اللعب على المكشوف ..
وعلى الجمهور !

المسرح بلا جمهور .. والجمهور بلا مسرح .. هاتان هما المقولتان الأساسيتان اللتان تلخصان الموقف فيما يتعلق بكلا المسرحين .. مسرح القطاع العام ومسرح القطاع الخاص .. فهنا المسرح الأصولى إلى حد كبير ، حيث الكاتب المسرحى على الأصالة ، وهناك المسرح اللا أصولى إلى أكبر حد ، حيث عمليات الإعداد والتصير والاقتباس . وهنا المفهوم المنهجى لرسالة المسرح ، وهناك الفهم التجارى لعلاقة المسرح بالجمهور . ولكننا على الوجه الآخر نجد فى مسرح القطاع العام البيروقراطية الدرامية التى تجثم فوق صدره فتعوقه عن الحركة وتشله عن الانطلاق ، فى الوقت الذى تتحرك فيه فرق القطاع الخاص بكل الحرية وكل الانطلاق . سواء على المستوى المادى أو المستوى البشرى .

والنتيجة هى أن يصبح مسرح الدولة مسرحاً بلا جمهور .. والمسرح التجارى مسرح له جمهور ، إن لم نقل مسرح الجمهور ، أو على الأكثر يصبح المسرح الأول مسرح القلة المتذوقة والمسرح الآخر مسرح الكثرة المستهلكة .. ومن هنا يجىء خطر هذا المسرح وخطورته فى وقت واحد ، والخلاص كما سبق أن قلناه هو فى ترشيد هذا المسرح التجارى . وتصحيح مساره بالفكر التوجيهى المستنير .

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن العرض المسرحى المسمى (**اللعب ع المكشوف**) الذى تقدمه الفرقة المسرحية الجديدة (**فرقة نجوم المسرح**) لأن تكوين فرقة مسرحية جديدة تهب على حياتنا المسرحية ، يطرح بالضرورة هذا السؤال .. ما الجديد الذى تقدمه هذه الفرقة الجديدة ؟ وهل ستكون مجرد فرقة كسائر فرق القطاع الخاص ، أم أنها ستلقى فى بحيرة الحياة المسرحية بمياه معدنية جديدة ؟ .

هذا هو السؤال الذى دار برأسى ، أو أدار رأسى ، طوال مشاهدتى لمسرحية (**اللعب ع المكشوف**) ، وصحيح أن الفرقة بدأت بعمل مسرحى مؤلف مبتعدة بذلك عن عمليات الإعداد والتصير . وصحيح أيضا أنها استقدمت مؤلفاً مسرحيًا جديداً بعد أن شاخ كُتاب المسرح القدامى ، وعلا أدمغتهم الصدأ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن هذه الإيجابية وحدها لاتكفى جوازا لعبور هذه الفرقة الجديدة من قناة الحركة المسرحية ، لأنها لاتزال كسائر الفرق الأخرى واقفة فى بحيرة حياتنا المسرحية الراقدة والراكدة فى آن واحد .

فهنا مسرحية تتخذ موضوعها من حياتنا السينمائية ، وبخاصة فى السنوات الأخيرة ، حيث طفت الأفلام الجنسية فوق سطح هذه الحياة ، فأغرقتها فى مشاهد الجنس والعرى ، وفى موضوعات الدعارة والإثارة ، فاختفت كل قيم الحب وضاعت كل معانى الجمال ، وأصبحت هذه الأفلام تشكل خطراً حقيقيًّا على الجيل الطالع ، تؤثر فيه بالسلب لا بالإيجاب ، وتنحرف به نحو الأسوأ والأردأ فى الفن وفى الحياة .

وليس من شك فى أن موضوعاً كهذا يعد من الموضوعات الساخنة والمثيرة ، كما أن تناوله على المسرح ، يمكن أن يكون أكثر سخونة وإثارة ، ولكن التناول

- للأسف الحزين - جاء دون مستوى خطورة الموضوع ، وأقل بكثير فى درجة الحرارة .

فالمسرحية تنطلق من مفارقة كوميدية مألوفة وتقليدية ، أب محافظ إلى درجة (الرجعية) ، « حسن أبو وردة » ، يتسلط على ابنتيه .. « شكرية » الكبيرة العانس ، و « خيرية » الجميلة الشابة ، فلا تجدان سوى الأفلام الجنسية تنفسان بها عن مكبوتاتهما العاطفية . أما الأولى فقد أحالتها هذه الأفلام إلى فتاة (واقعية) ولكنها مريضة ، وأحالت الثانية إلى فتاة (رومانسية) ولكنها أيضاً مريضة . ولا يجد الأب أمامه إلا أن يجىء من الإسكندرية إلى القاهرة ليبحث لهما عن طبيب فى الأمراض النفسية ، ويستأجر شقة مفروشة تجىء بالمصادفة شقة « عادل شريف » - المؤلف السينمائى ، الذى اشتهر بأفلام الجنس والعرى ، والذى يعود من بيروت فجأة ليجد أن سكرتيره « خلف خليفة خلف الله » هو الذى قام بتأجير الشقة لهذه الأسرة الغريبة الأطوار . وتقع بعض المفارقات والمصادمات التى تذكرنا بما كان ولا زال يحدث فى أكثر الأفلام المصرية ، فالفتاة الرومانسية الحالمة تقع فى غرام « عادل » ، وتقع أختها الواقعية العانس فى قبضة سكرتيره ، ويحاول عادل بقدر الإمكان أن يبتعد عن فتاته لعلاقته الغرامية بالنجمة السينمائية « رباب » كما يحاول سكرتيره الابتعاد عن الأخرى لفقره الشديد ، وإفلاسه المدقع ، وعبثاً يحاول الطبيب النفسى الدكتور « مهاب » أن يعالج الفتاتين ، لأن مرضها ليس فى عقدهما النفسية ، ولكن فى بحث كل منهما عن رجل .. « شكرية » تبحث عن أى رجل و « خيرية » تتخيل فى « عادل » فتى الأحلام .

وتكتشف « رباب » حقيقة مايدور فى شقة « عادل » فتهدده بقطع علاقتها به ، وعدم شراء رواياته السينمائية ، وتحدث صدامات مدوية فى الكباريه الذى يلتقى فيه

الجميع ، حيث يطلق الأب الرصاص على « عادل » ، وتنتهى هذه الصدامات بتغييرات مفاجئة فى (سيكلوجية) جميع الأفراد ، « شكرية » تنبهر بحياة الكباريه وتصمم على أن تعمل راقصة حتى تفض عقدها النفسية ، « رباب » تقطع علاقتها « بعادل » وتشترى سكرتيره « خلف » لتجعل منه مؤلفاً سينمائياً ، أما « خيرية » فتفيق من تهويماتها الرومانسية وتخرج عن تفكيرها فى « عادل » ، فى الوقت الذى يكون هو قد بدأ يشعر بها ويقع فى حبها ، وفى الوقت الذى تلقنه فيه أنها ستختار مكانها بين الجمهور حتى يعود إلى صوابه ، ويكتب أفلامًا جادة وهادفة ، تجعلها تشعر نحوه بالتقدير والاحترام . وبذلك تنتهى هذه الرواية المسرحية التى لاتخرج فى موضوعها وحتى فى طريقة معالجتها عن الكثير من الأفلام السينمائية .

ولقد حاول المؤلف « **بهيج إسماعيل** » أن ينتقد هذه الأفلام فى ثنايا حواره ، ولكنه الانتقاد السطحى الخارجى ، الذى لايشكل بؤرة العمل المسرحى ، ولا يظل المسرحية كلها بالطابع النقدى ، لأن المسرحية فى عمودها الفقرى هى هذه المفارقات الكوميدية . حتى أسلوب المعالجة لم يسلم هو نفسه من الوقوع فى مطب الجنس والإثارة الذى يعيبه على هذه الأفلام ، وليس أدل على ذلك من المشهد الثانى فى الفصل الثانى الذى يدور بأكمله فى كباريه ، يبدأ برقصات (الهيبيز) الشبابية ، ويتوسط برقصة شرقية كاملة لراقصة محترفة هى « **ناهد حلمى** » ، وينتهى بأغنية عاطفية كاملة للمطربة الجزائرية « مهدية » . وقد نجد مبرراً دراميًّا لانحراف إحدى الأختين واتجاهها إلى حياة الكباريه ، ولكن مالذى يبرر إفاقة الأخت الأخرى من تهويماتها العاطفية ، وارتباطها بالواقع ، ورفضها الزواج من « عادل » ؟ بل مالذى يبرر وقوع « عادل » فى حبها بعد رفضها شكلا وموضوعًا طوال المسرحية ؟ وقد نتفق مع المؤلف على خطورة أفلامنا الجنسية على الجيل الطالع

من الشبان ، ولكن هل يكون العلاج كما حدث فى حالة « خيرية » والدكتور « مهاب » ، هو اللجوء إلى أطباء الأمراض النفسية ، أم تشديد الرقابة على المصنفات الفنية ؟

وربما كان تشجيع مؤلف مسرحى جديد شيئاً واجباً ، ولكن أليس من الواجب أيضاً محاسبته ، وخاصة على البناء المسرحى الذى بدا مفكك العناصر ، غير مترابط الأجزاء ؟ فالمشهد الثانى من الفصل الثانى وهو مشهد الكباريه يمكن أن يلغى بأكمله ، لأن فيه إرخاصاً للعمل ، وما فيه من حوار يمكن ترحيله إلى المشهد الأول من نفس الفصل ، أما نهاية المسرحية فقد جاءت باردة فاترة لانكاد نحس معها بانتهاء المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى الإخراج ، لسجلنا للمخرج التجارى « **السيد راضى** » قدرته على تقديم هذه التوليفة الفنية التى تعجب الجمهور ، الوجبة الدسمة من الضحك ، على أحد جانبيها الرقصة الشرقية وعلى الجانب الآخر الأغنية العاطفية ، وفى الوسط اسم أو أكثر من نجوم الشباك . وربما كان هذا العرض أكثر نظافة من عروضه السابقة ، لخلوه من الحركات الجنسية الماجنة ، والألفاظ السوقية الجارحة ، وربما كان أكثر (جدية) لمحاولته أن يقدم جديداً كائناً ماكان هذا الجديد .

ولكن الواضح فى الإخراج المسرحى أنه قدم النص كما هو دون رؤية إخراجية واضحة ، ودون تصور ناضج لمعنى التجديد . وقد تجلى ذلك فى تمزق الفكرة المحورية التى تدور عليها المسرحية ، وهى نقد أوضاعنا السيمائية ، بين الحركة المسرحية المتلاحقة التى تحتوى العديد من مشاهد الدخول والخروج ، وبين الإيقاع المسرحى الهابط فى الفصل الثانى بسبب الرقصة الشرقية والأغنية العاطفية ، وأخيراً

بين النهايات الفاترة للفصول الثلاثة وخاصة الفصل الأخير ، الذى كنت أفضل له أن تنزل البطلة فعلا إلى الصالة ، وتنهى المسرحية وهى وسط الجمهور .

كذلك لاأدرى لماذا يحرص « **السيد راضى** » على الجمع فى كل مسرحية بين وظيفتى التمثيل والإخراج ، إن موهبته الإخراجية تفوق بكثير موهبته التمثيلية ، وفى تقديرى أنه لو ركز على استعداده الإخراجى ، وبحث له عن المضمون الأعمق والهدف الأعرض ، لكان ذلك أفضل له ولنا بكثير .

وقبل أن ننتقل إلى الأداء التمثيلى نشير إلى ديكور « **نهى براده** » ، الذى كان أكثر توفيقاً من ديكوراتها الكثيرة السابقة ، فقد جمعت هنا بين الجمالية التشكيلية والوظيفية الدرامية ، حيث الخطوط والألوان تلتقى فى تناغم تشكيلى ، وحيث المساحات والمستويات يكمل بعضها بعضاً ، بما يفى بمستلزمات الحركة المسرحية وتهيئة الجو العام ، هذا على العكس تماماً من موسيقى « **هانى مهنى** » التى لاتكاد تخرج عن الموسيقى التى وضعها للمسلسلتين التليفزيونيتين (**الدوامة**) ، (**الرجل والدخان**) ففيها تكرار إلى درجة واضحة وتشابه إلى حد كبير ، وقد تصلح مثل هذه الجمل الموسيقية للعمل التليفزيونى ، حيث المسافة القصيرة بين أذن المستمع وجهاز التليفزيون ، أما فى المسرح فعلى الموسيقى أن تملأ هذا الفراغ الكبير ، سواء فوق خشبة المسرح أو فى صالة الجمهور .

أما الأداء التمثيلى فيقف على رأسه الممثل السينمائى « **كمال الشناوى** » ، الذى نجح فى أداء دوره فوق المسرح بما لايقل عن نجاحه فى أداء أدواره على شاشة السينما ، وربما كانت مغامرة أن يؤدى دوره بذلك الأسلوب الطبيعى ، الذى يبدو سهلا ، ولكنه نجح فى أن يجعل منه ذلك السهل الممتنع كما يقولون ، الذى لايقدر

عليه الكثيرون ، وذلك على العكس تماماً من « **شهيرة** » التى حاولت أن تبدو طبيعية الأداء وتلقائية الحضور ، ولكن عدم تمرسها بالصنعة المسرحية لم يمكنها من الإمساك بزمام الدور فبدت مهزوزة الأداء ، ولم يمكنها من تعميق هذا الحضور فبدت فاترة فوق المسرح . إن « شهيرة » فيها ممكنات (**الفيديت**) المسرحية ولكنها الممكنات التى تحتاج إلى تمرس طويل يصنعه الأداء المسرحى . أما « **نبيل الهجرسى** » فربما كانت هى المرة الأولى التى يقتنعنى بها مثلا كوميدياً ، ففى أغلب أدواره السابقة كان شيئاً منفعلا ومفتعلا ، ولكنه فى هذه المرة عرف كيف يتحكم فى صنعة الأداء الكوميدى ، بحيث يبدو كما لو كان طبيعى الأداء ، موهوب الحضور . بل كان بحق مركز الإشعاع الكوميدى فى المسرحية .

وأما الطاقة الكوميدية الهائلة « **سهير البارونى** » فكانت شعلة متوهجة على المسرح ، براعة فى تسخين الدور وقدرة على التجاوب مع الجمهور ، ولكن الذى يعيب هذه الممثلة هو سرعة انجرافها فى تيار (الفارسكة) ، ولو أنها حافظت على الخيط الرفيع بين (الفارسكة) وبين الأداء الكوميدى لكان ذلك أفضل لها بكثير . أما « **كوثر العسال** » الممثلة فاقدة المستوى ، التى تنجح فى دور لتخفق فى دور آخر ، فكانت دون المستوى فى هذه المسرحية ، حتى لانكاد نحس بها على الإطلاق ، كانت شيئاً هامشياً لا بالقياس إلى حجم دورها ، ولكن بالقياس إلى عدم تميز أدائها المسرحى ، على العكس تماماً من الممثل الموهوب « **محيى إسماعيل** » الذى استطاع من خلال دوره الصغير أن يفرض نفسه على المسرحية وعلى المسرح ، وذلك لأسلوبه المتميز فى الأداء ، الذى استطاع أن يضحك الجمهور من خلاله ، دون أن يضحك عليه الجمهور .

إنه مهما يكن شيء يقال فى هذا العرض المسرحى المسمى «**اللعب ع المكشوف**) هو أنه وقع فى نفس المطبات التى وقعت فيها أفلامنا السينمائية ، والذى ماجاء هذا العرض إلا لينتقدها ، فكان هو نفسه فيلماً من هذه الأفلام ، أو بعبارة أخرى لم يكن (**لعبا ع المكشوف**) ، ولكنه (**لعب على الجمهور**) .

obeikandl.com