مسرحيّة «الـــمـــحـــلِّـــل» – فتحي رضوان

* **فصل واحد**: المسرحيّة مكوّنة من فصل واحد. ذاك من عوامل التكثيف في هذه المسرحيّة؛ فانعكس الأمر في قلّة عدد الشخصيّات (ثلاث فقط) وفي تسارع الأحداث والتطوّرات.

ورغم هذا القِصر (وربّما بسببه) عمل الكاتبُ على توتير خيوط التطوّر وعلى إرجاء هذا التطوّر الدراميّ، فلم يفتعل التغيّرَ في شخصيّة الرجل (المحلّل)، ولم يجعل هذا التغيّرَ في شخصيّته جاريًا في خطّ مستقيم؛ إذ ثمّة كثير من التراجع والتردّد في اتّخاذ قراراته (وهو ما يجعل الحدث المسرحيّ والتطوّر من الأمور الأكثر واقعيّةً وإقناعًا؛ ذلك أنّ التحوّلات العميقة التي تمرّ بها النفس البشريّة العاديّة السويّة لا تجري بسرعة ثوانٍ أو دقائق. ويبقى التردّد مرافِقًا للرجل حتّى نهاية المسرحيّة). كذلك الأمر في ما يتعلّق بـــِ "لطيف بك"؛ فهو في حواره مع الشخصيّتين الأُخْريين يتأرجح بين العنف واللطف، بين الجِدّيّة والسخرية، بين الاستبداد والاستجداء.

* **أسماء الشخصيّات**: تعمّدَ الكاتب –على ما يبدو– عدم ذكر اسم **الرجل المحلِّل** الصريح (ومن صفاته: الضعف والعجز والفشل والتردّد والفقر). ويمكن تفسير ذلك بأنّ الكاتب ربّما أراد، عبْر هذا، ضمانَ شموليّة في الطرح؛ فالمحلّل حالة عامّةٌ، إذ يمثّل قِطاعاتٍ واسعةً من المجتمع المصريّ ومن المجتمعات عامّةً، هي قطاعات المغلوبين المُعْوِزين الذين يساهمون في صنع الرذيلة لا لأنّهم من أنصارها، بل لأنّهم محتاجون إلى ما يسدّ الرمق. كما يمكن أن يُعزى عدم ذكر اسم الرجل إلى رغبة الكاتب في أن يساهم ذلك في التعبير عن التنكير (والمقصود هنا الإشارة إلى الظلم الذي ينصبّ على أبناء هذه الفئات الاجتماعيّة المسحوقة، إذ يُنظَر إليهم باعتبارهم نكراتٍ مغيَّبةً مهمَلة، لا يعرفهم أحد، وإنْ عرفهم فإنّه لا يوليهم اهتمامًا).

أمّا **لطيف بك**، فاسمه ينطوي على مفارقة ***(Irony)***، ذلك أنّ لطفه شبْهُ معدوم، وحين يبدر منه لطفٌ ما، فذاك –في الغالب– وسيلةٌ هو لبلوغ هدفٍ ما. بعبارة أخرى،

لطْف هذه الشخصيّة هو لطفُ الانتهازيّين، لطفُ مَن لا يتصرّف تصرّفًا حانيًا إلاّ إن كان في الأمر ما يصبّ في مصلحته الشخصيّة البحتة. لطْف هذه الشخصيّة ليس لطفَ من اعتاد احترامَ الناس، والحنوَّ عليهم، والنظر إليهم بوصفهم مخلوقات بشريّة مساوية له.

من ناحية أخرى –وبخلاف الحال مع "الرجل" المنكَّر–، يرِدُ اسم هذه الشخصيّة صريحًا. وهو أمر يتوافق مع مكانته الاجتماعيّة المرتكزة إلى إمكانيّاته المادّيّة، فلطيف بك امرؤٌ معروف، بل مشهور، كسائر أفراد طبقته الاجتماعيّة (الحاكمة والقليلة العدد– وكونها كذلك يجعلها مشهورة أكثرَ مِن سواها)؛ وفي هذا التعريف باسمه ما يحمل تلميحًا إلى سموّ مقامه الاجتماعيّ واعتراف المجتمع الظالم بسيادته.

أمّا الشخصيّة الثالثة والأخيرة –وهي الشخصيّة النسائيّة الوحيدة في المسرحيّة–، فقد اختار المؤلّف أن يشير إليها قبل كلّ جملة حواريّة تصدر عنها بكلمة **"السيّدة"**. وقد يصحّ أن نعزو الأمر إلى رغبة الكاتب في لفت الانتباه إلى أنّ هذه "السيّدة" هي سيّدة الموقف، رغم جذورها الاجتماعيّة المتواضعة، ورغم كونها امرأة يراها بعض أفراد المجتمع كائنًا ضعيفًا. وفي هذا ما قد يحمل نبوءة بأنّ المرأة لديها القدرة على امتلاك أو تقرير مصيرها، عَبْر النضال المشترك مع الفئات الاجتماعيّة المضطهَدة (ويمثّل "الرجل" هذه الفئات). ويمكن ادّعاء الأمر ذاته في ما يتعلّق بـِ "الرجل" (المحلّل).

ويلاحَظ أنّ الكاتب قد أشار في قليل من الحالات إلى هذه المرأة على لسان لطيف بك بالاسم "ريري" (يبدو أنّه اسم التحبّب المختصر الذي يستخدمه المصريّون لاسم العلم المؤنّث "راوية"). ومن المحتمل أنّ الكاتب أراد بهذا أن يلمّح إلى أنّ الطبقة الاجتماعيّة التي حاولت هذه المرأةُ الانخراطَ فيها (من خلال اقترانها برجل أرستقراطيّ نقَلَها وَ "ارتقى" بها من طبقة اجتماعيّة إلى أخرى) لم تُبْقِ من اسمها سوى الصورة المشوَّهة هذي التي يُفتَرض أنّها صيغة تحبّب.

وهذه السيّدة تنساق إلى المحلّل أو تنجذب إليه، لأنّها وجدت فيه نفْسًا إنسانيّة أكبر وأطهر من نفْس زوجها السابق لطيف. وجدتْه مشابهًا لها في كثير من الوجوه، أهمُّها أنّه مستضعَف مستغَلّ مستلَب مقهور تَوّاق إلى الحرّيّة (وذلك أنّه –كمثلها– مستعبَد). من هنا يمكن القول إنّ الكاتب يعتقد بترابط النضالات إلى حدّ الامتزاج (نضال المرأة،

والنضال في سبيل تحقيق العدل الاجتماعيّ –كما توحي هذه المسرحيّة)؛ كما يمكن الافتراض أنّ الكاتب ينفي جدوى النضال الفرديّ، إذ يرى النضالَ الجماعيَّ ضمانةً للفَلاَح.

* **الإرشادات المسرحيّة** (*Stage Directions*): أكثرَ الكاتبُ من استخدام هذه الإشارات أو الإرشادات، وبعضها أتى مطوَّلاً ؛ وهو ما يمكن اعتباره مساهَمة إخراجيّة من طرف الكاتب، إذ يشكّل ذاك مقترحاتٍ للمُخرِج حول كيفيّة الإخراج، وللممثّل حول كيفيّة التحرّك والتصرّف على خشبة المسرح، ويشكّل مساهمة لقارئ المسرحيّة في أن يتمثّل العرضَ المسرحيَّ، بما تنطوي عليه هذه الإرشادات من وصف للديكور ووصف للحركة المسرحيّة. ويرتبط كلّ هذا بكون "**المحلّل**" دراما تمثيل (*Acting Drama*) أو مسرحيّة دراميّة (*Dramatic Play*) [والمقصود أنّها كُتبت لتُعرَض على خشبة المسرح لا لتُقرأ فحسب]، لا دراما أدبيّة (*Literary Drama*) أو مسرحيّة قراءة (*Closet Drama*).

والمقدار العالي من الدراميّة في هذه المسرحيّة قد تَولَّدَ من مواقف التردّد والتراجع والتشجّع والمواجهة، إضافة إلى استخدام رضوان "الموقف المقلوب" (حيث المرأة /الزوجة تطارد الرجل /الزوج /المحلّل). فباستخدامه هذا الموقف، ضَمِنَ لمسرحيّته مقاديرَ من الحيويّة وعنصرًا فكاهيًّا. وهذا العنصر الأخير عنصر تشويقيّ مهمّ، أتى هنا بجرعات معقولة متباعدة قليلاً، يتيح لها تباعدُها نجاحًا وتقبّلاً وانسجامًا مع جِدّيّة أفكار المسرحيّة. فالفكاهة هنا –على ما يبدو– غيرُ مقصودةٍ لِذاتها.

* **مواضيع وأفكار**: تطرح المسرحيّة جملة من المواضيع والأفكار:

– فقدان العدالة الاجتماعيّة، متمثّلاً في الاستغلال وفي استشراء الفقر.

– الفساد المستشري بين الموظّفين، متمثّلاً في السلوك الجاسوسيّ الذي يُفرَض عليهم، والذي يتطلّب كذبًا وتزويرًا (وهو ما يعكس فسادًا شاملاً في المجتمع بعامّة).

– الخيانة الزوجيّة في الطبقات الأرستقراطيّة، ممثَّلةً بمسلكيّات "لطيف بك".

- التحايل على الشرائع الدينيّة؛ وهو ما يعكس استخفافًا بالدين وبالحياة الزوجيّة.
- نكران الجميل؛ ويتمثّل في سلوك شقيق المحلّل الذي ضحّى الأخيرُ في سبيل ضمان نفقات دراسته في خارج البلاد (فتنازل عن دراسته هو في كلّيّة الطبّ داخل البلاد، وعمل لكسب الأموال في سبيل ذلك)، بينما تخرّج ذاك الأخ خارج وطنه واستقرّ هناك، ولم يردّ لأخيه ولوالدته أيَّ جميل.
- اضطهاد المرأة والتلاعب بوضعها الاجتماعيّ؛ ويتمثّل ذلك في سلوك "لطيف بك" تجاه "ريري"، حيث يطلّقها ويسترجعها متى يشاء.

* **نهاية المسرحيّة**: وهي ليست نهاية غامضة، رغم صحّة اعتبارها نهاية مفتوحة؛ بيد أنّها ليست مفتوحة على مصراعيها. فثمّة تلميحات تشير إلى نهاية سعيدة (قول الرجل: "سأذهب"، وما ورد في الإرشادات المسرحيّة الأخيرة: "يسير بعزم نحو الباب")، تبشّر بحصول التغيّر الذي ترجوه السيّدة من الرجل. بعبارة أخرى، تنتهي المسرحيّة بفشل الرجل في أن يكون زوجًا صوريًّا، إذ أصبح زوجًا كامل الحقوق. وفشلٌ كمثل هذا هو نجاحٌ باهر كامل.

مقتَبسات

من كتاب فؤاد دوّارة "المسرح المصريّ -1988"

- في "**المحلّل**"، كما في مسرحيّات أخرى لرضوان، إعلان عن إيمان بالإنسان، إيمان بقدرة الإنسان على التجدّد. دعوة إلى الإيمان بالإنسانيّة واطمئنان إلى مستقبلها.
- هنا، كما في غالبيّة مسرحيّاته، يبرز صراع الإنسان المتفرّد مع المجتمع الجامد وقِيَمِهِ التقليديّة المتوارَثة.
- مفتاح النجاة في يد الفقراء الذين يتجرّدون من المصلحة وهم الأكثر عددًا والأكثر غِنًى في واقع الأمر.
- القضيّة الأساسيّة في أعمال فتحي رضوان الأدبيّة هي: كيف يستعيد الإنسان ذاتَــهُ من خلال إدراكه لقواه الكامنة؟

من مقابلة مع الكاتب أجراها فؤاد دوّارة عام 1964

(نشرها دوّارة في كتابه ***"عشرة أدباء يتحدّثون"***)

- ... الأدب والسياسة في نظري شيء واحد، لأنّ موضوعهما واحد، وهو الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض، وفي محاولاتهم أن يحقّقوا لأنفسهم قدرًا أكبر من السعادة عن طريق تحقيق قدر أكبر من الحرّيّة... فمجال النشاط السياسيّ والعمل الأدبيّ، بعد تجريد كلّ منهما من الظروف الخاصّة به، هو في حقيقة الأمر مجال واحد، وهو حرّيّة الإنسان...
- ... العمل الأدبيّ يجب أن يكون هدفه وخز المجتمع، ذلك أنّي أعتقد أنّ المجتمع من أشدّ أعداء حرّيّة الإنسان، وقد يكون أخطرَ عليها من القوانين الرجعيّة والحكومات المستبدّة.

hanna-j@hotmail.com