ربع قرن على رحيل الكاتب المشكل
عالم يوسف إدريس المسرحى
بين ثبات الرؤية وتعدد الصيغ البنائية
مرحلة ما قبل يونيو ١٩٦٧

أ. د. حسن عطية

أكاديمية الفنون / المعهد العالي للفنون (مصر)

فى أعماله الإبداعية أنشغل الكثير من النقاد والباحثين العرب بفكرة التمسرح والبحث عن شكل أو صيغة عرض مسرحى عربي ، التى طرحها "يوسف إدريس" أوائل الستينيات من القرن الماضى ، شغلتهم عن رؤية التنوع المبهر لصيغه الدرامية والمسرحية المتعددة التى قدم بها رؤيته لإبداعه المسرحى ، الذى يبدو وفيرا ، رغم أنه لا يزيد عن ست مسرحيات طويلة ومسرحيتين قصيرتين ، وذلك بفضل ما أثاره من قضايا ومناقشات لم تتوقف عند حد ما تتضمنه هذا الإبداع من محتوى فكرى ، وإنما تعدته أساسا لما فجره من جدل حول الأبنية الفنية المتخلق داخلها وبها هذا المحتوى الفكرى ٠

فبرغم تعدد الصيغ البنائية الفنية التى ظهر بها علينا "يوسف إدريس" (مايو ١٩٢٧ - أغسطس ١٩٩١) فى مجال المسرح ، ألا أن الجوهر الحقيقى الكامن خلف هذه الصيغ هو فكرة البحث عن شكل مسرحى (مصرى) يجسد الشخصية المصرية ويعبر عن أفكارها ويتحدث بلغتها ويتناغم مع سلوكها وطرق تواصلها مع الغير ، باعتبار أن (الشخصية) الوطنية عنده كل واحد ، تتكون على مدى تاريخها ، وتتمحور رؤيتها للحياة بصورة تمنحها نسقا متماسكا من الأفكار والسلوك الجمعى ، وأن المسرح تعبير عنها فى حالة حركة داخل مجتمعها ، ولما قد رأى أن الشخصية الأوربية (الغربية) تختلف فى مبناها وسلوكها عن الشخصية المصرية (العربية/الشرقية) ، فى ظل لحظة تاريخية يفتش فيه الوطن عن ذاتيته المستقلة عن الآخر ، بعد تفجر ثورة يوليو ٥٢ الاستقلالية ، مما أوجب على الشخصية المستقلة أن تبلور سماتها الخاصة والمخالفة للشخصية المستقلة عنها ، ولما كانت الصيغة البنائية (الشكلية) فى المسرح الأوربى (الغربى) ، هى وليدة الشخصية الأوربية منذ العصر الإغريقى حتى بداية تعرف واقتحام "يوسف إدريس" لعالم المسرح فى منتصف الخمسينيات من القرن الماضى ، لذا وجب فى رأى "إدريس" أن يكون للمجتمع المصرى / العربى صيغته أو صيغه المسرحية المخالفة والمختلفة عن صيغ التعبير الأوربية / الغربية عن شخصيتها الخاصة ٠

وقد أنجذب "إدريس" للمسرح فى الخمسينيات ، كما أنجذب العديد من كتاب جيله ، مثل "نعمان عاشور" و"الفريد فرج" و"لطفى الخولى" و"محمود السعدنى" و"رشاد رشدى" و"سعد الدين وهبه" ، انجذابا فكريا يغلفه د٠ "على الراعى" فى مقدمته لنصى (جمهورية فرحات) و(ملك القطن) اللتين صدرت طبعتهما الأولى فى كتاب واحد عام ١٩٥٦ ، يغلفه بداية بغلالة أسطورية تستدعى من الغرب رموزه ، حيث بدا المسرح فى الخمسينيات "كجنيات البحر عند الإغريق ، ينادى كل فنان حق بأعذب النغمات" (١) ، ثم سرعان ما يكشف الناقد الكبير عن أن تحول "إدريس" السريع من عالم القص الذى أثبت وجوده فيه منذ مجموعتيه الأوليتين لعالم المسرح ، إنما كان مطاوعة ل "تيار التاريخ" (٢) الذى حمل كل كتاب الأنواع الفنية الأخرى لنهر هذا الفن المتدفق ، والذى كانت تتطلع جماهير شعبنا إليه وقتذاك من أجل أن تجد فى فضائه "من يستطيع أن يخاطبها مباشرة ، وبلا وسيط ، فى اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسى ، عن قضاياها ٠٠ كل قضاياها : السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية

---

[١] - على الراعى (د) : مقدمة (ملك القطن وجمهورية فرحات) ليوسف إدريس - مكتبة مصر - القاهرة (ب ت) - ص ٥

[٢] - على الراعى (د) : مقدمة – مرجع سابق – ص ٦

٠" (١) ، فتجلى المسرح بديلا عن حوار الأحزاب والصحف المستقلة ، الذى أممته الثورة بحلها للأحزاب القائمة قبل ٥٢ وحذرها تأسيس أحزاب جديدة ، وإطاحتها بالصحف التى تتعارض مع توجهاتها الجديدة٠

هذا الاقتحام لعالم المسرح ، سندته موهبة قدمت نفسها للمجتمع المصرى بقوة لفتت الأنظار إليها ، خلال السنوات الخمس الأولى من خمسينيات القرن الماضى ، حتى أن د٠ طه حسين قال وقتذاك عنه ، وبعد قراءته لمجموعته القصصية الثانية ، أنه واجد فيها "من المتعة والقوة ورقة الذوق وصدق الملاحظة وبراعة الأداء مثل ما وجدت فى كتابه الأول على تعمق الحياة وفقه لدقائقها وتسجيل صادق صارم لما يحدث فيها من جلائل الأحداث وعظائمها ، لا يظهر فى ذلك تردد ولا تكلف وإنما هو إرسال فى الطبع على سجيته ، كأن الكاتب قد خلق ليكون قاصا ٠"(٢) ، فى الوقت الذى يؤكد فيه د٠ "على الراعى" فى المقدمة المذكورة ، والمنشورة فى نفس العام الذى نشر فيه د٠ "طه حسين" رأيه السابق ، والذى يقول فيه أن على أن المتتبع لخطوات طريق "يوسف إدريس" القصصى لابد وأن "يتبين أن هذا الطريق لابد مفضى به إلى الكتابة المسرحية" (٣) ، وهو رأى لا يتناقض مع رأى د٠ "طه حسين" ، بقدر ما يؤكده ويضيف إليه ، فقد نجح "إدريس" بالفعل فى أن يكون واحدا من أبرع من كتبوا القصة القصيرة فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وصار سيدا من سادتها الكبار ، غير أن للمسرح سحره ، وهو سحر أتفق مع توجه شرائح طبقية صاعدة وباحثة فى عقدى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى عن الحوار مع الذات من جهة حول قضاياها وهمومها الحياتية ، ومع المؤسسات الثورية الحاكمة ، التى ألغت حوار الأحزاب بعد ستة أشهر فقط من قيامها ، فى ١٨ يناير ١٩٥٣ ، وأجلت تحقيق مبدأ الديمقراطية الذى نادت به ضمن مبادئها الست المعلنة ، لما بعد تحقيق أهدافها الأخرى من تكوين جيش قوى ، والقضاء على الإقطاع وتحقيق الاستقلال والعدالة الاجتماعية ، كما كان الانتماء للجماعة وقتذاك قد بدأ يدفع الأفراد للتجمع رغم التربص الأمنى ، وصار اللقاء برئيس الدولة والاستماع لخطبه الموسمية يتم فى احتفالية شعبية كبرى بالساحات والميادين العامة ، وصار شعار "الإتحاد والنظام والعمل" نغمة مترددة فى الأغانى والأفلام ، وجاء للمسرح جيل جديد هبط به من سماء النخبة الثملة بأشعار "احمد شوقى" و"عزيز أباظة" وذهنيات "الحكيم" ، لأرض الواقع ومزاج الطبقة الصاعدة وهموم المواطن البسيط ولغة الحياة اليومية ٠

لذلك أقتحم "إدريس" عالم المسرح مفتشا عن صيغة واقعية له ، وشكل خاص به ، وقد جاء تفتيشه هذا ليس بسبب قلق فنان يفتش عن الجديد بغض النظر عن قيمته ووظيفته فى مجتمعه ، وإنما بناء على اقتناع كامل منذ البداية بضرورة الوصول إلى هذا الشكل المجسد للشخصية ، وهو اقتناع فكرى فردى ينبع من رؤية كلية متصلة لأجيال من مثقفى البورجوازية المصرية عبر عقود طويلة خلت ، فتش فيها المثقف المصرى عن شخصية هذا الشعب التى ذابت طويلا فى شخصيات شعوب أخرى منذ الغزو الرومانى الذى غير قليلا من لغة هذا الشعب ، فالغزو العربى الذى أحدث قطيعة لغوية ومعرفية

---

[١] - على الراعى (د) : مقدمة – مرجع سابق – ص ٥

[٢] - يوسف إدريس : جمهورية فرحات - تقديم د٠ طه حسين – القاهرة – ١٩٥٦ ، نقلا عن (يوسف إدريس) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١ ، ص ٢٦ ، وهو المجلد المتميز الذى أصدرته الهيئة فى ذكرى الأربعين يوما لوفاة "إدريس" ، وجمعت فيه مقدمات وكتابات له وعنه ، ومع أن الهيئة ذاتها أعادت نشر قصة (جمهورية فرحات وقصص أخرى) فى كتاب بنفس الاسم ، ضمن سلسلة مكتبة الأسرة عام ١٩٩٩ ، وأشارت فى مقدمته إلى جزء من مقتبس د٠ طه حسين السابق ، على أساس أنه جاء "فى مقدمة مجموعته "جمهورية فرحات" - التى نختار منها القصة التى تحمل هنا هذا العنوان- " وتشير قائمة مؤلفات الكاتب المطبوعة فى نهاية قصصه المنشورة بمكتبة مصر إلى أن المجموعة الثانية للكاتب تحمل عنوان (جمهورية فرحات وقصة حب) فى إشارة واضحة للكتاب الذى قدم له د٠"طه حسين" ، على حين أن (ببليوجرافيا يوسف إدريس) التى أعدها د٠ حمدى السكوت ود٠ مارسدن جونز ، والمنشورة بذات المجلد لا تشير لأية مجموعة قصصية حملت عنوان (جمهورية فرحات) صدرت عام ١٩٥٦ ، بل أن قصة (جمهورية فرحات) تشير الببليوجرافيا إلى أنها نشرت لأول مرة فى روز اليوسف بتاريخ ١٩٥٤/٥/١٧ ، واعيد نشرها فى مجموعة (أرخص ليالى) !! ، التى يشير تعليق د٠ طه حسين أنه قرأها قبل قراءته للمجموعة الثانية التى يقدم لها بكلمته المقتبس منها المقتطف السابق ٠

[٣] - على الراعى (د) : مقدمة – مرجع سابق – ص ٦

كاملة مع تاريخه الفرعونى ، مرورا بغزوات مغربية (فاطمية) وتركية (عثمانية) وفرنسية وإنجليزية أثرت فى ملامح وسمات هذه الشخصية ، حتى بداية معركة الاستقلال عن المحتل بتكوين دولة مستقلة ، وعقل متحرر من التبعية ، سعيا للحصول على "مصر للمصريين" أوائل القرن العشرين ، بثورة شعبية عام ١٩١٩ لتأكيد أحقية المواطن فى توكيل من يراه زعيما وقائدا له للمطالبة باستقلاله ، ثم بثورة قادتها فصائله العسكرية عام ١٩٥٢ حققت له هذا الاستقلال ، وأتت له بأول زعيم من أصل مصرى لسدة الحكم منذ قرون طويلة مضت ٠

فى إطار السعى لاستقلال الوطن وتحرير ذاته وعقله وفعله ، تدفق تيار من المثقفين المصريين يهفو لإجلاء ما علق بالشخصية المصرية من علائق الشعوب الغازية ، ويعمل على اكتشاف الجوهر الكامن فى أعماق هذه الشخصية ، وما طرأ عليها من تغير إيجابى يمكن دعم وجوده ، وتغير سلبى يمكن مواجهته ، باعتبار أن الشخصية ليست ميراثا ينتقل من جيل لآخر ، بل هى وجود مكتسب وسياق متكون على مدى قرون من الزمان ، وقابل دوما للتغير دون أن يفقد جوهره الدائم ، وباعتبار أيضا أن الشخصية الوطنية لصيقة الصلة بأرضها ومجتمعها ، دون أن تنفى ذاتها عن حركة الواقع المتغيرة فى العالم ٠

لذلك جاء سعى "يوسف إدريس" للمسرح كمشروع خاص داخل مشروع إبداعى / وطنى عام للبحث عن صيغة بنائية جمالية تجسد رؤية هذه الشخصية وتحمل سماتها لذاتها أولا وللآخر بعد ذلك ، بدء من التقاط ملامحها الواقعية من خلال الرصد والملاحظة للتجارب الحياتية ، فاستخدام لغتها الدارجة ومفرداتها اليومية ، والعمل على طرح صراع الشخصية الوطنية الداخلى بين ذات جماعية لها قوامها ووجودها الممتد وسماتها التى تماسكت وهيمنت على أرض الواقع بقوة التقاليد والعادات ، والذوات الفردية المتجسدة فى المواطنين البسطاء الباحثين عن الحياة فى واقع متجدد كل لحظة ، والساعين للإنعتاق من ظلم الذات الجماعية المعطلة لقدرات الأفراد المتعلقة بأمل التغيير ، لذلك توجه مسرح "إدريس" لنقد الذات الجماعية نقدا حادا ، والعمل على إثارة العقل الجمعى والوجدان الجمعى بدراما تعرف طريقها لهما بهدف تنشيط آليات تعاملهما مع العالم المحيط بهما ، عبر بناء درامى / مسرحى يجسد الصراع اليومى بين الذات الفردية والذات الجماعية ، تمثيلا تصاعديا فى العلاقة بين الفرد والأسرة ، والأسرة والطبقة ، والطبقة والمجتمع ، والمجتمع والعالم ٠

وقد أخذ هذا الشكل ، فى المرحلة الأولى صيغة المسرح الأوربى الكلاسيكية المتداولة فى الحياة الفنية المصرية ، والتى قرأ "إدريس" وشاهد نماذج منها فى فضاء المسرح القومى وقتذاك كأعمال "أبسن" و"أوسكار وايلد" و"موليير" المترجمة ، فضلا عن الأعمال المصرية التى تنتهج نهجها ل "توفيق الحكيم" و"على أحمد باكثير" و"محمود تيمور" و"يوسف وهبى" بالفرقة القومية ، وحتى "نعمان عاشور" و"رشاد حجازى" و"انور قزمان" فى فرقة (المسرح الحر) ، بل وأعمال "الريحانى" و"الكسار" ، لذلك جاءت نصوصه الأولى (جمهورية فرحات) و(ملك القطن) و(اللحظة الحرجة) داخل هذه الصيغة الدرامية الكلاسيكية والبناء الفنى الواقعى اللذين عرفهما وخبر نتائجهما فى فضاء المسرح ، وأن لم يرد أن يقدم نفس المحتوى الفكرى الذى حملته وعبرت عنه تلك الأبنية الدرامية ، وإنما آثر أن يقدم الجديد المرتبط بلحظته الزمنية ، فجاء عبر نصوص تتصارع فيها المادة المحمولة بالبناء الدرامى الحاوى والحامل لها ٠

ورغم أن الوقائع والوثائق تؤكد على ظهور نص (ملك القطن) مع نص (جمهورية فرحات) على المسرح ربيع عام ١٩٥٧ (١) ، فى سهرة واحدة (الأول من إخراج "نبيل الألفى" والثانى من إخراج "فتوح نشاطى") ، وأن دخول إدريس عالم المسرح كان عن طريق تحويله لقصته القصيرة (جمهورية فرحات) المنشورة عام ١٩٥٤ (٢) لنص درامى مسرحى ، ألا أن إدريس نفسه قد صرح فى شهادة

---

[١] - نشاط الفرق المسرحية ١٩٥٢- ١٩٦٦ (دراسة إحصائية شاملة) : مجلة المسرح- العدد الواحد والثلاثون – القاهرة - يولية ١٩٦٦

[٢] - حمدى السكوت (د) ومارسدن جونز (د) : ببليوجرافيا يوسف إدريس ، ضمن مجلد (يوسف إدريس) مرجع سابق – ص ٩٨٨

لاحقة له بأن المسرح هو أول مجال فنى توجه إليه صبيا فشابا ، "وفى عام ١٩٥٤م ، كانت مجموعتى القصصية الأولى قد نشرت ، وكنت أكتب فى ذلك الوقت أيضا مسرحية (ملك القطن) وقد رغبت فى أن أجعلها مسرحية كبيرة ، لكن هذا لم يتم ، لإعتقالى ، فتعطل ظهور المسرحية إلى ما بعد ١٩٥٦ ، أى بعد خروجى من المعتقل ، ووجدت أن مسرحية (المغماطيس) لنعمان عاشور قد عرضت أثناء فترة الاعتقال ، وأن فجرا مسرحيا جديدا قد بدا ، فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات) ، التى عرضت مع ملك القطن " (١) ، مما يعنى أنه كتب (ملك القطن) أولا ، وفى نفس عام كتابته ونشره ل (جمهورية فرحات) كقصة للقراءة وليس كنص درامى للعرض المسرحى ، كما يشير ثانيا وبرغبة خفية - لازمته طوال الوقت - لريادته لجيل التأسيس للدراما الثورية ، دراما ما بعد دراما جيل الرواد المسرحى "تيمور" و"الحكيم" و"أباظة" و"باكثير" ، وهى الدراما التى تعد (المغماطيس) (فرقة المسرح الحر - أكتوبر ١٩٥٥) المبشرة بها ، والتى حملت فى البداية عنوان (حياتنا كده) دلالة على التوجه الفنى للتعبير عن الواقع المعيش ، كما تعد (الناس اللى تحت) (فرقة المسرح الحر - أكتوبر ١٩٥٦) رايتها الطليعية ، والتى حملت فى البداية عنوان (مصر الجديدة) دلالة على التوجه الفكرى لمجتمع مغاير ، دون أن ننسى أن "الحكيم" نفسه باعتباره رائد وطليعى لكل اتجاه تتداوله الساحة الفنية ، قد قدم لنا فى فضاء المسرح القومى مسرحيته (الأيدى الناعمة) فى ربيع ١٩٥٥ ، كعمل يشيد بالاتجاهات الثورية الجديدة ، وذلك حتى لا يفقد ريادته لتوجهات مسرحية صاعدة ٠

وعندما نتحدث عن دراما ثورية ، فنحن لا نتوقف فقط عند المحتويات الفكرية التى تحملها تلك النصوص الدرامية ، والتى تتوافق مع توجهات المجتمع فيما بعد قيام ثورة يوليو ، وإنما نحن نقصد أيضا تلك الأبنية الدرامية التى صاغ بها هذا الجيل الجديد رؤيته للعالم ، وحملت مضامينه الثورية ، فالبناء الفنى ليس مجرد وعاء أو قالب تصب فيه أية مادة ، ويتشكل وفق تشكلها ، أو تأخذ هى مداها وفق صيغته الثابتة ، وإنما هو جزء من رؤية جمالية للعالم ، وتعبير عن أبنية اجتماعية يؤمن المبدع بوجودها على أرض الواقع ، أو يتخيل ويتمنى وجودها فى واقعه ، وكما أن البناء الاجتماعى لأى مجتمع ليس شكلا مفرغا من مضمونه ، بل هو تجسيد للفلسفة الحاكمة لهذا المجتمع وخالق لها ، فأن البناء الدرامى للمسرح بالتالى ليس مجرد هيكل خارجى لأفكار يحملها للمتلقى ، وإنما هو تعبير عن حركة واقع ، وتجسيد لرؤى قائمة ، وتجلى لفلسفة تسعى لتأكيد ذاتها فى بنية الواقع ، بل وتنظيم لوعى الجماعة التى تتصدى للتغيير فى المجتمع وتسعى لهيمنة فلسفتها على الواقع ، بهدم الأبنية القائمة ، جمالية واجتماعية ، وتأكيد أن أبنيتها الجمالية والاجتماعية هى الأفضل والأبقى٠

ومن ثم كان لابد وأن يدلف إدريس لعالم المسرح ، سواء سبق "نعمان عاشور" كما يدعى أم جاء بعده ، فالريادة ليست لفرد ، بقدر ما هى لجيل ثورى ومجتمع يهفو للتغير ، وعليه جاءت (ملك القطن) لتجرى وقائعها على أرض القرية المصرية ، ولتضع متلقيها أمام قضية تسعى القوى الجديدة القائدة للمؤسسات الحاكمة للتصدى لها ، وهى قضية الاستغلال ، بداية من قوانين الإصلاح الزراعى الأول عام ١٩٥٢ ؛ مصادرة للأراضى الزائدة عن حاجة ملاكها وإعادة توزيعها على المعدمين ، وتنظيم العلاقة الإيجارية بين المالك والمستأجر لأرضه ، فى محاولة لتقليص الفوارق بين الطبقات ، أملا فى تحقيق العدالة فى المجتمع ٠

غير أن "إدريس" فى (ملك القطن) ، والتى تشير دلالة العنوان لماهية (مالك القطن) ، والذى قد يكون هو "مالك" الأرض بالوراثة أو الشراء أو يكون "زارعها" ومنتجها ، لهذا يتأسس موضوع (تيمة) النص على عملية إعادة صياغة حكاية سليمان الحكيم القديمة حول (مالك الابن) ، هل الأم بالولادة أم الأم بالتربية ؟ ، وذلك على منوال نص بريشت الشهير (دائرة الطباشير القوقازية) ، والذى عاكس فيه الرأى الدارج ، وأكد وفقا لمعتقده الأيديولوجى أن الابن لمن تولت رعايته وتربيته ، لا لمن ولدته وأهملته ، وذلك ليؤكد بالحدث الدرامى على المقولة الفكرية التى تحدد أن "الأرض لمن يزرعها ، والمصانع لمن يعمل بها " ، بينما يكتفى "إدريس" بطرح القضية حول ملكية القطن ، التى يوحى بها العنوان ، بين مالك

---

[١] - يوسف إدريس : شهادة ضمن شهادات لكتاب آخرين منشورة تحت عنوان (الفن المسرحى من خلال تجاربهم) ، مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢ ، ص ٢١٩ ٠

الأرض وزارعها بنظام المؤاجرة ، دون أن يدلى برأى قاطع فيها ، تاركا الواقع الذى يعيشه المتلقى ويسبق بفعله فعل المسرحية الإجابة عليه ، كما سيفعل فيما بعد "سعد الدين وهبه" فى نصوصه الأولى ، وكأن الدراما خلقت لتبرير ما حدث على أرض الواقع ، والكشف عن مسبباته ، وليس للتصادم مع هذا الواقع ودفع المتلقى لتغييره ، فالحدث الدرامى فى (ملك القطن) يجرى فى زمن ادعاء كتابة النص (١٩٥٤ أو ما بعده) أو عرضه (١٩٥٧) ، وتتفجر وقائعه فى قرية مصرية ، عبر شخصية مالك الأرض "السنباطى" ، وهو مجرد واحد من الملاك الصغار "عنده حوالى ٢٠ فدانا أو أكثر قليلا " (١) ، ويعيش فى بيت ريفى عادى رغم كبر حجمه ، وزوجته "نظيرة" باعت له (كردانها) الذهب حينما أحتاج إلى قيمته وتطالب بمثيله وقت حصوله على قيمة ناتج أرضه ، وهى تجلس فى مفتتح المسرحية "تخيط جلبابا لأبنها الكبير على ماكينة خياطة برجل قديمة ولها صوت مزعج " (٢) ، وأبنه الأكبر يسمى "كمال" تيمنا بزعيم الثورة التركية العلمانية "كمال أتاتورك" ، وابنه الأصغر يدعى "سعد" تكريما لأسم زعيم الثورة الشعبية المصرية "سعد زغلول" ، وتحدد هذه الأطر الاجتماعية والرمزية سمات هذه الشخصية المالكة ، فهو لا ينتمى لكبار الملاك (الإقطاعيين) الذين تصدت لهم الثورة ونزعت عنهم آلاف الأفدنة وشلت حركتهم السياسية فناصبوها العداء ، وقدم لنا "يوسف السباعى" فى روايته (رد قلبى) نموذجا دشنه فيلم "محمود ذو الفقار" كشخصية مرفوضة وطبقة منهارة ، على حين لا يصور "إدريس" هنا المالك كنموذج من الطبقة العليا المدانة سياسيا وفكريا وفنيا ، وإنما مجرد مالك صغير ، يقدمه فى البداية ليدفع ببعض التعاطف معه ، بسبب احتياجه للمال الذى يعلم به أبنائه ويعيد بديل ل(الكردان) الذهب الذى حصل عليه من زوجته ٠

فى المقابل يقدم لنا طرف الصراع الدرامى والاجتماعى المناوئ : المزارع المعدم "قمحاوى" ، والذى يعمل بنظام المؤاجرة عنده ، وتكشف لنا المسرحية أنه ليست ثمة فوارق طبقية كبيرة بينهما ، فبينما تعمل زوجة المالك على ماكينة الخياطة ، تعمل زوجة المزارع وأبنها الشاب "محمد" على مساعدة زوجها فى ملء وإعداد أكياس القطن التى يسلمها لصاحب الأرض ، ليحصل على مقابل زراعتها له ، وذلك فى الحوش الكائن أمام بيت المالك ، ويلعب "عوض" أبن المزارع دون حساسية مع أبن المالك "سعد" ، فضلا عن أن المالك يعمل بنفسه فى حساب معاملاته الزراعية البسيطة مع تاجر القطن وخلفه البنك والخواجة المشترى للقطن المصرى ، وهو فى حالة حيرة من أمره وأمر معاملاته ، ويندب حظه فى عدم قدرة ناتج محصول القطن على الوفاء باحتياجاته واحتياجات أسرته المؤجلة حتى جمعه وبيعه فى أكتوبر من كل عام ، كما أن "سعاد" ابنة المالك مجرد فلاحة عادية ، يصفها النص السارد المرافق (الإرشادات المسرحية) بأنها "ترتدى جلبابا منزليا فلاحى وتمضغ لبانة ولها ضفاير" (٣) ، وهى تستجيب فى دلال لمعاكسة "محمد" أبن المزارع الفقير ، بل أن "إدريس" يبدأ الموقف الأول فى المسرحية بصياغة موقف متعاطف مع المالك ، وقبل أن يقدم التصادم بينه والمزارع حول نتيجة الملكية والجهد الإنسانى ، حيث يقدم دائرة صغرى من دوائر التناقض الكبرى بين المالك والمزارع ، وهى دائرة العلاقة بين الأطفال داخل مساحة اللعب ، وذلك عبر نمط التربية الذى يعمل على التأثير على العلاقة الطبيعية غير الطبقية بين البشر ، فالطفلان لا يعرفان تناقضا بينهما ، هما يلعبان معا ببراءة ، والمالك يتدخل لينبه على أبن المزارع بضرورة توقير أبنه ومناداته بلقب "سى سعد" ، ويذكر أبنه بما يكرر قوله عليه بضرورة عدم مخالطة "أولاد الفلاحين دول ، دول كلهم قمل وبراغيث ، ويعلموك القباحة وقلة الأدب" ص ٤٣ ، كما أن "سعد" نفسه يطلب من "عوض" أبن المزارع فى لعبة القطار ، أن يلعب هو دور قائد ورأس القطار ، وأن يكون "عوض" التابع والمحكوم القابع فى السبنسة ، ومع ذلك ورغم هذه التنشئة الاجتماعية فهما مستمران فى اللعب معا ٠

---

[١] - يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات - مرجع سابق - توصيف الشخصيات ص ٢٠

[٢] - يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات - مرجع سابق - النص السارد (الإرشادات المسرحية) ص ٢١

[٣] - يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات - مرجع سابق - ص ٣٤ - ونظرا لتكرر الاقتباس من هذا النص ، فسوف نكتفى بوضع رقم الصفحة أمام الاقتباس داخل المتن نفسه ٠

وتتجلى فى الدائرة الثانية علاقة "سعاد" ابنة المالك و"محمد" ابن المزارع ، داخل مساحة العاطفة التلقائية ، مجرد فلاحان متحابان ، وأن عرف هو مقدارها وناداها ب "ست سعاد" ، وينادى أباها ، مثلما يفعل أبيه ، ب "يا أفندى" ، غير أنه يعرف أن العلاقة بين الرجل والمرأة هى علاقة فحولة جسدية ، ولا شيء آخر ، لذا فهو مالكها وليس غيره ، فيتبادل عنده موضوع الملكية بين الأرض والزواج ٠

ثم تأتى الدائرة الثالثة المتداخلة مع الدائرتين السابقتين والحاوية لهما ، وهى علاقة المالك نفسه بالمزارع المستأجر لأرضه والفالح لها ، داخل مساحة الاقتصاد ، وهى علاقة تعيدنا لنموذج (دائرة الطباشير) دون أن تدعو مباشرة لما دعت إليه ، لغياب التفاوت الرهيب بين الاثنين ، وإنما هى تكشف عبرها عن الاستغلال الواقع على الفلاح الجاهل المعدم ، حتى ولو من مالك صغير ، وهو استغلال متكرر منذ زمن طويل ، ومكرر سنويا كما يشير حوار الشخصيات ، فضلا عن أن نهايته دوما ما تجيء بنفس النهاية السنوية دون تغيير ، بداية من غش المالك فى الوزن ، مرورا بكذبه فى قيمة بيع الفدان ، وصولا لاستعانة الفلاح الأجير بمالك صغير آخر لمساندته فى قضية مخادعة المالك له ، فيقف المالك المستعان به موقفا طبقيا إلى جانب المالك المخادع ضد مصلحة الفلاح ، مما يجعل المزارع يقبل فى النهاية بقرار السادة تحت ضغط الواقع ، كما يحدث سنويا ، ولا يبقى له ولنا غير تذكر قول أبنه المتكرر كنبوءة محققة بالفعل على أرض الواقع ، حيث يقول لأبيه : "معلش يابا ٠٠ بكره ييجى يوم يرضى الكل" (ص ٦٥ ، ٦٦) ، غير أن الأب لا يتعلق مثله بما سيأتى به الغد ، وإنما يرضى بحاله متعللا : "هو فين اليوم اللى يرضى الكل ده ؟ أحيينى أنى النهاردة وموتنى بكرة" (ص ٦٦) ٠

لذلك تصبح نتيجة الحدث الدرامى الدائر على هيئة دوامات دائرية ذات مركز اقتصادي وترددات عاطفية وتربوية ، تصبح حتى هذه اللحظة نتيجتها صفر ، فلا وضع قد تغير ولا أحد بارح مكانه ، والكل قبل بحاله الراهن : المزارع الأب ، وأبنيه الكبير والصغير ، لذلك كان لابد وأن يحدث شيء خارج الحدث الدرامى ، يشكل نهاية للحكاية وليس للفعل المسرحي ، ويأتى بطريقة (الإله فى الآلة) القديمة ، فيشب حريق فجأة فى القطن ، بسبب أبن المالك الذى كان مختبئا فى المخزن يدخن سيجارة ، ويقوم "قمحاوى" بإطفاء الحريق لتعلقه الوجدانى بالقطن الذى تعب فى زراعته ، وتنتهى المسرحية بسرعة ، تاركة للمتلقى أن يحلم بما سيحدث فى مستقبل النص الدرامى ، والذى أضحى أمام أعين المتلقى حاضرا فاعلا لمجيء ذلك اليوم ، الذى تسعى فيه القوى الثورية القائدة لما تتصور أنه "يرضى الكل" ، أو بمعنى أكثر دقة يرضى غالبية الشعب العامل ٠

إلى جانب هذا الحلم المحقق على أرض الواقع ، يقدم "إدريس" حلما موازيا له ، لم يتحقق بعد على هذه الأرض الثائرة ، وإنما تبشر به الأفئدة والعقول المتعلقة بالغد القادم ، وهو حلم يوتوبى يحلم به صول بسيط فى قسم شرطة قاهرى ، بعد أن غادر "إدريس" القرية مسرحيا دون رجعة ، ويشكل (جمهورية فرحات) الموعودة ، صاغها "إدريس" فى البداية كمونولوج فى قصة قصيرة ، يقطعه حوار يخفف من تدفقه السردى ، دون أن يحرفه عن طريقه المتقدم للأمام ، ولم يبذل "إدريس" كبير جهد فى تحويله لنص درامى ، فظل كما هو مونولوج يقطعه حوار ومواقف عابرة تكشف عن طبيعة المكان الذى يتطلب هذا الحلم اليوتوبى ، الذى تتحكم الصدفة فى بنائه ، ويدير القدر مصدر حركته ، حيث يقع "فص زمرد" من سائح هندى بيد شاب مصرى فقير وأمين ، يعيده للسائح ويرفض أن يحصل على أية مكافأة نظير أمانته ، وعندما يعود السائح لبلده يشترى ورقة يانصيب باسم الشاب المصرى ، والتى تكسب فى ضربة حظ مبلغا كبير ، يشترى به الهندى مركبا كبيرا يملأه بالبضائع الثمينة ويرسله للشاب المصرى ، الذى يبيع ما به ويشترى مركب أخرى ، وتثمر تجارته عن "شراء مراكب الخواجات كلها ، وما أصبحشى فيه قولة مركب انجليزى طلياني ٠ كله رفع العلم الأخضر (المصرى) " (١) ، ويقوم الرجل الذى صار رأسماليا وطنيا ناجحا بشراء مصنع نسيج كبير "وشغل فيه ييجى مليون عامل" ص ١٠٠ ، واستكمله بمصانع لحلج القطن وتكرير السكر والجاز والورق "المهم أنه جه عليه يوم ملك مصانع مصر كلها ٠"

---

[١] - يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات - مرجع سابق - ص ١٠٠ - ونظرا لتكرر الاقتباس من النص الثانى هنا ، فسوف نكتفى بوضع رقم الصفحة أمام الاقتباس داخل المتن نفسه ٠

ص١٠٠ ، كما أسس مدينة صناعية ، وأقام للعمال سكن نظيف ومجهز ، ومنح العامل حق جهده ، وجعل الفلاح يعمل فى أرضه بزى مخصوص ونظام أشبه بنظام الكوميونات الزراعية ، وصار التعليم حق للجميع من أجل أن "يعرفوا اللى ليهم واللى عليهم" ص ١٠٦ ، فانتشرت السعادة والرفاهية فى المجتمع ، بل أن صاحب رأس المال هذا تنازل من تلقاء نفسه عن ثروته للشعب ٠

لقد صاغ "إدريس" من حلم المجتمع المصرى وقتذاك ، مدينة فاضلة تتحقق فيها معالم مجتمع العدالة والرفاهية ، حيث يغيب الاستغلال بين المالك والعامل أو الفلاح ، ويعطى للأجير حقه وفقا لجهده المبذول ، وليس وفقا لاحتياجه ، ويلعب الرأسمال دورا وطنيا فى خدمة المجتمع بأكمله ، ويتخلص الوطن من هيمنة التجارة الخارجية عليه ، ويضحى التعليم كالهواء حق للجميع كما نادى به يوما د٠ "طه حسين" ٠

أنه مجتمع العمل والرفاهية ، الذى لم تتركه القوى الخارجية يهنأ باستقلاله وحريته وحلمه فى غد أفضل ، فعاودت غزوه من جديد فى أكتوبر ١٩٥٦ ، وفرض العدوان الثلاثى (الإنجليزى الفرنسى الإسرائيلى) على المثقف المصرى موقف المواجهة ، وتباينت المواجهات عمقا وسطحا ، قربا من الحدث وبعدا عنه ، وكان لابد لكاتبنا "إدريس" أن يقترب بإبداعه القصصى والمسرحى من هذا الحدث الجلل ، فجاء تعبيره القصصى أسرع من المسرحى ، حيث كتب قصته المعنونة ب (قصة حب) ، والتى لم يحسم أمر كتابتها ، هل فى منتصف الخمسينيات ، وقبل معركة بورسعيد ؟ ، أم بعد ذلك وتأثرا بالعدون الغاشم ؟ {قدمت هذه القصة فى فيلم سينمائى بعنوان (لا وقت للحب) فى فبراير ١٩٦٣ من إخراج "صلاح أبو سيف" وسيناريو لوسيان لامبير وحوار "يوسف إدريس" نفسه ، ثم جاءت (اللحظة الحرجة) مسرحية حملت فى البداية عنوان (الباب) وعرضت بالمسرح القومى فى نوفمبر ١٩٦٠ ، بإخراج "نور الدمرداش" وتعد أول مسرحية طويلة له ، تجرى وقائعها فى بيت أسرة من الشرائح الصغرى (الميسورة) للطبقة البورجوازية بمدينة يفهم من سياق الأحداث أنها بورسعيد ، عقب تأميم قناة السويس وقبيل ساعات من بداية الغزو الإسرائيلى العسكرى على سيناء ، كمقدمة لغزو غربى أكبر على البلد ، ويقدم النص السارد تلك الأسرة بصورة روائية مغرقة فى تفاصيلها الواقعية : الأب الصاعد بجهده من الفقر لمستوى امتلاك ورشة صغيرة للنجارة يعمل بها ويعيش مع زوجته وأولاده "مسعد" الذى يعمل معه بعد أن انقطع عن التعليم ، و"سعد" طالب الهندسة ، و"كوثر" و"محمد" و"سوسن" ، و"فردوس" زوجة "مسعد" ، فى شقة واحدة متواضعة ٠

يترك النص الحوارى الحديث مسترسلا بين أفراد الأسرة بلغة سوقية تحط من أية قيمة فكرية تطرحها المسرحية ، وتطيح بالعلاقات الأسرية التى تحتضن هذه القيمة وتعبر عنها ، فلا احترام من الصغير للكبير ، ولا قيمة يحملها الابن تجاه أبيه ، والزوج تجاه زوجته ، والأخت تجاه زوجة أخيها ، والرجل تجاه عمله ومعاملاته مع الآخرين ، فالابن طالب الجامعة "سعد" يخاطب والده بعبارات سوقية ، ويدخن سيجارة أمام أمه ، وعندما تؤنبه يقول لها : "وحشيش وخمرة وأى حاجة ح أعوز أشربها ح أشربها" (ص ٤٠) ، وتتطاير فى الحوار جمل زاعقة وشعارات رنانة عن الاستعمار وأخلاق العبيد والخوف الأزلى والعقول المتحجرة ، ويتمحور الحدث الدرامى حول شخصية الحاج "نصار" ، الذى يجسد نموذجا لرب أسرة بورجوازية يواجه فى لحظة ضغط خارجى ، متمثل فى اقتراب عدو غربى من أرض بلده فموطن أسرته ، ويتفجر الصراع بينه وبين أولاده حول فكرة حماية العالم الصغير Microcosms ، أو الأسرة كوحدة مستقلة فى ذاتها ، مقابل حماية العالم الكبير Macrocosms ، أو الوطن بمفهومه المثالى أو المجتمع كبناء أجتماعى واقعى كلى لا يتكون من مجموع وحدات الأسرة بشكل رياضى ، وإنما يحمل فى بنيته تاريخ وثقافة ونسق معيشة هذه الوحدات فى تفاعلها الجدلى مع الحياة ، ويطرح النص الدرامى العلاقة بين العالمين من زاوية التقابل مرة ، وزاوية التداخل مرة أخرى ، فالأب يرى أن حماية أسرته عنده أهم من حماية المجتمع ، وأن تضحية فرد من أفراد أسرته بحياته فى سبيل الوطن لا يؤثر فى بنيته ، بقدر ما يزلزل كيان أسرته الصغرى ، على حين يقف فى مواجهته ظاهريا أبنه "سعد" المتعلم الرافض للخضوع لمنطق الأب وتقاليد الأسرة فى المحافظة على أفرادها ، بغض النظر عن حاجة الوطن لهم ، وثمة تناقض باد بين قيم الأسرة كأسرة لها خصوصيتها وقيم المجتمع ككل ، فالأم تطلب من أبنها عدم الاستعداد للمشاركة فى الدفاع عن الوطن ، "خلى اللى يدافع

يدافع يا أبنى ، وخلينا أحنا فى حالنا٠" (١) ، وذلك عقب قرار "سعد" الخروج من كهف العالم الأصغر ، متجها إلى مدينة (العريش) دفاعا عن عالمه الأكبر (المجتمع / الوطن) ، فينفجر الجدل داخل الأسرة حول مفهوم الدفاع عن الوطن بالنسبة للفقراء الصاعدين بكفاحهم اليومى لمستوى أجتماعى يحفظ لهم كرامتهم ، والمشاركة فى الحرب تعنى إمكانية فقد أحد الأفراد الذين تكونهم هذه الأسرة ليكونوا سندا لها فى الحفاظ على أوضاع الحاضر ، ودعما لهذه الأوضاع والارتقاء بها مستقبلا ، فالحياة بالنسبة لها ليست رفاهية ، والوضع الاجتماعى المستقر نسبيا والذى تدافع عن بقائه بشراسة لا يمنحها أية فرصة للتخلى عن أعضائها باسم الدفاع عن الوطن الأكبر ، الذى لا يعنى بالنسبة لها أكثر من كلمات ترددها وسائل الإعلام ، وتقف التضحية من أجله عند حدود حركة الأسر الأخرى ، وخاصة الثرية منها ، والتى لا يهتز بنيانها الاقتصادى بفقدانها لأى من أفرادها فى سبيل الوطن ، فتاريخ الفقر قد صنع الأنانية واللاانتماء بالنسبة لمن سقط فى قاعه ، وصعد منه بجهاد فردى خارق لم يكن للوطن دور فيه ، والدفاع عن الوطن يعنى بداية الشعور بأنه وطن أفراده ، وهم بعض منه ، إذا ما سقط سقطوا معه ، وتحريره هو تحرير لهم ، وتقدمه غير منبت الصلة بتقدمهم ، ونمط التربية فى هذه الأسرة قد أبعدها تماما عن الشعور بالانتماء لوطنها الأكبر ، ودفعها دفعا للتقوقع حول ذاتها ، والمحافظة على أمنها وثروتها المتمثلة فى أفراد الأسرة أنفسهم قبل أية قيمة مادية أخرى ٠

حول هذا المفهوم يتوقف الحدث الدرامى ليضع أمامنا مناقشة أشبه بحلبات المصارعة تتم بين ما يبدو فى البداية أنهما طرفا الصراع الدرامى/ الفكرى : الأب وابنه "سعد" ، وتجرى وقائعها فى الواحدة بعد منتصف الليل ، وعقب محاولة "سعد" الخروج متجها نحو أرض المعركة ، يعترضه الأب ، وتجرى مساجلة طويلة زاعقة ذات طابع تعليمى حول "مصر" التى أنجبت وربت وعلمت وقاست ، وحول "الناس" الذى يخرج "سعد" للدفاع عنهم ، "كل الناس ربونى ، وأنت (للأب) ماعلمتنيش ، اللى علمنى مدرس مصرى ، واللى عالجنى دكتور مصرى" ، "الناس اللى سلفوك وانت فقير ، واللى قاولوك لما اغتنيت ، واللى اشتغلت عندهم وأنت صبى ، واللى اشتغلوا عندك لما كبرت، واللى بنوا بيتنا وبيضوه ، واللى بيصطادوا لنا السمك ، ويزرعوا لنا الرز " (ص ٧٧) ، ومع ذلك ينتهى الأمر بقيام الأب باستدراج "سعد" لأحدى حجرات المنزل وإغلاق (الباب) دونه ٠

نكتشف سريعا ، ومن حوار بين الأم والأب فى مفتتح الفصل الثالث ، أن (كالون) باب هذه الحجرة غير سليم من مدة ، وأن طفل صغير يمكنه فتح الباب بسهولة ، فى الوقت الذى يكون فيه "مسعد" قد خرج للشارع وقاتل الإنجليز وعاد لبيته مجروحا ، فيدخله الأب هو الآخر حجرته ويغلقها عليه دون أن يفكر "مسعد" فى العودة مرة أخرى للقتال ، كما تعود زوجة أبنه من الخارج فيحبسها معه بحجرتهما ، ويفرح حينما تعود أبنته "كوثر" بعد أن ساعدت الفدائيين مانعا إياها من الخروج منه مرة أخرى دون أن تنبس بدورها بكلمة اعتراض عليه ، ظنا بهذا أنه قد أنقذ أبنائه من (الهوجة) ، باعتبار أن مهمة الأب فى منطق العائلة البورجوازية هو الحفاظ على الأبناء ، غير أن الحرب لا تتركه يهنأ بسلامته وسلامة أولاده ، ويصل العدو لبيته ويقتله أحد الجنود ، بينما أولاده قد حُبسوا بيده فى حجراتهم ، ولم يسمعوا حقيقة أو جبنا طلقات الرصاص التى وجهت لأبيهم ، ولا كل الجلبة التى أحيطت بدخول الجندى وحديثه مع أبيه وأختهما الصغرى "سوسن" !! ، ويكتشف الأب بعد فوات الأوان مدى الخدعة التى عاش وعيش نفسه به زمنا طويلا ، ويخرج "سعد" من حجرته التى فتحت بابها له الطفلة "سوسن" ، مصرحا بجبنه الذى أعاقه عن الدفاع عن أسرته الصغيرة ، رغم ادعائه السابق بقدرته على الدفاع عن أسرته الكبرى (الوطن) ، وتنتهى المسرحية نهاية زاعقة يصرخ فيها "سعد" فى وجه مشاهدى المسرحية : "أيها الناس افتحوا الأبواب" (ص ١٢٧) ، ويخرج "مسعد" من حجرته خائر القوى ، ليبكى وأخيه الأب المغتال ، وليتركا دمه السائح ليتناقشا نقاشا أجوفا حول قيمة الأب بالنسبة لكليهما ، وحول معنى الخوف ، وتطول الثرثرة الفارغة ، ويتوقف الفعل الدرامى ، إلى أن يدخل عليهما الجندى قاتل أبيهما ملتاثا بعد أن خلط

---

[١] - يوسف إدريس : اللحظة الحرجة - مكتبة مصر - القاهرة (ب ت) ص ١٢ ، وسوف تذكر أرقام الصفحات أمام كل اقتباس فى المتن ذاته ٠

بين الطفلة سوسن" وابنته الحقيقية ، وحينما يهم بقتل الأسرة ، يقتله "سعد" بأخر رصاصة كانت بمسدس أبيه ، ويخرج لقتال الأعداء فى مدينته ٠

وهى نهاية ملفقة وأشبه كمثيلتها فى (ملك القطن) بحيلة (الإله فى الآلة) الإغريقية القديمة ، حيث يستعصى على الحدث الدرامى إنهاء حركته بخاتمة ذات مقدمات داخله ، فيلوى الكاتب نصه لينهيه النهاية التى ترضى جمهوره ، بغض النظر عن اتساقها مع البناء الدرامى لمسرحيته ، وكان من الصعب على "يوسف إدريس" أن ينهى مسرحيته بإعلان جبن هذه الأسرة بأكملها ، حتى بعد موت عائلها ، خاصة وهو يتعرض لمعركة وطنية حديثة العهد جداً ، وتغنت الجماهير ببسالة مدينة بورسعيد فى دحر الأعداء ، وتحول يوم ٢٣ ديسمبر ، وهو اليوم الذى خرجت فيه القوات المعتدية مدحورة من أرض الوطن ، تحول زمنذاك لاحتفال سنوى رسمى وشعبى ضخم باسم (عيد النصر) ، لذلك كان لابد عليه ، من زاوية البعد الوطنى ، أن يدفع "سعد" للخروج ثائرا دفاعا عن مجتمعه ، رغم أن بطله هذا لم يكن ، من زاوية البعد الدرامى ، بقادر على الفعل طوال المسرحية ، فهو يتكلم عن أهمية الدفاع عن الوطن ، دون قدرة على تحويل هذه الأقوال لفعل محقق على أرض الواقع ، ولم يقع لحظة فى قبضة التردد الهملتى بين ضرورة الثأر لأبيه المغتال وفعل القتل لمغتاله ، حتى أقترب الموت من كيانه هو ذاته فأقدم على الفعل كما فعل بطل شكسبير ، وإنما فضل الاختباء بجبنه خلف باب غير موصد ، مدعيا عدم معرفته بذلك ، حتى أجبر فى النهاية على الخروج من مكمنه بيد طفلة صغيرة ، ويواجه بموت أبيه الذى كان ولابد مدركه وهو خلف باب حجرته بنفس الشقة ، ويضطر الكاتب لإعادة القاتل كى ينتقم منه "سعد" دون قرار حقيقى بقتله ، ودون حسم لأى تناقض داخله ٠

عقب عرض هذا النص مسرحيا ، والذى لم يدرجه أحد فيما بعد ضمن عروض الرصيد المسرحى (الربيرتوار) ، فلم نعثر عليه مخرجا فى أى مسرح من المسارح المصرية بعد هذا التاريخ ، وقد أدرك "يوسف إدريس" نفسه أنه وصل بهذا البناء الفنى لمفترق طرق ، فالعالم يتغير حوله ، والدراما تتعثر بين يديه : فقد جاء نصه الأول (ملك القطن) بمادة درامية ذات أبعاد مصرية أكبر كثيرا من مداه البنائى الغربى الطابع فتم القفز على وحداته الداخلية ، وجاء نص (اللحظة الحرجة) بمادة ذات مضمون مصرى أقل من مداه البنائى ذى التكوين الغربى فامتلأت وحداته الداخلية بالثرثرة الكلامية المغرقة فى محليتها دون مواقف درامية مساعدة ، بينما جاء نص (جمهورية فرحات) إلى حد ما تتوازن داخله المادة الدرامية مع الصيغة البنائية ، مع وجود بعض من الثرثرة فى المواقف وكثرة فى الشخصيات المضافة لمسرحة القصة المونولوجية ، ومع ذلك فقد أدرك "إدريس" أن بحثه عن الشخصية المصرية والتعبير عن سماتها الخاصة من الصعب أن يمر بالأبنية الغربية الطابع والملامح ، فأقتحم عالم التعبير الشعبى ، وراح يفتش عن (الهوية المصرية) فكرا وصياغة وسلوكا وتمسرحا ، وتجاوزا لفكرة التجمع للأفراد أو للذوات الفردية ومشاركتها فى لقاء جماعى كالمآتم والأفراح وجلسات المقاهى والحانات والنوادى ، والتى بدأ "إدريس" يراها كـ "لحظات مسرحية ، وأشكال مسرحية" ، ارتباطا ب "الوظيفة الاجتماعية" للمسرح ، والتى جعلته يرى فى أعماله الأولى وأعمال جيله الخمسينية دراما مصرية ثورية ولكنها محققة بتكنيك ليس نابعا من تقاليدنا فى المسرحة الشعبية ، لذلك نشر مقالا بمجلة (الكاتب) القاهرية فى يناير ١٩٦٤ بعنوان (نحو مسرح مصرى) أثار الكثير من الجدل ، وألحقه بمقالين آخرين فى العددين التاليين للمجلة (فبراير ومارس) ، وتراوح إعادة نشر هذه المقالات الثلاثة مرة بعنوان (نحو مسرح مصرى) حتى الطبعة الثامنة عام ١٩٨٨ والمتكرر طبعها بنفس مقدمتها (١) ، ومرة مع النصوص الكاملة بعنوان (نحو مسرح عربى) فبراير ١٩٧٤ ، كما كتب مسرحية (الفرافير) فى ظل طرحه لأفكاره عن مسرحة الحياة المصرية ، وصياغتها فى أبنية تستمد وجدها من ثقافته وتراثه فى الفرجة ، وعرضت المسرحية لأول مرة فى مارس ٦٤ ، حيث يقول "إدريس" فى مقدمة الطبعة الثامنة لمسرحية (الفرافير) أنها "تظهر الآن فى يناير عام ١٩٨٨ ، بينما كتبت أنا الفرافير فى شتاء عام ١٩٦٤" (ص ٥) ، أى أن نشر المقالات تزامن مع كتابة النص وإخراجه ، وكلاهما (النص والمقالات) جاءا تأكيدا على

---

[1]- الطبعة التى نعتمد عليها صدرت عن مكتبة نهضة مصر ، عام ١٩٩٥ بنفس المقدمة المشار إليها ، وسوف نشير عند اقتباسنا لفقرات من المسرحية إلى هذه الطبعة ، ونضع صفحاتها فى المتن ٠

نفس الفكرة ، وبالطبع فقد فكر فيهما إدريس بشكل متواقت ، وإذا ما أخذنا طبيعة كتابة النص الدرامى وإنتاجه مسرحيا فى زمن أطول من نشر مقال ، نستطيع القول بأن المقالات جاءت كبيان تابع أو على أقل تقدير موازٍ للكتابة النصية ، وليس سابقا عليها ومبشرا بها ، غير أن الهام هنا هو امتداد هذه الفكرة أو القضية امتدادا يرجع لرؤية "إدريس" ومشروعه الإبداعى ، منذ أكثر من عقد سابق من الزمان ، حول قضية (المصرية) هوية وصياغة وسلوكا وتمسرحا ، والتى فتش عنها فى مجال المسرح ، ففرق بين المسرح والفرجة ، متحمسا للأول ومهملا الثانى ، بعكس ما أنساق بعض النقاد حول مفهوم (الفرجة) الشعبية ، ورؤا فيها مسرحا حقيقيا ، حيث يقر "إدريس" صراحة أن "المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذى (تتفرج) فيه على شيء ، أن هذا أبتكر له شعبنا كلمة "فرجة" أو رؤية ومشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لابد وأن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، (٠٠٠) ، فى كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين ٠٠ أولا الجماعة والحضور الجماعى ، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما " (ص ٣١٢) ، فالفرجة على الرقص أو على فيلم سينمائى ليست شكلا مسرحيا ، و" ليست إلا إشباعا فرديا لا يمكن أن يغنى أو يحل محل الإشباع الجماعى ٠ " (ص ٣١٢) ، وهى مشكلة عنده تشمل النص الدرامى المكتوب وطرق الإخراج والتمثيل "وحتى شكل المسرح وهندسته" ص ٣٢١ ٠

وفى بحثه عن إجابة لمفهوم (المسرح) بصيغته المجتمعية (المصرية) ، عاد لموضوعه القديم عن العلاقة بين الفن والعلم ، وكذلك عن الطبيعة الخاصة لكل شعب الذى ينتج فنونه استجابة لها ، فالعلم ممكن أن يقنن قوانين عالمية يطبقها كل شعب بنفس الروح والعقلية ، وأن تنوعت أنواعها بشكل لا يؤثر على شموله وعالميته ، أما الفن فهو "ليس فقط محليا بطبعه ولكنه ما لم يكن محليا فقد طبعه وطبيعته فن " (ص ٣٢١) ، ومن ثم فأن " كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحبا فى بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسى معين ، بحيث لا بد وأن يتطابق الناتج "الفن" مع المنتج "الشعب" أو الفنان النابع من هذا الشعب٠" (ص ٣٢١) ، وغالى فى نظرته السوسيولوجية لفن المسرح فى مصر والوطن العربى ، مرتئيا أن "المسرح (الغربى) لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره إلا إذا كان باستطاعة اللغة الفرنسية أو الإنجليزية أن تغنينا عن لغتنا العربية وتقضى عليها وتحل محلها ، فالفن مثل اللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائص وجوده ٠" (ص ٣٢٢) ،

وعقب نشر المقالة الأولى ، ثار الجدل حول ما طرح فيها من آراء ، وكتب إدريس مقالة ثانية يكرر فيها نفس الأفكار حول علاقة الفن بالمجتمع وإنسانه ، وعدم وجود ما يسمى بالفن العالمى لغياب الإنسان العالمى ، وأن الفن "حقيقة نسبية نابعة من الشعب ومرتبطة ارتباطا عضويا بالإنسان ومزاجه وكيانه " ومن ثم فهو ليس "حقيقة موضوعية كحقائق العلم لا تقبل الجدل" (ص ٣٢٥) ، ولذا فهو يرى أن "مسرحنا" حتى لحظة دعوته هذه هو مجرد نقل حرفى للمسرح الغربى ، مثلما الحال مع موسيقانا وعمارتنا وملابسنا وحياتنا الاجتماعية بأكملها ، ولذا فهو يدعو للبحث عن "مسرحنا" ، دون أن ننقطع عن مسارح وثقافة العالم ، بل علينا التعرف عليها و"هضمها" وتمثلها فى فننا الخاص ، حتى لا ننسى (الذات القومية) وننفيها لصالح ثقافة الغرب ، رغم إعلانه أنه ضد المغالاة فى الوعى بالذات لدرجة نفى الآخر / الغربى وثقافته ، وداع للتفاعل مع مسرح الغرب من أرضية المسرح المصرى ،

ورغم تفرقة "إدريس" بين (المسرح) و(الفرجة) ، فأنه فى معرض بحثه عن الأشكال أو "الشكل المسرحى" المصرى ، توقف عند ظاهرة منقرضة بفعل حركة الزمن المتقدمة ، وتطور طبيعة الحياة فى القرية المصرية ، وزذات خصوصية باعترافه هو ، وهى الخاصة ب (السامر) باعتباره "حفل مسرحى يقام فى المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أو موالد " (ص ٣٣٢) ، و"فنية هذا المسرح على حقيقته لا تتجلى إلا فى الروايات المضحكة" (ص٣٣٢) ، وهى روايات أو نصوص مرتجلة تعتمد على "مواضيع متوارثة" ، محورها الأساسى بطلها "الفرفور" ، وهو "مثال صادق للبطل الروائى المصرى ، الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان" (ص ٣٣٢) ، وبنظرة رومانسية مبالغة ، يمنح "إدريس" فرفوره هذا كما هائلا من الدلالات ، فهو صوت الناس ، على إطلاق مفهوم (الناس) هذا ، وفعله ينتمى للفرفورية التى هى "علامة مميزة من علامات التمسرح على هيئة السامر ، ولكونها كذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية"

(ص ٣٣٤) ، لاصقا بذلك ما هو عابر بما هو أصيل ، ومحولا فعلا زمنيا لطبيعة لازمانية ثابتة فى الشخصية المصرية ، ومعيدا إنتاج ظواهر الأمس فى بنيات الحاضر المتعارضة معها ٠

تؤسس مسرحية (الفرافير) نفسها على أرضية تمتد فى الزمان لمنشأ وجود الكون ، وتشير فى ختامها إلى ثبات القضية التى تناقشها حتى الأبد ، وهى قضية العلاقة بين البشر على مر التاريخ ، والمصاغة فى صورة التناقض بين السيد والفرفور ، فى أجواء مجردة ، تنأى عن العالم الواقعى الذى انتمت إليه نصوص "أدريس" الدرامية السابقة ، وتتمحور حول تمرد الفرفور على الصيغة التى وضعت له كتابع وخادم ومنفذ للسيد المفكر ، وتدخل مسرحيا فى عالم التمثيل أو التشخيص أو المسرحة ، حيث الحديث عن مؤلف وشخوص تجسد شخصيات رسمت لها ، يوافق السيد فيها على ما رسم له ، لأنها تمنحه الدور الذى يريحه ، بينما يتمرد الفرفور باعتباره مالكا لإرادته ، رافضا لما رسم له ، متوقفا عند تمرده هذا عند حد رفض النظام المحدد سلفا بقوى لازمنية أو حتى زمنية صاغت الحياة بصورة يصعب الفكاك منها ، دون أن يكون ممثلا لفكر جديد ، يماثل ما هو جار فى الحياة المجتمعية خارج جدران المسرح زمنذاك ، ولا متمسكا بقيم مصرية (أصيلة) فى مواجهة قيم وافدة ، بل أنن مسيرة التمرد فى هذا المسرحية مألها الفشل ، لما يراه "إدريس" طبيعة الحياة ذاتها ، فختى مع الموت لا حل لمشكلة تبعية الفرفور للسيد ودورانه فى فلكه ٠

يبنى "إدريس" مسرحيته على ما يمكن تسميته ب (الديودراما) أو الحوارية الدرامية الثنائية ، والتى تجرى طوال جريان وقائع المسرحية بين أثنين فقط هما السيد والفرفور ، يتخلل حوارهما بين الحين والآخر دخول مؤلف المسرحية ، الذى يقول فى البداية كلاما شبيها بما قاله "إدريس" نفسه فى مقالاته وفى البيان المنشور مع النص الدرامي ، ثم يبدأ هذا المؤلف (فى المسرحية) يتضاءل حجما حتى يتلاشى تماما ، دون أن يحقق تلاشيه واختفائه أية حرية خاصة للفرفور المتمرد ، وأن أكد اختفائه هذا على غياب كل الأفكار التى طرحها "إدريس" حول صيغة السامرية والشخصية المصرية وسماتها المسرحية الخاصة ، وتصور أنه محققها فى مسرحيته هذه ٠

داخل لعبة خلق شخصيات مجردة ، تتنازع العالم ، وتبحث لنفسها عن دور فاعل فى المجتمع ، ومحدد لذاتها ، يناقش "إدريس" قضية الحكم فى هذا العالم ، وضمنا فى مجتمعه المصرى أوائل الستينيات ، حيث لا ينشغل بما طرحه الحكيم بموضوع ضرورة خضوع الحاكم للقانون ، رفضا لاستخدام القوة لتحقيق العدالة فى المجتمع ، وإنما أهتم بقضية العلاقة بين السيد الحاكم والفرفور المحكوم ، منطلقا من خلق العالم ، وصولا لما بعد فناء هذا العالم ، حيث يرى أن ثمة قانون ظالم يحكم هذه العلاقة ، فيجعل الصغير الضئيل فرفورا تابعا ودائرا فى فلك الكبير الضخم ، الذى منحه هذا القانون صفة السيد ، سواء أكان هذا على مستوى الحياة اليومية أو السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، المحلية والعالمية ، خاصة وأن دفع "إدريس" لبطليه فى البحث عن حل لصارمة تطبيق القانون الأزلى الظالم ، عبر اختبارهما الأنظمة السياسية الرئيسية ، الرأسمالية التى جردت لتتمحور حول مبدأ الحرية وحده ، والأشتراكية التى كثفت فى مبدأ تدخل الدولة ، وكذلك يتنقلهم بين الفلسفات الوجودية والفوضوية فى صورتها السطحية المتداولة إعلاميا ، مما أدى إلى الاعتراف بأن لا حل غير الموت انتحارا ، بحثا عن المساواة ، فلا يعثر أبطال "إدريس" إلا على صورة شبيهة لما هو حادث فى الحياة ٠

أدت هذه النتيجة المتشائمة إلى تفريغ المسرحية بأكملها من بذور التمرد التى بدت فى صورتها البنائية ، وفى محتواها الدلالى ، وبالتالى فى رسالتها لجمهورها المتلقى ، وحصر جاذبيتها فى حدة السخرية التى يقوم بها الفرفور تجاه كل شيء حوله وأمام الجمهور وقتذاك ، وبالتالى هيمنت الكوميديا السوداء على العرض ، ولم يعد مجديا الحديث عن ثورة على الشكل المسرحي الأوربي ، لصالح شكل مصرى مغاير ونابع من الموروث الشعبى ، وحامل لمحتوى فكرى وثيق العلاقة بهموم اللحظة ، ولا بالتالى أى نقاش حول ما يقدمه النظام المهيمن على المجتمع زمنذاك ٠

لهذا قفز "إدريس" ليقدم تجربة ثانية بعيدة عن السامرية ، والمسرح المصرى الخالص ، ولأقرب للدراما التعبيرية ذات البناء (الأوربى) التقليدى ، وهى مسرحية (المهزلة الأرضية) ١٩٦٦ (١) ، مصرا فى المقدمة المنشورة مع النص على استمرار عمله فى "زلزلة العقيدة" التى يؤمن بها بعض المثقفين فى مصر حول أوربية الشكل المسرحى ، معارضا هذا الشكل الذى يراه معبرا عن شعب مغاير ، بينما الشعب العربى لابد وأن يكون له شكل مختلف ، حيث يرى نظريا "أن المسرح خاصية من خصائص كل شعب ، فكما أن لكل شعب لغته ولكل شعب رقصه ورسمه وموسيقاه وغناءه ، فكل شعب لديه ميل غريزى إلى المحاكاة (التمثيل) ، ولكل شعب لديه تجمعاته الخاصة التى تتم فيها هذه المحاكاة وتوجده فى حالة "تمسرح"٠" (٢) ، بينما لم يتوجه عمليا لتقديم نصيه السابق والحالى فى (التجمعات الخاصة) للشعب المصرى ، وإنما قدمهما فى فضاء (المسرح القومى) ذى المعمار الغربى ، وطبيعة العرض الأوربية ، هذا فضلا عن أن الحديث عن امتلاك كل شعب غريزة التمثيل ، لا يعنى بالضرورة خلق مسرح خاص بكل شعب ، كما أن مشابهة (السامر الشعبى المصرى) ل (الكوميديا ديللارتى) الإيطالية ، لا تعنى إلا أن غريزة التمثيل المصرية لم تستطيع أن تحقق سوى هذه الارتجاليات دون قدرة منها على خلق مسرح متكامل البناء نصا وعرضا وجمهورا ، بل أن محاولة "إدريس" نفسه لبعث واستلهام هذا (السامر الشعبى المصرى) ، لم تتحقق إلا عبر نص غربى الصياغة ، وعرضت مسرحيا عبر إخراج يعتمد على المدارس المسرحية الأوربية ، وداخل قاعات أوربية المعمار أيضا ، كما سبق وأن أشرنا ، وبجمهور لم يتعود – رغم حداثة معرفته بالمسرح – غير الجلوس فى ظلمة الصالة لمشاهدة و(الفرجة) على التمثيل القائم أمامه ، وعندما احتاج "إدريس" فى مسرحيته (الفرافير) وجود (جمهور) مشاغب ومتفاعل مع العرض المسرحى ، أوجد ممثلين يلعبون دور الجمهور ، ووضع على ألسنتهم ما يريد هو أن يقوله ، وكان من المستحيل العثور على جمهور يتدخل ويسير حركة المسرحية كما يريد ، حتى فى القرى والتجمعات الريفية التى شاهدنا فيها هذه المسرحية مقدمة عبر فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة ٠ فى فضاء تتشوه النسب فى معماره ، تجرى وقائع المسرحية فى مكتب صحة ، وينطلق البناء الدرامى من موقف يبدو واقعيا جدا ، سرعان ما يغرق فى الخيال ، ويتباعد عن منطق الواقع ، فتختلط الصور ، ويمتزج الصدق بالكذب ، ويعود الأموات للحياة ، ويصعب الفصل بين العقل والجنون ، وبين الحلم والحقيقة ، ورغم أن المسرحية تفتح ستارتها التقليدية ، لنجد خلفها "ستارة أخرى بيضاء مكتوبا عليها بالخط الكبير ٠٠ الدنيا مافيهاش فقر ٠٠ إنما فيها قلة رأى" (ص ١٣) ، ، إلى أن الحدث الدرامى الرئيس فى المسرحية ، ومحتواها الفكرى البادى عبر بنائها ، لا يدور حول موضوع (حرية الرأى) الغائبة ، أو قليلة التواجد فى المجتمع أواسط الستينيات ، وإنما حول نسبية الحقيقة ، وتعدد الآراء حول الموقف الواحد تعددا يؤدى لنسف أية حقيقة ، وأية إيديولوجية ، وذلك عبر تقديم عائلة تبدو فى سلوكها غريبة الأطوار ، وعالمها الغرائبى الظاهر يبدو "زى عالمنا مالوش لا صاحب ولا نظام ولا منطق" (ص١١١) ، فتتجلى صورة درامية مصغرة للمجتمع الواقعى المجتمعى القائم ، والذى يحرص "إدريس" على تقسيمه وتقسيمها إلى طبقات ثلاث ، الأعلى يمثلها الأكبر "محمد الأول" مالك الجزء الأكبر من الأرض ، والأقرب لنموذج ما عرف وقتذاك ب (الرأسمالية الوطنية) كأحد فئات "الشعب العامل" المسموح لها بقيادة المجتمع وإدارة مقدراته ، وذلك بحكم عمله كمدير عام مساعد لشركة تجميع للساعات السويسرية فى البلاد ، والادعاء بأنها "مصرية مئة فى المئة) ، والذى نجح بالمكر واستغلال الظروف داخل أسرته فى شراء الأرض من الأخ الأوسط "محمد الثاني" ضابط الشرطة السابق ، والمتحرك

---

(١) عرضت المسرحية فى فضاء المسرح القومى ، من إخراج "كمال يس" أوائل عام ١٩٦٦ ، وتدل الإشارات الكثيرة داخل النص أنه كتب فى نفس عام تقديمه ١٩٦٦ ، حيث تذكر إحدى شخصيات النص فى حوارها أنها قامت بعمل مذكرة بالقسم لشخصية أخرى تحت "رقم ٤٢١ أحوال سنة ١٩٦٥" (ص٢٠) ، ثم تعاود القول عن سن هذه الشخصية الأخرى أنها "من مواليد ١٩٢٧ يعنى ٢٩ سنة" (ص٢١) ، وعندما يحاول الطبيب معرفة تاريخ وفاة شخصية فى النص ، يسأل قسن الإحصاء بوزارة الصحة فيخبره أنها ماتت و"متقيدة الساعة ٥ يوم ١٨ أغسطس ١٩٦٥ ، السنة اللى فاتت يعنى " (ص ٩٧) أي ان النص كتب أوائل عام ١٩٦٦ ٠

(٢) يوسف إدريس : المهزلة الأرضية (المقدمة) مكتبة مصر - القاهرة - (ب ت) ص ٦ ، والإشارات التالية ستذكر موقعها داخل المتن ذاته ٠

لحظة تفجر حدث المسرحية من أجل الحصول على أرض أخيهما الأصغر المثقف والمدرس بكلية الزراعة ، والمعارض القديم ، وذلك بالزج به فى مستشفى الأمراض العقلية ، كوسيلة من الوسائل التى استخدمتها أجهزة الأمن وقتذاك للتخلص من معارضى النظام ٠

تمحورت مشكلة هذه الأسرة / المجتمع حول ملكية الأرض ، وقذف الحدث الدرامى هذه المشكلة أمام طبيب المكتب الصحى المنوط به الفصل بين المتنازعين وتحديد المفسد بينهم ، فبالإضافة لمنصبه فى المكان يحمل اسم "حكيم" ، ولما يعجز أمام تعدد الآراء حول مفاهيم الملكية والعلاقة بين طبقات المجتمع ، وتضخم الرأسمالية الوطنية ، وتكوينها (طبقة جديدة) تسعى لتحل محل الطبقات العليا المنهارة بضربات النظام المتلاحقة منذ قيام الثورة ، وتعمل على الإستيلاء على ما بيد الطبقة البورجوازية ، التى يمثلها (ضابط الشرطة) "محمد الثانى" والمثقف "محمد الثالث" ، يقترح الجد "قارون" صاحب الأرض والمال الأول والعائد من قبره للحياة إقامة محاكمة للجميع لمعرفة الجانى بين الأشقاء / الطبقات الثلاث ، وتشكل المحكمة وفقا لأحد الأنظمة الذي ثبت فشله فى (الفرافير) ، والخاص بتولية أقنان الأرض وطبقاته الدنيا مسئولية الحكم ، فيصبح ساعى مكتب الصحة و"فرفوره" المدعو "صفر" رئيسا للمحكمة ومدعيها العام ، ويصبح بالتالى سيد المكان و"الكل فى الكل" ، "باسم الأغلبية ٠٠ باسم الشعب" (ض١٣٢) ، وتصل المحاكمة لنتيجة مفادها إدانة الكل : الأكبر المتُآمر لتآمِره ، والأصغر المتآمَر عليه لاستسلامه للتآمر ، والأوسط لتدخله فى موضوع متوافق عليه ، ويرتضيه المتآمر عليه ؛ "الثالث" رغم كونه مثقفا "صاحب رسالة" ومتعود على المعارضة ، لكنه فضل لحظة الحسم فى زمن المعركة التقوقع حول ذاته ، والهروب من المواجهة ، مثل "سعد" طالب الهندسة الرافض للخضوع لسلطة الأب فى (اللحظة الحرجة) ، ومع ذلك أرتضى بإغلاق الأب باب حجرته عليه ، حتى لا يخرج لملاقاة أعداء الوطن ، رغم علمه أن الباب غير موصد٠

بلسان ممثل الطبقات الدنيا الساخر يشن "إدريس" فى نهاية مسرحيته ومحاكمته لطبقتى المجتمع العليا والمتوسطة ، حملة عنيفة ضدهما ، وبخاصة المتوسطة ، التى ينتمي ككاتب إليها ، وينتمى ضابط الشرطة والمثقف إليها ، وذلك وفقا للأفكار اليسارية التى كانت سائدة فى الخمسينيات والستينيات ، والمدينة لهذه الطبقة لوسطيتها فى الفكر والعمل ، وتمركز وجودها حول نفسها ، والمكونة لمجموعة من العادات والتقاليد المتكلسة والرافضة للتغيير ، والمترددة فى اتخاذ المواقف والسعى للتقدم لذا يتنبأ لها بالهزيمة "أنتم حاتتطربق على نافوخكم قريب إن شاء الله" (ص ١٤٩) ٠ وتنفجر هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، لتنقل "إدريس" وغالبية مثقفى هذا الوطن نقلة فكرية ونوعية تتداخل وتتناقض مع كل ما حلموا به قبل هذه الكارثة المدوية ، وهو ما سيبدو جليا فى توجه "يوسف إدريس" للمقال الصحفي والقصة القصيرة اللاذعة ، مرتئيا أنه من الصعب أن يرى إنسانا ما بيته يحترق ، ويجلس فى زاوية منه ليكتب مسرحية أو رواية طويلة ، ومن ثم لم يكتب بعد ذلك غير ثلاث ستبدو جلية فى مسرحياته الثلاث التالية (الجنس الثالث) و(المخططين) و"البهلوان" ، والتى سننظر فيها فى دراسة قادمة .