

أيوب الجديد يرفض الصبر ويعلم الثورة

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

والغريب أن المسرحيات التي كانت نسيماً بارداً يربط حرارة الصيف المسرحي - هي ما أعيد تقديمه من موسم الشتاء الماضي مثل « أقوى من الزمن » وإلى حد كبير « على الزيق » وإلى حد ما « مدرسة الأزواج » ، والأغرب من هذا أننا لا نكاد نجد من بين الكثير عرضاً ثالثاً يرتفع إلى مستوى النقد والمناقشة بعد « الحب في حارتنا » و « الإسكافية العجيبة » سوى « أيوب الجديد » . ولعل ما يشفع لهذا العرض هو شرف القضية التي يتناولها ، والموضوع الذي يعالجه ، والكلمة التي يلقي بها فوق المسرح .

فهنا مسرحية تتخذ من الملحمة الشعبية المعروفة « أيوب وناعسة » التي تنشده على

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

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

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

ومن هذه البداية تأخذ العلاقة الجديدة بين أيوب وناعسة في التمدد والانطلاق عبر سبع (لوحات) يضمها قسمان رئيسيان ، ونقطة الانطلاق هي . . . تخرج أيوب في الجامعة مهندساً للبترول ، وتطوعه فور تخرجه للحرب في فلسطين إيماناً منه بأن الثورة تبدأ من هناك . . . من فلسطين ، بإطفاء النار المشتعلة فيها حتى لا ترحف إلى مصر ، وهي السابحة فوق بحيرة من البترول ، البترول الذي أصبح هدفاً للاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية : « أنا حابى مهندس بترول ياناعسة ، وعارف قيمته بالنسبة لمصر ، أنا عايزة : يكون النور اللى ينورها مش النار اللى تحرقها ! » . وهكذا يترك قريته وداره وزوجته ناعسة لكى يحقق هدفه في فلسطين ، ولكن قوى الخيانة متحالفة مع قوى الاستعمار تلعب لعبتها الغادرة ، فيحدث ما حدث ، ويموت من مات ، ويعود من عاد ومن بينهم أيوب . ولكنه لا يعود إلى داره ، وإنما يلتقى به في إحدى المصححات العقلية حتى لا يلتحم بأفراد الشعب . وفي المصححة يصحح على حقيقة هامة هي أن البداية ينبغي أن تكون من هنا لا من هناك : « أنا الحاجة الوحيدة اللى رجعت بيها من تجربتي في حرب فلسطين - هي أن البداية هنا . . . لازم ننصف البيت في الأول . نظهره من الفساد ! » .

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

والثالثة لسه فى كلامنا كلام». وبذلك ينهى القسم الأول .
وبىءا القسم الثانى بعد ماضى ثلاث سنوات على هذا الحادث ، فىطالعا أىوب مشلولاً كسحاً بعد أن أصابته الرصاصة دون أن تقتله ، وفى ذلك دلالة رمزية على الشلل الذى أصاب مصر طوال الفترة منذ انتهاء حرب فلسطين إلى ما قبل قيام الثورة ، فضلاً عن الضغوط الاقتصادية والاجتماعية التى لحقت بها ، والتى جسدها الكاتب فى رهن بيت أىوب وناعسة لسالم ، وفى إغراء سالم لناعسة بالتخلى عن أىوب والزواج به ، وفى قيام جليلة إحدى عميلات سالم باختطاف ابنها محروس وإقصائه بعيداً عن القرية . وبرغم كل هذا الظلام يبرز النور ، وتندلع (ثورة ٢٣ يوليو) . شجرة أمل أخضر تورق فى صدر كل إنسان !

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

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

المستوى الفكرى للمضمون ، والذي غلب عليه الطابع الإذاعى فى اعتماده لا على وحدتى المكان والزمان ، ولكن على التنقل السريع العابر فى أكثر من مكان وعلى امتداد أكثر من زمن واحد ، وصحيح أن المسرح الحديث تحرر من إطار المكان الواحد والزمان الواحد ، ولكن لحساب التطور الحتمى لمراحل الحدث منذ البداية إلى الوسط حتى الوصول إلى الذروة . وما أكثر استخدام الكاتب هنا لأسلوب « الفلاش باك » أو الاسترجاع ! بل وما أكثر المشاهد التى كان يمكنه أن يطلقها من داخل الموقف الدرامى دون حاجة إلى استرجاعها والعودة بالموقف إلى الوراء ! وأبرز مثال لذلك ظهور أيوب نفسه وهو بطل المسرحية فى مشهد استرجاعى فى مخيلة ناعسة ، وهو يطفى الحريق الناشب فى بيت ست الدار ، وكان يمكن حادثة الحريق هذه التى ألهمت خيال أيوب أن تكون نقطة انطلاق للحدث المسرحى . وخطورة أسلوب « الفلاش باك » أنه لا ينجع فى المسرح مثل نجاحه فى الإذاعة ؛ لأنه يؤدى إلى التورط فى الإطار التعبيرى ، فإذا كانت الواقعية هى الأرضية التى تتحرك فوق الأحداث والشخصيات - أدركنا كم هو يسير أن يحدث ما شاهدناه من خلط بين الواقعى والتعبيرى ! وكم هو يسير أن يختلط علينا شاعر القرية بين الراوى الذى يعلق على الأحداث ، وبين الشخصية الواقعية المشاركة فى أحداث المسرحية !

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

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

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

ولقد أكد هذا ودعمه الأغاني والأشعار التى أضافها «عزت الحوروى» صحيح أن بعضها كان ممتازاً وقادراً على إضفاء طابع «الفنائية» على العمل ، ولكن أكثرها لم يكن يضيف جديداً إلى الحوار ؛ وإنما يترجم الحوار نفسه من جديد ! مما أشعر بال تكرار وأدى إلى المباشرة ، وساعد على الخلط الواضح بين أسلوب الأوبريت ومجرد الطابع الفنائى الاستعراضى .

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

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

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

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى وجدنا (شكرى سرحان) ملائماً تماماً لدور أيوب بروحه المصرية . وما فى أعماقه من حزن دفين . ثم قدرته على التعبير ببساطة . ولكن بلا انفعال . ولوأنه بوجه عام كان يحتاج إلى التشكيل الانفعالى على حسب تطور الشخصية بدلاً من الانحصار داخل قالب الدور . أما كريمة مختار فلم تكن هى الملائمة تماماً لدور ناعسة ، فقد اعتمدت على أدائها الصوتى أكثر من أدائها الحركى . وكأنها بصدد تمثيلية إذاعية . وفى الأداء المسرحى كما تقول سارة برنار بالحرف الواحد : «يجب أن يحيا كل شئ» فى الفنان فى آن واحد : أن يعبر كل شئ عن إحساسه العميق . أن تسهم كل من العين واليد

ووضع الصدر وميل الرأس في إحداث الأثر الشامل .

أما الفنانة زوزو ماضي فلم يكن دور نرجس هو الدور الذي يفجر كل طاقتها على التعبير ، وبخاصة دور « القروية » الذي قد يبدو غريباً عليها وعلينا ، لذلك لم نخدم الدور كما لم نخدمها الدور ، أمّا أحمد أباطة في دور سالم فكان قه في التعبير وقه في التأثير : كما عرف كيف يتموج مع الدور صعوداً وهبوطاً . تأثراً وتأثيراً ، كان رائعاً في ضعفه ومروعاً في قوته ، وكان باختصار ألمع من في العرض المسرحي .

عموماً مهما يكن من شيء فإن هذا العرض يعد واحداً من العروض القليلة التي استطاعت أن تنتصر في معركة الشواطئ ، وأن تنجو من طابع الهزل أو الهزال الذي غرقت فيه غيرها من العروض المسرحية ، أو بالأحرى العروض اللا مسرحية !

شامينا

دراما .. العرض .. والأرض ..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ومن هنا كانت محاولة الكاتب أن يربط في مسرحيته بين الرمز والواقع ، وبين التاريخ والأسطورة ، حيث نلتقي بحاكين رمز الكلمة والمعرفة . والذي يشبه موسى الكلم مثلاً ، أو تيرزياس الحكم ، كما نلتقي بالفقّي « راعين » القوى الشجاع الذي

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

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

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

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

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

الواقع والرمز ، التاريخ والأسطورة ، بحيث يمكن المشاهد أن يدرك المسرحية بشكلها المباشر ، وأن يتجاوز الواقع المباشر إلى الرمز غير المباشر ، كذلك وفق فى تحقيق نوع من التوازن فى الإيقاع العام للمسرحية بلا إبطاء ولا إسراع مستفيداً فى ذلك من مهارته فى اللعب بالإضاءة التى - فضلاً عن جمالياتها التشكيلية فوق الحشبة وحتى على الستار - كانت موظفة لخدمة التنقل بين الواقع والخيال ، وبين الوهم والحقيقة ، بل كانت جزءاً عضوياً فى ميزانين المسرحية .

فإذا أضفنا إلى الإضاءة الرقصات البارة التي صممها الفنان حسن خليل ، والتي لم تكن مجرد إضافة إمتاعية للعرض ، ولكن تفسيراً إضافياً للنص استطاع بها هذا الفنان أن يسترد اعتباره بعد سقوط رقصاته في مسرحية « العنكبوت » ثم الموسيقى والألحان التي وضعها الموسيقار شعبان أبو السعد ، والتي كست العمل كله غلالة نغمية حاملة برغم غلبة الطابع الأوبرالي ولا أقول الطابع الدرامي ، وأخيراً الديكور الذي صممه عبد المنعم كزار ، مقسماً المسرح إلى مستويين . . علوى حيث قصر سليمان وجنوده ، وسفلى حيث أرض راعين وبنات أورشليم ، مجسداً بذلك عنف الصراع بين المستويين مراعيًا في النهاية انقلاب الوضع باستخدام المسرح الدائري في أثناء المعركة وفيها بعد انتهاء المعركة ، فضلاً عن ملابس سليمان الصفراء الرامزة للذهب ، وملابس شامينا البيضاء الرامزة للطهارة ، وملابس راعين ذات اللون الأحمر رمزاً للثورة ، ولو أن ما يعيب الديكور بوجه عام هو غلبة الخطوط الواقعية والتجسيد الممارى لقصر سليمان ، مما كان متعارضاً مع تعبيرية المسرحية نصاً وإلى حد كبير إخراجاً ، فضلاً عن أنه ثبت شامينا في مساحة ضيقة من عالم سليمان وقصره الأسطوري طوال أغلب الفصول . أقول : إننا - إذا أضفنا هذا كله بعضه إلى بعض ، ورأيناه من خلال المخرج أو رأينا المخرج من خلاله - لوجدنا أنفسنا في مواجهة عرض مسرحي جيد ونظيف .

ولقد ساعد على جودة العمل ونظافته توفيق المخرج إلى حد كبير ، وليس إلى كل حد ، في اختيار فريق الممثلين الذين تنافسوا فيما بينهم في تفجير طاقاتهم على الأداء التمثيلي ، وإن اختلف أسلوب الأداء ، وتراوح بين الأداء الكلاسيكي والأداء الحديث ، في طليعة الممثلين داخل إطار الأداء الكلاسيكي الفنان العملاق حمدي غيث . . هرقل المسرح المصري الذي قام بدور الحكيم « حاكين » فعرف كيف

بتموج مع ظلال الدور معطياً إياه عقبه التاريخي وعمقه الأسطوري ودلالته المعاصرة ، كما عرف كيف يصل إلى وجدان الجمهور منتزِعاً بكلتا يديه التصفيق في نهاية كل فصل من الفصول ، وكان كما وصفه المؤلف « المعجوز الحكيم الذي لا عمر له » .

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

وأما الضلع الثالث من أضلاع المباراة التمثيلية في العرض المسرحي فكان عبد الله غيث الذي قام بدور الفتى « راعين » . وعرف كيف يحسد كل معاني المقاومة والثورة وكيف يبلور في ذات الوقت كل معاني الحب والحرية ، وصحيح أنه كان مقالياً في تعبيره ، ولكن الصحيح أيضاً أنه كان كما وصفه المؤلف « راعٍ في الأربعين قوى جميل » . ومن ثم كان أفضل من يقوم بهذا الدور ، وأما الفنان الممتاز محمد الدفراوى فلم يكن ممتازاً في دور « الملك سليمان » وربما استطاع أن يخدم دوره بأكثر مما خدمه الدور ، ولكنه لم يستطع طوال مشاهدته في المستوى العلوى حيث الإضاءة المعتمة ، والبعد عن الجمهور - أن يفجر كل قدراته على الحركة والتعبير . وأخيراً نجى فاتن أنور في دور سوسنة لتمييز في دورها برغم صغره ، وتملاً فراغ

الدور ببساطة الممثلة المطبوعة لا الممثلة المصنوعة ، فكانت تعبيراً عن الأسلوب الحديث في الأداء المسرحي .

على أننا إذا عدنا في النهاية ونظرنا إلى العمل في مجموعه وجدناه يحقق قطعة من الفن المسرحي النظيف ، تجمع بين الرأي والرؤية من ناحية ، وبين الفرجة والفكر من ناحية أخرى ، وبين محاولة التعبير بلا هتافية ولا مباشرة عما يعتل في وجداننا القومي .