

الحب الضائع بين النور والظلام

وطأة الماضي على الحاضر ، أنين الذكرى ونداء المستقبل ، الذات الضائعة بين القديم والجديد ، النور الذى ينبو فى مواجهة الظلام ، هذه جميعاً هى الخيوط الرئيسية التى غزل منها « رشاد رشدى » مسرحيته الجديدة (نور الظلام) ، والبؤرة الدرامية التى تتجمع عندها هذه الخيوط ، هى تلك التى عبرت عنها إحدى شخصيات المسرحية بقولها وهى تتحاور شخصية أخرى :

دولت : يقول الناس فى الرواية اللى بتكتبها بيكلموا مع نفسهم أكثر ما بيكلموا مع غيرهم .

سلم : أبوه :

دولت : غريبة .. يعنى كلهم مجانين زى « شهاب » .

سلم : « شهاب » مش مجنون .. « شهاب » زى أى واحد فىنا .. الفرق بينا وبينه أنه يبيبحث عن نفسه . أما احنا فبنهرب من أنفسنا . إنه شجاع وإننا جبناء ..

وأما « شهاب » هذا ، الذى هو فى المسرحية بمثابة المحرك الذى لا يتحرك ، وهو إذا ما تحرك فلأنما تجيء حركته إلى الورا ، لأنه يرتد إلى قيعان ذاته ، بحثاً عن

هذه الذات . فيقول وهو واقف أمام المرأة :

« رجلك نعت من المشي .

سنة بعد سنة

جاء منين ، ورايح فين ؟

أنا مين ويسأل ليه ؟

قوللى أنت قبله تبقى مين ؟

أنا ؟

إنت بتقول ؟

لا .. مش معقول ... »

ولا يستطيع « شهاب » أن يواجه نفسه في المرأة ، فيغطي وجهه ، ويظل « شهاب » يبحث عن « شهاب » ، أوبالأحرى تستمر رحلة شهاب في بحثه عن ذاته الحقيقية ، كل هذا والمؤلف حريص على إبراز العلاقة بين ما يقوله « شهاب » وبين ما يحدث على مستوى الشخصيات الأخرى ، إنه ليس المجنون الذى يهذى ، إنه إنسان يبحث عن ذاته بطريقة لا تلتزم بمنطق الواقع ، ولا بالتابع المنطق بين الكلمات ، وكلما لاح له ذاته سرعان ما تختفى ، فيعود يبحث عنها من جديد ، أجل ، إنه التجسيد الحى لعبارة المؤلف : « كلما لاح النور ابتلعه الظلام » . ومن هذه البؤرة الدرامية تنطلق شخصيات المسرحية في مونولوجات دائرية تطول أو تقصر ، ولكنها فى النهاية تعبر عن طبيعتها ، وتكشف عن أزماتها ، وتصور مدى ما وصلت إليه من فشل فى تحقيق ذاتها عن طريق الحب .

وهذه الشخصيات جميعاً تنويعات على نفس الموضوع .. إخفاق الذات فى تحقيق وجودها عن طريق الحب ، وذلك لأنها هاربة من نفسها ، عاجزة عن

مواجهة واقعها ، فالمهندس « فتحى » عاجز عن تحقيق حبه « لنوال » لاستغراقه فى ذكرى « صفاء » .. حبه القديم . إنه يلخص مأساته فى هذه العبارات الجريئة والجارحة ، التى تكشف لا عن فقدان الذات ، بل وعن فقدان الوعي بالذات : « طول عمرى باهرب من نفسى .. النهاردة مفيش مفر .. ضرورى أعيش معاها لغاية ما أموت .. عذاب الجحيم أهون .. أهون من إن الإنسان يعيش مع نفسه وهو خايف منها بيكرها .. مش عاوز يعيش معاها .. بيتمنى لو كانت مش هى .. لو كان هو مش هو .. لكن يعمل إيه ؟ يعمل إيه .. ضرورى يعيش معاها لغاية ما يموت » .

ورجل الأعمال « عماد » غير قادر على الزواج من « مها » بعد أن تزوج بالفعل من امرأة أخرى . وها هى مها تصرخ صرختها الأليمة فى وجه الحب المزدرى ، حيث ازدواجية الذات العاشقة بين من تحبه ومن تتزوجه ، بين الحب كتزوة عابرة والزواج كعلاقة دائمة ، إنها باختصار الصرخة التى تعبر عن ثنائية النور والظلام : « أبداً أى واحدة فينا زى أى واحدة بتحب وتعيش بالنور مرة ، اثنين ، أكثر ، لكن فى كل مرة هو نفس النور .. نور الظلام .. لأن اللى بتحبه وبيتيا لها إنه يحبها هو فى الحقيقة ييحتقرها .. والنتيجة إنه ما يتجوزهاش .. يجوز واحدة ثانية .. ما بتحبوش ما تعرفوش .. واحدة بتاعة راجل تانى مارضيش يجوزها عشان حبه .. مش دا اللى ييحصل ؟ بتجوزوا ستات غيركم ، وتسيوا ستاتكم لغيركم يجوزوهم ، وتسماوا دا جواز » .

« وخيرية » تعتقد أنها إذا طلقت من زوجها الذى لا تحبه ، حققت ذاتها واستردت حياتها المضائعة ، ولكنها بعد الطلاق تفقد ذاتها ولا تجد الحب . وعبثاً تحاول أن تستبدل عاطفة الحب بعاطفة الأمومة ، لأن صورة الحب الأمل التى

تخطمت بين يديها ، سرعان ما تراءى لها في علاقة ابتها بالرجل الذى أحته ،
بمعنى أن الابنة تصبح تكراراً للأُم ، وهذا ما عبرت عنه « خيرية » تعبيراً أليماً
متخاذلاً :

« دا من لطف ربنا إنه خلاى أعيش حياى من أول وجديد فيكى ، أعيشها
يوم يوم وسنة بسنة .. أنا من غيرك ما اعرفش كنت اعمل إيه ؟ .. حياى كان يبق
شكلها إيه ؟ من غير أمل .. ومن غير مستقبل .. طول السنين اللى فاتوا دول من يوم
خطوبتك لفتحى وأنا حاطة إيدى على قلبى ، خايفة لاحسن يكون المصير هو نفس
المصير ، وأقول يارنى نبقى عملنا إيه لو كان حيحصل للبنت نفس اللى حصل
لأمها ؟ » .

« ودولت » المعجبة بالكاتب الروائى « سليم » تتصور أنها تستطيع أن تكون
بطلته فى الواقع ، ولكنها تظل مخطوط رواية لا ترى النور لضباها فى الظلام .
إنها ذات ضائعة ، تبحث عن ذات أخرى مثلها ضائعة ، ومن ضباغ الذوات
تولد العدمية وتبزغ اللاشيئية وينبلج السراب ، وهذا ما عبر عنه « سليم » بقوله :
- فى رواية من رواياتى راجل عنده خمسين سنة يبصبغ شعره ، صديق له
يسأله :

- لماذا تصبغ شعرك ؟

« لكى أخفى عمرى .

- ولماذا تريد أن تخفى عمرك ؟

« لأنى لم أحقق شيئاً .

- ولماذا لم تحقق شيئاً ؟

« لأن لا شىء يتحقق ..

أما «عواطف» فهي الشخصية الغارقة في حب ذاتها ، غير القادرة على الخروج من سجن الذات إلى آفاق الحب الخارجى . ولقد وصلت في معاناتها إلى الذروة ، التي باتت معها تحس بالاختناق الحقيقى ، وتشعر بانصهار الذات في بوتقة الزمن ، وكأنما معاناتها هى معاناة كل إنسان يعيش في ظلام السجن ، ويتطلع إلى نور الحياة لأنها تقول وفي نبراتها ألم حزين :

« .. هو فين الباب .. فين ؟ أنا عاوزة أخرج من هنا (تتحسس طريقها) ما فيش باب .. حيطان بس حيطان (تدق في الهواء بيديها وكأنها تدق على الباب) يالى بره .. يالى بره .. ولاحد سامعنى ، ولاحد حاسس بى ، (تتحسس طريقها) أنا مش شايقة حاجة خالص .. الدنيا ضلعة (بذعر) ضلعة .. وما فيش هوا .. أنا حاتحقق حامت (تسعل وتجرى مذعورة وهى تتحسس طريقها إلى الخارج منادية بصوت عالٍ) .. هوا .. نور .. نور .. نور ..

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى يجمى «شهاب» ، صوت الحاضر الذى يئن تحت وطأة الماضى ، صوت كل ضمير لا صوت له ، صوت النور الذى يسعى في دياجير الظلام . إنه الشخصية الأثيرة لدى الدكتور «رشاد رشدى» فهو «أبو العيون» في (رحلة خارج السور) ، وهو «زوال» في (خيال الظل) ، وهو «المجنون» في (انفراج يا سلام) ، وهو «شاكر بك» في مسرحية (حلاوة زمان) . وهو «حاكين الحكيم» الذى لا عمر له في مسرحية (حبيبتى شامينا) . هذه الشخصيات المليئة بالتناقضات ، اختار لها المؤلف وسطاً رمزياً بكلية هو اللوكاندة ذات الجناحين ، اللوكاندة القديمة واللوكاندة الجديدة ، والتي ينبرها موتور كهربى واحد ، ولكنه غير قادر على أن يدمها معاً بالنور ، فيقطع التيار من حين لآخر لكى يحل الظلام . والمسرحية بلا حدث ينمو ويتطور حتى يصل إلى

الذروة ، لأنها تعتمد على الحوار الذى يغلب عليه طابع المونولوج ، فنحن لا نرى ما يحدث على المسرح ، ولكننا نعرفه من خلال الحوار ، وتتطور الحوادث أيضاً من خلال الحوار ، ولا تكاد توجد سوى حادثة واحدة نعرفها عن طريق التليفون هى اكتشاف «مها» الحقيقة «عماد» .

وإذا كان المؤلف قد غزل نسيج مسرحيته من حوار الشخصيات ، فقد اعتمد فى بناء المسرحية على مقومات الشكل الكيفى .. على المقابلة والمقارعة أو التشابه والاختلاف ، فالوحدة المؤلفة من «فتحى» ، ونوال» وبينها «صفاء» ، تتشابه مع الوحدة المؤلفة من «عماد» ، ومها» وبينها «نبيلة» ، ورغم وجود الاختلاف بين الوجدتين ، والوحدة المؤلفة من «خيرية» وزوجها فاضل تختلف عن الوحدة المؤلفة من دولت وصديقها سالم رغم وجود التشابه بين الوجدتين . أما «عواطف» فى علاقتها الواهية «بهاء» فتشبه «شهاب» فى علاقته الوهمية «ببية» ورغم الاختلاف النوعى بين العلاقتين .

وهكذا يصبح الظل ملازماً لكل أشواق الشخصيات ، فلا تكاد تفتح أذرعها على أشواق الحب حتى يتشر ظلها على الحائط كصليب أبدي ، ولا تكاد تمس سقف السعادة حتى يتمزق السقف فى أيديها وكأنه قماش من نسيج العنكبوت . وما أشبه شخصيات «رشاد رشدى» بقطعة الجليد التى قال عنها «أوستروفسكى» عندما مستها أشعة الشمس فى مستهل الربيع : (إنها تحب .. وتذوب ، ولكنها لا تستطيع أن تحب وأن توجد معاً ، لأنه لا بد من الاختيار بين أمرين ، وجود بدون حب ، وهذا هو الشتاء القارس القطيع ، أوحب بدون وجود ، وذلك هو الموت فى مطلع الربيع » .

تلك هى المعادلة المركبة التى يغزل منها «رشاد رشدى» خيوط مسرحيته (نور

الظلام) والمسرحية من اسمها تكشف عن هذا التركيب في هذه الثنائية المزدوجة ، أوهذا الازدواج الثنائي ، إنه يستخدم كل شيء لكي يخدم الثيمة الأساسية في المسرحية ، والمسرحية من أولها إلى آخرها تنوعت على هذه الثيمة الأساسية ، وكأنها (اللاتيموتيف) أو اللحن الدال في العمل السيمفوني .

خذ مثلاً شخصية ثانوية مثل شخصية «سعاد» ، التي هي في المسرحية مجرد صديقة «لها» . فنحن لا نراها إلا مرة أو مرتين على امتداد المسرحية ، إنها تعبير عن الجزء وكيف يحمي في خدمة الكل ، تأكيداً للفن التركيبي عند «رشاد رشدي» ، فهي عندما تكشف عن حياتها الزوجية ، التي هي حياة بلا حب ، إنما تصدر حكماً مسبقاً على حياة «مها» الزوجية ، التي سوف تكون هي الأخرى حياة زوجية بلا حب ، لأن الحب لا ينتهي بالزواج ، والزواج عادة ما يكون بدون حب .

وهذه المعادلة الصعبة المركبة عند «رشاد رشدي» ، هي التي تعطي قيمة لتساؤل الفنان في المسرحية ، عندما يقول :
«لماذا كان أمسنا هو يومنا ، ويومنا هو غدنا؟» .

وهذا هو السؤال الذي عرفت بحق كيف تجسده مسرحية (نور الظلام) . ومهما يكن من تقييم لهذه المسرحية فهي ارتداد بمسرح «رشاد رشدي» إلى مرحلته الأولى ، تلك التي أسميناها (بدراما) الصورة (رحلة خارج السور ، خيال الظل ، حلاوة زمان) ، حيث كان الكاتب يهتم بالجالية الدرامية أكثر من اهتمامه بالفكرية الدرامية ، وهي التي تضمنتها مرحلته الأخيرة (الفرج يا سلام ، بلدي يا بلدي ، حبيبي شامينا) . ناهيك عن مسرحيته الأوليين .. (الفراشة ، ولعبة الحب) ، اللتين كانتا بمثابة التعبير عن دراما الذات قبل أن ينتقل عبرهما الكاتب إلى التعبير عن دراما الموضوع ، سواء كان هذا الموضوع هو ذوات الآخرين ، أو

الذات الكلية العامة ، الشعب أو الوطن أو الحرية . وما كان أروع الاتجاه الأخير الذى شقه الكاتب ، محتضناً فيه تاريخ شعبنا ، معانقاً فيه قضايا فكرنا ، متخذاً فيه موقفاً إلى جوار جماهيرنا الكادحة من أجل التحرر والتحرير .

والكلام عن النص يقودنا إلى الكلام عن العرض ، لنلتقى بالخرج « كمال ياسين » الذى بذل مجهوداً واضحاً فى تجسيد النص فوق المسرح ، محافظاً على كل ما جاء فيه من حوار وشخصيات بل وتعليقات . مدركاً للطقس الرمزي الذى أدار فيه الكاتب حوارهِ ، واعياً بالحركة النفسية التى كشف من خلالها عن طبيعة الشخصيات . وقد عرف كيف يتنقل بين الرمز والواقع عبر المونولوجات والأحلام ، ولكن ببطء إيقاعه من ناحية ، ورتابة حركته من ناحية أخرى ، أصابا العرض بالإملال والإطالة .

ومقدار ما أفاد من الديكور الوافى الذى صممه الفنان « مجدى رزق » ، لم يفد ، لا من الموسيقى ولا من الإضاءة ، فالموسيقى خافتة وغير مستغلة ، وبدلاً من أن توضع فى خلفية المسرحية نسمعها فى عرض الصالة ، أما الإضاءة فباهتة تضيء وتطفى تبعاً لعنوان المسرحية ، بدلاً من أن تستمر فى إبراز معالم الشخصيات . وقد نجح المخرج فى توزيع أغلب الأدوار وإن لم ينجح فى توزيع بعضها ، فى طليعة هذه الأدوار الأخيرة دوره هو فى شخصية « عماد » ، لقد كان « كمال ياسين » موزعاً بين التمثيل والإخراج ، يؤدى دوره كما لو كان يخرج فوق المسرح ، الأمر الذى لم يمكنه من الإمساك بزمام الدور أداءً وحركة . كذلك لم يكن موفقاً فى اختيار « كريمة مختار » لدور « خيرية » ، كانت رتيبة الحركة غير قادرة على استخراج ما فى دورها من آبار درامية هائلة . وبعدها نجى « نادية الشاوى » فى دور « نوال » لتشكل مركز ضعف حقيقى فى المسرحية ، سواء بعدم قدرتها على تلوين

دورها أو بعدم حضورها فوق المسرح .

أما الأدوار الرئيسية الأخرى فقد وفق المخرج في توزيعها ، جامعاً فيها بين ثلاثة أجيال من الممثلين ، جيل الريادة الذى تمثل في عملاق المسرح العربى « يوسف وهبى » ، والذى يمثل نهاية المرحلة الكلاسيكية فى الأداء التمثيلى بما تنطوى عليه من نهيل ومغالة ، وقد كان « يوسف وهبى » فى دور « شهاب » برغم ما فيه من ميلودرامية الأداء ، مركز إشعاع حقيقى فى العرض المسرحى .

أما جيل الوسط الذى يمثله كل من « حمدى غيث » ، و« سناء جميل » ، فهو جيل المدرسة الحديثة فى الأداء التمثيلى ، الذى يغلب عليه الطابع الواقعى ، وقد كان « حمدى غيث » بارزاً فى دور « فتحى » من خلال حضوره المسرحى الفذ ، وقدرته على تلوين صوته وحركته ، وإن لم يكن فى أسعد حالاته التمثيلية بوجه عام ، وذلك على العكس من « سناء جميل » التى تألفت فى دور « عواطف » وعرفت كيف تصنع دورها بنفسها ، وكيف تفجر طاقتها التمثيلية ، وكيف تلتقى « يوسف وهبى » عند الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى .

بعد هذين الجيلين يجيء جيل المعاصرة أو جيل التليفزيون ، الذى تقف فى مقدمته المثلة الطالعة والمتطلعة . « مديحة حمدي » التى برزت فى دور « مها » ، وعرفت كيف تجسده فى خطوط بيانية تتموج صعوداً وهبوطاً مع طبيعة الدور ، هذا فضلاً عن حضورها الممتاز والتميز فوق المسرح ، كذلك كانت « جيرة عبد المنعم » فى دور « سعاد » مثلة واعدة ومبشرة وجديرة حقاً بفرص أكبر . وأخيراً يجيء « حسن عابدين » ممثلاً على جانب كبير من التمكن التمثيلى والموهبة الفنية ، وهو ما تجلّى فى دور « رضوان » صاحب اللوكاندة القديمة والجديدة ، لوكاندة القلوب المخطئة أول لوكاندة نور الظلام .