حفنة نساء

أسقطت شارع الشواربى

سواء أكان اتفاقاً أم مصادفة فالحقيقة الصارخة هى أن الفن باستمرار هو قرن الاستشعار الذى يحس بقرب وقوع الزلزال قبل أن يقع ، فلايملك إلا أن يومئ ويوحى بالرمز تارة وبالمجاز تارة ثانية ، وبالمباشرة تارة أخيرة . فعين الفن لاترى رؤية البصر ، ولكنها ترى رؤية البصيرة . . وهى لاترى لنفسها فقط ، ولكنها ترى للآخرين . . أعنى أنها ترى وتعين الآخرين على أن يروا . . ومن الرؤيا يولد الرأى !

وما حدث فى شارع الشواربى شىء كان يمكن أن يقع أو كان لابد أن يقع وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة ، فالمقدمات الخاطئة لا تؤدى إلا إلى نتائج خاطئة ، وما هو غير مشروع بطبيعته لا يمكن أن يكون مشروعاً بمرور الزمن . لذلك كان لابد أن تسقط ظواهر الفوضى ، وتتداعى مظاهر البلطجة ، وتنفض مظاهرة الشواربى ، ويسقط رمز الشواربى باعتباره مرضاً دب فى الشعور البروجوازى ، أو باعتباره وجهاً تنكريًّا تستر خلفه الفردية الرجعية التى تتنافى مع نظامنا الاشتراكى الجديد .

والذى يهمنا من هذا كله ، هو تلك «التيمة» الذكية والبارعة التى وقعت عليها ، فرقة ثلاثى المسرح ، وقدمتها قبل حادث الشواربى المشهور ، فكانت كما النبوءة الفنية التى تنذر وتحذر ، وتلقى ضوءاً صادقاً على ظاهرة من أخطر ظواهر مجتمعنا الحديث . .

فما الذى تقوله هذه « التيمة » تيمة مسرحية « **من أجل حفنة نساء** » ؟

نقول باختصار : إن فاقد الشىء لا يعطيه : فالجهل لا يعطى علماً ، والكذب لا يمنح أخلاقاً ، والغش لا ينجح تجارة ، ولا يمكن أن تكون ثمة فضيلة ضد الخير ، أو رذيلة ضد الشر . فالمسرحية تدور حول شابين بلا مواهب ولا أخلاق ، اللهم إلا موهبة « الفهلوة » وأخلاق « البلطجية » ، عاشا حياتهما فى عرض الطريق ، يبيعان الأمشاط والفلايات والنفتالين وعلى الأكثر « اللبان أوحربة » ، ولا يعرفان شيئاً عن نهاية الطريق ، أحدهما زغلول والآخر بلبل ، الأول يمثل الفكر أو القوة الفكرية ، ويمثل الآخر الفعل أو القوة الجسدية ، لايخلو الأول من المكر والدهاء ، ولا يخلو الآخر من الطيبة والوفاء ، جمعت بينهما زمالة الرصيف ، والمشاركة فى الغلب ، فتعاهدا على أن يكمل أحدهما الآخر ، وأن يعيشا معاً على الحلوة والمرة !

ويحس الشارع ووعى الطريق بشمان رائحة الظاهرة التجارية التى أخذت تعشش فى جدران حياتنا الاجتماعية ، ظاهرة تجار الشنطة وأصحاب البوتيكات الذين يعبثون بأحلام المتطلعين إلى البضائع المستوردة ، والمهووسين بلعب الحضارة الحديثة ، فيغالون فى أسعار هذه البضائع تارة ، ويزيفونها تارة أخرى ويصابون من جراء ذلك بالتضخم الاقتصادى الذى لا رصيد له من العلم أو الأخلاق ، فيشكلون ظاهرة مرضية أشبه بالطفح فوق جلد حياتنا الاجتماعية ، أو بالقرحة فى معدة هذه الحياة .

هكذا يبزغ بوتيك بلبل وزغلول فى شارع الشواربى ، وتتوافد عليه النساء المصابات بمرض الظهور الاجتماعى ، ويكابد أزواجهن مالا يطيقون من الرشوة والاختلاس والتسيب الوظيفى إرضاء لتطلعاتهن .

ويعمد بلبل وزغلول إلى إهاجة أحلام هؤلاء النسوة بوضع معطف من الفراء المثير فى واجهة البوتيك ، تتهافت عليه حفنة من النساء ، كل منهن تمارس على زوجها جميع أنواع الضغط حتى تظفر به : من زوجة أمين المخازن إلى زوجة رئيس مجلس الإدارة إلى زوجة المعلم صاحب العمارات .

ويجدها زغلول الماكر الداهية فرصة لإرضاء نزواته العاطفية ، فيوقع فى شباكه عدداً من هؤلاء النساء من بينهن « ريتا » الإيطالية الأصل المتزوجة من أحد رؤساء مجالس الإدارة التى تضحى بكل شىء فى سبيل الحصول على « **المعطف** » ، ويدخل معها زغلول فى سلسلة من المغامرات الكوميدية تكتشف من خلالها مدى تهرؤ العلاقة بينها وبين زوجها ، ومدى تسيّب زوجها فى عمله الوظيفى .

على أن هذه العلاقة المتهرئة سرعان ماتكشف عن علاقة أخرى متهرئة بين أمين أحد المخازن وبين زوجته المتطلعة التى تجبر زوجها على الاختلاس من أجل شراء هذا المعطف ، وكمن يداوى إثماً بجريمة يقدم الزوج على إشعال النار فى المخزن ، وعندما ينكشف أمره يفكر فى الانتقام من هذا « الزغلول » الذى تسبب له فى كل هذه المصائب .

ولكن زغلول بمكره ودهائه يتمكن فى كل مرة من الخروج من المأزق ، وإيقاع شريكه بلبل الوفى الطيب فى كل المآزق ، حتى لو أدى به الأمر إلى إفساد علاقة بلبل بخطيبته فيفى التى تشك فى خطيبها فتترك له عملها فى البوتيك . وتلقى فى وجهه بدبلة الخطبة حتى لو أدى به الأمركذلك إلى إفساد علاقته بشهيرة صاحبة رأس المال فى البوتيك ، وزوجة زغلول فى ذات الوقت !

غير أن شهيرة سرعان ماتكشف خداع زغلول لها ، وعبثه بثقتها ومالها حتى بعش الزوجية من أجل حفنة نساء ، فتصمم على الانفصال وعلى فض الشركة فى

البوتيك . وعبثاً يحاول بلبل أن يضحى بعمله فى البوتيك إنقاذاً لصاحبه زغلول ؛ لأن شهيرة تكون قد قررت نهائيًا الانفصال عن زغلول وعن البوتيك ، وبالفعل ينتهى كل شىء ، ويعود بلبل وزغلول ؛ إلى ما كانا عليه قبل البوتيك ، إلى الشارع أو الطريق العام ، إلى حيث بدأ كل منهما . . إلى درجة الصفر أو ماتحت الصفر : ذلك لأن فاقد الشىء لا يعطيه ، ولا يمكن أن يكون ثمة نجاح مادى أو تجارى بدون رصيد من العلم والإيمان أو الأخلاق !

بذلك تنتهى مسرحية « **من أجل حفنة نساء** » ، وتلك كانت ثيمتها الرئيسية التى أخذها السيناريست **فيصل ندا** عن مسرحية أجنبية بعنوان « **المعطف** » وأعدها لفرقة ثلاثى المسرح ، هذا الإعداد الذكى الواعى الذى كاد أن يبتعد فيها تماماً عن النص الأصلى وبخاصة من ناحية الطقس الأجنبى أو الطابع الأوربى ، ليقترب اقتراباً واضحاً من جونا المحلى ، بل ولياقش ظاهرة من أفضح الظواهر التى طفت فوق سطح مجتمعنا فى السنوات الأخيرة .

ومهما يكن من رأينا فى ظاهرة الإعداد المسرحى – فإن إعداد فيصل ندا لهذه المسرحية كان على درجة كبيرة من التوفيق . . التوفيق فى ناحيتين . . الوقوع على الثيمة الجريئة والساخنة والصالحة للإعداد المسرحى . . والوقوع على الأسلوب أو الطريقة التى يمكن بها معالجة هذه الثيمة معالجة توحى بانبثاقها من واقعنا المحلى ، وتعبيرها عن ظاهرة من ظواهر هذا الواقع .

وكان أبرز مافى هذا الإعداد هو التزام المعد بالخط الكوميدى الانتقادى ، وإلزام فرقة الثلاثى به ، فربما كانت هذه هى المرة الأولى التى تقدم فيها الفرقة كوميديا انتقادية فقط ، دون أن تكون بالضرورة أو بالإضافة كوميديا غنائية ، والواقع أن محاولة إقحام أى عنصر غنائى على مثل هذا المضمون الكوميدى إنما هو

تعطيل للعنصر الكوميدى من ناحية ، وتلويث للبيئة الفنية من ناحية أخرى . صحيح أن جرعات النقد الكوميدى أو النقد الكاريكاتيرى كانت زائدة على حدود التيمة الرئيسية التى تعالجها المسرحية ، والتى لم تكن تحتمل كل هذه التفريعات الثانوية من نقد الإسكان إلى نقد المواصلات إلى نقد الجمعيات الاستهلاكية إلى نقد أمناء الشرطة إلى نقد نظام التفتيش الجمركى ، ولكن الصحيح أيضاً أن وحدة المكان فى المسرحية وهو البوتيك ، ونوعية الزبائن الذين يتعاملون مع هذا البوتيك – تفتح الطريق عريضاً وطويلاً أمام هذه الجرعات من النقد الاجتماعى الساخر التى يمكن أن تكون مبررة من ناحية وحدة المكان ، وإن لم تكن مبررة من ناحية وحدة الموضوع أو الحدث !

وبمقدار ما وفق الإعداد فى معالجة هذه التيمة ، وفق الإخراج فى تجسيدها فوق المسرح ، وكان توفيقاً من المخرج **حسن عبد السلام** أن ابتعد تماماً عن طابع الكوميديا الغنائية ، لكى يلتصق التصاقاً كاملاً بأسلوب الكوميديا الانتقادية سواء من ناحية الموقف الكوميدى أو من ناحية الحركة المسرحية أو من ناحية رسم الشخصية ، ومن هنا جاءت محافظته على سرعة الإيقاع ، وسخونة الحوار ، وتتابع الأحداث .

وقد نعيب على الحركة المسرحية كثرتها . . كثرة الدخول والخروج وكثرة اللف والدوران ، وقد نعيب على الإيقاع المسرحى توقفه فى بعض الأحيان . . لخروج الممثلين على الأدوار وانسياقهم وراء إغراء التأليف الفورى على المسرح ، وقد نعيب على بعض الشخصيات نمطيتها أو صبها فى القالب التقليدى ، الذى استهلك كثيراً فى الكوميديات المصرية . . مثل قالب الشاويش بتفكيره الريفى الساذج ، وقالب الخوجاية بلكنتها المصرية المكسرة ، وقالب العجوز الشمطاء التى تسعى بمالها وراء

الزواج ، ولكن هذه العيوب أو الثغرات سرعان ماتخف حدتها أمام المعادلات الفنية التى قدمها حسن عبد السلام سواء على مستوى الديكور الذى صممه الفنان **مجدى رزق** ، جامعاً فيه بين رشاقة الخطوط ، وجمال الألوان فاتحاً به الطريق أمام سهولة الحركة وسيولة الأحداث ، أو على مستوى المؤثرات الصوتية التى أعدها الممثل **مرسى الخطاب** وكانت بدورها جامعة بين قوة التأثير وبلاغة التعبير قادرة فى ذات الوقت على تهيئة الجو الفنى العام .

وإذا كان حسن عبد السلام قد وقع فى نمطية بعض الشخصيات فقد نجح على الوجه الآخر فى ابتكار شخصيات أخرى ، أو على الأقل فى ابتكار أسلوب يقدم به شخصيات جديدة مثل شخصية تاجر الشنطة وطريقته فى إخفاء البضائع المستوردة ، وشخصية السائح العربى وطريقته فى التعامل مع المصريين ، ثم شخصية ضابط البوليس المزيف وطريقته فى النصب والاحتيال .

والكلام عن هذه الشخصيات بالذات يقودنا إلى الكلام عن الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجمان الكوميديان **جورج سيدهم وسمير غانم** اللذان يعودان إلى الاتصال بعد الانفصال ، وباتصالهما تعود الروح بعد عودة الوعى فى هذه الفرقة ، فإذا كان جورج بمثابة عنصر الوعى فى هذه الفرقة – فليس من شك فى أن سمير هو عنصر الروح ، واتصالهما معاً هو كاتصال القطب السالب والقطب الموجب فى الدائرة الكهربية ، إذا انسحب أحدهما انطفأ الآخر . وليس أدل على ذلك من مسرحية « **فندق الثلاث ورقات** » التى وقف فيها جورج سيدهم وحده ، فكان لابد أن يصيبها ماأصابها من إخفاق ! وليس أدل على ذلك أيضاً من هذه المسرحية الجديدة « من أجل حفنة نساء » التى تألق فيها هذان النجمان ، واستطاعا معاً أن يضيفا جديداً فى سماء حياتنا الكوميدية . .

وبمقدار تألق جورج سيدهم فى « سينة » تاجر الشنطة ، وهو يخلع أغطيته المهربة . تألق سمير غانم فى « سينة » السائح العربى وهو يتعامل مع صاحب البوتيك ، على أن الأول نجح تماماً فى دور بلبل بمقدار مانجح الآخر فى دور زغلول ، وكانا معاً بمثابة طرفى قوس الطيف المسرحى من ناحية الأداء التمثيلى فوق المسرح .

وبعدهما تجىء المفاجأة الكوميدية . . **محمد أبو الحسن** أو الممثل الجديد الذى تألق فى « سينة » ضابط البوليس فى نهاية المسرحية ، ورغم قصر هذه السينة ولا أقول الدور ، لأنه لم يقم بدور فى المسرحية ، وإنما قام بأداء هذه السينة فقط ، فإنه استطاع أن يكشف من خلالها عن موهبة تمثيلية واضحة ، وعن استعداد مسرحى أوضح ، وهما موهبة واستعداد يمكن أن يصنعا منه شيئاً أكبر ، لو أعطى فرصاً أكثر .

وبعدهم يجىء الممثل الكوميدى **نجاح الموجى** الذى قام بدور الشاويش ، وعلى الرغم من أن هذا الممثل ليس له مستوى أدائى ثابت ؛ فهو ساطع مرة . . . منطفئ مرة أخرى فإنه استطاع أن يتألق فى هذا الدور ، الشاويش ، وأن يطور وسائله الأدائية ، وأن يكون مركز إشعاع حقيقى فى العرض المسرحى ، وصحيح أن الدور . . دور الشاويش . . فيه النمطية المستهلكة أو التقليدية المعروفة ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذا الممثل حاول بشكل واضح أن يكسر من حدة هذا القالب ، وأن يخرج عليه ؛ ليقدم « نمط » الشاويش بشكل كاريكاتيرى جديد .

وبعد هؤلاء يجىء الممثل (**زكريا موافى**) فى دور أمين المخازن الذى يحاول اغتيال زغلول بعد اكتشاف جريمته ، يجىء عادياً فى أدائه لهذا الدور دون أن يحاول من ناحيته أن يصنع من دوره شيئاً يترك بصمات على العرض المسرحى ، أو يترك

تأثيراً فى وجدان الجمهور .

فإذا تركنا العنصر الرجالى ، وانتقلنا إلى العنصر النسائى – وجدناه أقل من المستوى بكثير ، وعلى الرغم من اسم المسرحية « من أجل حفنة نساء » ، فإننا لا نكاد نعثر على واحدة من هؤلاء النساء ، يمكن أن يضحى من أجلها بأى شىء ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثلة **فادية عكاشة** التى كانت أكثرهن تميزاً فى دور شهيرة ، وأقدرهن على الأداء المسرحى ، وربما لم يضف لها هذا الدور شيئاً جديداً ، ولكنها استطاعت أن تضفى عليه الكثير من عندها ، فكانت بقعة الضوء النسائية (الوحيدة) فى العرض المسرحى ، هذا على العكس تماماً من الممثلة الجديدة **فريدة سيف النصر** التى قامت بدور البطولة فى المسرحية ، والتى كانت دون مستوى دورها بكثير ، بل لا أغالى إذا قلت : إنها كانت مركز الضعف الكبير فى المسرحية ، ذلك لأن إيقاع الدور لم يقع منها فقط ، بل كان وقوعه من بين يديها سبباً فى وقوع بعض مشاهد المسرحية . ولا أدرى : كيف يمكن أن يفلت منها زمام الدور إلى هذا الحد الذى تظل تضحك فيه من نفسها وعلى نفسها ، ومن الممثلين وعلى الممثلين !

إن هذا الدور كان يحتاج إلى ممثلة أقدر على الأداء التمثيلى ، وأكثر تمرساً بخشبة المسرح !

عموماً ، ومهما يكن من شىء – فإن هذا العرض الجديد لفرقة ثلاثى المسرح فيه كل مواصفات المسرحية التجارية الناجحة ، وهو من هذه الزاوية ، ومن هذه الزاوية فقط – يعد إضافة جديدة تحسب للثلاثى ولا تحسب عليه ، وتدخل فى كشف حساب المسرحيات الكوميدية الناجحة التى يمكن أن يستمر عرضها طويلا طويلا ، لأنها تخاطب شيئا فى ضمير الجمهور . . وتنتقد أشياء فى واقعنا الاجتماعى . . . وتقول كلمة . . أى كلمة . . ولكنها كلمة والسلام !

أوديب لا يفقأ عينيه . . ويصيح :
لا يعدل الإنسان . . سوى الإنسان !

– « منحت نفسى حق الصمت عن فعلتى . . من أجل طيبة كى تنتصر . . وإذ بى أقرن مصير شعبها بقدرى ومستقبلى . . أى جرم . . الضلال أن ترتبط حياة الملايين من الناس بحياة رجل واحد » .

بهذه الكلمات الحارة والمتحررة التى يطلقها أوديب فى نهاية مسرحية « **عودة الغائب** » تنتهى مأساة ذلك البطل الإغريقى القديم الذى تحكى لنا الأسطورة أنه قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها أربعة أبناء بنتين وولدين وذلك بعد أن حكم المدينة خمسة عشر عاماً منذ أن حل اللغز ، وأنقذ طيبة إلى أن عرف حقيقته ، وفقأ عينيه ، ومن ظلام عماه أضاء الطريق أمام الأجيال ، وكأنما من مجد « السلبية » الذى أضاءه **أوديب** ، ومجد « الإيجابية » الذى تألق حول **بروميثيوس** ، ذلك الذى سرق نار المعرفة من أيدى الآلهة كى يمنحها للإنسان استطاع الإنسان أن يعانق الحقيقة ، وأن يواجه القدر ، وأن يحاول المستحيل !

وكثيرون هم أولئك الذين تصدوا لمعالجة أسطورة أوديب ، وكان تصديهم أشبه بتصدى أوديب نفسه لحل اللغز ، منهم من أخفق ، ومنهم من أصاب ، ولكنهم جميعا لم يصلوا إلى تلك القمة التى وصل إليها **سوفوكليس** . . قاهر الأسطورة فوق المسرح !

وربما كان أشهر من تصدى لمحاكاة سوفوكليس . . **فولتير وجان كوكتو وأندريه جيد** حاول الأول على المستوى الاجتماعى ، والثانى على المستوى الفلسفى ، والأخير على المستوى الأدبى أو الأخلاقى ، ومهما كان تفسير العقاب الذى أوقعه أوديب بنفسه عند كل من هؤلاء ، سواء كان عقاباً للذات كما ذهب **فولتير** ، أو إمعاناً فى الكبرياء كما ذهب **جيد** ، أو رغبة فى الوصول إلى قمة الشقاء كما وصل إلى قمة المجد كما عند **كوكتو** – فإن هذه المعارضات الثلاث لم تتخلص تماماً من فكرة القدر . . القدر القاسى المحتوم الذى لم يخيّره الإنسان ، ولم يقدر على الفرار منه ، فهو واقع فى مخالبه ، وعبثاً يحاول النجاة ، فكل محاولة إنما تورطه أكثر ، لكى تؤكد فى النهاية انتصار القدر !

هذا عن أوديب الأوربى المعاصر ، أما عن أوديب النابت فوق ضفاف النيل ، فقد كان **توفيق الحكيم** ، هو أول من حاوله فى أدبنا المسرحى فاتحاً بذلك الطريق أمام الاتجاه التعصيرى فى المسرح ، وهو الاتجاه الذى يرى أنه لما كان لعصرنا شكله التراجيدى الخاص كان لابد من تجسيد التراجيديا فى هذا الشكل المعاصر ، وكان لابد أيضا من استخلاص الإحساس التراجيدى الحديث من الأساطير الإغريقية القديمة ، ومن الفنون الشعبية التقليدية فى العصور الأخرى !

وهو الاتجاه الذى مضى فيه من جيل ما بعد توفيق الحكيم . . الرائد **على أحمد باكثير** ، والصاعد **على سالم** ، وسواء صب توفيق الحكيم مسرحيته فى قالب تراجيدى محتذياً النموذج الإغريقى القديم ، أو صبها على أحمد باكثير فى قالب تراجيكوميدى محاولا تعصير الأسطورة فى زى شعبى تقليدى ، أو صبها على سالم فى مجرى آخر يختلف شكلا ومضموناً ، بحيث يحولها إلى كوميديا هزلية ساخرة ، فهم جميعاً لم يستطيعوا التخلص من خرافة القدر الأوديبى . . من هنا كان اللغز

الدرامى الذى يفرض نفسه على كل كاتب عصرى يتصدى لمعالجة أوديب ، فهو لا يستطيع قبول الخرافة كما هى ، ولا يستطيع فى الوقت ذاته أن يتعاطى قصة أوديب بغير هذه الخرافة !

وتجئ مسرحية « **عودة الغائب** » لكاتبها الشاب **الدكتور فوزى فهمى** سباحة فى نفس التيار ، ومحاولة لتأصيل هذا الاتجاه التعصيرى فى مسرحنا الحديث ، وهو - وإن احتفظ للأسطورة بعناصرها الأصلية - لم يستعرها كمواد يقيم منها بناء مسرحيته ، ولكن كرموز يقول من خلالها كلمته المعاصرة . فهنا أيضا نلتقى بالملكة جيوكاستا ، وبالكاهن ترزياس ، وبالوزير كريون ، كما نلتقى بأورجينيا ابنة الملكة بالتبنى ، وبدلا من أوديب الحكم الباحث عن الحقيقة المطلقة ، والذى جرته طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء إلى معرفة الحقيقة ، وإلى إنزال العقاب بنفسه إذ يفقأ عينيه ، وهو يصيح بأمه : « لن أبكيك إلا بدموع من دم » - يجىء أوديب الثائر فى هذه المسرحية حاكماً محبًّا لشعبه ، مؤمناً بالديمقراطية ، يشغل نفسه بالخصب والنماء ، ويمجد هذا الوطن ، ويحاول عبر تجربة الحرية أن يكون هو نفسه قربان هذه التجربة ، حتى يهب مدينته الفخار ، ويخلع على شعبه الحياة : « أيها الطيبون . أنا لا أخاف إجماعكم . أنتم ترفضوننى وهذا حقكم كى لا تبقى حريتكم وهماً وشعاراً مرفوعاً ، ولكن الانتصار الحقيقى لكم هو أن تستمروا بهذا القدر من الشجاعة فى ممارسة حياتكم أمام مواقف أخرى » .

ومن أوجاع المحنة وآلام المعاناة يعود الغائب إنساناً جديداً وقد بدلته المأساة ، فهو لا يربط قدر شعبه بقدره الشخصى ، ولا يقرن مصير الوطن بمصيره الخاص ؛ وإنما يضحى بالذات فى سبيل المجموع ، ويسلم راياته مرفوعة ولو فوق أنات الجراح بدلا من أن يتركها تسقط ملطخة بالعقم والعار ، ينعق فى خرائبها البوم ، وينهش

فى أوصالها الطاعون : « أما أنا فقد كان على أن أفقأ عينى كما تحكى قصتى ، لكن هأنذا أوصد بكل إرادتى عن نفسى فقء العين ، فأنا أحلم بالخصب لا بالعقم ؛ برغم عذاب الجرح الذى يعصر منى الصدر ، والفزع من برد أيامى المقبلة » .

وإذا كان الحل الذى قدمه أوديب للوحش الرابض عند أطراف المدينة هو الإنسان – فقد كان الإنسان وسيظل أبداً هو الحل الوحيد لكل الألغاز ، وهو الإجابة الصحيحة على كل سؤال ، وهو الذخيرة الحية القادرة على مواجهة كل تحديات العصر ، ومن هنا لم تكن مأساة أوديب فى هذه المسرحية « **عودة الغائب** » هى أن يكتشف حقيقته ، ولكن مأساته هى أن يعرف الشعب بحقيقته . . ويطلعه على مصيره ، والحقيقة هى الإنسان ، والمصير هو الإنسان ، لذلك فهو لا يصيح بنفسه ، ولا يصيح بأحد ، وإنما يصيح بشعبه ، هاتفاً بأعلى صوته : « لا يعدل الإنسان سوى الإنسان » !

وهكذا لم تعد مأساة أوديب مأساة إنسان يعانى آلام قدره وعذابات مصيره ، ولكنها مأساة حاكم حر ، عليه أن يخلق من كل أفراد شعبه مواطنين أحراراً ، عليه أن يحل « **عقدة أوديب** » من نفوس كل الملتصقين به التصاق أوديب الأسطورى بأمه جوكاستا ، إن أوديب . . فوزى فهمى ليس هو الأعمى الذى أطفأ نور عينيه ، ولكنه البصير الذى يفتح عيون الآخرين ، فى كل منا أوديب صغير عليه أن يحل اللغز الذى تفرضه عليه تحديات الواقع من حوله . . تحديات الديمقراطية . . وتحديات الانفتاح . . وتحديات العصر .

لذلك كان توفيقاً من كاتبنا المسرحى **فوزى فهمى** أنه أضفى على بطله أوديب قوة لا فى البطولة ولكن فى التفكير ، وقوة أخرى لا فى العمق والمعاناة ، ولكن فى الوضوح والصراحة ، وقوة أخرى وأخيرة لا فى العناد والكبرياء ولكن فى التراجع

والتضحية ، فالمسرحية تبدأ بأحداث معروفة لدى الجميع بحيث لا يصبح مهمًّا تتبع هذه الأحداث ؛ وإنما المهم هو ترجمتها فى وجدان الجمهور ، وطرحها طرحاً جديداً بحيث تقدم شيئاً يهم هذا الجمهور ، فهى لا تنتهى ببحث أوديب عن قاتل الملك ، وهو البحث الذى أسفر عن أنه هو نفسه ابن لأيوس وقاتله ، والذى أدى إلى إقدام الملكة جوكاستا على شنق نفسها ، وإقدام أوديب على فقء عينيه ، والتنحى عن الملك ، ومغادرة المدينة ، وإنما المسرحية تكاد تبدأ باكتشاف أوديب لهذه الحقيقة ، واكتشاف جوكاستا لها أيضاً ، بحيث يصبح كل هم أوديب هو إخفاء هذه الحقيقة عن الشعب ، حتى يتمكن من إنجاز حلمه الأكبر فى تحقيق العدالة للكل ، والمساواة بين الجميع ، ولكن بعدما يجتاح الطاعون المدينة ، ويعلن الكاهن ترزياس متآمرا مع الوزير كريون من أجل الاستيلاء على الحكم – أنه لا خلاص من الطاعون إلا بتنحية أوديب ونفيه خارج الأسوار ، حتى يواجه أوديب الموقف بحكمة وشجاعة ، فيقدم نفسه قرباناً لمجد طيبة فوق مذبح الحرية المقدس .

وبحسه المسرحى الواعى ، ونبضه الثقافى الحى ، استطاع فوزى فهمى أن يقدم عملا مسرحيًّا متضافر العناصر محكم البناء ، سواء من حيث حبكته النقدية أو لغته الدرامية ، أو دلالته السياسية والاجتماعية ، كما استطاع أن يلقى بكلمته فى هذه المسرحية ، وهى فى تقديرى كلمة لا تخلو من المسئولية والالتزام ، وصحيح أن المسرحية تذكرنا فى بعض جملها وعباراتها الشاعر المسرحىّ **عبد الرحمن الشرقاوى** الذى يهتف دائماً بشرف الكلمة وفجر الإنسان ، ولكن عزاء فوزى فهمى أنه كتبها منذ سبع سنوات ، وأنه سافر بعد كتابتها فى بعثته الدراسية ، وعاد ليجد السنابل السبع وقد أنبتت كل سنبلة منها مائة حبة !

وكما قدمت لنا « عودة الغائب » كاتباً مسرحياً جديداً – قدمت لنا كذلك مخرجاً مسرحياً جديداً هو **شاكر عبد اللطيف** ، الذى حاول بمجهود بشرى واضح أن يجسد هذا النص تجسيداً يضع فيه كل ممكناته الفنية ، وكأنما يصرخ بأعلى صوته : « أنا أخرج إذن فأنا موجود ! » .

وهو مخرج واعد بلا شك ، يتمتع بنبض الإيقاع ، وسيولة الحركة ، والإحساس بجماليات التشكيل المسرحى ، فضلا عن الالتزام بواقع النص ، وهى جميعاً مما يمكن تسميتها بفنية العرض المسرحى ، ولكن الذى ينقصه حقاً هو ما يمكن تسميته « بفكرية العرض المسرحى » ، وأعنى به التصور الفكرى الواضح الذى تصدر عنه جزئيات العرض المسرحى كافة جاعلا منه كياناً عضوياً واحدا ، فما أيسر أن نلاحظ على الحركة المسرحية برغم سيولتها ، سواء كانت حركة المجاميع كما فى كورس الحراس وكورس الفلاحين ، أو حركة الثنائيات ، كما فى ثنائى أوديب وجوكاستا ، ثم أوديب وأورجينيا ثم كريون وترزياس – أنها حركة خارجية لا تنبع من الكلمة ولا من باطن الحوار ! وإنما تفرضها فراغات الديكور التى حرص المخرج على أن يشغلها باستمرار.

ولا أدرى : لماذا لجأ المخرج إلى كسر الحائط الرابع ، وإقحام الممثلين على الصالة ، إنه فضلاً عن عدم وجود ضرورة فنية لهذا الأسلوب الذى أصبح مستهلكاً فى مسرحنا الحديث فإنه لا يتفق والطابع الإخراجى العام الذى لا يتفق معه أيضاً استخدام الشرائح السينمائية فى مشهد أوديب فى مجلس الشيوخ ، ولا استخدام المؤثرات الضوئية فى مشهد الحريق ، لأنه إن جاز ذلك فى المسرح التسجيلى أو المسرح الاستعراضى – فلا جواز له فى مثل هذه التراجيديا الكلاسيكية .

وما أيسر أن نلاحظ كذلك على الديكور المسرحى برغم جماله التشكيلى أنه

مفروض على النص من الخارج وليس نابعاً من داخله ! فهو بأعمدته الضخمة ، ومساحاته العريضة ، ومستوياته المتعددة – يكاد يلتهم المضمون المسرحى سواء فى حالة المونولوج أو الديالوج ، وكان أولى بالمخرج أن يراعى النسب الوظيفية بين هيكل المعمار وبين مضمون الأداء ، ولا أدرى هنا أيضا لماذا لجأ إلى تحريك الديكور فوق القرص الدائرى ، حيث شاهدنا الديكور فى الفصل الأول من جانب ، وفى الفصل الثانى من الجانب الآخر ، وفى الفصل الأخير من الوجه الخلفى بدلا من الوجه الأمامى ، برغم أننا فى مسرحية تقوم أصلا على وحدة المكان إلا أن يكون ذلك لمجرد الإبهار ، أو لمجرد استخدام القرص الدوار .

وما أيسر أن نلاحظ بعد هذا كله أن الأداء التمثيلى برغم روعته وبراعته بوجه عام ، لا يصدر عن أسلوب موحد : فمن الممثلين من ينتمى إلى الأسلوب الكلاسيكى فى الأداء ، ومنهم من يلجأ إلى الأسلوب الميلودرامى ، ومنهم من يلتزم الأسلوب الحديث ، وكم كان جديراً بالمخرج أن يعمل على توحيد أسلوب الأداء لدى الجميع !

فإذا تغاضينا عن هذه الناحية ، ونظرنا إلى الأداء التمثيلى استطعنا أن نسجل للمخرج نجاحه فى توزيع الأدوار ، وخاصة دور أوديب الذى أعاد للمسرح نجمه الغائب **محمود ياسين** ، فلم يعكس الضوء فقط كما تفعل النجوم ، ولكنه أشاع الدفء أيضاً كما هى الشموس ، وذلك من خلال صوته المتميز النبرات ، المتعدد الطبقات ، وقدرته على تلوين أدائه الصوتى بما يتفق مع مقتضيات الدور ، كذلك من خلال حضوره القوى فوق المسرح ، وقدرته على التحكم فى أدائه الحركى بما يملأ فراغ الديكور ، ويحدث فى ذات الوقت تجاوباً مع الجمهور ، لقد استطاع

(محمود ياسين) بأدائه الحديث لدور أوديب أن يذكرنا بصماته القديمة فوق المسرح .

كذلك نجح المخرج فى أن يعهد للفنانة **عايدة عبد العزيز** بدور جوكاستا الذى أعادها للمسرح بعد طول احتجاب ، وأعاد معها فنانة متدفقة الانفعال فياضة العطاء ، قادرة على تقمص مثل هذه الأدوار ، وعلى أدائها بصوتها المسرحى القوى وحضورها الميلودرامى الأقوى ، وصحيح أن الدور يوحى بهذه البكائيات ، ولكن عايدة عبد العزيز جعلتها مناحة بتزيدها فى الأداء الميلودرامى ولو تخففت قليلا من هذا التزيد لكان ذلك أفضل بكثير .

أما الممثلان القديران **أنور إسماعيل** فى دور كريون و**إبراهيم الشامى** فى دور تيرزياس فكانا قمة فى الأداء الكلاسيكى ، ذلك الأداء الذى يجمع بين فخامة الحركة ، وأبهة التعبير ، وبين خطابية النبرة وملاءمة التصوير .

وبعدهم جميعاً نجىء **شهيرة** فى دور أورجينيا لكى تكتب بهذا الدور شهادة ميلادها الفنية وتحصل به على درجة مقبول جداً ، وصحيح أن الدور بما فيه من ديالوجات ومونولوجات (ولغة فصحى عالية) ، يعد من الأدوار الصعبة . ولكن شهيرة استطاعت إلى حد ما ولا أقول إلى حد كبير وبمجهودها الذاتى حفظاً وأداءً وتعبيراً – أن تملأ بخفة ظلها ورشاقة حركتها فراغ هذا الدور .

وأخيراً نجىء الموسيقى التى وضعها **جمال سلامة** لكى تشكل إيجابية بارزة من إيجابيات هذا العرض المسرحى ، وخاصة موسيقى الافتتاحية التى تمثل احتفال الشعب بأعياد الخمر ، فضلا عن الموسيقى التصويرية فى مشهد الحريق ، وفى نهاية المسرحية ، ولو أننى لا أدرى فى موسيقى جمال سلامة لماذا تعجبك حين تسمعها ، ولكنك بعد سماعها لا تكاد تذكرها أو تتذكر منها شيئا ؟ فعلى كثرة موسيقاه

المسرحية والسينمائية والتليفزيونية – لا نكاد نرددها أو نستعيدها ، ربما لأنه لم تتشكل بعد موسيقاه المتميزة !

وعموماً فإن مسرحية « **عودة الغائب** » ليست كسباً فحسب للمسرح القومى ، ولكنها كسب كذلك لحركتنا المسرحية ، كسبنا بها كاتباً مسرحياً مثقفاً ، ومخرجا شابًّا جديداً ، واستعدنا بها للمسرح الغائب « محمود ياسين » والمحتجبة عايدة عبد العزيز ، وكتبنا بها شهادة ميلاد فنى لشهيرة . . عصفورة المسرح القومى !

مصر بلدنا . . .
« من أرادها بسوء قصمه الله »

ستة آلاف سنة من تاريخ هذا الشعب المهول ، ودورة الحياة فيه لاتتوقف : شمس تشرق وشمس تغيب ، فصل يمضى وفصل يجىء ، جيل يسقط وجيل ينهض ، ودورة الحياة لاتتوقف !

ستة آلاف سنة ذاق فيها من الآلام ماذاق ، وعرف فيها من الشدائد ماعرف ، وعانى فيها من المحن ما عانى ، وجذوة الأمل فيه لا تنطفئ !

ستة آلاف سنة وهو عاكف على صناعته الواحدة (والوحيدة) . . صناعة الحضارة ، مؤمن برغم كل شىء بشمسه المشرقة ، وأرضه السمراء ، ونيله الجارى ، وأن البارى لاينسى كنانته وأن من أرادها بسوء قصمه الله !

هذا هو سر القوة فى هذا الشعب العجيب الذى ظل طوال هذه الآلاف يصارع ويقاوم ، يحدوه الأمل ويلازمه الإصرار ، يتوكأ على آلامه ، ويرتكز على أحزانه لكى يقدم للإنسانية كلها مثلاً فى الحكمة ، ومبادئ فى الأخلاق ، وروائع فى الفنون ، وذخائر فى الآداب لا تزال مصدر وحى وإلهام فى العالم المتحضر !

وكما أن كل ولادة لابد أن يصاحبها ألم فإن لكل دورة من هذه الدورات آلامها ، والأجيال دائماً هى وقود هذه الدورات ، وليس أجدر من الفن على تصوير هذه الفترات العميقة فى مسيرة الأجيال ، الفترة التى يسلم فيها الجيل راياته

إلى جيل آخر موقناً بأنه قد استنفد دوره ، وأن الدور لابد أن ينهض به جيل آخر جديد .

ولقد شهد النصف الأخير من قرننا الحاضر مولد جيلين : جيل الثورة وجيل أكتوبر ؛ وكما كان عام ١٩٥٢ تاريخاً فارقاً فى حياة هذا الشعب الذى انتقل من مصر الملكية إلى مصر الجمهورية – كان عام ١٩٧٣ تاريخاً فارقاً أيضاً فى حياته ؛ إذ انتقل من مصر النكسة إلى مصر النصر !

أما عام ١٩٦٧ فكان عاماً حاسماً فى تاريخ هذين الجيلين : جيل أكتوبر الذى عبر الهزيمة ، وسحق النكسة ، وصنع النصر ؛ وجيل يوليو الذى نبت فى الخمسينيات مع الثورة ، واستمر يواصل مسيرته فى صنع الكفاية الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ؛ حتى فوجئ بنكسة ٦٧ ، فخارت قواه ، وفقد الطريق ، فراح ينعى ويبكى ، ويعانق الموت فوق خرائب اليأس ، ويتساءل : كيف السبيل إلى الخلاص ؟ ومن تراه يقودنا خارج دهاليز الفجيعة ، ويهمس بلمعة النور وسط دياجير الظلام ؟

والذى يعنينا هنا . . والآن ، هو أن هذه الفكرة الملحمية هى موضوع الأوبريت الغنائى الاستعراضى « **مصر بلدنا** » الذى صاغ أشعاره شاعرنا الغنائى **حسين السيد** ، وعالج قصته كاتبنا الشاب **حسام حازم** ، وكأنما هو لقاء الجيلين فى هذا العمل الفنى . . الذى يبدأ بهذا الحوار الغنائى على لسان الجميع :

يامصر الحب يا أعظم حب
يامصر العالم والفنان
يامصر الشعب يا أول شعب
خطوته سبقت كل زمان

عشت يا أول صورة اترسمت
من يوم ما اتعرف الإنسان .

ومصر هنا تعنى الجميع . . العامل وإرادته ، الفلاح وأصالته ، الجندى وشجاعته ، ومن وسط الجميع ينبثق جيل الشباب ، يطرح السؤال ، وينتظر الجواب :

إحنا يا جيل الشباب فيه قصدنا ألف باب
والشباب دايماً جرىء لما يبتوه فى الطريق
فيه سؤال عايز جواب نبتدى من أى باب
كلمونا . . فهمونا . . علمونا . .

وتبدأ مصر توضح للشباب تاريخها الحافل الطويل ، منذ انفجرت أول شرارة . . فى عهد **إخناتون** الذى نادى بالوحدانية وقاد ثورة الإيمان ، إلى أن هب **عمر مكرم** فى وجه عسكر الفرنسيس ، وقاد ثورة الشعب ، إلى أن انبرى **أحمد عرابى** لحكم الخديو والباشوات ، وقاد ثورة الفلاحين ، إلى أن دوى صوت **مصطفى كامل** فى وجه الاستعمار ، وهو يصيح «بلادى . . بلادى . . لك حبى وفؤادى» إلى أن هبت الثورة الوطنية الكبرى . . ثورة ١٩١٩ ، والملايين تهتف وراء **سعد زغلول** : «نموت نموت ونحيا مصر» .

وكلها كانت بدايات وإرهاصات إلى أن قامت الثورة الاجتماعية الكبرى . . ثورة ١٩٥٢ ، وكانت الثورة الأم . . من أفريقيا إلى آسيا على مشهد من العالم أجمع ، ولكن «فى عز الإيجابيات ابتدت السلبيات» ، وكان أكبر سلبياتها جميعاً نكسة الديمقراطية على أيدى مراكز القوى ، وهزيمة يونية التى ذبحت الأمل فى صدور الجميع ، ولكن لأن مصر كنانة الله فى أرضه ، ومن أرادها بسوء قصمه الله –

كانت ثورة التصحيح فى (١٥ مايو) ، وكانت ثورة إصلاح وإيمان ، إصلاح لمجرى الثورة والعودة بها إلى مسارها الصحيح ، وإيمان بقوة وإرادة مصر ، على عبور الهزيمة ، وتحقيق النصر :

كانت ثورة إيمان لأبطالنا الشجعان
لولا مايو ماكان ستة أكتوبر ولا عشرة رمضان !

ويظهر جيل أكتوبر على مسرح الأحداث بإحدى يديه يحمل راية التحرير ، وباليد الأخرى يحمل راية التعمير ، وبعلمه وإيمانه يجيب على كل التساؤلات : على التساؤل عن بقية الأرض المحتلة ، عن المعاناة والاختناقات ، عن الإشاعات والمنتفعين ، عن الجشع والانحرافات ، والإجابة : « العلاج . . البرّ » والخلاص : « المبادرة . . السلام » . .

وهكذا تلتحم مواكب جيل أكتوبر بمواكب جيل الشباب ، على طريق البناء والتعمير والتحرير فى ظل مبادرة السلام . وتنطلق الروح المصرية أو روح مصر فى النهاية ، لتشدو بأنشودة السلام :

أحلى الكلام كلمة سلام
تشفى الجراح تمحى الظلام
تملأ الحياة بالابتسام
فى عيون وحشها نور السلام

ولاتقف هذه الفكرة الملحمية فى إطارها الشعرى الغنائى وحدها هكذا ، ولكنها تتدفق من خلال حكاية بسيطة فى حارة من حارات مصر ، حيث يطالعنا ذلك الفتى الصامت الذى تخرج فى الجامعة وراح يبحث عن عمل ، يعول به نفسه

وأمه بائعة « البليلة » فى الحارة ، ولكن بلا جدوى ، فمن لا (واسطة) له لاعمل له ، فلا يملك صابر إلا أن يحلم « بالفرج » ويتمسك بحبه « لعزيزة » جارته فى الحارة ، والتى تبادله حبًا بحب ، ويتعاهدان على الزواج ، ولكن « دحلاب القشاش » ذلك الانتهازى الذى بدأ حياته مرشداً لرجال المباحث حتى أصبح واحداً من كبار رجالها يطمع فى عزيزة ، فيزرع طريقها إلى صابر بالشوك والمرارة ، ويستغل الظروف الاقتصادية السيئة التى تتردى فيها أسرتها ، لكى يقنع أبويها بالزواج منها ، ويوافق الأبوان ، ولكن عزيزة ترفض ، ويساندها فى الرفض أخوها « عبود » العائد من بلاد الهجرة ، وأمام هذا كله يقوم دحلاب بلعبته الحقيرة ، الوشاية بكل من عبود وصابر حتى يلقى بهما فى غيابة السجن ، ولكن حركة التصحيح ، تصحح كل شىء ، فيخرج عبود إلى الحياة ، ويعمل على توعية أهل الحارة ، ويذهب صابر إلى الجيش ، ليشارك فى تنفيذ القرار . . . قرار العبور ، ويتعرى « دحلاب القشاش » تحت شمس مايو الساطعة ، فتلفظه الحارة وأهل الحارة بعد مارشح نفسه فى الانتخابات ، ويعود صابر عابراً فى ضوء أكتوبر المجيد ، ليتحمل تبعاته فى الحارة ، حاملاً البشرى والبشارة ، مستعيداً قلبه المفقود ، عزيزة التى كانت له وكان لها ، وبذلك تتزاوج أفراح النصر وأفراح الحب ، وعزيزة يامصر . . يا أم الصابرين !

هذه الفكرة الملحمية ، المصبوبة فى إطار الشعر الغنائى من خلال حكاية حب رمزية أو رامزة ، هى مضمون هذه « **الكوميديا الغنائية الاستعراضية** » التى لايمكن بأى حال من الأحوال أن نصفها بالأوبريت الغنائى ، وإن ادعت ذلك فى الإعلان ، أو حاولته فوق المسرح : ذلك لأن « الغنائية » لاتبطن نسيجها الدرامى كله ، وإن غلفت مظهره الخارجى ، كما أن نسيجها اللغوى ليس غنائيًا بأكمله ،

وإن تخللته بعض الأغانى والإسكتشات ، وحوارها ليس زجلياً ولا منغوماً ، ولكنه مكتوب بالنثر الواقعى المباشر ، وشخصياتها ليست ذات طابع غنائى أصيل ، نابع من طبيعة دورها ، ووظيفة هذا الدور فى العمل ككل ، وإنما هى شخصيات « تغنى » والسلام ، دون أى مبرر درامى على الإطلاق . وحتى الشخصية الغنائية المحورية ، المسماة فى المسرحية : « روح مصر » أو الروح المصرية ، والتى كان ينبغى أن يدور حولها العمل كله – بدت لنا شخصية هامشية أو سطحية لا تنبع من داخل العمل بمقدار ماتطل عليه من الخارج ، وكأنها « ضيفة شرف » فى المسرحية !

لنتفق إذن على أن هذا العمل ليس « أوبريت غنائى » على الإطلاق ؛ وإنما هو كوميديا غنائية استعراضية تجمع جمعاً عددياً بين الرقص والتمثيل والغناء ، وكأنها عناصر محشورة حشراً ، دون أن « تتخلق » عضوياً فى العمل الفنى ؛ فلا الغنائية المسرحية متوافرة فى حدثها الدرامى ، ولا فى نسيجها اللغوى ، ولا فى حوارها التمثيلى ، ولا فى شخصياتها الرئيسية ذات الطابع الغنائى ، وإن غلفت الغنائية سطح العمل الخارجى دون نفاذ إلى الأعماق .

حتى فى الأعماق يطالعنا ذلك الانفصام الفنى الصارخ فى مضمون العمل ، بين الشعر الغنائى من ناحية وبين الحوار التمثيلى من ناحية أخرى : فالغنائية الشعرية فى واد ، والحدوتة التمثيلية فى واد آخر دون أن ينبثق منها الغناء ، ودون أن يعبر عنها الشعر ، وليس أدل على ذلك من هذه الإسكتشات التى حشرت حشراً فى المسرحية .

وربما تبدى هذا الخلط الواضح حتى فى الإعلان ، فما معنى أن يكون العمل من تأليف **حسين السيد** وقصة وسيناريو وحوار **حسام حازم** وإعداد وإخراج **أحمد**

زكى ، إن أى حاسب إليكترونى لا يمكنه أن يقدم لنا حلاً لهذه المعادلات الصعبة ، إلا أن يكون الحل هو هذا التخبط الفاضح فى العمل كله . .

صحيح أننا لانلغى المحاولة الاجتهادية التى بذلها حسام حازم لكتابة قصة واقعية بسيطة خالية من التعقيد الدرامى ، ولا تخلو من الوطنية والإنسانية ، وصحيح أيضاً أننا لاننسى المجهود الشعرى الذى بذله حسين السيد فى كتابة الأغانى والأشعار ، والإسكتشات والمواويل ، ولكن الصحيح برغم هذا وذاك هو أن الاثنين معاً افتقدا الإحساس بوحدة العمل ، والوعى بمقتضيات فن الأوبريت الغنائى .

وإن كان هذا هو ما أدى إلى ارتباك المخرج أحمد زكى ، فحاول بقدر الإمكان أن يعطى الشكل العام للأوبريت الغنائى دون مضمونه أو إطاره ، وأن يوائم بين عناصره الداخلية وبين شكله الخارجى ، وذلك عن طريق إدخال التعبير الموسيقى فى نسيج التعبير المسرحى نفسه ، وإن وقف ذلك عند الأغانى والمواويل والإسكتشات دون أن يعبرها إلى المشاهد والمواقف والشخصيات !

على أن هذا لايعفيه من مسئولية تفكك العمل دون ترابطه ، وسكونية المشاهد دون حركتها ، فما أكثر المشاهد التى ظهرت فيها المطربة **فايزة أحمد** لتغنى فقط ، والمجاميع من حولها واقفة فى صمت وسكون ، وكأن لاعلاقة لها بالعمل برغم دورها المحورى ! وما أكثر الأغانى والمواويل والإسكتشات التى أديت على طريقة « النمر الأوبرجية » حيث يدخل كل من **محمود شكوكو** ومن ورائه **أحمد رشدى** ثم **محمد ثروت** ومن بعده **رأفت الشيخ** ، ليؤدى كل منهم « نمرته » دونما التحام بالعمل أو اندماج فيه !

كذلك لم يكن ثمة معنى لتعدد دور الراوى ، فالمطرب أحمد رشدى راويه ، وكذلك محمد ثروت ، ورأفت الشيخ كل منهما راوية ، هذا بالإضافة إلى أحمد

زكى الذى قام هو نفسه إذاعياً بدور الراوى !

وليس من شك فى أن بعض الرقصات التى قام بتصميمها الفنان الموهوب **محمد خليل** – كانت على جانب كبير من الجمالية التشكيلية دون أن تخلو من التعبير الدرامى ، ولا ينطبق هذا على الرقصات الجماعية فحسب ، بل وأيضاً على الرقصات الفردية ، غير أن حالات السكون والصمت وأكاد أقول اللاتمثيل ، وخاصة حالات الغناء الفردى – كان ينبغى أن تملأها تشكيلات الرقص وحركة المجاميع ، حتى لا يبدو المسرح خالياً ويبدو الغناء وكأنه فى فراغ !

أما الديكور الذى قام بتصميمه الفنان **مجدى رزق** فكان موفقاً إلى حد كبير ، سواء فى رشاقة خطوطه وجمال ألوانه ، أو فى قدرته على الوفاء بحركة المجاميع ، وتشكيلات الرقص ، وقد وفق فى تصميم المستويين الرئيسيين للعرض المسرحى ، مستوى الحارة بواقعيته الشعبية وطابعه الأصيل ، ومستوى الأهرام بتعبيريته المصرية ورموزه الدالة والموحية ، ولعبت الإضاءة دوراً حيوياً فى المستوى التعبيرى وخاصة فى مشاهد الحريق ، ومشاهد الظلام ، حيث السحاب المعتم ، وانبلاج الفجر الجديد .

وأما الألحان والموسيقى التى تحمل مسئوليتها الفنان **محمد سلطان** فكانت أبرز ما فى العرض كله ، كانت مهاداً دافئاً وقادراً على احتواء الشكل والمضمون جميعاً ؛ فقد وفق محمد سلطان فى أن يجد للأغنية الفردية واللحن الميلودى مكاناً فوق المسرح ؛ كما استطاع أن يخطو خطوة فسيحة نحو تحقيق الطابع البوليفونى أو المتعدد الأصوات ، بدلاً من الاقتصار على الطابع المونوفونى أو الصوت الواحد ، وأبرع ما فيه أنه استطاع أن ينفذ إلى الروح المصرى الدفين ، وأن يعبر عنه ، كما استطاع أن يستوعب الطابع الشعبى الأصيل ، وأن يجسده فى اللحن ، وهو ما تجلى

واضحاً فى مصرية الأغانى الفردية وشعبية الإسكتشات الفكاهية .

وبمقدار ما كسب مسرحنا الغنائى الفنان محمد سلطان – فى تقديرى أن المطربة **فايزة أحمد** كسب بدورها لهذا المسرح : فقد كشفت عن موهبتها الأكيدة فى الغناء النابع عن حساسية مرهفة ، والصادر عن دربة موسيقية طويلة ؛ فضلاً عن معدن صوتها المتميز الجمال والتأثير ، كما أدت أغانيها بوجدان انفعالى صادق وحقيقى ، صحيح إنها لم تمثل على الإطلاق ، ولم تختبر كأداء تمثيلى ، ولكن أين هو دورها التمثيلى فى هذا العمل الاستعراضى ؟ ثم أليست هذه هى أزمة الممثل الشامل فى مسرحنا بوجه عام ؟

على أن عيب الأداء التمثيلى الذى لا نستطيع أن نأخذه على المطربة فايزة أحمد على الأقل لأنها لم تختبر تمثيلياً ، ولم يكن لها دور فى العمل – هو العيب الذى نأخذه على المطرب الممثل (**هانى شاكر**) لأساسية دوره فى المسرحية ، فضلاً عن محاولاته السابقة فى التمثيل الغنائى ، إنه لم يتقدم خطوة فى محاولته هذه على مسرحية « **سندريللا والمداح** » كان باهتاً فوق المسرح . بل أكاد أقول مفتقداً للحضور المسرحى ، إنه يؤدى دونما إحساس بالدور ولا بالمسرحية ، بل أكاد أقول دونما إحساس بالجمهور ، فلا حماسة ولا انفعال ، ولا تشكيل ولا تلوين ، لقد بدا (هانى شاكر) وكأنما لا يحس إلا (بهانى شاكر) !

وهذا على العكس تماماً من الممثلة الاستعراضية **لبلبة** التى تألقت تماماً فى هذا العرض ، تمثيلاً ورقصاً وغناء ، وكانت مركز إشعاع فنى فى هذا العمل الذى خطت به خطوة واسعة فى هذا الجو المسرحى بعد دورها اللامع فى مسرحية « **شهرزاد** » .

وما يقال عن تألق الاستعراضية الممتازة لبلبة يقال مثله عن المتألق الكوميدى المتميز **وحيد سيف** الذى كان بدوره مركز إشعاع كوميدى فى العمل ، سواء بقوة

حضوره المسرحى ، أو بخفة ظله الكوميدى ، أو بتمكنه من فن الأداء الكوميدى الحديث ، وقد نجح وحيد سيف فى أن يتخلى عن لوازمه الكوميدية القديمة ؛ لينطلق كوميديًا من خلال الدور ، ومن خلال إحساسه بالعمل كله فضلاً عن الجمهور .

على أننا لاننسى الممثل الطالع **إبراهيم نصر** الذى يتمتع بمواهب جسدية وصوتية لم تتفجر تماماً فى هذا الدور الصغير ، ولو أعطى دوراً أكبر وأكثر استدارة لتجلت مواهب هذا الممثل الجديد .

أما الوجهان الجديدان جدًا – **حاتم ذو الفقار ومحمد جبريل** – فقد تركا بحق بصمات درامية وكوميدية على جبين هذا العمل المسرحى ، وكشفا عن موهبتين تمثيليتين قادرتين على المضى والاستمرار ، وعلى ترك بصمات أوضح .

إن « مصر بلدنا » برغم كل شىء محاولة فى المسرح الغنائى ومغازلة لفن الأوبريت المسرحى ، وهى – وإن كان ينقصها الكثير – يكفيها شرف المحاولة . . . وبلدنا يامصر ! .

الكل يحب الريحانى
ولا أحد يحب زوبة !

الريحانى . . الريحانى . . الريحانى ، قلناها أكثر من مرة ، ونعود لنقولها من جديد ، إن المسرح الذى يحمل اسم هذا الرائد الكوميدى الكبير لم يعد يقدم شيئاً يتصل بذكره أو بذكراه ، كل ما يقدمه لا يعدو أن يكون ألواناً من الكوميديا الهزلية خالية المعنى ، فاقدة الاتجاه ، لا تختلف كثيراً أو قليلاً عما يقدمه أى مسرح كوميدى آخر ، بل إنه إذا كانت بعض هذه المسارح الكوميدية الأخرى قد شكلت من نفسها وبمرور الزمن ما يمكن أن يسمى بالبيت المسرحى الذى يصطبغ بلون معين من ألوان العطاء المسرحى ، ومجموعة بعينها من فنانى المسرح ، كما فى « **فرقة الفنانين المتحدين** » من ناحية ، و**فرقة تحية كاريوكا** من ناحية ثانية ، وفرقة « **ثلاثى أضواء المسرح** » من ناحية ثالثة وأخيرة – فلا يزال هذا المسرح . . مسرح الريحانى فاقد الهوية ، لا يعرف ماذا يريد ؟ . ولا ماذا يراد له أو به ؟ .

فلا هو قادر على الاستمرار بتراث الريحانى ، وتقديمه بشكل جديد أو مجدد ، ولا هو قادر على المضى فى ذات الاتجاه الذى رسمه ذلك الرائد الكبير ، وأعنى به اتجاه النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى مع كثير من السخرية بعادات الأخلاق وسلبيات المجتمع ، وإنما مسرح الريحانى من بعد وفاة صاحبه لم يعد يحمل سوى تلك اللافتة التى لا تمت لصاحبها بأدنى صلة ، فهو كما الجذوة التى لا تريد أن

تخبو ، ولا هى قادرة على الاشتعال !

فبعد كثير من التعثرات المسرحية أو المسرحيات المتعثرة التى لم تحقق أى نجاح فنى أو جماهيرى ، كما حدث فى مسرحية «**الملاك الأزرق**» ومسرحية «**جوازة بمليون جنيه**» ، ومسرحية «**آه من حلاوتها !**» ، ومسرحية «**كلام فارغ جداً**» ، ومسرحية ، «**يا حلوة ماتلعبيش بالكبريت**» ، وأخيراً مسرحية «**الحرامية**» – تجىء هذه المسرحية الأخيرة «**مين مايحبش زوبة !**» ، واحدة كأخواتها من المسرحيات التى سبقتها إلى العرض ، دون أن تنطوى على أى جديد فى الفكر أو فى الفن يؤهلها للتميز على أخواتها السابقات ، ومن ثم يرشحها لتحقيق أى مستوى من النجاح .

فهنا مسرحية لا تنتمى أى انتماء لواقعنا الاجتماعى ، ولا تعالج أية مشكلة من مشكلات هذا الواقع برغم ما يحفل به مجتمعنا من قضايا ومشكلات ، قضايا تهم الكثرة لا القلة ، ومشكلات يعانى منها الكل ولا يكاد ينجو منها أحد ! . فهى على الأكثر مسرحية ذهنية خالصة تناقش مشكلة افتراضية ، نادراً ما تحدث فى بيت من البيوت ، أو فى أسرة من الأسر ، حتى إن هى حدثت فلن تهم سوى أصحاب هذا البيت أو أفراد تلك الأسرة ، دون أن تشكل أية أهمية بالنسبة للعدد الأكثر أو السواد الأعظم .

وليت هذه المشكلة الافتراضية الخالصة كانت نابعة من ذهن المؤلف لتعبر عن همومه أو أفكاره ، وإنما هى صادرة عن تأثره بالكاتب المسرحى **برتولد بريشت** ، وخاصة فى مسرحيته الأكثر شهرة «**دائرة الطباشير القوقازية**» ، غير أنه إذا كانت مسرحيات بريشت تعبر عن فلسفة اجتماعية بعينها أراد بها هذا الكاتب أن يثور على الأطر الأرسطية التقليدية فى نظرية الدراما ، وأن يحدث تغييراً جذرياً شاملاً فى هيكل المجتمع الإنسانى – فإننا لا نجد شيئاً من هذا كله فى هذه المسرحية التى تخلط

من حيث الفن بين الواقعية الاجتماعية ونظرية الإغراب الملحمى ، كما تخلط من حيث الفكر بين الدعوة إلى التغيير بناء على فلسفة اشتراكية واضحة ، وترك الحل فى أيدى الجمهور دونما خلفية تعليمية فى ثنايا العمل المسرحى . .

وهذا هو الفارق الكبير والكبير جداً بين ما حاوله الكاتب التعليمى **برتولد بريشت** ، وما يحاوله الكاتب الكوميدى **عبد الرحمن شوقى** ! فما الذى يقوله هذا الكاتب الأخير فى مسرحيته هذه «**مين مايحبش زوبة ؟**» . .

يقول : إنه لا يجد حلاً لمشكلة زوبة ، فقد ضاع منه الحل بعد أن تمادى فى تعقيد المشكلة ، وعلى الجمهور أن يجد هذا الحل ! . وما هى مشكلة زوبة ؟ .

زوبة شابة جميلة نشأت وترعرعت فى أسرة شعبية وفى حى أكثر شعبية ، مات أبوها ولما تستكمل تعليمها ، فعاشت مع أمها « بهية عتريس » على المعاش البسيط الذى يصرف لها فى كل شهر ، ولكن المعاش لا يكفى ، والأسعار فى ارتفاع ، والعيون كلها على زوبة ، لهذا لا تجد أمها بداً من تزويجها لعزوز أحد أبناء الحارة ، حتى يكون لها ستراً وغطاء ، ولكنْ (عزوز) بعد أن ينجب من زوبة ابنها (حسن) ، يستدعى للجبهة ، ويسافر للاشتراك فى حرب يونيو ٦٧ ، ويقع فى الأسر ، وتنقطع أخباره عشر سنوات كاملة ، حتى يتوقع الجميع أنه قد استشهد ، فتقيم له أسرته مأتماً ، وتعيش زوجته أرملة لتعانى هى وابنها من « غلاء المعيشة » ومن عيون الآخرين ، ولا تجد أمها بداً من تزويجها مرة ثانية من حسن ، صديق عزوز الحميم الذى يرعاها ويحميها ويضحى من أجلها بكل شىء ، وما هو إلا عام واحد حتى تنجب زوبة ابنها الثانى زيزو الذى أخذ اسمه من عزوز ، كما أخذ ابنها الأول اسمه من حسن ، ويعيش الجميع فى هناء حتى تقع لهم المفاجأة الكبرى : يصحو الميت ويبعث الشهيد ، ويظهر عزوز من جديد ، ولا تدرى زوجته كيف تواجهه ؟

ولا يدرى صديقه حسن كيف يفاتحه فى الأمر؟ ولكنه سرعان ما يكتشف حقيقة كل شىء ، فيثور ثورة عارمة يهدد فيها بقتل الاثنين معاً ، فكلاهما من وجهة نظره خائن !

ولا تهدأ ثورته إلا أمام توسلات ابنه حسن ، ومع ذلك يصمم على اعتقال كل من زوبة وحسن فى غرفة منفصلة حتى يطلقها حسن ويتزوجها هو من جديد ، وهنا تتدخل بهية عريس أم زوبة لفض الاشتباك ، وتكليف أحد المحامين برفع الأمر إلى القضاء !

وينجح المحامى الأستاذ وجدى المصرى فى إقناع كل من الزوجين بتطليق زوبة ، على أن يترك لها حرية اختيار أحدهما دون أى ضغط أو تأثير ، ولذلك تشترط على كل منهما أن يتعهد كتابة بأن يترك لها ابنه منها ، وأن يتركا لها معاً الشقة بكل ما فيها من أثاث ، وإمعاناً فى حصولها على حريتها الاجتماعية والاقتصادية حتى تستطيع بحق أن تمارس حريتها الشخصية تطلب من الأستاذ وجدى المصرى أن يجد لها عملاً تستطيع من خلاله أن تجد لنفسها مورداً مالياً ثابتاً ، وبالفعل تحصل على وظيفة مضيفة جوية فى إحدى شركات الطيران ، وكأنما تخرج من الحارة الصغيرة إلى العالم الكبير ، ومن أرض الواقع إلى سماء الخيال ، لقد حصلت زوبة على حريتها الاجتماعية والاقتصادية ، وهما خير ضمان لحريتها الشخصية ، وليس أمامها الآن إلا أن تختار . . إما (حسن أو عزوز) ، ولكن كيف تستطيع أن تختار بينهما ، وهى تحب كليهما ، أو بالأحرى لا تكره واحداً منهما ، فكل منهما يكمل الآخر ، وما لا تجده فى الآخر تجده فى الأول ، والعكس صحيح !

وتصل أزمة زوبة إلى ذروتها عندما تجد أمها وهى تحاول أن تقرب بينها وبين الأستاذ وجدى المصرى المحامى الثرى الذى يملك العمارة والسيارة والدخل الكبير ،

ويطمع فى الزواج من زوبة ، ولا تكاد زوبة ترفض الزواج به برغم إرادة أمها حتى يظهر لها الأستاذ ممدوح زميلها فى شركة الطيران ، والذى يتقدم إلى زوجيها طالباً يدها ، وهكذا تقع زوبة فريسة لمطامع الجميع ووليمة يحاول كل من يجدها أن ينشب فيها أظفاره !

ولا تعرف زوبة كيف تخرج من الأزمة ، أو بالأحرى من الورطة ؟ ولا تدرى ماذا تصنع بحريتها ، حريتها التى وقفت مغلولة أمام مشكلتها فلم تقدم لها حلا ؟ وأخيراً لا تملك إلا أن تتوجه إلى الجمهور ، عساه يجد لها الحل ، ولكن الجمهور بدوره يعجز عن إيجاد الحل : فالبعض يفضل لها (حسن) والبعض الثانى يفضل لها (عزوز) والبعض الثالث لا يفضل لها أحداً . وهكذا تغرق زوبة فى بحر حريتها ، ويغرق معها الجمهور الذى يحاول أن يقدم لها طوق النجاة ، أما المؤلف فيقف على الشاطئ يتفرج ، بعد أن أغرق الجميع !

وأغلب الظن أننا لو سألنا المؤلف نفسه عن الحل لما وجدنا عنده حلاً ؛ لأنه أصلاً لا يعانى مشكلة حقيقية ، وإنما هى كما قلت مشكلة نظريةُ القصدُ منها إحداث نوع من الإثارة ، ولكنها الإثارة الجوفاء التى لا تصدر عن فكرة اجتماعية واضحة ، ولا تستهدف تعميق مضمون اجتماعى بعينه ، أوقيمة أخلاقية بالذات ، فإذا رأينا أن التيمة المسرحية مجوفة أصلاً وهذا معناه افتقار المسرحية لعمودها الفقرى – تبقت لنا بعض الملاحظات التى نهمس بها فى أذن الكاتب عبد الرحمن شوقى ، وربما تركزت هذه الملاحظات فى ذلك المشهد الذى يواجه فيه عزوز جمهور المشاهدين بعد عودته من الحرب ؛ ليسخر بهزيمة يونيو فى نوع من التنكيت والتبكيت ، وكأنما أحزان الشعب بل أحزان الأمة العربية – تصبح هكذا وبكل بساطة مادة للتهكم والاستهزاء ! ثم كيف يمكن شابة جميلة وفاتنة تسكن فى حى

شعبى أن تعيش مع طليقها فى شقة واحدة ، وعلى مرأى من الجميع ثم كيف يمكنها بعد أن حصلت على حريتها كاملة وخرجت إلى العمل أن يعود الكاتب ليسخر من المرأة العاملة ، وخاصة فى ذلك المشهد الذى يصور الرجلين معاً وهما يقومان بمهام البيت : أحدهما أمام «طشت» الغسيل ، والآخر أمام بزازة الطفل الرضيع !

الأرجح أن كاتبنا الشاب (عبد الرحمن شوقى) لم يسأل نفسه بوضوح ما الذى يريده بهذه المسرحية ؟ كل ما كان يريده هو أن يكتب مسرحية والسلام ، فجاءت المسرحية أى كلام ! وللإنصاف نقول : إن أروع ما فى المسرحية تلك الأغانى التى كتبها المؤلف ، والتى كشفت عن كاتب أغنية أنجح بكثير من كاتب مسرح !

وينحمس المخرج الكبير **حسن عبد السلام** ، ليجسد هذا النص فوق المسرح ، فيبذل جهداً واضحاً فى إضفاء عنصر الإقناع على عقدته الرئيسية ، ومعالجته بطريقة لا تخلو من الجدية مع الحفاظ على روحه الكوميدية ، ولكن هذه المزاوجة الصعبة كان يسهل أمرها لو أن النص كتب بأسلوب الفانتازيا المسرحية أو الأوبريت المسرحى ، أما أن يكتب بالأسلوب الواقعى الاجتماعى فهو مما يشكل تحدياً حقيقيًّا بالنسبة إلى المخرج الذى كان عليه أن يقنع الجمهور أولاً ، ثم يضحكه بعد ذلك ، أما إضحاك الجمهور فهو ما نجح فيه المخرج ، وأما إقناعه فهو ما لم يوفق فيه على الإطلاق !

وربما كان من عوامل عدم إقناع الجمهور ، خلط المخرج بين إطار الواقعية التقليدية فى المسرح ، حيث الستار التقليدى الذى يشعرنا بأننا أمام مسرحية من مسرحيات الحائط الرابع ، وحيث الأحداث تجرى بين ثلاثة جدران ، وإطار المسرح الملحمى حيث يتجه الممثل إلى الجمهور ، ليشعره بأن العملية تمثيل فى تمثيل ، وهو ما حدث فى اتجاه عزوز ومن بعده زوبة إلى الجمهور بشكل مباشر .

وربما كان من مظاهر هذا الخلط أيضاً الأغانى المقحمة على الموضوع إقحاماً التى

لا مكان لها فى هذا الجو الواقعى الاجتماعى . والتى لم تؤد بأسلوب الأداء الحى تأكيداً للجانب الملحمى أو التعليمى . لقد كانت الأغانى فى ذاتها شيئاً يسمع ، دون أن تضيف شيئاً أو تساعد على تأكيد شىء هذا إذا تجاوزنا عن الأغنية الافتتاحية التى لازمت افتتاح كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة ، وهى أغنية « ألف حمد لله على السلامة » التى تدل على موضوع المسرحية ، ولا ترتبط لا ببطلتها زوبة ولا بعنوانها « مين ما يحبش زوبة؟ » . .

وأعتقد أن المخرج (حسن عبد السلام) يوافقنى على أن مشهد الذبح أو السلخانة ، ذلك الذى أعده الزوجان للانتقام من الأستاذ ممدوح الذى تقدم لخطبة زوبة – كان مشهداً فجًّا بما فيه الكفاية غير مقنع على الإطلاق .

فإذا انتقلنا إلى الموسيقى والألحان التى وضعها **فاروق سلامة** قلنا : إنها بوجه عام كانت ملائمة للموضوع إذا تناولناه من زاوية الواقعية الاجتماعية : فهى موسيقى وألحان شعبية فيها طابع النكتة والفكاهة وخفة الروح المصرية ، وخاصة أغنية عزوز التى أجاد المخرج حسن عبد السلام فى رسم حركتها فوق المسرح ، كذلك أغنية زوبة التى كشفت عن قدرة فاروق سلامة على التلحين العاطفى إلى جانب التلحين الشعبى . ولا أدرى : لماذا قلت المؤثرات الموسيقية فى هذا العرض الذى كان فى حاجة حقيقية إلى مثل تلك المؤثرات .

أما عن الديكور الذى وضعه الفنان **مجدى رزق** فربما كان هو أضعف جوانب التجسيد المسرحى لهذا العمل : فإلى جانب فقره وافتقاره – كان شديد السذاجة والمباشرة ، فلا نكاد نجد فيه أية لمسات جمالية برغم ولع صاحب الشقة عزوز بالطرب والغناء ، وبرغم وجود العنصر الغنائى فى المسرحية . هذا بالإضافة إلى أن المستويات السفلى من ديكور الشقة لم تكن مبررة بما فيه الكفاية ، صحيح أنها

وضعت لخدمة اتجاه الممثل إلى الجمهور ، ولكن أى شقة شعبية تلك التى نجد فيها مثل هذه المستويات ؟ ثم الباب الحديدى الذى وضع فى الجانب الأيسر من الشقة ، لماذا وضع أصلاً ولم يستخدم على الإطلاق . لقد جعل الشقة تبدو كما الفيللا ، فساعد بذلك على عدم الإقناع بالطابع الشعبى للمسكن أوللحى ، ثم تأتى إلى مشهد غرفة النوم التى بدت كما المستشفى الخصوصى ، دون أن تكون له أية علاقة تربطه بخطوط ديكور الشقة ، عموماً لم يكن (مجدى رزق) موفقاً فى تصميم ديكور هذه المسرحية برغم توفيقه السابق فى العديد من المسرحيات !

وأخيراً يجىء الأداء التمثيلى الذى برز فيه الكوميديان **سيد زيان** فى دور عزوز ، الذى جسده بقدرة واقتدار واضحين محتفظاً بخفة ظله الكوميدى ، متخففاً من لوازمه الكوميدية المعروفة ، متفهماً للبعد الإنسانى المتضمن فى هذا الدور أنه نقلة تمثيلية كبيرة بالنسبة لهذا الفنان كشف عن مقدرته على تجسيد الأدوار المستديرة لا الأدوار الواحدية الاتجاه .

كذلك برز الممثل **مظهر أبو النجا** فى القيام بدور حسن ، وكشف عن قدرته على تحمل عبء الأدوار الرئيسية ، وتجسيدها بإقناع ، وخاصة إذا كانت من قبيل دور الإنسان المقهور المطحون المغلوب على أمره ، وإن كان عدم القدرة على تلوين الأداء الصوتى ، هو مما ينقص هذا الممثل ، وارتفاع نبرة الأداء هو ما يعيبه حتى الآن .

أما **فارون فلوكس** فى دور ممدوح فكان ملائماً لهذا الدور ، وصحيح أنه لم يظهر إلا فى المشهد الأخير من الفصل الأخير ، إلا أن ظهوره كان قوياً محسوساً ، واستطاع من خلال مشهده القصير أن يضفى حياة كوميدية على العرض ، وأن يكون إضافة حقيقية إلى العمل كله . لقد أدى مشهده باقتناع ، ومن ثم استطاع أن

يصل إلى الجمهور بإقناع ، وهذه من لمحات الممثل الأصيل .

وأما **إبراهيم سعفان** فى دور وجدى المصرى فكان هو إبراهيم سعفان فى كل أدواره : الانفعال المبالغ فيه إلى الدرجة التى يصل فيها إلى حد الافتعال ! ولا أدرى : لماذا يحاول أن يغتصب الأفيهات الكوميدية اغتصاباً ، ومن دور لا يمكن بحكم حواره أن يكون كوميدياً ؟ إن الكوميديا لا يكفيها أن يكون الممثل كوميدياً ، ولكن الدور أيضا ، لذلك كان ما فعله إبراهيم سعفان فى دوره هو لزوم مالا يلزم !

ثم تجىء الممثلة العتيقة **وداد حمدى** لتؤدى دورها فوق المسرح ، دور الحماة السليطة ، الطويلة اللسان ، والقليلة الحيلة ، وهو الدور الذى استطاعت أن تؤديه بخفة ظل طبيعية ، وحضور كوميدى قوى ، وسرعة فى البديهة ، وتجاوب سريع مع الجمهور .

وبعدهم جميعاً تجىء **نورا** فى دور زوبة ؛ لتكشف عن حضور واضح فوق المسرح ، واستعداد مسرحى قابل للنمو والاطراد ، وصحيح أنها لا تزال ثقيلة الحركة ، ولا تخلو من التلعثم فى الأداء ، ولكن الصحيح أيضاً أن نورا كسب كبير لأدوار الفيديت ، وأنها يمكن أن تملأ فراغ هذه الأدوار ، وأن تكون واحدة من ممثلاته المعدودات لا العديدات !

على أن عدم حبنا لزوبة لا يقلل من حبنا لمسرح الريحانى ،ولا لذكرى الريحانى ؛ وإنما هى صرخة حبّ نطلقها فى وجه القائمين على هذا المسرح ؛ حتى يكون لمسرحهم مكانة ومكانته فوق خريطة حركتنا المسرحية الحديثة ، إننا باسم الريحانى إنما نعلن الحب على مسرح الريحانى !

العشرة الطيبة

هذا النجاح الناقص . . وذلك الفشل الجميل !

سألته : لماذا ترك التخت ونزل إلى المسرح ؟

فأجاب :

زى ما خلعت الجبة ولبست البدلة !

ثم استطرد يقرر أن فى التلحين للمسرح مجالات واسعة للتعبير تجتذب الملحن الذى يحس الحاجة إلى أن يعبر عن كل شىء !

كان هذا هو السؤال الذى ألقاه كبير مسرحيينا العرب **زكى طليمات** ، على رائد مسرحنا الغنائى **سيد درويش** ، وكانت تلك هى إجابة صاحب **شهرزاد** ، **والبروكة** ، **وهدى** ، **وعبد الرحمن الناصر** ، **والدرة** ، **وفيروز شاه** ، **وكليوباترا والعشرة الطيبة** ، وغيرها من الأوبريتات الغنائية التى وضعت حجر الأساس فى صرح مسرحنا الغنائى ، وإن لم يرتفع الصرح كثيراً بعد وفاة هذا الرائد : إما لأنه كان سابقاً لعصره ، أو لأن أحداً من بعده ، لم يرتفع إلى تلك الذروة العالية .

لقد أدرك ذلك الفنان الملهم ، وأيضاً الملهم – أن الألحان الجماعية هى الأقوى ، وهى الأكثر تأثيراً فى وجدان الجمهور .

وهذا هو ما جعل الفنان الكبير زكى طليمات يقول فى هذا المعنى : « علمنى سيد درويش أن اللحن الجماعى الذى تنشده جماعة أفعل فى نفس الجمهور من اللحن

الفردى . . ولم أستغرب هذا ، فنى نشأته ما يبعث على هذا ، ثم فى تأثره العميق بثورة ١٩١٩ ما نمّى هذا الإحساس . . . وثورة ١٩١٩ إنما هى أصوات متكاثفة ، وصيحات اتّحدت فتصدعت أمامها صخرة الاستعمار» .

وهذا صحيح ، وليس أدل على صحته من تصدى هذا المخرج الكبير لإخراج شهرزاد والبروكة والعشرة الطيبة من أوبريتات **سيد درويش** ، وفى فترة باكرة من تاريخ حياته الفنية ، وتاريخ مسرحنا الغنائى .

وإذا كان الحاضر ابن الماضى ، ووالد المستقبل ، وكانت حركة الأجيال فى لقاء وليست فى صراع ، فها هو ذا المخرج الشاب **حسين جمعة** ، وكأنما يحذو حذو شيخه المخرج زكى طليمات ، فيقدم أوبريت شهرزاد ، وكأنما تنقصه أوبريت البروكة لتكتمل له كما اكتملت لشيخه تقديم ثلاثية سيد درويش ! أجل ، لقد عاش سيد درويش حياة قصيرة ، ولكن ألحانه كانت أطول من حياته ؛ لأنها استمدت عمرها من عمر الشعب ، والشعب لا عمر له ، ولا عدد لسنوات عمر الشعب . وسيد درويش كان قطعة من هذا الشعب ، وكان حلقة من حلقات نضال هذا الشعب ؛ ويكفيه أن المصرى . . أىّ مصرى كلما أحس بالخطر تمسك بأرضه وعرضه ، وراح يذكر (سيد درويش) ويتذكره ؛ ليردد من ورائه نشيده الخالد : «بلادى . . بلادى . . لك حبى وفؤادى» .

من هنا كان تقديم أعمال سيد درويش على الكثرة المتذوقة من أبناء هذا الجيل عملاً وطنيًّا وقوميًّا فى آن واحد وفى ذات الوقت استثماراً لحجر الأساس الذى وضعه ذلك الرائد ، فى أرض مسرحنا الغنائى . واستبشاراً بالغد الطالع لفن مصر ، أو بالأحرى لمصر الفن .

وتلك إضافة تضاف لرصيد مخرجنا **السكندرى** الشاب حسين جمعة . كما سبق

أن أضيفت لرصيد شيخه العظيم . . زكى طليمات :

ولكن . . ما الذى يكسب أوبريت العشرة الطيبة بالذات من بين أوبريتات سيد درويش تلك الأهمية الخاصة ، أو الميزة المتميزة ؟

الواقع أن العشرة الطيبة تمثل انعكاساً لما كان عليه الوعى الشعبى المصرى عام ١٩٢٠ ، حينما اصطلح الاستعمار وعملاؤه ، وأصحاب الإقطاع من المصريين على تفتيت الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، فلم يكن أمام الشعب للتعبير عما يحسه بل وعما يراه سوى النكتة اللاذعة ، والسخرية الهازئة ، والكلمة التى تلمح أكثر مما تصرح ، ولكنها تقول بالتلميح مالا يقال بالتصريح !

وهذا ما نجح فيه **محمد تيمور** نجاحاً بارزاً ، سواء فى رسم الشخصيات ، أو فى إدارة الحوار ، وهو ما نجح فيه كذلك **بديع خيرى** سواء فى كتابة الأغانى أو فى صياغة الأزجال .

ولعل من أهم مقومات نجاحهما معاً هو أنهما راعيا الخفة فى تناول موضوع الأوبريت ، وتوخيا المبالغة فى تصوير أهم شخصيات الأوبريت تصويراً كاريكاتيريًّا مثيراً للضحك وباعثاً على السخرية ، بحيث أصبح الأوبريت نوعاً من الأوبرابوف ، على حد تعبير **الدكتور محمد مندور** أى المسرحية الغنائية المضحكة التى تتكون من أجزاء حوارية تمثيلية ، تتخللها بعض الأغانى والألحان ، الفردية والجماعية ، وليست كلها ملحنة ولا مغناة .

وكل هذا واضح فى أوبريت العشرة الطيبة التى تعد خير ما وصل إليه فن سيد درويش ، بعد أن تجاوز مجرد التطريب الغنائى إلى التعبير الموسيقى فى أوسع مداه ، وهو التعبير الذى يحافظ من ناحية على أصالة الموسيقى الشرقية ، ويحتفظ من ناحية أخرى بالصبغة المصرية الصميمة !

وأطرف ما فى هذا الأوبريت أن حوادثه الغريبة التى يدور عليها ليس لها سند فى التاريخ ، وإنما هى فانتازيا غنائية من صنع الخيال ، إلا أن عنصر الإيهام الفنى متوفر لها بما فيه الكفاية . فهى تدور حول عهد المماليك بمصر ، وكان عهداً عجيباً فى كل شىء ! عهد انحلال فى الأخلاق ، واختلال فى الموازين : الوالى هو الحاكم اسماً ، والمماليك هم الحكام فعلاً ، والشعب هو الضحية الضائعة بين الاثنين !

وبقى الشعب الأصيل بكل فئاته وطوائفه – يجتر الآلام ، ويتعاطى الأشواق ، يصبر على المكاره ، وسلاحه هو النقد اللاذع والسخرية الهازئة ، والإيمان بأن الله لا ينسى كنانته ، وأن من أراده بسوء قصمه الله !

وفى العشرة الطيبة : نرى حاكم مصر فى ذلك الحين ، الوالى فخر الدين أبو زعيزع يأمر وينهى ، يصدر الأحكام ويسن القوانين ، يتحكم فى عباد الله ، بما لا يريد الله ، كل هذا فى قصر الحكم ، أما فى قصر البيت فهو خاتر بلا إرادة ، تحكمه وتتحكم فيه زوجة معتوهة مثله ، لا تعرف ماذا تقول ؟ وتقول مالا تعرف !

وعلى الطرف الآخر من الوالى نرى زعيم المماليك حاجى بابا حمص أخضر فارساً فى الحرب صعلوكاً فى الحياة ، يعطى بيده اليمنى ، ما يسلبه باليد اليسرى ، ولا يرى متعة فى الدنيا إلا فى التنقل من زواج إلى زواج ، فحياته زواج ، وطلاق ، وهو لا يتورع عن الزواج حتى بمن كانت متزوجة ، وكان زوجها على قيد الحياة ، فليس أسهل عنده من قتل الزوج ليحظى بالزوجة ! وهو خرتيت مثل الحاكم ، لا يقل عنه سخفاً وبلاهة !

وبين نزوات هذين الأبلهين والمعتوهين تدور قصة حب رقيقة وحالمة ، فيها كل ما فى قصص الحب من عاطفة وغرام ، بين فلاحة اسمها نزهة ، وفلاح اسمه سيف الدين ، ولكن نزهة وسيف الدين ، تتصل أسبابهما بحياة الوالى وزعيم المماليك ،

على نحو يجعلنا نعيش فى عالم كل ما فيه غريب ، عالم يبعث على الضحك والسخرية ، ويثير فينا الغرابة والاستغراب .

وتدور أحداث وأحداث تنتهى بانتصار الحب على الجاه ، والإرادة على القوة ، والعاطفة على الغريزة ، والحياة على كل ما يقف فى مواجهة الإنسان ! فها هم أولاء الأزواج الخمسة الذين ظن زعيم المماليك أن الشيخ (حزنبل) قضى عليهم بسمومه الكيمياوية يعودون إلى الحياة من جديد ، بعد أن أعطاهم حزنبل المنوم الذى يضحك به على حمص أخضر ، وهم لا يعودون إلى الحياة فحسب ، بل إلى زوجاتهم الخمس اللائى انتزعهن الشعب من بين براثن زعيم المماليك ، وبذلك تكتمل العشرة الطيبة ، بعد أن تكون قد طابت لهم الحياة .

هذه هى أوبريت العشرة الطيبة التى قدمت لأول مرة يوم ١١ من مارس عام ١٩٢٠ على مسرح كازينو دى بارى بعماد الدين ، من إخراج **عزيز عيد** ، ثم قدمتها فرقة الشيخ سيد درويش سنة ١٩٢٢ على مسرح دار التمثيل العربى ، ثم عادت الفرقة القومية فقدمتها على مسرح الأزبكية سنة ١٩٤٧ وأخرجها **زكى طليمات** ، وأخرجها **زكى طليمات** أيضاً للمسرح الفنائى سنة ١٩٦٠ وقدمها على مسرح دار الأوبرا .

وها هو ذا المخرج المسرحى **حسين جمعة** يعيد تقديمها على مسرح سيد درويش بالإسكندرية فى ختام مهرجانها الثقافى ، وكأنما تجىء العشرة الطيبة تتويجاً فنياً لهذا المهرجان ، ولعل الإضافة الحقيقية التى أضافها حسين جمعة إلى إخراج هذا الأوبريت هى اللمسة العصرية التى أحاط بها العرض كله ، والتى نجحت فى أن تقترب به من حساسية العصر . ولقد تجلت اللمسة العصرية فى حركة الميزانسين التى جمعت بين جماليات التشكيل ودلالات التعبير فى حرص بالغ على أن ينسجم إيقاع

الحركة مع إيقاع الألحان .

ولقد ساعده على تحقيق عصرية الأوبريت ، والاقتراب به من حساسية العصر ، ومن الأذن الموسيقية فى هذا العصر – التوزيع الموسيقى الذى تولاه الموسيقى الممتاز **محمد على داود** الذى لا يكاد يكون معروفاً لدى الجمهور العام ، والذى نجح بالفعل فى أن يزيد ألحان سيد درويش روعة وجمالاً بإخضاعها لفن الهارمونى الحديث : أى فن توزيع الأنغام بين آلات الأوركسترا المختلفة والمتعددة . ومما أكد التجويد الذى أدخله هذا الموسيقى على ألحان سيد درويش أنه تولى بنفسه قيادة الأوركسترا ، مما وفر للعرض الجودة إلى جانب الإجادة ، وأصالة الموسيقى الشرقية مع معاصرة التوزيع الهارمونى الحديث .

وليس من شك فى أن فقر الممكنات المادية ، إلى جانب افتقار العناصر البشرية – كان لهما أثرهما الواضح فى ثراء العرض وغناه ، وكان لهما تأثيرهما الواضح كذلك على حرية الحركة الإبداعية لدى المخرج ، أما فقر الممكنات المادية فقد تبدى واضحاً فى تصميم الديكور وتنفيذه ؛ كما ظهر بشكل أوضح فى الملابس والأزياء ، وصحيح أن المخرج تولى بنفسه عملية الديكور حيث وفق فى ديكور الفصل الأول بقصوره الشاهقة وقبابه الضخمة ، وأطرافه المدببة كأنها أسنة الرماح ، وهى القصور التى يسكنها الوالى وزعيم الأتراك ، وكأنما تجثم بكاملها فوق سطح الكوخ القروى الفقير الذى تسكنه نزهة ويزورها فيه سيف الدين . وبين قصور الحكام وأكواخ الفلاحين يجرى نهر النيل ، فلا يعبره الشعب إلى الحاكم ، وإنما الحاكم هو الذى يعبره إلى الشعب ، وكأنما ينقض على مقدراته ، وعلى آمال وأشواق هذا الشعب .

أما ديكور المقبرة فى الفصل الثانى وداخل القصر فى الفصلين الثالث والرابع –

فكم بدا ضعيفاً هزيلاً فى المقبرة ، فقيراً معدماً فى داخل القصر ! وصحيح كذلك أن الملابس والأزياء كانت مهرجانية الألوان ، تشكل فيما بينها تناغماً لونيًا وتشكيليًا ساعد على تجسيد التابلوهات الاستعراضية ، ولكنها فى عمومها كانت تفتقر إلى الغنى والثراء .

وأما افتقار العناصر فقد تبدى بدوره فى مجموعة الممثلين والمطربين الذين حملوا على أكتافهم عبء تقديم هذا العرض الضخم ، صحيح أنهم جميعاً بذلوا قصارى ما يستطيعون بحماس سكندرى أصيل ، ولكننا بمعزل عن الحساسية الإقليمية ، وبتقييم نقدى لا يدخل فى حساباته أى اعتبار نقول : إن العمل كان أضخم من طاقتهم ومن قدرتهم على العطاء ، وبمزيد من التفصيل نستطيع أن نقول : إن المخرج المسرحى حسين جمعة لم يستطع أن يهتدى إلى العنصر البشرى المؤدى والمغنى فى ذات الوقت : فقد انشطر التمثيل الغنائى أو الغناء التمثيلى بين أداء بدون غناء ، وغناء بدون أداء ! فالعنصر الرجالى مثلاً أدى ولم يغنِّ على خلاف العنصر النسائى الذى غنى ولم يؤد ، وما كان أحوج مثل هذا الأوبريت إلى توافر العنصرين معاً فى ضفيرة واحدة !

على أن هذا بطبيعة الحال لا يقلل من الإشادة بالمجهود الكبير الذى بذله كل من **جمال السنوسى** فى دور حزنبل ، **وأحمد أبو العينين** فى دور حسن عرنوس ، **وخميس عبيد** فى دور حاجى بابا حمص أخضر ، ثم الفنان الموهوب حقًا **يوسف صليب** الذى كان أبرز من فى العرض فى دور الوالى .

أما **فاطمة حرفوش** فى دور نزهة ، **وانتصار مجدى** فى دور ست الدار فقد اجتهدتا فى الأداء التمثيلى ، وفى محاولة تقمص الدور ، ولكن موهبتهما الصوتية

والغنائية كانت أبرز ، فظهرتا كمطربتين فوق المسرح .

إن العشرة الطيبة عمل ضخم بلا جدال ، ومجرد التفكير فى تقديمها جرأة فنية تحسب لكل من شارك فى تقديمها ، وتضاعف من قيمته وتقييمه فى عالم المسرح الغنائى ، بل فى عالم المسرح بوجه عام .

أيها الحاكم بأمر الله
. . . لست مجنوناً بما فيه الكفاية !

لماذا ست الملك وليس الحاكم بأمر الله ؟

«خيل إلى أنني أعرف تماماً ما أريد . . لكن لماذا ؟ لماذا كان يتحقق دائماً عكس ما أريد ؟ جئت بالعدل فأرسيت الظلم . . جئت بالحقيقة فأرسيت الكذب والضلال . . جئت بالأمان فأرسيت الفوضى فى كل مكان ! »

وذلك يا حاكم لأنك لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية ؟

فما أكثر الذين جمعوا مثلك بين العبقرية والجنون ! **الإسكندر الأكبر** مثلاً . . **نيرون . كاليجولا ، نابليون ، دون جوان ، الزير سالم ، سليمان الحلبى** ، فهم جميعاً بحثوا عن الشىء البعيد ، سعوا إلى المطلق ، وجروا وراء المستحيل ، فشخصياتهم أثارت الانتباه ، بعثت على الاشمئزاز ، وفى الوقت ذاته دعت إلى الافتتان ، فهم طاغية وضحية ، ظالم ومظلوم ، عاقل ومخبول ، فى أحشائهم الوحش وعلى جباههم الإنسان ، يقطفون رءوس العباد ويركعون أمام زهرة ، يذلون جباه الأسياد وتأسرهم ابتسامة طفل ، يلطخون أيديهم بالوحل ويستديرون بوجوههم إلى القمر !

ولكنك يا حاكم - وإن كنت من فصيلتهم - لم تكن مثلهم مجنوناً بما فيه الكفاية !

صحيح أنك حاولت بكلتا يديك أن تقبض على اليقين المطلق ، وبكلتا عينيك حاولت أن ترى العدل الكامل ، ومن أجل هذا المستحيل الذى لا يطاق أطحت برأس ابن النعمان قاضى القضاة ، وحاولت أن تدق عنق حسين بن جوهر قائد الجند ، وقلبت الليل نهاراً ، والنهار ليلاً ، وأمرت بحرق القاهرة ، كل هذا لكى تتطهر آثام الناس فى أتون نار مقدسة ، فيطعموا بأجسادهم ألياف المدينة اليابسة ، وتجرى دماؤهم فيها كأنها عصارة الحياة .

ولكنك يا حاكم **لم تكن مجنوناً** بما فيه الكفاية !

وصحيح أيضاً أنك حاولت أن تميت وتحيى ! ، أن ترى الموت وهو يزف الأجساد إلى الليل الأخير ، والحياة وهى تسرى فى الأبدان كخرير المياه فى الأرض العطشى ، فأنكرت أختك ست الملك ، وتنكرت لزوجتك آمنة ، وأدرت ظهرك لابنك عبد الله ، ورحت تتحرر من كل ما يربطك بالتراب ، على أمل أن تعرج بروحك إلى السحاب ، فتعيش وحيداً مع الواحد ، أو وحيداً بلا أحد ، ومن أجل هذا المستحيل الذى لا يطاق سعيت إلى الموت بكلتا قدميك ، ورضيت أن تعلق جثتك فوق جبل المقطم ، كأنك إله الخصب القديم المعذب ، من آلام جسدك تثمر الأرض ، ومن أوجاع روحك يغتسل الزمن ، ومن جثتك المحتواة فى حضن الجبل تورق الأغصان وتتجدد الحياة !

ولكنك يا حاكم لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية !

أجل يا حاكم ، لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية ، أو كان جنونك دون مستوى عبقريتك ، فلم تستطع أن تزاوج فى شخصك بين الجنون والعبقرية ، فاختلت أمامك قوى المجال ، وفقدت القدرة على الفعل ، فالقدرة بنت العبقرية والفعل ابن الجنون ، وكانت لديك القدرة لأنك كنت عبقريًا ، ولم تفعل شيئاً لأنك

لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية !

وهذا صحيح : فعندما مسّ روحك لهيب العبقرية خارت قواك ، وانهار جسدك ، ولم تعد تقوى على عمل شيء ! وخيل إليك أن مركز القوة الذى فيك هو نقطة الضعف التى تعانى منها ، وأنها ليست نقطة ضعف خاصة بك كشخص ، أو شيئاً يميزك عن البشر كافة ، بل هى شيء يشترك فيه الآلاف والملايين « غرورى – غرور كل إنسان . . فمن منا لا ينشد اليقين الكامل ؟ »

وصحيح أننا جميعاً ننشد اليقين الكامل ، ولكننا جميعاً لا نقوى على الفعل الكامل : فالفعل الكامل يحتاج إلى السيف المبصر ، والسيف المبصر كان فى يدك ، ولكنك بدلاً من أن تتصور أن غرورك هو غرورك أنت وحدك – تخيلت أنه غرور كل إنسان ، وتلك كانت نقطة ضعفك التى أدت فى النهاية إلى سقطتك ؛ لأنها نقطة الضعف التى عرف الدرزى كيف يعزف عليها ؟ وكيف يغذيها بمساعدة الخصى برجوان ؟ فدفعاك دفعاً إلى قتل القاضى ، وتهديد القائد ، وحرق القاهرة ، ونكران الأخت والزوجة ، بل ونكران الولد والوالد ، حتى تعريت من كل شيء . . إلا من شنائك العارى أو عريك الشتوى الذى خيل إليك معه أنك إله ، وما هو إلا سراب المستحيل !

وتلك كانت الخطيئة ، والخطأ : خطيئة الإنسان الذى يدعى لنفسه الألوهية ، وخطأ الحاكم الذى يقتل النفس التى حرم الله قتلها ، وهو ما زين لست الملك أن تدبر مؤامراتها مع القائد حسين بن جوهر للتخلص من الدرزى ومساعده برجوان ، والإطاحة بالحاكم وتنصيب ابنه عبد الله ، وذلك بمساعدة ريدان بن القاضى ابن النعمان الذى ما فتئ يطالب بالثأر لأبيه ، ويشهر سيف الانتقام ، حتى يعود أبوه إلى الحياة ، وكأنما الثمن الذى يطلبه الابن لكى ينسى انتقامه – هو المستحيل !

ولكن عودة الحاكم عن خطئه مستحيل آخر ، وهذا المستحيل هو الذى وقع الحاكم فى براثنه ، فراح ينشب أظفاره فى كل خلاياه ، حتى أسلمه للمستحيل الأكبر . . الموت الذى استقبله الحاكم بذلك النشيد الحزين ، وكأنه نواح على الحياة وهى تنهرأ ، وبكاء على الزمن وهو يتعثر ، أو هو بالأحرى مرثية العمر الجميل .

«وسوف تتركنى هناك وحدى مع المستحيل . . ولأنى إنسان ، لأنى لا أستطيع أن أعيد الحى حيًا كما كان . . سوف أفتح صدرى لخنجر ريدان ، ولسوف تطعننى الأميرة بخنجره المجنون . . ولسوف تعلنون فى القاهرة أن الإمام الظالم مات ، وأنه سار إلى الموت بقدميه تكفيراً عما جنت يداه ، ولسوف يشنق القاتل على باب الفتوح ، ولسوف تعيش القاهرة مع مقدم الصباح . . أفراح الموكب الجديد ! » .

إن جوهر مأساة الحاكم بأمر الله هو المستحيل ، وبمفهوم مختلف تماماً يعرض كاتبنا المسرحى **سمير سرحان** لمعنى المستحيل ودلالته فى مسرحيته هذه «**ست الملك**» ولا شك أن إبراز مفهوم المستحيل فى هذه السيرة التاريخية ، وجعله محوراً لمأساة مسرحية – إضافة خلاقة للسيرة ذاتها ، وإضاءة إبداعية لمصباح التاريخ ، إن عناصر المأساة فى السيرة التاريخية للحاكم بأمر الله ، ولكن (سمير سرحان) استطاع أن يضع إصبعه على عنصر المأساة كلها ، وأن يصوغ منه رؤيته الفكرية والدرامية .

«لم يكن هدفى أن أكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله ، فهذه قصة قديمة ، وأمرها متروك للتاريخ ، كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، الإنسان عندما تعذبه الأسئلة . . عندما ينشد الحقيقة . . عندما يبحث عن اليقين ! » . .

نعم كانت هذه السيرة التاريخية تعرض دائماً وتفسر دائماً على أنها سيرة جنون

وخيل من قبل الحاكم ، وتحكم وتسلط من قبل ست الملك ، ودسيسة وفتنة من قبل الدرزى ، وحقد وثأر من قبل ريدان ، وشهوة وانتقام من قبل برجوان ، إلى آخر هذه الصفات الخلقية ، والتفاصيل الأخرى المحيطة بالحدث الرئيسى فى السيرة ، فجاء سمير سرحان وجعل منها مأساة فكرية ، لا تتحرك عناصرها بهذه الصفات الخلقية وكفى ، ولكن بمفهوم جديد للمستحيل هو سر مأساتها ، ولهذا استطاع أن يجعل منها بشرى درامية ، وأن يخرج بها إلى بشارة إنسانية !

إنه يقول : «والحاكم هنا إنسان . . ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر . . ولأن يبحث عن المستحيل . . عن يقين لن يجده إلا . . فى الموت ! »

إن المستحيل فى مأساة الحاكم بأمر الله يتجسد داخل شخصية الحاكم نفسه ، يستبطن عواطفه ، ويفجر انفعالاته ، ويطلق أحاسيسه ، وهذا هو ما ينأى بها عن أن تكون شخصية مجردة ، فالإنسانية التى يتصف بها قد صورت بطريقة غاية فى الإنسانية . وبرغم أن الكاتب لا يأخذ من الحاكم بأمر الله إلا الصورة دون السيرة ، فإننا نحظى بأنف الكاتب يتشمم التاريخ بعنف ونشوة ، ثم يعود فيعبر عنه فى صياغة جديدة ، فيها عمق التاريخ ، دونما انسلاخ عن حضورنا فى الزمن الحى .

وقد نجد فى المسرحية أصداء من «**كاليجولا**» فى تطلعه الدائم إلى المستحيل ، ومن «**هاملت**» فى تردده بحثاً عن اليقين ، بل قد نجد فيها ظلالاً من القدر الإغريقى ونبوءات المسرح الشكسبيرى ، ولكنها جميعاً نظرات جزئية تقصر دون النظرة الشمولية إلى وحدة العمل الفنى ودلالته الفكرية ، فالحكم على هذه الجزئية أو تلك لا يكون بمدى تشابهها الخارجى هذا ، ولكن بمدى علاقتها العضوية فى البناء العام للمسرحية .

وإنما الذى نأخذه حقًّا على المسرحية هو عنوانها «ست الملك» وليس «الحاكم بأمر الله» برغم أن المسرحية كلها تدور حوله ، وهو الذى يعطيها محورها وتأثيرها الدرامى . والذى نأخذه أيضاً على الفصل الأول هو ضعفه وفتوره وخلوه من التوتر الدرامى برغم كثافة المادة المسرحية ، لكن الفصل الثانى بعد ذلك يمضى فى سلسلة من المواقف التى تنبع بشكل منطقى من القرار الذى اتخذه الحاكم لمحاولة تحقيق المستحيل ، وهو ما ترتب عليه سلسلة متتالية من (اللوحات) المثيرة فى ذاتها ، دون أن تفتقر إلى التوتر الدرامى .

وقد نأخذ على المسرحية أخيراً فى هيكلها البنائى وقوعها فى فصلين اثنين دون ثلاثة فصول مادمنا بإزاء تراجيديا تقليدية تحتوى على مراحل تطور الحدث من البداية إلى الوسط إلى النهاية ، غير أن الأثر التجمعى للمشاهد المتتابعة فى كلا الفصلين وتطورها إلى الذروة كان كفيلاً بإحداث التأثير اللازم فوق المسرح ، زد على ذلك أن ارتباطها ارتباطاً منطقيًّا مباشراً بالقرار الذى اتخذه الحاكم منذ البداية هو الذى أعطاها توترها المسرحى ، وحفظ لها وحدتها الدرامية .

على أن الذى لا شك فيه أن نسيج سمير سرحان فى المسرحية يقترب من محاولة بناء شخصية تراجيدية أصيلة على خشبة مسرحنا المصرى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى جميعاً ، أما بالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية ، أو يجدون فيها كثيراً من التجريد فستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة تتسم بالقوة والطرافة لشخصية من أندر شخصيات التاريخ ، هى الحاكم بأمر الله .

وإذا نحن نظرنا إلى هذه المسرحية على أنها شهادة الميلاد الحقيقية لكاتبها المسرحى سمير سرحان ، بعد مسرحيته السابقة «**ملك يبحث عن وظيفة**» التى

كانت أشبه بالحمل الكاذب فإن شيئاً كهذا يقال عن مخرجها المسرحى **عبد الغفار عودة** الذى برغم سوابقه الإخراجية العديدة فإننا نحس فى هذه المسرحية بامتلاكه ناصية الإخراج ، وقدرته على تشكيل المادة المسرحية ، وتجسيدها فوق المسرح .

وربما كان أبرز ما فى إخراجه هو حرصه على فنية العرض دونما إخلال بفكرية النص ، هذا فضلاً عن تلك الغلالة الشاعرية الشفافة التى غلف بها العرض كله ، وذلك الهدوء العجيب الذى لف المسرحية فى لحظاتها الأخيرة ، وكأنه هدوء النفس وقد تطهرت من كل الآثام والآلام . وقد نأخذ على الفصل الأول رتابة إيقاعه ، وافتقاره إلى التلوين النغمى فى الإخراج ، ولكن الفصل الثانى وخاصة فى مشهده الأخير كان أكثر توتراً ، وأشد تأثيراً ، وأقدر على التأثير فى وجدان الجمهور .

وقد نعيب على بعض المشاهد افتقارها إلى الجهد الإخراجى ، مثل مشهد الحانة الذى مر سريعاً فاتراً برغم أنه مشهد « الكوميك ريليف » أو الراحة الكوميدية (الوحيدة) فى المسرحية ، فضلاً عن أنه المشهد الذى يصور ليلة الفجر والمجون أو ليلة الشياطين ، إذ يتطلعون فى الصباح إلى الاستيلاء على الحكم ، وهو ما يخدم بالضرورة التصاعد الدرامى .

كذلك لم تكن الحركة المسرحية التى تم من خلالها للحسين بن جوهر الحصول على الطفل مرسومة بعناية ، حتى إننا لم ندرك كيف ؟ ومن أين استطاع أن يعثر على الطفل ؟ كذلك لم تكن الحركة المسرحية التى تم من خلالها للدرزى أن يطعن برجوان ، وأن يفر من وجه الحاكم مرسومة بالمهارة التى تتفق مع ما تخيلناه عن شيطانية الدرزى ، كان المشهد أقرب إلى الضعف والتسطيح ، أما عن مشهد حريق القاهرة فكان دون المستوى بكثير ، كان مجرد إضاءة حمراء تُطْفأ وتضاء دونما مؤثرات صوتية وضوئية على مستوى الحدث .

ولا أدرى : متى نكف عن أسلوب إنزال الممثلين إلى الصالة بدعوى تقريبهم من الجمهور ، لقد أصبح هذا الأسلوب بالياً ، ولم يعد جمهورنا بحاجة إلى ترجمة دلالته ومعناه بمثل هذه الحركة المادية !

على أن هذا جميعه لا يقلل من براعة عبد الغفار عودة فى استخدام الديكور البسيط معمارياً الموحى تاريخياً القادر على تيسير حركة الممثلين على كل المستويات ، وعلى تغيير مشاهد المسرحية بسرعة ودونما إبطاء ، وهو الديكور الذى وفق فى تصميمه الفنان **زوسر مرزوق** ، وإن لم يوفق فى اختيار بعض الملابس ، مثل ثياب آمنة التى كانت شبيهة بثياب سعادات برغم أن الأولى ملكة والأخرى راقصة ، ومثل ملابس الشيطان الدرزى ذات اللون الأصفر ، وكان أنسب لها اللون الأحمر ، ومثل ملابس ريدان التى كانت أى كلام !

أما عن الأداء التمثيلى فقد عرف عبد الغفار عودة كيف يحكم إيقاعه مع تفاوت درجة الإبداع من ممثل إلى آخر فى طليعتهم جميعاً يجىء **نور الشريف** الذى يثبت بوقوفه فوق المسرح بعد أن وقف طويلاً وكثيراً أمام كاميرات السينما وعدسات التليفزيون – يثبت تمكنه من البعد الثالث ، أو بالأحرى البعد الأول ، وأقصد به فن الأداء المسرحى ؛ فقد عرف كيف ينفذ إلى شخصية الحاكم بأمر الله ، وكيف يجسد دوره بسهولة لا تخلو من العمق ، وبساطة لا ينقصها التركيز . وصحيح أن أداءه فى الفصل الأول لم يكن فى مستوى أدائه فى الفصل الثانى ، حيث استطاع بالفعل أن يستحوذ على انتباه الجمهور ، ولكنه فى عمومه كان مثالاً متميزاً لفن الأداء لدى الممثل الحديث .

ومن بعده تجىء **سميحة أيوب** فى « دور « ست الملك » كعهدنا بها فى كل أدوارها السابقة ، قدرة على الإجادة ، ومقدرة على التجويد ، وهما معاً أداتا

الصنعة الفنية ، ومن خلالها معاً استطاعت أن تملأ فراغ دورها دونما لجوء كثير إلى الانفعالات المبالغ فيها سواء فى الحركة أو فى الصوت ، ودونما اعتماد كبير على خطابية النبرة ، وبروزة العبارات ذات الرنين .

ومن بعدهما يجىء **أنور إسماعيل** فى دور برجوان « أمين القصر » ، يجىء بحضوره المسرحى القوى وأدائه الدرامى الأكثر قوة ؛ ليعلن عن ممثل قدير حقًّا يجمع بين براعة التلوين الصوتى ، ومهارة الأداء الحركى ، وذكاء التعبير من داخل الدور والحق أن هذا الممثل استطاع أن يؤكد ذلك من خلال أدواره فى الأعوام الأخيرة .

ثم يجىء **عبد الرحمن أبو زهرة** فى دور « الدرزى » ليؤديه بروح كوميدية . صحيح أنه برع فيها بقدر من خفة الظل ، والقدرة على الإضحاك ، ولكن الصحيح أيضاً أنه انزلق بشخصية الدرزى من الداهية والشيطان إلى المهرج والدجال ، مما أفقدها عمقها الدرامى واستدارتها المسرحية .

أما شباب المسرح القومى ونبضه الفنى الجديد فنستطيع أن نميز منهم (**مصطفى متولى** ، **وميرفت الجندى**) . الأول فى دور حسين قائد الجند ، والأخرى فى دور آمنة زوجة الحاكم : أما مصطفى فقد استطاع بحرارة أدائه ، وصدق انفعاله ، وبراعة تحركه فوق المسرح – أن يشد إليه الانتباه ، وأن يترك أثراً فى نفس المتفرج ؛ وأما ميرفت فبالرغم من صغر دورها استطاعت أن تكشف من خلاله عن نور الممثلة المطبوعة لا ضوء الممثلة المصنوعة ، فكانت إشعاعة فنية جديدة فوق المسرح .

إن مسرحية « **ست الملك** » برغم كل شىء . . وأى شىء . . إضافة وإضاءة : إضافة إلى أدبنا المسرحى الحديث الذى ما أحوجه إلى إعلاء شأن الكلمة الجادة والفكرة الجديدة وإضاءة لجوانب عديدة فى حياتنا الاجتماعية والتاريخية ، لا هروباً إلى الماضى ، ولكن حضوراً فى الحاضر ، فى الزمن الحى الذى يتدفق فوق ذبذبات الحياة !

مخالفة يامسرح

نصف دقيقة بخمسة آلاف جنيه !

إذا كانت الأعمال بالنيات فى مجال الأخلاق فليست كذلك فى مجال الفن : فالنوايا الطيبة لاتكفى خلق عمل فنى ، العمل الفنى كائن حى . . يمناه الموهبة ويسراه الدراسة ، وبدونهما لايكون الفن إلا ارتجالاً فى ارتجال .

ومع ذلك فإذا نحن أخذنا الأمور بمقاييسها النسبية وليس بمقاييسها المطلقة ، فما وجدنا فى مسرحية « **مخالفة ياهانم** » سوى مجرد عرض يرتفع إلى مستوى المناقشة ، وإن كانت تحفظاتنا عليه كثيرة وكثيرة جدًا :

فهنا مسرحية تعود بنا إلى الوراء ثلاثين عاماً عندما كتبها صاحبها **الدكتور وصفى عمر** بعنوان « **نصف دقيقة** » ؛ ليقدمها المسرح القومى ، واليوم يستعديها **كمال ياسين** من جوف التاريخ ؛ ليزيل عنها الغبار ، ويقدمها من جديد على المسرح الكوميدى ، وليس عيباً أن يعاد تقديم الأعمال الفنية القديمة ، كما هى أو بإعداد عصرى جديد ، ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا والآن هو : أى الأعمال تقدم كما هى أو يعاد تقديمها من جديد ؟

إن من الأعمال مايعد تراثاً إنسانيًا أو قوميًا لانطوائها على « تيمات » إنسانية عامة تهز مشاعر كل إنسان على مر العصور ، كما فى أعمال **سوفوكليس وشكسبير وموليير** ، أو لانطوائها على « معان » وطنية أو تاريخية لها أهميتها فى تراثنا القومى ، كما فى أعمال

أبو خليل القبانى ويعقوب صنوع وأحمد شوقى : فمثل هذه الأعمال التراثية هى وحدها التى يمكن أن يعاد تقديمها كما هى ، أو تناولها برؤى عصرية جديدة .

وأقرب الأمثلة على ذلك مسرحية « **بركليز** » **لشكسبير** التى قدمتها فرقة « **بروسبكت** » البريطانية على مسرح « **أبو الهول** » بالهرم برؤية عصرية جديدة ، حرص فيها « **تونى روبرتسون** » الذى قام بإعدادها وإخراجها معاً على أن يحتفظ لشكسبير بمضمونه الأصلى وصراعه الدرامى ، ولكن من خلال ملابس عصرية ومعالجة جديدة فيها بصمات هذا العصر . وأين هذا كله مما فعله « **كمال ياسين** » بالنص المسرحى المسمى « **نصف دقيقة** » والذى أعده بعنوان « **مخالفة ياهانم** ؟ » إن هذا النص لايعد تراثاً بحال من الأحوال ومن ثم يفقد مبرر إعادة تقديمه من جديد ، وليس أدل على ذلك من تناوله « تيمة » وقتية عابرة ، قد تصلح لمجتمع الثلاثين عاماً الماضية ، وبخاصة فيما قبل الثورة ، ولكنها لاتهز إطلاقاً إنسان السبعينيات وبخاصة فى هذا العصر .

فهو يقوم على مفارقة كوميدية مؤداها أن عاشقاً ولهان (**سمير صبرى**) يقع فى غرام زوجة شابة « **ماجدة الخطيب** » على قدر من التحرر ، ولكنها على نفس القدر من الوفاء ، ولا يعرف العاشق كيف يصل إلى قلبها أو حتى يسترعى نظرها ، فيكتفى بالوقوف أمام « الفيلا » التى تقيم فيها مع زوجها وأهل زوجها ، ليراها فى دخولها وخروجها ، كل هذا والمعشوقة لاتدرى عنه شيئاً . وتلقى الزوجة من أهل زوجها متاعب كثيرة ، تنشأ عن تشككهم فى تصرفاتها المتحررة ، وهو التشكك الذى يصل إلى درجة اليقين عندما تراها شقيقة زوجها « **عزيزة راشد** » مع رجل غريب فى سيارته ، وتثور الأسرة على الزوجة ، وتثير عليها زوجها « **سمير عزيز** » فلا يبقى أمامها إلا الاعتراف ! وتعترف بالفعل بأنها كانت فى سيارة رجل غريب ، ولكن

لكى يعلمها القيادة ، وعندما لا يلقى اعترافها أى تصديق تحاول أن تثبت لهم ذلك ، فتنتزع من زوجها مفتاح سيارته ، وتقودها بنفسها أمام الفيلا ، ولكنها لاتلبث أن ترتكب حادثة عندما تصدم ذلك العاشق الولهان الواقف باستمرار أمام الفيلا .

وتدخل الزوجة فى قضية ذات وجهين : أحدهما مدنى يتمثل فى دفع تعويض للمصاب قدره خمسة آلاف جنيه ، والآخر جنائى يتمثل فى قيادتها للسيارة دون أن تكون معها رخصة قيادة . وهكذا يصبح الأمر كله متوقفاً على المصاب ، وعلى إمكان نزوله عن القضية ، وأخيراً وبعد مفاوضات ومساومات يوافق على النزول ، ولكن فى مقابل أن تعطيه الزوجة قبلة . . قبلة لاتزيد عن نصف الدقيقة ، وينزل عن القضية وعن خمسة آلاف الجنيه .

وأمام ضخامة المبلغ تساوم الأسرة وتسوف ، وتوحى للزوجة بالموافقة ، وهى الأسرة التى ثارت عليها كل هذه الثورة لمجرد رؤيتها مع رجل غريب ، لذلك لاتملك الزوجة إلا أن تطلب الطلاق ، وبعد أن يقبلها الرجل أمام الجميع ! وهنا ينتفض الجميع . . الأب « **عبد الحفيظ التطاوى** » الذى يسارع إلى رهن الفيلا ، والعم « **أبو لمعة** » الذى يوقع شيكاً فى الحال ، والزوج الذى يحاول أن يستدين المبلغ ، وتكون الزوجة قد دبرت المبلغ بطريقتها الخاصة ، وفى اللحظة التى يهم فيها المصاب بتقبيلها تنسحب من أمامه ، وتقدم له المبلغ المطلوب ، وتلقنه كما تلقن جميع أفراد الأسرة درساً فى الأخلاق !

وصحيح أن النص يحتوى على موقف درامى ممتاز يمكن أن يؤدى إلى مسرحية تقليدية محكمة الصنع ، ولكن مضمون الموقف ليس هو المضمون الاجتماعى المتطور الذى يهز إنسان مجتمعنا المعاصر ، فالمشكلات الاجتماعية أصبحت أكثر تعقيداً وتشابكاً ، والعلاقات الغرامية أصبحت أكثر نضجاً وتطوراً ، ووسط هذا كله تبدو

مشكلة القبلة ذات خمسة الآلاف الجنيه ، مشكلة فردية ساذجة تكشف عن خواء فى الشخصية وفراغ فى المجتمع ، ولاتثير فينا سوى انفعالى السخرية والاستهزاء .

وربما لقى مثل هذا النص صدى فى مجتمع الثلاثين عاماً الماضية ، واستجاب جمهور المسرح البورجوازى لمعنى الشرف ، شرف المرأة أو شرف الأسرة المتجسد فى هذه القبلة مهما يكن من حرص هذا المجتمع على شكل الشرف وإطاره الخارجى دون فحواه ومضمونه الحقيقى ، ولكن الإعداد العصرى لهذا النص لم يراع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، بل والأخلاقية التى طرأت على مجتمعنا بعد الثورة ، ومن ثم لم يخلع على « القبلة » دلالات أكثر عمقاً وأبعد مدى : كأن يجعلها مثلاً رمزاً للتفسخ الأخلاقى فى أسرة بعينها نتيجة لمجموعة من التركيبات الاجتماعية والجراحات الاقتصادية الجاثمة فوق صدر هذه الأسرة ، وكأن يجعل من الزوجة فى رفضها لهذه القبلة . « **نورا** » مصرية جديدة ، شبيهة بنورا بطلة **هنريك إبسن** الشهيرة فى مسرحيته الأكثر شهرة « **بيت الدمية** » !

وهنا تصبح الشخصيات أكثر عمقاً واستدارة ، وخاصة عندما تتشابك المصالح وتتصادم المصاير وتتصارع الرؤى ويصل الحدث إلى الذروة ، ونجد أنفسنا أمام شخصيات درامية أفضل بكثير من هذه النماذج الكاريكاتيرية المسطحة التى تجرى فوق المسرح ، وإلا فأين فى مجتمعنا الحديث ذلك العاشق الولهان الذى يقف كل يوم أمام الفيلا ، ليرى معشوقته دون أن يبادلها الكلام أو الغرام ؟ أو أين هو طبيب الأسنان الذى يمتلك سيارة ويقيم فى فيلا ، ولا يستطيع أن يدبر مثل هذا المبلغ فى مثل هذا الظرف ؟ وأين بعد هذا كله تلك الفتاة الجامعية التى تدرس القانون ، وتدبر هذا السخف لمجرد الغيرة البلهاء من زوجة أخيها ؟

فإذا تركنا المضمون الاجتماعى وانتقلنا إلى البناء الفنى وجدنا أن المسرحية فى ثلاثة فصول لايكاد يبدأ الحدث الرئيسى فيها إلا مع بداية الفصل الثانى ، وهو الحدث الذى يفجر الأزمة ويطلق الصراع ، أما الفصل الأول فلايزيد على ثرثرة كلامية ، وتقديم لأفراد الأسرة ، وشرح لنوعية العلاقة بين كل فرد والآخر ، وليس أدل على ذلك من أن البطل نفسه وهو طرف الصراع ومفجره لا يظهر طوال هذا الفصل . وكان يمكن هذا الفصل أن ينتهى نهاية أكثر دراماية بارتكاب الزوجة للحادث دون أن نعرف عنه أى تفصيل ، ولكن المخرج أضاع توتر الجمهور وتلهفه على الفصل الثانى من أجل بعض « الأفيهات » الكوميدية الرخيصة التى يطلقها « **أبو لمعة** » فى نهاية هذا الفصل شارحاً فيها تفصيل الحادث .

كذلك لم يكن الإعداد موفقاً قرب نهاية الفصل الثالث عندما وصل الحدث إلى الذروة ، ووقفت الزوجة تعرى أفراد الأسرة كما لو كانت « **نورا** » فى مسرحية **هنريك أبسن** الشهيرة « **بيت الدمية** » . ولكنها إمعاناً فى التعرية طلبت من « العاشق المصاب » أن يقبل شقيقة زوجها التى تطارحه الغرام ، ومن أجلها يوافق ! كيف ؟ لاندرى ! ولكن هذه الموافقة أفقدت الموقف الأصلى سخونته ومبرره الدرامى ، وأدت بالحدث إلى مايعرف فى المسرح « **بضد الذروة** » أو الموقف الجديد الذى يرتد بالحدث الرئيسى إلى الوراء .

وأخيراً تجىء النهاية التى حرص الإعداد والإخراج معاً على أن تكون سعيدة ، والتى تصفح فيها الزوجة عن زوجها ووالد زوجها حتى عن العاشق المصاب ، وهى النهاية غير الدرامية كما هو واضح ؛ لأنها لا تنجم عن التطور الحتمى للحدث ، ولا تنبع من داخل المسرحية .

على أنه فيما عدا بعض الإطالة والمطّ الذى أدت إليه المشاهد المفتوحة أمام

الارتجال التمثيلى ، وبخاصة تلك التى تمادى فيها أبو لمعة ، فضلاً عن العلاقات الزائدة عن طبيعة العمل فى مشهد « العيادة » بين أخت الزوج والعاشق من ناحية ، وبين صديقها وأخيها الطبيب من ناحية أخرى ، بالإضافة إلى بطء الإيقاع على امتداد الفصل الأول كله – كان **كمال ياسين** موفقاً فى عملية الإخراج ، وتجسد توفيقه فى إخراج عمل كوميدى نظيف يخلو من السخف أو الإسفاف أو الابتذال الذى عهدناه فى كثير من المسرحيات الكوميدية ، وينطوى بشكل ما على موقف مسرحى مثير ، وكان يمكن أن يصبح أكثر إثارة ، بقليل جدًّا من التركيز .

وإذا كان الديكور الذى صممه « **زناد أبو العينين** » لم يخدم رؤية المخرج لا من الناحية الجمالية ولا من الناحية الوظيفية ، وكان دون مستوى العمل بكثير ، سواء فى خطوطه وألوانه ، أو فى مستوياته وزواياه – فإن طاقم الممثلين الذى اختاره المخرج استطاع بحق أن يكون أجمل ملامح هذا العرض ، وكان **سمير صبرى** فى دور العاشق مفاجأة حقيقية ، استطاع أن يتمثل دوره ويمثله بقدرة واضحة على الإقناع ، كما استطاع أن يتموج مع ظلال دوره بكوميدية راقية تخلو من أى تزيد أو تهريج ، واستطاع بعد هذا كله أن يعلن عن ممثل مسرحى قادر على أداء مثل هذه الأدوار ، وبعده تجىء « **ماجدة الخطيب** » فى دور الزوجة لتشكل معه ثنائيًا مسرحيًا متناغماً ، ولتجد نفسها فى هذا الدور الأكثر ملاءمة لتكوينها الفيزيقى وطريقتها الخاصة فى الأداء والتعبير ، وصحيح أنها أشاعت الحياة فى أرجاء دورها ، ولكن الصحيح أيضاً أنها كانت على وتيرة واحدة دون أى تلوين أدائى ، وبخاصة فى المواقف الجادة التى تمسك فيها بخيوط الحدث وتتحكم فى حركة الجميع ، ولو أنها اهتمت بتغيير انفعالاتها أكثر من اهتمامها بتغيير فساتينها لكان ذلك فى خدمتها وفى خدمة الدور .

ثم يجىء **أبو لمعة** أو القاعدة الكوميدية التى لاتكف عن إطلاق الصواريخ الضاحكة ، وليس من شك فى أن هذا الممثل له حضوره المسرحى ، وله قدرته على التجاوب مع الجمهور ، ولكنه بدلاً من أن يوظف هذا كله لخدمة الدور نراه ينطلق بمواهبه على حساب الدور ، ويجعل من نفسه « **مسرحية فى ذاتها** » ناسياً أن المسرحية الكوميدية لاتعنى بالضرورة الضحك المتواصل ، ولا تستلزم بالضرورة التضحية بالدور من أجل « التنكيت » مع الجمهور .

أما الفنانة **ميمى شكيب** والفنان **عبد الحفيظ التطاوى** فقد عرف كل منهما كيف يغطى مساحة دوره : هى فى دور الأم المتكالبة على المال ، الحريصة على مصلحة ابنها حتى لو كان ذلك على حساب شرف زوجته وشرف الأسرة ، وهو فى دور الأب الذى يسوف ويساوم وينتحل الأعذار من أجل ألا يكابد هذا المبلغ من المال ، ولو أن قدرة كل منهما أكبر بكثير مما يبرزها الدور . وأخيراً تجىء الممثلة الموهوبة « **عزيزة راشد** » التى تألقت فى المواسم الأخيرة ، وعرفت كيف تفرض نفسها على خشبة المسرح ، وأن تملأ فراغ أدوارها بوجه عام ، وربما لم يكن اختيارها موفقاً لهذا الدور ، دور الفتاة الجامعية الصغرى شكلاً وعمراً ، لذلك لم تعرف كيف تفيد الدور ؟ وكذلك لم يفدها الدور ! .

عموماً فإن مسرحية « **مخالفة ياهانم** » ولوأنها مخالفة لما ينبغى أن تقدمه هيئة المسرح من نصوص أكثر جدية وأكثر قدرة على مخاطبة إنسان مجتمعنا الحاضر ، فإنها فى مجملها أفضل بكثير من غيرها من العروض الهزيلة بل والهزلية التى قدمها هذا المسرح !

نجح المشاغبون . . وسقط المسرح

فى محيط من الركاكة والفوضى تسبح فيه الكوميديا ، وفى بحر من ضياع الهدف وفقدان الاتجاه يقف على شاطئيه الجمهور ، تطالعنا « **مدرسة المشاغبين** » عملاً مسرحيًا ممتازاً ومتميزاً ، سواء بالنسبة لعروض المسرح التجارى ، أو بالنسبة لما قدمه المسرح الكوميدى فى هذا العام .

فإذا تركنا كوميديا المسرح التجارى فى هذا العام باعتبارها عروضاً دون مستوى النقد والتقييم تلجأ إلى الضحك الأجوف كوسيلة وإلى الكسب المادى كغاية ، ووقفنا أمام « **الثلاثية** » التى قدمها المسرح الكوميدى باعتباره المسرح الرسمى للدولة وأعنى بها « **ابتسامة مليون روبل** » « **والملوك يدخلون القرية** » و « **الراجل اللى قال لا** » – وجدنا أن المسرحية الأولى مسرحية « **سافرونوف** » عملٌ متوسط القيمة ضاعت نكهته الكوميدية بين الأصل والتقصير ، فلا احتفظ بأريج الكوميديا السوفيتية ولا استزرع فى البيئة المصرية استزراعاً كاملاً ! أما المسرحية الثانية فإن لم تكن هبوطاً بمستوى كاتبها **على سالم** فهى ليست ارتفاعاً بمستوى المسرح الرسمى للدولة . أما المسرحية الثالثة والأخيرة مسرحية « **فهيم القاضى** » فتلك التى لاأدرى كيف ضلت طريقها إلى المسرح التجارى ، وارتمت فوق خشبة المسرح الكوميدى ؟ .

ومهما يكن من أمر تقييمنا العام للمسرح التجارى فهذا العمل بالذات « **مدرسة**

المشاغبين » من الأعمال التجارية القليلة التى يمكن أن تتخذ علامة واضحة على الطريق نحو ترشيد المسرح التجارى ، واستثمار مالديه من ممكنات مادية وبشرية : مادية تتمثل فى فكاكه من البيروقراطية التى تتوجع فيها مسارح الهيئة ، وبشرية تتجلى فى حضانته لهذا الكم الكبير من أبرز نجوم الفن الكوميدى : فهنا فى « مدرسة المشاغبين » تتجمع الخيوط الفنية الكفيلة بإنجاح أى عمل مسرحى اقتباساً وإخراجاً وتمثيلاً ، فضلاً عن عناصر الديكور والموسيقى والألحان .

أما الاقتباس فهو عن مسرحية فرنسية بعنوان « **المدرسة الجديدة** » باستثناء العنوان الذى أخذ عن الفيلم الأمريكى الذى قام بدوره على هذه المسرحية وتدور المسرحية فى زيها الاقتباسى حول خمسة تلاميذ مشاغبين ، تم عزلهم فى فصل خاص بهم ، حتى لا تسرى عدوى أخلاقهم غير الحميدة فى أرجاء المدرسة كافة . . « **مدرسة الأخلاق الحميدة** » . وعبثاً يحاول الناظر أن يصلح من شأنهم . فما من مدرس جاء إلى هذا الفصل ، إلا خرج منه إلى مستشفى المجاذيب ! وأخيراً يقرر الناظر أن يغلق هذا الفصل ، ويسرح تلاميذه المشاغبين بما فيهم ابن الناظر نفسه ! وقبل أن ينفذ الناظر قراره تفد إلى المدرسة « **مدرسة جديدة** » قررت فيما بينها وبين الناظر أن تتولى التدريس فى هذا الفصل بالذات ، لكى تتخذ من مشاغبيه الخمسة « **حالات** » تقيم عليها رسالتها فى الدكتوراه حول أصول التربية وعلم النفس .

وبعد صراع طويل ومرير يستخدم فيه التلاميذ جميع أساليب المشاغبة ، بما فى ذلك أسلوب العنف - تنجح المدرسة فى استمالة زعيمهم ، حتى تستطيع من خلاله السيطرة على الآخرين وهى السيطرة التى تتم لها عبر استخدام الأساليب التربوية الحديثة . وما إن تنجح فى مهمتها حتى تواجه بمشكلة أخرى جديدة ، لقد وقع الجميع فى غرامها بما فيهم الناظر نفسه ، الناظر الذى يفشل فى التقرب إليها ،

فيعمل على نقلها ، ولكنها تسبقه إلى طلب النقل بعد أن تكون قد نجحت فى إصلاح حال المشاغبين ، أولئك الذين يحرصون على توديعها بعبارات الحب والشعر والغناء .

وبرغم توفيق الكاتب « **على سالم** » فى اقتباس الخطوط العريضة للمسرحية ، فضلاً عن توفيقه فى إدارة الحوار الضاحك واستنبات المواقف الكوميدية – فإنه الاقتباس الذى يخضع لظروف بعض الفنانين المتحدين أكثر من خضوعه لمنطق العمل الفنى ! فما أكثر المشاهد التى فصلت خصيصاً لهذا الممثل أو ذاك : كمشهد مشاكسة الطلاب للناظر فى بداية الفصل الثانى ، وهو مشهد فيه تكرار ، ولكن القصد منه إطالة دور « **عبد المنعم مدبولى** » وكذلك « لوحات » الحلم الخمس التى قصد بها إطالة دور « **سهير البابلى** » برغم أنها (كلوحات) فانتازية لاتتفق ونسيج المسرحية الواقعى ، وأيضاً الدور الذى قام به « **حسن مصطفى** » كله : دور المدرس المقهور الفاقد الشخصية والهوية معاً والذى لا يقدم ولا يؤخر فى تطور الحديث ، ولا يشكل لبنة ضرورية فى البناء الفنى للمسرحية .

ولو أن المخرج (**جلال الشرقاوى**) عمد إلى استئصال هذه الزيادات هى وغيرها من الإضافات التى لجأ إليها بعض الممثلين ، كمشهد المشاجرة الثانية بين **عادل إمام وسعيد صالح** لما فيه من تكرار – لجاء العمل أكثر انضباطاً وأشد تكاملاً ، وإن كان هذا لايقلل كثيراً من المجهود الواضح الذى أنفقه المخرج سواء فى إطلاق الحركة المسرحية ، أو فى تجسيد النص فوق المسرح ، أو فى بلورة المغزى العام للمسرحية . هذا فضلاً عن قدرته على صياغة هذه المحاور الرئيسية فى إطار نغمى من الموسيقى والألحان وإطار تشكيلى من الديكور والإضاءة ، وذلك من خلال ألحان « **سيد مكاوى** » وبخاصة لحنه الأخير . « مع السلامة » . ومن خلال

خطوط نهى **برادة** وبخاصة (لوحات) الأحلام . ولا يعيب هذا الإطار سوى احتياج الأوركسترا الحى الذى قاده « **أبو زيد حسن** » إلى مزيد من العناصر الموسيقية ، وافتقاد الرقصات الجماعية التى قامت بتصميمها **سلوى طلب** إلى رشاقة الإيقاع التشكيلى .

وقد وفق المخرج فى توظيف مجموعة الممثلين الذين صاغ منهم الإطار البشرى للمسرحية ، فى طليعة هؤلاء . . **عبد المنعم مدبولى** . فى دور الناظر ، وهو الدور الذى من خلاله استطاع هذا الممثل العملاق أن يفجر طاقته الكوميدية الهائلة ، وقدرته الفائقة على تلوين صوته ، وتشكيل حركته ، وإطلاق مشيته المبتكرة والمتميزة التى تذكرنا بمشية **شارلى شابلن** برغم مابينهما من تفاوت واختلاف . وتجىء **سهير البابلى** فى دور المدرّسة ، لتضفى على هذا الدور عمقاً فى المضمون وبراعة فى الأداء ، وقدرة على التكيف مع هذا الجو الكوميدى الصارخ ، أما محاولاتها الراقصة فى (اللوحات) الخمس فكانت دون مستوى ادائها التمثيلى بكثير .

أما الممثلان اللامعان **عادل إمام** و**سعيد صالح** وهما من الجيل الكوميدى الجديد – فقد كانا بحق جناحى المسرحية المحلقين إذا كان عبد المنعم مدبولى هو قلبها الخفاق ، وقد بذل عادل إمام مجهوداً واضحاً فى تمثل دوره وتمثيله ، غير أن مغالاته الانفعالية من ناحية ، وإحساسه بذاته من ناحية أخرى – أفسد عليه تلقائية الحركة والتعبير ، وهما الميزتان اللتان تجسدتا بشكل واضح فى سعيد صالح الذى استطاع أن ينفعل بدوره دون افتعال ، وأن يمثله دون تمثيل . وأن يؤديه بعفوية وتلقائية كسبت له بالفعل تعاطف الجمهور وبخاصة جمهور الجيل الشاب .

بعد هذين يجىء الممثلان الناشئان **أحمد زكى** و**يونس شلبى** : أما الأول فيعد بأكثر مما يعد به الآخر لمحاولته الكادحة فى العثور على شخصيته التمثيلية المستقلة

والمتميزة ، على العكس من زميله الذى لايزال حبيس دوره فى مسرحية « **الغول** » وأسير شخصية الممثل الكوميدى **جورج سيدهم** .

يبقى أخيراً الممثل اللامع **حسن مصطفى** الذى لم يجد فى دوره ما يدفعه إلى إطلاق مواهبه الكوميدية ، فلجأ إلى حركاته المألوفة والمعتادة ، التى لم يقدم من خلالها أى جديد إلا أن يكون حضوره الكوميدى الخاص .

وفى النهاية إذا كانت **مدرسة المشاغبين** قد نجحت فى سباق الكوميديا الضخم ، وحصلت على هذا المجموع الكبير من المشاهدين – فإننا نرجو للمسرح الكوميدى تخطيطاً أفضل فى مستقبل مسيرته نحو كوميديا جديدة ، جديدة فى شكلها ومضمونها وإحساسها بنبض العصر .

مصر المدابغ . . لا . . برج المدابغ !

مسرحية « **برج المدابغ** » هى أحدث ما قدمه **نعمان عاشور** لمسرحنا المصرى الحديث ، وهى كما وصفها ، **كوميديا اجتماعية** ، وفيها يعود هذا الكاتب إلى موضوعه الأثير « **الأسرة المصرية** » من خلال رؤيته الفكرية المتميزة لدراما التغير الاجتماعى .

فهنا مسرحية تدور حول أسرة الشيخ ماضى سلامة ، وما طرأ على هذه الأسرة من تغير اجتماعى ، نتج عن ظروف الانفتاح الاقتصادى الذى كان أبرز معالم مصر مابعد العبور ، وهو الانفتاح الذى لم يحقق الكثير من مزاياه ، وإن أدى إلى الكثير من السلبيات التى عرف بعض الأفراد كيف يستغلونها ؟ وكيف يستثمرونها من أجل انفتاحهم الذاتى أو انطلاقهم الشخصى نحو مزيد من الغنى ومزيد من الثراء ، وهو الغنى الطفيلى الذى ينزل على أصحابه فجأة مثل الصاعقة ، وهو الثراء الغليظ الذى يتم لحساب القلة وعلى حساب الكثرة .

فالشيخ ماضى أبو اليزيد سلامة الذى أصبح بعد الانفتاح ينادى بسلامة بيه كان صاحب محل عطارة فى حى المدبح ، وكان يحيا حياة بسيطة على قدر مايدره له دكان العطارة ، وكان على جانب كبير من الإيمان يمكنه من الاستمرار فى التجارة ، وأيضاً من الاستمرار فى العبادة ، فهو يؤمن بالقيم التجارية التقليدية من قبيل « عز من قنع وذل من طمع » ، « الصبر مفتاح الفرج » ، « يقينى بالله يقينى » ؛ كما يؤمن بالتصوف . . لا من حيث هو نظرية فى المعرفة يعمل على تنقية النفس من

جميع شوائب الحس ، ويدفعه إلى مواصلة الرياضات والمجاهدات ؛ حتى تحصل له المكاشفات والمشاهدات ، ولكن من حيث هو طريقة من الطرق الصوفية ، أو من حيث هو «دروشة» صوفية خالصة ، فيها من الادعاء أكثر مما فيها من الدعاء !

وبذكاء التاجر الانتهازى يدخل الشيخ سلامة فى صفقة تجارية رابحة ؛ إذ يشارك على عادم السلخانة المجاورة لمسكنه فى المدبح ، وهو العادم المكون من ١٢٠ ألف سلخة جلد جاموس ، و٢٠٠ ألف فروة خروف ، ويتمكن من إخفاء هذه الصفقة فى الربع المجاور لمنزله فى المدبح ، والذى كانت تمتلكه عدام دولت ، أرملة أمين بيه تاجر الموبيليا ، وملك الأويما فى مصر ، والتى صارت فيما بعد زوجة عرفية لسلامة بيه .

وبذكاء التاجر الانتهازى أيضاً يستغل الشيخ سلامة عائد هذه الصفقة الذى جاوز ربع مليون الجنيه فى بناء عمارة شاهقة من اثنى عشر دوراً وتسعين شقة ، كان المفروض أن تبنى فى « **حى المدابغ** » باسم « **برج المدابغ** » ، ولكنه عدل عن بنائها فى ذلك الحى الشعبى العتيق ، وآثر أن يبنيها فى حى الدقى الذى أصبح – على حد تعبير ابنه الأكبر عصام – « **حى الاستيراد المركزى** » .

وصحيح أنه حرص على بناء جامع فى الدور الأرضى ، ولكن الصحيح أيضاً أن بناء الجامع كان وليد حسه التجارى الحاد الذى يمكنه ببناء هذا الجامع من الإعفاء من الضرائب لخمس سنوات ، وليس أدل على ذلك من أنه شطر الدور الأرضى من العمارة إلى شطرين : شطر للجامع ، والشطر الآخر لمجموعة من المحال ، تشكل فيما بينها أحدث بوتيك فى حى الدقى .

والمفارقة الطبقية واضحة من الاتجار فى العطارة إلى الاتجار فى البوتيكات ،

ومن حى المدابغ إلى حى الدقى ، وهذه المفارقة الصارخة هى التى عبر عنها ابنه الأكبر عصام بإصراره على رفع اليافطة القديمة التى كان أبوه يعلقها فى محل العطارة ، والتى تقول : « يقينى بالله يقينى » ، واستبدالها بساعة عصرية على شكل صاروخ رمزاً للعصر ، أو تعبيراً عن هذا العصر . . عصر الصواريخ ! . .

والذى يحرص الكاتب على تأكيده هنا هو أن هذه النقلة الطبقية التى جاءت بين يوم وليلة تركت بصماتها واضحة على جبين أفراد الأسرة ، أسرة الشيخ سلامة سابقاً ، وسلامة بيه حالياً ، فهاهو ذا ابنه الأكبر عصام يفقد إيمانه بكل مبدأ وكل قيمة وكل مثال إلا أن يكون هو الكسب الطفيلى السريع ، مهما كان المقابل ، ومهما كان الثمن !

وعندما يسأل حنفى ابن خالته وزوج أخته فيقى : « إيه الكلام ده يا عصام ؟ » . يرد عليه صارخاً : « ده دليل التجارة الاستهلاكية العصرية » ، ويعود فيسأله : « كتاب ؟ » فيرد عليه : « مبادىء يا حبيبى ! » .

ويصل الأمر بعصام هذا إلى الحد الذى يكاد يضيق معه بعودة أخيه الأصغر الرائد هشام الذى شاع بين أفراد الأسرة خبر استشهاده فى حرب العبور بعد أن كان الأفراد جميعاً ، وبخاصة عصام – قد رتبوا ميراثهم على أساس استشهاده ، وما إن يعلم بنبأ عودته حتى يفقد صوابه ، وكأنما فقد بعودته شقة من شقق العمارة ، وهذا ماعبر عنه « مبارك » الذى سماه المؤلف « ربيب العائلة » ، والذى أنطقه بكل تعليق ساخر على الأحداث ، وكأنما هو فى المسرحية صوت كل ضمير لاصوت له ، أو كأنما هو صوت المؤلف نفسه ، وهذا ماعلق عليه بقوله ، وفيقى أخت عصام ، وزوجة حنفى تحذره من أن يخبر (عصام) بإصابة رجل هشام ، وقطعها : « هى . . قال : « يعنى عصام كان هيهمه رِجْل أخوه ، اللى ما زعل عليه وهو

مفقود ، كان حيزعل على رجله وهو موجود . ؟ »

وعلى نبأ عودة هشام تنتهى أحداث الفصل الأول دون أن يظهر فيه هشام على الإطلاق ، وكأنه فى هذا الفصل بمثابة المحرك الذى لايتحرك ، كما يقول **أرسطو** ، وهو الفصل الذى حرص فيه الكاتب على تهيئة الطقس الفنى والمناخ الاجتماعى الذى تدور فيه أحداث المسرحية كلها ، وهو أيضاً الفصل الذى طرح فيه مقولته الدرامية ، وقدم من خلاله أشخاص المسرحية .

وصحيح أن الشخصيات ستتطور فيما بعد ، والحدث سينمو ويتعقد حتى يصل إلى الذروة ، ولكن الصحيح كذلك فى هذا الفصل أن (نعمان عاشور) عرف تماماً كيف يطرح القضية وكيف يفجر الحدث ؟ وكيف يقذف بالشخصيات فوق المسرح ؟ وأهم من هذا كله هو وقوعه على « **مقولة** » اجتماعية حية نعيشها جميعاً فى مجتمع مابعد العبور ، بل تكاد تكون كعلامة الوشم على ذراع هذا المجتمع . . ألا وهى الآثار الاجتماعية الجانبية المتولدة عن ظاهرة الانفتاح ، تلك الظاهرة الاقتصادية التى تحولت إلى مظاهرة اجتماعية ، وهى المظاهرة التى لم تحل قضية الكثرة ، وإن أدت إلى تضخم القلة . ولم تقف عند حدود مصر ، بل شملت نظرة العرب إلى مصر الانفتاح ، وكيف أنها لا تعدو أن تكون برجاً من الأبراج يحتوى مجموعة من الشقق المفروشة ؟ بل إن (فهد وبسام) فى المسرحية وهما رمزا المقاومة الفلسطينية . . أبو رماح وأبو كفاح . . تحولا هنا فى ظل هذا المناخ إلى تاجرين . ، . مجرد تاجرين من تجار الشنطة . أما هشام بطل العبور فكأنما راح تماماً ومن الجميع فى زوايا النسيان ، وكأنما المهم ليس هو العبور ، ولكن آثار العبور ، أو بالأحرى إزالة آثار العبور !

والواقع أن الفصل الثانى هو التمدد الطبيعى أو الامتداد الطبيعى للفصل الأول

حيث يطالعنا سلامة بيه أو الشيخ سلامة بيه ، فى أعلى عمارة برج المدابغ ، وهو يقنع ابنه الأصغر الرائد (هشام) ، بأن يسكن هو وزوجته نادية إحدى الفيلتين اللتين أقامها فى أعلى العمارة ، وسرعان ماندرك الغرض الخفى من وراء هذا كله ، وهو حرصه على أن يستولى على شقة هشام فى الدور السابع استكمالاً أو استمراراً لحياته الخلفية أو الورائية مع مدام دولت ، ومن خلال الحوار الدائر بين الاثنين . . بين الأب وابنه . . ندرك على الفور معنى العبارة التى قالها مبارك :

« والنبى يابيه ، ساعات بيتهيألى إنه مش ابنك ! » . .

ذلك أن التقابل الكيفى بين الأب والابن . . الأب المقبل على الحياة كل هذا الإقبال ، والابن الزاهد فى الدنيا كل هذا الزهد ، وذلك كله بفعل الحرب . . الحرب التى قذفت بالشيخ سلامة إلى أعلى فوضعته فى قلب الحياة ، حتى أصبح أشد حرصاً على الحياة ، وهو ما عبر عنه بقوله : « فلوس إيه وزفت إيه . . لكن هو الواحد حيعيش مرتين ! داهية مرة واحدة مافيش غيرها . . وماهاش رجعة . . يعيشها إزاى من غير فلوس ! الدنيا حلوة ! والعيشة حلوة ! » .

والحرب التى قذفت بالرائد هشام إلى أسفل فوضعته فى مواجهة الموت ، فلم يعد شديد الحرص على الحياة ، ولكن على المثل العليا فى هذه الحياة . على تلك اللوحة الفنية التى يحرص على استكمالها تثبيتاً لكل معانى الصبر والإيمان !

وحرصاً على تكثيف هذا التقابل الكيفى وتعميقه – حرص الكاتب على أن يشكل وحدة ثلاثية من هشام ونادية ومبارك فى مواجهة وحدة ثلاثية ثانية من عصام وفيفى وحنفى ، ووحدة ثلاثية ثالثة من الشيخ سلامة ومدام دولت والأسطى عزوز ، وبرغم أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين الوحدتين الأخريين ، فإنهما وحدتان فى مستوى كيفى واحد ، من حيث التكالب على الدنيا ، والتهافت على

الحياة ، على العكس من الوحدة الثلاثية الأولى التى لاتحرص إلا على الجانب المشرق والمضيء فحسب من هذه الحياة !

أما الوحدة الثلاثية المؤلفة من عصام وحنى وفيفى فهى الوحدة التى فقدت كل معنى ، وكل قيمة ، وكل مثال ، وانجرفت وراء الصرع المادى المتمثل فى تجارة البوتيكات وتجارة الشقق المفروشة ، حتى لو كان ذلك على حساب سعادة الآخرين ، وهذا هو ماعبر عنه الأب وهو يحاورهم فى ذهول :

« إنتو ياولاد ، إيه اللى جرى ياولاد ! ده صرع ! . . صرع . . ! هو الطمع مالوهش حدود ؟ » . .

وصحيح أن الشيخ (سلامة بيه) يطالعنا فى هذا الفصل كما الحائر بين الدنيا والدين ، إذ نراه يفكر فى استكمال بناء الجامع ، كما يفكر فى الحج لبيت الله الحرام ، ولكنه سواء فى موضوع الجامع أو فى موضوع الحج لم يكن مقنعاً بما فيه الكفاية ، كان استكمال الجامع وشروعه فى الحج نوعاً من الصفقات التجارية التى يدخل فيها مع الأسطى عزوز فى شبه مغامرة ، تماماً كما دخل مع « أبو عجوة » فى صفقة شراء جلود السلخانة ، وكأنما بالحج يستكمل الشيخ سلامة مافاته ، وبالجامع يستكمل مابناه !

وعندما يحار الرائد هشام ولو قليلاً فى تفسير إصرار والده على الحج هذا العام ، ويتوجه بالسؤال إلى مبارك – يرد عليه الأخير : « عملها عزوز » . .

على أن الإضافة الكيفية التى يضيفها هذا الفصل هى الوحدة الثلاثية المؤلفة من هشام ونادية ومبارك ، وبلورة موقفها الدرامى فى المسرحية ، وموقفها الكيفى من الوحدتين الثلاثيتين الأخريين ، وهو ماتمثل فى تلك اللوحة التى انشغل هشام برسمها ، والتى تعبر عن كل معانى الصبر والوطنية والإيمان ، وذلك فى نظرة

الهوارى ، إذ يحذر زميله من الصاروخ ، ورأسه المذبوح يترنح فى الهواء ! وهى النظرة التى تحتوى على معنى الموت من أجل الآخرين فى مواجهة الحياة على حساب الآخرين ، وهذا مايعبر عنه هشام بقوله :

« اللى بيحصل فى الحرب يجب يحصل فى السلم ، هى دى ميزة الحرب . إذا كان للحرب ميزة ، أنا وانتى بنموت علشان الكل ، مش علشانك لوحدك . . ولا علشانى لوحدى (مشيراً للرسم) بصى للهوارى . . دقق فى عينيه . كان بيبص لناكده ليه ؟ تعرف تقوليلى هوكان بيبص لناكده ليه ؟ هى دى بصة الهوارى ! » .

والهوارى هذا هو الجندى المصرى الذى اشترك فى عدوان ١٩٥٦ ، وقاتل فى هزيمة ١٩٦٧ واستشهد فى عبور ١٩٧٣ ، وكأنما الصبر والإيمان هما جناحا هذا الجندى الباسل فى معركته على امتداد التاريخ ، لامعركته الحاضرة فقط . وهذا هو ماعبر عنه هشام فى لوحته برسم صورة الهرم وصورة القلعة رمزاً للصبر والإيمان ، سواء بالنسبة لهذا الجندى المصرى ، أو بالنسبة لكل مصرى بوجه عام :

« الهرم يعنى مصر . . مصر الزمن . . مصر الصبر . . والقلعة يعنى مصر العقيدة . . مصر الإيمان . . مصر الله » .

وتسأله زوجته نادية : « علشان كده ياهشام ! » .

فيرد عليها بقوله : « تمام يا نادية . . بصة الهوارى . . فى بعدها الحقيق الغويط . . جت من الهرم . . وجت من القلعة . . الاثنين مع بعض . . الوطنية والإيمان » .

والواقع أنه فيما عدا نهاية هذا الفصل ، وهى النهاية التى جاءت ضعيفة وواهنة ، وعلى جانب كبير من الفتور ، مما أعطى الإحساس بخفة العمل ، وأكاد أقول تسرعه فى الوقت الذى كان ينبغى فيه أن تجىء هذه النهاية على درجة عالية

من السخونة والحرارة ، حيث يكون الصدام بين الأب وابنه قد بلغ الذروة ، ووصل إلى قمة الصراع . . الصراع بين طرفين كل منهما ومن ورائه مجموعته يقف من الآخر موقف الرفض ، ومن الحياة على طرفى نقيض ، وبذلك تتشابك المصاير ، وتتصادم المصالح ، ويصل الفعل المسرحى إلى ذروة الصراع . فنكون فى حالة تلهف إلى الفصل الثالث – أقول : إنه على الرغم من فتور نهاية هذا الفصل فإن الفصل الثانى بوجه عام كان أكثر من الأول وربما من الثالث كذلك وفاء بمتطلبات الواقعية ، سواء فى رسم الشخصيات أو فى إدارة الحوار ، أو فى تطوير الحدث ، وربما كان أهم مافى هذا الفصل هو اكتساب واقعيته التقليدية بعداً رمزيًّا غير مباشر ، يتمثل فى (لوحة) الهوارى التى حرص هشام على رسمها ، وإن كانت رموز هذه اللوحة . . الهرم والقلعة ، فضلاً عن الرأس المذبوح فى الهواء . ونظرة الهوارى وهى تحذر زميليه – كانت هذه الرموز وحدها كافية لإكساب الحدث عمقاً فى المضمون ، وشمولاً فى الرؤية ، ولكن حرص الكاتب على إيضاح الرمز كل الإيضاح ، وتفسير رمز القلعة بالإيمان ورمز الهرم بالصبر – قلل كثيراً من قيمة هذين الرمزين ؛ لأن الرمز كما نعلم بدلالته ومعناه ، لا بمضمونه وفحواه ، وكشف الرمز إلى هذه الدرجة يفقده الدلالة والمعنى ، وكأنما الكاتب يفرّض الغباء فى جمهوره ، أوفى الجمهور بوجه عام .

أما الفصل الثالث والأخير فهو التطوير والتنوير للفصلين الأوليين : ففيه تفصح الشخصيات عن باطنها إفصاحاً كاملاً ، وفيه يتعرى الجميع أمام (لوحة) هشام أو بالأحرى أمام نظرة الهوارى ، وكأن الموت يفضح الحياة ، والكسيح يسبق القادرين على الحركة فى الوصول إلى الحقيقة !

فها هو ذا الأخ عصام يلهث وراء مشروعه الكبير فى تحويل الجامع إلى بوتيك

ضخم ، وتحويل الدور الحادى عشر إلى لوكاندة ، وإقامة كافتيريا ، ونايت كلوب ، واستريو فوق كل من الفيلتين ، ومن خلفه تلهث أخته فيفى ، وزوج أخته حنفى ، والأسطى عزوز . وعندما يفاجأ بأن والده نزل عن برج المدابغ بأكمله لأخيه هشام يفقد صوابه كما تفقد أخته صوابها ، وكذلك زوجها حنفى ، ويتآمر الجميع على برج المدابغ ، ولكن الجميع سرعان مايفاجئون بزواج الشيخ سلامة بيه من مدام دولت ، فلا تملك فيفى إلا أن تصرخ فى زوجها وفى أخيها :

« عارفين لو سبتوه ، وسكتوا عليها . . حتخليه يطردنا من البرج . . وقليل إن ماقلعتنا هدومنا اللى على جتتنا ، وسلخت جلدنا سلخ زى بهايم المدبح ! » .

وعبثاً تحاول فيفى أن تستنجد بهشام وزوجته نادية ، عسى أن ينقذاها من هذه الكارثة ، أو على حد تعبيرها من « البومة مرات الغراب » . ولكن (هشام) لا يعبأ بها على الإطلاق ، ويرد عليها بفتور وهدوء أعصاب : « حياته الخاصة وهو حر فيها ! » .

ويطيش صواب فيفى ، فتصطدم بنادية التى لا تعيرها أدنى التفات ، بل تؤكد لها أنها لن تبقى فى برج المدابغ بأكمله ، وأنها قررت الخروج هى وهشام من محيط الأسرة :

« اسمع ياهشام ، أنا لايمكن أسمح إن حمادة يتربى فى وسط زى ده ، خلصنى من هنا . . طلعنى من هنا . . انقذنى وأنقذ نفسك من هنا ! » .

وعندما يرد عليها هشام قائلاً : « حلمك يانادية ! » ترد عليه فوراً : « ابنى ! مستقبل ! ما أربهوش فى خرابة زى دى أبداً » .

وكأنما الكاتب هنا يذكرنا ما يؤكده فى كل مسرحية من مسرحياته ، وهو أن ابن المستقبل أو الجيل الطالع ينبغى أن يولد فى مناخ اجتماعى أكثر صلاحية من هذا

المناخ الذى عاش فيه جيل الماضى وجيل الحاضر ، مناخ التغير الاجتماعى الذى تدفع الأجيال الراهنة ثمن كل ما فيه من تناقضات ، وياله من ثمن فادح !

لذلك لم يكن عبثاً ، بل كان مما يتفق مع التطور الطبيعى للحدث المسرحى أن يبدأ هشام فى هذه المرحلة بالذات ، فى إدراك ذلك المعنى المفقود الذى ظل يبحث عنه طويلاً ، معنى نظرة الهوارى ، ذلك المعنى الذى اكتشفه عندما ترك برج المدابغ وعاد إلى أصله الأصيل ، إلى حيه القديم ، إلى بيت المدبح ، حيث صعد إلى سطح البيت مرتين ، وهناك لمحها فى سمائها كاملة . . نظرة الهوارى . . وكأنما استعاد اليقين المفقود ، يقينه بوجوده ، ويقينه بالحرب التى خاضها ، والتى ضحى من أجلها بالحركة كى يتحرك الآخرون ، كى يعبر الآخرون ، كى ينفتح الآخرون !

« أنا معاكى . . حروح مطرح مايعجبك . . ساعدينى أرسمها زى ماشفتها هناك ، عارفة أنا شفتها إزاى . . أنا قلت لك ساعتها . . وريتك الصورة اللى كانت خارجة من جواه ، وبتلمع فى عينيه ، وهو بيفرفر ورقبته معلقة فى الهواء . . مش شفتيها ؟ شفتيها من فوق سطح المدبح ! ؟ » .

ويمضى الحدث فى تطوره ، ليكشف عن مزيد من التفسخ فى علاقات (عيلة سلامة ، على نحو مايذكرنا (عيلة) الدوغرى : فالأب الذى كان ينوى الحج يفكر فى إرجائه إلى العام القادم ، والأب الذى كان يصر على إقامة الجامع فى مكانه من الجهة البحرية سرعان ما يتراجع عن إصراره ، ويوافق على ضم الجهة البحرية إلى مشروع البوتيك الكبير ، والأب الذى كان يود أن يكتب أملاكه باسم هشام يتضح لنا أن ذلك لم يكن إلا لإدراكه تمام الإدراك أن (هشام) هذا هو الذى يمكن أن يكون الأمين على هذه الأملاك ، لأنه لا يطمع فى شىء منها ، أو لأنه زاهد فى كل شىء .

ويتطور بنا الحدث ، لكى نشاهد (عصام) وهو يسرع إلى أبيه بعد سماعه بنبأ زواجه من مدام دولت زواجاً عرفيًّا ، لكى يجعل منه زواجاً شرعيًّا ، وهو فى هذا لايعمل لمصلحة أبيه ، ولا لمصلحة مدام دولت ، ولكن خوفاً من أن يترك لها الفرصة سانحة ، فتستولى على برج المدابغ كله ، وليس على عدد محدود من شققه المفروشة ، فالزواج الشرعى يحدد نصيبها من الميراث ، ومن خلال تصالحه معها يستطيعان معاً أن ينسقا الأمور ، فهما – على حد تعبير عزوز – « **القوتان الأعظم** » !..

وبالفعل يتم تقسيم خريطة برج المدابغ من خلال هاتين القوتين العظميين .. عصام ودولت ، وأساس التقسيم هو أن تتولى فيفى وزوجها حتى شئون البوتيك بالإضافة إلى إحدى الشقق المفروشة فى العمارة ، سواء من شقق عصام أو من شقق مدام دولت ، بدلاً من الفيلا ، وأن تتولى مدام دولت إدارة اللوكاندة والملاحق ، أو الشقق المفروشة التى ستصبح ملاحق للوكاندة . أما عصام فيتولى الإشراف العام والاستريو والنايت كلوب . وأما سلامة بيه نفسه .. فهو بمثابة الملك .. الملك الذى يملك ولا يحكم .. وكفاه فخراً أن يتحول برج المدابغ إلى « هوتيل سلامة » تشبهاً بأوتيل الهيلتون أو أوتيل الشيراتون !

وعندما يعترض سلامة اعتراضه الأخير ، وهو الاعتراض الشكلى أو الصورى الذى لايقدم ولا يؤخر فى تقسيم التركة ، « لكن أنا مش اسمى سلامة . أنا اسمى (ماضى أبو اليزيد سلامة) – ترد عليه مدام دولت : « إحنا مالناش دعوة باسمك .. إحنا ما بناخدش اسمك .. إحنا بناخد اسم العيلة ! » .

وهكذا ينقلب **برج المدابغ** الذى يرمز به الكاتب إلى مصر الانفتاح أو مصر مابعد العبور – ينقلب من عمارة سكنية فى بادئ الأمر إلى عمارة تمليك كما فكر فى

ذلك الشيخ سلامة بيه فيما بعد ، وأخيراً إلى لوكاندة أشبه بالكباريه . والذى يعنينا هنا والآن - أعنى فى هذه المرحلة من مراحل تطور الحدث المسرحى - هو تذكر الشيخ سلامة بيه بشكل عارض لابنه هشام ونصيبه فى التركة : فعندما يسأل مبارك عما يريد من هذه التركة ، ويرد مبارك : « أنا مع هشام بيه ! » ، - هنا . . وهنا فقط - يتذكر الشيخ سلامة بيه ابنه (هشام) ويرسل (مبارك) فى طلبه ، ولكنه يعود من تلقاء نفسه هو وزوجته نادية ، يعودان فى الوقت المناسب تماماً ، يعودان والجمعية العمومية للأسرة مجتمعة على حد تعبير عزوز ، ولكن (هشام) يتجاهل الجميع ، ويتوجه إلى مبارك يخبره بوصوله أخيراً إلى الشىء المفقود ، إلى المعنى الذى ظل يبحث عنه طويلاً . . نظرة الهوارى . . تلك التى اكتشفها فى دقيقة ورسمها فى دقيقة ، على حد تعبير نادية !

ويسأله مبارك : « ولكن إزاى وصلت لها ؟ » .

فيرد هشام : « اتحولت بعين خيالى لبرج المدابغ . وأنا قاعد على الترام . . وافتكرت بصة الهوارى . . جت لى الفكرة فى لمح البصر . . زى لمحة بصة الهوارى تمام ! » .

والفكرة التى اهتدى إليها هشام أخيراً هى برج المدابغ نفسه ، لقد جعل منه صاروخاً ، أو جعل الصاروخ نفسه على شكل برج المدابغ . . عمارة عالية مدببة فوقها فِلّتان ، كما لو كانت رءوساً نووية ، وكان هذا هو الصاروخ الذى حذرهم منه الهوارى . . الصاروخ الذى أطاح برأس الهوارى ، وقضى على حياة زميله ، وكذلك على رجل هشام ، وهو نفسه الصاروخ الذى سوف يقضى على الجميع !

وهنا ندرك الانفجار الذى حدث فى إثر الانفجار ، سقوط عمارة جديدة أخرى ، بعد العمارة الجديدة الأولى ، وكأنما الدور على عمارة برج المدابغ نفسها ،

وعلى صوت الانفجار يندفع سلامة مثل المجنون تاركاً وراءه كل شيء ، تاركاً وراءه برج المدابغ . . إنه لم يعد يريد شيئاً على الإطلاق !

والفصل الثالث – كما نرى – هو فصل اكتمال الحدث ، وحدوث التنوير ، والتنوير هو ذلك الصاروخ البرج أو البرج الصاروخ الذى سينطلق بعد العبور كما انطلق فى أثناء العبور ليأخذ فى طريقه كل شيء ، ولكنه فى أثناء العبور قد أخذ فى طريقه العدو ، أما بعد العبور فليس أمامه إلا الصديق !

ولا يعيب هذا الفصل من ناحية المعمار الدرامى سوى تسطيح دور هشام ، وهو الدور الذى كان ينبغى أن يكون أكثر إيجابية وأشد تأثيراً باعتباره الركيزة المحورية التى يدور حولها الفصل كله ، بل تدور حوله المسرحية كلها !

كذلك يعاب على هذا الفصل كسر الإيهام التقليدى الذى تقتضيه الواقعية الاجتماعية التى التزمها الكاتب ، بإقحام اسم المؤلف على لسان مبارك : « مش أنا . . دا المؤلف بتاع الرواية لقاها فاضية ! لافيها (أغانى) . . ولافيها رقص . . ولافيها استعراضات . . قام قال أعملها بالكورس ! . . » .

هذا الإقحام أفسد إطار الواقعية الاجتماعية ، وكسر الإيهام التقليدى ، ولم يكن له مايبرره بالمرة ، كذلك استخدام الآخرين فيما يشبه الكورس ، أو فيما سماه المؤلف بـ « الكورس الصامت » لم يكن سوى حيلة ساذجة أو عاجزة لاستبقائهم حتى المشهد الأخير من المسرحية ، على مافى ذلك من تسفيه الموقف الدرامى الجاد الذى يشكل أزمة حقيقية من أزمات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية فيما بعد العبور ، فإلى جانب كونها حيلة فنية رخيصة ، فهى كذلك « ترخيص » للموقف الدرامى فى المسرحية .

وقد نعيب بعد هذا وذاك التشابه الذى بدا واضحاً فى هذا الفصل بين شخصية

كل من عزوز ومبارك ، حتى كادا يصبحان شخصية واحدة ، ولا شك فى أن هذا التشابه بين هاتين الشخصيتين تكرار لامعنى له بدلاً من الثراء الكيفى لدى كل منهما على نحو ماشاهدنا فى الفصلين الأوليين ، أما أن يتكلم عزوز اللهجة التى يتكلمها نفسها مبارك ، فهذا مالا يحتمله الموقف ، ولا البناء القوى لشخصية الانتهازى الوصولى الذى يريد أن يقفز على أكتاف الجميع ، على العكس من شخصية مبارك . . الضمير الحى الذى يسخر من الجميع ، لأنه زاهد فى الجميع . وهذا هو معنى اقتراب من هشام وابتعاده عن عصام ، على العكس من عزوز المقترب من عصام طوال المسرحية المبتعد عن هشام أيضاً طوال المسرحية .

وقد نعيب بعد هذا كله سقوط الشيخ سلامة بيه فى نهاية المسرحية ، ذلك السقوط الذى كان سريعاً ومقتضباً ينقصه المزيد من الإشباع الدرامى ، والذى أدى من ثم إلى الإحساس بالنهاية . وكأنها شىء مبتسر أو متسرع دونما داع لهذا التسرع أو الابتسار !

• • •

على أن هذا جميعه لايقلل فى كثير من قيمة هذا العمل المسرحى الذى يسجل دراميًّا لمرحلة هامة من مراحل تطورنا الاجتماعى وتحولنا الاقتصادى ، معبراً عن كل ما فى هذه المرحلة من نتوءات ، محذراً من كل مافيها من مطبات ، محاولاً العبور لا مع العبور . . ولافوق العبور ، ولكن إلى ما بعد العبور . . العبور إلى أعماقنا الأصيلة . . أعماق مصر . . مصر المدابغ لابرج المدابغ !

شرح الصور

١ – « شهرزاد » وفرحة النصر
٢ – « الناصر صلاح الدين » قاهر الصليبيين
٣ – مصر « أقوى من الزمن »
٤ – « الناصر صلاح الدين »
٥ – « أيها الحاكم بأمر الله »
٦ – « شامينا » دراما العرض والأرض
٧ – إنهم يقاتلون بالمزمار ويغنون بالسيف
٨ – « مدد . . مدد . . شدى حيلك يا بلد »
٩ – « حدث فى أكتوبر »
١٠ – « المسرحية التى قالت : ليه ؟ ليه ؟ »
١١ – أوديب الجديد – أو « عودة الغائب »
١٢ – « أجمل لقاء فى العالم »
١٣ – « حفنة نساء . . أسقطت شارع الشوارى »
١٤ – « من أجل حفنة نساء »
١٥ – « مين مايحبش زوبة »
١٦ – « المسرح الذى جرؤ على السؤال ! »
١٧ – « المسرحية التى قالت : ليه ؟ ليه ؟ »