نجيب الريحاني

من عصر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا

نجيب الريحاني

من عصر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا

د. أحمد سخسوخ

الطبعة الأولى / ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م

حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر

٤ ممر بهلر – قصر النيل – القاهرة

تليفون: ٢٣٩٦٢٤٧٥، فاكس: ٢٣٩٦٢٤٧٦

E–mail: elainpublishing@gmail.com

الهيئة الاستشارية للدار

أ.د. أحمد شوقي

أ. خالد فهمي

أ.د. فتح الله الشيخ

أ.د. فيصل يونس

أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي

المدير العام

د. فاطمة البودي

لوحة الغلاف للفنان: د. نبيل الحلوجى

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠١٨/٢٦٠٩٨

I.S.B.N 978 – 977 – 490 – 535 – 3

نجيب الريحاني

من عصر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا

د. أحمد سخسوخ

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

سخسوخ، أحمد

نجيب الريحانى: من عصر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا/ أحمد سخسوخ.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٩

ص؛ سم.

تدمك: ٣ ٥٣٥ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الممثلون والممثلات المصريون

أ- الريحانى، نجيب الياس، ١٨٨٩ - ١٩٤٩

ب- العنوان

٩٢٧,٩٢

رقم الإيداع / ٢٦٠٩٨ / ٢٠١٨

خير لي أن أقضي نحبي فوق المسرح
من أن أموت على فراشي!

نجيب الريحاني

إهــداء

إلى مــاجي زوجتي

أ. س.

المحتويات

تـوطئـة 11
مقدمــة 23
– نجيب الريحاني... شارلي شابلن مصر والعرب 27
– نجيب الريحاني... وحي باب الشعرية 53
– البداية... الضياع والاحتراف 57
– الكوميديا الهزلية... بداية الطريق 69
– ميلاد كشكش بك 73
– نجيب الريحاني - سيد درويش.. والمسرح الغنائي 81
– نجيب الريحاني.. والأوبريت 85
– عودة إلى الفوضى ونجاح الرحلات والرحيل 87
– الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق 95
– الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره 99
– نجيب الريحاني سينمائيًّا (1) 131
– نجيب الريحاني سينمائيًّا (2) 153

- غزل البنات.. الفيلم الأخير الذي مثله الريحاني ورحل قبل أن يشاهد عرضه 159
- الرحيل أو المشهد الأخير 171
- الكوميديا في عصر الريحاني 199
- إسـماعيل يس زعيم الرعيل الثانـي للكوميديا وحلقة الوصل بين الأجيال المختلفة 247
- ملحق (1): الرعيل الثاني للكوميديا 263
- ملحق (2): الرعيل الثاني للكوميديا 269
- ريحانيات ما بعد الريحاني 273
- عادل خيري وعودة الروح الريحانية 311
- الجيل الرابع للكوميديا 317
- محمد صبحي وعودة الكوميديا الجادة 345
- غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني على مسرح سنبل 351
- المرحلة الانتقالية والمعادلة الصعبة (هنيدي وحلمي) 369
- محمد سعد... والخروج من المعادلة الصعبة 373
- المنتهى... وعصر انسداد شرايين الكوميديا 379

ملف الصور 399

المصادر والمراجع 411

المؤلف في سطور 415

تـوطئـة

إن "الكتـــاب الدَّوار يجمع حوله الكثير مـــن الطحلب[1]"، وهو ما يناقض الاســـتعارة الإنجليزية التي تقـــول: "إن الحجر الدوَّار لا يتجمع عليه طحلب"،

"A Rolling stone gathers no moss"

ويعني بالطحلب هنا، الذيـــن يتجمعون حول الكتاب الدوَّار من الجمهـــور القراء والنقـــاد والأصدقاء وغير ذلـــك ممن يتجمعون ويلتقون حول الكتاب قـــراءةً ونقدًا وانتقادًا وحبًّا وإعجابًا وانحيازًا وغير ذلك مما يدفع الإنسان لاقتناء الكتاب والاحتفاظ به والتعامل معه.

وفي الواقع يذكرني ما أسماه جون أبادوراي بالكتاب الدوَّار الذي يجمع حوله الطحالب بموقف يعود بذاكرتي إلى نحو خمسة

(1) هذا التعبير يعود إلى الكاتب الهندي جون أبادوراي مؤلف كتاب (المستقبل واقعًا ثقافيًّا) الذي صدر عن المركز القومي للترجمة في طبعته الأولى عام 2016 من ترجمة طلعت الشايب.

عشر عامًا، حين صدر كتابي (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل) عن إصدارات مكتبة الأسرة، والذي نفد لدى موزعيه بائعي الجرائد يوم صدوره، وعلى أكثر تقدير في اليوم التالي لصدوره، رغم طباعة عشرين ألف نسخة، وفي قول آخر خمسين ألفًا، هي أعداد مطبوعات مكتبة الأسرة المعلنة آنئذ، وأيًّا كان العدد، فهو عدد ضخم في أيٍّ من الحالتين، حتى أنني ذهبت يوم صدور الكتاب، وفي اليوم التالي إلى كثير من بائعي الجرائد لأحصل على نسخ من الكتاب، فلم أستطع الحصول على العدد المطلوب، بسبب نفادٍ كثير من النسخ لدى بائعي الجرائد.

ويرجع هذا في تقديري إلى عدة عوامل أساسية، أهمها عنوان الكتاب الذي يتضمن اسم نجيب الريحاني بما له من دلالات، وبما يحمله من ذكريات في وجدان القارئ الذي يقتني الكتاب.

نجيب الريحاني هو الاسم المحبب لقلوب الجماهير المصرية والعربية التي تعشقه، وتعشق البسمة والضحكة الراقية التي فجرها ويفجرها في أعماقهم كلما أطل بقسمات وجهه التي يحفظها الناس، كل الناس عن ظهر قلب، وهو من صاغ وجدانهم الشعبي وشَكَّله عبر حياتهم من خلال تاريخه السينمائي الذي تبقى منه، وهو رصيد لم يزد على عُشْر ما قدمه للمسرح الذي كان يعشقه ويعطي له كل وقته وحياته وروحه وإبداعاته، وللأسف لم يسجل له _على خشبة المسرح_ عمل واحد.

ورغم عدم تفضيل الريحاني للعمل في السينما طوال حياته _وهي ما أبقته حيًّا عبر الأجيال في ذاكرة الناس بلحمه وشحمه وتعبيراته وقسمات وجهه وحركاته_ فإنه لم يدرك قيمتها، ولم تصبح محببة بعد إلى قلبه، إلا قبل مماته بأسابيع قليلة حين شاهد بعض مشاهد فيلمه الأخير (غزل البنات).

ويعود السبب الثاني في إقبال الجماهير على شراء الكتاب إلى ثمن الكتاب الذي كان يعادل ثمن بعض الجرائد _آنئذ_ وهو ما يقل الآن عن ثمن الجريدة القومية، حيث كان ثمنه جنيهًا ونصفًا وفي هذه الأثناء صدر لأحد أساتذتي كتاب ضخم، وكالعادة كان يعطيني نسخة إهداء من إصداراته، وفي هذه المرة، حين سألته عن نسختي من كتابه الجديد، طلب مني دفع ثمن النسخة بعد خصم عشرين في المئة من المبلغ _نظرًا لتكلفة الكتاب الكبيرة، وهو منتجه وناشره_ وكان ثمن الكتاب مئة وعشرين جنيهًا، فاشتريته مخصومًا منه نسبة الخصم.

وفي اليوم التالي كان قد صدر كتابي (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل)، وقد جئت له بنسخة منه، وكان ثمن الكتاب مئة وخمسين قرشًا، أعطيته إياه، وقلت له مازحًا: سأبيعك كتابي الجديد بخصم 20%، وبذلك يكون ثمنه جنيهًا واحدًا وعشرين قرشًا فقط لا غير، هنا وعلى الفور اتسعت حدقتا عينيه، وربما تصور

أنني أعاتبه بطريقة مازحة وغير مباشرة، وقد استدرك _في الوقت نفسه_ أنه ما كان عليه أن يبيع لي كتابه، لما بيننا من محبة، وتاريخ وصداقة، وهو الذي كان يسارع بإهداء كل إصداراته لي فور صدورها، وهكذا كنت أفعل معه حين يصدر لي كتاب جديد أو مجلة مسرح أو فنون أترأس تحريرها أو غير ذلك. ولعله ترجم ما تحويه مزحتي معه إلى معنى مخالف لما أقصده، وهنا اعتذر لي عما بدر منه، وعلى الفور استخرج من جيبه أوراقًا نقدية، وأصر على أن يعطيني الثمن الذي دفعته لشراء كتابه، ولكني بالطبع رفضت مؤكدًا على المزحة التي تحوي هذه المفارقة بين الأصدقاء.

"يا للهول" كما يقول شـــيطان التمثيل يوسف وهبي، كتاب عن نجيب الريحاني بجنيه ونصف فقط لا غير، وهو ما يعني ببســـاطة أن الدولـــة كانت تقوم بواجبها وبدورهـــا في دعم الثقافة وتدعيمها للمواطن البســـيط، وفي الوقت نفســـه دعمها للفكر التنويري الذي يجابه ظلمـــة الفكر ويواجه الفكر الظلامي. الذي انتشـــر في بقاع الأرض، خاصة تلك الأرض التي تنطق بالحروف العربية، والتي تتخذ من الإســـلام دينًا ينحرف به مجموعة من المارقين الخوارج الذين اســـتعاروا الجلباب القصير من جبال تـــورا بورا، وهم من لصقوا على وجوههم لحًى شـــعثاء يصل بعضها إلى صدورهم وقد صبغوها بألوان الطيف، منها الأبيض والأحمر والأسود والأصفر،

حيث لا يتجاوز الدين حناجرهم ولا يصل أو يتعدى سلوكهم، وهم من يكفرون الناس، كل الناس ويبيحون قتل الآخرين أحياءً، ويستبيحون حرقهم وشيهم بعد تعليقهم كالخراف (لتستوي) أجسادهم على النار التي ينصبونها لهم داخل أقفاص حديدية، وذبحهم في أحيان أخرى، وفصل رؤوسهم عن أجسادهم، ثم لعب الكرة برؤوس ضحاياهم وهي ما تزال ساخنة ملتهبة، بعد أن تفصل على التو من مكانها بدمائها التي تتساقط على الأرض ليتقاذفها أطفالهم ويلعبون بها كرة القدم، لتدريبهم على تلك اللعبة التي تمحو المشاعر وتقتلها، وتمسح الضمائر وتبددها، وتقتل الحياة في مهدها وتلوث البكارة فيها.

إن تلك العقليات لا يجب أن تواجه بالأمن وحده، يجب أن تواجه بالأساس أيضًا وبشكل ملح بالثقافة، لأن الأمن وحده هو ما يواجه الجريمة، ولكنه لا يواجه أساس وأسباب ومبررات الجريمة، وهي أسباب تظل في حالة استمرار رغم مواجهة الأمن لجسد الجريمة، فتظل الجذور قائمة تنبت فروعها، مستمرة في تكاثرها وانتشارها، تزكم الأنوف برائحتها العفنة وتستمر فعاليتها ويستمر تأثيرها وتظل فاعلة ومؤثرة بفعل وجود الأصول والجذور التي تنتج ذات المنتج بشكل مستمر، منتشرة كالنار في الهشيم في تلك العقول التي تمارس الجريمة وهي أدواتها.

وليس من أمل إلا من مواجهة الثقافة الجادة لكل هذه الأسباب

والأصول والجذور الظلامية التي تعشش في العقول المتصحرة.

إن الثقافة الجادة الحقيقية هي ملتقى علوم الحياة، وهي كالبحر تصب فيها أنهار المعارف كلها علمًا وفلسفة وفنًّا وأدبًا وحضارة، لتكون نتيجته محو تلك الأفكار الظلامية التي تسكن في العقول الصحراء التي تخلو منها إنارة الثقافة ومنارتها.

لقد كان كتابي عن نجيب الريحاني كتابًا دوارًا تلتف حوله الطحالب بالمفهوم الذي طرحه الكاتب الهندي جون أبادوراي، فاشتراه الجمهور، وقد نفد لدى الباعة في يوم أو يومين، وهو ما يؤكد أن الناس عطاشى للثقافة الجادة المدعمة من قبل الدولة، وهو الطريق الأساسي لمحو ظلمة العقول وتصحرها، محو تلك العقول التي تحولت إلى مراحيض عامة يبول كل عابر سبيل فيها وكل إرهابي. محو ظلام الفكر وظلمته، هو الطريق الأساسي لمحو تلك العقول الخربة التي تسعى إلى دمار الإنسانية وتخريب الأوطان.

بعد مرور خمسة عشر عامًا على صدور طبعته الأولى، وبعد نفادها على أثر طرحها في الأسواق، قررت أن أضمِّن تلك الطبعة _التي لم يعد بالإمكان الحصول عليها لنفادها_ دراسات أخرى متعدة ومتنوعة مزودة وشارحة للمادة الأصلية عن نجيب الريحاني بعد إعادة إنتاجها ثانية ليصبح كتابًا آخر مخالفًا ومغايرًا لكتاب (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل)، ولذا غيرت عنوان

الكتـــاب من (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل) إلى (نجيب الريحاني.. من عصر الازدهار.. حتى انسداد شرايين الكوميديا)، فقد أثبت الزمـــن أن الموت لم يقهر الريحاني ويواريه التراب، بل زاده جمـــالًا وجاذبية وتأثيرًا وتواجدًا، خاصة بعد ظهور كثير من البهلوانات الذين يعتبرون أنفسهم ويروجون لذواتهم بكونهم خلفاء هذا الرجل المبدع الشـــعبي الوطني البسيط، وفي الواقع ظل مكانه شـــاغرًا رغم الرحيل، هذا الرحيل الذي أكـــد وجوده رغم مرور ســـبعين عامًا على هذا الرحيل، هـــذا الرحيل الذي أكد وجوده ولم يستطع أن يقهره، فزاده وجودًا وتأكيدًا وحقيقة.

لقـــد أدركت أن كتابًا واحدًا عـــن نجيب الريحاني، حتى لو كان كتابًا موسوعيًّا وشارحًا، لا يمكن أن يعطي الرجل حقه، ولا يمكن أن يغطي كل جوانبـــه الإبداعية والإنســـانية، ولا يمكن أن يكون كاشفًا لأسرار إبداعاته الفنية.

ولكـــي نعطي هذا الرجـــل حقه، خاصة بعد محاولات ســـرقة إرثه وتراثـــه وتاريخه، ومحاولات من أثـــاروا حوله الضوضاء والضجيج والصخب، وهم ليســـوا بذي صفة، وخاصة بعد تلويث تاريخه وإهانته والإســـاءة إليه بعد أن تحـــول إلى تراب في قبره، وقـــد أصبح غير قادر على رد غيبته أو رحيله، ولم يعد في إمكانه القدرة على الكلام أو التعليق أو دحض المنطق المهزوم أو ســـرد الحقائق بأحداثها وتواريخهـــا، وهو من رحل إلى عالم آخر، عالم

يســـمونه بعالم الحق، حيث يتحرك فيه طبقًا لقوانين أخرى مغايرة لقوانين عالمنـــا التي نتحرك فيها ونعيش داخلهـــا وبها ومعها في عالمنا الباطل، وجدت نفســـي _بما يمليه علىَّ ضميري الوطني_ أســـطر لمجموعة كتـــب متعددة ومتنوعة عنـــه _دفاعًا عن تراثنا وعـــن مبدعينا_ حول الظروف التاريخية في مصر المحروســـة، التـــي جعلت منه ومن المبدعين الآخريـــن[1] يتألقون بهذه الكيفية، ويتربعـــون في وجدان النـــاس بهذه الطريقة، ويســـكنون عقولهم بتلـــك الروعة، ويتطلب هذا بالضـــرورة كتابًا آخر _أعمل عليه_ يتناول علاقة نجيب الريحاني بزوجته الوحيدة التي تزوجها زواجًا كاثوليكيًّا، وهي بديعة مصابني، وقد زرت ضيعتها ومحلها للألبان والأجبان على الطريق الرئيسي بمقاطعة شاتورة بالقرب من مدينة بيروت بلبنان، لعدة مرات، وهناك قابلت ابن زوجها اللبناني الذي تزوجهـــا بعد عودتها إلى لبنان إثـــر عودتها إليها بعد رحيل نجيب الريحاني عن عالمنا بمستشـــفى الدمرداش بالقاهرة في الثامن من

(1) وهذا ما دفعني إلى إصدار مجلدات ثلاثة بعنوان: (صناع المسرح المصري)، وهي الموسوعة التي تحوي ثلاثين مبدعًا، وهي ما سأعود إليها لإصدار طبعة جديدة مزودة ومنقحة وموسعة، هذا بالإضافة إلى كتبي عن رواد المسرح المصري من أمثال توفيق الحكيم (والكتاب فاز بجائزة اتحاد كتاب مصر)، ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور (وهو الكتاب الذي صادره أحد الموظفين المسئولين وتم الإفراج عنه بعد أن ترك الموظف المسئول مكانه وقد تحولت القضية إلى رأي عام في الإعلام والصحافة) بالإضافة إلى كتب أخرى عن سميحة أيوب وكرم مطاوع وسعد أردش وسعد الدين وهبة وغيرهم.

يونيو عام 1949، وكانت قد خرجت من القاهرة إلى بيروت متسللة هروبًا من الضرائب التي فرضت عليها.

أمـــا كتابي الذي يلي ذلك عن نجيب الريحاني، وهو ما ســـوف أصدره قريبًا عن الســـيدة الأجنبية الألمانية/ الفرنسية والتي تعيش فـــي مصر منذ أكثر من نصف قرن من الزمـــان، تلك التي تزعم أنها ابنة نجيب الريحاني، وهي من ظهرت فجأة بعد رحيله بثمانية وخمســـين عامًا بالتمام والكمال _بعد أن اكتمل ســـيناريو النســـب المفاجئ_ تبكي "بحرقة" وكأنه قد مات للتو ولم يمضِ على رحيله وفراقه وموته إلا ثمانٍ وســـتين دقيقة علـــى الأكثر، وليس ثمانية وســـتين عامًا مضت. وهي الســـيدة التي تدَّعي نسبها إليه دون أي دليل رسمي، ودون وثيقة واحدة سوى كلام مرسل متناقض يدحض بعضه بعضًا، مخالف للحقائق التاريخية ومخالف للمنطق الســـليم، ومخالـــف لما جاء بمذكرات الريحاني من أقوال مســـجلة وأحداث موثقـــة، ومخالف لما جاء من وقائع في مذكرات أصدقاء الريحاني المقربين لـــه، ورغم ذلك هرولت بعض كبرى مؤسســـات الدولة العريقـــة وبعض المهرجانات الرســـمية وبعض كبار المســـئولين وبعـــض وزراء الثقافة لتكريمها والاحتفاء بها داخل وخارج حدود مصـــر، كل ذلك دون أن تتوقف هذه المؤسســـات الكبرى، ودون أن يتوقف بعض كبار المســـئولين بوزارة الثقافة وبعض الوزراء لحظة واحدة لطرح ســـؤالًا واحدًا بسيطًا وساذجًا لا يمكن أن يغادر

مفردات عقل طفل صغير مثل:

أهي ابنته فعلًا؟

ولماذا لم تعلن عن نفسها إلا بعد رحيله بما يزيد على نصف قرن من الزمان؟

ما هي الوثائق التي تدل على هذا النسب المفاجئ؟

كيف يمكن لنجيب الريحاني أن ينجب وهو عقيم ليس له في الإنجاب بحكم محكمة؟

وغير ذلك من الأسئلة التي يؤكد غيابها على إهدار تراثنا وتاريخنا القومي والإبداعي دون محاسبة المسئولين الذين روجوا لكل هذه الخرافات التي تنزع عنا تراثنا وتراث مبدعينا بشكل مجاني إلا من الدعاية الفارغة لبعض الأشخاص على حساب تاريخ هذا الوطن، ليصبح تراثنا وتصبح حضارتنا وتاريخنا في مهب الريح لكل من يزعم أو يدَّعي أو يمارس عمليات النصب، والمصيبة الأكبر أن يكون هذا بمساعدة بعض المسئولين الكبار وبعض مؤسسات الدولة العريقة.

وفي النهاية ألا يستحق هذا الرجل الذي يُدعى نجيب الريحاني، والذي شكل ويشكل جزءًا كبيرًا من تراثنا الإبداعي وتاريخنا الفني، وهو الذي لم يتكرر بعد في تاريخنا الإبداعي رغم مرور ما يقرب

من سبعين عامًا على رحيله، وهو من صاغ وجداننا الشعبي وشكل كثيرًا من مفردات ضمائرنا، ألا يستحق أن ننفض عنه الغبار بسبب إهمالنا له وتركنا إياه لكي يضيع منا؟

ألا يستحق أن نرفع عنه أو بالأحرى نقطع أيدي لصوص الآثار والتراث والتاريخ والإبداع؟

ألا يستحق أن نعيده إلى مركز الصدارة لنرد له حقه التاريخي الذي فقده بتهاوننا مع تراثنا وتاريخنا الجليل؟

وأخيـــرًا، إذا كان بعض الـــوزراء وبعض كبار المســـئولين، وبعض مؤسسات الدولة الكبرى والعريقة قد تهاونوا في حق تراثنا وتركوه للأيدي العابثة، وقد تهاونوا في حق مبدعينا، الذين شـــكلوا وجداننا الوطني، فلا يمكن للمثقف المصري الأصيل أن يتهاون في هذا الحق وأن يقف مكتوف الأيدي، مشـــاهدًا ســـلبيًّا لكل ما يحدث لتاريخنا، أو مشـــاركًا واقعًا تحت تأثير هـــذه الغيبة والغيبوبة التي تفقدنا تراثنا، وهو صاحب الدور الإيجابي والمواقف الوطنية، وهو الدور الأساســـي الملقى على عاتقـــه تاريخيًّا حفاظًا على إرث هذا الوطن وحفاظًا على تراثه وتاريخه وحضارته ومبدعيه.

أحمد سخسوخ

القاهرة في 2017/1/21

مقدمــة

ضاع زمن نجيب الريحانـــي في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقــوة عطره وأخلاقياته، فيكشــف لنا عن خِــرق الأقنعة المرقعة والمغموسة في الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة في حجراتنا المغلقة، وفي الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفنا بالضجيج الذي يصم آذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ما تزال تفوح في عقولنا ووجداننا لهذا الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيدًا لوجوده، ولهذا الفراغ الذي تركه ولم تســتطع البهلوانات بكل جبــروت الدعاية، وبكل ضجيج الأجهزة الإليكترونية الحديثة أن تملأه.

وهــذه الدراســة ما هي إلا محاولة لرســم صــورة متواضعة للرجل وعصــره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنســان العادي. غير المتخصص. وهو الإنسان الذي كان نجيب الريحاني يقصده حين يمثله على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه

في مقاعد صالة مسـرحه.. في فترات نضجـه وتقديمه للكوميديا الأخلاقيـة، متجاوزًا بها كوميدياته الهزليـة وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجملها صديق عمـره بديع خيري[1] في صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مبدعًا يعتنق مبدأ في ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المألوف، إذ لم يكن نجيب الريحاني ديكتاتورًا، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاءون منها كل ليلة حسبما يتراءى للممثل وفقًا لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسـه ملتزمًا، إذ يتمسك بحرفية النص المسرحي دون تغيير بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أجبره جمهوره على السـير في اتجاه الكوميديا بدلًا من التراجيديا، إذ كان يراه الجمهور فكهًا بالسـليقة وهذا مـا لم يفضله الريحاني في نفسـه.. أما الصورة الثالثة فتتركز في مشاعره الوطنية والتي عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجمًا الاستعمار البريطاني والتركي، كما كان الريحاني يهاجم رجال السـراي والملك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أمـا الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحاني الإنسـان الوفي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغًا في كرمـه، وكان يحث الحكومة على إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه

(1) قارن نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959. ص 16 وما بعدها..

بعد مماته كملجأ للممثلين المتقاعدين، لولا أن القدر لم يمهله لذلك.

وتطمح هذه الدراسة أيضًا أن تكمل لوحة نجيب الريحاني بعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضى أو تتجاهل طرق التمثيل التي سادت في عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية، لتكمل بها لوحة الرجل في بيئته، ومجتمعه، وعالمه، الذي لم يتكرر حتى الآن، منذ رحيله منذ يقرب من سبعين عامًا مضت.

وبالطبع لم تتناسَ هذه الدراسة أن تلقي الضوء على رحيله المفاجئ ورأي الأطباء واختلافهم في طبيعة التشخيص وعلاجه ثم رحيله.

كما لم تتناسَ هذه الدراسة أن تكمل لوحة الريحاني الفنية وصداها بعد الرحيل لمن جاءوا بعده وساروا على دربه وتتلمذوا على يديه أو على سمعته وتاريخه الفني، وكيف ساروا في هذا الطريق أو انحرفوا عنه من خلال رؤاهم ومنظورهم للفن، ومن خلال ملامح العصر الذي تغير، وبالطبع طبيعة الموهبة ومكوناتها وأصالتها من عدمه.

نجيب الريحاني...
شارلي شابلن مصر والعرب

في الخمسينيات من القرن العشرين، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين في باريس، رسالة إلى الفنان العالمي شارلي شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها:

"إننـــا لندرك كم تألمت، ومن أي هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التي تهز مشـــاعرنا بعمق، والتي نهلتها من ينابيع حياتك بالـــذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنسَ شـــيئًا من مصائبـــك وأحزانك وأردت أن يعفى الآخـــرون من العذاب الذي تعرضـــت له، أو أنـــك تريد على الأقل، أن تعطي الجميع أســـبابًا

للأمـــل. أنت لم تخن صباك العقوق، ولـــم يتمكن المجد من فصلك عن الماضي[1]."

وفي الواقع حين وجه "روجيه فرديناند" كلمته إلى شارلي شابلن، كان نجيب الريحاني قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة.

رحـــل نجيـــب الريحاني عـــام 1949. وكانت كلمـــات روجيه فرديناند تخاطب شارلي شـــابلن الذي كان ما يزال يتحرك بقدميه على الأرض، كما كانت كلماته تخاطب أيضًا روح نجيب الريحاني الذي أصبح هيكلًا عظميًّا مفككًا ملقًى على رمال تربته في القاهرة، وذلك لما في الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحاني، كما ترعرع شـــابلن، في طفولة حفرت على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان، كعيني شابلن، تحويان عمقًا مأســـاويًّا ظل يكبر معه، ومع شابلن، حتى لمســـه العالم بعد ســـنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوي على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شـــتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواســـعة، ونحتتها أفـــكاره الدقيقة وعواطفـــه الفياضة، وتأملاته الصادقـــة[2].. كما يقول عثمان العنتبلي صديـــق الريحاني.. وكما

(1) شارلي شابلن. قصة حياتي، ترجمة كسيل داغر، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 6.

(2) قارن عثمان العنتبلي. نجيب الريحاني. الهيئة العامة لقصور الثقافية، 199 ص 18.

ينطبق حديث روجيـــه فرديناند على الريحاني، والذي كان يوجهه إلى شارلي شـــابلن. فإن حديث العنتبلي عن الريحاني إنما ينطبق تمامًا على شابلن.

فلقد ولد الرجلان في عام واحد 1889، كما عاشا في ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها ممثل الميوزيك هول حين كان شابلن طفلًا صغيرًا، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصحة للأمراض العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصحة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسممًا بالكحول، حين كان الأخير في السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحاني من والده الذي مات إثر أزمة مالية ألمت به، وكان الريحاني في الخامسة عشرة من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، فغادر مدرسة الفرير بالخرنفش ليعمل في عدة أعمال مختلفة، بعدها عمل موظفًا في البنك الزراعي بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك في فرقة عزيز عيد وتعلم منه الكثير، وعن هذه الفترة يذكر العنتبلي حديث بديع خيري له عن أيام نجيب الريحاني الأولى بكل فخر: "فقد حدثني عن كفاحه الأول في صدر صباه، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرني بأنه كان ينفق كل ما في جوفه ليبسر

المتعة ويحقق المسرة لأمه وأخواته، وكم كان يبكي حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشعور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المحطمة المهيضة الجناح[1]."

تمامًا كما تحمل شارلي شابلن جزءًا من المسئولية حين احترف المسرح لدى مستر جاكسون في فرقة الانكشاير الثمانية، وقد كان شابلن وقتها في الثامنة من عمره.. وفي هذه الفرقة تعلم الرقص ومنوعات السيرك، كما كان مغرمًا بالمهرج الفرنسي الكبير مارسلين، إذ لعب معه دورًا هزليًّا صغيرًا قدم فيه ارتجالات حاذت إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام 1919 في نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذي عانى منه في أخريات حياته.

وقد تأثر شابلن بموت كثير من ممثلي الكوميديا، إذ انتحر مارسلين في شقته بالمسدس، وأبلغ عنه مستأجره في العمارة التي يسكن بها، وكانت أسطوانة الموسيقا ما تزال تصدح، كما انتحر "فت أيدنفيل" وكان كوميديًّا مرموقًا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على ضفة نهر التايمز، وكذلك فعل شريدان في حديقة عامة في جلاسجو، والشيء نفسه فعله فرانك كوين، ولكن بموسى الحلاقة، حيث وجد في غرفة حمامه وسط بركة من الدماء

(1) المصدر السابق، ص 27.

وفي يده موسى الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعًا رأسه على وجه التقريب[1].

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقة الانكاشير الثمانية عبقرية شارلي شابلن الكوميدية حينما طلب منه ذات ليلة تقليد "برانسي ويليامز" في دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صغيرته (نيل)، وهنا صعد جاكسون إلى خشبه مسرح (ميدلزيرو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقريًّا في فرقته.

وقد ظهرت موهبة شابلن من قبل وهو في الخامسة من عمره.. إذ كان في الكواليس وكانت أمه تغني، وفجأة ضعف صوتها بحيث لم يعد أكثر من لهاث، فاستغرق الجمهور في الضحك وأطلق الصفير حتى غادرت الأم خشبة المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابلن إلى المسرح ليغني بدلًا من أمه، وحين ذاك غنى أغنيه بعنوان (جاك جونز) التي نجحت نجاحًا منقطع النظير[2].

كانت أم شابلن تعمل ممثلة ومغنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من صغره الكثير والكثير في هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحاني على النقيض تكره التمثيل وتبغض من يعمل به، فطردته من البيت بعد أن ساءها أن يصبح ممثلًا.

(1) قارن شارلي شابلن، مصدر سابق ص 46.
(2) المصدر السابق، ص22 وما بعدها.

وقد عانى شابلن من ظروف سيئة دخلت أمه على أثرها، أكثر من مرة، إلى مصحة للأمراض العقلية (مأوى كاين هيل)، حتى إنها في إحدى زياراته لها قالت له: "فقط لو أنك أعطيتني فنجان شاي بعد ظهر ذلك اليوم، لكان وضعي على ما يرام[1]".

وقد شبه شابلن قسوة الظروف التي كان يعيشها باستعارته لقول جوزيف كونراد: "إن الحياة تعطيه الانطباع بأنه جرذ أعمى في زاوية، ينتظر أن يصرعه أحد ما". ثم يضيف: "يبدو أن بعضنا يتلقون ضربة سعيدة، ضربة حظ، وهو ما حصل لي[2]". وهو ما حصل لنجيب الريحاني أيضًا، فقد ترك المدرسة في سن الخامسة عشرة على أثر موت أبيه ليعول أسرته، بعد أن ساءت حالة والده المالية والتي أدت به إلى الموت، فاضطر الصبي نجيب إلى تحمل المسئولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان لنجيب أخان صغيران يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة البائسة في بداية حياة كل من شابلن والريحاني إلى أن طبعت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالًا رمادية في حدقة عينيهما الواسعتين، وفي هذا يقول عثمان العنتبلي صديق الريحاني، وهو ما ينطبق في الوقت نفسه على شارلي شابلن: "يشهد كل من عرفه في طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظلله وتكسو وجهه بغطاء شفيف من

(1) المصدر السابق، ص 71.
(2) السابق، ص 72.

الحزن الهادئ، ومن يتفحص عينيه الواسعتين يلمح في حدقتيهما عمقًا يماشي سنه الصغيرة، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولمسه العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوي على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة وعنتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة"[1]. وفي موضع آخر يقارن العنتبلي بين الريحاني وشابلن، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتشابه قائم، فكل منهما جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكات، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتز الغرب بالإنسان شارلي، فهو يعتز بنجيب الإنسان، وإن اعتز الشرق بالفنان نجيب، فهو يعتز بشارلي الفنان، وإن كان الشرق والغرب لا يلتقيان كما يتردد في المثل الجاري المعروف، فلقد التقيا تمامًا في نجيب الريحاني وشارلي شابلن[2]".

وإذا كان نجيب الريحاني قد اضطر في فترة مبكرة من حياته للعمل في بعض الأعمال المتدنية وفي أحد البنوك ليعول أسرته، فإن شابلن قد اضطر للعمل في أعمال متدنية رغم صغر سنه، وفي سن مبكرة جدًّا، إذ عمل ساعيًا وعاملًا في أحد المستشفيات، ثم خادمًا في منزل أحد الأطباء، وعاملًا في إحدى المكتبات، ونافخًا للزجاج، ثم عاملًا على آلة طباعة ضخمة وصفها في مذكراته

(1) عثمان العنتبلي مصدر سابق، ص 18.
(2) السابق، ص 140.

بـ"الوحـــش" ثم اضطر لإعطاء دروس في الرقص، وفي تكســـير الحطـــب، وبعدها في إسكتشـــات هزليه، ثم فـــي الميوزيك هول (مســـرح المنوعات الذي تلعب فيه الموسيقا والأغاني دورًا كبيرًا) كما كان يجيد العـــزف على الكمان والفيولينـــا، ويجيد في الوقت نفسه أعمال الســـيرك، وقد صاغت كل هذه الأعمال وجدانه، كما طـــورت قدراته، التـــي أفادته فيما بعد، ورغـــم تعدد هذه الأعمال التي عمل فيها شـــابلن، فإنه لم يغب عنـــه أن يصبح ممثلًا هزليًّا، تمامًـــا كما لم يغب عن الريحاني أن يعمـــل ممثلًا تراجيديًّا، فعمل كومبارسًـــا مع عزيز عيد في الأوبرا للفرق الأجنبية الزائرة، حتى اكتســـب بعض المهارات الفنية، تمامًا كما كان شابلن دائم الذهاب إلى وكالة بلا كورا المســـرحية في (بدفورد ستريت) حتى حصل على خطاب الســـيد هاملتون مدير مسرح (تشارلز فرومان) الذي أرســـله بدوره إلى المنتج (سانتسبوري) موكلًا إليه دورًا مهمًّا في إحدى مســـرحيات (هنري آرثر جونز).. وكانت طريقة شابلن في الأداء تثيـــر الضحك، كما كانت طريقـــة الريحاني في أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك أيضًا، ما جعل جورج أبيض وســـليم عطا الله يطردانـــه من فرقتيهما كما ســـيتضح بالتفصيل فيما بعد. "وقد اكتشف شابلن حين كان يمثل دوره في مسرحية (جيم) عالمًا بكامله من التقنيات: تقنية المشـــهد، والإيقاع، والفواصل الوقتية، وطريقة

الجلوس"[1]. كما اكتشف الريحاني في تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عيد، فن الإخراج المسرحي، واكتشف تقنيات الفارس الفرنسي اللذين كان لهما أكبر الأثر على حياته الفنية فيما بعد.

ولقد كان لأم شابلن وأم الريحاني دور مؤثر وكبير على حياة كل منهما، رغم اختلاف أدوارهما، فلم تعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعته، وشجعه أن أمه كانت مغنيه وممثله، وكان أبوه كذلك أيضًا، بينما الموقف يختلف مع الريحاني، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان أقاربه من أمه يعايرونه بأنه مهرج ومشخصاتي، لذا فر هاربًا، والتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحاني يبيت مع أفراد الفرقة في منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحاني ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم في وقت متأخر من الليل وهي تبكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بدًّا من معاهدتها على العودة سريعًا إليها.

وبينما كانت أم الريحاني ترفض عمله بالفن في بداية حياته، فإنها بعد ذلك كانت تفخر بنجاحاته وتقول للجماهير وهي تشاهده

(1) شارلي شابلن مصدر سابق، ص 74.

على المسرح بأنها أم كشكش بيه[1].

لقد كان الريحاني يجيد الفرنسية والإنجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى بلغته الأصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليمًا مختصرًا، على حد قوله، بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويثقف نفسه، وفي هذا يقول: "كنت أريد المعرفة، ليس حبًّا في المعرفة بل للدفاع عن نفسي ضد الاحتقار الذي يكنه العالم للجهلة[2]."

وحين كان شابلن في عام 1914 يقوم بجولاته في أمريكا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كيسل) أحد مالكي (كيستون كوميدي فيلم كومباني) بمدينة نيويورك للتعاقد معه بدلًا من الممثل الكوميدي الشهير (فورد ستيرلنج)، ذلك بعد أن رآه المخرج (ماك سينيت) يلعب دور السكير (في الأميريكان ميوزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع.

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الأخير اذهب وضع مكياجًا هزليًّا.. أي شيء.. ولأنه كان يلعب في الفيلم دورًا صحفيًّا، ولأن (سينيت) كان يراه صغيرًا، لذا ابتدع شخصيته بملابسه المعروفة

(1) قارن العنتبلي، مصدر سابق، ص 32 وما بعدها.
(2) شابلن، مصدر سابق، ص 128.

على الفور، وهو يقول في ذلك: "لم أكن أعرف إطلاقًا كيف عليَّ أن أضع الماكياج، لم يكن لباسي كمخبر صحفي يروق لي، ولكن على طريق غرفة الثياب، قلت إنى سأرتدي سروالًا واسعًا جدًّا، وحذاء ضخمًا، وأزين ذلك بعصا وقبعة. كنت أريد أن يكون كل شيء متناقضًا، السروال مبالغ في اتساعه، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة جدًّا، والحذاء ضخم.. وكنت أتساءل إذا كان عليَّ أن أبدو شابًّا أو عجوزًا، ولكن بما أني تذكرت أن سينيت كان قد ظنني أكبر سنًّا، أضفت شاربًا صغيرًا بدا لي أنه يعطيني عدة سنوات إضافية دون أن يخفي تعبيري"[1]. ومن هنا، وبمحض الصدفة اكتشف شابلن شخصيته التي عرف بها في العالم كله، وهو يصف هذه الشخصية بقوله: "متشرد، وجنتلمان وشاعر وحالم مفتون دائمًا بما هو خيالي وبالمغامرة، يود أن يجعلكم تظنون أنه عالم، وموسيقي، ودوق ولاعب بولو، لكنه لا يتوانى عن جمع أعقاب سجائر، وعن نشل سكر الشعير من طفل، وبالطبع إذا وجد الفرصة سانحة، يوجه طوعًا لطمة إلى قفا سيده.. ولكن فقط إذا كان غاضبًا[2]."

وكما ابتدع شابلن هذه الشخصية، ابتدع الريحاني شخصية كشكش بك التي حقق بها ومن خلالها نجاحًا كبيرًا منذ أن بدأ يعمل مع (إستيفان روستي) في الكباريه (دي روز) في دور خادم

(1) شارلي شابلن، مصدر سابق، ص 138.
(2) السابق، ص 138.

بربري عام 1916، ثم طور الاثنان العمل ليقدما مسرحيات (فرانكو أراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي ابتدعها الريحاني ذات يوم، حين كان مستلقيًا على فراشة (كما سيتضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين اللتين ابتدعاها في فترة زمنية متقاربة[1] نجاحًا شعبيًّا كبيرًا لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابلن بشكل أساسي في السينما بينما تمثل إنتاج الريحاني الأساسي في المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المتفرج يبكي من خلال كوميدياتهما.

وتقع المفارقة بين الريحاني وشابلن، في أن الأول تمنى أن يكون ممثلًا تراجيديًّا، بينما تمنى الآخر أن يكون ممثلًا كوميديًّا، ورغم نجاح الاثنين وشهرتهما كممثلين كوميديين، فإنه قد تحقق لهما إجادة التراجيديا والكوميديا في آن معًا.

وقد كان شابلن يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصيًّا، إذ يكون عصبيًّا ومتوترًا إلى أقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج في الشخصية حتى تتلاشى عصبيته وتوتره ويسترخي تمامًا.

(1) ابتدعها شارلي شابلن عام 1914، وقدمها نجيب الريحاني بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحاني أيضًا، وفي هذا يحكي زكي طليمات عن لقاء مع نجيب الريحاني بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء في كواليس خشبة المسرح الذي كان يقدم الريحاني فيه عرضه، وقد كان الأخير في حالة عصبية، وما إن أعلن عن فتح الستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحاني هدوءه تمامًا.

"وفي الحق أن الريحاني لم يكن في حاجة إلى الكأس لتهدأ ثائرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء في لحظة، ثم أغمض عينيه وقد لفه الصفاء، وكأنه يصلي صلاة تتسامى على العبارات والألفاظ[1]."

والغريب، رغم أن شارلي شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة في فن التمثيل، فإنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة في أساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التي تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به، إذ كان يرى أن "الممثل الذي يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقية، كافٍ للبرهان على أنه يجب أن يتخلى عن التمثيل[2].."، ويرجع هذا في الواقع إلى أن تعليم شابلن كان محدودًا، كما يرجع في الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعبقرية في آن معًا، ورأيه ما هو إلا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تقعيده إلا

(1) زكي طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981، ص 118.
(2) شابلن: مصدر سابق، ص 238.

علـــى نجيب الريحاني الذي كان يعتمد على موهبته الفطرية أيضًا، وانطباق رأى شـــابلن على الريحاني لا يعتبـــر قاعدة، فكل منهما خارج عنها، والغريب في الأمر أيضًا أن شـــابلن لم يكن متحمسًـــا لشكســـبير، ولم يكن يحبه، بل كان يستفظع موضوعاته وهو يعلل ذلك بقوله: "ربما كان عائدًا لنفســـيتي الخاصة بي، ولشـــخصيتي، فحين كنت أســـعى وراء معيشـــتي، نادرًا ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشـــرف، وأنا عاجز عن مماهاة نفسي مع أحد الأمراء، وقد كان في وســـع أم هاملت أن تضاجع كل أفراد البلاط، من دون أن أبالي بالألم الذي قد يكون شعر به هاملت[1]."

وقد أصبح الموقف الرئيســـي في كوميديات الريحاني مشـــابهًا للموقف الرئيســـي في أعمال شـــابلن، حيث استطاعا أن يعبرا عن سيكولوجية الإنســـان الصغير، في مواجهة عالم الكبار الظالمين، ســـاخرين منهم ومتحدين إياهم، إذ لم يعـــد الضحك مجردًا، صار الضحك ضحكًا على الأغنياء، على أقوياء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك ويســـخر في آن معًا، ولم يعد الضحك ضحكًا على شارلي (أو الريحانـــي) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه اســـتطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئًا ما.

وقـــد عانى وتألـــم كل منهما في علاقاته النســـائية، إذ أصابت

(1) السابق، ص 236.

الراقصـــة (يانكيداد لجورلز) شـــابلن بمقتل في أعمـــاق قلبه، كما أصابت الراقصة (بديعة مصابني) الريحاني بمقتل مشابه في أغوار قلبه أيضًا، وكانت بديعة مصابني هي المرأة الوحيدة التي تزوجها الريحاني في حياته، وإن كانت قد تعددت علاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل أساســـي في (لوســـي ديفرناني) التي كان يعتبرها (وش الســـعد)، وقد أقام معها في فترات نجاحـــه الأولى، وأخيرًا (فيكتوريـــن) التي كان ينوي أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بديعة مصابني، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من زواجه الثاني الـــذي لم يتم، وإذا كان الريحاني قد تزوج مرة واحدة، فإن شـــابلن قـــد تزوج مرات أربعًا، وكانت رابعتهـــم (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحاني قد عانى طيلة حياته من المرأة التي كانت تشغله في كل أوقاته سواء كانت أثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى أثناء نومه، فقد كان شابلن على النقيض مؤمنًا بقول بلزاك الذي كان يرى أن ليلة حب تمثل تضحية بصفحة في رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يقضي وقته بين فيلمين، أي في أوقات فراغه، حيث لم تكن تثيره المرأة أثناء العمل على الإطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (إيتشجي ويلز): "يأتي وقت خلال النهار بعد أن أمضينا فترة ما قبل الظهر في كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر في الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، عندئذ تحل

ساعة الفجر.. هذه الساعة هي ساعة الحب[1]."

ورغم موقف شـــابلن من المرأة، فإنه قد تـــزوج مرات أربعًا، الأولى من الممثلة (ميلدرد هاريس) التي كانت تعمل لدى شـــركة أفـــلام (بـــارا مونت)، وقد كانت في التاســـعة عشـــرة، وكان هو في التاســـعة والعشـــرين من عمره، وقد أحس شابلن يوم تزوجها باضطراب في مشـــاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط في مصادفة بلهاء، وبأن كل ذلك عديم الفائدة والنفع، ورغم هذا أنجبت له طفلًا لم يعش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها نفسيًّا. وبعدها تم الطلاق وديًّا، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو قساوة ذهنية[2] ثم تزوج شابلن للمرة الثانية أثناء تصوير فيلمه (الهجوم على الذهب)، ولم يكتب تفصيلًا عن هذا الزواج، بسبب إنجابه ولدين من زوجته تلك، وهو زواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليتجودارد) وقد انفصل عنها أيضًا بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظًا بصداقتها.

وكان زواج شابلن الأخير من الممثلة (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأشهر في أمريكا (يوجين أونيل).. كانت في السابعة

(1) شابلن، قصة حياتي، ص 330.
(2) قارن، شابلن، قصة حياتي، ص 213 وما بعدها.

عشرة من عمرها، وكان شابلن في الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجًا سعيدًا استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكي شابلن في مذكراته عن الزواج فيقول: إنه كان يعمل فيلم (مسيو فردي) الذي أخذ فكرته عن (أورسون ويلز)، إذ عرض الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوي عن القاتل الفرنسي الشهير آنذاك (لاندرو)، ولكن بعد يومين اتصل شابلن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدي عن المجرم نفسه، وفي مقابل تحويله لفكرة ويلز، أعطاه خمسة آلاف دولار.

وأثناء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرة أحد المسارح في هوليود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (بريدجت) الشخصية الرئيسية في فيلمه (الظل والجوهر)، الذي كان يعمل فيه قبل أن يعرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسي، ولأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (مسيو فردي)، اعتبر رسالة الآنسة (والاس) فألًا حسنًا يدفعه لإعادة النظر في الفيلم الذي كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هي (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما في منزلها على العشاء.. ورغم أن الدور كان يتطلب شخصًا شديد التعقيد، وممثلة أكبر سنًّا وأكثر خبرة، فإنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعًا، والتي تزوجها فور انتهائه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحاني وشابلن، وبسبب غيرة وحقد صغار النفوس والقامة، كاد الريحاني يقتل، وكاد شابلن يقضي عمره في السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. ففي عام 1920 كان نجيب الريحاني يعمل بفرقته على مسرح الإجبسيانه، ولكنه ألَّف فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عيد به، واستأجر مسرح كازينو دي بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحاني وعزيز عيد أوبريت العشرة الطيبة من تمصير محمد تيمور المقتبسة عن (ذو اللحية الزرقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيري كلمات ألحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحساد كما يقول بديع خيري. استكثروا أن يكون مسرحان للريحاني ناجحين، فاصطادوا في الماء العكر، وادعوا أن أوبريت العشرة الطيبة تؤكد على سوء تعامل الأتراك للمصريين، وأن الريحاني قد حصل على مبالغ كبيرة من الإنجليز لإنتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الإنجليزي، ونجحت المؤامرة[1].

ويتحدث الريحاني عن هذه المؤامرة فيقول: "في الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالي، جاءني الأستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزلي يلهث من التعب ويقول انج بنفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وبيد من؟ ومن الذي يفكر في إعدامي؟ قال

(1) قارن بديع خيري: مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 47.

هم مواطنوك المصريون، هذا فظيع، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال: إنني جئت لتوي من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حافل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصومك على المنبر (...) سمم أذهان المستمعين بأكاذيبه، مدعيًا أنك (دسيسة إنجليزيه) وأن السلطة العسكرية قد أمدتك بالمال لتلهي الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانيه الغالية، ولمَّا كانت الجماهير في أوقات الثورات تنساق بلا روية، فقد هتف الناس ضدك وصمموا على قتلك[1]."

وهنا هجر الريحاني وصديقته لوسي فرناني المنزل إلى فندق هليوبوليس بالاس بمصر الجديدة، وبقي به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للاجتماع بالممثلين، في الوقت الذي كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع أغلقت أوبريت العشرة الطيبة، وخسر الريحاني خسائر مادية فادحة، وكادت رأسه تطير ويصبح في عداد الموتى مبكرًا، بسبب وشاية وحقد الضعفاء من الموتورين، الذين نجدهم في كل عصر يقتلعون الزهور ويملئون الأرض خرابًا.

وعن ذات الواقعة تروي روز اليوسف ما تراه من منظور مختلف عما رواه نجيب الريحاني، فهي ترى أن عزيز عيد استطاع

(1) الريحاني، مصدر سابق، ص 115 وما بعدها.

أن يقنع نجيب الريحاني لإنتاج أوبريت وقد التقى عزيز عيد بمحمد تيمور "وأخذا يفكران في قصة.. شخصية جديدة غير شخصية العمدة الريفي.. شخصية تكون من واقع الحياة المصرية.. حتى انتهى تيمور إلى وضع أوبريت "العشرة الطيبة"[1].

وروز اليوسف تروي بأن سيد درويش لا تطاوعه ألحانه إلا إذا وصل إلى قمة الانبساط بتعاطي المخدرات، ولذا اضطر عزيز عيد لمصاحبة الشيخ سيد درويش عشرين يومًا تقريبًا حتى أنجز فيها ألحان الأوبريت، وكان عزيز عيد يشتري من ميزانية "الأوبريت" كميات الحشيش والأفيون اللازمة، حتى ركب هذا الداء عزيز عيد منذ تلك اللحظة، يلجأ إليه كلما ركبته الهموم.[2]

وتؤكد روز اليوسف بأن نفوذ الأسر التركية في ذلك الوقت كان قويًّا وكانت بعض التيارات السياسية في مصر ما زالت تناضل الإنجليز من أجل إعادة مصر إلى حظيرة الخلافة العثمانية.

وقد صدمت أوبريت العشرة الطيبة كل هذه الفئات بما تضمنه

(1) في الواقع لم يكن محمد تيمور مؤلفًا لأوبريت العشرة الطيبة، وإنما هي من اقتباسه عن (اللحية الزرقاء) الفرنسية، كما أن الريحاني لم يكن يبحث لنفسه عن دور آخر، لأنه كان منتجًا للأوبريت فقط، وفي الوقت نفسه كان منشغلاً في عمل مسرحي آخر.

(2) قارن مذكرات فاطمة اليوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

العرض من انتقاد وسخرية من الأتراك فثارت الصحف والأقلام تستنكر ما يقدمه هذا العرض.[1]

"وتجمَّع عدد من المتفرجين يهتف ضد المسرحية بحياة تركيا، وكان عزيز عيد قد اتفق مع مؤلف المسرحية محمد تيمور على أن يحضر الافتتاح لكي يقدمه إلى الجماهير بعد انتهاء التمثيل.. وكان تيمور إنسانًا حساسًا، رقيق المشاعر جدًّا، فما إن رأى ثورة هؤلاء الناس، وكان هو نفسه تركي الأصل ولم تجد طبيعته الفنية حرجًا من السخرية بالأتراك، حتى ركن إلى الفرار من المسرح كله".[2]

ورغم ذلك ترى روز اليوسف أن هذه الثورة كانت سببًا لنجاح الرواية: "فقد دفع هذا الجو إلى صالة المسرح أفواجًا من الناس جاءوا بين متفرج ومعجب وشامت".[3]

لكن نجيب الريحاني _حسب رواية روز اليوسف_ أخذ يقلل من الإنفاق على الأوبريت وأخذ يقلل الرعاية لها حتى هبط الإيراد هبوطًا ملحوظًا، وطلب من عزيز عيد إيقاف الرواية حتى أسدل الستار على الأوبريت.[4]

(1) قارن السابق ص 62 - 63.
(2) السابق ص 63.
(3) السابق ص 63.
(4) قارن السابق ص 63.

وهي رواية تخالف ما ذكره الريحاني في مذكراته.

تلك الرواية التي تؤكدها مذكرات صديقيه بديع خيري وعثمان العنتبلي، وربما كانت روز اليوسف تروي من منظور ما خبرته من أحداث في ذلك الوقت، وربما كان هذا جانبًا آخر من الأحداث.

وقد تعرض شابلن لمأساة شبيهة، كاد أن يقضي بقية عمره مسجونًا، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان باري) تحاول ابتزازه أثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت في هذه المرة حاملًا في شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذي يسكن فيه شابلن وفقًا لخطة مرسومة من قبل الصحافة الأمريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الأمريكية هوايتها المعهودة وشهَّرت به ورجمته في الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر، واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكي يتخلص منها بعد أن تركها مفلسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعترف بأبوته للطفل الذي تحمله في رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة إياها، ما كان له رد فعل شديد من قبل الأمريكان ضد شابلن، وفي الوقت نفسه أراد بعض الساسة توجيه ضربة شديدة له، إذ مع ولادة (جوان باري) لطفلها، بدأت الحكومة الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن في محاولة لإثبات مخالفته

للقانون، من أجل نسف حظوته السياسية، إذ يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعرض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى أخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الأمر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن فحوصات الدم لم تثبت أبوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء في القضية رقم (337068) للمحكمة الجزئية بـ (لوس أنجلوس) بأن شارلي شابلن غير مذنب، بعد أن كان متوقعًا حصوله على عشرين سنة سجن[1].

ورغم صدور الحكم بتبرئة شابلن، فإن الأمر لم ينته عند ذلك، إذ تمكن محامٍ آخر، مدفوعًا من الصحافة. عن طريق خدعة قانونية، أن يثير للمرة الثانية قضية إثبات البنوة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر الحكم ضد شابلن في مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأمريكا في واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سطوتها لمنع أفلامه من صالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أمريكا، أقيمت له في مصلحة الهجرة شبه محاكمة، وأثناء سفره على الباخرة جاءته رسالة عن طريق الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق

(1) قارن شابلن، قصة حياتي، ص 392، وما بعدها.

تابعة لمصلحة الهجرة، للرد على اتهمات سياسية وأخلاقية، وحين وصل إلى لندن أرسل زوجته إلى أمريكا لكي تجمع ثروته من البنوك ومن خزائنها، وحين عادت تخلت عن جنسيتها الأمريكية، وعاشت معه في سويسرا ومع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريحاني من شهرة، فإنهما كانا يريان فيها ضربًا من الجنون والزيف، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكرًا، حين كان يركب القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرف، وكان تعليقه على ذلك: "لم أنفك أفكر بأن العالم صار مجنونًا، فإذا ما كانت بضع كوميديات هزلية بائسة تتسبب بهذا القدر من الحماس، أليس ثمة شيء زائف في الشهرة، كنت قد فكرت دائمًا بأني أحب أن أحظى بالشعبية، والآن وقد حصلت عليها عبر مفارقة غريبة، كنت أحس بالعزلة وبنفسي فريسة لشعور رازح بالوحدة[1]."

"لم يكن شعورهما بالزيف، إلا لأنهما كانا يسعيان إلى عمق الإنسان في أفراحة وأتراحه دون زيف أو ادعاء، حتى ملأا الدنيا، فرحًا ومرحًا وتسلية وتعزية". كما كان طه حسين يقول في وداع الريحاني على صفحات جريدة الأهرام بعد رحيله، فقد رحل الريحاني عام 1949 بعد أن بنى قصرًا كبيرًا لم يستطع أن يدخله

(1) شابلن، قصة حياتي، ص 167.

ليتزوج فيه، وبعد هذا الرحيل المأساوي بأربعة أعوام، خرج شابلن من أمريكا محزونًا وقد استقر في سويسرا بعد أن اشترى فيلا في (كورسير سوفيف) عاش فيها بقية عمره في هدوء، بعيدًا عن ضجيج إستوديوهات هوليود حتى رحيله عام 1977.

نجيب الريحاني... وحيٌّ باب الشعرية

بدأ الريحاني مذكراته من بداية وصوله إلى سن السادسة عشرة، ولكن العنتبلي، الناقد الفني بجريدة المصري والذي عاش قريبًا منه وعاصر نجوميته وهي في أوجها، يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه، كما يحلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلًا من لحظة الميلاد! إذ كان إلياس تاجر الخيول يعدو إلى منزله، وقد تفصد منه العرق يجففه بمنديله، وإذا بلغ بيته الصغير الذي يقع في باب الشعرية، يسأل عن حال زوجته التي تعاني آلام الوضع، فيجاب إلى سؤاله: مبروك جالك ولد! وهنا تسقط دموع الرجل المكدود ضارعًا إلى السماء وطالبًا منها أن تشفي لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد: نجيب[1]".

(1) قارن: العنتبلي: مصدر سابق ص 16 وما بعدها.

كانت السمة الأساسية في طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدي، هي صمته وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على النقيض يصبح مشاركًا متحمسًا حين يستظرف نكتة أو تستهويه قصة أو حادثة[1].

كان تأثير حي باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التي يقطن بها، تأثيرًا كبيرًا على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وظلت تلازمه حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفرير الفرنسية فيما بعد.

وفي مدرسة الفرير هذه، تعرف الريحاني على المسرح وأحبه، وقام بأداء الأدوار في الحفلات المدرسية.

كان لنجيب أخ يدعى توفيق يكبره، وكان له يوسف وجورج يصغرانه....

وقد اختلفت المصادر التي تؤكد على أصول هذه العائلة، فمنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وإن كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الأسرة متفقًا مع العنتبلي إلى الأصول العراقية، إذ إنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحاني التي تميل إلى الصلابة وقوة التحمل والعناد... ولم يبدِ الريحاني رأيًا في هذه القضية... وأيًّا كان

(1) قارن السابق، ص 19 وما بعدها.

الأصل، فالريحاني الذي عرفناه، عرفناه مصريًّا أصيلًا لحمًا ودمًا، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصري صميم، ولد وعاش وتربى وأعطـــى عمره وفنه لها، حتى أصبحـــت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى أعمق جذور التربة المصرية.

وقـــد مات إلياس أبوه إثر أزمة مالية لحقت به، حين كان نجيب في الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق أخاه الأكبر قد استغرقه اللهو ونفض المسئولية عن كاهله...

وهذا الامتحان القاسي هو ما تسبب في "إذكاء جذوة الرجولة عنده ورسَّبت في أعماقه بذور الإنسانية والرحمة والعطف الكبير"[1].

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرنفش بعد أن تزود بما يكفيه من تعاليم اللغة الفرنســـية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لأســـتاذه بالمدرسة، الشيخ بحر، دور كبير في تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

(1) السابق، ص 28.

البداية...
الضياع والاحتراف

لم يكن نجيب الريحاني في البداية يميل إلى الكوميديا، بل كما يقول: "كانت كل هوايتي منصبة على الدرام وحده"[1]. وهو يتناول لفظ الدرام باعتباره مرادفًا للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمي للكلمة هو الفعل الذي يحوي الكوميديا والمأساة في آن معًا[2].

(1) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 22.

(2) لقد لاحظنا في هذه الفترة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية في الصحافة، فهم يطلقون كلمة رواية على العرض المسرحي، ويستخدمون مصطلح دراما باعتباره مرادفًا لكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مرسح بديلًا من مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدي رواية مضحكة، ويستخدمون لفظ كوميك، بمعنى التمثيل بالإشارة إلى النغمات الموسيقية.

وعلى أثر رحيل والده غادر المدرسة بعد أن عجز عن دفع المصروفات "وكان يوم طرده من المدرسة أسوأ أيام حياته، ولا ينسى هذا اليوم لأنه كان يوم ثلاثاء، وخرج إلى الشارع يبحث عن عمل، أي عمل، فكر في أول الأمر أن يعمل كاتبًا في محل تجاري، فكثيرًا ما أثنى عليه مدرس الحساب في مدرسة الخرنفش، ثم اكتشف بعد أيام أن أصحاب المحلات التجارية لا يريدون كاتب حسابات، وليس في الحي أي تاجر يمسك دفتر حسابات، وعرض على صاحب محل فول مدمس أن يعمل موظفًا عنده، وكانت الوظيفة هي أن يكنس المحل ويمسح البلاط، وبعد أيام استغنى صاحب الفول المدمس عن نجيب لأنه غازل سيدة من الزبائن، واشتكت الزبونة إلى زوجها الذي كان جزار الحي، وجاء الجزار يحمل ساطوره في يده، ويهدد بتكسير محل الفول المدمس على رأس صاحبه، وهرب نجيب من الحي وأقام عند خاله في العباسية، واستطاع خاله أن يجد وظيفة له في شركة السكر في كوم أمبو في الصعيد[1]". ولكنه فصل من شركة السكر بسبب غيرة الباشكاتب من نجيب الريحاني على زوجته.

بعد أن عاد إلى القاهرة يجر أذيال الخيبة والعار استطاع أن يحصل _بعد ذلك_ على وظيفة كاتب من الدرجة العاشرة المخفضة

(1) مصطفى أمين: شخصيات لا تنسى، جـ 2، دار المعارف 1988، ص 187.

ولم يكن وصوله إلى هذا المنصب التافه سهلًا. حفيت قدماه، طاف القاهرة من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب. دخل كل متجر وكل شركة وكل مصنع، وسمع في كل مكان جملة "لا وظائف خالية". دخل كل بنك في مصر، بنكًا واحدًا لم يدخله هو البنك الزراعي، وذات يوم التقى بصديقه الفنان عزيز عيد وسأله إلى أين هو ذاهب، قال عزيز إلى البنك الزراعي.

لقد طفت بكل بنوك مصر إلا هذا البنك، وقال عزيز عيد: "إنني موظف في هذا البنك، وهم يبحثون عن موظف بأربعة جنيهات..". وشعر نجيب بأن أبواب السماء قد فتحت له، وأخذ يرقص في الشارع ويقول:

"أربعة جنيهات. يعني أربع مئة قرش.. يعني أربعين ألف مليم.. قال له عزيز: بل أربعة آلاف مليم[1]".

وبعدها عين نجيب الريحاني موظفًا في البنك الزراعي بمدينة القاهرة، وقد عمل الاثنان معًا كومبارس على الأوبرا مع أحد الفرق الفرنسية وعلى مسرح الأوبرا شاهد نجيب الريحاني وعزيز عيد "سيلفان، مونسيللي، كوكلان، لوسيانجيتري، سارة برنار"[2].

مما كان لهم أثر كبير في حياتهما فيما بعد، ولكنهما لم يستمرَّا

(1) السابق، ص 189.
(2) العنتبلي، مصدر سابق، ص 42.

طويلًا، إذ فصلا معًا من البنك على أثر حادث يرويه مصطفى أمين: "جلس نجيب الريحاني في غرفة واحدة مع عزيز عيد في البنك الزراعي. لم يوقعا ورقة واحدة. لم يراجعا حسابًا واحدًا. لم يفتحا ملفًا. كان حديثهما همسًا عن التمثيل والفن. عن الروايات والممثلات. عن حلمهما بأن يقفا فوق مسرح ويمثلان، وتسلط عليهما الأنوار وتصفق الجماهير وتهتف لهما، وكانا يقرآن معًا بعض الروايات الفرنسية ويختاران دورين في كل رواية، ويتقمص كل واحد منهما الدور ويقوم بتمثيله، وذات يوم دخل باشكاتب البنك إلى الغرفة، ووجد نجيب الريحاني يمسك بزمارة رقبة عزيز عيد ويقول له: أيها المجرم السفاح، سأقتلك، سأسفك دمك سأحطم رأسك، لا، بل سأشنقك، لا.. بل سأقطع جسمك إربًا إربًا.. سأجعلك عبرة للعابرين[1]".

وأول ما رأى الباشكاتب هذا المنظر وعزيز عيد يرتعش ويتوسل خائفًا لنجيب الريحاني، حتى هرع الباشكاتب ليجيء برجل البوليس من أمام البنك، في محاولة لإنقاذ حياة عزيز عيد من القاتل نجيب الريحاني، وقد اتضح بعد ذلك أنه مجرد تمثيل أحد المشاهد من رواية فرنسية. هنا طردهما الباشكاتب من البنك على الفور.

وحين فصلا من البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن

(1) مصطفى أمين.. مصدر سابق ص 190.

العمل، التحقا بفرقة عكاشة: "وكانا يقدمان فاصلًا غنائيًّا لإضحاك المتفرجين وكان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورًا ويخرج لسانه ويهز جسده (...) مما أثار سخط عزيز ونجيب"[1]. فقررا التخلي عن هذا اللون، وكان لهما ما أرادا، إذ استبدلا به تقديم فاصل فكاهي مقتبس أو مترجم من الكوميديات الفرنسية، وكانا يقومان بهذه المهمة معًا، وبالفعل نجحا في ذلك مما أغراهما في الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل، كان من بينها أيمن عطا الله وحسن فايق وروز اليوسف وأمين صدقي[2].

وأثناء عمل عزيز ونجيب، وضع الأول يده على مواهب الثاني ووجهه إليها، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحاني تكمن في تمثيل الأدوار الكوميدية، وليست الأدوار التراجيدية، وساعده على المضي في هذا الاتجاه رغم رفض الريحاني لذلك.

وقد اختلف الاثنان فانفصلا، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة الالتزام الحرفي بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية، حتى لا يلجأ إلى إحداث تغييرات تضر بالعمل الفني من منطلق الأمانة الفنية، وكان الريحاني على النقيض يرى أن التغيير ضروري، لأن هناك اختلافًا بين البيئة الأوربية (الأصل) وبين

(1) العنتبلي، مصدر سابق، ص 44.
(2) قارن السابق ص 44 - 45.

البيئـــة المصريـــة (البيئة التي ينقل إليها العمـــل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

وبذلك كان الريحاني يرى ضرورة التمصير لكي يفهم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية[1].

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتي نظرهما ومنظورهما الفني، الذي شكل طريقهما وحياتهما الفنية فيما بعد.

وعن خلاف نجيب الريحاني مع عزيز عيد تذكر روز اليوسف أن الناس قد تكاثروا حول عزيز عيد يحاولون إقناعه بأن يتخلى قليلًا عن مثله الفنية ولكنه كان يرفض، وكان نجيب الريحاني أول من ثار ضده وانفصل عنه: "إذ تشاجر يومًا مع عزيز عيد" وصاح فيه: "إذا كنت لا تريد أن تعيش فإننا نريد أن نأكل"[2]. وانسحب الريحاني من فرقة عزيز عيد ليلحق بكباريه في شارع الألفي مكان كازينو شهرزاد الحالي[3] وكان نجيب يحب راقصة تعمل هناك اسمها "لوسي"[4] فاجتذبته للعمل معها. وعرض عليه صاحب الكباريه 25 جنيهًا مرتبًا شهريًّا ليخرج له روايات من نوع روايات

(1) قارن السابق، ص 51 وما بعدها.
(2) فاطمة اليوسف _ذكريات_ الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.
(3) تقصد روز اليوسف كباريه دي روز.
(4) طريقة تعارف نجيب الريحاني مع لوسي دي فرناني _كما يرويها الريحاني في مذكراته كانت مختلفة كما جاء ذكرها في هذا الكتاب_ كما كانت في عام 1917 وليس في عام 1916 حين بدأ العمل في كباريه دي روز.

عزيز عيد، مع تحريفها تحريفًا يضمن إقبال جمهور الكباريهات من المصريين والإنجليز على السواء. وفعلًا بدأ الريحاني يقدم روايات "فرانكو آراب" راقصة واقتبس شخصية العمدة من رواية "القرية الحمراء"[1] وجعلها شخصية كوميدية وسماه "كشكش بك" في الأصل هو اسم التدليل الذي كانت لوسي تنادي به صديقها نجيب.. وهكذا ولدت شخصية كشكش بك[2].

وكان الريحاني يدين بالكثير لعزيز عيد، فقد تلقى لديه "تدريباته الفنية الوحيدة في حياته، إذ تعلم فن الإخراج المسرحي، وتعرف لديه على تكنيك الفارس الفرنسي، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته"[3].

بعد انفصال الريحاني عن عزيز عيد أصبح مكان تواجده قهوة الفن أمام مسرح إسكندر فرح، وفي القهوة قابل أمين عطا الله الذي عرض عليه أن يسافر معه إلى الإسكندرية، لأن أخاه سليم عطا الله قد ألف فرقة مسرحية هناك وعرض عليه أربعة جنيهات شهريًا، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

(1) يروي نجيب الريحاني في مذكراته كيف ابتدع شخصية كشكش بك، كما جاء ذكرها في هذا الكتاب.

(2) فاطمة اليوسف: مصدر سابق، ص 23 - 24.

(3) د. ليلي أبو سيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف بمصر، 1972، ص 36.

وبالفعل أسند إليه دور شارلمان في مسرحية (شارلمان الأكبر) وحقــق الريحاني في هذا الدور نجاحًا كبيرًا فاق نجاح ســليم عطا الله في دور البطولة، ونال المديح من الجميع، ولهذا الســبب دعاه في اليوم الثاني مدير الفرقة ســليم عطا الله قائلًا له: "أنا متأســف جدًّا يا نجيب أفندي لآن الفرقة اســتغنت عنك". وكان هذا ضريبة نجاحــه في تمثيل الدور، فعاد أدراجه ليجلس على قهوة الفن ثانية، وحين طالت أيام العطلة عثر في عام 1910 على وظيفة في شركة السكر بنجع حمادي، ولكنه فصل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر فضيحة مــع إحدى جاراته. وهــي الحادثة التي يذكرها نجيب الريحاني بشــجاعة في مذكراته[1]. فعــاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة. وفي القاهرة لم يجد مكانًا ينام فيه حتى التقى بمحمود صــادق في ظروف مشــابهة لظروفه، وبعد أيــام من نومهما في الشــارع، جاء الفرج، بعد أن كلَّف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يُعرِّب عن الفرنســية أجزاء بوليسية من رواية "نقولا كارتر" في مقابل مئة وعشــرين قرشًا عن كل جزء، وقام محمود صادق ونجيب الريحاني بهذا العمل معًا، حتى اســتطاعا أن يدبرا أمورهما، ويســكنا معًا في حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمســة قروش يوميًّا. وبعدها التحق الريحاني بفرقة الشــيخ أحمد الشامي مترجمًا عن الفرنسية وممثلًا نظير أربعة جنيهات شهريًّا...

(1) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 30 وما بعدها.

ولهذه الفرقة ترجم الريحاني: الابن الخارق للطبيعة، عشرون يومًا في السجن، ثم جاءه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادي، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثني عشـــر جنيهًا في الشـــهر... وفي هذه الأثناء أرسل له عزيز عيد خطابًا يخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوربا، وينوي تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحاني لم يعر الأمر اهتمامًا، لأنه قد وعد أمه بالاستمرار في عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام 1914، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض التي انضمت إلى فرقة ســـلامة حجازي، وأصبحت (فرقة أبيض وحجازي) وكانت الفرقة تضم روز اليوسف وسرينا إبراهيم ونظيم زراحي وعمر وصفي ومحمود رحمي وفؤاد ســـليم وعبد العزيز خليل وعبد المجيد شـــكري والشـــيخ حامد المغربي، وقد لعـــب الريحاني في الفرقة دورًا صغيـــرًا أمام جورج أبيض، وهو دور فرانسوا جوزيف ملك النمسا في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)... وقبل صعود الريحاني على المســـرح قام بنفسه بعمل ماكيـــاج الدور، ومـــا إن صعد على المســـرح ورآه جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأســـد، حتى فوجئ بمظهره فتبخرت حماسته وظل يضحـــك، ويضحك الجمهور معه وانتهت الليلة برفت نجيب الريحاني من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح في التمثيل أبدًا، ولن يكون

في يوم من الأيام ممثلًا حتى ولو كان ثانويًّا[1].

وبعد فترة من خروج نجيب الريحاني من فرقة أبيض وحجازي، انسحب بعض الممثلين من الفرقة، منهم عزيز عيد وروز اليوسف وأمين عطا الله، أمين صدقي، إستيفان روستي، وحسن فايق وعبد اللطيف جمجوم وآخرون، وقرروا أن يؤلفوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكانًا يأوون إليه، ومن مسرح برنتانيا القديم مكانًا يقدمون عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدي العربي) وكانت أول أعمالهم (خلي بالك من إميلي) ترجمها أمين صدقي، ثم انتقلت الفرقة إلى تياترو الشانزلزيه بشارع الفجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات.. عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الابن الخارق للطبيعة، والمهرج بلفجور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدية ونجحت نجاحًا كبيرًا، ولكن منيرة المهدية انسحبت بعد فترة، وأخفقت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقدًا مع فرقة (إخوان عكاشة)، على أن تمثل كل فرقة يومًا بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربي بشارع الباب البحري لحديقة الأزبكية، ولكن الحال لم يدم طويلًا حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برنتانيا مرة أخرى، وفي هذه الفترة حقق نجيب الريحاني نجاحًا كبيرًا كممثل في هذه الفرقة،

(1) قارن السابق، ص 51 وما بعدها.

وحين رفض عزيز عيد مطلبه بوضع اسمه على الأفيشات، انفصل نجيب الريحاني عنه، وكان ذلك في يونيو من عام 1916.... وبعد شهر ونصف من انفصالة عن الفرقة، التقى الريحاني مع إستيفان روستي الذي كان يعمل في كباريه الآبيه دي روز (حاليًّا كازينو شهرزاد بشارع الألفي) حيث كان يؤدي حركات هزلية خلف شاشة بيضاء (خيال الظل)، وقد عمل الريحاني معه خلف الشاشة كخادم بربري متقاضيًا أربعين قرشًا يوميًّا.

الكوميديا الهزلية... بداية الطريق

قبل أن ننتقل للحديث عن المرحلة الكشكشية (نسبة إلى شخصية كشـــكش بك)، يجدر بنا أن نتحدث عن أصول المسرح الهزلي في الفصل المضحك، والكوميديا الارتجالية التي انتقى منها الريحاني مصادره وكونت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عيد كومبارس على مسرح الأوبرا، ثم حين عملا معًا أيضًا بفرقة عكاشة يقدمان فاصلًا غنائيًّا لإضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصـــل المضحك بفاصل فكاهي مقتبـــس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلا وكونا فرقة مسرحية... ثم انفصال الريحاني عن عزيز عيد بســـبب التزام الأخير الحرفي بما يقتبسه، ومحاولة الريحانـــي لزرع الموضوعات الفرنســـية في التربـــة المصرية،

مرورًا بفرقة ســليم عطا الله، وفرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم فرقة جورج أبيض، وفصله أو انفصاله منها أو عنها حتى التقى إستيفان روســتي، ليبدأ عمله معه خادمًا خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداع شخصية كشــكش بك وقد تطور هذا عند الريحاني من تقديــم فصل مقتبس أو مترجم إلى تقديم مســرحية كاملة من ثلاثة فصول.

إن بداية عمل الريحاني في إطار الفصل الواحد المضحك، هي بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميدية التي انتشرت في أوائل القرن العشرين على المقاهي وفي الحفلات العامة والأفراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين الفصول في المسرح الغنائي، وهو فن بسيط ليست له قيمة فنية أو أدبية كبيرة.

ويُرجع دكتور علي الراعي هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع _في سبعينيات القرن 19_ الذي كان يستجيب للتغيرات الفورية، حين يتداخل الجمهور في الحدث الدرامي... ولم يستمر مسرح صنوع في تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه في 1872) ولكنه ترك أثرًا كبيرًا _كما يرى د.علي الراعي_ في إمكانية قيام مسرح في مصر تدريبًا وأداء، كما مهد الطريق أمام فناني الارتجال من أمثال جورج دخول، وأحمد الفار، وأحمد بحبح، ومحمد كمال المصري، وسيد قشطه وغيرهم من الفنانين من أمثال: علي الكسار وأمين صدقي، وبديع خيري

(في كتاباتهم) وبالطبع نجيب الريحاني... "فلقد ولدت المسرحية المرتجلة في بلادنا وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصًّا مكتوبًا قابلًا للتغير حسب الأحوال، وممثلين يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهيئون نفسيًّا لتقبل أي تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة، ويختبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصه الأصلي ويختبئ للمرة الثانية في الكواليس يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجري إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف الفوري، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره مجرد الاستمتاع السلبي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكي يتابع وينفذ ويحكم.. وبتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقي الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضًا في مسرحنا تقليد الفاصل الفكاهي الذي يتوسط أو يعقب، العرض المسرحي الرئيسي"[1].

وقد كان هذا النوع من المسرح بمثابة حقل تجارب أكسبت نجيب الريحاني مهاراته الأولى في مجال المسرح، وأكسبها هو تطويرًا، حتى سيطرت على الحياة الفنية والإنتاج المسرحي عامة كمرآة كاريكاتورية للأحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها بمنطقها الساخر، حتى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلي،

(1) د. علي الراعي: مسرح الشعب، دار شرقيات 1993، ص 30.

وفي نضوجه المسرح الكوميدي المصري، إذ كان الريحاني في تطوره يحمل معه. كما يؤكد د. علي الراعي. عنصرين أساسيين: "الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التي استطاع أن يحصل على بعضٍ من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافًا إلى هذا كله، أثر من ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي عامة، حمله إليه بديع خيري، شريكه في التمصير الخلاق وبين هذين القطبين الكبيرين (...) ظل فن الريحاني السابق يتأرجح حتى استطاع في أوائل الثلاثينيات أن يثبت في مجال الكوميديا الانتقادية الممصرة عن أصول فرنسية[1]".

(1) السابق، ص 229 - 300.

ميلاد كشكش بك

بمقابلـــة الريحاني لصديقه إســـتيفان روســـتي فـــي يونيو من عـــام 1916، تبدأ مرحلة جديدة من مراحـــل حياة نجيب الريحاني الفنية، يودع بهـــا بداياته الأولى، وتنقله، ثـــم فصله من عمل إلى آخـــر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بيـــن عمله بالبنك الزراعي وشـــركة الســـكر وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيـــز عيد ثم عمله فـــي فرقة الأخير، بعـــد أن انفصل من البنك الـــذي كان يعمل به، ثم انضمام الريحاني إلى فرقة ســـليم عطا الله بالإســـكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم عودته لشركة السكر بنجع حمادي ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثـــم التحاقه بفرقة أبيض وحجازي، وبعـــد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدي العربي، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع

عزيز عيد.. حتى قابل إستيفان روستي ليبدأ معه مرحلة جديدة في كباريه الآبيه دي روز، فقد كان إستيفان روستي يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدي خلفها حركات هزلية، وتوسط إستيفان روستي لنجيب الريحاني لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتي Rosatti، وبالفعل قبل عمل الريحاني في دور خادم بربري، وبعد ذلك بدأ إستيفان والريحاني يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية عمادها شخصان، بالإضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك في هذا الاستعراض الفرانكو أراب Franco-Arab من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكو أراب هي إحدى وسائل المسرح للتسلية في تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهي في بادئ الأمر "من الأوربيين الأثرياء، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثو الثراء من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوروبيين المقيمين في مصر، كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى _أمثال كشكش بك_ بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب[1]".

ويحكي نجيب الريحاني عن كيف تولدت شخصية كشكش بك حيث كان مستلقيًا على فراشة في إحدى الليالي، مستعرضًا

(1) د. ليلي أبو سيف، مصدر سابق، ص 45.

مـــا مر به من تجارب، فإذا به يجد موضوعات تعبر تعبيرًا صادقًا عن هذا العالم، فأيقـــظ في فجر هذه الليلة أخاه الأصغر، كما يقول الريحاني: "وكان لي خير عون وســـاعد، ورحت أملي عليه هيكل الموضـــوع الذي صممت على إخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وفد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله وتركنه على الحديدة، فعاد إلى قريته يعض بنان الندم، ويقسم أغلظ الأيمان، أن يثوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل[1]."

ولكن د. علي الراعي يرجع شـــخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها نجيب الريحاني، حيث يرجعها إلـــى الفنان عبد القادر ســـليمان، الـــذي قدمها في مقهى شـــيبان بالإســـكندرية عام 1911، عمدة مولع بالنســـاء، يتحرق شوقًا إلى الزواج من حســـناء من البندر، ويجري بينه وبين خادمه حوار من النـــوع الذي أصبح فيما بعد مألوفًـــا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب"[2] ثم يشـــير الراعي إلى مصدر آخـــر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزي في مسرحية "دخول الحمام مش زي خروجه" التي كتبها عام 1915، أي قبل ظهور كشـــكش بك بعـــام واحد. "وفيها

(1) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 74.
(2) د. علي الراعي، مصدر سابق، ص 297.

ترتكز الأحـــداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها[1]".

وأيًّا كان الموقف، فقد تقدم الريحاني إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالغناء مع استخدام حوار عربي _فرنسي_ إنجليزي "في خليط يُراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفيع من القصة المسرحية يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجري له من استغلال واستغفال على أيدي وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتي كن يملأن الكازينو[2]".

وبالفعل وافق الخواجة روزاتي، وقدم الريحاني أول أعماله عن كشكش بك بعنوان "تعاليلي يا بطة" في أول يوليو من عام 1916 "ونجحت التجربة نجاحًا كبيرًا جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحاني[3]".

وقد استغرق عرض "تعاليلي يا بطة" عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشـــرين قرشًا، وبعد أســـبوع كتب الريحاني مسرحية عن

(1) السابق، ص 298.
(2) السابق، ص 297.
(3) السابق، ص 297.

كشـــكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الغفر) فزاد الإقبال عليه من المشـــاهدين، كمـــا زاد دخله بمعدل 5 % من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة في المشـــمش) وتضاعف إيراد الملهى، وأدرك الخواجة روزاتي أن الريحانـــي بمثابة الدجاجة التي تبيض ذهبًا، وهنا ضم الريحاني إليـــه أمين صدقي (كاتبًا)، وقد كان نجيب الريحاني يشـــارك أمين صدقي في اقتباســـه من الفرنســـية خاصة من لابيش LABICHE وفيدو FEYDEAU وقدما معًا: خليك تقيل، هز يا وز، إديله جامد، وقـــد ارتفع مرتب الريحاني إلى 27 جنيهًا شـــهريًّا، وكان راتبًا لم يصل إليه ممثل في ذلك الوقت[1].

ثم بدأت الملاهي الأخرى تنهج نفس نهج ملهى الآبيه دي روز، فتكونت فرقة كازينو دي بار، وعلى رأسها عزيز عيد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلي الكسار، وبالفعل نجحت الفرقة حتى جعلت الملهى يمثل مكانة كبيرة في شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو ما جعل التنافس مع الريحاني ممكنًا: "إذ قد أحرز (عثمان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالًا منقطع النظير، وبذلك استطاع علي الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترات طويلة، غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالًا، وتعد شخصية

(1) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 83.

كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عثمان[1]".

ونتيجة لجو الدسائس ساءت الأحوال بين الريحاني وبين الخواجة روزاتي، مما اضطر الريحاني لترك ملهى أبية دي روز، ملتحقًا بمسرح الرينسانس (الذي يشغله محل شملا الآن في شارع فؤاد الأول)، وقد تعاقد الريحاني مع صاحب المسرح الخواجة ديموكنجس DEMOKONGES على أن يتقاضى مبلغًا شهريًّا مئة وعشرين جنيهًا، أي بزيادة أكثر من تسعين جنيهًا على التعاقد الأول مع الخواجة روزاتي، الذي رفع دعوى ضد الريحاني مطالبًا بتعويض عن استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه خسر القضية، ما جعل الريحاني يسجل اسم كشكش بك باسمه، باعتباره أول من ابتكر هذا الاسم، وقد أغلق الخواجة روزاتي ملهاه بعد أن انتقل الريحاني بفرقته للعمل بمسرح الرينسانس، وهناك حقق نجاحًا كبيرًا مضاعفًا، وكانت أول مسرحية له بعنوان (إبقى قابلني) لإغاظة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحاني عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد في عالم التمثيل، وهو مراعاة "التأويز والتريقة" على الغير باستعمال اصطلاحات وأمثال يذهب الخصوم في تفسيرها مذاهب شتى، حتى صار قاعدة ودستورًا للفرق حين اختيار أسماء مسرحياتها[2].

(1) د. ليلي أبو سيف: مصدر سابق، ص 67.
(2) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 88، 89.

وبعد شـــهر قدم الريحاني مسرحية (كشـــكش بك في باريس) وبعدها قدم (وصية كشكش بك) حتى أصبح اسم كشكش بك يعرفه الجميع في مصر.

ونظرًا لانتهاء تعاقد مســـرح الرينســـانس أنشـــأ الخواجة ديمو مســـرحًا جديدًا في شـــارع عماد الدين، أسماه: الأجبسيانة، وكانت أولى المســـرحيات التي قدمها الريحاني على هذا المسرح هي (أم محمـــد)، التي أعدها مع أمين صدقـــي، ولكن الريحاني اختلف مع صاحب المســـرح مســـيو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمســـرح يومًا حدادًا على وفاة الشيخ سلامة حجازي في أكتوبر عـــام 1917، ولكن صاحب المســـرح رفض، فانســـحب الريحاني وحل محله حسين رياض، الذي التحق بالفرقة مؤخرًا، وبانسحاب الريحاني اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريحاني من جديد، وقبل الريحاني شـــريطة أن يرفع الخواجة يده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريحاني في مقابل أن يحصل الخواجة على 30 % مـــن الإيراد يوميًّا... ومن هنا بدأ تاريخ الريحاني في إدارة الفرقة، فأعد مســـرحية (حماتـــك تحبك) من تأليف أميـــن صدقي، وعلى أثرها مســـرحية (حلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بســـبب إقبال الجمهور على الكســـار في مســـرح كازينو بار المجاور له.. وبعد دراســـة الريحاني لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسي على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميدية، فقام

الريحاني بتقديم مسـرحية اسـتعراضية، على الفور هي مسرحية (حمار وحلاوة)، وهنا زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقي مع الريحاني، إذ أراد الأول مقاسمة الثاني في الأرباح ولكن الريحاني رفض، فترك أمين صدقي الفرقة ليعمل مع الكسـار وحل محله بديع خيـري، الذي لازم الريحاني حتى وفاته، وقد وضع بديع خيري أزجال المسرحية الحديثة (على كيفك)، ثم تعاقد الريحاني مع سيد درويش الذي كان يعمل مع فرقة جورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيهًا لدى أبيض، إلى أربعين جنيهًا، وقدم ثلاثتهم الريحاني وبديع خيري وسـيد درويش مسرحية (ولو)، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ مسرح الريحاني.

نجيب الريحاني - سيد درويش.. والمسرح الغنائي

شهد عام 1917 يومًا مشهودًا في تاريخ الموسيقا العربية والمسرح الغنائي، حيث كانت القاهرة تشهد بزوغ نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذي عمل مع نجم كبير ذاعت شهرته هو الشيخ سلامة حجازي، والذي رحل في أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازي، في أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له في الإسكندرية وشجعه على المضي في طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش في مسرحية "غانية الأندلس" استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازي من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة في

قلوب مستمعيه[1]. وقد خرج الشيخ سلامة حجازي على الجمهور لينهره قائلًا: "استمعوا إلى هذا الفتى.. إنه فنان المستقبل"[2]. وعن هذا اليوم يروي زكي طليمات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول: "استقبل الجمهور سلامة حجازي عند ظهوره على المسرح بالنشيد المألوف، تصفيق منتظم يتخلله صفير غير منتظم، ثم دق على جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة، ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازي بين الهتاف والتصفيق يقدم ضيفه وابن بلدته الإسكندرية الشيخ سيد درويش.. وأخيرًا ارتفع الصوت بالغناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع الدهشة أن الجمهور _وأنا من الجمهور_ لم نهتز ولم نطرب... وإذ أخذ الشيخ الصاعد يعيد مطلع الدور الذي يغنيه (ضيعت مستقبل حياتي) أخذ الجمهور يزوم ويتململ، وسرعان ما ارتفعت التعليقات متتابعة: وإحنا مالنا، إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك. تبقى خيبة بسبع رجلين"[3]. ويرد زكي طليمات هذا إلى غوغائية التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاحن الأنظمة السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على أنقاض قديم.

(1) قارن د. محمود أحمد الحفني: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص 87 وما بعدها.
(2) عبد الحميد توفيق زكي: سيد درويش، ودار المعارف 1992، ص 13.
(3) زكي طليمات: ذكريات ووجوه. مصدر سابق، ص 65.

كان الشيخ سـيد درويش يعمل مقرنًا بالإسكندرية في المحلات العامـة والمقاهي، وكان يغني وهو يعزف على العود... ثم جاءت لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصري، فكلف عبد الحميد المصـري بكتابتها، واسـتدعى جورج أبيض سـيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامي السـكندري مرسي محمود (والد الفنان محمود مرسي)، وكانت أوبريت "فيروز شاه" ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي جاء فيها سـيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء _كما ذكرنا_ من قبل إلى الشيخ سلامة حجازي[1].

وعلى أثر نجاح الأوبريت، قرر نجيب الريحاني مقابلة الشـيخ سيد درويش، إذ إنه مع ظهور فيروز شاه، بدأت أولى نقاط التحول في الموسيقا المصرية، من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيـث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطويع النغم الغربي للمذاق المصري والشـرقي، بعد مزجه بالنغم المصري[2]. وبالفعل التقى نجيب الريحاني بسـيد درويش عن طريق بديع خيري، وكان لهذا اللقـاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيـث قدما معًا أوبريت "ولو" و"إش" و"فشـر" و"قولوله" و"رن" و"العشـرة الطيبة" (1918 - 1920).

(1) قارن عبد الحميد توفيق زكي، مصدر سابق، ص 13 وما بعدها.
(2) قارن زكي طليمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص 73 - 74.

نجيب الريحاني.. والأوبريت

بتعاون سـيد درويش مع الريحاني وبديع خيري، بدأت مرحلة الأوبريت لدى نجيب الريحاني بعد أن سئم أعمال الفصل المضحك والفرانكـو أراب، حيث وجد الريحانـي أن "الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقي وطبيعتها الرومانتيكية، هي أنسـب شـكل فني يتيح لـه فرصًا أفضل للعناية بالفكرة والشـخصية والحوار، في المشـاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت، لهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسـلوب الذي يعطي الأولوية للعناصر الكوميدية"[1]. إذ تخلى نجيب الريحاني في هذه الأعمال عن شخصية كشـكش بك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية في الظهور، واستبعد

(1) د. ليلي أبو سيف: مصدر سابق، ص 79.

تكنيك كوميديات الفرانكو أراب واستبدل بها شخصيات واقعية، حتى تحول الريحاني إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبريت للريحاني تطوير تقنياته الكوميدية[1]. ومن هنا بدأ الريحاني بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى الصاعدة، بديلًا من جمهور الأجانب وأثرياء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصري عام 1923 وافتتاح أول برلمان للبلاد عام 1924[2]. وقد بدأت مرحلة الأوبريت هذه بأوبريت (ولو) الذي كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحاني عام 1918 وإن كانت رسالة ماجستير د. ليلى أبو سيف عن الريحاني ترجع هذه المرحلة إلى عام 1920 مع أوبريت العشرة الطيبة، وهي تستند في ذلك إلى قول الريحاني نفسه في مذكراته بأن العشرة الطيبة هي أول عهد بأوبرا كوميك، والأوبريت في مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام 1918 مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحاني وبديع خيري، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة، وقد كان هذا الأوبريت _في الوقت نفسه_ يمثل مرحلة فارقة في تاريخ الريحاني الفني والإنساني بسبب ما أحدثه من أزمات، كما سيتضح فيما بعد.

(1) قارن السابق، ص 79.
(2) قارن السابق، ص 80.

عودة إلى الفوضى ونجاح الرحلات والرحيل

تدهورت أحوال الريحاني النفسية والمادية.. بسبب ضغائن النفوس من الموتورين والفشلة، ما تسبب عنه آلام نفسية وخسارة مادية في أوبريت العشرة الطيبة، والمؤامرات التي حيكت ضده بسبب فرقتيه اللتين كانتا تعملان في وقت واحد، وبسبب خسارته المادية الفادحة بتدهور العملات الأجنبية التي كان يحتفظ بها في البنك من نوع المارك والفرانك والليرة، وقد حدثت له في العام نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز عيد، وبينه وبين صديقته (لوسي دي فرنانسي) التي كان يلقبها بـ"وش السعد" فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر،

وللترويح عن نفســه ثم لتجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من الكســل والكســاد... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطا الله الذي كان يعمل ممثلًا لديه، نسخ مسرحياته وقدمها في بلاد الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحاني هو كشــكش بك المزيف وليس الأصلــي، ولهذا لم تنجح عروضه في الشــام، وهناك تعرف على بديعة مصابني التي جاءت إلى القاهرة وقدمها للجمهور المصري في أعماله، وفى مصــر كانت تنتظره قضية رفعها ضده الخواجة ديمو صاحب تياترو الإجبسيانة، بحجة امتناع الريحاني عن العمل. فــي الوقت الــذي كان فيه الريحاني يقوم بجولة في الشــام. ولكن القضية انتهت في صالح الريحاني، وبعدها قدم موســمًا كاملًا في الإسكندرية على مسرح كونكورد، كما تقدم إليه متعهد ليسافر إلى ســوريا ولبنان مرة أخرى في جولة فنيــة، ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من ســابقتها، وفى لبنان سمع الريحاني بعودة يوسف وهبي من إيطاليا، وعزمه تكوين فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عيد، فعقد الريحاني العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيري وشقيق الريحاني الأصغر قد ألَّفا مسرحية "على قد الحال"، وقد شارك الريحاني في تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد "الليالي الملاح" وقد نجحت بديعة مصابني في هذه المســرحية نجاحًا كبيرًا، وبعدها توالت النجاحات، فقدم الريحاني أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكينة التي

كانت أحداثها حقيقية بمدينة الإسكندرية عام 1921.

وفي هذه الأثنـــاء اتفق الخواجة ديمـــو ومصطفى حنفي مدير مســـرح برنتانيا على الاشـــتراك في إتمام المسرح الذي كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقًا أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحاني على المســـرح أعماله في فترات متقطعة، أعد مع بديع خيري مســـرحية (البرنســـيس) وخرج فيها عن شـــخصية كشكش بك، وقد كانت (البرنسيس) أول مســـرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحاني عن شخصية كشكش بـــك، ليؤدي دور الرجل الفقير الذي يتمســـك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الإغراءات، وبعدها قـــدم أوبريتات: الفلوس، لو كنت ملك، ومجلس الأنس.

وقد انتهى تعاقد الريحاني مع مسرح برنتيانا في يوليو عام 1924، وتزوج في هذا العام من بديعة مصابني بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحاني مصـــر على باخرة "غريبالدي" ومعه زوجته بديعة مصابني والممثلـــون: فريد صبي، ومحمود التوني، وجوجو، ابنة بديعة مصابني المتبناة حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رســـت السفينة عند بلدة سانتوس، وفى البلدة تعرف الريحاني على مليونير ســـوري يدير أكبر فندق في المدينة، واتفق معه على تقديم

إسكتشـــات غنائية تقودها بديعة مصابني، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيرًا، فولوا الأدبار ناحية ســـان باولو، وهناك ألَّف الريحاني فرقة مســـرحية مستعينًا بالســـوريين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحًا كبيرًا، ثم سافروا بعدها إلى ريو دي جانيرو، ثم سان باولو ثانية، ثم أورجواي، والأرجنتين في مدينة بيونس أيرس، وروساريو وقرطبة وتوكومان... وقـــد مكث الريحاني عامًا كامـــلًا في ربوع أمريكا الجنوبية، والســـفر منها وإليها، ثم عـــاد وفرقته إلى مصر، وأثناء عودته عرج على باريس، ثم إلى الإســـكندرية، وكان أمين صدقي في انتظـــاره، وكان قد اختلف مع علي الكســـار فتركه، وقد ألَّف الريحاني فرقة دار التمثيل العربي، وقدم مسرحيات: قنصل الوز، مراتـــي في الجهادية، وبعدها افترق عـــن زوجته بديعة مصابني، فأنشأ مسرحًا خاصًّا به، واستأجرت بديعة مصابني في الوقت نفسه صالتها المعروفة بشارع عماد الدين.

وقـــد كون الريحاني فرقته الجديدة من روز اليوســـف وعزيزة أميـــر وزينب صدقي وســـرينا إبراهيم وماري منصور وحســـين رياض ومنســـي فهمي وحســـن فايق وأحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالًا مأساوية في مسرحه الذي أنشأه عام 1926، ولكن الجمهور لم يقبل أن يراه مأســـاويًّا فانفضَّ عنه وحلـــت به كارثة مالية فعاد لتقديم كشكش بك ثانية[1].

(1) قارن: د. ليلي أبو سيف، مرجع سابق، ص 126 وما بعدها.

لقد كان نجيب الريحاني ينظر إلى المسرح باعتباره فنًّا جادًّا، بل كان يتمنى أن يقدم أعمالًا تراجيدية، فقام بدور "برجيه" في مسرحية (خلى بالك من إميلي) عام 1916 من إخراج عزيز عيد، هذا رغم نجاح الريحاني في الكوميديا، وفى عام 1921 قدم دورًا تراجيديًّا هو دور السفاح مرزوق في مسرحية (ريا وسكينة)، رغم نجاحه في فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو أراب واستعراض وأوبرا كوميك، وقد أنتج عام 1920 أوبريت العشرة الطيبة، وفى عام 1926 يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدي ثم يتطور من فن الفرانكو أراب الترفيهي، وينصرف عن قناع كشكش بك، ثم يلجأ إلى الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسي، وهذه الخطوة الجريئة هي التي ضمنت أن يظل اسمه باقيًا حتى الآن[1]. ولكن في فترات إفلاسه وانتكاساته المسرحية، كان يعود مضطرًّا إلى كشكش بك، محتميًا به حتى يعود مركزه المالي ثانية لكي يواصل كوميدياه الجادة.

في الفترة من عام 1926 حتى عام 1931 لم يقدم الريحاني نشاطًا فنيًّا منتظمًا، ولهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية[2]. إذ ضاع الريحاني وسط عالم مشحون بالاضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظرًا لنجاح

(1) قارن د. علي الراعي، مسرح الشعب مصدر سابق، ص 299 وما بعدها.
(2) قارن د. ليلي ابو سيف، مرجع سابق، ص 117 وما بعدها.

يوسف وهبي في هذا اللون الأخير، الذي صادف هوًى في نفوس الجماهير حيث تشاهده الطبقة المتوسطة، ولأول مرة في مصر، صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبي للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان "الذبائح" التي كتبها أنطون يزبك والتي قدمها يوسف وهبي عام 1925...[1].

ومن هنا كون الريحاني فرقة جديدة من ممثلي فرقة يوسف وهبي الذين انسحبوا لتوهم من الفرقة عام 1926، فاستأجر صالة راديوم الملحقة بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم: مسرح الريحاني، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتمردة لبيتر فروندى ومونوفانا لميتر لنك ثم الجنة واللصوص، حتى انتهى الأمر بإفلاس الريحاني وحل فرقته، خاصة وأن الجمهور لم يرضَ أن يرى الريحاني إلا في كشكش بك والأدوار الكوميدية، مما كان سببًا في عودة الريحاني إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون فرقة من ممثلي الكوميديا معتمدًا على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم 1927 باستعراض (ليلة جنان) وتلاها بـ (مملكة الحب) و(المحظوظ) بأسلوب الفرانكو أراب ثم قدم (عشان بوسة) مع بديع خيري عام 1927، و(آه من النسوان) عام 1928، وفي العام نفسه قدم (إبقى اغمزني)، وبذلك

(1) قارن السابق ص 117 وما بعدها.

يظل كشـــكش بك هو المحور الأساســـي في كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول في شـــخصية كشكش بك، فهو لم يعد في مســـلكه. العمدة الباحث عن اللذة والمتعـــة، وإنما هو عجوز فقير أحمق، تصبح ســـذاجته الريفية هدفًا للنكات، وهذا التحول في رسم شـــخصية (كشـــكش) يصاحبه تحول في النتيجة، وهكذا اكتسبت هذه المســـرحية بعدًا جديدًا من العمق والجدية، ذلك أن كشكش بك ظل ضحية تثير الضحك، غيـــر أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم يؤلفون جمعية دستورها المال والجشع، وبطفرة واحدة ينقلون الريحاني إلى كمال الكوميديا الأخلاقية، وبالرغم من تكنيكه، ظل يســـتمد أصوله من (الفارس) فقد امتزج بجرعات من الدساتير والكوميديا الاجتماعية... وكذلك لم يعد الصراع قائمًا بين (كشكش) و(أم شولح) أو بينه وبين (الخواجة)، بل أصبح يدور بين (كشكش) وبين الطبقة المتوسطة[1].

وبعودة كشـــكش بك يسترد نجيب الريحاني جمهوره مرة ثانية، كما تعود إليه بديعة مصابني كزوجة وممثلة في عام 1928، ويقدمان أوبريت (ياســـمينا) وأوبريت (أنا وإنت) عام 1929، ثم مســـرحية (إبقى اغمزني) و(استعراض مصر في عام 1929) حتى انفصلت بديعـــة عن الريحانـــي ثانية، فقدم بدونها أوبريـــت (تحية الصبح)

(1) قارن السابق ص 131، 132.

(أتبحبـــح) وأوبريت (ليلـــة نغنغة) واســـتعراض (القاهرة باريس نيويورك)، وفى نهاية موســـم عام 1930 قام برحلة فنية لســـوريا ولبنان وفلســـطين، وبعد عودته قدم: (فارسات)، (أموت في كده) (عباسية)، و(حاجة حلوة) وفى تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحاني وتكنيكها أشـــد عمقًا من فارسات المرحلة المبكرة، فهي تتفوق على تلك في تصويرها الواقعي للشخصيات، كما أنها تشتمل على قســـمات أكثر وضوحًا من الكوميديـــا الحقيقية... "ولا بد أن لتجـــارب الريحاني الشـــخصية تأثيرًا قويًّا على نظرته الشـــاملة، وأعماله، فقد بثت متاعبه المادية وفشله في المسرح الجاد في نفسه، إحساسًا بالخيبة والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ضربًا من الهروب السيكولوجي، فالتهكم، وليس المرح، يسيطر على فنه والنظرة الســـاخرة بالجمهور، وليس الرغبة في تسليته، جعلته يستغل مرارًا هذا النوع الذي يسهل فيه النجاح التجاري"[1].

(1) السابق، ص 149.

الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق

بعد الخسائر الفادحة التي لحقت بمسرح الريحاني من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء فرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الريحاني، ولم يعد يحتمل آثار الحرب بالأسلحة الدنيئة، وهنا وضع يده ثانية في يد بديع خيري، الذي تخلص من ارتباطاته بعلي الكسار، ليستأنف العمل مع الريحاني من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الريحاني يتخلص من العناصر الاستعراضية، ويتعمق في تقديم الكوميديا الأخلاقية الممزوجة بالسخرية. وفى عام 1933 تلقى الريحاني رسالة من إميل خوري رئيس تحرير الأهرام السابق، الذي نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزي، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم في شركة

إخوان جومون الفرنسية GOUMONT BROTHERS التي قررت تقديم فيلم عربي بعنوان (ياقوت أفندي) وقدم إميل خوري الريحاني وبديع خيري إلى المخرج جورج فوشيه، وكانت قصة الفيلم تدور حـــول مغامرات ياقوت أفندي، وهو رجل مصري تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيري في الفيلم، لأول وآخر مرة في حياته دور رجل مغربي.

وحين عاد الريحاني من باريس إلى مصر اتفق مع مدير تياترو برنتانيا (وكان في الأصل يسمى مسرح الإجبسيانة، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد، وأصبح الآن محل كبابجي) للعمل في مسرحه مقابل أن يتقاضى الريحاني حصة معلومة، وفيه قدم الريحاني (الدنيا لما تضحك) وتعاقد على فيلم (سلامة عايز يتجوز)، وفى هذه الأثناء قدم (حكم قراقوش) و(مين يعاند ست) وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقدم (فاقوس أفندي) و(مندوب فوق العادة) و(الدنيا على كف عفريت)، (إستنى بختك)، (الدلوعة)، (محدش واخد منها حاجة)، (حكاية كل يوم)، (مدرسة الدجالين)، (ثلاثين يوم في السجن)، (لما كان في نفسي)، (حسن ومرقص وكوهين)، (إلا خمسة) وفى موسم 1946 افتتح موسمه بمسرحية (قسمتي) و(مندوب فوق العادة) و(الدنيا على كف عفريت) وقد استدعاه أحمد سالم من إستوديو مصر على وجه السرعة لتمثيل فيلم (سلامة في خير).

ولقد كان عام 1931 في حياة الريحاني نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية (توباز) Topaze (لمرسيل بانيول) Marcel Pagnol "وتعد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدي"[1].

ذلك أن الريحاني قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية وأخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تنحو منحًا جادًّا مثل الحياة الثقافية التي تنحو نحو هذا المنحى، مؤكدة على القومية والتراث المصري والإسلامي القديم.

كما كان عام 1931 تحولًا كبيرًا في فرقة الكسار الذي تخلى عن الفصل المضحك وكوميدياته الموسيقية، إلى اقتباس مسرحية (البخيل) لموليير، مما جعله يسير في ركب التطور، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يعود إلى تقديم أعمال مشابهة لفترة نجاحات سابقة، واستمر على هذا الحال حتى عام 1949، والذي سرَّح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب[2]. لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربري الأسود وقد "أثبت الريحاني أنه فنان أديب، إذ تخلى أولًا عن شخصية كشكش بك. قبل وقت بعيد. برغم أنه ظل يحييها من

(1) د. ليلي أبو سيف، مصدر سابق، ص 151.
(2) قارن السابق ص 159 وما بعدها.

حين إلى آخر، كما كان في نفس الوقت قادرًا على مسايرة الزمن، وقد كانت للريحاني أهداف طموحة في الكوميديا، ففي مطلع الثلاثينيات أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية[1]" التي نضجت على يديه في هذه الفترة وأخذت تتطور في هذا الاتجاه حتى رحيله.

(1) السابق، ص 160.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

لقد بدأت محاولات المسرح العربي الأولى في لبنان عام 1847 على يد مارون النقاش (1817 - 1855)، وبدأت في مصر عام 1870 على يد يعقوب صنوع (1912 - 1836) وقد نزح سليم النقاش إلى الإسكندرية عام 1876 يقدم أعماله على مسرح زيزنيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديمه لمسرحية "أبو الحسن المغفل"، ثم جاء أحمد خليل القباني (1833 - 1913) إلى القاهرة في عام 1884 وقدم على الأوبرا مسرحية "الحاكم بأمر الله" وقد شكلت محاولات هؤلاء جميعًا البذور الأولى لزرع هذا الفن الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أرض مصر والعالم العربي، ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات أخرى لها

أهميتها متمثلة في اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (1828 - 1898) لبعض مسرحيات موليير والأدب الفرنسي، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقيه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير، وقد جاء حواره بالزجل العامي، وقد حملت اقتباساته الصبغة الشعبية.

وحتى عام 1910 لم يكن قد درس مخرج أو ممثل في الخارج ليعود منظرًا لمناهج وطرق التمثيل والإخراج أو متعاملاً معهما بشكل علمي حتى جاء جورج أبيض في هذا التاريخ مقدمًا أعماله بالفرنسية في الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقته في القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين. ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتيارات الإخراج في مصر، فلا شك أن "أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي هي العروض التي قدمها جورج أبيض في مسرح "الهمبرا" بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا ابتداء من 2 إبريل عام 1910، وهي "شارل السابع" لألكسندر ديماس، "لويس الحادي عشر" لكازيمير دي لافيني، "طرطوف" لموليير، "أوديب ملكًا" لسو فولكليس، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية[1]."

وإن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس

(1) سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1979، ص 329.

الفنية في مجال التمثيل والإخراج في أوربا... ففي سبعينيات القرن التاسع عشر كان (دوق ساكس مينينجن) في ألمانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها في جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمن وعالم المسرحيات، وقد قامت فرقته بجولات في كثير من أنحاء العالم، وكان لها تأثير كبير على تطوير المسرح في أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتوبراهم في ألمانيا وماكس راينهاردت في النمسا، وأندريه أنطوان في فرنسا. وستانيسلافسكي في روسيا، وكانت عروض هذه الفرقة بمثابة الحافز الذي دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وإن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد[1].

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) في فن التمثيل في ثمانينيات القرن التاسع عشر أيضًا، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل)، و(فن التمثيل) تحتويان على نظرته الجمالية في فن الممثل/ التمثيل، وتعتبر دراساته امتدادًا لكتابات (ديدرو) عن (التناقض الظاهري في فن الممثل) عام 1770، وتتلخص هذه النظرية في أن فن الممثل قائم على تناقض أساسي "إذ لكي يثير الممثل مشاعر المتفرجين، عليه ألا يكون هو نفسه مستثارًا، وهذا

(1) Vgl. Manfred Brauneck: Theater Lexikon, RowohltTaschenbuchVerl. Reinbek Bei Hamburg, 1986, s. 573

ما يؤلف جوهر التناقض الظاهر في فنه، ولا يمكن أن يكون الممثل عظيمًا، إلا إذا "تمالك نفسه"، وكان قادرًا على التعبير، حسب مشيئته، عن المشاعر التي لا يعانيها، ولن يعانيها ولا يستطيع معاناتها أبدًا"[1]. وبذلك فإن كوكلان لا يطلب من الممثل أن يكون متأثرًا لكي يؤثر في الآخرين، تمامًا مثل عازف البيانو الذي يعزف لحنًا جنائزيًّا لشوبان أو بتهوفن، لا يحتاج إلى أن يسقط في لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه في غاية السوء إذا هو استسلم للأحزان، وعلى هذا فإن على الممثل ألا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خالصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة، حيث تبتكر الأنا الأولى الشخصية وتخطط لها (العقل)، بينما تسعى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذي يمتثل للأوامر[2].

وفي فرنسا كان (أندريه أنطوان) متأثرًا بعروض (دوق ساكس ميننجن). يسعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية. على خشبة المسرح، مستفيدًا من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (إميل زولا) على الأدب في فرنسا، وأنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر عام 1878.

(1) كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986 ص 49 وما بعدها.
(2) قارن السابق ص 50.

وفي منعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكي) في روسيا بعروض (دوق ساكس مينينجن)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندريه أنطوان) في التمثيل الطبيعي، مؤكدًا على قيمة الجمال، متجاوزًا قبح ولافنية الطبيعة، إذ "على الفــن أن يبدو. جميلًا ومفهومًا"[1]. ويحاول ستانيسلافسكي في منهجه أن يسخر طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذى يؤديه، وقد (تأمركت) هذه الطريقة على يد (هارولد كليرمان) و(إليا كازان) و(ليســتر أســبرج) في ثلاثينيات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم على يد ستراسبرج في الأربعينيات بإستوديو الممثلين بنيويورك، مركزًا بشكل أساسي على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلًا حرفيه الممثل الخارجية، وهو ما ينســب خطأ لستانيسلافسكي، إذ تناول هذه الحرفية في كتابه التالي لإعداد الممثل وهو "بناء الشخصية" حيث يؤكد ستانيسلافسكي أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذي يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطي الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها[2].

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولي ستراسبرج لهجوم عنيف[3]. وقد تخرج في مسرح الجماعة وإستوديو الممثلين

(1) Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, RowohltsTaschenbuch-Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S. 61.

(2) VGL. EBENDA. S. 63

(3) إذ ينخرط هذا الاتجاه مستغرقًا في علم النفس ومسخرًا كل خبرات لا وعي الممثل في الدور، في محاولة للوصول إلى صدق الأداء/ النفسي ولم يهتم هذا الاتجاه بالبناء الخارجي لتصوير الشخصية التي يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظي أن درست طريقة ليسترأسنبرج في فن الممثل بمدينة برلين على يد المخرج اليوناني

معظـــم نجوم هوليود من أمثال يـــول براينر، جيمس دين، مارلون براندو، وجولي هاريس، وأل باتشينو الذي يشرف على الإستوديو حاليًّا[1].

وفـــي إنجلترا وقف (جوردن كريج) ضـــد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التي ســـادتا في نهاية القرن التاســـع عشر وبداية القرن العشرين في فن التمثيل، في محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحي والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحي، والحركة بشكل خاص[2]. وقد أراد كريج عكس ستانيسلافسكي ولي ستراسبرج وجروتوفسكي فيما بعد، أن يتخلص من الممثلين ويســـتبدل بهم الدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستحيلًا.

وفـــي ألمانيا ذاتها تأثـــر (أوتو براهم) بطبيعية (دوق ســـاكس

الأصل والأمريكي الجنسية جون كوستوبولوس تلميذ ومساعد ليستر أسبرج بإستوديو الممثلين، وكان كوستوبولوس كثيرًا ما يضرب أمثلة يؤكد بها على صدق الأداء من خلال استشهادات من نجوم هوليود أثناء تأديتهم لأدوارهم، وعلى سبيل المثال يؤكد مثلًا على أن مارلون براندو حين كأن يبدأ تمثيل مشهد ما، كان عليه أن يظل عشرين دقيقة أو نصف ساعة للدخول في إهاب الشخصية التي يؤديها، ويستحضر مشاعره، وفي الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(1) قارن ترجمتنا لكتاب (منهج ليستراسبرج في تدريب الممثل) وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، 1992 وفي طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2002 وقارن كتابنا (حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي)، مكتبة النهضة المصرية، 1990.

(2) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, HenschelVerl., Berlin 1975, s. 85. ff

ماينجن) التاريخية وبطبيعية (أندريه أنطوان)، وقد خرج من عباءة (أوتو براهم) ماكس راينهاردت[1] الذي سمى مسرحه بـ (المسرح الانتخابي)، وخرج من عباءة راينهاردت (إرفين بيسكاتور) الذي قدم المسرح السياسي، وخرج من عباءة بيسكاتور (برتولت بريشت) الذي غير بشكل أساسي في جماليات المسرح وفن التمثيل في القرن العشرين.

وكانت هذه هي الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج في أوربا في منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، في الوقت الذي كان فيه المسرح قاصرًا على مرحلة النقل والاقتباس والتمصير على مستوى النص الأدبي، ورغم هذا حاول زكي طليمات أن يؤرخ لهذه المرحلة التي عاشها متفرجًا ومشاركًا فيها، ففي كتابه (فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل في مصر إلى مراحل، أهمها ما يهمنا من مراحل صاحبت بدايات ونهايات نجيب الريحاني وهي:

(1) لقد ساعدنى الحظ بدراسة الإخراج المسرحي بمعهد ماكس راينهاردت التابع للمدرسة العليا للموسيقا بأكاديمية فنون النمسا. في ثمانينيات القرن الماضي، على أيدي تلامذة المخرج الكبير ماكس راينهاردت، وفي زيارة د. فوزي فهمي رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية _آنذاك_ لمعهد ماكس راينهاردت، استعار شكل رسومات المسرح الدائري، ليقوم بتنفيذه بقسم التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

المرحلة الأولى...

أو مرحلة المبالغة والتهويل

وهي مرحلة يؤرخ لها زكي طليمات من نهاية القرن التاسع عشر بالممثل اللبناني سليمان قرداحي، الذي جاء إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر، والذي كان يعتمد في أدائه على المبالغة وفي تجسيمه للعاطفة وعلى جهارة صوته، "فحين كان يمثل عطيل، كان في مشهد الغيرة يدق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه بيده وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل في أدائه للأدوار الفكاهية خاصة، وكانت تدفعه بما فيها من مبالغة إلى أن يتكلف ما ليس في دوره من أجل أن يغرق المتفرجون في الضحك، حتى ليقع في التهريج[1]."

وكانت المبالغة في الأداء والتهويل في العاطفة هي التي شكلت المقاييس في مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي "حالة تعتبر انعكاسًا لمرحلة أولية من مراحل التطور الاجتماعي في الشرق العربي، وهو مستقبل وافدات الحضارة الأوربية"[2].

(1) زكى طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971، ص 42.
(2) السابق ص 44.

وحين كان الممثل يؤدي دوره كان يحاول أن يغلف أداءه بمسحة من الغناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نغمة رخيمة، بحيث يطغى هذا التنغيم على مخارج الحروف... ويرجع زكي طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الغنائي الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الغناء والكلام إلى الميل الأصلي إلى الغناء الذي يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازي رائدًا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير ممن جاءوا بعده[1]. وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين، وبعض الذين قطعوا شوطًا في مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تنغيم أدائهم ومطه في كثير من الأحيان، ولا يتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التنغيم للأداء، وإذا كانت هذه هي القاعدة في فن أداء الممثل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي تتلخص في المبالغة والتهويل في طريقة الأداء الدرامي، ثم في تلحين الأداء لدى المغنيين من الممثلين، فإن زكي طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهيم وأحمد أبو العدل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سليمة وموهبة خصبة وشخصية قوية[2].

(1) قارن السابق، ص 44 وما بعدها.
(2) قارن السابق ص 45.

المرحلة الثانية...

أو مرحلة محاكاة الممثل الغربي

أخــذ فن الممثل فــي مصر في التطور بحكــم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوربية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عــودة بعض الفنانين المصريين من دراســاتهم بالخارج، وقاد هذه الحركة في هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية مــن الممثلين والكتــاب من أمثال عزيز عيــد ونقولا حداد وعمر وصفي وجورج أبيض، حيث كان الأول ممثلًا ومخرجًا ودارسًــا في فرنســا لفن التمثيل[1]. والثاني مؤلفًــا ومترجمًا، والثالث ممثلًا كوميديًّا والرابع ممثلًا درس فن التمثيل في فرنسا، وقد سمَّى زكي طليمات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربي أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهي الفتــرة الثانية التي بدأت قبل الحرب العالميــة الأولى، فقد قام جورج أبيض بتأليــف فرقته التي تؤدي

(1) لقد اختلف كثير من النقاد والمؤرخين في هذه الجزئية عن حياة عزيز عيد والتي ما تزال مجهولة وغير محدودة، فالبعض يؤكد أنه درس في فرنسا، وعلى رأسهم زكى طليمات، كما يذكر ذلك في كتابه "فن الممثل العربي" والبعض الآخر يؤكد على النقيض، أي على عدم دراسته في فرنسا، كما يجزم بذلك سعد أردش في كتابه "المخرج في المسرح المعاصر"، وهي جزئية لا توجد دلائل قاطعة تؤكدها أو تلغيها، ولكنه من المؤكد أن عزيز عيد كان يجيد الفرنسية، وكان يسافر إلى أوربا، كما كان يشاهد نجوم الغرب على مسرح الأوبرا، بل وعمل هو والريحاني كومبارس بجوارهم مما ساعده على التعلم والاجتهاد، حيث لا يختلف اثنان على موهبته الفنية، وإن كان الاختلاف يقتصر على توجه هذه الموهبة.

باللغة العربية في القاهرة عام 1912 بعد عامين من تأسيسه لفرقته بالإسكندرية والتي كانت تؤدي أعمالها باللغة الفرنسية وقد أسسها فور عودته عام 1910، وانضم إليه المحامي عبد الرحمن رشـــدي والأديب فؤاد سليم "وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفي وعزيز عيد أسلوبان حديثان في الأداء التمثيلي الجاد وغير الفكاهي الخالص، أحد هذين الأســلوبين لجورج أبيض، والأسلوب الآخر للمحامي عبد الرحمن رشــدي، قامــا بحكم أنهما تطوير حتمي لما كان يشكو منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذي كان يصل أحيانًا إلى الحشــرجة عنــد بعض الممثلين، ومن حيث الجمود في التعبير في المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان في المظهر (زيًّا) في الأداء لم يكن مألوفًا، فكان أن اجتذب إليه الجمهور، بعد أن أثار فضوله وإعجابه، وكان أن أقبــل الممثلون على هذين الأســلوبين يأخذون عنهما[1]". ومن هنــا نجد كما يقول زكي طليمات، أربعة أســاليب ســيطرت على فن الممثل مدة ليســت بالقصيرة، وتختلف هذه الأســاليب الأربعة بعضها عن بعــض، إلا أنها تتفق جميعًا في أنها تنبع في جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهي موقف تقمص الممثل لشخصية الدور الذي يؤديه... فمدرسة جورج أبيض جنحت إلى أن تجعل لصوت الممثل ولإلقائه المنغم المقام الأول في الأداء والخلق الفني، فصنع

(1) زكي طليمات مصدر سابق، ص 49.

بذلك نموذجًا للمدرسة الصوتية في فن الممثل العربي.

ومدرسة عبد الرحمن رشدي بالغت في تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تتغلب العاطفة على المنطق وتنفلت من ضوابط الذهن، في حين نجد مدرسة عزيز عيد لم تخلُ من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج في الدور... وكانت مدرسة عمر وصفي تنحو المنهج نفسه، ولكنها تفتقر إلى الليونة وسعة التمثيل والصقل[1]. وبظهور هذه المدارس الأربع حدث تغير في طرق الأداء عما كان موجودًا من قبل، إذ "خفت حدة المبالغة في تضخيم الصوت وفي التنبيه على مخارج الحروف، وفي كثرة الإشارة باليدين، وخصوصًا في الأداء الفكاهي، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاه لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهي في جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم في فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء العاطفي والمأساوي، ومرجع هذا إلى أن الأداء الفكاهي في جملته لا تلتهب فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتنقلب هذه الانفعالات من عقال الذهن ومراجعته"[2].

ثم يناقش طليمات هذه المرحلة متحدثًا عن أسلوب كل منهم حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (1880-1959) هي تنقيح لطيف لتلك

(1) قارن السابق ص 50 وما بعدها.
(2) السابق ص 50.

الرومانسية الهوجاء وغير المهندمة التي صاحبت قيام المسرح العربي، وفرضت طابعًا من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين... ولقد أصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق في يسر ويأسر الأذن بطريقة جمالية[1].

وقد تتلمذ جورج أبيض على يد الممثل سيلفان في فرنسا من عام 1904 حتى عام 1910، ويعتبر سيلفان من بقايا المدرسة الرومانسية في الأداء، ولم يستطع جورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل بالأداء الرومانسي المزخرف الأداء الواقعي.

وينتقل زكـــي طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشـــدي (1940-1981) ويســـمي طريقته في الأداء باســـمه "مدرسة عبد الرحمن رشـــدي"، ورغم أنه يســـمي هذه المدرسة باســـمه، فإنه يصنفها بالمدرســـة الرومانسية أيضًا، وهي التسمية نفسها التي أطلقها على "مدرســـة جورج أبيض" إلا أنه يفرق بينهما في أن مدرســـة عبد الرحمن رشـــدي أقل من مدرســـة جورج أبيض فـــي الاتجاه نحو الزخرفة الجمالية، وإن كانت أكثر ميلًا للمبالغة في الانفعال، سواء كان هذا الانفعال مأساويًّا أو كوميديًّا... ويطلق على هذه المدرسة: "مدرســـة النحت من القلب والضحك من القلب" وهو يتبع في ذلك وجهة النظر التـــي تقول: (إذا أردت أن تبكي الجمهور، فإن عليك أنت أولًا أن تذرف الدموع)..

(1) قارن السابق ص 51 - 55.

وقد كان هذا الأسلوب في الأداء انعكاسًا لعصر ما قبل ثورة 1919، إذ كانت النفوس تفيض بالعواطف القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد والحرب العالمية الأولى، وانهيار الدولة العثمانية في حروب البلقان وطرابلس، وكانت فترة تشبه في أحداثها وفي أجوائها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شيء يغلي ويثير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب في الأداء يلقى ارتياحًا لدى الجمهور[1].

ثم ينتقل زكي طليمات إلى المدرسة الثالثة التي يسميها بمدرسة عزيز عيد (1880-1942)، حيث كانت طريقة أدائه تنحو نحو عدم المغالاة في الأداء التمثيلي، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعي، وبذلك وضع عزيز عيد مبادئ فن التمثيل الواقعي في مقابل مدرسة جـــورج أبيض وعبد الرحمن رشـــدي، اللذين وضعا مبادئ الأداء الرومانســـي، وكان عزيز عيد في ذلك خطا خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشـــدي، اللذيـــن بهرهما الزخرف والحركة وجمـــال الأداء، منصرفيـــن في ذلك عن جوهر الشـــيء والناحية الموضوعية فيه[2].

وتلخص فاطمة رشـــدي منهج عزيـــز عيد في الإخراج بقولها:

(1) قارن السابق، ص 55 وما بعدها.
(2) قارن السابق، ص 56 وما بعدها.

"فهم عزيز الحركة المسـرحية تمامًا، وكان أساسـها عنده، كلمة واحدة (الانفعال النفسـي) فهو الذي يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضـة، أو هذه لفتة رأس أو انتباهة أو وثبة للأمام أو رجوع للخلف، وهكذا بحيث تخرج عن أية حركة عادية تلقائية لأي إنسان في نفس الموقـف، ودرجة الصوت في ارتفاعهـا أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسـي فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعيًّا لا صريخًا أو مبالغة غير مقنعة"[1]... ويؤكد سـعد أردش على واقعية عزيز عيد في الإخراج التي كثيرًا ما تكون أقرب إلى الطبيعة في أحيان كثيرة، إذ إن عزيز عيد اتجه بالسليقة إلى محاكاة الواقـع، حيث يرى أن عزيز عيد يعتبـر رائدًا من رواد الإخراج الواقعي في المسـرح المصري والعربـي... "لقد كان عزيز عيد موهوبًا في التمثيل والإخراج، لقد كانت تنقصه الدراسـة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسـة في أوروبـا كما أتيح للمخرجين الذيـن أتوا من بعده، لكان قد سـد الثغرة العلمية في أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري وفي المسـرح العربي، ويكفيه فخرًا أنه فرض شـخصية المخرج على مسرح مبتدئ"[2].

(1) فاطمة رشـدى: الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 1984 ص 9 - 10.

(2) سـعد أردش: المخرج في المسـرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت 1979، ص 336.

وإذا كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشـــدي يقتربان بعضهما مـــن البعض، فإن عزيـــز عيد يقترب من المدرســـة الرابعة وهي مدرسة عمر وصفي (1870 - 1948).

ولقد كان عمر وصفي ينتمي كما ينتمي عزيز عيد إلى المدرسة الواقعية في الأداء الكوميدي في إطار محلي، مختلفًا بعض الشيء عن عزيز عيد، الذي كان في بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعي المستمدة من المسرح الفرنسي[1]..

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي تقترب بعضها من البعض ويصنفها زكي طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عيد تقترب من طريقة عمر وصفي في الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن الغريب أن يضع زكي طليمات هذه المدارس تحت مسمى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد في هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية في الأداء المسرحي، وهما الاتجاه الرومانسي الذي كان يمثله كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، واتجاه أقل مغالاة في الأداء، وهو الاتجاه الواقعي، ويمثله كل من عزيز عيد وعمر وصفي، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكي طليمات نفسه في إطار الاتجاه الواقعي، فيما بعد، والذي شكل مسار اتجاه زكي

(1) قارن زكى طليمات، مصدر سابق - ص 62 وما بعدها.

طليمات، سواء في الأداء أو في الإخراج، وهو الرجل الذي كان ينحو منحى علميًّا في تفكيره وفي استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي سادت في أوروبا والتي درسها هناك، ثم حاول فيما بعد أن يطبقها في مصر والعالم العربي عبر المؤسسات التعليمية في الفنون، والتي أنشأها في كل مكان وقد أثرت هاتان المدرستان (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، ويجمل طليمات فن التمثيل في هذه الفترة (التي تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام 1914) كالتالي:

أولًا: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب في حفل أو منشد في سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى النطق السليم والفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانيًا: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبيين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون في ذلك عن الوجه الأول والثاني لفن الأداء، وانفسح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصلية في فن الممثل العربي، وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة في فن التمثيل العربي[1].

(1) قارن السابق، ص 63، 64.

المرحلة الثالثة...

في تطور فن التمثيل (الريحاني والكسار)

إذا كان طليمـــات قد وصف المرحلة الأولـــى بمرحلة المبالغة والتهويل، ووصـــف المرحلة الثانية بمرحلـــة المحاكاة أو محاكاة الممثل الغربي، مصنفًا فيها الاتجاهات الرومانســـية والواقعية في الأداء، فإنـــه يرى في المرحلة الثالثة مرحلـــة تطور فيها الممثل، وهي المرحلة التي تبدأ بالفصول المضحكة، وهي مرحلة ليســـت بها نصوص مكتوبة حيث يتألف موضوعها من ســـيناريو أو خطة لموضوع المسرحية، وحوارها يؤدى باللغة العامية، وهي مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد على حجم فصل في مســـرحية، لهذا سميت بالفصـــل المضحك، وكانت هـــذه الفصول المضحكـــة تؤدى في المقاهي والحانات والموالد والأفراح والســـاحات، وكان يؤلف هذا نوعًا من السحر الشعبي، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلارتي الإيطالية مـــن حيث الارتجال وعدم وجود نص مســـرحي، ومن حيث الموضوعات الكوميدية والشخصيات النمطية الثابتة "وحينما يـــؤدي الممثل كلام دوره، في هذه الحالـــة، فإنه لا يلقيه كمن يلقي المحفوظات المدرســـية، جملًا تتتابع وتتراكم من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أي يؤديه بلا مكابدة، وكأنه وحي الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقت يتهيأ عند كل منها، ليصيغ جملًا وعبارات المعاني التي تدور في رأســـه، فيبدو وكأن العبارات والجمل تنبع

من أعماق نفسه، وتنفجر في وجدانه، وليست تجري على أطراف لسانه (...) ومن هذا الأسلوب في الأداء التمثيلي تبلور أول ما تبلور طابع محلي لفن التمثيل[1].

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسي أول ما تبلور مع الحرب العالمية الأولى ومجيء ثورة 1919، حيث قد تبلورت فكرة البحث عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دورًا إيجابيًّا في هذه الفترة، وفي هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبث الروح القومية، والتي انعكست بالضرورة في الإبداع الفني والأدبي...

ويظهر ذلك في تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفي رواية زينب لحسين هيكل، والمجموعة القصصية لمحمد تيمور بعنوان (ما تراه العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرح أنطوان[2].

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية الهزلية)، وقد استعار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر المبالغة في إثارة الضحك بمختلف الوسائل، وأهمها النكتة، يرتجلها الممثلون فيما بينهم، وأحيانًا يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر

(1) السابق، ص 68 - 69.
(2) قارن السابق، ص 69.

الشخصيات الشبان التي تدور في كل المسرحيات ولا تتغير، وفي الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يجيء الحوار كله مكتوبًا في نص المسرحية[1]. ومن هنا صارت للممثل الذي يؤدي شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفًا من قبل، ويرى زكي طليمات في هذا، أن الكفاية الفنية في مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتي في المقام الأول يتلخص في أمر واحد هو "أن يكون الممثل على ليونة كبيرة في الطبع، وحساسية مرهفة في النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة في وجدانه، ثم يعكسه بأدائه، كما يعكس أيضًا مزاج الجمهور، بحيث يجيء ما يبديه قولًا وحركة ترديدًا لما هو قائم في وجدان الجمهور، ولما يجول في خاطره، وحينما ينتهي الممثل إلى أن يكون في تقدم، فإنه يصبح الأداة التي ينفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحس بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده"[2]... وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التي يؤديها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كفاءة الممثل وحذقه، وهذا ما توفر في شخصية كشكش بك والبربري عثمان لنجيب الريحاني وعلي الكسار وأكسبتهما شعبية كبيرة، ويأتي بعدهما محمد كمال المصري

(1) قارن السابق، ص 70.
(2) السابق، ص 71.

في شـــخصية شرفنطح، ومحمد بهجت في شخصية المعلم بحبح... وبالطبع قد تفوق الريحاني والكســـار في شخصيتيهما كشكش بك وعثمان البربري، وما أعطياه للشخصيتين من مذاق محلي يخاطب وجدان المتفرج المصري، حيث يتفق الأداء عند كليهما في أن كلًّا منهما "يؤمن كل الإيمان بالتخطيط الذي أجراه في رسم الشخصية التي يمثلهـــا في كل ليلة، وذلك بعد أن أمعـــن النظر فيها، وأحاط بها في جملتها أولًا، ثم في تفاصيل أجزائها وهو تخطيط يســـتهدف إبراز العنصر الفكاهي في هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معًا ثم بالصمت أحيانًا (...) ومن هنا جاءت هذه الســـيولة في أداء كل منهما، سيولة الماء المتدفق الذي لا يمكن أن يقطعه شيء[1]."

ويقـــع الخلاف فيما بينهما في أن الكســـار كان يســـارع بالرد وبالدخول في حوار مرتجل، إذا ما نبس فرد من الجمهور بالتعليق على ما يجري على خشـــبة المسرح، وكان الكسار في ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحوِّر ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكســـار قد شـــارك السامر المصري ومثَّل في الموالد والأفراح، وبدأ حياته ممثلًا مرتجلًا لا يتقيد بنص مكتوب، كما أنه كان أميًّا لا يعرف القراءة والكتابة حتى مماته، في حين أن الريحانـــي كان يتقيد بالنص ولا يجنح إلى الارتجال، فقد بدأ ممثلًا في الفرق التقليدية، إذ بدأ في فرقة عزيز عيد عام 1908، كما كان

(1) السابق، ص 76.

متعلمًا يجيد الفرنسية التي درسها في مدارس الفرير، ووجه آخر من الخلاف بينهما، وهو أن لهجة الكسار كانت تعبر عن أصالتها ومحليتها الإقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحاني، وكان المستوى الاجتماعي بينهما مختلفًا، إذ عمل الكسار طباخًا بينما كان الريحاني اجتماعيًّا أعلى مرتبة منه، كما كان الريحاني أكثر حذقًا وصنعة في مجال التمثيل من الكسار الذي تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحاني قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز عيد وجورج أبيض، بعكس أداء الكسار الذي كان تلقائيًّا وفطريًّا[1] وقد كان زكي طليمات يهاجم الريحاني والكسار ومسرحهما في البداية، ولكن بعد أن عاد من بعثته وجد أن الريحاني قد حقق نجاحًا كبيرًا بعد أن تمرس بفنون المسرح وأدبه نظريًّا وممارسة:

"عدت وقد تبينت معالم المرحلة التي يجب أن يجتازها الريحاني بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحمًا ودمًا، ولادة ونشأة، المسرحية المصرية التي تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثرًا في التوجيه الخلقي والاجتماعي، وما هو أعرق في الأدب والتثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها في التشويق والترفيه[2]". ولم تقف

(1) قارن السابق، ص 77 وما بعدها.
(2) زكي طليمات: ذكريات ووجوه، مصدر سابق، 1981، ص 115.

أمية القراءة والكتابة حائلًا دون نبوغ علي الكسار في التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائي العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ربع قرن من الزمان ويزيد، وذلك فيما بين الحربين العالميتين، وحملت فرقة كل منهما اسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحاني[1].

وحين زارت مصر فرقة الكوميدي فرانسيز وعلى رأسها الممثل الكبير ديني دينس أستاذ زكي طليمات الذي كان تلميذًا له في فرنسا، رأى أستاذه فرق يوسف وهبي وجورج أبيض ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وعلي الكسار، ولم يلفت نظره غير نجيب الريحاني وعلي الكسار، وكان رأيه فيهما أنهما يعكسان الطابع المصري، وهما يمثلان وكأنهما لا يمثلان: "الريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، ولكنني أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل[2]."

ويرى د. علي الراعي أن علي الكسار قد وضع حدًّا لنجاحه في المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلًا من أن يطور قدراته الارتجالية، فيفقد ذلك مشاركة الجمهور له الذي جاء إلى مسرحه، لا ليستمع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبي بعدة عناصر، مثل الحدوتة الشعبية والمغامرات والرقص والتهكم، ويرجع د.علي الراعي هذا التحول إلى أن مصر

(1) قارن السابق، ص 142 وما بعدها.
(2) السابق ص 152.

دخلت مرحلة المسرح النظامي، وأن هذه المرحلة كانت هي التعبير الأساسي عن خط تطور المسرح في مصر. أما بالنسبة للريحاني فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجنبًا المنزلق الخطر الذي وضع عزيز عيد في طريق الفشل، وهو إصراره على أن يعطي الناس ما لا يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبله[1]. حيث كان الريحاني يتخذ موقفًا متوازنًا "بين تشدد عزيز عيد في مراعاة الأصل الأجنبي في العروض الكوميدية وبين الإسفاف والخلو من المعنى الذي تمثله ثمرة خيال الظل، وهي ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبي المعروف، وإنما هي لعبة ستريبتيز تتم خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر في أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذي لا يخفي شيئًا، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة[2]".

الريحاني وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التي أحاطت بنجومية نجيب الريحاني، يحلو للكثيرين أن يقارنوه بالفنان العالمي شارلي شابلن، حيث يرى زكي طليمات أن ملامح الريحاني ووجهه المفرط في التعبير، يجعل المرء يتخيل معه أن كل قسمة من قسمات هذا

(1) قارن د. علي الراعي: مصدر سابق، ص 65، وما بعدها.
(2) السابق، ص 297.

الوجه تحمل رأسًـــا كاملًا للتعبير، ويرى طليمات أن هذه الظاهرة في الريحاني تؤلف حجر الزاوية في طابع أدائه، ولم يكن يشـــوبها شـــيء من المغالاة إلا فيما نـــدر، فالانفعالات تظهر واضحة جلية علـــى وجهه، مما يدل على أن الممثل يقظ وحســـاس، وقد "يقع أن يسبق هذا التشكيل في الحركة وفي أعضاء الجسم التشكيل الصوتي في بعض المواقف العنيفة والحاسمة للدور الذي يؤديه الممثل"[1]... ويطرح زكي طليمات سؤالًا: إن كان الريحاني مفرطًا في الإعجاب بشارلي شـــابلن الذي بلغت شـــهرته في الثلاثينيات والأربعينيات أوجها، حيث كانت مظاهر التشـــكيل العضوي والحركي تشـــكل مظهرًا أسياســـيًّا من إبداعاته، ويجيـــب على ذلك بالإيجاب، إذ إن هذه الظاهرة في الريحاني كان لها تأثيرها، فقد كان يحلو للريحاني أن يصفف شـــاربه على طريقة شارلي شـــابلن، كما أن الشخصية التي كان يتقمصها بعد كشكش بك وهي الرجل الفقير، غني النفس الصابر على المكروه، كانت شـــخصية دائمًا ما تتراءى له في بدلة إفرنجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب[2].

(1) زكى طليمات: فن الممثل، مصدر سابق، ص 80.
(2) قارن السابق، ص 81 وما بعدها.

المرحلة الرابعة...

أو التمثيل في مرحلة ما بين الحربين

لقــد تطور فن التمثيل، إذ اخذت الصبغة المحلية طابعًا واضحًا بفعــل تصاعد الروح القومية.. وقــد تكونت في هذه المرحلة فرقة رمسيس في بداية العشرينيات، ويرى زكي طليمات، أن هذه الفرقة فــي الأداء والإخراج تعتبر امتدادًا لفرقــة عزيز عيد، وفي فرقة رمسيس التي انضم إليها عزيز عيد يوجد أسلوبان لفن الممثل، لكل منهما طابعه ومذاقه الذي نســج على تأثيرهما أداء كثير من أجيال الممثلين، أســلوبان يؤلفان تيارًا عكســيًّا لتيار أداء كثير من أجيال الممثلين، أســلوبان يؤلفان تيارًا عكســيًّا لتيار أداء ممثلي المسرح الكوميدي، وقد انعكس هذا التيار في كل من روز اليوسف ويوسف وهبي، صاحبي هذين الأســلوبين، اللذيــن يؤلفان اتجاهين في فن الممثل، فقد تأثر يوســف وهبي _في بداية حياته_ وروز اليوسف بمصدر واحد وهو عزيز عيد الذي كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تطل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصيتهما، فاســتقلا فيما بعد عن عزيز عيد، إذ كان يوسف وهبي ذا شخصية قوية ينزع إلــى التحدي، بينما كانت روز اليوســف لينة في غير ضعف، وديعة في غير ميوعة، وجذابة في غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحس مرهف، وباتزان التخطيط والانفعال والنبر الصوتي، ذي الجــرس المميز، رغم صغر حجمه، بينمــا يتجلى النفيس في

شخصية يوسف وهبي في قوة الطبع وتدفق الحيوية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذي يحتاج ترويضه إلى جسور وسدود. كما يقول زكي طليمات. وقد كان رصيد روز اليوسف أكبر من رصيد يوسف وهبي، بحكم تمرسها في فن التمثيل، أما من حيث الطاقة فالاختلاف واضح، فهي لدى روز أعمق، ذلك أنها تبحث عن المعرفة وتتشوق إليها، عكس يوسف وهبي الذي اكتفى بأن يلتقط من هنا وهناك أثناء زيارته للمسارح الأوربية وقد كان لدوره في إدارة الفرقة وانشغاله بها سبب في ذلك[1].

وما يعادلها في يوسف وهبي أنه الممثل العملاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته، ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحابًا من التمثيل: "إن قوة الطبع هذه وقد تجلت في الصوت الذي يهدر ساخنًا ممتلئًا بالانفعالات، وتبدت في الإشارة التي تومض بالحس اليقظ الممتلئ بنفسه وبما دخل عليه (...) تحول صاحبنا إلى كتلة تبرق، كما ترفعه أحيانًا إلى مستوى عالٍ من الإجادة، فإذا هو يؤثر حقًا في الجمهور ويسيطر عليه، وأحيانًا تتحول تلك الانفجارات التي يبعثها إلى فرقعة صواريخ تحدث جلبة ولا تخلف أثرًا لافتقارها إلى شحنات من المعاني، فإذا الكلام يتدفق من فمه في سرعة الرشاش، أو هو يجري وكأنه يركض (...) وقد يقع أن يميل صوته إلى إتيان الغريب من النبرات، ويركب لهجة في

(1) قارن السابق، ص 93 وما بعدها.

الإلقاء يبدو معها وكأنه (يتغرغـــر) بالكلام، أو كأنه يغمغم ويتمتم مثل الحاوي الذي يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضة من طرف أنفه"[1].

"وقـــد كان لروز صوت صـــداح ونطق واضـــح وقدرة على التشـــخيص، وأفضل ما تفردت به أنها كانت تستطيع أن تعبر عن الشيء، وعن نقيضه وضده في وقت واحد (...) والذي يثير العجب والإعجـــاب في أداء هذه الممثلة، هو أنها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى أبعد الحدود، ولا يظهر عليها أنها تمثل"[2].

ونخلـــص من هذا بنتيجة مختلفة، بعكـــس ما خلص إليها زكي طليمات، حقيقة أن يوســـف وهبي وروز اليوســـف قد تتلمذا على يـــد عزيز عيد، ولكنهما يختلفان عنـــه، ولا يمكن أن يكونا امتدادًا له، وإن كان لكل منهما أســـلوبه، حيث شكل أسلوب روز البساطة وطريقة الأداء الواقعي، كما شكل أسلوب يوسف وهبي، بالطريقة التي أوردها زكي طليمات، أسلوبًا لا يمكن أن يكون امتدادًا لعزيز عيد، فهو أســـلوب ميلودرامي يبعد عن أســـلوب عزيز عيد، وعن أسلوب روز اليوســـف وقد أفرزت مرحلة ما بين الحربين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكل منهم طريقة في الأداء، وهم يتفقون في الطابع العام وفي الأداء وخصب الفطرة وســـلامة

(1) السابق، ص 101.
(2) قارن السابق، ص 105 وما بعدها.

وسائل الأداء والاكتساب السريع لفن التمثيل الأوربي، منهم سليمان نجيب، حسين رياض، زكي رستم، بشارة واكيم، أحمد علام، فؤاد شفيق، منسي فهمي، إستيفان روستي، عباس فارس، مختار عثمان، عبد الوارث عسر، عبد اللطيف جمجوم، سراج منير، عبد العزيز خليل، محمد عبد القدوس، محمود رضا، ماري منيب، زينب صدقي، عقيلة راتب، أمينة رزق، دولت أبيض، إحسان الشريف، رفيعة الشال، فاطمة رشدي، عزيزة أمير وغيرهم[1].

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحاني يتبوأ مكانة شعبية كبيرة: "فقد كان تاريخه الفني جماع سيكولوجية الإنسان المصري البسيط، الذي كان مجرد لعبة في يد الأقدار ترمي به وتقذف به هنا وهناك، فيلجأ إلى إيمان ساذج، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوي والكريم في الوقت نفسه... إنه البطل الذي كان يؤديه الريحاني وهو الريحاني نفسه[2]". لقد جاء مسرح الريحاني نابضًا بحركة المجتمع الزراعي التقليدي، رمزًا للنظام القديم، وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام 1919، بات واضحًا أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحاني عاد وأحياه لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين، "وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة في النمو، انتقل مركز الحياة في مصر من

(1) قارن السابق وص 107 وما بعدها.
(2) د. ليلى أبو سيف: مصدر سابق، ص 215.

الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجًا باليًا، عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية هي الإنسان العادي أو الإنسان الصغير في عالم القرن العشرين، وأصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائي، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمخزن الأدوية، وهكذا عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التي تواجه البلاد في ذلك الوقت"[1].

وقد كان الريحاني يقدم نقده للمجتمع في حدود ما هو متاح رقابيًّا، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر المنع والمصادرة، فلم يكن الريحاني ثوريًّا يسعى إلى تثوير الجماهير، كما لم يكن مصلحًا اجتماعيًّا يتخذ من المسرح منبرًا للإصلاح، ولكنه كان وطنيًّا مسالمًا يعبر بحسه الوطني عن التغييرات التي يمر بها المجتمع، فقد استطاع في وجود إمكانياته أن يطور الكوميديا الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كوميديا أخلاقية وهو بالإضافة إلى ذلك كان فنانًا يتمتع بدرجة مذهلة من القبول لدى المتفرجين، كما كان يمتلك تقنية كبيرة في فن التمثيل، وحين ضاع نجيب الريحاني أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من الإكروماسين، ترك مكانه شاغرًا حتى اليوم، ولم

(1) السابق، ص 299.

تستطع سبعون عامًا من الرحيل _تقريبًا_ وظهور العشرات الذين يقلدونه أو يسيرون على دربه أن يملئوا مكانه أو يسدوا فراغه أو حتى جزءًا منه رغم ضجيج الإليكترونيات الفضائية الحديثة.

نجيب الريحاني سينمائيًّا

1

"هل وفقت في أن أسيطر على الستار الفضي بمثل القوة التي منحتني إياها مواهبي وخبرتي في السيطرة على زمام التمثيل المسرحي، أعتقد أني لم أوفق تمامًا.. وكثيرون ممن يعرفون الريحاني قد يشاطرونني هذا الشعور، ولكن.. ألم تنل أفلامي قسطًا وافرًا من النجاح؟ نعم إنها حازت هذا النجاح، ولكن في نظري أنا، كان نجاحًا ناقصًا، لأنه لم يظهر تلك الجهود التي بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء.. حتى أنني أحسست أن ضوء الستار الفضي إنما هو كضوء القمر.. جميل.. ولكنه بارد لا حياة فيه.

ثم شـــاءت الظـــروف واجتمعنـــا.. وكلنا ممن أخلصـــوا لفنهم

فانســجمنا.. واســتحال ذلك الضوء الفضي إلى شعاع منعش كله حياة.. وكله حرارة.. تحقق الحلم المحبب إلى نفســي.. الحلم الذي وهبته حياتي.. شعرت بوجود عشاق فني أمامي.. شعرت أنني أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم.. هذا ما جال بخاطري من مشــاهدتي بعض مناظر فيلم "غزل البنات" الذي أعده وأخرجه عزيزي أنور وجدي ابني البار.. الوفي"..

نجيب الريحاني

قبل الرحيل

هنا، وفي خطاب نجيب الريحاني الذي كتبه في الثالث من مارس عام 1949 بإستوديو مصر قبل رحيله بثلاثة أشهر، نجده يعترف بخيبة أمله في السينما، لأنها ببساطة لم تظهر مواهبه الحقيقية، تلك التي كانت واضحة مثل الشمس على المسرح الذي حقق فيه الريحاني نجاحًا كبيرًا، وقدم فيه تسعة أضعاف ما قدمه للسينما.. وإن كان قد بدأ هذا الإحساس الغاضب لدى الريحاني من السينما في الزوال، خاصة بعد أن شاهد أجزاء من مشاهد فيلمه الأخير "غزل البنات" رائعته السينمائية التي توج بها مشواره السينمائي، وأهم ما قدمه على شاشتها.. ولكن ألم يأتهِ هذا الإحساس ويراوده متأخرًا، خاصة وأنه قد رحل عن عالمنا بعد ثلاثة أشهر من هذا الاعتراف، ولم يعد في استطاعته أن يقدم لنا أفلامًا أخرى؟!

التجارب السينمائية

لقد تملك الغضب من نجيب الريحاني أثناء وبعد تجاربه السينمائية الأولى والتي بدأت بتصوير فيلم "جحا" عام 1929، وهو الفيلم الذي لم يكتمل، واستمر هذا الإحساس يتملكه حتى بعد عام 1936 الذي قدم فيه فيلم "بسلامته عاوز يتجوز" وما قدمه الريحاني من أفلام في هذه الفترة كان مثار خلاف وجدل بين النقاد السينمائيين..

وعلى مدى عقدين من الزمان، ومنذ أن دخل الريحاني مجال السينما وحتى رحيله نهاية الأربعينيات، لم يقدم غير تسعة أفلام بإجماع اراء معظم النقاد، وإن كان سمير فريد يخرج عن هذا الإجماع معتبرًا إياها اثني عشر فيلمًا، وهو في ذلك يدخل في القائمة أفلامًا لم تكتمل مثل "جحا" الذي صور الريحاني أجزاء منه عام 1929، وأخرى يختلف عليها النقاد في التصنيف والتأريخ، وهذا ما سنحاول التوصل إليه.

الأكثر جماهيرية

إن ما قدمه الريحاني على مدى عقدي الثلاثينيات والأربعينيات في السينما، لم يتجاوز عشر ما قدمه من مسرحيات على خشبة المسرح، ورغم ذلك، ورغم إحباطه وغضبه من السينما، خاصة

في السنوات الأولى من حياته السينمائية، فإنه كان النجم الأكثر جماهيرية، رغم وجود نجوم آخرين سبقوه على الشاشة السينمائية مثل فؤاد الجزايرلي وعلي الكسار وأمين عطا الله وبشارة واكيم وغيرهم، ورغم أن مجموع ما قدمه للسينما طوال تاريخه لم يصل إلى نصف ما كان يقدمه إسماعيل يس في السنة الواحدة في الأربعينيات، ورغم هذا فإن الذي احتفظ بصورة الريحاني وصوته ورسمه، هو الشاشة الفضية التي لم يعطها كثيرًا من اهتماماته، والتي كان يبغضها في بعض الأحيان.

مشكلته السينمائية

وربما يرجع أحد أسباب إحجام الريحاني عن السينما حتى بداية الثلاثينيات هو أنه "لم يكن ميالًا بحكم شعبيته المسرحية للظهور في السينما الصامته مضحيًا بأهم أدواته التي صنعت نجاحه المسرحي، وهو الحوار بما يتيحه له من قدرة على التفاعل مع الجمهور واستدرار ضحكاته من "الإفيهات" اللفظية النابعة من الموقف الذي يؤديه".[1]

(1) أشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999 ص 52.

وربما يكون هذا أحد أهم الأسباب _كما يذكر أشرف غريب_ ولكن ماذا بعد هذا التاريخ والذي قدم فيه منذ عام 1931 حتى عام 1949 تاريخ رحيله مجموعة من الأفلام يختلف حولها النقاد تقدر بتسعة أفلام في الوقت الذي كان يقدم فيه ممثل ناشئ هو إسماعيل يس، ظهر في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، ما يزيد على ثمانية عشر فيلمًا في السنة الواحدة، بعد أن علا نجمه.

إن مشـــكلة الريحاني فـــي أفلامه الأولى: "هي مشـــكلة ثلاثية الأبعاد، فإدراك الريحاني للغة الســـينما وأدواتها كان محدودًا، لأنه كان فنان مســـرح بالدرجة الأولى، وفهمه للسينما لا يتجاوز حدود المتذوق البعيد عن العملية الإبداعية، لهذا كان عليه دائمًا أن يخضع لما يـــراه المخرج حتى لو كان غير مقتنع به، ولهذا كان الريحاني الذي يســـيطر على كل شيء في عمله المســـرحي كتابة وإخراجًا وتمثيلًا يجد نفســـه في السينما مجرد مؤدٍّ ومنفذ لتعليمات مخرج لا يفهمها ولا يستوعبها، وهو لا يتأكد من صدق توقعه إلا حين يرى المأساه مجسدة أمامه على الشاشة في صورة عمل رديء".[1]

إن مشـــكلة نجيب الريحاني _كما يؤكد وليد يوســـف_ هي أنه صادف مخرجين محدودي الإمكانيات يفتقدون الموهبة _كما سوف نتأكـــد من رأي الريحانـــي ذاته فيما بعد_ وكانت العملية بالنســـبة

(1) د. وليد يوسف: سحر الكوميديا في الفيلم المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003 ص 24.

لهم هي إنجـــاز فيلم للريحاني في أقصر وقت وبأقل تكلفة، كما أن الســـينما المصرية حتى منتصف الثلاثينيات كانت لا تزال تخطو خطواتها الأولى وكان الإنتاج محدودًا.

وبينما اختلف الســـينمائيون والنقـــاد والمؤرخون حول طبيعة المرحلة الســـينمائية الأولى للريحاني من بداياته حتى عام 1936، فإنهم _في الوقت نفســـه_ لم يختلفوا حول الأفلام التي قام بتمثيلها منذ منتصف الثلاثينيات والتي بدأت بـ"سلامة في خير" عام 1937 حتى "غزل البنات" عام 1949 مرورًا بـ"ســـي عمر" عام 1941، و"لعبة الســـت" 1946، و"أحمر شـــفايف" 1946، و"أبو حلموس" 1947، ولـــذا فإن الفترة الأولى التي تقع ما بين 1929 وحتى 1936 هي الفترة التي اختلف فيها النقاد حول ســـينما الريحاني وتضاربت أقوالهـــم والنتائج التي توصلوا إليها، وهي فترة ما تزال تحتاج إلى مزيد من الدقة بالتأريخ لها والدراســـة المتأنية وصولًا إلى حقائق موضوعيـــة واضحة، وهي الفترة التي لـــم يتخلص فيها الريحاني من شخصية كشكش بك في السينما استثمارًا لنجاحها في المسرح، حيـــث كان بطل أفلام هذه الفترة هو كشـــكش بك باســـتثناء فيلمه "ياقوت" الذي صور في فرنسا عام 1933.

كشـكش بــك..

لقد احتلت شخصية كشكش بك معظم أعمال نجيب الريحاني المسرحية، وهي الشخصية التي ظل يغازلها منذ أن ابتدعها عام 1916 حتى رحيله عام 1949، وحين كان يتخلص منها ليرتدي عباءة شخصيات أخرى مثل الموظف البسيط أو المدرس الصغير، أو الرجل الغلبان الذي يصعد إلى الأعلى بضربة حظ، نجده يعود إلى تلبس شخصية كشكش بك إذا ما أفلس ماديًّا، أو انصرف عنه رواد مسرحه بسبب اتجاهه نحو الميلودراما تقليدًا ليوسف وهبي، أو التراجيديا تقليدًا لجورج أبيض، وهو الممثل الذي أراد في بدايته أن يتجه نحو المأساة، إلا أن عزيز عيد قد اكتشف فيه نبوغه في الكوميديا، كما أن الجمهور لم يتقبله في أدوار المآسي، حيث كان يعود إلى شخصية كشكش بك لاسترجاع جمهوره واسترداده ثانية.. وإذا كانت شخصية كشكش بك قد استمرت لسنوات طويلة على خشبة المسرح لدى الريحاني، يغازلها كثيرًا بإرادته أحيانًا، وبرغبة الجماهير في أحيان أخرى طوال تاريخه المسرحي، إلا أنه اقتصر على تقديمها في السينما في فترة محدودة في فيلميه الصامتين، الأول "جحا" والذي لم يكتمل تصويره عام 1929، والثاني "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931، ثم فيلميه الناطقين "سعادة كشكش بك" بعد أن أضيف إليه الصوت وأصبح فيلمًا ناطقًا، والثاني هو "حوادث كشكش بك" وقد خلط بينهما كثير من

مؤرخي السينما ونقادها باعتبارهما فيلمًا واحدًا، وإن كان الأول من إخراج إستيفان روستي والثاني من إخراج كاريو بويا.

ويحكي نجيب الريحاني في مذكراته[1] كيف تولدت شخصية "كشكش بك" كما يحكي الرواية ذاتها في حوار له بمجلة الكواكب[2]، ففي عام 1914 ضمه جورج أبيض إلى فرقته التي كونها في ذلك الوقت مع سلامة حجازي، بعد أن أقرضه الريحاني من ثروته خمسة وعشرين جنيهًا من أصل سبعة وعشرين، بعد أن استبقى لنفسه جنيهين، وكان هذا المبلغ هو تحويشة أربع سنوات عمل متواصلة بشركة السكر في نجع حمادي، وقد رد له أبيض المبلغ على مدى عامين، وفي أقساط لم يزد القسط الواحد فيها على أربعين قرشًا، ومكافأة لنجيب الريحاني أسند جورج أبيض له دورًا صغيرًا في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" دور ملك النمسا، وكان دورًا لا يستمر على خشبة المسرح إلا على نحو دقيقة أو دقيقتين، وقد دفعه ذلك إلى التفنن في المكياج، إذ جلس الريحاني أمام المرآة وأحضر صورة فوتوغرافية للإمبراطور فرانسوا يوسف عاهل النمسا، وأظهر صورته على شاكلته، وبعد انتهاء الليلة قابل الريحاني صديقًا قديمًا له، كان يعمل معه موظفًا في البنك الزراعي، وسأله الريحاني عن المكان الذي كان يقضي فيه

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959 ص 74.
(2) مجلة الكواكب، العدد 34، يوم الاثنين 14 نوفمبر عام 1932 ص 4، 5.

ســـهرته، فرد عليه الرجل بقوله: "كنت أشاهد رواية صلاح الدين الأيوبـــي إنما يا فندم فيه ممثل ابن.... كان عامل زي ملك النمســـا تمام.. بدقنه وشـــكله وجســـمه".. وهنا ضحك الريحاني مفكرًا في هـــذه الذقن التي لفتت نظر زميله، ففكر في اســـتخدامها وتوظيفها فيما بعد في دور كشـــكش بك الذي ابتدعه الريحاني بعد عامين من تمثيله لدور فرانسوا يوسف عاهل النمسا، ولكن الريحاني قد ترك فرقة جورج أبيض بسبب اضطهاد الممثلين له واستخفافهم به دون أن يدري ســـببًا لذلك[1]، كما أن جورج أبيض حين رآه على خشبة المســـرح على هيئته هذه، تبخرت حماسته وظل يضحك، وانتهت الليلة برفته من المســـرح[2].. ومن هنا تولـــدت حكاية ذقن نجيب الريحاني التي اســـتخدمها فيما بعد في شـــخصية كشكش بك، في مســـرحه وأفلامه الأولى، تلك الشـــخصية التي ابتدعها بعد عامين من هذا الموقف.

ففي أحد الأيام التي كان يجلس فيها الريحاني مفلسًا على بوفيه "برنتانيا" جاءه صديقه إستيفان روستي يطل عليه: "مهندم الملبس، رائع المظهر، ثم جلس بجواري وأخرج من جيبه علبة سجائر فاخرة مذهبة وناولني سيجارة وهو يبتسم، وعرف ما يجول بخاطري"[3]

(1) كما يذكر في حواره بالكواكب، مصدر سابق بعدد 34، ص 5.
(2) كما يذكر في مذكراته التي نشرت بدار الهلال. مصدر سابق، ص 51.
(3) مجلة الكواكب، العدد 34، مصدر سابق ص 5.

إذ دعاه إستيفان روستي للعمل معه _كما طلب منه الريحاني ذلك_ في الآبيه دي روز الذي كان يديره مسيو روزاتي ومدام ليليان.

وفي سؤال المحاور للريحاني، ويدعى سهيل، عن الكيفية التي فكر فيها وابتدع شخصية كشكش بك، أجابة الريحاني بقوله: "في أيام عملي بالآبيه دي روز، وحين كان إيراده ينذر "بالتشطيب" العاجل، ذهبت إلى منزلي بائسًا، واستلقيت على فراشي وأحسست بأنني في عالم آخر، فلست أدري أكنت إذ ذاك في حلم أو يقظة، إنما الذي أدريه هو أنني رأيت في تلك اللحظة شخصًا يبدو أمامي بتلك اللحية الكبيرة والملابس المصرية "القفطان والجبة"، وحوله رهط من النسوة يضحكن ويلعبن فقمت من فوري مصممًا على أن أظهر تلك الشخصية على المسرح وأحيطها بشيء من السذاجة الريفية في مغازلة الحسان، ومن ثم ذهبت إلى المسيو روزاتي وأبلغته أنني قد وضعت رواية جديدة وأريد إخراجها، فلم يمانع في ذلك"[1] وهنا عكف الريحاني على الكتابة وأسمى المسرحية الأولى "تعالي لي يا بطة" وكانت أول مسرحية يظهر فيها كشكش بك، وقد نجحت نجاحًا كبيرًا، فكتب بعدها: ستة بريال، بكره في المشمش، بلاش أونطة، ثم انضم إليه أمين صدقي ممثلًا ومؤلفًا، وتوالت المسرحيات المشتركة: خليك تقيل، وهز ياوز، وإديله جامد وكان

(1) انظر مجلة الكواكب، مصدر سابق، العدد 34، ص 5، وانظر مذكرات الريحاني طبعة دار الهلال، مصدر سابق، ص 74.

بطل جميع هذه المسرحيات هو كشكش بك التي نجحت نجاحًا عظيمًا، استدعى منتجي السينما لاستثمار هذا النجاح.

في أقل من أربعة أعوام صور الريحاني أول أفلامه عام 1929، وهـو فيلم صامت لـم يكتمل ولم يعـرض، وكان بعنوان "جحا"، بطولته مع بديعه مصابني من إخراج جاك شوتز، وبعد عامين قام ببطولة فيلمه الثاني الصامت تحت عنوان "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931 مع إنصاف رشـدي ومن إخراج إستيفان روستي، وقد أعيد عـرض هذا الفيلم بعد أن أضيـف إليه الصوت فأصبح ناطقًا تحت اسـم "سعادة كشـكش بك" وعرض ناطقًا عام 1934، وعلـى الفور انتقـل الريحاني إلى باريس ليصور فيلمًا مشـتركًا باللغتين الفرنسية والعربية بعنوان "ياقوت" عرض في مارس من عام 1934 من إخراج إميل روزبييه وبطولة الريحاني مع الفرنسية إيمي بريفان.

جحا

جحا فيلم لم يكتمل تصويره، ولهذا لم يتم عرضه من إخراج جاك شوتز وبطولة الريحاني مع بديعه مصابني، وقد بدأ العمل فيه عام 1929، ولكن التصوير توقف بسبب الخلافات التي بدأت بين المخرج والبطل، وبين المخرج والبطلة، وأخيرًا بين البطل

والبطلة[1].. وقد كان الفيلم من إنتاج "الفيلم الفني المصري" وتؤكد بعض المصادر أنه تم تصويره مئة متر، كما تؤكد مصادر أخرى بأن ما تم تصويره مئتا متر.. ثم توقف التصوير بسبب ما ذكر من أسباب، ولكن مفيد فهيم يؤكد أن التصوير قد اكتمل وخرج الفيلم تحت عنوان "الريحاني" وبالطبع كان الفيلم يحاول استثمار نجاح شخصية كشكش بك للريحاني.. وقد أضاف سمير فريد فيلم "جحا" إلى عدد الأفلام التي ينسبها إلى الريحاني والتي يقدرها باثني عشر فيلمًا[2].

وإلى قائمة أفلام نجيب الريحاني الاثني عشر _من وجهة نظر سمير فريد_ فإنه يضيف إلى هذه القائمة، بجوار جحا، فيلمه الصامت "صاحب السعادة كشكش بك" الذي صوره الريحاني عام 1931، كما يضيف الفيلم الناطق "سعادة كشكش بك" والفيلمان الأخيران من إخراج إستيفان روستي، حيث أضيف للفيلم الأول الصوت فأصبح ناطقًا تحت عنوانه الثاني بذات طاقم الفيلم.. وهناك يفرق سمير فريد بين فيلم "سعادة كشكش بك" الذي أضيف إليه الصوت وكان في الأصل "صاحب السعادة كشكش بك" وبين فيلم

(1) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976.

(2) قارن سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مكتبة الأسرة 2000 ص 105.

"حوادث كشــكش بك" فالأول من إخراج إستيفان روستي مخرج الفيلم الصامت وقد أضيف إليه الصوت، بينما مخرج فيلم "حوادث كشــكش بك" هو كارلو بويا، ورغم هــذا الوضوح، فإن هناك من يخلط بين الفيلمين باعتبارهمــا فيلمًا واحدًا، رغم أن مخرج الفيلم الأول غيــر مخرج الفيلم الثاني، ورغم هــذا الوضوح، فإن أحمد الحضري يذكر بأنه عندما عرض فيلم "صاحب الســعادة كشكش بــك" أول مرة فــي 27 إبريل عــام 1931 كان صامتًا، وإن كانت تصاحبه أســطوانة لأغنية أو أكثر في بعض أجزائه، أما في نسخة عــام 1933 من نفس الفيلم، فقد تمت إضافة الصوت لها عن طريق الدوبــلاج، كما تمت إضافة بعض المناظــر أيضًا، لقد تم عرض النســخة الناطقة من فيلم "صاحب الســعادة كشكش بك" في افتتاح ســينما رمســيس، وأصبح الفيلم يحمل رقم 30 في القائمة ويسمى "حوادث كشكش بك"[1].

ولكن كيف يتسق أن يكون فيلم "حوادث كشكش بك" هو "صاحب السعادة كشكش بك" بعد أن أضيف إليه الصوت، علمًا بأن الأخير من إخراج إستيفان روستي والأول من إخراج كارلو بويا؟! وبالطبع فإن الأكثر منطقية أن يكون "سعادة كشكش بك" الذي أضيف إليه الصوت هو الأصل الصامت لـ"صاحب السعادة

(1) أحمد الحضري: تاريخ السينما في مصر جـ 2، الألف كتاب الثاني، صندوق التنمية الثقافية بالتعاون مع المهرجان القومي للسينما المصرية 2007 ص 102.

كشكش بك" من إخراج إستيفان روستي كما هو موثق.

وحسمًا لهذه القضية فإن سمير فريد يرى أنه "حسب القواعد العلمية الفيلموجرافية، فإن الفيلم الذي يعرض مرة ثانية بعد أن تغير يصبح فيلمًا جديدًا، أي يأخذ رقمًا جديدًا، مع حاشية تلفت النظر إلى الفيلم الأصلي، وبالتالي إضافة الصوت إلى فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" وتغيير عنوانه إلى "سعادة كشكش بك" تعني أنه فيلم جديد حسب القاعدة المذكورة"[1].

ونلاحظ هنا ومن قبل أن أحمد الحضري أحيانًا ما يذكر الفيلم تحت اسم "حوادث كشكش بك" وأحيانًا ما يذكره باسم "صاحب العزة كشكش بك"[2].

لقد بدأ الريحاني العمل في الفيلم "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931 دون أن تكون لديه أية فكرة عن موضوع الفيلم غير شخصية كشكش بك، إذ كان يخرج في الصباح دون أن يدري ماذا سيفعل؟ ولكنه أثناء تركيبته للحية الشخصية، يبدأ في التفكير في سير حوادثها في الفيلم، وهو يذكر في مذكراته بأنه "في أحد الأيام جاءني إستيفان روستي ومعه المصور السينمائي كاريني وبعد التحية والذي منه، فاجأني المسيو كاريني دون سابق إنذار بأنه

(1) سمير فريد: نجوم وأساطير، مصدر سابق، ص 104.
(2) أحمد الحضري: مصدر سابق ص 11.

يريد إخراج فيلم سينمائي يقوم العبد لله ببطولته.. عارضت بشدة لأني كنت أعتقد في ذلك الوقت أن السينما عمل خاسر، وبشيء من اللف والدوران استطاع إستيفان روستي وكاريني أن يبلفاني، فبدأ العمل في الفيلم"[1] الذي تكلف ما يقرب من أربع مئة جنيه فقط، وقد لاقى الفيلم نجاحًا كبيرًا جعله يفكر في ترك المسرح، ولكنه يعلق على ذلك قائلًا: "ولكن الله سلم".

يـاقــوت

حين كان مدكور ثابت رئيسًا للمركز القومي للسينما، وفي إحدى زياراته لأرشيف الفيلم الفرنسي، عثر على فيلم "ياقوت" وقد أهدى الأرشيف الفرنسي نسخة من الفيلم إلى المركز القومي للسينما في مصر، وقد عرض الفيلم في افتتاح المهرجان القومي للسينما في 21 يونيو عام 2000 بدار الأوبرا، وكان الفيلم قد صور في باريس عام 1933، وعرض لأول مرة في مصر في 23 مارس عام 1934 في سينما جومون بالاس بالإسكندرية، كما عرض بعد أيام من الشهر ذاته في سينما متروبول بالقاهرة.

ويذكر أن الريحاني في مذكراته، بأنه كما حاول الهرب من

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني طبعة دار الهلال، مصدر سابق، ص 62.

تمثيل فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" فقد حاول الهرب من تمثيل فيلم "ياقوت" فهو يقول: "بينما كنت في باريس دعاني كبير بشركة جومون السينمائية لزيارة الشركة والإستوديوهات، وكان معي الأستاذ إميل خوري، وكان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، ثم دعته الظروف السياسية لترك منصبه ثم السفر إلى باريس للراحة والاستجمام هناك، ولم نكد ننتهي من زيارة الإستوديوهات حتى عرض علينا الكبير المسئول أن تخرج الشركة فيلمًا أتولى أنا بطولته، فرفضت في الحال"[1].

وقد استطاع إميل خوري إقناع الريحاني بعد إلحاح ومفاوضات، فقبل الريحاني وسافر بعدها إلى مصر ولم يكن معه غير خمسين جنيهًا وصرفها على الفول والطعمية حتى أفلس تمامًا، وهو في هذه الحالة جاءه خطاب من إميل خوري يدعوه إلى باريس، وقد أرفق مع الخطاب خمسين جنيهًا فاضطر الريحاني للسفر إلى باريس على أن يلحق به بديع خيري، وفي باريس طلب إميل خوري أن يدخل الريحاني معه شريكًا بالثلث في الفيلم، وحين وصل بديع خيري عمل مع الريحاني في سيناريو وحوار الفيلم، ولكنهما فوجئًا بإميل خوري يعطيهما سيناريو وحوار الفيلم مكتوبًا بالفرنسية وطلب منهما أن يترجماه إلى العربية، وحين قرأ الاثنان السيناريو والحوار

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، المركز القومي للمسرح 2000 ص 79.

وجداهما _كما يقول الريحاني_ من أسخف ما يمكن ولا يصلحان مطلقًا للسينما وقد حاول أن يحتج، ولكنه رضخ في النهاية، وترجما السيناريو والحوار إلى العربية.. ويضيف الريحاني بأنهم كانوا في أزمة شديدة في الممثلين "فكنا نجمعهم من الطرقات" ولكي أضرب لكم مثلًا: "أقول إننا احتجنا إلى شخص يمثل دور أستاذ يلبس جبة وقفطان وعمامة فلم نجد واضطررنا في النهاية إلى إسناد الدور إلى رجل فرنسي لا يعرف من اللغة العربية حتى اسمها.. وتستطيع أن تتخيل العناء الذي بذلناه مع هذا الشخص وأمثاله"[1].

ويعلق الريحانـــي على الفيلم بقوله: "لم أطمئـــن إلى هذا الفيلم وأيقنت من أول وهلة أنه سيسقط ســـقوطًا فاحشًا.. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك أن الفيلم أخرج في ســـتة أيام فقط لأن الأستاذ إميل كان يسعى دائمًا إلى ضغط الميزانية إلى أقصى حد ممكن، استطعنا أن نقتنع بأن، الفيلم سينزل إلى الحضيض طوالي"[2].

ويتضح من حديث الريحاني أنه لم يكتب سيناريو الفيلم، وإنما قد اطلع عليه مع بديع خيري وقام الاثنان بترجمته إلى العربية، وذلك مخالف لما جاء في كثير من المصادر التي تؤكد أن الريحاني وبديع خيري قد كتبا الفيلم.

(1) السابق، ص 80.
(2) السابق، ص 80.

ويؤكد سمير فريد، وقد شاهد الفيلم في افتتاح المهرجان القومي للسينما عام 2000، بأن كاتبيه، كما هو مسجل على شريط الفيلم هما إحسان خالد وبديع خيري، والفيلم ناطق باللغتين الفرنسية والعربية، كما أن العناوين باللغتين أيضًا[1].

وعلى خلاف ما يؤكده سمير فريد، فإن إلهامي حسن يؤكد أن فيلم ياقوت قد عمل في باريس من نسختين إحداهما باللغة العربية والأخرى بالفرنسية[2].. وبالطبع فإن الفيصل في هذه الحالة هو المعلومات المسجلة على شريط الفيلم السينمائي، ومن واقع هذا الشريط يحدد سمير فريد زمن الفيلم وهو 85 دقيقة من إخراج ويلي روزبييه وإنتاج شركة شرق فيلم التي يمتلكها إميل خوري، وكان أحمد بدرخان يعمل مساعدًا في الفيلم، وذلك أثناء دراسته بباريس، والفيلم من بطولة إيمي بريقان مع نجيب الريحاني.

ويرى سمير فريد بعد تحليله للفيلم الذي يدور حول الصدام بين الشرق والغرب، وبعد تصحيحه لبعض الأفكار والمعلومات _من واقع شريط الفيلم_ يرى بأن الريحاني قد ظلم نفسه في مذكراته، كما ظلم الفيلم: "فمستوى تمثيله في أول أفلامه الناطقة مقبول، وكذلك مستوى الممثلين والممثلات بصفة عامة رغم أن أغلبهم كانوا من الهواة المصريين والعرب في باريس، والدور الذي

(1) سمير فريد: مصدر سابق.
(2) قارن إلهامي حسن، مصدر سابق، ص 58.

مثله بديع خيري في الفيلم هو دوره الأول والأخير في السينما، أو بالأحرى الوثيقة السينمائية الوحيدة للكاتب المسرحي ومؤلف الأغاني وكاتب الحوار الأشهر في السينما المصرية"[1].

بسلامته عـاوز يتجـوز

بطل هذا الفيلم هو "كشـكش بك" فالفيلم مأخوذ عن مسـرحية الريحاني "الدنيا جرى فيها إيه" من إخراج ألكسندر فاركاش، وكان عرضه الأول في السادس من فبراير عام 1936 بسينما ديانا، ويذكر الريحاني في مذكراته أن أحد ممولي السـينما قد جاء إليه يعرض عليـه أن يقدم له فيلمًا نظيـر (800) ثماني مئة جنيه بالإضافة إلى 5% من الإيراد، وهنا يعلق الريحاني على ذلك بقوله: "لا أكتمكم يا حضرات القراء أنني بعد الدرسين اللذين تلقيتهما على أيدي رجال السـينما قد أزمعت عدم العودة إلى الظهور على الشاشة البيضاء ولكن الثماني مئة جنيه لم تكن بالمبلغ الذي يتركه الإنسان يفلت من يده، وخاصة إذا كان في حاجة إليه، بل إلى مئة جنيه منه"[2].

لم يطمئن الريحاني إلى المخرج، إذ إنه كان يتعنت معه ومع الممثلين الآخرين، وكان يكلف الممثلين بالإتيان بحركات تدفع إلى

(1) قارن سمير فريد، مصدر سابق 132.
(2) نجيب الريحاني مذكرات الريحاني طبعة المركز القومي للمسرح مصدر سابق، ص 81.

البكاء أكثر مما تدفع إلى الضحك، وفي أول حفلة لعرض الفيلم، حضر الريحاني يوم الافتتاح، وكان في مكان لا يراه أحد، وحدث ما توقعه، إذ رأى نفسه _كما يقول_ "في أبشع صورة وفي حركات سقيمة مملة"[1].

وقد وجه المنتج كل همه للانتقام من المخرج، ولم يستقر إلا بعد أن طردت الحكومة المخرج من الديار المصرية شر طردة.. ويعلق الريحاني على ذلك بقوله: "ومنذ تلك اللحظة صممت فيها بيني وبين نفسي ألا أعود مرة أخرى إلى السينما مهما كانت الأحوال ولو اضطررت إلى الموت جوعًا"[2].

لقد كان نتاج كل هذا أن غضب الريحاني على السينما، إذ قدم في الفترة من عام 1929 حتى عام 1936 أفلامًا غير مرضية، وإن كان هذا الغضب قد خفتت مدته بعد أن قدم الأفلام الستة الأخيرة حتى مماته وهي: "سلامة في خير" عام 1937، و"سي عمر" 1941، و"لعبة الست" 1946، و"أحمر شفايف" 1946، و"أبو حلموس" 1947، و"غزل البنات" 1949. وقد أدرك الريحاني قبل رحيله بثلاثة أشهر، وبعد مشاهدته لبعض الأجزاء من فيلمه الأخير، أدرك قيمة السينما وأهميتها، وبدأ يخفف من حدة غضبه تجاهها، ولو كان الله قد أمد في عمره أكثر، لأكثر الريحاني من أعماله

(1) السابق ص 82.
(2) السابق ص 82.

السينمائية، ولكن القدر كان قد اتخذ قراره ليضمه إلى السماء بعيدًا عــن المؤامرات الأرضية بين كواليس المســرح، أو خلف كاميرا السينما، تلك التي خلدته إلى الأبد.

نجيب الريحاني سينمائيًّا

2

تناولنا _فيما سبق_ الريحاني الغاضب سينمائيًّا، والذي لم يكن يثق في العمل بالسينما بقدر كبير، خاصة في الفترة الأولى من حياته السينمائية، والتي تناولناها من عام 1929 بتقديم فيلمه الأول الذي لم يكتمل ولم يعرض وهو (جحا) مع زوجته بديعة مصابني ومن إخراج جاك شوتز، وحتى عام 1936 بتقديم فيلمه (بسلامته عاوز يتجوز) من إخراج إسكندر فركاش مرورًا بأفلام (صاحب السعادة كشكش بك) وهو الفيلم الصامت الذي قدمه عام 1931 من إخراج إستيفان روستي، ثم فيلم (سعادة كشكش بك) بعد أن أدخل الصوت على فيلم (صاحب السعادة كشكش بك) عام 1933 فتحول

في إطار التصنيف والتأريخ إلى فيلم جديد، وبعد عام قدم نجيب الريحاني من إخراج كارلو بوبا فيلم (حوادث كشكش بك).

ونجد أن هناك من النقاد من يخلط بين فيلم (صاحب السعادة كشكش بك) و(حوادث كشكش بك) ولكنهما في الواقع فيلمان مختلفان لمخرجين مختلفين كما ذكرنا، وبعد هذه الأفلام الأربعة قام نجيب الريحاني في عام 1934/1933 بتمثيل فيلم تقع أحداثه في باريس تحت عنوان (ياقوت أفندي) من إخراج (إميل رزوبييه) مع الفرنسية إيمي بريفان، وبعد عامين قدم الريحاني فيلم (بسلامته عاوز يتجوز) من إخراج إسكندر فركاش.

وقد اختلف النقاد حول عدد الأفلام التي قدمها نجيب الريحاني في هذه الفترة (من 1929 حتى 1936) فبعضهم اعتبرها أربعة أفلام والبعض الآخر خمسة أو ستة استنادًا إلى أن فيلم جحا لم يكتمل ولم يعرض واستنادًا إلى أن فيلم (سعادة كشكش بك) هو نفسه (صاحب السعادة كشكش بك) اعتبارًا للتصنيف والتأريخ في إدخال الصوت وإضافة بعض المناظر والمشاهد، كما أن هناك من يخلط بين (صاحب السعادة كشكش بك) وبين (حوادث كشكش بك) كما أوضحنا.

وقد تناولنا هذا تفصيلًا في العنوان السابق، ورغم اختلاف النقاد والمؤرخين عما قدمه نجيب الريحاني في فترته الأولى من 1929

حتى 1936، فإنهم لم يختلفوا فيما قدمه الريحاني في الفترة الثانية من عام 1937 وحتى رحيله عام 1949 إذ قدم في هذه الفترة الثانية ستة أفلام أيضًا وهي:

سلامة في خير، عام 1937، إخراج نيازي مصطفى.

سي عمر، عام 1941، إخراج نيازي مصطفى.

لعبة الست، عام 1946، إخراج ولي الدين سامح.

أحمر شفايف، عام 1946، إخراج ولي الدين سامح.

أبو حلموس، عام 1947، إخراج إبراهيم حلمي.

تم توقف الريحاني ثلاثة أعوام ليقدم بعدها آخر أعماله السينمائية وأفضلها وهو فيلم (غزل البنات) عام 1949، لقد كان الريحاني في أفلام الفترة الأولى يوظف شـــخصية كشكش بك التي نالت نجاحًا كبيرًا على خشبة المسرح منذ أن توصل إليها عام 1916 في كباريه الآبيه دي روز، وقد وظف هذه الشـــخصية في أفلام سعادة كشكش بك، وصاحب السعادة كشكش بك، وحوادث كشكش بك، وبسلامته عاوز يتجـــوز، أما في المرحلة الثانية والتي بدأت عام 1937 بفيلم (سلامه في خير)، فكان يقدم العامل أو الإنسان البسيط أو الموظف الصغير أو المـــدرس البائس، وهو يتمســـك بقيمه الأخلاقية حتى ينتصر في النهاية.

كان الريحاني في فيلم (سلامة في خير) يعمل ساعيًا في محلات هنـــداوي، وفي هذا الفيلـــم يمثل الريحاني دور الموظف البســـيط (ساعي)، يكلف بتوصيل مبلغ مالي إلى البنك (أربعة آلاف وثمانية عشـــر جنيهًا) فتحدث مجموعه من المفارقات الكوميدية، يقوم فيها الســـاعي بدور الأمير (كيندهار) حتى يعود فـــي النهاية إلى كونه ساعيًا ثم يرقى إلى المسئول عن المخازن لفرط أمانته.

أما في فيلم (ســـي عمر) فهو يعمل موظفًا بســـيطًا في محلات عمر بك الألفي، وفجأة يجد نفســـه وســـط مجتمع زائف يملك فيه أملاكًا وأطيانًا بسبب الشبة الكبير بينه وبين عمر بك، ويتورط بذلك في عدة مشاكل ومواقف كوميدية، إلى أن يعود من الخارج صاحب الأملاك والأطيان عمر بك الألفي.

وفي فيلم (لعبة الســـت) المأخوذ عن مسرحية (حكاية كل يوم)، كان الريحاني يلعب دور (حســـن أبـــو طبق) الموظف في محلات إيزاك عمبر، اليهودي، الذي يهاجر بســـبب الحرب العالمية الثانية وتقدم قـــوات هتلر إلى العلمين، وفي الفيلم يقرر حســـن أبو طبق الـــزواج من الراقصـــة تحية كاريـــوكا، إلا أن والديها يحرضانها على التخلص منه، خاصة بعد أن أصبحت نجمة ســـينمائية، وبعد امتلاكه لمحلات إيزاك عمبر بعد هجرة الأخير خارج البلاد، تعود لعبة (تحيه كاريوكا) إلى حسن أبو طبق (نجيب الريحاني) بعد أن يتركها الثري اللبناني.

وفي فيلم (أحمر شفايف) يلعب الريحاني دور (إبراهيم أفندي) الموظف في شركة مياه غازية، ولكنه يتهم بوجود علاقة له مع الخادمة، وهنا تنفض أسرته من حوله، ولكنه وبذكاء نادر يكشف زيف الطبقة التي تعتبر نفسها في مكانة أعلى منه.

وفي فيلم (أبو حلموس) المأخوذ عن مسرحية (لو كنت حليوه) يعمل موظفًا في دائرة الأزميرلي في دائرة الأزهري باشا، وهو موظف بالغ الذكاء كما يقع في غرام وحب ابنة ناظر الوقف وتغير ورقة اليانصيب مسار حياة الريحاني في الفيلم، حيث ينتقل إلى طبقة الأثرياء فتتبدل عواطف الجميع نحوه، أما في فيلمه الأهم عبر تاريخه السينمائي كله (غزل البنات) وهو الفيلم الأخير، وقد مات قبل عرض الفيلم بحوالي ثلاثة أشهر، فكان يلعب دور الأستاذ حَمَام المدرس البائس الذي ضحى بحبه في نهاية الفيلم من أجل تلميذته الصغيرة التي كان يعشقها.

غزل البنات..
الفيلم الأخير الذي مَثَّله الريحاني
ورحل قبل أن يشاهد عرضه

"بوسعي كفنان زامل الريحاني في آخر عمل فني له وهو فيلم غزل البنات أن أقول في ثقة وحماسة وتأكيد إنني لا أتخيل الريحاني الا مظلومًا على المسرح، فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقريتة لتدفنها في جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، بينما هي في إبداعها مثل عطر غالٍ نادر الوجود، فإن للريحاني وجهًا صارخ الملامح ناطق الرحمة، تكاد كل خلجة فيه تبرز قصة بليغة صامتة، وله لمحات تطفر من عينيه، يسجل فيها أروع أحاسيس الفنان الملهم: دمعة كسيرة أو نظرة مرحة، أو

غشاء من ترح أو فرح، يكسبه لونًا إعجازيًّا قَلَّ أن يكون له نظير في العالم، وكانت له أيضًا نبرة صوت فيها كل شجن الفنان، تقفز رأسًا من خفقة قلبه لتخرج من شفتيه أشبه بهمسة واهنة لا تكاد تسمعها الأذن، ولكنها أنفاس حارة تنفخ أجيجًا من نار، في إحساس من يتتبعه."

محمد عبد الوهاب

يعتبـــر فيلم غزل البنات مـــن أهم مئة فليم في تاريخ الســـينما المصرية، وقد حصل الفيلم على الترتيب التاسع ضمن المئة فيلم.

ويدور الفيلم حول قصة حب تقع بين الأستاذ حمام مدرس اللغة العربية الذي يقوم بدوره نجيب الريحاني، وبين ابنة الباشا التي رسبت في مادة اللغة العربية، وكليهما من طبقة مختلفة، كما يفرق بينهما سنوات طويلة من العمر، ورغم حب الأستاذ حمام الشديد لتلميذته فإنه يضحي بحبه في النهاية من أجل سعادتها.

ورغم أن الفيلم حصل في الاستفتاء على رقم 9 ضمن أفضل مئة فيلم مصري، فإنه قد لوحظ في نفس الاستفتاء بأن "أنور وجدي لم يحصل كمخرج على مستوى متقدم ضمن مجموعة أهم المخرجين، وكذلك ممثلي الفيلم ابتداء من يوسف وهبي ونجيب الريحاني وانتهاء بليلى مراد، كذلك لم يحصل نجيب الريحاني

وبديع خيري على مكانة متقدمة في قائمة كتاب السيناريو، فعلي أي أساس وبأي فرضيات فاز الفيلم بهذا المركز المتقدم؟ ربما بعض العوامل السابق ذكرها أو كلها مجتمعة ساعدت على أن يحتل الفيلم هذا المركز المتقدم، بجانب ما نراه نحن مهمًّا وضروريًّا في تفصيل ما سبق، وهو ذكاء أنور وجدي في تسويق هذا الفيلم وجدانيًّا لدى الجماهير، بالرعاية الذكية والضخمة التي صاحبت عرض الفيلم وركزت على اشتراك ليلى مراد ونجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبي ثم أنور وجدي نفسه لأول مرة في فيلم واحد. وجود هذه الكوكبة الساحرة الكبيرة من النجوم كان له تأثير ساحر، فنجيب الريحاني يعود بعد غياب ثلاث سنوات إلى الشاشة الفضية، وكذلك محمد عبد الوهاب الذي انقطع طويلًا عن الشاشة، ثم يوسف وهبي وليلى مراد"[1].

ولكن كيف جاءت فكرة هذا الفيلم، وكيف بدأ العمل فيه، وكانت الصدفة هـــي العامل الأهم في إنتاج وتمثيل هذا الفيلم، فكان نجيب الريحاني يسكن في عمارة الإيموبيليا، بالدور الثالث وليلى مراد في الدور الثامن[2] "وذات ليلة كان نجيب الريحاني عائدًا عند منتصف

(1) محمد عبد الفتاح: سينما أنور وجدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009، ص 222.

(2) قارن، حنان مفيد في كتابها سيدة قطار الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، وهي تروي أن الريحاني كان يقطن بالدور السابع بعمارة الإيموبيليا، بينما تقطن ليلى مراد بالدور الحادي عشر، ص 84، بينما يحدد محمود معروف في=

الليل إلى منزله، قادمًا من مســـرحه بشارع عماد الدين، بعد أن قدم أحد العروض المسرحية.. وفي نفس التوقيت كانت ليلى مراد قادمة من الإســـتوديو حيث تصور بعض المشـــاهد الليلية لفيلم "عنبر"، والتقى الاثنان، ليلى مراد ونجيب الريحاني مصادفة في المصعد... فســـألته عن صحته وحاله، ورد عليها الريحاني بالتحية والامتنان والشكر.

وسألته: هل من مساعدة أستطيع تقديمها لك يا أستاذ نجيب؟

فقال: نفسي يا ست ليلى أمثل معاكي فيلم قبل ما أموت.

وردت ليلى مراد بدهشة: بتتكلم جد يا أستاذ نجيب..

هل أنت جاد فعلًا؟

فقال: أيوه، فعلًا يا ليلى يا بنتي.. ياريت..

فقالت في لهفة: إنه حلم حياتي.. هذا فضل منك.. أنت أستاذ الأساتذة. اصعد معي إلى شقتي في الطابق الثامن يا أستاذ نجيب ولا تهبط في الدور الثالث (حيث توجد شقته)، فتحت ليلى مراد باب شقتها ودعت الريحاني لدخول الصالون وأيقظت أنور وجدي من النوم.. قوم يا أنور قوم.. الأستاذ نجيب الريحاني في الصالون..

=مصدره بأن شقة الريحاني كانت في الدور الثالث رقم 321 وليلى مراد في شقة رقم 882 بالدور الثامن.

وروت له ما قاله لها الريحاني.. فارتدى الروب فوق البيجامة، وخرج لتحيته ودار بينهما حوار عن فيلم يشترك معهما فيه.. ورد أنور وجدي قائلًا: الفيلم عندي جاهز والسيناريو مكتوب.. ياه دي فرصة عظيمة يا أستاذ نجيب، ثم قام بإعطاء السيناريو للريحاني ليقرأه، وفي اليوم التالي قال له إن القصة جيده لكن لا بد من تغييرها، سنعيد كتابة السيناريو أنا وبديع خيري، ونضيف شخصيات جديدة أهمها الأستاذ حمام مدرس اللغة العربية، وسأقوم بأداء هذه الشخصية بنفسي."[1] وكان قد حدث اتفاق بين الفنان محمد عبد الوهاب وليلى مراد على بطولة الفيلم من إنتاج عبد الوهاب، ودخل أنور وجدي معه شريكًا في الإنتاج بعد أن طلبت ليلى مراد عشرة آلاف جنيه أجرًا لها، واستكثر عبد الوهاب هذا الأجر، فأقنعه أنور وجدي بأن الفيلم سيحقق مليون جنيه باشتراك الريحاني ويوسف وهبي في الفيلم[2]. بالطبع بالإضافة إلى اشتراك عبد الوهاب وليلي مرد وأنور وجدي ونجيب الريحاني، شارك في الفيلم كل من سليمان نجيب وعبد الوارث عسر وفردوس محمد ومحمود المليجي وزينات صدقي وإستيفان روستي وفريد شوقي وغيرهم.

(1) محمود معروف: عمارة الإيموبيليا، مطابع دار الجمهورية، للصحافة، 2010، ص 37 - 38.
(2) قارن السابق، ص 39.

وقد غنى الريحاني لأول مرة مع ليلى مراد في الفيلم أغنية (عيني بترف وراسي بتلف وعقلي فاضله دقيقة ويخف) من كلمات حسين السيد وتلحين محمد عبد الوهاب الذي قام بتلحين سبع أغنيات وهي:

إتمخطري يا خيل، ماليش أمـل، الحب جميل، عيني بترف، عاشق الروح، أبجد هوز، الدنيا غنوة.

وقد تم عرض الفيلم بسينما مصر في التاسع عشر من شهر سبتمبر 1949، ولكن الريحاني كان قد رحل عن عالمنا في الثامن من يونيو، أي قبل عرض الفيلم بحوالي ثلاثة أشهر وأحد عشر يومًا، فلقد "فارق نجيب الريحاني الحياة فور انتهائه من تصوير آخر مشهد[1]، ليحقق الحلم الذي تمناه قبل أن يموت، وهو تمثيله

(1) بمجلة نصف الدنيا بتاريخ 22 يونيو 2018، العدد 1480، وتحت عنوان: بعد 69 عامًا من العرض الأول.. كواليس فيلم غزل البنات.. حكايات تنشر لأول مرة، كتب الكاتب والمحقق الصحفي: "ما ان انتهي الفنان نجيب الريحاني من تصوير مشهد أغنية عاشق الروح مع ليلي مراد ويوسف وهبي والفنان محمد عبد الوهاب في فيلم غزل البنات، وبمجرد ما صرخ مخرج الفيلم أنور وجدي صائحا.. ستوب.. حتي جلس الفنان نجيب الريحاني على كرسيه في الإستوديو وهو يشعر بحالة نشوة غريبة لم يعتدها منذ سنوات، ثم طلب من حسن الصيفي مساعد الفنان أنور وجدي في إخراج الفيلم أن يعد له فنجان قهوة بنفسه من اللي وصي عليه داوود في التذكرة، ثم طلب الريحاني التليفون ليتصل بالمسرح ويبلغ مدير فرقته المسرحية طلعت حسن بأن يلغي عرض النهارده، فرد عليه طلعت: ألف سلامة عليك يا أستاذ إنت تعبان النهارده؟ فرد عليه الريحاني قائلًا: أنا شبعت تمثيل النهارده" وهي الكلمات التي رواها عمرو الصيفي نجل المخرج حسن الصيفي الذي عمل في بداية مشواره مساعدًا لأنور وجدي في إخراج فيلم غزل البنات، وهي آخر مرة يظهر فيها الريحاني

أمام سندريلا الأربعينيات والخمسينيات ليلى مراد، وقد استغل أنور وجدي هذا الحادث في الدعاية وكتب أنه آخر أفلام نجيب الريحاني.[1]

ومن خلال البذخ الإنتاجي في هذا الفيلم وحشد أكبر ممثلي العصر في فيلم واحد، بالإضافة إلى الاستعراضات الغنائية، استطاع أنور وجدي: "أن يسوِّق وجدانيًّا هذه المجموعة، فالحنين إلى رؤية محمد عبد الوهاب، وكذلك الريحاني الذي يسمع الناس عنه كثيرًا ولا يقدرون على رؤيته إلا العدد القليل الذي يرتاد المسرح، وتأتي وفاته قبل عرض الفيلم بدعاية مضاعفة للريحاني وللفيلم"[2].

ويؤكد هذا المعنى وبالإضافة إلى الدعاية وحشد مجموعة من الفنانين الكبار، يؤكد سمير فريد بأن القدر يسوق إلى الفيلم نوعًا مأساويًّا من الدعاية، وذلك بالموت المفاجئ لنجيب الريحاني، وتعطش الجماهير لرؤية الريحاني للمرة الأخيرة، ومشاهدة الفيلم الذي جمع كل نجوم الفن في مصر في النصف الأول من القرن

في إستوديو تصوير فيلمه الأخير غزل البنات، والذي تسبب في وفاته فيما بعد، وقد قام المخرج أنور وجدي باستخدام دوبلير أو شبيهًا لنجيب الريحاني يصوره من ظهره لاستكمال بقية مشاهد الريحاني في الفيلم (قارن السابق).

(1) حنان مفيد، مصدر سابق، ص 85.

(2) محمد عبد الفتاح، مصدر سابق، ص 222 - 223.

العشرين[1] وهنا يسجل عبد الوهاب شعوره حول فقدان نجيب الريحاني بعد تصويره للفيلم فيقول:

"كان هذا الشعور الذي أسجله يجول في نفسي قبل فقدنا له بشهور، فشعرت متأثرًا أن الريحاني لو توفي يومًا فلن يترك إلا أوراقًا بالية ممزقة، هي مخلفات مسرحيات لن تكون لها قيمة بدونه ودون وجوده، فاعتزمت أن أنفذ مشروعًا مع صديقي وشريكي الفنان أنور وجدي، وهو أن أبدأ في إحياء مسرحياته الخالدة على الشاشة البيضاء، ولكن القدر شاء أن نقف بعد المحاولة الأولى لنا في غزل البنات، ولعل الفقيد العزيز كان يشعر بأنه وشيك الانتهاء أثناء عمله في هذا الفيلم، فاجتر كل قوت العبقرية الذي كان يختزنه في نفسه، وسجل فنًّا يمكن أن نعرضه في قلب إنجلترا وأمريكا، فيبهرهم به قبل أن نبهر أنفسنا، وبودي حين يعرض الفيلم "غزل البنات" أن يشاهده الأستاذ العقاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلتات الفن الإعجازي للريحاني، فإن في الفيلم منظرًا صامتًا له وهو يتأمل السيدة ليلى مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق القوي من أجمد الناس شعورًا ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعرك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك من نفسك إلا الانفعال مع هذا

(1) قارن سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مصدر سابق، ص 50.

الفنان العبقري. إن الريحاني مات في نظر المسرح، أما في نظر السينما، فهو حي فيها إلى الأبد"[1].

ورغم كل هذا فإن ما قدمه الريحاني في السينما يقل كثيرًا عن عشر ما قدمه في المسرح.

ورغم النجاح الهائل الذي لازم فيلم غزل البنات، فإن توابعه المأساوية كانت كبيرة، فقد رحل نجيب الريحاني ولم يشاهد عرض الفيلم، كما طلقت ليلى مراد من أنور وجدي بعد سنوات قليلة، وقد داهم المرض الخبيث أنور وجدي في الفترة الأخيرة بعد عرض فيلم غزل البنات، وسافر بعدها إلى إيطاليا وفرنسا والسويد للعلاج، وقد لخصت زوجته الأخيرة ليلى فوزي تجربته مع المرض وعلى أثر وفاته في السطور التالية، قائلة _نقلًا عن صحيفة الأهرام الصادرة في العشرين من مايو 1955 بعد أقل من أسبوع على رحيل أنور وجدي_ "ذهبنا إلى مستشفى "لنود" وما إن وطئت قدما زوجي أنور هذه المستشفى، حتى سارعوا إلى فحصه بمختلف الوسائل الآلية الحديثة تمهيدًا لمعالجته العلاج المأمول، وبعد مضي فترة من الوقت قرر الأطباء معالجته، فاستحضروا جهازًا، ووضعوا في ذراع أنور إبرتين، واحدة تمتص الدماء الفاسدة، والأخرى تعطي دماء نقية صافية، وظلت هذه العملية مستمرة عشر ساعات بأكملها.. واسترد أنور صحته، وانطلق يضحك بشرًا وسرورًا،

(1) السابق، ص 96 - 97.

وأرسلنا إلى القاهرة نبأ تقدم صحته، وطابت نفس أنور حتى أنه كان يحلم بالقاهرة ورغبته في إتحاف مصر بلاده بأفلام عظيمة وغير ذلك من الآمال العريضة التي كانت تمتلئ بها حياته، وما مرت تسعة أيام حتى تبدلت حال أنور، وفجأة رأيناه يفقد ذاكرته، ولم يعد يعرف الأشخاص، وأصبح يراهم خيالات وأشباحًا، وفقد كذلك نطقه، لم يعد يتكلم، كان يتناول ورقًا ويأخذ بالعبث به مدة طويلة، وكنا نحن في حيرة من أمره، لكن لم تكن لنا حيلة، فأطبقنا شفاهنا على الصمت، وكانت تستبد به نوبات عصبية حتى أنه مرة أزال بقوة وعنف شديدين رباطًا كان في ساقه وصرخ (لا أريد شيئًا) ثم عاودته نوبة صمت أليمة.. وجاء الدكتور (زوليفر) وقال له في حزم: "ليس من عادة المرضى أن يخالفوا أطباءهم، ولا بد من طاعتنا حتى يكتب لك الشفاء".. ولاذ أنور بالصمت، واستدار الطبيب نحوي قائلًا: الحالة هي الأولى من نوعها، فلم يحدث أن صادفنا مريضًا كزوجك.. وظل أنور يتقلب على فراش المرض بين نوبات الذهول، فما يكاد يفيق من واحدة حتى تعاوده أخرى، وأصبح كالطفل في تصرفاته، وكنت قد عرفت من الطبيب أن حالته ميئوس منها، ولا تتصور مدى حالتي النفسية وما انتابها من أزمات، ولا تستطيع الوقوف على مدى حزني الشديد وأنا أرى أمامي زوجي الشاب القوي، الشاب المليء بالبهجة والمرح والحيوية والصحة الدافقة، أرى أمامي هذا الشاب زوجي الحبيب

وهو يوشك أن يودع دنياه عما قريب"[1].

هكذا ودع أنور وجدي الحياة بعد سنوات قليلة من عرض فيلم غزل البنات، كما ودع الريحاني الحياة قبل عرض الفيلم، وكما طلقت ليلى مراد من أنور وجدي بعد سنوات قليلة من عرض الفيلم، ورغم كل ما قيل عن نجاح الفيلم واعتباره في الترتيب التاسع لأفضل مئة فيلم في تاريخ مصر، فإن هذا النجاح الكبير قد لازمه مرض وطلاق وموت ورحيل ومآسٍ كبيرة، تمامًا كما نهايات ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول، وكان الريحاني رائدًا لهذا الرعيل.

(1) أشرف غريب، مجلة الكواكب، مقال بعنوان (خمسون عامًا على رحيل الرجل المؤسسة).

الرحيل أو المشهد الأخير

"لا تخف من الموت، ثق أنك لن تزعل حين تموت.. لأنك مش حتلحق تزعل.. الموت كوميديا والحياة دراما، أنا أرى عزرائيل الذي يتخيله الناس بشعًا رهيبًا، ممثلًا كوميديًّا مدهشًا، بدليل أنه يضحك الميت فتبتسم أساريره، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، بينما يبكي المولود حين يرى الدنيا لأول وهلة."

نجيب الريحاني

كان نجيب الريحاني يستعد لليلة عرس كبيرة مع صديقته (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة في قصر فخم انتهى من إعداده للزواج فيه، وكان القصر مبنيًّا على ستة أفدنة جهة عرب المحمدي.... وقد بنى الريحاني في القصر صالة كبيرة ومسرحًا صغيرًا لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد بداخل القصر... وأثناء استعدادات الريحاني لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الإسكندرية لإحياء خمس ليالٍ في مسرح الهمبرا، وفي اليوم الثاني أحس الريحاني بالإجهاد والتعب فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك في عمارة الإيموبيليا، كانت فيكتورين بجواره وبديع خيري والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه بإصابته بمرض التيفود، وفي المستشفى كان علاج الحالة إكروماسين الذي كان في أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم عبيد، وزير المالية الذي طلب على الفور إحضاره من أمريكا، وكان نجيب الريحاني أول مريض مصري يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة إهمال في المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الإكروماسين[1].

وقد رحل الريحاني يوم الأربعاء في الثامن من يونيو عام 1949 "وعندما دخل محرر مجلة آخر الساعة شقته في عمارة الإيموبيليا

(1) قارن بديع خيري: مصدر سابق، ص167.

بعد وفاته، وجد بها مصحفًا وصورة للقديسة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البيان في تفسير مفردات القرآن، شكسبير وألفية بن مالك، 44 بدلة، 20 بيجامة وجلبابًا، 15 حذاء، وكلبته الوفية "ريتا" التي ظلت بلا طعام لعدة أيام حزنًا عليه ثم فارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكأنها أرادت أن تلحق به، وهي التي لم تفارقه يومًا في سنواته الأخيرة، سواء في البيت أو في المسرح.[1]

وقد كثرت الأقوال وتعددت الآراء حول طبيعة رحيل نجيب الريحاني وملابسات هذا الرحيل، فالباحث الصحفي نبيل سيف في تحقيقه حول هذا الموضوع[2]، يصف هذا اليوم بقوله: "في الساعة الحادية عشرة صباح يوم الأربعاء الموافق 8 يونيو 1949، وفي المستشفى اليوناني الذي لا يزال قائمًا حتى الآن بحي العباسية، وفي الغرفة 48 بالدور الثاني، كان الفنان نجيب الريحاني يستعد لتناول الدواء الجديد الذي وصل بالطائرة من الخارج، وما إن مرت 10 دقائق على تناوله العلاج، حتى اضطرب جسد الريحاني في الفراش، وأصيب بألم حاد في كل جسده، وسرعان ما طفح الدم من فمه وأغرق فراش سريره، وأمسك الريحاني بأصابعه على الفراش

(1) قارن أشرف غريب، العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، 1999، ص 50.
(2) مجلة الأهرام العربي، العدد 1012، يوم السبت بتاريخ 2016/9/3.

يصارع الموت، وفجأة يخمد جسده وترتخي يداه، بعدما أسلم الروح دون أن تكون هناك فرصة ليتكلم آخر كلماته في الحياة، بعدما ظل أربعين عامًا يتحكم في الكلام على خشبة مسرحه"[1].

ويتساءل الصحفي نبيل سيف، هل مات الريحاني بحقنة بنسلين خطـــأ؟ أم مات الريحاني بتشـــخيص طبي خطـــأ؟ أم مات بحقنة إكروماسين زائدة؟ أم مات الريحاني بأزمة قلبية، حيث كان يعاني من مرض القلـــب دون أن يعلم؟ أم مات بحمـــى التيفويد؟ وتكمن الإجابـــة كما يقول المحقق الصحفي، فيمـــا كتبه بديع خيري بخط يده في شـــهادته على لحظة وفاة الريحاني بمجلة المصور في نفس أسبوع وفاة الريحاني قائلًا:

"كان نجيب قد سافر إلى الإسكندرية ليحيي 8 حفلات لصالح بعض الجمعيات الخيرية هناك، وبعد 3 ليالي شعر بتعب مفاجئ وأبلغني أنه لا يستطيع الاستمرار في إحياء باقي الحفلات، وطلب رد المبالغ التي حصلوا عليها من تلك الجمعيات، إلا أن زملاؤه أقنعوه أنها وعكة صحية طارئة سوف تزول فورًا، ووافق نجيب على الاستمرار، بعدما ذهب إلى مستشفى المواساة، حيث أخذ كورس بنسلين، مما منحه طاقة ليحيي حفلتين آخرين، ثم هبطت روحه المعنوية فجأة، فعاد إلى القاهرة، واعتكف في منزله 6 أيام

(1) السابق ص 53.

مريضًا، حتى أشار عليه الأطباء بالانتقال إلى المستشفى، حيث فضل المستشفى اليوناني لصداقته مع مديرها. وهناك أبلغه طبيبه أنه مصاب بحمى باراتيفويد، وأن هناك دواء جديدًا يقضي على هذه الحمى فورًا واسمه (الكلورمايستين)، فطلب الإسراع به، لكن الطبيب أكد أن الدواء لا يوجد في مصر، بل في أمريكا فقط، وعارض مدير المستشفى استخدام هذا الدواء، لكن الطبيب الخاص أبدى تفاؤله بهذا الدواء، وأقنع نجيب به أيضًا.

وتم الاتصال بالسياسي الكبير في الدولة وقتها مكرم عبيد، الذي قرر على الفور إحضار الدواء بالطائرة من أمريكا وإعفاءه من الجمارك مباشرة لنجيب الريحاني.

وجاء الدواء، وتملكت السعادة نجيب الريحاني وأصبح متفائلًا، وفي صباح وفاته ذهبت إليه وجلست معه من التاسعة والنصف حتى الحادية عشرة والنصف، وتحدثنا في الرواية المقبلة، حتى جاء مدير المستشفى وقال يا نجيب أنا لا أحب أن تحقن بهذا الدواء، وحالتك تتحسن ببطء بالعلاج العادي، إلا أن نجيب أصر على العلاج بالدواء الجديد"[1].

وغادر بديع خيري مكانه بجوار سرير نجيب الريحاني عائدًا إلى منزله، لأنه لا يطيق رؤيته وهو يأخذ الحقنة، وبعد 7 دقائق من

(1) السابق ص 54.

إعطائه الحقنة، مات نجيب الريحاني، ولم يكن بديع بجواره، وقد غادره منذ لحظات.

وفي مذكراتها[1] تـــروي بديعة مصابني ذكرياتها مع الريحاني وآخـــر لقاء لها به، وخبـــر رحيله، إذ تروي عن آخر مشـــهد لها فـــي رؤية الريحاني حينما زارها في الكازينو الذي تمتلكه، وكانت تستعد، كما تقول:

"لألعب الدومينو، إذ بنجيب الريحاني يحضر على حين غرة، فأسرع الجمهور يستقبله بالتصفيق والهتاف، وعندما ضاق ذرعًا بالتحيات المنهمرة عليه من كل جهة، قال مازحًا: "دعوني الآن أسلم على ست الكل، مالناش فيها حصة، الله." واقترب مني متابعًا: "أنا عايز أتفرج على المحل" وحضنني وسرنا معًا وزرنا كل أجزاء الكازينو. وجلس يستريح، فقدمت له سيجارة مع فنجان القهوة، فابتسم بمرارة وهمس: السيجارة ممنوعة، ألم تسمعي أنني كنت مصابًا بذبحة صدرية وكدت أودع الدنيا دون أن أودعك، ألا تريدين زيارة الفيلا التي أبنيها في حدائق القبة مثل ما زرت أنا الكازينو؟

(1) مذكرات بديعة مصابني، بقلم نازك باسيلا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.

- هناك إشاعة تقول إنني سأبيع الكازينو، أخشى أن تكون أنت الذي روجتها وأتيت اليوم لزيارة المحل قبل أن تشتريه.

- لم آتِ لشراء المحل، بل لشرائك أنت، أرجوك أن تأتي غدًا.

- الساعة كام؟

- الساعة عشرة حداشر، زى ما إنت عاوزه.

- واحدة اتنين زى ما إنت عاوز.

- وبعدين معاك فضحتيني وإنت تقولي إني كسلان.

وفي صباح اليوم التالي، ذهبت برفقة نجيب إلى الفيلا، كانت تحفة هندسية اختارها فنان مرهف الحس والذوق. وما زلت أذكر حادثة بسيطة لم تسترعِ انتباهي في بادئ الأمر. كان عامل الموزايك منهمكًا في صف الحجارة الصغيرة على الأعمدة عند وصولنا، فقال له نجيب: إيه يا أسطى إمتى حاتخلص إن شاء الله؟

- دي عملية دقيقة يا أستاذ، وتحتاج إلى وقت..

- لكن دانتَ بقالك مدة طويلة بتعمل فيها ويظهر إني حاموت قبل ما تنتهي."[1]

(1) السابق ص 358، ص 359.

وتعلق بديعة مصابني على هذا المشهد بقولها: "كان قلبه دليله.. وكان آخر لقاء لي مع نجيب."[1]

بعدها أعرب الريحاني عن رغبته في رؤية بديعة مصابني دومًا، وأراد أن يتحقق ذلك بعد عودته من حفلات خمس، وكان قد ارتبط بها في الإسكندرية، ولكنه لم يعد، ولم يتزاور أو تلتقيه إلا يوم رحيله، وفي ذلك تقول بديعة: "وفي إحدى الأمسيات صعد على المسرح وهو يترنح من التعب، لكنه تمالك نفسه، وقد قال كل من رآه إن الريحاني لم يمثل في حياته كما مثل في تلك الليلة، ولم يُضحك الناس كما أضحكهم من قبل أن يفارقهم إلى الأبد.. وكان وداعه لهم وداعًا جميلًا يليق بالفنان الكبير، وعند آخر فصل أنزل عليه الستار وهو يحيي الجمهور الذي انساق في عاصفة مجنونة من التصفيق. وارتمى نجيب مغشيًّا عليه، نقلوه إلى المستشفى الإيطالي"[2] في القاهرة. لم يصلني خبر مرضه إلا من الصحف، فاحترت في أمر عيادته بوجود تلك اليهودية[3] التي قيل إنها تساكنه، لكنني عندما تأكدت من خطورة حالته، جازفت وقصدت من توي

(1) السابق ص 359.

(2) ذكر بديع خيري اسم المستشفى اليوناني وبديعة تذكر اسم المستشفى الإيطالي والمقصود هو مستشفى الدمرداش بالعباسية.

(3) كان الريحاني يستعد للزواج من اليهودية فيكتورين وكان قد بنى لها قصرًا للزواج فيه، في حدائق القبة، وكانت فيكتورين تقيم معه في المستشفى وهذا ما يضحد رواية إحدى السيدات الأجنبيات في مذكراتها، وهي من تدعي أنها ابنته، بأنها كانت تقيم معه.

إلى المستشفى. وعند الباب التقيت سائق نجيب واقفًا يلطم وجهه ويبكي كالأطفال.. فسألته عما به، قال: لقد مات الأستاذ يا ست بديعة.. مات."[1]

لقد سقط الخبر على بديعة كالصاعقة، فدارت بها الأرض واستندت إلى سيارة نجيب، وهنا ظهر بديع خيري، فأمسك بيدها واقتادها إلى حيث جثمان نجيب، فوقفت تتأمل وجهه الذي طالما ضحك من ألمه، فأضحك الناس من آلامهم. حين ذهبت إليه، وضعت يدها على جبينه، وكان جسده ما يزال دافئًا[2].

وتؤكد بديعة مصابني أنها لم تشاهد طيلة إقامتها في مصر "جنازة شعبية واحدة بمثل روعة الجنازة التي أقيمت له، وقد اشترك الجميع في تشييع الجثمان.. من حكام وفنانين وأدباء ومعجبين وأجانب. كما تطوع رجال الشرطة في الحفاظ على النظام.. وتناولت الأقلام بالتحليل والتبجيل ما قام به نجيب الريحاني من تضحيات في سبيل خلق مدرسة جديدة في المسرح العربي."[3]

وفي مذكراته[4]، وتحت عنوان (القصر الذي مات نجيب على

(1) السابق ص 360.
(2) قارن السابق ص 361.
(3) السابق ص 361.
(4) مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، إعداد وتحقيق إبراهيم حلمي 1996.

بابه)، يبدأ بديع خيري الفصل العشرين، ليخصصه لرحيل الريحاني بقوله: "كنا في الإسكندرية نحيي خمس ليالٍ تعاقدنا عليها مع أحد المتعهدين في مسرح الهمبرا، وبعد الليلة الثانية أحس نجيب فجأة بسخونة وضعف، وقال لي:

- أنـــا تعبان يا بديع وموش ح أقــدر أكمل.. إدوا المتعهد فلوس وتعويض إن أراد كمان.. وأنا حســـافر بكـــره الصبح على مصر أرتاح في البيت كم يوم.

وعاد إلى القاهرة وهو منهك القوى، ورقد في فراشـــه في سكنه بعمارة الإيموبيليا، تمرضه فيكتورين شـــريكة أيام حياته الأخيرة التـــي كانت تمرضه بحنو الأم على ولدهـــا، وأعاونها أنا وخادمته اليونانيـــة الوفية كريســـتين، ويتولى العلاج الطبـــي الدكتور عمر الدمرداش، ولم تتحسن حالته، وقال الطبيب:

- لا بد من نقله إلى المستشفى.. فيه اشتباه تيفود.

- ونقلناه إلى المستشـــفى اليوناني، وقال الطبيب بعد أن كشـــف عليه:

- الحالة دي لا علاج لها إلا الإكروماسين.

وكان الإكروماسيـــين ما زال في أول اكتشـــافه، ولا يوجد إلا في أمريكا وأوروبـــا، ولم يصل بعد إلى مصر، وحرنا ماذا نفعل،

ووصل الخبر إلى المرحوم مكرم عبيد وزير المالية وقتئذ، فساعدنا في جلب الإكروميسين بالطائرة من أمريكا، ولأول مرة يدخل مصر، وكان نجيب أول مريض يتعاطاه.

ويوم تعاطى نجيب أول جرعة من الإكروميسين بقيت إلى جانبه حتى الثانية عشرة والنصف ظهرًا، وكان يبدو في عافية وصفاء عندما تركته، وما كدت أصل إلى بيتي، وأبدأ خلع ثيابي حتى دق جرس التليفون، وكانت المتحدثة كريستين خادمة نجيب وقالت لي بلهفة:

- تعالَ حالًا عند سي نجيب.

- خير يا كريستين؟

- ولا حاجة بس هو عاوزك.

وعدت إلى المستشفى، وأنا لا أتصور أبدًا أن يكون نجيب قد مات، ولكنه قد مات بالفعل، وتلطفت كريستين في إبلاغي الخبر المفجع.. خبر ذهاب شريك العمر ورفيق الجهاد والكفاح والأخ الشقيق الوفي والحنون.. وفرق القدر القاسي بيننا إلى الأبد بعد أن كنا لا نفترق لحظة. وقيل إن نجيب مات نتيجة إهمال في المستشفى، نتيجة تجاوز جرعة الإكروميسين."[1]

(1) السابق، ص 165 وما بعدها.

هكذا فارق نجيب الريحاني الحياة سريعًا بعد أن فرح بوصول الدواء من أمريكا، فارق نجيب الريحاني الحياة، ولم يدخل القصر الذي بناه، وكان يستعد للزواج فيه هو وشريكة حياته فيكتورين، ويؤكد بديع خيري أن فيكتورين كانت هي صاحبة فكرة بناء الفيلا، وهي من اقترحت على نجيب الريحاني أن يكون له بيت يملكه بعيدًا عن شقق الإيجار، وظلت وراه حتى اشترى نجيب ستة أفدنة جهة عرب المحمدي، وقد بنى قصرًا وصالة أندلسية ومسرحًا صغيرًا وبه مصعد رغم أنه مكون من طابقين فقط، ولم تكد أعمال التشطيب النهائية تتم، حتى مرض الريحاني ومات دون أن ينام فيه ليلة واحدة.[1]

وقد تم إحياء ليلة الأربعين في شـــقة نجيـــب الريحاني بعمارة الإيموبيليا، وهي الشـــقة التي انتقل للعيش فيها شقيقه يوسف، وقد اجتمع في هذا اليوم، يوم الأربعين ممثلو وممثلات فرقته والأصدقاء للعـــزاء، وقد دفع الجميع ببديع خيري لكـــي يعيد إحياء الفرقة بعد رحيل الريحاني، وبالفعل تحمل بديع المسئولية لنشر رسالة نجيب الريحاني من بعده.

وفي تحقيقه الصحفي، يورد نبيل ســـيف شـــهادة أنور عبد الله عن المشـــهد الأخير في حياة نجيب الريحاني، فيصفها بأنها أخطر

(1) قارن السابق، ص165 وما بعدها.

الشـــهادات وأقربها إلى الحقيقـــة وإيضاح للتفاصيـــل المجهولة، وهي الشـــهادة التي عثر عليها في مجلة الإســـتديو الفنية الشهيرة في الأربعينيات، والتـــي كان يترأس تحريرها أنور عبد الله، وهو الصحفي الذي كان مقربًا من الريحاني في الســـنوات الأخيرة من حياته، وقد كتب في العدد الذي صدر في نفس أسبوع وفاة الريحاني قائلًا: "اختلف الناس في وفاة المرحوم نجيب الريحاني.. هل السبب تصلب شـــرايين في القلب، أم اشتداد حمى التيفويد التي أصيب بها في الإســـكندرية، أم من المرضين معًـــا. والواقع أن الأطباء الذين أشـــرفوا على تمريض نجيب الريحاني أنفسهم اختلفوا قبل الوفاة، فيمـــا إذا كانت الضرورة تقتضي الحـــذر في علاج حمى التيفويد، نظرًا لمرض المرحوم الريحاني بالقلب، أم أن الحكمة تســـتوجب علاج الحمى بأســـرع وقت وأحسم طريقة؟ وكانت حالة الريحاني تســـوء ساعة بعد ســـاعة، بل دقيقة بعد أخرى، فلم يكن هناك مفر أمام الأطباء من الإســـراع في تقرير الطريقة التي يجب أن يوقف بها ســـريان الداء.. برغم تباين الرأي بين ثلاثة أطباء.. فهناك مثلًا الدكتور الدمرداش الذي رأى لأول وهلة أن يبعث في طلب حبوب الإكرومايســـين من لنـــدن بالطائرة ليتناولهـــا الريحاني قبل فوات الأوان، وكان مـــن رأيه أن هذه الحبـــوب هي آخر ورقة يمكن أن يقامـــر بها الطبيب لإنقاذ حياة الريحانـــي من موت محقق، وهناك

رأي الدكتــور اليوناني الذي اعترض على اســتعمال هذا الدواء الجديد، وقال إنه قد يؤدي إلى مضاعفات خطيرة.

وهناك أيضًا الدكتور بلليني طبيب أمراض القلب، الذي زار نجيب الريحاني قبيل وفاته بساعات، ومصمص شفتيه أسفًا بمجرد خروجه من الغرفة، اذ تيقن أن نجيب الريحاني لن يعيش.. بعدما شاهد الشفة السفلى لنجيب الريحاني ترتعش دون أن يتكلم، وهذا معناه الموت العاجل."[1]

ثم يســتكمل أنور عبد الله شــهادته حول المشــهد الأخير قبيل رحيل الريحاني، فيقول: "تسمع من الذين سهروا بجوار الريحاني فــي الليلة التي ســبقت وفاته، انــه كان قلقًا، ويســأل عن حبوب الإكروماسين بمعدل مرة كل 10 ثوان، وأنه لم يقبل نصح السيدة نعوم مديرة أعماله باســتدعاء الدكتــور زاروا طبيب القلب، لأنه كان يثــق ثقة عمياء في الدكتــور الدمرداش، حيث وصلت حبوب الإكروماسين.[2]

(1) نبيل سيف: مجلة الأهرام العربي العدد 1012 السبت بتاريخ 2016/9/3 مصدر سابق.

(2) ذكرت بعض المصادر مثلما ذكر بديع خيري في مذكراته أن الدواء هو إكروماسين، ويذكر أنور عبد الله اسم كلورمايستين، والاسم العلمي لهذا الدواء هو كلورمايسين Chloromysin، كما أن الاسم الصحيح للدواء الآخر هو إكروماسين Echrommysin، وكلاهما مضاد حيوي.

نحو ظهر يوم الأربعاء الذي حدثت فيه الوفاة، فأشار الدكتور الدمرداش على الريحاني بتناول 15 قرصًا دفعة واحدة، وتناول الريحاني الـ15 قرصًا.[1]

بعدمـــا حمد الله وأثنى علـــى الطائرة التي أحضـــرت الدواء.. ومرت عشر دقائق تقريبًا، ثم اضطرب جسد الريحاني في فراشه، واعتصره الألم، وفي ثوانٍ قليلة طفح الدم من فمه، فأغرق الفراش، وأطبقت أصابع الريحاني على الفراش في اســـتماتة الذي يصارع الموت.

وفجأة ضمرت حركته وارتخى جسده وأخذت روحه تصعد إلى السماء، ولم تكن هناك فرصة ليتكلم الرجل آخر كلماته"[2].

وبعد أن توفي نجيب الريحاني، تأسف الدكتور اليوناني، وقال إن الضرورة كانت تقتضي بالحكمة في استعمال الدواء، فقد تناول الريحاني أكبر مما ينبغي، مما سبب له خطرًا، على حياته لأنه مريض القلب[3].

(1) ألا يعني هذا الدفع بالريحاني إلى الانتحار بتناول كل هذه الأقراص دفعة واحدة؟ هل ذكر العدد هنا صحيح؟ أهذه رواية صحيحة؟ أيكون سبب الوفاة هو تناول كل هذه الأقراص مرة واحدة؟

(2) نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

(3) يتضح أن زيادة الجرعة مع مرض القلب هما من تسببا في موت الريحاني على الفور، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل يعقل أن الطبيب لا يعرف تأثير هذه الجرعة الزائدة جدًا؟ أم أن من أعطى الجرعة هي الممرضة كما تذكر بعض المصادر؟ إنه بالفعل أمر محير.

وحول رحيل الريحاني، يكمل أنور عبد الله شهادته بقوله: "إن الكثيرين الذين أحاطوا بالريحاني في ساعات وفاته لا يميلون إلى تأييد هذا الاعتقاد لأسباب كثيرة، منها، أنه حدث عندما استدعي الدكتور الدمرداش لاستطلاع حالة المرحوم نجيب الريحاني أن قال للموجودين، ما معناه أنهم جاءوا متأخرين، وأنه يخشى أن يكون الأوان قد فات، ويؤيد هذا طلبه لأقراص الكلورمايستين بالطائرة من لندن..[1].

ويؤيد أيضًا ضخامة الكمية التي أمر بأن يتناولها نجيب الريحاني.. ويؤيده ما قاله الدكتور بلليني بعد الوفاة، وهو متخصص في أمراض القلب من أنه عرف أن نجيب الريحاني لن يعيش عندما رأى شفته السفلى ترتعش، فإنها من علامات دنو الأجل.

وعندما خمدت أنفاس الريحاني، كشفوا عن صدره الغطاء، فوجدوا بقعة دائرية متسعة حول مكان القلب.. لونها أزرق داكن.. لكن لي أن أتساءل، هل في وجود البقعة الزرقاء الداكنة.. مع الطفح الدموي من الفم.. ما يشير إلى ان الوفاة حدثت نتيجة العلاج، أم نتيجة نزف في الشرايين بالقلب، أم من المرضين معًا."[2]

(1) الأقراص لم تأتِ من لندن، وإنما تم إحضارها بالطائرة من أمريكا بعد أن أمر وزير المالية آنئذ مكرم عبيد بإحضارها لأجل نجيب الريحاني خصوصًا.
(2) نبيل سيف: الأهرام العربي، مصدر سابق.

لقد استمر الجدل في أسباب وفاة نجيب الريحاني طويلًا، وبعد شهر من رحيله كتب الدكتور محمود أبو بكر الدمرداش باعتباره أستاذ الأمراض الباطنية بكلية طب العباسية بمجلة المصور بتاريخ 8 يوليو 1949 قائلًا: "لم يمت الفنان نجيب الريحاني بالتيفويد، وأنه أصيب قبل وفاته، وبقي وهو مصاب به يمثل على خشبة المسرح عدة أيام، وقد ذهبت إلى فحصه في المستشفى اليوناني قبل وفاته بيوم واحد، وكنت أعلم قبل ذلك بأنه أصيب منذ 4 أشهر بأزمة قلبية ذهب من أجلها إلى حلوان للاستجمام، وهناك تبين من صورة أُخذت لقلبه، أن عنده تصلب في الشرايين، يجعله عرضة لأن تعاوده تلك الأزمة وتطيح بحياته في أي وقت.. ولما فحصته، وكان هذا لأول مرة، كانت حالة قلبه سيئة جدًّا، وكانت حالة رئتيه أسوأ، فقد كان مصابًا فيهما بمرض الإنفزيما، وبنزلة شعبية مزمنة تجعله يشعر بضيق التنفس لأقل مجهود، فكيف به وهو يقف كل ليلة على خشبة المسرح، وكان ظاهرًا أن حالة قلبه ورئتيه لا تمكنه من تحمل حمى التيفويد، ولهذا عمل المستحيل للإسراع في الحصول له على مقدار من الكلورمايستين الذي صادف وصول أول رسالة منه إلى مصر بالطائرة في ذلك الوقت، وكنا نأمل أن ننقذ حياته من بين مخالب تلك الأمراض الأربعة التي تحالفت عليه، لكنه ما كاد يتجرع الجرعة الأولى من ذلك الدواء الجديد العجيب، حتى حدثت له جلطة قلبية كانت متوقعة له من حين لآخر، وفي أي وقت،

ولو لم يصب بالتيفويد، وهكذا فارق الحياة."[1]

ويؤكد د. الدمرداش أن هذا الدواء الذي جيء به خصوصًا من أمريكا لنجيب الريحاني، ليس له علاقة بوفاة الريحاني، حيث يصف هذا الدواء بأنه معجزة من معجزات القرن العشرين.

وباطلاعها على شهادة الأطباء والتقارير في أسباب رحيل الريحاني، تُقر رئيس قسم الطب الشرعي والسموم الإكلينيكية بجامعة بني سويف، تؤكد أن طريقة إعطاء الريحاني الدواء كانت خاطئة ومميتة[2]، حيث كان يجب أن تقسم الجرعة إلى ثلاثة أقراص كل ست ساعات بحد أقصى 12 قرصًا على مدار اليوم، وليس إعطاءه 15 قرصًا دفعة واحدة تسببت في وفاته، وبذلك جاءت وفاة الريحاني نتيجة جرعة مفرطة من عقار الكلورمايستين.[3]

نهاية مأساوية:

ويروي مصطفى أمين حكايته عن النهاية المأساوية لنجيب الريحاني، فحين اشتد عليه المرض، قرر أن يعطي للسيدة فيكتورين

(1) السابق.

(2) وهذا ما أشرت إليه من قبل، أن تناول الريحاني لخمسة عشر قرصًا من الدواء مرة واحدة كجرعة أولى، لم يكن منطقيًّا، ولهذا ربما يرجع هذا الخطأ إلى الممرضة التي أعطته جرعة زائدة، وربما لطلب الريحاني منها ذلك، لاعتقاده أن كثرة أقراص الدواء ربما تشفيه فورًا.

(3) قارن نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

التي كانت تعيش معه وقد قرر أن يتزوجها في قصره الجديد بحدائق القبة، قـــرر أن يعطيها ثلث ثروته، ويتنازل لها عن ملكية قصره، وهنا أرســـل يستدعي مندوب الشهر العقاري لكي يثبت كل هذا في وثيقة رسمية، وكان قد حدد ميعاد يوم الأربعاء في الثامن من يونيو عام 1949 للتنازل أمام مندوب الشهر العقاري لهذه السيدة، كان هو الموعد ذاته الذي رحل فيه عن عالمنا ولم يستطع بذلك التنازل عما وعد به لهذه السيدة الكريمة التي كانت ترعاه.

وللأسف أسرع أخوه يوسف إلى شقته في عمارة الإيموبيليا ليقيم في الشقة هو وأسرته وليطرد هذه السيدة التي قرر الريحاني أن يتنازل لها عن قصره وثلث ثروته، وقد خرجت هذه السيدة من شقة عمارة الإيموبيليا بالفستان الذي كانت ترتديه فقط، كما رفض يوسف الريحاني إعطاء هذه السيدة حتى ملابسها التي تخصها. وبعدها سافرت فيكتورين ناعوم إلى باريس وافتتحت محلًّا للأزياء في شارع مسيو فوبرنس وعلقت على جداره صورة نجيب الريحاني.[1]

(1) قارن، مصطفى أمين شخصيات لا تنسى جـ 2 دار العارف 1988 ص 203 وما بعدها.

الريحاني وفكرة الموت

وعن مشـــهد نجيب الريحاني الأخير فـــي حياته يروي صديقه عثمـــان العنتبلي، بأن المـــوت كان يخيف الريحانـــي وكان يرتد مذعورًا كلما ســـمع كلمة موت، فلقـــد كان يخافه، ولم يتحمل خبر موت إنســـان، فكلمة موت كانت تســـبب له هلعًا وارتياعًا، ويؤكد عثمان العنتبلي بأن الريحاني أثناء رحلته الأخيرة إلى الإسكندرية، وقـــد مات بعدها، كاد يفقد حياته، حيث يقول: "نجا نجيب الريحاني من موت محقق حين تفادى ســـائقه المخلص بسيارته صدامًا عنيفًا قاتـــلًا بين قاطرة ترام وأتوبيـــس ضخم كانت ضحيته أرواح عدة، وكانت نجاته تلك، أثناء رحلته الأخيرة بالإسكندرية"[1].

ولأنه كان يخاف الموت، فكان يتمسك بالحياة، يتعاطى المقويات ويتنـــاول الأدوية، خاصةً حين كان يســـتعد للصعود على خشـــبة المسرح.

ويصـــف عثمان العنتبلي حالـــة الريحاني بعـــد أن قطع عمله بالإســـكندرية وجاء إلى القاهرة، بقولـــه: "جاء إلى القاهرة وحالته أليمة، فقد تضعضعت قواه البدنية، ولم يعد يقوى على الوقوف على المسرح، ودخل المستشفى طريح الفراش (...) كان صراعًا عجيبًا

(1) عثمان العنتبلي: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة ومكتبة الدراسات الشعبية، فبراير 1999، ص 148.

بين الموت والحياة، جاء الدواء الشـــافي ســـريعًا، وهرع خلصاؤه إلى استحضاره من المطار، وأتوا به إلى نجيب توًّا، قفز نجيب من فراشه وتناوله بفرح وسعادة، الدواء بين يديه، وراح يقبله بحرارة، ثم يقول مبتسمًا لمن حوله: "سأكون أول من تعاطاه"[1].

ويعلق العنتبلي على كلمات الريحاني الأخيرة بقوله: "كان حقًّا أول من تعاطاه، ولكنه لم يبرأ، فتبرأ معه نفوس الملايين، بل مات وانطوت إلى الأبد صفحته المجيدة، ولكن الملايين ذكرته وستذكره أبدًا.. فهو باقٍ في قلوبهم، يومض كلما أومضت بسماتهم، ويلمع كلما مرت أمامهم مواكب آثاره الخالدة"[2].

دعوى بديعة للميراث

وبعد تشـــييع جنـــازة نجيب الريحاني، تقدمـــت بديعة مصابني وابنتهـــا بالتبني جولييت إلى المحكمة تطالبان بإقامة حســـن نجيب مدير إســـتوديو مصر حارسًا على التركة حتى يفصل في حقها في الميراث الذي كان يبلغ في تلك الأيام مئة ألف جنيه، والذي يساوي الآن أكثر من مليون جنيه.[3]

(1) السابق، ص 149.
(2) السابق، ص 150.
(3) وقت كتابة مصطفى أمين لدراسته عن نجيب الريحاني وقد نشرها في كتابه شخصيات لا تنسى، مصدر سابق.

وقضت المحكمة لبديعة مصابني بما تريد...

وأستأنف الشقيق يوسف الريحاني الحكم الابتدائي، لأن بديعة مصابني ليست زوجته وإنما مطلقته، ولكن الحكم صدر لمصلحة بديعة لأنها انفصلت عن زوجها ولم يتم الطلاق، واستمر النزاع بين الطرفين طويلًا.

وأبرزت بديعة للمحكمة بيانًا من البطريركية السريانية هذا نصه: "نحن النائب البطريركي على السريان الكاثوليك في القطر المصري نعلن أنه قد تم زواج السيد نجيب الريحاني ابن المرحوم إلياس الريحاني على الآنسة بديعة ابنة المرحوم حبيب مصابني في 11 سبتمبر 1924، كما هو مقيد في سجل الزواجات صفحة 33 تحت رقم 29، وتلبية للطلب قد حررنا هذه الشهادة للعمل بموجبها عند الاقتضاء. إمضاء المطران إقليميس ميخائيل نحاس النائب البطريركي على السريان"[1].

ولكن يوسف الريحاني، والذي طرد من قبل فيكتورين بهدومها التي ترتديها فقط دون أن يسمح لها بالحصول على ملابسها، ودون أن يسمح لها بحق الورث، يقدم إقرارًا للمحكمة بخط بديعة مصابني، كانت قد كتبته بعد فراقها لنجيب تعترف فيه وتتعهد بعدم حصولها أو اشتراكها على ميراث الريحاني في حالة توفاه الله قبلها، مقابل تنازله هو عن حقه.

(1) مصطفى أمين، شخصيات لا تنسى، مصدر سابق ص 204.

وقد استمر النزاع طويلًا، ومات يوسف الريحاني وأصبح ابن شقيق الريحاني واسمه بديع هو الوارث الوحيد، ولم تحصل بديعة على شيء، مثلها تمامًا مثل فيكتورين نعوم.[1]

جنازة الريحاني

وقد أقيمت جنـــازة الريحاني في اليوم التالي لرحيله، وكان يوم الخميـــس 9 يونيو 1949 في تمام الســـاعة الرابعة والنصف، حيث أقيمت الصلاة عليه بكنيســـة الســـريان الكاثوليك الموجودة بشارع الظاهر بالعباســـية، بعدها نقل جثمـــان نجيب الريحاني إلى محطة كوبري الليمون _ميدان رمسيس حاليًّا_ حيث سرادق العزاء، وقد ســـارت الجنازة حتى ميدان الأوبرا بالعتبـــة، بعدها نقل الجثمان بالسيارات إلى مقابر الســـريان الكاثوليك القريبة من محطة مترو أنفـــاق الملك الصالح حاليًّا، وكانت جنازة الريحاني أكبر جنازة في تاريخ مصر بعد جنازة ســـعد زغلـــول، وكان يحضر هذه الجنازة مندوب الملك فاروق، بالإضافة إلى الفنانين والسياسيين والوزراء والنواب وجماهير الشـــعب الغفيـــرة.[2] "وبحســـب الفيلم الوحيد فـــي التاريخ لجنازة نجيب الريحانـــي، 19 مللي، ومدته 18 دقيقة،

(1) قارن السابق، ص 204 - 205.
(2) قارن، نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

والــذي تم تصويره بأمر الملك فاروق، ثم اختفى من قصر عابدين بعــد ثورة 23 يوليــو، ليظهر في تركيا، ثم يشــتريه هاوٍ مصري لا يــزال محتفظًا به حتى الآن، وبحســب الفيلم فإنه فيلم 19 مللي، ويبدأ بعرض جنازة نجيب الريحاني بداية من إقامة مراسم الصلاة في كنيســة "الروم الكاثوليك" التــي كان ينتمي إليها.. حيث وضع صندوق جثمانه على منضدة مرتفعة، ووقف بالقرب منه قســيس كان يتلــو الصلاة في حضور أقاربه والعديد من أصدقائه وزوجته الســابقة بديعة مصابني التي كانت تبكي بحرقة، وشــقيقه يوسف الريحاني وأنور وجدي ويوسف وهبي، وأمام الكنيسة وقفت العربة الملكية المذهبة كي تحمل جثمان الريحاني إلى مثواه الأخير، وكان الملك فاروق قد أرسلها تكريمًا له، كما أرسل مندوبًا رسميًّا لينوب عنه في الجنازة."[1]

قبر الريحاني

ويصف الصحفي المغامر نبيل سيف قبر نجيب الريحاني في مقابر الكاثوليك بمصر القديمة، بعد أن تم تجديده بالكامل مؤخرًا، وبعد أن تسربت إليه المياه، وبداخله عثر على جثتين عبارة عن تراب، جثة الريحاني، ولم يتبقَ منها أثر سوى عظمة واحدة أو

(1) المصدر السابق.

اثنتين، وجثة أخرى لشخص لا أعرفه _كما يؤكد عبد السميع المشرف الحالي على المقابر_ حيث لم يدفن في هذا القبر أي إنسان منذ عام 1949 سوى جثة نجيب الريحاني، وآخر مجهول الهوية، وقد اختفى تابوتاهما الخشبيان، ويؤكد عبد السميع أنه كان يأتي لزيارة المقبرة رجل كبير في السن يسير مستندًا على عكاز، وهو ابن شقيق الريحاني الذي انقطع عن الزيارة منذ عدة سنوات، كما يؤكد عبد السميع أيضًا بأن دفتر تسجيل الوفيات يرسل سنويًّا إلى بطرخانة الكاثوليك بكوبري القبة لدى الأب باسيلي فانوس مسئول المدافن، ولذا لا توجد أية أوراق أو مستندات.[1]

شقة الريحاني بالمزاد العلني

وبعد رحيل الريحاني باثني عشر عامًا وضعت مقتنيات شقة الريحاني للبيع في مزاد علني لسداد مئة جنيه مستحقة للضرائب، وكان يسكن في الشقة منذ رحيل الريحاني أخوه يوسف الذي كان يقطن شقة أخيه نجيب، وقد رحل يوسف إلى العالم الآخر ليلحق بنجيب بعد هذا المزاد بأيام قليلة، في الثاني والعشرين من أغسطس عام 1961، رحل قهرًا لأنه لم يستطع أن يسدد ديون الضرائب المئة جنيه، ولا حتى بديع الريحاني ابن توفيق شقيق

(1) قارن، المصدر السابق.

الريحاني.. الذي كان قد سافر إلى إنجلترا لدراسة الهندسة وتزوج من فتاة إنجليزية هي مرجوري فرانك روبين، وعاد لمصر معها ليعيش في فيلا من دورين بضاحية المعادي، نقل إليها ما تبقى من مقتنيات عمه نجيب، ومعظمها كانت أصول مسرحيات، ولوحة كبيرة للفنان الراحل بألوان الجواش رسمها الفنان الإيطالي بابلو دويللو عام 1918، وأمامه شخصية (كشكش بك) التي اشتهر بها في المسرح. وهذه اللوحة أهداها بديع الريحاني لدار الأوبرا في بداية التسعينيات، وما زالت موجودة في متحف الأوبرا[1].

تراث الريحاني.. في مهب الريح...

بعد أن رحل الريحاني عن عالمنا، أغلق القصر الذي بناه ليتزوج فيه لمدة اثنين وعشرين عامًا، وكان المهندس الإيطالي شارل إيروت قد صممه على الطراز الإيطالي "تحيط به حديقة كبيرة، حولها أرض فضاء، تحولت إلى كتلة أسمنتية بناها سكان الحي، بعدما اشتروها من بديع الريحاني بالتقسيط، لكنهم توقفوا بعد ذلك عن دفع الأقساط، بعد القسط الثاني، وقد أنكروا وجود ديون عليهم لوارث نجيب الريحاني، بل وصل بهم الأمر حد أنهم اعتدوا عليه بالضرب، ما دفعه إلى إغلاق المنزل أكثر من عشرين عامًا،

(1) قارن، المصدر السابق.

حتى استأجرته وزارة الثقافة في عام 1970 وحولته إلى قصر ثقافة الريحاني[1].

وقد فقدت كثير من مقتنيات نجيب الريحاني، ومن أشهر هذه المقتنيات لوحة له من النحاس البارز، كان قد صممها له فنان فرنسي، وكانت موجودة بشقته في عمارة الإيموبيليا وكان سليمان نجيب رئيس دار الأوبرا آنئذ قد طلبها من يوسف شقيق نجيب بمناسبة معرض تأبين الريحاني في ذكراه الأربعين بدار الأوبرا، وظلت اللوحة بالدار حتى احتراق الأوبرا في السبعينيات، ولكنها نجت من هذا الحريق لتباع لتاجر قمامة كبقايا الحريق.. وقد باع تاجر القمامة هذه اللوحة ومقتنيات أخرى من الأوبرا في جوال من الخيش بالكيلو لراهب بإحدى كنائس القاهرة، وظلت هذه اللوحة تنتقل من مشترٍ إلى آخر حتى انتقلت عام 2015 إلى أحد هواة المقتنيات الذي يحتفظ بها الآن، وهو من يمتلك أيضًا فيلم جنازة الريحاني الذي كان أحد مقتنيات قصر عابدين.[2]

(1) قارن، المصدر السابق.
(2) قارن، المصدر السابق.

الكوميديا في عصر الريحاني

"لست أدري أيحقق المصريون هذه الكارثة الفادحة المبهظة التي صبت عليهم ثقيلة بغيضة ملحة مضنية يوم اختطف من بينهم نجيب الريحاني. إن هذا الرجل ذا الخلق السمح والقلب النقي والنفس العذبة والضمير البريء، قد أضحك المصريين نحو ثلاثين عامًا، أضحكهم ضحكًا نقيًّا سمحًا بريئًا من كل إثم، مطهرًا من كل دنس، أضحكهم حتى أنساهم أنفسهم، أضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزنًا وهمًّا وألمًا وعناءً فأنساهم هذا كله.. أضحكهم حين كانت الأزمات السياسية والاقتصادية تعصف بحياتهم العامة والخاصة فتنغص نهارهم وتؤرق ليلهم وتقض مضاجعهم.. سلَّاهم الريحاني عن هذا كله وأعانهم على احتماله وهيأ لهم تجديد النشاط بعد أن كان الفتور يدركهم ويكاد يوئسهم من كل شيء. أضحكهم الريحاني ثلاثين سنة فكان لهم صديقًا وفيًّا يسلي الهم ويسري الحزن ويفرج الكرب ويرد إلى الذين كرهوا الحياة حب الحياة."

طه حسين

رحل الريحاني عن عالمنا في الثامن من مايو عام 1949، وفي عزائه كتب طه حسين، أن نجيب الريحاني كان يضحك الناس ضحكًا نقيًّا سمحًا بريئًا من كل دنس، وربما كان طه حسين في قوله هذا وفي عزائه لنجيب الريحاني، كان يتنبأ ويستشعر بما سيكون عليه فن الكوميديا في الأزمنة التي ستلي نجيب الريحاني، وربما بعض من سيمارسون هذا الفن العظيم ليدنسوه، وهم منه براء. ليستبدلوا به الرذيلة والإثم، وينشروا باسمه القبح والابتذال والدنس بين الأطفال والأجيال، فيقلد من بالشارع هذا القبح وهذه القباحة التي سادت مجتمعنا هذه الأيام باسم الكوميديا، فتدمر القيم والأخلاق النبيلة.

فـــي عصر الكوميديا الذهبي، عصـــر الرعيل الأول الذي كان يدور حول المركز الذهبي، الذي هو نجيب الريحاني، كان الفنانون يستخدمون الكوميديا ســـلاحًا فتاكًا ضد الطغاة عبر العصور وفي الوقت نفسه يستخدمونها سلاحًا فتاكًا من أجل الذين يقضون حياتهم حزنًا ونكدًا، في محاولات لإخراجهم من تلك البرك والمســـتنقعات التي يقضون بها عمرًا مديدًا أو قصيرًا، كانوا ينشـــرون بها النقاء والسماحة والحب، كانوا يحاربون بها القبح والرذيلة، كانوا ينشرون الفضيلة.

كان الريحانـــي وجيله وزملاؤه ممن شـــكلوا وجدان الناس في

عصرهم الذهبي، عصر الرعيل الأول للكوميديا، هم من أسسوا كل هذه القيم الجمالية والقيمية في مجتمعنا، وقد جمع بينهم عقد من الزمان، ربما يزيد هذا العقد الزمني قليلًا، وهو الجيل الذي ولد فيما حول عقد ونصف تقريبًا نهاية القرن التاسع عشر.

جيل عملاق لا تقل إمكانات كل منهم عن الآخر، ولا يقل حب كل منهم عن الآخرين للفن وإخلاصهم له، فها هو محمد كمال المصري وفوزي الجزايرلي قد جاءا إلى العالم في عام واحد هو عام 1886، وبعدهما بعام واحد جاء علي الكسار، ثم يمر عامان آخران ليطل علينا الزعيم، زعيم الكوميديا نجيب الريحاني، وبعد الريحاني بعام يطل علينا إستيفان روستي، وبعد ست سنوات من إطلالته علينا في الحياة أي في عام 1897 يُقذف إلى الوجود عبد الفتاح القصري، ثم عام آخر ليشرفنا بإطلالته حسن فايق، ويمر عام آخر على ميلاده لنلتقي بعبد السلام النابلسي في هذا الوجود، ثم ينقضي القرن التاسع عشر بثلاث سنوات لنرى رياض القصبجي مفتتحًا بدايات القرن العشرين في هذا العالم الذي نعيش فيه، ليكتمل بذلك جيل كامل من رواد الكوميديا في عصرها الذهبي، وليتشكل بذلك عصر ذهبي كامل من صناع الكوميديا ورعيلها الأول خلال عقد ونصف من نهاية القرن التاسع عشر، جيل ينشر الجمال والحب والفضيلة والتسامح باسم الكوميديا.

وبقدر إخلاصهم للكوميديا والفن والإبداع، وبقدر أصالتهم وتسخير حياتهم، كل حياتهم لهذا الفن العظيم، وبقدر سكناهم لقلوب الناس المحبين لهم، وبقدر ما نشروه من فضيلة وتسامح ونبالة ورقي في نفوس الناس وقلوبهم، بقدر ما شهدت نهايتهم مآسي ينفطر لها القلب والوجدان، وتتمزق لها المشاعر والأحاسيس، ها هو محمد كمال المصري يموت فقيرًا معتزلًا للفن الذي أعطى له العمر بسبب مرض الربو اللعين. وها هو فوزي الجزايرلي يعتزل الفن ويموت مكتئبًا حزينًا بعد أن رحلت ابنته إحسان، ليموت مصابًا بالشلل، ويرحل علي الكسار عن عالمنا بعد أن يدخل مستشفى القصر العيني لإجراء عملية جراحية، ولم يكن في جيبه سوى 6 جنيهات أعطاهم لابنه ماجد ليرحل عن عالمنا.

ويموت الزعيم، زعيم الكوميديا نجيب الريحاني مصابًا بالقلب وبمرض التيفويد بعد أن كان يستعد للزواج من محبوبته فيكتورين، فلا يدخل القصر الذي بناه خصوصًا للزواج فيه، ويُزف إلى القبر بدلًا من القصر.

ويرحل بشارة واكيم عن عالمنا بعد أن أصيب بشلل نصفي، وهو المرض ذاته الذي رحل به عن عالمنا حسن فايق، وقد لازم هذا المرض اللعين رياض القصبجي خمس سنوات من عمره، وحين رحل لم يكن في بيته ما يكفي تكاليف جنازته، التي تكفل بها

المنتج جمال الليثي، كما كان لوقوف فريد شوقي مع أسرته بعد رحيله، مواقف نبيلة لإنقاذ هذه الأسرة.

وها هو إستيفان روستي يُنقل إلى المستشفى بسبب انسداد في القلب، وهناك يسلم الروح إلى بارئها، وكان كل ما يحتكم عليه في بيته في تلك الليلة سبعة جنيهات وشيكًا بمبلغ 150 (مئة وخمسون جنيهًا) آخر دفعة متبقية له عن دوره في فيلم (حكاية نصف الليل).

وقد أقعد المرض عبد الفتاح القصري وأفقده الذاكرة، فتزوجت امرأته من الصبي الذي كان يعطف عليه القصري، ويشهد الزوج "الذي كان" على زواج امرأته "التي كانت" من الصبي "الذي أصبح زوجًا" ويكون القصري شاهدًا على زواج زوجته من صبيه، ثم يواجه حياة بائسة ذليلة فاقدًا فيها للذاكرة حتى يرحل مغموسًا في المأساة، وهو من أدخل السعادة والضحكة والبسمة إلى قلوب الناس، ويمتنع عبد السلام النابلسي عن الطعام أخريات حياته، ويلفظ أنفاسه الأخيرة في الطريق العام وهو في طريقه إلى المستشفى وقبل أن يصل إليها، فيرحل دون أن تجد زوجته نفقات جنازته.

إنها المأساة التي تدثر بها الذين أسعدوا البشرية من الرعيل الأول، جميعهم دون استثناء، والغريب أن هذا المصير البائس لم

يخص هذا الرعيل الأول فقط في عصرنا وعالمنا العربي، وإنما كان هو المصير نفسه الذي لاقاه فنانو العالم من الذين أضحكوا البشرية وأسعدوها.

فكما يقول شارلي شابلن معبرًا عن ضخامة هذه المأساة وفاجعتها في ممثلي عصره ممن أسعدوا الناس: "بضعة أسطر في الصحف أعلنت أن مستأجرًا في المبنى ذاته الذي يسكن فيه مارسلين، سمع طلقًا ناريًّا واكتشفه ممددًا على الأرض، وفي يده مسدس، وأسطوانة لا تزال تدور تصدح موسيقا Moon Light and Roses، لقد انتحر العديد من الكوميديين الإنجليز المشهورين. ف. إي. دنفيل، وكان كوميديًّا مرموقًا، سمع أحدهم يقول ذات يوم، بينما هو داخل إحدى الحانات: "هذا الشخص انتهى". ولم تمر عدة ساعات حتى كان يطلق رصاصة على رأسه على ضفة نهر التايمز.

والشـــيء ذاته فعله مارك شـــيريدان، أحد الكوميديين الإنجليز الأكثر شهرة، في حديقة عامة في جلاسجو، لأنه لم يلقَ نجاحًا لدى جمهور المدينة. وكان فرانك كوين، الذي كنا نمثل معه في برنامج واحد، كوميديًّا، مرحًا ومليئًا بالحيوية، أعطته الشـــهرة أغنية مليئة بالفرح يقول فيها:

لن تروني بعد اليوم ممتطيًا حصانًا... فليس هذا هو النوع الذي أمتطيه... الحصان الوحيد الذي أســـتطيع امتطاءه.. هو ذلك الذي تجفف سيدة البيت ثيابه.

في المدينة كان ساحرًا ودائم الابتسام، لكن بعد ظهر أحد الأيام، كان سيقوم بنزهة مع زوجته في عربتها الصغيرة التي يجرها حصان، فنسي شيئًا ما وقال لها أن تنتظره ريثما يعود. لكن مرت ثلث ساعة، وهو لم يعد بعد، فذهبت لترى ما الذي يؤخره هكذا، ووجدته على بلاط غرفة الحمام، وسط بركة من الدم، وفي يده موس حلاقة: كان قد ذبح نفسه، قاطعًا رأسه تقريبًا"[1]. تلك الفواجع لنهايات ممثلي الكوميديا في العالم، هي ما شكلت مآسي نهايات المشهد الإبداعي للرعيل الأول من ممثلي الكوميديا لدينا، والغريب أن تتلاقى المآسي لهؤلاء الممثلين العظام الذين أسعدوا البشرية هناك وهنا، وهذا ما سنراه في سطورنا التالية للرعيل الأول للكوميديا في المشهد الإبداعي المصري، وهم من رسموا البهجة على شفاه الناس وقلوبهم في مصر وعالمنا العربي.

محمد كمال المصري (شرفنطح)

شرفنطح هو الاسم الذي أطلقه محمد كمال المصري على الشخصية التي كان يؤديها واشتهر بها في عشرينيات القرن الماضي في فرقته الخاصة، تقليدًا لما فعله الريحاني من قبل حين أطلق على اسم الشخصية التي ابتدعها (كشكش بك) عام 1916، "فلقد ابتكر نجيب الريحاني

(1) شارلي شابلن قصة حياتي، ص 46.

شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي انطلقت به إلى المجد والشهرة والثراء، ومع ذلك فلم تطغَ شهرة هذه الشخصية على اسم نجيب الريحاني، وظل الريحاني هو الريحاني، وليس كشكش بك، وابتكر أيضًا الفنان الضاحك علي الكسار شخصية عثمان عبد الباسط (بربري مصر الوحيد)، ومع ذلك لم تطغَ شهرة هذه الشخصية على الاسم الحقيقي لعلي الكسار، بينما أزاح (شرفنطح بك) اسم محمد كمال المصري من طريقه، وجعله مجرد اسم مدون في شهادة الميلاد والأوراق الرسمية. وأقرب الاحتمالات للعقل هو أن الفنان محمد كمال المصري أراد أن يقلد نجيب الريحاني في ابتكار شخصية درامية يقدمها على خشبة المسرح من خلال فرقته المسرحية على غرار شخصية (كشكش بك) التي قد تبدو هي الأخرى بلا معنى أو دلالة معينة، فابتكر مسمى شخصية (شرفنطح بك) وربما استغلالًا لنجاح وطغيان شهرة (كشكش بك)"[1].

وكانت شخصية كشكش بك أطول عمرًا ولم تختفِ من خريطة المسرح، حيث كان الريحاني يعود إليها كلما ضاق به الحال، وكلما احتاج أن يدعم موقفه المالي، في الوقت الذي اختفت فيه شخصية شرفنطح بك من على خريطة العروض المسرحية بعد عام 1920، ومع ذلك كان لشخصية شرفنطح سطوة جعلتها تحل محل اسم محمد كمال المصري نفسه وقد أصبحت أكثر شهرة من

(1) عاطف النمر: مجلة أخبار النجوم، العدد (522) بتاريخ 2002/10/15.

الممثـــل الذي ابتدعها وهو محمد كمال المصري[1] وشـــرفنطح أو محمد كمـــال المصري من الرعيـــل الأول للكوميديا، فقد ولد قبل الريحاني بســـنوات ثلاث، وبدأ عمله بالفن فـــي فترة متقاربة مع الريحاني، عمل في فرق ســـلامة حجازي وجورج أبيض وســـيد درويش، في نهاية عشرينيات القرن الماضي وفي عام 1928 عمل مع الريحاني في مســـرحية (جنان في جنان) وشـــارك في أعمال الفرقة بمســـرحيات: مملكة الجن، المحظوظ، علشان بوسة، آه من النسوان، إبقه اغمزني، ياســـمينة، أنا وانت، علشان سواد عينيها، مصر ســـنة 1929، نجمة الصبح، اتبحبـــح، وغير ذلك من أعمال مسرحية في فرقة نجيب الريحاني[2].

وفي السينما عمل مع الريحاني في أفلام: سي عمر، أبو حلموس وسلامة في خير.

"كان شـــرفنطح أســـتاذًا في توظيف تكوينه الجســـماني لتقديم ومعايشـــة تنويعات مختلفة ومتباينة لعدد من الشخوص التي قدمها بأســـلوبه الخاص الـــذي تميز به، وكان قديـــرًا في تفجير الضحك بلا مبالغـــات مفتعله، إذ كان يعتمد في ذلـــك على فهمه لكل أبعاد الشـــخصية التي يؤديها ويستخرج منها بحســـه الكوميدي مناطق الإضحاك وفقًا لمنهجه في الأداء"[3].

(1) قارن السابق.
(2) قارن السابق.
(3) السابق.

وقد اعتزل التمثيل في نهاية حياته بسبب مرض الربو، وقد مات فقيرًا وحيدًا في عام 1966.

فوزي الجزايرلي

ينتمي فـوزي الجزايرلي إلى جيل نجيب الريحاني الفني، وهو يكبـره بثلاثة أعوام، فقـد ولد في مدينة الإسـكندرية في الحادي والعشـرين من يوليو عـام 1886، وهو من سـبق الريحاني في العمل السينمائي بحوالي عشـر سنوات، بتقديمه فيلم (مدام لوليتا) عام 1919، كما سـبق بشارة واكيم في السينما بست سنوات، وهو مثل الريحانـي تمتد أصوله إلى أصول عربية حيث موطن العائلة الأصلي الجزائر، كون في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين مع أسرته فرقة مسـرحية بحي الأنفوشي بالإسكندرية، وكانت الفرقة مكونة منه ومن زوجته ومن ابنه فوزي الجزايرلي (1910-1979) وابنته إحسان الجزايرلي (1905-1943)، وهو من كون معها ثنائي (المعلم بحبح وزوجته).

وقد انتقل وأسرته إلى القاهرة عام 1919 وبها قدم أفلامًا تزيد على ما قدمه نجيب الريحاني بحوالي عشرة أضعاف تقريبًا، إذ قدم ما يربو على مئة فيلم سينمائي.

في عام 1943 توفيت ابنته إحسان، فحزن حزنًا شديدًا وقد

اعتزل التمثيل لمدة ثلاثين عامًا، أصيب بالشلل وقد داهمته العديد من الأمراض ليرحل عن عالمنا بائسًا حزينًا مكتئبًا عام 1974، ثم يرحل ابنه فؤاد بعده بحوالي خمس سنوات.

علي الكسار (عثمان البربري)

كان على الكســـار منافسًا شرسًـــا لنجيب الريحاني، وفي فترة من الفترات أقبل الجمهور على مســـرح الكســـار، في الوقت الذي قل إقباله على عـــروض فرقة الريحاني، مما جعل الريحاني يغلق مسرحه يومًا ليشاهد مسرح علي الكسار دارسًا لهذه الظاهرة التي لـــم يكن يتوقعها، وهنا أدرك الريحاني ســـبب إقبال الجمهور على مسرح الكســـار، هو تلك التوليفة الاســـتعراضية التي كان يقدمها الكســـار في مســـرحه، مما دعا الريحاني إلى إعادة تقديمها، حتى عادت إليه شعبيته ثانية.

وعلي الكســـار ينتمي إلى الرعيل الأول في الكوميديا الذي كان يتزعمه نجيـــب الريحاني وكان يكبره بعامين فقط (مواليد 1887)، عمل علي خليل ســـالم مع والده في مهنة صناعة (الســـروج) وقد تأثر بالمظاهر الدرامية التي كانت تجوب الشوارع مثل الأراجوز وخيال الظل، وبعد أن رحـــل والده عمل طباخًا، وحين جاء دوره لدخول الجهادية (الجيش) باعت والدتـــه الفرن الذي كانت تمتلكه

لتدفع ثمن (البدلية) حتى يعفى من دخول الجيش لذا سـمَّى نفسـه باسمها.

شكل تركيبة علي الكسار الفنية

هو مشـاركته في السـامر المصري، وفي الموالد والأفراح، ونظرًا لأنه لم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة، ما جعله يعتمد بشكل أساسي على الارتجال اللحظي، وعلى العكس كان نجيب الريحاني يلتزم بالنص المكتوب، ولا يخـرج عنه، وكان في بداياته قد تأثر بأفكار عزيز عيـد ومنهجه في الإخـراج والأداء الواقعي متأثرًا بقواعد الفن التي كان يجيدها عزيز عيد بسبب سفرياته إلى الخارج ومحاولاته العلمية الدائمة في طريق المسرح الجاد.

وقد فرَّق الممثل الفرنسي الكبير ديني دينس أستاذ زكي طليمات بينهما في قوله، إنهما يعكسان الطابع المصري، والريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، وكان يرى الكسار أكثر منه موهبة في هذا، وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل[1].

ونظرًا لأن علي الكسـار يعتمد علـى موهبته التلقائية ولم يكن يعـرف القراءة ولا الكتابة ولم يكن يحذق صناعة التمثيل، لذا كان

(1) قارن زكي طليمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص 152.

لـــه موقف مضاد من دراســـة الفن، فحين عـــاد زكي طليمات من بعثته بفرنســـا لدراســـة التمثيل عام 1929، أســـس في العام التالي معهد التمثيل العربي، وهو المعهد الذي أغلق بعد تســـعة أشهر من افتتاحه، بسبب هجوم بعض الشـــيوخ عليه، هنا كان لعلي الكسار رأي في هذا الوافد العلمي الجديد لدراســـة الفن على أسس علمية، حيث قال:

"إن لي في المعهد رأيًا يخالف ما أبدي من الآراء، وهو أني أعتقد أن المعهد سيكون أكبر معول لدك أركان الفن في مصر وتقويض بنيانه، وأنه سيكون سببًا في ضياع مستقبل الكثير من فتياننا وفتياتنا، فقد اشترطت الحكومة على طالب الدخول أن يكون من حملة البكالوريا، فالوالد الذي هيأ ابنه لدراسة الطب أو الهندسة أو ما إليها من دراسات عليا، سيجد هذا الابن متجهًا بكليته إلى الاندماج في سلك المعهد، وذلك لأن التمثيل مغرٍ لصغار الأحلام، وهم يحسبونه متعة للنفس وترويحًا للمخاطر، فما للطالب والدخول في المدارس العليا، ما دام وجد أمامه بابًا قد فتحته الحكومة بيدها وأومأت له باقتحامه دون عناء ومشقة، وإذا كان هذا حال الذكور، فما بالك بالإناث، وهن أقرب إلى مهاوي الفساد". وتتأكد رؤية الكسار، إذا لم يمضِ عام على إنشاء المعهد، حتى يصدر عن وزير المعارف العمومية حلمي عيسى باشا قرار بإغلاقه معترضًا بأن الدراسة مختلطة للشباب والفتيات، ثم أعيد فتحه بعد عام 1931،

ثم أعيد إغلاقه في نهاية العام نفسه ولم تقم له قائمة إلا في عام 1944.[1]

وهنا يلخص ماجد الكسار ابن علي الكسار كلامه بقوله: "إن الفن في نظر الكسار عناء ومشقه وتضحية وعطاء، وميدان لا بد من خوضه، فضلًا عن أنه هبة من الله، وما أعظم من عطاء الله لعباده؟ وأن الفن لا يأتي من الاطلاع على سطور في كتاب، وأنا أرى في ذلك منطقة العباقرة الأفذاذ، فهناك الأهم الذي أدهش العالم وملأ بموسيقاه أسماع الدنيا (بيتهوفن) وتتجلى تلك الآية في العبقري المصري الفنان علي الكسار عندما تعلم بأن كل هذه المواهب والملكات تجمعت في إنسان أمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة"[2].

وبالطبع ما يعتبره ابنه ماجد الكسار ميزة ويدافع عنه، هو عيب علي الكســـار الذي جعله يكرر نفســـه ولا يطور من ذاته، وجعل الريحاني مستمرًّا مطورًا لذاته ولفنه، يعيش بيننا حتى اليوم.

ومثل كل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول انتهت حياة الكسار بنهاية مأساوية أيضًا، مفلسًا، وحيدًا، مريضًا، وها هو ابنه يصف هذه النهاية بقوله:

(1) ماجد الكسار: علي الكسار بربري مصر الوحيد، كتاب اليوم، أخبار اليوم 1991، ص 97 - 98.
(2) السابق، ص 98.

"ذهب علي الكسار إلى مستشفى القصر العيني في صحبة ابنه ماجد لإجراء عملية (البروستاتا)، وحين أعطى بياناته للموظف، عاد إليه ثانية ليمليه رقم تليفون المنزل قائلًا له: "خد عندك كمان نمرة تليفون البيت عشان لما أموت تبلغوا البيت"[1].

بعدها دخل إلى الحجرة المخصصة له وجاءت إحدى الممرضات لتعلن انتهاء الزيارة، فطلب منها علي الكسار مهلة لتوضيب غياراته، فلم تمهله وعاودت الكرة ثانية أكثر تبجحًا، ولم تكن تعرفه، ورآه ابنه ماجد وعيناه تكاد تدمعان، وهنا يصف ماجد هذا المشهد بقوله: "وردَّ في حزن على الممرضة: حاضر، هُوه خارج. وأخرج من جيبه 6 جنيهات وأعطاهم لي وقال: خد دول إديهم لهم في البيت، مش عايز فلوس معايا، وماتنساش تجيب معاك المرة الجاية (بطانية)، وخد معاك العصاية دي وخللي بالك منها، وتعانقنا وقبلني قبلة الوداع الأخير"[2].

وحين أجريت العملية الجراحية له بمستشفى القصر العيني، رحل علي الكسار عن عالمنا في الخامس عشر من يناير عام 1957، رحل ككل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول، رحل بائسًا، حزينًا، وحيدًا، مفلسًا دون حتى أن تتعرف عليه الممرضة التي عاملته بقسوة وهو من أعطى عمره كله للفن.

(1) السابق، ص 191.
(2) السابق، ص 193.

بشارة واكيم (بواكيم)

مثل بعض ممثلي رعيل الكوميديا الأول، ومثل نجيب الريحاني، ينتمي بشارة بواكيم إلى أصول شامية، وهو يصغر الريحاني بسنة واحدة فقط، فقد جاء إلى العالم من حي الفجالة في الخامس من مارس عام 1890، وهو مثل الريحاني يجيد اللغة الفرنسية التي درس بها في مدرسة الفريز بالخرنفش واستكمل دراساته في الحقوق التي تخرج منها عام 1917.

في البداية تنقل بالعمل في فرقة عبد الرحمن رشدي، ثم التحق بفرقة جورج أبيض، وقد انتقل بعدها للعمل في فرقة أمين عطا الله، ثم عمل مع فرقة يوسف وهبي، واستقر في فرقة نجيب الريحاني، ليرحل معه في العام نفسه عن عالمنا وهو عام 1949.

بشـــارة واكيم يحمل على المستويين الشـــكل والمضمون روح الريحانـــي، والعكس صحيح أيضًـــا فالريحاني يحمـــل كثيرًا من مذاق بشـــارة واكيم وروحه، فهو يؤدي المواقف التراجيدية بشكل كوميدي، ويعبر في المواقف الكوميدية عن جوهر المأساة الحقيقي والمتخفي خلف تلك المشاهد الكوميدية، وهذا ما يجمعهما، الريحاني وواكيم.

إن الأدوار الشامية التي كان يؤديها بشارة واكيم قد لعبت دورًا أساسيًّا في تحديد مساحة أدواره، وبصرف النظر عن فيلم (جحا)

الذي مثله الريحاني مع بديعة مصابني عام 1929 ولم يكتمل بسبب المشاكل التي حلت بالفيلم ونالت جميع أفراده والمخرج، فإن بشارة واكيم قد بدأ سينمائيًّا في التوقيت نفسه الذي بدأه الريحاني مع فيلمه الذي مثله في فرنسا (ياقوت أفندي) عام 1933/ 1934، حيث بدأ بشارة واكيم في السينما عام 1934 بفيلم (ابن الشعب) من إخراج موريس إبتكمان، ومثل نجيب الريحاني، كان بشارة واكيم يقوم بأداء الأدوار المأساوية ليرتد بعدها إلى أداء الأدوار الكوميدية.

فاق بشارة واكيم ما قدمه الريحاني للسينما، حيث مثل في مئة فيلم، بما يساوي عشرة أضعاف ما قدمه الريحاني للسينما مثل:

الغندورة
الباش مقاول
أصحاب العقول
الفرسان الثلاثة
بحبح في بغداد
بنت الشيخ
تحيا الستات
عريس الهنا
كدب في كدب
آخر كدبه
أنا ستوتة

طلاق سعاد هانم، وغير ذلك من الأفلام السينمائية.

وقــد كان واكيم _مثــل الريحاني_ يتميز في أدائه بالبســاطة والتلقائية والإحســاس العميق بما يقدمه من أدوار إنســانية، ورغم كونه مسيحيًّا، فإنه كان حافظًا للقرآن.

وقد تخلت عنه أسرته بسبب عمله بالتمثيل، وعاش وحيدًا دون زواج حتى رحيله، لأنه كان يعتبر الزواج (أكبر مقلب). فحين كان يقوم بالتمثيل في مسرحية (الدنيا لما تضحك) مع نجيب الريحاني، تعرض لوعكة صحية أصيب بعدها بالشلل، ليرحل عن عالمنا في العام نفسه الذي رحل فيه نجيب الريحاني في الثلاثين من نوفمبر عام 1949، وكان الريحاني قد سبقه في الرحيل إلى العالم الآخر نفس العام في الثامن من يونيو 1949.

إستيفان روستي

جاء إستيفان روســتي إلى العالم في توقيت متقارب من نجيب الريحاني، حيث يصغره بحوالي عامين وعشــرة أشــهر (ولد في 1891/11/16) من أم إيطالية وأب دبلوماسي نمساوي، وكان والده قد تعرف على الســيدة الإيطالية في رومــا، وجاءا معًا إلى مصر لقضاء إجازة بها، فاســتقر هو وزوجته الإيطالية في شبرا بعد أن

اشترى لها منزلًا بها، وبعد عدة أشهر اضطر الدبلوماسي النمساوي إلى السفر والعودة إلى زوجته الأولى بالنمسا.

في مصر وفي شبرا ولد إستيفان وعاش مع والدته الإيطالية، وحين كبر التحق بالمدرسة الخديوية. بعد غياب الأب لسنوات طوال، تزوجت والدته الإيطالية من إيطالي وعاشا في شبرا، وبسبب مشاكل زوج الأم، اضطر إستيفان لترك المنزل والعمل ريجيسير مع إحدى فرق الباليه التي سافرت إلى مدينة فيينا بالنمسا، بحث عن والده هناك حتى التقاه لأول مرة وجهًا لوجه، وبمجرد أن عرف الأب أن ابنه يعمل في مجال الفن، طرده شر طردة.[1]

وهذه الرواية ذاتها هي التي رواها يوسف وهبي عن إستيفان روستي.

وعلى لسان إستيفان روستي شخصيًّا، جاءت رواية أخرى مغايرة تمامًا لما رواه يوسف وهبي، رغم أن يوسف وهبي كان ينقل عن لسان إستيفان روستي نفسه.

الرواية الأخرى على لسان إستيفان نفسه تقول، إن والده كان نبيلًا من دولة المجر، وقد جاء إلى مصر سفيرًا للنمسا والمجر، وفي عام 1898، وفي مدينة الإسكندرية تعرف والده بوالدته الإيطالية الجنسية، وقد تزوجا، وحين عرفت حكومة المجر، غضبت على

(1) قارن أشرف غريب، العصر الذهبي للكوميديا، مصدر سابق، ص 75 وما بعدها.

والده بسبب التقاليد التي ترفض زواج النبيل من غير النبلاء، وعلى هذا الأساس نقلت حكومة المجر والده إلى سفارة طهران عقابًا له على ما فعله.

ولم تستطع والدته الإيطالية تحمل مشاق السفر، لأنها كانت حامل في إستيفان، وبعد سفر الأب بأسابيع قليلة، خرج إستيفان إلى العالم عام 1900 (لاحظ فرق تاريخ الميلاد في الرواية الأولى وهو عام 1891 والفرق في الرواية الثانية 1900) وفي طهران مرض الأب ورحل من هناك إلى العالم الآخر.

وفي الإسـكندرية _وليس في حي شـبرا كما جاء في الحكاية الأولى_ عاش إستيفان حتى بلغ السادسة من عمره، فالتحق بمدرسة رأس التين _وليس في مدرسة الخديوية كما جاء في الرواية الأولى_ وبعدها لم يستطع أن يكمل دراسته بسبب الديون المتراكمة فانقطع عن الدراسة.[1]

ويرى أشرف غريب أن مرحلة الغموض واللبس في مشوار إستيفان روستي انتهت تقريبًا بتعاونه الفني مع الريحاني وعزيز عيد، ثم يوسف وهبي بعد ذلك، فقد ظل ينتقل من فرقة إلى أخرى في الوقت الذي كان يكرر فيه رحلاته إلى بعض الدول الأوروبية، فكانت فرصته الكبرى للتعرف على فنون المسرح والسينما، لكنه

(1) قارن السابق، ص 77.

كان بحاجة إلى ما يضمن له قوت يومه، فعمل في مهن عديدة وغريبة، في إيطاليا مثلًا اشتغل بالترجمة، لكنه عمل أيضًا مهرجًا ومسليًا لأبناء الطبقة الأرستقراطية، وعاملًا في ميناء نابولي، مهمته مرافقة المهاجرين الشوام المارين بإيطاليا في طريقهم إلى الأمريكتين، بل وباع التين الشوكي على إحدى عربات اليد في نابولي، وفي فرنسا عمل موظفًا بإحدى المكتبات ومسئولًا عن ملابس إحدى الفرق المسرحية، كذلك التحق بالعمل في محطة باريس كمرشد لمليونيرات أوروبا وأمريكا القادمين لزيارة فرنسا بعد أن هدأت أحوالها مع نهاية الحرب الأولى"[1].

وبالطبع تكون هذه المعلومة أقرب إلى الحقيقة في تلك الرواية التي رواها يوسف وهبي عن ميلاد إستيفان في عام 1891 من الرواية الثانية التي ترى أن ميلاده كان عام 1900، إذ ليس من المعقول أن يقوم بكل هذه الأعمال والسفريات وهو في سن السابعة عشرة، والأقرب إلى المنطق أن يكون سنه في منتصف العشرينيات بما يتفق مع مولده عام 1891، ومع حكاية يوسف وهبي التي رواها نقلًا عن إستيفان نفسه.

استمرت أحوال إستيفان روستي هكذا حتى عام 1922 حين التقاه يوسف وهبي وعزيز عيد في أوروبا، وعاد معهما للعمل في

(1) السابق، ص 80.

فرقة رمسيس التي أنشأها يوسف وهبي عام 1923.

وفي منتصف الثلاثينيات تزوج إستيفان من إيطالية رزق منها بطفلين، رحل أحدهما بعد أيام، ورحل الثاني بعد ثلاث سنوات، وعلى أثر ذلك أصيبت زوجته باضطرابات نفسية اضطر في أحد المرات إلى استدعاء الشرطة لإنقاذها[1].

كان إستيفان مترجمًا ومؤلفًا ومخرجًا مثل نجيب الريحاني، وكانت مواقفه التراجيدية تفجر ضحكات المشاهدين، واستطاع أن يمزج المأساة بالملهاة في الموقف الواحد. وقد اشترك مع نجيب الريحاني في معظم أفلامه السينمائية، مثل صاحب السعادة كشكش بك، سلامة في خير، سي عمر، أبو حلموس، غزل البنات. كما أخرج العديد من الأفلام السينمائية منها: ليلى، البحر بيضحك ليه، الورشة، ابن البلد، جمال ودلال، أحلاهم. وكان عكس نجيب الريحاني، كان محبًّا للسينما وقد عمل كثيرًا بها، وقدم لها ما يزيد على تسعين فيلمًا سينمائيًّا.

كان إستيفان روستي يعمل في فرقة إسماعيل يس التي توقفت استعدادًا للموسم الصيفي بالإسكندرية، هنا دعا زوجته لمشاهدة العرض الأول لفيلم (آخر شقاوة) الذي مثله مع حسن يوسف ومحمد عوض، وفي اليوم التالي ذهب إلى إستوديو جلال لتصوير

(1) قارن السابق، ص 82.

مشـــاهده الأخيرة في فيلم (حكاية نص الليل) مع نجوى فؤاد ومن إخراج عيســـى كرامة "وفي المساء وصل كعادته أيضًا إلى مقهى سفنكس بشارع سليمان بوسط القاهرة، وبدأ يمارس هوايته في لعب الطاولة، لكنه لم يســـتطع أن يكمل اللعب في تلك الليلة، حيث شعر بتعب مفاجئ، نقله أصدقاؤه على أثره إلى صديقه الطبيب اليوناني (بارسكيفاس) الذي اكتشف انســـداد في قلب الفنان الكبير، وأدرك النهاية المحتومة، فنصحهم بنقله إلى منزله بشارع دوبرييه القريب من ذلك المقهى، وبعد ساعة تقريبًا كان إستيفان قد أسلم الروح عن عمر يقارب الثلاثة والســـبعين عامًـــا، وكان كل ما يحتكم عليه في بيته تلك الليلة، ســـبعة جنيهات وشيكًا بمبلغ 150 جنيهًا، آخر دفعة لـــه عن دوره في فيلم (حكاية نص الليل)، ولم تنته الإثارة عند هذا الحد، إذ تم في اليوم التالي اكتشـــاف ســـرقة ســـيارته التي كان قد تركها أمام مقهى سفنكس ليلة وفاته، وبعد أسبوع من رحيله، كانت زوجتـــه قد أصيبت بالجنون، فقررت نقابـــة الممثلين تحمل نفقات ســـفرها إلى نابولي لتتولى أسرتها الإشراف على علاجها"[1]. كان رحيله ككل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول رحيلًا مأساويًّا، في مساء الحادي عشر من مايو عام 1964.

(1) السابق، ص 82 - 83.

حسن فايق

جاء إلى العالم من حي الإبراهيمية بالإسكندرية نهاية القرن التاسع عشر، وكان ذلك بعد أن جاء الريحاني إلى عالمنا بتسعة أعوام (ولد في 1898/1/7)، وكان والده يعمل بجمرك الإسكندرية، وسرعان ما ترك الأب عمله بالجمارك لينتقل للعيش في حلوان القاهرة بعد أن اشترى محلًّا لتجارة القماش، وبحلوان دخل الطفل حسن مدرسة حلوان الابتدائية، وحين اشتد عوده، التحق بالعمل في متجر والده.

كان الشيخ سلامة حجازي في ذلك الوقت يغني في كازينو حلوان، وكان حسن يطرب لسماع صوته، وقد تأثر به، وبدأ يقلده في الغناء. في فترة مبكرة من حياته، وتحديدًا عام 1914، وحين كان في السادسة عشرة من عمره، التحق بفرقة مسرحية للهواة مع روزاليوسف، وكان أول عمل مسرحي يعمل به هو مسرحية (فرن البندقية)، وقد انتقل بعدها للعمل مع عزيز عيد.

أثناء ثورة 1919 بدأ حسن يحترف إلقاء المونولوجات، وفي الوقت نفسه، كان يمثل أدوارًا صغيرة في بعض الفرق المسرحية، وفي هذه الفترة وما بعدها التحق بفرقة اتحاد التمثيل، وفرقة الريحاني، وفرق عبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وإسماعيل يس ثم فرق التلفزيون[1].

(1) قارن أشرف غريب، مصدر سابق، ص 143.

في بداية الثلاثينيات، وتحديدًا عام 1932 بدأ العمل في السينما مع يوسف وهبي في فيلم (أولاد الذوات) من إخراج محمد كريم، وما بين أول أفلامه مع يوسف وهبي عام 1932 وآخرها عام 1971 في فيلم (خطيب ماما) إخراج فطين عبد الوهاب، قد مثل حوالي أربع مئة فيلم سينمائي _أي ما يوازي ما قدمه نجيب الريحاني للسينما أربعين ضعفًا_ وبعد فيلم (خطيب ماما) أصيب حسن فايق بشلل نصفي لمدة خمسة عشر عامًا تقريبًا، وكانت القوات المسلحة هي من تكفلت بعلاجه، وكان حسن فايق قبل مرضه قد تزوج من فتاة تصغره بنحو نصف عمره تقريبًا، قبل أن يمر على وفاة زوجته الأولى أربعون يومًا. وكان زواجه من الفتاة الصغيرة في الخامس والعشرين من فبراير عام 1960، وقد بدأ مشواره مع المرض عام 1965 حينما وقع على الأرض في أحد محال الأحذية، فقاموا باستدعاء طبيبه د. نصر سليمان، الذي نقله على الفور إلى منزله بمصر الجديدة، ومنه إلى المستشفى الإيطالي بالعباسية، حيث انضم إلى علاجه كل من د. محمد جعفر، ود.جورج عويضه، وأجمع ثلاثتهم على تعرض الفنان الكبير لشلل نصفي في الجانب الأيسر، نتيجة لارتفاع مفاجئ في ضغط الدم"[1] بعدها اشتد عليه المرض، وتجاهله المسئولون وتجاهلوا مرضه، وبالإضافة إلى هذا التجاهل الرسمي من الدولة، تجاهل زملاؤه لمحنته ومرضه ومأساته،

(1) السابق، ص 151

ولم يكن يزوره من زملائه سوى أحمد مظهر وعدلي كاسب وطلعت حسن مدير فرقة الريحاني.

"وطوال السبعينيات ظل حسن فايق على حاله، لم يخرج من عزلته إلا مرتين، شارك في الأولى القوات المسلحة احتفالاتها، بنصر أكتوبر عام 1974، وفي المرة الثانية عاوده الحنين إلى المسرح، فنزل من بيته في مصر الجديدة إلى مسرح الريحاني، وجلس بجوار موظفة قطع التذاكر ليشاهد الجمهور الذي طالما صفق له طويلًا وهو يملأ خشبة المسرح حضورًا وحيوية، وكانت هذه هي المرة الأخيرة التي يشاهد فيها جمهوره، ففي التاسع من سبتمبر عام 1980 تم نقله إلى مستشفى هليوبوليس بعد تعرضه لانتكاسة صحية، توفى على أثرها في الرابع عشر من نفس الشهر عن عمر يناهز الاثنين والثمانين عامًا، قضى منها أعوامه الخمسة عشر الأخيرة رهين المحبسين، الشلل والوحدة"[1].

هكذا يرحل حسن فايق حاملًا معه ضحكته البريئة التي طالما أضحكتنا وأسعدتنا، مكملًا منظومة التعاسة التي أنهى بها كل زملائه حياتهم بشكل مأساوي.

(1) السابق، ص 153.

عبد السلام النابلسي

جاء إلى العالم بعد تشريف نجيب الريحاني بحوالي عشر سنوات (مواليد 1899/8/23) وهو لبناني من أصول فلسطينية، وكان قد ولد في بلدة عكار بلبنان شمال طرابلس، ثم انتقل مع عائلته للعيش في مدينة نابلس بفلسطين، بعد أن انتقل والده للعمل قاضيًا أول بها. وكان والده متدينًا محافظًا، ولذا أرسله إلى القاهرة للدراسة بها في الأزهر الشريف، حين كان عبد السلام في العشرينيات من عمره.

اشترك في فعاليات ثورة 1919، وقد تأثر بالفنانين المصريين الذين اشتركوا وشاركوا في الثورة بمواقفهم الوطنية، وباسكتشاتهم وأغانيهم ومنولوجاتهم الفنية الداعمه لهذه الثورة، وكان هذا دافعًا كبيرًا لتدعيم حبه للفن، والتحاقه بفرقة جورج أبيض وعزيز عيد، وحين عاد يوسف وهبي من إيطاليا وكون فرقة رمسيس عام 1923، انضم إليه، ولكن الأمر انتهى بطرد يوسف وهبي له من الفرقة، بسبب عدم قدرته على حفظ ما يسند إليه من أدوار، وهنا اتجه عبد السلام النابلسي للعمل في الصحافة منذ عام 1925، بعد أن وصل إلى والده أنباء عن عزوفه عن الدراسة في الأزهر وعمله بالفن.

تنقل عبد السلام النابلسي بين المجلات والجرائد المختلفه مثل مجلة آخر ساعة، والصباح، وجريدة الأهرام، وفي الوقت نفسه عمل مترجمًا في دار الهلال. ورغم صغر سن النابلسي عن

الريحاني بعشر سنوات، فإنه بدأ مع الريحاني العمل في السينما في وقت واحد، بل في عام واحد، إذ مثل عبد السلام النابلسي في فيلمه الأول (غادة الصحراء) عام 1929 وهو العام الذي بدأ الريحاني فيه يعمل في السينما في فيلم لم يكتمل وهو (جحا).

وبعد عامين اشترك النابلسي في فيلم (وخز الضمير) من إخراج إبراهيم لاما، وقد بدأ يعمل مساعدًا للإخراج في أفلام: القناع الأحمر، عريس من إستانبول، والبحر بيضحك ليه، كما اشترك في التأليف وفي الإنتاج في فيلم (حلاق السيدات).

وبعد ما يزيد على عشر سنوات من اشتراكه في فيلم (غادة الصحراء)، اشترك في فيلم العزيمة، وبدأ يعمل في السينما بشكل متواصل نهاية ثلاثينيات القرن الماضي، وكان آخر ما قدمه في مصر قبل هجرته إلى بيروت فيلم (قاضي الغرام) عام 1962 وكان رصيد ما قدمه من أفلام حوالي مئة فيلم سينمائي تقريبًا.

بعد فيلمه الأخير هذا، تعرض عبد السلام النابلسي لمشكلة مع مصلحة الضرائب، حيث بلغت الضرائب المتراكمة عليه ثلاثة عشر ألف جنيه مصري، وكان ذلك في بداية الستينيات، وبعد المفاوضات ثم تخفيض المبلغ إلى تسعة آلاف جنيه، ولكنه عجز عن دفع هذا المبلغ، فعاد إلى لبنان، وبعد ثلاث سنوات حجزت مصلحة الضرائب على أثاث شقته المستأجرة بالزمالك، وظلت

القضيـــة معلقة لأن أثاث الشـــقة لم يفِ بالمبلغ المطلوب تســـديده لمصلحـــة الضرائب، وظل الحال هكذا حتى رحيله عن عالمنا عام 1968[1].

وفي لبنان كان النابلسي قد تزوج من معجبة تدعى جورجيت سبات، وقد تدخلت أسرتها لترغمه على الانفصال عنها قبل أن تحكم المحكمة بصحة الجواز، ثم أعلن بنك (أنترا) في بيروت إفلاسه وكان النابلسي قد أودع فيه كل ما يمتلكه من ثروة، وفي الوقت نفسه زادت شكواه من أمراض المعدة، وسافر مع الفنانة صباح إلى تونس لاستكمال تصوير أحداث فيلم (رحلة السعادة) هناك، وكان ذلك قبل رحيله عن عالمنا بأسبوعين فقط، وقد أكدت صباح بأنها: "كانت تسمع تأوهات ألمه من الغرفة المجاورة لها بالفندق، رغم أنه كان حريصًا على فتح حنفيات المياه، كي يعلو صوتها على صوت توجعاته، كما أنه كان يشعر بدنو أجله لدرجه أنه كان يترك مفتاح غرفته في الباب من الخارج، وبعد عودته إلى بيروت أخذت حالته تزداد سوءًا إلى أن امتنع عن الطعام تمامًا قبل أيام من رحيله، حتى كانت ليلة الخامس من يوليو عام 1968 حيث لفظ أنفاسه الأخيرة قبل وصوله إلى المستشفى، وفي صباح اليوم التالي احتشد مئات الأطفال والفتيات وعدد قليل من الفنانين أمام مسجد البسطاء انتظارًا لتشييع جثمان نجمهم المحبوب، ولم تجد زوجته

(1) قارن، أشرف غريب، مصدر سابق، ص 109 وما بعدها.

ما تنفق به على مصاريف الجنازة، فتولى المهمة صديقه الفنان فريد الأطرش عن طريق شقيقه فؤاد الذي حاول إخفاء الخبر عنه، لكنه علم من الصحف، فانهار مريضًا حزنًا على صديق العمر"[1].

رحل بشكل مأساوي ليكمل أحد ألحان سيمفونية الحزن، حزن الرحيل لرعيل الكوميديا الأول في مصر، ويضيف نغمة جنائزية جديدة لهذا الجيل.

رياض القصبجي (الشاويش عطية)

رغم ميلاد رياض القصبجي في بداية القرن العشرين عام 1903، ورغم أننا نحدد الرعيل الأول للكوميديا في حدود عقد ونصف تقريبًا من الزمان من عام 1886 الذي جاء فيه إلى العالم كل من محمد كمال المصري وفوزي الجزايرلي، وحتى انتهاء القرن التاسع عشر عام 1900، فإننا نضع رياض القصبجي ضمن الرعيل الأول للكوميديا، لأن معظم أعماله كانت مع هذا الجيل وقد ارتبط به، وكان معبرًا للرعيل الثاني للكوميديا، وقد اشترك معهم في أعمال كثيرة، خاصة إسماعيل يس، سينمائيًّا ومسرحيًّا.

(1) السابق ص 115 - 116.

مثلما ارتبط نجيب الريحاني بشـــخصية كشـــكش بك، وارتبط علي الكســـار بعثمان البربري، ومحمد كمال المصري بشـــخصية شـــرفنطح، فإن الفنان رياض القصبجي ارتبط بشخصية الشاويش والصول عطية، وهي الشخصية التي أضحكتنا كثيرًا، أداها مشاركة مع إسماعيل يس في أفلامه.

كان القصبجي قد جاء إلى العالم في عام 1903 من مدينة جرجا بالصعيد، وهناك عمل محصلًا بالســـكة الحديـــد، وكان يأتي إلى القاهرة ويقيم مع إخوته بحي العباسية، وحين كان يأتي إلى القاهرة كان دائم الذهاب إلى الســـينما، وقد اســـتقر بالقاهرة حين كان في الســـابعة عشرة من عمره وكان ذلك حوالي عام 1920، وبها انضم إلى فرقة تمثيل الســـكة الحديد، وبعدها ارتبط بفرقة أحمد الشامي، والتـــي كان قد انضم إليها من قبل نجيب الريحاني، بعد ذلك انضم القصبجي إلى فرقة علي الكسار وجورج أبيض، ثم انضم إلى فرقة إسماعيل يس.

ومع إسماعيل يس، قدم رياض القصبجي عديدًا من الأفلام، وقد وصل استثمار نجاح إسماعيل يس ليقدم عددًا من الأفلام يسبقها اسمه عنوانًا لها مثل:

إسماعيل يس في البوليس الحربي
إسماعيل يس في مستشفى المجانين

إسماعيل يس في الأسطول
إسماعيل يس في جنينة الحيوانات
إسماعيل يس للبيع
إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة
إسماعيل يس في بيت الأشباح
إسماعيل يس في الحبس
مغامرات إسماعيل يس.

وفي حوالي عام 1957، كان القصبجي يقوم بالتمثيل في مدينة الإسكندرية في فيلم (أبو أحمد)، وفي هذه الأثناء حدث أن أصيب بتصلب في الشرايين استمر معه لمدة سنوات خمس. وللأسف لم يزره في هذه الأثناء إسماعيل يس، ولم يزره حتى بعد ذلك[1].

وكان من المفترض أن رياض القصبجي سيشترك مع إسماعيل يس في ثلاثة أفلام جديدة وهي:

إسماعيل يس على الحدود
إسماعيل يس في المظلات
إسماعيل يس في المشاة

(1) مكالمة تليفونية مع ابنه فتحي رياض القصبجي وهو يحكي حزينًا عن موقف إسماعيل يس مع والده أثناء مرضه وبعد مرضه، ورغم مرور كل هذه السنوات على رحيل والده، فإنه كان متأثرًا وحزينًا من موقف إسماعيل يس من والده (المكالمة بتاريخ 2017/5/21).

من إنتاج جمال الليثي، وقد توقف إنتاج هذه الأفلام الثلاثة بعد رحيله، لأنه لم يكن هناك من يحل محل رياض القصبجي.

في عام 1962 كانت حالة الفنان الكبير قد تحسنت قليلًا، وقد استدعاه المخرج حسن الإمام للتمثيل في فيلم (الخطايا) أمام عبد الحليم حافظ، وهنا، وحين وقف رياض القصبجي أمام الكاميرا ليؤدي دوره، وأثناء التمثيل سقط على الأرض من شدة انفعاله في تشخيص الدور، ورغم هذا أصر على أداء دوره واستكماله، وبعد مرور عام كامل على هذا الحادث وفي 1963/4/23 يرحل الفنان الكبير عن عالمنا، ولم يكن في بيته أو لدى أسرته ما يكفي تكاليف جنازته، وهو ما تكفل به المنتج السينمائي جمال الليثي.

ولا ينسى ابنه فتحي القصبجي موقف الفنانين النبلاء تجاه الأسرة في ذلك الوقت، ومنهم توفيق الدقن، محمود المليجي، فطين عبد الوهاب وجمال الليثي بوقوفهم سندًا لأسرة الفنان الكبير بعد رحيله، خاصة فريد شوقي الذي لم يترك الأسرة بعد وفاة عائلها الفنان رياض القصبجي، فقد كان يرسل لها شهريًّا ظرفًا مغلقًا لمواجهة الحياة وأعباء المعيشة، هكذا يقول ابنه فتحي رياض القصبجي متذكرًا مشاهد والده الأخيرة وبعد مغادرته عالمنا، وممتنًّا للفنانين زملائه في المشهد الحزين الأخير لوالده الفنان رياض القصبجي.

عبد الفتاح القصري

إذا كان نجيب الريحاني هو زعيم الرعيل الأول في الكوميديا في فترات ازدهارها، فإن عبد الفتاح القصري هو من تزعم مآسي النهاية لهذا الرعيل الأول أو هذا الجيل، بعد أن ختم حياته بطريقة ليست مأساوية فقط، أو أكثر مأساوية من كل جيله، وإنما بطريقة ميلو درامية فجة، لا تصدق، تعتمد على الفواجع في أقصى حالاتها، وبقدر ما أسعدنا وأدخل البهجة إلى قلوبنا في أعماله الكوميدية، بقدر ما آلمنا وأوجعنا وأحزننا، وبقدر ما أوجع المحيطين حوله من الفنانين أخريات أيامه.

وهو مثــل نجيب الريحاني، ولد عبــد الفتاح القصري في حي شعبي، وهو حارة اليهود بحي الحسين، ومثل الريحاني أيضًا، تعلم الفرنسية في مدرســة الرهبان بحي الخرنفش، وهو مثل إسماعيل يس عمل مونولوجست في بداية حياته، ومثل يوسف وهبي، أغضب والده، لأنه خرج عن طوعه ليعمل في التشخيص، وهنا حرمه والده من ميراثه، وكان الوالد يعمل في مهنة صناعة المجوهرات.

ومثــل نجيب الريحاني أيضًا قام عبــد الفتاح القصري بالتمثيل أمام يوســف وهبي، ولكنه فشل مثلما فشــل الريحاني أمام جورج أبيــض، فانتقل عبد الفتاح القصــري للتمثيل في فرقة عزيز عيد، مثلما عمل الريحاني منذ بداياته مع عزيز عيد، ثم التحق القصري بفرقة نجيب الريحاني، وفرقة إســماعيل يــس، وهنا حقق نجاحًا

كبيرًا، خاصة في أداء أدوار الشر، ورئيس العصابة وغير ذلك من الأدوار التي عرف بها القصري، وحقق بها نجاحًا كبيرًا.

ولا يوجد تاريخ محدد لميلاد عبد الفتاح القصري، وقد تعددت هذه التواريخ، ويستنتج أشرف غريب[1] من كثرة التواريخ المذكورة والمتعددة، بأنه ولد نهاية القرن التاسع عشر بعامين أو ثلاثة على الأقل.

ونستنتج نحن من كل هذا بأن تاريخ ميلاد القصري حوالي عام 1897 أو 1898، ومعنى ذلك أنه يصغر الريحاني بحوالي ثمانية أو تسع سنوات تقريبًا.

والمحدد أن القصري مات يوم الأحد في التاسعة صباحًا في الثامن من مارس عام 1964 أي بعد رحيل الريحاني بحوالي خمسة عشر عامًا.

ويلخص عبد الفتاح القصري مأساة حياته في مقال كتبه[2] عام 1949 حيث يقول:

"في عيني اليمنى "حول" يحتوي على أكبر كمية من السكس أبيل، غصب عن (عيون) الحواسد والعزال، وهذا الحول تارة أبدو فيه كالطفل الأبلة البريء وتارة أخرى يظهرني بمظهر رؤساء

(1) في كتابه العصر الذهبي للكوميديا، مصدر سابق.
(2) بمجلة الكواكب عام 1949 بعنوان (عيني الحولاء).

العصابات والأشرار وقطاع الطريق.. ومن هنا كان سر شخصيتي الكوميدية الفنية، التي هي سبب نجاحي على المسرح وعلى الشاشة أيضًـــا، وقد حاول بعضهـــم إغرائي على إجـــراء عملية جراحية (لضبط) عيني الحولاء.. ولكني عارضت بشـــدة.. إذ كيف أسمح بأن تسلب مني (مؤهلاتي) بمثل هذه السهولة؟ هيه لعبة!

إن هـــذه "المؤهلات" أتاحت لـــي "التخصص" في أدوار أولاد البلد "الصبـــوات" أصحاب "المفهومية" "والتفنـــن" "والمعقولية" ورغم ذلك فإني لم أســـلم مـــن تلقيبهم لي "الأحـــول".. وكثيرًا ما ســـمعتهم في دور السينما يهتفون في شـــتى المناسبات قائلين: شد حيلـــك يا أحول.. إوعى يا أحول تخلي رقبتنا زي السمســـمة! وقد أوقعني هذا الحول في عدة مشاكل، كما جعلني هدفًا لتريقة الزملاء ومن ذلك أني كنت أجلس في الدرجة الأولى بالترام، وكانت تجلس أمامي سيدة حسناء بصحبة رجل في ضخامة الفيل، وجلست متجهًا بوجهي إلى اليسار وقد شغلت بالتفكير في شؤوني، ولم أنتبه إلى أن عيني اليمنى "الحولاء" قد وقفت على وجه السيدة وبدا كأني أحدق في وجهها بعين ثابتة. وإذا بي أرتد من تفكيري على صياح الرجل في وجهي وهو يقول:

- يا أفندي خلـــي عندك دم! إنت ما شـــفتش واحدة ســـت في حياتك!

- بقالك ساعة وزيادة وعينك منزلتش عن مراتي.. مش تختشي شوية..؟

وقبــل أن أفوه بكلمة لأرد هذا الاتهام عن نفســي، كان الركاب الجالسون في الدرجة الأولى قد انضموا إليه إذ إنهم لاحظوا أن عيني قد "تعلقت" بالســيدة، فتباروا في التأنيب والاســتهجان والتقريع.. وعبثًــا حاولت إقناعهم بأني أحول العين.. وأن العتب على النظر، ولم أجد بدًّا من النزول في أقرب محطة، وقبل أن يسير الترام قالت السيدة وكانت لم تفه بكلمة خلال المعركة:

- شــوفوا اللؤم بتاع لفندية.. مش عايز يكســف نفسه قام عمل "أحول".

وحدث يومًا أني كنت أسير في الطريق، وكان على مقربة مني طفل يمسك بيد أمه، وإذا بالطفل يشد يد والدته ليستلفت نظرها ويصيح بصوت رفيع قائلًا:

- ماما.. ماما.. شوفي الراجل ده إللي عينه طالعة على جنب!

والتفتت السيدة ثم هرولت مبتعدة وهي مستغرقة في الضحك، كما ضحك المارة الذين سمعوا ملاحظة ذلك الطفل الخبيث!

وقد تناول الزملاء والأصدقاء "عيني الحولاء" بالقفش والتنكيت، فيفاجئني أحدهم ويمد أصابعه في وجهي ويقول:

- إن عرفت دول كام يا عبد الفتاح أدي لك شلن!

وأكون في إحدى الحفلات الخاصة، وقد ساد الانسجام بين إخوان الصفا، فإذا بأحدهم يقول _كده من غير مناسبة_ وبلا مقدمات:

- عبد الفتاح بيبقى نايم وعينه الحولاء مفتحة!

فيرد عليه الآخر قائلًا:

- لا.. والغريبة إنه بيشوف على جنب!

ولعل الغريب في الأمر أن عيني الحولاء سليمة النظر 6 على ستة، بينما العين الثانية أقل منها نظرًا.. وذلك عكس ما يتوهمه الكثير، من أن عيني الحولاء ضعيفة النظر!

علـــى أن هذه المضايقات لـــم تحل بيني وبيـــن الاعتزاز بهذا "الحول".. فإني أعتبره "كنزًا لا يفنى".. أليس هذا النقص هو الذي يساعدني في النجاح في العمل و"أكل العيش"؟

لقد طالما رددت بصوت مسموع وأنا أتأمل وجهي أمام المرآة قائلًا:

- لو لم أكن "أحول" لتمنيت أن أكون "أحول".

وكانت هذه هي مأساته وكوميديا حياته في الوقت نفسه، وقد تعود عليها، وربما كما يقول كانت وش السعد عليه، لأنها ميزته

بصفة خاصة، وجعلت منه علامه مميزة تفجر منابع الكوميديا لدى الناس وتفجر منابع الشر أيضًا في الوقت نفسه.

ويرى محمود السعدني بأن عبد الفتاح القصري "كان موهوبًا وعبقريًّا.. ولكنه ظل حياته كلها محبوسًا في البرواز الذي وضعه فيه نجيب الريحاني، وظل في السينما يقوم بدور المهرج والعبيط ولدقائق، ومضت هذه الموهبة العظيمة دون أن تفرز كل العسل المخزون في جوفها للناس"[1].

في عام 1935 قدم القصري أول أفلامه وهو (المعلم بحبح) أمام فوزي الجزايرلي وابنته إحسان الجزايرلي، وكان آخر فيلم قدمه (بنات بحري) وفيلم (سكر هانم) عام 1960، وما بينهما قدم عبد الفتاح القصري ما يزيد على عشرة أضعاف ما قدمه الريحاني في السينما، إذ قدم ما يزيد على مئة فيلم سينمائي في هذه الرحلة، "وعلى غير المتوقع لنجم عاش حياته يضحك الملايين، وعلى عكس الأداء الكوميدي، جاء مشهد الختام تراجيديًّا، فأمام إسماعيل يس وأثناء تقديم إحدى المسرحيات عام 1960 شعر القصري بإعياء شديد، لكنه تحامل على نفسه.

"ذات مرة كان يمثل أحد أدواره في مسرحية لإسماعيل يس، وأضحك القصري جمهوره بموقف من مواقفه الرائعة، واستدار

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 29.

ليخرج من المسـرح، ولكنه لم يرَ الباب، فبدأ يحسس على الديكور بحثًا عن الباب، ظل يصرخ (أنا مش شـايف)[1] فحسـبه الجمهور إنه ضمن الحوار، وضج الجمهور بالضحك، فقد ظن أن القصري يمثل موقفًا آخر مضحكًا ولكن الثواني مضت والقصري يبحث عن الباب، إلا أن إسـماعيل يس فهم الأمر وسحبه للكواليس.. وأدرك الجمهـور حقيقة الموقـف، ومات الضحك على شـفاه الجمهور، ليصاب القصـري بالعمى، وتتحول حياة النجـم الكبير الذي ملأ حياتنـا بالبهجة إلى مأسـاة حقيقية، نقل على أثرها إلى مستشـفى قصر العيني، ليعيش في الظلام لثلاثة أشهر، وتتوالى النكبات على القصري بعد إصابته بالعمى، تنكرت له زوجته، كانت فتاة صغيرة في السن، كتب لها كل ثروته، وطلبت الطلاق منه، بل والزواج من

(1) نفس الموقف عاصرته شخصيًا مع الفنان الكبير حسن البارودي، إذ قبل التحاقي بالمعهد العالي للفنون المسـرحية في السبعينيات، وبعد أن جاء سمير العصفوري من بعثته بفرنسـا، قدم مسرحية (سـلطان زمانه) على مسرح الحكيم بشارع عماد الدين _عن مسـرحية هبط المـلاك في بابـل_ لدورينمات من ترجمـة أنيس منصور، والمسـرحية كانت بطولة حسـن البارودي ومعه نجوم كبار مـن أمثال عبد المنعم إبراهيم وعبد الله غيث وحسن حسني وحسن عابدين ونادية رشاد وفؤاد أحمد ومحمد عبد المعطي ومشيرة إسماعيل وغيرهم وكنت أمثل في المسرحية دور شاعر صغير، ولم يكن حسن البارودي يبصر على خشبة المسرح أبعد من مسافة بسيطة ربما تقدر بنصف متر، وكان مدير المسـرح عادة ما يمسك بيده ليدخله إلى خشبة المسرح وكنا في الكواليس نسـاعده على الوصول إلى حجرته أو الوصول إلى الكواليس ثم خشبة المسـرح إذا ما جاء دوره، وكان على خشبة المسرح أحيانًا ما يلتفت يمينًا أو يسارًا لينـادي على ملاك بابل وكانت تقوم بهذا الدور الفنانة نادية رشـاد، وهنا كان دومًا يشـير إليها أن تأتي إليه على مقدمة خشبة المسرح يمينًا أو يسارًا فيخطئ في رؤيتها وتكون إشارته في الاتجاه المخالف، وكان هذا مؤلمًا جدًا.

صبي كان القصري يعطف عليه ويعتبره ابنًا له، حيث أنه لم ينجب من زوجاته الثلاث ولدًا يحمل اســمه وفنــه وثروته، وتركته في غرفــة صغيرة حقيرة يعاني الظلمة والقهر والمرض، وأضف إلى ذلك، أنها أجبرت القصري على أن يشهد ويوقع على عقد زواجها، بل الأكثر من ذلك كان القصري يعيش معها في نفس المسكن"[1].

أصيب القصري بالشلل، وتعرض للمهانة والمذلة، وفقد القدرة على شراء كرســي متحرك بعد أن كان يركب السيارات الفارهة، كان يعيش بشقته المتواضعة رقم 3 بلوك 11 بمساكن الشيخ مظلوم بحي الشــرابية، وهي الشــقة التي حصلت عليها شقيقته بهية من محافظ القاهرة بعد أن طردته زوجته من فيلته. لم يكن يملك سوى معاشه من نقابة الممثلين ولم يكن يكفيه، ولم يستطع به شراء الدواء الذي يحتاجــه لعلاج أمراضه المتعددة، ولم يقف بجواره في نهاية حياته وســط كل هذا البؤس والمذلة والفقر والمرض سوى الفنانة نجوى سالم التي تفرغت للعناية به، وهي من توسطت لدى محافظ القاهرة لتحصل له على شــقة متواضعة في حي شعبي، وهي من توســطت لدى وزارة الأوقاف لتخصص له إعانة شــهرية قدرها عشرة جنيهات، وهي أيضًا من توسطت لدى نقابة الممثلين لتحصل له على إعانة شهرية قدرها أيضًا عشرة جنيهات، وحين تدهورت حالتــه الصحية، بادرت بنقله إلى مستشــفى القصر العيني، وكان

(1) سهام عباس أحمد: مجلة ديوان العدد 27 يوليو عام 2016.

مصابًا بتصلب شـــرايين المخ، وبجانب مواقف نجوى سالم النبيلة، جمعت هند رستم مبالغ مالية من زملائها الفنانين وصلت إلى خمس مئة جنيه، وضعتها في البنك تحت حســـاب نفقات علاجه، وكان قد فقد الذاكرة بجانب أمراضه المتعددة من ضغط دم وســـكر وتصلب في الشرايين وغير ذلك حتى رحل القصري يحمله الحانوتي على خشبة، وكان يردد عبارة القصري فوق خشبة المسرح "دنيا"[1].

"وقد ســـار في جنازته قدري السمكري وسعيد المنجد، وركبت نجوى ســـالم مع أخته بهية تاكســـي وراء النعش حتـــى القرافة.. وعندما وقف النعش ليصلوا عليه، أخذوا اثنين من الطريق (حلاق وجزمجي) ليصلي الأربعة عليه"[2].

ورغم كل هذه المآسي الموجعه، وبعد رحيله بسبع سنوات، أي في عام 1971 تبحث مصلحة الضرائب عن بهية شـــقيقة القصري لتطالبهـــا بمبلغ 1.482 جنيهًـــا و220 مليمًا (ألف وأربع مئة واثنين وثمانين جنيهًا ومئتي وعشـــرين مليمًا)، عن ضرائب متأخرة على الرجـــل الذي أفنـــى عمره في خدمة الفن والوطـــن، وعاش حياته الأخيرة معدمًا[3].

(1) السابق.
(2) السابق.
(3) قارن، أشرف غريب، مصدر سابق، ص 274.

وبرحيله تكتمل سيمفونية الحزن والألم والوجع التي عزف عليها الرعيل الأول من فناني الكوميديا وفي نهايات حياتهم، وبرحيله يكتمل اللحن الأخير لهذا الجيل الذي لم يتكرر أبدًا.

ولا يمكن أن ننهي هذا الفصل دون ذكر بعضًا ممن شكلوا مشهد الرعيل الأول للكوميديا من فنانين أقل شهرة، وربما يعرف المتفرج وجوههم دون ذكر أسمائهم، وهم من جاءوا في إطار العقد والنصف الأخير من القرن التاسع عشر الذي حددناه لهذا الجيل، ومنهم الممثل والمونولوجست محمد إدريس _ولد في 22 نوفمبر عام 1895، وتوفى في الأول من إبريل عام 1969_ وقد عمل في البداية كمنولوجست، مثل إسماعيل يس، ومثله بدأ التمثيل في زمن واحد، وربما قبله قليلًا، وكان ذلك منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، وقبل ذلك كان قد عمل في صالات إنصاف رشدي وببا عز الدين، كما عمل في فرقة فوزي منيب المسرحية. وأهم ما قدمه في السينما أفلام الزوجة الثانية، الأيدي الناعمة ونجف.

أما إدوين تويما (يوسف سليم تويم) فقد جاء إلى العالم في العاشر من ديسمبر عام 1897، وهو من أصول لبنانية/ يونانية، ودرس في المدارس الفرنسية وأجاد لغتها مثل نجيب الريحاني، حتى أنه عمل مدرسًا لهذه اللغة.

انضم إلى فرقة إخوان عكاشة، ثم انتقل إلى فرقة رمسيس

المســـرحية ليعمل في الإدارة المســـرحية والترجمة، بعدها انتقل إلى الفرقة القومية التي أنشـــأتها الدولة عام 1935. وبسبب أصوله اليونانية، ارتبط اســـمه وارتبطت أدواره بشخصية الخواجة بسبب لكنته المكسرة، وقدم للسينما أكثر من مئة فيلم سينمائي حتى رحل عن عالمنا منتصف سبعينيات القرن الماضي عام 1975.

وينضم إلى هذا الرعيل الأول الممثل فؤاد شفيق، الأخ الأصغر للفنان الكبير حسين رياض، وهو من جاء إلى العالم في الثالث عشر من أكتوبر عام 1899، ورحل عام 1964.

ويضاف إلى هذا الرعيل الممثل شالوم الذي ولد في الثامن من فبراير عام 1900 وهو الممثل الوحيد من الرعيل الأول الذي أنتجت أفلام باسمه مثل:

شالوم الرياضي
شالوم الترجمان
شالوم وعبده

بالإضافة إلى أفلام أخرى مثل:

الكوكايين
فيلم 5001
المندوبان

العز بهدلة

وبسبب ما أثير حول ديانته ودولة إسرائيل من شائعات هو منها بريء، ورغم تمسكه بجنسيته المصرية، فإنه اضطر إلى الرحيل إلى إيطاليا، وهناك توفي في روما في الرابع عشر من مايو عام 1948.

وبالطبع يضاف إلى هذا الرعيل الأول الممثل عباس فارس الذي ولد في الثاني والعشرين من إبريل عام 1900، وكانت بداياته الأولى في المسرح المدرسي، ثم انتقل للعمل في فرقة جورج أبيض، وكان مثل الريحاني يعشق التراجيديا، ولكنه يؤديها بطريقة ساخرة، فانتقل للعمل بفرقة نجيب الريحاني ومثل من إنتاجه في أوبريت العشرة الطيبة عام 1920، والتي خسر فيها الريحاني كثيرًا على المستويين المادي والمعنوي، حيث اتهموه بأنه دسيسة إنجليزية يعمل لصالح الأتراك وكاد أن يقتل.

انتقل عباس فارس للعمل مع فرقة عكاشة، وقد بدأ عمله في السينما في نفس العام الذي بدأ فيه نجيب الريحاني العمل بها لأول مرة عام 1929، حيث عمل فارس في فيلم (بنت النيل).

أثناء منحته إلى إنجلترا لمدة ستة أشهر، تزوج من سيدة إنجليزية، وقد توفيت فارتبط فارس بشقيقتها.

ورغم أعماله التراجيدية، فإنه ارتبط بالكوميديا وربط بينهما في المشهد الواحد.

وقد رحل عباس فارس عن عالمنا في الثالث عشر من فبراير عام 1978.

ولا يكتمل مشهد الرعيل الأول دون ذكر فارس التراجيديا والكوميديا في آن واحد، وهو سليمان نجيب سليل العائلة الأرستقراطية، فقد كانت والدته أختًا لرئيس وزراء مصر، زيور باشا، وكان والده الأديب مصطفى نجيب، وهو أول مصري أدار الأوبرا الخديوية عام 1938 من غير الأجانب.

عمل بالمحاماة، والتحق بعد ذلك بفرقة أنصار التمثيل وعبد الرحمن رشدي والشيخ سلامة حجازي، ولكنه توقف عن التمثيل بسبب رفض والدته العمل في هذا المجال.

بعدها عمل في وزارة العدل والأوقاف، وأصبح قنصلًا للدولة المصرية في إستانبول بتركيا، وحين رحلت والدته عن العالم، عاد للتمثيل، فقدم ما يربو على الستين فيلمًا سينمائيًّا، بجانب ما قدمه للمسرح.

ورغم أنه ممثل تراجيدي في الأساس، فإنه قدم أدوارًا كوميدية لا تنسى، أدوارًا شديدة التميز والتفرد بين نجوم الكوميديا.

رحل عن عالمنا في الثامن من يناير عام 1955 عن عمر يناهز اثنين وستين عامًا (مواليد 21 يونيو عام 1892).

إسماعيل يس
زعيم الرعيل الثاني للكوميديا
وحلقة الوصل بين الأجيال المختلفة

"انتصر إسماعيل يس مرتين.. انتصر في المرة الأولى على مصاعب الحياة وقسوتها وشق طريقه إلى القمة، وانتصر في المرة الثانية على الموت، وعاد ليمثل مكانًا أعلى وأكبر، استطاع إسماعيل يس أن يهزم الموت، ويبعث حيًّا أمام أعيننا، وفي وجداننا، يبعث الضحكة المبهجة، والسرور في قلوبنا، ويرسم البسمة على شفاهنا، ويبادلنا الابتسام عندما نشاهده أو نسمعه، ويأتي ليعاين أجيالًا جديدة لم تعش عصره، وربما أيضًا يعاين أجيالًا قادمة في ضمير الغيب."

محمد عبد الفتاح

يشكل إسماعيل يس حالة استثنائية، إذ إنه لا ينتمي إلى جيل الرعيل الأول لرواد الكوميديا الذي كان يتزعمه نجيب الريحاني، وهو يمثل زعامة الجيل الثاني من رواد الكوميديا، وهو الجيل الذي جاء إلى العالم في بداية العقد الثاني من القرن الماضي، والذي كان يتشكل من سلامة إلياس الذي كان يكبر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد 27 فبراير عام 1911) وكان سلامة إلياس قد بدأ حياته الفنية في فرقة نجيب الريحاني، ثم انتقل بعد ذلك للعمل في مسارح التليفزيون، وقد رحل عن عالمنا منتصف تسعينيات القرن الماضي، وتحديدًا عام 1994.

كما ينتمي لجيل إسماعيل يس من الرعيل الثاني الفنان سعيد أبو بكر الذي كان يصغر إسماعيل يس بحوالي عام واحد تقريبًا (مواليد الثلاثين من نوفمبر عام 1913 بمدينة طنطا)، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا، ضمه مختار عثمان إلى فرقة رمسيس، ثم انتقل إلى أنصار التمثيل والسينما، بعدها انتقل إلى فرقة فاطمة رشدي، ثم فرقة ملك، وفرقة فؤاد الجزايرلي.

التحق سعيد أبو بكر بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام 1944، بعد تخرجه عمل مفتشًا بالمسرح المدرسي، ثم ضمه زكي طليمات للعمل في فرقة المسرح الحديث، وفي عام 1963 شغل وظيفة مدير فرقة المسرح الكوميدي، وانتقل بعدها مديرًا لفرقة المسرح

الاستعراضي، واستعان به زكي طليمات للتدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

بدأ في السينما مبكرًا عام 1940، وصور في هذا العام فيلمين هما يوم سعيد، والوردة البيضاء وقدم بعدها عديدًا من الأدوار في السينما المصرية.

مرض بالقلب، وقد سقط متوفيًا على سلالم المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالهرم عام 1971.

ويلي الفنان سعيد أبو بكر الممثل عبد الغني النجدي الذي كان أصغر من إسماعيل يس بثلاثة أعوام (مواليد السادس من ديسمبر عام 1915) وهو من أشهر من قام بأدوار بواب السينما المصرية.

كان يكتب سيناريوهات وحوارات بعض الأفلام وكان يؤلف المنولوجات والنكات، وباع بعضها لإسماعيل يس، وكان سعر النكتة جنيهًا واحدًا، لم ينل حظه من الشهرة رغم أنه عمل فيما يقرب من مئة وخمسين فيلمًا سينمائيًّا، وكانت أدواره كلها أدوارًا محددة وصغيرة، وقد رحل عن عالمنا عام 1980 ومن الرعيل الثاني الذي كان إسماعيل يس يتزعمه سيد بدير، وكان أصغر من يس بحوالي ثلاثة أعوام (مواليد الحادي عشر من شهر نوفمبر عام 1915)، وقد بدأ ظهوره في السينما منتصف الأربعينيات بفيلم (وحيدة)، وبجانب

التمثيل اتجه للكتابة والإخراج في السينما والمسرح والإذاعة. توفى في الثلاثين من أغسطس عام 1986.

ثـم يأتي ضمن هـذا الرعيل الثاني الممثل إليـاس مؤدب (إليا مهذب ساسـون) الذي كان يصغر إسـماعيل يـس بأربعة أعوام (مواليد السـادس من فبراير عـام 1916) وقد عمل فيما يقرب من عشرين فيلمًا سـينمائيًّا، ومثَّل في أكثرهم مع إسماعيل يس، حيث اشترك معه في 12 فيلمًا سينمائيًّا.

كان إليـاس مصري الجنسـية (أم مصريـة يهودية) ومن أب سـوري الأصل. بدأ مثل إسـماعيل يس يقدم المونولوجات ولكن باللغة الفرنسـية، حيث كان خريجًا لمدرسة الليسيه الفرنسية، وقد تخرج منها عام 1932. وقد اكتشـفه بشارة واكيم، وبدأ في السينما عام 1947 بفيلم (اكتاف عفاريـت) وكان آخر أفلامه (النمر) عام 1952، وفـي هذا العام اضطر للسـفر إلى سـوريا بعد اتهامه في قضيه تجسس ضد مصر، وهو منها براء، وهناك في سوريا مات في الثامن والعشرين من مايو عام 1952، متأثرًا بجلطة في المخ.

أما محمود شكوكو من رعيل هذا الجيل الثاني وكان يصغر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد أول مايو عام 1913)، وقد كانت بداياته في الفن مثل بداية إسماعيل يس حيث عمل مونولوجست، وقد انفصل عن والده في سن العشرين بعدما اكتشف الوالد اهتمامه

بالفن، وكان محمود شكوكو يعمل في ورشة والده للنجارة، وحين انفصل محمود عن والده، افتتح ورشة خاصة به.

دخل مجال السينما منتصف الأربعينيات، تحديدًا عام 1944 بفيلم (حسن وحسن)، و(شارع محمد علي) لنيازي مصطفى، وكان آخر ما قدمه للسينما عام 1976 فيلم (شلة الأنس) ليحيي العلمي، ووصل تعداد ما قدمه للسينما حوالي مئة فيلم سينمائي.

وقد تدهورت صحته في أخريات أيامه بسبب رحيل زوجته، حتى رحل عن عالمنا في الواحد والعشرين من فبراير عام 1985، بعد تعرضه لأزمة صحية.

وتشكل كل هذه الوجوه مشهد الرعيل الثاني من ممثلي الكوميديا، وكان إسماعيل يس هو من تزعمهم، مثلما تزعم نجيب الريحاني الرعيل الأول من ممثلي الكوميديا.

إن إسماعيل يس يشكل حالة استثنائية، ليس بزعامته للرعيل الثاني من أجيال الكوميديا، وإنما لأنه كان بمثابة حلقة وصل بين أجيال كثيرة ومتعددة من الرعيل الأول، والثاني، والثالث والأجيال الجديدة اللاحقة وغير ذلك.

لقد كان ميلاده يبعد أو يقترب عن جيل نجيب الريحاني الرعيل الأول للكوميديا بحوالي عقدين من الزمان أو يزيد قليلًا، كما كان

يفرق بينه وبين جيله من الرعيل الثاني للكوميديا، مجرد سنوات قليلة وهي أقل من عقد من الزمان. وبينه وبين الرعيل الثالث حوالي عقد من الزمان أيضًا، وقد يزيد أو يقل كثيرًا عن عقد واحد، كما أنه عاش وعمل مع الأجيال الجديدة من أجيال الكوميديا التي جاءت من بعده، وعمل أيضًا مع نجوم آخرين جدد لم تكن الكوميديا في حسبانهم _كما سنرى_ وبغير هذا وذاك فهو قد بدأ نهاية الثلاثينيات، في وقت متقارب مع بعض أفراد الرعيل الأول سينمائيًّا، وقد تجاوزهم فيما بعد بكثرة وتعداد ما قدمه للسينما من أفلام، ربما تجاوز ما قدموه جميعًا في السينما، إذ قدم وحده حوالي خمس مئة فيلم سينمائي، بل وكان ما يقدمه وحده في السنة الواحدة يفوق نجيب الريحاني نفسه فيما قدمه في تاريخه السينمائي مرتين.

ففي عام 1949، وهو عام رحيل نجيب الريحاني عن عالمنا، قدم إسماعيل يس تسعة عشر فيلمًا، بما يساوي _تقريبًا_ ضعف ما قدمه الريحاني في تاريخه السينمائي كله. وفي عام 1954 قدم إسماعيل يس ثمانية عشر فيلمًا، وفي عام 1953 قدم سبعة عشر فيلمًا سينمائيًّا، وفي عام 1950 قدم ستة عشر فيلمًا، وفي عام 1952 خمسة عشر فيلمًا، وفي عام 1948 قدم أربعة عشر فيلمًا والعدد ذاته لعام 1948 قدمه في السينما عام 1951.

ومن قائمة تحـــوي أقل من نصف أفلامـــه، وهي تحوي مئتي وسبعة فيلمًا سينمائيًّا مما قدمه يس من أصل خمس مئة[1] فإن رياض القصبجي وحده من الرعيل الأول قد مثل معه 41 فيلمًا ســـينمائيًّا، كما قدم معه حسن فايق 34 فيلمًا، واشترك عبد السلام النابلسي معه في 32 فيلمًا ســـينمائيًّا وعبد الفتاح القصري بتسعة وعشرين فيلمًا، وإستيفان روستي بثمانية وعشرين فيلمًا، وبشارة واكيم أربعة عشر فيلمًا، ومحمد كمال المصري بأحد عشر فيلمًا، وعلي الكسار بثمانية أفلام، بينما اشترك معه فؤاد الجزايرلي بفيلمين. وتأتي هذه الأعداد من الأفلام من قائمة تحوي أفلامًا لإسماعيل يس أقل من نصف ما قدمه للسينما، وجميعهم من الرعيل الأول لفناني الكوميديا.

أما فيما يتعلق بالأجيال الأخرى التي جاءت بعده، وليس في مجال الكوميديا فقط، وإنما في مجال المأساة أيضًا، فقد عمل مع نجوم كثر ومن أجيال مختلفة مثل:

نور الدمرداش، عبد الســـلام محمد، عبد الغني قمر، عبد المنعم مدبولي، ماري منيب، زينات صدقي، ميمي شكيب، زوزو شكيب، علوية جميل، فردوس محمد، جمالات زايد، ســـامية جمال، تحية كاريوكا، هند رســـتم، نجوى سالم، ليلى مراد، ثريا حلمي، شادية،

(1) قارن: محمد عبد الفتاح، إسماعيل يس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والعشرين 1997، فيلموجرافيا إسماعيل يس، من ص 115 حتى ص 206.

ليلى فوزي، يوسف وهبي، سناء جميل، رجاء عبده، كاميليا، جمالات زايد، ماجدة، هدى سلطان، سميرة أحمد، نجوى فؤاد، هياتم، صباح، نجاة الصغيرة، سميحة توفيق، نبيلة السيد، وداد حمدي، فيروز، زهرة العلا، نعيمة وصفي، فريد شوقي، محسن سرحان، سراج منير، أنور وجدي، أحمد مظهر، عماد حمدي، رشدي أباظة، إيهاب نافع، نبيل الألفي، عمر الحريري، فؤاد المهندس، عبد المنعم إبراهيم، نور الشريف وغيرهم. وكثيرًا ما اجتمعت نماذج من هذه الأجيال المختلفة في فيلم واحد مع إسماعيل يس.

لقد كان الريحاني يكبر إسماعيل يس بأكثر من عشرين عامًا وتحديدًا بثلاثة وعشرين عامًا (ولد إسماعيل يس في حي الأربعين بشارع الخديوي عباس بمدينة السويس في تاريخ 1912/9/15) وفي السويس تعرف إسماعيل يس على حلقات الذكر وأصوات المنشدين، حتى أنه بدأ في تقليدهم بالإنشاد والغناء في الأفراح والحفلات الخاصة، ونظرًا لسوء أحوال اسرته، هرب إسماعيل يس أواسط العشرينيات من القرن الماضي وتحديدًا عام 1925 إلى القاهرة حين كان عمره ثلاثة عشر عامًا.

في القاهرة تنقل إسماعيل في أعمال مختلفة من صبي في أحد المقاهي إلى سايس سيارات (شبيهًا بعمل شكسبير الذي عمل في

لندن سائس للخيل بعد هروبه من سترانفورد، بالطبع مع اختلاف توجه كل منهما وتاثير كل منها في مجاله) فقد كان إسماعيل يس يود أن يكون مطربًا مثل محمد عبد الوهاب، أو منشدًا مثل شيوخ الطريقة في عصره، ولكنه فشل أن يكون مطربًا عاطفيًّا، كما فشل في أن يكون منشدًا مثل شيوخ الطريقه، وقد دفعه هذا الفشل ليكون منولوجست ناجحًا.

كان إسماعيل يس قد هرب من السويس للقاهرة بسبب قسوة والده وعنف جدته معه بعد أن رحلت أمه عن العالم، وكان قد سرق ستة جنيهات، وبها سافر إلى القاهرة في الثالثة عشرة من عمره، ولكنه يعود إلى مدينته السويس بعد أن صرف كل ما في جيبه تاركًا ضوضاء وأضواء القاهرة.

وفي السويس يعاود إسماعيل يس إحياء الحفلات، وهنا تقوده الصدفة "لإحياء ليلة سبوع أو فرح في منزل الشيخ (إسماعيل الفار) وهناك يتعرف بأفراد من عائلة قدري باشا، الذين يعجبون به، ويجدون فيه (شيئًا) ظريفًا جديدًا، ويطلبون منه أن يزورهم في القاهرة"[1]، وبالفعل يقرر إسماعيل يس للمرة الثانية السفر إلى القاهرة، وأثناء حفلات هذه الأسرة يتعرف إسماعيل على المحامي خليل حمدي الذي اتخذ من إسماعيل رفيقًا وسكرتيرًا وخادمًا في

(1) السابق، ص 14.

الوقت نفســه، وقد اصطحبه معه في سهراته للمسارح والصالات، وفي "كازينو بديعة شــاهد إسماعيل يس للمرة الأولى تلك الأسماء التي طالما ســمع عنها، شــاهد ملك المونولوج وأكثرهم شهرة في ذلك الوقت (سيد سليمان) ويزداد إعجاب إسماعيل يس به، ويحفظ مونولوجاته (بريه من الستات) و(وهنا مقص فيه عرايس بتتقص) ويشــاهد أيضًا حســين المليجي وهو يلقي مونولوجاته (سوسو... حنتوســو) (...) وعشــق إســماعيل أن يكون مونولوجستًا كسيد سليمان، وبدأ يقلد هذه المونولوجات في حفلات (...) خليل حمدي، وخلال هذه الســهرات يتعرف أيضًا على حمدي ســالم الموسيقي والملحن الهاوي، وتصادقا بعد أن جمعت بينهما هواية حب الغناء والموسيقى"[1].

ويعمل إســماعيل يس فــي بعض المحطــات الإذاعية (إلياس شــقال) وفي عــام 1934 وهو في عامــه الثاني والعشــرين من عمره ثــم يلتحق بمحطة الإذاعة الحكومية التي أنشــئت في العام نفســه، ويعمل في ذات الوقت في بعض الصالات كمنولوجســت، ثم يعمل ممثلًا ومونولوجســت في فرقة (يوســف عز الدين) بين فصول المســرحيات التــي تقدمها الفرقة. في عام 1936 يســافر إســماعيل إلى الشــام مع فرقة أمين عطــا الله، وبعدها بعام واحد يلتحــق بفرقــة بديعــة مصابني: "ومــع فرقة بديعه يســافر إلى

(1) السابق، ص 16.

الســودان، وكان ضمن أفرادها: بشــارة واكيــم، حكمت فهمي، أبو السعود الإبياري."[1] وبعد عودته ينتقل للعمل مع فرق متعددة، وفي هذه الفترة يتزوج إســماعيل يس مرتين ويتم الطلاق بسرعة شديدة، وفي عام 1940 "كان يقف على كازينو وكباريه بديعة، على تياترو الماجســتيك بشارع عماد الدين، وتشير إليه إعلانات الفرقة في الصحف والمجلات وقد سبق اسمه تعريف بأنه (المونولوجست المحبوب)، وفي هذه الفترة كان بالفرقة أســماء لن تفارق إسماعيل يس في أغلب أعماله الســينمائية والمسرحية القادمة، فأبو السعود الإبياري كان يقدم للفرقة من تأليفه فودفيل من فصل واحد كرواية (الفرســان الأربعة) و(99 مقلــب) و(مهرجــان الهوايات) وهو اســتعراض غنائي راقص تمثيل بديعــة مصابني والراقصة تحية كاريــوكا وعبد النبي محمد، عبد الحليــم القلعاوي، وفهمي أمان.. وخلال الأربعينيات يصبح اســم إســماعيل يس معروفًا ومشهورًا خلال عمله في الفرق المختلفة".[2]

ثم ينتقل إسماعيل يس للعمل في فرقة ببا، وعلي الكسار، ومحمد عبد المطلب، والكحلاوي، وغير ذلك ليحقق انتشــارًا كبيرًا. وفي عام 1945 يتزوج إســماعيل يس للمرة الثالثة من فوزية كمال التي أنجبت له ابنه الوحيد يس.

(1) السابق، ص 21.
(2) السابق، ص 22.

في نهاية الثلاثينيات يختـــاره الجزايرلي ليمثـل في فيلم (خلف الحبايب) في دور صغير، وقد ضمه علي الكسار إلى فرقته وقدمه في (علـــي بابا والأربعيـــن حرامي) وفيلم (نـــور الدين والبحارة الثلاثـــة)، من إخراج توجو مزراحي. وقد بـــدأ نجمه يصعد حتى وصل إلى تمثيل 19 فيلمًا في العام الواحد، ليبدأ في المنحنى الهابط بعد عام 1960. وكان مجمل ما قدمه للســـينما المصرية نحو خمس مئـــة فيلم ســـينمائي تقريبًا، وآخر ما قدمه من أفـــلام، فيلم بعنوان (الرغبة والضياع) عام 1972.

وقد حاول "بعض المخرجين دفع إســـماعيل يـــس لتقليد الفنان نجيـــب الريحانـــي، وخاصة في الأفلام المأخوذة عن مســـرحيات الريحاني، ولكن إســـماعيل تخلى عن هـــذه الطريقة وقدم الأفلام بطريقته الخاصة.[1]

في منتصف الخمســـينيات وبالتحديد عام 1954 أســـس مع أبو السعود الإبياري فرقة إسماعيل يس، وظلت هذه الفرقة تعمل لمدة 12 ســـنة قدم خلالها 50 مســـرحية من تأليف أبو السعود الإبياري (وهو تكرار لما قام به الريحاني مع بديع خيري) وكان إســـماعيل يس قد بدأ فرقته هذه بمسرح ميامي بتمثيل مسرحية (حبيب كوكو)، وكان آخر عمل قدمه على مسرح ميامي عام 1966 بعنوان (حكاية جواز).

(1) قارن السابق، ص 34.

كان إسماعيل يس قد بنى مسرحًا بالإسكندرية، وللأسف هدم هذا المسرح وبنيت مكانه عمارة سكنية. وكان قد بنى عمارة سكنية في حي الزمالك بشارع محمد مظهر، ولكن الضرائب حجزت عليه فاضطر إلى بيع العمارة تسديدًا للضرائب، وبعد أن انتابته حالة الفلس الشديد، وبعد أن انحسرت الأضواء عنه، اضطر للسفر إلى بيروت ليعاود العمل منولوجست، يبدأ من جديد مثلما كان صبيًّا حين ترك مدينته السويس.

بعدها عاد إلى القاهرة ليعمل في أدوار صغيرة، مثلما بدأ نهاية الثلاثينيات مع فؤاد الجزايرلي وعلي الكسار ويوسف وهبي: "وإذا كان المونولوج هو بدايته الأولى لمعرفة الناس به، فقد عاد إليه إسماعيل يس في أواخر أيامه، ليعتلي خشبة المسرح في (الملاهي التي لا يختلف كثيرًا روادها وجمهورها عن جمهور صالة بديعة أو ببا عز الدين في الأربعينيات والخمسينيات، وقد استقبله الجمهور بالتصفيق والهتاف كما استقبله في مستهل حياته. ولكن شتان ما بين الشاب الذي يبدأ حياته.. وابن الستين الذي تمكنت منه الأمراض، وتضطره الظروف الصحية لأن يقدم نمرته وهو يرتدي (الشبشب) في قدميه لإصابته بمرض النقرص."[1]

ولم يتبقَ لإسماعيل يس من عمارته بالزمالك، والتي باعها

(1) السابق، ص 27.

تسديدًا للضرائب، سوى شقته التي كان يسكن بها وقد رحل منها إلى العالم الآخر في الرابع والعشرين من مايو عام 1972 ليلحق بنجيب الريحاني بعد ثلاثة وعشرين عامًا من رحيله (فقد جاء الريحاني قبله بـ 23 عامًا ورحل عن العالم قبله بـ 23 عامًا أيضًا) ويتشابهان في أن كلًّا منهما رحل مريضًا إلى العالم الآخر، وكان كل منهما لم يكمل تعليمه، فقد خرج إسماعيل يس من السنة الرابعة ابتدائي أثر وفاة أمه كما خرج نجيب الريحاني من مرحلة التوجيهية إثر وفاة والده، وكان الريحاني عاشقًا للمسرح، ربما كارهًا للسينما إلا في الأيام الأخيرة لوفاته، بعد أن رأى بضعة مشاهد من فيلمه الأخير قبل رحيله، وهو (غزل البنات)، بينما كان إسماعيل يس عاشقًا للسينما إذ قدم ما يربو على خمس مئة فيلم، وكان عاشقًا أيضًا للمسرح وأسس فرقه له مع أبو السعود الإبياري منتصف الخمسينيات، مثلما أسس الريحاني مسرحه مع بديع خيري وكان إسماعيل يس زعيمًا للرعيل الثاني، مثلما كان الريحاني زعيمًا للرعيل الأول، مع اختلاف دور كل منهما.

تزوج الريحاني مرة واحدة، وفي المرة الثانية التي أراد أن يتزوج فيها وقد أعد قصرًا لذلك، رحل إلى العالم الآخر، في الوقت الذي تزوج فيه إسماعيل يس مرات ثلاثًا، وقد رحل إلى العالم الآخر خارجًا من شقته بالزمالك بعد أن باع عمارته التي سدد بثمنها الضرائب، وقد كانت هناك محاولات لتقليد نجيب الريحاني

من قِبل إسماعيل يس، ولكنه عدل عن ذلك، لأنه شتان ما بين النموذجين وتأثير كل منهما.

حصر إسماعيل يس نفسه في الكوميديا الخفيفة، في الوقت الذي طـــور الريحاني ذاتـــه من تلك الكوميديا مرحلة كشـــكش بك، إلى تطوير أعماله إلى الأوبريت، ثم الكوميديا الاجتماعية التي استمرت حتى الآن، واستمر معها نجيب الريحاني نموذجًا للكوميديا الراقية والأصيلة.

ملحق (1)
الرعيل الثاني للكوميديا
محمود شكوكو

حالة خاصة في منظومة الرعيل الثاني للكوميديا الذي تزعمه إسماعيل يس، وهو محمود شكوكو الذي يصغر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد أول مايو عام 1913) وهو مثله مارس مهنة المونولوجست، وقد انفصل عن والده في سن العشرين بعدما اكتشف الوالد اهتمامه بالفن، وكان شكوكو يعمل في ورشة والده للنجارة، وهنا انفصل عن والده وافتتح ورشة خاصة به أواسط الأربعينيات من القرن الماضي، وتحديدًا عام 1944.

وفي حوار له قبل مماته بعام واحد أجراه فؤاد معوض.[1] الذي

(1) أعيد نشر الحوار في جريدة الفجر يوم الخميس 2017/6/15 بعنوان (شكوكو الفيلسوف) لفؤاد معوض.

طلب في حواره من شكوكو أن يحكي له عن بداياته، وهنا قال شكوكو:

"عمري وقتها كان لا يتعدى الـ 13 عامًا عندما صعدت إلى بيت مجاور لنا، كانت تقام فوق سطحه أحد الأفراح الشعبية، تحييه مطربة اسمها "زينب العصفورية" اشتهرت بأدائها الطربي لأغنيات نالت الإعجاب، كان أشهرها دور مطلعه يقول "بحياتك أيها الظبي الشرود.. لا تخن عهدي ولا تنسى العهود... عاشقك قد ذاب من نار الصدود.. والنبي لو تنظره لترحمه" بالرغم من أنني _والكلام على لسان شكوكو_ لم أكن أعرف من هذا الظبي الشرود ولا معنى عاشقك قد ذاب من نار العهود تلك، وبالرغم من عدم فهم معاني هذه الأغنية حفظتها عن ظهر كلب وليس قلب هاااه.. هاااه.. ومعها أغنيات أخرى من ضمنها "لو كانت الناس تخليني على حالي.. وبا فتكرك أكتر ما إنت فاكرني.. وما انحرمش من ضحكتك.. معظمها قدمتها في أفراح كنت مدعوًّا للغناء بها في الجمالية والعطوف وباب الشعرية والدرب الأحمر وأحياء شعبية أخرى، كنت أغني فيها مجانًا حتى عام 1935 إلى أن كبرت وأصبح في استطاعتي أن أسهر الليل دون اللجوء لتنفيذ الفكرة القديمة التي كنت ألجأ إليها خوفًا من علقة سخنة يمنحها لي الوالد عند عودتي آخر الليل، إقلام وشلاليت وتوبيخ لحظة البحث عني في السرير

فلا يجد _بدلًا مني_ سوى المخدة وجزء ظاهر من الطاقية، فوقهما الغطاء حتى إذا شاهدهما الوالد يتأكد بأنني نائم في الوقت الذي أقوم فيه بالتسلل في هدوء على أطراف أصابعي للخروج إلى الشارع، والسهر في ملاهي روض الفرج للفرجة على إخوان عكاشة وعلي الكسار والأخير الذي اكتشفني وقدمني للناس في اسكتشات فكاهية هادفة"[1].

وهذا يعني أن شكوكو بدأ يدخل في مجال المونولوج وهو في سن الثالثة عشرة في فترة مبكرة جدًّا من حياته مثل إسماعيل يس، وقد اكتشفه علي الكسار أواسط أربعينيات القرن الماضي، قبله بسنوات خمس، كان علي الكسار هو من قدم إسماعيل يس أيضًا.

ومثلما لقب العنتبلي نجيب الريحاني بشـــارلي شـــابلن العرب، لقب جليل البنداري محمود شـــكوكو باللقب ذاته (شـــارلي شابلن العرب).

وقد لقب مصطفى أمين محمود شكوكو بـ (زعيم الشعب)، وكما يروي شكوكو يقول: "على الصفحة الأولى من أخبار اليوم، قام بنشر صورتين لي ولمصطفى النحاس باشا، كتب تحت صورة النحاس لقب زعيم الوفد، وتحت صورتي لقب زعيم الشعب، بعد أن أصبحت لي تماثيل تباع في الشوارع وما من دكان بقال أو

(1) السابق.

جزار أو حلاق، خصوصًا في الأحياء الشعبية إلا وكان يزينه تمثال لي"[1].

وهكذا كان شكوكو أول فنان تصنع لأجله دمية تباع في الشوارع نتيجة للشهرة الطاغية التي حققها على المستوى الشعبي. ويستمر شكوكو في الحديث عن نفسه قائلًا: "زكي طليمات الله يعطيه الصحة، وكان إلى وقت قريب يحتفظ لي بأحد هذه التماثيل موضوعًا فوق مكتبه من أجل التباهي بذلك".[2]

ثم أسس شكوكو فرقة استعراضية وضم إليها شفيق جلال وعبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وحورية حسن وغيرهم. وكان يقدم عروضه من مسرح الأزبكية في الشتاء، وفي الصيف من المسارح المنتشرة على الكورنيش.[3] وقد أنشأ شكوكو مسرحًا للعرائس قدم فيه أعمال السندباد البلدي، الكونت دي مونت شكوكو، شكوكو في كوكب البطيخ، وأنفق ثروته في ذلك الوقت وكانت خمسين ألف جنيه، وخسر كثيرًا في تأسيسه لهذه الفرقة الاستعراضية، وانتهى به الأمر لتجميع ديكور المسرحيات الثلاث ليضعها في ورشة النجارة التي يمتلكها، وهنا لم يجد بدًّا إلا من مطالبة الدولة بإنشاء

(1) السابق.

(2) يؤكد فؤاد معوض أنه أجرى الحوار مع محمود شكوكو عام 1984، وفي هذا التاريخ كان قد مضى على وفاة زكي طليمات عامان، إذ أنه توفي في ديسمبر عام 1982، وهذا يعني أنه ربما خانت الذاكرة محمود شكوكو فيما صرح به.

(3) قارن السابق.

مسرحًا للعرائس يطلق عليه اسمه.[1] وفي هذه الفترة التي أجرى فيها الحوار قبل رحيله بعام واحد، لم يكن شكوكو يفعل شيئًا سوى الجلوس في بيته مع زوجته وأولاده وأحفاده والذهاب يوم الجمعة إلى منزل الصحفي حسن إمام عمر للعب الطاولة وليقابل بابا شارو (محمد محمود شعبان) وأحمد الحداد وفهمي عمر وإبراهيم الورداني وغيرهم، وبعدها بعام واحد تدهورت صحته بعد رحيل زوجته، ورحل عن عالمنا في الحادي والعشرين من فبراير عام 1985، وكان آخر ما قدمه للسينما منذ تسع سنوات قبل رحيله وهو فيلم (شلة الأنس) ليحيى العلمي عام 1976 وكان قد قدم للسينما منذ فيلمه الأول (حسن وحسن) عام 1944 حوالي مئة فيلم سينمائي.

(1) قارن السابق.

ملحق (2)
الرعيل الثاني للكوميديا
نصر الدين الغريب

هو حالة خاصة، وإن لم يحقق جماهيريته سوى في بورسعيد ومدن القناة فقط لرفضه استكمال مشواره في القاهرة وتحت أضوائها، وهو ينتمي زمنيًّا للجيل الذي جاء فيه إسماعيل يس إلى العالم، ولكنه على المستوى الفني ينتمي أكثر إلى الرعيل الأول، انتماء فنيًّا، وربما كان الفنان البورسعيدي نصر الدين الغريب هو أكثر الفنانين الذين كانوا يتمتعون بكاريزما كبيرة جدًّا، وقد عرفته طفلًا، ورأيته على خشبة المسرح في مسرحيات نجيب الريحاني وفي أدواره ممثلًا في: قسمتي، و30 يوم في السجن، وغيرها من

أعمـــال الريحاني، كما عاصرته مخرجًا وكنت تلميذًا في مدرســـة بورسعيد الثانوية.[1]

كان والده الشيخ محمد الغريب يعمل ناظرًا ويمتلك مدرسة الآداب، وكان نصر الدين الغريب يصغر صديقه النجم محسن سرحان بعامين (فهو من مواليد 1918/11/16 بينما محسن سرحان من مواليد 1916/1/6) كما عاصر الفنان عباس علام الذي كان يكبره بسنوات عديدة، وقد تخرج نصر الدين الغريب من المهندسخانة، وبدأ يتولى إخراج المسرحيات في المدارس الثانوية، وقد استقطب عددًا من براعم المدارس الثانوية من أجيال مختلفة أمثال محمود يس وفاروق يوسف ومحمد عناني ومحمد زكي وغيرهم.

نشأت الأجيال المسرحية الجديدة في بورسعيد على حب نصر الدين الغريب الذي كان مثله الأعلى نجيب الريحاني، وهو من كان يقول إن الريحاني شخصية قلما يجود الزمن بمثلها، ومن هنا امتدت علاقات الغريب بأجيال الفن الذين كانوا يتمركزون في

(1) أخرج لنا نصر الدين الغريب: عادل برهام - عادل زهدي - محمد الكتاتني - منعم العجيمي وأنا رئيسًا لفريق تمثيل مدرسة بورسعيد الثانوية، مسرحية ثمن الحرية للمؤلف المسرحي إمانويل ويلز. كان مثقفًا وفنانًا طيبًا وحنونًا يأتي لنا في البروفات بالشيكولاته، وكان يساند فريق التمثيل الكاتب المثقف والمؤلف الذي وقف وراء مساندة واكتشاف الطاقات الفنية والأدبية من أبناء بورسعيد علي بركات، أمين مكتبة مدرسة بورسعيد الثانوية آنئذ وكان قد اختارني من قبل وأنا تلميذ بالصف الثاني بمدرسة العصفوري الابتدائية للتمثيل في أحد أعماله المسرحية كاتبًا ومخرجًا.

القاهرة، أمثال عادل خيري وعبد المنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وصلاح السعدني وسميحة أيوب، وكان السيد بدير صديقًا شخصيًّا له، وقد عرض عليه أن ينتقل إلى القاهرة متوقعًا له نجومية كبيرة مثل صديقه محسن سرحان، لكن نصر الدين الغريب أصر على أن يظل في مدينة بورسعيد في الوقت الذي تمتد به جذوره إلى القاهرة ليستعين بنجومها في أعماله المسرحية لنجيب الريحاني، من أمثال فاطمة رشدي وسميحة أيوب وهند رستم ونبيلة السيد وزوزو حمدي الحكيم وسناء جميل وتوفيق الدقن وغيرهم، وقدم نصر الدين الغريب أكثر من خمسين مسرحية لنجيب الريحاني، وأهمها:

30 يوم في السجن
قسمتي
حسن ومرقص وكوهين
لو كنت حليوه
الدلوعة

وغيرها من أعمال الريحاني، وقد قدم هذه الأعمال على خشبات المسرح في بورسعيد مثل مسرح البلدية الصيفي (الذي تحول الآن إلى دار للأوبرا بكل أخطائه البنائية وبانحراف دوره عما كان عليه) ومسرح الألدورادو وأخيرًا مسرح قصر ثقافة بورسعيد.

أســس نصر الديــن الغريب الفرقــة الإقليمية ببورســعيد من فناني المدارس الثانوية والصناعية، وقد اشــتهرت الفرقة بالشئون الاجتماعية عام 1958 تحت مسمى الفرقة الإقليمية للتمثيل والموسيقا ببورسعيد، وقد تم تعديل اســم الفرقة إلى فرقة بورسعيد الإقليمية عام 1979، ثم عدل الاســم بعد ذلك إلى (جمعية بورســعيد للفنون المسرحية والثقافية - الإقليمية)[1].

كان ممثلًا موهوبًا وعبقريًّا، وبشكل موازٍ كان مخرجًا لا يقل عن هذه الصفات، وكان إنسانًا رائعًا.

بعــد صراع مع المرض توفي نصر الدين الغريب في الســابع عشر من فبراير عام 1989 عن عمر يناهز واحدًا وسبعين عامًا.

(1) قارن موقع المسرح وتاريخه في بورسعيد.

ريحانيات ما بعد الريحاني

"التقليد والمحاكاة تكرار لا ينفع أو يفيد، بل يضر ويسيء..

ينبغي ألا نفكر في خليفة للريحاني يقلد صوته ومشياته وحركاته، فالريحاني شخصية قائمة على التفرد الذاتي والاستقلال الشخصي، ولهذا التفرد والاستقلال عاش الريحاني في قلوب الجماهير وما زال يعيش حتى اليوم... وكل من يجيء بعد ذلك يشابهه أو يحاكيه، نسخ ممسوخ..

إن التاريخ البشري يتقدم دائمًا، ولن يتأخر إلى الوراء، والعقل الآدمي يُحَسِّنْ في التراث الذي خلقه الأقدمون، وكل فكرة تقوم على محض المحاكاة والتقليد ينبغي إعدامها وفناؤها.

لن تعدم البشرية إنجاب عظماء وعباقرة ورواد في الفن والعلم،

وكل عظيم أو عبقري أو رائد رحل عن الدنيا، يترك آثارًا تحفز غيره على السطوع واللمعان.

الباقي دائمًا هو الأصلح، والأصلح هو المتفرد المستقل المنتج الذي لا يتشبث بالقديم فيحاكي ويقلد، وإلا فاته ركب التقدم الطبيعي، فيقعد ملومًا محسورًا."

عثمان العنتبلي

كان الرعيل الأول الذي تزعمه الريحاني من رجال الكوميديا هو أكثر الأجيال التي تحمل أصالة الكوميديا البكر قربًا من الريحاني، ورغم قرب الجيل الأول لهذه الأصالة الكوميدية، فإن الرعيل الثاني للكوميديا والذي تزعمه إسماعيل يس لم يكن قريبًا من طبيعة كوميديا هذا الرعيل الأول، فقد طرح مذاقًا كوميديًّا صاخبًا تزعمه إسماعيل يس، وعكس هذا المذاق على جيله، مما أبعده كثيرًا عن الريحاني نفسه وعن جيل الريحاني.

ورغم أن الرعيل الثالث كان أبعد زمنيًّا عن جيل الريحاني من الرعيل الثاني، فإنه كان أقرب إلى الريحاني من الرعيل الثاني. ربما بسبب التلمذة المباشرة أو غير المباشرة للريحاني والحنين إليه، وربما بسبب عمل بعضهم في فرقة الريحاني _قبل وبعد مماته_ وربما بسبب تشبع البعض بفكرة النموذج الأصيل لكوميديا الريحاني.. وكان هذا الجيل الثالث، والذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي يتمثل أساسًا في نماذج مثل فريد شوقي _في مرحلة مبكرة من أعماله بفرقة نجيب الريحاني والقيام بأدوار الريحاني نفسه_ وعبد المنعم مدبولي وعبد الغني قمر وعبد المنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وغيرهم، وفي الوقت نفسه يحمل كل منهم سماته الفنية الخاصة والشخصية التي تبتعد به أو تقربه من كوميديا الأصل الريحانية.

فريـد شـوقـي

بعــد موت الريحاني اســتعانت الفرقة بأبو الســعود الإبياري، فقدمت على خشــبة مســرح الريحاني (عريس في أجازه) بطولة فريد شوقي وماري منيب، وبعد أن رحل عادل خيري عام 1963، قام فريد شوقي بأداء أدوار نجيب الريحاني بديلًا من عادل خيري الذي اختطفه الموت في ريعان شــبابه. وقد ظل فريد شــوقي يقدم مسرحيات الريحاني لمدة تزيد على العشر سنوات بعد رحيل عادل خيري.

وكان فريد شوقي قد تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية في أول دفعات المعهد بعد أن افتتحه زكي طليمات للمرة الثانية عام 1944، وكانت المرة الأولى عام 1930، ولكنه أغلق بسبب دعاة التشدد الديني بعد تسعة أشهر من افتتاحه للمرة الأولى.

في عام 1947 تخرج فريد شوقي من المعهد، وكان قد رآه المخرج حسن الإمام على مسرح دار الأوبرا في مشروع تخرجه بمسرحية (الجلف) للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، فقدمه في فيلم (ملائكة الرحمة)، وفي العام نفسه قدمه أنور وجدي في فيلم (قلبي دليلي).

وفــي عام 1948 مثل في فيلم (اللعــب بالنار) من إخراج عمر جمعــي، وفيلم (القاتل) لحســن الصيفي، وبعد عــام آخر، أي في

عـــام 1949 قدمه أنور وجدي مع نجيـــب الريحاني في فيلم (غزل البنات)

وكما نرى فإن فريد شـــوقي قبل ما يزيد على عشـــر ســـنوات من بداية لعب أدوار الريحانـــي بعد رحيل عادل خيري، قد تحقق فنيًّا، وحقق تواجدًا ســـينمائيًّا بشـــكل كبير، حين لعب دور البطولة في فيلم (الأســـطى حســـن) وكان قبلها قد مثل ما يربو على ثلاثين فيلمًا ســـينمائيًّا في أدوار الشـــر، وكان موضوع الفيلم قصته، كما كان مشـــاركًا في إنتاجه "حيث بهذا الدور تشـــكلت ملامحه الفنية وأبعاده الإنسانية التي ستستهوي أوســـع قواعد المتفرجين، والتي ســـيصبح عن طريق تقمصه لها في أفلامه التالية (ملك الترســـو) بلا منازع"[1].

وبشخصية الأسطى حسن، استطاع أن ينقذ فريد شوقي نفسه من نمطية أدوار الشر التي سيطرت عليه، والتي كان من الممكن أن تضعه في قالب نمطي صعب الخروج منه، مثل كثير من الممثلين، وفي خروجه عن هذه الشخصية بشكل أساسي، كسب قاعدة عريضة من الجمهور المصري والعربي، معبرًا عن تلك الطبقات الشعبية في هذه الفترة التاريخية قبيل وبعد ثورة يوليو 1952.

(1) كمال رمزي: نجوم السينما المصرية.. الجوهر والأقنعة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 219.

وبعـــد هذا الفيلم، وعلى مدى عقديـــن أو ثلاثة من الزمان تربع فريد شـــوقي على قمة الشاشة الســـينمائية، حيث قدم ما يزيد على ثـــلاث مئة فيلم، وظل فريد شـــوقي يحافظ فـــي أداء أدواره "على بعده الشـــعبي، ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح ثريًّا، يسكن أحـــد القصور، أو يركب عربة فارهة، أو يدخن ســـيجارًا ضخمًا، أو يتنـــاول الغـــداء فـــي مطعم فاخـــر، فإنه لا يتقمص شـــخصية الأرســـتقراطي تمامًا، ولكنه يظل محتفظًا بمســـاحة بينه وبين هذه الشخصية.. مساحة تبين لجمهوره بجلاء أن بطله الشعبي إنما يؤدي دور الثري من الخارج فحســـب، ويدعم فريد شـــوقي هذا الإدراك بدرجات متفاوتة من السخرية تفي بموقفه المبدئي والطبقي المعادي للأرستقراطية".[1]

وقد استغل المنتجون هذه الشعبية الطاغية لفريد شوقي، فقدم ما يزيد على ثلاث مئة فيلم سينمائي، غير ما قدمه في الإذاعة والمسرح والتليفزيون، وقد أدى هذا العدد الهائل من الأعمال الفنية إلى الوقوع في دائرة السرعة والاستسهال وضعف كثير من الأعمال السينمائية، إذا استثنينا ما قدمه من أفلام مع يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وعاطف سالم، حتى أن فريد شوقي قد اعترف بهذا حين قال بأن المنتجين أصدقاءه يستغلونه

(1) السابق، ص 227.

أسوأ استغلال: "بعد أن أكتب العقود أفاجأ بأنهم أحضروا ممثلين من الدرجة الثانية، إن لم يكونوا من الناشئين، وأنهم يعتمدون على كتاب من الدرجة الثالثة[1]". وكان هذا هو كعب أخيل فريد شوقي.

"إن فريد شوقي يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد في مجتمع قـــاسٍ لا يقيم وزنًا للضعفاء، وهو يحاول مرارًا أن يســـترد حقوقه المنهوبة، ولكن غالبًا ما تقابل محاولاته بالسخرية والازدراء، وفي النهاية لا يجد أمامه حلًّا، إلا أن يضرب مســـتغليه، هكذا ببساطة، معتمدًا على ضخامته وقوة عضلاته، وهنا تكمن المشـــكلة، فعلى شاشـــة الســـينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية، ولكن في الواقع يبدو الأمر مختلفًا تمامًا، فتغير علاقات الاستغلال تحتاج لمعركة جماعية يشترك فيها جمهور الدرجة الثالثة كله، إلا أن يقوم مندوبها فريد شوقي وحده بها"[2].

إن فريد شوقي حين قام بتقديم أدوار الريحاني بعد رحيل عادل خيري، وكان قد حقق تواجده الفني وقد تشكلت شخصيته الإبداعية، لم يكن مقلدًا للريحاني _الذي عمل معه في دور صغير في آخر أفلامه غزل البنات_ فلم يسعَ إلى ذلك، وإنما قدم أدوار الريحاني من منظوره الفني، فهو ضد التقولب في إطار شخصية معينة،

(1) السابق، ص 237.
(2) السابق ص 229.

ولم يكن أسير أي شخصية فنية، سوى تلك الشخصيات التي قدمها في السينما في بداياته لمدة عقد من الزمان تقريبًا، ولكنه كان يسعى للهروب منها والخروج من تلك الشخصيات النمطية الشريرة، حتى جاءت له الفرصة عام 1952 لأداء شخصية حسن في فيلم (الأسطى حسن) كاتبًا وبطلًا ومشاركًا في الإنتاج في الوقت نفسه، ليخرج من إطار ما كاد يسجن فيه من نمطية قبلًا.

ولذا من الصعوبة أن تلحظ ملامح شخصية الريحاني في أداء فريد شوقي بقدر ما تلحظ روح فريد شوقي في تلك الأدوار التي أداها لنجيب الريحاني وعادل خيري.

وفي السينما قدم فريد شوقي أفلامًا مأخوذة عن نجيب الريحاني مثل:

صاحب الجلالة عام 1963
العائلة الكريمة 1964
المدير الفني 1965
30 يوم في السجن 1966
دلع البنات 1969

وهي السنوات التي تلت رحيل عادل خيري عن عالمنا. وربما يلتقي فريد شوقي مع الريحاني بكونه كاتبًا لبعض أفلامه ومنتجًا للبعض الآخر.

وكما أن الريحاني كان قد ولد في حارة شعبية حارة مصطفى بباب الشعرية، ولد فريد شوقي وتربى بحي البغالة بالسيدة زينب.

كان الريحاني من أصول عراقية من ناحية الأب، وكانت أمه مصرية أصيلة، هكذا كان فريد شوقي ينتمي من ناحية الأب إلى أصول غير مصرية، وهي أصول تركية، ومثل الريحاني فإن أمه مصرية أصيلة.

جسد فريد شوقي في كثير من أعماله الجيدة أحلام الطبقة البسيطة مثل دوره في فيلم (السقا مات) لصلاح أبو سيف عام 1977 وفيلم (إسكندرية ليه) مع يوسف شاهين عام 1979[1].

وفريد شوقي مع كل هذا التلاقي مع نجيب الريحاني، وكل هذا التفارق معه أيضًا فإنه في التقييم النهائي "يعد علامة هامة، قيمة

(1) بعد تخرجي من المعهد العالي للفنون المسرحية بعامين، كنا نقدم على خشبة مسرح الطليعة _عبد العزيز مخيون وفتحيه طنطاوي وممثلو مسرح الطليعة وأنا أثناء إدارة سمير العصفوري للمسرح_ مسرحية فويتسك من تأليف الكاتب الألماني جيورجبوشز وإخراج د. عوض محمد عوض، وقد حققت المسرحية _وقتها_ نجاحًا كبيرًا، وكان يوسف شاهين يحضر بشكل دائم _وأيضا شادي عبد السلام_ لرؤية المسرحية، وقد اختار شاهين عبد العزيز مخيون واختارني للعمل في فيلمه إسكندرية ليه، وكان قد بدأ في توزيع الأدوار الرئيسية واختار مخيون وأنا في دور ضابطين إنجليز، وذهبنا إلى مكتبه لمتابعة تفاصيل الملابس، ولكني اعتذرت في اللحظات الأخيرة بسبب سفري للدراسة إلى مدينة فيينا، واستمر عبد العزيز مخيون، ولكنه انتقل من دور ضابط إنجليزي إلى دور أكبر في الفيلم.

هائلـــة، ثروة، قدرة على العمل الدائم، الدؤوب، عشـــق كامل لفن السينما عامة والتمثيل خاصةً"[1].

وكان آخر ما قدمه فريد شوقي قبل رحيله بعامين هو فيلم (الرجل الشرس)، وظل في أخريات أيامه يعاني من أزمة قلبية _مثلما كان الريحاني يعاني من نفس المرض_ وقبل رحيله بعشـــرة أيام، سمع ورأى نعيـــه وميعاد جنازته على شاشـــة القنـــاة الأولى، وكان في ذلك الوقت يرقد بالمستشـــفى في منتصف يوليو عام 1998، ولكنه رحل عن عالمنـــا بالفعل بعد أيام من ســـماعه لخبر موته وميعاد إقامة جنازته، وكان رحيله الفعلي يوم الســـابع والعشرين من يوليو عام 1998.

عبد المنعم مدبولي

كان عبـــد المنعـــم مدبولي وهو ما يزال طالبًـــا في كلية الفنون التطبيقية (قســـم النحت) قد ذهب إلى جورج أبيض في مســـرحه، وهنا قدمـــه الأخير في دور صغير، ووقـــف الطالب مدبولي أمام جورج أبيض مرتجفًا وهو يؤدي دوره على المسرح، وكان تعليق جورج أبيض على أداء الطالب مدبولي: "إنت هيبقى لك مســـتقبل

(1) كمال رمزي، مصدر سابق، ص 229.

كبير، إنت خليفتي في الدراما."[1] لكن عبد المنعم مدبولي لم يستمر في مسرح أبيض، لينتقل إلى فرقة فاطمة رشدي، التي أسندت إليه دورًا ينطق فيه بجملة واحدة فقط، يقول فيها: "فيه واحد بره عاوزك يا ست"، ويشاء القدر أن ينتقل مدبولي من دور الكمبارس إلى دور البطولة في اليوم التالي، ثم يتوقف العرض المسرحي، لأن مصر كانت على مرمى مدافع الألمان في بداية الحرب العالمية الثانية عام 1940.

وحين تخرج مدبولي من كلية الفنون، عُين بها، وفي الوقت نفسه التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية.[2] الذي أعيد افتتاحه للمرة الثانية عام 1944.

وحين تخرج من المعهد أصبح أحد المؤسسين للمسرح الحر الذي تأسس عام 1952 "ومن العجيب سيختار من الروايات أخفها وزنًا وأهيفها مضمونًا، وسنجد عشر روايات إخراج مدبولي، وروايةٍ واحدة أفلتت من بين أصابعه، هي رواية نعمان عاشور (الناس إللي تحت)[3]، ستصبح هذه الرواية هي محور حياة مدبولي

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 7.

(2) قارن السابق، ص 7.

(3) في عام 1998، وكنت وكيلًا للمعهد العالي للفنون المسرحية، اقترح أستاذي الفنان المسرحي الكبير سعد أردش ومؤسس فرقة المسرح الحر في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، اقترح إعادة إحياء فرقة المسرح الحر برئاسته مع الفنان عبد المنعم مدبولي نائبًا، وكاتب هذه السطور مقررًا، وعثمان الحمامصي سكرتيرًا، ود. سميرة محسن عضوًا بالمجلس، واجتمعنا عدة اجتماعات بمكتبي بالمعهد، وقد=

الفنية، ولذلك سـيكرر نفسه كثيرًا، ولكنه سيلقى النجاح باستمرار، ولكنه نجاح التاجر وليس نجاح الفنان"[1].

ويربط محمود السعدني بين مأساة عبد المنعم مدبولي التاجر الشاطر الذي لم يحقق الخلود، ولكنه أضحك الناس بلا قضية، بمأساة علي الكسار الذي أراد أن يضحك الناس دون أن تكون في رأسه قضية هو الآخر. ومحمود السعدني في حديثه عن مدبولي يطرح السؤال والإجابة معًا، حيث يقول: "لماذا عاش عبد المنعم مدبولي حتى الآن؟" وتكون إجابته على تساؤله هي: "لأنه صانع ماهر عظيم، ولو كان عبد المنعم مدبولي حيًّا يرزق لحظة دخول السلطان سليم مصر، لأمر بنقله إلى القسطنطينية مع مهرة الصناع والعمال الذين خطفهم من القاهرة ليصبحوا زينة ملكه وإشعاع النور في عاصمته. إنه ترزي عربي عظيم، قادر على تفصيل كل الجلاليب، ولكنه يالعجب يختار من القماش أرخصه"[2].

لقد كان مدبولي أكثر ممثلي الكوميديا صدقًا وإحساسًا في تعامله

=لاحظت تمسك عبد المنعم مدبولي بنص نعمان عاشور (الناس إللي تحت) لإعادة تقديمه ثانية، وقد قضيت معه وقتًا طويلًا في حوار حول هذا الموضوع، في محاولة لإقناعه بأن هذا النص قد تجاوزه الزمن كثيرًا. وكان رحمة الله عليه إنسانًا سمحًا وشديد الطيبة، وكان يعيش في إنجازات ونجاحات الماضي، وفي الوقت نفسه كان ساخرًا حزينًا مأساويًّا رغم براعته الكوميدية على خشبة المسرح.

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 8.

(2) السابق، ص 10.

مع الدور الذي يقوم بتشخيصه، وفي هذا كان أقرب ممثلي الكوميديا _من هذه الناحية_ إلى روح الريحاني، ولهذا يصفه السعدني بكونه "جالوص ضحك ولكنه اســتعمله بلا غايــة وهو طن بصل أخطأ طريقه إلى معامل الويسكي في إسكتلندا واكتفى بتخليله في بلاص مش قديم".[1]

حقيقة كان مدبولي يمتلك موهبة طاغية لإضحاك الناس، وللأسف أهدرها في كثير من الأعمال التي لا هدفًا كبيرًا من ورائها.

كان عبد المنعم مدبولي في بداياته يود أن يكون ممثلًا تراجيديًّا، تمامًا مثلما أراد الريحاني في بداياته، وحين ظهر يوسف وهبي وحقق نجاحًا كبيرًا، أراد الريحاني أن يكون منافسًا لوهبي، ممثلًا ميلو دراميًّا منافسًا لغريمه مؤسس مسرح رمسيس يوسف وهبي، ولكنه لم يحقق نجاحًا يذكر في هذا الاتجاه، وكان هذا سببًا في إفلاس الريحاني مرات كثيرة، فيضطر للعودة لتمثيل دور كشكش بك حتى يسدد ديونه ثانية ويعود إلى مكانته في قلوب الجماهير، التي أجبرته للعودة إلى أحضان الكوميديا.

هكذا بدأ مدبولي ممثلًا تراجيديًّا لدى جورج أبيض، الذي استبشر به خيرًا، وتنبأ له بأن يكون خليفته في يوم من الأيام، وقد خيبت الأيام ظنون عملاق التراجيديا التي جاء بها من فرنسا، وإن كانت

(1) السابق، ص 10.

قد ظهرت ملامح تلك التراجيديا في مواقف كثيرة من إبداعات عبد المنعم مدبولي، أهمها دوره في فيلم مولد يا دنيا مع محمود يس وعفاف راضي، وقد غنى فيه، مثلما غنى الريحاني في آخر أفلامه مع ليلى مراد، كما غنى مدبولي مع هدى سلطان في مسلسل (لا يا ابنتي العزيزة) حتى أطلقت على مدبولي مسميات كثيرة منها: صانع البهجة وأسطورة الكوميديا وساحر الارتجال.

وفي الواقع يرجع توقف مدبولي ووقوفه محلك سر _كما يصف محمود السعدني_ هو وقوفه "محلك سر كأنه عسكري يقضي فترة عقوبة في طابور والسبب أن مدبولي جبان، ولأنه بلياتشو يريد أن يضحك الناس، ويستجدي قروشهم، ولذلك أيضًا سيبحث عن النص السهل ليضحك الناس، فإذا لم يجد نصًّا على الإطلاق، استطاع أن يضحك الناس على حد سواء"[1].

كان مدبولي يصغر نجيب الريحاني بأكثر من ثلاثين عامًا، فقد ولد _مثل الريحاني_ في حي باب الشعرية في الثامن والعشرين من مارس عام 1921، ومات والده وهو طفل صغير، مثلما رحل والد الريحاني في صباه، حينما كان تلميذًا في مدرسة الخرنفش، واضطر كل منهما للعمل لكي ينقذ الأسرة.

(1) السابق، ص 7.

عمل مدبولي في فرقة المسرح الحديث التي كونها أستاذه زكي طليمات عام 1952، وفي العام نفسه كان أحد مؤسسي فرقة المسرح الحر.

في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، انضم مدبولي إلى فرق التليفزيون المسرحية، وكان أنجح ما قدمه جماهيريًّا في هذه الفرق مسرحيات: أنا وهو وهي والسكرتير الفني وجلفدان هانم. بعدها شارك مدبولي في تكوين فرقة الفنانين المتحدين، وظل يعمل بها حتى عام 1973، وهو العام الذي كوَّن فيه فرقة (المدبوليزم)، وكان أول ما قدمه للسينما فيلم (أيامي السعيدة) نهاية خمسينيات القرن الماضي، وتجاوز عبر مسيرته ما قدمه الريحاني للسينما بمقدار خمسة عشر مرة. إذ قدم حوالي مئة وخمسين فيلمًا سينمائيًّا.

أثناء تمثيل عبد المنعم مدبولي دور (حسب الله) في مسرحية ريا وسكينة مع شادية وسهير البابلي وأحمد بدير، مرض ودخل في رحلة علاج وجراحات، وسافر إلى لندن ليجري جراحة خطرة، وفي هذه الأثناء رحلت أمه وهو في إنجلترا ولم يستطع أن يودعها.[1] وقد رحل عن عالمنا عام 2006 عن عمر يناهز 85 عامًا.

(1) قارن، إيريس نظمي، مجلة أخبار النجوم العدد 716 بتاريخ 2006/7/15.

عبد المنعم إبراهيم

بطريقته الساخرة والتي تصل إلى قلب الحقيقة وجوهرها، يلخص محمود السعدني موهبة عبد المنعم إبراهيم بقوله: "موهبة عريضة مثل السمك البلطي، ومتعددة الألوان مثل يفط الإعلانات، ورغم ذلك فهو أقل المضحكين حظًا وأقلهم فرصة، وأقلهم شهرة"[1]، والسعدني يقارن موهبة عبد المنعم إبراهيم بموهبة الممثل الأمريكي لوريل زميل هاردي، ويبرر عدم انتشار عبد المنعم إبراهيم إلى أننا أسرى مدرسة يوسف وهبي منذ قيامها، حيث أن يوسف وهبي لا يختار من النصوص إلا المباشر منها، ولا يختار في فرقته من الممثلين، إلا أصحاب الأصوات الجهورية، وكان يوسف وهبي نفسه يتمتع بتلك الجهورية في صوته _فضلًا عن أصالة موهبته_ مما جعل وهبي يتربع على عرش الحركة الفنية طويلًا، ومن هنا "سيضيع عبد المنعم إبراهيم لأنه لا يملك هذه الموهبة الجعورية.. نسبة للجعورة، لأن صوته ناعم مثل موهبته، وهو بذلك سيدخل الحلبة مجردًا من السلاح الذي فرضه يوسف وهبي على مزاج الناس، والسبب الآخر أن عبد المنعم إبراهيم ابتعد عن مزاج المتفرج المصري واقترب من مزاج المتفرج الخواجا، إنه بملامحه الهادئة وحركاته البسيطة، سيتحول إلى مضحك

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 41.

الخواجـــا[1]، ولو ظهر عبد المنعم إبراهيم في إنجلترا مثلًا، لشـــق طريقه إلى القمة بســـهولة، إنك تلمح وتشـــم فيه رائحة المضحك الأمريكي لوريل زميل هاردي"[2].

فموهبته غاية في الأصالة، وكان يمكن أن تضعه في مصاف الممثلين العالميين.[3]

(1) قارن السابق، ص 41.

(2) السابق، ص 41-42.

(3) وهـــذا تحديدًا ما قاله المخرج الكبير ســـمير العصفـــوري حين عاد من بعثته في فرنسا أوائل سبعينيات القرن الماضي، وكان قد اختارني _قبل التحاقي بالمعهد العالي للفنون المســـرحية_ لتمثيل أحد الأدوار في مسرحية ســـلطان زمانه التي كان يقوم ببطولتها عبد المنعم إبراهيم وحســـن البارودي وعبد الله غيث وحسن حسني وحسن عابدين ونادية رشـــاد وفؤاد أحمد ومشيرة إســـماعيل وعبد المحسن سليم وغيرهم، واثناء البروفات، وأثناء تمثيل عبد المنعم إبراهيم دوره على خشـــبة المســـرح، قال العصفـــوري _ وكرر ذلك أكثر من مرة، بأن عبـــد المنعم إبراهيم فنان عالمي، ولا يقل مســـتواه عن أي فنان كوميدي في أوروبا، ولو تواجد في بلد مثل فرنســـا أو أي بلـــد أوروبي آخر، لتنافس مع أكبر ممثلـــي العالم، وهو كوميديان أصيل وعالمي في الوقت نفسه، يقف بجوار فناني العالم وينافسهم، وحظه التعس أنه يعيش بين أناس لا تقـــدر موهبته وفنه. وبجانب كل ذلك، فإن عبد المنعم إبراهيم كان فنانًا متواضعًا إلى درجة كبيرة، فحين جئت من بورسعيد إلى القاهرة استعدادًا لدخول المعهد، كان سمير العصفوري يســـتعد لإخراج المسرحية على مســـرح الحكيم بشارع عماد الدين بكل هؤلاء النجوم، وكان متحفـظًا على اشتراكي في التمثيل بالمسرحية، إذ إنه كان يرى عالم تمثيل الهواة في بورســـعيد _وهو بورسعيدي ويعرف طبيعة المشهد المسرحي في بورســـعيد وكان أحد من شـــارك في تأسيسه_ عالم رومانســـي حالم لا يتفق مع طبيعة مشهد الاحتراف في القاهرة الذي يحوي كثيرًا من التناقضات، وقد طلب مني حضـــور البروفة الأولى، بروفة قراءة الطرابيزة لكي أقرر اشـــتراكي من عدمه في العمل بالمسرحية، وقد حضر جميع النجوم الكبار، وفي نهاية البروفة سألني المخرج ســـمير العصفوري عن رأيي، قال لي: "هه.. إيه رأيك؟" فتحدثت عن أصل النص=

إن عبد المنعـــم إبراهيم بموهبته الأصيلة هـــذه، يتفق ويختلف مـــع نجيب الريحاني في طبيعة موهبة كل منها، فهما يتفقان في أن موهبتهمـــا أصلية وأصيلة، ويختلفان ويفترقان في طبيعة الموهبة، فموهبة الريحاني، موهبة شـــعبية بحكم تربيته في حارة مصطفى بباب الشـــعرية، وتلك المحلية الشديدة بكل مفردات شعبيتها، والتي يضاف اليها تعليمه في مدرسة الخرنفش باللغة الفرنسية هو ما جعله

=(هبط الملاك في بابل) وعن مؤلفه (دورينمات)، وعن الدراماتورجيه لأحمد عفيفي _في وجوده ووجود أنيس منصور الذي ترجم المســـرحية وجميع النجوم_ وأبديت رأيـــي في وجـــود الجميع ونحن ما زلنا على طرابيزة القـــراءة. وبعد انتهاء البروفة وموافقتي على العمل في المســـرحية، وضع عبد المنعم إبراهيم يده على كتفي لنسير على خشبة المسرح بعيدًا عن طرابيزة القراءة، وكان معظمهم يهم للرحيل بعد انتهاء البروفة، وهنا سألني الممثل الكبير _وفي همس_ عن رأيي في دوره، وهل سيضيف إليه هذا الدور جديدًا أم ماذا؟ وهنا تعجبت لتواضع هذا الفنان الكبير ليسأل صغيرًا في دور أحفاده عن دوره وتأثيره وكيف سيضيف إليه. وظهرت طيبته وحنوه أكثر أثناء البروفات المســـرحية.. وتمر الأيام وتعرض المسرحية، وأتقدم للمعهد العالي للفنون المســـرحية، وأتخرج وأسافر إلى النمسا للدراســـة، وبقيت هناك لمدة عشر سنوات تقريبًا لدراســـة فلســـفة الدراما والإخراج والتمثيل، وأعود إلى مصر مدرسًا بالمعهد العالـــي للفنون المســـرحية بأكاديمية الفنون في يوليو من عـــام 1987، وبعد عودتي بشـــهر ونصف تقريبًا، وأثناء امتحانات القبـــول بالمعهد، ألمح من صالة الامتحانات عبـــد المنعم إبراهيم _وما تزال صورته حاضرة كاملة في ذهني_ وكان يرتدي بدلة بنية اللون بخطوط طولية، فأخرج من صالة الامتحانات على الفور لاســـتقباله وكان قد صعد ســـلالم المعهد، استقبلته وذكرته بنفسي وأوصلته إلى مكتب العميد، وكان قد جاء ليوصي على فتاه متقدمة لاختبارات قسم الديكور بالمعهد وكان يمسك بورقه بها اســـم الطالبة المتقدمة لاختبار القبول ورقم جلوسها. ما أحزنني أنه كان حزينًا، بطيئًا في حركته، محبطًا، يبدو على وجهه الإرهاق والحزن العميق، ثم مرت ثلاثة أشـــهر علـــى هذا اللقاء، لأقرأ نعي رحيله عن عالمنا في الجرائد، رحل عن عالمنا إلى عالم آخر أكثر أمانًا وطمأنينة ورحابة وإنسانية.

يزرع الأعمال الفرنسية في الحارة المصرية الشعبية، بمعاونة بديع خيري، ولـــذا كان الريحاني متأصلًا في جـــذور الواقع المصري الشعبي المحلي بأصالة موهبته، رغم كونه من أصول عراقية غير مصريـــة من ناحية الأب، تلك الأصـــول التي امتزجت في الحارة الشـــعبية وجعلته لا يعبر فقط عن الحارة المصرية الشعبية، وإنما عن الحارة العربية أيضًا، بالإضافة إلى ثقافته الفرنســـية واطلاعه على آدابها وأعمالها الدرامية، مما أدى إلى ارتفاعه إلى المســـتوى العالمي، مازجًا كل هذه الأصول في خلطة واحدة.

بينما موهبة عبد المنعم إبراهيم الأصيلة، التي تبعد بدرجة ما عن الحارة الشعبية المصرية بأزقتها وحواريها، هي موهبة، بقدر ما تبتعد عن تلك الأصول الشعبية، بقدر ما تقترب من الأسلوب الغربي أداءً، أكثر من اتفاقها وقربها من الأسلوب الشعبي المحلي في بلادنا، ويشكل هذا نقطة تفارق بينهما، فهما يتفقان في ضخامة الموهبة، ويفترقان في طريقة التعبير عنها.

ومن محلية وأصالة وشـــعبية الريحاني، يمكن مقارنة موهبته_ كما أوضحنا سلفًا_ بموهبة العبقري الإنجليزي شارلي شابلن _بكل ما بينهما من تشـــابه وتشابك_ وبأصالة موهبة عبد المنعم إبراهيم، التي اتخذت شـــكلًا غربيًّا، يمكن مقارنته أيضًا بالممثل الأمريكي لوريل "فهو ليس مضحكًا مصريًّا، بقدر ما هو مضحك لكل البشر،

ولو ظهر عبد المنعم إبراهيم أيام السينما الصامتة، لاستطاع أن يضحك الناس، وأن يكون له شأن"[1]، ولأن عبد المنعم إبراهيم ظهر في مصر، فسوف يتحالف ضده "المزاج العام وروتين المسرح القومي ومزاج عبد المنعم إبراهيم الشخصي، وسيبقى الخواجا محلك سر، وسيحجبه حتى عبد السلام النابلسي، وسيزاحمه حتى أبو بكر عزت، وحتى بدر الدين جمجوم، ورغم ذلك سيظل عبد المنعم إبراهيم، أكثر المضحكين احترامًا، وأعظمهم مكانة لدى المثقفين، وخصوصًا الذين تثقفوا في الغرب، وسيضحك من الأعماق لفنه هؤلاء الذين يضحكون لأوسكار وايلد"[2].

إن عبد المنعم إبراهيم وعبد المنعم مدبولي هما اللذان يتمتعان بصدق نجيب الريحاني، ويسيران على نهجه _ بشكل ما وبطريقتهم_ وهما _في الوقت نفسه_ يختلفان عنه، حشرجة صوت مدبولي تقربه أكثر من الريحاني عن عبد المنعم إبراهيم، ورقي أداء عبد المنعم إبراهيم تبعده عن شعبية الريحاني وأصالته الشعبية، ولا ينتقص هذا من أصالة موهبة عبد المنعم إبراهيم، هذا الذي ولد في بني سويف في الرابع والعشرين من ديسمبر عام 1924، وقد بدأ حبه وممارسته للتمثيل منذ كان تلميذًا في المدرسة الابتدائية، وحين التحق بالمدرسة الثانوية الصناعية الزخرفية، اشترك في فريق تمثيل المدرسة، تخرج

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 43.
(2) السابق، ص 43.

وعمل موظفًا في وزارة المالية، بعدها التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية وتتلمذ على يدي زكي طليمات، وكان ذلك في العام التالي لافتتاح المعهد في المرة الثانية (عام 1944) وبعد تخرجه، وفي بداية الخمسينيات ضمه زكي طليمات وزملاؤه إلى فرقة المسرح الحديث التي كونها مؤسس المعهد العالي للفنون المسرحية زكي طليمات.

عمل عبد المنعم إبراهيم في فرقة إسماعيل يس وفي فرقة ساعة لقلبك. وكان مثل الريحاني، أحب التراجيديا التي كانت الأقرب إلى قلبه، ومثل الريحاني أيضًا أجبره الجمهور على الاستمرار في تقديم الأعمال الكوميدية.

قدم عبد المنعم إبراهيم حسن محمد حوالي ثلاث مئة فيلم سينمائي، وعانى من الاكتئاب نهاية حياته، حتى رحل عن عالمنا في السابع عشر من نوفمبر عام 1987.

فـؤاد المهنـدس

"الفــن كان ولا يــزال متعة الحياة.. أنا أقــدم فني كي يضحك الناس.. وماذا يجدي أن اقدم أفكارًا عظيمة ولا أجد أحدًا بالصالة.. الناس تحب أن تفهم ما يقال.. ولا بد من أن تســتمتع.. إنهم يأتون

للضحك والتسلية.. ولا شيء أكثر من ذلك.. انا أغسل الهموم بالضحك، وهذا يكفيني.. إن إضحاك الناس هو هدفي".

إن كلمة فؤاد المهندس (1924/9/6 - 2006/9/16) التي نتصدر بها الحديث عنه هنا، هي أبلغ تعبير عن موقف المهندس للفن ورؤيته له، تلك التي شكلت مساره في طريق الفن، وهي في حد ذاتها إجابة بليغة عن عدم استمرار المهندس في المشهد الإبداعي بعد رحيله، حتى عجز عن أن يصمد في مواجهة الزمن، ذلك أن الضحك في حد ذاته ليس هدفًا، وربما ما كان يضحك الناس حين كان يقف على خشبة المسرح من حركات ومبالغات ونكات ومواقف وغير ذلك، لا يعود يضحكهم في أزمان أخرى أو في عصر آخر، لأن ما يستمر طويلًا، هو ما يتناوله الفن من القضايا الإنسانية الكبرى، وليس ما يزغزغهم أو يضحكهم في نفس اللحظة من تعبيرات عابرة وقتية، أو حركات مضحكة لحظيًّا، تفقد معناها بتكرارها أو بمرور الوقت، حيثُ تفرغ من كل شيء أو أية قيمة حقيقية، والمهندس بذلك كان يكرر مأساة إسماعيل يس ومن قبله علي الكسار.

لقد بدأت علاقة المهندس بالريحاني _من جانب أحادي_ بعد أن شاهد له مسرحية (الدنيا على كف عفريت)، وهنا حاول التقرب إليه، فكان المهندس ينتظر دخول الريحاني أمام باب المسرح،

وحاول أن يتقرب إليه، وبعدها حضر عدة بروفات في مسرحه.

وقد بدأت الحكاية بذهاب المهندس إلى مسرح الريحاني، وبه قابل مدير المسرح (فلاديمير) الذي سأله عما يريد، فقال له: "إني طالب بكلية التجارة وأريد لقاء الأستاذ، لأني أحب التمثيل، ولمحني الريحاني وطلب من مدير المسرح أن أنتظر حتى انتهاء البروفة.

وقابلني بعدها وسألني ماذا تريد.. قلت أن أتعلم.. كيف تؤلف المسرحية، وكيف تقف على خشبة المسرح، وضحك الريحاني وقال لي: "قابلني غدًا في مثل نفس الموعد.. وتوالت الجلسات بيني وبينه وحدث ارتباط.. بل احتضان، وقد ظل عامًا كاملًا ينسى اسمي، ولكني لازمته مثل ظله لمدة عامين. وكان يقطن بعمارة الإيموبيليا.. وكنت أذهب لمنزله، وكلما سافر للخارج أودعه أو أستقبله.. وعندما وصلت إلى البكالوريوس أخرج لي مسرحية مع فرقة الجامعة، وهو نفس النص الذي أخذ منه بعدها فيلم (لعبة الست) وكانت معظم رواياته الغير مترجمة أجزاءً من حياته وهو ما أكده لي بديع خيري ذات مره"[1].

وفي رواية أخرى مخالفة لروايته الأولى، يروي طريقة تعارفه بالريحاني على لسانه في تحقيقٍ كتبه محمد الشواف، فيقول إنه،

(1) هشام لاشين: فؤاد المهندس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، عام 1999، ص 42 وما بعدها.

يعترف يومًا أن شقيقته الإعلامية صفية المهندس _بشكل مخالف لما سبق_ هي صاحبة الفضل عليه في دخول الفن، عندما التقى نجيب الريحاني في حفل زفافها، وبدا بعدها الطريق نحو النجومية والشهرة، وعن هذه الواقعة قال المهندس: "الفضل فيما وصلت إليه يعود لشقيقتي الإعلامية العظيمة صفية المهندس التي كانت قد بدأت تشق طريقها بنجاح في عالم الإذاعة، وتعززت مكانتها بعد زواجها من الرائد الكبير محمد محمود شعبان (بابا شارو) الذي كان صديقًا للريحاني، حضر حفل زفافهما، وكلما ذهب هنا أو هناك أثناء الحفل، يجدني أقف بجواره لا أفارقه، لدرجه أشعرته بالاختناق مني، وفشل في التخلص مني حتى صرخ في وجهي قائلًا: "يا ابني حرام عليك، أنا مش عارف أتنفس منك، روح في داهية"، ولكن كأنني لم أسمع شيئًا، فظللت كما أنا حتى أدرك (بابا شارو) الموقف فترك عروسه واقترب منه ليعرفه عليَّ ويحكي له عن عشقي الشديد له وتقليدي المستمر له في أي عمل مسرحي أو فيلم سينمائي يقدمه، وقالت له شقيقتي صفية: "لقد حول فؤاد البيت إلى مسرح لأعمالك، فضحك الريحاني وربت على كتفي وأعطاني موعدًا لأذهب له في المسرح، وقد كان، وساعدني الحظ طيلة عامين لازمته خلالها."[1]

(1) محمد الشواف، جريدة الدستور بتاريخ 2009/9/23.

وفي رواية ثالثة مخالفة ومختلفة للرواية الأولى والثانية يرويها المهندس ذاته عن ذكرياته مع نجيب الريحاني.

- فـــي الحلقة الأولى من مذكراته والتـــي انفردت بها الصحفية محاســـن ســـلام في مجلة الإذاعة والتليفزيون العدد 3680 بتاريخ السبت 2005/9/24 - تقول:

يحكى فـــؤاد المهندس: "بعد أن أنهيـــت المرحلة الابتدائية كان الأهل يتعاملون معنا على أننـــا أصبحنا رجالًا قادرين على تحمل المســـئولية.. في هذا الوقت كان لي صديق اسمه مصطفى الزيدي ابن الزيدي باشا يسكن بجوارنا.. صديقي هذا كان من مريدي نجيب الريحاني، يحبه جدًّا، لم أكن رأيت نجيب الريحاني في حياتي فقال لي مصطفى: "تحب تروح معايا لمســـرحية الريحاني وتراه وجها لوجه"، فقلت له: "ياريت"، فقال لي إننا يجب أن نشـــترك في ثمن التذكرة واشـــترينا التذكرة بالفعل مناصفـــة، دفع كل واحد منا 15 قرشًـــا وجلسنا سويًّا على كرســـي واحد، ورأيت أستاذي في الفن وكأننـــي وجدت كنزًا وعندما وقعت عيناي عليـــه أحببته حبًّا جمًّا ومنـــذ هذه اللحظة تأكد لي أنني لن أكـــون إلا ممثلًا.. كيف ولماذا وأين، لا أعرف؟!

ما زال فؤاد المهندس يحكى: "خرجت من المســـرحية وقررت أن أصبـــح ممثلًا خاصة في فرقـــة الريحاني وعندما حصلت على

التوجيهيـــة طلبت من والدي أن ألتحق بمعهـــد التمثيل لكن والدتي رفضت وتمســـكت برفضها فهي كانت ترى أن التمثيل شيء دون المســـتوى، حتى قام والدي بحل هذه الأزمة، قال لي: احصل أولًا على بكالوريوس التجارة ثم ادرس أو اشـــتغل بالتمثيل كما تحب، وافقت بعد نقاش اســـتمر طويـــلًا وبالفعل التحقـــت بكلية التجارة جامعة عين شـــمس وكان حبي للفن ما زال يسيطر عليَّ تمامًا أثناء تخطيطي لحياتي على أساس أنني سأصبح فنانًا، وفي السنة الأولى كنت واحدًا من أعضاء فرقة التمثيل حتى أصبحت رئيسًا لها، أثناء ذلك لم أنقطع مطلقًا عن التردد على مسرح الريحاني ومتابعة جميع مســـرحياته حتى أنني كنت أقف في الكواليس لرؤية أدق التفاصيل وأذكـــر جيدًا _والكلام للمهندس_ أنني كنت أحب الريحاني لدرجة أنني كنت أنتظره كل يوم أمام المســـرح لأقف أمام كشـــك سجاير بعينه أعرف أن الريحاني يقف أمامه بسيارته كل ليلة بعد العرض المســـرحي ليشتري علبة سجائر يأخذها معه.. كان منتهى أملي أن آخذ منه الفلوس وهو يجلس في ســـيارته لأعطيها لصاحب الكشك، وأعطي الريحاني السجائر الذي كان يقول لي: "شكرًا أو ميرسي" وكان هذا يكفيني ويســـعدني جدًّا جـــدًّا، فَهَمِّي الأول معرفة نجيب الريحاني والاقتراب منه.. في الســـنة الثالثة من الدراسة الجامعية شاركت في تحرير مجلة تصدرها الجامعة، انتهزتها فرصة وقررت إجراء حوار مع نجيب الريحاني وذهبت إليه وأجريت معه الحوار

واقتربت منه أكثر فكنت أعلم بمواعيد سفره وحضوره وأذهب إلى المطار لأكون في انتظاره وأحمل عنه الشنطة والبالطو، استمررت على هذه الحال سنة كاملة أتابعه وهو دائمًا ينسى اسمي، فقط يعرفني شكلًا كان يقول: "أين التلميذ الذي يأتي هنا" ولم أترك الريحاني حتى حفظ اسمي جيدًا ولكي يحفظ اسمي ضحيت بعامين من حياتي، رسبت فيهما في الجامعة لأنني تفرغت له تمامًا ألاحقه أينما ذهب، وأظل في كواليس المسرح طوال النهار والليل.. في السنة الأخيرة أصبحت بطل فريق التمثيل بكلية التجارة وكان هناك كأس يحمل اسم "يوسف وهبي" تتنافس عليه جميع الكليات للحصول عليه.. في هذه السنة ذهبت إلى الريحاني وقلت له إنني رئيس فريق التمثيل وطلبت منه أن يخرج لنا مسرحية نشارك بها في مسابقة كأس يوسف وهبي، ووافق الريحاني وجاء إلى الجامعة واخترنا مسرحية اسمها "رواية كل يوم" وأجرينا البروفات وحصلت على البطولة الوحيدة من إخراج نجيب الريحاني، استمرت البروفات عدة أيام سعدت فيها بالعمل مع الريحاني، أذهب معه وأحضر معه، والأهم من ذلك كله أنه هو مخرج المسرحية وأنا بطل فيها، حتى جاء يوم العرض وحدثت مفاجأة لم تخطر على بالي وتحرمني من الوقوف على خشبة المسرح في يوم العرض النهائي لتنقلب أحلامي إلى كابوس مزعج.. إن حكاوي تعرف المهندس على الريحاني، حكاوي متناقضة، قيلت على لسانه أو على لسان آخرين بلسانه.

وبعد رحيل الريحاني بأربع سنوات انضم المهندس إلى فرقة ساعة لقلبك، وفي بداية الستينيات، ومع تكوين فرق التلفزيون المسرحية، كان المهندس من أوائل الممثلين الذين اشتركوا في هذه الفرق.

كان السيد بدير يستعد للقيام ببطولة مسرحية الريحاني، وهي (السكرتير الفني) أمام شويكار وقد حدثت ظروف طارئة اضطرته للسفر إلى تشيكو سلوفاكيا، فأسندت البطولة إلى فؤاد المهندس في دور ياقوت أفندي بدلًا من السيد بدير، وهو الدور الذي كان يقدمه نجيب الريحاني في مسرحه.

ثم قدم المهندس مسرحية (سيدتي الجميلة) وبعدها (أنا وهو وهي)، وكانت هذه الأعمال مدخله إلى السنيما، فقدم (هارب من الزواج - أنا وهو وهي - جناب السفير - أخطر رجل في العالم - مطاردة غرامية - شنبو في المصيدة - العتبة جزاز - إنت إللي قتلت بابايا) ثم قدم أعمالًا أخرى مثل: (أرض النفاق - وكان وكان وكان)، حتى أواخر السبعينيات.[1]

وكان قد قدم المهندس في السنيما بداية الخمسينيات وحتى بداية الستينيات أفلام: الشموع السوداء، بين الأطلال، موعد في البرج، نهر الحب، وكانت هذه المرحلة المبكرة بمثابة التمهيد السنيمائي للمهندس.[2]

(1) قارن، هشام لاشين، مصدر سابق، ص 11 وما بعدها.
(2) السابق، ص 14 وما بعدها.

ويعتبر فيلم (عائلة زيزي) لفؤاد المهندس أول تكريس حقيقي لنجوميته في السينما من إخراج فطين عبد الوهاب، وكان آخر ما قدمه سينمائيًّا، فيلم (مجرم مع مرتبة الشرف) عام 1997 من إخراج مدحت السباعي، وفيلم (فتاة المافيا) _في العام نفسه_ من إخراج شريف يحيى.

إن ما كان يجمع بين المهندس والريحاني هو مرض كليهما بالقلب. ورغم ما قدمه المهندس من أفلام سينمائية كثيرة، فإن عشقة للمسرح كان هو العشق الأكبر، مثلما كان الريحاني يعشق المسرح أكثر من عشقه للسنيما.

لقد كان دويتو فؤاد المهندس وشـــويكار ليس إلا إعادة بشكل ما للثنائي الذى بدأه الريحانـــي مع الراقصة بديعة مصابني التي جاء بها من لبنان إلى مصر في عشرينيات القرن الماضي وقد تزوجها، ونتيجة للمشـــاكل التي كانت دائمة بينهما، استبدل بها _في فترات خصامهما_ ميمي شـــكيب، فقد تزوج الريحاني من بديعة، وتزوج المهندس من شويكار، وشكل كل منهما دويتو على خشبة المسرح وفي الحياه الخاصة.

لقـــد كان فؤاد المهندس بذلك "يجـــرب وصفة جربها الريحاني من قبل"[1]، ويرى محمود الســـعدني أن "المهندس في بدايته كان

(1) محمود السعدني: المضحكون، مصدر سابق، ص 13.

مغرمًا بالريحاني، مقلدًا لصوته، ولكنه يعدل مساره قليلًا، لينحرف عن مدار الريحاني ليصبح له في النهاية مدار مستقل، حتى صوت الريحاني الذي ركبه فؤاد المهندس في البداية، تخلى عنه بعد ذلك، وهو استخدام الريحاني كصاروخ دفع، حتى انطلق إلى الفضاء الخارجي، ثم تخلى عن الصاروخ بعد ذلك، واتخذ لنفسة مدارًا حول الكره الأرضية".[1]

والشبه الآخر الذي يجمع بين المهندس بالريحاني، أن الأول سار على النهج الثاني في الاقتباس والتمصير مثل بعض الأعمال العالمية، وبالطبع كانت النتيجة مختلفة لصالح الريحاني.

كان المهندس في بدايته يقلد صوت الريحاني، ولكنه تخلى عن هذا التقليد فيما بعد، بعد أن تحددت ملامح شخصيته.

كان الريحاني يهتم بجودة العمل ككل، بينما كان المهندس يهتم بالمهندس وبزوجته لتدور حولهما الأحداث الدرامية في الوقت الذي يتم فيه تهميش الآخرين.[2]

---

(1) السابق ص 14.

(2) أثناء دراستي بمدينة فيينا، كنت في إجازة، وقد دعاني الأستاذ والصديق المبدع سمير العصفوري لحضور بروفة مسرحية (إنها حقًا عائلة محترمة) التي كان يخرجها لفؤاد المهندس وشويكار في مسرح الزمالك. كان المهندس وجميع الممثلين في انتظار شويكار، وكان سمير العصفوري وطاقم الإخراج وأنا نجلس في الصالة انتظارًا لقدومها حتى تبدأ البروفة، ثم دخلت شويكار إلى خشبة المسرح من الكواليس، وكان استقبال فؤاد المهندس لها استقبالًا حافلًا، قبل جبهتها ثم انحنى ليقبل يدها واستدار ليساعدها على خلع البالطو الذي كانت ترتديه، وكان الممثلون يقفون شديدي الترحاب بها في حالة انحناء _عند دخولها_ ثم بدأت البروفة بعد أن أعلن=

اعتمد الريحاني على المفارقات الدرامية التي كان بديع خيري معه يجيد حبكتها وصياغتها والتي تتولد من الكوميديا الساخرة، وكانا يجيدان زرع الأحداث الأجنبية في واقع البيئة المصرية دون أن تحس بالغربة، في الوقت الذي اعتمد فيه المهندس بشكل أساسي على حركات جسده ومؤخرته وملابسه وقصر بنطلونه ويديه وتغيير نبرات صوته. وعلى النقيض لم يكن الريحاني مفتعلاً في أداء دوره على خشبة المسرح أو على شاشة السنيما.

ويرى محمود السعدني، أنه "ليس من بين المضحكين من هو أذكى من فؤاد المهندس، وذكاؤه هو الذي جعله يحط كالصقر على طبق المهلبية الشهير بشويكار طوب صقال وهو بهذا الزواج الذكي سيصبح المضحك الرسمي للمسرح المصري".[1]

بالطبع ليس بالضرورة أن يكون المضحك الرسمي للمسرح هو أفضل المضحكين، فلم يكن الريحاني هو المضحك الرسمي للمسرح المصري، بل على النقيض، كان الريحاني هو المضحك

=المخرج عن بدء العمل. كانت شويكار هي المركز الذي تدور حوله الأحداث، وبالطبع معها فؤاد المهندس، وكان الجميع، تأكيدًا على ما طرحه محمود السعدني باعتبارهما _المهندس وبالطبع معه شويكار_ قد اتخذا لأنفسهما مدارًا حول الكرة الأرضية. ولم يكن هذا العمل الوحيد الذي أخرجه لهما سمير العصفوري، بل كان قد أخرج لهما من قبل فور عودته من بعثته في باريس بداية السبعينيات، مسرحية (النجمة الفاتنة) وكانت آخر مسرحية قدمها لهما هي (ليه.. ليه).

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 13.

الشعبي والجماهيري، ولأنه المضحك الشعبي فقد استمر حتى اليوم متجاوزًا كل المضحكين.

وربما يشير العنوان الذي وضعه السعدني متحدثًا فيه عن فؤاد المهندس بـ (الذكي) إلى إقدام المهندس على تقديم مسرحيات عالمية مثل: سيدتي الجميلة والملك وأنا وإيرما الغانية، والسعدني يلخص قضية فؤاد المهندس بقوله: "لو كانت إمكانيات فؤاد المهندس في حجم ذكائه، لاستطاع أن يحقق شيئًا كبيرًا، لكن العين بصيرة واليد قصيرة[1]".. وبالطبع هنا بيت القصيد، فلقد سجن المهندس نفسه في أداء نمطي تقليدي متكرر أفقده الجاذبية، كأن يمط في طريقة أدائه لبعض الألفاظ، وكان يرتدي بنطلونًا قصيرًا، وينحني ليمثل بمؤخرته، كما يمثل بصدره ونظرات عينيه وبحركات يديه، وهي علامات نمطية تكررت في طريقة فؤاد المهندس في معظم أدواره مما أفقدته الجاذبية وجعلته نمطًا متكررًا.

وفي موقع آخر من حديث السعدني عن المهندس يرى أنه "الفنان الوحيد الذي يستطيع أن يحل محل نجيب الريحاني كزعيم للكوميديا ومحور لها في مصر والعالم العربي"[2].

وفي الواقع شـــتان بين الاثنين فنجيب الريحاني بذكائه وثقافته

(1) السابق، ص 14.
(2) السابق ص 15.

وتطوره اســتطاع أن ينتقل من كومبارس في مســرح الأوبرا مع عزيز عيد، وينتقل من كومبارس خلف الشاشة المضيئة في كباريه دي روز مع إستيفان روستي، إلى أهم كوميديان في تاريخ مصر، يقدم الكوميديا الموســيقية مع سيد درويش، والكوميديا الاجتماعية فيما بعد، وينتقل من كشــكش بك إلى الإنســان المصري الصغير والبسيط ثم إنســان الطبقة الوســطى ليطرح هموم هذه الطبقات، وليظل حتى اليوم أيقونة الكوميديا عبر كل العصور.

لقد ارتبط الريحاني بالجماهير وبكل مستوياتها، الطبقات المعدمة والفقيرة والوســطى في مصر والعالــم العربي، بينما _وكما يقول الســعدني_ فإن "المهندس لانشغاله الشــديد بنفسه لم يلحظ حركة الجماهير يومًا، ولم يحاول أن يرتبط بها على الإطلاق."[1]

ولست مع السعدني في تأكيده على أن المهندس "رغم كل شيء، ســيكون أطول المضحكين عمرًا"[2]، ذلك أن الريحاني قد تجاوز جميــع المضحكيــن، المضحكين الذين رحلوا والذيــن ما يزالون يمتهنون مهنة الضحك، وهو رغم رحيله منذ ما يقرب من ســبعين عامًا، فهو أطول المضحكين عمرًا وقد تجاوز الجميع بسبب أصالته الفنية التي لم تتكرر حتى الآن.

(1) السابق، ص 15.
(2) السابق، ص 16.

وقد رحل المهندس حزينًا محبطًا مثل كل المضحكين في السادس عشر من سبتمبر عام 2006.

أمين الهنيدي

بعد ميلاد نجيب الريحاني بستة وثلاثين عامًا جاء أمين الهنيدي إلى العالم في أول أكتوبر من عام 1925 من مدينة المنصورة، وهي المدينة التي خرج منها إلى العالم بعد خمسة عشر عامًا، عادل إمام (مواليد 1940).

بدأ أمين الهنيدي ممارسة هوايته المسرحية في جامعة الإسكندرية، وكان قد التحق بكلية الآداب بها، ولكنه ترك الكلية ليلتحق بكلية الحقوق، ثم استقر أخيرًا على الدراسة في المعهد العالي للتربية الرياضية[1].

(1) التقيت بالفنان أمين الهنيدي لسنوات طوال حين كان يأتي إلى مدينة بورسعيد نهاية شهر نوفمبر من كل سنة لإعداد احتفال النصر في 23 ديسمبر من كل عام أمام الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وكان الاحتفال يقام في إستاد بورسعيد (النادي المصري)، وكنا في ذلك الوقت في مراحل التعليم الأساسي. كان أمين الهنيدي يقوم بتدريبنا على الحركات التعبيرية في الحفل الذي كان يشهده عبد الناصر، وكانت تدريباتنا تقام لمدة شهر تقريبًا من كل عام في قطعة أرض بجوار مدرسة بورسعيد الثانوية بنين، وكانوا يطلقون على هذه الأرض نادي مدرسة بورسعيد الثانوية. وبعد أداء عروضنا التعبيرية في إستاد بورسعيد صباحًا، كنا نذهب مساء إلى صوان يتم نصبه بجوار مبنى محافظة بورسعيد، ليلقي فيه عبد الناصر خطبته السنوية في عيد النصر.

كان أمين الهنيدي يمتلك صوتًا أجشًّا، ربما كان يقترب من صوت الريحاني، ولكنه يزيد على صوت الريحاني بكونه أجشًّا ومبالغ في خشونته، وهو صوت يفترق به عن صدق تعبيرات الريحاني، وكان الهنيدي مبالغًا في حركاته الجسدية، وتعبيرات وجهه، بما يجعله يزيد من مساحة البعد والمقاربة مع الريحاني.

وربما كان صوته الأجش والمميز والغريب هو ما أهله للعمل في برنامج ساعة لقلبك، والعمل في عالم المسلسلات الإذاعية، كما كان عمله في مسرحية (شفيقة ومتولي) مع تحية كاريوكا، نقطة تحول أساسية في حياته الفنية.

إن الكاتب الساخر محمود السعدني يضع يده على خطأ أمين الهنيدي المأساوي وغيره من الفنانين بقوله: "أنانية فؤاد المهندس والهنيدي وعوض، هي ما جاءت بالسلب، إذ إنهم يهتمون بذواتهم على حساب العمل الفني، وهذا ما لم يفعله الريحاني"[1].

ويستكمل السعدني وصفه هذا بتشخيص خطأ الهنيدي التراجيدي بقوله: "أمين الهنيدي يريد أن يكون وحده ولا أحد سواه"[2] وهذا بالطبع ما لم يكنه الريحاني الذي كان يضم إلى فرقته كل من يراه موهوبًا، ويقدمه _في الوقت نفسه_ في أفلامه السينمائية.

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 20.
(2) السابق، ص 20.

إن السعدني يستكمل خطأ الهنيدي المأساوي الذي وقع فيه بقوله: "ولكنه سينسى شيئًا هامًّا، أن يكون له منهج أو تكون له غاية، فهو لا يريد إلا أن يقف على خشبة مسرح، أو أمام كاميرا تتحرك لتصور فيلمًا، أو خلف ميكروفون إذاعة ليتكلم ويبغبغ، ولا شيء يهم بعد ذلك، ما دام دوره هو الدور الأطول، وما دام الذين معه لن يسمح لهم بالكلام أكثر من دقيقة، وإذا كانوا محظوظين، فيسمح لهم بالكلام دقيقتين".[1]

بكل تلك السلبيات، استمر أمين الهنيدي ضمن المضحكين وكانت نهايته الفنية مثل كثير من المضحكين، وكان آخر عمل فني قدمه عام 1985، وهو مسرحية (عائلة سعيدة جدًّا) حيث كان يعاني من المرض اللعين الذي حل به منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي.

دخل المستشفى للعلاج حتى توفي بها عام 1986، وحين مات كان مديونًا لها بألفي جنيه، وقد رفضت المستشفى تسليم جثمانه لأسرته_ولم يشفع له نجوميته وما قدمه للوطن_ حتى دفع المبلغ المطلوب، مما اضطر الأسرة للاستدانة لدفع المبلغ حتى تسترد جثة الذي رحل عن عالمنا، الفنان أمين الهنيدي[2].

(1) السابق، ص 20.

(2) أذكر في هذا الصدد، حين كنت أدرس بمدينة فيينا، أن مرضت والدة صديق مصري كان يقيم بالمدينة، فجاء بها إلى فيينا، وأدخلها إحدى المستشفيات بالمدينة لتعالج بها، ولم يكن لديها تأمين صحي، وقد ظلت والدة صديقي بالمستشفى تعالج بها لمدة عامين متتاليين، وقد توفاها الله، وقد استرد صديقي جثة والدته ليدفنها في=

عبد الغني قمر

ينتمي عبد الغني قمر إلى رعيل الكوميديا الثالث الذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي، فقد ولد في الإسكندرية في الثامن عشر من ديسمبر عام 1921، وقد درس في المعهد العالي للفنون المسرحية وتخرج منه عام 1950، انضم بعد تخرجه إلى فرقة المسرح الحديث والفرقة القومية، وانتهى به المطاف للعمل في فرقة إسماعيل يس، كان له موقف سياسي، إذ ظل يهاجم النظام العربي أيام السادات وكان ضد اتفاقية كامب دافيد، وقد ضيق الخناق عليه، حتى فر إلى ليبيا لمدة سبع سنوات، ومنع من دخول مصر، فهرب إلى العراق، وهناك تم اغتياله ومات في المنفى في الرابع من فبراير عام 1981 ودفن هناك.

إن هذا الرعيل الثالث الذي ولد في عشرينيات القرن العشرين، وشكل الحالة الإبداعية للمشهد الفني الكوميدي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي كان هو الأقرب إلى روح الرعيل الأول للكوميديا بكل أصالته، وهو الرعيل الذي تزعمه نجيب الريحاني بقدر ما كان يبتعد عن الرعيل الثاني للكوميديا والأقرب زمنيًّا إلى الريحاني، والذي تزعمه إسماعيل يس.

=وطنه مصر، بعدها اتصل بإدارة المستشفى ليقترح تقسيط ثمن علاجها الذي استمر عامين، فكان رد المسئولين: لا شيء، فقد رحلت السيدة إلى عالم آخر، اعتذروا له عن عدم إمكاناتهم علاجها علاجًا كاملًا، لسبب واحد، هو أن حالتها كانت متأخرة. إنه الفرق بين ما نطلق عليهم كفرة وبين ما نطلق عليهم مسلمين، وهم براء من هذا الدين العظيم.

عادل خيري
وعودة الروح الريحانية

إذا كان إسماعيل يس يشكل استثناءً بحكم انتمائه للرعيل الثاني، وعمله مع أجيال فنية أخرى، وباعتباره حلقة وصل بين الرعيل الأول للكوميديا المصرية والرعيل الثاني الذي ينتمي إليه، وأجيال تالية، فإن عادل خيري بحكم العوامل ذاتها يشكل استثناءً، باعتباره حلقة وصل بين الرعيل الثاني، والرعيل الثالث، والجيل الذي ينتمي إليه، وأجيال أخرى، فقد جاء عادل خيري إلى العالم أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، وكان ميلاده بعد عقد من الزمان من مجيء الرعيل الثالث للكوميديا المصرية، ولكنه في الوقت نفسه ورغم صغر سنه _عمل مع الرعيل الأول_ الذي تزعمه الريحاني _وعمل مع الرعيل الثاني_ الذي تزعمه إسماعيل يس

كما عمل مع الرعيل الثالث الذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي _وبالطبع عمل مـــع جيله_ الذي ولد في ثلاثينيات القرن الماضي فيما قدمه من أعمال مســـرحية في فترة قصيرة من حياته، حيث لم يتجاوز عمره الفني منذ أن بدأ يتفرغ للمســـرح إلا سبع سنوات فقط، وكان ذلك عام 1956 بعد رحيل نجيب الريحاني، ليقـــدم أدوار الريحاني ذاتها، بعدما تشـــرب روحه من صغره في منزل والده بديع وفي المسرح.

وعادل خيري بذلك ينتمي إلى الجيل الرابع للكوميديا المصرية، أي بعد الجيـــل الثالث الذي جاء إلى العالم في عشـــرينيات القرن الماضي والذي تشكل بشـــكل أساسي من فريد شوقي وعبد المنعم مدبولي وعبـــد المنعم إبراهيـــم، وفؤاد المهنـــدس وأمين الهنيدي وغيرهم.

إنه أقرب الممثلين إلى نجيب الريحاني من أي ممثل آخر يحمل روح الريحاني، فقد ولد عادل خيري نهاية عام 1931، وبالتحديد في الخامس والعشرين من ديسمبر، أي بعد عمل والده بديع خيري مع الريحاني بحوالي ثلاثة عشر عامًا، ومنذ هذا التاريخ لم يفترق بديع عن الريحاني، إلا فترات قصيرة بسبب سفر الريحاني لمدة عام إلى أمريكا اللاتينية سنة 1924 وزواجه من بديعة مصابني زوجته الوحيدة، وفي هذه الأثناء عمل بديع مع علي الكسار، وهذا

يعني أن عادل خيري ولد ولم يجد أمامه سوى نجيب الريحاني وسط أسرته.

وحيــن رحل الريحاني كان عمر عادل خيري ثماني ســنوات، ولم تكن هناك سيرة في منزل أسرته سوى فرقة الريحاني، همومها ومشــاكلها ونجاحاتها، وكان والده رفيق وصديق الريحاني يشغله ويشــغل كل وقته عمل الفرقة، ســواء قبل رحيل الريحاني أو بعد رحيلــه، لأنه تولى إدارتها بعد عــام 1949 حين كان عادل خيري في عامه الثامن، وبذلك شــب الطفل على حب المســرح منشغلًا بهمومــه، وعلى حب الريحانــي الذي كان يأتي له بالشــيكولاته والحلوى فــي زياراته الدائمة لمنزل الأســرة، أو زيارات الطفل لمسرح الريحاني.

بعد رحيل نجيب الريحاني، وأثناء إحياء أعضاء الفرقة ليلة الأربعين بشقة نجيب الريحاني بعمارة الإيموبيليا، اجتمع الممثلون والممثلات بعد انصراف المعزين من الأصدقاء ورجال الصحافة، أصر العاملون بالفرقة على أن يواصل بديع العمل معهم بالفرقة بتولي إدارتها، وإيمانًا من بديع خيري برسالة مسرح الريحاني، وأمام إصرار الجميع، قبل بديع تحمل المسئولية، وبالفعل بدأ بديع العمل وإدارة الفرقة في اليوم التالي لعزاء الأربعين، وكانت أول مسرحية تقدمها الفرقة تحت إدارة بديع هي مسرحية (الحكم بعد المداولة).

ولكن الخسائر لحقت بالفرقة، وهنا أنفق بديع كل ما لديه من مدخرات، حتى أنه باع قطعة الأرض الوحيدة التي كان قد اشتراها ليبني عليها فيلته بالمعادي، ولم يكفِ ثمن بيع الأرض لسداد ديونه، وبسبب حصوله على إعانة من اللجنة العليا لترقية التمثيل قدرها ثلاثة آلاف جنيه، استطاع أن يواصل العمل في الفرقة.[1]

وكما يروي بديع خيري: "وقصة عادل مع المسرح تبدأ منذ صغره، منذ كان تلميذًا في المدرسة الابتدائية.. كان يهوى التمثيل الكوميدي، ويغرم بقصقصة حافة طربوشه، وكبسه على رأسه، والتهريج به بين صحبة أولاد الجيران، وكانوا خليطًا من الأرمن والمصريين. كان حي روض الفرج حيث كنا نعيش، وكنت أشتري له طربوشًا كل يوم في بعض الأحيان. وكبرت الهواية معه حتى وصل إلى مرحلة التعليم الثانوي، فألف فرقة للتمثيل في مدرسة التوفيقية التي التحق بها، وشجعه ناظرها الأستاذ عاطف البرقوقي، بحيث عقد (حقق) للفرقة الفوز على باقي فرق المدارس الأخرى عدة سنوات متوالية، وفي نفس الوقت كنت أنا رجل المسرح المجرب أحد من نهى عادل "عن هوايته للتمثيل حتى يتم دراسته وهو حر بعد ذلك."[2]

(1) قارن مذكرات بديع خيري، إعداد وتحقيق إبراهيم حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 168.
(2) السابق، ص 175.

رفض بديع خيري أن يعمل ابنه عادل في التمثيل إلا حين ينتهي من دراسته الجامعية.

حصل الابن على التوجيهية والتحق طالبًا بكلية الحقوق، وأخذ يحاصر والده للالتحاق بالفرقة، ولكن بديع أصر على أن يكمل ولده دراسته حتى يحصل على الليسانس.

وفي كلية الحقوق التحق عادل بفرقة التمثيل وفي السنة الثالثة _وتحت إلحاحه_ وافق بديع خيري له بالعمل بالفرقة، ولكن في أدوار صغيرة.. "ثم سمحت له الفرصة للقيام بأدوار أكبر شيئًا فشيئًا، حتى وجد مكانه في الفرقة، واهتدى إلى الشخصية التمثيلية الملائمة لموهبته والتي عرفه بها الجمهور وأحبه. ولكن الموت كان بالمرصاد لموهبته حتى نضجت فاقتطفها.. ومرة أخرى يفرق القدر ما بيني وبين رفيق كفاحي الفني.. في المرة الأولى فقدت أخي نجيب الريحاني.. وهذه المرة فقدت ابني عادل خيري"[1].

رحيلان أثرا في حياة بديع خيري، وقسما ظهره _كما نقول باللغة الدارجة_ كان الرحيل الأول هو رحيل رفيق عمره نجيب الريحاني، في الثامن من يونيو عام 1949، وكان الرحيل الثاني الذي زاد من عمق المأساة، هو رحيل فلذة كبده عادل خيري في الثاني عشر من مارس عام 1963 عن عمر يناهز الثانية والثلاثين عامًا.

(1) السابق، ص 176-177.

وفي فترة عمل عادل خيري بفرقة الريحاني بعد أن سمح له والده بتمثيل أدوارًا صغيرة، ثم تدرج حتى وصل إلى تقديم أدوار الريحاني نفسه، قدم مسرحيات:

أحب حماتي
30 يوم في السجن
إلا خمسة
لو كنت حليوة
حسن ومرقص وكوهين
ياما كان نفسي.

وكان عادل خيري الذي تربى في أحضان الريحاني، هو الأقرب إليه روحًا، وهو الأقرب إلى روح الريحاني في الأداء والتمثيل، كان عادل خيري بحكم قربه من الريحاني، وقرب الريحاني منه _الذي كان عاشقًا للأطفال بحكم عقمه وعدم قدرته على الإنجاب_ جعله هذا القرب يتشرب الكثير من روح هذا الفنان الكبير في كثير من الأشياء الإنسانية والفنية، وبرحيل عادل خيري، انطفأت شمعته التي أنارها متلمسًا فيها روح الريحاني لفترة ليست بالطويلة في تاريخ الفرقة وتاريخه الفني القصير.. ورغم كل هذا تظل أعماله القليلة التي سجلت تحمل روح وأصالة الريحاني، لكل ما ذكرناه من أسباب بالإضافة إلى موهبته الأصلية التي تشكلت في حضور الريحاني وفي حياته.

الجيل الرابع للكوميديا

إذا كان الرعيل الأول للكوميديا قد تشكل من الذين قُذفوا إلى العالم في العقد والنصف الأخير من القرن التاسع عشر، وقد تزعمهم نجيب الريحاني، وقد تشكلت ملامح المشهد الإبداعي الكوميدي في مصر والعالم العربي من إبداعاتهم في عشرينيات القرن الماضي وحتى الأربعينيات منه، وإذا كان الرعيل الثاني للكوميديا قد تأسس على أيدي من جاءوا إلى العالم في بداية العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهاية هذا العقد، وقد تزعمهم إسماعيل يس، وقد تحددت ملامح المشهد الفني بأعمالهم في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وإذا كان الرعيل الثالث للكوميديا قد جاء إلى العالم في العقد الثالث من القرن العشرين، وقد تحددت ملامح المشهد الفني بما أسسوه في نهاية خمسينيات وستينيات القرن الماضي من

أعمال فنية لها ملامحها الخاصة بهذا الرعيل، فإن الرعيل الرابع قد جاء إلى العالم من بداية العقد الرابع من القرن الماضي وحتى نهاية العقد، وشكل ملامح المشهد الإبداعي للستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، ويتشكل هذا الرعيل الرابع ممن جاءوا إلى العالم في العقد الرابع من القرن الماضي أمثال حسن عابدين ومحمد عوض وعبد السلام محمد وسيد راضي والضيف أحمد وسعيد صالح وعادل إمام، وجميعهم جاءوا إلى العالم ما بين أعوام 1931 وحتى نهاية العقد 1940، وبالطبع فإن عادل خيري ينتمي إلى هذا الجيل زمنيًّا (ولد عام 1931) ولكنه كان أكثر قربًا من الرعيل الأول الذي تزعمه نجيب الريحاني، وقد مات قبل أن تتشكل ملامح هذا الجيل الرابع في الكوميديا (توفي عام 1963).

وبالطبع لا ينفي هذا التقسيم الفني والزمني، تداخل الأزمنة وملامحها، وعمل الشخصيات الفنية بعضها مع البعض.

حسن عابدين

كان صوته الأجش يقترب من صوت نجيب الريحاني، وكان صادقًا في مشاعره، مثلما كان الريحاني أيضًا، ولكنه يفترق عنه في تكنيكه وفي تعامله مع المفارقات الدرامية التي يتعمد أن يفجرها حتى تنفجر الصالة بالضحك، في الوقت الذي يتعامل فيه الريحاني

مع هذه المفارقات بطبيعية شديدة وتلقائية وبصدق كامل دون أن يستخدم تقنيات الممثل المقصودة، وهذه التلقائية لدى الريحاني حين نقارنها بطريقة علي الكسار نجد أن الريحاني كان يمتلك تقنيات في الأداء _حين نقارنها بتقنيات علي الكسار_ الذي كان يتمتع بتلقائية أبعد وصدق يؤدي به إلى الارتجال، ارتجال اللحظة، وربما أثر هذا على إيقاع أدائه للأدوار الذي كان بطيئًا إلى حد كبير، مؤثرًا بالضرورة على إيقاع المشهد الذي يؤديه بكامله.

جاء حسن عابدين إلى العالم في شهر أغسطس من عام 1931 من مدينة بني سويف، وقد بدأت تجاربه المسرحية في المسرح العسكري عام 1952، ثم انتقل للعمل بفرقة يوسف وهبي، مثل معه في عدة مسرحيات مثل بنات الريف، كرسي الاعتراف، بيومي أفندي[1]، انضم فيما بعد للمسرح القومي، والمسرح الحديث ثم مسرح الحكيم، كما كان من قبل عضوًا في فرقة نجيب الريحاني.

(1) قدم يوسف وهبي مسرحية (بيومي أفندي) في مدينة بورسعيد نهاية ستينيات القرن الماضي على خشبة مسرح قصر الثقافة وكان معه أمينة رزق وعمر الحريري وحسن عابدين وغيرهم، وكانت المرة الأولى التي التقى فيها الفنان حسن عابدين في ندوة بنادي المسرح بقصر ثقافة بورسعيد ليوسف وهبي وجميع من معه من نجوم بعد عرض المسرحية، وبعد سنوات قليلة عملت معه في مسرحية (سلطان زمانة) على مسرح الحكيم بشارع عماد الدين من إخراج سمير العصفوري، وكان شخصًا ودودًا وطيبًا ومحبًّا للجميع، كان موهوبًا ويمتلك تقنيات فنية يستدعي بها تصفيق الجماهير بحرارة شديدة، وهو كما نقول بلغة العامية: صنايعي أو ماهر في صنعته.

قدم للسينما مجموعة أفلام في السبعينيات منها:

بريء في المشنقة
الشيطان امرأة
العذاب فوق شفاه تبتسم
على من نطلق الرصاص
الأنثى والذئاب
المطلقات
سنة أولى حب
فيفا زالاطا

وفي الثمانينيات قدم:
مملكة الهلوسة
درب الهوا
عودة ريا وسكينة
الأشقاء
سترك يا رب
عنبر الموت

وبعد تمثيله مسرحية (عش المجانين) مع محمد نجم، سافر إلى أداء العمرة، وهناك تعرض لأزمة شديدة كانت سببًا بتحويل حياته إلى النقيض، فكان، وهو أمام قبر الرسول، يحاول لمس قبره، ولكن

الحراس منعوه بقوة، بدعوى أنه ممثل، وقد آلمه هذا الموقف وأثر فيه وكان سببًا في اعتزاله التمثيل.

بعد عودته إلى مصر قابل الشيخ الشعراوي الذي نصحه بتقديم شـــيئًا نافعًا للناس، فاتجه إلى تقديـــم حلقات تلفزيونية بعنوان (نور الهـــدى)، حتى وافته المنية من تأثير المرض اللعين الذي تملك منه في الدم، وكان قد ســـافر إلى إنجلترا للعلاج، وحين عاد رحل عنا في الســـادس من نوفمبر عام 1989 ليعود إلى مقر رأسه ويدفن في مدافن بني سويف.

محمد عوض

كان محمد عوض عاشقًا لنجيب الريحاني، حتى أنه بعد الانتهاء من دراسة الفلسفة بكلية الآداب جامعة عين شمس، التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية وتخرج منه عام 1961، وقبل ذلك كان قد التحق عام 1956 بفرقة نجيب الريحاني، وعمل في مسرحيات: إللي يلف يتعب، 30 يوم في السجن، حكم قراقوش، حاسب من دول، جلفدان هانم، وغير ذلك من أعمال الفرقة، وحين مرض عادل خيري عام 1959، أسندت إليه أدواره، ويرى محمود السعدني أن محمد عوض دار حول نفسه حتى صار جزءًا من نظام الكون الذي

أسسه الريحاني، ويرى أن الريحاني: "قد عفا عليه الزمان وأصبح بعيدًا عن روح العصر[1].

وفي الواقع أثبت الزمن بمروره ومساره وتخطيه لهذه الفترة، بأن الريحاني لم يخرج أو يبعد عن روح العصر، فقد كان بأصالته هو روح كل عصر مضى وحتى الآن، فهو المضحك الوحيد الذي ما زال يؤثر بعمق في الأجيال، في الوقت الذي خرج فيه كثير من المضحكين الآخرين من العقد الزمنى الذي نعيشه رغم وجودهم به.

وفي الواقع، ورغم ما ذكره السعدني عن خروج الريحاني من العصر، فإنه يؤكد خروج محمد عوض نفسه من سياق العصر في قوله: "إن من قوانين الحياة أن كل شيء يقوم ومعه عوامل فنائه، كذلك يسري قانون الحياة على محمد عوض، فميزته هي قاتلته، وصوته هو الذي سيقضي عليه، لأن صوته هو الذي شد إليه بقايا رواد مسرح الريحاني، وهؤلاء من جيل سابق، هو إذن فنان مرحلة، وليس فنان مستقبل".[2]

لقد كان عوض عاشقًا للريحاني، ولم يستطع أن يتخلص من تأثيره عليه، وقد اقتربت حشرجة صوت محمد عوض من حشرجة صوت الريحاني: "ولا ضير أن يتتلمذ الناشئ على أستاذ، ولكن

(1) محمود السعدني، مصدر سابق ص 26.
(2) السابق، ص 27.

الخيبة والمصيبة أن يظل التلميذ في مدرسة الأستاذ إلى الآن[1]، وأن يرتبط به إلى الحد الذي يصبح صدى له وظلًّا يمشي وراءه... ولقد كان الريحاني فوق كونه فنانًا عظيمًا، أستاذًا بحق"[2].

كان محمود السعدني يرى أن الريحاني _عكس عوض_ كان يؤمن بالنظام، وهو الشعار الذي كان يرفعه ويعمل به، وكان يشترك في تمصير أعماله المسرحية، وذلك عكس محمد عوض الذي كان يراه السعدني "يسير حسب التساهيل فلا خطة ولا تخطيط" وكان عوض "يشترك في التمثيل وفي التحصيل فقط، وسنكتشف أنه غير مهتم بتكوين نجوم أو احتضان شباب، وإنما اهتمامه الوحيد سيظل من الآن إلى الأبد بشخص واحد وهو محمد عوض".

ويرى السعدني أن محمد عوض بعد مسرحية (جلفدان هانم) "لم يستطع أن يقدم شيئًا ذا قيمة، وبعد الشهرة غرق لشوشته في دوامة التفاهات، وسر هذه الغرقة أنه من عشاق نجيب الريحاني"[3] وإن كان منهج نجيب الريحاني في صنع مجده وتاريخه مختلفًا تمامًا عن محمد عوض رغم الشبه الشديد بينهما والذي بدأه السعدني بوصف حشرجة صوت عوض، هي ذاتها حشرجة الريحاني، وقد تتلمذ عوض على الريحاني _ولكن من منظور عوض ذاته_ حتى

(1) صدر كتاب السعدني عام 1994.
(2) محمود السعدني مصدر سابق، ص 25.
(3) السابق ص 25.

أصبح للريحاني ظلًّا ولم يستطع أن يتخلى عن هذا الظل، ولهذا لم يستمر طويلًا مثلما استمر الريحاني في وجدان الناس وعقولهم حتى الآن.

لقد جاء محمد عوض إلى العالم بعد ميلاد الريحاني بثلاثة وأربعين عامًا، وقبل رحيله بسبعة عشر عامًا (مواليد 1932/6/12)، وقد رحل عوض عن عالمنا بعد رحيل الريحاني بثمانية وأربعين عامًا (توفي في 1997/2/27).

رحل وما كان غير ظل لنجيب الريحاني الذي لم يستطع أن يتخلص من تأثيره عليه حتى رحيله.

عبد السلام محمد

يشبه في ضآلته الضيف أحمد، وقد جاء إلى العالم من حي شبرا في أصالة مصريته وشعبيته، وقد التحق بالكتاب طفلًا، ثم بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية، وحين حصل على شهادة التوجيهية (الثانوية العامة) التحق طالبًا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكانت بدايته الحقيقية أو بداية شهرته الفنية، حين قام بدور فرفور في مسرحية يوسف إدريس (الفرافير) على خشبة المسرح القومي في ستينيات القرن الماضي، من إخراج زميل دراسته كرم مطاوع بعد أن عاد الأخير من بعثته بإيطاليا.

وبعد فترة قدمه الفنان الكبير سعد أردش في مسرحية (برج المدابغ) لنعمان عاشور، وما بينهما وما بعدهما قدم أدوارًا صغيرة لا ترقى إلى هذين العملين، وقد انتهى الأمر بإصابته بالمرض اللعين في حنجرته ليرحل عن عالمنا من مستشفى العجوزة في السابع والعشرين من يونيو عام 1992، يرحل عن عالمنا بعد أن رحلت عنه الأحلام وتملكه الأسى والحزن وخيبة الأمل.

ثلاثي أضواء المسرح:

الضيف وجورج وسمير

كوَّن ثلاثتهم شخصيات ثلاثًا متناقضة، حيث الضيف أحمد الضامر، وجورج سيدهم السمين وسمير الأصلع[1]. كان الفرق العمري بين كل منهم عام واحد فقط، فقد ولد الضيف أحمد بمحافظة الدقهلية في السادس عشر من ديسمبر عام 1936، وجاء سمير غانم إلى العالم بعده بشهر واحد فقط في الخامس عشر من يناير عام 1937، وكان جورج سيدهم يصغر الضيف أحمد وسمير غانم بعام ونصف تقريبًا حيث ولد في الثامن والعشرين من مايو عام 1938 بمدينة جرجا بمحافظة سوهاج، وقد درس الضيف أحمد بكلية الآداب قسم اجتماع ودرس سمير وجورج سيدهم بكلية الزراعة.

(1) التعبير خاص بالكاتب الساخر الكبير محمود السعدني.

بــدأ ثلاثتهم بفقرة (دش بارد) مع بداية التليفزيون، بعدها انتقلوا إلى فقرة (الشــحاتين حول العالم)، ثم اختارهم المخرج محمد سالم للعمل في فقرة (دكتور إلحقني) التي اشــتهروا من خلالها، وعلى أثر ذلك كونوا فرقة (ثلاثي أضواء المسرح).

لقد كانت بداية الثلاثة بتقديم إسكتشات كوميدية، يجمعون فيها بين التهريج والنكات والقفشات، وكانت بدايتهم الأولى في مسرح الجامعة.

شاهد فؤاد المهندس الضيف أحمد على مسرح الجامعة، فاختاره للتمثيل معه في مسرحية (أنا وهو وهي)، وأثناء تمثيل الضيف أحمد في مسرحية (الراجل إللي جوز مراته)، قام بتمثيل مشهد وفاته ووضع داخل تابوت الموتى، وحين انتهى من أدائه دوره، ذهب إلى منزله وعلى الفور أصيب في المنزل بنوبة قلبية ومات على الفور، ليرحل عن عالمنا دون أن يتجاوز عمره الرابعة والثلاثين، في السادس عشر من إبريل عام 1970، وفي منتصف التسعينيات، وتحديدًا عام 1996، أصيب جورج سيدهم بجلطة في المخ أقعدته عن العمل، وكان ذلك بسبب احتراق المسرح الذي كان يملكه وهو مسرح الهوسابير عام 1986، وعلى أثرها سافر إلى لندن، وحين عاد قدم على المسرح مسرحية (نشنت يا ناصح)، ولكن شقيقه كان قد رهن المسرح، وهنا تم الحجز عليه وكان هذا سببًا في إصابته بجلطة في المخ وشلل.

واستمر سمير غانم يؤدي رسالة الثلاثي _أمده الله بالصحة والعافية_ وقد تنوعت أدواره وكثرت أعماله في السينما والمسرح والتليفزيون حتى وصل إلى البطولة في بعض الأفلام مثل:

الزوج المحترم عام 1977
نوع من النساء عام 1979
عضة كلب عام 1983
أنا مش حرامية عام 1983
العرضحالجي عام 1987
قضية نصب عام 1987
الأغبياء الثلاثة عام 1990.

السيد راضي

"على الرغم من أن دور الممثل الكبير سيد راضي صغير وهامشي (في مسلسل سلطان الغرام) فإنه أكثرها وقعًا، وهو الوحيد الذي يبعث على الضحك رغم أن أحداثه متكررة، وعباراته أيضًا، ومعنى ذلك أننا لا نمل أن نرى سيد راضي، وأننا على استعداد أن نضحك، فدوره عبارة عن لمحة عابرة من الصورة الخالدة لدون كيخوته، البطل الخرافي في رواية الأديب العظيم ثرفانتس، فدون كيخوته يؤمن بما يرى وما يقول، وإيمانه لا علاقة له بالواقع، وإنما

هو واقع البطل، فقد استطاع أن يجعلنا نضحك بعين، ونبكي بعين أخرى، فهو مفتون بامرأة دميمة، ولكنه يراها جميلة، وهو صادق في ذلك، مما يضاعف ضحكنا عليه، ولكننا لا نسخر منه، وانما نشفق عليه." **أنيس منصور**

جاء السيد راضي إلى العالم منتصف ثلاثينيات القرن الماضي عـــام 1935 بمحافظة الغربيـــة، وكان والده يعمل كبير مهندســـي المساحة، وله أخ واحد هو المخرج السينمائي الكبير محمد راضي، وبنات ثلاث أخوات له.

التحق السيد راضي بالمدرسة الابتدائية بالمحلة الكبرى، وبها تولى رئاسة فرقة المدرسة للتمثيل، وحين انتقل والده إلى مدينة طنطا، أصبح رئيسًا لفريق التمثيل بالمدرسة الثانوية، وبعد حصوله على الثانوية العامة من طنطا، تقدم بأوراقه لدخول اختبار المعهد العالي للفنون المسرحية، وفي الوقت نفسه تقدم والده بأوراقه إلى كلية الحقوق جامعة القاهرة.

وقد قبل السيد راضي في المعهد وقبل أيضًا في الكلية.

وفي بكالوريـــوس المعهد تخرج عام 1960 بدور شـــيلوك في مســـرحية تاجر البندقية لشكســـبير، ودور ريتشـــارد في مسرحية ريتشارد الثالث للمؤلف ذاته. وقد شكل هذان الدوران ملامح السيد راضي الفنية فيمـــا بعد، فأحيانًا ما يكون كوميديًّا صارخًا، وأحيانًا

ما يكــون تراجيديًّا وربما ميلودراميًّا في أدوار أخرى، وفي حياته أيضًا.

كان أول عمل يضطلع به إخراجًا في مســارح التليفزيون التي أسسها د. عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإعلام آنئذ، هي مسرحية (خَلَف البنات) بطولة ســعيد أبو بكر وعبد الوارث عســر، بعدها قدم مســرحية (المفتش العام) للمسرح المتجول، ثم أخرج مسرحية (ســفاح رغم أنفه) بطولة محمد عوض، ثــم انطلق بعد ذلك ليقدم أعماله في المســرح التجاري، تبوأ راضي عديــدًا من المناصب الإداريــة[1]، إذ عيــن عام 1966 مديرًا للمســرح المتنقل، وبعدها بخمس سنوات عين خبيرًا مســرحيًّا بليبيا مؤسسًا للمسرح الليبي، بعدها شارك في تأسيس مســرح الطفل بفلسطين، وفي عام 1980 عين كمدير للمســرح الكوميدي، وقد واصل مناصبه الإدارية حتى تم انتخابه رئيسًــا للاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية في تسعينيات القرن الماضي.

كما تولى رئاســة البيت الفني للمسرح، وكمخرج أخرج العديد

(1) تزاملنا أعضاء في لجنة المســرح بالمجلس الأعلى للثقافة، وكان يترأسها الكاتب الكبير ألفريد فرج، وبعدها ترأســها المخرج القدير ســعد أردش. كان السيد راضي يحضر جلسات لجنة المســرح، وكان دائمًا ما يبدي رأيه بشكل ثائر وبصوت عالٍ، وبــرأي قاطع، ولكنه في النهاية كثيرًا ما يتنازل عــن رأيه القاطع، وصوته العالي، وثورته الكبيرة، ليوافق على ما تصل إليه اللجنة من آراء عبر مناقشات هادئة، وكان محبًّا للجميع، وكان الجميع يحبونه تمامًا.

من الأعمال المسرحية أهمها البرنسيسة، دلع الهوانم، انتهى الدرس يا غبي، الصعايدة وصلوا، الدكتور زعتر، على فين يا دوسة، البكاشين، الدخول بالملابس الرسمية، وغيرها من الأعمال المسرحية، وبجانب الإخراج قدم أدوارًا عديدة في السينما منها كيف تسرق مليونير، بيتزا بيتزا، الإنس والجن، ورا الشمس، 48 ساعة في إسرائيل، العبيط، فتاة المافيا وغيرها من الأعمال السينمائية.

ثم أرهقه الزمن ليستسلم بعيدًا عن صراعات الدنيا ليرحل عنا في العاشر من إبريل عام 2010.

سعيد صالح

كان جلال الشرقاوي يراهن على نجومية سعيد صالح وسط جيله، فكان يقول: "صدقني لو قلت لك كان الرهان للنجومية على سعيد صالح وليس عادل إمام، لكن الذي حصل أن عادل إمام، سبق سعيد صالح بعدة خطوات فيما بعد[1]، وإذا كان هذا رأي المخرج الكبير جلال الشرقاوي بعد أن تعامل مع سعيد صالح في بداية سبعينيات القرن الماضي في (عودة الروح) 1971 و(مدرسة المشاغبين) 1973 و(قصة الحي الغربي) و(كباريه) عام 1976، ثم (إزاز في إزاز) 1992 فإن رهان محمود السعدني كان على

(1) الكواكب، العدد 3286 بتاريخ 2014/8/12 حوار جوزيف فكري.

عـــادل إمام، ويعتبره نائب المضحكاتيـــة وممثل لهذا الجيل، الذي يعتبره "آخر فوج من المضحكين[1] ورغم هذا، فإن الســـعدني كان يـــرى في موهبة ســـعيد صالح في المقدمة من شـــلة العيال، وهو أخفهـــم دمًا بـــل هو أخـــف دم المضحكاتية علـــى الإطلاق، وهو قادر على إضحاك الطوب بحركة أو بلفتة أو بإشـــارة من إصبعه الصغيرة[2].

لقد كان ســـعيد صالح ممثلًا موهوبًا بالفطرة، ببساطته وتلقائيته وعفويتـــه، ولم تفســـده أو تصحح موهبته أو تضعها في المســـار الصحيـــح تلك القوانين الأكاديمية التي يمكن أن يتلقاها الممثل بفهم خاطئ، فتفسد عليه طرائق الإبداع، أو يعيها جيدًا فتختصر له سبل الإبداع في فنه، وبذلك لم يكن ســـعيد صالح هذا أو ذاك، ولكنه من المؤكـــد افتقد تلك التقنيات الأكاديميـــة الصحيحة التي جرت عليه كثيرًا من المشاكل والعثرات في حياته.

وعن تلقائيتـــه وفطرته في الأداء يقول جلال الشـــرقاوي، إنه "ممثل بالفطرة وبالتلقائية، وهو لا يخضع للقوانين التي نقرأها في الكتـــب، وهو يخضع لقانون فطريته وقانون تلقائيته والإلهام وخفة الظل والبديهة الســـريعة[3]، وهذه هي الموهبة التي أعطاها الله له

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 99.

(2) السابق، ص 101.

(3) وتأكيدًا لخفة ظله وتلقائيته وسرعة بديهته، كنت أثناء عرض مسرحيته (قاعدين ليه) المأخوذة عن مسرحية كاسك يا وطني لمحمد الماغوط، في الاستراحة، على خشبة مسرح السلام، وكانت المسرحية، من إخراج حسام صلاح الدين صعدت إلى=

دون أن يتقيد بأي قوانين غبر قوانينه الخاصة".[1]

جاء سعيد صالح إلى العالم في الواحد والثلاثين من يوليو عام 1938 من المنوفية بمركز أشمون. وفي البيت كان تأثير والده الأزهري كبيرًا عليه، إذ كان دومًا يقلد أقرباءه بشكل كوميدي، ويأتي المؤثر الثاني من المدرسة الإعدادية، وعلى يد النجم حسن يوسف الذي كان يقوم آنئذ بتدريس المسرح بالمدرسة، وهو من اكتشفه وشجعه على المضي في هذا المجال، وعندما كان طالبًا بالجامعة اشترك في مسرحية (زقاق المدق) بالمسرح الحر عام 1958.

انضم سعيد صالح مع عادل إمام وصلاح السعدني لفرق مسرح التليفزيون بالدفعة الثانية، وكان الأول على جميع المتقدمين في هذه الدفعة، وعددهم ثمان مئة متقدم.

وفي فرق التليفزيون مثَّل في مسرحية (الطريق المسدود) من إخراج نور الدمرداش، وفي مسرحية (عودة الروح) إخراج جلال الشرقاوي، وكانت مسرحية (111 كفر أبو مجاهد) هي

=خشبة المسرح أثناء الاستراحة لتحية العاملين بها، وكانت الفنانة سمية الألفي تقف مع سعيد صالح، وحين اتجهت إليهما بادرت الفنانة سمية الألفي بإجراء التعارف بيني وبين سعيد صالح، فبادرت باسمي لسعيد صالح، الذي مد يده على الفور للتصافح قائلًا: "سعيد صالح وجه جديد" فاختصر بذلك عملية التعارف الذي أشاع به نوعًا من البهجة والبساطة والمحبة واختصار المسافات في هذا اللقاء الأول بيننا.

(1) حوار جوزيف فكري، مجلة الكواكب، مصدر سابق، ص 26.

أولى المسرحيات التي قام ببطولتها من إخراج صلاح منصور عام 1963، وفي العام نفسه قدم (روض الفرج) إخراج حسين كمال، وبعدها بعامين قدم (حارة السقا) من إخراج كمال يس ثم قدم مسرحية (هاللو شلبي) من إخراج سعد أردش عام 1969.

وقد فُصل سعيد صالح من مسرح التليفزيون لعدم استكمال مستنداته الورقية المطلوبة، لينتقل بعد ذلك للعمل مع تحية كاريوكا في فرقتها واشترك في مسرحية مأخوذة عن مسرحية (المتحذلقات) لموليير، كما اشترك في مسرحية (البيجاما الحمرا)، وفي بداية السبعينيات اشترك في أحد أعياد ثورة 23 يوليو بمسرحية (حلاوة روح) المأخوذة عن رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم وقد مسرحها خيري شلبي بداية سبعينيات القرن الماضي.

وفي أواخر الثمانينيات وتحديدًا عام 1987 قدم من إخراج حسن عبد السلام ومن إنتاجه مسرحية (كعبلون) وقدم من إخراج سمير العصفوري مسرحيات ثلاثًا هي العيال كبرت، ونشكر الظروف، ولعبة اسمها الفلوس.

كما اشترك في بطولات مسرحيات الحرافيش والقاهرة في ألف عام واللص الشريف، حتى قدم عام 1973 مدرسة المشاغبين من تأليف علي سالم وإخراج جلال الشرقاوي في دور (مرسي الزناتي)، وكان هذا الدور نقطة تحول أساسية في حياته.

وقد قدم سـعيد صالح من إخراج جلال الشـرقاوي مسرحيات خمسًـا وهي عودة الروح 1971، مدرسة المشاغبين 1973، قصة الحـي الغربي، وكباريه 1976، إزاز في إزار 1992، ومن إخراج عصام السـيد قدم مسرحيات شرم برم، حلو الكلام، البعبع 1979، وكرنب زبادي 1997، وردًّا على سـؤال المحاور بجريدة صوت الأمة[1] يقول له فيه تم سـجنك في عهد مبارك، هل كانت القضية مخدرات أم شيئًا آخر؟

هنا رد سعيد صالح بقوله: "لا ربما لا يعلم الكثير هذا الكلام، فأنا كنت سـهران مع عادل إمام وشلة كبيرة من الفنانين بالإسكندرية، وفجأة دخل علينا وكيل نيابة شـرطة ومحضـر وأخذوني أنا فقط وتركوا الباقيين، والذي لا يعرفه الجميع أنني في إحدى مسرحياتي قلت جملـة واحدة: "واحد أكلنا المش وواحـد علمنا الغش وواحد لا بيهـش ولا بينش" أكلنا المش عبد الناصـر وإللي علمنا الغش السـادات وإللي لا بيهـش ولا بينش هو مبارك، بعـد هذه الجملة وضعني النظام في دائـرة لم أخرج منها إلا بخروج النظام، طول عمرنا بنشـرب حشيش والناس في الشـارع بتشرب حشيش، وأنا لسـت نادمًا عن سجني في عهد مبارك، لأنني في هذا العام تقربت مـن الله وحفظت بعض صور القرآن الكريـم ولما خرجت أديت

(1) جريدة صوت الأمة رقم 545 بتاريخ 2011/5/21، حوار شريف حتاتة.

فريضة الحج 17 مرة لذلك لست نادمًا ولا حزينًا"[1].

وفي مكان آخر[2] "يطرح سعيد صالح رأيه في هذا الموقف بقوله: "كنا دخلنا في السياسية أيامها، لأن فيه تظاهرات الطلبة عام 72، كنا نرفض أن نتحول إلى مجرد ترفيه للناس، جاءني وقتها مسئول وقال لي يا ابني إللي إنتو بتعملوه ده كلام فارغ، قلت له، لأ، إللي إحنا بنعمله زي إللي بيعمله العساكر على الجبهة أو الطلبة في التظاهرات لا بد أن يكون لي رأي فيما يحدث حولي".

وهنا أطلق كثير ممن يمارسون مهنة النقد المسرحي على ما يقوله سعيد صالح بأنه مسرح سياسي.. وقد انتشر هذا المصطلح وهذا العنوان وهذا التعريف على ما يقدمه سعيد صالح، وهو مصطلح بعيد كل البعد عما يقدمه. فمفهوم المسرح السياسي قد تأسس عبر تاريخ البشرية بدءًا من أعمال فرينخوس وأسخيلوس في اليونان القديمة في تناولهما لموضوع حرب اليونان مع الفرس في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان أسخليوس شارك جنديًّا في هذه الحرب وكتب عنها مسرحيته الفرس، مرورًا بحرب الأرمادا بين إنجلترا وإسبانيا التي وثقها وتناولها مسرحيو عصر النهضة الإنجليز، وما كتبه الكاتب الألماني جيورج بوشر عن الثورة

(1) السابق.
(2) مجلة أخبار الأدب بتاريخ 2009/7/19 بعنوان (عن المخ والعضلات.. سعيد صالح أنا زعيم مسرح المعارضة).

الفرنسية في القرن التاسع عشر وما قدمه وأرخه سارتر وسالاكروا وجيلهما عن حـــركات المقاومة عند الألمان أيام الاحتلال الألماني في أربعينيات القرن الماضي، وقد تبلور مفهوم المســـرح السياسي في ألمانيا حول عشرينيات القرن الماضي بكل أشكاله المختلفة من وثائقي، كبارية، صحف حية، ملحمي على يد بيسكاتور وهوخهوت وريشتر وفايس وغيرهم، وأصبح لهذا المسرح بكل أشكالة المختلفة تقنيات أساســية وقيم مســرحية وبناء درامي يختلف عن الأشكال التقليديـــة، مما يجعلنا نؤكد أن ما قدمه أو كان يقدمه ســعيد صالحٍ لا علاقة له بالمســرح السياســي وهو المصطلح الذي أشاعه خطأً بعــض أو أكثر ممن يتعاطون النقد المســرحي في مصر[1] وربما ينطبق على ما كان يقدمه سعيد صالح ما يسمى بمسرح الإسقاطات السياسية، وبالطبع شــتان بين تقنيات المسرح السياسي والمسرح ذو الإسقاطات السياسية، وربما دفعته صداقته بفؤاد حداد وصلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم بتبني أشعارهم وأغنياتهم ومواقفهم التقدمية إلــى هذا الطريق، حتى أنه أقام أمســيتين إحداهــا في مبنى نقابة الصحفيين والأخرى في ســاقية الصاوي لتقديم أغنياته من أشعار نجم وحداد وغيرها ومن تلحينه، في محاولة للسير في مسار الشيخ ســيد درويش وهو ما أطلقه عليه البعض سيد درويش زمانه، وفي الواقع لم يكن ســعيد صالــح مطربًا أو مغنيًا، ولكنــه كان مؤديًا،

(1) انظر كتابنا انفجار (دراسة المقدمة والنص)، دار نشر أرت بوت، 2014.

كما أنه لم يكن ملحنًـــا بالمعنى المتعارف عليه، ولكنه تأثر ببعض جمل الشيخ سيد درويش الموسيقية، ليسير على دربه بعد أن شبهه البعض بالشيخ سيد درويش.

ورغم أن ســـعيد صالح قد شـــارك في حوالي خمس مئة عمل ســـينمائي وحوالي ثلاث مئة مسرحية، ورغم أن جلال الشرقاوي كان قـــد راهن على نجوميته، وقد اعتبرة محمود الســـعدني و"في المقدمة من شلة العيال"، فإن خطأه المأساوي هو أنه لم يكن يمتلك الذكاء الاجتماعي الـــذي يدفع به إلى المقدمة مثل آخرين، فقد كان بســـيطًا تلقائيًّا صادقًا متوارثًا تلك الصفات من أصدقائه الشـــعراء أحمد فؤاد نجم وفؤاد حداد وصلاح جاهين، وهو كما يقول السعدني (ابن الطبيعة) نبت شيطاني نجا من حشو رأسه بشعارات المثقفين ودعاوي الأدعيـــاء، وإذا أضفنا إلى كل ذلك اعترافه علنًا وجهارًا بأنه يشـــرب الحشيش وطول عمرنا بنشـــرب حشيش، والناس في الشـــارع بتشرب حشيش، وكل ذلك مما تسبب له في المشاكل التي تآمرت عليه بدخولة الســـجن عام 1983، ثـــم بالقبض عليه مرتين بتهمـــة تعاطي المخـــدرات في عامـــي 1991 و1996، ناهيك عن المشـــاكل التي تعرض لها في أخريـــات حياته بين زوجته الجديدة وابنته، وحريق شـــقتة حتى أن النقابـــة بالتعاون مع بعض الفنانين قد اســـتأجروا له مســـكنًا خاصًّا في الشيخ زايد بشكل مؤقت، حتى الانتهاء من ترميم وإصلاح شـــقته، وقد توفي قبل العودة إلى شقته

التي احترقت، ناهيك، عن الأمراض التي لحقت به من سكر وجلطة في المخ وعملية قلب مفتوح، حيث أصيب قبل وفاته بأربعة أشهر بورم في المخ، وقــد أثر ذلك على ذاكرته وحركته ومركز النطق العصبي.

كان بمستشفى القوات المسلحة بالمعادي قبل رحيله بأسبوع، وقبل أربعة أشهر كان بمستشفى كوبري القبة، وفي أول أغسطس عام 2014 رحل سعيد صالح بعد أن تآمرت عليه كل هذه الظروف والكوارث والعثرات، رحل من مستشفى المعادي العسكري إثر نوبة قلبية.

وقد لخص محمود السعدني حياة الموهوب سعيد صالح في قوله:

"لو تعقل سعيد صالح قليلًا، ولو انضبط قليلًا في حياته وسلوكه، ولو ادخر كل جهده وكل قوته للعمل، لانفجر مثل قنبلة زنة ألف رطل"[1].

عادل إمام

عن بدايات عادل إمام، يتذكر الفنان الكبير عبد المنعم مدبولي هذه اللحظات أو البدايات قائلًا: "أذكر ونحن نقرأ مسرحية (أنا وهو

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 101.

وهي)، أن اختفت شخصية دسوقي كاتب المحامي صاحب الجملة الشهيرة (بلد شهادات)، احتجت إلى مواصفات معينة، لا أستطيع أن أنزعها من عقلي أو أغيرها، أريد ممثلًا نحيلًا هزيلًا (مقفع) وظاهر عليه الغلب كي يردد الإفيه (بلد شهادات)، ولا بد أن يكون بذلك الشكل حتى تضحك عليه الناس، غلبان يتخيل نفسه كبير المحامية، وكان عادل إمام ضمن المسرح الحديث، فأحضروه لي، وحينما شاهدته لأول مرة، وجدت فيه ما كنت أتصوره تمامًا، فقلت له: تمثل معانا كوميديا؟

وفوجئت به يقول: لأ، كوميدي.. لأ أنا واخد جوايز عن دوري في مسرحية الإخوة كارامازوف، التي قدمناها في كلية الزراعة، وعدت أقول له: طيب جرب، يمكن تنفع كوميدي.. وبعد تردد اقتنع عادل إمام بدور دسوقي أفندي كاتب المحامي ووكيله.. وهي الشخصية التي قدمته للناس ممثلًا كوميديًّا، وكان في مجال الكوميديا شكلًا جديدًا، ولديه الإمكانيات التي أهلته للنجومية.. الإخلاص"[1]..

إنها القاعدة التي بدأ بها معظم نجوم الكوميديا، في اتجاههم أولًا وفي بداياتهم إلى التمثيل المأساوي، ثم يجبرهم الجمهور أو تجبرهم الظروف على تحول مسارهم الفني من التراجيديا إلى

(1) إيريس نظمي، مجلة أخبار النجوم، العدد 719 بتاريخ 2006/7/15.

الكوميديا، وكان، على رأسهم نجيب الريحاني. وكان عادل إمام الممثل التراجيدي الذي حصل على جائزة من تمثيله المأساوي في مسرحية (الإخوة كارمازوف)، قد (انفجر كالقنبلة) مثلما يصفه محمود السعدني، وكان لهذا الانفجار دوي شديد، حيث تجار السينما الذين أخذوه في مفرمة السينما، وفي أدوار تصنع لهم فلوسًا، ولكنها لا تصنع من عادل إمام نجمًا[1]، تمامًا كما حدث مع فريد شوقي في السنوات الأولى من صعوده وتألقه السينمائي، ولكن فريد شوقي لم يذعن لهذا المسار وغير من طريقته حين أنتج ومثَّل وألَّف عام 1952 فيلم (الأسطى حسن) واستكمالًا، لرأي السعدني، فإن عادل إمام قد يذعن لشروط السوق، وعمل في أدوار السينما إلى جوار البطل، إلى أن خرج من هذا الإطار مثلما فعل فريد شوقي حتى لقب بملك الترسو، ليصبح عادل إمام الزعيم.

جاء عادل إمام من مدينة المنصورة التي ولد بها عام 1940، وفي القاهرة عاش في حي الحلمية، وقد التحق بكلية الزراعة، وبها تعرف على سعيد صالح وصلاح السعدني، وقد التحقوا بمسرح التلفزيون، وفي التلفزيون قدمه عبد المنعم مدبولي في مسرحية (أنا وهو وهي) التي كان يقوم ببطولتها فؤاد المهندس، وكان هذا الدور هو مدخلة إلى السينما في أفلام مثل:

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 99 - 100.

السكرتير الفني
مراتي مدير عام
كرامة زوجتي
لصوص لكن ظرفاء
أنا الدكتور
الخروج من الجنة
عفريت مراتي
فتاة الاستعراض
سبعة أيام في الجنة

وغيرها من الأفلام السينمائية التي جعلته ينتشر انتشارًا كبيرًا. وقد كانت مسرحية (مدرسة المشاغبين) من تأليف علي سالم وإخراج جلال الشرقاوي عام 1973، بداية مرحلة جديدة في تاريخ عادل إمام الفني، وانطلاقة نحو النجومية، فقدم بعدها بسنوات ثلاث مسرحيات (شاهد ما شافش حاجة) من إخراج د. هاني مطاوع. وفي عام 1985 قدم مسرحية (الواد سيد الشغال) التي استمرت على خشبة المسرح لمدة ثماني سنوات.

وقدم مسرحية الزعيم عام 1994 لحوالي خمس سنوات، وقد تجاوزت مسرحية (بودي جارد) جميع أعماله المسرحية حيث استمر عرضها أحد عشر عامًا. ويعتبر ما قدمه في المسرح من

مسـرحيات (قليلة) هو عشر ما قدمه في السـينما تقريبًا، ويرجع ذلك في الواقع إلى عرض هذه المسـرحيات لسنوات طويلة وصل بعضها إلى أحد عشـر عامًا مثل (بودي جارد) وثماني سـنوات، مثل (الواد سيد الشغال) وهي ظاهرة لم تحدث من قبل على خشبة المسرح المصري.

ولقد ارتبطت نجومية عادل إمام مع صعوده في سبعينيات القرن الماضي مع التحول الاقتصادي في عهد السـادات، وقد جذب إليه طبقة الأغنياء الجدد وجمهور البترودولار القادر على دفع ثمن تذاكر القطـاع الخاص في هذا الوقت، وبالطبع يختلف هذا في السـينما، حيث جمهور طبقة البسـطاء الذين يـرون في عادل إمام، نموذجًا لتحقيق أحلامهم على شاشـة السـينما، وبذلك جمع عادل إمام بين جمهور عريض من المشـاهدين.. وفي هذه الجزئية، فإن ما يربط عادل إمام بالريحاني هو أن الأخير كان يصور الإنسـان البسيط، سـواء أكان مدرسًا أو موظفًا أو عاملًا، وهكذا فعل عادل إمام في تصوير أحلام البسـطاء من هذا الشـعب، الاثنان ينتقمان من ظلم الطبقات العليا بالسخرية منها ونقدها.

كان نجيب الريحاني يود أن يكون ممثلًا تراجيديًّا، ولكن عزيز عيد دفعه إلى أن يركز في الكوميديا، وكانت تجاربه الفاشلة مع سليم عطا الله وجورج أبيض سببًا ثانيًا للاتجاه نحو الكوميديا، والسبب

الأخير والأهم هو أن الجمهور لم يرد أن يراه ممثلًا مأساويًّا.

هكذا كان عادل إمام أيضًا يود أن يكون ممثلًا تراجيديًّا، وقد تحقق له ذلك وحصل على جائزة عن أدائه بمسرحية الإخوة كارامازوف، ولكن عبد المنعم مدبولي قد أقنعه لتجريب التمثيل الكوميدي، كما أن الفنان الكبير محمد توفيق قد دفعه نحو هذا الاتجاه، وكان ذلك أثناء أدائه أحد الأدوار أمام لجنه التلفزيون، وكان محمد توفيق عضوًا باللجنة حيث أدى عادل إمام دورًا تراجيديًّا، لكن تعليق محمد توفيق كان يشير إلى كون عادل إمام ممثلًا كوميديًّا بامتياز.

لقد كانت والدة نجيب الريحاني ترفض ان يعمل ابنها في الفن، وكان أهله من ناحية الأم يسخرون من عمله في الفن، ولكن حين أصبح الريحاني نجمًا يشار إليه بالبنان، كانت أمه تفتخر به، وتقول: هذا ابني، وقد حدث هذا مع عادل إمام، ولكن من ناحية الأب الذي كان يرفض أن يمتهن عادل إمام الفن، ولكن نجومية عادل إمام غيرت من وجهه نظر الأب، وبدل رأيه مفتخرًا به، فقد ظل هذا الرفض من جانب الأب لسنوات طويلة، إلى أن حدث هذا الموقف الذي جعله يعدل عن رأيه ويغير من موقفة، دخل الأب على مديره وكيل الوزارة، كان صيت عادل إمام قد بدأ في الانتشار، وبدأت موهبته في السطوع.. سأله المدير في إعجاب وحنان: إنت أبو عادل إمام، ولما وجد الأب عبارات الإعجاب في

فم المدير، وعلاماته على وجهه تجاه ابنه "أحس الأب لأول مرة بقيمة الفن، ومن لحظتها تحول من الرفض إلى التشجيع[1]."

بالطبع هناك فارق هام بين الريحاني وعادل إمام، كان الريحاني يكره السينما وقدم فيها عشر ما قدمه في المسرح تقريبًا، والعكس صحيح، كان عادل إمام مكثرًا في تقديم الأفلام السينمائية (قدم ما يربو على المئة وثلاثين فيلمًا تقريبًا)، كان محبًّا للسينما مختلفًا عن الريحاني، وكان محبًّا للمسرح متوافقًا مع الريحاني، ولكنه لم يقدم للمسرح إلا أقل من خمس عشرة مسرحية منذ اشتراكه في مسرحية (ثورة حرية) عام 1961 من إخراج حسين كمال، حتى مسرحية (بودي جارد) في تسعينيات القرن الماضي، ويتمتع عادل إمام بذكاء كبير جعله يستمر في الساحة الفنية منذ صعوده وحتى اليوم لعدة عقود وأتصور أنها اللحظة الحاسمة لمراجعة عادل إمام لما يقدمه، خاصة بعد مسلسل (عفاريت عدلي علام)، فالقضية الأساسية لدى النجم معيارها ليس التواجد فقط، وإنما يحكمها معيار القيمة فيما يقدمه الفنان من قضايا ضرورية تهم الناس وتنير طريقهم.

(1) أيمن الحكيم: عادل إمام، ضحكة مصر. صندوق التنمية الثقافية المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية عام 2009، ص 28.

محمد صبحي
وعودة الكوميديا الجادة

"صبحي فنان موهوب ودارس ومتطور، يطور أدواته الفنية ورؤاه بشكل مستمر، وقد عاصرته منذ تجربته الأولى حين قدم مسرحية (هاملت) على سلالم المعهد العالي للفنون المسرحية قبل التحاقي طالبًا به، واستطاع الرجل عبر مشواره الطويل أن ينال تقدير الجميع وتقديم أعمال مسرحية تحترم عقل ووجدان المتفرج المصري والعربي يحقق فيها معادلة الفن الجاد، واستطاع إدارة مشروعه المسرحي الخاص بثلاثة أفراد فقط، أحدهم مسئول مالي والآخر إداري، والثالث قاطع تذاكر، في الوقت الذي يعانى فيه مسرح الدولة من تضخم تعداد الموظفين الذي يفوق أضعاف

الفنانين العاملين به، وعبر رحلة صبحى الفنية، قدم نجومًا كثيرة تجاوزت شهرتهم اسمه في السينما[1].

في عام 2000 قــدم الفنان محمد صبحي بفرقتــه معالجة لفيلم (لعبة الست) على خشبة المســرح، وكانت محاولة منه لاستدعاء روح نجيب الريحاني في دور (حسن أبو طبق) الذي أداه في الفيلم أمام الفنانة تحية كاريوكا، وفي المسرحية لعبت سيمون الدور أمام محمد صبحي.

وقد رأينا _آنذاك_ في أداء محمد صبحي لدور حسن أبو طبق في المسرحية، محاولة منه لاستدعاء طريقة أداء نجيب الريحاني وتذكيرنا به، ليس لمحاولة تقليده، وإنما باستدعاء روحه، وهي طريقة أعمق كثيرًا من التقليد وممن حاولوا تقليد الريحاني في أعمال فنية سابقة، وربما لاحقه.

وقد استطاع محمد صبحي بصوته المستعار الذى اقترب من صوت الريحاني، وبتكنيكه كممثل، استطاع أن يستحضر روح الريحاني، وكان الأقرب إليه ممن قلدوه في المسلسلات التليفزيونية، التي تم فيها استدعاء شخصية الريحاني الفنية.

كان محمود صبحي والد الفنان محمد صبحى، يعمل في المسرح

(1) مقال لصاحب هذه السطور بمجلة أخبار النجوم في 29 إبريل عام 2010 بعنوان: (محمد صبحي... مخلص للمسرح أم نزع لأسلحته).

مع كبار النجوم في زمن الفن الجميل، وقد تربى الابن في منطقة شريف بوسط القاهرة، وهي المنطقة القريبة من شارع محمد علي والتي تجاور مسارح وسط البلد.

عمل محمد صبحي في المسرح نهاية الستينيات قبل تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية، وذلك في مسرحية (كومبارس في الموسم) عام 1968 من إخراج محمد شعلان، وفي العام التالي اشترك في مسرحية (هاللو شلبي) من إخراج أستاذه سعد أردش.. وحين تخرج من المعهد كان مشروع تخرجه مسرحية (هاملت) للكاتب الإنجليزي الأشهر وليم شكسبير، وهي المسرحية التي قدمها فيما بعد أمام المعهد على السلالم المقابلة لمدخل المعهد.

كـــون صبحي مع زميل دراســـته ودفعته لينيـــن الرملي ثنائيًّا مســـرحيًّا، في محاوله منهم لإعادة علاقـــة نجيب الريحاني وبديع خيري إلى الوجـــود مرة ثانية، وهي العلاقـــة التي أثرت الحركة المســـرحية والفنية في مصر من عشرينيات القرن الماضي وحتى رحيل الريحاني نهاية الأربعينيات.

قدم صبحي مع لينين الرملي مجموعة من الأعمال المسرحية مثل:

الجوكر، إنت حُر، الهمجي، تخاريف، البغبغان، وانتهى الدرس يا غبى.

وهو متنوع ومتفرد في أعماله المسرحية التي قدمها من خلال فرقته (إستوديو الممثلين) وبهذه الفرقة، وبإرادته الحازمة والملتزمة لها، استطاع أن يفضح الترهل الإداري في قطاع مسرح الدولة.

ومثلما أعطى نجيب الريحاني عمره بشكل أساسي للمسرح، هكذا فعل محمد صبحى وإن كان قد قدم للسينما أفلامًا مهمة، مثل: الكرنك، أبناء الصمت، وراء الشمس، هنا القاهرة.

وبالطبع لم يعاصر الريحاني نشأة التلفزيون المصري، كما لم تسجل أعماله المسرحية، فقد مات نهاية الأربعينيات، ودخل التلفزيون حياتنا في بداية الستينيات من القرن الماضي، لهذا لم تسجل أعماله، وبالطبع لم يقدم نجيب الريحاني أعمالًا للتلفزيون.

لقد كانت بداية صبحي نهاية الستينيات بعد دخول التلفزيون حياتنا بحوالي ثمان سنوات، فعمل به وقدم من خلاله مسلسلات تلفزيونية مثل: (يوميات ونيس) وهو مسلسل اجتماعي تفاعلت معه الأسر المصرية والعربية، وكان قد قدمه في أجزاء ستة، كما قدم من خلال التلفزيون مسلسل (سنبل بعد المليون) ومسلسل (فارس بلا جواد) وقد حول مسرحية (ماما أمريكا) إلى مسلسل بعنوان (عايش في الغيبوبة).. كما لعب دور يوليوس قيصر في مسلسل (كليوباترا) وهو من إنتاج مصري/ سوري مشترك، وفي السنوات الأخيرة يقدم صبحي على قناة C.B.C. برنامج (أعزائي

المشـــاهدين.. ما فيش مشـــكلة خالص) وهو برنامج نقدي/ ساخر يجمع فيه بين المشـــاهد التمثيلية/ المســـرحية والحوارية، ليطرح قضايا اجتماعية في إطار ساخر كما تُطرح هذه القضايا للنقاش مع الجمهور في الإستوديو من خلال عرض مشاهد درامية، وصبحي في هذا يجمع بين تقنيات العرض المسرحي وبين عناصر التوكشو، ليطرح قضايا مجتمعية تشغل الرأي العام.

وإذا كان صبحـــي قد قدم لنجيب الريحانـــي معالجة لفيلم (لعبة الســـت) عام 2000 على خشبة المسرح، فقد أعلن أخيرًا عن عزمه على تقديم مسرحية عن فيلم الريحاني الأخير (غزل البنات) وهي المسرحية التي يقدمها حاليًّا على مسرح سنبل.

وفيما يقدمه صبحي في كل أعماله، البحث عن الكوميديا الجادة والقيمة في إطار من الكوميديا الراقية، وهو يسعى دائمًا في كل أعماله لترسيخ القيم الأخلاقية عبر ما يقدمه من أعمال فنية في تزامن مع القيم الجمالية/ الفنية، وما يقدمه إنما يفضح به الإسفاف وثقل الظل والتشوه الذي يقدمه بعض ممن يتاجرون ويتربحون بالفن، ممن لا علاقة لهم به، سوى عامل الصدفة الذي اختارهم بدعوى إضحاك الناس وتفريغ همومهم.

غزل البنات..
المسرحية التي لم يمثلها الريحاني على مسرح سنبل

أعلن محمد صبحي عن تحويـــل الفيلم الأخير الذي مثله نجيب الريحاني في أيامه الأخيرة ورحل دون أن يراه قبل عرضه بثلاثة أشـــهر وإن كان قد رأى بعض مشـــاهده فاستبشـــر خيرًا بالسينما التـــي كان يبغض الوقوف أمام كاميراتها منـــذ أن قدم أول أفلامه عـــام 1929 مع زوجته الوحيدة بديعة مصابني، وهو فيلم لم يكتمل بعنوان (جحا).

وكان قبل رحيله بأسبوعين، وتحديدًا في الثالث والعشرين من يونيو قد سافر إلى الإسكندرية ليحيي موسم الصيف، لكنه أصيب

هناك بالتيفويد بعد ستة أيام وتحديدًا في التاسع والعشرين من مايو عام 1949.

ومثلما لم يرَ الريحاني عرض فيلمه الأخير غزل البنات، الذي رحل قبل عرضه بثلاثة أشهر، بالطبع لم يرَ عرض مسرحية غزل البنات المأخوذة عن فيلمه والتي قدمها محمد صبحي على مسرحه في مدينة سنبل بعد رحيل الريحاني بما يزيد على ثمانية وستين عامًا.

وهو الحلم الذي كان يحلم به المطرب محمد عبد الوهاب والممثل أنور وجدي في تسجيل أعمال الريحاني المسرحية سينمائيًّا، لكن رحيل الريحاني كان أسبق من تحقيق هذا المشروع الحلم.. فقد كان لمحمد عبد الوهاب رأي في المسرح حين قال: "وبودي حين يعرض الفيلم "غزل البنات" أن يشاهده الأستاذ العقاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلتات الفن الإعجازي للريحاني، فإن في الفيلم منظرًا صامتًا له وهو يتأمل السيدة ليلى مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق القوي من أجمد الناس شعورًا، ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعرك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك من نفسك إلا الانفعال مع هذا الفنان العبقري، إن الريحاني مات في نظر المسرح، أما في السينما، فهو حي فيها إلى الأبد"..

وبالطبع فإن محمد عبد الوهاب محق في جزء مما قاله، وما وجهه معاتبًا للعقاد فإن كاميرا السينما تسجل أدق المشاعر وتنقلها للمشاهد، ويظل ما سجل على الشاشة موجودًا عبر الأزمان، مقاومًا للزمن تشاهده الأجيال المختلفة في الأوقات المختلفة وفي الأزمنة المختلفة بكل تفاصيله ودقته، وهذا ما لا يستطيعه المسرح _وإن لم يسجل بالكاميرا_ فطبيعة العمل على خشبة المسرح مثل طبيعة الثلج حين ينتهي العرض المسرحي، يذوب أثره التفصيلي من الذاكرة الإنسانية التي شاهدته وسجلته، ولا يتبقى منه سوى الخلاصة والجوهر الذي قد يمحيان بفعل مرور الزمن، ولكن في الوقت نفسه، فإن للمسرح سحره وفنه وجمالياته على خشبة المسرح في اللحظة ذاتها، لحظة اللقاء الحي المباشر بين الجمهور في الصالة، وبين الفنانين على خشبة المسرح في اللحظة ذاتها التي يقدم فيها الفعل على المسرح، يؤكد هذا أن جماليات التلقي به تختلف عن جماليات التلقي في قاعة السينما.

وحلم عبد الوهاب وأنور وجدي الذي حاولا تحقيقه نهاية أربعينيات القرن الماضي بتسجيل مسرحيات الريحاني. هو ما يحاول محمد صبحي تحقيقه بعد تحويله لفيلم لعبة الست منذ سبعة عشر عامًا مضت، وها هو يقدم مسرحه لفيلم غزل البنات على مسرحه في مدينة سنبل في نوفمبر من نهاية عام 2017.. وبذلك فإن مسرحية غزل البنات هي الثانية في مشروع محمد صبحي

لإحيـــاء ذكرى الريحانـــي، بتقديم وتحويل أعماله الســـينمائية إلى مسرحيات في ظل أجيال لم تعاصر الريحاني، ولم تشاهد مسرحه، وقد انتشـــر ما يســـمى بانحطاط الكوميديا ثقيلة الظل والتي سدت شرايين الكوميديا فيما نحياه الآن.

وغزل البنات آخر أفلام الريحاني، وهو الفيلم الذي حصل على الترتيب التاسع ضمن أفضل مئة فيلم مصري في القرن العشرين.

وفيه اعتمد أنور وجدي في إخراجه للفيلم على كوكبة من نجوم الزمن الذي قدم فيه الفيلم مثل محمد عبد الوهاب ويوسف وهبي ونجيب الريحاني وليلى مراد وأنور وجدي نفسه، بالإضافة إلى سليمان نجيب وعبد الوارث عسر ومحمود المليجي وزينات صدقي وإستيفان روستي وفريد شوقي في دور ثانوي.

وأنور وجدي هو من كتب سيناريو الفيلم في مرحلته الأولى، ولكن الريحاني وبديع خيري أعادا كتابته مرة ثانية وأضافا إليه شخصية الأستاذ حمام في الفيلم ليلعب نجيب الريحاني هذا الدور الذي خلده سينمائيًّا.

وقد عرض الفيلم لأول مرة في التاســـع عشـــر من سبتمبر عام 1949، أي بعد رحيل الريحاني بثلاثة أشهر وأحد عشر يومًا.

وفيه قدم أنور وجدي بذخًا إنتاجيًّا، وللدعاية عن الفيلم، بالإضافة إلى حشده أهم نجوم العصر.

ما بين لعبة الست وغزل البنات لنجيب الريحاني ثلاثة أعوام فقط توقف فيها الريحاني عن التمثيل في السينما، إذ قدم فيلم لعبة الست عام 1946 وفيلم غزل البنات عام 1949، في الوقت الذي قدم فيه محمد صبحي مسرحية لعبة الست عام 2000، وقضى سبعة عشر عامًا ليعود مقدمًا مسرحية غزل البنات عن فيلم غزل البنات للريحاني.

غزل البنات.. والأستاذ حمام

الأستاذ حمام مدرس لغة عربية في مدرسة للأطفال، يفصل من عمله بسبب موقف التلميذات الساخر منه، خاصة أمام مدير المدرسة الذي يفصله، فيتوسط له عم مرزوق (عبد الوارث عسر) كي يعمل مدرسًا لابنة الباشا (ليلى مراد) التي رسبت في مادة اللغة العربية، وهنا تبدأ المفارقات الكوميدية في منزل الباشا (سليمان نجيب)، حيث يعامل الأستاذ حمام (نجيب الريحاني) خدم الباشا على أن كلًّا منهم هو الباشا، وتأتي المفارقة في تعامل الأستاذ حمام مع الباشا نفسه على أنه مجرد جناينى في قصر الباشا، وهنا يعامله الأستاذ حمام بغير اعتناء ويرد عليه بغلظة، ثم تتهم ابنة الباشا

راسبة اللغة العربية الأستاذ حمام بكونه لصًّا سرق الإسورة الذهب الخاصة بها، ويتم معاملة الأستاذ حمام كلص داخل القصر.

وحمام شـــخص تعيس منذ أن جاء إلى العالم، في لحظة ميلاده الأولى، فحين يدخل منزل الباشـــا، تتهمه ليلى بســـرقة إســـورتها الذهبية، ثم تعثر على إســـورتها الذهبيـــة فتبرئه في النهاية بعد أن يصعب عليها، فتطلب من والدها في مقابل براءته أن يعينه مدرسًا خصوصيًّا لها.

وهو سيئ الحظ، فحين يختار سمكة من آلاف الأسماك، تكون هي السمكة الوحيدة التي تظهر في البلد مسمومه فتمرضه.

وهو من يردد أمام ابنة الباشا بعد أن تتهمه بالسرقة ثم تكتشف براءته، قائلًا لها: المصايب بدَّور عليَّ باشتياق العاشق لما يدور على حبيبته. وهو من يقول لابنة الباشا: "يوم ما تولدت قام زلزال في البلد، وأول جنيه قبضته في حياتي كان مزيف".

وحين يبدأ في إعطاء دروســـه الخصوصية لابنة الباشا في مادة اللغة العربية، يجد من يروي عطشه العاطفي لأول مرة في حياته، فيبـــدأ في حب ليلى التي تقنعه بالهرب من منزل الباشـــا، وهي في الواقع كانـــت على موعد مع حبيبها المتـــزوج (محمود المليجي) والذي يخون زوجته مع أخريات، وينكشف أمره، ويواجهه الأستاذ حمام الذي يتفق مع كابتن طيار (أنور وجدي) وجده خارج الملهى

بعد طرد الأستاذ حمام من الملهى، لأنه سبب إزعاج لعاشق ليلى الذي يخون زوجته كي يستغل من يقيم معهن علاقات، وكانت ليلى مراد هي آخرهن. يدخل الأستاذ حمام للمرة الأخيرة إلى الملهى مع كابتن الطيران بملابسه الرسمية إلى الملهى كي يخلص ليلى من العاشق الكاذب، وهنا يخرجان الأستاذ حمام (نجيب الريحاني)، وكابتن الطيران (أنور وجدي) مع ليلى مراد، وحين يكتشف الريحاني مغازلة أنور وجدي لمحبوبته ليلى مراد، يغار، بل ينزل من السيارة فجأة أمام قصر يوسف وهبي _الذي يظهر في الفيلم بشخصيته الحقيقية_ لكي يهرب هو وليلى من أنور وجدي، فيعاملهما الخادم (سعيد أبو بكر) مثل اللصوص، وحين يسمع يوسف وهبي تلك الأصوات من خلال صراخ الخادم، يتعرف بليلى وبالريحاني اللذين يفاجآن بوجود محمد عبد الوهاب الذي يغني أغنية عاشق الروح، فيتأثران، وهنا يتخلى الريحاني في النهاية عن حبه، تعبيرًا وتطبيقًا وتأثيرًا بكلمات أغنية عبد الوهاب، من أجل معشوقته ليلى وسعادتها، وفي النهاية يطلب أنور وجدي يد ليلى مراد من الأستاذ حمام، (نجيب الريحاني).

غزل بنات محمد صبحي

إذا كان عرض فيلم غزل بنات الريحاني يبدأ في فصل دراسي لتلميذات صغيرات يسخرن ويستهزئن بنجيب الريحاني، حتى

أمام مدير المدرسة، مما أفقده احترامه لينتهي الأمر بفصله من عمله كمدرس، فإن المسرحية لدى محمد صبحي تبدأ مباشرة في قصر الباشا مراد بعد فصل الأستاذ حمام من المدرسة، حيث يقابله مرزوق أفندي مستدعيًا إياه لكي يقوم بتدريس مادة اللغة العربية لابنة الباشا.

وبدلًا من أن نرى الباشا وهو في الحديقة ينسق الزهور ويعلو الشجرة _كما في الفيلم_ نجده هنا في القصر مرتديًا ملابس الطباخين، ثم يلي ذلك استعراض وغناء لـ ليلى بمناسبة عيد ميلادها، وهو مشهد بديل لغناء ليلى مع زميلاتها وهن يمتطين الخيل في الفيلم. وبالفيلم، وفي هذا المشهد ظهرت هند رستم لأول مرة وهي تمتطي الجواد بجوار وخلف ليلى مراد في دور كومبارس، وبعدها انطلقت في السينما المصرية لتمثل مكانة كبيرة وسط نجمات الصف الأول.

وحين نلتقي الباشا (عبد الرحيم حسن) نجده يستخدم لازمات كاريكاتورية للممثل سليمان نجيب، وفي مبالغاته نتذكر طريقة الفنان الكبير حسن فايق.

وهنا نرى في إعداد محمد صبحي لمسرحة الفيلم، أنه يقوم باللعب على سوء الفهم الذي ينتج عن اللعب بالكلمات، وبالمواقف في ذات الوقت، حيث يدور الحوار بين الأستاذ حمام وبين مدرب

الكلبة كيتي، وهنا يتصور حمام أنه الباشـــا بذاته، والأســـتاذ حمام الذي جاء ليعطي دروسًا في اللغة العربية لابنة الباشا، يعتقد مدرب الكلبة أنه جـــاء من أجل عملية حمل الكلبـــة كيتي توطئة للولادة، وتتولد الكوميديا هنا من تلك المفارقات ومن ســـوء الفهم في الوقت نفسه. وينعكس سوء الفهم هذا في تعامل الأستاذ حمام مع ليلى ابنة الباشـــا، وبالطبع يتطلب هذا أثناء مسرحة الفيلم التي قام بها الفنان محمد صبحي بعض التغييرات في جزئيات الحكاية وفي التفاصيل الجزئيـــة للفيلم، فيتغير بنـــاء الفيلم في المســـرحية، ويغير المعد بعـــض التفاصيل، وهنا لا يقدم صـــورة طبق الأصل من الفيلم في المســـرحية، وإنما يقدم روح الفيلم بشكل عصري بطريقة تخاطب متفرج اليوم.

فهـــا هو محمد صبحي يضيف شـــخصية (رفيق بيه) التي يقوم بها المطرب أركان فؤاد، وهو من يخدع الباشـــا مراد (عبد الرحيم حســـن)، ويخاطب نزعته النرجســـية، حيث يخاطـــب رغبته في أن يكون رئيسًـــا للوزراء، ويبتزه من هذا الجانب، حيث يســـتأجر مجموعـــة من الممثلين الكومبارس لكي يمثلوا دور الوزراء، وهي وزارة الظل التي سيشـــكلها مراد باشا، وفي المقابل يقوم رفيق بيه بابتـــزازه ماليًّا، كما يحاول أن يفـــرض عليه زواجه من ابنته ليلي وبالطبـــع هذا ما لا نجده في الفيلم، وإنما هو من وحي أفكار محمد صبحي في إعداده ومســـرحته للفيلم، وقد أراد أن يشير هنا بشكل

واضح إلى دور الانتهازيين في إفساد الحياة السياسية في مصر.

وبجانب كون حمام مدرسًا للغة العربية في الفيلم، فإن صبحي يضيف إليه هنا في المسرحية دورًا آخر، حيث يعينه الباشا _ضمن أحداث المسرحية_ سكرتيرًا لتدوين جلسات الوزراء أو ما نسميه حكومة الظل، وبالطبع يكشف الأستاذ حمام انتهازية رفيق بيه واستغلاله للباشا، وأهداف وزارة الظل التي تسعى للعمل من أجل مصالحها الشخصية فقط وليس لمصلحة المواطن البسيط.

وبدلًا من ذهاب ليلى إلى حبيبها (محمود المليجي) في الكباريه _كما هي في أحداث الفيلم _ تذهب ليلى في المسرحية (ندى ماهر) إلى أنور وتقابله أمام القصر، ويتضح فيما بعد أنه شاب انتهازي يبتزها ماليًّا بدعوى أنه مناضل ضد الإنجليز، كما يظهر من خلف شباك الحجرة التي تتلقى فيها ليلى دروس اللغة العربية، ويأخذ حوارها هنا مع الأستاذ حمام معاني مزدوجة، فهي تخاطب حبيبها أنور _الذي يظهر خلف الشباك دون أن يراه الأستاذ حمام_ فيعتقد حمام أنها تخاطب وجدانه ومشاعره وتبث حبها له، فيذوب حمام عشقًا فيها.

يحدث كل هذا بعد أن يرى حمام لوحة في حجرة إعطاء دروسه لليلى تشـــكل معادلًا موضوعيًّا لعلاقة حمـــام بليلى، إذ يظهر في اللوحة قرد يحتضـــن محبوبته الجميلة ينظر إليها عشـــقًا وهيامًا.

وهـــي لوحة تعني في النهاية أنـــه لا يمكن التلاقي بينهما، بين قرد قبيح المنظر، وامرأة تشكل نموذجًا للجمال الراقي، وذلك لاختلاف الفوارق المتعـــددة بينهما، وهو نفس المعادل الذي لعبته أغنية عبد الوهاب في الفيلم، أغنية (عاشق الروح)، إذ إن على حمام أن يتخلى عن محبوبته للفروق الكبيرة بينهما من أجل سعادة المحبوب.

ثم يظهر هنا وحيد صديق أنـــور، يغني لها أمام القصر وتحت النوافـــذ، لينبهها بخطورة حبيبها المخـــادع، فهو نصاب ومتزوج، وكما وعدها بالزواج، فهو يعد ابنة خالته بالزواج أيضًا، وهنا يبث وحيد لليلى حبه ومشاعره، فهو العاشق الحقيقي لليلى.

ولكن ليلى تقرر مع حمام أن تعترف لوالدها بحبها إلى حبيبها، ويعتقد حمام أنه هو الحبيب الذي تفكر فيه ليلى، وفي الواقع تعترف للباشـــا بحبها لأنور، هنا يصاب الأســـتاذ حمام بخيبة أمل، فيخلع ملابس القصر الجديدة، ليرتدي ملابســـه القديمة عائدًا إلى عشـــه القديم، وأثناء خروجه يلتقي بوحيد الذي يعشـــق ليلى ويكشـــف له عن شـــخصية أنور وما كان يفعله كذبًا مع ليلى. هنا يدبر الأســـتاذ حمام الموقف لكشـــف كل هذه الأمور، فحين يقيم الباشا مراد حفل زواج ليلى من أنور، يكشـــف الأستاذ حمام كل هذه الأمور في تلك الليلـــة، إذ يدعو وحيد المحب لـ (ليلى) كمـــا يدعو رفيق بيه الذي يثور ضد الباشـــا مدعيًا عليه بأنه نصـــاب، وقد نصب عليه بمبلغ

15 ألف جنيه، والباشا مراد مفلس، فيتطوع حمام بإنقاذ الباشا وذلك بسداد المبلغ كاملًا وكان حمام قد كسب ثلاثين ألف جنيه من ورقة البانصيب، ويتزامن هذا مع كشف وحيد لأساليب أنور، كما تدخل زوجة الأخير لتكشف أكاذيبه، ويتم طرد الاثنين، أنور ورفيق بيه.. وهنا يغني وحيد الذي كان يغني دومًا لليلى ليكشف لها خداع أنور، وهو من تمرن على الغناء لدى المطرب الكبير محمد عبد الوهاب، ويقدم لها عنوان الإستوديو، وفي الإستوديو حيث ستارة حمراء أمامية تتوسط خشبة المسرح، يدخل حمام وليلى من وسطها فيقابلان الجمهور وجهًا لوجه على أمامية المسرح (الأفانيسين) وكأنها لقطة كلوز أب تعادل تلك اللقطة الشهيرة التي كان يبكي فيها الريحاني بجوار ليلى وهما يسمعان صوت عبد الوهاب، ينساب بأغنية عاشق الروح، تنساب الأغنية، يتألم حمام لسماعها، ثم يخرجان معًا، وتطفأ أنوار المسرح، بعدها نلتقي بالمشهد الأخير الذي لم يمثله الريحاني في فيلم غزل البنات وهو المشهد الذي رحل قبله الريحاني ولم يؤده في الفيلم، مشهد الاحتفال بزواج ليلى ووحيد في القصر.

وقد وضع حمام على رأسه (طرطور) وعلى يمينه ليلى ويساره وحيد، وكأنه يقوم بعقد قرانهما، هنا يكشف وحيد سر الأستاذ حمام:

1. وحيد: (ليلى هانم.. الراجل ده بيحبك لدرجة الجنون ويخرج)

(تنهار ليلى، ثم تذهب إلى الأستاذ حمام)

1. حمام: فين الجدع إللي اسمه وحيد؟

2. ليلى: باين عليه روَّح.

3. حمام: روَّح؟ دا يبقى حمار.

هنا يدخل وحيد ليعيد مشهد أنور وجدي وكلماته في نهاية الفيلم، مكررًا كلمات ليلى للأستاذ حمام.

1. وحيد: مش ممكن أفكر في الجواز، إلا إذا سمح لي الأستاذ حمام.

وهنا تتأبط ليلى ذراع حمام ليخرجا بعد أن يسبقهما وحيد إلى القصر.

وفي القصر يبدأ الاحتفال بزواجهما، ليلى ووحيد، وهنا يرفض الباشـــا مراد أن يرحل الأســـتاذ حمام عن القصر، حيث يقرر فتح مدرســـة للأطفال. وتنتهي غزل البنات المســـرحية، ويلاحظ في المســـرحية أن توزيع أغاني الفيلم قد اختلف في المســـرحية بعض الشيء، ولم تسع الشـــخصيات الدرامية أن تقلد مثيلاتها في الفيلم، وإنما كانت تقدم روح العمل نفســـه دون تقليده، والمسرحية بكاملها هي رؤية عصرية لفيلم من كلاسيكيات السينما المصرية، قد حصل على الترتيب التاســـع ضمـــن أفضل مئة فيلم مصـــري في القرن

العشرين، وهو أفضل ما قدمه الريحاني ضمن أفلامه السينمائية.

وهنا يتحقق حلم أنور وجدي ومحمد عبد الوهاب في تسجيل أعمال نجيب الريحاني المسرحية على يد محمد صبحي الذي يعيد تقديم هذه الأعمال من منظور عصري.

الجمهور

حين يُقدِم الجمهور على مشـــاهدة العرض في مدينة سنبل، بعد البوابة بســـبعة عشـــر كيلو مترًا، أي ما يقارب خمسين كيلو مترًا من وســـط القاهرة، فإنه جمهور يعشـــق الفن ويسعى إلى الذهاب إلى الفن الجيد، حيثما يكون، ومحمد صبحي هنا يراهن على ذوق الجمهـــور في تلقي الفنون الجيـــدة والجمهور الذي يذهب إليه، فقد تربـــت هذه الجماهير على الفن الجيـــد، وهذا يؤكد على قول أحمد زويل حين كان في مؤتمر جريدة الأخبار وحين تحدث عن الإبداع قال: الإبداع لا يتحقق إلا بالعشـــق والجمهور هنا هو ما يســـتحق التحية الذي يعاني المشقة في الطريق كي يرى عملًا فنيًّا راقيًا، في ظل انسداد شرايين الكوميديا فيما نعيشه من زمن الانحطاط.

مشروع محمد صبحي التنويري

محمد صبحي مؤسسه متكاملة، فبينما يزيد تعداد الموظفين على الفنانين الذين يعملون في مسرح الدولة (البيت الفني للمسرح)، فإن صبحي يدير مؤسسته بثلاثة أفراد أحدهما مدير مالي والآخر إداري والثالث مسئول شباك قطع التذاكر، واستطاع محمد صبحي وحده أن يبني مسرحًا مكتملًا يزينه بوجوه الفنانين الكبار أمثال زكي طليمات وجورج أبيض وغيرهم من صناع المسرح المصري وهو مسرح نظيف، منتظم في مواعيده، ورغم أنه يبعد عن القاهرة بحوالي خمسين كيلو مترًا، فإنه كامل العدد دومًا، بعكس مسارح الدولة التي تديرها وتعطي مرتبات لجيش كبير من الموظفين والإداريين العاملين بها، إلا أنه يظل فارغًا من الجمهور، بسبب ما يقدمه من أعمال لا علاقة لها بهموم الناس ولا تخاطب أحلامهم ولا تمس وجدانهم، وعلى وزارة الثقافة أن تخجل من هذا الوضع المشين والمتراجع، وتراجعه، أي تراجع المشهد الثقافي والإبداعي في بلادنا، هو ما يعطي الفرصة لسيادة المشهد الظلامي، وأتمنى من وزارة الثقافة التفكير والعمل في إعادة تدوير هذا المشهد الإبداعي مرة ثانية.

ليخاطب وجدان الناس ويرقى بمشاعرهم ويثري عقولهم في محاولة لمحو الظلام الذي ما زلنا نعيشه في بلادنا.

والمشـــروع التنويري الذي أتمنى أن يتبناه محمد صبحي، هو إعادة تقديم ومسرحة أفلام الريحاني المتبقية له. فما قدمه الريحاني مـــن أفلام في الفتـــرة ما بين عامي 1929 وحتـــى عام 1936 كان مثار جدل كبير، إذ قدم في هذه الفترة ستة أفلام، وهذا العدد يعادل تلك الأعداد التـــي قدمها الريحاني في فترته الثانية وغير المختلف عليها من عام 1937 حتـــى رحيله عام 1949، وبذلك يكون قد قدم اثني عشـــر فيلمًا، وهذا مخالف لتلك الآراء التي تجمع على أنه قدم تســـعة أفلام فقط، ويرجع هذا إلى اختلاف تقييم المؤرخين والنقاد، حيث يتناســـى البعض أفلامًا لم تكتمل مثل (جحا)، وأفلامًا أخرى صامتة وقـــد أدخل عليها الصوت، فأصبحت في مصنف آخر مثل فيلمه الصامت (صاحب الســـعادة كشـــكش بك) عام 1931 والذي أدخل عليه الصوت فأصبح فيلمًا آخر بعنوان (ســـعادة كشكش بك) عام 1933 والفيلمان من إخراج إســـتيفان روستي، ثم الفيلم الرابع (حوادث كشكش بك) من إخراج كارلو بويا.

وكان بطل أفلام هذه الفترة هو شخصية كشكش بك الذي تجاوزه الزمن، ماعـــدا فيلم (ياقوت أفندي) الذي صـــوره في باريس عام 1934/33، ثم يقدم الريحاني فيلمه الســـادس في هذه المرحلة _طبقًا لهذا التصنيف_ بعنوان (بســـلامته عاوز يتجوز) عام 1936 وهو أيضًـــا يدور حول كشـــكش بك، وبذلك لا يتبقـــى من هذه المرحلة الكشكشـــية ســـوى (ياقوت أفندي) ويضاف إلى ذلك الســـتة أفلام

الأخــرى في مرحلته التالية والأخيرة مــن عام 1937 حتى رحيله عام 1949.

وهي سلامة في خير 1937
سي عمر 1941
لعبة الست 1946
أحمر شفايف 1946
أبو حلموس 1947
غزل البنات 1949

ويكون بذلك لدينا ســبعة أفلام، وبمــا أن محمد صبحي قد قدم فيلمين منهما وهي لعبة الســت عام 2000 وغزل البنات عام 2017 يتبقى لنا خمســة أخرى، ولذلك أتمنى أن يكون مشــروع صبحي القادم هو تقديم هذه الأفلام الخمســة بعد مســرحتها في مسرحه، وليكن عمل لكل عام، أولًا تحقيقًا لحلم قديم تمناه محمد عبد الوهاب وأنور وجدي في أواخر أربعينيات القرن الماضي بتســجيل أعمال الريحاني المسرحية، ولكنه حلم لم يتحقق. وهو المشروع التنويري الذي يقوم بتعريف الأجيال الجديدة بتراثنا المســرحي الذي شــكل وجــدان أجيال كثيرة، وثانيًا تقديم هذا التراث من منظور عصري كما فعل صبحي في مســرحية لعبة الســت وغزل البنات، وثالثًا ســيكون هذا إنجازًا عظيمًا في مواجهة ما نسميه بانحطاط عصر

الكوميديا وتصلب شـــرايينها فيما نراه باسم الكوميديا، والكوميديا منها براء.

المرحلة الانتقالية والمعادلة الصعبة (هنيدي وحلمي)

منذ سبعينيات القرن الماضي، يشهد المشهد الإبداعي والثقافي تواجدًا كبيرًا وحادًّا في إطار الكوميديا الجادة للفنان محمد صبحي.

ومنذ التسعينيات، وتحديدًا منذ عام 1998 وبفيلم (إسماعيلية رايح جاي) بدأ يتأكد حضور جديد بظهور جيل جديد من الشباب في مجال الكوميديا الراقية لمحمد هنيدي ومن كان معه في الفيلم، وقد تأكد وجود هنيدي في فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية)، ثم تأكد هذا الوجود في فيلم (جاءنا البيان التالي) وبعدها فيلم (رمضان

مبروك أبو العلمين حمودة) و(عندليب الدقي).

وفي الواقع ما يقدمه محمد هنيدي يدخل في إطار الكوميديا الراقية التي تبعد عن الابتذال والإسفاف الذي ساد ويسود المشهد الإبداعي فيما نعيشه الآن.

ويشارك هنيدي في هذا المجال موهبة كبيرة أخرى لم تبدأ في مجال التمثيل، وإنما هو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الديكور، وقد بدأ فور تخرجه العمل مذيعًا بقناة الفضائية المصرية في برنامج (لعب عيال).

وقد اشترك مع علاء ولى الدين في فيلم (عبود على الحدود) عام 1999. وفيلم (الناظر)، و(ميدو مشاكل) و(ألف مبروك) ليحقق هو وهنيدى المعادلة الصعبه، لفن الكوميديا، ويشكلا معًا رمزًا لهذه المعادلة الصعبة من فن كوميدي جاء دون ابتذال أو إسفاف أو غير ذلك مما نشاهده الآن، وقد سيطر على الساحة الفنية، وحيث طور الاثنان: محمد هنيدي خريج المعهد العالي للسينما، وأحمد حلمي خريج المعهد العالي للفنون المسرحية أدواتهما الفنية بشكل جيد، دون إسفاف ودون الاعتماد على أساليب الانحطاط والتقزز وثقل الظل الذي سيطر على الساحة الفنية الآن، ومؤكد قد لعبت دراساتهما العلمية وثقافتهما الفنية وخفة ظلهما دورًا كبيرًا في هذا التوجه، وبظهورهما أصبح هناك أمل جديد لرؤية كوميديا

معاصرة خفيفـــة الظل، جادة وهادفة، لكـــن ظهور بعض الوجوه وتدخل بعض القنوات الفضائيه بشـــكل تجـــاري في تمويل بعض الأفراد وغير الدارسين والترويج لأعمال غير فنيه هادفة أدى إلى انســـداد شرايين الكوميديا وموت الكائن الذي كان حيًّا في الماضي والمسمى: الكوميديا.

محمد سعد...
والخروج من المعادلة الصعبة

كان الطريق الذي يربط بين هنيدي وأحمد حلمي أيقونة المعادلة الصعبة مع الطريق الذي مهد إلى مرحلة انسداد شرايين الكوميديا، هو محمد سعد الذي يمثل في أدواره شكلًا كاريكاتوريًّا، مستدعيًا فيه أنماط الانحطاط من العقل الباطن والتي ربما رآها وخبرها وعاشها في طفولته، وقد اختزنت صورها وتم اختزالها في الوقت نفسه في عقله الباطن، وهو بعد ذلك يصورها ويظهرها ويجسدها على الشاشة دون خجل، فيقدم شخصية (اللمبي) المحببة إليه وهي الشخصية المتكررة في أعماله وهي التي يصفها الكاتب وائل عبد الفتاح في مقاله[1] بقوله: "حثالة المدن، ليس صعلوكًا ولا هو ابن

(1) وائل عبد الفتاح: جريدة الدستور، مقال بعنوان: **"محمد سعد ابن الفوضى"** بتاريخ 2009/9/23.

البلد الشعبي، فواصل الطبقات، لا وعي خاص.. ولا سياق تعيش فيه (...) حثالة تفجر الكوميديا من صندوق بقايا البشر".

وبعد تكراره لهذه الشخصية النمطية في كثير من أعماله، وبعد إفلاسه الفني، يقدم على تقديم برنامج بعنوان (وش السعد).

وفي إجابة عن سؤال وجهه له الصحفي طارق شحاته، عما إذا كان راضيًا عن (وش السعد) في مشواره الفني الكبير، يرد قائلًا: "الحمد لله قطعًا، فأذكر في أولى حلقات البرنامج التي شاركت فيها هيفاء وهبي.. "رجعت مصر". القهاوي، كانت على آخرها وكأنها تشاهد كأس العالم، والناس كانت تعتقد أنه برنامج.. ولكنه مسرح وأكدت هذا المعنى في الحلقة الثانية من البرنامج، و"بوحة" قام بالرد على كل النقاد في تلك الحلقة وكانوا سعداء جدًّا بذلك، وقالوا إن محمد سعد كانت ردوده في منتهى الاحترام والشياكه، ولم أخطئ في أحد أو تؤخذ عليَّ أي جملة، لأن كل واحد حر في رأيه، وكان الرد من خلال خشبة المسرح بأننا نقدم ما نراه، حيث نرى شتيمة ومشاجرة بين الناس في الفضائيات، ثم نفاجأ بأنهم يتناولون الغداء بعد ذلك مع بعض، لأن الفن محاكاة للواقع.[1] وقد تمنى محمد سعد في هذا الحوار أن يكون ربع نجيب الريحاني".

(1) طارق شحاتة: مجلة الكواكب، العدد 3395 بتاريخ 2016/9/13 حوار مع محمد سعد بعنوان: (تخلى عن الرقص والغناء في تحت الطرابيزة).

وهو في هذا الحوار يرى أن أولى حلقات البرنامج[1] التي شاركت فيها هيفاء وهبي قد "رجعت مصر" "حيث كانت القهاوي كانت على آخرها وكأنها تشاهد كأس العالم"، وهو بذلك يخلط بين برنامج يقدم فيه إحدى شخصياته النمطية وبين ماتش للكورة يشاهده المتفرجون على المقاهي، وهناك فرق بالطبع بين برنامج يزعم أنه برنامج فني، وبين ماتش كورة، وبين مسرح يلتقي فيه المتفرجون مباشرة مع الممثلين وجهًا لوجه على خشبة المسرح والصالة، في لقاء حر نابض، وليس برنامجًا مسجلًا، أو ماتش كورة على الهواء مباشرة أو معادًا أو مسجلًا.

ثم يفرق بين المسرح والبرنامج زاعمًا أنه مسرح ولكن الناس اعتقدت أنه برنامج، وهو لا يدري الفرق بين البرنامج التلفزيوني والمسرح، في لقائه الحي المباشر مع الجمهور، ثم يؤكد أنه أكد هذا المعنى في الحلقة الثانية من البرنامج، مناقضًا لنفسه ومعترفًا بذاته وبلسانه بأنه برنامج، ويرى أن شخصيته النمطية التي هي "بوحة" قد قامت بالرد على كل النقاد في تلك الحلقة، أي حلقة البرنامج، وبالطبع لا أعرف من هم هؤلاء النقاد؟ أو كل النقاد وبالطبع لم يذكر أسماء.. هل هم النقاد الذين قضوا عمرهم في دراسة هذا الفن دراسة علمية، حتى يستطيعوا تطوير أدواته لدى الفنانين القائمين

(1) وقد شاهدتها ليلة إذاعتها، وأعترف أنني لم أنم بسبب ما وصل إليه البرنامج من إسفاف تمثل في ألفاظه الخارجة وجمله للسيدة هيفاء وهبي بطريقة غير لائقة.

به أو عليه، وهم من يشـــاركون في تنوير الجمهور في الوقت نفسه لشـــرح مكونات هذه اللعبة الفنية حتى يتفهموا قواعدها ومبادئها، باعتبـــار الجمهور هو المتلقي للمنتوج الفني؟ أم قام الســـيد محمد ســـعد بالرد على الذين يكتبون كلمات انطباعيه مهللين له، دون أن تكـــون لهم علاقة حقيقية بلعبة الفـــن وقواعدها؟ وكيف عرف أنهم كانوا سعداء بردوده؟ وكيف وصلته كلماتهم في الإطراء والمديح؟ وهل دوره أن يخصص مساحة نقدية للرد على النقاد أو غير النقاد ضمن البرنامج؟ هل تحـــول برنامجه إلى برنامج (رد على النقاد) دفاعًـــا عن نفســـه؟ وهل دوره هو الدفاع عن نفســـه، أم التعلم من النقاد العلماء الذين ســـخروا حياتهم علمًا لتطوير الإبداع ليكون في أفضل حالاته؟ أهذا هو دوره الفني؟ أم أن دوره هو أن يبدع إبداعًا مدروسًا مقبولًا لتنوير المتفرج ومخاطبة جمالياته وذائقته، ثم يتلقى الانتقادات العلمية من النقاد في محاولة لتفهمها ودراستها وتطوير أدواته؟

أيختصـــر دوره عن الدفاع عما يعتقد أنه صحيح رغم انتقادات النقاد وغير النقاد؟ أهذه هي الطريقة المثلى التي يطور فيها أدواته الفنيـــة؟ ثم هل كل "واحـــد حر في رأيه" كما يقـــول، أم أن هناك حرية مســـئولة طالما أقف على منبر أتوجه من خلاله إلى جماهير عريضة؟ أليس هناك دور اجتماعي مســـئول لكل من يمتهن الفن؟ إن المســـألة متروكه للحرية وقد تكون لا علاقة لها بالفن وقوانينه

ومسئولياته؟ وفي ردوده على المحاور، يرى أنه يقدم ما يراه، وإذا كان هذا الذي يراه غير مسئول وينزلق إلى الإسفاف؟ فهل هذا من حقه؟ ثم يتحدث عن الشتائم والمشاجرات التي تدور بين الناس في الفضائيـــات، وبعدها يفاجأ بأن المتشـــاجرين يتناولون الغداء معًا. ماذا كان يقصد بذلك؟ هل كان يقصد بأنه علينا أن نتبادل الشـــتائم ثم نتعارك، بعدها نتصالح على مائدة الغداء؟ أم ماذا؟ وهو يقر في النهاية بأن الفن ليس سوى محاكاة للواقع.

وهو ربما لا يدري أو يدري أن الفن ليس محاكاة للواقع، فالواقع له قوانينه الخاصة، والفن له بنيته وقوانينه الخاصة أيضًا، وكلاهما يختلف عن الآخر، ويفرق بين الفن والواقع، أن الخيال ورؤى الفنان تتدخل في تركيبة الأول، بما يحمله من ثقافة وتاريخ وقيم جمالية وشعورية وخيال.

وبعد كل هذا، فلم يكن محمد سعد في الواقع، سوى الطريق الذي مهد لانسداد شرايين الكوميديا، ولم يكن _كما تمنى في الحوار_ ربع نجيب الريحاني ولن يكون، فالفارق بين النسيج مختلف، وأيضًا الأهداف الجمالية _إن وجدت_ غير موجودة.

للأسف يمتلك محمد ســـعد طاقة كبيرة، كان يمكن توظيفها في أعمال كوميدية هادفة، إلا أنه استســـهل الطريـــق، طريق النجاح السهل، والممتد على تكرار نجاحه، وتقديم شخصية نمطية لها من

التأثير السيئ الكثير في مجال الكوميديا ولدى المتلقي.

لم يكن محمد سعد سوى المحلل لما ساد في الساحة الفنية من فوضى وابتذال أدى إلى انسداد شرايين الكوميديا في مصر والتي بدأ تأثيرها يصل إلى بلدان أخرى.

المنتهى...
وعصر انسداد شرايين الكوميديا

"إنها مأساة علي الكسار تتكرر من جديد، لقد كان الكسار هو أعظم مضحك في زمانه، ولكنه عندما مات، كان قد انطفأ نوره وذبلت شمعته قبل الأوان، ذلك لأن الكسار كان في رأسه مضحك، ولكن لم يكن في رأسه شيء آخر."

محمود السعدني

في الحادي عشر من مارس عام 2016 حضرت ندوة تكريمية بمسرح الأوبرا الصغير لتكريم أشرف عبد الباقي وفرقته المسرحية، تسلم فيه درع الأوبرا، وقد تحدث طويلًا عن نجاحاته المسرحية وعن طريقته في تقديم فن مسرحي بشكل جديد. وكان في نيتي أن أتحاور معه عبر الصالة فيما استضافه صالون الأوبرا، ولكن الضوضاء التي جاءت ممن يملئون مقاعد صالون الأوبرا بحماسهم وصفيرهم وصراخهم أحال دون إدارة حوار هادئ، وكان الجميع من صغار السن الذين تحمسوا لهذه التجربة، وتربوا عليها، وربما تصوروا أن تجربة عبد الباقي التجارية فيما يقدمه عدة أيام قليلة على خشبة المسرح ثم ينقلها التلفزيون لهم، هي التجربة الرائدة والوحيدة التي تشكل لهم طبيعة المسرح، بعد رواجها فعليًّا لديهم.. وهنا أدركت مدى خطورة هذه التجربة على صياغة وجدان الناس والأجيال الجديدة، وهي تجربة تفرغ المسرح من قيمه ورسالته وتسد شرايين الإبداع الحقيقي وتنحي في الوقت نفسه كل المضامين الإنسانية والجمالية والرؤية من المسرح، مبقية فقط على عامل الضحك الذي يتم انتزاعه بالعبث والفراغ والابتذال والإسفاف، بعيدًا عن قيم الفن الحقيقية ورسالته الإنسانية.

وقد انتشـــرت التجربة في مصر وخارجهـــا، حتى أن برنامج العاشـــرة مساءً قد استضافه يوم التاسع والعشرين من شهر نوفمبر 2017 ليجري حوارًا معه بمناســـبة تقديمه 92 مسرحية.. وكان كل

ما جاء مـــن معلومات في هذه الحلقة هو مجـــرد تكرار لأحاديث جاءت في الصحف منذ أن طرح أشـــرف عبد الباقي فكرة تياترو مصر ثم مسرح مصر والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف انتشر هذا النوع التجاري الذي تزاوج فيه مع التلفزيون ليقدما كائنًا مشوهًا في غياب مسرح الدولة وانحسار الدور الثقافي والإبداعي لها؟

تياتـــرو مصـــر

بدأت فكرة (تياترو مصر) عام 2009 مع محاولة عمل برنامج تلفزيوني، ولكنه تعثر، وعادت الفكرة ثانية بعد عامين، ولكن تنفيذ الفكرة بدأ في عام 2014/2013 تحت مسمى (تياترو مصر)، على أن تقدم كمسرح خاص، وفي الوقت نفسه تصور تلفزيونيًّا لإحدى القنوات التلفزيونية بعد العرض الذي لا يستغرق أكثر من أسبوع على خشبة المسرح، وتكررت التجربة في تياترو الصعيد وتياترو الإسكندرية وتياترو مصر الجديدة وغير ذلك من التياترات.

وتعتمد هذه التجربة على كتابة فكرتها في بضعة أسطر بعد أن يُرتجل الموضوع كاملًا بناء على الفكرة المطروحة، بهدف واحد ووحيد وأوحد، وهو استجلاب الضحك عن طريق الإفيهات، وزغزغة الناس، وتفريغ عقولهم ووجدانهم من كل الهموم التي يعانون منها، سواء هموم اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية أو سياسية

أو غير ذلك. وفي ظل غياب الفكر والرؤى والإستراتيجيات، لا يستغرق تجهيز العمل سوى أيام قليلة، ربما ثلاثة أيام فقط، حتى تتمكن الفرقة من تقديم برنامجها الطموح من وجهة نظرها والذي يعتمد أساسًا على الكم المفرغ من الفنون لتقدم الفرقة عملًا أسبوعيًّا.

في أوروبا التي تحترم عقل ووجدان الجمهور، يستغرق التجهيز للعرض الواحد بها، ربما سنوات ثلاثًا، وكان برتولت بريشت الألماني بكامل طاقمه المسرحي المتكامل بمسرح برلينر إنسامبل، يستغرق على الأقل في بروفات مسرحياته، وذلك بعد التجهيز من كتابة دراماتورجيه ما لا يقل عن ستة أشهر بروفات فقط، وكان جان لوي بارو الفرنسي في مسرحه الكوميدي فرانسيز يستغرق في بروفات أعماله المسرحية، ما لا يقل عن عام كامل في بروفات مسرحية واحدة، ومع هذه النماذج المحترمة في تاريخ المشهد المسرحي، نجد أن مسرح تياترو مصر أول موسم له، قد قدم 52 مسرحية[1]، وقد كتب وأخرج من هذه الأعداد سبع وثلاثون مسرحية لشخص واحد، هو نادر صلاح الدين، معتمدًا في ذلك على الارتجال وعلى الإفيهات وعلى مجموعة من الممثلين تم التقاطهم

(1) قدم إسماعيل يس في تاريخه الفني منذ إنشاء فرقته المسرحية وحتى إغلاقها في اثنتي عشرة سنة أقل من هذا العدد الذي قدمه تياترو مصر في موسم، إذ قدم خمسين مسرحية فقط عبر هذه السنوات الطوال.

في معظمهم بعيدًا عن خريجي الأكاديمية دارســي المسرح، ممن اكتشــفهم أشرف عبد الباقي في أعماله التلفزيونية، خاصة مسلسل (راجل وست ستات).

وكان د. هاني مطاوع قد اكتشف أشرف عبد الباقي وقدمه في مسرحية (خشب الورد) عام 1987، حيث كان أشرف يعمل مهندسًا ومقاولًا للديكور، وقد سار على نهج اكتشافه ليدعم مشروعه بمن اكتشفهم من خارج الوسط الأكاديمي.

مسرح مصر

انفصل أشرف عبد الباقي عن تجربته الأولى في (تياترو مصر) ليكون فرقة جديدة باسم مسرح مصر، تتكون من كثير من أفرادها القديمة وبعض الوجوه الجديدة، سائرًا على نهجه الأول. مقدمًا نفس النوعية الأولى بعد أن حدثت مشكلة في التمويل مع شركة فردي، المنتج السابق لتياترو مصر، والذي سجل الاسم في الشهر العقاري، فاضطر عبد الباقي لطرح اســم (مسرح مصر) بديلًا من (تياترو مصر)، مع اســتمرار نهج التجربة ذاتها، دون أي تغيير أو تطوير أو تحديث أو إصلاح، والغريب في الأمر أن انتشرت هذه النوعية في فترة شــهدت فيها مصر ثورتين متلازمتين، وأحداثًا جســامًا، حيــث يتحول الفن، كمــا يحدث في العالم، في مثــل هذه الفترات

الاســتثنائية، إلى فن يعكس الأحداث ويوثقها، ويسجلها للتاريخ من منظــور غير تقليدي، مهتمًّا بهموم النــاس وقضاياهم وطموحاتهم وأحلامهم، موثقًا تلــك المراحل التاريخية الاســتثنائية في تاريخ الشــعوب، وهذا ما كانه المسرح منذ تجاربه الأولى أيام فرينخوس وأســخيلوس في بلاد اليونان قبل الميلاد وفي بداية نشــأته، وحتى اليوم، مرورًا بالأحداث الاستثنائية والجسام في تاريخ الشعوب في مناطق العالم كله، حيث يضطلع الفن بمسئولياته التاريخية.

إن الفن في فتراته الاستثنائية هذه يتحول _كما يؤكد لنا التاريخ_ بفعاليته وحركاته ورؤاه، لتوثيق مثل هذه الأمور، مشاركة منه في قضايا مجتمعه، ممارسًا لمسئولياته وسط مجتمعه.

والغريب في الأمــر وعكس وقائع التاريخ المســرحي يتخلى المشهد المسرحي لدينا عن مسئولياتة، ليقف على الطريق المعاكس غير المسئول، متخليًا عن دوره التاريخي، حيث تطرح هذه التجربة براميل مفرغة من الفكر ومن القيمة ومن محاولات توثيق وتسجيل الواقع للأجيال القادمة والتاريخ، مؤكدة على دعوة صريحة واضحه دون لبس فيها ودون خجل، حيث يؤكد عبد الباقي أن هذا المســرح يهدف بشــكل مباشر إلى "الضحك من أجل الضحك، حتى لو كان الضحك بلا معنى".

وبالطبع يعد هذا تغييبًا للعقل المصري في فترة نحن فيها أحوج

ما نكون إلى استخدام وتوظيف هذا العقل في حياتنا، وهي التجربة التي تسعى إلى إبعاد العقل المصري عن الأحداث التي يعيشها المواطن والمهموم بكل ما يدور فيها على الأرض، وهي تلك الأحداث الفارقة في حياته، عن طريق إغراقه في إيفاهات تافهه ونكات ساذجة، لا تعمل إلا لتغييب هذا العقل المصري صاحب أولى الحضارات، والذي بنى فجر التاريخ، والذي شكل ضميره في الوقت نفسه.

إن عبد الباقي يؤكد مرارًا وتكرارًا، أن هدفه الأساسي "هو الضحك، حتى لو كان بلا معنى" ويزيد الأمر تأكيدًا، بأنه: يتعامل مع المسرحيات التي يقدمها مثل (ماتش الكورة) وفي النهاية _كما يقول_ يهدف إلى إحراز أكبر عدد ممكن من الأهداف، وأهدافه هي الضحك للضحك فقط.

ولكي يصل إلى هذا الهدف السامي من وجهة نظره، فهو يعتمد في تجربته هذه في الكتابة على (ورش الكتابة)، وبالطبع تفتقد هذه الورش رؤيه إبداعية حقيقية، سوى تسخير الهدف نحو استنطاق الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح بالإيفاهات، والتي هي ليست شخصيات درامية، والجري بذلك نحو تحقيق هدف الضحك من أجل الضحك حتى لو كان فارغًا بدون معنى أو دلالة أو ثقافة أو فكر أو تنوير أو سياسة أو أي شيء يتعلق بالقضايا الاجتماعية

وغير الاجتماعية، أو حتى القضايـــا الجمالية التي هي الموضوع الأساسي في الفن.

ومزيد مـــن الارتجال غير المدروس، فـــإن ورش الكتابة هذه تعمل على الأعمال التي يتلقاها المسئول في الفرقة عبر الإيميل من أناس مختلفين وربما مجهولين لا علاقة لهم بالفن المسرحي أصلًا، ويعترف أشـــرف عبد الباقي بأن ما يحكمه هو (الســـوق)، وكأن ما يقدمه مجرد ســـلعة للعرض والطلب التجاري، وليس خضوعًا للعملية الإبداعية وقوانينها ودورها ورؤاها وجمالياتها ومنظورها في الكتابة الذي يعتمد بشـــكل أساسي على التاريخ الإبداعي للفرد الواحد فـــي الكتابة، وليس علـــى ورش الكتابة التـــي تعتمد على الارتجـــال وعلى مجموعة من الناس مختلفي الثقافة والتوجهات أو حتى مجهولين لا علاقة لهم بالعملية الإبداعية.

وبالطبع كلما كان ما يقدمه مفرغًا من الفكر والثقافة، كان مكتظًّا بالضحك الذي يبحث عنه، حتى يجد له سوقًا رائجة.

ولـــكل هذا يفضل عبد الباقي وفرقته العمل في القطاع التجاري (الخـــاص، خاصة وأنه كان يعمل في مجـــال المقاولات والديكور قبـــل دخوله مجال التمثيل عـــام 1987 حين قدمه هاني مطاوع في مسرحية خشب الورد).

واتساقًا مع هذا المنهج، يقيس عبد الباقي _كما يقول_ رد الفعل

عن طريق الفيس بوك من خلال حساب وهمي، ويضيف إلى ذلك انطباعات الجمهور اللحظية التي تبدو من خلال ضحك المتفرجين وتصفيقهم على ما يشاهدونه على خشبة المسرح.

إن طبيعة ما يقدمه عبد الباقي يتحدد في موقفه من السياسة، ويتم تمريره عبر وجهة نظره في الفن، حيث يقول: "منذ بدء الأحداث السياسية في مصر وأنا مبتعد عنها تمامًا".[1] وهو في هذا يناقض قول أرسطو معلم البشرية الذي ميز الإنسان عن الكائنات الأخرى بقوله: "الإنسان حيوان سياسي".

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل هناك فن عرفته البشرية يمكن أن يتخلى عن اتخاذ موقف سياسي حيال ما يعيشه الإنسان والوطن، خاصة في اللحظات التاريخية الفارقة؟ وهل يمكن أن يسمى هذا فنًّا؟

ورغم أن عبد الباقي يتصور أنه يبتعد عن السياسة، خاصة تلك الأحداث الجسام التي عاشها وطنه خلال ثورتين، فإنه في الوقت نفسه يعبر عن موقفه السياسي فيما يقدمه من أعمال تسعى إلى الضحك من أجل الضحك حتى لو كان بلا هدف. وهذا هو موقفه السياسي من الأحداث الجسام التي يمر بها الوطن.

(1) قارن مجلة أخبار النجوم بتاريخ 30 يناير عام 2014.

تزييف الحقيقة

وعبد الباقي يزيف حقيقة التاريخ حين يقول لمعارضيه[1]: لمن يتهموننا بأننا لا نقدم مسرحًا، أقول لهم اقرءوا عن المسرح في زمن "الريحاني والكسار". ونحن نقول له ردًّا على ذلك، عليك أن تقرأ أو تعيد قراءة هذا الزمان مرة ثانية، ألا تعرف أن الريحاني كان يمصر أعماله المسرحية من الأدب الفرنسي، وقد اختلف مع عزيز عيد بسبب هذه القضية، لقد أراد عزيز عيد أن يقدم الأعمال المسرحية الفرنسية، كما هي مترجمة من الأصل الفرنسي، ولكن الريحاني اختلف معه، لأنه يقدم هذه الأعمال في بيئة أخرى غير بيئتها الأصلية وإلى جمهور آخر غير الجمهور الفرنسي، وعليه أن يزرع هذه الأعمال في البيئة الجديدة التي هي الواقع المصري أو المجتمع المصري. ألا تعرف يا سيدي أيضًا أن الكاتب الكبير أمين صدقي الذي كان يعمل مع نجيب الريحاني قد اختلف مع الأخير بسبب الأجر، فغادره إلى مسرح علي الكسار الذي لم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة، ولكن كان معه ومن أسباب نجاحه انضمام مؤلف ومترجم كبير للعمل معه في حجم أمين صدقي؟

وبجانب ذلك عمل علي الكسار أيضًا مع مبدع كبير وشاعر لحن سيد دوريش أشعاره وهو بديع خيري الذي انتقل من العمل

(1) قارن جريدة صوت الأمة بتاريخ 2016/2/13.

مع الريحاني إلى الكسار أثناء سفر الأول إلى أمريكا الجنوبية؟ التاريخ لا يقبل لوي الذراع، فهو مسجل محفور في أوراقه ووثائقه وكتبه.

وفي تجربته يستند إلى تجربة الكوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر بإيطاليا، وهي تجربة تناقض كل ما يُسْنِدُهُ إليها، إذ أنها لم تفرغ أعمالها إلا من الضحك للضحك، وإنما كانت قائمة على أساس مناقشة موضوعات العصر، وكان لها أهداف كبرى في تناول القضايا والمشاكل السياسية والاجتماعية آنئذ، وهو توجه يختلف عما يقدمه عبد الباقي من اسكتشات مفرغه من أية قيمة اجتماعية ولا تهدف إلا للضحك فقط حتى لو كان بلا معنى.

إن عبد الباقي يخلط بين فن الارتجال هذا وقيمة توجهه، وبين ما يقدم في الكباريهات لراقصات ومونولوجستات، مدعيًا أن نجيب الريحاني قام بتأسيس هذا النوع، والحقيقة أن الريحاني عمل في كباريه الخواجه ديموكونجس مع إستيفان روستي لفترة محدودة جدًّا، وبعدها ابتدع شخصية كشكش بك، وكان هذا في عام 1916.

أعترف إن ما يقدمه عبد الباقي من اللامسرح واللافن يريد أن يلجأ إليه البعض، لكن علينا أن نعترف أن هذا ليس بدور الفن، فالفن يرتفع جماليًّا وأخلاقيًّا بقيم الجمهور ولا ينزل إلى تقديم ما هو محبب إليه في اللاوعي، وبالطبع هذا ما يبرر ذهاب البعض إلى هذه العروض.

إن القضية الأساسية ليست في تقديم عرض كل ثلاثة أيام أو أسبوع، وليست في هرولة البعض إلى هذه النوعية من العروض، وليست في قيام من لم يتخرجوا من الأكاديميات المتخصصة لأداء دورهم الحقيقي وسط المجتمع، القضية الأساسية فيما يجب أن يقدمه المسرح من عروض تحوي القيم الجمالية الإبداعية ولا تنفصل في الوقت نفسه عن القضايا التي تهم المواطن، فالضحك للضحك حتى لو كان بلا معنى ليس سببًا لتقديم عرض مسرحي.

فلا يوجد فن بلا معنى ولا يوجد فن لا يرتبط بالجمال، وإلا ليصبح مضيعة للوقت وتفريغًا للعقل وكل قيمة ايجابية.

إن مخرج معظم هذه الأعمال وهو نادر صلاح الدين يقول مؤكدًا: "عليكم أن تتخيلوا كم الضغط الذي نعمل جميعًا تحته حتى نخرج مسرحية متكاملة كل 3 أيام، بداية من إيجاد الفكرة وعمل البروفات وتصميم الملابس وبناء الديكور، فغير المنطقي أن تكون كل المسرحيات على نفس المستوى، فقدمنا منذ الموسم الأول 52 مسرحية، وقدمت أنا منها 37 تأليف وإخراج"[1].

ومن غير المنطقي كما يقول السيد المخرج المؤلف أن يكون هذا فنًّا أو إبداعًا مسرحيًّا حقيقيًّا، بل مجرد تحقيق مشروع تجاري

(1) جريدة صوت الفن بتاريخ 2015/11/11 حوار سارة عبد الرحمن، حوار بعنوان (جمهور مسرح مصر يبحث عن الكوميديا).

يسابق الزمن لكي يكتمل في ثلاثة أيام ليعرض، في مواقيته أيام قليلة على المسرح، ثم ينقل إلى شاشات التليفزيون المتعاقدة عليه، من أجل تحقيق الهدف الأسمى لهذه التجربة وهو تحقيق الضحك من أجل الضحك حتى لو كان بلا معنى.

إن المعادل الموضوعي لهذا العرض أو هذه العروض التجارية يتمثل في أحد المشاهد التي عرضتها هذه الفرقة في أحد عروضها، حيث يقف مجموعة من الممثلين والممثلات على خشبة المسرح وهم يرتدون أسفل ملابسهم مؤخرات كبيرة، والحدث هنا لا يدور إلا حول كبر وضخامة هذه المؤخرات، وبالطبع لا يمكن وصف هذا الإسفاف إلى انتزاع الضحك سوى بكوميديا الانحطاط.

انظـــر أيضًا كيف انتشـــرت هذه الطريقـــة وامتدت إلى بعض المسلســـلات التليفزيونية، حيث تجد ممثلـــة قديمة ذات تاريخ في الأعمال الفنية تظهر في أحد مشـــاهد المسلسل في دور الأم ليدور الحوار التالي:

"الابن: أنا عايزك تنحرفي يا ماما.

الأم: أنا منحرفة أصلًا".

إنها القيم التي تنشرها هذه النوعية التي تبحث عن الضحك رغم أنوف القيم الأخلاقية والجمالية والكوميديا الراقية.

هناك فرق كبير أن تجعل الناس يضحكون على إفيهات مصنوعه ومكررة وثقيلة الظل، أو تجعل الناس يضحكون على مصائبهم للدفع بهم إلى تغييرها: "فرق كبير أن تجعل الناس يضحكون في إطار الذوق والاحترام العام، وبين أن تضحكهم بأي وسيلة وبكل وسيلة"[1].

إن ظاهـــرة الإقبال الجماهيري المزعومه على مســـرح مصر تؤكـــد على إحصائية الأمم المتحدة التي تعلن عن نســـبة الأمية في مصـــر والتي زادت على 44 %، وهذا يبرر الإقبال على مســـرح مصر، بالإضافة إلى كثير من شـــباب الجيل الجديد الذي لم يتربَ على الأصول المسرحية وتقاليدها، ناهيك عن غياب المسرح الجاد والحقيقي، مضافًا إلى ذلك ظاهرة انتقاله إلى التلفزيون ليشاهده من يجلس أمامه، ذلك أن الظرف الاقتصادي الاســـتثنائي الذي يعيشه المجتمـــع المصري الآن منذ يناير 2011، هو ظرف طارد للذهاب إلى المسرح، حيث يعجز الإنسان البسيط في ظل المعاناة الاقتصادية عن الذهاب إلى المســـرح، ناهيك عن التردي الثقافي وتراجع دور القوى الناعمه، وقد شـــارك كل هذا في انتعاش هذه العروض التي تنقل إلى التليفزيون ليشـــاهدها المرء في بيتـــه أمام التلفاز وتحت اللحـــاف بكل المفردات التي ذكرناها مـــن رقص وعري وارتداء الرجال لملابس النســـاء والبذاءت وغير ذلـــك، مما لا علاقة كله

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 90.

بفنون الكوميديا التي بدأت تنحسر وتندثر شيئًا فشيئًا منذ دخل عصر الانفتاح إلى المجتمع المصري وسيطر عليه رجال جني الأموال والفكر التجاري منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، حتى وصلت إلى منتهاها اليوم في ظل انتعاش مسرح مصر.

إننا نعيش في ثقافتنا علي ظاهرة صوتية، على الضوضاء الذي يجلبه الفراغ ويصدر عن البراميل الفارغة، فقد امتلأ المشهد الإبداعي بالصفير والضجيج والفراغ والصوت العالي وهو ما يمكن أن يغطي على كل فعل هادئ أو فعاليات وقوى ناعمة ومدروسة وأكاديمية وأعمال إبداعية حقيقية عميقة التأثير والثقافة، حيث تصادر هذه الضوضاء كل ما هو ناعم وعاقل ومدروس ناتج عن ثقافة حقيقية وتاريخ ممتد إلى جذور عميقة.

إن النتيجة الطبيعية لزواج ثم دعم هذا الشكل اللامسرحي/ التلفزيوني هو إلغاء المسارح في الدولة لصالح هذه التجارة وهذا التسطيح، وإلغاء المسارح في الجامعات والنوادي والثقافة الجماهيرية التي شكلت وجدان الجماهير منذ أربعينيات القرن الماضي حين كانت ثقافة شعبية وقد طورها ثروت عكاشة بعد أن استعارها عبد الناصر من الاتحاد السوفييتى لتعم البلاد على هيئة قصور وبيوت ومراكز ثقافة في أرجاء جسد المجتمع المصري، كما أن النتيجة الأخطر لكل ذلك هو إلغاء المؤسسات العلمية التي

تدرس الفنون مثل المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون وأقسام المسرح في الجامعات المصرية، وبالطبع إلغاء بعثات الفنون إلى الخارج، فإن البديل الذي يدحض ويدحر رسالة المسرح ورسالة الفنون قد توفر على أيدي غير المتخصصين والمتاجرين بالفن بغير علم.

"لقد اتخذت الكوميديا هدفًا لها تصوير النقائض الاجتماعية بطريقة فكهة مؤلمة من أجل أن نشاهد بأعيننا مدى التناقض القائم بين السلوك السليم والسلوك المعيب، وكي نسخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك ومن ثم لا نقدم على فعله"[1].

وبذلك فإن الكوميديا لها هدف نبيل، هو تقويم السلوك الإنساني وإظهار النقائض من أجل تلافيها، وليس من أجل تقليدها وتشويه كل قيمة إنسانية كما يحدث.

والكوميديا بذلك هي مجهر يجسم العيوب الاجتماعية ويعري الأخطاء، وهي مثل قاضي الاتهام تشير إلى المجرم وتفضحه من أجل الصالح العام.[2]

والكوميديا بذلك هي "ناقد موضوعي يهاجم الخطأ دون اعتبار

(1) د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، عام 1994، ص 136.
(2) قارن السابق، ص 136-137.

لأية عوامل شخصية، ولا تأخذه هوادة أو رأفة بمن يهاجمه أَيًّا كان، ذلك أن الهدف من هجومه هو دفع جميع أفراد المجتمع إلى السخرية من عيوبهم، وإلى الضحك على نقائصهم، وبذلك يبرهنون على منتهى الشجاعة وقمة النقد الذاتي"[1].

وبذلك فإن التجرد والموضوعية هي أهم صفات الفنان الكوميدي والكاتب الكوميدي، إذ لا يليق بهم أن يهتما بالدفاع عن أنفسهما وعن شخصياتهما أو أصدقائهما أو محبيهم، بل عليهما أن يضعا نصب أعينهما إظهار عيوب المجتمع ككل[2].

ولكل هذا فإن الكوميديان لا يهتم بالنتائج فقط أو الظواهر ولكنه يهتم بأسبابها حتى يصل إلى السبب الحقيقي وراء تلك العيوب الاجتماعية، والكوميديا "لا تضيع الوقت في ندب حظها لأن الانحلال بدأ يدب في جسد المجتمع، بل تعمد إلى استخدام أسبابه في التو لتشريح هذا المجتمع والوصول إلى أسباب انحلاله، وللقضاء على السوس الذي ينخر في أوصاله[3]".

وهذا يعنى أنه لا بد للكوميديا أن تستخدم الثقافة والنتائج العلمية والرؤى التنويرية والمسئولية الاجتماعية لتحقيق أهداف نبيلة في محاربة مفاسد المجتمع وأسباب انحلاله وتحلله، وليست هي وسيلة

(1) السابق: ص 137.
(2) قارن السابق، ص 137.
(3) قارن السابق، ص 137.

لتحقيق هدف التفاهة والتقزز والإسفاف والانحلال في المجتمع.

"فمن الخطأ الشديد أن يتصور المرء" أن الكوميديا هدفها الترفيه عن المشـــاهدين أو التسرية عنهم بعد يوم مشحون بالعمل، إذ كيف يمكن تصور أن يضع الكاتب الدرامي هدفًا له أن يرفه عن إنســـان فـــي قصوره وتدهـــوره، ترى هل يكافئه علـــى أخطائه؟ أم يجعله ينبذها؟"[1].

أيسرف في تدليله ليزداد استسلامًا لعجزه وضعفه، أم يحفزه إلى تغيير واقعه إلى الأحسن؟ ما من شك في أن الكوميديا لا تخدر، بل توقظ، ولا تستنفد القدرة على الفعل، بل تَسْتَحِثُّهُمَا، إنها لا تبعث على الرضا بالأمر الواقع، والتسليم بما هو كائن، بل تدعو إلى تغيير الفاسد والثورة عليه، إنها لا تبغي الترفيه والتسرية ولا تهدف للمتعة والاسترخاء، بل تسخر من المتعة وتدين الاسترخاء، لأنهما أساس لكل نقيصة ووراء كل بلاء، إنها ليست مجلس شراب لتبادل النكات، وإلقاء القفشات، بل هي قاعة محكمة جليلة يرتفع صوت الكاتب فيها بالاتهام ويتوارى فيها من الخجل معظم المشاهدين، لأنهم فعلوا ما يستوجب دخولهم قفص الاتهام".[2]

وبذلك فمن الخطأ أن يتصور من سدوا شرايين الكوميديا الجادة

(1) السابق ص 142.
(2) السابق، ص 143.

والحقيقيـــة، أنهـــا أي الكوميديا مجرد إفيهـــات خارجة عن الذوق العام، إن لها دورًا أعمق وأكبر في تصحيح مسار أخطاء المجتمع. فالكوميديا "رحيمة لأنها تمسك المبضع بيد، ولكنها في اليد الأخرى تحمل البلسم الشافي للجرح، فهي تنقد بقسوة، ولكنها تضحكنا بدلًا من البكاء".

إننا أحـــوج ما نكون إلى فن تنويري ينهـــض بالأمة وبضمائر البشـــر، ولا يغيِّب عقول الناس، بل يهدف إلى تنويرها.. فن يقاوم القبح ليؤسس الجمال، والفعل، ويشحذ الضمير ويدفع بالإنسان إلى مقاومة المفاسد والإرهاب، حتى يتشكل المستقبل بكل هذه المعاني النبيلة.

ملف الصور

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959.
(2) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، المركز القومي للمسرح 2000.

ثانيًا: المراجع العربية:

(1) إبراهيم حلمي: مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.
(2) أحمد الحضري: تاريخ السينما في مصر، جـ 2، الألف كتاب الثاني، صندوق التنمية الثقافية بالتعاون مع المهرجان القومي للسينما المصرية.
(3) أحمد سخسوخ: انفجار، دار نشر آرت بوت، 2014.
(4) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976.
(5) أشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999.
(6) أيمن الحكيم: عادل إمام ضحكة مصر، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية، 2009.
(7) هشام لاشين: فؤاد المهندس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999.
(8) وليد يوسف: سحر الكوميديا في الفيلم المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003.

(9) زكـــي طليمات: فن الممثـــل العربي، الهيئة المصريـــة العامة للتأليف والنشر 1971.
(10) زكي طليمات: ذكريات ووجوه الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981.
(11) حنان مفيد: سيدة قطار الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003.
(12) كمال رمزي: نجوم السينما المصرية، الجوهر والأقنعة، المجلس الأعلى للثقافة 1997.
(13) ليلى أبو ســـيف: نجيـــب الريحاني وتطور الكوميديـــا في مصر، دار المعارف بمصر، 1972.
(14) ماجد الكسار: بربري مصر الوحيد، كتاب اليوم، أخبار اليوم، 1991.
(15) محمود أحمد حنفي: ســـيد درويـــش، الهيئة المصريـــة العامة للكتاب 1985.
(16) محمود السعدني: المضحكون، دار الهلال، 1994.
(17) محمد حمدي إبراهيـــم: نظرية الدراما الإغريقية، الشـــركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1994.
(18) محمود معروف: عمارة الإيموبيليا، مطابع دار الجمهورية للصحافة 2010.
(19) محمد عبد الفتاح: إسماعيل يس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والعشرين 1997.
(20) محمد عبد الفتاح: ســـينما أنور وجدي، الهيئـــة العامة لقصور الثقافة، 2009.
(21) مصطفى أمين: شخصيات لا تنسى، دار المعارف 1988.
(22) سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مكتبة الأسرة 2000.
(23) ســـعد أردش: المخرج المســـرحي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1979.
(24) عبد الحميد توفيق زكي: سيد درويش، دار المعارف، 1992.

(25) علي الراعي: مسرح الشعب، دار شرقيات 1993.
(26) عثمان العنتبلي: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1990.
(27) فاطمة اليوسف: مذكرات فاطمة اليوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
(28) فاطمة رشدي: الفنان عزيز عيد، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

ثالثًا: مراجع مترجمة إلى العربية:

(1) جون أبادوراي: المستقبل واقعًا ثقافيًّا، ترجمة طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة 2016.
(2) كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986.
(3) نازك باسيلا: مذكرات بديعة مصابني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.
(4) شارلي شابلن: قصة حياتي، ترجمة كسيل داغر، المركز الثقافي العربي، 1994.

رابعًا: مراجع أجنبية:

(1) Manfred Brauneck:
Theater Lexikon, Rowohlts
Taschenbuch Verl. Reinbeck bei
Hamburg 1986.
(2) Manfred Braunek: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlts Taschenbuch Verl. Reinbeck bei Hamburg, 1988.

(3) Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.

خامسًا: جرائد ومجلات:

(1) جريدة الدستور بتاريخ 2009/9/23، تحقيق وائل عبد الفتاح.
(2) جريدة الدستور 2009/9/23، حوار محمد الشواف.
(3) جريدة الفجر بتاريخ 2007/6/15، تحقيق فؤاد معوض.
(4) جريدة صوت الأمة بتاريخ 2011/5/21، حوار شريف حتاته.
(5) جريدة صوت الأمة بتاريخ 2016/2/13.
(6) جريدة صوت الفن بتاريخ 2015/11/11، حوار سارة عبد الرحمن.
(7) مجلة الأهرام العربي، بتاريخ 2016/9/3، تحقيق نبيل سيف.
(8) مجلة الكواكب بتاريخ 1932/11/14.
(9) مجلة الكواكب بتاريخ 2016/9/13، حوار جوزيف فكري.
(10) مجلة الكواكب بتاريخ 2016/9/13، حوار فاروق شحاته.
(11) مجلة أخبار الأدب بتاريخ 2009/7/19.
(12) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2002/10/15، تحقيق عاطف النمر.
(13) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2006/7/15، بقلم إيزيس نظمي.
(14) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2010/4/29، مقال أحمد سخسوخ.
(15) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2014/1/30.
(16) مجلة ديوان بتاريخ 2016/7/27، تحقيق سهام عباس أحمد.

سادسًا: مواقع إلكترونية:

- موقع المسرح وتاريخه في بورسعيد

المؤلف في سطور

أحمد سخسوخ

1975

- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية، بأكاديمية الفنون، بتقدير جيد جدًّا مع مرتبة الشرف.

1982

- درس الإخـــراج المســـرحي بمعهد "ماكس راينهـــاردت" التابع للمدرسة العليا للموســـيقا بأكاديمية الفنون بفيينا، وتتلمذ على أيدي تلامذة المخرج العالمي ماكس راينهاردت.

1985/1984

- حصل على جائزةالنقد المسرحي الأولى مرتين متتاليتين من العرب اللندنية.

1986

- تتلمـــذ فـــي التمثيـــل ببرلين على يـــد المخـــرج العالمي "جون كوستوبولوس"، مساعد لي ستراسبرج، مؤسس "إستوديو الممثلين" بنيويـــورك، والذي تتلمذ على يديه معظم نجوم هوليوود من أمثال: جولي هاريس، كالدن مالدن، يول براينر، مارلون براندو، مارلين مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باتشـــينو، روبرت ريدفورد،

داســتين هوفمان، ســيدني بواتييــه، مونتجمــري كليفت، جون كراوفورد، ستيف ماكوين، أنتوني بيركنز وغيرهم.

1987

- حصل على دكتوراه الفلسفة في الدراما من جامعة فيينا بتقدير "امتياز" بعد أن تتلمذ على يد الناقد العالمي "مارتن إسلن".

1989

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد المسرحي.

- قدم له المســرح القومي عام 1998 من إعداده مسرحية "حب ما قبل الرحيل" بطولــة الفنانة عايدة عبد العزيز وإخراج هاني البنا، وقدمت له فرقة بورســعيد المركزية مسرحية "الأبناء" (تأليفًا)من إخــراج د. مصطفى حشــيش، وقدم له في افتتــاح مهرجان زكي طليمات دراماتورجي عن مسرحية ســليمان الحكيم، بطولة رانيا فريد شوقى وإخراج د. أشرف زكي، وفي عام 2001 قدم له المسرح الحديث مسرحية "الشــيطان يرقص" (تأليفًا) بطولة رانيا يوسف وإخــراج محمد جابر، وفي عام 2002 قدم له مســرحية "الرقص على جدار الموت" على مســرح المعهد العالى للفنون المســرحية بطولة ســامي العدل وإخراج صفاء علم الدين، كما قدم له مسرح الهناجر مســرحية "عيد الميلاد" (ترجمــة ودراماتورجي) بطولة الفنانة رغدة وإخراج محســن حلمي، وأعيد تقديمها على المسرح نفســه في عام 2003. كما قدمت المسرحية في العام ذاته بمهرجان القرين المســرحي بدولة الكويت بطولة الفنانة بوســي. وفي عام 2005 قدمت له مسرحية "حب ما قبل الرحيل" في افتتاح مهرجان يوم المسرح العالمي، على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية،

كما أعيد تقديمها من إنتاج مســـرح الشـــباب بقاعة يوسف إدريس بالمســـرح الحديث في يوليو من العام نفسه بطولة د. سميرة محسن وإخراج سامح بســـيوني، وفي عام 2014 قدمت مسرحية "حب ما قبل الرحيل" على مسرح قاعة سيد درويش، بطولة الفنانة هنادي، وإخراج طه خليفة.

2000

- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوي.

2001

- حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد الأدبي، وهي التي منحها اتحاد الكتاب لأول مرة.

2008

- حصل علي جائزة الدولة للتفوق في الآداب.
- يعمل مشرفًا على سلسلة روائع الدراما العالمية، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة.
- حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد المسرحى عام 2017.

2009

- رئيس التحرير التنفيذي لمجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب (حتى عام 2014).
- رئيس لجنة الندوات الدولية بمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (حتى عام 2010).
- يعمل أستاذًا للدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ورئيسًا سابقًا لقسم الدراما والنقد ووكيلًا، ثم عميدًا _سابقًا_ للمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون.

أهم الإصدارات

1986

Die Stroemung des Absurden im Aegyptischen Theater und Ihre Beeinflussung durch das Absurde Europaesche Theater. Diss. Uni. Wien.

1988

- مسرحية "الأبناء" عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1989

- "التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون" عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي/ وزارة الثقافة.

1990

- حـــوارات مـــع أواخر عمالقة المســـرح العالمـــي، دار النهضة المصرية.

1991

- "تجارب شكسبرية"، مكتبة مدبولي للنشر.

* طبعة جديدة مذيلة (مكتبة الأسرة) عام 2005.
* طبعة ثالثة مذيلة الهيئة المصرية العامة للكتابة، عام 2008.
* طبعة رابعة مذيلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2009.
* طبعة خامسة مذيلة (مكتبة الأسرة) عام 2010.

1993

- "قضايا المســـرح المصري المعاصر"، الهيئـــة العامة لقصور الثقافة.

1995

- "المسـرح المصري فـي مفترق الطـرق"، الـدار المصرية اللبنانية.

* طبعة جديدة مذيلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2007.

1997

- "كرم مطاوع فارس المسـرح المصري" (تحريـرًا)، أكاديمية الفنون.

1998

- "أغنيات الرحيل الونوسية.. دراسة في مسرح سعد الله ونوس" الدار المصرية اللبنانية.

- "سعد وهبه بين ثنائية الكلمة والفعل" (تحريرًا)، أكاديمية الفنون.

1999

- رواد وأساتذة المسـرح المصري المعاصر (تحريرًا)، أكاديمية الفنون.

- "أبناء الطوفـان"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إعادة صياغة درامية جديدة عن مسرحية "الأبناء".

- "توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًّا، مكتبة الأسرة.

* طبعة جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2002.

* طبعة ثالثة مكتبة الأسرة عام 2005.

2001

- عبـث إدريس وعبـد الصبور في المسـرح، المركـز القومي للمسرح.

- مدخل إلى فهم الدراما، مكتبة الزعيم.

2002

- الرقص على جدار الموت، المجلس الأعلى الثقافة.
- نجيب الريحاني.. نجم من زمن الفن الجميل، مكتبة الأسرة.

2003

- مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدراما الشعرية.. بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

* طبعة جديدة مكتبة الأسرة عام 2005.
* طبعة ثالثة مكتبة الأسرة عام 2008.

2004

- اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

* طبعة جديدة مذيلة مكتبة الأسرة عام 2007.

2005

- الحب على نهر الدانوب، (فيلم سينمائي). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2006

- برتولد بريشت.. النظرية والتطبيق - مسرحيًّا وسينمائيًّا، أكاديمية الفنون.

2008

- صناع المسرح المصري، صندوق التنمية الثقافية، وزارة الثقافة (ثلاثة أجزاء).
- سعد أردش والطريق إلى الريادة المسرحية، (تحريرًا)، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2010

- المسرح والديمقراطية في مصر والعالم العربي، دار الشروق، مصر.

2011

- سميحة أيوب.. سيدة المسرح العربي، إدارة الثقافة والإعلام، الشارقة (تحريرًا).

2013

- مسرحية "انفجار" دار نشر بورت آرت، بورسعيد.

2014

- ثلاثية الرحيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أهم الإصدارات المترجمة

1991

- "منهج لي ستراسبرج" في تدريب الممثل.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

* طبعة جديدة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1993

- احتفال ليلة عيد الميلاد بوريس.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

* طبعة جديدة مذيلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

2002

- المشهد المسرحي التجريبي النمساوي والألماني، إصدارات أكاديمية الفنون.

أهم إصدارات المراجعة عن الترجمة الألمانية

2003

- بيتر تسادك.. من مخرجي المسرح الألماني المعاصر، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2006

- راديكالية المخرجين الشباب في المسرح الألماني المعاصر.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2007

- كتاب في المسـرح الألماني.. مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2008

- مخرجو الغد.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2009

- سياسـة العرض المسـرحي.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

أهم مقدمات الإصدارات

1993

- مجال الدراما.. لمارتن إسلن، بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

1998

- المسـرح المصري في الفترة من 1906 حتـى 1910.. المركز القومي للمسرح.

2002

- حملة تفوت ولا شـــعب يموت.. تأليف نعمان عاشـــور، المجلس الأعلى للثقافة.

2003

- أصحاب المعالي.. تأليف حســـن ســـعد، الهيئـــة العامة لقصور الثقافة.

2007

- إلكترا.. تأليف سوفوكليس، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، في إصدارها الأول.

2008

- رقصـــة الموت.. تأليف أوجســـت ســـترندبرج، المركز القومي للترجمة.

2009

- الأعمال الكاملة لـ"جورج بوشنر".. المركز القومي للترجمة.

أهم المؤلفات بالمشاركة مع آخرين

2008

- الشيخ سلطان محمد القاسمي كاتبًا.. اتحاد كتاب مصر.

دراسات في موسوعات أجنبية بلغات أجنبية (ألمانية)

- Der Schauspiel Führer, Band 14.

Anton Hirsemann Sttutgart 1989. Das Pferd. Das Spiel des Sultans.