« مسروقات » لهشام السلامونى

من كتاب « العدو فى غرف النوم »

(الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٥م)

« مسروقات » هى مونودراما مسرحية للدكتور هشام السلامونى ، الذى لست أدرى السرّ فى تركه طب العيون الذى تخصص وتفوق فيه (أقصد : كان متفوقا فيه) ومزاحمته إيانا نحن الأدباء والنقاد (أو الذين نظن أننا أدباء ونقاد) فى مجالنا وأكل عيشنا ، مع أنه فى دنيا الشحاذة مثلا لا يستطيع أى شحاذ أن يقف مادًا يده للسؤال فى منطقة نفوذ شحّاذ آخر ، اللهم إلا إذا كان مستغنيا عن عمره أو على الأقل عن إحدى جوارحه . وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على أننا نحن أهل القلم من الهوان بحيث إن أحداً لا يراعى لنا خاطراً أو أننا ناس متسامحون. والافتراض الأول هو الصواب ، أما الثانى فإن صح فهو من باب « بيدى لا بيد عمرو » .

والمونودراما ، كما هو معروف (وبالمناسبة فهذه أول مرة أقرأ فيها مونودراما) ، هى مسرحية يؤديها شخص واحد ، ومن ثم فلا حوار فيها ، بل على ذلك الشخص أن يظل يتكلم طول الوقت حتى تنتهى المسرحية .

من هنا فلا عجب ولا غرابة أن تكون فاطمةُ بطلةُ هذه المونودراما ثرثارةً بهذا الشكل الذى نراه والذى يذكّرنا بالخادمة التقليدية فى الأفلام والتمثيليات المصرية ، فهى لا تكف عن الكلام ولا تتعب منه ، وتخوض فى كل موضوع يعرض لها ، بل تختلق الموضوعات اختلاقا وتستطرد إليها استطراداً . ذلك أنها لو لم تكن ثرثارة لما كانت هناك مسرحية ، فالمسرحية كلام فى المقام الأول ، أما إذا كان هناك صمت فإنه يقع شذوذا ولا يطول . وبهذه الطريقة استطاع المؤلف أن يتخطى عقبة المونودراما فلم يَدَعْ بطلته تهدأ لحظة واحدة . إنها منذ أن يُرْفَع الستار إلى أن يهبط فى حالة كلام متصل . وكما نقول عن شخص ما إنه « نائم على روحه » فباستطاعتنا أن نقول عن فاطمة إنها «تتكلم على روحها». وقد ساعد المؤلفَ على هذا الموقفُ الذى كانت فيه الفتاة . لقد كانت تنتظر الكوّاء الذى سَرَقَتْ من أجله مَصُوغاتِ سيدتها والذى واعدها أن يأتيها فى الثامنة والنصف مساءً لكى يهربا بعيدا ويتزوجا وتفتح له بثمن المصوغات المسروقة محلا خاصًا به بدلا من أن يظل يشتغل صبى كوّاء . وقد أقدمت على هذه السرقة لتَيقُّنها أنها غير مرغوبة من الرجال لقبحها وتقدُّمها النسبى فى السن ، إذ كانت فى الخامسة والثلاثين من عمرها ، وفوق ذلك فهى خادمة

مقطوعة من شجرة ، وذاقت الذل والإهانة فى بيت سيدتها دون أن تحصل لقاء ذلك على شىء ، فقد كان زوج أمها السكير يأخذ أجرها أولاً بأول لينفقه على الخمر . فهى من جهة تشعر بالسعادة لأن الكواء سيأتى بعد قليل ويذهبان إلى المأذون ويتزوجان ، وبذلك تنتهى عنوستها وذلتها وتعاستها ، وهى من جهة أخرى تشعر بالخوف من أن تكون الأسرة التى تشتغل عندها قد تنبهت إلى مسألة السرقة وأبلغت الشرطة ، وبخاصة أنها أخذت تسمع زمارة إحدى سيارات الشرطة ووقع أقدام كثيرة على السلم وبعض الأشخاص يقفون عند باب شقة الكواء التى كانت تنتظره فيها بل ويدفعون الباب وكأنهم يحاولون فتحه . كل ذلك يجعلها متوترة تتجاذبها المشاعر المتناقضة ، ويكون الكلام مِنْ ثَمّ هو الوسيلة الوحيدة أمامها للتخفف من ذلك التوتر الذى يجثم على صدرها وقلبها .

ليس ذلك فقط ، بل كثيراً ما كانت تخاطب هذا الشخص أو ذاك ممن تعرفهم ثم تقوم بتقليد أصواتهم وكأنهم يردّون عليها . وفوق هذا كانت تتخيل حواراً بين شخصين أو أكثر من هؤلاء لا تشترك هى فيه ولكنها تؤديه بصوتها . وبهذا الأسلوب استطاع المؤلف أن يتخطى العقبة الثانية التى تشكلها المونودراما ، وهى

الخلو من الحوار . لقد طَرَد الحِوارَ من الباب ليعود هو نفسه فيفتح له الشباك كى يدخل منه ، وبهذا يصبح عمله مونودراما ومسرحية عادية معاً . إنه من حيث الإطار الخارجى مونودراما ، لكنه فى ذات الوقت يحتوى على حوارات متخيَّلة بعضها بين فاطمة وهذا الشخص أو ذاك ، وبعضها الآخر بين بعض هؤلاء الأشخاص وبعض. وإنى لأعتقد أن خير من كان يمكن إسناد بطولة هذا العمل إليها المرحومة زينات صدقى فى شبابها .

وليست ثرثرة فاطمة بالثقيلة على النفس ، إذ إنها فكاهية الطبع رغم كل شىء ولا تكف عن التهكم : إنها تتهكم على أهلها ، وذلك عندما تقول تعقيباً على ما تتذكره من شتم سيدتها لها ولأهلها : « قَطْع لسانها . اللى خلّفونى ما يستاهلوش الشتيمة » ، ثم تردف فى ضيق : « الصراحة موش كلهم » (ص/ ٩٩). وهى تقصد بذلك أنه إذا كان أبوها رجلاً طيبا فإن أمها قد فرّطت فيها وأخرجتها من المدرسة وشغّلتها خادمة فى البيوت نزولاً على رغبة زوجها، الذى كان يريد الحصول من ورائها على مال يسكر به . كما أنها تتهكم على معوّض خطيبها حين تتطلع إلى صورته المعلقة على الحائط فتجده ينظر إليها « بقلاطة » (على حد تعبيرها) فتقول له: « يا اخويا ما تبصش بقلاطة كده ،

اللى يشوفك قليط قوى كده يقول دا بطل العبور . ما يعرفش انك ساعة العبور كنت بتكوى فى كوبرى القبة ! » (ص / ١٠٣). وتتهكم باسم أم معوض ، التى تُدْعَى « زبيبة » (ص/ ١٠٥). وهو فعلاً اسم غريب كما تقول ، ولا أستطيع أن أتذكر امرأة بهذا الاسم إلا واحدة فقط هى أم عنترة الأَمَة . وتسميتها بهذا الاسم مفهومة ، إذ إنها تتسق مع لونها الأسود . كذلك تتهكم بسيدتها ، التى ما إن تركها زوج أمها عندهم لتخدمها حتى أمرتها قائلة فى قسوة وكِبْر وهى تراها تبكى : « إنت جايه هنا تعيّطى واللا جايه تشتغلى ؟ قومى فزّى اغسلى كوافيل البيه » ، ثم تعلق قائلة : «البيه ؟ افتكرتها يومها متجوزة عيِّل » (ص / ١٠٨) . ثم اتضح، كما قالت ، أن المقصود « البيه الصغير » ابنُ سيدتها لا زوجُها . وهى تتهكم مشيرة إلى نفسها هى ومعوض وسرقتها المصوغات : «احنا يا معوض ابتدينا البداية الصحيحة . ابتدينا بالهبش ، وعشان كده حا نوصل . حا نوصل ونبقى زيهم . هى دلوقت كده يا معوض . خبطة بقلب ميت ، ولعبة واللا اتنين فى الممنوع ويبقى معانا قرشين جامدين قوى . نبقى من الروس الكبيرة . ويمكن يقولوا لك يا معوض بيه : « خللى بالك من مغاغة » ، ما دام سرقنا الساغة » (ص/ ١١١). والإشارة هنا واضحة. كل ما هنالك

تغيير « الإسكندرية » إلى « مغاغة » .

والبطلة ، إلى جانب ذلك ، بارعة فى التلاعب بالألفاظ : فمثلاً عندما تسمع من المنَوّر أغنية نجاة الصغيرة « أنا باستناك » ترد قائلة : « يوه . حتى انتِ عرفتِ الحكاية يا نجاة (تقصد حكاية انتظارها لمعوض) . لأ عيب تعرفى الحاجات دى . إنت يا نجاة صغيرة » (ص / ١١٢) . وهى تخاطب صورة معوض مشيرة إلى ما تفترض من غيرته الشديدة عليها : « يا خرابى ! غيّار بشكل » ، ثم تضيف فى حسرة : « وانا صغيرة كان نفسى اتجوز طيّار . غيّار من طيّار ما تفرقش » (ص / ١١٣) . تريد أن تقول إن الفرق فقط هو الفرق بين الغين والطاء . وعندما تعثر فى شقة معوض على بعض المجلات التى تعرض صُوَراً لنساء عاريات (تسميّهن « الفراخ الملط ») تخاطب صورته قائلة تحذره : «اسكت خالص. بعد الجواز مفيش فراخ ملط . مفيش فراخ ملط من ديك الساعة » (ص / ١١٤) . ومثل ذلك قولها : « الهلّيبة بياكلوا مهلبية » (ص / ١١٥) .

لكن الصورة التالية ، وإن أعجبنا ما فيها من لوذعية ، تتسم باللاواقعية ، إذ لا يعقل أن زوجة تحدّث أمها فى الهاتف شاكية

من زوجها فتقول عنه كما تدعى فاطمة على سيدتها : « آلو يا ماما . داس على طرفى يا ماما . تعالى يا ماما شدى طرفى من تحت رجله » (ص / ١٠٨) . إن هذا إنما يصلح لقافية فى مُقْهًى بين مجموعة من السكارى ! وكذلك قولها عن سيدتها الضعيفة الملاحظة : « دى لو عاوزة تمسح مناخيرها بمنديل ممكن ما تلاقيهاش فى وشّها » (ص / ١١٨) .

وهذه الفكاهة الهزلية الزاعقة نجدها أيضا فى تقليدها لسيدتها وهى تحدث أمها فى الهاتف ، إذ تمسك بمكواة قديمة فى شقة خطيبها وتضعها على أذنها وفمها وتتكلم فيها وكأنها تليفون (ص/ ١١٥) .

وهذه المونودراما هى من نوع الكوميديا السوداء رغم ما يتخللها أحيانا كثيرة من العبارات والتصرفات الهزلية (farcical) ، إذ بعد أن سرقت فاطمة ذهب مخدومتها وساعتها وتركت البيت وتخلصت من جلبابها القديم واشترت ملابس جديدة مُحْرِقَةً بذلك كل الجسور وراءها ، وبعد أن أحكمت سرقتها بحيث لا يمكن أن تُكْتَشَف فعلتها إلا بعد أن تكون قد اختفت هى ومعوض وتزوجا على حسب ما قدَّرَتْ ، يحدث أن تسمع بوق سيارة شرطة

ووقع أقدام على السلم وترى ناساً يقفون أمام باب الشقة فتظن أن أمرها قد انفضح وأنهم إنما جاءوا للقبض عليها . وعندئذ تفكر فى التخلص من المسروقات حتى لا تُضْبَط متلبسة بجريمتها . وبعد فترة قصيرة من الحيرة تلقى بالمصوغات فى المرحاض وتشد السيفون عدة مرات حتى تختفى تماماً . وحينئذ ، وحينئذ فقط ، يتضح لها أن هؤلاء العساكر إنما جاءوا لإحضار بدلة أحد الضباط من سكان البيت [١] ، لكن بعد أن تكون الفأس قد وقعت فى الرأس ، فتأخذ فى اللطم وتندب حظّها المهبَّب ويظهر لها بوضوح تامٌّ المصيرُ القاتم الذى ينتظرها ، إذ أين تذهب ؟ وإلى من تلجأ ؟ وكيف تدبر حياتها هى التى لا تملك من الدنيا شَرْوَى نَقِير ؟ وهكذا تستحيل الكوميديا إلى مأساة ، وهذا هو ما يسمى بالكوميديا السوداء .

على أنى أحسب أنه لو انتهت المسرحية على النحو التالى

---

(١) هذا ما فهمته أنا وصديق آخر للمؤلف . وقد كان هذا محل انتقادنا نحن الاثنين ، إذ كيف يسكن ضابط كبير فى منزل متهالك بحى شعبى كالمنزل الذى يقطنه خطيبها ؟ وكان ردّ الدكتور السلامونى أن هؤلاء الناس لم يكونوا عساكر أصلا ، بل هى التى ظنت ذلك . فعدت أسأله : وماذا كانوا إذن ؟ ولماذا دقّوا باب الشقة وحاولوا فتحها ؟ فقال : لا أعرف ، ولا هى أيضا تعرف !

فلربما كان ذلك أقوى تأثيرا ، إذ بدلاً من أن تنزل فاطمة إلى الشارع فى ذلك الوقت من الليل دون أن تعرف إلى أن تمضى ولا كيف ستقضى ليلتها تلك على الأقل كان من الممكن أن تبقى فى تلك الشقة وبعد قليل تفاجأ بمعوض يدخل عليها معتذرا عن تأخره بعذر ما ، لكنه ما إن يعلم بمصير الذهب حتى يثور بها ويشتمها ويصفعها ثم يفتح الباب ويلقى بها فى الخارج .

هذا ، وقد استغل المؤلف المذياع كخلفية صوتية تتناغم مع حالة فاطمة النفسية وهى حابسة نفسها فى شقة معوض تنتظر عودته لكى يفرّا معاً ويتزوجا : ففى البداية تسمع نشرة الأخبار وفيها خبر عن عبد الحليم خدام ، الذى تتساءل فى غيظ وسخرية: لم لا يسمونه « عبد الحليم شغّال » « بدلاً من « خدام » ؟ (ص/١٠٠) . ذلك أنها ، ككل الخادمات ، تكره كلمة «خادمة» وتؤثر عليها لفظة « شغالة » لما فى الأولى من ظلال المهانة وما فى الثانية من حيادية . وعندما يشتدّ بها القلق من طول انتظارها لمعوض نسمع أم كلثوم تغنى : « أنا فى انتظارك ملّيت » (ص/ ١٠٤) . وعندما يشتد قلقها أكثر وأكثر يأتينا صوت نجاة الملتاع تشدو بأغنيتها : « أنا باستناك » (ص/١١٢) .

والمسرحية تخلو من الصراع ، فهى مجرد تتابع حالات شعورية من وحى الموقف الذى تجد فاطمة نفسها فيه ووحى الذكريات : ذكرياتها فى بيتها هى ، وذكرياتها فى بيت مخدوميها . وهى فى خلال ذلك تُطْلعنا بثرثرتها التى لا تنتهى على ماضيها كله تقريباً ، رغم أن زمن المسرحية لايتعدى الساعة إلا قليلاً . وهذا يدل على أن الصراع ليس شرطاً فى المسرح . ومن ثم فإن تعليل عدم معرفة العرب القدماء للفن المسرحى بأنهم لما وجدوه يقوم عند اليونان على الصراع بين البشر والآلهة وكان ذلك مما يتنافى مع الإسلام لم يقبلوا عليه هو تعليل غير مقنع . وعلى رغم أن القائلين بذلك لم يقدّموا دليلاً واحداً فى حدود علمى على أن العرب القدماء قد اطّلعوا على المآسى الإغريقية التى تقوم على هذا اللون من الصراع ، فإننى لا أقف عند هذه النقطة بل أتخطاها إلى القول بأن الصراع ألوان وأشكال : فهناك مثلا الصراع بين الحكام بعضهم وبعض ، أو بين الحكام والثائرين عليهم، أو بين طبقة وأخرى ، أو بين الرجل وجاره ، أو الرجل وزوجته ، أو المرءوس ورئيسه . وقد يكون الصراع داخل النفس بين عاطفتين متضادتين، أو بين العاطفة والواجب ، أو بين الشهوة والتديُّن... إلخ ... إلخ . وربما لم يكن هناك صراع أصلاً . والعمل الذى نحن بصدده الآن خير مثال على ذلك .