

دنيا البيانولا أم قصر الشهبندر ؟

في 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 التخصيص ، وهى المرحلة التى غرق فيها مسرحنا حتى أغرق معه الجمهور ، فأصبحت الموسيقى والرقص والغناء - فضلاً 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 السلم ، لا كما كان عند رواد مسرحنا الغنائى فى أواخر القرن التاسع عشر عند الرائدین . . السورى أبو خليل القبانى والمصرى يعقوب صنوع ، ولا كما كان فى طوابع القرن العشرين عند سلامة حجازى وسيد درويش ، ولكن مطوراً إلى المفاهيم النوقية والجمالية المعاصرة ، وغير منغل 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 في شكل استلهم للفولكلور الشعبي كما في «ليل ياعين» و «مهر العروسة» ، أو في شكل تسجيل لتاريخنا الوطني كما في «الليلة العظيمة» ، و «القاهرة في ألف عام» أو في شكل تصوير لنضالنا الاجتماعي كما في «الحرافيش» و «وداد الغازية» ثم عدنا وشاهدنا محاولات أخرى أكثر تطوراً لتأصيل هذا الفن في واقعنا المسرحي ، كذلك التي ظهرت بصورة غائمة في «ملك الشحاتين» و «ياسين ولدى» ثم بصورة أكثر وضوحاً وقوة في «تمرحنة» - فإننا نستطيع أن نقول : إن في هذا العمل الجديد «دنيا البيانولا» محاولة جادة للسباحة في بحر المسرح الغنائي أو الدراما الغنائية !

فهنا عمل من حيث الموضوع أو المضمون يعتبر دراما غنائية بسيطة ذات مضمون تقدمي هادف ، ومن حيث الشكل أو الإطار يعتبر محاولة لارتداء زى الأوبريت المسرحي . وأكاد أفصل هنا بين المضمون وبين الشكل ، لأن الغنائية في هذا العمل تكاد تقتصر على المظهر الخارجي دون أن تشكل نسيجه الأساسي ، فإذا كانت «الغنائية» في الأوبريت المسرحي لا بد من توافرها في النسيج الدرامي نفسه ، فإننا لا نكاد نحس بهذه الغنائية لا في حوارها السردى ، ولا في مواقفها الدرامية ، ولا في تطور أحداثها المسرحية ، فضلاً عن أن شخصياتها بعامة أو شخصياتها الرئيسيتين ليست ذات طابع غنائي أصيل !

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

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

ولا نجد السيدة العجوز حلاً لأزمته المالية والاجتماعية سوى تأجير القصر لأفراد
أسرة الشهنذر من الفقراء والبسطاء وأصحاب الحرف الصغيرة ، عساها تحتفظ فى
النهاية بذكرى اسم الشهنذر ، بدلاً من أن يدفن تحت أنقاض القصر . وتنبت فى
ردهات القصر قصة حب بين ابنتها كريمة وبين رشاد أحد فقراء أسرة الشهنذر ،
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 ، وذوقت مرارة العوز
والحرمان ، وكل ما تخشاه أن تتزوج ابنتها هذا الشاب الفقير ، فيجسد لها مأساة
سقوط وانحيار أسرة الشهنذر . 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 ، وما هو ذا يعود الآن وقد
صمم على الانتقام ، وهو انتقام من نوع غريب !

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

من فيه من السكان ، ويحمله إلى فندق شرق على الطراز القديم ، فيستثمر أمواله ويكسب من وراثتها آلاف الجنيهات . وتتخيل حكمت هانم في أول الأمر أنه لا يزال على حبه القديم ، ولكنها تفاجأ برغبته في الزواج من ابنتها كريمة ، في مقابل أن يستثمر لها القصر ، ويغدق عليها الأموال ! وتتردد طويلاً وكثيراً حتى توافق في 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 في 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 هي أن تحلها . . تحلها بالإكراه ، إكراه ابنتها كريمة على التخلي عن رشاد صورة الفقر والقهر ، والزواج من بهجت صورة الغنى والثراء ، ولكن كريمة ترفض هذا كله ، بعد أن تضع كلاً منهم في مواجهة نفسه وفي مواجهة ضميره ومصيره ، تثور على أمها ، وتمسك (بنخطيها) وترفض رجل الأعمال ، وتوقظ القيم النائمة في قلوب القصر ، قيم العزة والكرامة والإرادة ، قيم عشاق الحياة الذين لا ينحنون أمام أي عابر سبيل ، وقيم صناع الحياة الذين لا يعرفون شيئاً اسمه المستحيل .

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

وتلك هي حكاية قصر الشهبندر بخطوطها البسيطة الواضحة ، ومضمونها التقدمي الهادف ، التي تؤكد ثقتنا في محمود دياب واحداً من كتّاب الفكرة الذين

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

على أن نقيمنا لهذا العرض المسرحي ينبغي أن يظل في حدود كونه دراما غنائية بسيطة ، دون أن يكون بالضرورة ذلك الأوبريت المسرحي ، ولعلنا داخل هذه الحدود نأخذ على العمل في نسيجه اللغوي جفاف الكلمة ومباشرة العبارة ، كما في المونولوج الهتافي قبل الأخير عند رشاد ، والمونولوج الهتافي الأخير عند كريمة ، بدلاً من النسيج اللغوي الشعري أو الأقرب إلى الشعري ، كما نأخذ على شخصياته انحناء والتواء بدلاً من التطور في خط درامي صاعد كما في شخصية « حكمت » أو حشواً وثرثرة كما في شخصية « محاسن » التي اعتنى بها الكاتب بلا داع ، في الوقت الذي يمكننا فيه أن نحذفها كلها دون أن يحدث في العمل أى تغيير .

وقد نأخذ على العمل في فصله الأول مطاً واستطالة حيث الكثير من الثثرة والتفاصيل الصغيرة ، كما نأخذ عليه في فصله الثالث والأخير مواقف متسرعة وغير مقنعة بل سطحية بشكل واضح كما في استجابة سكان القصر لإغراء المال ، ثم عودتهم فجأة وبلا إقناع كاف إلى رفض المال ورجل الأعمال ، وقد يذكرنا العمل في عموده الفقري مسرحية ديرنمات الشهيرة « زيارة السيدة العجوز » على نحو يفرينا بأن نطلق عليها « زيارة السيد العجوز » . . . بل قد يجعلنا هذا العمل نتساءل : لماذا جعل الكاتب عنوانه « دنيا البيانولا » . . بدلاً من « قصر الشهنذر » ، والبيانولا ليس لها دور عضوي في بنية العرض ، ولا دور رئيسي في تطور الأحداث ؟ أقول : إننا قد نأخذ هذا كله على هذه الدراما الغنائية ولا أقول الأوبريت

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

ولقد ساعد على إضفاء عناصر الجمال والجلال الأغاني والأشعار التى تكفل بها شاعر العامية «سيد حجاب» ، والتى استطاعت أن تكسو الإطار الخارجى غلالة من شعر العامية شفافه أحياناً وسميكة أحياناً أخرى ، شفافه فى أغاني الصولو والدويتو وسميكة فى أغاني الجماعة أو المجموع ، وكأنما يحاول أن يجمع بين أغاني الحب وأشعار الثورة ! ويستعيز بها عن الغنائية الداخلية المفتقدة أصلاً فى الحوار النثرى ، بدلاً من الحوار الزجلى أو المنفوم ، وهو ما يقتضيه نسج الأوبريت المسرحى . على أن أغاني الجماعة على قلبها لم تلق من سيد حجاب العناية التى لاقها 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 ، وتصفيره بعناصر الفناء 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 اتساعاً 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 والإيماء ، من حيث التشكيل والإضاءة ، من حيث الموسيقى والفناء ، 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 الكيفى الواضح بين الديكور من ناحية ، والرقصات من ناحية ثانية ، والموسيقى والألحان من ناحية ثالثة وأخيرة ، أما الديكور الذى قام بتصميمه الفنان الموهوب سمير زكى فرمما كان أبرز ملحقات الإخراج ، وأكثرها روعة وبراعة ، لقد برع هذا الفنان فى تصميم القصر بوجهته وجانيه ، حيث الشرفة فى المواجهة والمشربيات فى الجانبين ، والفسقية والنافورة فى إمامية المسرح ، وكان أكثر براعة فى تحريك جدران القصر القديم ، وإحالاته 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 الإيضائى 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 الرقصات والراقصين شكلاً وأداءً ، 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 وسطاً 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

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

وتبقى الكلمة الأخيرة عن الممثلين أو بالأحرى المطربين ، وأقول الممثلين في ناحية والمطربين في ناحية أخرى ؛ لأنها المشكلة التى لا يزال يعاني منها مسرحنا الغنائى حتى الآن ، مشكلة المطرب الممثل ، أو المغنى المؤدى في ذات الوقت ، فما أوفر ثروتنا البشرية في الغناء أو في الأداء ولكن ما أندرها في الغناء والأداء معا ! لهذا كان لابد من تقديم بعض (التنازلات) التمثيلية من أجل الحصول على بعض العناصر الغنائية ، وإن كان الفنان محرم فزاد قد حاول جاهداً أن يكون هو الاثنين معاً ، ومع تقديرنا لنصفه الغنائى ، واجتهاده في نصفه الأدائى فإن هذا النصف الأخير لم يكون يعيه 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 في الأداء ، والتقطيع في 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 في الأداء ، وقدرة على الإمساك بزمام الدور . وإن كنت لا أوافق في هذا الدور بالذات على كلاسيكيته في الأداء حيث التركيز على مخارج الألفاظ ، وتقطيع

العبارة كلمة . كلمة ، وبروزة حركات الجسم واليدين ، مما أوقعه في 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 في أداء دورها إلى حد كبير ، واستطاعت أن تصل به إلى مستوى رفيع من الحفظ والأداء والاستيعاب ، لا لعظمة في كلمة ، ولا ارتباك في حركة ، ولا تخطيط في تشكيل ، وإنما نموذج مشرف من الإجادة في الأداء والتجويد في التعبير ، ولو أنني مع هذا كله كنت أفضل عليها الفنانة العملاقة مناء جميل في مثل هذا الدور .

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

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

العودة إلى الريحاني تراث أم إفلاس ؟

حاجتنا إلى تقييم منصف لمسرح الريحاني . . هذه هي القضية التي طالبنا بمناقشتها أكثر من مرة ، حتى يوضع الرجل في إطاره الصحيح ، سواء بالنسبة لتطور الكوميديا في عصره ، أو بالنسبة لتطورها في تاريخ مسرحنا العام . فما أغرب الأحكام التي تطلق على هذا الرجل إما بقصد «تجديده» حتى يصفه البعض بأنه فيلسوف عظيم ، أو بأنه فولتير أو موليير مصر ، أو بقصد «تجديده» حتى يصفه البعض الآخر بأنه ممثل هزل وكفى ، أو بأن مسرحياته كانت انحرافاً في تاريخ المسرح المصرى !

ومهما يكن من تطرف في التقييم سلباً أو إيجاباً ، فالذى لا شك فيه أن هذا الفنان «كان له أثره الكبير في تطوير فننا الكوميدي ، والانتقال به من هزل «الفصل المضحك» الذى يكاد يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات بذية وحركات إباحية وألفاظ ماجنة ، إلى «الكوميديا الاجتماعية» الراقية التي تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى والذع 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 في مسيرة الكوميديا المصرية من بعده ، فمسرحياته كلها تكاد تكون مقتبسة أو ممصرة ، لأنه لم

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

والذى يهمننا 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 التخصير ، والتخصير عن مسرحيات البوليفار بالذات ، بل لا يزال المسرح الذى يحمل اسم الريحاني حتى الآن يدور فى الدائرة نفسها ، وربما قيل : إن ثنائى « الريحاني - 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 بعودتها إلى مسرح الريحاني ، وإعادة تقديمه من جديد ! وهنا يبرز هذا السؤال ... هل العودة إلى الريحاني 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 القباني وسيد درويش وأحمد شوقي ، فثل هذه الأعمال التراثية هى وحدها التى يمكن أن يعاد تقديمها كما هى أو برؤى عصرية جديدة .

وأين هذا كله من النص المسرحي المسمى «**ياما كان في نفسى**» الذى قدمه الريحاني 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 «تيمه» وقتية عابرة قد تصلح لمجتمع الثلاثينيات وبخاصة فيما قبل الثورة ، ولكنها لا تهز إطلاقاً إنسان السبعينيات وبخاصة فى هذا العصر .

فإذا أضفنا أن المسرحية كما يروى «**جوزيف دخول**» صديق الريحاني ومستشاره الفنى ، مقتبسة عن الفيلم الأمريكى «**عشقها 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 المدبولة ؟ الواقع أنها - كما هو واضح من عنوانها الأسمى - تعالج موضوع الحب ، والنظرة الأرستقراطية التافهة لهذا الموضوع ، وبخاصة فى مجتمع المرأة الفارغة من كل شيء إلا من الفراغ . . الفراغ الفكرى والنفسى والعاطفى .

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

ما يلاقيه من صدمات مع حاشية القصر. مع الطباخ التركي المتغطرس ،
والمقاول البلدى الفهلوى ، والأوسطى الحلاق التلم ، ومدرس الموسيقى المدعى ،
وابن الباشا العبيط ، والخادمة الفهلوية القارحة ، وكلها «كاركرات» كوميدية برع
الريحاني في انتزاعها من البيئة المصرية ومن تراث الكوميديا الشعبية ، واتخذها
شعاعات يعلق عليها عناصر النقد الاجتماعى وبخاصة للطبقات الغنية ، ولكل أولئك
الذين يتكبرون لأصوهم الفقيرة ، ويحاولون التمسح بطبقة الأغنياء .

ومع هذا فهو لا يلتقى بالباشا ولكن بابسته «طاطم» ؛ لكى يقع بينها الصدام
الحقيقى ، الذى هو صدام بين شخصيتين مختلفتين كل منهما يقف على طرف النقيض
من الآخر : هى تمثل الغنى المترف ، وهو يمثل الفقير المطحون ، فيها كل رعونة
الأغنياء ، وفيه كل أصالة الفقراء ، وينتهى بينها الصدام باتفاق تدفع بمقتضاه
٣٠ جنباً شهيئاً ، يقوم فى مقابله بجأيتها من نفسها ومن مطلقها يحى .

وبعد مجموعة من الأحداث والمفارقات الكوميدية التى يكاد يكون كل حدث
منها مستقلاً بذاته ، ولا يجمعها جميعاً إلا خيط القصة الذى يمسك به «حسين
كحك» حائلاً بين الدلوعة طاطم وبين مطلقها يحى ، ومتنقلاً بين قصر الباشا فى
المدينة ، وقصر أخيه البك فى القرية لتصفية النزاع بين الأخوين على الميراث -
تنوب المسافة بينه وبين طاطم ، بعد أن يهرها 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 في الواقع ليست أكثر من تنويع على أغلب صيغ الكوميديا
الرحمانية ، كوميديا اللذع الاجتماعي التي تهيب بالأغنياء أن يكونوا أقل قسوة وأكثر
عطفاً على الفقراء ، وفي ذات الوقت ترطب مشاعر المطحونين ، وتفتح أمامهم
أبواب الأمل الأخضر ، حتى يطمشوا إلى أن الدنيا لا تزال بخير . وتلك هي حدود
النقد الاجتماعي الذي كان الرحمان يتحرك في إطاره ، الحدود الآمنة التي لا تعرضه
شخصياً لأي مصادرة ، ولا تعرض الطبقة التي كانت تغشى مسرحه لأي إزعاج ،
فهو لم يكن ثورياً ولا ثائراً ، ولا كان يقصد إلى إحداث أي تغيير جذري في
المجتمع ، كل ما كان يقصده هو الدعوة إلى إصلاح الحال بوجه عام .

وفي هذه الحدود المحلية فنياً وفكرياً استطاعت الكوميديا الرحمانية أن تطور
المسرح المصري ، فإذا عبرنا هذه الحدود إلى مسرحنا المعاصر ، بعد أن ظهر الكاتب
المسرحي المصري على الأصالة ، وبعد أن تطور وعي جمهور هذا المسرح في أتون
ثورة اجتماعية كبرى وفي خضم الانفتاح على خريطة العصر - بدت العودة إلى
كوميديا الرحمان نوعاً من الإفلاس ، دون أن تنتمي بأي حال إلى التراث .

وهكذا لم تستطع الرؤية المدبولة أن تضيف شيئاً أي شيء إلى الصيغة
الرحمانية ، فالفنان الكوميدي عبد المنعم مدبولي قدم النص كما هو فوق المسرح .
صحيح أنه تخفف من بعض الجمل والعبارات التي لم تعد تلائم عصرنا ، وصحيح
أيضاً أنه تحرر من بعض الرحمانيات التي كانت مقصورة على الرحمان وحده مثل
الدخول في القافية ومباريات الردح ، وصحيح بعد هذا كله أنه أدخل الأسلوب
التكنيكي الحديث في الإخراج ، وبخاصة في « الميزانسين » الكفيل بإخراج المسرحية
من الجمود الإستاتيكي إلى الحركة الديناميكية والإيقاع السريع ، ولكن هذا كله

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

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلي واجهتنا المشكلة الكبرى : فسرديات الريحاني تعتمد على الكاركتيرات أو النماذج ، والنموذج لابد بحكم تكوينه الفيزيقي وحضوره المسرحي أن يركب على الدور ، وكان الريحاني بارعاً في التقاط هذه النماذج ، أما ممثلنا الحديث بحكم تطور الأداء التمثيلي فقد أصبح ممثل شخصية وليس ممثل نموذج ، ومن هنا كان الانقسام الواضح بين « الدور - النموذج » وبين « الممثل - الشخصية » ، وإن كان **فؤاد المهندس** أكثر من غيره هو الذي استطاع أن يحافظ على إيقاع العلاقة بين الأداء والدور ، فكان ريحانياً في مظهره الخارجي : الذقن الطويلة ، الطربوش القصير ، البدلة الكحليانة ، ولكنه كان هو **فؤاد المهندس** بطريقته المتميزة في الأداء ، نبرات صوته ، تعبيرات وجهه ، حركات جسمه . . . بالإضافة إلى حضوره المسرحي القوي ، وقدرته على التوج داخل إطار الدور . وعلى النقيض منه تماماً نجى **شويكار** ، لتقع فريسة لهذه المعادلة الصعبة : فلا هي أدت الدور بقلبه الكاريكاتيري ، ولا أدته بالأسلوب الحديث ، كانت شيئاً ضائعاً بين الاثنين فوقع منها إيقاع الدور ! وصحيح أن لها حضورها الأنثوي الفاضح ، ولكنه وحده لا يكتفى ، لابد معه من الحضور الفني الواضح .

وبعد **شويكار** و**فؤاد المهندس** يجيء اثنان استطاع كل منهما أن يجد حلاً لدوره : أحدهما **جمال إسماعيل** في دور سليمان بك ، الذي أداه بالطريقة النمطية التقليدية ، فكان متسقاً مع دوره ناجحاً في حدود هذه النوعية من الأداء ، أما الآخر فهو **يحيى الفخراي** الذي فرض أسلوبه الحديث على دور ابن الباشا العيوط ، فأداه بعفوية حية ، وتلقائية جذابة ، وكان شريانياً من النبض الحي فوق المسرح .

وبعد هذين الممثلين يميء 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 بشويكار ، وأما الأخرى فهي الفنانة العريقة زوزو شكيب التى - وإن كنا لا نستطيع أن نتعاطف معها فى هذا الدور ، ولا مع طريقها القديمة فى الأداء - لا نملك سوى تحية التقدير لماضيها العريق فى خدمة الفن المسرحى .

وأخيراً نجىء الممثلتان ليلي 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 المدبولة التى تعيشها فرقة الكوميدي المصرية ، والتى يعيشها معها مسرحنا الكوميدي 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 ناشئ 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 الطبقيّة ومعاناته الذاتية وأشواقه الخاصة ورؤاه كافة، ولكنه لا يطرحها طرْحاً ذاتياً بحيث يخلق بها ومعها فى سماءات 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 في التعبير والقدرة على التعبير ، فهنا خلط صارخ بين مضمون العمل باعتباره دراما واقعية اجتماعية ذات مضمون تقدمي هادف ، وبين الإطار الذى صب فيه الكاتب مضمونه ، والذي غلب عليه الطابع الملحمى دون أن يكون ملحمياً كاملاً بالمفهوم الاصطلاحي لهذا التعبير .

فليس يكفى الكاتب أن يعتمد 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 تلتفى 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 الذائق 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 الأصيل ، لنجدها دراما اجتماعية بسيطة تدور حول الفتى الرقيق الكادح «غريب» وحكاية حبه وزواجه من ابنة خاله «فردوس» ذلك الحب الذى نما فى قلبه فوق أرض القرية الخضراء ، وتحت سمائها المشرقة ، وبين ضفتى نيلها الجارى ، حتى ملك عليها 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 ليرتقى 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 دهايز هذه الطبقة الجديدة ، بدلاً من الانتماء إلى أحضان طبقته الكادحة ، وتدفع « فردوس » الثمن ، تدفع حياتها كتماناً للثمرة المحرمة فى أحشائها ، ويدفع أبوها الثمن تكثماً للفضيحة بين أهالى الكفر ، وتتحرر « فردوس » قضاء وقدرأ ؛ ليستبدل زفاف القرية بزفاف المدينة ، ويعود « غريب » ليدعو خاله « أيوب » وأمه « سكينه » وأخته « سيدة » لحضور حفلة الزفاف الحزين ، زفافه على « سوسو » خريجة الجامعة وابنة هذه الطبقة الجديدة التى تتلور 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 يتصعب عرقاً على وجه أمه ، ويتساقط دماً فى قلب خاله ، ويستحيل إلى حالة « قبول » عند أخته ، فالكل هنا غرباء وفى مجتمع غريب ، ويتحول الزفاف من الغربة والاغتراب إلى الحسرة والضيق ، عندما يظهر (خطيب) « سوسو » القديم ، ويحاول أن يفسد عليها ليلة الزفاف ، إنه تجسيد للفنى العصرى بكل ما فيه من سطحية ولا مبالاة ، جاء ليقف على النقيض من غريب الفنى القروى بكل ما فيه

من كدح ومعاناة ، وهو في ذات الوقت حلم كل من نوربك وزينب هانم ، لأنه يخلصهما من كل بقايا الانتماءات القديمة ، ويشعرهما بالانتساب إلى الحياة الجديدة ، ولكنها لا يملكان سوى الإذعان لرغبة ابنتها «سوسو» في الزواج من «غريب» حتى لو كان ذلك ضد تطلعاتها الطبقية ، وعلى أمل أن يقوموا بعملية غسيل طبقى لهذا الغريب !

وبصطدم «غريب» بهذا الواقع «الغريب» ولكنه بدلاً من أن «يصحو» من الصدمة «يفغو» في كثوم الخمر ، ويظل يسكب الخمر في أعماقه عساه يطفى ألسنة اللهب ونيران الثورة ، ولكن الخمر تشعل حطب أغصانه اليابسة ، وتحمل جسده إلى وقود للثورة ، ويثور «غريب» لا على طبقته القديمة ولا على هذه الطبقة الجديدة ، ولكن على ذاته ، على آلامه وأشواقه ، على إحساسه باللاجدوى واللائتماء ، وعلى شعوره بالغربة والغربة والاعتراب . ويهرول خارجاً من ليلة زفافه ؛ ليقود سيارته بسرعة جنونية إلى غير هدف وإلى لا مكان ! حتى يصطدم بسيارة أخرى ، ويستحيل جثة هامدة في ليلة زفافه الحزين !

هذه هي «الثيمة» الأساسية في مسرحية «الزفاف» التي تكاد تمنح بها إلى الميلودراما الفاجعة ؛ لتجعلها واحدة من مسرحيات الفواجع أو المآسي ، ولكن الذي خفف من حدتها الميلودرامية هو أسلوب التحقيق الجنائي الذي استخدمه الكاتب ، حيث الأحداث كلها تروى عن طريق الاسترجاع «الفلاش باك» ، ومن خلال كل شخصية على حدة . ومن هنا كان كسر الإيهام التقليدي بخروج «خليل» المصور الصحفي إلى مخاطبة الجمهور ، ثم بخروج المحقق الجنائي كذلك إلى مخاطبة الجمهور ، نوعاً من الخلط المذهبي بين البناء الدرامي من ناحية والبناء الملحمي من ناحية أخرى ..

لهذا انتهت المسرحية في فصلها الثاني كإحساس وانفعال قبل أن تنتهى ، وعندما جاءت لحظة النهاية على لسان المحقق ، لم تكن المسرحية في حاجة إليها ، وكان النقاد والجمهور معاً يشعرون بأن المسرحية كأنها الناقصة أو المبتورة ، وأنها في 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 والجانيبات 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 الثثرة ؛ لنقف طويلاً أمام تأثر الكاتب الواضح والفاضح بأسلوب المسرحى الراحل ميخائيل رومان ؛ لأنه التأثير 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 صيها فى إطار ملحمى خالص ، ومن ثم لم يخرج محمد مرجان المسرحية بطابعها الدرامى ، وإنما أخرجها عن طابعها الدرامى ، وشتمها وسط إطار « شبه ملحمى » أكبر من طاقة النص المسرحى بكثير . وهذا مما جعل موضوع المسرحية يبدو هزلياً 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 في الإحساس بالهارمونية الشاملة بين أجزاء العمل الفني ، أو في ضبط الإيقاع المتوازن بين الإبطاء والإسراع ، فضلاً عن جماليات التشكيل الحركي لدى الممثلين فوق مهارة من الديكور التجريدي ، بالإضافة إلى تعميق التوظيف الدرامي للإضاءة والموسيقى - لو استثمر المخرج العائد محمد مرجان كل هذه المهارات في الملاءمة بين طبيعة النص وطبيعة التجسيد الإخراجي لعاد ذلك بالفائدة على كل من النص والإخراج ، بدلا من الانقصام الواضح بين الاثنين !

ومع ذلك هل نجح المخرج في تغليب الطابع الملحمى الخالص ؟ الواقع أنه فيما عدا الديكور التجريدي الذي صممه الفنان فاجي شاكر بدلاً من الديكور الطبيعي ، ولو أنه في الوقت الذي حرص فيه على تجريد عناصر الريف والمدينة حرص على تجسيد ليلة الزفاف بلمباتها الكهربائية التقليدية ، وفيما عدا الموسيقى الملحمية التي وضعها الفنان كمال بكير مستخدماً ثيمة الزفاف المألوفة لأكوسيلة لإنعاش الروح ، ولكن كأسلوب لمخاطبة الذهن ، وليس لتصوير انفعال ، ولكن لاتخاذ موقف ، ولو أنه نسي أن الموسيقى الملحمية يشترط فيها أن تكون حية وليست تسجيلاً - أقول : إنه فيما عدا عنصرى الديكور والموسيقى لم يستطع المخرج أن يتخلص من الطابع الدرامي في الأداء التمثيلي : فقد كان الأداء التمثيلي اندماجاً كاملاً في الدور ، وتقمصاً خالصاً للشخصية ، بل أكاد أقول : دعوة للمشاركة الانفعالية مع الممثلين الذين لم يخل أداء بعضهم من الميلودراما ، كما في بعض مشاهد صلاح قايل وعبد الحفيظ التطاوي وناهد سمير دون أن يقلل ذلك

من براعتهم التمثيلية في الأداء ، وخاصة صلاح قابيل الذي برع في تجسيد دوره ، وفي التوج به صعوداً وهبوطاً ، وفي العمل على انتزاع تعاطف الجمهور ، كذلك نجح عبد الحفيظ التطاوى في انتزاع هذا التعاطف ، وفي النفاذ إلى صدور الجمهور ، سواء بقدرته على تلوين أدائه الصوتي أو تشكيل أدائه الحركي ، وربما كان دور فاهد سمير أروع ما قدمته على المسرح ، فقد نجحت فعلاً في تقمص دورها والتعاشي الوجداني داخل إهاب الدور ، كانت تجسيدا حياً لأحزان الأم المصرية .

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

أما سميرة عبد العزيز ونادية فهمي فعلى الرغم من اجتهادهما الشديد : الأولى في دور «فردوس» والأخرى في دور «سيدة» - فإنهما كانتا عاديتين في أدائهما التمثيل ، وخاصة نادية فهمي التي أدت شخصية «الحامل» بطريقة كاركتيرية مكرورة ، على العكس من الممثلة الجديدة سعاد نصر التي حاولت أن تصنع من دورها الصغير شيئاً يسترعى النظر ، ويشير الانتباه ، فكانت قطعة بشرية متحركة تفيض بالحياة والحياة ، وتبشر بممثلة كوميدية من طراز جديد .

إنه مهما يكن من سلبيات هذا العمل التي 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 في أعمال أخرى قادمة ؛ حتى لا يصفق لهذا العمل الواقفون فوق المسرح والعاملون من وراء الكواليس فقط ، وإنما يمتد التأثير ليشترع تصفيق من هم في الصالة من النقاد والجمهور ! ...

الحب . . والحرب . . والإيمان في مسرحية الشيطان !

ماهى حقيقة الصراع فى هذه الفسحة القصيرة التى اسمها العمر؟ ماهى الدوافع والخوافز التى تتجاذبنا شداً ودفعاً بين المحاذير والمغريات فى هذا المسرح المثير الذى اسمه الدنيا؟ وما هو الموقف الأمل لرجل الدين؟ هل يواجه الدنيا أو يتجنبها؟ هل يعتزل فى صومعة أو يتزل 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 كتابه العرض المسرحى لمسرحيته الأخيرة «الشيطان يسكن فى بيتنا» وهى المسرحية الخامسة فى مسيرته الدرامية نحو مسرح تعبيرى . . . يجمع بين الأنغام الحادة والألوان الصارخة والإيماءات 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 يودى إلى اللامتناهى ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء !

* * *

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

مسرّحته الثالثة «الإسكنلر الأكبر» نحو التعبيرية التاريخية ، ثم اتجه في مسرّحته قبل الأخيرة «غوما» إلى التعبيرية وقد ارتدت زى التراث ، فها هو ذا في مسرّحته الأخيرة «الشیطان یسكن فی بیتنا» يتجه صوب التعبيرية وقد ارتدت عباءة الدين ! فهو في هذه المسرحية يحاول أن يعرى الزيف عندما يضع منظار العلم ، والفوضى عندما ترتدى زى التمدین ، والتحلل عندما يتستر وراء قناع الفن . . وكل ما هو فاسد وضار . . وقىء وزرى ، عندما يتبدى في صورة أفكار عصرية أو فلسفات مستوردة ، وتلك هى الصرخة التى يطلقها الشیخ طنطاوى فى نهاية المسرحية :

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

والشیخ طنطاوى هنا فى المسرحية هو ذلك الصوفى المؤمن المنقطع للعبادة فى كوخ من الصفیح 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 للغیب أن يعطيها مفاتيح القدر ، أو مفتاحاً واحداً من مفاتيح القدر . . فهى تملك المال والشهرة . . وتملك النفوذ والجمال . . تملك الحاضر كله . . ولكن ما لا تملكه هو الغیب أو المستقبل ! وينهرها الشیخ ويطردها من كوخه ولكنها تتسلل إلى عقله ؛ لتسكن فى قواده ؛

فهي تعرض عليه صفقة . . تعطيه حلم مليون الرجل الذين يريدون من شفيتها كلمة . . ومن يديها لمسة . . ومن جسدها العارى صورة ! ويكشف لها الحجاب عن صفحة واحدة من صفحات القدر ، ويحتج الشيخ الطيب ويثور ، فتحاول أن تسلل إليه بطريقة أخرى ، أن يقبلها تائباً ويردها إلى جنة الدين ، فإن نجح فقد كسب الدين واحدة ، وإن فشل فالعيب فيه هو ، وليس فيها ولا في الدين ! ويشعر الشيخ طنطاوى أن الصفقة أخذت شكل التحدى ، وأن الإغراء ارتدى ثوب النداء فلا يملك ثقة في الدين إلا أن يقبل التحدى ، وثقة في نفسه إلا أن يلهى النداء ، وإيماناً في التحدى تعرض عليه سونيا مشروعاً لا يخلو من الإثارة ، أن تخرج الفضيلة من جحور الطين لكي تعيش في 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 في أموالها وأملاتها للإيقاع منها على الدعوة ، وتسلم له مهام منصبه كمرشد روحى للست سونيا وفرقتها التمثيلية بمجرد أن يخلع خرقة القذرة المرقعة ويرتدى رداءً عصرياً يتناسب مع دوره القيادى الجديد !

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

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

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

ولكى نتحكم خيوط المؤامرة نُضمن مسرحيتها الجديدة التى يشرف الشيخ طنطاوى على إجراء بروقاتها - تضمنها رقصتين إحداهما بعنوان «رقصة الحب» والأخرى بعنوان «رقصة الحرب» ، ولا تهم كثيراً بما ينشأ بينها وبين الشيخ طنطاوى من خلاف حول «رقصة الحب» وهو الخلاف الذى يدور حول علاقة الفن بالأخلاق ، وكيف أن التأوه الجنى والنول العاطفى والإسفاف التمثيلى ليس من الفن فى شيء ؟ وإنما الذى يهمها هو ما يحدث فى «رقصة الحرب» عندما تستبدل المدافع البلاستيك بالمدافع الحقيقية ، والرشاشات اللُّعب بالرشاشات الصلب ، ويجب الأطفال بالقنابل اليدوية ، ومسدسات الصوت بمسدسات الموت : «ولما أشد الورد من صدرى عشان أرميها تحية للبطل - تضربوا النار كلكم فى وقت واحد ، وأنتوا عارفين حضربوا على مين . . والباقي 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 لانتخاذ زمام المبادرة ، وبعد معركة ساخنة بين سونيا وفرقتها من المنحليين ، وبين طنطاوى وأتباعه من المريدين الذين انشق عنهم المسرح كما المردة ، وظهروا فى ثياب الفرسان

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

هذه هي الثيمة الأساسية التي غزل منها مصطفى محمود مسرحيته الجديدة ، « الشيطان يسكن في بيتنا » والتي ناقش من خلالها واحدة من أهم القضايا الفكرية التي تعشش في وجداننا الثقافي كله ، قضية الأصالة في الدين ، وكيف أنها لا تتعارض إطلاقاً مع مواكبة روح العصر .

والمرحبة كما هو واضح من ثيمتها الرئيسية ، وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك من قبل - مزيج من « فاوست » جوته و « تاييس » أناتول فرانس ، فهنا أيضاً ذات الفكرة « الرجل الذي باع روحه للشيطان » لا من أجل أن يعرف الحقيقة ، ولكن من أجل أن يضاجع الجمال . . وتكون حكايته هي نفسها حكاية فاوست ، وهنا أيضاً ذات الفكرة . . « المرأة الغانية » التي نشدت التوبة على يدي راهب . . ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه في عليائه هوت به إلى حضيضها ، وتكون حكايتها هي نفسها حكاية تاييس !

غير أنه إذا كان مصطفى محمود - كما سبق أن قلنا - قد أفاد من هذين العاملين الكبيرين . . فقد عرف كيف يستثمرهما كرجع صدى لخدمة المضمون الفكري الذي يطرحه ، والذي يكشف من خلاله عن رأيه ورؤيته معاً في أن الأصالة في الدين لا تتعارض أبداً لا مع التقدم في العلم أو التطور في الفن أو التحرر في الأخلاق ، ولكنها تتعارض فقط مع الزيف العلمي والكذب الفني والتحلل الأخلاقي ، مما يتعارض بدوره مع روح العصر !

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

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

وهنا يجيء دور الإخراج لنرى المخرج حسن عبد السلام يبذل مجهوداً فكرياً وفنياً بارزاً لتجسيد هذا النص التعبيري فوق المسرح محافظاً على فكرة الكاتب ، حريصاً على إيصالها كاملة إلى الجمهور ، وهو ما نجلى بشكل واضح في توظيف الحركة المسرحية مع الإضاءة التعبيرية مع الموسيقى والرقصات التصويرية من أجل إعطاء الانطباع الكلي العام : فالأنغام حادة ، والألوان صارخة ، والخطوط عنيفة ، والإيماءات بالغة التأثير ، وهذا كله لكي يتسق مع النسيج التعبيري الذي غزل منه الكاتب حوارَه وأفكاره .

غير أنه بمقدار ما عرف المخرج كيف يستثمر الموسيقى الرائعة والبارعة التي أهدها الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب لهذا العرض المسرحي ، والتي نجلى أثرها وتأثيرها في افتتاحيات الفصول الثلاثة ، فضلاً عن نهاية المسرحية ، حيث أحاطت العرض كله بسياج موسيقي بالغ التعبير - لم تكن الرقصات التي قام بتصميمها يسرى حمدي في المستوى الذي يساعد المخرج على تجسيد عرضه المسرحي ، وخاصة الرقصة التعبيرية في نهاية الفصل الثاني والرقصات المتقطعة في بداية الفصل الثالث والأخير :

فرقة الحب مثلاً التي 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 هي الأخرى ، ولو أن مسئولية هذه النهاية الضبابية من ناحية ، المتبورة من ناحية أخرى - تقع على عاتق المخرج أكثر مما تقع على عاتق مصمم الرقصات ، وهنا أيضاً لا أدري ! لماذا لم يُشارك المخرج بطلّة المسرحية في هاتين الرقصتين باعتبارها صاحبة الفرقة التمثيلية داخل المسرحية ، فضلاً عما يؤدي إليه ذلك من ترابط العرض وتكامله .

أما الفنانة الديكورية نهى برادة المتفاوتة المستوى من عرض مسرحى إلى عرض مسرحى آخر فكانت موفقة في تصميم وتنفيذ ديكور هذه المسرحية ، حيث جمعت بين بساطة الخطوط ورشاقها ، وبين انسيابية المستويات ودلالاتها ، وبين درامية الألوان وإيجاءاتها بوجه عام .

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

فاذا 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 صعوداً وهبوطاً ، فعلاً وانفعالاً ، تأثراً في النفس وتأثيراً في الجمهور ، إن أدائه لهذا الدور - وإن ذكرنا أدائه لدور الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور - يُعد إضافة حقيقية لرصيده الكبير في فن الأداء المسرحى .

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

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

أما باقى ممثلى العرض المسرحى فلا نكاد نميز من بينهم سوى عادل بلى 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 ننفل 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 فنياً على جانب كبير من الأهمية سواء من حيث معالجته لهم 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 . !