وضاع بيجاليون
فى سوق الحلاوة

قلناها مرة . ويبدو أننا سنظل نقولها أكثر من مرة . إن (**مسرح الريحانى**) ، من بعد وفاة هذا الرائد للكوميديا المصرية ، لم يعد يحمل شيئًا من ذكراه سوى اسمه على واجهة المسرح ، وذكراه فى وجدان الجمهور . أما طابعه الكوميدى ، وأما طريقته فى الإعداد أو التحضير ، وأما أسلوبه فى التوليف بين النقد الاجتماعى واللذع الأخلاقى ، وأما براعته فى تقديم (الشىء) الذى يهم الجمهور .. أما هذا كله وكثير غيره فلم يعد يبقى منه شىء أى شىء على المسرح .

وقد لايكون ضروريًا أن يبقى منه شىء .. أى شىء «**فالريحانى**» ليس (تراثًا) يحتاج إلى إحياء أو تجديد ، وليس فى ذات الوقت (ميراثًا) يحتكره الورثة الشرعيون . . وإنما هو مرحلة فى تطور الكوميديا المصرية انتقالا بها من هزل الفصل المضحك ، إلى الكوميديا الاجتماعية الأبعد أفقًا والأرحب مدى .

أما وقد تطورت الكوميديا المصرية من بعده ، وظهر المؤلف المسرحى الكوميدى على الأصالة ، فقد زال التناقض الذى وقع مسرح الريحانى فريسة له ، ألا وهو الانفصام الكائن بين أدوات الكوميديا الهزلية المتوارثة ، وأدوات الكوميديا الاجتماعية المستحدثة . واستطاعت الثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ أن تجذب

إلى قوى التقدم الاجتماعى الكثيرين ممن ارتبطت مصالحهم فيما مضى بقوى التخلف ، ولا يعنى هذا أن الريحانى كان واحدًا ممن نجح التطور التاريخى فى اجتذابهم إلى جواره ، ولكن الذى لاشك فيه أن الإرهاصات الاجتماعية فيما قبل الثورة ، كانت من العوامل التى دفعت « **الريحانى** » إلى إعادة النظر فى موقفه من الفن ومن الحياة . وكانت هذه الوقفة لإعادة النظر ، هى مصدر الصدى الذى تمثل فى مسرحياته الكوميدية الأخيرة . الأكثر نضوجًا والأسرع تطورًا ، والتى كانت إيذانًا بصفحة جديدة للكوميديا المصرية فى مسرحنا الحديث .

والذى يعنينا . . هنا والآن . . هو أن (مسرح الريحانى) من بعد وفاة صاحبه ، فقد (البوصلة) التى تحدد له خط السير وخطة الاتجاه ، فراح يتخبط بين إعادة عرض مسرحيات « الريحانى » بثيابها القديمة البالية ، وإعادة عرضها فى ثياب أخرى جديدة معاصرة ، ثم عاد وتخبط بين تقديم مسرحيات جديدة ذات نكهة ريحانية ، ومسرحيات أخرى لاعلاقة لها بالريحانى على الإطلاق . وهذا النوع الأخير من المسرحيات (**اللاريحانية**) هو طابع (مسرح الريحانى) فى السنوات الأخيرة . . مثل مسرحيات (**باى . . باى**) ، و (**الملاك الأزرق**) ، و (**جوازة بمليون جنيه**) ، و « (**أولاد على بمبة**) ، و (**ياحلوة ماتلعبيش بالكبريت**) ، وأخيرًا مسرحية (**آه من حلاوتها**) فما الذى تقوله هذه المسرحية ، مصداقًا لكل ماقلناه من كلام ؟ .

الواقع أننا هنا أمام مسرحية كان يمكن أن تقول شيئًا بل أشياء ، ولكنها للأسف الحزين لم تقل شيئا على الإطلاق ؟

كان يمكن أن تقول شيئًا لأنها أصلاً مأخوذة عن الأسطورة اليونانية القديمة (**بيجاليون**) ومعالجتها المسرحية الحديثة ، وخاصة معالجة « **برناردشو** » ، وهى

الأسطورة التى تحكى قصة فنان يدعى « **بيجماليون** » وفق إلى نحت تمثال امرأة جميلة سماها « **جالاتيا** » ، وعشق الفنان ما صنعته يداه فتمنى على الإلهة أن تنفخ فيها الحياة ، وبالفعل استجابت الربة « **أفروديت** » لدعائه ، ووهبت التمثال الحياة ، ولكن المرأة التمثال أعرضت عن عشق الفنان . فندم أعظم الندم ، وتمنى أن تعود المرأة كما كانت تمثالا من صلصال .

أما معالجة « **برناردشو** » فقد تناولت الأسطورة من جانبها الاجتماعى ، فهو يثبت أن الفوارق الطبقية فى المجتمع فوارق مكتسبة وليست فطرية ، أهمها استعمال اللغة والاتيكيت الاجتماعى ، فإذا قدر لأدنى الناس أن يتعلم النطق السليم ، وأن يتدرب على الإتيكيت الاجتماعى . لما كان هناك فارق جوهرى بينه وبين أعلى الناس فى سلم المجتمع .

هكذا استطاعت الفتاة الفقيرة والحقيرة . . بائعة الورد « **إليزا** » أن تصبح فتاة أخرى على يد الأستاذ « **هيجنز** » المتخصص فى دراسة الأصوات ، الذى اكتشفها ولقنها دروسًا فى النحو وآداب السلوك ، حتى جعل منها دوقة من دوقات المجتمع ، وأظهرت الفتاة براعة نادرة ، ولكن حياتها كانت قد تغيرت . وولد هذا التغير صراعًا مريرًا فى داخلها ، هو الصراع بين إحساسها بالفرق بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيه الآن ، وأكثر ما كان يلهب هذا الصراع ، هو إحساسها بأنها لم تكن بالنسبة لأستاذها سوى مادة للبحث وموضوع للدراسة ، وينتهى هذا الصراع بأن ترفض الفتاة البقاء فى تلك الطبقة ، وتقرر الهرب من أستاذها الذى خلقها وعشقها فى الوقت ذاته ، حتى بعد أن عرض عليها الزواج ، وتفضل فى النهاية الزواج من الفتى « **فريد** » سائق السيارة الأجرة ، الذى يحبها ويعدها بالحياة

الأصيلة التى لاتشوبها شوائب الطبقة الأرستقراطية بكل مافيها من تقاليد تافهة واهتمامات أكثر تفاهة .

ويبدو واضحًا أن الأخ « **عبد الله فرغلى** » قد اعتمد اعتمادًا كاملا على هذه المعالجة فى إعداده لهذه المسرحية (آه .. من حلاوتها) برغم مايدعيه فى الإعلان من أنها من (تأليفه) وبرغم سوابقه الكثيرة فى الإعداد والتصير .

وقد لايهمنا هذا بمقدار مايهمنا إعداده لهذه المسرحية ، وهو الإعداد الذى جاء على حساب الكثير والكثير جدًا مما فى (الثيمة) الأصلية من طرافة فى الفكر ورأى فى المجتمع ، مع صب هذا كله فى إطار من الفن الدرامى الرفيع .

لقد حرص الأخ « **عبد الله فرغلى** » على طمس معالم المسرحية الأصلية أكثر من حرصه على أن يعالجها معالجة جديدة ، فقد جعل المسرحية تدور حول شخصية (غازية الموالد) « عزيزة مراوح » التى تتميز بصوتها الجميل ووجههاالقبيح ، فهى تملك موهبة الصوت ، ولكنها الموهبة التى يعطلها أنفها الضخم وأذناها المفلطحتان ، فلا تملك إلا أن تغنى فى سيرك أبيها بالتبنى « **فرج الله** » وهى تضع على وجهها قناعًا . وهى سعيدة بحياتها هذه .. لقد وجدت أخيرًا الخيمة التى تستظلها هى وأخاها « **سفروت** » الذى يعمل معها فى الشادر الشعبى ، ووجدت فى « **عم فرج الله** » صاحب الشادر الرجل الطيب القوى الذى يطعمها من جوع ويؤمنها من خوف .

ويراها مصادفة الأستاذ « **حسين أدهم** » الملحن المشهور . . فيقرر أن يكتشفها ، وأن يجعل منها النجمة الأولى لفرقة الأضواء المسرحية ، التى يقوم بتلحين أغانيها ، والتى يديرها الأستاذ « **طنطاوى** » . وعبثًا يحاول إقناع « **طنطاوى** » بصوتها الجميل وإمكانياتها الفنية الهائلة ، ولكن الرجل يعرض عنها وعن وجهها

القبيح ، وعن الشادر الحقير الذى تغنى فيه ، فضلا عن اسمها الذى يدفعه إلى السخرية والاستهزاء ، وعندما يهدده « **حسين** » بترك العمل فى فرقته ، يرضخ لسماع صوتها ، مقتنعًا بأن وجهها القبيح ماهو إلا بفعل القناع .

وبعد محاولات مريرة ، يتمكن « **حسين** » من إقناع « عزيزة » بترك الشادر والعمل فى فرقة الأضواء حيث المال والشهرة والمجد الفنى ، ولكنها تعلق اقتناعها بموافقة أبيها الذى يعارض فى بادئ الأمر ، والذى لايملك تحت ضغط « حسين » والحاحه ، إلا أن يكشف له الحقيقة ، حقيقة أنفها الضخم الذى يشوه شكل وجهها ، والذى يضطرها إلى لبس هذا القناع .

ويجدها « **طنطاوى** » فرصة للخروج من هذه الورطة ، وورطة التعاقد مع « عزيزة » والدخول فى صراع مع بطلة فرقته وعشيقته فى الوقت نفسه « **سهير فتحى** » ولكن « حسين » لا ييأس ويقبل التحدى . . تحدى أبيها وتحدى « **طنطاوى** » بأن يجرى لها عملية تجميل ، ويجعل منها المطربة الأولى فى الفرقة . وتنجح العملية ، وتعود « **عزيزة** » وجهًا جديدًا وجميلا ، بالإضافة إلى ماكانت عليه . . صوتًا عذبًا وأصيلا ، ويشعر « **حسين** » أن « **عزيزة** » أصبحت من خلقه ، فيعشقها ويعشق فيها التمثال الجديد الذى صنعته يداه ، ويقدم على الانفصال عن زوجته ، والتفرغ لاستكمال مشواره الفنى . . مع « عزيزة » أروع ألحانه على الإطلاق .

ولكن « عزيزة » تشعر بأنها السبب فى خراب بيته ، وإفساد حياته ، وتكون قد ضاقت بحياة الزيف والخداع التى تحياها داخل الفرقة ، وفى أحشاء الوسط الفنى ، فتقرر الاختفاء تمامًا من حياة هذا الفنان .

وتنهار حياة « حسين » ، وتتحطم أحلامه ، ويترك نفسه للضياع ، وعبثًا يحاول

« **طنطاوى** » إنقاذ افتتاحه الجديد ببطلته القديمة « **سهير فتحى** » ، التى يرفضها الجمهور . وفجأة تظهر « **عزيزة** » .. تظهر فجأة كما أختفت فجأة ، وتقرر إنقاذ العرض فى ليلة الافتتاح ، وبعد أن تحقق كل ماتتمناه وما كان يتمناه « **حسين** » من نجاح ، وبعد أن يشعر « **طنطاوى** » بالفارق الضخم بينها وبين « **سهير** » ويقرر التعاقد معها بالمبلغ الذى تراه ، تقرر هى أن تترك هذا كله ، وأن تعود إلى حيث كانت .. إلى الشادر الشعبى ، تتركه من أجل « **حسين** » الذى عشق فيها الفنانة ولم يعشق الإنسانة ، على العكس منها .. هى التى أحبت فيه الإنسان ولم يهمها منه الفنان ، لذلك استطاعت أن تراه ، ولم يستطع هو أن يراها ، استطاعت أن ترى الفنان من خلال الإنسان ، أما هو فلم يستطع أن يرى الإنسانة من خلال الفنانة .. فالإنسان أولاً ، وبعد ذلك يجىء الفنان .

والعلاقة بين المعالجتين واضحة .. كما هو واضح ، ولكن شتان بين المعالجة الأصلية (لأسطورة بيجماليون) وبين هذه المعالجة ، لقد أخذ الأخ « **عبد الله فرغلى** » من معالجة « **برناردشو** » هيكلها العظمى ، ولكنه عراها من اللحم والدم ، من النبض والأعصاب ، عراها من كل حياة وقدمها على هذا النحو الهزيل المصاب بالأنيميا الفكرية إلى جوار الأنيميا الفنية . فالرؤية الفكرية غير واضحة .. هل هى تناول اجتماعى ينتهى برفض « **عزيزة** » لهذه الطبقة بكل مافيها من زيف وخداع ، أم هى تناول إنسانى ينتهى برفض « **عزيزة** » لهذا الفنان الذى يعاملها على أنها شىء من صنع يديه ، أم هى تناول يقتصر على جعل الصراع بين المثال الفنى فى نظر الفنان ، وبين واقع الحياة بما فيه من أوحال ؟

هذه كلها تساؤلات لاتجيب عليها الرؤية الفكرية للمسرحية ، فإذا أضفنا إليها الملاحظات الكثيرة التى يمكن أخذها على المعالجة الفنية ، والتى من قبيل العلاقات

الكثيرة غير المبررة كعلاقة « **عزيزة** » بعم « **فرج الله** » التى قالت عنه أنه ليس أباها ، وكعلاقة « **حسين** » بالأستاذ « **طنطاوى** » دون أية مقدمات ، ثم علاقة « **طنطاوى** » « **بعزيزة** » دون أية مبررات ، والتى من قبيل المواقف الكثيرة غير المقنعة كاختفاء « **عزيزة** » فجأة من حياة « **حسين** » وظهورها فجأة وسط كواليس المسرح ، وعودتها فجأة إلى الشادر الشعبى ، وكتمسك « **طنطاوى** » مدير الفرقة « **بسهير فتحى** » برغم علمه بأنها مطربة فاشلة ، ثم تمسكه « **بعزيزة** » واستثمارها فى الأغانى الخلفية برغم علمه بأنها مطربة ممتازة ثم تخليه عن الأولى وعرضه الزواج على الثانية برغم علمه بما بينها وبين « **حسين** » من علاقة ، والتى من قبيل المشاهد المحشورة حشرًا فى المسرحية ، كمشهد المحرر الصحفى التافه الذى يأخذ حديثًا صحفيًا أكثر تفاهة من المطربة « **سهير فتحى** » ، وكمشهد النقاد والمشجعين الفنيين الذين يلتفون بسذاجة حول « **عزيزة** » .

أقول إننا إذا أضفنا هذه الملاحظات الكثيرة على المعالجة الفنية ، إلى التساؤلات الكثيرة عن الرؤية الفكرية ، أدركنا مدى المسخ والتشويه الذى لحق بهذه الأسطورة اليونانية الجميلة ، ومعالجتها المسرحية الأكثر جمالا ، وأدركنا أيضًا مدى الخلط والتخبط الذى وقع فيه من قام بإعداد هذه المسرحية .

ويجىء الإخراج المسرحى ليحاول أن يجعل من الحبة قبة كما يقولون ، أو من الفسيخ شربات ، فالمخرج « **حسن عبد السلام** » ، يحاول جاهدًا أن يبتعد عن إخراجه الرائع لمسرحية « **سيدتى الجميلة** » المأخوذة بدورها عن نفس المعالجة المسرحية للأسطورة اليونانية القديمة ، فى الوقت الذى يحاول فيه أن يخلع على هذه المسرحية الجديدة طابع الفولكلور الشعبى . ويبدو أن « **سيدتى الجميلة** » أصبحت عقدة المخرج « **حسن عبد السلام** » ، مهما حاول الابتعاد عنها فى هذه المسرحية ،

وصحيح أنه وفق فى خلع طابع الفولكلور الشعبى على الفصل الأول كله ، حيث جو الشادر والمولد والغوازى ، وحيث المهرج المسكين الذى يقوم بدور الراوى والمعلق على الأحداث ، وحيث ألوان الشادر الشعبية سواء فى الأعلام ، أو فى الكراسى ، أو فى الخيمة ، ممتزجة بأنغام موسيقى حسب الله .. صحيح هذا كله ، ولكن الصحيح بعد ذلك أن الفصلين الأخيرين سقطا فى يدى « حسن عبد السلام » حيث الكوميديا الرخيصة فى الفصل الثانى . كوميديا الاختفاء فى الدولاب وفى المطبخ وتحت السرير ، وحيث المشاهد الهزيلة فى الفصل الثالث .. مشاهد المشجعين الفنيين والمحررين الصحفيين ، وحيث الحركة الكثيرة غير المبررة فى كلا الفصلين ، فضلا عن ضعف النهاية وفتورها فى الفصل الثانى ، وعدم الإحساس بنهاية الفصل الثالث ، برغم أنه نهاية المسرحية .

فإذا أضفنا إلى هذا ، استخدام المخرج للأغانى المسجلة « البلاى باك » بدلا من الأداء الحى فوق المسرح ، لوجدنا أنفسنا أمام هذا السؤال .. إذن ماجدوى الاستعانة بمطربة كبيرة من طراز « **هدى سلطان** » ؟ .

وهذا السؤال يقودنا إلى الكلام عن الأغانى والموسيقى . الأغانى التى وضع كلماتها « **عبد الوهاب محمد** » ، والموسيقى التى صاغ ألحانها « **حلمى بكر** » ، وكلها كانت دون المستوى . كانت الأغانى أى كلام ، وكانت الموسيقى أى ألحان ، والاستثناء الوحيد هنا هو أغنية (ياخسارة) التى تميزت بكلماتها وامتازت بتلحينها ، وإن كنت لا أدرى كيف يسمح هذان الاسمان لنفسيهما بالهبوط إلى هذا المستوى فى باقى الأغانى والألحان ؟

كذلك لاأدرى كيف يسمح الديكورست الموهوب « **مجدى رزق** » لنفسه بالهبوط دون مستواه ؟ إنه فيما عدا ديكور الفصل الأول ، كان الديكور فى الفصلين

الأخيرين .. أى خطوط ، وأى ألوان .. لا جمال تشكيلى ولا إحساس كوميدى ولا وظيفة مسرحية على الإطلاق .

يبقى أخيرًا الأداء التمثيلى الذى تقف على قمته الفنانة « **هدى سلطان** » ، والفنان « **كمال الشناوى** » ، يقفان على قمته بشهرتهما العريضة ، وخبرتهما الطويلة ، وإحساسهما العميق بفن الأداء التمثيلى ، كانا أهم ما فى العرض كله ، موهبة فى الحضور ، سرعة فى البديهة ، تمكن فى الأداء ، قدرة على التجاوب مع الجمهور ، وأكاد أقول إن نزولهما من على شاشة السينما إلى خشبة المسرح ، وإن كان كسبًا للمسرح فإنه ليس كسبًا لهما ، لأن قدراتهما الأكبر وممكناتهما الأكثر ، لم تستغل الاستغلال المسرحى الكافى حتى الآن .

أما الممثل « **نبيل بدر** » فإن موهبته الكوميدية لاشك فيها ، ولاشك أيضًا فى تميز حضوره المسرحى وسط شباب الكوميديا المصرية ، ولكن الذى يخشى عليه هو جموده على لوازم كوميدية بعينها ، ووقوفه عند حركات أدائية ثابتة ، وهذا من شأنه أن يحصره فى إطار « **الكاركتر** » أو النمط الكوميدى ، دون أن يعبر به إلى آفاق الشخصية الكوميدية . وأما الممثلة الناشئة « **سعاد نصر** » فقد أخذت فرصة أكبر من حجمها بكثير ، فبدت هزيلة ونحيلة داخل ثوب دورها الفضفاض ، فلم تفهم الدور ولم تتفهمه .. ولم تتمكن من ملء فراغه ، ولا أدرى لماذا لجأت فى كثير من المشاهد إلى تقليد الممثلة الكبيرة « **ماجدة** » .. على هذا النحو الرخيص الساذج ، الذى أساء إليها أكثر مما أساء إلى الممثلة الكبيرة ؟

عمومًا ليست مسرحية « **آه من حلاوتها** » سوى سقطة جديد من سقطات « **مسرح الريحانى** » ، سقطة أضاعت « **بيجماليون** » العظيم فى سوق الحلاوة ، كما أضاعت اسم « **الريحانى** » فى تخبط البحث عن اتجاه ، فإلى متى سنظل نقول « **آه** » .. من « **مسرح الريحانى** » ؟ ..