إنهم يقاتلون بالمزمار . . ويغنون بالسيف

رحلة طويلة . . تلك التى قطعها **صلاح عبد الصبور** فى مسرحه الشعرى من أجل أن يجمع إلى قوة المضمون حرارة الفكر ، وإلى صلابة البناء حداثة الشعر ، وإلى رمز الأسطورة حقائق التاريخ ، من أجل أن يترجم الكلمة إلى فعل ، والفكر إلى سلوك ، والواقع إلى شعر. من أجل أن تطأ أقدام الخير أعناق الشر ، وينبلج العدل من دياجير الظلم ، ويلمع النور من داكن الظلام . من أجل أن يضيء مسرحنا بالكلمة الفعالة ، ويتوهج واقعنا بالفعل المتكلم ، فيخرج هذا الجيل من الغرق فى معاناة الماضى إلى الاستغراق فى معانقة الحاضر ، فيضيف إلى نصرة الفن انتصار الحياة .

وهذا ما عبر عنه فى مسرحيته الأخيرة « **بعد أن يموت الملك** » على لسان الشاب ابن العشرين ربيعاً الذى لم يصفه بأنه طفل الملك الراقد ، بل طفل النهر الخالد ، والذى جعله يقول ضائقاً بأركان القصر المتهدم ، ورائحة الموت العفنة : « سأزيل بقايا الماضى . . وأعيد بناء القصر ! » .

على أن قضية البناء التى يطرحها الشاعر على أنقاض الماضى وأشلاء الذكرى – ما هى إلا جولة فى معركة نضاله الفكرى والفنى . . بدأها بمسرحية « **مأساة الحلاج** » وامتد بها فى مسرحية « **ليلى والمجنون** » وتمدد بها فى ثنائية « **الأميرة والمسافر** » إلى أن بلغ غايتها فى مسرحيته الأخيرة . . فالقضية التى يثيرها فى « **مأساة الحلاج** »

هى التزام الشاعر بواقع مجتمعه وهموم عصره : هل يعتصم بكلماته ويدفنها فى صدره أو ينزل بها إلى الناس ويشعلها ناراً فى الطرقات ؟ هل يرفع صوته . أو يرفع سيفه ؟ ماذا يختار ؟ ويختار الحلاج الموت التزاماً بالدفاع عن فقر الفقراء وجوع الجوعى ، على أمل أن تحمل كلماته الريح السياحة ، فيستعذبها أحد ولاة الأمر «ويوفق بين القدرة والفكرة» .

ولكن الكلمة وحدها لا تكفى كما تقول «**ليلى والمجنون**» لقد أضاعت جيل الماضى فى قيعان الثرثرة الجوفاء ، وألقت به على شاطئ البحر المهجور ، وعندما يقول سعيد : «ماذا أملك إلا الكلمات ؟» يرد عليه حسان : «لابد من الطلقة والطعنة والتفجير» وبذلك ينعى الشاعر عصر الكلمات ، ويتطلع إلى عصر الكلمة فيه للسيف : «يأيها القادم من بعدى لا تنس أن تحمل سيفك ! . يأهل مدينتنا انفجروا أو موتوا» .

وتأخذ القضية أبعاداً أعمق تعلو فيها على الخصوصيات ، تأخذ شكل الصراع بين الخير والشر بمعناهما الكلى العام ، وهو الصراع الذى ينتصر فيه الشر على الخير فى «**مسافر الليل**» ثم يعود الخير ليتنصر على الشر فى «**الأميرة تنتظر**» فلقد ظل «المسافر» يعانى الشر الظالم ويعانق الخير المظلوم ، وينتظر مصرع الليل تحت عجلات قطار الفجر ، ولكن بلا جدوى إلى أن جاء دور «الأميرة» فى انتظار القرندل رمز النور الذى يلوح على السمندل رمز الظلام فينبلج النهار الجديد .

وكأنما «الأميرة» هنا تحل فى جسد الملكة التى تنتظر إلى أن يموت الملك رمز الشر القاهر ؛ لكى تلتقى بالشاعر رمز الخير المقهور ، فتنال منه طفلاً . . ذلك الطفل الذى لم يستطع الملك أن يعطيها إياه ؛ لأن كل ما كان يلمسه يموت : لمس النهر فمات النهر ، لمس القصر فمات القصر ، لمس الحاشية فماتت الحاشية ! كل ما كان

بلمسه يموت ، حتى لقد سماه البعض الموت الأعظم . . الموت الأفخم . . الموت الأكبر ، وهكذا لم يكن يمكن لملك الموت أن يهب للملكة الحياة . . ذلك الطفل . . والملكة الحياة ، لأنها كانت (الوحيدة) التى لم تلمسها يداه فنجت من الموت !

وكانت الملكة قد ضاقت بالملك الذى جعل من نفسه إلهاً من آلهة الأرض ، له على رعاياه حق الحياة والموت ، ومع هذا كله فهو أعجز من أن يعطيها طفلاً ، وعبثاً يحاول أن يصنع لها طفلاً وهميًّا ، طفلاً من كلمات ، إذ تدرك أنه طفل اليأس وليس طفل الأمل ، فتثور فى وجهه : « أمضت ، بك اللعبة إلى هذا الحد ؟ » وتزداد ثورتها : « اختر لى من يعطينى طفلاً ، أو دعنى أن أتشرد فى أنحاء الكون ! » .

وتصعقه الكلمات . . فلا يملك إلا أن يودع الحياة ؛ ليستقبل طير الموت الأسود الذى ينقر صدره ، ليتمدد فى جسده ، وينام فى قلبه ، ويسرى فى خلاياه . . ويموت الملك ، وتوقن الملكة أن فى موته حياة للطفل ! ولكن ممن تنال الطفل . . والكل لا يصدق موت الملك ! والكل لعودته منتظرون ؟ الوزير . . القاضى . . المؤرخ . . كلهم يرفضون أن يعطوها طفلاً . . ويبقى الشاعر الذى علا صوته ذات مرة على صوت الملك . . ولا يشك الآن فى أنه قد مات . . يبقى لتختاره الملكة ، ويغادرا معاً القصر إلى حيث لا يسقط ظل الموت على ثياب الأحياء !

وعبثاً يحاول رجال الملك إيقاظه بالرقص والموسيقى والغناء ، ويتوهمون أنه لن يصحو إلا إذا رقدت الملكة إلى جواره ، فيبعثون بالجلاد ؛ ليعود بالشاعر ميتاً وبالملكة حية . ويحفل الشاعر ماذا يصنع ، وهو لا يحمل سوى المزمار وكتاب الأشعار ؟ كيف يلاقى بمزمار العاشق سيف الجلاد الغاشم ؟ . . « لكن ماذا تصنع

كلماتى ؟ هى أهون من أن تطمح للفعل . . أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً . . كى تقتل أو تحمى من قتل » . وتستنهض فيه الملكة القدرة على الفعل ، وتستزرع فى قلبه قوة الإرادة بعد أن غرست فى عقله وضوح البصيرة : « لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر . . فالكلمة قد تفعل »

ويخوض المزمار العاشق معركته مع السيف الغاشم ، وينتصر الشاعر على الجلاد انتصار النهار على الليل والضياء على الظلام ، ويصرعه صارعاً معه الخوف من القهر بل والخوف من الحرية . . ويعود الشاعر بعد أن عزف بمزماره نشيد الدم ليغسله فى نهر الحب . . فى صدر الملكة ، ويسألها : « هل دار بخلدك يوماً ما أن يعطيك الطفل الشاعر ؟ » . وترد عليه : « يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار ويغنى بالسيف ! » ، ويعود وقد بدلته المعركة ليغدو شاعرها الفارس بعد أن كان فارسها الشاعر !

وكانت المسرحية تنتهى دراميًا عند هذا الحد ، وكان يمكن الاكتفاء فيها بفصلين . . فصل الكلمة وفصل القدرة ، ولكن البناء الفنى الذى اختاره الشاعر ، والذى هدم فيه الحائط الرابع بين الممثلين والجمهور ، واستبدله بثلاث نساء أو وصيفات يقمن بدور الراوى فى المسرح الحديث ، وأيضاً بدور الكورس فى المسرح القديم ، فهن يروين الأحداث ويعلقن عليها ويستخلصن حكمتها النهائية ، وكذلك يتدخلن فى الأحداث ويشاركن فيها بالتصعيد والتطوير – هذا البناء ألزمه ما لا يلزم . . بفصل ثالث ليس أكثر من تعليقٍ على ما حدث .

فالمؤلف يرى أنه بعد أن وصل بالمشكلة إلى الذروة . . حيث الحاشية تنتظر عودة الجلاد ، والملكة حملت من الشاعر بذرة المستقبل ، والملك لايزال راقداً ينتظر الملكة حتى يتغلب على رقاده ، لابد من أحد حلول ثلاثة ، هى فى رأيه

الحلول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة : حل الشكوى إلى الأقدار ، وحل الانتظار ، وأخيراً حل التصدى للموقف . وتعرض الوصيفات الثلاث الحلول الثلاثة على الجمهور ، مقترحةً اختبارها أمامه حلاً بعد الآخر :

أما الحل الأول وهو الاحتكام إلى قضاة الأقدار ، والذى يذكرنا **بريخت** فى مسرحيته الشهيرة « **دائرة الطباشير القوقازية** » فلا يُجدى ؛ لقد قضوا بتمزيق جسد الملكة وتوزيعه بين الملك والشاعر : الأول ينال النصف الأعلى حيث يقع العقل ، وينال الآخر النصف السفلى حيث يقع القلب ؛ ولكن الشاعر العاشق يرفض تمزيق جسد المرأة ويتركها كلها للملك ، وذلك إشارة إلى رفض أنصاف الحلول أو منطق المساومة والتسوية بين الأطراف المتنازعة .

أما الحل الثانى وهو حل الانتظار الذى يذكرنا (**بتوفيق الحكيم**) فى مسرحيته الشهيرة أيضا « **أهل الكهف** » فلا يُجدى هو الآخر : فابن الملكة من الشاعر . . ابن الأعوام العشرين . . لا يستطيع أن يعقد تاجه فوق جبينه ؛ فالحاشية من حوله نيام ، وجدران القصر آيلة للسقوط ، وأشباح الموت تعشش خلف الأستار . ويحاول الأمير أن يبدأ بإزالة بقايا الماضى وإعادة بناء القصر ، فينبهه الوزير إلى أنه لن يقدر ، لأن أمير البر الغربى حبسهم فى هذه الغرفة ، واحتل باقى غرف القصر ، وذلك إشارة إلى استحالة بناء المستقبل وفى الأرض قطعة سليبٌ احتلها العدو الغاصب ، وباحتلالها إنما يعطل كل أشواق البناء .

يبقى الحل الثالث والأخير الذى آثره المؤلف وإن ترك اختياره للجمهور ، وهو التصدى للموقف ، تصدى الملكة والشاعر لحاشية الملك ، وإجبارهم على دفنه وإخلاء القصر والانطلاق نحو أتون المعركة ومن بعدها نحو مشارف المستقبل .

وكائناً ما كان هذا الحل الثالث بل الحلول الثلاثة التى شكلت فصلاً بأكمله

لا لزوم له دراميًا ، لأنه ليس أكثر من تعليق على ما حدث ، فضلاً عن أن الحل الأخير لا ينبع فنيًا من داخل الحدث ، ولا يتسق فكريًا مع المضمون العام للمسرحية – فإن استخدام الوصيفات فى دور الكورس لم يتضح جوهريًا فى تطوير الحدث ، كما أن استخدامهن فى دور الراوى لم يوظف فكريًا لتنوير الموقف ؛ فقد برز الحل بأسلوب مفتعل من داخل الصالة !

فإذا تركنا الانفصام الفنى بين الحدث الداخلى المبنى بأسلوب الإيهام الدرامى ، والإطار الخارجى المصوغ بأسلوب الإغراب الملحمى ، فضلاً عن الحل النابع من الصالة بأسلوب المسرح داخل المسرح ، وهو الأسلوب البيراندللى – وجدنا أن الفصل بين الفصلين الأوليين لم تحتمه ضرورة فنية : فالفصل الأول ينتهى بموت الملك وانطلاق الملكة نحو تحقيق حلم الطفل ، ولكن الفصل الثانى يبدأ بالطقس نفسه . . القصر . . الملك . . الحاشية . والحدث نفسه إلى أن تثور الملكة والشاعر ويغادرا القصر ، وهو ما يشكل استكمالاً للفصل الأول وليس بداية للفصل الثانى الذى كان ينبغى أن يبدأ خارج القصر حيث الكوخ والنهر والشجرة ، ليأخذ فى التصاعد من جديد .

حقًا إن الفصل الأول مفعم بالحركة والحياة ، والحدة فى العاطفة والفكر ، ولكن الفصل الثانى يمضى رتيباً وانياً لسيمترية الحركة المتبادلة بين القصر والكوخ ، وبقاء الجثة طويلاً وكثيراً فوق المسرح ، أما الفصل الثالث فقد أكد عدم مشروعيته الدرامية أن الكلمة فيه بدت أهم من الحركة ، والفكرة أهم من الشخصية ، والصورة أهم من الموقف !

وربما كانت الإضافة الكبرى فى هذه المسرحية هى شعرها المسرحى الذى كان أكثره فى مستوى كيفى واحد ، ولم نجد فيه قصيدة شعرية قائمة بذاتها ، وإنما الشعر

كله يبتعد عن الغنائية الذاتية بمقدار ما يقترب من الموضوعية الدرامية ، فيحقق لمسرحنا الشعرى أهم إضافة فنية هى شعر المسرح ، وليس الشعر فى المسرح على حد تفرقة **جان كوكتو** الشهيرة .

وصحيح أن الإخراج المسرحى كان يستطيع أن يعالج الكثير من عيوب البناء ، ولكن « **نبيل الألفى** » لم يتناول النص برؤية إخراجية واضحة ولا بأسلوب فنى متميز ، وإنما « صب » النص كما هو فوق المسرح . . كان بمقدوره أن يجد حلولاً إخراجية للجثة الملقاة فوق المسرح ، بدلاً من أن يبعثها فى جنازة كاملة لا تثير الإشفاق تراجيدياً ولا تدعو كوميدياً إلى الضحك . وكان بإمكانه أن يجد حلولاً للسيمترية المتبادلة بين الكوخ والقصر ، بدلاً من أن يجسدها برتابة تشعر بالإطالة والإملال وأكاد أقول السأم ، وكان باستطاعته أن يضع نهايات حادة للفصول ، وخاصة الفصل الثانى الذى لم نشعر بانتهائه على الإطلاق .

أما المزج بين الكوميدى والتراجيدى فيما أسماه المؤلف « **ملهاة مأساوية** » فلم يتضح فى الإخراج وضوحه فى النص المسرحى : كانت الكوميديا نابعة من حركات بعض الممثلين بحيث تضحكنا على الممثل نفسه لا على الشخصية من داخل الحدث ، ولا على الحدث من خلال الشخصية ؛ لأن التناول الإخراجى عموماً ليس هو التناول « **التراجيكوميدى** » الذى يمزج بينهما عضوياً فى نوع من المحصلة الفنية ، لا حاصل الجمع .

ولقد ساعد على ذلك موسيقياً ألحان **شعبان أبو السعد** التى لم تكن متجانسة فيما بينها ولا فى علاقتها بالمناخ الفنى العام ، كانت ألحاناً تتراوح بين الموتيفات السيمفونية الغربية والجمل الموسيقية الفولكلورية : فالموسيقى فى خلفية المشهد الذى يموت فيه الملك كانت فاترة دون أدنى تأثير ، والأغنية المؤداة على فراشة كانت « فجة » دون

مستوى الموقف ، ولحن الجنازة كان كاريكاتيرياً دون إثارة للضحك .

كما زاد على ذلك تمثيلياً تعدد أساليب الأداء بين الطريقة الكلاسيكية والطريقة الحديثة وما بين الاثنتين . أما الأداء الكلاسيكى فقد جسده **كرم مطاوع** وإن بلغ به الذروة : ففى إطار هذا اللون من الأداء استطاع أن يتألق فى دوره سواء على مستوى الحركة أو على مستوى التعبير أو على مستوى الإمساك بزمام العمل كله ، ولكن الذى فات (**كرم مطاوع**) هو التفاوت الفنى بين كلاسيكيته فى الأداء بتنغيمه للعبارة ، وبروزته للصورة ، ومغالاته فى إخراج الألفاظ ، وهو ما يصلح للشعر التقليدى عند **أحمد شوقى وعزيز أباظة** ، والى حد ما عند **عبد الرحمن الشرقاوى** ، وبين الشعر الجديد عند **صلاح عبد الصبور** وما يحتاج إليه من بساطة وانسيابية وقرب من الأداء الطبيعى . وهو ما حاولته **برلنتى عبد الحميد** بأسلوبها فى الأداء الحديث ، وإن فاتها فى أكثر الأحيان أنها تؤدى شعراً إنْ يكن جديداً فإنه ليس بنثر على أية حال . . لذلك كثيراً ما وقع منها إيقاع الدور ، ولم تكن هى الملائمة تماماً لهذا الدور . . أما **نور الشريف** فهو الذى وقع بين الاثنين كلاسيكياً أحياناً ، وحديثاً أحياناً أخرى ، وكان انشغاله بأسلوب الأداء حائلاً بينه وبين معايشة الدور ، وإكسابه ما يحتاج إليه من رومانسية برغم ما فيه من ثورية ، ومن انفعال برغم ما فيه من فعل ، دون أن يقلل هذا من إعادة اكتشاف نور الشريف مسرحياً ، واستعادته قيمة تمثيلية فوق جبين المسرح .

وأخيراً يجىء **عبد الرحمن أبو زهرة** ؛ ليظل كما هو عبد الرحمن أبو زهرة ، فهو لا يرتدى دوره ، وإنما يعلق نفسه على شماعة الدور ، ولو أنه نأى بموهبته الكوميدية عن الوقوع فى هوة « الفارسكة » والتمرغ على الأرض ، والإضحاك بلا ضحك – لكان ذلك أفضل له ولدوره وللمسرحية بكثير . أما الوصيفات الثلاث فلا نكاد

نميز فيهن سوى **نادية فهمى** التى كانت أكثر من زميلتيها **سميرة عبد العزيز ومنى قطان** تألقاً فى الأداء ، وحضوراً فوق المسرح .

وبعد هذا جميعه أرجو ألا نكون قد نصبنا للمؤلف والمخرج وحدهما خيمة من الثناء على عادة أصدقائهما من النقاد كما يقول **صلاح عبد الصبور** فى المسرحية ، وألا نكون قد نسينا جهد الممثلين الذين يقع على كاهلهم العبء الأكبر ، وبخاصة إذا لم يكن دورهم رئيسيًا كدور الوصيفات الثلاث ، وأن نكون أخيراً قد وضعنا الصدق فوق الصداقات !

obeikandl.com

أقوى من الزمن . . أم من التاريخ ؟

الحب . . من حيث هو الألف والياء فى قصة الحياة ، الحب . . من حيث هو الحل الأوحد لكل ألغاز الخليقة ، الحب . . من حيث هو القيمة الكبرى التى تخلع على سائر القيم كل مالها من معنى ، الحب . . من حيث هو المعنى الذى يتلاقى فيه الطبيعى والروحى ، الزمانى والتاريخى ، المتناهى واللامتناهى ، هو الموضوع الرئيسى الذى أدار عليه الكاتب المسرحى **يوسف السباعى** مسرحيته الأخيرة « **أقوى من الزمن** » .

وأقول « **الأخيرة** » على اعتبار أن هذا الكاتب من الكتّاب الذين كتبوا للمسرح ، ولاتزال فى الآذان كلمات مسموعة من مسرحيتيه الأوليين « **أم رتيبة** » ١٩٥١ و « **جمعية قتل الزوجات** » ١٩٥٣ وكلمات مقروءة من مسرحيته الطويلة « **وراء الستار** » ١٩٥٢ .

على أنه إذا كان فى مسرحياته السابقة قد تناول مشكلات واقعية اجتماعية تختص بفئة بعينها من فئات الواقع أو شريحة بذاتها من شرائح المجتمع – فإننا نراه فى هذه المسرحية الأخيرة ينتقل من الواقعى إلى الرمزى ، ومن الاجتماعى إلى الحضارى ، ومن الجزئى الخاص إلى الكلى العام . فهو يناقش العلاقة بين « **الزمن** » و « **التاريخ** » وكيف أن الزمن موجة عابرة على صفحة التاريخ ، على اعتبار أن « الحادثة » الزمنية شىء عابر ، أما « الحادث » التاريخى فهو الباقى والخالد . وهو

يناقش العلاقة بين «الحب» و«الحرية» على أساس أن ممارسة الحب لابد منها لممارسة الحرية ، وإلا فماذا تكون الحرية بدون حب الحرية ؟ وماذا تكون الحضارة إن لم تكن هى تطور الإنسان من حب القوة إلى قوة الحب ؟ وهو يناقش أخيراً العلاقة بين «الموت» و«الحياة» على أساس أن الإنسان الحضارى أو الإنسان صانع الحضارة هو الذى يبقى فى التاريخ ، وببقائه فى التاريخ يستطيع أن يتجاوز قدر الموت ، فالتاريخ هو الإرادة التى يتحرر بها الإنسان من قدره : بأن يكون هو نفسه قدراً أمام الموت . . هكذا صنع المصريون القدامى «الهرم الأكبر» . . وهكذا بنى المصريون المعاصرون «السد العالى» فكانوا تعبيراً عن خاصية التواصل والاستمرار ، وعن خاصية «الحضور الحضارى» أمام أنفسهم وأمام الآخرين .

ولكى يجسد الكاتب هذه المعانى جميعاً لجأ إلى وسط رمزى بكليته هو «الجبل» وما يثيره رمز الجبل من دلالات وإيحاءات : الصمود والتحدى ، الشموخ والكبرياء ، كما لجأ إلى تقسيم الجبل إلى مستويين . . المعبد الذى شيده الفراعنة فى حضن الجبل رمزاً للعقيدة ، والسد الذى فجرناه من جوف الجبل رمزاً للعلم الحديث ، وكأنما بالعلم والعقيدة استطاع الإنسان المصرى أن يتحدى كل نحد ، وهذا هو معنى الأغنية التى تؤديها المجموعة استهلالاً للمسرحية : «وسع يا جبل يا جبل وسع ، وسع لى طريق الهوا وسع ، والأرض بتهز ونسمع» .

وفيما بين رمزى «المعبد الفرعونى» و«السد العالى» تدور أحداث المسرحية ، أو بالأحرى يدور حدثها الرئيسى الذى كثفه الكاتب فى «قصة حب» خيالية بين عمر المهندس المصرى الشاب الذى يعمل فى موقع السد ، وبين «مريت» الأميرة الفرعونية الجميلة بنة الملك رع والملكة نفرو التى نقشت قصة حبها لأمير الشمال (محب) على جدران المعبد ، بعد أن جاء يغزو البلاد ويلعب بقلب الأميرة ، حتى

اكتشف أخوها الأمير حور مؤامرته ، فقبض عليه وقدمه للمحاكمة أمام الآلهة .

وتتناسخ الأسطورة فى الواقع والوهم فى الحقيقة فيشعر عمر كأنما وقع فى حب الأميرة وقد عادت إلى الحياة ، وكأنما الأميرة رأت فيه (محب) أمير الشمال ، لتستعيد معه قصتها من جديد ، ويحدث هذا كله من خلال المفارقة الدرامية بين الفرعونى والعصرى ، أو بين الزمنى والتاريخى على نحو يذكرنا تذكيراً حاداً قصةَ الحب الأسطورية بين مشلينيا وبريسكا فى مسرحية «**أهل الكهف**» «**لتوفيق الحكيم**» ولكن بدلاً من أن يبعث مشلينيا من عمق ثلثمائة عام ليحب بريسكا ويعيش فى عصرها فإن مريت هنا فى «**أقوى من الزمن**» هى التى تبتعث من امتداد ثلاثة آلاف عام ليحبها عمر ويحييها فى عصره ، وبدلاً من أن يقهر الحب الزمن إلى أن يقهره الموت عندما يلفظ مشلينيا أنفاسه الأخيرة : «الزمن ؟ نعم محوناه ، ولكن هاهو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم» — فإن الحب هنا يعلو على الزمن بتناسخه فى التاريخ ، وخروج مريت رمزيًا من داخل التابوت: «الزمن يا مريت عمره ما خوفنى . دى أنفاسك فوق إيدى بحس بيها أقوى من كل اللى بيننا من فوارق ، بحس برغبتى فيكى أقوى من الزمن» ولكن مريت تكون قد أصبحت الواحد الذى فى الكل ، والكل الذى فى الواحد ، ويدوى صداها فى أحضان السد وفى قلوب العاملين بالسد ومن بينهم عمر : «فى كل مطرح تروحه حيوصلك صوتى ، أنا كوكب الأرض زمن الحب ملكوتى» .

هذه هى الثيمة المحورية التى صبّها **يوسف الباعى** فى قالب الفانتازيا الدرامية مع الحرص على طابع المفارقة الكوميدية سواء فى رسم الشخصيات . . الفرعونية القديمة والمصرية المعاصرة ، أو فى خلق الموقف المسرحى ، فضلاً عن تطعيم النص بأشرطة فوتومونتاج سواء لوصف مظاهر الحضارة المصرية القديمة ، أو لوصف

عمليات التفجير فى الجبل لتحويل مجرى النيل ، وهى الأشرطة التى اقتربت بالنص لا من بناء المسرح التسجيلى ، ولكن من روح التسجيلية فى المسرح .

وقد عهد إلى شوقى خميس بإضافة الأغانى وصياغة بعض المواقف بالشعر العامى ، وليس من شك فى أنه نجح فى كتابة هذه الأغانى وبخاصة أغانى الجماميع « وسع ياجبل » و « ياحديد السد العالى » وأغانى الكورال وبالذات « كورال الشعب » وذلك أكثر من نجاحه فى كتابة الأغانى الفردية ذات الطابع الميلودى . أما صياغته لبعض المواقف بالشعر العامى فربما كانت هى المسئولة عن لىّ عنق الأفكار ، وتسطيح مافى النص من مواقف دراميـة ، والاقتراب بالعمل من مشاهد الأوبريت الغنائى ، وقد تجلى ذلك فى موقف التداخل بين الوهم « مريت » والحقيقة « عمر » حيث ضاع الموقف الدرامى تحت وطأة الشعر الغنائى ، فلم نكد نعرف كيف تم اللقاء ؟ ونفس الشىء فى النهاية حيث لم نكد نعرف كيف تم الوداع ؟ بل ربما بدت مريت كما الخائفة من العلم والتكنولوجيا تحاول الهروب إلى الماضى ، وكأنها أضعف وليست أقوى من الزمن .

كذلك لم يكن هناك تمايز لغوى بين مريت وعالمها القديم ، وبين عمر وعالمه المعاصر ، كانت مثلهم فى كثير من مشاهد الفصل الأول تتكلم نفس اللهجة العامية مما أضعف من عنصر الإيهام المسرحى ، وأفقد المسرحية عنصر الإقناع الفنى .

أما الإخراج الذى تيسر له أقوى تجميع ممكن لعناصر العمل الفنى – الرقص والغناء ، الشعر والموسيقى ، الديكور والإضاءة ، الأزياء والمونتاج السينمائى – فقد حاول أن يعبر من خلال شكل المسرح وجمالياته ، بل ومن خلال تكنيكه أيضاً ، عن رؤية شمولية باستخدام أسلوب المسرح الشامل ، ولكن غلبة التابلوهات

الراقصة بالإضافة إلى المشاهد الغنائية اقتربت بالعمل من طابع الأوبريت الغنائى الاستعراضى .

وبمقدار ماوفق **نبيل الألفى** فى افتتاحية المسرحية التى جمع فيها بين الرقص والغناء خانه التوفيق فى ختام المسرحية حيث انطوت النهاية على مجموعة من الخطب التقريرية المباشرة التى اقتربت بها من أسلوب المسرح التعليمى ، فضلاً عن خلط هذا كله بالرمزية فى مشهد السجن ومشهد القصر ، مما لايتفق مع الإطار الإخراجى العام .

على أن أهم مايحسب لنبيل الألفى حقًا فى هذه المسرحية هو تحقيقه لنوع من الانسجام الفنى بين ثلاثة أبعاد رئيسية هى الأداء والموسيقى والديكور ، وربما استطاع أكثر من أية مسرحية أخرى أن يخضع كلاً من الديكور والموسيقى لعصاه الإخراجية ، فعلى العكس من ديكور « **ثورة الزنج** » الذى طغى على الإخراج ، استطاع **عمر النجدى** أن يوظف الديكور لخدمة المسرحية ، وأن يجعله فعالاً ووظيفيًا قبل أن يكون جميلاً وزخرفيًا ، وهو ماتجلى فى ملء الفضاء المسرحى بما يوحى بالمعبد الفرعونى والسد العالى معاً ، كما تجلى فى الحرص على أن يكون ارتفاع الماكيت أقصر من قامة الإنسان ، بما يوحى أيضاً بأن الإنسان هو صانع التاريخ والحضارة .

وما يقال عن الديكور يقال مثله عن الموسيقى التى جاءت على العكس من موسيقى « **الأميرة تنتظر** » التى طغت على الإخراج هادفة تماماً لخدمة المسرحية ، فقد استطاع **جمال سلامة** أن يجعل من موسيقاه وسيلة لتكثيف الانفعالات ، وأداة للكشف عن الزمن ، وبخاصة فى التنقل النغمى بين بعدى الزمن . . القديم

والمعاصر ، ولو أن موسيقاه بوجه عام غلب عليها طابع الأوبرا والأوبريت أكثر من الطابع الدرامى .

فإذا انتقلنا إلى البعد الثالث وهو الأداء وجدناه ينقسم إلى نوعين : الأداء الرقصى والأداء التمثيلى :

أما الأداء الراقص فقد كان الجانب التعبيرى فيه الذى وضعت تصميمه الراقصة **مايا سليم** أفضل بكثير من الجانب الشعبى الذى صمم رقصاته **كمال نعيم** . فالرقصات التعبيرية جمعت بين جماليات التكوين ودلالة الإيحاء ورشاقة الحركة . على العكس من الرقصات الشعبية التى بدت عادية ومألوفة ، فضلاً عما فيها من ارتجالية وتخبط لعدم انسجامها مع حركة المجاميع .

أما الأداء التمثيلى الذى وفق نبيل الألفى فى اختيار أكثر عناصره فتجىء فى طليعته الفنانة العائدة **برلنتى عبد الحميد** التى استطاعت بمواهبها الفنية ، الجسدية والصوتية والتعبيرية أن تمثل دورها بذكاء ، وأن تستوعبه بوعى ، وأن تؤديه بحساسية وشفافية واضحتين ، لقد كان كل شىء فيها يمثل : تعبيرات الوجه ، تلويحات اليد ، إيماءات الرأس ، تلوينات الصوت . وذلك كله فى وحدة حية أو حياة واحدة بقصد إعطاء الأثر الشامل للدور .

وكان **صلاح قابيل** مجتهداً فى دور « عمر » استطاع أن يمثل الوهم وأن يتمثله ، وأن يتجانس مع الإيقاع العام لحركة الدور برغم حاجة هذا الدور إلى تأثير الهيام الرومانتيكى أكثر من التأثر بالهم الواقعى ، وهو مالم يوفق فيه بشكل واضح .

أما **عبد الرحمن أبو زهرة** فكان فى استطاعته أن يكون أكثر إقناعاً وأشد إثارة لو أنه التزم بالخطوط العريضة لدوره ، وحاول أن يقدم « الشخصية »

لا « النموذج » دون أن يحملها المزيد من « الأفيهات » الكوميدية التى أخرجته عن إطار الدور .

وثمة مجموعة من الممثلين برز بعضهم بشكل واضح واستطاع أن يملأ فراغ دوره ، منهم : **مرسى الخطاب** الذى عاش دوره وعايشه واكتسح زميليه (صلاح وأبو زهرة) وكشف عن ممثل موهوب وحاضر .

ثم **فاتن أنور** الممثلة الموهوبة التى تتمتع بتميز فى حضورها المسرحى ، وذكاء فى أدائها التمثيلى ، ووعى بأسلوب الأداء لدى الممثل الحديث ، وقدرة على المزيد من العطاء لو أنها أعطيت فرصاً أكبر .

ثم **محمود حجازى** فى دور البوسطجى الذى يوحى برغم صغره بممكنات ممثل كبير ، وبرغم صغر دوره بقدرات أكبر على التعبير ، ثم مجموعة أخرى من الممثلين لا نكاد نميز فيها سوى **فايق عزب** كبقعة ضوء ساطعة وسط عدد غفير من الممثلين ، يحتاج إلى الكثير والكثير جداً من المران والتدريب والتمرس بخشبة المسرح .

عموماً ، ومهما يكن من شىء . . أى شىء – فإن أهم إيجابية فى هذه المسرحية – أنها تعبير حى عما يمكن أن نسميه بمسرح المعركة ، وعما يمكن أن نصفه بالنغمة الصحيحة فوق المسرح ، فى هذه الفترة الهامة من تاريخ انتكاس هذا المسرح ونضال هذا الشعب .

من الذى بنى مصر ؟
وهل هذا هو السؤال ؟

أكتوبر . . الشرارة . . أكتوبر الاقتحام . . أكتوبر العبور . . أكتوبر البطولة . . أكتوبر النصر – هذه جميعاً وكثير غيرها هى المعانى الجليلة والنبيلة التى يعنيها أكتوبر العظيم ، ويعنى معها انطلاقة الإنسان المصرى من سفح الهزيمة إلى سطح النصر . لكى يكون . . ولكى يوجد . . ولكى يحيا ويعيش . . فارضاً ذاته على خريطة العالم . . معلناً عن وجوده فى موكب العصر !

والمسرح باعتباره فنّاً من فنون التعبير ، إن لم يكن أبا فنون التعبير – حاول جاهداً ولا يزال يحاول أن يرتفع إلى مستوى ذلك الحدث الكبير ، وأن يستثمره استثماراً عبوريًّا جديداً تعميراً لإنساننا الأكتوبرى الجديد ، ملتحماً غير منعزل عن همومنا وأشواقنا ، ومنفتحاً غير منغلق عن حقائق المجتمع وقضايا العصر .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر – كان قصور المسرح وربما أيضاً تقصيره عن مواكبة ذلك الحدث الضخم ، والارتفاع بمستوى تصوره وأيضاً تصويره إلى الكلمة الطلقة . . والحركة الفعل . . والحوار الانفعال . . وإذا كانت الأعمال الفورية التى ظهرت فى أثناء المعركة وفى أثرها مباشرة لها عذرها الوقتى شكلاً ومضموناً . . باعتبارها أعمالاً ميدانية . . وسيلتها التعبير الفورى والسريع والمباشر ، وغايتها شن الغارة الفنية على روح العدو . . واستبدال الإبرة بالسونكى ، ونحن

نعزف فوق الجبهة سيمفونية النور والنيران – فلست أرى بعد مضى عام على العبور ، ونحن نحتفل فى هذه الأيام بالعيد الأول للنصر سوى أن كتّابنا لايزالون فى منطقة الاعتذار بقصر الوقت الكافى للتصور والتصوير . . أو للتمثل والاستيعاب ، وإذا كان هذا هو عذر بعض كتّابنا الشبان – فهل يكفى أن يكون عذراً لأغلب كتّابنا الراسخين ؟

أقول : هذا كله بمناسبة العرض المسرحى أو الاستعراض المسرحى المسمى « **حبيبتى يامصر** » باعتباره من عروض الإنزال الأولى فى الجبهة الفنية احتفالاً بالعيد الأول للنصر ، وكنا ننتظر من هذا العمل بالذات وهو يحمل على جبينه أسماء لها ثقلها الفنى تأليفاً وتلحيناً وإخراجاً أن يكون فى مستوى هذه الأسماء **سعد الدين وهبه . . سعد أردش . . بليغ حمدى** . . فضلاً عن مستوى الحدث الكبير ، ولكن هذا كله شىء والذى حدث على المسرح شىء آخر !

فهنا عمل لانستطيع منذ البداية أن نسكنه فى خانة من خانات الفن المسرحى ، أو ندرجه تحت جنس من الأجناس الفنية المعروفة أو المتعارف عليها . . هل هو أوبريت مسرحى ؟ هل هو عرض غنائى راقص ؟ هل هو استعراض لوحات درامية غنائية راقصة أو هو مجرد توليفة تجمع بين الموسيقى والرقص والغناء ، فى شكل من أشكال المسرح ؟

ليكن مايكون تصنيفه هنا . . والآن . . برغم أن التصنيف كما يقول **أرسطو** هو أولى خطوات المنهج العلمى ، ولنكتف بأنه عمل من الأعمال التى تشارك فى الاحتفال الدائر بالعيد الأول للنصر ، وأنه من ثم عرض « مناسبة » أو كما نقول فى الأدب « **شعر المناسبات** » – فهنا أيضاً فى الفن . . « **مسرح المناسبات** » !

ومع هذا كله فما الذى يقوله هذا العمل ؟

مجموعة من الفنانين التشكيليين ، ومن المثالين بالذات . . فاجأتهم المعركة ، وهزت مشاعرهم الأخبار ، وزلزلت كياناتهم الأحداث ، فراحوا يفكرون . . ما العمل ؟ وما الذى يقدمونه للمعركة ؟ وإذا كانت المعركة معركة حديد ونار . . عرق ودم . . جهد وجهاد . فهل الخطوط والألوان لها دور فى المعركة ؟ وهل الكتلة فى الفراغ يمكن أن تقول شيئاً أى شىء ؟

أما الشعور فقد تكلم . . وأما اللحن فقد عبر . . وأما الكلمة فقد قالت ، وصحيح أنه ليس كل من نظم بشاعر . ولا كل من لحن بفنان ، ولا كلٌ من تكلم بكاتب ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكل حاول . . فما الذى فعله الفنانون التشكيليون ؟

ويظل السؤال يدوى فى نفوس هذه المجموعة من التشكيليين ، ويكبر السؤال فيصبح تساؤلاً عمن بنى مصر ، ويظلون يفكرون حتى يستعرضوا تاريخ مصر من أقدم عصورها حتى الوقت الحاضر ، من بناء الأهرام إلى بناء السد العالى مروراً بكل محاولات البناء التى قام بها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والعميق . . الحافل بأساليب المقاومة والنضال . . الشاهد حتى فى أحلك الفترات بعكوف الإنسان المصرى على صناعته الأصيلة . . صناعة الحضارة ؟

ومع هذا كله لا يهديهم التاريخ إلى الكيفية التى يعبرون بها عن حدث العبور ، والتى يطالعون بها وجه مصر إلى أن تخرجهم « **وزارة الثقافة** » من الحيرة وتهديهم إلى الحل ، بالإعلان عن مسابقة لتصميم تمثال « **للجندى المجهول** » ولا يكادون يصدقون النبأ السعيد حتى تقرأ لهم إحدى زميلاتهم شروط المسابقة ، وتؤكد لهم أن المسابقة عليها إمضاء الوزير « وادى إمضاء الوزير » !

ويخرج الفنانون جميعاً من الحيرة بعد أن نزل عليهم الحل ، ولا يبقى أمامهم إلا

السؤال عن « **الجندى المجهول** » من هو ؟ ولكنهم يعودون ويدخلون فى حوار جديد حول تعريف الجندى المجهول لا يقل طولاً وعرضاً عن الحوار الدائر من زمان حول تعريف العامل والفلاح ! وبرغم ذلك لاينتهون إلى تعريف جامع مانع لماهية « الجندى المجهول » ، فيرسلون إلى أستاذهم الروحى الذى يجىء إليهم خصيصاً فيخرجهم من الورطة – حين يعرف لهم الجندى المجهول بأنه « الإنسان المصرى الذى صاغ حضارة مصر ، وفدى أرضها بدمه . . هو الفلاح والعامل والمثقف والعالم . . هو المقاتل فى حب مصر . . منذ أن كانت مصر » .

وبهذا التعريف يخرج الفنانون من أزمتهم بالاشتراك جميعاً فى تصميم تمثال واحد يجسد هذا التعريف للجندى المجهول ، وعلى هذا المعنى ينتهى المضمون الدرامى فى هذا العرض الاستعراضى ، وأقول : المضمون الدرامى تجاوزاً ؛ لأن العمل يكاد يخلوا فعلاً من أى مضمون درامى ، أو أن مضمونه الدرامى لايكاد يزيد على هذه الفكرة البسيطة . . البسيطة إلى أقصى حد ، وكان فى إمكان الكاتب أن يعمق هذه الفكرة ويطورها ويكسبها أبعاداً أوسع أفقاً وأرحب مدى لو أنه مثلاً استعرض مفهوم الجندى المجهول فى مختلف العصور التى مرت بمصر ، حتى يصل إلى عصر العبور ، فينبثق التعريف من داخل الاستعراض منطوياً على عمقه الدرامى ومغزاه التاريخى بدلاً من أن يطل على العمل من الخارج بشكل تقريرى لا يخلو من السطحية أو التسطيح . كذلك لم يكن ثمة داع لمسابقة تعلن عنها وزارة الثقافة لكى ينطلق الفنان نحو التعبير . وإنما هذا الانطلاق كان ينبغى أن يكون الدافع إليه المعركة وليس المسابقة ، وأن يكون الغرض منه المساهمة فى الحدث وليس الفوز بالجائزة !

وقد نختلف مع الكاتب فى أن يقوم عمل كهذا حول مجرد السؤال عمن بنى مصر ، أوعمن هو الجندى المجهول ، فهذه فى تقديرى سفسطة بيزنطية لاتقدم

ولا تؤخر ، ولا تنقل إحساساً عميقاً بالحدث العبورى ، أوتشكل صورة واعية لذلك الشيء الكبير الذى حدث فى أكتوبر ، وإنما الأجدى من هذا كله هو إضاءة الأبعاد الحقيقية لأحداث السادس من أكتوبر إضاءة تجعل إنساننا المصرى أكثر وعياً بحقيقة ذاته ، وحقيقة مجتمعه ، وحقيقة عصره .

وأما الذى لانتفق فيه مع الكاتب على الإطلاق فهو تبريره للهزيمة أى هزيمة . . بدعوى أن الهزيمة تمهد للنصر ، كما يؤدى الظلام إلى النور . فهذه قضية باطلة أولى به ألا يطرحها أصلاً ، لأنها هى الأخرى لاتقدم ولا تؤخر فى الفكرة المحورية التى أدار عليها عرضه الاستعراضى ، فمهما يكن من شيء فالهزيمة هى الهزيمة والنصر هو النصر ، وأولى بنا أن نقول : وداعاً لهزيمة الخامس من يونية ، وأهلاً بنصر السادس من أكتوبر . . .

فإذا تركنا فكرة هذا العرض أو الفكرة فى هذا الاستعراض ؛ لأنه كما قلت لا ينطوى على مضمون درامى بالمعنى الحقيقى الذى يعنى حدثاً يتطور ، وشخصيات تتبلور ، وحواراً يدور أو يدار ، وكلها أشياء نحسب على سعد الدين وهبة ولا نحسب له . بل أكاد أقول يحاسب عليها ، وإذا انتقلنا إلى الإخراج - وجدنا أن سعد أردش لا يصدر عن رؤية إخراجية واضحة أو تصور فنى معين ، وإنما كل الذى حاوله هو تجسيد هذه الفكرة لا من خلال الشخصيات المسرحية والأداء المسرحى ، ولكن من خلال اللوحات الغنائية والاستعراضية ، فالرقص والغناء هما الجناحان الرئيسيان اللذان حاول سعد أردش أن يحلق من خلالهما بهذه « الفكرة » التى كتبها سعد الدين وهبة ، لذلك بدا الجانب التمثيلى المسرحى أضعف جوانب هذا العرض الاستعراضى ولو أن المخرج وفق فى اختيار العناصر الشمولية القادرة على الجمع بين الأداءين . . التمثيلى والغنائى لما بدا العمل كأن كل عنصر من عناصره فى جانب

دون أن تلتحم العناصر بعضها فى البعض الآخر ، ودون أن تتحد الجوانب فى كل واحد ، فالأداء الغنائى بدا منفصلاً تماماً عن الأداء التمثيلى ، وبدا الاثنان منفصلين تماماً عن الأداء الراقص أو عن التابلوهات الراقصة بوجه عام .

وبصرف النظر عما يؤدى إليه ذلك من تحويل الأداء الغنائى إلى طرب ، والأداء التمثيلى إلى ثرثرة ، والأداء الراقص إلى إثارة ؛ فإن الفصل بين اللوحات أدى إلى تبريد المواقف ، وقطع التسلسل . والإحساس بالانتقال المفاجئ من لوحة إلى لوحة ، وكأننا ننتقل من طقس فنى إلى طقس فنى آخر ، فضلاً عما يكتنفه هذا الإحساس بتوالى النقلات من فقدان العمل لوحدته الفنية أو تجانسه الفنى .

ولقد ساعد على ذلك وأدى إليه عدم التفات المخرج إلى الفواصل المحسوسة بين النقلات ، والفجوات الطويلة بين كل لوحة وأخرى ، ولو أنه حرص على ملء هذه الفجوات وإذابة الفواصل بين اللوحات بالتغيير الأسرع للديكور ، والاستغلال الأفضل للإضاءة – لكان ذلك فى خدمة العرض ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن « الميزانسين » لم يتحكم فى حركة الممثلين والمطربين . . والاستثناء هنا بطبيعة الحال للوحات الاستعراضية . . وإنما الميكروفونات ووضعها السيئ فوق المسرح هى التى تحكمت فى هذه الحركة المسرحية – قلنا : إن هذا العمل بوجه عام لا يحسب له . . وأكاد أقول : يحاسب عليه !

ويجىء فى ترتيب الأهمية بعد الفكرة والإخراج الموسيقى والألحان التى ألفها الفنان العاشق للمسرح **بليغ حمدى** ، والتى كانت أبرز ما فى هذا العرض الاستعراضى ، وخاصة نجاحه فى محاولة الجمع بين استخدام التوزيع الموسيقى من ناحية ، والمحافظة على الروح الشعبية من ناحية أخرى ، فضلاً عن نجاحه فى وضع موسيقى الباليه والمحافظة على التآلف النغمى والحركى فى رقصات الباليه التى كانت

بحق أروع ماف العمل كله . على أن الذى يلاحظ على موسيقى بليغ وألحانه فى هذا العمل – هو تأثره فى بعض التابلوهات الاستعراضية بروح **سيد درويش** أحياناً وبطابع **الرحبانية** أحياناً أخرى ، كما يلاحظ كذلك تفاوت الألحان بين العادى وفوق العادى دون أن تكون جميعاً فى مستوى تصاعدى أو تجانسى واحد ، كما فعل فى عمله الأكثر نجاحاً « **تمر حنة** » . والذى يلاحظ أخيراً على الموسيقى بوجه عام هو اهتمام بليغ البالغ بافتتاحية الفصل الأول دون أى اهتمام بافتتاحية الفصل الثانى ، ولو أنه أعاد النظر فى الافتتاحية الثانية بما يجعلها ترتفع إلى مستوى الأولى – لكان ذلك فى مصلحة العمل بكثير .

وهنا نشير إلى الجهد الواضح الذى بذله شاعر العامية **عبد الوهاب محمد** ، واستطاع أن يترك بصماته الشعرية والشاعرية على جبين العمل كله برغم تفاوت الأغانى فى مستواها الفنى من حيث التجديد تارة والتقليد تارة أخرى ، وإن كان خصب شاعرية هذا الشاعر ، وتنوعه بين الشعبى والوطنى والعاطفى ، يعد كسباً حقيقياً لمسرحنا الغنائى .

فإذا انتقلنا من الموسيقى والألحان والأشعار إلى التابلوهات الراقصة راعتنا – كما أشرت – رقصات الباليه البالغة العذوبة والإتقان ، البليغة التعبير والتصوير ، والتى يعود الفضل فيها إلى مصممة الباليه **مايا سلم** ، وفى تقديرى أن تضمين فن الباليه فى الأعمال المسرحية التى تعرض على الجمهور العريض ، هو أفضل طريق لانتزاع هذا الفن الرفيع من عزلته الباردة وطرحه على الجمهور العام ، حتى يستطيع أن يتذوقه ويقبل عليه إقبالاً كاملاً فى أعمال متكاملة . وربما تفاوتت الرقصات الشعبية من حيث الروعة فى التصميم والبراعة فى الأداء نظراً لتعدد المصممين من ناحية ، وتفاوت مستوياتهم من ناحية أخرى . لذلك كنت أفضل توحيد الرقصات الشعبية

فى مصمم واحد حفاظاً على التجانس الفنى ، ومحاولة للارتفاع بها إلى مستوى رقصات الباليه التى فاقت الرقصات الشعبية بشكل صارخ .

يبقى أخيراً الأداء بأنواعه ، لنؤكد ماسبق أن قلناه من عدم وجود تجانس أدائى بين المنشدين من ناحية **شريفة فاضل** ، **ومحمد عبد المطلب** ، **وماهر العطار** ، **وعصام عبد العزيز** ، **وفردوس عبد الحميد** ، والممثلين من ناحية ثانية **فاروق نجيب** ، **ونبيل الهجرسى** ، **وفاتن أنور** ، **وجمال إسماعيل** ، **وسميرة عبد العزيز** ، ثم بينهما وبين الراقصات من ناحية ثالثة وأخيرة ، ولو أن نتيجة ذلك لا تقع على عاتق المخرج بمقدار ماتقع على عاتق « **الممثل الشامل** » الذى لانكاد نعثر عليه حتى الآن .

أما الديكور الذى قامت بتصميمه **نهى برادة** فلم يكن فى معظمه أو باستثناء (لوحة) **الإسكندر الأكبر** فى الفصل الأول ، ولوحة **السلطان سليم** فى الفصل الثانى – لم يكن فى مستوى ضخامة العمل بشريًا وماديًا ، ولا فى مستوى رقصات الباليه أو حتى الرقصات الشعبية ، كان عاديًا بشكل غير عادى ، عاجزاً عن ملء فراغات هذا المسرح الكبير ، واحتواء ما بداخله من عناصر بشرية .

عموماً ومهما يكن من سلبيات هذا العرض أو الاستعراض ، وهى السلبيات التى تفوق ما فيه من إيجابيات وبشكل صارخ : صارخ لأننا كنا ننتظر من أعمدة العمل الرئيسية ما يناسب أحجامهم الفنية ، وما يتناسب بعد ذلك وحجم الانفاق البشرى والمادى ، فإن هذا العمل لا يكاد يشفع له سوى اسمه « **حبيبتى يا مصر** » وسوى شرف انتسابه إلى المشاركة فى الاحتفال بالعيد الأول للنصر ! .