

إنهم يقاتلون بالزمار . . ويغنون بالسيف

رحلة طويلة . . تلك التي قطعها صلاح عبد الصبور في مسرحه الشعري من أجل أن يجمع إلى قوة المضمون حرارة الفكر ، وإلى صلاية البناء حدائق الشعر ، وإلى رمز الأسطورة حقائق التاريخ ، من أجل أن يترجم الكلمة إلى فعل ، والفكر إلى سلوك ، والواقع إلى شعر. من أجل أن تطفأ أقدام الخير أعناق الشر ، وينبج العدل من دياجير الظلم ، ويلمع النور من دأكن الظلام . من أجل أن يضيء مسرحنا بالكلمة الفعالة ، ويتوهج واقعنا بالفعل المتكلم ، فيخرج هذا الجيل من الغرق في معاناة الماضي إلى الاستغراق في معانقة الحاضر ، فيضيف إلى نصرة الفن انتصار الحياة .

وهذا ما عبر عنه في مسرحيته الأخيرة « بعد أن يموت الملك » على لسان الشاب ابن العشرين ربيعاً الذي لم يصفه بأنه طفل الملك الراحل ، بل طفل النهر الخالد ، والذي جعله يقول ضائفاً بأركان القصر المهدم ، ورائحة الموت العفنة : « سأزيل بقايا الماضي . . وأعيد بناء القصر ! » .

على أن قضية البناء التي يطرحها الشاعر على أنقاض الماضي وأشلاء الذكرى - ما هي إلا جولة في معركة نضاله الفكرى والفنى . . بدأها بمسرحية « مأساة الحلاج » وامتد بها في مسرحية « لى والمجنون » وتمدد بها في ثنائية « الأميرة والمسافر » إلى أن بلغ غايتها في مسرحيته الأخيرة . . فالقضية التي يثيرها في « مأساة الحلاج »

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

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

وتأخذ القضية أبعاداً أعمق تعلو فيها على الخصوصيات ، تأخذ شكل الصراع بين الخير والشر بمعناها الكلى العام ، وهو الصراع الذى يتصرف فيه الشر على الخير فى « مسافر الليل » ثم يعود الخير ؛ ليتصرف على الشر فى « الأميرة تنتظر » فلقد ظل « المسافر » يعانى الشر الظالم ويعانق الخير المظلوم ، وينتظر مصرع الليل تحت عجلات قطار الفجر ، ولكن بلا جدوى إلى أن جاء دور « الأميرة » فى انتظار القرنندل رمز النور الذى يلوح على السمندل رمز الظلام فينبج النهار الجديد . وكأنما « الأميرة » هنا تحمل فى جسد الملكة التى تنتظر إلى أن يموت الملك رمز الشر القاهر ؛ لكى تلتقى بالشاعر رمز الخير المقهور ، فتنال منه طفلاً . ذلك الطفل الذى لم يستطع الملك أن يعطيه إياه ؛ لأن كل ما كان يلმسه يموت : لمس النهر فوات النهر ، لمس القصر فوات القصر ، لمس الحاشية فوات الحاشية ! كل ما كان

يلمسه يموت ، حتى لقد سماه البعض الموت الأعظم . . الموت الأفخم . . الموت الأكبر ، وهكذا لم يكن يمكن للملك الموت أن يهب للملكة الحياة . . ذلك الطفل . . والمملكة الحياة ، لأنها كانت (الوحيدة) التي لم تلمسها يدها فنجت من الموت !

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

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

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

كلماتي ؟ هي أهون من أن تطمح لل فعل . . أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً . . كي
تقتل أو تحمي من قتل . . وتستنهض فيه الملكة القدرة على الفعل ، وتستترع في قلبه
قوة الإرادة بعد أن غرست في عقله وضوح البصيرة : « لا تبخس كلماتك
ما تستأهله من قدر . . فالكلمة قد تفعل »

وينحوض المزمار العاشق معركته مع السيف الغاشم ، وينتصر الشاعر على الجلاذ
انتصار النهار على الليل والضياء على الظلام ، ويصرعه صارعاً معه الخوف من
القهر بل والخوف من الحرية . . ويعود الشاعر بعد أن عزف بمزمارة نشيد الدم
ليفسله في نهر الحب . . في صدر الملكة ، ويسألها : « هل دار بخلدك يوماً ما أن
يعطيك الطفل الشاعر ؟ » . وترد عليه : « يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل
بالمزمار ويغني بالسيف ! » ، ويعود وقد بدلته المعركة ليغدو شاعرها الفارس بعد أن
كان فارسها الشاعر !

وكانت المسرحية تنتهي درامياً عند هذا الحد ، وكان يمكن الاكتفاء فيها
بفصلين . . فصل الكلمة وفصل القدرة ، ولكن البناء الفني الذي اختاره الشاعر ،
والذي هدم فيه الحائط الرابع بين الممثلين والجمهور ، واستبدله بثلاث نساء أو
وصيقات يقمن بدور الراوى في المسرح الحديث ، وأيضاً بدور الكورس في المسرح
القديم ، فهن يروين الأحداث ويعلقن عليها ويستخلصن حكمها النهائية ، وكذلك
يتدخلن في الأحداث ويشاركن فيها بالتصعيد والتطوير - هذا البناء ألزمه
ما لا يلزم . . بفصل ثالث ليس أكثر من تعليق على ما حدث .

فالمؤلف يرى أنه بعد أن وصل بالمشكلة إلى الذروة . . حيث الحاشية تنتظر
عودة الجلاذ ، والملكة حملت من الشاعر بذرة المستقبل ، والملك لا يزال راقداً
ينتظر الملكة حتى يتغلب على رقاده ، لابد من أحد حلول ثلاثة ، هي في رأيه

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

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

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

يبقى الحل الثالث والأخير الذي آثره المؤلف وإن ترك اختياره للجمهور ، وهو
التصدى للموقف ، تصدى الملكة والشاعر لحاشية الملك ، وإجبارهم على دفنه
وإخلاء القصر والانطلاق نحو أتون المعركة ومن بعدها نحو مشارف المستقبل .
وكائناً ما كان هذا الحل الثالث بل الحلول الثلاثة التي شكلت فصلاً بأكمله

لا لزوم له درامياً ؛ لأنه ليس أكثر من تعليق على ما حدث ، فضلاً عن أن الحل الأخير لا ينبع فنياً من داخل الحدث ، ولا يتسق فكرياً مع المضمون العام للمسرحية - فإن استخدام الوصيفات في دور الكورس لم يتضح جوهرياً في تطوير الحدث ؛ كما أن استخدامهن في دور الراوى لم يوظف فكرياً لتنوير الموقف ؛ فقد برز الحل بأسلوب مفتعل من داخل الصالة !

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

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

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

كله يتعد عن الغنائية الذاتية بمقدار ما يقترب من الموضوعية الدرامية ، فيحقق
لمسرحنا الشعري أهم إضافة فنية هي شعر المسرح ، وليس الشعر في المسرح على حد
تفرقة جان كوكو الشهيرة .

وصحيح أن الإخراج المسرحي كان يستطيع أن يعالج الكثير من عيوب البناء ،
ولكن « نيل الألق » لم يتناول النص برؤية إخراجية واضحة ولا بأسلوب فني
متميز ، وإنما « صب » النص كما هو فوق المسرح . . كان بمقدوره أن يجد حلولاً
إخراجية للجنة الملقاة فوق المسرح ، بدلاً من أن يبعثها في جنازة كاملة لا تثير
الإشفاق تراجيدياً ولا تدعو كوميدياً إلى الضحك . وكان بإمكانه أن يجد حلولاً
للسيمرية المتبادلة بين الكوخ والقصر ، بدلاً من أن يحسدها برتابة تشعر بالإطالة
والإملال وأكاد أقول السأم ، وكان باستطاعته أن يضع نهايات حادة للفصول ،
وخاصة الفصل الثاني الذي لم نشعر بانتهائه على الإطلاق .

أما المزج بين الكوميدي والتراجيدي فيما أسماه المؤلف « ملهاة مأساوية » فلم
يتضح في الإخراج وضوحه في النص المسرحي : كانت الكوميديا نابعة من حركات
بعض الممثلين بحيث تضحكننا على الممثل نفسه لا على الشخصية من داخل
الحدث ، ولا على الحدث من خلال الشخصية ؛ لأن التناول الإخراجي عموماً
ليس هو التناول « التراجي كوميدي » الذي يمزج بينها عضوياً في نوع من المحصلة
الفنية ، لا حاصل الجمع .

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

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

وأخيراً يحيى عبد الرحمن أبوزهرة ، ليظل كما هو عبد الرحمن أبوزهرة ، فهو
لا يرتدى دوره ، وإنما يعلق نفسه على شماعة الدور ، ولو أنه نأى بموهبته الكوميديّة
عن الوقوع فى هوة « الفارسة » والتمرغ على الأرض ، والإضحاك بلا ضحك -
لكان ذلك أفضل له ولدوره وللمسرحية بكثير . أما الوصيفات الثلاث فلا نكاد

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

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

أقوى من الزمن . . أم من التاريخ ؟

الحب . . من حيث هو الألف والياء في قصة الحياة ، الحب . . من حيث هو الحل الأوحده لكل أغاز الخليفة ، الحب . . من حيث هو القيمة الكبرى التي تخلف على سائر القيم كل ما لها من معنى ، الحب . . من حيث هو المعنى الذي يتلاقى فيه الطبيعي والروحي ، الزماني والتاريخي ، المتناهي واللامتناهي ، هو الموضوع الرئيسي الذي أدار عليه الكاتب المسرحي يوسف السباعي مسرحيته الأخيرة «أقوى من الزمن» .

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

على أنه إذا كان في مسرحياته السابقة قد تناول مشكلات واقعية اجتماعية تختص بفترة بعينها من فئات الواقع أو شريحة بذاتها من شرائح المجتمع - فإننا نراه في هذه المسرحية الأخيرة ينتقل من الواقعي إلى الرمزي ، ومن الاجتماعي إلى الحضاري ، ومن الجزئي الخاص إلى الكلي العام . فهو يناقش العلاقة بين «الزمن» و«التاريخ» وكيف أن الزمن موجة عابرة على صفحة التاريخ ، على اعتبار أن «الحادثة» الزمنية شيء عابر ، أما «الحادث» التاريخي فهو الباقي والخالد . وهو

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

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

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

اكتشف أخوها الأمير حور مؤامراته ، فقبض عليه وقدمه للمحاكمة أمام الآلهة .
وتتناسخ الأسطورة في الواقع والوهم في الحقيقة فيشعر عمر كأنما وقع في حب
الأميرة وقد عادت إلى الحياة ، وكأنما الأميرة رأت فيه (محب) أمير الشمال ،
لستعيد معه قصتها من جديد ، ويحدث هذا كله من خلال المفارقة الدرامية بين
الفرعوني والعصري ، أو بين الزمنى والتاريخى على نحو يذكّرنا تذكيراً حاداً قصة
الحب الأسطورية بين مشلينا وبريسكا في مسرحية «أهل الكهف»
«لتوفيق الحكيم» ولكن بدلاً من أن يبعث مشلينا من عمق ثلثمائة عام ليحب
بريسكا ويعيش في عصرها فإن مرث هنا في «أقوى من الزمن» هى التى تبتعث من
امتداد ثلاثة آلاف عام ليحبها عمر ويحبها في عصره ، وبدلاً من أن يقهر الحب
الزمن إلى أن يقهره الموت عندما يلفظ مشلينا أنفاسه الأخيرة : «الزمن ؟ نعم
محوناه ، ولكن هاهو ذا يحونا ، الزمن يتقمم» - فإن الحب هنا يعلو على الزمن
بتناسخه في التاريخ ، وخروج مرث رمزياً من داخل التابوت: «الزمن يا مرث
عمره ما خوفنى . دى أنفاسك فوق إيدى بحس بيها أقوى من كل اللى بيتنا من
فوارق ، بحس برغبى فيكى أقوى من الزمن» ولكن مرث تكون قد أصبحت
الواحد الذى فى الكل ، والكل الذى فى الواحد ، ويدوى صداها فى أحضان
السد وفى قلوب العاملين بالسد ومن بينهم عمر : «فى كل مطرح تروحه حيوصلك
صوتى ، أنا كوكب الأرض زمن الحب ملكوتى» .

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

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

وقد عهد إلى شوقي خميس بإضافة الأغاني وصياغة بعض المواقف بالشعر
العامى ، وليس من شك فى أنه تجمع فى كتابة هذه الأغاني وبخاصة أغاني المجاميع
« وسع يا جبل » و « يا حديد السد العالى » وأغاني الكورال وبالذات « كورال
الشعب » وذلك أكثر من نجاحه فى كتابة الأغاني الفردية ذات الطابع الميلودى . أما
صياغته لبعض المواقف بالشعر العامى فربما كانت هى المسئولة عن لى عتق
الأفكار ، وتسطيح مافى النص من مواقف درامية ، والاقتراب بالعمل من
مشاهد الأوبريت الغنائى ، وقد تجلّى ذلك فى موقف التداخل بين الوهم « مريت »
والحقيقة « عمر » حيث ضاع الموقف الدرامى تحت وطأة الشعر الغنائى ، فلم نكد
نعرف كيف تم اللقاء ؟ ونفس الشيء فى النهاية حيث لم نكد نعرف كيف تم
الوداع ؟ بل ربما بدت مريت كما الخائفة من العلم والتكنولوجيا تحاول الهروب إلى
الماضى ، وكأنها أضعف وليست أقوى من الزمن .

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

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

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

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

على أن أهم مايجب لنيل الألقى حقاً فى هذه المسرحية هو تحقيقه لنوع من الانسجام الفنى بين ثلاثة أبعاد رئيسية هى الأداء والموسيقى والديكور ، وربما استطاع أكثر من أية مسرحية أخرى أن يخضع كلاً من الديكور والموسيقى لعصاه الإخراجية ، فعلى العكس من ديكور « ثورة الزنج » الذى طغى على الإخراج ، استطاع عمر النجدي أن يوظف الديكور لخدمة المسرحية ، وأن يجعله فعالاً ووظيفياً قبل أن يكون جميلاً وزخرفياً ، وهو ما تجلّى فى ملء الفضاء المسرحى بما يوحي بالمعبد الفرعونى والسد العالى معاً ، كما تجلّى فى الحرص على أن يكون ارتفاع الماكيت أقصر من قامة الإنسان ، بما يوحي أيضاً بأن الإنسان هو صانع التاريخ والحضارة .

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

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

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

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

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

وكان صلاح قابيل مجتهداً فى دور « عمر » استطاع أن يمثل الوهم وأن يتمثله ، وأن يتجانس مع الإيقاع العام لحركة الدور برغم حاجة هذا الدور إلى تأثير الهيام الرومانتيكى أكثر من التأثير بالهم الواقعى ، وهو مالم يوفق فيه بشكل واضح . أما عبد الرحمن أبو زهرة فكان فى استطاعته أن يكون أكثر إقناعاً وأشد إثارة لو أنه التزم بالخطوط العريضة لدوره ، وحاول أن يقدم « الشخصية »

لا « النموذج » دون أن يحملها المزيد من « الأفقيات » الكوميديّة التي أخرجته عن إطار الدور .

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

ثم **فاتن أنور** الممثلة الموهوبة التي تتمتع بتميز في حضورها المسرحي ، وذكاء في أدائها التمثيلي ، ووعي بأسلوب الأداء لدى الممثل الحديث ، وقدرة على المزيد من العطاء لو أنها أعطيت فرصاً أكبر .

ثم **محمود حجازي** في دور البوسطجي الذي يوحى برغم صغره بممكّنات ممثل كبير ، وبرغم صغر دوره بقدرات أكبر على التعبير ، ثم مجموعة أخرى من الممثلين لا نكاد نميز فيها سوى **فايق عزب** كبقعة ضوء ساطعة وسط عدد غفير من الممثلين ، يحتاج إلى الكثير والكثير جداً من المرن والتدريب والتمرس بخشبة المسرح .

عموماً ، ومهما يكن من شيء . . . أى شيء - فإن أهم إيجابية في هذه المسرحية - أنها تعبّر حتى عما يمكن أن نسميه بمسرح المعركة ، وعما يمكن أن نصفه بالنفمة الصحيحة فوق المسرح . في هذه الفترة الهامة من تاريخ انتكاس هذا المسرح ونضال هذا الشعب .

من الذى بنى مصر؟ وهل هذا هو السؤال؟

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

والمرح باعتماده فناً من فنون التعبير، إن لم يكن أباً فنون التعبير - حاول جاهداً ولا يزال يحاول أن يرتفع إلى مستوى ذلك الحدث الكبير، وأن يستثمره استثماراً عبورياً جديداً تعميراً لإنساننا الأكتوبرى الجديد، ملتحمًا غير منفصل عن همومنا وأشواقنا، ومنفتحاً غير مغلق عن حقائق المجتمع وقضايا العصر.

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

نعرف فوق الجبهة سيمفونية النور والنيران - فلست أرى بعد مضي عام على العبور ،
ونحن نحتفل في هذه الأيام بالعيد الأول للنصر سوى أن كتابنا لا يزالون في منطقة
الاعتذار بقصر الوقت الكافي للتصور والتصوير . . أو للتمثيل والاستيعاب ، وإذا
كان هذا هو عذر بعض كتابنا الشبان - فهل يكفي أن يكون عذراً لأغلب كتابنا
الراسخين ؟

أقول : هذا كله بمناسبة العرض المسرحي أو الاستعراض المسرحي المسمى
« حبيتي يا مصر » باعتباره من عروض الإنزال الأولى في الجبهة الفنية احتفالاً بالعيد
الأول للنصر ، وكنا نتظر من هذا العمل بالذات وهو يحمل على جبينه أسماء لها
ثقلها الفني تأليفاً وتلحيناً وإخراجاً أن يكون في مستوى هذه الأسماء سعد الدين
وهبه . . سعد أردش . . بليغ حمدي . . فضلاً عن مستوى الحدث الكبير ،
ولكن هذا كله شيء والذي حدث على المسرح شيء آخر !

فهنا عمل لا نستطيع منذ البداية أن نسكنه في خانة من خانات الفن المسرحي ،
أو ندرجه تحت جنس من الأجناس الفنية المعروفة أو المتعارف عليها . . هل هو
أوبريت مسرحي ؟ هل هو عرض غنائي راقص ؟ هل هو استعراض لوحات درامية
غنائية راقصة أو هو مجرد توليفة تجمع بين الموسيقى والرقص والغناء ، في شكل من
أشكال المسرح ؟

ليكن ما يكون تصنيفه هنا . . والآن . . برغم أن التصنيف كما يقول أرسطو هو
أولى خطوات المنهج العلمي ، ولنكتف بأنه عمل من الأعمال التي تشارك في
الاحتفال الدائر بالعيد الأول للنصر ، وأنه من ثم عرض « مناسبة » أو كما نقول في
الأدب « شعر المناسبات » - فهنا أيضاً في الفن . . « مسرح المناسبات » !

ومع هذا كله فما الذي يقوله هذا العمل ؟

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

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

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

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

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

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

وبهذا التعريف يخرج الفنانون من أزمته بالاشتراك جميعاً في تصميم تمثال واحد يجسد هذا التعريف للجندى المجهول ، وعلى هذا المعنى ينتهى المضمون الدرامى في هذا العرض الاستعراضى ، وأقول : المضمون الدرامى تجاوزاً ؛ لأن العمل يكاد يخلو فعلاً من أى مضمون درامى ، أو أن مضمونه الدرامى لا يكاد يزيد على هذه الفكرة البسيطة . . البسيطة إلى أقصى حد ، وكان في إمكان الكاتب أن يعمق هذه الفكرة ويطورها ويكسيها أبعاداً أوسع أفقاً وأرحب مدى لو أنه مثلاً استعرض مفهوم الجندى المجهول في مختلف العصور التى مرت بمصر ؛ حتى يصل إلى عصر العبور ، فينبثق التعريف من داخل الاستعراض منظوياً على عمقه الدرامى ومغزاه التاريخى بدلاً من أن يظل على العمل من الخارج بشكل تقريرى لا يخلو من السطحية أو السطوح . كذلك لم يكن ثمة داع لمسابقة تعلن عنها وزارة الثقافة لكي ينطلق الفنان نحو التعبير . وإنما هذا الانطلاق كان ينبغى أن يكون الدافع إليه المعركة وليس المسابقة ، وأن يكون الغرض منه المساهمة في الحدث وليس الفوز بالجائزة ! وقد تختلف مع الكاتب في أن يقوم عمل كهذا حول مجرد السؤال عن بنى مصر ، أو عن هو الجندى المجهول ، فهذه في تقديرى سفسطة بيزنطية لاتقدم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

في مصمم واحد حفاظاً على التجانس الفني ، ومحاولة للارتفاع بها إلى مستوى
رقصات البالية التي فاقت الرقصات الشعبية بشكل صارخ .

يبقى أخيراً الأداء بأنواعه ، لنؤكد ماسبق أن قلناه من عدم وجود تجانس أدائي

بين المنشدين من ناحية شريفة فاضل ، ومحمد عبد المطلب ، وماهر العطار .

وعصام عبد العزيز ، وفردوس عبد الحميد ، والممثلين من ناحية ثانية فاروق

نجيب ، ونيل المجرسي . وفاتن أنور ، وجمال إسماعيل ، وسميرة عبد العزيز ، ثم

بينهما وبين الراقصات من ناحية ثالثة وأخيرة ، ولو أن نتيجة ذلك لا تقع على عاتق

المخرج بمقدار ما تقع على عاتق « الممثل الشامل » الذي لانكاد نعرّض عليه حتى الآن .

أما الديكور الذي قامت بتصميمه نهي برادة فلم يكن في معظمه أو باستثناء

(لوحة) الإسكندر الأكبر في الفصل الأول ، ولوحة السلطان سليم في الفصل

الثاني - لم يكن في مستوى ضخامة العمل بشرياً ومادياً ، ولا في مستوى رقصات

البالية أو حتى الرقصات الشعبية ، كان عادياً بشكل غير عادي ، عاجزاً عن ملء

فراغات هذا المسرح الكبير ، واحتواء ما بداخله من عناصر بشرية .

عموماً ومهما يكن من سليات هذا العرض أو الاستعراض ، وهي السليات

التي تفوق ما فيه من إيجابيات وبشكل صارخ : صارخ لأننا كنا ننتظر من أعمدة

العمل الرئيسية ما يناسب أحجامهم الفنية ، وما يتناسب بعد ذلك وحجم الاتفاق

البشري والمادي ، فإن هذا العمل لا يكاد يشفع له سوى اسمه « حبيبي يا مصر »

وسوى شرف انتسابه إلى المشاركة في الاحتفال بالعيد الأول للنصر ! .