

وإما أن يختار ما قاله عن المسرحيات الاجتماعية، من أنها تمثيل للطبيعة والواقع، ويطبق ذلك على الطبقة العليا كما طبقه على الطبقة الدنيا، فيجعلها تتحاور بالعامية. وكان ينبغي أن لا يفرد للسيدات حينئذ لغة ثالثة خاصة، لأنهن كن يتحدثن العامية مثل الطبقتين الآخرين. وكل ذلك معناه أن تجربة فرح أنطون اللغوية في مسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» لم تكن تجربة سوية. ومع أنها مثلت على المسرح لم تلق النجاح المنشود، ومن أجل ذلك لم يحاول فرح أنطون نفسه - فضلاً عن كانوا حوله أو جاءوا وراءه - تقليدها؛ لأنها تحمل عدّة صور من الأداء اللغوي، وكان ينبغي أن يختار لمسرحيته إحدى اثنتين: إما أن يجعل مسرحيته فصيحة الأداء كمسرحيته «السلطان صلاح الدين» وإما أن يجعلها عامية الأداء كمسرحية زميله رمزي الاجتماعية المارّ ذكرها ومثل مسرحيات معاصره محمد تيمور: الهاوية وغير الهاوية. ومن هنا كنا نرى أن فرح أنطون ترك الشكل اللغوي في مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) والمسرحيات الاجتماعية المماثلة لها دون وضع حلّ سديد له.

ومضى الكتاب المسرحيون بعده يقدّمون أعمالهم للمسرح باللغة العامية ونحّاها شوقى عنه في مسرحياته الشعرية كما ذكرنا، وبالمثل نحّاها توفيق الحكيم عن مسرحياته النثرية، ومثلت له مسرحيته «أهل الكهف» سنة ١٩٣٥ ولكنها لم تلق النجاح المظنون لتمثيل الشخصيات فيها لأفكار مجردة، وكأنهم لا يزالون في العالم الخيالي لأسطورتهم بعيدين عن عالم الواقع. وتوالت مسرحياته المستمدة من الأساطير، غير أنها لم تحظ بالتمثيل على منصة المسرح، لما تردد بين النقاد من أن تلك المسرحيات إنما تصلح للقراءة فقط ولا تصلح للتمثيل، لأنها ذهنية تجريدية. ويسلم لهم توفيق الحكيم بوجهة نظرهم إذ يقول في مقدمة مسرحيته بيجماليون التي نشرها سنة ١٩٤٢: «إني أقيم اليوم مسزحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتديّة أثواب الرموز»؛ لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. لقد تساءل البعض: أولاً يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على