مأساة أبو الفوارس
بين الممكن والمستحيل

الحب فى الموت أو الموت فى الحب هو الموضوع الخالد الذى دارت حوله أشهر حكايات الحب فى التاريخ ، هكذا كانت حكاية **روميو وجولييت** ، وحكاية **تريستان وإيزولده** ، وحكاية **باولو وفرانشيسكا** ، وحكاية **قيس وليلى** ، وحكاية **حسن ونعيمة** ، وأيضاً حكاية **عنترة** وابنة عمه **عبلة** !

وحكاية **عنترة بن شداد** وابنة عمه **عبلة** حكاية معروفة للخاص والعام رددتها الأشعار ، وروتها السير ، وتناولتها الملاحم ، وذكرتها كتب التاريخ ، إنها حكاية ذلك الشاعر الجاهلى الذى اشتهر بفروسيته حتى سمى « **أبو الفوارس** » ، كما اشتهر بنبوغه فى الشعر حتى كان من أصحاب المعلقات ، وتمثل فيه الخلق العربى البدوى ، فاتخذه الأدب الشعبى مثالاً للبطل العربى ، وأدار حوله ملحمة من أجمل الملاحم العربية .

ولقد كان عنترة ابن جارية حبشية ، فلم يعترف به أبوه ، ولكن ما أظهره من بطولة فى حروب **داحس والغبراء** ، وانتصاره لقبيلة **بنى عبس** على قبيلة **بنى طيئ** جعل أباه يعترف به ، وجعل عمه يزوجه حبيبته عبلة التى حُرِمها طويلاً ، وذكرها كثيراً فى شعره ، إلى أن قتل فى إحدى الغارات !

وما أكثر الكتب التى تناولت سيرة عنترة المغوار ، حتى غمرت سيرته الغرب

والشرق جميعاً ! فوضعه الفيلسوف الفرنسى **تين** فى صف أبطال الملاحم الكبرى مثل **سيجفريد** ، **ورولان** ، **والسيد** ، **ورستم** ، **وأخيل** ، **وأوديسيوس** . . وكان الشاعر الكبير **لامارتين** تأخذه النشوة والحماسة كلما ذكرت سيرة عنترة ، هذا فضلاً عن بحوث المستشرقين الأوربيين منذ عام ١٨١٩ على يد **هامر بروجستال** ، إلى أن أدخلها **دنلوب ولبرخت** عام ١٨٥١ فى نطاق الأدب المقارن !

من هنا كانت استدارة الكاتب المسرحى الشاب **يسرى الجندى** إلى هذه البقعة المضيئة فى تراثنا العربى واستضافتها إلى مائدة العصر على جانب كبير من التوفيق : فهنا مسرحية تشكل إضاءة عصرية لملحمة بالغة الأهمية فى تراثنا الشعبى ، تستهدف تمجيد قيم الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية والمساواة البشرية ، واستنبات هذه القيم فى نفوسنا استنباتاً فنياً جميلاً ، هذا فضلاً عن حوارها المتدفق الذى يترقرق شعراً وحكمة ، وبنائها المسرحى الذى يقوم على التعقيل الملحمى دون أن يلغى التطهير الدرامى ، أو الذى يحرص على التوتر الدرامى حرصه على الاحتفاظ بالتسلسل الملحمى للأحداث .

والمسرحية «**يا عنتر . .**» لا تقدم حكاية الملحمة بتسلسلها المعروف فى شكلها الشعبى ، وإنما تبدأ من نهايتها ، لتعود بنا إلى بدايتها ، ثم تتحرك بنا من جديد إلى النهاية ، وهذا منهج صعب فى التأليف المسرحى يتطلب من صاحبه مهارة تكنيكية عالية ، وقدرة على التحكم فى مواد البناء المسرحى . وبمفهوم مختلف كل الاختلاف يعرض **يسرى الجندى** لفكرة الحرية الفردية وتأرجحها بين الممكن والمستحيل : الممكن الذى يقف عند مجرد الخلاص الفردى ، والمستحيل الذى يتجاوز ذلك إلى الخلاص الاجتماعى بل والإنسانى ، وذلك عن طريق تحقيق العدالة للكل والمساواة بين الجميع . . ولا شك أن إبراز هذا المفهوم فى هذه الملحمة الشعبية ، وجعله محوراً

لمأساة مسرحية – إضافة خلاقة للملحمة ذاتها ، ورؤية جديدة لسيرة عنترة ، حقًّا إن عناصر المأساة – فى الملحمة ، إلا أن (يسرى الجندى) استطاع أن يكتشف فيها عنصر المأساة ، وأن يصوغ منها رؤيته الفنية والفكرية جميعاً .

وإذا كانت هذه الملحمة الشعبية القديمة قد ظلت تعرض دائماً باعتبارها ملحمة حب وحرب وضرب ، أو ملحمة غرام واحتدام وانتقام ، إلى آخر هذه الصفات الخلقية – فقد جاء هذا الكاتب ، ليجعل منها مأساة فكرية ، مأساة لا تتحرك عناصرها بهذه الصفات الخلقية فحسب ، بل بمفهوم جديد للحرية والعدالة والمساواة ، ولهذا أو بهذا استطاع أن يجعل منها أو يخرج بها إلى بشارة إنسانية مستنيرة !

فما الذى تقوله هذه المسرحية ؟

نقول باختصار : إن عنترة العبسى مولى بنى عبس لما أحس بتميزه فارساً وامتيازه شاعراً ، وأنه بسيفه إنما يحمى سادة قبيلته ، وبشعره يرفع رأسهم عالياً – بدأ يطالب بحقه الشرعى فى الحرية والحب والحياة ، حقاً إنه يجلس إلى جوار السادة ، ولكن كعبد لا كسيد ، ودونه ودون السادة فراسخ وأميال ! فعندما وقع فى غرام عبلة الحرة أنكره أبوه شداد ، وتنكر له عمه مالك ، وثارت ثائرة ابن عمه عمرو ، حتى عمارة المأبون ناصبه العداء ، ونازعه حب عبلة ! فالحر أولى بالحرة ، أما العبد فلا قبل له إلا بأمة (بفتح الهمزة) مثل أمه (بضم الهمزة) .

وعبثاً تحاول عبلة أن تناديه : «اصعد إلى أرض القمر» وعبثاً يحاول هو أن يحطم جدران الممكن ، ليعبر إلى شطآن المستحيل ، الممكن هو أنه يتركه السادة يحيا لا كحياة العبيد ، أما المستحيل فهو أن يطلقوه حرًّا يحيا حياة الأحرار ! ولكن عنترة يتطلع إلى هذه الاستحالة . . إلى هذا المستحيل ، وها هو ذا يعلن رفضه الخروج

لملاقاة قبيلة بنى طيئ التى أعلنت الحرب على قبيلته ، قبيلة بنى عبس ، ويحاول أشراف القبيلة بتحريض من عمارة أن يخرجوا دون العبد الأسود لملاقاة العدو ، ولكن العدو الماكر يتربص بهم فى الشعاب ، فما إن يخرجوا إلى الفلاة ؛ حتى تنقض طيئ لتورد عبس موارد التهلكة ، ولا يصبح أمام كهول القبيلة إلا أن يستغيثوا بالعبد الأسود . . عنترة !

ويتقدم العجوز شداد يستنهض العبد عنترة الذى كان قد عرف من أمه زبيبة . . الجارية الحبشية أن شداداً هذا هو أبوه ، وأنها لم تكن زانية ؛ وإنما كانت أميرة من قبل أن تصبح أسيراً فيتحداه عنترة ألا يخرج إلا إذا اعترف بأبوته ورد حريته له ، وإلا فهل يحمى العبد سيده ، أو يحرس الكلب الذليل سيده الأسد الهصور ؟

«إنى جبان لو منعت النار عنكم ، فلتشتعل ! حريتى من وسط هذى النار تسطع ، إنى أراها الآن تسطع ، من وسط هذى النار يبزغ عنترة ، من غير أغلال بلا ماض لعين . من فوق أشلاء الأماجد سوف أعلن مولدى» .

وما إن يمنحه حريته ، ويعترف به ابناً لشداد ، حتى يندفع عنترة كالعاصفة السوداء ، وكالرعد اللاهب يبتلع الحيتان ويمزق صدر الشمس ، وينقذ عبس بعد أن كانت قد ضاعت ، ويخلص عبلة بعد أن كادت تقع أسيراً . ويحتفل سادة عبس وعلى رأسهم الملك زهير بالمنقذ عنترة بن شداد وقد أصبح حراً بين الأحرار وسيداً وسط السادة ! ولكن هل حقاً قد أصبح حرًّا ؟ وهل يكفى أن يمنحه السادة الحرية لكى يصبح سيداً ؟ إن الحرية ليست مجرد انفعال ، ولكنها أيضاً فعل ، ولا قيمة لحرية فردية ما لم تضمنها عدالة اجتماعية ، وها هو ذا عنترة تترنح حريته بين يديه ، عندما يواجه بأول نحد اجتماعى ، عندما يرمى عمارة القفاز فى وجهه ، ويعلن أنه

سيدفع ألفاً من إبله مهراً لعبلة ! فماذا يدفع عنترة وهو لا يملك شاة أو عنزة ؟ إنه إذا كان قد حصل على حريته الفردية بالسيف فبالسيف نفسه يحقق العدل الاجتماعى ، يحصل على ألف من إبل بيضاء تجرى وتطير ، ولتكن هى نوق الملك المنذر ملك ملوك العرب جميعاً ، ويعلن عنترة أمام الجميع أن يعود بالإبل الألف بعد ستة أشهر . . يعود بها حياً أو يموت !

وتمر الأشهر والكل هنالك منتظرون . . عبلة وزبيبة ويمامة ، شيوب وشداد وعمارة ، وعمرو ومالك وزهير ، السادة وعبيد السادة ، والكهنة منتظرون ، وكأن مصير الكون تعلق فى أمره . . فى أمر عنترة ! وتعلو الشماتة وجه عمارة ، وكأن كابوساً قد تبدد ، ويعجب : كيف أن السادة الأحرار قبلوا يوماً أن نهدم من حولهم كل القوانين النبيلة ، فيصبح العبد الأسود سيداً حراً ؟

ويظن الجميع أن عنترة هلك ، أما عبلة فترفض أن تتزوج عمارة حتى لو لم يأت عنترة ! وأما يمامة فتبوح بسرها الدفين لصديقه الحبشى ، وتؤكد أن عنترة لا يموت ؛ ففى أحشائها فجر عنترة الجديد ! وأما أخوه شيوب ، فينعى فيه كل شىء : «كنت أقول له : استمتع بحياتك يا طفلى ؛ إذ ذاك هو الممكن ! فيصيح بلا . . يخنقنى هذا الممكن . . يمرضنى ، أرفضه حتى الموت ، ومضى خلف محال ، خلف محال» !

ولكن عنترة يخيب ظن الجميع ، يعود وخلفه المحال ، يعود قابضاً بكلتا يديه على عنق المستحيل . . وتتحقق كل أحلامه . . يصبح حرًّا ، وأميراً وابناً لأمير ، ويتزوج عبلة ، تلك البيضاء العربية الحرة ، وعند هنا كانت تقف القصة كما يقول الراوى فى المسرحية ، ولكن الكاتب شاء أن يسأل على لسان الراوى : هل عنترة قد غير حقًّا من مجرى الأقدار ؟ وذاك كما يقول سؤال يتململ فى أحشاء القصة !

غير أنى كنت أحب لهذا السؤال أن يظل يتململ فى أحشاء القصة دونما إجابة : فالفن يسأل ولا يجيب ، كما أن الفلسفة تعكر ولا تصطاد ! وكم كانت المسرحية تكتسب بعداً شمولياً ودلالة إنسانية عامة لو أنها اقتصرت على سقطة البطل عنترة ، تلك السقطة التراجيدية التى أودت به فباع نفسه للملك المنذر من أجل خلاصه الفردى والاجتماعى متخلياً عن قضيته الكبرى قضية تحرير العبيد ، وهى السقطة التى واجهه بها صديقه الحبشى ، وهو يصرخ فى وجهه : «إن مت مت الآن (كلب) . . فلا قضية» ! والحبشى هذا هو نقيض البطل الذى كان يمكنه مواصلة المسيرة دون أن يقضى عليه الكاتب بلا مبرر ولا معنى ، تماماً كما قضى على الرومى بلا مبرر ولا معنى ، وهو الذى ظل يبشر طوال المسرحية بأن الله محبة !

وهكذا جاء الجزء الأخير من المسرحية وكأنه تعليق على ما حدث ، ولكن من خارج الحدث ، وبدلاً من أن يتخذ شكل «الإبيلوج» أو الخاتمة — جاء وكأنه استمرار بالحدث الرئيسى فى الجزء الثانى من المسرحية ، مما أدى إلى الغموض والبلبال ، فأخذ الحدث الرئيسى ينعطف فجأة انعطافة سياسية لا تخلو من الإسقاط ، حيث نرى عنترة يحكى لعبلة كيف وقع فريسة لصراع القوتين العظميين فى عصره ، **الفرس والرومان** من خلال تحالفه مع المنذر ملك ملوك العرب من أجل حصوله على النوق البيضاء ؟ وكيف أدى به هذا الصراع إلى انشغاله عن أحقاد السادة من بنى عبس ، فنصبوا له الشراك ، حتى أصبح هلاكه على أيديهم وشيك الوقوع ! وعندما تحين الساعة يطلب إلى زوجته عبلة وأخيه شيبوب أن يرحلا ، ويتركاه وحده ، يعانى يأساً مريراً وبؤساً مروعاً ، ويجتر عذابات ميتافيزيقية ، وهو يواجه غباء الكون بيد عزلاء من أى سيف وصدر عريان من أى درع ، وعلى شفتيه يترنح السؤال : «وما القضية ؟» ومن قبعان ذاته الأسيانة يأتيه الجواب : «ما كل

هذا الكون إلا ثمرة عطنة ، الدود ينهشها بكل مكان ، حشد خليط لايبين ، وأنا سجين ! » .

وما أكثر التفاصيل الأخرى المحيطة بالحدث الرئيسى فى المسرحية ، فضلاً عن آثار من القدر الإغريقى ونبوءات المسرح الشكسبيرى وتطلع كاليجولا إلى المستحيل ، ولكنها جميعاً عناصر جزئية ينبغى النظر إليها فى شمول وحدة العمل الفنى ودلالته الإنسانية العامة ! وهو ما يحيلنا إلى منهج الإخراج المسرحى الذى انتهجه المخرج **سمير العصفورى** حيث حرص منذ البداية على التداخل المتصل عبر العرض المسرحى بين الماضى والحاضر ، ثم التسلسل فى عرض الماضى فى وجود الحاضر ؛ حتى يصل بنا إلى اكتمال دائرة الرؤية العامة ، وذلك من خلال خريطة العالم العربى التى جعلها جزءاً من الديكور المسرحى ، وقطع الاكسسوار العصرية مثل أكواب « السفن أب » وزجاجات الويسكى كات ، والنرجيلة والسجائر ، فضلاً عن شخوص من داخل المسرحية أنطقها المخرج ألفاظاً عصرية مثل شيوب وأخرى من خارج الحدث مثل الراوى . هذا بالإضافة إلى إحاطة بعض مشاهد العرض بسياج من ألحان عصرية نتعرف فيها على جمل غنائية لكل من **محمد نوح وأحمد عدوية** .

وصحيح أن هذا كله كان على حساب الجانب الدرامى الذى ضعفت حدته الدرامية بشكل واضح ، ولكن الصحيح أيضاً أنه يتماشى مع الجوهر الفكرى للمسرحية ، والذى يدعونا إلى التأمل أكثر من الانفعال ، وإلى تعقل القضايا المطروحة أكثر من معايشة الأبطال ومعاناة مآسيهم . ولعل هذا هو ما جعل المخرج يحرص على تغليب التسلسل الملحمى على العرض الدرامى اتساقاً مع البناء الفنى للمسرحية ، والذى يكاد يبدأ من نهايتها ، ليعود بنا بعد ذلك إلى البداية اعتماداً

على معرفتنا لبعض أحداث سيرة عنترة ، فلا نعود نفاجأ بشيء ؛ وإنما نتبين فقط تفاصيل هذه الأحداث ، والتحامها فى الرؤية العامة للمسرحية .

على أن المسرحية – وإن كانت أقرب إلى النسيج الملحمى ، برغم عناصرها الدرامية – قد نجح **سمير العصفورى** فى عقد قران سعيد بين كلا الجانبين . . الملحمى والدرامى ، فجعل عنصر التعقيل يؤكد ولا يتعارض مع التوتر الدرامى ، بحيث لا يتنافى الإغراب مع الاندماج ، ولا التفكير مع التطهير ، وتلك معادلة فنية صعبة ، نجح المخرج فى أن يجد لها مخرجاً ! والذى ساعد المخرج على أن يجد حلاً لهذه المعادلة الصعبة ، وأن يحقق باستمرار الإحالة المتبادلة بين الملحمى والدرامى ، لا أقول فحسب – تمكنه من عناصر تحقيق الإغراب ، وتمكنه فى ذات الوقت من عناصر تحقيق الإيهام ، وإنما هو رؤيته الإخراجية الخاصة للنص المسرحى : لقد استطاع سمير العصفورى فى هذا العرض أن يكون من المخرجين أصحاب الرؤى ، وكأنما يودع مرحلة الجماليات الإخراجية التى تقتصر على البراعة والإبهار ؛ ليدخل فى مرحلة الرؤى الإخراجية التى تتطلب من صاحبها أن يكون صاحب منهج وصاحب فكر !

ولا يعنى هذا خلو العرض من الجماليات الإخراجية ، وإنما الجماليات هنا فى خدمة المضمون أصلاً ، من هنا كان توظيفه للإضاءة الجيدة التى أنارت جوانب النص ، كما فى مشهد الإلهة مناة ، وسادة بنى عبس يستخيرونها ويقدمون لها القرابين ، وكأنما هو تجسيد حى لما كان يحدث فى الجاهلية ، وكذلك مشهد الفرسان فوق إبلهم وهم يعودون لإنقاذ القبيلة ، وكأنما هو صورة حركية حية لحالات الكر والفر ، وأيضاً حلم عنترة العبسى وعبلة تناديه أن اصعد إلى أرض القمر كان مشهداً جامعاً بين شفافية التعبير وبراعة التصوير .

وكما تجلت فنية **سمير العصفورى** فى توظيف الإضاءة ، تجلت فنيته كذلك فى الميزانسين أو الحركة المسرحية بوجه عام ، تلك الحركة التى جمعت بين السهولة والإنسيابية ، وبين البساطة والتعبيرية ، سواء كانت حركة مونولوج أو حركة ديالوج أو حركة مجاميع ، وليس أدل على ذلك من حركة عنترة فى غابة السحر التى استطاع أن يملأ بها فراغ المسرح كله ، وكذلك حركته مع شداد وهو يجبره على الاعتراف به وإطلاق حريته ، وكذلك حركة المجاميع . . مجاميع السادة فى معبد مناة ، ومجاميع العبيد فى حانة الأقدار .

كذلك استطاع **سمير العصفورى** أن يجد حلولاً سريعة لتعدد المشاهد دونما لجوء إلى الستار التقليدى ، وذلك بفضل تلوين الإضاءة من ناحية ، ومستويات الديكور من ناحية ثانية ، وانسيابية الحركة من ناحية أخيرة ، وكلها عناصر ساعدت بالفعل على وحدة الإيقاع وسرعته فى آن ، وكان للموسيقى البسيطة فى قوة تعبير ، الجميلة فى قوة تأثير والتى وضعها الموسيقى الشاب **عبد العظيم عويضة** – دور كبير فى هذا كله ، ودور أكبر فى إطلاق صوت الممثلة **سهير طه حسين** الذى أحاط مراحل تطور الحدث المسرحى بعذوبة الأداء ورشاقة التعبير .

أما الإطار البشرى الذى تحمل عبء تجسيد هذا العمل فوق المسرح فكان بوجه عام أشبه بالضفيرة التمثيلية التى جدلت خصلاتها بروعة وإتقان ، وربما برز من بين خصلات هذه الضفيرة الممثل الناشئ **محمود الجندى** الذى كان مفاجأة الأداء التمثيلى بخفة ظله وقوة حضوره وتمكنه من الأداء على المستويين الكوميدى والتراجيدى : لقد استطاع أن يتخلص من تقليديات الأداء المسرحى ، لينطلق فوق المسرح بإحساس الممثل الحديث ، وكان شعلة من التوهج ، وطاقة فى التعبير ، ووعياً عميقاً بأبعاد دوره ، حتى تمكن بالفعل من الاستحواذ على الجمهور !

كذلك كان **عادل زكريا** ، متميزاً وممتازاً معاً فى دور «عارة» وبرغم نمطية هذا الدور وكثرة استهلاكه فوق المسرح ، دور الفتى المخنث فإن هذا الممثل الموهوب حقاً استطاع أن يجسده تجسيداً حيًّا جديدا ، وأن ينتزع من بين براثن اللغة الفصحى كل ما يمكنه من الأداء الكوميدى .

أما **المرسى أبو العباس** فى دور «عنترة» فقد بذل قصارى جهده لكى يملأ هذا الدور ، ويفى بكل أبعاده ، وهو دور لا أقول بالغ التعقيد ، ولكنه بالغ التركيب : ففيه الكوميدى والتراجيدى ، فيه الواقعية والعبثية ، فيه عنصر الإيهام مع الحفاظ على جانب الإغراب . وقد حاول المرسى إلى حد كبير ولا أقول إلى أقصى حد أن يفى بهذا كله ، ولكن الكوميديا كانت تنزلق أحياناً إلى البلاهة والغباء ، وما هكذا كان عنترة ، والتراجيديا كانت تهوى أحياناً أخرى إلى الميلودراما والهستيرية وهو ما لا يتطلبه الدور . وربما لم يكن المرسى فيزيقيًّا هو الملائم تماماً لدور عنترة ، ولكنه اعتمد على قوة أدائه لا على قوة حضوره فى أداء هذا الدور .

وأما الممثل **أحمد عقل** فى دور «الملك زهير» فكان موفقاً كل التوفيق ، واستطاع بالفعل أن يجد نفسه فى هذا الدور ، وأن يوجدها فى ذات الوقت ، وذلك بما أضفاه على الدور من قوة فى الحضور وما أضافه إليه من وعى فى التعبير .

وأما الأدوار النسائية فلا تكاد تميز من بينها سوى الفنانة **إحسان شريف** فى دور أم عنترة ، والممثلة **راوية أباظة** فى دور عبلة : كانت الأولى عادية فى دورها العادى وإن أضافت إليه لمسات من فنها الأدائى فى التمثيل ، وحاولت الأخيرة أن تكون غير عادية فى دورها العادى ، وإن أضفت عليه ومضات من حضورها الأنثوى فوق المسرح .

إن مسرحية «عنترة» فى النهاية إضافة فنية وفكرية جميلة وجليلة إلى حركتنا المسرحية ، تشى بقدرة صاحبها على استشراف عوالم أوسع أفقاً وأبعد مدى .

شهر زاد

جسد للرغبة أم عقل للثورة ؟

• « حياتى شهر زاد
كحياة باقى الناس كانت
كالفقاعة فى الهواء
حتى حملت معى السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم . . »

• هذه الأبيات التى تغنى بها شاعر التجديد المعاصر **عبد الوهاب البياتى** ، فى قصيدته الشهيرة « الحريم » إنما هى إحياء لرمز شهر زاد التراثى خروجاً به من مغارة « ألف ليلة وليلة » ومن شرق الخرافة والحلم ، ومن سراديب الغرائز ودهاليز الأحلام ، لكى يصبح رمزاً لتطور المرأة العربية الجديدة ، وتعبيراً عن دخولها فى عصر التحرير والتعمير حاملة راية الحرية ، وباعثة للحيوية والحياة فى شباب هذا الجيل .

ومنذ أكثر من ثلث قرن ورمز شهر زاد تتناقله أقلام الأجيال المتعاقبة من المثقفين ؛ لما يثيره فى نفوسهم وعقولهم من عوالم باهرة من المتعة الفنية والفكرية جميعاً ، إنها أشبه باللغز الأوديبى المشهور الذى يغرى كل عابر بأن يتصدى لحله ،

هكذا تصدى « **طه حسين** » لحل لغز شهرزاد فى كتابه « **أحلام شهرزاد** » كما تصدى له **على أحمد باكثير** فى مسرحيته « **سر شهرزاد** » **وتوفيق الحكيم** فى مسرحيته « **شهرزاد** » .

وبرغم اختلاف هذه المعالجات تفكيراً وتعبيراً فقد بقيت شهرزاد كما هى . . شهرزاد ، السر . . واللغز . . والأسطورة . . وفى كل مرة يعود السؤال من جديد : هل هى سر الحياة ، أو هى صنو الحقيقة ، أو هى لغز النفس البشرية ؟ هل هى جسد للرغبة والغريزة ، أو هى قلب للحب والإيمان ، أو هى عقل للثورة والمعرفة ؟

واليوم يتصدى (**د . رشاد رشدى**) لحل اللغز ، وفك طلاسم الأسطورة ، فماذا فعل بشهرزاد ؟ أو ماذا فعلت به شهرزاد ؟

الواقع أن (رشاد رشدى) التقى بشهرزاد من حيث انتهى الآخرون ، فهو لم يردد مثلهم سؤال شهريار لها باستمرار « من أنت ؟ » وإنما استبدله بسؤال آخر : « لماذا أنت » ؟ وكأنما شاء ألا يدخل بقدميه مغارة ألف ليلة وليلة ، وإنما هو الذى أخرج منها شهرزاد ليتعامل معها على أساس جديد ، أساس ليس فيه مكان لعبير العطر أو رائحة البخور ، ولا مكان فيه لقراءة الكف أو فتح الفنجان ! لقد أخرج لنا شهرزاد من قصر طه حسين المسحور ، واستنزلها من سماء توفيق الحكيم السابعة ، وجردها من سر باكثير الدفين ، وقدمها لنا فى زى جديد ، أو بالأحرى : قدمها لنا وهى ترتدى الميكروجيب . . فشهرزاد (رشاد رشدى) ليست تلك الممددة على الأريكة الفارسية بقميص نومها الحريرى ، وفى يدها كأس الخمر تسكبه قطرة . . قطرة فى فم شهريار . وهو منبطح إلى جوارها كالخنزير البرى يرتشف الخمر ، ويلتهم اللحم ، ويسمع كلاماً فارغاً حتى يدركه الصباح ، وفى كل صباح يبصق فى وجهها التاريخ !

إن شهر زاد (رشاد رشدى) امرأة أكتوبرية جديدة ، خرجت من كهف الأسطورة تحمل راية التصحيح ، وعادت وقد تكحلت عيناها بتراب المعركة ، وتعطر صدرها بزجاجات البترول ، وتطهر جسدها فى مياه القناة ! عادت لتبهر بأنوثتها العربية كل ملكات الجمال ، وتطلق قشعريرة البطولة فى شباب هذا الجيل !

وقد نتساءل : وما علاقة هذا كله بحكاية شهر زاد ؟ وإلى أى مدى يستطيع الفنان أن يكون حراً فى معالجة الأسطورة أو التاريخ وخاصة إذا كانت لها دلالة بعينها فى نفوس الجمهور ، وقد تتعارض هذه الدلالة مع الرؤية الجديدة التى يراها الفنان ؟

الواقع كما يقول أرسطو : إن الفنان حر فى مادته الأسطورية أو التاريخية يعالجها كما يشاء ، ولكن الشرط الأساسى والجوهرى الذى يشترطه فى مقابل هذه الحرية هو الإقناع أو الإيهام بقوة الفن أن الممكن محتمل الوقوع ، بل إن الممكن والمحتمل قد وقعا فعلاً ، وبمقدار ما يستطيع الفنان تجسيد رؤيته حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع يكون فناناً كبيراً ، وهذا هو فيصل التفرقة بين الفن واللا فن !

وهذا هو ما فعله (رشاد رشدى) فى مسرحيته الجديدة التى استلهم فيها الأسطورة القديمة ، أسطورة الملك شهريار الذى خانته زوجته شمس النهار مع أحد عبيده ، فقتلها ، ثم راح يتزوج فتاة بكراً فى كل ليلة ، ليقتلها هى الأخرى فى الصباح ! حتى جاءت شهر زاد بكل ما تمتاز به وتتميز من الأخريات بالجسد والقلب والعقل جميعاً ، بالحياة نفسها ، فاستطاعت بحكاياتها الكثيرة أن تؤجل مصرعها ، بل ومصرع الحياة فى كل فتاة أخرى ؛ كما استطاعت أن تجعل من شهريار رجلاً آخر لا يهتم بإطفاء نار الشهوة الحمراء ، ولكن بإضاءة قنديل الفكر الأخضر !

هذه ليست نهاية المسرحية ، بل هى بدايتها ، وهى البداية المعروفة للخاص والعام ، والتى انطلق منها (رشاد رشدى) غازلاً نسيج مسرحيته الجديدة ، فهو يقدم لنا شهر زاد من أكثر من زاوية : زاوية الوالى الذى لا يرى فيها إلا جسداً للرغبة ، فتهوى به الرغبة المحمومة إلى حضيض الأرض ، وزاوية الملك شهريار الذى لا يرى فيها إلا عقلاً للمعرفة ، فيقذف به العقل الفارغ إلى فراغ السماء ، وزاوية الوزير قمر الذى لا يرى فيها إلا قلباً للحب ، فيعلّقه القلب الأجوف بين الأرض والسماء ! لقد حاول كل منهم أن يمتلكها فلم يستطع أن يتملكها ، حاول أن يراها من زاوية واحدة فلم ير فيها شيئاً على الإطلاق ! هذا على العكس من الشاطر حسن الذى رآها من كل الزوايا ، فاستطاع أن يجعلها تراه : رأى فيها الأم والأخت والحبيبة ، رأى فيها الرمز والواقع والأسطورة ، رأى فيها الحياة التى هى الأرض والسماء والإنسان جميعاً ، وهو لم يكتف بالرؤية ؛ وإنما أعطاها كل شىء ، فحصل منها على كل شىء : حصل منها على متعة الجسد ، وعلى يقين القلب ، وعلى ثورة العقل ، وهو لم يحصل على هذا كله بهدف الامتلاك الشخصى ؛ وإنما هدف كل شىء نحو المصلحة الجماعية فحمل معها السلاح ، وقرر ألا تكون حياته كحياة باقى الناس . . كالفقاعة فى الهواء ، وإنما كالنور والنار : النار على كل قوى الغيلان والديدان التى تأكل خبز الجياع ، وترتوى بماء العطاش ، وتستحم بالدم الحى ؛ وكالنور الذى يضىء مصابيح الحرية المطفأة فى صدر الإنسان ، ويوقد فنارات الكرامة المعطلة على بحار بلا ضفاف ، بحار من الأمن النفسى والعدل الاجتماعى والسلام الوطنى .

هكذا فعلت شهر زاد بكل مراكز القوى : من الوالى إلى الوزير إلى السلطان ، وحبستهم فى « دولاب » الخزى والعار ، وأسلمتهم إلى الشاطر حسن ابن الشعب

الأصيل الذى قاد حركة تصحيح الأوضاع ، ومن ورائه أبناء الشعب الذين استعادوا حريتهم من براثن تجار الخبز وسماسرة الرغيف ، فتمكنوا فى النهاية من العبور فوق كل الأشواك ، لكى يقطفوا ثمار النصر !

وهكذا استطاع (رشاد رشدى) أن يرد لنا شهر زاد ؛ لتسعى على أرضنا من جديد ، أرض المعنى والمعاناة . . أرض التحرير والتعمير : فشهر زاد التصحيح ، شهر زاد الثورة – هى أجمل شجرة قطن نبتت فى دلتا مصر ، بعد شللنا النصفى وكساحنا الحضارى الذى استمر أعواماً بعد أعوام !

والجديد فى معالجة (د . رشاد رشدى) لأسطورة شهر زاد لا يقف عند حدود المضمون ، بل يتجاوزه إلى إطار الشكل : فهنا مسرحيةُ المضمونُ فيها هو الشكل ، والشكل فيها هو المضمون فى نوع من الكيمياء الدرامية :

. . حيث يمزج الكاتب بين الأسطورة والواقع أو بين التراث والمعاصرة مزجاً يحقق فيه باستمرار ، وبين حين وآخر الإحالة المتبادلة بين الاثنين : فالحاضر يرتد إلى الماضى مذكراً ، والماضى يرد على الحاضر مفسراً ، ومن خلال جدل التاريخ يولد الوعى وتتضح الرؤية ، وهذا كله عبر تيمات كوميدية يتداخل بعضها فى بعض ، ويتخارج بعضها من بعض ، حتى تعطى فى النهاية الانطباع الكلى العام : السياسى والاجتماعى الذى حرص الكاتب على أن يكون بمثابة الإطار الخارجى الذى يغلف مضمون الأحداث !

وقد نعيب على اللغة تجانسها فى كلا المستويين : مستوى الأسطورة والواقع أو مستوى التراث والمعاصرة ؛ فهذه اللغة المسجوعة الموسيقية التى تأخذ شكل الشعر العامى دون أن تكونه بالضرورة ، كانت أليق بالجانب الأسطورى فقط ، وكان

يمكن التنقل بين هذه اللغة المشعورة وبين لغة أخرى منثورة فيما يتعلق بجانب الواقع المعاصر.

على أن هذا لا يقلل فى شىء من طرافة هذا العمل الدرامى الحى الذى يدخل به (رشاد رشدى) مسرح القطاع الخاص لأول مرة ، فيشكل نقطة تحول فى مسيرة هذا المسرح ، وفى ذات الوقت يلبى الدعوة التى طالما وجهناها إلى كبار الكتّاب - أن ينقذوا هذا المسرح بممكناته البشرية والمادية من براثن كتّاب الكوسة ولصوص على بابا العاطلين من أية موهبة حقيقية إلا أن تكون موهبة الضحك على أصحاب فرق هذه المسارح !

ونتجه إلى الإخراج ؛ لندرك منذ البداية مدى صعوبة المهمة الملقاة على عاتق المخرج لتجسيد هذا العمل المسرحى : فهنا نص مركب : كيف يصل بسيطاً ولا أقول سهلاً إلى وجدان الجمهور ، على اعتبار أن السهولة غير البساطة ، فمن السهولة أن تكون سهلاً ، ومن الصعب أن تكون بسيطاً ؟ وهذا ما نجح فيه **جلال الشرقاوى** . . حيث الإحالة المتبادلة بين الأسطورة والواقع المعاصر بما فيها من تعدد المشاهد واختلاف الزمان والبيئة - تمّ بسرعة وسيولة من خلال استخدامه لتكنيك السينما ، مع الحفاظ التام على لغة المسرح .

والمشاهد البالغة التركيب ولا أقول التعقيد استعان عليها بالرقصات التعبيرية والأغانى الموسيقية التى لم تكن مجرد إضافة زخرفية من الخارج ، بل كانت انبثاقاً عضوياً من داخل المسرحية . . لها وظيفتها الدرامية سواء فى تطوير الأحداث أو فى إضاءة الأفكار . وليس أدل على ذلك من رقصة الحمام التى أبدعها الفنان **حسن خليل** فكانت بمثابة حدث درامى متكامل فى سياق باقى الأحداث ، وكذلك أغنيتا « اهربوا يا بنات . . وارجعوا يا بنات » الراقصتان اللتان أبدع فى تلحينهما الفنان

محمد الموجى . . كانتا بمثابة حدثين مسرحيين ضمن باقى الأحداث ، هذا فضلاً عن براعة الموجى فى إحاطة العرض كله بسياج من الموسيقى الشرقية المطعمة بالجملة الموسيقية الغربية الشهيرة عن «**شهر زاد**» . .

وكانت براعة من المخرج أن عرف كيف يستعين بالديكور فى إيجاد حلول مسرحية لتغير الأزمنة وتعدد الأمكنة وذلك من خلال الخطوط الدالة والرسوم الموحية التى سريعاً ما تتغير وسريعاً ما تهيئ الجو لمجرى الحدث ، فإذا أضفنا إلى جمال الخطوط والرسوم ثراء الملابس والأزياء استطعنا أن نقول : إن (جلال الشرقاوى) لم يجعل من النص دراما كوميدية موسيقية فحسب ، بل جعل منه كرنفالاً مسرحياً يخاطب العين التى تسمع والأذن التى ترى !

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى رأينا النجم الكوميدى (**محمد عوض**) فى دور جديد عليه وعلى جمهوره ، فهو هنا لا يقوم بدور واحدى البعد ، بل دوره متعدد الأبعاد ، لا يقتصر على تعدد الشخصية داخل الدور ، بل الدور نفسه ينتقل بين الكوميدى والتراجيدى وأحياناً يمزج بين الاثنين ، فإذا كان معروفاً لدى الجمهور بخفة ظله ، وسرعة بديهته ، وقوة حضوره الكوميدى ، فالجديد هنا هو تمكنه من الأداء التراجيدى ، وليس أدل على ذلك من المشهد الأخير فى نهاية الفصل الثانى الذى أداه باقتدار الممثل الكبير .

أما الفنانة **لبلبة** فلم تقم بدور جديد عليها وعلينا ، بل هى بدأت بداية جديدة يمكن أن تجعل منها ممثلة . . وممثلة مسرحية ، فدورها فى شهر زاد ليس دوراً عادياً ، ولكنه دور كامل الاستدارة ، وليس دوراً يجمع بين التمثيل والرقص والغناء وكفى ، بل هو دور بلورى له أكثر من جانب ، ويؤدى على أكثر من مستوى ، واستطاعت لبلبة بجهد واجتهاد واضحين أن تحقق الكثير مما يتطلبه هذا الدور ،

وبخاصة فى جانبى الرقص والغناء وإن لم تكن على نفس المستوى فى جانب التمثيل الذى لا يزال يحتاج منها إلى الكثير من التمرس بفن الأداء المسرحى ، على أننا إذا تذكرنا افتقار مسرحنا الاستعراضى للممثلة الشمولية أو الشاملة ، والاستثناء هنا لصفاء **أبو السعود** ومن بعدها **نيللى** – أدركنا إلى أى مدى يمكن أن تكون لبلبة كسباً لهذا المسرح .

ويجىء الفنان الكبير **صلاح منصور** فى دور القاضى ثم الوزير ؛ ليؤكد من خلالها قدرته واقتداره ، ويضفى عليه الكثير من فنه المسرحى ، ويثبت أن العبرة ليست بما يقال ولكن . . بمن يقول ؟ أما الممثل الموهوب **فاروق نجيب** فلم يكن فى مستواه اللامع الذى عهدناه فى أدوار كثيرة ، كان ساخناً بلا حرارة ، متحركاً بلا حياة ، حاضراً ، ولكن كمن يوقع فى دفتر الحضور المسرحى ! هذا على الرغم من ثراء دوره ، ومن أنه يستطيع أن يقول من خلاله الكثير . . وأن يفعل من خلاله الكثير .

وأما الممثلة **جمالات زايد فقد وفقت** فى أداء دور العانس التى تنتظر (عريسها) بفارغ الصبر ، وكانت ملائمة لدورها إلى حد كبير ، ولولا بعض المبالغات الكاريكاتيرية لكانت أفضل من ذلك بكثير ، وأخيراً لا تفوتنا الإشارة إلى الموهبة البرعمية **على قاعود** الذى حصل بدور شهريار على فرصة تفوق خبرته ، ولكنه استطاع أن يتفوق بموهبته ، وأن يملأ قلب الدور بدفء الأداء كاشفاً عن نبتة جديدة خضراء تنمو فوق خشبة المسرح .

إن شهر زاد ليست مجرد إضافة فنية لمحصولنا المسرحى ، ولكنها تأتى معها بمسرح جديد يضاف إلى خريطة الحركة المسرحية ، وهى ليست دفعاً بمسرح القطاع الخاص خطوات إلى الأمام ، ولكنها أيضاً اندفاع بنا نحو ولادة مسرح مصرى شعبى جديد .

المسرح الذى جرؤ على السؤال . .
والمسرحية التى قالت : «ليه» ؟

عندما يقول الإنسان : «نعم» فهو إنسان ، وعندما يقول : «لا» فهو بطل ؛ لأن قولة «لا» هذه التى يقولها «الإنسان – البطل» هى نفسها قولة «لا» التى قالها الأنبياء والمعلمون والحكماء وقادة الفكر ، قالوها فى وجه الباطل عندما يقف فى طريق الحق ، وفى وجه الشر عندما يعرقل سبيل الخير ، وفى وجه القبح عندما يتصدى لمحاربة الجمال !

وهؤلاء جميعاً عندما يقولون قولة «لا» هذه مجردة ، أعنى من خلال الكلمة الحكمة أو الكلمة الرأى – فإن تأثيرها لا يتجاوز القلة المتأملة أو الصفوة المختارة ، أما عندما تقال قولة «لا» مجسدة أعنى من خلال الموقف الدرامى والأداء التمثيلى فإن إشعاعاتها تمتد ؛ لتشمل الكثرة المتذوقة أو الجمهور العريض ، فالكلمة على وجهها الماكياج ، ومن خلفها الديكور ، ومن حولها الموسيقى والإضاءة – أقدر على التغيير ، وأفعل فى التأثير . . من الكلمة عارية من كل شىء ! ومن هنا كان المسرح كما قال **أرسطو** قديماً أداة للتطهير ، وكما يقول **بريخت** حديثاً – عاملاً من عوامل التغيير !

أقول هذا كله فى بداية تناولى للمسرحية الجديدة – ليه ؟ . . ليه ؟ التى تقدمها فرقة الكوميدى المصرية ، لأن اتجاه هذه الفرقة بوجه خاص إلى هذا اللون من

ألوان الدراما . . دراما الكلمة أو دراما الرأى إنما هو حركة تصحيح لمسار هذه الفرقة من ناحية ، ولمسار المسرح التجارى من ناحية أخرى : فهذه المسرحية بمثابة ورقة عمل درامية لما ينبغى أن يكون عليه المسرح التجارى بالذات ، بعد أن غرق حتى أغرقنا معه فى طوفان الكوميديا الغنائية الاستعراضية التى لا شىء فيها من الكوميديا غير النكت اللفظية ، ولا من الغناء غير النشاز التطريبى ، ولا من الاستعراض غير حركة المجاميع !

فما الذى تقوله هذه المسرحية . . « ليه ؟ . . ليه ؟ »

تقول باختصار : إنه من حق كل إنسان أن يسأل ، ومن حق كل مواطن أن يتساءل ، فالسؤال علامة من علامات الصحة الدستورية ، والتساؤل دليل على عمق الممارسة الديمقراطية ، فقد انتهى العصر الذى كان يوضع فيه المواطنون داخل خيمة كبيرة من الأوكسجين بحجة الخوف على رئاتهم من استنشاق الهواء ! وجاء الوقت الذى يسمح للمحكومين بمشاركة الحكام فى أعباء القيادة ، حتى تعبر السفينة إلى بر الرجاء !

وتجسيداً لهذا المعنى اختار المؤلف لمسرحيته ، وسطاً رمزياً بكليته ، هو جمهورية (ممبوذيا العظمى) التى لا نعرف لها مكاناً على الأرض ، ولا زماناً فى التاريخ ، لأنها فى الحقيقة جمهورية وهمية أو بالأحرى جمهورية رمزية ، تحكمها من سماها المؤلف بالإمبراطورة نجلاء الأولى والأخيرة ، وهى امرأة طيبة القلب ، رائعة الجمال ، لا تكره أحداً ، وتحب الخير للجميع ، فكل ما تحلم به وتتمناه هو أن تعيش هى وشعبها حياة الرفاهية والسلام ، حيث الكفاية للكل والعدالة للجميع . ولكن إذا كانت الأعمال بالنيات فى مجال الأخلاق فهى ليست كذلك فى مجال السياسة ، فالنوايا الطيبة وحدها ، لا تكفى الإمبراطورة كى تنجح فى حكم

١٧

البلاد ، وإنما لابد إلى جوارها من الدراية بفن الحكم : فها هى ذى الإمبراطورة تقع فى قبضة مراكز القوى من الحاشية ورجال القصر ، أولئك الذين يخفون عنها كل شىء ، ويقلبون لها الحق باطلاً ، والجمال قبحاً ، والخير شرًّا ، والنتيجة إمبراطورة تلهو فوق القمة الباردة ، وشعب يعانى فى القاعدة الساخنة . وفى منطقة التكييف الدافئ ترتع الحاشية ورجال القصر ، من أمثال ممتاز باشا قائد الحرس ، ورءوف باشا قائد الشرطة ، وعلوى باشا كبير الوزراء ! ولا يفيق الجميع من هم فى القمة ، ومن هم فى القاعدة ، ومن هم فى الوسط الذهبى ، إلا على تلك العبارة التى أطلقها أحد أفراد الشعب «أفلاطون» تعبيراً عن «ليه . . ليه ؟» . .

وتثور الإمبراطورة فى وجه رجالها مطالبة إياهم بإحضار هذا «الأفلاطون» الذى تسبب لها فى كل هذا الفزع ، ويتمكن قائد الشرطة من القبض عليه ؛ ليقذف به بين يدى قائد الحرس الذى يقذفه بدوره إلى ظلام السجن أو بالأحرى إلى ظلمة المنفى ، حيث يلتقى أفلاطون بألوان شتى من المسجونين ممن حوكموا بلا محاكمة ، ولكن الإمبراطورة تنبرى فجأة مصممة على مواجهة هذا «الأفلاطون» ؛ لتقف بنفسها على حقيقة أمره ، وتتنكر فى هيئة أحد المسجونين هى وكبير الوزراء ؛ لكى يطمئن لها ، ويحكى عن كل ما يجرى فى قاع الإمبراطورية وعندما يحدثها عن أمنيته فى أن يحكم البلاد ولو لمدة شهر واحد ؛ حتى يقضى على كل ما يعشش فيها من فساد – تكشف له عن شخصيتها ، وتأمر له بتحقيق أمنيته ، على أن يضع رقبته فى كفها ، فيُحكم عليه بالإعدام إذا فشل فى تحقيق هذه الأحلام !

وهكذا ينتهى الفصل الأول ؛ ليبدأ الفصل الثانى ، ينتهى بأفلاطون محكوماً ومحاكماً ، ليبدأ به حاكماً على البلاد ، بيده كل مقاليد الحكم ، ويشرع فى

مراجعة ميزانية الدولة ، ومقابلة الوزراء والوقوف على كل صغيرة وكبيرة فى كل مرفق وفى كل وزارة ، وسرعان ما يكتشف عبث مراكز القوى بأجهزة الدولة ، وتلاعبها بمقدرات الشعب ، وقبل أن يفضح أمرهم لدى الإمبراطورة ، يكيدون له عندها ، ويحوكون له المؤامرة التى تطيح به وتضعه مرة أخرى فى مواجهة الاتهام ، وينتهى الفصل الثانى بأفلاطون ، وقد أدرك أن النوايا الطيبة وحدها لا تكفى ممارسة الحكم ، وأن الحكم فن وأصول لا يقدر عليها كل إنسان .

ويبدأ الفصل الثالث والأخير وقد أدرك أفلاطون والإمبراطورة كلاهما هذه الحقيقة ، وراحا يعيدان النظر فى الأمر كله : أما « هو » فبعد أن ينصحها بضرورة تصفية مراكز القوى من الحاشية ورجال القصر يكشف لها عن مكنون حبه . . حب الرجل للمرأة بصرف النظر عن أى اعتبار ؛ وأما « هى » فبعد أن تقضى على كل المخالب والأنياب . . المخالب التى فى القصر ، والأنياب التى فى أجهزة الحكم – تكشف له بدورها عن مكنون حبها . . حب المرأة للرجل بصرف النظر عن أى مستوى . وانتصاراً للحب يتفقان على أن يعيشا معاً حياة الزوجية ، وأن يتركا شئون الحكم . . لا لمراكز القوى . . ولكن للمركز الأقوى . . للشعب . . صاحب المصلحة الحقيقية فيما يختاره ومن يختاره من الحكام ومن أساليب الحكم .

وبهذا المعنى الديمقراطى ، تنتهى مسرحية « ليه ؟ . . ليه ؟ » التى وفق **بهجت قمر** فى تجسيد مضمونها الدرامى ، وفى صياغة حوارها المسرحى ، وفى بناء فصولها الثلاثة فوق مهاد من الكوميديا النظيفة بلا إسفاف ، والعفيفة بلا ابتذال . وصحيح أن المسرحية تشير إلى أنها من تأليفه ، ولكن الصحيح أيضاً أنها تشى باقتباسه أو تمصيره ، فالرائحة الأجنبية لا تخطئها حاسة الشم المسرحى ، والطقس الأوربى لا يغيب على الإدراك اللماح ! فإذا حسبنا هذه السقطة على صاحبها عدنا

إلى القول بأنه وفق فى استزراع هذه «التيمة» المسرحية فوق ضفاف الكوميديا المصرية ، فضلاً عن توفيقه فى تفصيل الدور الملائم لثنائى «**المهندس وشويكار**» ، وقد نعيب على المسرحية ضعف نهايتها التى بدت سلبية وفاترة بالقياس إلى بدايتها التى بدأت قوية وإيجابية وساخنة ، حتى كادت لحظة التنوير تبدو وكأنها مجرد إنهاء للمسرحية ! وقد نعيب كذلك على بنائها المعمارى ضعف فصلها الثانى بالقياس إلى الفصلين الأول والأخير ، حيث هبط إيقاع الحدث وتفرع مجراه ، فما بين تيمة الحكم وتيمة الحب بدلاً من أن يمضى فى خط درامى صاعد ، وقد نعيب أخيراً على رسم الشخصيات فيما عدا شخصيتى الإمبراطورة وأفلاطون الكاملتى الاستدارة نمطيتها من ناحية ، وسطحيتها من ناحية أخرى ، وبخاصة شخصيات الوزراء التى كانت كاريكاتيرية أكثر من اللازم بحيث لا تدعو إلى الإقناع ، أقول : إننا قد نعيب على المسرحية هذا كله وكثيراً غيره دون أن يقلل ذلك من أنها بحق ارتفاع بمستوى كاتبها بالقياس إلى ما سبق أن كتبه من مسرحيات .

وهنا يجىء المخرج **سمير العصفورى** ؛ ليضفى على العرض الكثير من لمساته الإخراجية ، سواء فى رسم الحركة أو فى إيقاع الحدث أو فى بلورة الشخصيات ، وربما كان أهم ما وفق فيه هو تلك الرؤية الفانتازية للعرض المسرحى التى استطاعت بالفعل أن تجد الكثير من الحلول الإخراجية لهذا النص ، فضلاً عن قدرتها على إعطاء المتفرج ذلك الانطباع الكلى العام ، وقد تجلى هذا فى الفصل الأول الذى بدا متكامل العناصر ، وعلى درجة عالية من القوة والإثارة ، سواء فى طرح الفكرة أو فى تقديم الشخصيات أو فى المقابلة الصارخة بين الإمبراطورة وحاشيتها فى أبهة القصر ، وأفلاطون والمساجين فى غيابة السجن . هذا على العكس من الفصل الثانى الذى وقع فيه الإيقاع من بين يدى المخرج ، وتفرعت التيمة الرئيسية فى مجريين

متوازيين بدلاً من أن تدور التفريعات الثانوية حول الركيزة المحورية للحدث المسرحى ؛ مما أضعف من قوة الإقناع فى هذا الفصل ، وزاد من إضعاف قوته مشهد استعراض أفلاطون لطاقم الوزراء الذى غلبت عليه الفارسكة التمثيلية ، فتجاوز حد الإقناع ، على أن الفصل الأخير استطاع أن يتجنب إلى حد ما ولا أقول إلى حد كبير - الكثير من هذه الثغرات وأن يلم عناصر المسرحية فى لحظة تنوير قد لا تتفق مع مقدمات الفصل الأول ، ولكنها تتسق مع نجمى فرقة الكوميدى المصرية !

على أن أهم ما برع فيه المخرج هو قدرته على تضفير الديكور بالإضاءة بالموسيقى فى وحدة هارمونية متناغمة تجلت فى سرعة تغيير المناظر ، وفى عرش الإمبراطورة ، وفى قاعة استقبال الوزراء ، وفى قاع السجن أو المنفى ، غير أننى لا أدرى هنا : لماذا ظهر أفلاطون فى ملابس عصرية فى الوقت الذى ظهرت فيه باقى الشخصيات بالملابس الأسطورية ؟

وإذا كان المخرج قد نجح فى تقديم هذه «الضفيرة» من الإضاءة اللونية ، والنغمة الموسيقية ، والتشكيل الديكورى - فقد ساعده على ذلك ديكور الفنانة التشكيلية **نهى برادة** ، التى - وإن تفاوت مستواها الفنى من مسرحية إلى أخرى - وفقت فى هذه المسرحية . . خطوطاً وألواناً ، حلولاً ومستويات بدأت بستار المسرح الخارجى التى أوحت بلمسات بسيطة بما يشبه العرش الإمبراطورى ولو أن خروج «أفلاطون» لأول مرة مما يشبه «البالوعة» كان حلاً سريعاً ساذجاً يحتاج إلى حل آخر أفضل من ذلك بكثير . أما ألحان الموسيقى **حلمى بكر** - ولو أنها بوجه عام خدمت العرض المسرحى - لم تخدم صاحبها الذى عهدناه أكثر قدرة على الإبداع ، ولا أدرى كيف سقطت من بين يديه أغنية «ليه ؟ ليه ؟» التى استخدمت

فى افتتاحيات الفصول ، والتى بدت ضعيفة اللحن ، فاترة الأداء ، وكان بإمكانه اللعب بهذه الموتيفة الموسيقية على امتداد العرض المسرحى كله ؟

ويجىء الأداء التمثيلى ؛ ليطالعنا النجم الكوميدى **فؤاد المهندس** فى دور جديد عليه ، قد لا يختلف فى إطاره العام عن أدواره السابقة ، ولكنه يختلف عنها فى مضمونه الدرامى ، لذلك رأيناه يحرص على الالتزام بحدود الدور ، حرصه على إيقاع العلاقة بين طريقته المتميزة فى الأداء الكوميدى وما يستلزمه الدور من جدية التعبير وعمق المعاناة ، وإن كنت لا أدرى إصرار هذا الكوميديان المتميز والممتاز على الاحتفاظ بالهيئة الريحانية ، سواء من حيث الصعلكة والبهدلة ، أو من حيث الذقن الطويلة والقميص المخطط والبنطلون أبو حمالة ! إلى متى يظل هكذا يدور حول نفسه ؟

أما **شويكار** الوجه الآخر لهذا الثنائى الكوميدى فقد استطاعت بشكل واضح أن تجسد ملامح دور الإمبراطورة ، وأن تعايشه من الداخل . . بوعى ومعاناة متخلية عن طريقتها المظهرية فى الأداء من الخارج التى كانت تعتمد فيها على الحضور الأنثوى لا الحضور المسرحى ! وعلى لوازمها اللفظية بدلاً من ممكناتها الفنية ، لقد استطاعت شويكار فى هذا الدور أن تقترب من الأداء الكوميدى الحديث مضيفة شيئاً لا أقول إلى أدوارها السابقة التى تكاد تحسب عليها بدلاً من أن تحسب لها ، ولكن إلى دورها الكبير والشهير فى مسرحية «**سيدتى الجميلة**» !

وأما الفنانة العريقة **زوزو شكيب** التى لا نملك إلا أن نقول عنها هنا ما سبق أن قلناه : من أن تحيتها واجبة ولكن محاسبتها أوجب ، تحيتها واجبة بالنسبة لماضيها الطويل فى خدمة الفن المسرحى ، ولكن محاسبتها أوجب بالنسبة إلى طريقتها التقليدية فى الأداء التى لم تعد تتفق مع تطور فن الأداء التمثيلى على الإطلاق :

وأخيراً يجىء ثالوث العرض المسرحى المكون من الكوميديانات **حسن عابدين وجمال إسماعيل ومحمد وفيق** ؛ ليوفقوا بشكل عام فى أداء أدوارهم مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير :

أما **حسن عابدين** فكان متميزاً بحضوره المسرحى وطريقته الخاصة فى التعبير : تكوين جسده ، نبرات صوته ، تعبيرات وجهه ، نظرات عينيه ؛ واستطاع إلى حد كبير أن يملأ فراغ دوره وإن لم يفجر من خلال هذا الدور طاقاته الأكبر وقدراته الأكثر .

أما **جمال إسماعيل** فكان نمطياً فى أداء دوره ، لم يتميز به عن الكثير من أدواره السابقة ، بل ربما كان فى بعض هذه الأدوار أفضل منه بكثير فى هذا الدور ، فما أكثر المشاهد التى كان يسير فيها دون أن يتحرك ، ويؤدى دون أن يمثل ، ويتكلم دون أن يرقى كلامه إلى مستوى التعبير .

وأما **محمد وفيق** فليس من شك فى أنه استطاع أن يتقدم بهذا الدور خطوات إلى الأمام ، وأن يكشف عن إمكانات ممثل موهوب قادرة على الظهور لو وجدت ما يناسبها من الأدوار .

عموماً كانت مسرحية «**ليه ؟ ليه ؟**» نقلة واضحة فى مسيرة فرقة الكوميدى المصرية ، وخطوة فسيحة فى التطور بها إلى الأمام ، إلى كوميديا الضحك لا الإضحاك ، وإلى المسرحية الهادفة لا الهاتفة ، وإلى الفن الذى يقول شيئاً . . لا أى شىء ! ولكنه الشىء الصحيح ، فى الوقت الصحيح ، ألا يكفى مسرحية «ليه ؟» أنها قالت «ليه ؟» وأنها جرؤت على السؤال ؟

أولادنا الضائعون فى لندن . .

الظاهرة الجديدة التى أخذت تطفو فوق سطح حياتنا العامة فى السنوات الأخيرة هى خروج أفواج الشباب المصريين إلى العواصم الأوربية بوجه عام ، والعاصمة لندن بوجه خاص : بعضهم من طلاب العلم الذين يريدون أن يتفرجوا على أوجه الحضارة فى هذه البلاد ، ممن أطلق عليهم اسم «**السياح الفقراء**» ؛ والبعض الثانى من طلاب اللهو الذين يريدون أن ينفسوا عن مكبوتاتهم الجنسية ومكنوناتهم الغريزية بالصعلكة فى مجتمعات الانطلاق الجنسى ، ممن أطلق عليهم اسم «**الصعاليك الأجانب**» ؛ والبعض الأخير من ذوى التطلعات الطبقية التافهة الذين يعملون خدماً فى المطاعم ومرمطونات فى الفنادق ؛ لكى يجمعوا مبلغاً من المال يشترون به سيارة (أوريكوردر) أو ما شابه ذلك من لعب الحضارة ، وهؤلاء هم الذين يسمون « **غاسلو الصحون والأطباق** » .

ومهما يكن من تبويب هؤلاء الشبان «الهاجين» ولا أقول المهاجرين الذين - وإن اختلفت مقاصدهم - اتحدت مواردهم فى العمل اليدوى أو فى الأشغال الشاقة المؤقتة ، كخدم فى الفنادق ومرمطونات فى المطاعم وشيالين فى محطات السكك الحديدية ؛ حتى يحصّلوا ما يحصلونه فيعودوا وقد بدت عليهم الوجاهة بين إخوانهم المصريين ! مهما يكن من تبويب هذه الظاهرة فالراصد لها لابد أن يسجل تحول مسارها فى السنوات الأخيرة من الاتجاه إلى الدول العربية إلى الاتجاه صوب

العواصم الأوربية ، وهذا التحول فى مسار الظاهرة هو الذى يجعل منها فى المقام الأول ظاهرة حضارية أهم ما فيها اصطدام الشباب المصريين بالحضارة الأوربية ودخولهم معها فى صراع ، هو فى جوهره الصراع التقليدى بين الشرق والغرب ، وكيف يواجه الشاب المصرى هذه الحضارة من واقع هذا الصراع . . هل يرفض ماضيه ويتنكر له لكى يذوب فى هذه الحضارة ، أو يعود إلى ماضيه ويرفض هذه الحضارة ، أو يتخذ موقفاً ثالثاً بين كلا الموقفين . . وما هو هذا الموقف الجديد ؟

هذه هى القضية التى تصدى لها **على سالم** فى مسرحيته الجديدة « **أولادنا فى لندن** » وهى بشكلٍ ما ذات القضية التى سبق أن تصدى لها **طه حسين** فى « **أديب** » **وتوفيق الحكيم** فى « **عصفور من الشرق** » **ويحيى حقى** فى « **قنديل أم هاشم** » هذا إذا أضفنا أو أستثنينا اللبنانى (**سهيل إدريس**) فى روايته « **الحى اللاتينى** » والسودانى (**الطيب صالح**) فى روايته « **موسم الهجرة إلى الشمال** » !

غير أن فرق ما بين هذه التصديات وبين تصدى على سالم هو أنها جميعاً ارتفعت إلى مستوى القضية ، فكرياً وفنياً : فكرياً من خلال بلورة الرؤية الحضارية وعمق التضاد بين الحضارتين ، وفنياً من خلال تجسيد الصراع المرير الذى يعانيه البطل فى صدامه مع هذه الحضارة ذلك الصدام المدوى العنيف !

أما عند على سالم فقد تسطحت القضية إلى أقصى حد ، بعد أن فرغت من مضمونها الحضارى ، وعريت من بعدها الدرامى ، وهبطت إلى مستوى الريبورتاج الصحفى ، أو الخبر العادى عن أحد المصريين من غاسلى الصحون والأطباق ، تورطَ فى حادث سرقة فى لندن ، وتم ترحيله إلى مصر !

وأين هذا الحادث اليومى البسيط الذى يحدث لعصمت بطل على سالم من ذلك الموقف الحضارى المركب الذى يتخذه محسن بطل توفيق الحكيم ، أو إسماعيل

بطل يحيى حتى ، أو مصطفى بطل الطيب صالح ؟ فالبطل عند هؤلاء بعد أن انصهر فى بوتقة الحضارة الأوربية ، وحصل من علمها وثقافتها ما حصل ، وحظى من مالها ونسائها بما حظى – وجد أن قيمته الحقيقية فى العودة إلى بلاده . . إلى النبع الأصلى . . ملقياً وراء ظهره بقشور هذه الحضارة ، مبقياً على جوهرها الأصيل ، مازجاً هذا الجوهر بواقع أرضه ووطنه ، متخذاً من هذا الواقع البداية الصحيحة للانطلاق .

وهذا هو الموقف الحضارى الذى لا يستطيع أن يرتفع إلى مستواه إلا الفنان الكبير الذى يجمع إلى عمق الموهبة عرض الثقافة ، أما صغار الفنانين فليس لهم موقف حضارى على الإطلاق ، وعلى سالم كاتب فيه قبس من الموهبة ، ولكن تنقصه الثقافة ، أو فيه لمعة من الفن ، ولكنها تخلو من وهج الفكر ، فهنا مسرحية ليست فحسب دون مستوى القضية التى تتصدى لها ، ولكنها أيضاً دون مستوى بعض مسرحياته اللامعة تأليفاً مثل «**إنت اللى قتلت الوحش**» و «**عفاريت مصر الجديدة**» ، بل ودون مستوى بعض مسرحياته الأكثر لمعاناً فى مجال التصير مثل «**مدرسة المشاغبين**» و «**العيال الطيبين**» .

فما الذى تقوله هذه المسرحية «**أولادنا فى لندن**» ؟

تقول ما سبق أن قلناه : جماعة من الشبان المصريين استهواهم السفر إلى لندن لما ذكرناه من أسباب ، يتوافدون واحداً وراء الآخر – بعد أن ضاعوا فى العاصمة البريطانية – على شقة عصمت وصديقه سعيد اللذين بدأت حياتهما تنتظم فى المدينة الكبيرة ، ويحاول هذان المتنميان أن يرشدا هؤلاء اللامتنمين إلى خريطة العيش وأسلوب الحياة ، ويكون من بين الوافدين اثنتان . . آمال وصديقتها ماجدة : الأولى على معرفة قديمة بعصمت ، أما الأخرى فتدخل فى علاقة مع سعيد ،

وتتطور العلاقتان حيث تمضى العلاقة الأولى فى اتجاه هابط . . اتجاه الزواج بعد جمع المال والبضائع عن طريق العمل فى المطاعم والفنادق ، وتمضى العلاقة الأخرى فى اتجاه صاعد ، هو الزواج ، ولكن بعد الدراسة والتحصيل والحصول على الدكتوراه من جامعات لندن .

وتتداخل هاتان العلاقتان الرئيسيتان مع بعض العلاقات الهامشية كعلاقة الشاب الأسمر الذى جاء يبحث عن المتعة الجنسية ، يغسل الصحون فى النهار ومضاجعة الفتيات فى الليل ، حتى سرقت مدخراته ، وأصيب بمرض جنسى ، فأدخل إحدى المصحات العلاجية ، والشاب الفقير الأبله الذى جاء يعمل مرمطوناً حتى يشترى لنفسه «بدلة صوف» ولأمه «بالطو فرو» يحضران بهما زفاف أخته فى القاهرة ، والمدرس الابتدائى المطحون الذى جاء لغير هدف واضح إلا أن يكون الفكاك مما يعانيه من ضغوط مادية ومعنوية . المهم أن هذه العلاقات الثانوية تتداخل فى العلاقتين الرئيسيتين كما الظلال فى خلفية اللوحة التشكيلية إلى أن تنتهى علاقة عصمت بآمال عندما يتصدى للدفاع عنها وهى تسرق زوجاً من الجوارب ، فيعترف بأنه السارق ، ويحاكم ويحكم عليه بمغادرة البلاد . وهكذا يعود مع العائدين ممن فشلوا فى تحقيق أحلامهم ، أما هى فتبقى مع الباقين من أمثال ماجدة وسعيد ممن لا يزال يراودهم الأمل فى النجاح !

وتعجب لهذه النهاية المفاجئة التى لا تتسق مع منطق الأحداث ولا مع البداية الطبيعية للعلاقة ، فآمال بدت فى بداية المسرحية قوية وعملية حتى لقد استطاعت أن توجه حياة عصمت نحو هدف بالذات ، فما الذى يبرر انحرافها المفاجئ ؟ ولماذا هى دون غيرها من الواقعين مثلها تحت نفس الظروف التى يطرأ عليها هذا الانحراف ؟ وإذا كانت تلك هى نهاية العلاقة بين عصمت وآمال فكيف يمكن أن

تكون هى نهاية المسرحية كلها ؟

إن كل مسرحية لها حدث رئيسى تدور من حوله باقى الأحداث ، ولكننا فى هذه المسرحية بإزاء حدثين متوازيين هما هذه العلاقة بين عصمت وآمال ، والعلاقة الأخرى بين ماجدة وسعيد ، وهذا مما ساعد على تفكك وحدة البناء الدرامى ، والذى ساعد على تفككه استخدام أسلوب المونتاج السينمائى لا الموقف المسرحى ، فباستثناء الفصل الأول الذى تميز بترابط عناصره وقوة بنائه المسرحى لانبثاقه من موقف كوميدى متكامل – جاء الفصلان الآخران ، ليقعا فى هوة السينات السينمائية الكثيرة والمتداخلة التى فضلاً عن تشتيتها للحدث الرئيسى أو بالأحرى للحدثين الرئيسيين – لم نشعر معها بالموقف المسرحى على الإطلاق . فإذا أضفنا إلى ذلك إقحام الأغانى والرقصات الاستعراضية التى ليس لها ما يبررها ، وخاصة مع هذا اللون من الكوميديا الذى يقوم على الكلمة ويعتمد على الرأى وينبثق من الموقف ، والذى بدأ هكذا بالفعل فى الفصل الأول – أدركنا مدى التفكك فى البناء المسرحى الذى يضاف إلى مدى التسطيح فى المضمون الدرامى ، لنقف فى النهاية على مدى السقوط فى هذه المسرحية الجديدة !

فإذا انتقلنا إلى الإخراج فما وجدنا للمخرج **كمال يس** أية بصمات إخراجية : فالنص كما هو فوق المسرح بلا رؤية إخراجية واضحة ، وإنما هو مجرد تنفيذ للنص المسرحى ، وإلا فكيف يمكن أن يوافق مسرحياً على كل هذه السينات فى الفصلين الثانى والثالث التى خرجت بالعمل من إطار الموقف المسرحى إلى جو المشاهد السينمائية ؟ بل كيف يمكن أن يوافق على هذه النهاية الضعيفة الفاترة التى – وإن أحسستنا بنهاية العلاقة بين عصمت وآمال – لم نشعر معها بنهاية المسرحية على الإطلاق !

صحيح أن الفصل الأول كان متكامل العناصر منضبط الإيقاع يبشر بعمل كوميدى جيد وجديد ، ولكن سرعان ما تفككت العناصر فى الفصلين الآخرين واختل الإيقاع ، حيث الإطالة التى تدعو للملل ، والإبطاء الذى يصيب المتفرج بالغثيان ، وخاصة أن المسرحية بعد فصلها الأول تكاد تخلو من الضحك ، بل تكاد تخلو من الإثارة !

ولا أدرى مدى مسئولية المخرج عن رفض أو قبول هذه الأغانى الاستعراضية الراقصة التى أقحمت على الكوميديا إقحاماً ، والتى لم تكن من نسيج الكلمة الكوميدية فى المسرحية ، فكيف تتسق كلمات **عبد الوهاب محمد** « المصرى لما يريد . . بينفد فى الحديد » مع كل حالات الفشل والإحباط لدى أشخاص المسرحية .

هل هى مجرد أغان والسلام ؟ إن (عبد الوهاب محمد) شاعر الأغنية الواعد والصاعد لم يكن موفقاً فى هذه الأغانى التى بدت حتى دون مستواه ، وباستثناء لحن « الجرسونات » الذى صممه الموسيقى الموهوب **حلمى بكر** كانت باقى الألحان وخاصة ألحان **منير مراد** شيئاً عادياً بلا ملامح ولا قسمات ، بحيث لا تترك أثراً فى النفس أو تأثيراً فى الوجدان .

وذات الشىء يقال فى الرقصات التى قام بتصميمها **يسرى حمدى** والتى كانت باستثناء رقصة الجرسونات شيئاً فاقد الهوية : لا خطوط متميزة ، ولا حركات متجددة ، ولا إيقاع منضبط ، ولا فكرة عامة وراء الرقصة بحيث تربطها بالنسيج العام للمسرحية ؛ حتى الراقصات أنفسهن كن من حيث المستوى الجمالى أو التشكيلى . . أى كلام !

فإذا انتقلنا إلى الديكور استوقفنا بحق الفنان الكبير **صلاح عبد الكريم** الذى استطاع بخطوطه البسيطة وألوانه الموحية ومستوياته الرشيقة أن يُلخص الجو اللندنى

أروع تلخيص ، وأن يجد حلولاً سهلة وسريعة لكل هذه السينات العديدة والمتعددة دونما تباطؤ فى سرعة تغيير الديكور ، ودونما إخلال فى ذات الوقت بالطابع اللندنى العام .

وأخيراً يجىء الأداء التمثيلى الذى يشعرنا للوهلة الأولى بحدة الصراع ولا أقول التنافس بين الممثلين فروح الفريق تكاد تكون مفتقدة فى هذا العمل ، فالكل يحرص على حضوره أكثر من حرصه على دوره ، وربما كان الاستثناء هنا (**عزت العلايلى وأحمد زكى**) : الأول استطاع من خلال دوره أن يفرض حضوره ، ومن خلال حضوره أن يؤثر فى جمهوره : التزام كامل بحدود الدور ، وتعايش واضح مع باقى الأدوار ، لا لعثمة فى الأداء ، ولا تخبط فى الحركة ، ولا تزيد أو انتقاص فى الكلام ، هذا مع مرونة فى التنقل بين القفشة الكوميدية الضاحكة والموقف الدرامى الجاد ، وكثير من هذا يقال عن الممثل الشاب أحمد زكى الذى يتقدم بخطى ثابتة إلى الأمام من خلال أسلوبه المتميز فى الأداء ، وحضوره القوى الحاد الذى يعتمد على تفجير أعماق الموقف سواء بالضحك أو بالإثارة ، بتعبير وجهه أو بحركات يديه ، بكلامه أو بصمته الذى هو فى كثير من الأحيان أبلغ من أى كلام !

وبعدهما نجىء **صفاء أبو السعود** بطاقتها الحية والمتفجرة فوق المسرح ، وقدرتها على إشباع الدور رقصاً وغناء وأداء ، وبراعتها فى ترك بصماتها باستمرار على جبين الدور ، وإن كان إحساسها بنفسها قد بدأ يطغى على إحساسها بالدور ، بل وعلى أدوار الآخرين ، وليس أدل على ذلك من سرقتها لكثير من حركات وإفيهات الممثلة **زيزى البدراوى** ، بل استطاعت فى أحيان كثيرة أن تسرق حضورها كله ، لذلك بدت **زيزى البدراوى** كما الضائعة فوق خشبة المسرح ، فاترة الحضور

مريضة التعبير ، تمثل من الخارج دون أن تعيش الدور ، بل دون أن تعايش المسرحية ، وربما لم تكن هى الملائمة تماماً لدورها فى المسرحية . أما **يونس شلبى** فعلى الرغم من ملاءمته للدور ، وعلى الرغم من كتلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية ، وعلى الرغم من قدرته على الإضحاك والتجاوب السريع مع الجمهور – فإنه جمد على حركات جسدية واحدة ، لم يستطع أن يخرج عن تكرارها حتى الآن ، هذا إذا استثنينا المونولوج الميلودرامى الأخير الذى أداه بصدق وعمق حقيقيين !

وفى النهاية يجىء **سعيد صالح** الذى كنت وما زلت أعتبره فى طليعة شباب الكوميديا أو جيل الشباب من المضحكين لاعتماده أكثر من غيره على العفوية فى الأداء والطبيعية فى التعبير ، فضلاً عن التلقائية فى الحضور وسرعة التجاوب مع الجمهور ، ولكن يبدو أنه فى هذه المسرحية بالذات بدأ يشعر بنفسه أكثر من شعوره بدوره ، ويشعر بجمهوره أكثر من شعوره بالمسرحية ، وتلك آفة الغرور التى تُنْخِرُ وجدانَ الفنان ، والتى بمقدار ما تقرّب به من نفسه تبتعد به عن الدور ، ومن ثم عن المسرح ثم عن الجمهور . لذا أرجو لسعيد صالح ألا يكون واحداً من أولادنا الذين هم فى لندن ، ولكن من فنانينا الذين لا يزالون فى مصر .

فأولادنا فى لندن ليست خطوة فى فن على سالم ، وليست نقلة فى فرقة الفنانين المتحدين ، ولكنها على الأكثر عرض ليلة صيف ، أو عرض من عروض موسم التصييف المسرحى ، ترجع بكاتبها وفرقتها خطوات إلى الوراء دون أن تتقدم بهما إلى الأمام ولو خطوة واحدة !

كوميديا بالأبيض والأسود فقط !
وليست بالألوان الطبيعية

سمعنا عن الكثير . . من ألوان الكوميديا . . سمعنا عن **كوميديا الأمزجة** التى يعتمد فيها الحدث الدرامى على تصوير شخصية فكاهية ذات مزاج خاص أو طابع معين ، مثل كوميديا **بن جونسون** الشهيرة « **كل حسب مزاجه** » ، وسمعنا عن « **كوميديا السلوك** » التى تقوم على انتقاد السلوك الاجتماعى المصطنع لدى الطبقة البورجوازية مثل كوميديا **شريدان** الشهيرة « **مدرسة الفضائح** » وكوميديا **أوسكارويلد** الأكثر شهرة « **أهمية أن تكون مهمًّا** » وسمعنا عن **كوميديا المواقف** التى تعتمد أساساً على المهارة فى بناء المفارقة الدرامية أكثر من اعتمادها على صياغة الحوار أو رسم الشخصية مثل « **كوميديا الأخطاء** » التى كتبها **شكسبير** ، وسمعنا عن **الكوميديا المأسوية** التى تستهدف استدرار الدموع عن طريق الاستمتاع الهادئ بدلاً من إثارة الضحك عن طريق التهكم والسخرية ، مثل كوميديا « **الكراهية الزائفة** » التى كتبها **نيفيل دى لاشوسيه** ، وسمعنا عن « **الكوميديا الهزلية** » التى تعالج شئون الحياة الواقعية معالجة تتسم بالنقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى مثل كوميديا موليير « **مقالب سكابان** » و « **البورجوازى النبيل** » و « **طبيب رغم أنفه** » وسمعنا عن « **الكوميديا المرتجلة** » التى تقوم على ارتجال ممثلين محترفين ، والتى تطورت على يد **بيراندللو** فى مسرحيته « **الليلة نرتجل التمثيل** » ، وسمعنا عن الكوميديا الراقية والكوميدية الهابطة

والكوميديا الموسيقية وغيرها . من ألوان الكوميديا كما وردت فى «**معجم المصطلحات الدرامية**» **للدكتور إبراهيم حمادة** . ولكن الذى لم نسمع عنه قط هو ذلك النوع المستحدث من الكوميديا والذى يوصف بأنه «**كوميديا بالألوان الطبيعية**» .

أى والله العظيم . . «كوميديا بالألوان الطبيعية» . . وهذا ماجاء فى الإعلان عن المسرحية الكوميدية الجديدة . . «**حب ورشوة ودلع**» التى تقدمها فرقة الكوميدى المصرية !

وتبحث عن الألوان الطبيعية فى الحدث الدرامى . . فى الحبكة المسرحية . . فى سياق الحوار . . فى رسم الشخصيات فلاتجد لها أثراً على الإطلاق ، ثم تعود وتبحث عنها فى الديكور . . فى الإضاءة . . فى الملابس أو الأزياء فلا تجد فيها هى الأخرى شيئاً من الألوان الطبيعية . . فأين إذن هذه الألوان الطبيعية فى هذه المسرحية الكوميدية ؟

الواقع أننا هنا بإزاء كوميديا اجتماعية خفيفة تتناول بالنقد الاجتماعى الساخر والساخر ، بعض السلبيات التى تستهدف اغتيال كل ماهو جميل وجليل فى حياتنا الاجتماعية ، وإجهاض كل الأشجار التى تفضل أن تموت واقفة على أن تموت تحت أقدام كل ألوان الرشوة والدلع . أما القتلة فهم بعض محترفى البيروقراطية ومرتزقة النفاق الاجتماعى الذين (يتجولون) بأسلحتهم غير المرخصة ، يطلقون منها النار فى كل مكان ، ويعيشون كنباتات الفطر على خرائب العالم وأنقاض البشر !

يحدث هذا كله فى إحدى شركات القطاع العام ، فى شركة سماها المؤلف «شركة العصر للتصدير والاستيراد» حيث نلتقى بمجموعة من النماذج الكاريكاتورية : نموذج المدير العام غير القادر على الإدارة لتفككه النفسى وتسيبه

الأخلاق ، ابنة المدير العام التى تعمل سكرتيرة فى الشركة ولاهم لها إلا الزواج بمن أحبته من الموظفين ، مدير المبيعات الذى يتلاعب فى نسبة العمولة عن الصفقات يضع القبلات على صلعة المدير العام ، ويزرع الشوك فى طريق الموظف الذى أحبته ابنة المدير العام ، ذلك الموظف الذى يجسد نموذج الشريف الكادح الذى يؤمن بقيم الأمانة والنزاهة والمواظبة ، وضرورة الحفاظ على نقائه البشرى ، وطهره الوطنى وسط كل أولئك الذين يمارسون عبادة الظلام ، ويتمرسون بإطفاء مصابيح الأمل الأخضر !

ويدور الحدث المسرحى حول تلك المؤامرة الدنيئة التى يدبرها منصور بك مدير المبيعات لزميله الأستاذ حنفى عبد ربه بقصد إبعاده عن أقدميته فى الترقية ، وأحقيته فى الدرجة ، وإبعاده فى ذات الوقت عن قلب ثريا ابنة المدير العام الذى يحاول هذا المنصور عبثاً أن يقترب منها ويتقرب إليها ، فلا تزيدها محاولته إلا الابتعاد عنه ، والإعراض عما يقدمه لها من مغريات ، أما المؤامرة فتستهدف التشهير بأخلاقيات حنفى عبد ربه عن طريق فتاة طائشة العقل والقلب تدعى فاتن تدعى قرابتها للأستاذ (سامى) أحد موظفى الشركة ، وتدعى كذلك اعتداء حنفى عبد ربه على عفافها فى شارع الجبلاية . . فى جنح الظلام !

ويقدم حنفى عبد ربه إلى التحقيق ، ويتواطأ منصور بك مع المحقق على الإطاحة به إلى ماوراء الشمس ، حتى يخلو له الجو سواء فى قلب ثريا أو فى معدة الشركة ، ولكن المؤامرة تأتى بنتائج لم تكن متوقعة على الإطلاق من المقدمات : يكتسب حنفى عبد ربه شهرة طاغية فى عالم الدنجوانية تجعل الفتيات تتهافتن عليه من كل اتجاه ، وتجعل ثريا من ثم تزداد حبًّا له وتمسكاً به ، والأكثر من ذلك أن (عادل) بك عميل الشركة وزير النساء يصمم ألا يعقد صفقته التجارية الكبرى

إلا مع حنفى بدلاً من منصور ، الأمر الذى يقربه من المدير العام . وبعد سلسلة من المصادفات أو المصادمات التى تقع فى أثناء توقيعه الصفقة ، والتى تنتهى برفض حنفى للرشوة المقدمة له من عادل بك على حساب الشركة . كما تنتهى بالكشف عن مؤامرة منصور بك الدنيئة وتلاعبه بمقدرات الشركة – تثبت براءة حنفى من ناحية . . وتتم ترقيته من ناحية ثانية . . ويوافق المدير على خطبته لابنته ثريا من ناحية ثالثة وأخيرة .

هذه بوجه عام هى الخطوط الرئيسية فى هذه المسرحية الكوميدية التى كتبها **يوسف عوف** ، وهى لاتزيد بحال من الأحوال عن أن تكون عرضاً من عروض الصيف المسرحى ، حيث البساطة التى تلامس جدار السطحية ، والخفة التى تصل إلى درجة الاستخفاف ، وبعد هذا وذاك الشعور باللاجدوى واللامعنى داخل جدران هذا العرض المسرحى الذى سقط جداره الرابع أمام الجمهور بعد أن سقطت جدرانه الثلاثة فوق المسرح . وصحيح أن (يوسف عوف) يتمتع بذكاء فى صياغة الحوار الفكاهى ، ولايخلو من خفة الظل فى إشاعة الجو الكوميدى ، ولكن الذى يعاب عليه فى هذا العمل هو تفكك عناصره البنائية ، ووقوعه فى هوة الإطالة والتكرار ، وإن نجا حقيقة من أى إسفاف أو ابتذال : فالفصل الأول مثلاً لا نكاد نجد فيه مكاناً لمشهد التحقيق الذى أقحم عليه بلا جدوى ولا معنى ، والفصل الثانى كذلك جاء متخماً بمشهد الأكل الذى احتل مساحة أكبر مما يحتمله بكثير ، فكان بذلك على حساب مافى الفصل من إطالة وإملال ، أما الفصل الثالث والأخير فقد حفل بالكثير من المآزق والمطبات بقصد الإكثار من المفارقات الكوميدية ، ولكن هذه الكثرة أحدثت نوعاً من الزحام الكوميدى فوق المسرح انتقل بدوره إلى عقل الجمهور .

وفى الوقت الذى استدارت فيه شخصية حنفى عبد ربه ورسمت بعناية كاملة – جاء هذا على حساب بعض الشخصيات الأخرى ، فباستثناء شخصيتى منصور وثريا اللتين رسمتا بعناية أكبر لم تكن شخصيتا عمر بك ، وعادل بك فضلاً عن شخصيتى فاتن ودلال – فى مستوى باقى الشخصيات ، بل كانت ضائعة الملامح ، باهتة القسمات ، هامشية الفعالية والتأثير برغم أثرها الفعال فى حركة الأحداث .

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الإخراج المسرحى قلناها بصراحة : إن المخرج (**جلال الشرقاوى**) تناول هذا العرض على أنه واحد من عروض التصييف المسرحى التى ترطب حرارة الجو ، وتطلق عصافير الضحك فى صدر المسياح العرب ، وتزين وجه المسرح بورود من اللحم البشرى تقوم أحياناً بدور أجهزة تكييف الهواء ! وصحيح أن (جلال الشرقاوى) حاول بذكائه الإخراجى الحاد أن يحلق فوق هذا النص بجناحى الموهبة الفنية والثقافة المسرحية ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لم يكن يستطيع أن يجعل من الحبة قبة ، ولا من الفسيخ شربات ! فصارى مااستطاعه – تقديم بعض قطع من الجاتوه والحلوى الشامية التى لاتكفى كل المدعوين إلى هذا الفرح ! وذلك من قبيل رقصة الافتتاحية ، ونهاية الفصلين الأول والثانى ، وبعض مشاهد المصادمات الكوميدية فى الفصل الثالث هذا فضلاً عن فكرة التحية الختامية فى نهاية المسرحية !

أما عن الديكور الذى قام بتصميمه وتنفيذه **فوزى كلام** . . فكان حقيقة أى كلام : فلا يعقل فى مسرحية كوميدية أن تستخدم كل هذه الألوان القاتمة فى تصوير جو الشركة ، ولا كل هذه المستويات البيروقراطية التى تجثم فوق صدر الجمهور حتى ديكور الفصل الثالث الذى تقع أحداثه فى فندق فاخر على شاطئ البحر المتوسط بالإسكندرية لم يكن أقل قتامة ولا أكثر ثراء ، ولا أقدر على الإيحاء

بهواء البحر.

وما كان أحوج هذا العرض الكوميدى إلى مزيد من العناية بالموسيقى التى تكسبه أبعاداً فى تقديم الشخصيات وملء الفراغات ، وتأكيد مشاهد المصادمات الكوميدية ، فضلاً عن افتتاحيات الفصول ! ولكن الموسيقى مثل الديكور كانت هى الأخرى . . أى كلام !

ثم يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجم الكوميدى **محمد عوض** ، بحضوره المسرحى القوى وتجاوبه الأقوى مع الجمهور ، فضلاً عن أدائه الصوتى المتميز ، وحركته المسرحية القادرة على التلون وفق خطوط الدور ، ولكن الذى يثير التساؤل حول هذا الفنان هو حرصه على دور النجم الأوحد الذى يتحرك أكثر مما يحرك ، والذى يكاد يكون هو كل شىء فى العرض المسرحى من البداية حتى الختام ، ألم تنته بعد مرحلة النجم الأوحد ، لتنتهى معاً مرحلة « **الممثل فى المسرح** » بعد أن بدأت مرحلة « **الممثل فى المسرحية** » ؟

أما الممثل الكوميدى **عدلى كاسب** فقد اعتمد على تمرسه الطويل بفن الإضحاك ، وعلى تكوينه الجسدى القادر على التموج ، وعلى قدراته فى إشاعة الجو الكوميدى فى أرجاء المشهد المسرحى ، ولكن كل هذه المزايا كانت تسير ضد اتجاه الدور ، دور المدير العام الذى كان يحتاج إلى قدر أكبر من الجدية ودرجة أعلى من الانضباط ؛ حتى ينبثق الضحك من خلال المصادمات ، والمصادفات ، فيكون ضحكاً مسرحيًا وليس إضحاكاً تمثيليًا . وأما الممثلة **ميمى جمال** . . ضلع الحب فى هذه المسرحية المثلثة الأضلاع « **حب . . ورشوة . . ودلع** » فقد بذلت مجهوداً أدائيًا واضحاً أكدت من خلاله موهبتها التمثيلية وقوة شخصيتها المسرحية ، وإن كان الدور أصلاً يحتاج إلى « فيديت » مسرحية أصغر سنًا ، وأخف حركة ، وأكثر

صلاحية لأداء دور الحب ، ولو أنها قامت بدور دلال لكان ذلك أفضل لها وللمسرحية .

وأما الوجه المسرحى الجديد . . **سعيد عبد الغنى** . . ضلع الرشوة فى المسرحية فهو لا يخلو من موهبة الحضور المسرحى ، ولا يعدم الخطوات الواثقة فوق المسرح ، وقد بذل هو الآخر مجهوداً واضحاً فى دوره ، ولكنه المجهود الذى يسير ضد اتجاه الدور ، دور الفيلين أو الشرير الذى حاول أن يجسده بأسلوب « الجان » أو الفتى المحبوب ، وكأنما حرص سعيد عبد الغنى على أن يستعرض نفسه أكثر من حرصه على عرض دوره ، هذا على الرغم من صلابة ملامحه وتصلب تعبيره واحتياجاته إلى مزيد من المرونة والطواعية سواء فى الحركة أو فى التعبير .

وأما ضلع الدلع فى المسرحية ، فقد تكفلت به الممثلة السينمائية المتمسرحة **آمال رمزى** ، التى تتعامل مع خشبة المسرح بنفس الأسلوب الذى تتعامل به مع شاشة السينما ، ولو أنها هنا من خلال ملاءمتها الجسدية للدور وابتعادها عن الطريقة الشويكارية فى الأداء الكوميدى استطاعت أن تشيع جو المرح فى مشاهدها المسرحية .

وأخيراً نجحت الممثلة **عزيزة راشد** فى دورها الصغير فى نهاية المسرحية ، لتثبت أنها أكبر من دورها بكثير ، وأنها أقدر على المزيد من العطاء المسرحى ، وأنها – وإن خدمت دورها – لم يخدمها الدور على الإطلاق ! .

عموماً ليست مسرحية حب ورشوة ودلع أكثر من عرض من عروض الصيف المسرحى تمر سريعاً كنسمة من نسمات الصيف ، دون أن تترك أثراً أو تأثيراً ، فهى ليست كوميديا بالألوان الطبيعية ولكنها كوميديا عادية بالأبيض والأسود فقط أو هى صيف . . وعرب . . وأى كلام ! . .