

## ميرامار نجيب محفوظ .. وسرور

الظاهرة التي بدأت تطفو فوق خشبة مسرحنا المصرى بشكل يدعو إلى الرصد والتسجيل ، فضلاً عن النقد والتقييم ، هي ظاهرة الاقتباس تارة ، والإعداد تارة أخرى ، والتصير تارة أخيرة ، فعلى خشبة المسرح حتى الآن أكثر من مسرحية من هذا النوع ، فى « المسرح الكوميدى » مسرحية ( الصعلوكة ) المقتبسة عن مسرحية الكاتب الفرنسى « مارسيل متوا » ، وفى مسرح الفنانين المتحددين مسرحية ( سيلقى الجميلة ) المصرة عن مسرحية الكاتب الإنجليزى « بونارد شو » وفى المسرح الحر مسرحية ( ميرامار ) المعدة عن رواية كاتبنا الكبير « نجيب محفوظ » . وفى الطريق إلى المسرح ، مسرحيات أخرى مماثلة ، فنحن نسمع عن تمصير مسرحية ( طبيخ الملائكة ) لثلاثى أضواء المسرح ، وعن اقتباس مسرحية : ( قهوة وكافيار ) للمسرح الكوميدى ، وعن إعداد مسرحية ( السكرية ) للمسرح الحر ، وأخشى أن تكون فى ضائرت المقتبسين والمعددين والمصرين مسرحيات أخرى وليست أخيرة .

فهذه الظاهرة مهما كانت ظروفها ومبرراتها ، هي ظاهرة مرضية تصيب المسرح بخسائر أقل ما توصف به أنها خسائر فادحة ، لأنها لا تقف عند مجرد إغلاق الطريق

في وجه الكتابات المصرية الوليدة ، ولكنها تتعدى ذلك إلى طعن التأليف الإبداعي في المسرح طعنات قاتلة .. إذ تنقل الفكر والصياغة المصريين ، من حركتها الطبيعية في النمو والتطور والتعبير عن واقعنا الاجتماعي ، إلى حركة أخرى غير طبيعية تقوم على الاختيار الشخصي البحث ، والمزاج الفردي الخالص ، فتفترق معها المسرح في هوة التناقضات الشخصية ، وتفقد الوعي بالهدف ، والوعي بالاتجاه .

وربما كانت هذه الظاهرة معبرة عن الاحتياجات الملحة التي فرضها واقعنا المسرحي في مرحلة بعينها من مراحل تطوره ، وأعنى بها المرحلة التي كان المسرح فيها يمضي في اتجاه معكوس ، يبدأ بالبحث عن الجمهور وينتهي بالبحث عن المؤلف ، ولذلك كان مضطراً إلى تقديم مختلف الأطباق لمختلف الأذواق ، أما وقد قطع المسرح شوطاً طويلاً في مسيرته الصاعدة نحو استيعاب تجربتنا المصرية ، والتعرف على ملامحنا المسرحية ، فلم يعد هناك بالتالي ما يبرر التنكر للمؤلف المسرحي المصري ، والعودة إلى الوراء ، إلى حيث الاقتباس والتصير والإعداد .

وإذا كانت هذه الظاهرة قد بدأت تنفث في مسارحنا بوجه عام ، فيبدو أنها ستكون أكثر تنفثاً في المسرح الحر ، الذي يعود إلى نشاطه في هذا الموسم بعد انقطاع دام عدة سنوات ، ونحن لا ننسى الدور الطبيعي الذي قام به المسرح الحر في بلورة الفكرة المسرحية ، وخلق الوعي بالمسرح ، منذ دعا في أوائل الخمسينيات ( إلى واقعية حديثة صادقة تعبر عن الكيان الاجتماعي ) ، ومن هنا كان لجوؤه إلى الاقتباس عن الرواية المصرية ، وروايات « نجيب محفوظ » بالذات ، حيث كان التأليف الروائي أكثر نضجاً وأقوى تعبيراً عن واقعنا الاجتماعي ، ولكن المسرح الحر إذ يعود في أواخر الستينيات بنفس المنطق القديم ، إنما يقع في تناقض خطير ، إذ

بتنكر لمنطق التطور وحركة التاريخ ، ناسياً أن جماهير مسرحنا قد استطاعت أن تتوسع التجربة الاجتماعية مضموناً ، وأن تتجاوز مسرح العبث شكلاً ، وأن تخلق كاتبها المسرحي على الأصالة .

وليس أدل على ذلك من مسرحية (ميرامار) التي اقتبسها «نجيب سرور» عن رواية «نجيب محفوظ» ، والتي قدمها المسرح الحر ، فهنا عمل يقوم على تجاهل طبيعة العلاقة بين الأشكال الفنية ، من حيث اختلاف النسيج الروائي عن النسيج المسرحي ، فالعمل المسرحي بطبيعته ومهما تعددت مذاهبه ، يقوم على تكثيف (الحدث) المسرحي في بؤرة المكان ، على خلاف العمل الروائي الذي هو بطبيعته سرد (للثيمة) الروائية على امتداد الزمان . كذلك لا بد للحدث المسرحي من احتوائه على صراع يتطور حتى يصل إلى الذروة ، بخلاف (الثيمة) الروائية التي قد تحتوى على رواية واحد لها أو أكثر من رواية ، وتأسيساً على هاتين القاعدتين لا تصبح رواية (ميرامار) بالرواية القابلة للاقتباس المسرحي ، إذا سلمنا أصلاً بمشروعية الاقتباس .

فهنا رواية تقوم على تعدد وجهات النظر في رواية (ثيمة) واحدة ، وهو تعدد لا يحتوى على اختلاف وجهات النظر ، بمقدار ما يحتوى على تكاملها وتكاملها كل من ناحيته . فبطلة الرواية «زهرة» فتاة قروية غير ساذجة ، تنجر أرضها وأهلها وتهرب إلى الإسكندرية ، حيث بنسيون (ميرامار) الذي تمتلكه عجوز يونانية اسمها «ماريانا» ، كانت الفتاة تزورها هي ووالدها لبيع بعض منتجات القرية ، وهي إذ تهرب من القرية بعد وفاة والدها ومحاولة جدها أن يزوجه من عجوز طاعن في السن ، إنما تقع في البنسيون فريسة لأطباع أكثر من شاب كل منهم في مقتبل العمر ، أحدهم هو «حسي علام» ، الفتى الإقطاعي الذي لم يتبق له سوى مائة

فدان ، جاء إلى الإسكندرية ليستثمرها في مشروع تجارى ، والآخر هو « منصور باهى » الشاب المثقف ، الذى ترك وراءه فى القاهرة قصة حب شائكة ، وجاء ليعمل بإذاعة الإسكندرية ، أما الأخير فهو « سرحان البحرى » ، الانتهازى الذكى ، الذى يرتدى قناع الثورة والاشتراكية ليحقق طموحاته (البورجوازية) . وكل من هؤلاء يجد فى الفتاة شيئاً يحاول أن يشتريه ، « حسنى علام » يجد فيها تعويضاً عن قريته التى رفضته لعدم ثقافته ، فحاول أن يشتريها بالمال ، « منصور باهى » يجد فيها تعويضاً عن الفتاة التى تخلى عنها ، فيحاول أن يشتريها بالعطف ، أما « سرحان البحرى » فهو الذى يوقعها فى حباله ، لأنه لا يفرها بالعطف ولا بالمال ، وإنما بالحب .

ولكنه انتهازى حقير ، لا يطبق فكرة الزواج من فتاة لا ترفعه درجة بعلمها أو بعائلتها ، لذلك يتخلى عنها ويتجه إلى « المُدرسة » التى حاولت الفتاة أن تتعلم على يديها القراءة والكتابة ، وتشابك خيوط الأحداث وتداخل عندما يرفض « سرحان البحرى » الزواج من « زهرة » ، وترفض « زهرة » بدورها الزواج من « منصور باهى » ، ويحاول « منصور » أن يقتل « سرحان » ، ليقتل فيه روح الغدر والخيانة ، ولكن « سرحان » يكون قد سبقه إلى قتل نفسه عندما تنكشف جرمته فى سرقة غزل الشركة التى يعمل وكيلاً لحساباتها . وينفض البنسيون حين يرحل الجميع كل إلى حاله ، بما فى ذلك « عامر وجدى » الصحفي القديم ، الذى يراقب الأحداث بحب ولكن بمرارة ، « وطلبة مرزوق » السياسى والاقطاعى السابق ، الذى وضعت أمواله تحت الحراسة ، والذى يراقب الأحداث بمرارة ولكن بلا حب . يرحل الجميع كل إلى حاله ، وتعود « زهرة » إلى وحدتها وحرمتها ، وعلى وجهها السؤال الكبير.. إلى أين ؟ .

تلك هي خطوط العرض في رواية (هيرامار) «لنجيب محفوظ» ، فكيف ترجمها «نجيب سرور» إلى لغة المسرح ؟ .

الواقع أن «نجيب سرور» أخذ الاقتباس على أنه نقل حرفي للرواية ، بكل ما فيها من جزئيات وتفصيلات ، فجاء العمل أقرب إلى المسرحية الروائية منه إلى الرواية المسرحية ، وكأنه (دلق) للرواية فوق خشبة المسرح ، وذلك بدلاً من أن يصدر في عملية الاقتباس عن رؤية درامية محددة ، تقوم أصلاً على الرواية ، ولكنها تجيء بعد ذلك مستوفاة لكافة شروط العمل المسرحي ، وبدلاً من أن يقع على البؤرة المحورية التي تدور حولها أحداث المسرحية وشخصياتها ، فيفجرها ويطورها حتى يصل بها إلى الذروة . فالمفروض في الاقتباس ألا يكون نقلاً حرفياً للنص ، ولكنه رؤية جديدة له ، وصحيح أن «نجيب سرور» كان موفقاً في طريقة تقديم المسرحية حيث الشخصيات جميعاً تتسابق على رواية القصة ، لأن كلاً منهم يرى فيها قصته هو قبل أن تكون قصة أحد غيره ، وهي طريقة تذكرنا بشخصيات «بيراندللو» الست التي تبحث عن مؤلف ، غير أن «نجيب سرور» سرعان ما ينحى الشخصيات جميعاً ليستبق منها شخصية واحدة هي «عامر وجدى» ، أو الراوي الذي يقص الأحداث ويعلق عليها على نحو ما نجد في المسرح الملحمي عند «بريخت» .

أقول : إن «نجيب سرور» بمقدار ما كان موفقاً في الطريقة التي استهل بها المسرحية ، كان أقل توفيقاً في النهاية التي اختارها للمسرحية ، فهي نهاية غريبة مفتعلة تدعو إلى العجب لا إلى الإعجاب ، إذ تقف «زهرة» وحيدة على المسرح ، تسأل إلى أين ؟ فترد عليها شخصيات المسرحية التي كانت قد غادرت المسرح ، لتتناثر في الصالة ، ثم تعود لتعتلى المسرح من جديد وتحيي الجمهور .

وربما كان « نجيب سرور » المخرج أكثر نجاحاً من « نجيب سرور » المقتبس ، فقد وفق إلى حد كبير في إدارة الحركة وإدارة الحوار ، ( فالثيمة ) الأساسية برغم تمزقها وتشتتها ، فإنها مجسدة في خطوط بيانية متنوعة نلتقطها من حركة الشخصيات ، والحوار برغم التصاقه بلغة « نجيب محفوظ » الفصحى ، فإنه قادر على استنبات الشخصيات ، والتعبير عنها ، بالصمت والهمس والصراخ ، وعلى الرغم من روح المونولوج الغالبة على النص .. أصلاً واقتباساً ، فقد استطاع المخرج أن يوفر للعرض عنصر الصراع أو الحركة العضوية .. الداخلية والخارجية ، كذلك كان تقسيم المسرح إلى مستويين عن طريق ستارة تهبط من حين لآخر ، ناجحاً في الفصل بين ما يدور داخل البنيون وبين ما يحدث خارجه ، وبالتالي في التعبير عن داخل الشخصية وخارجها في وقت واحد . ولولا كثرة الشخصيات التي تعلق على الأحداث من خارج الموقف .. « ماريانا » تارة ، « وعامر وجدى » تارة أخرى ، « وطلبة مرزوق » ، تارة أخيرة ، ولولا الخلط بين واقعية الأحداث والشخصيات ، وبين تعبيرية الأداء الحركي والصوتي في بعض الأحيان ، ولولا تمزيق وحدة المكان بين البنيون والكازينو والبار بلا أدنى مبرر ، لكان الإخراج في عمومه أكثر تكاملاً .

والواقع أن الديكور مشتل إلى حد كبير عن إحداث هذا الخلط ، فعلى الرغم من أن الفنان التشكيلي « عبد الله العيوطي » ، قد استطاع أن يحيط الفكرة والعرض بإطار بارع من الفن التعبيري الحديث ، وعلى الرغم من جمالية وحدات الديكور الأساسية ، وقدرتها على رسم الجو والتعبير عن داخل الشخصيات - إذ تعطى الإحساس بتداعي البنيان الاجتماعي لدى هؤلاء الأشخاص ، فضلاً عن وقوفهم بين الأنقاض وتحط الأطلال ، وكأنهم هم أنفسهم أنقاض مجتمع وأطلال حياة -

على الرغم من هذا كله ، فقد كان الديقور من الناحية الوظيفية لا الجمالية ، متافراً مع الإطار الواقعي العام الذى تتحرك فيه أحداث وأشخاص المسرحية .

وباستثناء « على الغندور » فى دور « طلبة مرزوق » ، و « ابراهيم سكر » فى دور « عامر وجدى » ، و « كمال ياسين » فى دور « سرحان البحيرى » ، كان هناك سوء واضح فى توزيع الأدوار الرئيسية ، ولو حلت « سميرة محسن » محل « كريمة مختار » فى دور « زهرة » ، و « نجيب سرور » نفسه محل « أحمد مرعى » فى دور « منصور باهى » ، لتغير الوضع كثيراً بالنسبة لتطابق الأدوار . « فكريمة مختار » من الناحية التشكيلية فوق المسرح ، ليست هى « زهرة » كما وصفها « نجيب محفوظ » .. فتاة شهية رائعة الجمال يشتهيها كل الشبان ، كما أن الأداء الخائف المذعور لدور « زهرة » ، لا يتفق مع درجة الوعى والثقة والخبرة بالحياة التى خلعتها الكاتب على هذه الشخصية . كذلك لم يكن « أحمد مرعى » مقنعاً فى دوره ، دور المثقف الواعى المهموم بقضية أكبر مما يحتملها شبابه ، لأنها قضية قلبه فى صراعه مع ضميره ، كان أداؤه متفاوتاً بين العصبية والتهور ، وبين البلادة والخمول ، وكلاهما مما لا تحتمله طبيعة الدور ، إن « أحمد مرعى » موهبة بلا شك ، ولكن يتقصه الكثير من الوعى بفن الأداء لدى الممثل . وعلى الوجه الآخر من هذا الدور ، نجد « على الغندور » الممثل البارع الذى حمل عبء تجسيد دور السياسى والاقطاعى السابق ، فأداه بأستاذية كاملة ، تتجلى فيها مهارة الإيقاع الحركى ، وبراعة التنويع الصوتى ، والتعايش الواعى داخل الدور ، لقد استطاع « على الغندور » أن يجعل من دوره درساً فى فن الأداء التمثيل . كذلك كان « ابراهيم سكر » موفقاً هو الآخر فى دور « عامر وجدى » الصحفى القديم الذى يراقب الأحداث ويعلق عليها بمرارة ، ولكن بحب ، فن خلال ما يتمتع به من خاصية الحضور فوق المسرح ،

إلى جانب خبرته العلمية والعملية بفن الأداء التمثيلي ، استطاع أن يشكل نقلاً حقيقياً في حفظ التوازن التمثيلي ..

كلمة أخيرة أهمس بها في أذن كل من «سميرة محسن» و«كمال ياسين» ، لونسيت « سميرة » فنتها ، وتذكرت موهبتها ، لتحولت من فتاة جذابة تجيد عرض الأزياء ، إلى ممثلة موهوبة تتقن أداء الدور ، ولو خلع « كمال » قبعة الأستاذية ، ودخل تحت جلد الدور بعفوية الممثل لا بعلمانية المخرج ، لكان أكثر اقتراباً من وجدان الجمهور .