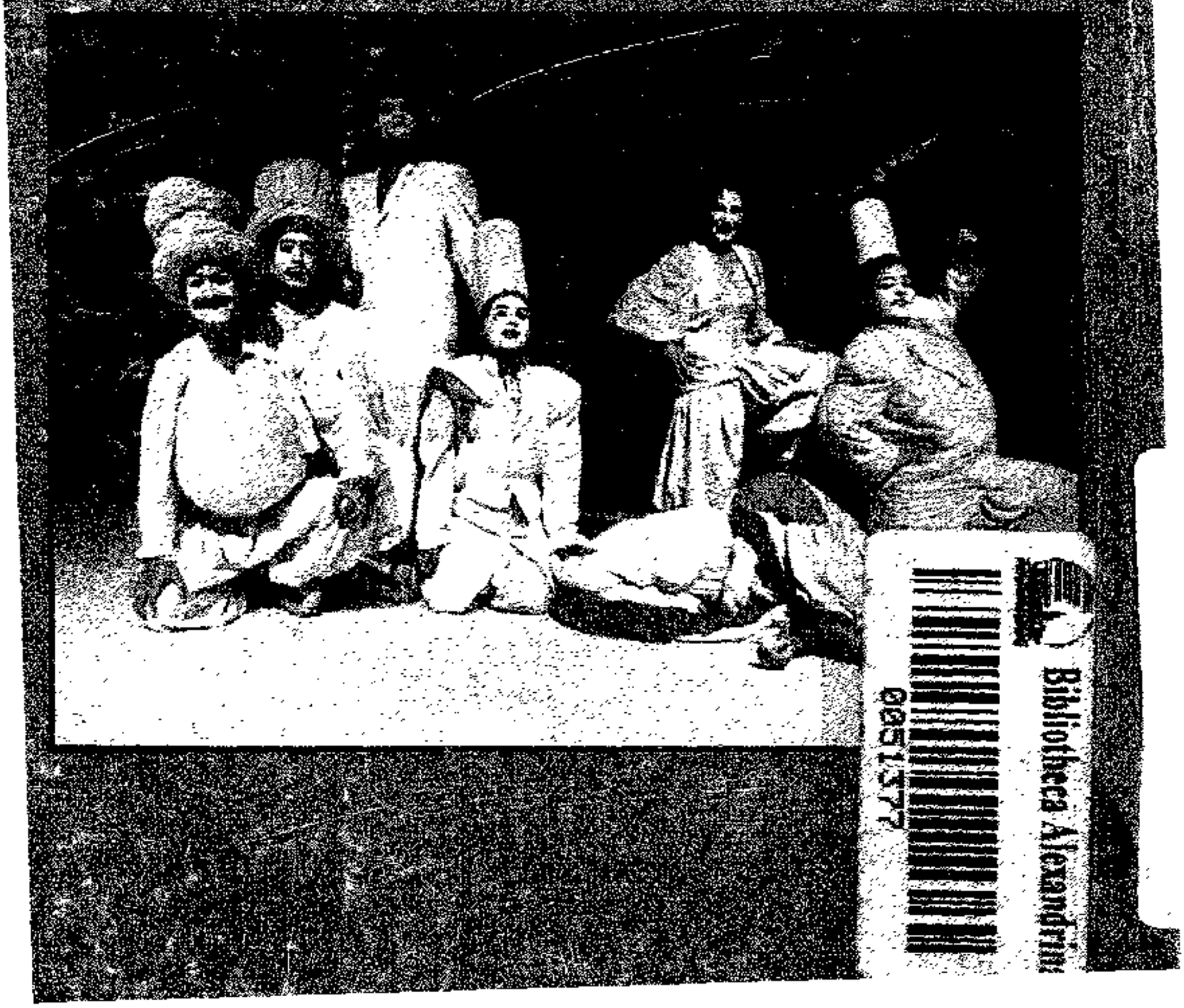
مكتبة الأسرة
1999

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأعمال الفكرية

المسرح بين النص والعرض

د. نهاد صليحة



Bibliotheca Alexandrina
0051372

المسرح بين النص والعرض

المســـــرح
بين
النص والعـرض

د. نهاد صليحة

مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

المسرح بين النص والعرض

د. نهاد صليحة

الغلاف والإشراف الفنى:	الجهات المشاركة:
الفنان: محمود الهندى	جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
المشرف العام:	وزارة الثقافة
د. سمير سرحان	وزارة الإعلام
	وزارة التعليم
	وزارة التنمية الريفية
	المجلس الأعلى للشباب والرياضة
	التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

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

د. سمير سرحان

إهـــداء

إلى عمر نجم

الغائب ١١١ الحاضر دوماً

فـــــى القلب والذاكـرة

المحتويات

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

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

مقدمـة

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 نفى الآخر ، أو ذلك الفصل التعسفى الساذج بين النص الدرامى الذى يُكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلى لهذا النص الذى يحوله إلى عرض مسرحى حى أمام جمهور .

لقد كان المسرح دائمًا ، ومنذ البداية ، نشاطًا جماعيًا تكامليًا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوى الحوارى المنطوق إحداها فقط ، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية . كان هذا هو حال المسرح سواء فى بداياته الشعبية 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 يوريبيديس - كثيراً ما يتولى مسئولية صياغة العرض المسرحى لنصه ، ويتولى مهمة تنظيم العمل وتوزيعه ، بل وأيضًا تدريب جوق الممثلين

والمنشدين والراقصين - أى أنه كان مخرجًا مسرحيًا بالمعنى الحديث الذى لم يكن معروفًا آنذاك . كذلك كان الممثلون فى الفرق الشعبية الجوالة - 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 فنانى 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 وعايشوا أدق تفاصيلها منذ كتابة النص وحتى عرضه أمام الجمهور ، فكان وليام شكسبير الإنجليزى يؤلف لفرقته ويشارك فى إدارة شئون الفرقة وإعداد النص للعرض ويساهم بالتمثيل أحيانًا ، وكان موليير الفرنسى يكتب ويخرج ويمثل مسرحياته ، وكان برشت الألمانى يؤلف نصوصه ويخرجها ويدرب ممثليه ، وكان بيراندللو الإيطالى صاحب فرقة مسرحية وكان يخرج مسرحياته ويمثل فيها . وحديثا نجد مؤلفين فى الغرب يخرجون مسرحياتهم بأنفسهم أحيانا - مثل الإنجليزى هارولد بنتر الذى بدأ حياته ممثلا ، وآخرين لا

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

وفى عالمنا المسرحى تتعدد الأمثلة ، فكان نجيب سرور مؤلفًا ومخرجًا وممثلاً ، ومارس على سالم الكتابة والتمثيل والإخراج ، وكذلك فنان المسرح العراقى الشامل يوسف العانى وأخرج رائد الدويرى كل مسرحياته بنفسه ، وكان سعد الدين وهبة يستوحى شخصيات مسرحياته من ممثلى فرقة المسرح القومى الذين عايشهم عن قرب . وإذا نظرنا حديثا 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) ، وتنأى بنفسها عن ذلك الصراع المفتعل بين المؤلف والمخرج وبين النص والعرض .

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

أرسطو فى كـتابه فن الشعر فى القرن الـرابع قبل الميلاد والـتى فرضت هيمنتها فيما بعد ، منذ عصر النهضة ، على جميع النقاد وكل المؤسسات الأكاديميـة فى أوروبا أول الأمر ثم فى باقى أنحاء الـعالم وفى بلادنا مع بداية النشاط الاستعمـارى . لقد فصل أرسطو النص الدرامى المكتوب عن العرض المسرحى المرئى والمسـموع ، ووضعه فى مرتبة أعلى بـاعتباره أدبًا يقرأه المثقفـون فى أبراجهم العاجية ، ويتأملونه فى عـزلة هادئة بعيداً عن صخب الحيـاة وفى مأمن من مخالطة العـامة والدهماء ، واعتـبر العرض المسرحى لهـذه النصوص الدرامية الأدبيـة [الذى يضعها فى سـياق فنون الـفرجـة] عنصـراً هامـشيًا ، يشغل أدنى مـرتبة فى عناصـر الدراما ، ويمكن ، بل ومن الأفـضل الاسـتغـناء عنه تمامًا - فـالنص الدرامى عند أرسطو ليس مشـروعًا لعرض مسـرحى يحتـاج لجهد فنانى المسـرح حتى يتحقق ويكتمل ، بل هو مُؤَلَّف أدبى لغـوى مكتمل فى ذاته ، لا يحتاج شيئًا خارجه ، وينتمى إلى تقاليد الكتابة الأدبية التى تتوجه إلى القارئ ، لا إلى تقاليد الكتـابة المسرحية التى تتأسس على تضمين تـقاليد وأعراف العـروض المسـرحـية فى صـميم بنـائها ، وعلى فـرضيـة وجود الممـثل والجمهور ، ومشاركتهم فى إنشـاء عرض مسرحى حى ومتجدد ، كشرط لوجودها وتحققها .

ولأن المؤسسات النـقدية السلطوية تبنت نظرية أرسطو هذه وكرسـتها وجدنا نقـاد الكلاسيكية الجـديدة فى عصر النهـضة يرمون رجل مـسرح

شامل وعظيم مثل شكسبير « بالهمجية » لأنه استهان بالنظرية الدرامية الكلاسيكية ، وضرب عرض الحائط بقواعدها ، واهتم فى نصوصه بالجانب المسرحى وعناصره المؤثرة ، واضعًا إياها فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى . لقد أثار شكسبير سخط أتباع أرسطو لأنه لم يكن يكتب نصوصا 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 ، وتحاور واقعه ، وتشتبك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه ، ولهذا خلدت أعماله .

لقد عانى العرض المسرحى الحى من التجاهل النقدى المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية التى أعلت 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 تمامًا (أو يكاد) العرض المسرحى ، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممى 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 شيئًا -

فالعرض المسرحى عابر مثل الإنسان ، يحيا مرة ويموت ولا يمكن تكراره ، فهو يتغير فى ملمسه ومذاقه وأثره من ليلة إلى ليلة - حتى ولو كان عرضا 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 ستحيا بهذا الوصف فى ذاكرة المسرح - وفى الذكرى حياة . لكن النقاد الذين هم ذاكرة المسرح أو حفظتها لم يفعلوا، ولم يحفظوا لنا سوى النصوص [وشكراً ، فهى بطبيعتها محفوظة] ، ففقدنا نصف تاريخ المسرح ، وأصبح لزاما علينا أن نلجأ إلى مصادر أخرى غير النقد - مثل كتب التاريخ والمذكرات الشخصية والسير والخطابات وكتب الرحالة وفن العمارة وتاريخ الأزياء والدراسات الاجتماعية التاريخية - لنحاول أن نكوّن ولو صورة تقريبية لما كانت عليه العروض المسرحية فى الماضى .

أما الآن ، فقد تغير الوضع بعض الشىء والحمد لله ، وهو آخذ فى التحسن بفضل بعض المناهج النقدية الحديثة ، وظهور ما يسمى بنظرية العرض المسرحى ، التى طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية ، وجعلت من العرض المسرحى موضوعها 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

نصـوص درامـية أدبيـة ، مما يضع الناقـد المسـرحى الأرسطى فى مـأزق حقيقى.

لقد بدأ النقد المسـرحى يُصلح من مساره ويجتـهد فى تحليل العرض المسـرحى بقدر اجـتهاده فـى تحليل النص ، ويهتم بإبداع المخـرج وفنانى العرض مثل اهتمامـه بإبداع المؤلف ، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعـرض وما يثمـره ذلك من تنوع وثراء فى دلالات التـجربة المسرحية وجوانبها الجمالية .

ولقد جهدت على مدى سنوات طويلة فى محاولة تحقيق ذلك التوازن النقـدى بين تحليل النصوص وتحليل العـروض التى تجـسدها ، أو تعـيد صياغتها بلغة المسرح المركبة . وأنا أضع اليوم بين يدى القارئ بعضًا من حصاد هذا الجهد المتواضع من خلال مجموعة مختارة من الدراسات النقدية التحليلية الوصفية لعدد مـن أفضل العروض المسرحية (المصرية والزائرة) التى قدمت فى مصر فى الفترة من ١٩٨٧ وحتى عام ١٩٩٤ وكلها لمؤلفين ومخرجين مرموقين ، ومعظمها لم يُسَجّل ، عل أن تكون لها فى الذكرى حياة ، وأمـلاً فى أن استدعى للقارئ بـعضًا من ملامحهـا ، واكشف له شيئًا من خباياها ، وربما أمنحه نفحة من أريجها .

وفى مسيرتى النقدية التى أقدم هنا بعضا من حصادها لم أكن وحدى على الدرب ، فقد رافـقنى وساندنى فى جهدى أسـاتذة 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 أمينا 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 أهدى هذا الكتاب ، وآمل أن يجد فيه القارئ بعضًا من المتعة وشيئًا من الفائدة .

القاهرة ١٩٩٩

نهاد صليحة

البلاعة السحرية(*)

وسط زوبعة من الجدل والنقـاش والهجوم وجدت مسرحية **٢ تحت الأرض** فى صيف ١٩٨٧ طريقها إلى خشبـة المسرح القومى الذى يتصوره البعض متحفا مسرحيا لا يصلح إلا لتقديم أعمال من رحلوا أو توقفوا عن الكتابة من المخـضرمين ، أو منبرا جـهما للتـراجيديا لا تليق الكومـيديا بمقامه الرفـيع (وكأن الكوميديا فن من الدرجـة الثانية) ونسى هؤلاء أن المسرح القومى كان له الفضل فى تقديم سـعد الدين وهبة لأول مرة كاتبا مسرحيا كـوميديا ، وأنه قدم العديد من الكوميديات الراقـية لألفريد فرج ونعـمـان عاشـور وغـيرهـم فى الستـينات فلم يـسجن نفـسـه فى دائرة التراجيديات الكلاسيكية ولم يغلق أبوابه دون شباب الكتاب .

إن المقيـاس الوحيد لجـدارة أى عمل فنى بالمسـرح القومى هى – أو

(*) مسرحية : **٢ تحت الأرض** [واسم المسرحية الأصلى هو ٢ فى البلاعة وتغير بأمر من الرقـابة] ، تأليف : محـمد سلمـاوى ، إخراج : فـهمى الخـولى ، ديكور : أشرف نعيم ، تأليـف موسيقى : عمـر خيرت ، إنتاج : المســرح القومى ، قدمت على المسرح القومى فى صيف عام ١٩٨٧ .

ينبغى أن تكون - قيمته وجديتـه الفنية . ومما لا شك فيه أن مسرحية **تحت الأرض** تمثل تجربة فنية تتوفر فيهـا عناصر الابتكار والجدية والقيمة الجمالية . لقد استطاع محـمد 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 أسلوبا مسرحيًا مميزاً .

لقد بدأ محمد سلماوى مشـواره المسرحى بمسرحيتين من نوع الفصل الواحد هما (**فوت علينا بكرة واللى بعده**) وكلتاهما تمثلان تجربة جديدة فى مزج الأسلوبين الواقعى والتعبيـرى بهدف خلق مسرح سياسى ساخن يواكب الواقع القومى المعاصر ويناقش مشاكله وقضاياه بصورة شبه وثائقية دون أن يستخدم التاريخ أو الأسطورة ستاراً فـيتحول إلى مسرح إسقاط ، ودون أن ينزلق إلى هوة اللا فن فيـتحول إلى عـريضة احتجـاج تقريرية مباشرة. وحين نجحت التجربة فى إطار المسرحية ذات الفصل الواحد انتقل محمـد سلماوى إلى المسرحـية الطويلة فكانت **القاتل خـارج السجن** التى حاول فيها تطوير أسلوبه فتخلى فى مزيجـه الواقعى التعبيرى عن الواقعية الخارجية التى تنحو إلى النمطية والتى يسـهل مزجها لهذا السبب بأسلوب الكاريكاتير الذى يحمل عنصـراً نمطيًا هامًا ، واستبدلها بالواقعيـة النفسية خاصـة فى رسم شخـصياتـه الدرامية . ورغم أن المؤلف نجـح 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 التعبيرى فى مجموعه ، ولم يتحقق الامتزاج ، فانقسم العرض أسلوبيًا على نفسه رغم تخطيطه الدرامى المركب وأحسسنا وكأننا أمام مسرحيتين أحدهما تنتمى إلى تيار الواقعية النفسية وتتناول معاناة الشخصيات المسجونة وعلاقاتها الإنسانية ، والثانية تنتمى إلى المسرح التعبيرى 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** كتنويعات على التيمة الرئيسية سببا 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 ظلالا دلالية واسعة المدى . إن الاستعارة المحورية الممتدة فى هذه المسرحية هى قصة طوفان نوح التى ترد على استحياء

فى البداية عـلى لسان حبيش ثم تفرض نفسـها على العمل تدريجيا باعتبارها المنطق الوحيد لتفسير ما يجرى أو الإطار المرجعى الوحيد لتفسـير الأحداث . وتربط هذه الاستعارة المهيمنة ربطا شعريا بين محورى العمل الرئيسيين وهما المكان المسرحى أو البالوعة ، والفكرة المحركة للحدث الدرامى وهى فكرة الإنفجار . ومن خلال هذا الربط الشـعـرى يكتـسب المكان المسـرحى طاقـة رمـزية وتتـسع دلالات الانفجار .

ثانيًا : ويتـصل الحل الدرامى الثـانى الذى وصل إليـه المؤلف لتـحقـيق معضلة المزج الكامل بين الواقعية النفسـية والتعبيرية بالحل الأول فهو يتعلـق أيضًا بتأكيـد البعـد الرمزى للمكان ويتـوسل إلى ذلك عن طريق الصدمة .

لقد استخدم سلماوى السجن فى مسرحيته الثانية كرمز شامل وتجسيد مسـرحى بصرى لدلالة المسرحـية . لكن الاختيـار هنا يفتقـر إلى عنصر الصدمة ، فـالحياة تعج بالسجون ، والسـجن أيضًا رمز مألوف ومكرر فى الأدب والفلسـفـة إذ كثيـراً ما يشيـر شكسبـير وغيـره إلى الحياة البـشرية باعتبارها سجنا ، وكثيراً ما ترد فى الكتابات الدينية عبارة سجن الجسد . وبسبـب طول الألفة والاعتـياد لم ينجح الـسـجن كمكان رمـزى فى خلق الصـدمة المطـلوبة فى هذا النوع من البناء ، التى من شـأنهـا أن تشكك

المتفرج فى واقعية الواقع المطروح ، وأن تذيب السجن كمكان فى السجن كمعنى --أى أن تذيب البعد الواقعى فى البعد التعبيرى .

أما فى اثنين فى البلاعة فقد كان سلماوى أكثر جرأة وابتكاراً واقترب فى اختياره لمكانه الرمزى من الخيال العلمى . لقد غاص الروائى الفرنسى جول فيرن بأبطاله من قبله فى سفينة أو غواصة آلاف الفراسخ تحت الماء وجعلهم ينشئون عالمًا صغيراً مستقلاً بذاته . لكن عالم أبطال جول فيرن جاء صورة مصغرة لعالم ما فوق سطح الماء وذلك لأنه كان متصالحا مع واقعه لا يرى له بديلا أفضل منه . أما سلماوى فقد مزج الخيال العلمى بقراءاته فى علم النفس وفى الأدب الطوبى الذى يطرح تصوراً لمدينة فاضلة أو عالم مثالى كبديل للواقع (وهو نوع من الأدب يمتزج فى أحيان كثيرة بأدب الخيال العلمى) . وحين تفاعلت هذه القراءات والمؤثرات مع قراءة المؤلف للواقع المادى المعاصر ودلالاته السياسية برزت البالوعة كأنسب فضاء مسرحى للتشكيل الواقعى التعبيرى السليم .

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

أعماق نفسه بحثا عن عقده الدفينة وعن منابع الصحة والقوة - كما يغوص 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 فيغدو الصرف هو تصريف أمور المجتمع وتغدو صفة الصحى صفة لكل ما من شأنه أن يحفظ سلامة المجتمع وكرامة الإنسان .

ثالثًا : وإلى جانب التناول الشعرى للعناصر الواقعية نجد سلماوى يضفى على لوحته ظلالا 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 زوبة 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 فتنتفى صفة الواقعية البحتة عن العرض ويسهل مزج أسلوبه الواقعى المُحوّر بالأسلوب التعبيرى خاصة وأن المسرح الوثائقى عمومًا ينتهج عادة الأسلوب التعبيرى .

رابعًا : ويقودنا الحديث عن زوبة 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 المتزن المنطقى الواقعى المتعقل يدور فى إطار مادى تتجاور فيه الأزمنة وتتزامن الأمكنة وتنقسم الشخصية . إن « الفلاش الباك » 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 ممثلا فى شخصين أحدهما يرتدى الزى الأفرنجى والآخر الجبة والقفطان والعمة . ويؤدى خلط الأزمنة والأمكنة والشخصيات إلى توليد دلالة عامة بالخلط وفوضى 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 فصّلناها فيما سبق ، إلى نوع من الواقعية الانطباعية أو التأثيرية التى نعهدها فى لوحات الفنانين التشكيليين 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 التقليدى أو المسرح التعبيرى الصرف . فالمتفرج هنا يفكر بمشاعره وينفعل بعقله - إذا جاز هذا التعبير - فهو لا يندمج كلية فى الأحداث الواقعية حتى يغفل عن دلالتها الشعرية التى يتطلب إدراكها قدراً من اليقظة - كما يحدث فى استجابته للمسرح الواقعى التقليدى ، وهو لا ينفصل شعوريًا عن الأحداث ليتأملها عقلانيا كما تدعو تعبيرية بريخت ، كما أنه لا يضيع فى تهويمات التجريد والرمزية والصراخ المتشنج العالى والاحتجاج الميتافيزيقى وينصرف بكليته إلى فك رموز النص واختلاق دلالاته كما يحدث فى تعبيرية بعض الألمان فى العشرينات من هذا القرن من أمثال كوكوشكا .

وقبل أن ننتقل إلى تحليل البناء الدرامى لمسرحية ٢ تحت الأرض أود أن أمهد للتحليل بإزالة بعض اللبس الذى يتعلق بعدد من المفاهيم - وأول هذه المفاهيم هو مفهوم الدراما ، وثانيها هو معنى استاتيكية الحدث الدرامى بمعنى جموده وعدم تطوره ، وثالثها هو مفهوم المباشرة التى أصبحت ككلمة سلاحًا نفاذًا يشهره النقاد بين الحين والآخر فى وجه المؤلفين والمخرجين . إن هذه التعبيرات ترد أحيانا فى 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 يؤدى 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 شيئًا 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 يتغيـر من تيار إلى آخر هو مراحـل احتدام الصراع نحو النـهاية . قد يكون الحدث نفسيا وقد يكون ماديا ، قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح فـقط ، وقد يتحقق فى إدراك المـتفرج فقط ، وقـد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصـالة . وقد يتطور فى خط رأسى متصاعد وفقًا لمبدأ التحول المنطقى فى الموقف والشخصـية والفعل ، وقد يتطور أفقيا فى صورة تركيبية أو دائرية حـاذيًا حذو الفن التشكيلى وفقا لمبدأ التكشف - أى تكشف الدلالة عن طريق رصد وإدراك العـلاقات التشكيليـة للعمل . إن مسرحية **أوديب ملكا** لسوفوكليس مثلا تبدأ فى نقطة النهاية - أى بعد أن اكتملت أفعال البطل وانتهت رحلته . فالبطل فيها لا يفعل شيئًا طول المسرحيـة سوى الحديث والسؤال وتلقى الإجابة ثم الانفعـال بها . أنقول إذن أن مسرحـية أوديب تفتقر إلى الحدث المسـرحى أو أن حدثها - لأنه تراكمى استكـشافى - حدث استاتيكى ؟ إن الهـدف الدرامى الذى يهدف إليه التحقيق الدائر على خشـبة المسرح من خلال السؤال والجواب فى هذا العمل هو الكشف عن الحـقيقـة ، فالحدث الدرامى هنا هو حـدث نفسى إدراكى انفعـالى بالدرجة الأولى سـواء بالنسبة للبـطل أو المتفرج ، فـهو حدث تنوير الوعى مرحلياً فى حالة كل منهما نحو كشف معنى ودلالة ما تم من أفعال مادية قـبل بداية المسرحية . إن بعض النقاد يصـفون مسرح سلمـاوى بالاستاتـيكية ويقـولون أنه يبدأ وينتـهى بنفس الموقف الذى لا يتغير فيه سوى تـراكم الدلالة . أو ليس تراكم الدلالة وما يصاحبها من

إدراك حدثا دراميا ؟ أو ليس هذا تماما ما يحدث فى أوديب ؟ إننا إذا أنكرنا صفة التطور عن هذا النوع من الحدث التكشفى 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 الشيعية 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 دراميا . فالعبرة دائمًا 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 وجـود عنصر شاذ وخارج عن البناء الفنى لم يتم انتظامه فمن الطبيعى ألا نتهم عملا بالمباشرة إلا حين يفتقد الحوار فيه إلى التبرير الدرامى والاتساق مع منطق الشـخصية والموقف . ووفق هذا المنطق أجد اتهـام حديث منى وحسن فى أجـزاء من هذا العرض بالمبـاشرة ظالما ومجـحفا للغـاية . إن الفنان الموهوب محمـود مسعـود حين يقف أمامنا ليصرخ بالاحتجاج أو يجأر بالشكوى أو يحلم أو يبتهل يكون متسقا تمامًا مع شخصيته الدرامية . فهو يمثل فى المسرحية دور شاب مثقف واع رافض للأوضاع المقلوبة فى مجتـمعه يجد نفسه فجأة يعـيش كجرذ فى بالوعة . أليس من الطبـيعى ، وفق منطق هذه الشـخصيـة ، ووفق المنطق الدرامى للموقف وأبعاده الرمزية أن يصرخ ويحتج ويحلم ؟ إن محمود مسعود قد يردد ما نقوله يوميا وما قد يرد فى الصحف من نقد لاذع للمجتمع ، وقد يدعو إلى فجر جـديد وحياة أفضل كما نتمنى جمـيعا ، ولكنه يفعل كل ذلك وفق منطق واقعه المسرحى كشخصية درامية لا خارجها .

إن اقتراب الواقـع الحياتى والنفسـى للشـخصيـة الدرامـية فى مسرحية **٢ تحت الأرض** من واقع المتفرج الساخن قد يـوحى سطحيا بالمباشرة ، لكنه فى حقـيقة الأمـر – وكما ذكـرت آنفا – اقتـراب مقصـود مبنى فى أسلوب سلماوى الـواقعى التعـبيرى الذى ينفـر من الإسقـاط من خلال أحجبـة التاريخ ويفضل أن يسمى الأشـياء بأسمائها ولكن بصـورة درامية فنية .

البناء الدرامى فى ٢ تحت الارض :

يتشكل البنـاء الدرامى فى هذه المسرحيـة من أربعة وحدات مـترابطة تمثل مراحل التـحول الرمزى للفضـاء المسرحى من بالوعة واقعـية ، إلى سجن ، إلى عالم مثالى ومهرب ، وأخيراً إلى سفينة نوح :

١ - أما الوحـدة الأولى فهى المقـدمة التى تشمل المـشهد الأول والمشـهد الثانى حتى دخـول موكب المحافظ إلى البالوعـة . وفى هذه المقدمة يطرح المؤلف من خلال التقابل بين لوحتين متضادتين الموقف الدرامى وقوى الصراع المادية والمعنوية . وإلى جانب التقابل والتضاد يستخدم المؤلف عنصـراً آخر من عناصـر البناء الشعـرى وهو عنصر المفـارقة الساخرة الذى تنطوى عليه كل لوحة . وفى هذه الوحدة يتولد الوعى بطبيعـة الموقف لدى المتفرج من التـشكيل الفنى ذاته ويصبح الشكل هو المضمون والمعنى هو المبنى .

فاللوحة الأولى تصور حادثا اعتياديا واقعيا صرفا هو افتتاح شبكة من شبـكات المجارى . لكن واقـعيـة الموضوع سـرعان مـا تصطدم بأسلوب التناول الذى يقـترب فى البـداية من التـسـجيلـية وينتهى بالكاريكـاتير ، وتتولد من جـدل الموضوع الواقعى والأسلوب الكاريكاتورى دلالـة الفساد والخلل التى تتأكد فى الحالة الشعـورية التى تهيمن على الموقف وهى حالة يمتزج فـيها الترقب بالإحـساس بالخطر وتتجسـد إيقاعيا فى جـمل الحوار

القصيـرة اللاهثة الآمرة وفى كرشندو العَدّ التنازلـى لوصول المحافظ الذى يبلغ ذروته فى الانفجار .

وتفـضى اللوحة الأولى إلـى الثانيـة ، فالانفـجـار ينقلنا إلى تحت الأرض وإحدى البـالوعات المهـجورة حـيث يقع شاب وفـتاة . وفى هذا الإطار الفنتازى يدور حوار واقـعى متعقل بينهما يحلل واقع الشـخصيات المسرحـية وينتقد زيفـة ونفاقه . وهكذا يصطدم مـنطق الحديث بلا منطق المكان وتنتج مفارقـة تتصل بمفارقة الواقع اللاواقعى التى طرحتـها اللوحة الأولى وتعمقها ، وهى مفارقة انفصال الواقع عن الحقيقة .

أننا ندرك من تقابل الـلوحتين أننا أمام واقع مـقلوب أو واقع يعانى من انفصـام فى الشخصـية ، فالواقع فـى اللوحة الأولى يمثل وعيـا زائفا يناقض الوعى الحقيـقى أو الحقيقة البـاطنة التى نلمسها فى اللوحـة الثانية الخيالية . ولا يخفى عن المشاهد هنا الدلالة الفرويدية (نسبة إلى فرويد) فى ربط السلوك الخـارجى العـصابى بسطـح الأرض وربط أعمـاق النفس بمكان مهجـور فى باطنها . ويتأكد المعنى الفرويدى للسقـوط فى البالوعة باعتباره بداية رحلة الشفاء من خلال قـصة طوفان نوح التى يشار إليها فى اللوحـتين ، فطوفـان نوح كان رحلة مـيـلاد جديد بـدأت بغرق العـالم الفاسد .

٢ - وتفضى المقـدمة إلى الوحـدة البنائية التاليـة التى يتم فيـها اشتـباك عناصر الموقف المتـصارعة حين يـغزو الواقع الفاسـد - واقع اللوحة

الأولى - عالم الحقـيقة فى اللوحة الثانية ، وينتـقل موكب المحافظ إلى البالوعـة المهجورة . ويضع هذا الغـزو الشاب والفتـاة فى مأزق الاختيار الصعب بين التـصالح مع الزيف والسكوت أملا فى الخروج من البـالوعة فى زمـرة المحتـفلين ، أو فضح المنطق المقلوب وتحـمل نتائج التمرد عليه . ونلحظ هنا أن كلا من الاختيارين ينطوى بدوره على مفارقة : فالنجاة من البالوعة جسديا ينطوى على هلاك معنوى، والتمرد قد يهـدد سلامة الجسد لكنه يضمن سـلامة العقل والمنطق . ويختـار الشـاب والفتـاة التمـرد ، وتتم المواجـهة بين عـالم الواقع الـسطحى الزائف وعالم الحقـيقة الباطنة ، وتترجم المواجهـة الكلامية إلى تشكيل حركى مسرحى دال حين ينتقل الشابين من خشبة المسرح إلى صفوف المتفرجين فتتحول الصالة استعاريا إلى بالوعة - أى إلى مسـتودع الحقيـقة الباطنة والوعى الأصـيل ومنابع الحياة والتـجدد . ويجسـد المؤلف هذه المعانى الإيجابيـة التى ترتبط بالبالوعـة فى رمز الوردتين اللتين تشغلان مكانا بارزاً على خشبة المسرح طول العرض . إن البستانى العجوز حبيش الذى ينتمى فى الحقيقة إلى عالم البالوعة الإيجـابى رغم سكـناه السطح يعـهـد بالوردتـين إلى منى وحـسن لرعايتـهما فى البالوعـة ويذكرنا فى هذا بمفارقة تتـردد فى الوجدان الشعبى وتعـبر عن نفـسهـا فى عبارة « وردة فى صفيـحة زبالة » وما شابهها من تـعبيرات . أن الوردتين فى المسرحية تمثـلان خيطا رمزيا

يتنظم كل العناصر الإيجـابية فى عالم المسرحـية فوق وتحت السطح ويؤكد بدوره رمزية المكان المسرحى وهو البالوعة .

وتنتهى هذه الوحدة الدرامية فى البناء بكرشندو الاتهام والتحفظ على منى وحسن فى البالوعة ، الذى يحـاكى ويقابل كرشندو المد التنازلى فى اللوحة الأولى ، ويتحول البالوعة إلى سجن واقعى ورمزى .

٣ - وفى الوحدة الدرامية التاليـة يتطور الحدث الدرامى على مستوى تراكم الدلالة من خلال سلسلة من التـحولات الرمزية التى يمر بهـا الفضاء المسرحى . فالبالوعة التى تحـولت إلى سجن على مستوى الواقع فى الوحدة الدرامـية السابقة تغدو هـنا مرفأ وبيت زوجية يـصفه المأذون الذى يزوج منى وحسن بأنه « شـرح » وواسع ، وتطلب والدة منى منها أن تجعل زوجها يكتبه باسمها لأن « الشقة من حق الزوجة » ! وحين يخـترق حسن جـدار البالوعـة وينجح فى الوصول إلـى المياه الجوفية النقية يتحول المكان مـن خلال هذه الاستعارة إلى عالم مثالى يهدد بأن ينفصل تمامًا عن العالم الواقعى فى ضوء اكتفائه الذاتى . وحين يزور أحمد شـقيقه حسن (فى البالوعـة - السجن - البيت) ويقص عليه قصة عادية هى طفح المجارى فى بيت والدته يبدأ المكان المسرحى فى التحول إلى سفينة نـوح الناجية من الطوفان . ويتحقق هذا التحول عن طريق إضفاء لمسات سيريالية إلى القصة العادية مثل انفـجار المجـارى من الفرن - بكل مـا يحمله الفـرن من دلالات ،

وذهول الوالدة وفـرارها الملتـاع وهذيانهـا بأن الطوفـان قـد جـاء . ويستـدعى انفجـار المجارى السريالى وهذيان الوالـدة - الذى يذكرنا بحكمة هاملت فـى جنونه - قصة طوفـان نوح التى ترددت من قبل على لسان الشـخصيات الإيجابـية ، فيكتسب انفـجار المجارى الذى يغرق شوارع عالم السطح الواقعى دلالة أسطورية كنذير بغرق العالم وفسـاده ، ويتحول عـالم البالوعـة المنعزل المثالـى الذى يضم ذكرا وأنثى إلى سفينة النجاة .

وتنتهى هذه الـوحدة بغزو آخـر من العالم الفوقـى الزائف ممثلا فى مذيعة التلفزيون ، و« كرشندو » مطاردتها لخادمتـها الصغيرة الفقيرة التى لا يكفى أجرها لمدة عام لشراء فردة حذاء مستورد مما ترتديه المذيعة . وفى هذه المطاردة الهـزلية المؤلمة تتكرر المواجـهة الدرامـية بين العـالم السطحى الفاسد ممثلا فى المذيعة أو بوق النظام ورمزه المبهرج وعالم البالوعة - أى عالم المطحونـين أصحاب الوعى الحقيـقى ممثلا فى الخادمة الصـغيرة التى تعى جيداً قصة نوح وتسردها على الطفلين .

٤ - وتكرر الوحدة الدرامية القصيرة التى تختتم العمل نمط الغزو والمطاردة فى اللوحة السـابقة ، فالمحققون يغزون عالم البالوعة ويطاردون حسن ومنى بالاتهامـات المحفوظة . ومن خـلال الأرقام الدالة التى ترد فى الاتهامات تتحول محاكمـة حسن ومنى إلى محاكمة للشعب المصرى بأكمله . وفى هذه المطاردة يكتسى أسـلوب الكاريكاتير الهزلى الذى

ميـز المطاردة السابقة مسـحة أكثـر إظلامًا وآلية ورعبا ويتـحول إلى أسلوب الجروتسـك . وتحوُّل آلية المحـاكمة ، التى توحـى بحتمـية الإدانة واستحـالة الفرار ، المكان المسرحى إلى سـجن مرة أخرى .

ويولد هذا التحول انفـجار حسن ومحاولتـه تدمير المكان ، لكن منى تعزف لحن قصـة نوح مرة أخرى فيعود المكان سـفينة أمل ورجاء . وتنتهى المسرحيـة فى النص المطبوع على هذا اللحن الهادئ . أما فى العرض فقد ترجم المخـرج معانى اللحن إلى كلمات حماسـية عالية النبرة تؤكد إصرار الشـعب على إنقاذ الوطن من الغرق ، وربما فعل ذلك لأن المتـفرج المصـرى اعتاد النـهايات الصـارخة أو ما يسـمى 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) .

ونلحظ هنا أن الصعود لا يتحقق واقعيا بل معنويا فقط على مستوى الرمز والاستعارة . فحسن ومنى لا يخرجان من البالوعة جسديا فى نهاية المسرحـية لأن منطق المسرحـية لا يجيـز ذلك ، إذ كيف يتأتى لهـما أن يتنفسـا 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 الأول يتردد فى جنبات المسرحية ويشكل ما يشبه الخلفية الموسيقية للأحداث .

وتنتظم البالوعة كمكان 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 الكوميدى ، وذلك لأن التشكيل يستعير تقنيات الشعر والموسيقى فيستخدم التقابل والتوازى 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 والحيوية . لقد تعامل المخرج مع المسرح كوحدة كاملة لا تنفصل فيها خشبة المسرح عن الصالة فى مشاهد المجاميع (الافتتاح - المؤتمر الصحفى - مذيعة التلفزيون) ، وعمق معنى النص حين احتفظ بكاميرات التلفزيون والميكرفونات 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 دلالته حين جعل الشابين منى وحسن يوجهان أسئلتهما إلى المسئولين الواقفين على خشبة المسرح من وسط الجمهور فى الصالة .

وأبرز المخرج الجانب الكاريكاتيورى للنص فى اختياره لأحجام الممثلين فتميز المحافظ (سامح عزمى) بالضخامة البالغة ، والخادمة نبوية بالهزال الشديد ، ومدير الأمن (أحمد فؤاد 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 مشاهد منى وحسن فى الجزء الأول يسقط من أعلى - أى من سطح

الأرض شـعاع ضـوء مقلوب (يتـخـذ شكل الرقم ٧ بدلاً من الرقم ٨) ليترجم فى تشكيل ضوئى دال فكرة المـنطق المعكوس فى المسرحية ويعلن أن الضوء فى عـالم المسرحـية المقلوب على رأسه لا ينفـذ من السطح إلى الداخل بل ينبع من الداخل ليعد بأن يتسع ليـغمر السطح المظلم . ويتأكد هذا المعنى عن طريق الإضـاءة أيضًا فى الجزء الثانى حـين يتحول شـعاع الضوء المقلوب إلى قـرص شمس وردى يتوسط الدائرة الداخليـة فى عمق المسـرح . واستخـدم المخرج السـتائر السـوداء التى تلف خـشبة المـسرح استخداما ذكـيا فكانت تنفرج أحيانا لتشكل مستطيـلا لونيا يوحى بشاشة السينمـا أو باختلاف الزمان أو المكـان وفى المشهد الأخيـر اتخذت شكلا يوحى بشراع السـفينة . وقد أصاب تمامًا حين حَيّد الإضاءة بـصورة كاملة فى مـشاهد الزيف الجـماعـية فـقد أفـاد هذا فى بلورة معـانى السطحـية والتسطيح التى ترتبط فى المسرحية بأهل السطح .

ولا نستطيع أن نمتدح الإخراج والديكور والإضاءة دون أن نثنى على الإطار الموسيقـى للعرض الذى صممه عـمر خيرت والذى تميـز بالملمحين الرئيسيين لهذا العرض وهما القيمة الجمالية المتميزة والفاعلية الدرامية. ولا يجب أن ننسى أبطال العمل من الممثلين - وفى هذا العـرض كان الجميع أبطالا . وكم أسعدنى أن اختـار المخرج ممثلين من شبـاب المسرح القومى فأثبت أن لدينا صـفا ثانيا من النجوم الموهوبين القـادرين على حمل لواء حركـة الازدهار المسرحى التى نأمل فـيها . لقـد أثبتت محـمود مـسعود

موهبته التمثيلية المتفـردة وحضوره المسرحى النادر ، وكانت فاطمة التابعى بسيطـة جذابة وإن كانت تتـعامل مع دورها أحـيانا باسـتخفـاف لا يليق بأبعاده ويضعف من دلالاته وكانت أفضل فى الجزء الثانى كثيراً عن الجزء الأول . أما زين نصـار فكان عظيما فـى دور المتحدث الرسـمى وتقمص تمامًا الشخصيـة العامة التى فصل أداءه عليها حـتى أن ملامح وجهه المرنة تمامًا اكتسـبت شبها منه ، وليس هذا بـغريب عليه بعد أن أثبت مـوهبته العريـضة فى **رسائل قاضى اشبيلية** . وكانت سـهير أمين مفـاجأة العرض التمثيلية بحيويتها الدافقة وحضورها المبهج الساخن وأثبتت – رغم سمتها الجادة فى الحياة – قدرة فائقة على الأداء الكوميدى الكاريكاتورى . وكان ثنائى أحمد فؤاد سليم وأحمد شهاب موفقا ممتعا للغاية ولفت مؤمن البرديـسى الأنظار بخفـة ظله فى دور المأذون وأدى حسن العـدل وسعـيد الصالح دوريهما ببساطة مؤثرة فى ثنائى عليش وحبيش . وأخيراً علينا أن نذكر للـسيدة سـميحـة أيوب فضلهـا على هذا العرض ، فلولا مـوقفـها الرجولى فى تبنيه والدفاع عنه لما خـرج إلى النور ولما شهد المسرح القومى هذا الانتعاش فى موسمه الصيفى .

الجوازة المستحيلة(*)

حين ترجم الأديب والفيلسوف الفرنسى (جان بول سارتر) مسرحية **الطروادیات** 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 لتغييب 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 حموده ، إخراج : أحمد زكى ، ديكور : جريجورى سميث ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى فى ديسمبر ١٩٨٧ . .

فعل فى مسرحيته الأولى **الناس فى طيبه** ، أو دلف إلى عالم الفـانتازيا ليخـتلق مثـالاً دالا يكشف آليـات صنع وتوظيف أسطورة الحكم فى كل زمان ومكان كمـا فعل فى **الرهائن** ، أو تناول حكاية عربيـة وسيرة من السير الشعبية كما فعل فى مسرحيته الأخيرة **الظاهر بيبرس** (التى تعرض الآن على المسـرح القـومى تحت عنوان **ابن البـلد**) فى كل الحـالات نجد المؤلف ينطلق من تعـريف للأسطورة يقتـرب من المعنى الذى بلوره المفكر والناقد الفـرنسى (رولان بارت) فى كتابه الشهـير **أساطير** الذى وصف الأسطورة فيه بأنها نسق لغـوى رمزى ونمط خاص من أنماط إنتاج الدلالة (Mode of Signification) يتبلـور فى إطار توجه فكرى محـدد يرتبط بفئة اجتماعية مهيمنة ويحمل رسالة مضمرة .

إن عبد العـزيز حموده يتناول الأسطورة بهذا المعنى - أى باعـتبارها خطابًا أيديولوجيا مـصنوعًا يوظف لصالح مجموعـة بعينها ، وهو يكرس ممارساته الفنيـة وفعله الإبداعى لتنبيهنا إلى هذه الحـقيقة فى المسـرحية تلو الأخرى ، ويدعونا إلى فحص الأسطورة - أى أسطورة قـديمة أو معاصرة - فى ضوء الظرف التـاريخى والسياسى الذى أنبتـها حتى نسبـر أغوارها الفكرية وأهدافها الأيديولوجية .

وفى مسـرحية **الظاهر بيبرس** يختـار حمودة سـيرة هذا البطل التى تناقلها الرواة من عـصر إلى عصـر ليضعهـا بكل ما يكتنفهـا من خوارق ومعـجزات تحت شـمس الفكر ، ويتبع فى تحـقيق هذا الهـدف 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 والمخايلة - 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 أيضًا من خلال السـرد والتشخيص ، ويقدم صورة مـصغرة ساخرة للعرض الكبير الذى يتـوسطه ، ويطرح جدلاً حول هدف التمثيل بين الوهم والحقـيقة - أى بين الترفـيه والتغيـيب من ناحية ، والتوعـية والتنوير من ناحية أخرى . وعلى مستـوى لغة النص نلمح مبدأ التشكيل الجدلى هذا فى تشابك وتنافر مستـويات اللغة التى يوظفها المؤلف توظيفًا دلاليًا ذكيًا فى جانبيها الشكلى (أى تشكيلها الصوتى) والمضمونى (أى ما تعبر عنه من معانى وأفكار) فهناك اللغـة العامية الحديثة التى يتكلمها أهل البلد والتى يطرحها المؤلف باعتبارها وعاء الوعى الحقيقى ولغة الواقع الشعبى المستمر والفن الحقـيقى الذى يعبر عن هذا الواقع ، وهناك العربية الفصـحى التى يجعلهـا المؤلف وعاء البطولة الرسـمية والتـاريخ الرسمى بوثائقه ومنشوراته من ناحـية ، ولغة خيال الظل من ناحـية أخرى - أى لغة المـسرح الهابـط الذى يفرزه الحكم العـسكرى (الذى يمنع الكلام فى السياسة) ، ثم وعاء السيرة البطولية التى يؤكد المؤلف طابعها الأسطورى التخديرى الكامن فى إيقاعاتها الرتيبـة التى تولد حالة من الغيبوبة العقلية والإبهام الفكرى تـصاحب سرد العـجائب والغرائب . إن الـلغة فى كل حالة تنـشط دلاليا على مـستوى التـشكيل الصوتى إلى جـانب مـستوى المضمون فيـصبح مستوى النسق الصوتى للنص تجسـيداً للنسق التيمى من ناحيـة ولمبدأ التشكيل العام مـن ناحية أخرى . كـذلك يولد تقاطع هذه الحالات اللغوية تقاطعات زمنية دالة ومستمرة بين الحاضر والماضى .

فالمسرحية تبدأ براو على مستوى الزمن الحاضر يسرد علينا بلغته المميزة طرفًا من سيرة الظاهر بيبرس يؤكد طبيعة تناولها الأسطورى فى النص من خلال التركيز على عنصر الخوارق بينما تغطى فتحة « البروسينيم » لخشبة المسرح شاشة تظهر عليها بعد برهة أشباح خيال الظل ، وبدلا من أن تؤازر هذه الأخيلة (التى تمثل العنصر التشخيصى) رواية الراوى ، أو عنصر السرد ، نجدها تعارضها . فالأخيلة تحملنا زمنيًا فى التاريخ إلى ما قبل حروب الظاهر بيبرس فى الحبشة وهى الفترة التى يركز عليها الراوى لتكشف لنا فى لوحة حركية بسيطة كيف اعتلى هذا البطل عرشه ، ولتلخص تاريخ المماليك القائم على الغدر والخيانة .

ويطرح هذا التناقض المبدئى بين رواية الراوى وأخيلة المخايلين فى آن واحد مبدأ التشكيل الأساسى فى العمل كله ، وكذلك السؤال المحورى الذى يحكم نسق الدلالة فى المسرحية - أى الذى تشكل المسرحية فى مجموعها محاولة للإجابة عليه . ويتلخص هذا السؤال فى حقيقة هوية بطل السيرة التى يرويها الراوى : ما هى حقيقة الظاهر بيبرس ؟ وأين نجدها - فى وهم الأسطورة أو حقيقة التاريخ .

ويفضى هذا السؤال بصورة منطقية مقنعة إلى انتقال زمنى أو عودة إلى التاريخ فى محاولة الإجابة عليه تفضى بدورها إلى تغير شكلى أسلوبى وإلى تغير فى المنظور الفكرى . فما أن يتبلور السؤال من خلال التعارض المسرحى بين كلمة الراوى وصورة خيال الظل حتى ترتفع

الشاشة التى تحجب المسرح (وكأنهـا صندوق الدنيا) فيدلف المشاهد من عالم الأسطورة والراوى إلى عالم هذا الصندوق العجيب الكاشف وتنتقل المسرحية على مستوى الزمن من الحاضر إلى عصر بيبرس ، وعلى مستوى المنظور الفكرى من وهم الأسطورة إلى حـقيـقة التـاريخ ، ويتجـسد هذا التـحول الفكرى فى تحـول اللغة من السـرد إلى الحوار ومن لغـة السـيرة المنغمة إلى اللغـة العامية المعاصـرة . وتمثل اللغة العاميـة الحديثة فى هذا الإطار التاريخى عنصراً مـناهضًا لحركة الابتعاد الزمنى إذ تؤكـد حضورية التاريخ فى الزمن الحاضـر وتنشئ معبراً لغويًا بين الحـاضر والماضى يؤكد الدلالة الحاضرة للحـدث التاريخى البعيد . ولا يكتفى المؤلف بـهذا المعبر اللغوى بين الحاضـر والماضى بل يوظف أيضًا لغة المسرح الخالصـة 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 لحظته الواقعيـة الآنية - لحظة مشاهدته لعرض مسرحى . فالمسـرحية تبدأ جزأها التمثيلى بمؤلف هو شمس بن دانيال (وهو قناع شفاف لعبد العزيز حموده نفسه، بل ويستخدم لوازم لغوية يعهدها جيداً من يعرف المؤلف) ، وشـاشة هى صـورة مصـغرة للشـاشة الكبيـرة التى يراها المتفـرج فـى الافتتاحية ، ومجموعة ممثلين ومتفرجين ومشروع عرض مسرحى .

ويطرح هذا المشهـد الفكاهى على مستوى الحـوار ما طرحته المـقدمة إيحاءً وتشكيلا : فالحوار الفكه يبلور سؤالا هامًا يربط وهم الفن الهروبى

بوهم الأسطورة التغـييبى . إن المشـهد يسأل : هل نقدم مـسرحًا هروبيًا هدفه دغدغة الحواس وإثارة الغرائز ؟ أم نقدم مـسرحًا واعيًا يعرض حقيقة التاريخ بعيداً عن الأسطورة ؟ فالممثلون يودون تقديم « مسرح سياسى » – أى بابة عن قـتل بيبـرس لقطز فى الصالحـية ، لكن المؤلف (دانـيال / حموده) يخشى عسكر السلطان والرقـابة التى تمنع الفن الجاد وتسمح فقط بالبابات الهابطة مثل بابة **عجيب وغريب** ، أو **الأمير وصال وطيف الخيال** ، أو **المتيم واليتيم** وغيرها – وكلها ثنائيات رمزية ساخرة تمهد لثنائى بيبرس وعثمان ، وبيبـرس وقطز من ناحية ، وتحمل إشارة ساخرة إلى الوجه القبيح للمسرح التجارى فى مصر الآن من ناحية أخرى . وفى هذا المشهد نلمح قـدرة حمودة على توظيف عناصره المسرحيـة لتؤدى أكثر من وظيفة . فشاشـة خيال الظل الكبيرة تستخدم فى الافتتـاحية للإفصاح عن التناقض بين الأسطورة والتاريخ ، ولإبراز الجـدل 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 مـشهد الخيال الافتتـاحى الذى يصور مقتل قطز على أيدى بيـبرس) من ناحـية أخـرى – نجدها تحـول الماضى إلى استعارة للحاضر ، ومسرحية خيال الظل (المسرحية داخل المسرحية) إلى اسـتعـارة للعرض المـسرحى كله من ناحـيـة ولعالم الأحـلام الذى يعج بالأخـيلة التى تكشف الحقـائق من ناحيـة أخرى . ويؤكـد حمـوده هذه

المطابقة الاستعارية بين عالم الفن المسرحى وعالم اللا وعى والحلم (وهى مطابقـة تتحـقق من خلال فكرة خـيال الظل من حـيث هو مسـرح يعج بالأخيلة) المرة تلو المرة فى ص ٤٢ ، و ص ٩٢ مـثلاً وفى قول حمـيده صـراحة للسلطان فى ص ٥١ : « يعنى مولانا بيشوف خـيالات كل ليلة . . !! » وليطرح من خلالها فكرته عن طبيعة فن المسرح ودوره الحقيقى ، فالفن المسرحى فى تصوره يخلق عالما ساحـراً كعالم الأحلام يعيد تشكيل الواقع وفق منطقه الداخلى الخاص الذى يشبه منطق الحلم ليكشف الحقيقة ويعزى الزيف .

إن حمودة يستخـدم مشهد الخيال فى الافتتاحـية بذكاء شديد ليطابق بين العـرض المسرحى الذى نشـاهده فى الحاضـر فى المسرح القـومى من تأليفه وبابة قتل بيبرس لقطز التى يخـايلها المخايلون فى عصر بيبرس من تأليف شمس بن دانيال بحيث تتحول الشاشة الصـغيرة إلى نسخة مصغرة للشاشة الكبـيرة ، وتغدو المسرحيـة التاريخية على خشـبة المسرح بدورها صورة مصغرة للواقع التاريخى المعاصر أى للحاضر .

وما أن تتحقق المطابقة بين الحاضر والماضى : بين المتفرج فى المسرح القومى والمتفرج فى قهـوة الحسينية ، حتى نبدأ جميعـا فى عالم المسرحية المزدوج هذا فى محاولة الإجابة على السؤال المحـورى الذى طرحته المقدمة حول حـقيقـة الظاهر بيبرس أو أى زعـيم شعبـى تاريخى آخر بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ .

ويطرح حمـودة فكرة الزعامة بشـقيهـا الرسمى والشعـبى من خلال بطلين أحدهما يرأس المؤسسة الحاكمة والآخـر القاعدة الشعبية ، ثم يحلل مفهوم البطولة الفردية من خلالهما تحليـلاً ساخراً باعتبارها حالة أو نزعة تفرد ذاتى مثالى - أى طموح ذاتى يتقنع بالمثل والمبادئ - تتبلور فى فعل انفصـال عنيف (يمثل خيانة) يـفضى إلى ارتقاء مـؤقت يؤدى إلى عزلة مريرة . إن بيبرس يرتقى سلم الحكم العـسكرى على أنقاض صداقته مع قطز ، ثم يكسب حكمه شرعـية رسمية زائفة من خلال الخليـفة العباسى الطفل ، ثم يحاول ارتقاء سلم البـطولة الشعبية على أنقاض صـداقته مع عثمان ، ثم يحاول الانفراد بالحكم بتصفية المماليك يحدوه فى كل مرحلة من سعـيه حلمه الفردى ومـجده الذاتى . أما عـثمان أو الوجه الشـعبى للبطولة الفـردية فـهو يـرتقى فى بحثـه عن الجـسر الـوهمى بين السلطة العسكرية والشـعب سلم خيانتـه لحميـدة ولأهله ، ثم وهم الوصول إلى رمز التعالى والعنجهية الطبقية - إلى « ست الناس » .

ومن خـلال هذين البطلين اللذين يشكلان مـعا فى حـقيـقة الأمـر وجـهين لعملة واحـــدة - هـــى البطولة الفـردية ، أو بطلا مـزدوجًا هو بيبرس/ عثمان ، يبنى حمودة صـورة تحليلية مقنعة لمفارقة الزعيم الوطنى الشعبى الذى يرأس مؤســسة عسكرية حاكمة لها مصـالحها الخاصة . إن هذا الزعيم لابد وأن يتمزق بين انتماءين وولاءين لا يلبثا أن يمزقاه . وقد جسـد حمـودة هذا التناقض والتـمزق بتـحويل البطل الواحـد إلى بطلين يلتقيان فى البداية على هدف مشـترك - هو إقامة جسر بين السلطة والناس

أو فتح أبواب القلعة على الحسينيـة - ثم يصطدمان ويحاول كل منهما أن يمتص الآخـر داخل مشـروعـه (الشـعبى أو السلطوى) ويـنتهى الأمـر باندحارهمـا معا وبتـوسيع الهوة بين البطل والشـعب ، وبتعمـيق هيمنة المؤسسـة السلطوية العسكرية الممثلة فى المماليك . ولأن بطلى المسرحـية يمثلان فى حقيقة الأمر وجهى البطولة الفردية وبطلا واحداً مزدوج الدلالة أجدنى أتفق مع المخرج فى تغييره لعنوان المسرحية من **الظاهر بيبرس** إلى **ابن البلد** : فابن البلد عنوان غامض الإشارة نوعا ، لا يحدد بصورة قاطعة دلالتـه إسمـيا ، ويحـمل لذلك تورية ساخـرة فحـواها غيـاب ابن البلد الحقيقى فى ضوء فشل البطل المزدوج (بيـبرس / عثمان) فى تحقيق هذا الدور .

إن صيغة البطل المزدوج هذه تُطرح فى بداية المسرحية بصورة واضحة حين نجد سؤال الهوية يشمل كلا من بيبرس وعثمان . فالحوار فى المشهد الأول من الجزء التمثيلى يتمحـور حول سؤالين عن الهوية والانتماء يمثلان فى حقيقة الأمر سؤالاً واحداً : هل بيبرس مصرى أم مملوكى ! هل عثمان مملوكـى أم مـصرى ! إن عثـمـان يصيـح فـى ص ١١ مـن النص المطبـوع (الظاهر بيبرس ، دار الوفاء للنشر ، ، القاهرة ، ١٩٨٦) :

« جرى إيـه يا واد أنت وهو !! أنتم فاهمين أيه ... مـا تكونوش فاهمين أنى علشان صاحب السلطان بقيت منهم ؟ » ثم نجد رجلا يتساءل « فى استحياء وتردد » فى ص ١٢ :

« يعنى قـصـدك إنه مـبقـاش مـن الممـاليك ! » – قـاصـدا الظاهر بيبرس . فيقاطعه عثمان صائحًا فى حدة :

« أخرس !! بيبرس مصرى . . ابن بلد زيى وزيك » .

لكن إجابة عثمان الواثقة القاطعة هذه تحفها هالة من التشكيك وعدم الاقتناع التى تـولدها كلمة « يا خوفى » التى يرددهـا المؤلف / دانيال بين الحين والآخر فـى مقاطع دالة مـن الحوار بحيث تـشكل ما يشـبه تعليـقا كوراليًا ساخـراً متشككا يلح فى طلب التحـقيق فى أقوال عثمـان وقياس صدقها . وهذا ما تفعله المسرحية فى مجموعها .

وسؤال الهوية الذى يشمل كـلا من بيبرس وعثمان على اختـلافهما يوجد بينهـما من ناحيـة لكنه يبرز تناقضـهما أيضًا من ناحيـة أخرى . فعلاقـة بيبرس بعـثمان علاقـة ظاهرها التوحد باطنها التنافـر ، أى أنها علاقة تتخذ شكل المفارقة . وتطبع بنية المفارقة التى تنتظم العلاقة المحورية فى النص كل العـلاقات الأخرى وتصـبح البنية الحاكـمة لكل العـلاقات المطروحة . وتتجلى بنية المفارقة التى تنتظم النص فنيًا وفكريًا فى تنويعات كثيـرة شكلية وتيمـية . فهى تبرز على مـستوى الشكل فى علاقـة السرد بالتمثيل من ناحية وعلاقة المسرحيـة التاريخية بمسرحية أو بابة خيال الظل (أى المسرحية داخل المسرحية) من ناحية أخرى . ففى كلتا الحالتين نجد العلاقـة تجمع بين التآزر والمساندة والتـعارض والتنافر والمناقـضة . وعلى مسـتوى المضمون أو الـنسق التيمى نلمس بنيـة المفارقة فى صـداقة البطل

الرسمى العسكرى بيبرس والبطل الشعبى عثمان على مستوى الهدف القومى الوهمى المشترك (إقامة جسر بين الحاكم والناس) وتنافرهما على مستوى المصلحة الذاتية والانتماء الطبقى ، ثم تتكرر المفارقة فى اتصال حميدة بالمماليك اتصالا جسديًا حميما ونفورها العنيف منهم معنويا ، 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 عاطفيًا بحميدة ومكانيا 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 المشكِّلة للنص فى فكرة أو صيغة لغوية دالة يمكننا اعتبارها استعارة للفرضية الفكرية المحورية فى النص وهى عبارة : « الجوازة المستحيلة » . وتتحقق هذه العبارة دراميا 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 مشروعا الزواج ظاهريا ويتحققان ماديا فى العقد

المكتـوب ، لكن النجاح الظاهرى ينـطوى على فشل مـعنوى ذريع ينفى الشرعية الحقـيقية عن الزواج وإن احتفظ بشرعيـته الصورية . وفى حالة الأراجوز يفشل الزواج معنويا ويتحول إلى علاقة استغلال واستعباد لغياب التكافؤ والخلفية الطبقية المشتـركة وقيم العدل والمساواة ، وفى حالة الأمير وصال يفشل زواجـه لاعتماده على التعمـية والزيف وغياب قيمـة التعرف والمعرفة الحقيـقية التى تجعل الأمير يقع فريسة لتـضليل الخاطبة . أما فى حدوتة عـثمان مع حمـيدة أولاً ، ثم مع ست الناس بعدها فنجـد ارتباطا معنويا يفشل فى أن يتـحقق فى كيان واقعى شـرعى لنفس الأسباب التى أدت إلى فشل زواج الأراجوز والأمير وصال ، فوقوع عثمان فريسة للزيف والتضليل يـحطم علاقتـه بحميـدة فيهـجرها رغم ارتباطـه المعنوى بها ، وغياب التكافؤ والمساواة والخلفية المشتركة يمنع زواجه من ست الناس رغم حبها له .

إن حمودة يطرح من خلال هذه القـصص الأربع تعريفا لمعنى الزواج الحقـيقى الذى تتسع دلالتـه فيصـبح تعريفا لأى عـلاقة ارتباط حـقيقـية مشروعة . إننا ندرك من خلال هذه التنويعات على فكرة الزيجة المـستحيلة أن أى علاقـة « وصال » أو ارتبـاط مشروع لابد وأن ترتكز عـلى دعائم التكافؤ والمعرفة والصدق حتى تتـحقق لها الشرعية الكاملة المادية والمعنوية التى لا تكفلها الـشكليات أو الإجراءات الصـورية فقط . ونلحظ أن هذا التـعريف الإيجـابى للزواج أو لأى تواصل صـادق يتبلور فى المسـرحيـة

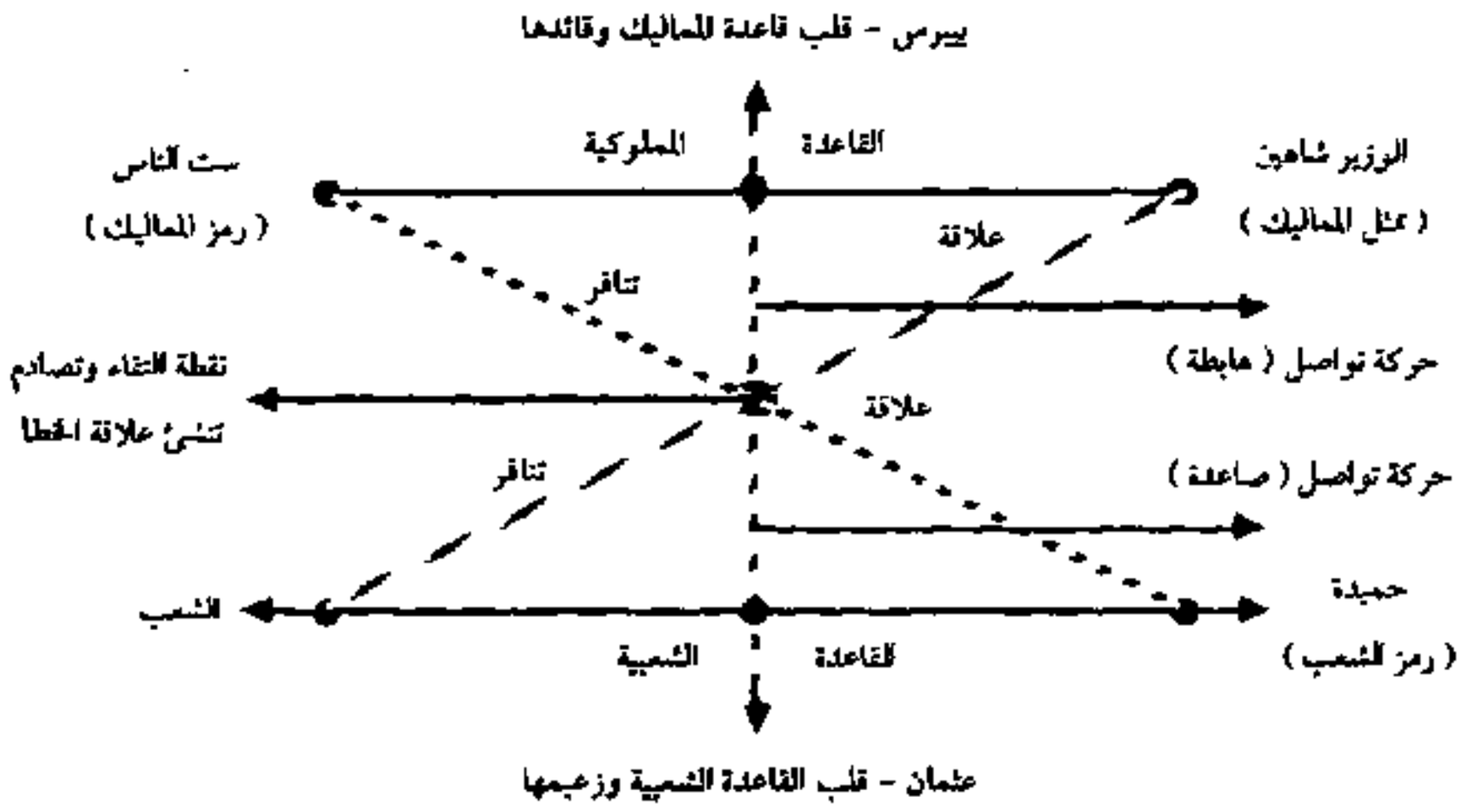
بصورة غير مباشرة ، من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غيابه . أى أن التعريف الإيجابى يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة : فعلاقة عثمان بست الناس تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقته بحميدة ، وعلاقة عثمان بالسلطان تتحدد فى ضوء علاقته بأهل البلد ، وعلاقة بيبرس بعثمان تتضح فى ضوء علاقته بقطز ، وعلاقة حميدة الجسدية بالمماليك تتولد من فشل علاقتها بعثمان ، وعلاقة الشعب ببطله 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 تنويعة 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

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



إن السخرية الدرامية التى تنشأ من مفارقة محاولة التواصل التى تفرز بالضرورة الاصطدام والتنافر تبرز فى هذا الشكل الهندسى التجريدى لحركة النص . فمحاولة بيبرس وعثمان الالتقاء تفضى إلى انفصال كل منهما عن قاعدته هبوطا (فى حالة بيبرس) وصعودا (فى حالة عثمان)، وما أن يصلا إلى نقطة الالتقاء حتى نجد أن محاولة إقامة خط واصل أو

جســر بين القاعدتين (السلـطوية والشعبـية) قد آفـرز مثلثين مضـمرين متصادمين يشكلان مع علامة X - أى علامة الخطأ والاستحالة . وتتجسد علامة الخطأ هذه فى المضمون فى تيمات العهر والغدر والخيانة .

ورغم التميـز الواضح للبناء الفنى فى هذا العمل الذى يمثل فى رأيى أنضج أعمال عـبد العزيز حمـودة حتى الآن ، إلا أنه لا يخلو من بعض العيـوب ربما كـان أوضـحهـا وأخطرها هـو تأرجح المؤلف فى تصـوير شخـصيـاته الرئيـسيـة بين أسلوبى الدراميـة الواقعـية التى تحـمل ظلالا مأساوية، والملحمـية الفكرية . لقد حاول حمودة أن يقـيم توازنا حساسا بين البعدين الدرامى والملحمى فى شخصيات بيبرس وعثمان وحميدة ونجح إلى حد كبير لولا بعض الفجوات والفراغات فى تبرير دوافع الشخصيات تبريراً دراميًا مقنعـا . فالشخـصيـات فى بعدها الدرامى تثـير بين الحين والآخر أسئلة تفـشل المسرحية فى تقديم إجـابات شافية لها على مـستوى المضمون وتدفع المتفرج إلى الاكتفاء بالتبرير الذى يقدمه الشكل مما يحدث انقـسامـا بين الشكل والمضـمـون يولد إحسـاسًا بآليـة الربط والتـشكيل ولنضرب مثالا أو مثالين على هذا .

إن المتفرج مـثلا لا يجد تبريـرا مقنعا لسقـوط حميدة على مـستوى المضمون الواقعى الدرامى لـلشخصية : فرغم قولهـا أنها تمارس العهر مع المماليك لتنتـقم من نفـسها وتطهرها لا نجـدنا نفهم سر هذه الرغـبة 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 والتيمية 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 بيبرس من الوفاء إلى الخيانة فى الجزء الثانى مفاجئا بعض الشىء وذلك رغم التمهيد الذى تم من خلال طرح قصة خيانته لقطز . ويبدو أن حمودة قد خشى أنه إذا أشبع هذا التحول دراميا أن يجئ هذا الإشباع على حساب البعد الملحمى والفكرى للشخصية .

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

ذلك يدرك المتفـرج بوضوح شديد من المعـالجة الدرامية الـذكية للمشـهد الإجابة الحقيقية التى تتوارى خلف الإجابة الغامضة الزائفة وهى أن بيبرس (دون لف أو دوران ، وليقل ما يشاء) قد قتل قطز ليحتل مكانه ، وأن مطامع بيبرس الشخصية وطمـوحه الفردى تتخفى تحت قناع الحلم القومى المثالى ، وإن لم يدرك هو نفسه ذلك .

أما شخصـية عثمان فقـد نجت إلى حد كبير من عيـوب التحول اللا مبرر - باسـتثناء تحول لهجة عـثمان الفجائى من الصلف والعنجـهية إلى الرقـة فى حديثـه إلى حميـدة فى المشـهد الأول - وذلك لأن دعـامتـها الأساسية هى العمى أو فقدان البصـيرة . فعثمان هو الوحيد الذى لا يرى الحقيقـة فى المسرحية - أو « الأعمى الوحيد » كـما يصف نفسه . ورغم ذلك لا تخلو هذه الشـخصيـة من الهنات تمامًا . لقد بالغ حـمودة بعض الشىء فى تصوير غباء عثمان وعمائه فاقترب بالشخصية بدرجة خطرة من حدود الكومـيديا النمطيـة الزاعقة ، فكاد عـثمان أن يتـحول إلى نمط أو كليشيه « الأطرش فى الزفة » أو النمط المتـمثل فى المثل الشعبى القائل « الجسـم جـسم ثور ، والعقل عـقل عصفـور » ! ويبدو أن حرص حـمودة الشديد على تأكـيد البعد السـاخر فى تناوله لفكرة البطل ورغبـته فى ألا يطغى البعـد الدرامى على البعد الملحمى فى الشـخصية قـد أوقعه فى هذا المطب . وأغلب الظن أن المؤلف قـد بدأ فعله الإبداعى بتـصور درامى - أى بتـصور حـدث ينشـأ ويتطور من خلال عـلاقـات صراع بين بطليـه المحوريين - ثم شـرع فى مرحلة لاحـقة فى إضافـة التنويعات التـشكيلية

الأخرى وتركيب الصيغة الملحمية مما جعل بعض علاقات التشكيل تبدو أحيانا وكأنها مفتعلة أو آلية تفتقر إلى ذلك الالتحام العضوى الذى يولد الطاقة الشعرية ونعنى بها بالتحديد قدرة العلاقات التشكيلية على توليد قراءات متعددة - أى تعدد الدلالة . لقد حاول المؤلف جاهدا أن يستوعب تصوره الدرامى المبدئى ، وشخصياته التى تفصح خطوطها الأساسية عن صيغة مأساوية ، فى إطار صيغة مسرحية معارضة هى الصيغة الملحمية . لكن محاولة الاستيعاب لم تنجح تمامًا كما يتضح فى المساحات اللامقنعة اللامبررة فى سلوك الشخصيات التى ذكرناها سابقًا ، وفى ذلك الإحساس العام بآلية الربط ، وفى تلك المشاهد المعلقة الزائدة - خاصة فى الجزء الثانى - التى يمكن حذفها دون أن يتأثر النص - وأعنى بها بالتحديد مشهد بيبرس مع شاهين فى بداية الفصل الثانى ، الذى يكرر ما سبق طرحه فى الافتتاحية السردية أو الإنشادية وهو انغماس بيبرس فى صرعات شخصية مع الملوك والرؤساء وانصرافه عن إصلاح الأمة . لقد إنساق المؤلف لإغراء «الإسقاط» هنا دون داع ، فأطال المشهد على حساب إيقاع الحدث المسرحى. ومن المشاهد الزائدة التى تكرر ما سبق طرحه دون أن تضيف جديدًا نجد أيضًا فى الجزء الثانى مشهد عثمان مع ست الناس ، ثم مشهد حميدة مع شمس بن دانيال وحديثه عن الوحدة العربية . ولا يسعنا إلا أن نعترف بأن الجزء الثانى من المسرحية لا يتمتع بنفس التماسك الفنى الذى يميز الجزء الأول ، فهو لا يحمل خط تطور واضح بل يتشكل فى سلسلة من التكشفات التى يمثل كل منها ذروة كاذبة

(False climax) – أى ذروة توحى بنهاية المسرحية ، مما يعطى إحساسًا 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 تمامًا ، بل وشبه وثائقية، وكأن عثمان يقرأ فى كتاب – مما يعطى الخطاب توجها أيديولوجيا واضحا محدداً – وحديثه عن إغلاقه « الحانات ودور اللهو » 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 مثلا 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 خيطا 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 ماض من ناحية ، ويخلق تورية ساخرة تعلق على المشهد الحاضر من ناحية أخرى . ففى أول لقاء بين بيبرس وعثمان فى النص مثلا ينتهى 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 يمهد لها حركيا عن طريق تجميد مشهد مصافحة بيبرس لعثمان وإبرازه اضافيا (كما تنص الإرشادات المسرحية) وذلك حتى يستدعى إلى ذهن المتفرج مشهد خيال الظل الافتتاحى الذى يصافح فيه بيبرس قطز ثم يطعنه . فالاستدعاء يوحد بين قطز وعثمان ويرهص بمصير الصداقة بين عثمان وبيبرس ويقدم تعليقا ساخراً 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 الشعبى ، وصيغة البطل المزدوج والمسرحية داخل المسرحية وغيرها .. لكنه ينجح من خلال توظيفه المتمكن الذكى للمفارقة الدالة والتورية الساخرة من إعادة تشكيل هذه العناصر فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة إلى حد كبير تفصح عن قراءته لعلاقة الأسطورة بالتاريخ .

وقبل أن نتنقل إلى الحديث عن العرض والإخراج علينا أن نسجل فى البداية حقيقة هامة وهى أن التشكيل الدرامى فى نصوص حمودة يتم عادة فى إطار رؤية مسرحية « إخراجية » - أى فى فضاء مسرحى واضح المعالم . فالعالم المسرحى عند حمودة لا يتحقق على مستوى الكلمة المنطوقة فقط بكل توارياتها ومفارقاتها وتقاطعاتها الدالة ، ومساحات الصمت التى تكتنفها ، بل يتم أيضًا على مستوى الخيال المسرحى الصرف الذى يوظف عناصر الرؤية المسرحية فى التشكيل الفنى للعمل . وربما لهذا السبب قد يجد المخرج الذى يتعرض لنصوصه صعوبة فى الإفلات من تصوره المسرحى لتقديم النص الذى يضمره فى إرشاداته المسرحية . وربما لهذا السبب أيضًا يشعر المتلقى بأن أى تعديل أو تغيير فى التصور المسرحى الذى يطرحه المؤلف للنص لا يخدمه أو يضيف إليه بقدر ما ينتقص من فعاليته المسرحية . وفى إخراج النص التزم المخرج أحمد زكى بتصور حمودة الإخراجى فى مجموعه باستثناء بعض المناطق التى نجملها فيما يلى :

١ - استبـدل المخرج الراوى وربابته بفـرقة كاملة للعزف والغناء الشـعبى تطلبت بدورها « مايسترو » يقودها بصـورة واضحة أمام المتـفرجين فتحول الراوى الشعبى إلى صيغة رسمية « مستنطقة » و « مستطعة » بعض الشىء ، وهل سمع أحـد عن عازف ربابة يقوده مايـسترو !! أضف إلى ذلك أن التنغـيم والإنشاد قـد أضفى علـى الافتـتاحـية السردية نوعـا من « الهيـصة » الاحتـفالية ضـاعت فى ثناياها دلالة التـعـارض بين رواية الراوى ومـشهـد خـيـال الظل ، وبين الرواية والتاريخ . وثـبت المخرج المنشدين فـى تشكيل حركى مـسطح مدة طويلة فأضاف إلى جرعة الملل النابعة من رتابة الإنشاد .

ويقودنا الحديث عن الراوى هنا إلى الحـديث عن افتتاحية المـسرحية فى مجموعها كما تمـت فـى العـرض . لقـد نفذ المخرج هذه الافتتاحية - وفق إرشادات المؤلف - بحيث يتم جزء منها « أمام الباب المؤدى إلى الصالة ، أو حتى الفناء بعد أن يبدأ المتـفرجون فى التوافد على المسرح » (المسرحـية - ص ٧) دون أن يأخذ فى اعتـباره مدى صـلاحية معـمار المسرح القومى لتنفـيذها . إن المعمار المسرح التـقليدى لا يصلح لمثل هذه الافتتـاحية التى تتطلب معمـارا مسرحيا من نوع آخر لا يتـوفر فى المسرح القومى المبنـى على غرار مسـرح العلبة الإيطالى . وكـان على المخرج أن يعمل خياله فى تعديل هذه الافتتـاحية لتناسب طبيعة مكان العرض أو أن

يؤخر دخول المتفرجين حتى يشهدوا « الزفة » ثم يدلفوا إلى قاعة العرض وراءها .

أما ما حدث فهو أن المتفرجين دخلوا إلى الصالة وجلسوا ، ثم ترامت إلى أسماعهم أصوات الزفة الشعبية ، فلووا أعناقهم وقتا طويلا ، محاولين التقاط لمحة مما يجرى .. لكن الجهد باء بالفشل ، فأداروا رؤوسهم فى غيظ وملل حتى دخلت الفرقة إلى الصالة فلووا أعناقهم مرة أخرى لأن الفرقة تصورت أنها فى مسرح دائرى فلبثت فى الخلف عند الباب مدة طويلة حتى تقلصت عضلات أعناق المتفرجين فقرروا تجاهل ما يحدث وابتهلوا إلى الله أن تنتهى هذه المهزلة ويبدأ العرض . إن الأستاذ أحمد زكى وهو فنان مثقف ودارس يعلم جيداً ، بل وعلمنا دائمًا ، أن الحركة المسرحية تصمم فى 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 فى اعتباره قدرة المتفرج أينما كان فى هذا الفضاء المسرحى على الرؤية والمتابعة . لذلك أسفنا أن يحدث هذا الخلل الافتتاحى فى عرض له خاصة وأنه وفق فى توظيف الصالة كامتداد لخشبة المسرح طوال العرض وأكد من خلال هذا التواصل الطابع الملحمى المتمسرح للنص من ناحية ، وتطابق الماضى والحاضر من ناحية أخرى .

٢ - حذف المخرج مشهدا هاما للأراجوز يتقاطع مع حديث بيبرس

وعثـمان فى نهـاية الفصل الأول دون تبريـر . إن مشهـد الأراجوز وحبيبته كما وضعه حمودة فى هذا المكان من النص يساهم فى تعميق الصلة الاستعـارية بين فكرة الشرعية فى الزواج والشـرعية فى الحكم وحذفه يضر بالنص لا يفيده . واستبدل المخرج المشهد المحذوف بزفة الأراجـوز التى تنهى الجـزء الأول . ورغم جو البهـجة الذى تبعـثه الزفة ، ولمسـة السخرية الخـفيفـة من الأغنية ، وخفـة ظل الأراجوز هشام جاد وحيويته الملحوظة ، إلا أن هذه الزفة لا تعوض عن حذف المشـهد المذكـور . ونلحظ فى هذا الصـدد أن العـرض لم يوفق فى تنفيـذ الدور التعليقى الساخـر للأراجوز الذى نسمع زمارته الـساخرة تتردد دوما فى الخلفية السمعية للنص فجاء ظهوره فى العرض متقطعا وباهتا ، وبدا « مـحشـورا » ومقحـما ، لا يلتـحم عضويا بـنسيج العرض . وقد لعبت الفواصل الاضائية بين المشاهد دوراً فى هذا .

٣ - لقد استخـدم المخرج الإضاءة الباهرة التى تغرق الجمـهور فى الصالة كفـاصل بين المشـاهد . ورغم أن هذا التوظيف للإضـاءة قد يـخدم عنصر الإغراب والتـغريب الذى يؤكد البعد الملحـمى للعرض ، وقد يبرز عنصر تواصل الحـاضر والماضى ، ويطابق جمهـور خيال الظل على خشـبة المسـرح مع جمهـور المسرحـية فى الصالـة حين يجعل المتفرج فى الصـالة موضوع الاضاءة بالتناوب مع الممثل على خـشبة

المسرح ، إلا أن هذه الفواصل الاضائية جاءت كثيرة بصورة لا داعى لهـا بتاتا ، ومـؤذية لعين المتـفرج أشـد الإيذاء . إن الديكور الذى صممه جريجورى سميث تحت إشراف المخرج وبإرشاده – رغم كتله الضخـمة التى التهمت مـساحات كبـيرة من خشبـة المسرح وقلصت الفضـاء الحركى للممثلين – يتـيح سيولة شـديدة للعرض ولا يتطلب فواصل إظلامية لتـغيير المناظر . فالانتقال من الحـارة للقلعة يتحقق فى لمح البصر بإدارة القرص الذى يمثل حـصنا من حصون القلعة فى جانب منه ، وحجرة بيبرس فى الجـانب الآخر . أننا قد نحتاج إلى الإظلام أثناء تغييـر الديكور فى المسرحيات الواقعية التـى تعتمد على الإيهام وإخـفاء واقع اللعـبة المسرحـية . أما فـى هذا العرض الذى يعترف صراحة بطبـيعته كلعبة مسرحيـة مصنوعة ، بل ويؤكدها من خلال مناقشته لفن المسرح ، فـقد جاء هذا الإظلام لخشبة المسرح مع إغراق الصالة بضـوء باهر مفتعلا ومعطلا ومهـبطا لإيقاع العرض . أن نص حمودة يخلق مساحات متداخلة من الخيال والمخايلة ، والحلم والوهم ، يذوب بعضـها فى البعض ، فتـضل الشخصيات طـريقها فيها بحـثا عن الحقيقة ولا تناسبـه فواصل الإظلام والإبهار الضوئى المتكررة هذه . وكان يمكن فصل المشاهد بصورة أكثر ليـونة ونعومة تستخدم زمارة الأراجوز الساخرة مثلا .

٤ – تجاهل المخرج الإرشادات المسرحية التى تنص على ظهور الأخيلة على الستار الشفاف الأمامى فى بداية الجزء الثـانى 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) كنشـاط معارض للأسطورة يهدف إلى التوعية فى بداية الجـزء الأول ، ودور الفن كمدعم للأسطورة ولنظام الحكم بعد أن تم استئناسه وترويـضه فى بداية الجزء الثانى وبعد أن نجح البطل الشعبى الكبـير بيبرس فى ابتلاع البطل الشعـبى الصغير عثمان .

٥ - ولسبب غيـر معلوم جعل المخرج المخايـلين ينسحبون خارج خـشبة المسرح أثـناء حديث عـثمان وحـميـدة فى الجزء الأول بينمـا تنص الإرشادات المسرحية فى النص المطبوع على بقائهم إذ تقول :

« تـستمر الخـيالات علـى الشاشـة طوال حديثـهمـا دون وضوح » (ص٢٢) . إن تزامن الحديث مع المخايلة على خشـبة المسرح يؤكد عنصر المقابلة بين الواقع والوهم الذى تصر عليه المسرحـية ، وانسحاب المخايلين والشاشة فى العرض أضاع عنصر المقابلة هذا .

٦ - وحول المخـرج قصـة الأميـر وصال من خـلال الرقص والغناء إلى اسكتشا من عـروض الكباريهات حتى كـادت دلالته أن تضيع وسط الهـرج والمرج . ورغم أن هذا التناول قـد لفت الأنظار أخيـراً إلى قـدرات زين نصـار الأدائيـة الباهرة ، وحـضوره المبـهج وحـيويتـه

العـارمة ، إلا أنه كـاد أن يلقى بالدور تمامًا خـارج دائرة التـشكيل الدلالى للنص .

ويقودنا الحديث عن زين نصار إلى الحديث عن عنصر التمثيل . لقد اتسم العرض فى مجموعة بالتضارب الشديد فى أساليب التمثيل وكأن كل ممثل قد اجـتهد وحـده فى تصور دوره وتنفيـذه دونما تدخل أو تنسيق من المخرج فاختار أحمد ماهر أسلوبا يجمع بين الانفعال الداخلى (وفق منهج ستانسلافسكى الطبيعى) والمبـالغة الكلاسيكية فى الأداء الصوتى والحركى التى طبعت تمثيله أحـيانا بطابع الميلودراما ، واختار أحـمد مرعى أسلوب أداء خارجى فى مـجمـوعه يعـتمد على التـنميط الحركى والـصوتى وفق الصورة النمطيـة المألوفة لابن البلد ، وبالغ فى محـاكاة هذا النمط ، وفى استخدام يديه وكتـفيه فاقترب من أسلوب الكاريكاتير أحـيانا . أما عفاف شعيب فاتخذت نموذجها أداء السيدة سميحة أيوب فى أدوار مماثلة فأصابت فـى اخـتيار النمـوذج لولا أنها بالـغت فى الصـياح والحـركات الزاعـقة الـوقية ؛ ولم تنوع أداءها بـين حميدة وأم رشيد فسحـقت المفارقة الكامنة فى الشخصيـة . ورغم ذلك فهى ممثلة لها حضور جذاب يتـميز بالصدق والحرارة . ونجح أحمـد الناغى فى التوصل إلى صيغة أدائيـة مقنعة تلتف الكوميديا فيـها بغلالة حزن شفافة ، ويبدو أنه اتخـذ المؤلف نفسه نموذجا فى ترجمته الصوتية للشخصية فأبرز هذا العنصر الدلالى لها . أما مرسى

الحطاب أو الوزير شاهين فـقد لجأ إلى المط والتطويل والاستظراف فـهبط بإيقاع مشهده الرئيسى (قـراءة خطاب ملك قبرص) إلى نقطة الصفر ، ثم أضاع جهده فى مشـهده الختامى بضحكته الميلودرامية التـى تحاكى كليشيه ضحكة الشيطان أو الجنى الذى نعرفه فى الأفلام الأمريكية وبعض الأفلام المصرية .

وانعكست فـوضى أساليب التـمثيل فى فوضى الملابـس المسرحـية فارتدت بعض الشخصيات أزياء عصرية وبعضها أزياء تاريخية مشكوك فى هويتها بينما ارتدت عفاف شعـيب ملابس لا هى بالتاريخية ولا بالعصرية وتفردت هى وأحمـد ماهر بارتداء حذاء له « بوز » معقـوف ! وبعيداً عن التصـميم نجح المخرج فى توظيفـه ألوان الملابس دلاليا ، فارتدى بيـبرس وعثـمان الأبيض فى الجـزء الأول علامـة على توحدهما وتـآزرهما ، ثم ارتدى بيـبرس الأسـود فى الجزء الثـانى ، بينما احـتفظ عـثمـان باللون الأبيض للدلالة على تناقضهما ، وغير عـثمان عباءته ثلاث مرات فارتدى عباءة بيضاء تمامًا فى مرحلتـه الأولى قبل الانتقال إلى القلعة ، ثم ارتدى عبـاءة بيضاء بها شـريط أحمر (يتـجاوب ويتراسل مع الوشاح الأحـمر الذى يحيط بخـصر بيبـرس) فى مرحلته الثـانية التى تبدأ بصـعوده إلى القلعة ثم تنتـهى بنزوله المهزوم ، وتغير لون عـباءته وخامتـها فى الجزء الأخير من الحرير الأبيض اللامع إلى الصوف الخشن الداكن . ولا أدرى

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

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

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

الشعب (الذى يبدو فيه كبـبغاء عقله فى أذنيه) ، ويؤذن بتكرار ما حدث تمامًا ، خاصة وأن خشبة المسـرح فى هذا المشهد تهيمن عليها تمامًا عباءة الدرويش المستديرة التى يلفها ويديرها بحيث تشكل عجلة أو دائرة مقفلة تشى باستـمرار الأوضاع واستحالة التغيـير . والفقرة الثانيـة من النهاية الجديـدة تعمق هذا المعنى فهى عـبارة عن مشـهد خاطف يصور اغـتيال الحاكم الجديـد فى غرفة نومه ويؤكد اسـتمرار لعبة الغدر والخـيانة التى يمارسها المماليك ، وأن ما نـتهى وشهدناه يوشك أن يتكرر بنفس الصورة . وأما الفقرة الثالثة فهى أغنية الختام التى تلخص لنا العظة والعـبرة من المسرحيـة فى كلمتهـا الافتتاحـية «متصـدقوش» . وقد ساهمت هذه النهاية الجـديدة فى تعميق المدلول السلبى الساخر للنهاية الأصلية : فالشعب فى النهاية الأصلية - ممثلا فى الأراجـوز - يقبل الحـاكم الجـديد تحت وطأة الضرب . أمـا فى النهاية الجديدة فهى يصفق ويهـلل من تلقاء نفسه . كذلك أدت هذه النهاية الجديدة إلى تعميق العيب الدرامى الذى سبق الإشارة إليه فى الحـــديث عن النص ألا وهـو تعـــدد الذروات الكاذبة الذى يـخلق إحساسا بالملل والتكرار .

إن تعامل المخـرج مع الرؤية الإخراجـية الكامنة فى الـنص بالحذف والإضافة والتبديل لا يخلو من بعض العيوب والهنات لكنه جاء موفقا فى

مجـموعه ، يكشف فى بعض اللمـحات الذكيـة هنا وهناك عن حساسـية المخرج وخياله وفهمه الجيد للنـص . لقد جعل المخرج عثمان مثلا يؤدى دور شبح قطز فعمـق بذكاء شديد عنصر التورية الساخـرة فى صداقته مع بيبرس ، وجعل بيبرس فى نهاية المشهـد يشهر سيفه وهو يعلن رغبته فى أن يصبح حكمـه لمصر شـرعيا فـتسخـر الحركة هنا من الكـلمة وتكشف زيفها . إن هذه اللمـسات الذكية تضىء العـرض بين الحين والآخر وتجعلنا نتمنى لو بذل المخرج جهدا أكبر حتى يمتـعنا بجرعة أكبر من فنه وخبرته وخياله .

الوجه الغائب ولعبة الاقنعة(*)

فى مسـرحيته الشـعرية الأولى ، **الوزير العـاشق** ، استخـدم فاروق جويدة قناع التـاريخ ليعلق على الحاضـر وكتب مرثيـة موجعة فى ضـياع فلسطين ، جسـدها دراميا فى سـقوط الأندلس . وكانت صـراعات ملوك الطوائف هى المرآة القـديمة التى جلاها الشاعـر فانعكست على صـفحتـها الصراعـات الحديثـة التى مزقت أوصـال الأمة العربيـة . واختـار جويدة 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 وللضمـير الشـعبى ، وكـان أبو حيان الكورس المعلـق على الأحداث ، المفسر خـباياها ، المبرز دلالاتهـا . وعلى الطرف النقيض من ابن زيدون

(*) مسرحية : **دماء على ستار الكعبة** ، تأليف : فـاروق جويدة ، إخـراج . د. هانى مطاوع ، تأليف موسيقى . سليمان جـميل ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى فى مارس ١٩٨٨

جـاء ربيع رمـزاً للخـيانة وفـسـاد السلطة التى تمهـد الطريق أمـام قـوى الاغتصاب الأجنبية .

وفى مسرحيـة جويدة الثانية ، **دماء على ستـار الكعبة** يلمح القارئ خيوط اتصال تيمية واضحة بين التجربتين : فالتاريخ هنا قناع كما كان فى **الوزير العـاشق** ، وسلام هو امـتداد لأبى حيان ، وسـعاد صورة مكثـفة لولّادة ، وابن زيدون واحد من أوجـه الحجاج ، وربيع وجه آخـر . أما صراع السلطة المدمر العقـيم بين ملوك الطوائف فى النص الأول فيتردد هنا فى صـراع ثالوث الوزراء ويـحـمل نفس الملامح الكاريكـاتورية ، والرنة الفكاهية الساخرة .

وقد تقـود خيوط التواصل التـيمية هذه بـين النصين إلى خلق انطباع زائف بتمـاثل بنيتـهما ، خـاصة وأن **دماء على سـتار الكعـبة** تبدأ على مسـتوى الإسقاط التاريخى على الحاضـر من حيث انتهت **الوزير العاشق** وتستأنف قراءة التاريخ بعد سقوط فلسطين . **فالوزير العاشق** تنتهى بانهيار الإسلام فى الأندلس ، وصمت الصلاة فى مآذنها ، بينما تبدأ **دماء على ستار الكـعبة** بانهـيار حـصن الإسلام فى مكة ، التى تصـبح رمز الأمـة العربية ، وذلك بأيدى قـائد من أبناء العقيدة ، لا عدوا من خـارجها . وكأن فاروق جويدة يـستكمل فى نصه الثـانى قراءته الرمزية المقنَّعة الخاصة فى التاريخ العربى المعاصـر فى الحقبة الانتقالية العنيـفة المتأزمة التى تلت سقوط فلسطين ، والتى عاصرها جيله .

ورغم أوجه التشابه العديدة بين المسرحيتين إلا أن **دماء على ستار الكعبة** تتميز ببنية دلالية مركبة ، تمثل تطوراً ملحوظًا فى شعر جويدة 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 مجموعه ، 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 أقنعة) هى مصدر الإلهام فى هذا العمل ، فالشاعر هنا يستلهم المسرح فى تشكيل رؤيته تشكيلا فنيا كما فعل شعراء كثيرون من قبله . ويبدو أن فكرة الوجه والقناع قد شغلت جويدة 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 سيريالية الطابع تطرح رؤية للضياع 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 بحثًا عن الوجه الضائع ، وفى رحلته وسؤاله يلتقى بملامح 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 يستعيض 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 حرا يؤكد وجوده الحقيقى من خلال فنه فتتوحد 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 . فالفنان فاروق جويدة يبحث عن الحقيقة المتمثلة فى وجه عدنان الغائب ، بدلالاته المتعددة ، وسط عالم من التقنع 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 التى نزلت على المدينة وذلك على المستوى الواقعى ، ويمضى البحث من خلال الرسل وشهادة الشهود ، وينتقل من مستوى الجرم الواقعى (قتل الملك لايوس) 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 هيكلا سرديا مماثلا . فالحجاج يبحث 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 .

وكـما تتـقل بنا رحلة بحث أوديب من مـستـوى الواقع الراهن فى طيبة إلى المستوى الدينى أو الميتافيزيقى ، تتحرك رحلة بحث الحجاج على مستويات عدة متكاملة ، فى فضاء درامى تمتزج فيه كل الأزمنة والأمكنة ، تنتظمها جميـعا جدلية الوجه والقناع . فعلى المستوى الـفلسفى مثلاً تفرز جدليـة الوجه والقناع جدلية المطلق والـنسبى ، أى جدلية الفكرة المثـالية الكاملة فى المطلق والتـجلى النـسبى الناقص للفكرة فى التاريخ . ويـفرز الجدل بين المطلق الـنسبى جدل الأسطورة (المفـسرة للوجـود وقوانينه) ، والتاريخ بأحداثه الواقعـية وأمكنته وتواريخه . وعلى مستـوى آخر تتحقق جدليـة الوجه والقناع فى جدليـة العقل والجنون ، إذ نجـد طرفى الصراع المحورى فى النص وهما الحجاج وسعـاد يتهمان بالجنون فى مواقع عديدة فى النص ، وعلى مسـتوى اللغة نجد تقابلا بين الشـعر الحقيـقى والشعر الزائف فى مديح الشعراء ولغو الوزراء .

لقـد آقام فـاروق جـويده فى **الوزير العاشق** جـدلا بين الماضى والحاضـر فى إطار صيرورة التاريخ . ونـحن نلمح نفس الجدل فى **دماء على ستار الكعبة** ، لكنه جـدل فرعى هنا ولا يمثل محـور هذا النص الذى يتشكل فى المساحة الضبابـية الغامضة بين التاريخ والأسطورة ، بين الزمن واللازمن ، بين الواقع والرمز ، وبين المعانى وتجسداتها الملموسة . فالمسرحية تبدأ بحـادث جلل ، هو هدم الكعبة ، يحوله جويدة من حادثة تاريخـية ترتبط بزمن ومكان مـحدد إلى حـدث رمزى يؤذن بنهايـة عالم

وبداية آخر ، بنهـاية عالم الحقـيقة والمثل العليـا ، وبداية عالم الزيف . ويحقق جويدة هذا التحول الرمزى لحادثة هدم الكعبة فى البداية عن طريق القصص الـتى ينسجهـا العامـة حـول الحجاج والـتى يلح عليها عـنصر الخرافة ، وعن طريق الإشارة إلى أزمنة تاريخية أخـرى . ففى الافتتاحية يصيغ صوت : « هل جاء كسرى . . أو ترى قد جاء عام الفيل ؟ » ويرد صوت : « قـد جاء عـام الفيل » ، ويضيف صـــوت : « هذا هرقل جاء يغتصب الربوع الطاهرة » .

وبعد هذا التحول الرمزى للبداية الذى يفرز التقابل بين عالم الحقيقة المتمـثل فى الكعبة ، وعالم الأقنعـة بعد هدمها ، يشـرع جويدة فى بناء مـستويات النص المـتعددة فيطابق عالم الحقيـقة بعالم الأسطورة عن طريق سعـاد التى تستـدعى فى آن واحد مريم العـذراء ، وإيزيس الباحـثة عن زوجها فى فى كل مكان ، وإلهة الأرض فى أسـاطير الاخصاب الوثنية ، وعن طريق عدنان الذى يمثل روح الوجود ، وجـوهر العدل واليقين ، ثم يجسد جويدة عالم الأقنعة فى صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما على مر التاريخ ، فيصبح التـاريخ « سركا » - وهى استعارة ترد فى متن النص ، ويصبح الحجاج قناعًا يلخص كل التجليـات الزائفة الناقصة لوجه الحق والعدل - وجـه عدنان ، ورمزًا لكل الـغاشمين على مـر التاريخ . وبعد أن يتحـول التاريخ إلى سرك يعرض لـعبة السياسـة التى تقوم على الزيف والتقنـع ، والتى تمارس الجنون باسم العقل ، وتتـحول الأسطورة

إلى موطن الحـقيـقة والعقل ، الذى يسـميـه المتقنعون جنونـا ، تكتسب المسرحية بعديها السياسى والفلسفى .

وإذا كان نـص فاروق جويدة يـتقدم فـى مسار دائـرى على مسـتوى الحبكة أو الهـيكل السردى ، ويطرح عدداً من الجـدليات المضمـونية التى تفرز بعديه الفلسـفى والسياسى ، إلا ان ثمة جدلية بنائيـة محورية تنتظم شكله ومضـمونه ، وهى جدليـة الوحدة والتعـدد ، أو التكاثر عن طريق تعـدد الخلايا وانقسـامها (proliferation) . فـالحـجاج الماثـل أمـامـنا عـلى خشـبة المسـرح هو عدد من الأقنعة الزائفـة : للحجـاج التاريخى ، ولعدنان، ولعبد الناصر . وقناع الشعر الزائف يتوالد ويتكاثر فإذا بنا إزاء ثلاثة شـعراء ، وهناك أيضًا الوزراء الثـلاثة ، ثم الشـهود الثـلاثة ، ثم أقنعـة عـدنان الثـلاثة الزائفة الـتى يرتديها الوزراء ، ثـم نجد فى نهـاية المسرحية التـجليات الصادقة لوجه عدنان فـى الأصـوات الـثلاثة الصائحة مـن الصـالة « أنا عدنان » . وبين التـجليات الصـادقة المتـعددة للـوجه الواحد ، والأقنعة الزائفـة المتكاثرة التى تخفى وجه الحقيقـة يتحقق معنى النص ومبناه.

وفى ضوء هذا التحليل الموجز نرى أن أنسب صيغـة مسرحية لتنفيذ هذا النص على خشـة المسرح هى صيغة المسـرح المتمسرح التى تشير إليها بوضوح الاسـتعـارة المسرحيـة الصرفة الـتى ينبثق منهـا العمل ، وهى استعارة الوجـه والقناع ، كما تشير إليهـا صورة « السيرك » التى ترد فى

النص ، وتوحى بهـا مفارقـة العقل والجنون . لكن المخـرج الفنان هانى مطاوع لم يختـر أن يسلك هذا السبيل فى عرضـه الذى قدمه على خـشبة المسرح القـومى ومثله فـريق رائع من صفـوة فنانى المسرح فى مـصر على رأسهم سميحة أيوب ويوسف شـعبان . لقد التزم هانى مطاوع فى الجزء الأكبر من العرض بالإطار التاريخى الذى يوحى به اسم الحجاج ، متناسيا أن الشخصيـة التاريخية فى النص ليست سوى قناع ضمن أقنعـة كثيرة ، فأحالنا إلى التاريخ على حسـاب البعدين الأسطورى والمسرحى للعرض ، مما جعل البعض يبحثون عن شخصية الحجاج التاريخية ويغضبون حين لا يعثرون عليها . ولم يقتـصر الإطار التاريخى نوعا ، الواقعى نوعا ، على الديكور والملابس ، بل تخـطاهما إلى الحـركـة وأسلوب التـمثـيل فكان الإلقاء فى مـجموعـة إمّا واقعيا أو خطابيًا وكـذلك كانت الحركـة . لقد كنت أتمنى لو أدرك المخرج أن مـفارقة الـعقل والجنون هى مفـتاح دورى سعاد والحجاج وأن عليهما أن يشكلا دوريهما فى إطار هذه المفارقة الموحية الكثيفة الدلالة . لكنه ترك سعاد قابعة فى منطقة الأداء الواقعى الذى يعلو حينا فيصبح خطابة . ورغم حرارة السيدة سميحة أيوب وقدرتها الفذة على إقناع المتفرج بصدق ما تقول ، وعلى عزف شتى الانفعالات والمشاعر على أوتار صوتها العذب الرخـيم ، إلا أن تجاهل بعد الجنون فى أدائها للدور أضر بالشخصية وأفقدها طاقة إيحائية هامة . إن شخصية سعاد فى النص المطبوع هى إيزيس ، والأرض الأم ، والأم العذراء ، لكنها أيضًا تستدعى إلى الذهن أوفيليا التى جنت حـين قتل حبيبهـا والدها ، فحملت زهورها

ومضت تغنى حينا لحبيبها الغائب ، وحينا لوالدها النائم فى الأرض الرطبة الباردة . كذلك تستدعى سعاد واحدة من شخصيات الروائى 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 لجدتها ؟! 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 هلالا ونجمة وحيدة . وربما كان النص مسئولا بعض الشىء عن الرتة الخطابية التى شابت أحاديث سعاد فى بعض المواقع إذ جاءت تتسم بتكرار وحدات الإيقاع تكراراً منتظما يفتقد التنوع اللازم للحديث الدرامى ، وبتكرار بعض الصيغ اللغوية والمعانى كأن تقول سعاد مثلا 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 عمرى رجاء / عدنان فى قلبى صباح » . وكنت

أتمنى لو جسد جويدة 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 يعفى المخرج والممثلة من المسئولية ، فقد شاهدت الممثل الانجليزى توم كورتنى يؤدى شعراً مماثلا 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 بالطاووسية ، فحقق مفارقة الوجه والقناع ، والعقل والجنون الكامنة فى دوره . أما إبراهيم الشامى فقد جاء أداؤه رصينا تقليديا كما عودنا وكأنه ضل الطريق إلى مسلسل دينى تلفزيونى . وتألقت مفارقة الوجه والقناع فى أداء خالد الذهبى ومصطفى كمال لدوريهما كتجليات صادقة لوجه عدنان ، وفى أداء محمد الشويحى ، وعلى قاعود ، ومحمد أبو العنين 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 التقنع 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 .

وأخيـراً ، رغم اعتـرافنا بالجهـد الكبير الذى بـذله المخرج ، ورغم احترامنا لموهبـته ، لا يسعنا إلا أن نسجل احـتجاجا شديداً على مـشهده الافتتاحى الذى اتسم بالبرودة الشديدة والافتـعال رغم ما يتيحه من فرص الإبداع للمخرج . لقد جاء سرياليا على مسـتوى الصورة تقريريا حماسيا على مستوى الصوت . لقد رأينا فـتاة ترتدى الكعب العالى وتتهادى على المسرح فى ثوب برتقالى فاقع لامع لتخبرنا بأن الكعبة قد هدمت ، ورأينا سلام فى ثوبه الأبيـض الناصع يخاطبهـا فى ثبات - حـركى وصوتى - وهدوء قاتل . وكنت أتوقـع أن يتصرف المخـرج فى هذا المشهد تصـرفا إخراجيـا إبداعيا ، فهـو مشهد يصور - كـما ذكرت آنفا - انهـيار عالم وبداية آخـر ، ويوحد الحجـاج بكسرى ، الجـبار التـاريخى ، وهرقل ، الجبار الأسطورى .

أما موسـيقى العرض وألحانه فقد صـممها الفنان الموسيـقى سليمان جميل ، وكانت فى مـجموعها تصويرية الطابع ، حماسـية تحريضية فى الأغنيـة الأخيـرة . ورغم جمـال الموسيـقى وجدتهـا الصوتيـة التى تنبع تركيـزها على آلات النفخ إلا أنها لم تلـعب دوراً دراميًا فى إبراز دلالات النص ومسـتوياته ، فظلت مـوسيقى جـميلة تفـتقد الالتـحام مع خشـبة المسرح .

الفرفور يلد بهلوانا(*)

فى الستينات كتب يوسف إدريس مسرحية الفرافير فوضع بصمة لا تنمحى على المسرح المصرى ، ثم عاد فى الثمانينات مرة أخرى إلى عالم الفرافير ليقدم لنا على خشبة المسرح حفيدا 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 ويترأس صحيفة قومية وكان جده حفاراً للقبور ، ويستخدم التليفون وكان جده يرقع بالصوت الحيانى ، فكأنه انتقل إلى طبقة السادة ، إلا أنه فى حقيقة الأمر ما زال خادما 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 دائمًا إلى سادة وفرافير ، وقد تتبدل الأدوار على مر التاريخ ، لكن القسمة باقية . أما حفيدة 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 للعبـة السيادة ، وأننا جميعا فرافيـر مهما ارتدينا من رموز السلطة وحللهـا ، فتـحت كل حلة غريبـة تراها أو ثوب أنيق يكمن زى الفرفور الحقيقى وعلامته المميزة . . . بدلة البهلوان .

إن بطل مسرحية **الفرافير** يدخل إلى ساحة اللعب مرتديا زى المهرج فيتـحول عالم المسرحية مـجازا إلى سرك كبيـر ، وهو ما أن يدخل حتى ينخـرط فى سلسلة من البهلـوانيات الفكرية والجـسدية واللغـوية محـاولا الفكاك من دائرة العبودية المتـمثلة فى لعبة السيد والخادم الـتى يصر عليها مؤلف النص المسرحى / الكونى . لكن اللعبة تستمر ، وتأسره فى فلكها العبثى ، فـيظل يدور ويدور إلى ما لا نهاية فى حلقة مفـرغة . أما بطل مسرحية **البهلوان** فيدخـل إلينا فى حلة محترمـة وربطة عنق أنيقة مـتخذا سيماء الجد ، مـوهما إيانا من خلال الإطار الواقعى أننا فى عـالم الواقـع لا عالم التمـثيل ، فى عالم الجد لا الهـزار ، فى عالم الحقيقـية لا عالم اللعبة والأدوار المصنوعة . لكننا سرعان ما نكتشف أن البدلة ليست سوى زى المهـرج العصرى ، وأن عـالم الواقع ليس فى الحـقيـقة سوى عـالم الفبركة والتمثيل والأدوار والأقنعة ، وأن الأحاديث والمقالات الجادة ليست سوى شـقلباظ فكـرى ولغـوى . ولهـذا يضطر البطل إلى أن يتشـقلب حتى يتزن ، إلى أن يبحث عن الصـدق فى عالم الأقنعة الصريحة - أى فى عـالم المسرح ، وفى هذا العـالم الزائف المصنوع يجـد البطل وجهـه الحقيقى فى قناع المهرج !

إن مسرحية **البهلوان** تختار عالم الصحافة إطارا لها ، وتلتزم بالأسلوب الواقعى فى مشاهد كثيرة ، وتحمل عدداً من الإسقاطات السياسية التى يثيرها انتقال السلطة من المحلاوى إلى الغرباوى ، بما لهذين الاسمين من دلالات واضحة يدعمها الحديث عن تحويل النيل إلى خارج مصر . وهى أيضًا قد تثير عدداً من التكهنات أو الهمزات واللمزات الخبيثة حول الشخصية الحقيقية التى استهدفها يوسف إدريس بسخريته ، واتخذها نموذجا لبهلوانه . ورغم هذا فالمسرحية فى نهاية الأمر ليست مسرحا واقعيا 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 بهلوانا يثور على دوره ويحاول الفكاك منه ليسترد حريته وإنسانيته ، فإن مسرحية **البهلوان** تصور إنسانا يكتشف ضرورة أن يتحول إلى بهلوان حقيقى حتى يسترد هويته .

وإذا كان يوسف إدريس قد قدم لنا فرفورة 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 حلقته المفرغة ، فإنه فى **البهلوان** يعود إلى نفس الاستعارة المركبة التى تمزج المعنى الحديث لكلمة « سيرك » بالمعنى القديم

لجذرها الاشتقاقي وهو كلمة (كيركوس) اليونانية التى تعنى الحلقة المفرغة أو الحلبة 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 مثلا عن رجل أنه غضنفر وعن فتاة أنها قمر - أما أن نجد الرجل وقد نبتت له مخالب وأنياب أو الفتاة وقد تحولت إلى كرة صخرية عاكسة للضوء ، تمتلئ بالحفر والنتوءات ، 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 المقنَّعة (الفكرية والأخلاقية والعاطفية) التى تسود دنيا الواقع كما يحياها بطله ، سواء فى مشاهد العمل أو منزل الزوجية ، إلى بهلوانية حقيقية صريحة فى مشاهد السيرك ، وهكذا جاءت المشاهد التى انتهجت الأسلوب الواقعى لتفضح زيف الواقع تجسيداً بليغًا للطرف الأول من استعارة المسرحية المحورية التى تقول بأن الدنيا سيرك كبير . أما مشاهد السيرك التى انتهجت أسلوب الريفيو والمسرح المتمسرح 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 وتحيا فى المساء وكأنها تمثل .

ومن خلال استعارة السيرك المحورية هذه ، وفى إطار لعبة الأقنعة لمسلية التى يمارسها بطله ، يفجر يوسف إدريس عدداً من التأملات 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 لعنة 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 بكل تناقضاته وعذاباته ، الإنسان المكبل دوما بالمطامع والشرور 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 دلالته 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 الفرفور فى الحصول على فرفورة . وكما عمرت الأرض من قبل بذرية الجد الصالح من الفراقير ، سوف تعمر الأرض فى المستقبل بذرية من البهلوانات الصغار ، وكما يقول المثل البلدى . . من الفرفور إلى البهلوان « يا قلب لا تحزن » .

إن مسرحية البهلوان تحمل رؤية مـأساوية قائمة رغم ما تعـمر به من ضحك وفكاهـة ، ورغم وجود شخـصية عـلاء الناصعة الـتى تحمل فى البـداية نور أمل لا يلبث أن يتـبدد فى ظلمـات هذه الكومـيديا الـسوداء ليضاعف من إحسـاسنا بظلمتها . إن الصحفى عـلاء الذى يرفض اللعبة البهلوانيـة ، وعالم السيرك برمـته ، ويقدم استقـالته من الصحيـفة يمثل إنسانا من جنس آخر – جنس ثالث لا ينتمى إلى الفـرافير أو البهلوانات . لكن رفضه هذا لا يتمـخض عن فعل إيجابى أو واقع بديل ، بل يمثل موقفا سلبيا هو الانسحاب من اللعـبة ومن الحلبة كلها ، وهو موقف أشبه ما يكون بالانـتحار . فـإذا كانت الحيـاة كلها سيـرك كبير كمـا تقول المسـرحية ، وإذا كـان الاختـيار الوحـيد أمـام الإنسان هـو اختيـار بين البهـلوانية المقنّعـة فى سيـرك الواقـع أو البهلـوانيـة الصريحـة فى واقع السيرك ، فإلى أين يرحل علاء إذن ؟ إن مـوقف علاء فى عالم المسرحية يمثل مفارقة ساخرة أليمة تعمق الدلالة الفلسفية القائمة التى تحملها المسرحية والتى تُوحّد الخروج من السيرك بالموت .

وفى إخراجه لهذا النص المركب حول عادل هاشم خشبة المسرح إلى خيمـة سيرك دائمة فأبرز الاستـعارة المحورية فيه وجـسدها ، وأقام رابطة عضوية بصرية بين المشـاهد الكثيرة المتعاقبـة . ويحسب له أنه حقق قدراً كبيراً من السـيولة فى الانتقال من مشهد إلى آخـر – رغم حرصه الدقيق على الإطار الواقعى لمشاهد الصحيـفة ومنزل الزوجية ، فكان الديكور فى

مجموعـه مناسبا وإن كنت قد تمنيت لو أنه اختار مكـانا أفضل لعرضه ، فليس المسرح القومى بمعماره التقليدى هو الفضاء المسرحى الأمثل لمثل هذه المسرحيـة ، ولو كان قد تجرأ واختـار خيمـة السيرك القومى مـثلا مكانا لعرضه لاستطاع أن يسـتفيد من لاعبى السيرك الذين استعان بهم ولقدم عرضا أكثر حـيوية ، ولأصبح المكان نفسه تجسيداً حـيا لمعنى المسرحية . ورغم ذلك فقـد تمكن المخرج من توظيف ألعاب السيرك المسلية توظيفا دلالية ذكيا خاصة فى مشهد المشى على الحبل والأرجوحة ، وأصاب حين صبغ الأداء فـى مشهـد إغواء صـاحب السيـرك للبهلوانة بطابع التنـميط الكاريكاتورى المبالغ فحول مشهداً يتـأرجح على حافة الميلودراما إلى مشهد يسـخر من الميلـودراما - أى إلى مـشهـد من نوع البـرلسك . والحق أن البهلوانة سحر رامى كانت رشيقة الجسد والروح والصوت فى هذا العرض وكان أداؤها وحركتها فى عذوبة وخفة فن راقصة البالية .

أما العملاق يحيى الفخـرانى فقد هيمن على العرض بجدارة ، طولا وعرضـا وارتفاعـا ، فكان نذلا ظريفا مـتلونا ذلق اللسان حـينا ، وكان فيلسـوفا ساخرا حـزينا حينا ، ومهـرجا ممتعـا وإنسانا معذبا فى أحـيان كثيرة، وكشف عن قدرة فائقة على أداء الهزل المأساوى لم يكن يستطيعها سوى الريحانى فى الشرق وتشارلى تشـابلن فى الغرب . وأما نهير أمين فقد حـولت دوراً متواضعـا صغيراً إلى عـاصفة ضاحكة ونفـشت فيه من طاقاتها الكوميدية العريضة ، فنمـت شخصية الزوجة فى يديها وتشكلت

ملامحها الإنسانية الواضحة رغم طابعها الكاريكاتيورى البسيط فى النص . وجاء أداء بقية أبطال العرض موفقا فى مجموعة فأجاد حسن العدل ، ومرسى الحطاب ، 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 المرايا والاقنعة(*)

يتمى الكـاتب المسرحى السورى الكبـير سـعد الله ونوس إلى ذلك الجيل الـطليعى المتـميز من المسرحيين الـعرب ، الذى سعى بـكل الجد والإصرار إلى تعـديل مسار المسرح العـربى وتحريره من عبوديتـه لقوالب وتقاليـد فكر المسرح البرجـوازى الغربى . ونجح سعـد الله ونوس وجيله الطليعى فى تحقيق المعادلة الصعبة - معادلة الفن والفكر ، ومعادلة الإمتاع الجمـالى والتميز التـقنى والوعى التقدمى ، وحقـقوا معهـا ، أو تجاوزوا معادلة القـومية والعالمية . لقد خلـق هؤلاء المسرحيون الطليعيـون مسرحًا تقدميًا مستنيرًا يتواصل مع تراثه المحلى دون انغلاق أو تعصب أو تكريس زائف ، وينهل من تراث المسرح العـالمى ، وخاصة الشعبى والجـماهيرى والتقـدمى منه ، ويعدل ويطور ويطوع مـا يستقـيه دون تبـعية خـانعة أو إحساس بالدونية أو تقديس عنجهى .

(*) مسرحية : **الملك هو الملك** ، تأليف : سـعد الله ونوس ، إخـراج : مراد منيـر ، ديكور ومـلابس : سوزان امين ، أشـعـار : احمـد فؤاد نجم ، الحـان : حمـدى رؤوف، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح السلام عام ١٩٨٨ . .

وفى مسرحية **الملك هو الملك** التى أخرجها للمسرح الحديث الفنان مراد منير نجد سعد الله ونوس يتعامل مع التراث العربى والعالمى تعاملاً نقديًا ناضجًا ، فهو يستقى مادته الأساسية من حكايات ألف ليلة وليلة ، ثم يُعمل فكره النقدى وخياله الإبداعى فى مادته التراثية هذه مستعينًا بتقنيات وبعض فرضيات مسرح **بيراندللو** ومسرح **بريخت** ، فيحول نادرة بسيطة إلى بناء فنى مركب ثرى شديد الإحكام ، يجسد قراءته فى تحليل بنية السلطة فى مجتمع « الملكية والتنكر » ، ويعارض الرسالة الفكرية المضمرة فى المادة التراثية الأولية.

فالقصة التراثية التى تنطلق منها المسرحية تضمر رسالة تهدف إلى تكريس الأوضاع الطبقية القائمة وإعطائها شرعية أخلاقية ، فهى تصور خليفة يختلق لعبة إشباع وهمية ليروح عن نفسه ، فيوهم فرداً عاديًا أنه قد غدا الخليفة ، ويبالغ فى الإيهام ، فينقل الرجل إلى القصر ، أو بلغة المسرح ، يحيطه بديكور واقعى ، ويأمر الجميع بالاندماج فى اللعبة حتى يصدق الرجل ويتوهم وينسجم ويتقمص دوره ويذوب فيه ، كما يفعل الممثل فى المسرح الواقعى البرجوازى . وكما يحدث فى هذا النوع من المسرح لا تفضى اللعبة التنكرية إلى تحول أو تغير ، ولا تقلق الواقع أو تحركه ، بل تكرسه وتؤكد حتمية استمراره وشرعيته الأخلاقية ، فالخليفة يعود فى النهاية إلى قصره ، والرجل إلى بيته ، والخليفة يظل الخليفة والمتحكم فى قواعد اللعبة سواء ارتدى أو خلع رموز مكانته ، وكأنه فطر

على الخلافة ، وكأن وضعه الطبقى المتميز هو صفة إنسانية طبيعية تلتصق به ، أو حقّ أخلاقى مكتسبٌ مشروع ، وليس وضعًا مفروضًا ومصنوعًا. كذلك يظل المواطن فى موقعه بعد إشباعه الوهمى المؤقت ، بل ويتعرض للسخرية ، ويُعاقب بها على تطلعه إلى موقع الخليفة . ولا تكاد هذه القصة أن تختلف فى تفسيرها الإنسانى الأخلاقى للأوضاع الاقتصادية والتميز الطبقى عن « أسطورة » سلسلة الوجود المترابطة الحلقات التى ابتدعها فكر العصور الوسطى ، ليضفى على البنية السياسية والاجتماعية الهرمية شرعية دينية وأخلاقية وحتمية وجودية وميتافيزيقية .

وفى الجزء الأول من المسرحية يلتزم سعد الله ونوس بخطوط الحبكة التراثية ، ليطرح فرضيتها الفكرية وهى : الشرعية الأخلاقية والحتمية الإنسانية للأوضاع الطبقية ، فنجد الملك يعلن مزهواً بلعبته المسلية ، فى ثقة بالغة ، فى المشهد الثالث :

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

(المسرحية . دار الآداب . ص ٥٩)

لكن لعبة التنكر لا تلبث أن تتخذ مساراً بيراندياليا تشككيًا مأسويا،

وتتحـول فى الجزء الثانى من لعـبة كومـيدية مسلية تعتمـد على الإيهام المؤقت، وتسعى إلى تكريس الوهم الأخلاقى (مثل العديد من كوميديات التنكر فى المسرح البرجوازى الغربى عمومًا) ، إلى كوميديا سوداء تطرح فكرة نسبـية الحقـيقة ، وتصـور الإنسان كمـجموعـة من الأقنعة والأدوار والصور المشتتة فى عيون الآخرين . ويتحقق هذا التحول من داخل اللعبة ذاتها وعـلى أيدى واحد من لاعـبيهـا وهو : أبو عزة . فكمـا ثار الفكر البرجـوازى من داخله على التـفسيـر الأخلاقى للـتاريخ ، وطرح فلسـفة التشكك والنسـبية ، يرفض أبو عزة سـيناريو اللعبة الوهمـية كما رسـمه الملك ، ويرفض النظرة المثالية للنظام الطبـقى مؤكداً حقيقـته القائمة على الملكية والتنكر وسحق الإنسان والهوية .

إن أبا عـزة هـو ابن النظام الطبقى وينتمـى إليـه حتـى بعد أن سقط « إلى درك العـوام من الناس » ، وأجبـر على معـاناة « العسر والـعيش كالرعاع » . وهو يدرك من واقع تجربته ومعـاناته أن التميز الطبقى يرتبط بالملكية والرموز المادية ، لا بالأخلاقيات والمعنويات ، فلقد هوى حين فقد أمـواله ورموره ، ولذلك حين يجـد نفسـه فى مكان الملك ، يسـعى إلى تثبيت وضعه بتملك كل رموز السلطة حتى بلطة السياف . فإذا كان الملك فـى الجـزء الأول هـو ممـثل الوهم الإنسـانى والأخلاقى لطـبيـعـة النظام الطبقى ، فإن أبا عزة هو وجهه الحقيقى . ولأنه وجه النظام الحقيقى فإنه يتحول تمامًا إلى قنـاع . فالحقيقـة الوحيدة فى النظام الطبقى كـما تفصح عنها المسـرحية هى حقـيقة التنكر والأقنعـة . ولهذا تفسد لعـبة الملك .

فالمسرحية التى 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 البيراندياللى 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 استعاريًا للفرضية الفكرية فى القضية التراثية ، ثم يستدعى الصيغة المسرحية التكعيبية البيراندياللية 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 والزيف 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 البيراندياللية التشكيكية ذروتها المأساوية 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 البيراندياللى ليخلق استعارة مسرحية تجسد صراع اليقين والتشكك فى الفكر البرجوازى ، فإنه يستعير الأسلوب الملحمى البرختى وفرضياته الفكرية ، ويستدعيه داخل المسرحية كإطار منظم محيط ينتظم جدل الأساليب ، وكاستعارة مسرحية للتفسير الاشتراكى للتاريخ ، وهو التفسير الذى ينتظم 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 المتحكمان فى اللعبة ككل ، وهما لا يندمجان فى التمثيل ، بل يحملان دوريهما خارجيًا ، أى يشخصان بالأسلوب البريختى ، فهدفهما هو تمثل الواقع عن طريق تمثيله - أى طرحه كأمثولة . أما الشيخ طه والشهبندر المتحكمان فى الدمى الخشبية فيمثلان عنصر التمسرح البيراندياللى ويطرحان رؤية عبثية لمصير الإنسان كقناع ودور فى مجتمع الملكية والاستغلال القائم على التنكر

والاستلاب . أما الملك وأبو عزة فيمثلان وضع الإنسان كدمية فى المسرح البرجوازى ، 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 رئيسين ، فهى تتقدم زمنيًا فى خط رأسى سردى مطّرد ، يتمثل فى متتالية اللوحات الملحمية البرختية التى تنظم حركتها الفكرية التكشفية اللافتات الدالة التى تتصدر المشاهد ، والفواصل ، وتحمل عناوين ساخرة حينا ، وتفسيرية حينا ، ومجازية حينًا ، وتقوم بدور الكورس المعلق على الأحداث ، المبرز لدلالاتها المناهضة لمبدأ الإيهام . وهى تندلح أفقيًا فى تشكيلات تكعيبية تصور عالمًا من الأدوار والأقنعة ، تتفتت 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 النهمة فى مجتمع الاستلاب الجشع ، فيلتهم القناع الوجه ، والدور الشخصية ، وتضيع هوية القاهر والمقهور ، فيتحول الإنسان إلى مجموعة رموز وعلامات تخفى خواءً مخيفًا .

* * *

وتلخص مسرحية **الملك هو الملك** فى عنوانها معناها ومبناها ، فعلى مستوى المعنى تحتمل جملة العنوان التفسير على نحوين مختلفين بحيث يشكل التفسيران المتناقضان معا المفارقة التى تنتظم جزئى المسرحية وملكيها، فالجملة قد تعنى أن الملك يظل ملكًا مهما حدث له ، حتى وإن ترك العرش - وكأن الملكية صفة إنسانية تلتصق به - أى أن الملك هو رجل يتحلى بسمات إنسانية وصفات أخلاقية خاصة تجعله متميزاً كإنسان وأهلا بمكانته المتميزة . ويمثل هذا التفسير الذى يطابق بين التميز الطبقى والتميز الأخلاقى الفرضية التى ينطلق منها الملك فى لعبته التى تفشل . لكن جملة العنوان قد تعنى أيضًا 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 تكرارًا انعكاسيًا محضًا 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 البنائى، فهى تبدأ بطرح نموذج لبنية السلطة فى عنوانها ، ثم تتقدم لتمتحن هذا النموذج اللغوى فتطرح من خلال الملك وأبى عزة بديلين يمثل كل منهما ثورة ذاتية فردية على التركيبة التى تتجاهل خصوصية وتفرد المبتدأ أو الخبر . فالملك ينسلخ من موقعه فى بنية السلطة ويتخلى عن علاماته وإشاراته الدالة ليثبت أحقيته الذاتية بمكانته كملك وبموقعه من الإعراب فى جملة السلطة - أى بأنه الخبر الممكن الوحيد فى جملة «الملك هو الملك» . إن الملك حين يعلن عزمه على إثبات أن العرش على مقاس الرجل والرجل على مقاس العرش إنما يريد فى الحقيقة أن يجد تبريراً إنسانيًا وأخلاقيًا لمنظومة الوظائف والعلاقات التى تشكل بنية السلطة ، وأن يضع الإنسان قبل البنية ، وهذا هو لب التفسير الأخلاقى للتاريخ . وحين ينسلخ الملك كخبر فى جملة « **الملك هو الملك** » ليطرح نفسه كخبر فى جملة جديدة يسعى إلى تحقيقها ، وهى جملة « **الملك هو أنا** » ، تتحول جملة « **الملك هو الملك** » إلى جملة ناقصة تبحث عن خبر بديل على مقاس التركيبة وتغدو « **الملك هو ...** » .

أما أبو عزة - الذى يمثل المحور الثانى فى بنية المسرحية الثنائية التى تقوم على تبادل الأدوار - فيطرح موقفًا مناقضًا لموقف الملك لكنه يتماثل معه فى رغبته فى تحقيق ذاته . فإذا كان الملك قد انسلخ عن بنية السلطة ليؤكد ذاته ويضعها موضع الخبر فى جملة السلطة فتصبح ذاته مصدر تعريف المنصب ، فإن أبا عزة يحلم بالانخراط فى بنية السلطة - بعد أن

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

وحين يلتقى حلم الملك الذاتى بحلم أبى عزة الأنانى تتصل الجملتان البديلتان لجملة « الملك هو الملك » ، وتفرزان بصورة تعسفية حتمية بعيداً عن إرادتهما وحلمهما معادلة منطقية دائرية تحيدهما تمامًا وتردد نتيجتها جملة البداية : « الملك هو الملك » .

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

وفى تركيبة النتيجة هذه تنسحق « الأنا » تمامًا ، فتضيع « أنا » الملك وتذوب « أنا » أبى عزة فى أقنعتهما . إن جملة الملك هو الملك التى تفقد خبرها بخروج الملك فى البداية وتغدو - « الملك هو . . . » - لا تلبث أن تستعيده وتكتمل فى النهاية حين يفقد أبو عزة هويته المتمثلة فى موقعه من الإعراب كمبتدأ فى جملته ، فتفقد جملته مبتدأها وتغدو - « . . . الملك » . وإذ تتصل الجملتان الناقصتان - جملة السلطة التى تركها ملكها بحثا عن وهم الذات ، وجملة الذات التى تفقد نفسها فى

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 .

وتتأكد 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 الطبقى 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 ، ووزيران ، وثوريان لا يلبث كل منهم أن ينقسم بدوره إلى شخصيتين ،

وهناك زوجتان ، وخادمان ، ومستغلان (الشهبندر والشيخ طه) . لكن سعد الله ونوس لا يكتفى بالطرح اللغوى والتجسيد الدرامى لنموذجه هذا لبنية مجتمع الاستلاب ، بل يحيط هذا النموذج بإطار تفسيرى شارح يمثل منظوراً إيجابياً مناهضاً ، يعارض المنظور العبثى التعسفى المضمر فى بنية العنوان . ويتمحور هذا المنظور الإيجابى المناهض فى الحدوتة الرمزية التى يحكيها عبيد لعزة فى الفاصل رقم ٢ (ص ٥٣ - ٥٤) والتى يعاد جزؤها الأخير - الذى يمثل الأمل والحل على مستوى الرمز - فى نهاية المسرحية .

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

وفى تناوله الإخراجى لنص سعد الله ونوس انطلق الفنان مراد منير

من فهم ذكى لطبيعـة هذا النص الذى يجمع بين الإحكام الشديد والمرونة العريضة ، فانتهج أسلوبًا ناصجًا فى التعامل معه ، وكأنه مريخت يتفاعل إخراجـيًا مع نص من تأليفه . ونجح مـراد منير فى استـغلال مسـاحات الارتجال والإبداع الإخراجى التى يتيحـها النص ، وأعمل خياله الفنى فى إيجاد مـعادلات تشكيليـة بليغـة ، تستغـل كل مفردات اللغـة المسرحـية الصرفة لإبراز بنية النص الدلالية وإثرائها وتعـميقها ، وتمكن من تقريب العرض إلى المتـفرج المصرى ، وأعطاه قدراً كـبيراً من السخونـة والحيوية فجـعله يشتبك اشـتباكًا عـضويًا مع واقع المتـفرج ، حتى أن المتـفرج لا يعجـب إذ يرى ممثلا يرتدى مـلابسا عـصرية على خـشبة المـسرح وسط المتـقنعين ، أو يسمع عـبـيد يصـيح مناديا « تاكـسى ! » ويطلب منه أن يوصله إلى شبرا .

لقد أدرك مـراد منير بذكاء المخرج الحـساس المتمـرس أن بنية النص تقوم على ثنائـية الطرح والتكرار الانعكاسى ، وكأن كل عـنصر ينعكس فى مرآة تشطره نصفين ، لذلك قسم خـشبة المسرح طوليًا إلى منطقتين : منطقة خلفية تجريدية رمـزية تمثل عالم الوهم والأقنعة واللعبة السلطوية ، ومنطقة أمامية واقعية التـفاصيل ، تمثل الواقع ، وتنقسم بدورها أفقيا إلى منطقتين متقابلتين ومـتراسلتين : منطقة يسكنها الممثلون / الرواة ، الذين يمثلون صانعى اللعبة وضميرها ، تقع على اليسار ، ومنطقة تمثل بيت أبى عزة بعـد أن أصبح من « الرعـاع » على اليمين . ويمثل الديـكور المحيط

بهذا الجزء الأمامى من المسرح مبدأ التشكيل الثنائى وفكرة المسرحية داخل المسرحيـة التى ينطلق منها النص ، فهو يصوّر حـائطًا مهدمًا يكشف عن حائط آخر وراءه ، وكأنه حائط الواقع الوهمى قد انشق ليكشف عن بنيان الحقيقة المتـمثل فى مقدمة المسرح بجناحيـها ، التى تمثل منطقة الصدق . وقسّم المخرج منطقة الصدق هذه إلى ثلاث درجات من درجات الصدق : فمنطـقة اليسـار التى يسكنها الممـثلون / الرواة هى أقوى منـاطق الصدق والوعى والبعـد عن الوهم الفكرى والإيهام الفنى ، تليـها منطقـة اليمين المقابلة ، فهى منطقة تمثيل الواقع لتـمثله - أى منطقة التوعية التى يحكى فيها عبيد لعزة أصل حكاية مجتمع الاستلاب والتنكر . أما منطقة الوسط التى يدلف منهـا الممثلون إلى عـالم الأقنعـة والسلطة فى عمق المسـرح ، والتى يعيش فيها أبو عزة وهمه كملك ويضع فى منـتصفها عرشه الخيالى الصغير ، والتى يتم فـيها مشهد السبوع الذى يتحـول فيه من إنسان إلى قنـاع ، فـتمـثل أضعـف مناطـق الصـدق ، فهى منطـقة اختـلاط الوهم بالحقيقة.

ويخـتلف الديكور فـى عـمق المسرح اخـتـلافًا دلاليًا تامًا عنـه فـى المقدمة . فـهو تجريدى رمزى بالدرجـة الأولى ، فى خلفيته سـتار يتلون ضوئيًا بألوان السمـاء فى بعض ساعات النهار المختلفة ويبـرز بذكاء ورقة التحولات الدرامية الهامة ودلالات الأحداث دون مـباشرة فجة فى التعامل مع دلالات الألوان . وعلى هذا الستار ينعكس الظل الهرمى لخيمة العرش

التى تقـبع أمامـه على يمين المسرح فى الجـزء الأول (قبل أن تنتـقل إلى الوسط فى الجزء الثـانى) والتى يقبع داخلها الملك على عـرشه الحلزونى العالى وكـأنه جنين فى بطن أمه - إذ نجد الملـك عليه دائمًا فى وضع نوم أو استرخاء فى الجزء الأول .

وإذ تتراسل الخيمة مع ظلها الدائم نجد مبدأ الانعكاس وثنائية الطرح يتكرر فى الهيكلين المعدنيين المدببين اللذين يمـثلا بوابتين على يسار المسرح فى الخلفية ، ويكرران التشكيل الهرمى للخيمة ، ثم يتحولان إلى رمحين أو مدفعين ضـاريين فى النهاية ، وفى تراسل التاج الذى يعلو الخـيمة مع التـاج الذى يعلو رأس الملك ، ثم فى الـعرش الوهمـى الصغـيـر الذى يحضـره أبو عزة معـه إلى خشـبة المسرح والذى يحـاكى بشكل مصـغر العرش الحلـزونى الكبير الذى يـقبع عليه الملـك الصغيـر (رغم حجـمه الكبيـر) داخل خيمـة الملك الأم ، أو الخيمـة التراثية التى تحـتضن وتلد الملوك ، ثم فى البلطة الصغيرة التى يحـملها السياف والتـى تعكس البلطة الكبيرة التى يحملها أبو عزة / الملك .

إن وضع التاج على رأس الخيمة التى تحيط بالعرش الحلزونى (الذى يوحى بالصعـود والهبوط وعدم الثـبات) يخلق منذ البداية على مـستوى الرؤية تورية ساخرة تجسـد بلغة المسرح المعنى الذى يبلوره الحدث الدرامى وهو أن الملك ليس شخصًا بل مؤسـسة لا إنسانية . وقد كان اختيار الخيمة التراثية كـاستعارة بصـرية لفكرة المؤسـسة السلطوية اختـيارًا له دلالته ، 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 واقعًا . لقد استلهم المخرج فكرة العرش الحلزونى من جملة تقولها عزة فى نهاية المسرحية : « أنا جارية فى قصر كريه . . أتمدد فتتمدد فوقى عناكب وحلزون ضخم » (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 أيضًا حلزونى) كان من إبداع خيال المخرج وكان لفتة 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 نتاجًا وامتدادًا وتضخيمًا 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 وحرفية حساسة متميزة وطاقة إبداعية فى الإخراج تصل إلى مرتبة الشعر . ولقد كان المخرج ملهمًا حقًا حين جعل خيمة العرش التى يعلوها التاج تنتفخ إذ يسكنها تاجر سابق وتنمو وتتضخم كرئة حية ، أو كرحم ينتفخ

بجنينه الذى يكبر ، ثم تتحرك من جانب المسرح لتحتل وسطه ، فتترجم 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 أيدى العسكر فتحولت 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 الأصلى التى يعود فيها الممثلون إلى طبيعتهم ، ويخلعون أقنعتهم ، ويرددون الجزء الأخير من الحدوتة الرمزية التى حكاها عبيد لعزة ، والتى تحكى أن الناس حين ضجوا 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 التعبيرى المسرحى الواضح لهذه النهاية الجديدة هو السبب فى فعاليتها وتأثيرها الإيجابى العميق وابتعادها عن الإثارة والتأثر الميلودرامى الرخيص . فالرواة فى هذه النهاية لا يقتلهم فرد ملكًا كان أم سلطانًا ، بل تقتلهم مؤسسة حربية آلية تتشكل من عناصر الديكور .

لقد تعامل مراد منير مع كل مفردات الديكور فى العرض باعتبارها

عناصر درامية فاعلة ، ومع كل مناطق الفضـاء المسرحى باعتبارها علامات دالةً ، فتـحول هذا الفضـاء فى مجموعـة وجزئياته إلى جـسد درامى حى يتشكل ويتحول ليعبر فى جدلياتـه المكانية والحركية وتحولاته العلامية عن بنية النص ودلالاته الـعميقـة والظاهرة . ولا ننسى فى هذا الصدد الجـهد الكبير الذى قـامت به سوزان أمين فى تصميم الديـكور والملابس ، فجاء جهدها مسانداً ومدعمًا لرؤية المخرج .

وإذا كانت جـملة عنوان المسرحيـة بشقيـها تمثل نموذجًا لغـويًا لبنية النص ، فقـد أوجد مراد مـنير نموذجًا تشكيليًا على غـراره فى العرض ، يتمثل فى ثنائية أو جـملة طقـسية تتكون من طقس « خروج » من حالة ، وهو الزار فى بدايـة الجـزء الأول ، وطقس « دخـول » إلى حـالة ، وهو طقس الـسبوع فى بداية الجـزء الثانى . لقـد شكل الطقـسان معًا جـملة تشكيلية مـفيدة لخـصت بنية النص الدلالية وعلقت علـيها على مـستوى الرؤية والفرجـة . فإذا كان الجزء الأول من العـرض يصور ملكًا يريد أن يخلع قناعه ليـجد ذاته ، أو ملكًا يريد أن ينسلـخ عـن شـخصيتـه كملك ليؤكد شخصيته كـفرد ، فأى معادل تشكيلى يكون أفضل من الزار الذى يُمارس لـيحرر الإنسـان من « ركوب » الجـن ، يمكن أن يجـسد مـوقف الملك ؟! وإذا كان الجـزء الثانى يمثل رجلاً يدخل إلى عـالم جديد ، هو عالم الملكـية والأقنعة ، ومـا أن يدخله حتى يتـغير تمـامًا وكأنه ولد من جديد ، فما أبلغ اختيار المخـرج لطقس السبوع ، الذى يعلن فيه المجتمع

انضمـام عضو جديد إليـه ، يلقنه قواعده وشروطه على دقـات الهاون ، ويغربله من الشوائب الضارة بالمجتمع والحياة الجديدة فى الغربال ا .

إن هذين الطقـسين يمثلان عنصـر فرجـة وإمتـاع لا يستهـان به فى العرض . . لكنهمـا ليسًا حلية زائدة بل يحملان فعاليـة درامية هائلة إلى جانب طابعـهما المـسرحى الممتع . وفى تنفـيذه لهذيـن الطقسين اعتـمد المخرج على الحـركة والإضـاءة وبعض الرموز الطقـسية العـامة والمعـتادة كالشموع والمباخـر ، ووسّع إطار الدلالة عن طريق كـسر نمط التشكيلات الحركيـة المألوفة فى هذين الطقسين وإضـافة تشكيلات جسـدية تحيلنا إلى أطرٍ دلالية أخـرى فذكرتنـا مثلا أوضـاع جسم ميـمون بأوضاع أجـساد الممثلين فى المسـرح الشرقى - الهندى حـينًا والصينى حينا . لقـد كانت لوحتا السبوع والزار من أبرز ملامح الإخراج ، وساهمـتا مساهمة جمالية وفـعـالة فى إضـــاءة النص وإبراز دلالاته . وعلينـا أن نذكـر أن هاتين اللوحتين من إبداع خـيال المخرج . فـالنص الأصلى لا يذكر فى مشـهد دخول الملك سوى فـرقة إنشاد تحاول تسليـة الملك فتفشل . وفى مـشهد تعميد أبى عزة ملكا ، الذى يحمل لافـتة ساخرة تقول « المواطن أبو عزة يختفى قطعة قطعة » ، تظهر فـرقة الإنشاد مرة أخرى ، وتنشد ، وينص المؤلف على ضرورة الأداء الطقسى البطئ لخلع الملابس وتبديلها ، لكنه لا يذكـر طقسًا بعـينه . قد أعطـى سعـد الله ونوس المخرج بعض المفـاتيح والإرشادات الغامضـة فأعمل المخرج خياله الإبداعى فـيها ، واستلهم من

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

واحتفظ مراد منير بالمنظور الإيجابى ذى الطابع الملحمى للنص ، الذى يتمثل فى افتتاحيته وفواصله وعناوين مناهده ، لكنه اختار لتجسيده معادلاً مسرحيًا أقرب إلى المشاهد المصرى وأكثر جذبًا له ، فترجمه إلى فواصل غنائية ملحمية شعبية ألّف كلماتها العامية الساخرة الساخنة الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم ، ووضع موسيقاها حمدى رووف ، وغناها محمد منير مع باقى رباعى الممثلين / الرواة. واتخذت هذه الفواصل شكل الفزورة والحكاية التى تتضح مسرحليا 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 هذه من مساحة الفرجة فى العرض وأضفت عليه حيوية وتوهجًا شبابيًا مبهجا ، وحققت سخونة التواصل مع الجمهور . لقد كانت فايزة كمال فى حركتها الرشيقة الدائبة التى لا تكل وحماسها شعلة متوهجة تتدفق بالأمل والتحدى ، وتبرق فى جنبات المسرح فتخطف الأبصار ، وكان محمد منير

بسمرته الجنوبية العميقة كطمي النيل ، وصوته العذب المعبر ، ووداعة أدائه وبساطته ودفء حضوره ، وابتسامته المصرية الطيبة الصافية - كان محمد منير بؤرة التفت حولها أفئدة الجمهور ، وتجسيداً مسرحيًا حيًا لكل ما هو عذب وأصيل وصامد في أرض مصر . ولقد مثّل فأقنع ، وغنى فأثر وأمتع . وإلى جانب فايزة كمال ومحمد منير ، ضم الكورس حياة الشيمى ، التى كادت أن تنسينا أداءها المتميز فى صف الكورس بأدائها الكاريكاتورى البديع المضحك حينا ، الموجع حينا لشخصية أم عزة فى ثورتها وتوعدها وخوفها ورجائها . كذلك ضم الكورس (ناصر عبد العال) وهو ممثل 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 عمومًا ، بل وعالم المصارعين ، دون أن تلتزم بملابس السيرك التقليدية ، وأحسن أيضًا إذا جعلهم يشتركون فى 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 عمّق من تأثير النهاية الجديدة التى وضعها المخرج ، والتى جعل فيها عالم التنكر والوهم ممثلاً فى العرش يغتال عالم الصدق والبراءة ، فرأينا الممثلين المتحكمين فى اللعبة تغتالهم آليات اللعبة ، فتتكرر فى مصيرهم هذا مأساة الملك الذى

تغتال اللعبة هويته ، ومأساة أبى عزة الإنسان الذى تغتال لعبة السلطة إنسانيته .

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

أما الممثل الكبير حسين الشربينى فقد وفق فى اختيار نمطه الحركى فى الجزء الأول ، فجاء فى مجموعه متراخيًا مسترخيًا ، منغمًا منعّما كسولاً ، يفضح تهرؤ الملك الداخلى كإنسان . وأحسن المخرج إذ بالغ فى سمك وتعدد واتساع أرديته حتى كاد الشكل البشرى أن يختفى تمامًا داخل

تلافيفها ، فبدت وكأنها أردية خاوية من أى مضمون إنسانى . لقد كانت ملابس حسين الشربينى هى أول ما استـرعى الانتباه ، وشعر البعض بأن خطأ ما قد حـدث فى التصميم ، فأول مـبادئ تصميم الملابس المسـرحية يقول أن الرداء لا ينبغى أن يطغى على الهيكل البشرى أو يخفيه أو يعوق حركته . لكن الخطأ فى هذه الحالة كان مقصـوداً ومحسوبًا ، فقد استخدم المخرج هذه الملابس الملفـتة بضخامتـها ليفرض من البـداية فكرة التقنع ، وليرهص بضياع الإنسان فى أرديته وأقنعـته ، واستعباد رموز السلطة له . وتبلور هذا المعنى بوضوح حين خلع حـسين الشربينى عباءته الملكيـة فبدا لأعيننا هزيلاً رغم بنيـته العريضة ، وحين ارتدى صلاح الـسعدنى نفس العبـاءة فى النهاية ، فوجـدناه يغوص فيـها ويكاد يختـفى ،وتوهمنا أنه تضاءل وصغر كإنسان بالنسبة لحجمه فى الجزء الأول ، الذى بدا فيه أكبر من الواقع بسبب حركته العنيفة وصخبه .

ورغم إجادة حـسين الشربينى فى أدّاء دور الملك الضجر المتـهرئ فى الجزء الأول فلا أعتقد أنه وفق فى أداء دور الشـخصية الضائعة بين الوهم والحقيقـة ، المتأرجحة على شفا الجنون فى الجزء الـثانى . لقد ظلت نبرة صوته فى الجزء الثانى على حالهـا فى الجزء الأول ، وكذلك إيقاع حديثه وكان ينبـغى أن تعلو النبرة وأن يلهث الإيقـاع ليجسـدا التناقض بين ثقة الملك وغروره فى البداية وحيرته وقلقه وتخبطه فى النهاية . كذلك احتفظ صوت حسين الشـربينى فى الجزء الثانى بنفس رنة السخرية والاسـتخفاف

والتعالى التى طبعته فى الجزء الأول ، فجاء مونولوج الملك الرائع عن الإنسان الضائع ، المتكسر فى سجن المرايا ، بارداً باهتًا على شفتيه. وربما كان المخرج مسئولاً إلى حد ما عن ضعف أداء الممثل فى الجزء الثانى ، إذ جاءت الحركة المرسومة للشخصية ضعيفة وفقيرة ، بل وتحمل طابع العشوائية ، فكانت أضعف حركة فى العرض . وكنت أتصور أن يتبادل الملكان حركتهما كما تبادلا أدوارهما وأقنعتهما فتكتسى حركة حسين الشربينى فى الجزء الثانى سمة العنف التى ميزت حركة السعدنى فى الجزء الأول ، مع التخلى عن جزء من انطلاقها وحريتها وعفويتها ، ومع إكسابها لمسة هستيرية .

أما شعبان حسين فقد أدى دور الوزير فى حدوده المرسومة دون إبداع يذكر ، وأما لطفى لبيب فقد أثبت فى دور عرقوب موهبة كوميدية عريضة وأسلوبًا متميزًا فى تلوين الصوت والحركة فى كاريكاتيورية رشيقة دون تنميط أو تسطيح أو تهريج سهل ، ودون أن ينزلق إلى تقليد أحد . واستطاع رغم دوره الفكه أن يقنعنا بخطورته على عزة وبجشعه وعنصر الشر والتهديد الكامن فيه فأقنعنا بموهبته الكبيرة كممثل متعدد المواهب . كذلك تميز ميمون (مجدى فكرى) فى أدائه لدور خادم الملك وكان منفرا وجذابًا فى آن واحد ، وأبرز مرونة جسدية وحركية كبيرة وقدرة بارعة على إكساب ملامحه وابتسامته لمسة شيطانية ، جعلتنا نشعر فى 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 » ناجحًا وفكاهيًا وساخرًا ، فتحولت الكلمة إلى علامة دالة عليه وعلى موقعه فى المسرحية ، ولازمة مرحة لا ينساها المتفرج بسهولة .

وأخيرًا 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 . فالجسد البشرى العارى يمثل فى سياق الشارع إباحية مرفوضة فى مجتمعنا ، وخدشا للحياء يعاقب عليه القانون ، لكنه فى سياق لوحة تشكيلية يصبح فنا ، والكلمة النابية فى الصالة 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 أوحت بشذوذ الملك فى الجزء الأول ، تخدم وتبرز سياق الشذوذ والتهرؤ والعقم الذى يظهر فيه الحاكم ، ولا ينبغى أن تصدمنا أخلاقيًا أو واقعيًا ، إذ أنها لا تحدث إلا فى هذا العالم المصنوع ، ولا يأتيها بشر ، بل يأتيها هذا المسخ الكاريكاتيورى المتضخم بعباءاته الذى يدعى الملك . أما الابتذال الحركى

أو اللغوى الذى نلمسه فى حديث أبى عزة العنيف وهو مخمور ، فهو يأتى فى سياق الموقف والشخصية ، والإباحية هنا - بمعنى الإباحة التى تمثل خروجًا 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 » فقبَّحت .

إن الخروج عن الأنظمة يفضى دائمًا إلى الإباحية ، فتمزق الأنظمة يبيح 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 خاويًا 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 لنترك 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 شيء متخطية جميع السلطات والممنوعات ، 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 التمزق 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 أيضًا ، بل والدراما جميعها فإن ما يميز التناقض الكوميدى هو طبيعته الاجتماعية التى تختلف عن الطبيعة القدرية أو الكونية أو الدينية للتناقض المأساوى ، فهو تناقض لا تحتمه قوى ميتافيزيقية تتحكم فى العالم المادى ، بل تناقض يحمل فى طياته إشارة واضحة إلى طريق للخروج منه .

وقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا إلى أنواع ثلاثة وفقا 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 الكوميدى ، قدمت على مسرح محمد فريد (الحكيم سابقًا) 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 فى الكتابة أو النقد ، إذ يندر أن نجد مسرحية كوميدية تنتمى إلى نوع واحد من هذه الأنواع الثلاثة دون أن تمزجه بعناصر من النوعين الآخرين . إن هذا التقسيم النوعى للكوميديا هو نسق مرن فضيلته الأولى أن يسهل على النقاد والباحثين فى تاريخ المسرح رصد وتصنيف الاتجاهات السائدة فى الكوميديا وفقا للسمة الغالبة من عصر إلى عصر ومن كاتب إلى آخر . وغنى عن الذكر أيضاً أن كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة للكوميديا يمثل فضاءً رحبا يشمل تجليات عديدة منوعة تتفاوت فى عمقها الفكرى وبعدها الشعرى . ففى محيط كوميديا الموقف تجد الهزلية الفلسفية ، الفكرية التوجه ، الشعرية التعبير ، كما كتبها توفيق الحكيم فى يا طالع الشجرة أو كتاب العبث ، جنبا إلى جنب مع الهزلية الجسدية واللفظية الغليظة أو المسطحه التى تطرح التناقض والصدام اللفظى والجسدى كهدف فى حد ذاته ، دون أن توظفه فى طرح معنى أشمل يتجاوزه ليضئ التجربة الإنسانية . وفى إطار كوميديا الشخصية أيضاً يلتقى القارئ بالأنماط الثابتة التى تأهل عالم الكوميديا الرومانية القديمة كما كتبها تيرانس وبلاوتوس ، أو أنماط الكوميديا ديللارتى الإيطالية ، كما يلتقى بشخصيات شكسبير الكوميدية المركبة مثل

شايلوك فى **تاجر البندقية** أو روزالايند فى **كما تهوى** ، أو شخصيات من مسرح نعمـان عاشور مثل الأستاذ رجائـى وغيره . وهكذا الحال أيضًا فى عالم كوميديا السلوك الذى تجـد فيه أنماطـا من التناقض السلوكـى المركـب المتفسح الدلالة كمـا تمثله « متوحشة » جان أنوى ، أو « إلايزا دوليتيل » و « بروفسور هيجنز » فى **بيجماليون** برنارد شو مثلا جنبا إلى جنب مع أنسقـة من التناقض السلوكى أكثر بسـاطة ووضوحا كتلك التى يطرحـها ريتشارد برنـلى شريدان فى **مدرسة الفضائح** على سبيل المثال .

وقد وجدتنى مـضطرة إلى كتابة هذه المقدمة قـبل الحديث عن عرض مسرحية **عفريت لكل مواطن** تحسبا من أن يسئ البعض فهم كلمة «هزلية» التى اخـترت أن أصف بهـا هذا العرض الرفـيع فى فنه وفكره . فكلمـة «هزلية» ما زالت للأسف الشديد تحمل ظلالا سلبـية من أصلها الاشتقاقى اللغوى فى اللاتينية وهو فعل [Farcire] الذى يعنى الحشو أو حشر ما لا لزوم له . لكن الهـزليـة فى حـقيـقـة الأمر هى أحـد تجليـات النوع الكوميدى الذى يعرف باسم كوميديا المواقف ، وهى شكل فنى مثل سائر الأشكال ، قديم قـدم المسرح نفســه ، فقد ظهـر العصر اليـونانى القديم واستـمر فى مــسرح العصـور الوسطى وعصـر النهضة وازدهـر فى القرن التاسع عشــر ثم زحف إلى السينما الصامته فى أوائل القـرن العشرين فى أفلام تشارلى تشابلن وبستر كيتـون ولوريل وهاردى واستمرت شعبيته فى السـينمـا الناطقة ثم عاد إلى المســرح متوجـا وقد نضج فكريا وفلسفـيا فى

إبداعات كتـاب العبث فى الخمسـينيات وبعدها . فإذا كانـت الهزلية هى الشكل المميز لمسـرح الأراجوز والدمى المتحركة فى جمـيع أنحاء العالم ، أى للمسـرح فى أقرب حالاته إلى الطفـولية ، فهى أيضًا الشكل المميـز للمسرح فى أقرب حالاته إلى التعمق الفلسفى .

وجوهر الـهزلية المميـز الذى نرصـده فى تجلياتـها العديدة عـلى مر التاريخ هو هيمنة الموقف المادى على الإنسان ، وتحكمـه فيه ، الذى يحيله من فاعل يسيطر على بيئته الفيـزيقية إلى مفعول به - أى إلى لعبة فى يد الوجود . فالهزليـة هى كوميديا موقف ، لكن الموقف لا يتـخلق فيها من شبكة علاقات إنسانية واجـتماعية منطقية مفهومـة ، مهما بلغ تشوهها ، أى من تفاعل البشر بعضـهم مع البعض أو مع المجتمع ، بل يتخلق من شبكة تعسفية عبثية من المفاجآت اللامنطقية ، والصدف الغريبة والملابسات العجيبـة التى تهدم منطق الأشياء ، وتقلب أنسقة التوقـعات المألوفة رأسا على عقب ، فلا يملك الإنسان حيالها إلا الاستسـلام آملا أن تحمله بمعجزة إلى شاطئ النجاة ، أو أن ينحسر مد العبث فـيستقيم منطق الحياة ثانية . الهزليـة إذن هى خروج مؤقت على المنطق المألوف للحـياة ، وقلب منظم للمواضـعات ، أو قل هى ثورة على الأنسقـة العقلانيـة أو الأبنية النظرية والقواعـد المألوفة التى تحكم النشـاط الإدراكى والعملى للإنسـان ، وتنتج صورة العالم السـائدة . ولأن الهزلية ثورة على المنطق ، أو موجـة عاتية من الفـوضى المنطقيـة ، تكتسح الأنظمـة ، يمثل الإيقاع السـريع اللاهث

الساخن عنصراً تقنيا أساسيًا فى تحققـها ، وهو عنصر كثيراً ما يغيب عن هزلياتنا المصرية مع الأسف .

وربما كان أبلغ دليل على قـيمة الهـزلية كشكل فنى « محـترم » أن الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون اصطفاها نموذجا أسس عليه نظريته فى الكوميديا عامة والضحك ، فقد كانت هزليات يوجين لابيش (١٨١٥ - ١٨٨٧) هى نموذجه الكوميدى المختار . وقد خلص برجسون إلى أن هذا النموذج يقوم على التناقض بين الوجود العضوى المرن الفاعل الذى ينبغى أن يكون عليـه الإنـسان باعـتبـاره المتحكم فى الطـبيعـة وصانـع قدره ، والصورة الشائهة التى نراه عليها حين يتـقولب ويتجمد ، ويتميكن (أى يصبح كالماكينة أو الآلـة) ، أو يتشيأ (أى يغدو أشبه بالجـماد أو بدمية من دمى مسرح العرائس) .

لقد كانت الهزلية بهذا المعنى هى الشكل الذى اختاره كتاب العبث، فقـد وجدوا فـيه أصـدق تعبـير عن موقف الإنـسان المعاصـر فى ظاهره المضحك ودلالاته المأساوية ، فوجدنا بيكيت يستلهم الأفلام الصامتة التى تصور عداء العالم للإنسان الشريد اللامنتمى ، هذا العداء الذى يتجسد فى العربـات التى لا تنقاد لأحـد بل تنطلق على هواها ، وفى الأشيـاء التى تتـربص بالإنسان لـتـسـقط فوق أم رأسـه دون سـبب ولا ندرى من أين جاءت ، وفى الأبواب الـتى تقاوم الفتح ثـم تنهاوى على الـبطل فور أن يدير لها ظهـره ، وفى الأشجار التى تـغير مـسـارها وتمضى عكس الريح

لتطارد البطل ، وغيـرها من المفارقات العجيـبة التى نعهدها ونسـتمتع فى أفلام تشـارلى تشابلن وبستر كيتون ولوريل وهاردى وأبوث وكاسـتيللو وغيرهم . أما يونسكو فقد وجد مصدر الهامة فى مسرح العرائس الشعبى [The Punch and Judy Show] كما أكد فى مـعرض الحديث عن مسرحه فصار الإنسان فى مسرحه دمية متغيرة القناع تتحرك فى عالم يموج بالأشياء التى تتوالد وتتكاثر وتتحول وتنمـو وكأن الجماد قد استلب هوية الإنسان وخصائصه وأدواره بينما تحـول الإنسان إلى جماد . ولعل مسرح العرائس كان أيضًا مـصدرًا ملهما لجان جينيه الذى يحمل مسـرحه لمسة واضحة منه . وهكذا تحـولت الهزلية فى أيدى كتاب العبث إلـى استعارة لموقف الإنسان العـبثى كما طرحتـه الفلسفات الحديثـة ، فارتفع هذا النوع الفنى الذى طالما عـانى من احـتقـار النقـاد إلى مرتبـة المجـاز الشعـرى المسرحى.

وفى يقينى أن مسرحية **عفريت لكل مواطن** التى كتبها الفنان الثرى الموهبـة والإبداع لينين الرملى تنتمى إلى هذا الضـرب من الهزليـات التى ترقى إلى مرتبة الشعر المسرحى فتـتحول إلى استعارة لوضع إنسانى واسع الدلالة . إن المسرحية تحمل عناصر واضحة من كوميديا السلوك ، فتجدها فى مشاهد الموظفين فى الشركـة تنتقد عيوبا اجتماعـيا صارخة مثل الرياء والنفاق ، والزيف والغش ، والكذب واللامـبالاة ، والانحراف والظلم ، وهى تنطلق من نقطة البدء فى كوميـديا الشخصية ، وهى التناقض داخل

النفس – والنفس المتناقضة المنقسمة على ذاتها هنا هى 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 . وإذ ينضم 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 خارجيا ، المتآزران داخليا وهما الموظفون والقرين . وفى هذه اللعبة تنسحق إرادة البطل تدريجيا ، ويتجسد هذا الانسحاق فى سلسلة من الأحداث المتصاعدة المتشابكة التى تقلب حياته فى كل جوانبها (العملية والجنسية والعاطفية والعائلية) رأسا 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 مغتصب آثم للخادمة الضعيفة وإلى سكير عربيد 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 أساسيًا فى الهزلية عموما كشكل فنى ، مثله فى ذلك مثل الصدف والمفاجآت والمواقف المحرجة ، إلا أن الخلط كما يوظفه لينين الرملى فى مسرحية **عفريت 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 شرخ 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 الخدام 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 **عفريت لكل مواطن** فيتخطى تناقض المظهر والمخبر ليطرح تناقضا أكثر مأساوية وخطورة هو تناقض المخبر والمخبر – أى انقسام الذات على نفسها وتفتتها ، ومعها صورة العالم

والقيم جميعها ، وانهيار فكرة وحدة الذات وثباتها . فبطل لينين الرملى ليس شخصية ثابتة مثل الباشا الذى يظل الباشا رغم تنكره فى زى مخالف ، بل هو شخصيتان مختلفتان تتنكران فى صورة شخص واحد وتعترك 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 تعاملا بيراندياليا (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 المنتشرة 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 ثالوث الهو [id] والأنا الاجتماعية [ego] والأنا العليا [super ego] فى تشكيل الهيكل الفكرى العام للمسرحية

الذى يتنظم الأحـداث التى تجسـد رؤيته ، ثم بَسّط هذا الهـيكل الفكرى تبسيطا ذكـيا ليصبح فى متناول المتفـرج العادى ، وحتى الأمى ، وداخل دائرته المعرفية ، فألبس فكرة انفصام الشخصية ثوبا شعبيا صرفا هو فكرة القرين أو « الأخ اللى تحت » ، وهى فكرة شائعـة فى الأدب الشعبى فى كل مكان ، ثم ترجم التقسيم الفرويدى للشـخصية إلى ثنائية د. جيكل ومستر هايد التى شاعت على المستوى الشـعبى من خلال السـينما التى طرحتها مراراً . وهكذا تمكن الرملى من الارتقاء بالهزلية إلى مرتبة فكرية وشعرية رفيعة دون تعال أو تقعر على جمهورها الواسع البسيط .

وتتجلى فى هذه المسرحية قـدرة لينين الرملى على إنشاء بناء مسرحى محكم يتـرجم رؤيته إلى حـدث درامى يتطور من خلال جـدليات المنظر المسـرحى الذى يوظفـه توظيـفـا بنائيـا دالا جنبـا إلى جنب مع الكلمـة المنطوقة . فـلينين الرملى يجسـد قوى الصراع على المسـتوى البـصرى فى مكانين متعـارضين هما المكتب والبيت ، فالمكتب الذى يعـمل فيه راضى وينتمى إليه فى بعده الاجتماعى ، ويعانى فيه من القهر واستغلال الجميع لطيـبتـه ووداعتـه ، يمثل العـالم الخارجى الذى سـاده الجنون والخلل ، ويجسد الرملى خلل هذا العالم فى متتـالية من الأفعال الفكاهية التى تمسخ بذكاء شديد هوية المكان ، فالمكتب الحكومى يتحول أمامنا إلى مكان للنوم أو حجـرة نوم من خلال الموظف النائم دوما [سـامح عزمى] ، ثم إلى مكان للغسيل والطبيخ ، أى إلـى مطبخ وحمام ، بل ومنشر ، أيضًا من

خلال الموظفه الحامل إنعام [فـادية عكاشة] ، وهو أيضًا صالة رقص أو ديسكو للموظفة الحسناء [نهلة رأفت] ، وما أن يدخل المدير وتابعه حتى يقتـحم عالم الثنائيات الهـزلية المألوفة عـالم المكتب فيتـأكد زيف المكان ومسخ هويتـه ويغدو أشـبه بفيلـم هزلى ناطق . ويمتد مسـخ الهوية إلى عنصـر الصدق الوحـيد فى المكان وهو راضى [نبـيل الحلفاوى] فنـجد الجميع ينخرطون فى لعبة تشـويه براءته وتحويله من موظف مجـتهد إلى لص مـهمل مـخـتلس . وهكذا يمتـد المسخ والتـشوه مـن المجتـمع إلى الشخصية مما يمهـد لتفتتها فى المرحلة التالية ، ويتوحـد المكان بالشخصية من خلال عامل التشوه المشترك فيغدو كل منهما رمزاً للآخر - أى يتحول عالم المكتب إلى صورة أو مـعادل يجسد بعد الأنا الاجتمـاعية فى ثالوث فرويد الشـهير ، أى يتـحول من مكان واقعى خـارجى إلى منطقة داخل النفس تعانى من الانقسام والتشوه.

أما البيت وهو المكان المعـارض فيمثل فى البـداية عالم البراءة والمثل العليا ، فإلى هذا البيت تلجأ الريفية البريئة الساذجة مسعدة (عبلة كامل) . بثوبهـا « المشجرّ » وسلوكهـا الذى يشى فى مجمـوعه بغربتهـا عن عالم المكتب وسكانه فتجد فيه السـلام والمأوى ، ويغدو البيت من خلالها ومن خلال سلوك راضى الحنون الأبوى الشهم مـعها تجسيـداً لمنطقة الأنا العليا فى الشخصية قبل غزو القرين .

ويقضى هذا التناقض بين الأنا الاجـتماعية المجـسدة فى عالم المكتب

الشائه الذى ينتمى إليه راضى ، والأنا المثاليـة أو العليا الذى يجسده عالم بيت راضى إلى تمزق الشخصـية المحورية تمزقا يسـمح للقرين أو « الهو » بالظهور وفرض هيمنتـه على كل من المكانين . فما المكتب وفى البيت ، فالقرين كـما يطرحه لينين الرملى هو تجـسيد حى لعدميـة القيم ، وخلل العالم الداخلى والخـارجى ، والفوضى الكاملة . فما يظهـر القرين حتى يتـضاعف الخلل ليـصل إلى درجة الجنـون وتشيع الفـوضى التامـة التى يجـسدها الرملـى فى سلـسلة من التـحولات والمفـارقات البـالغـة الفكاهة المأساوية الدلالة التى تحول البيت أو عـالم البراءة إلى بيت دعارة تغتصب فيه الخادمة ، وإلى خمارة ، ثم صالة مـزاد فى مشهد عائلة الخطيبة ، ثم إلى سيرك مـجنون فى النهاية . إن سلـسلة التحـولات الشائهة هذه ، أو مسلـسل المسـخ المنظم يتصاعـد بالصراع بين القيـم والفوضى ، بين داخل الإنسـان وخارجـه ، وبين العقل والمجنون فى إيقـاع لاهث إلى ذروة من الفوضى والـتشوه والخلل تفـضى إلى مرحلة التـنوير . أما التنوير فـهو مواجـهة النفس والاعتراف بالتناقـض ، أو مواجهة العـالم لذاته كخطوة أولى عن طريق الشفاء من الجنون والعودة إلى العقل . وقد ترجم الرملى فعل المواجهـة هذا إلى صورة مسرحية جـذابة هى طقس الزار الذى يحمل فى الوجدان الشـعبى معنى التطهـير وإخراج العناصـر المتناقضة وتحـقيق الاستـواء والوحدة ، ويتـسق هذا الطقس مع فكرة القرين الشـعبية التى طرحتها المسـرحية كمعادل مألوف لـ « الهو » الفـرويدية . وتحـسبا من أن ينظر البعض إلى الزار كدعـوة إلى ممارسة الخرافات الشعبـية على حـساب

العقـل ضمّن الرملى نصه مواجهـة كاشفة بين راضى وبين طبيب نفـسى [محمد عـبد الحليم] أفصحت عن طبيعـة الخلل - أى شخصت المرض الذى يعانى منه سكان عالم المسرحية وأشارت إلى طريق العلاج .

وفى تناوله الإخراجى لـهذا النص البديع أفـصح المخرج محـمد أبو داود عن فـهم ذكى له تجلى فى اختـيـاره المرهف لمفـردات العـرض من الديكور والملابس إلى الموسـيقى والممثلين ، وفى إبرازه الواعى لجـدليات المكان التى تجسد الهيكل الفكرى للنص على مستوى الصورة المرئية ، فقد جاء الديكور فى هذا العـرض عنصراً دراميـا فاعلا يبـسط دلالات الحدث ويكثفـها شعريا . لقـد بلورت نهى برادة بحساسية ذكيـة فى تصميمـها لديكور المـكتب والبـيت الدلالـة النفـسيـــة والمعنوية لكل مـن المكانين وتناقـضـهـمـا فـاختـارت لجـدران المكتب الـلون الأبيض الذى يذكـرنا بالمستشفـيات ، وحولت خلفية المنظر بعرضها كله إلى نافـذة معلقة تبرز من خلفها القضبان ، وتفرض نفسها على نظر المتفرج طول العرض ، ثم وضـعت المكاتب الصغـيـرة فى تشكيل نصف دائرى يعـمق الإحسـاس بالانغلاق ، فبدا الموظفون على مكاتبهم وخلفهم القضبان أشبه بحيوانات فى أقفاص منعزلة ، وتحول المنظر المسرحى كله إلـى صورة مجاربة مركبة تؤكد التشـوه والازدواج إذ توحى فى آن واحد بمستشفى للأمـراض العقلية وبحديقة الحـيوان . ويتضافر الأداء فى هذا المشهـد مع الديكور فى تعميق حقيقة التشـوه من خلال الأنشطة التى يمارسها الموظفون والتى تتنافى تمامًا

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 الكاريكاتيورى والحركة الثنائيات الهزلية المألوفة فى عالم السينما - حين يدخل هذا الثنائى الممتع العجيب يتحول المكان إلى شىء أشبه بالسيرك ، أى يتضاعف شرخ الهوية . وهكذا يطرح مشهد المكتب نفسه على وعى المتفرج فى ثلاث صور متزامنة مزدوجة متناقضة : المكتب / مستشفى المجانين ، المكتب / حديقة الحيوان ، والمكتب / السيرك .

وفى تصميمها لديكور البيت التزمت نهى برادة أيضًا بهذا الأسلوب الذكى الحساس الذى يضيف لواقعية المنظر الدقيقة أبعادا شعرية فيتحول المنظر الواقعى فى مجموعه 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 أساسًا ، وفى طرازه المعمارى القديم الذى يتمتع بالانفساح ، ويعلن عن انتمائه لعالم قديم من خلال بابه الذى يسكن عمق المسرح ، فهو باب من الخشب المشغول الذى يندر أن تجده الآن ، ومن خلال أثاثه الذى ينتمى

ايضًا إلى طراز قديم - طقم أسيوطى مكسو بقطيفة بنية وكنصول على أحد الجوانب . لكن البيت أيضًا يحمل إلى جانب بصمة الجمال والأصالة بصمة فقر واضحة ، فطلاء الجدران الصفراء متآكل ، والأثاث متهالك ، والكنصول فقد مرآته ، والقطيفة منحولة ، ولون خشب الطقم الأسقوطى حائل وكذلك لون الستائر وكأن الزمن قد جار على هذا المكان الجميل فبدأ البيت فى التلاشى تحت وطأته ، وكأنه يبهت ويشف أمام عيوننا . وقد تراسلت الألوان فى ملابس الممثلين والديكور خاصة فى مشاهد البيت فكان البنى والأصفر بدرجاتهما المنوعة إطار لونيا جميلا لثوب عبلة « المشجر » الماحل فى البداية ثم لثوبها الأزرق البسيط فيما بعد، وقد كان اختيار الألوان لعبلة ذكيا ومناسبا لدورها فى المسرحية ، فالثوب الفلاحى المشجر يصلها بالريف والفلاحين ومن خلالهم بالأرض، والثوب الأزرق البسيط الذى يحاكى فى لونه لون السماء يرفعها إلى عالم المثل العليا ، فتتحول 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 إطارًا لراضى فى جانبه الطيب موفقا للغاية فقد استدعى اللون الأبيض مع المنشفة معانى الإغتسال والتطهر ، فتحية إلى مصممى الملابس محمد منصور وكمال عبد الهادى ومحاسن على عامر .

وفى نطاق التمثيل كان اختيار نبيل الحلفاوى لهذا الدور الكوميدى المزدوج ، دور راضى عبد السلام / القرين ، فكرة عبقرية إذا كشف لنا أخيراً عن موهبة هذا الممثل المخلص الملتزم العارف 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 طويلا 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 مستغلا 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 طولا مما هو عليه فى الواقع وذلك من خلال التعامل الذكى مع مفردات الجسد : العضلات المترهلة ، الركب المتراخية ، الخطوة المتعثرة « المتكعبلة » التى تشى بعدم الثقة ، 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 ذراعيه ويديه ، والأطراف هى أول ما يشى برهبة الممثل واغترابه] . وهناك أيضًا الرأس المنحنية التى تبرز القفا بوضوح وتوحى بأن راضى شخص يضرب دائمًا على قفاه . ولقد أدى تشكيل الحلفاوى 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 الحلفاوى فى دور راضى بإيقاع صوتى لاهث 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 الحلفاوى بنسق أداء معارض تمامًا فى شخصية القرين فأكد من خلال استقامة الجسد المشدودة والخطوة الطاووسية المتئدة طوله الملحوظ ، ولقد تناقض هذا المظهر الخارجى الفخيم مع طبيعته الدونية باعتباره « الهو » أو القرين أو « أخويا اللى تحت الأرض » . ووظف الحلفاوى أيضًا عينيه الكبيرتين توظيفا إشاريا بليغا فى تجسيد التحول من شخصية إلى أخرى فكانت عيناه محملقتان دوما 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 فى أحيان يركز عينيه على يده الممسكة بالسيجارة ويتأملها بإعجاب نرجسى واضح بينما يتحدث إلى الآخرين فلخص فى هذه الإشارة الجسدية البسيطة الذكية أنانية القرين العارمة واحتقاره التام للآخرين . وكان إيقاع حديث الحلفاوى فى شخصية القرين على عكس إيقاعه فى شخصية راضى ، كان صوته هادئا ممطوطا 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 عبلة 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 » . وفى مقال آخر بعنوان نظرة نقدية إلى عرض مسرحية الأم كما قدمت فى نيويورك [Criticism of the New York Production of Die Mutter] يصف بريخت «الحركة الدالة اجتماعياً » بأنها ذات طابع بسيط نموذجى [typical] أى يشير إلى نموذج اجتماعى محدد، لكنها أيضًا دالة - أى تعبر عن موقف الشخصية والمسرحية ككل من النموذج الذى تشير إليه . وقد كان النموذج الاجتماعى الذى اختارته عبلة هو نموذج الفلاحة المغتربة عن قريتها فى المدينة ، وهو نموذج يتسق مع شخصيتها فى المسرحية ، وهى شخصية مسعدة بنت البواب التى يموت أبوها فتلجأ إلى راضى ويغتصبها قرينة فتفقد شرفها لكنها تكتسب الوعى والقدرة على الرفض والاحتجاج بل والاختيار أيضا ، فهى ترفض أن تتزوج عبدة صبى البقال [الفنان خفيف الظل سيد الشرويدى] بنقود القرين الملوثة . كان بإمكان عبلة أن تجسد هذه الشخصية فى بعدها الدرامى فقط لكنها اختارت منهجا فى التمثيل يبرز الدلالة الاجتماعية لهذه الشخصية فأكسبتها بعدا سياسيا إلى جانب بعدها الأخلاقى من خلال مجموعة من « الحركات الدالة اجتماعيا » أهمها ما يلى :

أ - الجرى بالخطوة الثقيلة الذى يميز أهل الريف ويشير بوضوح إلى أصلها الريفى . فالجرى بالخطوة الدابة الثقيلة يعبر عن إنسان تعود المشى والجرى فى الطين أو الرمل ، فالقدم تصطدم بالأرض لكنها لا ترتفع عنها بسهوله ، بل يرفعها صاحبها وكأنه يقتلعها اقتلاعا .

وقد التـزمت عبلة بهـذه الخطوة حتى بعد أن خلعت ثـيابها الريفـية فعبرت عن استمرار انتمـائها للريف وغربتها عن عالم المدينة الزائف وشوارعه المستقيمة المسفلتة .

ب – البكاء بكل الجسد الـذى يميز أيضًا النسوة الريفيات . فـأهل الحضر والمثقفين يبكون بأعينهم فقط ، أما فى الريف فيتقلص الجسد كله فى انحناءة متوجعة وتنحنى الركبـتان حتى توشكان على ملامسة الأرض وترتفع اليدان لتغطيان الوجه والرأس ويخرج الأنين مكتوما وقد يعلو فى « سرسعة ممطوطة » تختلف تمامًا عن الصرخة المدوية . وقد كان اختـيار عبـلة لأسلوب البكاء هذا وتنفيـذها المبهر له اختـيـارا شديد الذكاء فهو يعبر فى آن واحد عن تاريخ مسعدة الريفى ، وعن قيمتها الرمزية فى المسرحية باعتبارها الشخصية الوحيدة التى تتمتع بالاتساق والوحدة وعـدم الازدواج ، فجـاء التعبـير بالجـسد كله عن الشـعور الداخلى كناية عن هذه الوحـدة بين المظهر والمخبـر . ولكن أهم من هذا وذاك استطاعت عبلة عن طريـق هذا النمط الحركى النموذجى – أى نمط بكاء الفلاحـة – أن تتخطى الواقع الدرامى للـشخصـية إلى الواقع الاجتماعى فاستحضـرت فى انحناءتها وصرخاتها المكتومة إلى ذهن المتفـرج تاريخ الذل والـقهـر والاستغـلال الذى يرتبط بالفلاح المصرى ، فنـجحت فى تلخيـص الوضع الاجتمـاعى والاقتـصادى

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

جـ - تحويل فعل النظر فى المرآة 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 واعيًا أكثر شمولاً ، فَبَسطت دلالة التحول واكسبته بعداً سياسيًا وتاريخيًا يعبر عن موقفها من الواقع . لقد كانت عبلة فى تجسيدها للبراءة تناقش أيضًا فكرة البراءة بشقيها الشعبى والإيجابى . فالبراءة ترتبط فى الذهن وفى الأدب دوما 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 أيضًا 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 السلبى للبراءة وأضفت عليها معنى غيبة الوعى . وإذا أخذنا فى الاعتبار إتكاءها الشديد على البعد الاجتماعى / الاقتصادى للشخصية وإبرازها له كما فصلنا آنفا ، أدركنا البعد السياسى الذى يتولد من معادلتها للبراءة [التى ترتبط بالريف وبالفلاح] بغيبة الوعى .

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

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

لكنهم جميعـا كانوا يلعبون فى اتساق وتناغم وخفـة ظل شديدة والتزموا فى مجمـوعهم بدرجات مخـتلفة متفـاوتة من الأداء الكاريكاتيورى فكانوا الإطار الفاعل الذى انتظم العرض وأبرز أنسقة الأداء المركبة لكل من نبيل الحلفـاوى وعبلة كـامل ولولاهم مـا كانا ولا كـان العـرض . لكننى لا أستطيع أن أختتم الحديث عن هذا العـرض الممتع دون تعليق مختصر عن الفواصل الكوميدية الرائعة التى قدمها الفنان حسن حسين - الخفيف الظل خفـة حركته ، الضـخم الموهبة بقدر ضخـامته الجسـدية . لقد أدت هذه الفواصل الكوميدية التى تلـت وصوله إلى بيت ابن أخيه راضى ، والتى نظمها المؤلف بحيث تتسع لمساحة من الإرتجال ، أدت هذا الفواصل وظيفة درامية وفنية هامة فى العرض . إن الموقف الذى يدخل إليه العم الصعيدى موقف مـتأزم للغـاية يحمل طاقـة ميلودراميـة هائلة ، فهناك فـتاة ريفـية مغتصبة عليـها أن تبلع هتك عرضها وتقدم الشربات لخطيبة مـغتصبها ، فيـاللميلودراما ! لكن دخول حـسن حـسين ينقذنا منهـا ويحقق توازنا فى الحالة الشعـورية السائدة على المسرح . لقد نقل دخـول حسن حسين بؤرة التركيـز من الفتاة وفكرة هتك العرض إلى الصـعايدة والنكات التى تطلق عليهم وتبرز الاحتقار الدفين للريف وأهله ، وقـد أدى انتقال بؤرة التركيز هذا من محـور الجنس أو القهر الجنسى إلى محـور القهر الاجتـماعى إلى تعميق الدلالة الاجتماعية والسـياسية للموقف وإلى التسامى بالضحك من ضحك على فتـاة مسكينة هتك عرضهـا ، وهو نوع من الضحك ينم عن تحجر الشـعور وغلاظة الحس ، إلى ضحك على التناقـضات الاجتمـاعية

والسلوكية ، وهو ضحك نقدى اجتماعى بناء . كذلك حقق دخول حسن حسين الفكه المبهج تباعداً عاطفيًا بيننا وبين مسعدة أو عبلة كامل ينفى 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 الكاريكاتيورى 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 الكاريكاتيورى الفاقع الذى يباعد عاطفيا بيننا وبين المشهد لماتت الضحكة على شفاهنا ، فالمشهد فى ظاهره خطوبه ، وفى باطنه صفقة ومزاد وقهر اجتماعى بل وزوجى .

وأخيراً فإن عرض عفريت لكل مواطن الذى يحمل وسامه قائد العرض المخرج محمد أبو داود يحمل خطابا فنيا مضمرا موجها إلى المسرح الكوميدى فى مصر يقول : هكذا تكون الهزلية ، وهكذا ترقى إلى مرتبة الفكر والفن الرفيع .

شيزوفرانيا التقدم إلى الخلف(*)

يتميز الفنان لينين الرملى ، إلى جانب غزارة الإنتاج وسرعته ، بمهارة نادرة فى اصطياد 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 وبليغ ، 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 .

جنبا إلى جنب مع فكرة القـرين الشعبية ، ونظرية العـالم النفـسى فرويد عن النفس البشرية فى بناء مـوقف المسرحية الرئيسى ، فإنه فى مـــسرحية **أهلا يا بكوات** التى افتتح بها المسرح القومى مـوسمه الشتوى عام ١٩٨٨ يعود إلى نفس الفكرة ليطرح من خلالـها قضية ملحة وساخنـة هى قضية انفصام الشخصية الحضـارية فى لحظتنا التاريخية الراهنة التى تصطرع فيها قوى الردة والتقدم مما يتهدد هويتنا الحضارية بالفناء .

وتنطلق المسرحية من فكرة الرحـلة 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 مسـرحية الرملى تفـضى إلى مواجـهة النفـس وتحديد أسـباب إنشطار الهـوية فى الصراع بين الأصالة والمعاصـرة - ذلك الصراع الذى يؤرخ المؤلف لبدايته بوصول الحملة الفرنسية والمواجهة بين الشرق والغرب .

تبدأ المـسرحيـة بمواجهـة بين صديقين مـا نلبث أن ندرك أنهـما فى حقيـقة الأمر كيان واحـد منقسم على نفـسه ، فبـرهان يمثل العقل والعلم بينما يمثل محمود الفن والأدب والثقافة . وتكتسب المواجهة دلالات أوسع من خلال تفـاصيل الموقف المادى الواقـعى لكل من الصديقين ، فـبرهان دكـتور فى العلوم درس فى أمـريكا ويشـرب « النسكافيـه » والوسكى ، ومحـمود شاعـر ومدرس تاريخ فى قـرية مصـرية بسـيطة ولا يشرب إلا

الشاى ، وبرهان ثرى مرفه يعيش فى المدينة ويأخذ بأحدث وسائل المدنية الغربية - بما فيها الشغالة الأسيوية - التى جعلها المخرج عصام السيد أشبه فى حركتها بالإنسان الآلى - أما محمود فهو فقير معدم يعيش فى مجتمع يعانى من التخلف فى أساليب الحضارة المادية . وهكذا ، ومنذ البداية ، يجسد برهان الجانب الحضارى المادى الذى يرتبط بالغرب بينما يجسد محمود الجانب الحضارى المعنوى والوعى والقيم .

وإذا كان برهان ومحمود هما فى حقيقة الأمر كيان واحد فإن انشطارهما إلى دورين وممثلين يجسد فى صورة مسرحية بليغة واضحة فكرة انشطار الهوية الحضارية وتمزقها فى دول العالم الثالث .

وتفضى المواجهة بين الصديقين التى تنطلق من مناقشة القرن الواحد والعشرين إلى زلزال معنوى ، يتجسد مسرحيا ، ويعود بنا وبالبطلين ، أى بالهوية الحضارية المنقسمة على نفسها ، إلى ما قبل الحملة الفرنسية بثلاث سنوات، وبداية المواجهة بين الشرق والغرب . يلقى الزلزال بالبطلين إلى مخزن أو « شونه » وهو مكان مسرحى له دلالته الرمزية العميقة فهو فى آن واحد أعماق النفس البشرية ومخزون التجربة والخبرة على المستوى الفردى ، وهو أيضًا مخزن التاريخ القومى على المستوى الجماعى . وتتأكد تلك الدلالة الثنائية لهذا المنظر المسرحى البليغ من خلال الخلفية السمعية المسجلة التى تشغل فواصل الإظلام بين المشاهد التى نسمع فيها الصديقين يتناقشان فى هدوء وكأن الزيارة مستمرة ، وكأن

الزلزال الذى شهدناه لم يحدث . إن تراسل هذه الخلفية السمعية الواقعية مع المنظر المسرحى الفنتازى الخيالى يحتفظ للمسرحية ببعديها ويحيل الزلزال إلى زلزال 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 بمماليكه 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

لمصلحتـها ، فيـتحول العلم والعـقل ممثلا فى برهان إلى قلعـة من قلاع التخلف ، وإلى سلاح من أسلحة القهر والزيف والتغييب .

إن مشكلة انشطار الهوية كما تطرحـها المسرحية تكمن فى أن العالم الثالث لم يأخذ من الحـضارة الغربية سوى منجـزاتها المادية فقط، وترك أهم إنجاز لها وهو التنوير - تنوير العقل والفكر - فظل يرسف فى تخلفه الفكرى بينمـا يرتدى البدلة ويركب السيـارة . ولهذا لم يكن غـريبا أن تسقط عن الدكـتور برهان قـشرته الحضـارية الزائفة ويرتد إلى حـقيقـته فيستدير كرشه ويرتدى ثياب أجداده . وليت المأساة وقفت عند هذا الحد. لقد تجـاهل العالم الـثالث أيضًا قوى الـتنوير ومنارات الفكر فى تراثه ، واضطهدتها أنظمته الدكتاتورية والعسكرية ، وأحبطتها حتى أصابها الخلل كما يصيب الجنون محمود فى النهاية . إن محمود يحفظ من تراثه القومى مناطقه المنيـرة الناصعة ويظل على زيه الغربى لأن الأصـالة كما يفهـمها ليـست شكليـات مادية بل هى تراث التنوير والتشـوير الفكرى التى تحاول القوى الاسـتعـمارية بمساعـدة الأنظمة الفـاسدة إغراقـها بالقـشور المادية والكماليات التى لا تبنى حضارة حقيقية .

وكنت أتمنى لو لم يغرق الـرملى هذه الرسالة العمـيقة الواقعـية فى هالة المناقشات الضبابية الطويلة المملة التى تشغل الجزء الأخير والتى توقعه فى ضرب من الخلط والغـموض الفكرى خاصة فى المواجـهة الطويلة بين عزت العـلايلى وحسين فـهمى ، فقـد أضعـفت هذه المناقشـة من موقف

محمـود أو العلايلى أمام برهان [حسين فـهمى] ، وبل وحولت برهان للحظة - بكل زيفه وانتهازيته ، وتحت تأثير أداء حسين فهمى العبقرى - إلى شخصية لها منطقها المقنع ، وإلى مركز الثقل الإيجابى . وقد ترتب على ذلك ، وهذا هو الأدهى ، أن انقلبت رسـالة المسرحيـة من دفاع عن قوى التنوير التراثية إلى دفاع عن الحـملة الفرنسية والغزو الأوروبى . لقد استهوت الكلمات المؤلف فاسترسل فيها استرسالا أخل بتوازن نصه الفنى ففـقد النص بدوره بعضا من اتسـاقه الفكرى وتخلخل وانقسم على نفـسه وكأنه أصيب بنفس الداء الحضارى الذى يدينه وهو انشطار الهوية . وربما أراد المؤلف أن يطيل دور عزت العلايلى بعض الشىء ليعوضه عن النغمة الواحدة التى تسوده من البداية حـتى مشهد الجنون . لكن الإطالة لم تكن فى صالح العلايلى إذ كانت حصيلتهـا التجريد والتكرار والخطابية الزاعقة والملل الذى لم يفلح العلايلى رغم موهبته وجـهده الواضح فى كسر حدته فى هذا الجزء .

وكانت هدية محمـود ياسين للقومى ولنا فى هذا العرض هى المخرج الشاب عصـام السيد الذى استطالت هامته الـفنية فى هذا العرض لتطاول هامات القدرات الراسخة التى يعمل معها . لقد أثبت عصام السيد فى هذا العرض ، وهو عرضه الكبـير الأول وأول عرض له على القومى - أثبت عصام الـسيد تمكنه العمـيق من لغة المسرح وأدواته ، وخيـاله الإخراجى الثرى ، فحول الحركة والإضاءة والتشكيل إلى عناصر ناطقة فعالة تشرح

وتفسر وتثرى النص . ولقد ذكرت فى البداية النموذج الحركى الذى أعطاه للشغالة الأسيوية 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 ظهراً إلى ظهر فجسد 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 إيقاعيا مع صوت بائعة الفجل أو « الورور » ومع إيقاعات القهوجى « السُّطل » 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 للعرض منطقه 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 بالبوق فى القرن العشرين الذى يحاكى رجل الدين الزائف فى عصر المماليك .

ورغم طابع الإبداع والخيال الخصب الذى ميز تصميم الحركة فى هذا العرض فقـد خان التوفيق المخرج فى تصـميم الحركة فى مشـهدين : أما الأول فهو مشهد الزلزال الذى جاء بدائيـا لا لفقر الإمكانيات التكنولوجية - فلسنا نـطلب زلزالا يهـدم الديكور على رؤوس المـمـثلين - بل لفـقـر التصمـيم الحركى والضوئى فقد كـان فى إمكان المخرج أن يوظف قدرات ومرونة حسين فهمى والعلايلى بحـيـث تتـم الحـركة بالسرعـة البطيئة أى « سلو موش » للإيحاء بوقع وتأثير الزلزال مثلا . أما المشهد الآخر فكان فى الجزء الثـانى ، وهو مشهـد المواجهة والمقـابلة بين برهان وأعوانه من رجال الدين والتجار ومحمـود وأعوانه من الطلبة والثوار . . لقد جاء هذا المشهـد ثابتا جامـدا وكانت حركة الإضـاءة من كتلة إلى كتلة مع حـركة الحوار ساذجة وآلية .

وإنصافا للمخرج فقد كـان هذا المشهد من أضعف مشاهد النص على مستوى الكتابة ، وامتد الضـعف إلى جميع مشاهد آمنة التى بدت وكأنها مكتوبة على عجالة فبدت الشخصـية 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 .

وكـانت الإضاءة من أبرز الـعناصر الجـمـالية والتـعـبيـرية فى هذا العرض، فقد صمـمها عصام الـسيد بحساسـية ورقة شديدة تجعلك لا تكاد تلحظها رغم عـمق تأثيرها . وقـد لعبت الإضاءة دوراً كـبيراً مع الحـركة

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 ينفتح على التاريخ ، إذ لم يكن هذا الباب الخلفى مجرد منفذ للدخول والخروج بل كان عنصراً بصريًا متحولا متعدد الدلالة . وقد كان عصام بارعا 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 مكمن ومعقد الأمل فى التغيير مما يكسب العرض رغم مرارته الساخرة وقتامة نهايته دلالة إيجابية متفائلة .

أما الكتلتين القابعتين على جانبى المسرح بزاوية ميل إلى الداخل فرغم أنهما ساعدتا على سرعة تغيير المنظر فقد أرحمتا وقلصتا الفضاء المسرحى بدرجة ملحوظة ، وكان من الأفضل إزاحتهما إلى الخلف بعض الشىء . 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 . تحية 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 والقاتمة فى ملابس محمود وأفراد الشعب والطلبة الثوار والألوان الصارخة والزاعقة بل والفجة فى ملابس برهان والمماليك والعسكر .

وفى نطاق الأداء التزم حسين فهمى بنمط حركى متسق فى تطوره فكانت حركته فى البداية ناعمة لينة متراخية بعض الشىء ، تشى بطيب العيش ، وشىء من بلادة الفكر واللامبالاة ، ثم تحولت تدريجيا مع تحوله المعنوى والجسدى إلى حركة خفيفة متقافزة ، تحاكى حركة مراد باشا [مخلص البحيرى] وتعارض وتناقض حجمه المنتفش ، فكان التناقض بين الحجم والحركة فكها إلى أبعد الحدود . ولون حسين فهمى صوته تلوينا يناسب الحركة ، ولجأ فى أحيان إلى الطبقة العالية النسائية مما 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 تجسيدًا إشاريًا وإيمائيًا وحركيًا وصوتيًا لتحولات الشخصية ودلالاتها فى أدق تفصيلاتها النفسية والجسدية .

أما عزت العـلايلى فقد التزم فى البداية بنسق حـركى وصوتى يتـسم بالعنف والسـرعة والعصبية ويشى بالقلـق والتوتر . ومع اشتـداد الأزمة وثقل وطأة الفكر عليه نجد إيقاع العنف يخفت تدريجيًا حتى يصل بصورة طبيعيـة إلى الإنهيار والتراخى الجسدى الكامل فى مـشهد السجن . وفى المشهد الأخيـر تتراسل خطوته المتعثرة المترددة وصـوته المتكسر المتقطع مع نحاسية صوت حسـين فهمى وخشبية حركته فى صـورة مسرحية رائعة . لقد كان التقابل الإيقـاعى المدروس بين أسلوبى أداء كل من حسين فهمى وعزت العـلايلى من أبرز عناصر العرض الجمـالية التى تحسب للمـمثلين أداءً وللمخرج تصميما وتصوراً .

ولقد لمسـنا بوضوح تآزر وتكامل فـريق العمل كله فـاختار مـخلص البحيرى نمط أداء كاريكاتيورى استغل فـيه عينيه البارزتين وخطوته الهشة السريعة بصورة بارعة ، وتناغم أداء الممثلين القديرين سيد خطاب فى دور السنارى وخليل مرسى فى دور الأغا فكان الأول عنيفا صارخا منحنيا إلى الأمام دوما فـى وضع هجوم كثور هائج ، وكـان الثانى هادئًا هدوءاً ينذر بكل شر ، جامد الملامح ، مستقيـما كسيف قاطع يوحى بالخطر ، فجسدا معا وجهى السلطة العسكرية الغاشمـة ، أما الممثل الشاب عصام الشويف فقد أثـبت فى دور الطالب الثورى موهبة تبـشر بكل الخير وحـضوراً ربما شجع مخرجين آخرين على إعطائه فرصـة أكبر فى عروضهم بعد أن ظل طويلا فى خانة الأدوار الهامشية .

وإذا كان الفنان محمود ياسين قـد قدم للقومى هدية رائعة هى المخرج الشاب عصام السـيد الذى أثبت جدارته الفنية بهذا المسـرح العريق ، فقد قدم لنا هذا المخرج بـدوره موهبة مسرحـية بارعة جديدة هى حـسين فهمى الذى يمثل هذا العرض شـهادة ميلاده المسـرحية ، ويثبت أنه يمثـل مسرح ضل طريقه إلى السينما ، وأن فضاءه التمثيلى الحقيقى الذى يتسع لموهبته هو خشبة المسرح لا الشاشة .

لكم أتمنى أن يستمـر محمود ياسين فى تشجيعـه للشباب وأن ينشط إلى تكوين فرقة المسرح القومى الصغـير ، أو الفرع التجريبى الذى تحدث عنه يوما حتى يجد فـيه شباب المسرح القومى متنفـسا لإبداعهم وتجاربهم وحتى يؤدى المسرح القومى رسالته كاملة .

الإبحار فى الماضى(*)

اتخذ التجريب المسرحى فى القرن العشرين ، فى أحيان كثيرة ، مسار الإبحار فى الماضى ، فظهرت اتجاهات ومناهج عدة حاولت أن تبحث فى منابع المسرح القديم ، سواء فى مصر أو اليونان أو الشرق الأقصى ، أو حتى فى العصور الوسطى وعصر شكسبير ، وأن تستلهم تجلياته المنوعة فى مجال المعمار أو الأداء التمثيلى أو التشكيل أو علاقة الجمهور بالممثل .

وقد بدأ هذا المسار التجريبى الخاص عند ريتشارد فاجنر فى أواخر القرن الماضى حين استلهم فى نظريته عن المسرح الشامل (الذى تتراسل فيه الفنون وتتآزر ، وتتحد عناصر الشعر والموسيقى ، والرقص والتمثيل، والمعمار والتشكيل) تلك التقنية الأساسية فى المسرح اليونانى القديم ، وهى فن الكوريا [Khoreia] - أى فن التركيب الذى يوحد الشعر

(*) مسرحية : **سالومى** ، تأليف : محمد سلماوى، تصميم وإخراج : فهمى الخولى ، تأليف موسيقى : محمد نوح ، إنتاج : فرقة المسرح الحديث ، قدمت على مسرح مكشوف أقيم أمام مقياس النيل فى قصر المانسترلى فى صيف ١٩٨٨ .

والموسيقى والرقص ، والتى نجد فيها ، كـما يصفها الناقد الفرنسى رولان بارت « تساويا مطلقا بين اللغات والفنون التى تؤلفها » . وقد انبثقت هذه التقنية الفنية المحورية فى المسرح اليونانى من إطار فكرى واضح ، يحدده بارت إذ يردد تعريف الفيلسوف هيجل لمعنى التربية لدى الإغريق فيقول :

«يعبر الاثينى عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته (غناء ورقصا) وهو فى ذلك يحول جسده إلى عضو فكرى »[1] .

وبعد فاجنر توغل التجريب فى مسار العودة إلى الماضى ، والإبحار فى منابع المسرح القديم ، فكانت محاولات (كريج) و (أبيا) فى العودة بالفراغ المسرحى إلى عالم البساطة والتجريد والترميز ، 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 (ييتس) 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 الأسيوى ، وكانت محاولات (جان لوى بارو) و (بول كلوديل) فى استلهام المسرح الأغريقى ، 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 التى أنشأها (جوزيف باب – J. Papp) فى نيويورك ، و (تايرون جاثرى) فى كندا ، وفرقة ربرتوار شكسبير فى مدينة ستراتفورد بولاية كنيتيكات الأمريكية[٢] .

وفى مسرحية سالومى التى أخرجها الفنان فهمى الخولى عن نص الكاتب المسرحى محمد سلماوى على مسرح مقياس النيل فى قصر المانسترلى عام ١٩٨٨ يلمس المشاهد هذا المسار التجريبى الخاص ، وهو الإبحار فى الماضى ، واستلهام القديم . والقديم الذى استلهمه المؤلف فى نصه روحا ، والمخرج فى عرضه رؤية وتجسيداً 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 **سالومى** للكاتب الأيرلندى، أوسكار وايلد ، وهى مسرحية من فصل واحد تقع فى ٢٣ صفحة[٣]. 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 وقوتها وعذاباتها، ومكر وخديعة الساحرة سيركى [Circe] التى سجنت عولس أو يوليسيس وحولت بحارته إلى خنازير .

وقد كان من الطبيعى أن يستدعى هذا الإطار الغريزى الوحشى الذى أحاط به المؤلف بطلته - خاصة فى مشهدها مع يوسف ثم مع الحارس الذى انتهى بقتلها إياه فى صورة حركية تحمل دلالات الاغتصاب الجنسى 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 رغدة تتحول إلى رمز لكل طاقات العنف والقوة والشهرة والتدمير الكامنة فى أعماق النفس المظلمة ، ووجدنا يوحنا المعمدان أو جمال عبد الرازق بجسده النحيل ، وثوبه الخشن ، وعينيه البراقتين ، يجسد فى صورة مسرحية بليغة كل طاقات الإنسان الروحية المتسامية التى تدفعه إلى السمو والارتقاء ، والسيطرة على جزئه الطينى وترابيته .

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

الموسيقيـة (التيملية) ، فإن مـسرحية **سالومى** تسـتهلم كل هذه العناصـر وتجمعها وتنتظمها فى تنويعات تتوزع بين شـخصياتها الرئيسية . فسالومى مثلا تحمل عنصـرى التراجيديا والـساتورية العربيـدية فى آن واحد ، بينما يجمع يوحنا المعـمدان بين الأمدوحة والتـراجيديا . أما هيـرود فهو يمزج الكوميـديا بالـساتورية العربيـدية بظلال من التراجيديا ، وهكذا زوجـته ، لكن دون عنصر التراجيديا . أما عناصـر الاحتفال والموسيقى فنجدها فى الجو العام، وهو احـتفالات الأربعين ليلة التى تدور فيـها الأحداث وتمثل زمن النص الخيالى .

وقد أدرك فهمى الخولى طبيعة هذا النص الذى يستلهم وضوح وعنف وصراحة المسـرح الاغريقى ، بكل التزامه العـقائدى ، فاختار له مـسرحا مدرجا فى الهواء الطلق ، وأقامه فى بقعة عميقة الإيحاء ، كثيفة الدلالة ، والتزم فى إخـراجه البساطة التامـة ، فكانت مدرجات المسرح الـفسيح ، المفتوح للسـماء ، والبرج الشامخ فى خلفـيته ، وسطح قصـر المانسترلى القـابع خلفه ، هو ديكـوره الوحيـد ، واعتـمد عـلى التشكيل الحـركى والتوزيع المكانى والضـوئى والصوتى فى تجسيد الدلالـة ، واختار أسلوبا مناسبا تمامًا للنص فى مجال الأداء التمثـيلى يبتعد عن الكثافة الداخلية أو التقمص الطبيعى والواقـعى دون أن يفقد تأثيره ، وينطلق إلى الخارج فى صـراحة ووضـوح صوتـى وجسـدى دون أن ينحـدر إلى هوة المبالغـات الميلودرامية أو الأكليشيهات الكلاسـيكية . لقد ذكرنى أسلوب التمثيل فى

هذه المسرحية ، وهو من أقوى مناطق العرض ، بما قاله رولان بارت حول هذا الموضوع فى مقال له عن تقديم اليونانيات يحمل هذا العنوان . قال :

« صحيح أن على الشخصيات التراجيدية أن تبدى « مشاعر » إلا أن هذه المشاعر (من غرور وغيرة إلى حقد وسخط) ليست بتاتا سيكولوجية بالمعنى الحديث للكلمة . فهى ليست أهواء فردانية تولد فى القلب الرومانسى 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 خطابية بحق جديد ، هو حق الناس فى إدانة القوانين القديمة . إن هذا السياق السياسى للمشاعر البطولية ليحدد كلية تأويلها .... إن الفن التراجيدى يقوم على الكلام الحرفى . ففيه لا يكون للأهواء كثافة داخلية ، بل تنطلق هذه الأهواء إلى الخارج كليا نحو إطارها المدنى » .

ويضيف بارت .

« نعم . ما التراجيديا إلا فن الواضح ، وكل ما يتعارض معه يصبح ثقيلا متعبا »[٤].

وكما التزم سلماوى فى تراجيديته السياسية المعاصرة هذه بمبدأ الفن الواضح بالمعنى الذى يطرحه بارت ، والذى 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 معـا ، ومعهـما الثـالوث الرائع نور الدمرداش ، ورغـدة ، وجمال عـبد الرازق فى استعادة بعض مـن مذاق التراجيديا الخاص وفى تجسـيد السياق السياسى والإطار المدنى للمشاعر البطـولية التى تموج بها المسرحية ، فكان غرور سالومى وشهـوانيتها الجنسية والسلطوية التى تجـسدت فى وجه رغدة الوحشى الجـميل ، وجـسدها اللين ليونـة الثعبـان ، وحركتـها الناعـمة الخـطرة، المهددة دوما بالانقضاض والافتراس ، وكأنها نمرة أو قطة برية ، كان غرور سـالومى فى جوهره ورغم كل شىء تجاوزا وعدوانا سيـاسيا ، وكان سخط المعـمدان مطالبة خطابية مؤثرة واضـحة بحق جديد، هو حق الناس فى إدانة القوانين القديمة ، وكـانت بلاهة هيرود وجشعه مـعا ذنبا مـقترفـا ضـد الجمـاعـة . إن التمـثـيل فى هذا العـرض لـم يكن فنـا سيكولوجيا ، أى فن الداخليات والأسرار الذى نعرفه فى المسرح المغلق ، الواقعـى أو الطبيـعى ، بل كان فى مـجموعـه ، وخاصـة فى نطاق هذا الثالوث 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 أجـساد 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 التى ألفها محمد نوح - باستثناء المقاطع الكورالية الإنشادية التى صاحبت جمال عبد الرازق ، كما خذلته الاستعراضات الرديئة البدائية التى صاحبتها . ولو أن المخرج استغنى عن الموسيقى تمامًا واكتفى بكورال إنشادى 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 أدرى لماذا انتصر المخرج فى نهاية العرض لسالومى؟ 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 تمامًا لما جاء قبلها .

هوامش:

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

(٢) انظر :

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

(٣) انظر نص المسرحية فى كتاب :

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

وفى هذا الصدد أجدنى مضطرة ، إحقاقا للحق ، لأن أضيف تعليقًا قد يخرج بنا عن سياق التحليل الوصفى لعرض سالومى وهو هدف المقال . أن الضجة المفتعلة التى أثيرت حول مدى التشابه بين مسرحية محمد سلماوى ومسرحية أوسكار وايلد تتطلب إيضاحا . لقد استفاد محمد سلماوى بلا شك من بعض ملامح معالجة وايلد فنسج علاقة هيرود بزوجته على نفس الغرار الذى نجده فى مسرحية وايلد كما استخدم تيمة الإغواء - إغواء سالومى الجنسى للمعمدان ورفضه لها ورغبتها فى الانتقام منه ، وكذلك خيط مقاومة هيرود لفكرة قتل المعمدان وتخوفه منها وتطيره . واستخدم أيضًا إطار

الوليمة والاحتفال . ورغم ذلك فمسرحية سالومى 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 سالومى (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 افتتنت به . ثم يختفى المعمدان تمامًا ، ويظهر هيرود وحاشيته ، ويبدأ هيرود فى طلب الرقصة الشهيرة ، ويشكل هذا الفاصل المرحلة الثانية فى مسرحية وايلد ، وفى المرحلة الثالثة والأخيرة ترقص سالومى رقصتها الشهيرة ، ويخضع هيرود لمطلبها بعد تردد ومقاومة ، وما أن تحصل سالومى على الرأس حتى تشرع فى تقبيل الفم الملطخ بالدماء فى نهم يثير الاشمئزاز ، وخاصة اشمئزاز هيرود الذى يأمر الحراس بقتلها فيلتفون حولها يسحقونها بدروعهم .

إن أوسكار وايلد يستخدم القصة القديمة ليصور حالة شبقية منفرة بأسلوب ميلودرامى فج ، ولغوى مصطنع ، لا يحمل أية دلالات فكرية أو سياسية أو دينية ، اللهم إلا إذا كان يقصد أن يوظف المشهد الوحشى الأخير من المسرحية ليسخر من الطقس الكاثوليكى الرمزى - 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 المقزز 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 تفتتن 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 ردنج بانجلترا إلى لورد الفريد دوجلاس والذى عنونه « 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 حيال صداقته مع

لورد ألفريد دوجلاس من ناحية ، وحيـال تربيته الدينية الكاثوليكية العتيدة من ناحـية أخرى . وما أبعد هذه المعالجة «الأوتوبيـوجرافية» النفسـية الصرفـة من جانب وايلد للقـصة القديمة (أى المعـالجة التى تستـخدمـها كستار شفـاف لسيـرته الذاتية ومشـاعره) عن المعـالجة السياسـية التى قدمهـا لنا سلماوى . ويكفى أن نقارن مشـهد إغواء سالومى للمعمدان فى الحالتين لندرك عمق الاختلاف بين المسرحيتين . إن سالومـى فى مسرحـية وايلد تبـدأ فوراً فى التـغزل فى جـسد المعمدان العاجى المرمرى الأبيض ، ثم شعره الغجرى المجنون ، ثم فى شفتيه ، وينتهى المشهـد برفضه لها ، والانسحاب إلى قاع الجب الذى يسجنه فـيه هيرود ، حـيث يبقى حتى نهـاية المسرحيـة . أما سالومى فـى معالجـة سلماوى فـتبدأ حـديثهـا إلى المعمـدان بهدف سياسى بحت ، هو استجوابه عن مـشروعه وحلمه وأعوانه ورفاقه ، ولا تبـدأ الإغراء والإغـواء إلا حين تفشل . إن سـالومى تعلن فى بداية لقائها بالمعمدان فى مسرحية سلماوى عن هدفها حين تقول :

« أريدك أن تحدثنى . . . عنك أيهـا 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 سالوى أوسكار وايلد هو هدف فى حـد ذاته ، أما فى حالة سالومى محمد سلماوى فهـو وسيلة ضمن وسائل عدة لتحـقيق مأرب سيـاسى أولا وأخيراً تعلنه سـالومى حين تعدنا بأن تخرج من بين فخـذيها أمة كاملة . وعلينا أن نذكر أن مـشهد إغواء سالومى للمـعمدان فى مسرحـية محمد سلمـاوى تـسبقه مـشاهد عدة تخلق إطار التـفسـير السـيـاسى ، وتصل إلى ذروتها فى مـشهـد سالومى والكهنة (انظرَ المسرحية ، ص ٣٤ - ٣٩) .

وإذا كان شكسبير قد استوحى معالجة مسرحية سابقة لقصة اسكتلندية قديمة بعنوان **الملك لير وبـناته الثلاث** ، فكتب على غـرارها رائعتـه **الملك لير** ، مضـيفا إليهـا شخصيـة جلوستر وابنيه إدجـار وادموند وكذلك البهول ، وإذا كـان توفيق الحكيم وغيره قد عارضـوا معالجة سوفوكليس لقـصة أوديب فى عدد من المسرحـيات ، إذا كان راسين قد استوحى مسرحية **هيبوليت** ليوريبيديس فى مسرحيته فيدرا ، أو فيدر ، كـما اسـتوحى كل من كـورنى وجان أنوى مـعالجـة نفس الكاتب اليونانى لأسطورة ميديا ... وهكذا ... وهكذا .. إلخ . إذا كان هذا هو الحال فى الأدب ، فلا أدرى سر الضجة الهائلة التى أثارها النقاد حول استلهام سلماوى لنص أوسكار وايلد !

(٤) رولان بارت ، « تقديم اليـونانيات » ، **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 قمحا كان أم بشرا ، وتستبدله بمنطق التحول التاريخى الذى تحدثه القوة الإنتاجية 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 النهمة 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 زكى طليمات بمسرح الطليعة فى خريف ١٩٨٨ .

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

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

صراع وحركة عناصر المسرحية في 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 الحمائم 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 ماتسة - 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 ماتسة فلاحة أيضًا ، وكانا معا ينتميان إلى القرية ، لكن الغربان استلبتهما الواحد تلو

الآخر فى رحلاتها الموسمية المتكررة - أو غاراتها على القرية - وحملتهما إلى القصر ، وانتظمتهما فى بنية السلطة المتكررة - أى فى بنية التاريخ الرسمى القائم على التكرار والتوالى ، والذى لا يحكى إلا عن الحكام والوزراء والغلمان والجوارى والأجناد - أى 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) ، أى ليتظموه فى نسق الاستلاب التاريخى المتكرر ومنظوره الفوقى . ولأن الفلاحة الحصيفة سمراء ، ابنة « الأرض العريقة » ، تدرك « منطق الأشياء » - أى منطق نسق الاستلاب - فهى تعلن أن « الرحلة » هى ما تخشاه ، « فالجند عيون وأنوف ومخالب » ، والقصر الكبير « فخ ... أن يفغر الفكين يبلغ الصغير والكبير » ، ونسق الرحلة لا يتغير على مر الزمن ، فالحكام يتعاقبون لكنهم دائماً « سواء » كما يدل النسق الصوتى لأسمائهم اختلفت وتناقضت دلالاتها - « العادل والظالم والقاعد والقائم والساهر والنائم ... كلهم سواء » .

لكن زهيرا يصر على الرحلة لأنه ينظر إليها لا كحلقة فى سلسلة الاستلاب التاريخية الممتدة فى ماضى المسرحية ، بل كحركة فى مكان - أى كفعل يرتبط بالواقع المادى للحظة تاريخية حاضرة . فإذا كانت

الحركـة فى الزمان زائفة لأنهـا لا تفرز إلا تكراراً لنمط الاسـتلاب الذى يسجله التـاريخ الرسمى ، وتنفى مـعنى الحركة ومـعها إمكانيـة النمو أو التطور أو التغـيير ، فإن الرحلة أو الحـركة فى المكان تصبح معـقد الأمل الوحيد فى إحداث التغير وكسر نمط التتالى العبثى والحركة الزائفة .

ويرحل زهير من القرية إلى القصر وتتبعه سمراء وأهل القرية الذين يسـوقـهم الجند إلى القـصـر ، ويتكـاتف الجـمـيع فى المكر والحـيلة ، ويصمـدون للعذاب وللإغراء ، ويقـاومون إغواء وتهديد نسق الاسـتلاب وفخ السلطة الذى ابتلع الوزير ومائـة من قبل ، بل ويحطمون هذا النسق حين يحررون مائسة والوزير من فك القـصر . إن الفلاحين وعلى رأسهم زهير يعودون إلى قـريتهم وقد كسروا منطق رحلة الاستـلاب الموسمية ، وقـد اسـتردوا مـا استلبتـه أنسـقة السلطـة ، وقـد أعـادوا كتابة التاريخ « حقا لا نفاقا » .

إن التاريخ الحـقيقى الذى يكتبـه الفلاحون هو تاريخ الفعل الشـعبى الواعى ، تاريخ واقع العمل فى « ملتـقى الزراع والصناع والتجار » ، وهو تاريخ يقع بالضـرورة خارج سجـلات التاريخ الرسـمية العـقيـمة التى لا ترصـد إلا مـا يدور علـى السطح - أى لا ترصـد إلا الأبنيـة الفـوقـيـة السلطوية . وهـذا التـاريخ الحقيـقى يتحـقق فى اللا زمن - أى فى كـل زمن - وسجـله هو الوجدان والوعى الشـعبى الذى يرصـد حركة الـفعل الإنسانى ويفهم منطقه الذى يسعى إلى التـغيير دائمًا . إن هذا التاريخ أو

بدايته تتخلق فى نفس زهير فـى « كهف الصمت العابد فى ملكوت الله » الذى تتردد فـيه « أصداء الماضى » و « ترتع فى جنبـات النفس والعقل » فتكشف عن مـنطق الأشياء الطبـيعى وعن زيف التـاريخ الرسمى . وهذا التاريخ الحقـيقى، تاريخ الفعل والعمـل وحقيقة الواقع المادية المـلموسة له مكانه « على أطلس أيام الله » وإن لم تجده فى النتـيجة الرسمـية التى لا تسجل إلا التـوالى العبـثى للأيام . إن كلمة « أطلس » التى تحـيلنا إلى جغـرافية العالم - أى إلى حـقيقـة المكان - وتطـرح فرضيـة الانتقـال والحركة بين الأمكنة (وتطرح منظور التزامن المكانى - الـتحتى فى مقابل منظور التعـاقب الزمنى - الفوقى) - تشكل اسـتعارة تـلخص وتشخص واقع الفعل فى المكان ، وتقـابله بوهم ثبات أنسقة النهب والـسرقة الذى يطرحه التاريخ الرسمى .

إن مسرحية الغربان تتشكل فـى إطار جدلية واقع الفـعل فى المكان وزيف التفـسير فـى الزمان - أى واقع اللحظة التاريـخية الحـاضرة وزيف الأطر الفكرية الفوقـية التى تفـسرها . ويطرح محمد عنانى هذه الجـدلية المحورية فى البداية ببـساطة ووضوح بليغ على لسان زهير إذ يقول :

القمح أمامى ووراثى . . . القمح بأيدى الزراع
لكن التاريخ يقول مجاعة !
زمن الشدة !

يا سبحان الله !

النيل يفيض بخير الله

والماء يسيل نعيما فى 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 الحمائم الوديعة التى التهمت لحم الماعز :

لربما تغيرت طبائع الأشياء فى هذا البلد

وقد تغير البلاد

طبائع الأشياء

فتـغير طبائع الحـمائم هنا يرمز إلى التـغيير الإيجـابى الفاعل الذى ينشده الفلاحون وهو تغيـر يرتبط بسياق مكانى محدد هو « هذا البلد » - أى مصر بصناعها وزراعها ، فالمسرحية تؤكد أن التاريخ الحقيقى لا يرجد خارج هذا السياق المكانى الفاعل والملح .

إن اللامعـقول فى أنظمة الحكم يترجم إلى لا معقول فى استعارة الطير المحورية ، فليس من المعقـول أن تتحول الغربان إلى أكل القمح أو الحـمائم إلى أكـل اللحم ، لكن الخلل الأول فى طبـيعـة الطيـر (الذى يعكس خلل بنية السلطة وفـسادها) يحتم بصورة منطقية الخلل الثانى الذى يغدو ضروريا وحتميا لإصلاح مسار الطبيعة وبنية المجتمع . وفى تفصيله لحبكة مـسرحيته - أى للهيكل السردى الذى ينتظم حدثه الدرامى - ترجم عنانى فكرة تغير طبائع الأشيـاء إلى حيل المكر والتنكر المسرحية ، فنحن هنا بإزاء حبكة ثلاثية تتطور ، وتتقدم مكانيا بالدرجة الأولى ، من خلال اشتباك وتداخل ثلاثة صراعات يمثل الصـراع الثانى فيها حلقة الوصل بين الصراعين الأول والثانى ، الذى يتمركز كل منهما حول مكان : القـ ، والقصر ، ويتـخذ كل صراع شكل الأحبولة التى تستـخدم سلاح المكر . ففى الصراع الأول ، وهو صراع اقتصـادى بحت يتمحور حول القوت أو الخبـز يمكر الفـلاحون للاحـتفـاظ بالقمـح ضـد سطوة الأجنـاد وحراس القصـر ، وفى الصراع الأوسط أو الثانى ، وهو صـراع عاطفى يتمـحور حول الجنس أو الحب ، ويمثل صـراع امرأة للاحتفـاظ برجل ضد سطوة

الماضى المتمثل فى امرأة أخـرى وحبيبة سابقة (مـائسة التى أصبحت من محظيات القـصر) - فى هذا الصراع الثانى تمكر سمـراء وتتخفى فى زى عرافة وترحل إلى القصر لتمنع « الزهير من لقاء مائسة » كما تعلن . أما الصراع الثالث فهو صراع سلطوى يـتمحور حول فكرة القوة أو السطوة أو فرض الـسيطرة ، ويـستخدم فـيه الوزير سلاح المكر والحيلة ليـحصل على مرماه وهـو عرش الحاكم . وتتصـل الصـراعات الثلاثـة بمحاورها الثلاثة (القـوت - الجنس - الـسلطة) مكانيـا وفق منطـق الـسرد ، أى منطق الحدوتة (وهو الرحلة) ، لكنها تشـتبك أيضًا بخيوط تيميـة متينة وعن طريق تماثل بنيتهـا - إذ نجد أن قائد الصراع على محـور القوت (زهير) يصبح موضوع الصراع على محـور الحب ، وأداة حسم الصراع على محور السلطة ، ونجـد أحد طرفى صراع الحب (مـائسة) تغـدو أداة فى صراع السلطة . وتقـدم الصراعات الثلاثة بنية متكررة تقـوم على فكرة مقـاومة الاستـلاب ، وتطرح وحدة ضعيـفة تقاوم عن طريق المكر والحـيلة وحدة مسيطرة ، ويتمخض كل صـراع عن انتصار الوحدة الضعيفة وتأكـيد قيمة إيجابيـة تشكل ركنا من مشـروع القيم والحيـاة الذى تطرحه المسرحـية . فانتـصار الفلاحين فى صراع القـوت على المحور الاقتـصادى للمـسرحـية يطرح فكرة التوزيع العادل للثـروة وأحقية العامل بثمـرة عمله ، وانتصار سمـراء فى صراع الحب على المحور العـاطفى للمسرحـية يطرح مفهـوما إيجابيا للحب باعـتباره فعل مشاركة مـثمر فى الواقع يناهض فكرة الحب الرومانـسى 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 بأحابيله فى عزل السلطان لكنه فى نفس الوقت يفقد مكانه ومنصبه بل واسمه كوزير ، وإذ تنهار لعبته ويفشل مشروعه السلطوى نراه يتحرر من زيف حياته ووضعه 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 حريتى

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 يقررها مصيره السلبى أو هزيمته تتأكد بوضوح فى مصير مائسة الإيجابى (رغم فقدانها زهير) - أى فى عودتها من اغترابها الطويل فى أروقة السلطة ودهاليزها وسجن حريمها إلى قريتها وإلى الحقول وساحات العمل، وإلى صدر الأرض الأم وسواعد الناس الأمينة (انظر المسرحية - ص ١٠٩) - إن رحلة مائسة 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 مائسة هذه هى رحلة وعى ومعاناه تجسد فى مراحلها وفى نهايتها وعى المسرحية بأكمله ، ورسالتها الفكرية التى تترجم خيانة مجتمع العمل والناس إلى خيانة النفس وخيانة الحياة ، كما تدين الأدب الزائف والثقافة الأجيرة التى تسهل وتزين هذه الخيانة ، فالحاكم يغوى مائسة بشعره أو شعر شاعره الكاذب فتمضى عن قريتها لتدرك فيما بعد - كما تقول فى نهاية لقائها بزهير :

لم أكن أدرى زهير إذ مضيت
أننى خنت الحياة
واشتريت الموت (ص ٩٨)

ثم تضيف :

لقد قضى على ما فعلت أن أعيش دون روح
حيسة فى قصر ظلم أو طريدة الزمان
الواقع الكئيب يستذلنى
وليس فى الماضى شفاء ! (ص ٩٩)

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

الحقيقـية – ساحة الفعل الجماعى الحـاضر دوما . إن فكرة الماضى تنتمى فى المسرحـية إلى نسق الزمن الرسمـى والتاريخ الزائف والتوالى العـقيم الذى لا يفرز إلا تكرارا لما سبق . ولهـذا يرفض زهير العودة إلى الماضى وإلى حبه القديم لمائـة ، ويتمسك بسمراء التى تمثل حاضر ومستقبل فعل المشاركة المستمر، أما مائـة فـلأنها استُلبت وسُجنت وغدت متاعا وسلعة فهى تتكلم هنا بمنطق التاريـخ الزائف هذا ، وتحن إلى الماضى ، لكنها ما أن تتحرر من عبوديتها حـتى تتحرر أيضًا من هذا المنطق العقيـم وتطـوى « صـفـحة الآلام » لتبصر قريتـها (ص ١٠٨) وتقرأ حقيقة الزمـن فى « أطلـس أيام الله » ، فى أمـاكن العمـل الدائب المتجـدد دون ثـرثرة أو لغـو ، فى « كهف الصـمت العابد فى ملكوت الله » . ولهـذا فهى حين تتحرر من سجن القصر والتاريخ الرسمى تتحرر أيضًا من سجن الماضى– سجن حبها لزهير وخيانتها وذنبـها – وتنطلق إلى حاضر قريتها لتمحو « خطيئة الضمير » ولتشترى حريتها « بالعمل » (ص ١٠٩) .

ولما كـان جدل المنـظورين « الفوقى » و « التـحـتى » ، أو الرأسى السـالب والأفقـى الموجب للتـاريخ هو الجـدل المحورى الذى يتنظم بنيـة النص ، فإن النص لا يكتفى بطـرحه من خلال الحبكة الثلاثية الأفـقية ، أى الحدث الدرامى ذى الأبعـاد الثلاثة ، أو بتكثيـفه عن طريق استـعارة رحلة الطيـر من غربان وحـمائم ، أو بالإشـارة إليه من طرف خـفى فى الحوار بين الحين والآخر ، كـأن يصف مقرور زهيرا مـثلا بأنه قد « ضل

عن ركب الزمن » (ص ٣١) ، بل يذهب فى تأكيده إلى إحاطة الحدث الدرامى بإطار ملحمى يتشكل من ثلاثة رواة ينتمون إلى زمن مخالف لزمن المسرحية الغامض . وإذ يشتبك الرواة بعالم النص عبر الهوة الزمنية الرأسية المفترضة ، ويعتنقون 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 جيداً 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 تزهو فى الحقل العيدان ؟ (ص ٣٢)

إن كلمة « فعانق » هنا تطرح سياقا عاطفيـا حميما يشتبك مع سياق العمل والفـلاحة الذى تطرحـه الأبيات الأولى فـتتحـور دلالة المقطع كله ويكتـسى فعل الفـلاحة (حـرث الأرض وبذر الحب وغوص الأقـدام فى التربة الرخوة وتدفق الماء فى الوديان) دلالة جنسية واضـحة تؤكدها عبارة « من بات سهـادا » . إن كلمة العناق تكـسب أسـئلة زهير البسـيطة بعداً استـعاريًا دلالته الحب والإخـصاب ، ويـساهم هذا البـعد الاستـعارى فى تعميق إدراكنا لحـقيقة ومعنـى ارتباط الفلاح بالأرض ، فندرك أن الأرض هى الحبـيبة وأن فـعل الفلاحـة هو حب وإخصاب . كـذلك تنشئ هذه الاستـعارة (التـى توحد الفـلاحة بالحب) مـعبـراً استعـاريا بين البـعد الاقتـصادى للحبكة الذى يدور حول الـعمل والإنتاج ، والبعـد العاطفى الذى يدور حول الحب ، وتسـاهم فى بلورة مفهـوم الحب الإيجابى الذى تطرحه المسـرحية والذى يرى فى الحب فعل مـشاركة مسـتمرة مثـمرة فى الحاضـر . كذلك يتـردد صدى هذه الاسـتعارة فـى بعد الحبكة الـثالث ليكشف عقم واقع الـقصر والبنية الـسلطوية إذ نجد مائسـة تغنى فى حفل القصر (أو الفخ الذى تنصـبه السلطة لزهير وتستخدم فـيه مائسة كطعم) وتردد فكرة « الغوص فى الأرض » . لكن الفكرة هنا تكتسى دلالة الموت والضيـاع . إن الغوض فى الطين فى بداية مقطع زهيـر ينتهى بأن « تزهر فى الحقل العيدان » ، أما مقطع مائسة فهو يلتزم بصيغة السؤال أيضًا لكنه يبدأ بالضياع وينتهى الموت والاختفاء فى الأرض :

هل ضاع منى كل شىء يا ترى
أم أن حكمة الزمان أن ترى
كل الذى أردته
وقد توارى فى الثرى ؟

وفى إخراجـه لهذا النص على مـسرح الطليعـة أفصح كـمال الدين حسين عن فهم جيد له ونجح إلى حد بـعيد وفى معظم الحالات فى إيجاد المعـادل التشكيلى المسـرحى المناسب لترجـمة بنيـة النص الجدليـة وإبراز وبلورة دلالاتها وذلك رغم الميزانـية الضئيلة جداً . ويحـسب للمخرج أنه حول فى بعض الجوانب فقر الميزانية إلى عنصر إيجابى فى العرض . لقد استخدم مهندس الديكور بإيحاء من المخـرج البامبو لديكور القصر ، وهو خامة طبيعية ترتبط إلى حد كبـير بالريف وتستدعيه إلى الذهن بـسهولة ، فجسد بصـريا واقع نهب القصر لإنتاج القرية ، فجـاء الديكور على فقره وبساطته مناسبا وسـهل التغيير وذا فعالية دلالية . وفى تصمـيمه للحركة تعامل المخـرج بحرية مع مناطق التـمثيل أو التـشخـيص (وسط المسرح وعمقـه) والتعليق (يمين مقدمة المسرح) والـغناء (التخت الشرقى على اليـسـار فى المقدمة) فـجعل الرواة يتنقلـون من اليمين إلى اليسـار بحرية وينزلـون إلى الصـالة ، وجـعـل قـائدة التـحخت (إجـلال المنيـلاوى) وقائده (سامى شريف) يتحركان من يسار مقدمة المسرح إلى منتصفها ثم

إلى منطقة التمثيل فى عمق المسـرح ، وجعل الممثلين المشخصين للحكاية يتقدمـون من عمق المسرح إلى مقـدمته (التى تمثل منطقـه حاضر الوعى المستمر) ويشكلون مع الرواة والمنـشدين صفا كورليا تعليقيـا أو تحريضيا واحدا متآزرا . وقـد ساهمت حرية الحركة والانتقـال بين المناطق المختلفة فى إبراز دلالة الجـدل الزمنى الذى تطرحه المسـرحيـة وفى تأكيـد اتصال حاضر اللعبة المسرحيـة أو رواية الرواة بحاضر الحدث الدرامى - أى بلعبة الفلاحين ولعـبة الوزير ولعبـة سمراء ، مما أبرز الدلالة المعـاصرة للنص وأكد انتصـاره للمنظور التحتى « الأفقى » للتـاريخ . لقد وفق المخرج فى اعتنـاق مبدأ توظـيف الحركة لإنشـاء اشتـباك دلالى بين مناطـق العرض يترجم بدوره اشـتباك مـحاور الحبكة الدرامـية فى النص ، لكن التـوفيق جانبه بعض الشىء فى تنفيذ هذا المبدأ فجاءت التشكيلات الحركية ضعيفة ومتـواضعـة ، وحملت قدراً من الـعشوائيـة والنمطية فى تفـصيـلاتها ، وخاصة فى حركـة إجلال المنيلاوى ومشهد الافتـتاحية الحركية التـعبيرية ومشهد الحفل الختامى .

وفى إعـداده للنص قـام المخرج بشـىء من الحذف البـسـيط والدمج البسيط ، وكانت تعديلاته موفقة فى مـجموعها ، وخاصة النهاية ، لكن الإضافة الحقيقية التى أضافها المخرج هى اختيار أجزاء من النص وطرحها غناءً بعد أن ترد فى سياق الحوار الـدرامى . لقد جاءت هذه الأجزاء بمثابة رجع الصـدى ، فوجدنا حـاضر العـرض يردد لحظات الألم والوعى فى

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

وربما اعترض البعض على زيادة جرعة التطريب فى الموسيقى التى 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 للمقريزى وردت فى مقدمة المؤلف لنصه المنشور وطرحها صوتيا فى البداية ، ثم تلاها بلوحة حركية تعبيرية مناقضة فتحول نَصّ المقريزى 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 لوحتية 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 مـلابس المهرجين التقليدية التى تستدعى إلى الذهن كوميديا الفن الشعبية الإيطالية أو الكوميديا ديللارتى ، 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 ملحميا بريختيا فكان الممثلون - بدرجات مختلفة - يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملا فنجحوا جميعًا ، ودون استثناء ، فى تحقيق المعادلة الصعبة : معادلة الاستثارة والاقناع الفكرى والتأثير العاطفى ، وساهم صوت إجلال المنيلاوى 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 الممثلة المجيدة والمتميزة رقية أحمد التى تمتلك أدواتها وتعزف عليها بمهارة ، وتتمتع بحرفية أدائية عالية تجعلها

تجتار بسهولة أرمات ضياع التوهج الداخلى التى يمر بها كل ممثل . لقد وزعت رقية شحنتها الانفعالية بمهارة وذكاء فى مساحات دورها الصغير نسبيا فجاءت صيحتها العنيفة « أبغى الحرية » فى لقائها مع الوزير فى مشهدها الأول مفتاحا واضحا لشخصيتها وتعبيراً صادقًا وعنيفًا عن مأساتها وأزمتها ، وكان تحديها الهيسترى العنيف للوزير الذى عبرت عنه جسديا وصوتيا أبلغ تجسيد لعمق يأسها وتخبطها 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 الكوميدى كانت مفاجأة جميلة ومفرحة . وكان « زوربا » الكوميديا المصرية أحمد عقل فى تألقه وتفجره المعهود ، وشكل مع الفنان الساخر الرائع عادل خلف فى دور معروف (أديب القصر الرسمى) والطاقة الكوميدية المبهرة حسن الديب (فى دور عارف ، جاسوس السلطة الرسمى) ثالوثًا كوميديا يتمتع بالحيوية 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 ثنائيا 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 المتمرسة 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 تضحى 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 المنيلاوى 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 فعلينا 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 الإبداعى أضعاف ما أنفقه عليه من مال ، فجاء العرض مبهراً وممتعًا ، نظيفًا وجاداً ، منضبطا ومتقنا ، ساخن الإيقاع ، عميق التأثير ، محركا

(*) عرض : إنقلاب ، إعداد: جلال الشرقاوى عن قصة قيس وليلى من خلال أشعار 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 والمشاعـر - جاء عرضا لم يقدم المسرح التـجارى مثله من قبل فى انضباطه الفنى وترفعه ، ولم يقدم المسرح الحكومى مثيله فى مجاله ، وهو مجال المسرحية الموسـيقى 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 مرحلـة جديدة متطورة تعـتمد على الـتوزيع الأوركسـترالى المركب بدلا من الألحان الأحادية المتصلـة ، وتبتعد عن « التطريب » دون أن تضحى بعذوبة وشـجن الموسيقى الشرقيـة وإيقاعات الألحان الشعـبية الراقصة ، وتحذو حذو الموسـيقى العالمية فى طاقتها التعـبيرية الإيحائية . وتمزج هذه الصورة الجديدة المتطورة أنماط الغناء الشـرقى وصوتياته بصوت أوبرالى عظيم هو صوت الفنان حسن كامى الذى يطرحه جلال الشرقاوى لأول مرة على نطاق جمـاهيرى واسع بعد أن كانت موهبتـه قاصرة على الخاصة من مرتادى الأوبرا فقط .

لقد اختـار جـلال الشرقاوى مـجموعـة منوعة رائعـة من الأصوات وأساليب الغناء - صوت إيمان البـحر درويش الدافئ الشجى المؤثر وغنائه الهامس ، وصـوت نيللى الرائق المنساب الدقـيق فى عذوبته وصـلابته ، وصوت زينب يونس القـوى العريض رغم بحـته وخشـونته المحبـبة التى تذكرنا بطلى مصر - فهو صوت « جـرم » كما نقول بالعامية ، وصوت كامى المـدوى العميق المنـطلق كطلقات المدافع ، وصـوت حسن الأسـمر

الشعبى البسيط المتقافز ، ثم صوت رضا الجمال المنفسح العريض . وصاغ الفنان الموسيقار 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 وتحاورها 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 الموسيقار محمد نوح بعد أن سمعناه يتخبط موسيقيا فى عرضى **أوبرا الشحاذين** 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 ينفض 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 تتأكـد لدى المتفرج الدلالة المعاصرة للعـرض وعنصر الإحالة السياسية إلى الواقع .

٢ - اللقطة البانورامـية الماسحـة العريضة التى تجـسد معنى كليا وشـاملا جامعا مثل متتالية اللقطات التى تصاحب أغنية زينب يونس «ولدى» وتستحضـر ريف مصر بجملته فى خطوطه العريضة وملامـحه المميزه فى الخلفية لتجسد معنى الأمة أو مصر .

٣ - اللقطة القريبة أو « الكلـوز أب » التى تقترب من الوجه فى حميـمية شديدة لتـكشف قاع النفس والانفـعال الداخلى للمـثل (وهو ما لا يستطيع المسرح ، الذى يعتـمد على المنظر العام والرؤية الكلية ، أن يفعله حتى مع تسليط بقع ضوئية على الممثل) .

٤ - ووظف الشرقاوى أيضًا عـدداً من اللقطات السينمائية توظيفا تـعبيريا شعريا خالصا ليـجسد المعانى السياسية والنفسيـة العميقة التى تبطن المشاهد المسرحيـة فوجدنا نيللى وقد أحاطت بها كوكبـة من العساكر لتغتالـها فى لقطة ، ثم وجدناها فى لقطة أخرى معبـرة رائعة تغرق وتبتلعها الأمواج بينما تمتد يداها ضارعتان تطلبان النجاة فتجسد معنى غرق الأمة .

لقد مكنت هذه الخلفيـة السينمائية المنوعة المخرج من الاسـتغناء شبه التام عن الديكور (باسـتثناء الركن الفـاخر فى عمق المسـرح الذى يظهر

حين يرتفع المثلث الأوسط من الشاشة الخلفية) . وقد أفسح ذلك له المجال لإبراز قدرته على تشكيل الفضاء المسرحى من خلال الحركة والإضاءة المعبرة الحساسة . ويضيق بنا المقام هنا عن تحليل الإضاءة تحليلا يوفيها حقها ، وقد يكفى أن نشير إلى الإضاءة الحمراء التى صاحبت إيمان البحر فى المشهد الذى يلى متتالية الهذيان أو « المسرح الأسود » والذى يردد فيه مقاطع من أغنية « ليلى » التى تتردد أصداؤها فى تنويعات موسيقية بارعة فى أرجاء العرض كله . ففى هذا المشهد ينطلق شعاع من الضوء الأحمر الخافت من أسفل جانب المسرح الأيسر ليشكل خيط دم على الأرض حتى يصل إلى إيمان البحر الذى يقف وحده فى الظلام الحالك ثم يلتقط الشعاع وجه إيمان الشاحب فيكون نذيرا بما سوف يحدث بعد قليل ، وتعبيراً شعريًا خالصًا بلغة المسرح الصرفة عن حساسية المخرج وقدرته على تجسيد معانيه فى رموز مسرحية عميقة الدلالة.

٥ - وقد أضاف الشرقاوى إلى استخدامه التعبيرى والشعرى أو المجازى للقطة السينمائية استخداما ساخرا تعليقيا فى مشاهد القصر ، فقد ذكرتنا اللقطات السينمائية الداخلية فى هذه المشاهد ، التى برع فى أدائها رضا الجمال وسعاد حسين ، وخاصة مشهد « الخناقة » بين أسرة البطل وأسرة البطلة الذى اشترك فيه كل من زينب يونس ومحمد عبية ، ذكرتنا هذه المشاهد التى هيمن عليها السلم الرخامى

المنفـرج وطاقم الخدم الأنيق بجـو الأفلام الأمريكيـة الاستـعراضـية القديمة ، فـتحولت هذه المشـاهد بشقيـها الـسينمـائى والمسرحى إلى تعليق سـاخر بليغ على انفـصال القـصر وأهله عن حـياة الشـعب ومعاناتـه ، وإلى تعبير عن انتـمائهم إلى السلطة الذى لا يلبث أن يتحقق فى مصاهرتهم لها .

وإلى جانب هذا الشكل الفنى الجديد الذى يجمع بين حميمية المسرح وحيويته وحضوره ويستـفيد من إمكانات السينما ، وهو الشكل الذى يمثل الإطار العام المنظم للعرض ، برع الشـرقاوى فى توظيف الشكل المسرحى الذى يعـرف باسم « المسرح الأسـود » الذى يعتـمد على الإضـاءة الفوق بنفسجـية أو « الألترافايوليت » ، وذلك فى مـتالية الهذيـان المرعبة التى تعقب انتقـال إيمان البحر درويش إلى المستشـفى وتعلن بداية إنزلاقه إلى طريق الجنون واللوثة الدينية المدمرة .

والعرض بعـد ذلك ، ورغم أسلوبه الفنى الدقـيق المركب ، عرض يتميز ببساطة الفكرة ووضوحها وشاعريتها ، وبساطة الحدوتة أو القصة ، وعـذوبة الكلمـات ، وهو ما يـتطلبه شـكل الأوبريت بصـورة عامـة . فالأوبريت كـشكل فنى ينفر من التعقـيد الدرامى أو التعمق فى تـفاصيل الحدث والشخـصيات ، ويتطلب خطوطا بسيطة وعـريضة وذلك حتى لا تطغى الدرامـا على العـناصـر المكملة من مـوسـيـقى وغناء وتشكيـلات استعراضية . لقد اختار جلال الشرقـاوى قصة حب رقيقة خالدة ومعروفة

هى قصـة قيس وليلى التى عالجـها شوقى وصلاح عـبد الصبـور من قبل معالجات درامية شعرية ، واستخدمها كهيكل أساسى منظم للعرض ، ثم كساها لحـما ودما من أشعـار الراحل العظيم صلاح جاهين ، فاكـتسبت دلالاتها الرمزية السياسية المعـاصرة ، وتحولت إلى تعبير عن رؤية المخرج أو قراءته لمعنى التـحولات السيـاسية العمـيقة التى شـهدناها 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 الرقـيقة الملتزمة التى تجمع إلى جانب الموهبة الأصيلة والجمال الرقيق والحيوية المشعة فضيلة التواضع التى تدفـعهـا دوما إلى التـدريب الشاق المسـتمـر وإلى المران الدائم والاطلاع الدؤوب والاسـتزادة من المعـرفة ، فـهى تقـرأ بصورة منتظمـة الدوريات المتخصصة فى فنون الاستعراض ، وكم من مرة أخطأ ساعى البريد فحمل إلى شقتى دوريات أجنبيـة فنية متخصصة تحـمل اسمها . إن نيللى فنانة تتمتع باسم لامع وشعـبية عريضة ، وما كان أسـهل أن تفرض سيطرتها على العرض وتصـر على حشوه بـالاستعراضـات التى تبرز فنهـا بحيث تطغى على عناصر العرض الأخرى وأبطاله . لكنهـا فنانه مثقفة تدرك أن المسرح عمل جماعى شرطه الفنى الأساسى هو التوازن والتكامل ، وشرطه الإنسانى هو ضـبط النفس وكبح جماح الأنانيـة . لقد أدت نيللى دورها بصدق وبساطة واقتدار ، فى تمكن وإحساس عميق وفى تناغم مع الآخرين فلم تظلم موهبتها ولا هى ظلمت الآخرين .

وكان إيمان البحر درويش بدوره بسيطا وصادقا ، 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 ينتهى بالانسحاب واللوثة والاغتيال من فرط القهر .

أما حسن كامى فكان عاصفة فنية متحركة وأثبت حضوراً مسرحيًا يبشر بتجوله إلى نجم للعامة بعد أن كان نجم الخاصة . وكانت زينب يونس أما مصرية وفلاحة أصيلة فى أدائها إلى جانب اقتدارها الصوتى ، وكان محمد عبيه أيضًا أبا مصريا أصيلا وفلاحا طيبا حنونا ، وتقمص رضا الجمال على شبابه دور الأب الأرستقراطى العجوز بمهارة شديدة ، وأضاف إلى الدور لمسة كاريكاتيورية 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 ثنائيا غنائيا وتمثيليا بارعا كان فى آن واحد هزليا ضاحكا وجادا معبرا . أما حسن الأسمر فرغم حضوره وشعبيته وبراعته فى الغناء والتمثيل ، ورغم أنه أمتعنا فى مشاهده ، إلا أن دوره كان مقحما 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

العزيز جلال العشرى . لقد تصورت فرحته لو كان بيتنا فقد كان رحمه الله يحلم دائمًا ببيت فنى مسرحى لا يبيع الفن رخيصا من أجل الربح - بيت يصل الحاضر المسرحى ببداية الطريق وفرق صنوع وفاطمة رشدى وعزيز عيد وسلامة حجازى ويعيد 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 عريضًا . لقد كان أشد ما يؤرقه - رحمه الله - أن يرى جمهورا متعطشا بلا مسرح حقيقى أو مسرحا حقيقيا بلا جمهور .

* * *

والآن لابد أن نتوقف قليلا لنتأمل 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 ببنية المشاهدة .

تتشكل بنية المشاهدة فى عرض إنقلاب على محورين أساسيين هما السينما والمسرح ، أى من وسيلتى اتصال لكل منهما خصوصيتها وتفردها . 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 منوعة وسيولة الانتقال من الداخل إلى الخارج .

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

(جـ) 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 نسبيًا ، والمنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى حجمها الطبيعى نسبيًا . وغنى عن الذكر أن موقع المتفرج بالنسبة إلى خشبة المسرح يتحكم نسبيًا 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 مدركًا للصورة الكلية بدرجة كبيرة ، ويظل المنظور الطبيعى الذى يطرح الأشياء فى أحجامها الطبيعية نسبيًا 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 توظيفًا بنائيًا فى تشكيل معنى العرض . لقد أدت هذه السياسة فى التعامل مع السينما والمسرح إلى إنتاج منظر مسرحى

مـركب يتشكل من جـدليـات الصورة والحـضـور الجسـدى فى المكان ، والمنظور الطبيـعى والمنظور اللا واقعى ، والسـيولة المكانية التى تطرحـها الصورة والثبات المكانى لخشبة المسـرح . وفى عملية التلقى - أى استقبال المتفـرج لهذا المنظر المسـرحى المركب - أفرزت سـياسـة الشرقـاوى بنية مشاهدة جديدة تتحقق فى مرحلتين :

١ - توليد إحـساس عام بالخلل وعدم الاتسـاق الذى ينتج عن تحطيم نمط المشـاهدة والإدراك المألوف القـائم على أحـادية وسيلة الـتوصـيل . ويتجلى تكسير المنطق المألوف فى إدراك المرئيات فى ثلاثة مناحى :

(أ) تناقض أحجام الـبشر الذى يجعل الإنسان فى الـصورة يتسلط على الإنسـان على خشـبة المسـرح تسلطًا يسـتدعى إلى الذهن صورة المردة والأقزام .

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

(جـ) تزامن الثابت والمتغير فى المحيط البصرى للمشاهد ، أى تزامن وتجاور اللقطات المتـوالية السريعة مع ثبـات الزمان والمكان فى المقدمة على خشبة المسرح .

٢ - بزوغ نسق جـديد فى إدراك المنظر لدى المشاهد يطرح منطـقًا جديداً

ينتظم هذه التناقضات ويمنطق الخلل المتعمد ، فيترجم الثنائية المتعارضة - ثنائية السينما والمسرح - التى تتحكم فى محيط رؤيته إلى ثنائية الواقع والخيال ، فتغدو السينما تجسيداً « لشريط الذكريات » أو لمسرح الحلم والخيال الذى يحطم المنظور الواقعى والمواضعات البصرية المألوفة ، بينما يغدو المسرح معادلاً للواقع بمنظوره ومواضعاته .

وإذ يتولد هذا النسق الجديد فى المشاهدة والتفسير الذى يمنطق الخلل المنظم المتعمد الذى يجعله الشرقاوى الآلية الفاعلة فى بنية المنظر المسرحى الكلى بشقيه ، إذ يتولد هذا النسق الجديد يتولد معنى النص فى وجداننا، ويتحول الخلل على مستوى الرؤية إلى استعارة لخلل الواقع الذى يمثل مقولة العرض . إن المتفرج إذ يعادل فى خياله بين الصورة السينمائية وعالم النفس الداخل من ناحية ، وبين الحضور الجسدى للممثل على خشبة المسرح والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى سعيًا إلى تفسير الخلل ومنطقته ، لا يلبث أن يفطن 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 بنائيًا لا يتحقق معنى العرض دونه .

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

١ - تسلط الوهم والخيال والحلم على الواقع التى تتمثل فى ضخامة حجم الإنسان فى « الصورة / الخيال » بالنسبة إلى حجم الإنسان على خشبة « المسرح / الواقع » حتى وإن كان نفس الشخص . وتمثل هيمنة الوهم الرومانسى على الواقع قيمة أساسية فى بنية المعنى للعرض فهى بنية تقوم على مفارقة محورية تقول بأن الوهم الرومانسى والواقع الكابوسى ليسا فى حقيقة الأمر سوى وجهين لعملة واحدة يعتمد كل منهما على الآخر ويساهم فى إنتاجه .

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

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

—

وتنتظم هذه الدلالة الدلالتين السابقتين فى مفارقة ساخرة تحول عجز الواقع أمام ضراوة السلطة إلى عجز رومانسى أمام سلطة وهمية . وتتحقق هذه المفارقة فى مشهد الاغتيال الذى يحمل دلالة مركبة قابلة لعدد من التفسيرات السلبية والإيجابية نجملها فيما يلى :

(أ) البطل يقتل بمسدس واقعى صورة سينمائية (أى خيالاً متحركًا) ، ويولد تناقض الأحجام بين البطل الحاضر أمامنا ماديًا وصورة ضحيته العملاقة دلالة ساخرة تشى بالعجز .

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

(جـ) المتفرج شريك البطل فى كلتا الحالتين - السلبية والإيجابية ، فالمتفرج يقف مع البطل فى محيط الحضور الواقعى الجسدى ويواجه معه الصورة المهيمنة فى الخلفية فيغدو وفقًا لمنطق إدراك المنظر ، أى وفق بنية المشاهدة ، شريكًا ضمنيًا فى القتل . ويتأكد هذا الإحساس لديه إذ يشاهد صورة العربة الضخمة التى تقل رمز السلطة (حسن كامى) إلى مكمن 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 فتتوحد 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 والانفساح 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 المزدحمة بالبشر التى تموج بالصخب والحيوية .

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

هى تأكيد الاختـلاف ، بدلاً من تهميشه أو إغفالـه ، وتوظيفه فى توليد منطق رؤية جـديد لدى المشـاهد يعادل الـسينمـا بداخل النفس والمسـرح بالواقع خارجها بحيث يتأكد انفصالهما الذى يفضى منطقيًا إلى الجنون ، وما الجنون فى أحد مـعانيه إلا انفصال عن الواقع . فالسـينما هنا ليست تكميلية أو تعويضية ، فجدلهـا مع المسرح كوسيط مخالف هو جدل فاعل فى تشكيل شفرة الإرسال والتلقى ، وبناء معنى العرض .

تجربة مصرية فى مسرحة الرواية(*)

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

لقد أفصح العصفورى فى تناوله المسرحى لرواية **يوم قتل الزعيم** عن تمثله التـام لرؤية نجيب مـحفـوظ ، وعن قـدرة باهرة على إيجاد المعـادل المسـرحى المركب الذى يمكنه مـن تجـسـيـد شتى أبعـاد العـمل الروائى ودلالاته ، فـوجدناه فى تصـوره العـام وتخطيطه العـرض يتجنب شـرك

(*) عرض : **القاهرة ٨٠** ، إعداد : السيد طليب وسمير العصفورى عن رواية **يوم قتل الزعيم** للروائى المصـرى العظيم نجيب مـحفـوظ ، إخراج : سـمير العصـفورى ، ديكور: عبد الموجود محـمد ونعيمة العجمى ، قدم فى قـاعة زكى طليمات بمسـرح الطليعة فى مارس ١٩٨٩ .

الإعداد الدرامى التقليـدى الذى طالما أفسد وشوه أعمال نجـيب محفوظ فى المسرح أو السـينما ، ويقـدم لنا تجربة رائدة فى مـسرحة الـرواية ، تجربة توظف الأساليب المسرحية الحديثة لتحـقق خاصية سيولة الحركة فى المكان وسرعتهـا وبانورامية الرؤية التى تميز السـينمـا ، وتجاوز الحبكة أو الحدوتة التى تشـغل سطح الرواية لتنفـذ إلى دلالاتهـا الفكرية ورؤاها الشـعـرية ورسالتها المضمـرة فتجسدها فى لقطات سريعة ساخنة ولوحـات مسرحية مركبة عميقة التأثير .

إن رواية يوم قتل الزعيم تطرح من خلال حبكة عادية متكررة (وهى مشروع زواج يفـشل) صورة كاملة لعصـر الانفتاح الاستهـلاكى بتياراته المتصـارعة ، الظاهرة والبـاطنة ، وتعرى أسـبابه وترصـد آثاره المدمرة ، فتؤرخ لوجـدان جيل بأكمله ، جيل لسان حـاله يقول فى كلمات الراحل محـمود دياب : « نحن جيل مـهموم ، ولد بلا أجنحـة ، جئنا فى زمن متأخر وليس عـلى المائدة سوى أطباق المر » . وقد اختار نجـيب محفوظ لروايته بنية المونولوجات المتصلة التى تجئ على لسان ثلاث شخصيات هم محـتشمى زايد الذى يمثل الجيل الـقديم - جيل ثورة ١٩١٩ الذى آشرف على الموت ، وعلوان ورنده وهمـا الجيل الجديد الذى يقف على مـشارف المستقبل ، أما جيل الوسط فيـغيب صوته ، فهو جيل زائف الوعى فشل فى أداء دوره التاريخى فـانقطع حبل المسـيرة القومـية . وقد جـمع نجيب محـفوظ فى أسلوب هذه المونولوجات بين صـيغة الزمن الماضى وصيـغة

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

وقد أدرك سمير العصفورى والمعد سيد طليب الدلالة الهامة التى يحملها هذا الشكل لروائى لذى اختاره محفوظ ، فسعيا إلى الاحتفاظ به، وأوجدا له معادلا مسرحيا ذكيا هو « التمسرح » أو اللعب على المكشوف . فالمسرحية تبدأ بصوت ناقوس يدق فى الظلام ، ستتناول دلالاته المركبة فيما بعد ، يتلوه 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 لمحتشمى زايد الذى يبدأ الرواية إلى « برولوج » 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 رنده 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 فى 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 المسرحى فنجحا فى الاحتفاظ بمنظور السرد الثلاثى المركب الذى اختاره محفوظ وجعلا المتفرج يعتنق وجهة نظر هذا الثالوث ويتبنى مواقفهم ويرى الأحداث بأعينهم فأصبحوا مراكز الوعى المنظمة لمعنى اللعبة المسرحية الدائرة .

وقد أضاف العرض لمسة بالغة الذكاء إلى حديث محمد عوض إلى الجمهور فى البداية ، وهى لمسة الحيرة وعدم الفهم والاستسلام لدوره المرسوم الذى فرضته عليه سلطة عليا ، هى سلطة المخرج . فمحمد عوض يعلن صراحة أنه لا يريد أن يلعب دور الجد ولا يفهم حتى معنى اسمه ، بل ويسخر من الديكور اللا واقعى الذى ينبغى عليه أن يصدقه ويتعامل معه باعتباره واقعا . وهكذا تتجسد أمام المتفرج منذ البداية معانى الحيرة والاغتراب والاستسلام لقوى خفية مهيمنة ، وهى المعانى التى يموج بها نص محفوظ وتتجلى فى الشكل الروائى الذى اختاره ، ويتحول المنظر المسرحى برمته إلى استعارة بصرية لزيف الواقع وتشوهه ، كما تتحول الأحداث الدائرة فى 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 ولابد أن يسدل عليه الستار يوما .

وقد وفق المخـرج إلى اختيار أسـاليب التمثيل المناسـبة لإبراز منظور الوعى الثلاثى الـذى اختاره مـحفوظ فى روايتـه ، فكان أداء جمال عـبد الرازق وناهد رشدى طبيعيا وجادا فى مجـموعه باعتبارهما أصحاب الوعى الذى يخوض التجربة ، وكان أداء محمد عوض مزيجا من الطبيعية المقنعة والهـزلية باعـتبـاره خـارج التجـربة وداخلهـا فى آن واحد . أمـا بقيـة الشخصيات فقد اختار لها المخـرج أسلوبا كاريكاتيوريا فى مجموعه يعتمد على الإظهار الحـركى الخارجى الذى يتميـز بالمبالغة والتنميط والبـعد عن الانفعال الداخلـى وذلك باعتبارهم عناصر فى واقع غـريب شائه نراه من خلال عـيون ثلاثـى الممثلين - الرواة . وهكذا أتاح تنوع أسـاليب الأداء للمخـرج التحكم الدقيق فى مـسافات الاقـتراب والابتعـاد الوجدانى بين الشخصيات والمتفرج .

وفى اتساق مع رؤية المخـرج والمعد جاء ديكور عـبد الموجود محـمد ونعيمة العـجمى مجسدا لحقـيقة الواقع وزيفه ، أى لحقيـقة زيفه ، فرأينا القاهرة وقد تحـولت على خشبة المسرح أمـامنا إلى مجموعـة من الهياكل المعدنيـة الباردة المفـرغة التى تشى فى آن واحد بوهمـية الواقع وقـسوته ، بتعسفـه وفراغه ، بترابطه الشكلى وانفصامه المعنـوى ، بطبقاته المطحونة الهابطة وطبقاته الطفيلية الصاعدة . لقد جاء هذا الديكور المتعدد المستويات

الذى يشغل الفـضاء المسرحى طولا وعرضا وارتفـاعا تجسيداً مـرئيا لمعنى الواقع ، كـان فى آن واحد مكانـا مسـرحيـا خارج النـفس تتحـرك فيـه الشخصيات ، وسجنا معنويا داخل النفس يكبل أحلامها وطموحاتها .

إننا نبصر على المسرح طريقا طويلا يمتد من مـقدمة المسرح إلى عمقه المظلم الذى تهيـمن عليه لوحة بانورامـية سوداء للقـاهرة ، فى حالة ليل دائم ، تختلط فـيها قباب المآذن بالعـمارات الشاهقة وبإعـلانات البضائع الكماليـة المستوردة ولافـتات عصـرية بلغات أجنبيـة . وعلى جانبى هذا الشـارع الذى يصفـه لنا مـحمـد عـوض بأنه شارع الـنيل نرى شقـة آل محـتشمى زايد على اليـمين وشقة آل سليـمان على اليـسـار . لكن ما أن تدخل رنده سليمان حتى تعلن لنا أن مسكن حبيبها علوان حفيد محتشمى زايد يشبه تمامًا مسكنها ، فالشـقتان « فى نفس العمارة » ! كيف ؟ ونحن نرى رأى العين شارع النيـل المفترض بينهـما ؟ إن التعـارض بين تصريح رنده وواقع الرؤية المسرحيـة يفرخ دلالة هامة هى تفتت الواقع وانفـصامه المعنوى رغم وحدته الـظاهرية الكلامية ، وينقل المنظـر المسرحى كله من عـالم الواقع إلى عـالم المجـاز الشـعرى . وقـد أتاح الديكـور لسمـيـر العصـفورى أربعة مسـتويات مسرحـية وتسع مناطق درامية . فـفى أسفل المنظر المسرحى فى أقرب منطقة إلى الجمهور نجد غرفة الطعام بمائدتها التى ستهـيمن عليها سلطانية الفـول أو الملوخية أو غيرهـا من طعام المطحونين وكأنها رمز مـجـد « لأطباق المر » التى تحدث عنهـا محمود دياب . وفى

مقـابل سلطانية الفـول هذه يتربع زق خـمر ضخم على بـار أمريكى فى المـستوى الرابع أعلى المسرح الذى يمثل بيت أنور عـلام وأخته جلوستان . أما المـستوى الثـالث فيمثل مكتبا فى الشركـة التى يعمل بها علوان ورئده ويرأسهما فـيها أنور علام ، ويفصل بين هذا المكتب وشقة آل مـحتشمى زايد أسفله سـتار يوظفه العـصفورى فى مـشاهد خيـال الظن التى تصور مـجلس الشعب . ويـنجح العصـفـورى بمكر شديد فى تـغيـيب المعنى الإيجابى للمكتب ومعه قيمة العمل فيحوله فى البداية إلى غرفة نوم يظهر منها فواز وهناء وعلوان من وراء السـتـار المسدل فى صورة النائمين وقوفا ، الملتحفين بأغطيتهم وكأنهـا أكفان فكأنهم بالأحياء الموتى ، وهكذا يرتبط مكان العـمل الوحيد فى عـالم العرض بالنوم والمـوت فى آن واحد . ثم يؤكد العصـفورى فى مشهد تال غيـبة قيمة العـمل فى ظل الانفتاح الذى يحترم قيمة النصب والفهلوة فيجعل أنور علام (يوسف رجائى) يلقى بملف الشركة من بيـته فى المستوى الرابع إلى المكتب فى المستـوى الثالث قائلاً بأسلوب السحرة والمشعوذين « روح يا ملف » فيختفى الملف .

ويشغل المستـوى الثالث على يسار المسرح ستـار يمتد من أسفل بيت أنور علام إلى بيت ال سليـمان فى المستـوى الثانى . وإذ يتقـدم العرض تتضح هوية هذا المكان المسرحى المغيب خلف الستار فيرى المتفرج خيالات تعبر فى مجـموعها رغم اختلافـها الشكلى عن معنى الغيبـة والتغييب ، فالمكان وكر لجماعات التطرف الدينى التى تنخرط فى الذكر و «التفقير» ،

وهو أيضًا غرزة حشيش ، وبار للمخـمورين . وإذ تتجادل هذه الخيالات على يسار المسرح مع الخـيالات المتناهية الضخامة التى تهـيمن على الستار على الجانب الآخـر ، وتصور فى البداية الزعـيم يخطب وحوله المصلون العابدون ، ثم تصـور نفس المكان وقد تحول إلى كبارية بـه راقصة تتلوى مع خلفية صوتية لجو الحانات ، إذ تتـجادل الخيالات على اليمين واليسار تتحقق مقولة التشوه والفســاد والجنون على مستوى الرؤية وتتجسد كلمات علوان التى تقول فى الرواية « مـجلس الشعب كان مكانا للرقص فـأصبح مكانا للغناء » .

وعلى المستوى الثانى من الديكور الذى يمثل الشارع وبـيتى محتشمى وسليمـان نرى فى أقصى الطرف الأيمن حجرة نوم مـحتشمى التـى تجسد معنى الانتـماء القومى فى صور الزعـماء المصريين التى تعلو جـدرانها ، ومعنى الإيمان فى الـسبح المدلاة ، ومعنى العلم فى رف الـكتب ، ومعنى الأسرة فى صـورة الزوجة الراحلة . وفى مـقابل هذه الحـجرة الآمنة نرى على أقصى الطـرف الأيسر للمسـرح الكازينو الذى يقابل فـيه علوان رنده والذى يجـسد فى الصـور الغـامضـة التى تعلو جـدرانه وجرسـونه الذى يتجسس على الزبائن لحساب الحكومة معانى الاغتراب والضياع . فإذا كان الجبل القديم قد استطاع رغم معاناته أن يحقق الانتماء - المتمثل فى حجرة النوم الخاصـة - فإن الجـيل الجديد هو جـيل لقيط مـغترب حـرم أبسط حقوقه. إن التقابل بين هذين المكانين المسرحيين يضفى 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 ، فكأن الواقع المصرى برمته قد تحول إلى الفسق والفجور بينما يغط الشرطى حارس الأمن فى نوم عميق يقطعه بين الحين والآخر بسؤال نمطى فيصيح : « 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 تنتظمها ، 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 يزمع 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 تحاكى إيقاعات الذكر ، وبدقات ناقوس الخطر الذى سمعناه فى البداية ورأيناه فى يد المعلم السابق محتشمى زايد ، وعلى

مستوى الرؤية يقف المحروقى وسط عالم من الخيالات ، فعلى اليمين تتراءى خيالات تمثل فساد الساسة وزيف الحكم وعلى اليسار نرى خيالات تمثل تزييف الدين وزيف الوعى . إن هذه اللوحة وحدها تضع وسام الإبداع الإخراجى من الدرجة الأولى على صدر العصفورى بجدارة .

أما الفكرة التى تهيمن على الجزء الثانى وتنتظم لوحاته فكانت فكرة غرق الأمة فى طوفان الزيف المادى والمعنوى الذى يطرحها العصفورى فى اللوحة الافتتاحية لهذا الجزء وهى لوحة استعراضية سيريالية يختلط فيها المنجمون بالمشعوذين والساحرات بالعفاريت المقنعة وشاشات التلفزيون الفسفورية الإطار بالإضاءة المتقطعة والألترافيوليت أو فوق البنفسجية ، وتمتزج 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 الغرق 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 أيضًا عن الغرق

وهى جملة « إنى أتنفس تحت الماء إنى أغرق » لعبد الحليم حافظ . وفى مشهد الحانة نجد المنظر المسرحى الذى يمثل القاهرة وقد غرق فى كؤوس الخمر التى نراها فى كل مكان ، وفى مشهد فرح رتده 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 ممتزجة 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 أيضًا يرمز للعلم والتعليم إذ يرتبط بصوت المعلم السابق محتشمى الذى يسمى الجزء الأول الحصة 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 مـوهبة العصفورى الشـعرية فى الإخراج فى مشـهد إقناع والدى رنده لابنتـهمـا بالزواج من عريس « جـاهز » عجـوز ، فوجـدناه يترجم المشهد إلى تمثيلية تلفزيونية أسطورية مخرفة تشاهدها رنده ويؤديها أبواها فى صورة كـاريكاتيورية شديدة الفكاهة تعـتمد على التكرار العـبثى للكلمـة « سـبـعـة » (على نهج على سـالم فـى تكراره لكلمـة وحش ومشتقاتها فى مـسرحية **أنت اللى قتلت الوحش**) ، وتخلط لغة الأساطير بلغة الواقع ، وهكذا جسد العصفورى الدور الذى تلعبه أجهزة الإعلام فى تزييف الوعى وتكريس الأساطير الفاسـدة . ويؤكد العصفورى هذا المعنى فى مشهـد آخر عن طريق التكرار العبثى لجـملة « من تأنى نال ما تمنى » التى تحاصر محتشـمى زايد على قنوات التلفزيون كلها وتظل تطارده حتى بعد أن يغلقه . وحـول العصفورى أيضًا مشهـد عرض علام الزواج على رنده إلى لوحـة برلسكية سـاخرة تحـاكى مـشاهد بنات الليل فى الأفـلام الأمريكية صوتا وصورة فجسد حقيقة هذا الزواج التجارية ولا أخلاقيته من ناحيـة ، وحول هذا الزواج النفـعى إلى رمز لخضـوع الاقتصـاد المصرى لأمريكا فى الفترة التى يتناولها العرض .

وقد أفسح الإعداد المسرحى مجالا محسوبا للارتجال أتاح فرصة التألق للمواهب الكوميدية الكبيرة التى تؤم العرض فكانت مساجلات أحمد عقل مع محمد عوض وزايد فؤاد مباريات ساخنة فى سرعة البديهة واللماحية ، وتجـلت عبقريـة أحمـد عقـل الكوميدية فى نهاية الجـزء الثانـى فكان فـى

« 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 تجسيداً 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 بعيداً عن وجهه ، وتمنيت أيضاً أن يتخلص من بعض إكليشيهات الأداء الهزلى الجسدى مثل حركات «الردح» و «الرقص» و الاهتزاز على الركبتين صعوداً وهبوطاً ، فقد تسربت هذه الأنماط الحركية إلى بعض مشاهده الجادة فأضرتها وعاقت 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 وسجنتها فى قوالب صوتية وحركية تكبلها وعليه أن يعمل على الفكاك من أسرها . وفى ظنى أيضاً أن التمثيل التلفزيونى قد أفضى به إلى إهمال تدريب صوته فبدا مرهقاً يفتقر إلى التنوع والتلون حين تعلو نبرته. ورغم هذه الملحوظات التى تنبع من تقديرنا العميق لتاريخه

وموهبته ، كان حضور محمد عوض ساخنا ومبهجا وساهم بدور رئيسى فى حيوية العرض .

والتزمت ليلى صابونجى فى دور هناء بنمط حركى آلى لاهث تتخلله صيحة احتجاج متكررة فى شكل ضحكة مبتورة ووقفات قصيرة تجيل أثناءها عينيها فيما حولها وكأنها ترى واقعها لأول مرة ، وكأنها كانت فى حركتها الآلية الدائبة مغيبة الوعى . وقد مكنها هذا النمط الأدائى الذكى من تجسيد انسحاق جيل الوسط وغيبة وعيه تحت وطأة الجرى اللاهث وراء لقمة العيش فى عالم الانفتاح .

وكان زايد فؤاد على تألقه الكوميدى المعهود بحجمه الضخم وحركته الرشيقة المتدحرجة وكون ثنائيا كوميديا شديد الفكاهة مع يسرية الحكيم التى أبدعت فى أداء دور الزوجة فى 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 فى كل الأحوال ممتعة خفيفة الظل .

ونجح يوسف رجائى فى تجسيد خلل وشذوذ مجتمع الانفتاح ، وضراوته أيضًا . فكان صوته فى ليونته وطراوته المطوطة تعبيراً عن أنوثة تتخفى تحت البدلة لكنها تفضح وجودها فى حركته الجسدية المتثنية المتماوجة وحركات يديه الناعمتين . وارتدى يوسف رجائى على وجهه

تعبيـراً ثابتًا يجمع بين ابتسامة صـفراوية زائفة ونظرة طامعة جـشعة فكان وجهه أشبه بـقناع مرسوم يناقض فى ضراوة دلالته ليونة وثعبانـية حركته الجسدية ، كان أشـبه بثعبان سام ناعم الملمس فجسـد مسخ وتشوه الهوية فى عصر الخلل والجنون . ولعـبت راوية أباظة فى دور شقيقته جـولستان على وتر المسخ والتشـوه هى الأخرى فاتسمت حـركتها بالتوتـر العصبى وحملت لمسة هسـتيرية امتدت إلى صـوتها ، ونجحت فى إخفاء جـمالها الواضح فى هالة من الشعر المنكوش المنفـوش الذى ذكرنا بالإنسـان البدائى فى همجيتـه ويأمنا الغولة التى تلتهم الأطفال . كانت راوية فى خـلاعتها وتبذلهـا المدروس صورة لعـاهرات العصـر الحديث المقنعـات الزائفات ، صورة تناقض صورة عاهرات الزمن الغـابر الصادقات « زمردة ولهلوبه وأم طاقية » .

وفى مقابل ثنـائى المسخ والتشوه هذا كان ثنائى ناهد رشـدى وجمال عبد الرازق تجسيداً للبراءة المهددة والجمال المطحون والأمل المهدد بالموت فى مهده ، فقد حمل وجه جمال عبد الرازق مـسحة حزن شفافة صبغته طول العرض ، وتجـسد هذا الحـزن الدفين الممرور صـوتيا فى ضـحكته الجـافة الحلقية المتقطعة التى كانت أشبـه بالعويل أو بعواء الألم . إن جمال عبد الرازق موهبة مسرحية كبيـرة أتوقع لها التألق فى المستقبل فهو يمتلك إلى جانب حسن المنظر واللياقة الصوتية العاليـة حضوراً مسرحيًا جذابا ووجها

حســاسا مــعبرا يمكنه من فـضيلة الاقـتصاد البلـيغ فى الإشارة والإيماءة . وكانت الرقيقة ناهد رشدى رغم «عصفوريتـها» الواضحة قوية الشخصية ، صلبة متـحدية ، تشى حركتها الواثـقة بنضجها الفكرى فجـسدت صلابة الوعى الذى لا ينكسـر أو يـزيف وإن وهن حينا ، فكانت المقابل الأنثوى فى الجيل الجديد لممثل الوعى الثورى الصادق فى الجـيل القديم محتشمى زايد.

ولعبت عـبير لطفى دور المطـلقة سناء بمبالغـة مدروسة فـجاءت فى صياحها ولعناتـها ومشيتها الساخطة الدابة نموذجا مـجسدا للسـخط والمرارة فحـولت دوراً هامشيًا صـغيراً إلى دور يفـرض نفسـه على انتباه المتـفرج وذاكرته . ولعب أحمد عطية دور المحروقى بذكـاء فأضفى على الشخصية لمسة جنون مـرعبة من خلال نظرته المحـملقة وابتسـامته البلهاء وحـركاته الفجائيـة وصوته اللاهث المتهدج الذى يـشى بخلل صاحبه فـجسد خطر العنف المجنون الزاحف علينا أبلغ تجسيد .

وقد التزم الموسيقار المبدع على سعد بمبدأ الفعالية الدرامية فى تصميم موسيقى العـرض فكانت موسيقاه صاخبـة هادرة حينا تجـسد خطر التطرف والجنون ، ناعمة رقيقة حينا ، مبتذلة سوقية حين يقتضى الأمر ، كما هو الحال فى أغنيـة يوسف رجائى ، تعـبر عن عبـثية الواقع ومـجونه ، بل وجسدت المـوسيقى فى أغنية الميـه حصلت وسطى مفارقـة 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 بطل العبور فى ردائه العسكرى ، وبين البداية والنهاية يعيش المتفرج فى ليل طويل ملحمة عصر بأكمله ، ليل طويل يفترش سماء العرض لا تضيئه سوى الأنوار الحمراء الماجنة والأضواء الزرقاء الشاحبة ويغيب عنه نور الشمس .

مسرحية للأطفال تمتع الكبار والصغار(*)

يقترب مسرح الطفل فى أعلى مراتبه من الكوميديا الرومانسية الشعبية كما نعرفها فى 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 لميترلنك أو رسائل قاضى أشبيلية لكاتبنا ألفريد فرج وغيرها ، تلك المسرحيات التى تستقى مادتها من الفلكلور فتمزج الحواديت والنوادر الشعبية بالألعاب المألوفة والأهازيج والأغانى الموروثة ، وتطرح رؤية كلية شاملة للوجود ترفض التقسيمات النوعية والحدود المنطقية وثبات هوية الأشياء ، فيختلط فيها الانس والجن بالطير والحيوان ، وبالمردة والسحرة ، وتتكلم الأشجار وتنطق الزهور ، ونجد المعجزات والخوارق والتحولات العجيبة جنبا إلى جنب مع أنشطة الحياة اليومية البسيطة ، فالأضداد فى عالم الكوميديا

(*) مسرحية : عصفور الجنة ، تأليف : بيومى قنديل ، إخراج: د. محمد عبد المعطى، تأليف موسيقى : منير الوسيمى ، ديكور : محمد إمام ، إنتاج : المسرح القومى للطفل ، قدمت على مسرح السلام فى بداية عام ١٩٨٩ .

الرومانسية الشـعبية تتوحد وتمتزج فى بوتقة الخـيال الخصب الذى تتخلق فيـه الأسطورة ويحاكى منطق الحلم. وفى إطار هذه الرؤية الكليـة الشاملة الموحـدة للوجـود يكتـسب الصـراع المحورى بين الخـيـر والشـر فى هذه الكوميديات مفهـوما شاملا أيضًا ، فيتسع مفهـوم الشر ليشمل كل القوى والنوازع التى تناهض الحـيـاة مـثل الجشع والـقسـوة والظلم والأنانيـة ، وينبسط مفهوم الخير ليشـمل كافة القيم المؤازرة للحياة والخصوبة مثل العدل والحب والجد والوفاء. وفى معظم الـكوميديات الشعبية الرومـانسية تتردد فكرة رحلـة البـحث ، وتمثل الخـيط الـرئيـسى الذى ينتظـم أحـداثهـا وعناصرها ، ويغدو مـوضوع البحث ، فتاة كان أم طائر السـعادة أو ماء الحياة ، رمـزًا شاملاً للخير أو الرخاء ، أى قـيمة إيجابية تتـخطى كيانه المادى .

وعلى مسرح السلام قدم المسرح القومى للطفل فى بداية ١٩٨٩ عرضا متميزا يستـوحى الكوميديا الرومانسية الشعبية فى مادته وصـياغته فيرتقى إلى مرتبـتها الفنـية ، ويتخطى التـفسيـر المسطح للهدف التـربوى لمسرح الطفل ، فيطرح تفـسيرا ناضجا يرتقـى بمفهوم التربية من التـلقين المباشر والخطابة الجافـة المتعاليـة أو ضرب الأمثلة السـاذجة إلى إخصاب الخـيال وإثراء وتنميـة الحس الجمالى والارتـقاء بالمشاعـر . لقد استـوحى مؤلف العرض بيومى قنديل عـدداً من القصص الشعبية المحليـة والعالمية ، وأعاد تشكيل بعض من خيوطها فى نسيج جديد ممتع يجمع بين الألفة والطرافة،

فهناك خيط البذور العجيبة التى 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 أيضًا طائر السعادة ، وفكرة الكنز ، وفكرة صندوق باندورا الملئ بالشرور والآلام فى الأسطورة اليونانية القديمة ، وهناك أيضًا إحالة إلى قصة الشقيقتين التى تقدم واحدة منهما معروفا فتجزى ذهبا 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 معا 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 ليلا . 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 مـفقود ، مرتين . فـفى القصة الأولى يرتحل الأخ الطيب سـعد زوج نور (فـالنور فى التـراث الشعـبى يرتبط دوما بالرخـاء أو السعد) يرتحل سعـد (محمد عـبد المعطى) مع حمارة الأمين (صلاح يحيى) بناء على نصيحة زوجته نور (رباب) إلى بيـت أخيه الثـرى (عبد العزيز عيـسى) وزوجته الحقـودة سليطة اللسـان (سامية مـحمود) بحثا عن البذور اللازمة لزراعـة الأرض وبقاء الحياة . لكن مسعاه لا يتحقق ويعود يجـرجر أذيال الخيبة . لكـن الرحـلة الخائبة لا تلبث أن تفضى إلى رحلة مثمرة . فبعد عـودته يتعرض سعد لامتحان يثبت أن محنته لم تغير من طبيعته الخيرة ، أما الامتحان فهو العاصفة أو « زعبوبة » التى تهب وتهـدم أعشاش الطير وتكاد أن تقتلع بيـته . وكان اختيار المؤلف للعاصفـة هنا لمسة ذكية فالعاصفة هى اختبـار الطبيعة لسعد من ناحية لكنها أيضًا مجاز مسـرحى حركى وصوتى واضح يجـسد مشاعر سعد الداخلية العاصفة تجاه أزمته . ويـجتاز سعد الاختبار بنجاح ، وينقذ مع زوجته حياة الطير فيـرد له الطير الجميل ويذهب فى رحلة أخرى يعود بعدهـا بالرجاء . . بالبـذور العجـيبة الـتى تثمـر بطيخـا خرافيـا يمتلئ بالخيرات.

وفى الوحدة الثانية التى يحتل مركزها شـقيق سعد المدعو سعدون - ولاحظ هنا دلالـة الاسم الذى يتـشكـل من مـقطعـين الأول يكرر اسم الشقيق الطيب سعد ، أما الثانى [دون] فـينفى معنـى « سعد » فيصبح

« دون سعـد » أو يعنى الدون المنحط - فى الوحـدة الثانيـة ترتحل امرأة سعدون أم الشعور إلى بيت سعد وزوجـته بحثا عن سر الرخاء الذى ألم بهمـا وتنجح فى مهـمتهـا على عكس رحلة سعد إلـى بيتهـا فى الوحدة الأولى . وبعد العودة تشرع أم الشعور فى تنفيـذ أو محاكاة سيناريو قصة سعد محاكاة خارجية تفرغهـا من معناها وتحيل التجربة الحقيقية إلى مـسخ شائه وإلى لعبة « برلسكية » مصطنعة تثير الضحك والسخرية وتقلب كل القيم الإيجـابية إلى نقيـضها . وتبدأ لعـبة المحاكـاة باصطياد العصافـير وتقـييـدها ، ثم يجلس سـعدون وزوجـته فى انـتظار وصول العـاصفـة «زعبوبة» لتكسـر أرجل الطير ، لكن زعبوبة لا تأتى ، فـما ينطوى عليه سعدون وزوجته من شـر لا يحتاج اختبار ، والطبيعـة قد تبدو مدمرة فى بعض مظاهرها لكنهـا لا توظف نفسها أبداً فـى خدمة الشر البـشرى ولا تخدعها ألعابه الممسوخة الزائفـة . لكن قوى الشر تمضى فى زيفها وغيها فتحاول أولا اختلاق عاصفـة وهمية بملاءة سرير ! ثم تلحق بالطيور عمدا ما أصابهم صـدفة فى قصة سـعد ونور ، ثم ترغمهم قهـراً على الرحيل لإحضار البـذور العجيبة . وحين تعـود الطيور يندفع سعدون فى جـشعه ولهفته ليمطرها بوابل من الـسهـام فتهوى البذور مع جثث الطيور فى وابل يذكرنا بأحجار سجيل ، وإذا تختلـط البذور بدم العصافير الذى يرمز إلى انتهاك قدسية الحياة تتحول البذور إلى بذور الشر التى يزرعها سعدون فلا يجنى سوى الشرور والآلام ، وهكذا تتحول المسرحيـة بشقيها إلى ترجمة درامية للمثل الشعبى القـائل : من يزرع خيراً يجنى خيراً ومن يزرع شراً

يجنى شراً . 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 تاركا وراءه دونيته ، مطرحا أطماعه وزيفه وأنانيته التى يرمز لها المقطع الثانى من اسمه ، فيغدو هو الآخر سعدا .

وقد طعم المخرج محمد عبد المعطى هذا النص الفنى الجيد بنماذج منوعة من ألعاب وأغانى الأطفال الشعبية - مثل الزفة والمطاردة والسؤال - التى ألف أشعارها البسيطة المعبرة كامل أيوب ، فعمق البعد الفلكلورى للنص ، وأضفى عليه رغم عمومية دلالته طابعا محليا مألوفا محببا . وكانت لغة العرض شعرية راقية على بساطتها ، منغمة موقعة دون رتابة ، تناى عن التجريد والتعقيد ، وتسعى إلى البساطة والتجسيد ، كانت عامية تنفتح على الشعر الراقى من ناحية ، وعلى الهزل الشعبى الفكه 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 الحـدث ، فهم العصافير التى تتصـدى للرحلة مرتين لتحـضر حبوب الـسعادة لسعـد وبذور الشر لسـعدون ، وهـم أيضًا أهل القرية الـذين يفلحـون الأرض مع سعـدون ويؤازرون نورا . إن نسبة عدد الأطفال إلى عدد الكبار فى المسرحية [٢٠ إلى ٥] بالإضافة إلى ثقل الدور الذى يضطلعـون به فى الأحداث يجعل الأطفال أهل العرض ويجعل الـكبار ضيوفا عليهم ، فعـالم المسرحية هو عالم الطفـولة ومنظوره هو منظور الطفل ، وهو عالم يبـهج الكبار لأنهم ارتادوه يوما ، ويألفه الصغار ولا يشعرون فيه بالغربة أو الحرج أو الزيف والتعالـى ، بل بالحرية والانتماء والأهمـية . إن الإبداع للطفل هو أشق أنواع الإبداع ، وتكمن مـشـقـته فى ضـرورة أن يدلف الكاتب بخـيـاله وحدسه إلى عالمهم وأن يرى بعيونهم ويفـسر بمنطقهم ، الذى يختلف عن المنطق العقلانى التجريدى الذى يحكم نظرة الكبار ، ليظهر لنا العالم فى جدته وبراءته ، فى ألفته وغـرابته . وقد نجح فنانو عصفور الجنة فى هذه المهمة الصعبـة ، فعايشنا كمتفرجين عالمنا الأول بكـل طزاجته ودهشته ، ومخاوفه المبهمة وأفراحه البريئة .

ومن إيجابيات هذا العـرض أيضًا اقتران فكرة الأمومة فيـه بالخصوبة والـعـادة ، ويتحـقق هذا الاقتران والتـوحد من خـلال تكرار صورة الأم مـرتين فى عالم الإنسـان ثم فى عالم الـطير ، فـهناك فى البداية لوحـة العصفـورة الأم مع أبنائها الصغار التى لا تلبث أن تتـراسل مع لوحة نور

وحولها أطفال القرية الذين يحيطون بها فى مهرجان من الفرح والغناء ، ثم تتوحد الصورتان فى المشهد الذى ترعى فيــه نور العصافير المصابة بعد العاصــفة وتسقيــهم من فمهــا وكأنها ترضــعهم ، فتــتولد صورة مركــبة للأمومة تتــحول فيها العصــفورة الأم إلى تجسيد لمعنى الأمومــة أو روحها المحلقة فى الفضاء ، وتتحول فيــها نور إلى رمز لجسد الأمومة الدافئ على الأرض ، وما الروح فى النهاية سوى نور .

ولم يكن عرض **عصفور الجنة** ليحقق هذا المستــوى الفنى والشعرى الرفيع لولا طاقــة الإبداع الإخراجى الذى نفثهــا فيه مخــرجه محمــد عبد المعطى بكل الحب والإخلاص . لقد أغدق محمد عبد المعطى موهبته وفنه وثقافتــه وخبرته الدراسية الطويلة فى الخــارج على هذا العرض وأزاح ركام السنين عن وعيه فعاد طفلا فى خياله ، ودلف إلى عالم البراءة والصدق، فصاغ عرضا يتنفس بروح الاستمتــاع الطفولى باللعبة واللعب والاستغراق فى الخيال . لقــد حول عبد المعطى المسرح كله بصــالته وخشبتــه وفضائه المتعلق فــوق رؤوس المتفرجين إلى عــالم خيــالى متكامل بأرضه وســمائه يوحد الأطفال فى الصالة بالأطفال على خــشبة المسرح بالطيور المحلقة فى فضــاء العرض صــوتا وصورة . إن مشــاهد رحيل ووصول الــطيور تمثل منطقة هامــة فى الحدث الدرامى لأنهــا منطقة تحول وتغــيير مــسار ، وهى أيضًا أصعب مناطق الإخراج فى هذا العرض . وقد تجلت فى هذه المشاهد بالذات موهبة المخرج وخــياله الإبداعى وفهمه لطبيــعة الطفل . لقد أدرك

عبد المعطى أن السمة الأساسية فى متفرجه الصغير هى خصوبة 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 تحلق فى سماء المسرح فوق رؤوسنا رأى العين . لقد تحقق هذا المنظر المسرحى الرائع من خلال أصوات الطيور الممتزجة بصوت الإنزلاق الهادر على أصابع البيانو صعوداً وهبوطًا ، وحركة صف الممثلين المتماوجة تقدما وتقهقرا على خشبة المسرح ، التى تحاكى تموج أسراب الطيور فى السماء، بينما تتعلق أعينهم بسماء الصالة . إن تثبيت النظر إلى أعلى يدفع المتفرج تلقائيا إلى الاتجاه بعينيه 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 مسرحا عاريا وكان خيال المتفرج يلعب دوراً أساسيًا 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 صعودا وهبوطا .

وفى معالجته لمشهد العاصفة ، وهو منطقة إخراجية زلقة أخرى فى هذا العرض ، يفصح المخرج مرة أخرى عن فهم ذكى لطبيعة الخيال الطفولى الذى ينزع إلى تجريد المجردات وإضفاء صفات إنسانية عليها حتى يفهمها . فالخيال الطفولى يشترك مع الخيال البدائى فى هذه النزعة إلى أنسنة العالم . ولهذا السبب اختار عبد المعطى آن يجسد العاصفة «زعبوبة» فى صورة بسيطة موحية هى صورة إنسان يرتدى حلقة من الشرائط الملونة المتطايرة فى دوامات متلاحقة تخلقها حركة الممثل الدائرية العنيفة فى أرجاء المسرح التى تبعثر الجمع إذ تصدم بهم فيتعثرون فى فزع. ودعم المخرج هذه الصورة الحركية بالإضاءة المتقطعة السريعة والموسيقى العنيفة . وقد فطن المخرج إلى مبدأ التوازى العكسى الذى يحكم بناء وحركة النص فأضاف فى مشهد زيارة أم الشعور لنور مشهدا حركيا معبرا يحكى بصورة مختزلة ما حدث فى الماضى - أى سر الرخاء . وقد أنشأ هذا المشهد الرقيق الشفاف فى علاقته بالمشهد التالى الذى 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 فى القصة الثانية .

وفى تعامله مع فريق الأطفال وإدارته له تمكن محمد عبد المعطى من تحقيق المعادلة الصعبة دائمًا فى مسرح الأطفال وهى معادلة النظام الدقيق الذى لا يقتل الإحساس بالتلقائية والعفوية . لقد كان الطابع العام لحركة

الأطفال الجماعية هى الفوضى المنظمة - أى الحركة التى تتوثب بالعفوية المبهجة وتجد فى ليونتها وسيولتها روح التلقائية ، لكنها تستند إلى تشكيل جمالى دقيق ومحكم . وقد كان التنظيم الدقيق الذى يتقنع بالعفوية هو أيضًا المبدأ الذى التزم به المخرج فى تشكيل أصوات المجموعة، فوجدناه ينوع إيقاعات الصوت الجماعى فى مناطق عديدة بين الإنشاد المنغم والترديد الموقَّع والتهليل والحديث العادى ، ويوظف تفاوت الطبقات الصوتية للأطفال فى نسق صوتى مركب يقترب فى دقته من الموسيقى دون أن يفقد طابع التلقائية . وقد كانت موسيقى العرض التى ألفها الفنان الكبير منير الوسيمى جزءًا هامًا ومكملا فى بنية العرض الصوتية وبنيته الكلية . كانت فى مجموعها موسيقى درامية تعبيرية جسدت البعد الشعورى للمواقف والأحداث ، وأثرت بموتيفاتها الشعبية البسيطة بعد الكوميديا الشعبية للعرض ، وبسطت دلالة الأحداث حين استخدمت تراكيب موسيقى الشرق الأقصى لتخلق بعدًا أسطوريًا ينشط فيه الخيال . لقد جمعت موسيقى منير الوسيمى عناصر الألفة والغرابة ، الاعتياد والدهشة ، فجسدت صوتيا ذلك النسيج الشعورى الخاص الذى يميز الحدوتة الشعبية .

وفى 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 فى

الخلفية مجموعة من الأشجار التى تمثل طريقا يجسد فكرة الرحلة ، والتزم فى تصميم وحـدات الديكور بالتجريد المعبـر والواقعية التقـريبية ، فكان كوخ سعـد أشبه بصندوق خشبى صـغير يعتلى سلمـا من درجتين تستند أسفله زعـلتين مستـديرتين ، فكان فى حجـمه الصـغير وبسـاطة خطوطه وطابعه التجريدى الطفولى تعبيـراً عن براءة سعد ورقة حاله . وفى مقابل هذا الكوخ الصغـير بدا بيت سعدون الـعمودى العالى مـتناه فى الكبر ، صلبا صارما ، وأكثر واقعية ، فـدل على مكانة سعدون وطبيعته وحاله . وفى الجزء الثـانى من العرض شـاهدنا الطيور تحـول الكوخ الصغـير إلى قصر له قباب عالية مستـديرة تتراسل مع استدارة قمم الأشجار فى الخلفية وتذكرنا باستدارة البطيخ العجيب المتناهى فى الكبر الذى هيمن على مقدمة المسرح فى المشهد الـسابق . وذكرنا هذا القـصر فى طابعه المعمارى بقصور ألف ليلة وليلة فحمل على واقـعيته التقريبيـة بعداً أسطوريًا يتخطى المعنى الواقعى للبـيت ، ويضفى عليـه دلالات تستثـير منابع الخـيال والحلم فى أعماق النفس وتتصل بالأسطورة .

إن جدليـة الكوخ الدافئ الصغير فى مـقابل البيت العمـودى العالى المستطيل ، الذى يشـع برودة وصرامة فى الجـزء الأول من العرض تنحل فى الجزء الثـانى فى تركيـبة أو صورة جـديدة للبيت ، صـورة تجمع بين الواقعـية والخـيال ، بين الضخـامة والوداعـة ، بين الصلابة المتـمثلة فى الخطوط المستقيمة للجدران العالية ، والرقة الناعمة المتمثلة فى استدارة قبابه

التى تحاكى استدارة قمم الأشجار فى الخلفية . لقد أضفى هذا التشابه الملموس بين وحدات وحوائط بيت سعد الجديد ، المستطيلة عموديا ، المستديرة فى قمتها ، والأشجار العمودية الساق المستديرة القمة – أضفى هذا التشابه على البيت الجديد معان تتخطى كيانه المادى ووظيفته الواقعية، معان الظل والخير والخصوبة التى 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 العقلانى والتفرد الأنانى والذكورة فى آن واحد) ، والاستدارة التى تحمل ظلال الاحتواء والاختباء والحماية ورحم الأمومة). لهذا يتخطى المنظر المسرحى فى هذا العرض عين 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 التى يحملها العرض فى مجموعه نصا وإخراجا وديكورا ، فجاءت ملابسه وأقنعته التى اشترك فى تصميمها الفنان ممدوح عبد الخالق عنصراً شعريا يبعث مشاعر الألفة والدهشة إذ يوحى فى آن واحد بأزمنه وأمكنه متباينه ، بأزمنه وأمكنه وناس ألف ليلة وليلة ، وبريف مصر وفلاحيها فى الزمن الحاضر ، وبريف أسبانيا ودون كيخوته وحماره كما صورهم خيال الكاتب الأسبانى سرفانتيس ، وبعالم الطيور وراقصى البالية الذى استوحاهما فى 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 الذى يمثل النسيج الشعورى للعرض . كذلك حمل تصميم الأقنعة عنصرى الألفة والغرابة حتى أن أقنعة الوحوش صارت فى آن واحد مدهشة وأليفة ، فقد خفف من بشاعتها تناقض أحجامها مع أحجام الأطفال الذين يحملونها فغدا التناقض فكاهيا ، وخفف أيضاً من بشاعتها المناطق التى تبدت 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 الآدمى والقناع الحيوانى مفارقة شديدة الفكاهة تثير الضحك وتؤكد معنى توحد الأضداد فى آن واحد .

وفى نطاق الأداء حقق الأطفال مستوى أدائيا رفيعا خاصة صغار السن

منهم الذين قاموا بأدوار الطيور ، وكان التزامهم بالإيقاع الحركي والصوتى للعرض مثيرا للإعجاب ، وأخفت ليونة حركتهم وعفويتها الظاهرية مرانا طويلا محسوبا وشاقا . أما الممثلون الكبار فقد التزموا فى مجموعهم بأسلوب التضخيم الكاريكاتيورى والتجسيم الحركى والصوتى الخارجى بدرجات مختلفة مما أعطى العرض فى مجموعه طابع اللعبة التى تستغرقنا 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 ، وساعدهم على تحقيق هذا التوازن امتداد فضاء الحركة المسرحية - أى حركة الممثلين - لتشمل الممر الذى يقطع الصالة فى مسرح السلام فى الوسط ، والبابين الواقعين فى منتصف جانبيها ، فغدونا جميعا شركاء فى اللعبة المسرحية . وفى يقينى أن روح المشاركة هذه التى تشكل عنصراً أساسيًا 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 سـعد ورباب فى دور نور بنسق أداء طفـولى ينفى فكرة السـيطرة عن الأمومة والأبوة فكانا أقـرب ألى الأصدقاء بالنسبة للأطفال ، وقـد ساعد على تدعيم هذا الإحساس مراعـاة التناسق فى الأحجام والأطوال بين سعد ورباب ومجـموعـة الأطفال . فكان عـبد المعطى ورباب فى نفـس حجم الأطفال المحيـطين بهم تمامًا مما حقق دلالة الصداقة والمسـاواة بينهم وعدم تسلط الكبار على الصـغار . وفى مقابل هذا التناسق والتـقارب فى الطول والأحجام الذى هيمن على مشاهد نـور وسعد مع الأطفال كان التنافر هو الطابع العام فى مشاهد سعدون وأم الشـعور مع الأطفال ، فكانت سامية محمود بامتـلائها المحبب الذى لا يعوق رشاقة وخفة حـركتها ، وطولها الملحوظ أكبر حـجما من الأطفال ، فجسـد قوامها المهيمن الضـخم نسبيا موقفها المتعالى على الأطفال واختـلافها الجذرى عنهم . كذلك أبرز قصر عبد العـزيز عيسى ضآلة حـجمه المعنوى بالنسبـة إلى الأطفال الذين تعلو هاماتهم هامتـه ، كما جسد حجـمه الممتلئ الذى يشبه فى انبـعاجه شكل البطيخـة المستديـرة العـجيبـة قوة تهديد وكـأنه كرة صلبـة سوف تكتسح الجميع .

إن عرض **عصفور الجنة** يمثل حـقا طفرة جـديدة فى نشـاط المسرح القومى للطفل ، فهو عرض يقدم لنا درسا فى كيفية الارتقاء بمـسرح الطفل إلى درجات الفن والشعر الرفيعة من ناحية ، وإلى المعنى الحقيقى للتربية من ناحية أخرى وهو تربية الذوق الفـنى والحس الجمالى وملكة الخيال .

وهو عرض يثبت لنا أولاً وآخيراً فساد وزيف النظرة المتعالية إلى فنون الطفل باعتبارها فنونا من الدرجة الثانية . وعلينا أن نتذكر أن فنون الطفل ترقى إلى الدرجة الأولى بفنانيها وتهبط إلى الدرجة الثانية حين يقوم عليها فنانون من الدرجة الثانية ، فالعيب ليس فى مسرح الطفل ، ولكن فى النظرة إلى الطفل باعتباره مواطنا من الدرجة الثانية نلقى إليه بقشور الفن - خاصة فى التلفزيون - ونحرمه إبداع المبدعين الدارسين المثقفين ، ولا نخشى فى هذا لومة لائم أو وخز ضمير، فالطفل فى بلادنا لا صوت له ولا نصير ، والنقد لا يدافع عن حقوقه الفنية بل يتجاهل فنونه فيرتع فيها أنصاف المواهب دون خوف من الردع النقدى . لقد حان الوقت لأن ينتبه النقد المسرحى لهذا المسرح الذى تجاهلناه طويلا رغم خطورة تأثيره ، وقد حان الوقت أيضًا أن يكون لمسرح الطفل بيتًا دائمًا حتى ينتهى عذابه وتشرده وتسوله بين المسارح . وأخيراً . . إذا كان مسرح الطفل يستطيع أن يقدم عرضا راقيا متميزا مثل **عصفور الجنة** ، وبأبسط الإمكانيات . . بل « بملاليم » كما يقول مديره الفنان شوقى خميس . . فمن الواجب عليه احتراما 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 انجلترا فى القرن الثامن عشر . ففى ذلك الوقت اجتاحت الساحة الأدبية والفنية فى انجلترا موجة من الأعمال التى تسخر من القواعد المعروفة ، والقوالب النقدية المألوفة ، وتحاكى الأنواع الكلاسيكية الموروثة محاكاة نقدية ساخرة تمتد من الشكل الفنى إلى المضمون الفكرى .

وكان الشاعر والمؤلف المسرحى « جون جاى » من رواد هذا التيار الساخر الذى امتد من المسرح إلى الرواية على أيدى « هنرى فيلدنج » ، وإلى الشعر على أيدى « جوناثان سويفت » و « الكساندر بوب » ، بل وإلى الرسم والتصوير إذ شهدت هذه الفترة بداية ازدهار فن الكاريكاتير .

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

وفى عام ١٧١٦ تفتق ذهن الشاعر سـويفت - وكان صديقا لجون جاى - عن فكرة ماكـرة وهى تأليف قصيـدة كلاسيكيـة المبنى واللغة من فـصيلة الشعـر الرعوى ، يختار أبطـالها من الفئة التى يطـلق عليها عادة حـثالة المجتمع أو الرعـاع بدلا من فئة النبلاء ، وتدور أحداثهـا فى أرجاء سجن نيوجـيت الشهير بدلا من أحـضان الطبيـعة الخلابة ، ويحل فيـها الحب الحسى الواقعى محل الحب المثالى الأفلاطونى .

وألهبت هذه الـفكرة الماكرة خيـال جون جـاى . ولما كانت الأوبرا الكلاسـيكية قـد بدأت تغـزو المسرح الإنجلـيزى آنذاك عن طريق الفـرق الإيطالية فـقد قرر جـون جاى أن يتخـذها موضـوعا لسخـريته بدلا من القصيدة الرعوية فكانت **أوبرا الشحاذ** التى اكتسحت الموسم المسرحى عام ١٧٢٨ فعـرضت على مدى ٦٣ ليلة متوالـية وأعلنت ميلاد نوع مـسرحى جديد هو الأوبرا الشعبية .

تبدأ المـسرحيـة بشاعـر من معشـر الشحـاذين يعلن أنه ألف أوبرا بمناسبة زواج اثنين من المنشدين الشعبيين ألتـزم فيها بكل قواعد وشكليات فن الأوبرا الرسمى ، ويعبر الشحاذ عن سعادته بانتقال عمله هذا من إطار احتفـالات الشحاذين الشعـبية إلى المسرح المحتـرم . ولكن ما أن يرتفع الستار حتى ندرك أن العمل معارضة ساخرة من منظور شعبى لفن الأوبرا الرسمى تنسف منظوره الفكرى الارستقراطى المتعالى وتعرى فـساد المجتمع ومؤسـساته الحاكـمة ممثلة فى رئيس الـسجن «لوكيت» (مـوصد الأبواب

بالأقفال كـما يعنى اسمه) وبيتـشام مخبر البـوليس السرى الذى يفرض الإتاوات على اللصوص والمجـرمين ثم يشى بهم بعد أن يستنفـذ أغراضه منهم . وتحمل شـخصية بيـتشام فى المسـرحية إشارة واضـحة إلى رئيس الوزراء آنذاك ، سـير روبرت وولبول ، وكـان مشـهوراً بفـساده ، كـما تستخدم أسـاليب مخبر الشرطة السرى الشهـير جوناثان وايلد الذى أعدم عام ١٧٢٥ حين افتضح أمـره كما جاء فى قصة حياته التى كـتبها الروائى هنرى فيلدنج بأسلوبه الساخر اللاذع .

وتتطور المسرحـية معنى ومبنى من خـلال الصراع والتقابل بـين فئة اللصـوص المقنعين من ذوى المنـاصب وهم بيـتشـام ولوكـيت ، وفـئـة اللصوص الظرفـاء الصرحاء الذين يقـودهم قاطع الطريق ماكـهيث الذى صوره المؤلف كـبطل شعبى على غـرار روبين هود . ويوظف المؤلف هذا التقابل ليطرح نظرة ثورية مناهضة للنظام الرأسمالى يعبر عنها صراحة فى حوار بين أتباع ماكهـيث فى بداية الفصل الثانى إذ يسأل أحدهم : « لماذا يسلطون علينا القانون بينما يمارس الجميع السرقة والنهب ؟ إن ما نكسبه يا سادة هو غنيمة وفقا لشريعـة الحرب » ، فيرد عليه آخر قائلا : « إننا فى الواقع نعمل على توزيع ثروة الـعالم توزيعا عادلا ، فـمن حق كل إنسان أن يستـمتع بالحياة » ، فـيعقب ثالث : « أجل أننا نسعى إلى تخـفيض فائض الثروة لدى الأغنياء فالجشع من سماهم وأنا أكرهه » .

وبعد مـا يقرب من مـائتى عام تنبـه الشاعر ورجل المسـرح برتولت

بريخت إلى الطاقة الثورية الكامنة فى هذا العمل الـكوميدى الغنائى فأعاد صـياغـته على ضـوء نظريته الفنيـة والفكرية التى تهـدف إلى التغـيـيـر الاشتراكى فـحول بيتشـام من مخبر سـرى إلى رأسمالى يمتلك مـؤسسة لتوريد العاهـات وتوظيف الشحاذين ، وحول السجـان لوكيت إلى رئيس الشـرطة « تايجـر براون » أو « براون الـنمـر » وجعـله صـديقـا لبطله مـاكهـيث، أو « ماك أبـو مطوة » ، ورفيـقه فـى السلاح والمعـاناة إبان تجنيدهما القسرى كأنفار فى الغزو الاستعمارى للهند . والتزم بريخت فى رسمه للشخصـيات جميعها بمبدأ إبراز التناقـضات الأخلاقية التى تعكس التناقضات الاجتـماعية التى يفرزها النظام الرأسمـالى . فقد كان بريخت يؤمن أن الأخلاق تخضع للوضعية التاريخية والاجتماعية وليـست معطيات مطلقة ثابتة فى الشخـصية ولهذا إبتدع نظرية الشخصية الـبلاستيكية التى تقف على طرف النقيض من فكرة الشخصية كما يطرحها المسرح التقليدى الأرسطى . فإذا كـان الأساس فى المسرح الأرسطى هو وحـدة الشخصـية واتساقها الأخـلاقى وثباتها الجوهرى رغم تناقضاتهـا الظاهرة فإن الأساس فى مسرح بـريخت الملحمى هو انقسام الشـخصية رغم وحـدتها الظاهرية وتناقضها الأخلاقى العمـيق تحت وطأة الظرف الاقتصادى ، وقدرتها على التغيـر العميق بل والتحـول الجذرى . وإذا كان المسرح التـقليدى يطرح الأوضاع والظواهر الاجـتمـاعية باعـتبارها أمـراً مسلمـا به ويدير الصراع الإنسانى فى إطارها دون أن يناقش شرعيتها فإن مسرح بريخت يتخذ هذه

الأوضاع موضوعا للفحص والتمحيص ويجند عدداً من التقنيات المسرحية لتعرية تناقضاتها وأسباب نشوئها وآليات استمرارها بغية التوعية والحض على التغيير . إن الجدل الرئيسى فى مسرح بريخت هو جدل القيم الإنسانية والأوضاع الاقتصادية التى يسفرز فى كل الأحوال نتيجة تتردد فى أعماله من مسرحية إلى أخرى وتبرز فى إعداده الجديد **لأوبرا الشحاذ** الذى أسماه **أوبرا الثلاثة بنسات** . وتتلخص هذه النتيجة فى أن القيم الإنسانية لا تحيا بمعزل عن أنظمة توزيع الثروة وأن المبادئ عادة ما ترتبط بالمصالح والانتماءات الطبقية . ففى ظل النظام القائم فى عالم **أوبرا الثلاثة بنسات** لا يكاد الرأسمالى المتقنع بالشحاذة يختلف عن اللص الصريح ، بل يصبح جرمة أعظم ، ولا يكاد السجين يختلف عن السجان فكلاهما ضحية لنظام يسحق إنسانيتهما باسم القانون .

وفى مصر تناول الشاعر الراحل نجيب سرور مسرحية بريخت هذه بالإعداد فكانت أوبرت **ملك الشحاتين** التى قدمت على مسرح البالون عام ١٩٧٣ . وفى إعداده هذا التزم نجيب سرور بالمنظور البريختى العام لكنه خفف الجرعة الاشتراكية حين حول رئيس الشرطة من ضحية للنظام كما جاء فى نص بريخت إلى ممثل لقوى الاحتلال الأجنبى فغلب الصراع القومى الوطنى على الصراع الاجتماعى ، وعلت نبرة النعرة القومية حين تحولت لوسى ابنة رئيس الشرطة التى تهوى صديقه اللص وتصارع فى هواه ابنة ملك الشحاتين فى نص بريخت إلى زوجة براون البريطانية التى

تهيـم بفحولـة الرجل المصرى فى نص نجيب سرور . وأضـاف الإعداد المصرى عنصراً جديداً وهو التحالف الاستثمارى بين لواحظ صاحبة بيت الدعارة ونفوسـة زوجة ملك الشحاتين فأكـد تحالف الدعارة مع رأس المال مخالفـا فى ذلك نص بريخت الذى يجعل الدعارة إفرازاً طـبيعيًا وحتـميا لسيادة رأس المال . ورغم أن سرور قد احـتفظ فى إعداده بمعظم المقولات الثـورية التى ترد على لسـان البطل اللص فى نص بريخت إلا أنه جـعل زوجته ألماظ ابنة ملك الشحاتين تمسك بمقـاليد الأمور فى النهاية ، وكأنها رمز لمصر الفتـية ، وتلقى بالكرة إلى المتفرج ليختار نهاية المسـرحية بينما يضمر حديثها ضرورة التوحد أمام المعتدى الأجنبى .

وفى عرض الشحاتين الذى قدمه مسرح السامر عن نص بريخت يبدو أن المعد الشاعـر الموهوب عزت عبد الوهاب والمخرج الفنان الأصـيل عبد الرحمن الشافعى قد تنبهـا إلى المأزق الثقافى الذى واجه نجيب سرور من قبل فتفادياه بحذق . فالثقافة العربية والإسلامية تتبنى فكرة الجوهر الثابت وتنفر من النسبيـة الأخلاقية ، ولما كان الإعداد معالجة مـصرية فقد سعى العرض إلى إقامة نوع من المصالحة بين الفكر الثورى التقدمى الذى طرحه بريخت وبين الإطار الفكرى الموروث الذى ينتظم غالبية الشعب المصرى. فإذا كـان بريخت قد التزم بالحـياد العاطفى والأخـلاقى التام إزاء الظواهر الاجتـماعية التى طرحـها بغيـة إطلاق ملكة التأمل النقدى لدى المتـفرج وتحـريرها من إسار المنظور الأخـلاقى المسـبق حتى ليـسـتحيل علينا أن

نتعاطف مع شخصية بعينها فى نصه فنعتنق منظورها وحدها ، إذا كان هذا هو الحال فى نص بريخت فإن المعالجة المصرية الجديدة قد أضافت منظوراً أخلاقيًا محدداً يدين كلا من الشحاذين واللصوص باعتبارهم حلفاء للسلطة العسكرية الغاشمة التى يمثلها النمر ، حكمدار الشرطة ، بعد أن خلصه الإعداد من تناقضاته المركبة البريختية ، وحوله مع غيره من الشخصيات إلى شخصية نمطية بسيطة وأحادية الدلالة . ويتجسد المنظور الأخلاقى فى العرض فى عترة الحداد التى ترمز مطرقته 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 عصى الشحاذين . وتخلى العرض تمامًا عن فكرة « بلاستيكية » الشخصية التى ألح عليها بريخت ، وتبنى فكرة ثبات الجوهر ، ونزعة الخير المتأصلة فى النفس الإنسانية ، فرأينا ياسمين ابنة ملك الشحاتين تعيش وسط الشر دون أن يمس الفساد جوهرها النقى ، وترفض واقعها الموروث (المتمثل فى مملكة الشحاذين) وواقعها المكتسب (المتمثل فى زوجها ومملكة اللصوص) ، فتخرج إلى السوق لتنضم إلى صفوف الشعب الكادح الباحث عن اللقمة الحلال ، وتصبح عنصراً ثوريًا مناهضا لتحالف السلطة ورأس المال . فإذا كانت معالجة بريخت تسعى إلى تغريب الواقع لإثارة التأمل والتفكير عن طريق الإبعاد الزمانى والمكانى ، وتبديل المنظور الأخلاقى بصورة دائمة لا تسمح بالإندماج العاطفى ، فإن المعالجة المصرية الجديدة تلتحم بالواقع المصرى فى مشاهد السوق - رغم

الإحـالة الزمنيـة إلى عصـر ما قـبل الثـورة فى مـلابس رجال الشـرطة وطرابيشهم - وتدفعنا إلى التوحد العاطفى مـع الشخصيات الخيرة . وقد أدى تبسيط شخصيات العـرض وتنميطها بين الأبيض والأسود إلى تبسيط الصراع فغـدا صراعا واضحـا بين الخير والشر ، وتحـول الشكل الملحمى الجدلى المركب فى نص بريخت إلـى شكل « الميلو - دراما » الشعبـية - بعـيداً عن أى دلالات سلبـية للكـلمة - أى إلى دراما أخلاقـية بسـيطة تتـوصل إلى إحـداث الأثـر المطلوب عن طريق الميلـودى ، أى الغنائيـة الواضحة فى الكلمات والألحان .

وقد ساهمت ألحـان الموسيقات الكبيـر محمد نوح فى تكثـيف البعد الشعبى للعرض فاستلهمت عدداً من الألحان التراثية مثل « السلام المربع » ولحن « آه يا زين العـابدين » وصاغتـها فى تنويعـات مركـبة مـبتكرة ، ومـزجتـها فى أحـيان بالإيقـاعات الشـامية المألوفة فى أغـانى فيـروز والرحبانيـة ، وتقلبت بين المقامات الكبيـرة والمقامات العذبة الصـغيرة ، وبين الآلات الوترية والآلات الشعبية المذاق مثل آلات النفخ والأكورديون، وانتقلت بسلاسة ويسر من التوقيع المصاحب للإلقاء المنغم إلى التطريب ، ومن الأداء الأوبرالى فى أغنية ممدوح قـاسم إلى التعبير الـدرامى والتأثير الدلالى - خاصة فى اللحن المصاحب لمشهد تتويج « منجى » الذى وظف نباح الكلاب المنوع توظيـفا إيقاعـيا مخيـفا وساخرا فى آن واحـد . وقد أصاب المخـرج حين اختار لهـذا المشهد أسلوب المسـرح الأسود . وكنت أتصور أن البناء الموسيقى للعرض سيلهب خـيال نبيل مبروك فى تصميم

الاستعراضات لكنها كانت بسيطة تقليدية فى أفضل حالاتها - مثل مشاهد السوق ، فقيرة وعملة فى أسوئها مثل - مشهد تنصيب ياسمين زعيمة للصوص . وعوضنا ديكور وملابس حسين العزبى عن غيبة الابتكار فى مجال الاستعراضات فكانت موتيفة عربة اليد الشعبية لمحة بالغة الذكاء لخصت الطابع الشعبى للعرض فى تجسيد بصرى بليغ ، وكانت عنصراً متعدد الدلالة يخدم أغراضا عدة ، فكانت حينا كنبة ، وحينا مكتبا ، وفى أحيان منصة تضيف بعداً جديدا إلى مستويات الديكور ، وقد وظفها المخرج فى مشهد طرد ياسمين من جنة منجى توظيفا تشكيليا جماليا مؤثرا فى حركة دائرية بمصاحبة الموسيقى المحمومة والإضاءة المتقطعة ، وكان العنصر الأساسى الآخر فى ديكور حسين العزبى هو الكتلة الخلفية المرتفعة بدرجاتها الصاعدة والفجوة القوسية أسفلها ، التى تشبه القبو ، وترمز إلى أوكار اللصوص . وقد وظف الشافعى هذه الكتلة توظيفا بنائيا دالا عن طريق تعاقب الشخصيات المدروس على قمتها ، ففى البداية يعتليها درويش ضرير ، يمثل قوى الاتكال والتغييب ، فيمهد بصورة منطقية لظهور بشلة ، معاون أبو مطوة، ثم سيده أعلاها ، ثم تتحول هذه المنصة العالية إلى مخدع شيخة العاهرات شفيعة فى وكر المخدرات (وقد جعلها الشافعى تحاكى فى جلستها وقماط رأسها كليوباترة فخلق مفارقة ساخرة شديدة الذكاء وعميقة الدلالة) ، ثم يعتلى المنصة شحتوت مساعد منجى بهرواته ثم كرباجه ،

ويعقبه زعيمـه ، ثم سنان السكاكين الذى يمهد لعودة أبو مطوة مرة أخرى على قمـة السلطة . وفى النهاية تتـحد قوى القهـر فى ثلاثى منجى وأبو مطوة والنمر رئيـس العسكر على القمـة بينما يحى أهل السـوق ظهورهم التى يلهبها شحـتوت بسوطه . أما البطل الشعبى عترة فـيلتحم بالجماهير فى الصالـة ويقف بينهم ليواجـه ثالوث السلطة ملوحا بمطرقـته رصـائحا بالرفض . ولا يفوتنا هنا أن ننوه بذكاء عبد الرحـمن الشافعى فى اختزال ودمج مشاهد الجزء الأخير من النص مـستلهما أسلوب القطع السينمائى إذ حول مشهد خروج أبو مطوة من السـجن إلى مشهد « فلاش باك » سريع يعقب ظهوره المفـاجئ المثير فى السوق فـاحتفظ بسخونـة الموقف وإيقاعه اللاهث ، وكانت وسيلته فى تحقـيق هذا المونتاج الذكى هى تسكين حركة مجـاميع السوق وإدخـال بعض القضبـان المعدنية التى ترمـز إلى السجن وتركيز الإضـاءة عليها مع تعتيم بقـية خشبة المسرح . وأضـاف الشافعى أيضًا لمحة ذكـية سريعة إلى هذا المشـهد حين جعل السـجان يقف خلف القضـيان فور أن يقـبض الرشوة ويطلق سـراح أبو مطوة فوحـد السجين والسـجان توحـيدًا رمـزيًا وحول السـجن إلى رمز سـاخر لدائرة الجـشع والفساد. ويضيق بـنا المقام عن ذكر كل اللمحات الإخراجيـة البليغة التى يزهو بها هذا العرض ، والحق أن أوبريت الشحاتين تمثل خطوة هامة فى تطور عبد الرحـمن الشافعى الفنى وتؤذن ببداية مرحلة إبداعـية جديدة فى تاريخه فى الإخراج .

وكان من المبهج أن نرى نجـوما كبارا مـثل جمال إسماعـيل وأحمد راتب يلتـفون حـول الثقـافة الجـماهيـرية ويؤازرون هذا الجهـاد البطولى بعطائهم ومواهبـهم . وربما كان استقبـال الجماهير الدافئ الحـميمى لهم وتقديرها لفنـهم وأصالتهم هو أفـضل تحية لهم . ومن كـتائب الثقـافة الجماهيرية تألق محمد أحمد فى دور عتـرة فجسد المصرى فريد عصره كما تغنى به سيـد درويش وجسد مـثلا ثوريا أعلى يحتـذى ، وتألقت الفنانة الصاعدة ذات الجـمال المصرى الأصيل والموهـبة العريضة عايـدة فهمى ، وكشف الفنان همام تمام عن مقدرة كوميدية سخية وتميز أيضًا محمود بشير فى دور بشله ومحـمد عـبد الرازق فى دور النمر وأقنعـتنا هند الجندى فى دور شفيعة . واستغل المخرج صوت تغريد البشبيشى فأطربتنا بمقاطع من أغانينا القديمة المفضلة التى وظفها المخرج توظيفا دراميا بدلا من الحوار فى مشاهدها . وأخيراً فـهذا عرض تفخر به الثقافة الجمـاهيرية 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 الكبيرين محمد صبحى ولينين الرملى ، بعد عشر سنوات من الإبداع المسرحى 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 واتقان فنى . تساءلنا جميعًا يومها : ترى ماذا يحمل المستقبل لهذين الفارسين ؟

ثم حدث أن التقيت صدفة بالفنان محمد صبحى فى تونس وحدثنى عن مسرحه الجديد ومشروعاته المستقبلية وإنتاجه الجديد ، وكان حديثه يتوهج بالحماس والأمل فبعث الطمأنينة فى نفسى . وحين زرت مسرح الفردوس - المقر الجديد لفرقة لينين الرملى « ستوديو ٢٠٠٠ » - وجدت بناءً جميلا يطل على ميدان صغير هادئ بالقرب من حى الحسين ، فقد

(*) مسرحية : الحادثة ، تأليف : لينين الرملى (عن رواية جامع الفراشات للكاتب البريطانى جون روبرت فاولز) ، إخراج : عصام السيد ، ديكور : أشرف نعيم ، إنتاج : فرقة « ستوديو ٢٠٠٠ » ، قدمت فى 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 التجريبى ثم فى مهرجان أيام قرطاج المسرحية فى تونس .

ثم جاء العرض الثانى فإذا به يتفوق على الأول جرأة وجدية وتلامسًا مع الواقع . ومن عجب الدنيا أن يحرمنا مسرح الدولة المدعوم منذ طويلة من متعة الدراما الخالصة ، الخالية من الرقص والغناء ، ومن متعة التمثيل الجميل وأن تقوم فرقة تعتمد على التمويل الذاتى تمامًا 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 فيم 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 ينتقص من إبداع الكاتب ، فـالأفكار العامة توجد على قـارعة الطريق وحوادث اختطاف الفتيات تتكرر منذ بدء التاريخ وتطالعنا فى الصحف كل يوم . إن المعالجـة الفنية وحدها هى التى تجعل الفكرة العـادية أو الحادثة المألوفة تكتسب أبعـادها الجمالية المتفردة ودلالاتها الـفكرية الخاصة . وقد كان شكسير رحمه الله ومن قبله آباء المسرح القدماء فى اليونان أساتذة فى استلهـام كتابات سابقـيهم ومعاصـريهم فأبدعوا لنا فنا ما زال يحـيا بيننا حتى الآن .

وإذا نظرنا إلى رواية جـون فـاولز التـى استـلهـمـها لـينين الرملى فـنجـدها هى نفسها تسـتلهم مصادر أخرى لعل أبرزها الـقصة الشعـبية جميلة والوحش ومعها أسطورة بيجماليون اليـونانية كما استلهمها الشاعر الرومانى أوفـيد ومن بعده الكاتب المسـرحى الأيرلندى برنارد شو . وفى كلتا الحـالتين تلعب سخـرية الكاتب دوراً هامًا فى تحويـر دلالة المصادر الأصلية ، بل وقلبها رأسًا على عقب .

إن قصـة جمـيلة والوحش تدخل رواية فاولز مـحملة بالتـفسـيرات النفسية الحديثة التى ترى فى حب جمـيلة لوحشها ضربا من الماسوشية - أى الاستمـتاع الجنسى المرضى بالتعذيب البدنى والنفـسى ، كما ترى فى حب الوحش لجميلة نوعا من اللذة الســادية النابعة من تعذيب الآخرين . فوحش فاولز ليس أميراً طيبًا جميلا تحول بفعل السحر إلى صورة وحشية زائفة ، بل هو شاب عادى يخفى تحت مظهره الخـجول الهادئ نفسا ممزقة

شوهتها العـزلة والوحدة وجدب الحنان فتضخمت أنانيـتها وتوحشت إلى درجة الجـنون ، إن وحش فاولز هو إنســان القرن العـشرين الضـائع فى متاهات المدن والغـابات الخرسانية القبيـحة بعد أن انبتت صلته بالطبـيعة وبمنابعه الروحية ودفئ العواطف الإنسانية فاغترب عن إنسانيته .

ووحش فاولز الجـديد يتوق إلى الحب والجمال مـثل الوحش القديم ويرى فيـهما خلاصـه ، وفى سبيل ذلك يخـتطف الجميلة مـيراندا التى تدرس الفن فى إحـدى الكليات ويسجـنها فى منزل منعـزل دبره بالأموال التى ربحها فى رهونات كرة القدم ، وهو فى كل هذا يأمل أن تحبه ميراندا كما أحـبت جميلة من قبل وحشـها ومختطفها فـتمنحه إحساسًا بالقـيمة وبمعنى الحيـاة . لكن جميلة القـرن العشرين ترفض مبـدأ الحب بالإكراه وتفضل عليه الموت ، فتموت فى النهاية تاركة وحشها يجد فى البحث عن جميلة أخرى وقد بات أكثر يأسًا وضراوة .

ويسـعى جون فـاولز إلى تعـميق إحـساسنـا بالتناقض بين الماضى والحاضـر وبالآثار المدمرة للحضـارة الغربية الحـديثة عن طريق استـدعاء أسطورة بيجـماليون داخل نصـه استدعاءً سـاخراً من خلال مـيراندا التى تنتمى إلى عـالم الفن التشكيلى مـثل جالاتيا . ولكن بينمـا يحول حب بيجماليون جـالاتيا من تمثال عاجى جميل إلى امرأة تدب فيـها الحياة نجد حب جامع الفراشات لميراندا يحولها من امـرأة جميلة حية إلى جثة هامدة أشبـه بجثث الفـراشات التى يـحتفظ بـها داخل صناديقـه الزجاجـية .

فالعشق فى العصر الحديث قد تبدل حاله وغدا عشقا أنانيا مفعما بالرغبة فى السيطرة والتملك ونفى ذات المعشوق تمامًا ، بل وأيضًا ماضيه وحاضره . وجامع الفراشات على العكس من بيجماليون لا يستطيع أن يعشق امرأة حية تنطق وتتحرك وفق إرادتها الحرة بل يريدها تمثالاً جامداً ساكنًا أو جثة هامدة مستكينة . ويفجر استدعاء أسطورة بيجماليون داخل الرواية صراعًا آخر يمثل بعداً هامًا 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 وتمثال قبل أن يفنى ، وبين إدراكه أن هذا التثبيت لا يعدو أن يكون ضربا 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 السجان والجلاد فى ثياب الحارس والحامى والبطل المنقذ .

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

القهر التى يعانى منهـا الإنسان العربى فى مجتمعاتنا حـتى الآن . فالقهر السياسى عند لينين ينهض على طبقات مترسبة من القهر الجنسى والأسرى والاجتماعى والثقافى والبيـروقراطى ولا ينفصل عنها . والقهر عنده يفرز حتما نزعة التسلط التى تفرز بـدورها قهراً جديداً وهكذا فى دورات متوالية لا نهائية .

ولما كان وضع المـرأة فى أى مجتـمع هو المرآة الكاشفـة التى تعكس درجة تقدمه أو تخلفه فى أوضح صـورة فقد قرر لينين الرملى أن يخصص له مسرحـية كاملة يفضح فيـها آليات التسلط والقهـر . وكان توقيت هذا القرار بارعًا حقًا فى ضوء خطر الطوفان السلفى .

لقد آل لينـين الرملى على نفســه أن يعرى لنور العقل والضـميـر ما ترسب فى تربة العلاقات بين الرجل والمرأة من التراث العـثمانى المتخلف – ذلك التراث الذى انبث فى أدبنا وصورتنا عن الحب ، فكم رددنا دون وعى مع فـريد الأطرش قوله « إنت الجـمـال والحسن عليك وأنا الغـرام والحب عليه » وكـأن المرأة مجرد جـسد جمـيل لا يشعر بينمـا يقع فعل الحب وحده على الرجل ، وكم من أجـيال تشربت الصورة السلبـية لدور المرأة فى الحب كما تجئ على لسان عبد الوهاب حين يقول لمحبوبته « إللى تشوفـه عنيه لازم تشوفـه عنيك ، وتحن دايما ليه ساعـة ما أحن إليك . عاوزك تكون ليه وحدى ، ميكونـش قـبلى ولا بعدى ، وتعيش معايا فى الجو اللى أعيش أنا فـيه » . وخلاصة الأغنيـة أن المحبوبة لابد وأن تفنى

فى ذات الرجل حتى تحصل على رضاه ولهـذا كان عبد الوهاب على حق حين حـذر المحبـوبة فى المطلع قائلاً : « إن حـبيتك يبـقى يا ويلك من حبى » !

وعلى النقـيض من هذا التراث يـكشف لينين الرملى فى الحادثة عن الوجه الحـقيقى لعلاقـات الجنسين فى مجتمـعاتنا العربية وهو وجـه شائه مريض تكسوه بثور الأنانية والتـسلط وحب التملك من ناحية وبثور العجز والإحبـاط والكراهية والخـوف من ناحيـة أخرى . ولا تنحـصر آثار هذه العلاقات المرضـية فى الحياة الشخـصية فقط بل تمتـد إلى المجتمع وتلوث مؤسساته جـميعها ، ولهذا يتردد كثـيراً فى أعمال الرملى أن الطريق إلى الإصلاح الـسياسى والديمقـراطى واحترام حـقوق الإنسـان يجب أن يبدأ بالعلاقات الإنسانية فى أكثر جوانبها خـصوصية وحميمية - أى فى علاقة الرجل والمرأة .

ورغم الطابع الـسيـاسى العمـيق الذى يميـز تناول المؤلف للمـوقف المحورى فى الحادثة فقد جاءت المسرحية خالية تمامًا من المباشرة والتقرير ، فالمغزى هنا يتفجر بصورة طبيعية من أسلوب التناول الذى يتـسم بالتشويق والإثارة ، وكسر نمط التوقعات المألوفة ، كما يفيض بالإمكانات الكوميدية واللحظات الشعورية المكثفة .

وقد أخضـع لينين الرملى نفسه لأقسى اخـتبار ككاتب كومـيدى فى مسرحيـة الحادثة وذلك رغم قدرته المعروفة على انتزاع الكـوميديا من أشد

المواقف جدية وتأزمًا . فـاختطاف فـتاة من محطة أوتوبـيس وحبسـها فى بدروم منزل منعزل لإرغامـها على حب مختطفهـا المجهول لا يندرج تحت باب الكـومـيديا بأى حـال من الأحـوال خاصة إذا كـانت الفتـاة شرقـية وبريئة . وقد حاولت بعض الأفلام الأجنبية الحديثة أن توظف هذا الموقف لدغدغة الحواس المريضة فجعلت المرأة المخـتطفة تقع فى غرام مختطفها فى النهاية رغم كل ما ألحـقه بها من تعذيب بلغ فى أحـد الأفلام حد تقطيع أطراف المحبوبة لمنعها من الهرب ، واسم هذا الفيلم **هيلينا فى الصندوق** [Boxing Helena] . لكننى لا أعرف كـاتبا من قـبل جرؤ على تناول هذا الموقف فى إطار الكوميديا حتى ولو كانت سوداء أو رمادية .

لكن التناول الكوميدى كان ضرورة حـتمية فى حالة **الحادثة** إذا أراد المؤلف أن يحقق الهدف الفكرى من معـالجته الجديدة **لجامع الفراشات** . فالكوميـديا هى الأسلوب الوحيد الذى يستطيع أن يحقق درجـة من الحياد العاطفى لدى الجـمهور تسـمح له بتأمل الموقف تأمـلاً نقديا واعيـا ليدرك رسالته المضمرة .

وفى سـبيل تحـقيق التناول الكومـيدى ومنع الجـمهـور من التـوحد العاطفى الفورى مع الضحية رسم المؤلف شـخصية المختطف عاصم بدهاء شـديد فجـاء فى البـداية أشبـه مـا يكون بالمنقـذ الشهم ، أو بالصـورة الرومانسية التقليدية للفارس الجمـيل الذى يختطف فتاته على ظهر حصانه الأبيض ليحملهـا إلى مملكته وقصره المنيف . ففى المشهـد الافتتاحى نرى

زهرة وندرك أنهـا فـتاة كـادحـة عادية تـعانى شظف الـعيش وإغـواءات الطامعين واسـتغلال العاطلين . وبينمـا يحاصرها أحد المتـسكعين بغزله الثقيل الذى ينذر بالخطر يأتى المنقذ فى صورة رجل جميل أنيق قوى فيفر الطامع من أمامـه . ورغم أن هذا المنقذ الشهم النبـيل يضطر إلى تخدير زهرة قبل أن يحملها على حصانه - أى فى عربته - إلى قصره الجميل - وكأنه يطبق المثل الـقائل « حاميـها حرامـيها » - إلا أننا لا نتـوقع الشر لزهرة بل ونتوقع أن تحسدها زميلاتهـا على حظها السعيد الذى أرسل لها عريسًا غنيـا يهواها خـاصة إذا كان هذا العـريس فى حسن طلعـة حسين فهمى وجاذبيته .

ويتأكد الإطار الرومانسى للموقف فى المشاهد التالية وينتفى الإحساس بالخطر ليـفـسح المجـال لإبراز رفض زهـرة لفكرة الخطف والإكـراه رغم المغريات المادية ورغم جمال الفـارس وحصانه الأبيض . فزهرة فى الحادثة هى النقـيض تمامًا للبطلة الرومـانسـيـة التقليـدية التى تتـصف بالوداعـة والاستـسلام والسلبيـة والسذاجة إلى جانب الجـمال الصارخ . إن الفـتاة العاملة هنا التى تعول أسرة وتنتسب إلى كلية الآداب لتكمل تعليمها تجـسد الواقع الفعلـى المعاش الذى يفضح زيف الصـور الرومانسـية الموروثة التى تكرس ضعف المرأة وسيادة الرجل .

ويتـولد الضحك فى الجـزء الأول من هذا الصدام بين واقـعيـة زهرة ورومانسية عـاصم فى تفسير الموقف . فبينما يصر هو على أنـه «حاميها»

تصر هى علـى أنه «حراميـها» . ورغم أن زهرة تبـدو الطرف الأقوى فى البداية رغم حبسها بينما يبدو عـاصم رغم مسدسه كطفل كبير عنيد مندفع إلا أن ثمـة إحسـاس مبـهم بالخطر يبـدأ فى التسـلل إلى نفس المتفـرج تدريجيا مع توالى المشاهد وتوالى الإشارات الدقـيقة الماكرة التى تنبهنا إلى الجانب المظلم فى شخصية عاصم .

وفى الجزء الثانى يـتحول الضحك إلى ضحك مـتوتر ننفس به عن إحساسنا المتفاقم بخطورة الموقـف الذى بدا أولاً كلعبة لا تحمل تهديداً ثم تحول تدريـجيًا فى غفـلة منا إلى عمليـة ترويض مدمـرة تقابلهـا مقـاومة مستميتة . وقد جسد لينين الرملى والمخرج البارع عصام السيد إنهيار زهرة التدريجى تحت وطأة الترغيب والترهيب فى لقطات ذكـية بليغة مثل رقصة مصارعـى الثيران التى يؤديها حـسين فهمى ليعـبر عن إحساسـه بالنصر وقرب ذبح الضحـية كما تذبح الثـيران فى حلبة المصارعـة ، ومثل اللقطة التى يرغم فيـها عاصم زهرة على الغناء فـتتحـول أغنية « أنا قلبى إليك ميال » على لسانها إلى اسطوانة مـشروخة توجع القلب إذ تأخذ فى ترديد مقطع « أنت وبس اللى حبيبى » فى آلية مرات مـتوالية وكأنها قد تحولت بالفعل إلى دمية تعمل ببطارية وزمبلك وفـق مزاج صاحبها . ولو كانت المسرحيـة لا تحوى سوى هذا المشهد لكـان وحده دليلاً كافيـا 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 فاختزل 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 حدسًا أنها لن ترى النور أبداً .

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

وقـد جاء إخـراج عصـام السيـد لهـذا النص البديع آية فى الذكـاء والاقـتصـاد البليغ والشاعـرية ورهافـة الإحســاس ، فكان أشبـه بتكوين موسيقى امتزج فـيه الألم بالفكاهة والعنف بالرقة والحركة بالسكون والنور بالظلال . لم تكن الحركة هنا مجـرد تابع يصاحب الكلمة المنطوقة ، بل كانت مكملة لها أحـيانا ، معلقة عليها أحـيانا ، فاضحة لزيفهـا أحيانا وساخرة منها فى أحيان أخـرى . وفى بعض المواقع كانت الحركة تحدثنا مبـاشرة لتكشف لنا فى ومـضات سريعـة ما قد يسـتغرق فـقرات طويلة لشرحـه بالكلام ، وتتعدد الأمثلة ويكفى أن نذكـر منها رقصة مـصارعى الثيران التى ذكرتهـا من قبل ، وتقبيل عاصم المتكرر لصورته ، ومـتتالية الحبل الحركية المعقدة التى يشترك فيـها عبود رئيس الشركة اليمينى ونبيل الطالب اليسـارى والتى يحتـاج شرح دلالاتها المركـبة المـساخرة صفـحة كاملة، ومثل احتضان عاصم لنفسه فى مـشهد الغانية واحتضانه للكرسى فى مشهد قبل ذلك - فكأن الرجل لا يحب سوى نفسه والجماد . وحتى تغيـير الملابس لم يخل من دلالة ، فانتـقال زهرة من ارتداء البنطلون إلى الفستان الطويل يؤذن ببداية استسلامها للصورة التقليدية للمرأة التى يتبناها عاصم ، كـما أن جلباب عاصم الأبيـض الذى يستخدمـه فى إيهام زهرة بوجود أشباح فى البدروم لا يوحى فقط بارتبـاطه بتراث الخرافات البالية بل يشـير أيضًا من طرف خفـى إلى التشابه الـباطن بينه وبين أصـحاب الذقون والجلاليب البيضاء ودعاة السلفية .

ويضيق بنا المجال هنا عن ذكر كل تفـاصيل سيناريو الإخراج الذكى الذى أبدعه عصام السيد فى هذا العرض ، بل ويحتاج رصد هذا السيناريو إلى مشـاهدة العرض أكثر من مـرة أو اثنين أو ثلاثة . وإذا كنا نحاسب المخرج عادة على أركان العرض فـعلينا أيضًا أن نوفيه حقه من الثناء حين تكتمل هذه الأركان فى أبهى صورة . ذابت موسيقى عمرو سليم فى ثنايا العرض تمامًا ولعبـت دورًا هامًا فى بلورة جوه العام وإبراز حالاته النفـسية المتـباينة دون فـوائض فكدنا ألا نلحظهـا أحيـانا وهكذا ينبـغى أن تكون الموسيـقى الدرامية . ولا أدرى إن كانت فـكرة الديكور من إبداع المصمم المسرحى القـديم أشرف نعيم وحـده أم ساهم فيهـا المؤلف أو المخرج أو كلاهما . وأيا كـان الحال فقد جاء ديكور أشرف نعـيم رائعًا من الناحية الجماليـة فى خطوطه وألوانه ومفرداته ، ومـفصحًا فى مـستـوييه عن فكرة التناقض بين المظهر والمخـبر التى تمتد بطول المسـرحية . وكانت الحـركة الجسدية بين المستويين تشـبه حركة المسرحية من القشـرة الحضارية اللامعة التى تغلف سلوك عاصم إلى أعماقه البدائية المظلمة . بدا المستوى العلوى أولاً كامـتداد لحـوائط البدروم الرمـادية الكالحة وكـان خاليـا من أى أثر للحياة فذكرنا بأقبية القلاع القوطيـة القديمة وجثم ثقيلا على البصر فعمق إحسـاسنا بقسوة سجن زهرة ومـعناه ، فكأنها قد دفنت تحت ركـام أبنية فكرية بالية مهدمة توشك أن تسحـقها . وحين تحول هذا المستوى العلوى إلى صورة بهو فى فيلا قديمة ظل يحمل إيحاءاً بالوحشة والخواء من الحياة رغم زينته وألوانه الصارخة ، وبدا حقًا كقشرة لامعة زائفة تشى بالحضارة

والتقـدم لكنها تخـفى أسفلهـا العفن . أمـا المستوى السـفلى الذى يمثل البدروم وسجن زهرة فكان يتحول بفعل الإضاءة من حالة إلى حالة فيبدو أحياناً صارمـا جهما ، وأحيانا دافـئا مريحا ، وأحيانا حـالما رومانسيا ، وأحيانا مرعبًا غامضًا . لكنه فى كل الأحوال كان يمثل فضاءً نفسيًا داخليًا رغم مظهره الواقعى .

وكان اختيـار حسين فهمى وعبلة كامل لدورى عـاصم وزهرة اختياراً ملهما ، فإذا كانت المسرحـية تنطلق فى البداية من أسطورة الفارس الجميل ذى الحصان الأبيض ثـم تمضى لتفجرها وتنسف أسـسها الرومانسـية فمن أفضل من حسين فهمى بوسامته وجاذبيته ليقنعنا بهذه الصورة مبدئيًا وإلى حين ؟ أضف إلى ذلك قـدرة حسـين فهـمى على تصـوير الشر تصـويراً ساحراً جـذابا يصعب أن يقاومه الآخرون . وقـد ساهمت قدرته هذه فى تكثيف حدة الصـراع بينه وبين زهرة وأبرزت استماتة مقـاومتها وتشبـثها بالحـرية . وكان حـسين فـهمى يتنـقل فى رشـاقة وسـلاسة بين أبعـاد ومستويات شخصـيته المركبة ، وجسد تقلباتها السريعـة وتحولاتها المفاجئة بدقة ومهارة الحواة ، فكانت حركاته وإيماءاته ونبـرات صوته تتحد جميعًا فى تناغم رائع لتـعبـر أحيـانا عن العـاشق الرومانسى الحـالم المندفع ثم تكتـــى فجأة ظلالا تنذر بـالشر الأعمى ثم تـتحول إلى حـالة من العناد الطفـولى الأبلة أو الغضـب الصبـيانى الأهوج ثم تـتلون فجـأة بالقسـوة الضارية والتسلط العاتى لتنتقل بعدها إلى حالة من الرقة والوداعة والتودد

الطفولى أو إلى حالة من التفاخر الصبيانى الساذج أو المخيف أو المحبب. وكانت هذه الانتقالات تتم فى نعومة ويسر يكشفان عن مرونة نفسية فائقة وتمكن قدير من فنون التعبير بنبرات الصوت وإيقاعاته وبلغة الجسد الصامتة .

وكانت عبلة كامل على نفس المستوى المتميز فى الأداء وكونت مع حسين فهمى ثنائيا رائعا فى توافق وتناغم الدويتو الموسيقى . كانت انفعالاتها الداخلية تطفو إلى صفحة وجهها الوضئ الشفاف فتلونه بظلالها المتباينة وتتوالى عليه سريعا كسحابات تعبر سماء يوم عاصف فى موجات تتباين رقة وكثافة ونوراً وظلاماً . كانت صفحة هذا الوجه الحساس تسطع دائماً ببراءة طفولية تتلبد حينا بالحيرة والدهشة والذهول وتغيم أحياناً بالخوف العميق ثم تشرق بين الفينة والفينة بالتحدى والإصرار . حتى مكرها وخداعها ونفاقها كان شفافا لا يخلو من مسحة طفولية تمس شغاف القلب .

لقد جسدت عبلة كامل فى هذا الدور مفهوما جديداً للبراءة يخالف ويعارض المفهوم الرومانسى التقليدى الذى يعتمد على الطهارة الجنسية والسذاجة وقلة التجربة الحياتية ، فالبراءة وفق هذا التعريف الجديد تتضمن الشجاعة ، والإيمان بالحرية وحقوق الإنسان وقيمة العمل والتعليم ، وتحمل المسئولية تجاه الآخرين ، والوعى العميق بالواقع عن طريق التعامل والتفاعل معه . ولم تكن البراءة بهذه المعنى هو ما يبحث عنه عاصم

ليفرض عـليه حمايتـه . وفى هذا تكمن مأساته ومأســاة زهرة التى تنتهى بغرقهما معا فى سجن الحقد والكراهية والجنون .

والآن وقد شاهدت هذا العمل الجـميل وشاهدت من قبله الزعيم فقد بدأت أتـساءل : تـرى هل انقلب الحال فى مـسرحنا المصرى تمـامًا بحيث أصبح مسـرح الدولة يهرع إلى المسرحيات الموسـيقية والهزليـات الساذجة هربا من المسئولية والمخـاطرة بينما أصبح القطاع الخاص يتـولى مهـمة «الصناعات الثقيلة» فى مجال الإنتاج المسرحى ؟

خلف أسوار الصمت(*)

لا شك أن اقتحام قلم المرأة مجال التأليف المسرحى فى أى دولة كانت يعد مكسبًا حضاريًا وسياسيًا هامًا ، فهو لا يسهم فقط فى إثراء وعى الأمة بنفسها من خلال التعرف المباشر ، العميق والصادق ، على الكثير من الخبرات المهمشة ، وعلى تلك المناطق من التجربة الإنسانية التى نادراً ما تُلقى عليها الأضواء وتبقى عادة طى الكتمان ، لكنه يتيح للمرأة أيضًا ممارسة العمل الجماعى وقيادته ، ويدفع بها إلى حلبة المواجهة السياسية الصريحة مع الواقع السائد ، ومساءلته علانية من منظور جديد مخالف للسائد ، كما أنه يمكنها أيضًا من استنطاق تلك الشرائح الاجتماعية الصامتة التى تشغل أدنى درجات السلم الاقتصادى والتى تمثل النساء فيها أكبر فئة تتعرض للقهر والتهميش .

لقد ظلت المرأة قرونًا طويلة منفية عن ساحة الإبداع المسرحى ، بل

(*) مسرحية : **سجن النساء** ، تأليف : فتحية العسال ، إخراج : د. عادل هاشم ديكور : صلاح حافظ ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على المسرح القومى عام ١٩٩٤ .

وحُرّم عليـها فى العصـر الذهبى للدرامـا اليونانيـة القديمة ارتيـاد المسارح للفرجة - مثلها فى ذلك مثل العبيد . ورغم ظهور أول كاتبة مسرحية فى الغرب فى منتصف القـرن العاشر الميلادى - وكانـت راهبة ألمانية أطلقت على نفسها اسم هيروتسفـيت ، أى « الصوت القوى » - فقد ظل المسرح طوال العـصور الوسطى نشـاطًا ذكوريًا خـالصًا واستمـر هكذا فى عـصر النهضـة بدرجات تفاوتت من بلد إلى بلد ، ففى الوقت الـذى سُمح فيه للمرأة باعتـلاء خشبة المسـرح كممثلة فى إيطاليـا ، ظل الرجال وحدهم يقدمون مسرحيات شكسبير ومعاصريه فى انجلترا .

ورغم محـاولات المرأة منذ القرن السـابع عشر اقـتحـام هذا الصرح الذكورى العتيد - صرح التأليف المسرحى - فقد ظل صوتها خافتًا ، يمثل نغمة ناشزة فى معزوفة أصوات الرجال لا تلبث أن تختفى . ولا شك أن المؤسـسة النقـدية والتعليـميـة قد سـاهمت فى وأد العديد من الكاتـبات الواعدات فـكان واضعو المنـاهج الدراسية الأدبيـة يتجـاهلون تمامًا الإبداع الدرامى النسائى وسـارت أغلبية النقـاد على نهجهم ، وحـتى الأقلية التى تنازلت وتناولت أعمال الكاتبات المسرحيات فقد كانت فى معظم الأحيان تعتنق إزاءهـا نظرة متعـالية سـاخرة وتتشكك فى قـدرة المرأة على طاعة القواعد الدرامـية التى وضعها الرجال بدءًا بالفـيلسـوف اليونانى أرسطو ، وفى أهليتـها للتـصدى للقضـايا العامة التى يطـرقها المسـرح عادة والتى

تتطلب وعيًا عـريضًا بالممارسات الاجتـماعيـة وتاريخها ومشـاكلها ورؤية فكرية شاملة .

وقد ظل هذا الوضع قـائمًا حتى الستـينات ، بل إن بعض الكاتبات في الغرب يؤكدن أنه لا زال مستمراً حتى لحظتنا هذه رغم التحسن النسبى الظاهرى الذى طرأ عليه . فلا يزال تاريخ الدرامـا الغربية الذى يُدرَّس فى المؤسسات الأكاديمية يكاد أن يخلو تمـامًا من الكاتبات المسرحيات ولا تزال الغالبـية العظمى من الأعـمال المسـرحيـة التى تعرض على مـسارح أوربا وأمريكا من إبداع الرجال .

وإذا كـان هذا هو الحـال فى الغـرب المتقدم ، فماذا عنـه فى مصر العزيزة لى وطن ؟ هنـا تضافرت التـقاليد والعـادات والظروف المعيشـية والظروف التاريخية على نفى المرأة تمامًا عن سـاحة التأليف المسرحى حتى نهاية الخمسـينات ، وإذا حاولنا حصر عدد من جرؤن عـلى محاولة غزو هذه الساحة بما فيهن صاحبات العمل الواحد ، ومن بقيت أعمالهن رهينة صفحات الكتب ، بل وأيضًا من مارسن الإعداد الدرامى فقط مثل الراحلة أمينة الصاوى ، فسوف نجد أن عددهن لا يتجاوز إحدى عشرة .

وتتصدر هذه القلة النادرة الكاتبة المناضلة دومًا فـتحية العسال ، وهى لا تحـتل هذه المكانة استنـادًا إلى حجم إبداعـها المسـرحى فـقط مقـارنة بزميـلاتها، بل أيضًا بـسبب تميزهـا الفنى الواضح . لقد بدأت فـتحـية العسـال مشوارها مع المسـرح عام ١٩٦٩ بمسرحـية المرجيحة وتبعتها عام

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

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

الذى يعتمد على الاستطراد والتفـرع والتراكم ، كما يقترب أيضًا من نمط البناء الموسيقى فى الـدراما الحديثة الذى يصبح الحـدث الدرامى فيه داخليًا تكشـفيًا بالدرجـة الأولى ، ويتخـذ فيـه التطور الدرامى صـورة الإشراق التدريجى للوعى من خلال التكرار والتنويع والتـقابل والتعارض والوصل والقطع - بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد . وهذا النوع من البناء نلمسـه بوضوح فى الدرامـا المعـاصرة - خـاصـة الغربيـة - منذ الخمسينات ويكاد أن يتسيد كل الدرامات النسوية . وغنى عن الذكر أيضًا أن هذه السـيـاسة فى التـشكيل الدرامـى - التى تسمـح بالقطع والوصل والحركة الدائبـة المتواترة بين الماضى والحاضر والمستـقبل - ارتداداً وتقدمًا وعودة - فى دوائر متلاحـقة ومشتبكة - هذه السياسـة التشكيلية تختلف جذريا فى أسـسهـا ودلالاتها الفكرية عن المبـادئ الأرسطية فى التـشكيل الدرامى . فالبناء الدرامى الأرسطى يعـتمد مسـاراً أحاديًا واحدًا متـصاعداً نحو الذروة ، ولا يقـبل التفرع أو القطع أو تـعدد المنظور ، بل ويرفض تعددية الزمان والمكـان. ولقد تصدت الكثيرات من مناصـرات منهج النقد النسـوى الذى ظهر حـديثا (منذ السـبعـينات) بالنقد والتـحليل لنظرية أرسطو الدرامية . ورغم اشـتطاط بعضهن فقد أفـرز النقد النسوى آراءً لا يمكننا إنكار وجـاهتها . لقـد جاء تنظير أرسطو للـدراما مصطبـغًا بظرفه التاريـخى والحضارى الذى كـان يفرض المنـظور الذكورى على الحـياة ، ويتخذ من تجربة الرجل الأبيض المتسيد نموذجًا للتجربة الإنسانية برمتها ، ويحرم المرأة من المشـاركة فى الممارسة المسـرحية أو مشاهدتـها . لذا جاء

البنـاء الدرامـى الأرسـطى عاكـسًا لنسق التـجـربة الحيـاتيـة الذكورية وحـدها ، الـتـى تشكل بدورها رؤية العـالم فى المجـتـمع الرأسـمـالى الأبوى ، فى تجـاهل تام لتجـربة الطبقـات المطحونة والـفئات المـهمـشة والأقليات .

وفى هذا الصدد تقول الكاتبة جيليـان هانًا فى كتيب نشر عام ١٩٧٨ تحت عنوان **الفكر النسوى والمسرح** أن « الرجال يولدون فى عـالم يسمح لهم بتخطيط حيـاتهم وتنظيمها فى خط أحادى متـصاعد ينطلق من بداية واضحـة مسـبقة ومـفاهيم راسـخة إلى وسط فنهاية » . لـكن هذا المسار الأحادى المنتظم - كما تمضى لتقـول - غريب على تجربة المرأة التى تقوم فى أساسها على التـعدد والتقاطع والتعارض . فالمرأة تعى الحيـاة كجماع من التجارب المتعـارضة التى تشكل فيما بينها رؤية متكاملة للحـياة ووعيا خاصـا بها ، فهـى تلعب أدواراً عدة تتزامن حـينا أو تتلاحق كـالأمواج المتلاطمة . وهذه الأدوار لا يمكن انتظامها فى خط واحد متصاعد ذلك أن كلا منهـا يرتبط ببنيـة مستـقلة قائمـة بذاتها تنهض على مـجمـوعة من الفرضيات والمفـاهيم والعلاقات والقيم المختلفة ، كـما أن كلا منها يمثل نفس الأهمية فى وعى المرأة . فإذا كان المحرك أو الدافع الرئيسى فى حياة الرجل هو المستـقبل العملى - أى السعى نحـو القوة والمال والجاه ، وهو سعى ينتظم كل تجاربه ويتصدر قـمة سلم القيم لديه ، بل ويشكل حجر الزاوية فى مفهوم الرجولة ، فإن المرأة تجد نفسها موزعة بين محركات عدة

يدفعهـا كل منها إلى تجربة مختـلفة تحيا جنبـا إلى جنب مع أخريات ، ذلك أن كل المحـركات والقـوى الدافـعة فى حـالتـها لهـا نفس الطاقـة وتتسـاوى فى كفاءة الدفع والتحريض .

ورغم أن فتـحية العـسال - مـثل العديد من الكاتبـات - تتبنى فى سجن النـساء شكلاً دراميًا يشى دلاليا بهـذه الرؤية للطبـيعـة التعـددية المتعارضـة المتقاطعة لتـجربة المرأة إلا أنها احتفظت ببـعض عناصر البناء الدرامى التقلـيدى ، فوضـعت شخصـية ليلى وفق النمـوذج الكلاسيكى المتكامل الذى تنطلق فيه الشخصية من مـوقف متأزم يفجر صراعًا خارجيًا وداخليًا معا يفضى إلى أحداث تتطور لتمـضى بالشخصية فى تصاعد إلى نقطة التحـول والاكتشاف . ويتنظم هذا النمـوذج الكلاسيكى للشخـصية الدرامية شخصـية سلوى أيضًا ولكن بدرجة أقل حدة ، ذلك أن التكشف فى حالة سلوى لا يفضى إلى تحول كامل فى الشخصية ولكن إلى تعديل جزئى فى المسار .

وإذا كانت شخصية سلوى - الزوجة النـاجحة والمناضلة السياسية - تقف فى البداية على طرف النقـيض من صديقتها ليلـى - الزوجة الفاشلة التى غاب وعيـها أو زُيِّف فاغتربت عـن نفسها ، فإن سلوى سـرعان ما تتحول إلى مرآة كاشفة وقوة مساعدة تدفع صديقتها نحو الوعى الحقيقى . لكن سلوى لا تلبث أن تجد بدورها مرآة كاشفة فى 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 - أيضًا عبر آليات التماثل والتعارض ، وهى الآليات الرئيسية المتحكمة فى إنتاج النص . فهذا المثلث « المثقف » لا يلبث أن يستدعى نقيضه 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 فكلتاهما تتجران معها فى المخدرات ، وإحداهما زوجة خائنة هجرت أسرتها جريًا وراء بريق المال ، والأخرى امرأة جشعة لا ترى فى الدنيا سوى المادة . وهكذا نجد أن كل شخصية فى هذا المثلث النقيض تمثل مرآة عاكسة لزميلتيها - لا مرآة كاشفة مثل شخصيات المثلث الأول.

وإلى جانب هذا المثلث النقيض يستدعى مثلث سلوى / ليلى / منى مثلثا آخر - رجوليا هذه المرة - يتشكل من كمال ، زوج سلوى ، وسليم ، زوج ليلى ، وحبيب الطالبة منى .

وينهض هذا المثلث على علاقة التماثل بين كمال والحبيب ، فكلاهما

صورة للرجل المثـالى الغائب ، المفتقـد فى نضجه وشبـابه ، وهى صورة تنتمى إلى عـالم مثالى لا نراه ، يقبع خلف أسـوار السجن ، أى خارج عالم المسـرحية الذى يكشف النص حقـيقته كـسجن كبير يحـتوى الواقع برمته . وفى مقـابل هذا الرجل المثالى الغائب يتجسد نقيـضه حضوراً فى شخصيـة سليم التى تتسلط على السجن الصغير وسـجن الواقع الكبير فى آن واحد ، وتلعب دوراً هامًا فى دفع عـجلة الأحداث ، كما تجسـد جماع كل القوى الغاشمة المناوئة لحركة التقدم نحو الوعى الحقيقى .

ولا تلبث شخصية سليم أن تفرز مثلثا ذكوريا آخر عن طريق التماثل (مع بعض الاخـتلاف) مع الرجلين الوحـيدين الآخرين اللذيـن نراهما تجسُّداً على خشبة المسـرح وهما المعلم « لاوندى » ، تاجر المخدرات الذى يفر تاركًا زوجتـه « خوخة » تحمل عبء جرمـه ، ومدير السجن الذى لا يعـدو أن يكون استـعارة مـجسـده لسليم ودوره الحقـيقى فى المسـرحيـة كصاحب السجن الكبير .

ورغم أهمية هذه المثلثات الدرامية التى ذكرتهـا ، وتصدرها الواضح فى النص ، إلا أنها لا تتـشكل ولا تنشط دلاليا إلا من خلال علاقـاتها مع كورس السجينات فى المكان - أى السجن . فرغم صيغة المونولوجات المنفـردة التى تسم حديث السـجينات إلا أن هذه المونولوجـات تكون فى مجمـوعها أنشودة كـورالية تسعى إلى الإجابة عن الـسؤال المحورى الذى يفجرها وهو : من الذى دفع بهؤلاء النسوة إلى سجن النساء ؟ وإذ تحكى

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

وما أن تتبلور هذه الإجابة فى وعينا ووعى الشخصيات المثقفة (مثلث سلوى / ليلى / منى) حتى تتحول بدورها إلى سؤال كبير آخر موجه إليها وإلينا وإلى دور الطبقة المتوسطة المتعلمة عموما فى مسيرة التاريخ ، فنجد الطالبة منى تصيح فى سلوى المناضلة : « إزاى بتكتبوا كل اللى بتكتبوه ولسه عندنا صرصاره وسنيه ولواحظ ؟» وبقية السجينات بالطبع . أى لماذا فشل نضال المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة فى 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 دائمًا الطبقة المتوسطة . كذلك تدرك سلوى أنها رغم تحررها النسبى لم تتحرر بعد تمامًا من إسار التقاليد والأفكار البالية التى أفرزتها البرجوازية . وتكمل ليلى إجابة السؤال حين تكشف عن تسلط صورة الأب على وعيها ، وبالتبعية على وعى المرأة عمومًا فى المجتمعات الأبوية الرأسمالية . 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 لأبيـها الغائب (الذى يلقى جمال عـبد الناصر بظلاله على صورته) عن تمزقها بين الحنين والرفض وعن محاولة مستميته للاحتـفاظ بمبادئه مع لفظ سيطرته النفـسية عليهـا كتابع ، لكن رفـضها للزوج ونزعها للباروكة الصفـراء يشى ببداية مشوار الخلاص . لكن يظل الـسؤال : هل خلعت مع البـاروكـة عـبـاءة الأب أيضًا ؟ والحق أن هذه المنطقة تمثل أخطر حلقـات النص إذ كادت أن تدفع به إلى هوة التبـسيط الساذج والحلول المجـانية ، فقد خرج حـديث ليلى إلى الأب عن الحدود الفكرية للعـرض ، وحمل دفقـة شعـورية علا فيـها صوت الكـاتبة على صوت الشخصيـة . وقد زاد من خطورة هذا المزلق بروز مثلث دلالى آخر وحـد صورة الأب المثـالى الغـائب [والد ليلى] بصـورة الزوج المثـالى الغائب [كمال] بصورة الحبيب المثـالى الغائب [حبيب منى] . ولما كان هذا المثلث يتناقض جذريا مع مثلث سليم / لاوندى / مدير السجن الذى يحضر بيننا ، ويـنتمى صراحة إلى عصر الانفتاح ، فقد أوشك النص أن يتحول عن مسـار المساءلة الناضجة لواقع الأنظمة الأبوية الرأسـمالية كلها إلى مجرد حنين رومـانسى ضحل إلى عهد عبد الناصـر ، وإدانة غوغائية سهلة لعـهد السادات . لكن الكاتبة انـفلتت بذكاء من هذا المأزق - على إغرائه - بفضل شـجاعتها فى مـواجهة النفس وانتقاد الـعقائد والنظريات الموروثة ، وهى شجاعة جـسدتها فى شخصية منى التى تمثل وعـيا مخالفًا يتجاوز ميراث الماضى سواء كان هذا الماضى ملكيًا أو ناصريًا أو ساداتيًا .

وعلى الرغم من ذلـك تظل منى أيضًا مـشـروعًا ينتظر الاخـتـبـار والتحقيق . حـقا إنها تظل فى تناقض كامل مع السجيـنات رغم تعاطفها معهن ، كمـا أنها لا ترتبط مثل الشـخصيـات الأخرى بكورس السجينات عبر آلية التنويع على اللحن الواحـد - وهى الآلية التى توحد المتعلمين من أبناء الطبقة المتوسطة بالطبقات المطحونة فى المسرحية ، لكنها مع ذلك لا تنجـو من السجن إذ تـعود إليـه فى النهايـة بعد وهم لحظى بالإفـراج ، أضف إلى ذلك أن شبح سـلوى يلقى بظلال مقلقة عـليها . فـإذا كانت منى صورة من سلوى فى شبـابها ، 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 البصـرى - بالأخطار التى تتهـدد هذه الشخصـية . فـإذا كان الواقع كله سـجن كبـير - وفق المفـارقة المحـورية فى المسرحـية - وإذا كـانت كل السَجـينات من الشباب ، إذن فـقد ضاع المسـتقبل أيضًا وأصـبح سجين الواقع الراهن المدمر .

إن مـسرحية سجن النساء نصًا وعرضًا لا تجنح إلى التفاؤل السهل بل تظل فى النهاية تُسائلـنا عن إمكانية النجاة، وتعترف ضـمنا وصراحة بأن السجن الحقيقى هو سجن معنوى عتيد، يتمثل فى الأفكار البالية والمفاهيم الخاطئـة والتصورات المضللـة التى تثقل كاهلنا ، وهو سـجن يتطلب هدم

أسواره كفاحًا مريراً هائلاً يعصف بالوعى الزائف ليشرق الوعى الحقيقى.

وفى تناوله للعـرض التزم المخـرج عـادل هاشم كعـادته بالنص مع بعض التغييرات الطفيفة التى وافقت عليها المؤلفة ، وهى تغييرات حكيمة فى مـعظم الأحوال ، خـاصة فى مـشهد النـهاية ومـشهد هروب تـاجر المخدرات المعلـم لاوندى . لقد كان خـروج ليلى إلى الصالة فى الـنهاية لتتحد بالمتفرجين فى النص المكتـوب يمثل خروجًا متفائلاً سهلاً من المأزق الحـضارى الذى يطرحـه النص ونفـيا لتـساؤلاتـه الناضجـة ، كمـا أن استحـضار المعلم لاوندى جسديًا على خـشبة المسرح أوجد عـلاقة دلالية هامـة بينه وبين تاجـر المخـدرات المقنَّع سليم [الزوج الحـاضـر] ونفى إمكانية قيام علاقة دلاليـة بينه وبين الزوج المثالى الغائب كمال ، أو بينه وبين ذلك المثالى الغائب الآخر ، حبيب منى .

واستـعان المخرج بمصـمم الديكور صلاح حافظ الذى اخـتار أسلوبا يمزج الواقعـية بالتعبـيرية ، فجاء الديكور مـعبراً عن حالة الحـصار التى تعانيها الشخصيات ، بل وموحيا أيضًا من خلال بعض الموتيفات - مثل الأعمدة العالية والأذرع الضارعـة والنسور - بأن حالة الحصار هذه تمتد فى الماضى ربما إلى عصر الفراعنة .

ووظف المخـرج الإضاءة فى تحـقـيق الانتقـال الـسـريع والسلس من الحاضـر إلى الماضى فى مشـاهد « الفلاش باك » التى سـاهمت فى إبراز جدليات الزمان والمكان المبنية فى النص ، وفى إبراز المفارقة المحورية التى

تقول بـأن عالم النص لا يعـدو أن يكون سجنًا كـبيـراً ، مهمـا تنوعت الأمـكنة ، وأن زمن النـص هـو زمن الحـصار الدائم ، مـهـمـا تنوعت الأزمنة.

وقد جـاء طاقم ممثلات وممثلى العـرض متجـانسًا متعـاونا ، فكانت ماجـدة الخطيب (سلوى) فى أحسن حـالاتها ، وأكدت مـوهبتـها التى افتـقدناها منذ زمن ، وأبدعت سـوسن بدر فى واحد من أجـمل وأفضل أدوارها على المسـرح [دور ليلى] ، ونجح عـادل هاشم فى تجسـيد قـبح وبشاعة ولـزوجة شخصيـة سليم ، ووجدت أحلام الجريتـلى أخيراً دوراً يبرز موهبـتها الكبيرة هـو دور خـوخة . أما مجموعـة الشابات فكانـت رائعة حـقًا ، ملأت المسـرح حيـوية وتوهجًا وأيضًا ألمًا ، فكان شبـابهن إضافة دلالية للعرض ، وكان حماسهن وتنافسهن فى الإبداع مصدر بهجة حقيقيـة . تحية من القلب لهن جميعا ودعـوة أن يفلتن من حصار سجن النسـاء .

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٩٦٤٤

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

المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل ـ للشاب ـ للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع
للطفل ـ للشاب ـ للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

1999