

اللاعقائديون ، العرب المتسكعون ، العرب المهربون ، العرب الذين لهم اصدقاء يهود ويتخذون لهم عشاقا ، العرب الذين يثورون على آبائهم وعلى القومية العربية وعلى الرئيس عبد الناصر ! فهناك خط عام من الشعور المعادي للجمهورية العربية المتحدة يخترق الكتاب كله ، ويبدو احيانا وكأنه نتيجة تعرض المؤلف تعرضا شديدا للاحداث التي تدور في حفلات كوكتيل نساء السفارة البريطانية ، فالنظرة الدعاوية الشائعة ضد العرب ، بانهم «عدائيون» و «عاطفيون» ، تتردد في الكتاب ويتقبلها الكتاب من اوله لآخره .

هذا الكتاب في الواقع مثل على كيف يسهم سوء الفهم لمكان غريب ، في اقامة حس مزور باهوية والشخصية . فشعور برباره فون بانكليزيتها في الاردن هو وهم مثلها هو المشهد نفسه . غير ان جمهور القراء البريطانيين سيجنون ذلك كله . ان « بوابة مندلبوم » ، بشكل عام ، مثال بارز على « الاستعمار الثقافي » : على استغلال المؤلف للمادة الغريبة بدون تفحص كافٍ وبدون اعتبار للحقيقة .

روزمري صايغ

الداخل ، ثم ولولت ، وخرجت اخيرا الى الساحة تنشج بصوت مرتفع . كانت فتاة عربية تلبس فستانا غربي النمط ، ضيقا وقصيرا ، مشعثا . وكانت امرأتان اخريان تسندانها . وكان فستانها ممزقا عند الكتفين . لا بد انها كانت قد تعرضت لمعاملة قاسية . ان السائح لا يعرف ان المرأة العربية تمزق ثيابها عند وفاة امرى عزيز عليها . بل ان الانسة سبارك تخطيء في امور بسيطة ، كالاسماء : فهي تطلق اسم عبد الرمذز على احد اشخاص الرواية - وهو فتى منحرف جذاب - وهو واخته المتحررة سوزي هما الشخصيتان العربيتان الرئيسيتان ؛ وهما يديران وكالة سفر غربية معقدة تتولى ايضا اعمال التجسس والتهريب بين الاردن واسرائيل ؛ ويقوم ابوها جو ببعض اعمال التشهير على هامش عمله في وكالة السفر . ومع ان الانسة سبارك لا تحبه (فهو ناصري) فانها تحب سوزي وعبد كثيرا ، وتتعمد ان تسمح لجاذبيتها ان تسيطر تقريبا على برباره وفريدي . لكن يبدو ان المؤلف انما ابتدعتها لتبرهن على نظرية : هي ان العرب الطيبين الوحيدين هم العرب

ثلاث مسرحيات

« الفتى الشجاع » ، بقلم نعيم عطية . مطبعة الجبلادي ، القاهرة ، ١٩٦٥

« سيماء ونطة » ، بقلم نعمان عاشور . سلسلة المسرحية ، القاهرة ، ١٩٦٥

« المحروسة » ، بقلم سعد الدين وهبه . الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٥

لنا عن اتجاهه هو في هذه التجربة ، موحيا اليها انه اتخذ لنفسه اسلوبا متميزا خاصا به ، وانه هو الآخر اختار له طريقا صعبا ورفض ان يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة ان يكون لك اسلوب متفرد ذو سمات وملامح خاصة ، ان تكون لك شخصية مستقلة . واذا كان المؤلف يحدد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فانتا لاشك تحمد له هو ، نحن الآخرون ، هذا الاتجاه في حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون منطلقا نحو اكتشاف شخصية مسرحنا .

الدكتور نعيم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون في تنمية الحقل المسرحي في مصر ، بالدراسات النقدية والابحاث والمقدمات الإضافية والمترجمات الامينة والبرامج الاداعية الحافلة . وها نحن نراه يرغب الآن في منح الحقل المسرحي مزيدا من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون ايدانا لنا بان نناقشه بشأنها باعتباره مؤلفا لا ناقدا . يهدي المؤلف مسرحيته الى صديقه شوقي عبد الحكيم « الذي اختار الطريق الصعب ورفض ان يقلد » - اي انه بطريقة غير مباشرة يكشف

وقضية التجديد قضية اولية ، ولكنها في بلدنا
تتخذ الآن شكلا حاسما وخطيرا ، في زحمة هذا
الطوفان الذي يفرقنا بالاشكال والقوالب الاجنبية
بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالموضوع في بعض
الاعمال كثيرا ما يكون مصريا ، ولكن وضعه في
شكل اجنبي يخنقه ، او على الاقل يطغى عليه
فيطبعه بطابع اجنبي ، نظرا لارتباط الشكل
بالمضمون ارتباطا وثيقا .

في تقديري ان الشجاعة الوحيدة في « الفتى
والشجاع » هي شجاعة المؤلف . انها شجاعة فريدة
لمحطت كل شيء في سبيل لا شيء . تقدم المسرحية
رشاها يقول عنه المؤلف انه شجاع : واذا حاولنا
البحث عن شجاعة هذا الفتى عمت ابصارنا
للاضطراب قراءة المسرحية مثنى وثلاث ورباع .
هذا الشاب فتى يشور على منطق ابيه الرجعي ويتمرد
وعلى حياة القصر وينزل الى الحياة فلا تنصفه الحياة .
اذللك انه صريح ، وصراحته هي مصدر شقاؤه ،
وليس ذلك يصير على موقفه من نبذ التقاليد القديمة
للفرض النفاق الذي يقول عنه استاذة ، انه هو
الجميل المتعارف عليه لترويج بضاعته . وبضاعة
الفتى - كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحت - هي
التمهار والاغنيات . وشاعرية الفتى لا تجد في
الخيال المحيط به مناخا صالحا لنموها ، فتموت ويوت
الفتى و « الذكرى على مر الاجيال باقية » .

ياؤوهكذا ينهي المؤلف مسرحيته . اما انا فاقول
بأنه ذكرى لن يخلفها مثل هذا الفتى . فهو لم
يقع في احساسى حتى مجرد التأثير ؛ لم اعطاف
لم احس بانه شاعر ، لم احس بمشاكلته ،
ولم احس به . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا
وتلك لا عبر مفهوم . وكلمات الحوار تستوي
الكلمات الارشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ،
لكنك ببساطة ان تنقل الارشادات مكان الحوار
والحوار مكان الارشادات دون ان يحدث اى خلل .
كلمات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها
بشيء اية ملامح خاصة باي منها ، وحتى
الفتى يمكن ان يقوله الاستاذ ويمكن ان
يقوله وكذلك يمكن ان يقوله ذات الشعر
في النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره
وتذهب الشخصيات وليذهب المسرح

معه الى الجحيم . والاثر الوحيد الذي يمكن ان
تتركه هذه المسرحية هو خلق ازمة ثقة في نفس
قارئها . فستتوهم القارئ حتما ، لاول وهلة ، ان
هذا الشيء المعقد بكلماته القليلة وارشاداته الغزيرة
لا يمكن ان يكون موضوعا هكذا لله في الله ، بل
لا بد ان المؤلف يقصد من ورائه شيئا . ولكن
اطمئن ايها القارئ الذي قرأها ولم يعد منها بشيء ،
فقد مررتا نحن بهذه التجربة وامسكنا بكل حرف
وحللناه وارجعناه كما يقولون الى عوامله الاولية ،
فاتضح لنا ان لا شيء هناك وان عقليتك وعقليتنا
ما تزال بخير ! واعلم ان اغلب شبان القاهرة المثقفين
الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، معقولها ولا
معقولها ، لم يفهموا هذا الفتى الشجاع - وقد
اتضح لي هذا في احاديث كثيرة دارت بيني وبينهم .
انا لا ادري بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة
كذه . هل لديه مثلا اقوال وآراء خطيرة يخاف
ان يعلق في حبل المشنقة لو هو صرح بها ؟ واذا لم
يكن لدى المؤلف - وهذا هو الواضح - شيء
خطير ، فما الداعي لان يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟
ان الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح
والبساطة . انا لا احاول الانتقاص من موهبة
المؤلف : فعلى العكس ، انا من يؤمنون بثقافته
المسرحية ؛ الا انني ارى من واجبي ان اذكره
بحقيقة هامة لا اظن انها تغيب عن وعيه . تلك هي
ان غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ؛
وان الرؤية اذا غمضت استحالت التعبير عنها ؛ وانه
قد يكون المؤلف بهلوانا بارعا فيلد مولودا وهو لا
يدري من كنهه شيئا ، ولربما جاء ذاك المولود
جرثومة تعذب البشر وتنخر في اقنعتهم وقد تعيث
في الناس فسادا ؛ وانه قد يكون ذلك البهلوان
ذكيا بعض الشيء فيتعمد اعطاء مولودا لا ملامح
له ثم يتركنا نتراسق بالآراء . وتنساطح بالحجج
والتفسيرات والتكهنات بينما هو يخرج لنا لسانه
عبر اكتافنا . انني اخشى على براعنا الجديدة ،
وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار
البهلواني .

الحوار في المسرحية مكتوب على طريقة ما
يسمونه « بالشر الحديث » . فمثلا تقول الفتاة حينها
طلب الفتى منها الزواج :

« الفتاة : ايه ؟ !

الزواج منك ؟ !

انت مجنون !

(نسحب يديها من يديه صائحة)

اتركني .

الفتى : (غير فاهم) معذرة

وبما كان عليّ ان اطلبك من امك

الفتاة : (تحتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز)

هذا سخف

منك . »

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلا ؟ اذا كان المؤلف يرى انه شعر ، فما ابعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، انه لا يبلغ مستوى الكلام العادي فضلا عن ان يكون شعرا . واذا كان المؤلف يعرف - وهو قطعاً يعرف - ان هذا ليس شعرا ، فما الداعي لان يكتب كل حرف في سطر ؟ وما دام المؤلف قد استخدم اللغة الفصحى فلم جاء كلامه عاديا هكذا ؟ ان الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالاحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . اما هذا الحوار فانه يمكن ان يصلح للحديث في اي مكان آخر ما عدا المسرح . انه يشعر بان كلام مترجم . انني لندعش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ ان كان رفضه للتقليد يعني الانزلاق الى هذا المنحدر ، فمرحبا بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفتى الشجاع » لا بد وان تقوم فيها شجاعة الفتى بدور البطولة الاول . اما في مسرحيتنا هذه فان المؤلف - كاللدرسين سواء بسواء - يسكك مؤشرا يصاحب حوار الفتى ، عن طريق الارشادات ، مشيرا لنا على ان هذه اسمها شجاعة الفتى . على اية حال فلنقم حدا بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنعد الى مسرحنا التقليدي ، وسنرى ان هناك فتيتانا شجعانا حقا وحقيقة . وامامي الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتهما احساسا نابعا من طبيعة الموقف ، وهما راجي حمود ، المخرج السينائي في مسرحية « سيا اونطة » لعنمان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب في مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبه .

وقد اخترت هذين النموذجين لالانها بارزان في تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لانها بالقياس الى فتى نعيم عطية يثيران اختلافا حول معنى الشجاعة عموما . والحق انه اذا كانت « الفتى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها انها طليعية تمشي في الطريق الصعب ، فهي تحتقن كذلك في طريقها ذاك . اما مسرحيتنا « سيا اونطة » و « المحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلصق فيها الجو المصري الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة في نظر نعيم عطية هي تورد الفتى على دنيا القصر وعفن التقاليد ، واعلانه رأيه بصراحة تامة ادت به الى موته (مع انه طول حياته - على حد قوله - « شفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذي يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها الى الحياة المشتركة ، وادافع عنه ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع اننا لم نره طوال المسرحية الا ميتا موتا حقيقيا) - اقول انه اذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة ان تقول رأبك ، ومن نعشك ان تخرج لسانك لهُولاء الاوغاد الذين قتلوك ، فان الشجاعة في نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبه هي ان تنتصر على ذلك العفن ؛ الشجاعة عندهما هي ايجابية الموقف والشخصية في آن معا ؛ ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابغة من ايمان المؤلف بالانسان ، وبضرورة التغيير والثقة في الارادة ثانيا . وكل من المخرج راجي والضابط سعيد وظف - كالفتى اياه - في بؤرة عفن ، هي في حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاعر راجي من بعثته الدراسية في فرنسا ، وفي ذهنه آمال وامجاد سينائية يؤدّ لو يبنيها على ارض بلاط ولكنه فوجيء بان الواقع مر مرارة لا تحتمل ففكوك السينما في البلاد ثم ابعد الناس عن السينما والفن عموما ؛ انهم مجموعة من الافاقين النصاب اتخذوا من السينما حقلا يبدون فيها الملل والدعارة على مستويها المادي والفكري ليجنوا في النهاية ذهبا يشيدون به العبارات ويقتنون التاكسيات . وفي جو كهذا يمكن ان يكون سحر فخري عامل الجراج السابق صاحب شركة سينما وشلفم الريخسير مديرا للانتاج ، وشحاتة

معاون الستوديو مخرجا ، وعادل زهير المحامي
 النفي مؤلفا ، وكذلك الف ميم الصحفي الدعي
 ناقدا ومؤلفا وموردا للوجوه الجديدة والكمومبارس ،
 والست نجوى حسين الداعرة ذات الحسين عامسا
 استاذة وقتا اولى للدور الاول في كل فيلم ؛ وان
 تلفق - تبعا لذلك - القصص والسيناريوهات ،
 ولا مانع من اخذ رأي شلغم في حبك مشهد من
 المشاهد ، ولا مانع ايضا من قبول اعتذار راجي
 عن اخراج الفيلم ، وليقم سمير فخري باخراجه .
 السوق راجحة والحقيقة ضائعة والمسؤولية من
 الصعب تحديدها . لا مجال هنا اذا لشيء اسمه الفن
 او الاخلاق او ما الى ذلك . على كل من يزعم
 الدخول في الكادر ليصبح نجما لامعا ، ان يلف في
 حرفة بالية كل ما يحرص عليه الانسان من قيم
 معنوية ويلقي بها عند الاقدام لتسحقها .
 والتوق الى صنع شيء ذي قيمة يضطرم في
 الحماق راجي حمود ويؤرق ليلاليه ويكاد يزهق روح
 لك المارد الذي تتناول رؤوسه في اعماقه مانعا
 من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفتى
 يجي تمنحه مزيدا من الصمود والاصرار على
 شمله ، وتمنعه من التفريط في قيمه ، وتمطي امله
 من احتمرار عجيبة ، وتهيب به ان يقف في طريق
 الطالبة الجامعية التي تعتبر - في نظره وفي
 الحقيقة - مثالا لضحية السينما المنحرفة في
 امة . اذ كانت فتحية تود ان تكون مثلة (فالسينما
 اذك خلقت جيلا فاسد الاخلاق ناقها) .
 الدخول في ذلك الوسط المنحل وينصحها
 تكمل دراستها الجامعية ثم بعد ذلك
 التمثيل ، بل انه يرفض علاقة كانت تريد
 تقيمها معه . وكان بإمكان راجي ان
 الى نجم لامع يلعب بالذهب ، لو هو فقط
 بعض ما يتمسك به . ولكنه لم يفعل ،
 يبيع عفش بيته ليحصل على قوت يومه .
 في رأيه تمثل الجمهور الذي يتفاعل مع
 . وكان يؤمل كثيرا في تغيير هذا
 على سرعة تغييره . وفي نهاية المسرحية
 بارعا لسمير فخري ملك السينما وهو
 فتحية ، فاذا تمرت فتحية وقع العقد ،
 كان ذلك ايدانا باستمرار المهزلة .

ولكن الامور كانت قد بدأت تتكشف . وفي عز
 الليل يأتي راجي ليضع نهاية للمهزلة . ويأخذ فتحية
 وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماما . وبتغيير
 نظرة فتحية تتضح بارقة الامل في غد السينما الذي
 يسعى اليه راجي .
 وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من اضعف
 مسرحيات نعمان عاشور فنيا وفكريا . فهي تعتمد
 على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آنذاك ، وتعمل
 على فضحه وكشف اسراره . وكان من الواضح ان
 عاشور يدعو الى تأميم السينما لكي يتسنى للدولة
 ان تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة .
 وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال
 كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكورة
 تفسيرية يطرحها نعمان عاشور امام عيون الدولة
 لتتخذ الحل الحاسم حيالها . ولذلك خلت المسرحية
 من الجانب الفكري وغدت محدودة القيمة الفنية .
 وهذه بالطبع عادة الاعمال الفنية الدعائية ، ينتهي
 دورها بانتهاء ما تدعو اليه . والحسنة الوحيدة في
 مسرحية « سيا اونطة » هي ما تحفل به من حوار
 نابض حي . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف
 المقتعلة ، التي ارى ان المؤلف لم يقصد بها سوى
 الاضحاك - مثل ذلك المشهد الذي ازدوج فيه
 معنى قتل زوجة احدى شخصيات الفيلم بقتل
 زوجة احدى الشخصيات الواقعية الموجودة في
 نطاق الشركة . ان هذا الموقف لم يضيف شيئا
 جديدا ، ولعل المؤلف قصد به ان يخاق خلافا بين
 سمير فخري صاحب الشركة وبين موظفه شلغم
 لينتهي الامر بطرد شلغم من الشركة وليختم بذلك
 الفصل الاول . على اية حال ، لقد كان مشهدا مبالغا
 فيه الى ابعد حد . ومن المعترف به ان عاشور
 يعتني عناية فائقة برسم الشخصيات رسما دقيقا .
 واذا كان المؤلف قد ركز جل اهتمامه على
 شخصية راجي ، باعتباره بؤرة الضوء والشعور التي
 تركزت عليها فكرة المسرحية ، فلفل سعد الدين
 وهبه اكثر تركيزا على بطله سعيد في هذه الناحية
 بالذات . وربما يكون السبب في ذلك هو الاختلاف
 الواضح بين البطلين . فشخصية راجي كان يشوبها
 ظل من اليأس من تضخم المهزلة . اما شخصية
 سعيد فكانت تستمد من تكثف العفن طاقة امل

جديدة . فسميد يعيش في فترة من اتمس فترات تاريخنا . وهي تلك الفترة التي سبقت قيام الثورة والتي يمكن ان نقول عنها انها كانت ارهاصا بقيام الثورة ، فترة كانت تعاني من ازمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شيء حتى الحياة نفسها . المنطق الوحيد الذي كان يحكمها هو منطق اللانسانية في معاملة الآخرين . الانسان يصارع نفسه صراعا غير شريف ، والسلطة تستغل اسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحا في يد محتكرها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراي : السراي هي السلطة العليا ، تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق اغراضها . والسلطان ، القضائية والتنفيذية ، تتصارعان احدهما ضد الاخرى صراعا تافها متمثلا في ذلك التنافس والحدق الرهيبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ؛ صراعا تافها تفاهة الفراغ الذي يعيش في ادمغة افرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخفراء ، والخفراء ينهشون لحم المساكين والمعدمين ، وقضية الشعب ميمعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدري ومن حيث لا يدري مجند في خدمة الحكام واولي الامر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاؤون . من الطبيعي في جو كهذا ان تنطفئ اية بارقة ضوء تلمع في الافق . فايا كانت قوة الاشعاع في تلك البارقة ، فهي لا بد ان تختفي خلف سحبات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ، نبتته صالحة لجيل متفتح ادرك دوره واحترم ارادته . كيف استطاع ان يتلامح في جو واحد مع المأمور ومعاون الادارة ومن اليها ؟ ان الصراع قائم على اشد بين الجو العفن الذي يقف على رأسه المأمور وبين الضابط الجديد سعيد ، والأوامر تحاك للايقاع به وجذبه الى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور في المسرحية هي الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه احسن عريس لابنتها . وواضح طبعا ما في هذه اللحظة من ايماء خفية الى ما ترمي اليه زوجة المأمور ؛ لكأنني بهذه المرأة تمثل «طبيعة» الجو العفن التي تسعى الى ضم هذا البرعم

النظيف الى حضنها بتزويجه من ابنتها . ولو كان قد وقع في حبالها لتحول بالضرورة الى واحد منهم . ولكننا نرى سعيد يخطط له خطأ آخر يتفق مع ارادته ووعيه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموما . لم تنفع معه الاعيب المأمور ، ولا عزائم زوجة المأمور ، ولا احبوبة ام عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيدا من الاصرار والايان بموقفه . ويتخذ منها منارات يستهدي بها في سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الانسان انسانيته ، وتوعيته بها . وكما كانت رائحة تلك النهاية التي كللت كفاح سعيد : فيها هو يضع يده في يده عبده افندي المدرس الازامي ، ويتعاهدان سويا على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق امل سعيد ، وهي نشر الوعي والاشعاع الثقافي بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم . وسعد الدين وهبه يسمى مسرحيته «المحروسة» والمحروسة هي قرية من قرى مصر كانت تمتلكها الخاصة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر ومن الواضح ان ذكاء المؤلف في اختيار المحروسة ارضا تقوم عليها احداث مسرحيته اعطى المسرحية بعدا جديدا لما كانت عليه مصر عموما قبل الثورة فمصر في حقيقة الامر لم تكن ايامها الا محروسة كبيرة تملكها كذلك الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هي اول مسرحيات المؤلف المنشورة ، التي بلغت الآن مسرحيات . ورغم انها التجربة الاولى في حياة المؤلف المسرحية ، الا انها وضعت يديها في مركز تاريخي هام بالنسبة لمسرحنا المصري المعاصر والمؤلف يتميز بالصدق الموضوعي اولا وبالرفق الشعبية ثانيا . واعني بالرؤية الشعبية ان موضوعه قريبة دائما الى الافهام ، مع احتفاظها بمستواها الفني الذي يضعها جنبا الى جنب مع اية مسرحية لكتاب اجنبي من الكثرين الذين نترجمهم لهم . والمسرحية لا تعطينا حكما صادقا على مسرح سعيد الدين وهبه ، الا انها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بذور فلسفته التي اتضحت جوانبها في مسرحياته : صراع الانسان ضد القوة الظالمة التي تسير دفة حياته .

خيرى شل