# القسم الثالث

## عروض مسرحية

# محمود السعدنى والنصابين

مما لا شك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب فى الموسم المسرحى المنصرم ( ٦٥ – ١٩٦٦ ) وربما فى مواسم أخرى سبقته ، لابد سنفاجأ بأن موجة التنكر للشيوعية تجتاح مسرحنا . وليس التنكر لها فقط بل مهاجمتها وتجريحها والنيل منها بشتى الأساليب بسبب وبلا سبب ، وبحق أو بدون وجه حق .

ولن أنصب من نفسى مدافعاً عن الشيوعية فأنا – والحمد لله – لا فى العير ولا فى النفير ، إنما أنا ، فقط ، أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضا لن أبحثها . . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة فى أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدنى التى يعرضها حاليا مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانباً لنعود إليها بعد جولة قصيرة نقضيها خلال المسرحية . . فربما يكون للسعدنى هدف آخر . وهذه المسرحية على ما أعتقد هى المسرحية الرابعة لمؤلفها ، وقد عرفنا المؤلف من قبل كاتباً قصصيًّا وصحفيًّا خفيف الدم حادّ اللسان . والذين قرءوا قصصه لابد قالوا فيما بينهم وبين أنفسهم ، إن فى هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤدى بنتيجة باهرة . أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التى كتبها عن الكفاح الشعبى القومى فى الجزائر ، وأشهد أننى ما قرأت فى المسرح المصرى – أيامها – مسرحية بهذه الدرجة من الروعة فى الحبكة الفنية والدقة الموضوعية ، حتى كدت أقول – لولا انتعاش المسرح فيما بعد – إنها من أعظم ما أنتجته القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ، ومع الأسف أيضاً أجهضت فى مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بنايوتى » التى قدمتها فرقة الخميس وهى عن تفشى الإقطاع الإنجليزى فى مصر ، و « الأورنص » وهى تقريباً تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . . وها نحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون فى المسرحية ، هم كل البلد تقريباً فى عهد ما قبل الثورة . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص على قدر تفكيره ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً الصحفى

جلال ( عادل إمام ) المدعى الشيوعية والذى يتشدق بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدرى من مغزاها شيئاً . . وعدد آخر من المثقفين مدعى الثقافة ، أمثال الدكتور « عزيز » ( سعيد أبو بكر ) المتخصص فى البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم فى الآثار شيئاً على الإطلاق ، والأستاذ « عزت » ( حسن شفيق ) الذى يدعى العلم بعلم « الفولكلور » والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث فى هذا الميدان ثورة شعواء ، وذلك بهدف الاحتيال على « أم عنان » ( عقيلة راتب ) الفنانة « الغلبانة » التى لا هى فنانة ولا يحزنون ، كيما يسلب منها ما تحتفظ به من ثروة مالية ، وفى سبيل ذلك يوهمها بأنه سيجعل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبنى لها فى هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت هى الأخرى « تنصب » على الشعب فى ذاك الزمان ، ابتداء من الشاويش عبد الرحيم إلى مدير الأمن العام .

والمسرحية عبارة عن « موتيفات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ، ولا ضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هذا الأسلوب ، فكثيرون من كتّاب المسرح الكبار فعلوا هذا . وعلى سبيل المثال « تنيسى وليامز » الذى نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت فى الأصل قصصاً قصيرة كتبها فى مستهل حياته . كل ما هنا لك أن كاتباً مثل تنيسى وليامز كان يجد نفسه مشحوناً بالموضوع ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحنته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك لا يزال يلح عليه ، فلا يجد مفرًّا منه إلا بكتابته مسرحية . ولذا فإننا فى المسرحية لا نكاد نرى أن ملامح للقصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عن محمود السعدنى فإنه نجح فى إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجأ ببعض القصص بنصه وفصه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها . . مثلما حدث بالنسبة لقصة « جنة رضوان » . إن هذه القصة فى اعتقادى من أروع ما كتب محمود السعدنى فى حياته . وهى قصة الفران رضوان الذى يقف طول النهار أمام الفرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التى يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذى يعيش فى الجحيم الدنيوى ، يحلم بالجنة الأبدية السماوية . . والقصة هى ذلك الحلم . فرضوان فى لحظة الغداء يجمع زملاءه فى المقهى البلدى ويحكى لهم الحلم : أن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيما بعد أنه الجنة ،

وقال له الملاك : عش ها هنا . ثم يروح رضوان يعدد ما فى هذه الجنة من أطايب النعيم . وهذه الأطايب التى يحكيها ليست فى حقيقة الأمر إلا مطالبه المتواضعة جداً ، والتى يتمنى أن تتوافر له فى حياته الواقعية ، وهى لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطرشى فى الفطور وطبق من الخضار . . والملوخية بالذات ، فى الغداء . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنياً ، نرى شخصية « كبارة » ( فاروق نجيب ) تحكيه فى مسرحية النصابين حرفياً ، كتعبير عن الجحيم الذى يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنياً معيناً ، إلا أنه فى القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . فى أنه فى المسرحية بدا لنا دخيلا ولا لزوم له .

وشخصية « كبارة » ككل شخصيات الحى ، تعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية النعساء من أهله وعشيرته مادة خصبة لبعض المتشدقين بحياة الفقراء ، من النصابين . والصور فى كل المسرحية تقريباً تجىء لا كنتيجة حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً فى نفس الموضوع . . وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب على الشعب وتشرده » .

والمؤلف يختار « لحظة » تنطلق منها أحداث مسرحيته ، هى فى تقديرى من أروع اللحظات التى يمكن تقوم عليها مسرحية رائعة . . وتلك هى « لحظة » الهدم . فأبطال المسرحية يعيشون فى حى « البلاقسة » وهو حى شعبى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد فإنهم يجهلون تاريخه الحقيقى الذى يجىء به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التحية دى جايه من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزى لما دخل مصر بعد ثورة عرابى . . سكن فى القشلاق بتاع الحرس الملكى اللى قدامك ده . . القشلاق بالإنجليزى يعنى براكس . . الحته دى بقت براكس . . الناس حرفوا بلاكس وبعدين بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهمنا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداع خيال المؤلف أو من بين أساليب الدكتور عزيز فى « النصب » ، ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز فى يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقيم مكانه حديقة غناء يتمتع فيها وحده — أى أن الملك كان بسبيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض مباشر لقضية سياسية بحتة : فأهل الحى — أهل

مصر – هم وحدهم الذين أيديهم فى النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتضافرون ويبعثون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحمش ( محمد رضا ) الذى يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « انجعص وعض شفته وقال : هنبحث الأمر » . وفى سبيل خمسة قروش رشوة يفسر له « الشاويش » عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هى نفسها عبارة « البحث جارى » أى أنها باللغة « الميرى » – التى يعرفونها وحدهم – تعنى إهمال الأمر . ويطمئن رضوان ويشرع فى شراء بيت الخالة « كاملة » ( قدرية عبد القادر ) الذى يعتبر فى نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا فعلا بالقياس إلى بيوت الحى كله باستثناء سراى عابدين السامق فى الخلفية يهزأ بكفاحهم .

ولقد كانوا يكافحون فعلا ويستميتون فى قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين فى كفاحهم . . الصحفى المدعى ، والدكتور الجاهل ، ومدعى الفنون الشعبية المنعزل تماماً عن قضية الشعب كما انعزل المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية ، حتى الباحثة الاجتماعية المتفرنجة ( قدرية قدرى ) التى تدخل حيًّا شعبيًّا لأول مرة فى حياتها لتدرس حالة « كبارة » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هى الأخرى كان هدفها الأساسى قضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن دون الارتباط بأية قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشترك فى هدم الحى – هدم البلد .

إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية وبالشعارات هم فى حقيقة الأمر العامل الأول – كما يرى المؤلف – فى هدم البلد . على أن البلد لا يُهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخمدت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية . . فحينما يقتحم العساكر الحى بأمر تنفيذ الهدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم فى معركة حامية الوطيس يكون من نتيجتها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم الإفراج عنهم أجساداً فقط عليها بصمات العذاب . وبرغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن التفكير فى الثورة ويكتفى بأكل العيش فى سلام ، فإن معركة ثانية تنشب بينه – بالاشتراك مع الشعب – وبين البوليس ، وتدخل العناصر إياها لتميع روح الكفاح والثورة .

وبقى بعد ذلك سؤال : هل يتنكر محمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل هو يهاجمها ؟ . فى تقديرى أن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تفضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كان البلد موشك على الانهيار ليبنى نفسه من جديد ، ليمارسوا

انتهازيتهم . . وتظهر لنا المسرحية أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعى السياسى أدنى صلة . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيون الذين اتخذوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الأفق ( وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعى تمثل فى بعض رجال الحى من لاعبى ثلاث ورقات : « ثلاث ورقات دى بتاع السنيورة . . تحط ع السنيورة كده تكسب ، لكن حكمة ربنا عمرك ماتكسب » ) . ولم تتضافر هذه القوى – جيشاً وبوليساً وأهالى – المشروع فى البناء ، إلا بعد طَرْدِ هؤلاء النصابين من حياتهم . حينئذ بدءوا يتهيئون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب كبير من الصدق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها مثلما وضح فى المسرحية . إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلا ؛ لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات . وحتى لو سلمنا جدلا بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، لتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شىء ؟ فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالا لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود . وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بحاضره . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة ، ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدى عادة إلى نتيجة إيجابية ، لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع فى ذهن المتفرج العادى . . على حاضره . . فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا .

على أن المسرحية تعيشك ثلاث ساعات تغسل فيها أحزان قلبك من فرط الضحك . . ولكن الضحك على ماذا ؟ . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحيّ عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية ياحبذا لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر ثقلا من هذا . إنه لو فعل . . لتربع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحيًّا من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج ، فى هذا المقال الضيق . إن أول شىء يحمد لسعد أردش هو توفيقه فى توزيع الأدوار أولا . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمد رضا وسعيد

أبو بكر وعقيلة راتب فى أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل . نرى المخرج يتحفنا بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحفى « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وياحبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناه فيها « سنيداً » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » فى دور « عزب » الدجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتعنى « فاروق نجيب » فى دور « كبارة » خاصة أنه تخلى عن المبالغة فى الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة فى دور الباحثة وإن كانت لهجتها فى كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلا ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد من أمثال « أحمد كامل عوض » و « محمد شاكر » بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذبذباً بين الواقع والتجريد بها يتناقض وجو المسرحية الواقعى الصرف . وأدى « الميزانسين » دوراً تعبيرياً موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

# « حد مرتاح » . . على المسرح

لعل أول ما يجذب انتباهك إلى هذه المسرحية هو موضع العنوان نفسه – فأنت حينما تقرأ : « حد مرتاح » هكذا ، لابد أن تتساءل : هل هى عبارة تقديرية بمعنى أن المؤلف سيكشف لك فى مسرحيته عن حد مرتاح أو هى سؤال يطرحه المؤلف فى المسرحية عن احتمال أن فى هذه الدنيا « حد مرتاح » ؟ والفرق بين المعنيين شاسع وخطير. وفى اعتقادى أنك فى كلتا الحالتين لابد أن تدخل المسرحية . . فسواء كانت ستكشف لك عن « حد مرتاح » أو ستبحث معك عن « حد مرتاح » فالنتيجة فى الحالتين واحدة ، لأن الإنسان متشوق دائماً إلى معرفته كلتيهما ، وربما يقينه واعتقاده القوى الذى أصبح جازماً أنه ليس فى هذه الدنيا « حد مرتاح » مهما كان عظيماً يدفعانه تبعاً لذلك إلى محاولة اكتشاف « حد مرتاح » .

ولقد وجدتنى جالساً فى صالة العرض مدفوعاً بهذه الرغبة قبل أية رغبة أخرى . . أنتظر رفع الستار بفارغ الصبر . ومع أن الستار ارتفع ودارت المسرحية طولا وعرضاً على خشبة المسرح فإننى اكتشفت أخيراً أن المسرحية انتهت تقريباً . ثم اتضح بعد ذلك والناس تغادر المسرح أننى مازلت أنتظر رفع الستار عن المسرحية ! ولكن أى مسرحية تلك التى اعتقدت أنها ستحلل لى مادار فى ذهنى ؟ ولا أكتمك الحقيقة فى أننى شاهدت مع الناس مادار على خشبة المسرح من أحداث ، ولكننى لم أدر على وجه التحديد ، هل ما يدور هذا هو المسرحية نفسها أوشىء آخر ؟ ربما لأن ماكان يدور أمامنا هو مالا يتعدى الأحداث اليومية العادية التى نصادفها كثيراً والتى تستأهل التعبير عنها لفرط عاديتها . ولست بذلك أدعو إلى إهمال تلك الأحداث العادية وإبعادها تماماً عن محاولة التعبير عنها ، بالعكس ، فمن الأحداث العادية التافهة ما هو جدير بالتعبير والمناقشة ؛ حتى إن كاتباً كبيراً لا يحضرنى اسمه الآن قال ذات مرة : إن الموضوعات على قارعة الطريق ! ويقصد بذلك طبعاً أن حياتنا مليئة بالموضوعات ، ولكنها ليست هى القضية الأساسية ، وإنما القضية هى كيف نعبر عن هذه الموضوعات ؟ كيف نستخلص منها قيماً ومعانى تضاف إلى تراثنا وتزيد من وعينا بحياتنا ؟

والأستاذ محيى الدين عارف مؤلف مسرحية « حد مرتاح » لم ينظر إلى أبعد من قدميه فى

هذه المسرحية ! بل إنه ليخيل إليك وأنت تشاهدها أنه جلس مع هؤلاء الناس وسجل مشاكلهم كما رآها حرفيًا دون زيادة أو نقصان ، وحتى دون محاولة التأمل الفلسفى فى هذه المشكلات عله أن يضع يده على شيء ذى بال ! غير أنه من الواضح أن هؤلاء الناس الذين يتحركون على المسرح ليس فى حياتهم ما يدعو إلى التأمل والتفكير ، إنها كلها نماذج باهتة هزيلة مستهلكة ، استهلكتها أفلام ما قبل الثورة قبل أن تستهلك نفسها بنفسها فى لقمة العيش .

والمعلم « معتوق » الصرماتى ( محمد عثمان ) الذى يلقط رزقه من بين النعال القديمة ، لا يجد ما يسد به رمق سبعة أولاد رزقه الله إياهم ، ويود هو من صميم حياته التعسة أن تأتى مصيبة كبيرة تأخذهم فى طريقها برغم حبه لهم وبرغم أن أكبرهم ( وفيق فهمى ) يساعده فى لقمة العيش ، إذ يحمل صندوقاً مليئاً بالكاوتش على كتفه يجول به طول النهار فى شوارع المدينة . على أن ثورة معتوق هذه كانت ما تلبث أن تهدأ حينما يرى أن بلوى غيره أفظع من بلواه ، وأن هناك من يتمنون إنجاب ولد واحد . . مثل المعلم « عرفة » ( محمد أباظة ) صاحب المقهى البلدى المجاور لدكانه ، ذلك المزواج الكبير الذى يتزوج ويطلق بين عشية وضحاها ، وكأنه يبحث بين أحضان النساء عن ولد — ولا بد أن يكون ولداً ! وهو فوق ذلك رجل تافه يتنفخ جيبه بالفلوس ولا يدرى شيئاً عن قيمتها ، ولديه الاستعداد لدفع أى مبلغ كان فى سبيل الحصول على زوجة يضمن أنها ستنجب ولداً . . ولقد تركز هدفه أخيراً فى « هدى » ( عواطف نكلا ) بنت « راشد أفندى » ( محب ثابت ) الموظف البسيط الذى ماتت زوجته عن ثلاث إناث ولم ترض أمه ( سميرة حنفى ) أن يبقى أرمل وهو بعد لم يتعد الأربعين ، وخاصة أنه لم ينجب ولداً يخلد اسمه ، فظلت به تزّن على أذنه ليل نهار كيما يعيد الكرة من جديد ويتزوج ، ولم تقل يتزوج ، وإنما قالت يأتى لبناته بصديقة تؤنس وحشتهن ، وتضع لهن ولداً يحميهن ويسند ظهرهن على مر الأيام ! وحددت له « نبوية » ( زينب أبو العلا ) لتكون زوجته المنتظرة ، وبرغم أنها فتاة صغيرة فى عمر أولاده فإنه فقد اتزانه أمامها بمجرد رؤيته لها لأول مرة . . فقرر موافقة أمه على إنجاب الولد . ولقد حذره شقيقه « كامل » ( صلاح البشاوى ) مغبة الوقوع فى هذه الحماقة قبل الإقدام عليها ! وكاد يخضع لرأيه لولا أنه رأى عنتر بن معتوق يتصدى للدفاع عن أبيه حينما اعتدى عليه المعلم عرفة بالشتم ، فاعتقد على الفور أهمية أن يكون للإنسان ولدٌ ذكرٌ يدافع عنه ويحميه ، وبناء على ذلك سار فى مشروع الزواج ، وفاتح بشأنها خالها المعلم عرفة صاحب المقهى .

ويجدها المعلم عرفة فرصة مناسبة لعقد عملية مقايضة حسنة تقضى بأن يعطيه نبوية فى مقابل أن يعطيه هو ابنته « هدى » الطالبة فى الإعدادى . ولما احتج راشد أفندى بكبر سن عرفة وصغر سن ابنته ، واجهه عرفة بالحجة نفسها بالنسبة لبنت أخته نبوية . وبالفعل قام الزواج على أنقاض راحة إناثه الثلاث اللائى تحولن إلى ثلاث خادمات للزوجة الجديدة ! والمبرر الوحيد هو قدوم الولد المنتظر !

والولد عموماً فى المسرحية يشغل الشخصيات كلها بلا استثناء وخاصة الأسطى « نعيم » الحلاق ( مصطفى هاشم ) الذى اختار لله ابنه وعوضه ابناً آخر كانت له معزة كبيرة فى نفسه ، فأدخله المدرسة وأخذ يطلب من الله أن يأخذ بيده . وكذلك العامل « مجاهد » ( أبو الفتوح عمالة ) مع ولده « اللى مفيش ع الكتف غيره » ، فهو يدلله ويقترض له النقود من الناس ليدخل السينما . ولكى تتضح أهمية الولد الذكر بموت المعلم معتوق بعد الفصل الأول ليتولى ابنه عنتر مهمته والجلوس مكانه وترديد جملته الشهيرة : « كله يندق » ، والصرف على بقية الأولاد . وأهمية الولد هذه هى نفسها التى قوضت أركان بيت راشد أفندى ، وهدمته على رأسه : فنبوية لم تنجب ولداً ، بل أكملت إناثه الثلاث إلى خمس ، الأمر الذى هزمه شر هزيمة ، وقضى على البقية الباقية من صحته ومن ماله وممتلكاته ؛ إذ أنه – فى سبيل الولد – كتب نصف الذى ورثه عن أمه لنبوية ، وكتب نصفه الآخر للمعلم عرفة مقابل المهر الذى تسلمه منه وصرفه قبل أن يتم زواج عرفة بهدى ، ذلك الزواج الذى لم يتم بسبب إصرار هدى على عدم الزواج من رجل يكبر فى العمر أباها حتى إنها أخذت شقيقاتها ، وذهبت لتعيش مع عمها كامل المهندس الميسور الحال الذى ظهر فى آخر لحظة لينقذ الأولاد ، وليطالب بحقه فى ميراث البيت ، فيقضى بذلك على راشد أفندى تماماً .

وهناك شخصية « محروس » ( عبد المنعم قناوى ) صبى المقهى التعبان الذى تزوج أخيراً « جليلة » ( منى الأمير ) ، فأحدث ذلك إشكالا خطيراً نشأ فى البيت بينها وبين شقيقته العانس « عزيزة » جعله يبحث لها عن عريس بأى ثمن حتى لو اقتضاه الأمر أن يرشو عنتر بن معتوق بخمسة قروش كسلف حر . أما شخصية الشيخ « يونس » ( محمود أبو النصر ) المدرس الإلزامى الذى يتشدق بآيات القرآن الكريم بمناسبة وبلا مناسبة – فقد كان دائماً هو المبلغ للأخبار فى المقهى والمعلق عليها إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، والشىء الوحيد الذى كان يرتفع بشورته هو الاعتراض على قضاء الله وقدره ، فإذا كان الله – هكذا يرى – يريد لإنسان ما إنجاب ذكور

فهذه إرادته أو إناث فتلك أيضاً مشيئته ، وإن كان يرى لإنسان آخر عدم الإنجاب أصلاً فلا ينبغى مناقشة هذا الأمر ، أو حتى البحث عن السر فى خلقه حتى مسألة تحديد النسل ، هذه البدعة – على حد قوله – التى انتشرت هذه الأيام كانت تثيره إلى أقصى حد ، فيروح يلعنها ويلعن المتشبثين بها وينذرهم بعقاب الله فى الدنيا والآخرة ! وكان يدعو دائماً إلى أن يترك الناس الملك للمالك يتصرف فيه كيف يشاء وخاصة فى مسألة الأبناء هذه .

ولما انهارت شخصية راشد أفندى انهار معها أمل الأسطى مجاهد فى ابنه الذى بلغه الشيخ يونس رسوبه فى الامتحان على حين كان يبلغ الأسطى نعيم نجاح ابنه .

ثم يتقدم إلى مقدمة المسرح فى جلال رهيب كأنه نبى العصر ، ليعلن للناس أنه . . « مفيش حد مرتاح » وتنتهى المسرحية . .

و « مفيش حد مرتاح » هذه – فى تقديرى – هى المنفذ الوحيد الذى لجأ إليه المؤلف ؛ ليتخلص من أعباء العدد الهائل من الشخصيات التى لم يكن لوجودها أى مبرر على الإطلاق . وأنا لا أدرى ! لماذا جمع المؤلف هذه الشخصيات دون وجود أى رابط بينهم ؟ وإذا كان الرابط الوحيد بينهم هو « الذرية » فهذه مسألة تربط بين الناس جميعاً ، وكان الأحرى به حينئذ أن يضع المجتمع كله على المسرح مثلا . ثم . . هل هذه القضية – قضية النسل وإنجاب الولد الذكر – هى مصدر المتاعب فى هذه الدنيا حتى إننا نجمع عدداً هائلاً من الشخصيات كلهم مشغولون بإنجاب الأولاد ، ثم ببساطة شديدة نقرر فى نهاية الأمر أنه مفيش ( حد مرتاح ) ؟

إن العنوان نفسه يوحى بوجود قضية أكبر تشغل الإنسان عامة فى كل العصور والدهور وفى كل زمان ، ومكان فلماذا تتمخض فى النهاية عن قضية عادية لا تعدو قضية النسل ؟ . وليت المؤلف قدم من خلال ذلك رأياً جديداً أو حتى وجهة نظر تقبل المناقشة لهان الخطب إذن ، ولكن الغريب فى الأمر أنه لم يقل شيئاً على الإطلاق ! إنه جاء بكل هذه الشخصيات كما يقولون « بعبلها » وما صاحبها من أحداث ليدلل على أنه ( مفيش حد مرتاح ) . . وهذا تحصيل حاصل لا يدعو لكتابة مسرحية طويلة ! ثم ما معنى أن نشاهد مسرحية طويلة مؤداها فى النهاية أنه ( مفيش حد مرتاح ) ؟ . هل هى حقنة تخدير مثلاً ، هل هى خطبة يلقيها واعظ ؟ إن الواعظ حين يقنعنا بعدم جدوى الحياة لا يتركنا هكذا وإنما يعشمنا بالحياة الآخرة وما فيها من متع . . إلخ ، أما خطبة « مفيش حد مرتاح » فهى تصفعنا فى النهاية قلماً ساخناً

لا معنى له ، حتى لا يبقى فى إحساسك وأنت تغادر المسرح سوى رنين أجوف يطن فى أذنك بأنه مفيش حد مرتاح وكفى الله الناس شر القتال على الحياة !

إن السؤال الآن هو – إذا كان لى أن أسأل وأعتقد أنه من حقى ذلك مادمت شاهدت العرض – فماذا نستفيده من مسرحية « حد مرتاح » ؟ . . ما الأثر الذى يبقى لنا بعد مشاهدة هذه المسوخ التى تتحرك على المسرح وتصدع أدمغتنا بما لا جدوى منه ؟ هل انتهت كل مشاكلنا ولم يبق أمامنا سوى مشكلة تافهة كمشكلة النسل ؟ ثم كيف يسمح المؤلف لنفسه بأن يهاجم تحديد النسل على لسان الشيخ يونس فى حين تدعو الدولة إلى تحديده ؟ قد يقول إنه لم يهاجمه ، وإنما هو يعرض لرأى الشيخ يونس فقط وردى عليه – حينئذ أننا لم نفهم بالضبط هل هو يدعو إلى فكرة تحديد النسل أو هو يحاربها ؟ . أما فى المسرحية من تناقض شديد بين أهمية أن يكون لك أولاد وبين أهمية ألا يكون لك أولاد . . !

وإذا تكلمنا عن المعمار الفنى للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان : فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حينما يريد المؤلف لا حينما يتطلب الموقف . . حتى إن المعلم عرفة كان يدخل المقهى ثم يطلب الشيشة والقهوة السادة ليقول جملة أو جملتين ثم ينصرف انصرافاً مفتعلاً ! وكذلك شخصية الشيخ يونس ، إننى لم أر لوجوده أى مبرر فى المسرحية ، اللهم إلا إذا كان دخوله المسرح يعنى بضع كلمات ربما كانت خبراً سيقوله وينصرف .

وشخصية الأسطى مجاهد التى لم نعرف ما هى بالضبط ؟ فتارة رأيناه يحلق ذقنه تحت موس نعيم ، وتارة ثانية يقترض ليدخل ابنه السينما ، وتارة ثالثة ليتلقى خبر سقوط ابنه ، وهكذا . . حتى شخصية معتوق الصرماتى التى ظهرت فى الفصل الأول وشاء لها المؤلف أن تموت هكذا فجأة دون سابق إنذار – لقد فوجئنا بها فى الفصل الثانى غير موجودة ، ولولا بضع كلمات جمعناها من هنا وهناك ما علمنا أنه مات . إن ثمة ارتباطاً عضوياً لم يكن موجوداً بين الشخصيات . ومن الممكن أن يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فنستعيض عنه بأحد الموجودين فى المشهد نفسه ؟ ليقول كلامه وينتهى الأمر دون أن تتأثر المسرحية . . حتى الشخصيات كلها يمكن الاستعاضة عنها بالمؤلف نفسه ؛ ليقف على خشبة المسرح وينهى إلينا أنه ( مفيش حد مرتاح ) وينتهى الأمر ! وأعتقد أن هذا يكون أفضل !

ولقد لجأ المؤلف فى بعض المواقف إلى استغلال النكت القديمة ، فمثلا : رفع عنتر قدمه وراح يشير لمن حوله بأن طرقات المدينة كلها مرسومة عليها مما لف وداخ ، فهذا ميدان التحرير

وهذه باب الشعرية وتلك هى القبة وهكذا ، فمال عليه الأسطى نعيم مبحلقاً فى قدمه ، فسأله عنتر عما أدى به إلى النظر هكذا ؟ فقال له : إننى أبحث عن بيتى لأطمئن على الأولاد . . !

وقس على ذلك كثيراً من النكات والخرافات المبتذلة التى حفلت بها مواقف المسرحية ، ثم تعليق الذيل الورق للمعلم عرفة فى بيت راشد أفندى ، وتقديم كوب الشربات الذى اكتشف أنه « شطة » . . إلخ . وإذا كان المتفرج قد ضحك بصدق فمن الطفلة الموهوبة ( إيمان رفعت ) ، إنها فى الحقيقة تبشر بمستقبل رائع فيما بعد لو وجدت من يتعهدها بالنمو .

بقيت كلمة عن الإخراج . إن الأستاذ « محمد توفيق » قدم مجهوداً مخلصاً فى هذه المسرحية : فهو على الأقل خلق من العدم شخصيات حية قريبة إلى نفوسنا وصورها تصويراً دقيقاً ، ولوكان الود وده لفعل الكثير . وقد أعجبتنى حركة الممثلين فى منزل راشد أفندى ، بالقدر الذى لم تعجبنى فيه فى دكان الأسطى نعيم ، ولعل هذا راجع إلى ضيق حيز الديكور بشكل منفر ، فمثلا : كان الأسطى نعيم وهو يحلق للأسطى مجاهد ذقنه يلف حوله ، ليحلق له الناحية من ذقنه ، فيضطر إلى الخروج من الباب للدخول من الباب الآخر – وهذا عيب واضح فى الديكور ليس إلا ! وشىء آخر آخذه على الأستاذ محمد توفيق ، وهو الستارة التى تفصل بين المقهى وبيت راشد أفندى . إن كثرة الانتقال من المقهى إلى البيت ومن البيت إلى المقهى جعل المتفرج يشعر بالملل – فوق شعوره – بالضيق من طول ما ارتفعت الستارة وهبطت ، مع أنه كان من اليسير الاستغناء عنها تماماً والاكتفاء باستغلال الضوء بدلاً منها وخاصة أنها لم تخدم أى غرض فنى إلا إظهار خلفية المقهى . والدليل على عدم أهميتها أنه فى نهاية الفصل الثالث استغنى عنها فعلاً . والحق ، أن المنظر بدا من غيرها أكثر جمالاً وقرباً إلى النفس . ولوكان قد فصل هذا من الأول لأعطى الأحداث نوعاً من العمق والارتباط !

# ماذا فى « بير السلم » ؟

دون مسرحيات سعد وهبة جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بين مثقفينا . . زوبعة ، وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبة ؟ . . وربما يكون الدافع الحقيق خلف هذا السؤال هو ما لمسناه فى مسرحيات سعد القديمة – ونعنى على وجه التحديد : المجروسة ، وكفر البطيخ والسبنسة وكوبرى الناموس – من وعى بالحياة التى يصورها وتصبح فى تناوله للقضايا التى كانت تشغل الأذهان فى مصر قبل الثورة ، وإن كانت فى ( سكة السلامة ) قد دخل المدينة ثم وضعها فى الأوتوبيس الصحراوى وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة .

لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيره بشكله السابق التقديم . والحق أن الإجابة من هذا السؤال تحتاج منا إلى شىء من الصراحة والأمانة . . وأعتقد أن ( سعد الدين وهبة ) قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد ، سواء كان له أو عليه ، وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما نتوغل فى أحداثها – هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسى فيها وبينه فى سكة السلامة . صحيح أن « الحدوتة » مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن ، إذ كانت « سكة السلامة » تعتمد على ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخائلهم طائعين مختارين – فإن « بير السلم » تتخذ من نفسها تلك الملابسات قبساً يثير لنا أعماق شخصياتها ، وعلى أى حال فلنحاول أن نعرف ما الفكرة الرئيسية التى يقدمها لنا ( سعد الدين وهبة ) فى مسرحيته الأخيرة ؟

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض رئيسها ومجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة فى بير السلم : حزمة من السنين العجاف فى جسد مشلول فاقد النطق والحركة معبأ فى عربة ذات عجل ، هذه هى الصورة التى ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة فى المسرحية ، يحجبها عن عيوننا باب ( بيرالسلم ) ويكشف عنها النقاب فى تصورنا مغزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرفة على شفا الهاوية . فالأم تخون جثمانه

وذكراه ، ومع من ؟ مع خطيب ابنتها المحامى الانتهازى المتحذلق المتلاعب بالألفاظ . . . والأخ الأكبر حسن طغى وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما فى الخزائن والبنوك وأعماق الطين فى الأرض ، فلم يبق ولم يذر . . ولكى يأمن غدر المفاجآت فى بذرة نظيفة « تلوث » هذا الجو الذى أقامه ، أدخل أخاه « مصطفى » الصغير إلى مستشفى المجاذيب ظلماً وعدواناً . . والأخ الثانى « سامى » ، مثقف ، دفن حياته وشخصه وزمانه بين دفتى كتاب ، وألغى من وجوده كل ارتباط إنسانى ، ورفض كل شىء حتى ممارسة حقه كزوج ، ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلويها فى الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأطفار النهمة . . كل ذلك كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجى ضد هذه المهزلة التى تحدث فى البيت ولا من يردعها . .

و « على » شقيق الجثمان ، ترك قريته وجاء بزوجته ، ليأكلا من اللحم الحرام ، وليكون لهما نصيب فى التركة ، ولقد جذبت المدينة « على الشبراوى » بزحامها الذى يهواه ويغرم بالانحشار فى الأتوبيسات . مع أنه مقصر فى حق زوجته حفيظة كرجل . أما زوجته « حفيظة » فقد تغاضت عن كل شىء فى سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة فى ذلك بتبييت ( الأنر ) وصنع الأحجبة والتعاويذ . . « وعزيزة » أو أليكترا تعيش فى وهم صوره لها خيالها بأن أباها سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداها وأصبح على اتصال دائم بها كما تشيع هى فى البيت . . ولذا فهى تقوم بدور القدر العاتى فى حياة كل هؤلاء ، تهددهم ليل نهار بسطوة أبيها المنتظرة التى ستوقفهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هى فكرة الصراع بين الحرية والإيمان . فالإنسان قد يطغى ويتجبر ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشىء ما ، وليكن حتى قدره المحتوم مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت ، وماتت الأم . وتخلى الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته فى غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية حريته كذلك . وبرغم أن أليكترا ، أو عزيزة يخيب أملها فى أملها فى النهاية وتفقد الإيمان بأبيها الذى ترك الأسرة تنهار دون أن يظهر فى اللحظة المناسبة . . فإن ( حسن ) يستعيد إيمانه « بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التى يمكن أن يرمى عليها ثقله ويستريح . وفى تقديرى أن المتفرج – الذى حاول أن يفكر – قد وقع فى بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها

وكنه حياتها تسير فى خط واقعى ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتمتع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحتة ، كهواية الزحام فى الأتوبيسات ، أوتيبيت الأتر ، أو ترديد إحدى الشخصيات لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية .

هكذا نرى أن كل شخصيات المسرحية يشكلون « بتبات » خاصة منفردة ، من ذلك النوع الذى لا يمكن الواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات منفردة ، من ذلك النوع ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف الهابط جنسيًا وفكريًا إلى الأم الداعرة إلى العم الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامى الانتهازى إلى الفلاح الخفيف الدم إلى الخادم العجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لابد أن تحيطها بيئة تتفق مع طبيعتها حتى يمكنها من ثم أن تعطينا إيماءاتها بشكل أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها . . مثلما كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ؛ إذ بعد أن كان المتفرج – مسترخيًا مستمتعًا باستظرافه لـ« طبيعة » هذه الشخصيات التى تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية – أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح سرحة ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البير . وإنى لعلى يقين بأن المتفرج لم يُلق طويل بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتى على المؤلف من طغيان المفارقات اللفظية ، فإن فى مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدى ويضعها على قلبى . . فيا ويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلى على المفارقات اللفظية ! فهى والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم ! والمصيبة أنها تُثرى شباك التذاكر أيضاً . وفى « بير السلم » شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا : كشخصية الفلاح « محمد أبو فرقلة » ، وشخصية « على الشبراوى » وزوجته « حفيظة » ، وكذلك « سامى » المثقف وزوجته أيضاً ، وفى مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلاً وشدت أعصابه شدًا جنسيًا فى بعض اللحظات ، ولكن عيبها ، أو خطرها – قد زحف على بقية المواقف الجادة فبَّعها وأفقدها أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوى الحاسم حيث طلب منه الاشتراك فى قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقلة لحظتها

ويهمس فى أذنه (عن الوصفة التى دبرها له لتقويته جنسيًّا) قائلاً : نفعت ؟ مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكتة التى تنبع من قلب المأساة مثلاً . . ولكنها مفرقعات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيما هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذى لا يخدم غرضها الأصلى ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية ! مثلا المشهد الطويل الساخن بين سامى البارد وزوجته الملتهبة ، فى فراشها ، والذى استحضر فى ذهنى على الفور مشهداً مماثلاً بين بريك وزوجته مرجريت فى مسرحية تنيسى وليامز « قطة على سطح صفيح ساخن » ، هذا المشهد لم أر له أى ضرورة ، ثم إن الحوار كثير ويحفل بالـ« بطاقات الشخصية » والعبارات العادية المألوفة . وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تعبيرية مادام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدى أو فكرة مطلقة ، وإلا – مادمنا نشاهد حياة واقعية بحتة – فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل ، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليراه ؟ . . أو تراه مثلاً كأن قطعة حجر ملقاة فى البئر لا مطالب لها على الإطلاق ؟ . . ولذلك فإن لحظة التيقن من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . لأنه كان يكفى والأمر كذلك أن ينفتح الباب ولو عفواً لكى نتحقق من ذلك – هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة ، إن هذا العنصر فى تقديرى أفقد الموقف درامية ؛ كما أنه كان موقفاً واضح الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا المسرحية أستاذ كالذى قدمها ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية ، اللهم إذا كانت مهمة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون – وظيفة درامية لها ارتباط عضوى بالتركيب الفنى . هذا ولم يكن هناك داع بالمرة لأن يمضى فى السخرية والتريقة على الأساتذة والمثقفين والمترفين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع ، بلا مبرر مفهوم .

وبعد فمن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه فى « مود » سينمائى فى أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجاءت المشاهد السينمائية أكثر منها مسرحية ، حتى فى تتابعها واضطرادها . ولقد ساهم المخرج سعد أردش فى إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كتشكيله للديكور مثلاً ، ورسمه للحركة المسرحية : فقد كان المحامى ، مثلاً فى أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق ، ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكرى ذلك الأب ويسحقون تلك القيمة الغالية ، وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب

التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تعبيرياً . إلا أننى برغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة تقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبة وسعد أردش وكل من توفيق الدقن وسميحة أيوب وأمينة رزق وحسن البارودى وشفيق نور الدين وناهد سمير وأحمد الجزيرى وعبد الرحمن أبو زهرة ورجاء حسين ومحمد عنانى . وكذلك جهاز الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

# زوبعة . . تأكل « الزوبعة »

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل هذه الزوابع لو أنها أخذت طريقها إلى المسرح بشكل تلقائى تقليدى ككل مسرحيات خلق الله التى تُعرض كل عام وتمر فى سلام . ولكن ( محمود دياب ) مؤلف مسرحى ناشئ يقف على أول السلم – وإن كان قد دخل ميدان الأدب قصاصاً بمجموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من قلبى » ورواية قصيرة اسمها « الظلال فى الجانب الآخر » – إن موهبته الحقيقية التى خدعتنى فى روايته وأقنعتنى أنت من جيل الرواية القادم بلا جدال ، ما لبث أن ظهرت لى على الوجه الآخر ، مؤكدة لى أن مستقبله فى المسرح أهم بكثير من مستقبله فى القصة . . وذلك منذ أن تعرفت عليه كاتباً مسرحيًّا فى عمله المسرحى الأول « البيت القديم » التى نشرت فى مجموعة الكتاب الماسى الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر ، وعرضها المسرح الحديث فى أحد مواسمه الماضية .

وبرغم إعجابى بمسرحيته تلك فإنه كانت لى بعض الملاحظات عليها . كانت من ذلك النوع من الأعمال الفنية التى تكتب لتفوز فى مسابقة ما . وأغلب اليقين أنها فازت بجائزة فى مسابقة أقامها المجمع اللغوى على ما أذكر . وهى مسرحية تعرض لنا طبيعة الحياة فى مجتمع يتخذ من الاشتراكية طريقاً لحياته الجديدة هو مجتمعنا ، وكيف أن طبيعة هذه المرحلة الجديدة من حياتنا تقتضينا المحافظة على أصالتنا ، تدعونا إلى التطور ولكن مع الاحتفاظ بعراقة تقاليدنا ؟ كما تبين كيف أن الفكرة الاشتراكية لا تستقيم هى والميولُ الطبقية ؟ وكيف أنها عمل وليست مظاهر كاذبة خداعة ؟ وقد تمثل – ذلك فى الأسرة التى فقدت قدرتها على النظرة الدقيقة إلى واقع حياتها . خطب أحد أبنائها – وهو شاب من جيل الثورة – ابنة أحد الأغنياء ، فاستأجر لأسرته شقة فاخرة فى حى أرستقراطى يتناسب هو ومكانة عروسه ، ولكنه يصدم فى عروسه تلك ، إذ يكتشف أنها بلهاء ! فتعيده الصدمة إلى أرض الواقع . . وإلى البيت القديم !

مسرحية مقنعة إلى حد ما ، مهمة كذلك إلى حد ما . . وذلك لارتباطها بالحدث الاجتماعى المعاصر ، إلا أن أسوأ ما فيها أنها كتبت باللغة الفصحى ، لا لعيب فى اللغة

الفصحى أو فى أداة الكاتب ، وإنما لأنه كان ثمة انفصال واضح بين شخصيات المسرحية وبينهم وبين اللغة التى يتحدثون بها . ومما زاد الطين بلة أن المسرح ، أو المؤلف أو المخرج لا أدرى قام أحدهم بتحويل أو بترجمة للغة من الفصحى إلى العامية ! . فأفسد بذلك المعانى وميّعها . فالمعنى كما نعرف جميعاً يجىء مرتبطاً بظلال اللغة نفسها ، والذى يمكن التعبير عنه بالفصحى تعبيراً جيداً قد تعجز دونه العامية ، والعكس صحيح . على أن المؤلف يتلافى كل هذه الأخطاء فى عمله المسرحى الثانى . . ويستفيد من تجربة احتكاكه بالجمهور احتكاكاً مباشراً .

والذى حدث بالضبط أن مسرحية « الزوبعة » جاءت كأى عمل فنى مستو يبشر بعطاء طيب ، ولكنه ليس خارقاً للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك أن المسرحية مرت بظروف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف أن يحسن استغلالها جيداً فى مصلحة العمل . فإذا علمنا أن المسرحية كانت مهددة بالموت تماماً لسبب ما ، أدركنا على الفور كم هو طبيعى أن تثير المسرحية هذه . . الزوبعة . ! وأن موقفها يشتبه فى ذهنى بحركة بندول الساعة الذى إذا جذبته ناحيتك بشدة جاءت قوة ارتداده بمدى طول المسافة التى ابتعد بها عن مكانه الطبيعى ، ولكأنى بالمسرحية تريد أن تحقق غرضها بأثر رجعى ، بحيث تعرض لليوم وللغد ، وللأمس أيضًا .

وأرجو ألا يفهم من كلامى هذا أن المسرحية ليست جديرة بالنجاح ، أو أن السبب فى نجاحها ما صاحب ظهورها من ملابسات ، ولكنى فقط أقول : إن هذه الظروف خدمتها بقدر ما ضرّتها بعض الضرر . . لسبب بسيط ، وهو أننا نرى أن كل ما أثير عن المسرحية لم يكن نابعاً منها كعمل فنى ، وإنما كان يدور حولها . . ابتداءً من التساؤل الغامض عن سر توقفها فى المسرح الحديث فجأة ، إلى أخبار عرضها فى المحافظات وإخراجها بأسلوبين مختلفين أحدهما لمخرج كلاسيكى كبير والآخر لمخرج شاب حديث . . ثم تتالى العرضان وما نتج عنهما من أقوال كثيرة . فكانت النتيجة أن انصرف تقييم النقاد والجمهور إلى المقارنة بين أسلوبى الإخراج والتمثيل . . فى حين غفلت العيون عن النظر إلى النص ومحاولة تقييمه تقييماً سليماً . وفى تقديرى أن النجاح لا يعتبر نجاحاً خالصاً أو قل : إنه نجاح لم يخدم المؤلف . بل على العكس ربما يكون ذا بريقٍ خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب — وقد يكون كاتبنا أكبر من أن

يملأه الزهو أو الغرور مثلاً . ولكنى مع ذلك أفضل لو أن المناقشات نبعت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق أن نقف عندها وقفة تمعن وتفحص ولو على القدر الذى يسمح به هذا المقام . إننا بإزاء قرية حلت بها اللعنة فجأة . . فراحت تتقيأ أوزارها . جاءها خبر بأن ( فلان ) الفلانى المحكوم عليه بالسجن المؤبد راجع إلى القرية حالاً . ومعنى ذلك أن المتهم الحقيقى فى القضايا التى سجن من أجلها هذا الشخص سوف يظهر ، وسوف يظهر الجناة ومرتكبو الشرور فى القرية باسمه . وهبت الزوبعة . . فاكتسحت الأقنعة وأزالت عن الوجوه مسوح الرهبان . . واتضح للقرية أن كل الجرائم التى ارتكبت ، لا ذنب لهذا الشخص فيها ، وأنه ليس مرتكبها الحقيقى بل فلاناً وفلاناً وفلاناً من أهل القرية المتسترين . وهذه اللعنة التى حلت بالقرية نراها تنسحب عن ولدى الشخص المسجون – حيث كانت لعنة أبيهما المظلوم تطاردهما وتضيق عليهما الخناق . فلما انكشفت الحقيقة بسمت لهما الحياة من جديد ، وعادت إليهما حقوقهما المسلوبة . وبرغم أن القرية تتيقن – أخيراً – أن هذا الشخص لن يعود ؛ لأنه مات فى السجن من زمن ، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ؛ فإن يكن الرجل قد مات حقًّا فلابد أن تكون الروح قد دبت فيه من جديد ، بدليل أنه فى هذه الزوبعة .

والمسرحية تذكرنا أسلوب الكاتب الأمريكى الفذ يوجين أونيل الذى يهتم بما خلف الواقع – والقياس مع الفارق طبعاً – وكان من الممكن أن تكون الزوبعة عملاً فنيًّا ممتازاً لو أن المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الدقيقة الهامة . فمثلا : نجد أن الحوار – والحق يقال – أقل من مستوى الفكرة ، ولا يتناسب هو وأسلوب المسرحية نفسها . وأن أول ما نلاحظه على الحوار أنه حوار واقعى صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما جاء ذلك نتيجة لاعتقاد المؤلف أنه يكتب مسرحية واقعية محضة . . ولذا فهو ينتقى شخصياته من واقع الحياة أو يحاكى بها الطبيعة البيئية – فهذه شخصية « صالح » بطل المسرحية ، الصبى الذى تصر القرية على أنه « أهبل » أى ليس مكتمل العقل والشخصية ، فى حين أنه – هكذا يومئ المؤلف – عكس ذلك تماماً . ولكن يبدو أن المؤلف دون أن يدرى انحاز إلى رأى القرية فلم يعتن بهذه الشخصية العناية الكافية ، مما أدى إلى التميع . فجاءت لا هى عاقلة بالفعل ولا كما تراها القرية ! ولو كانت هذه الشخصية على درجة ما من الوعى بنفسها وبالجو المحيط بها ، لوصلت إذن إلينا من خلالها معطيات كثيرة .

وبالرغم من أن المفروض أننا نرى أكثر جوانب الزوبعة من خلال علاقاته بأهل القرية وعلاقات أهل القرية به ، وبالرغم من أنه كان من المفروض أن تكون هذه الشخصية شخصية مسرحية من الطراز الأول – فإن المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغى . . فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقعية جداً جداً ، حتى إنه – وهذه ظاهرة تستحق الدراسة – حينما عادت إليه مكاسبه وحقوقه التى كانت ضائعة لعدم وضوح المتهم الحقيقى . . ارتفع فى أعماقنا شعور بالحسد نحوه ، وبدلاً من أن نبارك انتصار الحقيقة بإزائه ، حسدناه . ومعنا عذرنا بالطبع ، فلقد كان يبدو أمامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، تنهال عليها المكاسب دون أن يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ، ونطمئن على أنه أمسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة شخصية أخرى غير التى كأنها من قبل .

فإذا نظرنا إلى بقية الشخصيات الأخرى وجدنا أن بعضها مرسوم رسماً جيداً والبعض الآخر أفلت من يد المؤلف . فمثلاً شخصية « الشيخ يونس » لم تكن إلا ذلك النموذج التقليدى لرجل الدين القروى ، السلبى ، الفارغ ، الساذج ، المحظى برغم ذلك باحترام أهل القرية . أما الشخصيات التى تسترعى نظرنا بجودة رسمها فهى لا تتعدى شخصية « سالم أبو سليم » والثانى « أحمد ومحمد أبو ربيع » . . إن هذا الثانى من أمتع شخصيات المسرحية . ولنا وقفة عند شخصية « الحاجة صابحة » ، فما لا شك فيه أن لها أهمية عضوية فى العمل ، ومع ذلك حوّلها المؤلف إلى شخصية مكملة . وكذلك شخصية « الحاج شعلان » السيد أبو طالب على مالها من أهمية كبيرة ، درامية وموضوعية لم يسلما من التسطيح : « فالحاج شعلان » هو مصاص الدماء المتستر خلف قناع الدين ، والسيد أبو طالب يعتبر الصورة العصرية للإله فى المسرحيات الإغريقية الذى كان يهبط فى لحظة الذروة ليحل العقدة وتنتهى المسرحية : أولا لم نتعرف على شخصية الحاج شعلان تعرفاً كاملاً . وثانياً لم يكن لها أى أبعاد أو ظلال ، أما السيد أبو طالب فالمفروض أنه شخصية ذات ثقل موضوعى ، فهو الخارج من السجن الحامل فى أعماقه شحوب الحياة خلف الأسوار والرغبة الجامحة فى الانطلاق نحو حياة حرة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدى وظيفته فقط . . . يلقى بخبر موت « حسين أبو شامة » فى السجن . وصحيح أن كلماته كانت تحمل ملامح الشعر ، ولكنها كانت كلمات مقتضبة لم تف بالغرض المطلوب .

تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الأهمية تتعلق بواقعية هذه الشخصيات ، وبواقعية العمل نفسه : فالعمل الذى من هذا النوع والشخصيات التى من هذا النسيج عادة ما تصل

كل المعطيات من خلال تفكير الشخصيات نفسها بنتيجة لاحتكاكها بالفعل الدرامى . ولابد أن يكون كل شىء متواءم مع طبيعة الشخصيات والجو والبيئة . . ونتيجة لالتزام المؤلف بهذا الأسلوب افتقدت المسرحية عنصراً هاماً هو عنصر « الفكر » . فإذا سلمنا بأن « الحدوتة » جيدة والفعل التراجيدى له إيقاعه السليم المقنع . . يبقى بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذى تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر عرضها على ما تكشف عنه « الحدوتة » فقط ؟

فى اعتقادى أن المؤلف لو عمق الشخصيات أكثر وأعطاها حواراً له رنينه وأبعاده لجعل لمسرحيته خلفية فكرية ثرية ، ولكن المسرحية على حالها تلك برغم اعترافنا بأنها هكذا لا بأس بها – لا تثرى وجدان المشاهد أو القارئ ، بما يبقيها على مر الأيام ؛ فالحوار الواقعى فيها لا يعبر إلا عن معناه فقط ، الكلمة عارية محسوسة تعطى معناها ليس أكثر ولا توحى بأبعد من المسافة التى بينها وبين الكلمة المقابلة لها . إن كلمة الحوار فى هذه المسرحية سرعان ما تسقط من فم الشخصية ، وسرعان ما تتلاشى فى الهواء ! ولقد سبق أن قلنا مراراً : إن الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كما أن عظمة شخص ما تدفعنا إلى صنع تمثال له ووضعه فى ميدان عام مثلا – كذلك الكلمة المسرحية ، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالا ، ونضعه على خشبة المسرح ونتمعن فيه ! وربما تكون هذه النقطة ضعفاً فى أغلب المسرحيات المصرية المعاصرة . وربما تكون كذلك هى التى تحيل أغلب هذه المسرحيات إلى ما يشبه التمثيلية الإذاعية التى يخضع حوارها لأسلوب الـ « تك تاك » – « كلمة ورد غطاها ! » . وقد يكون هذا أسلوباً مقبولاً فى الإذاعة على اعتبار أن المستمع لابد أن يتابع الحدث بسرعة من خلال الكلمات المباشرة الواضحة ، أما فى المسرح فأعتقد أن الحوار أعمق من هذا بكثير . وعلى أية حال فمسرحية « الزوبعة » تقدم لنا كاتباً مسرحياً لا شك أنه يفرض علينا احترامه . ولأنه هكذا فإننا نطالبه بالمزيد من التجويد والوقوف على أسرار الصنعة المسرحية .

ولقد أخرج هذه المسرحية بأسلوبين مختلفين كل من حسين جمعه وعبد الرحيم الزرقانى : اهتم الأول بالأسلوب التجريدى المعبر ، فى حين التصق الآخر بواقعية النص التصاقاً شديداً . . فماذا حدث ؟ لقد كانت تجريدية حسين جمعة تضفى على النص أهمية وجلالاً أخفى عيوبه الناتجة عن استغراقه فى الواقعية . أما تعبير الزرقانى عن الواقعية بمزيد من الواقع وخاصةً فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للواقع فقد أظهر بذلك عيوب النص من حيث أراد تفسيره على

مستوى الواقع المحض . كان حسين جمعة يومئ لنا بأن هذا الفعل « قد » يحدث فى يوم ما ، أو هو على وشك الحدوث مثلاً ، أما الزرقانى فقد كان « يوهمنا » بأن هذا حادث فعلاً ، وها هو ذا الواقع أمامكم ، انظروا وتمعنوا واتعظوا . . والحق لقد أقنعنا الإيماء الحسينى ، على حين لم « يدخل علينا » الإيهام الزرقانى . !

# مهزلة يوسف إدريس . . الأرضية

إنْ كانت « مصرية » الفرافير أمراً لا جدال فيه ، فإن مصرية المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة ، وأعنى بالـ « مصرية » هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح ، فإذا كانت الفرافير تضرب بجذورها فى وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور — فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجذورها فى وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية المشهورة ، التى يقترن ذكرها فى الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم فى سبيلها .

لاشك فعلا أن قارون وابنه — وليكن اسمه الطيب مثلاً — هما السبب فى هذه المهزلة الأرضية التى يعيش فيها حفدتهما وعائلة قارون العصرية ، أو المعاصرة — إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى حول ذلك الميراث . وما ميراث العائلة إلا تعساً ودماراً . إنه ميراث ذو شقين : مادى ومعنوى . . الذهب والدمار . . والغريب أن ذلك الميراث التعس قد أصبح غريزة فطرية فى حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية فى نهاية العصر خازوقاً كبيراً . . فلا المرء عاش ولا ترك أولاده يعيشون لقد أورثهم التركة المثقلة . والتركة ليست أماناً كما انخدع بها ، ولكنها فى الحقيقة هى مصدر الفناء . . إنه لم يخلف مالاً فحسب ، وإنما خلف مالاً وصراعاً ، انشقاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مروعة .

وتبدأ المهزلة « بمحمد الأول » ، جاء إلى مكتب الصحة ساحباً أخاه الصغير ( محمد ) الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إذناً بتصديره إلى مستشفى المجاذيب ! وفعلاً يبدأ الدكتور « حكيم » بمعاونة التمورجى « صقر » بالشروع فى التيقن من جنون « محمد الثالث » ولكنْ محمد الثالث يعى الطبيب من هذه المحاولة ، ويكشف عن جنونه ، فهيم الدكتور بالتوقيع وبإصدار الحكم النهائى ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام محمد الثالث كلاماً لو تمعنا فيه أو لو تمعن الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل . إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفى ذهنه فكرة مسبقة تقول : إن هذا الشخص الواقف أمامه . . مجنون ! المهم أن الدكتور يأمر بترحيله إلى القسم لعمل اللازم ! وقبل أن يتحرك إذا بالموقف يتفتق عن مفاجأة

مذهلة ، بدخول « محمد الثانى » الذى هرع من فوره لإيقاف هذه المهزلة . ويعلن محمد الثانى أن أخاه ( محمد الثالث ) ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقى هو هذا الطاغية الجبار محمد الأول ، فجنونه أفظع جنون ألا وهو السيطرة وحب الامتلاك ! ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؛ ليخلو له الجو . . ويتمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث !

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تصرفاً حاسماً تجاه هذه القضية ، ولكنه سرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل ، وادعت أنها زوجة محمد الثالث — ليست موجودة ! والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور سلسلة محاولات للبحث عن « نونو » التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هامًّا ، وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة .

وإذا كان الأمر كذلك فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته : فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لابد أن تكون لأسمائهم هذه دلالات معينة إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاثة قطاعات داخل طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة : فها هو ذا محمد الأول برغبته الشديدة فى الامتلاك والاستحواذ ، وهذا هو محمد الثانى بكل ملامحه التى تشير لنا إلى قطاع الموظفين البيروقراطى ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حينما تضيق بهم الصدور ويسيطر عليهم نوع من الغضب بالرفض لكل شىء أما شخصية « صفر » النموذجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعاً نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر ؟

ولقد أراد يوسف إدريس لـ « صفر » هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ بحكيم مداه ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، فرفع سماعة التليفون وطلب بوليس النجدة . وبعد برهة قصيرة جاءه بوليس النجدة فى هيئة الجد قارون وابنه الطيب حيث اتصل بهما البوليس الحقيقى فى جبانة الإمام ، وطلب منهما أن ينجدا الدكتور( حكيم ) من هذه المهزلة الأرضية التى تسببا فيها . وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحانه الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة . . القاضى فيها « صفر » . والحاجب « صفر » والمدعى العام « صفر » . . و « صفر » هو الكل فى الكل . .

ويبدأ صفر فى محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنهما لا يعترفان بأنهما ارتكبا جريمة ما ؛ وإنما كان لابد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فماذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لابد أن تستمر . الثروة فى يدهما لابد أن تكبر ولابد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هى الحقيقة . ويفقد الدكتور حكيم صوابه فعلاً ويتقدم من التمورجى صفر طالباً منه أن يلبسه قميص الجنون ، فهذا هو الحل ! وهو لا يمكن أن يستمر مع هذه المهزلة . ويجرى الستار على حين يردد صفر أن الحُكْم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هى أنها ترمى دعائم ما يمكن تسميته بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بذوره فى مسرحية الفرافير . إن الغضب فى المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطة المسرحية . وقد يبهرك شكل المسرحية لأول وهلة بما فيه من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ، سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقى لموضوع المسرحية . والواضح أن ( يوسف إدريس ) قريب جداً من المذهب التعبيرى ؛ إذ يدخل إلى موضوعه مدخلاً واقعياً ، ويجعل من شخصياته قطاعات بأكملها ، كما أن الحوار لا يحمل بطاقات شخصية ، ولكنه كلام معبر ، يهتم بدخائل النفس وتحليل ما يضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . . فماذا نسميها إذن ؟

فى اعتقادى أن ( يوسف إدريس ) وضع فى هذه المسرحية أسس يمكن تسميته بالتعبيرية الجديدة . . وهى مرحلة تبدأ من فوق حدود العقل وتستمر « خلف » حدود العقل . ومسرحية من هذا النوع كانت تحتاج إلى أسلوب مميز فى الإخراج يبعد بها عن الطابع الواقعى الصرف . وفى الحق أن (كمال يسن ) حاول أن يجعلها ما بين الحلم والواقع ، ولكن محاولته تعثرت فى الحركة الواقعية التى أضفاها على سير المسرحية وعلى تصميم الديكور ، وكذلك لهجة الممثلين ، إلا أن المجهود الذى بذله فى إخراجها لا يمكن إنكاره . ويفضل الأسلوب البسيط الذى اتبعه ستظل هذه المسرحية مسرحية « ريرتوار » تعيش زمناً طويلاً .

وقد وفق عبد المنعم إبراهيم فى دور الدكتور حكيم كل التوفيق ، وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة جداً والتى تكشف عن أعماق الشخصية . أما « عبد الرحمن أبو زهرة » فلم يكن يعيبه شىء فى أداء دور محمد الثالث إلا إيحاءه من طرف خفى بأن ( محمد الثالث ) مجنون بالفعل مع أن الحقيقة غير هذا على طول الخط ، وفيما عدا ذلك كان يعرض أعماق الشخصية بحسن كفاية . وأما « محمد السبع » و « إبراهيم الشامى » و « على رشدى » فقد أدوا أدوارهم

بامتياز وتفوق ، وإن كانت لنا ملاحظة على أداء « على رشدى » للجد قارون وهو أنه أظهره فى صورة غاية فى السذاجة . وبقدر ما أعجبنى « طارق عبد اللطيف » فى دوره فى مسرحية « الندم » بقدر ما سحب منى هذا الإعجاب فى دور « محمد الثانى » حيث كان يفتقر إلى التركيز والثبات والوعى بالشخصية ، على أن الجدير بالإعجاب حقًّا هو ذلك المجهود الرائع الذى اضطلعت به الفنانة « سناء جميل » فى أدائها للأدوار النسائية كلها والتى كانت تتخفى فى زى « نونو » وهى ليست « نونو » الحقيقية .

# ليالى نعمان عاشور

فى مقال سابق قلنا : أن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نعمان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نعمان فى طريقه إلى قضية الصراع الطبقى التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار البقايا الطبقية على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفز لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والهزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى فضت على المسألة الطبقية ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقى ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله فى أعماقها من جذور طبقية مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة فى اجتثاثها بعد ، أو قل : إنها هى نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع فى حياتها وخاصة أن حياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إنْ هو إلا مثال لأى نهاية لأى شوط فى أى طريق . . نهاية لاهثة الأنفاس تتصبب عرقاً بجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبقاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل فى أعماقها الشوط كله . هى ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمراء ، وكل ليلة فى فصل ، وكل فصل تلخيص سريع لاهث لمسرحية من مسرحيات نعمان السابقة . والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة فى أثناء مشاهدتنا الليالى الثلاث — وهى صورة نعمان نفسه ، وهو يجرى منطلقاً من مسرحية «المغناطيس» وقد علقت بقدميه ( الناس اللى تحت ، واللى فوق ، وعائلة الدوغرى ، وسيما أونطة ، وصنف الحريم ) وبتعبير أكثر دقة نرى نعمان يلبث نحو لياليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهره ملقياً ببصره بين خطواته السابقة !

وكان من المنتظر أن يضيف نعمان بلياليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً ، وليكن هذا الشىء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة فى قضية الصراع الطبقى ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستوياً مستقيماً يساوى قيمة نعمان عاشور الفنية ، بل شاهدنا — وأقولها صراحة — نعمان يلفظ أنفاسه

على خشبة المسرح – ويقول نعمان فى النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق باب المسرحية ذات الفصل الواحد : أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفتُ ماوراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالى الثلاث لم تكن إلا جماعاً لمن فاتنى أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص فى مسرحياتى السابقة ، فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تقيم فى ناظرى وتنداح إلى بعيد وراء أسوار الماضى ! إنهم كما خلتهم . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه !

وهذه الكلمات برغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، تكشف بصورة ما ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التى قدمها لنا ، وعن مدى صدقه فى النظر إليها وفى تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفى الوقت نفسه يحاول أن يلتمس لنفسه تبريراً لبعث الحياة فيها من جديد برغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه ! » .

وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هى – فعلاً – إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة ، لا من المؤلف فقط ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن على وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات أدّتْ فى حياتنا دوراً وفى مسرح نعمان عاشور أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى مايؤهلها لأن تؤدى مجرد أدوار عادية فى حياتها فى الواقع الخارجى ، فضلاً عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عصر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية .

ولقد كان من الواضح لمن شاهدوها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم ، وإنما جاءت وهى مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض الشخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية « سعيد » فى الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة الملامح فى ذهن المؤلف ، لأنه افتعلها افتعالاً ؛ ليبلغ عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحى الاجتماعية فى حياتنا العامة . . هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم ! وعلى أى الأحوال فإن هذه إحدى سمات المؤلف فى أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يعتبر كمن يكشف غطاء « الحلّة » ثم يجرى خوفاً مما يمكن أن تثيره من غبار ودخان ! وإذا كنا نغتفر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التى يثيرها

ولا يناقشها مناقشة موضوعية فى بعض مسرحياته السابقة على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجدر بالمناقشة تعفينا من متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة – فإننا فى عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نغتفر له ذلك ، وخاصة أنه عمل يخلو من الثقل الموضوعى أو الثراء الفكرى !

وفى تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيليات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريقة على الماضى القريب ، أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليالى بطولها – فهذا مالا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيح وهذا التحلل الفكرى السائدين فى لياليه الثلاث . . اقتداء من المرأة الأرستقراطية التافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجها ويشارك فى هذا التجمع الأسرى الكاذب . . إلى « ميمى » غانية الحى وفنانته القديمة التى جارعليها الزمن فرمت نفسها – فى خريف حياتها وعمرها – على فهمى أفندى الموظفُ البسيط بعد أن امتهنها أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فخرجت صورتها فى الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى مات عائلها فجأة ، وتركها فى مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها عم ولا خال ! تعيش المرأة الأرستقراطية ليلة بيضاء . وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء . ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء . ونعيش نحن فى الصالة ليلة فارغة ! فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا ، بل تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضيها فى التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى إن بعض الجمهور العادى – وقد لمستها بنفسى وقت ذاك – أرجأ البت فى هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه بأنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها ( ثلاث ليال ) وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلة . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض الممثلين فى أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ؛ إذ هو يفتقر إلى مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج ينهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالاً على اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شىء يبقى فيه بعد مغادرته للمسرح ! ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى

مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته إلا أن المؤلف قربها ، بل نصبها على خشبة المسرح ، وذهب إلى أبعد من ذلك ، فقرر أن «سحار الليالى الثلاث» وعلى قدر ما وسعتهم العدسة الدرامية الخاطفة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه . . ولياليهم «عفريتة الصورة» التى لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطبعات فى كل حجم وفى أى مقاس ! وليس من العسير أن تنطقهم بالفلسفة وتحملهم الرموز برغم ضيق اللقطة وتحدد الموقف الدرامى المختار .

وإذا صدقنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ، ورحنا نتطقهم بالفلسفة ، وتحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعية الصورة » ، ما وجدنا فى الأمر ثمة شيئاً يشير إلى شىء ! و « عفريتة الصورة » هذه المتمثلة فى شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، فى تقديرى « أصلٌ » مشوه لصورة بهتت فى حياتنا وتحولت إلى « عفريتة » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التى شاهدناها على المسرح ، فالحق أنه ليس أحد بين المشاهدين لم يعطف على هذه الشخوص ، ولم يلتمس لها أعذاراً ومبررات لتصرفاتها ، كما أنه ليس من شك فى أن الشخوص رسمت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول المؤلف التركيز عليه باللمحات السريعة الخاطفة التى تواترت فى الحوار على شكل نكات وقفشات . وإذا كان المؤلف قد هدف – كما يشرح لنا فى النشرة – من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة الـ« أصل » من أى خدش قد يصيبه ( ولست أدرى أى خدش وأى صورة هذه التى يمكن أن يخدشها التعمق فى تناولها وسبر أغوارها ؟ ) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر « لا يزال ينطبع على صفحة حياتنا » .

أقول : إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تنطبق على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق فى التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضى ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضى من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج اتضح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها الممثل (كمال حسين ) إلى ماقدمه خلال العام الماضى من تجارب فى الإخراج المسرحى لم تكن تخلو من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحى أصيل مقبول : والحق أننى بقدر ما أهنئ المخرج على إجادة رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق مع فهمه للنصوص – أعرب له عن

انزعاجى من منظر هذا الديكور الساذج المفكك الذى ساهم فيما ساد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق !

ولا يسعنى فى هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . وبممثل جديد يبشر بمستقبل باسم وهو « محيى الدين إسماعيل » . أما « طارق عبد اللطيف » فقد عرفناه ممثلاً جيداً فى أعمال سابقة . وأما « عبد السلام محمد » فلم يعد من مصلحته تكرار الإشارة به . وكذلك « علية الجزيرى » و « سعيد خليل » و « وعبد العزيز غنيم » و « فاروق سليمان » كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن ، ولكن الكلمة التى لابد من قولها هنا هى أننى سعدت باشتراك الفنانة « سناء جميل » بدورها القصير فى هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة « إحسان شريف » إلى نشاطها . . . وكذلك تألق الفنانة « ناهد سمير » كعهدنا بها . . .