أيوب الجديد يرفض الصبر ويعلن الثورة

ما أكثر الأمواج التى تكسرت على الشاطىء فيما سمته هيئة المسرح بموسم الصيف المسرحى ! منها ما غرق على شاطئ البحر فلم يواصل السباحة إلى شاطئ النيل مثل : «**مدرسة الزوجات**» ، ومنها ما وصل ولكن خائراً فاتراً لا يكاد يقف على قدميه مثل «**الكدب له ألف رجل**» ، ومنها ما تعثر على شاطئ النيل ، فلم يصل إلى شاطئ البحر إلا هزيلاً شاحباً لا يساوى صفراً مثل «**واحد ولا اتنين**» ؛ ومنها ما تجمد فى الإسكندرية فلم يقو على الحركة مثل «**بنت بطوطة**» وما (تبخر) فى القاهرة ، فلم يقدر على السير مثل «**عريس وعروسة**» .

والغريب أن المسرحيات التى كانت نسيماً بارداً يرطب حرارة الصيف المسرحى - هى ما أعيد تقديمه من موسم الشتاء الماضى مثل «**أقوى من الزمن**» وإلى حد كبير «**على الزيبق**» وإلى حد ما «**مدرسة الأزواج**» ، والأغرب من هذا أننا لا نكاد نجد من بين الكثير عرضاً ثالثاً يرتفع إلى مستوى النقد والمناقشة بعد «**الحب فى حارتنا**» و «**الإسكافية العجيبة**» سوى «**أيوب الجديد**» . ولعل ما يشفع لهذا العرض هو شرف القضية التى يتناولها ، والموضوع الذى يعالجه ، والكلمة التى يلقى بها فوق المسرح .

فهنا مسرحية تتخذ من الملحمة الشعبية المعروفة «**أيوب وناعسة**» التى تنشد على

طول ريف مصر مادة قديمة لعمل جديد ، أو خيوطاً يغزل منها الكاتب ثوباً دراميًّا جديداً ، وأيوب هو الرمز التراثى لمعنى الصبر ، الصبر الذى كابده الإنسان المصرى وعاناه على امتداد خمسة آلاف عام ذاق فيها الكثير جداً من ألوان الظلم والظلام ، ولم يكن الصبر فى ذاته هو السلاح الذى قاوم به المحتل الأجنبى الغاصب ، وإنما الصبر من حيث دلالته على إيمان الإنسان المصرى بتراثه الأصيل وتاريخه التليد وأرضه السمراء ، وإيمانه كذلك بأن مصر كنانة الله فى أرضه .

على أن الإنسان المصرى عندما أحس أن الصبر وحده لا يكفى ، لا يكفى مقاومة الفساد ، والفساد الذى استشرى بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ – خلع رداء الصبر ، وارتدى درع الثورة ، فكانت الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ التى أرهصت بالثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ إلى أن كانت ثورة التصحيح المجيدة فى ١٥ من مايو عام ١٩٧١ ، وهى ثورات أعلنت للعالم كله أن الإنسان المصرى الصابر قادر فى الوقت ذاته على الرفض والثورة وعلى تحقيق النصر .

حول هذه الدلالة الثورية والعصرية لأسطورة أيوب أدار **يوسف الخطاب** مسرحيته التى سماها « **أيوب الجديد** » والتى استهلها بمجموعة من الكورال فى ملابس الفلاحات السوداء وفى أيديهن المزامر والدفوف ، ومعهن الشاعر أو الراوية الذى يقودهن فى إنشاد لحن « أيوب » الشهير ، وتندفع « ناعسة » من وسط الجميع تعلن رفضها لهذا الصبر المقيت : « لا . . لا . . أيوب القديم نسيناه ، وكفاية يا خلق الله ، بنوح من سنين وياه ! » . وعندما يعلو عليها صوت الكورال مردداً « الصبر جميل يابا . . الصبر جميل » تقاومه ناعسة بإرادة ثورية عنيدة : « لا . . مش كل صبر جميل ، طال الأمد يأهل البلد ، والمظلومين عايشين سنين ، شايفين فى أيوب السند » .

ومن هذه البداية تأخذ العلاقة الجديدة بين أيوب وناعسة فى التمدد والانطلاق عبر سبع (لوحات) يضمها قسمان رئيسيان ، ونقطة الانطلاق هى . . تخرّج أيوب فى الجامعة مهندساً للبترول ، وتطوعه فور تخرجه للحرب فى فلسطين إيماناً منه بأن الثورة تبدأ من هناك . . من فلسطين ، بإطفاء النار المشتعلة فيها حتى لا تزحف إلى مصر ، وهى السابحة فوق بحيرة من البترول ، البترول الذى أصبح هدفاً للاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية : «أنا حابقى مهندس بترول يا ناعسة ، وعارف قيمته بالنسبة لمصر ، أنا عايزه : يكون النور اللى ينورها مش النار اللى تحرقها ! » .

وهكذا يترك قريته وداره وزوجته ناعسة لكى يحقق هدفه فى فلسطين ، ولكن قوى الخيانة متحالفة مع قوى الاستعمار تلعب لعبتها الغادرة ، فيحدث ما حدث ، ويموت من مات ، ويعود من عاد ومن بينهم أيوب . ولكنه لا يعود إلى داره ، وإنما يلقى به فى إحدى المصحات العقلية حتى لا يلتحم بأفراد الشعب . وفى المصحة يصحو على حقيقة هامة هى أن البداية ينبغى أن تكون من هنا لا من هناك : «أنا الحاجة الوحيدة اللى رجعت بيها من تجربتى فى حرب فلسطين – هى أن البداية هنا . . لازم ننضف البيت فى الأول . نطهره من الفساد ! » .

ويخرج أيوب من المصحة ، ليتجه إلى القرية رمزاً للعودة إلى «الأرض – الأم» حيث يخلص ابنة عمه وزوجته ناعسة من براثن «سالم» الطامع فيها ، والذى يمثل الإقطاع المتسلط على القرية . وتعميقاً لرمز الإقطاع يربط الكاتب بين سالم ونرجس التى ترمز لرأس المال فى علاقة حب غير صادقة لقيامها على المصلحة المتبادلة بين الطرفين ، ويدبر سالم مؤامرة لاغتيال أيوب فيقيم ليلة ابتهاجاً بعودته ، وفى نهاية الليلة يطلق أحد أعوانه الرصاص عليه ، ووسط العويل والصراخ ينطلق صوت الكورال : «الأولة يوم ما وصل طخوه ، والثانية ناعسة هى الهدف ولاقوه ،

والثالثة لسه فى كلامنا كلام» . وبذلك ينتهى القسم الأول .

ويبدأ القسم الثانى بعد مضى ثلاث سنوات على هذا الحادث ، فيطالعنا أيوب مشلولاً كسيحاً بعد أن أصابته الرصاصة دون أن تقتله ، وفى ذلك دلالة رمزية على الشلل الذى أصاب مصر طوال الفترة منذ انتهاء حرب فلسطين إلى ما قبل قيام الثورة ، فضلاً عن الضغوط الاقتصادية والاجتماعية التى لحقت بها ، والتى جسدها الكاتب فى رهن بيت أيوب وناعسة لسالم ، وفى إغراء سالم لناعسة بالتخلى عن أيوب والزواج به ، وفى قيام جليلة إحدى عميلات سالم باختطاف ابنهما محروس وإقصائه بعيداً عن القرية . وبرغم كل هذا الظلام يبزغ النور ، وتندلع (ثورة ٢٣ يوليو) . شجرة أمل أخضر تورق فى صدر كل إنسان !

ولكن الصهيونية المتحالفة مع الاستعمار يتآمران على الثورة ، وعلى إنجازات الثورة ، فيخططان لهزيمة ٦٧ ، وعلى أطلال الهزيمة تعشش مراكز القوى كما الغربان التى تنهش فى مقدرات هذا الشعب ، وتلوح من جديد دياجير الظلام ، ويلوذ أيوب بصبره تحت ظل الشجرة ، وتذرع ناعسة القرية طولاً وعرضاً تنادى ابنها محروس ، وتظل تناديه ثمانية عشر عاماً حتى يجىء الوقت الذى يلبى فيه النداء ، حتى تجىء ثورة التصحيح . ويعود محروس إلى قريته فتى يافعاً يشيع النور فى أرجاء القرية ويشع منه النور إلى صدر أمه ناعسة التى تتعرف عليه بعد أن تبوح له جليلة بحقيقة أمره . وينتفض أبوه واقفاً بعد أن تدب فى ساقيه الحياة ، وعلى هتاف ناعسة «آن الأوان يا أيوب للوقوف . ارفع رأسك يا حبيبى . . امشى لقدام يابن مصر . ابننا رجع لنا . رجع ، أملنا ، مستقبلنا ، مستقبل مصر» تنتهى المسرحية .

والمسرحية كما قلت تستمد قيمتها من شرف القضية التى تناقشها والموضوع الذى تتعرض له ، ولكن الذى يعيبها حقًا هو البناء المسرحى الذى لم يرتفع فنيًا إلى

المستوى الفكرى للمضمون ، والذى غلب عليه الطابع الإذاعى فى اعتماده لا على وحدتى المكان والزمان ، ولكن على التنقل السريع العابر فى أكثر من مكان وعلى امتداد أكثر من زمن واحد ، وصحيح أن المسرح الحديث تحرر من إطار المكان الواحد والزمان الواحد ، ولكن لحساب التطور الحتمى لمراحل الحدث منذ البداية إلى الوسط حتى الوصول إلى الذروة . وما أكثر استخدام الكاتب هنا لأسلوب « الفلاش باك » أو الاسترجاع ! بل وما أكثر المشاهد التى كان يمكنه أن يطلقها من داخل الموقف الدرامى دون حاجة إلى استرجاعها والعودة بالموقف إلى الوراء ! وأبرز مثال لذلك ظهور أيوب نفسه وهو بطل المسرحية فى مشهد استرجاعى فى مخيلة ناعسة ، وهو يطفئ الحريق الناشب فى بيت ست الدار ، وكان يمكن حادثة الحريق هذه التى ألهبت خيال أيوب أن تكون نقطة انطلاق للحدث المسرحى .

وخطورة أسلوب « الفلاش باك » أنه لا ينجح فى المسرح مثل نجاحه فى الإذاعة ؛ لأنه يؤدى إلى التورط فى الإطار التعبيرى ، فإذا كانت الواقعية هى الأرضية التى تتحرك فوق الأحداث والشخصيات – أدركنا كم هو يسير أن يحدث ما شاهدناه من خلط بين الواقعى والتعبيرى ! وكم هو يسير أن يختلط علينا شاعر القرية بين الراوى الذى يعلق على الأحداث ، وبين الشخصية الواقعية المشاركة فى أحداث المسرحية !

والكلام عن شاعر القرية يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن الكورس أو ما سماه الكاتب بكورال المنشدين : فهو تارة يعلق على الكلام ، وتارة يتدخل فى مجرى الحدث ، وفى أكثر الأحيان يردد كلام الأبطال ، وفى هذا كله عدم فهم لدور الكورس ووظيفته ، الذى هو بحسب رأى أرسطو شخصية تقوم بدور هام فى المسرحية ، وليس مجرد حركة وغناء وترديد للكلام : فهو الذى يمسك بكفتى الميزان

بين البطل وخصومه ، وهو الذى يبين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهو الذى يمثل وجهة النظر الشعبية ، فضلاً عن رأى الجمهور .

والكلام عن الكورس يقودنا إلى الكلام عن باقى الشخصيات التى شكلت هى الأخرى خلطاً صارخاً بين طبيعتها الواقعية ودلالتها الرمزية ، فإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه فقد جاءت هذه الشخصيات وبخاصة أيوب وناعسة ومحروس وكأنها رموز تتحرك فوق المسرح بدلاً من أن تكون شخصيات حية لها دلالتها الرمزية وقدرتها على التأثير والإيحاء ، ومن ثم غرق العمل كله فى هوة الهتافية والمباشرة ، واقترب من نوع المسرح التعليمى .

ولقد أكد هذا ودعمه الأغانى والأشعار التى أضافها « **عزت الحريرى** » صحيح أن بعضها كان ممتازاً وقادراً على إضفاء طابع « الغنائية » على العمل ، ولكنّ أكثرها لم يكن يضيف جديداً إلى الحوار ؛ وإنما يترجم الحوار نفسه من جديد ! مما أشعر بالتكرار وأدى إلى المباشرة ، وساعد على الخلط الواضح بين أسلوب الأوبريت ومجرد الطابع الغنائى الاستعراضى .

ويجىء الإخراج ، ليعالج كل هذه السلبيات ، فيوفق فى البعض ، ويخفق فى البعض الآخر : فقد وفق **كمال حسين** فى صب كل هذا المضمون الفكرى ، وكل هذه المزاوجة بين الملحمة الشعبية وواقعنا المعاصر فى عمل لا يخلو من متعة الفرجة ، ولا يتعرى من فنية العرض وجمالية الاستعراض ، ولكنه على الوجه الآخر أخفق فى التفادى من الخلط بين الواقعية والتعبيرية ؛ مما أدى إلى تداخل المشاهد و(اللوحات) ، وعدم القدرة على التمييز بين ما هو حلم وما هو واقع ، ولم تكن الإضاءة هنا موفقة على الإطلاق .

كما أخفق كذلك فى أن يجعل من الشاعر راوية للأحداث بدلاً من تأرجحه بين

المشاركة من الداخل والتعليق من الخارج ، وكان فى إمكانه أن يستغنى عن بعض التابلوهات الراقصة التى بدت كما المقحمة على الحوار . . تكرره دون أن تكمله ، كما فى رقصة مراكز القوى ورقصة مستشفى المجاذيب ورقصة «**أيوب بيحب مصر**» ، فضلاً عن أنها الرقصات التى لم يوفق **مدحت حسام الدين** فى تصميمها لا من الناحية الوظيفية ولا من الناحية التشكيلية . وكذلك لم يكن موفقاً فى إخراجه لبعض المشاهد التى بدت ضعيفة للغاية مثل مشهد تحالف الصهيونية والاستعمار ، ومشهد مستشفى الأمراض العقلية ، بالإضافة إلى مشهدى «نرجس» سواء فى لقائها بسالم أو فى لقائها بناعسة . ولو أنه بوجه عام عرف كيف يفيد من الديكور الوافى الذى صممه الفنان **الدكتور رمزى مصطفى** الذى أعطى الواقعية بلا مباشرة ، وعرف كيف يقسم المسرح إلى مستويين علوى وسفلى ، وكيف يشكل الطرق الملتوية والمستقيمة داخل القرية ، وكيف يستغل المسرح الدائرى لسرعة الانتقال بين اللوحات ، هذا بالإضافة إلى مزج الزى المصرى بالزى العربى ودلالته على معنى الوحدة .

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى وجدنا (**شكرى سرحان**) ملائماً تماماً لدور أيوب بروحه المصرية . وما فى أعماقه من حزن دفين . ثم قدرته على التعبير ببساطة . ولكن بلا انفعال . ولو أنه بوجه عام كان يحتاج إلى التشكيل الانفعالى على حسب تطور الشخصية بدلاً من الانحصار داخل قالب الدور .

أما **كريمة مختار** فلم تكن هى الملائمة تماماً لدور ناعسة ، فقد اعتمدت على أدائها الصوتى أكثر من أدائها الحركى . وكأنها بصدد تمثيلية إذاعية . وفى الأداء المسرحى كما تقول **سارة برنار** بالحرف الواحد : «يجب أن يحيا كل شىء فى الفنان فى آن واحد : أن يعبر كل شىء عن إحساسه العميق . أن تسهم كل من العين واليد

ووضع الصدر وميل الرأس فى إحداث الأثر الشامل».

أما الفنانة **زوزو ماضى** فلم يكن دور نرجس هو الدور الذى يفجر كل طاقتها على التعبير، وبخاصه دور «القروية» الذى قد يبدو غريباً عليها وعلينا، لذلك لم تخدم الدور كما لم يخدمها الدور، أمّا **أحمد أباظة** فى دور سالم فكان قة فى التعبير وقة فى التأثير: كما عرف كيف يتموج مع الدور صعوداً وهبوطاً.. تأثراً وتأثيراً، كان رائعاً فى ضعفه ومروعاً فى قوته، وكان باختصار ألمع من فى العرض المسرحى.

عموماً مهما يكن من شىء فإن هذا العرض يُعد واحداً من العروض القليلة التى استطاعت أن تنتصر فى معركة الشواطئ، وأن تنجو من طابع الهزل أو الهزال الذى غرقت فيه غيرها من العروض المسرحية، أو بالأحرى العروض اللا مسرحية!

شامينا

دراما . . العِرض . . والأرض . .

«أنا آت يا حبيبتى – آت – آت إليك من لبنان – من عمان من مصر من جولان – سوف أتخطى الحدود – لن تقف فى وجهى السدود – وسأقتل بيدى من يعترضنى – من ذئاب من كلاب من غيلان !» .

هذه هى الصرخة التى يطلقها «راعين» فى نهاية الفصل الثانى من مسرحية «**حبيبتى شامينا**» . . الصرخة التى يطلقها فى وجه أعداء الحب . . أعداء الحياة ، فى وجه من من أكلوا خبز الجياع ، وشربوا ماء العطاش ، ولبسوا ثوب العراة ، واستحموا بالدم الحى . . فى وجه من داسوا القداسة ، ونحروا الطهارة ، ودشنوا أرض الأنبياء وبيت الرب بزجاجات الحقد والكراهية ! فكانوا أعداء لأنفسهم بمقدار ما صاروا أعداء لشعوب الأرض أجمع ، إنهم أبناء سليمان الذين جعلوا من حكمته جنوناً ، ومن هيكله دماراً ، ومن ذهبه تراباً ، ومن مجده خزياً وعاراً ؛ وانطلقوا كما المسوخ المشوهة يلطخون بالغدر وجه الحياة ، ويعفرون بالقهر جبين الحضارة !

ولكن «راعين» الذى اكتوى بنيران القهر ، وانصهر فى أتون الإرهاب – يقسم بكل غال إنْ فى السماء أو فى الأرض – أن يهب حياته لإنقاذ حبيبته «شامينا» تلك التى ترملت ولم يمسسْ بكارتها بشر ، ووقفت فى مواجهة كنوز سليمان وجنود

سليمان أطول قامة . . وأعرض صدراً . . وأعمق روحاً . وعبثاً يحاول الملك بالترغيب تارة وبالترهيب تارة أخرى . . ولكن شامينا . . ظلت هى شامينا . . العرض الذى لم يدنسه آخر وقدسه «راعين» ، والأرض التى لم تطأها قدم غير أبناء أورشليم . . «أبنائى فى جسدى ينتشرون ، وديعة عيونهم ، جميلة وجوههم ، طال انتظارهم ، صوتهم فى رحمى . . بالليل يؤرقنى . . يصرخون . . يطلبون الميلاد . . ينتظرون الأب . طال انتظارهم متى . . متى تأذن يا رب ؟» .

ويجيئها الجواب منطلقاً من ضلع «راعين» وقد توضأ فى مياه الحب ، واغتسل فى دموع القلب ، وأدرك بقوة إرادة ولكن بوضوح بصير - أن «**الحرب**» هى الخلاص ، وأن «**الحب**» إن كان صادقاً عرف طريقه ، فالحب معرفة . . وإن كان أصيلاً . . انتصر ، فالحب حرية . . وإن كان مبصراً . . حقق المستحيل ، فالحب حياة .

وما إن يدرك راعين هذه الحقيقة العظمى . . حقيقة أن الحب هو المعرفة وهو الحرية وهو الحياة ، حتى ينطلق من فوره متخذاً منه نقطة «ارتكاز» ونقطة «انطلاق» فيتجه بكله نحو إنقاذ شامينا وتحريرها ، لأنه بذلك إنما ينقذ العرض ويحرر الأرض جميعاً ، وعلى درب الحب ، وفوق مسيرته الصاعدة ينبعث صوت «حاكين» العجوز الحكيم الذى لا عمر له ؛ لأنه ظل الأبد فوق الأرض ، وصوت كل ضمير لا صوت له ، ينبعث هادياً ومبشراً ونذيراً ، وهو يقيم الصلاة : «رب دع ظلك يحتوينا ، أعطنا يا رب الحب . . يعطينا العزيمة . . من نوره من مهده . . يبعث راعينا . . يصبح كل واحد فينا . . اهده بالحب يا رب واهدنا . إلى خلاصنا وخلاص شامينا . . آمين . . آمين» .

وبعد أن يتم النصر . . نصر راعين على كل قوى القهر والإرهاب ، سواء القهر

المكسو ببريق الذهب أو الإرهاب المدجج بأسنة الرماح ، وبعد أن يتمكن « راعين » من عبور الطريق المؤدى إلى قلعة سليمان ، واقتحام قصره المنيع ، وهزيمة أبنائه الذين لا يقهرون . . وبعد أن يستعيد حبيبته شامينا ، ويحرر أرضه أورشليم – يعود الربيع لينشر زهوره فى كل بقاع ، ويعود المسك ليفوح من بدن شامينا ، ويعود راعين ليجوس فى كرمته ويعتلى عرشه ، وتعود بنات أورشليم يرددن أعذب الغناء . . الغناء للحب . . الحب الكلمة . والحب الإنسان . . والحب الله .

« الحب » إذن هو الركيزة المحورية التى يدير عليها **الدكتور رشاد رشدى** مسرحيته الجديدة « **حبيبتى شامينا** » وصحيح أن مسرحياته السابقة تنبع من المنبع نفسه ، ولكن الصحيح أيضاً أنها تختلف من حيث المصب ؛ فإذا كان الحب فى « **لعبة الحب** » قد ظل حبيس الجنس سجين الشهوة ، ولم يستطع فى « **رحلة خارج السور** » أن يتخطى عشق الذات وعذاب الضمير ، وحاول جاهداً فى « **حلاوة زمان** » أن يتخلص من أرق الماضى وأنين الذكرى ، ولكنه ظل تائهاً فى « **خيال الظل** » ضائعاً فى « **نور الظلام** » – فقد نجح بشكل واضح فى « **اتفرج يا سلام !** » فى أن يخرج من نطاق الأنا أو الذات إلى آفاق الكل أو المجموع ؛ كما نجح بشكل أوضح فى « **بلدى يا بلدى** » فى أن يرتفع إلى سماء المطلق أو الإيمان ، ولكنه ظل فى هذا جميعه الحبَّ ذا البعد الواحد ، والذى لم يكتسب أبعاده الثلاثة . . الكلمة . . الإنسان . . الله إلا فى « **حبيبتى شامينا** » حيث يقابل كل منها أبعاد الوجود الثلاثة . . المعرفة . . الحرية . . الحياة .

ومن هنا كانت محاولة الكاتب أن يربط فى مسرحيته بين الرمز والواقع ، وبين التاريخ والأسطورة ، حيث نلتقى بحاكين رمز الكلمة والمعرفة . والذى يشبه موسى الكليم مثلاً ، أو تيرزياس الحكيم ، كما نلتقى بالفتى « راعين » القوى الشجاع الذى

يرمز للإنسان وللحرية ، والذى يشبه كل راع عربى ارتدى درع التحرير ، واستل سيف الخلاص ، وكذلك نلتقى بشامينا ابنة أورشليم رمز الحب والحياة ، والتى تجسدت فيها كل معانى العرض والأرض معاً ، وقد ترمز سوسنة إلى سيناء ، وأبناء سليمان إلى اليهود فضلاً عما يرمز إليه سليمان نفسه بجنوده وقصوره ، وبذلك تكتمل عناصر القصة المعروفة . . قصة الأرض المغتصبة . . أرض البرتقال الحزين !

وإذا كان لابد من غلالة شاعرية تغلف هذا كله فقد لجأ الكاتب لا إلى نظم الشعر ولكن إلى إيقاع الشعر أو شكل الشعر ، فاستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير ، حيث نسج خيوط حواره ، وغزل كلام الشخصيات . وربما حاول الكاتب عبر اختياره لغة مشابهة للغة الواردة فى الإصحاحات الثمانية من «**نشيد الإنشاد**» حول عذاب المرأة السمراء الجميلة مع حبيبها الراعى الأسمر الشجاع الذى يشبه شجرة التفاح بين أشجار الشوك ، وربما حاول أن يقترب من الطبيعة الروحية فضلاً عن التاريخية والأسطورية لهذه المنطقة من العالم ، على أن الذى نقرره هنا هو أن هذه اللغة – وإن كانت صالحة فنياً من حيث تعبيرها عن الموضوع من ناحية ، وعن الشخصيات من ناحية أخرى – ليست شعراً أو ليست من الشعر فى شىء !

وقد تبدو الشخصيات جميعاً وكأنما تتكلم لغة واحدة هى فى النهاية لغة الكاتب ، وقد يبدو الحوار فى بعض المشاهد والمواقف مكروراً لا يخلو من إعادة ، وقد يبدو الفصل الثانى وكأنما لا يضيف جديداً إلى ما قبله وإن مهدلما بعده ، وقد يبدو أن هناك تخبطاً بين القضية بطرحها الفنى والقضية بواقعها السياسى ، وخاصة فيما يتعلق بإخوة شامينا الذين باعوها للملك سليمان إشارة إلى بيع الفلسطينيين أراضيهم لليهود . وقد يبدو هذا كله ، وخاصة المعركة فى نهاية المسرحية ، ركوباً لأحداث ما بعد السادس من أكتوبر ، ولكن هذا كله سرعان ما تستظله وحدة حية

هى وحدة الإطار الرمزى ، وحياة واحدة هى حياة موضوع الحب . لأنه إذا كان فى احتلال الجسم كثافة الظلام – فى خلاص الروح شفافية النور . وبين كثافة الظلام وشفافية النور يعود **رشاد رشدى** إلى ثيمته الفنية المفضلة بكل دلالاتها الرمزية ، وأعنى بها على حد تعبير **رشدى صالح** المواجهة بين الظلام والنور اللذين لابد منهما فى هذه المسرحية ، كما أنه لابد لشامينا وراعين من أن يقتحما عناصر الشر والباطل وينزلا بها الهزائم ، وعندما يقتحم زاعين أعداءه ، تتحرر شامينا فيتوحد الماضى والمستقبل عبر جسور الحاضر .

نعود فنقول : إن هذه الوحدة الحية أو الحياة الواحدة هى التى لم يدركها تماماً المخرج **سمير العصفورى** فى تجسيده للنص فوق المسرح ، فخلط فى العرض بين أكثر من أسلوب واحد ، بين الدراما والأوبريت والباليه دونما وحدة أسلوبية واحدة : فمقطوعة الباليه التى قدمها **عصمت يحيى** برغم جمالها فى ذاتها فإنها بموسيقاها الغربية وحركاتها التعبيرية بدت غريبة على جسم العمل ؛ كذلك بدا الغناء الفردى الذى أدته **فردوس عبد الحميد** أقرب إلى التطريب الميلودى منه إلى التعبير الدرامى ، لذلك كنت أفضل للمخرج أن يختار ما بين قالب الدراما أو إطار الأوبريت .

على أن (**سمير العصفورى**) فيما عدا ذلك وفق فى تجسيد جميع أبعاد العمل . . الواقع والرمز ، التاريخ والأسطورة ، بحيث يمكن المشاهد أن يدرك المسرحية بشكلها المباشر ، وأن يتجاوز الواقع المباشر إلى الرمز غير المباشر ، كذلك وفق فى تحقيق نوع من التوازن فى الإيقاع العام للمسرحية بلا إبطاء ولا إسراع مستفيداً فى ذلك من مهارته فى اللعب بالإضاءة التى – فضلاً عن جمالياتها التشكيلية فوق الخشبة وحتى على الستار – كانت موظفة لخدمة التنقل بين الواقع والخيال ، وبين الوهم والحقيقة ، بل كانت جزءاً عضوياً فى ميزانسين المسرحية .

فإذا أضفنا إلى الإضاءة الرقصات البارعة التى صممها الفنان **حسن خليل**، والتى لم تكن مجرد إضافة إمتاعية للعرض، ولكنْ تفسيراً إضافيًّا للنص استطاع بها هذا الفنان أن يسترد اعتباره بعد سقوط رقصاته فى مسرحية «**العم النبيل**» ثم الموسيقى والألحان التى وضعها الموسيقار **شعبان أبو السعد**، والتى كست العمل كله غلالةً نغمية حالمة برغم غلبة الطابع الأوبرالى ولا أقول الطابع الدرامى، وأخيراً الديكور الذى صممه **عبد المنعم كرار**، مقسماً المسرح إلى مستويين.. علوى حيث قصر سليمان وجنوده، وسفلى حيث أرض راعين وبنات أورشليم، مجسداً بذلك عنف الصراع بين المستويين مراعياً فى النهاية انقلاب الوضع باستخدام المسرح الدائرى فى أثناء المعركة وفيما بعد انتهاء المعركة، فضلاً عن ملابس سليمان الصفراء الرامزة للذهب، وملابس شامينا البيضاء الرامزة للطهارة، وملابس راعين ذات اللون الأحمر رمزاً للثورة، ولو أن ما يعيب الديكور بوجه عام هو غلبة الخطوط الواقعية والتجسيد المعارى لقصر سليمان، مما كان متعارضاً مع تعبيرية المسرحية نصًّا وإلى حد كبير إخراجاً، فضلاً عن أنه ثبت شامينا فى مساحة ضيقة من عالم سليمان وقصره الأسطورى طوال أغلب الفصول. أقول: إننا - إذا أضفنا هذا كله بعضه إلى بعض، ورأيناه من خلال المخرج أو رأينا المخرج من خلاله - لوجدنا أنفسنا فى مواجهة عرض مسرحى جيد ونظيف.

ولقد ساعد على جودة العمل ونظافته توفيق المخرج إلى حد كبير، وليس إلى كل حد، فى اختيار فريق الممثلين الذين تنافسوا فيما بينهم فى تفجير طاقاتهم على الأداء التمثيلى، وإن اختلف أسلوب الأداء، وتراوح بين الأداء الكلاسيكى والأداء الحديث، فى طليعة الممثلين داخل إطار الأداء الكلاسيكى الفنان العملاق **حمدى غيث**.. هرقل المسرح المصرى الذى قام بدور الحكيم «حاكين» فعرف كيف

يتموج مع ظلال الدور معطياً إياه عبقه التاريخى وعمقه الأسطورى ودلالته المعاصرة ، كما عرف كيف يصل إلى وجدان الجمهور منتزعاً بكلتا يديه التصفيق فى نهاية كل فصل من الفصول ، وكان كما وصفه المؤلف « العجوز الحكيم الذى لا عمر له » .

أما **سميحة أيوب** فقد حاولت فى دور شامينا أن تؤدى هذا الدور بقدرتها المعهودة فى الإجادة ومقدرتها المعتادة على التجويد ، وكانت فى مشاهد المستوى العلوى أقدر على الإجادة والتجويد ، أو الصنعة الفنية بوجه عام ، حيث عرفت كيف تفجر الصراع فى وجه سليمان وأبناء سليمان ، لكنها لم تكن كذلك فى مشاهد المستوى السفلى من المسرح ، لأنها لم تكن كما وصفها المؤلف «طويلة سمراء فى العشرين» . لذلك لم تكن وهى البالغة من العمر نصف قرن من الزمان – هى الملائمة تماماً لهذا الدور .

وأما الضلع الثالث من أضلاع المباراة التمثيلية فى العرض المسرحى فكان **عبد الله غيث** الذى قام بدور الفتى « راعين » . وعرف كيف يجسد كل معانى المقاومة والثورة وكيف يبلور فى ذات الوقت كل معانى الحب والحرية . وصحيح أنه كان مغالياً فى تعبيره . ولكن الصحيح أيضاً أنه كان كما وصفه المؤلف « راعٍ فى الأربعين قوى جميل » . ومن ثم كان أفضل من يقوم بهذا الدور . وأما الفنان الممتاز **محمد الدفراوى** فلم يكن ممتازاً فى دور « الملك سليمان » وربما استطاع أن يخدم دوره بأكثر مما خدمه الدور . ولكنه لم يستطع طوال مشاهده فى المستوى العلوى حيث الإضاءة المعتمة . والبعد عن الجمهور – أن يفجر كل قدراته على الحركة والتعبير .

وأخيراً تجىء **فاتن أنور** فى دور سوسنة لتتميز فى دورها برغم صغره . وتملأ فراغ

الدور ببساطة الممثلة المطبوعة لا الممثلة المصنوعة ، فكانت تعبيراً عن الأسلوب الحديث فى الأداء المسرحى .

على أننا إذا عدنا فى النهاية ونظرنا إلى العمل فى مجموعه وجدناه بحق قطعة من الفن المسرحى النظيف ، تجمع بين الرأى والرؤية من ناحية ، وبين الفرجة والفكر من ناحية أخرى ، وبين محاولة التعبير بلا هتافية ولا مباشرة عما يعتمل فى وجداننا القومى .

boeikandi.com