام التهريج وارتجال الحوار، أي أن الممثل فوق المنصة يؤلف من الحوار ما يراه مناسبًا للموقف المتفق عليه سلفًا بين الممثلين، ولكل من الشخصيات ملامح الجسم والماكياج لا تتغير، فالعجوز دميم، والمعلم قصير النظر، والخادمة بدينة...إلخ

بعدها يتناول المسرحية وعناصرها، فإذا كان الممثل هو العنصر المادي الحي الوحيد فوق المنصة، فإن النص المسرحي هو الأساس الذي يرتكز عليه كل التكوين الفني الذي يستمتع به المتفرج...هو الهواء والماء لسائر الفنانين المسرحيين، وأهمية الممثل أنه في المسرح كمن رأى لا كمن سمع.

لهذا فإن للحوار المسرحي – إلى جانب الممثل – أهميته. وقد سبق أن ذكرنا أن ألفريد فرج يرى أن كل مسرحية هي التي تحدد لغتها، وأنه لذلك لا يلتزم لغة واحدة، في كل مسرحياته. فالتراجيديا مثلا تختلف لغتها عن الكوميديا، عن الفارس التي تقوم على افتراض كاريكاتوري غير معقول، عن الميلودراما التي تقوم على المبالغة في تصوير الكوارث، التي تحل بالبطل أو البطلة، عن الفودفيل، وهو نوع من الكوميديا، وإن كان أقل مستوى يقوم على سوء التفاهم...إلخ

أما العنصر الثالث بعد الممثل والنص المسرحي، فهو ما يسمّيه بالمواقف التي يجري فيها الحوار، وهو ما يسميه الغربيون الدراما أو الصراع بين غريمين أو عقدتين أو فكرتين أو جيلين، ولا يتحقق بكامل عنفه إلا في ذروة المسرحية وقمتها، ولا يصح أن تفتت هذه التناقضات وحدة الموضوع، فهي أقدس الوحدات الفنية للمسرح إلى اليوم

أما المونولوج فإن النظرة العابرة تغرينا بأنه ليس حوارًا، وبذلك فلا ينطوي على صراع لكل نظرة متأنية تثبت أنه لا يعدو أن يكون حوارًا داخليًا بين وازعين يتنازعان الشخصية. ينطوي على كل صفات الصراع المتصاعد إلى غاية المسرحية النهائية

ثم يعرج على ما يُعرف في المسرح بالحائط الرابع المفترض وجوده حيث يرتفع ستار المسرح عند الخط الفاصل بين أضواء المسرح الأمامية وظلام الصالة، فهو حائط وإن دمره المخرج من ناحية الشكل إلا أنه قائم من ناحية الموضوع. فالممثلون في حدودهم يتحركون والمشاهدون في حدودهم يستقبلون. ولا يفوت ألفريد فرج أن ينبه على أن مسرح بريخت قوض نظرية الإيهام المسرحي القديمة، فنسف الحائط الرابع الفاصل بين المنصة والصالة، بل نسف الكواليس بحوائطها الثلاثة التقليدية التي اجتهدت أجيال طويلة في إحكام ديكوراتها وإثقالها بالتفاصيل والحيل فحقق بذلك أسلوب تمثيل التمثيل. ومما تجدر الإشارة إليه أن ألفريد فرج ينبه إلى أن بريخت استقى مذهبه فيما استقى من مصادر من تقاليد مسرحين شرقيين عظيمين هما المسرح الياباني والمسرح الصيني القديمين

عنصر آخر من عناصر المسرح لا يفوت ألفريد فرج هو شكل المنصة وما دخل عليها من تطورات حرّكتها بعد ثبات، ونسفت حائطها الرابع لدمج الصالة بالمسرح

وإذا كان الممثل سيد المنصة فإن المخرج سيد العمل الفني كله، فما يُقدم على المسرح ليس النص إنما هو فهم المخرج للنص، وهذا ما يفسر إمكان عرض مسرحية واحدة في مسرحين بأوربا بتفسيرين مختلفين جدًا، وكأن إحداهما ليست الأخرى إطلاقا.

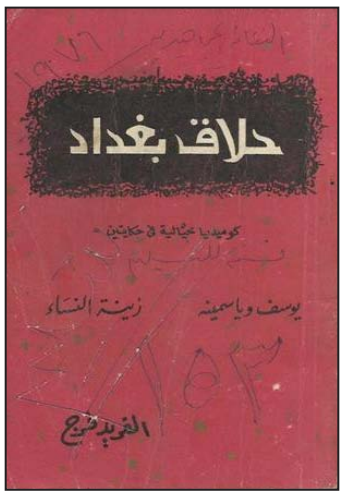
الوجه التأريخي

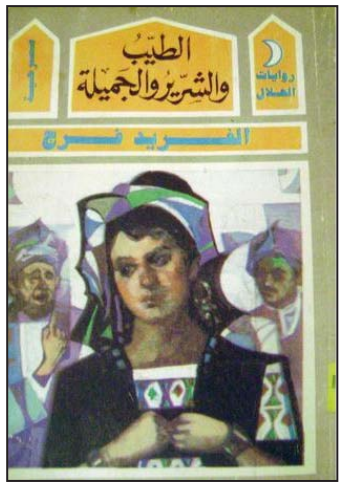
بعد تسعة وثلاثين عامًا من صدور كتاب (دليل المتفرج الذكي إلى المسرح) الذي قدم فيه مفهومه التنظيري للمسرح، نشر كتابه (شارع عماد الدين: حكايات الفن والنجوم) الصادر عن سلسلة كتاب الهلال نفسه يؤرخ فيه لمسار التمثيل في مصر منذ عشرينيات القرن العشرين حتى ظهور المسلسل التلفزيوني في النصف الثاني منه. وواضح أن ألفريد فرج يقدم في هذا الكتاب خلفيته التاريخية التي من خلالها ازدهرت مسرحياته بل الوعي المسرحي ككل، فبازدهار الكل يزدهر الواحد. فبهذا الكتاب يثبت ألفريد فرج أنه لم يكن نبتا شيطانيا بل واحدا من حركة مسرحية ازدهرت في مصر في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، تمتد إلى جذور لم تكن بعيدة عن وعي كتاب المسرح في منتصف القرن الماضي.

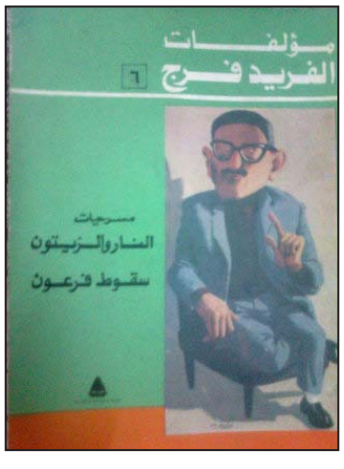
يقول ألفريد فرج في مقدمة كتابه الأخير (في شارع عماد الدين أضاء المسرح بإبداع يوسف وهبي ونجيب الريحاني وعلي الكسار، وبموسيقى سيد درويش ومحمد عبدالوهاب وأم كلثوم. وتألقت من النجوم منيرة المهدية والفنانة ملك وروزاليوسف وأمينة رزق وأحمد علام وحسين رياض واستيفان روستي.. إلى آخر عمالقة الفن.. وفي مقاهي عماد الدين دارت حوارات ونشأت خيوط الإبداع)

وفي الفصل الذي خصصه لنجيب الريحاني يقول إنه في سياق الحكاية من سوء الحظ إلى النهاية السعيدة ربما تتغير ملابسه وربما يتغير مكياجه.. لكن لاحظ قبل ذلك تغير شخصيته ونمط الحركة والنبرة، فهو ممثل قدير يسوق الشخصية من حال إلى حال بمهارة الربان

بعد دور الرجل في بواكير المسرح المصري يتناول ألفريد فرج دور المرأة من خلال بحث ألفته د.دينا أحمد أمين في ندوة عن قضايا المسرح المصري حضرها ألفريد في الولايات المتحدة الأمريكية، فذكر منيرة المهدية وفاطمة اليوسف وعزيزة أمير التي انتقلت من المسرح إلى السينما فأنتجت أول فيلم مصري في السينما الصامتة كانت هي بطلته هو فيلم (ليلى) عام ١٩٢٧. ثم فاطمة رشدي (١٩٠٨ – ١٩٥٧) التي لقبتها الصحف بلقب (سارة برنار الشرق) والتقت بالمخرج عزيز عيد الذي دربها على تقنيات التمثيل ثم تزوجها.







وكانت تقوم بأدوار الرجال مثل هاملت ومارك أنطونيو في مسرحيتي شكسبير، وقيس في مسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى). ويعلق ألفريد قائلا: وكان هذا التقليد يهدف إلى إثارة دهشة المتفرج فور الاطلاع على الإعلان عن المسرحية فيدفعه إلى معاودة مشاهدتها. وربما كانت هذه الجرأة من قبيل إظهار قدرة الممثلة ومداعبة مشاعر الجمهور. ثم يذكر أمثلة مشابهة في تاريخ المسرح الغربي

ولا يتسع المجال لتناول بقية نجوم تلك الفترة التي عرض لهم أو لهن ألفريد فرج مثل أمينة رزق التي يذكر أنها قدمت في إطار مهرجان الكويت المسرحي الرابع مع سناء يونس ومحمود عبدالغفار والطفل الموهوب ناصر مسرحية الأرنب الأسود التي كتبها عبدالله الطوخي وأخرجها عصام السيد من إنتاج مسرح الطليعة. وكان يرأس المهرجان الفنان والمخرج الكبير فؤاد الشطي

كما يخصص فصلاً ليوسف وهبي الذي أنشأ عام ١٩٢٣ فرقة رمسيس وأحدث بها هزة في شارع الفن بأسلوبه الجديد الذي كان يختلف عن اللونين الشائعين آنذاك في المسرح الكوميدي الهزلي من جانب والغنائي من جانب آخر.ثم يتناول مسرح توفيق الحكيم الذي كان يوصف بأنه مسرح ذهني ينفر الجمهور منه، بينما هو المسرح الرائج في العالم الغربي في القرن العشرين

ثم يتناول مطرب الملوك والأمراء وفنان الشعب محمد عبدالوهاب ويصفه بأنه أول من التقى بالتكنولوجيا من عمالقة الغناء، وينبه إلى أنه عمد إلى تخليص الغناء من التلميحات الجنسية التي تحرج النساء في محضر الرجال. كما أنه زاوج بين التراث والجديد حين طور الألحان العربية بلمسات من اللون الأوربي في الموسيقى، وأن موسيقاه تنتظم في سياق التحديث في المنهج النقدي لطه حسين وإبداع المسرحية في الشعر العربي لأحمد شوقي، وإبداع فن القصة للدكتور محمد حسين هيكل، واللغة العربية الصحفية المجردة من الزخاف والتكلف والمعبرة تعبيرًا مباشرًا. كما كان من عناصر فلسفته تسجيل الأعمال الروائية في السينما وتحويل التخت الشرقي إلى أوركسترا على النظام العالمي

والحديث عن عبدالوهاب يفضي بالضرورة إلى الحديث عن أم كلثوم فهما ثنائيا القمة الغنائية المصرية بل والعربية إذا أضفنا إليهما فيروز اللبنانية. يقول ألفريد فرج إن أم كلثوم أسهمت في تطوير فن الغناء من الإنشاد بلا موسيقى إلى الغناء في إطار التخت الشرقي إلى الغناء في إطار الأوركسترا وأسهمت – كما فعل عبدالوهاب – في ترقية كلمات الغناء بانتقاء شعر الفصحى الراقي وشعر العامية الرفيع لأحمد رامي وبيرم التونسي. ويحرص ألفريد فرج – عن حق – على الربط بين هذا التوجه وتطورات السياسة والاقتصاد والفن والأدب. ويشير إلى مسلسل (أم كلثوم) الذي أبدعه محفوظ عبدالرحمن للتلفزيون المصري أخيرًا قائلاً إنه نال إعجاب الجمهور لإبرازه الروح العصامية لأم كلثوم، وهي ميزة لاتنفرد بها في عالم الفن والأدب في مصر في القرن العشرين فمثلها طه حسين والعقاد وبيرم التونسي... إلخ

ومن الغناء إلى السينما يحدثنا ألفريد فرج عن كمال سليم أول من حمل الكاميرا إلى الحارة الشعبية حين أنتج فيلم (العزيمة) في ستوديو مصر عام ١٩٣٨ الذي كان قد أنشأه طلعت حرب عام ١٩٣٥ وبطلاه حسين صدقي وفاطمة رشدي، ويعلن ألفريد فرج أنه إذا كان فيلم (ليلى) لعزيزة أمير وبدر لاما هو باكورة إنتاج السينما المصرية فإنني أعتبر (العزيمة) شهادة الميلاد للسينما المصرية. وكان يوسف وهبي قد أنشأ قبله ستوديو بمدينة رمسيس في إمبابة على طراز ستوديوهات السينما الصامتة سقفه وجوانبه من الزجاج ليغمره ضوء الشمس

كذلك لا يفوت ألفريد فرج وهو يؤرخ للحركة المسرحية أن يشير إلى بوفيه المسرح ومتعهده كوجه من وجوهها المكملة باعتباره أحد كواليس المسرح وإلا (فأين يذهب المؤلف المصاب بالقلق أثناء تمثيل مسرحيته بعد دخول الجمهور إلى الصالة إلا أن يقصد البوفيه ليعالج القلق ويشرب القهوة). ونجاح أي مسرحية معناه لصاحب البوفيه وعماله كثرة الزبائن والربح، والعكس صحيح أيضًا بينما يحصل المسئولون في الإدارة والفنانون على مرتباتهم وحوافزهم مهما كان الإقبال أو الإعراض

ولا ينسى ألفريد فرج أن يشير في ختام كتابه إلى المهمشين في دنيا المسرح فيفرد فصلاً عمن يسميها أمينة مخزن التأريخ المسرحي (التي لم تنعم بشهرة تخدم المسرح لكنها) أحبت المسرح وجلست على خزائنه وتاريخه وتراثه سنوات طويلة. هي السيدة فوزية الكسار وكانت عندي هي فوزية المسرحية كانت تحتفظ بمخزن في شارع عماد الدين هو أروقة وممرات وأجنحة في كل ناحية منه ملابس عصر أو أزياء حضارة أو أجواء مسرحية بعينها. وقد رأى بعين الفنان (هذه الملابس تمتلئ شخصياتها وتوحي لي وتفتح لي أبواب كل البلاد وكل الأزمنة) بل إن السيدة فوزية كانت تحتفظ في خزائنها بنصوص مسرحية ما بين تاريخية وكوميدية ومترجمة ومستوحاة من ألف ليلة وليلة مصنفة كل منها على حدة. إنها وإن لم تكن في شهرة الممثلات إلا أنها كانت في قامتهن قابضة في يدها على مفاتيح الخزائن المسرحية والتأريخ المسرحي، وإنها كالساحرة احتفظت بكل العمالقة في مخازنها التي اتسعت لهم كما اتسع قمقم سليمان للجني.

حياةٌ عناءٌ، وموتٌ عنا؛
فليتَ بَعيدَ حِمامِ دَنا
يدٌ صفرَتْ، ولَهاةٌ ذوَتْ،
ونفسٌ تمنّتْ، وطَرفٌ رَنا
ومَوقدُ نيرانه في الدجى،
يروُمُ سناءً برفع السّنا
(أبو العلاء المعري)

عن مجلة العربي/ ٢٠٠٦

أحزن رحيل الكاتب المسرحي العملاق ألفريد فرج في ٤ كانون الاول كل من يعرف قدره ويحترم دوره الرائد المتفرد. وكان عندي للتأسف العميق على رحيله سبب إضافي هو شعوري بأن ذلك الكاتب العملاق قد طوى صدره - منذ سنوات طويلة – على مرارة لم يعرب عنها منذ خروجه من مصر إلي الجزائر وعمله هناك من ١٩٧٤ حتى ١٩٧٩، ثم رحيله إلي لندن، وأخيرا عودته للقاهرة في عام ١٩٨٨، لكن مع سفر مستمر إلي لندن، واحتفاظه بشقة له هناك توحي بأنه لم يعد يأتمن الزمن على شئ. ربما أصبح من الصعب الآن أن نعرف ما الذي لم يقله ألفريد فرج، ولكن أحد أصدقائه أشار في مقال إلي مزاج سوداوي استولى علي الكاتب الكبير. وكانت مقالات ألفريد فرج المنتظمة التي جامل فيها الصغار والكبار تعبيرا عن شعوره العميق بأنه لا جدوى من أي شئ، وتعبيرا عن شعوره بأن الحقيقة التي بدأ حياته بالصراع من أجلها، قد انطفأت، ولم يعد أحد بحاجة إليها، بعد أن غمرت الظلمة كل شيء. ومع رحيل ألفريد فرج، يستخلصون لنا منه فقط صورة الكاتب الكبير المطلة بحياد وهدوء على العالم، الصورة التي لا تشبه إبداع ألفريد فرج ولا حياته ولا صراعه من أجل الجمال والعدل.

أحمد الخميسي

ألفريد فرج.. في وداع الخيال

يقول الكاتب الروسي أنطون تشيخوف إن المبدع يموت نصف موت، لأن روحه الحية تظل من بعده في أعماله. لقد رحل ألفريد فرج، وترك لنا مسرحياته النادرة المثال أو ما قال عنه هو نفسه ذات مرة "الخاطرة السحرية". وقد أشار ألفريد فرج كثيرا إلي أهمية "ألف ليلة وليلة" كمرجع لفن الكتابة قبل أن يقول عنها جابريل جارثيا ماركيز إنها أهم كتاب قرأه على الإطلاق. وكانت العودة إلي التراث مفتاحا لخلق المسرح المصري عند ذلك الكاتب العظيم، قبل أن يتحدث توفيق الحكيم عن "قالبنا المسرحي" وضرورة الاتجاه إلي المسرح الشعبي وقبل أن يتحدث يوسف إدريس عن القضية ذاتها، وقبل أن يشير د. على الراعي لذلك في كتابه "الكوميديا المرتجلة".

لقد بدأ ألفريد فرج حياته الفكرية والفنية بانخراطه في صفوف اليسار المصري بحثا عن أحلام العدل والتطور، وقدم أولي مسرحياته "صيحة مصر" عام ١٩٥٦، ثم مسرحية "سقوط فرعون" عام ١٩٥٧، وفيهما كان يستلهم تاريخ مصر الفرعوني، ثم فتحت أبواب المعتقلات في يناير ٥٩ لتنطبق على كبار الكتاب والمثقفين وكان من بينهم ألفريد فرج الذي كتب رائعته "حلاق بغداد" داخل المعتقل حيث جرى عرضها هناك قبل أن تعرض على المسرح القومي عام ١٩٦٤. وفي "حلاق بغداد" تحول ألفريد فرج من التراث الفرعوني إلي ألف ليلة وليلة، ليصبح أحد أبرز وألمع كتاب المسرح في الستينات. في تلك الفترة كما يرى الدكتور على الراعي كانت هناك ثلاثة اتجاهات: المسرحية الاجتماعية النقدية التي وضع أساسها بقوة نعمان عاشور، ومعه سعد الدين وهبة، ولطفي الخولي، وغيرهم، ثم ما يسميه الراعي "المسرحية التراثية" التي تستفيد من التراث الشعبي والتي كتبها نجيب سرور، وشوقي عبد الحكيم، ومحمود دياب برائعته "ليالي الحصاد" وأيضا الفريد فرج بمسرحيته "الزير سالم". الاتجاه الثالث هو المسرح الشعري الذي كتب فيه عبد الرحمن الشرقاوي، ثم بلغ به صلاح عبد الصبور ذروة التطور. ورغم أن تلك الكوكبة من الكتاب قد خلقت وأنشأت المسرح المصري في الستينات بعد جيل طه حسين وتوفيق الحكيم، إلا أن ألفريد فرج شغل موقعا خاصا للغاية، باعتماده الأساسي على ذلك الطابع السحري لحكايات ألف ليلة وليلة، ثم باعتماده على لغة فصحى شفافة، لا تضع حاجزا بينها وبين المتلقي، وبينما كانت ملامح الواقعية تفوح بقوة من مسرحيات نعمان عاشور "الناس اللي تحت" و"عيلة الدوغري" وغيرها، وأيضا من مسرحيات يوسف إدريس الأولى "ملك القطن" و"جمهورية فرحات"، كان ألفريد فرج يتألق بعالم خاص، وجو سحري، في مسرحياته: "حلاق بغداد"، و"على جناح التبريزي وتابعه قفة" عام ١٩٦٨، ثم روايته "أيام وليالي سندباد" عام ١٩٨٧، وقبلها "بقبق الكسلان"، وبعدها مسرحية "الأميرة والصعلوك". في حينه كان الميل للاتجاه الواقعي في المسرح والقصة قويا للغاية، وسائدا تقريبا، على حين كان ألفريد فرج يتحدث – بشأن على جناح التبريزي – عن أن: "المؤثرات الفنية الواقعية لابد أن تحطم أجنحة" على جناح التبريزي وتابعه قفه" وتهوي بها من السماء إلي الأرض، وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية التي تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية إلي مجرد قصة واقعية ورخيصة". ويقول أيضا عن تلك المسرحية الرائعة: "قصدت أن أصوغ الحكايات من نغمات شعبية صافية وساذجة، بالدق على أوتار عربية خالصة، غير أني لابد هنا أن ألفت النظر إلي أن الإنسان منذ ألف عام حين صاغ حواديت ألف ليلة وليلة وقبلها، وقبل أن يتمخض ذهنه عن الأفكار الاشتراكية والعدل الاجتماعي، كان يحلم دائما في جده وهزله بالعدل المادي. إن ثنائي التبريزي وقفة حلم جميل أبهجني، وأردت أن أبهج به غيري".

وفي تلك المسرحية المدهشة والجميلة تتقدم وتصفو كل أحلام ذلك الكاتب العظيم، وتتقدم معها تصوراته الفنية والأدبية. إن التبريزي المفلس الذي فقد ثروته يعي أن لدي الإنسان سلاحا آخر، هو الخيال، وبه يمكن للإنسان أن يغير الواقع أو على الأقل أن يراه كما يشتهي، فيترك لخياله العنان ليتصور مائدة عامرة بكل صنوف الطعام، وحين يشد رحاله إلي بلاد بعيدة، فإنه يتخيل أنه أمير تتبعه قافلة محملة بكل شئ، فتنفتح أمامه أبواب المدينة، وتجري أموالها بين يديه، فيوزعها على الفقراء. وهكذا يتمكن التبريزي – بالخيال – من تغيير الواقع وإقرار العدل. ألم يقل عالم الذرة أينشتين ذات مرة إن "الخيال أهم من المعرفة أحيانا"؟. كانت منابع الخيال أهم عند ألفريد فرج من كل مظاهر الواقع الملموس، ومن هنا كانت عبقريته. لكن الحياة التي توالت فيها الهزائم على الواقع المصري والعربي، لم تترك لألفريد فرج سوى أفراح قليلة، وأمل باهت في المستقبل. وكان آخر كتبه "شارع عماد الدين" الصادر عن دار الهلال ممتلئا بالأسف على أوضاع الثقافة المصرية الراهنة، وفيه يقول: "في شارع عماد الدين أضاء المسرح بإبداع يوسف وهبي ونجيب الريحاني وعلى الكسار، وبموسيقى سيد درويش ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم، وتألقت فيه من النجوم منيرة المهدية والفنانة ملك، وروز اليوسف وأمينة رزق وأحمد علام وحسين رياض واستيفان روستي، إلي آخر قائمة العمالقة في دنيا الفن.. وطالما أحببت ذلك الشارع وأهله، وتمنيت له مستقبلا كماضيه الحافل.. فهل كانت مصادفة أني التقيت بنبيل الألفي وحمدي غيث أول مرة هناك، أو كانت مصادفة أني كثيرا ما التقيت بنعمان عاشور ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الرحمن الخميسي وصلاح أبوسيف وعبد المنعم مدبولي في مقاهيه؟".

في كتابه ذلك، كان ألفريد فرج يتأسف بمرارة على حال الثقافة، وحال مصر، ولكنه يتأسف بهدوء مثل كل الكتاب الكبار، ويحلم بأن يكون شارع عماد الدين منتزها ثقافيا يعيد للفن وجهه المتألق. وبالرغم من قامة ألفريد فرج، ودوره، ظلت دكاترة المسرح الرسمي يماطلونه مؤخرا ويرفضون عرض مسرحيته "حلاق بغداد" على المسرح القومي، حتى عرضها على مسرح السلام، بينما كانت أبواب المسرح القومي مفتوحة على مصراعيها لمختلف الأعمال التي لا طعم لها ولا لون سوى طعم الزيف وقدرة العلاقات والمصالح على فرض نفسها وتنحية الفن الحقيقي!

قبل نحو عام أو أكثر من وفاة ألفريد فرج تسنى لي أن ألتقي به، وأن أحس بمرارة لا يفصح عنها في نظراته المهذبة، مرارة كاتب كبير وعظيم، يشهد كيف تتحطم كل أحلام العدالة من حوله بحيث لم يعد في وسعه أن يبتهج بالحكايات الساحرة، ولا أن يبهج بها أحدا. لقد رحل عنا كاتب عظيم ستزداد أعماله تألقا كلما مرت عليها يد الزمن، كاتب قال ذات يوم عن نفسه "لقد حلقت أحلام المؤلف في سماوات العدل"، وهي أحلام من القوة والصدق بحيث تظل محلقة.

عن موقع الحوار المتمدن

آخر مقالات الفريد فرج

كيف عرفت آرثر ميللر؟

أطفأت مسارح برودواي نيويورك أضواءها وأغلقت أبوابها اعلانا للحداد ليلة وفاة الكاتب المسرحي الأمريكي الأول آرثر ميللر(١٩١٥-٢٠٠٥) وبرودواي هو حي المسارح في نيويورك، ولعله أن يكون أكبر حي للمسارح بمدينة في العالم قياسا على عدد الدور المسرحية فيه وعلى تعداد جمهوره.

وآرثر ميللر كان من أكبر.. ولعله أكبر كتاب المسرح في العالم اليوم قياسا على رأي معظم الدارسين والنقاد، وقياسا على اقبال الفرق المسرحية في أنحاء العالم على انتاج مسرحياته بلغتها أو بلغات أخرى عديدة، بما في ذلك اللغة الصينية حيث قدمت دار مسرحية في بكين مسرحيته وفاة بائع متجول ودعت المؤلف لإخراجها بنفسه.وقد حصل ميللر على جوائز كثيرة أهمها جائزة بوليتز(١٩٤٩) وهي أرفع جائزة أدبية في الولايات المتحدة، وجائزة نقاد الأدب(١٩٤٩).. وذلك في مناسبة عرض مسرحيته وفاة بائع متجول، ونال جائزة توني وهي أرفع جائزة مسرحية أمريكية، وجائزة أوليفييه الانجليزية لأحسن مسرحية في العام لمسرحية البوتقة التي قدمها المسرح القومي البريطاني سنة١٩٩٠، ومنحته الدكتوراه الفخرية جامعات هارفارد الأمريكية وأكسفورد البريطانية، كما افتتحت جامعة انجليا الشرقية مركزا للدراسات الأمريكية باسمه.

ولعل في حياة آرثر ميللر عدة محطات اتصل فيها الاعلام العالمي به حتى شاهدنا صورته وأنباءه على الصفحات الأولي للصحف المصرية والصحف العالمية.

أولي هذه المناسبات كان الاهتمام العالمي الفائق بمسرحيته وفاة بائع متجول، والمناسبة الثانية كانت استدعاءه للتحقيق أمام لجنة السيناتور ماكارثي الشهيرة ضمن عشرات الكتاب والمخرجين ورجال السينما والفن للتحقيق فيما سمي بالنشاط المعادي لأمريكا وكان في حقيقته تحقيقا في ميول يسارية للفن والأدب وسينما هوليوود، وكان هذا وجها من أوجه الحرب الباردة أساء لسمعة الديموقراطية الأمريكية إساءة بالغة.. ولعلي أعود إلى الحديث عن ادانة آرثر ميللر باهانة الكونجرس(كذا) والحكم عليه بخمسمائة دولار غرامة والحبس شهرا مع ايقاف التنفيذ(!)

والمحطة الثالثة التي دفعت باسم آرثر ميللر إلى صدر الاعلام هي زواجه المثير بنجمة هوليوود الفاتنة مارلين مونرو الذي استمر خمس سنوات من١٩٥٦ إلي ١٩٦١

والمحطة الرابعة كانت عرض مسرحيته الرائعة وفاة بائع متجول في برودواي واحياؤها سنة١٩٩٩ بمناسبة مرور خمسين سنة على عرضها الأول سنة١٩٤٩ والاستقبال الحافل لها من الجمهور والنقاد.

وفي الأدب(الأنجليزي) الأمريكي ثلاثة مسرحيين يعتبرون من العمالقة وهم يوجين أونيل(١٨٨٨-١٩٥٣) وقد فاز بجائزة نوبل للأدب عام١٩٣٦، ويعتبر الأب الروحي للمسرح الأمريكي.

والكاتب المسرحي الأمريكي الثاني هو تنيسي وليامز(١٩١١-١٩٨٣) وقد عاصر وزامل آرثر ميللر، وأشهر مسرحياته عربة اسمها اللذة التي حققت نجاحا فائقا على المسرح في برودواي سنة١٩٤٧، وقط فوق صفيح ساخن(١٩٥٥)، وقد كان نظير ميللر في الفوز بجائزة بوليتزر الأدبية وجائزة توني المسرحية، وقد انتجت هوليوود معظم مسرحياته.. وكانت في قمة النجاح في السينما كما في المسرح.

فالمسرح الأمريكي قام على ثلاثة أعمدة أحدثت نقلته إلى القمة في القرن العشرين.

ولكننا لم نعرف ذلك في الجامعة، وإنما اجتهدنا لمعرفته بجهدنا وحبنا للأدب المسرحي.

في أوائل الخمسينيات تعرفت بالكاتب المسرحي ميخائيل رومان، وكنت التقي به في مقهي كان يرتاده في شبه انتظام في حي التوفيقية بالقاهرة.

لم أكن كتبت للمسرح بعد ولم يكن قد كتب أولي مسرحياته الدخان التي عرضها المسرح القومي١٩٦٢

كنا نتحدث عادة عن المسرح بمصر وفي العالم، فقال لي عرضا أنه قد ترجم مسرحية وفاة بائع متجول وأنها ستنشر قريبا.. فأثار حديثه فضولي فأراد من كرمه أن يشبع فضولي فأعطاني نسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة لترجمته للمسرحية.. فلما قرأتها أثارت شغفي بمعرفة الكاتب وزميله تنيسي وليامز والرائد يوجين أونيل، وكان ذلك هو الباب الذي دخلت منه إلى أدب القصة للمبدع هيمنجواي ومعاصره شتاينبك وغيرهما بعد ذلك.

وربما يكون من المفيد اعادة نشر المسرحية في ترجمة كاتب مسرحي قدير مثل ميخائيل رومان، وانتاجها بمسرحنا القومي. وإن كنت أتمني أيضا أن يقوم المشروع القومي للترجمة بتقديم أهم مسرحيات ميللر، ومقالاته الرفيعة عن فن المسرح وعن مسرحياته أيضا، فنكون بذلك من الحاضرين المنتدي الثقافي والفني العالمي والحديث.

ومع أن مسرحنا القومي لم يقدم أبدا مسرحية ميللر الشهيرة فقد قدم له سنة١٩٦٣ مسرحية شهيرة أخرى هي مشهد من الجسر بطولة الفنان القدير توفيق الدقن.. ولعلها أن تكون مدفونة في خزائن التليفزيون مع سائر المسرحيات المنسية أو المهملة، ويعيد اكتشافها البرنامج الرائع كنوز مسرحية.

وفاة بائع متجول هي قصة رجل بسيط مهنته السفر بين المدن لعرض عينات من منتجات الشركة التي يعمل بها على التجار، وحثهم على الشراء. وقد كبر سن البائع ويلي لومان حتى صار يخشي أن تتعرض سيارته التي يقودها لحادث يهدد حياته. وقد تعب من التجوال والسفر المستمر، وأصبح يحلم في الصحو فيختلط الواقع عنده بأوهامه، ويتذكر لحظات من حياته الماضية وكأنها واقع حاضر، ويتطلع إلى الراحة ويتمني أن يمنحه المدير وظيفة مكتبية في مقر الشركة.

والمدير شاب صغير ورث الشركة عن أبيه، وويلي لومان كان مقربا من الأب وكان يداعب ابنه وهو طفل ويدلله، فلا يعقل أن يرفض له طلبا بعد الخدمة الطويلة.. لكن مدير الشركة يرتب على عجزه عن مواصلة العمل قرارا بفصله حيث لم يعد منتجا أو قادرا على الاستمرار(!)

ويلي لومان له أخ غني وناجح، يزور أخاه والأسرة زيارات جد قصيرة، يكلم الأخ ولا يكاد يسمع منه.. وويلي له ولدان ويعتبرهما فاشلين، والولدان يجافيانه لأن أحدهما ضبطه مرة في الفندق مع واحدة من بنات الهوي. ولما يحمل عليه الولد تدافع الزوجة عن زوجها.. الأسرة تواجه مأساة، والأب يحطم قلبه قرار الفصل فيركب سيارته.. ويقع له حادث يقتله.

هل انتحر؟ هل مات بالقضاء والقدر؟..

نهاية المسرحية ترثيه زوجته بمناجاة مؤثرة:

سامحني يا عزيزي. لا أستطيع البكاء. لا أعرف لماذا لا أستطيع البكاء. لا أفهم. لماذا فعلت ذلك؟ ساعدني يا ويلي فأنا لا أستطيع البكاء. يخيل لي أنك لست إلا في رحلة أخرى وأتوقع عودتك. عزيزي ويلي.. لا أستطيع البكاء. لماذا. انتحرت؟ ابحث وابحث وابحث عن السبب الذي لا أفهمه يا ويلي. لقد دفعت آخر قسط من دين رهن بيتنا اليوم، اليوم يا حبيبي، ولكن البيت لم يعد فيه أهله.

(غصة في حلقها) لقد تحررنا من الدين وخلص البيت لنا(تبكي كأن دموعها تحررت من الاحتباس) تحررنا اليوم.. تحررنا.. فلماذا فعلتها؟

كتب ميللر ثماني عشرة مسرحية وخمس قصص وستة كتب في النقد والسيرة الذاتية.

كنت في أوقات سابقة قد كتبت عن مسرحيات له هي الزمن الأمريكي وهي أقرب إلى سيرة الشباب في أيام الأزمة الاقتصادية المروعة أعوام١٩٢٩ إلي١٩٣٢، ومسرحية البانكي الأخير والزجاج المهشم وكلهم أبنائي و البوتقة ومنظر من الجسر...

كلها مسرحيات يتكرر انتاجها في الغرب بوتيرة عالية، وقد شاهدت بعضها بلندن وروما وفي باريس وبرلين على ما أذكر. ويقبل عليها المشاهدون جيلا بعد جيل، وربما يستمر إحياء مسرحيات ميللر أجيالا كثيرة مقبلة.

وبذلك تصبح هذه المسرحيات ومثلها من الروائع العالمية مرجعا فكريا للشباب والكبار جيلا بعد جيل، وتظل شخصياتها ومواقفها أمثولات تقاس بها المواقف والأفعال والأقوال في العصر الحديث.

وهكذا تصبح أشهر المسرحيات وأعمقها تأثيرا عنصرا من عناصر تكوين الشخصية الفردية والشخصية الاجتماعية الحديثة في بلاد كثيرة ويصبح المسرح صلة بالعالم وموقع لقاء العالم.

وكثيرا ما نصحت اخواني أهل المسرح المصري بتكوين فريق مسرحي مختص بالمسرح العالمي يقدم للشباب وللأجيال خلاصة الفكر الحديث ويكون من عناصر التكوين للفضائل والحكمة والرؤية السديدة واللقاء بالدنيا، على أن يقدم عشر مسرحيات أو عشرين مسرحية كل عام بنفقة معقولة كما فعل مسرحنا القومي أحيانا في الستينيات، ومسرح التليفزيون شعبة المسرح العالمي بفضل قيادة حمدي غيث.

عن كتاب مقالات في المسرح العالمي
طبعة القاهرة/ ٢٠٠٥

التـراث فـي مسـرح ألفريـد فـرج

التراث الشعبي العربي عند ألفريد فرج هو المادة الخام الأساسية التي بنى عليها معظم نتاجه المسرحي، ومحطاته الكبرى كانت عند حكايات ألف ليلة وليلة، ومنها استمد عددا من أعماله المسرحية المهمة. والسؤال هل يمكن أن يكون المسرح تعليميا، وأن يكون هدفه الأوحد تغيير العالم؟ ليس السؤال مطروحا على فناني المسرح وحدهم بطبيعة الحال، لكن المسرح هو الفن الأكثر قدرة على صياغة الأسئلة وطرحها، وتقديم إجابات لها، كل حسب موقعه، وحسب ما يتوفر له من معطيات، وهو كذلك فن جماعي مركب، لا بد له من جماعة متآلفة من فنانين، وفنيين حتى يكتسب حياته فوق الخشبة، والحديث عن مسرح"ألفريد فرج"له جوانب متعددة، وقبل الشروع فيها لا بد من الحديث عن الواقع الذي نشأ له هذا المسرح.

لقد كانت ثورة تموز عام ١٩٥٢، التي حاولت أن تعيد صياغة أسس الواقع المصري سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، مناخا ممتازا لظهور مسرح ناهض في كل مكان تنوعت أشكاله، وأهدافه، فانقسم الإنتاج المسرحي المصري في تلك الفترة أقساما ثلاثة:

لقمان محمود

القسم الأول: قدم المسرحية الاجتماعية النقدية، وأعلامها نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، لطفي الخولي وألفريد فرج، حيث تحولت المسرحية على أيدي هؤلاء إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسي واضح.

القسم الثاني: قدم المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين، وأهم كتابها: ألفريد فرج، نجيب سرور، شوقي عبد الحكيم، محمود دياب.

أما القسم الثالث: فقد قدم مسرحيات سياسية إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، فكان عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وألفريد فرج أهم أعلامه.

وهنا نلاحظ أن المسرحي ألفريد فرج تناول في كتاباته المسرحية الأقسام الثلاثة للمسرحية، ولا عجب في ذلك فهو ابن الصعيد المصري، نزحت عائلته إلى الإسكندرية، فدرس الأدب الإنجليزي في جامعتها، وحمله طموحه إلى القاهرة، ليختلط بمثقفيها، حيث عمل حينها بالنقد والصحافة، فانشغل بالشعر والمسرح، ودأب على الدرس بأناة وهدوء التراجيديات الهامة في عصورها المختلفة، كما وجد نبعا متدفقا في ألف ليلة وليلة، والسير والملاحم، لذلك لا يمكن النظر إلى مسرح ألفريد فرج بمعزل عن حركة التقدم في مصر، بدءا بثورة تموز وما أحدثته من متغيرات على الصعيدين المحلي والعالمي على السواء.

فمع وعي فرج الدرامي تخلق قبل حدوث هذا الفعل الاجتماعي، غير أن مظاهر هذا الوعي قد واكبت التغيير الاجتماعي الذي أحدثته الثورة، لذا نجد أن مسرح فرج يقع في قلب حركة التقدم، وهو واحد من الذين تجلى إبداعهم في حرب بور سعيد عام ١٩٥٦، وصاغوا من الاحتلال سلاحا ذا وقوة في مقاومته، وأرهصوا بإفلاس الاحتلال، مؤكدين بأن القوة الشعبية قادرة على مقاومته، ودحره، فأخرج أولى مسرحياته"صوت مصر"عام ١٩٥٦، غير أن أعماله في هذه الفترة، كانت تخضع لمعايير فن المقاومة واستنهاض الهمم ضد المستعمر، أكثر من خضوعها لمعايير الشكل والمضمون، فأتت أعماله أقرب إلى التحريض المباشر دون الوعي، والكشف في الإطار الفني الخلاق، واتسمت هذه المرحلة بالنزوع التلقائي لتحقيق فعل المقاومة، وحفر الإرادة الشعبية لمواجهة التسلط الاستعماري.

أما أهم ما تميز به مسرح فرج، فهو بحثه الدؤوب لتحقيق فكرة العدالة، وقد تنوعت أشكال التعبير عن هذه الفكرة، فهناك المستوى التاريخي الذي تمثله مسرحيتا"سقوط فرعون"عام ١٩٥٧، و"سليمان الحلبي"عام ١٩٦٥.

ففي الأولى يعالج قضية السلام، فالفرعون أخناتون الذي عرف في تاريخ مصر القديمة بالدعوة إلى التوحيد، وإلى المثالية الأخلاقية، يعتنق في المسرحية، سياسة السلام المطلق، ويدعو إلى هذه السياسة، ويرفض أن يلجأ إلى الحرب، لأي سبب كان، بينما كهنة آمون الرجعيون يرفضون هذه السياسة، ويدعون إلى الحرب، للمحافظة على المستعمرات المصرية في آسيا وإفريقيا. وأرسل الكهنة واحدا منهم إلى قائد الجيش أخناتون ليغريه بالخروج على سياسة فرعون، وتسيير الجيش لقمع المستعمرات، وينجح الكاهن اللبق، الداهية، في مهمته، فيغري القائد بهذه السياسة، بل يغري أيضا زوجة فرعون نفرتيتي بالسياسة نفسها، ويشعر فرعون بهذه المؤامرة، فيأمر بوضع قائده وزوجته في السجن. ولكن القائد لا يلبث أن يهرب من السجن ليقود جيشه إلى الحرب، ويدرك أخناتون بأن سياسة السلام المطلق التي يدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها، بل ينتهي الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويبشر بها إلا نبي. أما الملوك فلا سبيل إلى اعتناقهم مثل هذه السياسية غير العملية. فما كان من أخناتون إلا أن تنازل عن الملك لابنه الأكبر، مفضلا أن يتفرغ لنشر رسالة السلام في الأراضي، كنبي متجول، وما أشبهه بالسيد المسيح نبي المحبة والسلام. لقد أحدث سقوط فرعون دويا في الحياة الأدبية والفكرية، وحمل المقومات الأساسية لمسرح فرج: الابتعاد من أجل الاقتراب، مفارقة الواقع وتجريده مما هو عابر ومباشر، من أجل العودة إليه على نحو أصفى وأكثر تركيزا، وطرح قضاياه الأساسية من وراء قناع عصر آخر، ثم ما أجمع المثقفون والمختلفون جميعا، هو تلك اللغة الخاصة التي ميزت العمل، اللغة من حيث هي مؤثر مسرحي، وليست بلاغة لفظية خارجة، والدأب على رسم ملامح الشخصية الواحدة الرئيسية من خلال المشاهد الصغيرة المتتابعة، والولع بالجدل وتقليب الفكرة على كل وجوهها المحتملة. وترسخت فكرة العجالة في ذهن فرج بعد اعتقاله ربيع ١٩٥٨، إلى ربيع ١٩٥٩، حيث تولى في السجن مسؤولية مكتب الأدباء والفنانين المستقلين.

أما مسرحية"سليمان الحلبي"فقد قدمت أطروحة لفكرة العدالة أكثر دقة وشمولا، فالحلبي يدرك بوعيه الحاد أنه طرف في صراع سياسي كبير، وعليه أن يحدد فيه موقفا واضحا، كما أن عليه أن يحسم في فعل خلاق، يجيب على جملة التساؤلات التي أقضت مضجعه، فهو حين يقتل"كليبر"، فإنه يجيب أولا على سؤال كليبر حول إمكانية انتصار الضعيف على الأقوى، فضلا عن إجابته الحاسمة حول ما إذا كان من العدل تعيين حداية الأعرج المجرم جابيا للمال.

بهذا الفعل السياسي الخلاق المبدع، يعم نشاط سياسي المجتمع برمته، فيتحقق الفعل ورد الفعل، اي بطش الحملة الفرنسية، مقاومة هذا البطش، أو ما يمكن أن نسميه بالجدل الاجتماعي. إن جملة التراكمات الكمية في المعرفة عند سليمان الحلبي قد تحولت تحولا كيفيا، ففي خلال تجواله الخطر في أزقة القاهرة، وأروقة الأزهر الشريف، تعرف كثيرا على أنماط ونماذج عديدة من حياة المصريين أيام الحملة الفرنسية. وكان طبيعيا أن تتحول جملة هذه المعارف إلى فعل يستنهض به سليمان الحلبي حركة التاريخ. إن الحلبي لا تؤرقه فكرة العدالة، إلا من خلال واقع مادي ملموس، بعكس أخناتون، الذي ظل يسبح في عوالم ميتافيزيقية، غير أن مكمن الثراء الإنساني في شخصية الحلبي أنه يقتل قتلا نزيها وعادلا ويتبين لنا ذلك، حين يسأله الكورس: لماذا لم يقتل باشا حلب؟ فيجيبهم: إنه لا يقوى على القتل انتقاما!.. ويسألونه ثانية عن تسميته لقتل كليبر، فيجيبهم قائلا"العدل"، وهنا يكون التحول إلى الكيف قد بدأ، حتى ينفذ الحلبي فعله المبدع. إن فكرة العدالة في مسرحيتي فرج"سقوط فرعون"و"سليمان الحلبي"فضلا عن مسرحية"حلاق بغداد"هي فكرة ممكنة، حتى بالرغم من سقوط أخناتون، وجملة المصاعب الكبرى التي واجهها الحلبي، وكذلك الحلاق، فأبو الفضول، حلاق بغداد، ابن الثورة المصرية"١٩٥٢"الذي يساوره الشك أحيانا، في أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه

مباشرة، من شؤون مواطنيه، وخاصة المستضعفين المستذلين منهم، حتى ليخيل إليه أنه فضولي يلقى ما يستحق من جزاء، ومع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي. فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح أكثر من مرة، عن هذه الشكوك بلسانه، فإننا لم نره يتردد لحظة واحدة في مواصلة العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة في الحب والحياة، من دون يأس أو محاولة للانتحار. ثم مغامرته الأولى لإنصاف الأرملة البائسة الجميلة من الغربان، التي تنقض عليها بعد وفاة زوجها، وتحرمها مما خلفه لها من مال، مستخدمين لذلك جاه المنصب، أو سطوة المال، فتهزأ بالفضول نخوة النفس، وكرامة الخلق، لينهض بعبء الدفاع عن هذه المرأة، في تلقائية تكاد تشبه المصادفة البحتة، وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم، والاستقلال، والفساد الاجتماعي لا يعي ما يفعل، بل يلهو بروح خفيفة، مرحة، متفائلة، لا تنضح فيها روح الشك، أو البلبلة التي تجري أحيانا على لسانه، ولكنها لا تنفذ قط إلى ضميره وإرادته، وهذه هي قمة الفن الإنساني الرفيع، ذلك لأنه يقتحم على الدوام خطوط دفاع البشر عن أنفسهم، يكشف لهم عن خطأ انعزالهم، وانطوائهم، وهو حين يمارس هذا الاقتحام، يكشف عن خطأ ما قد حدث لهؤلاء البشر، ولا يملك إلا أن يساعدهم. العدل في مسرحية الحلاق هو المنديل، فمنديل الأمان هنا هو جواز مرور إلى الصدق والشهادة الحقة. فمسرحية حلاق بغداد،كأنها قطعة أرابيسك مؤلفة من لوحتين متعاكستين، فحلاق بغداد فضولي يريد اختراق الأسرار من جهة، ومن جهة ثانية لا يريد اختراق الأسرار، ولكن أصحاب الأسرار يريدون اجتنابه لمعرفة أسرارهم، وينهي الحالتين بخاتمة واحدة.

هذا ما كان من أمر العدل الممكن، أما العدل المستحيل فتمثله مسرحية "الزير سالم" عام ١٩٦٧، فالزير لا يقر بغير استعادة أخيه حيا مطلبا صحيحا، فهو يقول: "أريد كُليبا حيا"! أي أنه يريد القتيل حيا، وقد جعله يفلسف هذا المطلب العجيب، بأن التحقيق اكتشاف منطق سلوك الشخصية من أجل تحقيق العدالة، ذلك هو القانون الصحيح، في رأيه، فكُليب قد مات غيلة وغدرا، وهو في سبيل تحقيق مطلبه، يضرب بسيفه في المستحيل، وحين يشق سيفه الممكن، يرفض قائلا: "العدل الكامل هو ما أريد"، وهو يفلسف مطلبه قائلا: "أعدل أن أبيع ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم". وهو في سبيل تحقيق هذا المطلب العادل، يطلب أن يرتد الزمن، فكلما أغرق في الدم أوغل أيضا في استحالة تحقيق مطلبه. "وما يصنعه البشر يتدفق دائما، في وجهه وحده، وما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك".

تكمن بطولة الزير سالم في محاولته الصادقة لتحقيق العجالة كاملة، لكنه حين يدرك عداء الزمن له، يعي استحالة تحقيق مطلبه هذا، فيقبل بالتنازل التكتيكي، أي قبول موت كُليب في مقابل اعتلاء هجرس العرش، ما دام الهدف الاستراتيجي عصيا على التحقيق، فلا مفر إذا من قبول الحل الوسط. إن العدالة التي تحققت كاملة بهزيمة أخناتون، والدعوة لتحقيق فكرة السلام المسلح، التي استطاع الحلبي أن يحققها بقتله كليبر، وحققها أبو الفضول بالأمن الاجتماعي، هذه العدالة تعجز عن التحقيق في اكتمالها "الميتافيزيقي" في الزير سالم، فهو على هذا المستوى يصل إلى تحقيق نصفها الممكن، لكنه على المستوى الواقعي يحققها كاملة غير منقوصة.

أما فكرة الصراع الطبقي فتتجلى في مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفة" عام ١٩٦٩، ولكنها تزداد وضوحا، معلنة عن نفسها في مسرحية "زواج على ورقة طلاق" عام ١٩٧٣، ففي التبريزي يتحرك المجتمع حركته الاقتصادية، بناء على حكم عذب بقدوم قافلة تحمل خلاص الإنسان. فبين الحاكم الفني وطبقته، والشعب الفقير، يتحرك التبريزي، بحنكة بالغة، فيأخذ من الحاكم، بإدعاء أن قافلته سوف تأتي حتما، ويدفع عجلة الإنتاج الاقتصادي عن طريق إثارة الحلم بتحقيق العدل في توزيع الثروة، ويعيش الملك على وهم القافلة، ويتحرك الجموع إلى الإنتاج بالحلم، غير أن التبريزي يشكل طرفا في صراعه مع قفة، فالتبريزي يحلم، ويتجاوز الواقع، متحركا به إلى آفاق الحلم، أما قفة فإنه لا يقبل أن يتجاوز مواطئ قدميه. إنه صراع بين الحلم والواقع، طرفاه يكملان بعضهما، حتى يؤمن قفة بالحلم، ويشترك مع التبريزي في نشر المهن والحرف، وجملة الصناعات، ويتحرك المجتمع متدفقا إلى المزيد من العمل والثراء، تم هذا بناء على التلاقي الخلاق بين الحلم والواقع، وتجسيدهما التبريزي وقفة.

في "زواج على ورقة طلاق" يعتمد المؤلف إغفال كل المحسنات الدرامية والفنية، وصولا إلى النتائج الفكرية، بشكل واضح ومباشر، فنحن هنا إزاء نموذجين من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين، النموذج الأول يمثله مراد البورجوازي الطموح لتجاوز موقفه الطبقي ومحاولة الاشتراك في الصراع الاجتماعي الدائر، وفي محاولته لإتمام انسلاخه عن طبقته وتجاوزها، يصطدم بجملة القيم الاجتماعية الراسخة، التي عليه التقيد بها، ممثلة في التقاليد التي تفرضها عليه أمه. وفضلا عن الصراع الأساسي القائم بين مراد، كممثل للطبقة البورجوازية، وزينب الكادحة، فإن هناك صراعا ثانويا يمثل حدة الصراع الأول نفسها، إنه الصراع داخل مراد بين أمه وزينب، فأمه تمثل له الوضعية الاجتماعية المحترمة، وزينب تمثل له حلمه المجهض. والنموذج الثاني تمثله زينب التي أنقذت مراد ذات يوم من قبضة البوليس، فهي برغم جهاله، إلا أنها لا تستطيع أن تتآلف معه، وتحاول جاهدة أن تضمه إلى طبقتها، غير أن الإخفاق في التلاقي الطبقي بين مراد وزينب هو إخفاق علمي في الأساس، أو استحالة علمية وتاريخية، والصراع في المسرحية جوهر أساسي لفكرة التناقض الطبقي. هذا الوعي دفع زينب في النهاية، كي تعلن أن زواجها كان خطة فوق ورقة الطلاق.

هذا ما كان من أمر مسرح فرج، حيث استطاع أن يوظف المسرح اجتماعيا، وساعده على ذلك موضوعاته التي نهلها من المأثور الشعبي، واطلاعه على المسرحيات الإنجليزية والروسية. ثم كانت هزيمة (١٩٦٧) حيث اتخذ مسرحه بشكل خاص والمسرح العربي بشكل عام مظهرين مترابطين، الأول، هو إزدهار المسرح التجاري، والثاني: هو ما يمكن أن ندعوه "مسرحيات السلطة"، وبقيت أعماله في هذه الفترة قليلة تبرق كنجوم متباعدة في ليل الهزيمة، فأخرج مسرحية "النار والزيتون" عام ١٩٧٠. استطاع أن يجعل من معانيها ضرورة استمرار الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق الانتصار، وضرورة تحطيم هذا التحالف الزائف، وضرورة الخلاص من الاستعمار، وتحرير الأرض لتحقيق الحياة والقدرة على النماء. فقد رسم فرج أبعاد العمل الفدائي الفلسطيني في "النار والزيتون"، كما كانت نموذجا لاستخدام شكل آخر من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر، الشكل التسجيلي الذي يستعين بكل وسائل العرض، الدراما، والغناء، الرقص، المسرح السحري واللافتات والأقنعة، وجمع مادته من كل المصادر: المعلومات الموثقة والإحصاءات والشهادات الواقعية، وأقوال قادة المؤسسة العسكرية، ومن ساندوا قيام إسرائيل.

بعد مجمل الأحداث السياسية والاجتماعية التي عاشها بدءا من هزيمة حزيران مرورا بحرب تشرين، وتعاظم الأحداث السياسية والاجتماعية من خلال فتح الحوار والنقاش حول عملية السلام، مجمل هذه الأحداث هي التي دفعت ألفريد فرج في العودة إلى الف ليلة وليلة، تلك الأرض التي يعرفها حق المعرفة ويجوس خلالها مغمض العينين كمن يمشي في بيته، فأخرج مسرحيته الأخيرة "الطيب والشرير والجميلة" عام ١٩٩٤، فالتقط حكاية أبي قير وأبي صير، وجعل السمات الأساسية في شخصيتي بطليه. "بصير" حلاق طيب مسرف في طيبته حتى تكاد تصبح بلاهة أو اندفاعا أحمق إلى فعل الخير، ينقلب عليه دائما بأوخم العواقب لكنه ينجو في اللحظات الأخيرة. و "بقير" صباغ شرير، لص، محتال، أكول، نهم، يسرف في الشر حتى يكاد يطلبه لذاته، وحتى ينقلب شيطانية أو إبليسية، بمعنى أنه لا يرتكب الشركي ينقذ نفسه أو يكسب شيئا، لكنه مندفع إليه كأنه موكل بإيذاء الآخرين. يعود من خلال مسرحيته هذه للتأكيد على فكرة الصراع بين الخير والشر، ومن ورائهما واقع قاس وفاسد، وظالم يحيط بالأخيار والأشرار على السواء، هذا الواقع يسود هنا، وفي كل مكان، يدفع الأشرار إلى الإيغال في الشر، ويضعف منطق الأخيار، فاستطاع أن يتواصل معنا مؤكدا مقولته "العدل هو العدل". فيحدثنا عن زماننا الموغل في الشر، من وراء قناع خيالي عذب شفاف ومبهج. أما البطل في مسرحيات ألفريد فرج، فأكثر وعيا بالمكونات الاجتماعية المطروحة، ولم يعد يصارع أقدارا غيبية، بل أصبح فكر سياسي واضح ومحدد، ويدخل في صراعه ضد المجتمع بكل قيمه المتخلفة، أو ضد السلطة، طالما البطل يمثل أحلام الخلاص الاجتماعي.

مما تقدم يتبين أن مسرح فرج هو مسرح "الحدوتة"، بكل مكوناتها الشكلية، من حيث وجود بداية أي تمهيد، ووسط أي العقدة، ونهاية أي الحل الذي ينشأ من تفاعل جملة هذه المكونات في ذاتها، أو في صراع مع مكونات الموضوع الخارجي، هذا المسرح الذي تحكمه الحدوتة، بطبيعتها، لا بد أن يكون قوامه الأساسي وجود البطل. فكل أبطال مسرحياته يبحثون عن العدل، الإنسان عنده طموح وقلق، لأنه لا يستطيع تحقيق المطلق، بينما يفهم المطلق، يعرفه، ولا يستطيع تحقيقه، فالكون بطبيعته لا يعطي المطلق، تحت أي ظرف من الظروف. فالعدل لا يشترى لأنه حق مشروع. لقد اكتشف أخناتون في سقوط فرعون "أنه لا يستطيع أن يحقق السلام إلا بسفك الدماء" وقد رفضت هذه المعادلة، فسقط، إنه يبحث عن العدل المطلق. هذه المسألة ضمن همومنا، إننا شعب دفع الكثير، ونريد مكانا تحت الشمس، ومع هذا ندفع ثمنا باهضا لهذا المكان؟.. ندفع ثمنا باهضا في بحثنا عن العدالة، هنا تتحد أعمق مآسي العالم، وتتخذ نقطة اختلال الكون. فألفريد فرج من أكثر كتاب المسرح العربي قدرة على التكتيك والتحكم فيه، فحسه في اللغة رائع ويوصله بشكل جميل. وهو أول من اتجه إلى التراث العربي اتجاها مقبولا. وقدم بذلك خدمة لكل الذين كتبوا بعده.

الفريد فرج مع جابر عصفور

المصادر والمراجع:

١ – *سمير الحكيم: محاورات معاصرة في المسرح العربي –دمشق– منشورات المطبعة الحديثة، عام ١٩٧٩.*

٢ – *المسرح العربي بين النقل والتأصيل –كتاب العربي– العدد ١٨، عام ١٩٨٨.*

٣ – *فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، دمشق – منشورات وزارة الثقافة ١٩٨٣.*

٤ – *د.محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، القاهرة.*

٥ – *د.علي الراعي: المسرح في الوطن العربي – الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٥، عام ١٩٨٠.*

٦ – *مجلة المسرح والسينما، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، عام ١٩٦٨.*

٧ – *بيتر بروك: ترجمة فاروق عبد القادر، النقطة المتحولة: أربعون عاما في استكشاف المسرح، الكويت، عالم المعرفة، العدد ١٥٤، عام ١٩٩١.*

٨ – *صحيفة السفير اللبنانية، فاروق عبد القادر: صياغة محكمة تومئ ولا تقول، ص١٤، تاريخ ١٣/٨/١٩٩٤.*

٩ – *صحيفة الثورة السورية – سعاد زاهر: المأثور الشعبي والتجريب في المسرح، العدد ٩٥٢٦، تاريخ ١٩٩٤.*

١٠ – *ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.*

١١ – *مسرحيات ألفريد فرج:*

أ. الزير سالم – عام ١٩٦٧

ب. جواز على ورقة طلاق – عام ١٩٧٣

ج. حلاق بغداد – عام ١٩٦٤.

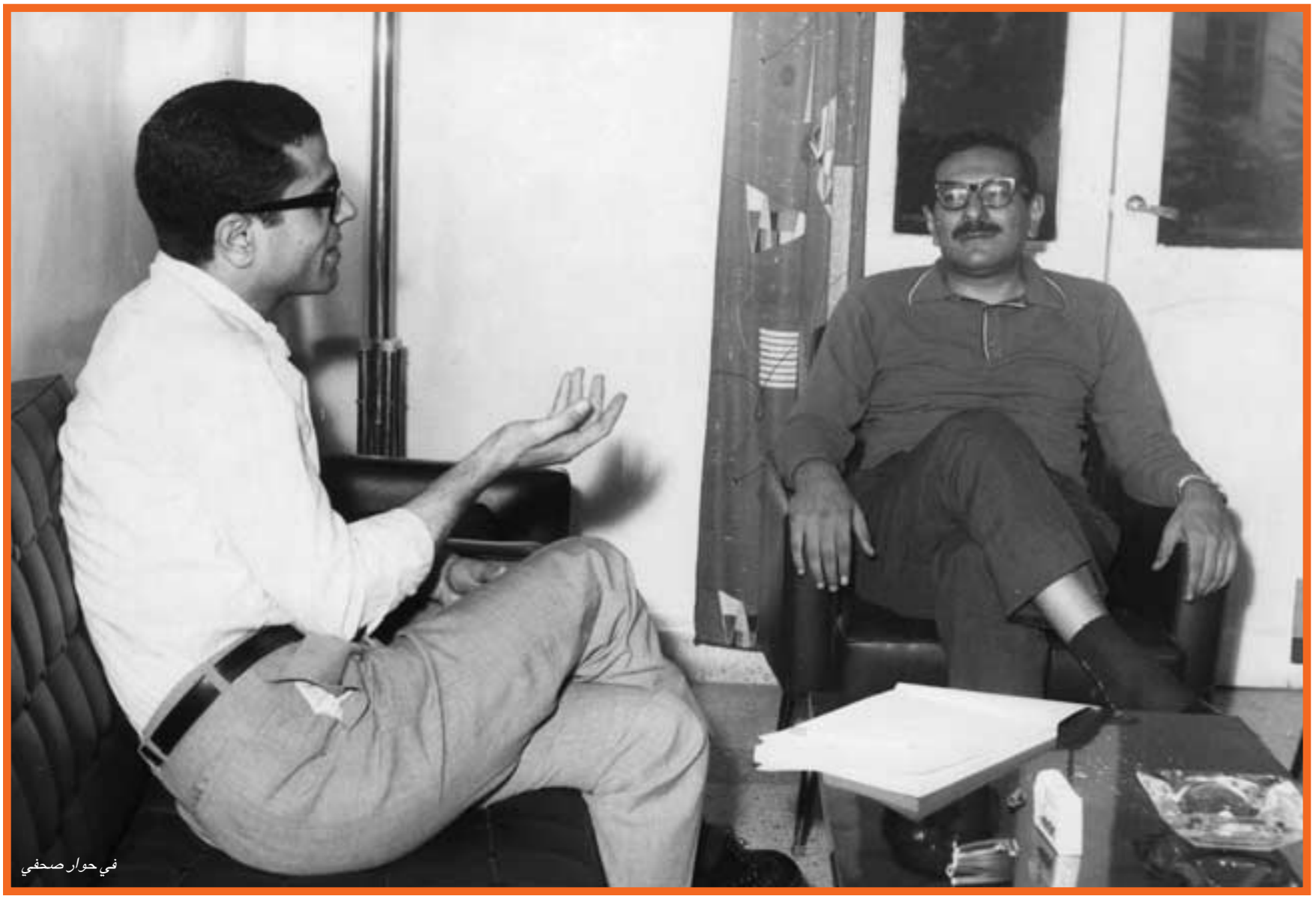
د. سقوط فرعون – عام ١٩٥٧

هـ. سليمان الحلبي – عام ١٩٦٥

و. على جناح التبريزي – عام ١٩٦٩

ز. النار والزيتون – عام ١٩٧٠

م. الطيب والشرير والجميلة – عام ١٩٩٤.



في حوار صحفي

حمل التراث إلى خشبة المسرح

ألفريد فرج.. مبدع من زمن مغاير

عبد الفتاح صبري

كاتب مصري

ألفريد فرج أحد أعمدة المسرح العربي، شكل فيه منعرجاً مهماً في تاريخه.. ساعده أنه كان على درب رجال عظام سبقوه بشعاع الابداع والثقافة.. وحط رحاله في مرحلة المد الناصرى حيث تألق الإبداع والمسرح والفنون.. وكان هو آخر مظاهر هذا الوهج الذي ظل للآن علامة فارقة ومهمة في مسيرة وطن. نهل فرج من التراث العربي وأعاده من جديد بغلاف العصر

وتطلع إلى شكسبير وابسن وتشيكوف وميلر وغيرهم، ليصقل مسرحه المتميز وتجربته الترية التي بدأت «بصوت مصر" ١٩٥٦. ثم كانت المسرحية الأساسية كما يقول هو لبداياته الحقيقية «سقوط فرعون" ١٩٥٧ والتي أسس فيها أو بها منهجه الفكري الذي انبنى على الاعتناء بفكرة تغيير فكر الانسان بما يتواكب والتطورات المجتمعية. وبهذا الوعي شكل منجزه المسرحي والحضاري ليتجاور مع عمالقة عصره ومن سبقوه مصرياً وعربياً وليؤكد على تأطير هويته من خلال محاولته رسم هوية لوطن يبني مشروعاً نهضوياً... ورغم أنه في بداية مشواره دخل السجن الناصري إلا أنه كان أحد الرموز المهمة والقوية المنافحة عن المشروع، بما توخاه من عمق البحث في التراث وتقديمه مسرحاً يتطلع لبناء الانسان والوطن.. واللافت أنه كان يعتمد اللغة الفصحى التي يجيد سبكها حواراً شاعرياً.. في مسرحه السياسي المستل من التراث بإطاره الواعي وبفاعلية وخصوصية تعتمد على عمق الوعي به. واستطاع ألفريد فرج أن يحقق المعادلة الصعبة ويقدم لنا المسرح بكل أشكاله التراجيدية والكوميدية والسياسية.. وتمكن من أن يكوّن مسرحا مرآة لحركة المجتمع وصراعاته.. ومن خلال محاولات تجريبية ستظل شاهداً على اجتراحاته النمطية ومحاولة تحرير المسرح من تقليديته للخروج إلى آفاق التجديد والعصرنة، مع الاحتفاظ بالجذر التراثي الذي يشكل وعي الأمة والإنسان والثقافة.

لقد حقق مع جيله وعياً مهماً، وشكلوا جميعاً محطة ارتكاز تتطلع بها الحركة المسرحية والثقافية للمستقبل بخطىً واعية ومدروسة.

× ألفريد فرج شُكلت عجينته الإنسانية والوطنية من زمن يمور بالحراك الوطني، حيث ولد في العشرينيات من القرن الفائت وتحديداً في عام ١٩٢٩ وتشكل وعيه على الحوار الوطني الباحث عن الخلاص من الاستعمار، ساهم في ذلك نشأته في بيت يحتوي مكتبة مكتنزة بكتب الأدب العربي والأجنبي فنهل وعبّ وشارك في فريق التمثيل بالمدرسة وحقق نجاحات في الأداء وكان لديه القدرة على الارتجال والخروج على النص بما تشكل في وعيه من عيون الكتب التي نهل منها. وبدأ خطوته الأولى نحو المسرح والتأليف حيث شجعه هذا الخروج عن النص وإضافة ما يحلو له أن يكتب نصوصاً مسرحية لاحقاً - كما شجعه على حب المسرح مشاهدته مسرحية نجيب الريحاني «حكاية مع كل يوم" ثم مسرحية يوسف وهبي «خفايا القاهرة»، فوقع أكثر في غرام المسرح وانبهر بالأضواء والحركة على خشبة المسرح والحيل المسرحية وأجوائها الفنية.. وبدأت تنزلق أقدامه بسرعة إلى عوالم المسرح وتنقل بين مسارح الإسكندرية ثم القاهرة، وشاهد عشرات المسرحيات، وتوطدت علاقته أكثر بالتأليف؛ حيث بدأ وهو طفل يستنسخ المسرحيات القديمة ويعيد كتابتها.. وتنقل في الصفوف الدراسية وتعلم الموسيقى والعزف على الكمان ثم انتقل إلى كلية الآداب. كجامعة الإسكندرية فتعرف على الأدب من بوابة طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم و«إليوت» و«شكسبير» وأشعار «بول جيرالدى" و«إلوار" و«أراجون».

وكتب القصة.. ورويداً رويداً دخل عوالم الإبداع والكتابة، وشغف أكثر بالمسرح، في الوقت الذي تشكل فيه وعيه الوطني من خلال حراك الشارع باتجاه الحرية والاستقلال.

وكانت الخمسينات مرحلة مهمة في حياة

مصر بانطلاق ثورة ١٩٥٢ المجيدة، والتي اهتمت لاحقاً بالآداب والفنون ضمن مشروعها النهضوي، ليجد ألفريد فرج نفسه في مقدمة مبدعي الوطن بعد رحلته التكوينية والإبداعية والإنسانية.

وعند امعان النظر في مسرح ألفريد فرج سنجد أنه أحد أعلامه بامتياز:

- قدم المسرحية الاجتماعية الانتقادية ذات الصبغة السياسية.
- وقدم المسرحية التراثية المرتكزة على المأثور الشعبي.

- وقدم المسرحية السياسية المعاصرة أو المستلة من التاريخ.

وهو بهذا جاور مجايليه من عمالقة كتاب المسرح المصري والعربي، من أمثال نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، لطفي الخولى، نجيب سرور، شوقي عبد الحكيم، محمود دياب، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور.

وتميز مسرحه بفكرة العدالة ووظف مسرحه اجتماعياً لإبراز فكرة التناقض الطبقي، والاتكاء على التراث الذي عرف أبوابه من خلال ألف ليلة وليلة.

وعند النظر في بعض أعماله سنستخلص بعض الملامح لمسرحه الذي مثّل فكرة العدالة، والتي تجسدت في مسرحيتي:
- سقوط فرعون ١٩٥٧.
- سليمان الحلبي ١٩٦٥.

في سقوط فرعون يعالج موضوعة السلام، حيث اخناتون يطبق سياسة السلام المطلق ويرفض الحرب كأداة.. بينما كهنة آمون يرفضون دعوة السلام والتسامح ويدعون إلى الحرب للمحافظة على الامبراطورية المصرية وتوابعها.. ويغيرون قائد الجيش، ويؤثرون على زوجة الفرعون نفرتيتي وذلك بالتخلي عن السلام واتخاذ آلة الحرب أداة لفرض جبروت الدولة على أركانها، ويدرك أخناتون بأن سياسة السلام لا سبيل إلى تحقيقها مع تمرد أركان دولته على تلك السياسة، فيتخلى عن الحكم لابنه ويتفرغ لنشر رسالة السلام في الأرض. وكان هذا السقوط يعني فلسفة الابتعاد من أجل التحقيق للغايات المرجوة وكان للمسرحية أثر مهم في الحياة الثقافية آنذاك وحملت مغزى ومفهوم مسرح ألفريد فرج حيث طرح قضاياه الأساسية من خلال قناع التاريخ.

أما مسرحية «سليمان الحلبي" فقد اقتربت من قضية العدالة أكثر حيث يدرك الشاب السوري سليمان الحلبي أنه طرف في لعبة الصراع السياسي بحكم تكوينه العربي والاسلامي، وبالتالي كان عليه الاختيار الواضح والدقيق لينهي قلق الأسئلة التي تدق رأسه وأن يجيب على السؤال المحوري للمسرحية: هل يمكن للضعيف أن ينتصر على الأقوى المستبد؟ وبهذا الارتكان يمأسس ألفريد فرج الفعل السياسي الخلاق والمبدع الذي يأتي من الفعل وردّ الفعل- مستعمر يبطش ويجبي وردة فعل مجتمعية رافضة.. وفي هذا الجدال يتواجد الحلبي الذي اطلع وتعرف على جوانية الشارع المصري وعلى أنماط المصريين.. فيراكم ويستنهض حركة التاريخ وتؤرقه قضية العدالة من خلال ما راكمه من واقع مادي فيقتل كليبر تنزيهاً للعدل وبعدل حسب ما يرى كذلك من تناقض بين البغي وما يجب أن يكون ويعلن أن القتل مساوٍ للعدل.

بينما في مسرحية «حلاق بغداد" يتنكب بطل العمل البحث عن العدل والخلاص للمستضعفين ومن خلال مساندته لمهمشين بعينهم.

بينما في مسرحية «الزير سالم» سنجد قضية العدل ولكنه العدل المستحيل غير المتحقق. حيث الزير لا يقر إلا بعودة أخيه كليب حياً وهذا أمر غير منطقي تماماً. كليب قتل، والعدل النظري يؤكد عودته، ولكن كيف؟ هذا هو العدل المستحيل.. وفي نفس الوقت هل هو العدل الكامل.. هل يعود الزمن؟ أم يوغل في إراقة الدم من أجل استحالة لن تتحقق؟

هذه المحاولة لإقامة العدل الكامل هي فكرة المسرحية ولكنها في نفس الوقت تمهد لأن يكون العدل الكامل هدفاً رئيساً، ولكن علينا القبول ببعض الخطوات الارتجاعية من أجل موازنة التحقق لبعض الآمال في مواجهة كل المستحيل.

وفي مسرحية «علي جناح التبريزى وتابعه قفة" تتجلى فكرة الصراع الطبقي والمستلة من ألف ليلة وليلة. والنص التراثي الأصلي أشار إلى فعل التوزيع وإعادة توزيع الثروة في القابل. ركزت المسرحية على عدة مرتكزات فكرية؛ منها إعادة توزيع الثروة، الفارق الزمني بين النص الندائي والمسرحي أكثر من خمسة قرون، ومع ذلك تظل العدالة الاجتماعية والفروق هاجساً إنسانياً.

والفريد فرج أعاد صياغة الشخصيات بروحيات جديدة وإن اتكأت على نفس مناخات القصة التراثية الأصلية وقد جعل شخصية قفة هي نفسها شخصية معروف الاسكافي»

- في النص التراثي شخصية ثانوية تابعة لشخصية «على جناح التبريزي"وتصعد الأحداث وتتحرك باتجاه تحقيق العدالة وفقاً لتصورات الشخصيتين ويشتريان الأمل بالوهم ويتم دائماً تحويل النقود والثروة من الموسرين إلى الفقراء والمحتاجين... هما لا يسرقان فقط على وهم الثروة القادمة - وهي فعلاً لن تأتي - يتم سلب أموال المسلمين لتتحول إلى الفقراء بالرضا ودون عنف.. إنها مبادئ الصعاليك ولكن بروح معصرنة للسخرية من الأوضاع الاجتماعية وعدم الرضا عن توزيع الثروة أو فقر المحتاجين.

النص التراثي وأيضاً المسرحية ارتكزتا على فكرة مهمة مفادها أن الأحلام تصنع الواقع وأن أحلام الفقراء التي حاول الاسكافي في النص الأصلي تحقيقها أو علي التبريزي في المسرحية، هي نوع من دغدغة مشاعر الواقع المعاش خارج النصين، ولقد التقطت المسرحية هذا الضوء وسردت عليه خيال الأمة وحلم الناس بالعدالة والانعتاق من الفقر والقيود.

وفي مسرحية «زواج على ورقة طلاق»، يركز ألفريد فرج على فكرة الصراع الطبقي وحين يحاول أحدهم الزواج من خارج طبقته فإنه يجابه بكثير من المحددات والمعوقات والقيود وكأنه يرسخ لفكرة أن الوجود الطبقي حتمي وبالتالي سيظل الصراع في محاولة لتمرير العدالة الاجتماعية وكذلك صعوبة الانسلاخ سيرمز إلى عنف القيم القابضة.

فهذا البرجوازي الذي يشعر بفداحة الهوة بين هذه الطبقة والأخرى الكادحة التي ينحاز إليها وإلى المرأة التي دافعت عنه وحمته من الشرطة فلا هو قادر على الانسلاخ نظراً لصرامة القيود وعنف الأم، ولا المرأة المهمشة قادرة على جر هذا البرجوازي لأنه لا يمكن أن تتآلف الطبقتان، هذا الاخفاق يؤكد على فكرة التناقض الطبقي وأنه حتمي.

ألفريد فرج في هذه المسرحية تمكن من توظيف جوهر الحياة الاجتماعية السائدة، بينما في مسرحية «النار والزيتون» جعلها رمزاً لاستمرار الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق الانتصار للأمة على عدوها التاريخي إسرائيل ويتخذ من المقاومة الفلسطينية مرتكنا لهذه الفكرة.

في عمله «الطيب والشرير والجميلة» من خلال حلاق طيب وصباغ شرير محتال مسرف في الشر وكأنه يؤكد على الصراع بين الخير والشر من خلال تأطير هاتين الشخصيتين وأنهما باب لفهم الواقع المحيط، واقع قاس وظالم يحيط بالجميع ويحتوي الجميع.

نستطيع أن نجزم أن مسرح ألفريد فرج مسرح مقاوم وباحث عن العدل، ومنتم إلى فعل البحث عن حركة المقاومة والمسّاندة الخيرة والفاعلة والثرية والقوية.. نقب في التاريخ والتراث وجاء في موعده مع حيوات الحركة الوطنية المصرية وانتصارها بثورة ١٩٥٢ وبحثها عن مشروع عظيم للنهضة وبزوغ شمس العرب مرة أخرى فتلاقت حيويته وأفكاره مع تلك المبادئ المشعة، ولكنه اختار المسرح تعبيراً عن إدامة العدل واستمراره والركون إلى فعل النور والأمل - فاستنطق شخصيات من تراث الأمة ليقيم عليها مشروعه الفكري المتمثل في مسرحيات مهمة حاول بها هندسة الحياة الاجتماعية الجديدة ومبشراً بالآتي.

لقد أكد كونه مسرحياً متميزاً. وهو بهذا يحقق اكتمال مشروعه الباحث في أطر ثقافية محلية مرتكنة على تراث وثقافة الأمة، وأسقطها على الحاضر، بحثاً عن الخلاص للمستقبل مبشراً بالعدل وانتصار الخير والفعل المقاوم للشر، ومحاولة تجاوز الواقع إلى الآفاق الارحب والإنسانية الشاملة، وبالتالي انحاز إلى الشكل المسرحي المهتم بقضية الشعب أو الأمة بكاملها مثلما فعل في النار والزيتون..

وتبرز أصالته في استلهامه سحر التراث وتقديمه بعصرنه توازن بين الطريف والجدة واستخدم التجريب دون إغفال جماليات تمنح العمل حيويته وجاذبيته وجعل من المسرح ضرورة للحوار وأداة للجدل بين الأفكار والقديم والجديد في إطار انساني باحث عن الآتي الأجمل.

المراجع:
- ألفريد فرج إبداع الأصالة العربية: منى خليل - جريدة الفنون - مارس ٢٠٠٦ - العدد ٦٣.
- كتاب جائزة سلطان العويس الثقافية - الدورة الثامنة - (١٩٩٠ -١٩٩١) اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
- بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج - صالح لمباركيه - المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.
- ملف عن ألفريد فرج - مجلة الرافد العدد ١٠٢ (مجموعة كتّاب)

ألفريد فرج.. بطاقة

سيظل ألفريد فرج مشعلاً يثرى ذاكرة الناس، ارتبط اسمه بتاريخ المسرح وقضايا المجتمع وبجدية ما طرح.. لعبت نشأته الدور الأساسي في تدعيم صلته بالفن وبالفكرة التي اختارها عنه ولد في بداية الثلاثينيات من القرن الفائت وكانت فترة دقيقة في رحلة كفاح الشعب المصري حيث الكفاح مستعر ضد المستعمر الإنجليزي وحيث المنافسة من أجل بناء مصر وتحريرها حتى تجسد الانتصار بثورة يوليو العظيمة. ولما برز ككاتب مسرحي استطاع أن يوظف المسرح لتلك القضايا المشتعلة مرتكزاً على التراث، وأصبح علامة فارقة في المسرح بما قدمه من أعمال، فجاور الكبار وصار منهم، ونال الجوائز منها:

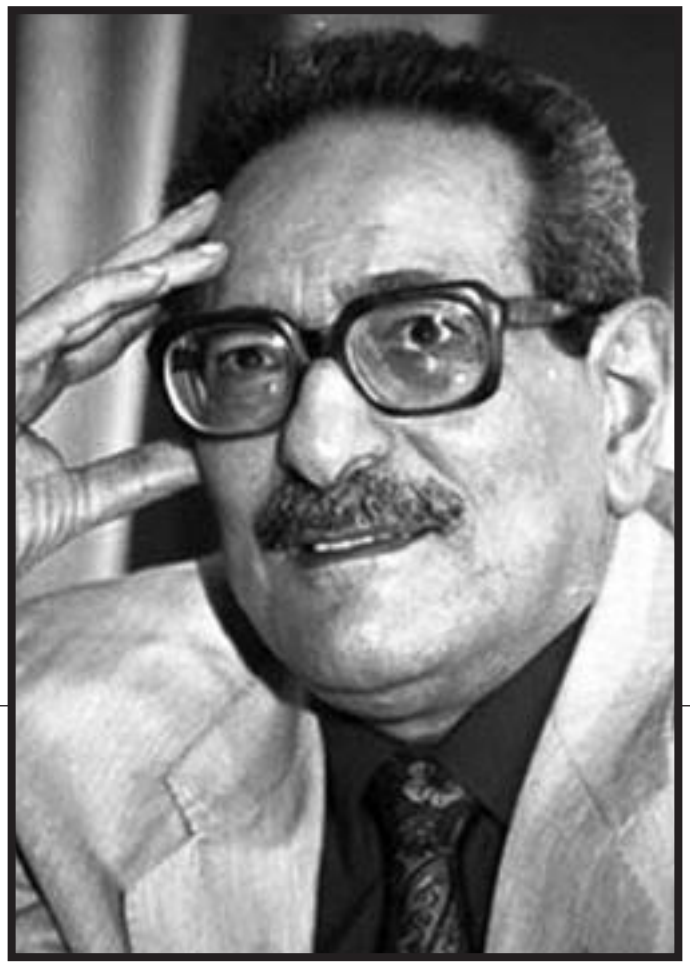
× ميدالية الفن من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٧.
× جائزة الدولة التشجيعية للتأليف المسرحي ١٩٦٥.
× وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٦٧.
× درع الرواد للمسرح القومي في يوبيله الذهبي ١٩٨٦.
× درع الرواد لمسرح الخليج بالكويت في يوبيله الفضي ١٩٨٩.
× ميدالية الرواد لمهرجان المسرح التجريبي في القاهرة ١٩٨٩.
× ميدالية الرواد لمهرجان قرطاج المسرحي ١٩٨٩.
× ميدالية الرواد لمهرجان الثقافة الجماهيرية، مصر ١٩٨٨.

من أعماله:
(أ) المسرحية:
- صوت مصر
- سقوط فرعون
- حلاق بغداد
- سليمان الحلبي
- الزير سالم
- على جناح التبريزى وتابعه قفه
- النار والزيتون
- جواز على ورقة طلاق
- الطيب والشرير والجميلة
- عسكر وحرامية
- رسائل قاضي اشبيلية
- الفخ

(ب) الأخرى:
- بقبق الكسلان - أطفال
- دليل المتفرج الذكي - دراسات
- حكاية الزمن الضائع في قرية مصرية - رواية.

عن جريدة الراية القطرية

الفريد فرج وتراث المسرح العـــربي



كنـت ارغب في وضع العنـوان الأقرب الى المعنى المتـداول مجازا ؛ وهو (المسرح الكلاسيكي) ؛ لكني وجدت ان القصد سيضيع ما بين المعنى الحرفي ؛ والآخر الـذي يواجه المسرح الرومانسي وهو ما لا أقصـده ؛ ذلـك ان هدفي يتحدد تماما بإنشاء مسـارح متخصصة بعرض نماذج لمسرحيـات تراثية عريقة ذات قيمة تكون ركيزة لاعمـال مسرحية يحتفى بها عربيا ؛ تعرّف بنتاجات رصينة لها تأثـيرات تتعدى الزمـن الذي كتبت وعرضت فيـه ؛ الى زمن تال يغـذى دائما بنتاجات جديـدة تتحول هي بدورهـا تدريجيا الى ذات النمط المحتفى به تراثيا.

خالص عزمي
صحفي راحل

لقـد دأبـت كثير مـن بيـوت ومراكـز الثقافة في الـدول المتحضرة ؛ علـى تأسيس مسارح لاعمـال تمثـل صفـوة مـا انتجـه أدباؤهـا وشعراؤهـا وفنانوهـا في هـذا الحقـل الهام عبر فترات بعيدة غابرة او قريبة نسبيا ؛ كما في روسيا وفرنسا وانكلترا وايطاليا والمانيا واسبانيـا وأمريكا والصـين وما الى ذلك من دول في الشـرق والغرب ؛ انها مسارح تعنى وتختـص فقط بعرض تلـك النماذج العميقة المبهـرة لكتابهـا الكبار مثل كـورني ؛ راسين ؛ موليـر ؛ فولتـير ؛ هوجـو ؛ دي موسـيه (فرنسـا) ؛ وشكسبـير ؛ وليـام كونجريف ؛ هيـود ؛ مارستن ؛ ديكنز ؛ وايلد ؛ برنارد شو ؛ بينـتر ؛ أوزيبـون ؛ ليفدستوري ؛ كريستي (بريطانيـا) ؛ بوشكـين ؛ ديستوفسكي ؛ تولستـوي ؛ جوركـي ؛ تيشيخـوف ستانيسلافسكي (روسيا) ؛وفيجا ؛ كالديون ؛ رويـز دي ؛ لـوركا (أسبانيـا) ؛ ومئات من العظمـاء الاخريـن كجولـدوني ؛ دانزيـو ؛ جوتـه ؛ جوجل ؛ شيللـر ؛لارمنتوف ؛تنسي وليمـز ؛ يوجـين اونيـل ؛ آرثـر ميللـر ؛ بريشت.... الخ

وتأسيسا على ذلـك ؛ فان المسرح الدائم الذي ادعـو الى انشائـه في كل عاصمـة عربيـة ذات تـراث مسرحي يعتد بـه ؛ لايقتصر على لـون محدد مـن كلاسيكيات المسـرح وحسب ؛ بـل يتجـاوزه الى كل الصيـغ التـي انتمت اليـه كالواقعيـة ؛ والطبيعيـة ؛ والعبثيـة ؛ والتغريبيـة ؛ والسوريـالية ؛ والرمزيـة ؛ والداديـة ؛ واللامعقـول... الـخ كما لايكون ممثـلا للـون واحـد وحسـب ؛ بـل يعرض مسرحيـات مـن التراجيديـا والكوميديا ؛ و حتـى الفودفيـل الذي يتفـرع عـن الكوميديا بصيغـة غنائيـة راقصـة (خـارج نطـاق الاوبريت).. وغيرها

ان مثـل هـذا المسـرح الدائـم ؛ سيضمـن لنا الحفاظ على النصوص وسرد التأريخ الفني للاخراج والتمثيل الذي جسدها ؛ مع الاخذ آ بنظر الاعتبـار الاساليب الجديدة في ابتكار تفسـير المسرحية واظهارهـا بابداع يتناسب وروح العصـر ؛ كمـا فعـل ذلك واقعيـا فنانو المسـرح المبدعـون الكبـار من امثـال (جون جيلجـود ؛ تشارلس لوتون ؛ لورنس اوليفر ؛ تيرنـس رايتجـان ؛دونالـد ولفـت ؛ رالـف ريشـارد ؛ جون ميلز) ؛ بل ان لورنس اوليفر ؛ حينمـا تـولى ادارة الاولـد فيـك في لنـدن اواخـر الخمسينـات راح يمـرن الموهوبين من الممثلين الشباب على اسلوب الاداء المميز المنضبـط الذي اتقنه هـو ؛ وذلك عن طريق اعـادة بعض المسرحيات الجـادة التي قدمها سابقـا ؛ مانحـا العناصـر الموهوبـة فرصة الظهـور الى جانبه على المسرح. وقد شاهدت مثـل هذا النموذج الفريد بنفسي حينما قمت بمشاهدة العرض المسرحي ؛ وكانت مصادفة مسرة ان اجلس الى جانب الممثلين الكبيرين فاخـر محمـد فاخـر وسعيـد ابو بكـر وهما يشاهدانذلـك العرض. لاشـك اننـا في اول الطريـق المسرحي ؛ مقارنـة بعراقة المسارح العالمية بدءا من المسرح اليوناني والروماني ثم ما بعد تلك الحقبة ؛ لذا فيتوجب علينا من الآن العمـل بجد لتأسيـس مثل تلك الصروح في عواصمنـا ومدننـا الكبـيرة ؛ بخاصـة تلك التـي تنسمت عطور الامجـاد المسرحية من قبل.

المسرح المصري نموذجا:

ان السبيـل الى تطبيـق هـذا البرنامـج الذي أدعـو اليه انمـا يتبلـور باستيحـاء النشاط المسرحـي الـذي أخـذ طريقـه في الظهـور الواقعـي من عقـود من الزمـن في بلد عريق في حضارتـه هو (مصـر) ؛ لعب المسرح فيه دورا ريـاديـا في التثقيـف والتوجيه والمتعة. ان العرض الـذي نقدمه هنا لبعض الاعمال التـي يمكـن اعتبارها نمـاذج لما يتوجب ان يحتويهـا برنامـج تكويـن المسـارح الدائمة التي ندعو اليها ؛ انما تشكل الحجر الاساس لمـا يرشـح من مسرحيـات كان لهـا صدى في تاريـخ المسرح .على عهدهـا ؛ تأليفا وتمثيلا وأخراجـا ومـا أحاطها من عناصـر أساسية مساعـدة ؛ كالضـوء والصـوت والديكـور والمكياج..... الخ.

ان اختيـار المسـرح المصري لم يـأت جزافا ؛ بـل لتأريخه المـدون و المتأصـل في الوجدان العربي ؛ ولتعدد اوجه واجناس نتاجه لاكثر من مائـة عام ؛ ولعظمة رادته في اهم الاوجه المسرحية .

بـدءا سـوف لن يجد القـارىء شيئـا مباشرا مـن المسرحيـات الغنائيـة (الاوبريـت) كمسرحيات سلامة حجـازي ؛ وداود حسني ؛ وسيـد درويش ؛ والخلعـي... وما الى ذلك ضمـن هـذا البرنامـج المكرس للمسرحيات التراثيـة الصرفـة ؛ لان مـن المفترض ان يكـون لها موقع مخصص يعنى بمسرحيات الموسيقـا والغناء وحسـب وكذلك الحال مع المسرح الذهني ومسـرح الطفل.... الخ ؛ اما المسرحيـات التي يحتويها هـذا الاطار الدائم مـن العروض التراثيـة المعـادة ؛ فيمكن ان نـدرج تحـت عنوانهـا بعض المسرحيـات (المؤلفـة ؛ المقتبسـة ؛ المترجمـة ؛ الممصرة) و التـي سجلهـا لنـا الأرشيـف التأريخـي لتلك الاعمـال ؛ اضافة الى كثـير من المصادر الرصينـة التـي بحثـت في هـذا الموضـوع الهام. وفي ادناه نمـاذج لمسرحيات يمكن لها ان تكـون باكـورة مختارة من تـراث المسرح المصـري بحيث يمكن للجـان المتخصصة ان تضيـف اليها او تحذف منهـا ما تراه مناسبا لانجاح الفكرة :ـ

أ ـ ابو خليل القباني : أنس الجليس ؛ قوت القلوب.

ب ـ :. احمـد شوقـي: الست هـدى ؛ مصرع كيلو باترا ؛ مجنون ليلى ؛ قمبيز ؛ عنترة.

ج .. يوسف وهبي: راسبوتين ؛ اولاد الفقراء ؛ الطريـق المستقيـم ؛ المائـدة الخضـراء ؛ كرسـي الاعتراف ؛ بنات الريـف ؛ الاستعباد ؛ اولاد ذوات ؛ الصحـراء ؛ بيومـي أفندي ؛ سيزار بورجيا الولـدان الشريدان ؛ القضية المشهورة ؛ توسكا.

د . نجيـب الريحـاني: السـتات مايعرفوش يكدبـو ؛ لـو كنـت حليـوة ؛ حماتـك تحبك ؛ ياما كان في نفسـي ؛ المحفظـة ؛ الدنيـا على كـف عفريـت ؛ بكرة في المشمش ؛ الدلوعة ؛ لعبة الست.

هـ. بـيرم التونسـي: العسل عسـل والبصل بصل.

و . توفيـق الحكيـم: شهرزاد ؛ اهـل الكهف ؛ السلطـان الحائر نهر الجنـون ؛ بجماليون ؛ اللص؛ الصفقة.

ز .عزيـز اباظـة: العباسـة ؛ الناصر ؛ شجرة الدر ؛ قيس ولبنى.

ح . أحمـد سويلـم: أخناتـون ؛ شهريـار ؛ الفارس.

ط .سيـد حجـاب: أبـو علـي ؛ حكايـة الـواد بلية؛

ي .عبـد الرحمن الشرقـاوي: الحسين ثائرا ؛ الفتـى مهران ؛ وطني عـكا ؛ النسر الاحمر ؛ الغربان.

ك . يوسـف أدريـس: جمهوريـة فرحـات ؛ الفرافير ؛ البهلوان ؛ ملك القطن.

ل .الفريد فرج: حلاق بغداد ؛ سليمان الحلبي ؛ علـى جناح التبريزي ؛ الزيـر سالم ؛عسكر وحرامية.

م .سعـد الديـن وهبـه: المحروسـه ؛ كوبري الناموس ؛ سكة السلامة ؛ السبنسه.

ن .نعمان عاشور:عائلة الدغري ؛ المغماطيس ؛ الناس اللي فوق.

س .سمير العصفوري: انها لعائلة محترمة ؛ العيال كبرت ؛ الزيارة انتهت.

ع .صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج؛ مسافر ليل ؛ الاميرة تنتظر ؛ ليلى والمجنون.

ف .فايـز حـلاوة: شفيقـة القبطيـة ؛ حـارة الشرفـا ؛ روبابيكـا ؛ يحيـى الوفـد ؛ كدابين الزفة ؛البغل في الابريق

ص . صـلاح جاهين:حسـن الداهيـة ؛ فدان حرية ؛ مطحنة الشيطان .

ق .أسامـة انور عكاشة: القانـون وسيادته ؛ الناس اللي في الثالث ؛ البحر بيضحك ليه.

ر .سمـير خفاجي: مدرسة المشاغبين ؛ بودي جـارد ؛ دوري مي فاصوليـا ؛ انها حقا عائلة محترمة.

ش . ميخائيل رومـان: الدخان ؛ ليلة مصرع جيفارا ؛ العرضحالجي.

ت . علـي احمـد باكثير:أخناتـون ونفرتيتي ؛ ابـو دلامـة ؛ سر الحاكم بأمـر الله ؛ مسمار جحا ؛ سر شهرزاد

ث .رشـاد رشـدي: عيـون بهيـة ؛ بلـدي يـا بلدي.

خ .أمين صدقـي: حمار وحوة ؛ امبراطورية زفتي

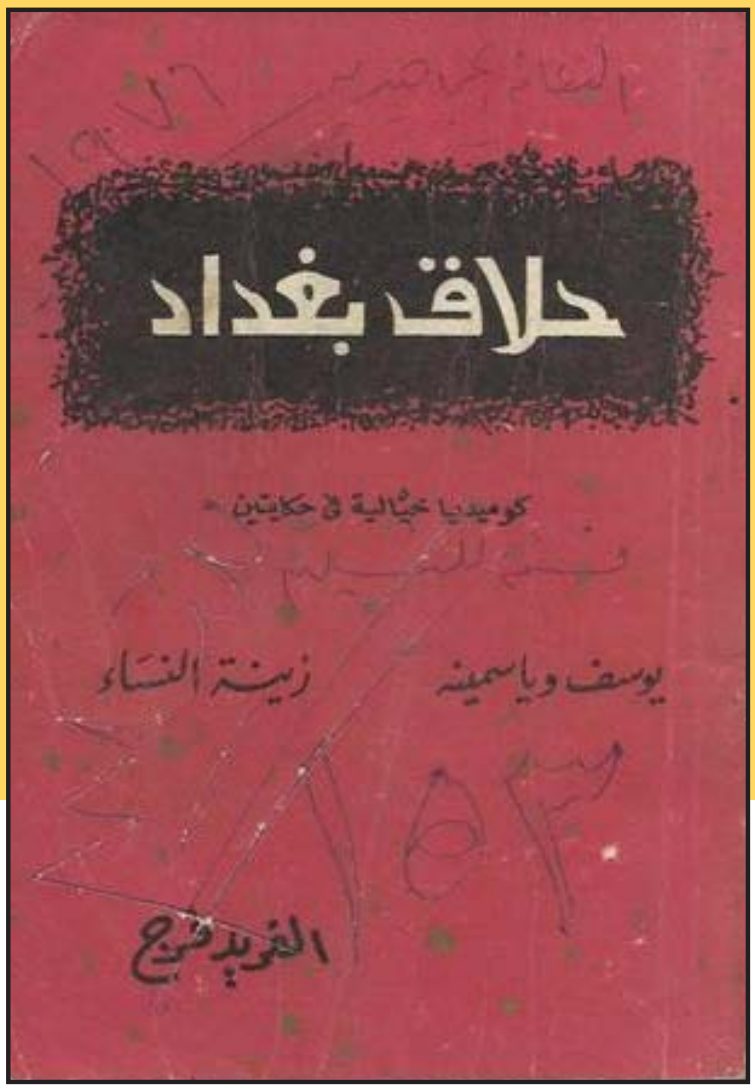
وهنـاك عشـرات مـن المسرحيـات الاخـرى التـي يمكـن ادراجهـا بهـذا السيـاق ؛ طالمـا يعتبرها الخبراء من كلاسيكيات المسرح تبعا لمستواها وطبقا لقاعدة مرور الزمن ؛.. كريا وسكينة ؛ والعيـال كبرت ؛ وسك على بناتك ؛ و الـواد سيد الشغـال ؛ وسيدتي الجميلة ؛ وشاهـد مشافش حاجة ؛ والدخـان ؛ و ليلة مصـرع جيفـارا ؛ والمتزوجـون ؛ الهمجي ؛ أهلا يا بكوات..... الخ

سبق للمقال ان نشر في صحيفة الاهالي العراقية ٢٠٠٨

الفريد فرج وراء القضبان

أمضيت أسبوعا كاملا في صحبة كلماته.. ورفقة مشاعره كنت أعاود قراءة الجملة المرة بعد الأخرى، وأعيد تأمل عباراته التي تعكس معها تجربته الأليمة الموجعة، ثم أستحضر المشهد بأسره في ذهني فإذا بالدموع تنهمر من عيني.

عن ذكريات الكاتب المسرحي الكبير ألفريد فرج وراء القضبان أتحدث.



نبيل فرج
مسرحي مصري

هذا مشهد مؤثر جدا..
تخيل أن يضم معتقل واحد أقطاب الفكر والثقافة والأدب والفن المصري..
معتقل يجمع بين ألفريد فرج.. وحسن فؤاد.. وصلاح حافظ.. وسعد كامل.. وفيليب جلاب.. وعدلي برسوم.. وزهدي.. وفؤاد حداد.. ومحمود أمين العالم.. والفنان علي الشريف.. وإبراهيم عامر وغيرهم وغيرهم ممن عايشوا أياما عصيبة موحشة بين جدران المعتقلات الصماء: معتقل القلعة، ومعتقل العزب بالفيوم.. وأوردي ليمان أبو زعبل.. وأخيرا معتقل الواحات الخارجية بالصحراء الغربية.
قضي ألفريد فرج أربع سنوات كاملة معتقلا.. من مارس١٩٥٩ إلي فبراير.١٩٦٣
لزم الرجل الصمت لأكثر من ثلاثين عاما.. رافضا التحدث عن هذه التجربة الأليمة.
فقط بضع مقالات نشرها في إحدي المجلات العربية المحدودة التوزيع في مصر.
آثر أن يحتفظ بهذا الجرح الأليم في قلبه، فلا يبوح به حتي لا يلحق بثورة يوليو الأذي وهي تمضي في خطواتها نحو التحرر الوطني والقومي.
وبعد أن غادر ألفريد فرج عالمنا، جمع شقيقه الكاتب نبيل فرج شهادته الأليمة هذه ووضعها في هذا الكتاب الذي بين أيدينا اليوم صادر عن دار رؤية.
فشهادة ألفريد صارت ملك التاريخ.. وهي ليست فقط شهادة عن الحياة في المعتقلات إبان العهد الناصري، لكنها أيضا شهادة لميلاد مسرحيته الرائعة حلاق بغداد التي جاءها المخاض بين ربوع زنازين مصر المختلفة، فكانت لها مكانة أثيرة في قلب كاتبها.
<<<
ماذا يفعل المرء حينما يجد نفسه فجأة معتقلا داخل صندوق ضيق مغلق؟
الصمت يحيط به..
الوحدة تنهشه..
ماذا يفعل مبدع في قلب زنزانة صغيرة موحشة؟
كان جو المعتقل كئيبا ورهيبا حقا.. فكر ألفريد في البداية أن يكتب مسرحية مأساوية أو ميلودرامية صارخة يبث عبرها أحزانه، وآلام زملائه المعتقلين من غير محاكمة.
لكنه اكتشف أن الأحزان في المعتقل مشاعر دارجة، وعملة متداولة، أما الضحك المرح فهو مثل العملة الصعبة، والقطع النادرة.
هكذا استقر رأيه علي أن تكون المسرحية التي يكتبها وهو في المعتقل مسرحية كوميدية..
وجاء ميلاد حلاق بغداد.
كتب ألفريد فرج مسرحيته في البداية علي الأوراق الصغيرة لدفاتر(البافرة)، وهي ورق لف السجائر يدويا، وبالقلم الكوبيا، وهو قلم بحجم الأصبع الصغير لليد، حتي يسهل إخفاؤه، ويسهل كذلك إخفاء الورق عند أي مداهمة يقوم بها حراس المعتقل للتفتيش.
في تلك الليالي الظلماء، كان يلوح له طيف المحتال الظريف المظلوم الذكي الطيب الصغير، حلاق بغداد المعدم الذي تروي حكايته شهرزاد للملك شهريار..
كنت في الليل إذا خلوت بنفسي أستحضر أبو الفضول الحلاق وأتصوره بالتفصيل وأتصور الشخصيات التي قد يصادفها وقد تصادفه، وأمعن في أوهامي وأحلامي، فأحاول اختيار الممثلين ممن أعرفهم الذين تناسبهم ويناسبونها.. وأضبط نفسي مؤلفا حكاية الحلاق الفضولي الذكي، ومخرجا المسرحية، وربما أردد بعض العبارات التمثيلية كأني أتدرب علي تمثيل ما أختاره من أدوارها.
كنت أجد طيف حريتي في رحلتي مع أبي الفضول حلاق بغداد.
في سجن أبي زعبل.. وسط كثبان الرمال الصفراء..
ووجوه تسرب منها ماء الحياة، كتب ألفريد فرج مسرحيته التي استلهمها من التراث والحكايات الشعبية، ولكن عبر طرح مصري حديث وجديد.
هناك.. داخل هذا الصندوق الضيق الصغير تم عرض حلاق بغداد.
أخرج المسرحية المعتقل الكاتب الكبير صلاح حافظ رئيس تحرير روز اليوسف فيما بعد، وكان دور أبو الفضول حلاق بغداد من نصيب فخري مكاوي مدرس الفلسفة، أما دور الخليفة فكان من نصيب الفنان المبدع حسن فؤاد رئيس تحرير مجلة صباح الخير لاحقا، ودور الوزير قام به الكاتب الكبير محمود أمين العالم، ودور القاضي وقع علي الكاتب الصحفي الكبير إبراهيم عامر.

وقام حسن فؤاد بتصميم وتنفيذ الملابس والديكور من أفرخ أوراق الكريشة الملونة، فكان لهذه الألوان سحر خاص وسط تلك الأجواء الصفراء الباهتة والقاتمة.
أما خشبة المسرح فكانت عبارة عن ممر بين غرف السجن سعته لا تتجاوز الأمتار الثلاثة.. أما الإضاءة فكانت(بروجكتر) من الصفيح المغلف بالأوراق المفضضة لعلب السجائر. يا إلهي.. أي مسرحية فريدة هذه!!
<<<
مرت سنوات المعتقل..
وبقيت الجراح والذكريات.
في عام١٩٦٣، وعلي خشبة مسرح الأزبكية، تم عرض حلاق بغداد، قام بدور البطولة عبدالمنعم إبراهيم وملك الجمل، ووضع لها الألحان بليغ حمدي، وأخرجها فاروق الدمرداش.
في لياليها المبكرة الأولي كان ألفريد فرج يقف خلف الكواليس مختبئا يرقب الموقف ودقات قلبه تتلاحق خوفا وانفعالا.
وجاءه مؤشر النجاح الذي تهفو إليه نفسه: دوي التصفيق والقهقهات العالية.
ونالت مسرحية حلاق بغداد التي شهدت ميلادها الأول داخل السجون والمعتقلات الاستحسان والتقدير من جانب النقاد والجمهور علي السواء، بل وصارت الأكثر نجاحا في ذلك الموسم المسرحي.
<<<
تحية إلي ألفريد فرج..
تحية إلي زمن الفن الجميل الذي نشتاق إليه ونفتقده بشدة في أيامنا هذه.

عن جريدة الاهرام المصرية

الفريد فرج ومصادر المسرح الشعبي العربـــي

كان لمحاولات العرب في الاستفادة من التاريخ والموروث الشعبي والفلكلور، كما في محاولات: الفريد فرج، سعد الله ونوس، الطيب الصديقي، قاسم محمد وآخرين غيرهم ممن كان لاستخدامهم للموروث أثر في تسريع عملية (التأصيل) لإيجاد السمات الخاصة بمسرح شعبي عربي متميز يلغي تدريجيا وقدر الإمكان تأثيرات الغرب منه. فكان من اول تلك المحاولات إلغاء شخصية (البطل _ الفرد) منه ليحل الشعب صانع تلك الحكايات بطل. وهكذا تنوعت الحكايات بتنوع أبطالها فهي حينا"خرافية أسطورية كما في حكاية (عنترة بن شداد) و(سيرة بني هلال) وحينا"تحتوي على عناصر ثقافية كما في (سيرة بني هلال)، و(مقامات الهمداني) و(البخلاء) للجاحظ.

فاضل خليل

ويحدد الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه (الحكايات الشعبية)، أنواع الحكايات الشعبية بالأنواع التالية بـ(حكاية الحيوان)،(حكاية الجان)، (حكاية السير الشعبية)، (حكاية الشطار)، (الحكاية المرحة)،،(الحكاية الاجتماعية) و(حكاية الألغاز) ولعل أهم المصادر التي أفادت المسرحين العرب وغير العرب وهي حكايات (ألف ليلة وليلة) التي تعتبر من اشهر الأساطير العربية المدونة، وكون حكايتها"تقرب إلى حد كبير من قالب المسرحية، لكثرة مافيها من حركة وحوار وسهولة تحويلها إلى مسرحيات وتمثيلها"(٢٢)،والى كونها أداة معرفية وثقافية، فحكاية (السندباد البحري) مثلا"اتسمت بالرحلات التي كانت اكتشافا"لمجاهل ومستعمرات وبلدان جديدة، وكانت أسلوبا"لنشر الثقافة والمعرفة والعلوم (٢٣). مثلما كانت تأخذ عن تلك البلدان الجديدة الثقافة والمعرفة والعلوم. وقد استفاد المسرحيون من هذه الحكايات منذ بداية المسرح العربي المعاصر أي منذ منتصف القرن التاسع عشر حين حول (مارون النقاش) حكاية (النائم واليقظان) إلى مسرحية (أبو الحسن المغفل وماجرى له مع الخليفة هارون الرشيد) عام ١٨٥٠،وهي إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) تحكي أن رجلا"اسمه (أبو الحسن) كان يتمنى أن يصبح خليفة ولو ليوم واحد حتى يقوّم المعوج ويهدي الظال ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي. وتصل هذه الأمنية إلى مسامع الخليفةهارون الرشيد والسياف مسرور، فيخدر الخليفة أبا الحسن ويضعه مكانه. وعندما يستفيق أبو الحسن يجد نفسه خليفة ومن خلفه الخدم والوزراء. وتجري حوادث طريفة، ثم يعيده هارون الرشيد إلى حالته الأولى عن طريق المخدر ايضا"(٢٤).لكنه يصر على انه الخليفة، هذه الحكاية يتناولها النقاش بدور، الصياد خليفة،علي شار والجارية زمرد، الخ تناولت اغلب هذه الحكايات سوء توزيع الثروة، والغني والفقير وصراع المسحوقين من اجل حياة افضل، وفيها واضح خط الاتجاه الأخلاقي المتمثل في تحقيق"دستور الشعب، الخير جزاؤه الخير، والشر جزاؤه الشر (٢٨). وفيها نجد الشعب واضحا"من حكاياته ومن نصرته للمظلوم ودفاعه عن حقوق المسحوقين فيه وكما في حكايات الليالي كذلك في (المقامات) × ذات المضامين والأشكال الأكثر تطورا"، والأقرب بنية وحبكة إلى كتابة المسرحية بالمفهوم الحديث لأنها تصف"مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالبا"شخص آخر ممن يلقاهم، وكأن أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة (٢٩). والمقامات صياغة وحبكة وبناءا"دراميا"تقترب كثيرا من الملحمة عند برخت ففي كل مقامة هناك (الراوي)، وهي شخصية عيسى بن هشام) الذي يروي عن رفيقه (أبو الفتح الإسكندري) وماجرى لهما، وهما يطوفان البلدان والمدن، فنراه حينا"في شخصية (الحكيم) و أحيانا"أخرى في شخصيات مختلفة اقل شأنا"اجتماعيا"فهو في مقامة (المخادع) الذي يوهم إعرابيا"فيدخله (دكان شواء) فيأكلان من الطعام حتى يشبعان فيحتال عليه ابن هشام ليدفع الأعرابي ثمن الطعام (٣٠). وفي مقامة أخرى يقدم شخصية المتشرد وأخرى (السارق) الهارب من وجه السلطان متهما"بالسرقة، وهكذا في بقية المقامات تتنوع شخصيته بتنوع موضوعاتها. فهو (الراوي) حين يقدم أحداثها يعلق عليها وعلى ما مرت بها الشخصية حينا آخر، ومنوها"على ما سيأتي، وعلى الطريقة الملحمية يقطع التمثيل ليعلق على الأحداث وهنا نتذكر سؤالا للمخرج الجزائري عبد الرحمن بن كاكي الذي يقول:"لماذا كل الأشكال المسرحية التي نحاول من خلالها تأصيل المسرح العربي تتهم بالبرختية – نسبة إلى برخت"(٣١)ويجيب على ذلك"لان أسلوب برخت يشبه فن الحكواتية العرب (×) (٣٢). وذلك من خلال اعتمادهم على فن الرواية والتمثيل والتعليق، والحكواتيه هم الذين يقدمون الحكايات بأسلوب الرواية النثرية الممزوجة بالشعر الملحمي الحزين أحيانا"– كما في (الروزة خون) عندما يحكي قصة مقتل سيدنا الحسين (ع) في عاشوراء المصاحب بالبكاء، المقطوع بالرواية كذلك في عروض العاشر من شهر محرم (عاشوراء) وما يتخلل العرض من مواكب تمثل نكبة الحسين(ع) وهي تستعرض في المدينة تقدم عروضها. وفيها كل عناصر العرض المسرحي من: النص، الممثل، الجمهور، الخشبة.

هذه العناصر إذا اجتمعت يتكون المسرح"فالممثل، والمتفرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي. فقد يغيب المؤلف وقد تغيب الخشبة ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض، والشخص الذي يتلقاه (٢٣) يقول دانجنكو"يكفي أن يدخل الساحة ثلاثة ممثلين، ويفرشوا سجادة صغيرة على الأرض ثم يبدءوا بالتمثيل حتى يكون هنالك مسرحا"هذا هو جوهر العرض المسرحي"(٣٤) ويضاف إلى (حكايات ألف ليلة وليلة) و (المقامات) الكثير من السير وماحوته من حكايات بليغة ونوادر شهيرة يعرفها الناس ويحفظون الكثير منها"والقصة الجيدة، إنما هي قصة سمعناها سابقا""(٣٥)أما أبطالها فهم عنترة بن شداد، أبو زيد الهلالي، سيف بن ذي يزن، الظاهر بيبرس، وغيرهم يمتازون بشهرة واسعة بين الجماهير التي تتابع سرد تلك الحكايات أياما"طويلة، يستغرق بعضها شهورا". أما حوارها فهو مزيج بين النثر والشعر هذا"التراث الهائل الذي انتقل ألينا مدونا"وشفاها"بشقيه الجاهلي والإسلامي والغني بالمناجم الدرامية"(٣٦). هذه الأمثلة وغيرها شكلت المنبع الذي مد المسرحي بالكثير من الأشكال والمضامين و الأفكار لتأسيس عروض مسرحية شعبية لأنها"مزجت بين التاريخ، والسياسة، والتسلية كمضامين، بينما استفادت من فنون الرواية المتطورة في التنفيذ، وفعل المشاركة الحية من قبل المتفرجين بانحياز كل فئة منهم لبطل في الصراع الدرامي"(٣٧). ومن الأنماط الشائعة كذلك في أدبنا العربي حكايات اللصوص أو حكايات الشطار والعيارين. وما كان لهم من طرائف وأخبار ونوادر واقوال.

المسرح الشعبي العربي: (السمات الخاصة)

في ماضي الانسان اشياء ذات قيمة لابد من اعادتها لخلق يقظة حداثوية معاصرة. والنسان بامكانه الاسفادة من التجارب الماضية من خلال امتلاكه تراث امته الذي يفترض به ان يعرفه اكثر من غيره. لكي يتمكن من خلاله ان يصل الى الخصوصية التي يبتغيها. وهي مهمة مسلم بها خصوصا اذا ما اردنا للاشكال التي نبتغيها المواضيع الخاصة بنا عربيا. ذلك لأن الاعتماد على البداية الحديثة التي اخذناها جاهزة من الغرب دون عناء – وهي ليست بالمثلبة – فالارث الانساني حق عام للجميع امتلاكه والانطلاق منه لتطويره. ذلك لان كامل عمر التجربة العربية في المسرح لاتتعدى المائة وعشرون عاما ونيف. وهي غير مجدية لانها

manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

نائب رئيس التحرير
علي حسين

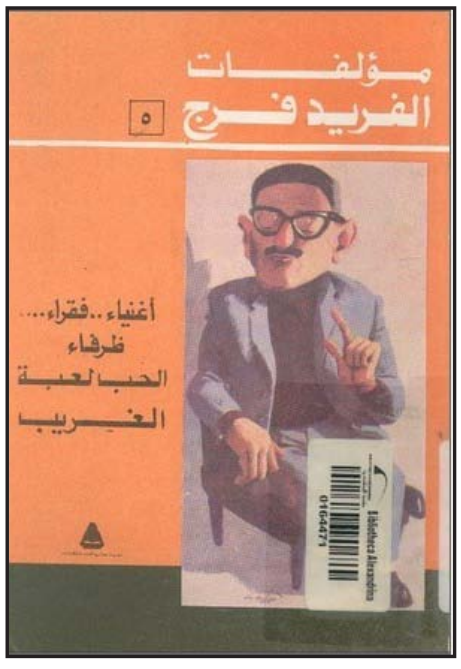
الاخراج الفني
خالد خضير

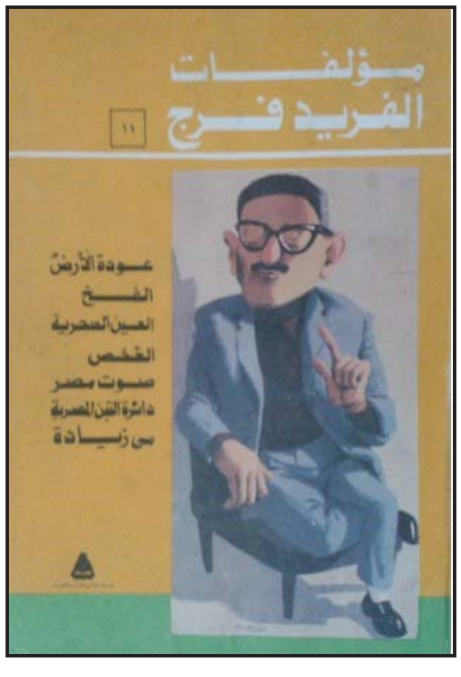
التدقيق اللغوي
محمد حنون

منارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

لاتمتلك احقيتها في البداية، فبدايتها مقلدة وليست بداية اساسية خالية من التأثيرات. من الصعب ان تكون تلك البدايات اساسية لانها ليست اكثر من فعاليات دينية حبيسة الكنائس او الاديرة او مدرسية سجينة الاسيجة المدرسية ليس الا. وبالتالي جميعها معتمد على الاقتباس أو الترجمة او الاعداد. ولم نتعرف على المسرح الا لكونه ادة للتسلية. اقول هذا لاننا عرب نطمح في امتلاك الاحقية في كل العمليات التي ندخلها، ومن الدونية ان نكون مكملين لتجارب الاخرين لا اساسين فيها. المسرح بدعة جديدة على العرب، وطارئ على الحياة العربية، ويوم تعرفنا عليه كنا لاهثين خلف الجديد الذي يبتكره الغير وظل هذا التقليد سائدا فترة طويلة ولم ينتبه العاملون فيه "أن عليهم ان يضيفوا الى ما درسوه اضافات ابداعية، تبرر عملهم الابداعي الخلاق لكن هم اساقوا خلف الاشكال الجاهزة المغرية البعيدة عن المضامين التي كانت هزيلة لاتمثل مجتمعاتها، مما ابعد المتفرج عن المسرح وخلق لديه شعور بالغربة في المضامين ورطانة في ما يقال وما يدور على المسرح.ان فقدان المتعة بل انعدامها عطل عجلة تطور المسرح ومواكبته لما يجري في العالم وكأن الهم فقط في ان يكون لدى العرب مسرحا اسوة بغيرهم ليسغير حتى "أن ممثقفنا قد عاش أزمته ولم يعبر عن وجهة نظر الجمهور، رغم البوادر التي تشير الى نمو جمهور مسرحي، خصوصا في السنوات الاخيرة، وعليه فالبوادر التقليدية كانيمكن لها ان تلعب دورا كبيرا "(٤١). ان تدني الموضوعات وغرابتها عن المتفرج دفعت المخرجين للبحث عن نصوصهم وصناعتها بأنفسهم، أي انهم اخذوا دور المؤلف للوصول الى مضامين تتفق ومتطلبات مجتمعاتهم، أي انهم اشتغلوا اولا على ان يكسبوا صداقة الناس فمن الضروري معرفة الجمهور الذي يرتاد المسرح وما هي المواضيع التي تهمه والتي يحتاجها الان لامن الشعار الذي رفعه المسرح التجاري [الجمهور عاوز كده] بل انطلاقا من دعوة [توفستونوكوف] في امتحان الجمهور "فيما اذا كان عدوا للمسرح أم صديقا له "(٤٢). ويعطي مثلا بتجربة المسرح السوفياتي حول وضوح شخصية المتفرج فيه وكيف ان المشكلة بين المسرح والجمهور قد حلت بهذه الطريقة لانعدام الاختلافات الفكرية وكل النقاشات عن تنصب في المواضيع ووجهات النظر التي في تعددها دليل صحة في مسيرة اية تجربة ثقافية. وهذا لايعني ان هذه العلاقة يسودها الرضا التام فالبعض من المشاهدين كما يذهب توفستونوكوف حين يقول "ان بعض مشاهدينا يدركون ان من حق المسرح ان يقول الحقيقة، ولو كانت في بعض الاحيان مرة لا يحلو للبعض سماعها، الا ان الكذب لايغفر لنا ايضا "(٤٣) لكن المتعة الحسية وحتى العادية من اولى واجبات المسرح ومن اهم مستلزمات عمل الفنان ومتطلبات الجمهور في المسرح. ان المخرج العربي ادرك ضرورة المصالحة مع المتفرج كما فعل الطيب الصديقي عندما جعل المضمون الروحي والفكري والاجتماعي لاعماله مستوحى من بلاده، ومشاكل مجتمعه، ومن حياته، أخلاقه، ضميره، وتفاعل ذلك كله مع الواقع "(٤٤)





الفريد فرج

- ولد ألفريد فرج في ١٤ يونيو/ حزيران العام ١٩٢٩ بمحافظة الشرقية. وحصل على ليسانس الآداب قسم الأدب الإنجليزي من جامعة الاسكندرية العام ١٩٤٩ وعمل في عدة مؤسسات صحافية منها مجلة روز اليوسف ومجلة التحرير وصحيفة الجمهورية.
- ساهم فرج في انشاء الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية بمصر وتأسيس فرق مسرحية إقليمية بالمحافظات. وإلى جانب شهرته ككاتب مسرحي ألف روايات منها «حكايات الزمن الضائع» و«أيام وليالي السندباد»، إضافة إلى مجموعة من القصص القصيرة. وترجمت بعض مسرحياته إلى الإنجليزية والألمانية.
- حصل الفريد فرج على عدة جوائز منها جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ودرع الإبداع في اليوبيل الذهبي للمسرح القومي بمصر ودرع الإبداع في اليوبيل الفضي لمسرح الخليج بالكويت وميدالية الإبداع من مهرجان قرطاج المسرحي بتونس. وكان فرج عاشقا للتراث العربي واستلهمه في كثير من أعماله مثل «حلاق بغداد" و«الزير سالم» و«علي جناح التبريزي وتابعه قفة». ولتناوله التراث العربي قدمت مسرحياته عشرات المرات في جميع أنحاء العالم العربي. كتب فرج بمزيج من العربية الفصحى والعامية المصرية وهو ما جعل مسرحه قريباً إلى الناس. ومع عشقه الشديد للتراث، فإن ثقافته الواسعة ومعرفته المباشرة لكل ما يجري في الحركة المسرحية في الغرب جعلتاه قادرا على تقديم التراث باسلوب مسرحي عصري من دون أن يفرغه من مضمونه وكان الفريد فرج يرى في «ألف ليلة وليلة"معينا لا ينضب لأدب يتمسك بالهوية القومية واعتبر هذا «حداثة» مسرحية. ومن أعماله الاخرى «سقوط فرعون" أولى مسرحياته وقدمت في ١٩٥٧ و«سليمان الحلبي" التي تناولت قضية الاستقلال الوطني و«رسائل قاضي اشبيلية» والكوميديا الاجتماعية «زواج على ورقة طلاق" ومسرحية «عسكر وحرامية" التي اتخذت شكل الميودراما الشعبية و«النار والزيتون» عن القضية الفلسطينية.