الحب الضائع
بين النور والظلام

وطأة الماضى على الحاضر ، أنين الذكرى ونداء المستقبل ، الذات الضائعة بين القديم والجديد ، النور الذى يخبو فى مواجهة الظلام ، هذه جميعاً هى الخيوط الرئيسية التى غزل منها « **رشاد رشدى** » مسرحيته الجديدة (**نور الظلام**) ، والبؤرة الدرامية التى تتجمع عندها هذه الخيوط ، هى تلك التى عبرت عنها إحدى شخصيات المسرحية بقولها وهى تحاور شخصية أخرى :

دولت : بتقول الناس فى الرواية اللى بتكتبها بيكلموا مع نفسهم أكثر ما بيكلموا مع غيرهم .

سليم : أيوه

دولت : غريبة .. يعنى كلهم مجانين زى « شهاب » .

سليم : « شهاب » مش مجنون .. « شهاب » زى أى واحد فينا .. الفرق بينا وبينه أنه بيبحث عن نفسه . أما احنا فبنهرب من أنفسنا . إنه شجاع وإننا جبنا ..

وأما « شهاب » هذا ، الذى هو فى المسرحية بمثابة المحرك الذى لا يتحرك ، وهو إذا ما تحرك فإنما تجىء حركته إلى الوراء ، لأنه يرتد إلى قيعان ذاته ، بحثًا عن

هذه الذات . فيقول وهو واقف أمام المرآة :

« رجليك تعبت من المشى .

سنة بعد سنة

جاى منين ، ورايح فين ؟

أنا مين وبسأل ليه ؟

قوللى أنت قبله تبقى مين ؟

أنا ؟

إنت بتقول ؟

لا .. مش معقول ... »

ولا يستطيع « شهاب » أن يواجه نفسه فى المرآة ، فيغطى وجهه ، ويظل « شهاب » يبحث عن « شهاب » ، أو بالأحرى تستمر رحلة شهاب فى بحثه عن ذاته الحقيقية ، كل هذا والمؤلف حريص على إبراز العلاقةبين ما يقوله « شهاب » وبين ما يحدث على مستوى الشخصيات الأخرى ، إنه ليس المجنون الذى يهذى ، إنه إنسان يبحث عن ذاته بطريقة لا تلتزم بمنطق الواقع ، ولا بالتتابع المنطقى بين الكلمات ، وكلما لاحت له ذاته سرعان ما تختفى ، فيعود يبحث عنها من جديد ، أجل ، إنه التجسيد الحى لعبارة المؤلف : **« كلما لاح النور ابتلعه الظلام »** .

ومن هذه البؤرة الدرامية تنطلق شخصيات المسرحية فى مونولوجات دائرية تطول أو تقصر ، ولكنها فى النهاية تعبر عن طبيعتها ، وتكشف عن أزمتها ، وتصور مدى ما وصلت إليه من فشل فى تحقيق ذاتها عن طريق الحب .

وهذه الشخصيات جميعاً تنويعات على نفس الموضوع .. إخفاق الذات فى تحقيق وجودها عن طريق الحب ، وذلك لأنها هاربة من نفسها ، عاجزة عن

مواجهة واقعها ، فالمهندس « فتحى » عاجز عن تحقيق حبه « لنوال » لاستغراقه فى ذكرى « صفاء » .. حبه القديم . إنه يلخص مأساته فى هذه العبارات الجريحة والجارحة ، التى تكشف لا عن فقدان الذات ، بل وعن فقدان الوعى بالذات :

« طول عمرى باهرب من نفسى .. النهاردة مفيش مفر .. ضرورى أعيش معاها لغاية ما أموت .. عذاب الجحيم أهون .. أهون من إنّ الإنسان يعيش مع نفسه وهو خايف منها بيكرهها .. مش عاوز يعيش معاها .. بيتمنى لوكانت مش هى .. لوكان هو مش هو .. لكن يعمل إيه ؟ يعمل إيه .. ضرورى يعيش معاها لغاية ما يموت » .

ورجل الأعمال « عماد » غير قادر على الزواج من « مها » بعد أن تزوج بالفعل من امرأة أخرى . وها هى مها تصرخ صرختها الأليمة فى وجه الحب المزدرى ، حيث ازدواجية الذات العاشقة بين من تحبه ومن تتزوجه ، بين الحب كنزوة عابرة والزواج كعلاقة دائمة ، إنها باختصار الصرخة التى تعبر عن ثنائية النور والظلام :

« أبداً أى واحدة فينا زى أى واحدة بتحب وتعيش بالنور مرة ، اثنين ، أكثر ، لكن فى كل مرة هو نفس النور .. نور الظلام .. لأن اللى بتحبه وبيتهيأ لها إنه بيحبها هو فى الحقيقة بيحتقرها .. والنتيجة إنه ما يتجوزهاش .. يجوز واحدة ثانية .. ما بتحبوش ما تعرفوش .. واحدة بتاعة راجل تانى مارضيش يجوزها عشان حبته .. مش دا اللى بيحصل ؟ بتجوزوا ستات غيركم ، وتسيبوا ستاتكم لغيركم يجوزوهم ، وتسموا دا جواز » .

« وخيرية » تعتقد أنها إذا طلقت من زوجها الذى لا تحبه ، حققت ذاتها واستردت حياتها الضائعة ، ولكنها بعد الطلاق تفقد ذاتها ولا تجد الحب . وعبثاً تحاول أن تستبدل عاطفة الحب بعاطفة الأمومة ، لأن صورة الحب الأمثل التى

تحطمت بين يديها ، سرعان ما تتراءى لها فى علاقة ابنتها بالرجل الذى أحبته ، بمعنى أن الابنة تصبح تكراراً للأم ، وهذا ما عبرت عنه « خيرية » تعبيراً أليماً متخاذلاً :

« دا من لطف ربنا إنه خلانى أعيش حياتى من أول وجديد فيكى ، أعيشها يوم بيوم وسنة بسنة .. أنا من غيرك ما اعرفش كنت اعمل إيه ؟ .. حياتى كان يبقى شكلها إيه ؟ من غير أمل .. ومن غير مستقبل .. طول السنين اللى فاتوا دول من يوم خطوبتك لفتحى وأنا حاطة إيدى على قلبى ، خايفة لاحسن يكون المصير هو نفس المصير ، وأقول يا ربى نبقى عملنا إيه لوكان حيحصل للبنت نفس اللى حصل لأمها ؟ » .

« ودولت » المعجبة بالكاتب الروائى « سليم » تتصور أنها تستطيع أن تكون بطلته فى الواقع ، ولكنها تظل مخطوط رواية لا ترى النور لضياعها فى الظلام . إنها ذات ضائعة ، تبحث عن ذات أخرى مثلها ضائعة ، ومن ضياع الذوات تتولد العدمية وتبزغ اللاشيئية وينبلج السراب ، وهذا ما عبر عنه « سليم » بقوله :

– فى رواية من رواياتى راجل عنده خمسين سنة بيصبغ شعره ، صديق له بيسأله :

– لماذا تصبغ شعرك ؟

« لكى أخفى عمرى .

– ولماذا تريد أن تخفى عمرك ؟

« لأنى لم أحقق شيئاً .

– ولماذا لم تحقق شيئاً ؟

« لأن لا شىء يتحقق ..

أما « عواطف » فهى الشخصية الغارقة فى حب ذاتها ، غير القادرة على الخروج من سجن الذات إلى آفاق الحب الخارجى . ولقد وصلت فى معاناتها إلى الذروة ، التى باتت معها تحس بالاختناق الحقيق ، وتشعر بانصهار الذات فى بوتقة الزمن ، وكأنما معاناتها هى معاناة كل إنسان يعيش فى ظلام السجن ، ويتطلع إلى نور الحياة إنها تقول وفى نبراتها ألم حزين :

« .. هو فين الباب .. فين ؟ أنا عاوزة أخرج من هنا (تتحسس طريقها) ما فيش باب .. حيطان بس حيطان (تدق فى الهواء بيديها وكأنها تدق على الباب) يا للى بره .. يا للى بره .. ولاحد سامعنى ، ولا حد حاسس بىَّ ، (تتحسس طريقها) أنا مش شايفة حاجة خالص .. الدنيا ضلمة (بذعر) ضلمة .. ومافيش هوا .. أنا حاتخنق حاموت (تسعل وتجرى مذعورة وهى تتحسس طريقها إلى الخارج منادية بصوت عالٍ) .. هوا .. نور .. نور .. نور ..

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى يجىء «شهاب»، صوت الحاضر الذى يئن تحت وطأة الماضى ، صوت كل ضمير لا صوت له ، صوت النور الذى يسعى فى دياجير الظلام . إنه الشخصية الأثيرة لدى الدكتور « **رشاد رشدى** » فهو « أبو العيون » فى (**رحلة خارج السور**) ، وهو « زوال » فى (**خيال الظل**) ، وهو « المجذوب » فى (**اتفرج يا سلام**) ، وهو « شاكر بك » فى مسرحية (**حلاوة زمان**) . وهو « حاكين الحكيم » الذى لا عمر له فى مسرحية (**حبيبتى شامينا**) .

هذه الشخصيات المليئة بالتناقضات ، اختار لها المؤلف وسطًا رمزيًّا بكليته هو اللوكاندة ذات الجناحين ، اللوكاندة القديمة واللوكاندة الجديدة ، والتى ينيرها موتور كهربى واحد ، ولكنه غير قادر على أن يمدهما معاً بالنور ، فينقطع التيار من حين لآخر لكى يحل الظلام . والمسرحية بلا حدث ينمو ويتطور حتى يصل إلى

الذروة ، لأنها تعتمد على الحوار الذى يغلب عليه طابع المونولوج ، فنحن لا نرى ما يحدث على المسرح ، ولكننا نعرفه من خلال الحوار ، وتتطور الحوادث أيضاً من خلال الحوار ، ولا تكاد توجد سوى حادثة واحدة نعرفها عن طريق التليفون هى اكتشاف « مها » لحقيقة « عماد » .

وإذا كان المؤلف قد غزل نسيج مسرحيته من حوار الشخصيات ، فقد اعتمد فى بناء المسرحية على مقومات الشكل الكيفى .. على المقابلة والمفارقة أو التشابه والاختلاف ، فالوحدة المؤلفة من « فتحى ، ونوال » وبينهما « صفاء » ، تتشابه مع الوحدة المؤلفة من « عماد ، ومها » وبينهما « نبيلة » ، برغم وجود الاختلاف بين الوحدتين ، والوحدة المؤلفة من « خيرية » وزوجها فاضل تختلف عن الوحدة المؤلفة من دولت وصديقها سالم رغم وجود التشابه بين الوحدتين . أما « عواطف » فى علاقتها الواهية « ببهاء » فتشبه « شهاب » فى علاقته الوهمية « ببهية » برغم الاختلاف النوعى بين العلاقتين .

وهكذا يصبح الظل ملازماً لكل أشواق الشخصيات ، فلا تكاد تفتح أذرعها على أشواق الحب حتى ينتشر ظلها على الحائط كصليب أبدى ، ولا تكاد تمس سقف السعادة حتى يتمزق السقف فى أيديها وكأنه قماش من نسيج العنكبوت . وما أشبه شخصيات « **رشاد رشدى** » بقطعة الجليد التى قال عنها « **أوستروفسكى** » عندما مستها أشعة الشمس فى مستهل الربيع : (إنها تحب .. وتذوب ، ولكنها لا تستطيع أن تحب وأن توجد معاً ، لأنه لابد من الاختيار بين أمرين ، وجود بدون حب ، وهذا هو الشتاء القارس الفظيع ، أو حب بدون وجود ، وذلك هو الموت فى مطلع الربيع » .

تلك هى المعادلة المركبة التى يغزل منها « **رشاد رشدى** » خيوط مسرحيته (**نور**

الظلام) والمسرحية من اسمها تكشف عن هذا التركيب فى هذه الثنائية المزدوجة ، أو هذا الازدواج الثنائى ، إنه يستخدم كل شىء لكى يخدم الثيمة الأساسية فى المسرحية ، والمسرحية من أولها إلى آخرها تنويعات على هذه الثيمة الأساسية ، وكأنها (اللاتيموتيف) أو اللحن الدال فى العمل السيمفونى .

خذ مثلاً شخصية ثانوية مثل شخصية « سعاد » ، التى هى فى المسرحية مجرد صديقة « لمها » . فنحن لا نراها إلا مرة أو مرتين على امتداد المسرحية ، إنها تعبير عن الجزء وكيف يجىء فى خدمة الكل ، تأكيداً للفن التركيبى عند « رشاد رشدى » ، فهى عندما تكشف عن حياتها الزوجية ، التى هى حياة بلا حب ، إنما تصدر حكماً مسبقاً على حياة « مها » الزوجية ، التى سوف تكون هى الأخرى حياة زوجية بلا حب ، لأن الحب لا ينتهى بالزواج ، والزواج عادة ما يكون بدون حب .

وهذه المعادلة الصعبة المركبة عند « **رشاد رشدى** » ، هى التى تعطى قيمة لتساؤل الفنان فى المسرحية ، عندما يقول :

« لماذا كان أمسنا هو يومنا ، ويومنا هو غدنا ؟ » .

وهذا هو السؤال الذى عرفت بحق كيف تجسده مسرحية (**نور الظلام**) .

ومهما يكن من تقييم لهذه المسرحية فهى ارتداد بمسرح « **رشادرشدى** » إلى مرحلته الأولى ، تلك التى أسميناها (بدراما) الصورة (**رحلة خارج السور** ، **خيال الظل ، حلاوة زمان**) ، حيث كان الكاتب يهتم بالجمالية الدرامية أكثر من اهتمامه بالفكرية الدرامية ، وهى التى تضمنتها مرحلته الأخيرة (**افرج يا سلام** ، **بلدى يا بلدى** ، **حبيبتى شامينا**) . ناهيك عن مسرحيتيه الأوليين .. (**الفراشة** ، **ولعبة الحب**) ، اللتين كانتا بمثابة التعبير عن دراما الذات قبل أن ينتقل عبرهما الكاتب إلى التعبير عن دراما الموضوع ، سواء كان هذا الموضوع هو ذوات الآخرين ، أو

الذات الكلية العامة ، الشعب أو الوطن أو الحرية . وما كان أروع الاتجاه الأخير الذى شقه الكاتب ، محتضناً فيه تاريخ شعبنا ، معانقاً فيه قضايا فكرنا ، متخذاً فيه موقفاً إلى جوار جماهيرنا الكادحة من أجل التحرر والتحرير .

والكلام عن النص يقودنا إلى الكلام عن العرض ، لنلتقى بالمخرج « **كمال ياسين** » الذى بذل مجهوداً واضحاً فى تجسيد النص فوق المسرح ، محافظاً على كل ما جاء فيه من حوار وشخصيات بل وتعليمات . مدركاً للطقس الرمزى الذى أدار فيه الكاتب حواره ، واعياً بالحركة النفسية التى كشف من خلالها عن طبيعة الشخصيات . وقد عرف كيف يتنقل بين الرمز والواقع عبر المونولوجات والأحلام ، ولكن بطء إيقاعه من ناحية ، ورتابة حركته من ناحية أخرى ، أصابا العرض بالإملال والإطالة .

وبمقدار ما أفاد من الديكور الوافى الذى صممه الفنان « **مجدى رزق** » ، لم يفد ، لا من الموسيقى ولا من الإضاءة ، فالموسيقى خافتة وغير مستغلة ، وبدلا من أن توضع فى خلفية المسرحية نسمعها فى عرض الصالة . أما الإضاءة فباهتة تضىء وتطفئ تبعاً لعنوان المسرحية ، بدلا من أن تستثمر فى إبراز معالم الشخصيات .

وقد نجح المخرج فى توزيع أغلب الأدوار وإن لم ينجح فى توزيع بعضها ، فى طليعة هذه الأدوار الأخيرة دوره هو فى شخصية « عماد » ، لقد كان « **كمال ياسين** » موزعاً بين التمثيل والإخراج ، يؤدى دوره كما لو كان يخرج فوق المسرح ، الأمر الذى لم يمكنه من الإمساك بزمام الدور أداءً وحركة . كذلك لم يكن موفقاً فى اختيار « **كريمة مختار** » لدور « خيرية » ، كانت رتيبة الحركة غير قادرة على استخراج ما فى دورها من آبار درامية هائلة . وبعدهما تجىء « **نادية الشناوى** » فى دور « نوال » لتشكل مركز ضعف حقيقى فى المسرحية ، سواء بعدم قدرتها على تلوين

دورها أو بعدم حضورها فوق المسرح .

أما الأدوار الرئيسية الأخرى فقد وفق المخرج فى توزيعها ، جامعاً فيها بين ثلاثة أجيال من الممثلين ، جيل الريادة الذى تمثل فى عملاق المسرح العربى « **يوسف وهبى** » ، والذى يمثل نهاية المرحلة الكلاسيكية فى الأداء التمثيلى بما تنطوى عليه من تهويل ومغالاة ، وقد كان « **يوسف وهبى** » فى دور « شهاب » برغم ما فيه من ميلودرامية الأداء ، مركز إشعاع حقيقى فى العرض المسرحى .

أما جيل الوسط الذى يمثله كل من « **حمدى غيث** ، **وسناء جميل** » ، فهو جيل المدرسة الحديثة فى الأداء التمثيلى ، الذى يغلب عليه الطابع الواقعى ، وقد كان « **حمدى غيث** » بارزاً فى دور « فتحى » من خلال حضوره المسرحى الفذ ، وقدرته على تلوين صوته وحركته ، وإن لم يكن فى أسعد حالاته التمثيلية بوجه عام ، وذلك على العكس من « **سناء جميل** » التى تألقت فى دور « عواطف » وعرفت كيف تصنع دورها بنفسها ، وكيف تفجر طاقتها التمثيلية ، وكيف تلتقى « بيوسف وهبى » عند الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى .

بعد هذين الجيلين يجىء جيل المعاصرة أو جيل التليفزيون ، الذى تقف فى مقدمته الممثلة الطالعة والمتطلعة . « **مديحة حمدى** » التى برزت فى دور « مها » ، وعرفت كيف تجسده فى خطوط بيانية تتموج صعوداً وهبوطاً مع طبيعة الدور ، هذا فضلا عن حضورها الممتاز والمتميز فوق المسرح ، كذلك كانت « **جيرة عبد المنعم** » فى دور « سعاد » ممثلة واعدة ومبشرة وجديرة حقًّا بفرص أكبر . وأخيراً يجىء « **حسن عابدين** » ممثلا على جانب كبير من التمكن التمثيلى والموهبة الفنية ، وهو ما تجلى فى دور « رضوان » صاحب اللوكاندة القديمة والجديدة ، لوكاندة القلوب المحطة أو لوكاندة نور الظلام .