

نجيب الريحاني

من عمر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا

نجيب الريحاني

من عصر الازدهار حتى انسداد ثرابين الكوميديا

د. أحمد سخسوخ

الطبعة الأولى / ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م

حقوق الطبع محفوظة



دار العين للنشر

٤ ممر بهلر - قصر النيل - القاهرة

تليفون: ٢٣٩٦٢٤٧٥ ، فاكس: ٢٣٩٦٢٤٧٦

E-mail: elainpublishing@gmail.com

الهيئة الاستشارية للدار

أ.د. أحمد شوقي

أ. خـالد فهمي

أ.د. فتح الله الشيخ

أ.د. فيصل يونس

أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي

المدير العام

د. فاطمة البودي

لوحة الغلاف للفنان: د. نبيل الحلوجي

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠١٨/٣٠٩٨

I.S.B.N 978 - 977 - 490 - 535 - 3

نجيب الريحاني

من عصر الازدهار حتى انسداد ثرايين الكوميديا

د. أحمد سخسوخ

دار العين للنشر



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشؤون الفنية

سخسوخ، أحمد

نجيب الريحاني: من عصر الازدهار حتى انسداد شرايين الكوميديا/ أحمد سخسوخ.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٩

ص؛ سم.

تدمك: ٣ ٥٣٥ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الممثلون والممثلات المصريون

أ- الريحاني، نجيب الياس، ١٨٨٩ - ١٩٤٩

ب- العنوان

٩٢٧،٩٢

رقم الإيداع / ٢٦٠٩٨ / ٢٠١٨

خير لي أن أقضي نحبي فوق المسرح
من أن أموت على فراشي!

نجيب الريحاني

إهداء

إلى ماجي زوجتي

أ. س.

المحتويات

توطئة	11
مقدمة	23
– نجيب الريحاني... شارلي شابلن مصر والعرب	27
– نجيب الريحاني... وحي باب الشعرية	53
– البداية... الضياع والاحتراف	57
– الكوميديا الهزلية... بداية الطريق	69
– ميلاد كشكش بك	73
– نجيب الريحاني - سيد درويش.. والمسرح الغنائي	81
– نجيب الريحاني.. والأوبريت	85
– عودة إلى الفوضى ونجاح الرحلات والرحيل	87
– الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق	95
– الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره	99
– نجيب الريحاني سينمائياً (1)	131
– نجيب الريحاني سينمائياً (2)	153

- غزل البنات.. الفيلم الأخير الذي مثله الريحاني ورحل
قبل أن يشاهد عرضه 159
- الرحيل أو المشهد الأخير 171
- الكوميديا في عصر الريحاني 199
- إسماعيل يس زعيم الرعيل الثاني للكوميديا وحلقة
الوصل بين الأجيال المختلفة 247
- ملحق (1): الرعيل الثاني للكوميديا 263
- ملحق (2): الرعيل الثاني للكوميديا 269
- ريحانيات ما بعد الريحاني 273
- عادل خيرى وعودة الروح الريحانية 311
- الجيل الرابع للكوميديا 317
- محمد صبحي وعودة الكوميديا الجادة 345
- غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني على
مسرح سنبل 351
- المرحلة الانتقالية والمعادلة الصعبة (هنيدي وحلمي) 369
- محمد سعد... والخروج من المعادلة الصعبة 373
- المنتهى... وعصر انسداد شرايين الكوميديا 379
- ملف الصور 399
- المصادر والمراجع 411
- المؤلف في سطور 415

توطئة

إن "الكتاب الدّوار يجمع حوله الكثير من الطحلب"⁽¹⁾، وهو ما يناقض الاستعارة الإنجليزية التي تقول: "إن الحجر الدّوار لا يتجمع عليه طحلب"،

"A Rolling stone gathers no moss"

ويعني بالطحلب هنا، الذين يتجمعون حول الكتاب الدّوار من الجمهور القراء والنقاد والأصدقاء وغير ذلك ممن يتجمعون ويلتقون حول الكتاب قراءةً ونقدًا وانتقادًا وحبًا وإعجابًا وانحيازًا وغير ذلك مما يدفع الإنسان لاقتناء الكتاب والاحتفاظ به والتعامل معه.

وفي الواقع يذكرني ما أسماه جون أبادوراي بالكتاب الدّوار الذي يجمع حوله الطحالب بموقف يعود بذاكرتي إلى نحو خمسة

(1) هذا التعبير يعود إلى الكاتب الهندي جون أبادوراي مؤلف كتاب (المستقبل واقعا ثقافيا) الذي صدر عن المركز القومي للترجمة في طبعته الأولى عام 2016 من ترجمة طلعت الشايب.

عشر عاماً، حين صدر كتابي (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل) عن إصدارات مكتبة الأسرة، والذي نفذ لدى موزعيه بائعي الجرائد يوم صدوره، وعلى أكثر تقدير في اليوم التالي لصدوره، رغم طباعة عشرين ألف نسخة، وفي قول آخر خمسين ألفاً، هي أعداد مطبوعات مكتبة الأسرة المعلنة آنذ، وأياً كان العدد، فهو عدد ضخم في أيّ من الحالتين، حتى أنني ذهبت يوم صدور الكتاب، وفي اليوم التالي إلى كثير من بائعي الجرائد لأحصل على نسخ من الكتاب، فلم أستطع الحصول على العدد المطلوب، بسبب نفاد كثير من النسخ لدى بائعي الجرائد.

ويرجع هذا في تقديري إلى عدة عوامل أساسية، أهمها عنوان الكتاب الذي يتضمن اسم نجيب الريحاني بما له من دلالات، وبما يحمله من ذكريات في وجدان القارئ الذي يقتني الكتاب.

نجيب الريحاني هو الاسم المحبب لقلوب الجماهير المصرية والعربية التي تعشقه، وتعشق البسمة والضحكة الراقية التي فجرها ويفجرها في أعماقهم كلما أطل بقسمات وجهه التي يحفظها الناس، كل الناس عن ظهر قلب، وهو من صاغ وجدانهم الشعبي وشكله عبر حياتهم من خلال تاريخه السينمائي الذي تبقى منه، وهو رصيد لم يزد على عشر ما قدمه للمسرح الذي كان يعشقه ويعطي له كل وقته وحياته وروحه وإبداعاته، وللأسف لم يسجل له _ على خشبة المسرح _ عمل واحد.

ورغم عدم تفضيل الريحاني للعمل في السينما طوال حياته _وهي ما أبقته حيًّا عبر الأجيال في ذاكرة الناس بلحمه وشحمه وتعبيراته وقسمات وجهه وحركاته_ فإنه لم يدرك قيمتها، ولم تصبح محببة بعد إلى قلبه، إلا قبل مماته بأسابيع قليلة حين شاهد بعض مشاهد فيلمه الأخير (غزل البنات).

ويعود السبب الثاني في إقبال الجماهير على شراء الكتاب إلى ثمن الكتاب الذي كان يعادل ثمن بعض الجرائد _آنئذ_ وهو ما يقل الآن عن ثمن الجريدة القومية، حيث كان ثمنه جنيهاً ونصفاً وفي هذه الأثناء صدر لأحد أساتذتي كتاب ضخمة، وكالعادة كان يعطيني نسخة إهداء من إصداراته، وفي هذه المرة، حين سألته عن نسختي من كتابه الجديد، طلب مني دفع ثمن النسخة بعد خصم عشرين في المئة من المبلغ _نظراً لتكلفة الكتاب الكبيرة، وهو منتجه وناشره_ وكان ثمن الكتاب مئة وعشرين جنيهاً، فاشتريته مخصوماً منه نسبة الخصم.

وفي اليوم التالي كان قد صدر كتابي (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل)، وقد جئت له بنسخة منه، وكان ثمن الكتاب مئة وخمسين قرشاً، أعطيته إياه، وقلت له مازحاً: سأبيعك كتابي الجديد بخصم 20%، وبذلك يكون ثمنه جنيهاً واحداً وعشرين قرشاً فقط لا غير، هنا وعلى الفور اتسعت حدقتا عيني، وربما تصور

أنني أعاتبه بطريقة مازحة وغير مباشرة، وقد استدرك في الوقت نفسه أنه ما كان عليه أن يبيع لي كتابه، لما بيننا من محبة، وتاريخ وصداقة، وهو الذي كان يسارع بإهداء كل إصداراته لي فور صدورهما، وهكذا كنت أفعل معه حين يصدر لي كتاب جديد أو مجلة مسرح أو فنون أترأس تحريرها أو غير ذلك. ولعله ترجم ما تحويه مزحتي معه إلى معنى مخالف لما أقصده، وهنا اعتذر لي عما بدر منه، وعلى الفور استخرج من جيبه أوراقاً نقدية، وأصر على أن يعطيني الثمن الذي دفعته لشراء كتابه، ولكني بالطبع رفضت مؤكداً على المزحة التي تحوي هذه المفارقة بين الأصدقاء.

"يا للهول" كما يقول شيطان التمثيل يوسف وهبي، كتاب عن نجيب الريحاني بجنيه ونصف فقط لا غير، وهو ما يعني ببساطة أن الدولة كانت تقوم بواجبها وبدورها في دعم الثقافة وتدعيمها للمواطن البسيط، وفي الوقت نفسه دعمها للفكر التنويري الذي يجابه ظلمة الفكر ويواجه الفكر الظلامي. الذي انتشر في بقاع الأرض، خاصة تلك الأرض التي تنطق بالحروف العربية، والتي تتخذ من الإسلام ديناً ينحرف به مجموعة من المارقين الخوارج الذين استعاروا الجلاباب القصير من جبال تورا بورا، وهم من لصقوا على وجوههم لحى شعثناء يصل بعضها إلى صدورهم وقد صبغوها بألوان الطيف، منها الأبيض والأحمر والأسود والأصفر،

حيث لا يتجاوز الدين حناجرهم ولا يصل أو يتعدى سلوكهم، وهم من يكفرون الناس، كل الناس ويبيحون قتل الآخرين أحياءً، ويستبيحون حرقهم وشيهم بعد تعليقهم كالخراف (لتستوي) أجسادهم على النار التي ينصبونها لهم داخل أقفاص حديدية، وذبحهم في أحيان أخرى، وفصل رؤوسهم عن أجسادهم، ثم لعب الكرة برؤوس ضحاياهم وهي ما تزال ساخنة ملتهبة، بعد أن تفصل على التو من مكانها بدمائها التي تتساقط على الأرض ليتقاذفها أطفالهم ويلعبون بها كرة القدم، لتدريبهم على تلك اللعبة التي تمحو المشاعر وتقتلها، وتمسح الضمائر وتبددها، وتقتل الحياة في مهدها وتلوث البكارة فيها.

إن تلك العقليات لا يجب أن تواجه بالأمن وحده، يجب أن تواجه بالأساس أيضاً وبشكل ملح بالثقافة، لأن الأمن وحده هو ما يواجه الجريمة، ولكنه لا يواجه أساس وأسباب ومبررات الجريمة، وهي أسباب تظل في حالة استمرار رغم مواجهة الأمن لجسد الجريمة، فتظل الجذور قائمة تنبت فروعها، مستمرة في تكاثرها وانتشارها، تتركز الأنوف برائحتها العفنة وتستمر فعاليتها ويستمر تأثيرها وتظل فاعلة ومؤثرة بفعل وجود الأصول والجذور التي تنتج ذات المنتج بشكل مستمر، منتشرة كالنار في الهشيم في تلك العقول التي تمارس الجريمة وهي أدواتها.

وليس من أمل إلا من مواجهة الثقافة الجادة لكل هذه الأسباب

والأصول والجذور الظلامية التي تعشش في العقول المتصحرة.

إن الثقافة الجادة الحقيقية هي ملتقى علوم الحياة، وهي كالبحر تصب فيها أنهار المعارف كلها علمًا وفلسفة وفنًا وأدبًا وحضارة، لتكون نتيجته محو تلك الأفكار الظلامية التي تسكن في العقول الصحراء التي تخلو منها إنارة الثقافة ومنازلها.

لقد كان كتابي عن نجيب الريحاني كتابًا دوارًا تلتف حوله الطحالب بالمفهوم الذي طرحه الكاتب الهندي جون أبادوراي، فاشتره الجمهور، وقد نفذ لدى الباعة في يوم أو يومين، وهو ما يؤكد أن الناس عطاشى للثقافة الجادة المدعمة من قبل الدولة، وهو الطريق الأساسي لمحو ظلمة العقول وتصحرها، محو تلك العقول التي تحولت إلى مراحيض عامة يبول كل عابر سبيل فيها وكل إرهابي. محو ظلام الفكر وظلمته، هو الطريق الأساسي لمحو تلك العقول الخربة التي تسعى إلى دمار الإنسانية وتخريب الأوطان.

بعد مرور خمسة عشر عامًا على صدور طبعته الأولى، وبعد نفادها على أثر طرحها في الأسواق، قررت أن أضمن تلك الطبعة _التي لم يعد بالإمكان الحصول عليها لنفادها_ دراسات أخرى متعددة ومتنوعة مزودة وشارحة للمادة الأصلية عن نجيب الريحاني بعد إعادة إنتاجها ثانية ليصبح كتابًا آخر مخالفًا ومغايرًا لكتاب (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل)، ولذا غيرت عنوان

الكتاب من (نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل) إلى (نجيب الريحاني.. من عصر الازدهار.. حتى انسداد شرايين الكوميديا)، فقد أثبت الزمن أن الموت لم يقهر الريحاني ويواريه التراب، بل زاده جمالاً وجاذبية وتأثيراً وتواجداً، خاصة بعد ظهور كثير من البهلوانات الذين يعتبرون أنفسهم ويروجون لذواتهم بكونهم خلفاء هذا الرجل المبدع الشعبي الوطني البسيط، وفي الواقع ظل مكانه شاغراً رغم الرحيل، هذا الرحيل الذي أكد وجوده رغم مرور سبعين عاماً على هذا الرحيل، هذا الرحيل الذي أكد وجوده ولم يستطع أن يقهره، فزاده وجوداً وتأكيذاً وحقيقة.

لقد أدركت أن كتاباً واحداً عن نجيب الريحاني، حتى لو كان كتاباً موسوعياً وشارحاً، لا يمكن أن يعطي الرجل حقه، ولا يمكن أن يغطي كل جوانبه الإبداعية والإنسانية، ولا يمكن أن يكون كاشفاً لأسرار إبداعاته الفنية.

ولكي نعطي هذا الرجل حقه، خاصة بعد محاولات سرقة إرثه وتراثه وتاريخه، ومحاولات من أثاروا حوله الضوضاء والضجيج والصخب، وهم ليسوا بذي صفة، وخاصة بعد تلوين تاريخه وإهانتته والإساءة إليه بعد أن تحول إلى تراب في قبره، وقد أصبح غير قادر على رد غيبته أو رحيله، ولم يعد في إمكانه القدرة على الكلام أو التعليق أو دحض المنطق المهزوم أو سرد الحقائق بأحداثها وتواريخها، وهو من رحل إلى عالم آخر، عالم

يسمونه بعالم الحق، حيث يتحرك فيه طبقاً لقوانين أخرى مغايرة لقوانين عالمنا التي نتحرك فيها ونعيش داخلها وبها ومعها في عالمنا الباطل، وجدت نفسي _ بما يمليه على ضميري الوطني _ أسطر لمجموعة كتب متعددة ومتنوعة عنه _ دفاعاً عن تراثنا وعن مبدعيننا _ حول الظروف التاريخية في مصر المحروسة، التي جعلت منه ومن المبدعين الآخرين⁽¹⁾ يتألقون بهذه الكيفية، ويتربعون في وجدان الناس بهذه الطريقة، ويسكنون عقولهم بتلك الروعة، ويتطلب هذا بالضرورة كتاباً آخر _ أعمل عليه _ يتناول علاقة نجيب الريحاني بزوجته الوحيدة التي تزوجها زواجاً كاثوليكيّاً، وهي بديعة مصابني، وقد زرت ضيعتها ومحلها للألبان والأجبان على الطريق الرئيسي بمقاطعة شاتورة بالقرب من مدينة بيروت بלבnan، لعدة مرات، وهناك قابلت ابن زوجها اللبناني الذي تزوجها بعد عودتها إلى لبنان إثر عودتها إليها بعد رحيل نجيب الريحاني عن عالمنا بمستشفى الدمرداش بالقاهرة في الثامن من

(1) وهذا ما دفعني إلى إصدار مجلدات ثلاثة بعنوان: (صناع المسرح المصري)، وهي الموسوعة التي تحوي ثلاثين مبدعاً، وهي ما سأعود إليها لإصدار طبعة جديدة مزودة ومنقحة وموسعة، هذا بالإضافة إلى كتبي عن رواد المسرح المصري من أمثال توفيق الحكيم (والكتاب فاز بجائزة اتحاد كتاب مصر)، ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور (وهو الكتاب الذي صدره أحد الموظفين المسؤولين وتم الإفراج عنه بعد أن ترك الموظف المسؤول مكانه وقد تحولت القضية إلى رأي عام في الإعلام والصحافة) بالإضافة إلى كتب أخرى عن سميحة أيوب وكرم مطاوع وسعد أردش وسعد الدين وهبة وغيرهم.

يونيو عام 1949، وكانت قد خرجت من القاهرة إلى بيروت متسللة هروباً من الضرائب التي فرضت عليها.

أما كتابي الذي يلي ذلك عن نجيب الريحاني، وهو ما سوف أصدره قريباً عن السيدة الأجنبية الألمانية/ الفرنسية والتي تعيش في مصر منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، تلك التي تزعم أنها ابنة نجيب الريحاني، وهي من ظهرت فجأة بعد رحيله بثمانية وخمسين عاماً بالتمام والكمال _ بعد أن اكتمل سيناريو النسب المفاجئ_ تبكي "بحرقة" وكأنه قد مات للتو ولم يمضِ على رحيله وفراقه وموته إلا ثمانٍ وستين دقيقة على الأكثر، وليس ثمانية وستين عاماً مضت. وهي السيدة التي تدّعي نسبها إليه دون أي دليل رسمي، ودون وثيقة واحدة سوى كلام مرسل متناقض يدحض بعضه بعضاً، مخالف للحقائق التاريخية ومخالف للمنطق السليم، ومخالف لما جاء بذكرات الريحاني من أقوال مسجلة وأحداث موثقة، ومخالف لما جاء من وقائع في مذكرات أصدقاء الريحاني المقربين له، ورغم ذلك هرولت بعض كبرى مؤسسات الدولة العريقة وبعض المهرجانات الرسمية وبعض كبار المسؤولين وبعض وزراء الثقافة لتكريمها والاحتفاء بها داخل وخارج حدود مصر، كل ذلك دون أن تتوقف هذه المؤسسات الكبرى، ودون أن يتوقف بعض كبار المسؤولين بوزارة الثقافة وبعض الوزراء لحظة واحدة لطرح سؤالاً واحداً بسيطاً وساذجاً لا يمكن أن يغادر

مفردات عقل طفل صغير مثل:

أهي ابنته فعلاً؟

ولماذا لم تعلن عن نفسها إلا بعد رحيله بما يزيد على نصف
قرن من الزمان؟

ما هي الوثائق التي تدل على هذا النسب المفاجئ؟

كيف يمكن لنجيب الريحاني أن ينجب وهو عقيم ليس له في
الإنجاب بحكم محكمة؟

وغير ذلك من الأسئلة التي يؤكد غيابها على إهدار تراثنا
وتاريخنا القومي والإبداعي دون محاسبة المسؤولين الذين روجوا
لكل هذه الخرافات التي تنزع عنا تراثنا وتراث مبدعينا بشكل
مجاني إلا من الدعاية الفارغة لبعض الأشخاص على حساب
تاريخ هذا الوطن، ليصبح تراثنا وتصبح حضارتنا وتاريخنا في
مهب الريح لكل من يزعم أو يدّعي أو يمارس عمليات النصب،
والمصيبة الأكبر أن يكون هذا بمساعدة بعض المسؤولين الكبار
وبعض مؤسسات الدولة العريقة.

وفي النهاية ألا يستحق هذا الرجل الذي يدّعي نجيب الريحاني،
والذي شكل ويشكل جزءاً كبيراً من تراثنا الإبداعي وتاريخنا الفني،
وهو الذي لم يتكرر بعد في تاريخنا الإبداعي رغم مرور ما يقرب

من سبعين عامًا على رحيله، وهو من صاغ وجداننا الشعبي وشكل كثيرًا من مفردات ضمائرنا، ألا يستحق أن ننفض عنه الغبار بسبب إهمالنا له وتركنا إياه لكي يضيع منا؟

ألا يستحق أن نرفع عنه أو بالأحرى نقطع أيدي لصوص الآثار والتراث والتاريخ والإبداع؟

ألا يستحق أن نعيده إلى مركز الصدارة لنرد له حقه التاريخي الذي فقده بتهاوننا مع تراثنا وتاريخنا الجليل؟

وأخيرًا، إذا كان بعض الوزراء وبعض كبار المسؤولين، وبعض مؤسسات الدولة الكبرى والعريقة قد تهاونوا في حق تراثنا وتركوه للأيدي العابثة، وقد تهاونوا في حق مبدعينا، الذين شكلوا وجداننا الوطني، فلا يمكن للمثقف المصري الأصل أن يتهاون في هذا الحق وأن يقف مكتوف الأيدي، مشاهدًا سلبيًا لكل ما يحدث لتاريخنا، أو مشاركًا واقعًا تحت تأثير هذه الغيبة والغيوبة التي تفقدنا تراثنا، وهو صاحب الدور الإيجابي والمواقف الوطنية، وهو الدور الأساسي الملقى على عاتقه تاريخيًا حفاظًا على إرث هذا الوطن وحفاظًا على تراثه وتاريخه وحضارته ومبدعيه.

أحمد سخسوخ

القاهرة في 2017/1/21

مقدمة

ضاح زمن نجيب الريحاني في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطره وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأفتنة المرقعة والمغموسة في الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة في حجراتنا المغلقة، وفي الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفنا بالضجيج الذي يصم آذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ما تزال تفوح في عقولنا ووجداننا لهذا الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده، ولهذا الفراغ الذي تركه ولم تستطع البهلوانات بكل جبروت الدعاية، وبكل ضجيج الأجهزة الإلكترونية الحديثة أن تملأه.

وهذه الدراسة ما هي إلا محاولة لرسم صورة متواضعة للرجل وعصره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنسان العادي. غير المتخصص. وهو الإنسان الذي كان نجيب الريحاني يقصده حين يمثله على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه

في مقاعد صالة مسرحه.. في فترات نضجه وتقديمه للكوميديا الأخلاقية، متجاوزاً بها كوميدياته الهزلية وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجملها صديق عمره بديع خيرى⁽¹⁾ في صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مبدعاً يعتنق مبدأً في ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المؤلف، إذ لم يكن نجيب الريحاني ديكتاتوراً، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاءون منها كل ليلة حسبما يترأى للممثل وفقاً لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسه ملتزماً، إذ يتمسك بحرفية النص المسرحي دون تغيير بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أجبره جمهوره على السير في اتجاه الكوميديا بدلاً من التراجيديا، إذ كان يراه الجمهور فكهاً بالسليقة وهذا ما لم يفضلهُ الريحاني في نفسه.. أما الصورة الثالثة فتتركز في مشاعره الوطنية والتي عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجماً الاستعمار البريطاني والتركي، كما كان الريحاني يهاجم رجال السراي والملك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحاني الإنسان الوفي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغاً في كرمه، وكان يحث الحكومة على إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه

(1) قارن نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959. ص 16 وما بعدها..

بعد مماته كملجاً للممثلين المتقاعدين، لولا أن القدر لم يمهل له لذلك. وتطمح هذه الدراسة أيضًا أن تكمل لوحة نجيب الريحاني بعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضى أو تتجاهل طرق التمثيل التي سادت في عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية، لتكمل بها لوحة الرجل في بيئته، ومجتمعه، وعالمه، الذي لم يتكرر حتى الآن، منذ رحيله منذ يقرب من سبعين عامًا مضت.

وبالطبع لم تتناس هذه الدراسة أن تلقي الضوء على رحيله المفاجئ ورأي الأطباء واختلافهم في طبيعة التشخيص وعلاجه ثم رحيله.

كما لم تتناس هذه الدراسة أن تكمل لوحة الريحاني الفنية وصداها بعد الرحيل لمن جاءوا بعده وساروا على دربه وتعلموا على يديه أو على سمعته وتاريخه الفني، وكيف ساروا في هذا الطريق أو انحرفوا عنه من خلال رؤاهم ومنظورهم للفن، ومن خلال ملامح العصر الذي تغير، وبالطبع طبيعة الموهبة ومكوناتها وأصالتها من عدمه.

نجيب الريحاني... شارلي شابلن مصر والعرب

في الخمسينيات من القرن العشرين، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين في باريس، رسالة إلى الفنان العالمي شارلي شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها:

"إننا لندرك كم تألمت، ومن أي هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التي تهز مشاعرنا بعمق، والتي نهلتها من ينابيع حياتك بالذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنسَ شيئاً من مصائبك وأحزانك وأردت أن يعفى الآخرون من العذاب الذي تعرضت له، أو أنك تريد على الأقل، أن تعطي الجميع أسباباً

للأمل. أنت لم تخن صباك العقوق، ولم يتمكن المجد من فصلك
عن الماضي⁽¹⁾."

وفي الواقع حين وجه "روحيه فرديناند" كلمته إلى شارلي
شابلن، كان نجيب الريحاني قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة.

رحل نجيب الريحاني عام 1949. وكانت كلمات روحيه
فرديناند تخاطب شارلي شابلن الذي كان ما يزال يتحرك بقدميه
على الأرض، كما كانت كلماته تخاطب أيضاً روح نجيب الريحاني
الذي أصبح هيكلاً عظمياً مفككاً ملقى على رمال تربته في القاهرة،
وذلك لما في الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحاني، كما ترعرع شابلن، في طفولة حفرت
على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان،
كعيني شابلن، تحويان عمقاً مأساوياً ظل يكبر معه، ومع شابلن،
حتى لمسّه العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر
الذي ينطوي على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر
بها، وانطواءات نفسه على شتى العظاات والعبر، بذرتها تجاربه
الواسعة، ونحتتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة، وتأملاته
الصادقة⁽²⁾.. كما يقول عثمان العنتبلي صديق الريحاني.. وكما

(1) شارلي شابلن. قصة حياتي، ترجمة كسيل داغر، المركز الثقافي العربي، 1994،
ص 6.

(2) قارن عثمان العنتبلي. نجيب الريحاني. الهيئة العامة لقصور الثقافية، 199 ص 18.

ينطبق حديث روجيه فرديناند على الريحاني، والذي كان يوجهه إلى شارلي شابلن. فإن حديث العنتبلي عن الريحاني إنما ينطبق تمامًا على شابلن.

فلقد ولد الرجلان في عام واحد 1889، كما عاشا في ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها ممثل الميوزيك هول حين كان شابلن طفلاً صغيراً، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصحة للأمراض العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصحة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسمماً بالكحول، حين كان الأخير في السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحاني من والده الذي مات إثر أزمة مالية ألمت به، وكان الريحاني في الخامسة عشرة من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسؤولية بعد رحيل والده، فغادر مدرسة الفرير بالخرنفس ليعمل في عدة أعمال مختلفة، بعدها عمل موظفاً في البنك الزراعي بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك في فرقة عزيز عيد وتعلم منه الكثير، وعن هذه الفترة يذكر العنتبلي حديث بديع خيرى له عن أيام نجيب الريحاني الأولى بكل فخر: "فقد حدثني عن كفاحه الأول في صدر صباه، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرني بأنه كان ينفق كل ما في جوفه ليبسر

المتعة ويحقق المسرة لأمه وأخواته، وكم كان يبكي حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشعور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المحطمة المهيضة الجناح⁽¹⁾."

تمامًا كما تحمل شارلي شابلن جزءًا من المسؤولية حين احترف المسرح لدى مستر جاكسون في فرقة الانكشاير الثمانية، وقد كان شابلن وقتها في الثامنة من عمره.. وفي هذه الفرقة تعلم الرقص ومنوعات السيرك، كما كان مغرمًا بالمهرج الفرنسي الكبير مارسلين، إذ لعب معه دورًا هزليًا صغيرًا قدم فيه ارتجالات حاذت إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام 1919 في نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذي عانى منه في أخريات حياته.

وقد تأثر شابلن بموت كثير من ممثلي الكوميديا، إذ انتحر مارسلين في شقته بالمسدس، وأبلغ عنه مستأجره في العمارة التي يسكن بها، وكانت أسطوانة الموسيقى ما تزال تصدح، كما انتحر "فت أيدنفيل" وكان كوميديًا مرموقًا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على ضفة نهر التايمز، وكذلك فعل شريدان في حديقة عامة في جلاسجو، والشيء نفسه فعله فرانك كوين، ولكن بموسى الحلاقة، حيث وجد في غرفة حمامه وسط بركة من الدماء

(1) المصدر السابق، ص 27.

وفي يده موسى الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعاً رأسه على وجه التقريب⁽¹⁾.

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقة الانكاشير الثمانية عبقرية شارلي شابلن الكوميديية حينما طلب منه ذات ليلة تقليد "برانسي ويليامز" في دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صغيرته (نيل)، وهنا صعد جاكسون إلى خشبه مسرح (ميدلزبرو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقرياً في فرقته.

وقد ظهرت موهبة شابلن من قبل وهو في الخامسة من عمره.. إذ كان في الكواليس وكانت أمه تغني، وفجأة ضعف صوتها بحيث لم يعد أكثر من لهات، فاستغرق الجمهور في الضحك وأطلق الصفير حتى غادرت الأم خشبة المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابلن إلى المسرح ليغني بدلاً من أمه، وحين ذاك غنى أغنيته بعنوان (جاك جونز) التي نجحت نجاحاً منقطع النظير⁽²⁾.

كانت أم شابلن تعمل ممثلة ومغنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من صغره الكثير والكثير في هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحاني على النقيض تكره التمثيل وتبغض من يعمل به، فطردته من البيت بعد أن ساءها أن يصبح ممثلاً.

(1) قارن شارلي شابلن، مصدر سابق ص 46.

(2) المصدر السابق، ص 22 وما بعدها.

وقد عانى شابلقن من ظروف سيئة دخلت أمه على أثرها، أكثر من مرة، إلى مصحة للأمراض العقلية (مأوى كاين هيل)، حتى إنها في إحدى زياراته لها قالت له: "فقط لو أنك أعطيتني فنجان شاي بعد ظهر ذلك اليوم، لكان وضعي على ما يرام⁽¹⁾".

وقد شبه شابلقن قسوة الظروف التي كان يعيشها باستعارته لقول جوزيف كونراد: "إن الحياة تعطيه الانطباع بأنه جرد أعمى في زاوية، ينتظر أن يصصره أحد ما". ثم يضيف: "يبدو أن بعضنا يتلقون ضربة سعيدة، ضربة حظ، وهو ما حصل لي⁽²⁾". وهو ما حصل لنجيب الريحاني أيضاً، فقد ترك المدرسة في سن الخامسة عشرة على أثر موت أبيه ليعول أسرته، بعد أن ساءت حالة والده المالية والتي أدت به إلى الموت، فاضطر الصبي نجيب إلى تحمل المسؤولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان لنجيب أخان صغيران يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة البائسة في بداية حياة كل من شابلقن والريحاني إلى أن طبعت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالاً رمادية في حدقة عينييهما الواسعتين، وفي هذا يقول عثمان العنتبلي صديق الريحاني، وهو ما ينطبق في الوقت نفسه على شارلي شابلقن: "يشهد كل من عرفه في طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظله وتكسو وجهه بغطاء شفيف من

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) السابق، ص 72.

الحزن الهادئ، ومن يتفحص عينيه الواسعتين يلح في حدقتيهما عمقاً يماشي سنه الصغيرة، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولمسه العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوي على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة وعنتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة⁽¹⁾. وفي موضع آخر يقارن العنتبلي بين الريحاني وشابلن، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتشابه قائم، فكل منهما جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكات، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتز الغرب بالإنسان شارلي، فهو يعتز بنجيب الإنسان، وإن اعتز الشرق بالفنان نجيب، فهو يعتز بشارلي الفنان، وإن كان الشرق والغرب لا يلتقيان كما يتردد في المثل الجاري المعروف، فلقد التقيا تمامًا في نجيب الريحاني وشارلي شابلن⁽²⁾.

وإذا كان نجيب الريحاني قد اضطر في فترة مبكرة من حياته للعمل في بعض الأعمال المتدنية وفي أحد البنوك ليعول أسرته، فإن شابلن قد اضطر للعمل في أعمال متدنية رغم صغر سنه، وفي سن مبكرة جدًا، إذ عمل ساعيًا وعاملاً في أحد المستشفيات، ثم خادماً في منزل أحد الأطباء، وعاملاً في إحدى المكتبات، ونافقاً للزجاج، ثم عاملاً على آلة طباعة ضخمة وصفها في مذكراته

(1) عثمان العنتبلي مصدر سابق، ص 18.

(2) السابق، ص 140.

بـ"الوحش" ثم اضطر لإعطاء دروس في الرقص، وفي تكسير الحطب، وبعدها في إسكتشات هزليه، ثم في الميوزيك هول (مسرح المنوعات الذي تلعب فيه الموسيقى والأغاني دورًا كبيرًا) كما كان يجيد العزف على الكمان والفيولينا، ويجيد في الوقت نفسه أعمال السيرك، وقد صاغت كل هذه الأعمال وجدانه، كما طورت قدراته، التي أفادته فيما بعد، ورغم تعدد هذه الأعمال التي عمل فيها شابن، فإنه لم يرغب عنه أن يصبح ممثلًا هزليًا، تمامًا كما لم يرغب عن الريحاني أن يعمل ممثلًا تراجيديًا، فعمل كومبارسًا مع عزيز عيد في الأوبرا للفرق الأجنبية الزائرة، حتى اكتسب بعض المهارات الفنية، تمامًا كما كان شابن دائم الذهاب إلى وكالة بلا كورا المسرحية في (بدفورد ستريت) حتى حصل على خطاب السيد هاملتون مدير مسرح (تشارلز فرومان) الذي أرسله بدوره إلى المنتج (سانتسبوري) موكلاً إليه دورًا مهمًا في إحدى مسرحيات (هنري آرثر جونز).. وكانت طريقة شابن في الأداء تثير الضحك، كما كانت طريقة الريحاني في أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك أيضًا، ما جعل جورج أبيض وسليم عطا الله يطردانه من فرقتهما كما سيتضح بالتفصيل فيما بعد. "وقد اكتشف شابن حين كان يمثل دوره في مسرحية (جيم) عالمًا بكامله من التقنيات: تقنية المشهد، والإيقاع، والفواصل الوقفية، وطريقة

الجلوس" (1). كما اكتشف الريحاني في تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عيد، فن الإخراج المسرحي، واكتشف تقنيات الفارس الفرنسي للذين كان لهما أكبر الأثر على حياته الفنية فيما بعد.

ولقد كان لأم شابلن وأم الريحاني دور مؤثر وكبير على حياة كل منهما، رغم اختلاف أدوارهما، فلم تعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعتة، وشجعه أن أمه كانت مغنية وممثلة، وكان أبوه كذلك أيضاً، بينما الموقف يختلف مع الريحاني، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان أقاربه من أمه يعايرونه بأنه مهرج ومشخصاتي، لذا فر هارباً، والتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحاني يبيت مع أفراد الفرقة في منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحاني ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم في وقت متأخر من الليل وهي تبكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بداً من معاهدتها على العودة سريعاً إليها.

وبينما كانت أم الريحاني ترفض عمله بالفن في بداية حياته، فإنها بعد ذلك كانت تفخر بنجاحاته وتقول للجماهير وهي تشاهده

(1) شارلي شابلن مصدر سابق، ص 74.

على المسرح بأنها أم كشكش بيه⁽¹⁾.

لقد كان الريحاني يجيد الفرنسية والإنجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى بلغته الأصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليمًا مختصرًا، على حد قوله، بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويتقن نفسه، وفي هذا يقول: "كنت أريد المعرفة، ليس حبًا في المعرفة بل للدفاع عن نفسي ضد الاحتقار الذي يكنه العالم للجهلة⁽²⁾".

وحين كان شابلن في عام 1914 يقوم بجولاته في أمريكا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كيسل) أحد مالكي (كيستون كوميدي فيلم كومباني) بمدينة نيويورك للتعاقد معه بدلًا من الممثل الكوميدي الشهير (فورد ستيرلنج)، ذلك بعد أن رآه المخرج (ماك سينيت) يلعب دور السكير (في الأميركيان ميوزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع.

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الأخير اذهب وضع مكياجًا هزليًا.. أي شيء.. ولأنه كان يلعب في الفيلم دورًا صحفيًا، ولأن (سينيت) كان يراه صغيرًا، لذا ابتدع شخصيته بملابسه المعروفة

(1) قارن العنتبلي، مصدر سابق، ص 32 وما بعدها.

(2) شابلن، مصدر سابق، ص 128.

على الفور، وهو يقول في ذلك: "لم أكن أعرف إطلاقاً كيف عليّ أن أضع الماكياج، لم يكن لباسي كمخبر صحفي يروق لي، ولكن على طريق غرفة الثياب، قلت إنني سأرتدي سروالاً واسعاً جداً، وحذاءً ضخماً، وأزين ذلك بعصا وقبعة. كنت أريد أن يكون كل شيء متناقضاً، السروال مبالغ في اتساعه، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة جداً، والحذاء ضخم.. وكنت أتساءل إذا كان عليّ أن أبدو شاباً أو عجوزاً، ولكن بما أنني تذكرت أن سينيت كان قد ظنني أكبر سناً، أضفت شارباً صغيراً بدا لي أنه يعطيني عدة سنوات إضافية دون أن يخفي تعبيرتي"⁽¹⁾. ومن هنا، وبمحض الصدفة اكتشف شابلن شخصيته التي عرف بها في العالم كله، وهو يصف هذه الشخصية بقوله: "متشرد، وجنتلمان وشاعر وحالم مفتون دائماً بما هو خيالي وبالمغامرة، يود أن يجعلكم تظنون أنه عالم، وموسيقي، ودوق ولاعب بولو، لكنه لا يتوانى عن جمع أعقاب سجائر، وعن نشل سكر الشعير من طفل، وبالطبع إذا وجد الفرصة سانحة، يوجه طوعاً لطمّة إلى قفا سيده.. ولكن فقط إذا كان غاضباً"⁽²⁾.

وكما ابتدع شابلن هذه الشخصية، ابتدع الريحاني شخصية كشكش بك التي حقق بها ومن خلالها نجاحاً كبيراً منذ أن بدأ يعمل مع (إستيغان روستي) في الكباريه (دي روز) في دور خادم

(1) شارلي شابلن، مصدر سابق، ص 138.

(2) السابق، ص 138.

بربري عام 1916، ثم طور الاثنان العمل ليقدموا مسرحيات (فرانكو أراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي ابتدعها الريحاني ذات يوم، حين كان مستلقيًا على فراشة (كما سيوضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين اللتين ابتدعاها في فترة زمنية متقاربة⁽¹⁾ نجاحًا شعبيًا كبيرًا لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابلن بشكل أساسي في السينما بينما تمثل إنتاج الريحاني الأساسي في المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المتفرج يبكي من خلال كوميدياتهما.

وتقع المفارقة بين الريحاني وشابلن، في أن الأول تمنى أن يكون ممثلًا تراجيديًا، بينما تمنى الآخر أن يكون ممثلًا كوميدياً، ورغم نجاح الاثنين وشهرتهما كممثلين كوميديين، فإنه قد تحقق لهما إجادة التراجيديا والكوميديا في آن معًا.

وقد كان شابلن يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصيًا، إذ يكون عصبيًا ومتوترًا إلى أقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج في الشخصية حتى تتلاشى عصبيته وتوتره ويسترخي تمامًا.

(1) ابتدعها شارلي شابلن عام 1914، وقدمها نجيب الريحاني بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحاني أيضًا، وفي هذا يحكي زكي طلبات عن لقاء مع نجيب الريحاني بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء في كواليس خشبة المسرح الذي كان يقدم الريحاني فيه عرضه، وقد كان الأخير في حالة عصبية، وما إن أعلن عن فتح الستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحاني هدوءه تمامًا.

"وفي الحق أن الريحاني لم يكن في حاجة إلى الكأس لتهدأ ثائرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء في لحظة، ثم أغمض عينيه وقد لفه الصفاء، وكأنه يصلي صلاة تتسامى على العبارات والألفاظ⁽¹⁾."

والغريب، رغم أن شارلي شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة في فن التمثيل، فإنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة في أساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التي تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به، إذ كان يرى أن "الممثل الذي يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقية، كافٍ للبرهان على أنه يجب أن يتخلى عن التمثيل⁽²⁾..". ويرجع هذا في الواقع إلى أن تعليم شابلن كان محدودًا، كما يرجع في الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعبقرية في أن معًا، ورأيه ما هو إلا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تعقيده إلا

(1) زكي طلبات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981، ص 118.

(2) شابلن: مصدر سابق، ص 238.

على نجيب الريحاني الذي كان يعتمد على موهبته الفطرية أيضًا، وانطباق رأى شابلن على الريحاني لا يعتبر قاعدة، فكل منهما خارج عنها، والغريب في الأمر أيضًا أن شابلن لم يكن متحمسًا لشكسبير، ولم يكن يحبه، بل كان يستفزع موضوعاته وهو يعلل ذلك بقوله: "ربما كان عائدًا لنفسيتي الخاصة بي، ولشخصيتي، فحين كنت أسعى وراء معيشتي، نادرًا ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشرف، وأنا عاجز عن مهاواة نفسي مع أحد الأمراء، وقد كان في وسع أم هاملت أن تضاجع كل أفراد البلاط، من دون أن أبا لي بالألم الذي قد يكون شعر به هاملت (1)".

وقد أصبح الموقف الرئيسي في كوميديات الريحاني مشابهًا للموقف الرئيسي في أعمال شابلن، حيث استطاعا أن يعبرا عن سيكولوجية الإنسان الصغير، في مواجهة عالم الكبار الظالمين، ساخرين منهم ومتحدين إياهم، إذ لم يعد الضحك مجردًا، صار الضحك ضحكًا على الأغنياء، على أقوياء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك ويسخر في آن معًا، ولم يعد الضحك ضحكًا على شارلي (أو الريحاني) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه استطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئًا ما.

وقد عانى وتآلم كل منهما في علاقاته النسائية، إذ أصابت

(1) السابق، ص 236.

الراقصة (يانكيداد لجورلز) شابلن بمقتل في أعماق قلبه، كما أصابت الراقصة (بديعة مصابني) الريحاني بمقتل مشابه في أغوار قلبه أيضًا، وكانت بديعة مصابني هي المرأة الوحيدة التي تزوجها الريحاني في حياته، وإن كانت قد تعددت علاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل أساسي في (لوسي ديفرناني) التي كان يعتبرها (وش السعد)، وقد أقام معها في فترات نجاحه الأولى، وأخيرًا (فيكتورين) التي كان ينوي أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بديعة مصابني، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من زواجه الثاني الذي لم يتم، وإذا كان الريحاني قد تزوج مرة واحدة، فإن شابلن قد تزوج مرات أربعًا، وكانت رابعتهم (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحاني قد عانى طيلة حياته من المرأة التي كانت تشغله في كل أوقاته سواء كانت أثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى أثناء نومه، فقد كان شابلن على النقيض مؤمنًا بقول بلزاك الذي كان يرى أن ليلة حب تمثل تضحية بصفحة في رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يقضي وقته بين فيلمين، أي في أوقات فراغه، حيث لم تكن تثيره المرأة أثناء العمل على الإطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (إيتشجي ويلز): "يأتي وقت خلال النهار بعد أن أمضينا فترة ما قبل الظهر في كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر في الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، عندئذٍ تحل

ساعة الفجر.. هذه الساعة هي ساعة الحب (1)."

ورغم موقف شابلقن من المرأة، فإنه قد تزوج مرات أربعاً، الأولى من الممثلة (ميلدرد هاريس) التي كانت تعمل لدى شركة أفلام (بارامونت)، وقد كانت في التاسعة عشرة، وكان هو في التاسعة والعشرين من عمره، وقد أحس شابلقن يوم تزوجها باضطراب في مشاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط في مصادفة بلهاء، وبأن كل ذلك عديم الفائدة والنفع، ورغم هذا أنجبت له طفلاً لم يعيش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها نفسياً. وبعدها تم الطلاق ودياً، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو قساوة ذهنية(2) ثم تزوج شابلقن للمرة الثانية أثناء تصوير فيلمه (الهجوم على الذهب)، ولم يكتب تفصيلاً عن هذا الزواج، بسبب إنجابه ولدين من زوجته تلك، وهو زواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليتجودارد) وقد انفصل عنها أيضاً بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظاً بصداقتها.

وكان زواج شابلقن الأخير من الممثلة (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأشهر في أمريكا (يوجين أونيل).. كانت في السابعة

(1) شابلقن، قصة حياتي، ص 330.

(2) قارن، شابلقن، قصة حياتي، ص 213 وما بعدها.

عشرة من عمرها، وكان شابلن في الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجًا سعيدًا استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكي شابلن في مذكراته عن الزواج فيقول: إنه كان يعمل فيلم (مسيو فردي) الذي أخذ فكرته عن (أورسون ويلز)، إذ عرض الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوي عن القاتل الفرنسي الشهير آنذاك (لاندرو)، ولكن بعد يومين اتصل شابلن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدي عن المجرم نفسه، وفي مقابل تحويله لفكرة ويلز، أعطاه خمسة آلاف دولار.

وأثناء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرة أحد المسارح في هوليوود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (بريدجت) الشخصية الرئيسية في فيلمه (الظل والجوهر)، الذي كان يعمل فيه قبل أن يعرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسي، ولأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (مسيو فردي)، اعتبر رسالة الأنسة (والاس) فألاً حسناً يدفعه لإعادة النظر في الفيلم الذي كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هي (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما في منزلها على العشاء.. ورغم أن الدور كان يتطلب شخصاً شديد التعقيد، وممثلة أكبر سناً وأكثر خبرة، فإنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعاً، والتي تزوجها فور انتهائه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحاني وشابلن، وبسبب غيرة وحقد صغار النفوس والقامة، كاد الريحاني يقتل، وكاد شابلن يقضي عمره في السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. ففي عام 1920 كان نجيب الريحاني يعمل بفرقة على مسرح الإيجسيانه، ولكنه أُلّف فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عيد به، واستأجر مسرح كازينو دي بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحاني وعزيز عيد وأوبريت العشرة الطيبة من تمصير محمد تيمور المقتبسة عن (ذو اللحية الزرقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيري كلمات ألحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحساد كما يقول بديع خيري. استكثروا أن يكون مسرحان للريحاني ناجحين، فاصطادوا في الماء العكر، وادعوا أن أوبريت العشرة الطيبة تؤكد على سوء تعامل الأتراك للمصريين، وأن الريحاني قد حصل على مبالغ كبيرة من الإنجليز لإنتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الإنجليزي، ونجحت المؤامرة⁽¹⁾.

ويتحدث الريحاني عن هذه المؤامرة فيقول: "في الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالي، جاءني الأستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزلي يلهث من التعب ويقول انج بنفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وببئ من؟ ومن الذي يفكر في إعدامي؟ قال

(1) قارن بديع خيري: مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 47.

هم مواطنوك المصريون، هذا فظيع، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال: إنني جئت لتوي من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حافل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصومك على المنبر (...) سمم أذهان المستمعين بأكاذيبه، مدعيًا أنك (دسيصة إنجليزيه) وأن السلطة العسكرية قد أمدتك بالمال لتلهي الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانيه الغالية، ولمّا كانت الجماهير في أوقات الثورات تتساق بلا روية، فقد هتف الناس ضدك وصمموا على قتلك⁽¹⁾."

وهنا هجر الريحاني وصديقه لوسي فرناني المنزل إلى فندق هليوبوليس بالاس بمصر الجديدة، وبقي به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للاجتماع بالممثلين، في الوقت الذي كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع أغلقت أوبريت العشرة الطيبة، وخسر الريحاني خسائر مادية فادحة، وكادت رأسه تطير ويصبح في عداد الموتى مبكرًا، بسبب وشاية وحقد الضعفاء من الموتورين، الذين نجدهم في كل عصر يقتلعون الزهور ويملئون الأرض خرابًا.

وعن ذات الواقعة تروي روز اليوسف ما تراه من منظور مختلف عما رواه نجيب الريحاني، فهي ترى أن عزيز عيد استطاع

(1) الريحاني، مصدر سابق، ص 115 وما بعدها.

أن يقنع نجيب الريحاني لإنتاج أوبريت وقد التقى عزيز عيد بمحمد تيمور "وأخذا يفكران في قصة.. شخصية جديدة غير شخصية العمدة الريفي.. شخصية تكون من واقع الحياة المصرية.. حتى انتهى تيمور إلى وضع أوبريت "العشرة الطيبة"⁽¹⁾.

وروز اليوسف تروي بأن سيد درويش لا تطاوعه ألحانه إلا إذا وصل إلى قمة الانبساط بتعاطي المخدرات، ولذا اضطر عزيز عيد لمصاحبة الشيخ سيد درويش عشرين يوماً تقريباً حتى أنجز فيها ألحان الأوبريت، وكان عزيز عيد يشتري من ميزانية "الأوبريت" كميات الحشيش والأفيون اللازمة، حتى ركب هذا الداء عزيز عيد منذ تلك اللحظة، يلجأ إليه كلما ركبته الهوم.⁽²⁾

وتؤكد روز اليوسف بأن نفوذ الأسر التركية في ذلك الوقت كان قوياً وكانت بعض التيارات السياسية في مصر ما زالت تناضل الإنجليز من أجل إعادة مصر إلى حظيرة الخلافة العثمانية.

وقد صدمت أوبريت العشرة الطيبة كل هذه الفئات بما تضمنه

(1) في الواقع لم يكن محمد تيمور مؤلفاً لأوبريت العشرة الطيبة، وإنما هي من اقتباسه عن (الحية الزرقاء) الفرنسية، كما أن الريحاني لم يكن يبحث لنفسه عن دور آخر، لأنه كان منتجاً للأوبريت فقط، وفي الوقت نفسه كان منشغلاً في عمل مسرحي آخر.

(2) قارن مذكرات فاطمة اليوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

العرض من انتقاد وسخرية من الأتراك فنارت الصحف والأقلام تستنكر ما يقدمه هذا العرض.⁽¹⁾

"وتجمّع عدد من المتفرجين يهتف ضد المسرحية بحياة تركيا، وكان عزيز عيد قد اتفق مع مؤلف المسرحية محمد تيمور على أن يحضر الافتتاح لكي يقدمه إلى الجماهير بعد انتهاء التمثيل.. وكان تيمور إنساناً حساساً، رقيق المشاعر جداً، فما إن رأى ثورة هؤلاء الناس، وكان هو نفسه تركي الأصل ولم تجد طبيعته الفنية حرجاً من السخرية بالأتراك، حتى ركن إلى الفرار من المسرح كله".⁽²⁾

ورغم ذلك ترى روز اليوسف أن هذه الثورة كانت سبباً لنجاح الرواية: "فقد دفع هذا الجو إلى صالة المسرح أفواجا من الناس جاءوا بين متفرج ومعجب وشامت".⁽³⁾

لكن نجيب الريحاني _حسب رواية روز اليوسف_ أخذ يقلل من الإنفاق على الأوبريت وأخذ يقلل الرعاية لها حتى هبط الإيراد هبوطاً ملحوظاً، وطلب من عزيز عيد إيقاف الرواية حتى أسدل الستار على الأوبريت.⁽⁴⁾

(1) قارن السابق ص 62 - 63.

(2) السابق ص 63.

(3) السابق ص 63.

(4) قارن السابق ص 63.

وهي رواية تخالف ما ذكره الريحاني في مذكراته.

تلك الرواية التي تؤكد مذكرات صديقيه بديع خيرى وعثمان العنتبلى، وربما كانت روز اليوسف تروي من منظور ما خبرته من أحداث في ذلك الوقت، وربما كان هذا جانباً آخر من الأحداث.

وقد تعرض شابلن لمأساة شبيهة، كاد أن يقضي بقية عمره مسجوناً، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان بارى) تحاول ابتزازه أثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت في هذه المرة حاملاً في شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذي يسكن فيه شابلن وفقاً لخطة مرسومة من قبل الصحافة الأمريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الأمريكية هوايتها المعهودة وشهّرت به ورجمته في الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر، واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكي يتخلص منها بعد أن تركها مفلسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعترف بأبوته للطفل الذي تحمله في رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة إياها، ما كان له رد فعل شديد من قبل الأمريكان ضد شابلن، وفي الوقت نفسه أراد بعض الساسة توجيه ضربة شديدة له، إذ مع ولادة (جوان بارى) لطفلها، بدأت الحكومة الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن في محاولة لإثبات مخالفته

للقانون، من أجل نفس حظوته السياسية، إذ يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعرض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى أخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الأمر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن فحوصات الدم لم تثبت أبوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء في القضية رقم (337068) للمحكمة الجزئية بـ (لوس أنجلوس) بأن شارلي شابلن غير مذنب، بعد أن كان متوقعًا حصوله على عشرين سنة سجن⁽¹⁾. ورغم صدور الحكم بتبرئة شابلن، فإن الأمر لم ينته عند ذلك، إذ تمكن محام آخر، مدفوعًا من الصحافة. عن طريق خدعة قانونية، أن يثير للمرة الثانية قضية إثبات البتة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر الحكم ضد شابلن في مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأمريكا في واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سطوتها لمنع أفلامه من صالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أمريكا، أقيمت له في مصلحة الهجرة شبه محاكمة، وأثناء سفره على الباخرة جاءته رسالة عن طريق الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق

(1) قارن شابلن، قصة حياتي، ص 392، وما بعدها.

تابعة لمصلحة الهجرة، للرد على اتهامات سياسية وأخلاقية، وحين وصل إلى لندن أرسل زوجته إلى أمريكا لكي تجمع ثروته من البنوك ومن خزائنها، وحين عادت تخلت عن جنسيتها الأمريكية، وعاشت معه في سويسرا ومع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريحاني من شهرة، فإنهما كانا يريان فيها ضرباً من الجنون والزيف، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكراً، حين كان يركب القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرف، وكان تعليقه على ذلك: "لم أنفك أفكر بأن العالم صار مجنوناً، فإذا ما كانت بضع كوميديات هزلية بائسة تتسبب بهذا القدر من الحماس، أليس ثمة شيء زائف في الشهرة، كنت قد فكرت دائماً بأنني أحب أن أحظى بالشعبية، والآن وقد حصلت عليها عبر مفارقة غريبة، كنت أحس بالعزلة وبنفسي فريسة لشعور رازح بالوحدة (1)".

"لم يكن شعورهما بالزيف، إلا لأنهما كانا يسعيان إلى عمق الإنسان في أفرافة وأتراحه دون زيف أو ادعاء، حتى ملأ الدنيا، فرحاً ومرحاً وتسليية وتعزية". كما كان طه حسين يقول في وداع الريحاني على صفحات جريدة الأهرام بعد رحيله، فقد رحل الريحاني عام 1949 بعد أن بنى قصرًا كبيرًا لم يستطع أن يدخله

(1) شابلن، قصة حياتي، ص 167.

ليتزوجة فيه، وبعد هذا الرحيل المأساوي بأربعة أعوام، خرج شابلن من أمريكا محزوناً وقد استقر في سويسرا بعد أن اشترى فيلا في (كورسير سوفيف) عاش فيها بقية عمره في هدوء، بعيداً عن ضجيج إستوديوهات هوليوود حتى رحيله عام 1977.

نجيب الريحاني... وحيُّ باب الشعرية

بدأ الريحاني مذكراته من بداية وصوله إلى سن السادسة عشرة، ولكن العنتبلي، الناقد الفني بجريدة المصري والذي عاش قريباً منه وعاصر نجوميته وهي في أوجها، يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه، كما يحلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلاً من لحظة الميلاد! إذ كان إلياس تاجر الخيول يعدو إلى منزله، وقد تفصد منه العرق يجففه بمنديله، وإذا بلغ بيته الصغير الذي يقع في باب الشعرية، يسأل عن حال زوجته التي تعاني آلام الوضع، فيجاب إلى سؤاله: مبروك جالك ولد! وهنا تسقط دموع الرجل المكدود ضارِعاً إلى السماء وطالِباً منها أن تشفي لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد: نجيب⁽¹⁾."

(1) قارن: العنتبلي: مصدر سابق ص 16 وما بعدها.

كانت السمّة الأساسيّة في طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدي، هي صمته وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على النقيض يصبح مشاركاً متحمساً حين يستطرف نكتة أو تستهويه قصة أو حادثة⁽¹⁾.

كان تأثير حي باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التي يقطن بها، تأثيراً كبيراً على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وظلت تلازمه حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفريز الفرنسية فيما بعد.

وفي مدرسة الفريز هذه، تعرف الريحاني على المسرح وأحبه، وقام بأداء الأدوار في الحفلات المدرسية.

كان لنجيب أخ يدعى توفيق يكبره، وكان له يوسف وجورج يصغرانه....

وقد اختلفت المصادر التي تؤكد على أصول هذه العائلة، فمنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وإن كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الأسرة متفقاً مع العنبرلي إلى الأصول العراقية، إذ إنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحاني التي تميل إلى الصلابة وقوة التحمل والعناد... ولم يبدِ الريحاني رأياً في هذه القضية... وأياً كان

(1) قارن السابق، ص 19 وما بعدها.

الأصل، فالريحاني الذي عرفناه، عرفناه مصريًا أصيلًا لحمًا ودمًا، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصري صميم، ولد وعاش وتربى وأعطى عمره وفنه لها، حتى أصبحت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى أعماق جذور التربة المصرية.

وقد مات إلياس أبوه إثر أزمة مالية لحقت به، حين كان نجيب في الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب أن يتحمل المسؤولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق أخاه الأكبر قد استغرقه اللهو ونفص المسؤولية عن كاهله...

وهذا الامتحان القاسي هو ما تسبب في "إذكاء جذوة الرجولة عنده ورسبت في أعماقه بذور الإنسانية والرحمة والعطف الكبير"⁽¹⁾.

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرنفس بعد أن تزود بما يكفيه من تعاليم اللغة الفرنسية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لأستاذه بالمدرسة، الشيخ بحر، دور كبير في تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

(1) السابق، ص 28.

البداية... الضياع والاحتراف

لم يكن نجيب الريحاني في البداية يميل إلى الكوميديا، بل كما يقول: "كانت كل هوايتي منصبة على الدرام وحده"⁽¹⁾. وهو يتناول لفظ الدرام باعتباره مرادفاً للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمي للكلمة هو الفعل الذي يحوي الكوميديا والمأساة في آن معاً⁽²⁾.

(1) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 22.

(2) لقد لاحظنا في هذه الفترة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية في الصحافة، فهم يطلقون كلمة رواية على العرض المسرحي، ويستخدمون مصطلح دراما باعتباره مرادفاً لكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مسرح بدلاً من مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدي رواية مضحكة، ويستخدمون لفظ كوميك، بمعنى التمثيل بالإشارة إلى النغمات الموسيقية.

وعلى أثر رحيل والده غادر المدرسة بعد أن عجز عن دفع المصروفات "وكان يوم طرده من المدرسة أسوأ أيام حياته، ولا ينسى هذا اليوم لأنه كان يوم ثلاثاء، وخرج إلى الشارع يبحث عن عمل، أي عمل، فكر في أول الأمر أن يعمل كاتبًا في محل تجاري، فكثيرًا ما أثنى عليه مدرس الحساب في مدرسة الخرنفش، ثم اكتشف بعد أيام أن أصحاب المحلات التجارية لا يريدون كاتب حسابات، وليس في الحي أي تاجر يمسك دفتر حسابات، وعرض على صاحب محل فول مدمس أن يعمل موظفًا عنده، وكانت الوظيفة هي أن يكنس المحل ويمسح البلاط، وبعد أيام استغنى صاحب الفول المدمس عن نجيب لأنه غازل سيدة من الزبائن، واشتكت الزبونة إلى زوجها الذي كان جزار الحي، وجاء الجزار يحمل ساطوره في يده، ويهدد بتكسير محل الفول المدمس على رأس صاحبه، وهرب نجيب من الحي وأقام عند خاله في العباسية، واستطاع خاله أن يجد وظيفة له في شركة السكر في كوم أمبو في الصعيد⁽¹⁾". ولكنه فصل من شركة السكر بسبب غيرة الباشكاتب من نجيب الريحاني على زوجته.

بعد أن عاد إلى القاهرة يجر أذيال الخيبة والعار استطاع أن يحصل بعد ذلك على وظيفة كاتب من الدرجة العاشرة المخفضة

(1) مصطفى أمين: شخصيات لا تنسى، ج 2، دار المعارف 1988، ص 187.

ولم يكن وصوله إلى هذا المنصب التافه سهلاً. حفيت قدماءه، طاف القاهرة من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب. دخل كل متجر وكل شركة وكل مصنع، وسمع في كل مكان جملة "لا وظائف خالية". دخل كل بنك في مصر، بنكاً واحداً لم يدخله هو البنك الزراعي، وذات يوم التقى بصديقه الفنان عزيز عيد وسأله إلى أين هو ذاهب، قال عزيز إلى البنك الزراعي.

لقد طفت بكل بنوك مصر إلا هذا البنك، وقال عزيز عيد: "إنني موظف في هذا البنك، وهم يبحثون عن موظف بأربعة جنيهاً..". وشعر نجيب بأن أبواب السماء قد فتحت له، وأخذ يرقص في الشارع ويقول:

"أربعة جنيهاً. يعني أربع مئة قرش.. يعني أربعين ألف مليم.. قال له عزيز: بل أربعة آلاف مليم⁽¹⁾".

وبعدها عين نجيب الريحاني موظفاً في البنك الزراعي بمدينة القاهرة، وقد عمل الاثنان معاً كومبارس على الأوبرا مع أحد الفرق الفرنسية وعلى مسرح الأوبرا شاهد نجيب الريحاني وعزيز عيد "سيلفان، مونسيللي، كوكلان، لوسيانجيتري، سارة برنار"⁽²⁾. مما كان لهم أثر كبير في حياتهما فيما بعد، ولكنهما لم يستمرّا

(1) السابق، ص 189.

(2) العنّابي، مصدر سابق، ص 42.

طويلاً، إذ فصلاً معاً من البنك على أثر حادث يرويه مصطفى أمين: "جلس نجيب الريحاني في غرفة واحدة مع عزيز عيد في البنك الزراعي. لم يوقعا ورقة واحدة. لم يراجعا حساباً واحداً. لم يفتحا ملفاً. كان حديثهما همساً عن التمثيل والفن. عن الروايات والممثلات. عن حلمهما بأن يقفا فوق مسرح ويمثلان، وتسلب عليهما الأنوار وتصفق الجماهير وتهتف لهما، وكانا يقرآن معاً بعض الروايات الفرنسية ويختاران دورين في كل رواية، ويتقمص كل واحد منهما الدور ويقوم بتمثيله، وذات يوم دخل باشكاتب البنك إلى الغرفة، ووجد نجيب الريحاني يمسك بزمامة رقبة عزيز عيد ويقول له: أيها المجرم السفاح، سأقتلك، سأسفك دمك سأحطم رأسك، لا، بل سأشققك، لا.. بل سأقطع جسمك إرباً إرباً.. سأجعلك عبرة للعابرين⁽¹⁾".

وأول ما رأى الباشكاتب هذا المنظر وعزيز عيد يرتعش ويتوسل خائفاً لنجيب الريحاني، حتى هرع الباشكاتب ليجيء برجل البوليس من أمام البنك، في محاولة لإنقاذ حياة عزيز عيد من القاتل نجيب الريحاني، وقد اتضح بعد ذلك أنه مجرد تمثيل أحد المشاهد من رواية فرنسية. هنا طردهما الباشكاتب من البنك على الفور.

وحين فصلاً من البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن

(1) مصطفى أمين.. مصدر سابق ص 190.

العمل، التحقا بفرقة عكاشة: "وكانا يقدمان فاصلاً غنائياً لإضحاك المتفرجين وكان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطوراً ويخرج لسانه ويهز جسده (...). مما أثار سخط عزيز ونجيب"⁽¹⁾. فقرر التخلي عن هذا اللون، وكان لهما ما أرادا، إذ استبدلا به تقديم فاصل فكاهي مقتبس أو مترجم من الكوميديات الفرنسية، وكانا يقومان بهذه المهمة معاً، وبالفعل نجحا في ذلك مما أغراهما في الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل، كان من بينها أيمن عطا الله وحسن فايق وروز اليوسف وأمين صدقي⁽²⁾.

وأثناء عمل عزيز ونجيب، وضع الأول يده على مواهب الثاني ووجهه إليها، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحاني تكمن في تمثيل الأدوار الكوميدية، وليست الأدوار التراجيدية، وساعده على المضي في هذا الاتجاه رغم رفض الريحاني لذلك.

وقد اختلف الاثنان فانفصلا، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة الالتزام الحرفي بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية، حتى لا يلجأ إلى إحداث تغييرات تضر بالعمل الفني من منطلق الأمانة الفنية، وكان الريحاني على النقيض يرى أن التغيير ضروري، لأن هناك اختلافاً بين البيئة الأوربية (الأصل) وبين

(1) العنتلي، مصدر سابق، ص 44.

(2) قارن السابق ص 44 - 45.

البيئة المصرية (البيئة التي ينقل إليها العمل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

وبذلك كان الريحاني يرى ضرورة التمسير لكي يفهم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية⁽¹⁾.

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتي نظرها ومنظورها الفني، الذي شكل طريقهما وحياتهما الفنية فيما بعد.

وعن خلاف نجيب الريحاني مع عزيز عيد تذكر روز اليوسف أن الناس قد تكاثروا حول عزيز عيد يحاولون إقناعه بأن يتخلى قليلاً عن مثله الفنية ولكنه كان يرفض، وكان نجيب الريحاني أول من ثار ضده وانفصل عنه: "إذ تشاجر يوماً مع عزيز عيد" وصاح فيه: "إذا كنت لا تريد أن تعيش فإننا نريد أن نأكل"⁽²⁾. وانسحب الريحاني من فرقة عزيز عيد ليلحق بكباريه في شارع الألفي مكان كازينو شهرزاد الحالي⁽³⁾ وكان نجيب يحب راقصة تعمل هناك اسمها "لوسي"⁽⁴⁾ فاجتذبتة للعمل معها. وعرض عليه صاحب الكباريه 25 جنيهاً مرتباً شهرياً ليخرج له روايات من نوع روايات

(1) قارن السابق، ص 51 وما بعدها.

(2) فاطمة اليوسف _ ذكريات _ الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.

(3) تقصد روز اليوسف كباريه دي روز.

(4) طريقة تعارف نجيب الريحاني مع لوسي دي فرناني _ كما يرويها الريحاني في مذكراته كانت مختلفة كما جاء ذكرها في هذا الكتاب _ كما كانت في عام 1917 وليس في عام 1916 حين بدأ العمل في كباريه دي روز.

عزيز عيد، مع تحريفها تحريفاً يضمن إقبال جمهور الكباريات من المصريين والإنجليز على السواء. وفعلاً بدأ الريحاني يقدم روايات "فرانكو أراب" راقصة واقتبس شخصية العمدة من رواية "القرية الحمراء"⁽¹⁾ وجعلها شخصية كوميدية وسماه "كشكش بك" في الأصل هو اسم التذليل الذي كانت لوسي تنادي به صديقها نجيب.. وهكذا ولدت شخصية كشكش بك⁽²⁾.

وكان الريحاني يدين بالكثير لعزيز عيد، فقد تلقى لديه "تدريباته الفنية الوحيدة في حياته، إذ تعلم فن الإخراج المسرحي، وتعرف لديه على تكنيك الفارس الفرنسي، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته"⁽³⁾.

بعد انفصال الريحاني عن عزيز عيد أصبح مكان تواجده قهوة الفن أمام مسرح إسكندر فرح، وفي القهوة قابل أمين عطا الله الذي عرض عليه أن يسافر معه إلى الإسكندرية، لأن أخاه سليم عطا الله قد ألف فرقة مسرحية هناك وعرض عليه أربعة جنيهاً شهرياً، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

(1) يزوي نجيب الريحاني في مذكراته كيف ابتدع شخصية كشكش بك، كما جاء ذكرها في هذا الكتاب.

(2) فاطمة اليوسف: مصدر سابق، ص 23 - 24.

(3) د. ليلى أبو سيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف بمصر، 1972، ص 36.

وبالفعل أسند إليه دور شارلمان في مسرحية (شارلمان الأكبر) وحقق الريحاني في هذا الدور نجاحًا كبيرًا فاق نجاح سليم عطا الله في دور البطولة، ونال المديح من الجميع، ولهذا السبب دعاه في اليوم الثاني مدير الفرقة سليم عطا الله قائلاً له: "أنا متأسف جداً يا نجيب أفندي لأن الفرقة استغنت عنك". وكان هذا ضريبة نجاحه في تمثيل الدور، فعاد أدراجه ليجلس على قهوة الفن ثانية، وحين طالت أيام العطلة عثر في عام 1910 على وظيفة في شركة السكر بنجع حمادي، ولكنه فصل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر فضيحة مع إحدى جاراته. وهي الحادثة التي يذكرها نجيب الريحاني بشجاعة في مذكراته⁽¹⁾. فعاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة. وفي القاهرة لم يجد مكاناً ينام فيه حتى التقى بمحمود صادق في ظروف مشابهة لظروفه، وبعد أيام من نومهما في الشارع، جاء الفرّج، بعد أن كلّف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يُعرّب عن الفرنسية أجزاء بوليسية من رواية "نقولا كارتر" في مقابل مئة وعشرين قرشاً عن كل جزء، وقام محمود صادق ونجيب الريحاني بهذا العمل معاً، حتى استطاعا أن يدبرا أمورهما، ويسكنا معاً في حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمسة قروش يومياً. وبعدها التحق الريحاني بفرقة الشيخ أحمد الشامي مترجماً عن الفرنسية وممثلاً نظير أربعة جنيهات شهرياً...

(1) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 30 وما بعدها.

ولهذه الفرقة ترجم الريحاني: الابن الخارق للطبيعة، عشرون يومًا في السجن، ثم جاءه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادي، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثني عشر جنيهاً في الشهر... وفي هذه الأثناء أرسل له عزيز عيد خطاباً يخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوروبا، وينوي تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحاني لم يعر الأمر اهتماماً، لأنه قد وعد أمه بالاستمرار في عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام 1914، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض التي انضمت إلى فرقة سلامة حجازي، وأصبحت (فرقة أبيض وحجازي) وكانت الفرقة تضم روز اليوسف وسرينا إبراهيم ونظيم زراحي وعمر وصفي ومحمود رحمي وفؤاد سليم وعبد العزيز خليل وعبد المجيد شكري والشيخ حامد المغربي، وقد لعب الريحاني في الفرقة دوراً صغيراً أمام جورج أبيض، وهو دور فرانسوا جوزيف ملك النمسا في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)... وقبل صعود الريحاني على المسرح قام بنفسه بعمل ماكياج الدور، وما إن صعد على المسرح ورآه جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأسد، حتى فوجئ بمظهره فتبخرت حماسته وظل يضحك، ويضحك الجمهور معه وانتهت الليلة برفت نجيب الريحاني من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح في التمثيل أبداً، ولن يكون

في يوم من الأيام ممثلًا حتى ولو كان ثانويًا⁽¹⁾.

وبعد فترة من خروج نجيب الريحاني من فرقة أبيض وحجازي، انسحب بعض الممثلين من الفرقة، منهم عزيز عيد وروز اليوسف وأمين عطا الله، أمين صدقي، إستيفان روستي، وحسن فايق وعبد اللطيف مجوم وآخرون، وقرروا أن يؤلفوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكانًا يأوون إليه، ومن مسرح برنتانيا القديم مكانًا يقدمون عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدي العربي) وكانت أول أعمالهم (خلي بالك من إميلي) ترجمها أمين صدقي، ثم انتقلت الفرقة إلى تياترو الشانزلزيه بشارع الفجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات.. عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الابن الخارق للطبيعة، والمهرج بلفجور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدية ونجحت نجاحًا كبيرًا، ولكن منيرة المهدية انسحبت بعد فترة، وأخفقت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقدًا مع فرقة (إخوان عكاشة)، على أن تمثل كل فرقة يومًا بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربي بشارع الباب البحري لحديقة الأزبكية، ولكن الحال لم يدم طويلًا حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برنتانيا مرة أخرى، وفي هذه الفترة حقق نجيب الريحاني نجاحًا كبيرًا كممثل في هذه الفرقة،

(1) قارن السابق، ص 51 وما بعدها.

وحين رفض عزيز عيد مطلبه بوضع اسمه على الأفيشات، انفصل نجيب الريحاني عنه، وكان ذلك في يونيو من عام 1916.... وبعد شهر ونصف من انفصاله عن الفرقة، التقى الريحاني مع إستيفان روستي الذي كان يعمل في كباريه الآبيه دي روز (حاليًا كازينو شهرزاد بشارع الألفي) حيث كان يؤدي حركات هزلية خلف شاشة بيضاء (خيال الظل)، وقد عمل الريحاني معه خلف الشاشة كخادم بربري متقاضياً أربعين قرشاً يومياً.

الكوميديا الهزلية... بداية الطريق

قبل أن ننتقل للحديث عن المرحلة الكشفية (نسبة إلى شخصية كشكش بك)، يجدر بنا أن نتحدث عن أصول المسرح الهزلي في الفصل المضحك، والكوميديا الارتجالية التي انتقى منها الريحاني مصادره وكونت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عيد كومبارس على مسرح الأوبرا، ثم حين عملا معاً أيضاً بفرقة عكاشة يقدمان فاصلاً غنائيًا لإضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصل المضحك بفاصل فكاهي مقتبس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلا وكونا فرقة مسرحية... ثم انفصال الريحاني عن عزيز عيد بسبب التزام الأخير الحرفي بما يقتبسه، ومحاولة الريحاني لزرع الموضوعات الفرنسية في التربة المصرية،

مرورًا بفرقة سليم عطا الله، وفرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم فرقة جورج أبيض، وفصله أو انفصاله منها أو عنها حتى التقى إستيفان روستي، ليبدأ عمله معه خادماً خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداع شخصية كشكش بك وقد تطور هذا عند الريحاني من تقديم فصل مقتبس أو مترجم إلى تقديم مسرحية كاملة من ثلاثة فصول.

إن بداية عمل الريحاني في إطار الفصل الواحد المضحك، هي بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميديّة التي انتشرت في أوائل القرن العشرين على المقاهي وفي الحفلات العامة والأفراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين الفصول في المسرح الغنائي، وهو فن بسيط ليست له قيمة فنية أو أدبية كبيرة.

ويُرجع دكتور علي الراعي هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع _في سبعينيات القرن 19_ الذي كان يستجيب للتغيرات الفورية، حين يتداخل الجمهور في الحدث الدرامي... ولم يستمر مسرح صنوع في تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه في 1872) ولكنه ترك أثرًا كبيرًا _كما يرى د.علي الراعي_ في إمكانية قيام مسرح في مصر تدريبيًا وأداءً، كما مهد الطريق أمام فناني الارتجال من أمثال جورج دخول، وأحمد الفار، وأحمد بحبح، ومحمد كمال المصري، وسيد قشطه وغيرهم من الفنانين من أمثال: علي الكسار وأمين صدقي، وبديع خيرى

(في كتاباتهم) وبالطبع نجيب الريحاني... "فقد ولدت المسرحية المرتجلة في بلادنا وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصًا مكتوبًا قابلاً للتغير حسب الأحوال، وممثلين يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهينون نفسياً لتقبل أي تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة، ويختبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصه الأصلي ويختبئ للمرة الثانية في الكواليس يلقي الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجري إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف الفوري، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره مجرد الاستمتاع السلبي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكي يتابع وينفذ ويحكم.. وتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقي الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضاً في مسرحنا تقليد الفاصل الفكاهي الذي يتوسط أو يعقب، العرض المسرحي الرئيسي"⁽¹⁾.

وقد كان هذا النوع من المسرح بمثابة حقل تجارب أكسبت نجيب الريحاني مهاراته الأولى في مجال المسرح، وأكسبها هو تطويراً، حتى سيطرت على الحياة الفنية والإنتاج المسرحي عامة كمرآة كاريكاتورية للأحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها بمنطقها الساخر، حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلي،

(1) د. علي الزاعي: مسرح الشعب، دار شرقيات 1993، ص 30.

وفي نضوجه المسرح الكوميدي المصري، إذ كان الريحاني في تطوره يحمل معه. كما يؤكد د. علي الراعي. عنصرين أساسيين: "الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التي استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله، أثر من ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي عامة، حملته إليه بديع خيري، شريكه في التمسير الخلاق وبين هذين القطبين الكبيرين (...) ظل فن الريحاني السابق يتأرجح حتى استطاع في أوائل الثلاثينيات أن يثبت في مجال الكوميديا الانتقادية الممصرة عن أصول فرنسية⁽¹⁾".

(1) السابق، ص 229 - 300.

ميلاد كشكش بك

بمقابلة الريحاني لصديقه إستيفان روستي في يونيو من عام 1916، تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة نجيب الريحاني الفنية، يودع بها بداياته الأولى، وتنقله، ثم فصله من عمل إلى آخر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بين عمله بالبنك الزراعي وشركة السكر وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيز عيد ثم عمله في فرقة الأخير، بعد أن انفصل من البنك الذي كان يعمل به، ثم انضمام الريحاني إلى فرقة سليم عطا الله بالإسكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم عودته لشركة السكر بنجع حمادي ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثم التحاقه بفرقة أبيض وحجازي، وبعد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدي العربي، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع

عزيز عيد.. حتى قابل إستيفان روستي ليبدأ معه مرحلة جديدة في كباره الآبيه دي روز، فقد كان إستيفان روستي يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدي خلفها حركات هزلية، وتوسط إستيفان روستي لنجيب الريحاني لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتي Rosatti، وبالفعل قبل عمل الريحاني في دور خادم بربري، وبعد ذلك بدأ إستيفان والريحاني يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية عمادها شخصان، بالإضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك في هذا الاستعراض الفرانكو أراب Franco-Arab من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكو أراب هي إحدى وسائل المسرح للتسلية في تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهي في بادئ الأمر "من الأوربيين الأثرياء، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثو الثراء من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوربيين المقيمين في مصر، كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى_ أمثال كشكش بك_ بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب⁽¹⁾".

ويحكي نجيب الريحاني عن كيف تولدت شخصية كشكش بك حيث كان مستلقياً على فراشة في إحدى الليالي، مستعرضاً

(1) د. ليلى أبو سيف، مصدر سابق، ص 45.

ما مر به من تجارب، فإذا به يجد موضوعات تعبر تعبيراً صادقاً عن هذا العالم، فأيقظ في فجر هذه الليلة أخاه الأصغر، كما يقول الريحاني: "وكان لي خير عون وساعد، ورحت أمني عليه هيكल الموضوع الذي صممت على إخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وفد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله وتركه على الحديدة، فعاد إلى قريته يعرض بنان الندم، ويقسم أغلظ الأيمان، أن يثوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل(1)".

ولكن د. علي الراعي يرجع شخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها نجيب الريحاني، حيث يرجعها إلى الفنان عبد القادر سليمان، الذي قدمها في مقهى شيبان بالإسكندرية عام 1911، عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقاً إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجري بينه وبين خادمه حوار من النوع الذي أصبح فيما بعد مألوفاً بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب(2) ثم يشير الراعي إلى مصدر آخر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزي في مسرحية "دخول الحمام مش زي خروجه" التي كتبها عام 1915، أي قبل ظهور كشكش بك بعام واحد. "وفيها

(1) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 74.

(2) د. علي الراعي، مصدر سابق، ص 297.

ترتكز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها⁽¹⁾.

وأياً كان الموقف، فقد تقدم الريحاني إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالغناء مع استخدام حوار عربي_فرنسي_إنجليزي "في خليط يُراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفيع من القصة المسرحية يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجري له من استغلال واستغلال على أيدي وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتي كن يملأن الكازينو⁽²⁾".

وبالفعل وافق الخواجة روزاتي، وقدم الريحاني أول أعماله عن كشكش بك بعنوان "تعاليلي يا بطة" في أول يوليو من عام 1916 "ونجحت التجربة نجاحاً كبيراً جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحاني⁽³⁾".

وقد استغرق عرض "تعاليلي يا بطة" عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشرين قرشاً، وبعد أسبوع كتب الريحاني مسرحية عن

(1) السابق، ص 298.

(2) السابق، ص 297.

(3) السابق، ص 297.

كشكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الغفر) فزاد الإقبال عليه من المشاهدين، كما زاد دخله بمعدل 5 % من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة في المشمش) وتضاعف إيراد الملهى، وأدرك الخواجة روزاتي أن الريحاني بمثابة الدجاجة التي تبيض ذهبًا، وهنا ضم الريحاني إليه أمين صدقي (كاتبًا)، وقد كان نجيب الريحاني يشارك أمين صدقي في اقتباسه من الفرنسية خاصة من لابييش LABICHE وفيدو FEYDEAU وقدما معًا: خليك ثقيل، هز يا وز، إديله جامد، وقد ارتفع مرتب الريحاني إلى 27 جنيهاً شهرياً، وكان راتباً لم يصل إليه ممثل في ذلك الوقت⁽¹⁾.

ثم بدأت الملاهي الأخرى تنهج نفس نهج ملهى الآبيه دي روز، فتكونت فرقة كازينو دي بار، وعلى رأسها عزيز عيد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلي الكسار، وبالفعل نجحت الفرقة حتى جعلت الملهى يمثل مكانة كبيرة في شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو ما جعل التنافس مع الريحاني ممكناً: "إذ قد أحرز (عثمان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالاً منقطع النظير، وبذلك استطاع علي الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترات طويلة، غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالاً، وتعد شخصية

(1) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 83.

كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عثمان⁽¹⁾."

ونتيجة لجو الدسائس ساءت الأحوال بين الريحاني وبين الخواجة روزاتي، مما اضطر الريحاني لترك ملهى أبية دي روز، ملتحقاً بمسرح الرينسانس (الذي يشغله محل شمالاً الآن في شارع فؤاد الأول)، وقد تعاقد الريحاني مع صاحب المسرح الخواجة ديموكنجس DEMOKONGES على أن يتقاضى مبلغاً شهرياً مئة وعشرين جنيهاً، أي بزيادة أكثر من تسعين جنيهاً على التعاقد الأول مع الخواجة روزاتي، الذي رفع دعوى ضد الريحاني مطالباً بتعويض عن استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه خسر القضية، ما جعل الريحاني يسجل اسم كشكش بك باسمه، باعتباره أول من ابتكر هذا الاسم، وقد أغلق الخواجة روزاتي ملهاه بعد أن انتقل الريحاني بفرقة للعمل بمسرح الرينسانس، وهناك حقق نجاحاً كبيراً مضاعفاً، وكانت أول مسرحية له بعنوان (ابقي قابلني) لإغاضة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحاني عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد في عالم التمثيل، وهو مراعاة "التأويل والتريقة" على الغير باستعمال اصطلاحات وأمثال يذهب الخصوم في تفسيرها مذاهب شتى، حتى صار قاعدة ودستوراً للفرق حين اختيار أسماء مسرحياتها⁽²⁾.

(1) د. ليلى أبو سيف: مصدر سابق، ص 67.

(2) قارن نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص 88، 89.

وبعد شهر قدم الريحاني مسرحية (كشكش بك في باريس) وبعدها قدم (وصية كشكش بك) حتى أصبح اسم كشكش بك يعرفه الجميع في مصر.

ونظرًا لانتهاه تعاقد مسرح الرينسانس أنشأ الخواجة ديمو مسرحًا جديدًا في شارع عماد الدين، أسماه: الأجبيانة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها الريحاني على هذا المسرح هي (أم محمد)، التي أعدها مع أمين صدقي، ولكن الريحاني اختلف مع صاحب المسرح مسيو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمسرح يومًا حداثًا على وفاة الشيخ سلامة حجازي في أكتوبر عام 1917، ولكن صاحب المسرح رفض، فانسحب الريحاني وحل محله حسين رياض، الذي التحق بالفرقة مؤخرًا، وبانسحاب الريحاني اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريحاني من جديد، وقبل الريحاني شريطة أن يرفع الخواجة يده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريحاني في مقابل أن يحصل الخواجة على 30% من الإيراد يوميًا... ومن هنا بدأ تاريخ الريحاني في إدارة الفرقة، فأعد مسرحية (حماتك تحبك) من تأليف أمين صدقي، وعلى أثرها مسرحية (حلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بسبب إقبال الجمهور على الكسار في مسرح كازينو بار المجاور له.. وبعد دراسة الريحاني لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسي على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميديّة، فقام

الريحاني بتقديم مسرحية استعراضية، على الفور هي مسرحية (حمار وحلاوة)، وهنا زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقي مع الريحاني، إذ أراد الأول مقاسمة الثاني في الأرباح ولكن الريحاني رفض، فترك أمين صدقي الفرقة ليعمل مع الكسار وحل محله بديع خيرى، الذي لازم الريحاني حتى وفاته، وقد وضع بديع خيرى أزال المسرحية الحديثة (على كيفك)، ثم تعاقد الريحاني مع سيد درويش الذي كان يعمل مع فرقة جورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيهاً لدى أبيض، إلى أربعين جنيهاً، وقدم ثلاثتهم الريحاني وبديع خيرى وسيد درويش مسرحية (ولو)، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ مسرح الريحاني.

نجيب الريحاني - سيد درويش.. والمسرح الغنائي

شهد عام 1917 يوماً مشهوداً في تاريخ الموسيقى العربية والمسرح الغنائي، حيث كانت القاهرة تشهد بزوغ نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذي عمل مع نجم كبير ذاعت شهرته هو الشيخ سلامة حجازي، والذي رحل في أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازي، في أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له في الإسكندرية وشجعه على المضي في طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش في مسرحية "غانية الأندلس" استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازي من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة في

قلوب مستمعيه⁽¹⁾. وقد خرج الشيخ سلامة حجازي على الجمهور لينهره قائلاً: "استمعوا إلى هذا الفتى.. إنه فنان المستقبل"⁽²⁾. وعن هذا اليوم يروي زكي طليمات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول: "استقبل الجمهور سلامة حجازي عند ظهوره على المسرح بالنشيد المألوف، تصفيق منتظم يتخلله صفير غير منتظم، ثم دق على جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة، ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازي بين الهتاف والتصفيق يقدم ضيفه وابن بلدته الإسكندرية الشيخ سيد درويش.. وأخيراً ارتفع الصوت بالغناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع الدهشة أن الجمهور _وأنا من الجمهور_ لم نهتز ولم نظرب... وإذ أخذ الشيخ الصاعد يعيد مطلع الدور الذي يغنيه (ضيعت مستقبل حياتي) أخذ الجمهور يزوم ويتمل، وسرعان ما ارتفعت التعليقات متتابعة: وإحنا مالنا، إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك. تبقى خيبة بسبع رجلين"⁽³⁾. ويرد زكي طليمات هذا إلى غوغانية التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاحن الأنظمة السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على أنقاض قديم.

(1) قارن د. محمود أحمد الحفني: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص 87 وما بعدها.

(2) عبد الحميد توفيق زكي: سيد درويش، ودار المعارف 1992، ص 13.

(3) زكي طليمات: ذكريات ووجوه. مصدر سابق، ص 65.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مقرئاً بالإسكندرية في المحلات العامة والمقاهي، وكان يغني وهو يعزف على العود... ثم جاءت لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصري، فكلف عبد الحميد المصري بكتابتها، واستدعى جورج أبيض سيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامي السكندري مرسى محمود (والد الفنان محمود مرسى)، وكانت أوبريت "فيروز شاه" ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي جاء فيها سيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء _كما ذكرنا_ من قبل إلى الشيخ سلامة حجازي⁽¹⁾.

وعلى أثر نجاح الأوبريت، قرر نجيب الريحاني مقابلة الشيخ سيد درويش، إذ إنه مع ظهور فيروز شاه، بدأت أولى نقاط التحول في الموسيقى المصرية، من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطويع النغم الغربي للمذاق المصري والشرقي، بعد مزجه بالنغم المصري⁽²⁾. وبالفعل التقى نجيب الريحاني بسيد درويش عن طريق بديع خيرى، وكان لهذا اللقاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيث قدما معاً أوبريت "ولو" و"إش" و"قشر" و"قولوله" و"رن" و"العشرة الطيبة" (1918 - 1920).

(1) قارن عبد الحميد توفيق زكي، مصدر سابق، ص 13 وما بعدها.

(2) قارن زكي طليمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص 73 - 74.

نجيب الريحاني.. والأوبريت

بتعاون سيد درويش مع الريحاني وبديع خيرى، بدأت مرحلة الأوبريت لدى نجيب الريحاني بعد أن سُمّ أعمال الفصل المضحك والفرانكو أراب، حيث وجد الريحاني أن "الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقي وطبيعتها الرومانتيكية، هي أنسب شكل فني يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار، في المشاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت، لهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذي يعطي الأولوية للعناصر الكوميديّة"⁽¹⁾. إذ تخلى نجيب الريحاني في هذه الأعمال عن شخصية كشكش بك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية في الظهور، واستبعد

(1) د. ليلى أبو سيف: مصدر سابق، ص 79.

تكنيك كوميديات الفرانكو أراب واستبدل بها شخصيات واقعية، حتى تحول الريحاني إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبريت للريحاني تطوير تقنياته الكوميدية⁽¹⁾. ومن هنا بدأ الريحاني بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى الصاعدة، بدلاً من جمهور الأجانب وأثرياء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصري عام 1923 وافتتاح أول برلمان للبلاد عام 1924⁽²⁾. وقد بدأت مرحلة الأوبريت هذه بأوبريت (ولو) الذي كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحاني عام 1918 وإن كانت رسالة ماجستير د. ليلي أبو سيف عن الريحاني ترجع هذه المرحلة إلى عام 1920 مع أوبريت العشرة الطيبة، وهي تستند في ذلك إلى قول الريحاني نفسه في مذكراته بأن العشرة الطيبة هي أول عهد بأوبرا كوميك، والأوبريت في مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام 1918 مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحاني وبديع خيرى، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة، وقد كان هذا الأوبريت _في الوقت نفسه_ يمثل مرحلة فارقة في تاريخ الريحاني الفني والإنساني بسبب ما أحدثته من أزمات، كما سيتضح فيما بعد.

(1) قارن السابق، ص 79.

(2) قارن السابق، ص 80.

عودة إلى الفوضى ونجاح الرحلات والرحيل

تدهورت أحوال الريحاني النفسية والمادية.. بسبب ضغائن النفوس من الموتورين والفشلة، ما تسبب عنه آلام نفسية وخسارة مادية في أوبريت العشرة الطيبة، والمؤامرات التي حيكت ضده بسبب فرقته اللتين كانتا تعملان في وقت واحد، وبسبب خسارته المادية الفادحة بتدهور العملات الأجنبية التي كان يحتفظ بها في البنك من نوع المارك والفرانك والليرة، وقد حدثت له في العام نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز عيد، وبينه وبين صديقه (لوسي دي فرنانسي) التي كان يلقبها بـ"وش السعد" فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر،

وللترويج عن نفسه ثم لتجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من الكسل والكساد... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطا الله الذي كان يعمل ممثلاً لديه، نسخ مسرحياته وقدمها في بلاد الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحاني هو كشكش بك المزيف وليس الأصلي، ولهذا لم تنجح عروضه في الشام، وهناك تعرف على بديعة مصابني التي جاءت إلى القاهرة وقدمها للجمهور المصري في أعماله، وفي مصر كانت تنتظره قضية رفعها ضده الخواجة ديمو صاحب تياترو الإجسيانة، بحجة امتناع الريحاني عن العمل. في الوقت الذي كان فيه الريحاني يقوم بجولة في الشام. ولكن القضية انتهت في صالح الريحاني، وبعدها قدم موسماً كاملاً في الإسكندرية على مسرح كونكورد، كما تقدم إليه متعهد ليسافر إلى سوريا ولبنان مرة أخرى في جولة فنية، ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من سابقتها، وفي لبنان سمع الريحاني بعودة يوسف وهبي من إيطاليا، وعزمه تكوين فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عيد، فعقد الريحاني العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيرى وشقيق الريحاني الأصغر قد ألفا مسرحية "على قد الحال"، وقد شارك الريحاني في تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد "الليالي الملاح" وقد نجحت بديعة مصابني في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، وبعدها توالى النجاحات، فقدم الريحاني أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكينة التي

كانت أحداثها حقيقية بمدينة الإسكندرية عام 1921.

وفي هذه الأثناء اتفق الخواجة ديمو ومصطفى حنفي مدير مسرح برنتانيا على الاشتراك في إتمام المسرح الذي كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقاً أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحاني على المسرح أعماله في فترات متقطعة، أعد مع بديع خيرى مسرحية (البرنيسيس) وخرج فيها عن شخصية كشكش بك، وقد كانت (البرنيسيس) أول مسرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحاني عن شخصية كشكش بك، ليؤدي دور الرجل الفقير الذي يتمسك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الإغراءات، وبعدها قدم أوبريتات: الفلوس، لو كنت ملك، ومجلس الأنس.

وقد انتهى تعاقد الريحاني مع مسرح برنتيانا في يوليو عام 1924، وتزوج في هذا العام من بديعة مصابني بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحاني مصر على باخرة "غريبالدي" ومعه زوجته بديعة مصابني والممثلون: فريد صبي، ومحمود التونسي، وجوجو، ابنة بديعة مصابني المتبناة حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رست السفينة عند بلدة سانتوس، وفي البلدة تعرف الريحاني على مليونير سوري يدير أكبر فندق في المدينة، واتفق معه على تقديم

إسكتشات غنائية تقودها بديعة مصابني، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيراً، فولوا الأدبار ناحية سان بولو، وهناك أَلَف الريحاني فرقة مسرحية مستعينة بالسوريين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحاً كبيراً، ثم سافروا بعدها إلى ريو دي جانيرو، ثم سان بولو ثانية، ثم أورجواي، والأرجنتين في مدينة بيونس أيرس، وروساريو وقرطبة وتوكومان... وقد مكث الريحاني عامًا كاملاً في ربوع أمريكا الجنوبية، والسفر منها وإليها، ثم عاد وفرقته إلى مصر، وأثناء عودته عرج على باريس، ثم إلى الإسكندرية، وكان أمين صدقي في انتظاره، وكان قد اختلف مع علي الكسار فتركه، وقد أَلَف الريحاني فرقة دار التمثيل العربي، وقدم مسرحيات: قنصل الوز، مراتي في الجهادية، وبعدها افترق عن زوجته بديعة مصابني، فأنشأ مسرحاً خاصاً به، واستأجرت بديعة مصابني في الوقت نفسه صالحتها المعروفة بشارع عماد الدين.

وقد كون الريحاني فرقته الجديدة من روز اليوسف وعزيزة أمير وزينب صدقي وسرينا إبراهيم وماري منصور وحسين رياض ومنسي فهمي وحسن فايق وأحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالاً مأساوية في مسرحه الذي أنشأه عام 1926، ولكن الجمهور لم يقبل أن يراه مأساوياً فانفض عنه وحلت به كارثة مالية فعاد لتقديم كشكش بك ثانية⁽¹⁾.

(1) قارن: د. ليلى أبو سيف، مرجع سابق، ص 126 وما بعدها.

لقد كان نجيب الريحاني ينظر إلى المسرح باعتباره فناً جاداً، بل كان يتمنى أن يقدم أعمالاً تراجيدية، فقام بدور "برجيه" في مسرحية (خلى بالك من إميلي) عام 1916 من إخراج عزيز عيد، هذا رغم نجاح الريحاني في الكوميديا، وفي عام 1921 قدم دوراً تراجيدياً هو دور السفاح مرزوق في مسرحية (ريا وسكينة)، رغم نجاحه في فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو أراب واستعراض وأوبرا كوميك، وقد أنتج عام 1920 أوبريت العشرة الطيبة، وفي عام 1926 يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدي ثم يتطور من فن الفرانكو أراب الترفيهي، وينصرف عن فنّان كشكش بك، ثم يلجأ إلى الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسي، وهذه الخطوة الجريئة هي التي ضمنت أن يظل اسمه باقياً حتى الآن⁽¹⁾. ولكن في فترات إفلاسه وانتكاساته المسرحية، كان يعود مضطراً إلى كشكش بك، محتمياً به حتى يعود مركزه المالي ثانية لكي يواصل كوميدياه الجادة.

في الفترة من عام 1926 حتى عام 1931 لم يقدم الريحاني نشاطاً فنياً منتظماً، ولهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية⁽²⁾. إذ ضاع الريحاني وسط عالم مشحون بالاضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظراً لنجاح

(1) قارن د. علي الراعي، مسرح الشعب مصدر سابق، ص 299 وما بعدها.

(2) قارن د. ليلى أبو سيف، مرجع سابق، ص 117 وما بعدها.

يوسف وهبي في هذا اللون الأخير، الذي صادف هوّى في نفوس الجماهير حيث تشاهده الطبقة المتوسطة، ولأول مرة في مصر، صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبي للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان "الذبايح" التي كتبها أنطون يزبك والتي قدمها يوسف وهبي عام 1925...⁽¹⁾.

ومن هنا كون الريحاني فرقة جديدة من ممثلي فرقة يوسف وهبي الذين انسحبوا لتوهم من الفرقة عام 1926، فاستأجر صالة راديو الملحقة بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم: مسرح الريحاني، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتمردة لبيتر فروندى ومونوفانا لميتر لنك ثم الجنة واللصوص، حتى انتهى الأمر بإفلاس الريحاني وحل فرقته، خاصة وأن الجمهور لم يرض أن يرى الريحاني إلا في كشكش بك والأدوار الكوميديّة، مما كان سبباً في عودة الريحاني إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون فرقة من ممثلي الكوميديا معتمداً على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم 1927 باستعراض (ليلة جنان) وتلاها ب (ملكة الحب) و(المحظوظ) بأسلوب الفرانكو أراب ثم قدم (عشان بوسة) مع بديع خيرى عام 1927، و(أه من النسوان) عام 1928، وفي العام نفسه قدم (إبقى اغمزني)، وبذلك

(1) قارن السابق ص 117 وما بعدها.

يظل كشكش بك هو المحور الأساسي في كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول في شخصية كشكش بك، فهو لم يعد في مسلكه. العمدة الباحث عن اللذة والمتعة، وإنما هو عجوز فقير أحمق، تصبح سذاجته الريفية هدفًا للنكات، وهذا التحول في رسم شخصية (كشكش) يصاحبه تحول في النتيجة، وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعدًا جديدًا من العمق والجدية، ذلك أن كشكش بك ظل ضحية تثير الضحك، غير أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم يؤلفون جمعية دستورها المال والجشع، وبطرفة واحدة ينقلون الريحاني إلى كمال الكوميديا الأخلاقية، وبالرغم من تكتيكه، ظل يستمد أصوله من (الفارس) فقد امتزج بجرعات من الدساتير والكوميديا الاجتماعية... وكذلك لم يعد الصراع قائمًا بين (كشكش) و(أم شولح) أو بينه وبين (الخواجة)، بل أصبح يدور بين (كشكش) وبين الطبقة المتوسطة⁽¹⁾.

وبعودة كشكش بك يسترد نجيب الريحاني جمهوره مرة ثانية، كما تعود إليه بديعة مصابني كزوجة وممثلة في عام 1928، ويقدمان أوبريت (ياسمينًا) وأوبريت (أنا وإنت) عام 1929، ثم مسرحية (إبقى اغمزني) و(استعراض مصر في عام 1929) حتى انفصلت بديعة عن الريحاني ثانية، فقدم بدونها أوبريت (تحية الصبح)

(1) قارن السابق ص 131، 132.

(أتبحج) وأوبريت (ليلة نغنغة) واستعراض (القاهرة باريس نيويورك)، وفي نهاية موسم عام 1930 قام برحلة فنية لسوريا ولبنان وفلسطين، وبعد عودته قدم: (فارسات)، (أموت في كده) (عباسية)، و(حاجة حلوة) وفي تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحاني وتكنيكها أشد عمقاً من فارسات المرحلة المبكرة، فهي تتفوق على تلك في تصويرها الواقعي للشخصيات، كما أنها تشتمل على قسمات أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية... "ولا بد أن لتجارب الريحاني الشخصية تأثيراً قوياً على نظرته الشاملة، وأعماله، فقد بثت متاعبه المادية وفشله في المسرح الجاد في نفسه، إحساساً بالخيبة والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ضرباً من الهروب السيكولوجي، فالتهمك، وليس المرح، يسيطر على فنه والنظرة الساخرة بالجمهور، وليس الرغبة في تسليته، جعلته يستغل مراراً هذا النوع الذي يسهل فيه النجاح التجاري"⁽¹⁾.

(1) السابق، ص 149.

الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق

بعد الخسائر الفادحة التي لحقت بمسرح الريحاني من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء فرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الريحاني، ولم يعد يحتمل آثار الحرب بالأسلحة الدنيئة، وهنا وضع يده ثانية في يد بديع خيرى، الذي تخلص من ارتباطاته بعلي الكسار، ليستأنف العمل مع الريحاني من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الريحاني يتخلص من العناصر الاستعراضية، ويتعمق في تقديم الكوميديا الأخلاقية الممزوجة بالسخرية. وفى عام 1933 تلقى الريحاني رسالة من إميل خوري رئيس تحرير الأهرام السابق، الذي نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزي، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم في شركة

إخوان جومون الفرنسية GOUMONT BROTHERS التي قررت تقديم فيلم عربي بعنوان (ياقوت أفندي) وقدم إميل خوري الريحاني وبديع خيرى إلى المخرج جورج فوشيه، وكانت قصة الفيلم تدور حول مغامرات ياقوت أفندي، وهو رجل مصري تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيرى في الفيلم، لأول وآخر مرة في حياته دور رجل مغربي.

و حين عاد الريحاني من باريس إلى مصر اتفق مع مدير تياترو برنتانيا (وكان في الأصل يسمى مسرح الإيجسيانة، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد، وأصبح الآن محل كبابجي) للعمل في مسرحه مقابل أن يتقاضى الريحاني حصة معلومة، وفيه قدم الريحاني (الدنيا لما تضحك) وتعاهد على فيلم (سلامة عايز يتجوز)، وفى هذه الأثناء قدم (حكم قراقوش) و(مين يعاند ست) وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقدم (فاقوس أفندي) و(مندوب فوق العادة) و(الدنيا على كف عفريت)، (إستنى بختك)، (الدلوعة)، (محدث واخذ منها حاجة)، (حكاية كل يوم)، (مدرسة الدجالين)، (ثلاثين يوم في السجن)، (لما كان في نفسي)، (حسن ومرقص وكوهين)، (إلا خمسة) وفى موسم 1946 افتتح موسمه بمسرحية (قسمتي) و(مندوب فوق العادة) و(الدنيا على كف عفريت) وقد استدعاه أحمد سالم من إستوديو مصر على وجه السرعة لتمثيل فيلم (سلامة في خير).

ولقد كان عام 1931 في حياة الريحاني نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية (توباز) Topaze (لمرسيل بانيول) Marcel Pagnol "وتعد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدي"⁽¹⁾.

ذلك أن الريحاني قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية وأخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تنحو منحًا جادًا مثل الحياة الثقافية التي تنحو نحو هذا المنحى، مؤكدة على القومية والتراث المصري والإسلامي القديم.

كما كان عام 1931 تحولاً كبيراً في فرقة الكسار الذي تخلى عن الفصل المضحك وكوميدياته الموسيقية، إلى اقتباس مسرحية (البخيل) لموليير، مما جعله يسير في ركب التطور، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يعود إلى تقديم أعمال مشابهة لفترة نجاحات سابقة، واستمر على هذا الحال حتى عام 1949، والذي سرَّح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب⁽²⁾. لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربري الأسود وقد "أثبت الريحاني أنه فنان أديب، إذ تخلى أولاً عن شخصية كشكش بك. قبل وقت بعيد. برغم أنه ظل يحييها من

(1) د. ليلى أبو سيف، مصدر سابق، ص 151.

(2) قارن السابق ص 159 وما بعدها.

حين إلى آخر، كما كان في نفس الوقت قادرًا على مسايرة الزمن، وقد كانت للريحاني أهداف طموحة في الكوميديا، ففي مطلع الثلاثينيات أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية⁽¹⁾ التي نضجت على يديه في هذه الفترة وأخذت تتطور في هذا الاتجاه حتى رحيله.

(1) السابق، ص 160.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

لقد بدأت محاولات المسرح العربي الأولى في لبنان عام 1847 على يد مارون النقاش (1817 - 1855)، وبدأت في مصر عام 1870 على يد يعقوب صنوع (1836 - 1912) وقد نزح سليم النقاش إلى الإسكندرية عام 1876 يقدم أعماله على مسرح زيزنيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديمه لمسرحية "أبو الحسن المغفل"، ثم جاء أحمد خليل القباني (1833 - 1913) إلى القاهرة في عام 1884 وقدم على الأوبرا مسرحية "الحاكم بأمر الله" وقد شكلت محاولات هؤلاء جميعًا البذور الأولى لزراع هذا الفن الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أرض مصر والعالم العربي، ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات أخرى لها

أهميتها متمثلة في اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (1828 - 1898) لبعض مسرحيات موليير والأدب الفرنسي، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير، وقد جاء حوار بالزجل العامي، وقد حملت اقتباساته الصبغة الشعبية.

وحتى عام 1910 لم يكن قد درس مخرج أو ممثل في الخارج ليعود منظرًا لمناهج وطرق التمثيل والإخراج أو متعاملًا معها بشكل علمي حتى جاء جورج أبيض في هذا التاريخ مقدمًا أعماله بالفرنسية في الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقة في القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين. ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتيارات الإخراج في مصر، فلا شك أن "أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي هي العروض التي قدمها جورج أبيض في مسرح "الهمبرا" بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا ابتداء من 2 إبريل عام 1910، وهي "شارل السابع" لألكسندر ديماس، "لويس الحادي عشر" لكازيمير دي لافيني، "طرطوف" لموليير، "أوديب ملكًا" لسو فولكلير، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية⁽¹⁾. وإن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس

(1) سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1979، ص 329.

الفنية في مجال التمثيل والإخراج في أوروبا... ففي سبعينيات القرن التاسع عشر كان (دوق ساكس مينجن) في ألمانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها في جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمّن وعالم المسرحيات، وقد قامت فرقته بجولات في كثير من أنحاء العالم، وكان لها تأثير كبير على تطوير المسرح في أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتوبراهم في ألمانيا وماكس راينهاردت في النمسا، وأندريه أنطوان في فرنسا. وستانيسلافسكي في روسيا، وكانت عروض هذه الفرقة بمثابة الحافز الذي دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وإن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد⁽¹⁾.

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) في فن التمثيل في ثمانينيات القرن التاسع عشر أيضًا، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل)، و(فن التمثيل) تحتويان على نظريته الجمالية في فن الممثل/ التمثيل، وتعتبر دراساته امتدادًا لكتابات (ديدرو) عن (التناقض الظاهري في فن الممثل) عام 1770، وتتلخص هذه النظرية في أن فن الممثل قائم على تناقض أساسي "إذ لكي يثير الممثل مشاعر المتفرجين، عليه ألا يكون هو نفسه مستثارًا، وهذا

(1) Vgl. Manfred Brauneck: Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbek Bei Hamburg, 1986, s. 573

ما يؤلف جوهر التناقض الظاهر في فنه، ولا يمكن أن يكون الممثل عظيمًا، إلا إذا "تمالك نفسه"، وكان قادرًا على التعبير، حسب مشيئته، عن المشاعر التي لا يعانيتها، ولن يعانيتها ولا يستطيع معاناتها أبدًا"⁽¹⁾. وبذلك فإن كوكلان لا يطلب من الممثل أن يكون متأثرًا لكي يؤثر في الآخرين، تمامًا مثل عازف البيانو الذي يعزف لحناً جانزيًا لشوبان أو بتهوفن، لا يحتاج إلى أن يسقط في لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه في غاية السوء إذا هو استسلم للأحزان، وعلى هذا فإن على الممثل ألا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خالصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة، حيث تبتكر الأنا الأولى الشخصية وتخطط لها (العقل)، بينما تسعى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذي يمثل للأوامر⁽²⁾.

وفي فرنسا كان (أندريه أنطوان) متأثرًا بعروض (دوق ساكس مينجن). يسعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية. على خشبة المسرح، مستفيدًا من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (إميل زولا) على الأدب في فرنسا، وأنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر عام 1878.

(1) كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986 ص 49 وما بعدها.
(2) قارن السابق ص 50.

وفي منطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكي) في روسيا بعروض (دوق ساكس مينجن)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندريه أنطوان) في التمثيل الطبيعي، مؤكداً على قيمة الجمال، متجاوزاً قبح ولافنية الطبيعة، إذ "على الفن أن يبدو جميلاً ومفهوماً"⁽¹⁾. ويحاول ستانيسلافسكي في منهجه أن يسخر طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذي يؤديه، وقد (تأمرت) هذه الطريقة على يد (هارولد كليرمان) و(إليا كازان) و(ليستر أسبرج) في ثلاثينيات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم على يد ستراسبج في الأربعينيات بإستوديو الممثلين بنيويورك، مركزاً بشكل أساسي على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلاً حرفيه الممثل الخارجية، وهو ما ينسب خطأ لستانيسلافسكي، إذ تناول هذه الحرفية في كتابه التالي لإعداد الممثل وهو "بناء الشخصية" حيث يؤكد ستانيسلافسكي أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذي يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطي الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها⁽²⁾.

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولي ستراسبج لهجوم عنيف⁽³⁾. وقد تخرج في مسرح الجماعة وإستوديو الممثلين

(1) Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt's Taschenbuch-Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S. 61.

(2) VGL. EBENDA. S. 63

(3) إذ ينخرط هذا الاتجاه مستغرقاً في علم النفس ومسخرًا كل خبرات لا وعي الممثل في الدور، في محاولة للوصول إلى صدق الأداء/ النفسي ولم يهتم هذا الاتجاه بالبناء الخارجي لتصوير الشخصية التي يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظي أن درست طريقة ليسترأسبرج في فن الممثل بمدينة برلين على يد المخرج اليوناني

معظم نجوم هوليوود من أمثال يول براينر، جيمس دين، مارلون براندو، وجولي هاريس، وأل باتشينو الذي يشرف على الإستوديو حالياً⁽¹⁾.

وفي إنجلترا وقف (جوردن كريج) ضد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فن التمثيل، في محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحي والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحي، والحركة بشكل خاص⁽²⁾. وقد أراد كريج عكس ستانيسلافسكي ولي ستراسبج وجروتوفسكي فيما بعد، أن يتخلص من الممثلين ويستبدل بهم الدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستحيلاً.

وفي ألمانيا ذاتها تأثر (أوتو براهم) بطبيعية (دوق ساكس

الأصل والأمريكي الجنسية جون كوستوبولوس تلميذ ومساعد ليستر أسبرج بإستوديو الممثلين، وكان كوستوبولوس كثيرًا ما يضرب أمثلة يؤكد بها على صدق الأداء من خلال استشهادات من نجوم هوليوود أثناء تأديتهم لأدوارهم، وعلى سبيل المثال يؤكد مثلاً على أن مارلون براندو حين كان يبدأ تمثيل مشهد ما، كان عليه أن يظل عشرين دقيقة أو نصف ساعة للدخول في إهاب الشخصية التي يؤديها، ويستحضر مشاعره، وفي الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(1) قارن ترجمتنا لكتاب (منهج ليستراسبج في تدريب الممثل) وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992 وفي طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2002 وقارن كتابنا (حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي)، مكتبة النهضة المصرية، 1990.

(2) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, HenschelVerl., Berlin 1975, s. 85. ff

الريحاني .. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

مايننجن) التاريخية وبطبيعية (أندريه أنطوان)، وقد خرج من عباءة (أوتو براهم) ماكس راينهاردت⁽¹⁾ الذي سمي مسرحه بـ (المسرح الانتخابي)، وخرج من عباءة راينهاردت (إرفين بيسكاتور) الذي قدم المسرح السياسي، وخرج من عباءة بيسكاتور (برتولت بريشت) الذي غير بشكل أساسي في جماليات المسرح وفن التمثيل في القرن العشرين.

وكانت هذه هي الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، في الوقت الذي كان فيه المسرح قاصراً على مرحلة النقل والاقتباس والتصوير على مستوى النص الأدبي، ورغم هذا حاول زكي طليمات أن يؤرخ لهذه المرحلة التي عاشها متفجعاً ومشاركاً فيها، ففي كتابه (فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل في مصر إلى مراحل، أهمها ما يهمنا من مراحل صاحبت بدايات ونهايات نجيب الريحاني وهي:

(1) لقد ساعدني الحظ بدراسة الإخراج المسرحي بمعهد ماكس راينهاردت التابع للمدرسة العليا للموسيقا بأكاديمية فنون النمسا. في ثمانينيات القرن الماضي، على أيدي تلامذة المخرج الكبير ماكس راينهاردت، وفي زيارة د. فوزي فهمي رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية _ آنذاك _ لمعهد ماكس راينهاردت، استعار شكل رسومات المسرح الدائري، ليقوم بتنفيذه بقسم التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

المرحلة الأولى...

أو مرحلة المبالغة والتهويل

وهي مرحلة يؤرخ لها زكي طليمات من نهاية القرن التاسع عشر بالممثل اللبناني سليمان قرداحي، الذي جاء إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر، والذي كان يعتمد في أدائه على المبالغة وفي تجسيمه للعاطفة وعلى جهازة صوته، "فحين كان يمثل عطيل، كان في مشهد الغيرة يثق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه بيده وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل في أدائه للأدوار الفكاهية خاصة، وكانت تدفعه بما فيها من مبالغة إلى أن يتكلف ما ليس في دوره من أجل أن يغرق المتفرجون في الضحك، حتى ليقع في التهريج⁽¹⁾".

وكانت المبالغة في الأداء والتهويل في العاطفة هي التي شكلت المقاييس في مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي "حالة تعتبر انعكاساً لمرحلة أولية من مراحل التطور الاجتماعي في الشرق العربي، وهو مستقبل وافدات الحضارة الأوروبية"⁽²⁾.

(1) زكي طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971، ص 42.

(2) السابق ص 44.

وحين كان الممثل يؤدي دوره كان يحاول أن يغلف أداءه بمسحة من الغناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نغمة رخيمة، بحيث يطغى هذا التنغيم على مخارج الحروف... ويرجع زكي طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الغنائي الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الغناء والكلام إلى الميل الأصلي إلى الغناء الذي يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازي رائدًا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير ممن جاءوا بعده⁽¹⁾. وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين، وبعض الذين قطعوا شوطًا في مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تنغيم أدائهم ومطه في كثير من الأحيان، ولا يتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التنغيم للأداء، وإذا كانت هذه هي القاعدة في فن أداء الممثل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي تتلخص في المبالغة والتهويل في طريقة الأداء الدرامي، ثم في تلحين الأداء لدى المغنيين من الممثلين، فإن زكي طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهيم وأحمد أبو العدل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سليمة وموهبة خصبة وشخصية قوية⁽²⁾.

(1) قارن السابق، ص 44 وما بعدها.

(2) قارن السابق ص 45.

المرحلة الثانية...

أو مرحلة محاكاة الممثل الغربي

أخذ فن الممثل في مصر في التطور بحكم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوروبية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عودة بعض الفنانين المصريين من دراساتهم بالخارج، وقاد هذه الحركة في هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية من الممثلين والكتاب من أمثال عزيز عيد ونقولا حداد وعمر وصفي وجورج أبييض، حيث كان الأول ممثلاً ومخرجاً ودارساً في فرنسا فن التمثيل⁽¹⁾. والثاني مؤلفاً ومترجماً، والثالث ممثلاً كوميدياً والرابع ممثلاً درس فن التمثيل في فرنسا، وقد سمى زكي طليمات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربي أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهي الفترة الثانية التي بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، فقد قام جورج أبييض بتأليف فرقته التي تؤدي

(1) لقد اختلف كثير من النقاد والمؤرخين في هذه الجزئية عن حياة عزيز عيد والتي ما تزال مجهولة وغير محدودة، فالبعض يؤكد أنه درس في فرنسا، وعلى رأسهم زكي طليمات، كما يذكر ذلك في كتابه "فن الممثل العربي" والبعض الآخر يؤكد على النقيض، أي على عدم دراسته في فرنسا، كما يجزم بذلك سعد أردش في كتابه "المخرج في المسرح المعاصر"، وهي جزئية لا توجد دلائل قاطعة تؤكد أو تلغيها، ولكنه من المؤكد أن عزيز عيد كان يجيد الفرنسية، وكان يسافر إلى أوروبا، كما كان يشاهد نجوم الغرب على مسرح الأوبرا، بل وعمل هو والريحاني كومبارس بجوارهم مما ساعده على التعلم والاجتهاد، حيث لا يختلف اثنان على موهبته الفنية، وإن كان الاختلاف يقتصر على توجه هذه الموهبة.

باللغة العربية في القاهرة عام 1912 بعد عامين من تأسيسه لفرقته بالإسكندرية والتي كانت تؤدي أعمالها باللغة الفرنسية وقد أسسها فور عودته عام 1910، وانضم إليه المحامي عبد الرحمن رشدي والأديب فؤاد سليم "وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفي وعزيز عيد أسلوبان حديثان في الأداء التمثيلي الجاد وغير الفكاهي الخالص، أحد هذين الأسلوبين لجورج أبيض، والأسلوب الآخر للمحامي عبد الرحمن رشدي، قاما بحكم أنهما تطوير حتمي لما كان يشكو منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذي كان يصل أحياناً إلى الحشجة عند بعض الممثلين، ومن حيث الجمود في التعبير في المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان في المظهر (زيّاً) في الأداء لم يكن مألوفاً، فكان أن اجتذب إليه الجمهور، بعد أن أثار فضوله وإعجابه، وكان أن أقبل الممثلون على هذين الأسلوبين يأخذون عنهما⁽¹⁾". ومن هنا نجد كما يقول زكي طليمات، أربعة أساليب سيطرت على فن الممثل مدة ليست بالقصيرة، وتختلف هذه الأساليب الأربعة بعضها عن بعض، إلا أنها تتفق جميعاً في أنها تنبع في جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهي موقف تقمص الممثل لشخصية الدور الذي يؤديه... فمدرسة جورج أبيض جنحت إلى أن تجعل لصوت الممثل ولإلقائه المنغم المقام الأول في الأداء والخلق الفني، فصنع

(1) زكي طليمات مصدر سابق، ص 49.

بذلك نموذجًا للمدرسة الصوتية في فن الممثل العربي.

ومدرسة عبد الرحمن رشدي بالغت في تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تتغلب العاطفة على المنطق وتنفلت من ضوابط الذهن، في حين نجد مدرسة عزيز عيد لم تخل من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج في الدور... وكانت مدرسة عمر وصفي تنحو المنهج نفسه، ولكنها تفتقر إلى الليونة وسعة التمثيل والصقل⁽¹⁾. وبظهور هذه المدارس الأربع حدث تغير في طرق الأداء عما كان موجودًا من قبل، إذ "خفت حدة المبالغة في تضخيم الصوت وفي التنبيه على مخارج الحروف، وفي كثرة الإشارة باليدين، وخصوصًا في الأداء الفكاهي، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاه لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهي في جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم في فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء العاطفي والمأساوي، ومرجع هذا إلى أن الأداء الفكاهي في جملته لا تلتهب فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتتقلب هذه الانفعالات من عقال الذهن ومراجعته"⁽²⁾.

ثم يناقش طليعات هذه المرحلة متحدًا عن أسلوب كل منهم حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (1880-1959) هي تنقيح لطيف لتلك

(1) قارن السابق ص 50 وما بعدها.

(2) السابق ص 50.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والايخراج في عصره

الرومانسية الهوجاء وغير المهندمة التي صاحبت قيام المسرح العربي، وفرضت طابعاً من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين... ولقد أصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق في يسر ويأسر الأذن بطريقة جمالية⁽¹⁾.

وقد تتلمذ جورج أبيض على يد الممثل سيلفان في فرنسا من عام 1904 حتى عام 1910، ويعتبر سيلفان من بقايا المدرسة الرومانسية في الأداء، ولم يستطع جورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل بالأداء الرومانسي المزخرف الأداء الواقعي.

وينتقل زكي طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشدي (1940-1981) ويسمي طريقته في الأداء باسمه "مدرسة عبد الرحمن رشدي"، ورغم أنه يسمي هذه المدرسة باسمه، فإنه يصنفها بالمدرسة الرومانسية أيضاً، وهي التسمية نفسها التي أطلقها على "مدرسة جورج أبيض" إلا أنه يفرق بينهما في أن مدرسة عبد الرحمن رشدي أقل من مدرسة جورج أبيض في الاتجاه نحو الزخرفة الجمالية، وإن كانت أكثر ميلاً للمبالغة في الانفعال، سواء كان هذا الانفعال مأساوياً أو كوميدياً... ويطلق على هذه المدرسة: "مدرسة النحت من القلب والضحك من القلب" وهو يتبع في ذلك وجهة النظر التي تقول: (إذا أردت أن تبكي الجمهور، فإن عليك أنت أولاً أن تذرف الدموع)..

(1) قارن السابق ص 51 - 55.

وقد كان هذا الأسلوب في الأداء انعكاسًا لعصر ما قبل ثورة 1919، إذ كانت النفوس تفيض بالعواطف القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد والحرب العالمية الأولى، وانهيار الدولة العثمانية في حروب البلقان وطرابلس، وكانت فترة تشبه في أحداثها وفي أجوائها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شيء يغلي ويثير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب في الأداء يلقي ارتياحًا لدى الجمهور⁽¹⁾.

ثم ينتقل زكي طليمات إلى المدرسة الثالثة التي يسميها بمدرسة عزيز عيد (1880-1942)، حيث كانت طريقة أدائه تنحو نحو عدم المغالاة في الأداء التمثيلي، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعي، وبذلك وضع عزيز عيد مبادئ فن التمثيل الواقعي في مقابل مدرسة جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، اللذين وضعاً مبادئ الأداء الرومانسي، وكان عزيز عيد في ذلك خطأ خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، اللذين بهرهما الزخرف والحركة وجمال الأداء، منصرفين في ذلك عن جوهر الشيء والناحية الموضوعية فيه⁽²⁾.

وتلخص فاطمة رشدي منهج عزيز عيد في الإخراج بقولها:

(1) قارن السابق، ص 55 وما بعدها.

(2) قارن السابق، ص 56 وما بعدها.

"فهم عزيز الحركة المسرحية تمامًا، وكان أساسها عنده، كلمة واحدة (الانفعال النفسي) فهو الذي يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضة، أو هذه لفظة رأس أو انتباهة أو وثبة للأمام أو رجوع للخلف، وهكذا بحيث تخرج عن أية حركة عادية تلقائية لأي إنسان في نفس الموقف، ودرجة الصوت في ارتفاعها أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسي فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعيًا لا صريخًا أو مبالغة غير مقنعة"⁽¹⁾... ويؤكد سعد أردش على واقعية عزيز عيد في الإخراج التي كثيرًا ما تكون أقرب إلى الطبيعة في أحيان كثيرة، إذ إن عزيز عيد اتجه بالسليقة إلى محاكاة الواقع، حيث يرى أن عزيز عيد يعتبر رائدًا من رواد الإخراج الواقعي في المسرح المصري والعربي... "لقد كان عزيز عيد موهوبًا في التمثيل والإخراج، لقد كانت تنقصه الدراسة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسة في أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين أتوا من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري وفي المسرح العربي، وكيفيه فخرًا أنه فرض شخصية المخرج على مسرح مبتدئ"⁽²⁾.

(1) فاطمة رشدي: الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 ص 9 - 10.

(2) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت 1979، ص 336.

وإذا كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي يقتربان بعضهما من البعض، فإن عزيز عيد يقترب من المدرسة الرابعة وهي مدرسة عمر وصفي (1870 - 1948).

ولقد كان عمر وصفي ينتمي كما ينتمي عزيز عيد إلى المدرسة الواقعية في الأداء الكوميدي في إطار محلي، مختلفاً بعض الشيء عن عزيز عيد، الذي كان في بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعي المستمدة من المسرح الفرنسي⁽¹⁾.

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي تقترب بعضها من البعض ويصنفها زكي طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عيد تقترب من طريقة عمر وصفي في الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن الغريب أن يضع زكي طليمات هذه المدارس تحت مسمى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد في هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية في الأداء المسرحي، وهما الاتجاه الرومانسي الذي كان يمثل كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، واتجاه أقل مغالاة في الأداء، وهو الاتجاه الواقعي، ويمثله كل من عزيز عيد وعمر وصفي، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكي طليمات نفسه في إطار الاتجاه الواقعي، فيما بعد، والذي شكل مسار اتجاه زكي

(1) قارن زكي طليمات، مصدر سابق - ص 62 وما بعدها.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

طليمات، سواء في الأداء أو في الإخراج، وهو الرجل الذي كان ينحو منحى علمياً في تفكيره وفي استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي سادت في أوروبا والتي درسها هناك، ثم حاول فيما بعد أن يطبقها في مصر والعالم العربي عبر المؤسسات التعليمية في الفنون، والتي أنشأها في كل مكان وقد أثرت هاتان المدرستان (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، وبجمل طليمات فن التمثيل في هذه الفترة (التي تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام 1914) كالتالي:

أولاً: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب في حفل أو منشد في سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى النطق السليم والفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانياً: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون في ذلك عن الوجه الأول والثاني لفن الأداء، وانفسح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصلية في فن الممثل العربي، وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة في فن التمثيل العربي⁽¹⁾.

(1) قارن السابق، ص 63، 64.

المرحلة الثالثة...

في تطور فن التمثيل (الريحاني والكسار)

إذا كان طليعات قد وصف المرحلة الأولى بمرحلة المبالغة والتهويل، ووصف المرحلة الثانية بمرحلة المحاكاة أو محاكاة الممثل الغربي، مصنفاً فيها الاتجاهات الرومانسية والواقعية في الأداء، فإنه يرى في المرحلة الثالثة مرحلة تطور فيها الممثل، وهي المرحلة التي تبدأ بالفصول المضحكة، وهي مرحلة ليست بها نصوص مكتوبة حيث يتألف موضوعها من سيناريو أو خطة لموضوع المسرحية، وحوارها يؤدي باللغة العامية، وهي مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد على حجم فصل في مسرحية، لهذا سميت بالفصل المضحك، وكانت هذه الفصول المضحكة تؤدي في المقاهي والحانات والموالد والأفراح والساحات، وكان يؤلف هذا نوعاً من السحر الشعبي، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلاوتي الإيطالية من حيث الارتجال وعدم وجود نص مسرحي، ومن حيث الموضوعات الكوميديية والشخصيات النمطية الثابتة "وحيثما يؤدي الممثل كلام دوره، في هذه الحالة، فإنه لا يلقى كمن يلقي المحفوظات المدرسية، جملاً تتتابع وتتراكم من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أي يؤديه بلا مكابدة، وكأنه وحي الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقت يتهيأ عند كل منها، ليصيغ جملاً وعبارات المعاني التي تدور في رأسه، فيبدو وكأن العبارات والجمل تتبع

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والاخراج في عصره

من أعماق نفسه، وتنفجر في وجدانه، وليست تجري على أطراف لسانه (...) ومن هذا الأسلوب في الأداء التمثيلي تبلور أول ما تبلور طابع محلي لفن التمثيل⁽¹⁾.

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسي أول ما تبلور مع الحرب العالمية الأولى ومجيء ثورة 1919، حيث قد تبلورت فكرة البحث عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دوراً إيجابياً في هذه الفترة، وفي هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبث الروح القومية، والتي انعكست بالضرورة في الإبداع الفني والأدبي...

ويظهر ذلك في تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفي رواية زينب لحسين هيكل، والمجموعة القصصية لمحمد تيمور بعنوان (ما تراه العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرح أنطوان⁽²⁾.

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية الهزلية)، وقد استعار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر المبالغة في إثارة الضحك بمختلف الوسائل، وأهمها النكتة، يرتجلها الممثلون فيما بينهم، وأحياناً يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر

(1) السابق، ص 68 - 69.

(2) قارن السابق، ص 69.

الشخصيات الشبان التي تدور في كل المسرحيات ولا تتغير، وفي الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يجيء الحوار كله مكتوباً في نص المسرحية⁽¹⁾. ومن هنا صارت للممثل الذي يؤدي شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفاً من قبل، ويرى زكي طليمات في هذا، أن الكفاية الفنية في مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتي في المقام الأول يتلخص في أمر واحد هو "أن يكون الممثل على ليونة كبيرة في الطبع، وحساسية مرهفة في النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة في وجدانه، ثم يعكسه بأدائه، كما يعكس أيضاً مزاج الجمهور، بحيث يجيء ما يبيده قولاً وحركة ترديداً لما هو قائم في وجدان الجمهور، ولما يجول في خاطره، وحينما ينتهي الممثل إلى أن يكون في تقدم، فإنه يصبح الأداة التي يفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحس بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده"⁽²⁾... وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التي يؤديها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كفاءة الممثل وحذقه، وهذا ما توفر في شخصية كشكش بك والبربري عثمان لنجيب الريحاني وعلي الكسار وأكسبتهما شعبية كبيرة، ويأتي بعدهما محمد كمال المصري

(1) قارن السابق، ص 70.

(2) السابق، ص 71.

في شخصية شرفنطح، ومحمد بهجت في شخصية المعلم بحبح... وبالطبع قد تفوق الريحاني والكسار في شخصيتيهما كشكش بك وعثمان البربري، وما أعطياه للشخصيتين من مذاق محلي يخاطب وجدان المتفرج المصري، حيث يتفق الأداء عند كليهما في أن كلا منهما "يؤمن كل الإيمان بالتخطيط الذي أجراه في رسم الشخصية التي يمثلها في كل ليلة، وذلك بعد أن أمعن النظر فيها، وأحاط بها في جملتها أولاً، ثم في تفاصيل أجزائها وهو تخطيط يستهدف إبراز العنصر الفكاهي في هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معاً ثم بالصمت أحياناً (...) ومن هنا جاءت هذه السيوالة في أداء كل منهما، سيوالة الماء المتدفق الذي لا يمكن أن يقطعه شيء⁽¹⁾."

ويقع الخلاف فيما بينهما في أن الكسار كان يسارع بالرد وبالدخول في حوار مرتجل، إذا ما نبس فرد من الجمهور بالتعليق على ما يجري على خشبة المسرح، وكان الكسار في ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحوّر ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكسار قد شارك السامر المصري ومثّل في الموالد والأفراح، وبدأ حياته ممثلاً مرتجلاً لا يتقيد بنص مكتوب، كما أنه كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة حتى مماته، في حين أن الريحاني كان يتقيد بالنص ولا يجنح إلى الارتجال، فقد بدأ ممثلاً في الفرق التقليدية، إذ بدأ في فرقة عزيز عيد عام 1908، كما كان

(1) السابق، ص 76.

متعلماً يجيد الفرنسية التي درسها في مدارس الفريز، ووجه آخر من الخلاف بينهما، وهو أن لهجة الكسار كانت تعبر عن أصالتها ومحليتها الإقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحاني، وكان المستوى الاجتماعي بينهما مختلفاً، إذ عمل الكسار طباًحاً بينما كان الريحاني اجتماعياً أعلى مرتبة منه، كما كان الريحاني أكثر حذقاً وصنعة في مجال التمثيل من الكسار الذي تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحاني قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز عيد وجورج أبيض، بعكس أداء الكسار الذي كان تلقائياً وفطرياً⁽¹⁾ وقد كان زكي طليمات يهاجم الريحاني والكسار ومسرحهما في البداية، ولكن بعد أن عاد من بعثته وجد أن الريحاني قد حقق نجاحاً كبيراً بعد أن تمرس بفنون المسرح وأدبه نظرياً وممارسة:

"عدت وقد تبينت معالم المرحلة التي يجب أن يجتازها الريحاني بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحماً ودماً، ولادة ونشأة، المسرحية المصرية التي تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثراً في التوجيه الخلفي والاجتماعي، وما هو أعرق في الأدب والتثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها في التشويق والترفيه"⁽²⁾. ولم تقف

(1) قارن السابق، ص 77 وما بعدها.

(2) زكي طليمات: ذكريات ووجوه، مصدر سابق، 1981، ص 115.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والاخراج في عصره

أمية القراءة والكتابة حائلاً دون نبوغ علي الكسار في التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائي العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ربع قرن من الزمان ويزيد، وذلك فيما بين الحربين العالميتين، وحملت فرقة كل منهما اسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحاني⁽¹⁾.

وحين زارت مصر فرقة الكوميدي فرانسيز وعلى رأسها الممثل الكبير ديني دينس أستاذ زكي طليمات الذي كان تلميذاً له في فرنسا، رأى أستاذه فرق يوسف وهبي وجورج أبيض ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وعلي الكسار، ولم يلفت نظره غير نجيب الريحاني وعلي الكسار، وكان رأيهما أنهما يعكسان الطابع المصري، وهما يمثلان وكأنهما لا يمثلان: "الريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحقق صناعة التمثيل، ولكنني أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحقق صناعة التمثيل⁽²⁾".

ويرى د. علي الراعي أن علي الكسار قد وضع حداً لنجاحه في المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، فيفقد ذلك مشاركة الجمهور له الذي جاء إلى مسرحه، لا ليستمتع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبي بعدة عناصر، مثل الحدوتة الشعبية والمغامرات والرقص والتهكم، ويرجع د. علي الراعي هذا التحول إلى أن مصر

(1) قارن السابق، ص 142 وما بعدها.

(2) السابق ص 152.

دخلت مرحلة المسرح النظامي، وأن هذه المرحلة كانت هي التعبير الأساسي عن خط تطور المسرح في مصر. أما بالنسبة للريحاني فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجنباً المنزلق الخطر الذي وضع عزيز عيد في طريق الفشل، وهو إصراره على أن يعطي الناس ما لا يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبله⁽¹⁾. حيث كان الريحاني يتخذ موقفاً متوازناً "بين تشدد عزيز عيد في مراعاة الأصل الأجنبي في العروض الكوميدية وبين الإسفاف والخلو من المعنى الذي تمثله ثمرة خيال الظل، وهي ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبي المعروف، وإنما هي لعبة ستريتيز تتم خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر في أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذي لا يخفي شيئاً، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة⁽²⁾".

الريحاني وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التي أحاطت بنجومية نجيب الريحاني، يحلو للكثيرين أن يقارنوه بالفنان العالمي شارلي شابلن، حيث يرى زكي طليمات أن ملامح الريحاني ووجهه المفرط في التعبير، يجعل المرء يتخيل معه أن كل قسمة من قسّمات هذا

(1) قارن د. علي الراعي: مصدر سابق، ص 65، وما بعدها.

(2) السابق، ص 297.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والايخراج في عصره

الوجه تحمل رأسًا كاملاً للتعبير، ويرى طليعات أن هذه الظاهرة في الريحاني تؤلف حجر الزاوية في طابع أدائه، ولم يكن يشوبها شيء من المغالاة إلا فيما ندر، فالانفعالات تظهر واضحة جلية على وجهه، مما يدل على أن الممثل يقظ وحساس، وقد "يقع أن يسبق هذا التشكيل في الحركة وفي أعضاء الجسم التشكيل الصوتي في بعض المواقف العنيفة والحاسمة للدور الذي يؤديه الممثل"⁽¹⁾... ويطرح زكي طليعات سؤالاً: إن كان الريحاني مفرطاً في الإعجاب بشارلي شابلن الذي بلغت شهرته في الثلاثينيات والأربعينيات أوجها، حيث كانت مظاهر التشكيل العضوي والحركي تشكل مظهرًا سياسيًا من إبداعاته، ويجيب على ذلك بالإيجاب، إذ إن هذه الظاهرة في الريحاني كان لها تأثيرها، فقد كان يحلو للريحاني أن يصف شاربه على طريقة شارلي شابلن، كما أن الشخصية التي كان يتقمصها بعد كشكش بك وهي الرجل الفقير، غني النفس الصابر على المكروه، كانت شخصية دائماً ما تتراءى له في بدلة إفرنجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب⁽²⁾.

(1) زكي طليعات: فن الممثل، مصدر سابق، ص 80.

(2) قارن السابق، ص 81 وما بعدها.

المرحلة الرابعة...

أو التمثيل في مرحلة ما بين الحربين

لقد تطور فن التمثيل، إذ اخذت الصبغة المحلية طابعًا واضحًا بفعل تصاعد الروح القومية.. وقد تكونت في هذه المرحلة فرقة رمسيس في بداية العشرينيات، ويرى زكي طليمات، أن هذه الفرقة في الأداء والإخراج تعتبر امتدادًا لفرقة عزيز عيد، وفي فرقة رمسيس التي انضم إليها عزيز عيد يوجد أسلوبان لفن الممثل، لكل منهما طابعه ومذاقه الذي نسج على تأثيرهما أداء كثير من أجيال الممثلين، أسلوبان يؤلفان تيارًا عكسيًا لتيار أداء كثير من أجيال الممثلين، أسلوبان يؤلفان تيارًا عكسيًا لتيار أداء ممثلي المسرح الكوميدي، وقد انعكس هذا التيار في كل من روز اليوسف ويوسف وهبي، صاحبي هذين الأسلوبين، اللذين يؤلفان اتجاهين في فن الممثل، فقد تأثر يوسف وهبي _في بداية حياته_ وروز اليوسف بمصدر واحد وهو عزيز عيد الذي كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تطل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصيتهما، فاستقلا فيما بعد عن عزيز عيد، إذ كان يوسف وهبي ذا شخصية قوية ينزع إلى التحدي، بينما كانت روز اليوسف لينة في غير ضعف، ودیعة في غير میوعة، وجذابة في غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحس مرهف، وباتزان التخطيط والانفعال والنبر الصوتي، ذي الجرس المميز، رغم صغر حجمه، بينما يتجلى النفيس في

شخصية يوسف وهبي في قوة الطبع وتدفق الحيوية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذي يحتاج ترويضه إلى جسور وسدود. كما يقول زكي طليمات. وقد كان رصيد روز اليوسف أكبر من رصيد يوسف وهبي، بحكم تمرسها في فن التمثيل، أما من حيث الطاقة فالاختلاف واضح، فهي لدى روز أعمق، ذلك أنها تبحث عن المعرفة وتتشوق إليها، عكس يوسف وهبي الذي اكتفى بأن يلتقط من هنا وهناك أثناء زيارته للمسارح الأوربية وقد كان لدوره في إدارة الفرقة وانشغاله بها سبب في ذلك⁽¹⁾.

وما يعادلها في يوسف وهبي أنه الممثل العملاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته، ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحاباً من التمثيل: "إن قوة الطبع هذه وقد تجلت في الصوت الذي يهدر ساخناً ممتلئاً بالانفعالات، وتبدت في الإشارة التي تومض بالحس اليقظ الممتلئ بنفسه وبما دخل عليه (...). تحول صاحبنا إلى كتلة تبرق، كما ترفعه أحياناً إلى مستوى عال من الإجابة، فإذا هو يؤثر حقاً في الجمهور ويسيطر عليه، وأحياناً تتحول تلك الانفجارات التي يبعثها إلى فرقة صواريخ تحدث جلبة ولا تخلف أثراً لافتقارها إلى شحنات من المعاني، فإذا الكلام يتدفق من فمه في سرعة الرشاش، أو هو يجري وكأنه يركض (...). وقد يقع أن يميل صوته إلى إتيان الغريب من النبرات، ويركب لهجة في

(1) قارن السابق، ص 93 وما بعدها.

الإلقاء يبدو معها وكأنه (يتغرغر) بالكلام، أو كأنه يغمغم ويتمتم مثل الحاوي الذي يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضة من طرف أنفه⁽¹⁾.

"وقد كان لروز صوت صداح ونطق واضح وقدرة على التشخيص، وأفضل ما تفردت به أنها كانت تستطيع أن تعبر عن الشيء، وعن نقيضه وضده في وقت واحد (...) والذي يثير العجب والإعجاب في أداء هذه الممثلة، هو أنها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى أبعد الحدود، ولا يظهر عليها أنها تمثل"⁽²⁾.

ونخلص من هذا بنتيجة مختلفة، بعكس ما خلص إليها زكي طليمات، حقيقة أن يوسف وهبي وروز اليوسف قد تتلمذا على يد عزيز عيد، ولكنهما يختلفان عنه، ولا يمكن أن يكونا امتداداً له، وإن كان لكل منهما أسلوبه، حيث شكل أسلوب روز البساطة وطريقة الأداء الواقعي، كما شكل أسلوب يوسف وهبي، بالطريقة التي أوردها زكي طليمات، أسلوباً لا يمكن أن يكون امتداداً لعزيز عيد، فهو أسلوب ميلودرامي يبعد عن أسلوب عزيز عيد، وعن أسلوب روز اليوسف وقد أفرزت مرحلة ما بين الحريين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكل منهم طريقة في الأداء، وهم يتفقون في الطابع العام وفي الأداء وخصب الفطرة وسلامة

(1) السابق، ص 101.

(2) قارن السابق، ص 105 وما بعدها.

الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والايخراج في عصره

وسائل الأداء والاكتساب السريع لفن التمثيل الأوربي، منهم سليمان نجيب، حسين رياض، زكي رستم، بشارة واكيم، أحمد علام، فؤاد شفيق، منسي فهمي، إستيفان روستي، عباس فارس، مختار عثمان، عبد الوارث عسر، عبد اللطيف جمجوم، سراج منير، عبد العزيز خليل، محمد عبد القدوس، محمود رضا، ماري منيب، زينب صدقي، عقيلة راتب، أمينة رزق، دولت أبيض، إحسان الشريف، رفيعة الشال، فاطمة رشدي، عزيزة أمير وغيرهم⁽¹⁾.

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحاني يتبوأ مكانة شعبية كبيرة: "فقد كان تاريخه الفني جماع سيكولوجية الإنسان المصري البسيط، الذي كان مجرد لعبة في يد الأقدار ترمي به وتقذف به هنا وهناك، فيلجأ إلى إيمان ساذج، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوي والكريم في الوقت نفسه... إنه البطل الذي كان يؤديه الريحاني وهو الريحاني نفسه⁽²⁾". لقد جاء مسرح الريحاني نابضاً بحركة المجتمع الزراعي التقليدي، رمزاً للنظام القديم، وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام 1919، بات واضحاً أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحاني عاد وأحياء لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين، "وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة في النمو، انتقل مركز الحياة في مصر من

(1) قارن السابق وص 107 وما بعدها.

(2) د. ليلى أبو سيف: مصدر سابق، ص 215.

الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجًا باليًا، عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية هي الإنسان العادي أو الإنسان الصغير في عالم القرن العشرين، وأصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائي، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمخزن الأدوية، وهكذا عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التي تواجه البلاد في ذلك الوقت⁽¹⁾.

وقد كان الريحاني يقدم نقده للمجتمع في حدود ما هو متاح رقابيًا، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر المنع والمصادرة، فلم يكن الريحاني ثوريًا يسعى إلى تثوير الجماهير، كما لم يكن مصلحًا اجتماعيًا يتخذ من المسرح منبرًا للإصلاح، ولكنه كان وطنيًا مسالمًا يعبر بحسه الوطني عن التغييرات التي يمر بها المجتمع، فقد استطاع في وجود إمكانياته أن يطور الكوميديا الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كوميديا أخلاقية وهو بالإضافة إلى ذلك كان فنانًا يتمتع بدرجة مذهلة من القبول لدى المتفرجين، كما كان يمتلك تقنية كبيرة في فن التمثيل، وحين ضاع نجيب الريحاني أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من الإكرومايسين، ترك مكانه شاغرا حتى اليوم، ولم

(1) السابق، ص 299.

_____ الريحاني.. واتجاهات فن التمثيل والاخراج في عصره

تستطع سبعون عامًا من الرحيل_تقريبًا_ وظهور العشرات الذين يقلدونه أو يسировون على دربه أن يملئوا مكانه أو يسدوا فراغه أو حتى جزءًا منه رغم ضجيج الإليكترونيات الفضائية الحديثة.

نجيب الريحاني سينمائيًا

1

"هل وفقت في أن أسيطر على الستار الفضّي بمثل القوة التي منحتني إياها مواهبي وخبرتي في السيطرة على زمام التمثيل المسرحي، أعتقد أنني لم أوفق تمامًا.. وكثيرون ممن يعرفون الريحاني قد يشاطرونني هذا الشعور، ولكن.. ألم تنل أفلامي قسطًا وافرًا من النجاح؟ نعم إنها حازت هذا النجاح، ولكن في نظري أنا، كان نجاحًا ناقصًا، لأنه لم يظهر تلك الجهود التي بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء.. حتى أنني أحسست أن ضوء الستار الفضّي إنما هو كضوء القمر.. جميل.. ولكنه بارد لا حياة فيه.

ثم شاءت الظروف واجتمعنا.. وكلنا ممن أخلصوا لفنهم

فانسجمنا.. واستحال ذلك الضوء الفضي إلى شعاع منعش كله حياة.. وكله حرارة.. تحقق الحلم المحبب إلى نفسي.. الحلم الذي وهبته حياتي.. شعرت بوجود عشاق فني أمامي.. شعرت أنني أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم.. هذا ما جال بخاطري من مشاهدتي بعض مناظر فيلم "غزل البنات" الذي أعده وأخرجه عزيزي أنور وجدي ابني البار.. الوفي" ..

نجيب الريحاني

قبل الرحيل

هنا، وفي خطاب نجيب الريحاني الذي كتبه في الثالث من مارس عام 1949 بإستوديو مصر قبل رحيله بثلاثة أشهر، نجده يعترف بخيبة أمله في السينما، لأنها ببساطة لم تظهر مواهبه الحقيقية، تلك التي كانت واضحة مثل الشمس على المسرح الذي حقق فيه الريحاني نجاحًا كبيرًا، وقدم فيه تسعة أضعاف ما قدمه للسينما.. وإن كان قد بدأ هذا الإحساس الغاضب لدى الريحاني من السينما في الزوال، خاصة بعد أن شاهد أجزاء من مشاهد فيلمه الأخير "غزل البنات" راعته السينمائية التي توج بها مشواره السينمائي، وأهم ما قدمه على شاشتها.. ولكن ألم يأتيه هذا الإحساس ويرواده متأخرًا، خاصة وأنه قد رحل عن عالمنا بعد ثلاثة أشهر من هذا الاعتراف، ولم يعد في استطاعته أن يقدم لنا أفلامًا أخرى؟!!

التجارب السينمائية

لقد تملك الغضب من نجيب الريحاني أثناء وبعد تجاربه السينمائية الأولى والتي بدأت بتصوير فيلم "جحا" عام 1929، وهو الفيلم الذي لم يكتمل، واستمر هذا الإحساس يملكه حتى بعد عام 1936 الذي قدم فيه فيلم "بسلامته عاوز يتجوز" وما قدمه الريحاني من أفلام في هذه الفترة كان مثار خلاف وجدل بين النقاد السينمائيين..

وعلى مدى عقدين من الزمان، ومنذ أن دخل الريحاني مجال السينما وحتى رحيله نهاية الأربعينيات، لم يقدم غير تسعة أفلام بإجماع اراء معظم النقاد، وإن كان سمير فريد يخرج عن هذا الإجماع معتبراً إياها اثني عشر فيلماً، وهو في ذلك يدخل في القائمة أفلاماً لم تكتمل مثل "جحا" الذي صور الريحاني أجزاء منه عام 1929، وأخرى يختلف عليها النقاد في التصنيف والتأريخ، وهذا ما سنحاول التوصل إليه.

الأكثر جماهيرية

إن ما قدمه الريحاني على مدى عقدي الثلاثينيات والأربعينيات في السينما، لم يتجاوز عشر ما قدمه من مسرحيات على خشبة المسرح، ورغم ذلك، ورغم إحباطه وغضبه من السينما، خاصة

في السنوات الأولى من حياته السينمائية، فإنه كان النجم الأكثر جماهيرية، رغم وجود نجوم آخرين سبقوه على الشاشة السينمائية مثل فؤاد الجزايرلي وعلي الكسار وأمين عطا الله وبشارة واكيم وغيرهم، ورغم أن مجموع ما قدمه للسينما طوال تاريخه لم يصل إلى نصف ما كان يقدمه إسماعيل يس في السنة الواحدة في الأربعينيات، ورغم هذا فإن الذي احتفظ بصورة الريحاني وصوته ورسمه، هو الشاشة الفضية التي لم يعطها كثيرًا من اهتماماته، والتي كان يبغضها في بعض الأحيان.

مشكلته السينمائية

وربما يرجع أحد أسباب إحجام الريحاني عن السينما حتى بداية الثلاثينيات هو أنه "لم يكن ميالاً بحكم شعبيته المسرحية للظهور في السينما الصامتة مضحياً بأهم أدواته التي صنعت نجاحه المسرحي، وهو الحوار بما يتيح له من قدرة على التفاعل مع الجمهور واستدراج ضحكاته من "الإفيهات" اللفظية النابعة من الموقف الذي يؤديه".⁽¹⁾

(1) أشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999 ص 52.

وربما يكون هذا أحد أهم الأسباب _كما يذكر أشرف غريب_ ولكن ماذا بعد هذا التاريخ والذي قدم فيه منذ عام 1931 حتى عام 1949 تاريخ رحيله مجموعة من الأفلام يختلف حولها النقاد تقدر بتسعة أفلام في الوقت الذي كان يقدم فيه ممثل ناشئ هو إسماعيل يس، ظهر في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، ما يزيد على ثمانية عشر فيلمًا في السنة الواحدة، بعد أن علا نجمه.

إن مشكلة الريحاني في أفلامه الأولى: "هي مشكلة ثلاثية الأبعاد، فإدراك الريحاني للغة السينما وأدواتها كان محدودًا، لأنه كان فنان مسرح بالدرجة الأولى، وفهمه للسينما لا يتجاوز حدود المتذوق البعيد عن العملية الإبداعية، لهذا كان عليه دائمًا أن يخضع لما يراه المخرج حتى لو كان غير مقتنع به، ولهذا كان الريحاني الذي يسيطر على كل شيء في عمله المسرحي كتابة وإخراجًا وتمثيلًا يجد نفسه في السينما مجرد مؤدٍّ ومنفذ لتعليمات مخرج لا يفهمها ولا يستوعبها، وهو لا يتأكد من صدق توقعه إلا حين يرى المأساة مجسدة أمامه على الشاشة في صورة عمل رديء".⁽¹⁾

إن مشكلة نجيب الريحاني _كما يؤكد وليد يوسف_ هي أنه صادف مخرجين محدودي الإمكانيات يفتقدون الموهبة _كما سوف نتأكد من رأي الريحاني ذاته فيما بعد_ وكانت العملية بالنسبة

(1) د. وليد يوسف: سحر الكوميديا في الفيلم المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003 ص 24.

لهم هي إنجاز فيلم للريحاني في أقصر وقت وبأقل تكلفة، كما أن السينما المصرية حتى منتصف الثلاثينيات كانت لا تزال تخطو خطواتها الأولى وكان الإنتاج محدودًا.

وبينما اختلف السينمائيون والنقاد والمؤرخون حول طبيعة المرحلة السينمائية الأولى للريحاني من بداياته حتى عام 1936، فإنهم في الوقت نفسه لم يختلفوا حول الأفلام التي قام بتمثيلها منذ منتصف الثلاثينيات والتي بدأت بـ"سلامة في خير" عام 1937 حتى "غزل البنات" عام 1949 مرورًا بـ"سي عمر" عام 1941، و"العبة الست" 1946، و"أحمر شفايف" 1946، و"أبو حلموس" 1947، ولذا فإن الفترة الأولى التي تقع ما بين 1929 وحتى 1936 هي الفترة التي اختلف فيها النقاد حول سينما الريحاني وتضاربت أقوالهم والنتائج التي توصلوا إليها، وهي فترة ما تزال تحتاج إلى مزيد من الدقة بالتأريخ لها والدراسة المتأنية وصولًا إلى حقائق موضوعية واضحة، وهي الفترة التي لم يتخلص فيها الريحاني من شخصية كشكش بك في السينما استثمارًا لنجاحها في المسرح، حيث كان بطل أفلام هذه الفترة هو كشكش بك باستثناء فيلمه "ياقوت" الذي صور في فرنسا عام 1933.

كشكش بك..

لقد احتلت شخصية كشكش بك معظم أعمال نجيب الريحاني المسرحية، وهي الشخصية التي ظل يغازلها منذ أن ابتدعها عام 1916 حتى رحيله عام 1949، وحين كان يتخلص منها ليرتدي عباءة شخصيات أخرى مثل الموظف البسيط أو المدرس الصغير، أو الرجل الغلبان الذي يصعد إلى الأعلى بضربة حظ، نجده يعود إلى تلبس شخصية كشكش بك إذا ما أفلس مادياً، أو انصرف عنه رواد مسرحه بسبب اتجاهه نحو الميلودراما تقليداً ليوسف وهبي، أو التراجيديا تقليداً لجورج أبيض، وهو الممثل الذي أراد في بدايته أن يتجه نحو المأساة، إلا أن عزيز عيد قد اكتشف فيه نبوغه في الكوميديا، كما أن الجمهور لم يتقبله في أدوار المآسي، حيث كان يعود إلى شخصية كشكش بك لاسترجاع جمهوره واسترداده ثانية.. وإذا كانت شخصية كشكش بك قد استمرت لسنوات طويلة على خشبة المسرح لدى الريحاني، يغازلها كثيراً بإرادته أحياناً، وبرغبة الجماهير في أحيان أخرى طوال تاريخه المسرحي، إلا أنه اقتصر على تقديمها في السينما في فترة محدودة في فيلميه الصامتين، الأول "جحا" والذي لم يكتمل تصويره عام 1929، والثاني "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931، ثم فيلميه الناطقين "سعادة كشكش بك" بعد أن أضيف إليه الصوت وأصبح فيلماً ناطقاً، والثاني هو "حوادث كشكش بك" وقد خلط بينهما كثير من

مؤرخي السينما ونقادها باعتبارهما فيلمًا واحدًا، وإن كان الأول من إخراج إستيفان روستي والثاني من إخراج كاريو بوياء.

ويحكي نجيب الريحاني في مذكراته⁽¹⁾ كيف تولدت شخصية "كشكش بك" كما يحكي الرواية ذاتها في حوار له بمجلة الكواكب⁽²⁾، ففي عام 1914 ضمه جورج أبيض إلى فرقته التي كونها في ذلك الوقت مع سلامة حجازي، بعد أن أقرضه الريحاني من ثروته خمسة وعشرين جنيهًا من أصل سبعة وعشرين، بعد أن استبقى لنفسه جنيهين، وكان هذا المبلغ هو تحويشة أربع سنوات عمل متواصلة بشركة السكر في نجع حمادي، وقد رد له أبيض المبلغ على مدى عامين، وفي أقساط لم يزد القسط الواحد فيها على أربعين قرشًا، ومكافأة لنجيب الريحاني أسند جورج أبيض له دورًا صغيرًا في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" دور ملك النمسا، وكان دورًا لا يستمر على خشبة المسرح إلا على نحو دقيقة أو دقيقتين، وقد دفعه ذلك إلى التفنن في المكياج، إذ جلس الريحاني أمام المرأة وأحضر صورة فوتوغرافية للإمبراطور فرانسوا يوسف عاهل النمسا، وأظهر صورته على شاكلته، وبعد انتهاء الليلة قابل الريحاني صديقًا قديمًا له، كان يعمل معه موظفًا في البنك الزراعي، وسأله الريحاني عن المكان الذي كان يقضي فيه

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959 ص 74.

(2) مجلة الكواكب، العدد 34، يوم الاثنين 14 نوفمبر عام 1932 ص 4، 5.

سهرته، فرد عليه الرجل بقوله: "كنت أشاهد رواية صلاح الدين الأيوبي إنما يا فندم فيه ممثل ابن.... كان عامل زي ملك النمسا تمام.. بدقنه وشكله وجسمه".. وهنا ضحك الريحاني مفكراً في هذه الذقن التي لفتت نظر زميله، ففكر في استخدامها وتوظيفها فيما بعد في دور كشكش بك الذي ابتدعه الريحاني بعد عامين من تمثيله لدور فرانسوا يوسف عاهل النمسا، ولكن الريحاني قد ترك فرقة جورج أبيض بسبب اضطهاد الممثلين له واستخفافهم به دون أن يدري سبباً لذلك⁽¹⁾، كما أن جورج أبيض حين رآه على خشبة المسرح على هيئته هذه، تبخرت حماسته وظل يضحك، وانتهت الليلة برفته من المسرح⁽²⁾.. ومن هنا تولدت حكاية ذقن نجيب الريحاني التي استخدمها فيما بعد في شخصية كشكش بك، في مسرحه وأفلامه الأولى، تلك الشخصية التي ابتدعها بعد عامين من هذا الموقف.

ففي أحد الأيام التي كان يجلس فيها الريحاني مفلساً على بوفيه "برنتانيا" جاءه صديقه إستيفان روستي يطل عليه: "مهندم الملبس، رائع المظهر، ثم جلس بجواري وأخرج من جيبه علبة سجائر فاخرة مذهبة وناولني سيجارة وهو يبتسم، وعرف ما يجول بخاطري"⁽³⁾

(1) كما يذكر في حوارهِ بالكواكب، مصدر سابق بعدد 34، ص 5.

(2) كما يذكر في مذكراته التي نشرت بدار الهلال. مصدر سابق، ص 51.

(3) مجلة الكواكب، العدد 34، مصدر سابق ص 5.

إذ دعاه إستيفان روستي للعمل معه _ كما طلب منه الريحاني ذلك _
في الآبيه دي روز الذي كان يديره مسيو روزاتي ومدام ليليان.

وفي سؤال المحاور للريحاني، ويدعى سهيل، عن الكيفية التي
فكر فيها وابتدع شخصية كشكش بك، أجابة الريحاني بقوله: "في
أيام عملي بالآبيه دي روز، وحين كان إيراده ينذر "بالتشطيب"
العاجل، ذهبت إلى منزلي بائنسا، واستلقيت على فراشي وأحسست
بأنني في عالم آخر، فلست أدري أكنت إذ ذاك في حلم أو يقظة،
إنما الذي أدريه هو أنني رأيت في تلك اللحظة شخصاً يبدو أمامي
بتلك اللحية الكبيرة والملابس المصرية "القبطان والجبّة"، وحوله
رھط من النسوة يضحكن ويلعبن فقامت من فوري مصمماً على
أن أظهر تلك الشخصية على المسرح وأحيطها بشيء من السذاجة
الريفية في مغازلة الحسان، ومن ثم ذهبت إلى المسيو روزاتي
وأبلغته أنني قد وضعت رواية جديدة وأريد إخراجها، فلم يمانع في
ذلك"⁽¹⁾ وهنا عكف الريحاني على الكتابة وأسمى المسرحية الأولى
"تعال لي يا بطة" وكانت أول مسرحية يظهر فيها كشكش بك، وقد
نجحت نجاحاً كبيراً، فكتب بعدها: ستة بريال، بكره في المشمش،
بلاش أونطة، ثم انضم إليه أمين صدقي ممثلاً ومؤلفاً، وتوالى
المسرحيات المشتركة: خليك ثقيل، وهز ياوز، وإديله جامد وكان

(1) انظر مجلة الكواكب، مصدر سابق، العدد 34، ص 5، وانظر مذكرات الريحاني
طبعة دار الهلال، مصدر سابق، ص 74.

بطل جميع هذه المسرحيات هو كشكش بك التي نجحت نجاحاً عظيماً، استدعى منتجي السينما لاستثمار هذا النجاح.

في أقل من أربعة أعوام صور الريحاني أول أفلامه عام 1929، وهو فيلم صامت لم يكتمل ولم يعرض، وكان بعنوان "جحا"، بطولته مع بديعه مصابني من إخراج جاك شوتز، وبعد عامين قام ببطولة فيلمه الثاني الصامت تحت عنوان "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931 مع إنصاف رشدي ومن إخراج إستيفان روستي، وقد أعيد عرض هذا الفيلم بعد أن أضيف إليه الصوت فأصبح ناطقاً تحت اسم "سعادة كشكش بك" وعرض ناطقاً عام 1934، وعلى الفور انتقل الريحاني إلى باريس ليصور فيلماً مشتركاً باللغتين الفرنسية والعربية بعنوان "ياقوت" عرض في مارس من عام 1934 من إخراج إميل روزببيه وبطولة الريحاني مع الفرنسية إيمي بريفان.

جحا

جحا فيلم لم يكتمل تصويره، ولهذا لم يتم عرضه من إخراج جاك شوتز وبطولة الريحاني مع بديعه مصابني، وقد بدأ العمل فيه عام 1929، ولكن التصوير توقف بسبب الخلافات التي بدأت بين المخرج والبطل، وبين المخرج والبطلة، وأخيراً بين البطل

والبطلة⁽¹⁾.. وقد كان الفيلم من إنتاج "الفيلم الفني المصري" وتؤكد بعض المصادر أنه تم تصويره مئة متر، كما تؤكد مصادر أخرى بأن ما تم تصويره مئتا متر.. ثم توقف التصوير بسبب ما ذكر من أسباب، ولكن مفيد فهم يؤكد أن التصوير قد اكتمل وخرج الفيلم تحت عنوان "الريحاني" وبالطبع كان الفيلم يحاول استثمار نجاح شخصية كشكش بك للريحاني.. وقد أضاف سمير فريد فيلم "جا" إلى عدد الأفلام التي ينسبها إلى الريحاني والتي يقدرها باثني عشر فيلماً⁽²⁾.

وإلى قائمة أفلام نجيب الريحاني الاثني عشر من وجهة نظر سمير فريد فإنه يضيف إلى هذه القائمة، بجوار جا، فيلمه الصامت "صاحب السعادة كشكش بك" الذي صوره الريحاني عام 1931، كما يضيف الفيلم الناطق "سعادة كشكش بك" والفيلمان الأخيران من إخراج إستيفان روستي، حيث أضيف للفيلم الأول الصوت فأصبح ناطقاً تحت عنوانه الثاني بذات طاقم الفيلم.. وهناك يفرق سمير فريد بين فيلم "سعادة كشكش بك" الذي أضيف إليه الصوت وكان في الأصل "صاحب السعادة كشكش بك" وبين فيلم

(1) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976.

(2) قارن سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مكتبة الأسرة 2000 ص 105.

"حوادث كشكش بك" فالأول من إخراج إستيفان روستي مخرج الفيلم الصامت وقد أضيف إليه الصوت، بينما مخرج فيلم "حوادث كشكش بك" هو كارلو بوياء، ورغم هذا الوضوح، فإن هناك من يخلط بين الفيلمين باعتبارهما فيلماً واحداً، رغم أن مخرج الفيلم الأول غير مخرج الفيلم الثاني، ورغم هذا الوضوح، فإن أحمد الحضري يذكر بأنه عندما عرض فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" أول مرة في 27 إبريل عام 1931 كان صامتاً، وإن كانت تصاحبه أسطوانة لأغنية أو أكثر في بعض أجزاءه، أما في نسخة عام 1933 من نفس الفيلم، فقد تمت إضافة الصوت لها عن طريق الدوبلاج، كما تمت إضافة بعض المناظر أيضاً، لقد تم عرض النسخة الناطقة من فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" في افتتاح سينما رمسيس، وأصبح الفيلم يحمل رقم 30 في القائمة ويسمى "حوادث كشكش بك" (1).

ولكن كيف يتسق أن يكون فيلم "حوادث كشكش بك" هو "صاحب السعادة كشكش بك" بعد أن أضيف إليه الصوت، علماً بأن الأخير من إخراج إستيفان روستي والأول من إخراج كارلو بوياء؟! وبالطبع فإن الأكثر منطقية أن يكون "سعادة كشكش بك" الذي أضيف إليه الصوت هو الأصل الصامت لـ "صاحب السعادة

(1) أحمد الحضري: تاريخ السينما في مصر ج 2، الألف كتاب الثاني، صندوق التنمية الثقافية بالتعاون مع المهرجان القومي للسينما المصرية 2007 ص 102.

كشكش بك" من إخراج إستيفان روستي كما هو موثق.

وحسباً لهذه القضية فإن سمير فريد يرى أنه "حسب القواعد العلمية الفيلموجرافية، فإن الفيلم الذي يعرض مرة ثانية بعد أن تغير يصبح فيلماً جديداً، أي يأخذ رقماً جديداً، مع حاشية تلفت النظر إلى الفيلم الأصلي، وبالتالي إضافة الصوت إلى فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" وتغيير عنوانه إلى "سعادة كشكش بك" تعني أنه فيلم جديد حسب القاعدة المذكورة"⁽¹⁾.

ونلاحظ هنا ومن قبل أن أحمد الحضري أحياناً ما يذكر الفيلم تحت اسم "حوادث كشكش بك" وأحياناً ما يذكره باسم "صاحب العزة كشكش بك"⁽²⁾.

لقد بدأ الريحاني العمل في الفيلم "صاحب السعادة كشكش بك" عام 1931 دون أن تكون لديه أية فكرة عن موضوع الفيلم غير شخصية كشكش بك، إذ كان يخرج في الصباح دون أن يدري ماذا سيفعل؟ ولكنه أثناء تركيبته للحية الشخصية، يبدأ في التفكير في سير حوادثها في الفيلم، وهو يذكر في مذكراته بأنه "في أحد الأيام جاءني إستيفان روستي ومعه المصور السينمائي كاريني وبعد التحية والذي منه، فاجأني المسيو كاريني دون سابق إنذار بأنه

(1) سمير فريد: نجوم وأساطير، مصدر سابق، ص 104.

(2) أحمد الحضري: مصدر سابق ص 11.

يريد إخراج فيلم سينمائي يقوم العبد لله ببطولته.. عارضت بشدة لأنني كنت أعتقد في ذلك الوقت أن السينما عمل خاسر، وبشيء من اللف والدوران استطاع إستيفان روستي وكاريني أن يبلفاني، فبدأ العمل في الفيلم⁽¹⁾ الذي تكلف ما يقرب من أربع مئة جنيه فقط، وقد لاقى الفيلم نجاحاً كبيراً جعله يفكر في ترك المسرح، ولكنه يعلق على ذلك قائلاً: "ولكن الله سلم".

ياقوت

حين كان مدكور ثابت رئيساً للمركز القومي للسينما، وفي إحدى زيارته لأرشيف الفيلم الفرنسي، عثر على فيلم "ياقوت" وقد أهدى الأرشيف الفرنسي نسخة من الفيلم إلى المركز القومي للسينما في مصر، وقد عرض الفيلم في افتتاح المهرجان القومي للسينما في 21 يونيو عام 2000 بدار الأوبرا، وكان الفيلم قد صور في باريس عام 1933، وعرض لأول مرة في مصر في 23 مارس عام 1934 في سينما جومون بالاس بالإسكندرية، كما عرض بعد أيام من الشهر ذاته في سينما متروبول بالقاهرة.

ويذكر أن الريحاني في مذكراته، بأنه كما حاول الهرب من

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني طبعة دار الهلال، مصدر سابق، ص 62.

تمثيل فيلم "صاحب السعادة كشكش بك" فقد حاول الهرب من تمثيل فيلم "ياقوت" فهو يقول: "بينما كنت في باريس دعاني كبير بشركة جومون السينمائية لزيارة الشركة والإستوديوهات، وكان معي الأستاذ إميل خوري، وكان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، ثم دعتة الظروف السياسية لترك منصبه ثم السفر إلى باريس للراحة والاستجمام هناك، ولم نكد ننتهي من زيارة الإستوديوهات حتى عرض علينا الكبير المسئول أن تخرج الشركة فيلماً أتولى أنا بطولته، فرفضت في الحال"⁽¹⁾.

وقد استطاع إميل خوري إقناع الريحاني بعد إلحاح ومفاوضات، فقبل الريحاني وسافر بعدها إلى مصر ولم يكن معه غير خمسين جنيهًا وصرفها على الفول والطعمية حتى أفلس تمامًا، وهو في هذه الحالة جاءه خطاب من إميل خوري يدعوه إلى باريس، وقد أرفق مع الخطاب خمسين جنيهًا فاضطر الريحاني للسفر إلى باريس على أن يلحق به بديع خيرى، وفي باريس طلب إميل خوري أن يدخل الريحاني معه شريكًا بالتلث في الفيلم، وحين وصل بديع خيرى عمل مع الريحاني في سيناريو وحوار الفيلم، ولكنهما فوجئًا بإميل خوري يعطيهم سيناريو وحوار الفيلم مكتوبًا بالفرنسية وطلب منهما أن يترجماه إلى العربية، وحين قرأ الاثنان السيناريو والحوار

(1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، المركز القومي للمسرح 2000 ص 79.

وجداهما_كما يقول الريحاني_ من أسخف ما يمكن ولا يصلحان مطلقًا للسينما وقد حاول أن يحتج، ولكنه رضح في النهاية، وترجما السيناريو والحوار إلى العربية.. ويضيف الريحاني بأنهم كانوا في أزمة شديدة في الممثلين "فكنا نجتمعهم من الطرقات" ولكي أضرب لكم مثالاً: "أقول إننا احتجنا إلى شخص يمثل دور أستاذ يلبس جبة وقفطان وعمامة فلم نجد واضطررنا في النهاية إلى إسناد الدور إلى رجل فرنسي لا يعرف من اللغة العربية حتى اسمها.. وتستطيع أن تتخيل العناء الذي بذلناه مع هذا الشخص وأمثاله"⁽¹⁾.

ويعلق الريحاني على الفيلم بقوله: "لم أطمئن إلى هذا الفيلم وأيقنت من أول وهلة أنه سيسقط سقوطاً فاحشاً.. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك أن الفيلم أخرج في ستة أيام فقط لأن الأستاذ إميل كان يسعى دائماً إلى ضغط الميزانية إلى أقصى حد ممكن، استطعنا أن نقنع بأن، الفيلم سينزل إلى الحضيض طوالي"⁽²⁾.

ويتضح من حديث الريحاني أنه لم يكتب سيناريو الفيلم، وإنما قد اطلع عليه مع بديع خيرى وقام الاثنان بترجمته إلى العربية، وذلك مخالف لما جاء في كثير من المصادر التي تؤكد أن الريحاني وبديع خيرى قد كتبا الفيلم.

(1) السابق، ص 80.

(2) السابق، ص 80.

ويؤكد سمير فريد، وقد شاهد الفيلم في افتتاح المهرجان القومي للسينما عام 2000، بأن كاتبه، كما هو مسجل على شريط الفيلم هما إحسان خالد وبديع خيري، والفيلم ناطق باللغتين الفرنسية والعربية، كما أن العناوين باللغتين أيضًا⁽¹⁾.

وعلى خلاف ما يؤكد سمير فريد، فإن إلهامي حسن يؤكد أن فيلم ياقوت قد عمل في باريس من نسختين إحداها باللغة العربية والأخرى بالفرنسية⁽²⁾.. وبالطبع فإن الفيصل في هذه الحالة هو المعلومات المسجلة على شريط الفيلم السينمائي، ومن واقع هذا الشريط يحدد سمير فريد زمن الفيلم وهو 85 دقيقة من إخراج ويلي روزييه وإنتاج شركة شرق فيلم التي يمتلكها إميل خوري، وكان أحمد بدرخان يعمل مساعدًا في الفيلم، وذلك أثناء دراسته بباريس، والفيلم من بطولة إيمي بريقان مع نجيب الريحاني.

ويرى سمير فريد بعد تحليله للفيلم الذي يدور حول الصدام بين الشرق والغرب، وبعد تصحيحه لبعض الأفكار والمعلومات _من واقع شريط الفيلم_ يرى بأن الريحاني قد ظلم نفسه في مذكراته، كما ظلم الفيلم: "فمستوى تمثيله في أول أفلامه الناطقة مقبول، وكذلك مستوى الممثلين والممثلات بصفة عامة رغم أن أغلبهم كانوا من الهواة المصريين والعرب في باريس، والدور الذي

(1) سمير فريد: مصدر سابق.

(2) قارن إلهامي حسن، مصدر سابق، ص 58.

مثله بديع خيرى في الفيلم هو دوره الأول والأخير في السينما، أو بالأحرى الوثيقة السينمائية الوحيدة للكاتب المسرحي ومؤلف الأغاني وكاتب الحوار الأشهر في السينما المصرية⁽¹⁾.

بسلامته عاوز يتجوز

بطل هذا الفيلم هو "كشكش بك" فالفيلم مأخوذ عن مسرحية الريحاني "الدنيا جرى فيها إيه" من إخراج ألكسندر فاركاش، وكان عرضه الأول في السادس من فبراير عام 1936 بسينما ديانا، ويذكر الريحاني في مذكراته أن أحد ممولي السينما قد جاء إليه يعرض عليه أن يقدم له فيلمًا نظير (800) ثماني مئة جنيه بالإضافة إلى 5% من الإيراد، وهنا يعلق الريحاني على ذلك بقوله: "لا أكتمكم يا حضرات القراء أنني بعد الدرسين اللذين تلقيتهما على أيدي رجال السينما قد أزمعت عدم العودة إلى الظهور على الشاشة البيضاء ولكن الثماني مئة جنيه لم تكن بالمبلغ الذي يتركه الإنسان يفلت من يده، وخاصة إذا كان في حاجة إليه، بل إلى مئة جنيه منه"⁽²⁾.

لم يطمئن الريحاني إلى المخرج، إذ إنه كان يتعنت معه ومع الممثلين الآخرين، وكان يكلف الممثلين بالإتيان بحركات تدفع إلى

(1) قارن سمير فريد، مصدر سابق 132.

(2) نجيب الريحاني مذكرات الريحاني طبعة المركز القومي للمسرح مصدر سابق، ص 81.

البكاء أكثر مما تدفع إلى الضحك، وفي أول حفلة لعرض الفيلم، حضر الريحاني يوم الافتتاح، وكان في مكان لا يراه أحد، وحدث ما توقعه، إذ رأى نفسه _ كما يقول _ "في أبشع صورة وفي حركات سقيمة مملة"(1).

وقد وجه المنتج كل همه للانتقام من المخرج، ولم يستقر إلا بعد أن طردت الحكومة المخرج من الديار المصرية شر طردة.. ويعلق الريحاني على ذلك بقوله: "ومنذ تلك اللحظة صممت فيها بيني وبين نفسي ألا أعود مرة أخرى إلى السينما مهما كانت الأحوال ولو اضطررت إلى الموت جوعاً"(2).

لقد كان نتاج كل هذا أن غضب الريحاني على السينما، إذ قدم في الفترة من عام 1929 حتى عام 1936 أفلاماً غير مرضية، وإن كان هذا الغضب قد خفت مدته بعد أن قدم الأفلام الستة الأخيرة حتى مماته وهي: "سلامة في خير" عام 1937، و"سي عمر" 1941، و"لعبة الست" 1946، و"أحمر شفايف" 1946، و"أبو حلموس" 1947، و"غزل البنات" 1949. وقد أدرك الريحاني قبل رحيله بثلاثة أشهر، وبعد مشاهدته لبعض الأجزاء من فيلمه الأخير، أدرك قيمة السينما وأهميتها، وبدأ يخفف من حدة غضبه تجاهها، ولو كان الله قد أمد في عمره أكثر، لأكثر الريحاني من أعماله

(1) السابق ص 82.

(2) السابق ص 82.

السينمائية، ولكن القدر كان قد اتخذ قراره ليضمه إلى السماء بعيداً
عن المؤامرات الأرضية بين كواليس المسرح، أو خلف كاميرا
السينما، تلك التي خلده إلى الأبد.

نجيب الريحاني سينمائيًا

2

تناولنا_ فيما سبق_ الريحاني الغاضب سينمائيًا، والذي لم يكن يثق في العمل بالسينما بقدر كبير، خاصة في الفترة الأولى من حياته السينمائية، والتي تناولناها من عام 1929 بتقديم فيلمه الأول الذي لم يكتمل ولم يعرض وهو (جحا) مع زوجته بديعة مصابني ومن إخراج جاك شوتز، وحتى عام 1936 بتقديم فيلمه (بسلامته عاوز يتجوز) من إخراج إسكندر فركاش مرورًا بأفلام (صاحب السعادة كشكش بك) وهو الفيلم الصامت الذي قدمه عام 1931 من إخراج إستيفان روستي، ثم فيلم (سعادة كشكش بك) بعد أن أدخل الصوت على فيلم (صاحب السعادة كشكش بك) عام 1933 فتحول

في إطار التصنيف والتأريخ إلى فيلم جديد، وبعد عام قدم نجيب الريحاني من إخراج كارلو بوبا فيلم (حوادث كشكش بك).

ونجد أن هناك من النقاد من يخلط بين فيلم (صاحب السعادة كشكش بك) و(حوادث كشكش بك) ولكنهما في الواقع فيلمان مختلفان لمخرجين مختلفين كما ذكرنا، وبعد هذه الأفلام الأربعة قام نجيب الريحاني في عام 1934/1933 بتمثيل فيلم تقع أحداثه في باريس تحت عنوان (ياقوت أفندي) من إخراج (إميل رزوبييه) مع الفرنسية إيمي بريفان، وبعد عامين قدم الريحاني فيلم (بسلامته عاوز يتجوز) من إخراج إسكندر فرকাশ.

وقد اختلف النقاد حول عدد الأفلام التي قدمها نجيب الريحاني في هذه الفترة (من 1929 حتى 1936) فبعضهم اعتبرها أربعة أفلام والبعض الآخر خمسة أو ستة استناداً إلى أن فيلم جحا لم يكتمل ولم يعرض واستناداً إلى أن فيلم (سعادة كشكش بك) هو نفسه (صاحب السعادة كشكش بك) اعتباراً للتصنيف والتأريخ في إدخال الصوت وإضافة بعض المناظر والمشاهد، كما أن هناك من يخلط بين (صاحب السعادة كشكش بك) وبين (حوادث كشكش بك) كما أوضحنا.

وقد تناولنا هذا تفصيلاً في العنوان السابق، ورغم اختلاف النقاد والمؤرخين عما قدمه نجيب الريحاني في فترته الأولى من 1929

حتى 1936، فإنهم لم يختلفوا فيما قدمه الريحاني في الفترة الثانية من عام 1937 وحتى رحيله عام 1949 إذ قدم في هذه الفترة الثانية ستة أفلام أيضًا وهي:

سلامة في خير، عام 1937، إخراج نيازي مصطفى.

سي عمر، عام 1941، إخراج نيازي مصطفى.

لعبة الست، عام 1946، إخراج ولي الدين سامح.

أحمر شفايف، عام 1946، إخراج ولي الدين سامح.

أبو حلموس، عام 1947، إخراج إبراهيم حلمي.

تم توقف الريحاني ثلاثة أعوام ليقدّم بعدها آخر أعماله السينمائية وأفضلها وهو فيلم (غزل البنات) عام 1949، لقد كان الريحاني في أفلام الفترة الأولى يوظف شخصية كشكش بك التي نالت نجاحًا كبيرًا على خشبة المسرح منذ أن توصل إليها عام 1916 في كباريه الأبّيه دي روز، وقد وظف هذه الشخصية في أفلام سعادة كشكش بك، وصاحب السعادة كشكش بك، وحوادث كشكش بك، وبسلامته عاوز يتجوز، أما في المرحلة الثانية والتي بدأت عام 1937 بفيلم (سلامة في خير)، فكان يقدم العامل أو الإنسان البسيط أو الموظف الصغير أو المدرس البائس، وهو يتمسك بقيمه الأخلاقية حتى ينتصر في النهاية.

كان الريحاني في فيلم (سلامة في خير) يعمل ساعياً في محلات هنداوي، وفي هذا الفيلم يمثل الريحاني دور الموظف البسيط (ساعي)، يكلف بتوصيل مبلغ مالي إلى البنك (أربعة آلاف وثمانية عشر جنيهاً) فتحدث مجموعه من المفارقات الكوميدية، يقوم فيها الساعي بدور الأمير (كيندهار) حتى يعود في النهاية إلى كونه ساعياً ثم يرقى إلى المسئول عن المخازن لفرط أمانته.

أما في فيلم (سي عمر) فهو يعمل موظفاً بسيطاً في محلات عمر بك الألفي، وفجأة يجد نفسه وسط مجتمع زائف يملك فيه أملاكاً وأطياناً بسبب الشبه الكبير بينه وبين عمر بك، ويتورط بذلك في عدة مشاكل ومواقف كوميدية، إلى أن يعود من الخارج صاحب الأملاك والأطيان عمر بك الألفي.

وفي فيلم (لعبة الست) المأخوذ عن مسرحية (حكاية كل يوم)، كان الريحاني يلعب دور (حسن أبو طبق) الموظف في محلات إيزاك عمبر، اليهودي، الذي يهاجر بسبب الحرب العالمية الثانية وتقدم قوات هتلر إلى العلمين، وفي الفيلم يقرر حسن أبو طبق الزواج من الراقصة تحية كاريوكا، إلا أن والديها يحرضانها على التخلص منه، خاصة بعد أن أصبحت نجمة سينمائية، وبعد امتلاكه لمحلات إيزاك عمبر بعد هجرة الأخير خارج البلاد، تعود لعبة (تحية كاريوكا) إلى حسن أبو طبق (نجيب الريحاني) بعد أن يتركها الثري اللبناني.

وفي فيلم (أحمر شفايف) يلعب الريحاني دور (إبراهيم أفندي) الموظف في شركة مياه غازية، ولكنه يتهم بوجود علاقة له مع الخادمة، وهنا تنفض أسرته من حوله، ولكنه وبذكاء نادر يكشف زيف الطبقة التي تعتبر نفسها في مكانة أعلى منه.

وفي فيلم (أبو حلموس) المأخوذ عن مسرحية (لو كنت حليوه) يعمل موظفًا في دائرة الأزمرلي في دائرة الأزهرى باشا، وهو موظف بالغ الذكاء كما يقع في غرام وحب ابنة ناظر الوقف وتغير ورقة اليانصيب مسار حياة الريحاني في الفيلم، حيث ينتقل إلى طبقة الأثرياء فتتبدل عواطف الجميع نحوه، أما في فيلمه الأهم عبر تاريخه السينمائي كله (غزل البنات) وهو الفيلم الأخير، وقد مات قبل عرض الفيلم بحوالي ثلاثة أشهر، فكان يلعب دور الأستاذ حَمَام المدرس البائس الذي ضحى بحبه في نهاية الفيلم من أجل تلميذته الصغيرة التي كان يعشقها.

غزل البنات .. الفيلم الأخير الذي مثَّله الريحاني ورحل قبل أن يشاهد عرضه

"بوسعي كفنان زامل الريحاني في آخر عمل فني له وهو فيلم غزل البنات أن أقول في ثقة وحماسة وتأکید إنني لا أتخيل الريحاني الا مظلومًا على المسرح، فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقرية لتدفنها في جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، بينما هي في إبداعها مثل عطر غالٍ نادر الوجود، فإن للريحاني وجهًا صارخ الملامح ناطق الرحمة، تكاد كل خلجة فيه تبرز قصة بليغة صامته، وله لمحات تطفر من عينيه، يسجل فيها أروع أحاسيس الفنان الملهم: دمعة كسيرة أو نظرة مرحة، أو

غشاء من ترح أو فرح، يكسبه لونا إعجازيا قل أن يكون له نظير في العالم، وكانت له أيضا نبرة صوت فيها كل شجن الفنان، تقفز رأسا من خفقة قلبه لتخرج من شفثيه أشبه بهمسة واهنة لا تكاد تسمعها الأذن، ولكنها أنفاس حارة تنفخ أجيبا من نار، في إحساس من يتتبعه."

محمد عبد الوهاب

يعتبر فيلم غزل البنات من أهم مئة فليم في تاريخ السينما المصرية، وقد حصل الفيلم على الترتيب التاسع ضمن المئة فيلم. ويدور الفيلم حول قصة حب تقع بين الأستاذ حمام مدرس اللغة العربية الذي يقوم بدوره نجيب الريحاني، وبين ابنة الباشا التي رسبت في مادة اللغة العربية، وكليهما من طبقة مختلفة، كما يفرق بينهما سنوات طويلة من العمر، ورغم حب الأستاذ حمام الشديد لتلميذته فإنه يضحي بحبه في النهاية من أجل سعادتها.

ورغم أن الفيلم حصل في الاستفتاء على رقم 9 ضمن أفضل مئة فيلم مصري، فإنه قد لوحظ في نفس الاستفتاء بأن "أنور وجدي لم يحصل كمخرج على مستوى متقدم ضمن مجموعة أهم المخرجين، وكذلك ممثلي الفيلم ابتداء من يوسف وهبي ونجيب الريحاني وانتهاء بليلي مراد، كذلك لم يحصل نجيب الريحاني

وبديع خيرى على مكانة متقدمة في قائمة كتاب السيناريو، فعلى أي أساس وبأي فرضيات فاز الفيلم بهذا المركز المتقدم؟ ربما بعض العوامل السابق ذكرها أو كلها مجتمعة ساعدت على أن يحتل الفيلم هذا المركز المتقدم، بجانب ما نراه نحن مهمًا وضروريًا في تفصيل ما سبق، وهو ذكاء أنور وجدي في تسويق هذا الفيلم وجدانيًا لدى الجماهير، بالرعاية الذكية وال ضخمة التي صاحبت عرض الفيلم وركزت على اشتراك ليلي مراد ونجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبي ثم أنور وجدي نفسه لأول مرة في فيلم واحد. وجود هذه الكوكبة الساحرة الكبيرة من النجوم كان له تأثير ساحر، فنجيب الريحاني يعود بعد غياب ثلاث سنوات إلى الشاشة الفضية، وكذلك محمد عبد الوهاب الذي انقطع طويلاً عن الشاشة، ثم يوسف وهبي ويليلى مراد⁽¹⁾.

ولكن كيف جاءت فكرة هذا الفيلم، وكيف بدأ العمل فيه، وكانت الصدفة هي العامل الأهم في إنتاج وتمثيل هذا الفيلم، فكان نجيب الريحاني يسكن في عمارة الإيموبيليا، بالدور الثالث ويليلى مراد في الدور الثامن⁽²⁾ "و ذات ليلة كان نجيب الريحاني عائداً عند منتصف

(1) محمد عبد الفتاح: سينما أنور وجدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009، ص 222.

(2) قارن، حنان مفيد في كتابها سيدة قطار الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، وهي تروي أن الريحاني كان يقطن بالدور السابع بعمارة الإيموبيليا، بينما تقطن ليليلى مراد بالدور الحادي عشر، ص 84، بينما يحدد محمود معروف في=

الليل إلى منزله، قادمًا من مسرحه بشارع عماد الدين، بعد أن قدم أحد العروض المسرحية.. وفي نفس التوقيت كانت ليلي مراد قادمة من الإستوديو حيث تصور بعض المشاهد الليلية لفيلم "عنبر"، والتقى الاثنان، ليلي مراد ونجيب الريحاني مصادفة في المصعد... فسألته عن صحته وحاله، ورد عليها الريحاني بالتحية والامتنان والشكر.

وسألته: هل من مساعدة أستطيع تقديمها لك يا أستاذ نجيب؟

فقال: نفسي يا ست ليلي أمثل معاك في فيلم قبل ما أموت.

وردت ليلي مراد بدهشة: بتتكلم جد يا أستاذ نجيب..

هل أنت جاد فعلاً؟

فقال: أبوه، فعلاً يا ليلي يا بنتي.. ياريت..

فقال في لهفة: إنه حلم حياتي.. هذا فضل منك.. أنت أستاذ الأساتذة. اصعد معي إلى شقتي في الطابق الثامن يا أستاذ نجيب ولا تهبط في الدور الثالث (حيث توجد شقته)، فتحت ليلي مراد باب شقتها ودعت الريحاني لدخول الصالون وأيقظت أنور وجدي من النوم.. قوم يا أنور قوم.. الأستاذ نجيب الريحاني في الصالون..

=مصدره بأن شقة الريحاني كانت في الدور الثالث رقم 321 وليلى مراد في شقة رقم 882 بالدور الثامن.

وروت له ما قاله لها الريحاني.. فارتدى الروب فوق البيجامة، وخرج لتحتيته ودار بينهما حوار عن فيلم يشترك معهما فيه.. ورد أنور وجدي قائلًا: الفيلم عندي جاهز والسيناريو مكتوب.. ياه دي فرصة عظيمة يا أستاذ نجيب، ثم قام بإعطاء السيناريو للريحاني ليقراه، وفي اليوم التالي قال له إن القصة جيدة لكن لا بد من تغييرها، سنعيد كتابة السيناريو أنا وبديع خيرى، ونضيف شخصيات جديدة أهمها الأستاذ حمام مدرس اللغة العربية، وسأقوم بأداء هذه الشخصية بنفسى.⁽¹⁾ وكان قد حدث اتفاق بين الفنان محمد عبد الوهاب ولىلى مراد على بطولة الفيلم من إنتاج عبد الوهاب، ودخل أنور وجدي معه شريكاً في الإنتاج بعد أن طلبت لىلى مراد عشرة آلاف جنيه أجرًا لها، واستكثر عبد الوهاب هذا الأجر، فاقنعه أنور وجدي بأن الفيلم سيحقق مليون جنيه باشتراك الريحاني ويوسف وهبى في الفيلم⁽²⁾. بالطبع بالإضافة إلى اشتراك عبد الوهاب ولىلى مراد وأنور وجدي ونجيب الريحاني، شارك في الفيلم كل من سليمان نجيب وعبد الوارث عسر وفردوس محمد ومحمود المليجي وزينات صدقي وإستيفان روستي وفريد شوقي وغيرهم.

(1) محمود معزوف: عمارة الإيموبيليا، مطابع دار الجمهورية، للصحافة، 2010،

ص 37 - 38.

(2) قارن السابق، ص 39.

وقد غنى الريحاني لأول مرة مع ليلى مراد في الفيلم أغنية (عيني بترف وراسي بتلف وعقلي فاضله دقيقة ويخف) من كلمات حسين السيد وتلحين محمد عبد الوهاب الذي قام بتلحين سبع أغنيات وهي:

إتمخطري يا خيل، ماليش أمل، الحب جميل، عيني بترف، عاشق الروح، أبجد هوز، الدنيا غنوة.

وقد تم عرض الفيلم بسينما مصر في التاسع عشر من شهر سبتمبر 1949، ولكن الريحاني كان قد رحل عن عالمنا في الثامن من يونيو، أي قبل عرض الفيلم بحوالي ثلاثة أشهر وأحد عشر يوماً، فإلى "فارق نجيب الريحاني الحياة فور انتهائه من تصوير آخر مشهد⁽¹⁾، ليحقق الحلم الذي تمناه قبل أن يموت، وهو تمثيله

(1) بمجلة نصف الدنيا بتاريخ 22 يونيو 2018، العدد 1480، وتحت عنوان: بعد 69 عاماً من العرض الأول.. كواليس فيلم غزل البنات.. حكايات تتشر لأول مرة، كتب الكاتب والمحقق الصحفي: "ما ان انتهى الفنان نجيب الريحاني من تصوير مشهد أغنية عاشق الروح مع ليلى مراد ويوسف وهبي والفنان محمد عبد الوهاب في فيلم غزل البنات، وبمجرد ما صرخ مخرج الفيلم أنور وجدي صائحاً.. ستوب.. حتي جلس الفنان نجيب الريحاني على كرسيه في الإستوديو وهو يشعر بحالة نشوة غريبة لم يعتدها منذ سنوات، ثم طلب من حسن الصيفي مساعد الفنان أنور وجدي في إخراج الفيلم أن يعد له فنان قهوة بنفسه من اللي وصي عليه داوود في التكررة، ثم طلب الريحاني التليفون ليتصل بالمرشح ويبلغ مدير فرقته المسرحية طلعت حسن بأن يلغي عرض النهارده، فرد عليه طلعت: ألف سلامة عليك يا أستاذ إنت تعبان النهارده؟ فرد عليه الريحاني قائلاً: أنا شبعت تمثيل النهارده" وهي الكلمات التي رواها عمرو الصيفي نجل المخرج حسن الصيفي الذي عمل في بداية مشواره مساعداً لأنور وجدي في إخراج فيلم غزل البنات، وهي آخر مرة يظهر فيها الريحاني

أمام سندريلا الأربعينيات والخمسينيات ليلي مراد، وقد استغل أنور وجدي هذا الحادث في الدعاية وكتب أنه آخر أفلام نجيب الريحاني.⁽¹⁾

ومن خلال البذخ الإنتاجي في هذا الفيلم وحشد أكبر ممثلي العصر في فيلم واحد، بالإضافة إلى الاستعراضات الغنائية، استطاع أنور وجدي: "أن يسوّق وجدانيًا هذه المجموعة، فالحنين إلى رؤية محمد عبد الوهاب، وكذلك الريحاني الذي يسمع الناس عنه كثيرًا ولا يقدرّون على رؤيته إلا العدد القليل الذي يرتاد المسرح، وتأتي وفاته قبل عرض الفيلم بدعاية مضاعفة للريحاني وللفيلم"⁽²⁾.

ويؤكد هذا المعنى وبالإضافة إلى الدعاية وحشد مجموعة من الفنانين الكبار، يؤكد سمير فريد بأن القدر يسوق إلى الفيلم نوعًا مأساويًا من الدعاية، وذلك بالموت المفاجئ لنجيب الريحاني، وتعطش الجماهير لرؤية الريحاني للمرة الأخيرة، ومشاهدة الفيلم الذي جمع كل نجوم الفن في مصر في النصف الأول من القرن

في إستوديو تصوير فيلمه الأخير غزل البنات، والذي تسبب في وفاته فيما بعد، وقد قام المخرج أنور وجدي باستخدام دويليز أو شبيها لنجيب الريحاني يصوره من ظهره لاستكمال بقية مشاهد الريحاني في الفيلم (قارن السابق).

(1) حنان مغني، مصدر سابق، ص 85.

(2) محمد عبد الفتاح، مصدر سابق، ص 222 - 223.

العشرين⁽¹⁾ وهنا يسجل عبد الوهاب شعوره حول فقدان نجيب الريحاني بعد تصويره للفيلم فيقول:

"كان هذا الشعور الذي أسجله يجول في نفسي قبل فقدنا له بشهور، فشعرت متأثراً أن الريحاني لو توفي يوماً فلن يترك إلا أوراقاً بالية ممزقة، هي مخلفات مسرحيات لن تكون لها قيمة بدونه ودون وجوده، فاعتزمت أن أنفذ مشروعاً مع صديقي وشريكي الفنان أنور وجدي، وهو أن أبدأ في إحياء مسرحياته الخالدة على الشاشة البيضاء، ولكن القدر شاء أن نقف بعد المحاولة الأولى لنا في غزل البنات، ولعل الفقيد العزيز كان يشعر بأنه وشيك الانتهاء أثناء عمله في هذا الفيلم، فاجتز كل قوت العبقرية الذي كان يخترنه في نفسه، وسجل فناً يمكن أن نعرضه في قلب إنجلترا وأمريكا، فيبهرهم به قبل أن نبهر أنفسنا، وبودي حين يعرض الفيلم "غزل البنات" أن يشاهده الأستاذ العقاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلات الفن الإعجازي للريحاني، فإن في الفيلم منظرًا صامتًا له وهو يتأمل السيدة ليلي مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق القوي من أجمد الناس شعورًا ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعر بك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك من نفسك إلا الانفعال مع هذا

(1) قارن سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مصدر سابق، ص 50.

الفنان العبقري. إن الريحاني مات في نظر المسرح، أما في نظر السينما، فهو حي فيها إلى الأبد"⁽¹⁾.

ورغم كل هذا فإن ما قدمه الريحاني في السينما يقل كثيرًا عن عشر ما قدمه في المسرح.

ورغم النجاح الهائل الذي لازم فيلم غزل البنات، فإن توابعه المأساوية كانت كبيرة، فقد رحل نجيب الريحاني ولم يشاهد عرض الفيلم، كما طلقت ليلي مراد من أنور وجدي بعد سنوات قليلة، وقد داهم المرض الخبيث أنور وجدي في الفترة الأخيرة بعد عرض فيلم غزل البنات، وسافر بعدها إلى إيطاليا وفرنسا والسويد للعلاج، وقد لخصت زوجته الأخيرة ليلي فوزي تجربته مع المرض وعلى أثر وفاته في السطور التالية، قائلة _نقلًا عن صحيفة الأهرام الصادرة في العشرين من مايو 1955 بعد أقل من أسبوع على رحيل أنور وجدي_ "ذهبنا إلى مستشفى "لنود" وما إن وطئت قدما زوجي أنور هذه المستشفى، حتى سارعوا إلى فحصه بمختلف الوسائل الآلية الحديثة تمهيدًا لمعالجته العلاج المأمول، وبعد مضي فترة من الوقت قرر الأطباء معالجته، فاستحضروا جهازًا، ووضعوا في ذراع أنور إبرتين، واحدة تمتص الدماء الفاسدة، والأخرى تعطي دماء نقية صافية، وظلت هذه العملية مستمرة عشر ساعات بأكملها.. واسترد أنور صحته، وانطلق يضحك بشرًا وسرورًا،

(1) السابق، ص 96 - 97.

وأرسلنا إلى القاهرة نبأ تقدم صحته، وطابت نفس أنور حتى أنه كان يحلم بالقاهرة ورغبته في إتحاف مصر بلاده بأفلام عظيمة وغير ذلك من الآمال العريضة التي كانت تمتلئ بها حياته، وما مرت تسعة أيام حتى تبدلت حال أنور، وفجأة رأيناه يفقد ذاكرته، ولم يعد يعرف الأشخاص، وأصبح يراهم خيالات وأشباه، وفقد كذلك نطقه، لم يعد يتكلم، كان يتناول ورقاً ويأخذ بالعبث به مدة طويلة، وكنا نحن في حيرة من أمره، لكن لم تكن لنا حيلة، فأطبقتنا شفاهاً على الصمت، وكانت تستبد به نوبات عصبية حتى أنه مرة أزال بقوة وعنف شديدين رباطاً كان في ساقه وصرخ (لا أريد شيئاً) ثم عاودته نوبة صمت أليمة.. وجاء الدكتور (زوليفر) وقال له في حزم: "ليس من عادة المرضى أن يخالفوا أطباءهم، ولا بد من طاعتنا حتى يكتب لك الشفاء".. ولأذ أنور بالصمت، واستدار الطبيب نحوي قائلاً: الحالة هي الأولى من نوعها، فلم يحدث أن صادفنا مريضاً كزوجك.. وظل أنور يتقلب على فراش المرض بين نوبات الذهول، فما يكاد يفيق من واحدة حتى تعاوده أخرى، وأصبح كالطفل في تصرفاته، وكنت قد عرفت من الطبيب أن حالته ميئوس منها، ولا تتصور مدى حالتي النفسية وما انتابها من أزمات، ولا تستطيع الوقوف على مدى حزني الشديد وأنا أرى أمامي زوجي الشاب القوي، الشاب المليء بالبهجة والمرح والحيوية والصحة الدافقة، أرى أمامي هذا الشاب زوجي الحبيب

وهو يوشك أن يودع دنياه عما قريب"⁽¹⁾.

هكذا ودع أنور وجدي الحياة بعد سنوات قليلة من عرض فيلم غزل البنات، كما ودع الريحاني الحياة قبل عرض الفيلم، وكما طلقت ليلي مراد من أنور وجدي بعد سنوات قليلة من عرض الفيلم، ورغم كل ما قيل عن نجاح الفيلم واعتباره في الترتيب التاسع لأفضل مئة فيلم في تاريخ مصر، فإن هذا النجاح الكبير قد لازمه مرض وطلاق وموت ورحيل ومأس كبيرة، تمامًا كما نهايات ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول، وكان الريحاني رائدًا لهذا الرعيل.

(1) أشرف غريب، مجلة الكواكب، مقال بعنوان (خمسون عامًا على رحيل الرجل المؤسسة).

الرحيل أو المشهد الأخير

"لا تخف من الموت، ثق أنك لن تزعل حين تموت.. لأنك مش حتلحق تزعل.. الموت كوميديا والحياة دراما، أنا أرى عزرائيل الذي يتخيله الناس بشعاً رهيباً، ممثلاً كوميدياً مدهشاً، بدليل أنه يضحك الميت فتبتسم أساريره، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، بينما يبكي المولود حين يرى الدنيا لأول وهلة."

نجيب الريحاني

كان نجيب الريحاني يستعد لليلة عرس كبيرة مع صديقته (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة في قصر فخم انتهى من إعداده للزواج فيه، وكان القصر مبنياً على ستة أفدنة جهة عرب المحمدي.... وقد بنى الريحاني في القصر صالة كبيرة ومسرحاً صغيراً لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد بداخل القصر... وأثناء استعدادات الريحاني لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الإسكندرية لإحياء خمس ليالٍ في مسرح الهمبرا، وفي اليوم الثاني أحس الريحاني بالإجهاد والتعب فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك في عمارة الإيموبيليا، كانت فيكتورين بجواره وبديع خيرى والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه بإصابته بمرض التيفود، وفي المستشفى كان علاج الحالة إكرومايسين الذي كان في أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم عبيد، وزير المالية الذي طلب على الفور إحضاره من أمريكا، وكان نجيب الريحاني أول مريض مصري يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة إهمال في المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الإكرومايسين⁽¹⁾.

وقد رحل الريحاني يوم الأربعاء في الثامن من يونيو عام 1949 "وعندما دخل محرر مجلة آخر الساعة شقته في عمارة الإيموبيليا

(1) قارن بديع خيرى: مصدر سابق، ص167.

بعد وفاته، وجد بها مصحفًا وصورة للقديسة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البيان في تفسير مفردات القرآن، شكسبير وألفية بن مالك، 44 بدلة، 20 بيجامة وجلبابًا، 15 حذاء، وكلبته الوفية "ريتا" التي ظلت بلا طعام لعدة أيام حزنًا عليه ثم فارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكأنها أرادت أن تلحق به، وهي التي لم تفارقه يومًا في سنواته الأخيرة، سواء في البيت أو في المسرح.⁽¹⁾

وقد كثرت الأقوال وتعددت الآراء حول طبيعة رحيل نجيب الريحاني وملابسات هذا الرحيل، فالباحث الصحفي نبيل سيف في تحقيقه حول هذا الموضوع⁽²⁾، يصف هذا اليوم بقوله: "في الساعة الحادية عشرة صباح يوم الأربعاء الموافق 8 يونيو 1949، وفي المستشفى اليوناني الذي لا يزال قائمًا حتى الآن بحي العباسية، وفي الغرفة 48 بالدور الثاني، كان الفنان نجيب الريحاني يستعد لتناول الدواء الجديد الذي وصل بالطائرة من الخارج، وما إن مرت 10 دقائق على تناوله العلاج، حتى اضطرب جسد الريحاني في الفراش، وأصيب بألم حاد في كل جسده، وسرعان ما طفق الدم من فمه وأغرق فراش سريره، وأمسك الريحاني بأصابعه على الفراش

(1) قارن أشرف غريب، العصر الذهبي للكونينيا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، 1999، ص 50.

(2) مجلة الأهرام العربي، العدد 1012، يوم السبت بتاريخ 2016/9/3.

يصارع الموت، وفجأة يخمد جسده وترتخي يداه، بعدما أسلم الروح دون أن تكون هناك فرصة ليتكلم آخر كلماته في الحياة، بعدما ظل أربعين عاماً يتحكم في الكلام على خشبة مسرحه⁽¹⁾.

ويتساءل الصحفي نبيل سيف، هل مات الريحاني بحقنة بنسلين خطأ؟ أم مات الريحاني بتشخيص طبي خطأ؟ أم مات بحقنة إكرومايسين زائدة؟ أم مات الريحاني بأزمة قلبية، حيث كان يعاني من مرض القلب دون أن يعلم؟ أم مات بحمى التيفويد؟ وتكمن الإجابة كما يقول المحقق الصحفي، فيما كتبه بديع خيرى بخط يده في شهادته على لحظة وفاة الريحاني بمجلة المصور في نفس أسبوع وفاة الريحاني قائلاً:

"كان نجيب قد سافر إلى الإسكندرية ليحيي 8 حفلات لصالح بعض الجمعيات الخيرية هناك، وبعد 3 ليالي شعر بتعب مفاجئ وأبلغني أنه لا يستطيع الاستمرار في إحياء باقي الحفلات، وطلب رد المبالغ التي حصلوا عليها من تلك الجمعيات، إلا أن زملاؤه أقنعوه أنها وعكة صحية طارئة سوف تزول فوراً، ووافق نجيب على الاستمرار، بعدما ذهب إلى مستشفى المواساة، حيث أخذ كورس بنسلين، مما منحه طاقة ليحيي حفلتين آخرين، ثم هبطت روحه المعنوية فجأة، فعاد إلى القاهرة، واعتكف في منزله 6 أيام

(1) السابق ص 53.

مريضاً، حتى أشار عليه الأطباء بالانتقال إلى المستشفى، حيث فضل المستشفى اليوناني لصداقته مع مديرها. وهناك أبلغه طبيبه أنه مصاب بحمى باراتيفويد، وأن هناك دواء جديداً يقضي على هذه الحمى فوراً واسمه (الكلورمايستين)، فطلب الإسراع به، لكن الطبيب أكد أن الدواء لا يوجد في مصر، بل في أمريكا فقط، وعارض مدير المستشفى استخدام هذا الدواء، لكن الطبيب الخاص أبدى تفاؤله بهذا الدواء، وأقنع نجيب به أيضاً.

وتم الاتصال بالسياسي الكبير في الدولة وقتها مكرم عبيد، الذي قرر على الفور إحضار الدواء بالطائرة من أمريكا وإعفاءه من الجمارك مباشرة لنجيب الريحاني.

وجاء الدواء، وتمكنت السعادة نجيب الريحاني وأصبح متفائلاً، وفي صباح وفاته ذهب إلى جليست معه من التاسعة والنصف حتى الحادية عشرة والنصف، وتحدثنا في الرواية المقبلة، حتى جاء مدير المستشفى وقال يا نجيب أنا لا أحب أن تحقق بهذا الدواء، وحالتك تتحسن ببطء بالعلاج العادي، إلا أن نجيب أصر على العلاج بالدواء الجديد⁽¹⁾.

وغادر بديع خيرى مكانه بجوار سرير نجيب الريحاني عائداً إلى منزله، لأنه لا يطيق رؤيته وهو يأخذ الحقنة، وبعد 7 دقائق من

(1) السابق ص 54.

إعطائه الحقنة، مات نجيب الريحاني، ولم يكن بديع بجواره، وقد غادره منذ لحظات.

وفي مذكراتها⁽¹⁾ تروي بديعة مصابني ذكرياتها مع الريحاني وآخر لقاء لها به، وخبر رحيله، إذ تروي عن آخر مشهد لها في رؤية الريحاني حينما زارها في الكازينو الذي تملكه، وكانت تستعد، كما نقول:

"لألعب الدومينو، إذ بنجيب الريحاني يحضر على حين غرة، فأسرع الجمهور يستقبله بالتصفيق والهتاف، وعندما ضاق ذرعًا بالتحيات المنهمرة عليه من كل جهة، قال مازحًا: "دعوني الآن أسلم على ست الكل، مالنانش فيها حصّة، الله". واقترّب مني متابعًا: "أنا عايز أتفرّج على المحل" وحضّني وسرنا معًا وزرنا كل أجزاء الكازينو. وجلس يستريح، فقدمت له سيجارة مع فنجان القهوة، فابتسم بمرارة وهمس: السيجارة ممنوعة، ألم تسمعي أنني كنت مصابًا بذبحة صدرية وكدت أودع الدنيا دون أن أودعك، ألا تريدين زيارة الفيلا التي أبنيتها في حدائق القبة مثل ما زرت أنا الكازينو؟

(1) مذكرات بديعة مصابني، بقلم نازك باسبلا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.

- هناك إشاعة تقول إنني سأبيع الكازينو، أخشى أن تكون أنت الذي روجتها وأتيت اليوم لزيارة المحل قبل أن تشتريه.

- لم آتٍ لشراء المحل، بل لشرايك أنت، أرجوك أن تأتي غداً.

- الساعة كام؟

- الساعة عشرة حادش، زى ما إنت علوزه.

- واحدة اتتين زى ما إنت علوز.

- وبعدين معاك فضحتيني وإنت تقولي إني كسلان.

وفي صباح اليوم التالي، ذهبت برفقة نجيب إلى الفيلا، كانت تحفة هندسية اختارها فنان مرهف الحس والذوق. وما زلت أذكر حادثة بسيطة لم تسترّع انتباهي في بادئ الأمر. كان عامل الموزايك منهمكاً في صف الحجارة الصغيرة على الأعمدة عند وصولنا، فقال له نجيب: إيه يا أسطى إمتى حاتخلص إن شاء الله؟

- دي عملية دقيقة يا أستاذ، وتحتاج إلى وقت..

- لكن دانت بقالك مدة طويلة بتعمل فيها ويظهر إني حاموت

قبل ما تنتهي." (1)

(1) السابق ص 358، ص 359.

وتعلق بديعة مصابني على هذا المشهد بقولها: "كان قلبه دليله..
وكان آخر لقاء لي مع نجيب."⁽¹⁾

بعدها أعرب الريحاني عن رغبته في رؤية بديعة مصابني
دومًا، وأراد أن يتحقق ذلك بعد عودته من حفلات خمس، وكان
قد ارتبط بها في الإسكندرية، ولكنه لم يعد، ولم يتزاور أو تلتقيه
إلا يوم رحيله، وفي ذلك تقول بديعة: "وفي إحدى الأمسيات صعد
على المسرح وهو يترنج من التعب، لكنه تمالك نفسه، وقد قال كل
من رآه إن الريحاني لم يمثل في حياته كما مثل في تلك الليلة، ولم
يُضحك الناس كما أضحكهم من قبل أن يفارقهم إلى الأبد.. وكان
وداعه لهم وداعًا جميلًا يليق بالفنان الكبير، وعند آخر فصل أنزل
عليه الستار وهو يحيي الجمهور الذي انساق في عاصفة مجنونة
من التصفيق. وارتمى نجيب مغشيًا عليه، نقلوه إلى المستشفى
الإيطالي"⁽²⁾ في القاهرة. لم يصلني خبر مرضه إلا من الصحف،
فاحتريت في أمر عيادته بوجود تلك اليهودية⁽³⁾ التي قيل إنها تساكنه،
لكنني عندما تأكدت من خطورة حالته، جازفت وقصدت من توي

(1) السابق ص 359.

(2) ذكر بديع خيزي اسم المستشفى اليوناني وبديعة تذكر اسم المستشفى الإيطالي
والمقصود هو مستشفى الدمرداش بالعباسية.

(3) كان الريحاني يستعد للزواج من اليهودية فيكتورين وكان قد بنى لها قصرًا
للزواج فيه، في حديق القبة، وكانت فيكتورين تقيم معه في المستشفى وهذا ما يضد
رواية إحدى السيدات الأجنيات في مذكراتها، وهي من تدعي أنها ابنته، بأنها كانت
تقيم معه.

إلى المستشفى. وعند الباب التقيت سائق نجيب واقفاً يلطم وجهه ويبيكي كالأطفال.. فسألته عما به، قال: لقد مات الأستاذ يا ست بديعة.. مات." (1)

لقد سقط الخبر على بديعة كالصاعقة، فدارت بها الأرض واستندت إلى سيارة نجيب، وهنا ظهر بديع خيري، فأمسك بيدها واقتادها إلى حيث جثمان نجيب، فوقفت تتأمل وجهه الذي طالما ضحك من ألمه، فأضحك الناس من آلامهم. حين ذهبت إليه، وضعت يدها على جبينه، وكان جسده ما يزال دافئاً (2).

وتؤكد بديعة مصابني أنها لم تشاهد طيلة إقامتها في مصر "جنازة شعبية واحدة بمثل روعة الجنازة التي أقيمت له، وقد اشترك الجميع في تشييع الجثمان.. من حكام وفنانين وأدباء ومعجبين وأجانب. كما تطوع رجال الشرطة في الحفاظ على النظام.. وتناولت الأقلام بالتحليل والتبجيل ما قام به نجيب الريحاني من تضحيات في سبيل خلق مدرسة جديدة في المسرح العربي." (3)

وفي مذكراته (4)، وتحت عنوان (القصر الذي مات نجيب على

(1) السابق ص 360.

(2) قارن السابق ص 361.

(3) السابق ص 361.

(4) مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، إعداد وتحقيق إبراهيم حلمي 1996.

بابه)، يبدأ بديع خيرى الفصل العشرين، ليخصه لرحيل الريحاني بقوله: "كنا في الإسكندرية نحيا خمس ليالٍ تعاقدنا عليها مع أحد المتعهدين في مسرح الهمبرا، وبعد الليلة الثانية أحس نجيب فجأة بسخونة وضعف، وقال لي:

- أنا تعبان يا بديع وموش ح أقدر أكمل.. إدوا المتعهد فلوس وتعويض إن أراد كمان.. وأنا حسافر بكره الصبح على مصر أرتاح في البيت كم يوم.

وعاد إلى القاهرة وهو منهك القوى، ورقد في فراشه في سكنه بعمارة الإيموبيليا، تمرضه فيكتورين شريكة أيام حياته الأخيرة التي كانت تمرضه بحنو الأم على ولدها، وأعاونها أنا وخادمتها اليونانية الوفية كريستين، ويتولى العلاج الطبي الدكتور عمر الدمرداش، ولم تتحسن حالته، وقال الطبيب:

- لا بد من نقله إلى المستشفى.. فيه اشتباه تيفود.

- ونقلناه إلى المستشفى اليوناني، وقال الطبيب بعد أن كشف عليه:

- الحالة دي لا علاج لها إلا الإكرومايسين.

وكان الإكرومايسين ما زال في أول اكتشافه، ولا يوجد إلا في أمريكا وأوروبا، ولم يصل بعد إلى مصر، وحرنا ماذا نفعل،

ووصل الخبر إلى المرحوم مكرم عبيد وزير المالية وقتئذ، فساعدنا في جلب الإكرومايسين بالطائرة من أمريكا، ولأول مرة يدخل مصر، وكان نجيب أول مريض يتعاطاه.

ويوم تعاطى نجيب أول جرعة من الإكرومايسين بقيت إلى جانبه حتى الثانية عشرة والنصف ظهرًا، وكان يبدو في عافية وصفاء عندما تركته، وما كدت أصل إلى بيتي، وأبدأ خلع ثيابي حتى دق جرس التليفون، وكانت المتحدثة كريستين خادمة نجيب وقالت لي بلهفة:

- تعالَ حاليًا عند سي نجيب.

- خير يا كريستين؟

- ولا حاجة بس هو عاوزك.

وعدت إلى المستشفى، وأنا لا أتصور أبدًا أن يكون نجيب قد مات، ولكنه قد مات بالفعل، وتلطفت كريستين في إبلاغي الخبر المفجع.. خبر ذهاب شريك العمر ورفيق الجهاد والكفاح والأخ الشقيق الوفي والحنون.. وفرق القدر القاسي بيننا إلى الأبد بعد أن كنا لا نفترق لحظة. وقيل إن نجيب مات نتيجة إهمال في المستشفى، نتيجة تجاوز جرعة الإكرومايسين.⁽¹⁾

(1) السابق، ص 165 وما بعدها.

هكذا فارق نجيب الريحاني الحياة سريعاً بعد أن فرح بوصول الدواء من أمريكا، فارق نجيب الريحاني الحياة، ولم يدخل القصر الذي بناه، وكان يستعد للزواج فيه هو وشريكة حياته فيكتورين، ويؤكد بديع خيرى أن فيكتورين كانت هي صاحبة فكرة بناء الفيلا، وهي من اقترحت على نجيب الريحاني أن يكون له بيت يملكه بعيداً عن شقق الإيجار، وظلت وراه حتى اشترى نجيب ستة أفدنة جهة عرب المحمدي، وقد بنى قصرًا وصالة أندلسية ومسرحًا صغيرًا وبه مصعد رغم أنه مكون من طابقين فقط، ولم تكد أعمال التشطيب النهائية تتم، حتى مرض الريحاني ومات دون أن ينال فيه ليلة واحدة.⁽¹⁾

وقد تم إحياء ليلة الأربعاء في شقة نجيب الريحاني بعمارة الإيموبيليا، وهي الشقة التي انتقل للعيش فيها شقيقه يوسف، وقد اجتمع في هذا اليوم، يوم الأربعاء ممثلو وممثلات فرقته والأصدقاء للعزاء، وقد دفع الجميع ببديع خيرى لكي يعيد إحياء الفرقة بعد رحيل الريحاني، وبالفعل تحمل بديع المسؤولية لنشر رسالة نجيب الريحاني من بعده.

وفي تحقيقه الصحفي، يورد نبيل سيف شهادة أنور عبد الله عن المشهد الأخير في حياة نجيب الريحاني، فيصفها بأنها أخطر

(1) قارن السابق، ص 165 وما بعدها.

الشهادات وأقربها إلى الحقيقة وإيضاح للتفاصيل المجهولة، وهي الشهادة التي عثر عليها في مجلة الإستديو الفنية الشهيرة في الأربعينيات، والتي كان يترأس تحريرها أنور عبد الله، وهو الصحفي الذي كان مقرباً من الريحاني في السنوات الأخيرة من حياته، وقد كتب في العدد الذي صدر في نفس أسبوع وفاة الريحاني قائلاً: "اختلف الناس في وفاة المرحوم نجيب الريحاني.. هل السبب تصلب شرايين في القلب، أم اشتداد حمى التيفويد التي أصيب بها في الإسكندرية، أم من المرضين معاً. والواقع أن الأطباء الذين أشرفوا على تمرّض نجيب الريحاني أنفسهم اختلفوا قبل الوفاة، فيما إذا كانت الضرورة تقتضي الحذر في علاج حمى التيفويد، نظرًا لمرض المرحوم الريحاني بالقلب، أم أن الحكمة تستوجب علاج الحمى بأسرع وقت وأحسم طريقة؟ وكانت حالة الريحاني تسوء ساعة بعد ساعة، بل دقيقة بعد أخرى، فلم يكن هناك مفر أمام الأطباء من الإسراع في تقرير الطريقة التي يجب أن يوقف بها سريان الداء.. برغم تباين الرأي بين ثلاثة أطباء.. فهناك مثلاً الدكتور الدمرداش الذي رأى لأول وهلة أن يبعث في طلب حبوب الإكرومايسين من لندن بالطائرة ليتناولها الريحاني قبل فوات الأوان، وكان من رأيه أن هذه الحبوب هي آخر ورقة يمكن أن يقامر بها الطبيب لإنقاذ حياة الريحاني من موت محقق، وهناك

رأي الدكتور اليوناني الذي اعترض على استعمال هذا الدواء الجديد، وقال إنه قد يؤدي إلى مضاعفات خطيرة.

وهناك أيضًا الدكتور بليني طبيب أمراض القلب، الذي زار نجيب الريحاني قبيل وفاته بساعات، ومصمص شفثيه أسفًا بمجرد خروجه من الغرفة، اذ تيقن أن نجيب الريحاني لن يعيش.. بعدما شاهد الشفة السفلى لنجيب الريحاني ترتعش دون أن يتكلم، وهذا معناه الموت العاجل.⁽¹⁾

ثم يستكمل أنور عبد الله شهادته حول المشهد الأخير قبيل رحيل الريحاني، فيقول: "تسمع من الذين سهروا بجوار الريحاني في الليلة التي سبقت وفاته، انه كان قلقًا، ويسأل عن حبوب الإكرومايسين بمعدل مرة كل 10 ثوان، وأنه لم يقبل نصح السيدة نعوم مديرة أعماله باستدعاء الدكتور زاروا طبيب القلب، لأنه كان يثق ثقة عمياء في الدكتور الدمرداش، حيث وصلت حبوب الإكرومايسين.⁽²⁾

(1) نبيل سيف: مجلة الأهرام العربي العدد 1012 السبت بتاريخ 2016/9/3 مصدر سابق.

(2) ذكرت بعض المصادر مثلما ذكر بنيع خيرى في مذكراته أن الدواء هو إكرومايسين، ويذكر أنور عبد الله اسم كلورمايسين، والاسم العلمي لهذا الدواء هو كلورمايسين Chloromysin، كما أن الاسم الصحيح للدواء الآخر هو إكرومايسين Echrommysin، وكلاهما مضاد حيوي.

نحو ظهر يوم الأربعاء الذي حدثت فيه الوفاة، فأشار الدكتور الدمرداش على الريحاني بتناول 15 قرصًا دفعة واحدة، وتناول الريحاني الـ 15 قرصًا.⁽¹⁾

بعدما حمد الله وأثنى على الطائرة التي أحضرت الدواء.. ومرت عشر دقائق تقريبًا، ثم اضطرب جسد الريحاني في فراشه، واعتصره الألم، وفي ثوانٍ قليلة طفح الدم من فمه، فأغرق الفراش، وأطبقت أصابع الريحاني على الفراش في استماتة الذي يصارع الموت.

وفجأة ضمرت حركته وارتخى جسده وأخذت روحه تصعد إلى السماء، ولم تكن هناك فرصة ليتكلم الرجل آخر كلماته⁽²⁾.

وبعد أن توفي نجيب الريحاني، تأسف الدكتور اليوناني، وقال إن الضرورة كانت تقتضي بالحكمة في استعمال الدواء، فقد تناول الريحاني أكبر مما ينبغي، مما سبب له خطرًا، على حياته لأنه مريض القلب⁽³⁾.

(1) ألا يعني هذا الدفع بالريحاني إلى الانتحار بتناول كل هذه الأقراص دفعة واحدة؟ هل ذكر العدد هنا صحيح؟ أهذه رواية صحيحة؟ أيكون سبب الوفاة هو تناول كل هذه الأقراص مرة واحدة؟

(2) نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

(3) يتضح أن زيادة الجرعة مع مرض القلب هما من تسببا في موت الريحاني على الفور، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل يعقل أن الطبيب لا يعرف تأثير هذه الجرعة الزائدة جدًا؟ أم أن من أعطى الجرعة هي الممرضة كما تذكر بعض المصادر؟ إنه بالفعل أمر محير.

وحول رحيل الريحاني، يكمل أنور عبد الله شهادته بقوله: "إن الكثيرين الذين أحاطوا بالريحاني في ساعات وفاته لا يميلون إلى تأييد هذا الاعتقاد لأسباب كثيرة، منها، أنه حدث عندما استدعي الدكتور الدمرداش لاستطلاع حالة المرحوم نجيب الريحاني أن قال للموجودين، ما معناه أنهم جاءوا متأخرين، وأنه يخشى أن يكون الأوان قد فات، ويؤيد هذا طلبه لأقراص الكلورمايستين بالطائرة من لندن..⁽¹⁾.

ويؤيد أيضاً ضخامة الكمية التي أمر بأن يتناولها نجيب الريحاني.. ويؤيده ما قاله الدكتور بلليني بعد الوفاة، وهو متخصص في أمراض القلب من أنه عرف أن نجيب الريحاني لن يعيش عندما رأى شفته السفلى ترتعش، فإنها من علامات دنو الأجل.

وعندما خمدت أنفاس الريحاني، كشفوا عن صدره الغطاء، فوجدوا بقعة دائرية متسعة حول مكان القلب.. لونها أزرق داكن.. لكن لي أن أتساءل، هل في وجود البقعة الزرقاء الداكنة.. مع الطفح الدموي من الفم.. ما يشير إلى أن الوفاة حدثت نتيجة العلاج، أم نتيجة نزف في الشرايين بالقلب، أم من المرضى معاً.⁽²⁾

(1) الأقراص لم تأت من لندن، وإنما تم إحضارها بالطائرة من أمريكا بعد أن أمر وزير المالية آنذاك مكرم عبيد بإحضارها لأجل نجيب الريحاني خصوصاً.

(2) نبيل سيف: الأهرام العربي، مصدر سابق.

لقد استمر الجدل في أسباب وفاة نجيب الريحاني طويلاً، وبعد شهر من رحيله كتب الدكتور محمود أبو بكر الدمرداش باعتباره أستاذ الأمراض الباطنية بكلية طب العباسية بمجلة المصور بتاريخ 8 يوليو 1949 قائلاً: "لم يمت الفنان نجيب الريحاني بالتيفويد، وأنه أصيب قبل وفاته، وبقي وهو مصاب به يمثل على خشبة المسرح عدة أيام، وقد ذهبت إلى فحصه في المستشفى اليوناني قبل وفاته بيوم واحد، وكنت أعلم قبل ذلك بأنه أصيب منذ 4 أشهر بأزمة قلبية ذهب من أجلها إلى حلوان للاستجمام، وهناك تبين من صورة أخذت لقلبه، أن عنده تصلب في الشرايين، يجعله عرضة لأن تعاوده تلك الأزمة وتطيح بحياته في أي وقت.. ولما فحصته، وكان هذا لأول مرة، كانت حالة قلبه سيئة جداً، وكانت حالة رنتيه أسوأ، فقد كان مصاباً فيهما بمرض الإنفرزيم، وبنزلة شعبية مزمنة تجعله يشعر بضيق التنفس لأقل مجهود، فكيف به وهو يقف كل ليلة على خشبة المسرح، وكان ظاهراً أن حالة قلبه ورنتيه لا تمكنه من تحمل حمى التيفويد، ولهذا عمل المستحيل للإسراع في الحصول له على مقدار من الكلورمايستين الذي صادف وصول أول رسالة منه إلى مصر بالطائرة في ذلك الوقت، وكنا نأمل أن ننفذ حياته من بين مخالب تلك الأمراض الأربعة التي تحالفت عليه، لكنه ما كاد يتجرع الجرعة الأولى من ذلك الدواء الجديد العجيب، حتى حدثت له جلطة قلبية كانت متوقعة له من حين لآخر، وفي أي وقت،

ولو لم يصب بالتيفويد، وهكذا فارق الحياة." (1)

ويؤكد د. الدمرداش أن هذا الدواء الذي جيء به خصوصاً من أمريكا لنجيب الريحاني، ليس له علاقة بوفاة الريحاني، حيث يصف هذا الدواء بأنه معجزة من معجزات القرن العشرين.

وباطلاعها على شهادة الأطباء والتقارير في أسباب رحيل الريحاني، تقرر رئيس قسم الطب الشرعي والسموم الإكلينيكية بجامعة بني سويف، تؤكد أن طريقة إعطاء الريحاني الدواء كانت خاطئة ومميتة⁽²⁾، حيث كان يجب أن تقسم الجرعة إلى ثلاثة أقراص كل ست ساعات بحد أقصى 12 قرصاً على مدار اليوم، وليس إعطائه 15 قرصاً دفعة واحدة تسببت في وفاته، وبذلك جاءت وفاة الريحاني نتيجة جرعة مفرطة من عقار الكلورمايستين.⁽³⁾

نهاية مأساوية:

ويروي مصطفى أمين حكايته عن النهاية المأساوية لنجيب الريحاني، فحين اشتد عليه المرض، قرر أن يعطي للسيدة فيكتورين

(1) السابق.

(2) وهذا ما أشرت إليه من قبل، أن تناول الريحاني لخمسة عشر قرصاً من الدواء مرة واحدة كجرعة أولى، لم يكن منطقياً، ولهذا ربما يرجع هذا الخطأ إلى الممرضة التي أعطته جرعة زائدة، وربما لطلب الريحاني منها ذلك، لاعتقاده أن كثرة أقراص الدواء ربما تشفيه فوراً.

(3) قارن نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

التي كانت تعيش معه وقد قرر أن يتزوجها في قصره الجديد بحدائق القبة، قرر أن يعطيها ثلث ثروته، ويتنازل لها عن ملكية قصره، وهنا أرسل يستدعي مندوب الشهر العقاري لكي يثبت كل هذا في وثيقة رسمية، وكان قد حدد ميعاد يوم الأربعاء في الثامن من يونيو عام 1949 للتنازل أمام مندوب الشهر العقاري لهذه السيدة، كان هو الموعد ذاته الذي رحل فيه عن عالمنا ولم يستطع بذلك التنازل عما وعد به لهذه السيدة الكريمة التي كانت ترعاه.

وللأسف أسرع أخوه يوسف إلى شقته في عمارة الإيموبيليا ليقيم في الشقة هو وأسرته وليطرد هذه السيدة التي قرر الريحاني أن يتنازل لها عن قصره وثلث ثروته، وقد خرجت هذه السيدة من شقة عمارة الإيموبيليا بالفرنسا الذي كانت ترتديه فقط، كما رفض يوسف الريحاني إعطاء هذه السيدة حتى ملابسها التي تخصها. وبعدها سافرت فيكتورين ناعوم إلى باريس وافتتحت محلاً للأزياء في شارع مسيو فوبرنس وعلقت على جداره صورة نجيب الريحاني.⁽¹⁾

(1) قارن، مصطفى أمين شخصيات لا تنسى ج 2 دار المعارف 1988 ص 203 وما بعدها.

الريحاني وفكرة الموت

وعن مشهد نجيب الريحاني الأخير في حياته يروي صديقه عثمان العنتبلي، بأن الموت كان يخيف الريحاني وكان يرتد مذعورًا كلما سمع كلمة موت، فلقد كان يخافه، ولم يتحمل خبر موت إنسان، فكلمة موت كانت تسبب له هلعًا وارتياحًا، ويؤكد عثمان العنتبلي بأن الريحاني أثناء رحلته الأخيرة إلى الإسكندرية، وقد مات بعدها، كاد يفقد حياته، حيث يقول: "نجا نجيب الريحاني من موت محقق حين تفادى سائقه المخلص بسيارته صدامًا عنيفًا قاتلاً بين قاطرة ترام وأتوبيس ضخم كانت ضحيته أرواح عدة، وكانت نجاته تلك، أثناء رحلته الأخيرة بالإسكندرية"⁽¹⁾.

ولأنه كان يخاف الموت، فكان يتمسك بالحياة، يتعاطى المقويات ويتناول الأدوية، خاصةً حين كان يستعد للصعود على خشبة المسرح.

ويصف عثمان العنتبلي حالة الريحاني بعد أن قطع عمله بالإسكندرية وجاء إلى القاهرة، بقوله: "جاء إلى القاهرة وحالته أليمة، فقد تضعضعت قواه البدنية، ولم يعد يقوى على الوقوف على المسرح، ودخل المستشفى طريح الفراش (...)" كان صراعًا عجيبًا

(1) عثمان العنتبلي: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة ومكتبة الدراسات الشعبية، فبراير 1999، ص 148.

بين الموت والحياة، جاء الدواء الشافي سريعاً، وهرع خلاصه إلى استحضاره من المطار، وأتوا به إلى نجيب تَوّاً، قفز نجيب من فراشه وتناول به فرح وسعادة، الدواء بين يديه، وراح يقبله بحرارة، ثم يقول مبتسماً لمن حوله: "ساكون أول من تعاطاه"⁽¹⁾.

ويعلق العنتبلي على كلمات الريحاني الأخيرة بقوله: "كان حقاً أول من تعاطاه، ولكنه لم يبرأ، فتبرأ معه نفوس الملايين، بل مات وانطوت إلى الأبد صفحته المجيدة، ولكن الملايين ذكرته وستذكره أبداً.. فهو باقٍ في قلوبهم، يومض كلما أومضت بسمااتهم، ويلمع كلما مرت أمامهم مواكب آثاره الخالدة"⁽²⁾.

دعوى بديعة للميراث

وبعد تشييع جنازة نجيب الريحاني، تقدمت بديعة مصابني وابنتها بالتبني جوليت إلى المحكمة تطالبان بإقامة حسن نجيب مدير إستوديو مصر حارساً على التركة حتى يفصل في حقها في الميراث الذي كان يبلغ في تلك الأيام مئة ألف جنيه، والذي يساوي الآن أكثر من مليون جنيه.⁽³⁾

(1) السابق، ص 149.

(2) السابق، ص 150.

(3) وقت كتابة مصطفى أمين لدراسته عن نجيب الريحاني وقد نشرها في كتابه شخصيات لا تنسى، مصدر سابق.

وقضت المحكمة لبديعة مصابني بما تريد...
وأستأنف الشقيق يوسف الريحاني الحكم الابتدائي، لأن بديعة مصابني ليست زوجته وإنما مطلقة، ولكن الحكم صدر لمصلحة بديعة لأنها انفصلت عن زوجها ولم يتم الطلاق، واستمر النزاع بين الطرفين طويلاً.

وأبرزت بديعة للمحكمة بياناً من البطريركية السريانية هذا نصه: "نحن النائب البطريركي على السريان الكاثوليك في القطر المصري نعلن أنه قد تم زواج السيد نجيب الريحاني ابن المرحوم إلياس الريحاني على الأنسة بديعة ابنة المرحوم حبيب مصابني في 11 سبتمبر 1924، كما هو مقيد في سجل الزواجات صفحة 33 تحت رقم 29، وتلبية للطلب قد حررنا هذه الشهادة للعمل بموجبها عند الاقتضاء. إمضاء المطران إقليميس ميخائيل نحاس النائب البطريركي على السريان"⁽¹⁾.

ولكن يوسف الريحاني، والذي طرد من قبل فيكتورين بهدومها التي ترتديها فقط دون أن يسمح لها بالحصول على ملابسها، ودون أن يسمح لها بحق الورث، يقدم إقراراً للمحكمة بخط بديعة مصابني، كانت قد كتبتة بعد فراقها لنجيب تعترف فيه وتتعهد بعدم حصولها أو اشتراكها على ميراث الريحاني في حالة توفاه الله قبلها، مقابل تنازله هو عن حقه.

(1) مصطفى أمين، شخصيات لا تنسى، مصدر سابق ص 204.

وقد استمر النزاع طويلاً، ومات يوسف الريحاني وأصبح ابن شقيق الريحاني واسمه بديع هو الوارث الوحيد، ولم تحصل بديعة على شيء، مثلها تماماً مثل فيكتورين نعموم.⁽¹⁾

جنازة الريحاني

وقد أقيمت جنازة الريحاني في اليوم التالي لرحيله، وكان يوم الخميس 9 يونيو 1949 في تمام الساعة الرابعة والنصف، حيث أقيمت الصلاة عليه بكنيسة السريان الكاثوليك الموجودة بشارع الظاهر بالعباسية، بعدها نقل جثمان نجيب الريحاني إلى محطة كوبري الليمون _ ميدان رمسيس حالياً _ حيث سراق العزاء، وقد سارت الجنازة حتى ميدان الأوبرا بالعتبة، بعدها نقل الجثمان بالسيارات إلى مقابر السريان الكاثوليك القريبة من محطة مترو أنفاق الملك الصالح حالياً، وكانت جنازة الريحاني أكبر جنازة في تاريخ مصر بعد جنازة سعد زغلول، وكان يحضر هذه الجنازة مندوب الملك فاروق، بالإضافة إلى الفنانين والسياسيين والوزراء والنواب وجماهير الشعب الغفيرة.⁽²⁾ "وبحسب الفيلم الوحيد في التاريخ لجنازة نجيب الريحاني، 19 مللي، ومدته 18 دقيقة،

(1) قارن السابق، ص 204 - 205.

(2) قارن، نبيل سيف، الأهرام العربي، مصدر سابق.

والذي تم تصويره بأمر الملك فاروق، ثم اختفى من قصر عابدين بعد ثورة 23 يوليو، ليظهر في تركيا، ثم يشتريه هاوٍ مصري لا يزال محتفظاً به حتى الآن، وبحسب الفيلم فإنه فيلم 19 مللي، ويبدأ بعرض جنازة نجيب الريحاني بداية من إقامة مراسم الصلاة في كنيسة "الروم الكاثوليك" التي كان ينتمي إليها.. حيث وضع صندوق جثمانه على منضدة مرتفعة، ووقف بالقرب منه قسيس كان يتلو الصلاة في حضور أقاربه والعديد من أصدقائه وزوجته السابقة بديعة مصابني التي كانت تبكي بحرقة، وشقيقه يوسف الريحاني وأنور وجدي ويوسف وهبي، وأمام الكنيسة وقفت العربة الملكية المذهبة كي تحمل جثمان الريحاني إلى مثواه الأخير، وكان الملك فاروق قد أرسلها تكريماً له، كما أرسل مندوباً رسمياً لينوب عنه في الجنازة." (1)

قبر الريحاني

ويصف الصحفي المغامر نبيل سيف قبر نجيب الريحاني في مقابر الكاثوليك بمصر القديمة، بعد أن تم تجديده بالكامل مؤخراً، وبعد أن تسربت إليه المياه، وبداخله عثر على جثتين عبارة عن تراب، جثة الريحاني، ولم يتبقَ منها أثر سوى عظمة واحدة أو

(1) المصدر السابق.

اثنتين، وجثة أخرى لشخص لا أعرفه _ كما يؤكد عبد السميع المشرف الحالي على المقابر _ حيث لم يدفن في هذا القبر أي إنسان منذ عام 1949 سوى جثة نجيب الريحاني، وآخر مجهول الهوية، وقد اختفى تابوتاهاما الخشبيان، ويؤكد عبد السميع أنه كان يأتي لزيارة المقبرة رجل كبير في السن يسير مستنداً على عكاز، وهو ابن شقيق الريحاني الذي انقطع عن الزيارة منذ عدة سنوات، كما يؤكد عبد السميع أيضاً بأن دفتر تسجيل الوفيات يرسل سنوياً إلى بطرخانة الكاثوليك بكوبري القبة لدى الأب باسيلي فانوس مسئول المدافن، ولذا لا توجد أية أوراق أو مستندات.⁽¹⁾

شقة الريحاني بالمزاد العلني

وبعد رحيل الريحاني باثني عشر عاماً وضعت مقتنيات شقة الريحاني للبيع في مزاد علني لسداد مئة جنيه مستحقة للضرائب، وكان يسكن في الشقة منذ رحيل الريحاني أخوه يوسف الذي كان يقطن شقة أخيه نجيب، وقد رحل يوسف إلى العالم الآخر ليلحق بنجيب بعد هذا المزاد بأيام قليلة، في الثاني والعشرين من أغسطس عام 1961، رحل قهراً لأنه لم يستطع أن يسدد ديون الضرائب المئة جنيه، ولا حتى بديع الريحاني ابن توفيق شقيق

(1) قارن، المصدر السابق.

الريحاني.. الذي كان قد سافر إلى إنجلترا لدراسة الهندسة وتزوج من فتاة إنجليزية هي مرجوري فرانك روبين، وعاد لمصر معها ليعيش في فيلا من دورين بضاحية المعادي، نقل إليها ما تبقى من مقتنيات عمه نجيب، ومعظمها كانت أصول مسرحيات، ولوحة كبيرة للفنان الراحل بألوان الجواش رسمها الفنان الإيطالي بابلو دويلو عام 1918، وأمامه شخصية (كشكش بك) التي اشتهر بها في المسرح. وهذه اللوحة أهداها بديع الريحاني لدار الأوبرا في بداية التسعينيات، وما زالت موجودة في متحف الأوبرا⁽¹⁾.

تراث الريحاني.. في مهبط الريح...

بعد أن رحل الريحاني عن عالمنا، أغلق القصر الذي بناه ليتزوج فيه لمدة اثنين وعشرين عامًا، وكان المهندس الإيطالي شارل إيروت قد صممه على الطراز الإيطالي "تحيط به حديقة كبيرة، حولها أرض فضاء، تحولت إلى كتلة أسمنتية بناها سكان الحي، بعدما اشتروها من بديع الريحاني بالتقسيط، لكنهم توقفوا بعد ذلك عن دفع الأقساط، بعد القسط الثاني، وقد أنكروا وجود ديون عليهم لوارث نجيب الريحاني، بل وصل بهم الأمر حد أنهم اعتدوا عليه بالضرب، ما دفعه إلى إغلاق المنزل أكثر من عشرين عامًا،

(1) قارن، المصدر السابق.

حتى استأجرته وزارة الثقافة في عام 1970 وحولته إلى قصر ثقافة الريحاني⁽¹⁾.

وقد فقدت كثير من مقتنيات نجيب الريحاني، ومن أشهر هذه المقتنيات لوحة له من النحاس البارز، كان قد صممها له فنان فرنسي، وكانت موجودة بشقته في عمارة الإيموبيليا وكان سليمان نجيب رئيس دار الأوبرا آنذ قد طلبها من يوسف شقيق نجيب بمناسبة معرض تأبين الريحاني في ذكراه الأربعين بدار الأوبرا، وظلت اللوحة بالدار حتى احتراق الأوبرا في السبعينيات، ولكنها نجت من هذا الحريق لتباع لتاجر قمامة كبقايا الحريق.. وقد باع تاجر القمامة هذه اللوحة ومقتنيات أخرى من الأوبرا في جوال من الخيش بالكيلو لراهب بإحدى كنائس القاهرة، وظلت هذه اللوحة تنتقل من مشترٍ إلى آخر حتى انتقلت عام 2015 إلى أحد هواة المقتنيات الذي يحتفظ بها الآن، وهو من يمتلك أيضًا فيلم جنازة الريحاني الذي كان أحد مقتنيات قصر عابدين.⁽²⁾

(1) قارن، المصدر السابق.

(2) قارن، المصدر السابق.

الكوميديا في عصر الريحاني

"لست أدري أيققق المصريون هذه الكارثة الفادحة المبهظة التي صبت عليهم ثقيلة بغیضة ملحة مضنية يوم اختطف من بينهم نجيب الريحاني. إن هذا الرجل ذا الخلق السمع والقلب النقي والنفس العذبة والضمير البريء، قد أضحك المصريين نحو ثلاثين عاماً، أضحكهم ضحكاً نقيّاً سمحاً بريئاً من كل إثم، مطهراً من كل دنس، أضحكهم حتى أنسأهم أنفسهم، أضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزناً وهمّاً وألمّاً وعناءً فأنسأهم هذا كله.. أضحكهم حين كانت الأزمات السياسية والاقتصادية تعصف بحياتهم العامة والخاصة فتنغص نهارهم وتورق ليلهم وتقض مضاجعهم.. سلاًهم الريحاني عن هذا كله وأعانهم على احتماله وهياً لهم تجديد النشاط بعد أن كان الفتور يدرکهم ويكاد يؤنسهم من كل شيء. أضحكهم الريحاني ثلاثين سنة فكان لهم صديقاً وفياً يسلي الهم ويسري الحزن ويفرج الكرب ويرد إلى الذين كرهوا الحياة حب الحياة."

طه حسين

رحل الريحاني عن عالمنا في الثامن من مايو عام 1949، وفي عزائه كتب طه حسين، أن نجيب الريحاني كان يضحك الناس ضحكاً نقيّاً سمحاً بريئاً من كل دنس، وربما كان طه حسين في قوله هذا وفي عزائه لنجيب الريحاني، كان يتنبأ ويستشعر بما سيكون عليه فن الكوميديا في الأزمنة التي ستلي نجيب الريحاني، وربما بعض من سيمارسون هذا الفن العظيم ليدنسوه، وهم منه براء. ليستبدلوا به الرذيلة والإثم، وينشروا باسمه القبح والابتذال والدنس بين الأطفال والأجيال، فيفقد من بالشارع هذا القبح وهذه القباحة التي سادت مجتمعنا هذه الأيام باسم الكوميديا، فتدمر القيم والأخلاق النبيلة.

في عصر الكوميديا الذهبي، عصر الرعيل الأول الذي كان يدور حول المركز الذهبي، الذي هو نجيب الريحاني، كان الفنانون يستخدمون الكوميديا سلاحاً فتاكاً ضد الطغاة عبر العصور وفي الوقت نفسه يستخدمونها سلاحاً فتاكاً من أجل الذين يقضون حياتهم حزناً ونكدًا، في محاولات لإخراجهم من تلك البرك والمستنقعات التي يقضون بها عمراً مديداً أو قصيراً، كانوا ينشرون بها النقاء والسماحة والحب، كانوا يحاربون بها القبح والرذيلة، كانوا ينشرون الفضيلة.

كان الريحاني وجيله وزملاؤه ممن شكلوا وجدان الناس في

عصرهم الذهبي، عصر الرعيل الأول للكوميديا، هم من أسسوا كل هذه القيم الجمالية والقيمية في مجتمعنا، وقد جمع بينهم عقد من الزمان، ربما يزيد هذا العقد الزمني قليلاً، وهو الجيل الذي ولد فيما حول عقد ونصف تقريباً نهاية القرن التاسع عشر.

جيل عملاق لا تقل إمكانات كل منهم عن الآخر، ولا يقل حب كل منهم عن الآخرين للفن وإخلاصهم له، فها هو محمد كمال المصري وفوزي الجزائري قد جاءا إلى العالم في عام واحد هو عام 1886، وبعدهما بعام واحد جاء علي الكسار، ثم يمر عامان آخران ليطل علينا الزعيم، زعيم الكوميديا نجيب الريحاني، وبعد الريحاني بعام يطل علينا إستيفان روستي، وبعد ست سنوات من إطلالته علينا في الحياة أي في عام 1897 يُقذف إلى الوجود عبد الفتاح القصري، ثم عام آخر ليشرفنا بإطلالته حسن فايق، ويمر عام آخر على ميلاده لنتلقى بعد السلام النابلسي في هذا الوجود، ثم ينقضي القرن التاسع عشر بثلاث سنوات لنرى رياض القصبجي مفتتحاً بدايات القرن العشرين في هذا العالم الذي نعيش فيه، ليكتمل بذلك جيل كامل من رواد الكوميديا في عصرها الذهبي، وليتشكل بذلك عصر ذهبي كامل من صناع الكوميديا ورعيها الأول خلال عقد ونصف من نهاية القرن التاسع عشر، جيل ينشر الجمال والحب والفضيلة والتسامح باسم الكوميديا.

وبقدر إخلاصهم للكوميديا والفن والإبداع، وبقدر أصالتهم وتسخير حياتهم، كل حياتهم لهذا الفن العظيم، وبقدر سكونهم لقلوب الناس المحبين لهم، وبقدر ما نشروه من فضيلة وتسامح ونبالة ورقى في نفوس الناس وقلوبهم، بقدر ما شهدت نهايتهم مآسى ينفطر لها القلب والوجدان، وتتمزق لها المشاعر والأحاسيس، ها هو محمد كمال المصري يموت فقيراً معترلاً للفن الذي أعطى له العمر بسبب مرض الربو اللعين. وها هو فوزي الجزائري يعتزل الفن ويموت مكتئباً حزيناً بعد أن رحلت ابنته إحسان، ليموت مصاباً بالشلل، ويرحل علي الكسار عن عالمنا بعد أن يدخل مستشفى القصر العيني لإجراء عملية جراحية، ولم يكن في جيبه سوى 6 جنيهات أعطاهم لابنه ماجد ليرحل عن عالمنا.

ويموت الزعيم، زعيم الكوميديا نجيب الريحاني مصاباً بالقلب وبمرض التيفويد بعد أن كان يستعد للزواج من محبوبته فيكتورين، فلا يدخل القصر الذي بناه خصوصاً للزواج فيه، ويُزف إلى القبر بدلاً من القصر.

ويرحل بشارة واكيم عن عالمنا بعد أن أصيب بشلل نصفي، وهو المرض ذاته الذي رحل به عن عالمنا حسن فايق، وقد لازم هذا المرض اللعين رياض القصبجي خمس سنوات من عمره، وحين رحل لم يكن في بيته ما يكفي تكاليف جنازته، التي تكفل بها

المنتج جمال الليثي، كما كان لوقوف فريد شوقي مع أسرته بعد رحيله، مواقف نبيلة لإنقاذ هذه الأسرة.

وها هو إستيفان روستي يُنقل إلى المستشفى بسبب انسداد في القلب، وهناك يسلم الروح إلى بارئها، وكان كل ما يحتكم عليه في بيته في تلك الليلة سبعة جنيهاً وشيكاً بمبلغ 150 (مئة وخمسون جنيهاً) آخر دفعة متبقية له عن دوره في فيلم (حكاية نصف الليل).

وقد أقعد المرض عبد الفتاح القصري وأفقدته الذاكرة، فتزوجت امرأته من الصبي الذي كان يعطف عليه القصري، ويشهد الزوج "الذي كان" على زواج امرأته "التي كانت" من الصبي "الذي أصبح زوجاً" ويكون القصري شاهداً على زواج زوجته من صبيه، ثم يواجه حياة بائسة ذليلة فاقداً فيها للذاكرة حتى يرحل مغموساً في المأساة، وهو من أدخل السعادة والضحكة والبسمة إلى قلوب الناس، ويمتنع عبد السلام النابلسي عن الطعام أخريات حياته، ويلفظ أنفاسه الأخيرة في الطريق العام وهو في طريقه إلى المستشفى وقبل أن يصل إليها، فيرحل دون أن تجد زوجته نفقات جنازته.

إنها المأساة التي تدثر بها الذين أسعدوا البشرية من الرعيل الأول، جميعهم دون استثناء، والغريب أن هذا المصير البائس لم

يخص هذا الرعيل الأول فقط في عصرنا وعالمنا العربي، وإنما كان هو المصير نفسه الذي لاقاه فنانون العالم من الذين أضحكوا البشرية وأسعدوها.

فكما يقول شارلي شابلن معبراً عن ضخامة هذه المأساة وفاجعتها في ممثلي عصره ممن أسعدوا الناس: "بضعة أسطر في الصحف أعلنت أن مستأجراً في المبنى ذاته الذي يسكن فيه مارسلين، سمع طلقاً نارياً واكتشفه ممدداً على الأرض، وفي يده مسدس، وأسطوانة لا تزال تدور تصدح موسيقا Moon Light and Roses، لقد انتحر العديد من الكوميديين الإنجليز المشهورين. ف. إي. دنفيل، وكان كوميدياً مرموقاً، سمع أحدهم يقول ذات يوم، بينما هو داخل إحدى الحانات: "هذا الشخص انتهى". ولم تمر عدة ساعات حتى كان يطلق رصاصة على رأسه على ضفة نهر التايمز.

والشيء ذاته فعله مارك شيريدان، أحد الكوميديين الإنجليز الأكثر شهرة، في حديقة عامة في جلاسجو، لأنه لم يلقَ نجاةً لدى جمهور المدينة. وكان فرانك كوين، الذي كنا نمثل معه في برنامج واحد، كوميدياً، مرحاً ومليناً بالحيوية، أعطته الشهرة أغنية مليئة بالفرح يقول فيها:

لن تروني بعد اليوم ممتطياً حصاناً... فليس هذا هو النوع الذي أمتطيه... الحصان الوحيد الذي أستطيع امتطاه.. هو ذلك الذي تجفف سيدة البيت ثيابه.

في المدينة كان ساحراً ودائم الابتسام، لكن بعد ظهر أحد الأيام، كان سيقوم بنزهة مع زوجته في عربتها الصغيرة التي يجرها حصان، فنسي شيئاً ما وقال لها أن تنتظره ريثما يعود. لكن مرت ثلث ساعة، وهو لم يعد بعد، فذهبت لترى ما الذي يؤخره هكذا، ووجدته على بلاط غرفة الحمام، وسط بركة من الدم، وفي يده موس حلاقة: كان قد ذبح نفسه، قاطعاً رأسه تقريباً⁽¹⁾. تلك الفواجع لنهايات ممثلي الكوميديا في العالم، هي ما شكلت مآسي نهايات المشهد الإبداعي للرعيل الأول من ممثلي الكوميديا لدينا، والغريب أن تتلاقى المآسي لهؤلاء الممثلين العظام الذين أسعدوا البشرية هناك وهنا، وهذا ما سنراه في سطورنا التالية للرعيل الأول للكوميديا في المشهد الإبداعي المصري، وهم من رسموا البهجة على شفاه الناس وقلوبهم في مصر وعالمنا العربي.

محمد كمال المصري (شرفنطح)

شرفنطح هو الاسم الذي أطلقه محمد كمال المصري على الشخصية التي كان يؤديها واشتهر بها في عشرينيات القرن الماضي في فرقته الخاصة، تقليداً لما فعله الريحاني من قبل حين أطلق على اسم الشخصية التي ابتدعها (كشكش بك) عام 1916، "فلقد ابتكر نجيب الريحاني

(1) شارلي شابلن قصة حياتي، ص 46.

شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التي انطلقت به إلى المجد والشهرة والثراء، ومع ذلك فلم تطغَ شهرة هذه الشخصية على اسم نجيب الريحاني، وظل الريحاني هو الريحاني، وليس كشكش بك، وابتكر أيضاً الفنان الضاحك علي الكسار شخصية عثمان عبد الباسط (بربري مصر الوحيد)، ومع ذلك لم تطغَ شهرة هذه الشخصية على الاسم الحقيقي لعلي الكسار، بينما أزاح (شرفنطح بك) اسم محمد كمال المصري من طريقه، وجعله مجرد اسم مدون في شهادة الميلاد والأوراق الرسمية. وأقرب الاحتمالات للعقل هو أن الفنان محمد كمال المصري أراد أن يقلد نجيب الريحاني في ابتكار شخصية درامية يقدمها على خشبة المسرح من خلال فرقته المسرحية على غرار شخصية (كشكش بك) التي قد تبدو هي الأخرى بلا معنى أو دلالة معينة، فابتكر مسمى شخصية (شرفنطح بك) وربما استغلالاً لنجاح وطغيان شهرة (كشكش بك)⁽¹⁾.

وكانت شخصية كشكش بك أطول عمراً ولم تختفِ من خريطة المسرح، حيث كان الريحاني يعود إليها كلما ضاق به الحال، وكلما احتاج أن يدعم موقفه المالي، في الوقت الذي اختفت فيه شخصية شرفنطح بك من على خريطة العروض المسرحية بعد عام 1920، ومع ذلك كان لشخصية شرفنطح سطوة جعلتها تحل محل اسم محمد كمال المصري نفسه وقد أصبحت أكثر شهرة من

(1) عاطف النمر: مجلة أخبار النجوم، العدد (522) بتاريخ 2002/10/15.

الممثل الذي ابتدعها وهو محمد كمال المصري⁽¹⁾ وشرفنطح أو محمد كمال المصري من الرعيل الأول للكوميديا، فقد ولد قبل الريحاني بسنوات ثلاث، وبدأ عمله بالفن في فترة متقاربة مع الريحاني، عمل في فرق سلامة حجازي وجورج أبيض وسيد درويش، في نهاية عشرينيات القرن الماضي وفي عام 1928 عمل مع الريحاني في مسرحية (جنان في جنان) وشارك في أعمال الفرقة بمسرحيات: مملكة الجن، المحفوظ، علشان بوسة، أه من النسوان، إبقه اغمزني، ياسمينه، أنا وانت، علشان سواد عينها، مصر سنة 1929، نجمة الصبح، اتبحبح، وغير ذلك من أعمال مسرحية في فرقة نجيب الريحاني⁽²⁾.

وفي السينما عمل مع الريحاني في أفلام: سي عمر، أبو حلموس وسلامة في خير.

"كان شرفنطح أستاذًا في توظيف تكوينه الجسماني لتقديم ومعايشة تنوعات مختلفة ومتباينة لعدد من الشخصيات التي قدمها بأسلوبه الخاص الذي تميز به، وكان قديرًا في تفجير الضحك بلا مبالغاة مفتعله، إذ كان يعتمد في ذلك على فهمه لكل أبعاد الشخصية التي يؤديها ويستخرج منها بحسه الكوميدي مناطق الإضحاك وفقًا لمنهجه في الأداء"⁽³⁾.

(1) قارن السابق.

(2) قارن السابق.

(3) السابق.

وقد اعتزل التمثيل في نهاية حياته بسبب مرض الربو، وقد مات فقيرًا وحيدًا في عام 1966.

فوزي الجزائري

ينتمي فوزي الجزائري إلى جيل نجيب الريحاني الفني، وهو يكبره بثلاثة أعوام، فقد ولد في مدينة الإسكندرية في الحادي والعشرين من يوليو عام 1886، وهو من سبق الريحاني في العمل السينمائي بحوالي عشر سنوات، بتقديمه فيلم (مدام لوليتا) عام 1919، كما سبق بشارة واكيم في السينما بست سنوات، وهو مثل الريحاني تمتد أصوله إلى أصول عربية حيث موطن العائلة الأصلي الجزائر، كون في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين مع أسرته فرقة مسرحية بحي الأنفوشي بالإسكندرية، وكانت الفرقة مكونة منه ومن زوجته ومن ابنه فوزي الجزائري (1910-1979) وابنته إحسان الجزائري (1905-1943)، وهو من كون معها ثنائي (المعلم بحبح وزوجته).

وقد انتقل وأسرته إلى القاهرة عام 1919 وبها قدم أفلامًا تزيد على ما قدمه نجيب الريحاني بحوالي عشرة أضعاف تقريبًا، إذ قدم ما يربو على مئة فيلم سينمائي.

في عام 1943 توفيت ابنته إحسان، فحزن حزنًا شديدًا وقد

اعتزل التمثيل لمدة ثلاثين عامًا، أصيب بالشلل وقد داهمته العديد من الأمراض ليرحل عن عالمنا بانسًا حزينًا مكتئبًا عام 1974، ثم يرحل ابنه فؤاد بعده بحوالي خمس سنوات.

علي الكسار (عثمان البربري)

كان علي الكسار منافسًا شرسًا لنجيب الريحاني، وفي فترة من الفترات أقبل الجمهور على مسرح الكسار، في الوقت الذي قل إقباله على عروض فرقة الريحاني، مما جعل الريحاني يغلق مسرحه يومًا ليشاهد مسرح علي الكسار دارسًا لهذه الظاهرة التي لم يكن يتوقعها، وهنا أدرك الريحاني سبب إقبال الجمهور على مسرح الكسار، هو تلك التوليفة الاستعراضية التي كان يقدمها الكسار في مسرحه، مما دعا الريحاني إلى إعادة تقديمها، حتى عادت إليه شعبيته ثانية.

وعلي الكسار ينتمي إلى الرعيل الأول في الكوميديا الذي كان يتزعمه نجيب الريحاني وكان يكبره بعامين فقط (مواليد 1887)، عمل علي خليل سالم مع والده في مهنة صناعة (السروج) وقد تأثر بالمظاهر الدرامية التي كانت تجوب الشوارع مثل الأراجوز وخيال الظل، وبعد أن رحل والده عمل طبّاخًا، وحين جاء دوره لدخول الجهادية (الجيش) باعت والدته الفران الذي كانت تمتلكه

لتدفع ثمن (البداية) حتى يعفى من دخول الجيش لذا سمى نفسه باسمها.

شكل تركيبة علي الكسار الفنية

هو مشاركته في السامر المصري، وفي الموالد والأفراح، ونظرًا لأنه لم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة، ما جعله يعتمد بشكل أساسي على الارتجال اللحظي، وعلى العكس كان نجيب الريحاني يلتزم بالنص المكتوب، ولا يخرج عنه، وكان في بداياته قد تأثر بأفكار عزيز عيد ومنهجه في الإخراج والأداء الواقعي متأثرًا بقواعد الفن التي كان يجيدها عزيز عيد بسبب سفرياته إلى الخارج ومحاولاته العلمية الدائمة في طريق المسرح الجاد.

وقد فرّق الممثل الفرنسي الكبير ديني دينس أستاذ زكي طليمات بينهما في قوله، إنهما يعكسان الطابع المصري، والريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، وكان يرى الكسار أكثر منه موهبة في هذا، وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل⁽¹⁾.

ونظرًا لأن علي الكسار يعتمد على موهبته التلقائية ولم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة ولم يكن يحذق صناعة التمثيل، لذا كان

(1) قارن زكي طليمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص 152.

له موقف مضاد من دراسة الفن، فحين عاد زكي طليمات من بعثته بفرنسا لدراسة التمثيل عام 1929، أسس في العام التالي معهد التمثيل العربي، وهو المعهد الذي أغلق بعد تسعة أشهر من افتتاحه، بسبب هجوم بعض الشيوخ عليه، هنا كان لعلي الكسار رأي في هذا الوافد العلمي الجديد لدراسة الفن على أسس علمية، حيث قال:

"إن لي في المعهد رأياً يخالف ما أبدي من الآراء، وهو أنني أعتقد أن المعهد سيكون أكبر معول لك أركان الفن في مصر وتقويض بنيانه، وأنه سيكون سبباً في ضياع مستقبل الكثير من فتياننا وفتياتنا، فقد اشترطت الحكومة على طالب الدخول أن يكون من حملة البكالوريا، فالوالد الذي هيأ ابنه لدراسة الطب أو الهندسة أو ما إليها من دراسات عليا، سيجد هذا الابن متجهاً بكليته إلى الاندماج في سلك المعهد، وذلك لأن التمثيل مغرٍ لصغار الأحلام، وهم يحسبونه متعة للنفس وترويحاً للمخاطر، فما للطالب والدخول في المدارس العليا، ما دام وجد أمامه باباً قد فتحتة الحكومة بيدها وأومات له باقتحامه دون عناء ومشقة، وإذا كان هذا حال الذكور، فما بالك بالإناث، وهن أقرب إلى مهاوي الفساد". وتتأكد رؤية الكسار، إذا لم يمضِ عام على إنشاء المعهد، حتى يصدر عن وزير المعارف العمومية حلمي عيسى باشا قرار بإغلاقه معترضاً بأن الدراسة مختلطة للشباب والفتيات، ثم أعيد فتحه بعد عام 1931،

ثم أعيد إغلاقه في نهاية العام نفسه ولم تقم له قائمة إلا في عام 1944.⁽¹⁾

وهنا يلخص ماجد الكسار ابن علي الكسار كلامه بقوله: "إن الفن في نظر الكسار عناء ومشقة وتضحية وعطاء، وميدان لا بد من خوضه، فضلاً عن أنه هبة من الله، وما أعظم من عطاء الله لعباده؟ وأن الفن لا يأتي من الاطلاع على سطور في كتاب، وأنا أرى في ذلك منطقة العباقرة الأفذاذ، فهناك الأهم الذي أدهش العالم وملاً بموسيقاه أسماع الدنيا (بيتهوفن) وتتجلى تلك الآية في العبقرى المصري الفنان علي الكسار عندما تعلم بأن كل هذه المواهب والملكات تجمعت في إنسان أُمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة"⁽²⁾.

وبالطبع ما يعتبره ابنه ماجد الكسار ميزة ويدافع عنه، هو عيب علي الكسار الذي جعله يكرر نفسه ولا يطور من ذاته، وجعل الريحاني مستمراً مطوراً لذاته وفنه، يعيش بيننا حتى اليوم.

ومثل كل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول انتهت حياة الكسار بنهاية مأساوية أيضاً، مفلساً، وحيداً، مريضاً، وها هو ابنه يصف هذه النهاية بقوله:

(1) ماجد الكسار: علي الكسار بزبري مصر الوحيد، كتاب اليوم، أخبار اليوم 1991، ص 97 - 98.
(2) السابق، ص 98.

"ذهب علي الكسار إلى مستشفى القصر العيني في صحبة ابنه ماجد لإجراء عملية (البروستاتا)، وحين أعطى بياناته للموظف، عاد إليه ثانية ليمليه رقم تليفون المنزل قائلاً له: "خد عندك كمان نمرة تليفون البيت عشان لما أموت تبلغوا البيت"(1).

بعدها دخل إلى الحجرة المخصصة له وجاءت إحدى الممرضات لتعلن انتهاء الزيارة، فطلب منها علي الكسار مهلة لتوضيب غياراته، فلم تمهله وعاودت الكرة ثانية أكثر تبجحاً، ولم تكن تعرفه، ورآه ابنه ماجد وعيناه تكاد تدمعان، وهنا يصف ماجد هذا المشهد بقوله: "وردّ في حزن على الممرضة: حاضر، هُوَ خارج. وأخرج من جيبه 6 جنيهات وأعطاهم لي وقال: خد دول إديهم لهم في البيت، مش عايز فلوس معايا، وماتنساش تجيب معاك المرة الجاية (بطانية)، وخذ معاك العصاية دي وخلي بالك منها، وتعانقنا وقبلني قبلة الوداع الأخير"(2).

وحين أجريت العملية الجراحية له بمستشفى القصر العيني، رحل علي الكسار عن عالمنا في الخامس عشر من يناير عام 1957، رحل ككل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول، رحل بانساً، حزينا، وحيداً، مفلساً دون حتى أن تتعرف عليه الممرضة التي عاملته بقسوة وهو من أعطى عمره كله للفن.

(1) السابق، ص 191.

(2) السابق، ص 193.

بشارة واكيم (بواكيم)

مثل بعض ممثلي رعيل الكوميديا الأول، ومثل نجيب الريحاني، ينتمي بشارة بواكيم إلى أصول شامية، وهو يصغر الريحاني بسنة واحدة فقط، فقد جاء إلى العالم من حي الفجالة في الخامس من مارس عام 1890، وهو مثل الريحاني يجيد اللغة الفرنسية التي درس بها في مدرسة الفريز بالخرنفس واستكمل دراساته في الحقوق التي تخرج منها عام 1917.

في البداية تنقل بالعمل في فرقة عبد الرحمن رشدي، ثم التحق بفرقة جورج أبيض، وقد انتقل بعدها للعمل في فرقة أمين عطا الله، ثم عمل مع فرقة يوسف وهبي، واستقر في فرقة نجيب الريحاني، ليرحل معه في العام نفسه عن عالمنا وهو عام 1949.

بشارة واكيم يحمل على المستويين الشكل والمضمون روح الريحاني، والعكس صحيح أيضًا فالريحاني يحمل كثيرًا من مذاق بشارة واكيم وروحه، فهو يؤدي المواقف التراجيدية بشكل كوميدي، ويعبر في المواقف الكوميديّة عن جوهر المأساة الحقيقي والمتخفي خلف تلك المشاهد الكوميديّة، وهذا ما يجمعهما، الريحاني وواكيم.

إن الأدوار الشامية التي كان يؤديها بشارة واكيم قد لعبت دورًا أساسيًا في تحديد مساحة أدواره، وبصرف النظر عن فيلم (جحا)

الذي مثله الريحاني مع بديعة مصابني عام 1929 ولم يكتمل بسبب المشاكل التي حلت بالفيلم ونالت جميع أفرادها والمخرج، فإن بشارة واكيم قد بدأ سينمائيًا في التوقيت نفسه الذي بدأه الريحاني مع فيلمه الذي مثله في فرنسا (ياقوت أفندي) عام 1933/ 1934، حيث بدأ بشارة واكيم في السينما عام 1934 بفيلم (ابن الشعب) من إخراج موريس إبتكمان، ومثل نجيب الريحاني، كان بشارة واكيم يقوم بأداء الأدوار المأساوية ليرتد بعدها إلى أداء الأدوار الكوميديّة.

فاق بشارة واكيم ما قدمه الريحاني للسينما، حيث مثل في مئة فيلم، بما يساوي عشرة أضعاف ما قدمه الريحاني للسينما مثل:

الغندورة

الباش مقاول

أصحاب العقول

الفرسان الثلاثة

بحبح في بغداد

بنت الشيخ

تحيا الستات

عريس الهنا

كذب في كذب

آخر كدبه

أنا ستوتة

طلاق سعاد هانم، وغير ذلك من الأفلام السينمائية.

وقد كان واكيم_ مثل الريحاني_ يتميز في أدائه بالبساطة والتلقائية والإحساس العميق بما يقدمه من أدوار إنسانية، ورغم كونه مسيحيًا، فإنه كان حافظًا للقرآن.

وقد تخلت عنه أسرته بسبب عمله بالتمثيل، وعاش وحيدًا دون زواج حتى رحيله، لأنه كان يعتبر الزواج (أكبر مقلب). فحين كان يقوم بالتمثيل في مسرحية (الدنيا لما تضحك) مع نجيب الريحاني، تعرض لوعكة صحية أصيب بعدها بالشلل، ليرحل عن عالمنا في العام نفسه الذي رحل فيه نجيب الريحاني في الثلاثين من نوفمبر عام 1949، وكان الريحاني قد سبقه في الرحيل إلى العالم الآخر نفس العام في الثامن من يونيو 1949.

إستيفان روستي

جاء إستيفان روستي إلى العالم في توقيت متقارب من نجيب الريحاني، حيث يصغره بحوالي عامين وعشرة أشهر (ولد في 1891/11/16) من أم إيطالية وأب دبلوماسي نمساوي، وكان والده قد تعرف على السيدة الإيطالية في روما، وجاء معًا إلى مصر لقضاء إجازة بها، فاستقر هو وزوجته الإيطالية في شبرا بعد أن

اشترى لها منزلاً بها، وبعد عدة أشهر اضطر الدبلوماسي النمساوي إلى السفر والعودة إلى زوجته الأولى بالنمسا.

في مصر وفي شبرا ولد إستيفان وعاش مع والدته الإيطالية، وحين كبر التحق بالمدرسة الخديوية. بعد غياب الأب لسنوات طوال، تزوجت والدته الإيطالية من إيطالي وعاشا في شبرا، وبسبب مشاكل زوج الأم، اضطر إستيفان لتترك المنزل والعمل ريجيسير مع إحدى فرق الباليه التي سافرت إلى مدينة فيينا بالنمسا، بحث عن والده هناك حتى التقاه لأول مرة وجهًا لوجه، وبمجرد أن عرف الأب أن ابنه يعمل في مجال الفن، طرده شر طردة.⁽¹⁾

وهذه الرواية ذاتها هي التي رواها يوسف وهبي عن إستيفان روستي.

وعلى لسان إستيفان روستي شخصيًا، جاءت رواية أخرى مغايرة تمامًا لما رواه يوسف وهبي، رغم أن يوسف وهبي كان ينقل عن لسان إستيفان روستي نفسه.

الرواية الأخرى على لسان إستيفان نفسه تقول، إن والده كان نبيلاً من دولة المجر، وقد جاء إلى مصر سفيراً للنمسا والمجر، وفي عام 1898، وفي مدينة الإسكندرية تعرف والده بوالدته الإيطالية الجنسية، وقد تزوجا، وحين عرفت حكومة المجر، غضبت على

(1) قارن أشرف غريب، العصر الذهبي للكوميديا، مصدر سابق، ص 75 وما بعدها.

والده بسبب التقاليد التي ترفض زواج النبيل من غير النبلاء، وعلى هذا الأساس نقلت حكومة المجر والده إلى سفارة طهران عقاباً له على ما فعله.

ولم تستطع والدته الإيطالية تحمل مشاق السفر، لأنها كانت حامل في إستيفان، وبعد سفر الأب بأسابيع قليلة، خرج إستيفان إلى العالم عام 1900 (لاحظ فرق تاريخ الميلاد في الرواية الأولى وهو عام 1891 والفرق في الرواية الثانية 1900) وفي طهران مرض الأب ورحل من هناك إلى العالم الآخر.

وفي الإسكندرية _وليس في حي شبرا كما جاء في الحكاية الأولى_ عاش إستيفان حتى بلغ السادسة من عمره، فالتحق بمدرسة رأس التين _وليس في مدرسة الخديوية كما جاء في الرواية الأولى_ وبعدها لم يستطع أن يكمل دراسته بسبب الديون المتراكمة فانقطع عن الدراسة.⁽¹⁾

ويرى أشرف غريب أن مرحلة الغموض واللبس في مشوار إستيفان روستي انتهت تقريباً بتعاونه الفني مع الريحاني وعزيز عيد، ثم يوسف وهبي بعد ذلك، فقد ظل ينتقل من فرقة إلى أخرى في الوقت الذي كان يكرر فيه رحلاته إلى بعض الدول الأوروبية، فكانت فرصته الكبرى للتعرف على فنون المسرح والسينما، لكنه

(1) قارن السابق، ص 77.

كان بحاجة إلى ما يضمن له قوت يومه، فعمل في مهن عديدة وغريبة، في إيطاليا مثلاً اشتغل بالترجمة، لكنه عمل أيضاً مهرجاً ومسلماً لأبناء الطبقة الأرستقراطية، وعاملاً في ميناء نابولي، مهمته مرافقة المهاجرين الشوام المارين بإيطاليا في طريقهم إلى الأمريكتين، بل وباع التين الشوكي على إحدى عربات اليد في نابولي، وفي فرنسا عمل موظفاً بإحدى المكتبات ومسئولاً عن ملابس إحدى الفرق المسرحية، كذلك التحق بالعمل في محطة باريس كمرشد لمليونيرات أوروبا وأمريكا القادمين لزيارة فرنسا بعد أن هدأت أحوالها مع نهاية الحرب الأولى⁽¹⁾.

وبالطبع تكون هذه المعلومة أقرب إلى الحقيقة في تلك الرواية التي رواها يوسف وهبي عن ميلاد إستيفان في عام 1891 من الرواية الثانية التي ترى أن ميلاده كان عام 1900، إذ ليس من المعقول أن يقوم بكل هذه الأعمال والسفريات وهو في سن السابعة عشرة، والأقرب إلى المنطق أن يكون سنه في منتصف العشرينيات بما يتفق مع مولده عام 1891، ومع حكاية يوسف وهبي التي رواها نقلاً عن إستيفان نفسه.

استمرت أحوال إستيفان روستي هكذا حتى عام 1922 حين التقاه يوسف وهبي وعزيز عيد في أوروبا، وعاد معهما للعمل في

(1) السابق، ص 80.

فرقة رمسيس التي أنشأها يوسف وهبي عام 1923.

وفي منتصف الثلاثينيات تزوج إستيفان من إيطالية رزق منها بطفلين، رحل أحدهما بعد أيام، ورحل الثاني بعد ثلاث سنوات، وعلى أثر ذلك أصيبت زوجته باضطرابات نفسية اضطر في أحد المرات إلى استدعاء الشرطة لإنفاذها⁽¹⁾.

كان إستيفان مترجماً ومؤلفاً ومخرجاً مثل نجيب الريحاني، وكانت مواقفه التراجيدية تفجر ضحكات المشاهدين، واستطاع أن يمزج المأساة بالملهاة في الموقف الواحد. وقد اشترك مع نجيب الريحاني في معظم أفلامه السينمائية، مثل صاحب السعادة كشكش بك، سلامة في خير، سي عمر، أبو حلموس، غزل البنات. كما أخرج العديد من الأفلام السينمائية منها: ليلي، البحر يبضحك ليه، الورشة، ابن البلد، جمال ودلال، أحلامهم. وكان عكس نجيب الريحاني، كان محباً للسينما وقد عمل كثيراً بها، وقدم لها ما يزيد على تسعين فيلماً سينمائياً.

كان إستيفان روستي يعمل في فرقة إسماعيل يس التي توقفت استعداداً للموسم الصيفي بالإسكندرية، هنا دعا زوجته لمشاهدة العرض الأول لفيلم (آخر شقاوة) الذي مثله مع حسن يوسف ومحمد عوض، وفي اليوم التالي ذهب إلى إستوديو جلال لتصوير

(1) قارن السابق، ص 82.

مشاهده الأخيرة في فيلم (حكاية نص الليل) مع نجوى فؤاد ومن إخراج عيسى كرامة "وفي المساء وصل كعادته أيضًا إلى مقهى سفنكس بشارع سليمان بوسط القاهرة، وبدأ يمارس هوايته في لعب الطاولة، لكنه لم يستطع أن يكمل اللعب في تلك الليلة، حيث شعر بتعب مفاجئ، نقله أصدقاؤه على أثره إلى صديقه الطبيب اليوناني (بارسيفاس) الذي اكتشف انسداد في قلب الفنان الكبير، وأدرك النهاية المحتومة، فنصحهم بنقله إلى منزله بشارع دوبريه القريب من ذلك المقهى، وبعد ساعة تقريبًا كان إستيفان قد أسلم الروح عن عمر يقارب الثلاثة والسبعين عامًا، وكان كل ما يحتكم عليه في بيته تلك الليلة، سبعة جنيهاً وشيكًا بمبلغ 150 جنيهاً، آخر دفعة له عن دوره في فيلم (حكاية نص الليل)، ولم تنته الإثارة عند هذا الحد، إذ تم في اليوم التالي اكتشاف سرقة سيارته التي كان قد تركها أمام مقهى سفنكس ليلة وفاته، وبعد أسبوع من رحيله، كانت زوجته قد أصيبت بالجنون، فقررت نقابة الممثلين تحمل نفقات سفرها إلى نابولي لتتولى أسرتها الإشراف على علاجها"⁽¹⁾. كان رحيله ككل ممثلي الكوميديا من الرعيل الأول رحيلاً مأساوياً، في مساء الحادي عشر من مايو عام 1964.

(1) السابق، ص 82 - 83.

حسن فايق

جاء إلى العالم من حي الإبراهيمية بالإسكندرية نهاية القرن التاسع عشر، وكان ذلك بعد أن جاء الريحاني إلى عالمنا بتسعة أعوام (ولد في 1898/1/7)، وكان والده يعمل بجمرك الإسكندرية، وسرعان ما ترك الأب عمله بالجمارك لينتقل للعيش في حلوان القاهرة بعد أن اشترى محلاً لتجارة القماش، وبحلوان دخل الطفل حسن مدرسة حلوان الابتدائية، وحين اشتد عوده، التحق بالعمل في متجر والده.

كان الشيخ سلامة حجازي في ذلك الوقت يغني في كازينو حلوان، وكان حسن يطرب لسماع صوته، وقد تأثر به، وبدأ يقلده في الغناء. في فترة مبكرة من حياته، وتحديدًا عام 1914، وحين كان في السادسة عشرة من عمره، التحق بفرقة مسرحية للهواة مع روزاليوسف، وكان أول عمل مسرحي يعمل به هو مسرحية (فرن البندقية)، وقد انتقل بعدها للعمل مع عزيز عيد.

أثناء ثورة 1919 بدأ حسن يحترف إلقاء المونولوجات، وفي الوقت نفسه، كان يمثل أدوارًا صغيرة في بعض الفرق المسرحية، وفي هذه الفترة وما بعدها التحق بفرقة اتحاد التمثيل، وفرقة الريحاني، وفرق عبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وإسماعيل يس ثم فرق التلفزيون⁽¹⁾.

(1) قارن أشرف غريب، مصدر سابق، ص 143.

في بداية الثلاثينيات، وتحديدًا عام 1932 بدأ العمل في السينما مع يوسف وهبي في فيلم (أولاد الذوات) من إخراج محمد كريم، وما بين أول أفلامه مع يوسف وهبي عام 1932 وآخرها عام 1971 في فيلم (خطيب ماما) إخراج فطين عبد الوهاب، قد مثل حوالي أربع مئة فيلم سينمائي _أي ما يوازي ما قدمه نجيب الريحاني للسينما أربعين ضعفًا_ وبعد فيلم (خطيب ماما) أصيب حسن فايق بشلل نصفي لمدة خمسة عشر عامًا تقريبًا، وكانت القوات المسلحة هي من تكفلت بعلاجه، وكان حسن فايق قبل مرضه قد تزوج من فتاة تصغره بنحو نصف عمره تقريبًا، قبل أن يمر على وفاة زوجته الأولى أربعين يومًا. وكان زواجه من الفتاة الصغيرة في الخامس والعشرين من فبراير عام 1960، وقد بدأ مشواره مع المرض عام 1965 حينما وقع على الأرض في أحد محال الأحذية، فقاموا باستدعاء طبيبه د. نصر سليمان، الذي نقله على الفور إلى منزله بمصر الجديدة، ومنه إلى المستشفى الإيطالي بالعباسية، حيث انضم إلى علاجه كل من د. محمد جعفر، ود. جورج عويضة، وأجمع ثلاثتهم على تعرض الفنان الكبير لشلل نصفي في الجانب الأيسر، نتيجة لارتفاع مفاجئ في ضغط الدم⁽¹⁾ بعدها اشتد عليه المرض، وتجاهله المسؤولون وتجاهلوا مرضه، وبالإضافة إلى هذا التجاهل الرسمي من الدولة، تجاهل زملاؤه لمحنته ومرضه ومأساته،

(1) السابق، ص 151

ولم يكن يزوره من زملائه سوى أحمد مظهر وعدلي كاسب وطلعت حسن مدير فرقة الريحاني.

"وطوال السبعينيات ظل حسن فايق على حاله، لم يخرج من عزلته إلا مرتين، شارك في الأولى القوات المسلحة احتفالاتها، بنصر أكتوبر عام 1974، وفي المرة الثانية عاوده الحنين إلى المسرح، فنزل من بيته في مصر الجديدة إلى مسرح الريحاني، وجلس بجوار موظفة قطع التذاكر ليشاهد الجمهور الذي طالما صفق له طويلاً وهو يملأ خشبة المسرح حضوراً وحيوية، وكانت هذه هي المرة الأخيرة التي يشاهد فيها جمهوره، ففي التاسع من سبتمبر عام 1980 تم نقله إلى مستشفى هليوبوليس بعد تعرضه لانتكاسة صحية، توفى على أثرها في الرابع عشر من نفس الشهر عن عمر يناهز الاثنين والثمانين عاماً، قضى منها أعوامه الخمسة عشر الأخيرة رهين المحبسين، الشلل والوحدة"⁽¹⁾.

هكذا يرحل حسن فايق حاملاً معه ضحكته البريئة التي طالما أضحكنا وأسعدتنا، كملاً منظومة التعاسة التي أنهى بها كل زملائه حياتهم بشكل مأساوي.

(1) السابق، ص 153.

عبد السلام النابلسي

جاء إلى العالم بعد تشريف نجيب الريحاني بحوالي عشر سنوات (مواليد 1899/8/23) وهو لبناني من أصول فلسطينية، وكان قد ولد في بلدة عكار بלבنا شمال طرابلس، ثم انتقل مع عائلته للعيش في مدينة نابلس بفلسطين، بعد أن انتقل والده للعمل قاضيًا أول بها. وكان والده متدينًا محافظًا، ولذا أرسله إلى القاهرة للدراسة بها في الأزهر الشريف، حين كان عبد السلام في العشرينيات من عمره.

اشترك في فعاليات ثورة 1919، وقد تأثر بالفنانين المصريين الذين اشتركوا وشاركوا في الثورة بمواقفهم الوطنية، وباسكتشاتهم وأغانيهم ومنولوجاتهم الفنية الداعمة لهذه الثورة، وكان هذا دافعًا كبيرًا لتدعيم حبه للفن، والتحاقه بفرقة جورج أبيض وعزيز عيد، وحين عاد يوسف وهبي من إيطاليا وكون فرقة رمسيس عام 1923، انضم إليه، ولكن الأمر انتهى بطرد يوسف وهبي له من الفرقة، بسبب عدم قدرته على حفظ ما يسند إليه من أدوار، وهنا اتجه عبد السلام النابلسي للعمل في الصحافة منذ عام 1925، بعد أن وصل إلى والده أنباء عن عزوفه عن الدراسة في الأزهر وعمله بالفن.

تنقل عبد السلام النابلسي بين المجالات والجرائد المختلفة مثل مجلة آخر ساعة، والصبح، وجريدة الأهرام، وفي الوقت نفسه عمل مترجمًا في دار الهلال. ورغم صغر سن النابلسي عن

الريحاني بعشر سنوات، فإنه بدأ مع الريحاني العمل في السينما في وقت واحد، بل في عام واحد، إذ مثل عبد السلام النابلسي في فيلمه الأول (غادة الصحراء) عام 1929 وهو العام الذي بدأ الريحاني فيه يعمل في السينما في فيلم لم يكتمل وهو (جحا).

وبعد عامين اشترك النابلسي في فيلم (وخز الضمير) من إخراج إبراهيم لاما، وقد بدأ يعمل مساعدًا للإخراج في أفلام: القناع الأحمر، عريس من إستانبول، والبحر بيضحك ليه، كما اشترك في التأليف وفي الإنتاج في فيلم (حلاق السيدات).

وبعد ما يزيد على عشر سنوات من اشتراكه في فيلم (غادة الصحراء)، اشترك في فيلم العزيمة، وبدأ يعمل في السينما بشكل متواصل نهاية ثلاثينيات القرن الماضي، وكان آخر ما قدمه في مصر قبل هجرته إلى بيروت فيلم (قاضي الغرام) عام 1962 وكان رصيد ما قدمه من أفلام حوالي مئة فيلم سينمائي تقريبًا.

بعد فيلمه الأخير هذا، تعرض عبد السلام النابلسي لمشكلة مع مصلحة الضرائب، حيث بلغت الضرائب المتراكمة عليه ثلاثة عشر ألف جنيه مصري، وكان ذلك في بداية الستينيات، وبعد المفاوضات ثم تخفيض المبلغ إلى تسعة آلاف جنيه، ولكنه عجز عن دفع هذا المبلغ، فعاد إلى لبنان، وبعد ثلاث سنوات حجزت مصلحة الضرائب على أثاث شققته المستأجرة بالزمالك، وظلت

القضية معلقة لأن أثاث الشقة لم يف بالمبلغ المطلوب تسديده لمصلحة الضرائب، وظل الحال هكذا حتى رحيله عن عالمنا عام 1968⁽¹⁾.

وفي لبنان كان النابلسي قد تزوج من معجبة تدعى جورجيت سبات، وقد تدخلت أسرتها لترغمه على الانفصال عنها قبل أن تحكم المحكمة بصحة الجواز، ثم أعلن بنك (أنترا) في بيروت إفلاسه وكان النابلسي قد أودع فيه كل ما يمتلكه من ثروة، وفي الوقت نفسه زادت شكواه من أمراض المعدة، وسافر مع الفنانة صباح إلى تونس لاستكمال تصوير أحداث فيلم (رحلة السعادة) هناك، وكان ذلك قبل رحيله عن عالمنا بأسبوعين فقط، وقد أكدت صباح بأنها: "كانت تسمع تأوهات ألمه من الغرفة المجاورة لها بالفندق، رغم أنه كان حريصاً على فتح حنفيات المياه، كي يعلو صوتها على صوت توجعائه، كما أنه كان يشعر بدنو أجله لدرجه أنه كان يترك مفتاح غرفته في الباب من الخارج، وبعد عودته إلى بيروت أخذت حالته تزداد سوءاً إلى أن امتنع عن الطعام تماماً قبل أيام من رحيله، حتى كانت ليلة الخامس من يوليو عام 1968 حيث لفظ أنفاسه الأخيرة قبل وصوله إلى المستشفى، وفي صباح اليوم التالي احتشد مئات الأطفال والفتيات وعدد قليل من الفنانين أمام مسجد البسطاء انتظاراً لتشيع جثمان نجمهم المحبوب، ولم تجد زوجته

(1) قارن، أشرف غريب، مصدر سابق، ص 109 وما بعدها.

ما تتفق به على مصاريف الجنازة، فتولى المهمة صديقه الفنان فريد الأطرش عن طريق شقيقه فؤاد الذي حاول إخفاء الخبر عنه، لكنه علم من الصحف، فانهار مريضاً حزناً على صديق العمر⁽¹⁾.

رحل بشكل مأساوي ليكمل أحد ألحان سيمفونية الحزن، حزن الرحيل لرعيل الكوميديا الأول في مصر، ويضيف نغمة جنائزية جديدة لهذا الجيل.

رياض القصبجي (الشاويش عطية)

رغم ميلاد رياض القصبجي في بداية القرن العشرين عام 1903، ورغم أننا نحدد الرعيل الأول للكوميديا في حدود عقد ونصف تقريباً من الزمان من عام 1886 الذي جاء فيه إلى العالم كل من محمد كمال المصري وفوزي الجازيرلي، وحتى انتهاء القرن التاسع عشر عام 1900، فإننا نضع رياض القصبجي ضمن الرعيل الأول للكوميديا، لأن معظم أعماله كانت مع هذا الجيل وقد ارتبط به، وكان معبراً للرعيل الثاني للكوميديا، وقد اشترك معهم في أعمال كثيرة، خاصة إسماعيل يس، سينمائياً ومسرحياً.

(1) السابق ص 115 - 116.

مثلما ارتبط نجيب الريحاني بشخصية كشكش بك، وارتبط علي الكسار بعثمان البربري، ومحمد كمال المصري بشخصية شرفنطح، فإن الفنان رياض القصبجي ارتبط بشخصية الشاويش والصول عطية، وهي الشخصية التي أضحتنا كثيرًا، أداها مشاركة مع إسماعيل يس في أفلامه.

كان القصبجي قد جاء إلى العالم في عام 1903 من مدينة جرجا بالصعيد، وهناك عمل محصلًا بالسكة الحديد، وكان يأتي إلى القاهرة ويقيم مع إخوته بحي العباسية، وحين كان يأتي إلى القاهرة كان دائم الذهاب إلى السينما، وقد استقر بالقاهرة حين كان في السابعة عشرة من عمره وكان ذلك حوالي عام 1920، وبها انضم إلى فرقة تمثيل السكة الحديد، وبعدها ارتبط بفرقة أحمد الشامي، والتي كان قد انضم إليها من قبل نجيب الريحاني، بعد ذلك انضم القصبجي إلى فرقة علي الكسار وجورج أبيض، ثم انضم إلى فرقة إسماعيل يس.

ومع إسماعيل يس، قدم رياض القصبجي عددًا من الأفلام، وقد وصل استثمار نجاح إسماعيل يس ليقدم عددًا من الأفلام يسبقها اسمه عنوانًا لها مثل:

إسماعيل يس في البوليس الحربي
إسماعيل يس في مستشفى المجانين

إسماعيل يس في الأسطول
إسماعيل يس في جنينة الحيوانات
إسماعيل يس للبيع
إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة
إسماعيل يس في بيت الأشباح
إسماعيل يس في الحبس
مغامرات إسماعيل يس.

وفي حوالي عام 1957، كان القصبجي يقوم بالتمثيل في مدينة الإسكندرية في فيلم (أبو أحمد)، وفي هذه الأثناء حدث أن أصيب بتصلب في الشرايين استمر معه لمدة سنوات خمس. وللأسف لم يزره في هذه الأثناء إسماعيل يس، ولم يزره حتى بعد ذلك⁽¹⁾.

وكان من المفترض أن رياض القصبجي سيشترك مع إسماعيل يس في ثلاثة أفلام جديدة وهي:

إسماعيل يس على الحدود
إسماعيل يس في المظلات
إسماعيل يس في المشاة

(1) مكالمة تليفونية مع ابنه فتحي رياض القصبجي وهو يحكي حزيناً عن موقف إسماعيل يس مع والده أثناء مرضه وبعد مرضه، ورغم مرور كل هذه السنوات على رحيل والده، فإنه كان متأثراً وحزيناً من موقف إسماعيل يس من والده (المكالمة بتاريخ 2017/5/21).

من إنتاج جمال الليثي، وقد توقف إنتاج هذه الأفلام الثلاثة بعد رحيله، لأنه لم يكن هناك من يحل محل رياض القصبجي.

في عام 1962 كانت حالة الفنان الكبير قد تحسنت قليلاً، وقد استدعاه المخرج حسن الإمام للتمثيل في فيلم (الخطايا) أمام عبد الحليم حافظ، وهنا، وحين وقف رياض القصبجي أمام الكاميرا ليؤدي دوره، وأثناء التمثيل سقط على الأرض من شدة انفعاله في تشخيص الدور، ورغم هذا أصر على أداء دوره واستكماله، وبعد مرور عام كامل على هذا الحادث وفي 1963/4/23 يرحل الفنان الكبير عن عالمنا، ولم يكن في بيته أو لدى أسرته ما يكفي تكاليف جنازته، وهو ما تكفل به المنتج السينمائي جمال الليثي.

ولا ينسى ابنه فتحي القصبجي موقف الفنانين النبلاء تجاه الأسرة في ذلك الوقت، ومنهم توفيق الدقن، محمود المليجي، فطين عبد الوهاب وجمال الليثي بوقوفهم سندا لأسرة الفنان الكبير بعد رحيله، خاصة فريد شوقي الذي لم يترك الأسرة بعد وفاة عائلها الفنان رياض القصبجي، فقد كان يرسل لها شهرياً ظرفاً مغلقاً لمواجهة الحياة وأعباء المعيشة، هكذا يقول ابنه فتحي رياض القصبجي متذكراً مشاهد والده الأخيرة وبعد مغادرته عالمنا، وممتناً للفنانين زملائه في المشهد الحزين الأخير لوالده الفنان رياض القصبجي.

عبد الفتاح القصري

إذا كان نجيب الريحاني هو زعيم الرعيل الأول في الكوميديا في فترات ازدهارها، فإن عبد الفتاح القصري هو من تزعم مآسي النهاية لهذا الرعيل الأول أو هذا الجيل، بعد أن ختم حياته بطريقة ليست مأساوية فقط، أو أكثر مأساوية من كل جيله، وإنما بطريقة ميلو درامية فجّة، لا تصدق، تعتمد على الفواجع في أقصى حالاتها، وبقدر ما أسعدنا وأدخل البهجة إلى قلوبنا في أعماله الكوميديّة، بقدر ما ألّما وأوجعنا وأحزننا، وبقدر ما أوجع المحيطين حوله من الفنانين أخريات أيامه.

وهو مثل نجيب الريحاني، ولد عبد الفتاح القصري في حي شعبي، وهو حارة اليهود بحي الحسين، ومثل الريحاني أيضًا، تعلم الفرنسية في مدرسة الرهبان بحي الخرنفش، وهو مثل إسماعيل يس عمل مونولوجست في بداية حياته، ومثل يوسف وهبي، أغضب والده، لأنه خرج عن طوعه ليعمل في التشخيص، وهنا حرمه والده من ميراثه، وكان الوالد يعمل في مهنة صناعة المجوهرات.

ومثل نجيب الريحاني أيضًا قام عبد الفتاح القصري بالتمثيل أمام يوسف وهبي، ولكنه فشل مثلما فشل الريحاني أمام جورج أبيض، فانتقل عبد الفتاح القصري للتمثيل في فرقة عزيز عيد، مثلما عمل الريحاني منذ بداياته مع عزيز عيد، ثم التحق القصري بفرقة نجيب الريحاني، وفرقة إسماعيل يس، وهنا حقق نجاحًا

كبيرًا، خاصة في أداء أدوار الشر، ورئيس العصابة وغير ذلك من الأدوار التي عرف بها القصري، وحقق بها نجاحًا كبيرًا.

ولا يوجد تاريخ محدد لميلاد عبد الفتاح القصري، وقد تعددت هذه التواريخ، ويستنتج أشرف غريب⁽¹⁾ من كثرة التواريخ المذكورة والمتعددة، بأنه ولد نهاية القرن التاسع عشر بعامين أو ثلاثة على الأقل.

ونستنتج نحن من كل هذا بأن تاريخ ميلاد القصري حوالي عام 1897 أو 1898، ومعنى ذلك أنه يصغر الريحاني بحوالي ثمانية أو تسع سنوات تقريبًا.

والمحدد أن القصري مات يوم الأحد في التاسعة صباحًا في الثامن من مارس عام 1964 أي بعد رحيل الريحاني بحوالي خمسة عشر عامًا.

ويلخص عبد الفتاح القصري مأساة حياته في مقال كتبه⁽²⁾ عام 1949 حيث يقول:

"في عيني اليمنى "حول" يحتوي على أكبر كمية من السكس أبيل، غصب عن (عيون) الحواسد والعزال، وهذا الحول تارة أبدو فيه كالطفل الأبله البريء وتارة أخرى يظهرني بمظهر رؤساء

(1) في كتابه العصر الذهبي للكوميديا، مصدر سابق.

(2) بمجلة الكواكب عام 1949 بعنوان (عيني الحولاء).

العصابات والأشرار وقطاع الطريق.. ومن هنا كان سر شخصيتي الكوميديّة الفنيّة، التي هي سبب نجاحي على المسرح وعلى الشاشة أيضًا، وقد حاول بعضهم إغرائني على إجراء عملية جراحية (لضبط) عيني الحولاء.. ولكنني عارضت بشدّة.. إذ كيف أسمح بأن تسلب مني (مؤهلاتي) بمثل هذه السهولة؟ هيه لعبة!

إن هذه "المؤهلات" أتاحت لي "التخصص" في أدوار أولاد البلد "الصبوات" أصحاب "المفهومية" "والنفن" "والمعقولة" ورغم ذلك فإني لم أسلم من تلقيهم لي "الأحول".. وكثيرًا ما سمعتهم في دور السينما يهتفون في شتى المناسبات قائلين: شد حيلك يا أحول.. إوعى يا أحول تخلي رقبتنا زي السمسمه! وقد أوقعني هذا الحول في عدة مشاكل، كما جعلني هدفًا لتريقة الزملاء ومن ذلك أنني كنت أجلس في الدرجة الأولى بالترام، وكانت تجلس أمامي سيدة حسناء بصحبة رجل في ضخامة الفيل، وجلست متجهًا بوجهي إلى اليسار وقد شغلت بالتفكير في شؤوني، ولم أنتبه إلى أن عيني اليمنى "الحولاء" قد وقفت على وجه السيدة وبدأ كأي أحدق في وجهها بعين ثابتة. وإذا بي أرتد من تفكيرني على صياح الرجل في وجهي وهو يقول:

- يا أفندي خلي عندك دم! إنت ما شفتش واحدة ست في حياتك!

- بفالك ساعة وزيادة وعينك منزلتش عن مراتي.. مش تختشي شوية..؟

وقبل أن أفوه بكلمة لأرد هذا الاتهام عن نفسي، كان الركاب الجالسون في الدرجة الأولى قد انضموا إليه إذ إنهم لاحظوا أن عيني قد "تعلقت" بالسيدة، فتباروا في التأنيب والاستهجان والتقريع.. وعبثًا حاولت إقناعهم بأني أحول العين.. وأن العتب على النظر، ولم أجد بدءًا من النزول في أقرب محطة، وقبل أن يسير الترام قالت السيدة وكانت لم تفه بكلمة خلال المعركة:

- شوفوا اللوم بتاع لفندية.. مش عايز يكشف نفسه قام عمل "أحول".

وحدث يومًا أني كنت أسير في الطريق، وكان على مقربة مني طفل يمسك بيد أمه، وإذا بالطفل يشد يد والدته ليستلفت نظرها ويصيح بصوت رفيع قائلاً:

- ماما.. ماما.. شوفي الرجل ده إللي عينه طالعة على جنب!
والتفتت السيدة ثم هرولت مبتعدة وهي مستغرقة في الضحك،
كما ضحك المارة الذين سمعوا ملاحظة ذلك الطفل الخبيث!
وقد تناول الزملاء والأصدقاء "عيني الحولاء" بالقفش والتكيت،
فيفاجئني أحدهم ويمد أصابعه في وجهي ويقول:

- إن عرفت دول كام يا عبد الفتاح أدي لك شلن!
وأكون في إحدى الحفلات الخاصة، وقد ساد الانسجام بين إخوان
الصفاء، فإذا بأحدهم يقول _كده من غير مناسبة_ وبلا مقدمات:

- عبد الفتاح بيبقي نايم وعينه الحولاء مفتحة!
فيرد عليه الآخر قائلاً:

- لا.. والغريبة إنه بيشوف على جنب!
ولعل الغريب في الأمر أن عيني الحولاء سليمة النظر 6 على
سته، بينما العين الثانية أقل منها نظرًا.. وذلك عكس ما يتوهمه
الكثير، من أن عيني الحولاء ضعيفة النظر!
على أن هذه المضايقات لم تحل بيني وبين الاعتزاز بهذا
"الحول".. فإني اعتبره "كنزاً لا يفنى".. أليس هذا النقص هو الذي
يساعدني في النجاح في العمل و"أكل العيش"؟
لقد طالما رددت بصوت مسموع وأنا أتأمل وجهي أمام المرآة
قائلاً:

- لو لم أكن "أحول" لتمنيت أن أكون "أحول".
وكانت هذه هي مأساته وكوميديا حياته في الوقت نفسه، وقد
تعود عليها، وربما كما يقول كانت وش السعد عليه، لأنها ميزته

بصفة خاصة، وجعلت منه علامة مميزة تفجر منابع الكوميديا لدى الناس وتفجر منابع الشر أيضًا في الوقت نفسه.

ويرى محمود السعدني بأن عبد الفتاح القصري "كان موهوبًا وعبقريًا.. ولكنه ظل حياته كلها محبوسًا في البرواز الذي وضعه فيه نجيب الريحاني، وظل في السينما يقوم بدور المهرج والعبيط ولدقائق، ومضت هذه الموهبة العظيمة دون أن تفرز كل العسل المخزون في جوفها للناس"⁽¹⁾.

في عام 1935 قدم القصري أول أفلامه وهو (المعلم بحبح) أمام فوزي الجزائري وابنته إحسان الجزائري، وكان آخر فيلم قدمه (بنات بحري) وفيلم (سكر هانم) عام 1960، وما بينهما قدم عبد الفتاح القصري ما يزيد على عشرة أضعاف ما قدمه الريحاني في السينما، إذ قدم ما يزيد على مئة فيلم سينمائي في هذه الرحلة، "وعلى غير المتوقع لنجم عاش حياته يضحك الملايين، وعلى عكس الأداء الكوميدي، جاء مشهد الختام تراجيديًا، فأمام إسماعيل يس وأثناء تقديم إحدى المسرحيات عام 1960 شعر القصري بإعياء شديد، لكنه تحامل على نفسه.

"ذات مرة كان يمثل أحد أدواره في مسرحية لإسماعيل يس، وأضحك القصري جمهوره بموقف من مواقفه الرائعة، واستدار

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 29.

ليخرج من المسرح، ولكنه لم يرَ الباب، فبدأ يحسس على الديكور بحثاً عن الباب، ظل يصرخ (أنا مش شايف)⁽¹⁾ فحسبه الجمهور إنه ضمن الحوار، وضج الجمهور بالضحك، فقد ظن أن القصري يمثل موقفاً آخر مضحكاً ولكن الثواني مضت والقصري يبحث عن الباب، إلا أن إسماعيل يس فهم الأمر وسحبه للكواليس.. وأدرك الجمهور حقيقة الموقف، ومات الضحك على شفاه الجمهور، ليصاب القصري بالعمى، وتتحول حياة النجم الكبير الذي ملأ حياتنا بالبهجة إلى مأساة حقيقية، نقل على أثرها إلى مستشفى قصر العيني، ليعيش في الظلام لثلاثة أشهر، وتتوالى النكبات على القصري بعد إصابته بالعمى، تكررت له زوجته، كانت فتاة صغيرة في السن، كتب لها كل ثروته، وطلبت الطلاق منه، بل والزواج من

(1) نفس الموقف عاصرتة شخصياً مع الفنان الكبير حسن البارودي، إذ قبل التحاقه بالمعهد العالي للفنون المسرحية في السبعينيات، وبعد أن جاء سمير العصفوري من بعثته بفرنسا، قدم مسرحية (سلطان زمانه) على مسرح الحكيم بشارع عماد الدين _عن مسرحية هبط الملاك في بابل_ لدورينمات من ترجمة أنيس منصور، والمسرحية كانت بطولة حسن البارودي ومعه نجوم كبار من أمثال عبد المنعم إبراهيم وعبد الله غيث وحسن حسني وحسن عابدين ونادية رشاد وفؤاد أحمد ومحمد عبد المعطي ومثيرة إسماعيل وغيرهم وكنت أمثل في المسرحية دور شاعر صغير، ولم يكن حسن البارودي يبصر على خشبة المسرح أبعد من مسافة بسيطة ربما تقدر بنصف متر، وكان مدير المسرح عادة ما يمسك بيده ليندخه إلى خشبة المسرح وكنا في الكواليس نساعد على الوصول إلى حجرته أو الوصول إلى الكواليس ثم خشبة المسرح إذا ما جاء دوره، وكان على خشبة المسرح أحياناً ما يلتفت يميناً أو يساراً لينادي على ملاك بابل وكانت تقوم بهذا الدور الفنانة نادية رشاد، وهنا كان دوماً يشير إليها أن تأتي إليه على مقدمة خشبة المسرح يميناً أو يساراً فيخطئ في رؤيتها وتكون إشارته في الاتجاه المخالف، وكان هذا مؤلماً جداً.

صبي كان القصري يعطف عليه ويعتبره ابناً له، حيث أنه لم ينجب من زوجاته الثلاث ولذا يحمل اسمه وفنه وثروته، وتركته في غرفة صغيرة حقيرة يعاني الظلمة والقهر والمرض، وأُضف إلى ذلك، أنها أجبرت القصري على أن يشهد ويوقع على عقد زواجها، بل الأكثر من ذلك كان القصري يعيش معها في نفس المسكن⁽¹⁾.

أصيب القصري بالشلل، وتعرض للمهانة والمذلة، وفقد القدرة على شراء كرسي متحرك بعد أن كان يركب السيارات الفارهة، كان يعيش بشقته المتواضعة رقم 3 بلوك 11 بمساكن الشيخ مظلوم بحي الشراابية، وهي الشقة التي حصلت عليها شقيقته بهية من محافظ القاهرة بعد أن طردته زوجته من فيلته. لم يكن يملك سوى معاشه من نقابة الممثلين ولم يكن يكفيه، ولم يستطع به شراء الدواء الذي يحتاجه لعلاج أمراضه المتعددة، ولم يقف بجواره في نهاية حياته وسط كل هذا البؤس والمذلة والفقر والمرض سوى الفنانة نجوى سالم التي تفرغت للعناية به، وهي من توسّطت لدى محافظ القاهرة لتحصل له على شقة متواضعة في حي شعبي، وهي من توسّطت لدى وزارة الأوقاف لتخصص له إعانة شهرية قدرها عشرة جنيهات، وهي أيضاً من توسّطت لدى نقابة الممثلين لتحصل له على إعانة شهرية قدرها أيضاً عشرة جنيهات، وحين تدهورت حالته الصحية، بادرت بنقله إلى مستشفى القصر العيني، وكان

(1) سهام عباس أحم: مجلة ديوان العدد 27 يوليو عام 2016.

مصائبًا بتصلب شرابين المخ، وبجانب مواقف نجوى سالم النبيلة، جمعت هند رستم مبالغ مالية من زملائها الفنانين وصلت إلى خمس مئة جنيه، وضعتها في البنك تحت حساب نفقات علاجه، وكان قد فقد الذاكرة بجانب أمراضه المتعددة من ضغط دم وسكر وتصلب في الشرايين وغير ذلك حتى رحل القصري يحمله الحانوتي على خشبة، وكان يردد عبارة القصري فوق خشبة المسرح "دنيا"⁽¹⁾.

"وقد سار في جنازته قدرى السمكري وسعيد المنجد، وركبت نجوى سالم مع أخته بهية تاكسي وراء النعش حتى القرافة.. وعندما وقف النعش ليصلوا عليه، أخذوا اثنين من الطريق (حلاق وجزمجي) ليصلي الأربعة عليه"⁽²⁾.

ورغم كل هذه المآسي الموجهة، وبعد رحيله بسبع سنوات، أي في عام 1971 تبحث مصلحة الضرائب عن بهية شقيقة القصري لتطالبها بمبلغ 1.482 جنيهًا و220 مليونًا (ألف وأربع مئة واثنين وثمانين جنيهًا ومئتي وعشرين مليونًا)، عن ضرائب متأخرة على الرجل الذي أفنى عمره في خدمة الفن والوطن، وعاش حياته الأخيرة معدماً⁽³⁾.

(1) السابق.

(2) السابق.

(3) قارن، أشرف غريب، مصدر سابق، ص 274.

وبرحيله تكتمل سيمفونية الحزن والألم والوجع التي عزف عليها الرعيل الأول من فناني الكوميديا وفي نهايات حياتهم، وبرحيله يكتمل اللحن الأخير لهذا الجيل الذي لم يتكرر أبداً.

ولا يمكن أن ننهي هذا الفصل دون ذكر بعضاً ممن شكلوا مشهد الرعيل الأول للكوميديا من فنانيين أقل شهرة، وربما يعرف المتفرج وجوههم دون ذكر أسمائهم، وهم من جاءوا في إطار العقد والنصف الأخير من القرن التاسع عشر الذي حددناه لهذا الجيل، ومنهم الممثل والمونولوجست محمد إدريس _ ولد في 22 نوفمبر عام 1895، وتوفي في الأول من إبريل عام 1969 _ وقد عمل في البداية كمنولوجست، مثل إسماعيل يس، ومثله بدأ التمثيل في زمن واحد، وربما قبله قليلاً، وكان ذلك منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، وقبل ذلك كان قد عمل في صالات إنصاف رشدي وببا عز الدين، كما عمل في فرقة فوزي منيب المسرحية. وأهم ما قدمه في السينما أفلام الزوجة الثانية، الأيدي الناعمة ونجف.

أما إدوين تويما (يوسف سليم تويم) فقد جاء إلى العالم في العاشر من ديسمبر عام 1897، وهو من أصول لبنانية/ يونانية، ودرس في المدارس الفرنسية وأجاد لغتها مثل نجيب الريحاني، حتى أنه عمل مدرساً لهذه اللغة.

انضم إلى فرقة إخوان عكاشة، ثم انتقل إلى فرقة رمسيس

المسرحية ليعمل في الإدارة المسرحية والترجمة، بعدها انتقل إلى الفرقة القومية التي أنشأتها الدولة عام 1935. وبسبب أصوله اليونانية، ارتبط اسمه وارتبطت أدواره بشخصية الخواجة بسبب لكنته المكسرة، وقدم للسينما أكثر من مئة فيلم سينمائي حتى رحل عن عالمنا منتصف سبعينيات القرن الماضي عام 1975.

وينضم إلى هذا الرعيل الأول الممثل فؤاد شفيق، الأخ الأصغر للفنان الكبير حسين رياض، وهو من جاء إلى العالم في الثالث عشر من أكتوبر عام 1899، ورحل عام 1964.

ويضاف إلى هذا الرعيل الممثل شالوم الذي ولد في الثامن من فبراير عام 1900 وهو الممثل الوحيد من الرعيل الأول الذي أنتجت أفلام باسمه مثل:

شالوم الرياضي

شالوم الترجمان

شالوم وعبد

بالإضافة إلى أفلام أخرى مثل:

الكوكابين

فيلم 5001

المندوبان

العز بهدلة

وبسبب ما أثير حول ديانته ودولة إسرائيل من شائعات هو منها بريء، ورغم تمسكه بجنسيته المصرية، فإنه اضطر إلى الرحيل إلى إيطاليا، وهناك توفي في روما في الرابع عشر من مايو عام 1948.

وبالطبع يضاف إلى هذا الرعيل الأول الممثل عباس فارس الذي ولد في الثاني والعشرين من إبريل عام 1900، وكانت بداياته الأولى في المسرح المدرسي، ثم انتقل للعمل في فرقة جورج أبيض، وكان مثل الريحاني يعشق التراجيديا، ولكنه يؤديها بطريقة ساخرة، فانتقل للعمل بفرقة نجيب الريحاني ومثل من إنتاجه في أوبريت العشرة الطيبة عام 1920، والتي خسر فيها الريحاني كثيراً على المستويين المادي والمعنوي، حيث اتهموه بأنه دسيسة إنجليزية يعمل لصالح الأتراك وكاد أن يقتل.

انتقل عباس فارس للعمل مع فرقة عكاشة، وقد بدأ عمله في السينما في نفس العام الذي بدأ فيه نجيب الريحاني العمل بها لأول مرة عام 1929، حيث عمل فارس في فيلم (بنت النيل).

أثناء منحه إلى إنجلترا لمدة ستة أشهر، تزوج من سيدة إنجليزية، وقد توفيت فارتبط فارس بشقيقتها.

ورغم أعماله التراجيدية، فإنه ارتبط بالكوميديا وربط بينهما في المشهد الواحد.

وقد رحل عباس فارس عن عالمنا في الثالث عشر من فبراير عام 1978.

ولا يكتمل مشهد الرعيل الأول دون ذكر فارس التراجيديا والكوميديا في آن واحد، وهو سليمان نجيب سليل العائلة الأرستقراطية، فقد كانت والدته أختاً لرئيس وزراء مصر، زيور باشا، وكان والده الأديب مصطفى نجيب، وهو أول مصري أدار الأوبرا الخديوية عام 1938 من غير الأجانب.

عمل بالمحاماة، والتحق بعد ذلك بفرقة أنصار التمثيل وعبد الرحمن رشدي والشيخ سلامة حجازي، ولكنه توقف عن التمثيل بسبب رفض والدته العمل في هذا المجال.

بعدها عمل في وزارة العدل والأوقاف، وأصبح قنصلاً للدولة المصرية في إسطنبول بتركيا، وحين رحلت والدته عن العالم، عاد للتمثيل، فقدم ما يربو على الستين فيلماً سينمائياً، بجانب ما قدمه للمسرح.

ورغم أنه ممثل تراجيدي في الأساس، فإنه قدم أدواراً كوميدية لا تنسى، أدواراً شديدة التميز والتفرد بين نجوم الكوميديا.

رحل عن عالمنا في الثامن من يناير عام 1955 عن عمر يناهز
اثنين وستين عامًا (مواليد 21 يونيو عام 1892).

إسماعيل يس زعيم الرعيل الثاني للكوميديا وحلقة الوصل بين الأجيال المختلفة

"انتصر إسماعيل يس مرتين.. انتصر في المرة الأولى على مصاعب الحياة وقسوتها وشق طريقه إلى القمة، وانتصر في المرة الثانية على الموت، وعاد ليمثل مكاناً أعلى وأكبر، استطاع إسماعيل يس أن يهزم الموت، ويبعث حياً أمام أعيننا، وفي وجداننا، يبعث الضحكة المبهجة، والسرور في قلوبنا، ويرسم البسمة على شفاهنا، ويبادلنا الابتسام عندما نشاهده أو نسمعه، ويأتي ليعاين أجيالاً جديدة لم تعش عصره، وربما أيضاً يعاين أجيالاً قادمة في ضمير الغيب."

محمد عبد الفتاح

يشكل إسماعيل يس حالة استثنائية، إذ إنه لا ينتمي إلى جيل الرعيل الأول لرواد الكوميديا الذي كان يتزعمه نجيب الريحاني، وهو يمثل زعامة الجيل الثاني من رواد الكوميديا، وهو الجيل الذي جاء إلى العالم في بداية العقد الثاني من القرن الماضي، والذي كان يتشكل من سلامة إلياس الذي كان يكبر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد 27 فبراير عام 1911) وكان سلامة إلياس قد بدأ حياته الفنية في فرقة نجيب الريحاني، ثم انتقل بعد ذلك للعمل في مسارح التلفزيون، وقد رحل عن عالمنا منتصف تسعينيات القرن الماضي، وتحديداً عام 1994.

كما ينتمي لجيل إسماعيل يس من الرعيل الثاني الفنان سعيد أبو بكر الذي كان يصغر إسماعيل يس بحوالي عام واحد تقريباً (مواليد الثلاثين من نوفمبر عام 1913 بمدينة طنطا)، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا، ضمه مختار عثمان إلى فرقة رمسيس، ثم انتقل إلى أنصار التمثيل والسينما، بعدها انتقل إلى فرقة فاطمة رشدي، ثم فرقة ملك، وفرقة فؤاد الجزائري.

التحق سعيد أبو بكر بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام 1944، بعد تخرجه عمل مفتشاً بالمسرح المدرسي، ثم ضمه زكي طليمات للعمل في فرقة المسرح الحديث، وفي عام 1963 شغل وظيفة مدير فرقة المسرح الكوميدي، وانتقل بعدها مديراً لفرقة المسرح

الاستعراضى، واستعان به زكى طليمات للتدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

بدأ فى السينما مبكرًا عام 1940، وصور فى هذا العام فيلمين هما يوم سعيد، والوردة البيضاء وقدم بعدها عديدًا من الأدوار فى السينما المصرية.

مرض بالقلب، وقد سقط متوفيًا على سلالم المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالهرم عام 1971.

ويلي الفنان سعيد أبو بكر الممثل عبد الغنى النجدي الذي كان أصغر من إسماعيل يس بثلاثة أعوام (مواليد السادس من ديسمبر عام 1915) وهو من أشهر من قام بأدوار بواب السينما المصرية.

كان يكتب سيناريوهات وحوارات بعض الأفلام وكان يؤلف المنولوجات والنكات، وباع بعضها لإسماعيل يس، وكان سعر النكتة جنيهاً واحداً، لم ينل حظه من الشهرة رغم أنه عمل فيما يقرب من مئة وخمسين فيلماً سينمائياً، وكانت أدواره كلها أدواراً محددة وصغيرة، وقد رحل عن عالمنا عام 1980 ومن الرعيل الثاني الذي كان إسماعيل يس يتزعمه سيد بدير، وكان أصغر من يس بحوالي ثلاثة أعوام (مواليد الحادي عشر من شهر نوفمبر عام 1915)، وقد بدأ ظهوره فى السينما منتصف الأربعينيات بفيلم (وحيدة)، وبجانب

التمثيل اتجه للكتابة والإخراج في السينما والمسرح والإذاعة. توفي في الثلاثين من أغسطس عام 1986.

ثم يأتي ضمن هذا الرعيل الثاني الممثل إلياس مؤدب (إليا مذهب ساسون) الذي كان يصغر إسماعيل يس بأربعة أعوام (مواليد السادس من فبراير عام 1916) وقد عمل فيما يقرب من عشرين فيلمًا سينمائيًا، ومثّل في أكثرهم مع إسماعيل يس، حيث اشترك معه في 12 فيلمًا سينمائيًا.

كان إلياس مصري الجنسية (أم مصرية يهودية) ومن أب سوري الأصل. بدأ مثل إسماعيل يس يقدم المونولوجات ولكن باللغة الفرنسية، حيث كان خريجًا لمدرسة الليسيه الفرنسية، وقد تخرج منها عام 1932. وقد اكتشفه بشارة واكيم، وبدأ في السينما عام 1947 بفيلم (اكتاف عفارييت) وكان آخر أفلامه (النمر) عام 1952، وفي هذا العام اضطر للسفر إلى سوريا بعد اتهامه في قضية تجسس ضد مصر، وهو منها براء، وهناك في سوريا مات في الثامن والعشرين من مايو عام 1952، متأثرًا بجلطة في المخ.

أما محمود شكوكو من رعيل هذا الجيل الثاني وكان يصغر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد أول مايو عام 1913)، وقد كانت بداياته في الفن مثل بداية إسماعيل يس حيث عمل مونولوجست، وقد انفصل عن والده في سن العشرين بعدما اكتشف الوالد اهتمامه

بالفن، وكان محمود شكوكو يعمل في ورشة والده للنجارة، وحين انفصل محمود عن والده، افتتح ورشة خاصة به.

دخل مجال السينما منتصف الأربعينيات، تحديداً عام 1944 بفيلم (حسن وحسن)، و(شارع محمد علي) لنيازي مصطفى، وكان آخر ما قدمه للسينما عام 1976 فيلم (شلة الأنس) ليحيى العلمي، ووصل تعداد ما قدمه للسينما حوالي مئة فيلم سينمائي.

وقد تدهورت صحته في أخريات أيامه بسبب رحيل زوجته، حتى رحل عن عالمنا في الواحد والعشرين من فبراير عام 1985، بعد تعرضه لأزمة صحية.

وتشكل كل هذه الوجوه مشهد الرعيل الثاني من ممثلي الكوميديا، وكان إسماعيل يس هو من تزعمهم، مثلما تزعم نجيب الريحاني الرعيل الأول من ممثلي الكوميديا.

إن إسماعيل يس يشكل حالة استثنائية، ليس بزعامة للرعيل الثاني من أجيال الكوميديا، وإنما لأنه كان بمثابة حلقة وصل بين أجيال كثيرة ومتعددة من الرعيل الأول، والثاني، والثالث والأجيال الجديدة اللاحقة وغير ذلك.

لقد كان ميلاده يبعد أو يقترب عن جيل نجيب الريحاني الرعيل الأول للكوميديا بحوالي عقدين من الزمان أو يزيد قليلاً، كما كان

يفرق بينه وبين جيله من الرعيل الثاني للكوميديا، مجرد سنوات قليلة وهي أقل من عقد من الزمان. وبينه وبين الرعيل الثالث حوالي عقد من الزمان أيضًا، وقد يزيد أو يقل كثيرًا عن عقد واحد، كما أنه عاش وعمل مع الأجيال الجديدة من أجيال الكوميديا التي جاءت من بعده، وعمل أيضًا مع نجوم آخرين جدد لم تكن الكوميديا في حسابهم _كما سنرى_ وبغير هذا وذاك فهو قد بدأ نهاية الثلاثينيات، في وقت متقارب مع بعض أفراد الرعيل الأول سينمائيًا، وقد تجاوزهم فيما بعد بكثرة وتعداد ما قدمه للسينما من أفلام، ربما تجاوز ما قدموه جميعًا في السينما، إذ قدم وحده حوالي خمس مئة فيلم سينمائي، بل وكان ما يقدمه وحده في السنة الواحدة يفوق نجيب الريحاني نفسه فيما قدمه في تاريخه السينمائي مرتين.

ففي عام 1949، وهو عام رحيل نجيب الريحاني عن عالمنا، قدم إسماعيل يس تسعة عشر فيلمًا، بما يساوي _تقريبًا_ ضعف ما قدمه الريحاني في تاريخه السينمائي كله. وفي عام 1954 قدم إسماعيل يس ثمانية عشر فيلمًا، وفي عام 1953 قدم سبعة عشر فيلمًا سينمائيًا، وفي عام 1950 قدم ستة عشر فيلمًا، وفي عام 1952 خمسة عشر فيلمًا، وفي عام 1948 قدم أربعة عشر فيلمًا والعدد ذاته لعام 1948 قدمه في السينما عام 1951.

ومن قائمة تحوي أقل من نصف أفلامه، وهي تحوي مئتي وسبعة فيلمًا سينمائيًا مما قدمه يس من أصل خمس مئة⁽¹⁾ فإن رياض القصبجي وحده من الرعيل الأول قد مثل معه 41 فيلمًا سينمائيًا، كما قدم معه حسن فايق 34 فيلمًا، واشترك عبد السلام النابلسي معه في 32 فيلمًا سينمائيًا وعبد الفتاح القصري بتسعة وعشرين فيلمًا، وإستيفان روستي بثمانية وعشرين فيلمًا، وبشارة واكيم أربعة عشر فيلمًا، ومحمد كمال المصري بأحد عشر فيلمًا، وعلي الكسار بثمانية أفلام، بينما اشترك معه فؤاد الجزائري بفيلمين. وتأتي هذه الأعداد من الأفلام من قائمة تحوي أفلامًا لإسماعيل يس أقل من نصف ما قدمه للسينما، وجميعهم من الرعيل الأول لفناني الكوميديا.

أما فيما يتعلق بالأجيال الأخرى التي جاءت بعده، وليس في مجال الكوميديا فقط، وإنما في مجال المأساة أيضًا، فقد عمل مع نجوم كثر ومن أجيال مختلفة مثل:

نور الدمرداش، عبد السلام محمد، عبد الغني قمر، عبد المنعم مدبولي، ماري منيب، زينات صدقي، ميمي شكيب، زوزو شكيب، علوية جميل، فردوس محمد، جمالات زايد، سامية جمال، تحية كاريوخا، هند رستم، نجوى سالم، ليلي مراد، ثريا حلمي، شادية،

(1) قارن: محمد عبد الفتاح، إسماعيل يس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والعشرين 1997، فيلموجرافيا إسماعيل يس، من ص 115 حتى ص 206.

ليلى فوزي، يوسف وهبي، سناء جميل، رجاء عبده، كاميليا، جمالات زايد، ماجدة، هدى سلطان، سميرة أحمد، نجوى فؤاد، هياتم، صباح، نجاه الصغيرة، سميحة توفيق، نبيلة السيد، وداد حمدي، فيروز، زهرة العلا، نعيمة وصفي، فريد شوقي، محسن سرحان، سراج منير، أنور وجدي، أحمد مظهر، عماد حمدي، رشدي أباطة، إيهاب نافع، نبيل الألفي، عمر الحريري، فؤاد المهندس، عبد المنعم إبراهيم، نور الشريف وغيرهم. وكثيراً ما اجتمعت نماذج من هذه الأجيال المختلفة في فيلم واحد مع إسماعيل يس.

لقد كان الريحاني يكبر إسماعيل يس بأكثر من عشرين عاماً وتحديداً بثلاثة وعشرين عاماً (ولد إسماعيل يس في حي الأربعين بشارع الخديوي عباس بمدينة السويس في تاريخ 1912/9/15) وفي السويس تعرف إسماعيل يس على حلقات الذكر وأصوات المنشدين، حتى أنه بدأ في تقليدهم بالإنشاد والغناء في الأفراح والحفلات الخاصة، ونظراً لسوء أحوال أسرته، هرب إسماعيل يس أواسط العشرينيات من القرن الماضي وتحديداً عام 1925 إلى القاهرة حين كان عمره ثلاثة عشر عاماً.

في القاهرة تنقل إسماعيل في أعمال مختلفة من صبي في أحد المقاهي إلى سايس سيارات (شبيهاً بعمل شكسبير الذي عمل في

لندن سائس للخیل بعد هروبه من سترانفورد، بالطبع مع اختلاف توجه كل منهما وتأثير كل منها في مجاله) فقد كان إسماعيل يس يود أن يكون مطرباً مثل محمد عبد الوهاب، أو منشداً مثل شيوخ الطريقة في عصره، ولكنه فشل أن يكون مطرباً عاطفياً، كما فشل في أن يكون منشداً مثل شيوخ الطريقة، وقد دفعه هذا الفشل ليكون منولوجست ناجحاً.

كان إسماعيل يس قد هرب من السويس للقاهرة بسبب قسوة والده وعنف جدته معه بعد أن رحلت أمه عن العالم، وكان قد سرق ستة جنيهات، وبها سافر إلى القاهرة في الثالثة عشرة من عمره، ولكنه يعود إلى مدينته السويس بعد أن صرف كل ما في جيبه تاركاً ضوضاء وأضواء القاهرة.

وفي السويس يعاود إسماعيل يس إحياء الحفلات، وهنا تقوده الصدفة "إحياء ليلة سبوع أو فرح في منزل الشيخ (إسماعيل الفار) وهناك يتعرف بأفراد من عائلة قدرى باشا، الذين يعجبون به، ويجدون فيه (شيئاً) ظريفاً جديداً، ويطلبون منه أن يزورهم في القاهرة"⁽¹⁾، وبالفعل يقرر إسماعيل يس للمرة الثانية السفر إلى القاهرة، وأثناء حفلات هذه الأسرة يتعرف إسماعيل على المحامي خليل حمدي الذي اتخذ من إسماعيل رفيقاً وسكرتيراً وخادماً في

(1) السابق، ص 14.

الوقت نفسه، وقد اصطحبه معه في سهراته للمسارح والصالات، وفي "كازينو بديعة شاهد إسماعيل يس للمرة الأولى تلك الأسماء التي طالما سمع عنها، شاهد ملك المونولوج وأكثرهم شهرة في ذلك الوقت (سيد سليمان) ويزداد إعجاب إسماعيل يس به، ويحفظ مونولوجاته (بريه من الستات) و(وهنا مقص فيه عرايس بتتقص) ويشاهد أيضًا حسين المليجي وهو يلقي مونولوجاته (سوسو... حنتوسو) (...) وعشق إسماعيل أن يكون مونولوجيًا كسيد سليمان، وبدأ يقلد هذه المونولوجات في حفلات (...) خليل حمدي، وخلال هذه السهرات يتعرف أيضًا على حمدي سالم الموسيقي والملحن الهاوي، وتصادقا بعد أن جمعت بينهما هواية حب الغناء والموسيقى" (1).

ويعمل إسماعيل يس في بعض المحطات الإذاعية (إلياس شقال) وفي عام 1934 وهو في عامه الثاني والعشرين من عمره ثم يلتحق بمحطة الإذاعة الحكومية التي أنشئت في العام نفسه، ويعمل في ذات الوقت في بعض الصالات كمنولوجست، ثم يعمل ممثلًا ومونولوجست في فرقة (يوسف عز الدين) بين فصول المسرحيات التي تقدمها الفرقة. في عام 1936 يسافر إسماعيل إلى الشام مع فرقة أمين عطا الله، وبعدها بعام واحد يلتحق بفرقة بديعة مصابني: "ومع فرقة بديعه يسافر إلى

(1) السابق، ص 16.

السودان، وكان ضمن أفرادها: بشارة واكيم، حكمت فهمي، أبو السعود الإبياري.⁽¹⁾ وبعد عودته ينتقل للعمل مع فرق متعددة، وفي هذه الفترة يتزوج إسماعيل يس مرتين ويتم الطلاق بسرعة شديدة، وفي عام 1940 "كان يقف على كازينو وكباريه بديعة، على تياترو الماجستيك بشارع عماد الدين، وتشير إليه إعلانات الفرقة في الصحف والمجلات وقد سبق اسمه تعريف بأنه (المونولوجست المحبوب)، وفي هذه الفترة كان بالفرقة أسماء لن تفارق إسماعيل يس في أغلب أعماله السينمائية والمسرحية القادمة، فأبو السعود الإبياري كان يقدم للفرقة من تأليفه فودفيل من فصل واحد كرواية (الفرسان الأربعة) و(99 مقلب) و(مهرجان الهوايات) وهو استعراض غنائي راقص تمثيل بديعة مصابني والراقصة تحية كاريوكا وعبد النبي محمد، عبد الحليم القلعاوي، وفهمي أمان.. وخلال الأربعينيات يصبح اسم إسماعيل يس معروفاً ومشهوراً خلال عمله في الفرق المختلفة".⁽²⁾

ثم ينتقل إسماعيل يس للعمل في فرقة ببا، وعلي الكسار، ومحمد عبد المطلب، والكحلاوي، وغير ذلك ليحقق انتشاراً كبيراً. وفي عام 1945 يتزوج إسماعيل يس للمرة الثالثة من فوزية كمال التي أنجبت له ابنه الوحيد يس.

(1) السابق، ص 21.

(2) السابق، ص 22.

في نهاية الثلاثينيات يختاره الجازيرلي ليمثل في فيلم (خلف الحبابيب) في دور صغير، وقد ضمه علي الكسار إلى فرقته وقدمه في (علي بابا والأربعين حرامي) وفيلم (نور الدين والبحارة الثلاثة)، من إخراج توجو مزراحي. وقد بدأ نجمه يصعد حتى وصل إلى تمثيل 19 فيلمًا في العام الواحد، ليبدأ في المنحنى الهابط بعد عام 1960. وكان مجمل ما قدمه للسينما المصرية نحو خمس مئة فيلم سينمائي تقريبًا، وآخر ما قدمه من أفلام، فيلم بعنوان (الرغبة والضياع) عام 1972.

وقد حاول "بعض المخرجين دفع إسماعيل يس لتقليد الفنان نجيب الريحاني، وخاصة في الأفلام المأخوذة عن مسرحيات الريحاني، ولكن إسماعيل تخطى عن هذه الطريقة وقدم الأفلام بطريقة الخاصة⁽¹⁾.

في منتصف الخمسينيات وبالتحديد عام 1954 أسس مع أبو السعود الإبياري فرقة إسماعيل يس، وظلت هذه الفرقة تعمل لمدة 12 سنة قدم خلالها 50 مسرحية من تأليف أبو السعود الإبياري (وهو تكرر لما قام به الريحاني مع بديع خيرى) وكان إسماعيل يس قد بدأ فرقته هذه بمسرح ميامي بتمثيل مسرحية (حبيب كوكو)، وكان آخر عمل قدمه على مسرح ميامي عام 1966 بعنوان (حكاية جواز).

(1) قارن السابق، ص 34.

كان إسماعيل يس قد بنى مسرحًا بالإسكندرية، وللأسف هدم هذا المسرح وبنيت مكانه عمارة سكنية. وكان قد بنى عمارة سكنية في حي الزمالك بشارع محمد مظهر، ولكن الضرائب حجزت عليه فاضطر إلى بيع العمارة تسديدًا للضرائب، وبعد أن انتابته حالة الفلاس الشديد، وبعد أن انحسرت الأضواء عنه، اضطر للسفر إلى بيروت ليعاود العمل منولوجست، يبدأ من جديد مثلما كان صبيًا حين ترك مدينته السويس.

بعدها عاد إلى القاهرة ليعمل في أدوار صغيرة، مثلما بدأ نهاية الثلاثينيات مع فؤاد الجزايرلي وعلي الكسار ويوسف وهبي: "وإذا كان المونولوج هو بدايته الأولى لمعرفة الناس به، فقد عاد إليه إسماعيل يس في أواخر أيامه، ليعتلي خشبة المسرح في (الملاهي التي لا يختلف كثيرًا روادها وجمهورها عن جمهور صالة بديعة أو ببا عز الدين في الأربعينيات والخمسينيات، وقد استقبله الجمهور بالتصفيق والهتاف كما استقبله في مستهل حياته. ولكن شتان ما بين الشاب الذي يبدأ حياته.. وابن الستين الذي تمكنت منه الأمراض، وتضطره الظروف الصحية لأن يقدم نمرة وهو يرتدي (الشبشب) في قدميه لإصابته بمرض النقرص." (1)

ولم يتبق لإسماعيل يس من عمارته بالزمالك، والتي باعها

(1) السابق، ص 27.

تسديدًا للضرائب، سوى شقيقته التي كان يسكن بها وقد رحل منها إلى العالم الآخر في الرابع والعشرين من مايو عام 1972 ليلحق بنجيب الريحاني بعد ثلاثة وعشرين عامًا من رحيله (فقد جاء الريحاني قبله بـ 23 عامًا ورحل عن العالم قبله بـ 23 عامًا أيضًا) ويتشابهان في أن كلا منهما رحل مريضًا إلى العالم الآخر، وكان كل منهما لم يكمل تعليمه، فقد خرج إسماعيل يس من السنة الرابعة ابتدائي أثر وفاة أمه كما خرج نجيب الريحاني من مرحلة التوجيهية إثر وفاة والده، وكان الريحاني عاشقًا للمسرح، ربما كارهاً للسينما إلا في الأيام الأخيرة لوفاته، بعد أن رأى بضعة مشاهد من فيلمه الأخير قبل رحيله، وهو (غزل البنات)، بينما كان إسماعيل يس عاشقًا للسينما إذ قدم ما يربو على خمس مئة فيلم، وكان عاشقًا أيضًا للمسرح وأسس فرقه له مع أبو السعود الإبياري منتصف الخمسينيات، مثلما أسس الريحاني مسرحه مع بديع خيرى وكان إسماعيل يس زعيمًا للرعيّل الثاني، مثلما كان الريحاني زعيمًا للرعيّل الأول، مع اختلاف دور كل منهما.

تزوج الريحاني مرة واحدة، وفي المرة الثانية التي أراد أن يتزوج فيها وقد أعد قصرًا لذلك، رحل إلى العالم الآخر، في الوقت الذي تزوج فيه إسماعيل يس مرات ثلاثًا، وقد رحل إلى العالم الآخر خارجًا من شقيقته بالزمالك بعد أن باع عمارته التي سدد بثمنها الضرائب، وقد كانت هناك محاولات لتقليد نجيب الريحاني

من قبل إسماعيل يس، ولكنه عدل عن ذلك، لأنه شتان ما بين النموذجين وتأثير كل منهما.

حصر إسماعيل يس نفسه في الكوميديا الخفيفة، في الوقت الذي طور الريحاني ذاته من تلك الكوميديا مرحلة كشكش بك، إلى تطوير أعماله إلى الأوبريت، ثم الكوميديا الاجتماعية التي استمرت حتى الآن، واستمر معها نجيب الريحاني نموذجًا للكوميديا الراقية والأصيلة.

ملحق (1)

الرعيل الثاني للكوميديا

محمود شكوكو

حالة خاصة في منظومة الرعيل الثاني للكوميديا الذي تزعمه إسماعيل يس، وهو محمود شكوكو الذي يصغر إسماعيل يس بعام واحد (مواليد أول مايو عام 1913) وهو مثله مارس مهنة المونولوجست، وقد انفصل عن والده في سن العشرين بعدما اكتشف الوالد اهتمامه بالفن، وكان شكوكو يعمل في ورشة والده للنجارة، وهنا انفصل عن والده وافتتح ورشة خاصة به أواسط الأربعينيات من القرن الماضي، وتحديداً عام 1944.

وفي حوار له قبل مماته بعام واحد أجراه فؤاد معوض.⁽¹⁾ الذي

(1) أعيد نشر الحوار في جريدة الفجر يوم الخميس 2017/6/15 بعنوان (شكوكو الفيلسوف) لفؤاد معوض.

طلب في حوارهِ من شكوكو أن يحكي له عن بداياته، وهنا قال شكوكو:

"عمري وقتها كان لا يتعدى الـ 13 عاماً عندما صعدت إلى بيت مجاور لنا، كانت تقام فوق سطحه أحد الأفراح الشعبية، تحببهِ مطربة اسمها "زينب العصفورية" اشتهرت بأدائها الطربي لأغنيات نالت الإعجاب، كان أشهرها دور مطلعهِ يقول "بحياتك أيها الطربي الشروود.. لا تخن عهدي ولا تنسى العهود... عاشقك قد ذاب من نار الصدود.. والنبي لو تنتظره لترحمه" بالرغم من أنني _والكلام على لسان شكوكو_ لم أكن أعرف من هذا الطربي الشروود ولا معنى عاشقك قد ذاب من نار العهود تلك، وبالرغم من عدم فهم معاني هذه الأغنية حفظتها عن ظهر قلب وليس هااه.. هااه.. ومعها أغنيات أخرى من ضمنها "لو كانت الناس تخليني على حالي.. وبا فتكرك أكثر ما إنت فاكربي.. وما انحرمش من ضحكك.. معظمها قدمتها في أفراح كنت مدعوًا للغناء بها في الجمالية والعطوف وباب الشعرية والدرب الأحمر وأحياء شعبية أخرى، كنت أغني فيها مجاناً حتى عام 1935 إلى أن كبرت وأصبح في استطاعتي أن أسهر الليل دون اللجوء لتنفيذ الفكرة القديمة التي كنت ألجأ إليها خوفاً من علة سخنة يمنحها لي الوالد عند عودتي آخر الليل، إقلام وشلايت وتوبيخ لحظة البحث عني في السرير

فلا يجد _بدلاً مني_ سوى المخددة وجزء ظاهر من الطاقية، فوقهما الغطاء حتى إذا شاهدهما الوالد يتأكد بأنني نائم في الوقت الذي أقوم فيه بالتسلل في هدوء على أطراف أصابعي للخروج إلى الشارع، والسهر في ملاهي روض الفرج للفرجة على إخوان عكاشة وعلي الكسار والأخير الذي اكتشفني وقدمني للناس في اسكتشات فكاوية هادفة"⁽¹⁾.

وهذا يعني أن شكوكو بدأ يدخل في مجال المونولوج وهو في سن الثالثة عشرة في فترة مبكرة جداً من حياته مثل إسماعيل يس، وقد اكتشفه علي الكسار أواسط أربعينيات القرن الماضي، قبله بسنوات خمس، كان علي الكسار هو من قدم إسماعيل يس أيضاً. ومثلما لقب العنتبلي نجيب الريحاني بشارلي شابلن العرب، لقب جليل البنداري محمود شكوكو باللقب ذاته (شارلي شابلن العرب).

وقد لقب مصطفى أمين محمود شكوكو بـ (زعيم الشعب)، وكما يروي شكوكو يقول: "على الصفحة الأولى من أخبار اليوم، قام بنشر صورتين لي ولمصطفى النحاس باشا، كتب تحت صورة النحاس لقب زعيم الوفد، وتحت صورتني لقب زعيم الشعب، بعد أن أصبحت لي تماثيل تباع في الشوارع وما من مكان يقال أو

(1) السابق.

جزار أو حلاق، خصوصًا في الأحياء الشعبية إلا وكان يزينه تمثال لي"⁽¹⁾.

وهكذا كان شكوكو أول فنان تصنع لأجله دمية تباع في الشوارع نتيجة للشهرة الطاغية التي حققها على المستوى الشعبي. ويستمر شكوكو في الحديث عن نفسه قائلاً: "زكي طليمات الله يعطيه الصحة، وكان إلى وقت قريب يحتفظ لي بأحد هذه التماثيل موضوعاً فوق مكتبه من أجل التباهي بذلك".⁽²⁾

ثم أسس شكوكو فرقة استعراضية وضم إليها شفيق جلال و عبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وحورية حسن وغيرهم. وكان يقدم عروضه من مسرح الأزيكية في الشتاء، وفي الصيف من المسارح المنتشرة على الكورنيش.⁽³⁾ وقد أنشأ شكوكو مسرحاً للعرائس قدم فيه أعمال السندباد البلدي، الكونت دي مونت شكوكو، شكوكو في كوكب البطيخ، وأنفق ثروته في ذلك الوقت وكانت خمسين ألف جنيه، وخسر كثيراً في تأسيسه لهذه الفرقة الاستعراضية، وانتهى به الأمر لتجميع ديكور المسرحيات الثلاث ليضعها في ورشة النجارة التي يمتلكها، وهنا لم يجد بداً إلا من مطالبة الدولة بإنشاء

(1) السابق.

(2) يؤكد فؤاد معوض أنه أجرى الحوار مع محمود شكوكو عام 1984، وفي هذا التاريخ كان قد مضى على وفاة زكي طليمات عامان، إذ أنه توفي في ديسمبر عام 1982، وهذا يعني أنه ربما خانت الذاكرة محمود شكوكو فيما صرح به.

(3) قارن السابق.

مسرحًا للعرائس يطلق عليه اسمه.⁽¹⁾ وفي هذه الفترة التي أجرى فيها الحوار قبل رحيله بعام واحد، لم يكن شكوكو يفعل شيئاً سوى الجلوس في بيته مع زوجته وأولاده وأحفاده والذهاب يوم الجمعة إلى منزل الصحفي حسن إمام عمر للعب الطاولة وليلقابل بابا شارو (محمد محمود شعبان) وأحمد الحداد وفهمي عمر وإبراهيم الورداني وغيرهم، وبعدها بعام واحد تدهورت صحته بعد رحيل زوجته، ورحل عن عالمنا في الحادي والعشرين من فبراير عام 1985، وكان آخر ما قدمه للسينما منذ تسع سنوات قبل رحيله وهو فيلم (شلة الأنس) ليحيى العلمي عام 1976 وكان قد قدم للسينما منذ فيلمه الأول (حسن وحسن) عام 1944 حوالي مئة فيلم سينمائي.

(1) قارن السابق.

ملحق (2)

الرعيل الثاني للكوميديا نصر الدين الغريب

هو حالة خاصة، وإن لم يحقق جماهيريته سوى في بورسعيد ومدن القناة فقط لرفضه استكمال مشواره في القاهرة وتحت أضوائها، وهو ينتمي زمنياً للجيل الذي جاء فيه إسماعيل يس إلى العالم، ولكنه على المستوى الفني ينتمي أكثر إلى الرعيل الأول، انتماء فنياً، وربما كان الفنان بورسعيدي نصر الدين الغريب هو أكثر الفنانين الذين كانوا يتمتعون بكاريزما كبيرة جداً، وقد عرفته طفلاً، ورأيتَه على خشبة المسرح في مسرحيات نجيب الريحاني وفي أدواره ممثلاً في: قسمتي، و30 يوم في السجن، وغيرها من

أعمال الريحاني، كما عاصرته مخرجًا وكنت تلميذًا في مدرسة بورسعيد الثانوية.⁽¹⁾

كان والده الشيخ محمد الغريب يعمل ناظرًا ويمتلك مدرسة الآداب، وكان نصر الدين الغريب يصغر صديقه النجم محسن سرحان بعامين (فهو من مواليد 1918/11/16 بينما محسن سرحان من مواليد 1916/1/6) كما عاصر الفنان عباس علام الذي كان يكبره بسنوات عديدة، وقد تخرج نصر الدين الغريب من المهندسخانة، وبدأ يتولى إخراج المسرحيات في المدارس الثانوية، وقد استقطب عددًا من براعم المدارس الثانوية من أجيال مختلفة أمثال محمود يس وفاروق يوسف ومحمد عناني ومحمد زكي وغيرهم.

نشأت الأجيال المسرحية الجديدة في بورسعيد على حب نصر الدين الغريب الذي كان مثله الأعلى نجيب الريحاني، وهو من كان يقول إن الريحاني شخصية قلما يجود الزمن بمثلها، ومن هنا امتدت علاقات الغريب بأجيال الفن الذين كانوا يتركزون في

(1) أخرج لنا نصر الدين الغريب: عادل برهام - عادل زهدي - محمد الكتاتي - منعم العجيمي وأنا رئيسًا لفريق تمثيل مدرسة بورسعيد الثانوية، مسرحية ثمن الحرية للمؤلف المسرحي إمانويل ويلز. كان مثقفًا وفنانًا طيبًا وحنونًا يأتي لنا في البروفات بالتيكولاته، وكان يساند فريق التمثيل الكاتب المثقف والمؤلف الذي وقف وراء مساندة واكتشاف الطاقات الفنية والأدبية من أبناء بورسعيد علي بركات، أمين مكتبة مدرسة بورسعيد الثانوية آنذ وكان قد اختارني من قبل وأنا تلميذ بالصف الثاني بمدرسة العصفوري الابتدائية للتمثيل في أحد أعماله المسرحية كاتبًا ومخرجًا.

القاهرة، أمثال عادل خيرى وعبد المنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وصلاح السعدني وسميحة أيوب، وكان السيد بدير صديقاً شخصياً له، وقد عرض عليه أن ينتقل إلى القاهرة متوقعاً له نجومية كبيرة مثل صديقه محسن سرحان، لكن نصر الدين الغريب أصر على أن يظل في مدينة بورسعيد في الوقت الذي تمتد به جذوره إلى القاهرة ليستعين بنجومها في أعماله المسرحية لنجيب الريحاني، من أمثال فاطمة رشدي وسميحة أيوب وهند رستم ونبيلة السيد وزوزو حمدي الحكيم وسناء جميل وتوفيق الدقن وغيرهم، وقدم نصر الدين الغريب أكثر من خمسين مسرحية لنجيب الريحاني، وأهمها:

30 يوم في السجن

قسمتي

حسن ومرقص وكوهين

لو كنت حليوه

الدلوعة

وغيرها من أعمال الريحاني، وقد قدم هذه الأعمال على خشبات المسرح في بورسعيد مثل مسرح البلدية الصيفي (الذي تحول الآن إلى دار للأوبرا بكل أخطائه البنائية وبانحراف دوره عما كان عليه) ومسرح الألدورادو وأخيراً مسرح قصر ثقافة بورسعيد.

أسس نصر الدين الغريب الفرقة الإقليمية ببورسعيد من فئاني المدارس الثانوية والصناعية، وقد اشتهرت الفرقة بالشئون الاجتماعية عام 1958 تحت مسمى الفرقة الإقليمية للتمثيل والموسيقا ببورسعيد، وقد تم تعديل اسم الفرقة إلى فرقة بورسعيد الإقليمية عام 1979، ثم عدل الاسم بعد ذلك إلى (جمعية بورسعيد للفنون المسرحية والثقافية - الإقليمية)⁽¹⁾.

كان ممثلاً موهوباً وعبقرياً، وبشكل موازٍ كان مخرجاً لا يقل عن هذه الصفات، وكان إنساناً رائعاً.

بعد صراع مع المرض توفي نصر الدين الغريب في السابع عشر من فبراير عام 1989 عن عمر يناهز واحداً وسبعين عاماً.

(1) قارن موقع المسرح وتاريخه في بورسعيد.

ريحانيات ما بعد الريحاني

"التقليد والمحاكاة تكرر لا ينفع أو يفيد، بل يضر ويسيء..

ينبغي ألا نفكر في خليفة للريحاني يقلد صوته ومشياته وحركاته، فالريحاني شخصية قائمة على التفرد الذاتي والاستقلال الشخصي، ولهذا التفرد والاستقلال عاش الريحاني في قلوب الجماهير وما زال يعيش حتى اليوم... وكل من يجيء بعد ذلك يشابهه أو يحاكيه، نسخ ممسوخ..

إن التاريخ البشري يتقدم دائماً، ولن يتأخر إلى الوراء، والعقل الأدمي يُحسِّن في التراث الذي خلقه الأقدمون، وكل فكرة تقوم على محض المحاكاة والتقليد ينبغي إعدامها وفناؤها.

لن تعدم البشرية إنجاب عظماء وعابرة ورواد في الفن والعلم،

وكل عظيم أو عبقرى أو رائد رحل عن الدنيا، يترك آثاراً تحفز غيره على السطوع واللمعان.

الباقى دائماً هو الأصلح، والأصلح هو المتفرد المستقل المنتج الذى لا يتشبث بالقديم فىحاكى ويقلد، وإلا فاته ركب التقدم الطبيعى، فيقعء ملوماً محسوراً."

عثمان العنتبلى

كان الرعيل الأول الذي تزعمه الريحاني من رجال الكوميديا هو أكثر الأجيال التي تحمل أصالة الكوميديا البكر قرباً من الريحاني، ورغم قرب الجيل الأول لهذه الأصالة الكوميديّة، فإن الرعيل الثاني للكوميديا والذي تزعمه إسماعيل يس لم يكن قريباً من طبيعة كوميديا هذا الرعيل الأول، فقد طرح مذاقاً كوميدياً صاخباً تزعمه إسماعيل يس، وعكس هذا المذاق على جيله، مما أبعده كثيراً عن الريحاني نفسه وعن جيل الريحاني.

ورغم أن الرعيل الثالث كان أبعد زمنياً عن جيل الريحاني من الرعيل الثاني، فإنه كان أقرب إلى الريحاني من الرعيل الثاني. ربما بسبب التلمذة المباشرة أو غير المباشرة للريحاني والحنين إليه، وربما بسبب عمل بعضهم في فرقة الريحاني قبل وبعد مماته _ وربما بسبب تشبع البعض بفكرة النموذج الأصيل لكوميديا الريحاني.. وكان هذا الجيل الثالث، والذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي يتمثل أساساً في نماذج مثل فريد شوقي _ في مرحلة مبكرة من أعماله بفرقة نجيب الريحاني والقيام بأدوار الريحاني نفسه _ وعبد المنعم مدبولي وعبد الغني قمر وعبد المنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وغيرهم، وفي الوقت نفسه يحمل كل منهم سماته الفنية الخاصة والشخصية التي تبتعد به أو تقربه من كوميديا الأصل الريحانية.

فريد شوقي

بعد موت الريحاني استعانت الفرقة بأبو السعود الإبياري، فقدمت على خشبة مسرح الريحاني (عريس في أجازة) بطولة فريد شوقي وماري منيب، وبعد أن رحل عادل خيرى عام 1963، قام فريد شوقي بأداء أدوار نجيب الريحاني بديلاً من عادل خيرى الذي اختطفه الموت في ريعان شبابه. وقد ظل فريد شوقي يقدم مسرحيات الريحاني لمدة تزيد على العشر سنوات بعد رحيل عادل خيرى.

وكان فريد شوقي قد تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية في أول دفعات المعهد بعد أن افتتحه زكي طليمات للمرة الثانية عام 1944، وكانت المرة الأولى عام 1930، ولكنه أغلق بسبب دعاة التشدد الديني بعد تسعة أشهر من افتتاحه للمرة الأولى.

في عام 1947 تخرج فريد شوقي من المعهد، وكان قد رآه المخرج حسن الإمام على مسرح دار الأوبرا في مشروع تخرجه بمسرحية (الجلف) للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، فقدّمه في فيلم (ملانكة الرحمة)، وفي العام نفسه قدّمه أنور وجدي في فيلم (قلبي دليلي).

وفي عام 1948 مثل في فيلم (اللعب بالنار) من إخراج عمر جمعي، وفيلم (القاتل) لحسن الصيفي، وبعد عام آخر، أي في

عام 1949 قدمه أنور وجدي مع نجيب الريحاني في فيلم (غزل البنات)

وكما نرى فإن فريد شوقي قبل ما يزيد على عشر سنوات من بداية لعب أدوار الريحاني بعد رحيل عادل خيرى، قد تحقق فنياً، وحقق تواجدًا سينمائيًا بشكل كبير، حين لعب دور البطولة في فيلم (الأسطى حسن) وكان قبلها قد مثل ما يربو على ثلاثين فيلمًا سينمائيًا في أدوار الشر، وكان موضوع الفيلم قصته، كما كان مشاركًا في إنتاجه "حيث بهذا الدور تشكلت ملامحه الفنية وأبعاده الإنسانية التي ستستهوي أوسع قواعد المتفرجين، والتي سيصبح عن طريق تقمصه لها في أفلامه التالية (ملك الترسو) بلا منازع"⁽¹⁾.

وبشخصية الأسطى حسن، استطاع أن ينقذ فريد شوقي نفسه من نمطية أدوار الشر التي سيطرت عليه، والتي كان من الممكن أن تضعه في قالب نمطي صعب الخروج منه، مثل كثير من الممثلين، وفي خروجه عن هذه الشخصية بشكل أساسي، كسب قاعدة عريضة من الجمهور المصري والعربي، معبرًا عن تلك الطبقات الشعبية في هذه الفترة التاريخية قبيل وبعد ثورة يوليو 1952.

(1) كمال رمزي: نجوم السينما المصرية.. الجوهر والأقنعة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 219.

وبعد هذا الفيلم، وعلى مدى عقدين أو ثلاثة من الزمان تربع فريد شوقي على قمة الشاشة السينمائية، حيث قدم ما يزيد على ثلاث مئة فيلم، وظل فريد شوقي يحافظ في أداء أدواره "على بعده الشعبي، ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح ثرياً، يسكن أحد القصور، أو يركب عربة فارهة، أو يدخل سيجاراً ضخماً، أو يتناول الغداء في مطعم فاخر، فإنه لا يتقمص شخصية الأرستقراطي تماماً، ولكنه يظل محتفظاً بمساحة بينه وبين هذه الشخصية.. مساحة تبين لجمهوره بجلاء أن بطله الشعبي إنما يؤدي دور الثري من الخارج فحسب، ويدعم فريد شوقي هذا الإدراك بدرجات متفاوتة من السخرية نفي بموقفه المبدئي والطبقي المعادي للأرستقراطية".⁽¹⁾

وقد استغل المنتجون هذه الشعبية الطاغية لفريد شوقي، فقدم ما يزيد على ثلاث مئة فيلم سينمائي، غير ما قدمه في الإذاعة والمسرح والتلفزيون، وقد أدى هذا العدد الهائل من الأعمال الفنية إلى الوقوع في دائرة السرعة والاستسهال وضعف كثير من الأعمال السينمائية، إذا استثنينا ما قدمه من أفلام مع يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وعاطف سالم، حتى أن فريد شوقي قد اعترف بهذا حين قال بأن المنتجين أصدقاءه يستغلونه

(1) السابق، ص 227.

أسوأ استغلال: "بعد أن أكتب العقود أفاجأ بأنهم أحضروا ممثلين من الدرجة الثانية، إن لم يكونوا من الناشئين، وأنهم يعتمدون على كتاب من الدرجة الثالثة⁽¹⁾". وكان هذا هو كعب أخيل فريد شوقي.

"إن فريد شوقي يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد في مجتمع قاسٍ لا يقيم وزناً للضعفاء، وهو يحاول مراراً أن يسترد حقوقه المنهوبة، ولكن غالباً ما تقابل محاولاته بالسخرية والازدراء، وفي النهاية لا يجد أمامه حلاً، إلا أن يضرب مستغليه، هكذا ببساطة، معتمداً على ضخامته وقوة عضلاته، وهنا تكمن المشكلة، فعلى شاشة السينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية، ولكن في الواقع يبدو الأمر مختلفاً تماماً، فتغير علاقات الاستغلال تحتاج لمعركة جماعية يشترك فيها جمهور الدرجة الثالثة كله، إلا أن يقوم مندوبها فريد شوقي وحده بها"⁽²⁾.

إن فريد شوقي حين قام بتقديم أدوار الريحاني بعد رحيل عادل خيري، وكان قد حقق تواجده الفني وقد تشكلت شخصيته الإبداعية، لم يكن مقلداً للريحاني _ الذي عمل معه في دور صغير في آخر أفلامه غزل البنات _ فلم يسعَ إلى ذلك، وإنما قدم أدوار الريحاني من منظوره الفني، فهو ضد التقولب في إطار شخصية معينة،

(1) السابق، ص 237.

(2) السابق ص 229.

ولم يكن أسير أي شخصية فنية، سوى تلك الشخصيات التي قدمها في السينما في بداياته لمدة عقد من الزمان تقريباً، ولكنه كان يسعى للهروب منها والخروج من تلك الشخصيات النمطية الشريرة، حتى جاءت له الفرصة عام 1952 لأداء شخصية حسن في فيلم (الأسطى حسن) كاتباً وبطلاً ومشاركاً في الإنتاج في الوقت نفسه، ليخرج من إطار ما كاد يسجن فيه من نمطية قبلاً.

ولذا من الصعوبة أن تلحظ ملامح شخصية الريحاني في أداء فريد شوقي بقدر ما تلحظ روح فريد شوقي في تلك الأدوار التي أداها لنجيب الريحاني وعادل خيرى.

وفي السينما قدم فريد شوقي أفلاماً مأخوذة عن نجيب الريحاني مثل:

صاحب الجلالة عام 1963

العائلة الكريمة 1964

المدير الفني 1965

30 يوم في السجن 1966

دلح البنات 1969

وهي السنوات التي تلت رحيل عادل خيرى عن عالمنا. وربما يلتقي فريد شوقي مع الريحاني بكونه كاتباً لبعض أفلامه ومنتجاً للبعض الآخر.

وكما أن الريحاني كان قد ولد في حارة شعبية حارة مصطفى باب الشعرية، ولد فريد شوقي وتربى بحي البغالة بالسيدة زينب.

كان الريحاني من أصول عراقية من ناحية الأب، وكانت أمه مصرية أصيلة، هكذا كان فريد شوقي ينتمي من ناحية الأب إلى أصول غير مصرية، وهي أصول تركية، ومثل الريحاني فإن أمه مصرية أصيلة.

جسد فريد شوقي في كثير من أعماله الجيدة أحلام الطبقة البسيطة مثل دوره في فيلم (السقامات) لصالح أبو سيف عام 1977 وفيلم (إسكندرية ليه) مع يوسف شاهين عام 1979⁽¹⁾.

وفريد شوقي مع كل هذا التلاقي مع نجيب الريحاني، وكل هذا التفارق معه أيضاً فإنه في التقييم النهائي "يعد علامة هامة، قيمة

(1) بعد تخرجي من المعهد العالي للفنون المسرحية بعامين، كنا نقدم على خشبة مسرح الطليعة _ عبد العزيز مخيون وفتحيه طنطاوي وممثلو مسرح الطليعة وأنا أثناء إدارة سميز العصفوري للمسرح _ مسرحية فويتسك من تأليف الكاتب الألماني جيورج بوش وإخراج د. عوض محمد عوض، وقد حققت المسرحية _ وقتها _ نجاحاً كبيراً، وكان يوسف شاهين يحضر بشكل دائم _ وأيضاً شادي عبد السلام _ لرؤية المسرحية، وقد اختار شاهين عبد العزيز مخيون واختارني للعمل في فيلمه إسكندرية ليه، وكان قد بدأ في توزيع الأدوار الرئيسية واختار مخيون وأنا في دور ضابطين إنجليز، وذهبنا إلى مكتبه لمتابعة تفاصيل الملابس، ولكني اعتذرت في اللحظات الأخيرة بسبب سفري للدراسة إلى مدينة فيينا، واستمر عبد العزيز مخيون، ولكنه انتقل من دور ضابط إنجليزي إلى دور أكبر في الفيلم.

هائلة، ثروة، قدرة على العمل الدائم، الدؤوب، عشق كامل لفن السينما عامة والتمثيل خاصة⁽¹⁾.

وكان آخر ما قدمه فريد شوقي قبل رحيله بعامين هو فيلم (الرجل الشرس)، وظل في أخريات أيامه يعاني من أزمة قلبية _ مثلما كان الريحاني يعاني من نفس المرض _ وقبل رحيله بعشرة أيام، سمع ورأى نعيه وميعاد جنازته على شاشة القناة الأولى، وكان في ذلك الوقت يرقد بالمستشفى في منتصف يوليو عام 1998، ولكنه رحل عن عالمنا بالفعل بعد أيام من سماعه لخبر موته وميعاد إقامة جنازته، وكان رحيله الفعلي يوم السابع والعشرين من يوليو عام 1998.

عبد المنعم مدبولي

كان عبد المنعم مدبولي وهو ما يزال طالباً في كلية الفنون التطبيقية (قسم النحت) قد ذهب إلى جورج أبيض في مسرحه، وهنا قدمه الأخير في دور صغير، ووقف الطالب مدبولي أمام جورج أبيض مرتجفاً وهو يؤدي دوره على المسرح، وكان تعليق جورج أبيض على أداء الطالب مدبولي: "إنت هيبقى لك مستقبل

(1) كمال رمزي، مصدر سابق، ص 229.

كبير، إنت خليفتي في الدراما." (1) لكن عبد المنعم مدبولي لم يستمر في مسرح أبيض، لينتقل إلى فرقة فاطمة رشدي، التي أسندت إليه دورًا ينطق فيه بجملته واحدة فقط، يقول فيها: "فيه واحد بره عاوزك يا ست"، ويشاء القدر أن ينتقل مدبولي من دور الكمبارس إلى دور البطولة في اليوم التالي، ثم يتوقف العرض المسرحي، لأن مصر كانت على مرمى مدافع الألمان في بداية الحرب العالمية الثانية عام 1940.

وحين تخرج مدبولي من كلية الفنون، عُين بها، وفي الوقت نفسه التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية (2) الذي أعيد افتتاحه للمرة الثانية عام 1944.

وحين تخرج من المعهد أصبح أحد المؤسسين للمسرح الحر الذي تأسس عام 1952 "ومن العجيب سيختار من الروايات أخفها وزنًا وأهيفها مضمونًا، وسنجد عشر روايات إخراج مدبولي، ورواية واحدة أفلتت من بين أصابعه، هي رواية نعمان عاشور (الناس إल्ली تحت) (3)، ستصبح هذه الرواية هي محور حياة مدبولي

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 7.

(2) قارن السابق، ص 7.

(3) في عام 1998، وكنت وكيلًا للمعهد العالي للفنون المسرحية، اقترح أستاذي الفنان المسرحي الكبير سعد أردش ومؤسس فرقة المسرح الحر في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، اقترح إعادة إحياء فرقة المسرح الحر برئاسة مع الفنان عبد المنعم مدبولي نائبًا، وكاتب هذه السطور مقرّرًا، وعثمان الحمامصي سكرتيرًا، ود. سميرة محسن عضوًا بالمجلس، واجتمعنا عدة اجتماعات بمكتبي بالمعهد، وقد =

الفنية، ولذلك سيكرر نفسه كثيرًا، ولكنه سيلقى النجاح باستمرار، ولكنه نجاح التاجر وليس نجاح الفنان⁽¹⁾.

ويربط محمود السعدني بين مأساة عبد المنعم مدبولي التاجر الشاطر الذي لم يحقق الخلود، ولكنه أضحك الناس بلا قضية، بمأساة علي الكسار الذي أراد أن يضحك الناس دون أن تكون في رأسه قضية هو الآخر. ومحمود السعدني في حديثه عن مدبولي يطرح السؤال والإجابة معًا، حيث يقول: "لماذا عاش عبد المنعم مدبولي حتى الآن؟" وتكون إجابته على تساؤله هي: "لأنه صانع ماهر عظيم، ولو كان عبد المنعم مدبولي حيًا يرزق لحظة دخول السلطان سليم مصر، لأمر بنقله إلى القسطنطينية مع مهرة الصناعات والعمال الذين خطفهم من القاهرة ليصبحوا زينة ملكه وإشعاع النور في عاصمته. إنه ترزي عربي عظيم، قادر على تفصيل كل الجلايب، ولكنه ياللعجب يختار من القماش أرخصه"⁽²⁾.

لقد كان مدبولي أكثر ممثلي الكوميديا صدقًا وإحساسًا في تعامله

= لاحظت تمسك عبد المنعم مدبولي بنص نعمان عاشور (الناس إلي تحت) لإعادة تقديمه ثانية، وقد قضيت معه وقتًا طويلاً في حوار حول هذا الموضوع، في محاولة لإقناعه بأن هذا النص قد تجاوزه الزمن كثيرًا. وكان رحمة الله عليه إنساناً سمحاً وشديد الطيبة، وكان يعيش في إنجازات ونجاحات الماضي، وفي الوقت نفسه كان ساخراً حزيناً مأساوياً رغم براعته الكوميدية على خشبة المسرح.

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 8.

(2) السابق، ص 10.

مع الدور الذي يقوم بتشخيصه، وفي هذا كان أقرب ممثلي الكوميديا من هذه الناحية إلى روح الريحاني، ولهذا يصفه السعدني بكونه "جالوس ضحك ولكنه استعمله بلا غاية وهو طن بصل أخطأ طريقه إلى معامل الويسكي في إسكتلندا واكتفى بتخليله في بلاص مش قديم". (1)

حقيقة كان مدبولي يمتلك موهبة طاغية لإضحاك الناس، وللأسف أهدرها في كثير من الأعمال التي لا هدفًا كبيرًا من ورائها.

كان عبد المنعم مدبولي في بداياته يود أن يكون ممثلًا تراجيديًا، تمامًا مثلما أراد الريحاني في بداياته، وحين ظهر يوسف وهبي وحقق نجاحًا كبيرًا، أراد الريحاني أن يكون منافسًا لوهبي، ممثلًا ميلو دراميًا منافسًا لغريمه مؤسس مسرح رمسيس يوسف وهبي، ولكنه لم يحقق نجاحًا يذكر في هذا الاتجاه، وكان هذا سببًا في إفلاس الريحاني مرات كثيرة، فيضطر للعودة لتمثيل دور كشكش بك حتى يسدد ديونه ثانية ويعود إلى مكانته في قلوب الجماهير، التي أجبرته للعودة إلى أحضان الكوميديا.

هكذا بدأ مدبولي ممثلًا تراجيديًا لدى جورج أبيض، الذي استبشر به خيرًا، وتنبأ له بأن يكون خليفته في يوم من الأيام، وقد خيبت الأيام ظنون عملاق التراجيديا التي جاء بها من فرنسا، وإن كانت

(1) السابق، ص 10.

قد ظهرت ملامح تلك التراجيديا في مواقف كثيرة من إبداعات عبد المنعم مدبولي، أهمها دوره في فيلم مولد يا دنيا مع محمود يس وعفاف راضي، وقد غنى فيه، مثلما غنى الريحاني في آخر أفلامه مع ليلى مراد، كما غنى مدبولي مع هدى سلطان في مسلسل (لا يا ابنتي العزيزة) حتى أطلقت على مدبولي مسميات كثيرة منها: صانع البهجة وأسطورة الكوميديا وساحر الارتجال.

وفي الواقع يرجع توقف مدبولي ووقوفه محلك سر _ كما يصف محمود السعدني _ هو وقوفه "محلك سر كأنه عسكري يقضي فترة عقوبة في طابور والسبب أن مدبولي جبان، ولأنه بلياتشو يريد أن يضحك الناس، ويستجدي قروشهم، ولذلك أيضًا سيبحث عن النص السهل ليضحك الناس، فإذا لم يجد نصًا على الإطلاق، استطاع أن يضحك الناس على حد سواء" (1).

كان مدبولي يصغر نجيب الريحاني بأكثر من ثلاثين عامًا، فقد ولد _ مثل الريحاني _ في حي باب الشعرية في الثامن والعشرين من مارس عام 1921، ومات والده وهو طفل صغير، مثلما رحل والد الريحاني في صباه، حينما كان تلميذًا في مدرسة الخرنفش، واضطر كل منهما للعمل لكي ينقذ الأسرة.

(1) السابق، ص 7.

عمل مدبولي في فرقة المسرح الحديث التي كونها أستاذة زكي طليمات عام 1952، وفي العام نفسه كان أحد مؤسسي فرقة المسرح الحر.

في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، انضم مدبولي إلى فرق التليفزيون المسرحية، وكان أنجح ما قدمه جماهيرياً في هذه الفرق مسرحيات: أنا وهو وهي والسكرتير الفني وجلفدان هانم. بعدها شارك مدبولي في تكوين فرقة الفنانين المتحدين، وظل يعمل بها حتى عام 1973، وهو العام الذي كوّن فيه فرقة (المدبوليزم)، وكان أول ما قدمه للسينما فيلم (أيامي السعيدة) نهاية خمسينيات القرن الماضي، وتجاوز عبر مسيرته ما قدمه الريحاني للسينما بمقدار خمسة عشر مرة. إذ قدم حوالي مئة وخمسين فيلماً سينمائياً.

أثناء تمثيل عبد المنعم مدبولي دور (حسب الله) في مسرحية ريا وسكينة مع شادية وسهير البابلي وأحمد بدير، مرض ودخل في رحلة علاج وجراحات، وسافر إلى لندن ليجري جراحة خطيرة، وفي هذه الأثناء رحلت أمه وهو في إنجلترا ولم يستطع أن يودعها.⁽¹⁾ وقد رحل عن عالمنا عام 2006 عن عمر يناهز 85 عاماً.

(1) قارن، إيريس نظمي، مجلة أخبار النجوم العدد 716 بتاريخ 2006/7/15.

عبد المنعم إبراهيم

بطريقته الساخرة والتي تصل إلى قلب الحقيقة وجوهرها، يلخص محمود السعدني موهبة عبد المنعم إبراهيم بقوله: "موهبة عريضة مثل السمك البلطي، ومتعددة الألوان مثل يفت الإعلانات، ورغم ذلك فهو أقل المضحكين حظاً وأقلهم فرصة، وأقلهم شهرة"⁽¹⁾، والسعدني يقارن موهبة عبد المنعم إبراهيم بموهبة الممثل الأمريكي لوريل زميل هاردي، ويبرر عدم انتشار عبد المنعم إبراهيم إلى أننا أسرى مدرسة يوسف وهبي منذ قيامها، حيث أن يوسف وهبي لا يختار من النصوص إلا المباشر منها، ولا يختار في فرقته من الممثلين، إلا أصحاب الأصوات الجهورية، وكان يوسف وهبي نفسه يتمتع بتلك الجهورية في صوته _فضلاً عن أصالة موهبته_ مما جعل وهبي يتربع على عرش الحركة الفنية طويلاً، ومن هنا "سيضيع عبد المنعم إبراهيم لأنه لا يملك هذه الموهبة الجهورية.. نسبة للجعورة، لأن صوته ناعم مثل موهبته، وهو بذلك سيدخل الحلبة مجرداً من السلاح الذي فرضه يوسف وهبي على مزاج الناس، والسبب الآخر أن عبد المنعم إبراهيم ابتعد عن مزاج المتفرج المصري واقترب من مزاج المتفرج الخواجا، إنه بلامحه الهائلة وحركاته البسيطة، سيتحول إلى مضحك

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 41.

الخوaja⁽¹⁾، ولو ظهر عبد المنعم إبراهيم في إنجلترا مثلاً، لشق طريقه إلى القمة بسهولة، إنك تلمح وتشم فيه رائحة المضحك الأمريكي لوريل زميل هاردي"⁽²⁾.

فموهبتة غاية في الأصالة، وكان يمكن أن تضعه في مصاف الممثلين العالميين.⁽³⁾

(1) قارن السابق، ص 41.

(2) السابق، ص 41-42.

(3) وهذا تحديداً ما قاله المخرج الكبير سمير العصفوري حين عاد من بعثته في فرنسا أوائل سبعينيات القرن الماضي، وكان قد اختارني _ قبل التحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية _ لتمثيل أحد الأدوار في مسرحية سلطان زمانه التي كان يقوم ببطولتها عبد المنعم إبراهيم وحسن البارودي وعبد الله غيث وحسن حسني وحسن عابدين ونادية رشاد وفؤاد أحمد ومشيرة إسماعيل وعبد المحسن سليم وغيرهم، وأثناء البروفات، وأثناء تمثيل عبد المنعم إبراهيم دوره على خشبة المسرح، قال العصفوري _ وكرر ذلك أكثر من مرة، بأن عبد المنعم إبراهيم فنان عالمي، ولا يقل مستواه عن أي فنان كوميدي في أوروبا، ولو تواجد في بلد مثل فرنسا أو أي بلد أوروبي آخر، لتنافس مع أكبر ممثلي العالم، وهو كوميدان أصيل وعالمي في الوقت نفسه، يقف بجوار فناني العالم وينافسهم، وحظه التمس أنه يعيش بين أناس لا تقدر موهبته وفنه. وبجانب كل ذلك، فإن عبد المنعم إبراهيم كان فناناً متواضعاً إلى درجة كبيرة، فحين جئت من بورسعيد إلى القاهرة استعداداً لدخول المعهد، كان سمير العصفوري يستعد لإخراج المسرحية على مسرح الحكيم بشارع عماد الدين بكل هؤلاء النجوم، وكان متحفظاً على اشتراكي في التمثيل بالمسرحية، إذ إنه كان يرى عالم تمثيل الهواة في بورسعيد _ وهو بورسعيدي ويعزف طبيلة المشهد المسرحي في بورسعيد وكان أحد من شارك في تأسيسه _ عالم رومانسي حالم لا يتفق مع طبيعة مشهد الاحتراف في القاهرة الذي يحوي كثيراً من التناقضات، وقد طلب مني حضور البروفة الأولى، بروفة قراءة الطرايزة لكي أقرر اشتراكي من عنده في العمل بالمسرحية، وقد حضر جميع النجوم الكبار، وفي نهاية البروفة سألني المخرج سمير العصفوري عن رأيي، قال لي: "هه.. إيه رأيك؟" فتحدثت عن أصل النص =

إن عبد المنعم إبراهيم بموهبته الأصلية هذه، يتفق ويختلف مع نجيب الريحاني في طبيعة موهبة كل منهما، فهما يتفقان في أن موهبتهما أصلية وأصلية، ويختلفان ويفترقان في طبيعة الموهبة، فموهبة الريحاني، موهبة شعبية بحكم تربيته في حارة مصطفى باباب الشعرية، وتلك المحلية الشديدة بكل مفردات شعبيتها، والتي يضاف إليها تعليمه في مدرسة الخرنفش باللغة الفرنسية هو ما جعله

= (هبط الملاك في بابل) وعن مؤلفه (دورينات)، وعن الدراماتورجيه لأحمد عفيفي _ في وجوده ووجود أنيس منصور الذي ترجم المسرحية وجميع النجوم _ وأبدت رأيي في وجود الجميع ونحن ما زلنا على طرابيزة القراءة. وبعد انتهاء البروفة وموافقتي على العمل في المسرحية، وضع عبد المنعم إبراهيم يده على كتفي لنسير على خشبة المسرح بعيداً عن طرابيزة القراءة، وكان معظمهم يهم للرحيل بعد انتهاء البروفة، وهنا سألني الممثل الكبير _ وفي همس _ عن رأيي في دوره، وهل سيضيف إليه هذا الدور جديدًا أم ماذا؟ وهنا تعجبت لتواضع هذا الفنان الكبير ليسأل صغيراً في دور أحفاده عن دوره وتأثيره وكيف سيضيف إليه. وظهرت طبيعته وحذوه أكثر أثناء البروفات المسرحية.. وتمز الأيام وتعرض المسرحية، وأتقدم للمعهد العالي للفنون المسرحية، وأتخرج وأسافر إلى النمسا للدراسة، وبقيت هناك لمدة عشر سنوات تقريباً لدراسة فلسفة الدراما والإخراج والتمثيل، وأعود إلى مصر مدرساً بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون في يوليو من عام 1987، وبعد عودتي بشهر ونصف تقريباً، وأثناء امتحانات القبول بالمعهد، ألح من صالة الامتحانات عبد المنعم إبراهيم _ وما تزال صورته حاضرة كاملة في ذهني _ وكان يرتدي بدلة بنية اللون بخطوط طولية، فأخرج من صالة الامتحانات على الفور لاستقباله وكان قد صعد سلالم المعهد، استقبلته وذكرته بنفسي وأوصلته إلى مكتب العميد، وكان قد جاء ليوصي على فناء متقدمة لاختبارات قسم الديكور بالمعهد وكان يمسك بورقه بها اسم الطالبة المتقدمة لاختبار القبول ورقم جلوسها. ما أحزني أنه كان حزينا، بطيئاً في حركته، محبطاً، يبدو على وجهه الإرهاق والحزن العميق، ثم مرت ثلاثة أشهر على هذا اللقاء، لأقرأ نعي رحيله عن عالمنا في الجرائد، رحل عن عالمنا إلى عالم آخر أكثر أمناً وطمأنينة ورحابة وإنسانية.

يزرع الأعمال الفرنسية في الحارة المصرية الشعبية، بمعاونة بديع خيرى، ولذا كان الريحاني متأصلاً في جذور الواقع المصري الشعبي المحلي بأصالة موهبته، رغم كونه من أصول عراقية غير مصرية من ناحية الأب، تلك الأصول التي امتزجت في الحارة الشعبية وجعلته لا يعبر فقط عن الحارة المصرية الشعبية، وإنما عن الحارة العربية أيضاً، بالإضافة إلى ثقافته الفرنسية وإطلاعه على آدابها وأعمالها الدرامية، مما أدى إلى ارتفاعه إلى المستوى العالمي، مازجاً كل هذه الأصول في خلطة واحدة.

بينما موهبة عبد المنعم إبراهيم الأصيلة، التي تبعد بدرجة ما عن الحارة الشعبية المصرية بأزقتها وحواريها، هي موهبة، بقدر ما تبعد عن تلك الأصول الشعبية، بقدر ما تقترب من الأسلوب الغربي أداءً، أكثر من اتفاقها وقربها من الأسلوب الشعبي المحلي في بلادنا، ويشكل هذا نقطة تفارق بينهما، فهما يتفقان في ضخامة الموهبة، ويفترقان في طريقة التعبير عنها.

ومن محلية وأصالة وشعبية الريحاني، يمكن مقارنة موهبته_ كما أوضحنا سلفاً_ بموهبة العبقرى الإنجليزى شارلي شابلن_ بكل ما بينهما من تشابه وتشابك_ وبأصالة موهبة عبد المنعم إبراهيم، التي اتخذت شكلاً غربياً، يمكن مقارنته أيضاً بالمثل الأمريكى لوريل "فهو ليس مضحكاً مصرياً، بقدر ما هو مضحك لكل البشر،

ولو ظهر عبد المنعم إبراهيم أيام السينما الصامتة، لاستطاع أن يضحك الناس، وأن يكون له شأن⁽¹⁾، ولأن عبد المنعم إبراهيم ظهر في مصر، فسوف يتحالف ضده "المزاج العام وروتين المسرح القومي ومزاج عبد المنعم إبراهيم الشخصي، وسيبقى الخواجا محلك سر، وسيحبه حتى عبد السلام النابلسي، وسيزاحمه حتى أبو بكر عزت، وحتى بدر الدين جمجوم، ورغم ذلك سيظل عبد المنعم إبراهيم، أكثر المضحكين احتراماً، وأعظمهم مكانة لدى المثقفين، وخصوصاً الذين تنقفوا في الغرب، وسيضحك من الأعماق لفنه هؤلاء الذين يضحكون لأوسكار وايلد⁽²⁾.

إن عبد المنعم إبراهيم وعبد المنعم مدبولي هما اللذان يتمتعان بصدق نجيب الريحاني، ويسيران على نهجه _ بشكل ما وبطريقتهم _ وهما _ في الوقت نفسه _ يختلفان عنه، حشرة صوت مدبولي تقربه أكثر من الريحاني عن عبد المنعم إبراهيم، ورقى أداء عبد المنعم إبراهيم تبعده عن شعبية الريحاني وأصالته الشعبية، ولا ينتقص هذا من أصالة موهبة عبد المنعم إبراهيم، هذا الذي ولد في بني سويف في الرابع والعشرين من ديسمبر عام 1924، وقد بدأ حبه وممارسته للتمثيل منذ كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية، وحين التحق بالمدرسة الثانوية الصناعية الزخرفية، اشترك في فريق تمثيل المدرسة، تخرج

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 43.

(2) السابق، ص 43.

وعمل موظفًا في وزارة المالية، بعدها التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية وتتلذذ على يدي زكي طليمات، وكان ذلك في العام التالي لافتتاح المعهد في المرة الثانية (عام 1944) وبعد تخرجه، وفي بداية الخمسينيات ضمه زكي طليمات وزملاؤه إلى فرقة المسرح الحديث التي كونها مؤسس المعهد العالي للفنون المسرحية زكي طليمات.

عمل عبد المنعم إبراهيم في فرقة إسماعيل يس وفي فرقة ساعة لقلبك. وكان مثل الريحاني، أحب التراجيديا التي كانت الأقرب إلى قلبه، ومثل الريحاني أيضًا أجبره الجمهور على الاستمرار في تقديم الأعمال الكوميدية.

قدم عبد المنعم إبراهيم حسن محمد حوالي ثلاث مئة فيلم سينمائي، وعانى من الاكتئاب نهاية حياته، حتى رحل عن عالمنا في السابع عشر من نوفمبر عام 1987.

فؤاد المهندس

"الفن كان ولا يزال متعة الحياة.. أنا أقدم فني كي يضحك الناس.. وماذا يجدي أن أقدم أفكارًا عظيمة ولا أجد أحدًا بالصالة.. الناس تحب أن تفهم ما يقال.. ولا بد من أن تستمتع.. إنهم يأتون

للضحك والتسلية.. ولا شيء أكثر من ذلك.. انا أغسل الهموم بالضحك، وهذا يكفي.. إن إضحاك الناس هو هدفي".

إن كلمة فؤاد المهندس (1924/9/6 - 2006/9/16) التي نتصدر بها الحديث عنه هنا، هي أبلغ تعبير عن موقف المهندس للفن ورؤيته له، تلك التي شكلت مساره في طريق الفن، وهي في حد ذاتها إجابة بليغة عن عدم استمرار المهندس في المشهد الإبداعي بعد رحيله، حتى عجز عن أن يصمد في مواجهة الزمن، ذلك أن الضحك في حد ذاته ليس هدفًا، وربما ما كان يضحك الناس حين كان يقف على خشبة المسرح من حركات ومبالغات ونكات ومواقف وغير ذلك، لا يعود يضحكهم في أزمان أخرى أو في عصر آخر، لأن ما يستمر طويلًا، هو ما يتناوله الفن من القضايا الإنسانية الكبرى، وليس ما يزغزغهم أو يضحكهم في نفس اللحظة من تعبيرات عابرة وقتية، أو حركات مضحكة لحظيًا، تفقد معناها بتكرارها أو بمرور الوقت، حيث تفرغ من كل شيء أو أية قيمة حقيقية، والمهندس بذلك كان يكرر مأساة إسماعيل يس ومن قبله علي الكسار.

لقد بدأت علاقة المهندس بالريحاني _من جانب أحادي_ بعد أن شاهد له مسرحية (الدنيا على كف عفريت)، وهنا حاول التقرب إليه، فكان المهندس ينتظر دخول الريحاني أمام باب المسرح،

وحاول أن يتقرب إليه، وبعدها حضر عدة بروفات في مسرحه. وقد بدأت الحكاية بذهاب المهندس إلى مسرح الريحاني، وبه قابل مدير المسرح (فلاديمير) الذي سأله عما يريد، فقال له: "إني طالب بكلية التجارة وأريد لقاء الأستاذ، لأنني أحب التمثيل، ولمحني الريحاني وطلب من مدير المسرح أن أنتظر حتى انتهاء البروفة. وقابلني بعدها وسألني ماذا تريد.. قلت أن أتعلم.. كيف تؤلف المسرحية، وكيف تقف على خشبة المسرح، وضحك الريحاني وقال لي: "قابلني غداً في مثل نفس الموعد.. وتوالت الجلسات بيني وبينه وحدث ارتباط.. بل احتضان، وقد ظل عاملاً ينسى اسمي، ولكني لازمته مثل ظله لمدة عامين. وكان يقطن بعمارة الإيموبيليا.. وكنت أذهب لمنزله، وكلما سافر للخارج أودعه أو أستقبله.. وعندما وصلت إلى البكالوريوس أخرج لي مسرحية مع فرقة الجامعة، وهو نفس النص الذي أخذ منه بعدها فيلم (لعبة الست) وكانت معظم رواياته الغير مترجمة أجزاءً من حياته وهو ما أكده لي بديع خيرى ذات مره"⁽¹⁾.

وفي رواية أخرى مخالفة لروايته الأولى، يروي طريقة تعارفه بالريحاني على لسانه في تحقيق كتبه محمد الشواف، فيقول إنه،

(1) هشام لاشين: فؤاد المهندس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، عام 1999، ص 42 وما بعدها.

يعترف يومًا أن شقيقته الإعلامية صفية المهندس _بشكل مخالف لما سبق_ هي صاحبة الفضل عليه في دخول الفن، عندما التقى نجيب الريحاني في حفل زفافها، وبدا بعدها الطريق نحو النجومية والشهرة، وعن هذه الواقعة قال المهندس: "الفضل فيما وصلت إليه يعود لشقيقتي الإعلامية العظيمة صفية المهندس التي كانت قد بدأت تشق طريقها بنجاح في عالم الإذاعة، وتعززت مكانتها بعد زواجها من الرائد الكبير محمد محمود شعبان (بابا شارو) الذي كان صديقًا للريحاني، حضر حفل زفافهما، وكلما ذهب هنا أو هناك أثناء الحفل، يجدني أقف بجواره لا أفارقه، لدرجه أشعرته بالاختناق مني، وفشل في التخلص مني حتى صرخ في وجهي قائلاً: "يا ابني حرام عليك، أنا مش عارف أنتفس منك، روح في داهية"، ولكن كأبني لم أسمع شيئاً، فظللت كما أنا حتى أدرك (بابا شارو) الموقف فترك عروسه واقترب منه ليعرفه عليّ ويحكي له عن عشقي الشديد له وتقليدي المستمر له في أي عمل مسرحي أو فيلم سينمائي يقدمه، وقالت له شقيقتي صفية: "لقد حول فؤاد البيت إلى مسرح لأعمالك، فضحك الريحاني وربت على كتفي وأعطاني موعدًا لأذهب له في المسرح، وقد كان، وساعدني الحظ طيلة عامين لازمته خلالها."⁽¹⁾

(1) محمد الشواف، جريدة الدستور بتاريخ 2009/9/23.

وفي رواية ثالثة مخالفة ومختلفة للرواية الأولى والثانية يرويها المهندس ذاته عن ذكرياته مع نجيب الريحاني.

- في الحلقة الأولى من مذكراته والتي انفردت بها الصحفية محاسن سلام في مجلة الإذاعة والتلفزيون العدد 3680 بتاريخ السبت 2005/9/24 - تقول:

يحكى فؤاد المهندس: "بعد أن أنهيت المرحلة الابتدائية كان الأهل يتعاملون معنا على أننا أصبحنا رجالاً قادرين على تحمل المسؤولية.. في هذا الوقت كان لي صديق اسمه مصطفى الزيدي ابن الزيدي باشا يسكن بجوارنا.. صديقي هذا كان من مريدي نجيب الريحاني، يحبه جداً، لم أكن رأيت نجيب الريحاني في حياتي فقال لي مصطفى: "تحب تروح معايا لمسرحية الريحاني وتراه وجهها لوجه"، فقلت له: "ياريت"، فقال لي إننا يجب أن نشترك في ثمن التذكرة واشترينا التذكرة بالفعل مناصفة، دفع كل واحد منا 15 قرشاً وجلسنا سوياً على كرسي واحد، ورأيت أستاذاً في الفن وكأنني وجدت كنزاً وعندما وقعت عيناى عليه أحببته حباً جماً ومنذ هذه اللحظة تأكد لي أنني لن أكون إلا مثلاً.. كيف ولماذا وأين، لا أعرف؟!!

ما زال فؤاد المهندس يحكى: "خرجت من المسرحية وقررت أن أصبح مثلاً خاصة في فرقة الريحاني وعندما حصلت على

التوجيهية طلبت من والدي أن ألتحق بمعهد التمثيل لكن والدي رفضت وتمسكت برفضها فهي كانت ترى أن التمثيل شيء دون المستوى، حتى قام والدي بحل هذه الأزمة، قال لي: احصل أولاً على بكالوريوس التجارة ثم ادرس أو اشتغل بالتمثيل كما تحب، وافقت بعد نقاش استمر طويلاً وبالفعل التحقت بكلية التجارة جامعة عين شمس وكان حبي للفن ما زال يسيطر عليّ تمامًا أثناء تخطيطي لحياتي على أساس أنني سأصبح فناناً، وفي السنة الأولى كنت واحداً من أعضاء فرقة التمثيل حتى أصبحت رئيساً لها، أثناء ذلك لم أنقطع مطلقاً عن التردد على مسرح الريحاني ومتابعة جميع مسرحياته حتى أنني كنت أقف في الكواليس لرؤية أدق التفاصيل وأذكر جيداً_والكلام للمهندس_ أنني كنت أحب الريحاني لدرجة أنني كنت أنتظره كل يوم أمام المسرح لأقف أمام كشك سجاير بعينه أعرف أن الريحاني يقف أمامه بسيارته كل ليلة بعد العرض المسرحي ليشتري علبة سجاير يأخذها معه.. كان منتهى أمني أن آخذ منه الفلوس وهو يجلس في سيارته لأعطيها لصاحب الكشك، وأعطى الريحاني السجاير الذي كان يقول لي: "شكراً أو ميرسي" وكان هذا يكفيني ويسعدني جداً جداً، فَهَمِّي الأول معرفة نجيب الريحاني والاقتراب منه.. في السنة الثالثة من الدراسة الجامعية شاركت في تحرير مجلة تصدرها الجامعة، انتهزتها فرصة وقررت إجراء حوار مع نجيب الريحاني وذهبت إليه وأجريت معه الحوار

واقتربت منه أكثر فكنت أعلم بمواعيد سفره وحضوره وأذهب إلى المطار لأكون في انتظاره وأحمل عنه الشنطة والبالطو، استمرت على هذه الحال سنة كاملة أتابعه وهو دائماً ينسى اسمي، فقط يعرفني شكلاً كان يقول: "أين التلميذ الذي يأتي هنا" ولم أترك الريحاني حتى حفظ اسمي جيداً ولكي يحفظ اسمي ضحيت بعامين من حياتي، رسبت فيهما في الجامعة لأنني تفرغت له تماماً ألاحقه أينما ذهب، وأظل في كواليس المسرح طوال النهار والليل.. في السنة الأخيرة أصبحت بطل فريق التمثيل بكلية التجارة وكان هناك كأس يحمل اسم "يوسف وهبي" تتنافس عليه جميع الكليات للحصول عليه.. في هذه السنة ذهبت إلى الريحاني وقلت له إنني رئيس فريق التمثيل وطلبت منه أن يخرج لنا مسرحية نشارك بها في مسابقة كأس يوسف وهبي، ووافق الريحاني وجاء إلى الجامعة واختارنا مسرحية اسمها "رواية كل يوم" وأجرينا البروفات وحصلت على البطولة الوحيدة من إخراج نجيب الريحاني، استمرت البروفات عدة أيام سعدت فيها بالعمل مع الريحاني، أذهب معه وأحضر معه، والأهم من ذلك كله أنه هو مخرج المسرحية وأنا بطل فيها، حتى جاء يوم العرض وحدثت مفاجأة لم تخطر على بالي وتحرمني من الوقوف على خشبة المسرح في يوم العرض النهائي لتتقلب أحلامي إلى كابوس مزعج.. إن حكاوي تعرف المهندس على الريحاني، حكاوي متناقضة، قيلت على لسانه أو على لسان آخرين بلسانه.

وبعد رحيل الريحاني بأربع سنوات انضم المهندس إلى فرقة ساعة لقلبك، وفي بداية الستينيات، ومع تكوين فرق التلفزيون المسرحية، كان المهندس من أوائل الممثلين الذين اشتركوا في هذه الفرق.

كان السيد بدير يستعد للقيام ببطولة مسرحية الريحاني، وهي (السكرتير الفني) أمام شويكار وقد حدثت ظروف طارئة اضطرتة للسفر إلى تشيكو سلوفاكيا، فأسندت البطولة إلى فؤاد المهندس في دور ياقوت أفندي بدلاً من السيد بدير، وهو الدور الذي كان يقدمه نجيب الريحاني في مسرحه.

ثم قدم المهندس مسرحية (سيدتي الجميلة) وبعدها (أنا وهو وهي)، وكانت هذه الأعمال مدخله إلى السينما، فقدم (هارب من الزواج - أنا وهو وهي - جناب السفير - أخطر رجل في العالم - مطاردة غرامية - شنبو في المصيدة - العتبة جازاز - إنت إللي قتلت بابايا) ثم قدم أعمالاً أخرى مثل: (أرض النفاق - وكان وكان) وكان، حتى أواخر السبعينيات.⁽¹⁾

وكان قد قدم المهندس في السينما بداية الخمسينيات وحتى بداية الستينيات أفلام: الشموع السوداء، بين الأطلال، موعد في البرج، نهر الحب، وكانت هذه المرحلة المبكرة بمثابة التمهيد السينمائي للمهندس.⁽²⁾

(1) قارن، هشام لاشين، مصدر سابق، ص 11 وما بعدها.

(2) السابق، ص 14 وما بعدها.

ويعتبر فيلم (عائلة زيزي) لفؤاد المهندس أول تكريس حقيقي لنجوميته في السينما من إخراج فطين عبد الوهاب، وكان آخر ما قدمه سينمائياً، فيلم (مجرم مع مرتبة الشرف) عام 1997 من إخراج مدحت السباعي، وفيلم (فتاة المافيا) _ في العام نفسه _ من إخراج شريف يحيى.

إن ما كان يجمع بين المهندس والريحاني هو مرض كليهما بالقلب. ورغم ما قدمه المهندس من أفلام سينمائية كثيرة، فإن عشقة للمسرح كان هو العشق الأكبر، مثلما كان الريحاني يعشق المسرح أكثر من عشقه للسينما.

لقد كان دويتو فؤاد المهندس وشويكار ليس إلا إعادة بشكل ما للثنائي الذي بدأه الريحاني مع الراقصة بديعة مصابني التي جاء بها من لبنان إلى مصر في عشرينيات القرن الماضي وقد تزوجها، ونتيجة للمشاكل التي كانت دائمة بينهما، استبدل بها _ في فترات خصامهما _ ميمي شكيب، فقد تزوج الريحاني من بديعة، وتزوج المهندس من شويكار، وشكل كل منهما دويتو على خشبة المسرح وفي الحياة الخاصة.

لقد كان فؤاد المهندس بذلك "يجرب وصفة جربها الريحاني من قبل"⁽¹⁾، ويرى محمود السعدني أن "المهندس في بدايته كان

(1) محمود السعدني: المضحكون، مصدر سابق، ص 13.

مغرمًا بالريحاني، مقلدًا لصوته، ولكنه يعدل مساره قليلًا، لينحرف عن مدار الريحاني ليصبح له في النهاية مدار مستقل، حتى صوت الريحاني الذي ركبه فؤاد المهندس في البداية، تخلق عنه بعد ذلك، وهو استخدام الريحاني كصاروخ دفع، حتى انطلق إلى الفضاء الخارجي، ثم تخلق عن الصاروخ بعد ذلك، واتخذ لنفسه مدارًا حول الكرة الأرضية⁽¹⁾.

والشبه الآخر الذي يجمع بين المهندس بالريحاني، أن الأول سار على النهج الثاني في الاقتباس والتمصير مثل بعض الأعمال العالمية، وبالطبع كانت النتيجة مختلفة لصالح الريحاني.

كان المهندس في بدايته يقلد صوت الريحاني، ولكنه تخلق عن هذا التقليد فيما بعد، بعد أن تحددت ملامح شخصيته.

كان الريحاني يهتم بجودة العمل ككل، بينما كان المهندس يهتم بالمهندس وبزوجته لتدور حولهما الأحداث الدرامية في الوقت الذي يتم فيه تهميش الآخرين⁽²⁾.

(1) السابق ص 14.

(2) أثناء دراستي بمدينة فيينا، كنت في إجازة، وقد دعاني الأستاذ والصدیق المبدع سمير العصفوري لحضور بروفة مسرحية (إنها حقًا عائلة محترمة) التي كان يخرجها لفؤاد المهندس وشويكار في مسرح الزمالك. كان المهندس وجميع الممثلين في انتظار شويكار، وكان سمير العصفوري وطاقم الإخراج وأنا نجلس في الصالة انتظارًا لقنومها حتى تبدأ البروفة، ثم دخلت شويكار إلى خشبة المسرح من الكواليس، وكان استقبال فؤاد المهندس لها استقبالًا حافلًا، قبل جبهتها ثم انحنى ليقبل يدها واستدار ليساعدها على خلع الباطو الذي كانت ترتديه، وكان الممثلون يقفون شديدي الترحاب بها في حالة انحناء _ عند دخولها _ ثم بدأت البروفة بعد أن أعلن =

اعتمد الريحاني على المفارقات الدرامية التي كان بديع خيرى معه يجيد حبكتها وصياغتها والتي تتولد من الكوميديا الساخرة، وكانا يجيدان زرع الأحداث الأجنبية في واقع البيئة المصرية دون أن تحس بالغربة، في الوقت الذي اعتمد فيه المهندس بشكل أساسي على حركات جسده ومؤخرته وملابسه وقصر بنظونه ويديه وتغيير نبرات صوته. وعلى النقيض لم يكن الريحاني مفتعلًا في أداء دوره على خشبة المسرح أو على شاشة السينما.

ويرى محمود السعدني، أنه "ليس من بين المضحكين من هو أذكى من فؤاد المهندس، وذكاؤه هو الذي جعله يحط كالصقر على طبق المهلبية الشهير بشويكار طوب صقال وهو بهذا الزواج الذكي سيصبح المضحك الرسمي للمسرح المصري".⁽¹⁾

بالطبع ليس بالضرورة أن يكون المضحك الرسمي للمسرح هو أفضل المضحكين، فلم يكن الريحاني هو المضحك الرسمي للمسرح المصري، بل على النقيض، كان الريحاني هو المضحك

=المخرج عن بدء العمل. كانت شويكار هي المركز الذي تدور حوله الأحداث، وبالطبع معها فؤاد المهندس، وكان الجميع، تأكيدًا على ما طرحه محمود السعدني باعتبارهما _المهندس وبالطبع معه شويكار_ قد اتخذا لأنفسهما مدارًا حول الكرة الأرضية. ولم يكن هذا العمل الوحيد الذي أخرجه لهما سمير العصفوري، بل كان قد أخرج لهما من قبل فور عودته من بعثته في باريس بداية السبعينيات، مسرحية (النجمة الفاتنة) وكانت آخر مسرحية قدمها لهما هي (ليه.. ليه).

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 13.

الشعبي والجماهيري، ولأنه المضحك الشعبي فقد استمر حتى اليوم متجاوزاً كل المضحكين.

وربما يشير العنوان الذي وضعه السعدني متحدثاً فيه عن فؤاد المهندس بـ (الذكي) إلى إقدام المهندس على تقديم مسرحيات عالمية مثل: سيدتي الجميلة والملك وأنا وإيرما الغانية، والسعدني يلخص قضية فؤاد المهندس بقوله: "لو كانت إمكانيات فؤاد المهندس في حجم ذكائه، لاستطاع أن يحقق شيئاً كبيراً، لكن العين بصيرة واليد قصيرة⁽¹⁾.. وبالطبع هنا بيت القصيد، فلقد سجن المهندس نفسه في أداء نمطي تقليدي متكرر أفقده الجاذبية، كأن يمتط في طريقة أدائه لبعض الألفاظ، وكان يرتدي بنطلوناً قصيراً، وينحني ليمثل بمؤخرته، كما يمثل ب صدره ونظرات عينيه وبحركات يديه، وهي علامات نمطية تكررت في طريقة فؤاد المهندس في معظم أدواره مما أفقده الجاذبية وجعلته نمطاً متكرراً.

وفي موقع آخر من حديث السعدني عن المهندس يرى أنه "الفنان الوحيد الذي يستطيع أن يحل محل نجيب الريحاني كزعيم للكوميديا ومحور لها في مصر والعالم العربي"⁽²⁾.

وفي الواقع شتان بين الاثنين فنجيب الريحاني بذكائه وثقافته

(1) السابق، ص 14.

(2) السابق ص 15.

وتطوره استطاع أن ينتقل من كومبارس في مسرح الأوبرا مع عزيز عيد، وينتقل من كومبارس خلف الشاشة المضئية في كباريه دي روز مع إستيفان روستي، إلى أهم كوميديان في تاريخ مصر، يقدم الكوميديا الموسيقية مع سيد درويش، والكوميديا الاجتماعية فيما بعد، وينتقل من كشكش بك إلى الإنسان المصري الصغير والبسيط ثم إنسان الطبقة الوسطى لي طرح هموم هذه الطبقات، وليظل حتى اليوم أيقونة الكوميديا عبر كل العصور.

لقد ارتبط الريحاني بال جماهير وبكل مستوياتها، الطبقات المعدمة والفقيرة والوسطى في مصر والعالم العربي، بينما _وكما يقول السعدني_ فإن "المهندس لانشغاله الشديد بنفسه لم يلحظ حركة الجماهير يوماً، ولم يحاول أن يرتبط بها على الإطلاق".⁽¹⁾

ولست مع السعدني في تأكيده على أن المهندس "رغم كل شيء، سيكون أطول المضحكين عمراً"⁽²⁾، ذلك أن الريحاني قد تجاوز جميع المضحكين، المضحكين الذين رحلوا والذين ما يزالون يمتهنون مهنة الضحك، وهو رغم رحيله منذ ما يقرب من سبعين عاماً، فهو أطول المضحكين عمراً وقد تجاوز الجميع بسبب أصالته الفنية التي لم تتكرر حتى الآن.

(1) السابق، ص 15.

(2) السابق، ص 16.

وقد رحل المهندس حزيناً محبباً مثل كل المضحكين في السادس عشر من سبتمبر عام 2006.

أمين الهندي

بعد ميلاد نجيب الريحاني بستة وثلاثين عاماً جاء أمين الهندي إلى العالم في أول أكتوبر من عام 1925 من مدينة المنصورة، وهي المدينة التي خرج منها إلى العالم بعد خمسة عشر عاماً، عادل إمام (مواليد 1940).

بدأ أمين الهندي ممارسة هوايته المسرحية في جامعة الإسكندرية، وكان قد التحق بكلية الآداب بها، ولكنه ترك الكلية ليلتحق بكلية الحقوق، ثم استقر أخيراً على الدراسة في المعهد العالي للتربية الرياضية⁽¹⁾.

(1) التقيت بالفنان أمين الهندي لسنوات طوال حين كان يأتي إلى مدينة بورسعيد نهاية شهر نوفمبر من كل سنة لإعداد احتفال النصر في 23 ديسمبر من كل عام أمام الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وكان الاحتفال يقام في إستاد بورسعيد (النادي المصري)، وكنا في ذلك الوقت في مراحل التعليم الأساسي. كان أمين الهندي يقوم بتدريبنا على الحركات التعبيرية في الحفل الذي كان يشهده عبد الناصر، وكانت تدريباتنا تقام لمدة شهر تقريباً من كل عام في قطعة أرض بجوار مدرسة بورسعيد الثانوية بنين، وكانوا يطلقون على هذه الأرض نادي مدرسة بورسعيد الثانوية. وبعد أداء عروضنا التعبيرية في إستاد بورسعيد صباحاً، كنا نذهب مساء إلى صوان يتم نصبه بجوار مبنى محافظة بورسعيد، ليلقي فيه عبد الناصر خطبته السنوية في عيد النصر.

كان أمين الهندي يمتلك صوتاً أجشاً، ربما كان يقترب من صوت الريحاني، ولكنه يزيد على صوت الريحاني بكونه أجشاً ومبالغ في خشونته، وهو صوت يفترق به عن صدق تعبيرات الريحاني، وكان الهندي مبالغاً في حركاته الجسدية، وتعبيرات وجهه، بما يجعله يزيد من مساحة البعد والمقاربة مع الريحاني.

وربما كان صوته الأجش والمميز والغريب هو ما أهله للعمل في برنامج ساعة لقلبك، والعمل في عالم المسلسلات الإذاعية، كما كان عمله في مسرحية (شفقة ومتولي) مع تحية كاريوخا، نقطة تحول أساسية في حياته الفنية.

إن الكاتب الساخر محمود السعدني يضع يده على خطأ أمين الهندي المأساوي وغيره من الفنانين بقوله: "أنانية فؤاد المهندس والهندي وعوض، هي ما جاءت بالسلب، إذ إنهم يهتمون بذواتهم على حساب العمل الفني، وهذا ما لم يفعله الريحاني"⁽¹⁾.

ويستكمل السعدني وصفه هذا بتشخيص خطأ الهندي التراجيدي بقوله: "أمين الهندي يريد أن يكون وحده ولا أحد سواه"⁽²⁾ وهذا بالطبع ما لم يكنه الريحاني الذي كان يضم إلى فرقته كل من يراه موهوباً، ويقدمه في الوقت نفسه في أفلامه السينمائية.

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 20.

(2) السابق، ص 20.

إن السعدني يستكمل خطأ الهندي المأساوي الذي وقع فيه بقوله: "ولكنه سينسى شيئاً هاماً، أن يكون له منهج أو تكون له غاية، فهو لا يريد إلا أن يقف على خشبة مسرح، أو أمام كاميرا تتحرك لتصوير فيلماً، أو خلف ميكروفون إذاعة ليتكلم ويبيغ، ولا شيء يهم بعد ذلك، ما دام دوره هو الدور الأطول، وما دام الذين معه لن يسمح لهم بالكلام أكثر من دقيقة، وإذا كانوا محظوظين، فيسمح لهم بالكلام دقيقتين".⁽¹⁾

بكل تلك السلبيات، استمر أمين الهندي ضمن المضحكين وكانت نهايته الفنية مثل كثير من المضحكين، وكان آخر عمل فني قدمه عام 1985، وهو مسرحية (عائلة سعيدة جداً) حيث كان يعاني من المرض اللعين الذي حل به منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي.

دخل المستشفى للعلاج حتى توفي بها عام 1986، وحين مات كان مديوناً لها بألفي جنيه، وقد رفضت المستشفى تسليم جثمانه لأسرته ولم يشفع له نجوميته وما قدمه للوطن حتى دفع المبلغ المطلوب، مما اضطر الأسرة للاستدانة لدفع المبلغ حتى تسترد جثة الذي رحل عن عالمنا، الفنان أمين الهندي⁽²⁾.

(1) السابق، ص 20.

(2) أذكر في هذا الصدد، حين كنت أدرس بمدينة فيينا، أن مرضت والدتي صديق مصري كان يقيم بالمدينة، فجاء بها إلى فيينا، وأدخلها إحدى المستشفيات بالمدينة لتعالج بها، ولم يكن لديها تأمين صحي، وقد ظلت والدتي صديقي بالمستشفى تعالج بها لمدة عامين متتاليين، وقد توفاه الله، وقد استرد صديقي جثة والدته ليدفنها في=

عبد الغني قمر

ينتمي عبد الغني قمر إلى رجيل الكوميديا الثالث الذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي، فقد ولد في الإسكندرية في الثامن عشر من ديسمبر عام 1921، وقد درس في المعهد العالي للفنون المسرحية وتخرج منه عام 1950، انضم بعد تخرجه إلى فرقة المسرح الحديث والفرقة القومية، وانتهى به المطاف للعمل في فرقة إسماعيل يس، كان له موقف سياسي، إذ ظل يهاجم النظام العربي أيام السادات وكان ضد اتفاقية كامب دافيد، وقد ضيق الخناق عليه، حتى فر إلى ليبيا لمدة سبع سنوات، ومنع من دخول مصر، فهرب إلى العراق، وهناك تم اغتياله ومات في المنفى في الرابع من فبراير عام 1981 ودفن هناك.

إن هذا الرجيل الثالث الذي ولد في عشرينيات القرن العشرين، وشكل الحالة الإبداعية للمشهد الفني الكوميدي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي كان هو الأقرب إلى روح الرجيل الأول للكوميديا بكل أصالته، وهو الرجيل الذي تزعمه نجيب الريحاني بقدر ما كان يبتعد عن الرجيل الثاني للكوميديا والأقرب زمنيًا إلى الريحاني، والذي تزعمه إسماعيل يس.

=وطنه مصر، بعدها اتصل بإدارة المستشفى ليُقرَّح تقسيط ثمن علاجها الذي استمر عامين، فكان رد المسئولين: لا شيء، فقد رحلت السيدة إلى عالم آخر، اعتنوا له عن عدم إمكاناتهم علاجًا كاملاً، لسبب واحد، هو أن حالتها كانت متأخرة. إنه الفرق بين ما نطلق عليهم كفرة وبين ما نطلق عليهم مسلمين، وهم براء من هذا الدين العظيم.

عادل خيرى وعودة الروح الريحانية

إذا كان إسماعيل يس يشكل استثناءً بحكم انتمائه للرعيّل الثاني، وعمله مع أجيال فنية أخرى، وباعتباره حلقة وصل بين الرعيّل الأول للكوميديا المصرية والرعيّل الثاني الذي ينتمي إليه، وأجيال تالية، فإن عادل خيرى بحكم العوامل ذاتها يشكل استثناءً، باعتباره حلقة وصل بين الرعيّل الثاني، والرعيّل الثالث، والجيل الذي ينتمي إليه، وأجيال أخرى، فقد جاء عادل خيرى إلى العالم أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، وكان ميلاده بعد عقد من الزمان من مجيء الرعيّل الثالث للكوميديا المصرية، ولكنه في الوقت نفسه ورغم صغر سنه _عمل مع الرعيّل الأول_ الذي تزعمه الريحاني _وعمل مع الرعيّل الثاني_ الذي تزعمه إسماعيل يس

كما عمل مع الرعيل الثالث الذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي _وبالطبع عمل مع جيله_ الذي ولد في ثلاثينيات القرن الماضي فيما قدمه من أعمال مسرحية في فترة قصيرة من حياته، حيث لم يتجاوز عمره الفني منذ أن بدأ يتفرغ للمسرح إلا سبع سنوات فقط، وكان ذلك عام 1956 بعد رحيل نجيب الريحاني، ليقدم أدوار الريحاني ذاتها، بعدما تشرب روحه من صغره في منزل والده بديع وفي المسرح.

وعادل خيرى بذلك ينتمي إلى الجيل الرابع للكوميديا المصرية، أي بعد الجيل الثالث الذي جاء إلى العالم في عشرينيات القرن الماضي والذي تشكل بشكل أساسي من فريد شوقي وعبد المنعم مدبولي وعبد المنعم إبراهيم، وفؤاد المهندس وأمين الهندي وغيرهم.

إنه أقرب الممثلين إلى نجيب الريحاني من أي ممثل آخر يحمل روح الريحاني، فقد ولد عادل خيرى نهاية عام 1931، وبالتحديد في الخامس والعشرين من ديسمبر، أي بعد عمل والده بديع خيرى مع الريحاني بحوالي ثلاثة عشر عامًا، ومنذ هذا التاريخ لم يفترق بديع عن الريحاني، إلا فترات قصيرة بسبب سفر الريحاني لمدة عام إلى أمريكا اللاتينية سنة 1924 وزواجه من بديعة مصابني زوجته الوحيدة، وفي هذه الأثناء عمل بديع مع علي الكسار، وهذا

يعني أن عادل خيرى ولد ولم يجد أمامه سوى نجيب الريحاني وسط أسرته.

وحين رحل الريحاني كان عمر عادل خيرى ثماني سنوات، ولم تكن هناك سيرة في منزل أسرته سوى فرقة الريحاني، همومها ومشاكلها ونجاحاتها، وكان والده رفيق وصديق الريحاني يشغله ويشغل كل وقته عمل الفرقة، سواء قبل رحيل الريحاني أو بعد رحيله، لأنه تولى إدارتها بعد عام 1949 حين كان عادل خيرى في عامه الثامن، وبذلك شب الطفل على حب المسرح منشغلاً بهوموه، وعلى حب الريحاني الذي كان يأتي له بالشيكولاته والحلوى في زيارته الدائمة لمنزل الأسرة، أو زيارات الطفل لمسرح الريحاني.

بعد رحيل نجيب الريحاني، وأثناء إحياء أعضاء الفرقة ليلة الأربعين بشقة نجيب الريحاني بعمارة الإيموبيليا، اجتمع الممثلون والممثلات بعد انصراف المعزين من الأصدقاء ورجال الصحافة، أصر العاملون بالفرقة على أن يواصل بديع العمل معهم بالفرقة بتولي إدارتها، وإيماناً من بديع خيرى برسالة مسرح الريحاني، وأمام إصرار الجميع، قبل بديع تحمل المسؤولية، وبالفعل بدأ بديع العمل وإدارة الفرقة في اليوم التالي لعزاء الأربعين، وكانت أول مسرحية تقدمها الفرقة تحت إدارة بديع هي مسرحية (الحكم بعد المداولة).

ولكن الخسائر لحقت بالفرقة، وهنا أنفق بديع كل ما لديه من مدخرات، حتى أنه باع قطعة الأرض الوحيدة التي كان قد اشتراها ليبيني عليها فيلته بالمعادي، ولم يكفِ ثمن بيع الأرض لسداد ديونه، وبسبب حصوله على إعانة من اللجنة العليا لترقية التمثيل قدرها ثلاثة آلاف جنيه، استطاع أن يواصل العمل في الفرقة.⁽¹⁾

وكما يروي بديع خيرى: "وقصة عادل مع المسرح تبدأ منذ صغره، منذ كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية.. كان يهوى التمثيل الكوميدي، ويغرم بقصص حافة طربوشه، وكبسه على رأسه، والتهرىج به بين صحبة أولاد الجيران، وكانوا خليطاً من الأرمن والمصريين. كان حي روض الفرج حيث كنا نعيش، وكنت أشتري له طربوشاً كل يوم في بعض الأحيان. وكبرت الهواية معه حتى وصل إلى مرحلة التعليم الثانوي، فألف فرقة للتمثيل في مدرسة التوفيقية التي التحق بها، وشجعه ناظرها الأستاذ عاطف البرقوقي، بحيث عقد (حقق) للفرقة الفوز على باقي فرق المدارس الأخرى عدة سنوات متوالية، وفي نفس الوقت كنت أنا رجل المسرح المجرب أحد من نهى عادل "عن هوايته للتمثيل حتى يتم دراسته وهو حر بعد ذلك".⁽²⁾

(1) قارن مذكرات بديع خيرى، إعداد وتحقيق إبراهيم حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 168.
(2) السابق، ص 175.

رفض بديع خيرى أن يعمل ابنه عادل فى التمثيل إلا حين ينتهى من دراسته الجامعية.

حصل الابن على التوجيهية والتحق طالباً بكلية الحقوق، وأخذ يحاصر والده للالتحاق بالفرقة، ولكن بديع أصر على أن يكمل ولده دراسته حتى يحصل على الليسانس.

وفى كلية الحقوق التحق عادل بفرقة التمثيل وفى السنة الثالثة _وتحت إلماحه_ وافق بديع خيرى له بالعمل بالفرقة، ولكن فى أدوار صغيرة.. "ثم سمحت له الفرصة للقيام بأدوار أكبر شيئاً فشيئاً، حتى وجد مكانه فى الفرقة، واهتدى إلى الشخصية التمثيلية الملائمة لموهبته والتي عرفه بها الجمهور وأحبه. ولكن الموت كان بالمرصاد لموهبته حتى نضجت فاقطفها.. ومرة أخرى يفرق القدر ما بينى وبين رفيق كفاحي الفني.. فى المرة الأولى فقدت أخى نجيب الريحاني.. وهذه المرة فقدت ابنى عادل خيرى"⁽¹⁾.

رحيلان أثرا فى حياة بديع خيرى، وقسما ظهره _كما نقول باللغة الدارجة_ كان الرحيل الأول هو رحيل رفيق عمره نجيب الريحاني، فى الثامن من يونيو عام 1949، وكان الرحيل الثانى الذى زاد من عمق المأساة، هو رحيل فلذة كبده عادل خيرى فى الثانى عشر من مارس عام 1963 عن عمر يناهز الثانية والثلاثين عاماً.

(1) السابق، ص 176-177.

وفي فترة عمل عادل خيرى بفرقة الريحاني بعد أن سمح له والده بتمثيل أدوارًا صغيرة، ثم تدرج حتى وصل إلى تقديم أدوار الريحاني نفسه، قدم مسرحيات:

أحب حماتي

30 يوم في السجن

إلا خمسة

لو كنت حليوة

حسن ومرقص وكوهين

ياما كان نفسي.

وكان عادل خيرى الذي تربى في أحضان الريحاني، هو الأقرب إليه روحًا، وهو الأقرب إلى روح الريحاني في الأداء والتمثيل، كان عادل خيرى بحكم قربه من الريحاني، وقرب الريحاني منه _الذي كان عاشقًا للأطفال بحكم عقمه وعدم قدرته على الإنجاب_ جعله هذا القرب يتشرب الكثير من روح هذا الفنان الكبير في كثير من الأشياء الإنسانية والفنية، وبرحيل عادل خيرى، انطفت شمعته التي أنارها متلمسًا فيها روح الريحاني لفترة ليست بالطويلة في تاريخ الفرقة وتاريخه الفني القصير.. ورغم كل هذا تظل أعماله القليلة التي سجلت تحمل روح وأصالة الريحاني، لكل ما ذكرناه من أسباب بالإضافة إلى موهبته الأصلية التي تشكلت في حضور الريحاني وفي حياته.

الجيل الرابع للكوميديا

إذا كان الرعيل الأول للكوميديا قد تشكل من الذين قُذفوا إلى العالم في العقد والنصف الأخير من القرن التاسع عشر، وقد تزعمهم نجيب الريحاني، وقد تشكلت ملامح المشهد الإبداعي الكوميدي في مصر والعالم العربي من إبداعاتهم في عشرينيات القرن الماضي وحتى الأربعينيات منه، وإذا كان الرعيل الثاني للكوميديا قد تأسس على أيدي من جاءوا إلى العالم في بداية العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهاية هذا العقد، وقد تزعمهم إسماعيل يس، وقد تحددت ملامح المشهد الفني بأعمالهم في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وإذا كان الرعيل الثالث للكوميديا قد جاء إلى العالم في العقد الثالث من القرن العشرين، وقد تحددت ملامح المشهد الفني بما أسسوه في نهاية خمسينيات وستينيات القرن الماضي من

أعمال فنية لها ملامحها الخاصة بهذا الرعيل، فإن الرعيل الرابع قد جاء إلى العالم من بداية العقد الرابع من القرن الماضي وحتى نهاية العقد، وشكل ملامح المشهد الإبداعي للسنيين والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، ويتشكل هذا الرعيل الرابع ممن جاءوا إلى العالم في العقد الرابع من القرن الماضي أمثال حسن عابدين ومحمد عوض وعبد السلام محمد وسيد راضي والضيف أحمد وسعيد صالح وعادل إمام، وجميعهم جاءوا إلى العالم ما بين أعوام 1931 وحتى نهاية العقد 1940، وبالطبع فإن عادل خيرى ينتمي إلى هذا الجيل زمنياً (ولد عام 1931) ولكنه كان أكثر قرباً من الرعيل الأول الذي تزعمه نجيب الريحاني، وقد مات قبل أن تتشكل ملامح هذا الجيل الرابع في الكوميديا (توفي عام 1963).

وبالطبع لا ينفي هذا التقسيم الفني والزمني، تداخل الأزمنة ولامحها، وعمل الشخصيات الفنية بعضها مع البعض.

حسن عابدين

كان صوته الأجلش يقترب من صوت نجيب الريحاني، وكان صادقاً في مشاعره، مثلما كان الريحاني أيضاً، ولكنه يفترق عنه في تكيكه وفي تعامله مع المفارقات الدرامية التي يتعمد أن يفجرها حتى تنفجر الصالة بالضحك، في الوقت الذي يتعامل فيه الريحاني

مع هذه المفارقات بطبيعية شديدة وتلقائية وبصدق كامل دون أن يستخدم تقنيات الممثل المقصودة، وهذه التلقائية لدى الريحاني حين نقياسها بطريقة علي الكسار نجد أن الريحاني كان يمتلك تقنيات في الأداء_حين نقياسها بتقنيات علي الكسار_ الذي كان يتمتع بتلقائية أبعد وصدق يؤدي به إلى الارتجال، ارتجال اللحظة، وربما أثر هذا على إيقاع أدائه للأدوار الذي كان بطيئاً إلى حد كبير، مؤثراً بالضرورة على إيقاع المشهد الذي يؤديه بكامله.

جاء حسن عابدين إلى العالم في شهر أغسطس من عام 1931 من مدينة بني سويف، وقد بدأت تجاربه المسرحية في المسرح العسكري عام 1952، ثم انتقل للعمل بفرقة يوسف وهبي، مثل معه في عدة مسرحيات مثل بنات الريف، كرسي الاعتراف، بيومي أفندي⁽¹⁾، انضم فيما بعد للمسرح القومي، والمسرح الحديث ثم مسرح الحكيم، كما كان من قبل عضواً في فرقة نجيب الريحاني.

(1) قدم يوسف وهبي مسرحية (بيومي أفندي) في مدينة بورسعيد نهاية ستينيات القرن الماضي على خشبة مسرح قصر الثقافة وكان معه أمينة رزق وعمر الحريري وحسن عابدين وغيرهم، وكانت المرة الأولى التي التقى فيها الفنان حسن عابدين في نوبة بنادي المسرح بقصر ثقافة بورسعيد ليوسف وهبي وجميع من معه من نجوم بعد عرض المسرحية، وبعد سنوات قليلة عملت معه في مسرحية (سلطان زمانة) على مسرح الحكيم بشارع عماد الدين من إخراج سمير العصفوري، وكان شخصاً ودوداً وطيباً ومحباً للجميع، كان موهوباً ويمتلك تقنيات فنية يستدعي بها تصفيق الجماهير بحرارة شديدة، وهو كما نقول بلغة العامية: صنايعي أو ماهر في صناعته.

قدم للسينما مجموعة أفلام في السبعينيات منها:

بريء في المشنقة

الشیطان امرأة

العذاب فوق شفاہ تبتسم

على من نطلق الرصاص

الأنثى والذئاب

المطلقات

سنة أولى حب

فيفا زالاطا

وفي الثمانينيات قدم:

مملكة الهلوسة

درب الهوا

عودة ريا وسكينة

الأشقاء

سترك يا رب

عنبر الموت

وبعد تمثيله مسرحية (عش المجانين) مع محمد نجم، سافر إلى أداء العمرة، وهناك تعرض لأزمة شديدة كانت سببًا بتحويل حياته إلى النقيض، فكان، وهو أمام قبر الرسول، يحاول لمس قبره، ولكن

الحراس منعه بقوة، بدعوى أنه ممثل، وقد آلمه هذا الموقف وأثر فيه وكان سبباً في اعتزاله التمثيل.

بعد عودته إلى مصر قابل الشيخ الشعراوي الذي نصحه بتقديم شيئاً نافعاً للناس، فأتجه إلى تقديم حلقات تلفزيونية بعنوان (نور الهدى)، حتى وافته المنية من تأثير المرض اللعين الذي تملك منه في الدم، وكان قد سافر إلى إنجلترا للعلاج، وحين عاد رحل عنا في السادس من نوفمبر عام 1989 ليعود إلى مقر رأسه ويدفن في مدافن بني سويف.

محمد عوض

كان محمد عوض عاشقاً لنجيب الريحاني، حتى أنه بعد الانتهاء من دراسة الفلسفة بكلية الآداب جامعة عين شمس، التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية وتخرج منه عام 1961، وقبل ذلك كان قد التحق عام 1956 بفرقة نجيب الريحاني، وعمل في مسرحيات: إيلي يلف يتعب، 30 يوم في السجن، حكم قراقوش، حاسب من دول، جلفدان هانم، وغير ذلك من أعمال الفرقة، وحين مرض عادل خيرى عام 1959، أسندت إليه أدواره، ويرى محمود السعدني أن محمد عوض دار حول نفسه حتى صار جزءاً من نظام الكون الذي

أسسه الريحاني، ويرى أن الريحاني: "قد عفا عليه الزمان وأصبح بعيداً عن روح العصر⁽¹⁾."

وفي الواقع أثبت الزمن بمروره ومساره وتخطيه لهذه الفترة، بأن الريحاني لم يخرج أو يبعد عن روح العصر، فقد كان بأصالته هو روح كل عصر مضى وحتى الآن، فهو المضحك الوحيد الذي ما زال يؤثر بعمق في الأجيال، في الوقت الذي خرج فيه كثير من المضحكين الآخرين من العقد الزمني الذي نعيشه رغم وجودهم به.

وفي الواقع، ورغم ما ذكره السعدني عن خروج الريحاني من العصر، فإنه يؤكد خروج محمد عوض نفسه من سياق العصر في قوله: "إن من قوانين الحياة أن كل شيء يقوم ومعه عوامل فنائه، كذلك يسري قانون الحياة على محمد عوض، فميزته هي قاتلته، وصوته هو الذي سيقضي عليه، لأن صوته هو الذي شد إليه بقايا رواد مسرح الريحاني، وهؤلاء من جيل سابق، هو إذن فنان مرحلة، وليس فنان مستقبل⁽²⁾".

لقد كان عوض عاشقاً للريحاني، ولم يستطع أن يتخلص من تأثيره عليه، وقد اقتربت حشرة صوت محمد عوض من حشرة صوت الريحاني: "ولا ضير أن يتتلمذ الناشئ على أستاذ، ولكن

(1) محمود السعدني، مصدر سابق ص 26.

(2) السابق، ص 27.

الخيبة والمصيبة أن يظل التلميذ في مدرسة الأستاذ إلى الآن⁽¹⁾، وأن يرتبط به إلى الحد الذي يصبح صدى له وظلاً يمشي وراءه... ولقد كان الريحاني فوق كونه فناناً عظيماً، أستاذاً بحق⁽²⁾.

كان محمود السعدني يرى أن الريحاني _عكس عوض_ كان يؤمن بالنظام، وهو الشعار الذي كان يرفعه ويعمل به، وكان يشترك في تمصير أعماله المسرحية، وذلك عكس محمد عوض الذي كان يراه السعدني "يسير حسب التساهيل فلا خطة ولا تخطيط" وكان عوض "يشترك في التمثيل وفي التحصيل فقط، وسنكتشف أنه غير مهتم بتكوين نجوم أو احتضان شباب، وإنما اهتمامه الوحيد سيظل من الآن إلى الأبد بشخص واحد وهو محمد عوض".

ويرى السعدني أن محمد عوض بعد مسرحية (جلفدان هانم) "لم يستطع أن يقدم شيئاً ذا قيمة، وبعد الشهرة غرق لشوشته في دوامة التفاهات، وسر هذه الغرقه أنه من عشاق نجيب الريحاني"⁽³⁾ وإن كان منهج نجيب الريحاني في صنع مجده وتاريخه مختلفاً تماماً عن محمد عوض رغم الشبه الشديد بينهما والذي بدأه السعدني بوصف حشجة صوت عوض، هي ذاتها حشجة الريحاني، وقد تتلمذ عوض على الريحاني _ولكن من منظور عوض ذاته_ حتى

(1) صدر كتاب السعدني عام 1994.

(2) محمود السعدني مصدر سابق، ص 25.

(3) السابق ص 25.

أصبح للريحاني ظلًا ولم يستطع أن يتخلى عن هذا الظل، ولهذا لم يستمر طويلًا مثلما استمر الريحاني في وجدان الناس وعقولهم حتى الآن.

لقد جاء محمد عوض إلى العالم بعد ميلاد الريحاني بثلاثة وأربعين عامًا، وقبل رحيله بسبعة عشر عامًا (مواليد 1932/6/12)، وقد رحل عوض عن عالمنا بعد رحيل الريحاني بثمانية وأربعين عامًا (توفي في 1997/2/27).

رحل وما كان غير ظل لنجيب الريحاني الذي لم يستطع أن يتخلص من تأثيره عليه حتى رحيله.

عبد السلام محمد

يشبه في ضالته الضيف أحمد، وقد جاء إلى العالم من حي شبرا في أصالة مصريته وشعبيته، وقد التحق بالكتاب طفلاً، ثم بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية، وحين حصل على شهادة التوجيهية (الثانوية العامة) التحق طالباً بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وكانت بدايته الحقيقية أو بداية شهرته الفنية، حين قام بدور فرفور في مسرحية يوسف إدريس (الرافير) على خشبة المسرح القومي في ستينيات القرن الماضي، من إخراج زميل دراسته كرم مطاوع بعد أن عاد الأخير من بعثته بإيطاليا.

وبعد فترة قدمه الفنان الكبير سعد أردش في مسرحية (برج المدابغ) لنعمان عاشور، وما بينهما وما بعدهما قدم أدواراً صغيرة لا ترقى إلى هذين العاملين، وقد انتهى الأمر بإصابته بالمرض اللعين في حنجرته ليرحل عن عالمنا من مستشفى العجوزة في السابع والعشرين من يونيو عام 1992، يرحل عن عالمنا بعد أن رحلت عنه الأحلام وتملكه الأسى والحزن وخيبة الأمل.

ثلاثي أضواء المسرح:

الضيف وجورج وسمير

كوّن ثلاثتهم شخصيات ثلاثاً متناقضة، حيث الضيف أحمد الضامر، وجورج سيدهم السمين وسمير الأصلع⁽¹⁾. كان الفرق العمري بين كل منهم عام واحد فقط، فقد ولد الضيف أحمد بمحافظة الدقهلية في السادس عشر من ديسمبر عام 1936، وجاء سمير غانم إلى العالم بعده بشهر واحد فقط في الخامس عشر من يناير عام 1937، وكان جورج سيدهم يصغر الضيف أحمد وسمير غانم بعام ونصف تقريباً حيث ولد في الثامن والعشرين من مايو عام 1938 بمدينة جرجا بمحافظة سوهاج، وقد درس الضيف أحمد بكلية الآداب قسم اجتماع ودرس سمير وجورج سيدهم بكلية الزراعة.

(1) التعبير خاص بالكاتب الساخر الكبير محمود السعدني.

بدأ ثلاثتهم بفقرة (دش بارد) مع بداية التليفزيون، بعدها انتقلوا إلى فقرة (الشحاتين حول العالم)، ثم اختارهم المخرج محمد سالم للعمل في فقرة (دكتور إلحقي) التي اشتهروا من خلالها، وعلى أثر ذلك كونوا فرقة (ثلاثي أضواء المسرح).

لقد كانت بداية الثلاثة بتقديم إسكتشات كوميدية، يجمعون فيها بين التهريج والنكات والقفشات، وكانت بدايتهم الأولى في مسرح الجامعة.

شاهد فؤاد المهندس الضيف أحمد على مسرح الجامعة، فاختاره للتمثيل معه في مسرحية (أنا وهو وهي)، وأثناء تمثيل الضيف أحمد في مسرحية (الراجل إللي جوز مراته)، قام بتمثيل مشهد وفاته ووضع داخل تابوت الموتى، وحين انتهى من أدائه دوره، ذهب إلى منزله وعلى الفور أصيب في المنزل بنوبة قلبية ومات على الفور، ليرحل عن عالمنا دون أن يتجاوز عمره الرابعة والثلاثين، في السادس عشر من إبريل عام 1970، وفي منتصف التسعينيات، وتحديدًا عام 1996، أصيب جورج سيدهم بجلطة في المخ أقعدته عن العمل، وكان ذلك بسبب احتراق المسرح الذي كان يملكه وهو مسرح الهوساير عام 1986، وعلى أثرها سافر إلى لندن، وحين عاد قدم على المسرح مسرحية (نشنت يا ناصح)، ولكن شقيقه كان قد رهن المسرح، وهنا تم الحجز عليه وكان هذا سببًا في إصابته بجلطة في المخ وشلل.

واستمر سمير غانم يؤدي رسالة الثلاثي _أمدّه الله بالصحة والعافية_ وقد تنوعت أدواره وكثرت أعماله في السينما والمسرح والتلفزيون حتى وصل إلى البطولة في بعض الأفلام مثل:

الزوج المحترم عام 1977

نوع من النساء عام 1979

عضة كلب عام 1983

أنا مش حرامية عام 1983

العرض الحلي عام 1987

قضية نصب عام 1987

الأغبياء الثلاثة عام 1990.

السيد راضي

"على الرغم من أن دور الممثل الكبير سيد راضي صغير وهامشي (في مسلسل سلطان الغرام) فإنه أكثرها وقعاً، وهو الوحيد الذي يبعث على الضحك رغم أن أحداثه متكررة، وعباراته أيضاً، ومعنى ذلك أننا لا نمل أن نرى سيد راضي، وأننا على استعداد أن نضحك، فدوره عبارة عن لمحة عابرة من الصورة الخالدة لدون كيخوته، البطل الخرافي في رواية الأديب العظيم ثر فانتس، فدون كيخوته يؤمن بما يرى وما يقول، وإيمانه لا علاقة له بالواقع، وإنما

هو واقع البطل، فقد استطاع أن يجعلنا نضحك بعين، ونبكي بعين أخرى، فهو مفتون بامرأة دميمة، ولكنه يراها جميلة، وهو صادق في ذلك، مما يضاعف ضحكنا عليه، ولكننا لا نسخر منه، وانما نشفق عليه. " أنيس منصور

جاء السيد راضي إلى العالم منتصف ثلاثينيات القرن الماضي عام 1935 بمحافظة الغربية، وكان والده يعمل كبير مهندسي المساحة، وله أخ واحد هو المخرج السينمائي الكبير محمد راضي، وبنات ثلاث أخوات له.

التحق السيد راضي بالمدرسة الابتدائية بالمحلة الكبرى، وبها تولى رئاسة فرقة المدرسة للتمثيل، وحين انتقل والده إلى مدينة طنطا، أصبح رئيساً لفريق التمثيل بالمدرسة الثانوية، وبعد حصوله على الثانوية العامة من طنطا، تقدم بأوراقه لدخول اختبار المعهد العالي للفنون المسرحية، وفي الوقت نفسه تقدم والده بأوراقه إلى كلية الحقوق جامعة القاهرة.

وقد قبل السيد راضي في المعهد وقبل أيضاً في الكلية.

وفي بكالوريوس المعهد تخرج عام 1960 بدور شيلوك في مسرحية تاجر البندقية لشكسبير، ودور ريتشارد في مسرحية ريتشارد الثالث للمؤلف ذاته. وقد شكل هذان الدوران ملامح السيد راضي الفنية فيما بعد، فأحياناً ما يكون كوميدياً صارخاً، وأحياناً

ما يكون تراجيديًا وربما ميلودراميًا في أدوار أخرى، وفي حياته أيضًا.

كان أول عمل يضطلع به إخراجًا في مسارح التليفزيون التي أسسها د. عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإعلام آنذ، هي مسرحية (خلف البنات) بطولة سعيد أبو بكر وعبد الوارث عسر، بعدها قدم مسرحية (المفتش العام) للمسرح المتجول، ثم أخرج مسرحية (سفاح رغم أنفه) بطولة محمد عوض، ثم انطلق بعد ذلك ليقدم أعماله في المسرح التجاري، تبوأ راضي عديدًا من المناصب الإدارية⁽¹⁾، إذ عين عام 1966 مديرًا للمسرح المتنقل، وبعدها بخمس سنوات عين خبيرًا مسرحيًا بليبيا مؤسسًا للمسرح الليبي، بعدها شارك في تأسيس مسرح الطفل بفلسطين، وفي عام 1980 عين كمدير للمسرح الكوميدي، وقد واصل مناصبه الإدارية حتى تم انتخابه رئيسًا للاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية في تسعينيات القرن الماضي.

كما تولى رئاسة البيت الفني للمسرح، وكمخرج أخرج العديد

(1) تزامن أعضاء في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، وكان يترأسها الكاتب الكبير ألفريد فرج، وبعدها ترأسها المخرج القدير سعد أردش. كان السيد راضي يحضر جلسات لجنة المسرح، وكان دائمًا ما يبيّن رأيه بشكل ثائر وبصوت عالٍ، وبرأي قاطع، ولكنه في النهاية كثيرًا ما يتنازل عن رأيه القاطع، وصوته العالي، وثورته الكبيرة، ليوافق على ما تصل إليه اللجنة من آراء عبر مناقشات هادئة، وكان محبًا للجميع، وكان الجميع يحبونه تمامًا.

من الأعمال المسرحية أهمها البرنسية، دلع الهوانم، انتهى
الدرس يا غبي، الصعايدة وصلوا، الدكتور زعتر، على فين يا
دوسة، البكاشين، الدخول بالملابس الرسمية، وغيرها من الأعمال
المسرحية، وبجانب الإخراج قدم أدوارًا عديدة في السينما منها كيف
تسرق مليونير، بيتزا بيتزا، الإنس والجن، ورا الشمس، 48 ساعة
في إسرائيل، العبيط، فتاة المافيا وغيرها من الأعمال السينمائية.

ثم أرفقه الزمن ليستسلم بعيدًا عن صراعات الدنيا ليرحل عنا
في العاشر من إبريل عام 2010.

سعيد صالح

كان جلال الشرقاوي يراهن على نجومية سعيد صالح وسط
جيله، فكان يقول: "صدقني لو قلت لك كان الرهان للنجومية على
سعيد صالح وليس عادل إمام، لكن الذي حصل أن عادل إمام،
سبق سعيد صالح بعدة خطوات فيما بعد⁽¹⁾، وإذا كان هذا رأي
المخرج الكبير جلال الشرقاوي بعد أن تعامل مع سعيد صالح في
بداية سبعينيات القرن الماضي في (عودة الروح) 1971 و(مدرسة
المشاغبين) 1973 و(قصة الحي الغربي) و(كباريه) عام 1976،
ثم (إزاز في إزاز) 1992 فإن رهان محمود السعدني كان على

(1) الكواكب، العدد 3286 بتاريخ 2014/8/12 حوار جوزيف فكري.

عادل إمام، ويعتبره نائب المضحكاتية وممثل لهذا الجيل، الذي يعتبره "آخر فوج من المضحكين⁽¹⁾ ورغم هذا، فإن السعدني كان يرى في موهبة سعيد صالح في المقدمة من شلة العيال، وهو أخفهم دمًا بل هو أخف دم المضحكاتية على الإطلاق، وهو قادر على إضحاك الطوب بحركة أو بلفظة أو بإشارة من إصبعه الصغيرة⁽²⁾.

لقد كان سعيد صالح ممثلًا موهوبًا بالفطرة، ببساطته وتلقائيته وعفويته، ولم تفسده أو تصحح موهبته أو تضعها في المسار الصحيح تلك القوانين الأكاديمية التي يمكن أن يتلقاها الممثل بفهم خاطئ، فتفسد عليه طرائق الإبداع، أو يعيها جيدًا فتختصر له سبل الإبداع في فنه، وبذلك لم يكن سعيد صالح هذا أو ذاك، ولكنه من المؤكد افتقد تلك التقنيات الأكاديمية الصحيحة التي جرت عليه كثيرًا من المشاكل والعثرات في حياته.

وعن تلقائيته وفطرته في الأداء يقول جلال الشرقاوي، إنه "ممثل بالفطرة وبالتلقائية، وهو لا يخضع للقوانين التي نقرأها في الكتب، وهو يخضع لقانون فطريته وقانون تلقائيته والإلهام وخفة الظل والبديهة السريعة⁽³⁾، وهذه هي الموهبة التي أعطاها الله له

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 99.

(2) السابق، ص 101.

(3) وتأكيدًا لخفة ظله وتلقائيته وسرعة بديهته، كنت أثناء عرض مسرحيته (قاعدين ليه) المأخوذة عن مسرحية كاسك يا وطني لمحمد الماغوط، في الاستراحة، على خشبة مسرح السلام، وكانت المسرحية، من إخراج حسام صلاح الدين صنعت إلى=

دون أن يتقيد بأي قوانين غير قوانينه الخاصة".⁽¹⁾

جاء سعيد صالح إلى العالم في الواحد والثلاثين من يوليو عام 1938 من المنوفية بمركز أشمون. وفي البيت كان تأثير والده الأزهري كبيراً عليه، إذ كان دوماً يقلد أقرباءه بشكل كوميدي، ويأتي المؤثر الثاني من المدرسة الإعدادية، وعلى يد النجم حسن يوسف الذي كان يقوم آنذ بتدريس المسرح بالمدرسة، وهو من اكتشفه وشجعه على المضي في هذا المجال، وعندما كان طالباً بالجامعة اشترك في مسرحية (زقاق المدق) بالمسرح الحر عام 1958.

انضم سعيد صالح مع عادل إمام وصالح السعدني لفرق مسرح التليفزيون بالدفعة الثانية، وكان الأول على جميع المتقدمين في هذه الدفعة، وعلدهم ثمان مئة متقدم.

وفي فرق التليفزيون مثل في مسرحية (الطريق المسدود) من إخراج نور الدمرداش، وفي مسرحية (عودة الروح) إخراج جلال الشرقاوي، وكانت مسرحية (111 كفر أبو مجاهد) هي

=خشب المسرح أثناء الاستراحة لتحية العاملين بها، وكانت الفنانة سمية الألفي تقف مع سعيد صالح، وحين اتجهت إليهما بادرت الفنانة سمية الألفي بإجراء التعارف بيني وبين سعيد صالح، فبادرت باسمي لسعيد صالح، الذي مده على الفور للتصافح قائلا: "سعيد صالح وجه جيد" فاختصر بذلك عملية التعارف الذي أشاع به نوعاً من البهجة والبساطة والمحبة واختصار المسافات في هذا اللقاء الأول بيننا.

(1) حوار جوزيف فكري، مجلة الكواكب، مصدر سابق، ص 26.

أولى المسرحيات التي قام ببطولتها من إخراج صلاح منصور عام 1963، وفي العام نفسه قدم (روض الفرج) إخراج حسين كمال، وبعدها بعامين قدم (حارة السقا) من إخراج كمال يس ثم قدم مسرحية (هاللو شلبي) من إخراج سعد أردش عام 1969.

وقد فصل سعيد صالح من مسرح التلفزيون لعدم استكمال مستنداته الورقية المطلوبة، لينتقل بعد ذلك للعمل مع تحية كاريوكا في فرقتهما واشترك في مسرحية مأخوذة عن مسرحية (المتحذقات) لمولير، كما اشترك في مسرحية (البيجاما الحمراء)، وفي بداية السبعينيات اشترك في أحد أعياد ثورة 23 يوليو بمسرحية (حلاوة روح) المأخوذة عن رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم وقد مسرحها خيرى شلبي بداية سبعينيات القرن الماضي.

وفي أواخر الثمانينيات وتحديداً عام 1987 قدم من إخراج حسن عبد السلام ومن إنتاجه مسرحية (كعبلون) وقدم من إخراج سمير العصفوري مسرحيات ثلاثاً هي العيال كبرت، ونشكر الظروف، ولعبة اسمها الفلوس.

كما اشترك في بطولات مسرحيات الحرافيش والقاهرة في ألف عام واللص الشريف، حتى قدم عام 1973 مدرسة المشاغبين من تأليف علي سالم وإخراج جلال الشرقاوي في دور (مرسي الزناتي)، وكان هذا الدور نقطة تحول أساسية في حياته.

وقد قدم سعيد صالح من إخراج جلال الشرقاوي مسرحيات خمساً وهي عودة الروح 1971، مدرسة المشاغبين 1973، قصة الحي الغربي، وكباريه 1976، إزاز في إزاز 1992، ومن إخراج عصام السيد قدم مسرحيات شرم برم، حلو الكلام، البعبع 1979، وكرنب زبادي 1997، وردًا على سؤال المحاور بجريدة صوت الأمة⁽¹⁾ يقول له فيه تم سجنك في عهد مبارك، هل كانت القضية مخدرات أم شيئاً آخر؟

هنا رد سعيد صالح بقوله: "لا ربما لا يعلم الكثير هذا الكلام، فأنا كنت سهران مع عادل إمام وشلة كبيرة من الفنانين بالإسكندرية، وفجأة دخل علينا وكيل نيابة شرطة ومحضر وأخذوني أنا فقط وتركوا الباقين، والذي لا يعرفه الجميع أنني في إحدى مسرحياتي قلت جملة واحدة: "واحد أكلنا المش وواحد علمنا الغش وواحد لا بيهش ولا بينش" أكلنا المش عبد الناصر وإللي علمنا الغش السادات وإللي لا بيهش ولا بينش هو مبارك، بعد هذه الجملة وضعني النظام في دائرة لم أخرج منها إلا بخروج النظام، طول عمرنا بنشرب حشيش والناس في الشارع بتشرب حشيش، وأنا لست نادماً عن سجنني في عهد مبارك، لأنني في هذا العام تقربت من الله وحفظت بعض صور القرآن الكريم ولما خرجت أدبت

(1) جريدة صوت الأمة رقم 545 بتاريخ 2011/5/21، حوار شريف حتاتة.

فريضة الحج 17 مرة لذلك لست نادماً ولا حزيناً⁽¹⁾.

وفي مكان آخر⁽²⁾ "يطرح سعيد صالح رأيه في هذا الموقف بقوله: "كنا دخلنا في السياسية أيامها، لأن فيه تظاهرات الطلبة عام 72، كنا نرفض أن نتحول إلى مجرد ترفيه للناس، جاءني وقتها مسئول وقال لي يا ابني إللي إنتو بتعملوه ده كلام فارغ، قلت له، لأ، إللي إحنا بنعمله زي إللي بيعمله العساكر على الجبهة أو الطلبة في التظاهرات لا بد أن يكون لي رأي فيما يحدث حولي".

وهنا أطلق كثير ممن يمارسون مهنة النقد المسرحي على ما يقوله سعيد صالح بأنه مسرح سياسي.. وقد انتشر هذا المصطلح وهذا العنوان وهذا التعريف على ما يقدمه سعيد صالح، وهو مصطلح بعيد كل البعد عما يقدمه. فمفهوم المسرح السياسي قد تأسس عبر تاريخ البشرية بدءاً من أعمال فرينخوس وأسخيلوس في اليونان القديمة في تناولهما لموضوع حرب اليونان مع الفرس في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان أسخيلوس شارك جندياً في هذه الحرب وكتب عنها مسرحيته الفرس، مروراً بحرب الأرمادا بين إنجلترا وإسبانيا التي وثقها وتناولها مسرحيو عصر النهضة الإنجليز، وما كتبه الكاتب الألماني جيورج بوشر عن الثورة

(1) السابق.

(2) مجلة أخبار الأدب بتاريخ 2009/7/19 بعنوان (عن المخ والعضلات.. سعيد صالح أنا زعيم مسرح المعارضة).

الفرنسية في القرن التاسع عشر وما قدمه وأرخه سارتر وسالاکروا وجيلهما عن حركات المقاومة عند الألمان أيام الاحتلال الألماني في أربعينيات القرن الماضي، وقد تبلور مفهوم المسرح السياسي في ألمانيا حول عشرينيات القرن الماضي بكل أشكاله المختلفة من وثائقي، كبارية، صحف حية، ملحمي على يد بيسكاتور وهوخوت وريشتر وفايس وغيرهم، وأصبح لهذا المسرح بكل أشكاله المختلفة تقنيات أساسية وقيم مسرحية وبناء درامي يختلف عن الأشكال التقليدية، مما يجعلنا نؤكد أن ما قدمه أو كان يقدمه سعيد صالح لا علاقة له بالمسرح السياسي وهو المصطلح الذي أشاعه خطأ بعض أو أكثر ممن يتعاطون النقد المسرحي في مصر⁽¹⁾ وربما ينطبق على ما كان يقدمه سعيد صالح ما يسمى بمسرح الإسقاطات السياسية، وبالطبع شتان بين تقنيات المسرح السياسي والمسرح ذو الإسقاطات السياسية، وربما دفعته صداقته بفؤاد حداد وصالح جاهين وأحمد فؤاد نجم بتبني أشعارهم وأغانياتهم ومواقفهم التقدمية إلى هذا الطريق، حتى أنه أقام أمسييتين إحداها في مبنى نقابة الصحفيين والأخرى في ساقية الصاوي لتقديم أغانيته من أشعار نجم وحداد وغيرها ومن تلحينه، في محاولة للسير في مسار الشيخ سيد درويش وهو ما أطلقه عليه البعض سيد درويش زمانه، وفي الواقع لم يكن سعيد صالح مطرباً أو مغنياً، ولكنه كان مؤدياً،

(1) انظر كتابنا انفجار (دراسة المقدمة والنص)، دار نشر أرت بوت، 2014.

كما أنه لم يكن ملحنًا بالمعنى المتعارف عليه، ولكنه تأثر ببعض
جمل الشيخ سيد درويش الموسيقية، ليسير على دربه بعد أن شبهه
البعض بالشيخ سيد درويش.

ورغم أن سعيد صالح قد شارك في حوالي خمس مئة عمل
سينمائي وحوالي ثلاث مئة مسرحية، ورغم أن جلال الشرقاوي
كان قد راهن على نجوميته، وقد اعتبرة محمود السعدني و"في
المقدمة من شلة العيال"، فإن خطأه المأساوي هو أنه لم يكن يمتلك
الذكاء الاجتماعي الذي يدفع به إلى المقدمة مثل آخرين، فقد كان
بسيطًا تلقائيًا صادقًا متوارثًا تلك الصفات من أصدقائه الشعراء
أحمد فؤاد نجم وفؤاد حداد وصلاح جاهين، وهو كما يقول السعدني
(ابن الطبيعة) نبت شيطاني نجا من حشو رأسه بشعارات المثقفين
ودعاوي الأدعياء، وإذا أضفنا إلى كل ذلك اعترافه علنًا وجهارًا
بأنه يشرب الحشيش وطول عمرنا بنشرب حشيش، والناس في
الشارع يتشرب حشيش، وكل ذلك مما تسبب له في المشاكل التي
تآمرت عليه بدخولة السجن عام 1983، ثم بالقبض عليه مرتين
بتهمة تعاطي المخدرات في عامي 1991 و1996، ناهيك عن
المشاكل التي تعرض لها في أخريات حياته بين زوجته الجديدة
وابنته، وحريق شقته حتى أن النقابة بالتعاون مع بعض الفنانين
قد استأجروا له مسكنًا خاصًا في الشيخ زايد بشكل مؤقت، حتى
الانتهاء من ترميم وإصلاح شقته، وقد توفي قبل العودة إلى شقته

التي احترقت، ناهيك، عن الأمراض التي لحقت به من سكر وجلطة في المخ وعملية قلب مفتوح، حيث أصيب قبل وفاته بأربعة أشهر بورم في المخ، وقد أثر ذلك على ذاكرته وحركته ومركز النطق العصبي.

كان بمستشفى القوات المسلحة بالمعادي قبل رحيله بأسبوع، وقبل أربعة أشهر كان بمستشفى كوبري القبة، وفي أول أغسطس عام 2014 رحل سعيد صالح بعد أن تأمرت عليه كل هذه الظروف والكوارث والعثرات، رحل من مستشفى المعادي العسكري إثر نوبة قلبية.

وقد لخص محمود السعدني حياة الموهوب سعيد صالح في قوله:

"لو تعقل سعيد صالح قليلاً، ولو انضبط قليلاً في حياته وسلوكه، ولو ادخر كل جهده وكل قوته للعمل، لانفجر مثل قنبلة زنة ألف رطل"⁽¹⁾.

عادل إمام

عن بدايات عادل إمام، يتذكر الفنان الكبير عبد المنعم مدبولي هذه اللحظات أو البدايات قائلاً: "أذكر ونحن نقرأ مسرحية (أنا وهو

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 101.

وهي)، أن اختفت شخصية دسوقي كاتب المحامي صاحب الجملة الشهيرة (بلد شهادات)، احتجت إلى مواصفات معينة، لا أستطيع أن أنزعها من عقلي أو أغيرها، أريد ممثلاً نحيلاً هزياً (مقفع) وظاهر عليه الغلب كي يردد الإفيه (بلد شهادات)، ولا بد أن يكون بذلك الشكل حتى تضحك عليه الناس، غلبان يتخيل نفسه كبير المحامية، وكان عادل إمام ضمن المسرح الحديث، فأحضروه لي، وحينما شاهدته لأول مرة، وجدت فيه ما كنت أتصوره تماماً، فقلت له: تمثل معنا كوميدياً؟

وفوجئت به يقول: لأ، كوميدي.. لأ أنا واخذ جوايز عن دوري في مسرحية الإخوة كارامازوف، التي قدمناها في كلية الزراعة، وعدت أقول له: طيب جرب، يمكن تنفع كوميدي.. وبعد تردد اقتنع عادل إمام بدور دسوقي أفندي كاتب المحامي ووكيله.. وهي الشخصية التي قدمته للناس ممثلاً كوميدياً، وكان في مجال الكوميديا شكلاً جديداً، ولديه الإمكانات التي أهلتها للنجومية.. الإخلاص"⁽¹⁾..

إنها القاعدة التي بدأ بها معظم نجوم الكوميديا، في اتجاههم أولاً وفي بداياتهم إلى التمثيل المأساوي، ثم يجبرهم الجمهور أو تجبرهم الظروف على تحول مسارهم الفني من التراجيديا إلى

(1) إيريس نظمي، مجلة أخبار النجوم، العدد 719 بتاريخ 2006/7/15.

الكوميديا، وكان، على رأسهم نجيب الريحاني. وكان عادل إمام الممثل التراجيدي الذي حصل على جائزة من تمثيله المأساوي في مسرحية (الإخوة كارمازوف)، قد (انفجر كالقنبلة) مثلما يصفه محمود السعدني، وكان لهذا الانفجار دوي شديد، حيث تجار السينما الذين أخذوه في مفرمة السينما، وفي أدوار تصنع لهم فلوساً، ولكنها لا تصنع من عادل إمام نجماً⁽¹⁾، تماماً كما حدث مع فريد شوقي في السنوات الأولى من صعوده وتألقه السينمائي، ولكن فريد شوقي لم يذعن لهذا المسار وغير من طريقته حين أنتج ومثّل وألّف عام 1952 فيلم (الأسطى حسن) واستكمالاً، لرأي السعدني، فإن عادل إمام قد يذعن لشروط السوق، وعمل في أدوار السينما إلى جوار البطل، إلى أن خرج من هذا الإطار مثلما فعل فريد شوقي حتى لقب بملك الترسو، ليصبح عادل إمام الزعيم.

جاء عادل إمام من مدينة المنصورة التي ولد بها عام 1940، وفي القاهرة عاش في حي الحلمية، وقد التحق بكلية الزراعة، وبها تعرف على سعيد صالح وصلاح السعدني، وقد التحقوا بمسرح التلفزيون، وفي التلفزيون قدمه عبد المنعم مدبولي في مسرحية (أنا وهو وهي) التي كان يقوم ببطولتها فؤاد المهندس، وكان هذا الدور هو مدخلة إلى السينما في أفلام مثل:

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 99 - 100.

السكرتير الفني
مراتي مدير عام
كرامة زوجتي
لصوص لكن ظرفاء
أنا الدكتور
الخروج من الجنة
عفريت مراتي
فتاة الاستعراض
سبعة أيام في الجنة

وغيرها من الأفلام السينمائية التي جعلته ينتشر انتشاراً كبيراً. وقد كانت مسرحية (مدرسة المشاغبين) من تأليف علي سالم وإخراج جلال الشرقاوي عام 1973، بداية مرحلة جديدة في تاريخ عادل إمام الفني، وانطلاقة نحو النجومية، فقدم بعدها بسنوات ثلاث مسرحيات (شاهد ما شافش حاجة) من إخراج د. هاني مطاوع. وفي عام 1985 قدم مسرحية (الواد سيد الشغال) التي استمرت على خشبة المسرح لمدة ثماني سنوات.

وقدم مسرحية الزعيم عام 1994 لحوالي خمس سنوات، وقد تجاوزت مسرحية (بودي جارد) جميع أعماله المسرحية حيث استمر عرضها أحد عشر عاماً. ويعتبر ما قدمه في المسرح من

مسرحيات (قليلة) هو عشر ما قدمه في السينما تقريباً، ويرجع ذلك في الواقع إلى عرض هذه المسرحيات لسنوات طويلة وصل بعضها إلى أحد عشر عاماً مثل (بودي جارد) وثمانى سنوات، مثل (الواد سيد الشغال) وهي ظاهرة لم تحدث من قبل على خشبة المسرح المصري.

ولقد ارتبطت نجومية عادل إمام مع صعوده في سبعينيات القرن الماضي مع التحول الاقتصادي في عهد السادات، وقد جذب إليه طبقة الأغنياء الجدد وجمهور البترودولار القادر على دفع ثمن تذاكر القطاع الخاص في هذا الوقت، وبالطبع يختلف هذا في السينما، حيث جمهور طبقة البسطاء الذين يرون في عادل إمام، نموذجاً لتحقيق أحلامهم على شاشة السينما، وبذلك جمع عادل إمام بين جمهور عريض من المشاهدين.. وفي هذه الجزئية، فإن ما يربط عادل إمام بالريحاني هو أن الأخير كان يصور الإنسان البسيط، سواء أكان مدرساً أو موظفاً أو عاملاً، وهكذا فعل عادل إمام في تصوير أحلام البسطاء من هذا الشعب، الاثنان ينتقمان من ظلم الطبقات العليا بالسخرية منها ونقدها.

كان نجيب الريحاني يود أن يكون ممثلاً تراجيدياً، ولكن عزيز عيد دفعه إلى أن يركز في الكوميديا، وكانت تجاربه الفاشلة مع سليم عطا الله وجورج أبيض سبباً ثانياً للاتجاه نحو الكوميديا، والسبب

الأخير والأهم هو أن الجمهور لم يرد أن يراه ممثلًا مأساويًا. هكذا كان عادل إمام أيضًا يود أن يكون ممثلًا تراجيديًا، وقد تحقق له ذلك وحصل على جائزة عن أدائه بمسرحية الإخوة كارامازوف، ولكن عبد المنعم مدبولي قد أقنعه لتجريب التمثيل الكوميدي، كما أن الفنان الكبير محمد توفيق قد دفعه نحو هذا الاتجاه، وكان ذلك أثناء أدائه أحد الأدوار أمام لجنة التلفزيون، وكان محمد توفيق عضوًا باللجنة حيث أدى عادل إمام دورًا تراجيديًا، لكن تعليق محمد توفيق كان يشير إلى كون عادل إمام ممثلًا كوميديًا بامتياز.

لقد كانت والدته نجيب الريحاني ترفض أن يعمل ابنها في الفن، وكان أهله من ناحية الأم يسخرون من عمله في الفن، ولكن حين أصبح الريحاني نجمًا يشار إليه بالبنان، كانت أمه تفتخر به، وتقول: هذا ابني، وقد حدث هذا مع عادل إمام، ولكن من ناحية الأب الذي كان يرفض أن يمتنح عادل إمام الفن، ولكن نجومية عادل إمام غيرت من وجهه نظر الأب، وبدل رأيه مفتخرًا به، فقد ظل هذا الرفض من جانب الأب لسنوات طويلة، إلى أن حدث هذا الموقف الذي جعله يعدل عن رأيه ويغير من موقفه، دخل الأب على مديره وكيل الوزارة، كان صيت عادل إمام قد بدأ في الانتشار، وبدأت موهبته في السطوع.. سأله المدير في إعجاب وحنان: إنت أبو عادل إمام، ولما وجد الأب عبارات الإعجاب في

فم المدير، وعلاماته على وجهه تجاه ابنه "أحس الأب لأول مرة بقيمة الفن، ومن لحظتها تحول من الرفض إلى التشجيع"⁽¹⁾.

بالطبع هناك فارق هام بين الريحاني وعادل إمام، كان الريحاني يكره السينما وقدم فيها عشر ما قدمه في المسرح تقريباً، والعكس صحيح، كان عادل إمام أكثر في تقديم الأفلام السينمائية (قدم ما يربو على المئة وثلاثين فيلماً تقريباً)، كان محباً للسينما مختلفاً عن الريحاني، وكان محباً للمسرح متوافقاً مع الريحاني، ولكنه لم يقدم للمسرح إلا أقل من خمس عشرة مسرحية منذ اشتراكه في مسرحية (ثورة حرية) عام 1961 من إخراج حسين كمال، حتى مسرحية (بودي جارد) في تسعينيات القرن الماضي، ويتمتع عادل إمام بذكاء كبير جعله يستمر في الساحة الفنية منذ صعوده وحتى اليوم لعدة عقود وأتصور أنها اللحظة الحاسمة لمراجعة عادل إمام لما يقدمه، خاصة بعد مسلسل (عفاريت عدلي علام)، فالقضية الأساسية لدى النجم معيارها ليس التواجد فقط، وإنما يحكمها معيار القيمة فيما يقدمه الفنان من قضايا ضرورية تهتم الناس وتثير طريقتهم.

(1) أيمن الحكيم: عادل إمام، ضحكة مصر. صندوق التنمية الثقافية المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية عام 2009، ص 28.

محمد صبحي وعودة الكوميديا الجادة

"صبحي فنان موهوب ودارس ومتطور، يطور أدواته الفنية ورؤاه بشكل مستمر، وقد عاصرته منذ تجربته الأولى حين قدم مسرحية (هاملت) على سلالمة المعهد العالي للفنون المسرحية قبل التحاقه طالباً به، واستطاع الرجل عبر مشواره الطويل أن ينال تقدير الجميع وتقديم أعمال مسرحية تحترم عقل ووجدان المتفرج المصري والعربي يحقق فيها معادلة الفن الجاد، واستطاع إدارة مشروعه المسرحي الخاص بثلاثة أفراد فقط، أحدهم مسئول مالي والآخر إداري، والثالث قاطع تذاكر، في الوقت الذي يعاني فيه مسرح الدولة من تضخم تعداد الموظفين الذي يفوق أضعاف

الفنانين العاملين به، وعبر رحلة صبحى الفنية، قدم نجومًا كثيرة تجاوزت شهرتهم اسمه في السينما⁽¹⁾.

في عام 2000 قدم الفنان محمد صبحي بفرقته معالجة لفيلم (لعبة الست) على خشبة المسرح، وكانت محاولة منه لاستدعاء روح نجيب الريحاني في دور (حسن أبو طبق) الذي أداه في الفيلم أمام الفنانة تحية كاريوكا، وفي المسرحية لعبت سيمون الدور أمام محمد صبحي.

وقد رأينا _ آنذاك _ في أداء محمد صبحي لدور حسن أبو طبق في المسرحية، محاولة منه لاستدعاء طريقة أداء نجيب الريحاني وتذكيرنا به، ليس لمحاولة تقليده، وإنما باستدعاء روحه، وهي طريقة أعمق كثيرًا من التقليد وممن حاولوا تقليد الريحاني في أعمال فنية سابقة، وربما لاحقه.

وقد استطاع محمد صبحي بصوته المستعار الذى اقترب من صوت الريحاني، وبتكنيكة كمثل، استطاع أن يستحضر روح الريحاني، وكان الأقرب إليه ممن قلده في المسلسلات التلفزيونية، التي تم فيها استدعاء شخصية الريحاني الفنية.

كان محمود صبحي والد الفنان محمد صبحي، يعمل في المسرح

(1) مقال لصاحب هذه السطور بمجلة أخبار النجوم في 29 إبريل عام 2010 بعنوان: (محمد صبحي... مخلص للمسرح أم نزع لأسلحته).

مع كبار النجوم في زمن الفن الجميل، وقد تربى الابن في منطقة شريف بوسط القاهرة، وهي المنطقة القريبة من شارع محمد علي والتي تجاور مسارح وسط البلد.

عمل محمد صبحي في المسرح نهاية الستينيات قبل تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية، وذلك في مسرحية (كومبارس في الموسم) عام 1968 من إخراج محمد شعلان، وفي العام التالي اشترك في مسرحية (هاللو شلبي) من إخراج أستاذة سعد أردش.. وحين تخرج من المعهد كان مشروع تخرجه مسرحية (هاملت) للكاتب الإنجليزي الأشهر وليم شكسبير، وهي المسرحية التي قدمها فيما بعد أمام المعهد على السلالم المقابلة لمدخل المعهد.

كون صبحي مع زميل دراسته ودفعته لينين الرملي ثنائياً مسرحياً، في محاوله منهم لإعادة علاقة نجيب الريحاني وبديع خيرى إلى الوجود مرة ثانية، وهي العلاقة التي أثرت الحركة المسرحية والفنية في مصر من عشرينيات القرن الماضي وحتى رحيل الريحاني نهاية الأربعينيات.

قدم صبحي مع لينين الرملي مجموعة من الأعمال المسرحية مثل:

الجوكر، إنت حر، الهمجي، تخاريف، البغبغان، وانتهى الدرس يا غبى.

وهو متنوع ومتفرد في أعماله المسرحية التي قدمها من خلال فرقته (إستوديو الممثلين) وبهذه الفرقة، وإرادته الحازمة والملتزمة لها، استطاع أن يفضح الترهل الإداري في قطاع مسرح الدولة.

ومثلما أعطى نجيب الريحاني عمره بشكل أساسي للمسرح، هكذا فعل محمد صبحي وإن كان قد قدم للسينما أفلاماً مهمة، مثل: الكرنك، أبناء الصمت، وراء الشمس، هنا القاهرة.

وبالطبع لم يعاصر الريحاني نشأة التلفزيون المصري، كما لم تسجل أعماله المسرحية، فقد مات نهاية الأربعينيات، ودخل التلفزيون حياتنا في بداية الستينيات من القرن الماضي، لهذا لم تسجل أعماله، وبالطبع لم يقدم نجيب الريحاني أعمالاً للتلفزيون.

لقد كانت بداية صبحي نهاية الستينيات بعد دخول التلفزيون حياتنا بحوالي ثمان سنوات، فعمل به وقدم من خلاله مسلسلات تلفزيونية مثل: (يوميات ونيس) وهو مسلسل اجتماعي تفاعلت معه الأسر المصرية والعربية، وكان قد قدمه في أجزاء ستة، كما قدم من خلال التلفزيون مسلسل (سنبل بعد المليون) ومسلسل (فارس بلا جواد) وقد حول مسرحية (ماما أمريكا) إلى مسلسل بعنوان (عايش في الغيوبة).. كما لعب دور يوليوس قيصر في مسلسل (كليوباترا) وهو من إنتاج مصري/ سوري مشترك، وفي السنوات الأخيرة يقدم صبحي على قناة C.B.C برنامج (أعزائي

المشاهدين.. ما فيش مشكلة خالص) وهو برنامج نقدي/ ساخر يجمع فيه بين المشاهد التمثيلية/ المسرحية والحوارية، لي طرح قضايا اجتماعية في إطار ساخر كما تُطرح هذه القضايا للنقاش مع الجمهور في الإستوديو من خلال عرض مشاهد درامية، وصبحي في هذا يجمع بين تقنيات العرض المسرحي وبين عناصر التوكشو، لي طرح قضايا مجتمعية تشغل الرأي العام.

وإذا كان صبحي قد قدم لنجيب الريحاني معالجة لفيلم (لعبة الست) عام 2000 على خشبة المسرح، فقد أعلن أخيرًا عن عزمه على تقديم مسرحية عن فيلم الريحاني الأخير (غزل البنات) وهي المسرحية التي يقدمها حاليًا على مسرح سنبل.

وفيما يقدمه صبحي في كل أعماله، البحث عن الكوميديا الجادة والقيمة في إطار من الكوميديا الراقية، وهو يسعى دائمًا في كل أعماله لترسيخ القيم الأخلاقية عبر ما يقدمه من أعمال فنية في تزامن مع القيم الجمالية/ الفنية، وما يقدمه إنما يفصح به الإسفاف وثقل الظل والتشوه الذي يقدمه بعض ممن يتاجرون ويتربحون بالفن، ممن لا علاقة لهم به، سوى عامل الصدفة الذي اختارهم بدعوى إضحاك الناس وتفريغ همومهم.

غزل البنات .. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني على مسرح سنبل

أعلن محمد صبحي عن تحويل الفيلم الأخير الذي مثله نجيب الريحاني في أيامه الأخيرة ورحل دون أن يراه قبل عرضه بثلاثة أشهر وإن كان قد رأى بعض مشاهده فاستبشر خيراً بالسينما التي كان يبغض الوقوف أمام كاميراتها منذ أن قدم أول أفلامه عام 1929 مع زوجته الوحيدة بدیعة مصابني، وهو فيلم لم يكتمل بعنوان (جحا).

وكان قبل رحيله بأسبوعين، وتحديداً في الثالث والعشرين من يونيو قد سافر إلى الإسكندرية ليحيي موسم الصيف، لكنه أصيب

هناك بالتيفويد بعد ستة أيام وتحديداً في التاسع والعشرين من مايو عام 1949.

ومثلما لم يرَ الريحاني عرض فيلمه الأخير غزل البنات، الذي رحل قبل عرضه بثلاثة أشهر، بالطبع لم يرَ عرض مسرحية غزل البنات المأخوذة عن فيلمه والتي قدمها محمد صبحي على مسرحه في مدينة سنبل بعد رحيل الريحاني بما يزيد على ثمانية وستين عاماً.

وهو الحلم الذي كان يحلم به المطرب محمد عبد الوهاب والممثل أنور وجدي في تسجيل أعمال الريحاني المسرحية سينمائياً، لكن رحيل الريحاني كان أسبق من تحقيق هذا المشروع الحلم.. فقد كان لمحمد عبد الوهاب رأي في المسرح حين قال: "وبودي حين يعرض الفيلم "غزل البنات" أن يشاهده الأستاذ العقاد ليتأكد كم أضع المسرح علينا من فلتات الفن الإعجازي للريحاني، فإن في الفيلم منظراً صامتاً له وهو يتأمل السيدة ليلى مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق القوي من أجمد الناس شعوراً، ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعر بك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك من نفسك إلا الانفعال مع هذا الفنان العبقرى، إن الريحاني مات في نظر المسرح، أما في السينما، فهو حي فيها إلى الأبد" ..

غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

وبالطبع فإن محمد عبد الوهاب محق في جزء مما قاله، وما وجهه معاتباً للعقاد فإن كاميرا السينما تسجل أدق المشاعر وتنقلها للمشاهد، ويظل ما سجل على الشاشة موجوداً عبر الأزمان، مقاوماً للزمن تشاهده الأجيال المختلفة في الأوقات المختلفة وفي الأزمنة المختلفة بكل تفاصيله ودقته، وهذا ما لا يستطيعه المسرح _ وإن لم يسجل بالكاميرا _ فطبيعة العمل على خشبة المسرح مثل طبيعة الثلج حين ينتهي العرض المسرحي، يذوب أثره التفصيلي من الذاكرة الإنسانية التي شاهده وسجلته، ولا يتبقى منه سوى الخلاصة والجوهر الذي قد يمحيان بفعل مرور الزمن، ولكن في الوقت نفسه، فإن للمسرح سحره وفنه وجمالياته على خشبة المسرح في اللحظة ذاتها، لحظة اللقاء الحي المباشر بين الجمهور في الصالة، وبين الفنانين على خشبة المسرح في اللحظة ذاتها التي يقدم فيها الفعل على المسرح، يؤكد هذا أن جماليات التلقي به تختلف عن جماليات التلقي في قاعة السينما.

وحلم عبد الوهاب وأنور وجدي الذي حاول تحقيقه نهاية أربعينيات القرن الماضي بتسجيل مسرحيات الريحاني. هو ما يحاول محمد صبحي تحقيقه بعد تحويله لفيلم لعبة الست منذ سبعة عشر عاماً مضت، وها هو يقدم مسرحه لفيلم غزل البنات على مسرحه في مدينة سنبل في نوفمبر من نهاية عام 2017.. وبذلك فإن مسرحية غزل البنات هي الثانية في مشروع محمد صبحي

لإحياء ذكرى الريحاني، بتقديم وتحويل أعماله السينمائية إلى مسرحيات في ظل أجيال لم تعاصر الريحاني، ولم تشاهد مسرحه، وقد انتشر ما يسمى بانحطاط الكوميديا ثقيلة الظل والتي سدت شرايين الكوميديا فيما نحياه الآن.

وغزل البنات آخر أفلام الريحاني، وهو الفيلم الذي حصل على الترتيب التاسع ضمن أفضل مئة فيلم مصري في القرن العشرين.

وفيه اعتمد أنور وجدي في إخراجة للفيلم على كوكبة من نجوم الزمن الذي قدم فيه الفيلم مثل محمد عبد الوهاب ويوسف وهبي ونجيب الريحاني وليلى مراد وأنور وجدي نفسه، بالإضافة إلى سليمان نجيب وعبد الوارث عسر ومحمود المليجي وزينات صدقي وإستيفان روستي وفريد شوقي في دور ثانوي.

وأنور وجدي هو من كتب سيناريو الفيلم في مرحلته الأولى، ولكن الريحاني وبديع خيرى أعادا كتابته مرة ثانية وأضافا إليه شخصية الأستاذ حمام في الفيلم ليلعب نجيب الريحاني هذا الدور الذي خلده سينمائياً.

وقد عرض الفيلم لأول مرة في التاسع عشر من سبتمبر عام 1949، أي بعد رحيل الريحاني بثلاثة أشهر وأحد عشر يوماً.

غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

وفيه قدم أنور وجدي بذخاً إنتاجياً، وللدعاية عن الفيلم، بالإضافة إلى حشده أهم نجوم العصر.

ما بين لعبة الست وغزل البنات لنجيب الريحاني ثلاثة أعوام فقط توقف فيها الريحاني عن التمثيل في السينما، إذ قدم فيلم لعبة الست عام 1946 وفيلم غزل البنات عام 1949، في الوقت الذي قدم فيه محمد صبحي مسرحية لعبة الست عام 2000، وقضى سبعة عشر عاماً ليعود مقدماً مسرحية غزل البنات عن فيلم غزل البنات للريحاني.

غزل البنات.. والأستاذ حمام

الأستاذ حمام مدرس لغة عربية في مدرسة للأطفال، يفصل من عمله بسبب موقف التلميذات الساخر منه، خاصة أمام مدير المدرسة الذي يفصله، فيتوسط له عم مرزوق (عبد الوارث عسر) كي يعمل مدرساً لابنة الباشا (ليلي مراد) التي رسبت في مادة اللغة العربية، وهنا تبدأ المفارقات الكوميدية في منزل الباشا (سليمان نجيب)، حيث يعامل الأستاذ حمام (نجيب الريحاني) خدم الباشا على أن كلاً منهم هو الباشا، وتأتي المفارقة في تعامل الأستاذ حمام مع الباشا نفسه على أنه مجرد جنائني في قصر الباشا، وهنا يعامله الأستاذ حمام بغير اعتناء ويرد عليه بغلظة، ثم تتهم ابنة الباشا

راسبة اللغة العربية الأستاذ حمام بكونه لصاً سرق الإسورة الذهب الخاصة بها، ويتم معاملة الأستاذ حمام ك لص داخل القصر.

وحمام شخص تعيس منذ أن جاء إلى العالم، في لحظة ميلاده الأولى، فحين يدخل منزل الباشا، تتهمه ليلي بسرقة إسورتها الذهبية، ثم تعثر على إسورتها الذهبية فتبرئه في النهاية بعد أن يصعب عليها، فتطلب من والدها في مقابل براءته أن يعينه مدرساً خصوصياً لها.

وهو سيئ الحظ، فحين يختار سمكة من آلاف الأسماك، تكون هي السمكة الوحيدة التي تظهر في البلد مسمومه فتمرضه.

وهو من يردد أمام ابنة الباشا بعد أن تتهمه بالسرقة ثم تكتشف براءته، قائلاً لها: المصايب بدور عليّ باشتياق العاشق لما يدور على حبيبته. وهو من يقول لابنة الباشا: "يوم ما تولدت قام زلزال في البلد، وأول جنينه قبضته في حياتي كان مزيف".

وحين يبدأ في إعطاء دروسه الخصوصية لابنة الباشا في مادة اللغة العربية، يجد من يروي عطشه العاطفي لأول مرة في حياته، فيبدأ في حب ليلي التي تفنعه بالهرب من منزل الباشا، وهي في الواقع كانت على موعد مع حبيبها المتزوج (محمود المليجي) والذي يخون زوجته مع أخريات، وينكشف أمره، ويواجهه الأستاذ حمام الذي يتفق مع كابتن طيار (أنور وجدي) وجده خارج الملهى

غزل البنات .. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

بعد طرد الأستاذ حمام من الملهى، لأنه سبب إزعاج لعاشق ليلى الذي يخون زوجته كي يستغل من يقيم معهم علاقات، وكانت ليلى مراد هي آخرهن. يدخل الأستاذ حمام للمرة الأخيرة إلى الملهى مع كابتن الطيران بملابسه الرسمية إلى الملهى كي يخلص ليلى من العاشق الكاذب، وهنا يخرجان الأستاذ حمام (نجيب الريحاني)، وكابتن الطيران (أنور وجدي) مع ليلى مراد، وحين يكتشف الريحاني مغازلة أنور وجدي لمحبيبته ليلى مراد، يغار، بل ينزل من السيارة فجأة أمام قصر يوسف وهبي _ الذي يظهر في الفيلم بشخصيته الحقيقية _ لكي يهرب هو وليلى من أنور وجدي، فيعاملهما الخادم (سعيد أبو بكر) مثل اللصوص، وحين يسمع يوسف وهبي تلك الأصوات من خلال صراخ الخادم، يتعرف بليلى وبالريحاني اللذين يفاجآن بوجود محمد عبد الوهاب الذي يغني أغنية عاشق الروح، فيتأثران، وهنا يتخلى الريحاني في النهاية عن حبه، تعبيراً وتطبيقاً وتأثيراً بكلمات أغنية عبد الوهاب، من أجل معشوقته ليلى وسعادتها، وفي النهاية يطلب أنور وجدي يد ليلى مراد من الأستاذ حمام، (نجيب الريحاني).

غزل بنات محمد صبحي

إذا كان عرض فيلم غزل بنات الريحاني يبدأ في فصل دراسي لتلميذات صغيرات يسخرن ويستهنئن بنجيب الريحاني، حتى

أمام مدير المدرسة، مما أفقده احترامه لينتهي الأمر بفصله من عمله كمدرس، فإن المسرحية لدى محمد صبحي تبدأ مباشرة في قصر الباشا مراد بعد فصل الأستاذ حمام من المدرسة، حيث يقابله مرزوق أفندي مستدعيًا إياه لكي يقوم بتدريس مادة اللغة العربية لابنة الباشا.

وبدلاً من أن نرى الباشا وهو في الحديقة ينسق الزهور ويعلو الشجرة_كما في الفيلم_ نجده هنا في القصر مرتدياً ملابس الطباخين، ثم يلي ذلك استعراض وغناء لـ ليلي بمناسبة عيد ميلادها، وهو مشهد بديل لغناء ليلي مع زميلاتها وهن يمتطين الخيل في الفيلم. وبالفيلم، وفي هذا المشهد ظهرت هند رستم لأول مرة وهي تمتطي الجواد بجوار وخلف ليلي مراد في دور كومبارس، وبعدها انطلقت في السينما المصرية لتمثل مكانة كبيرة وسط نجومات الصف الأول.

وحين نلتقي الباشا (عبد الرحيم حسن) نجده يستخدم لازمات كاريكاتورية للممثل سليمان نجيب، وفي مبالغاته نتذكر طريقة الفنان الكبير حسن فايق.

وهنا نرى في إعداد محمد صبحي لمسرحية الفيلم، أنه يقوم باللعب على سوء الفهم الذي ينتج عن اللعب بالكلمات، وبالمواقف في ذات الوقت، حيث يدور الحوار بين الأستاذ حمام وبين مدرب

غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

الكلبة كيتي، وهنا يتصور حمام أنه الباشا بذاته، والأستاذ حمام الذي جاء ليعطي دروساً في اللغة العربية لابنة الباشا، يعتقد مدرب الكلبة أنه جاء من أجل عملية حمل الكلبة كيتي توطئة للولادة، وتتولد الكوميديا هنا من تلك المفارقات ومن سوء الفهم في الوقت نفسه. وينعكس سوء الفهم هذا في تعامل الأستاذ حمام مع ليلي ابنة الباشا، وبالطبع يتطلب هذا أثناء مسرحية الفيلم التي قام بها الفنان محمد صبحي بعض التغييرات في جزئيات الحكاية وفي التفاصيل الجزئية للفيلم، فيتغير بناء الفيلم في المسرحية، ويغير المعد بعض التفاصيل، وهنا لا يقدم صورة طبق الأصل من الفيلم في المسرحية، وإنما يقدم روح الفيلم بشكل عصري بطريقة تخاطب متفرج اليوم.

فها هو محمد صبحي يضيف شخصية (رفيق بيه) التي يقوم بها المطرب أركان فؤاد، وهو من يخدع الباشا مراد (عبد الرحيم حسن)، ويخاطب نزعه النرجسية، حيث يخاطب رغبته في أن يكون رئيساً للوزراء، ويبتزّه من هذا الجانب، حيث يستأجر مجموعة من الممثلين الكومبارس لكي يمثلوا دور الوزراء، وهي وزارة الظل التي سيشكلها مراد باشا، وفي المقابل يقوم رفيق بيه بابتزازه مالياً، كما يحاول أن يفرض عليه زواجه من ابنته ليلي وبالطبع هذا ما لا نجده في الفيلم، وإنما هو من وحي أفكار محمد صبحي في إعداده ومسرحته للفيلم، وقد أراد أن يشير هنا بشكل

واضح إلى دور الانتهازيين في إفساد الحياة السياسية في مصر.

وبجانب كون حمام مدرسًا للغة العربية في الفيلم، فإن صبحي يضيف إليه هنا في المسرحية دورًا آخر، حيث يعينه الباشا _ضمن أحداث المسرحية_ سكرتيرًا لتدوين جلسات الوزراء أو ما نسميه حكومة الظل، وبالطبع يكشف الأستاذ حمام انتهازية رفيق بيه واستغلاله للباشا، وأهداف وزارة الظل التي تسعى للعمل من أجل مصالحها الشخصية فقط وليس لمصلحة المواطن البسيط.

وبدلاً من ذهاب ليلي إلى حبيبها (محمود المليجي) في الكباريه _كما هي في أحداث الفيلم_ تذهب ليلي في المسرحية (ندى ماهر) إلى أنور وتقبله أمام القصر، ويتضح فيما بعد أنه شاب انتهازي يبتزها مالياً بدعوى أنه مناضل ضد الإنجليز، كما يظهر من خلف شباك الحجرة التي تتلقى فيها ليلي دروس اللغة العربية، ويأخذ حوارها هنا مع الأستاذ حمام معاني مزدوجة، فهي تخاطب حبيبها أنور _الذي يظهر خلف الشباك دون أن يراه الأستاذ حمام_ فيعتقد حمام أنها تخاطب وجدانه ومشاعره وتبث حبها له، فيذوب حمام عشقاً فيها.

يحدث كل هذا بعد أن يرى حمام لوحة في حجرة إعطاء دروسه ليلي تشكل معادلاً موضوعياً لعلاقة حمام بليلى، إذ يظهر في اللوحة قرد يحتضن محبوبته الجميلة ينظر إليها عشقاً وهياماً.

غزل البنات .. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

وهي لوحة تعني في النهاية أنه لا يمكن التلاقي بينهما، بين قرد قبيح المنظر، وامرأة تشكل نموذجًا للجمال الراقي، وذلك لاختلاف الفوارق المتعددة بينهما، وهو نفس المعادل الذي لعبته أغنية عبد الوهاب في الفيلم، أغنية (عاشق الروح)، إذ إن على حمام أن يتخلّى عن محبوبته للفروق الكبيرة بينهما من أجل سعادة المحبوب.

ثم يظهر هنا وحيد صديق أنور، يغني لها أمام القصر وتحت النوافذ، لينبئها بخطورة حبيبها المخادع، فهو نصاب ومتزوج، وكما وعداها بالزواج، فهو يعد ابنة خالته بالزواج أيضًا، وهنا يبث وحيد ليلي حبه ومشاعره، فهو العاشق الحقيقي لليلي.

ولكن ليلي تقرر مع حمام أن تعترف لوالدها بحبها إلى حبيبها، ويعتقد حمام أنه هو الحبيب الذي تفكر فيه ليلي، وفي الواقع تعترف للباشا بحبها لأنور، هنا يصاب الأستاذ حمام بخيبة أمل، فيخلع ملابس القصر الجديدة، ليرتدي ملابس القديمة عائدًا إلى عشه القديم، وأثناء خروجه يلتقي بوحيد الذي يعشق ليلي ويكشف له عن شخصية أنور وما كان يفعله كذبًا مع ليلي. هنا يدبر الأستاذ حمام الموقف لكشف كل هذه الأمور، فحين يقيم الباشا مراد حفل زواج ليلي من أنور، يكشف الأستاذ حمام كل هذه الأمور في تلك الليلة، إذ يدعو وحيد المحب لـ (ليلى) كما يدعو رفيق بيه الذي يثور ضد الباشا مدعيًا عليه بأنه نصاب، وقد نصب عليه بمبلغ

15 ألف جنيهه، والباشا مراد مفلس، فيتطوع حمام بإنقاذ الباشا وذلك بسداد المبلغ كاملاً وكان حمام قد كسب ثلاثين ألف جنيهه من ورقة البانصيب، ويتزامن هذا مع كشف وحيد لأساليب أنور، كما تدخل زوجة الأخير لتكشف أكاذيبه، ويتم طرد الاثنين، أنور ورفيق بيه.. وهنا يغني وحيد الذي كان يغني دوماً ليلى ليكشف لها خداع أنور، وهو من تمرن على الغناء لدى المطرب الكبير محمد عبد الوهاب، ويقدم لها عنوان الإستوديو، وفي الإستوديو حيث ستارة حمراء أمامية تتوسط خشبة المسرح، يدخل حمام وليلى من وسطها فيقابلان الجمهور وجهاً لوجه على أمامية المسرح (الأفانيسين) وكأنها لقطة كلوز أب تعادل تلك اللقطة الشهيرة التي كان يبكي فيها الريحاني بجوار ليلى وهما يسمعان صوت عبد الوهاب، ينساب بأغنية عاشق الروح، تنساب الأغنية، يتألم حمام لسماعها، ثم يخرجان معاً، وتطفأ أنوار المسرح، بعدها نلتقي بالمشهد الأخير الذي لم يمثل الريحاني في فيلم غزل البنات وهو المشهد الذي رحل قبله الريحاني ولم يؤده في الفيلم، مشهد الاحتفال بزواج ليلى ووحيد في القصر.

وقد وضع حمام على رأسه (طرطور) وعلى يمينه ليلى ويساره وحيد، وكأنه يقوم بعقد قرانهما، هنا يكشف وحيد سر الأستاذ حمام:

1. وحيد: (ليلى هانم.. الراجل ده بيحبك لدرجة الجنون ويخرج)

(تنهار ليلي، ثم تذهب إلى الأستاذ حمام)

1. حمام: فين الجدع إللي اسمه وحيد؟

2. ليلي: باين عليه رُوّح.

3. حمام: رُوّح؟ دا يبقى حمار.

هنا يدخل وحيد ليعيد مشهد أنور وجدي وكلماته في نهاية الفيلم، مكرراً كلمات ليلي للأستاذ حمام.

1. وحيد: مش ممكن أفكر في الجواز، إلا إذا سمح لي الأستاذ حمام.

وهنا تتأبط ليلي ذراع حمام ليخرجا بعد أن يسبقهما وحيد إلى القصر.

وفي القصر يبدأ الاحتفال بزواجهما، ليلي ووحيد، وهنا يرفض الباشا مراد أن يرحل الأستاذ حمام عن القصر، حيث يقرر فتح مدرسة للأطفال. وتنتهي غزل البنات المسرحية، ويلاحظ في المسرحية أن توزيع أغاني الفيلم قد اختلف في المسرحية بعض الشيء، ولم تسع الشخصيات الدرامية أن تقلد مثيلاتها في الفيلم، وإنما كانت تقدم روح العمل نفسه دون تقليده، والمسرحية بكاملها هي رؤية عصرية لفيلم من كلاسيكيات السينما المصرية، قد حصل على الترتيب التاسع ضمن أفضل مئة فيلم مصري في القرن

العشرين، وهو أفضل ما قدمه الريحاني ضمن أفلامه السينمائية. وهنا يتحقق حلم أنور وجدي ومحمد عبد الوهاب في تسجيل أعمال نجيب الريحاني المسرحية على يد محمد صبحي الذي يعيد تقديم هذه الأعمال من منظور عصري.

الجمهور

حين يُقدّم الجمهور على مشاهدة العرض في مدينة سنبل، بعد البوابة بسبعة عشر كيلو مترًا، أي ما يقارب خمسين كيلو مترًا من وسط القاهرة، فإنه جمهور يعشق الفن ويسعى إلى الذهاب إلى الفن الجيد، حيثما يكون، ومحمد صبحي هنا يراهن على ذوق الجمهور في تلقي الفنون الجيدة والجمهور الذي يذهب إليه، فقد تربت هذه الجماهير على الفن الجيد، وهذا يؤكد على قول أحمد زويل حين كان في مؤتمر جريدة الأخبار وحين تحدث عن الإبداع قال: الإبداع لا يتحقق إلا بالعشق والجمهور هنا هو ما يستحق التحية الذي يعاني المشقة في الطريق كي يرى عملاً فنيًا راقياً، في ظل انسداد شرايين الكوميديا فيما نعيشه من زمن الانحطاط.

مشروع محمد صبحي التنويري

محمد صبحي مؤسسه متكاملة، فبينما يزيد تعداد الموظفين على الفنانين الذين يعملون في مسرح الدولة (البيت الفني للمسرح)، فإن صبحي يدير مؤسسته بثلاثة أفراد أحدهما مدير مالي والآخر إداري والثالث مسئول شباك قطع التذاكر، واستطاع محمد صبحي وحده أن يبني مسرحاً مكتملاً يزينه بوجوه الفنانين الكبار أمثال زكي طليمات وجورج أبيض وغيرهم من صناع المسرح المصري وهو مسرح نظيف، منتظم في مواعيده، ورغم أنه يبعد عن القاهرة بحوالي خمسين كيلو متراً، فإنه كامل العدد دوماً، بعكس مسارح الدولة التي تديرها وتعطي مرتبات لجيش كبير من الموظفين والإداريين العاملين بها، إلا أنه يظل فارغاً من الجمهور، بسبب ما يقدمه من أعمال لا علاقة لها بهوموم الناس ولا تخاطب أحلامهم ولا تمس وجدانهم، وعلى وزارة الثقافة أن تخجل من هذا الوضع المشين والمتراجع، وتراجع، أي تراجع المشهد الثقافي والإبداعي في بلادنا، هو ما يعطي الفرصة لسيادة المشهد الظلامي، وأتمنى من وزارة الثقافة التفكير والعمل في إعادة تدوير هذا المشهد الإبداعي مرة ثانية.

ليخاطب وجدان الناس ويرقى بمشاعرهم ويثري عقولهم في محاولة لمحو الظلام الذي ما زلنا نعيشه في بلادنا.

والمشروع التنويري الذي أتمنى أن يتبناه محمد صبحي، هو إعادة تقديم ومسرحة أفلام الريحاني المتبقية له. فما قدمه الريحاني من أفلام في الفترة ما بين عامي 1929 وحتى عام 1936 كان مثار جدل كبير، إذ قدم في هذه الفترة ستة أفلام، وهذا العدد يعادل تلك الأعداد التي قدمها الريحاني في فترته الثانية وغير المختلف عليها من عام 1937 حتى رحيله عام 1949، وبذلك يكون قد قدم اثني عشر فيلمًا، وهذا مخالف لتلك الآراء التي تجمع على أنه قدم تسعة أفلام فقط، ويرجع هذا إلى اختلاف تقييم المؤرخين والنقاد، حيث يتناسى البعض أفلامًا لم تكتمل مثل (جحا)، وأفلامًا أخرى صامته وقد أدخل عليها الصوت، فأصبحت في مصنف آخر مثل فيلمه الصامت (صاحب السعادة كشكش بك) عام 1931 والذي أدخل عليه الصوت فأصبح فيلمًا آخر بعنوان (سعادة كشكش بك) عام 1933 والفيلمان من إخراج إستيفان روستي، ثم الفيلم الرابع (حوادث كشكش بك) من إخراج كارلو بويا.

وكان بطل أفلام هذه الفترة هو شخصية كشكش بك الذي تجاوزه الزمن، ماعدا فيلم (ياقوت أفندي) الذي صورته في باريس عام 1934/33، ثم يقدم الريحاني فيلمه السادس في هذه المرحلة _ طبقًا لهذا التصنيف _ بعنوان (بسلامته عاوز يتجوز) عام 1936 وهو أيضًا يدور حول كشكش بك، وبذلك لا يتبقى من هذه المرحلة الكشكشية سوى (ياقوت أفندي) ويضاف إلى ذلك الستة أفلام

غزل البنات.. المسرحية التي لم يمثلها الريحاني

الأخرى في مرحلته التالية والأخيرة من عام 1937 حتى رحيله عام 1949.

وهي سلامة في خير 1937

سي عمر 1941

لعبة الست 1946

أحمر شفايف 1946

أبو حلموس 1947

غزل البنات 1949

ويكون بذلك لدينا سبعة أفلام، وبما أن محمد صبحي قد قدم فيلمين منهما وهي لعبة الست عام 2000 وغزل البنات عام 2017 يتبقى لنا خمسة أخرى، ولذلك أتمنى أن يكون مشروع صبحي القادم هو تقديم هذه الأفلام الخمسة بعد مسرحتها في مسرحه، وليكن عمل لكل عام، أولاً تحقيقاً لحلم قديم تمناه محمد عبد الوهاب وأنور وجدي في أواخر أربعينيات القرن الماضي بتسجيل أعمال الريحاني المسرحية، ولكنه حلم لم يتحقق. وهو المشروع التنويري الذي يقوم بتعريف الأجيال الجديدة بترائنا المسرحي الذي شكل وجدان أجيال كثيرة، وثانياً تقديم هذا التراث من منظور عصري كما فعل صبحي في مسرحية لعبة الست وغزل البنات، وثالثاً سيكون هذا إنجازاً عظيماً في مواجهة ما نسميه بانحطاط عصر

الكوميديا وتصلب شرايينها فيما نراه باسم الكوميديا، والكوميديا
منها براء.

المرحلة الانتقالية والمعادلة الصعبة (هندي وحلمي)

منذ سبعينيات القرن الماضي، يشهد المشهد الإبداعي والثقافي تواجدًا كبيرًا وحادًا في إطار الكوميديا الجادة للفنان محمد صبحي.

ومنذ التسعينيات، وتحديدًا منذ عام 1998 وبفيلم (إسماعيلية رايح جاي) بدأ يتأكد حضور جديد بظهور جيل جديد من الشباب في مجال الكوميديا الراقية لمحمد هندي ومن كان معه في الفيلم، وقد تأكد وجود هندي في فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية)، ثم تأكد هذا الوجود في فيلم (جاءنا البيان التالي) وبعدها فيلم (رمضان

مبروك أبو العلمين حمودة) و(عندليب الدقي).

وفي الواقع ما يقدمه محمد هندي يدخل في إطار الكوميديا الراقية التي تبعد عن الابتذال والإسفاف الذي ساد ويسود المشهد الإبداعي فيما نعيشه الآن.

ويشارك هندي في هذا المجال موهبة كبيرة أخرى لم تبدأ في مجال التمثيل، وإنما هو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الديكور، وقد بدأ فور تخرجه العمل مذيعة بقناة الفضائية المصرية في برنامج (لعب عيال).

وقد اشترك مع علاء ولي الدين في فيلم (عبود على الحدود) عام 1999. وفيلم (الناظر)، و(ميدو مشاكل) و(ألف مبروك) ليحقق هو وهندي المعادلة الصعبة، لفن الكوميديا، ويشكلا معاً رمزاً لهذه المعادلة الصعبة من فن كوميدي جاء دون ابتذال أو إسفاف أو غير ذلك مما نشاهده الآن، وقد سيطر على الساحة الفنية، وحيث طور الاثنان: محمد هندي خريج المعهد العالي للسينما، وأحمد حلمي خريج المعهد العالي للفنون المسرحية أدواتهما الفنية بشكل جيد، دون إسفاف ودون الاعتماد على أساليب الانحطاط والتقرز وثقل الظل الذي سيطر على الساحة الفنية الآن، ومؤكّد لعبت دراساتهم العلمية وثقافتهم الفنية وخفة ظلهم دوراً كبيراً في هذا التوجه، وبظهورهما أصبح هناك أمل جديد لرؤية كوميديا

معاصرة خفيفة الظل، جادة وهادفة، لكن ظهور بعض الوجوه وتدخل بعض القنوات الفضائية بشكل تجاري في تمويل بعض الأفراد وغير الدارسين والترويج لأعمال غير فنية هادفة أدى إلى انسداد شرايين الكوميديا وموت الكائن الذي كان حياً في الماضي والمسمى: الكوميديا.

محمد سعد...

والخروج من المعادلة الصعبة

كان الطريق الذي يربط بين هنيدي وأحمد حلمي أيقونة المعادلة الصعبة مع الطريق الذي مهد إلى مرحلة انسداد شرايين الكوميديا، هو محمد سعد الذي يمثل في أدواره شكلاً كاريكاتورياً، مستندعياً فيه أنماط الانحطاط من العقل الباطن والتي ربما رآها وخبرها وعاشها في طفولته، وقد اختزنت صورها وتم اختزالها في الوقت نفسه في عقله الباطن، وهو بعد ذلك يصورها ويظهرها ويجسدها على الشاشة دون خجل، فيقدم شخصية (اللمبي) المحببة إليه وهي الشخصية المتكررة في أعماله وهي التي يصفها الكاتب وائل عبد الفتاح في مقاله⁽¹⁾ بقوله: "حنالة المدن، ليس صعلوكاً ولا هو ابن

(1) وائل عبد الفتاح: جريدة الدستور، مقال بعنوان: "محمد سعد ابن الفوضى" بتاريخ 2009/9/23.

البلد الشعبي، فواصل الطبقات، لا وعي خاص.. ولا سياق تعيش فيه (... حثالة تفجر الكوميديا من صندوق بقايا البشر".

وبعد تكراره لهذه الشخصية النمطية في كثير من أعماله، وبعد إفلاسه الفني، يقدم على تقديم برنامج بعنوان (وش السعد).

وفي إجابة عن سؤال وجهه له الصحفي طارق شحاته، عما إذا كان راضياً عن (وش السعد) في مشواره الفني الكبير، يرد قائلاً: "الحمد لله قطعاً، فأذكر في أولى حلقات البرنامج التي شاركت فيها هيفاء وهبي.. "رجعت مصر". القهاوي، كانت على آخرها وكأنها تشاهد كأس العالم، والناس كانت تعتقد أنه برنامج.. ولكنه مسرح وأكدت هذا المعنى في الحلقة الثانية من البرنامج، و"بوحة" قام بالرد على كل النقاد في تلك الحلقة وكانوا سعداء جداً بذلك، وقالوا إن محمد سعد كانت ردوده في منتهى الاحترام والשיاكة، ولم أخطئ في أحد أو تؤخذ علي أي جملة، لأن كل واحد حر في رأيه، وكان الرد من خلال خشبة المسرح بأننا نقدم ما نراه، حيث نرى شتيمة ومشاجرة بين الناس في الفضائيات، ثم نفاجاً بأنهم يتناولون الغداء بعد ذلك مع بعض، لأن الفن محاكاة للواقع.⁽¹⁾ وقد تمنى محمد سعد في هذا الحوار أن يكون ربع نجيب الريحاني".

(1) طارق شحاتة: مجلة الكواكب، العدد 3395 بتاريخ 2016/9/13 حوار مع محمد سعد بعنوان: (تخلّى عن الرقص والغناء في تحت الطرايزة).

وهو في هذا الحوار يرى أن أولى حلقات البرنامج⁽¹⁾ التي شاركت فيها هيفاء وهبي قد "رجعت مصر" "حيث كانت القهاوي كانت على آخرها وكأنها تشاهد كأس العالم"، وهو بذلك يخلط بين برنامج يقدم فيه إحدى شخصياته النمطية وبين ماتش لكورة يشاهده المتفرجون على المقاهي، وهناك فرق بالطبع بين برنامج يزعم أنه برنامج فني، وبين ماتش كورة، وبين مسرح يلتقي فيه المتفرجون مباشرة مع الممثلين وجهاً لوجه على خشبة المسرح والصالة، في لقاء حر نابض، وليس برنامجاً مسجلاً، أو ماتش كورة على الهواء مباشرة أو معاداً أو مسجلاً.

ثم يفرق بين المسرح والبرنامج زاعماً أنه مسرح ولكن الناس اعتقدت أنه برنامج، وهو لا يدري الفرق بين البرنامج التلفزيوني والمسرح، في لقائه الحي المباشر مع الجمهور، ثم يؤكد أنه أكد هذا المعنى في الحلقة الثانية من البرنامج، مناقضاً لنفسه ومعتزلاً بذاته وبلسانه بأنه برنامج، ويرى أن شخصيته النمطية التي هي "بوحة" قد قامت بالرد على كل النقد في تلك الحلقة، أي حلقة البرنامج، وبالطبع لا أعرف من هم هؤلاء النقاد؟ أو كل النقد وبالطبع لم يذكر أسماء.. هل هم النقاد الذين قضوا عمرهم في دراسة هذا الفن دراسة علمية، حتى يستطيعوا تطوير أدواته لدى الفنانين القائمين

(1) وقد شاهدها ليلة إذاعتها، وأعترف أنني لم أنم بسبب ما وصل إليه البرنامج من إسفاف تمثل في ألفاظه الخارجة وجملة السيدة هيفاء وهبي بطريقة غير لائقة.

به أو عليه، وهم من يشاركون في تنوير الجمهور في الوقت نفسه لشرح مكونات هذه اللعبة الفنية حتى يتفهموا قواعدها ومبادئها، باعتبار الجمهور هو المتلقي للمنتوج الفني؟ أم قام السيد محمد سعد بالرد على الذين يكتبون كلمات انطباعيه مهللين له، دون أن تكون لهم علاقة حقيقية بلعبة الفن وقواعدها؟ وكيف عرف أنهم كانوا سعداء بردوده؟ وكيف وصلت كلماتهم في الإطراء والمديح؟ وهل دوره أن يخصص مساحة نقدية للرد على النقاد أو غير النقاد ضمن البرنامج؟ هل تحول برنامجه إلى برنامج (رد على النقاد) دفاعاً عن نفسه؟ وهل دوره هو الدفاع عن نفسه، أم التعلم من النقاد العلماء الذين سخرُوا حياتهم علماً لتطوير الإبداع ليكون في أفضل حالاته؟ أهذا هو دوره الفني؟ أم أن دوره هو أن يبدع إبداعاً مدروساً مقبولاً لتنوير المتفرج ومخاطبة جمالياته وذائقاته، ثم يتلقى الانتقادات العلمية من النقاد في محاولة لتفهمها ودراستها وتطوير أدواته؟

أختصر دوره عن الدفاع عما يعتقد أنه صحيح رغم انتقادات النقاد وغير النقاد؟ أهذه هي الطريقة المثلى التي يطور فيها أدواته الفنية؟ ثم هل كل "واحد حر في رأيه" كما يقول، أم أن هناك حرية مسئولة طالما أقف على منبر أتوجه من خلاله إلى جماهير عريضة؟ أليس هناك دور اجتماعي مسئول لكل من يمتهن الفن؟ إن المسألة متروكة للحرية وقد تكون لا علاقة لها بالفن وقوانينه

ومسئوليته؟ وفي ردوده على المحاور، يرى أنه يقدم ما يراه، وإذا كان هذا الذي يراه غير مسئول وينزلق إلى الإسفاف؟ فهل هذا من حقه؟ ثم يتحدث عن الشتائم والمشاجرات التي تدور بين الناس في الفضائيات، وبعدها يفاجأ بأن المتشاجرين يتناولون الغداء معًا. ماذا كان يقصد بذلك؟ هل كان يقصد بأنه علينا أن نتبادل الشتائم ثم نتعارك، بعدها نتصالح على مائدة الغداء؟ أم ماذا؟ وهو يقر في النهاية بأن الفن ليس سوى محاكاة للواقع.

وهو ربما لا يدري أو يدري أن الفن ليس محاكاة للواقع، فالواقع له قوانينه الخاصة، والفن له بنيته وقوانينه الخاصة أيضًا، وكلاهما يختلف عن الآخر، ويفرق بين الفن والواقع، أن الخيال ورؤى الفنان تتدخل في تركيبة الأول، بما يحمله من ثقافة وتاريخ وقيم جمالية وشعورية وخيال.

وبعد كل هذا، فلم يكن محمد سعد في الواقع، سوى الطريق الذي مهد لانسداد شرايين الكوميديا، ولم يكن _كما تمنى في الحوار_ ربع نجيب الريحاني ولن يكون، فالفارق بين النسيج مختلف، وأيضًا الأهداف الجمالية _إن وجدت_ غير موجودة.

للأسف يمتلك محمد سعد طاقة كبيرة، كان يمكن توظيفها في أعمال كوميدية هادفة، إلا أنه استسهل الطريق، طريق النجاح السهل، والممتد على تكرار نجاحه، وتقديم شخصية نمطية لها من

التأثير السيئ الكثير في مجال الكوميديا ولدى المتلقي.

لم يكن محمد سعد سوى المحلل لما ساد في الساحة الفنية من فوضى وابتذال أدى إلى انسداد شرايين الكوميديا في مصر والتي بدأ تأثيرها يصل إلى بلدان أخرى.

المنتهى...

وعصر انسداد شرايين الكوميديا

"إنها مأساة علي الكسار تتكرر من جديد، لقد كان الكسار هو أعظم مضحك في زمانه، ولكنه عندما مات، كان قد انطفأ نوره وذبلت شمعته قبل الأوان، ذلك لأن الكسار كان في رأسه مضحك، ولكن لم يكن في رأسه شيء آخر."

محمود السعدني

في الحادي عشر من مارس عام 2016 حضرت ندوة تكريمية بمسرح الأوبرا الصغير لتكريم أشرف عبد الباقي وفرقة المسرحية، تسلم فيه درع الأوبرا، وقد تحدث طويلاً عن نجاحاته المسرحية وعن طريقته في تقديم فن مسرحي بشكل جديد. وكان في نيتي أن أتجاوز معه عبر الصالة فيما استضافه صالون الأوبرا، ولكن الضوضاء التي جاءت ممن يملئون مقاعد صالون الأوبرا بحماسهم وصفيهم وصراخهم أحال دون إدارة حوار هادئ، وكان الجميع من صغار السن الذين تحمسوا لهذه التجربة، وتربوا عليها، وربما تصوروا أن تجربة عبد الباقي التجارية فيما يقدمه عدة أيام قليلة على خشبة المسرح ثم ينقلها التلفزيون لهم، هي التجربة الرائدة والوحيدة التي تشكل لهم طبيعة المسرح، بعد رواجها فعلياً لديهم.. وهنا أدركت مدى خطورة هذه التجربة على صياغة وجدان الناس والأجيال الجديدة، وهي تجربة تفرغ المسرح من قيمه ورسالته وتسد شرايين الإبداع الحقيقي وتنحي في الوقت نفسه كل المضامين الإنسانية والجمالية والرؤية من المسرح، مبقية فقط على عامل الضحك الذي يتم انتزاعه بالعبث والفراغ والابتذال والإسفاف، بعيداً عن قيم الفن الحقيقية ورسالته الإنسانية.

وقد انتشرت التجربة في مصر وخارجها، حتى أن برنامج العاشرة مساءً قد استضافه يوم التاسع والعشرين من شهر نوفمبر 2017 ليجري حواراً معه بمناسبة تقديمه 92 مسرحية.. وكان كل

ما جاء من معلومات في هذه الحلقة هو مجرد تكرار لأحاديث جاءت في الصحف منذ أن طرح أشرف عبد الباقي فكرة تياترو مصر ثم مسرح مصر والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف انتشر هذا النوع التجاري الذي تزوج فيه مع التلفزيون ليقدم كائنًا مشوهًا في غياب مسرح الدولة وانحسار الدور الثقافي والإبداعي لها؟

تياترو مصر

بدأت فكرة (تياترو مصر) عام 2009 مع محاولة عمل برنامج تلفزيوني، ولكنه تعثر، وعادت الفكرة ثانية بعد عامين، ولكن تنفيذ الفكرة بدأ في عام 2013/2014 تحت مسمى (تياترو مصر)، على أن تقدم كمسرح خاص، وفي الوقت نفسه تصور تلفزيونيًا لإحدى القنوات التلفزيونية بعد العرض الذي لا يستغرق أكثر من أسبوع على خشبة المسرح، وتكررت التجربة في تياترو الصعيد وتياترو الإسكندرية وتياترو مصر الجديدة وغير ذلك من التياترات.

وتعتمد هذه التجربة على كتابة فكرتها في بضعة أسطر بعد أن يُرتجل الموضوع كاملاً بناءً على الفكرة المطروحة، بهدف واحد ووحيد وأوحد، وهو استجلاب الضحك عن طريق الإفيهات، وزغزغة الناس، وتفريغ عقولهم ووجدانهم من كل الهموم التي يعانون منها، سواء هموم اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية أو سياسية

أو غير ذلك. وفي ظل غياب الفكر والرؤى والإستراتيجيات، لا يستغرق تجهيز العمل سوى أيام قليلة، ربما ثلاثة أيام فقط، حتى تتمكن الفرقة من تقديم برنامجها الطموح من وجهة نظرها والذي يعتمد أساساً على الكم المفرغ من الفنون لتقدم الفرقة عملاً أسبوعياً.

في أوروبا التي تحترم عقل ووجدان الجمهور، يستغرق التجهيز للعرض الواحد بها، ربما سنوات ثلاثاً، وكان برتولت بريشت الألماني بكامل طاقمه المسرحي المتكامل بمسرح برلينر إنسامبل، يستغرق على الأقل في بروفات مسرحياته، وذلك بعد التجهيز من كتابة دراماتورجيه ما لا يقل عن ستة أشهر بروفات فقط، وكان جان لوي بارو الفرنسي في مسرحه الكوميدي فرانسيز يستغرق في بروفات أعماله المسرحية، ما لا يقل عن عام كامل في بروفات مسرحية واحدة، ومع هذه النماذج المحترمة في تاريخ المشهد المسرحي، نجد أن مسرح تياترو مصر أول موسم له، قد قدم 52 مسرحية⁽¹⁾، وقد كتب وأخرج من هذه الأعداد سبع وثلاثون مسرحية لشخص واحد، هو نادر صلاح الدين، معتمداً في ذلك على الارتجال وعلى الإفيهات وعلى مجموعة من الممثلين تم التقاطهم

(1) قدم إسماعيل يس في تاريخه الفني منذ إنشاء فرقته المسرحية وحتى إغلاقها في اثنتي عشرة سنة أقل من هذا العدد الذي قدمه تياترو مصر في موسم، إذ قدم خمسين مسرحية فقط عبر هذه السنوات الطوال.

في معظمهم بعيداً عن خريجي الأكاديمية دارسي المسرح، ممن اكتشفهم أشرف عبد الباقي في أعماله التلفزيونية، خاصة مسلسل (راجل وست ستات).

وكان د. هاني مطاوع قد اكتشف أشرف عبد الباقي وقدمه في مسرحية (خشب الورد) عام 1987، حيث كان أشرف يعمل مهندساً ومقاولاً للديكور، وقد سار على نهج اكتشافه ليدعم مشروعه بمن اكتشفهم من خارج الوسط الأكاديمي.

مسرح مصر

انفصل أشرف عبد الباقي عن تجربته الأولى في (تياترو مصر) ليكون فرقة جديدة باسم مسرح مصر، تتكون من كثير من أفرادها القديمة وبعض الوجوه الجديدة، سائراً على نهجه الأول. مقدماً نفس النوعية الأولى بعد أن حدثت مشكلة في التمويل مع شركة فردي، المنتج السابق لتياترو مصر، والذي سجل الاسم في الشهر العقاري، فاضطر عبد الباقي لطرح اسم (مسرح مصر) بدلاً من (تياترو مصر)، مع استمرار نهج التجربة ذاتها، دون أي تغيير أو تطوير أو تحديث أو إصلاح، والغريب في الأمر أن انتشرت هذه النوعية في فترة شهدت فيها مصر ثورتين متلازمتين، وأحداثاً جساماً، حيث يتحول الفن، كما يحدث في العالم، في مثل هذه الفترات

الاستثنائية، إلى فن يعكس الأحداث ويوثقها، ويسجلها للتاريخ من منظور غير تقليدي، مهتمًا بهوم الناس وقضاياهم وطموحاتهم وأحلامهم، موثقًا تلك المراحل التاريخية الاستثنائية في تاريخ الشعوب، وهذا ما كانه المسرح منذ تجاربه الأولى أيام فرينخوس وأسخيلوس في بلاد اليونان قبل الميلاد وفي بداية نشأته، وحتى اليوم، مرورًا بالأحداث الاستثنائية والجسام في تاريخ الشعوب في مناطق العالم كله، حيث يضطلع الفن بمسؤولياته التاريخية.

إن الفن في فتراته الاستثنائية هذه يتحول _ كما يؤكد لنا التاريخ _ بفعاليته وحركاته ورواه، لتوثيق مثل هذه الأمور، مشاركة منه في قضايا مجتمعه، ممارسًا لمسؤولياته وسط مجتمعه.

والغريب في الأمر وعكس وقائع التاريخ المسرحي يتخلل المشهد المسرحي لدينا عن مسؤولياته، ليقف على الطريق المعاكس غير المسئول، متخليًا عن دوره التاريخي، حيث تطرح هذه التجربة براميل مفرغة من الفكر ومن القيمة ومن محاولات توثيق وتسجيل الواقع للأجيال القادمة والتاريخ، مؤكدة على دعوة صريحة واضحة دون لبس فيها ودون خجل، حيث يؤكد عبد الباقي أن هذا المسرح يهدف بشكل مباشر إلى "الضحك من أجل الضحك، حتى لو كان الضحك بلا معنى".

وبالطبع يعد هذا تغييبًا للعقل المصري في فترة نحن فيها أحوج

ما نكون إلى استخدام وتوظيف هذا العقل في حياتنا، وهي التجربة التي تسعى إلى إبعاد العقل المصري عن الأحداث التي يعيشها المواطن والمهموم بكل ما يدور فيها على الأرض، وهي تلك الأحداث الفارقة في حياته، عن طريق إغراقه في إيفاهات تافهه ونكات ساذجة، لا تعمل إلا لتغيب هذا العقل المصري صاحب أولى الحضارات، والذي بنى فجر التاريخ، والذي شكل ضميره في الوقت نفسه.

إن عبد الباقي يؤكد مرارًا وتكرارًا، أن هدفه الأساسي "هو الضحك، حتى لو كان بلا معنى" ويزيد الأمر تأكيدًا، بأنه: يتعامل مع المسرحيات التي يقدمها مثل (ماتش الكورة) وفي النهاية _ كما يقول _ يهدف إلى إحراز أكبر عدد ممكن من الأهداف، وأهدافه هي الضحك للضحك فقط.

ولكي يصل إلى هذا الهدف السامي من وجهة نظره، فهو يعتمد في تجربته هذه في الكتابة على (ورش الكتابة)، وبالطبع تفتقد هذه الورش رؤيه إبداعية حقيقية، سوى تسخير الهدف نحو استنطاق الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح بالإيفاهات، والتي هي ليست شخصيات درامية، والجري بذلك نحو تحقيق هدف الضحك من أجل الضحك حتى لو كان فارغًا بدون معنى أو دلالة أو ثقافة أو فكر أو تنوير أو سياسة أو أي شيء يتعلق بالقضايا الاجتماعية

وغير الاجتماعية، أو حتى القضايا الجمالية التي هي الموضوع الأساسي في الفن.

ومزيد من الارتجال غير المدروس، فإن ورش الكتابة هذه تعمل على الأعمال التي يتلقاها المسئول في الفرقة عبر الإيميل من أناس مختلفين وربما مجهولين لا علاقة لهم بالفن المسرحي أصلاً، ويعترف أشرف عبد الباقي بأن ما يحكمه هو (السوق)، وكأن ما يقدمه مجرد سلعة للعرض والطلب التجاري، وليس خضوعاً للعملية الإبداعية وقوانينها ودورها ورؤاها وجمالياتها ومنظورها في الكتابة الذي يعتمد بشكل أساسي على التاريخ الإبداعي للفرد الواحد في الكتابة، وليس على ورش الكتابة التي تعتمد على الارتجال وعلى مجموعة من الناس مختلفي الثقافة والتوجهات أو حتى مجهولين لا علاقة لهم بالعملية الإبداعية.

وبالطبع كلما كان ما يقدمه مفرغاً من الفكر والثقافة، كان مكتظاً بالضحك الذي يبحث عنه، حتى يجد له سوقاً رائجة.

ولكل هذا يفضل عبد الباقي وفرقته العمل في القطاع التجاري (الخاص، خاصة وأنه كان يعمل في مجال المقاولات والديكور قبل دخوله مجال التمثيل عام 1987 حين قدمه هاني مطاوع في مسرحية خشب الورد).

واتساقاً مع هذا المنهج، يقيس عبد الباقي _ كما يقول _ رد الفعل

عن طريق الفيس بوك من خلال حساب وهمي، ويضيف إلى ذلك انطباعات الجمهور اللحظية التي تبدو من خلال ضحك المتفرجين وتصفيقهم على ما يشاهدونه على خشبة المسرح.

إن طبيعة ما يقدمه عبد الباقي يتحدد في موقفه من السياسة، ويتم تمريره عبر وجهة نظره في الفن، حيث يقول: "منذ بدء الأحداث السياسية في مصر وأنا مبتعد عنها تمامًا"⁽¹⁾ وهو في هذا يناقض قول أرسطو معلم البشرية الذي ميز الإنسان عن الكائنات الأخرى بقوله: "الإنسان حيوان سياسي".

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل هناك فن عرفته البشرية يمكن أن يتخلى عن اتخاذ موقف سياسي حيال ما يعيشه الإنسان والوطن، خاصة في اللحظات التاريخية الفارقة؟ وهل يمكن أن يسمى هذا فناً؟

ورغم أن عبد الباقي يتصور أنه يبتعد عن السياسة، خاصة تلك الأحداث الجسام التي عاشها وطنه خلال ثورتين، فإنه في الوقت نفسه يعبر عن موقفه السياسي فيما يقدمه من أعمال تسعى إلى الضحك من أجل الضحك حتى لو كان بلا هدف. وهذا هو موقفه السياسي من الأحداث الجسام التي يمر بها الوطن.

(1) قارن مجلة أخبار النجوم بتاريخ 30 يناير عام 2014.

تزيف الحقيقة

وعبد الباقي يزيف حقيقة التاريخ حين يقول لمعارضيه⁽¹⁾: لمن يتهمونا بأننا لا نقدم مسرحًا، أقول لهم اقرءوا عن المسرح في زمن "الريحاني والكسار". ونحن نقول له ردًا على ذلك، عليك أن تقرأ أو تعيد قراءة هذا الزمان مرة ثانية، ألا تعرف أن الريحاني كان يمصر أعماله المسرحية من الأدب الفرنسي، وقد اختلف مع عزيز عيد بسبب هذه القضية، لقد أراد عزيز عيد أن يقدم الأعمال المسرحية الفرنسية، كما هي مترجمة من الأصل الفرنسي، ولكن الريحاني اختلف معه، لأنه يقدم هذه الأعمال في بيئة أخرى غير بيئتها الأصلية وإلى جمهور آخر غير الجمهور الفرنسي، وعليه أن يزرع هذه الأعمال في البيئة الجديدة التي هي الواقع المصري أو المجتمع المصري. ألا تعرف يا سيدي أيضًا أن الكاتب الكبير أمين صدقي الذي كان يعمل مع نجيب الريحاني قد اختلف مع الأخير بسبب الأجر، فغادره إلى مسرح علي الكسار الذي لم يكن يعرف القراءة ولا الكتابة، ولكن كان معه ومن أسباب نجاحه انضمام مؤلف ومترجم كبير للعمل معه في حجم أمين صدقي؟

وبجانب ذلك عمل علي الكسار أيضًا مع مبدع كبير وشاعر لحن سيد دوريش أشعاره وهو بديع خيرى الذي انتقل من العمل

(1) قارن جريدة صوت الأمة بتاريخ 2016/2/13.

مع الريحاني إلى الكسار أثناء سفر الأول إلى أمريكا الجنوبية؟ التاريخ لا يقبل لوي الذراع، فهو مسجل محفور في أوراقه ووثائقه وكتبه.

وفي تجربته يستند إلى تجربة الكوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر بايطاليا، وهي تجربة تناقض كل ما يُسندُ إليها، إذ أنها لم تفرغ أعمالها إلا من الضحك للضحك، وإنما كانت قائمة على أساس مناقشة موضوعات العصر، وكان لها أهداف كبرى في تناول القضايا والمشاكل السياسية والاجتماعية آنذ، وهو توجه يختلف عما يقدمه عبد الباقي من اسكتشات مفرغه من أية قيمة اجتماعية ولا تهدف إلا للضحك فقط حتى لو كان بلا معنى.

إن عبد الباقي يخلط بين فن الارتجال هذا وقيمة توجهه، وبين ما يقدم في الكباريهات لراقصات ومونولوجستات، مدعيًا أن نجيب الريحاني قام بتأسيس هذا النوع، والحقيقة أن الريحاني عمل في كباريه الخواجه ديموكونجس مع إستيفان روستي لفترة محدودة جدًا، وبعدها ابتدع شخصية كشكش بك، وكان هذا في عام 1916.

أعترف إن ما يقدمه عبد الباقي من اللامسرح واللافن يريد أن يلجأ إليه البعض، لكن علينا أن نعترف أن هذا ليس بدور الفن، فالفن يرتفع جماليًا وأخلاقيًا بقيم الجمهور ولا ينزل إلى تقديم ما هو محبوب إليه في اللاوعي، وبالطبع هذا ما يبرر ذهاب البعض إلى هذه العروض.

إن القضية الأساسية ليست في تقديم عرض كل ثلاثة أيام أو أسبوع، وليست في هرولة البعض إلى هذه النوعية من العروض، وليست في قيام من لم يتخرجوا من الأكاديميات المتخصصة لأداء دورهم الحقيقي وسط المجتمع، القضية الأساسية فيما يجب أن يقدمه المسرح من عروض تحوي القيم الجمالية الإبداعية ولا تنفصل في الوقت نفسه عن القضايا التي تهم المواطن، فالضحك للضحك حتى لو كان بلا معنى ليس سبباً لتقديم عرض مسرحي.

فلا يوجد فن بلا معنى ولا يوجد فن لا يرتبط بالجمال، وإلا ليصبح مضیعة للوقت وتفریغاً للعقل وكل قيمة ايجابية.

إن مخرج معظم هذه الأعمال وهو نادر صلاح الدين يقول مؤكداً: "عليكم أن تتخللوا كم الضغط الذي نعمل جميعاً تحته حتى نخرج مسرحية متكاملة كل 3 أيام، بداية من إيجاد الفكرة وعمل البروفات وتصميم الملابس وبناء الديكور، فغير المنطقي أن تكون كل المسرحيات على نفس المستوى، فقدمنا منذ الموسم الأول 52 مسرحية، وقدمت أنا منها 37 تأليف وإخراج"⁽¹⁾.

ومن غير المنطقي كما يقول السيد المخرج المؤلف أن يكون هذا فناً أو إبداعاً مسرحياً حقيقياً، بل مجرد تحقيق مشروع تجاري

(1) جريدة صوت الفن بتاريخ 2015/11/11 حوار سارة عبد الرحمن، حوار بعنوان (جمهور مسرح مصر يبحث عن الكوميديا).

يسابق الزمن لكي يكتمل في ثلاثة أيام ليعرض، في موافقته أيام قليلة على المسرح، ثم ينقل إلى شاشات التلفزيون المتعاقدة عليه، من أجل تحقيق الهدف الأسمى لهذه التجربة وهو تحقيق الضحك من أجل الضحك حتى لو كان بلا معنى.

إن المعادل الموضوعي لهذا العرض أو هذه العروض التجارية يتمثل في أحد المشاهد التي عرضتها هذه الفرقة في أحد عروضها، حيث يقف مجموعة من الممثلين والممثلات على خشبة المسرح وهم يرتدون أسفل ملابسهم مؤخرات كبيرة، والحدث هنا لا يدور إلا حول كبر وضخامة هذه المؤخرات، وبالطبع لا يمكن وصف هذا الإسفاف إلى انتزاع الضحك سوى بكوميديا الانحطاط.

انظر أيضًا كيف انتشرت هذه الطريقة وامتدت إلى بعض المسلسلات التلفزيونية، حيث تجد ممثلة قديمة ذات تاريخ في الأعمال الفنية تظهر في أحد مشاهد المسلسل في دور الأم ليدور الحوار التالي:

"الابن: أنا عايزك تنحرفي يا ماما.

الأم: أنا منحرفة أصلاً".

إنها القيم التي تنشرها هذه النوعية التي تبحث عن الضحك رغم أنوف القيم الأخلاقية والجمالية والكوميديا الراقية.

هناك فرق كبير أن تجعل الناس يضحكون على إفيهات مصنوعة ومكررة وثقيلة الظل، أو تجعل الناس يضحكون على مصائبهم للدفع بهم إلى تغييرها: "فرق كبير أن تجعل الناس يضحكون في إطار الذوق والاحترام العام، وبين أن تضحكهم بأي وسيلة وبكل وسيلة"⁽¹⁾.

إن ظاهرة الإقبال الجماهيري المزعومة على مسرح مصر تؤكد على إحصائية الأمم المتحدة التي تعلن عن نسبة الأمية في مصر والتي زادت على 44 %، وهذا يبرر الإقبال على مسرح مصر، بالإضافة إلى كثير من شباب الجيل الجديد الذي لم يترب على الأصول المسرحية وتقاليدها، ناهيك عن غياب المسرح الجاد والحقيقي، مضافاً إلى ذلك ظاهرة انتقاله إلى التلفزيون ليشاهده من يجلس أمامه، ذلك أن الظرف الاقتصادي الاستثنائي الذي يعيشه المجتمع المصري الآن منذ يناير 2011، هو ظرف طارد للذهاب إلى المسرح، حيث يعجز الإنسان البسيط في ظل المعاناة الاقتصادية عن الذهاب إلى المسرح، ناهيك عن التردّي الثقافي وتراجع دور القوى الناعمة، وقد شارك كل هذا في انتعاش هذه العروض التي تنقل إلى التلفزيون ليشاهدها المرء في بيته أمام التلفاز وتحت اللحاف بكل المفردات التي ذكرناها من رقص وعري وارتداء الرجال لملابس النساء والبذاءات وغير ذلك، مما لا علاقة كله

(1) محمود السعدني، مصدر سابق، ص 90.

بفنون الكوميديا التي بدأت تنحسر وتندثر شيئاً فشيئاً منذ دخل عصر الانفتاح إلى المجتمع المصري وسيطر عليه رجال جني الأموال والفكر التجاري منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، حتى وصلت إلى منتهاها اليوم في ظل انتعاش مسرح مصر.

إننا نعيش في ثقافتنا علي ظاهرة صوتية، على الضوضاء الذي يجلبه الفراغ ويصدر عن البراميل الفارغة، فقد امتلأ المشهد الإبداعى بالصفيّر والضجيج والفراغ والصوت العالي وهو ما يمكن أن يغطي على كل فعل هادئ أو فعاليات وقوى ناعمة ومدرّسة وأكاديمية وأعمال إبداعية حقيقية عميقة التأثير والثقافة، حيث تصدر هذه الضوضاء كل ما هو ناعم وعافل ومدرّوس ناتج عن ثقافة حقيقية وتاريخ ممتد إلى جذور عميقة.

إن النتيجة الطبيعية لزواج ثم دعم هذا الشكل اللامسرحي/ التلفزيوني هو إلغاء المسارح في الدولة لصالح هذه التجارة وهذا التسطيح، وإلغاء المسارح في الجامعات والنوادي والثقافة الجماهيرية التي شكلت وجدان الجماهير منذ أربعينيات القرن الماضي حين كانت ثقافة شعبية وقد طورها ثروت عكاشة بعد أن استعارها عبد الناصر من الاتحاد السوفييتي لتعم البلاد على هيئة قصور وبيوت ومراكز ثقافة في أرجاء جسد المجتمع المصري، كما أن النتيجة الأخطر لكل ذلك هو إلغاء المؤسسات العلمية التي

تدرس الفنون مثل المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون وأقسام المسرح في الجامعات المصرية، وبالطبع إلغاء بعثات الفنون إلى الخارج، فإن البديل الذي يدحض ويدحر رسالة المسرح ورسالة الفنون قد توفر على أيدي غير المتخصصين والمتاجرين بالفن بغير علم.

"لقد اتخذت الكوميديا هدفاً لها تصوير النقائص الاجتماعية بطريقة فكاهة مؤلمة من أجل أن نشاهد بأعيننا مدى التناقض القائم بين السلوك السليم والسلوك المعيب، وكي نسخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك ومن ثم لا نقدم على فعله"⁽¹⁾.

وبذلك فإن الكوميديا لها هدف نبيل، هو تقويم السلوك الإنساني وإظهار النقائص من أجل تلافيتها، وليس من أجل تقليدها وتشويه كل قيمة إنسانية كما يحدث.

والكوميديا بذلك هي مجهر يجسم العيوب الاجتماعية ويعري الأخطاء، وهي مثل قاضي الاتهام تشير إلى المجرم وتفضحه من أجل الصالح العام.⁽²⁾

والكوميديا بذلك هي "ناقد موضوعي يهاجم الخطأ دون اعتبار

(1) د. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، عام 1994، ص 136.

(2) قارن السابق، ص 136-137.

لأية عوامل شخصية، ولا تأخذ هواده أو رافة بمن يهاجمه أيًا كان، ذلك أن الهدف من هجومه هو دفع جميع أفراد المجتمع إلى السخرية من عيوبهم، وإلى الضحك على نقائصهم، وبذلك يبرهنون على منتهى الشجاعة وقمة النقد الذاتي"⁽¹⁾.

وبذلك فإن التجرد والموضوعية هي أهم صفات الفنان الكوميدي والكاتب الكوميدي، إذ لا يليق بهم أن يهتم بالدفاع عن أنفسهما وعن شخصياتهما أو أصدقائهما أو محبيهم، بل عليهما أن يضعنا نصب أعينهما إظهار عيوب المجتمع ككل"⁽²⁾.

ولكل هذا فإن الكوميديان لا يهتم بالنتائج فقط أو الظواهر ولكنه يهتم بأسبابها حتى يصل إلى السبب الحقيقي وراء تلك العيوب الاجتماعية، والكوميديا "لا تضيع الوقت في ندب حظها لأن الانحلال بدأ يدب في جسد المجتمع، بل تعتمد إلى استخدام أسبابه في التوصل لتشريح هذا المجتمع والوصول إلى أسباب انحلاله، ولل قضاء على السوس الذي ينخر في أوصاله"⁽³⁾.

وهذا يعنى أنه لا بد للكوميديا أن تستخدم الثقافة والنتائج العلمية والرؤى التنويرية والمسئولية الاجتماعية لتحقيق أهداف نبيلة في محاربة مفسد المجتمع وأسباب انحلاله وتحله، وليست هي وسيلة

(1) السابق: ص 137.

(2) قارن السابق، ص 137.

(3) قارن السابق، ص 137.

لتحقيق هدف التفاهة والتقزز والإسفاف والانحلال في المجتمع.

"فمن الخطأ الشديد أن يتصور المرء" أن الكوميديا هدفها الترفيه عن المشاهدين أو التسرية عنهم بعد يوم مشحون بالعمل، إذ كيف يمكن تصور أن يضع الكاتب الدرامي هدفًا له أن يرفه عن إنسان في قصوره وتدهوره، ترى هل يكافئه على أخطائه؟ أم يجعله ينبذها؟"(1).

أيسرف في تدليله ليزداد استسلامًا لعجزه وضعفه، أم يحفز به إلى تغيير واقعه إلى الأحسن؟ ما من شك في أن الكوميديا لا تخدر، بل توقظ، ولا تستنفد القدرة على الفعل، بل تستحثُّهما، إنها لا تبعث على الرضا بالأمر الواقع، والتسليم بما هو كائن، بل تدعو إلى تغيير الفاسد والثورة عليه، إنها لا تبغي الترفيه والتسرية ولا تهدف للمتعة والاسترخاء، بل تسخر من المتعة وتدين الاسترخاء، لأنهما أساس لكل نقيصة ووراء كل بلاء، إنها ليست مجلس شراب لتبادل النكات، وإلقاء القفشات، بل هي قاعة محكمة جليلة يرتفع صوت الكاتب فيها بالاتهام ويتوارى فيها من الخجل معظم المشاهدين، لأنهم فعلوا ما يستوجب دخولهم قفص الاتهام"(2).

وبذلك فمن الخطأ أن يتصور من سدوا شرايين الكوميديا الجادة

(1) السابق ص 142.

(2) السابق، ص 143.

والحقيقية، أنها أي الكوميديا مجرد إفيهاات خارجة عن الذوق العام، إن لها دورًا أعمق وأكبر في تصحيح مسار أخطاء المجتمع. فالكوميديا "رحيمة لأنها تمسك الموضع بيد، ولكنها في اليد الأخرى تحمل البلمس الشافي للجرح، فهي تنقد بقسوة، ولكنها تضحكننا بدلًا من البكاء".

إننا أحوج ما نكون إلى فن تنويري ينهض بالأمة وبضمانر البشر، ولا يغيب عقول الناس، بل يهدف إلى تنويرها.. فن يقاوم القبح ليؤسس الجمال، والفعل، ويشحذ الضمير ويدفع بالإنسان إلى مقاومة المفاسد والإرهاب، حتى يتشكل المستقبل بكل هذه المعاني النبيلة.

ملف الصور





















المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- (1) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال 1959.
- (2) نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، المركز القومي للمسرح 2000.

ثانياً: المراجع العربية:

- (1) إبراهيم حلمي: مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.
- (2) أحمد الحضري: تاريخ السينما في مصر، ج 2، الألف كتاب الثاني، صندوق التنمية الثقافية بالتعاون مع المهرجان القومي للسينما المصرية.
- (3) أحمد سخسوخ: انفجار، دار نشر آرت بوت، 2014.
- (4) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976.
- (5) أشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999.
- (6) أيمن الحكيم: عادل إمام ضحكة مصر، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية، 2009.
- (7) هشام لاشين: فؤاد المهندس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1999.
- (8) وليد يوسف: سحر الكوميديا في الفيلم المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003.

- (9) زكي طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- (10) زكي طليمات: ذكريات ووجوه الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981.
- (11) حنان مفيد: سيدة قطار الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003.
- (12) كمال رمزي: نجوم السينما المصرية، الجوهر والأقنعة، المجلس الأعلى للثقافة 1997.
- (13) ليلى أبو سيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف بمصر، 1972.
- (14) ماجد الكسار: بريري مصر الوحيد، كتاب اليوم، أخبار اليوم، 1991.
- (15) محمود أحمد حنفي: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.
- (16) محمود السعدني: المضحكون، دار الهلال، 1994.
- (17) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1994.
- (18) محمود معروف: عمارة الإيموبيليا، مطابع دار الجمهورية للصحافة 2010.
- (19) محمد عبد الفتاح: إسماعيل يس، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والعشرين 1997.
- (20) محمد عبد الفتاح: سينما أنور وجدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009.
- (21) مصطفى أمين: شخصيات لا تنسى، دار المعارف 1988.
- (22) سمير فريد: نجوم وأساطير في السينما المصرية، مكتبة الأسرة 2000.
- (23) سعد أردش: المخرج المسرحي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1979.
- (24) عبد الحميد توفيق زكي: سيد درويش، دار المعارف، 1992.

- (25) علي الراعي: مسرح الشعب، دار شرقيات 1993.
- (26) عثمان العنتلي: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1990.
- (27) فاطمة اليوسف: مذكرات فاطمة اليوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
- (28) فاطمة رشدي: الفنان عزيز عيد، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

ثالثًا: مراجع مترجمة إلى العربية:

- (1) جون أبادوراي: المستقبل واقعًا ثقافيًا، ترجمة طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة 2016.
- (2) كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986.
- (3) نازك باسيلا: مذكرات بديعة مصابني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.
- (4) شارلي شابلن: قصة حياتي، ترجمة كسيل داغر، المركز الثقافي العربي، 1994.

رابعًا: مراجع أجنبية:

- (1) Manfred Brauneck:
Theater Lexikon, Rowohlts
Taschenbuch Verl. Reinbeck bei
Hamburg 1986.
- (2) Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlts Taschen-
buch Verl. Reinbeck bei Hamburg, 1988.

(3) Joachim Fiebach: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.

خامساً: جرائد ومجلات:

- (1) جريدة الدستور بتاريخ 2009/9/23، تحقيق وائل عبد الفتاح.
- (2) جريدة الدستور 2009/9/23، حوار محمد الشواف.
- (3) جريدة الفجر بتاريخ 2007/6/15، تحقيق فؤاد معوض.
- (4) جريدة صوت الأمة بتاريخ 2011/5/21، حوار شريف حتاته.
- (5) جريدة صوت الأمة بتاريخ 2016/2/13.
- (6) جريدة صوت الفن بتاريخ 2015/11/11، حوار سارة عبد الرحمن.
- (7) مجلة الأهرام العربي، بتاريخ 2016/9/3، تحقيق نبيل سيف.
- (8) مجلة الكواكب بتاريخ 1932/11/14.
- (9) مجلة الكواكب بتاريخ 2016/9/13، حوار جوزيف فكري.
- (10) مجلة الكواكب بتاريخ 2016/9/13، حوار فاروق شحاته.
- (11) مجلة أخبار الأدب بتاريخ 2009/7/19.
- (12) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2002/10/15، تحقيق عاطف النمر.
- (13) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2006/7/15، بقلم إيزيس نظمي.
- (14) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2010/4/29، مقال أحمد سخسوخ.
- (15) مجلة أخبار النجوم بتاريخ 2014/1/30.
- (16) مجلة ديوان بتاريخ 2016/7/27، تحقيق سهام عباس أحمد.

سادساً: مواقع إلكترونية:

- موقع المسرح وتاريخه في بورسعيد



المؤلف في سطور

أحمد سخسوخ

1975

- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية، بأكاديمية الفنون،
بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف.

1982

- درس الإخراج المسرحي بمعهد "ماكس راينهاردت" التابع
للمدرسة العليا للموسيقا بأكاديمية الفنون بفيينا، وتعلم على أيدي
تلامذة المخرج العالمي ماكس راينهاردت.

1985/1984

- حصل على جائزة النقد المسرحي الأولى مرتين متتاليتين من
العرب اللندنية.

1986

- تتلمذ في التمثيل ببرلين على يد المخرج العالمي "جون
كوستوبولوس"، مساعد لي ستراسبيرج، مؤسس "إستوديو الممثلين"
بنيويورك، والذي تتلمذ على يديه معظم نجوم هوليوود من أمثال:
جولي هاريس، كالدن مالدن، يول براينر، مارلون براندو، مارلين
مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد،

داستين هوفمان، سيدني بواتييه، مونتجمري كليفت، جون كراوفورد، ستيف ماكوين، أنتوني بيركنز وغيرهم.

1987

- حصل على دكتوراه الفلسفة في الدراما من جامعة فيينا بتقدير "امتياز" بعد أن تتلمذ على يد الناقد العالمي "مارتن إسلن".

1989

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد المسرحي.
- قدم له المسرح القومي عام 1998 من إعداده مسرحية "حب ما قبل الرحيل" بطولة الفنانة عائدة عبد العزيز وإخراج هاني البناء، وقدمت له فرقة بورسعيد المركزية مسرحية "الأبناء" (تأليفاً) من إخراج د. مصطفى حشيش، وقدم له في افتتاح مهرجان زكي طليمات دراماتورجي عن مسرحية سليمان الحكيم، بطولة رانيا فريد شوقي وإخراج د. أشرف زكي، وفي عام 2001 قدم له المسرح الحديث مسرحية "الشيطان يرقص" (تأليفاً) بطولة رانيا يوسف وإخراج محمد جابر، وفي عام 2002 قدم له مسرحية "الرقص على جدار الموت" على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية بطولة سامي العدل وإخراج صفاء علم الدين، كما قدم له مسرح الهناجر مسرحية "عيد الميلاد" (ترجمة ودراماتورجي) بطولة الفنانة رغدة وإخراج محسن حلمي، وأعيد تقديمها على المسرح نفسه في عام 2003. كما قدمت المسرحية في العام ذاته بمهرجان القرين المسرحي بدولة الكويت بطولة الفنانة بوسي. وفي عام 2005 قدمت له مسرحية "حب ما قبل الرحيل" في افتتاح مهرجان يوم المسرح العالمي، على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية،

كما أعيد تقديمها من إنتاج مسرح الشباب بقاعة يوسف إدريس بالمسرح الحديث في يوليو من العام نفسه بطولة د. سميرة محسن وإخراج سامح بسيوني، وفي عام 2014 قدمت مسرحية "حب ما قبل الرحيل" على مسرح قاعة سيد درويش، بطولة الفنانة هنادي، وإخراج طه خليفة.

2000

- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوي.

2001

- حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد الأدبي، وهي التي منحها اتحاد الكتاب لأول مرة.

2008

- حصل على جائزة الدولة للتفوق في الآداب.
- يعمل مشرفاً على سلسلة روائع الدراما العالمية، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة.
- حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد المسرحي عام 2017.

2009

- رئيس التحرير التنفيذي لمجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب (حتى عام 2014).
- رئيس لجنة الندوات الدولية بمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (حتى عام 2010).
- يعمل أستاذاً للدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ورئيساً سابقاً لقسم الدراما والنقد ووكيلاً، ثم عميداً سابقاً للمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون.

أهم الإصدارات

1986

Die Stroemung des Absurden im Aegyptischen Theater und Ihre Beeinflussung durch das Absurde Europaesche Theater. Diss. Uni. Wien.

1988

- مسرحية "الأبناء" عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1989

- "التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون" عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي/ وزارة الثقافة.

1990

- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي، دار النهضة المصرية.

1991

- "تجارب شكسبيرية"، مكتبة مدبولي للنشر.

* طبعة جديدة مذيلة (مكتبة الأسرة) عام 2005.

* طبعة ثالثة مذيلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2008.

* طبعة رابعة مذيلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2009.

* طبعة خامسة مذيلة (مكتبة الأسرة) عام 2010.

1993

- "قضايا المسرح المصري المعاصر"، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

1995

- "المسرح المصري في مفترق الطرق"، الدار المصرية اللبنانية.

* طبعة جديدة مذيبة الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2007.

1997

- "كرم مطاوع فارس المسرح المصري" (تحريرًا)، أكاديمية الفنون.

1998

- "أغنيات الرحيل الونوسية.. دراسة في مسرح سعد الله ونوس" الدار المصرية اللبنانية.

- "سعد وهبه بين ثنائية الكلمة والفعل" (تحريرًا)، أكاديمية الفنون.

1999

- رواد وأساتذة المسرح المصري المعاصر (تحريرًا)، أكاديمية الفنون.

- "أبناء الطوفان"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إعادة صياغة درامية جديدة عن مسرحية "الأبناء".

- "توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًا، مكتبة الأسرة.

* طبعة جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 2002.

* طبعة ثالثة مكتبة الأسرة عام 2005.

2001

- عبث إدريس وعبد الصبور في المسرح، المركز القومي للمسرح.

- مدخل إلى فهم الدراما، مكتبة الزعيم.

2002

- الرقص على جدار الموت، المجلس الأعلى للثقافة.
- نجيب الريحاني.. نجم من زمن الفن الجميل، مكتبة الأسرة.

2003

- مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدراما الشعرية.. بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- * طبعة جديدة مكتبة الأسرة عام 2005.
- * طبعة ثالثة مكتبة الأسرة عام 2008.

2004

- اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- * طبعة جديدة مذيبة مكتبة الأسرة عام 2007.

2005

- الحب على نهر الدانوب، (فيلم سينمائي). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2006

- برتولد بريشت.. النظرية والتطبيق - مسرحيًا وسينمائيًا، أكاديمية الفنون.

2008

- صناع المسرح المصري، صندوق التنمية الثقافية، وزارة الثقافة (ثلاثة أجزاء).
- سعد أردش والطريق إلى الريادة المسرحية، (تحريرًا)، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2010

- المسرح والديمقراطية في مصر والعالم العربي، دار الشروق، مصر.

2011

- سميحة أيوب.. سيدة المسرح العربي، إدارة الثقافة والإعلام، الشارقة (تحريرًا).

2013

- مسرحية "انفجار" دار نشر بورت آرت، بورسعيد.

2014

- ثلاثية الرحيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أهم الإصدارات المترجمة

1991

- "منهج لي ستراسبج" في تدريب الممثل.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.
* طبعة جديدة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1993

- احتفال ليلة عيد الميلاد بوريث.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.
* طبعة جديدة مذيعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

2002

- المشهد المسرحي التجريبي النمساوي والألماني، إصدارات أكاديمية الفنون.

أهم إصدارات المراجعة عن الترجمة الألمانية

2003

- بيتر تسادك.. من مخرجي المسرح الألماني المعاصر، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2006

- راديكالية المخرجين الشباب في المسرح الألماني المعاصر.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2007

- كتاب في المسرح الألماني.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2008

- مخرجو الغد.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

2009

- سياسة العرض المسرحي.. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

أهم مقدمات الإصدارات

1993

- مجال الدراما.. لمارتن إسلن، بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.

1998

- المسرح المصري في الفترة من 1906 حتى 1910.. المركز القومي للمسرح.

2002

- حملة نفوت ولا شعب يموت.. تأليف نعمان عاشور، المجلس الأعلى للثقافة.

2003

- أصحاب المعالي.. تأليف حسن سعد، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

2007

- إلكترو.. تأليف سوفوكليس، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، في إصدارها الأول.

2008

- رقصة الموت.. تأليف أوجست سترندبرج، المركز القومي للترجمة.

2009

- الأعمال الكاملة لـ"جورج بوشنر".. المركز القومي للترجمة.

أهم المؤلفات بالمشاركة مع آخرين

2008

- الشيخ سلطان محمد القاسمي كاتبًا.. اتحاد كتاب مصر.

دراسات في موسوعات أجنبية بلغات أجنبية (ألمانية)

- Der Schauspieler Führer, Band 14.

Anton Hirsemann Stuttgart 1989. Das Pferd. Das Spiel des Sultans.