ميرامار
نجيب محفوظ .. وسرور

الظاهرة التى بدأت تطفو فوق خشبة مسرحنا المصرى بشكل يدعو إلى الرصد والتسجيل ، فضلاً عن النقد والتقييم ، هى ظاهرة الاقتباس تارة ، والإعداد تارة أخرى ، والتمصير تارة أخيرة ، فعلى خشبة المسرح حتى الآن أكثر من مسرحية من هذا النوع ، فى « المسرح الكوميدى » مسرحية (**الصعلوكة**) المقتبسة عن مسرحية الكاتب الفرنسى « **مارسيل متوا** » ، وفى مسرح الفنانين المتحدين مسرحية (**سيدتى الجميلة**) الممصرة عن مسرحية الكاتب الإنجليزى « **برنارد شو** » وفى المسرح الحر مسرحية (**ميرامار**) المعدة عن رواية كاتبنا الكبير « نجيب محفوظ » .

وفى الطريق إلى المسرح ، مسرحيات أخرى مماثلة ، فنحن نسمع عن تمصير مسرحية (**طبيخ الملائكة**) لتلألؤ أضواء المسرح ، وعن اقتباس مسرحية : (**قهوة وكافيار**) للمسرح الكوميدى ، وعن إعداد مسرحية (**السكرية**) للمسرح الحر ، وأخشى أن تكون فى ضمائر المقتبسين والمعدين والممصرين مسرحيات أخرى وليست أخيرة .

فهذه الظاهرة مهما كانت ظروفها ومبرراتها ، هى ظاهرة مرضية تصيب المسرح بخسائر أقل ما توصف به أنها خسائر فادحة ، لأنها لا تقف عند مجرد إغلاق الطريق

فى وجه الكتابات المصرية الوليدة ، ولكنها تتعدى ذلك إلى طعن التأليف الإبداعى فى المسرح طعنات قاتلة .. إذ تنقل الفكر والصياغة المصريين ، من حركتهما الطبيعية فى النمو والتطور والتعبير عن واقعنا الاجتماعى ، إلى حركة أخرى غير طبيعية تقوم على الاختيار الشخصى البحت ، والمزاج الفردى الخالص ، فتفرق معها المسرح فى هوة التناقضات الشخصية ، وتفقده الوعى بالهدف ، والوعى بالاتجاه .

وربما كانت هذه الظاهرة معبرة عن الاحتياجات الملحة التى فرضها واقعنا المسرحى فى مرحلة بعينها من مراحل تطوره ، وأعنى بها المرحلة التى كان المسرح فيها يمضى فى اتجاه معكوس ، يبدأ بالبحث عن الجمهور وينتهى بالبحث عن المؤلف ، ولذلك كان مضطراً إلى تقديم مختلف الأطباق لمختلف الأذواق ، أما وقد قطع المسرح شوطاً طويلاً فى مسيرته الصاعدة نحو استيعاب تجربتنا المصرية ، والتعرف على ملامحنا المسرحية ، فلم يعد هناك بالتالى ما يبرر التنكر للمؤلف المسرحى المصرى ، والعودة إلى الوراء ، إلى حيث الاقتباس والتمصير والإعداد .

وإذا كانت هذه الظاهرة قد بدأت تتفشى فى مسارحنا بوجه عام ، فيبدو أنها ستكون أكثر تفشيا فى المسرح الحر ، الذى يعود إلى نشاطه فى هذا الموسم بعد انقطاع دام عدة سنوات ، ونحن لا ننسى الدور الطليعى الذى قام به المسرح الحر فى بلورة الفكرة المسرحية ، وخلق الوعى بالمسرح ، منذ دعا فى أوائل الخمسينيات (**إلى واقعية حديثة صادقة تعبر عن الكيان الاجتماعى**) ، ومن هنا كان لجوؤه إلى الاقتباس عن الرواية المصرية ، وروايات « **نجيب محفوظ** » بالذات ، حيث كان التأليف الروائى أكثر نضجاً وأقوى تعبيراً عن واقعنا الاجتماعى ، ولكن المسرح الحر إذ يعود فى أواخر الستينيات بنفس المنطق القديم ، إنما يقع فى تناقض خطير ، إذ

يتنكر لمنطق التطور وحركة التاريخ ، ناسياً أن جماهير مسرحنا قد استطاعت أن تستوعب التجربة الاجتماعية مضموناً ، وأن تتجاوز مسرح العبث شكلاً ، وأن تخلق كاتبها المسرحى على الأصالة .

وليس أدل على ذلك من مسرحية (**ميرامار**) التى اقتبسها « **نجيب سرور** » عن رواية « **نجيب محفوظ** » ، والتى قدمها المسرح الحر ، فهنا عمل يقوم على تجاهل طبيعة العلاقة بين الأشكال الفنية ، من حيث اختلاف النسيج الروائى عن النسيج المسرحى ، فالعمل المسرحى بطبيعته ومهما تعددت مذاهبه ، يقوم على تكثيف (الحدث) المسرحى فى بؤرة المكان ، على خلاف العمل الروائى الذى هو بطبيعته سرد (للثيمة) الروائية على امتداد الزمان . كذلك لابد للحدث المسرحى من احتوائه على صراع يتطور حتى يصل إلى الذروة ، بخلاف (الثيمة) الروائية التى قد تحتوى على راوية واحد لها أو أكثر من راوية ، وتأسيساً على هاتين القاعدتين لا تصبح رواية (**ميرامار**) بالرواية القابلة للاقتباس المسرحى ، إذا سلمنا أصلاً بمشروعية الاقتباس .

فهنا رواية تقوم على تعدد وجهات النظر فى رواية (ثيمة) واحدة ، وهو تعدد لا يحتوى على اختلاف وجهات النظر ، بمقدار ما يحتوى على تكاملها وتكميلها كل من ناحيته . فبطلة الرواية «زهرة» فتاة قروية غير ساذجة ، تهجر أرضها وأهلها وتهرب إلى الإسكندرية ، حيث بنسيون (**ميرامار**) الذى تمتلكه عجوز يونانية اسمها « ماريانا » ، كانت الفتاة تزورها هى ووالدها لبيع بعض منتجات القرية ، وهى إذ تهرب من القرية بعد وفاة والدها ومحاولة جدها أن يزوجها من عجوز طاعن فى السن ، إنما تقع فى البنسيون فريسة لأطماع أكثر من شاب كل منهم فى مقتبل العمر ، أحدهم هو « حسنى علام » ، الفتى الإقطاعى الذى لم يتبق له سوى مائة

فدان ، جاء إلى الإسكندرية ليستثمرها فى مشروع تجارى ، والآخر هو « منصور باهى » الشاب المثقف ، الذى ترك وراءه فى القاهرة قصة حب شائكة ، وجاء ليعمل بإذاعة الإسكندرية ، أما الأخير فهو « سرحان البحيرى » ، الانتهازى الذكى ، الذى يرتدى قناع الثورة والاشتراكية ليحقق طموحاته (البورجوازية) .

وكل من هؤلاء يجد فى الفتاة شيئًا يحاول أن يشتريه ، « حسنى علام » يجد فيها تعويضاً عن قريبته التى رفضته لعدم ثقافته ، فحاول أن يشتريها بالمال ، « منصور باهى » يجد فيها تعويضاً عن الفتاة التى تخلى عنها ، فيحاول أن يشتريها بالعطف ، أما « سرحان البحيرى » فهو الذى يوقعها فى حبائله ، لأنه لا يغريها بالعطف ولا بالمال ، وإنما بالحب .

ولكنه انتهازى حقير ، لا يطيق فكرة الزواج من فتاة لا ترفعه درجة بعلمها أو بعائلتها ، لذلك يتخلى عنها ويتجه إلى « المُدَرِّسة » التى حاولت الفتاة أن تتعلم على يديها القراءة والكتابة ، وتتشابك خيوط الأحداث وتتداخل عندما يرفض « سرحان البحيرى » الزواج من « زهرة » ، وترفض « زهرة » بدورها الزواج من « منصور باهى » ، ويحاول « منصور » أن يقتل « سرحان » ، ليقتل فيه روح الغدر والخيانة ، ولكن « سرحان » يكون قد سبقه إلى قتل نفسه عندما تنكشف جريمته فى سرقة غزل الشركة التى يعمل وكيلاً لحساباتها . وينفض البنسيون حين يرحل الجميع كل إلى حاله ، بما فى ذلك « عامر وجدى » الصحفى القديم ، الذى يراقب الأحداث بحب ولكن بمرارة ، « وطلبة مرزوق » السياسى والاقطاعى السابق ، الذى وضعت أمواله تحت الحراسة ، والذى يراقب الأحداث بمرارة ولكن بلا حب . يرحل الجميع كل إلى حاله ، وتعود « زهرة » إلى وحدتها وحريتها ، وعلى وجهها السؤال الكبير .. إلى أين ؟ .

تلك هى خطوط العرض فى رواية (ميرامار) «لنجيب محفوظ» ، فكيف ترجمها «نجيب سرور» إلى لغة المسرح ؟ .

الواقع أن «نجيب سرور» أخذ الاقتباس على أنه نقل حرفى للرواية ، بكل ما فيها من جزئيات وتفصيلات ، فجاء العمل أقرب إلى المسرحية الروائية منه إلى الرواية المسرحية ، وكأنه (دلق) للرواية فوق خشبة المسرح ، وذلك بدلاً من أن يصدر فى عملية الاقتباس عن رؤية درامية محددة ، تقوم أصلاً على الرواية ، ولكنها تجىء بعد ذلك مستوفاة لكافة شروط العمل المسرحى ، وبدلاً من أن يقع على البؤرة المحورية التى تدور حولها أحداث المسرحية وشخصياتها ، فيفجرها ويطورها حتى يصل بها إلى الذروة . فالمفروض فى الاقتباس ألا يكون نقلاً حرفيًا للنص ، ولكنه رؤية جديدة له ، وصحيح أن « نجيب سرور » كان موفقاً فى طريقة تقديم المسرحية حيث الشخصيات جميعاً تتسابق على رواية القصة ، لأن كلاً منهم يرى فيها قصته هو قبل أن تكون قصة أحد غيره ، وهى طريقة تذكرنا بشخصيات « بيراندللو » الست التى تبحث عن مؤلف ، غير أن « نجيب سرور » سرعان ما ينحى الشخصيات جميعاً ليستبقى منها شخصية واحدة هى « عامر وجدى » ، أو الراوى الذى يقص الأحداث ويعلق عليها على نحو ما نجد فى المسرح الملحمى عند « بريخت » .

أقول : إن « نجيب سرور » بمقدار ما كان موفقاً فى الطريقة التى استهل بها المسرحية ، كان أقل توفيقاً فى النهاية التى اختارها للمسرحية ، فهى نهاية غريبة مفتعلة تدعو إلى العجب لا إلى الإعجاب ، إذ تقف « زهرة » وحيدة على المسرح ، تسأل إلى أين ؟ فترد عليها شخصيات المسرحية التى كانت قد غادرت المسرح ، لتتناثر فى الصالة ، ثم تعود لتعتلى المسرح من جديد وتحيى الجمهور .

وربما كان « نجيب سرور » المخرج أكثر نجاحاً من « نجيب سرور » المقتبس ، فقد وفق إلى حد كبير فى إدارة الحركة وإدارة الحوار ، (فالثيمة) الأساسية برغم تمزقها وتشتتها ، فإنها مجسدة فى خطوط بيانية متنوعة نلتقطها من حركة الشخصيات ، والحوار برغم التصاقه بلغة « نجيب محفوظ » الفصحى ، فإنه قادر على استنبات الشخصيات ، والتعبير عنها ، بالصمت والهمس والصراخ ، وعلى الرغم من روح المونولوج الغالبة على النص .. أصلاً واقتباساً ، فقد استطاع المخرج أن يوفر للعرض عنصر الصراع أو الحركة العضوية .. الداخلية والخارجية ؛ كذلك كان تقسيم المسرح إلى مستويين عن طريق ستارة تهبط من حين لآخر ، ناجحاً فى الفصل بين ما يدور داخل البنسيون وبين ما يحدث خارجه ، وبالتالى فى التعبير عن داخل الشخصية وخارجها فى وقت واحد . ولولا كثرة الشخصيات التى تعلق على الأحداث من خارج الموقف .. « ماريانا » تارة ، « وعامر وجدى » تارة أخرى ، « وطلبة مرزوق » ، تارة أخيرة ، ولولا الخلط بين واقعية الأحداث والشخصيات ، وبين تعبيرية الأداء الحركى والصوتى فى بعض الأحيان ، ولولا تمزيق وحدة المكان بين البنسيون والكازينو والبار بلا أدنى مبرر ، لكان الإخراج فى عمومه أكثر تكاملاً .

والواقع أن الديكور مسئول إلى حد كبير عن إحداث هذا الخلط ، فعلى الرغم من أن الفنان التشكيلى « عبد الله العيوطى » ، قد استطاع أن يحيط الفكرة والعرض بإطار بارع من الفن التعبيرى الحديث ، وعلى الرغم من جمالية وحدات الديكور الأساسية ، وقدرتها على رسم الجو والتعبير عن داخل الشخصيات – إذ تعطى الإحساس بتداعى البنيان الاجتماعى لدى هؤلاء الأشخاص ، فضلاً عن وقوفهم بين الأنقاض وتحت الأطلال ، وكأنهم هم أنفسهم أنقاض مجتمع وأطلال حياة –

على الرغم من هذا كله ، فقد كان الديكور من الناحية الوظيفية لا الجمالية ، متنافراً مع الإطار الواقعى العام الذى تتحرك فيه أحداث وأشخاص المسرحية .

وباستثناء « **على الغندور** » فى دور « طلبة مرزوق » ، و « **ابراهيم سكر** » فى دور « عامر وجدى » ، و « **كمال ياسين** » فى دور « سرحان البحيرى » ، كان هناك سوء واضح فى توزيع الأدوار الرئيسية ، ولو حلت « **سميرة محسن** » محل « **كريمة مختار** » فى دور « زهرة » ، « **ونجيب سرور** » نفسه محل « أحمد مرعى » فى دور « منصور باهى » ، لتغير الوضع كثيراً بالنسبة لتطابق الأدوار . « فكريمة مختار » من الناحية التشكيلية فوق المسرح ، ليست هى « زهرة » كما وصفها « **نجيب محفوظ** » .. فتاة شهية رائعة الجمال يشتهيها كل الشبان ، كما أن الأداء الخائف المذعور لدور « زهرة » ، لا يتفق مع درجة الوعى والثقة والخبرة بالحياة التى خلعها الكاتب على هذه الشخصية . كذلك لم يكن « **أحمد مرعى** » مقنعاً فى دوره ، دور المثقف الواعى المهموم بقضية أكبر مما يحتملها شبابه ، لأنها قضية قلبه فى صراعه مع ضميره ، كان أداؤه متفاوتاً بين العصبية والتهور ، وبين البلادة والخمول ، وكلاهما مما لا تحتمله طبيعة الدور ، إن « **أحمد مرعى** » موهبة بلا شك ، ولكن ينقصه الكثير من الوعى بفن الأداء لدى الممثل . وعلى الوجه الآخر من هذا الدور ، نجد « **على الغندور** » الممثل البارع الذى حمل عبء تجسيد دور السياسى والاقطاعى السابق ، فأداه بأستاذية كاملة ، تتجلى فيها مهارة الايقاع الحركى ، وبراعة التنويع الصوتى ، والتعايش الواعى داخل الدور ، لقد استطاع « على الغندور » أن يجعل من دوره درساً فى فن الأداء التمثيلى . كذلك كان « **إبراهيم سكر** » موفقاً هو الآخر فى دور « عامر وجدى » الصحفى القديم الذى يراقب الأحداث ويعلق عليها بمرارة ، ولكن بحب ، فمن خلال ما يتمتع به من خاصية الحضور فوق المسرح ،

إلى جانب خبرته العلمية والعملية بفن الأداء التمثيلى ، استطاع أن يشكل ثقلاً حقيقيًّا فى حفظ التوازن التمثيلى ..

كلمة أخيرة أهمس بها فى أذن كل من «**سميرة محسن**» و«**كمال ياسين**» ، لو نسيت « سميرة » فتنتها ، وتذكرت موهبتها ، لتحولت من فتاة جذابة تجيد عرض الأزياء ، إلى ممثلة موهوبة تتقن أداء الدور ، ولو خلع «كمال» قبعة الأستاذية ، ودخل تحت جلد الدور بعفوية الممثل لا بعلمانية المخرج ، لكان أكثر اقترابًا من وجدان الجمهور .