زباين جهنم ..
بدلا من رسالة الغفران

ما من مثقف يذكر (**رسالة الغفران**) إلا ويذكر بعدها شيخ المعرة الشاعر العظيم « **أبو العلاء المعرى** » ، كما أنه ما من مثقف يذكر (**الكوميديا الإلهية**) إلا ويذكر بعدها (الفلورنسى مولداً لا خلقاً) الشاعر الخالد **دانتى اليجييرى** ، فهذان الأثران من الآثار التى ينسب إليها أصحابها قبل أن تنسب هى إليهم ، لأنها من بعدهم تصبح تراثاً عاماً لبنى الإنسان .

وما من مثقف بعد هذا وذاك ، يذكر (**رسالة الغفران**) إلا ويذكر بعدها (**الكوميديا الإلهية**) لا لأن الهيكل العام فى كل منهما يقوم على زيارة الشاعر للآخرة ، إذ يروى قصة رؤية أو حلم زار فيه العالم الآخر ، حيث التقى بشعراء عصره ، وغيره من العصور ، ولا لأن كلا منهما اتخذ لرحلته الأخروية هادياً ومرشداً ودليلاً فى عرصات الجحيم وجنات النعيم ، هو الشاعر اللاتينى « **فرجيل** » عند « **دانتى** » ، والشاعر القاضى « **ابن القارح** » عند « **المعرى** » ، ولا لأن باب الاجتهاد فى الأدب المقارن ، انفتح على مصراعيه ، بعد أن أصدر المستشرق الأسبانى « **آسين بلاسيوس** » كتابه الخطير « **الغائية الإسلامية والكوميديا الإلهية** » المعروف (**بالإسكاتا لوجيا الإسلامية**) . وأثبت فيه ظنه بوجود صلة نسب حميم

بين (**الكوميديا الإلهية**) وقصة « **المعراج** » من جهة ، وبين (**الكوميديا الإلهية**) و « **رسالة الغفران** » من جهة أخرى .

لا لهذا كله ، ولكن لأن (**الكوميديا الإلهية**) فى مجال الدراما ، هى النموذج - الكامل لما سماه « أرسطو » فى تعريف التراجيديا بأنها محاكاة الفعل . الفعل الذى يحلو أسمى وأعمق تجارب الإنسان ، كما يقول « **ت . س . اليوت** » ، فى أتم وأشمل منظر من حياة الإنسان ، يمكن العثور عليه فى التراث القديم .

وصحيح أن « **دانتى** » لم يقصد (**بالكوميديا الإلهية**) وجه المسرح . ولم يكتب ماكتبه لكى يمثل على خشبة المسرح ، ولكن الصحيح أنه كان يخاطب الحاسة التمثيلية ، شأنه فى ذلك شأن كبار الكتاب المسرحيين ، وأعنى بالحاسة التمثيلية الإحساس المباشر بحياة النفس المتغيرة كما يقول « **فرنسيس فيرجسون** » فى كتابه (**فكرة المسرح**) .

وليس أدل على ذلك من أن مشاهد (**الكوميديا الإلهية**) أشبه ماتكون بالمشاهد التى تعرضها علينا أرشق المسرحيات الحديثة ، كل مشهد منها كامل بذاته ، وكل منها مستشكل بتقديس حالة فكرية أو وجدانية بعينها ، وكل منها له وضوحه واكتماله الجمالى ، وكل منها له غايته التى ليس وراءها غاية ، ومن هنا كانت مصدر إلهام لكل من « **شيكسبير** ، **وراسين** » ، **وجوته** ، **وشيللر** ، فضلا عن الشاعر العظيم « **ت . س . اليوت** » .

وما يقال عن (كوميديا) « دانتى » يقاله مثله عن (**غفران**) « **المعرى** » ، من حيث قدرة هذا العمل الأخير على تفجير إمكانات لاحصر لها للدراما العربية ، وتوليد أعمال رفيعة المستوى فى الشكل والمضمون لدى كتّابنا المعاصرين ، وضخ الفكر والشعر فى أعمالنا الدرامية الحديثة ، بعد أن أصيبت بأنيميا الاقتباس وأنفلونزا

الإعداد وعمى التصير . لهذا كانت سعادتى لاتقدر عندما سمعت أن شيخ مخرجى مسرحنا الفتائى الاستعراضى .. « **فؤاد الجزايرلى** » بصدد إعداد وإخراج نص « المعرى » العظيم . وكنت أتابع أنباء العمل وأحدى يدى على قلبى ، واليد الأخرى على عقلى ، حتى ظهر الإعلان عن العمل ، وتوارت كلمة (**رسالة الغفران**) لتبرز مكانها كلمة « **زباين جهنم** » فقلت فى نفسى (يا سابل الستر) هل هذا معقول ؟ .. هذا العنوان الجميل والجليل (**رسالة الغفران**) يستبدل بذاك العنوان الهازل والهزيل (**زباين جهنم**) ؟ !

وترددت كثيراً فى مشاهدة العرض ، حتى اضطررت إلى مشاهدته اضطراراً . فشيت إليه تجرنى قدماى ، وكان ما توقعت ، عمل لا علاقة له (برسالة الغفران) ، إنه حقاً (**زباين جهنم**) فما كان منى إلا أن رثيت « **لأبى العلاء** » ، مردداً قوله المأثور :

هذا جناه أبى على .. وما جنيت على أحد .

فأين هى (**زباين جهنم**) من (**رسالة الغفران**) ؟

إذا أردنا تلخيص (**رسالة الغفران**) « للمعرى » فى عبارات موجزة ، لم نجد أفضل من تلخيص عميد أدبنا العربى « **طه حسين** » لها فى كتابه (**تجديد ذكرى أبى العلاء**) . فنحن نعلم أن « **ابن القارح** » سمع أن « **المعرى** » استنكر فيه هجاءه « **لأبى القاسم المغربى** » ، وهو أحد ساسة العصر ، من ذوى السلطان فى دولة الفاطميين بمصر ، بعد أن كان من خلصائه المنتفعين به أمداً طويلا ، وقد خشى « **ابن القارح** » أن يظن به « **المعرى** » خسة الطبع وقلة الوفاء ، فأراد أن يبرر موقفه ويبرئ نفسه ، فبعث إليه برسالة ختمها بذكر خوفه من الجحيم وناره الآكلة ، فرد

عليه « **المعرى** » (**برسالة الغفران**) متصوراً رحلة « **ابن القارح** » فى الدار الآخرة إلى الجنة .

يقول عميد أدبنا العربى :

« قام هذا الرجل من قبره يوم البعث فلبث فى الموقف أمداً طويلاً ، حتى أعياه الحر والظمأ ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة ، فلم يفهم معنى هذا الانتظار ، ففكر فى أن يخدع (سدنة) الجنة بما كان يخدع به الناس فى الدنيا من الشعر ، فأنشأ القصائد الطوال فى مدح « **رضوان** » ، وأنشده إياها فلم يفهم منها شيئاً لأنه لايتكلم العربية ، فلما علم « **على بن القارح** » بأمره سأله : مابالك لم تحفل بقصائدى وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا ؟ ثم كانت بينهما محاورة آيست « **على ابن القارح** » من « **رضوان** » ، فانتقل إلى سادن نبهه إلى أن يتشفع « **بالنبى** » فى أمره ، فاجتهد حتى وصل إلى « حمزة » ، فتوسل به إلى « **على** » ، وإنه لفى طريقه إلى « **على** » وقد كلفه أن يظهر كتاب توبته ، وإنه لفى ذلك ، وإذا شيخه « **أبو على الفارسى** » قد ضاق ذرعاً بطائفة من شعراء البادية يخاصمونه فيما تأول من كلامهم ، فنسى التوبة وأمر الشفاعة . وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الأعراب ، ثم رجع إلى (على) وقد تفقد كتاب التوبة ، ولكن « عليًّا » ، قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهداً على التوبة ، فاستشهد بقاض من قضاة حلب ، وقبل « على » شهادته . ولكن سقاه من الحوض وأيأسه من دخول الجنة قبل الحساب ، فلم ير إلا الحيلة ، فذهب إلى شباب « **بنى هاشم** » فقال : لقد ألفت فى الدنيا كتباً كثيرة ، وكنت أبدؤها وأختمها بالصلاة على **النبى** وعترته ، فحقت لى بذلك عليكم حرمة ولى إليكم حاجة . قالوا : وما هى ؟ قال : إذا خرجت أمكم « **الزهراء** » من الجنة لزيارة « **أبيها** » ، فتوسلوا بها إليه فى أن يأذن بدخولى الجنة ،

فقبلوا منه ، ثم نادى مناد : يا أهل الموقف غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء ، ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها ورغبوا إليها فى أمر صاحبهم فقبلت . وأشارت إليه أن يتبعها فتعلق بركاب « **إبراهيم ابن النبى** » ، ولم تكن خيلهم تمشى على الأرض لكثرة الزحام ، إنما كانت تطير فى الهواء إلى أن وصلوا إلى « **النبى** » ﷺ وشفع فيه ، وعاد مع « **فاطمة** » وإخوتها ليدخل الجنة » .

فهذه الصور التى تمثلها هذه القصة تبين مقدار ما تشتمل عليه (**رسالة الغفران**) من السخرية الخفية ، وهذا الهيكل العام (لرسالة الغفران) ، نستطيع أن نلمس منه كما يقول « **الدكتور لويس عوض** » فى كتابه « **على هامش الغفران** » تهكم « **المعرى** » « **بابن القارح** » ، فهو أولا يُعرض به كشخص وصولى يسخر الشعر فى أسوأ غرض يمكن أن يستخدم فيه الشعر ، وهو المدح لبلوغ النعيم فى الدنيا والآخرة ، وقد بلغ من وصوليته أنه أراد أن يستخدم أساليب الدنيا فى الآخرة ، وهو يسخر منه أيضاً لالتماسه دخول الجنة لابناء على صالح الأعمال ، ولكن بالوساطة لمجرد مدحه أهل البيت ، وهو يسخر من دنيويته لأنه يحمل الدنيا معه إلى الآخرة ، فما إن يرى الشعراء والرواة والنحاة يتجادلون فى أمور الشعر ، حتى ينسى أمر دخوله الجنة ، وينشغل بحديث الشعر عن خلاص نفسه .

و « **ابن القارح** » باعترافه كان فاسقاً عظيم الإقبال على الشهوات والملذات ، فهو يعلن فى رسالته إلى « **المعرى** » أنه أضاع نصف عمره فى الفسق ، بعد أن درس ببغداد كأحسن مايكون الدرس ، وهذا مايسميه « **ابن القارح** » : « وحفظت نصف عمرى ، ونسيت نصفه الآخر » .

فأين هذا كله من العرض المسمى (**زبانى جهنم**)؟ إننا لانكاد نجد سوى شذرات من هنا وهناك ، تشير إلى (**رسالة الغفران**) ولكنها لاتدل عليها ، تمثلها ولكنها

لا تتمثلها ، تحوم حولها ولكنها لاتغوص فيها ، فالإعداد كله ، توقف أمام فسق « **على بن القارح** » وفجوره ، ولم يكشف عن الأبعاد النفسية والفلسفية والروحية فى ضمير هذا الإنسان الباحث عن الخلاص . والتركيز على قشرة الفسق والفجور فى شخصية هذا التائب إلى الله ، هى التى أغرت الأستاذ « **فؤاد الجزايرلى** » فى إعداده لهذا العمل ، بالاستغراق فى (الفارسكة) الكوميدية ، وما يستتبعها من تابلوهات غنائية راقصة ، قضت على ماقى الشخصية المحورية من أبعاد ، وعلى ماقى العمل الأصلى من آفاق .

وكان يمكن لهذا الإعداد (**الجزايرلى**) أن يكون أفضل من ذلك بكثير ، لو أنه عنى بالعلاقات المتداخلة بين « **ابن القارح** » وغيره من الآخرين ، فالعلاقة بينه وبين « **المعرى** » لم تكد تتضح على الإطلاق ، اللهم إلا فى ظهور « **المعرى** » فى بداية الفصل الأول ، وهو يملى رسالته الشهيرة ، ثم اختفائه فى نهاية العرض المسرحى ، والعلاقة بين الاثنين معاً وبين أحداث عصرهما ، لم تتضح هى الأخرى ، اللهم إلا فى مشهد قصير فى بداية العرض ، رغم ماكان يموج به ذلك العصر من العقائد الدينية والقلاقل السياسية سواء بين (الفاطميين) فى مصر ، و (الروم) فى الشمال ، و (بنى بويه) فى العراق ، فضلا عما كان بين « **بنى حمدان** » و « **بنى مرداس** » فى الشام .

كذلك كان يمكن للعلاقة العاطفية بين « حسين الجنابى » فى (بستان **ابن القارح**) ، وبين « فاطمة » ابنة أخته ، أن تتبلور وتتطور مما يكشف عن الأوضاع الطبقية فى ذلك العصر ، ويضفى على الإعداد خصوبة وثراء ، ولكنها كانت علاقة فاترة ومبتورة ، لم نكد نشعر بعمقها على الإطلاق . كذلك لم نكد نشعر بعميق العلاقة بين « ابن القارح » وبين جاريته « فتنة » ، كانت هامشية إلى حد

كبير ، رغم خصوبة مثل هذه العلاقة فى تفتيح جوانب العرض ، والخروج به من بؤرة الشخصية المتمركزة ، إلى دائرة العلاقات المتشابكة والصراعات الدائرة ، أما علاقة « ابن القارح » بالشيطان ، فقد كانت أنجح العلاقات وأكثرها تميزاً ، وإن غلبت جانب الشر على جانب الخير فى أرجاء العمل كله .

ولا يمكننا بطبيعة الحال أن نعزل الإعداد عن الإخراج فهما نسيج واحد ، على اعتبار أن خيوط هذا النسيج من صنع الأستاذ « **فؤاد الجزايرلى** » ، ولا شك أن المخرج بتمرسه الطويل بفن الإخراج الاستعراضى ، يتمتع بتكنيك الصنعة وبراعة الصانع ، وهو ما تجلى واضحاً فى ذلك الأسلوب السهل البسيط الذى أدار به الحوار ، وحرك به المجاميع ، وأحكم التابلوهات الغنائية والاستعراضية ، فضلا عن تضفير هذا كله بموجات الإضاءة ، سواء تلك التى توحى بجحيم النار أو بنعيم الجنة .

وصحيح أن العمل يفتقر إلى الوحدة العضوية بين أجزائه ككل ، حتى أن بعض المشاهد بدت كما المنفصلة لا يربطها بما قبلها أو بما بعدها أى شىء ، كما فى رقصة الحجالة المستعارة من الفرقة القومية ، والرقصة الشرقية التى وضعها « **حسين أحمد** » ، ورقصة (كنت فين ياعلى) التى وضعها « **رءوف الجنايني** » ، فضلا عن تابلوه (**عنتر وعبلة**) الذى بدا ضعيفاً وهزيلا ودون مستوى باقى التابلوهات ، والذى ساعد على ضعفه غناء « **درية حسين** » فى دور « **عبلة** » ، كما ساعد على أداء « **عبد الحميد حسين** » لدور « **عنتر** » .

هذا على العكس من بعض التابلوهات التمثيلية والغنائية والاستعراضية ، التى عرف المخرج كيف يصوغها بإحكام ، ويطرحها بما يشبه السهل الممتنع فوق المسرح ، من ذلك مثلا التابلوه التمثيلى بين « **على بن القارح** » وبين الحمار ، الذى

شكل نوعاً من الكاريكاتير المسرحى البالغ الطرافة والبالغ النجاح ، والذى ساعد على طرافته ونجاحه «كمال صادق» الذى قام بتشخيص الحمار ، كذلك مشهد الأسد الحقيق الذى ظهر فوق المسرح ، جامعاً بين الإثارة المسرحية من ناحية ، والحوار الهزلى بين «**على بن القارح**» وبين «**محمد الحلو**» صديق الأسد من ناحية أخرى . ولقد عرف هذا الأخير كيف يروض ملك الغابة ، وكيف يوفر الأمن المسرحى لدى الجمهور ، الذى لم ينتبه أى شعور بالفزع .

كذلك كان تابلوه «**الحاكم بأمرالله**» ، على درجة عالية من الإتقان الفنى ، سواء بما تقدمه من رقصة السيوف ، أو بما صاحبه من موسيقى أوركسترالية ، أو بما دار فيه من حوار تمثيلى ، بين «**على بن القارح**» وبين «**الحاكم بأمر الله**» ، الذى أدى دوره الممثل الصاعد «**عبد الله حفنى**» ، وكان على جانب كبير من التوفيق والنجاح .

كذلك كان تابلوه (**الجحيم**) بإضاءته الذكية البارعة ، وديكوره القوى الموحى ، وموسيقاه العنيفة الصاخبة ، وما تخللها من رقصة النار البالغة الإتقان ، كان على درجة كبيرة من الروعة والبراعة معاً ، وخاصة فى ختام التابلوه حيث يبزغ أذان الفجر ، مؤذناً «**الله أكبر**» فيخر الإنس والجن ساجدين لذكر الله .

والذى ساعد على نجاح هذه التابلوهات وغيرها ، الألحان الجميلة والدالة والموحية التى وضعها الموسيقار القدير «**أحمد صدقى**» ، والتى قام بتوزيعها وقيادة الأوركسترا لها الموسيقى الفنان «**حسين جنيد**» ، الذى عرف كيف يجعل من العرض قطعة موسيقية غنائية حية فوق المسرح ، وذلك أيضًا بمساعدة الفنانة «**منار أبوهيف**» التى قامت بقيادة الكورال الغنائى .

على أن العبء الحقيق لهذا العرض الاستعراضى ، هو الذى وقع على عاتق

بعض الممثلين ، ممن استطاعوا أن يبذلوا قصارى جهدهم ، لكى يجعلوا من العرض شيئاً .. أى شىء . فى طليعتهم الكوميديان الموهوب حقًّا « **محمود التونى** » الذى قام بدور « **على بن القارح** » ، فتمكن بخفة ظله ، وقوة حضوره المسرحى ، وتميز أسلوبه فى الأداء الكوميدى ، من أن يملأ فراغ هذا الدور ، وأن يجعل منه مركز إشعاع كوميدى طوال العرض الاستعراضى ، ولو أن غلبة (الفارسكة) على أدائه لهذا الدور ، جعلته يبدو واحدى البُعد ، أو دوراً ذا بعد واحد ، هو بعد الفسق والفجور فى شخصية « **ابن القارح** » ، وبالتالى لم يجسد لنا « **محمود التونى** » ذلك الصراع الذى عاناه « **ابن القارح** » بين الخير والشر ، أو بين الخطيئة والغفران .

أما الفنان القدير « **محمود المليجى** » فى (دور الشيطان) فهو أنسب من يقوم بهذا الدور فعلا بما يتمتع من ممكنات صوتية وتعبيرية ، وطريقة خاصة فى النطق والتعبير ، فضلا عن تعبيرات الوجه واليدين والجسم كله . ولكن « **محمود المليجى** » مع هذا ، لم يملأ فراغ هذا الدور ، كان يؤديه بقلة اكتراث وأكاد أقول بعدم مبالاة ، فهو يتكلم ولا يقول ، يمشى ولا يتحرك ، ينطق ولا يعبر ، وكم كان فى مقدوره أن يجعل من (دور الشيطان) حدثاً فى الأداء التمثيلى فوق المسرح .

ثم تجىء المطربة الاستعراضية « **ليلى جمال** » ، لتقوم بدور الجارية « فتنة » ، فتكسب هذا الدور الكثير من ليونتها فى الحركة ، ومرونتها فى الأداء ، وعذوبة صوتها فى الغناء ، حتى لقد بدت إمكاناتها الغنائية والأدائية والاستعراضية أكبر بكثير عن مساحة الدور ، إن « **ليلى جمال** » بلزوجتها الأنثوية وقوة حضورها الأنثوى ، عرفت بالفعل كيف تقوم بدور الجارية اللعوب ، وكيف تشيع الدفء فى أرجاء المسرح .

أما المطرب « **على الحجار** » فى دور « **حسن** » ، فلم يكن فى مستوى دوره ،

كان ثقيل الحركة فوق المسرح ، متكلفاً فى أدائه التمثيلى ، يؤدى من الخارج دون أن يدخل تحت جلد الدور ، فيشيع فيه الدفء والحرارة ، ولا شك أن جانب الغناء فيه أفضل من جانب الأداء ، ولكن مساحة الغناء للأسف كانت أصغر من مساحة الأداء ، فلم يكن مقنعاً لا فى دوره ولا فوق المسرح .

وأخيراً تجىء « **سناء البارونى** » فى دور « توفيقة » ، و « **ليلى فارس** » فى دور « حمدونة » ، لتبرز كل منهما فى أداء دورها ، سواء فى مشاهد العجوز الطروب ، أو فى مشاهد الغانية اللعوب .

عموماً ومهما يكن من شىء .. أى شىء يقال فى هذا العرض الاستعراضى ، فهو أن النوايا الطيبة وحدها لاتكفى ، وأن ما يرجوه الأستاذ « **فؤاد الجزايرلى** » بهذا العمل الفنى « أن يؤدى مسرحنا دوره الإيجابى لمواجهة التصدى للغزو الثقافى الدخيل ، حفاظاً على حضارتنا ، وثقافتنا ، وفنوننا الأصيلة » إنما يظل فى عداد النوايا الطيبة ، التى ينقصها التحقق الفنى ، والتى يصدق عليها قول (**أبى العلاء المعرى**) نفسه :

« **وكيف صعودى إلى الثريا بلا سلم** » ؟ ..