الداخل ، ثم ولولت ، وخرجت اخيرا الى الساحة تنشج بصوت مرتفع . كانت فتاة عربية تلبس فستانا غربي النمط ، ضيقا وقصيرا ، مشعثا . وكانت امرأتان اخريان تسندانها . وكان فستانها ممزقا عند الكتفين . لا بد انها كانت قد تعرضت لمعاملة قاسية » . ان السائح لا يعرف ان المرأة العربية تمزق ثيابها عند وفاة امرىء عزيز عليها .

بل ان الآنسة سبارك تخطىء في امور بسيطة، كالاسماء : فهي تطلق اسم عبد الرمدز على احد اشخاص الرواية – وهو فتى منحرف جذاب– وهو واخته المتحررة سوزي هما الشخصيتان العربيتان الرئيسيتان ؛ وهما يديران وكالة سفر غريبة معقدة تتولى ايضا اعمال التجسس والتهريب بين الاردن واسرائيل ؛ ويقوم ابوهما جو ببعض اعمال التشهير على هامش عمله في وكالة السفر. ومع ان الآنسة سبارك لا تحبه (فهو ناصري) فانها تحب سوزي وعبد كثيرا ، وتتعمد ان تسمح لجاذبيتها ان تسيطر تقريبا على برباره وفريدي . لكن يبدو ان المؤلفة انما ابتدعتها لتبرهن على نظرية : هي ان العرب الطيبين الوحيدين هم العرب اللاعقائديون ،العرب المتسكعون،العرب المهربون، العرب الذين لهم اصدقاء يهود ويتخذون لهم عشاقا، العرب الذين يثورون على آبائهم وعلى القومية العربية وعلى الرئيس عبد الناصر ! فهناك خط عام من الشعور المعادي للجمهورية العربية المتحدة يخترق الكتاب كله ، ويبدو احيانا وكأنه نتيجة تعرض المؤلفة تعرضا شديدا للاحاديث التي تدور في حفلات كوكتيل نساء السفارة البريطانية. فالنظرة الدعاوية الشائعة ضد العرب ، بانهم «عدائيون» و «عاطفيون» ، تتردد في الكتاب ويتقبلها الكتاب من اوله لآخره .

هذا الكتاب في الواقع مثل على كيف يسهم سوء الفهم لمكان غريب ، في اقامة حس مزور بالهوية والشخصية . فشعور برباره فون بانكليزيتها في الاردن هو وهم مثلما هو المشهد نفسه . غير ان جمهور القراء البريطانيين سيحبون ذلك كله .

ان « بوابة مندلبوم » ، بشكل عام ، مثال بارز على « الاستعمار الثقافي » : على استغلال المؤلفة للمادة الغريبة بدون تفحص كافٍ وبدون اعتبار للحقيقة .

روزمري صايغ

ثلاث مسرحيّات

« الفتى الشجاع » ، بقلم نعيم عطية. مطبعة الجبلاوي ، القاهرة ، ١٩٦٥
« سيا اونطة » ، بقلم نعمان عاشور . سلسلة المسرحية ، القاهرة ، ١٩٦٥
« المحروسة » ، بقلم سعد الدين وهبه . الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٥

الدكتور نعيم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون في تنمية الحقل المسرحي في مصر ، بالدراسات النقدية والابحاث والمقدمات الضافية والمترجمات الامينة والبرامج الاذاعية الحافلة . وها نحن نراه يرغب الآن في منح الحقل المسرحي مزيدا من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون ايذانا لنا بان نناقشه بشأنها باعتباره مؤلفا لا ناقدا . يهدي المؤلف مسرحيته الى صديقه شوقي عبد الحكيم « الذي اختار الطريق الصعب ورفض ان يقلد» – اي انه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو في هذه التجربة ، موحيا الينا انه اتخذ لنفسه اسلوبا متميزا خاصا به ، وانه هو الآخر اختار له طريقا صعبا ورفض ان يقلد. ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة ان يكون لك اسلوب متفرد ذو سمات وملامح خاصة، ان تكون لك شخصية مستقلة . واذا كان المؤلف يحمد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فاننا لا شك نحمد له هو ، نحن الآخرون ، هذا الاتجاه في حد ذاته: فهو اتجاه نحو تكوين شخصية، ربما تكون منطلقا نحو اكتشاف شخصية مسرحنا.

وقضية التجديد قضية ازلية ، ولكنها في بلدنا تتخذ الآن شكلا حاسما وخطيرا ، في زحمة هذا الطوفان الذي يغرقنا بالاشكال والقوالب الاجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالموضوع في بعض الاعمال كثيرا ما يكون مصريا ، ولكن وضعه في شكل اجنبي يخنقه ، او على الاقل يطغي عليه فيطبعه بطابع اجنبي ، نظرا لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطا وثيقا .

في تقديري ان الشجاعة الوحيدة في « الفتى الشجاع » هي شجاعة المؤلف . انها شجاعة فريدة تحطمت كل شيء في سبيل لا شيء . تقدم المسرحية شابا يقول عنه المؤلف انه شجاع : واذا حاولنا البحث عن شجاعة هذا الفتى عميت ابصارنا لاضطرارنا قراءة المسرحية مثنى وثلاث ورباع . هذا الشاب فتى يثور على منطق ابيه الرجعي ويتمرد على حياة القصر وينزل الى الحياة فلا تنصفه الحياة. لذلك انه صريح ، وصراحته هي مصدر شقائه ، ومع ذلك يصر على موقفه من نبذ التقاليد القديمة ورفض النفاق الذي يقول عنه استاذه ، انه هو السبيل المتعارف عليه لترويج بضاعته . وبضاعة الفتى — كما تتضح لنا، باسلوب تقريري بحت — هي الثيران والاغنيات . وشاعرية الفتى لا تجد في الجو المحيط به مناخا صالحا لنموها، فتموت ويموت هو « الذكرى على مر الاجيال باقية » .

وهكذا ينهي المؤلف مسرحيته . اما انا فاقول ان هذه ذكرى لن يخلفها مثل هذا الفتى . فهو لم يترك في احساسي حتى مجرد التأثير ؛ لم اتعاطف معه ، لم احس بانه شاعر ، لم احس بمشكلته ، لم احس به . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مبرر مفهوم . وكلمات الحوار تستوي مع الارشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، لذلك ببساطة ان تنقل الارشادات مكان الحوار والحوار مكان الارشادات دون ان يحدث اي خلل. شخصيات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها اية ملامح خاصة باي منها ، وحتى الفتى الفتى يمكن ان يقوله الاستاذ ويمكن ان يقوله الاب وكذلك يمكن ان تقوله ذات الشعر الاشقر . وفي النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره هو الذي يتذهب الشخصيات وليذهب المسرح معها الى الجحيم . والاثر الوحيد الذي يمكن ان تتركه هذه المسرحية هو خلق ازمة ثقة في نفس قارئها . فسيتوهم القارىء حتما ، لاول وهلة ، ان هذا الشيء المعقد بكلماته القليلة وارشاداته الغزيرة لا يمكن ان يكون موضوعا هكذا لله في الله ، بل لا بد ان المؤلف يقصد من ورائه شيئا . ولكن اطمئن ايها القارىء الذي قرأها ولم يعد منها بشيء، فقد مررنا نحن بهذه التجربة وامسكنا بكل حرف وحللناه وارجعناه كما يقولون الى عوامله الاولية ، فاتضح لنا ان لا شيء هناك وان عقليتك وعقليتنا ما تزال بخير! واعلم ان اغلب شبان القاهرة المثقفين الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، معقولها ولا معقولها ، لم يفهموا هذا الفتى الشجاع — وقد اتضح لي هذا في احاديث كثيرة دارت بيني وبينهم.

انا لا ادري بالضبط ماذا يريده المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلا اقوال وآراء خطيرة يخاف ان يعلق في حبل المشنقة لو هو صرح بها ؟ واذا لم يكن لدى المؤلف — وهذا هو الواضح — شيء خطير ، فما الداعي لان يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ ان الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح والبساطة . انا لا احاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعلى العكس ، انا ممن يؤمنون بثقافته المسرحية ؛ الا انني ارى من واجبي ان اذكره بحقيقة هامة لا اظن انها تغيب عن وعيه . تلك هي ان غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ؛ وان الرؤية اذا غمضت استحال التعبير عنها ؛ وانه قد يكون المؤلف بهلوانا بارعا فيلد مولودا وهو لا يدري من كنهه شيئا ، ولربما جاء ذاك المولود جرثومة تعذب البشر وتنخر في اقئدتهم وقد تعيث في الناس فسادا ؛ وانه قد يكون ذلك البهلوان ذكيا بعض الشيء فيتعمد اعطاءنا مولودا لا ملامح له ثم يتركنا نتراشق بالآراء ونتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات بينما هو يخرج لنا لسانه عبر اكتافنا . انني اخشى على براعمنا الجديدة، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار البهلواني .

الحوار في المسرحية مكتوب على طريقة ما يسمونه «بالشعر الحديث». فمثلا تقول الفتاة حينما طلب الفتى منها الزواج :

« الفتاة : ايه ؟ !
الزواج منك ؟ !
انت مجنون !
(تسحب يديها من يديه صائحة)
اتركني .
الفتى : (غير فاهم) معذرة
ربما كان عليّ ان اطلبك من امك
الفتاة : (تجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز)
هذا سخف
منك . »

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلا ؟ اذا كان المؤلف يرى انه شعر، فما ابعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، انه لا يبلغ مستوى الكلام العادي فضلا عن ان يكون شعرا . واذا كان المؤلف يعرف — وهو قطعا يعرف — ان هذا ليس شعرا ، فما الداعي لان يكتب كل حرف في سطر ؟ وما دام المؤلف قد استخدم اللغة الفصحى فلم جاء كلامه عاديا هكذا ؟ ان الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالاحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . اما هذا الحوار فانه يمكن ان يصلح للحديث في اي مكان آخر ما عدا المسرح . انه يشعرك بانه كلام مترجم . انني لمندهش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ ان كان رفضه للتقليد يعني الانزلاق الى هذا المنحدر ، فمرحبا بالتقليد.

ومسرحية عنوانها « الفتى الشجاع» لا بد وان تقوم فيها شجاعة الفتى بدور البطولة الاول . اما في مسرحيتنا هذه فان المؤلف — كالمدرسين سواء بسواء — يمسك مؤشرا يصاحب حوار الفتى ، عن طريق الارشادات ، مشيرا لنا على ان هذه اسمها شجاعة الفتى . على اية حال فلنقم حدا بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنعد الى مسرحنا التقليدي ، وسنرى ان هناك فتيانا شجعانا حقا وحقيقة . واماميَ الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتها احساسا نابعا من طبيعة الموقف ، وهما راجي حمود ، المخرج السينمائي في مسرحية « سيا اونطة » لنعمان عاشور ، و سعيد ، الضابط الشاب في مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبه .

وقد اخترت هذين النموذجين لا لانهما بارزان في تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لانهما بالقياس الى فتى نعيم عطية يثيران اختلافا حول معنى الشجاعة عموما . والحق انه اذا كانت « الفتى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها انها طليعية تمشي في الطريق الصعب ، فهي تختنق كذلك في طريقها ذاك . اما مسرحيتا « سيا اونطة » و « المحروسة» فمسرحيتان تقليديتان، ومع ذلك نلمس فيهما الجو المصري الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة في نظر نعيم عطية هي تمرد الفتى على دنيا القصر وعفن التقاليد، واعلانه رأيه بصراحة تامة ادت به الى موته (مع انه طول حياته — على حد قوله — « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذي يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها الى الحياة المشتركة ، ودافع عنه ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع اننا لم نره طوال المسرحية الا ميتا موتا حقيقيا) — اقول انه اذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة ان تقول رأيك ، ومن نعشك ان تخرج لسانك لهؤلاء الاوغاد الذين قتلوك ، فان الشجاعة في نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبه هي ان تنتصر على ذاك العفن ؛ الشجاعة عندهما هي ايجابية الموقف والشخصية في آن معا ؛ ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من ايمان المؤلف بالانسان، وبضرورة التغيير والثقة في الارادة ثانيا.

وكل من المخرج راجي والضابط سعيد وضع — كالفتى اياه — في بؤرة عفن، هي في حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجي من بعثته الدراسية في فرنسا ، وفي ذهنه آمال وامجاد سينمائية يودّ لو يبنيها على ارض بلاده ولكنه فوجيء بان الواقع مر مرارة لا تحتمل، فملوك السينما في البلد هم ابعد الناس عن السينما والفن عموما ؛ انهم مجموعة من الافاقين النصابين اتخذوا من السينما حقلا يبذرون فيها الملايين والدعارة على مستوييها المادي والفكري ليجنوا في النهاية ذهبا يشيدون به العمارات ويقتنون به التاكسيات . وفي جو كهذا يمكن ان يكون سيد فخري عامل الجراج السابق صاحب شركة سينمائية و شلغم الريجسير مديرا للانتاج ، و شحاتة

معاون الستوديو مخرجا ، و عادل زهير المحامي الغبي مؤلفا ، وكذلك الف ميم الصحفي الدعي ناقدا ومؤلفا وموردا للوجوه الجديدة والكومبارس، والست نجوى حسين الداعرة ذات الخمسين عاما استاذة وفتاة اولى للدور الاول في كل فيلم ؛ وان تلفق – تبعا لذلك – القصص والسيناريوهات، ولا مانع من اخذ رأي شلغم في حبك مشهد من المشاهد ، ولا مانع ايضا من قبول اعتذار راجي عن اخراج الفيلم ، وليقم سمير فخري باخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسؤولية من الصعب تحديدها . لا مجال هنا اذاً لشيء اسمه الفن او الاخلاق او ما الى ذلك . على كل من يزمع الدخول في الكادر ليصبح نجما لامعا، ان يلف في خرقة بالية كل ما يحرص عليه الانسان من قيم معنوية ويلقي بها عند الاقدام لتسحقها .

والتوق الى صنع شيء ذي قيمة يضطرم في اعماق راجي حمود ويؤرق لياليه ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذي تتطاول رؤوسه في اعماقه مانعا له من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفتى راجي تمنحه مزيدا من الصمود والاصرار على موقفه ، وتمنعه من التفريط في قيمه ، وتعطي امله قوة استمرار عجيبة، وتهيب به ان يقف في طريق الفتاة الطالبة الجامعية التي تعتبر – في نظره وفي الحقيقة – مثالا لضحية السينما المنحرفة في كل مكان كانت فتحية تود ان تكون ممثلة (فالسينما هي ذاك خلقت جيلا فاسد الاخلاق تافها). الدخول في ذلك الوسط المنحل وينصحها بتكملة دراستها الجامعية ثم بعد ذلك التمثيل ، بل انه يرفض علاقة كانت تريد تقيمها معه . وكان بامكان راجي ان يكون نجم لامع يلعب بالذهب ، لو هو فقط تخلى عن بعض ما يتمسك به . ولكنه لم يفعل، حتى بيبع عفش بيته ليحصل على قوت يومه. شخصية في رأيه تمثل الجمهور الذي يتفاعل مع السينمائية . وكان يؤمل كثيرا في تغيير هذا الجيل على سرعة تغييره. وفي نهاية المسرحية يقابل بارعا لسمير فخري ملك السينما وهو يقابل فتحية، فاذا تعرت فتحية وقع العقد، وان كان ذلك ايذانا باستمرار المهزلة .

ولكن الامور كانت قد بدأت تتكشف . وفي عز الليل يأتي راجي ليضع نهاية للمهزلة ويأخذ فتحية وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماما . وبتغيير نظرة فتحية تتضح بارقة الامل في غد السينما الذي يسعى اليه راجي .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من اضعف مسرحيات نعمان عاشور فنيا وفكريا. فهي تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آنذاك ، وتعمل على فضحه وكشف اسراره . وكان من الواضح ان عاشور يدعو الى تأميم السينما لكي يتسنى للدولة ان تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة. وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية، فجاءت المسرحية وكأنها مذكرة تفسيرية يطرحها نعمان عاشور امام عيون الدولة لتتخذ الحل الحاسم حيالها. ولذلك خلت المسرحية من الجانب الفكري وغدت محدودة القيمة الفنية. وهذه بالطبع عادة الاعمال الفنية الدعائية ، ينتهي دورها بانتهاء ما تدعو اليه . والحسنة الوحيدة في مسرحية « سيا اونطة » هي ما تحفل به من حوار نابض حيّ . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المفتعلة ، التي ارى ان المؤلف لم يقصد بها سوى الاضحاك – مثل ذلك المشهد الذي ازدوج فيه معنى قتل زوجة احدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة احدى الشخصيات الواقعية الموجودة في نطاق الشركة . ان هذا الموقف لم يضف شيئا جديدا ، ولعل المؤلف قصد به ان يخلق خلافا بين سمير فخري صاحب الشركة وبين موظفه شلغم لينتهي الامر بطرد شلغم من الشركة وليختم بذلك الفصل الاول. على اية حال ، لقد كان مشهدا مبالغا فيه الى ابعد حد . ومن المعترف به ان عاشور يعتني عناية فائقة برسم الشخصيات رسما دقيقا .

واذا كان المؤلف قد ركز جل اهتمامه على شخصية راجي، باعتباره بؤرة الضوء والشعور التي تمركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبه اكثر تركيزا على بطله سعيد في هذه الناحية بالذات. وربما يكون السبب في ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجي كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . اما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكشف العفن طاقة امل

جديدة . فسعيد يعيش في فترة من اتعس فترات تاريخنا . وهي تلك الفترة التي سبقت قيام الثورة والتي يمكن ان نقول عنها انها كانت ارهاصا بقيام الثورة ، فترة كانت تعاني من ازمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شيء حتى الحياة نفسها. المنطق الوحيد الذي كان يحكمها هو منطق اللاانسانية في معاملة الآخرين . الانسان يصارع نفسه صراعا غير شريف ، والسلطة تستغل اسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحا في يد محتكريها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراي : السراي هي السلطة العليا ، تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق اغراضها . والسلطتان، القضائية والتنفيذية ، تتصارعان احداهما ضد الاخرى صراعا تافها متمثلا في ذلك التنافس والحقد الرهيبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ؛ صراعا تافها تفاهة الفراغ الذي يعشش في ادمغة افرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخفراء ، والخفراء ينهشون لحم المساكين والمعدمين ، وقضية الشعب مميعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدري ومن حيث لا يدري مجند في خدمة الحكام واولي الامر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاؤون.

من الطبيعي في جو كهذا ان تنطفىء اية بارقة ضوء تلمع في الافق. فايا كانت قوة الاشعاع في تلك البارقة، فهي لا بد ان تختفي خلف سحابات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ، نبتته صالحة لجيل متفتح ادرك دوره واحترم ارادته . كيف استطاع ان يتلاءم في جو واحد مع المأمور ومعاون الادارة ومن اليهما ؟ ان الصراع قائم على اشده بين الجو العفن الذي يقف على رأسه المأمور وبين الضابط الجديد سعيد ، والمؤامرات تحاك للايقاع به وجذبه الى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور في المسرحية هي الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه احسن عريس لابنتها . وواضح طبعا ما في هذه اللمحة من ايماءة خفية الى ما ترمي اليه زوجة المأمور ؛ لكأني بهذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التي تسعى الى ضم هذا البرعم النظيف الى حضنها بتزويجه من ابنتها. ولو كان قد وقع في حبائلها لتحول بالضرورة الى واحد منهم . ولكننا نرى سعيد يختط له خطا آخر يتفق مع ارادته ووعيه بها. كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموما . لم تنفع معه الاعيب المأمور ، ولا عزائم زوجة المأمور ، ولا احجبة ام عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيدا من الاصرار والايمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدي بها في سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الانسان انسانيته ، وتوعيته بها. وكم كانت رائعة تلك النهاية التي كللت كفاح سعيد : فها هو يضع يده في يد عبده افندي المدرس الالزامي ، ويتعاهدان سويا على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق امل سعيد ، وهي نشر الوعي والاشعاع الثقافي بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبه يسمي مسرحيته «المحروسة». والمحروسة هي قرية من قرى مصر كانت تمتلكها الخاصة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر . ومن الواضح ان ذكاء المؤلف في اختيار المحروسة ارضا تقوم عليها احداث مسرحيته اعطى المسرحية بعدا جديدا لما كانت عليه مصر عموما قبل الثورة فمصر في حقيقة الامر لم تكن ايامها الا محروسة كبيرة تملكها كذلك الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هي اولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التي بلغت الآن سبع مسرحيات . ورغم انها التجربة الاولى في حياة المؤلف المسرحية، الا انها وضعته بجدارة في مركز تاريخي هام بالنسبة لمسرحنا المصري المعاصر والمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعي اولا وبالرؤية الشعبية ثانيا . واعني بالرؤية الشعبية ان موضوعه قريبة دائما الى الافهام، مع احتفاظها بمستواها الذي يضعها جنبا الى جنب مع اية مسرحية لكاتب اجنبي من الكثيرين الذين نترجم لهم . ولن المسرحية لا تعطينا حكما صادقا على مسرحية سعد الدين وهبه ، الا انها تحدد لنا معالم شخصية وتحمل بذور فلسفته التي اتضحت جوانبها في بقية مسرحياته : صراع الانسان ضد القوة الظالمة التي تسير دفة حياته .

خيري شلبي