المسرح العربي
سقوط الأقنعة الاجتماعية
رياض عصمت
المسرح العربي
سقوط الأقنعة الاجتماعية
المسرح العربي
سقوط الأقنعة الاجتماعية

رياض عصمت

الهيئة العامة
السورية للكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق 2011م

- 3 -
صدرت الطبعة الأولى
عن مؤسسة الشبيبة
للإعلام والطاعة والنشر
دمشق – 1995م
الإهداء
الذي يهوى منذ طفولته تبديل الأقنعة
إلى ابنى (سامي)
كلمة لا بد منها

ولد المسرح، ويعود، إن الرجل يسمع عن مسرحيات لم يشاهدها أكثر بكثير مما يشاهد من مسرحيات فما أصعب أن يكتب الناقد كتاباً عن المسرح يمكنه - بالطبع - أن يقرأ مسرحيات مطبوعة، ولكن المسرح المقراء هو مشروع عرض، والمسرح فن تجسيد على المنصة.

لذلك، لا بد من الاعتراف بادئ ذي بدء - لأنه لم يكن في وسعية الإحاطة بالمسرح في البلدان العربية كافة، فاضطررت إلى الاكتفاء ببعضها فقط، وهي البلدان التي تمكنت من الإحاطة بأبرز عروضها المسرحية، ورأيت ردود الفعل الاجتماعية على تلك العروض، ولست بنفسي "التمرد الاصلاحي" الذي تبعته متفرجيهما.

ليس من كتاب كامل وما هذه المحاولة سوى جهد متواضع لحولة بانورامية كبيرة سيكملها آخرون - دون ريب - لتعطي المشهد المسرحي حقه، جميع أرجاء الوطن العربي وهناك تجارب ناجحة وهمامة أخرى من المحيط إلى الخليج لم تتمكن من رؤيتها، وإن وصلتني أصداؤها، قلتم أملك الوسيلة لادخالها بين فصول الكتاب كأدب مسرحى، كي لا تكون الاستثناء للقاعدة، لأن منهجي النصدي يرتكز إلى تحليل المسرح كعروض تفسر النصوص، لها حياتها الحافلة، وإن كانت قصيرة.
استلهام التراث في التأليف المسرحي العربي

إلى أي حد استطاع المسرح العربي أن يخلق تقاليد فرجة أميرة، وأن يعزز من ارتباط الإنسان العربي بتراثه؟ وهل يمكن أصلاً بناء جسر بين الحاضر المغترب والماضي المنصرين، رغم الهوة التاريخية بينهما، هل يستطيع المؤلف المسرحي العربي، المتآثر بمعطيات الثقافة الأوروبية، الإفادة من منابع ثقافته القديمة في أشكال جديدة؟

انقسمت محاولات المؤلفين العرب استلهام تراثهم إلى اتجاهين رئيسيين: ينحو الأول نحو اقتباس الأساطير والسير الشعبية والحكايات والتاريخ، في حين يسعى الثاني لإحياء ظواهر شبه المسرحية، مثل خيال الظل، المقامات، مسرح البساط ومسرح السر ومسرح الحلقة، والحركي، والسوار. ولعل الأفضل والأكثر منهجية وهو تناول جانب التأليف المسرحي وحده، أو تناول جانب العرض والأداء، وقد اختلفت في هذا البحث أن أتناول الجانب الأول فقط، وأحاول سر الصلة بين المسرحية العربية المعاصرة والتراث.

بدأت الصلة في الواقع، منذ نشأة حركة التأليف المسرحي في العالم العربي قبل حوالي مائة وأربعين عاماً، وكان التجلي هو سلسلة من المعالجات المسرحية الشعبية أو النثرية لموضوعات ذات طابع تاريخي أو أسطوري معروف، وبالطبع، كان البناء والأسلوب يقتدان بالدراما الأوروبية السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. ضمن هذا الإطار يمكننا أن ننظر إلى مسرحيات شوقي وباكير وأباظة والحكيم في مصر، وخليل هندawi ومراد السباعي في سورية، الذين خرجت أعمالهم...
استمراراً أكثر أدبياً وأقل عملية من الرواد، أمثال النقاش وصنوع والقباني وفرح ووحداد في مصر وبلاد الشام.

ومع نهضة المسرح العربي في مصر مع أواخر الخمسينات وأوائل السبعينات، ظهر كتاب جدد يسعون لخلق تراجيدياً وكوميدياً عربيتين، بالمعنى الإصطلالي العربي للكلمة. وهنا نذكر تجريبي الفرد فرج «الزير سالم» المأسوية، و«حلاق بغداد» الملهاوية. كما نذكر «MASAA الحلاق» لصلاح عبد الصبور، و«الحسن ثائرًا وشهيدًا» لعبد الرحمن الشرقاوي. وهذه نماذج راقية عن تفسير معاصر للتراكب التاريخ، لا يحرمها من الإيقاع والمصداقية، لذلك. ظلت حتى اليوم أعمالاً ذات سوية فنية عالية، تستخدم الرمز بشفافية وعمق، وتتحرى الخلد بجدارة.

ومع ذلك فمجموعة الكتاب هذا لم تقطع الدرب إلى أقصاء، بل اكتفت بالتوازن المبدئي الذي حققه بين الموضوع العربي التراثي والتقنية الغربية الجديدة آنذاك. وتلتها مجموعة أخرى من كتاب مصر خاصة في نفس الاتجاه. مثل يسري الجندي، محفوظ عبد الرحمن وأبو العلا السلاموني. من جهة ثانية، سرعان ما ظهرت مجموعة أخرى من الكتاب المستلهمين للتراث تطرفت في تجري الحداثة، واستثنيت أهتمامها السياسة اليومية الراهنة والمتفيرة، فكرست جل نشاطها للمتابعة النافذة للمتحولات السريعة الجارية على الساحة العربية متأثرة في الغالب بمزيج من برتولد برشت والمظاهر الاحتفالية القديمة في التراث الاجتماعي في فترة ما قبل المسرح. والطريف في الأمر أن التوجه لخلق مسرح شعبي احتفالي ذي استقاطات معاصرة، استثنيت كتاباً مسرحيين من اليمين واليسار على حد سواء، بل خلط مواقعهم الانتقالية من الواقع العربي في فترة ما بعد نكسة 1967 في وعاء واحد.

فالمدقق لن يجد فروقاً تذكر بين نزاعات رشاد رشدي في «بليدي يا بلدي» وسعد الله ونوس في «مغامرة رأس الملوك جابر» وسعد الدين وهبة في «يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم» وممدوح عدوان في «كيف تركت السيف» وعلي
سالم في «أنت اللي قتلت الوحش» ومحمد الماغوط في «المهرج» ومحمد دياب في «باب الفتوح».

لقد التقى المؤلفون حول انزلاق أبطالهم إلى هوة، سواء نتيجة زلة تراجيدية، أو بسبب مفارقة كوميدية. وفي الحالين، تواجههم مشكلة عدم إدراك حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط بهم، وعدم قدرتهم على معالجته. وقد تقنعت هذه المسئويات بالتاريخ، أو الفانتازيا التاريخية، لتحفي جرأة ملامحها تحت مكيأ ثقيل، دون أن تنجو أحياناً من بعض تنازلات خطيرة لكسب ودّ الرقابة والحق بقال، إن بعضًا من أولئك المؤلفين كان أصيلاً في صراعه ضد الفساد. وفي توظيف فنه لصالح طبقة أو حزب أو قضية، ولكن بعضهم الآخر ركب الموجة واستغلها دفاع تجاري، ليساير السائد والراجح، ولينافق لكسب رضا فئة أو جمهور معينين.

من جهة ثالثة، حاول مجموعة من المؤلفين المسرحيين بعث التراث من خلال الشكل المسرحي، وليس من خلال المضمون فحسب، دون اقتسام صارم بالتقليد والقواعد الغربية، وإنما عبر قوافين عربية تستمد شروعيتها من روح الأمة وذوقها الشعبي. من بين هؤلاء الكتاب ذكر ميخائيل رومان، صلاح عبد الصبور، محمد دياب، يوسف إدريس، ونجيب فرور (مصر).

عبد الكريم برشيد وأحمد الطيب العلج (المغرب) كاتب ياسين (الجزائر) وليد سيف (الإردن) عز الدين المدني (تونس) يوسف العالي وقاسم محمد وعادل كاظم (العراق) عبد الرحمن المناعي (قطر) وليد إخلاصي (سورية). جدير بالذكر أن من أشهر المسرحيات التي تمثل هذا التيار المسرحي الذي لا يتقيد بالتاريخ، وإنما يبني من روح وعلى نفسه أعمالًا معاصرة جرت في الزمن القديم أم الحديث. «أه يا ليل يا قمر» (الفرافير) «ليالي الحصاد» (رسالة الغفران) و«بالليل يا ليل» فقد بعثت في هذه الأعمال وسائل التعبير المسرحي القديمة، كالحكواتي والمقهى وخوال الظل وما شابه. وأصبح البناء السردي...
مبيزة لا عيباً، فهو يعتمد على أساس مألوف في التراث، ألا وهو بناء «المقامات» وآلف ليلة وليلة وسوق عكاظ.

هذه هي المحاور الثلاثة في أدبنا المسرحي الحديث التي سعت إلى ربط التراث القديم بالمعاصرة والحداثة من ناحيتين الشكل والمضمون. وبوهج عام، يلاحظ الدارس أن المؤلفين العرب لم يفصلوا بحد بين الاقتباسات من التاريخ والاستلالامات من التراث. وبين الاتجاهات الأجنبية المحدثة في السرح العالمي، توافق الحكيم مثلاً، كتب «يا طالع الشجرة» وصلاح عبد الصبور كتب «الأميرة تنتظر»، وفيهما أصداء من مسرح لا معقول. بل يستطيع القول: إن معظم المؤلفين العرب اليوم يكتبون عن أصالة واعية، وليس عن تقليد أممي للصرعات السائدة، كما كان الأمر في السنوات إلى حدّ ما. ولكن مما لا شك فيه أن عددًا من الشباب ما زالوا يتمتعون تحت وطأة الاقتداء بالغرب في مسرحيات لا تتجاوز مستوى الهواء. أما المخضرمون من الكتاب، فلم يعد لديهم أدنى تناقض بين ولائهم للثقافة الإنسانية والجذور الفنية والأدبية العربية معاً.

أخيراً، إن رحلته التأليف المسرحي العربي، بحثاً عن معنى ومنى جديدين للتراث، هي رحلة بحث عن هوية حضارية من خلال السرح «أبي الفنون»، لكنها رحلة واقعية الدافع والهدف، تجري أحداثها في هذا الزمان، ويعي مسافروها التيارات الفكرية والنفسية والفلسفية التي تجاه الإنسان المعاصر، وتعرضه لخيارات وجودية حاسمة لا مناص منها. وأصعب خيار هو خيار البناء الفني والأسلوب، لأنه الخيار الذي ستحدث تبتجمه مدى نجاح المسرحية أو إخفاقها في التواصل مع البيئة المحلية والجمهور العربي دون التضحية بجوهرة الإبداع الفني الشمكية. وهنا لا بد من الاعتراف بأن الصعوبة تزداد، ويفسق المقياس والحكم، ولكن الأول رأتنا في أن طموح المؤلفين المسرحيين العرب خاصة، والشريفين عامة، سيصل إلى مبتغاه.

*  *  *

- ۱۲ -
تهوم مسرحية

تفرق المسرحية عن بقية الأدب بأنها تكتب لتمثيل. لذا، فإن تiarالاً لا يستهان به من الآراء ينحو للفصل المسرح عن الأدب في العالم، وإلحاقه بعالم الفنون. وذريعة هؤلاء أن الأدب يفسد المسرح، ويقوده في مسارب مسدودة، كان يوجه لغة حواره باتجاه الإنسانية والاستطراح اللفظي بدلاً من أن يعطي الأولوية للاقتصاد في الكلام، ولقوة الأفعال. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى وجد المسرحيون أن آراء نقاد الأدب، ومعاييرهم الجمالية النقدية، وتفسيراتهم المضمونية، كثيراً ما تأتي عن جوهر المسرحية الذي لا يظهر إلا من خلال العمل عليها من قبل ممثلين ومخرج بهدف العرض. ووصل الأمر برجالات المسرح إلى حد السخرية والرهبة من «الأكاديميين» بدرجة مترفه، والإصرار أن للمسرح قوائمه ونقده، قد تبدو بعض هذه الآراء، أو كلها، في وطننا العربي الكبير عامة، وفي سورية خاصة، نوعاً من الترف. فالمسرح ما زال متصلاً بالأدب في عديد من وجهه. وما زالت المسرحية غير المكتوبة بالفصحي لا تلقى ناشراً على الإطلاق في سورية، وترفض تلقائياً من المسارح القومية والحكومية. تجاوزت بعض الأقطار العربية هذا، وصار مألوفاً أن تكتب - بل تترجم - مسرحيات جادة بالعامية، (كما في مصر وتونس والجزائر والمغرب والعراق ولبنان).

وأما زالت وجهنا النظر تلقين أفكاراً، وتعيشان صراعاً. الدافع القومي لاستخدام الفصحي، والنظرة إلى المسرح كبيئة فوقية، وضرورة العمل على وحدة وانتشار الثقافة، هي أبرز مبادرات مؤيدي الفصحي، والتنزوع إلى
الواقعية، والنقاط نبض الإنسان العادي في بيئته، وتسجيل الحياة على حقيقتها
المعاصرة، هي أبرز مبادرات مؤدي العامية، وتذكر بأن ما سمي بـ «اللغة
الوسطى»، كمحاولة للتوافق بين التيارين لم تنجح، بل خلفت غربة أخرى عن
هذا وذاك، عبر محاولات لتوافق الحكيم وغيره من الكتب، خاصة في
سورية. كان هذا سبباً رئيسيًا في تحول كثير من المؤلفين الدراميين المشددين
في مسألة الفصحي، أو الجامعين بين فن المسرح وبين الأدب، إلى
الموضوعات التاريخية والأسطورية، حيث لا بديل عن الفصحي، ولا
معارض لاستخدامها، ولا ينقص في إقناعها وتأثيرها. ولكن ذلك أدى، بالطبع،
إلى فقر في المسرحيات contemporaneous - سواء الواقعية أو النفسية أو
الكوميدية. المسألة، إذن، ليست ترفًا على الإطلاق، وإنما هي مسألة حيوية
هامة. فقد تولدت عن الاتجاه الأول (الذي يعتبر المسرحية عملاً أديباً،
ويحرص بالتالي حرضاً مبالية على سياقة الفصحي)، بضع أفكار مغلوطة لا
بد من الإشارة إليها، أهمها زعم "المسرح الذهني" أو ما أطلق عليه أنه
مسرح للقراءة لا للتمثيل. مع الأيام، ثبت بطلان هذا الزعم، فالجد من تلك
المسرحيات أمكن تمثيله على منصات المسارح، والرديء ظل رديئاً ومنسياً
حتى في مجال القراءة. وظهر أيضاً، من خلال ادعاء أن المسرحية أدب
نزعات إلى تحويلها بأفكار جاهزة، ودعويا اجتماعية أنيئة. وكان ذلك على
حساب الفن، والحقيقة هي أن عدداً من المسرحيات تشتركن في أفكارها
ومبادئها المعرفة عن حقبة تاريخية معينة، (كما جرى في المسرح السوري
الحديث في العشرين سنة الأخيرة)، ولكن ما يجعل مسرحيات هذا أو ذاك
تصدم أمام عامل إنشاء الزمن، هو جودة فنها وعمقها الدرامي وملامستها
للخوالد لدى الإنسان. وتجارياً لأي الناس، أقول: كن مرأة لعصرك ولبيتك
بشكل الفني الذي تشاء، تقترب من إمكانية الخلود. وأقول: لا تتزع إلى
التقليد والإتباع، بل حافظ على شخصيته القومية وتراثك الحضاري، تقترب

- ١٤ -
من الخلود. وأقول: كلما ازداد المؤلف المسرحي محلية أصيلة بفنية عالية،
ازداد قريه من العالمية.

* * *

اللغة في المسرح حاجة: حاجة للتعبير، وحاجة للاتصال. هذا ينطبق
على المؤلف الشخصي على حد سواء. حسب الحاجة، إذن، على اللغة
المسرحية أن تتكيّف لتحقيق أهدافها، بكل الاقتصاد الذي جعلها قابلة لأن
تمثل، وتفرش التعبير والاتصال إلى الصالة وأرواح المتفرجين وأذهانهم.
الفصحي أم العامية، إذن؟ لا فرق. المهم أن تكون أداة التحلل والتوصيل
في مكانها، ليس كبيئة وزمان فقط، وإنما كشكل فني ونوع أيضاً. فمسرحية
شعرية أو شاعرية معاصرة الموضوع قد تتطلب لغة شديدة الفصاحا
والبلاغة، ومسرحية تعتمد الحكاية الأسطورية الشعبية قد تلاميها العامية
أكثر. ولماذا لا نقبل الفصحي في أعمالانا التلفزيونية والسينمائية المعاصرة,
في حين نصر عليها في المسرح؟ لست، بالمناسبة، من دعاء تعليم العامية,
فلاتصرف أوصل المسرح المصري في أونه معينة إلى ترجمة كبريات
المسرحيات العالمية (بما في ذلك بعض أعمال شكسبير)، إلى العامية
المصرية. وأنا لم أكتب إلى الآن عملاً مسرحياً بالعربية، نظراً لأن طبيعة
الموضوعات وطبيعة الشكل الفني عندي تتطلب الفصحي. ولكننا، نتيجة
المشادة والخبرة، أجد من المهم أن يتبسن أفقنا لتقبل العامية كوسيلة تعبير
في المسرح. بل إن جوهر وجهة نظري هو تحقيق توازن بين اللغتين - إذا
صحبت النسخة - في عروض فرقنا الحكومية والجادة المحترفة، وفي
عروض الهواة.

المسرح بحد ذاته أسس من النظريات المسبقة الخارجية عن إطاره.
وإذا كانت حاجة الاتصال والتعبير تقتضي وعاء دون آخر، يجب على
المؤلف المسرحي ألا يتردد لحظة واحدة. ولكن الصراع كان وما زال قائماً
لدى المسرحيين (كتاباً ومخرجين وممثلين ونقاداً)، وهو صراع ضميري
داخلي قبل أن يكون خارجياً، وبذلك فكلا الرجلين جديد بالاحترام والتقدير.
وبالنسبة إلى التنمية التي بدأت منذ أكثر من عشر سنوات الترجمة من عامية مصرية أو
عراقياً إلى القصصية السورية، وأنا موقن من أن عمليات الترجمة من عامية
الأقطار الثقافية إلى العامية السورية – التي علمت أنها قد بدأت – ستزداد
وسططرد، شئناً أم أبينا، لأن الحاجة الاجتماعية والثقافية والتاريخية لمجتمعنا
ستفرضها، إذا شاء المسرح الجاد تأكيد موقعه الغني الجماهيري، بل
والفكري، كتعبير اتصال.
التوازن، إذن، هو ما نسعى إليه بين استخدامات العامية والقصصية،
وأيضاً بين كون المسرحية أدباً وفنناً في أن معنا، وفي درجة الأغراق في
العامية أو رفعة اللغة القصصية، وفي استلهام التراث (أشكالاً وموضوعات)
والإفادة من التجارب الفنية العالمية (أشكالاً ومضامين). ولعل القارئ يستحسن
حرصنا على الاحتفاظ للنص في مكانه الصدارة، وإياله الأهمية القصوى في
المسرح، متبنيين خطاطة ساتانسلافسكي وبرشت وفيلار وكليرمان وغيرهم
وغيرهم من كبار المخرجين. ولكن احتفاظا بالنص لا يعني انقسادًا من دور
وحرية المخرج والممثل والناقد، بل دعوة لهم جميعاً لمشاركتنا هذا الاحتفاء
والعناية. فالنص الكتوب بعد ذاته لا يعني كل شيء، بل نعل أهم ما في
النصوص العظيمة عند كبار المؤلفين المسرحيين (مثل شكسبير، لسن،
وتشيخوف) ليس السطور نفسها، بل ما بين السطور (من معان خفية-subtext
مغلقة، لا يوضحا ولا يكشفها إلا العمل عليها من قبل مخرج واع وممثلين
فطين موهوبين. ولا يعرف إلا القليل، والقليل جداً، مما قصد إليه المؤلفون
في حيوانهم الغاربة، ولنكن اليوم وغاً نستقر النصوص التي تركزها،
وتفسرها على ضوء معطيات زمننا المتقددة. حرصنا على النص، بالتالي،
ليس قمعياً بحيث يفرض تفسيراً أحادياً له، وليس متحفاً يزعم إعادة قراءة
العرض الذي أراده المؤلف في زمانه. النص يما يوحي، ومما يقبل من تفسيرات وكبار المؤلفين هم الذين عانوا من الحيرة في أعمالهم، وعاشوا في صراع داخلي وخارجي، باحثين عن أجوبة لأسئلة مستعذبة، رصدوا تحولات مجتمعهم التاريخية بكل ما لدى الفنان من رهفة حس ومن معاناة أصيلة.

كثيرًا ما تختلف تفسيرات النصوص بين جيل وآخر. لم لا دام العمل الفني لا يعكس فقط وعي مؤلفه، وإنما لا وعي أيضًا. بل إنني أرى مشروعية تحويل نمط نص ما من الكوميديا إلى التراجيديا، أو العكس.

التعبير والاتصال، كما ذكرنا، هنا ما يهم. إن مسرحية كمسرحية فكتور هوغو «هرناني» مثلًا كاد لا تصلح اليوم بمثالياتها المغرقة إلا ككوميديًا، بينما هي في أصلها، وكما قصدها هو، قمة في المأساة، و«ألف ليلة وليلة»، التي استلمها منها عدد من المؤلفين العرب موضيع لمسرحيّاته، تتنبي بطابع ميلودرامي غير مقنع، بحيث أن نجاح معالجة حكاياتها لا يتم إلا عبر توجه فانتازي للأطفال، أو عبر توجه كوميديـي - والآخرين تراجيكوميدي - يخفف من المبالغة الميلودرامية غير المستحبة. إذن، تفسير النصوص مهمة مزودجة، يمكن للمؤلف أو للمعد القيام بها في تصديهما لقصص قديمة، كما يمكن للمخرج والممثلين القيام بها دون تغيير يذكر في النص المكتوب.

* * *

رغم كل ما ذكرت، أعود فائقًا: إنه خارج إطار الضروري أو الموحي من تفسيرات مضمنية أو شكلية، فإن واجب الفنان هو احترام النص. وأذكر نصيحة قالتها لي أستاذ مخرج من رومانيا يدعى جورج رومان: «عندما أتعامل كمخرج مع أي نص، سواء كان لتشييف أو لكاتب مبتدئ، فأننا أنظر إليه كنص خصه يعبرني». على النقيض من ذلك، نجد كثيرًا من المخرجين والنقاد العرب المتدينين يتعلمون على النصوص التي يتعاملون معها، يقحمون عليها تفسيرات مغلوطة، وأحيانًا نهایات تحرفها عن غايتها،
وعن إيحاءاتها أيضاً. بل شعات مؤخراً لدى بعضهم مضوطة احتقار النص العربي خاصته، والزعم المسبق بأنه لا نكاد توجد في نقوشنا نصوص مسرحية جيدة – اللهم إلا للنادر جداً من المؤلفين الذين تجمعهم بالمرء أو الناقد علاقة تحزب سياسية مشتركة أو منغعة شخصية مصلحة. عني البصيرة هذا، والتمحور حول الذات، لا يفيد أحداً. وأذكر مخرجشاً شاباً وافق على إخراج نص معين، ولكن كانت لديه آراء معينة حوله اقتنع بها مؤلفه فأعاد صياغة نصه استجابة لها. ثم ظهر العرض، وأخذ المخرج الشاب يعزو كل فضائل النص لنفسه، وكل العقبات المتبقي – حسب زعمه – للمؤلف الأصلي، فلولا كما ادعى، كان النص كارثة، ولكن بإضافته القيمة استو وأصل، المضحك في الأمر أن النص كان شعرياً، أي أن المخرج لم يكن قادرًا على صياغة بيت واحد فيه، وبالطبع، ليس الفرد من هذا المنال الدفاع الأعمى عن المؤلفين، ولكن لوم مواقف غير سليمة كخلق فني عند مخرج أو ممثل يوافق على المشاركة في عمل خاص بلا قناعة، ثم يبدأ على انتقاده والانتقاص من شأنه. وإذا كان موظفاً أو متعاقداً مع فرقة، بحيث لا يأخذ أرائه في اختيار النص أو إسند الدور أو الإخراج له، فإن عليه على الأقل أن يبذل جهداً صادقاً لتفهم ومحبة العمل الذي يشارك فيه، والذي اختياره أشخاص على قدر لا يستهان به من الذوق والمسؤولية. إن احترام الأخطاء الرائحة إلى حد مفزوح في أوساطنا الفنية هي محاولة الفنانين إصلاح النص الذي بين أيديهم، مما يؤدي غالباً إلى تشويه النص جزئياً أو كلياً. درجة هذه العادة القبيحة في تدريب أعمال التلفزيون، حتى قبل أن يستومنون تفاصيل ما يبرده المؤلف، وأسباب استخدامه لكلمات أو تراكيب معينة، يخل بغيرها أو حذفها بالعناي الدрамية الخفية المتضمنة. لا نزعم طبعاً أن النص قدية مطلقة، فمن الممكن أن تفيد وتثير النقاشات الواوينة البينة بين المؤلف أو الدراماتوز وبيمن المخرج والممثلين - وقد تؤدي أحياناً إلى تعديل أو توضيح أساسي. ولكن مباحثات الممثلين - وبخاصة الممثلات - قد تكون
نابعة من رؤية محدودة بالدور نفسه، وليس بالهدف الأعلى للعمل ككل.
ويستشهد الفنانون غير المجتهدين تكييف النص ككلة منطوقًا على قياسهم وراحتهم، بدلًا من السؤال في البحث اللغوي، كما أن اللغة العامة تتيح لهم مجال الإدلاء بدوام.They في المسألة؟ لأنهم لا أحد أحسن من أحد، كما يظنون، والحقيقة أن الكتابة بالعامة لا تقل صعوبة عن الفصحي، بل أعترف شخصياً ككاتب أنني أجد صعوبة في التعبر الدراسي الفني بالعامة أكثر بكثير مما أجد بالفصحي، وهذا يأتي الدور الهام للمخرج الواعي، الواثق والمقترح. أن كلمة "مخرج" بالإنجليزية مرادفة لكلمة "مدير".

وحسن الإدارة هو أولى مهمات المخرج الجيد. إنه صاحب السلطة المؤمن على جهد مؤلف ما، والمهيمن على مجموعة من الممثلين. وسواء كان مرافقاً بكواح "ドラマاتورغ" - الذي يمثل المؤلف الغائب غالبًا من جهة، وإدارة المسرح أو الهيئة التلفزيونية المنتجة من جهة أخرى - أو حراً منها في البلدان المتخلفة التي تسمح بديكتاتورية فنان واحد ومسؤوليته المطلقة، فإن واجبه يبقى في تحقيق التوازن بين ما يويحه النص، وبين تفسيره كمخرج، وبين رغبات الممثلين. على المخرج، كما على المؤلف، أن يكون رحب الصدر وديمقراطيين بقدر ما تخدم صراعاتهم مع بعضهما أو مع الممثلين النص، وعليهما أن يكونوا قعيين إلى أقصى الدرجات إذا كان دافع الممثلين الحليقة أو البحث عن السهولة، أو إذا كان الخلاف بين المؤلف والمخرج جوهرياً في الفكر أو المعالجة الدرامية، بحيث يكون الحل الأمثل إما تنزل المؤلف بإعادة صياغة عمله، أو بتنازل المخرج بقبوله أو بالخلي عننه نهائياً.

* * *

-191-
محاولة لتآصيل المسرح العربي

لعل أبرز مشكلة يواجهها المسرح العربي الحديث هي أن المسرحي يلفت إلى الوراء، فلا يجد بناءً متسلسل الأساس، يعتمد عليه ويطرره بمسات من المعاصرة والتجديد. جيلاً بعد جيل، فإن المسرحيين العرب يجدون لزاماً عليهم أن يبدأوا بأنفسهم بناء صرح التراث، إذ إن الماضي، رغم ازدهاره بالظواهر المسرحية البدائية، ضعيفة الاتصال بالحاضر المسرحي، الذي يعتمد في أسسه على الدراما الأوروبية بمختلف اتجاهاتها.

لماذا لم يعرف العرب القدماء فن المسرح؟

تعود تلك الهادة التاريخية الواسعة، التي لا يمكن لدارس نكرانها إلا بالموارنة والتحايل على الموضوع، إلى عدة أسباب، منها ما هو حضاري، ومنها ما هو ديني، ومنها أيضاً ما هو لغوي محض.

قبل الإسلام، نجد المسرح محصوراً في شعائر وثنية تحدث - كما المسرح الإغريقي - عن الخص، وعن صراع الخير والشر، عبر شعائر أقرب إلى الاحتفال الديني. أما بعد ظهور الإسلام، فظهرت فكرة تحرير الخلق الفني عموماً، متأثرة بما كان سائداً من عبادة وثنية للأصنام، ولأن الخلق ليس من شأن بني البشر، بل هو من شأن الله وحده، جل جلاله. وشملت فكرة تحرير الخلق والتجسيد الفن المسرحي، إضافة للرسم والنحت. ولكن الواقع أن السبب الديني هو من أضعف الأسباب، لأن الإسلام، من ناحية ثانية، شجع فنون الخط ولفافة والنقش، ولم يتحفظ على الشعر والأدب.
إن السبب الأهم هو خلو العقيدة العربية، قبل الإسلام، وبعده، من عنصر الصراع مع الآلهة، (بينما كان متورفاً في الأساطير الفرعونية والبابلية والفينيقية). فصل العرب، في ظل الإسلام خاصة، بين الإنسان والرب، في حين عمد اليونانيون القدماء إلى "الناسوتيون" في تصويرهم لآلهتهم، أي تجسيدها بشكل مرئي مسموع، وكأنها من البشر محدودي القوة. لقد عمد العرب إلى عزل شياطين الإلهام والوحي الشعري في وادي الجن "عیقر"، تحدياً لذلك الخلط بين العالمين، عالم الأنس وعالم الجن، وهو أمر اعتبره خارجاً عن مفاهيمهم الاجتماعية والدينية معاً. أما السبب الأخير، فهو لغوي، ناجم عن اعتماد الشعر العربي على الغنائية، وليس على الملحمية، التي ما لبث أن تطورت عند الإغريق إلى الدراما. الشعر العربي حافظ على الحزينة البيانية، بل زادها في عصر إنحطاطه. والشعر العربي الكلاسيكي ذاتي فرداني، حيث يعكس صوت الشاعر تجاه الكون، أو الحب، أو الحرب مستعراً المشاعر الشخصية. حتى إن قال إن العرب القدماء، الذين تروجوا تراث الإغريق الفلسفي، أخطأوا فهم مصطلحي "تراجيليا" و"كوميديا"، فترجموها إلى "دميح" وألوا "هجاء". ثم إن الشعر العربي الكلاسيكي القديم يعتمد على وحدة البيت، لا وحدة القصيدة. إنه تصوير لمشاعر ذاتية، أو وصف أفقي للمجتمع، دون الغوص فيما وراء القيم الظاهرية، أو المساس بالمحرمات من خلال صراع مصائب أفراد نبلاء، لا يخلو أنبلهم من زلة. وبما أن الشعر هو ديوان العرب، وأدبهم المحتفى به، فقد كان من الصعب للنثر أن يجاب له بابتداع فن جديد مستورد كفن المسرح. بل إن عدوى الزخرفة والتنميق أصابت النثر من الشعر، ولم يتبن أحد تطوير الملامح الرائعة في عصور ما قبل الإسلام، مثل ملحمة جلغامش وأسطورة إيزيس وأوزوريس، إلى زمن حدث جداً. ثم إن المسرح الإغريقي كان منذ البداية فن عرض، أي إن المسرحيات كانت تكتب كي تؤدي من قبل ممثلين، وكان مؤلفوها أنفسهم رجال مسرح، وهذا يعني استقراراً في الحياة.
الاجتماعية والسياسية. وبينما نجد عصر بيركليس الإغريقي عصر ديمقراطية وحياة مدينة، فإننا نجد، على العكس من ذلك، أن الحياة العربية القديمة كانت تعتمد البناء الهرمي وحياة الترحال والبداوة والتنقل.

عهد الاقتباس والتقليد

استمر غياب المسرح بمفهومه العالمي الذي نعرفه اليوم زمناً طويلاً عن العالم العربي، بينما استمر وجود وتكاثر الظواهر المسرحية الشعبية والتراثية والفولكلورية التي تمت إلى الفنون المسرحية بأكثر من صلة. ويبدع مسرح خيال الظل، ووريثه «كراكوز وعيوتوس»، إلى فترة قريبة نسبياً في مشرق الوطن العربي خصاً، بينما وجدت طواعر مسرحية احتفالية (خاشراء) الدينية في العراق بشكل خاص، ذات سمات مسرحية أكيدة، تجمع ما بين الارتجال ومسرح الشارع والاحتفالية الطقسية.

لكن المسرح العربي الذي نعرفه اليوم، والذي نما ونضج، ينحدر بالتأكيد من مؤثرات أوربية، رغم أن بعض المؤلفين والمخرجين الأصليين كثيراً ما يطعمنه بتأثيرات شرقية تشتهر الظواهر المشار إليها، من حكواتي ودمى ولعب مسرحية وما شابه.

في القرن الماضي عموماً، وفي عام 1848 تحديداً، ظهرت بدايات جديدة للمسرح العربي، لا علاقة لها بما سبق إلا بصورة واهية، ولكنها تستمد أصولها من الاقتباس بتجارب الغرب. طبعاً، اكتسب هذا المسرح بلغة الشبيبة عن طريق الإعداد والاقتباس. منذ مارون النقاش، إن، ومرأوا بأي خليل الفني ويعقوب صنوبر وغيرهم، بدأ المسرح العربي يجد لنفسه دربًا وسطاً بين نص مرتبط بالمجتمع العربي وعاداته وأعرافه، وبين أصول وتقليد المسرح في الدول المتقدمة. كان أكبر مؤثر على أولئك الرواد العرب هو الكاتب الفرنسي اللامع موليبير، الذي انتقد بيته وعصره بواسطة الكوميديا ولكن مرور الزمن، واتصالات الحضارات، ما لبث أن أسهم في دفع عجلة...
الفن المسرحي إلى الأمام، عن طريق تعدد الأساليب والطرق. ظهر في مصر في مصر بخاصة نجوم المسرح الكوميدي، مثل نجيب الريحاني وعلي الكسار. ظهر نجوم المسرح التاريخي والإستعراضي، مثل فاطمة رشدي ونادية العريس. ظهر مبدعون في المسرح الغنائي يُكمّلون خطوات الفنانين، مثل سيد درويش. ظهر معدون لامع، مثل يعقوب صبّاع ثم بديع خيري.

وتبدلت مصر والشام التأثير، ظهر أمين عطا الله، الذي اقتبس عن الريحاني شخصية «كشكش بيه»، فتجاوز فيها. ثم ظهر تيار جورج أبيض ويوسف وعِيّه، وكلاهما يتابعان سيرة آل النقاش في الاقتداء بالمسرح الأوروبي. وفي سوريا، تابع عبد اللطيف فتحي التيار الأول، وعبد الوهاب أبو السعود التيار الثاني، وكانت الجولات المسرحية أكبر مؤثر على وحدة التيار المتعددة بديموقراطية على ساحة الفن المسرحي العربي، سواء الشعبية، أو القومية، أو التراثية، أو «المتأورة».

مهماً قبل اليوم في مضامين تلك الأعمال الريادية في النصف الثاني من القرن السابع عشر وبدايات القرن العشرين، فالحق يقال؛ إن الرواد حاولوا بدرجات متقاربة، حسب الطراز المسرحي والإمكانيات الإنتاجية المتوفرة، طرطموا مواضيع اجتماعية وتربوية واقتصادية، وحتى سياسية، أُغضِبت الطلبات العليا وسلطات الانتداب الأجنبية. صحيح أنها كانت إصلاحية، ولكنها لم تكن في عصر يصح بآثَر من ذلك. وصحيح أنها لم تكن تأصيلية، ولم تستلم أشكال الظواهر العربية الفنية القديمة، إلا أنها لم تأخذ المسرح العربي دون إضاءة نكهة محلية ما عليه، وفعل بعضهم ما استحق عليه بجانوة لقب «موليب مصر». وفيما غلب الطراز التهريجي على الكوميديا العربية من بداياتها، وابتدعت شخصيات طريفة مثل العدة الأحمق في العاصمة، أو الخادم السوداني الذكي المحتمق، فقد غلب على الاتجاه الماساوي طابع ميلودرامي جعل الدكتور علي الراعي يطلق عليه اسم مسرح الدم والدموج. وكان المثال ليس التراجيديات الكبرى، التي كان
بعض الرواد يسعون لتقديمها كما شهدوها في أوروبا، وليس المسرحيات الواقعية البارزة في أفق المسرحي، وإنما المسرحيات "محبوكة الصنعة" في المسارح الإيطالية والفرنسية خاصة. بين "الموفوديل" و"الميلودراما" تراوح أنغاب الاتجاهات العربية الواردة. وفي الحالين، كان النجاح على الرواد وسط كثير من الأشكال والمعارضة المحافظة والنسائية. كانت الكوميديات في مصر وسوريا ولبنان شديدة الإيضاح، وكانت الميلودرامات تدفع بالدموع إلى مأوى الجمهور. كيف لا، والماذاج في تلك المأسى حول الطبقيين الاستعمارية والبورجوازية الصغيرة، هي بطلة مغرر بها، أو فتى عشق غاية شريفة لم يرضنه أهله الأكابر بها زوجة لا بنيهم. ولكن النزاعات الأخلاقية في تلك المسرحيات حملت، إلى جانب إصلاحيتها، موقعاً فكرياً وطبيعاً ما، ولكنه نادراً ما يصل إلى التحريض الذي يشتم به مسرحا السياسي الحديث. إن دوافع السلوك من الشخصيات في تلك الميلودرامات هي غالبًا ذات طابع فردي، ولا يخلو الفعل الدرامي من دور بارز للصدفة.

ولعل أفضل حل توفيقي وسط بين الاتجاهات المسرحية العربية في أواخر القرن الماضي كان في الاقتباس الحر، أي جعل "ططرطف" مثلًا يصبح "الشيخ منتفوف". ويكفي أولئك الرواد فخراً أنهم غرسوا بذوراً جديدة في أرض جفت ظواهرها المسرحية أو كادت أن تجف، فانطفأت الصلات بين ماضيها وحاضرها، فلو لم تنعدها أيدي أولئك المبدعين، لصارت أرضًا بلا مستقبل. هذا ما جعل الصدام موازيًا لأولى المحاولات بين الفنانين والرجعية. كذلك وقف العثمانيون موقفاً مضاداً في الغالب لحركة التوثير والانفتاح الثقافي، ليس على أسس دينية، بل على أسس سياسية.

ولا ننسى أنه رغم وجود اتجاه ديني محافظ ومنشد، فإن أبا خليل القدسي نفسه كان شيخًا متنورًا. والمسرح العربي في بداياته تلك كان أشبه بالعنقاء، التي ما تكاد أن تحرق، حتى تولد من جديد من قلب الرماد. لم يفكر الرواد، فيما أعتقد، كما يفكر الأكاديميون. ولم يتأملون ذهنيًا في مسائل
تأسّيس المسرح أو الاقتداء بالتجارب الأوروبية. لقد عملوا على خلق تيارات مسرحية رائجة جماهيرياً وممتعة، بهدف الإضحاك أو الإبكة، ودائماً بهدف الامتعة والتأثير. ذلك هو مجد رياضتهم العظيمة.

معنى التأصيل وأشكاله

ما معنى التأصيل؟ أنعنى العودة لإحياء مظاهر المسرح البدائية، من خيال الظل إلى الحكواتي إلى الاحتفالات الدينية وما شابه؟ أم تعني وجود الاقتصار على تأثيرات روادنا المسرحيين في القرن التاسع عشر، ووصل ما انقطع بيننا وبينهم؟ أم ترانا تعني مجرد استلهام حديث لموضوعات من الأساطير والتاريخ والملاحم البطولية العربية، كسيرة أبي زيد الهلالي أو عنترة أو سيف بن ذي زن؟

لعل هذه التساؤلات والخيارات المختلفة قد أوضحها لنا تقاسم تاريخ المسرح العربي إلى ثلاث مراحل ذات روابط واحبة تربطها ببعضها بعضاً. المرحلة الأولى: الشعائر شبه الدينية في الحضارات الفرعونية والبابلية والفينيقية، وربما الإبلانية. المرحلة الثانية: فترة قبل وبعد الإسلام، وتتضمن الأدب الشفوي الشعبي، والمقامات، والاحتفالات الدينية (خاصة في كربلاء، حيث يستعِد مقتل الحسين في ارجال شعبي كبير لا يخلو من العنف والدماء)، كما تتضمن السير البطولية(مرحلة الثالثة: انجازات الرواد منذ أواست القرن التاسع عشر، والتي نجم عنها أنماط مختلفة، تراوحت بين كوميديا واستعراض ومسرح كلاسيكي مقد لأوروبا، كما تفاوتت المواضيع بين قومية وتاريخية وأسطورية واجتماعية.

(*) فضل أن أجمع الفترتين المتقاربتين حول ظهور الإسلام في مرحلة واحدة، لأنني لاحظت تشابه الأشكال، رغم اختلاف المضمونين. الإسلام لم يترك آثراً سليماً أو إيجابياً كبيراً، في رأيي، على المسرح.
ليس عيباً أن نعترف بتشتت أصولنا المسرحية، لأن هذا يعطينا قوة اختيار غير محدودة في حاضرنا، ويجعلنا نطمح لأن نستلمها ما نشاء من المراحل الثلاث في الأشكال والمضامين. لذا، فإن هذا البحث ينطلق في مفهوم "التوصيل" من بضع نقاط أساسية تفترض أن الحاضر هو الجوهر، وأن الماضي هو عامل مساعد، فيما أن نقطة البداية هي الحاضر وليست الماضي، فإننا قمنا إلى مستقبل مسرحي زاهر سيجعلا حتماً نستلم بهذه منفتح تجارب وإنجازات المسرح الحديث في العالم كله، تلك التجارب والإنجازات التي تحاول أن تجعل للمسرح تفرده عن باقي الفنون وتحتفظ بنقائه وطابعه الجسدي، وتحدي طبقيته الشعرية.

إن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة. في الواقع، فإن كلمة "تأصيل" ليست كلمة تتعلق بالشكل فحسب، وإنما يمتد معناها ليشمل المضمون. ولا بد من تمايز الاثنين معًا كي ينبئ فن المسرح العربي، فالشكل بحاجة إلى نزعة تجريبية تستفيد من الظواهر المسرحية دون تقدير للطراز الغربي، والمضمون بحاجة إلى جرأة فكرية وصدق في الطرقات والمعالجة. أرفض للسياسة أن تكون مجرد هدف دعائي إعلامي يستخدم المسرح كوسيلة لا أكثر، فالسياسة الثورية هي اتصال نقدي بحركة التاريخ وتطور الصراع في المجتمعات البشرية ويبدو أن معظم المسرحيات التي أصابت الهدفين معًا، هي التي نفادت الرقيب السياسي عن طريق اللجوء للرمز أو للمجاز أو للأسطورة، بحيث يكون الإسقاط على الحاضر هو وسيلة للجريمة الفكرية، واستلهام التراوح هو وسيلة للتجديد الشكلي. إن الإبداع الأولي يظهر الزمن في بوتقة واحدة، بحيث أن أسطورة أيزيس وأوزوريس أو جلغامش مثلاً تصبحان ذات أبعاد معاصرة، وكذلك
مرجع المسرح أو نفي أبي ذر الغفاري. ولكن، سواء كان الموضوع قديماً أو جديداً، فإن الأهم هو التفرد الشكلي الموازي لإبداعات رجال المسرح البارزين في العالم. إن «تسييس» المسرح يجب ألا يعني لدينا جعل المسرح جريدة أو موعظة، كما دأب بعض المؤلفين أن يفعلوا، وبعض المخرجين أن يروحوا. الفن الذي لا يحتزم ذكاء جمهوره، والفن الذي يبتدأ عن هموم مجتمعه، هو فن على الهامش. سواء كان موضوع المسرحية طبقياً أو تاريخياً أو عالمياً أو إنسانياً أو ذاتياً، فإن عمقة المعالجة، واتقان الشكل يمكن أن يجعل المسرحية من الخوالد في ضمير الناس أينما كان.

مسرح الأمثلة... مسرح الطبيعة... والمسرح الاحتفالي

ربما كانت هذه هي المحاور الثلاثة الأساسية في حركة التأليف المسرحي العربي المعاصر، متنوعة جداً كاف، كما نلاحظ، بشكل توصل به المسرح الغد. وكثيراً ما سنلاحظ انتقال المؤلفين العرب بين هذه الطرز المختلفة خلال مراحل حياتهم أو تطورهم ونضجهم الفني، بل ربما سنلاحظ أحياناً أخرى جمع بعضهم لأكثر من اتجاه وتيار معاً في نفس الأونة، وهو أمر لا يخلو من بعض تناقض، لكننا نعزو سببه إلى التأثير والاقتباس بتيار أوروبي أو آخرين، وإلى القيمة بين أي الطرق أشد تأثيراً على الجمهور.

ليست الدعوات التي نسمعها بين حين وآخر إلى استباط شكل عربي للمسرح، على نسق «الكابوكي» الياباني، أو «كاتاكالي» الهندي، أو المسرح الأندونيسي، أو أوروبا بكين، ليست هذه الدعوات إلا مجرد ملاحقة سراب. إن الإبداع الفني يولد، أو يثور، تلقائياً، وليس عملياً قصرياً، أو قسرياً. التأصيل يعني أساساً الانطلاق والانسجام مع البيئة ومع روح الأمة. كما يعني دمج الأبعاد المعاصرة بالمؤثرات القديمة من تاريخ وأساطير. صحيح أن المسرح «ممثل ومترفج» ولكن رغبة الفنان في مخاطبة المترفج والتأثير عليه أجدر بأن تتم بالعمل الفني نفسه، وليس بالجمهور. أخطر ما يمكن أن
يعاني منه الممثل هو «الوعي بالذات» خلال الأداء، أي مراقبته لنفسه. لا يوجد من يخالف هذا المنطلق إلا أنصار برشت المتطرفون.

وفي التمثيل السينمائي والتلفزيوني يصبح الوعي بالذات جريمة. إذن، المطلوب هو تطوير نظرية في التمثيل والإخراج والتاليف، وليس التركيز على تحرير تقابل المسرح في التاليف وفي الحضور، التي من شأنها أن تشوش احترام المسرح عند الجمهور نفسه، لو كان الأمر عبارة عن ارتجال غاية تحريض الجمهور على المشاركة الحيوية في العرض المسرحي، على طريقة «المسرح الحي» الأميركي، فإن هذا يبدو أكثر متنوعة. ولكن إذا كانت الغاية مجرد التهديد وادعاء الجدة، فهذا أمر مرفوض من أساسه. إن المسرح عموماً سياسي، ولكن المسرح السياسي هو أيضاً شكل ونمط. سياسة المسرح هي غير سياسة الحياة اليومية، بمعناها العابر والسحري والمثير، إن على المسرح أن يكون شاهداً أميناً ودقيقاً على جوهر ما يجري في الزمان. وليس هناك من صيغة واحدة، أو حل معين، أو وصفة جاهزة، يمكن أن تلغي باقي أنماط التعبير المسرحية. لهذا، فإن المفترض أن نشهد تجارب في مسارح صغيرة مغلقة تتووجه إلى نخبة من المتعلمين، كما إنه من المفترض أن تشجع الفرق الجوانة للقرى والمعامل وتكنات الجنوب.

يجب أن يطور المسرح التقليدي، كما يجب أن ترعي تجارب المسرح المفتوح والمسرح الدائري. ولماذا لا نستفيد نحن العرب من الآثار العمرانية الهائلة التي تركتها أجيال مضت، ولكنها عاشت على أرضنا؟ لماذا لا نستفيد مسرحياً من «جرش» في الأردن و«الأقصر» في مصر، و«بصري» في سوريا، و«بعلبك» في لبنان، و«بابل» في العراق، و«الحمامات» في تونس؟ إن الاستفادة في السنوات الماضية اقتصرت على استضافة فرق فولكلورية واستعراضية فقط، وأنا أرى أن تستغل هذه المسارح الهائلة الرائعة لملصة عروض مسرحية متكاملة.
في كل الحالات، فإن مسرح «الممثل» هو ما نحتاج إليه. إن التمثيل العربي عمومًا يمر بحالة مزرية من الضحايا واقتال والملاغبة. ومعظم النجوم يكررون كليشيهات وأعمالنا. لذا، وجب التفكير في تأسيس تمثيل واقعي وشاعري معًا، بحيث يقدم لنا المسرح شخصيات مدوسة باقات وعميق، نتوجد معها ونتفاعل مع أزماتها وتطاعمها. ويمكن للمسرح آنذاك، سواء كان واقعياً، أو تجريبياً، أم تعبيرياً، أن يكتسب تلك الطاقة النادرة التي تميز كل فن عظيم. عندها، لا تصبح هناك أهمية للكيرو أو للأزياء أو للتجهيزات الثقافية، وإنما يكفي وجود ممثل ونص نصي يتم إبداع، يصل إلى الملتقى ببلاغة. مسرح الممثل هو تقديم ما هو واقعي في إطار غير واقعي، أو تقديم ما هو غير واقعي بشكل قابل للتصديق. إنه إيمان الممثل، ومشاركته بكليته الجسدية والنفسية، ليعبر عن أحساس وأفكار الشخصية المؤداة. هذا يجمع أقصى الواقعية، وأقصى التجربة.

-30-

الهيئة العامة السورية للكتاب
أزمة المسرح السوري

لا يكاد يختلف أثناً في سوريا خلال العقد الأخير من الزمن أن المسرح السوري يعيش أزمة. فلقد ما يختلف وضع المسرح في دمشق الستينيات والسبعينيات عنه في دمشق التسعينيات، وذلك رغم ذلك الصراع المسرحي الأنيق المسمى «المعهد العالي للفنون المسرحية» في ساحة الأمويين، وأسس بناء المسرح القومي ودار الأوبرا الناحزة باطراد إلى جواره. فما الذي جرى خلال نحو ثلاثين سنة فغير حال المسرح من ازدهار إلى إفول، وروح المسرحيين من طموح إلى خمول؟ وكيف اتجهت خطي المسرح السوري إلى أسفل السفح بعد أن كانت تسعى حثيثاً نحو القمة؟

مع مطلع الستينيات، عاد إلى سورية أوائل خريجي فرنسا وأميركا بعد أن كان المسرح محصوراً بنطاق الموهبة الفطرية والهواية. كان أبرز هؤلاء الخريجين رفيق الصبان، الذي تتلمذ على جان فيلار، فقام بتجميع نواة إبداعية من حوله أطلق عليها «ندوة الفكر والفن» معمدًا على طلبة وخيرجي الجامعة في الستينيات، فضلاً عن بعض الهواة والمحترفين القديرين. وما لبث الصبان أن استغل انطلاقته التلفزيون فجمع مع فرقته من المسرح الكلاسيكي عبر الجهاز الجديد لتصل إلى جميع الناس على اختلاف ثقافاتهم. ولكن احتفاء الصبان بالمسرح العربي آنذاك اقتصر على «براكاماءورا» و«السلطان الجائر» لتوقيع الحكم، بينما تميزت اهتمامه حول الإغريقيات وشكسبير وموليير بوجهٍ خاص.
وكان هذا منسجماً مع أهداف «المسرح القومي» الذي استحدثه وزارة الثقافة، فانضم إليه، ولعب دوراً هاماً في تنشيطه حتى مطلع السبعينات. وكان «المسرح القومي» يضم شريف خزندار - وهو خريج فرنسا أيضاً - مع أن اهتمامه كان متجهاً للمسرحيات الطبيعية. كما كان يضم هاني صنوبر، خريج الولايات المتحدة، القادم بمنهجية أكاديمية جديدة وتعليمية في ذلك الوقت أولت اهتمامها لتحسين الإلقاء عند الممثلين. وعلى أيدي هؤلاء المخرجين الثلاثة، إلى جانب الفنان القدير نهاد قلعي، ولد جيل من الممثلين السوريين الكبار الذين اشتهروا محلياً بعبيرياً في ما بعد ومنهم منىennifer وثنا وثراء دبسي، وهمن هاني وأسماء الرومان ويسار العظمة ويوسف حنا، وعديد غيرهم.

في منتصف السبعينات عاد إلى سورية خريجو البعثة المسرحية التي درست في مصر، وهم علي عقلة عرسان، أسعد فضة، خضر الشعار، ومحمد الطيب. وكان سليم صبري قد انضم إلى نهاد قلعي كمخرج وممثل شاب يعني بالأعمال المحلية بقدر العالمية، على نقيض خريجي الغرب الأكاديميين. ولا شك أن هذه المرحلة حملت إيجابيات بقدر ما حملت من سليبيات. وكانت أبرز إيجابية هي الاحتفاء بالأدب المسرحي السوري، حتى ولو حفل بالأخطاء. وهكذا ظهرت مسرحية «دخان الأقلية» ليوسف مقدسي، و«السيل» الشعرية لعلي كنعان، و«الشيخ والطريق» لعلي عقلة عرسان، وأعمال لوليد مدفعي ولكن بعض هؤلاء الكتاب توقف مبكراً، بينما تحول عدة أدباء من الشعر والقصة إلى المسرح كما ظهر كتاب شباني يكتبون للفن الجديد بحماسة وتقديس، وللأسف، نقول: كما أن بعض الكتاب من قبل - مثل عمر النص - لم يحظوا بفرصة لاناقة لأن تعتمل مسرحياتهم خشب المسارح ويشهدها النظارة، فإن بعض الكتاب الجدد ظلوا غالباً محبوبين بين دفات الكتاب.
بالمقابل، فإن السلبية التي حكمت المسرح السوري في تلك الحقبة هي اتجاه نحو الجدية المفرطة، وغلبة النزعة السياسية التعليمية الخطابية المباشرة عليه، فاتجه مخرجوه نحو المسرحيات الاشتراكية، السوفيتية والألمانية وحتى البلغارية. وما لبث أن عاد مخرجون آخرون من النمسا وبلغاريا حاملين نزعة تقليدية جدًا في المسرح، مثل يوسف حرب وحسن الأدبي من جهة، وسعود جوخدار من جهة أخرى. ورغم استعانة هؤلاء المخرجين بنجوم المسرح الأوائل المخضرمين، وبمواهب كوميدية ذات شعبية كبرى - مثل عبد اللطيف فيحى - في بعض الأعمال الكلاسيكية، مثل "تراويض الشرسة" و"البخيل" وحتى في "الملك لير"، إلا أن الأمر لم يتحسن، ولم ينقض حضور هؤلاء تلك العروض من أن تبدو أقل جاذبية بكثير من عروض الصبان التأسيسية النابعة عن حماسة وتحد ووويا متأصلة أكيدة.

لعل ذروة النضج المسرحي المطردة كانت في أعقاب هزيمة 1972، إذ إن الإحياط السياسي تصعّد ليصبح دافعًا لإبداع مسرحي، لأن المسرح يخاطب الناس مباشرة ويجبر وعيهم وضمانهم بحياوية. وكانت البداية هي اطلاق «مهرجان دمشق للفنون المسرحية» عام 1979، الذي بدأ بمبادرات فردية لأعضاء في نقابة الفنانين، ثم استلمت مسؤوليته (بعد صراع) مديرية المسارح. وتلا ذلك «مهرجان فرق الهواة المسرحية» في مطلع السبعينات. ومع هذين المهرجانين تحديداً كرس جيل من الكتاب المسرحيين كاملاً منكماً: نوس، الحلاق، عرسان، المغوط، عدون، أخلاصي، إلى جانب ليل، عصمت، الكسان، البرادعي، وسطاوي، ففي تلك الفترة بالذات، قدمت أولى مسرحيات نوس الكبرى "حفلة سمر من أجل حزيران" وأحدثت جلالة قوية في الأوساط المسرحية. وفي تلك الفترة، ظهرت أبرز مسرحيات عرسان، مثل "لحمة الحب والثورة" لكاتب هذه السطور. واستمرت هذه المرحلة إلى أوساط السبعينات، لتعيش مرحلة حرب تشرين (أكتوبر) 1973 وما بعدها، ثم ليبدأ بعدها التراجع وتعليم الفوضى.
خلال مرحلة الزيارة هذه عادت إلى سورية أيضاً دفعة جديدة من المخرجين المسرحيين قادمة من معاهد موسكو وصوفيا. وبدأ أن المسرح السوري يجد بدماء كل بضع سنين، وهو أمر ليس جديد ولا يغريب على مسرح عرفت بداياته منذ عهد الشيخ أبو خليل القباني في دمشق، ومارون النقاش في بيروت الذين رفدا يعقوب صنوان وغيره من الرواد الأوائل في مصر، وهكذا، بدأت سنوات السبعينات تنشر بمسرح السوري نافس المسرح المصري عريق التجربة، والمسرح المغربي المجدد في معالجته للتراث الشعبي. وبرز من بين المخرجين فواز الساخر على وجه الخصوص، الذي انطلق من جامعة حلب ومسرح الشعب فيها إلى جامعة دمشق ليلغ الأوج عبر عرضين هما «أن تكون أولاً نكون» (تأليف أوزوالدو دراكون ورياض عصمت وممدوح عدنان)، و«سول من قرية تاميرا» من تأليف محمود دياب وتشويب بندر عبد الحميد. وأسس في الحركة المسرحية الجامعية ألاناك كل من بسام عيد (خريج الولايات المتحدة)، حسن عويتي ونائلة الأطرش (خريجي بلغاريا)، وتوثيق المؤذن (خريج الاتحاد السوفيتي)، وفيصل الباسري (الذي كان مخرجًا تلفزيونياً محترفاً درس في ألمانيا)، ومن خلال تجربة كل هؤلاء ولد جيل جديد من الممثلين والممثلات المعروفين حالياً، منهم رشيد عساف، زيناتي قدسية، داود جلال، عباس النوري، فليدا سمور، صبيح سليمان، ونذير سرحان. وكذلك عاد ألاناك محمد فردوس أتاسي (خريج تسيكسولوفاكيا، الذي اتجه كلياً للتلفزيون بعد عمل مسرحي يقيم)، ووليد قوتلي وحيان الجندي (خريجي بلغاريا) وعدد آخر من خريجي الاتحاد السوفيتي (السابق) مثل شريف شاكر، أسعدر كيني، فؤاد الراشد ومحمود خضور.

مهرجانات الهواة

كان مهرجان الهواة حقاً عيداً للمسرحيين الشباب في أعوامه الأولى، وكان محركاً ومنظماً للحركة المسرحية بكاملها، وحافزاً للمحترفين كي
تطويراً تجربتهم وبلغوها، آنذاك، تفوّقت فرقة هاوية من حمص في عرضها لمسرحيّة فرحان بليل «الممثلون يتراشقون الحجارة» على «المسرح القومي» بدمشق رغم طاقم نجومه، وإمكانياته التقنية. ولكن مهرجان الهواة ما لبث أن تلاشي تدريجياً لحل محله مهرجانات ترعاها المنظمات الشعبية، كاتحاد العمال واتحاد الشبيبة ليس من أجل الفن واتصاله بالجمهور في أغلب الأحيان، وإنما من أجل تحقيق خطة المنظمة في مشاركة المحافظة في المهرجان السنوي.

ويذكر البعض اليوم كيف أنجبت المهرجانات الهاوية كتاباً طالما قامتهم، مثل رياض نعسان أغّا (من كتاب السيناريو التلفزيوني السورين) ومحمد أبو معتوق، وعبد الفتاح قلعهجي. كما أنجبت ممثلين ومخرجين تفخر بهم الحركة المسرحية اليوم، مثل ناجح سفكوني، أحمد منصور، محمد شيخ الزور، سمير الحكيم، سامي حمزة، مروان فنري، ناجح الاعد الله، ورفيق الزعيم. وبرز اتجاه تجاري نظيف من خلال كوميديات قصيرة كتبها الفنان عمر حجو لدريد لحام ونهاد قلعي ورفيق السباعي وزيد مولوي وياسين بقوش، وأطلق عليها اسم «مسرح الشوك».

ولفتت «مسرح الشوك» بوخزاته الجارحة والجريمة آنظار المسؤولين والمسرحيين والفئات الشعبية على حد سواء، وما لبثت شهرة دريد لحام أن طغت، فتسببت ونال شرف ابتداع هذا الطرز المسرحي قليل الوجود على المستوى العربي بسبب تغنت الرقابة، مستحدثاً شكلاً مازياً لفن «تشانسونية» الفرنسي المعروف.

فرقة تشرين

وما لبثت تجربة دريد لحام ونهاد قلعي أن تطورت برفقة الكاتب محمد الماغوط لتنجب عروضاً تجارية ذات مستوى جمالي لائق، هي «ضيعة
تشرين»، «غربة» و«كاسك ياوطن» ولا يتسع المجال هنا للحديث التفصيلي عن مسرح «فرقة تشرين». كما أطلق على نفسها، يكفي أن نقول أنها قدمت فنا تجارياً نظيفاً. لكن الكارثة هي أن عشرات التجمعات الأخرى نشأت وتتبنت مثل الفطر لتخنق الزهرة المسرحية النابضة حديثاً، وأخذت فرقة كوميديا قديمة وجديدة تنقض على جمهور شعبي بسيط باهت عن التشليه، فترف عنه بأثمان عالية تفوق بأضعاف مسارح الدولة. ومنذ ذلك الحين، بدأ الذوق العام يفسد وينحظر وأخذ التلفزيون يعمد الرداءة ويروج لها، فانزوى تارة، أو حاول المنافسة بتقديم تنازلات تارة أخرى، وبدا أن المسرح الواعد في سورية قد بدأ يبطض تحت حجري رحى: النزعة الإعلامية الدعائية التسبيبية من جهة، وتجارة الفن التي غلبت حتى على الفن التجاري من جهة أخرى.

لا شك أن المشاكل والأعباء التي وضعت على كاهل المسرح السوري تنمو تحت ثقلها الجبال وبرغم أن الأزمة الناجمة عنها ليست أزمة غير قابلة للحل، إلا أن أي محاولة جديدة لم تبذل حتى هذه اللحظة من عام 1991 لإنقاذ المسرح السوري من كبوته، وتضمين جراحه، وسنحاول تلخيص أسباب الأزمة التي يعيشها في السنوات الأخيرة بهذه النقاط.

١- هجرة المخرجين الرواد، وتشتت معظم الجيل التالي لهم. فريق الصبان تحول إلى كتابة السيناريو والتدريب في القاهرة، وشريف خزندار عاد مبكراً إلى باريس واستقر فيها، وهاني صنوبر عمل في قطر والأردن إذاعياً ومسرحيًا ثم اختفت أخباره، وعلى عقلة عرسان تفرغ كلياً منذ سنوات لاتحاد الكتاب العربي وتأليف الكتب، أما فواز الساجر فاختطفه الموت وهو في مطلع الأربعينات من العمر، بينما هاجر كل من أسكندر كيني وتوافق المؤذن إلى موسكو وانقطع عن المسرح بعد أعمال قليلة جداً، هذا فضلاً عن غربة بعض المخرجين الآخرين في بلدهم، وصممت المنزوي نتيجة إحباط أو عدم تكيف،
ومنهم فواد الراشد ووليد قوتلي وحسن عوتي وشريف شاكر (والأخير)
توفي عام 1995 في هولندا.

2 - خيبة أمل معظم الكتاب من واقع الحركة المسرحية، وعدم وجود فرص
أكيدة ومتوازية للجميع كي تصل أعمالهم إلى الجمهور، وقد غابت
غياب نشاطات الأندية الهاوية فرص لهم في أن تجد أعمالهم، ولو
بشكل غير لائق أو محترف، ومن صدى منهم فقد صمد لأنه تولى
نفسه زمام إدارة فرقته وإخراج أعماله. أما الباقون فاتجهوا إلى طباعة
أعمالهم فقط.

3 - غياب ثقة السلطة بالمسرح عموماً، وعدم وجود هذا التقليد أصلاً في
حياة الناس، وخاصة المسؤولين الذين لا يجدون أي تواصل مع هذا
الفن في أغلب الأحيان.

4 - طغيان المسرح الهابط الذي يقدم كوميديا، وشعارات أخلاقيّة، وانتقدات
سياسية سطحية بهدف الرابح المادي السهل، دون عناية بنص أو إخراج
أو تمثيل أو تقنية. وتكون هذه التجمعات عادة متحورة حول نجم أو
نجمة. وقد استطاعت فعلاً أن تسرق جمهوراً والمسرح الجاد نائم،
بحيث أضحى بلا جمهور، ومنها فرقة محمود جبر، وفرقة قنوع.

5 - إصرار المسرح القومي والتجريبي، وأحياناً الجوال، على الفصحي. وإذ
كان كان لهذا الإصرار دافعه الفكري والوطني، فلا شك أنه أضاع نبض
الحياة اليومية الواقعية التي يتطع إليها الجمهور الواسع.

6 - لم يجد "المعهد العالي للفنون المسرحية" حتى الآن هويته ومنهجه،
وعجز عن لعب الدور المثلى به كيأرة للإبداع المسرحي، تشع وتؤثر
وتدعم مسرة المسرح الفني، بل إن كثيراً من خريجيه واجهوا متاعب
وعصاها في العمل كمحترفين، في حين وضع آخرون نصب أعينهم
أمجاد وأرباح التمثيل في التلفزيون.

* * *

- 37-
برغم الصور القاتمة التي رسمناها، فإن آمالاً صغيرة تومض كالنجوم هنا وهناك. فمن بين الخريجين الجدد - سواء من معهد دمشق أو القاهرة - بدأت أسماء شابة تلمع في التمثيل والخراج، وتختبر حجب الظلمات. بعض هؤلاء أتبحث له فرصة استكمال الدراسة وصقل الخبرة في إنجلترا وفرنسا، وبعضهم الآخر وصل إلى ما وصل إليه بالخبرة والاجتهاد. نذكر من هؤلاء: جهاد سعد (أواكس، كاليغولا، وجيسون وميديا)، وفايز قرق (النور، رجل برجل)، وجمال سليمان (الذي لمع كممثل وأستاذ تمثيل)، وأيمن زيدان (سوبر ماركت لداربوفو)، وجمانا عيد (النجمة السورية التلفزيونية المعروفة على المستوى العربي)، وندى حمصي (بطلة العائلة توت، خيول من فضة باسمين، و"الاختيار" من تأليفها وإنتاج "مركز إمامة دمشق"), هناك تجارب يصعب حصرها جميعاً، ولكن الناظم الذي يوجه عملها، ويصل به إلى الناس، شبه معدوم. ففي الوقت الذي ينهض فيه صرح بنا مسرحي كبير في ساحة الأُمّيين يضم عدة مسارح حديثة رائعة البناء فإن "المسرح القومي« بدمشق أصبح شبح فرقة، و"المسرح التجبري» يعاني زفرات النزاع الأخير، أما الجمهور فمنفصل كلمة عن مسارح الدولة، متزاحم على الأعمال المسلية في دور السينما بحثاً عن ضحكة أو إغراء يزيل هموم النهار.
لا شك أن إنجاز عرض مسرحي ضخم عن "سفر برلوك"، بكل ما يقتضيه من ملحمية ومن ضخامة في الإنتاج وفي عدد الممثلين المشاركين، يعتبر في حد ذاته جرأة وتحدياً للوضع المسرحي السائد والمترهل والكسول في مسارح الدولة في سورية. ومع أن العرض قدم عام 1994 تحت لافتة "المسرح القومي" بدمشق، إلا أنه كان عرضاً شاباً بجميع عناصره، ما عدا مؤلفه المخضرم ممدوح عدوان. وليس غريباً أن يرتبط عدوان مرة أخرى بالشاب، إذ ارتبط منذ بداياته المسرحية، التي أعقبت شهرته كشاعر حديث وصحفي لامع، بفرقة المسرح الجامعي المركزية، ثم مع عدد من شبان المخرجين في فرقة "المسرح القومي" في أيامهم، مثل محمود خضور وفيلي الراشد، إلى أن تعاون هنا مع المخرج الشباب سليم.

مغامرة مأمونة العواقب

أول إخراج، ولو كان لدكتور خريج من روسيا، مغامرة بلا شك. والمغامرة تزيد لكون ممثلي العرض من الشباب، فالممثلون الكبار والمشهورون في فرقة "المسرح القومي" العربية لم يعودوا مؤهلين للارتقاء بعمل ضخم وجهد جاد وتدريب طويل، في زمن طغي فيه التلفزيون بإغراقات شهرته وماله، وحتى انجازاته الفنية المتفرقة بين حين وآخر. خفف من المغامرة. إن ممدوح عدوان الذي بذل جهداً استثنائياً كبيراً في دراسة
الفترة التاريخية وجمع الوثائق والأغاني الفولكلورية، وفي التحضير للجزء الأول من "سفر برلک" تحت عنوان فرعي هو "أيام الجوع" عبر نص كان سيقارب ست ساعات من العرض لو قدما كاملاً، تابع مراحل التدريبات عن كتب، جنبًا إلى جنب مع المخرج، ليختصر ويلد، ويناقش الممثلين في أدوارهم، ويمارس مهمة الدراما تورغ دون أن يحتم نفسه في الأمور التقنية المتعلقة بالإخراج. كما إنه لا شك أن المخرج عاجج سليم كرس من الوقت والجهد لإنجاز باكورة أعماله الإخراجية ما يكفي لإنجاز ثلاثة عروض، فالرمان بالنسبة إليه، وهو الذي نبأ منصب رئيس قسم التمثيل حديثا في "المعهد العالي للفنون المسرحية«، مسألة حياة أو موت. وهناك مصمم الديكور مجد حيدر - وهو طبيب أسنان - يخوض تجربة التحول من الهوية المتصلة إلى الاحتراف المشروع. وهناك، أيضاً، المغني الشاب أيمن زرقان، فضلاً عن ٢٧ ممثلاً وممثلة، يحاول كل منهم أن يثبت موهبته وتألقه في الأداء وسط تلك الباقية الكبيرة. ولكن. هنا تحديداً تكمن المشكلة، إذ إن الباقية جمعت أزهاراً وأعشاباً وبعض الأشواك. وكانت مثالاً لتضارب مفهوم الأداء واختلاط أساليبه بشكل فائق في المشهد المسرحي السوري الشاب، ربما بسبب غياب وحدة المنهج العامة في "المعهد العالي للفنون المسرحية«، الذي أطلق هؤلاء الممثلين على دفعات مختلفة درست على أيدي مدرسين متناقضين.

هل تصلح المسرحية لتركيا؟

كان بودي لو أن مدخلا عدوان كتب مسرحية "سفر برلک" بشكل يصلح للإنتاج في سورية وتركيا على حد سواء. عندئذ، كانت ساوثني لها احتراماً، وسأصمم لمؤلفها ومخرجها وممثلاتها بالعشرة. لكن مدبعي العرض انطلقوا لقراءة التاريخ قراءة مثيرة، غير موضوعية، بنظرة شوفينية، وإسقاطات عصرية. لذلك، أتت النتيجة عملاً قومياً مدرساً عبر مسرحية كبيرة عن مصادر أهل قرية سورية علوية في الشمال إبان أفل
الإمبراطورية العثمانية، وحروبها التي خاضتها بجنب مستعمراً، وتحت راوية الإسلام ضد الإمبراطوريات الأوروبية الاستعمارية، في الشرق الأوسط.

وترصد "سفر برك: أيام الجوع" أيضًا التحول الداخلي في المجتمع من الإقطاع إلى نشوء البورجوازية، وبدائل الهجرة اليهودية - رغم إقحام الموضوع الأخير على واقع القرية المعنية البعيدة عن فلسطين. وأعتقد أن مموّع عدون إنما يتأهب بذلك ويمهد لكتابة جزء ثان من "سفر برك" يتناول بواكير مشكلة الصراع العربي - الصهيوني، واستبان اليهود أرض فلسطين بتأييد أو بغض نظر غربي عن أكبر عملية اغتصاب بلد بأكمله في التاريخ، وتهديم ثروات وتشريد شعب. أجل، لم يكن نص مموّع عدون، وإخراج عجاج سليم، خارجين عن المتوقع، إطلاقاً. لكنهما استطاعا أن يحققوا، في الوقت نفسه، الحد المقبول والهدف المأمول من انتاجات فرقة لها عراقة وضخامة "المسرح القومي"، وإن كانت تستبدل تحريفها المخزومة بتجارب غضة لشباب يطيعون بصماتهم الأولى على سجل المسرح السوري الحافل.

لقد أثبت هؤلاء الشباب أن الدم الجديد يمكن أن يبعث الحياة عبر العروق الهرمة، وأن "المسرح القومي" لم يعد القدرة على إنتاج مسرحيات ضخمة من الطراز الذي يطلق عليه اسم »سوبر بروكتشن". لكن المطلوب هو نظرة درامية موضوعية إلى التاريخ تمنحه سمة عالمية.

دانتيل سفر برك الخشن

لا أتذكر أني - شخصياً - أحب العروض المسرحية الضخمة، ذات المشهدية والإبهار، وأجد في نفسي حافزاً أقوى على صرف الوقت والجهد والمال لمشاهدتها. هذا لا يعني أنني لا أستمتع - بالمقابل - بعرض مثل واحد أو مماثلة واحدة، ولكنني أتطلب أنتظر في ذلك الحال إتقاناً أكبر. منعّة الفن، في رأيي، تكون في التنوع. يذهب المرء مرة إلى عرض ييكبه، ويذهب
مرة أخرى إلى عرض يضحكه، ويذهب مرة ثالثة إلى عرض يثير لديه التأمل والتفكير. ولكن عرضًا في ضخامة «سفر برل: أيام برل»، يجلب بالمجاميع والديكور الضخم والانتقادات، شدني إلى أن أحضر بروقاته مرتين قبل أن أحضر عرضه أمام الجمهور. مقابل جدارة مثل تلك الجهود الفنية المتكونة بالاهتمام النقدي، لا أتمكن أيضًا أن شعورين تنازعيًا، في كل مرة: شعور بالاستنفاذ، وشعور بالملل، وعندما تكرم مدمج عدوان بإعارته النص الكامل للمسرحية، وقرأت، أيقت أن المشكلة تبدأ من النص أساسًا، ثم تسري في العرض بمجلة. والمشكلة تنفر إلى فروع: أهلما عدم التركيز على حبيكة رئيسية بين تلك الحبكات العديدة بحيث يتوحد معها الجمهور، وثانيهما تلك الروح من المبالغة التي تصل أحيانًا حد الميلودرامية الزائدة، وأحيانًا حد الكاركاتيرية المفتعلة، وأحيانًا حد البداعة المتعمدة. ورغم أن نسيج المسرحية مشغول بحذق وبراعة كلوحة دانتيل مليئة بالتفاصيل، إلا أن مدمج عدوان لم ينسجها بخيوط حريرية ملونة تمنحها رونقاً جمالياً مكثفاً وراقياً، وإنما شاء أن ينسجها بخيوط غليظة خشنة ذات لونين أسود وأبيض. نادراً ما لمحنا طلاناً رمادية للشخصيات، ربما باستثناء شخصية أو شخصيتين نسائيتين. والواقع، أن مسرحية مدمج عدوان تذكرنا بأجزاء كتاب مثل جورج شحادة وفابري غارث ماكيرز وبرتولد برشت، دون تحقيق قدر كافٍ من التكثيف والتركيز. إن مؤهلات النجاح في ذلك موجودة في المسرحية، فالقصة الأساسية الغنية وسط زحام قصص وحوارات أقل جدارة درامية هي قصة «جميدة» التي يذهب رجلها «عباس» إلى الحرب، ولا يصلها منه خبر، فتتضرر إلى ممارسة الدعارة كي تطعم أولادها، ثم جميع من يلغا إليها من الأطفال، مضحية بجسدها مرة تلو المرة لإنقاذ بنات ونساء قريبتها من الاغتصاب، دون أن يجد حسها الفظي الإنسان في ذلك ما يتعارض مع الدين أو الأخلاق. «جميدة» هذه تكون أول
من تلقى مصرعها على يد "عباس" عندما يعود من الحرب ويجد شرفها ملوثاً وسعتها تلوها الألسن. بالمقابل، تجد "صالح" يغفر لزوجته "جفلاً" كونها تعرضت للاغتصاب. مثل هذه الحكاية تستحق أن تكون عمداً فقرياً للمسرحية كلها، دون أن تلغي بانورامية الأحداث الأخرى التي تشكل أطرافها. ولكن المؤلف اختار أن يجعل "عباس" عيباً لا يحسن الكلام، وشخصية مهمة من قاع المجتمع، في حين اختار أن يفرد لشخصية "حميدة" مشيدة، قبل تضحيتها بحسداً لحماية زميلاتها، تتحدث فيه عن رغباتها الجنسية الفائرة في غياب زوجها الطويل!! وأظن - وبعض الظن إثم - أن المؤلف لم يتبناه تمام القلب إلى أهمية ومركزية الشخصياتين إلا بعد أن أوغل بعيداً في كتابة مسرحيته، وأصبح من الصعب التراجع أو التصحيح. لست أقل هذا الكلام من أهمية بقية الشخصيات - وخاصة شخصية أبنة القرية "صطفو" - ولكن القرية تحمل مهرجاً واحداً، في حين رسم المؤلف لنا نصف دزينة من الشخصيات التهريجية.

معضلة الشكل والتشكيل

في الحقيقة، تبدأ كل المشكلات من الشكل. ففي مطلع المسرحية، ترى مجموعة من الشخصيات تؤدي استعراضاً حركياً، دون حيوية وبوجه معدومة التعبير، فلا تعرف هم ممثلون يلغون الإبهام على الطريق البرشتية، ويقولون لنا ضميناً إنا في مسرح وأن ما ستشهده إنا هو تمثيل في تمثيل، أم أنهم يمثلون أهالي قرية معاصرة، يحاولون في ليلة سمر استعادة التاريخ وقراءته قراءة تساعدهم على اتخاذ قراراتهم وخياراتهم في دينا اليوم؟ تركز المسرحية - لسوء الحظ - على الحل الثاني، أي إنها تضمناً أمام أهل قرية معاصرة في سبيلهم لأحياء قصص الماضي، واستخلاص العبر منها. وإذا كان هذا الحل يبرز جزئياً المبالاة الميلودرامامية والكاريكاتيرية في
الآداء، فإنه لا يفعل ذلك بتنوع مختلف وعودة إلى الواقع الحقيقي المعاصر، وليس الممثلي التاريخي، كما فعل محمود دياب في مسرحيته «ليالي الحصاد»، على سبيل المثال. وفي هذه الحالة، أيضاً، لا يوجد أي مبرر فني ليرتد أهل القرية مستقبلاً أزياء الشخصيات التي سيسودونها، بما في ذلك أزياء العثمانيين. وما هو المبرر الفني في أن يلعب أهل القرية المعاصورون أدواراً تماثلياً، حتى إن شيخ القرية يلعب دور شيخ القرية الأعمى، وبهذا أنه، إنّ لعب التشخيص الفني، التي تستهدف نوعاً من التعريض الأدائي، مقعمة في عرض لا يحتمل ذلك، لأنه يفعل فيما بعد بالمشاهد العاطفية، والواجف الوطنية، ولا ي сотрудник التفكير والاختيار، بقدر ما يستوعب الانفعال والحماسة. في اعتقادي، كان من الأفضل أن تكون أمام فرحة من الممثليين يلعب مشاهليها أدواراً مناقضة لطابيعهم، إذا كان المقصود من اللعبة الفنية تطبيق المبادئ البرشتنا. أما إذا لم يكن هذا هدفاً للمسرحية، فقد كان من الأفضل أن تقدم صورة التاريخ كما هي، ودون مقدمات وأسلبه، لأن الشكل الفني في هذه الحالة يصبح عبئاً شكلياً لا مبرر له. والشكل الحقيقي الأصيل هو شكل صمتي، يجسد بأحياء الفولكلور العلوي للمنطقة التي اختار مدموج عدوان أن يجعل أحداث المسرحية تدور فيها - رغم أن موضوع سفر برك شمل أرجاء الإمبراطورية العثمانية مترامية الأطراف كافة - وهذا ما جعله يتضمن شخصيات من بيئات جغرافية أخرى. كالبديوي والتاجر الحليبي وأرتين الأرمني، دون أن يغير ذلك من واقع أن العمل يمثل ثقافة منطقة معينة في شمال سورية. ويصب في بحر فولكلورها الشعبي الجميل. ولهذا الجهد في جمع الأشعار الشعبية، والآداب والأغاني، شيء شبيه بموضوعين أكب مدموج عدوان عليهما متابعة وترجمة، وهم قصيدة «هايوان» عن ملحمة الهنود الحمر، وقصيدة «شوكا زولو» عن ملحمة القبيلة الأفريقية المحاربة دفاعاً عن كيانها وأعرافها وهويتها. ولكن ما يشغل بال مدموج

٤٤
عووان، في الحقيقة، ليس مجرد صياغة التاريخ درامياً، وإنما إسقاطات ذلك التاريخ على عصريننا الحاضر، وعلى مصيرنا المستقبلي. وهنا، بالضبط، يكمن مجدده ككاتب ذي موقف محدد وواضح، كما تكمن هفواته كدرامي له آراء مسيرة حول شخصيات مسطحة كالذين في معظمها، يتخذهما أبطالًا للوعظ بشأن الصراع الطبيعي، والتحول الاجتماعي والسياسي، والنضال القومي للتحرير. إنه يسعى إلى هدف التشكيل البانورامي والفكري، معرضاً عن حل معضلة الشكل.

تجارب عدوان المسرحية

يبدو ممدوح عدوان جهداً كبيراً لإقناعنا بديهيات قرأ معظمها معلوماتها في المدارس والجامعات، ويكسر طاقته لما نسميه «وعظ المهتدين» حول مثالب الاستعمار العثماني في الوقت الذي بدأ في إمبراطوريته بالانهيار أمام صعود الاستعمار الأوروبي الغربي، الطامع في ثروات المنطقة العربية، والصمم على دحر ذلك الكيان الإسلامي الكبير والمهذد، والذي كانت بلادنا وشعوبنا جزءاً منه، قبل تفتح وعينا القومي بهويتنا وثقافتنا المستقلتين، ونزوعنا الطبيعي إلى التحرر والاستقلال. الجديد الوحيد الذي أضافه ممدوح عدوان هو التفاصيل الاجتماعية للكثير منهما تاريخياً، والتي شهدت أفول إمبراطورية وصمود أخرى. وعلى مفترق دروب الماضي، وقف ليطل إطلاة وعظية على الحاضر، مندراً ومذرزاً، رغم اختلاف الظروف وكون التاريخ لا يعيد نفسه. لذلك، وجدت شخصيًا - أن أشد ما جذبني في عرض «سفر برك: أيام الجوع» هو الفولكلور الشعبي، لأنه أكثر صدقًا وعينية وأصالة من إسقاطات وإرهاضات قراءة الماضي منظور الحاضر، معها، وماكدونا عدوان في جمعة وأحياته هو من دون شك جهد عظيم يستحق كل الاحترام والإكرار. ولكن تلك التفاصيل ذاتها، والتي أغنت المسرحية من جهة
وخلصتُها من جفاف المعالجة واحتمالات الملُل الفائتة، هي التي أفقدتها التركيز على مصائر بضع شخصيات في حين تشكِّل الأحداث التاريخية والسياسية خلفياً للكل اللوحة، إننا نتفق لحادة مصرع طفل واحد تطرف إليه نتعاطف معه، أكثر بكثير مما نفعل لمصرعُ مئة طفل لا نعرفهم جيداً، وليس بيننا وبينهم أي تعاطف يزيد عن انتباهنا للحظة إلى خبر كارثة ما في نشرة الأخبار. ومدَّد عدوان الذي طور فنه من عمله المسرحي الشعري الأول المخادع - وهو يحمل صلة بيئة ونضالية بهذا العمل، مع أن أكثر من 5 سنة تفصل بينهما - إلى مسرحيته الدramية محبوبة الصنع «الخدمة»، عبر تجربة ثرية في الاقتباس والأعداد («الانتظار» عن بيكرت، «هاملت يستيقظ متأخراً» عن وليم شكسبير، «دون كيشوت» عن مسرحية «إنسان من لامتشا»)، وتجربة أخرى في استلهام شخصيات من التاريخ والتراث (مثل أبي ذر الغفاري وشهرزاد)، وتجربة ثالثة في تأليف أربع مونودرامات - حسب التسمية العربية - هي «حال الدنيا» و«القيامة» و«الزبال» و«أكلة لحوم البشر»، وتجربة رابعة وواسعة في ميدان كتابة المسلسلات التلفزيونية، مددعت عدوان في «سفر بركل» بصوغ طموحاً ملمحاً كبيراً وضخماً، مازحاً أجزاء من تأثيرات تجاربه الأخرى المذكورة... وخاصة تجربته التلفزيونية التي يسهل ويذيل، ويعتمد الحوار السريحة، وليس الأفعال الدرامية، أساساً وباستثناء مشهد أو مشهدين، يلعب فيهما التذكر الدور الأساسي، كمشهد صطوف في زي امرأة ترقص للجنود العثمانيين كي تحمي نساء القرية (وتسرق لهن الطعام)، فإن كوميديا المسرحية لفظية في القالب.

أما السمة الأخرى لمسرحية «سفر بركل»: أيام الجوع» فهي تتعلق بتصوير الشخصيات، إذ إن شخصيات مددعت عدوان بدت «منحتبة» شيء من التعميم والمبالية. فالبيك رمز مألوف للإقطاع، والمختار نموذج تقليدي لكل المخاطرين، والشيخ المناقش إدانة مسبقة لنموذج المتلاعبين بالدين بهدف...
جني المكاسب، وحتى أبلى القرية نموذج شبه مألوف ومنتوق. بالتأكيد، كانت هناك شخصيات أخرى ذات أبعاد أعمق وأوجه مدروسة، ولكن ليس بالحد الكافى والمأمول. تلك الشخصيات، على أية حال، نسائية وليست ذكورية، ربما لأن المؤلف أكثر اهتماماً بواقع окруج الرجال من شخصياتهم. فهناك موقف البدوي الذي يقفل على أمل الحصول على حصان، وعندما كشف أن وعد ضابطه العثماني كان يطلق عليه النار. وهناك موقف «عان» عندما يرفض العودة من الحرب لأنه يعثر على المستودع الذي كان العثمانيون يخفون فيه الطعام عن جنودهم المتضورين جوعاً، ويجد حاجة تلبية نداء جوعه المزمن أكبر من حاجة العودة إلى وطنه وحببته. ثم هناك أيضًا موقف «صالح» الإنساني النبيل للأم الجراح ومحب أم كلثوم الغريبة الفاسدة. ويسجل لصالح مدموج عدوان أن، ورغم هدفه الأبدي لتفاحة «سفر برك»، تجاوز محظورات الرقابة في المحطات العربية وهو يؤلف للمسرح، أي إنه ألغى الشروطي داخل دماغه ولكن تعمد الجرأة الكلامية الجنسية أحياناً تأتي ذاتها، أو من أجل تأثيرات مضحكة على الطريقة التجارية المصرية، وهذا أمر غير مجد في مسرحية جادة الهدف، ممتعة الشكل، وفنية التوجه. بالتأكيد، لم تكن «سفر برك» بحاجة إلى الإسفاف في كلام الجنس والتهريج.

مناهج مختلفة للتمثيل

وفق المخرج عجاج سليم في إدارة عرض كبير ومعقد، وفي السيطرة على تحريك مجاميع الممثلين، وبناء علاقات مقبلة بين الشخصيات منهم في المشاهد ذات الطابع الدرامي والكوميدي، ولكنه لم يستطع أن يضبط التمثيل، فأتى مستوى الآداء مضطرباً ومتفاوتاً ومتعدد الأساليب، وسبب أو لآخر، أتى مستوى الممثلات أفضل عموماً من الممثلين، كما إن آداءهم تمنع بقدر من الصدق والإيمان والإقناع، فضلاً عن جودة إلقاء الممثلة شكران مرتجل.
ودفء صوتها وإحساسها معاً، في دور "جفالة". أما عند الشباب، فعائى الإلقاء خصوصاً من عدم الوضوح، ونحا كثيرون نحو المبالغة والكاركاتيرية والتدمجة الخارجية دون تنبي حقيقية للشخصيات (حسب منهج ستانسلافسكي)، أو تشخيص متقن لها (حسب منهج برشت). قليل من الممثلين أدى دوره، مدافعاً عن شخصيته، مؤمنا بها، مبرراً أفعالها. من هؤلاء أذكرو سهيل الجباعي في دور "صالح" بأدائه الواقعي الصرف، وحركته الواضحة والمقننة في أن معاً. منهم أيضاً يوسف مقبل في دور "الراوي" و"البدوى" تحديدًا، بحضوره القوي. وإلقائه السليم، وهناك أيضاً نضال السيجري في دور أوله القرية الإنساني "صصوش"، الذي تفرد فيه بأداء كوميدي بارع، إلا أنه استمرأ تحاور الجمهور فأخذ يبالغ إلى حد التهريج، وخاصة في المشهد الذي يتنكر فيه الزوجة تشارك الجنود العثمانيين الرقص والشراب.

بالمقابل، كان هناك ممثلون يمكنهم إمكانات جيدة، وقدرة على التلوين بين شخصيات متباينة، أو بين مواقف متباينة للشخصية نفسها، إلا أنهم وقعوا في فخ النموذج السائد للشخصية، وأدائيت خارجيا فقط، وكان الممثل يتعدم نشوبه شخصيته وإدانتها بينما المقنع والأصيل في فن التمثيل أن يجعلنا نضحك على إيمانه بأخطائها وتبنيه مثالبها وسلوكياتها المعروفة. والأمثلة في الواقع كثيرة هنا. ولكن أبرزها دوري "شيخ" و"الضابط العثماني" و"المختار". وحتى "البيك" الذي تميز عادل أبو حسن فيه بجودة الإلقاء وقوة الحضور. باقي الأدوار مقدوبة الأداء. ولكنها ليست متبرزة بشيء. إنه تمثل المستوى الوسط للتمثيل عند جيل الخريجين والخريجين الجدد.

رؤية الإخراج والديكور

العرض بمجمله لا يفاجئك. كل شيء فيه متوقع، حتى المستوى العام للحلول الإخراجية والأداء التمثلي، حتى الديكور لا يفاجئك. صحيح أنه كبير، وأخذ مساحة أكبر مما يحتاج العرض، وحفل بالخشب والستائر الخلفية.
ورموز سفر برلك من الطربوش الضخم المعلق. (يستخدمه المخرج مرة واحدة في مشهد خارج عن السياق فنياً وتقنية بشكل يضعف حتى الرمز من وجود الطربوش مهيناً على الخشبة)، ومدفع قديم لم يستخدم قط طيلة العرض! تكبير مساحة الديكور الذي صممه الفنان مجد حيدر، فضلاً عن اللون «البيج» الذي اختاره للسناير الخلفية، نقطتا ضعف وحيدتين. ولكن مهمتين.. في ديكور خدم المسرحية ككل. واللون ليحدث لو اختار المصمم خلفية بيضاء أو سماوية. كما أدت إضافة مزعجة وغير معبرة.

باختصار، أخرج عجاج سليم مسرحية "سفر برلك: أيام الجوع" بأسلوب مسرحي، ينزع إلى المشهدية، ولكنه ضحى بصدق وواقعية الأداء دون أن يحقق الإتقان في الأسلوب الذي اتبعه. إنّه مخرج واعد، بالتأكيد ولديه إمكانات لإدارة عروض كبيرة، إلا أنني خشيته من ميله إلى إضفاء طابع مصري شبه تجاري، على الصراع أحياناً. صحيح أنه تغلب على كافة الموضوع بفنون الصراع الشامل الممتعة، ولكنه أسرف في التناظرات لإرضاء جمهور عريض على حساب الفن والمبادئ المسرحية. نجح عجاج سليم لكنّ في تجنّب الحلقة الإخراجية، وفرض الذات، واستعراض العضلات، مكتفياً بموقعه المهم وراء الكواليس، كمفسر للنص، ومدير ناجح لعرض كبير ومعقد يحتشد بالممثلين. لقد قدم نفسه بتواضع فنان أصيل.
أقنعة عرسان الرمزية

تعتبر مسرحيتا «رضا قيصر» و«زوار الليل» استثنائيتين بين أعمال المرحلي السوري علي عقلة عرسان، رغم اختلاف مدرستهما، وبعد الهوة الزمنية بينهما. أما البقية العظمى من أعمال عرسان، فهي من طراز آخر، تحكمه الرمزية والذهنية في البدايات، في حين يستلهم بعض اللحات السريعة المسرحية ليضيفي على مجازيته لمسة واقعية في النهايات. ينطبق هذا على "الناحية والطريق", "السجين رقم 95", "الفلسطينيين", "عراضا الخصوم", "الغراء" و"الأقنعة".

مسرح قناع. وراء القناع يكمن الواقع. في الفن عموما يوجد اتجاهان:

إما أن يكون الفن انعكاسا للواقع، أو يحاول الفن خلق واقع حلمي جديد مواز له. في كلا الاتجاهين ظهرت في تاريخ المسرح أعمال عظيمة، اختلفت في تفاصيلها، ولكنها تلت سلسلة وحدة في صفة واحدة هي صفة الإقناع. والإقناع صفة أساسية في الفن، تقوم على الترابط المنطقي، والنمو العضوي، سواء كان التمطع عملاً واقعياً أو عملاً من طراز الخيال العلمي. إن القناع عادة يعطي المبدع المسرحي حرية كبيرة للتعبير، ولكن الانتباه يبدأ حين يسعى مؤلف أو مخرج ما للإداعة بأن القناع الذي نشده هو صورة مطابقة للواقع، ويخلط بين الوجه الحقيقي وبين الفن المصنوع بشكل يضيع من الواقع إقناعه، ومن الفن جماله. هنا تكمن مشكلة مسرحية «الأقنعة»، رغم كل طموحاتها النبيلة في المكان والضمن.
بين الواقع والفكر، يختار عرسان الفكر. ومن وحي ذهنّه تتفق صور الواقع المفترض وتتأثراته. ولو أبقى المؤلف مسرحيته في طراز المسرح الشعري الحافل بالرموز، لقلنناه باعتبارها مجازاً فنياً جمالياً، وقناعاً مجازياً للواقع. ولكن مصداقية الفن تتخلخل عندما يحاول عرسان جاهداً أن يقعننا بأن القناع هو الواقع بعينه. إنّه يبتعد بذلك مباشرة عن مأزق الإنسان في المجتمع المعاصر، إنّ لم نقل أزمة وجوده من الأصل، كما يعبر عنها الفن: شخص واقعي في مرحلة ظروف غير واقعية، كما هو الأمر في روايات كافكا، قصص ادغار آلان بو، ومسرحيات ستندبرغ ويكيت وبونيسكو. عند علي عقلة عرسان نجد العكس تماماً: شخصيات غير واقعية، أو فلنغل غير مقنعة واقعياً، تواجه ظروفًا واقعية. وتأتي هذه الشخصيات نابعة من ذهن المؤلف، ومن أسالبه الأدبي الإنشائي الرائع، فلا يغب الحوار عن بيئة الشخصية ومستواها الثقافي، فالفلاحة يتكلم بلغة تقارب الشعر، وتساوي تماماً لغة المتحف. وعندما يختلط في المسرحية وجود هذا مع ذلك. تتعقم مشكلة النص، ويختل التوازن. إن مضمون المسرحية التعليمي البسيط، الحافل بالمواعظ الأخلاقية، لا يتناسب مع الشكل اللغوي المعقد، ومع الاختيارات الرمزية بغرض التشبيه بالحداثة. بذلك، تسير مسرحية «الأقنعة» في اتجاهين متعارضين في أن معا، يدفعاننا إلى الحيرة، ويوقعاننا في الإبهام، ويحلان الواقع إلى أفكار ذهنية.

تبدأ المسرحية بحياة متفقة فجأة في ساحة حي شعبي: هتافات سياسية متناقضة، بائعون جوالون، ترثرة. وعندما يبدأ الجميع ويسحبون، يسلط الضوء على مقهى صغير، فيه شاب نحيل في سترة عسكرية، يجلس مناجماً نفسه وهو يسكر، معبراً في مونولوج طويل عن وحده وغربته وآسيائه، ويلقط الشاب «أنيس» حواراً بين رجليين على مائدة مجاورة، يباهي أحدهما بغرامياته مع امرأة مزوجة. ويتدخل «أنيس» في الحوار، ليكتشف أنه جندي
عائد من حرب أوقفت قبل الأوان. وأنه منذ أن فقد صديقًا أمام عينيه، أغرق نفسه في الحمرة والضياع، متشرداً سكريًا، يحدث نفسه كالمجنون، ينام بين القامامة، وينامج نفسه أو زجاجة الغرور. لقد اكتشف ضياعه القيم، زيف الناس، وخراب الأخلاق. المجتمع في رأيه: إما رجل شرقي خائف على عرضه، وأما عاهرة تتكسر زوجها، وإما قادة عجوز، وإما مخبرون متكنرون. وسط هذا المستنقع الأنس، يبحث «أنيس» عن هويته. يعود إلى بيته، فتطير وجهته وأولاده شر طردة، ويتكون صلتهم به. أصبحت زوجته عاهرة من أجل لقمة العيش، واستسلمت لوضعها، وصارت عودة زوجها الجندي مخلة بِنظام حياتها. وها هو ذات هيئة تُحاصر بالحرب، ليصبح بمثابة كليب مسعود. ولا أمل سوى في تلك المرأة - الرمز، التي تسقي الناس القوة. إنها تحاول إنقاذه، بجذبها إلى عالم جديد من الصدق والبراءة، بينما تُحاول تجار السياسة والجنس تغييره تحت منصة يمارسون فوقها حفالتهم البهجة، ويهزون حتى الأطفال، ويتكون صرخة إنسان يرثي صديقاً شهيداً، منادياً باستمرار النضال من أجل التحرير، كي لا يذهب موت من استشهدوا هدراً. وتنتهي المسرحية بالمرأة - الملاك وهي تستصرخ ضمائرنا، وتثير نخوتنا وحماستنا لتنعم حدوث ذلك.

موقع «الأقنعة» من مسرح عرسان

يُلفظ على عقلة عرسان في مسرحيته «الأقنعة» إلى الداخل، بعد أن كرس مسرحيتين من قبل لمعالجة الصراع العربي - الإسرائيلي، وهما مسرحيتا "الفلسطينيات" و"الغرباء". آنذاك، تتأثر عرسان بالمسرح التسجيلي، وحاول الاستلهام منه بحدود معينة، ونكهة محلية. في «الأقنعة» يتخلى عرسان عن ميله التسجيلي الطارئ، ويعود ليتبع ما بدأ، في "الشيخ والطريق" و"السجين رقم 95" و"عرضة الخصوم". حتى من حيث المضمون، نجده يسرف في صرخاته الأخلاقية الحارة، التي تُبادر عواطفنا،
تذكرنا بقيمنا وتدين مظاهر النفاق والزيف في الشعارات المطروحة وفي التقاليد الممارسة معاً. "الأقنعة" هي مسرحية النوافا الطيبة، فمؤلفها يعمل مبضع كجراح خبير في جسد الوطن المريض. وهو يفعل ذلك من خلال ذهن متقلب وأخلاقي، ولغة نثرية شديدة الفصاحة، ترقى أحياناً إلى مستوى الشعر. إن الحياة، كما يراها عرسان، أصبحت كما قوله المرأة: «لم أعد أرغب في أن أجمع الناس حول نفسي، بل أن أجمع نفسي حول محرورها». إن الحياة بالنسبة لأليس الضائع تتبع على الجنون، لذا نجدن بفرق نفسه في الخمر وفي الهذيان، وعندما يحاول المرء أن يستعيد وجهه، وأن يعبر بصدق عن حقيقةه الداخلية، فإن الأقنعة تحاصره مهددة، وتجربه بالتالي على أن يبقى خرائتنا في مجتمع الخرائتب. ويكتشف «أليس» متأخرًا أنه «بلا قضات يغدو مثل ذبابة». وأنهم قادرون على تفعيله تحت أقدامهم عندما يشتد خطور وعيه المفاجئ.

موقف عرسان الفكري

رغم كثرة الأفكار المطروحة والمتبلاطة في أعمال عرسان، ورغم أخلاقيتها أطرافاته، نلاحظ أن عدداً من أعماله تفترض لموقف فكري واضح من صراع القوى، وتكتفى بمجرد تصوير ما يجري من صراع وطبيعة تصويرها ينتمون الحيادية. في "السجين 95"، على سبيل المثال، تشهد صراعاً سياسياً بين خصمين، دون أن نعرف ماذا يتمثل هذا وماذا يمثل ذلك. والمؤلف لا يقف من أيهما موقفاً مؤكداً أو معارضاً، وهذا أمر طبيعي ما دام لا يمثلان صراعاً مباذ. في "الغرباء" يدين المؤلف أطرافاً عديدة، تشمل فيمن تشمل أهل القرية ومختارها، الذين سمحوا للغرباء بالاستيطان، لكنه ما يلبس أن يبرئ ساحة المختار، إذ يجعله يتولى زعامة الحرب لتحرير القرية.
من الغرباء. في «عرضة الخصوم نجد صراعاً سياسياً زائفاً بين جبهتين،
كلهاهما مدائية في نظر المؤلف. فلا نعرف موقفه المبدئي.
يفق على عقله عرسان بوجه عام موفقاً وسطاً، لا يتجاوز حدود العظمة
الأخلاقية المثالية، والرثاء لضياع الفي. وهو موقف يتنافي مع حرص
عرسان الفني على تقوية الصراع الدرامي ما أمكن في مسرحياته، نظراً لما
يتمتع به من خبرة كرجل مسرح محترف وقدير. ولكن شرط الصراع
المسرحي هو وجود شخصيات متكاملة ذات أفعال متعارضة. في مسرحية
عرسان، «الأقنعة», نلاحظ تحور الفعل والشخصيات حول بطل محوري.
ويبدو «المونودورا» أكبر أهمية من «الديالوغ». بالتالي، فالشخصيات جميعاً
(الرجل صاحب التمثال، سهام العجوز، نهى، نديم، ولدي، ولاسي الأقنعة)،
توظف فنياً لخدمة مسألة «أنيس» التي يعبر عنها بالكلام أكثر مما يعبر بالفعل
الإنساني الدرامي. بل إنَّ الأمر يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ إنَّ الاعتقاد
بغزونا بأن معظم هذه الشخصيات ما هي إلا نتاج لذهن البطل «أنيس» نفسه.
ولو توضح هذا بجلاء، لأصبحت المسرحية ربما نسخة مطورة عن طراز
المونودورا». ولكن المؤلف لم يعزز، للأسف، هذا الاتجاه. فلو كانت
المرأة - الملاك» نتاج ذهن «أنيس»، لما أمكن لِقيَّة الشخصيات أن تراها
وتنتفعل معها. ولكن عرسان يقف فناً، كما وقف فكرياً، في حيرة بين هذا
الأتجاه وذاك، محاولًا في تفوقية عجيبة الملاءمة بين نقيضين: الواقعية من
جهة، والرمزية أو المجاز الذمتي من جهة أخرى. لذلك، وعلى النقيض من
باقي مسرحيات عرسان، نجد الفعل الدرامي ضيُعا في «الأقنعة»، لأنها
تعتمد على بنية مسرحية الممثل الواحد، ذات الفصل الواحد. والمشاهد فيها
تعتبر متاجورة، وليس متصاعدة، لتصوير مدى معاناة «أنيس» في رحلة
 دون هدف واقعي. ويكاد القسم الأول، حيث يلتقي البطل بزوجته، أن يكون
القسم الدرامي الوحيد، فما عداه ليس إلا «مونودورا» لم يتقن صنعها، مما
يجعل العمل وعدم الاقتراض يتسبب إلينا، وينقص علينا الاستمتاع بالمسرحية.
والحق يقول، لولا أن المؤلف نفسه تولى إخراج مسرحيته لفرقة "المسرح القومي" في دمشق، في العرض الذي رأيناه، لكان العمل أضعف تأثيرًا، فقد تدارك عرسان عدوانًا من التغيرات والهمنات ببراعة الإخراج وجمالية التشكيل.
معوضًا نقصًا في النص، كان يمكن أن يفوت مخرجاً آخر.

مؤثرات ثقافية

يتمتع علي عقلة عرسان بثقافة مسرحية واسعة ومتنوعة الجوانب، تجلت في دراساته النقدية، كما تجلت تأثيرها في انتقائية تأثره بбитارات ومدارس معاصرة، ذات نوع واختلاف، بما يخدم كل مسرحية من مسرحياته على حدة. وإذا كان تأثير مسرح اللامعقول من ناحية، والمسرح الواقعي الاشتراكي من ناحية ثانية، قد انعكس على بواكر عرسان مؤلفاً ومخرجًا، إضافة إلى نزاعاته التعبيرية، فإن التأثير الأول أكثر حضورًا وسلطة في مسرحية "الأقنعة"، والواقع، أن هذا التأثير انعكس في إخراج عرسان المسرحي، أكثر مما انعكس في تأليفه. لقد جعل عروس الرجل المتعصب للشرف عبارة عن دمية، وجعل ذراعاً طويلة بشكل غير طبيعي تمتد في وجه العجوز ذات الأنف الطويل، واستخدام الأقنعة، وأدخل "نهى" كملاك يسعى على الأرض (هو في الوقت ذاته صورة لضمير البطل)، وأدخل أيضاً صورًا حيوانية كالكلب والخفاش. في هذا كله تأثر بالتجريد والمجاز الدنيوي، الذي يجعل المسرح أقرب إلى الشعر، وأكثر ناباً عن الواقع. وهنا يبرز التناقض، إذ أن هم عرسان وهدفه واقعيان. هنا، تجدر الإشارة إلى أن الجهني ليس بالضرورة عكس الواقع، فهناك أشكال فنية مدرسة تتعدد عدم الواقعي، دون أن تقع في الذهنية والتجريد، تذكر منها السيراليونية والرمزية واللامعقول.
عيب الذهنية الذي يفرقها عن هذه المدارس هو أنها تفترض منطقًا وهميًا.
تلسلوّك وحوار الشخصيات. تبث من خلاله أفكارًا لا تناسب مع تكوينها وثقافتها وبينها، وبالتالي فإنها تحطم الإقناع. سواء كانت الشخصيات واقعية أم غير واقعية، فإن ضرورة المسرح أن يكون لها وجود حر و موضوعي.

و هنا بالضبط مقتَّل "الأقنعة".

إذا تناولنا "أنيس" كشخصية، لحننا في هويته وكيانه، هل هو جندي بسيط؟ أم هو ضابط؟ ما تثقافته؟ ما بيئته؟ إذا عدناه جنديًا بسيطًا، فإن لغته وأفكاره مقسمة، وإذا كان ضابطًا، فإنّه بعيد كل البعد عن سلوك ضابط. أما إذا كان مجرد شاب متعلم أدى خدمته الإلزامية، فإن إصراره على العودة إلى السلك العسكري إصرار غير واقعي. ولكن مسرحية "الأقنعة" في الوقت نفسه ليست مسرحية ذهنية خالية، ولو كانت كذلك، لتناسينا عيوب الذهنية، وقبلنا المسرحية بوصفها اتجاها فنيًا تجريبيًا واضحاً. إنّا نحننا بقرار إلى الواقعية، بدأ من ديكور غي التفاصل يمثل بيوت شعبية، مرورًا بخلفية من الأعدة المتداولة التي تشير إلى حضارة حق بها الخراب، وانتهاء بلوحات كاريكاتورية، تنتمي إلى فن الإعلان، زين بها مصمم ديكور العرض خزيمة علوائي أطراف المنصة. ولا يخلو أداء الممثلين والخطة الإخراجية من خلط في الأساليب، يقطع من كل بستان زهرة، كما يقال، ثم يضعها دون كبير تنسيق في مزهرة واحدة. تارة نجد متماً يخطب جمهور الصالة على الطريقة البرشنتية، تارة ثانية نجد واقعية مفترضة في حوارات المقهى، وتارة ثالثة نجد مشهدًا تعبيرياً صارخاً في ظهور المقنعين أو إحاطة "أنيس" بالحرب. والإخراج هنا لا يتناقض مع النص، بل هو يزينه ويكله رؤاه. إنّ الإخراج وحده جدير بالثناء والإعجاب، برغم أنه لم ينقذ نص "الأقنعة" من حيرته وضياعه بين أساليب مختلفة، وهفوات عدة في البناء. ولعل مشكلة مسرح على عقلة عرسان الرئيسي هو افتراضه فكريًا ونفيا أنه يطرح جديداً سينور ويتور وغيّر، في حين أنّ ما يطرحه مضمونًا وشكلًا لا يخرج عن
المألوف والمعروف. إنّ نواايا الفكرية الطيبة بحاجة إلى قصص واقعية
درامية أفضل، وانتقائيته الأسلوبية بحاجة إلى تنفيذ. رغم هذه الهناء، يبقى
مسرح علي عقلة عرسان نموذجاً للمسرح الجاد والطموح ليعبر عن التمرد
الإنساني والتمرد الفني معاً في فترة الستينات والسبعينات حضراً.

* * *

الهيئة العامة
السورية للكتاب

- 58 -
«الملك هو الملك»

قبل ختم مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك»، يقرر أحد الممثلين تلك الاعتقادات التقليدية، التي درجت العادة أن تفتح المسرحيات بها في التقاليد الفرنسية، وكمثال يعلن ضملي عن مقوله هامة صيغت بلغة الفن: «المسلمة مستمرة في كل عصر وجيل. تنتهي مسرحية ونوس، إذن، بأنه لا فرق بين الملك الظالم، والمغفل المظلم. كلاهما قادر على الحكم، وعلى الظلم. المشكلة هي مشكلة الرداء. رداء الملك، الذي يجعل كل من يرتديه طاغية، ولا أحد أحسن من أحد. وبرغم أنه سيظل هناك دائماً متمردون وحالمون، إلا أن شيئاً لن يتغير. وكيف يتغير شيء، وهناك تتكور وتتكرون؟ كيف يتغير شيء، وهناك دائماً وصفي خطر من طراز الوزير "بربير"، ينتقل أداة من يد حاكم إلى يد خلفه، مستمتعا بلعبة الحكم والظلم وراء قناع حاكم "ليس له في العير ولا في النفير"؟

"الملك هو الملك" هي خامس مسرحيات الكاتب السوري المعروف سعد الله ونوس منذ عام 1967، حين طلعت على المسرح بمسرحيته الطويلة الأولى "حفلة سمبر وzähl"، وهي المسرحية التي صنعت جمهور الفن في آنذاك بجرأتها السياسية من جهة، وبعدم تقليدية بنائها الفني. وفي حين انفردت "حفلة سمبر" بأسلوبها المتميز كمسرحية مضادة للمسرح، تتالت بضع مسرحيات قليلة لونوس بعدها في محاولة لخلق معادل عربي للنظريات برتولت برشت في المسرح، وهي "الفيل يا ملك الزمن". مغامرة "رأس الملك جابر"، وسهرة مع "أبي خليل القباني". يدلنا هذا كمن أن سعد الله
ونوس مقبل في إتهاجه الإبداعي، ربما نتيجة خيابات أمل، أو انزواء مختار، أو جفاف في الأفكار. ولكنه، كمؤلف بارع جيد، كان يمكن أن يلعب دورًا أهم بكثير، وأكثر فاعلية بقدر كبير في الحركة المسرحية العربية.

وقبل أن نوجل في تشريح انجازه في «الملك هو الملك»، لا بد أن نتذكر علاقته بمجموعة مسرحياته القصيرة الأولى، التي نشرها عام 1964 تحت عنوان «حكايات جوقة المماثلة»، وهي مجموعة متأثرة بمسرح «العبث» الفرنسي، وهو الشكل الطبقي الثائر على النمط الباروخي في مطلع الستينات، إن التحاق ونوس بدورية مسرحية في فرنسا، بعد تخرجه من كلية الصحافة في القاهرة. من وجهة نظر، ورغم تطلعات ونوس إلى المسرح الواقعي الانيق، فإن تأثيرات تلك المرحلة لم تتصرم، وإنما ظل المسرح اللا معقول وفكرة اللا جدوى الكامنة في حركة الإنسان ضمن دائرة مغلقة مهيمنين على أعمال مسرحيات ونوس. ولعل هذه النقيصة في تنظيرات ونوس ومرئيته، حين يتناول المؤلفين المسرحيين الآخرين، هي إحدى ميزاته الهامة، التي جعلت بعض مسرحياته يصمد لرياح الزمن، بعد أن أصبحت رائعته «حفلة سمر...» مسرحية للذكرى، تدرس في الأكاديميات، ولا تصلح للتمثيل بعد حوالي خمس سنوات من إنجازها.

الحق يقال، إنّ «الملك هو الملك» واحدة من أضاح مسرحيات ونوس، وربما أخبرته، إلى جانب «مغامرة رأس الملك الملك جابر» (9) في حين تدرج الفيلم يا ملك الزمان ضمن أعماله القصيرة، وتبقى «السيرة مع أبي خليل الفياني» شبه إعداد عن مسرحيات الرائد المسرحي العربي وسيرته، يشكو من قسر الأفكار، في عمق الحقائق، والتفكك الفني. «الملك هو الملك» غير ذلك، فهي قطعةً عمل مسرحي طموح ومقدم، يحمل في أعماله قيمة الخلود، ويحمل بالمعتنة الكوميدية والبصرية والدرامية.

(*) راجع دراسة الناقد محيي الدين صبحي عن «مغامرة رأس الملك جابر».

٦٠٥
حبكة المسرحية

تحكي المسرحية حكایة ملك ملوك، ينزل مع ووزيره متنكرين إلى أوقية المدينة، لكي يروء عن نفسه. ويجد تسيلة كبرى في زيارة رجل فقير مخبول يدعي "أبو عزة" يحلم بالملك والسلطة كي يثير من شهدنر التجار والشيخ المنافق اللذين تسببا في إفساحه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه "يعقوب"، الطامع بوصول ابنته "عزة".

وتخطر للملك فكرة ممتعة: ماذا لو خدر ووزيره ذلك المغفل، وألبساه ثياب الملك، ثم وضعاه في القصر حاكما ليوام واحد؟ أيه مهزلة مسلية، وأية دهشة صادعة ستدب بين الحاشية حين يلحظون الغريب الآبله في زي الملك.

ويكمل الملك "الملعوب" بتوجيه دعوة مكتوبة لأم عزة وابنتها لزيارة القصر في اليوم التالي، ومقابلة الملك الزائف، اللتين ينتظر أن تصعقا لرؤية زوج الأولي ووالد الثانية فيه.

وفي الفصل الثاني، يصحب أبو عزة ليجذ نفسه في واقع كالنام، بينما الملك الحقيقي ووزيره "بربر" يرقبانه باستمتاع. لكن الدهشة الأكبر تكون من نصيب الملك نفسه، لأن حاشيته وأقرب الناس إليه لا يلحظون زيف الملك، بل يلفتون حوله منلقين، يرددون الأنشيد ذاتها، ويبدو نحوه فروض الطاعة والاحترام. وسرعان ما يصدق أبو عزة اللعبة، ويقود القصر بفضحة من حديد، مروضاً مقدم الشرطة الوقف، والجلاد العنف، والملكة المتكبيرة والألقى من ذلك، أنه يتحالف مع خصومة عندما كان فقيراً مظلمًا، فمن دون دعم وتأييد شيخ الجامع وشهدنر التجار، لا قوة لملك. ويجد الوزير "بربر" في الملك الزائف بديلاً أقوى من الملك الحقيقي، فستعيد من "عقوب" بزته، ويخرج صفر البدين.

وعندما تتمثل أم عزة أمام زوجها، وعزة أمام أبيها، لا يتعرف عليهما أبو عزة، وبدلاً من أن ينصرهما على الشهباند والشيخ، يدافع عن الظلمين
الذين أصبحوا دعامتين لحكمه الباطل. بذلك، يكون أبو عزة المغفل قد تنكر
حتى لنفسه، واستمرا لعبة الحكم والسلطة.
ويكون «أبو عزة / الملك» أيضاً قد أصدر حكمه على «أبي عزة / الفقير»
بالتحرير علناً، وعلى إبهة أن تصبح جارية في قصر الوزير. وهكذا، تنتهي
المسرحية بحكمة أن الروداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الروداء. مهما
كان أصله الطبقي، لا بد أن يتحول بفعل منصبه إلى طاغية جبار.

مؤثرات ثقافية

في الواقع، يمكن للمرء أن يعيد «الملك هو الملك» إلى مؤثرات ثقافية
مختلفة، رغم ما حاوله بعضهم من إستنادها إلى عمل مسرحي بعينه،
ومقارنتها به. ولكن المؤكد أن المسرحية ليست وليدة خيال سعد الله ونوس،
وإنما هي اقتباس أغناه بثقافة الواسعة، وصقله بلمساته الفنية البارعة.

نشبت معركة نقدية حادة إبان ظهور المسرحية للمرة الأولى بين مؤلفها
سعد الله ونوس وبين الدكتور أحمد الحمو، الأخصائي في الأدب الألماني،
مفادها أن «الملك هو الملك» ليست إلا اقتباساً معرباً لمسرحية برشت
«الإنسان هو الإنسان». أذكر ونوس هذا الأمر بحدة، مع أنه لا ينكر بالطبع
تأثيره العميق ببرشت عموماً، ومحاولاته المتكررة للاقتداء به. وكان أن سائد
أخصائي آخر في الأدب الألماني هو نيل حفار دفاع ونوس عن نفسه، وأكد
الاثنان أن الترجمة الدقيقة لعنوان مسرحية برشت هي «رجل برج». ولكن
مما لا ينكر أن هناك، بعض النظر عن العنوان، تشابه جزئي في المضمون
والهيلك، وإن كنت شخصياً استبعد فكرة الاقتباس المباشر عن برشت لأسباب
سأتطرق إليها لاحقاً.

لوجدنا إلى مسرحية شكسبير «ترويض الشرسة» لوجدنا أن مقدمتها
تطابق تماماً من حيث الموضوع فكرة «الملك هو الملك». إن اللورد عند

٦٢
شكسبير يضع سمكراً سكرناً في مكانه وقد خذلته الخمرة. فما إن يصحو
حتى يجد الخدم والحضن من حوله يعاملونه معاملة اللوردات. ويصدق السكر
زعمهم بأنه نام خمس عشرة سنة. وأن حياته الحقيقية التي ينتذكرها ما هي إلا
أضيغ أحلام. وهناك مسرحية أخذت للإسباني كادرون فيها شيء من الفكرة
ذاتها، وهي مسرحية "الحياة حلم". ولكن وнос جعل من مسرحيته عملاً
أكثر انتهاكاً بالسياسة، مضيفاً مسألة شهدندر التجار وشيخ الجامع. ومقمحاً
شخصيتي ثائرتين يعملان سراً ضد نظام الحكم.
ولا أدرى سر التشابه بين مسرحية ونس ومسرحية كاتب مصري
شاب يدعى ماجي فرج، بعنوان "بهلول الزمان" نشر جزءاً منها في عدد
مجلة "الموقف الأديبي" الخاص بالمسرح عام 1975. ولعل سر التشابه ما
تناولته أعلام النقاد فيما بعد عن "الملك هو الملك"، في أن سعد الله ونس
استقر حبيتها من حكاية شعبية وردت في "ألف ليلة وليلة"، وهي المصدر
الذي استقى منه أيضاً دون شك، ماجي فرج مسرحيته.
ولكن المصدر الرئيسي لمسرحية "الملك هو الملك" ليس "ألف ليلة
وليلة" بصورة مباشرة، كما يسود الظن، بل هو مسرحية اقتبساها رائد
المسرح العربي، مارون النقاش، عنها تحت عنوان "أبو الحسن المغفل"
والتشابه في الموضوع والشخصيات لا يرقي إلى الشك. ولان يقتصر التشابه
على الحبكة الرئيسية، بل إنّ مقاطع معينة من الحوار تظهر حرفياً في
المسرحيتين، وتمتاثل أسماء الشخصيات الأساسية. ولكن، مرة ثانية، أعود
فأؤكد أن مسرحية ونس متطورة شكلًا، من حيث تأثرها بالمسرح الغربي
مثلاً بمدرستي برشت ومسرح العبث معا، ومصممونا من حيث عكسه
لأفكار ثورية في ثنايا المسرحية، وتحولها أبعاداً سياسية لم ينطوق إليها
الأصل. عدا عن ذلك، فإنّ "الملك هو الملك" هي اقتباس حر عن مسرحية
مارون النقاش. ولسنا نعيب الاقتباس من قبل ونس، ولكننا نعيب التغافل عنه
تماماً، واعتبار المساحية الجديدة عملاً تأليفاً خالصاً. إنّ إعداداً جيداً عن عمل مسرحي أجنبي أو عربي لا يشكل اقتناصاً لموهبة الكاتب. ولكنه لا بد أن يذكر المبدع الأصل الذي نهل منه الأثر الفني من أجل الأمانة والتاريخ. وكثيراً ما جرى هذا في بدايات المسرح العربي، حين مصر أو سوّى كتابنا العرب مسرحيات مولير بوجه خاص، أو ميلودرامات ايطاليا بغالب محلي. ولم ينقص هذا من شأن الفيني، ويعقب صنوع، ونجيب الرياضي، ويوسف وهي.

ونوس بين برشت

ومسرح العبث

من الشائع والمتسائل أنّ وнос هو خير من يمثل التطبيق العربي لنظريات برنتولد برشت في المسرح. ولكن تحليلنا دقيقاً ووضعيّاً لمسرحية الملك هو الملك» يكشف أن حجم التأثير البرشي فيها يقل عن حجم التأثير الدرامي التقليدي من جهة، وتأثير مسرح العبث من جهة أخرى.

منذ بيرنارديلو - الذي قيل أنّ ووس استنسلهم من شكل مسرحيه «الليلة نرتجل» أولى مسرحياته الهامة «حفلة سمر»... ولعبة المرايا جزء لا يتجزأ من مسرح اللا معقول، حيث تختلف الحقيقة بالوهم، وتوضع شخصيات واقعية في موقف حلمي، إنّ لم نقل كابوسي، أو ربما شخصيات «فانتازيا» أو«عزوتوسيا» في موقف واقعي. في الفصل الثاني من «الملك هو الملك».

يردد الملك الذي تخلى طواعية عن ثوب الملك ليسلّم متنكراً في ثواب الندماء مع وزيرة «بربير»: «كل المرايا مهشمة... كل المرايا كاذبة»...

وسرعان ما تنتقل إليه صيحة «أبو عزة» الذاهلة وقد اكتشف نفسه في مخدع الملك، محاطاً بالإكرام والرفاه: «أنا مسحور، أم أصاب عقلي أمير من الأمور؟ ولكن كلاً منهما يصبح مندمجاً ومتسليماً لوضعه الجديد: الملك يصبح مخبولاً، والمخبو يصبح ملكاً. هذا هو جوهر العبث: أن يسري الجنون في كل مكان...» في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان».

- ٦٤ -
المسرح عند سعد الله ونوس لعبَة إِذن: لعبة تشخيص، ولعبة مضمن.

لذلك، فإننا لا نرى في مسرحيته شخصيات إنسانية مقنعة من لحم ودم، بل نرى ما تتطلبه اللعبة: دم تتحركها الخيوط... خيوط في أدي الشيخ وشبهندر التجار. وخيوط في يدي المؤلف نفسه. ولعل هذه سمة عامة من سمات مسرح ونوس، فهو كاتب لا يَعني كثيراً تصور الشخصيات، بقدر ما يَعني بالحبكة التي تجعل من حكاية تاريخية أو شعبية «أثورة»، فيها علبة ماركسية وعِبرة. إن حرية الشخصيات ونومها العضوي أمان محدودان عند ونوس بما أن مخططه ذهني درائي، يتسبب وينسجم مع حظه البرشتي المعتمد على التغريب، وعلى عدم إدماجها مع شخصية أو موقف بشكل عاطفي، لكي ينتهى لنا الحكم على الأشياء عقلانياً.

رغم سماتها البرشية الظاهرة، فإن مسرحية ونوس «الملك هو الملك» غير بعيدة على الطلاق عن البناء التقليدي للدراما الأرسطية، بل هي أشد التزاماً به من التزامها بالمسرح الملمحي ونظرية التغريب. في الوقت نفسه، من المؤكد أن ونوس كاتب مجدد ومجرم، وأنه يحمل منذ بداياته نفسياً طليعاً. لذلك، فإننا نجده هنا في أوج نضجه الفني باتجاه نزعات وجودية من حيث المضمون، لا معقولة من حيث الشكل.


المسرح القومي - 56
القاطع، كما يتلذذ بمضاجعة امرأة، وهو لا يشعر بأدنى تبكيت للضمير وهو ينفذ حكم الإعدام بضحاي، وإنما يتوقد بشفق زائد إلى قطع أعين المزيد من أعداء الملك. في «الإنسان المتمرد» لأليبير كامو، يتحدث المؤلف في فصل بعنوان «قتل الملوك» عن الثورة عبر التاريخ، ويخلص إلى مقولته: «كل ملك مذنب. وبمجرد أن يدعي إنه ملك، يُذخر للموت في الحلال». وهي فكرة ما لبث كامو أن أدركها في مسيرته، التي اختلفت الآراء في تقييمها، «كاليغولا»، وهي ليست الوحيدة بين أعمال كتاب مسرح الطبيعة الفرنسيين بوجه خاص، ممن استفادوا من الأنثروبولوجيا لتقديم رؤىهم الشعرية حول البشرية والوجود وأنظمة الحكم. لقد رأى سان-جوسن، فيلسوف الثورة الفرنسية المتطرف، أن «الثورة هي المقصولة».

وونوس يؤيد هذا في كلمات مسرحيته، ولكنه سرعان ما ينافض نفسه بنفسه في فعلها الدرامي. أن قتل الملك لديه لا يحل المشكلة، وأي ملك جديد سيأتي في ملك سوءاً عن الأول، حتى ولو أنه انحدر من طبقة فقيرة، وتعرض للظلم والاضطهاد. لذلك، لا يجد قتل الملوك.

إن قسوة سعد الله ونوس، إذن، هي قسوة نظرية، استقاها من مصادره الثقافية الغنية والمتعددة، ولكنها ليست قسوة ثورية. إنها قسوة في التفاصيل، ولست قسوة في الجوهير، أو في لغة الجسد. لذلك، أقربها أقرب إلى قسوة الفوضويين منها إلى قسوة الثوريين، إذ إنها تعوز الدفاع والمبرر. وتصويره لشخصية «الجلاد» خير دليل على ذلك، فقد جعله أشبه بدمية، وحرممه من أبعاد الإنسان البائس، الذي قادته ظروف حاجته لمزاولة هذه المهنة. على العكس من ذلك، اضطر ونوس أن يجعله جريعاً يتلذذ بالقتل. هذا ليس غريبًا على أولئك المنضوين تحت لواء «ملحمة الغرب» أن العالم من حولنا حافل بالعنف غير المنطقي، والجريمة.
البناء الدرامى في «الملك هو الملك»

عمل برتولد برشت على تحصين البناء الدرامى الأرسطوي، مستبدلاً إياه بالبناء السردي الملحمي. ونظرية «الغريب» التي طورها عن التعبيرية، ومفادها الوجيز هو عرض المألوف بشكل غير مألوف، بحيث يشي بأن ما نراه هو مجرد لعبة مسرحية، وليس كهما، ف يستطيع عددئ بإعمال فكرنا فيما نشاهد، وانخاذ موقف منه، عوضاً عن اندماجنا العاطفي المتولد مع الشخصيات في الحق والباطل. في «الملك هو الملك». يندر أن نلاحظ أياً من هذه السمات. على العكس من ذلك، فإن بناء المسرحية كلاسيكي تماماً، إذ تنقسم إلى مقدمة Prologue وخاتمة Epilogue، بينهما فصلان، بينما يعتمد البناء البرشتي على اللوحات، والواقع، أن من ميزات ونوس في هذه المسرحية محافظته على قانون الوحدات الثلاثة، فزمانها لا يتجاوز (٧) ساعة، ومكانها منحصر بين بيت أبي عزة والقصر.

أما وحدة الفعل، فهي متحققة بشكل مثالي، فيما إذا حذفنا مشاهد «زاهد» و «عبيد» المحضة.

وهذا، بلا شك، أمر متوفر في مسرحية مارون النقاش الأصلية، التي خلت من تلك الشخصيات ومن المعاني السياسية في حوارها.

يعتبر البناء الثلاثي البسيط للدراما على المعادلة التالية: (A+B=C). أما البناء الخماسي المعقد، فيقوم على معادلة: (A + B + A + B + C) وهذا البناء الثاني هو بناء «الملك هو الملك». يحاول الملك (A) ممارسة لعبة التسلية وبتبديد الملل أداتها أبو عزة (B). وفي الفصل الثاني. يتغيّر وضع الملك فيصبح ضحية لعبته ندماً من ندماء القصر، أي ينتقل إلى وضع جديد وفعل جديد، يمكننا أن نطلق عليه (A). بينما يصبح أبو عزة في غمضة عين ملكاً، أي (B). ومن خلال ذلك، نصل إلى نتيجة المعادلة المركبة (C). وهي

-٦٧-
أن تبديل حاكم بأخر لا ينهي مشاكل الحكم، ولا يعيد الحق إلى نصابه، فالمرء
يتغير حسب موقعه من السلطة. وإذا كثرت طبيعة هذا البناء الخمسي المحكمة،
nلاحظ أن "زايد و عبيد" زائدان عن الحاجة. ربما باستثناء وحيد لمشهد
عبيد" و "عزة" الجميل، الذي يترك في أعمقنا غصة و "عزة" تساً
بحكم متعصف، أصدره أبوها، إلى مصير تعس. ويبقى لنا حلم الثورة.
ولكن سعد الله ونوس لا يولي شخصياته الثانوية عنانية كافية. ونحن لا
نقول إنّ على جميع الشخصيات أن تكون معددة، مركبة ومدرعة. لكن
"زايد" و "عبيد" مهرومان - ما عدا في مشهد يقيم - من أي دور ذي شأن
في البناء الدرامي، عندما حرمهم من الصلة مع حبكة الملك وأبي عزة. هذا
مقتلة المسرحية، إذ إنّ ونوس في محاولته لتخفيف النبرة التشاذمية للمسرحية
وراء كوميديتها السوداء، سعى جاهداً لإقحام خطابية وسردية قسريتين على
لسان هاتين الشخصيتين دون أن يكون لوجودهما مبرر درامي، ويكفي
ونوس، عندما تعبيه الحيل، بالسرد.
إنّه يروي على لسان الوزير حكاية الصياح والقمقم، ليجعل الأمثولة
المحكمة معادلاً موضوعياً للحكاية الرئيسية في المسرحية. هذه حرفية بارعة
من ونوس، يعرض بها عن نقص لم يتمكن من تفاديه. ولكنه، من ناحية
أخرى، يسرف في عرض الشخصيات لنفسها، كما في مشهد الجلاد والبطة،
ومشاهد "أبي عزة" وهو يحل مشاكل البلاط الملكي. ويضيف ونوس، دون
قصد، مشهد درامياً رائعاً، هو مواجهة "أبي عزة" لخصمه شهيدنادر التجار
والشيخ، إذ ينيينا به قبل حدوث المشهد، فظلّ من أثره.
تقوم مسرحية "الملك هو الملك" على تركيبات جدالية متداخلة، تتبع من
خوال خصب، مصدره الأساسي هو "ألف ليلة وليلة" بالطبع، مما يعطيها
غالباً قابلية فنيةً ممتعةً وظريفاً. ولكن جديتها، بالمقابل. غير متماسكة فكرياً،
كما سنرى ونلاحظ. كل التركيبات الجدلية في المسرحية تسعى لتؤكد أن الملك هو مجرد منصب، وأنه ليست له ميزات أو سيئات شخصية، منكرة تمامًا إمكانية ظهور. زعيم شعبي عادل ومنذد، كما هي داهم لإدانة أي حاكم ديكتاتور. وراء ستار حوارات «زاهد» و«عبيد» الثورية المباشرة، فإن النتيجة المنطقية التي ينتهي إليها الفعل الدرامي في المسرحية هي أن الفساد لن ينتهي باستبدال الملك الظلم بأخر من بيئة مسحوقة. بل لعل الثاني هو أسوأ من الأول. وأنش بطشاً. بذلك يغلق ونسو الدائرة تماماً في وجه أي حل، وأي إصلاح أو أمر. إنه حائر بين الحتميات التي تحكم تفكيره، وبين حرية الشخصيات الغارقة في العبث: تلك هي مشكلته الفكرية الأولى. فكر ونسو في "الملك هو الملك" ينوس بين مقولة الثورة المطلقة و"أكل الملك". وبين الاستسلام للسلطة الحاكمة كي لا يفع الشعب تحت سلطة أغشم. إن الملك والأبلي يتبادلان دورهما تماماً تماما في الحياة، دون أن يشعر بهما أحد - وهو تحريف للعبة الدرامية في "ألف ليلة وليلة"، حيث جميع من في البلاط يساهمون في اللعبة عن وعي ومشاركة.

عند ونسو، لا يشعر أي شخص في البلاط بأن الملك قد استبدل بآخر زائف، وبذلك يضحي بالإثارة الواقعية - خصوصاً وأنهما ليسا توأمة - وينتمي بهذا المنطق غير المنطقي إلى تيار فني واحد في المسرح، وهو مسرح العبث» لذلك، تبدو لنا الخطوط المقحمة في مشاهد "زاهد" و"عبيد" مناقضة مع جوجر المسرحية الفكري، وحالية الخطابية معاكسة للب المسرحية. إنها يطرحان حوارياً، وليس عملياً، بدائل طروباوية حول ضرورة العودة إلى مجتمع بدائي، مشاعري وشيوعي. و"عيد" يعلن أمام "عزة"، التي يشعر بالحب نحوها، أن عليه كتبان هذا الحب طالما أنه مضطرو لمتابعة النضال السري، وإن كان الثائر في عرف ونسو، إنما لا يجب ولا يجبر، ورجل يضحي بالعاطفة التي تشوذ نقاء الالتزام. هذا تفكير مترف بصورة
خطيرة، بحيث يجعل حلم "عزة" في النهاية بالثائر، الذي سيأتي ويحررها،
حلماً مثاليًا زائفًا ومأساويًا.

هيهات أن يفلح "زاهد" و "عبيد" في قتل وأكل الملك، وهو أبو عزة
الآن، فالطباعان لن يتوقف حتى لو أصيب الثائران وزملاوهما بالخيمة، ما دام
ونوس يرى أن المنصب يشوه الرجال، وأنه لا أحد أحد من أحد. لقد كان
حريًا بالمؤلف أن يدخل الثائرين في نبأته الدرامي حقاً، لا أن يتركهما في
حاضر عابرة بين المشاهد الرئيسية، دون علاقة جذرية بها. وهذا يعني
تركيبة مختلفة من تراكيب البناء، تماثل القصيدة ذات الأربعة عشر بيتًا
(السونيت) في الشعر الإنكليزي، حيث القافية:
أ ب أ + ب ج ب = أ ج أ (إضافة إلى خاتمة ممكنة في
بيتين) ولكن سعد الله ونوس لم يفلح في تحقيق طموحه هذا. وظل مشهد
"عبيد" و "عزة" الوحيد في المسرحية بأكملها مشيداً مقمم النهاية ومقتولاً
رغم ميزاته المنفردة.

تصوير الشخصيات

يقصر سعد الله ونوس اهتمامه على شخصيتي الملك وأبي عزة,
فيعالجهما كشخصيات متناميتين، يفعل علاقتهما ببعضهما وبباقي الشخصيات,
وتأثيرهما على الفعل الدرامي في المسرحية ككل كلاهما يتحول، وتصبيه
الدهشة إزاء الوضع الذي بتد نفسه فيه. أما البقاون - سواء رجال البلاط، أو
الثوريون، أو عائلة أبي عزة، أو الوزير وعرقوب - فهي شخصيات مسطحة
يخص ونوس كلاً منها في جملة واحدة لا أكثر: الجلد ظلً أو عيار. الابناء
جارية في قصروه تتمدد ويتمدد فوقها حلوون محتاطين. عرقوب انتهازي
صغير، لم يعرف كيف يلتصق بمن هم مثله، ولم يعرف كيف يصعد لمن
فوقه، إنه ظل لشخصية، تلمح فيه أول بادرية مؤشرة لتحول معلمه أبي عزة.
فما أن يستلم منصب الوزير، حتى يصدق الوهم ويصبح طاغية.
ولكن عرقوب يبقى أكثر الشخصيات الجانبية اكتمالاً، فهو مهرج شكسبيري الطراز، ويصعب الاستغناء عنه في المسرحية. أما بقية الشخصيات، كما لاحظنا، فإنّ ونوس جعلهم يعرضون أنفسهم خارج الفعل الدراميا، مخاطنين الجمهور مباشرة، ولكن نادراً ما يتفاعلون ويتخاطبون في علاقات مقغلة. إنها شخصيات غير حرة، بل مكيلة مسبقأ بالأحكام المسبقة. كل الجلادين والأتباع والوزراء، وكل الثوار أيضاً، في عرف ونوس هم مثل جلاد وتابع ووزير وثائر المسرحية. إنهم مجرد تجريد ذهني، فكل الملكين مشابهون، يجدرون من عائلة واحدة، لأن الحكمة تقول: «أعطني تاجا ورداء، أعطك ملكاً».

إذا تألمنا شخصية «أبي عزة» المحورية. لوجدنا أنه يتحول ولا يتطور. حتى مظاهر خلقه تزول بسرعة مستحيلة ليتلاشى بإتقان دور الملك، وأعتقد أن تمهيداً لهذا كان يمكن أن يلغي هذه الهيئة، أو أن يدير البلاط بطرقته العفوية الخاصة، فيشده الإتباع بما يفسرونه على أنه حكمة وطنة ودهاء. ولكن ونوس لم يفعل هذا، بل حمل بطنه الرئيسي سمات ولغة ليست له، نتيجة سيطرة الفكرة المسبقة على الدراما الحياتية القابلة للتصديق.

أبو عزة، الذي رأى أنه في الفصل الأول رجلاً عادياً، عابياً، سكيراً، لا يخلو من الهبل، ما يثبت أن يتكلم في قصر الملك كلاماً أعلى من بيته وثقافته بيكرير، بينما الأتباع يلبسونه لباس الملك، فيقول: «أجرت أرضًا سبخة، وقدمامي لا تغوصان، ولا تبتلنان. أمشى وكأني إنزلق على سطح من الجليد المألئ، ما ورائي تطويه ريح غضارية، وتحمله بعيداً... أنا مسحور. أحمد أصاب عقلي أمر من الأمور؟» (هذه العبارة الأخيرة ترد في أكثر من مشهد لاحق على لسان الملك الحقيقي المتىكر بزي الندماء). ويتتابع «أبو عزة» قائلاً: «اختقت الريح وما طوطاه. تساقطت الذكرة وما حوته. أتقدم وليس ورائي إلا جدار مظلم، كتيم». بالتأكيد، هذا حوار أعلى من مستوى الشخصية، وأبو
عزة لا يمكن أن يتكلم هكذا، حتى لو ليس رداء ألف ملك. ولو كانت المسرحية شريرة، أو شاعرية، بمجملها، لقلنا منطق اللا منطق في لغة حوارها، ولكنها ليست كذلك. وهذا ما يجعل ونوس يفرض على شخصياته لغة الإنسان، إنشائه هو نفسه.

مقولات "الملك هو الملك" وأسلوبها

للوعادة الأولى، يبدو أن فكرة "الملك هو الملك" فكر محكم، فهي تهدف إلى "تحليل بنية السلطة في أنظمة الحكم الملكية" من خلال مقولتين طريفتين، ذات إسقاطات سياسية معاصرة. تتجه المسرحية إذن، إلى هدفين، هما:

* إدانة الملكة، واعتبارها أساس البلاء، وبالتالي، الدعوة إلى مجتمع شيعي، لا طبيقي.
* إصلاح نظام الحكم ليس منوطاً بتبديل فرد حاكم، واستبداله بآخر، مهما كانت نوايا الجديد طلبية، أو طبيعة مسحوبة، لأن الملك هو الملك.

ظاهرةً، فإن المقولتين تمتتان بجرأة مغرية وممنحة، ولكنها لا تخلوان، لدى التدقيق، من تشوش مقصود أو غير مقصود. فمن الممكن النظر إليها على صورة مغيرة.

* إذا افترضنا أن الحكاية ذات بعد تاريخي حقيقي، إلى أي مدى يارى يمكننا أن نرى تحقق انصار الثورات ضد "الملك والملكية"، حتى في العالم الاسترالي؟ أليس الحديث عن هذا اليوم حديثاً مثاليًا، طوباً، عن مدينة فاضلة، اكتشفت البشرية منذ زمن طويل أنها ليست فاضلة على الإطلاق، لسبب يضفي في كونها غير ممكنة الوجود.

* إن المقولات الثانية في العمق مقولة ضد الصورة. الملك الحقيقي ضعيف، وغالبًا لوضع بلاده، بحيث يخيل إلينا أنه طبيب القلب ومسلم أكثر منه طالماً وطاغية. أما الملك الجديد، فهو أسود، إذ إن الحاكم لديه هو مزيد من
البطش والإرهاب. وبالتالي، هل يقصد ونسوس ضمنياً إلى أنّ دعم وإبقاء
السلطة على ما هي عليه خير وأبقى للناس، خصوصاً وأن الثورة الكاملة لم
تنضج بعد، ولن تتضح حسب رأيه قبل مرور زمن بالغ الطول؟
أمام هذين التفسيرين اللذين لا بد أن يمرا بالذهن عند التفكير
والتمحيص، نتساءل: هل تتوجه المسرحية إلى تحت؟ إلى المسحوقين وعامة
الناس. بغية تثويرهم وتثویرهم؟ أم تراها تتوجه إلى فوق، إلى فئة الحكام،
بغية تحذيرهم من مغبة الاستهانة بمسؤولياتهم؟
إنّ التزام سعد الله ونوس بنظريات مسبقة على الدراما يجعله يشوك
منطق الواقع. ويجافي الواقعيّة. بذلك، يقع في منظور أكثر معاكساً بتطرفه
الظاهرة، ألا وهو منطق الاستكانة النامة، والتبرير. رغم ما يقوله ونوس
ويصبح عنه نظرة، إلا أنّ فعل مسرحيته الدرامية نفيض للثورة. إنه
يدعو في أنّ معاً إلى مقولتين متنازعتين:
* إلى الانتظار والتنكر، حتى تنتهي التناقضات، (ولا أحد يدري كيف
ستنتهي وقتها) لأنه ليس أمام النظام الحاكم سوى الإرهاب، «فهل تعطيهم
الذريعة؟ إن الحاكم لديه هو القوة: هم يمنعون في الإرهاب، ونحن نحن
في التنكر.
* إلى خلع الأقنعة وأكل الملك، بعد أن ضاقت السود بالظلم والجور
والشقاء. «في البداية، شعروا بالغموض، وبعضهم تقياً، ولكن بعد فترة صحت
جسومهم، تساوى الناس، وراقت الحياة.
مسرح سعد الله ونوس مسرح سياسي بالتأكيد، لكن مسرحيته هذه ليست
تحريضية. بل كاد يكون في «الملك هو الملك» كابناً تنفيسيًّا، مكتفاً بما يصفه
بلسانه في مسرحيته قائلًا: «المسموح على قدر الممنوع»، وله هذه مشكلة
عامة من مشاكل المسرح السياسي العربي.
مشكلة «الملك هو الملك» ليست استثناء، فهي تظهر لدى عدد من الطامحين إلى الواقعة الاشتراكية في المسرح العربي، ففي حين تطمح إلى تغيير العالم - على حد قول ماركس وبرشت - تتوقف عند حدود تقسيمه. إنها، بالتالي، لم تطرح جديداً، بل أعادت تركيب ما تعرفه عبر حكاية قديمة. مقولتاهما الفكريتان غريبان متناقضتان: جعلت الأولى البديل الثوري حماً طامحاً بعيداً، وجعلت الثانية علاقة السلطة بالحكم علاقة حتمية قاهرة يستعسي إصلاحها تماماً على يدي أحد.

تتفتقر مسرحية «الملك هو الملك» إلى الإقناع، ولكن مؤلفها ونوس رجل مسرح بحق، إذ إن براعته في استخدام الحوار، وبناء المشاهد المسرحية المتراوحة بين النزعة الشعبية، والطفّاسية، والطريقة، والتعليمية، يجعل المسرحية تتماسك، وتجعلنا ننسى هماها وعثراتها، بما في ذلك الفكري منها. إنه يستخدم السجع في اللغة، مثلاً، ليس كمجرد نقل واقتداء بنص مارون النقاش الأصلي، وإنما يسخر من اللغة الممزخرة نفسها.

وكما أفلت منه خيط، أو تهافت لبنة، أو ظهرت ثغرة، سارع إلى أعادتها ونوس من برشت بنجاح في مسرحيته «الملك هو الملك». فما أن يغالي في تأثره بالأصل، ويصور الملك شخصية محببة، حتى يسارع لبني ذلك على لسان ممثليه: «كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر، تتوقف لحظة ونذكر: المملكة خيالية، والحكاية وهمية، ونحن نحلم، والأحلام كلها فردية: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اعتلاعاً، ما من ملك يعبر أو يوجر تاجه ولو مزاحاً».

٧٤٠
٥٧

١٥٣

٢٠٢

٢٨٥

٢٤٨

٢٣٠

٢٧٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤

٢٨٤

٢٠٧

٢٣٤
في "شقائق النعمان" ضاع الفن: بناة درامي متهاافت، نكات لفظية فامة - وأحيانًا بديعة دون مبرر - تضحك بين الفينة والفنية، لتوظفنا من الملل الناجم عن حوار "يتذاكي"، ألقاه في مقالات الماغوط الساحرة حتى الإشباع، وأخطر ما هنالك، هو التصدي للفنان نفسه، لا يعني وجوه التقيد المدرسي بتقديم شريحة من الحياة، فالفن يمكن أن يكون واقعًا حتى في الفنانات. ولكن عندما تحاول مسرحية ما نقد الواقع، لا بد من أن تنقق فيهم حييثاتهم. وعرضها بشكل تصبح مقصودة للتصديق كشخصيات ومعاوضات كي تكون قابلا للإجابة والتأثر. دون هذا، فإن الفن يصبح مجرد عبث، والخوارم مجرد لغو فارغ. والعلاقات بين الشخصيات متقلبة مزاجياً قسريًا كما تقدّم الريح. ثم إن الديكور والأزياء في "شقائق النعمان" غير مدرسيين بعناية، فهناك إما مبالغة سمجة، كما في زي "الأصمعي" (يوسف حنا). أو عدم انسجام مع الشخصية. كما في موظف يرتدي الشرولات الشعبي (عمر حجو) في أحد المشاهد. ناهيك عن عدم الانسجام بين وضع كل شخصية ثقافية واجتماعية وبين مستوى الكلام الذي تنطق به. إن "زهرة" الرفيعة (سلمى المصري) تتحدث بخلفية ثقافية تضارع فيها "الأصمعي"، كذلك معظم الشخصيات، إذ إنها ليست إلا ناطقة بلسان المؤلف نفسه. أما الرقصات، فهي في غالبها مكررة ومملة، (ما عدا الرقصة المغربية، وأداء الراقصة الأولى الافرودي)، وهي حين توظف للجهز من تهافت القيم، فإنها تفعل ذلك على حساب واحدة من أروع الأغاني الوطنية، أغنية عبد الحليم حافظ "ألفت بسماها وبترابها" التي تتحول إلى وصلة من الرقص الشرقي الخليل. فإذا كان في ذلك يعد غير جاري، أي بعدٍ يحمل مقولته، فهذه المقولية تناقض ما تنتهي إليه المسرحية من وعظ عن الوطن والوطنية، مهما بلغت الحال من السوء.

يجادل الماغوط - لحام كتابة تتمة لمسريحتهما الأولى معاً، "ضيعة تشرين": تتمة مرآة يائسة في مجملها، وإن كانت تنتهي - كالعادة - بзыادة.
صمود وتصدّ. «نمر» (درد لحام)، الذي ظنه الناس شهيداً، يعود من الأسر، لبري العالم قد تغير من حوله، وضيعته الصغيرة قد أصبحت عرامات شاهقة، واحدة منها نهضت مكان بيتها لتمكينا أخوه «شاكر»، الذي تاجر بأسمه وشهادته، ثم أسكن زوجته «زهرة» في كراج، نفتته منه وتشيرت في مكان مجهول. في هذا الوطن الغريب، لا يجد «نمر» من يشاركه إخلاصه سوى ذلك الكاتب المموّع لأفكاره ومبادئه تحت ستار كتاب عن فن الطبخ، مشهراً لا هوادة فيها على من يعتده سبب مشاكل الأمة العربية، وهو الاستعمار. يغضب «نمر» من أخيه، وينطلق في أرجاء وطن مشتاقاً عن «زهرة». من لبنان إلى مصر، يرى حال الشعب بين اقتنال طائفي، وقافة جعلته يقتن المقابر، وفي كل مكان يذهب إليه، يجد مثيلاً لأخيه شاكر، يؤدي الدور نفس الممثل شاكر بدرخان. سواء في البيك الذي يرى تنظيمًا من القنامة يتعيش من القتال وإثارة الفتنة ليغتني ويجمع الثروات، إلى «مثول» الذي يريد طرد سكان المقبرة اللبناني في مكانها مقبرة سباحية من الرخام للاستعمار المفيد. وبين الأحياء. تعرف إلى ميت (حسم تحسين بك) خرج لبرثي للناس حياتهم، وليبحث لنفسه عن قبر أهداً وأنظف. ويباس نمر من الإصلاح، فيقرر أن يبني مطارداً كبيراً، يصطحب فيه أبناء قريته ونساءهم بعيدًا، لا ندري إلى أين. ولكن «الاصمعي» يحاول أن يقنعه بضرورة البقاء، وضرورة الكفاح. يكافح فيهم، ومع الهزيمة يكتشف أن الخصم الحقيقي لم يعد الاستعمار الذي هو خارجاً، بل هو الاستعمار الذي فينا. ويحمل برائة منددة إلى الشمس، حبلها من شقائق النعمان، ترافق دبكة حماسية عرفناها أيام الحرب، «خيبة قدمكم عمال أرض هد้า».

ليست لدى نقطة اختلف تذكر مع الماغوط في الأفكار التي ساهمت في نصه، فهو أصلاً لم يقل شيئاً جديداً غير ما يعود الناس أن يسمعوه، كمعنى عما يعانوه منه، ولكن حتى ما كنا نعتبره جرأة استثنائية عند دريد لحام في
مرحلة ما، وما سمح له به نظراً لنوافذ الإصلاحية من السلطة والمجتمع، أصبح بضاعة مستهلكة في عروض "الكبارى السياسي"، التي تغلب بها صالات السينما في دمشق. وبالتالي، ورغم أن الإنتاج أرقى عند فرقة "أسرة تشرين"، إلا أن السمة العامة لنموذج "الكبارى السياسي" أصبحت واحدة منذ "كأسك يا وطن"، معيدة إلى الذهن بداية "مسرح الشوك". هذا الخط من التطور هو، في الواقع، انحراف عن الانجاز الأفضل في مسيرة المبدعين المتميزين، محمد الماغوط ودريد لحام، وهو "غرية".

لماذا اسم "مسرحية" على "شقات النعمان"، وما هي إلا لوحات راقصة وأخرى نقدية، لا يكاد يربط بينها رابط، سوى شخصيتين أو ثلاث؟ لماذا لم يطلق عليها اسم "سهرة متنوعات"، لتنسجم مع الطابع السباعي، المخطط له أن يرضي أذواق عامة الناس في البلدان التي يتوقع أن يجوب العرض إليها؟ أعتقد أن الخطأ القاتل بدأ من الاستهانة والاستهبال، خاصة بعد النجاح الذي لقيه الفيلماني السينمائي اللذان أخرجهما دريد لحام، "الحدود" و"التقرير" وطرحا بقوة في الشارع الشعبي، في مصر تحديداً، بوصفه فنانا سياسياً، جريئاً في نبرة معارضته، وذا حضور كوميدي فذ ومنفرد. "شقات النعمان"، في اعتقادي، ولديدة استهانة واستهبال: بدأ من التأليف، مرورا بالإخراج دون العادي حسب وضع ميكرفونات الصوت، وبامتثال دون المتوسط في مستواه العام (ماعدا بعض الطفرات الأساسية - للغرابة - عند دريد لحام، وتألق مبهج للفنان سامي المصري، وللنظام عمر حجاب، ونوعاً ما للفنان حسام حسين بك). ولم أقل الكثير عن الممثل القدير يوسف حنا، فقد كان يتخطى كسمكة أخرجت من الماء، محاولاً جهدة مجازرة مقتضيات طراز مختلف من المسرح عن المسرحيين اللذين عمل فيها طوال حياتهم، "القومي" و"التجريبي".

إنه ببساطة غلطة في توزيع الدور، كما في كتابته، كما في زيه. ولم يكن ممكناً ليوسف حنا أن ينقذ أكثر مما يمكن إقناعه. لو رسمت شخصية.
«الأصمسي» بشكل أفضل، وأكثر منطقية، كانت مفتوحاً للعرض كله، ولم
كان هناك من داعٍ شخصية «نمر» بأسلوبها، إذ إن دريد لحام كان الأجرد
بأدائها على طريقته الخاصة، ولربما وقتها كانت المسرحية أشدّ أضاحاً
وجدة وغمز. لذا، ففي عمل لدريد لحام، الذي عودنا على الإقناع والأداقة
في أعماله السابقة، وهناك أملة منها ضمنت في المسرحية الجديدة هذه، نفاجأً
وتعتبر عدة ممثلين، وهو بينهم، في النطق بحوارهم، ونفاجأً
وتعتبر أكثر تصنع التمثيل الذي أضاء عديداً جداً من تأثيرات مضحكه أو
مبكية لطالما أشتهر دريد لحام بها، ومنها مشهد تقبيل تراب الوطن الذي مر
باهتاً، ولم يتزعّ من الجمهور رعشه أو تصفيقاً. وكانت النكتة النظفية تنزّر
في حوار الماغوط، وتضيع واحدة تلو الأخرى من الممثلين، وأحياناً حتى من
دريد لحام نفسه. إنّ نجومية وحضوراً جماهرياً مثل اللذين نالهما فناناً
السوري الكوميدي الكبير يجب ألا يضحي بهما في سبيل ثقة مفرطة جعلته
يستغني عن المخرج، وعينه الخارجية المراقبة.

لذا، خرجت المسرحية، والأصح أن نقول العرض، وكأنها فيلم أسيء
مونتاجه. بداية تعودينا إلى أيام خليل النبانى المندثر، حيث يحي الممثلون
الجمهور ويقومون ببعضهم بعضًا، ثم يغونون أغنية تريح وافتتاح. ولكن
الكارثة تأتي في ظهور نجم المسرحية، في حين تتالي سلسلة من الواقصات
العادية، واحدة تلو الأخرى ونحن ما زلنا في البداية، لم نتعرف بعد إلى
الموضوع، ولم ندخل مع الشخصيات الرئيسية في أزماتها ومفارقاتها. إنه
بناء غريب حقاً لأية مسرحية، بناء ناشز من أوله، ليس فيه إيقاع.

بتأخذ أملة حية من «شفائق النعمان» على ضياع التماسك والواقعية،
وهما سمتان أساسيتان لأية مسرحية جيدة، ولو كانت تستحض التاريخ أو
تجسد المستقبل.

١ - يعود «الشهيد» (دريد لحام) إلى قروته، ليكتشف كم العالم قد تغيره،
فأخوه «شاكر» تاجر بشهادته فاغتنى وعمر بداية، لم يعط فيها لزوجة أخيه
مسكناً إلا الكراج، لكنها أبت وشردت.
ما هي درجة تصديقنا لهذا المنطق؟ صفر. أسر الشهداء بالكاد تنازل
شقاً متواضعة للسكن. ولا يوجد منطق اقتصادي ببرر ثراء «شاكر» المفاجئ
على حساب استشهاد أخيه. من أين له العماره إذن؟ ومن أين له سيارة
"فيرانى"، وذلك "القروية" الحسناء (سحر فوزي) التي اتخذها زوجة؟ ثم،
هل يعقل أن يفتح ديسكو باسم الشهيد. وهي تسكن في كراج، ولا يعقل أن
تنزح دون مقاومة، من بلد إلى بلد، خاصة وأن لها شخصية "زهرة"
الوعيية. إذا كان القصد أن تقدم صورة مجازية عن الواقع، فهذه الصورة
مبالغة ومشوهة الخطوط، إلى حد تخقد فيه مصاحفتها مع هذا الواقع. حتى
الفانتازيات، كما ذكرت، لها ضوابط وأصول. عندما يبرز المرمز إليه على
حساب الرمز، يهتز الأساس كله، ويثيري الفن.
2 - شخصية الكاتب "الأصمعي" شخصية مفترضة، كاركاتيرية، لا
تملك ملامح حية قابلة للتصديق. إذا كان جادًا في محاربه للاستعمار بالخطب
المثاليات فلا داعي لأن تلاحجه المخابرات، ولأن يتخلى في زي طباخ
مهرج، بطاقية فيضاء عالية وقميص من "الباليه" بلا أكمام. أما إذا كان
الأصمعي" مجنونًا، في جنونه حكمة وعفوية، (وهذا هو الأسم والأصيح)
فأيضاً لا يوجد من مربر لتخفيه، (وهذا هو الأسم والأصيح)، بل عليه أن
يؤمن فعلاً أن أفضل ما يفعله الكاتب العربي هذه الأيام، كي يكسب الرزق
والأمان، هو أن يؤلف كتاباً عن فن الطبخ.
3 - مشهد سكني الفقراء في مواجه القاهرة، كان يمكن أن يكون مفتاحاً
لمسرحية كاملة جيدة، لولا أن الصراع بين "منولي" والفقراء قد بتر
أجضب بسرعة، فكان موضوعاً عابراً ضمن سلسلة المفتشات السياسية التي
تضمن تسويق العمل عربياً، وإرضاء الذوق العامي هنا وهناك.
4 - مشهد لبنان بدأ رائعاً في صدقه مع الواقع، حيث يتتابع الناس
حياتهم اليومية العادية، غير أبهين بما يجري حولهم من عنف عسكري
إسرائيلي، في حين يهتم حزره من خطر القناصة. ولكن المشهد كان مجموعًا لقطات، منها حديث الأمراءتين على السطور، وحديث لاحق جداً عن الدين والله (كان مكاني الأسب هنا).

أما بنية المشهد معدومة. إن شخصية مثل «نمر» عندما تواجه قنآصًا مرجحًا بالسلاح لا تتصف معه بخطابية وثيقة، إلا إذا كان شبحًا لشهيد عاد إلى الحياة. تلك فكرة أخرى رائعة كان ممكنًا أن تبني المسرحية حولها بشكل مقبول أشد نجاحًا، ولكن الماغوط لم يهمل الفكرة كليًا، بل أدخلها - ولكن بصورة هامشية - في شخصية طريفة هي شخصية «المرحوم» الذي خرج من قبره بانثًا عن مستقر آخر. ورغم خفة ظل حسام تحسين بك، وظروف دوره، إلا أنه بدأ خارجًا عن السياق العام، خاصة وأن الناس الذين يخافون من نهوض الموتى في بداية المسرحية، لم يخافوا من الميت الحقيقي ولم يرهبه.

5 - قصة بناء المنطاد للهجرة فوق الحدود ساهمة للغاية، وشخصية «نمر» ناهيك عن «زهرة» وباقي شخصيات الضيافة فاقدة الهوية والبيئة، ليست شخصيات مجموعة من البلهاء والحمقى. أيضاً، المجاز مسيطر إلى حد أنه أصبح مثل بالونة تحلق في الهواء، دون خيط يشدها إلى الأرض.

6 - مشهد موكب رئيس الجمهورية العابر، والتوقيع الشعبي لرؤيته وشكونهم له، أتى أيضًا خارجًا عن السياق. أهي ثانوية، بعد كل الادعاءات النقدية، محاولة لتبني السلطة العربية العليا الغافلة، كما حكي، إلى التردي الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي الذي وصلنا إليه؟ وهل السلطة في مصر مثلا? - حيث وضع المشهد، غافلة عما جرى من محاولات التطبيع والتحيز بالإخضاع إرادة الشعب العربي بعد «كابي ديفيد»؟ السؤال يطرح أيمنا كان، لأن المقوله هنا تحديداً مغلوطة، وأن هدف وضع السلطة وإرشادها بالصور التي يفعلها الماغوط - لحام هو هدف زائف. وهل يغير الأمر إذا لم ينحرف موكب الرئيس العربي المفترض عن جمهوره الشعبي، ولو حسبهم
بالتحية كما يلوحون له؟ هذه - عذرا - نظرة شديدة السطحية للسياسة. حتى لو أخذنا المشهد على صعيد رمزي بحت، فهو لا يخلو من التملق.

7 - أخيراً، ضد من نظام المجتمع العربي الصغير نفسه في جيش ثوري بقيادة "نمر"، وبيانات "الأصمعي" الحماسية؟ ضد الاستعمار؟ أو ين؟ في العالم كله؟ إنها غلطة قنينة ما زال الماغوط ولحام يكررها منذ "غربة" مع أني شهدت بأنها أفضل أعمالهما. منذ عهد أرسطو والأغريق وقاعدة المسرح الأساسية هي الحفاظ على ودعتي الزمان والمكان، ناهيك عن وحدة الفعل (أو الحدث، أو الموضوع).

هل يريد المبدعون العربان تغيير وجه الفن؟ هل يريدان الأعراض عن قواعده وأصوله؟

"شقائق النعمان" عرض "مفبرك"، هدفه دعابة العواطف، واستثارة التصفيق، واستدرار الضحاك. ولكن لم ننجح في تحقيق أي منها بإنتقان. جرأته متوفرة، ولكن ليس بالجرأة وحدها يؤدي الفن ويوحق النجاح. حتى الإضحاك - وأنا أقدمه هدفاً جديداً بالاحترام - لم يكن كما هي العادة في مسرحيات دريد لحام، إذ سيطرت على "شقائق النعمان" نيرة إنشائية مملا، وخلالها كثير من الوعظ المتداخل مع المبالغة في تصوير العيوب والسلبيات. بوجه عام، فإن المسرحية تشكل نقطة تراجع فنية في تجربة فنانين كبيرين مبدين تعتز دائماً بهما، وخشى عليهما من الزلل. وكلي آمل أن تعود "أسرة تشرين" لمراجعة العرض بأكمله، بدأ من بناء النص وتسلسل مشاهده، وأن يحذف ديدل لحام، بقسمة نقدية على ذاته، كلما هو غير أساسي وغير ضروري، ويعيد تشكيل ومونتاج العمل، قبل أن يخرج به إلى جولات عربية، أو يعرضه في دمشق. ولنكن عرض "جرش" وتجربة عروض مهرجان معرض دمشق الدولي" بمثابة العروض التجريبية التمهيدية، على أساليب المسرح العالمية الكبرى، وليس مستحيلًا بالجهد...
الدعاء الصادق أن يتمكن فنانو "أسرة تشرين" بقيادة لحام من إنقاذ ما
يمكن إنقاذه من "شقائق النعمان".
ليس ضرورياً أن تنسج من شقائق النعمان راية، وليس ضرورياً أن
تصبح حلاً للثورة. يكفي أن تقطع منها باقة، وتنسق بشكل أنيق، لتبث في
فلونا الرضا والبهجة.

* * *

 الهيئة العامة
السورية للكتب

- ٨٣ -
الهيئة العامة السورية للكتاب
هل ينجح عشاق فرحان بلبل أم يفشلون؟

(عمره - الشرط الأساسي الذي تشترطه عليك هو:
سامر - أن تذكروا جيداً ما تسعون...
عمره - وأن تساهموا في تغيير ما ترون من فساد في مسرحية المجتمع العظيمة الكبيرة).

هذه الكلمات المباشرة يتوجه فرحان بلبل إلى الجمهور في ختام مسرحية «العشق لا يفشلون»، معناها عن صلاة عمرو الوثيقة بهموم مجتمعنا للوهلة الأولى، وانسجاماً مع طروحات المؤلف النظرية حول مسرح عربي متميز وعلاقة المؤلف النظرية بالجمهور، قد يخيل إلينا أننا أمام مسرحية واقعية، سواء بالمفهوم السائد للكلمة أو بالمفهوم البرشتي الملحمي. لكننا ما أن نتلم بالخطا بين مغالحها حتى نجد أنفسنا أمام ميلودراما اجتماعياً بالمعنى التقليدي، تشبهه بضع تأثيرات ومسات مجدد، لكنها تظل بعيدة عن خلق هوية مسرحية عربية متميزة، وقريبة جداً في بنائها من المسرحية الأوروبية ذات الشكل الإيطالي والقرن الماضي المعروف.

«العشق لا يفشلون» ثالث محطة في الرحلة التي بدأها فرحان بلبل بمسرحيته «العقول ذات الانطباع الضيق»، أما المحطة الوسطى فكانت رائعته الممثلون يترشقون بالحجارة».. أجد نفسي هنا مضغطًا لتجاوز عمل البداية الغض فكريًا ومسرحياً «الجدران القرمزية»، برغم أنه قد يساعدنا في فهم
نزعته الميلودرامية وتحكمه المسبق بالشخصيات وسلوكها. كما أخذ نفسي راغباً في تجاوز محاولة التجديد المرتبطة في "الحلفة دارت في الحارة"، لأنها افتتاح خارجي هدفه مجازر الموجة السائدة من التجريب والتجديد الرمزي في المسرح، ولم تكن نابعة من داخل المؤلف ومنتمية إلى تياره ذي المعالم الواضحة.

نقطة الامركز الدينيمة للفعل المسرحي في "العشق لا يفلشون" هي الحرب. إنها الحادثة التي دفعت الشخصيات إلى ما نراه عليه، وأثارت لها واقعها وذواتها. هذا أمر طبيعي، إذ إنه لا بد من حظة توتر كالحرب لفهم العالم فهماً جديداً. لكن الحرب هنا تظل خارج الفعل المسرحي، أما الشخصيات فتراها شبه مكتلطة وثابتة في المسرحية. وهكذا، من خلال استشهاد مقاتل شاب بدأ العلاقات في أسرة بروليتارية نموذجية بالتغيير.

ويعكس هذا التغيير على علاقات أفرادها بالوسط الاجتماعي المحيط بهم، كل حسب درجة وعيه، وجيله، وثقافته. هنا يحاول المؤلف أن يرتفع بالواقع إلى مصاف الرمز، لكنه لا يمسه إلا مسا طفيفة فقط قريب نهاية المسرحية، لأن شخصياته وأحداث مسرحيته دنيوية إلى حد بعيد، بحيث أنها نادراً ما تقترب من المستوى الشعري المشهود.

حبيبة المسرحية:

لا تتوضح حبيبة "العشق لا يفلشون" المعقدة إلا من خلال استعراضنا للخطوط الثلاثة للحدث، وهي تتداخل وتشابك بالفعل، لكنها تبرر ذلك في النهاية إذ تصل لطرح منضمي فكري هام. واعتقد أنه من المستحيل عرض المسرحية دون الوقوف عند شخصياتها الرئيسية، وتفكيك حبكتها أيضاً إلى حبيبة رئيسية واثنتين جانبيتين، ولكننا سنجد - وهذا هو الخطأ - أن من الصعب تحديد أيّة من الحبكات الثلاث هي الرئيسية وأيّهما الثانويان.
سَمَّرَ عَامَلٌ تَقَدْمِيٌ وَعَ، اَكْتَفَى مَوْضُعَهُ الْطَبْقِيِّ إِتْر أَسْتِعْدَادَ أَخِيهِ
في حَرب تَشْرَين، وَبَدَا يَمَارِسُ دُور الْتَوْعُعِيَّةِ وَالتَّحْرِيبِ في حَارِتِه بْجِرَاة
مَعْتَرَضْاً اِحْتِكَارٌ جَارِهِم الْتَتَاجِرِ (أَبُو مُحْمَدٍ) وَتَلَاعِبُ بِأَسْعَارِ الْمَوادِ الْتَمْوِينِيَّة
خلَال فَتْرَةِ الْحَربِ، ثُمَّ قَادَهُ إِلَى الْسَّجْنَ مَعَ أَنَّهُ يُحْبِبُ اِبْنَتَهُ ذَلِك الْتَتَاجِرِ الصَّرِيبِ
(عُمْرَةً) وَتَبَادَلَهُ الْحَبُّ مِنْذِ الْتَفْوَعْلِ. إِنَّ سَمَّرَ مِنْ الْبَدَايَةِ حَتَّى الْنَّهَائِيَةِ، دَوَن
تُرَّدُّدَ أَوْ تَنْمُرَ، نَمْؤُذُ لِلْبَلَّلِ الْإِيْجَابِيِّ بِكَلِّ مَعْنَى الْكُلْمَةِ، إِنَّهُ يَعْمَلُ مَعَ بَعْضٍ
رَفَاقِهِ الْثَّوْرِيِّيْنِ عَلَى مَوَاجِهَةِ المَنْتَفِعِيْنِ وَأَدْنَابِ الْمِدْرِيْرِ مِنَ الْعَمَالِ، وَهُوَ لَهَذَا
يَفْقِدُ وَظِيفَتَهُ دَوَنَ أَنْ يُتَرَجَّعُ.
* أَمَّ سَمَّرَ عُرْأَة فلسطينيَّة مَكَافَحَة كَرِسْت حَيَاتَهَا لأَوْلَادِهَا بَعْدَ أَنْ
حِجْرَهَا زَوْجَهَا، وَقَامَت بِتَرْبِيَتِهِمْ تَرْبِيَةٌ تَقْلِيدِيَّةٌ مَحَافِظَةٌ مَتَشَدَّدَةُ. إِنَّهَا تَعْتَبِرُ
بيتَها الْقُيَّمَةُ الْكِبَرَى الْبَاقِيَةُ فِي حَيَاتِهَا، وَتَسِعُ بِكَلِّ قُوَّتِهَا الْحَفَازَ عَلَى، فَهُوَ
أَخَرِ شَعْوَرَ الْعَمَانِ. أَكْبَرُ حُدُثُ هُزَا هُوَ أَسْتِعْدَادُ وَلَدْهَا (خَلْدُونَ) فِي الْحَربِ
خَلَال قِيَامَهُ بِعَلَمِيَّةٍ بَطُولِيَّةٍ، وَهِيَ تَنَظُّرُ لِلْأَلْمَرَ أَنْ تَأْثِرُ شَخْصِيَّيْنِ لِشَرْفِهَا الَّذِي
دَنَسَهُ الْصَّلَايَةُ عِنْدَا كَانَتُ صَبِيَّةً، حِينَ يَعْوَدُ زَوْجَهَا الْضَالُّ بَعْدَ غَيْبَةَ
عَشَرِينَ سَنَةَ مَفْلَسَ، نَكْتَفَى طَبْيَةٌ عَلَاقَتَهَا بِهِ. لَقَدْ قَبِلَ الْزَوَاجَ مِنْهَا
بَرْغَمْ عَتْرَضَهَا لِلْعَلَاصِبِ طَمْعًا فِي مَالَهَا، وَزَوَّجَهَا أَهْلَهَا لَهُ رَغْمَ فَقُرَهُ سَتْرَأٌ
لَهَا مِنَ الْعَالِ الَّذِي بَيْوَنَ فِيهَا. لَكِنَّ الْزَوَّجَ كَانَ دَافِعَ أَنْ يُعِيرُهَا بِذَلِكَ الْجُرْحِ، فِي
الشَّجَارِ وَفِي الْصَّمَتِ، وَيَتَخُذُّ الْأَلْمَرَ حَجَّةَ لِهِ إِرْدَاءِ عَبْيَة وَشَهُوَاتِهِ عِيْر
الْمَحْدُودَةِ خَارِجَ الْبَيْتِ. وَالْأَلْمُ، بَعْضُ مَضْيِهِ تُلْكِ السَّنَيْنِ الطَّوِيْلَةِ، وَهِيَ عَلَى ما
هيَ عِلْيَهُ، تَوَلَّي مُوْقَفًا صَعْبًا تِجَاءَ اِبْنَتِهَا «مَنِيَّ» الَّتِي تَخْرُجُ مِنْ شَابِ تَحْبَهُ،
وَتَتَلْبِى الْرَّضْوَخِ لِلْتَقَلَّدِ الْقَدِيمَ الْبَالِيَّةِ. إِنَّهَا وَحِيدَةٌ، حَتَّى أَبْنَاهَا لَا يَفْهُمُونَا،
كَمَا تَعْجُزُ هِيَ عَنْ فَهُمِ نَظْرَتَهَا الْجَدِيْدَةُ لِلْعَلَاقَاتِ الْإِفْتَرِيَّةَ.
* الأَبُ رَجَلٌ سَكِيرٌ تَقْوُدُهُ نَزْوَاتِهِ، تَزُوَّجُ طَمْعًا فِي الْمَالِ، وَلَمْ يَشُعِر
يَوْماً بِمَسْئُولِيَّةِ تَجَاهَ أَسْرَهُ. هَا نَحْنُ نَجِدُهُ يَعْوَدُ إِلَى بَيْتِهِ لَا يَعْرِفُهُ، وَإِلَى
٨٧
أولاد ينكرونه، وإلى زوجة لا تحبه، وإلى علاقات اجتماعية لا يفهمها. ومع ذلك فإنه لا يريد أكثر من مأوى وقليل من الحنان وبضع كؤوس من الخمر كل مساء. لكنه يجلب بعودته مشكلة كبيرة، فقد استدان من جارهم التاجر مبلغًا كبيرًا من المال مقابل رهن البيت له، وها هو إذا التاجر يحل في طلب المبلغ أو الاستيلاء على البيت، فيتكافف أبناء الجيل الجديد لسداد الدين بالتقسيط، لكن المشكلة تزداد تعقيدًا عندما يعلمهم مراقب العقارات وصديق الأب أن طريقًا ستشق في مكان البيت، ويطلبهم بدفع رشوة كي تحرف الطريق عن مسارها، فيحسن ويرتفع سعر البيت.

ماذا يحدث بعد أن تتعقد الأحداث بهذا الشكل؟ إن مواقع الشخصيات الفكرية تفرض بوضوح. الأب مستسلم، والأم تقبل أن تدفع تعويض ولدها الشهيد كرشوة من أجل الإبقاء على البيت، وتتوسل إلى ولدها (سامر) إلا يقاوم مدير العمل كي لا يسرحه. في الجهة المقابلة يقف سامر بحزم ضد منطق الرشوة والاستسلام للمدير حتى ولو كله هذا عمله، وتفقه معه أخته منى، وحبيبته غمرة، وبعض أصدقائه. إن كتاب التشريح يصبح الوسام الذي يزين صدر سامر، يمثل الوسام الذي استحقه أخوه الشهيد. وهو يقسم الصراع بين البيت والطريق، بين المادة والقيمة، لصالح الطريق... طريق المستقبل وطريق القيم الثابتة النبيلة، فالطريق يجب ألا تحرف.

بين برشت والميلودراما:

يقول فرحان بليل في حوار أجراء معه رياض نعسان آغا: «لا تعارض بين صفقة الملحمية وصفة التراجيدية. فالملحمية عرض لتمثيلية الواقع، ومن خلالها يقع البطل في الصراع، لكن الفرق أن البطل التراجيدي يسقط، أما سامر فيطلق منتصراً رغم عوامل السقوط...» وهو يصر في ندوة أجريت معه على أنه يتبع في مسرحيته «العشاق لا يفشلون» المنهج البرشتي الملحمي في التأليف.
إن عدم التعارض الذي يشير إليه بلبل غير دقيق، وغير كاف، بل إن في بعض الخطا، نحن نفهم أنه ملتزم بفكر برشت وليس بوسائله، بالاشتراكية العلمية وليس بمنهج المسرح الملحمي والغريبي. أما أن بديع أن مسرحيته تطوير لمنهج برشت، فأعتقد أن في هذا مبالغة وзванة كبيرة. إن الملحمة بنا مسرحي متكامل، ليست سمة متعلقة بالشخصية فحسب، لذلك فإن البطل الملحمي يمكن أن يسقط، تماماً كبطل التراجيدي، بل إن معظم أبطال برشت (مثل: غاليلو - الأم كوراج - شن تي) يسقطون، لكنها تتلقى من سقوطهم درساً وعظمة. الحقيقة أن الواقعية الاشتراكية ليست شكلاً أو فكرة ثابتة، بل إنها تتطور كيانات الاجتماعي والاقتصادي، وتبناها لارئا ماركس وانجلز في جدالية التطور الإنساني للنظرية. والروائي الألمانى فردرى هيدوتش فاطنا الكثير من ملامح تطورها عندما تحدث عن الوجه الآخر لها: وجه الاشتراكية الواقعية.
والجريب أن ينسى فرحان بلبل اعتماد المسرحية الملحمية على الراوي، على الأشعار والأغنيات، وعلى التغريب. غريب أن ينسى أيضاً ذلك الجدول الشهير عن الفروق ما بين الدرامية والملحمية. إن المسرحية الملحمية تثير الوعي، أما الدرامية فتسبب العواطف. الأولى لها بناء لوحات متصلة، أما الدرامية فتسبب العواطف. الأولى لها بناء لوحات متصلة، أما الثانية لها بناء مشاهد وفصوص. الأولى أمثلة، والثانية حبكة مثيرة. في الأولى البطل مثالي، وفي الثانية البطل واقعي. الأولى تقترح الحدث أما الثانية فالحدث يروى فيها دون تفسير. الشيء المشترك الوحيد، إذن، بين برشت وبلبل هو قابلية العالم للتعبير.

الواقعية والميلودراما:
إن نظرة ثابتة نلقاها على حبكة المسرحية ستكشف لنا بسهولة أن الفعل الدرامي فيها يكاد يقصر على الفصل الثالث، ويشير بوجه خاص إلى
 موقف (سامر) من قضية الفساد الإداري في العمل، وتصديه لبعض المخالفين من النقيبين. جميع الصراعات الأخرى تبدو هامشية. بل إن التكرر على مشاهد المسرحية في البيت (وهو لجوء إلى لعبة المسرح داخل المسرح) يبدو طويلاً ومقمحاً إلى حد يشتملا على الفعل الرئيسي.

إذً محرك الأحداث الحقيقي في المسرحية هو حادثة استشهاد (خلدون) في الحرب، وبالتالي تغير علاقات (سامر) بأخته، برفاقه في العمل، وبهل حارته، لكننا نسمع فقط عن هذا ولا نراه، تماماً كما نسمع أصداء قصة الأم الفلسطينية وعلاقاتها المفكرة بزوجها.

هناك عدة ثغرات في حبيكة المسرحية المتشابكة تجعلها بعيدة عن الواقعية وقريبة من الميلودراما. الواقعية – كما أراها – ليس ما حدث فعلاً، وإنما ما يمكن أن يحدث في الواقع. وما يمكن في الوقت نفسه تعميمه. في مسرحية فرحان بليل هناك محاولة تجديد لإقناعنا بما هو استثنائي ومثالي، وأن تسرب عليه لبوس الواقع. مثالاً لم يطلب التاجر الجشع أبا محمود بسدا دينه أو بالبيت طيلة فترة غياب الأب الذي لا يتوقع أحد عودته أو حتى وجوده على قيد الحياة؟ لماذا لم يتكلم عن الرهن وهو على هذا العداء مع (سامر) الذي أهله وأدخله السجن؟ مثل آخر: لماذا لم يعرض (تحسين أنفدي) مراقب العقارات مشروعه حول حرف الطريق ورفع ثمن البيت على التاجر (أبو محمود) الذي يمكن أن يصر على الاستيلاء على البيت فوراً بشكل قانوني ويرفض أن يسدد الرهن له تقسيطًا؟ إن التاجر يستطيع أن يدفع رشوة أكبر دون تردد، وهو يملك المال الكافي لذلك. إن دافع مراقب العقارات غامض ومتمايل، لكن المؤلف يسعى بكل طريقة ممكنة لتعقيد خطوط الحبكة، وإيهامنا بمصادافتها، وبمواقف شخصياته عبرها. تلك، في الحقيقة، هي واحدة من أبرز صفات الميلودراما.
في مقاله «علاقة المسرح بالجمهور: عقباتها ودليلها» يشير فرحان بلبل إلى مسرحيته «العشق لا يفشلون» فإذا به يركز على موضوع صراع الأجيال كمحور لها. لم تأت في مقاله أية إشارة إلى القضايا العمالية، ولا إلى موضوع الابن الشهيد، فهل كانت المسرحية فقط في طور التأليف أنتم، ثم أدخلت عليها تعديلات خارجية نابعة ليس من متطلبات العمل ورؤية الكاتب، بل من ظروف العمل في إطار المسرح العمالي.

يقول بلبل متحدثًا عن صراع الأجيال بين أم محافظة تقليدية وابنتها الوعية: «هذه المشكلة يمكن أن تقدم لنا شخصياتين إنسانيتين معقدتين تعانيان من صراع نفسي وفكري حاد. وقد ينقلب الصراع إلى نوع من المسألة في العلاقات بين جيلين، وقد ينتقل الكاتب من هذا الصراع النفسي إلى المجتمع كله فيبرز العلاقات الاجتماعية الجديدة في صراعها مع العلاقات القديمة».

هذا عرض جميل لموضوع واقعي ودرامي متنوع، والمؤلف يدرك ذلك فيتابع كلامه في شيء كثير من النقطة المبتكرة:

«إن موضوعًا مثل هذا الموضوع يحمل في طياته غنى وجدًا وعمقًا.
ولا شك أن جمهورنا حينما يشاهد مثل هذه المسألة فسوف يدركها مهما بلغت من الدقة والرناية والتعقيد، وسوف يحس كل واحد منا أنه يرى المشكلة ذاتها التي يعاني منها في بعده. وقد يتقلب البيوت نفسها إلى حلبة صراع نفسي واجتماعي».

إذا تابعنا قراءة سطور أخرى من المقال نفسه لوجدنا أن النقطة تصبح مفرطة عندما يطرح بلبل موضوع مسرحيته هذه (أو على الأقل ما يشبهها) بديلًا للمسرح العالمي باتجاهية الكلاسيكي والتجريبي، وعرض المسرح التجاري، ولا يستثنى من كل هذا سوى بعض المسرحيات الاجتماعية النادرة. يمكننا أن نفهم وقدر رأي فرحان بلبل في أن مسرحه ليس إلا جسماً يعبر
علي الأدب المسرحى السوري ويتجاوزه في المستقبل، بمعنى أن يصر على الآلية والاتصال الوثيق بهموم الساعة لدى الغالبية المسحوقة من الجمهور.

كل هذا إيجابي، لكنه لا يلغي من جهة مشرعة التيار الآخر، وهو محاولة كتابة نصوص مسرحية خالدة أو تطمئن إلى أن تصدم لزمن طويل في المستقبل، كما لا يلغي من جهة أخرى - وهذا هو الأهم - التديارات الأخرى في المسرح، فبكونه هو القاعدة الصحيحة وهي الاستثناء المريض. إن بيل يعتقد أن "هاملت"، مثلاً، مسرحية "غارقة بالرموز والتقنية المعقدة"، بحيث أن الجمهور سيصفر لها ويخرج منها متناثرة. (تلك على أية حال. لم تكن نتيجة تجريتي المتواضعة في إخراج "هاملت" بشكل مسرح الحلبة عام 1973 حتى مع الهواة).

أما "الملك لير" فيعتقد بليبل أنها نوع من "الترف الفكري الذي لا يجد فيه الجمهور صدى نفسه وحياته".

 مقابل ذلك – ولدشتنتا الشديدة – يطرح مولفنا ضرورة تضمين المسرحية، ولو قسراً، المشوقات الكوميدية والميلودرامية بسخاء وبشكل دائم، ويضع "العشق لا يفشلون" وأمثالها موضع البديل.

ويزداد الطرح التبايناً عندما يقسم فرحان بليبل في مقال آخر بعنوان "هوية المسرح العربي" المسرح البورجوازي يضم معظم المسرحيات العالمية ذات البعد الإنسانى، إلى جانب الكوميديا التجارية المبتذلة، إلى جانب المسرحيات الاستعراضية النافذة للسلطة ذات النزعة التبريرية الإصلاحية.

أما البديل التقدمي لكل هذه الأشكال فهو المسرح الواقعى بشكله التقليدي المستورد، برغم أن ذلك لا ينجم مع طروحات المؤلف الأخرى الداعية للبحث عن هوية مسرحية عربية متميزة.

من الذي يحدد انتقال مسرحية ما إلى أحد الاتجاهين المفترضين بحده:
البورجوازي أم التقدمي؟ إن الحكم الفصل في المسألة – كما يطرح بليبل –
هو الجمهور العريض البسيط الذي يقول عنه في الوقت نفسه أنه «لا يعرف!» ضمن هذه الطرق المتعددة، نحار فعلاً كيف نصف مسرحية تجريبيّة كتبها المؤلف مؤخرًا بعنوان «الطائرة تسجن الغرفة»!!!

بخلط فرحان بلبل، في الحقيقة، ما بين إيمان المؤلف بحق الأغلبية الساحقة المسحوقة والدفاع عنها، وبين جماهيرية المسرح. بمعنى إقبال الجمهور على شباك التذاكر. لكنه يسعى مشكورًا، وجده صادق إلى محاولة ردم الهوة القائمة بين الفن التقدمي وبين الجمهور، حتى ولو قدم في سبيل ذلك بعض الانتقادات الفنية عن غير قناعة.

لكن بلبل يسرف في الناحيتين: التشدد في الدعوة لاتجاهه والانتقادات البعيدة في شكل العمل ومطالبته. إن المسرحيات ذات الصبغة الفكرية، وبغض النظر عن ذكر مضمونها، تصبح لديه «نوعًا من الترف الفكري والفنى لسنا بحاجة إليه اليوم، وتقديمه لا يؤدي إلا إلى تأخير الحركة المسرحية وحصرها ضمن فوهة من الملتفين الذين يتشغلون بشكلاً العالم (هل هو معقول أم غير معقول) أكثر ما يتشغلون بحركة تطور واقعنا الاجتماعي والسياسي. »إن بلبل هنا يعمم نموذجًا فرعيًا وضخم خطره، وهو ينظر إلى الملتفين كطبقة، وليس كفئة قابلة للتعزيز ترتبط مصالحها ونبل أهدافها مع الطبقات المسحوقة لأنها فئة تزداد فيها بتسارع عدد المنحدرين من الطبقة البليوريتارية أو الذين يملكون وعيًا ثورياً بشكل أعم وأدق. إنه يبالغ فعلاً، لأنه حتى بين الملتفين المهتمين بقضايا الوجود والعدم يندر أن تجد واحداً دون اهتمامات دنيوية واجتماعية. ثانية، يخاطب بلبل بين: ما يقدم ذلك المبدع وكيف يقدمه؟ ثم ما يلبث أن ينفّذ نفسه عندما يفترض في مكان آخر من مقالة متملقة: إننا الآن نمر بمرحلة التواصل الاشتراكي».

باختصار نقول: إن الاشتراكي ليست صندوقًا مفتوحًا لا يوجد له سوى مفتاح واحد. إنها فكر سياسي اقتصادي اجتماعي مفتوح، وللفر فئة طريقة
وطريقة للتعبير عن هذا الفكر. لقد أصرت الستالينية والجدانوفية فقط، وفي عهد منصرم ملون، على طروحات متشنجة كهذه، ثم عاد الأدب وحرية التعبير الفني للازدهار بشكل هائل ومثير في العالم الاشتراكي.

المادية والمثلية:

لا شك أن فرحان بلبل استطاع في «العشق لا يفسلون» أن يربط ببراعة بين الموضوع الوطني (الحرب والشهادة) والموضوع الطبيعي (صراع العمال ضد مدير العمل، وصراع سامر ضد التاجر المحترق وضد موظف العقارات السمسار) ولكن لا بد من وجهة نظر تنظم كل هذا.

إن المؤلف يسعى في دعاوته الفكرية والنظرية والموضوعية أن تُظهر مسرحياته مادية تاريخية، لكنه إبداعا كما سنرى لم يفلح في التخلص من آثار المثلية.

لقد سبق أن أطلت الروح المثلية بشكل خطر من خلال النزعة الدينية التي غلبت مشاهد التاريخ في «الممثلون يترشقون بالحجارة». أما هنا، فهذه الروح تتجلى عند أكثر من شخصية، برغم أن المسرحية جهدة كي تتعلق بأهداف الواقعية الاشتراكية، بحيث إنها تذكرنا ببعض أعمال نمان عاشور الأولى. أبرز شواهد هذه المثلية الميلودرامية تكمن في رسم الشخصيات. إن بلبل يدخل في حريتها الواقعية، يقررها على عبارات ومواقف ليست لها، أي يحركها بالحيتان. الأب مثالا يعلن عن فرحته عندما سمع باستشهاد وله في الحرب إلى جانب بكائه لفقدانه، بالإضافة إلى أن الفرح في الموقف شعور غير واقعي وغير سليم، فإن نموذجا كالآب ليس وطنيا لدرجة أن يفرح لموقف استشهاد ابنه. إن فرحان بلبل هنا وهناك يتحدث بلغة الوعظ، خارج حدود الشخصية. أما العامل (أحمد) فلعبة حسابه (فواز) (عميل المدير) دون دراية أو استناده، لكنه فجأة ينقلب على زميله الشيرير كأخفا عن معدنه الطيب.
أما ابنة التاجر وحبيبته سامر (عمرة) الصبية المرحلة صغيرة السن فلا نلمح لديها أي مقامات ثقافية، إذ إن عملها في دكان أبيها فقط هو الذي علمها الحياة (وهذه أيضاً مسألة عجيبه، دكانه لبيع السكر والرز؟) ولكن (عمرة) فجأة تأخذ موقفاً واعياً راعياً إلى جانب سامر المفسس دون خوف أو وجل من أبيها. أخيراً، لدينا شخصية سامر ذلك البطل الإيجابي من البداية حتى النهاية بلا تردد أو تشدد، لدرجة أنه يتمتع طويلاً عن الحب، لأن المناضلين الثوريين في عرف فرحان بليل بصورتهم المثالية المجردة يجب ألا يشعوا، وإلا تكون لهم شكوك أو مخاوف أو عقد أو عواطف أو حتى أحاسيس جنسية.

إن أبرز معالم الميلودراما رسمها لشخصيات متطرفة، لها أحد لونين: الأبيض أو الأسود، لكن فرحان بليل جديد للتكرر من هذا المولف بخبرته النقدي، فعمق شخصية الأتم ورسم لها طولاً رمادية. إن الأتم هي استثناء بين الشخصيات المختلفة، وهي تظل كباقي الشخصيات وليدة معالجة تركيبية موضوع المسرحية بعد ذاته مركب انتقالاً من «الماركسية - الليثينية» كنظرية، أكثر مما هو مستنى من الواقع الاجتماعي، أي إن الفكر فيها سياق على الفعل الدرامي، وهو ما ي المعارف عليه المسرحيون كعيب من عوبيد الدرا. من ناحية أخرى، وعلى صعيد المضمون، نجد أن المؤلف قد وفق في الربط الجدلي ما بين المطلعين القومي والطبيقي، وحافظ - ولو نظرياً - على نظرته التقديمية العامة للبيئة الاجتماعية. إن أياً من المطلعين يحب الآخر يحدث لآخر، فقط كانت الحرب ضد العدو نقطة إضاءة وكشف - لنا للشخصيات قبلنا - للبيئة الطبقية والفساد الاجتماعي السائدين. حتى مسألة اغتصاب الأم من قبل اليهود عندما كانت صبية، مؤفزة - على الرغم من افتعالها - لترير سلوكها العام الذي نراها عليه في النتيجة: خوفها من الجنس، وتعلقها الشديد بالبيت كمصدر للأمان. كل شيء مثير، لكنه لا يخرج عن اختيار المؤلف للنزعة المثالية التي تضخم كل شيء، وتضفي عليه كل
الأبعاد الممكنة بحيث يتجاوز حدود الواقعية ويصبح استثناء. إن الواقعية ليست نقل ما يمكن أن يكون قد حدث في الواقع، وإنما تسجل ما يمكن أن يأخذ صفة التعميم. أما الواقعية الاشتراكية فهي تحاول ليس تصوير ما هو كائن بل ما يجب أن يكون، وهي بهذا تشارك «المتالية» عن غير قصد في تصوير هذا الطموح النادر للبطلة بشكل غير واقعي.

البناء المسرحي:

تنتمي «العشق لا يفشلون»، رغم اشتراكية فكرها، إلى الميلودراما الأوروبية، بل تقترب كثيراً من «المسرحية محبوكة الصنعة»، ذلك الطراز الذي كان شائعاً على يد (سكريب)، والذي تلبيشي شيئاً فشيئاً مع مرور الأيام. بل رغم هذا، وبعدًا عن الطرقات النظرية للمؤلف، فإن العمل عبارة عن ميلودراما جيدة ونظيفة إلى حد كبير. وتقترض ملاحظاتي عليها ضمن مدرستها، وهي تتعلق بكل من البناء، الشخصيات، والحوار.

* بناء المسرحية بناء في سياق الطابع، مليء بالتفاصيل الصغيرة والتضحيات المبذولة بسخاء. كما استمرأ المؤلف نجاحه في لعبة المسرح داخل المسرح في «الممثلون يتألقون بالحارة»، فاعاد استخدامها بإسراف من خلال ترديدات بجريها سامر ورفاقه على مشهد مسرحي يعتزمون تقديمه في حفل فني للعمال. إن فرجان يبذل بحاول من هذه اللعبة إصابة هدف مزدوج: الأول هو تمييز نقده للمسرح التجاري السائد، أي طرح أثره النظرية مسرحياً، والثاني هو شكل التغريب البرهاني الذي تخرق الكلمات فيه حدود الحائط الرابع وتتوجه مباشرة إلى الجمهور. لكن هذه اللعبة بهدفها ظلت مقطعة بدافع طرح أفكار ليس لها علاقة محورية بالفعل الدرامي، أو بدافع إضفاء شكل غير مناسب أصلاً للبنية المسرحية للعمل.

هذا، عدا عن كونها مطولة إلى درجة الملل وتشتيت الانتباه.
معظم شخصيات «العشق لا يفشلون» - باستثناء الأم - شخصيات مسطحة. إنها تظل ثابتة على نفس الصورة والموقف من البداية إلى النهاية. إن الفعل المسرحي يتطور - في النصل الأخير على وجه التحديد - لكن سمات الشخصيات تظل ثابتة. لقد تطورت في الماضي فقط، الماضي الذي لا نراه لأنه خارج الأحداث المسرحية: اغتصاب الأم، زواجهما، تحول الأب وهجرته، استشهاد ابنه وأسئلة: هل كان مستحيلاً إدخال بعض مشاهد التداعيات بشكل مسرحي لسد هذه الثغرات؟

الأم وحدها اقتربت من الشخصية التراجيدية، لكن الاختيار الأساسي لم يكن اختيارها، والصراع المحوري لم يكن متعلقاً بها، وإنما بسام. لكننا لم نر سامر يتطور، ولم نشهد انعطافاته حباه الأساسية بعد استشهاد أخيه، سواء تجاه أخته وتحريرها، أم تجاه احتكار جارهم التاجر، أو تجاه مدير العمل ورفاقه العمال. إن بناء المسرحية بالتالي بناء درامي، وليس بناءً ملمحاً. نحن إنن آمام صورة ثابتة للبطل الإيجابي المثالي، البطل الواثق الشريف والحكيم. أليس في هذا بعض التنافص ما بين الدرامية والملحمة؟ إن صورة البطل الإيجابي من هذه الشاكرة صورة تجاوزتها النماذج المحدثة للواقعية الامشتركة، حيث أصبحت أكثر صدقًا مع الواقع في تصويرها للإنسان في صراعه من أجل اللقمة والكرامة، في انصاره وسقوطه، في نهله وخسته، في نضاله وجبنه، وقد تجلى هذا أكثر ما تجلى في أعمال المسرحي الألماني برشت، تلك الأعمال التي صورت لنا نماذج إيجابية قليلة (مثل: الأم - غروشا)، ونماذج سلبية عديدة (مثل: الأم كوراج - لص أوبرا القووش الثلاثة - وثمن من شخصيات توراندوت)، لتعبر عن فكر واحد.

إن هدف تصوير النموذج السلبي هو نفي السلب، لكننا عندما نقول ذلك فإننا لا نفعل أ، أعظم الشخصيات وأعمقها أثراً في النفس هو الشخصيات ذات الظل السردية والسمات الإنسانية الواقعية، تلك التي برع برشت في تصويرها (غالبًا مثلاً)، أو تضمن صفاتها للشخصيات الأخرى التي نذكرناها.
أما الحوار فهو ميزة فرحان الرئيسي، إذ إنه على عنايته اللغوية به يجهد كي يعطيه حرارة وعفوية الحياة اليومية. في "العشاق لا يفشلون" نجد الحوار رشيق العبارة سلس التركيب، لكنه يفتقر إلى الوحدة. إنه لا يتبain بين شخصية وآخرين، فهذا صحيح وصحي، ولكن يتبان في مواقف الشخصية نفسها، فيعكس أحياناً مستوى أعلى من مستوى تكوينها الثقافي والبيئي. هذا ما نجد بشكل خاص في شخصية الأم التي كثيراً ما أنطقتها المؤلف بلسانه، أو في شخصية مهربة التي كثيراً ما حملها آراءه. يتراوح حوار المسرحية، بالتالي، بين الشفافية الشعرية العذبة، والعامية اليومية الفظة. وكان ممكناً أن يحقق مزيج حقيقي بين السماتين نجاجاً فائقاً لو استطاع المؤلف أن يخلق منهما وحدة أسلوب متبينة تتجلى من خلال شخصيات معقعة.

ما ذكرناه حول الحوار، على أية حال، يظل هامشياً أمام جاذبيته العامة. ولم تلافى المؤلف عبر مراجعة متأتية الإسهاب، وتكرار المعاني، وحشر النكات في مشاهد غير مناسبة تقضي على التأثير النفسي للمشهد كله، لوفق فرحان بليل كل هذا لارتفعت مسرحيته درجات.

العرض المسرحي: الإخراج والتمثيل

فرقة "المسرح العمالي" من حمص فرقة شابة، أعضاؤها هواة تمثيل وعمال فنانون جمعهم الإخلاص للفن التظيف والفكر الملتزم. لقد مضى على عناصر الفرقة قرابة عشر سنوات، وهم يعملون معاً بأشكال مختلفة حتى تناهم اتحاد العمل قبل سنوات قليلة، فقدوا تحت لوائه "لمساة الحاج"، "جسر آرنا"، "الممثلون بتراشقون الحجارة"، "جروهر القضية"، "العشاق لا يفشلون".

لا بد من الاعتراف أن هذه المجموعة، زادت عناصرها أم نقصات، تظل تدين بتجمعها إلى جهود فرحان بليل الذي تصدق لجميع مهمات وأعمال إدارتها، وتورط مضطراً طيلة سنوات في إخراج معظم عروضها المسرحية.
إن بلبل ليس مخرجًا باختياره، بل مخرج بالضرورة. لذلك لا يمكننا أن نطلب منه الكثير. وفرحان مخرج تقليدي يذين عمله بمثابات حداثية قليلة. إنه يرسم مخططاً ثابتاً للحركة يفرضه على الممثلين، كما يفرض عليهم تفاصيل لأداء أدوارهم يجب ألا يُحيدوا عنها. وباللمسادفة، تناسب هذه الطرق والبائدة مع مسرحيته «الممثلون يترشقون الحجارة» التي جمع فيها خيرة فناني الفرق.

لكن خطوط الكرة المرسومة مسبقاً بدقة، والتشييارات الهندسية الجامدة، لم ينسجم في «العشق لا يفشلون» مع جو المسرحية الميلودرامي الاجتماعي القريب من الواقع. وبسبب غياب بعض نجوم الفرقة، تفاوتت مستويات الأداء بحسب الخبرة والموهبة في أدوار طويلة صعبة ومن صفات محددة. وهكذا، فقد العرض إيقاعه، كما فقد الممثلون حيويتهم، وحريتهم في الخلق، ودخولهم في عالم الشخصيات.

أولى المشاكل التي يقع فيها بلبل غالباً هي سوء توزيعه للأدوار. لكننا نظأله بهذه التهمة، فهو مرغم على الاختيار بين عنصرين محدودة وقليلة أمامه، لكن النتيجة كانت أن بعض الأدوار التي تحتاج إلى خفة ظل خرجت ثقيلة سمجة، وأن بعض المشاهد القوية خرجت مرتبكة ضعيفة. كان معظم الممثلين يشكون من التوتر العصلي الزائد طوال الوقت، ويحاولون الأداء بأسلوب حرفي بعيد عن المعايشة النفسية للدور، ونادراً ما كانا نشهد صراعهم الداخلي في لحظات الاختيار الصعبة. وقد جهد المخرج لإضفاء لمسات إيمانية صغيرة تفسر العلاقات بين الشخصيات فور ظهورهم ودون حاجة للكلام، لكن حرصه على جمالية التشكيل جعله يعزل في كل مرة إحدى الشخصيات الرئيسية تلفت في صدر المسرح جامدة ساكنة.

حدث هذا مع أدوار الأم، الأب، وعمرها عندما كان يقطع تماماً الاتصال الداخلي بين الممثلين، ولا يعود إلا في لحظات نادرة حين يلقي ممثل الفرقة القادم الذين ألفوا الأداء مع بعضهم فترة طويلة، (مثل: فطمة...)

- 99 -
ضميراويف وأحمد منصور) إنهم يذكروننا بما قاله ستانسلافسكي وأعاده
يرشت بكلماته في «الأورغانيون الصغير». تكمن مشكلة فرحان بليل كمخرج
في حيرته بحثا عن منهج وأسلوب، فتارة يتبني بعض الأصول التي أورثها
إياها ستانسلافسكي والتي تعتبر في رأينا ضرورة أساسية لفرقة شابة،
وتأرة نجد بلوغ أسلوب يرشت، وتأرة ثالثة يطعم عرضه بمكاسب
من ماييرخولد.
الفرق بين النظرية والتطبيق فارق كبير، والمسافة بين الطرح
والمؤهاة مسافة شاسعة، تماما كالفرق والمسافة بين ممثل مقتدر مسيطر على
أدواته من صوت وجسم وثقافة وحس، وبين ممثل هارما زال يحب بأولى
خطواته دون موجه على خشبة المسرح. أضيف إلى ذلك مشكلة لا ذنب
لفرحان بليل فيها، هي أنه لم يشاهد فيما أعلم أي إخراج أجنبي متقدم يحال
ثقافة المسرحية الواسعة إلى ممارسة ورؤيا ملهمة.
وبرغم أنني لم أجد في نص المسرحية الأدبي إلا القليل جداً من
تأثيرات الشكل الملحمي، إلا أن العرض حاول أن يعطي ذلك النقص جاهداً
وبذلاً، إن واقعية الأداء لم تتحقق من خلال الإخراج، ولكن التغييب
لم يتحقق أيضاً، فنحن تعاطف مع حرارة أداء (فظمة ضميراوي) العاطفي
لدور الأم.
لم نكن، بالتالي، أمام نموذج مثل (برناردا أليا) وإنما أمام أمة مجاهدة
مسكينة يقفها نمرد أبنائها بعد أن كرس حياتها من أجلهم. لكننا - ولدشتنا
- في الفصل الثاني والثالث نكتشف خطأ مفاهمتها عن الشرف والأخلاق
والحرية والحرب والشهادة. إن هذا النتائج خطر، وخطر جداً، ليس على
الشخصية فحسب، وإنما على المسرحية ككل. إن بليل يقول في حوار صحيفي
معه: «الأم مبنية على طريقة التراجيديا اليونانية، كما إن لباسها وأدائها كانت
على هذه الطريقة» في الوقت نفسه. يوافق بليل على رأي محاربه في أن

- ١٠٠٠ -
سامر) بطل ملحمي. كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات في مسرحية واحدة؟ هذا هو السؤال الذي لم ينجح فرحان بليل في إجابته عليه.

لكن بليل أجابنا على تحديات استمرار الفرقة رغم تناقض عناصرها، فأتاح لنا فرصة أن نشهد ولادة بعض الوجوه الشابة، مثل: (منار راضي، سلام قندفجي، غسان سلمان، ومنصور قندفجي)، إضافة إلى وجوه سبق أن عرفناها من قبل مثل: (ربيع الأخرس، عمر فندقجي وعاصم مدور). لكن كل هذه مواهب تحتاج إلى كثير من الصقل والمران على أساس منهجي، قبل أن تنتقل فرقة المسرح العمالي من وجودها الإداري والرفاعي إلى وجود فني مبهر وملفت للنظر.

* * *
لا شك أن الدراما في سوريا تواجه صعوبة في التطور والنمو، نظرًا لأن كثيرًا من المسارحيات التي تكتتب لا تحظى بفرصة لاعتلاه خشبات مسارح العاصمة دمشق في عروض محترفة لائقة. لذلك، غابت عن الساحة أسماء مؤلفين من الخمسينيات والستينيات، وبعض الأعمال الهامة للكتاب من السبعينيات أيضاً. من تلك الأسماء تذكّر: عمر النص، خليل هنداوي، مصطفى الحاج، وليد إخلاصي، خالد محي الدين البرادعي، جان الكسان، الياس زحلاوي.. وغيرهم.

ولو لم يخرج على عقلة عرسان أعماله بنفسه، ومثله في ذلك فرحان بيلب، الذي دأب على جلب أعماله من حمص إلى دمشق، لما جسد هذا الكم من أعمالهما على المسرح. ولو لم ينبح سعد الله ونوس إلى الإدارة حيناً والإخراج حيناً، والدراماتورغي حيناً ثالثاً، لما قدمت أعماله في السبعينات، حتى توقفت مع بداية الثمانينات. ولو لم يتزوج تجربة مدوّح عدوان وتتصل اتصالاً مباشراً ومستمراً بمسارح الهواء والمحترفين، لما صدمت للريح. ولو لم يتوفر لمحمد الماغوط نجم كوميدي مثل دريد لحام، لغاب حتماً عن جمهور المسرح، وظل أسير البحوث الأكاديمية.. وكي لا نتوقف أكثر من الوزوم مع مرحلة مضت، وأسماء أثبتت وجودها، رغم الصعوبات والضغوط العديدة، فتنعّرف أن الظلم قد وقع بشكل مماثل على أولئك الذين يشكلون جسراً بين
السعينيات والثمانينيات، وأبرزهم: محمد أبو معتوق، سامي حمزة، وعد الفتاح قلعة جي. إن أعمال هؤلاء لم تقدم إلا نادراً من فرق محتزفة، وظلت مقتصرة على عروض الهواة. بل إن النصوص هؤلاء الكتاب، الذين تقارب أعمالهم الأربعين، لم تظهر مطبوعة في الغالب حتى الثمانينيات. ورغم أن كتاب مابين المرحلتين نُوعوا في اتجاهاتهم، وطوروا في الأشكال السائدة، وطرحوا أبواب الملحمة والتسجيلية والتجريب والطليعية وإحياء التراث، فإن هذا لم يجد في دفع النصوص إلى أحضان الفرق الحكومية، لأن تلك الفرق لا تملك إدارة مستقلة، وبرامج طموحة تخطيط للمستقبل. من تلك الأعمال، تذكر "عنتر هذا الزمان" و"ملحمة الأيام الفلسطينية" لمحمد أبو معتوق. ومنها أيضاً "الطاعون يوجد في المدينة" و"المطر في خمس الفصول" لسامي حمزة. ومنها "السيد والعرس" لعبد الفتاح قلعة جي. ولكن أثر هؤلاء الكتاب، وبعض من سبقهم زمنياً، كان في الظل أقوى منه في الشمس على كتاب الثمانينات. بل يبدو أن كتاب الثمانينات استلهموا جرأتهم وتتنوعهم في التجديد المسرحى والانفتاح على الثقافة الإنسانية، صامدين غالباً في وجه النزاعات الدعائية والتجارية معاً.

ولعل أهم كتاب نما في الظل تماماً، ونشر نتاجاً جاداً متنوعاً ونوعياً هو وليد فاضل. لا يعرف إلا القليل عن هذا المؤلف سوى أنَّه من مدينة حمص، ومن حي شعبي منها تحديداً. ووليد فاضل ظل بعيداً عن معترك الصحافة والنقد، حتى طلع علينا بأربع مسرحيات مطبوعة، نشرتها له دار نشر وقودة، هي "وزارة الثقافة السورية". ويدو أن الكاتب قام بمهما التأليف، إضافة لوظيفته في التعليم، وإعطاء الدروس الخصوصية في اللغة العربية وغيرها. كما يبدو الرجل عازفاً عن دخول مجالات الإنتاج المسرحي، تمثيلاً وإخراجاً، عبر النوادي والمنظمات، مكتفاً بما أتاحه له رحلاته إلى ألمانيا والدول الاسكندنافية من فرص للإطلاع على المستوى العالمي الراقي الذي وصل إليه المسرح.
مسرحيات وليد فاضل المشهورة هي: «السمنونية الهادئة»، «أوربة... أميرة صور»، و«لميس والقطط». أما من مخطوطة التي لم تنشر بعد، فهناك «الشاطر حسن» - وهي من أوائل أعماله، كما يبدو - ومسرحيته الطبيعية «العلجوم». لكن مشكلة وليد فاضل هي إنه ما زال يجبر مختلف الأشكال والاتجاهات، متأثرا بما شاهده أو قرأه، دون أن يستقر على منحى واحد أو منحيين. إنه ينوس بين الأثر الإغريقي لمسرحيات يوربيديس خاصة، في «أميرة أميرة صور»، حيث يؤمن الألهمة، ويدخلها في صراعات مع أبطاله من البشر، وبين المسرح الدرامي التقليدي المحكم - كما في «إيفا» - وبين المسرح الرمزي التجريبي ذي الإيحاءات السياسية - كما في «لميس والقطط» و«السمنونية الهادئة»، على اختلاف موضوعهما، ويبدي أن «العلجوم» أيضا تنتمي لتيارهما - وأخيرا، رغم أنه أتي أولاً من ناحية التسلسل الزمني، حاول وليد فاضل أن يكتب مسرحية شعبية سياسية إسقاط في «الشاطر حسن» إن تجربة هذا المؤلف، غزر الإنتاج، الذي اعتبره أبرز الكتاب المسرحيين من جيل الثمانينات، تعتبر امتداداً لتجربة مصطفى الحلاق والباس زحلاوي، وكلاهما كتب مسرحيات تدور أحداثها في مجتمع أوروبي أو أجنبي، وكلاهما يتميزان بعنايتهما بالصراع الدرامي المتين ودقة رسم الشخصيات، إذ أن تطور تلك الشخصيات يتم من خلال الصراع نفسه، وتكتشف لهما، ولنا أيضاً، حقائق تغيرها لتغير أفكارها أو تسقط مهزمات في سبيل ذلك سفارة الأبطال التراجيديين. ووليد فاضل يجعل العالم مسرحاً لأعماله، متنقلاً من الأرجنتين إلى اليونان واليابان، في تحديث لا يشوبها إلا بعض المبالغة في تصوير العلاقات في عواصم وينابذ يبدو أن المؤلف لم يعيثها ولم يزورها، وفي أجواء لا يعرفها تمام المعرفة. وبرغم ذلك، فإن في أعمال وليد فاضل من المكانة الدرامية والرشاشة اللغوية، ومن براعة تصوير الشخصيات، ما يجعلها جاذبة ومثيرة للاهتمام.
مسرحية «إيفا» هي أكثر مسرحيات وليد فاضل نضجاً ودرامية وطانية حتى الآن. إن موضوعها يوضح ممارسات حكم ديكتاتوري عسكري في الأرجنتين، مرتبط مباشرة بمصالح الولايات المتحدة الأمريكية، ويسعى لقمع الحركة البيرونية اليسارية، والإجهاز على إتباع إيفا بيرون باشع العوامل، خاصة بالبقاء المشتبه بهم فريسة لأسماء القرش والمسرحية تقدم لنا «خوان» كشخصية محورية، وهو زعيم المخابرات الأرجنتينية، يساعد في عمله «هانز»، ذي الأصل الألماني وربما النازية، إضافة إلى بده اليمنى وكم أسراره، «سيزار». وتزور لخوان سيدة أسبانية الأصل من أسرة عريقة تأتيه ساعة للإفراج عن زوجها الذي اعتقل خطأ، فتتبرع مع مساعدته التخلص من الرجل، والتقارب من «إيفا», إلى أن يتمكن من إقناعها بالاقتران به. وبعد الزواج يدب خلاف بين الشركاء القتلة، إذ إن طموح خوان - كما يعتقد مساعدته - سوف يقوده إلى التفكير بخلاف الجنرال، زعيم البلاد، وبالتالي القضاء على مناصبه وأعوانه السابقين. ولكن خوان يكتشف جزءاً من المؤامرة التي رفضت إيفا المشاركة فيها، مع أنها فجعت بالحقيقة المرة، وهي أن خوان قاتل زوجها الذي كانت تحبه. ويضيي خوان على هانز بفائقه لأسماء القرش التي رباها، ولكن سيزار يعلم الجنرال بأن زعيم الثوار زار منزل خوان خفية، ويزرع الشك في نزاهته وفي إخلاصه. وتبقي إيفا صامدة ومستسيدة لقدرها، دون أن تخون خوان، الذي أذلها وفقد حريتها. إنها تصدت حتى للتعذيب في سجون الجنرال، فنلبها يمنعها من تسليم زوجها إلى الموت، ولكن خوان يقتلها دون كسر تزود حين يطالب الجنرال بذلك، إثباتاً لوفائه له. بعدها، يعاني خوان من الندم، ويتعرف وحده في منفى قرب بحيرة أسماء القرش، إلى أن ينتحر مليعاً نفسه فيها.
لكن براءة ولد فاضل الأساسية في تصويره للشخصيات، وفي حواره
البارع الرشيق، أكثر مما تكمن في الإقلاع بواقعية وصدق الأحداث
والموافق، إن لديه قدرًا غير قليل من الشعر غير المبرر، ومن الخير غير
المبرر، الأمر الذي يضيع شيئاً من مصداقية الشخصيات. لحسن الحظ، فإن
هذه المسرحة الرومانسية لا تسحب على كثير من المشاهد، وإنما تقتصر على
بضعة منها فقط - وهذا دليل على موهبة أصيلة، ممتزجة بنقص في الخبرة
الممارسة العملية، وأعني ما يتعلمه الكاتب من تجربة تجسيد أعماله على
المنصة من قبل ممثلين ومخرجين. ولد فاضل، بلا شك، مؤلف واعد جداً،
فهو يملك بصيرة متوقدة عميقة، وحساً شافعاً مرها، وثقافة نظرية يمكن أن
نقول إنها واسعة الطرف. ولكي لنظله في إطار الوصف فقط، فلنفحص هذه
الميزات في أحد جوانب مسرحيته الجميلة «إيفا».

يرسم ولد فاضل في ثنايا العلاقة بين شخصيته الرئيسيتين، إيفا
وجوان، إحساساً هو في الخلفية النفسية لكل منهما، وعلى أكثر من مستوى.
إن خوان يعيش حالة تناقض نفسي، فهو يشعر بالانبهار والاحترام الشديد، إن
لم نقل الخشوع الطفولي، أمام إيفا، سليلة النيل الارستقراطي الإسباني
العريق، برغم أنه يبث الرعب والفزع والإرهاب في البلاد كلها. حتى بعد
زواجه منها، يخفها، ولايجبر على مواجحتها عيناً بينين، معوضاً نقصه هذا
بضربها واغتصابها دائماً. بهذه البراعة والحرفية الأبديبة المرة، يشرح
المؤلف سيكولوجيا العنف والتلفية الجسدية في أنظمة الحكم الفاشية، وريثة
النازية وأساليبها الدموية. هذا ما صوره لنا من خلال هائنز، المنحدر من
العرق الآري.

بالتأكيد، فإن فرص الاحتكاك بالمسرح العالمي من جهة، وتجسيد
مسرحيات المؤلف من جهة ثانية، كان من شأنهما أن يؤدي إلى تطور أكبر
في عمل وليد فاضل، إذ إنَّ الاحتكاك الفعلي بالأووساط التي يكتب عنها - خاصة الارستقراطية والبوجوازية والأجنبية - سيساعد، لا ريب، على تصويرها بدقة واقعية أكبر. كما إنَّ مزيدًا من الرحلات إلى البلدان التي يكتب عنها ستزوده بمواد موثقة، تدعمها المراجع والمصادر، أكثر من مجرد الخيال. هذه الموضوعية المقنعة، والمقنعة بعض الشيء عند وليد فاضل، هي ما نأمل أن تعوض مستقبلاً، لتضمن في عداد كتاب الصف الأول في سورية.

* * *

الهيئة العامة
السورية للكتب

١٠٨
المسرح التجاري المصري
ازدهار فن...
أم سحب للبساط من تحت أقدام الفن

للوهلة الأولى، يخال المرء أن المسرح في مصر يعيش نهضة عظيمة، وذلك من خلال عدد العروض المسرحية في القاهرة من ناحية، ومن خلال انخراط أسماء لامعة لنجوم كبار في الظهور على خشبات المسارح من ناحية ثانية. ولكن جولة متأنية على كبريات مسارح عاصمة الفن العربي سرعان ما تتبنى عن كارثة تحت الرماد، وأن نهضة المسرح المصري الظاهرية، وما تحاط به من هالات الدعاية والأضواء، ليست سوى زوبعة في فنجان.

ذات يوم من الأيام، كان المسرح في مصر مزدهراً حقاً. كانت الفترة الأولى أيام صنوع، نجيب الريحاني، يوسف وهبي وجورج أبيض. ثم جاءت الفترة الثانية في السينمائي على أيدي كتاب مثل نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، علي سالم، ألفريد فرج، محمود ديب، ميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور ونجيب شرور، ثم نبيل بدران ومحفوظ عبد الرحمن فيما بعد. وكذلك على أيدي مخرجين مثل سعد أردش وكرم مطاوع وجمال الشرقاوي وأحمد زكي، ثم سمير العصافوري فيما بعد. وكان المسرح في مصر منفتحاً على المسرح العالمي، تأليفاً واتجاهات إخراجية، بحيث برزت أسماء بريخت ويونيسكي ودورنات وبيكيت وفالي، وقدمت لهم أعمال هامة من قبل الفرق الحكومية، إلى جانب شكسبير والاغريق، إلى جانب توقيف الحكم وكتاب
المرحلة الهامين الذين أشرنا اليهم، فضلاً عن يوسف إدريس ونجيب محفوظ.
وكيفي نظرة سريعة إلى إعداد مجلة المسرح المصرية، التي ترأس تحريرها
الناقد والكاتب المسرحي الراحل رشاد رشدي فترة طويلة، كي تبرز على
ازدهار المسرح آنذاك ازدهاراً في الكم والنوع معاً. وراقع تلك المرحلة نقاد
مهمون، مثل جلال العشري، بهاء طاهر، فاروق عبد القادر، فؤاد دورة،
صافيناز كاظم، وغيرهم. ولم تكن الأكاديمية شرطاً لنجاح المؤلف أو الناقد،
بل كانت الخبرة والممارسة العملية هي الأساس، تماماً كما هو الأمر في
أوروبا الغربية وعواصمها المسرحية. ولاشك أن عناوين ما كان يقدم آنذاك
من مسرحيات كفيل بإنشاع القارئ بتجارة المستوى، ونقاء الطومح. وكان
المسرح أيضاً مدرسة أطلقت عدداً من النجوم، الذين مالبثت أن اختطفتهم
الشاشة السينمائية، أو التلفزيون مثل محمود ياسين وسهير البالي وسماج
وسمية أيوب وعبد الله غيث ومديحة حمدي... وغيرهم. ولكن المسرح كان
لهؤلاء رسالة وضحوية، مثلاً هو مجد فني. بل إن بعض نجوم الكوميديا
المهندس ومحمد عوض وعادل إمام ومحمد صبحي
وشويكار وشيريهان، حرصوا على الظهور بمستوى لائق ومشرف في
مسرحياتهم التجارية.
وكلنا نذكر كيف انطلق الممثل القدير أحمد زكي من مدرسة "مدرسة
المشاغبين"، ليس كنجم كوميدي مثل سعيد صالح ويوسف شلبي، وإنما كممثل
قديم وجاد يحتل مكانة الصدارة اليوم في السينما المصرية الجديدة.
برغم أن عدداً من نجوم السينما والتلفزيون اليوم، عادوا وانخرطوا في
العمل المسرحي، إلا أن أعمالهم لا ترقي إلى الفن غالباً، ونقل كثيراً في
مضمونها وشكلها عن تلك الأعمال التي ذكرناها في السينمات، مثل "أه يليل
ياقر"، "سكة السلام"، و"بلدي يابليدي" و"دير السلام" وغيرها من الأعمال.
وعلل نظرة سريعة إلى بعض ما يقدم على مسارح القاهرة هذه الأيام يدل على
"المكتوب من عنوانه" - كما يقول المثل. فمن العناوين نقرأ التالي:
«الدبابير»، «حب في التشخيصة»، «الكدائيين قوي»، «العسكري الأخضر»،
«الزواج تدبير وتهذيب وإصلاح»، «سعدون المجنون»، «كانت في يا علي»،
«ملو الكلام»، «سلحب»، «جوز ولون»، «هذ الهلال يا سيد»، «حمري جمري»،
فضلًا عن السنة التاسعة لمسرحية عادل إمام «الواد السيد الشغال»
والنجاح الاستعراضي المشهود لسرهيان في «شارع محمد علي»، والتفوق الكوميدي المشهود لمحمد صبحي في مسرحية لينين الرملي «وجهة نظر»، ولا تستغرب أن ترى على لافتات وإعلانات المسرحيات والمسارح أسماء نور الشريف وبوسي وجميع الفخراني وعزت العلالي وغيرهم من مشاهير النجوم.
ولكن تستغرب عندما تدخل المسرحيات وتخرج منها بصورة مهترئة عن نجومك المفضلين، إن لم يكن من حيث القول بنصوص غثية أحيانًا، أو إخراج ركز أحيانًا آخر، فمن حيث مستوى الأداء التمثيلي العادي والردي، دون احترام لدى بعضهم لتاريخه الفني واسمه المحترم. وإذا سألت أو تساءلت عن السبب، بطل العجب: فقد أصبح الفن والتجارة صنوان لا ينفصلان، وأدى ازدهار ورواج المسرحيات الكوميدية والاستعراضية إلى انحسار الجمهور عن المسارح الحكومية التي مازالت تقدم أعمالًا جادة، وتجارب غنية، بين حين وآخر.
وبالتالي، صار المنتجون يتناقشون على حيزة هذا النجم أو تلك النجمة من أجل إقبال الجمهور على شباك التذاكر. ولكن النجوم، عادة مشغولون بتصوير الأفلام والمسلسلات التلفزيونية. لهذا، يصل معظمهم إلى المسرح مساء وقد نصب زيته، كما يقول المثل. وإذا تلاشت الطاقة على الإبداع، لا يتبقى سوى الضوء الشبح لكاريزما النجمية، والوسائل الاحترافية المستهلكة لكسب إعجاب المعجبين أصلاً وهذا - غالبًا - ليس من الفن في شيء. إن التفرغ لعمل واحد مسألة ذات أهمية فنية بالنسبة للفنان والفن معاً، ولكنها مطمح مثالي نصبه إليه في وقت أصبحته في المهنة وكسب العيش أهم من المبادئ، وأصبح التنافس ضارًا على انتشار الاسم وارتفاع الأجر، دون كبير اهتمام بالعطاء الإبداعي نفسه.
الغريب حقاً، أن بعض الأسماء التي لمعت في مسارح القطاع العام إلى حد ما في العقود الأخيرة من الزمان، انزالت راضية مختارة إلى مزيد من التنازلات يوماً بعد يوم في مسارح القطاع الخاص. وأخص على وجه التحديد المخرجين. صحيح أن واحداً من كبار المخرجين الرواد، هو جلال الشرقاوي، تحول من مخرج جاد وأستاذ أكاديمي إلى أحد أهم أقطاب المسرح التجاري، ولكن الشرقاوي حافظ على مستوى رائع من الإنتاج، أشبه ما يكون بتوجهات مسارح "الوسط - إند" في لندن أو برودوي في نيويورك. أما مخرجوا هذه الأيام – وأمعهم اسمًا هو ع溯م السيد. الذي قدم "عجي" و"أهلاً يا بكات" في المسرح القومي - فاتجهوا إلى الرواج ودغدغة مشاعر الجمهور العالمي بأرخص السبل. فعصم السيد نفسه أخرج مسرحيات تلفظها لسعدي صالح وغيره دون مراعاة لصعود نجمه في عالم الإخراج، من بينها مسرحية "البعيع". وهي تقارن بلاشك بمسرحية "عبدو يتحدى رامبو". وشاعر عبد اللطيف الذي قدم بعض الكلاسيكيات في مسارح النهاية أخرج "سعدون المجون"، التي تعتبر من صنف أرقى من حيث التأليف والتمثيل (فقد كتبها لينين الرملي، ولعب بطولتها بخيت الفخراني وهالة فاخر وأحمد راتب) ولكنها لم تخرج. في الحصول، عن مسرحيات القطاع الخاص. وفي مسرح آخر في القاهرة، يقف نور الشريف ومحمد عوض وبوسي في أدور البطولة لمسرحية "كنت فين يا علي"، من إخراج عصام السيد، وهو عمل يتخذه الاستعراض، وفيه حدد لا بأس من الجهد الإخراجي المقدر. إلا أنه لا يخرج إطلاقاً عن صيغة العمل المسرحي التجاري المألوف، بل إن تمثيله بوجه عام ينحي نحو الابتدال في بعض اللحظات. والعمل مقتبس أصلاً عن "أبرام الجميلة"، الفيلم الذي تقاسم بطولته جاك ليمون وشيرلي مالكين، ثم أقتبسه ومصره فواد المهندس وشويكار في "نجمة الفانثة" قبل ما يزيد عن خمسة عشر عاماً، وكان من الممكن أن تشهد قراءة إنجازية وإخراجية وإعدادية أفضل بكثير لهذا العمل المتميز، إلا أن عرض "كنت فين يا علي"
اقتصر على إرضا الجمهور العادي بما يحب ويشتهيه من توابع ومغريات، بما في ذلك استثمار غرائزه الحسية من خلال اقتراحات دافئة يستغرب المرء من دور الشريف، وبخاصة محاولته تأيدها عناة في الخانم خارج حدوت الشخصية والموقف، وهي تتمتع منادية أيام باسمه الحقيقي - ولم يتعرض مخرج العرض، فيما أظن، على هذا الخروج عن السياق. أما أدنى مستوى لعمل تجاري كبير شاهده في القاهرة، فكان في «حمري جمري» التي ترضع منذ سنوات، وتلعب بطولتها النجمة الحلوة صابرين أمام محمود القلعاوي، والعرض - كما النص - ردة للغاية، وفاق المضمون والهدف سوى أظهار مفاتن حفنة من الاقصات، تتصدرهن صابرين نفسها، مع اقحام مواقف كوميدية فجة وسخيفة للغاية، إلى حد أنها لا تضحك على الإطلاق.

ولعل الاستثناء المشرف الوحيد الذي شاهده على مسارح القاهرة لمسرحية تجارية ناجحة هو في «وجهة نظر» من تأليف لينين الرملي وبطولة وإخراج النجم محمد صبحي، واللجانة الممثلة الوعيدة جدًا عبئه كامل. ومع أن العرض حشر، أيضًا، بعض الممثلين التجاريين في نطق أدائهم، إلا أن المضمون العميق والكتة البازعة، كتابة وأداء جعلت من حضور هذه المسرحية متعة قلما تجارى. بينما وجدنا في «سعدون المجنون» للمؤلف نفسه حوارًا تجاري لاعدًا مؤخراً من التهجم على المرحلة الناصرية، وابراز مساوتها وعوبتها.

ولست في معرض دحض ذلك أو تأيده، ولكن أسلوب إخراج وأداء «سعدون المجنون» يسقط في الفجاحة وإثارة الملل، ماعدا لمحت عابرة قصيرة جداً هنا وهناك.

بوجه عام، أصبح هناك مؤلفون متخصصون في المسرح التجاري، منهم أحمد الأبياري، وأبو زيد، وغيرهما. كما أصبح هناك مخرجون متخصصون في هذا الطراز من المسرح، إذ لم نسمع أن سعد أردش أو أحمد

المسرح القومي - ٨٠١٣٨
زيكي مثالاً قد أقدم على إخراج مثل هذه الأعمال. ولكن تأثير المسرح التجاري، بلا شك، امتد ليشمل أعمال مسارح الدولة، بحيث نلاحظ تأثراً به حتى من مخرج مخضمر وطبيعي مثل سمير العصفوري، الذي يدير منذ سنوات فرقة «مسرح الطليعة». وقد ذكرنا، ونذكر، مثل عصام السيد، المخرج الذي لمع نجمه خلال نصف دقيقتين من السنوات، وتحول في الوقت نفسه من مخرج جاد وطموح إلى مخرج باديء القوالب الجامدة، وأحياناً المبتذلة، في المسرح التجاري، كي يكسب ويشهر ويعيش. والغريب، أن بعض إدارات المسارح - على العكس من أكاديمية الفنون، التي يرأسها الدكتور فوزي فهمي - لم تعمل على شجب ظاهرة الترديد، أو معالجتها، أو منافستها. ظهرت فقط، محاولات فردية ومؤقتة في هذا المضمار، ثم انتفافات وتناقص عدها، وكان اليس أو أن يديّ في الأفعال. وكالعادة، فإن البديل هو في خريجي «معهد التمثيل» الذين يقدمون نصوصاً هامة، قيمة قدم شكسبير وحديثة حداثة آثول سوجارد، وذلك بأنماط مجددة من حيث الإخراج والتمثيل. وكذلك نصنف أولئك الشباب المتمسسين من هواة المسرح الحقيقيين الذين تحوّلوا إلى محترفين في المسرح التجاري دون تنازل وإسقاف، وهم مجموعة الشباب الرغبة التي قدمت مسرحية «العربي الفصيح»، من تأليف لينين الرملي وإخراج محمد صبحي، الأمر الذي يشير إلى أن هذين الفنانين أصبحا ظاهرة فريدة في المسرح التجاري المصري وسط طوفان من الرداءة والابتدال. وإذا كان هناك منتجون من طراز صبحي، أو حتى من طراز سمير خفاجة وجلال الشرقاوي، ومخرجون من طراز حسين كمال وسمير العصفوري، فإن هؤلاء جميعاً استثناءات من القاعدة، القاعدة هي التردي الفني الخطير رغم الكم الكبير الذي تزخر به المسارح في القاهرة والاسكندرية، وهذا ما يقلق ويثير.

*  *  *

١٤٣٠
ظاهرة في المسرح اسمها:
محمد صبحي ولينين الرملي

كل قاعد ولها استثناء. وفي المسرح التجاري المصري، لا شك أن الاستثناء المستمر بترزيذ واطراد هو مسرح محمد صبحي ولينين الرملي. والحق أن تجربة الفنانين تنضج على نار هادئة، وبأمانة وفن ينتقد مثليهما وسط فضاء من مسرحيات التهريج والإغراء الخلايين من أي مضمون ذي شأن. ومع أن اختلاف وجهات النظر حول عمل فني ما يعتبر ظاهرة صحية، وديمقراطية غير مألوفة إلا في عالم الفن، فإن مسرحية «وجهة نظر» نالت اجماع الآراء في الثانى عليها، وأصبح هذا الإجماع هو الموقف الصحي والسليم لهذه المرة بصورة استثنائية تشذ عن القاعدة. ولكن هل أتى ذلك من فراغ؟

في القاهرة، بعد الدوحة، شاهدت «وجهة نظر» للمرة الثانية. كانت لانزال طايرة حارة ورائعة. لم يتغير في النص أو الاخراج شيء، فمحمد صبحي لايؤمن بالخروج عن النص إلا في لحظات أعد لها نفسه بدقة وتمحيص ليتجاب مع الجمهور. ولكن جلسة غير مهدية لمتفرج في الصف الأول، بكاء طفل، أو تعليق في غير محله، يدفعنه لبقاء لتمثيل. مسرح محمد صبحي (مسرح الفردوس) البعيد عن وسط المدينة الكبيرة، مسرح يشعرك بالاحترام، ويرافق الشعور المرء متفرجاً كان، أم ضيفاً على مدير
الفرقة نفسها. غرفة محمد صبحي نفسها توحي ب анаقة وفإن نادران في كواليس المسارح الخاصة والحكومية، حيث تزنيها لوحظت كيرتن لكل من تشارلي تشابيلن ومارلين مونرو، فضلاً عن تفاصيل عديدة تمنح المكان مناخاً فنياً نظيفاً.

لا أدري فيما إذا كان اختيار محمد صبحي للوحظت في كواليس مسرحه مقصوداً بالصورة التي فهمتها، أم لا. كانت مونرو رمزاً لنجمة الأغداء، ولكنها كانت تخفى في إهابها الهوليودي ممثلة جادة طموحة درست التمثيل على يدي كبير أساتذة التمثيل الأميركي: لي ستراسبورغ. وكانت مونرو واحدة من الممثلات الموهوبات اللواتي حطمتهن الشهرة، وحرفتهن عن مدرسة «المنهج» الجادة التي تبنت مبادئ ستانسلافسكي في التمثيل الواقعي.

أما تتشابلون، فلعله الألهام الآخر لصبحي، إذ إن فناناً العربي الكبير ينحدر من تراث الكوميديا الصامتة في عهدها الذهبي، على الرغم من استمده على حوار لنين الرملي البارع، وبا أن كلًا من صبحي والرملي خريج في "أكاديمية الفنون" فإن الرهان على خلفيتهما الثقافية رهان راحب بالتأكيد.

ومحمد صبحي نفسه عمل مدرسًا للتمثيل في المعهد التابع للأكاديمية، ومن شدة غرامه بشكسبير لعب وأخرج "هاملت"، قبل أن يفضي على المسرح شخصياته الكوميدية المتعددة بعضاً من ملامح «هاركان» (أو بيلول) الشكسبيري. إن مسرح محمد صبحي اليوم هو استماد لخط نجيب الريحاني ومدرسته في المسرح المصري والعبري، إنما بنزوع أكبر إلى التعبير الحركي والكوميديا الجسدية. وإذا كان وراء نجاحات الريحاني الرائدة مؤلف يدعى بديع خيري، فإن محمد صبحي ولينين الرملي كونا ثانياً ناجحاً عبر سبع مسرحيات. ولانعرف مسرحية للرملي بعيداً عن صبحي إلا في الأعوام الأخيرة فقط، وبعد "وجهة نظر"، إذ أخذت الفرقة القومية له "أهلاً بالبكتوات"، وقدم المسرح التجاري له "سعودون المجنعن". والجدير بالاحترام
هو تقديم صبحي لزميله ورفيق دربه، فهو لا يتداخل في الكتابة، و«يعطي الخباش خيذه» دون كبير تدخل، على النقيض من نجوم الكوميديا الذين يسعون لزج جميع النكات على ألسنتهم. حارمين بقية الشخصيات من الاهتمام. ولينين الرملي، بالمقابل، خير من اكتشاف مواطن الموهبة عند محمد صبحي، ففجع كوامنها في نصوص ذكية وحوار فكه.

تدور أحداث «وجهة نظر» في مصح للعيبان. وبهذا، يتجنب لينين الرملي الخوض في السياسة بشكل مباشر وصارخ، مكتفاً بالتمييز بدلاً من التصريح، كأشيا عيوب وأمراض الهيئة الإداري البيروقراطي والفساد والمستغل... وكأنما يتحدث عن مؤسسات المجتمع العربي ككل، وعن العدالة الوهمية المأمولة دون نتيجة ملموسة، وتذكرني المسرحية بفيلم ميلوش فورمان المهم «الطيران فوق عش الوقواق»، الذي لعب جاك نيكسون الدور الرئيسي فيه. في الحالتين، نحن أمام مؤسسة ظاهرها خيري إنساني، وباطنها قمعي استبدادي: واحدة لمن حرموا البصر (في المسرحية)، والثانية لمن حرموا العقل (في الفيلم) في المؤسستين معًا هناك ظلم وتسلط من الإدارة على النزلاء... تلك الرعبة التي حرمت الرؤية أو التفكير ولكنها لم تعدد البصيرة والإحسان بالعدل والكرامة والتعاطف مع الآخرين. إنه موضوع عميق ومهم في رؤيته السياسية، وليس مجرد كليشيات ناقدة بسذاجة استدرارًا للتصديق واستداء للضحكة. وهذا مسرح مانون بالسخرية المريرة والدموع من خلال الضحكة. إن «وجهة نظر» عمل تحريضي، وأحد أهم مقولاته على لسان بطل المسرحية عرفة الشواف: «دخلوني جهنم.. وفهموني أنها الجنة. أنت فقودنا النظر، لكن ماتشيلتونو.. ماخرستوش»... وكثيراً ما يرقى حوار المسرحية إلى مصاف الشعر، خاصة في المشاهد التي تجمع ما بين الشواف (صبحي) وسنية العبءة الحالية باستعادة البصر (عيلة كامل). وهي مشاهد عاطفية مليئة بالذوبوبة، ولا يفوتها خفة الدم. ولكنَّ أمتع المشاهد
هي تلك التي جسدت كوميديا الموقف، عندما يتصرف مدير المؤسسة على أساس أن من حوله لا يراه، مطلقاً أكاذيب فاضحة بناءً على الكلام فيها الفعل، ولا يتورع عن مغازلة السكرتيرة بطريقة ماجنة على أساس أن من حوله كلهم من العيان. لكن محمد صبحي يداعبنا طيلة المسرحية، فلا يدري المنجرف إذا كان أعى حقيقة أم أنه يتظاهر. وفي ذلك مفتاح آخر من مفاتيح الكوميديا والتشويق معاً. ثم هناك تلك المجموعة المنتوخة جدًا من الشخصيات، ومن أنماط التفكير والسلوك، التي يشككها، تتضمن مفارقات كوميدية على غاية من الطلاقة والإيضاح. وتأتي فكرة فراش المؤسسة عشبياوي الفزاعة في مقعد يحمله بعد قبل من هو صبحي يديري في العمليات بمهما، وهي تحفة على تامة ذات بعد سياسي. أما ظهور المكوكفين بملاس متافرة المقاسات والألوان كي يستقبلوا مندوبة الأمم المتحدة فتحول إلى كرنسال تهكمي ساخر بشكل فاعل، ليوافق المبنى فيه المعنى، وهو تحويل أولئك البانسين إلى أشياء ما يكون بالمهرج.

ولا أكتنكم أني شعرت بالقلق على محمد صبحي قبل أن أحضر مسرحيته للمرة الأولى، فطرق موضوع جاد كفقدان نعمة البصر موضوع خطر على نجم كوميدي، يمكن أن يثير حساسية شديدة إذا أصحح، ويمكن أن يقضي على سمعته الفنية إذا لم يصحح. ثم إن أداء دور أعمى يحد كثيراً من رشاقة ولياقة محمد صبحي التي ظهرت في مسيرياته السابقة، مثل "أنت حري" و "الهمجي" و "نهاة نظر". لكن مسرحية "وجهة نظر" - وأقولها بعد المشاهدة الثانية - مسرحية مضحكة جداً، حتى بالنسبة إلى فنان مثل لا يضحكه المسرح العربي إلا نادرًا، وحتى بالمقارنة مع كريات المسرحيات الكوميدية في بريطانيا. والولايات المتحدة. إن ضحكة في الكوميديا مثل "التطهير" في التراجيديا، ومتلك إشارة الوعي الفكري في المسرح التسليبي عند بريشت. "وجهة نظر" الرملي وصبحي جمعت اللحظات المأساوية.
وبالفعل، ليست المهمة السهلة، حيث أثارت لدى الجمهور موجات من التفكيك والعاطفة والفرح معاً، وفعت بذلك الرغبة النادرة في عمودي الفقري دون أن تخل بشرط الكموديا. إنها مسرحية مسلية إلى درجة أن العرض الذي يستغرق زهاء ثلاث ساعات لم يدع أن ينظر إنسان ملول مثلي إلى ساعته مرة واحدة، حتى في المشاهدة الثانية.

ولكن، للإنصاف والحقيقة، لم تكن قدرات محمد صبحي في الإخراج وإدارة الممثلين ترقى إلى قدرته كممثل. فإخراج وجهة نظر» يفتقر إلى وحدة الأسلوب، ودست خلال العرض أغاني وحركات ساذجة، كما استخدمت بعض التقنيات الماسحة بصورة ساذجة ومفهمة دون مبرر.

وأعتقد أن نقص «وجهة نظر» كان يحتاج إلى واقعية صارمة ودقيقة في توزيع وأداء الأدوار جميعاً، إذ أن بعض الممثلين الرئيسيين كان يؤدي بنمطية أو بعلاقة ينتميان إلى المسرح التجاري وعيوبه. ولست أرى في انفلات ممثلة بالضحك على المسرح خارج إطار دورها ميزة للنجم الذي أمامها، ولا أعتقد أن مخرجًا يمكن أن يقبل هذا. وعلى النقيض من بعض ممثلى «وجهة نظر»، نجد محمد صبحي وقبلة كامل وهاني رمزي يؤديون أدوارهم بصدق وحرفية خارجية معاً. يتحدث محمد صبحي بشغف عن تعريضه ممثلية الشباب لتمارين غروتوسكي، ولكن أشك في اتفاق وفائدة ذلك لعروض مثل عروض هذا «الاستديو»، وأرى أن التوجه الأسلم والأصح لمثل هذه الأعمال هو منهج ستانسلافسكي، مطورةً عبر التجربة الغربية.

ليس محمد صبحي مجرد ممثل كوميدي آخر يتميز بقدراته البهلوانية، فيتشاقى ويتراقص و«يشبعب على نجفة». إنه ممثل مجتهد، لديه حضور فذ على المسرح، وهو يؤدي بمزيج من الإحساس الداخلي الروحي، والتقنيك
الخارجي الجسدي. ومع أنه يضحكنا حتى الوجع، لأنّنا فقط رجفة وجهه المحبكة في اللحظة التي يكتشف فيها أن سنّية (عيلة كامل) عمياء مثله تماماً.

محمد صبجي ممثل شامل، فهو يجعلك تِجِب وتتحدى معه في الحزن والفرح، في الألم والتمرد.

ودخله الأول إلى خشبة المسرح دخول متميز ولافت للنظر، شأن كبار الممثلين المقتدين، في كل مسرحية من مسرحياته. وهنا، في "وجهة نظر" يبتعد دخولاً آخر طريقاً، وهو إطفاء النور كلما دخل، مستثيراً موجة عارمة من الضحك والتصفيح عندما يتكرر الأمر عدة مرات. ولكن، ما أن يدخل صبجي، وتستقر الأمور، حتى يحافظ على ملامح شخصية عرفة الشواف طوال العرض، فلا يخل بمثبّتاتها، ولا بالدراجين المضادات والنظرة الساهمة في العمباء. ويصل فناننا البارع إلى أوج تحكمه بالشخصية في بداية الفصل الثاني، حين يتدرب على التظاهر بأنه مبرع، مؤدياً رقصة خفيفة بارعة تذكرنا برقصات ملهمة تشابهنا، وربما يسترتكبنا أيضاً. ولا شك أن هذا الأداء ليس نتاج موهبة فذة حسب، وإنما نتيجة تدرب وسعى دؤوب، فضلاً عن مراقبة عدد من المكوفين واقتناء أدق حركاتهم وسكتاتهم، ليس بتعل وسخرية، بل بكثير من الاحترام والتعاطف. وأظن أنه لجأ خلال عمله على الدور، وتدريبه بباقي الممثلين، إلى تمرين شاقة، يدخل فيها الارتجال، وربما عصب الأعين أو إطفاء النور. وعلل ذلك انعكس بشكل خاص على أداء الممثلة الموهوبة عيلة كامل.

عيلة كامل خامة ماس نادرة، تزداد بريقاً منبعثاً من سطوحها المصقولة، بارزةً بأيدي الصناع المهرة الذين يتزامن على جوهرها بصماتهم الخبيرة. أداء عيلة كامل مزيج من نوعه في المسرح المصري. إذ يمزج فيه الإيمان والحرفية معاً. لديها تنوع رائع بين الكوميديا والتراجيديا، تصحبه
شاعرية تجعل شخصيتها لا مجرد انعكاس واقعي في مرآة، بل صورة فنية عبر عدسة مكيرة. تتمتع عبّلة كامل بخصائص ظل ونبرة أُسي تستخدمها بتقنين وتفنن حسب حاجات النص والإخراج، ولم يُقارنها اقتصادها في التعبير حتى تحية الختام.

كانت أُمنى لو أن محمد صبحي استطاع كمنتج وكمدير ضبط جميع الممثلين في "وجهة نظر" كما ضبط عبّلة كامل، أو كما ضبطت هي نفسها. وكنّت أُمنى ألا يترك أي ثغرات، أو يقدم أي تنازلات، في مسألة توزيع الأدوار، وفي الأداء نفسه، لأن العرض بقي بشكل ملحوظ في الربيع الأخير منه بسبب رداءة التمثيل عموماً. رغم ذلك، تبقى "وجهة نظر" عملاً مسرحياً استثنائياً وخارجياً عن قواعد المسرح التجاري في مصر. إنها ما زالت تضيء بنور وهاج الظلمة المحدقة بفن المسرح، وتبعث أملًا في الروح أن يبصر المسرح طريقه، كما جعل عرفة الشواف زملاء دربه ينصرون. ويُكفي مسرحية لنينين الرملي ومحمد صبحي فخراً هذا الإجماع على محبتها وفهمها، سواء من الفلاح أو من المنفق. وهذا شأن كل فعل نشبي نظيف.
قناعات لصلاح عبد الصبور

لا شك أن جيل السياج والحجازي والحاوي والملائكة وعبد الصبور استطاع أن يشق للشعر الحديث طريقاً مضيئاً وسط وعورة نتاج المقلدين وعند التقليديين، فوصل هذا الجيل بالشعر إلى أقافيم جديدة واسعة ومزدهرة، وأكد قيمته وجماله وأصالته. وكان لابد لهذا الإمام العريق بدور الشعر ومسؤولية الشاعر في العصر أن يصل بعض هؤلاء الرواد إلى إحياء دور الشعر القديم، أي العودة به ليكون وسيله تعبير غنية، فاتجهوا نحو الملامح الشعرية (خصوصاً الشعبية منها)، ولكنهم بشكل رئيسي وحتمي اتجهوا نحو عالم المسرح، بل غالباً نحو إعادة المسرح إلى أحضان الشعر. ولكن لاشك أيضاً أن تطورًا قد طرأ على الزمن في المفاهيم النقدية نحو كل من الشعر والمسرح. «فن الشعر» عند أرسلو الذي كان يشير إلى أن فن المسرح قد تحول إلى مدارس عدة معظمها نثرى يعتمد لغة الحياة اليومية، ورؤية الشاعر أصبحت أشد كثافة وعمقًا من وضوح المسرح ومخاطرته المباشرة لجمهور منصت. برغم أن المسرح لم يتخلى تماماً عن الشعر، إلا أن أشكاله الحديثة اتجهت نحو إحصاء الشعر من خلال التكنيك والأسلوب الدراميين أكثر مما لجأت إلى الشعر كشعر. لكن هذا لم يمنع وجود شعراء عظام كتبوا للمسرح شعرًا كيتسين واليوت وغيره ولوركا. بل إن ظل شكسبير بقي مسيطرًا على العصر الحديث مؤكداً تجاوزه لجميع حواجز الزمن ووقتية الفن. والشعر...
العربية، الذي وجد له محاولات ببدائية في الكتابة لمسرح عن أحمد شوقي وعزيز أباظة، بدأ يأخذ شكلًاً حديثًاً واعداً من خلال مسرحيات كابيت ياسين وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وجورج شحادة. بعض هؤلاء يكتب شعرًاً وبعضهم يدخل الشعر على مسرحياته، لكنهم دون شك - المعالم الناضجة الأولى للمسرح الشعري العربي. وكما في الشعر، فإن هؤلاء الرواد فتحوا الدرب لمن بعدهم في المسرح، فظهرت مسرحيات شعبية عديدة للكتاب الشباب في الوطن العربي منها مسرحيات لمدح عدنان وخلد محي الدين البرادعي وعلي علقة عرسان ومعين بسيسو وإبراهيم أبو سنة وغيرهم. وقد اخترى من كل هؤلاء أعظم رواد المسرح الشعري العربي الحديث وأكثرهم تنوعًا للتحلل بعض أعماله فعلًاً وراء تحليلها تكمن استنتاجات عامة. فاندخل عالم صالح عبد الصبور المسرحي... عالم الحلاقة والأميرات... والسياسة... والنساء والموت.

ليلى والمجنون:

هذه المسرحية التي نشرها صلاح عبد الصبور لأول مرة في العدد (70) من مجلة «المسرح» عام 1970، ثم أصدرها في كتاب، تختلف عن جميع مسرحياته الأخرى. إنها مسرحية سياسية لا تحاول أن تخفى معالم سياستها، على العكس من أعماله الأخرى حيث يستخدم الإيحاء والتضمين والرمز. إنها محاولة لكتابة مسرحية شعبية ذات اتجاه واقعي يعالج فترة من تاريخ مصر المعاصر. تدور الأحداث في عهد كانت الرجعية والملكية فيه محددة وممثelda لجميع القوى الداعية إلى التقدم. إنها صرخة تحاول أن تصوغ قدرة الشعر التعبيري في شخصيات في وليدة الفكر أكثر مما هي وليدة الحياة. ولعل هذا يتوضّح في المقاطع المباشرة التي بلقبها في المسرحية كل من (سعيد) الشاعر.
(الأستاذ) وانظروا هذا المثال من الشعر الجيد الذي نلح فيه بعداً كاملاً عن الدراما الشعرية:

يا أهل مدينتنا
هذا قول:
ربع أكبر من هذا سوف يجيء
لن ننجبكم أن تختبئوا منه بأعالي جبل الصمت.
أو ببطون الغابات
لن ننجبكم أن تختبئوا في حجراتكم
أو تحت وسائدكم، أو في بالوعات الحمامات.
لن ننجبكم أن تلتتصقوا بالجردان، إلى أن
يصبح كل منكم ظلاً مشبوهاً عائقاً ظلاً.
لن ننجبكم أن ترتدوا أطفالاً
لن ننجبكم أن تقصر هاماتكم حتى تلتتصقوا بالأرض.
أو أن تنكشوا حتى يدخل أحدكمو في سم الإبرة
لن ننجبكم أن تضعوا أفغنة القردة
لن ننجبكم أن تندمروا أو تندغموا حتى تكون من أجسادكم المرتعدة.
فانفجروا أو موتوا
انفجروا أو موتوا(1)

(1) «ليلي والمجنون»، مجلة «المسرح»، العدد 70.
وبرغم هذه الإنجازات البائسة الصارمة يظل الموقف الجوهري لعبد الصبور بمنأى عنها، فين الصراعات والمناقشات التي تخوضها الشخصيات نجد نهاية لأنقى الثوريين في الانكفاء الذاتي، أو السجن، أو العجز. بذلك، تظل قيمة المسرحية فكرياً قيمة تكريرية متشائمة، أكثر منها قيمة تحريضية متفائلة. إنها مسرحية تحدث عن مجموعة من الثوريين، ولكن اصطلاح حياتهم وكلماتهم يقودنا إلى حيرة في المعنى الدرامي للعمل ككل، وهل يصلح التعبير عنه في مسرحية، أم في قصيدة شعر قد تكون تلك التي استشهدنا بها!

ويجار دارس هذه المسرحية، فهي لا تتبع فقط أشكالاً مسرحية مختلفة، وإنما تتشعب أيضاً إلى مضامين مختلفة، ربما شكلت في مجموعة صورة للواقع السياسي في مصر إبان عهد الملكية، ولكنها تظل صورة مجزأة في تكوينها، تحاول رسم الشخصيات وفي الوقت نفسه تفضي على الدقة والرهافة في هذا الرسم. والأكثر من ذلك أن فيها تشتتناً في وحدة العمل والحيبات التي تشكل في مجموعة الحدث المسرحي، بحيث تلتقي الخط النامي فيها نحو ذروة هامة، فإذا يبتلك الذروة تأتي دون أن تتهز شعورنا بأكثر من دغدغة خفية، تذكرنا بروايات إحسان عبد القدوس، والمسرحيه تبدأ في اصطلاح ضعيف مسرحياً وشعرياً، إذ تحاول أن تعرض علينا مجموع شخصياتها المكونة من فئة ثورية تعمل في الصحافة وتصدر مجلة نقية الصوت نظيفة الاتجاه، بحيث تتلقى من عنت الواقعة السلطوية ما تلقى دون أن تتحرك ألمة عن أداء واجبها. أما الجماعة الثورية التي يراشلها الأستاذ، فهي تضم مجموعة من الشباب منهم: سعيد (الشاعر) وزياد (الاذاعة) وحسن (المؤمن بالعنف الثوري)، وأخرى من الفتيات منهن: ليلى (الحالة) وسليوى وحنان (نماذج غير مميزة)، وتعلم أيضاً أن أحد أفراد الجماعة وهو حسام قد أودع السجن رهن التحقيق والتعذيب. هذه الجماعة تقرر فيما بينها تقديم مسرحية وتختار مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، وتوزع الأدوار على
أسماءها، ويصر الأستاذ أن يلعب سعيد دور قيس، وأن تلعب ليلي دور ليلي. ويبدأ التدريب ويستثني الجميع فيه، إلا أن سعيدًا يشكك دائمًا من دوره، ويظل أسير هموم ذاتية خاصة، وبعدًا عن أجواء الحب الرومانسي التي تتطلّبها المسرحية، كما تتطلّبها زميلته ليلي. في الوقت نفسه يعود حسام وقد أفرج عنه لينضم من جديد إلى رفاقه. ويبدأ سعيد بالتكشف، فيما تتحول أحيانًا إلى نرجسيات حب في قلب سعيد وليلي، تظهر في كلمات سعيد صور من طفولته النحسة وعناء أمه البائسة التي تُلفت إهانات الرجال بعد موت زوجها وهي تبذل جهدها كي تعيش ولدها. كُل تلك الذكريات تُشوه حاضره وتصلّ بحمراء بالإنهاء والبأّ. ويتأسس ليلي من سعيد، فهي تحدثه عن الحب والأخلاص والسعادة، وهو يخفف ويرهب من العواطف الحادة والرغبات الجنسية ليعبرها موبقًا مثيرة (وإذ حكبة شبه منقطعة ومنفصلة في سياق المسرحية) فجأة، ينقل بنا المشهد إلى خمارة يتبادل فيها الأصدقاء الشباب الأشخاص والأحاديث والأشعار والمسخر.

وهل ذلك يُبّوح لهم زيدًا أخيرةً بأن رفيقهم حسان الذي خرج من السجن يعودهم ويُسهم بهم لأعوان السلطة فينطلق حسان ثائراً، يغيب قتله، وفي شقة ذلك حيث يصل الجميع يصطدم حسان بحمام ويُخرجان في مطاردة عنيفة يتبعدا الجميع، ولكن سعيدًا يهاجم بناءً ليلي تخرج من غرفة نوم حسام نصف عارية لتعترف له أنها لم تلقي إلى الثاني يائسة من حبه وأُلتها تبادلت معه الغرام، ثم تنحى لتعلن له عن استمرار حبه ورغبتها فيه وفي الحياة معه. وفي لحظة اللقاء حينما يصبح حلمها حقيقة، يفتحم حسام الشقة وقد تخلص من مطارديه ليطرد سعيدًا ولكن الأخير يهوي على رأسه بتمثال فيدري قتيلاً. وتفتقر الجماعة أشلاء متائرة، يفبرز زيد وحنان الالتحاق بمدرسة أطفال في الريف، ويعترز الأستاذ عالم الصحافة كالمخبول منتظراً قادماً مجهولاً سوف يأتي ذات يوم، لعله رمز الثورة.
تظل المسرحية بالطبع على سبيستها مسرحية تحاول أن تعتني بالأبعاد الإنسانية للشخصيات لكن المشكلة فيها هي تشتبه الحبكات، وكل منها هام، المشكلة فيها أنها تنتهي بصرخات شبه واعدة وحالة للشاعر في المسرحية دون أن تصل إلى طرح قيمة ماهل القائم المنتظر هو الثورة؟ وهل يأتي أم لا يأتي؟ وما المعنى إذن من النهايات اليايلة والمراجعة للجماعة الثورية؟ إن مسرحية «ليلي والمجنون» تحاول أن تبدوا واقعية، لكنها مسرحية فكر أكثر منها مسرحية حياة، هذا الفكر ليس نظرية ما وإنما تركيباً شبه ذهني للشخصيات.

كما تظل القضية النقدية المثارة أمام مثل هذا المسرح الشعري هو التساؤل عما يعنيه استخدام الشعر فيه؟ وهل هذا الاستخدام ضرورة تتبع من بنين العمل ووجوهه؟ وفي رأينا أن «ليلي والمجنون» على عكس «مأساة الحلاج» تدور في أجواء معاصرة، لا يتعدى احتياج الشعر فيها منظومات (سعيد الشاعر) - وعندئذ يكون شعراً جيداً أكثر منه مسرحاً جيداً - وبعض المقاطع التي أخذت عن أحمد شوقي. أما المقاطع الشعرية الطويلة التي يلفيها الباقون في حوارهم خصوصاً أهمها عند الأستاذ وليلي فإنها تبدو لنا غير ضرورية، بل ومن الممكن والمستحسن أن تقل نثرأ فتظف بنفس القدر من الجمال ووقائع أكبر تفيد المسرحية ككل.

إن التركيبة الذهنية المسبقة في هذا العمل قادت صلاح عبد الصبور إلى هذه الأخطاء، برغم محاولته التصدي لموضوع هام من طموحاته البعيدة أن يكون أساساً لمسرح سياسي شعري معاصر. لكنه يخطئ الطريق إلى مثل هذا المسرح، لأنه يبدع به عن أصول هذا الفن ويقترب به من جوهر الشعر الصرف، والرؤية الشعرية التقية، وبهذا يبدع به عن «المسرح الشعري».
مسافر ليل:

لقد رأينا كيف أن صلاح عبد الصبور قد جرب في مسرحيته السابقتين شكلاً مختلفين من المسرح الشعري، متآثرًا بغيره من اتجاهات وكتاب المسرح العالمي تأثرًا واضحًا لبس فيه.

وإذا كان هذا من العيوب المشار إليها في مسرح الحكيم مثلاً لأنه يعني افتقار الأصالة المميزة. والتعلق بالتقليد، فإنه في حال تجربة ناشئة كالمسرح الشعري يعتبر تجريباً قد يؤدي إلى تحقيق الفائدة المرجوة. ولكن الانتقال السريع من الإعجاب بكاتب ثم آخر قضية لها خطرها الكامن. وسنرى ذلك هنا في مرحلة جديدة في مسرحية «مسافر ليل». وصلاح عبد الصبور نفسه لا ينكر هذا بل يصرح به في تذيل مسرحيته المذكورة قائلاً: «كتب المسرحيتي مأساة الحلال، وكان فيها عودة - كما تصورت - إلى ينبوع غرامي المسرحي الأول: الإغريق - أين كان أونيسيكو عندنذا لا أدي. فقد خلت مأساة الحلال من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية ولكني حين كتبت هذه المسرحية، وبدأت أنظر بالعين الناقدة، وجدت فيها ما تمثلته وأحبته عند غرامي الثاني: يوجين أنيسيكو».

وبرغم أن صلاح عبد الصبور يحاول الدفاع عن مسرح اللامعقول قائلًا: «إنه ليس مسرحاً لا معقولًا بمعنى أنه مجاف للعقل، ولكن بمعنى أنه مجاف للقواعد العقلية الحائزة بالمنطق،» فإنه يتضائ أن القصيدة أهم من مجرد طرح شكلي، وأن العباث أو اللامعقول هو فلسفة غير محدودة المعالم ليس هدفها أن تزرع خيبة الثقة والتشاؤم بقدر ما هي بحد ذاتها خانتية الثقة وبانية. وإذا كان ما يقول عبد الصبور صحيحاً بالنسبة لبعض كتاب العباث وبعض أعمال أونيسيكو نفسه، فإنه لا ينطبق على جميع أعماله (فمثلاً جاك أو 

صلاح عبد الصبور، «مسافر ليل»، ص 96.

المسرح القومي - م 96
الامتثال، مسرحية عابثة ومجافية للعقل نفسه. كذلك لا بد أن نفصل ما بين النقد الحاد البيئي لقوى الشر والاستغلال في العالم، وبين النقد التجريبي الخبيث، وكما أن صلاح عبد الصبور لا يمكنه تجنب عوالم السياسة رمزًا أو إفصاحًا في مسيراته، فإننا يجب أن نملك نظرة سياسية (تأتي عقب النظرة الفنية) في أعمال مسرح العبث واللامعقول، وهو في رأينا فارق من حيث القيمة الإنسانية، وبالتالي الفنية، قبل تعلقه بالمذاهب. من هنا، نستنتج أن مسرحية «مسافر ليل»، التي تدور حوادثها في قطار، ويلعب أدوارها راكب وطاقع تذاكر وراو، هي مسرحية تحاكي مسرح العبث أكثر مما هي مسرحية عبث.

إنها تجسد لما يراه عبد الصبور من كلمة «العبث»، ولكنها لا تتحمل الشروط بالخوادم الرهيب الذي يعبر عنه كتابه. لذا، فهي مجرد شكل فارغ لحقوًا كان من الممكن أن يقال بشكل أعمق وألمع وأبسط، ليكون متواجداً مع التزامه وتعرضه لمسألة سياسية حساسة.

المسرحية سياسية رمزية بالتأكيد، مع أن تفسيرها بأشكال مختلفة أمر طبيعي، ولكننا نرى أن المسافر فيها يلعب رمزًا للإنسان العادي (المواطن) الذي ينتقل عبر قطار الحياة في رحلة لا يعرف بدايتها ولا نهايتها، وأن قاطع التذاكر يرمز إلى السلطة المتتكررة تحت طلال وأسماء مختلفة، إذ يتحول من رجل عادي اسمه (زهوان) إلى الاسكندر المقدوني، إلى رجل المخابرات، وأخيراً إلى جلاد.

هذا التغير في حد ذاته ليس عابثاً، بل بقول شيناناً، واللغة بين الرجلين، التي تبدأ بالحوار وتنتهي بالقتل، هي لعبة الرعب المعاصرة، وتك تطورها المزاولة، التي ترتفع عن كونها علاقات بين شخصين لتصبح علاقة بين رمزين، هي لعبة الكابوس الكافكاوي، وكذلك المحكمة التي تدين قبل أن تحاكم، بل وتتهم الإنسان قبل أن يرتكب ذنباً. أما الرأوي فيظل صوتاً محايداً.
صوتاً مدانًا في النهاية، وهو ليس رمزاً للإنسان العادي كما في «الراكب»، ولكن فعلاً إنسان عادي يرى ويعمل ولا يملك أن يفعل... لأنه أيضاً خائف:

ماذا فعل
في يده خنجر
وأنا متيكز أعز لا أملك إلا تعليقتي

هذه اللعبة يمكن أن تتخذ لها عدة مستويات، وأن تسقط ظلاً أوسع من حدود الوطن الإقليمية لتتفرد على قضية الإنسان في العالم... على مأساته:

الإنسان الذي يقاتل في فيتنام ضد أشرس هجمات «الحضارة»، والإنسان المسحوق في العالم الثالث تحت ظل رجل يرتدي قناعاً عليه ابتسامة بينما يلمع في يده خذ السكين، والإنسان المدمد بفعل مستنات الهاكينات ودخان المعاد في أوروبا... كلها صور لشيء واحد هو «الإنسان - الضحية»...

الإنسان الذي ولد ليغرب وينفث ويقتل دون ذنب جناه.

إذن، تظل القيمة السائدة في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»

- رغم التزامها الداخلي - قيمة تجريدية تكمين في ذهك الكاتب أكثر مما تكمن في الأبعد التي يضمنها العمل بين جوانحة، خصوصاً بما يتعلق باحتمالات عرضه على منصة المسرح. من هنا، مسرحية صالحة للك/software الصغيرة جداً حيث لا يحتاج العرض إلى حركة، بل يعتمد اعتمادًا شبه تمام على الحوار.

ويرغم أن الشعر في هذه المسرحية قد وظف لصالح المسرح بشكل جيد، إلا أن المسرحية بحد ذاتها غير شاعرية، ولا تتطلب الشعر ولا فخامة

(*) صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»، ص. 77.
التعبير، بل يحتاج لغة نثرية مكثفة وبسيطة تشبه لغة نجيب محفوظ أو بيكيت. فاللغة الفحمة التي يستخدمها أونيزيكو أحيانا تهدف بعد ذاتها إلى السخرية من اللغة، ولا تلاءم حال من الأحوال المسرحية التي بين أيدينا. كما إن شكل الكوميديا السوداء الذي يفترضه عبد الصبور للعرض المسرحي يحتاج إلى مقومات غائبة عن العمل تماماً، إذ إن مثل هذه الكوميديا دون كوميديا الموقف أو الكلمة تستحوذ مجرة إلى تهريج مفترض. إن مشاهد استراغون وفلاديمير وهما يثيران حول أكل الجزاء أو الحذاء أو الشجرة الجرداء يمكن أن تحول العمل كله إلى «كوميديا سوداء»، وكذلك مشاهد في مسرحيات أونيزيكو «المغنية الصغيرة»، «الخراحيت» أو «إمديه» أو «المستأجر الجديد» وغيرها، ولكن الأمر لا يتحقق هنا، وطبيعة العمل لا تستطيع، خصوصاً عندما نفهم العمل ونفسره بعد «مقبول»، أو على الأقل أكثر معقولية من لا معقولية بيكيت وأونيزيكو والعثرين. لم نقل إن الرغبة في التقليد تبدو لنا مبقة في هذا العمل عند صلاح عبد الصبور، وأن هذه الرغبة لها أخطارها الكامنة藏い Charlotte 2020. أن نكشف النقاب عنها في السطور السابقة؟ إن طموح صلاح عبد الصبور المسرحي لارتقاء مجمل المسرح الشعري بثلاث صيغ مختلفة تجاوز حدود موهبته وقدراته.

ولكن الشعر كان أقوى صوتناً، وكان أكثر بقاء في نفس عبد الصبور، وكان لا بد له أن يقبض من جديد على عصب الريح والشمس والإنسان. على الشاعرية في المسرح، إن كون المسرح القديم شعرياً لا يعني وجوب العودة بكل المسرح إلى الشعر. إن جوهر الشعر - وبالتالي المسرح الشعري - ليس النظم. وما دام أصبحت هناك وسائل أبسط للتعبير، فإن استخدام الشعر المؤزون يصبح ضرورة وحاجة في قليل من الأحيان فحسب. وكما قلنا، فإن صلاح عبد الصبور عاد ليتلمس جاداً ومخلصاً رؤية فنية جديدة مليئة بالموهبة والطموح، واحتمالات العرض المسرحي في مسرحيته...
«الأميرة تنتظر»، مع أنها أيضاً تنتهج خطأً مغايراً لما سبقها من مسرحيات، خصوصاً رائعته «مساءة الخلاق»، فائت مسرحية شعرية معاصرة غنية. إنّ فيها من غرابة المواقف والإثارة المسرحية، والكوميديا السوداء، وعذوبة الشعر، ما يشكل نقطة ضوء متوهجة وواعدة بين معاي المسرح الشعري العربي القليلة.

* * *

الهيئة العامة
السورية للكتب

- ١٣٣-
محمود دياب بين مسرح الفلاحين ومسرح المثقفين

محمود دياب واحد من ألمع كتاب المسرح العربي الحديث، يكتب غالباً بالعربية المصرية وأحياناً بالقصص الذاتية، وهو متعدد من الاكتشافات، فازت مسرحيته المكتوبة بالعربية، وفنونها، بالجائزة الأولى لمسابقة المسرح العربي التي نظمتها اليونيسكو عام 1968، وسبقتها مسرحيته «البيت القديم» التي كتبتها باللغة الفصحى وفازت بجائزة المجمع اللغوي في مصر.

كان محمود دياب أول من يستخدم خطوات حديثة نحو تحقيق «المسرح الجوال» أو «مسرح الفلاحين»، فقد اتجه بحكم منتهزه الرفيق إلى الكتابة لناس البسطاء في القرى البعيدة عملاً عن حياتهم وواقعهم دون أن يبتعد بذلك عن الفن المسرحي العظيم. فقدمت مسرحياته الفلاحية (الزوبعة، ليالي الحصاد، الهلافيت) في أجران القرى وبيادر القمح والقمح النانك. وإذا كان خط التطور في مسرح دياب يتضاعف تدريجياً في مسرحياته الطويلة مع الحفاظ على العمود الفقري لفن الدراما مضيفاً إليه شيئاً فشيئاً تكنولوجيا المسرح المعاصر التي تجلت في أعقاب صورها في مسرحيته ليالي الحصاد، حيث تظهر تأثيرات تيرانديلو ولعبة «المسرح داخل المسرح»، رغم المحلية البينية في العمل، وكان محمود دياب يثبت فعلاً أن المحلية هي الطريق إلى العالمية.

(*) حظيت "الهلافيت" بإحياء في بيروت خلال موسم 1964-1965 على يدي المخرجة عليّة الخالدي.
أما مسرحيات ديب جان تور، فتظهر تطورها، فأخيرًا منها كتبت بلغة فصحى مبسطة، شاعرية، وموحية، تتفق جنباً إلى جنب مع أعمال المسرح الحديث العالمي في مضمونها ودمانها. لقد انتقل ديب من مرحلة الأوّل إلى ثلاثيته الرمزية التي نُشرت تباعًا في مجلات الأدبية، وأصل المسرح القومي بدمشق إثنتين منها هما (الغرباء لا يشرون القهوّة - الضيوف) إلى ثلاثيته الرمزية التي نُشرت تباعًا في مجلات الأدبية، وأصل المسرح القومي بدمشق إثنتين منها هما (الغرباء لا يشرون القهوّة - الضيوف) وكتباً تتحدثان عن تحليلات زمنية، وعن أزمة الإنسان العربي في مواجهة القوى الباغية التي تحاول فلسطين، وعن أزمة الإنسان العربي في مواجهة القوى الباغية التي تحاول فلسطين، وعن أزمة الإنسان العربي في مواجهة القوى الباغية التي تحاول فلسطين.

وعل أبرز ما يميز ديب ديب ديب من كتاب المسرح العربي هو حراسه على نظافة إنتاجه من جميع المؤثرات التجارية، فقد حافظ على تسلل تطوره الفني، والفكر، دون قفزة أو تقهقر، ودون أن تغزو إغراءات الكتابة السهلة التي وقع تحت سلطاتها عديد من أقرانه. فعندما أتى ديب من جو الريف، كتب عنه وله كتاب عن تجربته في المدينة، وعندما غاص أكثر في حياة المدينة، بدأ يكتب عن مخاوف إنسان العصر وعن هموم السياسة وفقدان الحرية والأمان، التي أصبحت تهدده كإنسان أكثر من الجوع. وسط الإقطاعي.

ومن الناحية التقنية حافظ ديب، بشجاعة وبطريقة تدعو إلى الإعجاب، على شكل تجربته الفنية، بحيث كان الشكل لديه ينبع من طبيعة العمل نفسه، ولا يلبق به. من هنا، تميزت مسرحياته بنكษاتها الأصلية، وأنها تحمل خلفها حواراً معاً الأجيال، وديكورها وإيضاحاتها وملابسها، حتى ليدخل هذا كله في صلب العمل نفسه وبنيته بحيث لا يفلت القارئ أو المتفرج من هذا الأمر أبداً.
وظل محمود ديبان يتابع عمله بجد ككاتب مسرحي بعد أن هجر عالم القصة القصيرة الذي بدأ به مراهقاً للمسرح. ولعل نجاحه يعود إلى اختياره لم يتوافق بأعماله: هل لجمهور من الفلاحين! أم لمثقفي المدينة. لقد قل بمعنى مخلصاً لرؤيته وتريده في الحالتين، يشح الحوار بالصور المجيدة تشبهاً بالمسرحيات الكلاسيكية ومسرحيات شكسبير حيث تتجمع الطاقة المسرحية في النص المنطوق من قبل الممثل، ولعل هذا يعود إلى حرص محمود ديبان على سهولة نقل مسرحياته وتفيديها في جميع الظروف، ومحمود ديبان واحد من القلائل الذين حققوا - رغم جديتهم - نجاحاً جماهرياً جيداً، فباج حظه في المسرحية الغنائية فكتب... «دنيا البيانو» التي توفرت في ذروته نجاحاً بسبب حريق شعب في المسرح (إ) كما كتب لسينما المصرية أكثر من عمل مقتبس عن روايات دوستوفسكي، وللتلفزيون السوري عملاً عن أسطورة الزباء. ومن مسرحياته الأخرى الناجحة «باب الفتاح»، التي استلهم فيها التاريخ كمادة للبحث المعاصر وإلقاء الضوء على البطولة المجهولة، وإدارة القائد المنفصل عن شعبيه وعن المثقفين من طبعة هذا الشعب بسبب أوعانه وحراسه. كما كتب في أعقاب حرب 1963 مسرحية الراقة «رسول من قرية تاميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام»، فكانت شبه نبوءة لما حدث في مصر من تراجع سياسي مشين، وانفجارات ومنفردة مع إسرائيل.

أخيراً، اتجه محمود ديبان إلى صياغة مأساة عربية الطابع صافية النوع، ذات شاعرية في الحوار، وبراعة في رسم الشخصيات. إنها «انتقام الملكة الزباء» التي تحتفل تقليداً للأسطورة القديمة المعروفة يقول: إن الأرض التي روتها الدماء لا يمكن أن يزرع فيها حب بين المنخاصمين. «رسول من قرية تاميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» هي إحدى أهم مسرحيات محمود ديبان، وإحدى أجوأ المسرحيات السياسية التي
كتبت في أعقاب حرب تشرين 1973، وأنذرت بما سوف يحدث من اتفاقيات ومصالح مع إسرائيل.

أعد المسرحية من العامة المصرية إلى الفصيح الشاعر بندر عبد الحميد وأخرجها لفرقة «المسرح الجامعي» المركزية بدمشق فوز الساجر، وكان القدر مثار اعتزاز في تاريخ المسرح السوري الحديث إلى حد أنه اختير للمشاركة في «مهرجان دمشق للمسرح العربي». وتنتوا) قرية مصرية منسية في ضمير المتلفين، لا يذكرونها إلا في المناسبات، ولا يكثرون بيوسها وقرها، رغم أن أبناءها يعيشون كل نبضة من الأم الوطن، وعند احتمال الخطر هم أول من يقدمون التضحيات بلا حساب (تاميرا) إذ قرية رمزية تضم شريحة من حياة الريف العربي، حيث يعيش ناس يستنزفهم الخوف والقمع والاستغلال، وينفجر في أعماقهم بركان الكرامة والالتزام بهموم الوطن وأماله.

ولكن جيل الشباب الذي بدأ يعي واقعه، يرفع صوته بالاحتجاج. لقد بدأت الجريدة تصل، والإذاعة تصل، وبدأ الوعي بالانتشار، صحيح أن الفلاح المنتور (أبو عارف) يقرأ بصعوبة، وإن رديو الفلاح الأبله (مخروس) قديم وبلا بطاريات في الغالب، وأن (فكي أبو إسماعيل) الشاب يخدم في الجيش ونادراً ما يجيء إلى القرية قادمًا من الجبهة، إلا أن هناك رأياً عاماً في (تاميرا) بدأ يدرك الوضع الطبي، ويتخذ موقفاً من المستغل (سوقي) وأتباعه. وعندما يصل نباً أندلاع الحرب يتوضخ لنا ما يريد ديبابة أن يقوله من خلال المسرحية: إن حق الإنسان الذي يدافع عن وطنه يجب أن يكون مصانًا من أيدي المستغلين حتى يحسن الدفاع عن هذا الوطن ويؤمن بحدود النضال وشرف الشهادة. وكم هو مختلف حل التحرير عند قراء الناس عن موقف الحاج دسوقي الذي يثق بأن الحرب لا تتعدى لعبة دولية تحددها وتنهي قرارات القوى الكبرى في العالم.
أما في النصف الثاني من المسرحية فتشهد زيادة في تضاعف القول والأدب، في القاهرة للاستياغم عن مسألة الحرب والسلام، وقد انخفضت عن أهل (تاميرا) الأخبار، ولكن (أبو عارف) يصبح في القاهرة نموذجاً للدعاية الكاذبة عبر أجهزة الإعلام عن انتصار زائف، ليعود بعد ذلك إلى قريته خالياً الوفاض لا يحمل أي جواب، بل يحمل إحياطه وضياعه وحزنه.

تمت المخرج يهون الساجر، بموهبة كبيرة في إضفاء الحيوية والتشويق على عمله المسرحي، والوصول إلى حقول إخراجية ذات جمالية مبهرة ودلالات فكرية عميقة.

انطلق الساجر في تصوريه من عاجلة خشبية ضخمة تتوسط المسرح، ويديرها المستثمرون للإيجاد بتبادل المشاهد. وقد صمم الديكور الفنان نعمان جود فأبدع في اختياره مواده، سواء في الخشب الخام القديم الذي شكّل نعورة الماء الشهيرة في الريف المصري والعبري، أو في مادة القماش الخفيفة التي يظهر من ورائها شهب الشهد بصورة مهيبة مؤثرة. كذلك كان استخدام الإضاءة الخفيفة في الخلفية والستائر السوداء في الأطراف مفيداً لإعطاء عمق إضافي للمسرح وتركيز أشد على الشخصيات.

أدخل المخرج والمعد تغييراً وحيداً أساسياً على النص - عدا عن نقله إلى الفصحي - هو إضافة شخصية راوية طفيفة تقطع تسلسل الحديث وتضفي بتعلقياتها الموظفة بشكل تهكسي طابعاً برشتياً على العرض، وقد أدت دورها الممثلة ندى الحمصي بحضور لافت للأنظار. وأحسن الساجر في رسم مشاهده بصورة حيوية، وأطلق طاقات مثالية لثناء المحسنين فأبديها في الحركة والتعبير. لقد أظهر إلى أن نص محمود ديب هذا يختلف عن باقي نصوصه التي تتمتع بحبيبة مسرحية متميزة ومرتبطة مثل «الزوبعة» و«ليالي الحصاد»، فكان لا بد من تقديمها بأسلوب إخراجي يتلاءم مع طرائضه، ويزيد ملحمية وبانورامية في تصوير الواقع. وكان حل «الراوية» ناجحاً كل النجاح
وهي تقرأ لنا ما يلقن عادة للأطفال المدارس عن عيشة الفلاح، بينما نرى الصورة عبر المسرحية قاسية مريرة.

كما أدرك الساجر سيطرة الميلودراما على المسرحية نتيجة رغبة المؤلف في رفع حدة التشويق في مسرحية فضفاضة الحدث، دون بطل محوري، فقام بالاعتماد على جماعية الأداء، وضمن العرض قصصات ذات هدف تسجيلي بحث من الصحف اليومية، كما ضمه أغنيات للشيخ إمام من أشعار أحمد فؤاد نجم. وكان توزيع المخرج للأدوار في محله، حيث تألق كل من رشيد عساب، محمد حوارني، صباي ضميراوي، صبحي سليمان، سلوم حداد، فليدا سمور، عباس النوري، ونذير سرحان، ولكن السمة الغالبة على الأداء كانت تقلب الشخصية وعرضها أكثر من تمثلها وتجسيدها. وجعل هذا في ظن المخرج استكمال لأسلوب البرشتى الذي أنتجه، إلا أن النص - للأسف - لم يكن يقتضي ذلك، بل يحتاج إلى أداء واقعي نفسي صادق يحسن تسجيل الشخصيات وتصوير صراعاتها بإقناع. هذه علة الامتداد بأسلوب غربي معين بدلاً من الاتجاه مما يقتضيه النص كأساس ونبع للعرض المسرحي. ورغم ما أشتدنا به من نزعة جمالية وحلول إخراجية رائعة بحق، إلا أن نزعة استعراضية لجذب تصفية الجمهور للإخراج ظهرت دون مبرر. فقد عمل الساجر على أن يبقى ظله ظاهراً على العرض طيلة الوقت، وهذه في رأيي صورة غير صحية للإخراج الحديث حيث يفضل أن يذوب المخرج في الممثلين، وألا يستعرض عضلاتنا الإخراجية على حسابهم. لذلك بدت المشاهد الجماعية في العرض أقوى وأنجع من المشاهد الثنائية، الحب بين عائشة والجندى فكري، أو كالصراع بين الفلاح الشاب حامد وبين عمه الذي يريد أن يسلبه أرضه، وأخيراً كزيارة أحمد أبو عابر للقاهرة مستفسراً عما جرى في مسألة الحرب والسلام.
كذلك تألق الممثل محمد حوراني - وهو عماد فرقة المسرح الجامعي
- إدارياً - تألقاً غير عادي، خاصة عندما يصرع بالرصاص في معركة ضد
الاستغلال والقهور، ليكون أول شهيد في (تاميرا) يبذل الدم ليعلن بدء الثورة
(ومن غرائب الصدف أن الممثل نفسه اغتيل فعلاً بعد المسرحية بعد سنوات
برصاص المتطرفين لأسباب سياسية تتعلق بعمله كمنذع للمناسبات الرسمية).
لقد كانت مسرحية محمود ديب «رسول من قرية تاميرا» صفحة
مشرفة من تاريخ المسرح السوري، وأضافت روافد جديدة. موهوبة من
الممثلين ومرنها مخرج لامع متمكن من عمله وفنه إلى حركة التمثيل.
لقد أثبت فوز الساجر (٩١) دون جدال بعد هذا العمل قدرته وموهبه التي تتبًا بها
منذ أن قدم «حليب الضيوف» و«أن تكون أو لا تكون»، وأنه قادر على تقديم
عرض جيد سواء عمل مع محترفين أم مع هواة.

* * *

(٩١) رحل فوز الساجر عن عالمنا عام ١٩٨٩، بعد أن أنهى إخراج «سكان الكهف» لوليم
سارويان بفترة وجيزة.
«بئر السلم»: القمع والتمرد يبدأ
نبوعة سعد الدين وهبة

«بئر السلم» (٩) مسرحية سعد الدين وهبة ليست مثل الأفلام المصرية،
كما قد يبدو للوهلة الأولى. إنها مسرحية سياسية فكرية مموهة بكمباج
ميلودرامي. و«بئر السلم» تتطلع من مفارقة رئيسية: هناك، ووراء الباب
يرقد «الشيرواي» الكبير مشلولاً، عاجزاً عن النطق. أمام الباب نرى أسرة
«الشيرواي» تحيا حياتها الطبيعية، وتتمنى بخير الأب المريض دون أن
ريندها جانباً من اهتمامها. إننا نراهم في سلبيتهم، وتفاهتهم يعودون العدد
للذهاب إلى مولد. وراء الباب تستطيع إنسانة واحدة أن تدخل: إنها ابنته
عزيدة» التي ترمز إلى كونها أبنة الوطن المخلصة ضمن إطار من
الفساد. خلف حدود المجتمع نفسه، هناك الابن المتفصفي: لقد فقد عقله
وهو يحارب في صفوف الفدائين. ويخلق التناقض الحاد بين مرارة الواقع
الفاسد وبين الإدارة النضالية وضععاً مفعولاً يدفع إلى الجنون. وشيئاً فشيئاً،
tتكتشف لنا المفارقة، وإذا بالمشلول المريض ووحيدة المعزلة والمنفي
المجنون هم الأصحاء حقاً، وإذا بمن تفطر بهم الصحة والطبيعة والحياة
مجرد حمقى ومرضى وأموات، بينهم وبين الحقيقة باب، بل أكثر من باب.

(*) «بئر السلم» من إنتاج عام ١٩٦٥، لكنها حملت إراحات بنكسة ١٩٦٧ عندما
عرضت في مطلع السبعينيات.
إن الشبراوي - الرمز السري في المسرحية - الذي يمثل الشعب، أو
الوطنية، أو الضمير الذي يهربون من مجابته، يبقى خوفهم الأكبر. إنهم
يعملون للإجهاز عليه.. لقتلة خليسة في الليل، لأن في صحته كشفًا لما نراه
من خيانة واختلاس واستغلال وتفاهة وشيق. واحدهم يخفى رأسه كالنعامه
بعيدًا عن الواقع وراء أقداس الكتب: إنه الخصاء الفني، أو عجز
النظريات عن مواجهة التجربة الحياتية. ينحصر جل اهتمام تأنيهم في
المحافظة على قدراته الجنسية عن طريق «السفون»، وهناك الأم العالبة
التي تخون زوجها الحي المريض مع خطيب ابنتها «عزيزة» الشاب
المحامي المدعو «نظيف» - من قبيل السخريه - وهو القذر جداً. وهناك
زوجة المثقف النظري المكتبية جنسياً وعاطفياً بسبب انها زوجها
المريض في كتبه. أما الأخ الأكبر حسن، وزعيم الأسرة في غياب والده،
فمصلحه هي الأهم، ورعه الأكبر هو أن تعود الحياة إلى الأب فينشأه
الحساب. الشبراوي، إذن، هو الوطنية المقورة في ضمائر الناس.. بل هو
ضميرهم نفسه يشير إلى واقعهم المخزي بأصبع اتهام كبيرة يثير رعبهم
وهو سجين، يثير قلائهم وهو مريض أخر للسان. إنه ليس خلف الباب بل
أمام أعين كل منهم أو في داخله يخزه باستمرار، ولكن دونما نتيجة. السؤال
هو: - «أين نحن على وجه التحديد؟» السؤال هو: - قول لي أنت عشت
كام يوم؟» والجواب على السؤالين - »خيالات من الماضي».
«الخيانة» - كما تتهم «عزيزة» المحامي المخادع «ظيف» عندما
تضبطه مع أمها - «خيانة لو انقسمت على العالم كله كانت كل زوجة قتلت
زوجها، وكل أم قتلت ابنها... وتصرخ «عزيزة» فيه بكل ما في الكلمة من
عنف: «اخرج من البيت ده... البيت اللي أهله لوثره أكثر منك». إن كل
ثرثرتهم صمت، و وكل صمت الشبراوي بلاغة، فهو الحقيقة و هم الباطل. إنه
المفهوم الوطني المخلص الذي نفوه بعيدًا عن أرواحهم، فلم بق لهم سوى

١٤٤١

هناك مزج في «بير السلم» بين عقدة الكثرا وبين الرمز السياسي. «عزيزة» هي الكثرا التي تتكن لأبيها حباً يخرج عن حدود الطبيعة. الأم «فريدة» هي كليمنسترا الخائنة، وعشيقها هو إيجست، بينما الأبن الشاب «مصطفى» هو أورست المنتظر. العواطف الإغريقية نفسها تتكرر، إنا دون
أي مبرر مقنع لاستخدامها هنا مع المضمون السياسي الرمزي أو حتى الاجتماعي للعمل.

هذا أيضاً الراوي الذي يخرج في بزة سوداء لامعة من باب جانبي في الصالحة مع موسيقى استعراضية ليعلني المنصة وتحدثنا مع بداية كل فصل. في الفصل الأول يدعي معرفة كل شيء، وسرعان ما نكتشف أنه لا يعرف أي شيء. إنه يتحدث من أعلى كأسذا، بينما مضمون كلامه يذكرونا بمهرج دجال. إنه يبغا علماً، ويعلم علينا بين حين وآخر بنديل يعتصره بين يديه وبأغنية مطرقة جداً جداً لأم كلثوم. مطرقة إلى حد التخدر. في الفصل الثاني يطلب علينا هذا الراوي بخطابية زعامة دعائية. إنه يقدم لنا قصة عن العفونات والدجل والزعام مستغلاً، لكن المفارقة هي أنَّه هو نفسه يدغل علينا. تلك هي الأزدواجية العامة في المسرحية، فكلماته في الوقت نفسه مشبعة بالإيحاءات المختلفة اللاذعة في مجالات السياسة والمجتمع والثقافة.

وكلما ظهر الراوي في كاريكاتيرية وادعاه البارز الريف رافقته موسيقاً خفية مأساوية: حقاً إنها لمأساة!! وكلما ضخم مصطلحات «اللحظة العصبية» و«المسؤولة الضخمة» و«الظروف المسرحية الخطيرة» - ويجب استبدال كلمة مسرحية دائماً بكلمة قومية - ضحكنا على الصورة التي يعرض لنا الأمور بها.

في النهاية - وهي مليئة بالتشويش، ليس من أجل إثارة المجال للتفسير، وإنما لعدم وضوح الألوان، أو خوفاً من تدخلات الرقابة - يدخل الجميع ليبلغوا حسن وعذرة أن الأم (الخيانة) قد ماتت. وفجأة، يقلب تفاؤل عزيمة إلى يأس قاتم. (هل هذا لأنه يمثل فكرة تعاني العقاب والشعور بالذنب؟) وتنقلب سلبية حسن إلى التزام متفائل. هي تصبح بأن الأب مات، وهو يصبح بأنه حي. هل يعني هذا أن النتيجة هي أن حسن الانتهاء هو الذي ينتفع من جهد الثورة في لحظة التغيير، بينما تسقط الثورة الحقة في
 польз أن تسبب في مصرع بعضهم. أما نوبة حسن المفاجئة وغير المقنعة فقد أراد الكاتب منها زرع الأمل في إمكانية اتحاد القائد بالشعب والقضية، واحتماله المسؤولية في لحظة الأزمة. هذا ينطلق صيحة "كل كمّ" كتعبير عن مواجهة الموت ورهبته، فالوطنية لا تبنى في نظر عزينة على أجساد الضحايا. إن عودة مصطفى (أورست) كشف للخيانة، وليس لإزالة الدم. هنا يتمسك الكاتب بحل ساحق متسرع – ربما كانت له فيه دوافع غير الفنية – ويعد المثقف الظليم وقد غرقت كتابه في النيل ليقف مع مصطفى: المثقف والمناضل معاً يطالعان القراءة الرشيدهية، ففي إعادة الارتكاز من البداية يكسر الحل. إنها في "زرع... حصد" الخلاص هو العمل. عندما يصبح الشعب عاجزاً بسبب تدهور الأوضاع يقف القائد قوة بطولية ليقدم الحل ويمثل العبء: ما مدى صحة هذا؟ كان على عزينة أن تسند وترفعه، فهذا ما يحدث في الدنيا الواقع، ولكن النهاية المفاجئة لها وقع على النفس مهما كان تفسيرها وتبريرها. إن الشكل أو المعالجة الفنية في "بير السلم" معالجة مسطحة، بمعنى أنها تطرح موضوعاً هاماً بشكل مموج، وكأنه لفيلم عربي عادي يناقش قضية أسيرة بحثها فيها عناصر الخيانة والحب والكوميديا والувеличен. ولم يستطع إخراج سعيد أرشد الارتفاع بمستوى النص، فجاء العرض تقليدياً ميلودرامياً ومستهلكاً، تدعمه باقي العناصر من ديكور وإثارة وموسيقاً.

ورغم النجوم الكبار، كمسيرة أيوب وتوفيق الدقن وشفيق نور الدين وأمينة رزق أتى الأداء تقليدياً واحترافيًا دون صدق. المسرحية لم تنجح كعرض في الحفاظ على عمق وأهمية فكرتها، فاتئت عرضاً فيه مباغة أدائية
ممزوجة بكوميديا رخیصة أحياناً، وبميلودرامیة رذيلة في أحيان أخرى، خصوصاً في الفصل الثانی والأخیر. إن ما تقصده المسرحیة أكبر بكثير مما تعرضه، وحجم التمویه والأصباع غطى قدرًا كبریاً من معنیها، وجعلها في أذهان المتفرجین العادیین مسرحیة اجتماعیة.

* * *

الهيئة العامة للسوريه للكتاب

- 148-
"بلدي يا بلدي
صوفية أم علمانية؟

عاشت مسرحية رشاد رشدي «بلدي يا بلدي» سلسلة حامية الوطيس من النقاشات لم يواجهه عمل آخر له من قبل أو من بعد. وانقسمت الآراء حولها بين معارض ناقد ينفي عنها جميع معالم الجودة، وبدين فكربها السياسي، وبين مؤيد يرى فيها ميزات في الشكل الجماهري والمضمون الجريء، والمسرحيَّة تتناول، استيحا تأريخ، شخصية السيد البدوي الدينية، وتعمل أن تسقطها على شخصية الزعيم السياسي (عبد الناصر) في فترة ما بعد النكسة. وقد سعى رشدي لتعزيز موضوع الروحاني بمسات وجودية عملية، والغاية في نظره هي تطهير الإنسان، ووضعه موضوع المواجهة مع ذاته، وبالتالي مع العالم، والمسرحية تدين الأعوان، وترجم تصويرهم وحجاب الشعب عن المعلم، أكثر مما تدين وترجم المعلم. فما إن يكتشف خطأه، وينزل من برهج إلى الناس، حتى ينفضوا من حوله غير مصدقين، فما من أحد يعرف صورته ويدرك هويته.

وبرغم ما عرف عن فكر الدكتور رشاد رشدي من نفور من الاشتراكية، وتعلق باليمين، إلا أن مسرحية «بلدي يا بلدي» - والحق يقال - حافلة بالطرويحت المناقضَة لذاك، والتي - إن جاز لنا التفسير - لا يمكن إلا أن تنتمي إلى العلمانية «الدين»، على لسان السيد البدوي، «خلاص المسلم من
الضيم والهوان». وأنه «لا مقرر لحر في عقر داره: مقرر الحر هناك في مجابهة الظلام». ولكن، قبل مواجهة العدو الخارجي، لا بد من مواجهة النفس البشرية، وتطهيرها من عفونته الداخل، إذ إنه إذا طالت الظلمة، تعودتها العين، واستحلالت رؤية النور، أما الحج، فربما «استطاع تحرير الأرض من الغزاة، لكنه لا يستطيع تحرير أصحاب الأرض».

ويقف السيد البدوي ليحذر متولي من رجال أنفسهم قبل بدء المعركة: «أخذ الصديق قبل العدو». لكن المفارقة هي أن المحرّر الناصح من دجل الأعوان ي ust فرصة لخداع رجاله. وهنا، يضع رشاد رشدي بين نتائجتي:

هل السيد البدوي (الزعيم) ضحية أم مسؤول؟؟؟ مشكلة رشاد رشدي الفكرية هي التعميم. إنه يتحدث عن السلطة بوصفها أداة حكم، وربما قمع، دون تفريق بين سلطة يمينية وسلطة ثورية، فالمهم لدهني أن يقول: إن السلطة، أية سلطة، تعني انفصاماً عن القاعدة الشعبية، ومادام هذا الانفصام قائماً، فالعلادة لنتحقق. بالتالي، يطلق رشدي ما يعتقد أنه صرخة من أجل إعادة زمام المسؤولية إلى الشعب نفسه ذلك الشعب المرتبط حتمياً بالثورة، حتى قبل أن يعيها ويلمس آثارها.

ويبدو أن المؤلف يؤمن بضرورة التمرد الثوري، إذ يقول: «إن السكون عن الخطأ معانه الخيانة.. خيانة الرسالة.. خيانة الثائر الغضبان» والمسرحية تهدف تطهير حياة الشعب من الانحرافات عن طريق إيمان روحي بالثورة: «مهما كان عودك أقوى منك، مهما كان الجسد جريحاً أو عطشان أو جوعان، فإيمانك بالله ويكبانك كإنسان، تهزم الجان» المسرحية، إذن، تدعي الإيمان بإدارة الشعب، ولكنها تفعل ذلك من موقف مثالي تعميمي.

فعن أي شعب يتحدث الدكتور رشدي؟ ومن هم الرعاع، الذين يقول عليهم: «الناس، وليس الرعاع، هم اللي صنعونا...»؟ هل هم القادة المخلصون في الآخر؟ أم الأعوان المستغلون؟

- 150 -
أنقسم النقد العنيف الذي وجه لمسرحية «بلدي يا بلدي» إلى تيارين:
الأول منها ينطلق من اختلاف في الرؤية السياسية والنقديّة، والثاني:
يرفض المسرحية على أساس فنية ودرامّية. لا تخلو اعتراضات النقد،
بالطبع، من بعض الحق. ولكن «بلدي يا بلدي»، رغم ذلك، حققت نجاحاً
جماعيّاً وفنياً لا يستهان بهما، ولا يمكن لمنصف إنكارهما، ربما لأنها تتناول
بصراحة، وشكل لا يخلو من تجديد، قضية ساخنة للغاية، بالمنطق الباقي بين
صفوف الشعب آنذاك، والذي أثبتت الجماهير مرتبٍّ في مسيرة الجماهير
تأيداً لعبد الناصر بعد خطاب النثبي، وفي مسيرتها يوم جنزة عبد الناصر.
وإذا كانت الاتهامات المكولة للمسرحية تشكو من كونها تبث الروحانيات،
وتغرق الجمهور في المتاهات الدينية والغيبيات كأس للناضل الثوري،
مصوره الشعب المصري في صورة مزرية مضحكة، مبرة موقف السيد
البدو، ومحيطة شخصه بهالة من القداسة والرفعة.
من التحالف النظر إلى السيد البدو - كما صوره رشدي في
مسرحيته - على أنه شخصية دينية، فهو ثائر اجتماعي بديل لشخصية عبد
الناصر في تاريخنا المعاصر. تشعر بذلك من خلال إحساسه بالمسؤولية
التاريخية التي تتجاوز دوره وحدوده الدينين، ومن خلال نقاشه مع السلطان
في أمور عامة ومصيرية. أما «مثولي» و«الشيخ خلصي» فانهما يمثلان
تبارين من الصراع الداخلي في ذات «البدو»، الأول منهما يمثل اتصاله
السياسي بالمجتمع، ومواجهته عملياً بالأوضاع الخارجية. أما الثاني، فيمثل
رغبته الحياتية وشهوات جسده المليحة والمبهرة، بحيث تودي بروحه إلى
الشك وتبكيت الضمير. إن الصراع الداخلي بين الشهوة الجنسية التي يطلق
بركانها للمرأة «فاطمة بنت بيري»، وبين إعصار الذات من أجل نقاء الروح
وثل الرسالة، يؤكِّد أن هدف المسرحيّة ليس بث الغيبيات على الإطلاق.
والسيد البدو نفسه ليس بمنجا من أصبع الاتهام، وإن كان إلى حد. إن

١٥١
مسؤوليته لا تقتصر على إطلاق كلمة الحق، وإنما تشمل توصيلها، وحمل نتائجها.

تروي "بلدي يا بلدي«، إذن، حكاية زعيم تقف في برجه العاجي، بعيدا عن الناس، يتأمل.

وظن الزعيم أن في الكلام تحقيقاً لواجهة في إيصال نور الهدية إلى قلوب الناس، وإذا بهم في حقيقة الأمر يتأون عنه، ويؤمنون بما أضافه عليه مريدوه من صفات الألوهة والتقديس، ليعلنوا على مشجب الآمال هذا ملابس واقعهم المهترئة، وليجعلوا من رمزه حلاً يسقطون عليه مرارة واقعهم وسط ضح عيشهم.

في الوقت نفسه، تزفزف الطبيعة الطفيلة من مريدي البدوي عن طريق ترويج كراماته وتوسيع بركاته المزعومة.

إنها سقطة بطل تراجيدي عربي بلفهم الارسططالي تماماً: "زلة مأساوية لإنسان نبيل، ليس نتيجة تمسك في طبيعته، وإنما بسبب خطاً وقع فيه". والسيد البدوي في المسرحية، الذي لم ينزل مرة واحدة لخلاص الناس وتوعيتهم، نزل من أعلى لبرد عاهرة فائتة أخوتود القديسين، بعد أن لاح له طيفها بغريه هو نفسه، ويدعو للغوص في بحر الشهوة الجسدية.

إنه سوء تقدير من رجل عظيم، ناقش السلطان نفسه قائلاً: "الحر بعمله، لا بنفسه...« إذن، لما انحدر من أجل نفسه، لا من أجل عمله؟ ولماذا اتبع سبيل المواجهة الخاصة، متأثراً بالشيخ "خلوسي"، بدلاً يتبع خط "سولي" العملي؟

ولكن المؤلف قريب النهايات يجعل السيد البدوي يعترف بغلطته، ويحظى تلك المظاهر الزائفة للقداسة المزعومة قائلاً: "النور حبسته في صدرني بحيث لا يراه أحد غريي، وإذا لم يره غريي، فكيف أراه".

١٥٢
«إنها صياغة عربية للحكمة الأدبية بعد التجربة والمعاناة، كما أوردها رشدي في أول المسرحية: "الفرق بين اللي عايزيته، واللي فعلاً بيكون".

الراوي كشكل ومضمون

ابتدع رشاد شكلاً فنياً ذكياً لمسرحية لاتخوض من تقليدية، حين خلق شخصية رواً يدعى "الملواني"، يجول كالمغنم باحثاً عن بلده، وعن خلاص بلده.

و"الملواني" هو ضمير الشعب، وهو الصرخة التي تفعجها مرارة الأحباط، وتعبير عن الحقيقة نفسه عن المحرض للتمرد الإنساني ضد الخنوع والاستسلام.

ويروي الراوي ثلاث حكايات، في كل منها عبرة.

تقول الحكاية الأولى كان هناك جنينة جميلة اسمها جنينة الله، وفيها عصافير تطير هي عصافير الله، ثم يأتي صياد ويسقط من الشجر الأغصان، والعصافير ما عدت تطير.

والرمز واضح، قصد منها الوصول للخيال الشعبي أكثر من الوعي الفني المثقوف.

والحكاية الثانية تقول كان هناك بلد أهلها عمان، دخلها رجل مبصر، فصاح بالناس: "افتحوا أعينكم، فالشريف عندكم لص، واللص شريف، والجبان عندكم شجاع، والشجاع جبان، فضروه وأذلوه حتى صار أعمى في بلد عمان.

أما الحكاية الثالثة والأخيرة، فتحكي عن أميرة حلوة وصغيرة خطفها الجان، وجاء أمير شاب يبغي إنقاذها، فاقتاده أهلها وحبسه في قصر عالٍ"الأميرة جسمها كله جراح من حراب الجان، والأمير ما يقدرش يعمل شيء، بعد ما ربطوا يديه ورجله بكيد، بعد ما عملوه - استغفر الله - معبد".

وهناك، في الواقع حكاية رابعة لافتاً "الملواني" عن تكرارها، وهي قصة
صراع بين أبنائه حول امتلاك البيت، وتوجيه الأمور كل حسب هواه: «ناس بيتني، وناس بيتهم، والبيت حيويق» والحكايات جميعاً تبرز بتوبيع بسيط لخط الفعل الرئيسي في المسرحية، أي علاقة السيد البدوي بالشعب، وعلاقة الشعب بالغزاة. إنها مجرد أمثلات ضمنها الدكتور رشدي مشرحيته، ليؤكد ويذكر بالقيم الأساسية التي يدافع عنها، وهي الحرية، والتآليف بين الأطراف الشقيقة، عدم تأليه الفرد الحاكم، ضرورة الوعي الجماعي والمشاركة في المسؤولية. ولا أظن أن يمين واليسار يختلفان حول هذه الشعارات والقيم، لأنها قيم عامة، كما لا تختلف الأديان جميعاً على الوصايا العشر. ولكن جزءاً كبيراً من الاعتراف على فكر رشاد يعود إلى نهاية البلدي يا بلدي.»

أنت نهاية المسرحية تبريرية، ذات نزعة تخديرية. فما إن ينزل السيد البدوي، ويواجه بإعراض رعيته الغارقة في حفيلة زار وذكر، حتى يزف نبأ انتصار الشعب، وهرولة العدو. وهكذا، تنتهي المسرحية عكس الواقع الذي آلت إليه حرب ١٩٦٧، سيدة الذكر، والتي فجع بها الجيل العربي بأسره آنذاك، وتمضخت عن زيف دعاوى السلطات الحاكمة في دول المواجهة بشكل خاص، واعتدادها بقوة لم تملها.

ولكننا، باستثناء ما أوردته الصحافة المصرية من مجدالات، اكتشفنا أن هذه النهاية نهاية محقمة اضطر رشدي إليها بضغوط من الرقابة، في حين أراد أن ينهي مسرحيته نهاية تراجيدية، حيث البدوي ضائع الصوت وسط الشعب المخدر، بينما يطلق «الملواني» صرخته المؤسسة الأخيرة: «بلدي يا بلدي» واعتقد جارماً أن تلك النهاية الأصلية كانت أوقع وأحكم، إذ إن نبرة
التشاؤم في المسرحية لها ما يبررها على أرض الواقع المعاش، إضافة إلى أن النهاية القاتمة كفيلة بتحريض المتفرج على مواجهة واقعة الأسود والتصدي له، أكثر مما تفعل النهاية التلفزية.

البناء الفني:

انتقدت مسرحية «بلدي يا بلدي» فنياً من الناحية البنائية، إذ إنها سردية الطابع، تسير في خطوط متوازية، وليس متصاعدة، ثم تصل إلى نتيجة جاهزة، دون أن تكون للأجزاء علاقة بالكل.

ولكن هذه النظرية تغلق أن المسرحية تتعمد السردية، وتتحمور حول مقولات سياسية محددة وواضحة.

إن تشتت الأخبار مرافق لفساد الأشرار، وهكذا حكايات صغيرة عديدة كحكاية الرجل الذي اخيفوا زوجته وهو نائم، فظل يبحث عنها ويرفض النوم، وهناك «حسين الفاطري» الذي اخبطوا منه حبيبته عنوة، ولم يقاوم، فظل طوال حياته يعاني عذاب الضمير، تؤكد جميعًا بتضافرها المعاني الرئيسية لجوهر المسرحية الدرامي.

وتكرر رموز الوطن، وتجسدها الحبيبة المخطوفة عادة بسبب إهمال أو تقصير أو خوف.

وتنظر في النهاية الجارية حتى عهدة التاجر، براعة المؤلف في نسج الحبكات الجانبية حتى عهدة التاجر.» مراد بالغة الممدوح المتكرر بزي سبيبة حسناء إلى «حسين الفاطري» في وقت الخطر، وتكير الحبيبة المخطوفة «عبيرة» بزي رجل، وكل المفارقات الناجمة عن ذلك، وعن حب العابري «أبو العجب» للشاب المتكرر، على أنه فتاة، تذكرنا بكمبيديات الحب عند شكسبير.

وهي حبكات لا يقصد منها الترفيه فحسب، بل تتضمن ما يريد الإيحاء به، وهو أن الخوف من الإرهاب والقع يحل الرجال نساء، والنساء رجالاً.
وتتبني المسرحية من ناحية الشكل قوام الملحمية الشعبية، مستمدًا على تكنيك "السامر"، وعلى معالجة المسرح لا كابهام، وإنما كتيبة فنية أمام الجمهور.

وسعى الدكتور رشدي ما أمكنه ذلك إلى خلق المنعطف الجمالية من خلال الفرجة، مقتدياً بالعروض الغربية الكبرى، واستمدًا من الفولكلور الشعبي في مسرحية جادة المضمون.

وأعطى مخرج العرض، خلال الشراقي، في مشهد "المولد" و"الزار" طابعاً استعراضياً، ولكن تجسيد تلك المشاهد لنقد الممارسة الدينية الغريبة، التي هي بمثابة البعد. ولكن تجسيد تلك المشاهد لم يراع الجو الداخلي لها، ولم يكن قائماً ومأساويًا، كما يفترض، بقدر ما كان ترفهيًا.

واستخدم رشاد رشدي أيضًا تكنيك الجوقة بصورة متطورة، عن طريق قسمها إلى جووقتين: واحدة جدية، وأخرى كوميدية، ثم مزجهما لرواية أقسام من الأحداث.

وجعل المؤلف الجووقتين تشاركان تارة في الحدث، وتنفصلان تارة أخرى نتعلق عليه.

هذا التمايز الفني بين الطراز الملحمي الحديث للمسرح وبين استخدام الجوقة في المسرح الإغريقي الكلاسيكي، أضف إلى نكهة الإحترافية مميزة، جذبت المتفرجين وأمتعتهم، دون أن تسقط في الابتذال.

عيوب وعثرات

رغم تميز مسرحية "بلدي يا بلدي" كعمل فني جماهيري ممتع، يطرح قضايا فكرية هامة، إلا أن جهد مؤلفها رشاد رشدي لم ينتج من هنات وأخطاء.

أحيانًا، لجأ رشدي إلى سد ضعف الدرامية عن طريق سرد الجوقة وتتعلقها بينما لم يبذل جهداً كافياً لتصوير الشخصيات، بما في ذلك شخصية السيد البدوي المحورية.

- ١٥٩-
إن البدوي ينتقل من مشهد إلى آخر دون ترافق ونمو دراميين، وتطور في خط الفعل الدرامي.
وفي رأينا أن السردية لا تلغي الدرامية، بل إن امتزاجهما معًا يشكل ميزة فنية ذات شأن.
من جانب آخر، لا شك أن المفاهيم السياسية النقدية لا تخلو من بعض التناقض، حتى إذا استتبنا النهاية المقحمة من قبل الرقابة.
ثم إن أبرز المقولة هي مقولة بديهية، أكثر منها تنويرية، بحيث ينفق عليها المواطنين العاديين على اختلاف آرائهم ومشاربهم وانتفاءاتهم.
«بلدي يا بلدي» مسرحية نموذجية لنمط ساد في آخر السبعينات وأول السبعينات على خارطة المسرح العربي في مصر وسوريا بوجه خاص، وهو نمط المسرح الاحتفالي الذي يستفيد من الفولكلور، ونمط المسرح السياسي الانتقالي الذي يبدع الحاشية على تحريفها لمبادئ الزعيم، ويعتب على الزعيم بسبب جهله لما يجري من حوله.
إنه نمط تجلي في أكثر من مسرحية، لأكثر من كاتب، يذكر منهم سعد الدين وهبة في «إسلام سلم.. الحيطة بتنتمي»، وعلى سالم في «أنت يلي قفطت الوعى»، ولكن مسرحية رشاد رشدي بجميع ميزاتها وأخطائها تعتبر النموذج الأوضح لذلك التيار في المسرح العربي.

* * *
محمّد سلماوي

غرسة الستينات في أرض الثمانينات

مرت على المسرح الجاد في مصر العربية فترة خلف معها للمراقبين أن مرحلة ازدهار الستينات قد غدت مجرد ماض منصرم بلا عودة، وأن مصر لن تنجو وتسط أنفجار «الانفتاح» أو «الطبيعة»، مؤلف المسرح من طراز نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، محمود ديب، يوسف إدريس، ميخائيل رومان، ورشاد رشدي. ولكن الزمن الميت، في الحقيقة، كان عابراً. وغياب كبار المخرجين المسرحيين المصريين في مشرق الوطن العربي ومغربه، وأحياناً إلى بلدان العالم البعيدة. حتى بعض كبار المؤلفين حاولوا أو هجروا في عهد أثر السادات، وغدا المسرح المطلوب، كما عبر عنه وزير الثقافة الراحل يوسف السباعي آنذاك: «كازوزة تساع على الهموم» رغم ذلك، وبالتدريج، ظهر جيل من المؤلفين الجددين. بعض هؤلاء أقدم من الأخرين، ولكنهم وجدوا في الكويت ومنطقة الخليج أرضًا خصبة، مثل محمود عبد الرحمن ونبيل بدران. بعضهم الآخر أتى المسرح مسلحاً بالشهادة الأكاديمية والثقافة العالمية الواسعة مثل الدكتورة عبد العزيز حمودة، فوزي فهمي، سمير سرحان، ومحمد عنتاني، وبعضهم الأخير، وهم ربما الأكثر تواصلًا مع الجمهور المسرحي، والأكثر انتماءاً عن البيئة، يسري الجندي، محمد أبو العلا السلاموني، رأفت الدوييري ومحمد سلماوي.
ومحمد سلماوي أتى المسرح من دنيا سيدة الجلاء: الصحافة. إنه صحفي اشتغل مع حسين هيكل، وظل على التزامه بالمبادئ الناصرية في أصعب الأوقات. وكتابه القديم الوحيد الصادر في عام 1976 هو "محرر الشؤون الخارجية"، ثم تلاه في عام 1988 كتاب "أصول الاشتراكية البريطانية". في عام 1983 فقط، بدأ سلماوي بإظهار نتاجه المسرحي والقصصي، وربما وجد أن هذا النتاج هو "وسيلة" أفضل للتعبير عن أفكاره، أكثر منه "غاية" في حذ ذاته. إذن، نحن أمام كاتب متزم، ضمن التسمية السائدة التقليدية. مع ذلك، ما إن تقرأ محمد سلماوي جيدًا حتى تلاحظ كيف التزامه واسع الأفق ومتحرر، وكم فنه المسرحي متنوع الاتجاهات والآفاق بحيث ينل تارة من المسرح الواقعي، وتارة من المسرح التاريخي الملحمي والشاعر، وتارة ثالثة من مسرح اللاعقلون. هذا ليس لأن محمد سلماوي كاتب جديد يبحث عن ديب وهرية فقط، ولكن لأنه كاتب مجرد خلاق، لا يريد أن يحدث تجربته بإطار.

أولى إصدارات محمد سلماوي المسرحية كانت مسرحيتان بالعربية، ضمهما كتاب واحد: "فوت علينا بكره" و "اللي بعده". والمسرحيتان تنتميان إلى تيار "مسرح العبث"، وإن كانت التسمية الأفضل التي تنطبق عليها هي "مسرح الطبيعة" أو "اللاعقلون". العبث عند محمد سلماوي ليس ظنيًا، كما تجده عند يونيسكو وبيكيت، وإنما هو عبث عقل نظام بروتراكطي لا يأتي بحرية الإنسان ولاكرامته. وكتبت هنا أقرب، في تصويره لمواقف حياة النفاق و "الدبق" والميكانيكية، إلى كتاب مثل آداموف وإربال - بل ربما أكثر منهما، إلى كتاب العبث الأمريكيين: ألمر ريس، ألبي وشيزجال. والواقع أن سلماوي يندفع بمزج أصول للطرائزين، يذكروننا بمحاولات عبد المنعم سليم الرائدة، ولكن بقدر أقل من الثروة والإطالة، وبلمرة كوميدية فائقة في بعض الأحيان.
في المسرحية الأولى "فوت علينا بكره"، تعرف إلى شاب مصري. يرغب في ختم أوراقه من دائرة رسمية ليتمكن من الهجرة للعمل في الخليج، كي يجمع مبلغًا من المال يمكنه من الاقتران بحيبه. وفي تلك الدائرة، نرى نماذج عربية للواقع الإداري الفاسد، الذي وجده كأنه ليكون عقبة في وجه مصالح الناس. ومن سوء حظ الشاب أنه يأتي في اللحظة غير المناسبة، لتمثيل عبارة "فوت علينا بكره"، ثم يجري معه تحقيق يشكك في وطنيته، ويتدخل بأدق تفاصيل حياته. وفي النهاية، يحمل الموظفون ختمًا عملاً، ويختتمون به الشاب حتى الموت.

في المسرحية الثانية، ينطلق سلماوي من مشهد صار مألوفًا، هو مشهد انتظار الناس في طابور طويل لوصول مادة لا يعرف أحد ماهيتها. والمسرحية تشرح لنا نماذج متباهية من هؤلاء المنتظرين من قطاعات مختلفة من الشعب. إنها عبيرة الانتظار، ثانية، ولكن ضمن منظور معاش ومعروف ما يفعله محمد سلماوي، في حقيقة الأمر، هو أنه يجعل المألوف يبدو غير مألوف. وفي هذا أصداء لتغريب برشت بقدر ما فيه من مسرح اللامعقول. إنه يضفي على اللامعقول نكهة عربية. وكأنما لا يحمل محمد سلماوي مرأة عاكسة، وإنما عدسة مكبرة، فإذا بالتفاصيل تبدو شاذة ومرعبة ومثيرة للسخرية في آن، حتى تفقد شكلها الطبيعية. وثقتنا على ذلك حين يقرر رئيس الدائرة في "فوت علينا بكره" تزويج الشاب من عروس أخرى غير حبيبته، فإذا بها أمين سره الذكر في ثياب عروس مغناج تندلع.

يبدو أن المزيج بين الواقع والخيال، وبالأخرى الواقع الذي يفوق الخيال، هو السمة المميزة للمسرح في مصر، مهما اختفت الاتجاهات والمذاهب، وما عدة المسارحات التاريخية وساتجاوز مسرحية سلماوي بالانكليزية "سأقول لكم جميعاً"، لاتوقف عند مسرحيته الأخيرة، التي افتتحت

المسرح القومي - م 1161
في "المسرح الحديث" بالقاهرة، بإخراج قام به المخرج المعروف المخضرم سعد أرشد: "القاتل خارج السجن".

دعاني الصديقان محمد وسعد لمشاهدة تدريب على المسرحية التي كانت على وشك الافتتاح، وكان ديكورها جاهزاً، (وهو من تصميم الفنان محمد الصعيدي)، بينما كان العرض غير جاهز من ناحيتين الإضاءة والمؤثرات الصوتية. والمسرحية تدور في السجن، حيث يزج بنبل بتهفة باطلة بين مجموعة من السجناء من ساسين ومتمردين ومجرمين. وحاول بطل المسرح الشاب عبثًا إقناعهم براءته، ولكن تجربة السجن والمحاكمة العبثية له في الفصل الثاني تطور وعي الرجل إلى النزام سياسي رافض، والمسرحية تبدأ واقعية، وتنتهي واقعية. لكن مؤلفها اختار أن يجعل من فصلها الأوسط عبارة عن "غروتسكو" - أي مبالغة ساخرة - ذات طابع كوميدي فاعل. وكتبت أخشى على العمل منذ أن قرأته عدم وحدة الأسلوب، وخاصة أن أرشد كان ميالًا في مقدمته للمسرحية أن يخرج من إطار الواقعة في رؤيته الإخراجية. في العرض المسرحي، حل الديكور البارع جزئيًا هذه المشكلة، فهو ديكور غير واعي، حاول بناناخ موح من عذابات الإنسان في السجن. وسعى المخرج إلى إضفاء شيء من النزعة المسرحية غير الواقعة على المشاهد الأولي، بينما عالج الفصل الثاني معالجة صارخة كأنما من عالم الأحلام جاعلاً الفضاء يرتدون أزياء الطباشير وهم يلفرون تهمة للبرياء. من هذا المزيج بين التقليدية والتجديد، يبرز العرض مبشراً بملامح جماهيرية جذابة من ناحية، ذات أبعاد نقدية من ناحية أخرى. وعلي أهم قصتين في المسرحية،ما قصة الأستاذ الجامعي صاحب النظريات والكتب الجريئة الملهمة لأجيال طلابه، بينما يجد طالبه المناضل رجلاً ضعيف الإرادة، تصاحب النزعة حتى مع جلاديه. أما القصة الثانية، فهي قصة ذلك العامل الذي قتل مستغلًا عن وعي وتصميم في لحظة اختيار
حاسمة. والنص الذي كتبه سلماوي حاول بين سطوره بقدر غير قليل من التهكم والسخرية، اللذين لم يسيطر الممثلون بعد عليهما لإحراز التأثير الجماهيري.

و"المسرح الحديث«، الذي يديره الممثل - المخرج محمود حديثي، يقدم في هذا العمل مزيجاً من الوجه الشابة الجديدة والممثلين القدامى المعروفين، دون التركيز على مفهوم النجوم. لذا، تجد ممثلين مثل أسامة عباس ونبيل بدر من المخضرمين، وتجد شباباً صاعدين مثل طارق دسوقى فوزي إمام. وأسلوب إخراج سعد أردش لم يتغير كثيراً منذ "بير السلم" و"سككة السلمة" ولعل هذه المسرحية السياسية «قاتل خارج السجن»، تعود إلى الأذهان مسرح السينات وأوائل السبعينات، بكل خصب تلك الفترة وتنوعها. إن المجرم الحقيقي - بل المجرمين - طلقاء أحرار. إن المواطن في العالم الحر بريء حتى تثبت إدانته، أما المواطن في عالمنا فمدان حتى تثبت براءته.

وآخر نتاج محمد سلماوي الذي نريد أن نتوقف عنده مسرحيته "سالومي"، وأسماها (أسطورة تاريخية في جزئين). المسرحية تعيد بلغة فصيحة مبسطة أحداث مسرحية أوسكار ويلد المعتمدة على الأسطورة الإنجيلية، ولكن سلماوي قرأ في ثنايا الحكاية ما يخدم أفكاره وموافقه: قرأ عن غير اليهود مهما ادعوا من براءة ورغبة في السلام، وقرأ عن صمود الناصري (ذلك المسيحي المؤمن الذي حمل اسمه دلالة ذات خصوصية وأهمية كبيرة تابع لمحمد سلماوي المتشبع بالناصرية).

و"سالومي" مسرحية جماهيرية، بعيدة في لغتها عن الأدب المقررو، قريبة من مخطط لعرض مسرحي جذاب وحيوي، وبناوها بخرق المألوف والتقليدي، دون إسراط أو حذقة. لذا، فإنك تجد فيها فرصاً ممتازة للأداء، وإظهار الممثلين لقدراتهم الخلاقة. وله وضوحها الفكري، واقتصادها اللغوي، لما يميزها عن
مسرحية وائل الأصلية ذات النفس الأدبي والتعبيرات الشاعرية. الأمر الوحيد الذي يعبيه على هذه المسرحية، أن فصلها الأول خاصة سردي تمهيدي، لا تحتدم فيه الأحداث. بل إن الفعل في عديد من مقاطعها يفسح المجال للكلام المباشر الموجه إلى الجمهور، أو الذي تقصح فيه الشخصيات عن نفسها لشخصيات أخرى. أما ميزة النص الكبيرة، فهي كما نوهنا، تكمن في معاصرته وإسقاطاته، وقد غذاها المؤلف في أدق التفاصيل ما أمكن ذلك. مسرحية تاريخية شكلاً وظاهراً فقط، لكنها مسرحية موقف، مسرحية رفض والتزام. إن البطل الناصري ينمو فوق كل ملذات الدنيا، كالمتصوفة، ويؤمن أن موته حياة لشعبه.

محمد سلماوي هو واحد من كتاب المسرح الجديد في مصر العربية، يبحث بدأب عن شكل متطور، ولكن همه الأساسي، كمولد قديم بالسياسة، يتمحور حول التحريض والثروة.
المسرح اللبناني ينبعث قوياً
من أنقاض الحرب الأهلية

يدو المسرح اللبناني حلمأً عذباً نتميى أن يعود. ففي فترة مضت، وقبل تفجر الأزمة اللبنانية في أواخر السبعينيات، كان المسرح اللبناني يعكس بجلاء الديمقراطية الحياة السياسية في لبنان، إذ كان الشارع المسرحي يعج بواجهات مضيئة تعرض مختلف بضائع الفنون، من كلاسيكية إلى تجريبية، ومن كوميدية إلى غنائية. وفي جو بروت الثقافى المتميز آنذاك، كان الجمهور يقبل على كل نوع من هذه الأنواع، بل بالأحرى كان لكل نوع جمهوره المعين. ومنذ بدء الأزمة، تدهور وضع المسرح اللبناني، لكن بعض تجاربه ظلت تتمتع كالوجبات في بيهم الليل الحال، وتفاجئ الجميع في المهرجانات العربية - خصوصاً أعمال روجيه عثمان وريمون جبارة. ومع عودة الاستقرار التدريجية إلى الحياة اللبنانية، يبدو المشهد المسرحي واعداً بعودة الازدهار والتنوع الخصب. ورغم الغموض الذي يلف المستقبل بعد، إلا أن ماضي المسرح اللبناني وأصوله العريقة (التي تعود إلى مارون النقش في عام 1848) مازالت تشكل أساساً متهماً يمكن لنهضة مسرحية أن تقوم عليه.

المسرح تجاري حر

يتمتع المسرح اللبناني بحرية من التبعية المباشرة للدولة، فالممثلون والمخرجون ليسوا موظفيين، والأبنية المسرحية ليست ملكية حكومية، وبرغم
أن هذا الوضع بعض السلبيات، كالاعتماد على شباك التذاكر، وتمحور الأعمال حول نجم أو نجمة، وغلبة الكوميديا والأعمال الاستعراضية على المسرح الدرامي، إلا أن المسرح اللبناني استطاع نوعاً ما أن يحقق بقدر من التوازن مفهوماً صحياً ونظيفاً لمصطلح «المسرح التجاري»، مستثناً من الحرية التي كان يتمتع بها إلى أقصى مدى ممكن.

كان التيار الرئيسي في المسرح التجاري يتمحور حول النجوم ذوي الحضور والشهرة الشعبية، مثل شوشو، أو نبيه أبو الحسن (أخوت شناي)، أو فيروز، أو نضال الأشقر، أو أنطوان كرما، أو أحمد الزين في فترة لاحقة. ولكن هذا ظل مجرد تيار من تيارات أخرى تصب في نهر المسرح الكبير. فقد طرقت فرق أخرى باب المسرح الفني الجاد، ففتح لها على مسراعي. واستطاعت هذه الفرق الطبيعية أن تحقق جماهيرية ما تتناسب مع اقتصاد نفقات عروضها، وتوجهها نحو طراز من الجمهور الوعي المتعلم.

تجلى هذا في أعمال أنطوان وأطية ملتقى، منير أبو الدبس، ريمون جارة، جلال خوري موريس مغوف، ميشاح نبعة، ورسلا خوري.

من جهة ثانية، ابتنيت من أسرة الرحابية الفنية نجم كوميدي من طراز فذ هو زياد الراحياني، واشتهر عبر سلسلة من الأعمال الجماهيرية ذات المضمون السياسي الساخر والنبرة النقدية اللافعة، مثل «فيلم أميروكي طويل» و«هدوء نسي» وبالنسبة لبكرة شو» و«اسم الكرامة والشعب العنيد» وركب زياد بذلك موجة الكوميديا السياسية الشعبية الرائعة.

كان المسرح اللبناني - وغالباً لا يزال - مسرح مخرج أكثر منه مسرح مؤلف. وحتى ظهور نجم أو نجمة ارتبط بتضافر موهبة التمثيل وجاذبية الحضور مع موهبة مخرج له رؤية مشهدية مبهرة أو قدرة على إدارة عرض مسرحي. ومخرجو لبنان شدوا على ثقافة أجنبية - سواء من درس منهج المسرح أكاديمياً بصورة تؤهله لاحتراف الإخراج، أم من دخل
منهم المشارب مباشرة وصول موهبته الفطرية بالخبرة والممارسة. وفي
الحالتين، نلاحظ تأثير عدد من المخرجين اللبنانيين بالتيارات العالمية الرئيسية
في المسرح الحديث، وتجسيدهم لها بوضوح عبر أعمالهم. إن الذي شهد
مسرحية جلال خوري «جحا في الخطوط الأمامية»، لابد أنه لاحظ كونها
نموذجًا عربيًا دقيق التقليد لمسرحية بريلخت «شفايك في الحرب»
والذي تابع «الطوفان» وغيرها من أعمال منير أبو الدبس، لابد أنه يتذكر
مسرح غروتوفسكي «الفقير». والذي حضر «فلتمت دزمونة» لريمون جبارة
لابد أنه فكر بتأثيرات بيتر بروك النظرية على العرض، والذي رأى
الدكتور يو» لأنطوان ولطيفة ملتقي لابد أنه ربطها مع مجال أعمالهما
بحركة المسرح الطبيعي الأوروبي وتأثير أنطونين أنتونو. والذي يذكر «أعرب
ما يلي» و«جبران» وغيرهما ليعقوب الشدراوي يخطر على باله فوراً
سنتانلافسكى - وبالأخرى أولئك الذين طوروا منهجه على نحو أو آخر،
مثل فاختانكوف ومايرهولد ومايكل تشيكوف. والذي يذكر بدايات نضال
الأشقر بعد تخرجها من الأكاديمية الملكية في لندن، وبالتحديد في أعمالها مع
روجيه عساف لفرقتهما «محترف في بيروت» سيلحظ تأثيراًً مباشراً لتجارب
جوان ليتلود التي سببت المسرح البريطاني في الستينات مع فرقتها في
«إيست ستراتفورد»، وأحيت «الميزيكيك - هول» كطراف شعبي لمعالجة
موضوعات مهمة. وقدم «محترف بيروت» آنذاك «مجلدون» و«كارت
بلاش»، منتزعاً الإعجاب من الجمهور والنقاد على حد سواء.
وكانت بيروت تزهو أيضاً بفن «تشانسوينه» - أو الكباري السياسي -
وذلك عبر «مسرح الساعة 10,30» الذي كان ينتقد الوزراء والناواب على
المستوى. وفي الوقت نفسه، طور الفنان الإيمياني فائق حميمي تجربته
وصقلها في فرنسا، ثم بدأ بإطلاق عروض إيمانية مع طالبه عاماً بعد عام،
تتألف من مشاهد قصيرة متنوعة على شكل لوحات منفصلة.
وعاش المسرح الغنائي أوج انتصاراته عبر أعمال الرحابنة وغيوره
منذ دورات مهرجاني بعلبك ومعرض دمشق الدولي الأول وأخرج الأعمال
الأولى جميعًا صبري الشريف بمقدرة فذة على إدارة وتحريك المجامع،
خاصة في «أيام فخر الدين»، «ناظورة المفاتيح»، «جبال الصوان»، و»ناس
من ورق». وضمت أعمال الرحابنة نجومًا في التمثيل والكوميديا والغناء،
مثل وديع الصافين، نصري شمس الدين، هدى، فيلمون وهبه، أنطوان
كربيج... وغيرهم. ثم حل برج فازليان مخرجًا محل الشريف، وأنجز بذاقه
أكثر وإيهام أقل «المتحدة» و»ميس الريم» و»بتراء».
وكان عبد الحليم كركلا مع الرحابنة بتصميمات رقصاته البارعة قبل
أن تفصل فرحته وتقدم عروضها المستقلة: »الخيم السود« وأقياسها عن
مسرحيتي شكسبير «ترويض الشرسة» و»حلم ليلة صيف« وكانت هناك
مسرحيات غنائية تجارية لصباح وغيرها من المطربات. تعتمد على
الموسيقى والديكورات والأزياء أكثر من النص والتمثيل. وظهر عرض
شبايب لموتون وعيسان الريحاني أيضاً تحت عنوان »هلو بيروت« قدم جيلًا
من المطربات والمطربين الجدد.

ندوة التأليف

رغم هيمنة العرض المسرحي على الأدب الدرامي في لبنان، إلا أن
الحركة المسرحية لم تثبت أن أنتجت بعض الكتاب المتميزين - وإن ظلوا
مقيلين في معظمهم، والمستمر منهم يشبه العملة النادرة. وبغض النظر عن
أولئك المخرجين الذين يفرون أو يعانون أو يقتنيون نصوصاً لعروضهم،
ظهر مؤلفون متميرون مثل عصام محفوظ الذي أشتهر بمسرحياته المدافعة
عن الحرية، وخاصة تلك التي كرسها لسرحان بشرارة سراحان. وظهر أيضاً
ادوار إميل البستاني، صاحب »سماة السلور«. ولكن قائمة المؤلفين بدأت
واسعة، في الواقع، تم تقلصت. في البدايات، لمعت أسماء عديدة انطفأً بعضها، تذكر منها: أنطوان غنرور، فارس واكيم، هنري هاماتي، أنطوان معلوف، هدى زكاء، وأسامة العارف. بالمقابل، اتجه بعض الممثلين لكتابة، مثل رضا كبريت في مسرحيته «الستارة»، كما اتجه بعض المخرجين لتجربة التأليف الجماعي، مثل زوجه عباف وفرقه «مسرح الحكواتي» التي قدّمت عروضاً ممتازة من نصوص جماعية التأليف، وصلت الماضي بالحاضر، وتصدت بوجه خاص لمشكلات الجنوب والقضايا الوطنية والطبيقية معاً.

مع عودة الاستقرار الأمني تدريجياً إلى ربيع لبنان، بدأت الدماء تسري من جديد في عروض الجسد الهرمية، وظهرت في الأعوام القليلة الماضية بضعة أعمال لاقتنا للفتري حيث يعود الأم وتحي حلم الماضي الجميل. فقد كافح منصور الريحاني وحيداً - بعد مرض أخيه عاصي، ثم وفاته - وأنجز عرضاً ضخماً بعنوان «صيف ٨٤» من دون نجمة الفرقة الساطعة فيروز. واستطاع العرض، الذي أخرجه ريمون جباره، ولجيت بطولته النسبية هدى أمام غسان صليباً، أن ينثر الإعجاب، خصوصاً أنه ظهر إيان اتخاذ الأزمة اللبنانية، حين كان من الصعب إنتاج مسرحية تضم شخصيتين! وما لبث أن أنتج «الوصية» من إخراج نقولا دانيال.

وما لبث ابن شوشو، خضر علاء الدين، أن عاد من دراسته في الولايات المتحدة ليحتفي بتراث أبيه الكوميدي في «أخ يا بلدنا». ورغم أن الدوق قد تغير، وطبيعة العلاقات والمشاعر قد خلقت، إلا أن الاثنين قد نسخة طبق الأصل عن أبيه، وطور قليلاً في النص والإخراج. وبالتأكيد، ما زال مبكراً من خلال ما وصل إلينا أن تحكم على نجاح هذه التحويلة، ولكن المعروف أن المسرح لا يقبل التحيز، وأن على الاثنين أن يحيي روح أبيه بأصالة، وليس تقليداً. وعاد نبيه أبو الحسن إلى نشاطه القديم دون كبير تغيير عبر عقد ونصف من الزمان، لولا أن توفره الله قبل أن يحقق حلمه.
وإذا كان عدد لا يستهان به من رواد المسرح اللبناني قد تقادم أو هاجر أو خاب أمله فصمت، فإن هناك بالمقابل عدداً من المخرجين حافظ على لياقته عن طريق التدريس الجامعي، فما زال شكيب خوري وعقوب الشدراوي وروجيه عساف وفاتي حميمي تشيطين بوجه خاص، وكذلك ريمون جبارة أيضاً، الذي حاز نجاحاً كبيراً في «صانع الأحلام». ونجح نضال الأشرق، بعد مشروعه الكبير والبيهم «ألف حكاية وحكاية» مع الطيب الصديقي ونجوم من المسرح العربي، نجحت أخيراً في تقديم عرض لبناني جوال عن نص جديد لكاتب مسرحي لبناني جديد هو الشاعر والصحافي المخضرم بول شاول، أخرجه فؤاد نعيم - ولقيت مسرحيته «الحلية» احتفاء نقدياً أيضاً عرض، فهو ينتمي للمسرح التجاري ويتناول بصورة رمزية الوضع اللبناني المأسوبي اللامعقول. شارك نضال الأشرق في التمثيل الفنان الفقيد رفيق علي أحمد، الذي ماليحة أن نال تكريمأً عن أدائه المنفرد في مسرحية «الجرس» من إخراج روجيه عساف.

أحد من المرجح أن يعود المسرح اللبناني قريباً إلى الانتعاش والتنوع.

وبرغم أن الوضع الاقتصادي قد لا يتح إلا نادراً إنتاج أعمال بالضخامة والإهيار السابقين، إلا أن المسرح الفقير، ومسرح الممثل الواحد، ومسرح الإبلاء، ومسرح الطليعة، ومسرح الشعر، استجدا جميعاً أرضًا خصبة، وجمهوراً نهماً. والجبوب التي سيبدها اليوم المسرحيون اللبنانيون، القدامى والجدد منهم، ستنمو غداً في موسم خصب للغاية. وإذا حافظ المسرح اللبناني على ميزته السابقة وطورها، فإنه سيستعيد في وقت قصير جداً ألفه القديم.
هل لرينين «الجرس» صدى؟

لا شك أنها خطوة موفقة وذكية أن يجلب منتج عرضاً مسرحياً ذائع الصيت كعرض «الجرس» لفرقة مسرح الحكومي إلى دمشق، بعد أن حظي بطله الوحيد رفيق علي أحمد بجائزة أفضل ممثل في مهرجان قرطاج 1991 في تونس، وبعد أن تناولته معظم الصحافة العربية بالتمييز والثناء. ومسرح الحكومي الذي عودنا مخرجه الموهوب روجيه عساب على طريق الموضوعات الساخنة التي تمس الجنوب اللبناني من خلال تأليف جماعي، يعمل هذه المرة مع ممثل واحد. «الجرس»، إذن، عمل حلم معه توقعات عظيمة. فهو عمل وطني، وهو عمل فني، وهو عمل تجريبي جاد، وهو في الوقت نفسه كوميديا شعبية.

ولكن، فلأكن صريحاً وأعترف: أن المسرحية خيبت أملي بعض الشيء. قرأت الكثير عن نصها الجريء الذي يتصدى لهوم سياسي من خلال شخصية راعي المائع أبو عيسي، إلا أن النص يفتقد إلى البنية، ويشرم إلي لمسات متناثرة، غير متربعة، بعضها يملك طراقة، وبعضها يلجأ إلى الميلودراما، وكثير منها لا يخلو من الثروة، وأعمق ما فيها لا يخرج عن دائرة التهريج السياسي، ولعل أجمل ما في الحوار - أو المونولوج في حالة ما يسمى عندما بالمونودراما - هو ما لم يكتب في النص. وأعني أن ارتجالات رفيق علي أحمد المتكورة، وخروجه عن النص بتدبير أو من دون تدبير، هي
التي جملت الكلام وأضافت عليه حيوية وحرارة وجرأة وإضاهاً. ورغم أن سنوات قليلة مضت على تأليف العمل فقط، فإن طروحاته اليوم وسط دبلوماسية عملية السلام تبدو قديمة العهد. الشيء الوحيد فقط الذي حافظ على تأثيره لا يكمن في الوعظ، ولا في النقد السياسي، ولا في التصوير الاجتماعي، وإنما في العاطفة الإنسانية المذهبة لنبأ استشهاد ابن، وأيضاً في الفكاهة الطازجة الجريئة.

كلاهما يعتمد على التمثال، ورقيق علي أحمد ممثل مهم، استطاع في هذا العمل أن يرصد من النجاح ما يفوّط جميع نجاحات حياته الفنية معًا، بحيث بل أخشى أن تشكل "الجرس" عقبة في وجه تطور إداعه من كثير ما قيل فيها وفيه من دقيق. والعرض، بلا شك، هو عرض ممثل، وليس عرضًا إخراجيًا. فروجيه عساك الذي عرفناه ممتنًا وقادراً على إدارة المجامع، وضبط الإفاعة، وتحقيق الصدق الواقعي في الجو الأدائي العام، له هنا مهمة مختلفة إلى حد كبير. هناك لمسات منه هنا وهناك، في إحياء الفولكلور، وخلق قدر من المشهدية المسرحية في استخدام رؤوس الدمى كشخصيات ترمز لأهل القرية، وربما كان له دور ما في تأليف النص، لأن عليه بصمات مخرج أكثر من بصمات مؤلف متمتن. يبقى، إذن، في الواجهة رقيق علي أحمد، الذي أذكر أنه كان ضمن مجموعة ممثلة فرقة الحركات مع المخرج روجيه عساك يوم قدموا "من حكايات عام 1936" و"أيام الخيام"، وكان له حصص مميز وجميل. إنه ممثل مقتدر، يمتلك حضورًا وقدرة نادرة على الارتغال، لكنه تعامل هنا بخفة واستسهال في العرض الذي شهدناه، فهو يؤدي كنجم، بينما بدت إدارة المخرج لأدائه باهتة.

في "الجرس"، نجد شيئًا من التكلف والصنعة الظاهرة بشوبان الأداء القوي لممثل متمتن. نادرًاً، إن لم تكن معدومة، تلك اللحظات من الصدق النفسي الواقعي المتآثر والمؤثر معاً. هناك من سيقول: إنه أسلوب العرض
ونزعته الپرتشة، حيث الممثل يشخص لجمهور شخصيات ويعلق عليها دون محاولة للإهاب. صحيح، ولكن جزئياً. بالأداء الجيد لا يكون خارجياً فقط في لحات العاطفة والتنكير، بل إنه ما كان يمكن أن يتحقى هو المزاوجة بين منتهى الإيمان والصدق في تجسيد شخصيات معينة، وبين الانتقال إلى رواية الأحداث ومداعة الجمهور. رفيق على أحمد قادر على ذلك بلا ريب. لكنني لا أتري إذا كان أداؤه تغير، وإذا كانت بعض هذته الأداء ناجمة عن الميكروفون أم عن ثقة مفرطة بالنفس بعد نجاحات أحرزها، وحاز عليها جوائز يستحقها على تاريخه الفني: "الجرس" مسرحية مرهفة ودقيقة، وهذا شأن عروض الممثل الواحد، بحيث أن أي تغيير طفيف يخلل روح هذا العمل الصعب. وأعتقد أن الأداء والنصر معاً وقعا في مطب التصنيع غير الموفق أحياناً، في حين أن الأداء والإخراج معاً كانا بين صعود وهبوط منافتيين خلال مرحلة العرض المختلفة أحياناً أخرى. ومثال الذي يوضح أسلوب العرض العام تلاعب الممثل المتعمد والرسوم اخراجياً بناءً على خشبية خلال مونولوج عاطفي مهم، وكأن القصد دعامة خصور المفترجين أكثر من التأثير في عواطفهم وأذهانهم لذلك، عندما وصل العمل إلى الأهم، لم يكن المتفرجين مؤهلين للتصديق لأنهم كانوا في انتظار النكتة. الحضور الممتاز لرفيق علي أحمد كان ينذى الموقف بعض الشيء في كل مرة، ولكنه لم ينذى إلى حد اعتبار العرض بمجمله رائعاً، فظل استعراض ممثل جيد فقط.
الوصية» طيف قادم من دنيا الأمس

في زمن صرنا نواجه فيه الخيار الصعب بين مسرح هز البطن والترفيه البذيء وبين مسرح الأحاجي والألغاز المغرقة في التجريب والتقلس، ببقى مسرح الرحبانية ظاهرة صحبة نادرة في عالمنا، تستحق أن تحاط بالتقدير والمحبة. ومسرحية «الوصية» لمنصور الرحباني إما تعود بنا إلى أيام زمان... إلى مناخات من الحلم الشاعرية والوراءة الألقية.

ولا يملك الممرء إلا أن يحن إلى ذلك الفن الماضي الجميل، وأن يصفق تجنبًا لهذا الإبداع اللبناني الصافي، الخارج من أتون الحرب والفوضى، لبعيد إلى الأبد والعين بهجة وسماحة طال افتقدها. بالتأكيد، فإن مسرحية الوصية» أرقى مراحل من جميع ما ورد إلىنا من المسرح التجاري المصري، الذي كان في الغالب مشفى في التهريج والإيحاءات الجنسية، وحتى في مستوى الرقص والأزياء أحياناً كبيرة. وبالتأكيد، فإن مسرحية «الوصية» أكثر جماهيرية من العروض المغرقة في تجريدها ورمزيتها، والموجهة إلى نخبة محدودة من الناس.

ولكن، بالأصل، يخطئ من يزعم أن المسرح الذي يقدمه الرحبانية الباقون اليوم هو في زخم مسرح الرحبانية نفسه أيام زمان. إن الروح واحدة، ولكن الإشباع غير مكتمل، لأن عدداً من العناصر العظيمة المباعدة آنذاك غيبها الموت أو الاعتدال. لذلك، فلننظر إلى «الوصية» بواقعة، إذ إنً...
منصور الرحباني - في ظل غياب عاصي وغياب فيروز وغياب نصري شمس الدين وغياب أنطوان كرباج وغياب فلمون وهبي وغياب صبري الشريف وغياب كركلا - ليس قادراً على اجتياز معجزة. ولكن، يكفي منصور فخراً أن غياب كل هؤلاء لم يستطيع أن يجعل تيار الرحباني يتوقف. يكفيه شرفاً أنه لم يهجر الحلم، وأنه زاروج مرة أخرى بعد «صيف 84» بين الأمل والعمل، مثبتاً أن المسيرة لا توقف بوفاة شخص، وخلاف مع آخر.

لا تُست «الوصية» منفقة على الأعمال القديمة مع فيروز، وأخرى «بترا»، ولا تُست مماثلة لها في القوة، ولكنها مسرحية ممتعة ونظيفة تستحق المشاهدة والتقدير، إذ أن فيها سخاء عودنا الرحباني عليه في الأزياء، وأناقة في الديكور، فضلاً عن ألحان جميلة، وأداء رائع من هدى، وحضور محبط من غسان صليبياً.

منصور الرحباني غامر مرتين، ولم يفشل. كان «صيف 84» عملاً وطنياً حماسياً ذكرنا بمسيرات من طراز «أيام فخر الدين» و«جبال الصوان»، وهما ذي «الوصية» تطل على موسم «معرض دمشق الدولي» لعام 1994 لتذكرنا بأعمال اجتماعية نقدية مثل «المحطة» و«ميس الريام» و«اللولو». تقوم حبيبة «الوصية» على فكرة درامية موفقة، محورها أن رجلاً بالثروة في السبعين من عمره يكتب وصيته، فيذهب ثروته إلى أقربيه إذا عاش حتى الثلاثين، يذهبها إلى الجمعيات الخيرية إذا هو توفي قبل ذلك. ويحتمد الصراع بين أقربيه الذين تقول موقفهم من تمني موته إلى محاولة الحفاظ على صحته، وتجنبه أيًا من مقترحات الأعمال، كالدخان والخمرة والنساء... وبين جماعة الجمعيات الخيرية الذين يهدونه السيجار الكوفي والويسيكي الاستوانتي المعتق، ويقدمون له ثلاث ملكات جمال، آخرهن ملكة جمال الأرامل الموشحة بالسوار. وسط هذا التناقض على الأثر الكبير، لايجد الثري سعد الله صديقًا إلا «زيتة» صاحبة الحانة، التي يخيب أمها في
حببنا السيري رئيس الجمعيات الخيرية، وتجد سلواها أيضاً في صحبة العجوز الأتقي الذي يقاوم وطأة السنين. ويلجأ الطفان المتانسان على الثروة إلى زعيم مكسيكي يدعى «سلموبلا مونتي»، فيجل الخلاف بينهما بالتراميات، ولكنه يفرض بالقوة أن يأخذ نصيبه منهما ربع الثروة. وآخراً، تمر السنون، ويهرم المنتظرون، ولكن صحة سعد الله تأتي أن تتردى، بل يلفجئ الجميع بأنه تزوج من صديقتته «زينة»، ويردده شاباً.

بعد صبري الشريف - صاحب أكبر عدد من اخراجات مسرح الرحبانية، ومبدع الشكل المسرحي في ذروتها «ناس من ورق» و«ناظورة المفتيات» - وبعد برج فازليان الذي بدأ مع الرحبانية منذ «المحطة». واستمر في عدة أعمال أخرى وحيدة المستوى، جاء ريمون جبارة مرة، وها هو ذا نقولا دانيال ينضم إلى الركب. اخراج «الوصية» ليس فذاً، ولا مهبلاً، ولكنه بالمقابل اخراج مقبول لمسرحية لاحتمل كثيراً من المشهدية. النص اجتماعي معاصر. لا يقتضي أن يلجأ المخرج إلى حيل اخراجية، وحلول متميزة. وكان أن استعود عن ذلك بعدة رقصات جماعية موفقة وناجحة، منها ما هو بيثاب مكسيكية، ومنها ما هو بيثاب البحارة. ولكن نقولا دانيال - وهو أستاذ للتمثيل أيضاً - لمترك بصمات واضحة على أداء الممثلين للشخصيات، وعلى علاقاتها ببعضها، وعلى خلق كوميديا حركية. حاول فقط إضفاء شيء من الطالع المسرحي المقمح أحياناً في دخول مفاجئ لرلينان يحملون مشاعل، ويرموزون لحضور الموت. ولكن «الوصية» كانت تحتاج منه ومن الممثلين إلى شغل أكثر بكثير على تجسيد الشخصيات. فالنص حافل بتنوع فريد في الشخصيات، من اليساري القديم الذي يرثي حاله بعد انهيار الامبراطورية الشيوعية، إلى المرأة الفقيرة التي خلفت ذرة كبيرة، إلى السمار المحرتف، إلى الزعيم المكسيكي. وأهم الشخصيات، بالطبع، شخصية سعد الله نفسه، إذ أداها غسان صلبيا الشاب بكمية رجل في السبعين دون أن تتفجر مشيته، أو المسرح القومي - م 177
ينحنى ظهره، بل دون أن يثلّ وهو يؤدي أغنية طويلة في الحانة متجراً عدة كؤوس من الويسكي.

إنه حضور جذاب لنجم ذي صوت قوي عذب، ولكن حضور من غير أداء. تمثل غسان صليبا كان في حاجة إلى كثير من التوجيه من المخرج نقولا دانيال كي يصبح مقصداً. المحترفون القدماء أفضل، مثل وليم حسواوي (السمسار)، وجوزيف نصر (قرب الثرى اليساري)، وقلائل غيرهم.

لكنهم لجأوا إلى أساليب نمطي وخارجي من الأداء، ليس فيه أي صدق داخلي ورفاه وواقعية. وحدها هدى تأثرت في التمثيل تأثرها نفسه في الغناء.

إنه جوهرا تزداد ابهاراً وقيمة من السنين. موهبتها في الغناء كرديفة لاختها فيروز في الماضي نضجت اليوم لتزداد صداها جنبات المسرح، وحذاء القلب.

وأما بعد عام، تزداد حضوراً شباباً ورشاقة. حركتها الجسدية على المسرح تدل على فنانة متدرجة: خطوط وفقتها، وارتفاع مشيتها، وخط نظرها، تعبر جميعاً عن مكنونات احساسها الدرامى في كل لحظة. إنها ليست مغنى تمثل، بل ممثلة تغني. وكم أدعت في الاثنين معاً في أغنتيها مع غسان صليبا «شوفيلي يا زينة».

يبدو منصور الرحياني في «الوصية» أشد ما يكون قرباً من مفهوم الميوزيكات الأمريكي بكل سماته التقليدية القيمة. حتى كلمات الأغاني استفاحتاً من الحياة اليومية البسيطة في تعبيرها. إن منصور الرحياني - وعاصي من قبل - قادر على أن يلحن حقاً دليل الهاتف. وهنا، في الوصية، جمع أيضاً اسهامات متنوعة من أخيه المبدع البابي الرحياني، ومن مروان وأسامة وهدى. إذا كان زياد الرحياني أنتج خطه المتميز في الكوميديا السياسية والمسرح الرمزي الناقد، فإن المعلم منصور ما زال مستمراً في نهج الرحبانية الذي يجمع بين الشعريه والطلاقة والسرية، مؤكداً شباب مسرحهم المتجدد تجدد شباب سعد الله، واقترانه بمن تمثل متع الحياة ونهجتها.
الصافية. وإذا كانت السيدة فيروز قد طورت فنها بتوازن دقيق، متراوحة بين نغمات الجاز العربي في اسهامات زيد وتوزيعاته الجديدة لأغانيها العتيقة، وبين زكي ناصيف وألحانه شبه الأندلسية، فإن "الوصية" قدمت عبر منصور والياس نماذج جديدة ثابتة ومتلألئة من النهج الرحباني المألوف نفسه. وكم نتعطش لرؤية مزيد من تجارب آل الرحباني المختلفة.. من "سورة الأحلام" لالياس إلى "باسم الكرامة والشعب العيد" لزياد، ولكننا سنظل متشوقين - مهما كان الحاضر ظلًاً للماضي - أن نشاهد المزيد من منصور، الذي يحافظ ببطولة نادرة على القلمة الشامخة لتراث الأخوة الرحباني، أملين في لم الشمل ذات يوم مع باقي العناصر المشتتة في عمل أخذ عظيم يعيد إلينا النعاوة والاشباع في الطراب والكوميديا، اللذين نتوقف إليهما.

* * *

الهيئة العامة للكتاب

- ١٧٩ -
لؤلؤة عبد الرحمن المناعي
أمثلة عالمية في زي خليجي

لدغة العقرب مثل لدغة الجشع. فهل ينحو الطفل من السم؟ وهل تنجو
براءة الأب، صبّاد اللؤلؤ الفقير، من اغواء اللؤلؤة النادرة؟ إن المجنون
يصرخ قبل وقوع المأساة، مثل زرقاء اليمامة، مندراً: «كل شيء لزوال».
والأب، الذي يأتي أن يصبح ضحية لدهاء وطماع التجار والقصور، يقرر
منذ أن يلوح الخطر: «سيأتي زمن نذهب فيه إلى الصحراء». ويحاصر
الأسرة هم أقسى من هم الفاقة. فهناك النفاك والقصور، هناك المعادي
والمقول، وهناك قارب محطم وبيت محروق. والرجل، مثل القرية، سرى سم
الجشع فيه، فلم يعد يبصر سوى اللؤلؤة الكبيرة، التي خلدها «عين الحياة»، فإذا بها
في النهاية «عين الموت» التي تصيب من طفله الرياضي البريء مقتلاً.

هذا هو جوهر الحكاية/ الأمثلة التي اقتبسها عبد الرحمن المناعي عن
قصة طويلة لجون شتاينبек، وأخرجها بنفسه لفرقة «مسرح الأضواء» تحت
عنوان: «الحادث والكائن في موت عاش بن طاعن، لتشترك في احتفال يوم
المسرح العالمي. والحقيقة، أن عبد الرحمن المناعي لم يقتبس نصاً، بل ألف
عرضاً. إنه مسؤول عن كل لمسة من لمسات المسرحية، فيما أعتقد، من
الديكور إلى الأضواء إلى تدريب الممثل، إضافة إلى التأليف والاخراج
بالطبع. وباختصار، خرجت المسرحية نتاج رؤيا متكاملة لفنان واحد.
فُجِّاءٌ عَبْدُ الرَّحْمَنُ الْمَنْعِيُّ السَّاَرٌّ لَنَا لَمْ تَكِنْ نَتِيجَةٌ عَدَمْ مُعْرُفَةٍ بِانْجَازَاتِهِ الْمُسْرِحِيَّةِ السَّابِقَةِ، وَإِنَّما نَتْجِيَةُ تَطُوَّرِ رُؤْيَاهُ الْمُسْرِحِيَّةِ لِتَوَكُّبٍ أَحْدَتُ مَدَارِسِ الْعَصْرِ، وَلِتَنْتَهِي بِتَعْقِلٍ وَأَصْلَاةٍ مِنْ نَظْرِيَّاتِ مُسْرِحِيِّيْنٍ كَبَّارٍ، مِثْلُ بِرْتُولدُ بِرْشاَتَ وَبِيْتِرُ بَرْوُكَ عَلَى وَجْهِ التَّحَدِّي. نَشْوَةٌ عَمِيْقَةٌ سُرْتُ فِي نَفْسِيَّ وَأَنَا أَرَايَقُهُ الْبَلَاغَةِ الْشَّجَاعَةِ فِي أَسْلُوبِ الْعَرْضِ الْمُسْرِحِيِّ المُتَكَمِّلَ، الَّذِي قَدْ «أُرَوْكَسْتَرَاهُ» الرَّمْزِيَّةُ فَنَانُ نَضْجَتْ خَبْرَتُهُ، وَتَخْضَرَتْ قُدْرَتُهُ، مَعَ الْزَّمَنِ. رَبِّتْ سَرِيعُ وَمُحَكَّمٌ بِمَا بَيْنِ الْمَشَاهِدِ الْمُنْتَبِعَةِ. كَسِيرُ لِلِّيُهَامِ الْمُسْرِحِيُّ الَّذِي أَن يَفْقَدُ الْجِمْهُورُ الْمَتَعَثِّرَةٌ. لَمْسَاتُ كُومُبْديَّةٍ مُوقَعَةٌ هَنَا وَهَنَاكَ. دِيْكُورُ مِنْ مَسَاحَةٍ فَارْغَةٍ، وَأَرْضِيَّةٍ وَخْلَقِيَّاتٍ سَمَاوِيَّةٍ تَجْرِيَّةٍ، مَا تَلْبِثُ الْإِضَاءَةُ أَنْ تَحْبِي بُصْرَةٌ أَوْ صَحْرَاءٍ. اِضْمَاءٌ فَنِئُةٌ مَحْدَدَةٌ بِبَلَاغَةٍ وَمَنْ دُوْنِ اسْرَافٍ، مَسَاحَةٌ وَأَلْوَانَا. بَسَاطُ هَنَا، وَبِسَاطِ هَنَاكَ، وَبِيَدُ الْمُشْهَدِ وَنَتَفَاعَلَ وَنَقْصَدُ، وَنفَكُرُ فِي مَغْزِيَ الْأَمْثَلَةِ. وَلَكِنَا نَشْدُ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ سَرْحَاً مُسْرِحِيًا جَمِيِّلاً، سَوَاءً فِي «السِّينُوغرَافِياً» أَوْ فِي تَكُوَّنَاتِ الْمُمْثِلِينَ. وَبَلْغَتْ ذَرْوَةُ الْأَنْجَازِ فِي مَشِيَدٍ صِيدٍ الْلُّؤْلُوْةِ، حِينَ جُلَّ ثَلَاثَةٌ قَوَّارِبٌ فِي الْمَشِيَّد بِبَصُورَةٍ ثَلَاثَةٍ أَشْرَعَةٌ. وَكَمْ ذُكُرَ نِيَّهُ بِمَسْرِحِ «الْكَاْبَوْكِيَّ» الْيَلَابَنِيِّ الْعَرِيقُ وَمَسَارِحُ الْشَّرَقِ الأَقْصَى عَمْوَأَ! إِنْ الْمَنْعِيُّ يَسِيرُ عَلَى خَطَا فَنَائِتِنِّ عَرِبُ مَتَمِيّزُ، مَثْلُ الْطَّيِّبِ الْمُشْهَرُ، قَاسِمُ مُحَمَّدُ رِجْيِيِّ عَسَافُ وَفُوْازُ السَّاجِرُ. وَهُوَ لَأَيُّلْ فَقْطُ اِلْتَّقَأْ عَنْ بَعْضٍ مِنْهُمْ، رَمْعَ أنَّ الأَمْكَانَاتِ المَتَاحَةِ لَدَيْهِ تَقِلُّ بِكَثِيرٍ عَمَّا كَانَ مَتَاحاً لِمَعْظُمِهِمْ. وَقَدْ أَضْفِيَ اسْتَخْدَامُ الْأَغْنِيَّاتِ الخَلِيْجِيَّةِ التَّرَاثِيَّةِ، الْإِبْلِيَّاتِ الْبَحْرَيَّةِ، جَوْاً أَصْلاً وَسَاهَرَاً عَلَى الْعَرْضِ، بِحِيْثُ أَنْسَاَنَا الْمَنْعِيُّ تَفْقُوحَ المَخْرَجِ أَحْيَاً فِيْهِ عَلَى الْمُؤْلِفِ، أَوْ تَمْيِيزُ الْمَؤْلِفِ أَحْيَاً عَلَى الْمَخْرَجِ. عَنْدَمَا يَصِيبُ حَوَارِهِ اِطْشَالًا، صَرِفُ مَا يُهْرِبُ إِلَى مَشْهَدِ حَرْكِيٍّ لَاحِقٍ مِنْ الكُوْمُبْدِيَّةِ يَكَسُّهُ بِحَدَّةِ الْمِلْوَدَرَامَا. وَعَنَّدَا تَتُوْلِي مَشَاهِدُ الْجَوْقَةِ الْمَجْزَأَةُ إِلَى أَفْرَادِ، صَرِفُ مَا يَنْقَلْنَا
إلى مشهد درامي مكثف وهادئ. ودائماً، هناك معنى أعمق كامن بين سطور النص أنه الغزمي الرمزي للأمثولة. وكان يمكن أن يكون أكثر عمقاً لو أنه أولى اهتماماً مماثلاً لواقعية أداء الشخصيات. لكننا لا نريد أن نطلب المستحيل. فالمناعي ليس مدرب تمثيل. إنه مخرج، وكمخرج، نجد أن مهمته على أحسن ما يرام ضمن الامكانيات المتاحة. إنه يتجاوز عصر الراحل الموهوب صقر الروشذ، الذي كان فخر المسرح الخليجي. فالمناعي يختار اليوم موضوع انتقاءه إلى تيار "العبة المسرح"، أو "احتلال المسرح".

 وهو يضع نفسه عبر هذا الاختيار ضمن الموجة الطليعة في المسرح العربي والعالمي معاً، دون أن يفقد صلته بجمهوره. على العكس، فإنه يعزز هذه الصلة بما يقدمه من امتاع. نحن العرب تمحو من الحكايـة. والمناعي قد أدرك ذلك، وحكي لنا حكاية الحكايات في قلب مسرحي مشوق.

 لا يخلو مسرح مسرحي طموح من هنات، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المسرح لا يزال فناً ناشئاً في قطر ومنطقة الخليج العربي بوجه عام. وعندما يختار مخرج كالمتعمدي الاستغنا عن التقنـيات المعقدة الضخمة، وعن محاولة مجازرة ضخامة السينما والتلفزيون، معتمداً على أدوات المسرح الفقير، وعلى "التجسيد" أكثر من التشخيص الواقعي، فهذا يتطلب اتقان هذه الأدوات. ولكن قدرات ممثلي "مسرح الأضواء" في هذا العرض تفاوتت بشكل واسع. فهنالك الكوميدي المتمسر علي سلطان، بحضوره الفظـري الشعبي. وهناك الموهبة الواعدة خالد عبد الكريم، خاصة في المشهد الأول من مشاهد سوق التجـار. وهناك الممثلة المصرية المشاركة سوسن ربيع، والقادمة من خلفية تلفزيونية محضة ذات طابع آداء ثابت. وهناك جـبر الفياض، الذي أدى دوراً يذكر طول العمر. وهناك العديد من الوجوه الشابة التي تخوض تجاربها المبكرة في هذا العرض. إذن، نحن أمام خليط غير متجانـس من قدرات وخبرات الأداء. بعضهم خاـئه الإلقاء الواضح السليم، فان_TERM_1 مخرج حروقه، ولم يصلنا بوضوح ما يقول. وبعضهم حاول

١٨٣
الإيمان، (ونحن نعلم عن ريادة ممثلي الأضواء في فن الإيماء) ولكن مهارات
الدقة الإيمائية كانت تعوزه. وهناك الحركات شبه الراقصة للمجموعة، والتي
كانت بحاجة إلى مزيد من المران والتشذيب لتمثيل مهارة إيقاعية أفضل.
ورغم أن التشخيص هذا تجسيدي كاركاتيري أو ميلودرامي، ولكنه ليس
واقعاً إلا في جوهره فقط كان هذا التشخيص الخارجي يقترب إلى الصدق
الداخلي. هناك، فيم مغلوط، ساند حول مسرح برشت والتمثيل فيه. لقد شاهدت
قبل سنوات طويلة فرقة «البرلينر أنساميل» الشهيرة في عدة عروض، ورأيت
بأم عيني قوة الأداء وكتنيه الرائع وسط شروط إخراج «تغريبية». هنا،
افتقدت هذه القوة المقنعة في الأداء لسبب أو آخر. وبدت بعض المشاهد
مكررة، كمشهد اللصوص، وهم بحاصرون البيت بوجه خاص. وللأسف
الشديد، وبعد عدد من المشاهد الرائعة حقاً، أتي المشهد الأخير (مشهد
مصور الطفل) ضعيفاً في تكوينه وإخراجه وتنفيذه، بينما هو ذروة
الفعل الدرامي للمسرحية، وهي خيبة أمل كبيرة في آخر عرض كاد أن
يكون ممتازاً.

إن المعنى الذي أرادت المسرحية أن تؤكده فيما أعتقد، ليس الشر
المحيط بالثروة لأن الفقير أيضاً شر. إنما المعنى هو الشر الذي يولده الجشع.
وهنا، يكون اختيار الأ مثلة - حسب مصطلح برشت - اختيار صحيحاً.
وسواء صدقت الحكاية مع الواقع الحقيقى، أم لم تصدق، فإنها تحمل بعداً
رمزاً ومستقبلاً ببرر تجاوزاتها تلك ... وانه لبعض بليل. لقد وفق الفنان عبد
الرحمن المناعي في تأليف عرض ناجح بكما في هذه الكلمة من معنى. وكم
جدير بهذا العرض أن يصل إلى جمهور أوسع بكثير، لأنه يربي ذوقاً
مسرحياً سليماً وعصرياً، يمهد لتجارب أجرأ على هذا المنوال وغيره في
المستقبل. ويا له من مستقبل لو أمكن لفنانين مثل المناعي أن يجدوا فرصاً
أرحب للإبداع!!!

* * *

١٨٤-
المسرح الجديد
تجربة طبيعية رائدة من تونس

ما أكثر المفاجآت في عالم المسرح، وما أكثر ما نتعلم من تجارب بعضنا. أن التلاقح العربي بين اختيارات الفرق الجادة سيؤدي دون شك إلى تطوير الحركة المسرحية، وخلق صلة حوار دائم بين مختلف وجهات النظر، لتحقيق جبهة مضادة للمسرح التجريبي والمسرح القائم على النقل والتقليد، والمسرح السلطوي الدعائي. فرقة المسرح الجديد، التونسية واحدة من هذه الفرق، هبطت على دمشق كالصاعقة، عرضت ثم اختفت، ولكن الأثر الذي تركته كان عميقاً.

بدأت الفرقة تجمعها عام 1975 بأربعة من الفنانين المحترفين، وعملت على تنشيط مركز الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس).

يبلغ عدد أفراد الفرقة حالياً ستة عناصر هم: جليلة بكار - رجاء بن عمار - محمد إدريس الفاضل الجزيري - الفاضل الجزيري - الحبيب المسروقي. وأهم ميزات عملهم هو عدم اعتمادهم على مؤلف أو مخرج، بل قيمهم بالتاليف والإخراج وسائر الأعمال المسرحية بشكل جماعي تعاوني مشترك، أساسه الحوار ودعمه النقد وخصائصه إبداع كل ممثل. وليس هذا بالطبع - على خطرته وحذرا في تقريبه - أمراً مجانياً، فهو نابع من دافع الاكتفاء الذاتي، بعيداً عن حاجات الإنتاج المادية، وقويد التعبيه الرسمية، وحذقات الإخراج والتاليف الفردية. والفرقة تقدم أعمالها كافة باللغة المحكية.

١٨٥
الدارجة، وتعتمد على أبسط أنواع الخطاب المسرحي، وعلى أقل الوسائل
كلفة. هذا يتيح فرصة ومجالاً واسعين للممثل كي يعبر بجسد ووجهه
وصوته، بإيمانه وصمته. أما الدافع الحقيقي الأعمق لعمل الفرقة فهو البحث
عن مزيد من الاتصال بالجمهور العريض، بلغة هي لغته وموضوعات هي
همومه اليومية، وتوصيل بخرق حدود المألوف المستورد، باحثاً عن الأصالة
الداخلية والصادق مع الواقع. قدمت فرقة المسرح الجديد التونسية منذ تأسيسها
مسرحية «العرس»، ومسرحية «الورثة»، ومسرحية «التحقوق» ومسرحية
عسالة النواضر». كما قامت الفرقة بتصوير فيلم سينمائي عن عملاها
«العرس» إن «المسرح الجديد» مسرح نضالي هدفه العمل المسرحي الحي
في المضمون أم في الشكل، هي الحل الناجح الوحيد لأزمة المسرح
والاتصال الجماهيري معاً. إن الواقع وليست الواقعية هو أساس الفهم التقديمي
للمسرح، مع ضمان حرية الإبداع في الأساليب.

إلغاء دور المخرج هو النقطة التي يقول فيها جميع أفراد «المسرح
الجديد» إنها نقطة عدم الرجوع، بينما ما زالت القضيتان السابقتان محور
دراسة وبحث. وصحيح أن الممثل الحقيقي هو الفنان المخلص من عقدة
الذاتية كافة، وصحيح أن ديكاتورية المخرج أمر معيب للمسرح ومكبل
لممثلين، وأحياناً مشوه لعمل المؤلف وتصويره. لكننا لا يمكن أن ننسى أن
تاريخ المسرح أيضاً لم يتطور إلا عبر عبقريات فردية ولتأخذ المسرح
الحديث والمعاصر، فنذكر أسماء غوردن كريغ، سانسلافسكي، ميرهولد،
برشت، غروتونفكسي، بيتز بروك... إلخ. من ناحية أخرى، عملياً ليس
الإخراج الجماعي إلا إخراجاً بشكل أو بآخر، وكما نحن ضد استبداد المخرج
إلا أننا ضد استبداد الممثل إلى حد إلغاء دور المخرج تماماً.
كل التحفظات السابقة التي ذكرنا تتناقص أهميتها أمام العرض الذي
خلقته مواهب أفراد «المسرح الجديد» ما الذي فعلته الفرقة في سبيل خلق
عرض «التحقيق»، ربما كان الموضوع مستقى من خبر في صحيفة يومية، أو من الواقع مباشرة. خيطة بورجوازية ثرية - على خلاف مع زوجها - يعترف عليها مقتولة في حمامها بضربة من مكواة على الرأس. ويدور التحقيق مع صائنتها وخادمتهما، وتستخدم جميع وسائل الالتباس من قبل المحقق لديدن إحدى الضيقاتين، متباعلاً تمام التجاهل الاحتمال الآخر الكبير وهو أن القاتل هو الزوج، حتى العدالة في مجتمع برجوازى هي عدالة عماء تعمل لصالح طبقة بعينها.

هذه الحبكة البسيطة استطاع ثلاثة ممثلين هم (الفاصل الجزيرى - جليلة بكار - رجاء بن عمار) نقلها إلينا عن طريق تشخيصهم لخصائص الشخصيات، فيما عدا رؤية كل منهم للحدث وتعليقه عليه كممثل. هناك لسان ممتد من خشبة المسرح إلى ثلاث الصالا، ليست هناك ديكورات ولا إكسسوارات المسرح ملغي، والأداء يدور على المنصة الصغيرة (0.5 × 0.5 م). ليس هذا مجرد عبث شكلي، بل أن له سبباً منطقياً هو أن الفرقة تقدم عروضها عادة ليس على مسارح تقليدية وإنما في أي قاعة كبيرة تتوفر لها أنها فرقة جولة تحمل إضاءتها وإكسسواراتها معها، وتعقب أيهما كان بهدف إشارة الجوائز الخفية من الواقع الاجتماعي، أي النوعية والتحريض: إنه مسرح فقير وثوري.

يبدو أن المسرح الفقير في مدينته وتقنياته هو المسرح الغني في فنها. هذا هو مدلول الصيحة التي أطلقها المخرج البلجيكي غروتوفسكي، وامتدت بعد توقف تجربته مؤخرًا إلى أرجاء شتى من العالم في فرنسا وإنجلترا وأمريكا. هذه التجربة تعتمد على نزعة صوفية عند الممثل، تصل روحه إلى درجة عالية من الشفافية والتركيز. وبالطبع لا يحقق هذا إلا من خلال تدريب جسدي شاق. إنه مسرح القسوة... مسرح يحتاج إلى أقصى قدرات الجسد.
والنفس وقد انصررت معاً لتحقيق هذه اللحظة الخارقة للإبداع، المتجددة كل ليلة وكأنها للمرة الأولى في الفراخ المسرحي. إنه مسرح حي، نقيض ورافض لكل أشكال المسرح الميت، على حد تعبير بيتروك.

لكن «المسرح الجديد» التونسي لا يكتفي بذلك، فوعي أفراده السياسي التقدمي جعلهم يتأون عن التقليد والنقل الحرفي لمدرسة بعينها، لن تفعل إلا أن تعمق الحفرة القائمة بين المسرح الجاد والجمهور العريض.

إنه ينفقون ما يفيد تجريبيتهم ويغذيها، وما يتلاءم مع أصالة تجريبتهم، وانطلاقتها من احتياجات واستيعاب المترفج. لذلك يمكننا أن نجد استفادة مماثلة لكل تلك التي تحدثنا عنها (من أرنو إلى غروتوفسكي إلى بروك) استفادة أخرى أساسية وهمة من تجربة بروشت. إن البناء الأساسي للعرض المسرحي قائم على السردية، وخلال مقومات الدراما الإرسططالية.

إن لغة المسرحية قائمة على الخطاب المباشر. والعلاقة السهلة الإخبارية مع المتفرج. وإن كل متفرج يشعر بأن الخطاب موجه إليه شخصياً عبر تلك البداية الأسرة في الأداء. كل المناهج والمدارس المسرحية تتصهر في بوتقة إبداع فني أصيل يعي شروط المرحلة التاريخية والظروف الاجتماعي ويجد أيضاً الحقيقة موضوعية وإفاعة.

هذا الطرح من المسرح - غض النظر عن تفاصيل المنهج - يعتبر أهم خطوة نحو مسرح وطني تجريبي رائد. التجريب هذا ليس ترفاً، وليس عبثاً، وليس تقليداً، وليس صراعات إخراجية. إنه ببساطة الجانب الهام من معادلة «مثل + متفرج»، تعتمد على استنهام هام من هذا المتفرج وقضايا اليومية المعاصرة بطريقة فنية، كما تعتمد أساساً على عمل الممثل الخلاق بجميع الوسائل والطرق والمناهج الممكنة في سبيل تحقيق هذا الغرض.

التغريب؟ توجد كثير من عناصر التغريب. الإههام؟ توجد أيضاً كثير من
عناصر الإبهام. القسوة. هناك أيضاً القسوة. هناك تعبير حركي وهناك إحساس نفسي روحاني من خلال الذكورة الإنصافالية والاتصال الداخلي بين الممثلين. تسجيلي؟ هناك أيضاً تسجيلية، ولكن من خلال شروط الخلق الفني.

نموذج متقدم من نماذج المسرح المعاصر، لا يقل قوة ومستوى عن تجارب أوربية عديدة. إنه ليس نهاية المطاف، لا بالنسبة ليبرنا ولا بالنسبة إليه. هو الخطوة السليمة على درب صحيح. كثيرة من المعطيات ستلاشي، وسينبع دائماً من تجربة العمل الجماعي شيء خلاق جديد مشع، لكن الدرب صحيح والخطوة وافية واعدة.

من الصعب فعلاً إن تميز أي دور أو أي ممثل كان متألقاً أكثر من الآخر، فقد كانوا يؤدون أدوارهم جميعاً على تعددها بإنقاذ فائق، فيه إحساس وانماج، وفيه فكر وتغريب. إنهم جميعاً يندمجون إلى الحد الذي لا يضيع الوعي والموقف، بحيث يستطيع الممثل بعده أن يميز فجأة أقصى حدود انفعاله ومتابعة دور الراوي بهدوء شديد كمن يزيل قناعاً: وفي نفس الوقت الذي يجسد كل منهم دور (شاذلي أو صلاح أو فاطمة أو الزوجة أو المحقق) نراه يعي الشخصية عباً كاملاً كممثل، ويحمل موقفاً منها، وهذا جزء جديد من المنهج البرشتي في المسرح أيضاً. إنه يخر من البرجوازية، ومن الروتين الفني المطحز، ويعاطف مع المسحوقين بحرية إنسانية مؤثرة إلى حد الإبهام.

إن أروع ما تقدمه هذه التجربة التونسية المطوحة هي أنها تبدو قادرة على تقديم أي شيء في إطار المسرح، عن طريق البساطة في القص، وعن طريق تقسيم الممثل الواحد لعديد من الشخصيات. إن أروع ما فيها أيضاً إنها تقدم لنا درساً هاماً في العمل الاشتركي الحقيقي لتغيير وسائل الإنتاج الفني بعيداً عن طغيان المؤسسات. والأروع من هذا هو الدرس الذي قدمته ليس فقط لممثل المسرح العربي السوري بل لمخرجيه أيضاً، وهو الابتعاد
عن كل الحذقات المستورة من الشرق والغرب، ومن المعاهد المسرحية، مع إيمان وطني وشعبي عميق نابع من الواقع أو رديف له مع اعتماد متطور على لغة الصمت والإيماء والحركة.

*   *   *

الهيئة العامة السورية للكتب
» إسماعيل باشا

عرض مبهر لمحمد إدريس

في افتتاح مهرجان قرطاج ٨٦، وفي مهرجان دمشق العاشر للفنون المسرحية، خرج الجمهور ذاهلاً من عروض مسرحي تونسي، غريب للغاية، مجدد ومثير، إلى حد الخلاف والشجار. إن مسرحية «إسماعيل باشا»، التي أعد نصها وأخرجها الفنان التونسي القدير محمد إدريس، والجمهور العربي، في تونس وخارجها، عرف محمد إدريس ممثلًاً متميزًا، وأحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الجديد» التونسية، ذات التوجه التجريبي، والالتزام الاجتماعي بالبيئة. وقد شارك إدريس مع زميله الفاضل الجزيري خاصًا في توجه الفرقة عبر عدة أعمال، تذكر منها «العرس»، «التحقيق» و«غسالة النوادر». كما لعب إدريس دورًاً بارزاً في تدريب الممثلين الشباب في المعهد التونسي الذي لم يستمر طويلًا، وعمل مدرساً زائراً لعام واحد في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. لكن محمد إدريس في هذا العمل بدأ رجل مسرح مختلفاً تماماً، يخوض تجربة فريدة ونادرة، ليس في المسرح العربي فحسب، وإنما في المسرح العالمي أيضاً. إنه يحاول أن يحطم لكي يبني، ومن أنقاض المسرح المألوف، القديم والسائد، يخلق رؤياه المسرحية الخاصة. هو في ذلك يسير على نهج مخرجين مجددين متもりدين، مثل بيتر بروك وإريان مينوشكي وبيتر شتاين وجوزيف شاينا.
استهلهم محمد إدريس مسرحيته من تراث شعبي شبه منقرض في تونس اليوم، هو تراث الدمى الصقلية المتونسة. ومن أسطورة إسماعيل باشا، وشخصيته الملحمية الطريرة التي تذكرا بشخصية (أوبو) عند أفراد جاري، نسج إدريس لوحات القصة. ما هي هذه القصة؟؟

وماذا تقول؟ للوهلة الأولى تبدو القصة سخية وساذجة بحيث تذكر بمواضيع الأوبرات، ويبدّو للمرء أنها لا تقول شيئًا هاماً على الأطلاق. وهذا ما أدى بزملاء «المسرح الجديد» والموظفين المتمكنين بتجربته لرفض توجه إدريس الجيد، الذي كان لهم أكثر من مفاجأة: كان بمثابة الصدمة. وتساؤل عدد من النقاد الماركسين عن جدوى مثل هذه الأعمال، رغم كل الاعتراف وكل الاحترام لجماليتها الفائقة، والواقع أن هناك ضعفاً ما في النص، سببه أن إدريس وزميله الدراّما تورّغ توفير الجبلي، (الذي لعب دور إسماعيل باشا) ليسا مؤلفين. ولكن الذين ناصروا العمل الجماعي (وهم قلة) نسوا أن الفن لا يبرر، وأن الجمال ليس بحاجة إلى أسباب موجبة لإبداعه. وما هي الأبعاد المرئية السهلة في رواية مثل «دون كيشوت» او «موري ديك»؟ ما هو الفكر الكامن في «كارمين» أو «دون جوان»؟ وهل يمكننا اليوم أن نتذكر لمسرحيات ابن دنيال مثالاً، أو للمقامات، أو لـ «ألف ليلة وليلة»، وتساؤل ما هو وجود وجودها؟؟

مسرحية «إسماعيل باشا» مأخوذة من مسرح الدمى، والأحداث الأساسية لم تغير أو تطور، ولكن أبعاد التفسير الزمري - أحياناً عن طريق السخرية في الموضوع والشكل - منحت العرض عمقاً غير مباشر. لقد أصبح ملحمة شعبية تتناول الخوالد، كالحب والمود. وصارت شخصية إسماعيل باشا المحورية رمزاً كاريكاترياً لشخصيات الطغاة، مثل كاليمولا ونيرون. إن إسماعيل باشا يرفض طلب الملك والأبطال بإعادة أمره الإيطالية الحسناء (نينا)، التي تزكي أحلامه البطولية بالفتوحات، وتعيش في
كنفه سعيدة، خاصة أنها تتبادل مع (نيكولا) الأسير الصقلي الحب. بينما يتفاءل إسماعيل باشا بالثنائي العاشق (وردة) و (فارس)، وهي ولدا تابعه المخلصين. ويهب فارس لإرساله إلى الحرب الجديدة، ويتقصش الشاب كذلك، لا إخلاصاً لإسماعيل باشا، وإنما لأنه يحلم بأن يأخذ حبيبته وردة إلى عالم آخر بعيد عن أهوام القصور. ويفتقد واندا الشابين، ويعلن إسماعيل باشا فجأة عن قراره بتزويج (نينا) لا من حبيبها الصقلي، وإنما من أحد تابعيه الكهليين (الفزدور). ويشعر (نيكولا) بالعذبة، ويتظاهر بالانتحار. ويؤجل إسماعيل باشا الذي يحبز عليه مراسم زفاف (نينا). ويرسل إسماعيل باشا إلى البابا مطالباً بإرسال كاهن يقوم بمراسم، وحين يحاول (نيكولا) كشف كذبة موهته، يصر إسماعيل باشا على إتمام المراسم. لكن (نيكولا) يهرب من القبر بمعونة (فارس)، الذي يدير خطة محكمة يجعل موجبة (نيكولا) يتكتر كفنصل صغيره ويتقدم لإسماعيل باشا مطالباً بجنمان (نيكولا) لدفنه بناءً على أوامر الملك في صقلية، وذلك بهدف إشعال الحرب. وينتهي الخطة، وعذر إسماعيل باشا، فيتعدى الفنصل المزيف مطاعم إياه بتسليم الأميرة الأشرفة (نينا). وتتشاب الحرب، ويفقد إسماعيل باشا حاشيته وجندته، ويواجه الفنصل المتكرر، ولكن (نيكولا) يرفض متابعة لعبة الحرب، ويرغب في استعادة هويته الحقيقية. ويكلف إسماعيل باشا، بسبب جروحةه، فارس بمتابعة المعارك وملاحقة الفنصل. كما يطلب من النساء الأرامل حمله إلى حيث ينسى هزيمته، وتخلي أعيانه عنه. ولكن تابعه (الفزدور) و (روحمة) يكشفان لإسماعيل باشا النقاب عن خطة (نيكولا) و (فارس) والحراب الوهمية التي أشعلها. ولدهشتهم، يأمر إسماعيل باشا بإعدامهما مع نيكولا وفارس في سورة غضبه، لكن غضب النسوة عليه يجعله يعدل عن قراره، ويأمر بتحويلهم إلى شخصيات مختلفة يبني منها قصة جديدة أكثر من هذه التي انتهت باكتشاف الخيانة. ويشرح إسماعيل باشا رجائه المتحولين بالسفر إلى المسرح القومي -م١۳۶-
بلاغ أخرى حافلة بالجمال والإخلاص، ويعطي الإشارة لتجهيز سفينته
العملاقة كي تبحر بما تبقى من أحياء وجماد من نصر إلى نصر.
هذه الحكايّة الملحمية عن الحب والفروسية والطغيان العبثي والخيال،
صاغها محمد إبرير نصاً صريحًا، وصوتًا مثيرًا، أي أن دوره الأهم لم يكن في
كتابة الحوار، وإنما في تكوين صور معبرة في الفضاء المسرحي. وأول
وسيلة لذلك كانت في تحكيم الديكور التقليدي، بل ومعمار المسرح المألوف
(الإيطالي/الفرنسي)، وهو طموح قديم بدأ منذ "المسرح الجديد"، واستمر مع
إبرير حتى الآن. منصة دائرة في الصالة يربطها بالمسرح نفسه جسر
خشبي مائل، وللدائرة منافذ سفلية، منها فتحة اساسية في الوسط، يهبط ويرتفع
سطوحها بمحرك مصعد صغير، وفتحات من الأطراف، يقف المؤدون داخلها
خارجها برشاقة نادرة، والمناخ العام للصالة كلها منذ أن تطاً قدم المتفرق
مناخ طفقي، فيه إضاءة معينة خافتة، وعبير بخور متزايد. ويعطي الفراغ
الهادئ وراء منصة التمثيل الدائرة إحساساً جمالياً ونفسياً رائعاً بالعمق،
ويساعد على تبديل تدريجي للوحات في مواقع قادمة على الجسر للاحتفال
أو للحرب. كما كانت لدى الفرقة دقة فائقة في الإكسسورات، والتي بلغت
ذروتها في مشهد المعركة الحربية التي يتخللها قصف مدفعين ضخمين على
خشبة المسرح.
ولا نريد أن نعطي منطبعاً خاطئاً عن واقعية العرض، فمحمد إبرير
رافض تماماً لاتجاه الواقعي، حتى في أساليب التشغيل. لقد استلم إبرير
عديدًا من أشكال المسرح، وصهرها في بوتقة واحدة، كون منها شكلًا متفرداً.
نراه استوحى شيئًا من الكابوكي الياباني، ومن الكاتاكالي، ومن أفورا بكين،
ومن الباليه الباليه الحديث، ومن النمس الصقلية، ومن الكروليديا دي لارتي
الإيطالية. أفاد محمد إبرير في تحقيق شكل متسامي وواضح طيلة العرض،
خبرته في مجال الحركة والإلمام منذ درس في "معهد جاك لوكوك".
بباريس. كما أفاده وجود راقصة ومدرسة على مستوى عالٍ من الاحتراف هي الفنانة العالمية نوال اسكندراني.

ثماني شخصيات رئيسية، يؤديها فنانون بارعون، جمع ما بينهم أسلوب إيمائي راقص، أجادوه جميعاً. وللوجلة الأولى، يسرحنا نمط الأداء، ولكن بعد قليل يفقد سحره، ويدو مملاً بسبب جريانه على وفيرة واحدة، تلك هي مشكلة الأسليبة في المسرح، منذ نظرية غوردن كريغ حول الممثل/الدمية، إلى نظرية ماير هولد عن الممثل البلاستيكي. مجال واحد فقط نجحت فيه الأسليبة في الأداء هو مجال الرقص، وحتى هنا فالنجاح سمة سابقة فقط، مثل ألوين ينكولايس الأميركي. بينما نجد مدارس أخرى لبيجار أو مارتا غراهام ما زالت تلته وتحافظ على خطها التعبيري. تحدث كثيرون في الندوة التي كرست لمناقشة "إسماعيل باشا" على ضرورة تطوير النص، عن الحاجة إلى تعميق أفكاره. وبدا مؤكداً أن النقد، كل النقد، ينصب على جانب التأليف، لا الإخراج والأداء والمناظر والموسيقا والإضاءة. ولكن أذهب إلى الاتجاه المعاكس تماماً لذلك، مدركاً أن حقيقية النقد المطروح، لأقول؛ كان الأجدى والمسب مع عمل كهذا هو تحويل النص إلى غناء أوبرالي، وإن كان ذلك صعباً إلى درجة استحالة التنفيذ، فأنا أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فأنا بانشطة إلقاء الكلام كلياً من هذا العمل والاكتفاء بالإيماء عندها تصبح وحدة الأسلوب من جهة، وانسجام "الأسليبة" مع "النطاق" من جهة ثانية، ميرتين أساسيتين.

محمد إدريس في صياغته المسرحية هذه - شما أدرك وأشار - لا يحاول تكرير نمط معين، ولا الدعاوة لشكل جديد. إنها تجربة من تجارب مختلفة ومتنوعة بقدر الإبداع نفسه. وهو لم يستع إلى التبشير والتنظير والتأطير لها، وإنما اعتبرها، يتواضع الفنان، مجرد خطوة بحث، والهدف دائماً لديه هو تحطيم السائد والدارج والملوث في الفن، والبحث عن صيغ جمالية جديدة.
ونضرة، من خلال استلهام التراث الإنساني دون التخلي عن الجذور الضاربة في الأرض بقوة. هدفه أولاً هو «الفرجة»، وإحياء تقاليدها في تونس والبلدان العربية، وربما حتى في العالم. والفرجة عند إدريس لا تأتي بالطريق السهل، ولا تطرح ما هو سهل. أنها تعبير عن أبعاد ميثولوجية تستند هنا إلى قصص الملامح الأسطورية والبطولات، والتدريب عليها يحتاج لالتزام فني هائل وجهود محترفة على مستوى عال جداً. وعلل هذه ميزة أخرى لشركة "سنمار" للإنتاج الثقافي وال الفني، وهي شركة خاصة يديرها محمد إدريس، وتتميز - كما يبدو - بالاحتراف والسرعة في الإنجاز دون أن يخل ذلك بالسوية الفنية العالية.

* * *

الهيئة العامة
السورية للكتاب

- 196-
كتابة بالتمثيل عند الفاضل الجعاليي

الكتابة بالتمثيل عند الفاضل الجعاليي

من الصعب حسم سؤال: هل يجب على المسرح العربي أن يستخدم الفصحي أم العامية. في الفصحي تواصل قومي سهل ومرح، وقابل للتداول عبر المهرجانات وعبر الكتب المطبوعة.

وفي العامية نبض الحياة اليومية: والتعبير البئي الصادق والحار والأكثر إقناعا. كان المسرح التونسي دائماً من المسارح السبئة: في استخدام العامية بجرأة وحرية، فهي شرط من شروط إداع شباب المسرح في تونس، أولئك الذين بدأوا في «المسرح الجديد»، ثم تفرقوا بهم سبل الإداع، فنضحوا وتاءموا في تجارب مختلفة، إنما أكثر جماهيرية.

«فاميليا» هي كتابة بالإخراج، قام بها المخرج المقتدر الفاضل الجعاليي، مع ممثلاته الثلاث البارعات اللواتي تقدمهن جليلة بكار، وكذلك ممثل وحيد لعب دور «المحقق». من الواضح أن النص كتب جماعيا، ففي كل تفصيل صغير هناك مزيد من الجزئيات المشغولة بعناية ودقة، مثل خيوط الدانتيل. لقد كتبت الفرقة العرض - كما بدا لي - بالارتقال، حتى وصلت إلى صيغة إخراجية بين الكلام والأداء. وفاء إخراج الجعاليي بليغا في تواريه خلف التمثال، وعدم استعراضه لأية بطوليات غير لازمة، والحفيظ أن معروفة «فاميليا» الاجتماعية البوليسية راقت للممثلين، فاستمرأوا اللعب عليها، والترويع على نغماتها. وفي مزيج من المحلية المغرقة في بيئتها، والعالمية...
مسرحية في غرابة فنيتها، نتج عمل فني أبهير إتقان أدائه النقاد، وامعتت تفاصيله الجمهور العربي بكوميديا سوداء من طراز غير مألوف في المسرح العربي. لا شك أن المسرحية أكثر قتامة وسوداوية من أواخر أعمال الجعابي، حيث السخرية مضحكة للغاية، كما وصفها كل من شاهدها، لكنه هنا أعمق.

وقد ما يجد المرء «فاميليا» واقعية من الظاهر، يمكن للمرء أن يجد وراء سطحها الظاهر رمزية كامنة، فيها تشريحة نقدي لاذعة للمجتمع التونسي، ولبنية السياسية.

كان عرض تونس، دون جدال، واحداً من أقوى عروض مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، ونافس العرضين السوري والإسباني على الصدارة. للمخرج الفاضل الجعابي ناريخ مسرحي عريق، بدأ ببعض ما شاهدها من تجارب «المسرح الجديد»، مثل «التحقيق» ومثل «علاقة النواذير». ثم استمر عبر ما وصلتنا أصداوته في «العودة» و«كوميديا». وأيضاً من خلال لمساته الواضحة في الفيلم الذي اشترك بإخراجه مع محمود بن محمود «شيشخان». إن من أعظم ميزات الفاضل الجعابي تخصيصاً، والمسرح التونسي تعميماً، هو مستوى الأداء الرفيع الذي ينافس أعلى ما نتصوره من مستويات الأداء العالمية. وتجلى هذا واضحاً لدى جميع المؤدين الذين تقدمهم الممثلة الشهيرة جليلة بكار. مسرحية «فاميليا» عبارة عن كوميديا سوداء في إطار حكاية بوليسية، تدور حول ثلاث شقيقات عجائز ومحقق يبحث أمر اختفاء ضحية. ومن خلال تفجر الرغبات المكبوتة والصراعات الملتهبة، تعيش لأكثر من ساعتين متواصلتين مع مهزلة كابوسية، مضحكة ومفروضة، إنسانية ومفروزة، واقعية ورمزية معًا، للكشف أن ثلاث الشقيقات ضالعات في الجريمة، ويكتشف المحقق أنه هو نفسه أصبح الضحية. شخصيات ذات تنوع أخاذ، يذكرنا بساحرات «ماكبث»، وحبكة

١٩٨١
تشبه ظاهريًا روایات أغاّثا كريستي، لكنها حافلة بالدلاليات العميقة. ونُل أروع لحظات المسرحية تلك اللحظات التي تخرج فيها كل واحدة من الأدوار تدريجياً من أسار شيخوختها، وتحول أمامنا إلى صبيحة أحبب الحب فتنتتها. إيقان مدهش على التقمص الجسدي والتشخيص، فما أسهل ما تخرج الممثلة من تشوه جسدها وتبدّل صوتها، ثم تعود إليه. وما أصعب أن يحافظ كل واحدة منهن على ملامح شخصيتها، وإيقاع حركتها طيلة فترة العرض دون الوقوع في أدنى هفوة أو خلل. إنه إعجاز رائع في فن التمثيل العربي، قاده ماسترو فائق المقدرة والبراعة، مستخدمًا ومضات إخراجية بصرية مفروعة وسط ديكور بسيط جداً وخشبة عارية تشبه التعزير بعدسة الكاميرا، وتختصر المواقف في لقطات ثابتة، مسرحية «فاميليا» قاتمة وضاحية، بحيث تذكرونا ببعض روائع المسرح الأمريكي الجديدة التي تتناول شخصيات العجائز، وتصهر الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة. ولكن الإغراء في العامية التونسية كان عائقاً، دون شك، في الاستمتاع الكامل، فضلاً عن الإطالة الشديدة والتي يتحمل قدرًا لا أساس به من الاختصار.
المحتويات

كلمة لا بد منها استلهام التراث في التأليف المسرحي العربي

هموم مسرحية

محاولة لتأصيل المسرح العربي

أزمة المسرح السوري

"الملك هو الملك": لعبة ونوس بين التمرد والنكوص

السفر برك.. أيام الجوع أم أيام عدوان؟

أقنعة عرسان الرمزية

دريد لحام والماغوط يزرعان "شقائق النعمان" وبحصدان الشوك...

هل ينجح عشاق فرحان بلبل أم يفشلون؟

وليد فاضل: عالمية التمرد

المسرح التجاري المصري: ازدهار للفن أم سحب للبساط من تحت أقدام الفن؟

ظاهرة في المسرح اسمها محمد صبحي ولينين الرملي

قناعان لصلاح عبد الصبور

محمود ديايب بين مسرح الفلاحين ومسرح المثقفين

"بير السلم": القمع والتمرد في نبوءة سعد الدين وهبة

"بلدي يا بلدي": صوفية أم علمانية

محمد سلماوي: غرشه الستينات في أرض الثمانينات
المسرح اللبناني ينبعث قوياً من أنفقاس الحرب الأهلية .........................
 هل لرين "الجرس" صدى؟ ........................................
"الوصية": طيف من دنيا الأمس ..........................
"لولوة" عبد الرحمن المناعي: أمثلة عالمية في زي خليجي ..........................
"المسرح الجديد": تجربة طبيعية رائدة من تونس ..........................
"إسماعيل باشا": عرض مبهر لمحمد إدريس ..........................
"فاميليا": الكتابة بالتمثيل عند الفاضل الجعايمي .............................
مؤلفات رياض عصمت

المسرحيات:

النجوم والليل الطويل - 1971 - وزارة الثقافة - دمشق
نجوم في ليل طويل (طبعا منقحة) - 1979 - دار المسيرة - بيروت
طائر الخرافة ومسرحيات أخرى - 1974 - بالتعاون مع اتحاد الكتاب
العرب - دمشق

لعبة الحب والثورة - 1978 - دار المسيرة - بيروت
الحداد يلبق بانتيجون - 1978 - دار المسيرة - بيروت
هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة؟ - 1979 - دار المسيرة - بيروت

السندباد - 1982 - اتحاد الكتاب العرب - دمشق
ليالي شهريار - 1994 - دار الأنصار - دمشق

المجموعات القصصية:

dررة البعيدة - 1971 - دار غراتيب - دمشق
غابة الخنازير البرية - 1977 - بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب - دمشق

tلج الأسود - 1978 - وزارة الثقافة - دمشق

203
حكايات ذلك الصيف (للأطفال) - 1978 - منظمة الطلائع - دمشق
شمس الليل - 1994 - وزارة الثقافة - دمشق

النقد:
بقعة ضوء (نقد مسرحي تطبيقي) - 1974 - وزارة الثقافة - دمشق
ضوء المتابعة (نقد مسرحي تطبيقي) - 1982 - وزارة الثقافة - دمشق
الصوت والصدى (دراسات في القصة السورية الحديثة) - 1989
دار الطلعة - بيروت
قصة السبعينات (دراسات في أدب الشباب في سورية) - 1988
مؤسسة الشبيبة - دمشق
البطل التراجيدي في المسرح العالمي - 1980 - دار الطلعة - بيروت
شيطن المسرح - 1987 - دار طلأس - دمشق
ما وراء الواقعية عند نجيب محفوظ - 1995 - دار الجندي - دمشق