لحظات لا يشارك الانسان الا في واحدة منها:وهي لحظة الميلاد ، وهي تخص الآخرين دون الفرد ؛ ثم لحظة الزواج ، وهي تخص الفرد ؛ ثم لحظة الموت، وهي تخص الآخرين لان الفرد عاجز عن ادراكها.

واخيرا يعود مصطفى من دراسته في الخارج ويعيش مع صديقيه المتلاصقين فيصبح الثلاثة وكأنهم ثلاثة في واحد . ولكن « حسام قواعد واخلاق، ومصطفى عقل ومنطق، ورياض عاطفة وانفعال»، ولا بد ان يتعايش الثلاثة في منزلهم المشترك . فاية قوة سحرية يا ترى جمعت بين هذه المتناحرات في في دار واحدة بل في انسان واحد، الا اذا كان ما يجمعها هو قلم حكيم نفاذ مثل قلم كاتب القصة ، بان جعلهم رقباء بعضهم على بعض ، وكان هذا هو التكامل الحقيقي داخل هذه النفس الواعية بذاتها وبما حولها ؟ « فاذا اندفع الاحدب بانفعال ثائر الجمته بقواعدي الباردة وفي صحبتنا مصطفى الذي تخلصت نفسه من صراعها بالتفلسف فهدأت ».

ونستطيع ان نعرف زكي نجيب محمود الثائر في مذكرات الدكتور مصطفى العائد من البعثة الثائر على التأخر واهمال الفرد وعلى الظلم الاجتماعي، وهي نفس قيم رياض عطا عندما كان مدرسا في ميت غمر، بل انها يشتركان في نقطة اساسية وهي « ان ترد للانسان كرامته في بلاد ضاعت فيها كرامة الانسان، الا ان يثور في سبيلها الثائرون بالفكر والعلم ثم بالفعل والانقلاب » . ولا بد ان مقالات رياض عطا الثائرة هي نفسها التي تضمنتها كتب اخرى للمؤلف مثل « جنة العبيط » و « الثورة على الابواب » .

ان « قصة نفس » لجديرة بالدراسة المنهجية الشاملة ، فهي وثيقة ادبية وفلسفية وفنية تدين الكثير من التراجم الذاتية . انها ايمان بالانسان — وما اعظمه من ايمان .

رجائي نجيب

في المسرح

« خيال الظل » بقلم رشاد رشدي . سلسلة « المسرحية » ، القاهرة ، ١٩٦٥
« ياسين وبهية » بقلم نجيب سرور . سلسلة «المسرحية» ، القاهرة ، ١٩٦٥
« شفيقة ومتولي » بقلم شوقي عبد الحكيم . الدار القومية ، القاهرة، ١٩٦٥

هدفي من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث في مراجعة واحدة هو محاولة التثبت من وجهة نظر طالما راودتني منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح الى ان صدرت في كتب ، ذلك انها — في تقديري — تشكل قضية هامة لا يجب ان نمر عليها بدون الوقوف لديها وتفسيرها على ضوء ما اثارته في ذهني: من ان المسرحيات الثلاث تنتمي من قريب او بعيد الى وجداننا الشعبي الاصيل وتستلهم من تراثه اساليب جديدة للتعبير علّها تقربها من اكتشاف شخصية المسرح العربي في مصر . واقول « اساليب » لان كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئا جوهريا هاما.

فمسرحية « خيال الظل » ، مثلا ، تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبي المسمى باسم المسرحية نفسه ، وبمعنى آخر تستعير تلك الارض التي اقامها مسرح خيال الظل في اذهاننا كنمط من الانماط التمثيلية . وفوق هذه الارض تحركت شخوص المسرحية لتعرض علينا خيالات ظلالنا على مسرح حياتنا . واذا كان الانسان يترك ظله خلف ظهره، فان خيال الظل هو انعكاس صورته الى امام . وظل الانسان هو ماضيه، يخلفه الانسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، او خياله ، لتواجه الانسان في حاضره . واذا كان من المفهوم بداهة انه من غير الطبيعي ان ينظر الانسان، خلال مضيّه في الطريق، الى خيال ظله المنعكس امامه (اذ انه في هذه الحالة لن يرى ابعد من موضع قدميه وتكون النتيجة — طبعا — ان يجرفه هدير الحركة في الطريق) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر الى الماضي . والماضي في مسرحية « خيال الظل » يتحول الى ظل اسود

قاتم يلقي خياله امام اعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الامر الذي يقف بهم عن مسايرة ركب الحياة في تقدمه.

والمسرحية لا تدعو لان ينبذ الانسان ماضيه ويعيش في الحياة مسافرا بلا متاع ، ولكنها تحذره من الاستغراق في ماضيه لانه بذاك يلغي التفكير في حاضره الذي هو في ذات الوقت اعداد واستعداد لمستقبله . انها تدعوه الى ان يستفيد من ماضيه لا ان يكون ضحية له . تهيب به ان يتخذ من ذلك الماضي متاعا يتزود به في رحلته عبر الحياة ، بمعنى انه خاض خلاله غمار التجارب . والمفلح من يحصد من تجاربه السابقة قبسا من الضوء ينير له الدرب الذي يسير عليه. والويل لمن يقف من تجاربه موقفا سلبيا: انه حينئذ يترك نفسه فريسة لها فتفسد عليه حياته. تماما كما حدث لعادل بطل المسرحية : فثمة تجربة مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف امامها فلم يستطع الاستفادة منها. ولو كان قد فعل لذاب اثرها في ضوء فهمه لها، ولكنه انهزم امامها تماما فكونت ظلا ثقيلا حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الايام يزداد ثقلا، ومن ثم تمعن شخصيته الحقيقية في الاضمحلال حتى اصبح تائها في ظلام كثيف يملأ ناظريه ويعميه عن شخصيته الحقيقية فتضيع تبعا لذلك اجهاده ويبيت غير قادر على تحقيق شيء بالمرة. وكان لا بد ان يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه ان يحققها بنفسه ويكشف عن الجاني الحقيقي عليه . وهي ليست قضية الالفي بك الذي انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة، ذلك ان قضية الالفي بك هذه لم تكن في حقيقة امرها الا الذروة النهائية لقضيته هو، قضية اختفاء ذات عادل – وما عليه الا ان يسحب ناظريه عن انعكاس ماضيه الذي يلح عليها باستمرار ، لينظر الى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن الى الحقيقة، حقيقة ان قضية الالفي بك خيال لظل قضيته هو . وهو ينظر اليها نظرة مغلفة بخيال ظل ماضيه الخاص، فيباعد بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة. ان منطوق الحكم جاهز في منطقة اللاوعي فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وانما يحاول تسول حيثيات يقيم عليها حكمه المسبق. الالفي بك قتل منذ مدة وترك ثروة و زوجة حسناء في عز صباها، ترك جسم المأساة التي اودت به واودت بعادل في نفس الوقت ، انها سلوى ، تلك التي اشتراها الالفي بك في اوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس رأى فيها خيالا لظل ماضيه المضمحل فراح يتشبث به ويستبقيه بل ويستدعيه مستعينا على ذلك بالعقاقير الطبية التي افرط في تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماما ومات .

ولو ادرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع انه كان يستلهم الالفي بك (باعتباره كان من ابرع واحكم واصدق رجال القانون في حينه) مزيدا من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكتشف قضية نفسه وهو مستغرق في خضمها : ها هي القضية بلحمها ودمها متجسدة في شخص سلوى تقف منتصبة في اعماقه . ان سلوى شبيهة زوجته و حبيبته السابقة عايدة صاحبة التجربة التي هزت كيانه ، انها تجابهه الآن من جديد وتبلبل خطواته وتضله عن الطريق ، ويرى انها هي الجانية في كلتا الحالتين ، ولا يدري انه هو الجاني والمجني عليه في الوقت نفسه . ان الذروة التي وصلت اليها قضية اختفاء الذات في مقتل الالفي بك تستعيد نفسها في مقتل عادل المعنوي وبالسلاح ذاته . واذا كان عادل لم يستفد من هذه الذروة ، كما كان المفروض ان يحدث وكما يقضي بذلك منطق التاريخ الطبيعي للاشياء ، فانه قد استفاد منها بحق حينما تفجرت امامه في ذروة اخرى في مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصيّت الذي فقد صوته ومجده وايضا وعيه ليلة عرسه حيث اكتشف ليلتها انه خدع في عفاف عروسه فاصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد وفي ذات الوقت يمثل خيالا لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى اعماه وافقده عقله فخنق زوجته هدية حينما تمثلت له في صورة الماضي تمثلا ماديا (ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكي يتذكرها) .لقد خنق مأساته ومأساة عادل معا ، الامر الذي هيأ لعادل فرصة ان يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق الى الحقيقة ويمسك باول الخيط الذي قاده الى العثور على ذاته الهاربة في غبار الماضي.

واذا كان مسرح خيال الظل الشعبي يتوسل

بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فان مسرحية الدكتور رشاد رشدي ايضا — وتلك خطوة موفقة منه — تتوسل هي الاخرى بالدمى والعرائس التي اتخذ منها رموزا تنبع من الواقع وتمتزج به وتعبر عنه وتكون بمثابة ظلال لاشخاصها، تعكس لنا خيالاتها على شاشة انفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حينما يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضي .

وفي تقديري ان مسرحية «خيال الظل» تحتوي على مضمون ذي هدف ثوري ولا شك مائة في المائة. فهي فضلا عن انها تدعو الى تحطيم اية جدر تعوق الانسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلا عن انها تمثل حيرة الانسان وبحثه الدائم عن ذاته وعن حقيقته، نرى انها الى جانب ذلك تمثل خطوة هامة في طريق بحث المسرح المصري عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية . ولسنا نزعم انها حققت هذا الغرض تماما . ولكننا نعتبرها على اية حال خطوة، تجربة ، قد تكون اصابت الهدف الى حد ما، وقد تكون خيالا لظل مسرح مصري لن تلبث شخصيته ان تتضح معالمها فيما بعد .

والحق ّ اننا في سبيل الوصول الى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عددا لا بأس به من المحاولات المخلصة. واذا كان يوسف ادريس قد التمسها كذلك في استلهامه للتراث الشعبي في مشهد السامر ، واستلهمها الدكتور رشاد رشدي في نمط خيال الظل وفي نمط آخر في مسرحية جديدة انتهى من كتابتها على ما علمنا اسمها « اتفرج يا سلام » مستلهمة ذلك النمط الشعبي المسمى بصندوق الدنيا او السفيرة عزيزة والتي يقوم فيها الراوي بدور المنشد والمعلق مرددا جملة : « عندك كمان يا سلام واتفرج يا سلام» — نقول انه بالاضافة الى محاولات كهذه ، نرى محاولات اخرى مخلصة كتجربة نجيب سرور في مسرحيته «ياسين و بهية » و تجربة شوقي عبد الحكيم في « شفيقة و متولي » احدى نماذجه العديدة في هذا المجال .

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبي شكل الملحمة. ولم يبعد كثيرا، فجاءت مسرحيته اقرب ما تكون الى الملاحم الشعبية التي تحكي عن كفاح الشعب العربي وبطولته . وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذافيره، مع فارق واحد: وهو ان الراوي في مسرحية « ياسين و بهية » هو راوي العصر . ولئن كان الراوي في الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكرك اثر كل مقطع بانه « قال الراوي كذا وكذا وكيت ، يا سادة يا كرام » ، فان نجيب سرور هو الآخر ما يفتأ يذكرك من حين الى حين بانه يقص عن بهوت ، يقص عن ياسين عن بهية . وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هي لهجة الملاحم الشعبية، بنفس الايقاع والجرس والايحاء. فاستهلاله لاغلب المقاطع ، كقوله مثلا : « اقص عن بهوت ، اقص عن ياسين عن بهية » ، يذكرنا بلهجة شاعر الربابة وهو يستهل روايته بقوله : « اول ما نبدأ القول نصلي على النبي » .

ولعل السر في هذا هو ان رؤية نجيب سرور للعمل جاءت مقترنة بشكلها هذا وملتصقة به التصاقا عضويا ، ذلك ان الموضوع واحد في عمل نجيب سرور وفي الملاحم الشعبية كلها ، فكلاهما يصور بطولة شعب يود ان يكتشف نفسه في الثورة على قوى غاشمة مستبدة. وكان من الممكن ان تكون تجربة « ياسين و بهية » تجربة رائدة لو انه — كراوٍ — اعطانا الرؤيا نفسها . صحيح ان بالمسرحية ثمة احداثا تجري على خشبة المسرح، ولكنها لا تعتبر احداثا ، بالمعنى المسرحي المفهوم ، انما هي احداث روائية ، او بمعنى ادق هي مجرد اشارات ، مجرد معالم باهتة لاحداث كان من الممكن ان تشكل اروع مواقف شهدها مسرحنا تنبض بالحياة وتتدفق بشتى المعاني . الا ان الشاعر استغرق في السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت ، عن ياسين عن بهية . وكان ذلك على حساب الدراما طبعا ، حتى ان الحديث كان يبزغ من خلال السياق ثم ما يلبث ان يختفي ويبتلعه السياق من جديد . والمسرحية بهذا تعتبر سياقا ، مجرد سياق لاحداث لم نرها متكاملة وكان يجب ان نراها . ولقد اعترف نجيب سرور نفسه في تقديمه لعرض مسرحيته انه لم يكتب « ياسين وبهية » لكي تمثل على خشبة المسرح وانما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضا مسرحيا ناجحا .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ، ولكننا لا نستطيع ان نفلت من سؤال يلح على اذهاننا وقد طبعت المسرحية في كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الاسم الذي وضعه على غلافها بانها رواية شعرية ؟ او نخالفه في الرأي ونعتبرها ملحمة ؟ او نعيدها الى تسميتها القديمةالتي ضمنها المؤلف تقديمه السابق الذكر بانها قصيدة طويلة ؟ واذ نرى لزاما علينا ان نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضينا بل يحتم علينا ان نلجأ الى النص نفسه لنستوضحه الحل الحاسم . غير انه باللجوء الى النص يتضح لنا انها تخلو من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض انها تقوم على اشخاص من لحم ودم لهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهي لا تنتسب الى المسرح بمعنى ان تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريخت مثلا . كما لم يستطع النص اقناعنا بانها ملحمة شعبية يمكن ان نتغنى بها مثلا كما يتغنى وجداننا الشعبي بملاحمه وسيره الشعبية . يعني اننا والحالة هذه لا نملك الا ان نسميها قصيدة وان كانت تتوسل بشكل الملاحم الشعبية وباطارها العام ولهجتها بل ولغتها ايضا، تلك اللغة التي هي خليط من الفصحى والعامية.

وبمناسبة اللغة ، نرى ان قصيدة « ياسين وبهية» تثير قضية ازلية هي قضية ازدواج التعبير في الادب العربي الحديث . هذه القضية اشبعناها واشبعتنا نقاشا واختلافا في الرأي ومع ذلك لم نصل الى حل حاسم او قاعدة عامة تحددها . الا اننا في مجال القصة والرواية النثرية قد وصلنا الى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف في الكتابة على ان يكون السياق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من ان يجري الحوار بلغة الشخصيات التي تتحدث بها في حياتها اليومية ، باعتباره (كما يقول الدكتور مندور) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات اشخاصها . وبعض كتابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجا فنيا بارعا ، كعبد الرحمن الشرقاوي و يوسف ادريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع ان نسميه باللغة الديمقراطية ،اي اللغة التي لا تعترف بالتفرقة بين فصحى وعامية وانما الذي تعترف به حقا هو الكلمة في حد ذاتها وما يمكن ان تثيره من معنى او ايحاء ، ولكن بشرط ان تكون الكلمة العامية المستعملة ذات اصل عربي -واغلب كلماتنا العامية ذات اصل عربي محرف- او الا يكون هناك ما يقابلها في الفصحى ، او تكون على الاقل ملتصقة بالمعنى التصاقا وثيقا ، او اذا لم يكن هذا ولا ذاك فليس اقل من ان تكون كلمة شائعة متحررة من اللهجات الاقليمية . ولا نعني بقولنا هذا ان الشاعر نجيب سرور لم يوفق في انتقاء الكلمات او في استخدامها استخداما طيبا يخدم المعنى ، ولكننا نقول ببساطة انه قد خانه التوفيق في المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوبا باللهجتين معا ، حتى انني - وقد شاهدت العرض اكثر من مرة واستملحت تجربة اللغة فيه - فوجئت بلسان لساني يتعثر في القراءة ويختلط عليّ الامر واجدني حائرا . فالمقطع مثلا يظل ينساب في وجداني بايقاعه الشعري في سلامة وبلاغة ، وفجأة اذا بالايقاع يتكسر في اعماقي ويصيبني بغيظ شديد مبعثه شطرات عامية صرفة بكاملها تعترض طريقي وتطالبني باعادة قراءة المقطع من جديد مشكلا اياها بالقياس الى لهجة الكلمات لا بالقياس الى النغم الشعري المرسوم للمقطع .وهذا بالطبع يميع الرتم تماما ويفصلك عن الارتباط باللحظة من حين الى حين ، وتكتشف انك لا بد وان تتذرع بالصبر لتمضي مع هذا العمل الى نهايته. والحق انه عمل يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا ريب وثيقة فنية لها اهميتها في صالح قضية الشعر الجديد. على ان الجدير بالذكر حقا هو ان « ياسين وبهية » وان كانت لم تكتمل عناصرها المسرحية الا انها رغم ذلك تجربة اخرى ، و بقعة من الضوء في طريقنا الى مسرح عربي .

اما مسرحية « شفيقة ومتولي » لشوقي عبد الحكيم فهي تقودنا الى التحدث عن موضوع هام يثيره مسرح شوقي عبد الحكيم . والحق ان شوقي اختار لنفسه طريقا شاقا ، اتصل بالفولكلور الشعبي وبالاخص البكائيات اتصالا مباشرا . وقد اطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين .اما انا فلا اجد ثمة علاقة من قريب او بعيد بين ما يكتبه شوقي عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين . ولكن ربما يكون السر في هذه التسمية راجعا الى ان

شوقي عبد الحكيم يتناول كما قدمنا موضوعات ذات اصل فولكلوري. وكلنا يعرف ويحب المواويل الشعبية التي ما يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكي وقائع حدثت بالفعل وتدخل الخيال الشعبي في صياغتها وصبغها بلون احاسيسه تجاه الكون والقوى الميتافيزيقية التي تتحكم في مصيره وحياته. وبعضها الآخر «موضوع» ولكن بايحاء من واقع الحياة التي يحياها ريفنا المصري والتي تشكل – بطبيعة تكوينها – موالا عظيما . ولا جدال في ان تراثنا الشعبي ومواويله بالذات تتمتع بثراء فاحش ، ويكفي ان يكون لديك بعض الوعي لتضع يديك على قيم انسانية خطيرة يتحدى بقاؤها خلود الزمن .

وكم كنت اود ان يغوص شوقي عبد الحكيم في هذا التراث ويتشربه جيدا ليستخرج منه اشياء اعمق واغنى كان ليستطيع بها ، ومن يدري ، ان يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين . ان شوقي عبد الحكيم ، واقولها صراحة ، لا تربطه ادنى صلة بالفلاحين : فهو لم يلمس ، مجرد اللمس ، وجدانهم ، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد الى ما تزخر به افئدة اولئك الناس . وان كان قد التقط من افواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا انه توصل اليهم . انه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفني ثم تناولها باسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل وعن وجدان الشعب عامة وربما عن المسرح ايضا . فهو ، مثلا ، في « شفيقة و متولي » يلغي الموال تماما ، وهو بذلك انما يلغي الدراما نفسها ، يلغي « الحدوتة » والحركة و المسرح . فماذا يبقى اذاً ؟ في تقديري ان الذي يبقى في النهاية هو صدى الموال المترسب في وجدان المشاهد او القارىء . ولئن كان موالا كموال « شفيقة و متولي » يزخر بالمعاني التي تثيرها « الحدوتة » نفسها ، عن الفتاة التي ضلت طريقها السوي فجلبت العار والدمار على نفسها وعلى اسرتها ، فان شوقي عبد الحكيم يحوله الى مزق لا معنى له ، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير ، ونطلق عليه اسم حوار تجاوزا لانه في الحقيقة ليس حوارا بالمعنى المفهوم وانما هو كلام ، كلام مشتت ، كل كلمة تفصلها عن الاخرى مسافة ابعد من المسافة التي بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين .

ويقول يحيي حقي في تقديمه لمجموعة مآسيه المسماة « بملك عجوز » : ان عليك ايها القارىء ان تسمي ما بين دفتي هذا الكتاب باي اسم تشاء ، وكفى الله المؤمنين القتال . ولان لنا رغبة في اتقاء شر القتال فاننا سنكتفي باختيار اسم لما يحويه الكتاب ، فنقول انه مجموعة مقالات تحتوي على مضامين سوداء قاتمة بلا مبرر ولا ضرورة فنية ، وقطعت كلمات كل مقال ووزعت على اسماء تنطقها. ونود ان نهمس في اذن المؤلف بانه يسير في طريق مسدود ، وانه خسارة ان يبعثر مجهوده في كتابة المآسي ، لان قلوب الناس تزخر بالكثير منها ويكفي فقط ان تلمسها لمسا خفيفا لتتفجر في القلوب. اما ان يعطي الناس مآسيه في كلمات كالتي في مسرحيات « ملك عجوز » ، فليثق بان كلماته مهما عظمت وشربت من المآسي فهي لن تعطي التأثر المطلوب بالقدر الذي يمكن ان يعطيه الموقف نفسه اذا هو انصرف عن الاهتمام بالكلمات الى الاهتمام بالمواقف. وفي اعتقادي ان مشهدا مسرحيا يصور ناسا تلهث من العطش وتستعطف الملك العجوز ليحسن اليها بقطرات من الماء الذي احتجزه عنهم ، اروع وابلغ تأثيرا حتى ولو كان بدون حوار ، من تلك الكلمات التي تطلقها الشخصيات يمينا ويسارا لتبلغ المشاهد او القارىء هذا المضمون ، لانها مهما تكن فهي في النهاية مجرد كلمات جوفاء .

ولي ملاحظة هامة على كل النصوص التي يضمها كتاب « ملك عجوز ومآسي اخرى » . انها تتناول موضوعا يكاد يكون واحدا ، هو المقدر والمكتوب على الجبين الذي لا بد ان تراه العين والاسرار الغامضة المختبئة في اعماق البشر ولا تريد الظهور لسبب او لآخر ؛ حتى الكلمات ، هي هي في كل نص . ولقد علمت ان شوقي عبد الحكيم انتهى من كتابة مسرحيته الاخيرة واسمها « الملك خوفو » ، وفهمت من حديث بيني وبينه انها كتبت بالشكل التقليدي للمسرح . ورغم انني لم اقرأها ، الا انني استطيع ان ارجح بانه في هذه المسرحية ربما يكون قد وجد نفسه. واتمنى ان يحدث هذا ، لانه لكي نصل الى شكل مسرح عربي فلا بد ان نسير في طريق غير مسدودة .

خيري شلبي