دنيا البيانولا أم قصر الشهبندر؟

فى هذه المرحلة بالذات من تطور حياتنا الفنية والمسرحية ، وهى المرحلة التى غلب عليها تيار الكوميديا الغنائية الاستعراضية المأخوذة فى أغلبها عن الأفلام الأجنبية بطريقة الإعداد أو التمصير ، وهى المرحلة التى غرق فيها مسرحنا حتى أغرق معه الجمهور ، فأصبحت الموسيقى والرقص والغناء – فضلا عن الاستعراضات الحية وغير الحية – من العناصر الرئيسية فى أى عرض مسرحى .

فى هذه المرحلة التى تتداخل فيها المفاهيم وتختلط فيها الحدود بين المسرحية الغنائية من ناحية ، وبين المسرحية التى تتخللها عناصر الرقص والموسيقى والغناء من ناحية أخرى – يصبح هاماً وضرورياً أن تتدخل القوى الفنية والفكرية فى حياتنا المسرحية ، لتصحيح مسار المسرح الغنائى ، والعودة به إلى خطه الأصولى السليم ، لا كما كان عند رواد مسرحنا الغنائى فى أواخر القرن التاسع عشر عند الرائدين . . السورى **أبو خليل القبانى** والمصرى **يعقوب صنوع** ، ولا كما كان فى طوالع القرن العشرين عند **سلامة حجازى وسيد درويش** ، ولكنْ مطوراً إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، وغير منعزل عن أهم القضايا الاجتماعية التى يعيشها إنساننا المصرى فى الوقت الحاضر .

وإذا كنا فى السنوات الأخيرة قد شاهدنا محاولات للاستمرار بالمسرح الغنائى سواء فى شكل إحياء لأوبريتات **سيد درويش** كما فى «**شهرزاد**» و «**العشرة**

الطيبة»، أو فى شكل استلهام للفولكلور الشعبى كما فى **«ليل يا عين»** و **«مهر العروسة»**، أو فى شكل تسجيل لتاريخنا الوطنى كما فى **«الليلة العظيمة»**، و **«القاهرة فى ألف عام»** أو فى شكل تصوير لنضالنا الاجتماعى كما فى **«الحرافيش»** و **«وداد الغازية»** ثم عدنا وشاهدنا محاولات أخرى أكثر تطوراً لتأصيل هذا الفن فى واقعنا المسرحى، كتلك التى ظهرت بصورة غائمة فى **«ملك الشحاتين»** و **«ياسين ولدى»** ثم بصورة أكثر وضوحا وقوة فى **«تمرحنة»** – فإننا نستطيع أن نقول: إن فى هذا العمل الجديد **«دنيا البيانولا»** محاولة جادة للسباحة فى بحر المسرح الغنائى أو الدراما الغنائية!

فهنا عمل من حيث الموضوع أو المضمون يعتبر دراما غنائية بسيطة ذات مضمون تقدمى هادف، ومن حيث الشكل أو الإطار يعتبر محاولة لارتداء زى الأوبريت المسرحى. وأكاد أفصل هنا بين المضمون وبين الشكل؛ لأن الغنائية فى هذا العمل تكاد تقتصر على المظهر الخارجى دون أن تشكل نسيجه الأساسى، فإذا كانت «الغنائية» فى الأوبريت المسرحى لابد من توافرها فى النسيج الدرامى نفسه، فإننا لا نكاد نحس بهذه الغنائية لا فى حوارها السردى، ولا فى مواقفها الدرامية، ولا فى تطور أحداثها المسرحية، فضلاً عن أن شخصياتها بعامة أو شخصيتيها الرئيسيتين ليستا ذات طابع غنائى أصيل!

صحيح أن «الغنائية» تتوافر فى الأغانى والأشعار أو فى أغانى العرض ومواويله فضلاً عن نشيده الختامى والجماعى، ولكن هذا هو المظهر الخارجى للغنائية الذى لا يتوافر لا فى نسيجها اللغوى، ولا فى حدثها الدرامى، ولا فى شخصياتها الغنائية أو الأوبريتية بوجه عام، وإنما لابد من النسيج الغنائى الداخلى لكى يكتمل فن الأوبريت المسرحى.

ومن هنا تصبح «دنيا البيانولا» كما ذكرت دراما غنائية بسيطة الموضوع، تقدمية المضمون، تدور حول حكاية عادية ولكنها لا تخلو من العمق والمغزى، حكاية «قصر الشهبندر» الذى جار عليه الزمن، وفقد مظاهر الفخامة والأبهة بعد أن مات عاهله الكبير «الشهبندر باشا» وتركه إرثا لابنته «حكمت هانم» التى سرعان ما وجدت نفسها فجأة عاطلة بالوراثة، بلا مورد يعينها على الحياة، ولا وظيفة تحفظ لها كيانها فى المجتمع وخاصة بعد أن مات عنها زوجها، وترك لها ابنة شابة اسمها كريمة!.

ولا تجد السيدة العجوز حلاً لأزمتها المالية والاجتماعية سوى تأجير القصر لأفراد أسرة الشهبندر من الفقراء والبسطاء وأصحاب الحرف الصغيرة، عساها تحتفظ فى النهاية بذكرى اسم الشهبندر، بدلاً من أن يدفن تحت أنقاض القصر. وتنبت فى ردهات القصر قصة حب بين ابنتها كريمة وبين رشاد أحد فقراء أسرة الشهبندر، ممن يعملون فى «الطابونة» نهاراً ويستذكرون دروسهم ليلاً، على أمل أن يتخرج فى الجامعة ويتقدم لخطبة كريمة، ولكن هذه العلاقة لا ترضى «السيدة العجوز» ولا ترضى عنها، بعد أن تمرغت فى حياة العز والثراء، وذاقت مرارة العوز والحرمان، وكل ما تخشاه أن تتزوج ابنتها هذا الشاب الفقير، فيجسد لها مأساة سقوط وانهيار أسرة الشهبندر. إلى أن يزور القصر رجل مهيب ورهيب تفوح منه رائحة الثراء، ونكتشف فيه «بهجت مسعود» الفتى الذى وقع فى غرام حكمت ذات يوم، ومنذ عشرين عاماً بالتحديد، وتقدم لخطبتها فرفضه أبوها الباشا لفقره، فما كان منه إلا أن هاجر من البلدة، طمعاً فى جمع المال، وها هو ذا يعود الآن وقد صمم على الانتقام، وهو انتقام من نوع غريب!

إنه يعرض على حكمت هانم أن ينتشلها من فقرها بأن يشترى القصر، ويطرد

من فيه من السكان ، ويحيله إلى فندق شرق على الطراز القديم ، فيستثمر أمواله ويكسب من ورائها آلاف الجنيهات . وتتخيل حكمت هانم فى أول الأمر أنه لا يزال على حبه القديم ، ولكنها تفاجأ برغبته فى الزواج من ابنتها كريمة ، فى مقابل أن يستثمر لها القصر ، ويغدق عليها الأموال ! وتتردد طويلا وكثيراً حتى توافق فى النهاية ، ولكنها تواجه مشكلتين . . مشكلة سكان القصر ، ومشكلة ابنتها كريمة . هل يوافق سكان القصر من الناس البسطاء على مغادرته . . وإلى أين ؟ وهل توافق كريمة على الزواج من هذا الرجل . . وماذا تفعل فى قصة حبها مع رشاد ؟

أما المشكلة الأولى فيتكفل رجل الأعمال بحلها . . يحلها بالمال . . بعد أن يعرض على فقراء القصر مغادرته نظير مبلغ طائل لكل منهم . . وأما المشكلة الأخرى فتحاول هى أن تحلها . . تحلها بالإكراه ، إكراه ابنتها كريمة على التخلى عن رشاد صورة الفقر والقهر ، والزواج من بهجت صورة الغنى والثراء ، ولكن كريمة ترفض هذا كله ، بعد أن تضع كلاً منهم فى مواجهة نفسه وفى مواجهة ضميره ومصيره ، تثور على أمها ، وتتمسك (بخطيبها) وترفض رجل الأعمال ، وتوقظ القيم النائمة فى قلوب القصر ، قيم العزة والكرامة والإرادة ، قيم عشاق الحياة الذين لا ينحنون أمام أى عابر سبيل ، وقيم صناع الحياة الذين لا يعرفون شيئاً اسمه المستحيل .

وهكذا تلتقى الأصالة بالإرادة ، ويلتقى الحب بالحياة ، وينتصر قصر الشهبندر على كل عميل أو دخيل ، وتدور من جديد عجلة الحياة بعد أن دارت من قبل عجلة الثورة !

وتلك هى حكاية قصر الشهبندر بخطوطها البسيطة الواضحة ، ومضمونها التقدمى الهادف ، التى تؤكد ثقتنا فى **محمود دياب** واحداً من كتّاب الفكرة الذين

يؤمنون بدور الكلمة ومسئولية الفنان ، وخاصة فى مراحل الانتقال ، حيث تتداخل المعانى وتختلط الأشياء . . وتصبح مهمة الكاتب هى التنوير من ناحية والتثوير من ناحية ثانية ؛ والالتزام بقضايا المجتمع من ناحية أخيرة !

على أن تقييمنا لهذا العرض المسرحى ينبغى أن يظل فى حدود كونه دراما غنائية بسيطة ، دون أن يكون بالضرورة ذلك الأوبريت المسرحى ، ولعلنا داخل هذه الحدود نأخذ على العمل فى نسيجه اللغوى جفاف الكلمة ومباشرة العبارة ، كما فى المونولوج الهتافى قبل الأخير عند رشاد ، والمونولوج الهتافى الأخير عند كريمة ، بدلاً من النسيج اللغوى الشاعرى أو الأقرب إلى الشاعرى ، كما نأخذ على شخصياته انحناء والتواء بدلاً من التطور فى خط درامى صاعد كما فى شخصية « حكمت » أو حشواً وثرثرة كما فى شخصية « محاسن » التى اعتنى بها الكاتب بلا داع ، فى الوقت الذى يمكننا فيه أن نحذفها كلها دون أن يحدث فى العمل أى تغيير .

وقد نأخذ على العمل فى فصله الأول مطًّا واستطالة حيث الكثير من الثرثرة والتفاصيل الصغيرة ، كما نأخذ عليه فى فصله الثالث والأخير مواقف متسرعة وغير مقنعة بل سطحية بشكل واضح كما فى استجابة سكان القصر لإغراء المال ، ثم عودتهم فجأة وبلا إقناع كاف إلى رفض المال ورجل الأعمال ، وقد يذكرنا العمل فى عموده الفقرى مسرحية **ديرنمات** الشهيرة « **زيارة السيدة العجوز** » على نحو يغرينا بأن نطلق عليها « **زيارة السيد العجوز** » . . . بل قد يجعلنا هذا العمل نتساءل : لماذا جعل الكاتب عنوانه « **دنيا البيانولا** » . . بدلاً من « **قصر الشهبندر** » ، والبيانولا ليس لها دور عضوى فى بنيان العرض ، ولا دور رئيسى فى تطور الأحداث ؟

أقول : إننا قد نأخذ هذا كله على هذه الدراما الغنائية ولا أقول الأوبريت

المسرحى ، دون أن يعصمنا ذلك من أن نصفها بأنها حقًّا دراما غنائية جميلة وجليلة !

ولقد ساعد على إضفاء عناصر الجمال والجلال الأغانى والأشعار التى تكفل بها شاعر العامية « **سيد حجاب** » والتى استطاعت أن تكسو الإطار الخارجى غلالةً من شعر العامية شفافة أحياناً وسميكة أحياناً أخرى ، شفافة فى أغانى الصولو والدويتو وسميكة فى أغانى الجماعة أو المجاميع ، وكأنما يحاول أن يجمع بين أغانى الحب وأشعار الثورة ! ويستعيض بهما عن الغنائية الداخلية المفتقدة أصلاً فى الحوار النثرى ، بدلاً من الحوار الزجلى أو المنغوم ، وهو ما يقتضيه نسيج الأوبريت المسرحى . على أن أغانى الجماعة على قلتها لم تلق من سيد حجاب العناية التى لاقتها الأغنيات الفردية ، وهو ما كان يحتاج منه إلى جهد أكبر !

فإذا انتقلنا إلى الإخراج راعنا الجهد الكبير الذى بذله المخرج **كرم مطاوع** فى تجسيد هذا العمل ، وتضفيره بعناصر الغناء والأداء والحركة والتشكيل ، ومحاولة تقديمه فى وحدة حية أو حياة واحدة !

لقد درس كل كلمة ، وحلل كل عبارة ، وقاس كل حركة ، ثم وضع هذا كله فى إطار مسرحى يوحى بالأوبريت ، ولكنه فى الحقيقة مجرد دراما غنائية . ومن هنا بدا التشكيل العام كما لو كان أكثر اتساعا من موضوعه ، أو بعبارة أخرى بدا الإطار الخارجى أضخم بكثير من عناصره الداخلية !

وصحيح أن **كرم مطاوع** عمل حساب الإيقاع التفصيلى لكل مشهد على حدة عمل حساب عناصره كافة من حيث الصمت والكلام ، من حيث الحركة والإيماءة ، من حيث التشكيل والإضاءة ، من حيث الموسيقى والغناء ، ولكنه عمل حساب هذا كله لخدمة كل مشهد على حدة ، لا لخدمة وحدة الفصل كله فضلاً

عن وحدة العرض بوجه عام . ولذلك جاء اهتمام المخرج ببعض عناصر العرض المسرحى على حساب وحدته الشاملة ، وعلى حساب وحدة الإيقاع العام .

وليس أدل على ذلك من التفاوت الكبير الواضح بين الديكور من ناحية ، والرقصات من ناحية ثانية ، والموسيقى والألحان من ناحية ثالثة وأخيرة ، أما الديكور الذى قام بتصميمه الفنان الموهوب **سمير زكى** فربما كان أبرز ملحقات الإخراج ، وأكثرها روعة وبراعة ، لقد برع هذا الفنان فى تصميم القصر بوجهته وجانبيه ، حيث الشرفة فى المواجهة والمشربيات فى الجانبين ، والفسقية والنافورة فى إمامية المسرح ، وكان أكثر براعة فى تحريك جدران القصر القديم ، وإحالته إلى قاعة من قاعات ألف ليلة وليلة ، محافظاً فى ذلك كله على الجمالية التشكيلية والوظيفية الدرامية ، ونجح المخرج هنا فى تضفير الديكور بالإضاءة ، فبدا التعبير الإضائى داخلاً فى نسيج التعبير الديكورى ، شرحاً وتفسيراً للمضمون الدرامى فى المسرحية .

وذلك على العكس من الرقصات التى قامت بتصميمها الفنانة **سلوى طلب** ، والتى كانت دون المستوى بكثير ، سواء من حيث جمالية التشكيلات ، أو من حيث دلالة التكوينات ، فضلاً عن تفاوت الراقصات والراقصين شكلاً وأداء ، وقد نضيف إلى تصميم الرقصات تصميم الملابس والأزياء التى كانت باستثناء الأدوار الرئيسية . . أى كلام !

فإذا كان الديكور فى طرف والرقصات فى طرف آخر فقد جاءت الموسيقى والألحان وكأنما لتقف من حيث المستوى وسطا بين هذين الطرفين ، ومع تقديرنا للفنان الكبير **محمد الموجى** الذى تعد مشاركته فى هذا العمل كسباً لمسرحنا الغنائى بوجه عام فإن ألحانه وموسيقاه بمقدار ما كانت مهاداً بارعاً للعمل كله لم تكن كلها

فى مستوى كيفى واحد ، وكانت تحتاج فى أكثرها إذا استثنينا بعضها إلى جهد أكبر من أجل التلوين والإبداع ، وخاصة افتتاحيات الفصول .

وتبقى الكلمة الأخيرة عن الممثلين أو بالأحرى المطربين ، وأقول الممثلين فى ناحية والمطربين فى ناحية أخرى ؛ لأنها المشكلة التى لا يزال يعانى منها مسرحنا الغنائى حتى الآن ، مشكلة المطرب الممثل ، أو المغنى المؤدى فى ذات الوقت ، فما أوفر ثروتنا البشرية فى الغناء أو فى الأداء ولكن ما أندرها فى الغناء والأداء معا ! لهذا كان لابد من تقديم بعض (التنازلات) التمثيلية من أجل الحصول على بعض العناصر الغنائية ، وإن كان الفنان **محرم فؤاد** قد حاول جاهداً أن يكون هو الاثنين معاً ، ومع تقديرنا لنصفه الغنائى ، واجتهاده فى نصفه الأدائى فإن هذا النصف الأخير لم يكون يعيبه سوى كثرة الحركة فوق المسرح . فما أكثر الحركات الزائدة التى كان يحاول من خلالها أن يملأ فراغ المسرح ، على حين كان باستطاعته أن يملأ هذا الفراغ بإشباع الموقف الدرامى كلاماً وصمتاً وتعبيراً !

كذلك حاولت **عفاف راضى** أن تمسك بوجهى العملة ، وإن كان وجه المطربة لا الممثلة هو الذى انتزع التصفيق ، ربما لأن وجه الممثلة كان يحتاج إلى مزيد من التلوين فى الأداء ، والتقطيع فى الكلام ، والانفعال بكل عبارة على حدة لا بالمقطع كله مرة واحدة ، وإن كانت برغم هذا قد كشفت عن خفة ظل ونعومة حضور فوق المسرح .

أما الممثل العائد **جميل راتب** فلاشك أن عودته كسب كبير لمسرحنا الدرامى ، وإضافة واضحة لحركتنا التمثيلية ، فهو يتميز بحضور قوى فوق المسرح ، وتميز صوتى فى الأداء ، وقدرة على الإمساك بزمام الدور . وإن كنت لا أوافقه فى هذا الدور بالذات على كلاسيكيته فى الأداء حيث التركيز على مخارج الألفاظ ، وتقطيع

العبارة كلمة . . كلمة ، وبروزة حركات الجسم واليدين ، مما أوقعه فى مونوتونية الأداء والتعبير ، أو السير على وتيرة واحدة ، ألم يكن من الأفضل لهذا الدور أسلوب الأداء لدى الممثل الحديث ؟

وأما الممثلة **إحسان القلعاوى** فقد وفقت فى أداء دورها إلى حد كبير ، واستطاعت أن تصل به إلى مستوى رفيع من الحفظ والأداء والاستيعاب ، لا لعثمة فى كلمة ، ولا ارتباك فى حركة ، ولا تخبط فى تشكيل ، وإنما نموذج مشرف من الإجادة فى الأداء والتجويد فى التعبير ، ولو أننى مع هذا كله كنت أفضل عليها الفنانة العملاقة **سناء جميل** فى مثل هذا الدور .

وأخيراً نجىء الموهبة الكوميدية المتطورة باستمرار **محمود القلعاوى** الذى - وإن كانت إمكاناته أكبر بكثير من حجم دوره - استطاع بالفعل أن يفرض حضوره فوق المسرح ، وأن يكون مركز إشعاع كوميدى من خلال الدور ، أما النجم الكوميدى **فاروق نجيب** فكان أبرز ممثلى هذا العرض المسرحى ، وأكثرهم تأثراً بالدور ومن ثم تأثيراً فى الجمهور ، كان شعلة من التدفق والحيوية والانطلاق ، لا افتعال ولا انفعال ، ولا مبالغة ولا مغالاة ، وإنما مثالاً لأسلوب الأداء الكوميدى الحديث .

إن « **دنيا البيانولا** » بعد كل شىء وربما برغم كل شىء ، هى بقعة الضوء الأخضر التى سطعت أخيراً على صدر هذا الموسم المسرحى ؛ لتقول لنا باختصار : إن المسرح لا يزال بخير !

العودة إلى الريحانى
تراث أم إفلاس ؟

حاجتنا إلى تقييم منصف لمسرح الريحانى . . هذه هى القضية التى طالبنا بمناقشتها أكثر من مرة ، حتى يوضع الرجل فى إطاره الصحيح ، سواء بالنسبة لتطور الكوميديا فى عصره ، أو بالنسبة لتطورها فى تاريخ مسرحنا العام . فما أغرب الأحكام التى تطلق على هذا الرجل إما بقصد « تمجيده » حتى يصفه البعض بأنه فيلسوف عظيم ، أو بأنه فولتير أو موليير مصر ، أو بقصد « تجميده » حتى يصفه البعض الآخر بأنه ممثل هزلى وكفى ، أو بأن مسرحياته كانت انحرافة فى تاريخ المسرح المصرى !

ومهما يكن من تطرف فى التقييم سلباً أو إيجاباً ، فالذى لا شك فيه أن هذا الفنان « كان له أثره الكبير فى تطوير فننا الكوميدى ، والانتقال به من هزل « الفصل المضحك » الذى يكاد يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات بذيئة وحركات إباحية وألفاظ ماجنة ، إلى « الكوميديا الاجتماعية » الراقية التى تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة .

على أن الذى لا شك فيه أيضاً أن هذا الفنان كان له « تأثيره » الخطير فى مسيرة الكوميديا المصرية من بعده ، فمسرحياته كلها تكاد تكون مقتبسة أو ممصرة ؛ لأنه لم

يفكر على الإطلاق فى كتابة مسرحيات مبتكرة ، وإنما كان يعمد إلى مسرح البوليفار الفرنسى فيأخذ عنه ، متعاوناً مع «**بديع خيرى**» على تمصيره بطريقتها الخاصة التى - وإن ابتعدت قليلاً أو كثيراً عن النص الأصلى - فهى فى النهاية تقليد للكوميديا الفرنسية مادة وأسلوباً بناء وتكنيكاً ، الأمر الذى شكل حجر عثرة حقيقياً فى طريق تطور الكوميديا عندنا ، خروجاً بها من نطاق التقليد إلى آفاق التجديد .

والذى يهمنا من هذا كله الآن ، هو أن «**الكوميديا الريحانية**» بدلاً من أن تكون بمقاييس عصرها مرحلة على الطريق - إذ بها حتى اليوم ، وعلى الرغم من مقاييس عصرنا - هى غاية الطريق ، فلا تزال الكوميديا عندنا تعتمد على التمصير ، والتمصير عن مسرحيات البوليفار بالذات ، بل لا يزال المسرح الذى يحمل اسم الريحانى حتى الآن يدور فى الدائرة نفسها ، وربما قيل : إن ثنائى «**الريحانى - ميمى شكيب**» . . هو نفسه ثنائى «**المهندس وشويكار**» بنفس الطابع ونفس الإطار ، طالما أن المسرحيات التى يقدمانها تنبع من ذات المصدر وتحقق ذات الهدف . واليوم يزداد هذا القول تأكيداً بعودتهما إلى مسرح الريحانى ، وإعادة تقديمه من جديد !

وهنا يبزغ هذا السؤال . . هل العودة إلى الريحانى تمثل إفلاساً فى مسرحنا الحاضر ، أو نوعاً من إعادة تقديم التراث ؟

أغلب الظن أنه «**الإفلاس**» ؛ لأنه إذا كان من الأعمال ما يعد تراثاً «إنسانياً» أو «قومياً» لانطوائه على «تيمات» إنسانية عامة تهز مشاعر كل إنسان وعلى مر العصور ، كما فى أعمال **سوفوكليس وشكسبير وموليير** ، أو لانطوائه على «معان» وطنية أو تاريخية لها أهميتها فى تراثنا القومى ، كما فى أعمال **أبو خليل القبانى وسيد درويش وأحمد شوقى** ، فمثل هذه الأعمال التراثية هى وحدها التى يمكن أن يعاد تقديمها كما هى أو برؤى عصرية جديدة .

وأين هذا كله من النص المسرحى المسمى «**ياما كان فى نفسى**» الذى قدمه الريحانى فى يناير ١٩٤٢ ، على مسرح دار الأوبرا ؟ إن هذا النص الساتيرى أو الهجائى الساخر لا يعد تراثاً بحال من الأحوال ، ومن ثم يفقد مبرر إعادة تقديمه من جديد ، وليس أدل على ذلك من تناوله «تيمة» وقتية عابرة قد تصلح لمجتمع الثلاثينيات وبخاصة فيما قبل الثورة ، ولكنها لا تهز إطلاقا إنسان السبعينيات وبخاصة فى هذا العصر .

فإذا أضفنا أن المسرحية كما يروى «**جوزيف دخول**» صديق الريحانى ومستشاره الفنى ، مقتبسة عن الفيلم الأمريكى «**عشيقها الجبان**» المقتبس بدوره عن مسرحية قدمت فى نيويورك عام ١٩٢٧ ، وهى أصلاً مقتبسة عن مسرحية فرنسية بعنوان «**الثقة العمياء**» للكاتب الفودفيلى **جاك دوفال** – تساءلنا . . وماذا يبقى لها إذن من صفة التراث ؟

ونعود إلى المسرحية فى صيغتها الريحانية لنرى ماذا أضافت إليها الرؤية المدبولية ؟

الواقع أنها – كما هو واضح من عنوانها الأصلى – تعالج موضوع الحب ، والنظرة الأرستقراطية التافهة لهذا الموضوع ، وبخاصة فى مجتمع المرأة الفارغة من كل شىء إلا من الفراغ . . الفراغ الفكرى والنفسى والعاطفى .

فهنا ابنة الباشا الدلوعة «طماطم» المطلقة من زوجها الشاب الماجن «يحيى» والتى تعيش فى قصر أبيها البخيل على خدمه من الفقراء ، ولكنه ليس بخيلاً فى مظاهر البر والإحسان والنفاق الاجتماعى ، ويفقد الباشا حافظة نقوده وبها وصية أخته المحتضرة التى يرث بمقتضاها ٦٠ ألف فدان ! ويعثر عليها حسنين كحك . . الفقير الغلبان العاطل من كل شىء . . من الوسامة والعمل ، ولكنه ليس عاطلاً من الأمانة والشرف ، ويقرر أن يذهب بها إلى قصر الباشا ، ويسلمها له ، برغم

ما يلاقيه من صدامات مع حاشية القصر . . مع الطباخ التركى المتغطرس ، والمقاول البلدى الفهلوى ، والأوسطى الحلاق التلم ، ومدرس الموسيقى المدعى ، وابن الباشا العبيط ، والخادمة الفهلوية القارحة ، وكلها «كاركترات» كوميدية برع الريحانى فى انتزاعها من البيئة المصرية ومن تراث الكوميديا الشعبية ، واتخذها شماعات يعلق عليها عناصر النقد الاجتماعى وبخاصة للطبقات الغنية ، ولكل أولئك الذين يتنكرون لأصولهم الفقيرة ، ويحاولون التمسح بطبقة الأغنياء .

ومع هذا فهو لا يلتقى بالباشا ولكن بابنته «طماطم» ، لكى يقع بينهما الصدام الحقيقى ، الذى هو صدام بين شخصيتين مختلفتين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر : هى تمثل الغنىّ المترف ، وهو يمثل الفقير المطحون ، فيها كل رعونة الأغنياء ، وفيه كل أصالة الفقراء ، وينتهى بينهما الصدام باتفاق تدفع بمقتضاه ٣٠ جنيهاً شهرياً ، يقوم فى مقابله بحمايتها من نفسها ومن مطلقها يحيى .

وبعد مجموعة من الأحداث والمفارقات الكوميدية التى يكاد يكون كل حدث منها مستقلاً بذاته ، ولا يجمعها جميعاً إلا خيط القصة الذى يمسك به «حسنين كحك» حائلاً بين الدلوعة طماطم وبين مطلقها يحيى ، ومتنقلاً بين قصر الباشا فى المدينة ، وقصر أخيه البك فى القرية لتصفية النزاع بين الأخوين على الميراث - تذوب المسافة بينه وبين طماطم ، بعد أن يبهرها فى هذا الفقير المطحون تمسكه بأصالته ، واعتزازه بطبقته ، وإصراره على أن يكون نداً لطبقة الأغنياء ، وبعد أن يكون هو من ناحيته قد روض فى داخلها النمرة ، وخاطب فى أعماقها حنين الأنثى إلى الرجل الذى يكبح جماحها ويفرض عليها سيطرته بعد أن كانت تفرض غطرستها على الجميع .

وهذه الصيغة فى الواقع ليست أكثر من تنويع على أغلب صيغ الكوميديا الريحانية ، كوميديا اللذع الاجتماعى التى تهيب بالأغنياء أن يكونوا أقل قسوة وأكثر عطفاً على الفقراء ، وفى ذات الوقت ترطب مشاعر المطحونين ، وتفتح أمامهم أبواب الأمل الأخضر ، حتى يطمئنوا إلى أن الدنيا لا تزال بخير . وتلك هى حدود النقد الاجتماعى الذى كان الريحانى يتحرك فى إطاره ، الحدود الآمنة التى لا تعرضه شخصياً لأى مصادرة ، ولا تعرض الطبقة التى كانت تغشى مسرحه لأى إزعاج ؛ فهو لم يكن ثورياً ولا ثائراً ، ولا كان يقصد إلى إحداث أى تغيير جذرى فى المجتمع ، كل ما كان يقصده هو الدعوة إلى إصلاح الحال بوجه عام .

وفى هذه الحدود المرحلية فنياً وفكرياً استطاعت الكوميديا الريحانية أن تطور المسرح المصرى ، فإذا عبرنا هذه الحدود إلى مسرحنا المعاصر ، بعد أن ظهر الكاتب المسرحى المصرى على الأصالة ، وبعد أن تطور وعى جمهور هذا المسرح فى أتون ثورة اجتماعية كبرى وفى خضم الانفتاح على خريطة العصر – بدت العودة إلى كوميديا الريحانى نوعاً من الإفلاس ، دون أن تنتمى بأى حال إلى التراث .

وهكذا لم تستطع الرؤية المدبولية أن تضيف شيئاً أى شىء إلى الصيغة الريحانية ، فالفنان الكوميدى **عبد المنعم مدبولى** قدم النص كما هو فوق المسرح . صحيح أنه تخفف من بعض الجمل والعبارات التى لم تعد تلائم عصرنا ، وصحيح أيضاً أنه تحرر من بعض الريحانيات التى كانت مقصورة على الريحانى وحده مثل الدخول فى القافية ومباريات الردح ، وصحيح بعد هذا كله أنه أدخل الأسلوب التكنيكى الحديث فى الإخراج ، وبخاصة فى « الميزانسين » الكفيل بإخراج المسرحية من الجمود الإستاتيكى إلى الحركة الديناميكية والإيقاع السريع ، ولكن هذا كله

لا يشكل رؤية جديدة للمسرحية الريحانية ، ربما لأنها لا تحتمل شيئاً من هذا على الإطلاق .

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى واجهتنا المشكلة الكبرى : فسرحيات الريحانى تعتمد على الكاركترات أو النماذج ، والنموذج لابد بحكم تكوينه الغريزى وحضوره المسرحى أن يركب على الدور ، وكان الريحانى بارعاً فى التقاط هذه النماذج ، أما ممثلنا الحديث بحكم تطور الأداء التمثيلى فقد أصبح ممثل شخصية وليس ممثل نموذج ، ومن هنا كان الانفصام الواضح بين « الدور – النموذج » وبين « الممثل – الشخصية » ، وإن كان **فؤاد المهندس** أكثر من غيره هو الذى استطاع أن يحافظ على إيقاع العلاقة بين الأداء والدور ، فكان ريحانيًّا فى مظهره الخارجى : الذقن الطويلة ، الطربوش القصير ، البدلة الكحيانة ، ولكنه كان هو فؤاد المهندس بطريقته المتميزة فى الأداء ، نبرات صوته ، تعبيرات وجهه ، حركات جسمه . . بالإضافة إلى حضوره المسرحى القوى ، وقدرته على التوج داخل إطار الدور . وعلى النقيض منه تماماً تجىء **شويكار** ؛ لتقع فريسة لهذه المعادلة الصعبة : فلا هى أدت الدور بقالبه الكاريكاتيرى ، ولا أدته بالأسلوب الحديث ، كانت شيئاً ضائعاً بين الاثنين فوقع منها إيقاع الدور ! وصحيح أن لها حضورها الأنثوى الفاضح ، ولكنه وحده لايكفى ، لابد معه من الحضور الفنى الواضح .

وبعد شويكار وفؤاد المهندس يجىء اثنان استطاع كل منهما أن يجد حلاً لدوره : أحدهما **جمال إسماعيل** فى دور سليمان بك ، الذى أداه بالطريقة النمطية التقليدية ، فكان متسقاً مع دوره ناجحاً فى حدود هذه النوعية من الأداء ، أما الآخر فهو **يحيى الفخرانى** الذى فرض أسلوبه الحديث على دور ابن الباشا العبيط ، فأداه بعفوية حية ، وتلقائية جذابة ، وكان شريان من النبض الحى فوق المسرح .

وبعد هذين الممثلين يجيء ممثلان آخران ، لكل منهما قصة ، أما الأول فهو **أحمد شكرى** الذى كان فاتراً فى دوره فاقداً لأى حضور مسرحى ، لا تربطه بالمسرحية وربما بالتمثيل عامة سوى علاقته الأخوية بشوبكار ، وأما الأخرى فهى الفنانة العريقة **زوزو شكيب** التى – وإن كنا لا نستطيع أن نتعاطف معها فى هذا الدور ، ولا مع طريقتها القديمة فى الأداء – لا نملك سوى تحية التقدير لماضيها العريق فى خدمة الفن المسرحى .

وأخيراً نجيء الممثلتان **ليلى يسرى وسهير صبرى** لتبدو كلٌ منهما عادية فى حدود دورها العادى ، أما ما عدا ذلك من ممثلين فهم دون مستوى النقد ، دون مستواه بكثير .

عموماً لم تكن «**ياما كان فى نفسى**» هى الإضافة التى كنا نتمناها فى هذه المرحلة المدبولية التى تعيشها فرقة الكوميدى المصرية ، والتى يعيشها معها مسرحنا الكوميدى الحديث .

ذلك الزفاف الحزين

الذى لا شك فيه أن «تشجيع» الولادات الجديدة فوق أرض التأليف المسرحى شىء من قبيل «الواجب» ولكن الذى لا خلاف حوله هو أن «تقييم» هذه الولادات الجديدة شىء من قبيل «الحق». وبين الحق والواجب علاقة أشبه بعلاقة السائل فى الأوانى المستطرقة، إذا زاد أحدهما أو نقص زاد أو نقص الآخر بنفس المقدار، وعلى نفس المستوى. ومثل هذا يقال فى العلاقة بين التشجيع والتقييم؛ لأنه إذا كان «التشجيع» من مهمة المغطى الصحفى أو المعلق المسرحى – فإن التقييم هو رسالة الناقد الدرامى.

وربما أفاد الكاتب الطالع أو المؤلف الجديد من «التشجيع» الذى هو بمثابة «دفع من الخلف» ولكن من المؤكد أنه يفيد أعمق وأعرض من «التقييم» الذى هو بمثابة جذب من الأمام، أليس التقييم من القيمة كما يقول الفلاسفة؟

أما أنا فأقول: هذا كله فى مطلع العرض المسرحى الجديد المسمى «الزفاف» والذى كتبه مؤلف مسرحى ناشىء يجرب حظه للمرة الأولى، ويحاول أن يقول شيئاً إن لم يكن جديداً فلا أقل من أن يكون جاداً، ذلك هو **منصور مكاوى** الذى يحاول أن يطرح على لسان بطله «غريب» همومه الطبقية ومعاناته الذاتية وأشواقه الخاصة ورؤاه كافة، ولكنه لا يطرحها طرحاً ذاتياً بحيث يحلق بها ومعها فى سماوات الرومانسية بمقدار ما يبسطها بسطاً موضوعياً يقترب بها من أرض الواقع..

أرض الجدل والصراع .

ولكن شتان بين طيبة النوايا وبين علمية المنهج ، أو بين الرغبة فى التعبير والقدرة على التعبير ، فهنا خلط صارخ بين مضمون العمل باعتباره دراما واقعية اجتماعية ذات مضمون تقدمى هادف ، وبين الإطار الذى صب فيه الكاتب مضمونه ، والذى غلب عليه الطابع الملحمى دون أن يكون ملحمياً كاملاً بالمفهوم الاصطلاحى لهذا التعبير .

فليس يكفى الكاتب أن يعمد إلى كسر الإيهام الدرامى بخروج ممثل أو اثنين من أحشاء الحدث لمخاطبة الجمهور ، لكى يكون بذلك كاتباً ملحمياً ؛ وإنما الملحمية بناء مسرحى متكامل ، وصياغة فنية شاملة ، وإن اعتمدت فى فلسفتها العامة على نظرية الإغراب التى تلغى التقمص الوجدانى بين الممثل ودوره بمقدار ما تسقط الحائط الرابع بين العرض وبين الجمهور ، فضلاً عن كونها « دعوة » إلى التعقل أساساً ، وليست « زفة » للمشاركة الانفعالية أو الاندماج الوجدانى .

الخلط الصارخ إذن بين الدرامية والملحمية من ناحية ، أو بين درامية العرض الذاتى للحدث ، وملحمية التناول الموضوعى للفكرة – هو العيب الأكبر فى هذا النص المسرحى الذى أدى به إلى الغموض والضبابية ، وأودى به من ثم إلى السقوط فوق خشبة المسرح ، دون أن يقدر على النهوض لكى يصل إلى من هم فى الصالة سواء من النقاد أو من الجمهور !

ونعود إلى المسرحية فى مضمونها الأصلى ؛ لنجدها دراما اجتماعية بسيطة تدور حول الفتى الريفى الكادح « غريب » وحكاية حبه وزواجه من ابنة خاله « فردوس » ذلك الحب الذى نما فى قلبيهما فوق أرض القرية الخضراء ، وتحت سمائها المشرقة ، وبين ضفتى نيلها الجارى ، حتى ملك عليهما كل الوجدان ، فأثمر فى أحشاء فردوس

قبل أن يتم « الزفاف » ! وتعيش « فردوس » على أوهام الزفاف ، تنتظر (خطيبها) العائد من القاهرة ، ولكن « غريب » الذى ضاق بترعة القرية وخرج إلى بحر المدينة يرفض الحارة السد ليرتمى فى حضن الشارع العريض ، يرفض العودة إلى حبه القديم الذى أغلق عليه قلبه وكل حشاياه ، من أجل أن يفتح ذراعيه للزواج من « سوسو » ابنة نور بك وزينب هانم ، ومن أجل ما سيؤدى إليه هذا الزواج من انفتاح على الطبقة البورجوازية الجديدة بكل ما تفيض به هذه الطبقة من وفرة فى المال ، وسطوة فى النفوذ ، وتشعب فى العلاقات !

وعلى جثة حبه القديم يختار غريب ، يختار الاغتراب فى دهاليز هذه الطبقة الجديدة ، بدلاً من الانتماء إلى أحضان طبقته الكادحة ، وتدفع « فردوس » الثمن ، تدفع حياتها كتماناً للشمرة المحرمة فى أحشائها ، ويدفع أبوها الثمن تكتماً للفضيحة بين أهالى الكَفْر ، وتنتحر « فردوس » قضاء وقدراً ؛ ليستبدل زفاف القرية بزفاف المدينة ، ويعود « غريب » ليدعو خاله « أيوب » وأمه « سكينة » وأخته « سيدة » لحضور حفلة الزفاف الحزين ، زفافه على « سوسو » خريجة الجامعة وابنة هذه الطبقة الجديدة التى تتبلور فيها كل ما تنطوى عليه هذه الطبقة من زيف وتفسخ ، ومن عفن ولا مبالاة !

ولا يشعر « غريب » وحده بالاغتراب فى ليلة الزفاف ، ولكنه الشعور الذى يتصبب عرقاً على وجه أمه ، ويتساقط دماً فى قلب خاله ، ويستحيل إلى حالة « تبول » عند أخته ، فالكل هنا غرباء وفى مجتمع غريب ، ويتحول الزفاف من الغربة والاغتراب إلى الخسرة والضياع ، عندما يظهر (خطيب) « سوسو » القديم ، ويحاول أن يفسد عليها ليلة الزفاف ، إنه تجسيد للفتى العصرى بكل ما فيه من سطحية ولا مبالاة ، جاء ليقف على النقيض من غريب الفتى القروى بكل ما فيه

من كدح ومعاناة ، وهو فى ذات الوقت حلم كل من نور بك وزينب هانم ، لأنه يخلصها من كل بقايا الانتماءات القديمة ، ويشعرهما بالانتساب إلى الحياة الجديدة ، ولكنهما لا يملكان سوى الإذعان لرغبة ابنتهما «سوسو» فى الزواج من «غريب» حتى لو كان ذلك ضد تطلعاتهما الطبقية ، وعلى أمل أن يقوما بعملية غسيل طبقى لهذا الغريب !

ويصطدم «غريب» بهذا الواقع «الغريب» ولكنه بدلاً من أن «يصحو» من الصدمة «يغفو» فى كئوس الخمر ، ويظل يسكب الخمر فى أعماقه عساه يطفئ ألسنة اللهب ونيران الثورة ، ولكن الخمر تشعل حطب أغصانه اليابسة ، وتحيل جسده إلى وقود للثورة ، ويثور «غريب» لا على طبقته القديمة ولا على هذه الطبقة الجديدة ، ولكن على ذاته ، على آلامه وأشواقه ، على إحساسه باللاجدوى واللاانتماء ، وعلى شعوره بالغربة والغرابة والاغتراب . ويهرول خارجاً من ليلة زفافه ؛ ليقود سيارته بسرعة جنونية إلى غير هدف وإلى لامكان ! حتى يصطدم بسيارة أخرى ، ويستحيل جثة هامدة فى ليلة زفافه الحزين !

هذه هى «الثيمة» الأساسية فى مسرحية «الزفاف» التى تكاد تجنح بها إلى الميلودراما الفاجعة ؛ لتجعلها واحدة من مسرحيات الفواجع أو المآسى ، ولكن الذى خفف من حدتها الميلودرامية هو أسلوب التحقيق الجنائى الذى استخدمه الكاتب ، حيث الأحداث كلها تروى عن طريق الاسترجاع «الفلاش باك» ، ومن خلال كل شخصية على حدة . ومن هنا كان كسر الإيهام التقليدى بخروج «خليل» المصور الصحفى إلى مخاطبة الجمهور ، ثم بخروج المحقق الجنائى كذلك إلى مخاطبة الجمهور ، نوعاً من الخلط المذهبى بين البناء الدرامى من ناحية والبناء الملحمى من ناحية أخرى . .

لهذا انتهت المسرحية فى فصلها الثانى كإحساس وانفعال قبل أن تنتهى ، وعندما جاءت لحظة النهاية على لسان المحقق ، لم تكن المسرحية فى حاجة إليها ، وكان النقاد والجمهور معاً يشعرون بأن المسرحية كأنها الناقصة أو المبتورة ، وأنها فى حاجة إلى فصل ثالث يحدث فيه ما يسمى بالتنوير .

وربما كان هذا هو السبب الذى جعل الإطار الخارجى للمسرحية يبدو أكبر من عناصره الداخلية ؛ كما جعل الفصلين الأول والثانى وبخاصة فى مونولوج المصور الصحفى ، ثم المحقق الجنائى – يبدوان حافلين بالفراغات والجانبيات والانتقالات المتقطعة التى لا تضع فى النفس وحدة العمل الفنى .

وقد نترك جانباً إقحام أثر هزيمة ٦٧ على أحداث العرض المسرحى ، وإسقاطات هذه الهزيمة على سلوك « غريب » بطل المسرحية لأن الكاتب فى الواقع لم يعشقها فى حدث درامى ، ولم يضفرها فى موقف مسرحى وإنما هى كلام . . مجرد كلام ، أو هى على الأكثر برواز خارجى لا ينبثق من جوف العمل ، ولا يشكل ركيزته المحورية ، قد نترك هذا الحشو وتلك الثرثرة ؛ لنقف طويلاً أمام تأثر الكاتب الواضح والفاضح بأسلوب المسرحى الراحل **ميخائيل رومان** ؛ لأنه التأثر الذى يتجاوز حدوده المشروعة ؛ ليدخل فى منطقة التقليد والمحاكاة ، وهى منطقة محرمة على أية حال .

وقد نترك هذا كله ؛ لننتقل إلى الإخراج الذى ساهم بشكل واضح ، وأيضاً فاضح فى القضاء على الطابع الدرامى لهذه المسرحية ، من أجل صبها فى إطار ملحمى خالص ، ومن ثم لم يخرج **محمد مرجان** المسرحية بطابعها الدرامى ، وإنما أخرجها عن طابعها الدرامى ، وشتتها وسط إطار « شبه ملحمى » أكبر من طاقة النص المسرحى بكثير . وهذا مما جعل موضوع المسرحية يبدو هزيلاً ضئيلاً داخل

هذا الإطار الملحمى الفضفاض ، بل ومما أحال بساطة النص إلى سذاجة ، وإسقاطات المضمون إلى مباشرة !

ولو أن المخرج منذ البداية استثمر مهاراته الإخراجية البارزة سواء فى الإحساس بالهارمونية الشاملة بين أجزاء العمل الفنى ، أو فى ضبط الإيقاع المتوازن بين الإبطاء والإسراع ، فضلاً عن جماليات التشكيل الحركى لدى الممثلين فوق مهاد من الديكور التجريدى ، بالإضافة إلى تعميم التوظيف الدرامى للإضاءة والموسيقى – لو استثمر المخرج العائد **محمد مرجان** كل هذه المهارات فى الملاءمة بين طبيعة النص وطبيعة التجسيد الإخراجى لعاد ذلك بالفائدة على كل من النص والإخراج ، بدلا من الانفصام الواضح بين الاثنين !

ومع ذلك هل نجح المخرج فى تغليب الطابع الملحمى الخالص ؟

الواقع أنه فيما عدا الديكور التجريدى الذى صممه الفنان **ناجى شاكر** بدلاً من الديكور الطبيعى ، ولو أنه فى الوقت الذى حرص فيه على تجريد عناصر الريف والمدينة حرص على تجسيد ليلة الزفاف بلمباتها الكهربية التقليدية ، وفيما عدا الموسيقى الملحمية التى وضعها الفنان **كمال بكير** مستخدماً ثيمة الزفاف المألوفة لاكوسيلة لإنعاش الروح ، ولكن كأسلوب لمخاطبة الذهن ، وليس لتصوير انفعال ، ولكن لاتخاذ موقف ، ولو أنه نسى أن الموسيقى الملحمية يشترط فيها أن تكون حية وليست تسجيلاً – أقول : إنه فيما عدا عنصرى الديكور والموسيقى لم يستطع المخرج أن يتخلص من الطابع الدرامى فى الأداء التمثيلى : فقد كان الأداء التمثيلى اندماجاً كاملاً فى الدور ، وتقمصاً خالصاً للشخصية ، بل أكاد أقول : دعوة للمشاركة الانفعالية مع الممثلين الذين لم يخل أداء بعضهم من الميلودراما ؛ كما فى بعض مشاهد **صلاح قابيل وعبد الحفيظ التطاوى وناهد سمير** دون أن يقلل ذلك

من براعتهم التمثيلية فى الأداء ، وخاصة **صلاح قابيل** الذى برع فى تجسيد دوره ، وفى التموج به صعوداً وهبوطاً ، وفى العمل على انتزاع تعاطف الجمهور . كذلك نجح **عبد الحفيظ التطاوى** فى انتزاع هذا التعاطف ، وفى النفاذ إلى صدور الجمهور ، سواء بقدرته على تلوين أدائه الصوتى أو تشكيل أدائه الحركى ، وربما كان دور **ناهد سمير** أروع ما قدمته على المسرح ، فقد نجحت فعلاً فى تقمص دورها والتعايش الوجدانى داخل إهاب الدور ، كانت تجسيداً حيًّا لأحزان الأم المصرية .

أما **عزيزة راشد** فقد عرفت فعلاً كيف تتألق فى دور «سوسو» وأن تجسد أحزان الفتاة البورجوازية ، وأن تمسك بزمام ذلك التعبير المركب من الحزن والفرح أو الفرح الحزين ، وأن تترك بصمات واضحة على جبين الدور ، على العكس من الفنان الكبير **حسن عابدين** الذى بدا قزماً فى هذا الدور ، والذى لم يضف إلى دوره ولم يضف إليه الدور أى جديد ، وخاصة بعد تألقه الرائع فى دور **سعد الله** فى مسرحية «نوجس» ذلك التألق الذى لا ينسى !

أما **سميرة عبد العزيز ونادية فهمى** فعلى الرغم من اجتهادهما الشديد : الأولى فى دور «فردوس» والأخرى فى دور «سيدة» – فإنهما كانتا عاديتين فى أدائهما التمثيلى ، وخاصة **نادية فهمى** التى أدت شخصية «الحامل» بطريقة كاركترية مكرورة ، على العكس من الممثلة الجديدة **سعاد نصر** التى حاولت أن تصنع من دورها الصغير شيئا يسترعى النظر ، ويثير الانتباه ، فكانت قطعة بشرية متحركة تفيض بالحيوية والحياة ، وتبشر بممثلة كوميدية من طراز جديد . .

إنه مهما يكن من سلبيات هذا العمل التى تفوق ما فيه من إيجابيات فإن هذه السلبيات لا تحول بيننا وبين تشجيع عناصره كافة ، دون أن يحول التشجيع بدوره

من تقييم هذه العناصر عساها أن تفيد من هذا التقييم فى أعمال أخرى قادمة ؛ حتى لا يصفق لهذا العمل الواقفون فوق المسرح والعاملون من وراء الكواليس فقط ، وإنما يمتد التأثير لينتزع تصفيق من هم فى الصالة من النقاد والجمهور ! . . .

obeikandl.com

الحب . . والحرب . . والإيمان
فى مسرحية الشيطان !

ماهى حقيقة الصراع فى هذه الفسحة القصيرة التى اسمها العمر؟ماهى الدوافع والحوافز التى تتجاذبنا شدًّا ودفعاً بين المحاذير والمغريات فى هذا المسرح المثير الذى اسمه الدنيا ؟ وما هو الموقف الأمثل لرجل الدين ؟ هل يواجه الدنيا أو يتجنبها ؟ هل يعتزل فى صومعة أو ينزل إلى الأوحال ليخوضها ؟ وكيف يخرج من الأوحال دون أن يتلوث ؟ ومن هو الشيطان ؟ وما هى حقيقة المعركة الدائرة مع هؤلاء الشياطين ؟

هذه التساؤلات الكثيرة والمثيرة هى التى يطرحها **الدكتور مصطفى محمود** فى كتالوج العرض المسرحى لمسرحيته الأخيرة « **الشيطان يسكن فى بيتنا** » وهى المسرحية الخامسة فى مسيرته الدرامية نحو مسرح تعبيرى . . يجمع بين الأنغام الحادة والألوان الصارخة والإيحاءات القوية العنيفة سواء فى طرح الفكرة أو فى نسج العبارة أو فى غزل الحوار المسرحى ، من أجل الوصول إلى البصر الذى يوحى بالبصيرة ، والمتناهى الذى يؤدى إلى اللامتناهى ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء !

• • •

غير أنه إذا كان فى مسرحيته الأولى « **الزلزال** » قد اتجه نحو التعبيرية الذهنية ، واتجه فى مسرحيته الثانية « **الإنسان والظل** » نحو التعبيرية السيكلوجية ، واتجه فى

مسرحيته الثالثة «**الإسكندر الأكبر**» نحو التعبيرية التاريخية ، ثم اتجه فى مسرحيته قبل الأخيرة «**نحوما**» إلى التعبيرية وقد ارتدت زى التراث ، فها هو ذا فى مسرحيته الأخيرة «**الشيطان يسكن فى بيتنا**» يتجه صوب التعبيرية وقد ارتدت عباءة الدين !

فهو فى هذه المسرحية يحاول أن يعرى الزيف عندما يضع منظار العلم ، والفوضى عندما ترتدى زى التمدين ، والتحلل عندما يتستر وراء قناع الفن . . وكل ما هو فاسد وضار . . وقمىء وزرى ، عندما يتبدى فى صورة أفكار عصرية أو فلسفات مستوردة ، وتلك هى الصرخة التى يطلقها الشيخ طنطاوى فى نهاية المسرحية :

«وقع الحافر فيا حفر ! كنتم تحفرون لنا طول الوقت ، وكانت معاولكم مزوقة جميلة : مرة اسمها العلم ، ومرة اسمها التمدين ، ومرة اسمها الفن ، ومرة اسمها الفلسفات المستوردة والأفكار العصرية ، ومرة اسمها المخدرات والموضات وأدوات الزينة ، ولكن اليوم يتغير كل شىء» .

والشيخ طنطاوى هنا فى المسرحية هو ذلك الصوفى المؤمن المنقطع للعبادة فى كوخ من الصفيح على قارعة الصحراء ، بعد أن ترك الدنيا وما فيها ؛ لكى يكون وحيداً مع الواحد ! وحيداً مع المطلق ! وحيداً مع الله !

وتقطع عليه وحدته امرأة فى الثلاثين . . راقصة مشهورة اسمها سونيا . . معطرة بالشهوة . . ومبللة بالإثارة . . كل ما ترتديه من ثياب يعريها أكثر ! وكل ما تريده من ذلك الصوفى الذى عرف بكراماته ونبوءاته وقراءته للغيب أن يعطيها مفاتيح القدر ، أو مفتاحاً واحداً من مفاتيح القدر . . فهى تملك المال والشهرة . . وتملك النفوذ والجمال . . تملك الحاضر كله . . ولكن مالا تملكه هو الغيب أو المستقبل !

وينهرها الشيخ ويطردها من كوخه ولكنها تتسلل إلى عقله ؛ لتسكن فى فؤاده ؛

فهى تعرض عليه صفقة . . تعطيه حلم مليون الرجل الذين يريدون من شفتيها كلمة . . ومن يديها لمسة . . ومن جسدها العارى صورة ! ويكشف لها الحجاب عن صفحة واحدة من صفحات القدر ، ويحتج الشيخ الطيب ويثور ، فتحاول أن تتسلل إليه بطريقة أخرى ، أن يقبلها تائبة ويردها إلى جنة الدين ، فإن نجح فقد كسب الدين واحدة ، وإن فشل فالعيب فيه هو ، وليس فيها ولا فى الدين !

ويشعر الشيخ طنطاوى أن الصفقة أخذت شكل التحدى ، وأن الإغراء ارتدى ثوب النداء فلا يملك ثقة فى الدين إلا أن يقبل التحدى ، وثقة فى نفسه إلا أن يلبى النداء ، وإمعاناً فى التحدى تعرض عليه سونيا مشروعاً لا يخلو من الإثارة ، أنْ تخرجَ الفضيلة من جحور الطين لكى تعيش فى قصور البلور ! ولتنفيذ ذلك اشتمل مشروعها على سبع نقاط تدور جميعاً حول تحويل كوخ الشيخ طنطاوى إلى قصر ، تحيط به خيام عصرية مجهزة بكل وسائل الراحة ، وتوكيله توكيلاً شاملاً فى أموالها وأملاكها للإنفاق منها على الدعوة ، وتسلم له مهامَّ منصبه كمرشد روحى للست سونيا وفرقتها التمثيلية بمجرد أن يخلع خرقته القذرة المرقعة ويرتدى زيًّا عصريًّا يتناسب مع دوره القيادى الجديد !

ويدور المشروع فى رأس الشيخ طنطاوى ، وتدور سونيا فى خلاياه ، فيقنع نفسه بالنزول إلى الناس بدلاً من أن يظل رهين نفسه وأسير ذاته ، كما يُقْنِع مريديه من الدراويش - أحمد وعيسى وزكريا ويحيى وإدريس - بأنه ما فعل ذلك إلا من أجل الدعوة ، وبأن عليهم جميعاً الإقلاع عن حياة البطالة والدروشة ، والاشتراك معه فى حياة العمل العصرى الجديد : فهم إما أن ينزلوا إلى الدنيا ؛ ليقضوا على الفساد ؛ أو ينسحبوا منها ، ليلتهم الفساد كل شىء !

ولكن سونيا على الوجه الآخر تدبر مؤامرتها هى ومن معها من الرجال : تونو

مخرج الفرقة ، وجدو المدير المالى ، وأونكل المدير الفنى ، وسوسو وبوسو الراقصان فى الفرقة ، لقد قررت أن تعطى الشيخ طنطاوى كل شىء ؛ لكى تحصل منه على كل شىء . . على روحه ذاتها . . وعندما تمتلك روحه تمتلك حياته ، وعندما تمتلك حياته تمتلك مماته !

ولكى تحكم خيوط المؤامرة تُضمن مسرحيتها الجديدة التى يشرف الشيخ طنطاوى على إجراء بروفاتها – تضمنها رقصتين إحداهما بعنوان «**رقصة الحب**» والأخرى بعنوان «**رقصة الحرب**» ، ولا تهتم كثيراً بما ينشأ بينها وبين الشيخ طنطاوى من خلاف حول «رقصة الحب» وهو الخلاف الذى يدور حول علاقة الفن بالأخلاق ، وكيف أن التأوه الجنسى والتسول العاطفى والإسفاف التمثيلى ليس من الفن فى شىء ؟ وإنما الذى يهمها هو ما يحدث فى «رقصة الحرب» عندما تستبدل المدافع البلاستيك بالمدافع الحقيقية ، والرشاشات اللُّعب بالرشاشات الصلب ، وبمب الأطفال بالقنابل اليدوية ، ومسدسات الصوت بمسدسات الموت :

«ولما أشد الوردة من صدرى عشان أرميها تحية للبطل – تضربوا النار كلكم فى وقت واحد ، وأنتوا عارفين حتضربوا على مين . . والباقى سهل . . مش حتلاقوا مقاومة» .

وبعد أن يدرك الشيخ طنطاوى حقيقة المؤامرة التى يكشفها له جيمى ألفونت مصمم رقصات الفرقة الذى لا يفيق من السكر أبداً ؛ لأنه يبحث دوماً عن الصدق . . الصدق مع نفسه ، والصدق مع الآخرين – يجمع مريديه من الدراويش ، ويطلعهم على حقيقة المؤامرة ؛ حتى يستعدوا جميعاً لاتخاذ زمام المبادرة ، وبعد معركة ساخنة بين سونيا وفرقتها من المنحلين ، وبين طنطاوى وأتباعه من المريدين الذين انشق عنهم المسرح كما المردة ، وظهروا فى ثياب الفرسان

العرب . . الثياب التى دخل بها طارق بن زياد إسبانيا ، ودخل بها خالد بن الوليد اليرموك يتمكن جند الله من القضاء على فلول الشيطان ، وتكون تلك بداية النهاية التى يتغير بعدها كل شىء !

هذه هى الثيمة الأساسية التى غزل منها مصطفى محمود مسرحيته الجديدة ، « الشيطان يسكن فى بيتنا » والتى ناقش من خلالها واحدة من أهم القضايا الفكرية التى تعشش فى وجداننا الثقافى كله ، قضية الأصالة فى الدين ، وكيف أنها لا تتعارض إطلاقاً مع مواكبة روح العصر .

والمسرحية كما هو واضح من ثيمتها الرئيسية ، وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك من قبل – مزيج من « **فاوست** » **جوته** و « **تايس** » **أناتول فرانس** ، فهنا أيضا ذات الفكرة « الرجل الذى باع روحه للشيطان » لا من أجل أن يعرف الحقيقة ، ولكن من أجل أن يضاجع الجمال . . وتكون حكايته هى نفسها حكاية فاوست ، وهنا أيضا ذات الفكرة . . « المرأة الغانية » التى نشدت التوبة على يدى راهب . . ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه فى عليائه هوت به إلى حضيضها ، وتكون حكايتها هى نفسها حكاية تايس !

غير أنه إذا كان مصطفى محمود – كما سبق أن قلنا – قد أفاد من هذين العملين الكبيرين . . فقد عرف كيف يستثمرهما كرجع صدى لخدمة المضمون الفكرى الذى يطرحه ، والذى يكشف من خلاله عن رأيه ورؤيته معاً فى أن الأصالة فى الدين لا تتعارض أبداً لا مع التقدم فى العلم أو التطور فى الفن أو التحرر فى الأخلاق ، ولكنها تتعارض فقط مع الزيف العلمى والكذب الفنى والتحلل الأخلاقى ، مما يتعارض بدوره مع روح العصر !

وقد نلاحظ على فكرية المضمون المسرحى أنها كانت صارخة إلى أقصى حد ،

حيث كان صوت الكاتب أعلى من صوت الشخصيات ، حتى تحولت بعض الشخصيات فى كثير من الأحوال إلى أفكار تمشى فوق المسرح ؛ لتعبر لا عن رأيها ، ولكن عن رأى الكاتب ، وهو ما ترتب عليه الاهتمام بمحورية البطل المسرحى على حساب باقى الشخصيات ؛ حتى تحولت البطلة ذاتها إلى مرآة عاكسة بدلاً من أن تكون طرفاً حقيقيًّا فى الصراع ، وحتى استحالت باقى الشخصيات سواء أفراد الفرقة التمثيلية على أحد طرفى قوس الطيف المسرحى ، أو أتباع الشيخ من المريدين على الطرف الآخر إلى أدوات تكميلية بدلاً من أن يقوموا بأدوار تكاملية ، يكمل فيها بعضهم الآخر تجسيداً لأبعاد الصراع وإضاءة لجوانب الحدث .

وهنا يجىء دور الإخراج لنرى المخرج **حسن عبد السلام** يبذل مجهوداً فكريًّا وفنيًّا بارزاً لتجسيد هذا النص التعبيرى فوق المسرح محافظاً على فكرية الكاتب ، حريصاً على إيصالها كاملة إلى الجمهور ، وهو ما تجلى بشكل واضح فى توظيف الحركة المسرحية مع الإضاءة التعبيرية مع الموسيقى والرقصات التصويرية من أجل إعطاء الانطباع الكلى العام : فالألوان صارخة ، والألوان صارخة ، والخطوط عنيفة ، والإيحاءات بالغة التأثير ، وهذا كله لكى يتسق مع النسيج التعبيرى الذى غزل منه الكاتب حواره وأفكاره .

غير أنه بمقدار ما عرف المخرج كيف يستثمر الموسيقى الرائعة والبارعة التى أهداها الموسيقار الكبير **محمد عبد الوهاب** لهذا العرض المسرحى ، والتى تجلى أثرها وتأثيرها فى افتتاحيات الفصول الثلاثة ، فضلاً عن نهاية المسرحية ، حيث أحاطت العرض كله بسياج موسيقى بالغ التعبير – لم تكن الرقصات التى قام بتصميمها **يسرى حمدى** فى المستوى الذى يساعد المخرج على تجسيد عرضه المسرحى ، وخاصة الرقصة التعبيرية فى نهاية الفصل الثانى والرقصات المتقطعة فى بداية الفصل الثالث والأخير :

فرقصة الحب مثلاً التى تروى كما يقول المؤلف قصة الحب من أول نظرة إلى السلام ، فالكلام ، فاللقاء ، فالقبلة ، فالعناق – لم نشعر بها على الإطلاق ! ورقصة الحرب قرب نهاية الفصل الأخير ، حيث يدور الصراع بين سونيا وفرقتها من ناحية وبين طنطاوى وأتباعه من ناحية أخرى – لم نكد نشعر بها هى الأخرى ، ولو أن مسئولية هذه النهاية الضبابية من ناحية ، المبتورة من ناحية أخرى – تقع على عاتق المخرج أكثر مما تقع على عاتق مصمم الرقصات ، وهنا أيضا لا أدرى ! لماذا لم يُشرك المخرج بطلة المسرحية فى هاتين الرقصتين باعتبارها صاحبة الفرقة التمثيلية داخل المسرحية ، فضلاً عما يؤدى إليه ذلك من ترابط العرض وتكامله .

أما الفنانة الديكورية **نهى برادة** المتفاوتة المستوى من عرض مسرحى إلى عرض مسرحى آخر فكانت موفقة فى تصميم وتنفيذ ديكور هذه المسرحية ، حيث جمعت بين بساطة الخطوط ورشاقتها ، وبين انسيابية المستويات ودلالتها ، وبين درامية الألوان وإيحاءاتها بوجه عام .

ولقد استطاعت أن تجد من الحلول الديكورية ما يساعد المخرج على تغيير فصول المسرحية الثلاثة بسرعة واضحة لا تؤثر فى الايقاع المسرحى !

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى استوقفنا الممثل القدير **محمد السبع** الذى قام بدور الشيخ طنطاوى ، فعرف كيف يعيش الدور ويحياه ؟ وكيف يتموج معه صعودا وهبوطاً ، فعلاً وانفعالاً ، تأثراً فى النفس وتأثيراً فى الجمهور ، إن أداءه لهذا الدور – وإن ذكرنا أداءه لدور الحلاج فى مسرحية **صلاح عبد الصبور** – يُعد إضافةً حقيقية لرصيده الكبير فى فن الأداء المسرحى .

أما الممثلة (**ليلى طاهر**) فربما لم تكن هى الملائمة تماماً لدور سونيا بكل ما ينطوى عليه هذا الدور من دهاء الغانية اللعوب ، وتحكمها فيمن يحيط بها أو تحيط نفسها

بهم من الرجال ! كانت فاترة الحضور بشكل واضح ، مسطحة التعبير بشكل أوضح ، ولا أدرى : لماذا حرصت على تقليد الممثلة المعروفة **نيللى** فى طريقتها المتميزة فى النطق والتعبير ؟ إن (ليلى طاهر) لها أدوارها المسرحية ، ولكن ليس من بينها بالتأكيد هذا الدور .

أما باقى ممثلى العرض المسرحى فلا نكاد نميز من بينهم سوى **عادل بدر الدين** الممثل الذى قام بدور « جيمى ألفونت » فكان متميزاً فى أدائه لهذا الدور ، وقادراً على أن يترك بصماته فوق المسرح ، لقد آن الأوان لهذا الممثل الممتاز أن يأخذ فرصاً أعرض وأعمق يفجر من خلالها طاقاته الهائلة فوق المسرح .

كذلك لا نستطيع أن نغفل الممثل **مدحت مرسى** الذى قام بدور الشيخ عيسى ، والذى استطاع أن يفرض حضوره من خلال دوره ، وأن يصل من خلال دوره إلى وجدان الجمهور .

عموماً ، ومهما يكن من شىء . . أى شىء – فقد أخرجت مسرحية « الشيطان » للدكتور مصطفى محمود فوق المسرح الحديث ، أخرجت ليراها الجمهور ، ويرى فيها عملاً فنيًّا على جانب كبير من الأهمية سواء من حيث معالجته لهمٍّ من همومنا الفكرية المعاصرة ، أو من حيث تعبيره عن مرحلة مظلمة وظالمة مضت هى مرحلة النكسة ، وتبشيره بمرحلة أخرى بدأت ، وستظل أبداً هى مرحلة النصر . !