

مؤسسة القراءة للبحر

مكتبة

الأسرة

1999

الاعمال الفكرية

# المسرح بين النص والعرض

د. نهاد صليحة



Bibliotheca Alexandrina



**المسرح بين النص والعرض**



**المسرح**  
**بين**  
**النص والعرض**

**د. نهاد صليحة**



## مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

المسرح بين النص والعرض

د. نهاد صليحة

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

## على سبيل التقديم

---

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام،  
وها هي تصدر لعامها السادس على التوالي برعاية كريمة  
من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر  
والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار  
روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية في تسع  
سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة  
بالشباب. تطبع في ملايين النسخ التي يتلقفها شبابنا  
صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة  
سوزان مبارك التي تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل  
والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

---





إهداء

إلى عمر نجم

الغائب ١١١ الحاضر دوماً

فسي القلب والذاكرة



## المحتويات

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة
١٥	* البلاعة السحرية : ٢ تحت الأرض
٣٧	* الجوازة المستحيلة : ابن البلد
٦٩	* الوجه الغائب ولعبة الأقنعة : دماء على ستار الكعبة
٨١	* الفرفور بلد بهلونا : البهلوان
٨٩	* سجن المرايا والأقنعة : الملك هو الملك
١١٦	* حين ترقى المهزلة إلى مرتبة الفلسفة : عفريت لكل مواطن
١٤٠	* شيزوفرانيا التقدم إلى الخلف : أهلاً يا بكوات
١٥٢	* الإبحار في الماضي : سالومي
١٦٥	* منطق الطير : الغربان
١٨٥	* مسرح « السينا - تياترو » : إنقلاب
٢٠٢	* تجربة مصرية في مسرحة الرواية : القاهرة ٨٠

## الصفحة

## الموضوع

- \* مسرحية للأطفال : عصفور الجنة ٢١٩
- \* شحاتين ماركة ٨٩ : أوبريت الشحاتين ٢٣٦
- \* جميلة والوحش موديل ٩٣ : الحادثة ٢٤٧
- \* خلف أسوار الصمت : سجن النساء ٢٦٣

## مقدمة

لم يعرف المسرح فى بداياته ذلك الصراع الذى احتدم فى القرن العشرين - وخاصة فى نصفه الثانى - بين مؤلف النص المسرحى ومخرج العرض ، وكان شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر ، أو ذلك الفصل التعسفى الساذج بين النص الدرامى الذى يكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلى لهذا النص الذى يحوله إلى عرض مسرحى حى أمام جمهور .

لقد كان المسرح دائماً ، ومنذ البداية ، نشاطاً جماعياً تكاملياً يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللفوى الحوارى المنطوق إحداها فقط ، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية . كان هذا هو حال المسرح سواء فى بداياته الشعبىة فى كل أنحاء العالم أو بداياته الرسمية فى المسابقات المسرحية التى كانت تُعقد فى الاحتفالات الدينية الموسمية فى اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد ، فكان المؤلف المسرحى فى اليونان القديمة - مثل إسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيديس - كثيراً ما يتولى مسئولية صياغة العرض المسرحى لنصه ، ويتولى مهمة تنظيم العمل وتوزيعه ، بل وأيضاً تدريب جوق الممثلين

والمنشدين والراقصين - أى أنه كان مخرجًا مسرحيًا بالمعنى الحديث الذى لم يكن معروفًا آنذاك . كذلك كان الممثلون فى الفرق الشعبية الجواله - مثل فرق عروض خيال الظل أو المحبظاتية فى مصر ، أو فرق عروض الكوميديا ديللارتى ( أى كوميديا الفن ) فى إيطاليا وغيرها - يؤلفون نصوص عروضهم ويرتجلون الحوار عادة فى المواقف النمطية ، كما كان محمد ابن دانيال الموصلى ( ١٢٤٨ - ١٣١١ ) وهو من أقدم فناني خيال الظل فى العالم العربى يؤلف نصوص عروضه التى يقدمها ، مثل طيف الخيال وعجيب وغريب والمتيم - وهى النصوص ( أو البابات كما تسمى أحيانًا ) التى حفظها لنا التاريخ من أعماله .

إن تاريخ المسرح فى الشرق والغرب يشهد بأن أعظم نصوص كتبت للمسرح لم يبدعها أدباء يعيشون فى أبراج عاجية ، بل كتبها رجال مسرح انخرطوا فى العملية المسرحية وعاشوا أدق تفاصيلها منذ كتابة النص وحتى عرضه أمام الجمهور ، فكان وليام شكسبير الإنجليزى يؤلف لفرقته ويشارك فى إدارة شؤون الفرقة وإعداد النص للعرض ويساهم بالتمثيل أحيانًا ، وكان مولير الفرنسى يكتب ويخرج ويمثل مسرحياته ، وكان برشت الألماني يؤلف نصوصه ويخرجها ويدرب ممثليه ، وكان بيراندللو الإيطالى صاحب فرقة مسرحية وكان يخرج مسرحياته ويمثل فيها . وحديثًا نجد مؤلفين فى الغرب يخرجون مسرحياتهم بأنفسهم أحيانًا - مثل الإنجليزى هارولد بتتر الذى بدأ حياته ممثلًا ، وآخرين لا

يقدمون على طبعها فى كتاب قبل اختبار صلاحيتها فى العرض المسرحى - أى قبل أن تتعرض للتعديل والتحويل والتطوير أو البلورة وما إلى ذلك على أيدي المخرج والممثلين ومصممي الديكور أثناء عملية صياغتها فى عرض مسرحى .

وفى عالمنا المسرحى تعدد الأمثلة ، فكان نجيب سرور مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً ، ومارس على سالم الكتابة والتمثيل والإخراج ، وكذلك فنان المسرح العراقى الشامل يوسف العائى وأخرج رأفت الدويرى كل مسرحياته بنفسه ، وكان سعد الدين وهبة يستوحى شخصيات مسرحياته من ممثلى فرقة المسرح القومى الذين عايشهم عن قرب . وإذا نظرنا حديثاً إلى مصر والعراق وتونس وسوريا ولبنان والمغرب والأردن وغيرها من العواصم المسرحية العربية وجدنا أن أنجح التجارب المسرحية هى تلك التى تتبنى أسلوب العمل الجماعى أو مبدأ التعاون المثمر الخلاق بين كل المشاركين فى العمل المسرحى ، أو بين ثنائى إبداعى من مخرج ومؤلف ( مثل محمد صبحى ولينين الرملى ) أو مؤلف وممثل ( مثل بديع خيرى ونجيب الريحانى أو ألفريد فرج وعبد المنعم إبراهيم ) ، وتناهى بنفسها عن ذلك الصراع المقتعل بين المؤلف والمخرج وبين النص والعرض .

والحق أن هذا الصراع لم يكن من صنع فنائى المسرح وممارسيه من مؤلفين ومخرجين وممثلين ، بل كان المشول الأول والحقيقى عنه هو النقد ، وخاصة تلك النظرية الدرامية التى أسسها الفيلسوف اليونانى

أرسطو في كتابه فن الشعر في القرن الرابع قبل الميلاد والتي فرضت هيمنتها فيما بعد ، منذ عصر النهضة ، على جميع النقاد وكل المؤسسات الأكاديمية في أوروبا أول الأمر ثم في باقي أنحاء العالم وفي بلادنا مع بداية النشاط الاستعماري . لقد فصل أرسطو النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع ، ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدباً يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية ، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيداً عن صخب الحياة وفي مأمن من مخالطة العامة والدهماء ، واعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية [ الذي يضعها في سياق فنون الفرجة ] عنصراً هامشياً ، يشغل أدنى مرتبة في عناصر الدراما ، ويمكن ، بل ومن الأفضل الاستغناء عنه تماماً - فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشروعاً لعرض مسرحي يحتاج لجهد فنانى المسرح حتى يتحقق ويكتمل ، بل هو مؤلف أدبي لغوى مكتمل في ذاته ، لا يحتاج شيئاً خارجه ، وينتمى إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية التي تتأسس على تضمين تقاليد وأعراف العروض المسرحية في صميم بنائها ، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور ، ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حي ومتجدد ، كشرط لوجودها وتحقيقها .

ولأن المؤسسات النقدية السلطوية تبنت نظرية أرسطو هذه وكرستها وجدنا نقاد الكلاسيكية الجديدة في عصر النهضة يرمون رجل مسرح



شامل وعظيم مثل شكسبير « بالهمجية » لأنه استهان بالنظرية الدرامية الكلاسيكية ، وضرب عرض الحائط بقواعدها ، واهتم فى نصوصه بالجانب المسرحى وعناصره المؤثرة ، واضعاً إياها فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى . لقد أثار شكسبير مسخط أتباع أرسطو لأنه لم يكن يكتب نصوصاً لتوضع فوق الرفوف ، أو تحفظ فى المكتبات ، أو تقرأ فى قاعات الدرس [ ولذا لم يعنى بطبعها فى حياته ] ، بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل ، وللمؤثرات المسرحية السمعية والبصرية المثيرة، وتتوجه إلى جمهور عريض منوع ، وتجاوز واقعه ، وتشتبك مع قضايا وأحلامه ومخاوفه ، ولهذا خلدت أعماله .

لقد عانى العرض المسرحى الحى من التجاهل النقدى المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية التى أعلنت من شأن النص ، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط [ كما كان يقول توفيق الحكيم ] فأصبح الطفل المدلل لدى النقاد . وظل النقد المسرحى حتى عهد قريب نقداً للنصوص الأدبية بالدرجة الأولى ، يتجاهل تماماً ( أو يكاد ) العرض المسرحى ، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممي المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية ، تقبع فى الظل ، ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ، ناهيك عن التقييم - وربما كان من الأصدق أن أقول إن هذه الإبداعات قد ضاعت وفقدت إلى الأبد ، ولن يقدر لنا أن نعرف عنها شيئاً -

فالعرض المسرحى عابر مثل الإنسان ، يحيا مرة ويموت ولا يمكن تكراره ، فهو يتغير فى ملمسه ومذاقه وأثره من ليلة إلى ليلة - حتى ولو كان عرضاً لنفس النص الدرامى بنفس المخرج والممثلين . وقبل اختراع أجهزة التسجيل كان الناقد هو الوحيد القادر على حفظ ذكرى هذه العروض ، ولو حتى بالوصف ، وكانت هذه العروض المفقودة متحياً بهذا الوصف فى ذاكرة المسرح - وفى الذكرى حياً . لكن النقاد الذين هم ذاكرة المسرح أو حفظتها لم يفعلوا ، ولم يحفظوا لنا سوى النصوص [ وشكراً ، فهى بطبيعتها محفوظة ] ، ففقدنا نصف تاريخ المسرح ، وأصبح لزاماً علينا أن نلجأ إلى مصادر أخرى غير النقد - مثل كتب التاريخ والمذكرات الشخصية والسير والخطابات وكتب الرحالة وفن العمارة وتاريخ الأرياء والدراسات الاجتماعية التاريخية - لنحاول أن نكون ولو صورة تقريبية لما كانت عليه العروض المسرحية فى الماضى .

أما الآن ، فقد تغير الوضع بعض الشيء والحمد لله ، وهو أخذ فى التحسن بفضل بعض المناهج النقدية الحديثة ، وظهور ما يسمى بنظرية العرض المسرحى ، التى طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية ، وجعلت من العرض المسرحى موضوعاً وبؤرة اهتمامها ، إلى جانب ظهور تيار من التجارب المسرحية التى فرضت ضرورة إيجاد مدخل جديد إلى النقد المسرحى ، وأدوات نقدية جديدة تتعامل مع العروض التى لا تعتمد على

نصوص درامية أدبية ، مما يضع الناقد المسرحى الأرسطى فى مأزق حقيقى .

لقد بدأ النقد المسرحى يُصلح من مساره ويجتهد فى تحليل العرض المسرحى بقدر اجتهاده فى تحليل النص ، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف ، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمره ذلك من تنوع وثراء فى دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية .

ولقد جهدت على مدى سنوات طويلة فى محاولة تحقيق ذلك التوازن النقدى بين تحليل النصوص وتحليل العروض التى تجسدها ، أو تعيد صياغتها بلغة المسرح المركبة . وأنا أضع اليوم بين يدي القارئ بعضاً من حصاد هذا الجهد المتواضع من خلال مجموعة مختارة من الدراسات النقدية التحليلية الوصفية لعدد من أفضل العروض المسرحية ( المصرية والزائرة ) التى قدمت فى مصر فى الفترة من ١٩٨٧ وحتى عام ١٩٩٤ وكلها لمؤلفين ومخرجين مرموقين ، ومعظمها لم يُسَجَل ، عل أن تكون لها فى الذكرى حياة ، وأملاً فى أن استدعى للقارئ بعضاً من ملامحها ، واكشف له شيئاً من خباياها ، وربما أمنحه نغمة من أريجها .

وفى مسيرتى النقدية التى أقدم هنا بعضاً من حصادها لم أكن وحدى على الدرب ، فقد رافقتى وساندنى فى جهدى أساتذة أدين لهم بفضل كبير ، ورفاق من جيلى ، ونخبة من جيل جديد من النقاد النابهين الذين

آمنوا معنا بأن النقد المسرحى لا يمكن أن يستقيم له حال ، أو أن تكون له مصداقية أو فائدة ، أو أن يكون أميناً وعادلاً إذ ظل يدور فى فلك النقد الأدبى للنصوص فقط ، فتوفروا على دراسة فنون العرض وإبداعات المخرجين والفنانين المسرحيين فى كافة المجالات ، وعلى اكتشاف وتحليل شبكة العلاقات الجمالية والدلالية المركبة التى تشكل العرض المسرحى الحى بكل ما لديهم من ذكاء وبصيرة وحساسية .

إلى هذا الجيل المفرح من النقاد الذين سيحملون الراية من بعدنا ، وإلى أساتذتى الذين وضعوا أقدامى على هذا الدرب وإلى زملائى الذين ساروا معى فيه سنوات طويلة شاقة ، وإلى فنانى المسرح الذين طالما تجاهل النقد إبداعاتهم أهذى هذا الكتاب ، وآمل أن يجد فيه القارئ بعضاً من المتعة وشيئاً من الفائدة .

**نهلا صليحة**

القاهرة ١٩٩٩

## البلاعة السحرية(\*)

وسط زوبعة من الجدل والنقاش والهجوم وجدت مسرحية ٢ تحت الأرض في صيف ١٩٨٧ طريقها إلى خشبة المسرح القومي الذي يتصوره البعض متحفا مسرحيا لا يصلح إلا لتقديم أعمال من رحلوا أو توقفوا عن الكتابة من المخضرمين ، أو منبرا جسهما للتراجيديا لا تليق الكوميديا بمقامه الرفيع ( وكان الكوميديا فن من الدرجة الثانية ) ونسى هؤلاء أن المسرح القومي كان له الفضل في تقديم سعد الدين وهبة لأول مرة كاتب مسرحيا كوميديا ، وأنه قدم العديد من الكوميديات الراقية لالفريد فرج ونعمان عاشور وغيرهم في الستينات فلم يسجن نفسه في دائرة التراجيديات الكلاسيكية ولم يغلّق أبوابه دون شباب الكتاب .

إن المقياس الوحيد لجدارة أى عمل فنى بالمسرح القومي هي - أو

---

(\*) مسرحية : ٢ تحت الأرض [ واسم المسرحية الاصلى هو ٢ فى البلاعة وتغير بأمر من الرقابة ] ، تأليف : محمد سلماوى ، إخراج : فهمى الخولى ، ديكور : اشرف نعيم ، تأليف موسيقى : عمر خيرت ، إنتاج : المسرح القومي ، قدمت على المسرح القومي فى صيف عام ١٩٨٧ .

ينبغي أن تكون - قيمته وجدوته الفنية . وما لا شك فيه أن مسرحية ٢  
محت الأرض تمثل تجربة فنية تتوفر فيها عناصر الابتكار والجدية والقيمة  
الجمالية . لقد استطاع محمد سلماوى فى عرضه المسرحى الثالث هذا أن  
يصل بالصيغة المسرحية ( التى بدأ فى بلورتها فى عرضه المسرحى الأول )  
إلى مرحلة النضج ، وأن يؤكد أنه فنان قادر على أن ينحت لنفسه أسلوباً  
مسرحياً مميزاً .

لقد بدأ محمد سلماوى مشواره المسرحى بمسرحيتين من نوع الفصل  
الواحد هما ( فوت علينا بكرة واللى بعده ) وكلاهما تمثلان تجربة جديدة  
فى مزج الأسلوبين الواقعى والتعبيرى بهدف خلق مسرح سياسى ساخن  
يوكب الواقع القومى المعاصر ويناقش مشاكله وقضاياها بصورة شبه وثائقية  
دون أن يستخدم التاريخ أو الأسطورة ستاراً فيتحول إلى مسرح إسقاط ،  
ودون أن ينزلق إلى هوة اللا فن فيتحول إلى عريضة احتجاج تقريرية  
مباشرة . وحين نجحت التجربة فى إطار المسرحية ذات الفصل الواحد انتقل  
محمد سلماوى إلى المسرحية الطويلة فكانت القاتل خارج السجن التى  
حاول فيها تطوير أسلوبه فتخلى فى مزيجه الواقعى التعبيرى عن الواقعية  
الخارجية التى تنحو إلى النمطية والتى يسهل مزجها لهذا السبب بأسلوب  
الكاريكاتور الذى يحمل عنصراً نمطياً هاماً ، واستبدلها بالواقعية النفسية  
خاصة فى رسم شخصياته الدرامية . ورغم أن المؤلف نجح فى تقديم  
مجموعة من الشخصيات الواقعية المقنعة ، ورغم أنه أثبت فى هذه التجربة

الثانية قدرته الفائقة على التشكيل الفنى الحساس الذى يقترب بالدراما من الموسيقى إلا أن أسلوب الواقعية النفسية اصطدم بصورة واضحة بأسلوب الكاريكاتير أو الأسلوب التعبيري فى مجموعه ، ولم يتحقق الامتزاج ، فانقسم العرض أسلوبياً على نفسه رغم تخطيطه الدرامى المركب وأحسننا وكأننا أمام مسرحيتين أحدهما تنتمى إلى تيار الواقعية النفسية وتتناول معاناة الشخصيات المسجونة وعلاقتها الإنسانية ، والثانية تنتمى إلى المسرح التعبيري ومسرح الاحتجاج السياسى . ورغم ذلك تمثل مسرحية القاتل خارج السجن خطوة هامة على طريق النضج الدرامى لمحمد سلماوى ، فقد أفاد من أخطائها ، واستطاع فى تجربته التالية ٢ تحت الأرض أو اثنين فى البلاعة أن يتوصل إلى حلول درامية سديدة لمعضلة مزج الواقعية النفسية بالتعبيرية نفصلها فيما يلى :

أولاً : كانت القصص الفرعية الكثيرة التى استخدمها المؤلف فى مسرحية القاتل خارج السجن كتبويغات على التيمة الرئيسية سبباً فى تكثيف الجرعة الواقعية مما أخل بتوازن العمل . وفى اثنين فى البلاعة نجده يتخلى عن هذا التكنيك فى توسيع وتكثيف دلالة الموقف ويستبدله باستعارة شعرية تمتد فى العمل بطوله وتغمر أحداثه وعناصره بأضواء تكسر حدة الواقعية دون أن تسطحها أو تزيفها وتضفى عليها ظلالاً دلالية واسعة المدى . إن الاستعارة المحورية الممتدة فى هذه المسرحية هى قصة طوفان نوح التى ترد على استحياء

فى البداية على لسان حبش ثم تفرض نفسها على العمل تدريجيا باعتبارها المنطق الوحيد لتفسير ما يجرى أو الإطار المرجعى الوحيد لتفسير الأحداث . وتربط هذه الاستعارة المهيمنة ربطا شعريا بين محورى العمل الرئيسيين وهما المكان المسرحى أو البالوعة ، والفكرة المحركة للحدث الدرامى وهى فكرة الانفجار . ومن خلال هذا الربط الشعرى يكتسب المكان المسرحى طاقة رمزية وتتسع دلالات الانفجار .

ثانياً : ويتصل الحل الدرامى الثانى الذى وصل إليه المؤلف لتحقيق معضلة المزج الكامل بين الواقعية النفسية والتعبيرية بالحل الاول فهو يتعلق أيضاً بتأكيد البعد الرمزى للمكان ويتوسل إلى ذلك عن طريق الصدمة .

لقد استخدم سلماوى السجن فى مسرحيته الثانية كرمز شامل وتجسيد مسرحى بصرى لدلالة المسرحية . لكن الاختيار هنا يفتقر إلى عنصر الصدمة ، فالحياة تعج بالسجون ، والسجن أيضاً رمز مألوف ومكرر فى الأدب والفلسفة إذ كثيراً ما يشير شكسبير وغيره إلى الحياة البشرية باعتبارها سجنًا ، وكثيراً ما ترد فى الكتابات الدينية عبارة سجن الجسد . ويسبب طول الألفة والاعتیاد لم ينجح السجن كمكان رمزى فى خلق الصدمة المطلوبة فى هذا النوع من البناء ، التى من شأنها أن تشكك



المتفرج في واقعية الواقع المطروح ، وأن تذيب السجن كمكان في السجن  
كمعنى -- أي أن تذيب البعد الواقعي في البعد التعبيري .

أما في اثنين في البلاعة فقد كان سلماوى أكثر جرأة وابتكاراً واقرب  
في اختياره لمكانه الرمزي من الخيال العلمي . لقد غاص الروائي الفرنسى  
جول فيرن بأبطاله من قبله في سفينة أو غواصة آلاف الفراسخ تحت الماء  
وجعلهم ينشئون عالماً صغيراً مستقلاً بذاته . لكن عالم أبطال جول فيرن  
جاء صورة مصغرة لعالم ما فوق سطح الماء وذلك لانه كان متصالحا مع  
واقعه لا يرى له بديلاً أفضل منه . أما سلماوى فقد مزج الخيال العلمي  
بقراءاته في علم النفس وفي الأدب الطوبى الذى يطرح تصوراً لمدينة  
فاضلة أو عالم مثالى كبديل للواقع ( وهو نوع من الأدب يمتزج في أحيان  
كثيرة بأدب الخيال العلمي ) . وحين تفاعلت هذه القراءات والمؤثرات مع  
قراءة المؤلف للواقع المادى المعاصر ودلالاته السياسية برزت البالوعة  
بأنسب فضاء مسرحى للتشكيل الواقعي التعبيري السليم .

إن الصدمة التى تنتج عن هذا الاختيار المبتكر للمكان المسرحى تنبه  
المتفرج إلى صبغته التعبيرية ودلالته الرمزية وتحويل حوادث وقوع المارة في  
بالوعات شبكة الصرف الصحى - وهى حوادث واقعية نقرأ عنها في  
الصحف - إلى حوادث رمزية تحيلنا إلى أدب الخيال العلمى من ناحية  
فترها كرحلة استكشاف غريبة إلى باطن الأرض ، وإلى فرويد وعلم  
النفس من ناحية أخرى فتبدو كرحلة استشفاء يخصوص فيها المريض إلى

أعماق نفسه بحثاً عن عقده الدفينة وعن منابع الصحة والقوة - كما يفحص مهندس المجارى حسن إلى أعماق البالوعة ليكتشف منابع المياه الجوفية النظيفة . وحين نصل إلى نهاية المسرحية نجد أن البالوعة بكل دلالاتها الرمزية قد تحولت إلى تجسيد استعارى لأى مجتمع فاسد . وفى ضوء هذا التحول الاستعارى تكتسب عبارة الصرف الصحى دلالة أعم وأشمل من دلالتها الإشارية المباشرة فيغدر الصرف هو تصريف أمور المجتمع وتغدر صفة الصحى صفة لكل ما من شأنه أن يحفظ سلامة المجتمع وكرامة الإنسان .

ثالثاً : وإلى جانب تناول الشعرى للعناصر الواقعية نجد سلماوى يضيف على لوحته ظلالاً وثائقية واضحة تذكرنا بمسرح الصحيفة اليومية خاصة فى المشهد الأول وبداية الجزء الثانى الذى يشتمل على قراءات عديدة من الصحف اليومية يتخللها تقرير بائعة الفول زوية ورئيس الحى أحمد سالم عن الحالة . وتفيد هذه الظلال الوثائقية فى تقليص المسافة بين عالم خشبة المسرح وواقع المتفرج فى الصالة مما يضعف الحاجز الوهمى الذى يفصل بين المتفرج وخشبة المسرح فى المسرح الواقعى التقليدى فتتنفى صفة الواقعية البحتة عن العرض ويسهل مزج أسلوبه الواقعى المحوّر بالأسلوب التعبيرى خاصة وأن المسرح الوثائقى عموماً ينتهج عادة الأسلوب التعبيرى .

رابعاً : ويقودنا الحديث عن زوية وسالم إلى الحل الرابع الذى توصل

إليه سلماوى فى بلورة أسلوبه الدرامى المميز والذى أسميناه ( مع التحفظ وفى غيبة اصطلاح أكثر دقة ) بالواقعية التعبيرية . ويتمثل هذا الحل فى مناقضة المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية . إن حوار منى وحسن المترن المنطقى الواقعى المتعقل يدور فى إطار مادی تتجاوز فيه الأزمنة وتزامن الأمكنة وتنقسم الشخصية . إن « الفلاش باك » الخاص بقصة منى مع الأستاذ الجامعى لا يتم فى غيبة الحاضر على مستوى الصورة المسرحية بل فى حضوره ، فالمؤلف يستحضر الجامعة داخل البلاعة . ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية حين يدخل الدكتور لبيب ممثلاً فى شخصين أحدهما يرتدى الزى الأفرنجى والآخر الجبة والقفطان والعمة . ويؤدى خلط الأزمنة والأمكنة والشخصيات إلى توليد دلالة عامة بالخلط وقوضى الواقع يكتسى من خلالها حوار منى وحسن الواقعى ظلالاً تعبيرية .

إن الواقعية النفسية التى انتهجها محمد سلماوى فى القاتل خارج السجن وحاول مزجها بالأسلوب التعبيرى تتحول فى ٢ تحت الأرض من خلال الحلول الدرامية التى فصلناها فيما سبق ، إلى نوع من الواقعية الانطباعية أو التأثيرية التى نعهدا فى لوحات الفنانين التشكيلين التأثيريين . ولأن هذا النوع من الواقعية يذيب الخط فى الضوء ( كما يذيب الشاعر الواقع فى الرمز ) - أى يكسر جمود الواقعية التقليدية - فإن الإمتزاج التام بين الواقعية والتعبيرية يتحقق فى المسرحية . وأسلوب

الواقعية التعبيرية يخلق استجابة لدى المتفرج تختلف عن استجابته للمسرح الواقعي التقليدي أو المسرح التعبيري الصرف . فالمتفرج هنا يفكر بمشاعره ويتفعل بعقله - إذا جاز هذا التعبير - فهو لا يتدمج كلية في الأحداث الواقعية حتى يغفل عن دلالتها الشعرية التي تتطلب إدراكها قدرًا من اليقظة - كما يحدث في استجابته للمسرح الواقعي التقليدي ، وهو لا ينفصل شعوريًا عن الأحداث ليتأملها عقلا كما تدعو تعبيرية بريخت ، كما أنه لا يضيع في تهويمات التجريد والرمزية والصراخ المتشنج العالي والاحتجاج الميتافيزيقي وينصرف بكلية إلى فك رموز النص واختلاق دلالاته كما يحدث في تعبيرية بعض الألمان في العشرينات من هذا القرن من أمثال كوكوشكا .

وقبل أن نتقل إلى تحليل البناء الدرامي لمسرحية ٢ تحت الأرض أود أن أمهد للتحليل بإزالة بعض اللبس الذي يتعلق بعدد من المفاهيم - وأول هذه المفاهيم هو مفهوم الدراما ، وثانيها هو معنى استاتيكية الحدث الدرامي بمعنى جموده وعدم تطوره ، وثالثها هو مفهوم المباشرة التي أصبحت ككلمة سلاحًا نفاذًا يشهره النقاد بين الحين والآخر في وجه المؤلفين والمخرجين . إن هذه التعبيرات ترد أحيانا في معرض الحديث عن مسرح سلماوى وتتطلب إيضاحا .

## ١ - مفهوم الدراما :

أن أى عرض مسرحى يقوم على صراع يتفجر حتميا فى موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى المتصارعة هو عرض درامى لا ريب . ولا يختلف هذا المفهوم الجوهرى للدراما من تيار مسرحى إلى آخر . أن ما يميز الدراما البريختية مثلا عن الدراما الأرسطية أو العبثية أو غيرها هو الهدف ، أى تصور كل تيار لوظيفة الدراما . وقد يؤدي تصور تيار جديد لوظيفة الدراما إلى إعادة تعريف عناصر مفهوم الدراما كما طرحناها ، ولكن المفهوم لا يتغير . إن الصراع لدى أرسطو يدور بين الإنسان والنظام الكونى الذى يدعم النظام الاجتماعى وينتهى إلى هزيمة الإنسان وتوليد شحنة انفعالية يسميها بالتطهير وقد تعنى استنزاف طاقة الثورة لدى المتفرج عن طريق ممارستها عن بعد وقد تعنى شيئا آخر . ولكن هذا ليس موضوعنا الآن . أما الصراع عند بريخت فهو صراع أيديولوجيات متنافرة الهدف منه استثارة فكر المتفرج وتأمله . وهكذا نرى أن تعريف الصراع يختلف من تيار مسرحى إلى آخر ، ولكن تبقى حقيقة الصراع كعنصر أساسى فى الدراما .

## ٢ - الحدث :

وكما يختلف تعريف الصراع من تيار مسرحى إلى آخر كذلك يختلف تعريف الحدث . إن المفهوم الجوهرى لمعنى الحدث الدرامى والذى

لا يتغير من تيار إلى آخر هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية . قد يكون الحدث نفسياً وقد يكون مادياً ، قد يتحقق كاملاً على مستوى خشبة المسرح فقط ، وقد يتحقق في إدراك المتفرج فقط ، وقد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصالة . وقد يتطور في خط رأسى متصاعد وفقاً لمبدأ التحول المنطقي في الموقف والشخصية والفعل ، وقد يتطور أفقياً في صورة تركيبية أو دائرية حاذياً حذو الفن التشكيلي وفقاً لمبدأ التكشف - أى تكشف الدلالة عن طريق رصد وإدراك العلاقات التشكيلية للعمل . إن مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس مثلاً تبدأ في نقطة النهاية - أى بعد أن اكتملت أفعال البطل وانتهت رحلته . فالبطل فيها لا يفعل شيئاً طول المسرحية سوى الحديث والسؤال وتلقى الإجابة ثم الانفعال بها . أنقول إذن أن مسرحية أوديب تفتقر إلى الحدث المسرحي أو أن حدثها - لأنه تراكمى استكشافى - حدث استاتيكي ؟ إن الهدف الدرامي الذي يهدف إليه التحقيق الدائر على خشبة المسرح من خلال السؤال والجواب في هذا العمل هو الكشف عن الحقيقة ، فالحدث الدرامي هنا هو حدث نفسى إدراكى انفعالى بالدرجة الأولى سواء بالنسبة للبطل أو المتفرج ، فهو حدث تنوير الوعى مرحلياً في حالة كل منهما نحو كشف معنى ودلالة ما تم من أفعال مادية قبل بداية المسرحية . إن بعض النقاد يصفون مسرح سلماوى بالاستاتيكية ويقولون أنه يبدأ وينتهي بنفس الموقف الذى لا يتغير فيه سوى تراكم الدلالة . أو ليس تراكم الدلالة وما يصاحبها من

إدراك حدثا دراميا ؟ أو ليس هذا تماما ما يحدث في أوديب ؟ إننا إذا أنكرنا صفة التطور عن هذا النوع من الحدث التكتفى الذى يقوم على مبدأ تراكم الدلالة فعلينا إذن أن نصف درة المسرح الكلاسيكى القديم أوديب بجمود الحدث وعدم تطوره - أى بالاستاتيكية .

### ٣- المباشرة :

قد تكون المباشرة عيبا فى المسرح الواقعى الذى يعتمد على الإيهام وفصل الجمهور بحاجز وهمى عن خشبة المسرح . لكنها لا تمثل عيبا دراميا فى أنواع أخرى من المسرح مثل المسرح الوثائقى أو مسرح التحريض أو حتى مسرح التعازى الشيعة الإيرانى . إن التقرير ، أو ترديد ما يقوله رجل الشارع أو الصحف اليومية ، أو حتى الإنفعال الخطابى والتوجه بالحديث إلى الجمهور ، لا يمثل فى حد ذاته عيبا درامياً . فالعبرة دائماً وفى النهاية بالتوظيف الدرامى والمسرحى والهدف منه ومدى نجاحه . إن التقرير أو الخطابة ليست سوى عناصر من الواقع وحين توظف فنيا تصبح فنا لا تهمة .

وإذا كان المعنى الحقيقى للمباشرة كعيب درامى هو الخروج من دائرة الفن - بمعنى العناصر المترابطة تقابلا وتنافرا وتوازيا واشتباكا فى بناء جمالى متكامل وفق إيقاع داخلى محسوب يحدد علاقاتها وتناغمها ونسبها الجمالية ، ويمثل منطق حركتها وحركة استجابة المتفرج أو المتلقى - أى

إذا كانت المباشرة تعنى وجود عنصر شاذ وخارج عن البناء الفني لم يتم انتظامه فمن الطبيعي ألا تنتهم عملا بالمباشرة إلا حين يفتقد الحوار فيه إلى التبرير الدرامي والاتساق مع منطق الشخصية والموقف . ووفق هذا المنطق أجد اتهام حديث منى وحسن في أجزاء من هذا العرض بالمباشرة ظلماً ومجحفاً للغاية . إن الفنان الموهوب محمود مسعود حين يقف أمامنا ليصرخ بالاحتجاج أو يجأ بالشكوى أو يحلم أو يتهلل يكون متسقاً تماماً مع شخصيته الدرامية . فهو يمثل في المسرحية دور شاب مثقف واع رافض للأوضاع المقلوبة في مجتمعه يجد نفسه فجأة يعيش كجرذ في البوابة . أليس من الطبيعي ، وفق منطق هذه الشخصية ، ووفق المنطق الدرامي للموقف وأبعاده الرمزية أن يصرخ ويحتج ويحلم ؟ إن محمود مسعود قد يردد ما تتولاه يومياً وما قد يرد في الصحف من نقد لاذع للمجتمع ، وقد يدعو إلى فجر جديد وحياة أفضل كما نتمنى جميعاً ، ولكنه يفعل كل ذلك وفق منطق واقعه المسرحي كشخصية درامية لا خارجها .

إن اقتراب الراقع الحياتي والنفسي للشخصية الدرامية في مسرحية **٢ تحت الأرض** من واقع المخرج الساخن قد يوحي سطحيًا بالمباشرة ، لكنه في حقيقة الأمر - وكما ذكرت آنفاً - اقتراب مقصود مبني في أسلوب سلماوى الواقعي التعبيري الذي ينفر من الإسقاط من خلال أحجية التاريخ ويفضل أن يسمى الأشياء بأسمائها ولكن بصورة درامية فنية .



## البناء الدرامى فى ٢ تحت الارض :

يتشكل البناء الدرامى فى هذه المسرحية من أربعة وحدات مترابطة تمثل مراحل التحول الرمزى للفضاء المسرحى من بالوعة واقعية ، إلى سجن ، إلى عالم مثالى ومهرب ، وأخيراً إلى سفينة نوح :

١ - أما الوحدة الأولى فهى المقدمة التى تشمل المشهد الأول والمشهد الثانى حتى دخول موكب المحافظ إلى بالوعة . وفى هذه المقدمة يطرح المؤلف من خلال التقابل بين لوحتين متضادتين الموقف الدرامى وقوى الصراع المادية والمعنوية . وإلى جانب التقابل والتضاد يستخدم المؤلف عنصراً آخر من عناصر البناء الشعرى وهو عنصر المفارقة الساخرة الذى تنطوى عليه كل لوحة . وفى هذه الوحدة يتولد الوعى بطبيعة الموقف لدى المتفرج من التشكيل الفنى ذاته ويصبح الشكل هو المضمون والمعنى هو المبنى .

فأللوحة الأولى تصور حادثاً اعتيادياً واقعياً صرفاً هو افتتاح شبكة من شبكات المجارى . لكن واقعية الموضوع سرعان ما تصطدم بأسلوب التناول الذى يقترب فى البداية من التسجيلية وينتهى بالكاريكاتير ، وتتولد من جدل الموضوع الواقعى والأسلوب الكاريكاتيرى دلالة الفساد والخلل التى تتأكد فى الحالة الشعرية التى تهيمن على الموقف وهى حالة يمتزج فيها الترقب بالإحساس بالخطر وتتجسد إيقاعياً فى جمل الحوار

القصيرة اللاهثة الأمرة وفي كرشندو العدّ التنازلى لوصول المحافظ الذى يبلغ ذروته فى الانفجار .

وتفضى اللوحة الأولى إلى الثانية ، فالانفجار ينقلنا إلى تحت الأرض وإحدى البالوعات المهجورة حيث يقع شاب وفتاة . وفى هذا الإطار الفتازى يدور حوار واقعى متعلق بينهما يحلل واقع الشخصيات المسرحية ويتقد زيفة ونفاقه . وهكذا يصطدم منطق الحديث بلا منطق المكان وتنتج مفارقة تتصل بمفارقة الواقع اللاواقعى التى طرحتها اللوحة الأولى وتعمقها ، وهى مفارقة انفصال الواقع عن الحقيقة .

أنا ندرك من تقابل اللوحتين أننا أمام واقع مقلوب أو واقع يعانى من انفصام فى الشخصية ، فالواقع فى اللوحة الأولى يمثل وعيا زائفا يناقض الوعى الحقيقى أو الحقيقة الباطنة التى نلمسها فى اللوحة الثانية الخيالية . ولا يخفى عن المشاهد هنا الدلالة الفرويدية ( نسبة إلى فرويد ) فى ربط السلوك الخارجى العصابى بسطح الأرض وربط أعماق النفس بمكان مهجور فى باطنها . ويتأكد المعنى الفرويدى للسقوط فى البالوعة باعتباره بداية رحلة الشفاء من خلال قصة طوفان نوح التى يشار إليها فى اللوحتين ، فطوفان نوح كان رحلة ميلاد جديد بدأت بغرق العالم الفاسد .

٢ - وتفضى المقدمة إلى الوحدة البنائية التالية التى يتم فيها اشتباك عناصر الموقف المتصارعة حين يغزو الواقع الفاسد - واقع اللوحة

الأولى - عالم الحقيقة فى اللوحة الثانية ، ومنتقل موكب المحافظ إلى البالوعة المهجورة . ويضع هذا الغزو الشاب والفتاة فى مآرق الاختيار الصعب بين التصالح مع الزيف والسكوت أملا فى الخروج من البالوعة فى زمرة المحتفلين ، أو فضح المنطق المقلوب وتحمل نتائج التمرد عليه . ونلاحظ هنا أن كلا من الاختيارين ينطوى بدوره على مفارقة : فالنجاة من البالوعة جسديا ينطوى على هلاك معنوى ، والتمرد قد يهدد سلامة الجسد لكنه يضمن سلامة العقل والمنطق . ويختار الشاب والفتاة التمرد ، وتمت المواجهة بين عالم الواقع السطحى الزائف وعالم الحقيقة الباطنة ، وترجم المواجهة الكلامية إلى تشكيل حركى مسرحى دال حين ينتقل الشابين من خشبة المسرح إلى صفوف المتفرجين فتتحول الصالة استعاريا إلى بالوعة - أى إلى مستودع الحقيقة الباطنة والوعى الأصيل ومنابع الحياة والتجدد . ويجسد المؤلف هذه المعانى الإيجابية التى ترتبط بالبالوعة فى رمز الوردتين اللتين تشغلان مكانا بارزا على خشبة المسرح طول العرض . إن البستانى العجوز حبش الذى ينتمى فى الحقيقة إلى عالم البالوعة الإيجابى رغم سكنه السطح يعهد بالوردتين إلى منى وحسن لرعايتهما فى البالوعة ويذكرنا فى هذا بمفارقة تتكرر فى الوجدان الشعبى وتعبير عن نفسها فى عبارة « وردة فى صفيحة زبالة » وما شابهها من تعبيرات . أن الوردتين فى المسرحية تمثلان خيطا رمزيا

يتظم كل العناصر الإيجابية في عالم المسرحية فوق وتحت السطح  
ويؤكد بدوره رمزية المكان المسرحي وهو البالوعة .

وتنتهى هذه الوحدة الدرامية في البناء بكرشندو الاتهام والتحفظ على  
منى وحسن في البالوعة ، الذى يحاكى ويقابل كرشندو العد التنازلى فى  
اللوحه الأولى ، ويتحول البالوعة إلى سجن واقعى ورمزى .

٣ - وفى الوحدة الدرامية التالية يتطور الحدث الدرامى على مستوى تراكم  
الدلالة من خلال سلسلة من التحولات الرمزية التى يمر بها الفضاء  
المسرحى . فالبالوعة التى تحولت إلى سجن على مستوى الواقع فى  
الوحدة الدرامية السابقة تغدو هنا مرفأ وبيت زوجية يصفه المآذون  
الذى يزوج منى وحسن بأنه « شرح » وواسع ، وتطلب والدة منى  
منها أن تجعل زوجها يكتبه باسمها لأن « الشقة من حق الزوجة » !  
وحين يخترق حسن جدار البالوعة وينجح فى الوصول إلى المياه  
الجوفية النقية يتحول المكان من خلال هذه الاستعارة إلى عالم مثالى  
يهدد بأن يفصل تماماً عن العالم الواقعى فى ضوء اكتفائه الذاتى .  
وحين يزور أحمد شقيقه حسن ( فى البالوعة - السجن - البيت )  
ويقص عليه قصة عادية هى طفح المجرى فى بيت والدة يبدأ المكان  
المسرحى فى التحول إلى سفينة نوح الناجية من الطوفان . ويتحقق  
هذا التحول عن طريق إضفاء لمسات سيربالية إلى القصة العادية مثل  
انفجار المجرى من الفرن - بكل ما يحمله الفرن من دلالات ،

وذهول الوالدة وفرارها الملتاع وهذيانها بأن الطوفان قد جاء .  
ويستدعى انفجار المجارى السريالى وهذيان الوالدة - الذى يذكرنا  
بحكمة هاملت فى جنونه - قصة طوفان نوح التى تردت من قبل  
على لسان الشخصيات الإيجابية ، فيكتسب انفجار المجارى الذى  
يغرق شوارع عالم السطح الواقعى دلالة أسطورية كندير بغرق العالم  
وقساده ، ويتحول عالم البالوعة المنعزل المثالى الذى يضم ذكرا  
وأثنى إلى سفينة النجاة .

وتنتهى هذه الوحدة بغزو آخر من العالم الفوقى الزائف ممثلا فى  
مذبة التلفزيون ، و« كرشندو » مطاردتها لخادمتها الصغيرة الفقيرة التى  
لا يكفى أجرها لمدة عام لشراء فردة حذاء مستورد مما ترتديه المذبة . وفى  
هذه المطاردة الهزلية المؤلمة تتكرر المواجهة الدرامية بين العالم السطحى  
الفاسد ممثلا فى المذبة أو بوق النظام ورمزه المبهرج وعالم البالوعة - أى  
عالم المطحونين أصحاب الوعى الحقيقى ممثلا فى الخادمة الصغيرة التى  
تعى جيدا قصة نوح وتسردها على الطفلين .

٤ - وتكرر الوحدة الدرامية القصيرة التى تختم العمل نمط الغزو والمطاردة  
فى اللوحة السابقة ، فالمحققون يغزون عالم البالوعة ويطاردون حسن  
ومنى بالاتهامات المحفوظة . ومن خلال الأرقام الدالة التى ترد فى  
الاتهامات تتحول محاكمة حسن ومنى إلى محاكمة للشعب المصرى  
بأكمله . وفى هذه المطاردة يكتسى أسلوب الكاريكاتير الهزلى الذى

ميز المطاردة السابقة مسحة أكثر إظلاماً وآلية ورعباً ويتحول إلى أسلوب الجروتسك . وتحوّل آلية المحاكمة ، التي توحى بحتمية الإدانة واستحالة الفرار ، المكان المسرحى إلى سجن مرة أخرى . ويولد هذا التحول انفجار حزن ومحاولته تدمير المكان ، لكن منى تعزف لحن قصة نوح مرة أخرى فيعود المكان سفينة أمل ورجاء . وتنتهى المسرحية فى النص المطبوع على هذا اللحن الهادئ . أما فى العرض فقد ترجم المخرج معانى اللحن إلى كلمات حماسية عالية النبرة تؤكد إصرار الشعب على إنقاذ الوطن من الغرق ، وربما فعل ذلك لأن المتفرج المصرى اعتاد النهايات الصارخة أو ما يسمى بالستارة الختامية الساخنة .

ومن القراءة التحليلية السابقة يتضح لنا أن الحدث الدرامى فى ٢ تحت الأرض يتشكل وفق حركتين أساسيتين :

أ - حركة هبوط ( سقوط فى البالوعة = غوص استشفائى إلى أعماق النفس = غرق فى الطوفان ) تفضى إلى :

ب - حركة صعود ( إلى الوعى الحقيقى = إلى سفينة النجاة ) .

ونلاحظ هنا أن الصعود لا يتحقق واقعياً بل معنوياً فقط على مستوى الرمز والاستعارة . فحسن ومنى لا يخرججان من البالوعة جسدياً فى نهاية المسرحية لأن منطق المسرحية لا يجيز ذلك ، إذ كيف يتأتى لهما أن يتنفسا جو الزيف بعد أن وصلا إلى الحقيقة ؟

وتتسم كل من حركتى الحدث بوقوع انفجار ، فحركة السقوط المادى إلى البالوعة فى البداية يعلنها انفجار مادى ، وحركة الصعود المعنوى يعلنها انفجار رمزى ، إن صدى الانفجار الاول يتردد فى جنبات المسرحية ويشكل ما يشبه الخلفية الموسيقية للأحداث .

وتتنظم البالوعة كما كان رمزى حركة الحدث الهابطة - الصاعدة ، وإيقاعاته الانفجارية ، وتوحد عناصر العرض فى وحدة دلالية كثيفة مركبة . إن دقة التشكيل والإيقاع فى هذا العمل تقترب به كثيراً من روح الشعر والموسيقى فى أثره الجمالى ، رغم سخونته السياسية وطابعه الكوميدي ، وذلك لأن التشكيل يستعير تقنيات الشعر والموسيقى فيستخدم التقابل والتوازي والتكرار مع التنويع ، ويستخدم الاستعارة والرمز والإيحاء والمفارقة .

وكان من حسن حظ هذا النص الجيد أن تصدى لتنفيذه مخرج قدير هو فهمى الخولى وفنان الديكور المتميز أشرف نعيم ، فقد جاء العرض المسرحى ترجمة إبداعية حقيقية تتميز بالابتكار والخيال والدقة والحوية . لقد تعامل المخرج مع المسرح كوحدة كاملة لا تنفصل فيها خشبة المسرح عن الصالة فى مشاهد المجاميع ( الافتتاح - المؤتمر الصحفى - مذبة التلفزيون ) ، وعمق معنى النص حين احتفظ بكاميرات التلفزيون والميكروفونات طول العرض فى مقدمة الصالة أمام الجمهور ليؤكد طبيعة الرابطة المصنوعة والمصطنعة بين الواقع فى حقيقته والواقع كما تصوره

أجهزة الإعلام ، وأكد عنصر المواجهة بين سكان البالوعة وسكان السطح وأثرى دلالاته حين جعل الشابين منى وحسن يوجهان أسئلتهما إلى المسؤولين الواقفين على خشبة المسرح من وسط الجمهور فى الصالة . وأبرز المخرج الجانب الكاريكاتورى للنص فى اختياره لأحجام الممثلين فتميز المحافظ ( سامح عزمى ) بالضخامة البالغة ، والخادمة نبوية بالهزال الشديد ، ومدير الأمن ( أحمد فتؤاد سليم ) بالطول البالغ ، وجندى الأمن ( أحمد شهاب ) بالقصر الشديد ، وحول حفل افتتاح البالوعة الرسمى إلى حفل راقص هزلى على النمط الغربى فجاء شديد الفكاهة .

وأحسن فهمى الخولى حين تخلى عن تصور المؤلف فى النص المطبوع لتنفيذ مشهد المحاكمة وأحل محله لوحشة تعبيرية يتحول فيها المحققون إلى حشرات زاحفة - عناكب أو صراصير - فأكد من خلال الصورة المسرحية طبيعة ومعنى الغزو المتكرر للبالوعة وعنصر الرعب فيه من ناحية ، وواقع البالوعة المادى كمكان تزحف إليه الحشرات من ناحية أخرى .

وتكاتف الديكور مع الإخراج فى توضيح وتعميق دلالات النص فحول أشرف نعيم المسرح إلى بالوعة سوداء تحدد ملامحها المواسير المعدنية الدائرية التى توحى بمعنى الحلقة المفرغة وخيوط العنكبوت فى آن واحد ( ويجدر بنا أن نتذكر أن مدير الأمن فى النص يدعى عنكب ) . وفى مشهد منى وحسن فى الجزء الأول يسقط من أعلى - أى من سطح



الأرض شعاع ضوء مقلوب ( يتخذ شكل الرقم ٧ بدلاً من الرقم ٨ )  
ليترجم في تشكيل ضوئي دال فكرة المنطق المعكوس في المسرحية ويعلن  
أن الضوء في عالم المسرحية المقلوب على رأسه لا ينفذ من السطح إلى  
الداخل بل ينبع من الداخل ليعد بأن يتسع ليغمر السطح المظلم . ويتأكد  
هذا المعنى عن طريق الإضاءة أيضاً في الجزء الثانى حين يتحول شعاع  
الضوء المقلوب إلى قرص شمس وردى يتوسط الدائرة الداخلية في عمق  
المسرح . واستخدم المخرج الستائر السوداء التى تلف خشبة المسرح  
استخداماً ذكياً فكانت تنفرج أحياناً لتشكل مستطيلاً لونياً يوحي بشاشة  
السينما أو باختلاف الزمان أو المكان وفى المشهد الأخير اتخذت شكلاً  
يوحي بشراع السفينة . وقد أصاب تماماً حين حيد الإضاءة بصورة كاملة  
فى مشاهد الزيف الجماعية فقد أفاد هذا فى بلورة معانى السطحية  
والتسطيح التى ترتبط فى المسرحية بأهل السطح .

ولا نستطيع أن نمتدح الإخراج والديكور والإضاءة دون أن نثنى على  
الإطار الموسيقى للعرض الذى صممه عمر خيرت والذى تميز بالملمحين  
الرئيسيين لهذا العرض وهما القيمة الجمالية المتميزة والفاعلية الدرامية . ولا  
يجب أن ننسى أبطال العمل من الممثلين - وفى هذا العرض كان الجميع  
أبطالاً . وكم أسعدنى أن اختار المخرج ممثلين من شباب المسرح القومى  
فأثبت أن لدينا صفاً ثانياً من النجوم الموهوبين القادرين على حمل لواء  
حركة الازدهار المسرحى التى نأمل فيها . لقد أثبتت محمود مسعود

موهبتة التمثيلية المتفردة وحضوره المسرحى النادر ، وكانت فاطمة التابعى بسيطة جذابة وإن كانت تتعامل مع دورها أحيانا باستخفاف لا يليق بأبعاده ويضعف من دلالاته وكانت أفضل فى الجزء الثانى كثيراً عن الجزء الأول . أما زين نصار فكان عظيماً فى دور المتحدث الرسمى وتقمص تماماً الشخصية العامة التى فصل أداءه عليها حتى أن ملامح وجهه المرنة تماماً اكتسبت شبيهاً منه ، وليس هذا بغريب عليه بعد أن أثبت موهبته العريضة فى رسائل قاضى أشبيلية . وكانت سهير أمين مفاجأة العرض التمثيلية بحيويتها الدافقة وحضورها المبهج الساخن وأثبتت - رغم سمتها الجادة فى الحياة - قدرة فائقة على الأداء الكوميدي الكاريكاتورى . وكان ثنائى أحمد فؤاد سليم وأحمد شهاب موقفاً ممتعاً للغاية ولقت مؤمن البرديسى الأنظار بخفة ظله فى دور المأذون وأدى حسن العدل وسعيد الصالح دوريهما ببساطة مؤثرة فى ثنائى عيش وحيش . وأخيراً علينا أن نذكر للسيدة سميحة أيوب فضلها على هذا العرض ، فلولا موقفها الرجولى فى تبنيه والدفاع عنه لما خرج إلى النور ولما شهد المسرح القومى هذا الانتعاش فى موسم الصيفى .

## الجائزة المستحيلة(\*)

حين ترجم الأديب والفيلسوف الفرنسى ( جان بول سارتر ) مسرحية الطرواديات للشاعر اليونانى القديم (يوريبيديس) قدم لها بقوله : « أننا ندرك فى هذه المسرحية أن الشاعر يستخدم الموروث الشعبى والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا ليكرسها ، بل ليسخر منها ويكشف زيفها » .

ولعلنا نجد فى قول ( سارتر ) هذا أفضل وصف للطاقة الفاعلة والمحركة فى مسرح عبد العزيز حمودة فى مجموعة ، فهو مسرح تتشكل ملامحه الفنية والفكرية من خلال سعى المؤلف الدائب إلى فحص الأساطير التى تغلف حياة الشعب وتفجير ما يستخدم منها لتغيب الوعى أو تكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزى يرتبط بعالم الخوارق والمعجزات . وسواء تعرض المؤلف لأسطورة فرعونية كما

---

(\*) مسرحية : ابن البلد ، تأليف : د. عبد العزيز حمودة ، إخراج : أحمد زكى ، ديكور : جريجورى سميث ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى فى ديسمبر ١٩٨٧ . . .

فعل في مسرحيته الأولى الناس في طيبه ، أو دلف إلى عالم الفانتازيا ليختلق مثالا دالا يكشف آليات صنع وتوظيف أسطورة الحكم في كل زمان ومكان كما فعل في الرهائن ، أو تناول حكاية عربية وسيرة من السير الشعبية كما فعل في مسرحيته الأخيرة الظاهر بيبرس ( التي تعرض الآن على المسرح القومي تحت عنوان ابن البلد ) في كل الحالات نجد المؤلف ينطلق من تعريف للأسطورة يقترب من المعنى الذي بلوره المفكر والناقد الفرنسي ( رولان بارت ) في كتابه الشهير أساطير الذي وصف الأسطورة فيه بأنها نسق لغوي رمزي وغط خاص من أنماط إنتاج الدلالة (Mode of Signification) يتبلور في إطار توجه فكري محدد يرتبط بفئة اجتماعية مهيمنة ويحمل رسالة مضمرة .

إن عبد العزيز حموده يتناول الأسطورة بهذا المعنى - أي باعتبارها خطاباً أيديولوجياً مصنوعاً يوظف لصالح مجموعة بعينها ، وهو يكرس ممارساته الفنية وفعله الإبداعي لتبنيها إلى هذه الحقيقة في المسرحية تلو الأخرى ، ويدعونا إلى فحص الأسطورة - أي أسطورة قديمة أو معاصرة - في ضوء الظرف التاريخي والسياسي الذي أنتجها حتى نسير أغوارها الفكرية وأهدافها الأيديولوجية .

وفي مسرحية الظاهر بيبرس يختار حمودة سيرة هذا البطل التي تناقلها الرواة من عصر إلى عصر ليضعها بكل ما يكتنفها من خوارق ومعجزات تحت شمس الفكر ، ويتبع في تحقيق هذا الهدف سياسة

تشكيل درامى تتسق وطبيعة مادته من ناحية ، وتجسد رؤيته التحليلية  
الناقدة من ناحية أخرى ، وتصل الماضى بالحاضر من ناحية ثالثة .

إن التشكيل الدرامى فى مسرحية الظاهر بيبرس أو ابن البلد يعتمد  
على مزج صيغتين مسرحيتين متقاربتين - إحداهما قديمة شرقية والأخرى  
حديثة غربية : أما الأولى فهى صيغة الرواية الشعبية التى تجمع بين السرد  
والتشخيص فى أداء شاعر الربابة ، وأما الثانية فهى صيغة « المسرح داخل  
المسرح » التى ترتبط فى الأذهان باسم الكاتب المسرحى الإيطالى ( لويجى  
بيراندللو ) رغم أن أصولها تعود إلى عصر شكسبير . وتستخدم المسرحية  
عناصر الصيغتين فى تشكيل فنى دال يصبح فيه الراوى حاملا لعنصر  
السرد على مستوى الشكل ، وعنصر الأسطورة على مستوى المضمون ،  
ويشغل عنصر التشخيص فيها مساحة المسرحية داخل المسرحية فى  
التشكيل العام ، ويتحول من نشاط مؤازر يجسد ويدعم نشاط السرد وما  
يطرحه من فرضيات فكرية إلى نشاط معارض ناقد كاشف يتجادل مع هذه  
الفرضيات - أى مع الأسطورة .

إن جدل السرد والتشخيص - أو الرواية والمخيلة - هو مبدأ  
التشكيل الأساسى فى المسرحية (Formal Principle) وهو مبدأ يتحقق  
على المستوى التيمى (Thematic Level) فى الجدل المحورى بين وهم  
الأسطورة ( الذى يطرحه الراوى أو عنصر السرد ) وحقيقة التاريخ ( التى  
تكشف عنها المسرحية أو عنصر التشخيص ) ، ثم فى عرض خيال الظل

الذى يتشكل أيضاً من خلال السرد والتشخيص ، ويقدم صورة مصغرة ساخرة للعرض الكبير الذى يتوسطه ، ويطرح جدلاً حول هدف التمثيل بين الوهم والحقيقة - أى بين الترفيه والتغيب من ناحية ، والتوعية والتنوير من ناحية أخرى . وعلى مستوى لغة النص نلمح مبدأ التشكيل الجدلى هذا فى تشابك وتنافر مستويات اللغة التى يوظفها المؤلف توظيفاً دلاليًا ذكيًا فى جانبها الشكلى ( أى تشكيلها الصوتى ) والمضمونى ( أى ما تعبر عنه من معانى وأفكار ) فهناك اللغة العامية الحديثة التى يتكلمها أهل البلد والتى يطرحها المؤلف باعتبارها وعاء الوعى الحقيقى ولغة الواقع الشعبى المستمر والفن الحقيقى الذى يعبر عن هذا الواقع ، وهناك العربية الفصحى التى يجعلها المؤلف وعاء البطولة الرسمية والتاريخ الرسمى بوثائقه ومنشوراته من ناحية ، ولغة خيال الظل من ناحية أخرى - أى لغة المسرح الهابط الذى يفرزه الحكم العسكرى ( الذى يمنع الكلام فى السياسة ) ، ثم وعاء السيرة البطولية التى يؤكد المؤلف طابعها الأسطورى التخديرى الكامن فى إيقاعاتها الرتيبة التى تولد حالة من الغيبوبة العقلية والإبهام الفكرى تصاحب سرد العجائب والغرائب . إن اللغة فى كل حالة تنشط دلاليًا على مستوى التشكيل الصوتى إلى جانب مستوى المضمون فىصبح مستوى النسق الصوتى للنص تجسيداً للنسق التيمى من ناحية ولبدأ التشكيل العام من ناحية أخرى . كذلك يولد تقاطع هذه الحالات اللغوية تقاطعات زمنية دالة ومستمرة بين الحاضر والماضى .

فالمسرحية تبدأ براو على مستوى الزمن الحاضر يسرد علينا بلغته المميزة طرقاً من سيرة الظاهر بيبرس يؤكد طبيعة تناولها الأسطوري في النص من خلال التركيز على عنصر الخوارق بينما تغطي فتحة « البرومينيم » لخشبة المسرح شاشة تظهر عليها بعد برهة أشباح خيال الظل ، وبدلاً من أن تواز هذه الأخيلة ( التي تمثل العنصر التشخيصي ) رواية الراوي ، أو عنصر السرد ، نجدها تعارضها . فالأخيلة تحملنا زمنياً في التاريخ إلى ما قبل حروب الظاهر بيبرس في الحبشة وهي الفترة التي يركز عليها الراوي لتكشف لنا في لوحة حركية بسيطة كيف اعتلى هذا البطل عرشه ، وتلخص تاريخ الممالك القائم على الغدر والخيانة .

ويطرح هذا التناقض المبدئي بين رواية الراوي وأخيلة المخيلين في آن واحد مبدأ التشكيل الأساسي في العمل كله ، وكذلك السؤال المحوري الذي يحكم نسق الدلالة في المسرحية - أي الذي تشكل المسرحية في مجموعها محاولة للإجابة عليه . ويتلخص هذا السؤال في حقيقة هوية بطل السيرة التي يرويها الراوي : ما هي حقيقة الظاهر بيبرس ؟ وأين نجدها - في وهم الأسطورة أو حقيقة التاريخ .

ويفضي هذا السؤال بصورة منطقية مقنعة إلى انتقال زمني أو عودة إلى التاريخ في محاولة الإجابة عليه تفضي بدورها إلى تغير شكلي أسلوبى وإلى تغير في المنظور الفكرى . فما أن يتبلور السؤال من خلال التعارض المسرحي بين كلمة الراوي وصورة خيال الظل حتى ترتفع

الشاشة التي تحجب المسرح ( وكأنها صندوق الدنيا ) فيدلف المشاهد من عالم الأسطورة والراوى إلى عالم هذا الصندوق العجيب الكاشف وتنتقل المسرحية على مستوى الزمن من الحاضر إلى عصر بيرس ، وعلى مستوى المنظور الفكرى من وهم الأسطورة إلى حقيقة التاريخ ، وينجسد هذا التحول الفكرى فى تحول اللغة من السرد إلى الحوار ومن لغة السيرة المنغمة إلى اللغة العامية المعاصرة . وتمثل اللغة العامية الحديثة فى هذا الإطار التاريخى عنصراً مناهضاً لحركة الابتعاد الزمنى إذ تؤكد حضورية التاريخ فى الزمن الحاضر وتنشئ معبراً لغوياً بين الحاضر والماضى يؤكد الدلالة الحاضرة للحدث التاريخى البعيد . ولا يكتفى المؤلف بهذا المعبر اللغوى بين الحاضر والماضى بل يوظف أيضاً لغة المسرح الخالصة ليؤكد هذا المعنى . فالشاشة التى تفصل المتفرج عن المسرح والحاضر عن التاريخ ما أن ترتفع حتى يشهد المتفرج نفسه داخل التاريخ على خشبة المسرح فى لحظة الواقعية الآنية - لحظة مشاهدته لعرض مسرحى . فالمسرحية تبدأ جزأها التمثيلى بمؤلف هو شمس بن داتيال ( وهو قناع شفاف لعبد العزيز حموده نفسه ، بل ويستخدم لوازم لغوية يعهدها جيداً من يعرف المؤلف ) ، وشاشة هى صورة مصغرة للشاشة الكبيرة التى يراها المتفرج فى الافتتاحية ، ومجموعة ممثلين ومتفرجين ومشروع عرض مسرحى .

ويطرح هذا المشهد الفكاهى على مستوى الحوار ما طرحته المقدمة إيحاءً وتشكيلاً : فالحوار الفكاهى يبلور سؤالاً هاماً يربط وهم الفن الهروبى



بوهم الأسطورة التخيبى . إن المشهد يسأل : هل نقدم مسرحاً هروبياً هدفه دغدغة الحواس وإثارة الغرائز ؟ أم نقدم مسرحاً واعياً يعرض حقيقة التاريخ بعيداً عن الأسطورة ؟ فالممثلون يودون تقديم « مسرح سياسى » - أى بابة عن قتل بيبرس لقطز فى الصالحية ، لكن المؤلف ( دانيال / حموده ) يخشى عسكر السلطان والرقابة التى تمنع الفن الجاد وتسمح فقط بالبابات الهابطة مثل بابة عجيب وخریب ، أو الأمير وصال وطيف الخيال ، أو المتيم واليتيم وغيرها - وكلها ثنائيات رمزية ساخرة تمهد لثنائى بيبرس وعثمان ، وبيبرس وقطز من ناحية ، وتحمل إشارة ساخرة إلى الوجه القبيح للمسرح التجارى فى مصر الآن من ناحية أخرى . وفى هذا المشهد نلمح قدرة حمودة على توظيف عناصره المسرحية لتؤيد أكثر من وظيفة . فشاشة خيال الظل الكبيرة تستخدم فى الافتتاحية للإفصاح عن التناقض بين الأسطورة والتاريخ ، ولإبراز الجدل التشكيلى بين السرد والتشخيص ثم نجدها - إذ يطابق المؤلف بينها وبين الشاشة الصغيرة على خشبة المسرح من ناحية والناموسية التى تحيط بمخدع بيبرس ويتجسد عليها حلمه وذنبه ( فى صورة نفس مشهد الخيال الافتتاحى الذى يصور مقتل قطز على أيدي بيبرس ) من ناحية أخرى - نجدها تحول الماضى إلى استعارة للحاضر ، ومسرحية خيال الظل ( المسرحية داخل المسرحية ) إلى استعارة للعرض المسرحى كله من ناحية ولعالم الأحلام الذى يعج بالآخيلة التى تكشف الحقائق من ناحية أخرى . ويؤكد حموده هذه

المطابقة الاستعارية بين عالم الفن المسرحى وعالم اللا وعى والحلم ( وهى مطابقة تتحقق من خلال فكرة خيال الظل من حيث هو مسرح يعج بالأخيلة ) المرة تلو المرة فى ص ٤٢ ، و ص ٩٢ مثلاً وفى قول حميده صراحة للسلطان فى ص ٥١ : « يعنى مولانا ييشوف خيالات كل ليلة . . . !! » وليطرح من خلالها فكرته عن طبيعة فن المسرح ودوره الحقيقى ، فالفن المسرحى فى تصوره يخلق عالماً ساحراً كعالم الأحلام يعيد تشكيل الواقع وفق منطقته الداخلى الخاص الذى يشبه منطق الحلم ليكشف الحقيقة ويعزى الزيف .

إن حمودة يستخدم مشهد الخيال فى الافتتاحية بذكاء شديد ليطابق بين العرض المسرحى الذى نشاهده فى الحاضر فى المسرح القومى من تأليفه وبإبارة قتل بيبرس لقطز التى يخايلها المخايلون فى عصر بيبرس من تأليف شمس بن دانيال بحيث تتحول الشاشة الصغيرة إلى نسخة مصغرة للشاشة الكبيرة ، وتغدو المسرحية التاريخية على خشبة المسرح بدورها صورة مصغرة للواقع التاريخى المعاصر أى للحاضر .

وما أن تتحقق المطابقة بين الحاضر والماضى : بين المتفرج فى المسرح القومى والمتفرج فى قهوة الحسينية ، حتى تبدأ جميعاً فى عالم المسرحية المزدوج هذا فى محاولة الإجابة على السؤال المحورى الذى طرحته المقدمة حول حقيقة الظاهر بيبرس أو أى زعيم شعبى تاريخى آخر بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ .

ويطرح حمودة فكرة الزعامة بشقيها الرسمي والشعبي من خلال بطلين أحدهما يرأس المؤسسة الحاكمة والآخر القاعدة الشعبية ، ثم يحلل مفهوم البطولة الفردية من خلالهما تحليلاً ساخراً باعتبارها حالة أو نزعة تفرد ذاتي مثالي - أي طموح ذاتي يتفنع بالمثل والمبادئ - تتبلور في فعل انفصال عنيف ( يمثل خيانة ) يفضي إلى ارتقاء مؤقت يؤدي إلى عزلة مريرة . إن بيبرس يرتقى سلم الحكم العسكري على أنقاض صداقته مع قطز ، ثم يكسب حكمه شرعية رسمية زائفة من خلال الخليفة العباسي الطفل ، ثم يحاول ارتقاء سلم البطولة الشعبية على أنقاض صداقته مع عثمان ، ثم يحاول الانفراد بالحكم بتصفية الممالك يحدوه في كل مرحلة من سعيه حلمه الفردي ومجده الذاتي . أما عثمان أو الوجه الشعبي للبطولة الفردية فهو يرتقى في بحثه عن الجسر الوهمي بين السلطة العسكرية والشعب سلم خيائته لحميدة ولأهله ، ثم وهم الوصول إلى رمز التعالي والعنجهية الطبقية - إلى « ست الناس » .

ومن خلال هذين البطلين اللذين يشكلان معا في حقيقة الأمر وجهين لعملة واحدة - هي البطولة الفردية ، أو بطلا مزدوجاً هو بيبرس/ عثمان ، يبنى حمودة صورة تحليلية مقنعة لمفارقة الزعيم الوطني الشعبي الذي يرأس مؤسسة عسكرية حاكمة لها مصالحها الخاصة . إن هذا الزعيم لا بد وأن يتمزق بين انتماءين وولاءين لا يلبثا أن يمزقا . وقد جسد حمودة هذا التناقض والتمزق بتحويل البطل الواحد إلى بطلين يلتقيان في البداية على هدف مشترك - هو إقامة جسر بين السلطة والناس

أو فتح أبواب القلعة على الحسينية - ثم يصطدمان ويحاول كل منهما أن يمتص الآخر داخل مشروعه ( الشعبي أو السلطوي ) وينتهي الأمر باندهارهما معا ويتوسيع الهوية بين البطل والشعب ، ويتعميق هيمنة المؤسسة السلطوية العسكرية الممثلة في الممالك . ولأن بطل المسرحية يمثلان في حقيقة الأمر وجهي البطولة الفردية وبطلا واحداً مزدوج الدلالة أجدني أتفق مع المخرج في تغييره لعنوان المسرحية من الظاهر بيبرس إلى ابن البلد : فابن البلد عنوان خامض الإشارة نوعاً ، لا يحدد بصورة قاطعة دلالاته إسمياً ، ويحمل لذلك تورية ساخرة فحوها غياب ابن البلد الحقيقي في ضوء فشل البطل المزدوج ( بيبرس / عثمان ) في تحقيق هذا الدور .

إن صيغة البطل المزدوج هذه تُطرح في بداية المسرحية بصورة واضحة حين نجد سؤال الهوية يشمل كلا من بيبرس وعثمان . فالحوار في المشهد الأول من الجزء التمثيلي يتمحور حول سؤالين عن الهوية والانتماء يمثلان في حقيقة الأمر سؤالاً واحداً : هل بيبرس مصري أم مملوكي ! هل عثمان مملوكي أم مصري ! إن عثمان يصبح في ص ١١ من النص المطبوع ( الظاهر بيبرس ، دار الوفاء للنشر ، ، القاهرة ، ١٩٨٦ ) :

« جرى إليه يا واد أنت وهو !! أنتم فاهمين أيه ... ما تكونوش فاهمين أني علشان صاحب السلطان بقيت منهم ؟ » ثم نجد رجلاً يتساءل « في استحياء وتردد » في ص ١٢ :

« يعنى قصدك إنه مبقاش من الممالك ! » - قاصدا الظاهر  
بيرس . فيقاطعه عثمان صائحا في حدة :

« أحرص !! بيرس مصرى . . ابن بلد زى وزيك » .

لكن إجابة عثمان الواثقة القاطعة هذه تحفها هالة من التشكيك وعدم  
الاقتناع التى تولدها كلمة « يا خوفى » التى يرددها المؤلف / دانيال بين  
الحين والآخر فى مقاطع دالة من الحوار بحيث تشكل ما يشبه تعليقا  
كوراليا ساخرًا متشككا يلح فى طلب التحقيق فى أقوال عثمان وقياس  
صدقها . وهذا ما تفعله المسرحية فى مجموعها .

وسؤال الهوية الذى يشمل كلا من بيرس وعثمان على اختلافهما  
يوجد بينهما من ناحية لكنه يبرز تناقضهما أيضا من ناحية أخرى .  
فعلاقة بيرس بعثمان علاقة ظاهرها التوحد باطنها التنافر ، أى أنها  
علاقة تتخذ شكل المفارقة . وتطبع بنية المفارقة التى تنتظم العلاقة المحورية  
فى النص كل العلاقات الأخرى وتصبح البنية الحاكمة لكل العلاقات  
المطروحة . وتتجلى بنية المفارقة التى تنتظم النص فنياً وفكرياً فى تنويعات  
كثيرة شكلية وتيمية . فهى تبرز على مستوى الشكل فى علاقة السرد  
بالتمثيل من ناحية وعلاقة المسرحية التاريخية بمسرحية أو بابة خيال الظل  
( أى المسرحية داخل المسرحية ) من ناحية أخرى . ففى كلتا الحالتين نجد  
العلاقة تجمع بين التآزر والمساندة والتعارض والتنافر والمناقضة . وعلى  
مستوى المضمون أو النسق التيمى نلمس بنية المفارقة فى صداقة البطل

الرسمى العسكرى بيبرس والبطل الشعبى عثمان على مستوى الهدف القومى الوهمى المشترك ( إقامة جسر بين الحاكم والناس ) وتنافرهما على مستوى المصلحة الذاتية والانتماء الطبقي ، ثم تتكرر المفارقة فى اتصال حميدة بالماليك اتصالا جسدياً حميماً ونفورها العنيف منهم معنوياً ، ثم فى حب « ست الناس » لعثمان على مستوى العلاقة الإنسانية والعاطفية، ورفضها الزواج منه على مستوى المصلحة الطبقية ، ثم فى علاقة عثمان وبيبرس كل بطبقته من ناحية وبالطبقة التى يسعى للانتقال إليها من ناحية أخرى . فعثمان يرتبط عاطفياً بحميدة ومكانياً بالحسينية لكنه فى الدفاع عن مصلحتهما يهجر الحسينية إلى القلعة وحميدة إلى ست الناس ، وبيبرس يرتبط بطبقته وبالشعب بعلاقة قوامها النفور والمؤازرة فى كلتا الحالتين .

ويلخص حمودة هذه المتناقضات التى تطبع العلاقات المشكّلة للنص فى فكرة أو صيغة لغوية دالة يمكننا اعتبارها استعارة للفرضية الفكرية المحورية فى النص وهى عبارة : « الجواز المستحيلة » . وتحقق هذه العبارة درامياً فى المسرحية فى أربع تنويعات : حدوتة الأراجوز ، حدوته الأمير وصال ، حدوتة عثمان وست الناس ثم حدوتة عثمان وحميدة . إن كل قصة من هذه القصص الأربع تطرح مشروع زواج يفشل فى تحقيق الشرعية فى جانب من جوانبه المادية أو المعنوية : ففى قصتى الأراجوز والأمير وصال ينجح مشروعاً الزواج ظاهرياً ويتحققان مادياً فى العقد

المكتوب ، لكن النجاح الظاهري ينطوى على فشل معنوي ذريع ينفي الشرعية الحقيقية عن الزواج وإن احتفظ بشرعيته الصورية . وفي حالة الأراجوز يفشل الزواج معنويا ويتحول إلى علاقة استغلال واستعباد لغياب التكافؤ والخلفية الطبقية المشتركة وقيم العدل والمساواة ، وفي حالة الأمير وصال يفشل زواجه لاعتماده على التعمية والزيف وغياب قيمة التعرف والمعرفة الحقيقية التي تجعل الأمير يقع فريسة لتضليل الخاطبة . أما في حدوتة عثمان مع حميدة أولاً ، ثم مع ست الناس بعدها فنجد ارتباطاً معنويا يفشل في أن يتحقق في كيان واقعي شرعي لنفس الأسباب التي أدت إلى فشل زواج الأراجوز والأمير وصال ، فوقع عثمان فريسة للزيف والتضليل يحطم علاقته بحميدة فيهجرها رغم ارتباطه المعنوي بها ، وغياب التكافؤ والمساواة والخلفية المشتركة يمنع زواجه من ست الناس رغم حبها له .

إن حمودة يطرح من خلال هذه القصص الأربع تعريفاً لمعنى الزواج الحقيقي الذي تتسع دلالاته فيصبح تعريفاً لأي علاقة ارتباط حقيقية مشروعة . إننا ندرك من خلال هذه التنويعات على فكرة الزيجة المستحيلة أن أي علاقة « وصال » أو ارتباط مشروع لا بد وأن تركز على دعائم التكافؤ والمعرفة والصدق حتى تتحقق لها الشرعية الكاملة المادية والمعنوية التي لا تكفلها الشكليات أو الإجراءات الصورية فقط . ونلاحظ أن هذا التعريف الإيجابي للزواج أو لأي تواصل صادق يتبلور في المسرحية

بصورة غير مباشرة ، من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غيابه .  
أى أن التعريف الإيجابي يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة :  
فعلاقة عثمان بست الناس تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقته بحميده ،  
وعلاقة عثمان بالسلطان تتحدد فى ضوء علاقته بأهل البلد ، وعلاقة  
بيبرس بعثمان تتضح فى ضوء علاقته بقطز ، وعلاقة حميدة الجسدية  
بالماليك تولد من فشل علاقته بعثمان ، وعلاقة الشعب بطله عثمان  
تنهار تحت وطأة غيابه مكانيا فى القلعة .

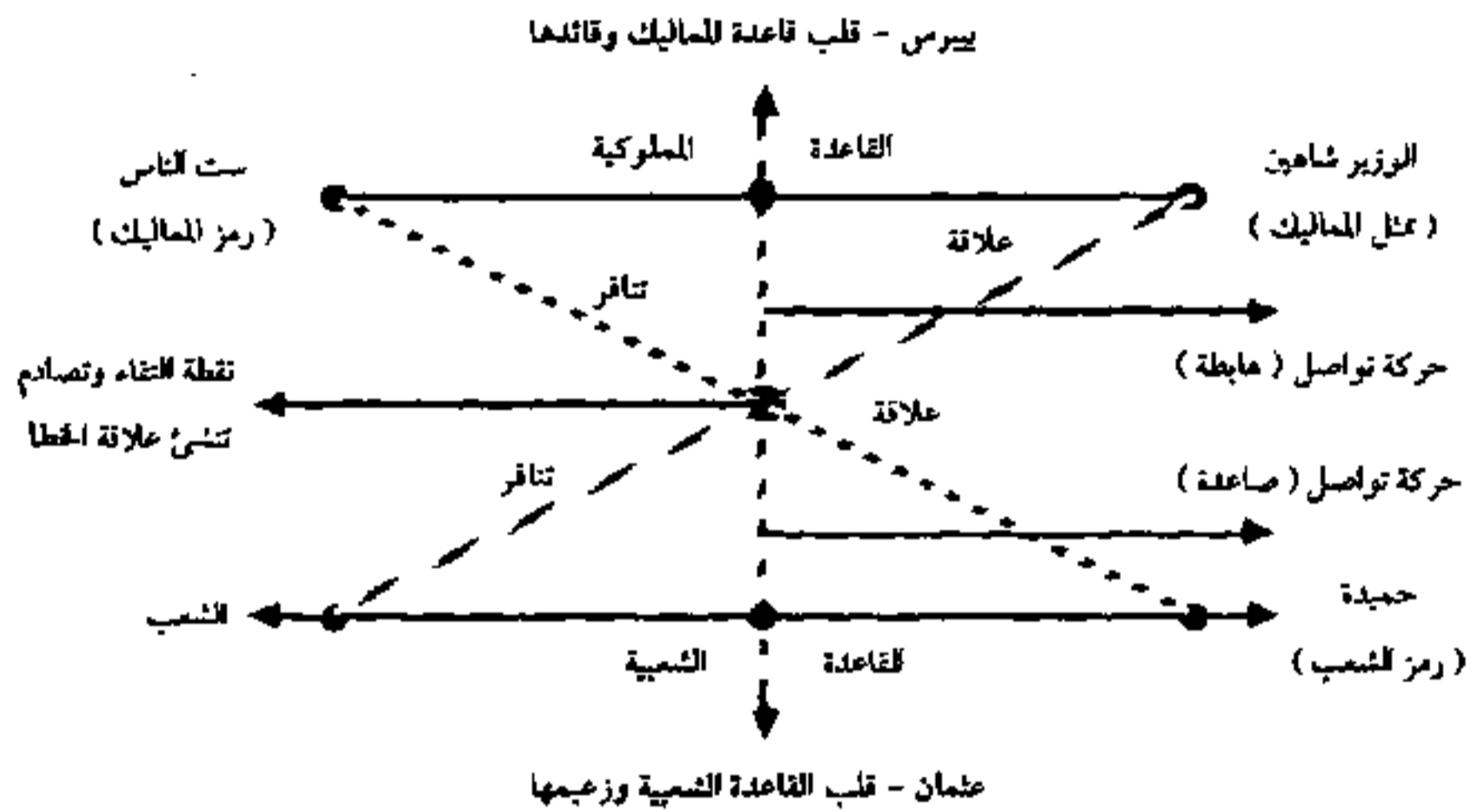
وصيغة تقديم التعريف عن طريق تغييبه وتقديم البديل المناقض أو  
الزائف تولد بطبيعتها فكرة الاستحالة : فالحضور الذى يعرف بغيابه هو  
حضور مستحيل .

وتبرز استعارة « الجوازة المستحيلة » ، أو التواصل الذى ينطوى على  
تنافر فى تنويع استعارية أخرى هى استعارة الجسر المستحيل التى تتحقق  
فى محاولات عثمان الفاشلة وأمله الواهم فى أن يوحد السلطة العسكرية  
والشعب وأن يفتح أبواب القلعة على الحارة ، وفى أمل بيبرس فى أن  
يصل إلى الشعب بنفسه ويكتسب شرعيته الشعبية بعد أن كسب شرعية  
صورية ، وفى انهيار عثمان حين تتقطع جسوره مع الشعب بانتقاله إلى  
القلعة ، وفى انهيار بيبرس حين يفقد جسوره مع طبقته من ناحية ومع  
عثمان من ناحية أخرى .

وفى ضوء ما سبق تفصيله يمكننا أن نخلص إلى أن الحدث الدرامى



في مسرحية ابن البلد يتشكل من حركتين متعارضتين : حركة تسعى إلى التواصل ( تتجسد تيميا في الزواج والصدقة والجسر ) وحركة مناقضة معارضة تقول باستحالة التواصل ( وتتجسد تيميا في فشل الصدقة والزواج وتقطع الجسور ) بحيث يشكل تقاطع الحركتين علامة الخطأ أو الاستحالة على النحو التالي :



إن السخرية الدرامية التي تنشأ من مفارقة محاولة التواصل التي تفرز بالضرورة الاصطدام والتنافر تبرز في هذا الشكل الهندسي التجريدي لحركة النص . فمحاولة بيرس وعثمان الالتقاء تفضي إلى انفصال كل منهما عن قاعدته هبوطا (في حالة بيرس) وصعودا (في حالة عثمان) ، وما أن يصل إلى نقطة الالتقاء حتى نجد أن محاولة إقامة خط واصل أو

جسر بين القاعدتين ( السلطوية والشعبية ) قد أفرز مثلثين مضميرين متصادمين يشكلان مع علامة X - أى علامة الخطأ والاستحالة . وتتجسد علامة الخطأ هذه فى المضمون فى تيمات العهر والغدر والخيانة .

ورغم التمييز الواضح للبناء الفنى فى هذا العمل الذى يمثل فى رأى أنضج أعمال عبد العزيز حمودة حتى الآن ، إلا أنه لا يخلو من بعض العيوب ربما كان أوضحها وأخطرها هو تأرجح المؤلف فى تصوير شخصياته الرئيسية بين أسلوبى الدرامية الواقعية التى تحمل ظلالة مأساوية، والملحمية الفكرية . لقد حاول حمودة أن يقيم توازنا حساسا بين البعدين الدرامى والملحمى فى شخصيات بيرس وعثمان وحميدة ونجح إلى حد كبير لولا بعض الفجوات والفراغات فى تبرير دوافع الشخصيات تبريراً درامياً مقنعاً . فالشخصيات فى بعدها الدرامى تثير بين الحين والآخر أسئلة تفشل المسرحية فى تقديم إجابات شافية لها على مستوى المضمون وتدفع المتفرج إلى الاكتفاء بالتبرير الذى يقدمه الشكل مما يحدث انقساماً بين الشكل والمضمون يولد إحساساً بآلية الربط والتشكيل ولنضرب مثالا أو مثالين على هذا .

إن المتفرج مثلاً لا يجد تبريراً مقنعاً لسقوط حميدة على مستوى المضمون الواقعى الدرامى للشخصية : فرغم قولها أنها تمارس العهر مع الممالك لتتقم من نفسها وتطهرها لا نجدنا نفهم سر هذه الرغبة فى تدمير النفس وتشويهها لديها . ورغم ذلك فحين نتأمل سقوط حميدة هذا

( الذى لا يقنعنا على المستوى الواقعى للشخصية كما رسمها المؤلف  
دراميا ) وندركه فى علاقته بمعطيات العمل الأخرى الشكلية والتميمية نجده  
يكتسب دلالة زتبريا فنيا مقنعا كعنصر هام فى نسق لدلالة الذى تقيمه  
المسرحية : فسقوط حميدة هو سقوط الوطن فريسة للحكم العسكرى  
بسبب خيانة ابن البلد ، وهو تلخيص لحالة العهر وغياب الشرعية التى  
تصم كل العلاقات فى المسرحية . كذلك يجد المتفرج والقارئ انتقال  
بيرس من الوفاء إلى الخيانة فى الجزء الثانى مفاجئا بعض الشيء وذلك  
رغم التمهيد الذى تم من خلال طرح قصة خيانتة لقطز . ويبدو أن  
حمودة قد خشى أنه إذا أشبع هذا التحول دراميا أن يجرى هذا الإشباع على  
حساب البعد الملحمى والفكرى للشخصية .

وعلى العكس من ذلك نجد أن تناول حمودة لعلاقة بيرس بصديقه  
قطز ، وتحوله من الصداقة إلى الغدر يتسم بالذكاء الدرامى الشديد : ففى  
مشهد الشبح ( الذى يحمل أصداء خافتة من شبح بانكو فى مسرحية  
ماكبت تكاتف المخرج والممثل أحمد ماهر على إبرازها ) - فى مشهد  
الشبح هذا يجعل حموده الشبح يسأل قاتله مباشرة : لماذا قتلتنى ، وتأتى  
إجابة بيرس غامضة لا تبرر أو تشرح أو تقنع . ويوظف حمودة هذه  
الإجابة السلبية - أى غياب التبرير - توظيفا دلاليا إيجابيا : أن بيرس  
يتعلل بحلمه المثالى الذى كان قطز يبرأته يمثل عقبة فى سبيل تحقيقه ولا  
يشرح لنا كيف ، ولماذا ! - أى كيف ولماذا كانت البراءة عائقا ، ورغم

ذلك يدرك المتفرج بوضوح شديد من المعالجة الدرامية الذكية للمشهد الإجابة الحقيقية التي تتوارى خلف الإجابة الغامضة الزائفة وهي أن بيرس ( دون لف أو دوران ، وليقل ما يشاء ) قد قتل قطز ليحتل مكانه ، وأن مطامع بيرس الشخصية وطموحه الفردي تتخفى تحت قناع الحلم القومي المثالي ، وإن لم يدرك هو نفسه ذلك .

أما شخصية عثمان فقد نجت إلى حد كبير من عيوب التحول اللا مبرر - باستثناء تحول لهجة عثمان الفجائي من الصلف والعنجهية إلى الرقة في حديثه إلى حميدة في المشهد الأول - وذلك لأن دعواتها الأساسية هي العمى أو فقدان البصيرة . فعثمان هو الوحيد الذي لا يرى الحقيقة في المسرحية - أو « الأعمى الوحيد » كما يصف نفسه . ورغم ذلك لا تخلو هذه الشخصية من الهنات تماماً . لقد بالغ حمودة بعض الشيء في تصوير غياب عثمان وعمائه فاقترب بالشخصية بدرجة خطيرة من حدود الكوميديا النمطية الزاعقة ، فكاد عثمان أن يتحول إلى غمط أو كليشيه « الأطرش في الزفة » أو النمط المتمثل في المثل الشعبي القائل « الجسم جسم ثور ، والعقل عقل عصفور » ! ويبدو أن حرص حمودة الشديد على تأكيد البعد الساخر في تناوله لفكرة البطل ورغبته في ألا يطغى البعد الدرامي على البعد الملحمي في الشخصية قد أوقعه في هذا المطب . وأغلب الظن أن المؤلف قد بدأ فعله الإبداعي بتصوير درامي - أى بتصوير حدث ينشأ ويتطور من خلال علاقات صراع بين بطله المحوريين - ثم شرع في مرحلة لاحقة في إضافة التنويعات التشكيلية

الأخرى وتركيب الصيغة الملحمية مما جعل بعض علاقات التشكيل تبدو أحيانا وكأنها مفتعلة أو آلية تفتقر إلى ذلك الالتحام العضوي الذي يولد الطاقة الشعرية ونعني بها بالتحديد قدرة العلاقات التشكيلية على توليد قراءات متعددة - أي تعدد الدلالة . لقد حاول المؤلف جاهدا أن يستوعب تصوره الدرامي المبدئي ، وشخصياته التي تفصح خطوطها الأساسية عن صيغة مأساوية ، في إطار صيغة مسرحية معارضة هي الصيغة الملحمية . لكن محاولة الاستيعاب لم تنجح تماما كما يتضح في المساحات اللامقنعة اللامبررة في سلوك الشخصيات التي ذكرناها سابقا ، وفي ذلك الإحساس العام بآلية الربط ، وفي تلك المشاهد المعلقة الزائدة - خاصة في الجزء الثاني - التي يمكن حذفها دون أن يتأثر النص - وأعني بها بالتحديد مشهد ببيرس مع شاهين في بداية الفصل الثاني ، الذي يكرر ما سبق طرحه في الافتتاحية السردية أو الإنشادية وهو انغماس ببيرس في صرعات شخصية مع الملوك والرؤساء وانصرافه عن إصلاح الأمة . لقد إنساق المؤلف لإغراء «الإسقاط» هنا دون داع ، فأطال المشهد على حساب إيقاع الحدث المسرحي . ومن المشاهد الزائدة التي تكرر ما سبق طرحه دون أن تضيف جديداً نجد أيضاً في الجزء الثاني مشهد عثمان مع ست الناس ، ثم مشهد حميدة مع شمس بن دانيال وحديثه عن الوحدة العربية . ولا يسعنا إلا أن نعتزف بأن الجزء الثاني من المسرحية لا يتمتع بنفس التماسك الفني الذي يميز الجزء الأول ، فهو لا يحمل خط تطور واضح بل يتشكل في سلسلة من التكتشفات التي يمثل كل منها ذروة كاذبة

(False climax) - أى ذروة توحي بنهاية المسرحية ، مما يعطى إحساساً بالتكرار والرتابة .

ومن المطبات الأخرى التى وقع فيها النص مطب التعارض الأيديولوجى الواضح بين حديث عثمان عن « الطبقات » و « التنمية الاجتماعية » الذى يسوقه حمودة فى لغة معاصرة تماماً ، بل وشبه وثائقية ، وكأن عثمان يقرأ فى كتاب - مما يعطى الخطاب توجهاً أيديولوجياً واضحاً محدداً - وحديثه عن إغلاقه « الحانات ودور اللهى » باعتباره قمة الإصلاح !

لكننا رغم الهنات والمطبات لا نستطيع أن نختم الحديث عن النص دون أن نشيد بقدرة حمودة فى أفضل حالاته على إدارة الحوار الدرامى وتوظيفه على عدة مستويات ، فنجد الحوار يعمل فى آن واحد على تطوير الحبكة ، وتعميق عناصر التورية الدرامية الساخرة ، وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للعرض . ففى الجزء الأول مثلاً تنطق حميدة جملة واحدة ساخرة ( ص ٢٩ ) تحقق الوظائف السابق ذكرها . فبعد كل التبرير الذى يسوقه عثمان فى دفاعه عن علاقته بالسلطان وصعوده للقلعة ، وحديثه عن مصر والمصلحة الوطنية والأهداف القومية تصيح به حميدة فجأة قائلة : « طب ما تتجوزها » وتكشف لنا هذه الجملة البسيطة الموجزة ( التى تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت فجأة ) عن أعماق حميدة ومشاعر الغيرة والمرارة التى تضطرم بها ، وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطاً جديداً من

خيوط الحبكة ، وتحول مشروع الزواج المرتقب بين عثمان وست الناس إلى امتحان لمصداقية الشعار المرفوع .

وإلى جانب الحوار الذى يعمل على عدة مستويات نجد حمودة يلجأ بين الحين والآخر إلى حيلة تكرار تشكيل حركى معين بحيث يرهص التكرار الحركى بفعل مستقبلى مشابه لفعل ماضى من ناحية ، ويخلق تورية ساخرة تعلق على المشهد الحاضر من ناحية أخرى . ففى أول لقاء بين بيرس وعثمان فى النص مثلا يتهى المشهد الذى تمحور حول المساواة بين المماليك والشعب وتواصل القلعة والحارة بمفارقة ساخرة على مستوى الحوار المنطوق ( إعطاء منزل لعثمان فى القلعة ) ، لكن حمودة لا يكتفى بهذا فيعمق السخرية بأن يمهدها لها حركيا عن طريق تجميد مشهد مصافحة بيرس لعثمان وإبرازه اضائيا ( كما تنص الإرشادات المسرحية ) وذلك حتى يستدعى إلى ذهن المتفرج مشهد خيال الظل الافتتاحى الذى يصفح فيه بيرس قطز ثم يطعنه . فالاستدعاء يوحد بين قطز وعثمان ويهص بمصير الصداقة بين عثمان وبيرس ويقدم تعليقا ساخرا على ما دار فى المشهد ناسفا كل الشعارات المرفوعة .

إن حمودة يستخدم فى عرضه هذا مفردات تيمية مألوفة فى المسرح المصرى منذ الستينات وحتى الآن - مثل علاقة الحاكم بالشعب من ناحية وبأعوانه ومؤسسة الحكم من ناحية أخرى ، ومثل فكرة البطل الفرد ، والمومس الفاضلة ، والبطلة رمز الوطن ، والأرض المستباحة ، والبطل

المضلل ، وأشكال الفلكلور الشعبي ، وصيغة البطل المزدوج والمسرحية داخل المسرحية وغيرها . . لكنه ينجح من خلال توظيفه المتمكن الذكي للمفارقة الدالة والتورية الساخرة من إعادة تشكيل هذه العناصر في رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة إلى حد كبير تفصح عن قراءته لعلاقة الأسطورة بالتاريخ .

وقبل أن نتقل إلى الحديث عن العرض والإخراج علينا أن نسجل في البداية حقيقة هامة وهي أن التشكيل الدرامي في نصوص حمودة يتم عادة في إطار رؤية مسرحية « إخراجية » - أي في فضاء مسرحي واضح المعالم . فالعالم المسرحي عند حمودة لا يتحقق على مستوى الكلمة المنطوقة فقط بكل تورياتها ومفارقاتها وتقاطعاتها الدالة ، ومساحات الصمت التي تكتنفها ، بل يتم أيضاً على مستوى الخيال المسرحي الصرف الذي يوظف عناصر الرؤية المسرحية في التشكيل الفني للعمل . وربما لهذا السبب قد يجد المخرج الذي يتعرض لنصوصه صعوبة في الإفلات من تصور المسرحي لتقديم النص الذي يضمه في إرشاداته المسرحية . وربما لهذا السبب أيضاً يشعر المتلقى بأن أي تعديل أو تغيير في التصور المسرحي الذي يطرحه المؤلف للنص لا يخدمه أو يضيف إليه بقدر ما ينتقص من فعاليته المسرحية . وفي إخراج النص التزم المخرج أحمد زكي بتصور حمودة الإخراجي في مجموعه باستثناء بعض المناطق التي نجملها فيما يلي :



١ - استبدل المخرج الراوى وربابته بفرقة كاملة للعزف والغناء الشعبى تطلبت بدورها « مايسترو » يقودها بصورة واضحة أمام المتفرجين فتحول الراوى الشعبى إلى صيغة رسمية « مستنطقة » و « مستنطعة » بعض الشيء ، وهل سمع أحد عن عازف ربابة يقوده مايسترو !! أضف إلى ذلك أن التنغيم والإنشاد قد أضفى على الافتتاحية السردية نوعاً من « الهيصة » الاحتفالية ضاعت فى ثناياها دلالة التعارض بين رواية الراوى ومشهد خيال الظل ، وبين الرواية والتاريخ . وثبت المخرج المنشد فى تشكيل حركى مسطح مدة طويلة فأضاف إلى جرعة الملل النابعة من رتابة الإنشاد .

ويقودنا الحديث عن الراوى هنا إلى الحديث عن افتتاحية المسرحية فى مجموعها كما تمت فى العرض . لقد نفذ المخرج هذه الافتتاحية - وفق إرشادات المؤلف - بحيث يتم جزء منها « أمام الباب المؤدى إلى الصالة ، أو حتى الفناء بعد أن يبدأ المتفرجون فى التوافد على المسرح » ( المسرحية - ص ٧ ) دون أن يأخذ فى اعتباره مدى صلاحية معمار المسرح القومى لتنفيذها . إن المعمار المسرح التقليدى لا يصلح لمثل هذه الافتتاحية التى تتطلب معماراً مسرحياً من نوع آخر لا يتوفر فى المسرح القومى المبني على غرار مسرح العلبة الإيطالى . وكان على المخرج أن يعمل خياله فى تعديل هذه الافتتاحية لتناسب طبيعة مكان العرض أو أن

يؤخر دخول المتفرجين حتى يشهدوا « الزفة » ثم يدخلوا إلى قاعة العرض ورائها .

أما ما حدث فهو أن المتفرجين دخلوا إلى الصالة وجلسوا ، ثم ترامت إلى أسماعهم أصوات الزفة الشعبية ، فلووا أعناقهم وقتنا طويلا ، محاولين التقاط لمحة مما يجرى . . لكن الجهد باء بالفشل ، فأداروا رؤوسهم في غيظ وملل حتى دخلت الفرقة إلى الصالة فلووا أعناقهم مرة أخرى لأن الفرقة تصورت أنها في مسرح دائري فلبثت في الخلف عند الباب مدة طويلة حتى تقلصت عضلات أعناق المتفرجين فقرروا تجاهل ما يحدث وابتهلوا إلى الله أن تنتهي هذه المهزلة ويبدأ العرض . إن الأستاذ أحمد زكى وهو فنان مثقف ودارس يعلم جيدا ، بل وعلمنا دائما ، أن الحركة المسرحية تصمم في إطار ووفق طبيعة معمار مكان العرض ، وإن المخرج حين يقرر استخدام الصالة والفناء - إلى جانب المنصة أو خشبة المسرح - كجزء من فضاء تشكيل العرض ، عليه أن يأخذ في اعتباره قدرة المتفرج أينما كان في هذا الفضاء المسرحي على الرؤية والمتابعة . لذلك أسفنا أن يحدث هذا الخلل الافتتاحي في عرض له خاصية وأنه وفق في توظيف الصالة كامتداد لخشبة المسرح طوال العرض وأكد من خلال هذا التواصل الطابع الملحمي المتمسرح للنص من ناحية ، وتطبيق الماضى والحاضر من ناحية أخرى .

٢ - حذف المخرج مشهدا هاما للأراجوز يتقاطع مع حديث بيبرس

وعثمان في نهاية الفصل الأول دون تبرير . إن مشهد الأراجوز وحييته كما وضعه حمودة في هذا المكان من النص يساهم في تعميق الصلة الاستعارية بين فكرة الشرعية في الزواج والشرعية في الحكم وحذفه يضر بالنص لا يفيد . واستبدل المخرج المشهد المحذوف بزقة الأراجوز التي تنهى الجزء الأول . ورغم جو البهجة الذي تبعثه الزقة ، ولمسة السخرية الخفيفة من الأغنية ، وخفة ظل الأراجوز هشام جاد وحيوته الملحوظة ، إلا أن هذه الزقة لا تعوض عن حذف المشهد المذكور . ونلاحظ في هذا الصدد أن العرض لم يوفق في تنفيذ الدور التعليقي الساخر للأراجوز الذي نسمع زمارته الساخرة تتردد دوماً في الخلفية السمعية للنص فجاء ظهوره في العرض متقطعا وباهتا ، وبدا « محشورا » ومقحما ، لا يلتحم عضويا بنسيج العرض . وقد لعبت الفواصل الاضائية بين المشاهد دوراً في هذا .

٣ - لقد استخدم المخرج الإضاءة الباهرة التي تغرق الجمهور في الصالة كفاصل بين المشاهد . ورغم أن هذا التوظيف للإضاءة قد يخدم عنصر الإغراب والتفريب الذي يؤكد البعد الملحمي للعرض ، وقد يبرز عنصر تواصل الحاضر والماضي ، ويطابق جمهور خيال الظل على خشبة المسرح مع جمهور المسرحية في الصالة حين يجعل المتفرج في الصالة موضوع الإضاءة بالتناوب مع الممثل على خشبة

المسرح ، إلا أن هذه الفواصل الاضائية جاءت كثيرة بصورة لا داعى لها بتاتا ، ومؤذية لعين المتفرج أشد الإيذاء . إن الديكور الذى صممه جريجورى سميث تحت إشراف المخرج وبارشاده - رغم كتله الضخمة التى التهمت مساحات كبيرة من خشبة المسرح وقلصت الفضاء الحركى للممثلين - يتيح سيولة شديدة للعرض ولا يتطلب فواصل إظلامية لتغيير المناظر . فالانتقال من الحارة للقلعة يتحقق فى لمح البصر بإدارة القرص الذى يمثل حصنا من حصون القلعة فى جانب منه ، وحجرة بيبرس فى الجانب الآخر . أننا قد نحتاج إلى الإظلام أثناء تغيير الديكور فى المسرحيات الواقعية التى تعتمد على الإيهام وإخفاء واقع اللعبة المسرحية . أما فى هذا العرض الذى يعترف صراحة بطبيعته كلعبة مسرحية مصنوعة ، بل ويؤكدها من خلال مناقشته لفن المسرح ، فقد جاء هذا الإظلام لخشبة المسرح مع إغراق الصالة بضوء باهر مفتعلا ومعتلا ومهبطا لإيقاع العرض . أن نص حمودة يخلق مساحات متداخلة من الخيال والمخيلة ، والحلم والوهم ، يذوب بعضها فى البعض ، فتضل الشخصيات طريقها فيها بحثا عن الحقيقة ولا تناسبه فواصل الإظلام والإبهار الضوئى المتكررة هذه . وكان يمكن فصل المشاهد بصورة أكثر ليونة ونعومة تستخدم زمارة الأراجوز الساخرة مثلا .

٤ - تجاهل المخرج الإرشادات المسرحية التى تنص على ظهور الأخيلة على الستار الشفاف الأمامى فى بداية الجزء الثانى لتجسد حركيا ما يرويه

الراوى بمصاحبة الربابة واستبدله بالإنشاد الذى يفشل المتفرج أحيانا فى استيضاح كلماته ، وأدى هذا إلى ضياع عنصر التقابل بين وظيفة الفن ( ممثلا فى خيال الظل ) كنشاط معارض للأسطورة يهدف إلى التوعية فى بداية الجزء الأول ، ودور الفن كمدعم للأسطورة ولتنظيم الحكم بعد أن تم استئناسه وترويضه فى بداية الجزء الثانى وبعد أن نجح البطل الشعبى الكبير بيبرس فى ابتلاع البطل الشعبى الصغير عثمان .

٥ - ولسبب غير معلوم جعل المخرج المخيليين ينسحبون خارج خشبة المسرح أثناء حديث عثمان وحميدة فى الجزء الأول بينما تنص الإرشادات المسرحية فى النص المطبوع على بقائهم إذ تقول :

« تستمر الخيالات على الشاشة طوال حديثهما دون وضوح » (ص ٢٢) . إن تزامن الحديث مع المخيلة على خشبة المسرح يؤكد عنصر المقابلة بين الواقع والوهم الذى تصر عليه المسرحية ، وانسحاب المخيليين والشاشة فى العرض أضاع عنصر المقابلة هذا .

٦ - وحول المخرج قصة الأمير وصال من خلال الرقص والغناء إلى اسكتشا من عروض الكباريهات حتى كادت دلالاته أن تضيع وسط الهرج والمرج . ورغم أن هذا التناول قد لفت الأنظار أخيراً إلى قدرات زين نصار الأدائية الباهرة ، وحضوره المبهج وحيويته

العارمة ، إلا أنه كعاد أن يلقي بالدور تمامًا خارج دائرة التشكيل الدلالي للنص .

ويقودنا الحديث عن زين نصار إلى الحديث عن عنصر التمثيل . لقد اتسم العرض في مجموعة بالتضارب الشديد في أساليب التمثيل وكأن كل ممثل قد اجتهد وحده في تصور دوره وتنفيذه دونما تدخل أو تنسيق من المخرج فاختار أحمد ماهر أسلوباً يجمع بين الانفعال الداخلى ( وفق منهج ستانسلافسكى الطبيعى ) والمبالغة الكلاسيكية فى الأداء الصوتى والحركى التى طبعت تمثيله أحياناً بطابع الميلودراما ، واختار أحمد مرعى أسلوب أداء خارجى فى مجموعته يعتمد على التنميط الحركى والصوتى وفق الصورة النمطية المألوفة لابن البلد ، وبالف فى محاكاة هذا النمط ، وفى استخدام يديه وكتفيه فاقترب من أسلوب الكاريكاتير أحياناً . أما عفاف شعيب فاتخذت نموذجها أداء السيدة سميحة أيوب فى أدوار ممثلة فأصابت فى اختيار النموذج لولا أنها بالغت فى الصياح والحركات الزاعقة السوقية ؛ ولم تنوع أداءها بين حميدة وأم رشيد فسحقت المفارقة الكامنة فى الشخصية . ورغم ذلك فهى ممثلة لها حضور جذاب يتميز بالصدق والحرارة . ونجح أحمد الناعى فى التوصل إلى صيغة أدائية مقنعة تلف الكوميديا فيها بغلالة حزن شفاقة ، ويبدو أنه اتخذ المؤلف نفسه نموذجاً فى ترجمته الصوتية للشخصية فأبرز هذا العنصر الدلالي لها . أما مرسى

الخطاب أو الوزير شاهين فقد لجأ إلى المط والتطويل والاستطراف فهبط بإيقاع مشهده الرئيسي (قراءة خطاب ملك قبرص) إلى نقطة الصفر ، ثم أضاع جهده في مشهده الختامي بضحكته الميلودرامية التي تحاكي كليشيه ضحكة الشيطان أو الجنى الذى نعرفه فى الأفلام الأمريكية وبعض الأفلام المصرية .

وانعكست فوضى أساليب التمثيل فى فوضى الملابس المسرحية فارتدت بعض الشخصيات أزياء عصرية وبعضها أزياء تاريخية مشكوك فى هويتها بينما ارتدت عفاف شعيب ملابس لا هى بالتاريخية ولا بالعصرية وتفردت هى وأحمد ماهر بارتداء حذاء له « بور » معقوف ! وبعيداً عن التصميم نجح المخرج فى توظيفه ألوان الملابس دلاليا ، فارتدى بيبرس وعثمان الأبيض فى الجزء الأول علامة على توحيدهما وتآزرهما ، ثم ارتدى بيبرس الأسود فى الجزء الثانى ، بينما احتفظ عثمان باللون الأبيض للدلالة على تناقضهما ، وغير عثمان عباءته ثلاث مرات فارتدى عباءة بيضاء تماماً فى مرحلته الأولى قبل الانتقال إلى القلعة ، ثم ارتدى عباءة بيضاء بها شريط أحمر ( يتجاوب ويتراسل مع الوشاح الأحمر الذى يحيط بخصر بيبرس ) فى مرحلته الثانية التى تبدأ بصعوده إلى القلعة ثم تنتهى بنزوله المهزوم ، وتغير لون عباءته وخامتها فى الجزء الأخير من الحرير الأبيض اللامع إلى الصوف الخشن الداكن . ولا أدرى

لماذا غيرت عفاف شعيب ملابسها في مشهد واحد هو مشهد اكتشاف الأمير وصال لحقيقة عروسه فارتدت الأحمر الفاقع ثم عادت إلى زيها الآخر ! هل ربما لأنها في هذا المشهد تمارس الخديعة كما يمارسها بيبرس صاحب الوشاح الأحمر ! وباستثناء هذا التوظيف ( الساذج نوعاً ) لدلالة الألوان ( الأحمر للخديعة والدم ، والأسود للشر والأبيض للخير ) لم تلعب الألوان دوراً في العرض .

وجاءت حركة الشخصيات وسط زحمة الديكور الضخم محدودة وفقيرة فكانت في مجموعها تسير في خطوط مستقيمة من مقدمة خشبة المسرح إلى عمقه الضحل الذي تسده كتل حصون القلعة ، ومن عرش بيبرس إلى مقدمة المسرح ، ومن بين المسرح إلى شماله . وكان الديكور في أفضل حالاته في المشاهد التي تضاء فيها المكعبات المتراكمة التي تمثل بيوت القاهرة الساكنة تحت أقدام القلعة وذلك لأن تعميم الاضاءة العامة على خشبة المسرح في هذه المشاهد كان يخفى كتلة القلعة التي تشكل خلفية الديكور .

٧ - استبدل المخرج نهاية المسرحية الأصلية وهي تكرار الأراجوز لنص المرسوم السلطوى تكراراً آلياً تحت وطأة القهرة بنهاية جديدة من ثلاث فقرات : مشهد استقبال السلطان الجديد الطفل وتهليل الشعب له رغم صيحات عثمان المتناعة ، وهو مشهد يؤكد استمرار غيبوبة



الشعب ( الذى يبدو فيه كسبغاء عقله فى أذنيه ) ، ويؤذن بتكرار ما حدث تمامًا ، خاصة وأن خشبة المسرح فى هذا المشهد تهيمن عليها تمامًا عباءة الدرويش المستديرة التى يلفها ويديرها بحيث تشكل عجلة أو دائرة مغلقة تشى باستمرار الأوضاع واستحالة التغيير . والفقرة الثانية من النهاية الجديدة تعمق هذا المعنى فهى عبارة عن مشهد خاطف يصور اغتيال الحاكم الجديد فى غرفة نومه ويؤكد استمرار لعبة الغدر والخيانة التى يمارسها المماليك ، وأن ما انتهى وشهدناه يوشك أن يتكرر بنفس الصورة . وأما الفقرة الثالثة فهى أغنية الختام التى تلخص لنا العظة والعبرة من المسرحية فى كلمتها الافتتاحية «متصدقوش» . وقد ساهمت هذه النهاية الجديدة فى تعميق المدلول السلبى الساخر للنهاية الأصلية : فالشعب فى النهاية الأصلية - ممثلاً فى الأراجوز - يقبل الحاكم الجديد تحت وطأة الضرب . أما فى النهاية الجديدة فهى يصفق ويهلل من تلقاء نفسه . كذلك أدت هذه النهاية الجديدة إلى تعميق العيب الدرامى الذى سبق الإشارة إليه فى الحديث عن النص ألا وهو تعدد الذروات الكاذبة الذى يخلق إحساساً بالمط والتكرار .

إن تعامل المخرج مع الرؤية الإخراجية الكامنة فى النص بالحذف والإضافة والتبديل لا يخلو من بعض العيوب والهفات لكنه جاء موفقاً فى

مجموعه ، يكشف في بعض اللامحات الذكية هنا وهناك عن حساسية المخرج وخياله وفهمه الجيد للنص . لقد جعل المخرج عثمان مثلا يؤدي دور شبح قطز فعمق بذكاء شديد عنصر التورية الساخرة في صداقته مع بيرس ، وجعل بيرس في نهاية المشهد يشهر سيفه وهو يعلن رغبته في أن يصبح حكمه لمصر شرعيا فتسخر الحركة هنا من الكلمة وتكشف زيفها . إن هذه اللمسات الذكية تضيء العرض بين الحين والآخر وتجعلنا نتمنى لو بذل المخرج جهدا أكبر حتى يمتعنا بجرعة أكبر من فنه وخبرته وخياله .

## الوجه الغائب ولعبة الاقنعة(\*)

فى مسرحيته الشعرية الأولى ، الوزير العاشق ، استخدم فأروق جويده قناع التاريخ ليعلق على الحاضر وكتب مرثية موجعة فى ضياع فلسطين ، جسدها دراميا فى سقوط الأندلس . وكانت صراعات ملوك الطوائف هى المرآة القديمة التى جلاها الشاعر فانعكست على صفحاتها الصراعات الحديثة التى مزقت أوصال الأمة العربية . واختار جويده لمسرحيته الأولى هذه بنية أوبرالية - ملحمية مبتعداً عن الواقعية التاريخية ، وأضاف إلى بطله المحورى الملحمى ابن زيدون لمسة مأساوية إذ جعله أحد أسباب الانهيار رغم أحلامه وجهوده ونواياه الطيبة . أما ولادة فقد تحولت من شخصية تاريخية لها ملامحها المميزة وسيرتها المعروفة إلى رمز للوطن وللضمير الشعبى ، وكان أبو حيان الكورس المعلق على الأحداث ، المفسر خباياها ، المبرز دلالاتها . وعلى الطرف النقيض من ابن زيدون

---

(\*) مسرحية : **دماه على ستار الكعبة** ، تأليف : فأروق جويده ، إخراج . د . هانى مطاوع ، تأليف موسيقى . سنيما جميل ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى فى مارس ١٩٨٨

جاء ربيع رمزاً للخيانة وفساد السلطة التي تمهد الطريق أمام قوى  
الاجتصاب الأجنبية .

وفي مسرحية جريدة الثانية ، دماء على ستار الكعبة يلمح القارئ  
خيوط اتصال تيمية واضحة بين التجريبتين : فالتاريخ هنا قناع كما كان في  
الوزير العاشق ، وسلام هو امتداد لأبي حيان ، وسعاد صورة مكشوفة  
لولادة ، وابن زيدون واحد من أوجه الحجاج ، وربيع وجه آخر . أما  
صراع السلطة المدمر العقيم بين ملوك الطوائف في النص الأول فيتردد هنا  
في صراع ثلوث الوزراء ويحمل نفس الملامح الكاريكاتورية ، والرنة  
الفكاهية الساخرة .

وقد تقود خيوط التواصل التيمية هذه بين النصين إلى خلق انطباع  
زائف بتماثل بنيتهما ، خاصة وأن دماء على ستار الكعبة تبدأ على  
مستوى الإسقاط التاريخي على الحاضر من حيث انتهت الوزير العاشق  
وتستأنف قراءة التاريخ بعد سقوط فلسطين . فالوزير العاشق تنتهي بانھیار  
الإسلام في الأندلس ، وصمت الصلاة في مآذنها ، بينما تبدأ دماء على  
ستار الكعبة بانھیار حصن الإسلام في مكة ، التي تصبح رمز الأمة  
العربية ، وذلك بأيدي قائد من أبناء العقيدة ، لا عدوا من خارجها .  
وكان فاروق جريدة يستكمل في نصه الثاني قراءته الرمزية المقنعة الخاصة  
في التاريخ العربي المعاصر في الحقبة الانتقالية العنيفة المتأزمة التي تلت  
سقوط فلسطين ، والتي عاصرها جيله .

ورغم أوجه التشابه العديدة بين المسرحيتين إلا أن دماء على ستار الكعبة تتميز ببنية دلالية مركبة ، تمثل تطوراً ملحوظاً في شعر جريدة المسرحى ، وتكشف عن وعيه المتزايد بالبعد المسرحى الخالص فى الدراما الشعرية ، أى بخصوصية المسرح وإمكاناته كوسيط فى عملية الاتصال ، ويتجلى هذا الوعى فى الجدلية المسرحية الصرفة التى ينبثق منها النص فى مجموعته ، وهى جدلية الوجه والقناع ، أو جدلية التقنع ، كما يتضح فى المساحة الواسعة التى يتيحها النص للإبداع الإخراجى .

إن فكرة التقنع التى تمثل جوهر العملية المسرحية ( باعتبارها أولاً وأخيراً لعبة أفنعة ) هى مصدر الإلهام فى هذا العمل ، فالشاعر هنا يستلهم المسرح فى تشكيل رؤيته تشكيمياً فنياً كما فعل شعراء كثيرون من قبله . ويبدو أن فكرة الوجه والقناع قد شغلت جريدة سنين طويلة قبل أن يكتب مسرحيته هذه . ففى ديوان شىء سيبقى بيننا الذى نشر عام ١٩٨٣ - أى قبل كتابة المسرحية بأربعة أعوام أو يزيد ، وبعد اتمام الوزير العاشق بعامين ، يجد القارئ قصيدة سيرىالية الطابع تطرح رؤية للضياح فى إطار جدلية الوجه والقناع . فالقصيدة ( التى تحمل عنوان وضاعت ملامح وجهى القديم ) تصور فنانا فقد هويته وغابت حقيقته فى زمن القهر والخوف واللامبالاة ، فى زمن

يعيش بزيف الكلام

وزيف النقاء . . . وزيف المدائح

ويترجم جويدة فقدان الهوية إلى صورة تحطم الوجه وانطماس الملامح وصمت اللسان . وينطلق الفنان فى تجوال طويل بحثاً عن الوجه الضائع ، وفى رحلته وسؤاله يلتقى بلامح مبعثرة فى ذكريات الناس ، ويتحول الوجه الضائع إلى رمز متعدد الدلالة يجمع بين الحلم والأسطورة . لكن السؤال يبقى :

ترى أين وجهى . . . ؟

ويقرر الفنان فى النهاية أن يستعيز عن الوجه المفقود بقناع مرسوم ، فيحضر « لونا وفرشاة رسم » ، وإذ ينهمك فى رسم القناع يبدأ فى التذكر ، وتتحول العملية الفنية من عملية تزييف واختلاق لقناع يخفى الفراغ ، إلى عملية استكشافية تقود إلى الحقيقة . والحقيقة التى تتكشف للفنان هى حقيقة الإبداع التى تحرره من سجن الذات والبحث عن وجهه القديم ، ومن سجن الزيف فى زمنه العقيم ، وتطلقه حراً يؤكد وجوده الحقيقى من خلال فنه فتوحد ذاته بالعالم ، وتتجسد ملاحمه « على كل باب » و « فوق المآذن / فوق المفارق . . . بين التراب » ، و « وسط السحاب » .

إن الفنان فى هذه القصيدة يعثر على وجهه الحقيقى من خلال القناع المرسوم ، وهو ينطلق فى رحلة بحث دائرية تنتهى باكتشاف شبه أوديبى ، فالفنان يبدأ بالبحث عن حقيقته الإنسانية فى الواقع والحلم والأسطورة وينتهى باكتشافها فى حقيقته الفنية .

وهكذا الحال فى مسرحية دماء على ستار الكعبة . قالفنان فاروق  
جويده يىحث عن الحقيقة الممثلة فى وجه عدنان الغائب ، بدلالاته  
المتعددة ، وسط عالم من التفتع والأقنعة ، وينتهى باكتشافها فى كل  
الأقنعة وخاصة فى قناع الحجاج . وتتخذ رحلة البحث فى المسرحية ، كما  
فى القصيدة ( التى تبدو وكأنها خطة كروكية للمسرحية ، أو بروفة  
مختصرة لها ) شكلا دائريا ساخرا يذكرنا بالفورمة البوليسية ، ودراما  
التحقيق والبحث الساخرة الدائرية التى ابتدعها سوفوكليس فى مسرحية  
أوديب لأول مرة . إن أوديب يبدأ بالبحث عن مجرم تسبب فى اللعنة  
التي نزلت على المدينة وذلك على المستوى الواقعى ، ويمضى البحث من  
خلال الرسل وشهادة الشهود ، وينتقل من مستوى الجرم الواقعى ( قتل  
الملك لاىوس ) إلى مستوى الجرم الميتافيزقى ( معارضة الأقدار ) ، لتنتهى  
المسرحية باكتشاف أن المحقق الباحث عن الحقيقة هو المجرم الذى تسبب  
فى الطاعون ، وهو الثائر المعارض للقدر الذى يجرى البحث عنه . وفى  
مسرحية دماء على ستار الكعبة نجد حبكة ، أو هيكل سرديا مماثلا .  
فالحجاج يىحث عن ثائر خارج على القانون ، ومحرض للناس على  
الثورة، يدعى عدنان ، ويتمخض البحث عن تحقيق وتعذيب ومحاكمة  
وشهادة شهود - وهى المسارات المألوفة فى الدراما البوليسية ، ثم يفضى  
التحقيق إلى اكتشاف مثير وهو أن المحقق هو المجرم نفسه ، أى أن  
الحجاج الحاضر هو عدنان القديم الغائب .

وكما تتقل بنا رحلة بحث أوديب من مستوى الواقع الراهن في طية إلى المستوى الديني أو الميتافيزيقي ، تتحرك رحلة بحث الحجاج على مستويات عدة متكاملة ، في فضاء درامي تمتزج فيه كل الأزمنة والأمكنة ، تنتظمها جميعا جدلية الوجه والقناع . فعلى المستوى الفلسفي مثلاً تفرز جدلية الوجه والقناع جدلية المطلق والنسبي ، أي جدلية الفكرة المثالية الكاملة في المطلق والتسجلي النسبي الناقص للفكرة في التاريخ . ويفرز الجدل بين المطلق النسبي جدل الأسطورة ( المفسرة للوجود وقوانينه ) ، والتاريخ بأحداثه الواقعية وأمكنته وتواريخه . وعلى مستوى آخر تتحقق جدلية الوجه والقناع في جدلية العقل والجنون ، إذ نجد طرفي الصراع المحوري في النص وهما الحجاج وسعاد يتهمان بالجنون في مواقع عديدة في النص ، وعلى مستوى اللغة نجد تقابلا بين الشعر الحقيقي والشعر الزائف في مديح الشعراء ولغو الوزراء .

لقد أقام فاروق جويده في **الوزير العاشق** جدلا بين الماضي والحاضر في إطار صيرورة التاريخ . ونحن نلمح نفس الجدل في **دماء على ستار الكعبة** ، لكنه جدل فرعي هنا ولا يمثل محور هذا النص الذي يتشكل في المساحة الضبابية الغامضة بين التاريخ والأسطورة ، بين الزمن واللازمن ، بين الواقع والرمز ، وبين المعاني وتجسدها الملموسة . فالمرحبة تبدأ بحادث جلل ، هو هدم الكعبة ، يحوله جويده من حادثة تاريخية ترتبط بزمن ومكان محدد إلى حدث رمزي يؤذن بنهاية عالم



وبداية آخر ، بنهاية عالم الحقيقة والمثل العليا ، وبداية عالم الزيف .  
ويحقق جويده هذا التحول الرمزي لحادثة هدم الكعبة في البداية عن طريق  
القصص التي ينسجها العامة حول الحجاج والتي يلح عليها عنصر  
الخرافة ، وعن طريق الإشارة إلى أزمنة تاريخية أخرى . ففي الافتتاحية  
يصيح صوت : « هل جاء كسرى . . أو ترى قد جاء عام الفيل ؟ » ويرد  
صوت : « قد جاء عام الفيل » ، ويضيف صوت : « هذا هرقل جاء  
يغتصب الربوع الطاهرة » .

وبعد هذا التحول الرمزي للبداية الذي يفرز التقابل بين عالم الحقيقة  
التمثل في الكعبة ، وعالم الأقنعة بعد هدمها ، يشرع جويده في بناء  
مستويات النص المتعددة فيطابق عالم الحقيقة بعالم الأسطورة عن طريق  
سعاد التي تستدعي في آن واحد مريم العذراء ، وإيزيس الباحثة عن  
زوجها في كل مكان ، وإلهة الأرض في أساطير الانخصاب الوثنية ،  
وعن طريق عدنان الذي يمثل روح الوجود ، وجوهر العدل واليقين ، ثم  
يجسد جويده عالم الأقنعة في صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما  
على مر التاريخ ، فيصبح التاريخ « سركا » - وهي استعارة ترد في متن  
النص ، ويصبح الحجاج قناعاً يلخص كل التجليات الزائفة الناقصة لوجه  
الحق والعدل - وجه عدنان ، ورمزاً لكل الغاشمين على مر التاريخ .  
وبعد أن يتحول التاريخ إلى سر ك يعرض لعبة السياسة التي تقوم على  
الزيف والتفنع ، والتي تمارس الجنون باسم العقل ، وتتحول الأسطورة

إلى موطن الحقيقة والعقل ، الذى يسميه المتقنعون جنونا ، تكتسب المسرحية بعديها السياسى والفلسفى .

وإذا كان نص فاروق جويذة يتقدم فى مسار دائرى على مستوى الحبكة أو الهيكل السردى ، وي طرح عدداً من الجدليات المضمونية التى تفرز بعديه الفلسفى والسياسى ، إلا ان ثمة جدلية بنائية محورية تنظم شكله ومضمونه ، وهى جدلية الوحدة والتعدد ، أو التكاثر عن طريق تعدد الخلايا وانقسامها (proliferation) . فالحجاج المائل أمامنا على خشبة المسرح هو عدد من الأقنعة الزائفة : للحجاج التاريخى ، ولعدنان ، ولعبد الناصر . وقناع الشعر الزائف يتوالد ويتكاثر فإذا بنا إزاء ثلاثة شعراء ، وهناك أيضاً الوزراء الثلاثة ، ثم الشهود الثلاثة ، ثم أقنعة عدنان الثلاثة الزائفة التى يرتديها الوزراء ، ثم نجد فى نهاية المسرحية التجليات الصادقة لوجه عدنان فى الأصوات الثلاثة الصائحة من الصالة « أنا عدنان » . وبين التجليات الصادقة المتعددة للوجه الواحد ، والأقنعة الزائفة المتكاثرة التى تخفى وجه الحقيقة يتحقق معنى النص ومبناه .

وفى ضوء هذا التحليل الموجز نرى أن أنسب صيغة مسرحية لتنفيذ هذا النص على خشبة المسرح هى صيغة المسرح المتمسرح التى تشير إليها بوضوح الاستعارة المسرحية الصرقة التى ينبثق منها العمل ، وهى استعارة الوجه والقناع ، كما تشير إليها صورة « السيرك » التى ترد فى

النص ، وتوحى بها مفارقة العقل والجنون . لكن المخرج الفنان هانى مطاوع لم يختار أن يسلك هذا السبيل فى عرضه الذى قدمه على خشبة المسرح القومى ومثله فريق رائع من صفوفه فنانى المسرح فى مصر على رأسهم سميحة أيوب ويوسف شعبان . لقد التزم هانى مطاوع فى الجزء الأكبر من العرض بالإطار التاريخى الذى يوحى به اسم الحجاج ، متناسيا أن الشخصية التاريخية فى النص ليست سوى قناع ضمن أقنعة كثيرة ، فأحالتنا إلى التاريخ على حساب البعدين الأسطورى والمسرحى للعرض ، مما جعل البعض يبحثون عن شخصية الحجاج التاريخية ويفضون حين لا يعثرون عليها . ولم يقتصر الإطار التاريخى نوعا ، الواقعى نوعا ، على الديكور والملابس ، بل تخطاهما إلى الحركة وأسلوب التمثيل فكان الإلقاء فى مجموعة إما واقعيا أو خطائيا وكذلك كانت الحركة . لقد كنت أتمنى لو أدرك المخرج أن مفارقة العقل والجنون هى مفتاح دورى سعاد والحجاج وأن عليهما أن يشكلا دوريهما فى إطار هذه المفارقة الموحية الكثيفة الدلالة . لكنه ترك سعاد قابضة فى منطقة الأداء الواقعى الذى يعلو حينما فيصبح خطابة . ورغم حرارة السيدة سميحة أيوب وقدرتها الفذة على إقناع المتفرج بصدق ما تقول ، وعلى عزف شتى الانفعالات والمشاعر على أوتار صوتها العذب الرخيم ، إلا أن تجاهل بعد الجنون فى أدائها للدور أضر بالشخصية وأفقدتها طاقة إيحائية هامة . إن شخصية سعاد فى النص المطبوع هى إيزيس ، والأرض الأم ، والأم العذراء ، لكنها أيضا تستدعى إلى الذهن أوفيليا التى جنت حين قتل حبیبها والدها ، فحمت زهورها

ومضت تغنى حيناً لحييها الغائب ، وحيناً لوالدها النائم فى الأرض الرطبة الباردة . كذلك تستدعى سعاد واحدة من شخصيات الرواى الانجليزى دكينز الشهيرة وهى شخصية مسز هافيشام فى رواية آمال كبيرة - تلك السيدة العجوز التى اختفى حبيبها يوم زفافهما فاحتفظت بمأدبة العرس وثوب الزفاف سنين طويلة حتى بلى الثوب وأصفر لونه ، وغطى المائدة والطعام المتعفن نسيج العنكبوت . ولم تساهم الحركة المسرحية التى رسمها هانى مطاوع لبطلته بأى درجة فى كسر النمط الواقعى الخطابى للأداء ، وكان الجمود والفقر طابعها العام . ولا أدرى لماذا جعل هانى مطاوع سميحة أيوب تدخل إلى المسرح حاملة ثوب الزفاف فى صندوق وكأنها تلميذة تحمل حقيبة مدرسة ، أو ذات الرداء الأحمر تحمل صندوق الطعام لجدها؟! ولا أدرى لماذا جمدها وسط المسرح فى مواجهة الجمهور فى مشهدها الأول الذى تناجى فيه عدنان ، وجمد المجموعة خلفها فى شكل هلال - وكأنه يرسم علما يحوى هلالاً ونجمة وحيدة . وربما كان النص مسئولاً بعض الشيء عن الرنة الخطابية التى شابت أحاديث سعاد فى بعض المواقع إذ جاءت تتسم بتكرار وحدات الإيقاع تكراراً منتظماً يفتقد التنوع اللازم للحديث الدرامى ، ويتكرر بعض الصيغ اللغوية والمعانى كأن تقول سعاد مثلاً فى المشهد الأول فى الجزء الأول من المسرحية « لكنه والله أبعد من بعيد » . ثم تعود بعد ثلاثة أبيات لتقول: « لكنه والله أبعد ما يكون » . أو أن تقول فى نفس الموقع : « عدنان فى عمري رجا / عدنان فى قلبى صباح » . وكنت

أتمنى لو جسد جويده جنون سعاد فى بنية النظم وإيقاعاته بدلا من الاكتفاء بتقريره إذ كان من شأن ذلك أن يساعد بطلته على تنويع الأداء والهروب من غنائية وخطابية النمط الإيقاعى الرتيب المتكرر . ولو أن ذلك لا يعنى المخرج والمثلة من المسئولية ، فقد شاهدت الممثل الانجليزى توم كورتنى يؤدى شعراً مماثلاً ويضفى عليه إيقاعات الحديث العادى . وكذلك فعل هنا ممثلنا المسرحى العظيم يوسف شعبان . لقد غزل يوسف شعبان خيط أداء ذهبى يمزج الجد بالهزل ، والتقمص بالتمسرح ، والصدق بالطاورية ، فحقق مفارقة الوجه والقناع ، والعقل والجنون الكامنة فى دوره . أما إبراهيم الشامى فقد جاء أداءه رصينا تقليديا كما عودنا وكأنه ضل الطريق إلى مسلسل دينى تلفزيونى . وتألفت مفارقة الوجه والقناع فى أداء خالد الذهبى ومصطفى كمال لدوريهما كتجليات صادقة لوجه عدنان ، وفى أداء محمد الشويحى ، وعلى قاعود ، ومحمد أبو العين لأدوارهما كأقنعة زائفة . لقد كان مشهد الشهود الثلاثة والأقنعة الزائفة الثلاثة أفضل مشاهد العرض وأقواها إذ جسد الأول البعد الأسطورى والدلالة الفلسفية للوجه ، بينما أبرز أسلوب الطرح الكاريكاتورى ، وإطار صندوق الدنيا فى المشهد الثانى فكرة التقمص الكامنة فى النص ، وبلور دلالاتها السياسية والفلسفية معا . وكم كنت أود لو لم يؤخر هانى مطاوع إدخال صيغة اللعبة المسرحية إلى عرضه حتى الجزء الثانى ، فقد ظلت هذه الصيغة المحورية حاضرة على مستوى الكلمة ، غائبة على مستوى التجسيد المسرحى من أداء وحركة وإضاءة وديكور حتى

الجزء الثانى ، وذلك رغم جهود يوسف شعبان ووزرائه الثلاثة فى إنقاذها من الغرق فى بحر الخطابة الواقعية .

وأخيراً ، رغم اعترافنا بالجهد الكبير الذى بذله المخرج ، ورغم احترامنا لموهبته ، لا يسعنا إلا أن نسجل احتجاجاً شديداً على مشهده الافتتاحى الذى اتسم بالبرودة الشديدة والافتعال رغم ما يتيح من فرص الإبداع للمخرج . لقد جاء سريالياً على مستوى الصورة تقريرياً حماسياً على مستوى الصوت . لقد رأينا فتاة ترتدى الكعب العالى وتتهادى على المسرح فى ثوب برتقالى فاقع لامع لتخبرنا بأن الكعبة قد هدمت ، ورأينا سلام فى ثوبه الأبيض الناصع يخاطبها فى ثبات - حركى وصوتى - وهذوء قاتل . وكنت أتوقع أن يتصرف المخرج فى هذا المشهد تصرفاً إخراجياً إبداعياً ، فهو مشهد يصور - كما ذكرت آنفاً - انهيار عالم وبداية آخر ، ويوحى بالحجاج بكسرى ، الجبار التاريخى ، وهرقل ، الجبار الأسطورى .

أما موسيقى العرض وألحانه فقد صممها الفنان الموسيقى سليمان جميل ، وكانت فى مجموعها تصويرية الطابع ، حماسية تحريضية فى الأغنية الأخيرة . ورغم جمال الموسيقى وجدتها الصوتية التى تنبع تركيزها على آلات النفخ إلا أنها لم تلعب دوراً درامياً فى إبراز دلالات النص ومستوياته ، فظلت موسيقى جميلة تفتقد الالتحام مع خشبة المسرح .

## الفرفور يلد بهلواناً\*

فى الستينات كتب يوسف إدريس مسرحية الفرافير فوضع بصمة لا تمنحى على المسرح المصرى ، ثم عاد فى الثمانينات مرة أخرى إلى عالم الفرافير ليقدم لنا على خشبة المسرح حفيداً من سلالة الفرفور الأول فى مسرحية البهلوان . ورغم أن هذا الفرفور الجديد قد يبدو فى الظاهر أحسن حالا من جده الأكبر ، فهو يرتدى البدلة بدلا من أسمال المهرج البالية ويتأأس صحيفة قومية وكان جده حفاراً للقبور ، ويستخدم التليفون وكان جده يرقع بالصوت الحياتى ، فكأنه انتقل إلى طبقة السادة ، إلا أنه فى حقيقة الأمر ما زال خادماً كجده ، يخضع لرئيس أعلى هو رئيس مجلس الإدارة الذى يخضع بدوره لقوى خفية تخضع بدورها لقوى أعلى . . . فى سلسلة لا نهائية من الفرافير . لقد أدرك الفرفور الأول أن البشر ينقسمون دائماً إلى سادة ورافير ، وقد تبدل الأدوار على مر التاريخ ، لكن القسمة باقية . أما حفيد البهلوان فيؤكد لنا فى مرارة تفوق مرارة جده أن القسمة

---

(\*) مسرحية : البهلوان ، تأليف : يوسف إدريس ، إخراج : د. عادل هاشم ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى فى افتتاح الموسم الصيفى عام ١٩٨٨ .

زائفة فكلنا عبد للعبة السيادة ، وأنا جميعا فرافير مهما ارتدينا من رموز السلطة وحللها ، فتحت كل حلة غريبة تراها أو ثوب أتيق يكمن زى الفرفور الحقيقى وعلامته المميزة . . . بدلة البهلوان .

إن بطل مسرحية الفرافير يدخل إلى ساحة اللعب مرتديا زى المهرج فيتحول عالم المسرحية مجازا إلى سرك كبير ، وهو ما أن يدخل حتى ينخرط فى سلسلة من البهلوانيات الفكرية والجسدية واللغوية محاولا الفكاك من دائرة العبودية المتمثلة فى لعبة السيد والخادم التى يصر عليها مؤلف النص المسرحى / الكونى . لكن اللعبة تستمر ، وتأسره فى فلكها العبثى ، فيظل يدور ويدور إلى ما لا نهاية فى حلقة مفرغة . أما بطل مسرحية البهلوان فيدخل إلينا فى حلة محترمة وربطة عنق أنيقة متخذًا سيماء الجد ، موهما إيانا من خلال الإطار الواقعى أننا فى عالم الواقع لا عالم التمثيل ، فى عالم الجد لا الهزار ، فى عالم الحقيقية لا عالم اللعبة والأدوار المصنوعة . لكننا سرعان ما نكتشف أن البدلة ليست سوى زى المهرج العصرى ، وأن عالم الواقع ليس فى الحقيقة سوى عالم الفبركة والتمثيل والأدوار والأقنعة ، وأن الأحاديث والمقالات الجادة ليست سوى شقليات فكرى ولغوى . ولهذا يضطر البطل إلى أن يتشقلب حتى يتزن ، إلى أن يبحث عن الصدق فى عالم الأقنعة الصريحة - أى فى عالم المسرح ، وفى هذا العالم الزائف المصنوع يجد البطل وجهه الحقيقى فى قناع المهرج !



إن مسرحية البهلوان تختار عالم الصحافة إطارا لها ، وتلتزم بالأسلوب الواقعي في مشاهد كثيرة ، وتحمل عدداً من الإسقاطات السياسية التي يثيرها انتقال السلطة من المحلاوى إلى الغرباوى ، بما لهذين الاسمين من دلالات واضحة يدعمها الحديث عن تحويل النيل إلى خارج مصر . وهى أيضاً قد تشير عدداً من التكهّنات أو الهمزات واللمزات الخبيثة حول الشخصية الحقيقية التى استهدفها يوسف إدريس بسخريته ، واتخذها نموذجاً لبهلوانه . ورغم هذا فالمسرحية فى نهاية الأمر ليست مسرحاً واقعياً بالمعنى المألوف ، ولا هى مجرد مسرحية نقد اجتماعى أو سياسى أو هجاء شخصى ، بل هى استمرار لتأملات يوسف إدريس فى أحوال بنى الفرافير ، أو قل معارضة مسرحية ، على غرار المعارضات الشعرية ، لمسرحية الفرافير . فإذا كانت مسرحية الفرافير تصور بهلواناً يثور على دوره ويحاول الفكاك منه ليسترد حرّيته وإنسانيته ، فإن مسرحية البهلوان تصور إنساناً يكشف ضرورة أن يتحول إلى بهلوان حقيقى حتى يسترد هويته .

وإذا كان يوسف إدريس قد قدم لنا فرقورة وسيدة فى المسرحية الأولى على خشبة مسرح عارٍ لم يلبث أن تحول عن طريق الكلمة والحركة وملابس المهرج إلى استعارة مجسدة لسيرك الحياة والتاريخ ، ثم إلى دائرة الفضاء الكونى أو حلقتة المفرغة ، فإنه فى البهلوان يعود إلى نفس الاستعارة المركبة التى تمزج المعنى الحديث لكلمة « سيرك » بالمعنى القديم

لجذرها الاشتقاقى وهو كلمة ( كيركوس ) اليونانية التى تعنى الحلقة المفرغة أو الحلقة الدائرية . ولا يكتفى يوسف إدريس بالإلحاح على نفس الاستعارة ، بل يلجأ إلى نفس الأسلوب فى طرحها - وهو ترجمة المجاز إلى واقع مسرحى ملموس . ولا يخفى على القارئ الأثر الصارخ ، المرتعب الضاحك ، الذى يحدثه تحول المجاز إلى واقع . إننا كثيراً ما نلجأ إلى المجاز فى وصف البشر كأن نقول مثلاً عن رجل أنه غضنفر وعن فتاة أنها قمر - أما أن نجد الرجل وقد نبئت له مخالب وأنياب أو الفتاة وقد تحولت إلى كرة صخرية عاكسة للضوء ، تمتلئ بالحفر والتسوعات ، فهذا ما لا يصدقه عقل ، وما يخرج عن دائرة الواقع والواقعية . وهذا بالضبط ما يفعله يوسف إدريس فى البهلوان إذ يحول المجاز إلى واقع فيتحول الواقع بدوره إلى ضرب من اللامعقول . لقد ترجم المؤلف البهلوانية الزائفة المقنعة ( الفكرية والأخلاقية والعاطفية ) التى تسود دنيا الواقع كما يحيها بطله ، سواء فى مشاهد العمل أو منزل الزوجية ، إلى بهلوانية حقيقية صريحة فى مشاهد السيرك ، وهكذا جاءت المشاهد التى انتهجت الأسلوب الواقعى لتفصح ريف الواقع تجسيدا بليغاً للطرف الأول من استعارة المسرحية المحورية التى تقول بأن الدنيا سيرك كبير . أما مشاهد السيرك التى انتهجت أسلوب الريفى والمسرح المتسرح فى مجموعها فقد جسدت الطرف الثانى من الاستعارة . وقد ربط يوسف إدريس طرفى استعارته المحورية عن طريق الشخصية الرئيسية التى تمثل فى الصباح وكأنها تحيا وتمتجيا فى المساء وكأنها تمثل .

ومن خلال استعارة السيرك المحورية هذه ، وفى إطار لعبة الأقتعة  
نفسية التى يمارسها بطله ، يفجر يوسف إدريس عددًا من التأمّلات  
الفكرية التى تتدرج من النقد الاجتماعى والأخلاقى والسياسى المحدد ،  
أى الذى يستهدف أوضاعا وسلوكيات بعينها ، إلى نوع من التأسى العام  
على حال بنى الإنسان ، وعلى طبيعة لعبة الحياة التى يشبهها بلعبة المشى  
على الحبل . فبطل يوسف إدريس ليس بطلا فى الواقع ولا يحمل من  
صفات البطولة التقليدية شيئًا . إنه الإنسان العادى فى كل عصر وأوان  
يكل تناقضاته وعذاباتة ، الإنسان المكبل دوما بالمطامع والشور والآثام ،  
الباحث أبدا عن الصدق ، التواق إلى الحب والجمال . إن الخلل  
الأخلاقى الخاص الذى يشطر بطل المسرحية شطرين ، ويصيبه بما يشبه  
انفصام الشخصية فى لغة علم النفس ، تتسع دلالاته تدريجيا حتى يتحول  
إلى خلل عام فى الطبيعة البشرية ، فكأن الإنسان قد حكم عليه ألا يشعر  
بالسيادة إلا وهو يرسف فى أغلال العبودية السافرة ، وألا يصل إلى  
الصدق إلا من خلال الإدعاء الصريح ، وأن يتمزق دوما بين وهم الفعل  
وحقيقة العجز . إن بهلوان يوسف إدريس ينجح فى النهاية فى العثور  
على بهلوانة كما نجح جده الفرقور فى الحصول على فرفورة . وكما عمّرت  
الأرض من قبل بذرية الجد الصالح من الفراقير ، سوف تعمّر الأرض فى  
المستقبل بذرية من البهلوانات الصغار ، وكما يقول المثل البلدى . . من  
الفرفور إلى البهلوان « يا قلب لا تحزن » .

إن مسرحية البهلوان تحمل رؤية مأساوية قائمة رغم ما تعمر به من ضحك وفكاهة ، ورغم وجود شخصية علاء الناصبة التي تحمل في البداية نور أمل لا يلبث أن يتبدد في ظلمات هذه الكوميديا السوداء ليضعف من إحساسنا بظلمتها . إن الصحفي علاء الذي يرفض اللعبة البهلوانية ، وعالم السيرك برمته ، ويقدم استقالته من الصحيفة يمثل إنسانا من جنس آخر - جنس ثالث لا ينتمى إلى الفرافير أو البهلوانات . لكن رفضه هذا لا يتمخض عن فعل إيجابي أو واقع بديل ، بل يمثل موقفا سلبيا هو الانسحاب من اللعبة ومن الحلبة كلها ، وهو موقف أشبه ما يكون بالانتحار . فإذا كانت الحياة كلها سيرك كبير كما تقول المسرحية ، وإذا كان الاختيار الوحيد أمام الإنسان هو اختيار بين البهلوانية المقنعة في سيرك الواقع أو البهلوانية الصريحة في واقع السيرك ، فإلى أين يرحل علاء إذن ؟ إن موقف علاء في عالم المسرحية يمثل مفارقة ساخرة أليمة تعمق الدلالة الفلسفية القائمة التي تحملها المسرحية والتي تُوحّد الخروج من السيرك بالموت .

وفي إخراجه لهذا النص المركب حول عادل هاشم خشبة المسرح إلى خيمة سيرك دائمة فأبرز الاستعارة المحورية فيه وجسدها ، وأقام رابطة عضوية بصرية بين المشاهد الكثيرة المتعاقبة . ويحسب له أنه حقق قدرا كبيرا من السبولة في الانتقال من مشهد إلى آخر - رغم حرصه الدقيق على الإطار الواقعي لمشاهد الصحيفة ومنزل الزوجية ، فكان الديكور في

مجموعه مناسباً وإن كنت قد تمنيت لو أنه اختار مكاناً أفضل لعرضه ، فليس المسرح القومي بمعماره التقليدي هو الفضاء المسرحي الأمثل لمثل هذه المسرحية ، ولو كان قد تجرأ واختار خيمة السيرك القومي مثلاً مكاناً لعرضه لاستطاع أن يستفيد من لاعبي السيرك الذين استعان بهم ولقدّم عرضاً أكثر حيوية ، ولأصبح المكان نفسه تجسيداً حياً لمعنى المسرحية . ورغم ذلك فقد تمكن المخرج من توظيف ألعاب السيرك المسلية توظيفاً دلالية ذكياً خاصة في مشهد المشي على الحبل والأرجوحة ، وأصاب حين صيغ الأداء في مشهد إغواء صاحب السيرك للبهلوانة بطابع التلميذ الكاريكاتوري المبالغ فحول مشهداً يتأرجح على حافة الميلودراما إلى مشهد يسخر من الميلودراما - أي إلى مشهد من نوع البرلسك . والحق أن البهلوانة سحر رامي كانت رشيقة الجسد والروح والصوت في هذا العرض وكان أداؤها وحركتها في عذوبة وخفة فن راقصة البالية .

أما العملاق يحيى الفخراني فقد هيمن على العرض بجدارته ، طولاً وعرضاً وارتفاعاً ، فكان نذلاً ظريفاً متلونا ذلق اللسان حيناً ، وكان فيلسوفاً ساخراً حزيناً حيناً ، ومهريجاً ممتعاً وإنساناً معذباً في أحيان كثيرة ، وكشف عن قدرة فائقة على أداء الهزل المأساوي لم يكن يستطيعها سوى الريحاني في الشرق وتشارلي تشابلن في الغرب . وأما نهير أمين فقد حولت دوراً متواضعاً صغيراً إلى عاصفة ضاحكة ونفشت فيه من طاقاتها الكوميديّة العريضة ، فنمت شخصية الزوجة في يديها وتشكلت

ملاصحتها الإنسانية الواضحة رغم طابعها الكاريكاتيرى البسيط فى النص . وجاء أداء بقية أبطال العرض موقفا فى مجموعة فأجاد حسن العدل ، ومرسى الخطاب ، وعبدالله مراد ، وعادل هاشم ، ومنال عفيفى كل فى حدود الدور المرسوم له ، أما صلاح رشوان فقد أسرنا بأدائه الهادئ المقنع لدور علاء فقد ابتعد بالشخصية ، حتى فى أشد لحظاتها حماسية وثورة ، عن الخطابية والطنطنة والتشنج ، وتعفف عن استجداء التصفيق بالصراخ ، فأظهر نوعا من الالتزام الفنى وضبط النفس قل أن يوجد فى أيامنا هذه .

## سجن المزايا والافتقار(\*)

يتمى الكاتب المسرحى السورى الكبير سعد الله ونوس إلى ذلك الجيل الطليعى المتميز من المسرحيين العرب ، الذى سعى بكل الجهد والإصرار إلى تعديل مسار المسرح العربى وتحريره من عبوديته لقوالب وتقاليد فكر المسرح البرجوازى الغربى . ونجح سعد الله ونوس وجيله الطليعى فى تحقيق المعادلة الصعبة - معادلة الفن والفكر ، ومعادلة الإمتاع الجمالى والتميز التقنى والوعى التقدّمى ، وحققوا معها ، أو تجاوزوا معادلة القومية والعالمية . لقد خلق هؤلاء المسرحيون الطليعيون مسرحاً تقدّمياً مستنيراً يتواصل مع تراثه المحلى دون انغلاق أو تعصب أو تكريس زائف ، وينهل من تراث المسرح العالمى ، وخاصة الشعبى والجماهيرى والتقدّمى منه ، ويعدل ويطور ويطوع ما يستقيه دون تبعية خائفة أو إحساس بالدونية أو تقليد عنجهى .

---

(\*) مسرحية : الملك هو الملك ، تأليف : سعد الله ونوس ، إخراج : مراد منير ، ديكور وملابس : سوزان امين ، أشعار : أحمد فؤاد نجم ، الحان : حمدى رؤوف ، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح السلام عام ١٩٨٨ . .

وفي مسرحية الملك هو الملك التي أخرجها للمسرح الحديث الفنان مراد منير نجد سعد الله ونوس يتعامل مع التراث العربي والعالمي تعاملًا نقديًا ناضجًا ، فهو يستقى مادته الأساسية من حكايات ألف ليلة وليلة ، ثم يُعمل فكره النقدي وخياله الإبداعي في مادته التراثية هذه مستعينًا بتقنيات وبعض فرضيات مسرح بيراندللو ومسرح بريخت ، فيحول نادرة بسيطة إلى بناء فني مركب ثرى شديد الإحكام ، يجسد قراءته في تحليل بنية السلطة في مجتمع « الملكية والتنكر » ، ويعارض الرسالة الفكرية المضمرّة في المادة التراثية الأولية.

فالقصة التراثية التي تنطلق منها المسرحية تضمّر رسالة تهدف إلى تكريس الأوضاع الطبقيّة القائمة وإعطائها شرعية أخلاقية ، فهي تصور خليفة يختلق لعبة إشباع وهمية لروح عن نفسه ، فيوهم فردًا عاديًا أنه قد غدا الخليفة ، ويبالغ في الإيهام ، فينقل الرجل إلى القصر ، أو بلغة مسرح ، يحيطه بديكور واقعي ، ويأمر الجميع بالاندماج في اللعبة حتى يصدق الرجل ويتبرهن ويندمج ويتفحص دوره ويذوب فيه ، كما يفعل الممثل في المسرح الواقعي البرجوازي . وكما يحدث في هذا النوع من المسرح لا تفضى اللعبة التنكّرية إلى تحول أو تغير ، ولا تقلق الواقع أو تحركه ، بل تكرسه وتؤكد حتمية استمراره وشرعيته الأخلاقية ، فالخليفة يعود في النهاية إلى قصره ، والرجل إلى بيته ، والخليفة يظل الخليفة والمتحكم في قواعد اللعبة سواء ارتدى أو خلع رموز مكانته ، وكأنه فطر



على الخلافة ، وكان وضعه الطبقي المتميز هو صفة إنسانية طبيعية تلتنصق به ، أو حق أخلاقي مكتسب مشروع ، وليس وضعاً مفروضاً ومصنوعاً . كذلك يظل المواطن في موقعه بعد إشباعه الوهمي المؤقت ، بل ويتعرض للسخرية ، ويُعاقب بها على تطلعه إلى موقع الخليفة . ولا تكاد هذه القصة أن تختلف في تفسيرها الإنساني الأخلاقي للأوضاع الاقتصادية والتميز الطبقي عن « أسطورة » سلسلة الوجود المترابطة الحلقات التي ابتدعها فكر العصور الوسطى ، ليضفي على البنية السياسية والاجتماعية الهرمية شرعية دينية وأخلاقية وحتمية وجودية وميتافيزيقية .

وفي الجزء الأول من المسرحية يلتزم سعد الله ونوس بخطوط الحكمة التراثية ، لي طرح فرضيتها الفكرية وهي : الشرعية الأخلاقية والحتمية الإنسانية للأوضاع الطبقيّة ، فنجد الملك يعلن مزهواً بلعبته المسلية ، في ثقة بالغة ، في المشهد الثالث :

« أتصور ارتباك الجميع . الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت . سيتصرفون كأن القصر سكنه جنى . ثم تتوالى المفارقات . وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع . وأعلمهم معنى أن يكون الملك على مفاص الرجل والرجل على مفاص الملك » .

( المسرحية . دار الآداب . ص ٥٩ )

لكن لعبة التنكر لا تلبث أن تتخذ مساراً بيرانديلياً تشككياً مأسوياً ،

وتتحول فى الجزء الثانى من لعبة كوميدية مسلية تعتمد على الإيهام المؤقت ، وتسعى إلى تكريس الوهم الأخلاقى ( مثل العديد من كوميديات التنكر فى المسرح البرجوازى الغربى عموماً ) ، إلى كوميدىا سوداء تطرح فكرة نسبة الحقيقة ، وتصور الإنسان كمجموعة من الأقنعة والأدوار والصور المشتتة فى عيون الآخرين . ويتحقق هذا التحول من داخل اللعبة ذاتها وعلى أيدى واحد من لاعبيها وهو : أبو عزة . فكما ثار الفكر البرجوازى من داخله على التفسير الأخلاقى للتاريخ ، وطرح فلسفة التشكك والنسبية ، يرفض أبو عزة سيناريو اللعبة الوهمية كما رسمه الملك ، ويرفض النظرة المثالية للنظام الطبقي مؤكداً حقيقته القائمة على الملكية والتنكر وسحق الإنسان والهوية .

إن أبا عزة هو ابن النظام الطبقي وينتمى إليه حتى بعد أن سقط « إلى درك العوام من الناس » ، وأجبر على معاناة « العسر والعيش كالرعاع » . وهو يدرك من واقع تجربته ومعاناته أن التميز الطبقي يرتبط بالملكية والرموز المادية ، لا بالأخلاقات والمعنويات ، فلقد هوى حين فقد أمواله ورموره ، ولذلك حين يجد نفسه فى مكان الملك ، يسعى إلى تثبيت وضعه بتملك كل رموز السلطة حتى بلطة السيف . فإذا كان الملك فى الجزء الأول هو ممثل الوهم الإنسانى والأخلاقى لطبيعة النظام الطبقي ، فإن أبا عزة هو وجهه الحقيقى . ولأنه وجه النظام الحقيقى فإنه يتحول تماماً إلى قناع . فالحقيقة الوحيدة فى النظام الطبقي كما تفصح عنها المسرحية هى حقيقة التنكر والأقنعة . ولهذا تفسد لعبة الملك .

فالمسرحية التي أرادها مسرحية تستخدم الإيهام لتكريس الأوهام ، ولتقديم تفسير إنسانى أخلاقى زائف للأوضاع القائمة .

إن سعد الله ونوس يستعير فكرة المسرح الواقعى البرجوازى القائم على الإيهام ، وفكرة المسرح البيرانديلى القائم على كسر الإيهام وعلى التمسرح ، ويستخدمها فى إنشاء استعارة مسرحية دالة تجسد الجدل الفكرى بين الرؤية المضمرة فى القصة التراثية كما تحكيها ألف ليلة وليلة، والرؤية المناهضة التى تفصح عنها القصة كما تحكيها المسرحية . أى أنه يترجم الجدل الفكرى إلى جدل أساليب مسرحية ، فيجعل أسلوب التقمص والإيهام الإشباعى المؤقت الذى يرتبط بالمسرح البرجوازى حاملاً استعارياً للفرضية الفكرية فى القضية التراثية ، ثم يستدعى الصيغة المسرحية التكميلية البيرانديلية التى تدور فى فلك فكرة نسبية الحقيقة ، والتشكك فى الفرضيات اليقينية الثابتة التى يستند إليها المجتمع البرجوازى ، ويوظف هذه الصيغة كعنصر مناهض وكحامل استعارى لرؤية عبثية مأساوية لمصير الإنسان فى مجتمع الاستلاب والزيغ والتنكر . وتتجسد هذه الرؤية فى مصير الملك الذى يتحول فى النهاية من ملك تراثى واثق ، من هارون الرشيد الثابت الهوية ، إلى شخصية ضائعة من شخصيات بيراندللو تبحث عن مؤلف ، أو إلى شذرات منتشرة فى مرايا لا تعترف إلا بالأقنعة ، إلى رجل يستلب القناع هويته ويمحقها كما استلب القناع هوية وحقيقة بطل مسرحية بيراندللو الرائعة

هنرى الرابع . وتصل المعارضة البيرانديلية التشكيكية فروتها المساوية إذ  
يصيح الملك :

« ماذا يدور ؟ أين الحقيقى وأين الزائف ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟  
... مرايا ... مرايا مهشمة . ووجهى ألف ألف قطعة » ( المسرحية ص  
٨٨ ، ١٠٨ ) .

وكما استعار ونوس الأسلوبين الإيهامى والتكعيبى البيرانديلى ليخلق  
استعارة مسرحية تجسد صراع اليقين والتشكك فى الفكر البرجوازى ، فإنه  
يستعير الأسلوب الملحمى البرختى وفرضياته الفكرية ، ويستدعيه داخل  
المسرحية كإطار منظم محيط يتنظم جدل الأساليب ، وكاستعارة مسرحية  
للتفسير الاشتراكى للتاريخ ، وهو التفسير الذى يتنظم الجدل الفكرى فى  
المسرحية .

ويطرح سعد الله ونوس هذا الجدل الفكرى / المسرحى منذ البداية فى  
افتتاحية النص . فعبيد وزاهد يمثلان الإطار الملحمى النقدى الفاحص  
ومركز التفسير الإيجابى للتاريخ - إذ أنهما المتحكما فى اللعبة ككل ،  
وهما لا يندمجان فى التمثيل ، بل يحملان دوريهما خارجياً ، أى  
يشخصان بالأسلوب البريختى ، فهدفهما هو تمثل الواقع عن طريق تمثيله  
- أى طرحه كأمثلة . أما الشيخ طه والشهبندر المتحكما فى الدنى  
الخشبية فيمثلان عنصر التمسرح البيرانديلى ويطرحان رؤية عبثية لمصير  
الإنسان كقناع ودور فى مجتمع الملكية والاستغلال القائم على التنكر

والاستلاب . أما الملك وأبو عزة فيمثلان وضع الإنسان كدمية في المسرح البرجوازي ، الذى يمثل لعبة إشباع وهمية ، فهم يندمجون فى أدوارهم فتضيع هويتهم ويتحولون إلى أدوار .

وتتشكل المسرحية فى إطار هذا الجدل الفكرى المسرحى فى مسارين أو خطين رئيسيين ، فهى تتقدم زمنياً فى خط رأسى سردي مطرد ، يتمثل فى متتالية اللوحات الملحمية البرخنتية التى تنظم حركتها الفكرية التكتشفية اللافتات الدالة التى تصدر المشاهد ، والفواصل ، وتحمل عناوين ساخرة حيناً ، وتفسيرية حيناً ، ومجازية حيناً ، وتقوم بدور الكورس المعلق على الأحداث ، المبرز لدلالاتها المناهضة لمبدأ الإيهام . وهى تنداح أفقياً فى تشكيلات تكعيبية تصور عالماً من الأدوار والأقنعة ، تنفتت فيه الذات إلى مجموعة من الانعكاسات الجزئية الزائفة فى مرايا عيون الآخرين ، فتصبح اللعبة المسرحية القائمة على التنكر بكل تنويعاتها الأسلوبية هى الاستعارة المثلى للحياة ، إذ تتحول إلى لعبة سلطوية تقوم على التنكر والاستلاب الجزئى أو الكلى ، مع فارق وحيد هو أن الممثل فى نهاية اللعبة المسرحية يخلع القناع ليكشف عن وجهه الحقيقى . أما فى لعبة التنكر السلطوية النهمية فى مجتمع الاستلاب الجشع ، فيلتهم القناع الوجه ، والدور الشخصية ، وتضيع هوية القاهر والمقهور ، فيتحول الإنسان إلى مجموعة رموز وعلامات تخفى خواءً مخيفاً .



وتلخص مسرحية الملك هو الملك في عنوانها معناها ومبناها ، فعلى مستوى المعنى تحمل جملة العنوان التفسير على نحوين مختلفين بحيث يشكل التفسيران المتناقضان معاً المفارقة التي تنظم جزئى المسرحية وملكيها، فالجملة قد تعنى أن الملك يظل ملكاً مهما حدث له ، حتى وإن ترك العرش - وكان الملكية صفة إنسانية تلتصق به - أى أن الملك هو رجل يتحلى بسمات إنسانية وصفات أخلاقية خاصة تجعله متميزاً كإنسان وأهلاً بمكانته المتميزة . ويمثل هذا التفسير الذى يطابق بين التميز الطبقي والتميز الأخلاقي الفرضية التي ينطلق منها الملك في لعبته التي تفشل . لكن جملة العنوان قد تعنى أيضاً أن الوجوه قد تتغير لكن النظام باق ، وأن تغيير الأشخاص لا يمس جوهر المؤسسة السلطوية ، وهذا هو المعنى الذى يتحقق فى النهاية فى تحول أبى عزة الذى يمثل موته كإنسان وميلاده كملك .

هذا على المستوى المعنى . أما على مستوى المبنى فتمثل بنية جملة العنوان النموذج البنائى للمسرحية كلها . إن بنية جملة الملك هو الملك تقوم على مبدأ تكرار المبتدأ مكان الخبر تكراراً انعكاسياً محضاً بحيث يمكن تبديل مواقع المبتدأ والخبر بصورة مستمرة دون أن يؤثر هذا فى تركيب الجملة أو صوتياتها أو دلالاتها - فجملة « الملك هو الملك » لا تتغير سواء بدأت بالخبر ثم تبعته بالمبتدأ أو العكس ، فقوامها المعادلة والمطابقة التامة بين المبتدأ والخبر ومنطقها هو منطق الحلقة المفرغة .

وتتشكل مسرحية الملك هو الملك وتتحرك وفق هذا النموذج البنائي،  
فهي تبدأ بطرح نموذج لبنية السلطة في عنوانها ، ثم تتقدم لتحتج هذا  
النموذج اللغوي فتطرح من خلال الملك وأبي عزة بديلين يمثل كل منهما  
ثورة ذاتية فردية على التركيبية التي تتجاهل خصوصية وتفرد المبتدأ أو  
الخبر . فالملك ينسلخ من موقعه في بنية السلطة ويتخلى عن علاماته  
وإشارات الدالة ليثبت أحقيته الذاتية بمكانته كملك وبموقعه من الإعراب في  
جملة السلطة - أي بأنه الخبر الممكن الوحيد في جملة «الملك هو الملك» .  
إن الملك حين يعلن عزمه على إثبات أن العرش على مقياس الرجل  
والرجل على مقياس العرش إنما يريد في الحقيقة أن يجد تبريراً إنسانياً  
وأخلاقياً لمنظومة الوظائف والعلاقات التي تشكل بنية السلطة ، وأن يضع  
الإنسان قبل البنية ، وهذا هو لب التفسير الأخلاقي للتاريخ . وحين  
ينسلخ الملك كخبر في جملة « الملك هو الملك » ليطرح نفسه كخبر في  
جملة جديدة يسمى إلى تحقيقها ، وهي جملة « الملك هو أنا » ، تتحول  
جملة « الملك هو الملك » إلى جملة ناقصة تبحث عن خبر بديل على  
مقياس التركيبية وتغدو « الملك هو ... » .

أما أبو عزة - الذي يمثل المحور الثاني في بنية المسرحية الثنائية التي  
تقوم على تبادل الأدوار - فيطرح موقفاً مناقضاً لموقف الملك لكنه يتماثل  
معه في رغبته في تحقيق ذاته . فإذا كان الملك قد انسلخ عن بنية السلطة  
ليؤكد ذاته ويضعها موضع الخبر في جملة السلطة فتصبح ذاته مصدر  
تعريف المنصب ، فإن أبو عزة يحلم بالانحراط في بنية السلطة - بعد أن

طرد منها - ليحقق ذاته ، ويتلخص حلمه وموقفه في جملة « أنا الملك »  
أو « أنا هو الملك » . وتتماثل جملة أبي عزة هذه مع جملة الملك التي  
تلخص حلمه ( الملك هو أنا ) في المفردات والصوتيات والتركيبة لكنها  
تناقضها من حيث تبادل أدوار المبتدأ والخبر في الجملتين . فإذا كان الملك  
يسعى لأن يكون خبر جملة السلطة والمتحكم في معناها ، فإن أبا عزة  
يقبل الخبر - أي البنية السلطوية - ويسعى لأن يكون مبتدأها .

وحيث يلتقي حلم الملك الذاتي بحلم أبي عزة الأناى تتصل الجملتان  
البديلتان لجملة « الملك هو الملك » ، وتفترزان بصورة تعسفية حتمية بعيداً  
عن إرادتهما وحلمهما معادلة منطقية دائرية تحيدهما تماماً وتردد نتيجتها  
جملة البداية : « الملك هو الملك » .

فإذا كان : « الملك هو أنا » كما يقول الملك ، وإذا كانت : « أنا هو  
الملك » هي جملة أبي عزة ، إذن : « الملك هو الملك » هي النتيجة .

وفي تركيبية النتيجة هذه تنسحق « الأنا » تماماً ، فتضيع « أنا » الملك  
وتذوب « أنا » أبي عزة في أقنعتهما . إن جملة الملك هو الملك التي تفقد  
خبرها بخروج الملك في البداية وتغدو - « الملك هو ... » - لا تلبث  
أن تستعيدته وتكتمل في النهاية حين يفقد أبو عزة هويته المتمثلة في  
موقعه من الإعراب كمبتدأ في جملة ، فتفقد جملة مبتدأها وتغدو -  
« ... الملك » . وإذا تتصل الجملتان الناقصتان - جملة السلطة التي  
تركها ملكها بحثاً عن وهم الذات ، وجملة الذات التي تفقد نفسها في



وهم السلطة - تكتمل الجملة ( « الملك هو ... / ... الملك » )  
ويكتمل المعنى الساخر الذى يسعى إليه البناء وهو استلاب الواقع والهوية  
فى أنظمة الملكية والتنكر ، وعقم الثورة الذاتية والأحلام الفردية .

وتؤكد هذه الدلالة الساخرة لبنية جملة الملك هو الملك ، التى تمثل  
النموذج البنائى للمسرحية ، إذا فحصناها من وجهة نظر المنطق ، فهى  
تنتمى إلى ذلك النوع من الفرضيات التى لا تعتمد سلامتها المنطقية على  
صدق عناصرها فى الواقع (Tautological Propositions) ، فعبارة  
الملك هو الملك لا تحتاج الواقع لإثبات صحتها المنطقية ، ولا تهتم إذا  
كان الملك الأول يختلف فى الواقع عن الملك الثانى ، فهى بنية تعسفية  
تضع النظام فوق الواقع وتؤكد انفصاله عنه .

وخلاصة القول إن سعد الله ونوس يلخص تحليله لبنية المجتمع  
الطبقي القائمة على التنكر وتبادل الأدوار فى نموذج لغوى يقوم على مبدأ  
التكرار الانعكاسى الذى يسمح بتبادل الأدوار والمواقع بين العناصر دون أن  
تتأثر البنية . ويطرح ونوس هذا النموذج فى العنوان ثم يجسده فى  
تشكيل درامى ينطلق فى البداية من مفارقة الوجه والقناع وينتهى إلى  
مفارقة المرآة التى لا تعكس إلا الأقنعة ، ويلتزم هذا التشكيل فى كليته  
وأجزائه وتحولاته بمبدأ ثنائية الطرح (Doubling) : فهناك لعبتان : لعبة  
الممثلين ، ولعبة الملك ( أو المسرحية داخل المسرحية ) ، وهناك ملكان ،  
وزيران ، وثوريان لا يلبث كل منهم أن ينقسم بدوره إلى شخصيتين ،

وهناك زوجتان ، وخادمان ، ومستغلان ( الشهبندر والشيخ طه ) . لكن سعد الله ونوس لا يكتفى بالطرح اللغوي والتجسيد الدرامي لنموذجه هذا لبنية مجتمع الاستلاب ، بل يحيط هذا النموذج بإطار تفسيري شارح يمثل منظوراً إيجابياً مناهضاً ، يعارض المنظور العبثي التعسفي المضر في بنية العنوان . ويتمحور هذا المنظور الإيجابي المناهض في الحدودة الرمزية التي يحكيها عبيد لعزة في الفاصل رقم ٢ ( ص ٥٣ - ٥٤ ) والتي يعاد جزؤها الأخير - الذي يمثل الأمل والحل على مستوى الرمز - في نهاية المسرحية .

وبالرغم من أن مسرحية الملك هو الملك تتمتع ببنية فنية شديدة الإحكام والاتساق والتناغم فهي تتمتع أيضاً - ربما لهذا السبب نفسه - بمرونة فائقة تسمح بالتعديل والتغيير ، وتتيح مساحات للارتجال المنظم وللإبداع الإخراجي ، حتى أن البعض ، ومنهم المؤلف نفسه ، يصفها بأنها « شكل درامي مفتوح » . وقد يشير هذا القول التعجب لكن العجب يزول إذا تذكرنا أن بريخت نفسه كان يعدل مسرحياته المرة تلو المرة في تفاصيلها الجزئية وفقاً لظروف العرض وطبيعة المتفرجين ، ولم يكن يرى في هذا التعديل خطراً على البناء ، فالبناء المحكم الذي ينبثق من رؤية فكرية ناضجة وواضحة تستظمه لا يهتز إذا اختلفت بعض التفاصيل بشرط ألا يمس التغيير محاور البناء الأساسية .

وفي تناوله الإخراجي لنص سعد الله ونوس انطلق الفنان مراد منير

من فهم ذكى لطبيعة هذا النص الذى يجمع بين الإحكام الشديد والمرونة العريضة ، فانتهج أسلوباً ناصحاً فى التعامل معه ، وكأنه مريخت ينفاعل إخراجياً مع نص من تأليفه . ونجح مراد منير فى استغلال مساحات الارتجال والإبداع الإخراجى التى يتيحها النص ، وأعمل خياله الفنى فى إيجاد معادلات تشكيلية بليغة ، تستغل كل مفردات اللغة المسرحية الصرفة لإبراز بنية النص الدلالية وإثرائها وتعميقها ، وتمكن من تقريب العرض إلى المتفرج المصرى ، وأعطاه قدراً كبيراً من السخونة والحيوية فجعله يشترك اشتباكاً عضوياً مع واقع المتفرج ، حتى أن المتفرج لا يعجب إذ يرى ممثلاً يرتدى ملابساً عصرية على خشبة المسرح وسط المتقنعين ، أو يسمع عبيد يصيح منادياً « تاكسى ! » ويطلب منه أن يوصله إلى شبرا .

لقد أدرك مراد منير بذلك المخرج الحساس المتمرس أن بنية النص تقوم على ثنائية الطرح والتكرار الانعكاسى ، وكأن كل عنصر ينعكس فى مرآة تشطره نصفين ، لذلك قسم خشبة المسرح طولياً إلى منطقتين : منطقة خلفية تجريدية رمزية تمثل عالم الوهم والأقنعة واللعبة السلطوية ، ومنطقة أمامية واقعية التفاصيل ، تمثل الواقع ، وتنقسم بدورها أفقياً إلى منطقتين متقابلتين ومتراسلتين : منطقة يسكنها الممثلون / الرواة ، الذين يمثلون صانعى اللعبة وضميرها ، تقع على اليسار ، ومنطقة تمثل بيت أبى عزة بعد أن أصبح من « الرعاع » على اليمين . ويمثل الديكور المحيط

بهذا الجزء الأمامى من المسرح مبدأ التشكيل الثنائى وفكرة المسرحية داخل المسرحية التى ينطلق منها النص ، فهو بصور حائطاً مهدماً يكشف عن حائط آخر وراءه ، وكأنه حائط الواقع الوهمى قد انشق ليكشف عن بنيان الحقيقة المتمثل فى مقدمة المسرح بجناحيها ، التى تمثل منطقة الصدق . وقسم المخرج منطقة الصدق هذه إلى ثلاث درجات من درجات الصدق : فمنطقة اليسار التى يسكنها الممثلون / الرواة هى أقوى مناطق الصدق والوعى والبعد عن الوهم الفكرى والإيهام الفنى ، تليها منطقة اليمين المقابلة ، فهى منطقة تمثيل الواقع لتمثله - أى منطقة التوعية التى يحكى فيها عبيد لعزة أصل حكاية مجتمع الاستلاب والتنكر . أما منطقة الوسط التى يدلف منها الممثلون إلى عالم الأقمعة والسلطة فى عمق المسرح ، والتى يعيش فيها أبو عزة وهمه كملك ويضع فى منتصفها عرشه الخيالى الصغير ، والتى يتم فيها مشهد السبوع الذى يتحول فيه من إنسان إلى قناع ، فتمثل أضعف مناطق الصدق ، فهى منطقة اختلاط الوهم بالحقيقة .

ويختلف الديكور فى عمق المسرح اختلافاً دلاليًا تاماً عنه فى المقدمة . فهو تجريدى رمزى بالدرجة الأولى ، فى خلفيته ستار يتلون ضوئياً باللوان السماء فى بعض ساعات النهار المختلفة ويبرز بذكاء ورقة التحولات الدرامية الهامة ودلالات الأحداث دون مباشرة فجأة فى التعامل مع دلالات الالوان . وعلى هذا الستار ينعكس الظل الهرمى لخيمة العرش

التي تقبع أمامه على يمين المسرح في الجزء الأول ( قبل أن تتقل إلى الوسط في الجزء الثاني ) والتي يقبع داخلها الملك على عرشه الخلزونى العالى وكأنه جنين فى بطن أمه - إذ نجد الملك عليه دائماً فى وضع نوم أو استرخاء فى الجزء الأول .

وإذ تتراسل الخيمة مع ظلها الدائم نجد مبدأ الانعكاس وثنائية الطرح يتكرر فى الهيكلين المعدنيين المدبيين اللذين يمثلان بوابتين على يسار المسرح فى الخلفية ، ويكرران التشكيل الهرمى للخيمة ، ثم يتحولان إلى رمحين أو مدفعين ضارين فى النهاية ، وفى تراسل التاج الذى يعلو الخيمة مع التاج الذى يعلو رأس الملك ، ثم فى العرش الوهمى الصغير الذى يحضره أبو عزة معه إلى خشبة المسرح والذى يحاكي بشكل مصغر العرش الخلزونى الكبير الذى يقبع عليه الملك الصغير ( رغم حجمه الكبير) داخل خيمة الملك الأم ، أو الخيمة التراثية التى تحتضن وتلد الملوك ، ثم فى البلطة الصغيرة التى يحملها السيف والتى تعكس البلطة الكبيرة التى يحملها أبو عزة / الملك .

إن وضع التاج على رأس الخيمة التى تحيط بالعرش الخلزونى ( الذى يوحى بالصعود والهبوط وعدم الثبات ) يخلق منذ البداية على مستوى الرؤية تورية ساخرة تجسد بلغة المسرح المعنى الذى يبلوره الحدث الدرامى وهو أن الملك ليس شخصاً بل مؤسسة لا إنسانية . وقد كان اختيار الخيمة التراثية كاستعارة بصرية لفكرة المؤسسة السلطوية اختياراً له دلالاته ، إذ

ينشئ علاقة بين الاتجاه السلفى واستمرار مؤسسة الاستلاب وأنظمة التنكر . كذلك فإن تشابه العرش الوهمى الصغير ( مقعد أبى عزة ) مع عرش الملك الحقيقى يخلق تورية ساخرة أخرى تمهد لاختلاط الوهم بالحقيقة وللانقلاب أو التحول الدرامى المحورى حين تنقلب لعبة الملك إلى جد وتغدو واقعا . لقد استلهم المخرج فكرة العرش الحلزونى من جملة تقولها عزة فى نهاية المسرحية : « أنا جارية فى قصر كرىه .. أتمدد فتمدد فوقى هناك وحلزون ضخمة » ( ص ١٠٩ ) لكن التشابه بين العرش الملكى الكبير ( الذى يمكن أن يصغر لأنه حلزونى ) ومقعد أبى عزة أو عرشة الوهمى الصغير ( الذى يمكن أن يكبر لأنه أيضا حلزونى ) كان من إبداع خيال المخرج وكان لفئة ذكية بليغة وإضافة ثرية جسدت فى لمحة عين تاريخ انتقال السلطة من النظم الملكى الوراثى فى مجتمع الإقطاع إلى النظام الديمقراطى الليبرالى فى مجتمع رأس المال ، وأكدت أن الأخير كان نتاجا وامتدادا وتضخيما للأول رغم اختلافه الظاهرى عنه وكان أكثر شراسة وأكثر مادية .

ومما لا شك فيه أن توظيف المخرج لمفردات الديكور البسيطة هذا التوظيف الدلالى الواعى يفصح عن فكر ناضج وذكاء درامى شديد وحرافية حساسة متميزة وطاقة إبداعية فى الإخراج تصل إلى مرتبة الشعر . ولقد كان المخرج ملهما حقا حين جعل خيمة العرش التى يعلوها التاج تتفتح إذ يسكنها تاجر سابق وتنمو وتتضخم كرثة حية ، أو كرحم يستفخ

بجنيته الذى يكبر ، ثم تتحرك من جانب المسرح لتحتل وسطه ، فترجم فى حركتها تحرك الأنظمة السلطوية من اليمين إلى الوسط ، ثم تتقدم فى تشكيل مسلح فى غابة من الحراب تحفها هياكل البوابات المدببة القديمة ، التى مالت فى أيدي العسكر فتحوّلت إلى مدافع مصوبة نحو الصالة ، فيشكل تحول البوابات إلى حراب شفرة رسالتها أن النظام الجديد / القديم يطوع الحديد ويطوع القديم كالجديد لصالحه - تتقدم الخيمة وتتقدم فى بطئ وإصرار لتغزو منطقة الصدق فى مقدمة المسرح ولتسحق أصوات الحقيقة والوعى المتمثلة فى رباعى الرواة / الممثلين .

إن هذه النهاية من إبداع المخرج وهى تختلف عن نهاية النص الأصيل التى يعود فيها الممثلون إلى طبيعتهم ، ويخلعون أقنعتهم ، ويرددون الجزء الأخير من الحدوتة الرمزية التى حكها عبيد لعزة ، والتى تحكى أن الناس حين ضججوا ذبحوا الملك وأكلوه فوجدوا خلاصهم بأيديهم . لكن هذه النهاية الجديدة المؤلمة رغم اختلافها عن الأولى لا تحمل رؤية سلبية تشاؤمية ، بل تمثل رسالة تحذيرية من خطر داهم . وربما كان الطابع التعبيري المسرحي الواضح لهذه النهاية الجديدة هو السبب فى فعاليتها وتأثيرها الإيجابى العميق وابتعادها عن الإثارة والتأثر الميلودرامى الرخيص . فالرواة فى هذه النهاية لا يقتلهم فرد ملكاً كان أم سلطاناً ، بل تقتلهم مؤسسة حرية آلية تتشكل من عناصر الديكور .

لقد تعامل مراد منير مع كل مفردات الديكور فى العرض باعتبارها

عناصر درامية فاعلة ، ومع كل مناطق الفضاء المسرحي باعتبارها علامات دالة ، فتحول هذا الفضاء في مجموعة وجزئياته إلى جسد درامى حى يتشكل ويتحول ليبر في جدلياته المكانية والحركية وتحولاته العلامية عن بنية النص ودلالاته العميقة والظاهرة . ولا تنسى فى هذا الصدد الجهد الكبير الذى قامت به سوزان أمين فى تصميم الديكور والملابس ، فجاء جهدها مسانداً ومدعماً لرؤية المخرج .

وإذا كانت جملة عنوان المسرحية بشقيها تمثل نموذجاً لغويًا لبنية النص ، فقد أوجد مراد منير نموذجاً تشكيليًا على غرارهِ فى العرض ، يتمثل فى ثنائية أو جملة طقسية تتكون من طقس « خروج » من حالة ، وهو الزار فى بداية الجزء الأول ، وطقس « دخول » إلى حالة ، وهو طقس السبوع فى بداية الجزء الثانى . لقد شكل الطقسان معاً جملة تشكيلية مفيدة لخصت بنية النص الدلالية وعلقت عليها على مستوى الرؤية والفرجة . فإذا كان الجزء الأول من العرض يصور ملكًا يريد أن يخلع قناعه ليجد ذاته ، أو ملكًا يريد أن ينسلخ عن شخصيته كملك ليؤكد شخصيته كفرد ، فأى معادل تشكيلي يكون أفضل من الزار الذى يُمارس ليحرر الإنسان من « ركوب » الجن ، يمكن أن يجسد موقف الملك؟! وإذا كان الجزء الثانى يمثل رجلاً يدخل إلى عالم جديد ، هو عالم الملكية والأقنعة ، وما أن يدخله حتى يتغير تمامًا وكأنه ولد من جديد ، فما أبلغ اختيار المخرج لطقس السبوع ، الذى يعلن فيه المجتمع



انضمام عضو جديد إليه ، يلقنه قواعده وشروطه على دقات الهاون ،  
ويغربله من الشوائب الضارة بالمجتمع والحياة الجديدة في الغربال ١ .

إن هذين الطقسين يمثلان عنصر فرجة وإمتاع لا يستهان به في  
العرض . . لكنهما ليسا حلية زائدة بل يحملان فعالية درامية هائلة إلى  
جانب طابعهما المسرحي الممتع . وفي تنفيذه لهذين الطقسين اعتمد  
المخرج على الحركة والإضاءة وبعض الرموز الطقسية العامة والمعتادة  
كالشموع والمباخر ، ووسّع إطار الدلالة عن طريق كسر نمط التشكيلات  
الحركية المألوفة في هذين الطقسين وإضافة تشكيلات جسدية تميلنا إلى  
أطر دلالية أخرى فذكرتنا مثلاً بأوضاع جسم ميمون بأوضاع أجساد  
الممثلين في المسرح الشرقي - الهندي حيناً والصيني حيناً . لقد كانت  
لوحتا السبوع والزار من أبرز ملامح الإخراج ، وساهمتا مساهمة جمالية  
وفعالة في إضاءة النص وإبراز دلالاته . وعلينا أن نذكر أن هاتين  
اللوحتين من إبداع خيال المخرج . فالنص الأصلي لا يذكر في مشهد  
دخول الملك سوى فرقة إنشاد تحاول تسلية الملك فتفشل . وفي مشهد  
تعميد أبي عزة ملكا ، الذي يحمل لافتة ساخرة تقول « المواطن أبو عزة  
يختفى قطعة قطعة » ، تظهر فرقة الإنشاد مرة أخرى ، وتنشد ، وينص  
المؤلف على ضرورة الأداء الطقسي البطيء لخلع الملابس وتبديلها ، لكنه لا  
يذكر طقساً بعينه . قد أعطى سعد الله ونوس المخرج بعض المفاتيح  
والإرشادات الغامضة فأعمل المخرج خياله الإبداعي فيها ، واستلهم من

بعض الكلمات المتناثرة ، كالعفريت والجنى ، ومن سؤال « هل أنا مسحور ؟ » الذى يتردد على لسانى الملك وأبى عزة فكرة ثنائته الطقسية .

واحتفظ مراد منير بالمنظور الإيجابى ذى الطابع الملحمى ننص ، الذى يتمثل فى افتتاحيته وفواصله وعنوانين منا هذه ، لكنه اختار لتجسيده معادلاً مسرحياً أقرب إلى المشاهد المصرى وأكثر جذباً له ، فترجمه إلى فواصل غنائية ملحمية شعبية ألف كلماتها العامية الساخرة الساخنة الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم ، ووضع موسيقاها حمدى روف ، وغناها محمد منير مع باقى رباعى الممثلين / الرواة . واتخذت هذه الفواصل شكل الفزورة والحكاية التى تتضح مرحلياً حتى تكتمل فى النهاية . ورغم اعتراض البعض على إقحام العامية على هذا النص المكتوب بالفصحى إلا أن ثنائية العامية والفصحى عمقت دلالة الرواة باعتبارهم وعى النص ومنظوره الصحيح ، خاصة وأن المخرج أضاف عزة وأم عزة إلى عبيد وزاهد ، فحول ثنائى الرواة / الممثلين الذى يتحرك بحرية داخل وخارج اللعبة منذ البداية فى النص إلى رباعى فى العرض ، مما عمق وأثرى هذا المنظور الإيجابى . وقد زادت الفواصل الغنائية الملحمية منه من مساحة الفرجة فى العرض وأضفت عليه حيوية وتوهجاً شبابياً مبهجاً ، وحققت سخونة التواصل مع الجمهور . لقد كانت فايزة كمال فى حركتها الرشيقة الدائبة التى لا تكل وحماسها شعلة متوهجة تندفق بالأمل والتحدى ، وتبرق فى جنبات المسرح فتخطف الأبصار ، وكان محمد منير

بسمرة الجنوبية العميقة كطمي النيل ، وصوته العذب المعبر ، ووداعة أدائه وبساطته ودفء حضوره ، وابتسامته المصرية الطيبة الصافية - كان محمد منير بؤرة التفت حولها أفئدة الجمهور ، وتجسيدا مسرحيا حيا لكل ما هو عذب وأصيل وصامد في أرض مصر . ولقد مثل فأقنع ، وغنى فآثر وأمتع . وإلى جانب فائزة كمال ومحمد منير ، ضم الكورس حياة الشيمي ، التي كادت أن تنسنا أداءها المتميز في صف الكورس بأدائها الكاريكاتورى البديع المضحك حينا ، النوجع حينا لشخصية أم عزة في ثورتها وتوعدها وخونها ورجائها . كذلك ضم الكورس ( ناصر عبد العال ) وهو مثل جيد يتمتع بخفة الحركة والمرونة وبصوت قوى واضح يمكنه من الغناء والإنشاد الدرامى .

وقد أحسن المخرج إذ اختار لهذه المجموعة المحركة للعرض ملابس تشير من بعيد إلى عالم السيرك ( كما أشار النص ) واللاعبين عموماً ، بل وعالم المصارعين ، دون أن تلتزم بملابس السيرك التقليدية ، وأحسن أيضاً إذا جعلهم يشتركون في تغيير الديكور أو استدعاء الممثلين من الكواليس لأداء أدوارهم ، أو إيقاظ أبى عزة من النوم مثلاً ، فقد أبرز ذلك عنصر اللعبة والمسرحية داخل المسرحية ، كما عمق من تأثير النهاية الجديدة التى وضعها المخرج ، والتى جعل فيها عالم التنكر والوهم مثلاً فى العرش يغتال عالم الصدق والبراءة ، فرأينا الممثلين المتحكمين فى اللعبة تغتالهم آليات اللعبة ، فتكرر فى مصيرهم هذا مأساة الملك الذى

تفتال اللعبة هويته ، ومأساة أبي عزة الإنسان الذي تفتال لعبة السلطة إنسانيته .

ومما لا شك فيه أن اختيار الممثلين كان أحد أسباب النجاح الجماهيري الهائل الذي حققه هذا العرض ، كما كان أيضاً من أسباب تميزه الفني . لقد كان صلاح السعدنى أشبه بعاصفة فنية اقتحمت خشبة المسرح - عاصفة من الفوضى المنظمة ، والهوجائية المقننة ، فجاء في عنفه وتبذله الحركى المقصود ، وتبجحه وانطلاقه المتقن المحسوب في الجزء الأول أشبه ما يكون بإله الخمر والعريضة والمسرح دايونيساس . أما في الجزء الثانى فقد أتخذ أسلوباً مناقضاً تماماً لأدائه في الجزء الأول ، وكان جد رائع في برودته القاسية الصلبة وهدوئه المنذر بالخطر واقتصاده الرهيب في الحركة والاشارة ، وبصوته النحاسى وابتسامته الصفراء . لقد كان أبو عزة يحلم في الجزء الأول بامرأة جميلة عكس زوجته ، لكننا نراه في الجزء الثانى يتحسس بتلذذ حسى متأنٍ مخيف بلطة سيافه . لقد جسد صلاح السعدنى في انتقاله المتقن من عنف وصخب الجزء الأول إلى هدوء وآلية الجزء الثانى موت أبى عزة الإنسان وميلاد آلة السلطة الوحشية .

أما الممثل الكبير حسين الشربيني فقد وفق في اختيار نمطه الحركى في الجزء الأول ، فجاء في مجموعه متراخياً مسترخياً ، منعماً منعماً كسولاً ، يفضح تهرؤ الملك الداخلى كإنسان . وأحسن المخرج إذ بالغ في سمك وتعدد واتساع أرديته حتى كاد الشكل البشرى أن يختفى تماماً داخل

تلافيها ، فبدت وكأنها أردية خاوية من أى مضمون إنسانى . لقد كانت ملابس حسين الشربيني هى أول ما استرعى الانتباه ، وشعر البعض بأن خطأ ما قد حدث فى التصميم ، فأول مبادئ تصميم الملابس المسرحية يقول أن الرداء لا ينبغى أن يطنى على الهيكل البشرى أو يخفيه أو يعوق حركته . لكن الخطأ فى هذه الحالة كان مقصوداً ومحسوباً ، فقد استخدم المخرج هذه الملابس الملفتة بضحائمتها ليفرض من البداية فكرة التفتع ، وليرهص بضباع الإنسان فى أرديته وأقنعتة ، واستعباد رموز السلطة له . وتبلور هذا المعنى بوضوح حين خلع حسين الشربيني عباءته الملكية فبدأ لأعيننا هزيباً رغم بنيته العريضة ، وحين ارتدى سلاح السعدنى نفس العباءة فى النهاية ، فوجدناه يغوص فيها ويكاد يختفى ، وتوهمنا أنه تضائل وصغر كإنسان بالنسبة لحجمه فى الجزء الأول ، الذى بدا فيه أكبر من الواقع بسبب حركته العنيفة وصخبه .

ورغم إجادة حسين الشربيني فى أداء دور الملك الضجر المتهرى فى الجزء الأول فلا أعتقد أنه وفق فى أداء دور الشخصية الضائعة بين الوهم والحقيقة ، المتأرجحة على شفا الجنون فى الجزء الثانى . لقد ظلت نبرة صوته فى الجزء الثانى على حالها فى الجزء الأول ، وكذلك إيقاع حديثه وكان ينبغى أن تعلق النبرة وأن يلهث الإيقاع ليجسدا التناقض بين ثقة الملك وغروره فى البداية وحيرته وقلقه وتخبطه فى النهاية . كذلك احتفظ صوت حسين الشربيني فى الجزء الثانى بنفس رنة السخرية والاستخفاف

والتعالى التي طبعتها في الجزء الأول ، فجاء مونولوج الملك الراحل عن الإنسان الضائع ، المتكسر في سجن المرايا ، بارداً باهتاً على شفثيه . وربما كان المخرج مسئولاً إلى حد ما عن ضعف أداء الممثل في الجزء الثاني ، إذ جاءت الحركة المرسومة للشخصية ضعيفة وفقيرة ، بل وتحمل طابع العشوائية ، فكانت أضعف حركة في العرض . وكنت أتصور أن يتبادل الملكان حركتهما كما تبادل أدوارهما وأقنعتهما فتكتسى حركة حسين الشربيني في الجزء الثاني سمة العنف التي ميزت حركة السعدني في الجزء الأول ، مع التخلي عن جزء من انطلاقها وحريتها وعفويتها ، ومع إكسابها لمسة هستيرية .

أما شعبان حسين فقد أدى دور الوزير في حدوده المرسومة دون إبداع يذكر ، وأما لطفى لبيب فقد أثبت في دور عرقوب موهبة كوميدية عريضة وأسلوباً متميزاً في تلوين الصوت والحركة في كاريكاتورية رشيقة دون تمهيط أو تسطيح أو تهريج سهل ، ودون أن ينزلق إلى تقليد أحد . واستطاع رغم دوره الفكاهي أن يقنعنا بخطورته على عزة وبجشعه وعنصر الشر والتهديد الكامن فيه فأقنعنا بموهبته الكبيرة كممثل متعدد المواهب . كذلك تميز ميمون ( مجدى فكرى ) في أدائه لدور خادم الملك وكان منفراً وجذاباً في آن واحد ، وأبرز مرونة جسدية وحركية كبيرة وقدرة بارعة على إكساب ملامحه وإبتسامته لمسة شيطانية ، جعلتنا نشعر في مشهدى الطقوس بأنه العفريت الذى يسكن القصر ، ويصاحب كل ملك يجلس

على العرش ، ويعامله كأنه امتداد للملك السابق . وقد جاء تكراره المنغم لكلمة « يا سيدى » تاجحاً وفكاهياً وساخرآ ، فتحولت الكلمة إلى علامة دالة عليه وعلى موقعه فى المسرحية ، ولازمة مرحة لا ينساها المتفرج بسهولة .

وأخيراً كلمة عن الإباحية - أى الإشارات الخارجة والألفاظ التى خدشت حياء البعض ، واحتج عليها البعض وثاروا وماروا . ولست أزمع هنا الدفاع عن الإباحية بالطبع ، لكنى أود فقط أن أفرق بين استخدام الألفاظ والإشارات الخارجة دون داعٍ - أى دون أن يستدعيها النص ويوظفها ، وبين استخدام وتوظيف بعض الإشارات التى نعتبرها خارجة فى سياق الواقع لإبراز معنى فى سياق فنى . والفرق مهم . فالجد البشرى العارى يمثل فى سياق الشارع إباحية مرفوضة فى مجتمعنا ، ونخدشا للحياء يعاقب عليه القانون ، لكنه فى سياق لوحة تشكيلية يصبح فناً ، والكلمة النابية فى الصلاة خروج عن قواعد اللياقة ، لكنها على خشبة المسرح قد تكون ضرورة ، وعلينا أن نقيمها بمعيار التوظيف الفنى لا بمعايير خارجية أخلاقية أو غيرها . إن الإشارات التى أوحى بشذوذ الملك فى الجزء الأول ، تخدم وتبرز سياق الشذوذ والتهرؤ والعقم الذى يظهر فيه الحاكم ، ولا ينبغى أن تصدمنا أخلاقياً أو واقعياً ، إذ أنها لا تحدث إلا فى هذا العالم المصنوع ، ولا يأتيا بشر ، بل يأتيا هذا المسخ الكاريكاتورى المتضخم بعباءاته الذى يدعى الملك . أما الابتذال الحركى

أو اللغوى الذى تلمسه فى حديث أبى عزة العنيف وهو مخمور ، فهو  
يأتى فى سياق الموقف والشخصية ، والإباحية هنا - بمعنى الإباحة التى  
تمثل خروجاً على عرف الآداب العامة والأنظمة السلوكية - الإباحية بهذا  
المعنى تتفق ووضع أبى عزة كشخصية خارج النظام أو طردها النظام - أى  
كشخصية استبيحت ، فأباحت ، و « أبحت » فقبحت .

إن الخروج عن الأنظمة يفضى دائماً إلى الإباحية ، فتمزق الأنظمة  
يبیح الممنوع ويطلق اللسان ، وعلينا أن نذكر أن المشهد الذى يخرج فيه  
صلاح السعدنى عن المقبول لدى البعض ، ويبوح ، يسكن منطقة  
درامية دالة تبرر الإباحية كوسيلة طبيعية للتعبير ، فالمشهد يقع بين  
نظامين فى الفجوة بين رحيل ملك ، ووصول آخر . فالملك يخلع رموزه  
ويترك عرشه خاوياً وقبل أن يعتلى الملك الجديد ( أبو عزة ) العرش  
ينطلق أبو عزة فى إباحته أو خروجه الدرامى الموظف الدال . لقد أشار  
الناقد الروسى باختين إلى ارتباط الإباحية بالخروج عن الأنظمة  
والتحرر من القيود السلطوية بكافة أنواعها ومنها تقاليد الآداب العامة ،  
ورصد هذه الظاهرة فى بعض الاحتفالات الشعبية الموسمية القديمة .  
لكن لترك الكلمة الأخيرة فى هذا الصدد للمؤلف سعد الله ونوس الذى  
كتب يقول :

« يورد روجيه كايوا فى كتابه « الإنسان والمقدس » مثالا موحيا عن  
الاحتفالات الإباحية التى كانت تقوم بها شعوب جزر « ديجى » عندما



يموت الملك . فموته كان يعنى موت السلطة ، وسقوط كل القوانين والشرائع ، ولذا كانت تلك الشعوب تقيم احتفالات عامة تبيح فيها كل شىء متخفية جميع السلطات والمنوعات ، ومتقاسمة كل الملذات التى يوفرها مثل هذا الوضع المشاعى . طبعا كانت الاحتفالات تستمر يوما أو يومين ثم يعود النظام فيستتب مع جلوس الملك الجديد على العرش . إن هذه الطقوس التطهيرية ، والمتلازمة مع موت الملك ، أو مع التمزيق المؤقت فى هرم التنكر ، لهى عميقة الدلالة فى مناخ الاستعارة التى استخدمتها مسرحية « الملك هو الملك » ( المسرحية - ص ١١٧ ) .

## حين ترقى الهزلية إلى مرتبة الفلسفة\*

يقول الفيلسوف الدنمركى سورين كيركجارد : « أينما توجد الحياة يوجد التناقض ، وأينما يوجد التناقض توجد الكوميديا » ، وإذا كان التناقض هو عصب التراجيديا أيضاً ، بل والدراما جميعها فإن ما يميز التناقض الكوميدي هو طبيعته الاجتماعية التي تختلف عن الطبيعة القدرية أو الكونية أو الدينية للتناقض المأساوى ، فهو تناقض لا تحتّمه قوى ميتافيزيقية تتحكم فى العالم المادى ، بل تناقض يحتمل فى طياته إشارة واضحة إلى طريق للخروج منه .

وقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا إلى أنواع ثلاثة وفقاً لمجال التناقض الذى تطرحه ، فإذا كان حقل التناقض هو الموقف الأساسى ذاته أطلقنا عليه اسم كوميديا الموقف [ Situation Comedy ] ، وإذا كانت الشخصية هى موطن التناقض أطلقنا عليها اسم كوميديا الشخصية [

---

(\*) مسرحية : عفريت لكل مواطن ، تأليف : لينين الرملى ، إخراج : محمد أبو داوود، ديكور : نهى برادة ، إنتاج : المسرح الكوميدي ، قدمت على مسرح محمد فريد ( الحكيم سابقاً ) عام ١٩٨٨ .

[ Comedy of Character ] ، وإذا انتقل التناقض من طبيعة الشخصية إلى نمط السلوك الاجتماعي أطلقنا عليها اسم كوميديا السلوك [ Comedy of Manners ] . وغنى عن الذكر أن هذه التقسيمات العامة لا تمثل حدوداً قاطعة فاصلة ملزمة في الكتابة أو النقد ، إذ يندر أن نحا مسرحية كوميديية تنسب إلى نوع واحد من هذه الأنواع الثلاثة دون أن تمزجه بعناصر من النوعين الآخرين . إن هذا التقسيم النوعي للكوميديا هو نسق مرن فضيلته الأولى أن يسهل على النقاد والباحثين في تاريخ المسرح رصد وتصنيف الاتجاهات السائدة في الكوميديا وفقاً للسمة الغالبة من عصر إلى عصر ومن كاتب إلى آخر . وغنى عن الذكر أيضاً أن كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة للكوميديا يمثل فضاءً رحباً يشمل تجليات عديدة متنوعة تتفاوت في عمقها الفكري وبعدها الشعري . ففي محيط كوميديا الموقف نجد الهزلية الفلسفية ، الفكرية التوجه ، الشعرية التعبير ، كما كتبها توفيق الحكيم في يا طالع الشجرة أو كتاب العبث ، جنباً إلى جنب مع الهزلية الجسدية واللفظية الغليظة أو المسطحة التي تطرح التناقض والصدام اللفظي والجسدي كهدف في حد ذاته ، دون أن توظفه في طرح معنى أشمل يتجاوزه ليضمي التجربة الإنسانية . وفي إطار كوميديا الشخصية أيضاً يلتقي القارئ بالأنماط الثابتة التي تأهل عالم الكوميديا الرومانية القديمة كما كتبها تيرانس وبلاوتوس ، أو أنماط الكوميديا ديللارتي الإيطالية ، كما يلتقي بشخصيات شكسبير الكوميديية المركبة مثل

شايلوك فى تاجر البندقية أو روزاليند فى كما تهوى ، أو شخصيات من مسرح نعمان عاشور مثل الأستاذ رجائى وغيره . وهكذا الحال أيضاً فى عالم كوميديا السلوك الذى تجدد فيه أنماطاً من التناقض السلوكى المركب المنفصح الدلالة كما تمثله « متوحشة » جان أنوى ، أو « إلايزا دوليتيل » و « بروفيسور هيجنز » فى بيجماليون برنارد شو مثلاً جنباً إلى جنب مع أنسقة من التناقض السلوكى أكثر بساطة ووضوحاً كتلك التى يطرحها ريتشارد برنسى شريدان فى مدرسة الفضائح على سبيل المثال .

وقد وجدتني مضطرة إلى كتابة هذه المقدمة قبل الحديث عن عرض مسرحية عفريت لكل مواطن تحسباً من أن يسئ البعض فهم كلمة «هزلية» التى اخترت أن أصف بها هذا العرض الرفيع فى فنه وفكره . فكلمة «هزلية» ما زالت للأسف الشديد تحمل ظلالاً سلبية من أصلها الاشتقاقى اللغوى فى اللاتينية وهو فعل [ Farcire ] الذى يعنى الحشو أو حشر ما لا لزوم له . لكن الهزلية فى حقيقة الأمر هى أحد تجليات النوع الكوميدي الذى يعرف باسم كوميديا المواقف ، وهى شكل فنى مثل سائر الأشكال ، قديم قدم المسرح نفسه ، فقد ظهر العصر اليونانى القديم واستمر فى مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة وازدهر فى القرن التاسع عشر ثم زحف إلى السينما الصامتة فى أوائل القرن العشرين فى أفلام تشارلى تشابلن وبستر كيتون ولوريل وهاردى واستمرت شعبيته فى السينما الناطقة ثم عاد إلى المسرح متوجهاً وقد نضج فكراً وفلسفياً فى

إبداعات كتاب العيث في الخمسينيات وبعدها . فإذا كانت الهزلية هي الشكل المميز لمسرح الأراجوز والدمى المتحركة في جميع أنحاء العالم ، آى للمسرح فى أقرب حالاته إلى الطفولية ، فهى أيضاً الشكل المميز للمسرح فى أقرب حالاته إلى التعمق الفلسفى .

وجوهر الهزلية المميز الذى نرصده فى تجلياتها العديدة على مر التاريخ هو هيمنة الموقف المادى على الإنسان ، وتحكمه فيه ، الذى يحيله من فاعل يسيطر على بيئته الفيزيقية إلى مفعول به - آى إلى لعبة فى يد الوجود . فالهزلية هى كوميديا موقف ، لكن الموقف لا يتخلق فيها من شبكة علاقات إنسانية واجتماعية منطقية مفهومة ، مهما بلغ تشوهها ، آى من تفاعل البشر بعضهم مع البعض أو مع المجتمع ، بل يتخلق من شبكة تعسفية عشبية من المفاجآت اللامنطقية ، والصدف الغريبة والملايسات العجيبة التى تهدم منطق الأشياء ، وتقلب أنسقة التوقعات المألوفة رأسا على عقب ، فلا يملك الإنسان حياها إلا الاستسلام آملا أن تحمله بمعجزة إلى شاطئ النجاة ، أو أن ينحسر مد العيث فيستقيم منطق الحياة ثانية . الهزلية إذن هى خروج مؤقت على المنطق المألوف للحياة ، وقلب منظم للمواضعات ، أو قل هى ثورة على الأنسقة العقلانية أو الأبنية النظرية والقواعد المألوفة التى تحكم النشاط الإدراكى والعملى للإنسان ، وتنتج صورة العالم السائدة . ولأن الهزلية ثورة على المنطق ، أو موجة عاتية من الفوضى المنطقية ، تكتسح الأنظمة ، يمثل الإيقاع السريع اللاهث

الساخن عنصراً تقنياً أساسياً في تحقيقها ، وهو عنصر كثيراً ما يغيب عن هزلياتنا المصرية مع الأسف .

وربما كان أبلغ دليل على قيمة الهزلية كشكل فني « محترم » أن الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون اصطفاها نموذجاً أسس عليه نظريته في الكوميديا عامة والضحك ، فقد كانت هزليات يوجين لايش ( ١٨١٥ - ١٨٨٧ ) هي نموذج الكوميدي المختار . وقد خلص برجسون إلى أن هذا النموذج يقوم على التناقض بين الوجود العضوي المرن الفاعل الذي ينبغي أن يكون عليه الإنسان باعتباره المتحكم في الطبيعة وصانع قدره ، والصورة الشائبة التي نراه عليها حين يتقرب ويتجمد ، ويتمكن ( أى يصبح كالمأكنة أو الآلة ) ، أو يتشياً ( أى يغدو أشبه بالجماد أو بدمية من دمي مسرح العرائس ) .

لقد كانت الهزلية بهذا المعنى هي الشكل الذي اختاره كتاب العبث ، فقد وجدوا فيه أصدق تعبير عن موقف الإنسان المعاصر في ظاهره المضحك ودلالاته المأساوية ، فوجدنا بيكيت يستلهم الأفلام الصامتة التي تصور عداة العالم للإنسان الشرير اللامتعي ، هذا العداة الذي يتجمد في العربات التي لا تنقاد لأحد بل تنطلق على هواها ، وفي الأشياء التي تتربص بالإنسان لتسقط فوق أم رأسه دون سبب ولا ندرى من أين جاءت ، وفي الأبواب التي تقاوم الفتح ثم تنهار على البطل فور أن يدير لها ظهره ، وفي الأشجار التي تغير مسارها وتمضي عكس الريح

لتطارد البطل ، وغيرها من المفارقات العجيبة التي نعهدها ونستمع في أفلام تشارلى تشابلن وبستر كيتون ولوريل وهاردى وأبوث وكاستيللو وغيرهم . أما يونسكو فقد وجد مصدر الهامة في مسرح العرائس الشعبى [ The Punch and Judy Show ] كما أكد في معرض الحديث عن مسرحه فصار الإنسان في مسرحه دمية متغيرة القناع تتحرك في عالم يموج بالأشياء التي تتوالد وتتكاثر وتتحول وتنمو وكأن الجماد قد استلب هوية الإنسان وخصائصه وأدواره بينما تحول الإنسان إلى جماد . ولعل مسرح العرائس كان أيضاً مصدراً ملهما لجان جينيه الذى يحمل مسرحه لمسة واضحة منه . وهكذا تحولت الهزلية فى أيدي كتاب العبت إلى استعارة لموقف الإنسان العبثى كما طرحته الفلسفات الحديثة ، فارتفع هذا النوع الفنى الذى طالما عانى من احتقار النقاد إلى مرتبة المجاز الشعرى المسرحى .

وفى يقينى أن مسرحية عفريت لكل مواطن التي كتبها الفنان الثرى الموهبة والإبداع لينين الرملى تنتمى إلى هذا الضرب من الهزليات التي ترقى إلى مرتبة الشعر المسرحى فتتحول إلى استعارة لوضع إنسانى واسع الدلالة . إن المسرحية تحمل عناصر واضحة من كوميديا السلوك ، فتجدها فى مشاهد الموظفين فى الشركة تنتقد عيوباً اجتماعياً صارخة مثل الرياء والنفاق ، والزيف والغش ، والكذب واللامبالاة ، والانحراف والظلم ، وهي تنطلق من نقطة البدء فى كوميديا الشخصية ، وهي التناقض داخل

النفس - والنفس المتناقضة المنقسمة على ذاتها هنا هي شخصية راضى .  
ورغم ذلك فالمسرحية تتشكل وفق بنية الهزلية كما طرحناها أعلاه .  
فالصراع فى نفس بطلها الطيب المقهور ، المغترب عن عالمه ، بين الخير  
والشر ، بين المصالحة والثورة ، بين الانصياع والتمرد ، هذا الصراع  
يتجسد مسرحياً فى انشطاره الكامل إلى شخصيتين هما راضى والقرين ،  
أو « الأنا » و « الهو » أو الذات والآخر ، فيتحول حديث النفس الذى  
ينبثق من ضمير المتكلم إلى حوار أو جدل يجمع ضميرى المتكلم  
والمخاطب - أى الأنا والأنت . وإذا انضم القرين أو « الهو » أو « الآخر »  
إلى البنية الفاسدة التى تقهر راضى يتحول إلى عنصر جديد مهيمن فى  
بنية العالم الخارجى الفاسدة ، فتزداد البنية قوة ويتعمق إحباط راضى  
وعجزه ، ويغدو أشبه بكرة أو لعبة يتقاذفها الطرفان المتصارعان خارجياً ،  
المتآزران داخلياً وهما الموظفون والقرين . وفى هذه اللعبة تنسحق إرادة  
البطل تدريجياً ، ويتجسد هذا الانسحاق فى سلسلة من الأحداث المتصاعدة  
المتشابكة التى تقلب حياته فى كل جوانبها ( العملية والجنسية والعاطفية  
والعائلية ) رأساً على عقب حتى ليكاد يجن . فما أن يظهر القرين من  
تحت الأرض حتى يتحول راضى من رجل شريف إلى لص فى العمل ،  
ومن سيد شهم ورجل مستقيم إلى معتصب آثم للخادمة الضعيفة وإلى  
سكير عرييد فى البيت ، ويفشل مشروع زواجه من خطيبته ، ويزج بعمه  
الريفى الساذج إلى زيجة تجارية فاشلة .



ويمثل الخلط على مستوى الشخصيات ، أى اختلاطها بعضها  
بالبعض [ mistaken identities ] وعلى مستوى اللغة ، أى سوء الفهم  
أو اختلاط مواضيع الحديث [ misunderstanding or talking at  
cross purposes ] - يمثل الخلط الآلية الرئيسية الفاعلة فى تطور بنية  
المسرحية ، وتجسد هذه الآلية المنطق السائد الحاكم فى عالم النص . ورغم  
أن الخلط يمثل ملمحا أساسيا فى الهزلية عموما كشكل فنى ، مثله فى  
ذلك مثل الصدف والمفاجآت والمواقف المحرجة ، إلا أن الخلط كما يوظفه  
لينين الرملى فى مسرحية عفریت لكل مواطن يختلف عن الخلط الذى  
نجده بكثرة فى الهزلية المعتادة ، فهو ليس خلط مؤقت يزول بزوال أسبابه  
أو استواء المظهر والمخبر أو تفسير ما التبس على البعض . إنه خلط  
عميق مركب تمتد جذوره إلى أعماق البنية الاجتماعية وكأنه شرح دائم فى  
جدار العالم ولا ينفع فى علاجه أو إزالته أى شرح أو تفسير .

إن الخلط الذى يقع فيه نجيب الريحانى مثلا فى أحد المشاهد المبكرة  
من فيلم غزل البنات حين يتصور أن الباشا هو أحد الخدم وأن عددا من  
الخدم هم بالتوالى الباشا ، هذا الخلط هو خلط بسيط مؤقت يتولد من  
خلل سطحى فى المظهر ولا يلبث أن يزول بزواله - أى حين يستقيم  
المظهر مع المخبر . أما الخلط فى عفریت لكل مواطن فيتخطى تناقض  
المظهر والمخبر لي طرح تناقضا أكثر مأساوية وخطورة هو تناقض المخبر  
والمخبر - أى انقسام الذات على نفسها وتفتتها ، ومعها صورة العالم

والقيم جميعها ، وانهايار فكرة وحدة الذات وثباتها . فبطل لينين الرملى ليس شحصية ثابتة مثل الباشا الذى يظل الباشا رغم تنكره فى زى مخالف ، بل هو شخصيتان مختلفتان تتكران فى صورة شخص واحد وتعتركان فى فضاء واحد . وإذا كانت الرسالة التى تصل المتفرج فى الهزلية العادية القائمة على الخلط والتى اتخذنا نموذجها مشهد الريحانى فى غزل البنات هى أن ظاهر الأشياء قد يناقض باطنها ، أى أن المظاهر خادعة ، فإن الخلط فى مسرحية الرملى يحمل رسالة فحواها أن باطن الأشياء يناقض بعضه البعض ، فالبطل راضى هو نفسه ونقيضه فى آن واحد تحت قناع ظاهرى واحد .

لقد تعامل لينين الرملى مع هذه التقنية الشائعة فى الهزلية تعاملًا بيرانديليا ( نسبة إلى بيراندللو الذى ألح على فكرة نسبية الحقيقة وتعدد أوجهها أو أقنعتها ) فحول الخلط من تعبير عن خلل مؤقت بسيط فى الإدراك أو الموقف المباشر إلى تعبير عن خلل مضاعف يمتد من بنية المجتمع إلى بنية الشخصية فيحولها إلى مجموعة من الصور المتناقضة المتشرة فى عيون الآخرين ، أو إلى أقنعة ليس وراءها وجه ثابت واحد ، ولا تخفى سوى الخواء . كذلك استخدم لينين الرملى فكرة انفصام الشخصية ، أو « الشيزوفرنيا » فى لغة علم النفس ، وتقسيم العالم النفسى فرويد للشخصية إلى ثلوث الهو [ id ] والأنا الاجتماعية [ ego ] والأنا العليا [ super ego ] فى تشكيل الهيكل الفكرى العام للمسرحية

الذى يتنظم الأحداث التى تجسد رؤيته ، ثم بسط هذا الهيكل الفكرى تبسيطا ذكيا ليصبح فى متناول المتفرج العادى ، وحتى الأمل ، وداخل دائرته المعرفية ، فألبس فكرة انفصام الشخصية ثوبا شعبيا صرفا هو فكرة القرين أو « الأخ اللى تحت » ، وهى فكرة شائعة فى الأدب الشعبى فى كل مكان ، ثم ترجم التقسيم الفرويدى للشخصية إلى ثنائية د. جيكل ومستر هايد التى شاعت على المستوى الشعبى من خلال السينما التى طرحتها مرارا . وهكذا تمكن الرملى من الارتقاء بالهزلية إلى مرتبة فكرية وشعرية رفيعة دون تعال أو تقعر على جمهورها الواسع البسيط .

وتتجلى فى هذه المسرحية قدرة لينين الرملى على إنشاء بناء مسرحى محكم يترجم رؤيته إلى حدث درامى يتطور من خلال جدليات المنظر المسرحى الذى يوظفه توظيفا بنائيا دالا جنبا إلى جنب مع الكلمة المنطوقة . فلبينين الرملى يجسد قوى الصراع على المستوى البصرى فى مكانين متعارضين هما المكتب والبيت ، فالمكتب الذى يعمل فيه راضى وينتمى إليه فى بعده الاجتماعى ، ويعانى فيه من القهر واستغلال الجميع لطيبته ووداعته ، يمثل العالم الخارجى الذى ساده الجنون والخلل ، ويجسد الرملى خلل هذا العالم فى متالية من الأفعال الفكاهية التى تمسخ بذكاء شديد هوية المكان ، فالمكتب الحكومى يتحول أمامنا إلى مكان للنوم أو حجرة نوم من خلال الموظف النائم دوما [ سامح عزمى ] ، ثم إلى مكان للغسيل والطبخ ، أى إلى مطبخ وحمام ، بل ومنشر ، أيضا من

خلال الموظفه الحامل إنعام [ فادية عكاشة ] ، وهو أيضاً صالة رقص أو ديسكو للموظفة الحساء [ نهلة رأفت ] ، وما أن يدخل المدير وتابعه حتى يقتحم عالم الثنائيات الهزلية المألوفة عالم المكتب فيتأكد زيف المكان ومسخ هويته ويغدو أشبه بفيلم هزلى ناطق . ويمتد مسخ الهوية إلى عنصر الصدق الوحيد فى المكان وهو راضى [ نبيل الحلفاوى ] فتجد الجميع ينخرطون فى لعبة تشويه براءته وتحويله من موظف مجتهد إلى لص مهمل مختلس . وهكذا يمتد المسخ والتشويه من المجتمع إلى الشخصية مما يمهّد لتفتتها فى المرحلة التالية ، ويتوحد المكان بالشخصية من خلال عامل التشويه المشترك فيغدو كل منهما رمزاً للآخر - أى يتحول عالم المكتب إلى صورة أو معادل يجسد بعد الأنا الاجتماعية فى ثالوث فرويد الشهير ، أى يتحول من مكان واقعى خارجى إلى منطقة داخل النفس تعانى من الانقسام والتشويه .

أما البيت وهو المكان المعارض فيمثل فى البداية عالم البراءة والمثل العليا ، فإلى هذا البيت تلجأ الريفية البريئة الساذجة مسعدة ( عبلة كامل ) بثوبها « المشجر » وسلوكها الذى يشى فى مجموعته بغريبتها عن عالم المكتب وسكانه فتجد فيه السلام والمأوى ، ويغدو البيت من خلالها ومن خلال سلوك راضى الحنون الأبوى الشهم معها تجسيدا لمنطقة الأنا العليا فى الشخصية قبل غزو القرين .

ويفضى هذا التناقض بين الأنا الاجتماعية المجسدة فى عالم المكتب

الشأن الذى يتمى إليه راضى ، والأنا المثالية أو العليا الذى يجسده عالم بيت راضى إلى تمزق الشخصية المحورية تمزقا يسمح للقرين أو « الهو » بالظهور وفرض هيمنته على كل من المكانين . فما المكتب وفى البيت ، فالقرين كما يطرحه لينين الرملى هو تجسيد حى لعدمية القيم ، وخلل العالم الداخلى والخارجى ، والفوضى الكاملة . فما يظهر القرين حتى يتضاعف الخلل ليصل إلى درجة الجنون وتشيع الفوضى التامة التى يجسدها الرملى فى سلسلة من التحولات والمفارقات البالغة الفكاهة المأساوية الدلالة التى تحول البيت أو عالم البراءة إلى بيت دعارة تغتصب فيه الخادمة ، وإلى خمارة ، ثم صالة مزاد فى مشهد عائلة الخطيبة ، ثم إلى سيرك مجنون فى النهاية . إن سلسلة التحولات الشائنة هذه ، أو مسلسل المسخ المنظم يتصاعد بالصراع بين القيم والفوضى ، بين داخل الإنسان وخارجه ، وبين العقل والمجنون فى إيقاع لاهث إلى ذروة من الفوضى والتشوه والخلل تفضى إلى مرحلة التنوير . أما التنوير فهو مواجهة النفس والاعتراف بالتناقض ، أو مواجهة العالم لذاته كخطوة أولى عن طريق الشفاء من الجنون والعودة إلى العقل . وقد ترجم الرملى فعل المواجهة هذا إلى صورة مسرحية جذابة هى طقس الزار الذى يحمل فى الوجدان الشعبى معنى التطهير وإخراج العناصر المتناقضة وتحقيق الاستواء والوحدة ، ويتسق هذا الطقس مع فكرة القرين الشعبية التى طرحها المسرحية كمعادل مألوف لـ « الهو » الفرويدية . وتحسبا من أن ينظر البعض إلى الزار كدعوة إلى ممارسة الخرافات الشعبية على حساب

العقل ضمَّن الرملى نصه مواجهة كاشفة بين راضى وبين طبيب نفسى [ محمد عبد الحليم ] أفصحت عن طبيعة الخلل - أى شخصت المرض الذى يعانى منه سكان عالم المسرحية وأشارت إلى طريق العلاج .

وفى تناوله الإخراجى لهذا النص البديع أفصح المخرج محمد أبو داود عن فهم ذكى له تجلّى فى اختياره المرفف لمفردات العرض من الديكور والملابس إلى الموسيقى والممثلين ، وفى إبرازه الواعى لجذليات المكان التى تجسد الهيكل الفكرى للنص على مستوى الصورة المرئية ، فقد جاء الديكور فى هذا العرض عنصراً درامياً فاعلاً ييسط دلالات الحدث ويكثفها شعرياً . لقد بلورت نهى برادة بحساسية ذكية فى تصميمها لديكور المكتب والبيت الدلالة النفسية والمعنوية لكل من المكانين وتناقضهما فاختارت لجدران المكتب اللون الأبيض الذى يذكرنا بالمستشفيات ، وحولت خلفية المنظر بعرضها كله إلى نافذة معلقة تبرز من خلفها القضبان ، وتفرض نفسها على نظر المتفرج طول العرض ، ثم وضعت المكاتب الصغيرة فى تشكيل نصف دائرى يعمق الإحساس بالانغلاق ، فبدا الموظفون على مكاتبهم وخلفهم القضبان أشبه بحيوانات فى أقفاص منعزلة ، وتحول المنظر المسرحى كله إلى صورة مجارية مركبة تؤكد التشوه والازدواج إذ توحى فى آن واحد بمستشفى للأمراض العقلية ويحديقة الحيوان . ويتضافر الأداء فى هذا المشهد مع الديكور فى تعميق حقيقة التشوه من خلال الأنشطة التى يمارسها الموظفون والتى تتنافى تماماً

مع طبيعة المكان المفترضة كما ذكرت آنفا ، وحين يدخل ثنائى المدير [ محمود أبو زيد ] وتابعه [ مجدى عبد الحليم ] وهو ثنائى يستدعى إلى الذهن بشدة من خلال عنصر التناقض فى الحجم ، ونسق التعامل بين الطرفين ، وأسلوب الأداء الكاريكاتورى والحركة الثنائيات الهزلية المألوفة فى عالم السينما - حين يدخل هذا الثنائى المتع العجيب يتحول المكان إلى شىء أشبه بالسيرك ، أى يتضاعف شرح الهوية . وهكذا يطرح مشهد المكتب نفسه على وعى المتفرج فى ثلاث صور متزامنة مزدوجة متناقضة : المكتب / مستشفى المجانين ، المكتب / حديقة الحيوان ، المكتب / السيرك .

وفى تصميمها لديكور البيت التزمت نهى برادة أيضاً بهذا الأسلوب الذكى الحساس الذى يضيف لواقعية المنظر الدقيقة أبعاداً شعرية فيتحول المنظر الواقعى فى مجموعته إلى خطاب قائم بذاته موجه إلى عين المتفرج . لقد حولت نهى برادة بيت راضى عبد السلام إلى رمز لعالم القيم والمثل العليا الذى يوشك أن ينقرض فحولت المسرح إلى صورة لبيت عز قديم جار عليه الزمن ، بيت يفصح عن حس جمالى وذوق يتجلى فى هارمونية واتساق الألوان التى تجمع درجات متناغمة من البنى والأصفر أساساً ، وفى طرازه المعمارى القديم الذى يتمتع بالانفصاح ، ويعلن عن انتمائه لعالم قديم من خلال بابه الذى يسكن عمق المسرح ، فهو باب من الخشب المشغول الذى يندر أن تجده الآن ، ومن خلال أثنائه الذى يتمى

أيضاً إلى طراز قديم - طقم أسيوطى مكسو بقطيفة بنية وكنصول على أحد الجوانب . لكن البيت أيضاً يحمل إلى جانب بصمة الجمال والأصالة بصمة فقر واضحة ، فطلاء الجدران الصفراء متآكل ، والأثاث متهالك ، والكنصول فقد مرآته ، والقطيفة منحولة ، ولون خشب الطقم الاسقوطين حائل وكذلك لون الستائر وكان الزمن قد جار على هذا المكان الجميل فبدأ البيت فى التلاشى تحت وطأته ، وكأنه ييهت ويشف أمام عيوننا . وقد تراسلت الألوان فى ملابس الممثلين والديكور خاصة فى مشاهد البيت فكان البنى والأصفر بدرجاتهما المنوعة إطار لونيا جميلاً لثوب عبلة « المشجر » الماحل فى البداية ثم لثوبها الأزرق البسيط فيما بعد، وقد كان اختيار الألوان لعبلة ذكياً ومناسباً لدورها فى المسرحية ، فالثوب الفلاحى المشجر يصلها بالريف والفلاحين ومن خلالهم بالأرض، والثوب الأزرق البسيط الذى يحاكي فى لونه لون السماء يرفعها إلى عالم المثل العليا ، فتحول مسعدة أو عبلة أمامنا من خلال دلالات الألوان إلى صورة توحد معانى البراءة والانتماء والعمل والقيم النبيلة ، أى إلى صورة توحد الأرض بالسماء وترفض وتناقض عالم التشوه والانقسام والازدواج الذى يحيط بها . كذلك كان اختيار البيجامة البيضاء الفضفاضة والفوطة المعلقة على الكتف إطاراً لراضى فى جانبه الطيب موقفاً للغاية فقد استدعى اللون الأبيض مع المنشفة معانى الإغتسال والتطهر ، فتحية إلى مصمى الملابس محمد منصور وكمال عبد الهادى ومحاسن على عامر .



وفي نطاق التمثيل كان اختيار نبيل الحلفاوى لهذا الدور الكوميدي المزدوج ، دور راضى عبد السلام / القرين ، فكرة عبقرية إذا كشف لنا أخيراً عن موهبة هذا الممثل المخلص الملتزم العازف عن الطنطنة الإعلامية فى حجمها الحقيقى . إن نبيل الحلفاوى يحمل طاقة فنية هائلة صقلتها الدراسة والخبرة الطويلة ، وهى طاقة تمكنه من أداء نوعيات مختلفة من الأدوار لكنه ظل طويلاً للأسف الشديد حبيس الأدوار الصغيرة الجادة الطابع فلم ينل حظه من التقدير . لكننا فى هذا العرض وجدناه ينطلق كمارد من قمقمه ويتوهج أمامنا على خشبة المسرح فى هذه الكوميديا الراقية فجعلنا نشعر وكأننا نراه لأول مرة فى حجمه الحقيقى . وقد تجلت موهبة وخبرة نبيل الحلفاوى فى نسق الأداء المدروس الذى شكله لنفسه مستغلاً فيه خصائصه الجسدية المميزة وأهمها طول القامة والعينان الكبيرتان . أما طول القامة فقد وظفه الحلفاوى من خلال الحركة لتجسيد التناقض بين دوره كراضى عبد السلام ودوره الآخر كقرين راضى من ناحية ، ولخلق مفارقة بصرية بين المظهر والمخبر فى محيط كل دور على حدة من ناحية أخرى ، ففى دور راضى نجح الحلفاوى فى « تقصير » هامته - أى فى خلق وهم بصرى بأنه أقل طولاً مما هو عليه فى الواقع وذلك من خلال التعامل الذكى مع مفردات الجسد : العضلات المترهلة ، الركب المتراخية ، الخطوة المتعشرة « المتكعبلية » التى تشى بعدم الشقة ، الأذرع التى تبدو كزوائد متهدلة محرجة لا يعرف الإنسان ماذا يفعل بها والتى تفصح عن الرهبة من الموقف والغربة والحرج [ وقد استقى الحلفاء

هذا الملمح الذكى من خبرته فى المسرح ، فأشد ما يؤرق الممثل المبتدئ فى أول ظهوره على المسرح هو أطرافه - كيف يقف وكيف يتعامل مع فرائجه ويديه ، والأطراف هى أول ما يشى برهبة الممثل واغترابه [ . وهناك أيضاً الرأس المنحنية التى تبرز القفا بوضوح وتوحى بأن راضى شخص يضرب دائماً على قفاه . ولقد أدى تشكيل الحلقاوى لجسده على هذا النحو إلى الإيحاء بقصر القامة الجسدية لراضى رغم ارتفاع قامته الأخلاقية وفى تجسيد غربته فى عالم المكتب وموقعه منه كمفعول به . كذلك التزم الحلقاوى فى دور راضى بإيقاع صوتى لاهت عالى النبرة يعبر عن توتر داخلى طاحن ، وكأنه فى حالة دفاع دائم عن نفسه وما هو بمذنب .

وفى مقابل هذا النسق الحركى والصوتى لشخصية راضى التزم الحلقاوى بنسق أداء معارض تماماً فى شخصية القرين فأكد من خلال استقامة الجسد المشدودة والخطوة الطاووسية المتثددة طوله الملحوظ ، ولقد تناقض هذا المظهر الخارجى الفخيم مع طبيعته الدونية باعتباره « الهو » أو القرين أو « أخويا اللى تحت الأرض » . ووظف الحلقاوى أيضاً عينيه الكبيرتين توظيفاً إشارياً بليغاً فى تجسيد التحول من شخصية إلى أخرى فكانت عيناه محمقتان دوماً فى شخصية راضى ، مفتوحتان عن آخرهما فى تعبير دهشة بالغة فأكد اغتراب راضى عن عالم المكتب وعدم ألفته له من ناحية ، وغرابة أحوال المكتب التى تدفعه إلى الحملقة من ناحية أخرى . أما فى شخصية القرين فقد أرخى جفنيه فى نظرة مترفعة متعالية

مع الاحتفاظ باستقامة الرأس ، وكان في أحيان يركز عينيه على يده  
الممسكة بالسيجارة ويتأملها بإعجاب نرجسي واضح بينما يتحدث إلى  
الآخرين فليخص في هذه الإشارة الجسدية البسيطة الذكية أنانية القرين  
العارمة واحتقاره التام للآخرين . وكان إيقاع حديث الحلفاوى في  
شخصية القرين على عكس إيقاعه في شخصية راضى ، كان صوته هادئا  
مطوطا يحمل نبرة استخفاف ساخرة ويعبر عن ثقته بنفسه وإحساسه  
بتميزه عن الآخرين . وقد حقق نبيل الحلفاوى الانتقال بين هذين النسقين  
المتعارضين من الأداء - أى بين الشخصيتين - فى سرعة ومرونة وإحكام  
شديد يفصح عن نضج فنى وانضباط عظيمين .

أما عيلة كامل فقد كانت شيطانة من شياطين الشعر المسرحى على  
صغر حجم دورها وضيق مساحته الأدائية فجسدت طبيعة شخصية مسعدة  
ومعناها فى بناء المسرحية فى نسق حركى محكم يستلهم فكرة بريخت عن  
« الحركة الدالة اجتماعيا » [ Social gest or gestus ] - أى الحركة  
الجسدية التى تتخطى التعبير عن الموقف الدرامى المباشر ونفسية الشخصية  
الدرامية ومشاعرها لتشير إلى موقعها فى البنية الاقتصادية والاجتماعية  
فتحدده وتعلق عليه ضمنا . وتمثل « الحركة الدالة اجتماعيا » ركنا هاما فى  
نظرية بريخت عن المسرح وقد عرفها فى مقال له بعنوان الموسيقى المحركة  
للوعى [ On Gestic Music ] بأنها « الحركة التى تصل الشخصية  
الدرامية بواقع المجتمع ، الحركة التى تتيح للمتفرج أن يخلص إلى نتائج

عن الأوضاع الاجتماعية « . وفي مقال آخر بعنوان نظرة نقدية إلى عرض مسرحية الأم كما قدمت في نيويورك [ Criticism of the New York Production of Die Mutter ] يصف بريخت «الحركة الدالة اجتماعياً» بأنها ذات طابع بسيط نموذجي [ typical ] أي يشير إلى نموذج اجتماعي محدد، لكنها أيضاً دالة - أي تعبر عن موقف الشخصية والمسرحية ككل من النموذج الذي تشير إليه . وقد كان النموذج الاجتماعي الذي اختارته عبلة هو نموذج الفلاحة المغتربة عن قرينتها في المدينة ، وهو نموذج يتسق مع شخصيتها في المسرحية ، وهي شخصية مسعدة بنت البواب التي يموت أبوها فتلجأ إلى راضى ويغتصبها قرينة فتفقد شرفها لكنها تكتسب الوعي والقدرة على الرفض والاحتجاج بل والاختيار أيضاً ، فهي ترفض أن تتزوج عبدة صبي البقال [ الفنان خفيف الظل سيد الشرويدى ] بنقود القرين الملوثة . كان بإمكان عبلة أن تجسد هذه الشخصية في بعدها الدرامي فقط لكنها اختارت منهجا في التمثيل يبرز الدلالة الاجتماعية لهذه الشخصية فأكسبتها بعدا سياسيا إلى جانب بعدها الأخلاقي من خلال مجموعة من « الحركات الدالة اجتماعيا » أهمها ما يلي :

أ - الجرى بالخطوة الثقيلة الذي يميز أهل الريف ويشير بوضوح إلى أصلها الريفي . فالجرى بالخطوة الدابة الثقيلة يعبر عن إنسان تعود المشى والجرى في العطين أو الرمل ، فالقدم تصطدم بالأرض لكنها لا ترتفع عنها بسهولة ، بل يرفعها صاحبها وكأنه يقتلعها اقتلاعا .

وقد التزمت عبلة بهذه الخطوة حتى بعد أن خلعت ثيابها الريفية  
فعبرت عن استمرار انتمائها للريف وغربتها عن عالم المدينة الزائف  
وشوارعه المستقيمة المسفلتة .

ب - البكاء بكل الجسد الذى يميز أيضاً النسوة الريفيات . فأهل الحضر  
والمتقنين يكون بأعينهم فقط ، أما فى الريف فيتقلص الجسد كله فى  
انحناءة متوجعة وتنحنى الركبتان حتى توشكان على ملامسة الأرض  
وترتفع اليدان لتغطيان الوجه والرأس ويخرج الأثين مكتوما وقد يعلو  
فى « سرسعة ممطوطة » تختلف تماماً عن الصرخة المدوية . وقد كان  
اختيار عبلة لأسلوب البكاء هذا وتنفيذها المبهرا له اختيارا شديدا  
الذكاء فهو يعبر فى آن واحد عن تاريخ مسعدة الريفى ، وعن قيمتها  
الرمزية فى المسرحية باعتبارها الشخصية الوحيدة التى تتمتع بالاتساق  
والوحدة وعدم الازدواج ، فجاء التعبير بالجسد كله عن الشعور  
الداخلى كناية عن هذه الوحدة بين المظهر والمخبر . ولكن أهم من  
هذا وذاك استطاعت عبلة عن طريق هذا النمط الحركى النموذجى -  
أى نمط بكاء الفلاحة - أن تتخطى الواقع الدرامى للشخصية إلى  
الواقع الاجتماعى فاستحضرت فى انحناءتها وصرخاتها المكتومة إلى  
ذهن المتفرج تاريخ الذل والقهر والاستغلال الذى يرتبط بالفلاح  
المصرى ، فنجحت فى تلخيص الوضع الاجتماعى والاقتصادى

والتاريخى للشخصية فى هذه الحركة البسيطة المشبعة بالدلالة وحولت الشخصية إلى رمز للفلاح المصرى المقهور .

ج - تحويل فعل النظر فى المرأة إلى فعل تعرف على الذات ولحظة انبلاج الوعى : إن مسعدة تتحول فى المسرحية من البراءة إلى النضج ، من عذراء إلى امرأة ، ويضفى المؤلف معنى إيجابيا على هذا التحول من خلال إزدياد إيجابية مسعدة . ولقد جسدت عبلة المعنى الذى يهدف إليه المؤلف بدقة لكنها أضافت إليه وفسرته من خلال الحركة والإيماءة تفسيراً واعياً أكثر شمولاً ، فَبَسَطَت دلالة التحول واكسبته بعداً سياسياً وتاريخياً يعبر عن موقفها من الواقع . لقد كانت عبلة فى تجسيدها للبراءة تناقض أيضاً فكرة البراءة بشقيها الشعبى والإيجابى . فالبراءة ترتبط فى الذهن وفى الأدب دوماً بالأطفال من ناحية وبالريف من ناحية أخرى . لكن البراءة فى الحالتين لها وجهها الإيجابى الذى يتمثل فى الصدق والصراحة والبعد عن التكلف والبهرج الزائف ، ولها أيضاً وجهها السلبى الذى يتمثل فى الانقياد السلس ، والانصياع السهل ، والطاعة العمياء لسلطة الكبار ، وغيبة الوعى بالحقوق ، وقلة الحيلة . وفى تجسيدها لمسعدة فى مرحلة البراءة تمكنت عبلة بذكاء ووعى شديدين من ترجمة هذين المعنيين المتناقضين للبراءة فى حركتين التزمت بهما فى البداية وهما : إغماض العينين بصورة شبه دائمة ، والمشية النائمة وكأنها إنسان

منوم أو منقاد ، فجسدت البعد السلبي للبراءة وأضفت عليها معنى غيبة الوعي . وإذا أخذنا في الاعتبار إتكاءها الشديد على البعد الاجتماعي / الاقتصادي للشخصية وإبرازها له كما فصلنا آنفا ، أدركنا البعد السياسي الذي يتولد من معادلتها للبراءة [ التي ترتبط بالريف وبالفلاح ] بغيبة الوعي .

وبعد الاغتنصاب وتحول سيدة من عذراء إلى امرأة - أى من البراءة إلى التجربة - ترجمت عبلة هذا التحول العميق إلى فعل شديد البساطة والاعتیاد ، تحول في أيديها إلى فعل مركب كثيف الدلالة : أمسكت بمرآة صغيرة وتأملت وجهها . إن علم النفس يربط بين التعرف على الوجه في المرأة وبين بزوغ الوعي بالذات في نفس الطفل حتى أن الطفل حين يبلغ من العمر عامين يقال أنه دخل إلى مرحلة المرأة - أى غدا واعيا بذاته المتفردة في مواجهة العالم . وقد تعاملت عبلة مع مرآتها الصغيرة من هذا المنطلق ، فلم يعكس وجهها وهي تتأمل نفسها فيها المشاعر الأنثوية المألوفة من إعجاب أو زهو أو استعراض ، بل ارتسمت الدهشة على وجهها أولاً واتسعت عيناها ثم لمعتا وأشرق وجهها بالإدراك والفهم ، وكأنها اكتشفت شيئاً جديداً مبهرًا لم تكن تعرفه من قبل ، ثم أدارت وجهها على استحياء . . . كانت تمامًا طفلة تتعامل مع المرأة لأول مرة فتحولت هذه اللحظة إلى لحظة تخلق الوعي .

ويضيق بنا المقام هنا عن التحليل المفصل لأداء بقية ممثلي العرض ،

لكنهم جميعا كانوا يلعبون فى اتساق وتناغم وخفة ظل شديدة والتزموا فى مجموعهم بدرجات مختلفة متفاوتة من الأداء الكاريكاتيرى فكانوا الإطار الفاعل الذى انتظم العرض وأبرز أنسقة الأداء المركبة لكل من نبيل الحلفاوى وعبلة كامل ولولاهم ما كانا ولا كان العرض . لكننى لا أستطيع أن أختتم الحديث عن هذا العرض الممتع دون تعليق مختصر عن الفواصل الكوميديّة الرائعة التى قدمها الفنان حسن حسين - الخفيف الظل خفة حركته ، الضحك الموهبة بقدر ضخامته الجسدية . لقد أدت هذه الفواصل الكوميديّة التى تلت وصوله إلى بيت ابن أخيه راضى ، والتى نظمها المؤلف بحيث تسع لمساحة من الإرتجال ، أدت هذا الفواصل وظيفية درامية وفنية هامة فى العرض . إن الموقف الذى يدخل إليه العم الصعيدي موقف متأزم للغاية يحمل طاقة ميلودرامية هائلة ، فهناك فتاة ريفية مغتصبة عليها أن تبيع هتك عرضها وتقدم الشربات لخطيبة مغتصبها ، فى الميلودراما ! لكن دخول حسن حسين ينقذنا منها ويحقق توازنا فى الحالة الشعورية السائدة على المسرح . لقد نقل دخول حسن حسين بؤرة التركيز من الفتاة وفكرة هتك العرض إلى الصعايدة والنكات التى تطلق عليهم وتبرز الاحتقار الدفين للريف وأهله ، وقد أدى انتقال بؤرة التركيز هذا من محور الجنس أو القهر الجنسى إلى محور القهر الاجتماعى إلى تعميق الدلالة الاجتماعية والسياسية للموقف وإلى التسامى بالضحك من ضحك على فتاة مسكينة هتك عرضها ، وهو نوع من الضحك ينم عن تحجر الشعور وغلاظة الحس ، إلى ضحك على التناقضات الاجتماعية



والسلوكية ، وهو ضحك نقدي اجتماعي بناء . كذلك حقق دخول حسن حسين الفكه المبهج تباعداً عاطفياً بيننا وبين مسعدة أو عبلة كامل ينفي شبح الميلودراما من ناحية ويسمح لعبلة بإبراز الأبعاد الاجتماعية والسياسية للشخصية إذ ينأى بها عن مركز الكوميديا والضحك من ناحية أخرى .

إن لينين الرملى أستاذ فى فن الموازنات المسرحية الرهيفة الحساسة ، فهو يمضى بالموقف المسرحى إلى حدود الميلودراما لكنه يدرك بحس مرهف متى يتوقف حتى لا ينزلق إلى الميلودراما ، وهو يمضى بالضحك والهزل إلى أقصى حدوده لكنه لا يسمح لنصه بأن ينزلق إلى التهريج السطحى أو الضحك الجنسى الرخيص ، وربما كان مشهد الخطوبة أبلغ دليل على هذه الموازنة الحساسة ، فرغم الأداء الفكاهى الكاريكاتورى العبقرى لفرسان هذا المشهد : ثريا حلمى وعائشة الكيلانى وحسن أبو داوود إلا أن الدلالة الاجتماعية الخطيرة لا تغيب أبداً عن أذهاننا ، والحق أنه لولا أسلوب التمثيل الكاريكاتورى الفاقع الذى يباعد عاطفياً بيننا وبين المشهد لماتت الضحكة على شفاهنا ، فالمشهد فى ظاهره خطوبه ، وفى باطنه صفقة ومزاد وقهر اجتماعى بل وزوجى .

وأخيراً فإن عرض عفریت لكل مواطن الذى يحمل وسامه قائد العرض المخرج محمد أبو داود يحمل خطاباً فنياً مضمراً موجهاً إلى المسرح الكوميدى فى مصر يقول : هكذا تكون الهزلية ، وهكذا ترقى إلى مرتبة الفكر والفن الرفيع .

## شيزوفرا نيا التقدم إلى الخلف(\*)

يتميز الفنان لينين الرملى ، إلى جانب غزارة الإنتاج وسرعته ، بمهارة نادرة فى اصطلياد المواقف المسرحية المثيرة التى تقترب بالواقعية إلى حدود الفنتازيا ، بل وتمتزج بها أحيانا ، والتى عادة ما تتيح للممثل مساحات عريضة لإبراز مهاراته الأدائية لما تتطلبه من مرونة فى التحول السريع من محور إلى آخر ، بل ومن دور إلى آخر فى أحيان كثيرة . ويلمس القارئ هذا الملمح بوضوح فى معظم المسرحيات التى ألفها الرملى لمحمد صبحى ، كما يجده بوضوح فى مسرحية عفريت لكل مواطن التى قدمها له المسرح الكوميدى بنجاح كبير .

وإذا كان لينين الرملى قد ألمح فى هزليته الراقية عفريت لكل مواطن على العلاقة بين الخلل النفسى والخلل الاجتماعى ، واستخدم فكرة انفصام الشخصية كمجاز مسرحى ممتع وبلغ ، كما فعل [ بريخت ] من قبله فى مسرحية الإنسان الطيب ، كما وظف قصة د. جيكل ومستر هايد المعروفة

---

(\*) مسرحية : أهلا يا بكوات ، تأليف : لينين الرملى ، تصميم وإخراج : عصام السيد، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى عام ١٩٨٨ .

جنباً إلى جنب مع فكرة القرنين الشعبية ، ونظرية العالم النفسى فرويد عن النفس البشرية فى بناء موقف المسرحية الرئيسى ، فإنه فى مسرحية أهلا يا بكوات التى افتتح بها المسرح القومى موسمهُ الشتوى عام ١٩٨٨ يعود إلى نفس الفكرة ليُطرح من خلالها قضية ملحة وساخنة هى قضية انفصام الشخصية الحضارية فى لحظتنا التاريخية الراهنة التى تصطرع فيها قوى الردة والتقدم مما يهدد هويتنا الحضارية بالفناء .

وتنطلق المسرحية من فكرة الرحلة فى الزمن التى تطرح مواجهة بين عصرين ، وهى فكرة استخدمها المويلحى من قبل فى قصته حديث عيسى ابن هشام وشاهدها المتفرج المصرى فى فيلم أمريكى قديم قام ببطولته بنج كروسبى بعنوان أمريكى فى بلاط الملك آرثر ، لكن الرحلة فى مسرحية الرملى تفضى إلى مواجهة النفس وتحديد أسباب إنشطار الهوية فى الصراع بين الأصالة والمعاصرة - ذلك الصراع الذى يؤرخ المؤلف لبدائته بوصول الحملة الفرنسية والمواجهة بين الشرق والغرب .

تبدأ المسرحية بمواجهة بين صديقين ما نلبث أن ندرك أنهما فى حقيقة الأمر كيان واحد منقسم على نفسه ، فبرهان يمثل العقل والعلم بينما يمثل محمود الفن والأدب والثقافة . وتكتسب المواجهة دلالات أوسع من خلال تفاصيل الموقف المادى الواقعى لكل من الصديقين ، فبرهان دكتور فى العلوم درس فى أمريكا ويشرب « النسكافيه » والوسكى ، ومحمود شاعر ومدرس تاريخ فى قرية مصرية بسيطة ولا يشرب إلا

الشأى ، وبرهان ثرى مرفه يعىش فى المءىنة وىأخذ بأءء وسائل المءنىة الغربىة - بما فىها الشغالة الأسىوىة - الئى جعلها المءرء عصفام السىء أشبه فى ءركئها بالإنسان الالئى - أما مءمود فهو فقىر مءءم يعىش فى مءءمع يعانى من الئءلف فى أسالىب ءءضارة الماءىة . وهكءا ، ومئء البءاىة ، ىءسء برهان الءانب ءءضارى الماءى الءى ىرئبء بالءرب بىنما ىءسء مءمود الءانب ءءضارى المءنوى والوعى والقىم .

وإذا كان برهان ومءمود هما فى ءءقىة الأمر كىان واءء فإن انشطارهما إلى ءورىن ومءئلىن ىءسء فى صورة مسرءىة بلىغة واءصءة فكرة انشطار الهوىة ءءضارىة وتمزقها فى ءول العالم الئالء .

وتفضى المواءة بىن الصءىقىن الئى تنطق من مناقشة القرن الواحد والعشرىن إلى زلزال مءنوى ، ىءءسء مسرءىا ، وىعود بنا وبالبطلىن ، أى بالهوىة ءءضارىة المنقسمة على نفسها ، إلى ما قبل ءءملة الفرنسىة بثلاء سنواء ، وبءاىة المواءة بىن الشرق والغرب . ىلقى الزلزال بالبطلىن إلى مءزن أو « شونه » وهو مكان مسرءى له ءلالئه الرمزىة العمىقة فهو فى آن واءء أعماق النفس البشرىة ومءزون الءءربة والءبرة على المءسئوى الفردى ، وهو أىضاً مءزن الئارىء القومى على المءسئوى الجماعى . وئءاكء تلك ءءلالة الئنائىة لهذا المنظر المسرءى البلىغ من ءلال ءءلفىة السمعىة المسجلة الئى ءشغل قواصل الإءلام بىن المءشاهء الئى نسمع فىها الصءىقىن ىئناقشان فى هءوء وكأن الزىارة مسءمرة ، وكان

الزلازال الذى شهدناه لم يحدث . إن تراسل هذه الخلفية السمعية الواقعية مع المنظر المسرحى الفنتازى الخيالى يحتفظ للمسرحية ببعديها ويحيل الزلازال إلى زلازال معنوى ، فتتحول الرحلة فى التاريخ التى تتحقق أمامنا على المسرح فى المشهد تلو الآخر إلى معادل مجازى أو استعارة مسرحية لرؤية داخلية أو حلم جماعى يشترك فيه الصديقان .

وإذ يبدأ محمود وبرهان الدق على الباب الكبير الذى يهيمن على عمق المنظر المسرحى ، ويمثل باب التاريخ أو بوابة الذاكرة ، يطفو التاريخ إلى سطح الوعى ، ويتجسد حاضراً ملموساً ، ويدخل من الباب الكبير بماليكه وتجاره ، وعساكره وولاته ، وعلمائه وعبيده ، وحينذاك يبدأ الصراع ويحتدم على محاور العلم والدين والفن والسياسة . ويحيط المؤلف هذا الصراع الذى يشغل مقدمة النص بخلفية من أفراد الشعب المقهور التى يحمل موقعها الهامشى دلالة اللافاعلية ، وتؤكد نوعياتها عنصر غيبة الوعى . . فهناك الدراويش والقهوجى الحشاش والبائع والبائعة المتواكلان والشحاذ والحمالين .

وإذ يحتدم الصراع بين قوى التخلف الممثلة فى نظام الحكم المملوكى وعلمائه المأجورين المدعمين له والمستفيدين منه من ناحية ، وقوى التنوير والتقدم الممثلة فى العلم والثقافة من ناحية أخرى تتكشف لنا أسباب الأزمة وانشطار الهوية . فالقوى الرجعية ما تلبث أن تنجح فى تفتيت جبهة التنوير والتقدم ، وفى استقطاب العلم لتدعيمها ، وتزييفه

لمصلحتها ، فيتحول العلم والعقل ممثلا في برهان إلى قلعة من قلاع  
التخلف ، وإلى سلاح من أسلحة القهر والزيف والتغيب .

إن مشكلة انشطار الهوية كما تطرحها المسرحية تكمن في أن العالم  
الثالث لم يأخذ من الحضارة الغربية سوى منجزاتها المادية فقط، وترك  
أهم إنجاز لها وهو التنوير - تنوير العقل والفكر - فظل يرسف في تخلفه  
الفكري بينما يرتدى البدلة ويركب السيارة . ولهذا لم يكن غريبا أن  
تسقط عن الدكتور برهان قشورته الحضارية الزائفة ويرتد إلى حقيقته  
فيستدير كرشه ويرتدى ثياب أجداده . وليت المأساة وقفت عند هذا الحد.  
لقد تجاهل العالم الثالث أيضا قوى التنوير ومنازل الفكر في تراثه ،  
واضطهدتها أنظمتها الدكتاتورية والعسكرية ، وأحبطتها حتى أصابها الخلل  
كما يصيب الجنون محمود في النهاية . إن محمود يحفظ من تراثه القومي  
مناطقه المنيرة الناصعة ويظل على زيه الغربي لأن الأصالة كما يفهمها  
ليست شكليات مادية بل هي تراث التنوير والتشوير الفكري التي تحاول  
القوى الاستعمارية بمساعدة الأنظمة الفاسدة إغراقها بالقشور المادية  
والكماليات التي لا تبنى حضارة حقيقية .

وكنت أتمنى لو لم يغرق الرملى هذه الرسالة العميقة الواقعية في  
هالة المناقشات الضبابية الطويلة المملة التي تشغل الجزء الأخير والتي توقعه  
في ضرب من الخلط والغموض الفكري خاصة في المواجهة الطويلة بين  
عزت العلايلي وحسين فهمي ، فقد أضعفت هذه المناقشة من موقف

محمود أو العلايلي أمام برهان [ حسين فهمي ] ، وبل وحولت برهان للحظة - بكل زيفه وانتهازيته ، وتحت تأثير أداء حسين فهمي العبقري - إلى شخصية لها منطقتها المقنع ، وإلى مركز الثقل الإيجابي . وقد ترتب على ذلك ، وهذا هو الأدهى ، أن انقلبت رسالة المسرحية من دفاع عن قوى التنوير التراثية إلى دفاع عن الحملة الفرنسية والغزو الأوروبي . لقد استهوت الكلمات المؤلف فاسترسل فيها استرسالا أخل بتوازن نصه الفني ففقد النص بدوره بعضا من اتساقه الفكري وتخلخل وانقسم على نفسه وكأنه أصيب بنفس الداء الحضاري الذي يدينه وهو انشطار الهوية . وربما أراد المؤلف أن يطيل دور عزت العلايلي بعض الشيء ليعوضه عن النعمة الواحدة التي تسوده من البداية حتى مشهد الجنون . لكن الإطالة لم تكن في صالح العلايلي إذ كانت حصيلتها التجريد والتكرار والخطابية الزاعقة والملل الذي لم يفلح العلايلي رغم موهبته وجهده الواضح في كسر حدته في هذا الجزء .

وكانت هدية محمود ياسين للقومي ولنا في هذا العرض هي المخرج الشاب عصام السيد الذي استطالت هامته الفنية في هذا العرض لتناول هامات القدرات الراسخة التي يعمل معها . لقد أثبت عصام السيد في هذا العرض ، وهو عرضه الكبير الأول وأول عرض له على القومي - أثبت عصام السيد تمكنه العميق من لغة المسرح وأدواته ، وخياله الإخراجي الثري ، فحول الحركة والإضاءة والتشكيل إلى عناصر ناطقة فعالة تشرح

وتفسر وتثرى النص . ولقد ذكرت في البداية النموذج الحركى الذى أعطاه للشغالة الآسيوية وهو نموذج الإنسان الآلى الذى أضاف إلى معنى انتماء برهان إلى الحضارة الغربية المادية معنى آخر وهو قهر وميكنة الإنسان الشرقى أو إنسان العالم الثالث وتحويله إلى آلة . وفى مشهد ما بعد الزلزال ربط عصام السيد كل من عزت العلايلى وحسين فهمى بحبل وثيق ظهرًا إلى ظهر فجدد فكرة أنهما شخص واحد منقسم على نفسه . وفى المشاهد الجماعية - أى مشاهد الشارع المصرى - نظم عصام السيد إيقاع المجتمع صوتيا وحركيا بحيث تراسلت حركة الدراويش مع صوت العلايلى الذى اشتبك بدوره بإيقاعيا مع صوت بائعة الفجل أو « الورور » ومع إيقاعات القهوجى « السُّطْل » وبائع البسبوسة ، فجاءت هذه اللوحة واحدة من أفضل اللوحات الإخراجية التى شهدتها منذ سنوات .

لقد استخدم عصام السيد مبدأ التكرار مع التنويع ، ومبدأ التقابل والمعارضة فى تشكيل وربط لوحاته المسرحية ، فخلق للمعرض منطقته التشكيلى المنتظم وإيقاعه الجمالى المتسق ، فوجدنا المعنى يتبلور من خلال التشكيل الصوتى والبصرى إلى جانب الكلمة . فانت تجده على سبيل المثال يكرر اللوحة التى تبدأ الجزء الثانى من العرض فى نهايته مع التنويع الذكى فيدخل عناصر جديدة عميقة الدلالة إلى جانب العناصر السابقة - مثل المنقبة التى تصبح المقابل الحديث فى ثمانينات القرن العشرين للجارية آمنة فى عصر المماليك ، ومثل الداعية الدينى الناعق بالسوق فى القرن العشرين الذى يحاكي رجل الدين الزائف فى عصر المماليك .



ورغم طابع الإبداع والخيال الخصب الذى ميز تصميم الحركة فى هذا العرض فقد خان التوفيق المخرج فى تصميم الحركة فى مشهدين : أما الأول فهو مشهد الزلزال الذى جاء بدائيا لا لفقر الإمكانيات التكنولوجية - فلنا نطلب زلزالا يهدم الديكور على رؤوس الممثلين - بل لفقر التصميم الحركى والضوئى فقد كان فى إمكان المخرج أن يوظف قدرات ومرونة حسين فهمى والعلايلى بحيث تتم الحركة بالسرعة البطيئة أى « سلو موش » للإيحاء بوقع وتأثير الزلزال مثلا . أما المشهد الآخر فكان فى الجزء الثانى ، وهو مشهد المواجهة والمقابلة بين برهان وأعوانه من رجال الدين والتجار ومحمود وأعوانه من الطلبة والثوار . . لقد جاء هذا المشهد ثابتا جامدا وكانت حركة الإضاءة من كتلة إلى كتلة مع حركة الحوار ساذجة وآلية .

وإنصافا للمخرج فقد كان هذا المشهد من أضعف مشاهد النص على مستوى الكتابة ، وامتد الضعف إلى جميع مشاهد أمانة التى بدت وكأنها مكتوبة على عجلة فبدت الشخصية باهتة مما أثر على أداء الممثلة نفسها ، فكانت فاتن أنور دون مستواها المعهود ولم تنجح فى تجسيد مأساة إنشطار الهوية فى المرأة مثل الرجل ، وهى الفكرة الكامنة خلف الشخصية .

وكانت الإضاءة من أبرز العناصر الجمالية والتعبيرية فى هذا العرض ، فقد صممها عصام السيد بحساسية ورقة شديدة تجعلك لا تكاد تلاحظها رغم عمق تأثيرها . وقد لعبت الإضاءة دورا كبيرا مع الحركة

والأداء فى كسر الجمود اللغوى وحدة الخطابية فى مشاهد السجن إذ عمد عصام إلى إنارة ممثليه البارعين وخاصة الوجه بضوئين متناقضين - الأحمر والأبيض - وركز الحركة فى مقدمة المسرح بعرضها كله بينما أغرق عمق المسرح - أى السجن - فى الظلام .

وكان الديكور شديد الفاعلية الدرامية فى بعض عناصره وخاصة الباب الضخم العالى ، الإسلامى الطابع ، الذى يفتح على التاريخ ، إذ لم يكن هذا الباب الخلفى مجرد منفذ للدخول والخروج بل كان عنصراً بصرياً متحولاً متعدد الدلالة . وقد كان عصام بارعاً حين حول الستار الأمامى فى النهاية إلى باب آخر - باب المستقبل الذى يقابل باب التاريخ القابع فى الخلف . لقد حول هذا التقابل بين بابى الماضى والمستقبل خشبة المسرح إلى تجسيد لعزلة اللحظة التاريخية الحاضرة وتقطع وشائجها مع التاريخ . كذلك يفضى تحول الستار الأمامى إلى باب المستقبل إلى تحول الصالة بدورها إلى مكن ومعد الأمل فى التغيير مما يكسب العرض رغم مرارته الساخرة وقنامة نهايته دلالة إيجابية متفائلة .

أما الكتلتين القابعتين على جانبي المسرح بزاوية ميل إلى الداخل فرغم أنهما ساعدتا على سرعة تغيير المنظر فقد أرحمتا وقلصتا الفضاء المسرحى بدرجة ملحوظة ، وكان من الأفضل إزاحتها إلى الخلف بعض الشيء . ولقد حول تكوين الباب والكتل المائلة خشبة المسرح إلى شكل أشبه بالمثلث الذى يوحى بالانغلاق . وقد ساعد هذا التكوين على تأكيد

معنى العزلة الحضارية الذى تطرحه المسرحية . نحية إلى مصمم الديكور  
عبد المنعم كرار .

وفى الملابس أقام المخرج تقابلا لونيا دالا أكد عزلة الحكام عن الشعب  
من ناحية وانفصال برهان عن محمود من ناحية فاستخدم الألوان الكابية  
والماحلة والقائمة فى ملابس محمود وأفراد الشعب والطلبة الثوار والألوان  
الصارخة والزاعقة بل والفجة فى ملابس برهان والماليك والعسكر .

وفى نطاق الأداء التزم حسين فهمى بنمط حركى متسق فى تطوره  
فكانت حركته فى البداية ناعمة لينة متراخية بعض الشيء ، تشى بطيب  
العيش ، وشىء من بلادة الفكر واللامبالاة ، ثم تحولت تدريجيا مع  
تحوله المعنوى والجسدى إلى حركة خفيفة متقافزة ، تحاكي حركة مراد  
باشا [ مخلص البحيرى ] وتعارض وتناقض حجمه المتنفش ، فكان  
التناقض بين الحجم والحركة فكها إلى أبعد الحدود . ولون حسين فهمى  
صوته تلوينا يناسب الحركة ، ولجا فى أحيان إلى الطبقة العالية النسائية  
عما عمق فكاهة الحركة من ناحية وأشار بطرف خفى من ناحية أخرى إلى  
استغراقه فى الملذات الحسية على جميع أشكالها - حتى الشاذ منها . أما  
فى مشهده الأخير فقد انتهج حركة نمطية مرسومة ذكرتنا بالدمى الخشبية  
فجسد زيف الانتخابات والمرشحين ، وهكذا كان حسين فهمى فى جميع  
مراحل العرض تجسيدا إشاريا وإيمائيا وحركيا وصوتيا لتحويلات الشخصية  
ودلالاتها فى أدق تفصيلاتها النفسية والجسدية .

أما عزت العلايلي فقد التزم في البداية بنسق حركى وصوتى يتسم بالنعف والسرعة والعصية ويشى بالقلق والتوتر . ومع اشتداد الأزمة وثقل وطأة الفكر عليه نجد إيقاع العنف يخفت تدريجياً حتى يصل بصورة طبيعية إلى الإنهيار والتراخى الجسدى الكامل فى مشهد السجن . وفى المشهد الأخير تتراسل خطواته المتعثرة المترددة وصوته المتكسر المتقطع مع نحاسية صوت حسين فهمى وخشبية حركته فى صورة مسرحية رائعة . لقد كان التقابل الإيقاعى المدروس بين أسلوبى أداء كل من حسين فهمى وعزت العلايلي من أبرز عناصر العرض الجمالية التى تحسب للممثلين أداءً وللمخرج تصميمًا وتصورًا .

ولقد لمسنا بوضوح تأزر وتكامل فريق العمل كله فاختار مخلص البحيرى نمط أداء كاريكاتورى استغل فيه عينيه البارزتين وخطوته الهشة السريعة بصورة بارعة ، وتناغم أداء الممثلين القديرين سيد خطاب فى دور السنارى وخليلى مرسى فى دور الأغا فكان الأول عنيفا صارخا منحنيا إلى الأمام دوماً فى وضع هجوم كثور هائج ، وكان الثانى هادئاً هدوءاً ينذر بكل شر ، جامد الملامح ، مستقيماً كسيف قاطع يوحى بالخطر ، فجسداً معاً وجهى السلطة العسكرية الغاشمة ، أما الممثل الشاب عصام الشويف فقد أثبت فى دور الطالب الثورى موهبة تبشر بكل الخير وحضوراً ربما شجع مخرجين آخرين على إعطائه فرصة أكبر فى عروضهم بعد أن ظل طويلاً فى خانة الأدوار الهامشية .

وإذا كان الفنان محمود ياسين قد قدم للقومي هدية رائعة هي المخرج الشاب عصام السيد الذي أثبت جدارته الفنية بهذا المسرح العريق ، فقد قدم لنا هذا المخرج بدوره موهبة مسرحية بارعة جديدة هي حسين فهمي الذي يمثل هذا العرض شهادة ميلاده المسرحية ، ويثبت أنه ممثل مسرح ضل طريقه إلى السينما ، وأن فضاءه التمثيلي الحقيقي الذي يتسع لموهبته هو خشبة المسرح لا الشاشة .

لكم أتمنى أن يستمر محمود ياسين في تشجيعه للشباب وأن ينشط إلى تكوين فرقة المسرح القومي الصغير ، أو الفرع التجريبي الذي تحدث عنه يوما حتى يجد فيه شباب المسرح القومي متنفسا لإبداعهم وتجاربهم وحتى يؤدي المسرح القومي رسالته كاملة .

## الإبحار في الماضي (\*)

اتخذ التجريب المسرحي في القرن العشرين ، في أحيان كثيرة ، مسار الإبحار في الماضي ، فظهرت اتجاهات ومناهج عدة حاولت أن تبحث في منابع المسرح القديم ، سواء في مصر أو اليونان أو الشرق الأقصى ، أو حتى في العصور الوسطى وعصر شكسبير ، وأن تستلهم تجلياته المتنوعة في مجال المعمار أو الأداء التمثيلي أو التشكيل أو علاقة الجمهور بالمثل .

وقد بدأ هذا المسار التجريبي الخاص عند ريتشارد فاغنر في أواخر القرن الماضي حين استلهم في نظريته عن المسرح الشامل ( الذي تتراسل فيه الفنون وتتآزر ، وتتحد عناصر الشعر والموسيقى ، والرقص والتمثيل ، والمعمار والتشكيل ) تلك التقنية الأساسية في المسرح اليوناني القديم ، وهي فن الكوريا [Khorēia] - أي فن التركيب الذي يوحد الشعر

---

(\*) مسرحية : سالومي ، تأليف : محمد سلماوي ، تصميم وإخراج : فهمي الخولي ،  
تأليف موسيقى : محمد نوح ، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح  
مكشوف أقيم أمام مقياس النيل في قصر المانسترلي في صيف ١٩٨٨ .

والموسيقى والرقص ، والتي نجد فيها ، كما يصفها الناقد الفرنسي رولان بارت « تساويا مطلقا بين اللغات والفنون التي تؤلفها » . وقد انبثقت هذه التقنية الفنية المحورية في المسرح اليونانى من إطار فكرى واضح ، يحدده بارت إذ يردد تعريف الفيلسوف هيجل لمعنى التربية لدى الإغريق فيقول : «يعبر الاثنى عن حرته بتقديم عرض كامل لجسديته ( غناء ورقصا ) وهو فى ذلك يحول جسده إلى عضو فكرى » (١) .

وبعد فاجنر توغل التجريب فى مسار العودة إلى الماضى ، والإبحار فى منابع المسرح القديم ، فكانت محاولات ( كريج ) و ( أيسا ) فى العودة بالفراغ المسرحى إلى عالم البساطة والتجريد والرميز ، والاعتماد على الكتل والمستويات والخطوط والضوء فى التشكيل ، كما كان المسرح القديم فى بعض تجلياته ، ثم ظهر المسرح الدائرى ، ومسارح المدرجات على النهج الشعبى واليونانى ، ثم كانت محاولات ( بيتس ) الأيرلندى و ( أرتو ) الفرنسى فى العودة بالتمثيل إلى الأقنعة والأداء الطقسى ، ثم جاء تأكيد ( جروتوفسكى ) على « جسدية » الممثل وحضوره الحركى الشامل ، وكان استيحاء ( بريخت ) للمسرح الآسيوى ، وكانت محاولات ( جان لوى بارو ) و ( بول كلوديل ) فى استلهام المسرح الأخرى ، بنبرته الدينية العالية، فى فرنسا، ثم محاولات ( بيتر بروك ) و ( بيتر هول ) وغيرهم من التجريبيين البريطانيين فى إحياء أساليب وتقاليد المسرح الاليزابيثى ، ثم كانت مسارح الهواء الطلق

الاليزابيثية المعمار والتقنيات التي أنشأها ( جوزيف باب - J. Papp ) في نيويورك ، و ( تايرون جاثرى ) في كندا ، وفرقة ربرتوار شكسبير في مدينة ستراتفورد بولاية كنتيكت الأمريكية<sup>(٢)</sup> .

وفي مسرحية سالومي التي أخرجها الفنان فهمى الخولى عن نص الكاتب المسرحى محمد سلماوى على مسرح مقياس النيل فى قصر المانسترلى عام ١٩٨٨ يللمس المشاهد هذا المسار التجريبي الخاص ، وهو الإبحار فى الماضى ، واستلهام القديم . والقديم الذى استلهمه المؤلف فى نصه روحا ، والمخرج فى عرضه رؤية وتجسيدا فنيا - رغم ما شاب التنفيذ من أخطاء فى مناطق حيوية - هو المسرح اليونانى الدينى السياسى . لقد مزج سلماوى الدين بالسياسة مزجا طبيعيا على غرار المسرح اليونانى ، فاستلهم قصة دينية قديمة من الكتاب المقدس ، واستخدمها كمعادل لرؤية سياسية واضحة ، واستفاد فى الصياغة الفنية من بعض ملامح صياغة درامية سابقة مقتضبة لنفس القصة ، هى مسرحية سالومي للكاتب الأيرلندى، أوسكار وايلد ، وهى مسرحية من فصل واحد تقع فى ٢٣ صفحة<sup>(٣)</sup> . وأضاف سلماوى إلى نصه بعدا أسطوريا غريزيا وحشيا من خلال بطلته رغدة التى استدعت إلى حاضر الوعى ثعبانية حواء كما يصورها الكتاب المقدس ، ووحشية ميديا وعنفها وفوضويتها الغريزية ، وشبق فيدرا وقسوتها وعذاباتها، ومكر وخديعة الساحرة سيركى [Circe] التى سجنّت عولس أو يولييس وحولت بحارته إلى خنازير .



وقد كان من الطبيعي أن يستدعى هذا الإطار الغريزي الوحشى الذى أحاط به المؤلف بطلته - خاصة فى مشهدها مع يوسف ثم مع الحارس الذى انتهى بقتلها إياه فى صورة حركية تحمل دلالات الاغتصاب الجنى والانتهاك الجسدى ، والذى أكده وجسده مكان العرض المفتوح بدلالاته الفطرية الجنسية الواضحة التى تتمثل فى برج مقياس النيل المنتصب ، المنغرس فى رحم جزيرة الروضة أو طرفها الجنوبى ، وفى مياه النيل التى تلف المكان والحضور ، وتذكرنا فى كل لحظة بالفيضان والخصوبة والإخصاب - أقول كان من الطبيعى أن يستدعى هذا الإطار الغريزى الشامل دلالات أوسع من الصراع السياسى والعقيدى الذى يشغل مقدمة العرض ، فوجدنا رغبة تتحول إلى رمز لكل طاقات العنف والقسوة والشهرة والتدمير الكامنة فى أعماق النفس المظلمة ، ووجدنا يوحنا المعمدان أو جمال عبد الرازق بجسده النحيل ، وثوبه الخشن ، وعينييه البراقطين ، يجسد فى صورة مسرحية بليغة كل طاقات الإنسان الروحية المتسامية التى تدفعه إلى السمو والارتقاء ، والسيطرة على جزئه الطينى وترايبته .

وإذا كان المسرح اليونانى فى الحقبة الكلاسيكية قد اشتمل على عدة أنواع منها الأمدوحة ( الديثرامب ) ، والمسرحية الساتورية والاحتفالات العريدية ، والتراجيديا ، والكوميديا ، إلى جانب المواكب التى تسبق العروض ، وهى ما تبقى من الاحتفالات الديونيسية ، والعروض

الموسيقية (التيملية) ، فإن مسرحية سالومي تستهلم كل هذه العناصر وتجمعها وتنتظمها في تنويعات تتورع بين شخصياتها الرئيسية . فسالومي مثلا تحمل عنصرى التراجيديا والساتورية العريبيدية في آن واحد ، بينما يجمع يوحنا المعمدان بين الأمدوحة والتراجيديا . أما هيرود فهو يمزج الكوميديا بالساتورية العريبيدية بظلال من التراجيديا ، وهكذا زوجته ، لكن دون عنصر التراجيديا . أما عناصر الاحتفال والموسيقى فنجدها في الجوه العام ، وهو احتفالات الأربعين ليلة التي تدور فيها الأحداث وتمثل زمن النص الخيالي .

وقد أدرك فهمى الخولى طبيعة هذا النص الذى يستلهم وضوح وعنف وصراحة المسرح الاغريقى ، بكل التزامه العقائدى ، فاختر له مسرحا مدرجا فى الهواء الطلق ، وأقامه فى بقعة عميقة الإيحاء ، كثيفة الدلالة ، والتزم فى إخراج البساطة التامة ، فكانت مدرجات المسرح الفسيح ، المفتوح للسماء ، والبرج الشامخ فى خلفيته ، وسطح قصر المانسترلى القابع خلفه ، هو ديكوره الوحيد ، واعتمد على التشكيل الحركى والتوزيع المكاني والضوئى والصوتى فى تجسيد الدلالة ، واختار أسلوبا مناسباً تماماً للنص فى مجال الأداء التمثيلى يتعد عن الكثافة الداخلية أو التقمص الطبيعى والواقعى دون أن يفقد تأثيره ، وينطلق إلى الخارج فى صراحة ووضوح صوتى وجسدى دون أن ينحدر إلى هوة المبالغات الميلودرامية أو الاكليسيهات الكلاسيكية . لقد ذكرنى أسلوب التمثيل فى

هذه المسرحية ، وهو من أقوى مناطق العرض ، بما قاله رولان بارت حول هذا الموضوع في مقال له عن تقديم اليونانيات يحمل هذا العنوان . قال :  
« صحيح أن على الشخصيات التراجيدية أن تبدو « مشاعر » إلا أن هذه المشاعر ( من غرور وغيره إلى حقد وسخط ) ليست بتاتا سيكولوجية بالمعنى الحديث للكلمة . فهي ليست أهواء فردانية تولد في القلب الرومانسي الوحيد . فالغرور هنا ليس خطيئة أو مرضا معقدا محيرا ، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة ، وتجاوزا سياسيا . كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر . أما السخط فهو مطالبة خطائية بحق جديد ، هو حق الناس في إدانة القوانين القديمة . إن هذا السياق السياسي للمشاعر البطولية ليحدد كلية تأويلها . . . . إن الفن التراجيدي يقوم على الكلام الخرفي . فبه لا يكون للأهواء كثافة داخلية ، بل تنطلق هذه الأهواء إلى الخارج كليا نحو إطارها المدني » .

ويضيف بارت .

« نعم . ما التراجيديا إلا فن الواضح ، وكل ما يتعارض معه يصبح ثقيلًا متعبًا »<sup>(٤)</sup> .

وكما التزم سلماوى في تراجيديته السياسية المعاصرة هذه بمبدأ الفن الواضح بالمعنى الذى يطرحه بارت ، والذي غاب عن المسرح الحديث تمامًا أو كاد بغياب التراجيديا ، التزم فهمى الخولى بنفس المبدأ فى

إخراجه ، وخاصة فى أسلوب الأداء التمثيلى الذى اختاره ، فنجح الاثنان معا ، ومعهما الثالث الرائع نور الدمرداش ، ورغدة ، وجمال عبد الرازق فى استعادة بعض من مذاق التراجيديا الخاص وفى تجسيد السياق السياسى والإطار المدنى للمشاعر البطولية التى تموج بها المسرحية ، فكان غرور سالومى وشهوانيتها الجنسية والسلطوية التى تجسدت فى وجه رغدة الوحشى الجميل ، وجسدها اللين ليونة الثعبان ، وحركتها الناعمة الخطرة، المهتدة دوما بالانقراض والافتراس ، وكأنها نمر أو قطة برية ، كان غرور سالومى فى جوهره ورغم كل شىء تجاوزا وعدوانا سياسيا ، وكان سخط المعمدان مطالبة خطابية مؤثرة واضحة بحق جديد، هو حق الناس فى إدانة القوانين القديمة ، وكانت بلاهة هيروود وجشعه معا ذنبا مقترفا ضد الجماعة . إن التمثيل فى هذا العرض لم يكن فنا سيكولوجيا ، أى فن الداخليات والأسرار الذى نعرفه فى المسرح المغلق ، الواقعى أو الطبيعى ، بل كان فى مجموعته ، وخاصة فى نطاق هذا الثالث الفنى ، فن الوضوح ، والهواء الطلق ، والامتداد المدنى للفرد فى الزمان والمكان والجماعة .

قد نجح فهمى الخولى فى تجربته هذه فى استلهام روح وبعض تقنيات المسرح اليونانى القديم ، ونجح فى تحويل أجساد ممثليه ، وخاصة رغدة ، إلى أعضاء فكرية - فى جملة هيجل التى ذكرناها فى البداية ، وحاول أن يحقق نوعا من التراسل بين لغات العرض المسرحى وفنونه ، ولكن خذلته

الموسيقى التي ألفها محمد نوح - باستثناء المقاطع الكورالية الإنشادية التي صاحبت جمال عبد الرازق ، كما خذلته الاستعراضات الرديئة البدائية التي صاحبتها . ولو أن المخرج استغنى عن الموسيقى تماماً واكتفى بكورال إنشادي حى على غرار الجوقة القديمة أو الكورال الكنسى ، وهو الحل الذى اقترحه بول كلوديل لتقديم الجوقة أو الكورس على المسرح الحديث ، وكان ذلك فى مقدمته لترجمته لثلاثية الأورستيا لإسخيلوس ، لو أن المخرج فعل ذلك لجاء عرضه أفضل وأكثر اكتمالا ووحده . ولا أدري لماذا انتصر المخرج فى نهاية العرض لسالومي؟ إن النص المطبوع ينتهى بصوت المعمدان يصدح ويعلو بعد موته . لكن فهمى الخولى فضل أن ينهى عرضه بصورة صدمتنا إذ جعل رغدة تتقدم فى موكب إلى مقدمة المسرح وهى ترفع رأس المعمدان على الطبق الفضى ! لقد كان الرأس مضحكا ومساذجا على القرب وكانت دلالة النهاية معاكسة تماماً لما جاء قبلها .

## هوامش:

(١) رولان بارت ، « المسرح الإغريقي ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة د. سهى بشور ، دمشق ١٩٨٧ ، ص ٢٥ .

(٢) انظر :

Roland Watkins, **On Producing Shakespeare**, New York, 1965 .

(٣) انظر نص المسرحية في كتاب :

**The Complete Works of Oscar Wilde**, With an Introduction by Vyvyan Holland, Collins, London, pp. 552 - 575 .

وفي هذا الصدد أجدني مضطرة ، إحقاقاً للحق ، لأن أضيف تعليقاً قد يخرج بنا عن سياق التحليل الوصفي لعرض سالومي وهو هدف المقال . أن الضجة المفتعلة التي أثيرت حول مدى التشابه بين مسرحية محمد سلماوى ومسرحية أوسكار وايلد تتطلب إيضاحاً . لقد استفاد محمد سلماوى بلا شك من بعض ملامح معالجة وايلد فنسج علاقة هيروود بزوجته على نفس الغرار الذى نجده فى مسرحية وايلد كما استخدم تيمة الإغواء - إغواء سالومي الجنسى للمعمدان ورفضه لها ورغبتها فى الانتقام منه ، وكذلك خيط مقاومة هيروود لفكرة قتل المعمدان وتخوفه منها وتطيره . واستخدم أيضاً إطار

الوليمة والاحتفال . ورغم ذلك فمسرحية سالومي كما قدمها سلماوى تختلف اختلافا جذريا عن نص أوسكار وايلد ، فمسرحية وايلد مسرحية ميلودرامية هزيلة حقا تبدأ بمشهد إغواء هزيل يفضى إلى انتحار الحارس الذى يعشق سالومي ( وكان أميراً سوريا أسره هيرود فى الحرب ) والذى يحضر أمامها المعمدان من سجنه ، رغم أوامر وتحذير هيرود بعدم الاقتراب منه أو الحديث إليه ، ثم يقتل نفسه حين يجدها افتنت به . ثم يختفى المعمدان تماماً ، ويظهر هيرود وحاشيته ، ويبدأ هيرود فى طلب الرقصة الشهيرة ، ويشكل هذا الفاصل المرحلة الثانية فى مسرحية وايلد ، وفى المرحلة الثالثة والأخيرة ترقص سالومي رقصتها الشهيرة ، ويخضع هيرود لمطلبها بعد تردد ومقاومة ، وما أن تحصل سالومي على الرأس حتى تشرع فى تقبيل الفم الملطخ بالدماء فى نهم يثير الاشمزاز ، وخاصة اشمزاز هيرود الذى يأمر الحراس بقتلها فيلتفون حولها يسحقونها بلدروعهم .

إن أوسكار وايلد يستخدم القصة القديمة ليصور حالة شبقية منفرة بأسلوب ميلودرامى فج ، ولغوى مصطنع ، لا يحمل أية دلالات فكرية أو سيامية أو دينية ، اللهم إلا إذا كان يقصد أن يوظف المشهد الوحشى الأخير من المسرحية ليسخر من الطقس الكاثوليكي الرمزي - طقس الخبز والخمر الذى يرمز إلى أكل لحم المسيح

وشرب دمه ! إن القيمة الرئيسية لمسرحية وايلد فى تصورى تكمن فى أنها تعبر عن طبيعة نفسية وايلد نفسه ، وتجسد نفوره من الجنس بين الرجل والمرأة، وهو نفور يتجلى فى المشهد المقزور الأخير الذى يذكرنا بالمرض النفسى الذى يدعى بالنيكروفيليا (necrophelia) - أى ممارسة الجنس مع الموتى ، وفى اللغة المنمقة المصطنعة التى تخاطب بها سالومى المعمدان فى مشهد الإغواء ، كما تجسد انتصاره وحماسه لعلاقة الصداقة العاطفية بين الرجال ، إذ أن افتتاحية المسرحية تتمركز حول عشق أحد الحراس للحارس الذى يعشق سالومى - أى الأمير السورى الأسير - وتنتهى بمرثية رقيقة تشبه قصيدة عشق حين يقتل السورى نفسه بعد أن تفتن سالومى بالمعمدان .

لقد كتب وايلد هذه المسرحية بالفرنسية ، ولم يكن بالغريب أو المستعجب أن يترجمها إلى الإنجليزية صديقه الحميم لورد ألفريد دوجلاس الذى تسبب والده فى فضيحة وايلد وذهابه إلى السجن . [ انظر خطاب وايلد الذى أرسله من سجن مدينة رننج بانجلترا إلى لورد الفريد دوجلاس والذى عنوانه « من الأعماق » أو De Profundis ونشر فى أعماله الكاملة التى أشرنا إليها فى بداية هذا الهامش ] . إن مسرحية سالومى تبدو هى الأخرى وكأنها خطاب رمزى يعبر فى آن واحد عن مشاعر كاتبها المتضاربة حياى صداقته مع



٢ - لورد ألفريد دوجلاس من ناحية ، وحيال تربيته الدينية الكاثوليكية العتيدة من ناحية أخرى . وما أبعد هذه المعالجة «الأوتوبوجرافية» النفسية الصرفة من جانب وايلد للقصة القديمة (أى المعالجة التى تستخدمها كستار شفاف لسيرته الذاتية ومشاعره) عن المعالجة السياسية التى قدمها لنا سلماوى . ويكفى أن نقارن مشهد إغواء سالومى للمعمدان فى الحالتين لنذكر عمق الاختلاف بين المسرحيتين . إن سالومى فى مسرحية وايلد تبدأ فوراً فى التغزل فى جسد المعمدان العاجى المرمى الأبيض ، ثم شعره الفجرى المجنون ، ثم فى شفثيه ، وينتهى المشهد برفضه لها ، والانسحاب إلى قاع الجب الذى يسجنه فيه هيرود ، حيث يبقى حتى نهاية المسرحية . أما سالومى فى معالجة سلماوى فتبدأ حديثها إلى المعمدان بهدف سياسى بحت ، هو استجوابه عن مشروعه وحلمه وأعدائه ورفاقه ، ولا تبدأ الإغراء والإغواء إلا حين تفشل . إن سالومى تعلن فى بداية لقائها بالمعمدان فى مسرحية سلماوى عن هدفها حين تقول :

« أريدك أن تحدثنى . . . عنك أيها الناصرى . . عن رفاقك . قل لى ماذا تفعلون ؟ وماذا تنوون فعله ؟ »

ثم تضيف :

« أنا من نذرتها الأقدار للقيادة - قل لى أين هم أعوانك ؟ » .

(انظر مسرحية سالومى ، دار ألف للنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٦١ ) .

إن الإغواء فى حالة سالومى أوسكار وايلد هو هدف فى حد ذاته ،  
أما فى حالة سالومى محمد سلماوى فهو وسيلة ضمن وسائل عدة  
لتحقيق مآرب سياسى أولا وأخيراً تعلنه سالومى حين تعدنا بأن  
تخرج من بين فخذيها أمة كاملة . وعلينا أن نذكر أن مشهد إغواء  
سالومى للمعمدان فى مسرحية محمد سلماوى تسبقه مشاهد عدة  
تخلق إطار التفسير السياسى ، وتصل إلى ذروتها فى مشهد  
سالومى والكهنة ( انظر المسرحية ، ص ٣٤ - ٣٩ ) .

وإذا كان شكسبير قد استوحى معالجة مسرحية سابقة لقصة اسكتلندية  
قديمة بعنوان الملك لير وبناته الثلاث ، فكتب على غرارها رائعته  
الملك لير ، مضيفاً إليها شخصية جلوستر وابنيه إدجار وادموند  
وكذلك البهول ، وإذا كان توفيق الحكيم وغيره قد عارضوا معالجة  
سوفوكليس لقصة أوديب فى عدد من المسرحيات ، إذا كان راسين  
١٠ استوحى مسرحية هيوليت ليوربيديس فى مسرحيته فيدرا ، أو  
فيدر ، كما استوحى كل من كورنى وجان أنوى معالجة نفس  
الكاتب اليونانى لاسطورة ميديا . . . وهكذا . . . إلخ .  
إذا كان هذا هو الحال فى الأدب ، فلا أدري سر الضحة الهائلة التى  
آثارها النقاد حول استلهام سلماوى لنص أوسكار وايلد !

(٤) رولان بارت ، « تقديم اليونانيات » ، مقالات نقدية فى المسرح ،  
ص ٤٠ - ٤١ .

## منطق الطير حول الواقع فى مسألة القمح الضائع واختلال الطبائع(\*)

فى استجلائه لحقيقة المجاعات المتكررة فى تاريخ مصر ينطلق محمد عنانى فى مسرحية الغربان من رؤية « لمنطق الأشياء » تختلف عن الرؤية التى يطرحها التاريخ الرسمى ، رؤية تكسر منطق التوالى الزمنى والتكرار العبثى العقيم لأنماط الاستلاب ، التى تتجسد استعاريا فى المسرحية فى رحلات الغربان الموسمية الدائمة من القصر إلى القرية لالتهام المحصول قهحا كان أم بشرا ، وتستبدله بمنطق التحول التاريخى الذى تحدثه القوة الإنجابية التحتية التى تنجح فى فرض منظورها التحتى على التاريخ ، فتكتب « التاريخ حقا لا نفاقا » ( كما يقول زهير ) وتنجح فى تغيير مسار ونمط رحلة الاستلاب الموسمية ، فبدلا من أن تنطلق الغربان من القصر إلى القرية دوما فى رحلاتها النهممة المتكررة ، تنطلق جماعات الفلاحين -

---

(\*) مسرحية : الغربان ، تأليف : محمد عنانى ، إخراج : كمال الدين حسين ، ديكور : مجدى رزق ، موسيقى : مجدى عبد الرازق ، إنتاج : مسرح الطليعة ، قدمت فى قاعة ركنى طليعات بمسرح الطليعة فى خريف ١٩٨٨ .

أو الحمام الوديع من القرية إلى القصر في رحلة استرداد للحق المستلب وقد أدركت أن عليها أن تتوحش وتلتهم اللحم حتى يعود لها قمحها وحقها الطبيعي وغذاؤها الطبيعي فيستوى المنطق الصحيح للأشياء . إن استعارة الغربان التي تبرزها المسرحية في عنوانها لا تكتمل أو تستقيم دون استعارة الحمام التي ترد على لسان مفرور في مشهد السجن ، فإذا كانت الاستعارة الأولى تعرى بطريقة ساخرة منطق التاريخ الرسمي القائم على الاستغلال المتكرر والتهام الحكام لقوت الشعب وعرقه ، فإن استعارة الحمام التي تتوحش وتلتهم « النيفة » تلخص موقف الفلاحين وثورتهم على منطق التاريخ الرسمي الذي يرتبط بفساد البناء . وتشكل الامتعارتان معا استعارة مركبة تتمحور حول فكرة الرحلة ومسارها ، وتلخص رسالة المسرحية الفكرية ومعناها .

والحدث الدرامي في مسرحية الغربان لا يتقدم أو يتشكل زمنيا - أي وفق مبدأ التالى الزمنى - فى صورة حبكة متصاعدة وشخصيات متطورة على النهج الكلاسيكى والتقليدى ، فالحدث الدرامى التقليدى يتطلب منظورا أحاديا ويستند إلى فرضيات ثابتة موحدة عن الزمان والمكان وطبائع الأشياء بينما ينطلق الحدث الدرامى فى الغربان أساسا من جدل المنظور ليناقتش معنى التاريخ . ولهذا يتشكل الحدث الدرامى فى الغربان وينمو بالضرورة وفق مبدأ التزامن المكاني لا التوالى أو التعاقب الزمنى ( The Synchronic versus the Diachronic view ) أى من خلال

صراع وحركة عناصر المسرحية فى المكان ، فيغدو المكان هو محيط أو فضاء التشكيل بينما يتحول الزمن إلى قيمة أو فكرة جدلية يبلورها التشكيل . إن محمد عنانى يترجم جدل المسرحية المحورى بين منظورى التفسير الفوقى والتحتى للتاريخ إلى جدلية مكانية بين القصر والقرية تتصل بجدلية استعارية ساخرة عن رحلة الغربان من القصر إلى القرية ورحلة الحمام من القرية إلى القصر ، بحيث يتخذ الحدث الدرامى شكل قلب مسار الرحلة وحصيلتها . وفى إطار هذه الجدلية المكانية الاستعارية يتحول عنصر التوالى الزمنى ( الذى يشكل محيط حركة الحدث الدرامى فى الدراما التقليدية ) إلى معادل درامى مضمونى لفكرة التاريخ الرسمى ( أى التفسير الفوقى للواقع فى تحولاته ) الذى يؤكد تكرار أنماط الاستلاب والأبنية السلطوية الفاسدة ، وإلى معادل استعارى لنسق رحلة الغربان من القصر إلى القرية - أى إلى أحد عناصر الصراع الدرامى .

وتتجسد هذه المعادلة الدرامية بين منطق التوالى والتتابع الزمنى وبين نسق الاستلاب المتكرر فى التاريخ الرسمى فى مصير الوزير والمحظية مائة - وهما الشخصيتان الوحيدتان - إلى جانب شخصية زهير - اللتان تحملان بعد الماضى فى المسرحية - أى اللتان تعرضتا للتغير والتحول قبل رفع الستار فى ماضى المسرحية الافتراضى . ففى هذا الماضى الافتراضى - كما نعلم بعد رفع الستار - كان الوزير فلاحا وكانت مائة فلاحا أيضا ، وكانا معا ينتميان إلى القرية ، لكن الغربان استلبتهما الواحد تلو

الأخر في رحلاتها الموسمية المتكررة - أو غاراتها على القرية - وحملتهما إلى القصر ، وانتظمتها في بنية السلطة المتكررة - أي في بنية التاريخ الرسمي القائم على التكرار والتوالي ، والذي لا يحكى إلا عن الحكام والوزراء والغلمان والجواري والأجناد - أي عن القصور . وحين يرفع الستار ليكشف حاضر أحداث المسرحية نجد نسق رحلة الاستلاب المتكرر والمستمر يوشك أن يتجدد ويؤكد نفسه إذ سرعان ما يصل العارف وجنود الوزير وعلى رأسهم عماد رئيس الحرس ليفتشوا عن القمح وليحملوا زهيرا إلى القصر ليجعلوا منه وزيراً آخر « حتى يرى الأمور من عيوننا » ( كما يقول الحاكم ) ، أي ليتظموه في نسق الاستلاب التاريخي المتكرر ومنظوره الفوقى . ولأن الفلاحة الحصيصة سمراء ، ابنة « الأرض العريقة » ، تدرك « منطق الأشياء » - أي منطق نسق الاستلاب - فهي تعلن أن « الرحلة » هي ما نخشاه ، « فالجند عيون وأنوف ومخالب » ، والقصر الكبير « فح . . . أن يفغر الفكين يبلغ الصغير والكبير » ، ونسق الرحلة لا يتغير على مر الزمن ، فالحكام يتعاقبون لكنهم دائماً « سواء » كما يدل النسق الصوتي لأسمائهم اختلفت وتناقضت دلالاتها - « العادل والظالم والقاعد والقائم والساھر والنائم . . . كلهم سواء » .

لكن زهيرا يصر على الرحلة لأنه ينظر إليها لا كحلقة في سلسلة الاستلاب التاريخية الممتدة في ماضي المسرحية ، بل كحركة في مكان - أي كفعل يرتبط بالواقع المادى لل لحظة تاريخية حاضرة . فإذا كانت

الحركة فى الزمان زائفة لأنها لا تفرز إلا تكراراً لنمط الاستلاب الذى يسجله التاريخ الرسمى ، وتنفى معنى الحركة ومعها إمكانية النمو أو التطور أو التغيير ، فإن الرحلة أو الحركة فى المكان تصبح معقد الأمل الوحيد فى إحداث التغيير وكسر نمط التالى العبثى والحركة الزائفة .

ويرحل زهير من القرية إلى القصر وتتبعه سمراء وأهل القرية الذين يسوقهم الجند إلى القصر ، ويتكاتف الجميع فى المكر والحيلة ، ويصمدون للعذاب وللإغراء ، ويقاومون إغواء وتهديد نسق الاستلاب وفق السلطة الذى ابتلع الوزير ومائة من قبل ، بل ويحطمون هذا النسق حين يحررون مائة والوزير من فك القصر . إن الفلاحين وعلى رأسهم زهير يعودون إلى قريتهم وقد كسروا منطق رحلة الاستلاب الموسمية ، وقد استردوا ما استلبته أنسقة السلطة ، وقد أعادوا كتابة التاريخ « حقا لا نفاقا » .

إن التاريخ الحقيقى الذى يكتبه الفلاحون هو تاريخ الفعل الشعبى الواعى ، تاريخ واقع العمل فى « ملتقى الزراع والصناع والتجار » ، وهو تاريخ يقع بالضرورة خارج سجلات التاريخ الرسمى العقيمة التى لا ترصد إلا ما يدور على السطح - أى لا ترصد إلا الأبنية الفوقية السلطوية . وهذا التاريخ الحقيقى يتحقق فى اللا زمن - أى فى كل زمن - وسجله هو الوجدان والوعى الشعبى الذى يرصد حركة الفعل الإنسانى ويفهم منطقته الذى يسعى إلى التغيير دائماً . إن هذا التاريخ أو

بدايته تتخلق في نفس زهير في « كهف الصمت العابد في ملكوت الله »  
الذي تتردد فيه « أصدقاء الماضي » و « ترتع في جنبات النفس والعقل »  
فتكشف عن منطق الأشياء الطبيعي وعن زيف التاريخ الرسمي . وهذا  
التاريخ الحقيقي ، تاريخ الفعل والعمل وحقيقة الواقع المادية الملموسة له  
مكانه « على أطلس أيام الله » وإن لم تجده في النتيجة الرسمية التي لا  
تسجل إلا التوالى العبثي للأيام . إن كلمة « أطلس » التي تحيلنا إلى  
جغرافية العالم - أي إلى حقيقة المكان - وتطرح فرضية الانتقال  
والحركة بين الامكنة ( وتطرح منظور التزامن المكاني - التحتي في مقابل  
منظور التعاقب الزمني - الفوقي ) - تشكل استعارة تلخص وتشخص  
واقع الفعل في المكان ، وتقابله بوهم ثبات أنسقة النهب والسرقه الذي  
يطرحه التاريخ الرسمي .

إن مسرحية الغربان تشكل في إطار جدلية واقع الفعل في المكان  
وزيف التفسير في الزمان - أي واقع اللحظة التاريخية الحاضرة وزيف  
الأطر الفكرية الفوقية التي تفسرها . ويطرح محمد عناني هذه الجدلية  
المحورية في البداية ببساطة ووضوح بليغ على لسان زهير إذ يقول :

القمح أمامي وورائي . . . القمح بأيدي الزراع

لكن التاريخ يقول مجاعة !

زمن الشدة !



يا سبحان الله !  
النيل يفيض بخير الله  
والماء يسيل نعيما في أرض الله  
لكن التاريخ يقول مجاعة !  
يا سبحان الله !

إن الأذن لا تخطئ هنا التقابل الجدلى بين الفعل الملموس الواقعى ،  
المتجسد فعليا وماديا ومكانيا ( ولغويا فى ظرف المكان - وراثى وأمامى  
وبأيدى - وفى الجمل الفعلية القوية - النيل يفيض ، الماء يسيل ) وبين  
القول أو التفسير التجريدى العام المقتضب والهش ( المتمثل فى كلمة  
التاريخ والمجاعة ) . ومن هذا الجدل بين المادى الملموس والتجريدى العام  
تنشأ حتمية التحول التى تجسدها استعارة تحول طبائع الطير المركبة التى  
ذكرناها فى البداية . ويربط عنانى استعارة التحول الحتمى هذا بفكرة  
الواقع كمكان مادى ملموس ، أى كمحيط مادى للفعل الإنسانى . إن  
عماد رئيس الحرس يعبر عن هذا الارتباط بين فعل التحول وحقيقة المكان  
إذ يقول بعد أن سمع قصة الحمام الوديعه التى التهمت لحم الماعز :

لربما تغيرت طبائع الأشياء فى هذا البلد  
وقد تغير البلاد  
طبائع الأشياء

تغيير طبائع الحمام هنا يرمز إلى التغيير الإيجابي الفاعل الذى ينشده الفلاحون وهو تغير يرتبط بسياق مكاني محدد هو « هذا البلد » - أى مصر بصناعها وزراعتها ، فالمسرحية تؤكد أن التاريخ الحقيقى لا يوجد خارج هذا السياق المكاني الفاعل والملح .

إن اللامعقول فى أنظمة الحكم يترجم إلى « معقول فى استعارة الطير المحورية ، فليس من المعقول أن تتحول الغربان إلى أكل القمح أو الحمام إلى أكل اللحم ، لكن الخلل الأول فى طبيعة الطير ( الذى يعكس خلل بنية السلطة وفسادها ) يحتم بصورة منطقية الخلل الثانى الذى يغدو ضروريا وحتما لإصلاح مسار الطبيعة وبنية المجتمع . وفى تفصيله لحبكة مسرحيته - أى للهيكمل السردى الذى يتنظم حدثه الدرامى - ترجم عنانى فكرة تغير طبائع الأشياء إلى حيل المكر والتنكر المسرحية ، فنحن هنا بإزاء حبكة ثلاثية تتطور ، وتتقدم مكانيا باندوجة الأولى ، من خلال اشتباك وتداخل ثلاثة صراعات يمثل الصراع الثانى فيها حلقة الوصل بين الصراعين الأول والثانى ، الذى يتمركز كل منهما حول مكان : القبة ، والقصر ، ويتخذ كل صراع شكل الأحبولة التى تستخدم سلاح المكر . وفى الصراع الأول ، وهو صراع اقتصادى بحث يتمحور حول القوات أو الخبز يكرر الفلاحون للاحتفاظ بالقمح ضد سطوة الأجناس وحراس القصر ، وفى الصراع الأوسط أو الثانى ، وهو صراع عاطفى يتمحور حول الجنس أو الحب ، ويمثل صراع امرأة للاحتفاظ برجل ضد سطوة

الماضى المتمثل فى امرأة أخرى وحببية سابقة ( مائة التى أصبحت من محظيات القصر ) - فى هذا الصراع الثانى تمكر سمراء وتتخفى فى زى عرافة وترحل إلى القصر لتمنع « الزهير من لقاء مائة » كما تعلن . أما الصراع الثالث فهو صراع سلطوى يتمحور حول فكرة القوة أو السطوة أو فرض السيطرة ، ويستخدم فيه الوزير سلاح المكر والحيلة ليحصل على مرماه وهو عرش الحاكم . وتتصل الصراعات الثلاثة بمحاورها الثلاثة ( القوات - الجنس - السلطة ) مكانيًا وفق منطق السرد ، أى منطق الحدوتة ( وهو الرحلة ) ، لكنها تشتبك أيضًا بخيوط تيمية متينة وعن طريق تماثل بنيتها - إذ نجد أن قائد الصراع على محور القوات ( زهير ) يصبح موضوع الصراع على محور الحب ، وأداة حسم الصراع على محور السلطة ، ونجد أحد طرفى صراع الحب ( مائة ) تغدو أداة فى صراع السلطة . وتقدم الصراعات الثلاثة بنية متكررة تقوم على فكرة مقاومة الاستلاب ، وتطرح وحدة ضعيفة تقاوم عن طريق المكر والحيلة وحدة مسيطرة ، ويتمخض كل صراع عن انتصار الوحدة الضعيفة وتأكيد قيمة إيجابية تشكل ركنا من مشروع القيم والحياة الذى تطرحه المسرحية . فانتصار الفلاحين فى صراع القوات على المحور الاقتصادى للمسرحية يطرح فكرة التوزيع العادل للثروة وأحقية العامل بشمرة عمله ، وانتصار سمراء فى صراع الحب على المحور العاطفى للمسرحية يطرح مفهومًا إيجابيا للحب باعتباره فعل مشاركة مثمر فى الواقع يناهض فكرة الحب الرومانسى التى تقوم على التعلق العقيم بالغائب أو بالماضى ، أما الصراع

الثالث ، صراع السلطة والمال على المحور السياسى للمسرحية ، فيطرح قيمة الانتماء للناس واحترام حرية الإنسان وحقوقه كقيم الحكم الصحيحة . فالوزير ينجح بأحاييله فى عزل السلطان لكنه فى نفس الوقت يفقد مكانه ومنصبه بل واسمه كوزير ، وإذ تنهار لعبته ويفشل مشروعه السلطوى نراه يتحرر من زيف حياته ووضعها فى التاريخ ويعلن قبل أن يخرج بحثا عن حقيقته الضائعة واسمه الحقيقى :

قد كنت أعرف كل شىء ذات يوم

لكن صفحتى انطوت وغام كل شىء

لربما وجدت حرىتى

بعد زوال الشدة ! ( المسرحية ص ١٠٧ )

ورغم لمسة التورية الساخرة التى قد نحسها فى حديث الوزير هذا إلا أن قيم الحرية والانتماء للناس ، واحترام النفس والإنسان ، التى يفرزها مصيره السلبى أو هزيمته تتأكد بوضوح فى مصير مائة الإيجابى ( رغم فقدانها رهير) - أى فى عودتها من اغترابها الطويل فى أروقة السلطة ودهاليزها ومسجن حريمها إلى قرىتها وإلى الحقول وساحات العمل ، وإلى صدر الأرض الأم وسواعد الناس الأمانة ( انظر المسرحية - ص ١٠٩ ) - إن رحلة مائة من القرية إلى القصر - من مجتمع العمل والإنتاج والوعى الحقيقى إلى مجتمع الترف والبطالة والاستهلاك والوعى الزائف ،

من عالم الحب والدفء والأمل إلى عالم الاتجار بالأجساد وبالعواطف ،  
والعزلة الفردية الباردة الموحشة - رحلة مائة هذه هي رحلة وعى ومعاناه  
تجسد في مراحلها وفي نهايتها وعى المسرحية بأكمله ، ورسالتها الفكرية  
التي تترجم خيانة مجتمع العمل والناس إلى خيانة النفس وخيانة الحياة ،  
كما تدين الأدب الزائف والثقافة الأجيعة التي تسهل وتزين هذه الخيانة ،  
فالحاكم يغوى مائة بشعره أو شعر شاعره الكاذب فتمضى عن قرينتها  
لتدرك فيما بعد - كما تقول في نهاية لقائها بزهير :

لم أكن أدري زهير إذ مضيت

أننى خنت الحياة

واشتريت الموت ( ص ٩٨ )

ثم تضيف :

لقد قضى على ما فعلت أن أعيش دون روح

حييسة فى قصر ظلم أو طريدة الزمان

الواقع الكئيب يستدلى

وليس فى الماضى شفاء ! ( ص ٩٩ )

لكن مائة تجرد المخرج من واقع القصر الكئيب .. لا فى العودة إلى  
الماضى ، ولكن فى العودة إلى حاضر القرية - إلى ساحة التاريخ

الحقيقية - ساحة الفعل الجماعي الحاضر دوما . إن فكرة الماضي تنمى في المسرحية إلى نسق الزمن الرسمي والتاريخ الزائف والتوالى العقيم الذى لا يفرز إلا تكرارا لما سبق . ولهذا يرفض زهير العودة إلى الماضي وإلى حبه القديم لمائة ، ويتمسك بسمرء التى تمثل حاضر ومستقبل فعل المشاركة المستمر، أما مائة فلأنها استلبت وسُجنت وغدت متاعا وسلعة فهى تتكلم هنا بمنطق التاريخ الزائف هذا ، ونحن إلى الماضي ، لكنها ما أن تتحرر من عبوديتها حتى تتحرر أيضا من هذا المنطق العقيم وتطوى « صفحة الآلام » لتبصر قربتها ( ص ١٠٨ ) وتقرأ حقيقة الزمن فى « أطلس أيام الله » ، فى أماكن العمل الدائب المتجدد دون ثرثرة أو لغو ، فى « كهف الصمت العابد فى ملكوت الله » . ولهذا فهى حين تتحرر من سجن القصر والتاريخ الرسمي تتحرر أيضا من سجن الماضي - سجن حبه لزهير وخيانتها وذنبها - وتنطلق إلى حاضر قربتها لتمحو « خطيئة الضمير » ولتشتري حريتها « بالعمل » ( ص ١٠٩ ) .

ولما كان جدل المنظورين « الفوقى » و « التحتى » ، أو الرأسى السالب والأفقى الموجب للتاريخ هو الجدل المحورى الذى يتظم بنية النص ، فإن النص لا يكتفى بطرحه من خلال الحبكة الثلاثية الأفقية ، أى الحدث الدرامى ذى الأبعاد الثلاثة ، أو بتكثيفه عن طريق استعارة رحلة الطير من غربان وحمائم ، أو بالإشارة إليه من طرف خفى فى الحوار بين الحين والآخر ، كأن يصف مقرر زهيرا مثلا بأنه قد « ضل

عن ركب الزمن « ( ص ٣١ ) ، بل يذهب في تأكيده إلى إحاطة الحدث الدرامى بإطار ملحمى يتشكل من ثلاثة رواة يتمون إلى زمن مخالف لزمن المسرحية الغامض . وإذ يشتبك الرواة بعالم النص عبر الهوة الزمنية الرأسية المفترضة ، ويعتفون منظور زهير ورفاقه ، ويدينون القصر ومنظوره ، تختفى الهوة الزمنية الرأسية المفترضة ، ويتصل حاضر فعل العرض المسرحى أفقيا بحاضر الفعل الجماعى الثورى فى الحدث الدرامى ، ويشكل الحاضران معا حاضر الوعى الحقيقى المستمر الذى لا يرتبط بزمن بعينه ، بل بساحات العمل الصادق ، فيذوب المكان « المسرحى » فى المكان « الدرامى » ويصبحان مكانا واحدا على « أطلس أيام الله » .

ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن هذا النص دون أن نشير إلى قدرة المؤلف على توظيف الصورة الشعرية ( على اقتصاده الشديد فيها ) توظيفا دراميا جيدا يحقق أكثر من غرض فى وقت واحد وسأكتفى هنا بمثال واحد من المشهد الأول وهى صورة معانقة الديدان فى الطين التى ترد على لسان زهير إذ يقول :

من حرث الأرض فغاصت فى الأرض الأقدام ؟

من حمل الماء على كتفيه فسالت بالماء الوديان ؟

من بذر الحب فعانق فى الطين الديدان ؟

من بات سهادا كى تزهر فى الحقل العيدان ؟ ( ص ٣٢ )

إن كلمة « فعائق » هنا تطرح سياقاً عاطفياً حميماً يشترك مع سياق العمل والفلاحة الذي تطرحه الآيات الأولى فتتحور دلالة المقطع كله ويكتسى فعل الفلاحة ( حرث الأرض وبذر الحب وغوص الأقدام في التربة الرخوة وتدفق الماء في الوديان ) دلالة جنسية واضحة تؤكد لها عبارة « من بات سهادا » . إن كلمة العناق تكسب أسئلة زهير البسيطة بعداً استعارياً دلالاته الحب والإخصاب ، ويساهم هذا البعد الاستعارى فى تعميق إدراكنا لحقيقة ومعنى ارتباط الفلاح بالأرض ، فنذكر أن الأرض هى الحبيبة وأن فعل الفلاحة هو حب وإخصاب . كذلك تنشئ هذه الاستعارة ( التى توحد الفلاحة بالحب ) معبراً استعارياً بين البعد الاقتصادى للحبكة الذى يدور حول العمل والإنتاج ، والبعد العاطفى الذى يدور حول الحب ، وتساهم فى بلورة مفهوم الحب الإيجابى الذى تطرحه المسرحية والذى يرى فى الحب فعل مشاركة مستمرة مثمرة فى الحاضر . كذلك يتردد صدى هذه الاستعارة فى بعد الحبكة الثالث ليكشف عقم واقع القصر والبنية السلطوية إذ نجد مائة تغنى فى حفل القصر ( أو الفخ الذى تنصبه السلطة لزهير وتستخدم فيه مائة كطعم ) وتردد فكرة « الغوص فى الأرض » . لكن الفكرة هنا تكتسى دلالة الموت والضياع . إن الغوص فى الطين فى بداية مقطع زهير ينتهى بأن « تزهى فى الحقل العيدان » ، أما مقطع مائة فهو يلتزم بصيغة السؤال أيضاً لكنه يبدأ بالضياع وينتهى الموت والاختفاء فى الأرض :



هل ضاع منى كل شيء يا ترى  
أم أن حكمة الزمان أن ترى  
كل الذى أردته

وقد توارى فى الثرى ؟

وفى إخراجيه لهذا النص على مسرح الطبيعة أفصح كمال الدين حسين عن فهم جيد له ونجح إلى حد بعيد وفى معظم الحالات فى إيجاد المعادل التشكيلى المسرحى المناسب لترجمة بنية النص الجدلية وإبراز وبلورة دلالاتها وذلك رغم الميزانية الضئيلة جداً . ويحسب للمخرج أنه حول فى بعض الجوانب فقر الميزانية إلى عنصر إيجابى فى العرض . لقد استخدم مهندس الديكور بإيحاء من المخرج البامبو لديكور القصر ، وهو خامة طبيعية ترتبط إلى حد كبير بالريف وتستدعيه إلى الذهن بسهولة ، فجسد بصريا واقع نهب القصر لإنتاج القرية ، فجاء الديكور على فقره وبساطته مناسبا وسهل التغيير وذا فعالية دلالية . وفى تصميمه للحركة تعامل المخرج بحرية مع مناطق التمثيل أو التشخيص ( وسط المسرح وعمقه ) والتعليق ( يمين مقدمة المسرح ) والغناء ( التخت الشرقى على اليسار فى المقدمة ) فجعل الرواة يتقلون من اليمين إلى اليسار بحرية وينزلون إلى الصالة ، وجعل قائدة التخت ( إجلال الميلاوى ) وقائده ( سامى شريف ) يتحركان من يسار مقدمة المسرح إلى منتصفها ثم

إلى منطقة التمثيل فى عمق المسرح ، وجعل الممثلين المشخصين للحكاية يتقدمون من عمق المسرح إلى مقدمته ( التى تمثل منطلقه حاضر الوعي المستمر ) ويشكلون مع الرواة والمنشدین صفا كورليا تعليقيا أو تحريضيا واحدا متآزرا . وقد ساهمت حرية الحركة والانتقال بين المناطق المختلفة فى إبراز دلالة الجدل الزمنى الذى تطرحه المسرحية وفى تأكيد اتصال حاضر اللعبة المسرحية أو رواية الرواة بحاضر الحدث الدرامى - أى بلعبة الفلاحين ولعبة الوزير ولعبة سمراء ، مما أبرز الدلالة المعاصرة للنص وأكد انتصاره للمنظور التحتى « الألقى » للتاريخ . لقد وفق المخرج فى اعتناق مبدأ توظيف الحركة لإنشاء اشتباك دلالى بين مناطق العرض يترجم بدوره اشتباك محاور الحبكة الدرامية فى النص ، لكن التوفيق جانبه بعض الشيء فى تنفيذ هذا المبدأ فجاءت التشكيلات الحركية ضعيفة ومتواضعة ، وحملت قدرا من العشوائية والنمطية فى تفصيلاتها ، وخاصة فى حركة إجلال الميلاوى ومشهد الافتتاحية الحركية التعبيرية ومشهد الحفل الختامى .

وفى إصداره للنص قام المخرج بشيء من الحذف البسيط والدمج البسيط ، وكانت تعديلاته موفقة فى مجموعها ، وخاصة النهاية ، لكن الإضافة الحقيقية التى أضافها المخرج هى اختيار أجزاء من النص وطرحها غناء بعد أن ترد فى سياق الحوار الدرامى . لقد جاءت هذه الأجزاء بمثابة رجع الصدى ، فوجدنا حاضر العرض يردد لحظات الألم والوعي فى

الحدوتة التي يرويها الراوى فى زمن ماضى مفترض ، فحقق هذا التردد فكرة اتصال الوعى الحقيقى والمعاناة الشعبية على مر التاريخ، وجسد سمعيا فكرة حضورية الوعى الحقيقى بعيدا عن نسق التاريخ الرسمى الزائف .

وربما اعترض البعض على زيادة جرعة التطريب فى الموسيقى .لنى ألفها مجدى عبد العزيز وربما رأى البعض أن جرعة الغناء قد زادت وأخلت بنسب العرض ، لكن تظل المعالجة الموسيقية للعرض فى البداية والنهاية معالجة ذكية واعية وفاعلة فى بلورة دلالات النص .

ومن إضافات المخرج فى العرض نذكر المقدمة الثلاثية التى استبدل بها مقدمة النص ، ورغم ما شاب هذه المقدمة من بعض التطويل إلا أنها كانت محاولة موفقه من جانب المخرج لإبراز الجدلية المحورية فى العرض بين سجل الواقع وسجل التاريخ الرسمى . لقد أخذ المخرج فقرة من نص للمقرىزى وردت فى مقدمة المؤلف لنصه المنشور وطرحها صوتيا فى البداية ، ثم تلاها بلوحة حركية تعبيرية مناقضة فتحول نص المقرىزى إلى معادل صوتى للتاريخ الرسمى بينما تحولت اللوحة الحركية إلى معادل حركى مكانى للواقع - واقع الاستلاب الذى ترمز إليه المسرحية بعبارة « مجاعة الزمان » التى ترد على لسان زهير فى المشهد الأول . وأعقب المخرج لوحاتية الصوتية والحركية بدخول الراوى وحديثه عن النظرة الفوقية والنظرة التحتية للتاريخ فتأكدت دلالة اللوحتين المبدئيتين كتجسيد لجدل المسرحية المحورى .

واختار المخرج أن يلبس رواته الثلاثة ملابس المهرجين التقليدية التي تستدعى إلى الذهن كوميديا الفن الشعبية الإيطالية أو الكوميديا ديلارثى ، وجعلهم يدخلون حاملين صندوق الدنيا ، وساهمت هذه الإضافة البصرية فى توسيع دلالة النص ، وفى ربط الوعى الإيجابى الحقيقى فى المسرحية بالوعى الشعبى فى كل زمان ومكان متمثلا فى أشكال الفرجة الشعبية .

ونجح المخرج فى اختيار أسلوب مناسب وموحد ومتسق فى الأداء التمثيلى فجاء التمثيل فى مجموعة ملحمة بريختيا فكان الممثلون - بدرجات مختلفة - يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملا فتجحوا جميعا ، ودون استثناء ، فى تحقيق المعادلة الصعبة : معادلة الاستثارة والاقناع الفكرى والتأثير العاطفى ، وساهم صوت إجلال المتلاوى فى إبراز وترسيخ وتأكيد مقولات العرض الإيجابية . لقد كان رشوان سعيد مايسترو الأداء فى العرض واستطاع بصوته الهادئ وأدائه الطبيعى البسيط والبليغ فى آن واحد ، ورصانة نطقه للشعر ، وتعبيره الصادق والمتحفظ المقتصد أن يتحكم فى التشكيل الأدائى للعرض ككل ، وكان عمود العرض الفقرى الذى انتظم أداء الكل وحقق انضباطه الإيقاعى .

لقد قام رشوان سعيد فى العرض بدور ضابط الإيقاع الأدائى فى التمثيل ، وساندته فى جهده هذا المثلة المجيدة والتميزة رقية أحمد التى تمتلك أدواتها وتعزف عليها بمهارة ، وتتمتع بحرفية أدائية عالية تجعلها

تجتاز بسهولة أزمت ضياع التوهج الداخلى التى يمر بها كل ممثل . لقد وزعت رقية شحنتها الانفعالية بمهارة وذكاء فى مساحات دورها الصغير نسيباً فجاءت صيحتها العنيفة « أبنى الحرية » فى لقائها مع الوزير فى مشهدها الأول مفتاحاً واضحاً لشخصيتها وتعبيراً صادقاً وعنيفاً عن مأساتها وأزمتها ، وكان تحديها الهيستري العنيف للوزير الذى عبرت عنه جسدياً وصوتياً أبلغ تجسيد لعمق بأسها وتخطيها فى سجن الوحشة .

أما الصغيرة الجميلة لبنى الشيخ فهى تعد بالكثير إذ تتمتع بجمال الصورة وخفة الظل وصدق الحضور ورشاقة الحركة وخفتها وهى بهجة حقيقية للعين . وكل ما أرجوه أن تعتنى بتدريب صوتها حتى تكتمل أدواتها فتصبح نجمة استعراض شاملة فى المستقبل بإذن الله . وأما الفنان الكبير عثمان فقد كان على مستواه المتميز المعتاد وبلاغة أدائه ورصانته المعهودة ، لكنه كشف فى هذا العرض عن خفة ظل وقدرة كبيرة على الأداء الكوميدي كانت مفاجأة جميلة ومفرحة . وكان « زوريا » الكوميديا المصرية أحمد عقل فى تألقه وتفجيره المعهود ، وشكل مع الفنان الساخر الرائع عادل خليف فى دور معروف ( أديب القصر الرسمى ) والطاقة الكوميديا المبهرة حسن الديب ( فى دور عارف ، جاسوس السلطة الرسمى ) ثالوثاً كوميدياً يتمتع بالحوية والمهارة و « يضحك الحجر » كما وصفه الأستاذ سامى خشبة فى مقاله بجريدة الأهرام . ونجح محمد عبد المقصود على شبابه ووسامته فى تقمص دور الشيخ الطاعن فى السن

مقرور ، فكان دوره شهادة على موهبته التمثيلية الكبيرة ، وكون مع الممثل الذى أدى دور الخبار - الطابونى ثانيا كوميديا يمزج جدية المقاومة بروح السخرية المتأصلة فى الشعب المصرى « الماكر » التى طالما استخدمها كسلاح مقاومة فعال ضد البنية السلطوية الفاسدة على طول تاريخه .

وأخيراً وليس آخراً ... عواطف حلمى .. هذه الموهبة المسرحية الكبيرة المتمرسه بتاريخها الطويل .. تاريخ الحب والصدق والتفانى فى دنيا المسرح .. قادت هذه الممثلة الكبيرة ثلاثى الرواة باقتدار وخفة ، وجسدت رسالة التحريض المضمرة فى النص دون أن تضحي بروح السخرية والكوميديا ، فكانت منطقة وعى مؤثرة فى العرض ، وصوت الناس الفقراء الذين يهلكون وحدهم - دون غيرهم - فى كل مجاعة . واضطلع سامى شريف بصوته القوى وإجلال الميلاوى بأدائها العذب القوى بمسئولية القيادة الغنائية فى العرض ، فقاما بدوريهما على أكمل وجه فى حدود تصور المخرج ورؤيته .

وفى النهاية إذا كان استخدام التخت الشرقى قد صدم البعض فعلىنا أن نتذكر أن العبرة فى النهاية ليست بنوعية الموسيقى المستخدمة فى العرض بل بفاعليتها وتوظيفها الدلالى .

## مسرح «السينا - تياترو» (\*)

قدم لنا جلال الشرقاوى مفاجأة فى بداية عام ١٩٨٩ هى إنقلاب - العرض المسرحى الجديد لمسرح الفن الذى جاء حقا اسما على مسمى . فالعرض هو « إنقلاب » فنى فى مسار مسرح القطاع الخاص نرجو أن يكون فاتحة لعهد جديد يتجه فيه هذا المسرح الجماهيرى الواسع الانتشار إلى تدعيم وتقديم الفن الجيد الجاد وإلى الارتقاء بالذوق الفنى لمحبيه وعشاقه .

فعرض إنقلاب عرض رفيع بأدق معانى الكلمة ، لم يبخل عليه صاحبه بمال أو جهد ، بل وأسبغ عليه من كنوز موهبته وثروة خياله الإبداعي أضعاف ما أنفقه عليه من مال ، فجاء العرض مبهرًا وممتعًا ، نظيفًا وجادًا ، منضبطًا ومتقنًا ، ساخن الإيقاع ، عميق التأثير ، محركًا

---

(\*) عرض : إنقلاب ، إعداد: جلال الشرقاوى عن قصة قيس وليلى من خلال اشعار الراحل العظيم صلاح جاهين ، تصميم وإخراج : جلال الشرقاوى ، تأليف موسيقى : محمد نوح ، تصميم الرقصات : نيللى ، إنتاج : مسرح الفن ، قدم العرض على مسرح الفن فى يناير ١٩٨٩ .

للخيال والمشاعر - جاء عرضا لم يقدم المسرح التجارى مثله من قبل فى انضباطه الفنى وترفعه ، ولم يقدم المسرح الحكومى مثيله فى مجاله ، وهو مجال المسرحية الموسيقى أو الأوبريت بمعنى أدق من ناحية تطوير الشكل والاتقان والتكامل الفنى .

لقد أحيا جلال الشرقاوى المسرح الغنائى ، وكان قد اندثر أو كاد ، ودخل به إلى مرحلة جديدة متطورة تعتمد على التوزيع الأوركسترالى المركب بدلا من الألحان الأحادية المتصلة ، وتبتعد عن « التطريب » دون أن تضحى بعذوبة وشجن الموسيقى الشرقية وإيقاعات الألحان الشعبية الراقصة ، وتحذو حذو الموسيقى العالمية فى طاقتها التعبيرية الإيحائية . وتمزج هذه الصورة الجديدة المتطورة أنماط الغناء الشرقى وصوتياته بصوت أوبرالى عظيم هو صوت الفنان حسن كامى الذى يطرحه جلال الشرقاوى لأول مرة على نطاق جماهيرى واسع بعد أن كانت موهبته قاصرة على الخاصة من مرتادى الأوبرا فقط .

لقد اختار جلال الشرقاوى مجموعة متنوعة رائعة من الأصوات وأساليب الغناء - صوت إيمان البحر درويش الدافئ الشجي المؤثر وغنائه الهامس ، وصوت نيللى الرائق المنساب الدقيق فى عذوبته وصلابته ، وصوت زينب يونس القسوى العريض رغم بحتته وخشونته المحببة التى تذكرنا بطنى مصر - فهو صوت « جرم » كما نقول بالعامية ، وصوت كامى المدوى العميق المنطلق كطلقات المدافع ، وصوت حسن الأسمر



الشعبى البسيط المتقافز ، ثم صوت رضا الجمال المنفوح العريض . وصاغ الفنان الموسيقى الكبير محمد نوح أنغام هذا العمل وبناءه الموسيقى على محاور هذه الأصوات والأساليب الغنائية فشكلت هذه الأصوات فى اتساقها مع الموسيقى ، وفى تعاقبها وتداخلها وتزامنها وتماورها مع الجمل الموسيقية ومع بعضها البعض ، وفى مقاطعها الفردية - أى ما يسمى فى الأوبرا « الأريات » [ ومفردها « أريا » ] ، وفى مقاطعها الكورالية الجماعية ، أو إنشادها المنغم [ الرستاتيفو ] - شكلت سيمفونية متجانسة متناغمة رائعة .

لقد أعاد لنا هذا العرض الثقة فى موهبة الموسيقى محمد نوح بعد أن سمعناه يتخبط موسيقيا فى عرضى أوبرا الشحاذيين ثم سالومى ، وكشف عن أبعادها الكبيرة وحجمها الحقيقى . وأتمنى ألا يتنازل عن هذا المستوى فى أعماله القادمة . كذلك ذكرنا بناء هذا العرض فى كليته - وهو عرض مخرج بالدرجة الأولى - ذكرنا بأن جلال الشرقاوى هو أولا وقبل كل شىء واحد من أكبر وأقدر مخرجينا المثقفين الدارسين ، فقد درس المسرح والسينما دراسة أكاديمية وعملية مستفيضة فى فرنسا وحصل على أعلى درجة علمية فى هذا المجال . ورغم أن جلال الشرقاوى لم ينقطع أبداً عن الإخراج ، بل واتجه إلى تكوين فرقته الخاصة حين خنقه مسرح الدولة بتعنته البيروقراطى وإدارياته المتحجرة ، إلا أن تجاربه الإخراجية رغم كفاءتها لم تكن فى حجم موهبته الإبداعية . لكنه ومنذ عرضه السابق

على الرصيف الذى حقق فيه مزيجا من الواقعية والوثائقية اقترب بالعرض فى مناطق عدة من أسلوب مسرح الجريدة اليومية الذى يعتمد على الارتجال المنظم - أقول منذ هذا العرض بدأ الشرقاوى ينفذ تراب الكسل عن مخزون إبداعه ، وها هو يخرج به متوهجا لامعا فى عرض إنقلاب يشرق علينا فى العام الجديد .

لقد وظف جلال الشرقاوى فنه السينمائى والمسرحى فى إبداع تجربة مسرحية جديدة توظف إمكانات السينما فى تشكيل العرض المسرحى مبنى ومعنى . وإذا كان استخدام السينما أو الشرائح فى المسرح ليس بالشىء الجديد ، فإن الجديد الذى أتى به الشرقاوى هو تحقيق التداخل التام بين «الكادر» السينمائى و «الكادر» المسرحى - أى بين اللقطة السينمائية والمنظر المسرحى بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، وبحيث يكمل كل منهما الآخر فى تشكيل دلالة المنظر وتكوينه . إن هذه الوحدة العضوية بين اللقطة السينمائية والمنظر المسرحى هو ما يجعلنا نطلق على هذه التجربة الجديدة اسم «السينا - تياترو» ، أو «السينى - تياترو» نسبة إلى السينما التى تتوحد مع المسرح فى هذا العرض فى تركيبة جديدة ومؤثرة .

لقد أخذ جلال الشرقاوى من السينما أفضل إمكاناتها وهى :

١ - اللقطة الخارجية التى تصلنا بالواقع المعاش خارج المسرح وتستحضره بشدة داخل العرض - كما يحدث فى مشهد اغتيال حسن كامى -

بحيث تؤكد لدى المتفرج الدلالة المعاصرة للعرض وعنصر الإحالة السياسية إلى الواقع .

٢ - اللقطة البانورامية الماسحة العريضة التي تجسد معنى كليا وشاملا جامعا مثل متتالية اللقطات التي تصاحب أغنية زينب يونس «ولدى» وتستحضر ريف مصر بجملته في خطوطه العريضة وملامحه المميزه في الخلفية لتجسد معنى الأمة أو مصر .

٣ - اللقطة القريبة أو « الكلوز أب » التي تقترب من الوجه في حميمية شديدة لتكشف قاع النفس والانفعال الداخلى للممثل ( وهو ما لا يستطيع المسرح ، الذي يعتمد على المنظر العام والرؤية الكلية ، أن يفعله حتى مع تسليط بقع ضوئية على الممثل ) .

٤ - ووظف الشرقاوى أيضاً عدداً من اللقطات السينمائية توظيفا تعبيريا شعريا خالصا ليجسد المعانى السياسية والنفسية العميقة التي تبطن المشاهد المسرحية فوجدنا نيللى وقد أحاطت بها كوكبة من العساكر لتغتاها في لقطة ، ثم وجدناها في لقطة أخرى معبرة رائعة تغرق وتبتلعها الأمواج بينما تمتد يداها ضارعتان تطلبان النجاة فتجسد معنى غرق الأمة .

لقد مكنت هذه الخلفية السينمائية المنوعة المخرج من الاستغناء شبه التام عن الديكور ( باستثناء الركن الفاخر فى عمق المسرح الذى يظهر

حين يرتفع المثلث الأوسط من الشاشة الخلفية ) . وقد أفسح ذلك له المجال لإبراز قدرته على تشكيل الفضاء المسرحي من خلال الحركة والإضاءة المعبرة الحساسة . ويضيق بنا المقام هنا عن تحليل الإضاءة تحليلاً يوفيهما حقها ، وقد يكفي أن نشير إلى الإضاءة الحمراء التي صاحبت إيمان البحر في المشهد الذي يلي متتالية الهذيان أو « المسرح الأسود » والذي يردد فيه مقاطع من أغنية « ليلي » التي تتردد أصداؤها في تنويعات موسيقية بارعة في أرجاء العرض كله . ففي هذا المشهد ينطلق شعاع من الضوء الأحمر الخافت من أسفل جانب المسرح الأيسر ليشكل خيط دم على الأرض حتى يصل إلى إيمان البحر الذي يقف وحده في الظلام الخالك ثم يلتقط الشعاع وجه إيمان الشاحب فيكون نذيراً بما سوف يحدث بعد قليل ، وتعبيراً شعرياً خالصاً بلغة المسرح الصرفة عن حساسية المخرج وقدرته على تجسيد معانيه في رموز مسرحية عميقة الدلالة .

٥ - وقد أضاف الشرقاوي إلى استخدامه التعبيري والشعري أو المجازي للقطعة السينمائية استخداماً ساخراً تعليقياً في مشاهد القصر ، فقد ذكرتنا اللقطات السينمائية الداخلية في هذه المشاهد ، التي برع في أدائها رضا الجمال وسعاد حسين ، وخاصة مشهد « الخناقة » بين أسرة البطل وأسرة البطللة الذي اشترك فيه كل من زينب يونس ومحمد عيبة ، ذكرتنا هذه المشاهد التي هيمن عليها السلم الرخامي

المنفرد وطاقتهم الخدم الأثيق بجو الأفلام الأمريكية الاستعراضية القديمة ، فتحوّلت هذه المشاهد بشقيها السينمائي والمسرحي إلى تعليق ساخر بليغ على انفصال القصر وأهله عن حياة الشعب ومعاناته ، وإلى تعبير عن انتمائهم إلى السلطة الذي لا يلبث أن يتحقق في مصاهرتهم لها .

وإلى جانب هذا الشكل الفني الجديد الذي يجمع بين حميمية المسرح وحيويته وحضوره ويستفيد من إمكانات السينما ، وهو الشكل الذي يمثل الإطار العام المنظم للعرض ، برع الشرقاوي في توظيف الشكل المسرحي الذي يعرف باسم « المسرح الأسود » الذي يعتمد على الإضاءة الفوق بنفسجية أو « الألترافايوليت » ، وذلك في مسالية الهذيان المرعبة التي تعقب انتقال إيمان البحر درويش إلى المستشفى وتعلن بداية إنزلاقه إلى طريق الجنون واللوثة الدينية المدمرة .

والعرض بعد ذلك ، ورغم أسلوبه الفني الدقيق المركب ، عرض يتميز ببساطة الفكرة ووضوحها وشاعريتها ، وبساطة الحدوتة أو القصة ، وعذوبة الكلمات ، وهو ما يتطلبه شكل الأوبريت بصورة عامة . فالأوبريت كشكل فني ينفر من التعقيد الدرامي أو التعمق في تفاصيل الحدث والشخصيات ، ويتطلب خطوطا بسيطة وعريضة وذلك حتى لا تطفئ الدراما على العناصر المكملة من موسيقى وغناء وتشكيلات استعراضية . لقد اختار جلال الشرقاوي قصة حب رقيقة خالدة ومعروفة

هى قصة قيس وليلى التى عاجلها شوقى وصلاح عبد الصبور من قبل معالجات درامية شعرية ، واستخدمها كهيكل أساسى منظم للعرض ، ثم كساها لحما ودما من أشعار الراحل العظيم صلاح جاهين ، فاكتمبت دلالاتها الرمزية السياسية المعاصرة ، وتحولت إلى تعبير عن رؤية المخرج أو قراءته لمعنى التحولات السياسية العميقة التى شهدناها فى تاريخنا المعاصر ، وإلى تجسيد عاطفى لوقعها على الوجدان المصرى .

وقد اختار المخرج أبطاله بذكاء ودقة فكانت « ليلاه » هى سيدة الفن الاستعراضى فى مصر نيللى - تلك الفنانة الرقيقة الملتزمة التى تجمع إلى جانب الموهبة الأصيلة والجمال الرقيق والحيوية المشعة فضيلة التواضع التى تدفعها دوما إلى التدريب الشاق المستمر وإلى المران الدائم والاطلاع الدؤوب والاستزادة من المعرفة ، فهى تقرأ بصورة منتظمة الدوريات المتخصصة فى فنون الاستعراض ، وكم من مرة أخطأ ساعى البريد فحمل إلى شقتى دوريات أجنبية فنية متخصصة تحمل اسمها . إن نيللى فنانة تتمتع باسم لامع وشعبية عريضة ، وما كان أسهل أن تفرض سيطرتها على العرض وتصر على حشوه بالاستعراضات التى تبرز فيها بحيث تطفى على عناصر العرض الأخرى وأبطاله . لكنها فنانة مثقفة تدرك أن المسرح عمل جماعى شرطه الفنى الأساسى هو التوازن والتكامل ، وشرطه الإنسانى هو ضبط النفس وكبح جماح الأنانية . لقد أدت نيللى دورها بصدق وبساطة واقتدار ، فى تمكن وإحساس عميق وفى تناغم مع الآخرين فلم نظلم موهبتها ولا هى ظلمت الآخرين .

وكان إيمان البحر درويش بدوره بسيطاً وصادقاً ، فاستطاع أن يجسد بحساسية مرهفة أحاسيس وأعماق شباب مصر فى الأجيال السياسية المتعاقبة ، وانتقل ببراعة من زمن البراءة والحلم الرومانسى الذى عايشه الجيل الأول من أجيال الثورة ، والذى استحضر فيه إلى الأذهان بقوة عبد الحليم حافظ ، إلى تمزق وجنون وإحباط الجيل الثانى الذى انتهى بالانسحاب واللوثه والاعتقال من فرط القهر .

أما حسن كاسى فكان عاصفة فنية متحركة وأثبت حضوراً مسرحياً يشر بتجوله إلى نجم للعامه بعد أن كان نجم الخاصة . وكانت زينب يونس أما مصرية وفلاحة أصيلة فى أدائها إلى جانب اقتدارها الصوتى ، وكان محمد عبيد أيضاً أبا مصرية أصيلاً وفلاحاً طيباً حنوناً ، وتقمص رضا الجمال على شبابه دور الأب الأرستقراطى العجوز بمهارة شديدة ، وأضاف إلى الدور لمسة كاريكاتورية فكهة محببة فى مشيته وحركته بالعصاة ، وكون مع سعاد حسين التى كشفت عن مقدرة غنائية كبيرة لم نعرفها فيها من قبل ، كون رضا الجمال مع سعاد حسين ثنائياً غنائياً وتمثلياً بارعاً كان فى آن واحد هزلياً ضاحكاً وجاداً معبراً . أما حسن الأسمر فرغم حضوره وشعبيته وبراعته فى الغناء والتمثيل ، ورغم أنه أمتعنا فى مشاهدته ، إلا أن دوره كان مقحماً على العرض ، وربما كان التنازل الفنى الوحيد لصالح التجارية فى هذا العرض من قبل الشرقاوى .

ولكم تمنيت وأنا أشاهد العرض لو كان بصحبتى الصديق الراحل

العزیز جلال العشرى . لقد تصورت فرحته لو كان بيتنا فقد كان رحمه الله يحلم دائماً ببيت فنى مسرحى لا يبيع الفن رخيصة من أجل الربح - بيت يصل الحاضر المسرحى ببداية الطريق وفرق صنوع وفاطمة رشدى وعزیز عید وسلامة حجازى ويعید إلى المسرح الخاص والغنائى منه رونقه وبهاءه ، كان يحلم بأن يرى المسرح الجماهيرى وقد تحول إلى مسرح الفن الجاد أو أن يرى الفن الجاد وقد غدا جماهيريا واكتسب جمهوراً عريضاً . لقد كان أشد ما يؤرقه - رحمه الله - أن يرى جمهوراً متعطشاً بلا مسرح حقيقى أو مسرحاً حقيقياً بلا جمهور .

\* \* \*

والآن لابد أن نتوقف قليلاً لتأمل توظيف السينما فى هذا العرض من وجهة نظر الجمهور ، والدور الذى لعبته فى تشكيل استقباله ورؤيته للعرض وتفسيره لمعناه - أى فى تشكيل ما يسميه النقد الحديث بنية المشاهدة .

تشكل بنية المشاهدة فى عرض إنقلاب على محورين أساسيين هما السينما والمسرح ، أى من وسيلتى اتصال لكل منهما خصوصيتها وتفردا . فالسينما هى أولاً وأخيراً صورة متحركة ، أما المسرح فهو حضور بشرى فى المكان للممثل والمتفرج . وتختلف بنية المشاهدة فى السينما عنها فى المسرح ، فهى بنية تعتمد على :



(أ) التوالى السريع لأطر مكانية متنوعة وسيولة الانتقال من الداخل إلى الخارج .

(ب) تنوع المنظر بين اللقطة الجزئية واللقطة الكلية للموضوع المطروح وللمكان .

(ج) تنوع المنظور الذى يتسم بطرح المتناهى فى الكبر والمتناهى فى الصغر ، والمتناهى فى البعد والمتناهى فى القرب .

أما بنية المشاهدة فى المسرح فتعتمد على الثبات النسبى للمكان ، والمنظر الكلى نسبياً ، والمنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى حجمها الطبيعى نسبياً . وغنى عن الذكر أن موقع المتفرج بالنسبة إلى خشبة المسرح يتحكم نسبياً فى منظوره ، وأن الحركة أو الإضاءة أو علاقات المنظر المسرحى التشكيلية قد تبرز عنصراً على حساب مجموعة العناصر فتحوله إلى شبه لقطة جزئية ، أو لقطة قريبة ، لكن المتفرج فى المسرح رغم ذلك يظل مدركاً للصورة الكلية بدرجة كبيرة ، ويظل المنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى أحجامها الطبيعية نسبياً هو المنظور المهيمن على رؤيته مهما ابتعد عن خشبة المسرح .

وفى تعامله مع كلتا الوسيلتين فى عرض إنقلاب التزم جلال الشرقاوى باحترام خصوصية كل من العنصرين وتأكيدها ، بل ووظف الاختلاف بين الوسيلتين توظيفاً بنائياً فى تشكيل معنى العرض . لقد أدت هذه السياسة فى التعامل مع السينما والمسرح إلى إنتاج منظر مسرحى

مركب يتشكل من جدليات الصورة والحضور الجسدى فى المكان ،  
والمنظور الطبيعى والمنظور اللا واقعى ، والسيولة المكانية التى تطرحها  
الصورة والثبات المكانى لخشبة المسرح . وفى عملية التلقى - أى استقبال  
المتفرج لهذا المنظر المسرحى المركب - أفرزت سياسة الشرقاوى بنية  
مشاهدة جديدة تتحقق فى مرحلتين :

١ - توليد إحساس عام بالخلل وعدم الاتساق الذى ينتج عن تحطيم نمط  
المشاهدة والإدراك المألوف القائم على أحادية وسيلة التوصيل .  
ويتجلى تكسير المنطق المألوف فى إدراك المرئيات فى ثلاثة مناحى :  
( أ ) تناقض أحجام البشر الذى يجعل الإنسان فى الصورة يتسلط  
على الإنسان على خشبة المسرح تسلطاً يتدعى إلى الذهن  
صورة المردة والأقزام .

(ب) كسر المنظور الطبيعى الذى يقرن الابتعاد بالتصغير فى الحجم  
والاقتراب بالتكبير ، فقد كان المنظر المسرحى الحى القريب منا  
ضئيلاً بالمقارنة إلى المنظر السينمائى البعيد عنا فى الخلفية .

(ج) تزامن الثابت والمتغير فى المحيط البصرى للمشاهد ، أى تزامن  
وتجاور اللقطات المتوالية السريعة مع ثبات الزمان والمكان فى  
المقدمة على خشبة المسرح .

٢ - بزوغ نسق جديد فى إدراك المنظر لدى المشاهد يطرح منطقاً جديداً

ينتظم هذه التناقضات ويمتطق الخلل المتعمد ، فيترجم الثنائية المتعارضة - ثنائية السينما والمسرح - التي تتحكم في محيط رؤيته إلى ثنائية الواقع والخيال ، فتغدو السينما تجسيدا « لشريط الذكريات » أو لمسرح الحلم والخيال الذي يحطم المنظور الواقعي والمواضع البصرية المألوفة ، بينما يغدو المسرح معادلا للواقع بمنظوره ومواضعه .

وإذ يتولد هذا النسق الجديد في المشاهدة والتفسير الذي يمتطق الخلل المنظم المتعمد الذي يجعله الشرقاوى الآلية الفاعلة في بنية المنظر المسرحي الكلى بشقيه ، إذ يتولد هذا النسق الجديد يتولد معنى النص في وجداننا ، ويتحول الخلل على مستوى الرؤية إلى استعارة لخلل الواقع الذي يمثل مقولة العرض . إن المتفرج إذ يعادل في خياله بين الصورة السينمائية وعالم النفس الداخلى من ناحية ، وبين الحضور الجسدى للممثل على خشبة المسرح والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى سعياً إلى تفسير الخلل ومنطقته ، لا يلبث أن يفتن إلى دلالات خلط السينما والمسرح فى هذا العرض ، ويدرك أن السينما هنا ليست مجرد حيلة تغنينا عن الديكور أو عنصراً مساعداً لتعميق البعد الشعورى ، أو وسيلة سردية تحكى من خلال الصورة ، بل عنصراً بنائياً لا يتحقق معنى العرض دونه .

وفى إطار بنية المشاهدة الجديدة التى تشكل من إدراك الخلل أولاً ثم منطقته وتفسيره تتولد الدلالات الأساسية للأحداث المطروحة .

١ - تسلط الوهم والخيال والحلم على الواقع التي تتمثل في ضخامة حجم الإنسان في « الصورة / الخيال » بالنسبة إلى حجم الإنسان على خشبة « المسرح / الواقع » حتى وإن كان نفس الشخص . وتمثل هيمنة الوهم الرومانسي على الواقع تيمة أساسية في بنية المعنى للعرض فهي بنية تقوم على مفارقة محورية تقول بأن الوهم الرومانسي والواقع الكابوسي لسا في حقيقة الأمر سوى وجهين لعملة واحدة يعتمد كل منهما على الآخر ويساهم في إنتاجه .

٢ - عجز الواقع وضآلته أمام صور السلطة التي تتضخم على الشاشة أمامنا بكل رموزها .

٣ - وهمية رموز السلطة ، فهي لا تعدو أن تكون صوراً مهما بلغت ضخامتها وهيمنتها على فضاء الرؤية .

وتتظم هذه الدلالة الداليتين السابقتين في مفارقة ساخرة تحول عجز الواقع أمام ضراوة السلطة إلى عجز رومانسي أمام سلطة وهمية . وتتحقق هذه المفارقة في مشهد الاغتيال الذي يحمل دلالة مركبة قابلة لعدد من التفسيرات السلبية والإيجابية نجملها فيما يلي :

(١) البطل يقتل بمسدس واقعي صورة سينمائية (أى خيالاً متحركاً) ، ويولد تناقض الأحكام بين البطل الحاضر أمامنا مادياً وصورة ضحيته العملاقة دلالة ساخرة تشي بالعجز .

(ب) البطل لا يقتل غريمه فقط ، بل يقتل فى شخصه كل رموز  
وصور القهر ، وهذه دلالة إيجابية .

(ج) المتفرج شريك البطل فى كلتا الحالتين - السلبية والإيجابية ،  
فالمتفرج يقف مع البطل فى محيط الحضور الواقعى الجسدى  
ويواجه معه الصورة المهيمنة فى الخلفية فيغدو وفقاً لمنطق إدراك  
المنظر ، أى وفق بنية المشاهدة ، شريكاً ضمناً فى القتل .  
ويتأكد هذا الإحساس لديه إذ يشاهد صورة العربة الضخمة التى  
تقل رمز السلطة ( حسن كامى ) إلى مكنن البطل ( على  
خشبة المسرح ) تندفع على الشاشة نحوه وكأنها تكاد أن تدهمه  
مع البطل الذى يواجهها .

إننا نواجه مع البطل الذى يقف وظهره إلى الصالة البوليس والعربة  
العملاقة والسلطة العملاقة فتسوح خشبة المسرح مع الصالة فى مواجهة  
الصورة أو الخيال المتحرك .

لقد استخدم جلال الشرقاوى الشاشة السينمائية كمعادل لمسرح الخيال  
أو عالم النفس الداخلى ، فغدت الصور المطروحة عليها صوراً خيالية  
تدور فى فلك الأحلام والذكريات ، والأوهام والمخاوف ، والرغبات  
والمشاعر . وهكذا غدت السينما معادلاً للرؤية الداخلية الذاتية للأبطال -  
الفردية والجماعية ، بينما جسد المسرح الرؤية الموضوعية الخارجية - أو

حقائق الواقع المعاش . ووظف الشرقاوى اختلافهما وأبرزه لتجسيد فكرة الخلل التى تتمثل فى اغتراب الإنسان عن واقعه وانغلاق النفس على نفسها. ويتضح هذا التوظيف فى أجلى صورة فى متتالية مستشفى الأمراض العقلية التى تجسد خشبة المسرح فيها واقع المستشفى بينما تجسد الشاشة هلوسات البطل الداخلية . وقد اختار الشرقاوى لقطاته السينمائية فى هذه المتتالية بذكاء شديد فكانت فى معظمها لقطات خارجية توحى بالانطلاق والانفصاح بالمقارنة إلى واقع الخشبة المظلم الكئيب الذى يقف فيه البطل وحيداً معزولاً . لكن اللقطات كانت عكسية فى دلالاتها إذ أكدت فى علاقتها بالمنظر المسرحى حقيقتها كصور أو أوهام أو خيالات تؤكد استحالة الخروج من سجن الواقع ، فالخيال ينطلق لكن الجسد حبيس واقع مستشفى المجاذيب . وفى متتالية اللقطات السينمائية التعبيرية - السردية التى صاحبت أغنية ليلى لإيمان البحر درويش ألح جلال الشرقاوى على اغتراب البطل وانفصاله عن الواقع الذى يمهد لجنونه من خلال التناقض بين ثبات البطل ووحدته فى الفضاء المسرحى الحاضر الذى يغشوه الظلام ، واللقطات السينمائية المزدهمة بالبشر التى تموج بالصخب والحياة .

إن بنية المشاهدة فى عرض انقلاب هى بنية جديدة قوامها الخلط بين وسيطين لكل منهما خصوصيته . وكانت سياسة الشرقاوى فى هذا الخلط

هي تأكيد الاختلاف ، بدلاً من تهميشه أو إغفاله ، وتوظيفه في توليد منطق رؤية جديد لدى المشاهد يعادل السينما بداخل النفس والمسرح بالواقع خارجها بحيث يتأكد انفصالهما الذي يفضي منطقياً إلى الجنون ، وما الجنون في أحد معانيه إلا انفصال عن الواقع . فالسينما هنا ليست تكميلية أو تعويضية ، فجدلها مع المسرح كوسيط مخالف هو جدل فاعل في تشكيل شفرة الإرسال والتلقي ، وبناء معنى العرض .

## تجربة مصرية فى مسرحية الرواية(\*)

لو كان الأمر بيدى لخصصت دارا مسرحية دائمة لتقديم أعمال نجيب محفوظ على مدار العام ، ولوضعت مسئوليتها بين يدى شاعر الإخراج المسرحى سمير العصفورى ، وذلك حتى يتأتى للبسطاء من عامة الشعب ، ممن يجهلون القراءة ، أن يدلفوا إلى عالم هذا الكاتب الساحر ويتعرفوا عليه حقا كما جسده العصفورى على خشبة الطليعة ، لا نفاقا كما قدمته السينما مرات عديدة .

لقد أفصح العصفورى فى تناوله المسرحى لرواية يوم قتل الزعيم عن تمثله التام لرؤية نجيب محفوظ ، وعن قدرة باهرة على إيجاد المعادل المسرحى المركب الذى يمكنه من تجسيد شتى أبعاد العمل الروائى ودلالاته ، فوجدناه فى تصوره العام وتخطيطه العرض يتجنب شرك

---

(\*) عرض : القاهرة ٨٠ ، إعداد : السيد طليب وسمير العصفورى عن رواية يوم قتل الزعيم للروائى المصرى العظيم نجيب محفوظ ، إخراج : سمير العصفورى ، ديكور: عبد الموجود محمد ونعيمة العجمى ، قلم فى قاعة زكى طليعات بمسرح الطليعة فى مارس ١٩٨٩ .



الإعداد الدرامي التقليدي الذي طالما أفسد وشوه أعمال نجيب محفوظ في المسرح أو السينما ، ويقدم لنا تجربة رائدة في مسرح الرواية ، تجربة توظف الأساليب المسرحية الحديثة لتحقيق خاصية سيولة الحركة في المكان وسرعتها وبنائوية الرؤية التي تميز السينما ، وتجاوز الحكمة أو الحدوتة التي تشغل سطح الرواية لتنفذ إلى دلالاتها الفكرية ورؤاها الشعرية ورسالتها المضمرة فتجسدها في لقطات سريعة ساخنة ولوحات مسرحية مركبة عميقة التأثير .

إن رواية يوم قتل الزعيم تطرح من خلال حبكة عادية متكررة ( وهي مشروع زواج يفشل ) صورة كاملة لعصر الانفتاح الاستهلاكي بتياراته المتصارعة ، الظاهرة والباطنة ، وتعري أسبابه وترصد آثاره المدمرة ، فتؤرخ لوجدان جيل بأكمله ، جيل لسان حاله يقول في كلمات الراحل محمود دياب : « نحن جيل مهموم ، ولد بلا أجنحة ، جثنا في زمن متأخر وليس على المائدة سوى أطباق المر » . وقد اختار نجيب محفوظ لروايته بنية المونولوجات المتصلة التي تجيء على لسان ثلاث شخصيات هم محتشمي زايد الذي يمثل الجيل القديم - جيل ثورة ١٩١٩ الذي أشرف على الموت ، وعلوان ورنده وهما الجيل الجديد الذي يقف على مشارف المستقبل ، أما جيل الوسط فيغيب صوته ، فهو جيل زائف الوعي فشل في أداء دوره التاريخي فانقطع حبل المسيرة القومية . وقد جمع نجيب محفوظ في أسلوب هذه المونولوجات بين صيغة الزمن الماضي وصيغة

الزمن المضارع ، فمزج أسلوب السرد التقليدي بأسلوب لسرد المواكب للأحداث إبان وقوعها وبأسلوب مناجاة النفس إلى جانب الحوار ، فجاءت الرواية فى شكلها الفنى تجسيدا لمعانى العزلة والاعتراب التى وصمت المرحلة التى تتناولها الرواية ، وتعبيراً عن تفتت المجتمع إلى فئات منعزلة لا يتظمها مشروع قومى وحضارى واحد .

وقد أدرك سمير العصفورى والمعد سيد طليب الدلالة الهامة التى بحملها هذا الشكل لرواى لذى اختاره محفوظ ، فسعى إلى الاحتفاظ به ، وأوجدا له معادلا مسرحيا ذكيا هو « التمسرح » أو اللعب على المكشوف . فالمسرحية تبدأ بصوت ناقوس يدق فى الظلام ، ستتاول دلالاته المركبة فيما بعد ، يتدو دخول محمد عوض على موسيقى تذكرنا بموسيقى السيرك ، ثم يشرع فى تقديم نفسه إلى الجمهور باعتباره ممثلا كلف بتمثيل دور فى المسرحية ، ثم يشرح لنا تفاصيل المنظر المسرحى أو الديكور ويقدم لنا أفراد عائلته المفترضة . وهكذا يتحول المونولوج الداخلى لمحتشمة زايد الذى يبدأ الرواية إلى « برونوج » فى العرض - أى إلى خطاب تمهيدى شارح إلى الجمهور . ويتكرر الحال بالنسبة لعلوان ( جمال عبد الرازق ) فى بداية اللوحة الثالثة فهو يقدم لنا نفسه ويقدم لنا خطيبته زنده ويفضى إلى الجمهور بمكنون نفسه ، وكذلك يتكرر الحال بالنسبة لرنده فى بداية اللوحة التالية التى تعرفنا فيها بأسرتها . أما الشخصيات الأخرى التى ترد فى ثنايا مونولوجات الرواية فقد تحولت فى العرض إلى

شخصيات تمثيلية تعبر عن نفسها من خلال الحوار فقط فلا تسترسل في مونولوجات ولا تتوجه بالحديث إلى الجمهور مباشرة . لقد حرص المعدان على الاحتفاظ لكل من محتشمى زايد وعلوان ورنده بحق تقديم الشخصيات الأخرى والتعليق على المنظر المسرحي فنجحا في الاحتفاظ بمنظور السرد الثلاثي المركب الذي اختاره محفوظ وجعلا المتفرج يعتقد وجهة نظر هذا الثالوث ويتبنى مواقفهم ويرى الأحداث بأعينهم فأصبحوا مراكز الوعي المنظمة لمعنى اللعبة المسرحية الدائرة .

وقد أضاف العرض لمسة بالغة الذكاء إلى حديث محمد عوض إلى الجمهور في البداية ، وهي لمسة الخيرة وعدم الفهم والاستسلام لدوره المرسوم الذي فرضته عليه سلطة عليا ، هي سلطة المخرج . فمحمد عوض يعلن صراحة أنه لا يريد أن يلعب دور الجدد ولا يفهم حتى معنى اسمه ، بل ويسخر من الديكور اللا واقعي الذي ينبغي عليه أن يصدق ويتعامل معه باعتباره واقعا . وهكذا تتجدد أمام المتفرج منذ البداية معاني الخيرة والاعتراب والاستسلام لقوى خفية مهيمنة ، وهي المعاني التي يموج بها نص محفوظ وتتجلى في الشكل الروائي الذي اختاره ، ويتحول المنظر المسرحي برمته إلى استعارة بصرية لزيغ الواقع وتشوّهه ، كما تتحول الأحداث الدائرة في إطاره إلى استعارة مسرحية لحقيقة واقع عصر الانفتاح كلعبة زائفة مصنوعة أو « سيرك من اللصوص » كما يصفه محتشمى

زايد . وكما أن لكل لعبة مسرحية نهاية ، فكل واقع زائف له نهاية ولا بد أن يسدل عليه الستار يوما .

وقد وفق المخرج إلى اختيار أساليب التمثيل المناسبة لإبراز منظور الوعي الثلاثي الذى اختاره محفوظ فى روايته ، فكان أداء جمال عبد الرازق وناهد رشدى طبيعيا وجادا فى مجموعته باعتبارهما أصحاب الوعي الذى يخوض التجربة ، وكان أداء محمد عوض مزيجا من الطبيعية المقنعة والهزلية باعتباره خارج التجربة وداخلها فى آن واحد . أما بقية الشخصيات فقد اختار لها المخرج أسلوبا كاريكاتوريا فى مجموعته يعتمد على الإظهار الحركى الخارجى الذى يتميز بالمبالغة والتنميط والبعد عن الانفعال الداخلى وذلك باعتبارهم عناصر فى واقع غريب شائه نراه من خلال عيون ثلاثى الممثلين - الرواة . وهكذا أتاح تنوع أساليب الأداء للمخرج التحكم الدقيق فى مسافات الاقتراب والابتعاد الوجدانى بين الشخصيات والمتفرج .

وفى اتساق مع رؤية المخرج والمعد جاء ديكور عبد الموجود محمد ونعيمة العجمى مجسدا لحقيقة الواقع وزيفه ، أى لحقيقة زيفه ، فرأينا القاهرة وقد تحولت على خشبة المسرح أمامنا إلى مجموعة من الهياكل المعدنية الباردة المفرغة التى تشى فى آن واحد بوهمية الواقع وقسوته ، بتعسفه وفراغه ، بترابطه الشكلى وانفصامه المعنوى ، بطبقاته المطحونة الهابطة وطبقاته الطفيلية الصاعدة . لقد جاء هذا الديكور المتعدد المستويات

الذى يشغل الفضاء المسرحى طولا وعرضا وارتفاعا تجسيدا مرثيا لمعنى الواقع ، كان فى آن واحد مكانا مسرحيا خارج النفس تتحرك فيه الشخصيات ، ومسجنا معنويا داخل النفس يكبل أحلامها وطموحاتها .

إننا نبصر على المسرح طريقا طويلا يمتد من مقدمة المسرح إلى عمقه المظلم الذى تهيمن عليه لوحة بانورامية سوداء للقاهرة ، فى حالة ليل دائم ، تختلط فيها قباب المآذن بالعمارات الشاهقة وبياعلات البضائع الكمالية المستوردة ولافتات عصرية بلغات أجنبية . وعلى جانبى هذا الشارع الذى يصفه لنا محمد عوض بأنه شارع النيل نرى شقة آل محتشمى زايد على اليمين وشقة آل سليمان على اليسار . لكن ما أن تدخل رنده سليمان حتى تعلن لنا أن مسكن حبيبها علوان حفيد محتشمى زايد يشبه تماما مسكنها ، فالشقتان « فى نفس العمارة » ! كيف ؟ ونحن نرى رأى العين شارع النيل المفترض بينهما ؟ إن التعارض بين تصريح رنده وواقع الرؤية المسرحية يفرخ دلالة هامة هى تفتت الواقع وانفصامه المعنوى رغم وحدته الظاهرية الكلامية ، وينقل المنظر المسرحى كله من عالم الواقع إلى عالم المجاز الشعرى . وقد أتاح الديكور لسفير العصفورى أربعة مستويات مسرحية وتسع مناطق درامية . ففى أسفل المنظر المسرحى فى أقرب منطقة إلى الجمهور نجد غرفة الطعام بمائدتها التى ستهيمن عليها سلطانية الفول أو الملوخية أو غيرها من طعام المطحونين وكأنها رمز مجسد « لأطباق المر » التى تحدث عنها محمود دياب . وفى

مقابل سلطانية الفول هذه يتربع زق خمر ضخمة على يسار أمريكى فى المستوى الرابع أعلى المسرح الذى يمثل بيت أنور علام وأخته جلستان . أما المستوى الثالث فيمثل مكتبا فى الشركة التى يعمل بها علوان ورنده ويرأسهما فيها أنور علام ، ويفصل بين هذا المكتب وشقة آل محتشمى زايد أسفله ستار يوظفه العصفورى فى مشاهد خيال الظن التى تصور مجلس الشعب . وينجح العصفورى بمكر شديد فى تغييب المعنى الإيجابى للمكتب ومع قيمة العمل فيحوله فى البداية إلى غرفة نوم يظهر منها فواز وهناء وعلوان من وراء الستار المسدل فى صورة النائمين وقوفا ، الملتحفين بأغظيتهم وكأنها أكفان فكأنهم بالأحياء الموتى ، وهكذا يرتبط مكان العمل الوحيد فى عالم العرض بالنوم والموت فى آن واحد . ثم يؤكد العصفورى فى مشهد تال غيبة قيمة العمل فى ظل الانفتاح الذى يحترم قيمة النصب والفهلوة فيجعل أنور علام (يوسف رجائى) يلقى بملف الشركة من بيته فى المستوى الرابع إلى المكتب فى المستوى الثالث قائلاً بأسلوب السحرة والمشعوذين « روح يا ملف » فيختفى الملف .

ويشغل المستوى الثالث على يسار المسرح ستار يمتد من أسفل بيت أنور علام إلى بيت ال سليمان فى المستوى الثانى . وإذا يتقدم العرض تتضح هوية هذا المكان المسرحى المغيب خلف الستار فىرى المتفرج خيالات تعبر فى مجموعها رغم اختلافها الشكلى عن معنى الغيبة والتغييب ، فالمكان وكر لجماعات التطرف الدينى التى تنخرط فى الذكر و «التفقير» ،

وهو أيضاً غرزة حشيش ، وبار للمخمورين . وإذ تتجادل هذه الخيالات على يسار المسرح مع الخيالات المتناهية الضخامة التي تهيمن على الستار على الجانب الآخر ، وتصور فى البداية الزعيم يخطب وحوله المصلون العابدون ، ثم تصور نفس المكان وقد تحول إلى كبارية به راقصة تتلوى مع خلفية صوتية لجو الحانات ، إذ تتجادل الخيالات على اليمين واليسار تتحقق مقولة التشوه والفساد والجنون على مستوى الرؤية وتتجسد كلمات علوان التي تقول فى الرواية « مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للغناء » .

وعلى المستوى الثانى من الديكور الذى يمثل الشارع وبيتى محتشمى وسليمان نرى فى أقصى الطرف الأيمن حجرة نوم محتشمى التى تجسد معنى الانتماء القومى فى صور الزعماء المصريين التى تعلو جدرانها ، ومعنى الإيمان فى السبح المدلاة ، ومعنى العلم فى رف الكتب ، ومعنى الأسرة فى صورة الزوجة الراحلة . وفى مقابل هذه الحجرة الآمنة نرى على أقصى الطرف الأيسر للمسرح الكازينو الذى يقابل فيه علوان رنده والذى يجسد فى الصور الغامضة التى تعلو جدرانه وجرسونه الذى يتجسس على الزبائن لحساب الحكومة معانى الاغتراب والضياء . فإذا كان الجبل القديم قد استطاع رغم معاناته أن يحقق الانتماء - المتمثل فى حجرة النوم الخاصة - فإن الجيل الجديد هو جيل لقيط مغترب حرم أبسط حقوقه . إن التقابل بين هذين المكانين المسرحيين يضىء عليهما بعدا رمزيا ويطرح التناقض بين الحاضر والماضى بإلحاح على عين المتفرج .

وقد قسم العصفورى عرضه إلى جزئين الأول يصور عجز الشباب ويأسه من خلال فشل مشروع الزواج ، والثانى يصور استسلامهما المؤقت لطوفان الزيف الذى يفضى إلى غرق رنده تحت أمطار البنكنوت التى يغدقها عريسها الانفتاحى على رؤوس ضيوفه فى فرحه ، وإلى غرق علوان فى الحشيش والخمر وأحضان جولستان ، ثم فى الغرزة والخمارة التى تشغل فضاء الشارع كله ، فكان الواقع المصرى برمته قد تحول إلى الفسق والفجور بينما يغط الشرطى حارس الأمن فى نوم عميق يقطعه بين الحين والآخر بسؤال نمطى فيصبح : « كله تمام ؟ » ثم يجيب على نفسه قائلا : « كله تمام .. أنا رايح أنام » .

ويتكون كل من الجزئين من متتالية من المشاهد تدور فى فلك فكرة مهيمنة تتنظمها ، فكانت فكرة إغتراب الشباب عن واقعه هى محور الجزء الأول وقد ترجمها المخرج إلى صورة التطرف الدينى المجنون التى جسدها فى المحروقى الذى يسرى فى شوارع المدينة ليلا كالطاعون ، ويتكاثر كجرثومة المرض فى صورة أتباعه المقنعين ، ويحمل صندوق أدوات سباكة يبرز منه خنجر بالغ الضخامة يزعم أن « يسلك به كل شىء » . وتصل صورة التطرف إلى ذروتها فى لوحة مسرحية مركبة فى نهاية الجزء الأول يختلط فى خلفيتها السمعية صوت السادات بصيحات المحروقى الهستيرية ، وبموسيقى عنيفة هادرة تحاكي إيقاعات الذكر ، وبدقات ناقوس الخطر الذى سمعناه فى البداية ورأيناه فى يد المعلم السابق محتشمى زايد ، وعلى



مستوى الرؤية يقف المحروقي وسط عالم من الخيالات ، فعلى اليمين تتراءى خيالات تمثل فساد الساسة وزيف الحكم وعلى اليسار نرى خيالات تمثل تزيف الدين وزيف الوعي . إن هذه اللوحة وحدها تضع وسام الإبداع الإخراجي من الدرجة الأولى على صدر العصفوري بجدارة .

أما الفكرة التي تهيمن على الجزء الثاني وتتظم لوحاته فكانت فكرة غرق الأمة في طوفان الزيف المادى والمعنوى الذى يطرحها العصفورى فى اللوحة الافتتاحية لهذا الجزء وهى لوحة استعراضية سيرالية يختلط فيها المنجمون بالمشعوذين والساحرات بالعقاريت المقنعة وشاشات التلفزيون الفسورية الإطار بالإضاءة المتقطعة والأترافيوليت أو فوق البنفسجية ، وتمتزع فيها إيقاعات الأناشيد الحماسية بإيقاعات الذكر فى المقطع المتكرر الذى يردد « أستر يا رب من البلاء » ، ولا يلبث المخرج أن يفسر لنا صورة البلاء المقصود فيستخدم أغنية قديمة ترد فى مونولوج محتشمى زايد وتقول « الميه حصلت وسطى آه يا وسطى » ( وهى ترد فى نص محفوظ فى صورة « الميه حصلت نصى » ) ، ويحول العصفورى هذه الجملة الغنائية إلى موتيفة متكررة تلح على ذهن المتفرج فتؤكد خطر الفرق المنتظر إذ نجدها تتحول إلى « الميه حصلت شعرى » ، ثم إلى « الميه حصلت عقلى » ، ثم يعلن علوان أن جميع سكان القارة سيخرجون إلى الشوارع فى مظاهرات تهتف « الميه حصلت وسطى » ، ونجد محتشمى زايد يترنم بين الحين والآخر بجملة غنائية أخرى تعبر أيضاً عن الفرق

وهى جملة « إنى أتنفس تحت الماء إنى أغرق » لعبد الحلیم حافظ . وفى مشهد الحانة نجد المنظر المسرحى الذى يمثل القاهرة وقد غرق فى كؤوس الخمر التى نراها فى كل مكان ، وفى مشهد فرح رنده يغرق المسرح فى أوراق البنكنوت .

وقد نجح العصفورى فى ربط جزئى العرض عن طريق :

١ - تكرار فواصل ظهور المحروقى المتطرف ورجل الأمن النائم فى الجزئين .

٢ - تكرار موتيفات موسيقية دالة من جزء إلى آخر وتنويعها تنويعا ساخرا - فالموسيقى التى تعبر عن التطرف الدينى فى الجزء الأول تظهر فى الجزء الثانى ممزجة بإيقاعات الرقص البلدى فتربط بين التطرف الدينى والإنحلال الأخلاقى .

٣ - إلحاح صوت الجرس على أذن المتفرج طول العرض مع تنويع دلالاته ، فهو فى البداية يرمز إلى الفن إذ يعلن بداية العرض المسرحى بدلا من الدقات التقليدية ، وهو أيضا يرمز للعلم والتعليم إذ يرتبط بصوت المعلم السابق محتشمى الذى يسمى الجزء الأول الحصاة الأولى ، لكن الجرس لا يلبث أن يتحول إلى ناقوس الخطر ، وإلى ناقوس عربة المطافى الذى يحثنا على إطفاء الحريق الذى أشعله المحروقى بتطرفه .

وقد تجلت موهبة العصفورى الشعرية فى الإخراج فى مشهد إقناع والدى رنده لابتئهما بالزواج من عريس « جاهز » عجوز ، فوجدناه يترجم المشهد إلى تمثيلية تلفزيونية أسطورية مخرفة تشاهدها رنده ويؤديها أبواها فى صورة كاريكاتورية شديدة الفكاهة تعتمد على التكرار العبثى للكلمة « سبعة » ( على نهج على سالم فى تكراره لكلمة وحش ومشتقاتها فى مسرحية أنت اللي قتلت الوحش ) ، وتخلط لغة الأساطير بلغة الواقع ، وهكذا جسد العصفورى الدور الذى تلعبه أجهزة الإعلام فى تزييف الوعى وتكريس الأساطير الفاسدة . ويؤكد العصفورى هذا المعنى فى مشهد آخر عن طريق التكرار العبثى لجملة « من تأنى نال ما تمنى » التى تحاصر محتشمى زايد على قنوات التلفزيون كلها وتظل تطارده حتى بعد أن يغلقه . وحول العصفورى أيضاً مشهد عرض علام الزواج على رنده إلى لوحة برلسكية ساخرة تحاكي مشاهد بنات الليل فى الأفلام الأمريكية صوتا وصورة فجسد حقيقة هذا الزواج التجارية ولا أخلاقية من ناحية ، وحول هذا الزواج النفعى إلى رمز لخضوع الاقتصاد المصرى لأمريكا فى الفترة التى يتناولها العرض .

وقد أفسح الإعداد المسرحى مجالا محسوبا للارتجال أتاح فرصة التآلق للمواهب الكوميديية الكبيرة التى تؤم العرض فكانت مساجلات أحمد عقل مع محمد عوض وزايد فؤاد مباريات ساخنة فى سرعة البديهة واللماحة ، وتجلت عبقرية أحمد عقل الكوميديية فى نهاية الجزء الثانى فكان فى

« بيجامته » العسكرية وحركته وصوته ، بل وكل عضلة من عضلات وجهه وجسده الضخم صورة مجسمة لغباء وتعنت وزيف وتضخم السلطة العسكرية ، كان بهلوانا « يطلق فى العطسة عشرة شعارات عقيمة » فى كلمات نجيب محفوظ ، وكان تجسيدا لجملة علوان « الزى زى هلتر والفعل شارلى شابلن » ، وكان مشهده هذا التمهيد المنطقى لمشهد الاغتيال الذى يختم العرض .

ونجح الفنان محمد عوض إلى حد كبير فى تحقيق الانتقال من الجدية المؤثرة إلى الأداء الهزلى الفاقع فى دوره الصعب المركب ، وكنت أتمنى لو أنه خفف من حركة يديه الدائبة دون مبرر ، التى كانت تشوش على أدائه وتجذب عين المتفرج بعيدا عن وجهه ، وتمنيت أيضا أن يتخلص من بعض إكليسيات الأداء الهزلى الجسدى مثل حركات «الردح» و «الرقص» و الاهتزاز على الركبتين صعودا وهبوطا ، فقد تسربت هذه الأنماط الحركية إلى بعض مشاهده الجادة فأضررتها وعاقبت بلورة البعد الصوفى الروحانى الذى يميز دوره جنبا إلى جنب مع البعدين العقلانى والحسى . وفى ظنى أن أدوار محمد عوض النمطية فى المسرح التجارى قد ظلمت موهبته وسجتها فى قوالب صوتية وحركية تكبلها وعليه أن يعمل على الفكك من أسرها . وفى ظنى أيضا أن التمثيل التلفزيونى قد أفضى به إلى إهمال تدريب صوته فبدأ مرهقا يفتقر إلى التنوع والتلون حين تعلق نبرته . ورغم هذه الملاحظات التى تنبع من تقديرنا العميق لتاريخه

وموهبته ، كان حضور محمد عوض ساخنا ومبهجا وساهم بدور رئيسي في حيوية العرض .

والتزمت ليلي صابونجي في دور هناء بنمط حركي آلي لاهث تتخلله صيحة احتجاج متكررة في شكل ضحكة مبتورة ووقفات قصيرة تجيل أثناءها عينيها فيما حولها وكأنها ترى واقعها لأول مرة ، وكأنها كانت في حركتها الآلية الدائبة مغيبة الوعي . وقد مكنها هذا النمط الأدائي الذكي من تجسيد انسحاق جيل الوسط وغيبة وعيه تحت وطأة الجري اللاهث وراء لقمة العيش في عالم الانفتاح .

وكان زايد فؤاد على تالقه الكوميدي المعهود بحجمه الضخم وحركته الرشيقة المتدحرجة وكون ثنائيا كوميديا شديد الفكاهة مع يسرية الحكيم التي أبدعت في أداء دور الزوجة في كل أبعاده ، فكانت صورة حية لنمط الزوجة الشرهة المتدينة الجالسة دوما أمام التلفزيون ، وكانت الأم المهمومة بأمور بناتها ، والزوجة الطيبة الراضية بنصيبها المستسلمة لقدرها ، وكانت في كل الأحوال ممتعة خفيفة الظل .

ونجح يوسف رجائي في تجسيد نخل وشذوذ مجتمع الانفتاح ، وضرارته أيضا . فكان صوته في ليونته وطرارته المطوطة تعبيراً عن أنوثة تتخفي تحت البدلة لكنها تفضح وجودها في حركته الجسدية المتشبة المتماوجة وحركات يديه الناعميتين . وارتدى يوسف رجائي على وجهه

تعبيراً ثابتاً يجمع بين ابتسامة صفراوية زائفة ونظرة طامعة جشعة فكان وجهه أشبه بقناع مرسوم يناقض في ضراوة دلالاته ليونة وثنائية حركته الجسدية ، كان أشبه بثعبان سام ناعم الملمس فجسد مسخ وتشوه الهوية في عصر الخلل والجنون . ولعبت راوية أباطة في دور شقيقته جولستان على وتر المسخ والتشوه هي الأخرى فاقسمت حركتها بالتوتر العصبى وحملت لمسة هستيرية امتدت إلى صوتها ، ونجحت في إخفاء جمالها الواضح في هالة من الشعر المنكوش المنفوش الذى ذكرنا بالإنسان البدائى فى همجيته وبأما الغولة التى تلتهم الأطفال . كانت راوية فى خلاعيتها وتبذلها المدروس صورة لعاهرات العصر الحديث المقنعات الزائفات ، صورة تناقض صورة عاهرات الزمن الغابر الصادقات « زمردة ولهلوبه وأم طاقة » .

وفى مقابل ثنائى المسخ والتشوه هذا كان ثنائى ناهد رشدى وجمال عبد الرازق تجسيدا للبراءة المهتدة والجمال المطحون والامل المهتد بالموت فى مهده ، فقد حمل وجه جمال عبد الرازق مسحة حزن شفاقة صبغته طول العرض ، وتجسد هذا الحزن الدفين المرور صوتيا فى ضحكته الجفاقة الحلقية المتقطعة التى كانت أشبه بالعويل أو بعواء الألم . إن جمال عبد الرازق موهبة مسرحية كبيرة أتوقع لها التألق فى المستقبل فهو يمتلك إلى جانب حسن المنظر واللياقة الصوتية العالية حضوراً مسرحياً جذاباً ووجهاً

حساسا معبرا يمكنه من فضيلة الاقتصاد البليغ فى الإشارة والإيماءة .  
وكانت الرقيقة ناهد رشدى رغم «عصفوريتها» الواضحة قوية الشخصية ،  
صلبة متحدية ، تشى حركتها الواثقة بنضجها الفكرى فجسدت صلاية  
الوعى الذى لا ينكسر أو يزيف وإن وهن حيناً ، فكانت المقابل الأثوى  
فى الجيل الجديد لمثل الوعى الثورى الصادق فى الجيل القديم محتشمى  
زايد .

ولعبت عبير لطفى دور المطلقة سناء بمبالغة مدروسة فجاءت فى  
صياحها ولعناتها ومشيتها الساخطة الدابة نموذجاً مجسداً للسخط والمرارة  
فحولت دوراً هامشياً صغيراً إلى دور يفرض نفسه على انتباه المتفرج  
وذاكرته . ولعب أحمد عطية دور المحروقى بذكاء فأضفى على الشخصية  
لمسة جنون مرعبة من خلال نظرتة المحملقة وابتسامته البلهاء وحركاته  
الفجائية وصوته اللاهث المتهدج الذى يشى بخلل صاحبه فجسد خطر  
العنف المجنون الزاحف علينا أبلغ تجسيد .

وقد التزم الموسيقىار المبدع على سعد بمبدأ الفعالية الدرامية فى تصميم  
موسيقى العرض فكانت موسيقاه صاحبة هادرة حيناً تجسد خطر التطرف  
والجنون ، ناعمة رقيقة حيناً ، مبتذلة سوقية حين يقتضى الأمر ، كما هو  
الحال فى أغنية يوسف رجائى ، تعبر عن عبثية الواقع ومجونه ، بل  
وجسدت الموسيقى فى أغنية الميه حصلت وسطى مفارقة تجلى « الحكمة

والصدق فوق جباه عاهرات الزمن الماضى « ، فهى أغنية ظاهرها  
المجون والخلاعة ، باطنها التحذير الحكيم من الغرق فى طوفان الزيف  
والمادة .

إن العرض يبدأ بلوحة جندى العبور فى خلفية المنظر وينتهى بأزيز  
الطائرات وطلقات الرصاص وصورة بطلى العبور فى ردائه العسكرى ،  
وبين البداية والنهاية يعيش المتفرج فى ليل طويل ملحمة عصره بأكمله ،  
ليل طويل يفتشرش سماء العرض لا تضيئه سوى الأتوار الحمراء الماجنة  
والأضواء الزرقاء الشاحبة ويغيب عنه نور الشمس .



## مسرحية للأطفال تمتع الكبار والصغار(\*)

يقترّب مسرح الطفل في أعلى مراتبه من الكوميديا الرومانسية الشعبية كما نعرفها في مسرحيات مثل حلم ليلة صيف أو العاصفة أو قصة الشتاء لوليام شكسبير ، أو مسرحية حدوته من حواديت العجائز لمعاصره جورج بيل ، أو مسرحية الطائر الأزرق لميتزلنك أو رسائل قاضي أشيلية لكاتبنا ألفريد فرج وغيرها ، تلك المسرحيات التي تستقى مادتها من الفلكلور فتمزج الحواديت والنوادر الشعبية بالألعاب المألوفة والأهازيج والأغاني الموروثة ، وتطرح رؤية كلية شاملة للوجود ترفض التقسيمات النوعية والحدود المنطقية وثبات هوية الأشياء ، فيختلط فيها الانس والجن بالطير والحيوان ، وبالمرودة والسحرة ، وتتكلم الأشجار وتنطق الزهور ، وتجد المعجزات والخوارق والتحويلات العجيبة جنبا إلى جنب مع أنشطة الحياة اليومية البسيطة ، فالأضداد في عالم الكوميديا

---

(\*) مسرحية : مصفورا اللجنة ، تأليف : بيومي قنديل ، إخراج : د. محمد عبد المعطي ، تأليف موسيقى : منير الوسيحي ، ديكور : محمد إمام ، إنتاج : المسرح القومي للطفل ، قدمت على مسرح السلام في بداية عام ١٩٨٩ .

الرومانسية الشعبية تتوحد وتمتزج في بوتقة الخيال الخصب الذى تتخلق فيه الأسطورة ويحاكى منطق الحلم. وفي إطار هذه الرؤية الكلية الشاملة الموحدة للوجود يكتسب الصراع المحورى بين الخير والشر فى هذه الكوميديات مفهوماً شاملاً أيضاً ، فيتسع مفهوم الشر ليشمل كل القوى والنوازع التى تناهض الحياة مثل الجشع والقسوة والظلم والأنانية ، وينبسط مفهوم الخير ليشمل كافة القيم المؤازرة للحياة والخصوبة مثل العدل والحب والجد والوفاء. وفي معظم الكوميديات الشعبية الرومانسية تتردد فكرة رحلة البحث ، وتمثل الخيوط الرئيسى الذى ينتظم أحداثها وعناصرها ، ويغدو موضوع البحث ، فتاة كان أم طائر السعادة أو ماء الحياة ، رمزاً شاملاً للخير أو الرخاء ، أى قيمة إيجابية تتخطى كيانه المادى .

وعلى مسرح السلام قدم المسرح القومى للطفل فى بداية ١٩٨٩ عرضاً متميزاً يستوحى الكوميديا الرومانسية الشعبية فى مادته وصياغته فيرتقى إلى مرتبتها الفنية ، ويتخطى التفسير المسطح للهدف التربوى لمسرح الطفل ، فيطرح تفسيراً ناضجاً يرتقى بمفهوم التربية من التلقين المباشر والخطابة الجافة المتعالية أو ضرب الأمثلة الساذجة إلى إخصاب الخيال وإثراء وتنمية الحس الجمالى والارتقاء بالمشاعر . لقد استوحى مؤلف العرض بيومى قنديل عدداً من القصص الشعبية المحلية والعالمية ، وأعاد تشكيل بعض من خيوطها فى نسيج جديد تمتع يجمع بين الألفة والطرافة ،

فهناك خيط البذور العجيبة التي تنتج ثماراً متناهية فى الكبر وذات خواص غريبة وهو خيط نجده فى قصة مطاوع أمه الشعبية أو جاك وشجرة الفول الانجليزية ، وهناك خيط الأخ الذى يغار من ثراء أخيه المفاجئ فيسعى إلى كشف سره ويحاكى سلوكه الخارجى دون أن يغير ما فى باطنه من شر أو فساد كما يفعل الأخ فى قصة على بابا أو قصة مرزوق وتاج الجزيرة ، وهناك أيضاً طائر السعادة ، وفكرة الكنز ، وفكرة صندوق باندورا الملئ بالشرور والآلام فى الأسطورة اليونانية القديمة ، وهناك أيضاً إحالة إلى قصة الشقيقتين التى تقدم واحدة منهما معروفا فتجزى ذهباً وفضة وتحاكيها شقيقتها الشريرة فلا تصيب إلا الحشرات والعقارب .

وقد نظم المؤلف هذه الخيوط المنوعة فى نسق درامى بسيط يقوم على مبدأ التوازى العكسى ، ويجسد الصراع بين الخير والشر فى وحدتين أو قصتين متوازيتين متقابلتين تحققان فى تكاملهما بناء المسرحية ومعناها، وترتبطان معاً ارتباط الظل بالنور ، فالوحدة الأولى بطلتها نور بكل ما يوحى به الاسم من صدق وصراحة وخير ، أما الوحدة الثانية فهى الانعكاس الزائف وبطلتها هى أم الشعور التى تحيل فى آن واحد إلى الشجرة الكثيفة المظلمة الباكية وإلى النداهة التى تختطف البشر ليلاً . وتمثل الوحدة الأولى حركة صعود من اليأس والفقر والحاجة إلى الأمل والرخاء والكفاية ، أما الوحدة الثانية فتصور حركة هبوط من اليسر المبنى على الجشع والأنانية إلى العسر والذلة . وفى كل وحدة تتكرر موتيفة

الرحلة ، أى رحلة البحث عن شيء ثمين مفقود ، مرتين . ففي القصة الأولى يرتحل الأخ الطيب سعد زوج نور ( فالنور فى التراث الشعبى يرتبط دوما بالرخصاء أو السعد ) يرتحل سعد ( محمد عبد المعطى ) مع حمارة الأمين ( صلاح يحيى ) بناء على نصيحة زوجته نور ( رباب ) إلى بيت أخيه الثرى ( عبد العزيز عيسى ) وزوجته الحفودة سليطة اللسان ( سامية محمود ) بحثا عن البذور اللازمة لزراعة الأرض وبقاء الحياة . لكن مسعاه لا يتحقق ويعود يجرجر أذيال الخيبة . لكن الرحلة الخائبة لا تلبث أن تفضى إلى رحلة مثمرة . فبعد عودته يتعرض سعد لامتحان يثبت أن محنته لم تغير من طبيعته الخيرة ، أما الامتحان فهو العاصفة أو « زعبوبة » التى تهب وتهدم أعشاش الطير وتكاد أن تقتلع بيته . وكان اختيار المؤلف للعاصفة هنا لمسة ذكية فالعاصفة هى اختبار الطبيعة لسعد من ناحية لكنها أيضا مجاز مسرحى حركى وصوتى واضح يجسد مشاعر سعد الداخلية العاصفة تجاه أزمته . ويسجتاز سعد الاختبار بنجاح ، وينقذ مع زوجته حياة الطير فيرد له الطير الجميل ويذهب فى رحلة أخرى يعود بعدها بالرجاء .. بالبذور العجيبة التى تثمر بطيخا خرافيا يتلى بالخيرات .

وفى الوحدة الثانية التى يحتل مركزها شقيق سعد المدعو سعدون - ولاحظ هنا دلالة الاسم الذى يتشكل من مقطعين الأول يكرر اسم الشقيق الطيب سعد ، أما الثانى [ دون ] فىنبى معنى « سعد » فيصبح

« دون سعد » أو يعنى الدون المنحط - فى الوحدة الثانية ترتحل امرأة سعدون أم الشعور إلى بيت سعد وزوجته بحثا عن سر الرخاء الذى ألم بهما وتنجح فى مهمتها على عكس رحلة سعد إلى بيتها فى الوحدة الأولى . وبعد العودة تشرع أم الشعور فى تنفيذ أو محاكاة سيناريو قصة سعد محاكاة خارجية تفرغها من معناها وتحيل التجربة الحقيقية إلى مسخ شائه وإلى لعبة « برلسكية » مصطنعة تثير الضحك والسخرية وتقلب كل القيم الإيجابية إلى نقيضها . وتبدأ لعبة المحاكاة باصطياد العصافير وتقييدها ، ثم يجلس سعدون وزوجته فى انتظار وصول العاصفة «زعبوبة» لتكسر أرجل الطير ، لكن زعبوبة لا تأتى ، فما ينطوى عليه سعدون وزوجته من شر لا يحتاج اختبار ، والطبيعة قد تبدو مدمرة فى بعض مظاهرها لكنها لا توظف نفسها أبداً فى خدمة الشر البشرى ولا تخدعها ألعابه المسوخة الزائفة . لكن قوى الشر تمضى فى زيفها وغيرها فتحاول أولاً اختلاق عاصفة وهمية بملاءة سرير ! ثم تلحق بالطيور عمداً ما أصابهم صدفة فى قصة سعد ونور ، ثم ترغمهم قهراً على الرحيل لإحضار البذور العجيبة . وحين تعود الطيور يندفع سعدون فى جشعه ولهفته ليمطرها بوابل من السهام فتتهوى البذور مع جثث الطيور فى وابل يذكّرنا بأحجار سجيل ، وإذا تختلط البذور بدم العصافير الذى يرمز إلى انتهاك قدسية الحياة تتحول البذور إلى بذور الشر التى يزرعها سعدون فلا يجنى سوى الشرور والآلام ، وهكذا تتحول المسرحية بشقيها إلى ترجمة درامية للمثل الشعبى القائل : من يزرع خيراً يجنى خيراً ومن يزرع شراً

يجنى شركاً . وحين يكتمل التجسيد الدرامى والمسرحى لهذا المثل الشعبى الذى يتخذ الزراعة رمزاً للفعل البشرى عامة بوجهيه الإيجابى والسلبى تنحو المسرحية إلى المصالحة ، شأنها فى ذلك شأن الكوميديا الرومانسية الشعبية ، وتتخذ هذه المصالحة شكل الرحلة الأخيرة التى تنتهى بها المسرحية ، وهى رحلة التوبة وعودة الابن الشرير الضال إلى بيت السعد والنور . فسعدون يرتحل إلى بيت أخيه تاركاً وراءه دونيته ، مطرحاً أطماعه وزيفه وأنايته التى يرمز لها المقطع الثانى من اسمه ، فيغدو هو الآخر سعداً .

وقد طعم المخرج محمد عبد المعطى هذا النص الفنى الجيد بنماذج متنوعة من ألعاب وأغانى الأطفال الشعبية - مثل الزفة والمطاردة والسؤال - التى ألف أشعارها البسيطة المعبرة كامل أيوب ، فعمق البعد الفلكلورى للنص ، وأضفى عليه رغم عمومية دلالاته طابعاً محلياً مألوفاً محبباً . وكانت لغة العرض شعرية راقية على بساطتها ، منغمة موقعة دون رتابة ، تنأى عن التجريد والتعقيد ، وتسعى إلى البساطة والتجسيد ، كانت عامية تفتح على الشعر الراقى من ناحية ، وعلى الهزل الشعبى الفكاهى من ناحية أخرى .

ولعل أهم إيجابيات هذا النص هى انتقال مركز الفعل الدرامى المؤثر ، أى الذى يحول مجرى الأحداث ، من الكبار إلى الصغار . فالأطفال فى هذا العرض ليسوا ديكورا أو حلية بصرية أو كورسا يحيط

بالممثلين الكبار ، الأطفال هنا طرف أساسى فى الحدث ، فهم العصافير  
التي تتصدى للرحلة مرتين لتحضر حبوب السعادة لسعد و بذور الشر  
لسعدون ، وهم أيضاً أهل القرية الذين يفلحون الأرض مع سعدون  
ويؤازرون نورا . إن نسبة عدد الأطفال إلى عدد الكبار فى المسرحية [ ٢٠  
إلى ٥ ] بالإضافة إلى ثقل الدور الذى يضطلعون به فى الأحداث يجعل  
الأطفال أهل العرض ويجعل الكبار ضيوفا عليهم ، فعالم المسرحية هو  
عالم الطفولة ومنظوره هو منظور الطفل ، وهو عالم يسهج الكبار لأنهم  
ارتادوه يوماً ، ويألفه الصغار ولا يشعرون فيه بالغرابة أو الحرج أو الزيف  
والتعالى ، بل بالحرية والانتماء والأهمية . إن الإبداع للطفل هو أشق  
أنواع الإبداع ، وتكمن مشقته فى ضرورة أن يدلف الكاتب بخياله  
وحدسه إلى عالمهم وأن يرى بعيونهم ويفسر بمنطقهم ، الذى يختلف عن  
المنطق العقلانى التجريدى الذى يحكم نظرة الكبار ، ليظهر لنا العالم فى  
جدته وبراءته ، فى ألفته وغرابته . وقد نجح فنانو عصفور الجنة فى هذه  
المهمة الصعبة ، فعاشنا كمتفرجين عالمنا الأول بكل طزاجته ودهشته ،  
ومخاوفه المبهمة وأفراحه البريئة .

ومن إيجابيات هذا العرض أيضاً اقتران فكرة الامومة فيه بالخصوبة  
والسعادة ، ويتحقق هذا الاقتران والتوحد من خلال تكرار صورة الام  
مرتين فى عالم الإنسان ثم فى عالم الطير ، فهناك فى البداية لوحة  
العصفورة الام مع أبنائها الصغار التى لا تلبث أن تتراسل مع لوحة نور

وحولها أطفال القرية الذين يحيطون بها في مهرجان من الفرح والغناء ، ثم تتوحد الصورتان في المشهد الذي ترعى فيه نور العصافير المصابة بعد العاصفة وتسقيهم من فمها وكأنها ترضعهم ، فتتولد صورة مركبة للأمم تتحول فيها العصفورة الأم إلى تجسيد لمعنى الأمومة أو روحها المحلقة في الفضاء ، وتتحول فيها نور إلى رمز لجسد الأمومة الدافئ على الأرض ، وما الروح في النهاية سوى نور .

ولم يكن عرض عصفور الجنة ليحقق هذا المستوى الفني والشعري الرفيع لولا طاقة الإبداع الإخراجي الذي نفثها فيه مخرجه محمد عبد المعطى بكل الحب والإخلاص . لقد أعاد محمد عبد المعطى موهبته وفنه وثقافته وخبرته الدراسية الطويلة في الخارج على هذا العرض وأزاح ركام السنين عن وعيه فعاد طفلاً في خياله ، ودلف إلى عالم البراءة والصدق ، فصاغ عرضاً يتنفس بروح الاستمتاع الطفولي باللعبة واللعب والاستغراق في الخيال . لقد حول عبد المعطى المسرح كله بصالته وخشبيته وقضائه المتعلق فوق رؤوس المتفرجين إلى عالم خيالي متكامل بأرضه وسمائه يوحد الأطفال في الصالة بالأطفال على خشبة المسرح بالطيور المحلقة في فضاء العرض صوتاً وصورة . إن مشاهد رحيل ووصول الطيور تمثل منطقة هامة في الحدث الدرامي لأنها منطقة تحول وتغيير مسار ، وهي أيضاً أصعب مناطق الإخراج في هذا العرض . وقد تجلت في هذه المشاهد بالذات موهبة المخرج وخياله الإبداعي وفهمه لطبيعة الطفل . لقد أدرك



عبد المعطى أن السمة الأساسية فى متفرجه الصغير هى خصوصية الخيال وسرعة استجابة هذا الخيال للإيحاء فاتكأ على هذه السمة ووظف أدواته بذكاء ، من مؤثرات صوتية وحركة معبرة وإيماءة إشارية دالة للإيحاء واستثارة الخيال لإكمال عناصر الصورة المسرحية حتى لنكاد نرى الطيور تخلق فى سماء المسرح فوق رؤوسنا رأى العين . لقد تحقق هذا المنظر المسرحى الرائع من خلال أصوات الطيور المتزجة بصوت الإنزلاق الهادر على أصابع البيانو صعوداً وهبوطاً ، وحركة صف الممثلين المتماوجة تقدماً وتقهقراً على خشبة المسرح ، التى تحاكي تـموج أسراب الطيور فى السماء، بينما تتعلق أعينهم بسماء الصالة . إن تثبيت النظر إلى أعلى يدفع المتفرج تلقائياً إلى الاتجاه بعينه إلى سماء المسرح المظلمة بينما يمتلئ سمعه بهدير الطيور فيكاد يراها ، حتى إذا ما عادت العين إلى الخشبة وجدها متجسدة أمامنا فيتعمق وهم الرؤية . لقد كان شكسبير فى الماضى يستخدم اللغة الشعرية والوصف ليوحى للمتفرج بالمنظر فى غيبة الديكور ، فقد كان المسرح الاليزابيثى فى مجموعه مسرحاً عارياً وكان خيال المتفرج يلعب دوراً أساسياً فى رسم المنظر المسرحى . وفى هذا العرض يستخدم المخرج لغة مختلفة عن لغة شكسبير للإيحاء بالمنظر المسرحى لكنها لا تقل عنها بلاغة وشعرية وقدرة على الإيحاء ، فهو يوظف حركة الممثل والصوت ورحلة العين إلى سماء المسرح وعودتها إلى خشبته كبديل استعارى لرحلة الطير صعوداً وهبوطاً .

وفي معالجته لمشهد العاصفة ، وهو منطقة إخراجية زلقة أخرى في هذا العرض ، يفصح المخرج مرة أخرى عن فهم ذكي لطبيعة الخيال الطفولي الذي يتزع إلى تجسيد المجردات وإضفاء صفات إنسانية عليها حتى يفهمها . فالخيال الطفولي يشترك مع الخيال البدائي في هذه النزعة إلى أنسنة العالم . ولهذا السبب اختار عبد المعطى أن يجسد العاصفة «رعبوية» في صورة بسيطة موحية هي صورة إنسان يرتدى حلقة من الشرائط الملونة المتطايرة في دوامات متلاحقة تخلقها حركة الممثل الدائرية العنيفة في أرجاء المسرح التي تبعثر الجمع إذ تصدم بهم فيتشرون في فزع . ودعم المخرج هذه الصورة الحركية بالإضاءة المتقطعة السريعة والموسيقى العنيفة . وقد فطن المخرج إلى مبدأ التوازي العكسي الذي يحكم بناء وحركة النص فأضاف في مشهد زيارة أم الشعور لنور مشهدا حركيا معبرا يحكى بصورة مختزلة ما حدث في الماضي - أي سر الرخاء . رقد أنشأ هذا المشهد الرقيق الشفاف في علاقته بالمشهد التالي الذي تحاكى فيه أم الشعور قصة نور محاكاة هزلية عنيفة ، أنشأ مفارقة ساخرة على مستوى الشكل والمضمون عمقت إدراكنا للتناقض بين صدق القصة الأولى وزيف محاكاتها في القصة الثانية .

وفي تعامله مع فريق الأطفال وإدارته له تمكن محمد عبد المعطى من تحقيق المعادلة الصعبة دائماً في مسرح الأطفال وهي معادلة النظام الدقيق الذي لا يقتل الإحساس بالتلقائية والعفوية . لقد كان الطابع العام لحركة

الأطفال الجماعية هي الفوضى المنظمة - أي الحركة التي تتوثب بالعموية المبهجة وتجد في ليونتها وسيولتها روح التلقائية ، لكنها تستد إلى تشكيل جمالي دقيق ومحكم . وقد كان التنظيم الدقيق الذي يتقنع بالعموية هو أيضاً المبدأ الذي التزم به المخرج في تشكيل أصوات المجموعة ، فوجدناه ينوع إيقاعات الصوت الجماعي في مناطق عديدة بين الإنشاد المنغم والترديد الموقّع والتهليل والحديث العادي ، ويوظف تفاوت الطبقات الصوتية للأطفال في نسق صوتي مركب يقترب في دقته من الموسيقى دون أن يفقد طابع التلقائية . وقد كانت موسيقى العرض التي ألفها الفنان الكبير منير الوسيمي جزءاً هاماً ومكملاً في بنية العرض الصوتية وبنيته الكلية . كانت في مجموعها موسيقى درامية تعبيرية جسدت البعد الشعوري للمواقف والأحداث ، وأثرت بموتيفاتها الشعبية البسيطة بعد الكوميديا الشعبية للعرض ، وبسطت دلالة الأحداث حين استخدمت تراكيب موسيقى الشرق الأقصى لتخلق بعداً أسطورياً ينشط فيه الخيال . لقد جمعت موسيقى منير الوسيمي عناصر الألفة والغرابة ، الاعتياد والدهشة ، فجسدت صوتياً ذلك النسيج الشعوري الخاص الذي يميز الحدوتة الشعبية .

وفي تشكيل خشبة المسرح التزم الفنان إمام محمد إمام ببنية العرض الثنائية فقسم خشبة المسرح إلى قسمين متقابلين ، قسم يمثل محيط سعد ونور ، والقسم المقابل يمثل منطقة سعدون وأم الشعور ، ووضع في

الخلفية مجموعة من الأشجار التي تمثل طريقاً يجسد فكرة الرحلة ، والتزم في تصميم وحدات الديكور بالتجريد المعبر والواقعية التقريبية ، فكان كوخ سعد أشبه بصندوق خشبي صغير يعتلى سلماً من درجتين تستند أسفله زعلتين مستديرتين ، فكان في حجمه الصغير وبساطة خطوطه وطابعه التجريدي الطفولي تعبيراً عن براءة سعد ورقة حاله . وفي مقابل هذا الكوخ الصغير بدأ بيت سعدون العمودي العالي متناه في الكبر ، صلباً صارماً ، وأكثر واقعية ، فدل على مكانة سعدون وطبيعته وحاله . وفي الجزء الثاني من العرض شاهدنا الطيور تحول الكوخ الصغير إلى قصر له قباب عالية مستديرة تتراسل مع استدارة قمم الأشجار في الخلفية وتذكرنا باستدارة البطيخ العجيب المنتهى في الكبر الذي هيمن على مقدمة المسرح في المشهد السابق . وذكرنا هذا القصر في طابعه المعماري بقصور ألف ليلة وليلة فحمل على واقعيته التقريبية بعداً أسطورياً يتخطى المعنى الواقعي للبيت ، ويضفي عليه دلالات تستثير منابع الخيال والحلم في أعماق النفس وتتصل بالأسطورة .

إن جدلية الكوخ الدافئ الصغير في مقابل البيت العمودي العالي المستطيل ، الذي يشع برودة وصرامة في الجزء الأول من العرض تنحل في الجزء الثاني في تركيبة أو صورة جديدة للبيت ، صورة تجمع بين الواقعية والخيال ، بين الضخامة والوداعة ، بين الصلابة المتمثلة في الخطوط المستقيمة للجدران العالية ، والرقعة الناعمة المتمثلة في استدارة قبابه

التي تحاكي استدارة قمم الأشجار في الخلفية . لقد أضفى هذا التشابه الملموس بين وحدات وحوائط بيت سعد الجديد ، المستطيلة عموديا ، المستديرة في قممها ، والأشجار العمودية الساق المستديرة القمة - أضفى هذا التشابه على البيت الجديد معان تتخطى كيانه المادى ووظيفته الواقعية ، معان الظل والخير والخصوبة التي ترتبط بالأشجار . لقد ذكرنى تشكيل المنظر المسرحى فى هذا العرض بكتاب المفكر والناقد الفرنسى جاستون باشلار الذى يحمل عنوان جماليات المكان ، والذى يتناول فيه بالتحليل الصور المحورية الأليفة للمكان التى تستقر فى أعماق الإنسانية ، وتستثير الخيال بشدة حين تتبدى فى الحلم أو فى الشعر . ففى هذا العرض نجد المنظر المسرحى يتشكل من الجدليات الأساسية التى تناولها باشلار فى كتابه وهى جدليات البيت العالى فى مقابل الكوخ الصغير ، والمتناهى فى الكبر فى مقابل المتناهى فى الصغر ، وجدلية الداخل ( داخل البيت ) والخارج ( الرحلة والعراء ) ، ثم جدلية الاستقامة العمودية ( التى تحمل ظلال الارتقاء العقلائى والتفرد الأثنائى والذكورة فى آن واحد ) ، والاستدارة التى تحمل ظلال الاحتواء والاختباء والحماية ورحم الأمومة . لهذا يتخطى المنظر المسرحى فى هذا العرض عن المتفرج ليخاطب أعماق نفسه ، ويتخطى وظيفة التجسيد البصرى الإطارى التعبيرى ليرتفع إلى وظيفة الإيحاء وتفجير الدلالة المتعددة ، أى إلى وظيفة التكثيف الشعرى .

وقد كان مصمم الملابس والأقنعة الفنان محمد الصعيدى متفهما

للطاقة الشعرية التي يحملها العرض في مجموعه نصا وإخراجا وديكورا ، فجاءت ملابسه وأقنعتة التي اشترك في تصميمها الفنان ممدوح عبد الخالق عنصراً شعريا يبعث مشاعر الألفة والدهشة إذ يوحى في آن واحد بأزمته وأمكنه متباينه ، بأزمته وأمكنه وناس ألف ليلة وليلة ، وبريف مصر وفلاحيها في الزمن الحاضر ، وبريف أسبانيا ودون كيخوته وحمارة كما صورهم خيال الكاتب الأسباني سرفانتيس ، وبالعالم الطيور وراقصي البالية الذي استوحاهما في تصميم ملابس الطير البديعة المزركشة . لقد أدى هذا الخلط الدقيق المحسوب إلى تحويل الملابس إلى استعارة شعرية مسرحية تثير الخيال وتبسط دلالة العرض وتدعم إحساس الألفة المشوب بالدهشة الذي يمثل النسيج الشعوري للعرض . كذلك حمل تصميم الأقنعة عنصري الألفة والغرابة حتى أن أقنعة الوحوش صارت في آن واحد مدهشة وأليفة ، فقد خفف من بشاعتها تناقض أحجامها مع أحجام الأطفال الذين يحملونها فعدا التناقض فكاهيا ، وخفف أيضاً من بشاعتها المناطق التي تبتد من وجوه الأطفال من خلال فتحات الفم فيها . وكان قناع الحمار بالغ الضخامة ، شديد الواقعية ، أبيض اللون ، يكشف أسفله عن وجه آدمي صغير أسمر ساخر خفيف الظل ، هو وجه صلاح يحيى ، فشكل الوجه الأدمي والقناع الحيواني مفارقة شديدة الفكاهة تثير الضحك وتؤكد معنى توحد الأضداد في آن واحد .

وفي نطاق الأداء حقق الأطفال مستوى أدائيا رفيعا خاصة صغار السن

منهم الذين قاموا بأدوار الطيور ، وكان التزامهم بالإيقاع الحركي والصوتي للعرض مثيرا للإعجاب ، وأخفت ليونة حركتهم وعفويتها الظاهرية مرانا طويلا محسوبا وشاقا . أما الممثلون الكبار فقد التزموا في مجموعهم بأسلوب التضخيم الكاريكاتوري والتجسيم الحركي والصوتي الخارجى بدرجات مختلفة مما أعطى العرض فى مجموعته طابع اللعبة التى تستفرقنا دون أن ننسى حقيقتها كلعبة مؤقتة . ونجح الممثلون فى تحقيق توازن حساس بين الإيهام - أى الاستغراق فى اللعبة من ناحية ، والتواصل مع الصالة وإشراكها فى العرض من ناحية أخرى ، وساعدتهم على تحقيق هذا التوازن امتداد فضاء الحركة المسرحية - أى حركة الممثلين - لتشمل الممر الذى يقطع الصالة فى مسرح السلام فى الوسط ، والباين الواقعين فى منتصف جانبيها ، فغدونا جميعا شركاء فى اللعبة المسرحية . وفى يقينى أن روح المشاركة هذه التى تشكل عنصرا أساسيا فى الاحتفال الشعبى تناسب مسرح الطفل بقدر ما تناسب الكوميديا الرومانسية الشعبية، فمسرح الطفل فى تصورى يصدق مع نفسه إذا اتخذ نموذجه لعب الأطفال الذى يتميز بقدرته على الاستغراق التام وعلى الاستمتاع بهذا الاستغراق باعتباره لعبة ، وذلك فى آن واحد .

وقد كانت الروح العامة السائدة فى العرض من جانب الممثلين الكبار هى مؤازرة الأطفال ودفعهم إلى مركز الرؤية باعتبارهم أصحاب البيت ومركز الحدث الدرامى وقوة تحويل مساره ، فالتزم محمد عبد المعطى فى

دور سعد ورباب في دور نور بنسق أداء طفولى ينفى فكرة السيطرة عن الأمومة والأبوة فكانا أقرب إلى الأصدقاء بالنسبة للأطفال ، وقد ساعد على تدعيم هذا الإحساس مراعاة التناسق في الأحجام والأطوال بين سعد ورباب ومجموعة الأطفال . فكان عبد المعطى ورباب في نفس حجم الأطفال المحيطين بهم تماماً مما حقق دلالة الصداقة والمساواة بينهم وعدم تسلط الكبار على الصغار . وفي مقابل هذا التناسق والتقارب في الطول والأحجام الذى هيمن على مشاهد نور وسعد مع الأطفال كان التنافر هو الطابع العام في مشاهد سعدون وأم الشعور مع الأطفال ، فكانت سامية محمود بامتلائها المحبب الذى لا يعوق رشاقة وخفة حركتها ، وطولها الملحوظ أكبر حجماً من الأطفال ، فجسد قوامها المهيمن الضخم نسبياً موقفها المتعالى على الأطفال واختلافها الجذرى عنهم . كذلك أبرز قصر عبد العزيز عيسى ضآلة حجمه المعنوى بالنسبة إلى الأطفال الذين تعلو هاماتهم هامته ، كما جسد حجمه الممتلئ الذى يشبه فى انبعاجه شكل البطيخة المستديرة العجيبة قوة تهديد وكأنه كرة صلبة سوف تكتسح الجميع .

إن عرض عصفور الجنة يمثل حفا طفرة جديدة فى نشاط المسرح القومى للطفل ، فهو عرض يقدم لنا درساً فى كيفية الارتقاء بمسرح الطفل إلى درجات الفن والشعر الرفيعة من ناحية ، وإلى المعنى الحقيقى للتربية من ناحية أخرى وهو تربية الذوق الفنى والحس الجمالى ومملكة الخيال .



وهو عرض يثبت لنا أولاً وأخيراً فساد وزيغ النظرة المتعالية إلى فنون الطفل باعتبارها فنونا من الدرجة الثانية . وعلينا أن نتذكر أن فنون الطفل ترقى إلى الدرجة الأولى بفنائها وتهبط إلى الدرجة الثانية حين يقوم عليها فنانون من الدرجة الثانية ، فالعيب ليس في مسرح الطفل ، ولكن في النظرة إلى الطفل باعتباره مواطناً من الدرجة الثانية تلقى إليه بقشور الفن - خاصة في التلفزيون - ونحرمة إبداع المبدعين الدارسين المثقفين ، ولا نخشى في هذا لومة لائم أو وخز ضمير ، فالطفل في بلادنا لا صوت له ولا نصير ، والنقد لا يدافع عن حقوقه الفنية بل يتجاهل فنونه فيرتع فيها أنصاف المواهب دون خوف من الردع النقدي . لقد حان الوقت لأن يتبه النقد المسرحي لهذا المسرح الذي تجاهلناه طويلاً رغم خطورة تأثيره ، وقد حان الوقت أيضاً أن يكون لمسرح الطفل بيتاً دائماً حتى ينتهى عذابه وتشرده وتسوله بين المسارح . وأخيراً . . إذا كان مسرح الطفل يستطيع أن يقدم عرضاً راقياً متميزاً مثل عصفور الجنة ، وبأبسط الإمكانيات . . بل « بملايم » كما يقول مديره الفنان شوقي خميس . . فمن الواجب عليه احتراماً للطفل ولعشاق هذا المسرح ألا يتنازل أبداً عن هذا المستوى الرفيع .

## شحاتين ماركة ٨٩(\*)

تحت عنوان الشحاتين قدمت لنا الثقافة الجماهيرية على مسرح السامر أوبريتا شعبيا يعود تاريخه إلى إنجلترا في القرن الثامن عشر . ففي ذلك الوقت اجتاحت الساحة الأدبية والفنية في إنجلترا موجة من الأعمال التي تسخر من القواعد المعروفة ، والقوالب النقدية المألوفة ، وتحاكي الأنواع الكلاسيكية الموروثة محاكاة نقدية ساخرة تمتد من الشكل الفني إلى المضمون الفكري .

وكان الشاعر والمؤلف المسرحي « جون جاي » من رواد هذا التيار الساخر الذي امتد من المسرح إلى الرواية على أيدي « هنري فيلدينج » ، وإلى الشعر على أيدي « جوناثان سويت » و « الكساندر برب » ، بل وإلى الرسم والتصوير إذ شهدت هذه الفنرته بداية ازدهار فن الكاريكاتير .

---

(\*) عرض : أوبريت الشحاتين ، إعداد : عزت عبد الوهاب عن صنع مسرحية برتولد بريخت أوبرا الثلاث بنسات ، إخراج : عبد الرحمن الشافعي ، ديكور : حسين العزبي ، تأليف موسيقى : محمد نوح ، إنتاج الثقافة الجماهيرية ، قدم على مسرح السامر عام ١٩٨٩

وفي عام ١٧١٦ تفتق ذهن الشاعر سويفت - وكان صديقا لجون جاي - عن فكرة ماكرة وهي تأليف قصيدة كلاسيكية المبني واللغة من فصيلة الشعر الرعوى ، يختار أبطالها من الفئة التي يطلق عليها عادة حثالة المجتمع أو الرعاع بدلا من فئة النبلاء ، وتدور أحداثها في أرجاء سجن نيوجيت الشهير بدلا من أحضان الطبيعة الخلابة ، ويحل فيها الحب الحسى الواقعى محل الحب المثالى الافلاطونى .

وألهبت هذه الفكرة الماكرة خيال جون جاي . ولما كانت الأوبرا الكلاسيكية قد بدأت تغزو المسرح الإنجليزى آنذاك عن طريق الفرق الإيطالية فقد قرر جون جاي أن يتخذها موضوعا لسخريته بدلا من القصيدة الرعوية فكانت أوبرا الشحاذا التى اكتسحت الموسم المسرحى عام ١٧٢٨ فعرضت على مدى ٦٣ ليلة متوالية وأعلنت ميلاد نوع مسرحى جديد هو الأوبرا الشعبية .

تبدأ المسرحية بشاعر من معشر الشحاذين يعلن أنه ألف أوبرا بمناسبة زواج اثنين من المنشدين الشعبيين ألتمزم فيها بكل قواعد وشكليات فن الأوبرا الرسمى ، ويعبر الشحاذا عن سعادته بانتقال عمله هذا من إطار احتفالات الشحاذين الشعبية إلى المسرح المحترم . ولكن ما أن يرتفع الستار حتى ندرك أن العمل معارضة ساخرة من منظور شعبى لفن الأوبرا الرسمى تنسف منظوره الفكرى الارستقراطى المتعالى وتعزى فساد المجتمع ومؤسساته الحاكمة ممثلة فى رئيس السجن «لوكيت» ( موصد الأبواب

بالأفعال كما يعنى اسمه ) ويتشام مخبر البوليس السرى الذى يفرض  
الإتاوات على اللصوص والمجرمين ثم يشى بهم بعد أن يستنفذ أغراضه  
منهم . وتحمل شخصية بيتشام فى المسرحية إشارة واضحة إلى رئيس  
الوزراء آنذاك ، سير روبرت وولبول ، وكان مشهوراً بفساده ، كما  
تستخدم أساليب مخبر الشرطة السرى الشهير جوناثان وايلد الذى أعدم  
عام ١٧٢٥ حين افتضح أمره كما جاء فى قصة حياته التى كتبها الروائى  
هنرى فيلدينج بأسلوبه الساخر اللاذع .

وتتطور المسرحية معنى ومبنى من خلال الصراع والتقابل بين فئة  
اللصوص المقنعين من ذوى المناصب وهم بيتشام ولوكيت ، وفئة  
اللصوص الظرفاء الصرحاء الذين يقودهم قاطع الطريق ماكهيث الذى  
صوره المؤلف كبطل شعبى على غرار روبين هود . ويوظف المؤلف هذا  
التقابل لي طرح نظرة ثورية مناهضة للنظام الرأسمالى يعبر عنها صراحة فى  
حوار بين أتباع ماكهيث فى بداية الفصل الثانى إذ يسأل أحدهم : « لماذا  
يسلطون علينا القانون بينما يمارس الجميع السرقة والنهب ؟ إن ما نكسبه يا  
سادة هو غنيمة وفقاً لشريعة الحرب » ، فيرد عليه آخر قائلاً : « إننا فى  
الواقع نعمل على توزيع ثروة العالم توزيعاً عادلاً ، فمن حق كل إنسان  
أن يستمتع بالحياة » ، فيعقب ثالث : « أجل أننا نسعى إلى تخفيض  
فائض الثروة لدى الأغنياء فالجشع من سماهم وأنا أكرهه » .

وبعد ما يقرب من مائتى عام تنبه الشاعر ورجل المسرح برتولت

بريخت إلى الطاقة الثورية الكامنة في هذا العمل الكوميدي الغنائي فأعاد صياغته على ضوء نظريته الفنية والفكرية التي تهدف إلى التغيير الاشتراكي فحول بيتشام من مخبر سرى إلى رأسمالي يمتلك مؤسسة لتوريد العاهات وتوظيف الشحاذين ، وحول السجان لوكيت إلى رئيس الشرطة « تايجر براون » أو « براون النمر » وجعله صديقا لبطله ماكهيث ، أو « ماك أبو مطوة » ، ورفيقه في السلاح والمعاناة إبان تجنيدهما القسرى كأنفار في الغزو الاستعماري للهند . والتزم بريخت في رسمه للشخصيات جميعها بمبدأ إبراز التناقضات الأخلاقية التي تعكس التناقضات الاجتماعية التي يفرزها النظام الرأسمالي . فقد كان بريخت يؤمن أن الأخلاق تخضع للوضعية التاريخية والاجتماعية وليست معطيات مطلقة ثابتة في الشخصية ولهذا إبتدع نظرية الشخصية البلاستيكية التي تقف على طرف النقيض من فكرة الشخصية كما يطرحها المسرح التقليدي الأرسطي . فإذا كان الأساس في المسرح الأرسطي هو وحدة الشخصية واتساقها الأخلاقي وثباتها الجوهرى رغم تناقضاتها الظاهرة فإن الأساس في مسرح بريخت الملحمى هو انقسام الشخصية رغم وحدتها الظاهرية وتناقضها الأخلاقي العميق تحت وطأة الظروف الاقتصادية ، وقدرتها على التغيير العميق بل والتحول الجذرى . وإذا كان المسرح التقليدي يطرح الأوضاع والظواهر الاجتماعية باعتبارها أمراً مسلماً به ويدير الصراع الإنسانى فى إطارها دون أن يناقش شرعيتها فإن مسرح بريخت يتخذ هذه

الأوضاع موضوعا للفحص والتمحيص ويجند عدداً من التقنيات المسرحية لتعريف تناقضاتها وأسباب نشوئها وآليات استمرارها بغية التوعية والحض على التغيير . إن الجدل الرئيسي في مسرح بريخت هو جدل القيم الإنسانية والأوضاع الاقتصادية التي يفرض في كل الأحوال نتيجة تتردد في أعماله من مسرحية إلى أخرى وتبرز في إعداده الجديد لأوبرا الشخاز الذي أسماه أوبرا الثلاثة بنسات . وتتلخص هذه النتيجة في أن القيم الإنسانية لا تحيا بمعزل عن أنظمة توزيع الثروة وأن المبادئ عادة ما ترتبط بالمصالح والانتماءات الطبقية . ففي ظل النظام القائم في عالم أوبرا الثلاثة بنسات لا يكاد الرأسمالي المتقنع بالشحاذة يختلف عن اللص الصريح ، بل يصبح جريمة أعظم ، ولا يكاد السجين يختلف عن السجنان فكلاهما ضحية لنظام يسحق إنسانيتهما باسم القانون .

وفي مصر تناول الشاعر الراحل نجيب سرور مسرحية بريخت هذه بالإعداد فكانت أوبرت ملك الشحاتين التي قدمت على مسرح البالون عام ١٩٧٣ . وفي إعداده هذا التزم نجيب سرور بالمنظور البريختي العام لكنه خفض الجرعة الاشتراكية حين حول رئيس الشرطة من ضحية للنظام كما جاء في نص بريخت إلى ممثل لقوى الاحتلال الأجنبي فقلب الصراع القومي الوطني على الصراع الاجتماعي ، وعلت نبرة النعرة القومية حين تحولت لوسى ابنة رئيس الشرطة التي تهوى صديقه اللص وتصارع في هواه ابنة ملك الشحاتين في نص بريخت إلى زوجة براون البريطانية التي

تهيم بفحولة الرجل المصرى فى نص نجيب سرور . وأضاف الإعداد المصرى عنصراً جديداً وهو التحالف الاستثمارى بين لواحظ صاحبة بيت الدعارة ونفوسة زوجة ملك الشحاتين فأكد تحالف الدعارة مع رأس المال مخالفاً فى ذلك نص بريخت الذى يجعل الدعارة إفرازاً طبيعياً وحتماً لسيادة رأس المال . ورغم أن سرور قد احتفظ فى إعدادة بمعظم المقولات الثورية التى ترد على لسان البطل اللص فى نص بريخت إلا أنه جعل زوجته ألماظ ابنة ملك الشحاتين تمسك بمقاليد الأمور فى النهاية ، وكأنها رمز لمصر الفتية ، وتلقى بالكرة إلى المتفرج ليختار نهاية المسرحية بينما يضم حديثها ضرورة التوحيد أمام المعتدى الأجنبى .

وفى عرض الشحاتين الذى قدمه مسرح السامر عن نص بريخت يبدو أن المعد الشاعر الموهوب عزت عبد الوهاب والمخرج الفنان الأصيل عبد الرحمن الشافعى قد تنبها إلى المأزق الثقافى الذى واجه نجيب سرور من قبل فتفادياه بحذق . فالثقافة العربية والإسلامية تتبنى فكرة الجوهر الثابت وتنفر من النسبية الأخلاقية ، ولما كان الإعداد معالجة مصرية فقد سعى العرض إلى إقامة نوع من المصالحة بين الفكر الثورى التقدمى الذى طرحه بريخت وبين الإطار الفكرى الموروث الذى يتنظم غالبية الشعب المصرى . فإذا كان بريخت قد التزم بالحياة العاطفى والأخلاقى التام إزاء الظواهر الاجتماعية التى طرحها بغية إطلاق ملكة التأمل النقدى لدى المتفرج وتحريرها من إسهار المنظور الأخلاقى المسبق حتى ليستحيل علينا أن

تعاطف مع شخصية بعينها في نصه فنعتق منظورها وحدها ، إذا كان هذا هو الحال في نص بريخت فإن المعالجة المصرية الجديدة قد أضافت منظوراً أخلاقياً محدداً يدين كلا من الشحاذين واللصوص باعتبارهم حلفاء للسلطة العسكرية الغاشمة التي يمثلها النمر ، حكمدار الشرطة ، بعد أن خلاصه الإعداد من تناقضاته المركبة البريختية ، وحوله مع غيره من الشخصيات إلى شخصية نمطية بسيطة وأحادية الدلالة . ويتجسد المنظور الأخلاقي في العرض في عترة الحداد التي ترمز مطرقة إلى قيمة العمل من ناحية ومن ناحية أخرى إلى سلاح المقاومة الشعبية ضد كل أسلحة القهر والإرهاب سواء كانت هراوات الشرطة أو مطاوى اللصوص أو عصي الشحاذين . وتخلي العرض تماماً عن فكرة « بلاستيكية » الشخصية التي ألح عليها بريخت ، وتبنى فكرة ثبات الجوهر ، ونزعة الخير المتأصلة في النفس الإنسانية ، فرأينا ياسمين ابنة ملك الشحاتين تعيش وسط الشر دون أن يمس الفساد جوهرها النقي ، وترفض واقعها الموروث ( الممثل في مملكة الشحاذين ) وواقعها المكتسب ( الممثل في زوجها ومملكة اللصوص ) ، فتخرج إلى السوق لتنضم إلى صفوف الشعب الكادح الباحث عن اللقمة الحلال ، وتصبح عنصراً ثورياً مناهضاً لتحالف السلطة ورأس المال . فإذا كانت معالجة بريخت تسعى إلى تغريب الواقع لإثارة التأمل والتفكير عن طريق الإبعاد الزماني والمكاني ، وتبديل المنظور الأخلاقي بصورة دائمة لا تسمح بالاندماج العاطفي ، فإن المعالجة المصرية الجديدة تلتحم بالواقع المصري في مشاهد السوق - رغم



الإحالة الزمنية إلى عصر ما قبل الثورة فى ملابس رجال الشرطة وطرايبشهم - وتدفعنا إلى التوحد العاطفى مع الشخصيات الخيرة . وقد أدى تبسيط شخصيات العرض وتمييطها بين الأبيض والأسود إلى تبسيط الصراع فغدا صراعا واضحا بين الخير والشر ، وتحول الشكل الملحمى الجدلى المركب فى نص بريخت إلى شكل « الميلو - دراما » الشعبية - بعيدا عن أى دلالات سلبية للكلمة - أى إلى دراما أخلاقية بسيطة تتوصل إلى إحداث الأثر المطلوب عن طريق الميلودى ، أى الغنائية الواضحة فى الكلمات والألحان .

وقد ساهمت ألحان الموسيقىات الكبير محمد نوح فى تكثيف البعد الشعبى للعرض فاستلهمت عدداً من الألحان التراثية مثل « السلام المربع » ولحن « آه يا زين العابدين » وصاغتها فى تنويعات مركبة مبتكرة ، ومزجتها فى أحيان بالإيقاعات الشامية المألوفة فى أغانى فيروز والرحبانية ، وتقلبت بين المقامات الكبيرة والمقامات العذبة الصغيرة ، وبين الآلات الوثرية والآلات الشعبية المذاق مثل آلات النفخ والأكورديون، وانتقلت بسلاسة ويسر من التوقيع المصاحب للإلقاء المنغم إلى التطريب ، ومن الأداء الأوبرالى فى أغنية عمدوح قاسم إلى التعبير الدرامى والتأثير الدلالى - خاصة فى اللحن المصاحب لمشهد تتويج « منجى » الذى وظف نباح الكلاب المنوع توظيفاً إيقاعياً مخيفاً وساخراً فى آن واحد . وقد أصاب المخرج حين اختار لهذا المشهد أسلوب المسرح الأسود . وكنت أتصور أن البناء الموسيقى للعرض سيلهب خيال نبيل مبروك فى تصميم

الاستعراضات لكنها كانت بسيطة تقليدية في أفضل حالاتها - مثل مشاهد السوق ، فقيرة وعملة في أسوتها مثل - مشهد تنصيب ياسمين زعيمة للصوص . وعوضنا ديكور وملابس حسين العزبي عن غيبة الابتكار في مجال الاستعراضات فكانت موتيفة عربية اليد الشعبية لمحة بالغة الذكاء لخصت الطابع الشعبي للعرض في تجسيد بصرى بليغ ، وكانت عنصراً متعدد الدلالة يخدم أغراضاً عدة ، فكانت حيناً كنية ، وحيناً مكتبا ، وفي أحيان منصة تضيف بعداً جديداً إلى مستويات الديكور ، وقد وظفها المخرج في مشهد طرد ياسمين من جنة منجى توظيفا تشكليا جماليا مؤثرا في حركة دائرية بمصاحبة الموسيقى المحمومة والإضاءة المتقطعة ، وكان العنصر الأساسي الآخر في ديكور حسين العزبي هو الكتلة الخلفية المرتفعة بدرجاتها الصاعدة والفجوة القوسية أسفلها ، التي تشبه القبو ، وترمز إلى أوكار اللصوص . وقد وظف الشافعي هذه الكتلة توظيفا بنائيا دالا عن طريق تعاقب الشخصيات المدروس على قممتها ، ففي البداية يعتليها درويش ضيرير ، يمثل قوى الاتكال والتغيب ، فيمهد بصورة منطقية لظهور بشلة ، معاون أبو مطوة، ثم سيده أعلاها ، ثم تتحول هذه المنصة العالية إلى مخدع شيخة العاهرات شفيعة في وكر المخدرات ( وقد جعلها الشافعي تحاكي في جلستها وقماط رأسها كليوباترة فخلق مفارقة ساخرة شديدة الذكاء وعميقة الدلالة ) ، ثم يعتلى المنصة شحتوت مساعد منجى بهرواته ثم كرابجه ،

ويعقبه زعيمه ، ثم سنان السكاكين الذى يمهد لعودة أبو مطوة مرة أخرى على قمة السلطة . وفى النهاية تتحد قوى القهر فى ثلاثى منجى وأبو مطوة والنمر رئيس العسكر على القمة بينما يحى أهل السوق ظهورهم التى يلهبها شحتوت بسوطه . أما البطل الشعبى عترة فيلتحم بالحماهير فى الصالة ويقف بينهم ليواجه ثالوث السلطة ملوحاً بمظرفته وصائحاً بالرفق . ولا يفوتنا هنا أن ننوه بذكاء عبد الرحمن الشافعى فى اختزال ودمج مشاهد الجزء الأخير من النص مستلهما أسلوب القطع السينمائى إذ حول مشهد خروج أبو مطوة من السجن إلى مشهد « فلاش باك » سريع يعقب ظهوره المفاجئ المثير فى السوق فاحتفظ بسخونة الموقف وإيقاعه اللاهث ، وكانت وسيلته فى تحقيق هذا المونتاج الذكى هى تسكين حركة مجاميع السوق وإدخال بعض القضبان المعدنية التى ترمز إلى السجن وتركيز الإضاءة عليها مع تعميم بقية خشبة المسرح . وأضاف الشافعى أيضاً لمحة ذكية سريعة إلى هذا المشهد حين جعل السجنان يقف خلف القضبان فور أن يقبض الرشوة ويطلق سراح أبو مطوة فوحد السجنين والسجان توحيداً رمزياً وحول السجن إلى رمز ساخر لدائرة الجشع والفساد . ويضيق بنا المقام عن ذكر كل اللمحات الإخراجية البليغة التى يزهو بها هذا العرض ، والحق أن أوبريت الشحاتين تمثل خطوة هامة فى تطور عبد الرحمن الشافعى الفنى وتؤذن ببداية مرحلة إبداعية جديدة فى تاريخه فى الإخراج .

وكان من المبهج أن نرى نجوما كبارا مثل جمال إسماعيل وأحمد راتب يلتفون حول الثقافة الجماهيرية ويؤازرون هذا الجهاد البطولي بعطائهم ومواهبهم . وربما كان استقبال الجماهير الدافئ الحميمي لهم وتقديرها لفنهم وأصالتهم هو أفضل تحية لهم . ومن كتائب الثقافة الجماهيرية تألق محمد أحمد فى دور عترة فجدد المصرى فريد عصره كما تغنى به سيد درويش وجسد مثلا ثوريا أعلى يحتذى ، وتألفت الفنانة الصاعدة ذات الجمال المصرى الأصيل والموهبة العريضة عايذة فهمى ، وكشف الفنان همام تمام عن مقدرة كوميدية سخية وتميز أيضا محمود بشير فى دور بشله ومحمد عبد الرازق فى دور النمر وأقنعتنا هند الجندى فى دور شفيعة . واستغل المخرج صوت تغريد البشبيشى فأطربتنا بمقاطع من أغانيها القديمة المفضلة التى وظفها المخرج توظيفا دراميا بدلا من الحوار فى مشاهدنا . وأخيرا فهذا عرض تفخر به الثقافة الجماهيرية ويفخر به كل العاملين فيه وكم أتمنى أن يمتد طويلا حتى يراه كل البسطاء الذين استلهم همومهم وسعى جاهدا لإسعادهم وإمتاعهم .

## جميلة والوحش موديل ٩٣(\*)

حين انفضت الشركة الفنية المثمرة بين الفنانين الكبارين محمد صبحي ولينين الرملي ، بعد عشر سنوات من الإبداع المسرحي الجاد ، شعرت مع الكثيرين بأسف عميق ، فقد كان استوديو ٨٠ على مر تاريخه مثلاً أعلى لما يجب أن تكون عليه فرق القطاع الخاص من جدية فكرية واثقان فني . تساءلنا جميعاً يوماً : ترى ماذا يحمل المستقبل لهذين الفارسين ؟

ثم حدث أن التقيت صدفة بالفنان محمد صبحي في تونس وحدثني عن مسرحه الجديد ومشروعاته المستقبلية وإنتاجه الجديد ، وكان حديثه يتوهج بالحماس والأمل فبعث الطمأنينة في نفسي . وحين زرت مسرح الفردوس - المقر الجديد لفرقة لينين الرملي « ستوديو ٢٠٠٠ » - وجدت بناءً جميلاً يطل على ميدان صغير هادئ بالقرب من حي الحسين ، فقد

---

(\*) مسرحية : الحادثة ، تأليف : لينين الرملي ( عن رواية جامع الفراشات للكاتب البريطاني جون روبرت فاوولز ) ، إخراج : عصام السيد ، ديكور : أشرف نعيم ، إنتاج : فرقة « ستوديو ٢٠٠٠ » ، قدمت في مسرح الفردوس عام ١٩٩٣ .

أعاد الرملى تصميم واجهة المبنى ومدخله بما يتناسب مع ذوقه الفنى الرفيع  
فغدا حقا متعة للناظرين .

وعلى خشبة هذا المسرح بدأ لينين الرملى مشواره الجديد الذى تشى  
بشائره الأولى بالجدية والطموح والثراء وروح المغامرة . كان العرض  
الأول مسرحية تجريبية جريئة من فصل واحد هى الكابوس التى أخرجها  
محسن حلمى وشاركت فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ثم فى  
مهرجان أيام قرطاج المسرحية فى تونس .

ثم جاء العرض الثانى فإذا به يتفوق على الأول جرأة وجدية وتلامسا  
مع الواقع . ومن عجب الدنيا أن يحرمنا مسرح الدولة المدعوم من  
طويلة من متعة الدراما الخالصة ، الخالية من الرقص والغناء ، ومن متعة  
التمثيل الجميل وأن تقوم فرقة تعتمد على التمويل الذاتى تماما بتوفير هذه  
المتعة لنا !

استلهم لينين الرملى مسرحيته الجديدة - الحادثة - من رواية جامع  
الفراشات [ The Collector ] للكاتب البريطانى جون روبرت فاولز  
الذى نشرها بنجاح كبير عام ١٩٦٣ ثم تحولت إلى فيلم سينمائى وبعدها  
ترجمت إلى العربية . والاستلهام هنا يقف عند حدود الانطلاق من  
الموقف المحورى فى رواية فاولز وهو اختطاف شاب لفتاة ومحاولة كسب  
حبها . لكن ترجمة الموقف إلى تفاصيل دالة وأحداث متطورة يختلف عند  
الكاتبين كما تختلف النهاية منطقيا فى كل حالة . والاستلهام بهذا المعنى

لا يتتقص من إبداع الكاتب ، فالأفكار العامة توجد على قارعة الطريق وحوادث اختطاف الفتيات تتكرر منذ بدء التاريخ وتطالعا في الصحف كل يوم . إن المعالجة الفنية وحدها هي التي تجعل الفكرة العادية أو الحادثة المألوفة تكتسب أبعادها الجمالية المتفردة ودلالاتها الفكرية الخاصة . وقد كان شكسبير رحمه الله ومن قبله آباء المسرح القدماء في اليونان أساتذة في استلهام كتابات سابقينهم ومعاصريهم فأبدعوا لنا فنا ما زال يحيا بيننا حتى الآن .

وإذا نظرنا إلى رواية جون فاولز التي استلهمها لينين الرملي فسنجدها هي نفسها تستلهم مصادر أخرى لعل أبرزها القصة الشعبية جميلة والوحش ومعها أسطورة بيجماليون اليونانية كما استلهمها الشاعر الروماني أوفيد ومن بعده الكاتب المسرحي الأيرلندي برنارد شو . وفي كلتا الحالتين تلعب سخرية الكاتب دوراً هاماً في تحوير دلالة المصادر الأصلية ، بل وقلبها رأساً على عقب .

إن قصة جميلة والوحش تدخل رواية فاولز محملة بالتفسيرات النفسية الحديثة التي ترى في حب جميلة لوحشها ضرباً من الماسوشية - أي الاستمتاع الجنسي المرضى بالتعذيب البدني والنفسي ، كما ترى في حب الوحش لجميلة نوعاً من اللذة السادية النابعة من تعذيب الآخرين . فوحش فاولز ليس أميراً طيباً جميلاً تحول بفعل السحر إلى صورة وحشية زائفة ، بل هو شاب عادي يخفى تحت مظهره الخجول الهادئ نفساً ممزقة

شوهتها العزلة والوحدة وجذب الحنان فتضخمت أنانيتها وتوحشت إلى درجة الجنون ، إن وحش فاولز هو إنسان القرن العشرين الضائع فى متاهات المدن والغابات الخرسانية القبيحة بعد أن انبتت صلته بالطبيعة ويمنابعه الروحية ودفى العواطف الإنسانية فاغترب عن إنسانيته .

ووحش فاولز الجديد يتوق إلى الحب والجمال مثل الوحش القديم ويرى فيهما خلاصه ، وفى سبيل ذلك يختطف الجميلة ميراندا التى تدرس الفن فى إحدى الكليات ويسجنها فى منزل منعزل دبره بالأموال التى ربحها فى رهونات كرة القدم ، وهو فى كل هذا يأمل أن تحبه ميراندا كما أحببت جميلة من قبل وحشها ومختطفها فتمنحه إحساساً بالقيمة وبمعنى الحياة . لكن جميلة القرن العشرين ترفض مبدأ الحب بالإكراه وتفضل عليه الموت ، فتموت فى النهاية تاركة وحشها يجد فى البحث عن جميلة أخرى وقد بات أكثر يأساً وضرأوة .

ويسمى جون فاولز إلى تعميق إحساسنا بالتناقض بين الماضى والحاضر وبالأثار المدمرة للحضارة الغربية الحديثة عن طريق استدعاء أسطورة بيجماليون داخل نصه استدعاءً ساخراً من خلال ميراندا التى تنتمى إلى عالم الفن التشكيلى مثل جالاتيا . ولكن بينما يحول حب بيجماليون جالاتيا من تمثال عاجى جميل إلى امرأة تدب فيها الحياة نجد حب جامع الفراشات لميراندا يحولها من امرأة جميلة حية إلى جثة هامدة أشبه بجثث الفراشات التى يحتفظ بها داخل صناديقه الزجاجية .



فالعشق فى العصر الحديث قد تبدل حاله وغدا عشقا أنانيا مفعما بالرغبة فى السيطرة والتملك ونفى ذات المعشوق تماما ، بل وأيضا ماضيه وحاضره . وجامع الفراشات على العكس من بيجماليون لا يستطيع أن يعشق امرأة حية تنطق وتتحرك وفق إرادتها الحرة بل يريد لها مثالاً جامداً ساكناً أو جثة هامدة مستكينة . ويفجر استدعاء أسطورة بيجماليون داخل الرواية صراعاً آخر يمثل بعداً هاماً من معانيها وهو الصراع بين الفن بخلوده وثباته وبين الحياة بحيويتها وحركتها وزوالها . . فجامع الفراشات يجسد على أحد مستويات الرواية الصراع فى نفس الفنان بين حبه للجمال الحى ورغبته فى اقتناصه وتثبيته فى لوحة أو تمثال قبل أن يفنى ، وبين إدراكه أن هذا التثبيت لا يعدو أن يكون ضرباً من التحنيط .

أما لينين الرملى فقد تناول نفس الموقف من منظور آخر أكسبه معانى ودلالات مغايرة فتحول فى يديه إلى تعرية قاسية لوضع المرأة فى المجتمعات المتخلفة - ذلك الوضع المتردى الذى يتخفى تحت أقنعة براقة مزيفة تصور المرأة المسجونة المقيدة فى صورة « الدرة المصونة والجوهرة المكنونة » وتصور السجن والجلاد فى ثياب الحارس والحامى والبطل المنقذ .

وليست هذه هى المرة الأولى التى يتناول فيها لينين الرملى هذا الموضوع الحرج الجرى ، فقد طرحه من قبل كخيطة هام فى شبكة الدلالة فى أهلا يا بكوات وبالعربى الفصيح وجعله جزءاً لا يتجزأ من وضعية

القهر التي يعاني منها الإنسان العربي في مجتمعاتنا حتى الآن . فالقهر السياسي عند لينين ينهض على طبقات مترسبة من القهر الجنسي والأسرى والاجتماعي والثقافي والبيروقراطي ولا يفصل عنها . والقهر عنده يفرز حتما نزعة التسلط التي تفرز بدورها قهراً جديداً وهكذا في دورات متوالية لا نهائية .

ولما كان وضع المرأة في أي مجتمع هو المرأة الكاشفة التي تعكس درجة تقدمه أو تخلفه في أوضح صورة فقد قرر لينين الرملي أن يخصص له مسرحية كاملة يفضح فيها آليات التسلط والقهر . وكان توقيت هذا القرار بارعاً حقاً في ضوء خطر الطوفان السلفي .

لقد آل لينين الرملي على نفسه أن يعرى لنور العقل والضمير ما ترسب في تربة العلاقات بين الرجل والمرأة من التراث العثماني المتخلف - ذلك التراث الذي اثبت في أدبنا وصورتنا عن الحب ، فكم رددنا دون وعي مع فريد الأطرش قوله « إنت الجمال والحسن عليك وأنا الغرام والحب عليه » وكأن المرأة مجرد جسد جميل لا يشعر بينما يقع فعل الحب وحده على الرجل ، وكم من أجيال تشربت الصورة السلبية لدور المرأة في الحب كما تجيء على لسان عبد الوهاب حين يقول لمحبوبته « إल्ली تشوفه عنيه لازم تشوفه عنيك ، وتحن دايماً ليه ساعة ما أحن إليك . عاوزك تكون ليه وحدي ، ميكونش قبلي ولا بعدي ، وتعيش معايا في الجواللي أعيش أنا فيه » . وخلاصة الأغنية أن المحبوبة لا بد وأن تفنى

فى ذات الرجل حتى تحصل على رضاه ولهذا كان عبد الوهاب على حق حين حذر المحبوبة فى المطلع قائلاً : « إن حبيتك يبقى يا ويلك من حبي » !

وعلى النقيض من هذا التراث يكشف لينين الرملى فى الحادثة عن الوجه الحقيقى لعلاقات الجنسين فى مجتمعاتنا العربية وهو وجه شائه مريض تكسوه بثور الأناية والتسلط وحب التملك من ناحية وبثور العجز والإحباط والكراهية والخوف من ناحية أخرى . ولا تنحصر آثار هذه العلاقات المرضية فى الحياة الشخصية فقط بل تمتد إلى المجتمع وتلوث مؤسساته جميعها ، ولهذا يتردد كثيراً فى أعمال الرملى أن الطريق إلى الإصلاح السياسى والديمقراطى واحترام حقوق الإنسان يجب أن يبدأ بالعلاقات الإنسانية فى أكثر جوانبها خصوصية وحميمية - أى فى علاقة الرجل والمرأة .

ورغم الطابع السياسى العميق الذى يميز تناول المؤلف للموقف المحورى فى الحادثة فقد جاءت المسرحية خالية تماماً من المباشرة والتقرير ، فالغزى هنا يتفجر بصورة طبيعية من أسلوب التناول الذى يتسم بالتشويق والإثارة ، وكسر نمط التوقعات المألوفة ، كما يفيض بالإمكانات الكوميديية واللحظات الشعورية المكثفة .

وقد أخضع لينين الرملى نفسه لأقصى اختبار ككاتب كوميدى فى مسرحية الحادثة وذلك رغم قدرته المعروفة على انتزاع الكوميديا من أشد

المواقف جدية وتآزماً . فاختطاف فتاة من محطة أوتوبيس وحبسها فى بدروم منزل منعزل لإرغامها على حب مختطفها المجهول لا يندرج تحت باب الكوميديا بأى حال من الأحوال خاصة إذا كانت الفتاة شرقية وبريئة . وقد حاولت بعض الأفلام الأجنبية الحديثة أن توظف هذا الموقف لدغدغة الحواس المريضة فجعلت المرأة المختطفة تقع فى غرام مختطفها فى النهاية رغم كل ما ألحقه بها من تعذيب بلغ فى أحد الأفلام حد تقطيع أطراف المحبوبة لمنعها من الهرب ، واسم هذا الفيلم هيلينا فى الصندوق [Boxing Helena] . لكننى لا أعرف كاتبها من قبل جرؤ على تناول هذا الموقف فى إطار الكوميديا حتى ولو كانت سوداء أو رمادية .

لكن التناول الكوميدي كان ضرورة حتمية فى حالة الحادثة إذا أراد المؤلف أن يحقق الهدف الفكرى من معالجته الجديدة لجامع الفراشات . فالكوميديا هى الأسلوب الوحيد الذى يستطيع أن يحقق درجة من الحياد العاطفى لدى الجمهور تسمح له بتأمل الموقف تأملاً نقدياً واعياً ليدرك رسالته المضمرة .

وفى سبيل تحقيق التناول الكوميدي ومنع الجمهور من التوحد العاطفى الفورى مع الضحية رسم المؤلف شخصية المختطف عاصم بدهاء شديد فجاء فى البداية أشبه ما يكون بالمنقذ الشهم ، أو بالصورة الرومانسية التقليدية للفارس الجميل الذى يختطف فتاته على ظهر حصانه الأبيض ليحملها إلى مملكته وقصره المنيف . فى المشهد الافتتاحى نرى

زهرة وندرك أنها فتاة كادحة عادية تعاني شظف العيش وإغواءات  
الطامعين واستغلال العاطلين . وبينما يحاصرها أحد المتسكعين بغزله  
الثقيل الذى ينذر بالخطر يأتى المنقذ فى صورة رجل جميل أنيق قوى فيفر  
الطامع من أمامه . ورغم أن هذا المنقذ الشهم النبيل يضطر إلى تخدير  
زهرة قبل أن يحملها على حصانه - أى فى عربته - إلى قصره الجميل -  
وكأنه يطبق المثل القائل « حاميتها حراميتها » - إلا أننا لا نتوقع الشر  
لزهرة بل ونتوقع أن تحسدها زميلاتها على حظها السعيد الذى أرسل لها  
عريساً غنيا يهواها خاصة إذا كان هذا العريس فى حسن طلعة حسين  
فهى وجاذبيته .

ويتأكد الإطار الرومانسى للموقف فى المشاهد التالية ويتفى الإحساس  
بالخطر ليفسح المجال لإبراز رفض زهرة لفكرة الخطف والإكراه رغم  
المغريات المادية ورغم جمال الفارس وحصانه الأبيض . فزهرة فى الحادثة  
هى النقيض تماماً للبطل الرومانسى التقليدى التى تتصف بالوداعة  
والاستسلام والسلبية والسذاجة إلى جانب الجمال الصارخ . إن الفتاة  
العاملة هنا التى تعول أسرة وتنتسب إلى كلية الآداب لتكمل تعليمها تجسد  
الواقع الفعلى المعاش الذى يفضح زيف الصور الرومانسية الموروثة التى  
تكرس ضعف المرأة وسيادة الرجل .

ويتولد الضحك فى الجزء الأول من هذا الصدام بين واقعية زهرة  
ورومانسية عاصم فى تفسير الموقف . فبينما يصر هو على أنه «حاميتها»

تصر هي على أنه «حراميتها» . ورغم أن زهرة تبدو الطرف الأقوى في البداية رغم حبسها بينما يبدو عاصم رغم مسدسه كطفل كبير عنيد مندفع إلا أن ثمة إحساس مبهم بالخطر يبدأ في التسلل إلى نفس المتفرج تدريجياً مع توالي المشاهد وتوالي الإشارات الدقيقة الماكرة التي تنبها إلى الجانب المظلم في شخصية عاصم .

وفي الجزء الثاني يتحول الضحك إلى ضحك متوتر نفس به عن إحساسنا المتفاقم بخطورة الموقف الذي بدأ أولاً كلعبة لا تحمل تهديداً ثم تحول تدريجياً في غفلة منا إلى عملية ترويض مدمرة تقابلها مقاومة مستميتة . وقد جسد لينين الرملى والمخرج البارع عصام السيد إنهيـار زهرة التدريجى تحت وطأة الترغيب والترهيب فى لقطات ذكية بليغة مثل رقصة مصارعى الثيران التى يؤديها حسين فهمى ليعبر عن إحساسه بالنصر وقرب ذبح الضحية كما تذبح الثيران فى حلبة المصارعة ، ومثل اللقطة التى يرغم فيها عاصم زهرة على الغناء فتتحول أغنية « أنا قلبى إليك ميال » على لسانها إلى اسطوانة مشروخة توجع القلب إذ تأخذ فى ترديد مقطع « أنت وبس اللى حبيى » فى آلية مرات متوالية وكأنها قد تحولت بالفعل إلى دمية تعمل ببطارية وزمبلك وفق مزاج صاحبها . ولو كانت المسرحية لا تحوى سوى هذا المشهد لكان وحده دليلاً كافياً على موهبة المؤلف البارعة وحساسيته المسرحية المرهفة . ولا أبالغ إذا قلت أننى لم أر

على خشبة المسرح المصرى مشهداً فى مثل قوته وبلاغته واقتصاده وعمق تأثيره .

وقد استفاد العرض فى الجزء الثانى بتقنيات السينما فاخترل أيام سجن زهرة بعد أن دربت نفسها على الطاعة والمداهنة والنفاق أملاً فى الإفراج إلى سلسلة من اللقطات الخاطفة المعبرة التى يسخر ظاهرها البرئ من باطنها المرعب . ورغم قصر هذه المتتالية فقد عمقت من إحساسنا بوطأة الزمن وثقل الأيام فى انتظار وعد الحرية بحيث بدا الشهر الذى قضته زهرة مع مختطفها أشبه بالدهر . وفى هذه اللقطات التى تميزت بشفافية الإضاءة وشحوبها تبدت زهرة مثل طيف عابر أو شبح ذاب فى ظلال القبو المظلم فإذا بنا ندرك قبل النهاية حدساً أنها لن ترى النور أبداً .

لقد أخطأت زهرة حين توهمت أن السجنان قد يمنح سجينه حرته يوماً أو أن قيودها الخارجية لن تتسرب إلى داخلها لتكبل كيائها وتشل إرادتها . وحين يتبدد وهم الحرية يتبدد أيضاً عقل زهرة ويتحول القبو إلى سجن أبدى كبير لا يضمها وحدها بل يضم أيضاً جلادها وكل الجلادين وضحاياهم . وهكذا ، دون طنطنة أو تشنج ، تنداح الدلالات فى نعومة ورقة وتحول حادثة الاختطاف الفردية إلى استعارة شعرية لواقعنا العربى المكلم الذى تصرخ فى جنباته أصوات ملثثة تدعو إلى تكبيل المرأة وحجبها عن العيون وحرمانها حق الحياة والعلم والعمل والاختيار .

وقد جاء إخراج عصام السيد لهذا النص البديع آية في الذكاء والاقتصاد البليغ والشاعرية ورهافة الإحساس ، فكان أشبه بتكوين موسيقى امتزج فيه الألم بالفكاهة والعنف بالرقّة والحركة بالسكون والنور بالظلال . لم تكن الحركة هنا مجرد تابع يصاحب الكلمة المنطوقة ، بل كانت مكملة لها أحيانا ، معلقة عليها أحيانا ، فاضحة لزيها أحيانا وساخرة منها في أحيان أخرى . وفي بعض المواقع كانت الحركة تحدثنا مباشرة لتكشف لنا في ومضات سريعة ما قد يستغرق فقرات طويلة لشرحه بالكلام ، وتتعدد الأمثلة ويكفى أن نذكر منها رقصة مصارعي الثيران التي ذكرتها من قبل ، وتقيل عاصم المتكرر لصورته ، ومستالية الحبل الحركية المعقدة التي يشترك فيها عبود رئيس الشركة اليميني ونيل الطالب اليساري والتي يحتاج شرح دلالاتها المركبة الساخرة صفحة كاملة، ومثل احتضان عاصم لنفسه في مشهد الغانية واحتضانه للكرسي في مشهد قبل ذلك - فكان الرجل لا يحب سوى نفسه والجماد . وحتى تغيير الملابس لم يخل من دلالة ، فانتقال زهرة من ارتداء البنطلون إلى الفستان الطويل يؤذن ببداية استسلامها للصورة التقليدية للمرأة التي يتبناها عاصم ، كما أن جلباب عاصم الأبيض الذي يستخدمه في إيها زهرة بوجود أشباح في البدروم لا يوحي فقط بارتباطه بتراث الخرافات البالية بل يشير أيضاً من طرف خفى إلى التشابه الباطن بينه وبين أصحاب الذقون والجلابيب البيضاء ودعاة السلفية .



ويضيّق بنا المجال هنا عن ذكر كل تفاصيل سيناريو الإخراج الذكى الذى أبدعه عصام السيد فى هذا العرض ، بل ويحتاج رصد هذا السيناريو إلى مشاهدة العرض أكثر من مرة أو اثنين أو ثلاثة . وإذا كنا نحاسب المخرج عادة على أركان العرض فعلينا أيضاً أن نوفيه حقه من الثناء حين تكتمل هذه الأركان فى أبهى صورة . ذابت موسيقى عمرو سليم فى ثنايا العرض تماماً ولعبت دوراً هاماً فى بلورة جوه العام وإبراز حالاته النفسية المتباينة دون فوائض فكندا ألا نلاحظها أحياناً وهكذا ينبغى أن تكون الموسيقى الدرامية . ولا أدرى إن كانت فكرة الديكور من إبداع المصمم المسرحى القديم أشرف نعيم وحده أم ساهم فيها المؤلف أو المخرج أو كلاهما . وأيا كان الحال فقد جاء ديكور أشرف نعيم رائعاً من الناحية الجمالية فى خطوطه وألوانه ومفرداته ، ومفصلاً فى مستوييه عن فكرة التناقض بين المظهر والمخبر التى تمتد بطول المسرحية . وكانت الحركة الجسدية بين المستويين تشبه حركة المسرحية من القشرة الحضارية اللامعة التى تغلف سلوك عاصم إلى أعماقه البدائية المظلمة . بدأ المستوى العلوى أولاً كامتداد لحوائط البدروم الرمادية الكالحة وكان خالياً من أى أثر للحياة فذكرنا بأقبية القلاع القوطية القديمة وجثم ثقيل على البصر فعمق إحساسنا بقسوة سجن زهرة ومعناه ، فكأنها قد دفنت تحت ركام أبنية فكرية بالية مهدمة توشك أن تسحقها . وحين تحول هذا المستوى العلوى إلى صورة بهو فى فيلا قديمة ظل يحمل إيحاءاً بالوحشة والخواء من الحياة رغم زينته وألوانه الصارخة ، وبدأ حقاً كقشرة لامعة زائفة تشى بالحضارة

والتقدم لكنها تخفى أسفلها العفن . أما المستوى السفلى الذى يمثل  
البدروم وسجن زهرة فكان يتحول بفعل الإضاءة من حالة إلى حالة فيبدو  
أحياناً صارماً جهماً ، وأحياناً دافئاً مريحاً ، وأحياناً حالماً رومانسياً ،  
وأحياناً مرعباً غامضاً . لكنه فى كل الأحوال كان يمثل فضاءً نفسياً داخلياً  
رغم مظهره الواقعى .

وكان اختيار حسين فهمى وعبلة كامل لدورى عاصم وزهرة اختياراً  
ملهماً ، فإذا كانت المسرحية تنطلق فى البداية من أسطورة الفارس الجميل  
ذى الحصان الأبيض ثم تمضى لتفجرها وتنسف أسسها الرومانسية فمن  
أفضل من حسين فهمى بوسامته وجاذبيته ليقتنعنا بهذه الصورة مبدئياً وإلى  
حين ؟ أضف إلى ذلك قدرة حسين فهمى على تصوير الشر تصويراً  
ساحراً جذاباً يصعب أن يقاومه الآخرون . وقد ساهمت قدرته هذه فى  
تكثيف حدة الصراع بينه وبين زهرة وأبرزت استماتة مقاومتها وتشبثها  
بالحرية . وكان حسين فهمى يتنقل فى رشاقة وسلاسة بين أبعاد  
ومستويات شخصيته المركبة ، وجسد تقلباتها السريعة وتحولاتها المفاجئة  
بدقة ومهارة الحواة ، فكانت حركاته وإيماءاته ونبرات صوته تتحد جميعاً  
فى تناغم رائع لتعبر أحياناً عن العاشق الرومانسى الحالم المندفع ثم  
تكتسى فجأة ظلالاً تنذر بالشر الأعمى ثم تتحول إلى حالة من العناد  
الطفولى الأبله أو الغضب الصببى الأهوج ثم تتلون فجأة بالقسوة  
الضارية والتسلط العاتى لتنتقل بعدها إلى حالة من الرقة والوداعة والتودد

الطفولي أو إلى حالة من التفاخر الصباني الساذج أو المخيف أو المحجب .  
وكانت هذه الانتقالات تتم في نعومة ويسر يكشفان عن مرونة نفسية فائقة  
وتمكن قدير من فنون التعبير بنبرات الصوت وإيقاعاته وبلغه الجسد  
الصامتة .

وكانت عبلة كامل على نفس المستوى المتميز في الأداء وكونت مع  
حسين فهمي ثنائيا رائعا في توافق وتناغم الدويتو الموسيقي . كانت  
انفعالاتها الداخلية تطفو إلى صفحة وجهها الوضيء الشفاف فتلونه بظلالها  
المتباينة وتتوالى عليه سريعا كسحابات تعبر سماء يوم عاصف في موجات  
تتباين رقة وكثافة ونورا وظلاما . كانت صفحة هذا الوجه الحساس تسطع  
دائما ببراعة طفولية تتلبد حيناً بالحيرة والدهشة والذهول وتغيم أحيانا  
بالخوف العميق ثم تشرق بين الفينة والفينة بالتحدي والإصرار . حتى  
مكرها وخداعها ونفاقها كان شفافا لا يخلو من مسحة طفولية تمس شفاف  
القلب .

لقد جسدت عبلة كامل في هذا الدور مفهوما جديدا للبراءة يخالف  
ويعارض المفهوم الرومانسي التقليدي الذي يعتمد على الطهارة الجنسية  
والسذاجة وقلة التجربة الحياتية ، فالبراءة وفق هذا التعريف الجديد تتضمن  
الشجاعة ، والإيمان بالحرية وحقوق الإنسان وقيمة العمل والتعليم ،  
وتحمل المسؤولية تجاه الآخرين ، والوعي العميق بالواقع عن طريق التعامل  
والتفاعل معه . ولم تكن البراءة بهذه المعنى هو ما يبحث عنه عاصم

ليقرض عليه حمايته . وفي هذا تكمن مأساته ومأساة زهرة التي تنتهى  
بغرقهما معا فى سجن الحقد والكراهية والجنون .

والآن وقد شاهدت هذا العدل الجميل وشاهدت من قبله الزعيم فقد  
بدأت أتساءل : ترى هل انقلب الحال فى مسرحنا المصرى تماماً بحيث  
أصبح مسرح الدولة يهرع إلى المسرحيات الموسيقية والهزليات الساذجة  
هربا من المسئولية والمخاطرة بينما أصبح القطاع الخاص يتولى مهمة  
«الصناعات الثقيلة» فى مجال الإنتاج المسرحى ؟

## خلف أسوار الصمت (\*)

لا شك أن اقتحام قلم المرأة مجال التأليف المسرحي في أى دولة كانت يعد مكسباً حضارياً وسياسياً هاماً ، فهو لا يسهم فقط في إثراء وعى الأمة بنفسها من خلال التعرف المباشر ، العميق والصادق ، على الكثير من الخبرات المهمشة ، وعلى تلك المناطق من التجربة الإنسانية التي نادراً ما تُلقى عليها الأضواء وتبقى عادة طي الكتمان ، لكنه يتيح للمرأة أيضاً ممارسة العمل الجماعى وقيادته ، ويدفع بها إلى حلبة المواجهة السياسية الصريحة مع الواقع السائد ، ومساءلته علانية من منظور جديد مخالف للسائد ، كما أنه يمكنها أيضاً من استنطاق تلك الشرائح الاجتماعية الصامتة التي تشغل أدنى درجات السلم الاقتصادى والتي تمثل النساء فيها أكبر فئة تتعرض للقهْر والتهميش .

لقد ظلت المرأة قروناً طويلة منقبة عن ساحة الإبداع المسرحى ، بل

---

(\*) مسرحية : سجن النساء ، تأليف : فتحية العمال ، إخراج : د. عادل هاشم .

ديكور : صلاح حافظ ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى عام

١٩٩٤ .

وحرّم عليها في العصر الذهبي للدراما اليونانية القديمة ارتياد المسارح للفرجة - مثلها في ذلك مثل العبيد - ورغم ظهور أول كاتبة مسرحية في الغرب في منتصف القرن العاشر الميلادي - وكانت راهبة ألمانية أطلقت على نفسها اسم هيروتسفيت ، أي « الصوت القوي » - فقد ظل المسرح طوال العصور الوسطى نشاطاً ذكورياً خالصاً واستمر هكذا في عصر النهضة بدرجات تفاوتت من بلد إلى بلد ، ففي الوقت الذي سُمح فيه للمرأة باعتلاء خشبة المسرح كممثلة في إيطاليا ، ظل الرجال وحدهم يقدمون مسرحيات شكسبير ومعاصريه في إنجلترا .

ورغم محاولات المرأة منذ القرن السابع عشر اقتحام هذا الصرح الذكوري العتيد - صرح التأليف المسرحي - فقد ظل صوتها خافتاً ، يمثل نعمة ناشزة في معزوفة أصوات الرجال لا تلبث أن تختفي . ولا شك أن المؤسسة النقدية والتعليمية قد ساهمت في وأد العديد من الكاتبات الواعدات فكان واضعو المناهج الدراسية الأدبية يتجاهلون تماماً الإبداع الدرامي النسائي وسارت أغلبية النقاد على نهجهم ، وحتى الأقلية التي تنازلت وتناولت أعمال الكاتبات المسرحيات فقد كانت في معظم الأحيان تعتنق إزاءها نظرة متعالية ساخرة وتشكك في قدرة المرأة على طاعة القواعد الدرامية التي وضعها الرجال بدءاً بالفيلسوف اليوناني أرسطو ، وفي أهليتها للتصدي للقضايا العامة التي يطرقها المسرح عادة والتي

تتطلب وعياً عريضاً بالممارسات الاجتماعية وتاريخها ومشاكلها ورؤية فكرية شاملة .

وقد ظل هذا الوضع قائماً حتى الستينات ، بل إن بعض الكاتبات فى الغرب يؤكدن أنه لا زال مستمراً حتى لحظتنا هذه رغم التحسن النسبى الظاهرى الذى طرأ عليه . فلا يزال تاريخ الدراما الغربية الذى يُدرّس فى المؤسسات الأكاديمية يكاد أن يخلو تماماً من الكاتبات المسرحيات ولا تزال الغالبية العظمى من الأعمال المسرحية التى تعرض على مسارح أوروبا وأمريكا من إبداع الرجال .

وإذا كان هذا هو الحال فى الغرب المتقدم ، فماذا عنه فى مصر العزيزة لى وطن ؟ هنا تضافرت التقاليد والعادات والظروف المعيشية والظروف التاريخية على نفى المرأة تماماً عن ساحة التأليف المسرحى حتى نهاية الخمسينات ، وإذا حاولنا حصر عدد من جرؤن على محاولة غزو هذه الساحة بما فيهن صاحبات العمل الواحد ، ومن بقيت أعمالهن رهينة صفحات الكتب ، بل وأيضاً من مارسن الإعداد الدرامى فقط مثل الراحلة أمينة الصاوى ، فسوف نجد أن عددهن لا يتجاوز إحدى عشرة .

وتتصدر هذه القلة النادرة الكاتبة المناضلة دوماً فتحية العسال ، وهى لا تحتل هذه المكانة استناداً إلى حجم إبداعها المسرحى فقط مقارنة بزميلاتهما، بل أيضاً بسبب تميزها الفنى الواضح . لقد بدأت فتحية العسال مشوارها مع المسرح عام ١٩٦٩ بمسرحية المرجيحة وتبعتها عام

١٩٧٢ بمسرحية الباسبور التي قدمت على مسرح الجمهورية ، وكتبت في الثمانينات مسرحيتين هما نساء بلا أقنعة التي عرضت على مسرح السلام (بعد أن حذف الرقيب كلمة « نساء » من العنوان وكان الكلمة عورة ! ) ، ومسرحية البين بين التي لم تعرض حتى يومنا هذا . وبعد تجربة الاعتقال السياسي ، خرجت علينا فتحية العسال بمسرحية جديدة في التسعينات هي سجن النساء التي عرضت على خشبة المسرح القومي تحت قيادة المخرج الواعي عادل هاشم ، وكان قد أخرج من قبل لنفس الكاتبة مسرحيتها السابقة بلا أقنعة .

وفي سجن النساء تتبنى فتحية العسال نفس أسلوب التشكيل الدرامي الذي اتبعته في تجربة بلا أقنعة ، لكنها تنجح هنا في تطويره بإضافة بعض ملامح الأسلوب الكلاسيكي مع جعله أكثر تركيبية وإحكاماً من حيث البناء وأكثر كثافة من حيث الدلالة . ووفق هذا الأسلوب أو المنهج تقوم الكاتبة بطرح عدد من المونولوجات الفردية الكاشفة يمثل كل منها تكويناً لغوياً - أشبه في تأثيره بالقصيدة الغنائية - يرسم بوضوح ملامح شخصية نسائية معذبة ويجسد معاناتها وصراعاها مع واقعها . ولا تلبث هذه المونولوجات - من خلال تقابلاتها وتعارضاتها وتقاطعاتها الدائبة - أن تكشف عن التيمات أو الأفكار المحورية التي تنتظمها ، وتشكل فيما بينها شبكة علاقات النص وركائزه الإنسانية والفكرية . وغنى عن الذكر أن هذا الضرب من البناء الدرامي يقترب كثيراً من بناء الحكى الشعبى



الذى يعتمد على الاستطراد والتفرع والتراكم ، كما يقترب أيضاً من غط البناء الموسيقى فى الدراما الحديثة الذى يصبح الحدث الدرامى فيه داخلياً تكشفياً بالدرجة الأولى ، ويتخذ فيه التطور الدرامى صورة الإشراق التدريجى للوعى من خلال التكرار والتنويع والتقابل والتعارض والوصل والقطع - بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد . وهذا النوع من البناء نلمسه بوضوح فى الدراما المعاصرة - خاصة الغربية - منذ الخمسينات ويكاد أن يتسيد كل الدرامات النسوية . وغنى عن الذكر أيضاً أن هذه السياسة فى التشكيل الدرامى - التى تسمح بالقطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضى والحاضر والمستقبل - ارتداداً وتقدماً وعودة - فى دوائر متلاحقة ومشتبكة - هذه السياسة التشكيلية تختلف جذرياً فى أسسها ودلالاتها الفكرية عن المبادئ الأرسطية فى التشكيل الدرامى . فالبناء الدرامى الأرسطى يعتمد مساراً أحادياً واحداً متصاعداً نحو الذروة ، ولا يقبل التفرع أو القطع أو تعدد المنظور ، بل ويرفض تعددية الزمان والمكان . ولقد تصدت الكثيرات من مناصرات منهج النقد النسوى الذى ظهر حديثاً ( منذ السبعينات ) بالنقد والتحليل لنظرية أرسطو الدرامية . ورغم اشتطاط بعضهن فقد أفرز النقد النسوى آراءً لا يمكننا إنكار وجاهتها . لقد جاء تنظير أرسطو للدراما مصطبغاً بظرفه التاريخى والحضارى الذى كان يفرض المنظور الذكورى على الحياة ، ويتخذ من تجربة الرجل الأبيض المتسيد نموذجاً للتجربة الإنسانية برمتها ، ويحرم المرأة من المشاركة فى الممارسة المسرحية أو مشاهدتها . لذا جاء

البناء الدرامى الأرسطى عاكساً لنسق التجربة الحياتية الذكورية وحدها ، التى تشكل بدورها رؤية العالم فى المجتمع الرأسمالى الأبوى ، فى تجاهل تام لتجربة الطبقات المطحونة والفئات المهمشة والأقليات .

وفى هذا الصدد تقول الكاتبة جيليان هانا فى كتيب نشر عام ١٩٧٨ تحت عنوان الفكر النسوى والمسرح أن « الرجال يولدون فى عالم يسمح لهم بتخطيط حياتهم وتنظيمها فى خط أحادى متصاعد ينطلق من بداية واضحة مسبقة ومفاهيم راسخة إلى وسط فنهاية » . لكن هذا المسار الأحادى المنتظم - كما تمضى لتقول - غريب على تجربة المرأة التى تقوم فى أساسها على التعدد والتقاطع والتعارض . فالمرأة تعى الحياة كجماع من التجارب المتعارضة التى تشكل فيما بينها رؤية متكاملة للحياة ووعيا خاصا بها ، فهى تلعب أدواراً عدة تتزامن حيناً أو تتلاحق كالأمواج المتلاطمة . وهذه الأدوار لا يمكن انتظامها فى خط واحد متصاعد ذلك أن كلا منها يرتبط ببنية مستقلة قائمة بذاتها تنهض على مجموعة من الفرضيات والمفاهيم والعلاقات والقيم المختلفة ، كما أن كلا منها يمثل نفس الأهمية فى وعى المرأة . فإذا كان المحرك أو الدافع الرئيسى فى حياة الرجل هو المستقبل العملى - أى السعى نحو القوة والمال والجاه ، وهو سعى ينتظم كل تجاربه ويتصدر قمة سلم القيم لديه ، بل ويشكل حجر الزاوية فى مفهوم الرجولة ، فإن المرأة تجد نفسها موزعة بين محركات عدة

يدفعها كل منها إلى تجربة مختلفة تحيا جنباً إلى جنب مع أخريات ، ذلك أن كل المحركات والقوى الدافعة في حالتها لها نفس الطاقة وتساوى في كفاءة الدفع والتحرير .

ورغم أن فتحة العسال - مثل العديد من الكاتبات - تتبنى في سجن النساء شكلاً درامياً يشي دلالياً بهذه الرؤية للطبيعة التعددية المتعارضة المتقاطعة لتجربة المرأة إلا أنها احتفظت ببعض عناصر البناء الدرامي التقليدي ، فوضعت شخصية ليلي وفق النموذج الكلاسيكي المتكامل الذي تنطلق فيه الشخصية من موقف متأزم يفجر صراعاً خارجياً وداخلياً معاً يفضي إلى أحداث تتطور لتمضي بالشخصية في تصاعد إلى نقطة التحول والاكتشاف . ويتنظم هذا النموذج الكلاسيكي للشخصية الدرامية شخصية سلوى أيضاً ولكن بدرجة أقل حدة ، ذلك أن الكشف في حالة سلوى لا يفضي إلى تحول كامل في الشخصية ولكن إلى تعديل جزئي في المسار .

وإذا كانت شخصية سلوى - الزوجة الناجحة والمناضلة السياسية - تقف في البداية على طرف النقيض من صديقتها ليلي - الزوجة الفاشلة التي غاب وعيها أو زيف فاغتربت عن نفسها ، فإن سلوى سرعان ما تتحول إلى امرأة كاشفة وقوة مساعدة تدفع صديقتها نحو الوعي الحقيقي . لكن سلوى لا تلبث أن تجد بدورها امرأة كاشفة في شخصية الفتاة الجامعية

الثائرة منى التى تعرى التناقض الأخلاقى والفكرى العميق الذى تقع فيه سلوى فى علاقتها مع ابنتها .

ويشكل هذا المثلث الدرامى - سلوى / ليلى / منى - من خلال علاقات التماثل والتعارض وحدة بنائية تتصدر النص ، وتستدعى بدورها وحدات بنائية أخرى - أيضاً عبر آليات التماثل والتعارض ، وهى الآليات الرئيسية المتحكمة فى إنتاج النص . فهذا المثلث « المثقف » لا يلبث أن يستدعى تقيضه الواضح [ إلهام ] من خلال ليلى - أضعف أضلاعه وأقربهم من هذا النقيض . وحين يتجسد هذا النقيض داخل السجن تطرحه الكاتبة بذكاء فى صورة ثالوث يتكون من إلهام - الزوجة الخائنة والمرأة الجشعة وتاجرة السموم البيضاء - وعلى يمينها ويسارها مساعدتين تؤكدان ملامحها فكلتاها تتجران معها فى المخدرات ، وإحداهما زوجة خائنة هجرت أسرتها جرياً وراء بريق المال ، والأخرى امرأة جشعة لا ترى فى الدنيا سوى المادة . وهكذا نجد أن كل شخصية فى هذا المثلث النقيض تمثل مرآة عاكسة لزميلتها - لا مرآة كاشفة مثل شخصيات المثلث الأول .

وإلى جانب هذا المثلث النقيض يستدعى مثلث سلوى / ليلى / منى مثلثاً آخر - رجولياً هذه المرة - يتشكل من كمال ، زوج سلوى ، وسليم ، زوج ليلى ، وحبیب الطالبة منى .

وينهض هذا المثلث على علاقة التماثل بين كمال والحبیب ، فكلاهما

صورة للرجل المثالي الغائب ، المفتقد في نضجه وشبابه ، وهي صورة تنتمي إلى عالم مثالي لا نراه ، يقبع خلف أسوار السجن ، أى خارج عالم المسرحية الذى يكشف النص حقيقته كسجن كبير يحتوى الواقع برمته . وفي مقابل هذا الرجل المثالي الغائب يتجسد نقيضه حضوراً فى شخصية سليم التى تتسلط على السجن الصغير وسجن الواقع الكبير فى آن واحد ، وتلعب دوراً هاماً فى دفع عجلة الأحداث ، كما تجسد جماع كل القوى الغاشمة المناوئة لحركة التقدم نحو الوعى الحقيقى .

ولا تلبث شخصية سليم أن تفرز مثلثاً ذكورياً آخر عن طريق التماثل ( مع بعض الاختلاف ) مع الرجلين الوحيديين الآخرين اللذين نراهما تجسداً على خشبة المسرح وهما المعلم « لاوندى » ، تاجر المخدرات الذى يفر تاركاً زوجته « خوخة » تحمل عبء جرمه ، ومدير السجن الذى لا يعدو أن يكون استعارة مجسده لسليم ودوره الحقيقى فى المسرحية كصاحب السجن الكبير .

ورغم أهمية هذه المثلثات الدرامية التى ذكرتها ، وتصدرها الواضح فى النص ، إلا أنها لا تتشكل ولا تنشط دلالياً إلا من خلال علاقاتها مع كورس السجينات فى المكان - أى السجن . فرغم صيغة المونولوجات المنفردة التى تسم حديث السجينات إلا أن هذه المونولوجات تكون فى مجموعها أنشودة كورالية تسعى إلى الإجابة عن السؤال المحورى الذى يفجرها وهو : من الذى دفع بهؤلاء النسوة إلى سجن النساء ؟ وإذ تحكى

كل منهن قصتها لتبرر وضعها ، تلتحم القصص بعضها ببعض ،  
وتتحول من إجابات فردية على السؤال ( تشرح الظروف الشخصية  
والملايقات الخاصة) إلى إجابة جماعية تمتد من الخاص إلى العام ، وتفجر  
استعارة الواقع كسجن كبير ، وتحيل خشبة المسرح إلى صورة مصغرة  
مجسدة له .

وما أن تبلور هذه الإجابة في وعينا ووعي الشخصيات المثقفة (مثلث  
سلوى / ليلي / منى) حتى تتحول بدورها إلى سؤال كبير آخر موجه  
إليها وإلينا وإلى دور الطبقة المتوسطة المتعلمة عموماً في مسيرة التاريخ ،  
ف نجد الطالبة منى تصيح في سلوى المناضلة : « إزاي بتكتبوا كل اللي  
بتكتبوه ولسه عندنا صرصاره وسنيه ولوا حظ ؟ » وبقية السجينات بالطبع .  
أى لماذا فشل نضال المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة في تحقيق العدالة  
الاجتماعية والقضاء على الجهل والقهر النفسى والجنسى والفقر والتخلف ؟  
وأمام هذا السؤال الشجاع لا تملك سلوى إلا أن تدرك آفة التناقض بين  
القول وبين الفعل ، بين النظرية وبين الممارسة ، وهو التناقض الذى  
عانت منه دائماً الطبقة المتوسطة . كذلك تدرك سلوى أنها رغم تحررها  
النسبى لم تتحرر بعد تماماً من إسهار التقاليد والأفكار البالية التى أفرزتها  
البرجوازية . وتكمل ليلي إجابة السؤال حين تكشف عن تسلط صورة  
الأب على وعيها ، وبالتبعية على وعى المرأة عموماً فى المجتمعات الأبوية  
الراسمالية . لقد أدى هذا التسلط بها إلى البحث عن حماية الأب بعد  
موته فى ظل رجل قوى ثرى لم يلبث أن حولها إلى دمية وظل باهت

له . وتفصح مناجاة ليلى لأبيها الغائب ( الذى يلقى جمال عبد الناصر  
بظلاله على صورته ) عن تمزقها بين الحنين والرفض وعن محاولة مستميتها  
للاحتفاظ بمبادئه مع لفظ سيطرته النفسية عليها كتابع ، لكن رفضها  
للزوج ونزعها للباروكة الصفراء يشى ببداية مشوار الخلاص . لكن يظل  
السؤال : هل خلعت مع الباروكة عباءة الأب أيضاً ؟ والحق أن هذه  
المنطقة تمثل أخطر حلقات النص إذ كادت أن تدفع به إلى هوة التبسيط  
الساذج والحلول المجانية ، فقد خرج حديث ليلى إلى الأب عن الحدود  
الفكرية للعرض ، وحمل دفقة شعورية علا فيها صوت الكاتبة على  
صوت الشخصية . وقد زاد من خطورة هذا المزلق بروز مثلث دلالي آخر  
وحد صورة الأب المثالي الغائب [ والد ليلى ] بصورة الزوج المثالي  
الغائب [كمال] بصورة الحبيب المثالي الغائب [ حبيب منى ] . ولما كان  
هذا المثلث يتناقض جذريا مع مثلث سليم / لاوندى / مدير السجن الذى  
يحضر بيننا ، ويتمى صراحة إلى عصر الانفتاح ، فقد أوشك النص أن  
ينحول عن مسار المسألة الناضجة لواقع الأنظمة الأبوية الرأسمالية كلها  
إلى مجرد حنين رومانسى ضحل إلى عهد عبد الناصر ، وإدانة غوغائية  
سهلة لعهد السادات . لكن الكاتبة انفلتت بذكاء من هذا المارق - على  
إغرائه - بفضل شجاعته فى مواجهة النفس وانتقاد العقائد والنظريات  
الموروثة ، وهى شجاعة جسدها فى شخصية منى التى تمثل وعيا مخالفاً  
يتجاوز ميراث الماضى سواء كان هذا الماضى ملكياً أو ناصرياً أو ساداتياً .

وعلى الرغم من ذلك تظل منى أيضاً مشروعاً ينتظر الاختبار والتحقيق . حقا إنها تظل فى تناقض كامل مع السجينات رغم تعاطفها معهن ، كما أنها لا ترتبط مثل الشخصيات الأخرى بكورس السجينات عبر آلية التنويع على اللحن الواحد - وهى الآلية التى توحد المتعلمين من أبناء الطبقة المتوسطة بالطبقات المطحونة فى المسرحية ، لكنها مع ذلك لا تنجو من السجن إذ تعود إليه فى النهاية بعد وهم لحظى بالإفراج ، أضف إلى ذلك أن شبح سلوى يلقى بظلال مقلقة عليها . فإذا كانت منى صورة من سلوى فى شبابها ، ألا يمكن أن تقع منى بمرور الأيام فى نفس تناقضات سلوى وانقساماتها . وقد أفضى اختيار المخرج عادل هاشم والمؤلفة لمجموعة شابة من خريجات المعهد العالى للفنون المسرحية ( كلهن فى سن منى ) للقيام بدور السجينات إلى تعميق الإحساس - على المستوى البصرى - بالأخطار التى تهدد هذه الشخصية . فإذا كان الواقع كله سجن كبير - وفق المفارقة المحورية فى المسرحية - وإذا كانت كل السجينات من الشباب ، إذن فقد ضاع المستقبل أيضاً وأصبح سجين الواقع الراهن المدمر .

إن مسرحية سجن النساء نصاً وعرضاً لا تنجح إلى التفاؤل السهل بل تظل فى النهاية تُسائلنا عن إمكانية النجاة، وتتعرف ضمناً وصراحة بأن السجن الحقيقى هو سجن معنوى عتيد، يتمثل فى الأفكار البالية والمفاهيم الخاطئة والتصورات المضللة التى تثقل كاهلنا ، وهو سجن يتطلب هدم



أسواره كفاحاً مريراً هائلاً يعصف بالوعى الزائف ليشرق الوعى الحقيقى .

وفى تناوله للعرض التزم المخرج عادل هاشم كعادته بالنص مع بعض التغييرات الطفيفة التى وافقت عليها المؤلفة ، وهى تغييرات حكيمة فى معظم الأحوال ، خاصة فى مشهد النهاية ومشهد هروب تاجر المخدرات المعلم لاوندى . لقد كان خروج ليلى إلى الصلاة فى النهاية لتتحد بالمتفرجين فى النص المكتوب يمثل خروجاً متفائلاً سهلاً من المآزق الحضارى الذى يطرحه النص ونفياً لتساؤلاته الناضجة ، كما أن استحضار المعلم لاوندى جسدياً على خشبة المسرح أوجد علاقة دلالية هامة بينه وبين تاجر المخدرات المقنع سليم [ الزوج الحاضر ] ونفى إمكانية قيام علاقة دلالية بينه وبين الزوج المثالى الغائب كمال ، أو بينه وبين ذلك المثالى الغائب الآخر ، حبيب منى .

واستعان المخرج بمصمم الديكور صلاح حافظ الذى اختار أسلوباً يمزج الواقعية بالتعبيرية ، فجاء الديكور معبراً عن حالة الحصار التى تعانيها الشخصيات ، بل وموحياً أيضاً من خلال بعض الموتيفات - مثل الأعمدة العالية والأذرع الضارعة والنسور - بأن حالة الحصار هذه تمتد فى الماضى ربما إلى عصر الفراعنة .

ووظف المخرج الإضاءة فى تحقيق الانتقال السريع والسلس من الحاضر إلى الماضى فى مشهد « الفلاش باك » التى ساهمت فى إبراز جدليات الزمان والمكان المبنية فى النص ، وفى إبراز المفارقة المحورية التى

تقول بأن عالم النص لا يعدو أن يكون سجنًا كبيرًا ، مهما تنوعت  
الأمكنة ، وأن زمن النص هو زمن الحصار الدائم ، مهما تنوعت  
الأزمته .

وقد جاء طاقم ممثلات وممثلى العرض متجانسًا متعاونًا ، فكانت  
ماجدة الخطيب ( سلوى ) فى أحسن حالاتها ، وأكدت موهبتها التى  
اقتقدناها منذ زمن ، وأبدعت سوسن بدر فى واحد من أجمل وأفضل  
أدوارها على المسرح [ دور ليلى ] ، ونجح عادل هاشم فى تجسيد قبح  
وبشاعة ولزوجة شخصية سليم ، ووجدت أحلام الجريتلى أخيرًا دورًا  
يبرز موهبتها الكبيرة هو دور خوخة . أما مجموعة الشابات فكانت  
رائعة حقًا ، ملأت المسرح حيوية وتوهجًا وأيضًا ألمًا ، فكان شبابهن  
إضافة دلالية للعرض ، وكان حماسهن وتنافسهن فى الإبداع مصدر بهجة  
حقيقية . تحية من القلب لهن جميعًا ودعوة أن يفلتن من حصار سجن  
النساء .

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٩٦٤٤

I.S.B.N 977 - 01 - 6244 - 2





المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود  
ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهي إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة  
عامها السادس وتستمر في تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل  
- للشباب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع  
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية وما زال الحلم  
يخطو ويكبر ويتعاظم وما زالت أحلام بكتاب لكل مواطن ومكتبة  
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد  
بأن مصر كانت وما زالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع  
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



هدية من الأخ الفاضل الأستاذ ابراهيم



القراءة زاد المعرفة ، والتفكير لتسخير المعرفة  
علي مولا