وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح العربي

سقوط الأقنعة الاجتماعية

رياض عصمت

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح العربي

سقوط الأقنعة الاجتماعية

الهيئة العامة السورية للكتاب

رياض عصمت

المسرح العربي

سقوط الأقنعة الاجتماعية

الهيئة العامة السورية للكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

صدرت الطبعة الأولى
عن مؤسسة الشبيبة
للإعلام والطباعة والنشر
دمشق – ١٩٩٥م

الهيئة العامة السورية للكتاب

الإهداء

إلى ابني «سامي»

الذي يهوى منذ طفولته تبديل الأقنعة

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

كلمة لا بد منها

يولد المسرح ، ويموت ، إن المرء 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 المقروء هو مشروع عرض، والمسرح فن تجسيد على المنصة .

لذلك، لا بد من الاعتذار بادئ ذي بدء – لأنه لم يكن في وسعي 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، ولمست بنفسي «التمرد الاصلاحي» الذي تبعثه في متفرجيها .

ليس من كتاب كامل، وما هذه المحاولة سوى جهد متواضع في لوحة بانورامية كبرى سيكملها آخرون – دون ريب – لتعطي المشهد المسرحي حقه في جميع أرجاء الوطن العربي وهناك تجارب ناجحة وهامة أخرى، من المحيط إلى الخليج، لم أتمكن من رؤيتها، وإنّ وصلتني أصداؤها، فلم أملك الوسيلة لادخالها بين فصول الكتاب كأدب مسرحي، كي لا تكون الاستثناء للقاعدة، لأن منهجي النقدي يرتكز إلى تحليل المسرح كعروض تفسر النصوص، لها حياتها الحافلة، وإن كانت قصيرة .

الهيئة العامة السورية للكتاب

استلهام التراث في التأليف المسرحي العربي

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

انقسمت محاولات المؤلفين العرب لاستلهام تراثهم إلى اتجاهين رئيسيين: ينحو الأول نحو اقتباس الأساطير والسير الشعبية والحكايات والتاريخ، في حين يسعى الثاني لإحياء الظواهر شبه المسرحية، مثل خيال الظل، المقامات، مسرح البساط ومسرح السر ومسرح الحلقة، والحكواتي أو السامر. ولعل الأفضل والأكثر منهجية وهو تناول جانب التأليف المسرحي وحده، أو تناول جانب العرض والأداء، وقد اخترت في هذا البحث أن أتناول الجانب الأول فقط، وأحاول سبر 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 الشعرية أو النثرية لموضوعات ذات طابع تاريخي أو أسطوري معروف. وبالطبع، كان البناء والأسلوب يقتديان بالدراما الأوربية السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. ضمن هذا الإطار يمكننا أن ننظر إلى مسرحيات شوقي وباكثير وأباظة والحكيم في مصر، وخليل هنداوي ومراد السباعي في سورية، الذين خرجت أعمالهم

استمراراً أكثر أدبية وأقل عملية من الرواد، أمثال النقاش وصنوع والقباني وفرح وحداد في مصر وبلاد الشام.

ومع نهضة المسرح العربي في مصر مع أواخر الخمسينات وأوائل الستينات، ظهر كتاب جدد يسعون لخلق تراجيدياً وكوميدياً عربيتين، بالمعنى الإصطلاحي الغربي للكلمة. وهنا نذكر تجربتي الفرد فرج «الزير سالم» المأسوية، و«حلاق بغداد» الملهاوية. كما نذكر «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، و«الحسين ثائراً وشهيداً» لعبد الرحمن الشرقاوي. وهذه نماذج راقية عن تفسير معاصر للتراث والتاريخ، لا يحرمها من الإقناع والمصداقية، لذلك. ظلت حتى اليوم أعمالاً ذات سوية فنية عالية، تستخدم الرمز بشفافية وعمق، وتتحرى الخلود بجدارة.

ومع ذلك فمجموعة الكتاب هذه لم تقطع الدرب إلى أقصاه، بل اكتفت بالتوازن المبدئي الذي حققته بين الموضوع العربي التراثي والتقنية الغربية الجديدة آنذاك. وتلتها مجموعة أخرى من كتاب مصر خاصة في نفس الاتجاه. مثل يسرى الجندي، محفوظ عبد الرحمن وأبو العلا السلاموني. من جهة ثانية، سرعان ما ظهرت مجموعة أخرى من الكتاب المستلهمين للتراث تطرفت في تحري الحداثة، واستقطب اهتمامها السياسة اليومية الراهنة والمتغيرة، 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 اسقاطات معاصرة، استقطب كتاباً مسرحيين من اليمين واليسار على حد سواء، بل خلط مواقفهم الانتقادية من الواقع العربي في فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧ في وعاء واحد. فالمدقق لن يجد فروقاً تذكر بين نزعات رشاد رشدي في «بلدي يا بلدي» وسعد الله ونوس في «مغامرة رأس المملوك 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» ومحمود 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 المسرحيات بالتاريخ. أو الفانتازيا التاريخية، لتخفي جرأة ملامحها تحت مكياج ثقيل، دون أن تنجو أحياناً من بعض تنازلات خطيرة لكسب ودِّ الرقابة والحق يقال، إن بعضاً من أولئك المؤلفين كان أصيلاً في صراعه ضد الفساد. وفي توظيف فنه لصالح طبقة أو حزب أو قضية، ولكن بعضهم الآخر ركب الموجة واستغلها بدافع تجاري، ليساير السائد والرائج، 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 اقتداء صارم بالتقاليد والقواعد الغربية، وإنما عبر قوانين عربية تستمد مشروعيتها من روح الأمة وذوقها الشعبي. من بين هؤلاء الكتاب نذكر ميخائيل رومان، صلاح عبد الصبور، محمود دياب، يوسف إدريس، ونجيب سرور (مصر) عبد الكريم برشيد وأحمد الطيب العلج (المغرب) كاتب ياسين (الجزائر) وليد سيف (الإردن) عز الدين المدني (تونس) يوسف العاني 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 روحه وعلى نسقه أعمالاً معاصرة جرت في الزمن القديم أم الحديث. «آه يا ليل يا قمر» «الفرافير» «ليالي الحصاد» «رسالة الغفران» و«ياليل يا ليل» فقد بعثت في هذه الأعمال وسائل التعبير المسرحي القديمة، كالحكواتي والمقهى وخيال الظل وما شابه. وأصبح البناء السردي

ميزة لا عيباً، فهو يعتمد على أساس مألوف في التراث، ألا وهو بناء «المقامات» وألف ليلة وليلة وسوق عكاظ.

هذه هي المحاور الثلاثة في أدبنا المسرحي الحديث التي سعت إلى ربط التراث القديم بالمعاصرة والحداثة من ناحيتي الشكل والمضمون. وبوجه عام، يلاحظ الدارس أن المؤلفين العرب لم يفصلوا بحدة بين الاقتباسات من التاريخ والاستلهامات من التراث. وبين الاتجاهات الأجنبية المحدثة في المسرح العالمي، فتوفيق الحكيم مثلاً، كتب «يا طالع الشجرة» وصلاح عبد الصبور كتب «الأميرة تنتظر»، وفيهما أصداء من مسرح اللا معقول. بل نستطيع القول: إن معظم المؤلفين العرب اليوم يكتبون عن أصالة واعية، وليس عن تقليد أعمى للصرعات السائدة، كما كان الأمر في الستينات إلى حدٍّ ما. ولكن مما لا شك فيه أن عدداً من الشباب ما زالوا يتخبطون تحت وطأة الاقتداء بالغرب في مسرحيات لا تتجاوز مستوى الهواة. أما المخضرمون من الكتاب، فلم يعد لديهم أدنى تناقض بين ولائهم للثقافة الإنسانية والجذور الفنية والأدبية العربية معاً.

أخيراً، إنّ رحلة التأليف المسرحي العربي، بحثاً عن معنى ومبنى جديدين للتراث، هي رحلة بحث عن هوية حضارية من خلال المسرح «أبي الفنون»، لكنها رحلة واقعية الدافع والهدف، تجري أحداثها في هذا الزمان، ويعي مسافروها التيارات الفكرية والنفسية والفلسفية التي تجابه الإنسان المعاصر، وتعرضه لخيارات وجودية حاسمة لا مناص منها. وأصعب خيار هو خيار البناء الفني والأسلوب، لأنه الخيار الذي ستحدد نتيجته مدى نجاح المسرحية أو إخفاقها في التواصل مع البيئة المحلية والجمهور العربي دون التضحية بجوهرة الإبداع الفني الثمينة. وهنا لا بد من الاعتراف بأن الصعوبة تزداد، ويقسى المقياس والحكم، ولكن الأمل رائدنا في أن طموح المؤلفين المسرحيين العرب خاصة، والشرقيين عامة، سيصل إلى مبتغاه.

* * *

هموم مسرحية

تفترق المسرحية عن بقية الآداب بأنها تكتب لتمثل. لذا، فإن تياراً لا يستهان به من الآراء ينحو لفصل المسرح عن الأدب في العالم، وإلحاقه بعالم الفنون. وذريعة هؤلاء أن الأدب يفسد المسرح، ويقوده في مسارب مسدودة، كأن يوجه لغة حواره باتجاه الإنشائية والاستطراد اللفظي بدلاً من أن يعطي الأولوية للاقتصاد في الكلام، ولقوة الأفعال. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى وجد المسرحيون أن آراء نقاد الأدب، ومعاييرهم الجماليّة النقدية، وتفسيراتهم المضمونية، كثيراً ما تنأى عن جوهر المسرحية الذي لا يظهر إلا من خلال العمل عليها من قبل ممثلين ومخرج بهدف العرض. ووصل الأمر برجالات المسرح إلى حد السخرية والهزء من «الأكاديميين» بدرجة متطرفة، والإصرار أن للمسرح قوانينه ونقاده. 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 وجوهه. وما زالت المسرحية غير المكتوبة بالفصحى 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).

وما زالت وجهتا النظر تلقيان أشياعاً، وتعيشان صراعاً. الدافع القومي لاستخدام الفصحى، والنظرة إلى المسرح كبنية فوقية، وضرورة العمل على وحدة وانتشار الثقافة، هي أبرز مبررات مؤيدي الفصحى. والنزوع إلى

الواقعية، والتقاط نبض الإنسان العادي في بيئته، وتسجيل الحياة على حقيقتها المعاصرة، هي أبرز مبررات مؤيدي العامية. ونذكر بأن ما سمي بـــ «اللغة الوسطى»، كمحاولة للتوفيق بين التيارين لم تنجح، بل خلفت غربة أخرى عن هذا وذاك، عبر محاولات لتوفيق الحكيم وغيره من الكتاب، خاصة في سورية. كان هذا سبباً رئيسياً في تحول كثير من المؤلفين الدراميين المتشددين في مسألة الفصحى، أو الجامعين بين فن المسرح وبين الأدب، إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية، حيث لا بديل عن الفصحى، ولا معارض لاستخدامها، ولا نقص في إقناعها وتأثيرها. ولكن ذلك أدى، بالطبع، إلى فقر في المسرحيات المعاصرة - سواء الواقعية أو النفسية أو البوليسية أو الكوميدية. المسألة، إذن، ليست ترفاً على الإطلاق، وإنما هي مسألة حيوية هامة. فقد تولّدت عن الاتجاه الأول (الذي يعتبر المسرحية عملاً أدبياً، ويحرص بالتالي حرصاً مبالغاً على سيادة الفصحى)، 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، فالجيد 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 تحميلها بأفكار جاهزة، ودعاوى اجتماعية آنية. وكان ذلك على حساب الفن. والحقيقة هي أن عديداً من المسرحيات تشترك في أفكارها ومبادئها المعبرة عن حقبة تاريخية معينة، (كما جرى في المسرح السوري الحديث في العشرين سنة الأخيرة)، ولكن ما يجعل مسرحيات هذا أو ذاك تصمد أمام عامل إفناء الزمن، هو جودة فنها وعمقها الدرامي وملامستها للخوالد لدى الإنسان. وتجنباً لأي التباس، أقول: كن مرآة لعصرك ولبيئتك بالشكل الفني الذي تشاء، تقترب من إمكانية الخلود. وأقول: لا تنزع إلى التقليد والإتباع، بل حافظ على شخصيتك القومية وتراثك الحضاري، تقترب

من الخلود. وأقول: كلما ازداد المؤلف المسرحي محلية أصيلة بفنية عالية، ازداد قربه من العالمية.

* * *

اللغة في المسرح حاجة: حاجة للتعبير، وحاجة للاتصال. هذا ينطبق على المؤلف والشخصية على حد سواء. حسب الحاجة، إذن، على اللغة المسرحية أن تتكيف لتحقيق أهدافها، بكل الاقتصاد الذي جعلها قابلة لأن تمثل، وتفرش التعبير والاتصال إلى الصالة وأرواح المتفرجين وأذهانهم. الفصحى أم العامية، إذن؟ لا فرق. المهم أن تكون أداة التخاطب والتوصيل في مكانها، ليس كبيئة وزمان فقط، وإنما كشكل فني ونوع أيضاً. فمسرحية شعرية أو شاعرية معاصرة الموضوع قد تتطلب لغة شديدة الفصاحة والبلاغة، ومسرحية تعتمد الحكاية الأسطورية الشعبية قد تلائمها العامية أكثر. ولماذا لا نقبل الفصحى في أعمالنا التلفزيونية والسينمائية المعاصرة، في حين نصر عليها في المسرح؟ لست، بالمناسبة، من دعاة تعميم العامية، فالتطرف أوصل المسرح المصري في آونةٍ معينة إلى ترجمة كبريات المسرحيات العالمية (بما في ذلك بعض أعمال شكسبير)، إلى العامية المصرية. وأنا لم أكتب إلى الآن عملاً مسرحياً بالعامية، نظراً لأن طبيعة الموضوعات وطبيعة الشكل الفني عندي تتطلبان الفصحى. ولكنني، نتيجة المشاهدة والخبرة، أجد من المهم أن يتسع أفقنا لتقبل العامية كوسيلة تعبير في المسرح. بل إن جوهر وجهة نظري هو تحقيق توازن بين اللغتين – إذا صحت التسمية – في عروض فرقنا الحكومية والجادة المحترفة، وفي عروض الهواة.

المسرح بحد ذاته أسمى من النظريات المسبقة الخارجة 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 الرأيين جدير بالاحترام والتقدير.

وبدأت منذ أكثر من عشر سنوات الترجمة من عامية مصرية أو عراقية إلى الفصحى السورية، وأنا موقن من أن عمليات الترجمة من عامية الأقطار الشقيقة إلى العامية السورية – التي علمت أنها قد بدأت – ستزداد وستطرد، شئنا 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 والفصحى، وأيضاً بين كون المسرحية أدباً وفناً في آن معاً، وفي درجة الاغراق في العامية أو رفعة اللغة الفصحى، وفي استلهام التراث (شكلاً وموضوعات) والإفادة من التجارب الفنية العالمية (أشكالاً ومضامين). ولعل القارئ يستبين حرصنا على الإحتفاظ للنص بمكان الصدارة، وإيلاءه الأهمية القصوى في المسرح، متتبعين خطا ستانسلافسكي وبرشت وفيلار وكليرمان وغيرهم وغيرهم من كبار المخرجين. ولكن احتفاءنا بالنص لا يعني انتقاصاً من دور وحرية المخرج والممثل والناقد، بل دعوة لهم جميعاً لمشاركتنا هذا الاحتفاء والعناية. فالنص المكتوب بحد ذاته لا يعني كل شيء، بل لعل أهم ما في النصوص العظيمة عند كبار المؤلفين المسرحيين (مثل شكسبير، ابسن، وتشيخوف) ليس السطور نفسها، بل ما بين السطور (subtext من معان خفية مغلقة، لا يوضحها ولا يكشفها إلا العمل عليها من قبل مخرج واعٍ وممثلين فطنين موهوبين. ولا نعرف إلا القليل، والقليل جداً، مما قصد إليه المؤلفون في حيواتهم الغابرة، ولكننا اليوم وغداً نستقرئ النصوص التي تركوها، ونفسرها على ضوء معطيات زمننا المتجددة. حرصنا على النص، بالتالي، ليس قمعياً بحيث يفرض تفسيراً أحادياً له، وليس متحفياً يزعم إعادة قراءة

العرض الذي أراده المؤلف في زمانه. النص بما يوحي، وبما يقبل من تفسيرات وكبار المؤلفين هم الذين عانوا من الحيرة في أعمالهم، وعاشوا في صراع داخلي وخارجي، باحثين عن أجوبة لأسئلة مستعصية، راصدين تحولات مجتمعهم التاريخية بكل ما لدى الفنان من رهافة حس ومن معاناة أصيلة.

كثيراًما تختلف تفسيرات النصوص بين جيل وآخر. لم لا ما دام العمل الفني لا يعكس فقط وعي مؤلفه، وإنما لا وعيه أيضاً. بل إنني أرى مشروعية تحويل نمط نص ما من الكوميديا إلى التراجيديا، أو العكس. التعبير والاتصال، كما ذكرنا، هما ما يهم. إن مسرحية كمسرحية فكتور هوغو «هرناني» مثلاً تكاد لا تصلح اليوم بمثالياتها المغرقة إلا ككوميديا، بينما هي في أصلها، وكما قصدها هو، قمة في المأساة. و«ألف ليلة وليلة»، التي استلهم منها عديد من المؤلفين العرب مواضيع لمسرحيّاتهم، تتسم بطابع ميلودرامي غير مقنع، بحيث أن نجاح معالجة حكاياتها لا يتم إلا عبر توجه فانتازي للأطفال، أو عبر توجه كوميدي - وبالأحرى 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 فأقول: إنه خارج إطار الضروري أو الموحي من تفسيرات مضمونية أو شكلية، فإن واجب الفنان هو احترام النص. وأذكر نصيحة قالها لي أستاذ مخرج من رومانيا يدعى جورج رومان: «عندما أتعامل كمخرج مع أي نص، سواء كان لتشيخوف أو لكاتب مبتدئ، فأنا أنظر إليه كنص خطه عبقري». على النقيض من ذلك، نجد كثيراً من المخرجين والنقاد العرب المبتدئين يتعالون على النصوص التي يتعاملون معها، يقحمون عليها تفسيرات مغلوطة، وأحياناً نهايات تحرفها عن غاياتها،

وعن إيحاءاتها أيضاً. بل شاعات مؤخراً لدى بعضهم موضة احتقار النص العربي خاصة، والزعم المسبق بأنه لا تكاد توجد في ثقافتنا نصوص مسرحية جيدة – اللهم إلا للنادر جداً من المؤلفين الذين تجمعهم بالمخرج أو الناقد علاقة تحزب سياسي مشترك أو منفعة شخصية مصلحية. عمى البصيرة هذا، والتمحور حول الذات، لا يفيد أحداً. وأذكر مخرجاً 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 العيوب المتبقية – حسب زعمه – للمؤلف الأصلي. فلولاه، كما ادعى، لكان النص كارثة. ولكن باضافته القيمة استوى وأصلح. المضحك في الأمر أن النص كان شعرياً، أي أن المخرج لم يكن قادراً على صياغة بيت واحد فيه. وبالطبع، ليس القصد 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 يدأب على انتقاده والانتقاص من شأنه. وإذا كان موظفاً أو متعاقداً مع فرقة، بحيث لايؤخذ رأيه في اختيار النصّ أو إسناد الدور أو الإخراج له، فإن عليه على الأقل أن يبذل جهداً صادقاً لتفهم ومحبة العمل الذي يشارك فيه، والذي اختاره أشخاص على قدر لا يستهان به من الذوق والمسؤولية. إن إحدى أكبر الأخطاء الرائجة إلى حد مفزع في أوساطنا الفنية هي محاولة الفنانين إصلاح النص الذي بين أيديهم، مما يؤدي غالباً إلى تشويه النص جزئياً أو كلياً. درجت هذه العادة القبيحة في تدريبات أعمال التلفزيون، حتى قبل أن يستوعب الممثلون تفاصيل ما يريده المؤلف، وأسباب استخداماته لكلمات أو تراكيب معينه، يخل تغييرها أو حذفها بالمعاني الدرامية الخفية المتضمنة. لا نزعم طبعاً أن للنص قدسية مطلقة، فمن الممكن أن تفيـد وتثمر النقاشات الواعية البناءة بين المؤلف أو الدراماتوزع وبين المخرج والممثلين - وقد تؤدي أحياناً إلى تعديل أو توضيح أساسي. ولكن مماحكات الممثلين - وبخاصة الممثلات - قد تكون

نابعة من رؤية محدودة بالدور نفسه، وليس بالهدف الأعلى للعمل ككل. ويستسهل الفنانون غير المجتهدين تكييف النص كلغة منطوقة على قياسهم وراحتهم، بدل محاولة التأقلم مع لغته. كما أن اللغة العامية تتيح لهم مجال الإدلاء بدلوهم في المسألة، لأنه لا أحد أحسن من أحد، كما يظنون. والحقيقة أن الكتابة بالعامية لا تقل صعوبة عن الفصحى، بل أعترف شخصياً ككاتب أنني أجد صعوبة في التعبير الدرامي الفني بالعامية أكثر بكثير مما أجده بالفصحى. وهنا يأتي الدور الهام للمخرج الواعي، الواثق والمقتدر. أن كلمة «مخرج» بالإنكليزية مرادفة لكلمة «مدير».

وحسن الإدارة هو أولى مهمات المخرج الجيد. إنه صاحب السلطة المؤتمن على جهد مؤلف ما، والمهيمن على مجموعة من الممثلين. وسواء كان مرافقاً بكوابح «دراماتورغ» - الذي يمثل المؤلف الغائب غالباً 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 يوحيه النص، وبين تفسيره كمخرج، وبين رغبات الممثلين. على المخرج، كما على المؤلف، أن يكونا رحبي الصدر وديمقراطيين بقدر ما تخدم صراعاتهما مع بعضهما أو مع الممثلين النص. وعليهما أن يكونا قمعيين إلى أقصى الدرجات إذا كان دافع الممثلين الحذلقة أو البحث عن السهولة، أو إذا كان الخلاف بين المؤلف والمخرج جوهرياً في الفكر أو المعالجة الدرامية، بحيث يكون الحل الأمثل إما تنازل المؤلف بإعادة صياغة عمله،أو بتنازل المخرج بقبوله أو بالتخلي عنه نهائياً.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

محاولة لتأصيل المسرح العربي

لعل أبرز مشكلة يواجهها المسرح العربي الحديث هي أن المسرحي يلتفت إلى الوراء، فلا يجد بناءً متسلسل الأساس، يعتمد عليه ويطوره بلمسات 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 الهوة التاريخية الواسعة، التي لا يمكن لدارس نكرانها إلا بالمواربة 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 تتحدث – كما المسرح الإغريقي - عن الخصب، وعن صراع الخير والشر، عبر شعائر أقرب إلى الاحتفال الديني. أما بعد ظهور الإسلام، فظهرت فكرة تحريم 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 تحريم الخلق والتجسيد الفن المسرحي، إضافة للرسم والنحت. ولكن الواقع أن السبب الديني هو من أضعف الأسباب، لأن الإسلام، من ناحية ثانية، شجع فنون الزخرفة والخط والنقوش، ولم يتحفَّظ على الشعر والأدب.

إن السبب الأهم هو خلو العقيدة العربية، قبل الإسلام وبعده، من عنصر الصراع مع الآلهة، (بينما كان متوفراً في الأساطير الفرعونية والبابلية والفينيقية). فصل العرب، في ظل الإسلام خاصة، بين الإنسان والرب، في حين عمد اليونانيون القدماء إلى «الناسوتية» 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 «عبقر»، تجنباً لذلك الخلط بين العالمين، عالم الأنس وعالم الجن، وهو أمر اعتبروه خارجاً عن مفاهيمهم الاجتماعية والدينية معاً. أما السبب الأخير، فهو لغوي، ناجم عن اعتماد الشعر العربي على الغنائية، وليس على الملحمية، التي ما لبثت أن تطورت عند الإغريق إلى الدراما. الشعر العربي حافظ على الحذلقة البيانية، بل زادها في عصر إنحطاطه. والشعر العربي الكلاسيكي ذاتي فرداني، بحيث يعكس صوت الشاعر تجاه الكون، أو الحب، أو الحرب مستعرضاً المشاعر الشخصية. حتى إنّه يقال إنّ العرب القدماء، الذين ترجموا تراث الإغريق الفلسفي، أخطأوا فهم مصطلحي «تراجيديا» و«كوميديا»، فترجموها إلى «مديح» وإلى «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 مصائر أفراد نبلاء، لا يخلو أنبلهم من زلة. وبما أن الشعر هو ديوان العرب، وأدبهم المحتفى به، فقد كانَ من الصعب للنثر أن يجاريه بابتداع فن جديد مستورد كفن المسرح. بل إن عدوى الزخرفة والتنميق أصابت النثر من الشعر، ولم يتبن أحد تطوير الملاحم الرائعة في عصور ما قبل الإسلام، مثل ملحمة جلغامش وأسطورة إيزيس واوزوريس، إلى زمن حديث جداً. ثم إنّ المسرح الإغريقي كان منذ البداية فن عرض، أي إنَّ المسرحيات كانت تكتب كي تؤدّى من قبل ممثلين، وكان مؤلفوها أنفسهم رجال مسرح، وهذا يعني استقراراً في الحياة

الاجتماعية والسياسية. وبينما نجد عصر بيركليس الإغريقي عصر ديمقراطية وحياة مدنية، 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. وبقي مسرح خيال الظل، ووريثه «كراكوز وعيواظ»، إلى فترة قريبة نسبياً في مشرق الوطن العربي خاصة، بينما وُجدت ظواهر مسرحية احتفالية «عاشوراء» 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، برغم أن بعض المؤلفين والمخرجين الأصيلين كثيراً ما يطعِّمونه بتأثيرات شرقية تستلهم الظواهر المشار إليها، من حكواتي ودمى ولعب مسرحية وما شابه.

في القرن الماضي عموماً، وفي عام ١٨٤٨ تحديداً، ظهرت بدايات جديدة للمسرح العربي، لا علاقة لها بما سبق إلا بصورة واهية، ولكنها تستمد أصولها من الاقتداء بتجارب الغرب. طبعاً، اكتسى هذا المسرح بلبوس البيئة عن طريق الإعداد والاقتباس. منذ مارون النقاش، إذن، ومروا بأبي خليل القباني ويعقوب صنوع وغيرهم، بدأ المسرح العربي يجد لنفسه درباً وسطاً بين نص مرتبط بالمجتمع العربي وعاداته وأعرافه، وبين أصول وتقاليد المسرح في الدول المتقدمة. كان أكبر مؤثر على أولئك الرواد العرب هو الكاتب الفرنسي اللامع موليير، الذي انتقد بيئته وعصره بواسطة الكوميديا. ولكن مرور الزمن، واتصالات الحضارات، ما لبثا أن أسهما 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 والاستعراضي، مثل فاطمة رشدي وناديا العريس. ظهر مبدعون في المسرح الغنائي يُكملون خطوات القباني، مثل سيد درويش. ظهر معدون لامعون، مثل يعقوب صنوع ثم بديع خيري. وتبادلت مصر والشام التأثير، فظهر أمين عطا الله، الذي اقتبس عن الريحاني شخصية «كشكش بيه»، فتجاوزه فيها. ثم ظهر تيار جورج أبيض ويوسف وهبي، وكلاهما يتابعان سيرة آل النقاش في الاقتداء بالمسرح الأوربي. وفي سورية، تابع عبد اللطيف فتحي التيار الأول، وعبد الوهاب أبو السعود التيار الثاني. وكانت الجولات المسرحية أكبر مؤثر على وحدة التيارات المتعددة بديمقراطية على ساحة الفن المسرحي العربي، سواء الشعبية، أو القومية، أو التراثية، أو «المتأوربة».

مهما قيل اليوم في مضامين تلك الأعمال الريادية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فالحق يقال؛ إنَّ الرواد حاولوا بدرجات متفاوتة، حسب الطراز المسرحي والإمكانات الإنتاجية المتوفرة، طرق مواضيع اجتماعية وتربوية واقتصادية، وحتى سياسية، أغضبت الطبقات العليا وسلطات الانتداب الأجنبية. صحيح أنها كانت إصلاحية، ولكنها لم تكن في عصر يسمح بأكثر من ذلك. وصحيح أنها لم تكن تأصيلية، ولم تستلهم أشكال الظواهر العربية الفنية القديمة، إلا أنها لم تأخذ المسرح الغربي دون إضفاء نكهةٍ محليةٍ ما عليه، وفعل بعضهم ما استحق عليه بجدارة لقب «موليير مصر». وفيما غلب الطراز التهريجي على الكوميديا العربية من بداياتها، وابتدعت شخصيات طريفة مثل العمدة الأحمق في العاصمة، أو الخادم السوداني الذكي المتحامق، فقد غلب على الاتجاه المأساوي طابع ميلودرامي جعل الدكتور علي الراعي يطلق عليه اسم «مسرح الدم والدموع». وكان المثال ليس التراجيديات الكبرى، التي كان

بعض الرواد يسعون لتقديمها كما شهدوها في أوربا، وليس المسرحيات الواقعية البازغة في أفق المسرحي، وإنما المسرحيات «محبوكة الصنعة» في المسارح الإيطالية والفرنسية خاصة. بين «الفودفيل» و«الميلودراما» تراوحت أغلب الاتجاهات العربية الرائدة. وفي الحالين، كان النجاح حليف الرواد وسط كثير من الأشواك والمعارضة المحافظة والدسائس. كانت الكوميديات في مصر وسورية ولبنان شديدة الإضحاك، وكانت الميلودرامات تدفع بالدموع إلى مآقي الجمهور. كيف لا، والنماذج في تلك المآسي حول الطبقتين الارستقراطية والبورجوازية الصغيرة، هي بطلة مغرر بها، أو فتى عشق غانية شريفة لم يرض أهله الأكابر بها زوجة لابنهم. ولكن النزعات الأخلاقية في تلك المسرحيات حملت، إلى جانب إصلاحيتها، موقفاً فكرياً وطبقياً ما، ولكنه نادراً ما يصل إلى التحريض الذي يتسم به مسرحنا السياسي الحديث. إن دوافع السلوك عن الشخصيات في تلك الميلودرامات هي غالباً 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 «طرطوف» مثلاً يصبح «الشيخ متلوف». ويكفي أولئك الرواد فخراً أنهم غرسوا بذوراً جديدة في أرض جفت ظواهرها المسرحية أو كادت أن تجف، فانقطعت الصلات بين ماضيها وحاضرها، فلو لم تتعهدها أيدي أولئك المبدعين، لصارت أرضاً بلا مستقبل. هذا ما جعل الصدام موازياً لأولى المحاولات بين الفنانين والرجعية. كذلك وقف العثمانيون موقفاً مضاداً في الغالب لحركة التنوير والانفتاح الثقافي، ليس على أسس دينية، بل على أسس سياسية.

ولا ننسى أنه رغم وجود اتجاه ديني محافظ ومنشدد، فإن أبا خليل القباني نفسه كان شيخاً متنوراً. 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 ذهنياً في مسائل

تأصيل المسرح أو الاقتداء بالتجارب الأوربية. لقد عملوا على خلق تيارات مسرحية رائجة جماهيرياً وممتعة، بهدف الإضحاك أو الإبكاء، ودائماً بهدف الامتاع والتأثير. ذلك هو مجد ريادتهم العظيمة.

معنى التأصيل وأشكاله

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

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

(*) فضلت أن أجمع الفترتين المتقاربتين حول ظهور الإسلام في مرحلة واحدة، لأنني لاحظت تشابه الأشكال، رغم اختلاف المضامين. الإسلام لم يترك أثراً سلبياً 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 نستلهم ما نشاء من المراحل الثلاث في الأشكال والمضامين. لذا، فإن هذا البحث ينطلق في مفهوم «التأصيل» من بضع نقاط أساسية تفترض أن الحاضر هو الجوهري، وأن الماضي هو عامل مساعد. وبما أن نقطة البدء هي الحاضر وليست الماضي، فإن طموحنا إلى مستقبل مسرحي زاهر سيجلعنا حتماً نستلهم بذهن منفتح تجارب وانجازات المسرح الحديث في العالم كله، تلك التجارب والانجازات التي تحاول أن تجعل للمسرح تفرده عن باقي الفنون وتحتفظ بنقائه وطابعه الجسدي، وتحيي طقسيته الشاعرية.

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، إن كلمة «تأصيل» ليست كلمة تتعلق بالشكل فحسب، وإنما يمتد معناها ليشمل المضمون. ولا بد من تمازج الاثنين معاً كي ينطور فن المسرح العربي، فالشكل بحاجة إلى نزعة تجريبية تستفيد من الظواهر المسرحية دون تقديس للطراز الغربي، والمضمون بحاجة إلى جرأة فكرية وصدق في الطروحات 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 معاً، هي التي تفادت الرقيب السياسي عن طريق اللجوء للرمز أو للمجاز أو للأسطورة، بحيث يكون الإسقاط على الحاضر هو وسيلتها للجرأة الفكرية، واستلهام التراث هو وسيلتها للتجديد الشكلي. إن الإبداع الأصيل يصهر الزمن في بوتقة واحدة، بحيث أن أسطورة أيزيس وأوزوريس أو جلغامش مثلاً تصبحان ذات أبعاد معاصرة، وكذلك

مصرع الحسين 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 يروجوا. الفن الذي لا يحترم ذكاء جمهوره، والفن الذي يبتعد عن هموم مجتمعه، هو فن على الهامش. وسواء كان موضوع المسرحية طبقياً أو تاريخياً أو عالمياً أو إنسانياً أو ذاتياً، فإن عمق المعالجة، واتقان الشكل يمكن أن يجعل المسرحية من الخوالد في ضمير الناس أينما كان.

مسرح الأمثولة... مسرح الطليعة... والمسرح الاحتفالي

ربما كانت هذه هي المحاور الثلاثة الأساسية في حركة التأليف المسرحي العربي المعاصر، متنوعة بحد كاف، كما نلاحظ، بشكل تؤصل به لمسرح 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 الآونة، وهو أمر لا يخلو من بعض تناقض، لكننا نعزو سببه إلى التأثير والاقتداء بتيار أوروبي أو آخر، وإلى الحيرة بين أي الطرز أشد تأثيراً على الجمهور.

ليست الدعوات التي نسمعها بين حين وآخر إلى استنباط شكل عربي للمسرح، على نسق «الكابوكي» الياباني، أو «كاثاكالي» الهندي، أو المسرح الأندونيسي، أو أوبرا بكين، ليست هذه الدعوات إلا مجرد ملاحقة سراب. إن الإبداع الفني يولد، أو يتوارث، تلقائياً، وليس بعملية قيصرية، 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 ومتفرج» ولكن رغبة الفنان في مخاطبة المتفرج والتأثير عليه أجدر بأن تهتم 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 والتأليف، وليس التركيز على تخريب تقاليد المسرح في التأليف وفي الحضور، التي من شأنها أن تشوش احترام المسرح عند الجمهور نفسه. لو كان الأمر عبارة عن ارتجال غايته تحريض الجمهور على المشاركة الحيوية في العرض المسرحي، على طريقة «المسرح الحي» الأميركي، فإن هذا يبدو أكثر مشروعية. ولكن إذا كانت الغاية مجرد التهديم للتهديم وادعاء الجدة، فهذا أمر مرفوض من أساسه. إن المسرح عموماً سياسي، ولكن المسرح السياسي هو أيضاً شكل ونمط. سياسية المسرح هي غير سياسية الحياة اليومية، بمعناها العابر والسطحي والمبتذل، 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 تتوجه إلى نخبة من المتعلمين، كما إنه من المفترض أن تشجع الفرق الجوالة للقرى والمعامل وثكنات الجنود.

يجب أن يطور المسرح التقليدي، كما يجب أن ترعى 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«بصرى» في سورية، 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 لمصلحة عروض مسرحية متكاملة.

في كل الحالات، فإن مسرح «الممثل» هو ما نحتاج إليه. إن التمثيل العربي عموماً يمر بحالة مزرية من الضحالة والافتعال والمبالغة. ومعظم النجوم يكررون كليشيهات وأنماطاً. لذا، وجب التفكير في تأسيس تمثيل واقعي وشاعري معاً، بحيث يقدم لنا المسرح شخصيات مدروسة باقناع وتعمق، نتوحد معها ونتفاعل مع أزماتها وتطلعاتها. ويمكن للمسرح آنذاك، سواء كان واقعياً، أو تجريبياً، أم تعبيرياً، أن يكتسب تلك الطقسية النادرة، التي تميز كل فن عظيم. عندها، لا تصبح هناك أهمية للديكور أو للأزياء أو للتجهيزات التقنية، وإنما يكفي وجود ممثل ونص كي يتم إبداع، يصل إلى الملتقي 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 أحاسيس وأفكار الشخصية المؤداة. هذا يجمع أقصى الواقعية، وأقصى التجريب.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

أزمة المسرح السوري

لا يكاد يختلف اثنان في سورية خلال العقد الأخير من الزمن أن المسرح السوري يعيش أزمة. فلشد ما يختلف وضع المسرح في دمشق الستينات والسبعينات عنه في دمشق التسعينات، وذلك رغم ذلك الصرح المسرحي الأنيق المسمى «المعهد العالي للفنون المسرحية» في ساحة الأمويين، وأسس بناء المسرح القومي ودار الأوبرا الناهضة باطّراد إلى جواره. فما الذي جرى خلال نحو ثلاثين سنة فغير حال المسرح من ازدهار إلى إفول، وروح المسرحيين من طموح إلى خمول؟ وكيف اتجهت خطى المسرح السوري إلى أسفل السفح بعد أن كانت تسعى حثيثاً نحو القمة؟

مع مطلع الستينات، 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 إبداعيّة من حوله أطلق عليها «ندوة الفكر والفن» معتمداً على طلبة وخريجي الجامعة في المقام الأول، فضلاً عن بعض الهواة والمحترفين القديرين. وما لبث الصبان أن استغل انطلاقة التلفزيون فعمم مع فرقته فن المسرح الكلاسيكي عبر الجهاز الجديد لتصل إلى جميع الناس على اختلاف ثقافاتهم. ولكن احتفاء الصبان بالمسرح العربي آنذاك اقتصر على «براكساجورا» و«السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، بينما تمحور اهتمامه حول الإغريقيات وشكسبير وموليير بوجهٍ خاص.

وكان هذا منسجماً مع أهداف «المسرح القومي» الذي استحدثته وزارة الثقافة، فانضم إليه، ولعب دوراً هاماً في تنشيطه حتى مطلع السبعينات. وكان «المسرح القومي» يضمّ شريف خزندار - وهو خريج فرنسا أيضاً - مع أن اهتمامه كان متجهاً للمسرحيات الطليعية. 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 وعربياً في ما بعد ومنهم منى واصف وثناء وثراء دبسي، ومنهم هاني وأسامة الروماني وياسر العظمة ويوسف حنا، وعديد غيرهم.

في منتصف الستينات 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 يعنى بالأعمال المحلية بقدر العالمية، على نقيض خريجي الغرب الأكاديميين. ولا شك أن هذه المرحلة حملت إيجابيات بقدر ما حملت من سلبيات. وكانت أبرز إيجابية هي الاحتفاء بالأدب المسرحي السوري، حتى ولو حفل بالأخطاء. وهكذا ظهرت مسرحية «دخان الأقبية» 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 شبان يكتبون للفن الجديد بحماسة وتقديس. وللأسف، نقول: كما أن بعض الكتاب من قبل - مثل عمر النص - لم يحظوا بفرصة لائقة لأن تعتلي مسرحياتهم خشبات المسارح ويشهدها النظارة، فإن بعض الكتاب الجدد ظلوا غالباً محبوسين بين دفات الكتب.

بالمقابل، فإن السلبية التي حكمت المسرح السوري في تلك الحقبة هي اتجاهه نحو الجدية المفرطة، وغلبة النزعة السياسية التعليمية الخطابية المباشرة عليه، فاتجه مخرجوه نحو المسرحيات الاشتراكية، السوفياتيه والألمانية وحتى البلغارية. وما لبث أن عاد مخرجون آخرون من النمسا وبلغاريا حاملين نزعة تقليدية جداً في المسرح، مثل يوسف حرب وحسن الأدلبي من جهة، وسعيد جوخدار من جهة أخرى. ورغم استعانة هؤلاء المخرجين بنجوم المسرح الأوائل المخضرمين، وبمواهب كوميدية ذات شعبية كبرى - مثل عبد اللطيف فتحي - في بعض الأعمال الكلاسيكية، مثل «ترويض الشرسة» و«البخيل» وحتى في «الملك لير»، إلا أنَّ الأمر لم يتحسن، ولم ينقذ حضور هؤلاء تلك العروض من أن تبدو أقل جاذبية بكثير من عروض الصبان التأسيسية النابعة عن حماسة وتحد وهواية متأصلة أكيدة.

لعل ذروة النضهة المسرحية المطّردة كانت في أعقاب هزيمة ١٩٧٦، إذ إن الإحباط السياسي تصعَّد ليصبح دافعاً لإبداع مسرحي، لأن المسرح يخاطب الناس مباشرة ويحرك وعيهم وضمائرهم بحيوية. وكانت البداية هي انطلاقة «مهرجان دمشق للفنون المسرحية» عام ١٩٦٩، 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 كرِّس جيل من الكتاب المسرحيين كاملاً متكاملاً: ونوس، الحلاج، عرسان، الماغوط، عدوان، اخلاصي، إلى جانب بلبل، عصمت، الكسان، البرادعي، وزحلاوي، ففي تلك الفترة بالذات، قدمت أولى مسرحيات ونوس الكبرى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» وأحدثت جلجلة قوية في الأوساط المسرحية. وفي تلك الفترة، ظهرت أبرز مسرحيات عرسان، مثل «لعبة الحب والثورة» لكاتب هذه السطور. واستمرت هذه المرحلة إلى أوساط السبعينات، لتعيش مرحلة حرب تشرين (اكتوبر) ١٩٧٣ وما بعدها، ثم ليبدأ بعدها التراجع وتعم الفوضى.

خلال مرحلة الذروة هذه عادت إلى سورية أيضاً دفعة جديدة من المخرجين المسرحيين قادمة من معاهد موسكو وصوفيا، وبدأ أن المسرح السوري يجدد دماءه كل بضع سنين، وهو أمر ليس بجديد ولا بغريب على مسرح عرفت بداياته منذ عهد الشيخ أبو خليل القباني في دمشق، ومارون النقاش في بيروت اللذين رفدا يعقوب صنوع وغيره من الرواد الأوائل في مصر، وهكذا، بدأت سنوات السبعينات تبشر بمسرح سوري ينافس المسرح المصري عريق التجربة، والمسرح المغربي المجدد في معالجته للتراث الشعبي. وبرز من بين المخرجين فواز الساجر على وجه الخصوص، الذي انطلق من جامعة حلب ومسرح الشعب فيها إلى جامعة دمشق ليبلغ الأوج عبر عرضين هما «أن نكون أولا نكون» (تأليف اوزوالدو دراكون ورياض عصمت وممدوح عدوان)، و«رسول من قرية تاميرا» من تأليف محمود دياب وتشويم بندر عبد الحميد. وأسهم في الحركة المسرحية الجامعية آنذاك كل من بسام عيد (خريج الولايات المتحدة)، حسن عويتي ونائلة الأطرش (خريجي بلغاريا)، وتوفيق المؤذن (خريج الاتحاد السوفياتي)، وفيصل الياسري (الذي كان مخرجاً تلفزيونياً محترفاً درس في ألمانيا)، ومن خلال تجربة كل هؤلاء ولد جيل جديد من الممثلين والممثلات المعروفين حالياً، منهم رشيد عساف، زيناتي قدسية، داوود جلال، عباس النوري، فيلدا سمور، صبحي سليمان، ونذير سرحان. وكذلك عاد آنذاك محمد فردوس أتاسي (خريج تسيكوسلوفاكيا، الذي اتجه كلية للتلفزيون بعد عمل مسرحي يتيم)، ووليد قوتلي وحيان الجندي (خريجا بلغاريا) وعدد آخر من خريجي الاتحاد السوفياتي (السابق) مثل شريف شاكر، اسكندر كيني، فؤاد الراشد ومحمود خضور.

مهرجانات الهواة

كان مهرجان الهواة حقاً عيداً للمسرحيين الشباب في أعوامه الأولى، وكان محركاً ومنشطاً للحركة المسرحية بكاملها، وحافزاً للمحترفين كي

يطوروا تجربتهم ويغنوها، آنذاك، تفوقت فرقة هاوية من حمص في عرضها لمسرحية فرحان بلبل «الممثلون يتراشقون الحجارة» على «المسرح القومي» بدمشق رغم طاقم نجومه، وإمكاناته التقنية. ولكن مهرجان الهواة ما لبث أن تلاشى تدريجياً لتحل 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 طالت قامتهم، مثل رياض نعسان آغا (من كتاب السيناريو التلفزيوني السوريين) ومحمد أبو معتوق، وعبد الفتاح قلعةجي. كما أنجبت ممثلين ومخرجين تفخر بهم الحركة المسرحية اليوم، مثل نجاح سفكوني، أحمد منصور، محمد شيخ الزور، سمير الحكيم، سامي حمزة، مروان فنري، نجاح العبد الله، ورفيق الزعيم.

وبرز اتجاه تجاري نظيف من خلال كوميديات قصيرة كتبها الفنان عمر حجو لدريد لحام ونهاد قلعي ورفيق السبيعي وزياد مولوي وياسين بقوش، وأطلق عليها اسم «مسرح الشوك».

ولفت «مسرح الشوك» بوخزاته الجارحة والجريئة أنظار المسؤولين والمسرحيين والفئات الشعبية على حد سواء، وما لبثت شهرة دريد لحام أن طغت، فتسيد ونال شرف ابتداع هذا الطراز المسرحي قليل الوجود على المستوى العربي بسبب تعنت الرقابة، مستحدثاً شكلاً موازياً 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 يا وطن» ولا يتسع المجال هنا للحديث التفصيلي عن مسرح «فرقة تشرين». كما أطلق على نفسها، يكفي أن نقول أنها قدمت فناً تجارياً نظيفاً. لكن الكارثة هي أن عشرات التجمعات الأخرى نشأت وتنامت مثل الفطر لتخنق الزهرة المسرحية النابتة حديثاً، وأخذت فرقة كوميدية قديمة وجديدة تنقض على جمهور شعبي بسيط باحث عن التسلية، فترفه عنه بأثمان غالية تفوق بأضعاف مسارح الدولة. ومنذ ذلك الحين، بدأ الذوق العام يفسد وينحط وأخذ التلفزيون يعمم الرداءة ويروج لها، فانزوى تارة، أو حاول المنافسة بتقديم تنازلات تارة أخرى، وبدا أن المسرح الواعد في سورية قد بدأ يطحن تحت حجري رحى: النزعة الإعلامية الدعائية التسييسية من جهة، وتجارة الفن التي غلبت حتى على الفن التجاري من جهة أخرى.

لا شك أن المشاكل والأعباء التي وضعت على كاهل المسرح السوري تنوء تحت ثقلها الجبال وبرغم أن الأزمة الناجمة عنها ليست أزمة غير قابلة للحل، إلا أن أية محاولة جدية لم تبذل حتى هذه اللحظة من عام ١٩٩١ لإنقاذ المسرح السوري من كبوته، وتضميد جراحه، وسنحاول تلخيص أسباب الأزمة التي يعيشها في السنوات الأخيرة بهذه النقاط.

١- هجرة المخرجين الرواد، وتشتت معظم الجيل التالي لهم. فرفيق الصبان تحول إلى كتابة السيناريو والتدريس في القاهرة، وشريف خزندار عاد مبكراً إلى باريس واستقر فيها، وهاني صنوبر عمل في قطر والأردن إذاعياً ومسرحياً ثم اختفت أخباره، وعلى عقلة عرسان تفرغ كلياً منذ سنوات لاتحاد الكتاب العرب وتأليف الكتب، أما فواز الساجر فاختطفه الموت وهو في مطلع الأربعينات من العمر، بينما هاجر كل من اسكندر كيني وتوفيق المؤذن إلى موسكو وانقطعا عن المسرح بعد أعمال قليلة جداً، هذا فضلاً عن غربة بعض المخرجين الآخرين في بلدهم، وصمتهم المنزوي نتيجة إحباط أو عدم تكيف،

ومنهم فؤاد الراشد ووليد قوتلي وحسن عويتي وشريف شاكر (والأخير توفي عام ١٩٩٥ في هولندا.

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

٣- 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.

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

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

٦- لم يجد «المعهد العالي للفنون المسرحية» حتى الآن هويته ومنهجه، وعجز عن لعب الدور المنوط به كبؤرة للإبداع المسرحي، تشع وتؤثر وتدعم مسيرة المسرح الفني. بل إنّ كثيراً من خريجيه واجهوا متاعب ومصاعب في العمل كمحترفين، في حين وضع آخرون نصب أعينهم أمجاد وأرباح التمثيل في التلفزيون.

* * *

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 والإخراج، وتخترق حجب الظلمات. بعض هؤلاء أتيحت له فرصة استكمال الدراسة وصقل الخبرة في انكلترا وفرنسا، وبعضهم الآخر وصل إلى ما وصل إليه بالخبرة والاجتهاد. نذكر من هؤلاء: جهاد سعد (أواكس، كاليغولا، وجيسون وميديا)، وفايز قزق (النور، رجل برجل)، وجمال سليمان (الذي لمع كممثل وأستاذ تمثيل)، وأيمن زيدان (سوبر ماركت لداريوفو)، وجيانا عيد (النجمة السورية التلفزيونية المعروفة على المستوى العربي)، وندى حمصي (بطلة العائلة توت، خيوط من فضة، ياسمين، و«الاختيار» من تأليفها وإنتاج «مركز إيماءة دمشق»)، هناك تجارب يصعب حصرها جميعاً، ولكنَّ الناظم الذي يوجه عملها، ويصل به إلى الناس، شبه معدوم. ففي الوقت الذي ينهض فيه صرح بنا مسرحي كبير في ساحة الأمويين يضم عدة مسارح حديثة رائعة البناء فإن «المسرح القومي» بدمشق أصبح شبح فرقة، و«المسرح التجريبي» يعاني زفرات النزع الأخير، أما الجمهور فمنفض كلية عن مسارح الدولة، متزاحم على الأعمال المسلية في دور السينما بحثاً عن ضحكة أو إغراء يزيل هموم النهار.

* * *

«سفر برلك: أيام الجوع»
أم أيام عدوان

لا شك أن انجاز عرض مسرحي ضخم عن «سفر برلك»، 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 ١٩٩٤ تحت لافتة «المسرح القومي» بدمشق، إلا أنه كان عرضاً شابا بجميع عناصره، ما عدا مؤلفه المخضرم ممدوح عدوان. وليس غريباً أن يرتبط عدوان مرة أخرى بالشباب، 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 وفيصل الراشد، إلى أن تعاون هنا مع المخرج الشاب عجاج سليم.

مغامرة مأمونة العواقب

أول إخراج، ولو كان لدكتور خريج من روسيا، مغامرة بلا شك. والمغامرة تزيد لكون ممثلي العرض من الشباب، فالممثّلون الكبار والمشهورون في فرقة «المسرح القومي» العريقة لم يعودوا مؤهلين للارتباط بعمل ضخم وجهد جاد وتدريب طويل، في زمن طغى فيه التلفزيون بإغراءات شهرته وماله، وحتى انجازاته الفنية المتفرقة بين حين وآخر. خفف من المغامرة. إنَّ ممدوح عدوان الذي بذل جهداً استثنائياً كبيراً في دراسة

الفترة التاريخية وجمع الوثائق والأغنيات الفولكلورية، وفي التحضير للجزء الأول من «سفر برلك» تحت عنوان فرعي هو «أيام الجوع» عبر نص كان سيقارب ست ساعات من العرض لو قدم كاملاً، تابع مراحل التدريبات عن كثب، جنبا إلى جنب مع المخرج، ليختصر ويعدل، ويناقش الممثلين في أدوارهم، ويمارس مهمة الدراما تورغ دون أن يقحم نفسه في الأمور التقنية المتعلقة بالإخراج. كما إنّه لا شك أن المخرج عجاج سليم كرس من الوقت والجهد لانجاز باكورة أعماله الإخراجية ما يكفي لانجاز ثلاثة عروض، فالرهان بالنسبة إليه، وهو الذي تبوأ 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 الهواية المتأصلة 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 الباقة الكبيرة. ولكن. هنا تحديداً تكمن المشكلة، إذ إنّ الباقة جمعت أزهاراً وأعشاباً وبعض الأشواك. وكانت مثالاً لتضارب مفهوم الأداء واختلاط أساليبه بشكل فاقع 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 ممدوح عدوان كتب مسرحية «سفر برلك» بشكل يصلح للإنتاج في سورية وتركيا على حد سواء. عندئذ، كنت سأنحني لها احتراماً، وسأبصم لمؤلفها ومخرجها وممثليها بالعشرة. لكن مبدعي العرض انطلقوا لقراءة التاريخ قراءة متحيزة، غير موضوعية، بنظرة شوفينية، وإسقاطات عصرية. لذلك، أتت النتيجة عملاً قومياً مدرسياً عبر مسرحية كبيرة عن مصائر أهل قرية سورية علويـــة في الشمال إبّان أفول

الإمبراطورية العثمانية، وحروبها التي خاضتها بجنود مستعمراتها وتحت راية الإسلام ضد الإمبراطوريات الأوروبيّة الاستعمارية، في الشرق الأوسط. وترصد «سفر برلك: أيام الجوع» أيضاً التحول الداخلي في المجتمع من الإقطاع إلى نشوء البورجوازية، وبدايات الهجرة اليهودية - رغم إقحام الموضوع الأخير على واقع القرية المعنية البعيدة عن فلسطين. وأعتقد أن ممدوح عدوان إنما يتأهب بذلك ويمهد لكتابة جزء ثان من «سفر برلك» يتناول بواكير مشكلة الصراع العربي - الصهيوني، واستيطان اليهود أرض فلسطين بتأييد أو بغض نظر غربي عن أكبر عملية اغتصاب بلد بأكمله في التاريخ، وتهديم تراث وتشريد شعب. أجل، لم يكن نص ممدوح عدوان، وإخراج عجاج سليم، خارجين عن المتوقع، إطلاقا. لكنهما استطاعا أن يحققا، في الوقت نفسه، الحد المقبول والهدف المأمول من انتاجات فرقة لها عراقة وضخامة «المسرح القومي»، وإنْ كانت تستبدل تجربتها المخضرمة بتجارب غضة لشباب يطبعون بصماتهم الأولى على سجل المسرح السوري الحافل. لقد أثبت هؤلاء الشباب أن الدم الجديد يمكن أن يبعث الحياة عبر العروق الهرمة، وأنَّ «المسرح القومي» لم يعدم القدرة على إنتاج مسرحيات ضخمة من الطراز الذي يطلق عليه اسم «سوبر بروكشن». لكن المطلوب هو نظرة درامية موضوعية إلى التاريخ تمنحه سمةً عالمية.

دانتيل سفر برلك الخشن

لا أكتمكم أنني - شخصياً - أحب العروض المسرحية الضخمة، ذات المشهدية والإبهار، وأجد في نفسي حافزاً أقوى على صرف الوقت والجهد والمال لمشاهدتها. هذا لا يعني أنّني لا أستمتع - بالمقابل - بعرض ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ولكنني أتطلب وأنتظر في تلك الحال إتقاناً أكبر. متعة الفن، في رأيي، تكمن في التنوع. يذهب المرء مرة إلى عرض يبكيه، ويذهب

مرة أخرى إلى عرض يضحكه، ويذهب مرة ثالثة إلى عرض يثير لديه التأمل والتفكير. ولكن عرضاً في ضخامة «سفر برلك: أيام برلك»، يحفل بالمجاميع والديكور الضخم والأغاني والرقصات، شدني إلى أن أحضر بروفاته مرتين قبل أن أحضر عرضه أمام الجمهور. مقابل جدارة مثل تلك الجهود الفنية المتكاملة بالاهتمام النقدي، لا أكتمكم أيضاً أن شعوريين تنازعاني، في كل مرة: شعور بالاستمتاع، وشعور بالملل، وعندما تكرم ممدوح عدوان بإعارتي النص الكامل للمسرحية، وقرأته، أيقنت أن المشكلة تبدأ من النص أساسا، ثم تسري في العرض بمجملة. والمشكلة تتفرع إلى فرعين: أولهما عدم التركيز على حبكة رئيسية بين تلك الحبكات العديدة بحيث يتوحد معها الجمهور، وثانيهما تلك الروح من المبالغة التي تصل أحياناً حد الميلودرامية الزائدة، وأحياناً حد الكاريكاتيرية المفتعلة، وأحيانا حد البذاءة المتعمدة. ورغم أن نسيج المسرحية مشغول بحذق وبراعة كلوحة دانتيل مليئة بالتفاصيل، إلا أن ممدوح 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 ظلالاً رمادية للشخصيات، ربما باستثناء شخصية أو شخصيتين نسائيتين. والواقع، أن مسرحية ممدوح عدوان تذكرنا بأجواء كتاب مثل جورج شحادة وغابرييل غارثيا ماركيز وبرتولد برشت، دون تحقيق قدر كاف من التكثيف والتركيز. إنَّ مؤهلات النجاح في ذلك موجودة في المسرحية، فالقصة الأساسية المغيبة وسط زحام قصص وحوارات أقل جدارة درامية هي قصة «حميدة» التي يذهب رجلها «عباس» إلى الحرب، ولا يصلها منه خبر، فتضطر إلى ممارسة الدعارة كي تطعم أولادها، ثم جميع من يلجأ إليها من الأطفال، مضحية بجسدها مرة تلو المرة لإنقاذ بنات ونساء قريتها من الاغتصاب، دون أن يجد حسها الفطري الإنساني في ذلك ما يتعارض مع الدين أو الأخلاق. «حميدة» هذه تكون أول

من تلقى مصرعها على يد «عباس» عندما يعود من الحرب ويجد شرفها ملوثاً وسمعتها تلوكها الألسن. بالمقابل، تجد «صالح» يغفر لزوجته «جفلة» كونها تعرضت للاغتصاب. مثل هذه الحكاية تستحق أن تكون عموداً فقرياً للمسرحية كلها، دون أن تلغي بانورامية الأحداث الأخرى التي تشكل أطرافه. ولكن المؤلف اختار أن يجعل «عباس» عيبا لا يحسن الكلام، وبشخصية مهمشة من قاع المجتمع، في حين اختار أن يفرد لشخصية «حميدة» مشهداً، قبيل تضحيتها بجسدها لحماية زميلاتها، تتحدث فيه عن رغباتها الجنسية الفائرة في غياب زوجها الطويل!!! وأظن - وبعض الظن إثم - أن المؤلف لم يتنبه تمام التنبه إلى أهمية ومركزية الشخصيتين إلا بعد أن أوغل بعيداً في كتابة مسرحيته، وأصبح من الصعب التراجع أو التصحيح. لست أقلل بهذا الكلام من أهمية بقية الشخصيات - وخاصة شخصية أبله القرية «صطوف» - ولكن القرية تحتمل 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 وبوجوه معدومة التعبير، فلا تعرف هل هم ممثلون يلغون الإيهام على الطريقة البرشتية، ويقولون لنا ضمنا إننا في مسرح وأن ما ستشهده إنما هو تمثيل في تمثيل، أم أنهم يمثلون أهالي قرية معاصرة، يحاولون في ليلة سمر استعادة التاريخ وقراءته قراءة تساعدهم على اتخاذ قراراتهم واختياراتهم في دنيا اليوم؟ تركز المسرحية - لسوء الحظ- على الحل الثاني، أي إنّها تضعنا أمام أهل قرية معاصرة في سبيلهم لأحياء قصص الماضي، واستخلاص العبر منها. وإذا كان هذا الحل يبرر جزئيا المبالغة الميلودرامية والكاريكاتيرية في

الأداء، فإنه لا يفعل ذلك بتنويع مختلف وعودة إلى الواقع الحقيقي المعاصر، وليس التمثيلي التاريخي، كما فعل محمود دياب في مسرحيته «ليالي الحصاد»، على سبيل المثال. وفي هذه الحالة، أيضاً، لا يوجد أي مبرر فني ليرتدي أهل القرية مسبقا أزياء الشخصيات التي سيجسدونها، بما في ذلك أزياء العثمانيين. وما هو المبرر الفني في أن يلعب أهل القرية المعاصرون أدوارا تماثلهم، حتى إنّ شيخ القرية يلعب دور شيخ القرية الأعمى، ويهزأ منه؟؟؟ إنّ لعبة التشخيص الفنية، التي تستهدف نوعاً من التغريب الأدائي، مقحمة في عرض لا يحتمل ذلك، لأنه يحفل فيما بعد بالمشاهد العاطفية، والمواقف الوطنية، ولا يستدعي التفكير والاختيار، بقدر ما يستدعي الانفعال والحماسة. في اعتقادي. كان من الأفضل أن تكون أمام فرقة من الممثلين، يلعب ممثلوها أدواراً مناقضة لطبائعهم، إذا كان المقصود من اللعبة الفنية تطبيق المبادئ البرشتية. أما إذا لم يكن هذا هدفا للمسرحية، فقد كان من الأفضل أن تقدم صورة التاريخ كما هي، ودون مقدمات وأسلبه، لأن الشكل الفني في هذه الحال يصبح عبئاً شكلياً لا مبرر له. والشكل الحقيقي الأصيل هو شكل ضمني، يتجسد بأحياء الفولكلور العلوي للمنطقة التي اختار ممدوح عدوان أن يجعل أحداث المسرحية تدور فيها - رغم أن موضوع سفر برلك شمل أرجاء الإمبراطورية العثمانية مترامية الأطراف كافة - وهذا ما جعله يتضمن شخصيات من بيئات جغرافية أخرى. كالبدوي والتاجر الحلبي وأرتين الأرمني، دون أن يغير ذلك من واقع أن العمل يمثل ثقافة منطقة معينة في شمال سورية. ويصب في بحر فولكلورها الشعبي الجميل. ولعل ذلك الجهد في جمع الأشعار الشعبية، والأهازيج والأغنيات، شيء شبيه بموضوعين انكب ممدوح عدوان عليهما متابعة وترجمة، وهما قصيدة «هايواثا» عن ملحمة الهنود الحمر، وقصيدة «شوكاً زولو» عن ملحمة القبيلة الأفريقية المحاربة دفاعاً عن كيانها وأعرافها وهويتها. ولكن ما يشغل بال ممدوح

عدوان، في الحقيقة، ليس مجرد صياغة التاريخ دراميا، وإنما إسقاطات ذلك التاريخ على عصرنا الحاضر، وعلى مصيرنا المستقبلي. وهنا، بالضبط، يكمن مجده ككاتب ذي موقف محدد وواضح، كما تكمن هفواته كدرامي له آراء مسبقة حول شخصيات مسطحة كالدمى في معظمها، يتخذها أبواقاً للوعظ بشأن الصراع الطبقي، والتحول الاجتماعي والسياسي، والنضال القومي للتحرر. إنه يسعى إلى هدف التشكيل البانورامي والفكري، معرضاً عن حل معضلة الشكل.

تجارب عدوان المسرحية

يبذل ممدوح عدوان جهداً كبيراً لإقناعنا ببديهيات قرأ معظمنا معلوماتها في المدارس والجامعات، ويكرس طاقته لما نسميه «وعظ المهتدين» حول مثالب الاستعمار العثماني في الوقت الذي بدأت فيه إمبراطوريته بالانهيار أمام صعود الاستعمار الأوربي الغربي، الطامع في ثروات المنطقة العربية، والمصمم على دحر ذلك الكيان الإسلامي الكبير والمهدد، 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 لتلك الفترة الهامة تاريخياً. والتي شهدت أفول إمبراطورية وصمود أخرى. وعلى مفترق دروب الماضي، وقف ليطل إطلالة وعظية على الحاضر، منذراً ومحذراً، رغم اختلاف الظروف وكون التاريخ لا يعيد نفسه. لذلك، وجدت – شخصيا – أن أشد ما جذبني في عرض «سفر برلك: أيام الجوع» هو الفولكلور الشعبي، لأنه أكثر صدقاً وعينية وأصالة من إسقاطات وإرهاصات قراءة الماضي بمنظار الحاضر، وجهاد ممدوح عدوان في جمعة وأحيانه هو من دون شك جهد عظيم يستحق كل الاحترام والإكبار. ولكن تلك التفاصيل ذاتها، والتي أغنت المسرحية من جهة

وخلصتها من جفاف المعالجة واحتمالات الملل القاتل، هي التي أفقدتها التركيز على مصائر بضع شخصيات في حين تشكل الأحداث التاريخية والسياسية خلفية لتلك اللوحة، إننا ننفعل لحادثة مصرع طفل واحد تتعرف إليه نتعاطف معه، أكثر بكثير مما ننفعل لمصرع مئة طفل لا نعرفهم جيداً، وليس بيننا وبينهم أي تعاطف يزيد عن انتباهنا للحظة إلى خبر كارثة ما في نشرة الأخبار. وممدوح عدوان الذي طور فنه منذ عمله المسرحي الشعري الأول» المخاض» - وهو يحمل صلة بيئية ونضالية بهذا العمل، مع أن أكثر من ٢٥ سنة تفصل بينهما - إلى مسرحيته الدرامية محبوكة الصنع «الخدامة»، عبر تجربة ثرية في الاقتباس والأعداد («الانتظار» عن بيكيت، «هاملت يستيقظ متأخراً» عن وليم شكسبير، «دون كيشوت» عن مسرحية «إنسان من لاماتشا»)، 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، ممدوح عدوان في «سفر برلك» يصوغ طموحاً ملحمياً كبيراً وضخماً، مازجاً أجزاء من تأثيرات تجاربه الأخرى المذكورة... وخاصة تجربته التلفزيونية التي يسهب ويطيل، ويعتمد الحوار الصريح، وليس الأفعال الدرامية، أساسا. وباستثناء مشهد أو مشهدين، يلعب فيهما التنكر الدور الأساسي، كمشهد صطوف في زي امرأة ترقص للجنود العثمانيين كي تحمي نساء القرية وتسرق لهنَّ الطعام)، فإن كوميديا المسرحية لفظية في القالب.

أما السمة الأخرى لمسرحية «سفر برلك: أيام الجوع» فهي تتعلق بتصوير الشخصيات، إذ إنَّ شخصيات ممدوح عدوان بدت «منمذجة» بشيء من التعميم والمبالغة. فالبيك رمز مألوف للإقطاع، والمختار نموذج تقليدي لكل المخاتير، والشيخ المنافق إدانة مسبقة لنموذج المتلاعبين بالدين بهدف

جني المكاسب، وحتى أبله القرية نموذج شبه مألوف ومتوقع. بالتأكيد، كانت هناك شخصيات أخرى ذات أبعاد أعمق وأوجه مدورة، ولكن ليس بالحد الكافي والمأمول. تلك الشخصيات، على أية حال، نسائية وليست ذكورية، ربما لأن المؤلف أكثر اهتماماً بمواقف الرجال من شخصياتهم. فهناك موقف البدوي الذي يقاتل على أمل الحصول على حصان، وعندما يكتشف أن وعد ضابطه العثماني كاذب يطلق عليه النار. وهناك موقف «غانم» 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 وحبيبته. ثم هناك أيضاً موقف «صالح» الإنساني النبيل للأم الجراح ومحو أثار الغربة القاسية. ويسجل لصالح ممدوح عدوان أنه، ورغم هدفه الأبعد لتلفزة «سفر برلك»، تجاوز محظورات الرقابة في المحطات العربية وهو يؤلف للمسرح، أي إنّه ألغى الشرطي داخل دماغه. ولكن تعمد الجرأة الكلامية الجنسية أحياناً تأتي لذاتها، أو من أجل تأثيرات مضحكة على الطريقة التجارية المصرية، وهذا أمر غير محبذ في مسرحية جادة الهدف، ممتعة الشكل، وفنية التوجه. بالتأكيد، لم تكن «سفر برلك» 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 مقبولة بين الثنائيات منهم في المشاهد ذات الطابع الدراسي والكوميدي. ولكنه لم يستطع أن يضبط التمثيل، فأتى مستوى الأداء مضطربا ومتفاوتا ومتعدد الأساليب. ولسبب أو لآخر، أتى مستوى الممثلات أفضل عموماً من الممثلين، كما إنَّ أداءهن تمتع بقدر من الصدق والإيمان والإقناع، فضلاً عن جودة إلقاء الممثلة شكران مرتجى،

ودفء صوتها وإحساسها معاً، في دور «جفلة». أما عند الشباب، فعانى الإلقاء خصوصاً من عدم الوضوح، ونحا كثيرون نحو المبالغة والكاريكاتيرية والتمذجة الخارجية دون تبنٍّ حقيقي للشخصيات (حسب منهج ستانسلافسكي)، أو تشخيص متقن لها (حسب منهج برشت). قليل من الممثلين أدّى دوره، مدافعاً عن شخصيته، مؤمنا بها، مبرراً أفعالها. من هؤلاء أذكر سهيل الجباعي في دور «صالح» بأدائه الواقعي الصرف، وحركته الواضحة والمقننة في آن معاً. منهم أيضاً يوسف مقبل في دوره «الراوي» و «البدوي» تحديداً، بحضوره القوي. وإلقائه السليم، وهناك أيضاً نضال السيجري في دور أبله القرية الإنساني «صطوف»، الذي تفرد فيه بأداء كوميدي بارع، إلا أنه استمرأ تجاوب الجمهور فأخذ يبالغ إلى حد التهريج، وخاصة في المشهد الذي يتنكر فيه بزي امرأة تشارك الجنود العثمانيين الرقص والشراب.

بالمقابل، كان هناك ممثلون يملكون إمكانات جيدة، وقدرة على التلوين بين شخصيات متباينة، أو بين مواقف متباينة للشخصية نفسها، إلا أنهم وقعوا في فخ النموذج السائد للشخصية، وأدائها خارجيا فقط، وكان الممثل يتعمد نشويه شخصيته وإدانتها بينما المقنع والأصيل في فن التمثيل أن يجعلنا نضحك على إيمانه بأخطائها وتبنيه مثالبها وسلوكياتها المعوجة. والأمثلة في الواقع كثيرة هنا. ولكن أبرزها دوري «الشيخ» و «الضابط العثماني» و «المختار». «وحتى «البيك» الذي تميز عادل أبو حسون فيه بجودة الإلقاء وقوة الحضور. باقي الأدوار مقبولة الأداء. ولكنها ليست متميزة بشيء. إنها تمثل المستوى الوسط للتمثيل عند جيل الخريجات والخريجين الجدد.

رؤيا الإخراج والديكور

العرض بمجمله لا يفاجئك. كل شيء فيه متوقع، حتى المستوى العام للحلول الإخراجية والأداء التمثيلي، 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 فنيا. وتلقيني بشكل يضعف حتى الرمز من وجود الطربوش مهيمنا على الخشبة)، ومدفع قديم لم يستخدم قط طيلة العرض! تكبير مساحة الديكور الذي صممه الفنان مجد حيدر، فضلاً عن اللون «البج» الذي اختاره للستائر الخلفية، نقطتا ضعف وحيدتين. ولكن مهمتين.. في ديكور خدم المسرحية ككل. واللون ليحدث لو اختار المصمم خلفية بيضاء أو سماوية. كما أدت إضاءة 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 خشيت من ميله إلى إضفاء طابع مصري شبه تجاري، على العرض أحياناً. صحيح أنّه تغلب على كآبة الموضوع بفنون العرض الشامل الممتعة، ولكنه أسرف في التنازلات لإرضاء جمهور عريض على حساب الفن والمبادئ المسرحية. نجح عجاج سليم لكنّ في تجنب الحذلقة 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.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

أقنعة عرسان الرمزية

تعتبر مسرحيتا «رضا قيصر» و«زوار الليل» استثنائيتين بين أعمال المسرحي السوري علي عقلة عرسان، رغم اختلاف مدرستيهما، وبعد الهوة الزمنية بينهما. أما البقية العظمى من أعمال عرسان، فهي من طراز آخر، تحكمه الرمزية والذهنية في البدايات، في حين يستلهم بعض اللمحات التسجيلية ليضفي على مجازيته لمسة واقعية في النهايات. ينطبق هذا على «الشيخ والطريق»، «السجين رقم ٩٥»، «الفلسطينيات»، «عراضة الخصوم»، «الغرباء» و«الأقنعة».

المسرح قناع. وراء القناع يكمن الواقع. في الفن عموما يوجد اتجاهان: إمّا أن يكون الفن انعكاسا للواقع، أو يحاول الفن خلق واقع حلمي جديد موازٍ له. في كلا الاتجاهين ظهرت في تاريخ المسرح أعمال عظيمة، اختلفت في تفاصيلها، ولكنها التقت جميعاً في صفة واحدة هي صفة الإقناع. والإقناع صفة أساسية في الفن، تقوم على الترابط المنطقي، والنمو العضوي، سواء كان النمط عملاً واقعياً أو عملاً من طراز الخيال العلمي. إنّ القناع عادة يعطي المبدع المسرحي حرية كبيرة للتعبير، ولكن الالتباس يبدأ حين يسعى مؤلف أو مخرج ما للادعاء بأن القناع الذي نشهده 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 والمضمون.

بين الواقع والفكر، يختار عرسان الفكر. ومن وحي ذهنه تتفق صور الواقع المفترض وتأثيراته. ولو أبقى المؤلف مسرحيته في طراز المسرح الشعري الحافل بالرموز، لقبلناها باعتبارها مجازاً فنياً جمالياً، وقناعاً موازياً للواقع. ولكن مصداقية الفن تتخلخل عندما يحاول عرسان جاهداً أن يقنعنا بأن القناع هو الواقع بعينه. إنّه يبتعد بذلك مباشرة عن مأزق الإنسان في المجتمع المعاصر، إنْ لم نقل أزمة وجوده من الأصل، كما يعبر عنها الفن: شخص واقعي في مواجهة ظروف غير واقعية، كما هو الأمر في روايات كافكا، قصص ادغار ألان بو، ومسرحيات سترندبرغ وبيكيت ويونيسكو. عند علي عقلة عرسان نجد العكس تماماً: شخصيات غير واقعية، أو فلنقل غير مقنعة واقعيا، تواجه ظروفاً واقعية. وتأتي لغة هذه الشخصيات نابعة من ذهن المؤلف، ومن أسلوبه الأدبي الإنشائي الرفيع، فلا يعبر الحوار عن بيئة الشخصية ومستواها الثقافي، فالفلاح يتكلم بلغة تقارب الشعر، وتساوي تماماً لغة المثقف. وعندما يختلط في المسرحية وجود هذا مع ذلك. تتعمق مشكلة النص، ويختل التوازن. إن مضمون المسرحية التعليمي البسيط، الحافل بالمواعظ الأخلاقية، لا يتناسب مع الشكل اللغوي المعقد، ومع الاقحامات الرمزية بغرض التشبه بالحداثة. بذلك، تسير مسرحية «الأقنعة» في اتجاهين متعارضين في آن معا، يدفعاننا إلى الحيرة، ويوقعاننا في الإبهام، ويحيلان الواقع إلى أفكار ذهنية.

تبدأ المسرحية بحياة متدفقة فجأة في ساحة حي شعبي: هتافات سياسية متناقضة، بائعون جوالون، ثرثرة. وعندما يهدأ الجميع وينسحبون، يسلط الضوء على مقهى صغير، فيه شاب نحيل في سترة عسكرية، يجلس مناجيا نفسه وهو يسكر، معبراً في مونولوغ طويل عن وحدته وغربته ويأسه. ويلتقط الشاب «أنيس» حواراً بين رجلين على مائدة مجاورة، يباهي أحدهما بغرامياته مع امرأة متزوجة. ويتدخل «أنيس» في الحوار، ليكشف أنه جندي

عائد من حرب أوقفت قبل الأوان. وأنه منذ أن فقد صديقاً أمام عينيه، أغرق نفسه في الخمرة والضياع، متشرداً سكيراً، يحدث نفسه كالمجنون، ينام بين القمامة، ويناجي نفسه أو زجاجة العرق. لقد اكتشف ضياع القيم، زيف الناس، وخراب الأخلاق. المجتمع في رأيه: إمّا رجل شرقي خائف على عرضه، وأما عاهرة تنكر زوجها، وإمّا قوادة عجوز، وإمّا مخبرون متنكرون. وسط هذا المستنقع الآسن، يبحث «أنيس» عن هويته. يعود إلى بيته، فتطرده زوجته وأولاده شر طردة، وينكرون صلتهم به. أصبحت زوجته عاهرة من أجل لقمة العيش، واستسلمت لوضعها، وصارت عودة زوجها الجندي مخلة بنظام حياتها. وها هو ذا «أنيس» يحاصر بالحراب، ليصبح بمثابة كلب مسعور. ولا أمل سوى في تلك المرأة - الرمز. التي تسقي الناس القهوة. إنها تحاول إنقاذه، بجذبه إلى عالم جديد من الصدق والبراءة، بينما يحاول تجار السياسة والجنس تغييبه تحت منصة يمارسون فوقها حفلاتهم البهيجة، ويعهرون حتى الأطفال، ويكتمون صرخة إنسان يرثي صديقا شهيداً، منادياً باستمرار النضال من أجل التحرير، كي لا يذهب موت من استشهدوا هدراً. وتنتهي المسرحية بالمرأة – الملاك وهي تستصرخ ضمائرنا، وتستثير نخوتنا وحماستنا لنمنع حدوث ذلك.

موقع «الأقنعة» من مسرح عرسان

يلتفت علي عقلة عرسان في مسرحيته «الأقنعة» إلى الداخل، بعد أن كرس مسرحيتين من قبل لمعالجة الصراع العربي – الإسرائيلي، وهما مسرحيّتا «الفلسطينيات» و«الغرباء». آنذاك، تأثر عرسان بالمسرح التسجيلي، وحاول الاستلهام منه بحدود معينة، ونكهة محلية. في «الأقنعة» يتخلى عرسان عن ميله التسجيلي الطارئ، ويعود ليتابع ما بدأه، في «الشيخ والطريق» و«السجين رقم ٩٥» و«عراضة الخصوم». حتى من حيث المضمون، نجده يسرف في صرخاته الأخلاقية الحارة، التي تستدر عواطفنا،

تذكرنا بقيمنا وتدين مظاهر النفاق والزيف في الشعارات المطروحة وفي التقاليد الممارسة معا. «الأقنعة» هي مسرحية النوايا الطيبة، فمؤلفها يعمل مبضعه كجراح خبير في جسد الوطن المريض. وهو يفعل ذلك من خلال ذهن مثقف وأخلاقي، ولغة نثرية شديدة الفصاحة، ترقى أحياناً إلى مستوى الشعر. إن الحياة، كما يراها عرسان، أصبحت إما قناعا من غير حياة، أو حياة من غير حياء. فمسرحيته صرخة لوقف التصدع والانهيار، لرأب الصدع ولملمة شتات الذات العربية. وبطل عرسان «أنيس» يقول ما معناه: «لم أعد أرغب في أن أجمع الناس حول نفسي، بل أن أجمع نفسي حول محورها». إنّ الحياة بالنسبة لأنيس الضائع تبعث على الجنون، لذا نجده يفرق نفسه في الخمرة وفي الهذيان. وعندما يحاول المرء أن يستعيد وجهه، وأن يعبر بصدق عن حقيقته الداخلية، فإن الأقنعة تحاصره مهددة، وتجبره بالتالي على أن يبقى خرتيتا في مجتمع الخراتيت. ويكتشف «أنيس» متأخراً أنه «بلا قبضات يغدو مثل ذبابة». وأنهم قادرون على تغييبه تحت أقدامهم عندما يشتد خطر وعيه المفاجئ.

موقف عرسان الفكري

رغم كثرة الأفكار المطروحة والمتداولة في أعمال علي عقلة عرسان، ورغم أخلاقية أطروحاته. نلحظ أن عديداً من أعماله تفتقر لموقف فكري واضح من صراع القوى، وتكتفي بمجرد تصوير ما يجري من صراع وضياع تصويراً يتنسم الحيادية. في «السجين ٩٥»، على سبيل المثال، نشهد صراعا سياسياً بين خصمين، دون أن نعرف ماذا يمثل هذا وماذا يمثل ذاك. والمؤلف لا يقف من أيهما موقفاً مؤيداً أو معارضاً، وهذا أمر طبيعي ما داما لا يمثلان صراع مبادئ. 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 «عراضة الخصوم نجد صراعاً سياسياً زائفاً بين جبهتين، كلتاهما مدانة في نظر المؤلف. فلا نعرف موقفه المبدئي.

يقف علي عقله عرسان بوجه عام موقفا وسطاً، لا يتجاوز حدود العظة الأخلاقية المثالية، والرثاء لضياع القيم. وهو موقف يتنافى 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 تمحور الفعل والشخصيات حول بطل محوري. ويبدو «المونولوغ» أكبر أهمية من «الديالوغ». بالتالي، فالشخصيات جميعاً (الرجل صاحب التمثال، سهام العجوز، نهى، نديم، وليد، ولابسي الأقنعة)، توظف فنيا لخدمة مأساة «أنيس» التي يعبر عنها بالكلام أكثر مما يعبر بالفعل الإنساني الدرامي. بل إنَّ الأمر يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ إنَّ الاعتقاد يغزونا بأن معظم هذه الشخصيات ما هي إلا نتاجٌ لذهن البطل «أنيس» نفسه. ولو توضح هذا بجلاء، لأصبحت المسرحية ربما نسخة مطورة عن طراز «المونودراما». ولكن المؤلف لم يعزز، للأسف، هذا الاتجاه. فلو كانت «المرأة – الملاك» نتاج ذهن «أنيس»، لما أمكن لبقيّة الشخصيات أن تراها وتتفاعل معها. ولكن عرسان يقف فنيا، كما وقف فكريا، في حيرة بين هذا الاتجاه وذاك، محاولا في توفيقية عجيبة الملاءمة بين نقيضين: الواقعية من جهة، والرمزية أو المجاز الذهني من جهة أخرى. لذلك، وعلى النقيض من باقي مسرحيات عرسان، نجد الفعل الدرامي ضعيفا في «الأقنعة»، لأنها تعتمد على بنية مسرحية الممثل الواحد، ذات الفصل الواحد. والمشاهد فيها تتعقب متجاورة، 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 «مونودراما» لم يتقن صنعها، مما

يجعل الملل وعدم الاقتناع يتسرب إلينا، وينغص علينا الاستمتاع بالمسرحية. والحق يقال، لولا أن المؤلف نفسه تولى إخراج مسرحيته لفرقة «المسرح القومي» بدمشق في العرض الذي رأيناه، لكان العمل أضعف تأثيراً، فقد تدارك عرسان عديداً من الثغرات والهنات ببراعة الإخراج وجمالية التشكيل. معوضاً نقصا في النص كان يمكن أن يفوت مخرجاً آخر.

مؤثرات ثقافية

يتمتع علي عقلة عرسان بثقافة مسرحية واسعة ومتعددة الجوانب، تجلت في دراساته النقدية، كما تجلى تأثيرها في انتقائية تأثره بتيارات ومدارس معاصرة، ذات تنوع واختلاف، بما يخدم كل مسرحية من مسرحياته على حدة. وإذا كان تأثير مسرح اللامعقول من ناحية، والمسرح الواقعي الاشتراكي من ناحية ثانية، قد انعكسا على بواكير عرسان مؤلفا ومخرجا، إضافة إلى نزعاته التعبيرية، فإن التأثير الأول أكثر حضوراً 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 صوراً حيوانية كالكلب والخفاش. في هذا كله تأثر بالتجريد والمجاز الذهني، الذي يجعل المسرح أقرب إلى الشعر، وأكثر نأياً عن الواقع. وهنا يبرز التناقض، إذ أن هم عرسان وهدفه واقعيان. هنا، تجدر الإشارة إلى أن الذهني ليس بالضرورة عكس الواقعي، فهنالك أشكال فنية مدروسة تتعمد عدم الواقعية، دون أن تقع في الذهنية والتجريد، نذكر منها السيريالية والرمزية واللامعقول. عيب الذهنية الذي يفرقها عن هذه المدارس هو أنها تفترض منطقاً وهمياً

لسلوك وحوار الشخصيات. تبث من خلاله أفكاراً لا تتناسب مع تكوينها وثقافتها وبيئتها، وبالتالي فإنها تحطم الإقناع. وسواء كانت الشخصيات واقعية أم غير واقعية، فإن ضرورة المسرح أن يكون لها وجود حرٌّ وموضوعي. وهنا بالضبط مقتل «الأقنعة».

إذا تناولنا «أنيس» كشخصية، لحرنا في هويته وكيانه. هل هو جندي بسيط؟ أم هو ضابط؟ ما ثقافته؟ ما بيئته؟ إذا عددناه جندياً بسيطاً، فإن لغته وأفكاره مقحمةٌ. وإذا كان ضابطاً، 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 خالصة. ولو كانت كذلك، لتناسينا عيوب الذهنية، وقبلنا المسرحية بوصفها اتجاها فنيا تجريبياً واضحاً. إنها تحيلنا بإصرار إلى الواقعية، بدءاً من ديكور غني التفاصيل يمثل بيوتا شعبية، مروراً بخلفية من الأعمدة المتداعية التي تشير إلى حضارة لحق بها الخراب، وانتهاء بلوحات كاريكاتيرية، تنتمي إلى فن الإعلان، زين بها مصمم ديكور العرض خزيمة علواني أطراف المنصة. ولا يخلو أداء الممثلين والخطة الإخراجية من خلط في الأساليب، يقطف من كل بستان زهرة، كما يقال، ثم يضعها دون كبير تنسيق في مزهرية واحدة. تارة نجد ممثلا يخاطب جمهور الصالة على الطريقة البرشتية، وتارة ثانية نجد واقعية مفترضة في حوارات المقهى، وتارة ثالثة نجد مشهداً تعبيريا صارخا في ظهور المقنعين أو إحاطة «أنيس» بالحراب. والإخراج هنا لا يتناقض مع النص، بل هو يزينه ويكمل رؤاه. إنَّ الإخراج وحده جدير بالثناء والإعجاب، برغم أنه لم ينقذ نص «الأقنعة» من حيرته وضياعه بين أساليب مختلفة، وهفوات عدة في البناء. ولعل مشكلة مسرح علي عقلة عرسان الرئيسية هي افتراضه فكريا وفنيا أنه يطرح جديداً سينور ويثور ويغير، في حين أن ما يطرحه مضمونا وشكلاً لا يخرج عن

المألوف والمعروف. إنَّ نواياه الفكرية الطيبة بحاجة إلى قصص واقعية درامية أفضل، وانتقائيته الأسلوبية بحاجة إلى تدقيق. رغم هذه الهنات، يبقى مسرح علي عقلة عرسان نموذجاً للمسرح الجاد والطموح ليعبر عن التمرد الإنساني والتمرد الفني معاً في فترة الستينات والسبعينات حصراً.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

«الملك هو الملك»

قبيل ختام مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك»، يقرع أحد الممثلين تلك الضربات التقليدية، التي درجت العادة أن تفتتح المسرحيات بها في التقاليد الفرنسية، وكأنه يعلن ضمنا عن مقولة هامة صيغت بلغة الفن: اللعبة مستمرة في كل عصر وجيل. تنتهي مسرحية ونوس، إذن، بأنه لا فرق بين الملك الظالم، والمغفل المظلوم. كلاهما قادر على الحكم، وعلى الظلم. المشكلة هي مشكلة الرداء... رداء الملك، الذي يجعل كل من يرتديه طاغيةً، ولا أحد أحسن من أحد. وبرغم أنه سيظل هناك دائماً متمردون وحالمون، إلا أن شيئاً لن يتغير. وكيف يتغير شيء، وهناك تتكر ومتنكرون؟ كيف يتغير شيء، وهناك دائماً وزير خطير 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 ١٩٦٧، حين طلع على الملأ بمسرحيته الطويلة الأولى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، وهي المسرحية التي صنعت مجده الفني آنذاك بجرأتها السياسية من جهة، وبعدم تقليدية بنائها الفني. وفي حين انفردت «حفلة سمر...» بأسلوبها المتميز كمسرحية مضادة للمسرح، تتالت بضع مسرحيات قليلة لونوس بعدها في محاولة لخلق معادل عربي لنظريات برتولد برشت في المسرح، وهي «الفيل يا ملك الزمان». مغامرة «رأس المملوك جابر»، وسهرة مع «أبي خليل القباني». يدلنا هذا كم أنَّ سعد الله

ونوس مقل في إنتاجه الإبداعي، ربما نتيجة خيبات أمل، أو انزواء مختار، أو جفاف في الأفكار. ولكنه، كمؤلف بارع جيد، كان يمكن أن يلعب دوراً أهم بكثير، وأكثر فاعلية بقدر كبير في الحركة المسرحية العربية.

وقبل أن نوغل في تشريح انجازه في «الملك هو الملك»، لا بد أن نتذكر علاقتها بمجموعة مسرحياته القصيرة الأولى، التي نشرها عام ١٩٦٤ تحت عنوان «حكايات جوقة التماثيل»، وهي مجموعة متأثرة بمسرح «العبث» الفرنسي، وهو الشكل الطليعي الثائر على النمط البورجوازي في مطلع الستينات، إبّان التحاق ونوس بدورة مسرحية في فرنسا، بعد تخرجه من كلية الصحافة في القاهرة. من وجهة نظري، ورغم تطلعات ونوس إلى المسرح الواقعي الاشتراكي، فإن تأثيرات تلك المرحلة لم تنصرم، وإنما ظل المسرح اللا معقول وفكرة اللا جدوى الكامنة في حركة الإنسان ضمن دائرة مغلقة مهيمنين على أعماق مسرحيات ونوس. ولعل هذه النقيصة في تنظيرات ونوس ومريديه، حين يتناولون 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، إنَّ «الملك هو الملك» واحدة من أنضج مسرحيات ونوس، وربما أخبثها، إلى جانب «مغامرة رأس المملوك جابر»[*] في حين تندرج «الفيل يا ملك الزمان» ضمن أعماله القصيرة، وتبقى «السهرة مع أبي خليل القباني» شبه إعدادٍ عن مسرحيات الرائد المسرحي العربي وسيرته، يشكو من قسر الأفكار، في عنق الحقائق، والتفكك الفني. «الملك هو الملك» غير ذلك، فهي قطعاً عمل مسرحي طموح ومتقدم، يحمل في أعماقه قيمة الخلود، ويحفل بالمتعة الكوميدية والبصرية والدرامية.

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

حبكة المسرحية

تحكي المسرحية حكاية ملك ملوك، ينزل مع وزيره متنكرين إلى أزقة المدينة، لكي يروِّح عن نفسه. ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مخبول يدعى «أبو عزة» يحلم بالملك والسلطة كي يثأر من شهبندر التجار والشيخ المنافق اللذين تسببا في إفلاسه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه «يعقوب»، الطامع بوصال ابنته «عزة».

وتخطر للملك فكرة ممتعة: ماذا لو خدر ووزيره ذلك المغفل، وألبساه ثياب الملك، ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد؟ أية مهزلة مسلية، وأية دهشة صاعقة ستدب بين الحاشية حين يلحظون الغريب الأبله 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 الأولى ووالد الثانية فيه.

في الفصل الثاني، يصحو أبو عزة ليجد نفسه في واقع كالمنام، بينما الملك الحقيقي ووزيره «بربير» يرقبانه باستمتاع. لكن الدهشة الأكبر تكون من نصيب الملك نفسه، لأن حاشيته وأقرب الناس إليه لا يلحظون زيف الملك، بل يلتفون حوله متملقين، يرددون الأناشيد ذاتها، ويبدون نحوه فروض الطاعة والاحترام. وسرعان ما يصدق أبو عزّة اللعبة، ويقود القصر بقبضة من حديد، مروضاً مقدم الشرطة الوقح، والجلاد العنيف، والملكة المتكبرة. والأنكى من ذلك، أنه يتحالف مع خصومه عندما كان فقيراً مظلوماً، فمن دون دعم وتأييد شيخ الجامع وشهبندر التجار، لا قوة لملك. ويجد الوزير «بربير» في الملك الزائف بديلا أقوى من الملك الحقيقي، فيستعيد من «عرقوب» بزّته، ويخرجه صفر اليدين.

وعندما تمثل أم عزة أمام زوجها، وعزة أمام أبيها، لا يتعرف عليهما أبو عزة، وبدلاً من أن ينصرهما على الشهبندر والشيخ، يدافع عن الظالمين

اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل. بذلك، يكون أبو عزة المغفل قد تنكر حتى لنفسه، واستمرأ لعبة الحكم والسلطة.

ويكون «أبو عزة / الملك» أيضاً قد أصدر حكمه على «أبي عزة / الفقير، بالتجريس علناً، وعلى ابنته أن تصبح جارية في قصر الوزير. وهكذا، تنتهي المسرحية بحكمة أن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء. 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، برغم ما حاوله بعضهم من إسنادها إلى عمل مسرحي بعينه، ومقارنتها به. ولكن المؤكد أن المسرحية ليست وليدة خيال سعد الله ونوس، وإنما هي اقتباس أغناه بثقافته الواسعة، وصقله بلمساته الفنية البارعة.

نشبت معركة نقدية حادة إبّان 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». أنكر ونوس هذا الأمر بحدة، مع أنه لا ينكر بالطبع تأثره العميق ببرشت عموماً، ومحاولاته المتكررة للاقتداء به. وكان أن ساند أخصائي آخر في الأدب الألماني هو نبيل حفار دفاع ونوس عن نفسه، وأكد الاثنان أن الترجمة الدقيقة لعنوان مسرحية برشت هي «رجل برجل». ولكن مما لا ينكر أن هناك، بغض النظر عن العنوان، تشابه جزئي في المضمون والهيكل، وإن كنت شخصياً أستبعد فكرة الاقتباس المباشر عن برشت لأسباب سأتطرق إليها لاحقا.

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

شكسبير يضع سمكرياً سكيراً في مكانه وقد خدرته الخمر. فما إنْ يصحو حتى يجد الخدم والحشم من حوله يعاملونه معاملة اللوردات. ويصدق السِّكير زعمهم بأنه نام خمس عشرة سنة. وأن حياته الحقيقية التي يتذكرها ما هي إلا أضغاث أحلام. وهناك مسرحية أقدم للاسباني كالدرون فيها شيء من الفكرة ذاتها، وهي مسرحية «الحياة حلم». ولكن ونوس جعل من مسرحيته عملاً أكثر انهماكاً بالسياسة، مضيفاً مسألة شهبندر التجار وشيخ الجامع. ومقحماً شخصيتي ثائرين يعملان سراً ضد نظام الحكم.

ولا أدري سر التشابه بين مسرحية ونوس ومسرحية كاتب مصري شاب يدعى مجدي فرج، بعنوان «بهلول الزمان» نشر جزءاً منها في عدد مجلة «الموقف الأدبي» الخاص بالمسرح عام ١٩٧٥. ولعل سر التشابه ما تناقلته أقلام النقاد فيما بعد عن «الملك هو الملك»، في أن سعد الله ونوس استقى حبكتها من حكاية شعبية وردت في «ألف ليلة وليلة»، وهي المصدر الذي استقى منه أيضاً، دون شك، مجدي فرج مسرحيته.

ولكن المصدر الرئيسي لمسرحية «الملك هو الملك» ليس «ألف ليلة وليلة» بصورة مباشرة، كما يسود الظن، بل هو مسرحية اقتبسها رائد المسرح العربي، مارون النقاش، عنها تحت عنوان «أبو الحسن المغفل». والتشابه في الموضوع والشخصيات لا يرقى إليه الشك. ولا يقتصر التشابه على الحبكة الرئيسية، بل إنَّ مقاطع معينة من الحوار تظهر حرفيا في المسرحيتين، وتتماثل أسماء الشخصيات الأساسية. ولكن، مرة ثانية، أعود فأؤكد أن مسرحية ونوس متطورة شكلاً، من حيث تأثرها بالمسرح الغربي ممثلاً بمدرستي برشت ومسرح العبث معا، ومضمونا، من حيث عكسه لأفكار ثورية في ثنايا المسرحية، وتحميلها أبعاداً سياسية لم يتطرق إليها الأصل. عدا عن ذلك، فإنَّ «الملك هو الملك» هي اقتباس حر عن مسرحية مارون النقاش. ولسنا نعيب الاقتباس من قبل ونوس، ولكننا نعيب التغافل عنه

تماماً، واعتبار المسرحية الجديدة عملاً تأليفاً خالصاً. إنَّ إعداداً جيداً عن عمل مسرحي أجنبي أو عربي لا يشكل انتقاصاً 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 مصّر أو سوّر كتابنا العرب مسرحيات موليير بوجه خاص، أو ميلودرامات ايطاليا بقالب محلي. ولم ينقص هذا من شأن القباني، ويعقوب صنوع، ونجيب الريحاني، ويوسف وهبي.

ونوس بين برشت

ومسرح العبث

من الشائع والمتداول أنَّ ونوس هو خير من يمثل التطبيق العربي لنظريات برتولد برشت في المسرح. ولكن تحليلاً دقيقاً وموضوعياً لمسرحية «الملك هو الملك» يكشف أن حجم التأثير البرشتي فيها يقل عن حجم التأثير الدرامي التقليدي من جهة، وتأثير مسرح العبث من جهة أخرى.

منذ بيراندييللو - الذي قيل أن ونوس استلهم من شكل مسرحيته «الليلة نرتجل» أولى مسرحياته الهامة «حفلة سمر»... ولعبة المرايا جزء لا يتجزأ من مسرح اللا معقول، حيث تختلط الحقيقة بالوهم، وتوضع شخصيات واقعية في موقف حلمي، إنْ لم نقل كابوسي، أو ربما شخصيات «فانتازية» أو «غروتسكية» في موقف واقعي. في الفصل الثاني من «الملك هو الملك». يردد الملك الذي تخلى طواعية عن ثوب الملك ليتسلى متنكراً في ثياب الندماء مع وزيرة «بربير»: «كل المرايا مهشمة... كل المرايا كاذبة»... وسرعان ما تنتقل إليه صيحة «أبو عزة» الذاهلة وقد اكتشف نفسه في مخدع الملك، محاطا بالإكرام والرفاه: «أنا مسحور، أم أصاب عقلي أمر من الأمور»؟؟؟ ولكن كلاً منهما يصبح مندمجاً ومستسلما لوضعه الجديد: الملك يصبح مخبولا، والمخبول يصبح ملكاً. هذا هو جوهر العبث: أن يسري الجنون في كل مكان...» في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان».

المسرح عند سعد الله ونوس لعبة إذن: لعبة تشخيص، ولعبة مضمون. لذلك، فإننا لا نرى في مسرحيته شخصيات إنسانية مقنعة من لحم ودم، بل نرى ما تتطلبه اللعبة: دمى تحركها الخيوط... خيوط في أيدي الشيخ وشهبندر التجار. وخيوط في يدي المؤلف نفسه. ولعل هذه سمة عامة من سمات مسرح ونوس، فهو كاتب لا يُعنى كثيراً بتصوير الشخصيات، بقدر ما يُعنى بالحبكة التي تجعل من حكاية تاريخية أو شعبية «أمثولة»، فيها عظة ماركسية وعبرة. إنّ حرية الشخصيات ونموها العضوي أمران محدودان عند ونوس بمنطق ذهني ذرائعي، يتناسب وينسجم مع حظه البرشتي، المعتمد على التغريب، وعلى عدم إدماجنا مع شخصية أو موقف بشكل عاطفي، لكي يتسنى لنا الحكم على الأشياء عقلانيا.

رغم سماتها البرشتية الظاهرية، فإن مسرحية ونوس «الملك هو الملك» غير بعيدة على الإطلاق عن البناء التقليدي للدراما الأرسطية، بل هي أشد التزاماً به من التزامها بالمسرح الملحمي ونظرية التغريب. في الوقت نفسه، من المؤكد أن ونوس كاتب مجدد ومجرب، وأنه يحمل منذ بداياته نفساً طليعياً. لذلك، فإننا نجده هنا في أوج نضجه الفني باتجاه نزعات وجودية من حيث المضمون، لا معقولة من حيث الشكل.

يشير آنتونين آرتو في كتابه الهام «المسرح وقريته» إلى رائد مسرح اللامعقول، الفرد جاري، صاحب مسرحيات «أوبو» و «آل سنسي»، بوصفه تجسيداً أوروبيّاً للمسرح الطقسي الجسدي، الذي رآه وبهر به في رقصات جزيرة «بالي» الأندونسية، وأطلق عليه اسم «مسرح القسوة» عند سعد الله ونوس، هناك لمحات من القسوة، لا تظهر من خلال أداء جسدي تعبيري كما عند غروتوفسكي، ولكنها جلية من خلال الحوار والسرد، فبدلاً من الحديث عن «قتل الملك»، يجري الحديث عن «أكل الملك». وتتجاوز نزعات القسوة هذا إلى تصوير «الجلاد» في المسرحية رجلاً سادياً يتلذذ بملامسة حد بلطته

القاطع، كما يتلذذ بمضاجعة امرأة، وهو لا يشعر بأدنى تبكيت للضمير وهو ينفذ حكم الإعدام بضحايا، وإنما يتوق بشغف زائد إلى قطع أعناق المزيد من أعداء الملك. في «الإنسان المتمرد» لألبير كامو، يتحدث المؤلف في فصل بعنوان «قتل الملوك» عن الثورة عبر التاريخ، ويخلص إلى مقولته: «كل ملك مذنب. وبمجرد أن يدعي إنه ملك. ينذر للموت في الحال». وهي فكرة ما لبث كامو أن أكدها في مسرحيته، التي اختلفت الآراء في تقييمها، «كاليغولا» وهي ليست الوحيدة بين أعمال كتاب مسرح الطليعة الفرنسيين بوجه خاص، ممن استفادوا من الانتروبيولوجيا لتقديم رؤياهم الشعرية حول البشرية والوجود وأنظمة الحكم. لقد رأى سان - جوست، فيلسوف الثورة الفرنسية المتطرف، أن «الثورة هي المقصلة».

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

إنَّ 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 الجوهر، أو في لغة الجسد. لذلك، أجدها أقرب إلى قسوة الفوضويين منها إلى قسوة الثوريين، إذ إنّها تعوز الدفاع والمبرر. وتصويره لشخصية «الجلاد» خير دليل على ذلك، فقد جعله أشبه بدمية، وحرمه من أبعاد الإنسان البائس، الذي قادته ظروف حاجته لمزاولة هذه المهنة. على العكس من ذلك، اختار ونوس أن يجعله حِرَفيّاً يتلذذ بالقتل. هذا ليس غريبا على أولئك المنضوين تحت لواء «مسرح العبث» أن العالم من حولنا حافل بالعنف غير المنطقي، وبالجريمة.

البناء الدرامي في «الملك هو الملك»

عمل برتولد برشت على تحطيم البناء الدرامي الأرسطي، مستبدلاً إياه بالبناء السردي الملحمي. وبنظرية «الغريب» التي طورها عن التعبيرية، ومفادها الموجز هو عرض المألوف بشكل غير مألوف، بحيث يشي بأن ما نراه هو مجرد لعبة مسرحية، وليس إيهاما، فنستطيع عندئذ إعمال فكرنا فيما نشاهد، واتخاذ موقف منه، عوضاً عن اندماجنا العاطفي المتوحد مع الشخصيات في الحق والباطل. في «الملك هو الملك». يندر أن نلاحظ أياً من هذه السمات. على العكس من ذلك، فإنَّ 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 (٢٤) ساعة، ومكانها منحصر بين بيت أبي عزة والقصر.

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

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

يعتمد البناء الثلاثي البسيط للدراما على المعادلة التالية: (أ+ب=ج) أما البناء الخماسي المعقد، فيقوم على معادلة: (ا + ب + أ + ب = ج) وهذا البناء الثاني هو بناء «الملك هو الملك». يحاول الملك (أ) ممارسة لعبة للتسلية وتبديد الملل أداتها أبو عزة (ب). وفي الفصل الثاني. يتغير وضع الملك فيصبح ضحية لعبته نديماً من ندماء القصر، أي ينتقل إلى وضع جديد وفعل جديد، يمكننا أن نطلق عليه (أ). بينما يصبح أبو عزة في غمضة عين ملكاً، أي (بَ). ومن خلال ذلك، نصل إلى نتيجة المعادلة المركبة (ج)، وهي

أن تبديل حاكم بآخر لا ينهي مشاكل الحكم، ولا يعيد الحق إلى نصابه، فالمرء يتغير حسب موقعه من السلطة. وبإدراك طبيعة هذا البناء الخماسي المحكمة، نلاحظ أن «زاهد و «عبيد» زائدان عن الحاجة. ربما باستثناء وحيد لمشهد «عبيد» و «عزة» الجميل. الذي يترك في أعماقنا غصة و «عزة» تساق بحكم متعسف، أصدره أبوها. إلى مصير تعس. ويبقى لنا حلم الثورة.

ولكن سعد الله ونوس لا يولي شخصياته الثانوية عناية كافية. ونحن لا نقول إنَّ على جميع الشخصيات أن تكون معقدة، مركبة ومدورة. لكن «زاهد» و «عبيد» محرومان –ما عدا في مشهد يتيم –من أي دور ذي شأن في البناء الدرامي، عندما حرمهما من الصلة مع حبكة الملك وأبي عزة. هذا مقتل المسرحية، إذ إنَّ ونوس في محاولته لتخفيف النبرة التشاؤمية للمسرحية وراء كوميديتها السوداء، سعى جاهداً لإقحام خطابية وسردية قسريتين على لسان هاتين الشخصيتين دون أن يكون لوجودهما مبرر درامي، ويكتفي ونوس، عندما تعييه الحيل، بالسرد.

إنَّه يروي على لسان الوزير حكاية الصياد والقمقم، ليجعل الأمثولة المحكية معادلاً موضوعياً للحكاية الرئيسية في المسرحية. هذه حرفية بارعة من ونوس، يعوض بها عن نقصٍ لم يتمكن من تفاديه. ولكنه، من ناحية أخرى، يسرف في عرض الشخصيات لنفسها، كما في مشهد الجلاد والبلطة، ومشاهد «أبي عزة» وهو يحل مشاكل البلاط الملكي. ويضيف ونوس. دون قصد، مشهدا دراميا رائعاً، هو مواجهة «أبي عزة» لخصميه شهبندر التجار والشيخ، إذ ينبئنا به قبل حدوث المشهد، فيقلل من أثره.

تقوم مسرحية «الملك هو الملك» على تركيبات جدلية متداخلة، تنبع من خيال خصب، مصدره الأساسي هو «ألف ليلة وليلة» بالطبع، مما يعطيها غالبا قالباً فنياً ممتعاً وظريفاً. ولكن جدليتها، بالمقابل. غير متماسكة فكرياً،

كما سنرى ونلاحظ. كل التركيبات الجدلية في المسرحية تسعى لتؤكد أنَّ الملك هو مجرد منصب، وأنّه ليست له ميزات أو سيئات شخصية، منكرة تماماً إمكانية ظهور. زعيم شعبي عادل ومنقذ، كما هي داحض لإدانة أي حاكم ديكتاتور. ووراء ستار حوارات «زاهد» و «عبيد» الثورية المباشرة، فإن النتيجة المنطقية التي ينتهي إليها الفعل الدرامي في المسرحية هي أن الفساد لن ينتهي باستبدال الملك الظالم بآخر من بيئة مسحوقة. بل لعل الثاني هو أسوأ من الأول. وأشد بطشاً. بذلك يغلق ونوس الدائرة تماماً في وجه أي حل وأيّ إصلاح أو أمل. إنه حائر بين الحتميات التي تحكم تفكيره، وبين حرية الشخصيات الغارقة في العبث: تلك هي مشكلته الفكرية الأولى. فكر ونوس في «الملك هو الملك» ينوس بين مقولة الثورة المطلقة و «أكل الملك». وبين الاستسلام للسلطة الحاكمة كي لا يقع الشعب تحت نير سلطة أغشم. إن الملك والأبله يتبادلان دوريهما تماماً 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 ونوس، لا يشعر أيُّ شخص في البلاط بأن الملك قد استبدل بآخر زائف، وبذلك يضحي بالإقناع الواقعي - خصوصاً وأنّهما ليسا توأماً - وينتمي بهذا المنطق غير المنطقي إلى تيار فني واحد في المسرح، وهو «مسرح العبث» لذلك، تبدو لنا الخطوط المقحمة في مشاهد «زاهد» و«عبيد» متناقضة مع جوهر المسرحية الفكري، وحافلة بخطابية معاكسة للب المسرحية. إنهما يطرحان حوارياً، وليس عملياً، بدائل طوباوية حول ضرورة العودة إلى مجتمع بدائي، مشاعي وشيوعي. و«عبيد» يعلن أمام «عزة»، التي يشعر بالحب نحوها، أن عليه كتمان هذا الحب طالماً أنه مضطر لمتابعة النضال السري، وكأن الثائر في عرف ونوس، إنسان لا يحِب ولا يُحَبُّ، ورجل يضحي بالعاطفة التي تشوش نقاء الالتزام. هذا تفكير متطرف بصورة

خطيرة، بحيث يجعل حلم «عزة» في النهاية بالثائر، الذي سيأتي ويحررها، حلماً مثالياً زائفاً ومأساوياً.

هيهات أن يفلح «زاهد» و «عبيد» في قتل وأكل الملك، وهو أبو عزة الآن، فالطغيان لن يتوقف حتى لو أصيب الثائران وزملاؤهما بالتخمة، ما دام ونوس يرى أن المنصب يشوه الرجال، وأنه لا أحد أحسن من أحد. لقد كان حرِّياً بالمؤلف أن يدخل الثائرين في بنائه الدرامي حقا، لا أن يتركهما في فواصل عابرة بين المشاهد الرئيسية، دون علاقة جذرية بها. وهذا يعني تركيبة مختلفة من تراكيب البناء، تماثل القصيدة ذات الأربعة عشر بيتاً (السونيت) في الشعر الانكليزي، حيث القافية:

أ ب ب أ + ب ج ج ب = أ ج 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 مشهداً مقحم النهاية ومفتعلا، رغم ميزاته المنفردة.

تصوير الشخصيات

يقصر سعد الله ونوس اهتمامه على شخصيتي الملك وأبي عزة، فيعالجهما كشخصيتين متناميتين، بفعل علاقتهما ببعضهما وبباقي الشخصيات، وتأثيرهما على الفعل الدرامي في المسرحية ككل كلاهما يتحول، وتصيبه الدهشة إزاء الوضع الذي يجد نفسه فيه. أما الباقون - سواء رجال البلاط، أو الثوريون، أو عائلة أبي عزة، أو الوزير وعرقوب - فهي شخصيات مسطحة يلخص ونوس كلاًّ منها في جملة واحدة لا أكثر: الجلاد ظلٌّ أو غبار. الابنة جارية في قصره تتمدد ويتمدد فوقها حلزون مخاطي. عرقوب انتهازي صغير، لم يعرف كيف يلتصق بمن هم مثله، ولم يعرف كيف يصعد لمن فوقه، إنَّه ظلّ لشخصية، تلمح فيه أول بادرة 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، فإنَّ ونوس جعلهم يعرضون أنفسهم خارج الفعل الدرامي، مخاطبين الجمهور مباشرة، ولكن نادراً ما يتفاعلون ويتخاطبون في علاقات مقنعة. إنها شخصيات غير حرة، بل مكبلة مسبقاً بأغلال الأحكام المسبقة. كل الجلادين والأتباع والوزراء، وكلِّ الثوار أيضاً، في عرف ونوس هم مثل جلاد وتابع ووزير وثائر المسرحية. إنهم مجرد تجريد ذهني، فكل الملوك متشابهون، ينحدرون من عائلة واحدة، لأن الحكمة تقول: «أعطني تاجا ورداء، أعطك ملكاً».

إذا تأملنا شخصية «أبي عزة» المحورية. لوجدنا أنه يتحول ولا يتطور. حتى مظاهر خبله تزول بسرعة مستحيلة ليتلبس بإتقان دور الملك. وأعتقد أن تمهيداً لهذا كان يمكن أن يلغي هذه الهنة، أو أن يدير البلاط بطريقته العفوبة الخاصة، فيشده الإتباع بما يفسرونه على أنه حكمة وفطنة ودهاء. ولكن ونوس لم يفعل هذا، بل حمَّل بطله الرئيسي سمات ولغة ليست له، نتيجة سيطرة الفكرة المسبقة على الدراما الحياتية القابلة للتصديق.

وأبو عزة، الذي رأيناه في الفصل الأول رجلاً عادياً، عامياً، سكيراً، لا يخلو من الهبل، ما يلبث أن يتكلم في قصر الملك كلاماً أعلى من بيئته وثقافته بكثير، بينما الأتباع يلبسونه لباس الملك، فيقول: «أجتاز أرضاً سبخة، وقدماي لا تغوصان، ولا تبتلان. أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد الملألئ. ما ورائي تطويه ريح غضارية، وتحمله بعيداً... أأنا مسحور. أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟» (هذه العبارة الأخيرة ترد في أكثر من مشهد لاحق على لسان الملك الحقيقي المتنكر بزي الندماء). ويتابع «أبو عزة» قائلاً: «اختفت الريح وما طوته. تساقطت الذاكرة وما حوته. أتقدم وليس ورائي إلا جدار مظلم، كتيمم». بالتأكيد، هذا حوار أعلى من مستوى الشخصية، وأبو

عزة لا يمكن أن يتكلم هكذا، حتى لو لبس رداء ألف ملك. ولو كانت المسرحية شعرية، أو شاعرية، بمجملها، لقبلنا منطق اللا منطق في لغة حوارها، ولكنها ليست كذلك. وهذا ما يجعل ونوس يفرض على شخصياته لغة الإنشاء، إنشائه هو نفسه.

مقولات «الملك هو الملك» وأسلوبها

للوهلة الأولى، يبدو أن فكر «الملك هو الملك» فكر محكم، فهي تهدف إلى: «تحليل بنية السلطة في أنظمة الحكم الملكية» من خلال أمثولة طريفة، ذات إسقاطات سياسية معاصرة. تتجه المسرحية إذن، إلى هدفين، هما:

* إدانة الملكة، واعتبارها أساس البلاء، وبالتالي، الدعوة إلى مجتمع شيوعي، لا طبقي.

* إصلاح نظام الحكم ليس منوطاً بتبديل فرد حاكم، واستبداله بآخر، مهما كانت نوايا الجديد طيبة، أو طبقته مسحوقة، لأن الملك هو الملك.

ظاهرياً، فإنَّ المقولتين تتمتعان بجرأة مغرية وممتعة، ولكنها لا تخلوان، لدى التدقيق، من تشوش مقصود أو غير مقصود. فمن الممكن النظر إليهما على صورة مغايرة.

* إذا افترضنا أنَّ الحكاية ذات بعد تاريخي حقيقي، إلى أي مدى يا ترى يمكننا أن نرى تحقق انتصار الثورات ضد «التملك والملكية»، حتى في العالم الاشتراكي؟ أليس الحديث عن هذا اليوم حديثاً مثالياً، طوباوياً، عن مدينة فاضلة، اكتشفت البشرية منذ زمن طويل أنها ليست فاضلة على الإطلاق، لسبب بسيط يكمن في كونها غير ممكنة الوجود.

* إن المقولة الثانية في العمق مقولة ضد الصورة. الملك الحقيقي ضعيف، وجاهل لوضع بلاده، بحيث يخيل إلينا أنه طيب القلب ومسلٍّ، أكثر منه ظالماً وطاغية. أما الملك الجديد، فهو أسوأ، إذ إنَّ الحل لديه هو مزيد من

البطش والإرهاب. وبالتالي، هل يقصد ونوس ضمنيا إلى أنَّ دعم وإبقاء السلطة على ما هي عليه خير وأبقى للناس، خصوصاً وأن الثورة الكامنة لم تنضج بعد، ولن تنضج 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 تنويرهم وتثويرهم؟؟ أم تراها تتوجه إلى فوق، إلى فئة الحكام، بغية تحذيرهم من مغبة الاستهانة بمسؤولياتهم؟؟

إنَّ التزام سعد الله ونوس بنظريات مسبقة على الدراما يجعله يشوش منطق الواقع. ويجافي الواقعية. بذلك، يقع في منظور آخر معاكس بتطرفه الظاهري، ألا وهو منطق الاستكانة التامة، والتبرير. رغم ما يقوله ونوس ويفصح عنه من ثورية، إلا أنَّ فعل مسرحيته الدرامي نقيض للثورة. إنّه يدعو في آنٍ معاً إلى مقولتين متنافرتين:

* إلى الانتظار والتنكر، حتى تنضج التناقضات، (ولا أحد يدري كيف ستنضج وحدها)، لأنه ليس أمام النظام الحاكم سوى الإرهاب، «فهل تعطيهم الذريعة؟» إن الحل لديه هو الكمون: هم يمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكر.

* إلى خلع الأقنعة وأكل الملك، بعد أن ضاق السواد بالظلم والجور والشقاء. «في البداية، شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، 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» كاتباً تنفيسيّاً، مكتفياً بما يصفه بلسانه في مسرحيته قائلاً: «المسموح على قدر الممنوع»، ولعل هذه مشكلة عامة من مشاكل المسرح السياسي العربي.

مشكلة «الملك هو الملك» ليست استثناء، فهي تظهر لدى عديد من الطامحين إلى الواقعية الاشتراكية في المسرح العربي، ففي حين تطمح إلى تغيير العالم – على حد قول ماركس وبرشت – تتوقف عند حدود تفسيره. إنها، بالتالي، لم تطرح جديداً، بل أعادت تركيب ما تعرفه عبر حكاية قديمة. مقولتاها الفكريتان غريبتان متناقضتان: جعلت الأولى البديل الثوري حلماً طامحاً بعيداً، وجعلت الثانية علاقة السلطة بالحكم علاقة حتمية قاهرة يستعصي إصلاحها تماماً على يدي أحد.

تفتقر مسرحية «الملك هو الملك» إلى الإقناع، ولكن مؤلفها ونوس رجل مسرح بحق، إذ إن براعته في استخدام الحوار، وبناء المشاهد المسرحية المتراوحة بين النزعات الشعبية، والطقسية. والطريفة، والتعليمية، يجعل المسرحية تتماسك، وتجعلنا ننسى هناتها وعثراتها، بما في ذلك الفكري منها. إنه يستخدم السجع في اللغة، مثلاً، ليس كمجرد نقل واقتداء بنص مارون النقاش الأصلي، وإنما ليسخر من اللغة المزخرفة نفسها.

وكلما أفلت منه خيط، أو تهاوت لبنة، أو ظهرت ثغرة، سارع إلى أعادتنا إلى جوِّ اللعبة... لعبة التشخيص. وهذه هي الميزة شبه الوحيدة التي استقاها ونوس من برشت بنجاح في مسرحيته «الملك هو الملك». فما أن يغالي في تأثره بالأصل، ويصور الملك شخصية محببة، حتى يسارع لنفي ذلك على لسان ممثليه: «كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكر: المملكة خيالية، والحكاية وهمية، ونحن نحلم. والأحلام كلها فردية: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعاً، ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحاً».

* * *

دريد لحام والماغوط يزرعان «شقائق النعمان» ويحصدان الشوك

عندما يبدع كاتب موهوب كمحمد الماغوط، وفنان موهوب كدريد لحام عملاً جديداً، فهما حتماً موضع اهتمام كبير لا حدود له، فكلاهما مقل، وكلاهما جرئ، وكلاهما يحظى بجماهيرية بالغة الاتساع، الأول على صعيد القراء والمثقفين، والثاني على الصعيد الشعبي الواسع. لكن مسرحيتها الأخيرة، «شقائق النعمان»، أتت مخيبة للآمال، وكأنها مسودة لعمل لم ينته، إنما خالطه كثير من الاستعجال والارتجال.

تبدأ المشكلة من النص. ودريد لحام، كما يصرح دائماً حريص كل الحرص على متانة النص، إذ من دونها يتهاوى كل إبداع المخرج والممثلين. في «شقائق النعمان»، لا تجد نصاً درامياً متماسكاً، بل مجموعة من المشاهد المفككة، ذات الطابع المجازي، والمقصود منها ليس أكثر من توجيه هجاء ساخر ولاذع لما آل إليه الوضع العربي عامة من ضعف اقتصاد، وقوة قمع، وتهافت قيم. لكن الماغوط (وبالتالي دريد لحام) لم يلاحظ أنَّ عصر مسرح القول قد انتهى، وأنَّ حديث الشارع العربي، ومكاتب الموظفين والمقاهي، أجرأ من أي شيء يمكن أن يقال على المسرح، وربما أكثر إضحاكاً، من خلال النكات البارعة على السياسة والسياسيّين. إذن، لم يعد المهم ماذا يقال، بل كيف يقال. المهم هو الفن.

في «شقائق النعمان» ضاع الفن: بناء درامي متهافت، نكات لفظية فجة – وأحياناً بذيئة دون مبرر – تضحك بين الفينة والفينة، لتوقظنا من الملل الناجم عن حوار «يتذاكى»، ألفناه في مقالات الماغوط الساحرة حتى الإشباع. وأخطر ما هنالك، هو التصدي للواقع دون واقعية. لا أعني وجوب التقيد المدرسي بتقديم شريحة من الحياة. فالفن يمكن أن يكون واقعياً حتى في الفانتازيا. ولكن عندما تحاول مسرحية ما نقد الواقع، لا بد من أن تتقن فهم حيثياته. وعرضها بشكل تصبح معه قابلة للتصديق كشخصيات ومواقف. كي تكون قابلة للإقناع والتأثير. دون هذا، فإنَّ الفن يصبح مجرد عبث، والحوار مجرد لغو فارغ. والعلاقات بين الشخصيات متقلبة مزاجياً وقسريّاً كما تقود الريح. ثم إنَّ الديكور والأزياء في «شقائق النعمان» غير مدروسين بعناية، فهناك إمّا مبالغة سمجة، كما في زي «الأصمعي» (يوسف حنا). أو عدم انسجام مع الشخصية. كما في موظف يرتدي الشروال الشعبي (عمر حجو) في أحد المشاهد. ناهيك عن عدم الانسجام بين وضع كل شخصية ثقافياً واجتماعياً وبين مستوى الكلام الذي تنطق به. إنّ «زهرة» الريفية (سلمى المصري) تتحدث بخلفية ثقافية تضارع فيها «الأصمعي»، كذلك معظم الشخصيات، إذ إنّها ليست إلا ناطقة بلسان المؤلف نفسه. أما الرقصات، فهي في غالبها مكررة ومملة، (ما عدا الرقصة المغربية، وأداء الراقصة الأولى الانفرادي)، وهي حين توظف للهزءِ من تهافت القيم، فإنّها تفعل ذلك على حساب واحدة من أروع الأغاني الوطنية، أغنية عبد الحليم حافظ «أحلف بسماها وبترابها»، التي تتحول إلى وصلة من الرقص الشرقي الخليع. فإذا كان في ذلك بعد غير تجاري، أي بعدٌ يحمل مقولةً، فهذه المقولة تناقض ما تنتهي إليه المسرحية من وعظ عن الوطن والوطنية، مهما بلغت الحال من السوء.

يحاول الماغوط - لحام كتابة تتمة لمسرحيتهما الأولى معاً، «ضيعة تشرين»: تتمة مرّةٌ يائسة في مجملها، وإن كانت تنتهي - كالعادة - بزفة

صمود وتصدّ. «نمر» (دريد لحام)، الذي ظنه الناس شهيداً، يعود من الأسر، ليرى العالم قد تغير من حوله، وضيعته الصغيرة قد أصبحت عمارات شاهقة، واحدة منها نهضت مكان بيته ليملكها أخوه «شاكر»، الذي تاجر باسمه وشهادته، ثم أسكن زوجته «زهرة» في كراج، نفرت منه وتشردت في مكان مجهول. في هذا الوطن الغريب، لا يجد «نمر» من يشاركه إخلاصه سوى ذلك الكاتب المموّه لأفكاره ومبادئه تحت ستار كتاب عن فن الطبخ، مشهرا حرباً لا هوادة فيها على من يعتقده سبب مشاكل الأمة العربية، وهو الاستعمار. يغضب «نمر» من أخيه، وينطلق في أرجاء وطن مشتت باحثاً عن «زهرة». من لبنان إلى مصر، يرى حال الشعب بين اقتتال طائفي، وفاقة جعلته يقطن المقابر. وفي كل مكان يذهب إليه، يجد مثيلاً لأخيه شاكر، (يؤدي الدور نفس الممثل شاكر بدرخان). سواء في البيك الذي يرعى تنظيماً من القناصة يتعيش من القتل وإثارة الفتن ليغتني ويجمع الثروات، إلى «متولي» الذي يريد طرد سكان المقبرة ليبني في مكانها مقبرة سياحية من الرخام للاستثمار المفيد. وبين الأحياء. نتعرف إلى ميت (حسام تحسين بك) خرج ليرثي للناس حياتهم، وليبحث لنفسه عن قبر أهدأ وأنظف. ويبأس نمر من الإصلاح، فيقرر أن يبني منطاداً كبيراً، يصطحب فيه أبناء قريته ونساءهم بعيداً، لا ندري إلى أين. ولكن «الأصمعي» يحاول أن يقنعه بضرورة البقاء، وضرورة الكفاح. يكافح فيهرم، ومع الهزيمة يكتشف أن الخصم الحقيقي لم يعد الاستعمار الذي هو خارجنا، بل هو الاستعمار الذي فينا. ويحمل براية ممتدة إلى الشمس، حبلها من شقائق النعمان، ترافق دبكة حماسية عرفناها أيام الحروب، «خبطة قدمكم عالأرض هدارة».

ليست لدي نقطة اختلاف تذكر مع الماغوط في الأفكار التي ساقها في نصه، فهو أصلاً لم يقل شيئاً جديداً غير ما يود الناس أن يسمعوه، كمتنفس عما يعانون منه. ولكن حتى ما كنا نعتبره جرأة استثنائية عند دريد لحام في

مرحلة ما، وما سمح له به نظراً لنواياه الإصلاحية من السلطة والمجتمع، أصبح بضاعة مستهلكة في عروض «الكباريه السياسي»، التي تحفل بها صالات السينما في دمشق. وبالتالي، وبرغم أن الإنتاج أرقى عند فرقة «أسرة تشرين»، إلا أن السمة العامة لنمط «الكباريه السياسي» أصبحت واحدة منذ «كأسك يا وطن»، معيدة إلى الذهن بدايات «مسرح الشوك». هذا الخط من التطور هو، في الواقع، انحراف عن الانجاز الأفضل في مسيرة المبدعين المتميزين، محمد الماغوط ودريد لحام، وهو «غربة».

لماذا اسم «مسرحية» على «شقائق النعمان»، وما هي إلا لوحات راقصة وأخرى نقدية، لا يكاد يربط بينها رابط، سوى شخصيتين أو ثلاث؟ لماذا لم يطلق عليها اسم «سهرة منوعات»، لتنسجم مع الطابع السياحي، المخطط له أن يرضي أذواق عامة الناس في البلدان التي يتوقع أن يجوب العرض إليها؟ أعتقد أن الخطأ القاتل بدأ من الاستهانة والاستسهال، خاصة بعد النجاح الذي لقيه الفيلمان السينمائيان اللذان أخرجهما دريد لحام، «الحدود» و«التقرير» وطرحاه بقوة في الشارع الشعبي، في مصر تحديداً، بوصفه فناناً سياسياً، جريئاً في نبرة معارضته، وذا حضور كوميدي فذ ومنفرد. «شقائق النعمان»، في اعتقادي، وليدة استهانة واستسهال: بدءاً من التأليف، مروراً بالإخراج دون العادي حسب وضع ميكرفونات الصوت، وبالتمثيل دون المتوسط في مستواه العام (ماعدا بعض الطفرات المأساوية - للغرابة - عند دريد لحام، وتألق مبهج للفنانة سلمى المصري، وللفنان عمر حجو، ونوعاً ما للفنان حسام تحسين بك). ولم أقل الكثير عن الممثل القدير يوسف حنا، فقد كان يتخبط كسمكة أخرجت من الماء، محاولاً جهده مجاراة مقتضيات طراز مختلف من المسرح عن المسرحين اللذين عمل فيهما طوال حياته، «القومي» و «التجريبي».

إنّها ببساطة غلطة في توزيع الدور، كما في كتابته، كما في زيه. ولم يكن ممكناً ليوسف حنا أن ينقذ أكثر مما يمكن إنقاذه. لو رسمت شخصية

«الأصمعي» بشكل أفضل، وأكثر منطقية، لكانت مفتاحاً للعرض كله، ولما كان هناك من داع لشخصية «نمر» بأكملها، إذ إن دريد لحام كان الأجدر بأدائها على طريقته الخاصة، ولربما وقتها كانت المسرحية أشد أضحاكاً وجدّة ومغزى. لذا، ففي عمل لدريد لحام، الذي عودنا على الإتقان والأناقة في أعماله السابقة، وهناك أمثلة منها ضمنت في المسرحية الجديدة هذه، نفاجأ ونستغرب تعثر عدة ممثلين، وهو بينهم، في النطق بحوارهم، ونفاجأ ونستغرب أكثر تصنع التمثيل الذي أضاع عديداً جداً من تأثيرات مضحكة أو مبكية لطالما اشتهر دريد لحام بها، ومنها مشهد تقبيل تراب الوطن الذي مر باهتاً، ولم ينتزع من الجمهور رعشة أو تصفيقاً. وكانت النكات اللفظية تترى في حوار الماغوط، وتضيع واحدة تلو الأخرى من الممثلين، وأحياناً حتى من دريد لحام نفسه. إنَّ نجوميةً وحضوراً جماهيرياً مثل اللذين نالهما فناننا السوري الكوميدي الكبير يجب ألا يضحّى بهما في سبيل ثقة مفرطة جعلته يستغني عن المخرج، وعينه الخارجية المراقبة.

لذا، خرجت المسرحية، والأصح أن نقول العرض، وكأنها فيلم أسيء مونتاجه. بداية تعود بنا إلى أيام خليل القباني المندثرة، حيث يحي الممثلون الجمهور ويقدمون بعضهم بعضاً، ثم يغنون أغنية ترحيب وافتتاح. ولكن الكارثة تأتي في ظهور نجم المسرحية، في حين تتالي سلسلة من الرقصات العادية، واحدة تلو الأخرى ونحن ما زلنا في البداية، لم نتعرف بعد إلى الموضوع، ولم ندخل مع الشخصيات الرئيسية في أزماتها ومفارقاتها. إنّه بناء غريب حقاً لأية مسرحية، بناء نشاز من أوله، ليس فيه إيقاع.

بتأخذ أمثلة حية من «شقائق النعمان» على ضياع التماسك والواقعية، وهما سمتان أساسيتان لأية مسرحية جيّدة، ولو كانت تستحضر التاريخ أو تجسد المستقبل.

١- يعود «الشهيد»(دريد لحام) إلى قريته، ليكتشف كم العالم قد تغير، فأخوه «شاكر» تاجر بشهادته فاغتنى وعمر بناية، لم يعط فيها لزوجة أخيه مسكناً إلا الكراج، لكنها أبت وتشردت.

ما هي درجة تصديقنا لهذا المنطق؟ صفر. أسر الشهداء بالكاد تنال شققاً متواضعة للسكن. ولا يوجد منطق اقتصادي يبرر ثراء «شاكر» المفاجئ على حساب استشهاد أخيه. من أين له العمارة إذن؟ ومن أين له سيارة «فيراري»، وتلك «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» الواعية. إذا كان القصد أن تقدم صورة مجازية عن الواقع، فهذه الصورة مبالغة ومشوشة الخطوط، إلى حد تفقد فيه مصداقيتها مع هذا الواقع. حتى الفانتازيات، كما ذكرت، لها ضوابط وأصول. عندما يبرز المرموز إليه على حساب الرمز، يهتز الأساس كله، ويتهاوى الفن.

٢- شخصية الكاتب «الأصمعي» شخصية مفترضة، كاركاتيرية، لا تملك ملامح حية قابلة للتصديق. إذا كان جاداً في محاربته للاستعمار بالخطب والمثاليات فلا داعي لأن تلاحقه المخابرات، ولأن يتخفى في زي طباخ مهرج، بطاقية بيضاء عالية وقميص من «الباله» بلا أكمام. أما إذا كان «الأصمعي» مجنوناً، في جنونه حكمة وعبقرية، (وهذا هو الأسلم والأصح،) فأيضاً لا يوجد من مبرر لتخفيه، (وهذا هو الأسلم والأصح)، بل عليه أن يؤمن فعلاً أن أفضل ما يفعله الكاتب العربي هذه الأيام، كي يكسب الرزق والأمان، هو أن يؤلف كتاباً عن فن الطبخ.

٣- مشهد سكنى الفقراء في مقابر القاهرة، كان يمكن أن يكون مفتاحاً لمسرحية كاملة جيدة، لولا أن الصراع بين «متولي» والفقراء قد بتر وأجهض بسرعة، فكان موضوعاً عابراً ضمن سلسلة القفشات السياسية التي تضمن تسويق العمل عربياً، وإرضاء الذوق العامي هنا وهناك.

٤- مشهد لبنان بدأ رائعاً في صدقه مع الواقع، حيث يتابع الناس حياتهم اليومية العادية، غير أبهين بما يجري حولهم من عنف عسكري

إسرائيلي، في حين يهتاج ذعرهم من خطر القناصة. ولكن المشهد كان مجموعة لقطات، منها حديث الامرأتين على السطوح، وحديث لاحق جداً عن الدين والله، (كان مكانه الأنسب هنا).

أما بنية المشهد فمعدومة. إنَّ شخصية مثل «نمر» عندما تواجه قناصاً مدججاً بالسلاح لا تتصرف معه بخطابية وثقة، إلا إذا كان شبحاً لشهيد عاد إلى الحياة. تلك فكرة أخرى رائعة كان ممكناً أن تبنى المسرحية حولها بشكل مقبول أشد نجاحاً، ولكن الماغوط لم يهمل الفكرة كلياً، بل أدخلها – ولكن بصورة هامشية – في شخصية طريفة هي شخصية «المرحوم» الذي خرج من قبره باحثاً عن مستقر آخر. ورغم خفة ظل حسام تحسين بك، وظرف دوره، إلا أنه بدأ خارجاً عن السياق العام، خاصة وأن الناس الذين يخافون من نهوض الموتى في بداية المسرحية، لم يخافوا من الميت الحقيقي ولم يرهبوه.

٥- قصة بناء المنطاد للهجرة فوق الحدود ساذجة للغاية، وشخصية «نمر» ناهيك عن «زهرة» وباقي شخصيات الضيعة 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.

٦- مشهد موكب رئيس الجمهورية العابر، والتوق الشعبي لرؤيته وشكوى الهم له، أتى أيضاً خارجاً عن السياق. أهي ثانية، بعد كل الادعاءات النقدية، محاولة لتنبيه السلطة العربية العليا الغافلة عما يجري، إلى التردي الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي الذي وصلنا إليه؟ وهل السلطة في مصر - مثلاً - حيث وضع المشهد، غافلة عما جرى من محاولات التطبيع والتجويع لإخضاع إرادة الشعب العربي بعد «كامب ديفيد»؟ السؤال يطرح أينما كان، لأن المقولة هنا تحديداً مغلوطة، ولأن هدف وعظ السلطة وإرشادها بالصورة التي يفعلها الماغوط – لحام هو هدف زائف. وهل يغير الأمر إذا لم ينحرف موكب الرئيس العربي المفترض عن جمهوره الشعبي، ولوح لهم

بالتحية كما يلوحون له؟ هذه – عذرا – نظرة شديدة السطحية للسياسة. حتى لو أخذنا المشهد على صعيد رمزي بحت، فهو لا يخلو من التملق.

٧- أخيراً، ضد من نظم المجتمع العربي الصغير نفسه في جيش ثوري بقيادة «نمر»، وبيانات «الأصمعي» الحماسية؟ ضد الاستعمار؟ وأين؟ أفي العالم كله؟ إنّها غلطة فنية ما زال الماغوط ولحام يكررانها منذ «غربة» مع أني شهدت بأنها أفضل أعمالهما. منذ عهد أرسطو والأغريق وقاعدة المسرح الأساسية هي الحفاظ على وحدتي الزمان والمكان، ناهيك عن وحدة الفعل (أو الحدث، أو الموضوع).

هل يريد المبدعان العربيان تغيير وجه الفن؟ هل يريدان الأعراض عن قواعده وأصوله؟

«شقائق النعمان» عرض «مفبرك»، هدفه دغدغة العواطف، واستثارة التصفيق، واستدرار الضحك. ولكنه لم ينجح في تحقيق أيٍّ منها بإتقان. جرأته متوفرة، ولكن ليس بالجرأة وحدها يؤتى الفن ويتحقق النجاح. حتى الإضحاك – وأنا أجده هدفاً جديراً بالاحترام – لم يكن كما هي العادة في مسرحيات دريد لحام، إذ سيطرت على «شقائق النعمان» نبرة إنشائية مملة، وخالطها كثير من الوعظ المتناقض مع المبالغة في تصوير العيوب والسلبيات. بوجه عام، فإن المسرحية تشكل نقطة تراجع فنية في تجربة فنانين كبيرين مبدعين نعتز دائماً بهما، ونخشى عليهما من الزلل. وكلي أمل أن تعود «أسرة تشرين» لمراجعة العرض بأكمله، بدءاً من بناء النص وتسلسل مشاهده، وأن يحذف دريد لحام، بقسوة نقدية على ذاته، كل ما هو غير أساسي وغير ضروري، ويعيد تشكيل ومونتاج العمل، قبل أن يخرج به إلى جولات عربية، أو يعرضه في دمشق. وليكن عرض «جرش» وتجربة عروض مهرجان معرض دمشق الدولي» بمثابة العروض التجريبيّة التمهيدية، على أسلوب المسارح العالمية الكبرى. وليس مستحيلاً بالجهد

الدءوب الصادق أن يتمكن فنانو « أسرة تشرين» بقيادة دريد لحام من إنقاذ ما يمكن إنقاذه من «شقائق النعمان».

ليس ضرورياً أن تنسج من شقائق النعمان راية، وليس ضرورياً أن تصبح حلماً للثورة. يكفي أن تقطف منها باقة، وتنسق بشكل أنيق، لتبعث في قلوبنا الرضا والبهجة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

هل ينجح عشاق فرحان بلبل أم يفشلون؟

(غمرة - الشرط الأساسي الذي نشترطه عليكم هو:

سامر - أن تذكروا جيداً ما تسمعون...

غمرة - وأن تساهموا في تغيير ما ترون من فساد في مسرحية المجتمع العظيمة الكبيرة).

بهذه الكلمات المباشرة يتوجه فرحان بلبل إلى الجمهور في ختام مسرحية «العشاق لا يفشلون»، معلناً عن صلة عمله 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 نتلمس خطانا بين مجاهلها حتى نجد أنفسنا أمام ميلودراما اجتماعية بالمعنى التقليدي، تشوبها بضع تأثيرات ولمسات مجددة، لكنها تظل بعيدة عن خلق هوية مسرحية عربية متميزة، وقريبة جداً في بنائها من المسرحية الأوروبية ذات الشكل الايطالي والفرنسي المعروف.

«العشاق لا يفشلون» ثالث محطة في الرحلة التي بدأها فرحان بلبل بمسرحيته «العيون ذات الاتساع الضيق»، أما المحطة الوسطى فكانت رائعته «الممثلون يتراشقون بالحجارة».. أجد نفسي هنا مضطراً لتجاهل عمل البداية الغض فكرياً ومسرحياً «الجدران القرمزية»، برغم أنه قد يساعدنا في فهم

نزعته الميلودرامية وتحكمه المسبق بالشخصيات وسلوكها. كما أجد نفسي راغباً في تجاوز محاولة التجديد المرتبكة في «الحفلة دارت في الحارة»، لأنها افتعال خارجي هدفه مجاراة الموجة السائدة من التجريب والتجريد الرمزي في المسرح، لم تكن نابعة من داخل المؤلف ومنتمية إلى تياره ذي المعالم الواضحة.

نقطة الارتكاز الضمنية للفعل المسرحي في «العشاق لا يفشلون» هي الحرب. إنّها الحادثة التي دفعت الشخصيات إلى ما نراه عليه، وأنارت لها واقعها وذواتها. هذا أمر طبيعي، إذ إنه لا بد من لحظة توتر كالحرب لفهم العالم فهماً جديداً. لكن الحرب هنا تظل خارج الفعل المسرحي، أما الشخصيات فنراها شبه مكتملة وثابتة في المسرحية. وهكذا، من خلال استشهاد مقاتل شاب تبدأ العلاقات في أسرة بروليتارية نموذجية بالتغيير. وينعكس هذا التغير 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 مساً طفيفاً فقط قرب نهاية المسرحية، لأن شخصياته وأحداث مسرحيته دنيوية إلى حد بعيد، بحيث أنها نادراً ما تقترب من المستوى الشعري المنشود.

حبكة المسرحية:

لا تتوضح حبكة «العشاق لا يفشلون» المعقدة إلا من خلال استعراضنا للخطوط الثلاثة للحدث، وهي تتداخل وتتشابك بافتعال، لكنها تبرر ذلك في النهاية إذ تصل لطرح مضمون فكري هام. وأعتقد أنه من المستحيل عرض المسرحية دون الوقوف عند شخصياتها الرئيسية، وتفكيك حبكتها أيضاً إلى حبكة رئيسية واثنتين جانبيتين، ولكننا سنجد – وهذا هو الخطأ – أن من الصعب تحديد أية من الحبكات الثلاث هي الرئيسية وأيتهما الثانويتان.

* سامر عامل تقدمي واع، اكتشف موضعه الطبقي إثر استشهاد أخيه في حرب تشرين، وبدأ يمارس دور التوعية والتحريض في حارته بجرأة معترضاً احتكار جارهم التاجر (أبو محمود) وتلاعبه بأسعار المواد التموينية خلال فترة الحرب، ثمّ قاده إلى السجن مع أنه يحب ابنة ذلك التاجر الصبية (غمرة) وتبادله هي الحب منذ الطفولة. إن سامر من البداية حتى النهاية، دون تردد أو تذمر، نموذج للبطل الايجابي بكل معنى الكلمة. إنه يعمل مع بعض رفاقه الثوريين على مواجهة المنتفعين وأذناب المدير من العمال، وهو لهذا يفقد وظيفته دون أن يتراجع.

* أم سامر امرأة فلسطينية مكافحة كرست حياتها لأولادها بعد أن هجرها زوجها، وقامت بتربيتهم تربية تقليدية محافظة متشددة. إنها تعتبر بيتها القيمة الكبيرة الباقية في حياتها، وتسعى بكل قوتها للحفاظ عليه، فهو آخر شعور بالأمان. أكبر حدث هزها هو استشهاد ولدها (خلدون) في الحرب خلال قيامه بعملية بطولية، وهي تنظر للأمر أنه ثأر شخصي لشرفها الذي دنسه الصهاينة عندما كانت صبية. حين يعود زوجها الضال بعد غيبة عشرين سنة مفلساً نادماً، نكتشف طبيعة علاقتها به. لقد قبل الزواج منها برغم تعرضها للاغتصاب طمعاً في مالها، وزوّجها أهلها له رغم فقره ستراً لها من العار الذي يرونه فيها. لكن الزوج كان دائماً يعيرها بذلك الجرح، في الشجار وفي الصمت، ويتخذ الأمر حجة له إرضاء عبثه وشهواته غير المحدودة خارج البيت. والأم، بعض مضي تلك السنين الطويلة، وهي على ما هي عليه، تواجه موقفاً صعباً تجاه ابنتها «منى» التي تخرج مع شاب تحبه، وتأبى الرضوخ للتقاليد القديمة البالية. إنها وحيدة، وحتى أبناؤها لا يفهمونها، كما تعجز هي عن فهم نظرتهم الجديدة للعلاقات الاجتماعية.

* الأب رجل سكير تقوده نزواته، تزوج طمعاً في المال، ولم يشعر يوماً بمسؤوليته تجاه أسرته. ها نحن نجده يعود إلى بيت لا يعرفه، وإلى

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 مبلغاً كبيراً من المال مقابل رهن البيت له. وها هو ذا التاجر يلح في طلب المبلغ أو الاستيلاء على البيت، فيتكاتف أبناء الجيل الجديد لسداد الدين بالتقسيط، لكن المشكلة تزداد تعقيداً عندما يعلمهم مراقب العقارات وصديق الأب أن طريقاً ستشق في مكان البيت، ويطالبهم بدفع رشوة كي تحرف الطريق عن مسارها، فيتحسن ويرتفع سعر البيت.

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

بين برشت والميلودراما:

يقول فرحان بلبل في حوار أجراه معه رياض نعسان آغا: «لا تعارض بين صفة الملحمية وصفة التراجيدية. فالملحمية عرض لشمولية الواقع، ومن خلالها يقع البطل في الصراع، لكن الفرق أن البطل التراجيدي يسقط، أما سامر فيظل 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 إنَّ فيه بعض الخطأ. نحن نفهم أنه ملتزم بفكر برشت وليس بوسائله، بالاشتراكية العلمية وليس بمنهج المسرح الملحمي والغريب. أما أن يدعي أن مسرحيته تطوير لمنهج برشت، فأعتقد أن في هذا مبالغة، ومبالغة كبيرة. إن الملحمية بناء مسرحي متكامل، وليست سمة متعلقة بالشخصية فحسب، لذلك فإن البطل الملحمي يمكن أن يسقط، تماماً كالبطل التراجيدي، بل إنَّ معظم أبطال برشت (مثل: غاليلو – الأم كوراج – شن تي) يسقطون، لكننا نتلقى من سقوطهم درساً وعظة. الحقيقة أن الواقعية الاشتراكية ليست شكلاً أو فكرة ثابتة، بل إنها تتطور، كالواقع الاجتماعي والاقتصادي، وتبعاً لآراء ماركس وانجلز في جدلية التطور العملي للنظرية. والروائي الألماني فيرنر هيدوتشك أعطانا الكثير من ملامح تطورها عندما تحدث عن الوجه الآخر لها: وجه «الاشتراكية الواقعية».

والغريب 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 فتستثير العواطف. الأولى لها بناء لوحات منفصلة، أما الدرامية فتستثير العواطف. الأولى لها بناء لوحات منفصلة، أما الثانية فلها بناء مشاهد وفصول. الأولى أمثولة، والثانية حبكة مثيرة. في الأولى البطل مثالي. وفي الثانية البطل واقعي. الأولى تفسر الحدث أما الثانية فالحدث يروي فيها دون تفسير. الشيء المشترك الوحيد، إذن، بين برشت وبلبل هو قابلية العالم للتغيير.

الواقعية والميلودراما:

إنَّ نظرة ثاقبة نلقيها على حبكة المسرحية ستكشف لنا بسهولة أن الفعل الدرامي فيها يكاد يقتصر على الفصل الثالث، ويتركز بوجه خاص على

موقف (سامر) من قضية الفساد الإداري في المعمل، وتصديه لبعض المنتفعين من النقابيين. جميع الصراعات الأخرى تبدو هامشية. بل إنّ التدرب على مشاهد المسرحية في البيت (وهو لجوء إلى لعبة المسرح داخل المسرح) يبدو طويلاً ومقحماً إلى حد يشتتنا عن الفعل الرئيسي.

إنَّ محرك الأحداث الحقيقي في المسرحية هو حادثة استشهاد (خلدون) في الحرب، وبالتالي تغير علاقات (سامر) بأخته، برفاقه في المعمل، وبأهل حارته،. لكننا نسمع فقط عن هذا ولا نراه، تماماً كما نسمع أصداء قصة الأم الفلسطينية وعلاقتها المفككة بزوجها.

هناك عدة ثغرات في حبكة المسرحية المتشابكة تجعلها بعيدة عن الواقعية وقريبة من الميلودراما. الواقعية – كما أراها – ليس ما حدث فعلاً، وإنّما ما يمكن أن يحدث في الواقع. وما يمكن في الوقت نفسه تعميمه. في مسرحية فرحان بلبل هناك محاولة تجهد لإقناعنا بما هو استثنائي ومثالي، وأن تسبغ عليه لبوس الواقع. مثلاً لم يطالب التاجر الجشع أبا محمود بسداد 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 أهانه وأدخله السجن؟ مثال آخر: لماذا لم يعرض (تحسين أفندي) 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 تقسيطاً؟ إن التاجر يستطيع أن يدفع رشوة أكبر دون تردد، وهو يملك المال الكافي لذلك. إن دافع مراقب العقارات غائم ومفتعل، لكن المؤلف يسعى بكل طريقة ممكنة لتعقيد خيوط الحبكة، وإيهامنا بمصداقيتها، وبمواقف شخصياته عبرها. تلك، في الحقيقة، هي واحدة من أبرز صفات الميلودراما.

في مقاله «علاقة المسرح بالجمهور: عقباتها ودليلها» يشير فرحان بلبل إلى مسرحيته «العشاق 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 آنئذ، ثم أدخلت عليها تعديلات خارجية نابعة ليس من متطلبات العمل ورؤيا الكاتب، بل من ظروف العمل في إطار المسرح العمالي.

يقول بلبل متحدثاً عن صراع الأجيال بين أم محافظة تقليدية وابنتها الواعية: «هذه المشكلة يمكن أن تقدم لنا شخصيتين إنسانيتين معقدتين تعانيان من صراع نفسي وفكري حاد. وقد ينقلب الصراع إلى نوع من المأساة 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 متين، والمؤلف يدرك ذلك فيتابع كلامه في شيء كثير من الثقة المسبقة:

«إن موضوعاً مثل هذا الموضوع يحمل في طياته غنى وبعداً وعمقاً.

ولا شك أن جمهورنا حينما يشاهد مثل هذه المأساة فسوف يدركها مهما بلغت من الدقة والرهافة والتعقيد، وسوف يحس كل واحد منا أنّه يرى المشكلة ذاتها التي يعاني منها في بيته. وقد تنقلب البيوت نفسها إلى حلبة صراع نفسي واجتماعي».

إذا تابعنا قراءة سطور أخرى من المقال نفسه لوجدنا أن الثقة تصبح مفرطة عندما يطرح بلبل موضوع مسرحيته هذه (أو على الأقل ما يشبهها) بديلاً للمسرح العالمي باتجاهيه الكلاسيكي والتجريبي، ولعروض المسرح التجاري، ولا يستثني من كل هذا سوى بعض المسرحيات الاجتماعية النادرة. يمكننا أن نفهم ونقدر رأي فرحان بلبل في أن مسرحه ليس إلا جسراً يعبر

عليه الأدب المسرحي السوري ويتجاوزه في المستقبل، بمعنى أن يصر على الآنية والالتصاق الوثيق بهموم الساعة لدى الغالبية المسحوقة من الجماهير. كل هذا إيجابي، لكنه لا يلغي من جهة مشرعية التيار الآخر، وهو محاولة كتابة نصوص مسرحية خالدة أو تطمح إلى أن تصمد لزمن طويل في المستقبل، كما لا يلغي من جهة أخرى - وهذا هو الأهم - التيارات الأخرى في المسرح، فيكون هو القاعدة الصحيحة وهي الاستثناء المريض. إنّ بلبل يعتقد أن «هاملت»، مثلاً، مسرحية «غارقة بالرموز والتقنية المعقدة»، بحيث أن الجمهور سيصفر لها ويخرج منها متثائباً. (تلك على أية حال. لم تكن نتيجة تجربتي المتواضعة في إخراج «هاملت» بشكل مسرح الحلبة عام ١٩٧٣ حتى مع الهواة).

أما «الملك لير» فيعتقد بلبل أنها نوع من «الترف الفكري الذي لا يجد فيه الجمهور صدى نفسه وحياته».

مقابل ذلك – ولدهشتنا الشديدة – يطرح مؤلفنا ضرورة تضمين المسرحية، ولو قسراً، المشوقات الكوميدية والميلودرامية بسخاء وبشكل دائم، ويضع «العشاق لا يفشلون» وأمثالها موضع البديل.

ويزداد الطرح التباساً عندما يقسم فرحان بلبل في مقال آخر بعنوان «هوية المسرح العربي» المسرح البورجوازي يضم معظم المسرحيات العالمية ذات البعد الإنساني، إلى جانب الكوميديا التجارية المبتذلة، إلى جانب المسرحيات الاستعراضية الناقدة للسلطة ذات النزعة التبريرية الإصلاحية. أما البديل التقدمي لكل هذه الأشكال فهو المسرح الواقعي بشكله التقليدي المستورد، برغم أن ذلك لا ينسجم مع طروحات المؤلف الأخرى الداعية للبحث عن هوية مسرحية عربية متميزة.

من الذي يحدد انتماء مسرحية ما إلى أحد الاتجاهين المفترضين بحدة: البورجوازي أم التقدمي؟ إن الحكم الفصل في المسالة – كما يطرح بلبل –

هو الجمهور العريض البسيط الذي يقول عنه في الوقت نفسه أنّه «لا يعرف»! ضمن هذه الطروحات المتعسفة، نحار فعلاً كيف نصف مسرحية تجريبية كتبها المؤلف مؤخراً بعنوان «الطائر يسجن الغرفة»!!!

يخلط 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 مشكوراً، وبجهد صادق إلى محاولة ردم الهوة القائمة بين الفن التقدمي وبين الجمهور، حتى ولو قدم في سبيل ذلك بعض التنازلات الفنية عن غير قناعة.

لكن بلبل يسرف في الناحيتين: التشدد في الدعوة لاتجاهه والتنازلات البعيدة في شكل العمل ومتطلباته. إن المسرحيات ذات الصبغة الفكرية، وبغض النظر عن ذكر مضمونها، تصبح لديه «نوعاً من الترف الفكري والفني لسنا بحاجة إليه اليوم، وتقديمه لا يؤدي إلا إلى تأخير الحركة المسرحية وحصرها ضمن قوقعة من المثقفين الذين ينشغلون بمشكلة العالم (هل هو معقول أم غير معقول) أكثر ما ينشغلون بحركة تطور واقعنا الاجتماعي والسياسي. «إن بلبل هنا يعمم نموذجاً فرعياً ويضخم خطره، وهو ينظر إلى المثقفين كطبقة، وليس كفئة قابلة للتغيير ترتبط مصالحها ونبل أهدافها مع الطبقات المسحوقة لأنها فئة يتزايد فيها بتسارع عدد المنحدرين من الطبقة البلوريتارية أو الذين يملكون وعياً ثورياً بشكل أعم وأدق. إنه يبالغ فعلاً، لأنه حتى بين المثقفين المهتمين بقضايا الوجود والعدم يندر أن تجد واحداً دون اهتمامات دنيوية واجتماعية. ثانية، يخلط بلبل بين: ما يقدم ذاك المبدع؟ وكيف يقدمه؟ ثم ما يلبث أن يناقض نفسه عندما يفترض في مكان آخر من مقالة متملقاً: إننا الآن نمر «بمرحلة التحويل الاشتراكي».

باختصار نقول: إن الاشتراكية ليست صندوقاً مقفلاً لا يوجد له سوى مفتاح واحد. إنها فكر سياسي اقتصادي اجتماعي منفتح، وللفن ألف طريقة

وطريقة للتعبير عن هذا الفكر. لقد أصرت الستالينية والجدانوفية فقط، وفي عهد منصرم ملعون، على طروحات متشنجة كهذه، ثم عاد الأدب وحرية التعبير الفني للازدهار بشكل هائل ومبهر في العالم الاشتراكي.

المادية والمثالية:

لا شكَّ أن فرحان بلبل استطاع في «العشاق لا يفشلون» أن يربط ببراعة بين الموضوع الوطني (الحرب والشهادة) والموضوع الطبقي (صراع العمال ضد مدير المعمل، وصراع سامر ضد التاجر المحتكر وضد موظف العقارات السمسار) ولكن لا بد من وجهة نظر تنظم كل هذا.

إنَّ المؤلف يسعى في دعاواه الفكرية والنظرية والموضوعية أن تُظهِر مسرحيّاته مادية تاريخية، لكنه إبداعيا كما سنرى لم يفلح في التخلص من آثار المثالية.

لقد سبق أن أطلت الروح المثالية بشكل خطر من خلال النزعة الدينية التي غلفت مشاهد التاريخ في «الممثلون يتراشقون بالحجارة». أما هنا، فهذه الروح تتجلى عند أكثر من شخصية، برغم أن المسرحية جهدت كي تتعلق بأهداب الواقعية الاشتراكية، بحيث إنّها تذكرنا ببعض أعمال نعمان عاشور الأولى. أبرز شواهد هذه المثاليّة الميلودرامية تكمن في رسم الشخصيات. إن بلبل يتدخل في حريتها الواقعية، يقسرها على عبارات ومواقف ليست لها، أي يحركها بالخيطان. الأب مثلاً يعلن عن فرحته عندما سمع باستشهاد ولده في الحرب إلى جانب بكائه لفقدانه، بالإضافة إلى أن الفرح في الموقف شعور غير واقعي وغير سليم، فإن نموذجاً كالأب ليس وطنياً لدرجة أن يفرح لموقف استشهاد ابنه. إن فرحان بلبل هنا وهناك يتحدث بلغة الوعظ، خارج حدود الشخصية. أما العامل (أحمد) فلعبة يسيرها (فواز) (عميل المدير) دون دراية أو اشتباه، لكنه فجأة ينقلب على زميله الشرير كاشفاً عن معدنه الطيب.

أما ابنة التاجر وحبيبة سامر (غمرة) الصبية المرحة صغيرة السن فلا نلمح لديها أية مقومات ثقافية، إذ إنّ عملها في دكان أبيها فقط هو الذي علمها الحياة (وهذه أيضاً مسألة عجيبة، دكانه لبيع السكر والرز؟؟) لكن (غمرة) فجأة تأخذ موقفاً واعياً رائعاً إلى جانب سامر المفلس دون خوف أو وجل من أبيها. أخيراً، لدينا شخصية سامر ذلك البطل الإيجابي من البداية حتى النهاية بلا تردد أو تذمر، لدرجة أنه يتمنع طويلاً عن الحب، لأن المناضلين الثوريين في عرف فرحان بلبل بصورتهم المثالية المجردة يجب ألا يعشقوا، وألا 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 بلبل جهد للتحرر من هذا المزلق بخبرته النقدية، فعمّق شخصية الأم ورسم لها ظلالاً رمادية. إن الأم هي استثناء بين الشخصيات المختلفة، وهي تظل كباقي الشخصيات وليدة معالجة تركيبية. موضوع المسرحية بحد ذاته مركب انطلاقاً من «الماركسية – اللينينية» كنظرية، أكثر مما هو مستقى من الواقع الاجتماعي، أي إنّ الفكر فيها سباق على الفعل الدرامي، وهو ما تعارف عليه المسرحيون كعيب من عيوب الدراما.

من ناحية أخرى، وعلى صعيد المضمون، نجد أن المؤلف قد وفق في الربط الجدلي ما بين المطلبين القومي والطبقي، وحافظ - ولو نظرياً - على نظرته التقدمية العامة للبيئة الاجتماعية. إنّ أياً من المطلبين يحجب الآخر يحدث لآخر، فقط كانت الحرب ضد العدو نقطة إضاءة وكشف - لنا وللشخصيات قبلنا - للبنية الطبقية والفساد الاجتماعي السائدين. حتى مسألة اغتصاب الأم من قبل اليهود عندما كانت صبية، موظفة - على الرغم من افتعالها - لتبرير سلوكها العام الذي نراها عليه في النتيجة: خوفها من الجنس، وتعلقها الشديد بالبيت كمصدر للأمان. كل شيء مبرر، لكنه لا يخرج عن اختيار المؤلف للنزعة المثاليّة التي تضخم كل شيء، وتضفي عليه كل

الأبعاد الممكنة بحيث يتجاوز حدود الواقعية ويصبح استثناء. إنَّ الواقعة ليست نقل ما يمكن أن يكون قد حدث في الواقع، وإنما تسجيل ما يمكن أن يأخذ صفة التعميم. أما الواقعية الاشتراكية فهي تحاول ليس تصيير ما هو كائن بل ما يجب أن يكون، وهي بهذا تشارك «المثالية» عن غير قصد في تصوير هذا الطموح النادر للبطولة بشكل غير واقعي.

البناء المسرحي:

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

* بناء المسرحية بناء فسيفسائي الطابع، مليء بالتفاصيل الصغيرة والتضحيات المبذولة بسخاء. كما استمرأ المؤلف نجاحه في لعبة المسرح داخل المسرح في «الممثلون يتراشقون بالحجارة»، فأعاد استخدامها بإسراف من خلال تدريبات يجريها سامر ورفاقه على مشهد مسرحي يعتزمون تقديمه في حفل فني للعمال. إن فرحان بلبل يحاول من هذه اللعبة إصابة هدف مزدوج: الأول هو تمرير نقده للمسرح التجاري السائد، أي طرح آرائه النظرية مسرحياً، والثاني هو شكل أشكال التغريب البرشتي الذي تخترق الكلمات فيه حدود الحائط الرابع وتتوجه مباشرة إلى الجمهور. لكن هذه اللعبة بهدفيها ظلت مقحمة بدافع طرح أفكار ليس لها علاقة محورية بالفعل الدرامي، أو بدافع إضفاء شكل غير مناسب أصلاً للبنية المسرحية للعمل. هذا، عدا عن كونها مطوّلة إلى درجة الملل وتشتيت الانتباه.

* معظم شخصيات «العشاق لا يفشلون» - باستثناء الأم – شخصيات مسطحة. إنها تظل ثابتة على نفس الصورة والموقف من البداية إلى النهاية. إن الفعل المسرحي يتطور – في الفصل الأخير على وجه التحديد – لكن سمات الشخصيات تظل ثابتة. لقد تطورت في الماضي فقط، الماضي الذي لا نراه لأنه خارج الأحداث المسرحية: اغتصاب الأم، زواجها، تحول الأب وهجرته، استشهاد الابن وأتساءل: 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 بسامر. لكننا لم نر سامر يتطور، ولم نشهد انعطافات حياته الأساسية بعد استشهاد أخيه، سواء تجاه أخته وتحررها، أم تجاه احتكار جارهم التاجر، أو تجاه مدير المعمل ورفاقه العمال. إن بناء المسرحية بالتالي بناء درامي، وليس بناءً ملحميّاً. نحن إذن أمام صورة ثابتة للبطل الايجابي المثاليّ، البطل الواثق الشريف والحكيم. أليس في هذا بعض التناقض ما بين الدرامية والملحمية؟

إنَّ صورة البطل الايجابي من هذه الشاكلة صورة تجاوزتها النماذج المحدثة للواقعية الاشتراكية، حيث أصبحت أكثر صدقاً مع الواقع في تصويرها للإنسان في صراعه من أجل اللقمة والكرامة، في انتصاره وسقوطه، في نبله 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 – وكثير من شخصيات توراندوت،) لتعبر عن فكر واحد.

إنَّ هدف تصوير النموذج السلبي هو نفي السلب، لكننا عندما نقول ذلك فإننا لا نغفل أ، أعظم الشخصيات وأعمقها أثراً في النفس هو الشخصيات ذات الظلال الرمادية والسمات الإنسانية الواقعية، تلك التي برع برشت في تصويرها (غاليلو مثلاً)، أو تضمين صفاتها للشخصيات الأخرى التي ذكرناها.

* أما الحوار فهو ميزة فرحان الرئيسية، 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 يتباين بين شخصية وأخرى، فهذا صحيح وصحي، ولكن يتباين في مواقف الشخصية نفسها، فيعكس أحياناً مستوى أعلى من مستوى تكوينها الثقافي والبيئي. هذا ما نجده بشكل خاص في شخصية الأم التي كثيراً ما أنطقها المؤلف بلسانه، أو في شخصية سامر التي كثيراً ما حملها آراءه. يتراوح حوار المسرحية، بالتالي، بين الشفافية الشعرية العذبة، والعامية اليومية الفظة. وكان ممكناً أن يحقق مزيج حقيقي بين السمتين نجاحاً فائقاً لو استطاع المؤلف أن يخلق منهما وحدة أسلوب متينة تتجلى من خلال شخصيات مقنعة.

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

العرض المسرحي: الإخراج والتمثيل

فرقة «المسرح العمالي» من حمص فرقة شابة، أعضاؤها هواة تمثيل وعمال فنانون جمعهم الإخلاص للفن النظيف والفكر الملتزم. لقد مضى على عناصر الفرقة قرابة عشر سنوات وهم يعملون معاً بأشكال مختلفة حتى تبناهم اتحاد العمال قبل سنوات قليلة، فقدموا تحت لوائه «مأساة الحلاج»، «جسر آرتا»، «الممثلون يتراشقون الحجارة»، «جوهر القضية»، «العشاق لا يفشلون».

لا بد من الاعتراف أن هذه المجموعة، زادت عناصرها أم نقصت، تظل تدين بتجمعها إلى جهود فرحان بلبل الذي تصدى لجميع مهمات وأعباء إدارتها، وتورط مضطراً طيلة سنوات في إخراج معظم عروضها المسرحية.

إن بلبل ليس مخرجاً باختياره، بل مخرج بالضرورة. لذلك لا يمكننا أن نطلب منه الكثير. وفرحان مخرج تقليدي يزين عمله بلمسات حداثية قليلة. إنه يرسم مخططاً ثابتاً للحركة يفرضه على الممثلين، كما يفرض عليهم تفاصيل لأداء أدوارهم يجب ألا يحيدوا عنها. وبالمصادفة، تناسبت هذه الطريقة البائدة مع مسرحيته «الممثلون يتراشقون الحجارة» التي جمع فيها خيرة فناني الفرقة. لكن خطوط الحركة المرسومة مسبقاً بدقة، والتشكيلات الهندسية الجامدة، لم ينسجم في «العشاق 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 ودون 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 نظلمه بهذه التهمة، فهو مرغم على الاختيار بين عناصر 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 العضلي الزائد طوال الوقت، ويحاولون الأداء بأسلوب حرفي بعيد عن المعايشة النفسية للدّور، ونادراً ما كنا نشهد صراعهم الداخلي في لحظات الاختيار الصعبة. وقد جهد المخرج لإضفاء لمسات إيمائية صغيرة تفسر العلاقات بين الشخصيات فور ظهورهم ودون حاجة للكلام، لكن حرصه على جمالية التشكيل جعله يعزل في كل مرة إحدى الشخصيات الرئيسية لتقف في صدر المسرح جامدة ساكنة.

حدث هذا مع أدوار الأم، الأب، وغمرة عندها كان ينقطع تماماً الاتصال الداخلي بين الممثلين، ولا يعود إلا في لحظات نادرة حين يلتقي ممثلو الفرقة القدامى الذين ألفوا الأداء مع بعضهم فترة طويلة، (مثل: فطمة

ضميراوي وأحمد منصور) إنهم يذكروننا بما قاله ستانسلافسكي وأعاده برشت بكلماته في «الأورغانون الصغير»: تكمن مشكلة فرحان بلبل كمخرج في حيرته بحثاً عن منهج وأسلوب، فتارة يتبع بعض الأصول التي أورثنا إياها ستانسلافسكي والتي تعتبر في رأينا ضرورة أساسية لفرقة شابة، وتارة نجده ينحو نحو أسلوب برشت، وتارة ثالثة يطعم عرضه بلمسات من مايرخولد.

الفارق بين النظرية والتطبيق فارق كبير، والمسافة بين الطموح والموهبة مسافة شاسعة، تماماً كالفارق والمسافة بين ممثل مقتدر مسيطر على أدواته من صوت وجسم وثقافة وحس، وبين ممثل هاو ما زال يحبو بأولى خطواته دون موجه على خشبة المسرح. أضيف إلى ذلك مشكلة لا ذنب لفرحان بلبل فيها، هي أنه لم يشاهد فيما أعلم أي إخراج أجنبي متقدم يحيل ثقافته 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 يغطي ذلك النقص جاهداً ومن دون فائدة. إن واقعية الأداء لم تتحقق من خلال الإخراج، ولكن التغريب لم يتحقق أيضاً، فنحن تعاطف مع حرارة أداء (فطمة ضميراوي) العاطفي لدور الأم.

لم نكن، بالتالي، أمام نموذج مثل (برنادا ألبا) وإنما أمام أم محبة مسكينة يفجعها تمرد أبنائها بعد أن كرست حياتها من أجلهم. لكننا – ولدهشتنا – في الفصل الثاني والثالث نكتشف خطأ مفاهيمها عن الشرف والأخلاق والحرية والحرب والشهادة. إن هذا التناقض خطر، وخطر جداً، ليس على الشخصية فحسب، وإنما على المسرحية ككل. إن بلبل يقول في حوار صحفي معه: «الأم مبنية على طريقة التراجيديا اليوناني، كما إن لباسها وأداءها كانا على هذه الطريقة». في الوقت نفسه. يوافق بلبل على رأي محاوره في أن

(سامر) بطل ملحمي. كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات في مسرحية واحدة؟ هذا هو السؤال الذي لم ينجح فرحان بلبل في إجابتنا عليه.

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

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

وليد فاضل عالمية التمرد

لا شك أن الدراما في سورية تواجه صعوبة في التطور والنمو، نظراً لأنَّ كثيراً من المسرحيات التي تكتب لا تحظى بفرصة لاعتلاء خشبات مسارح العاصمة دمشق في عروض محترفة لائقة. لذلك، غابت عن الساحة أسماء مؤلفين من الخمسينات والستينات، وبعض الأعمال الهامة لكتاب من السبعينات أيضاً. من تلك الأسماء نذكر: عمر النص، خليل هنداوي، مصطفى الحلاج، وليد إخلاصي، خالد محي الدين البرادعي، جان الكسان، الياس زحلاوي.. وغيرهم.

ولو لم يخرج علي عقلة عرسان أعماله بنفسه، ومثله في ذلك فرحان بلبل، الذي دأب على جلب أعماله من حمص إلى دمشق، لما جسد هذا الكم من أعمالهما على المسرح. ولو لم يَنْحُ سعد الله ونوس إلى الإدارة حيناً، والإخراج حيناً، والدراماتورغي حيناً ثالثاً، لما قدمت أعماله في السبعينات، حتى توقفت مع بداية الثمانينات. ولو لم تتنوع تجربة ممدوح عدوان وتتصل اتصالاً مباشراً ومستمراً بمسارح الهواة والمحترفين، لما صمدت 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 اللزوم مع مرحلة مضت، وأسماء أثبتت وجودها، رغم الصعوبات والضغوط العديدة، فلنعترف أن الظلم قد وقع بشكل مماثل على أولئك الذين يشكلون جسراً بين

السبعينات والثمانينات، وأبرزهم: محمد أبو معتوق، سامي حمزة، وعبد الفتاح قلعه جي. إنَّ أعمال هؤلاء لم تقدم إلا نادراً من فرق محترفة، وظلت مقتصرة على عروض الهواة. بل إنَّ نصوص هؤلاء الكتاب، الذين تقارب أعمارهم الأربعين، لم تظهر مطبوعة في الغالب حتى الثمانينات. وبرغم أن كتاب مابين المرحلتين نوعوا في اتجاهاتهم، وطوروا في الأشكال السائدة، وطرقوا أبواب الملحمية 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 تخطط للمستقبل. من تلك الأعمال، نذكر «عنتر هذا الزمان» و «ملحمة الأيام الفلسطينية» لمحمد أبو معتوق. ومنها أيضاً «الطاعون يعسكر في المدينة» و «المطر في خامس الفصول» لسامي حمزة. ومنها «السيد والعرس» لعبد الفتاح قلعه 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 وتنوعهم في التجديد المسرحي والانفتاح على الثقافة الإنسانية، صامدين غالباً في وجه النزعات الدعائية والتجارية معاً.

ولعل أهم كاتب نما في الظل تماماً، ونشر نتاجاً جاداً متنوعاً وغزيراً هو وليد فاضل. لا نعرف إلا القليل عن هذا المؤلف سوى أنّه 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 وقورة، هي «وزارة الثقافة السورية». ويبدو أن الكاتب قانع بمهمة 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، مكتفياً بما أتاحته له رحلاته إلى ألمانيا والدول الاسكندينافية من فرص للإطلاع على المستوى العالمي الراقي الذي وصل إليه المسرح.

مسرحيات وليد فاضل المنشورة هي: «السمفونية الهادئة»، «أوربه.. أميرة صور»، و«لميس والقطط». أما من مخطوطاته التي لم تنشر بعد، فهناك «الشاطر حسن»- وهي من أوائل أعماله، كما يبدو – ومسرحيته الطليعية «العلجوم.» لكن مشكلة وليد فاضل هي إنه ما زال يجرب مختلف الأشكال والاتجاهات، متأثراً بما شاهده أو قرأه، دون أن يستقر على منحى واحد أو منحيين. إنه ينوس بين الأثر الإغريقي لمسرحيات يوربيديس خاصة، في «أوربه أميرة صور»، حيث يؤنسن الآلهة، 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«السمفونية الهادئة»، على اختلاف موضوعيهما، ويبدو أن «العلجوم» أيضاً تنتمي لتيارهما – وأخيراً، برغم أنه أتى أولاً من ناحية التسلسل الزمني، حاول وليد فاضل أن يكتب مسرحية شعبية سياسية الإسقاط في «الشاطر حسن» إن تجربة هذا المؤلف، غزير الإنتاج، الذي اعتبره أبرز الكتاب المسرحيين من جيل الثمانينات، تعتبر امتداداً لتجربة مصطفى الحلاج والياس زحلاوي، وكلاهما كتبا 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، وتتكشف لها، ولنا أيضاً، حقائق تغيرها لتغير أقدارها أو لتسقط مهزومة في سبيل ذلك سقطة الأبطال التراجيديين. ووليد فاضل يجعل العالم مسرحاً لأعماله، متنقلاً من الأرجنتين، إلى صور القديمة، إلى نيويورك، في ثقة لا يشوبها إلا بعض المبالغة في تصوير العلاقات في عواصم وبلدان يبدو أن المؤلف لم يعايشها ولم يزرها، وفي أجواء لا يعرفها تمام المعرفة. وبرغم ذلك، فإن في أعمال وليد فاضل من المتانة الدرامية والرشاقة اللغوية، ومن براعة تصوير الشخصيات، ما يجعلها جذابة ومثيرة للاهتمام.

مسرحية «إيفا» هي أكثر مسرحيات وليد فاضل نضجاً ودرامية ومتانة حتى الآن. إنَّ موضوعها يفضح ممارسات حكم ديكتاتوري عسكري في الأرجنتين، مرتبط مباشرة بمصالح الولايات المتحدة الأميركية، ويسعى لقمع الحركة البيرونية اليسارية، والإجهاز على إتباع إيفا بيرون بأبشع الوسائل، خاصة بإلقاء المشتبه بهم فريسة لأسماك القرش والمسرحية تقدم لنا «خوان» كشخصية محورية، وهو زعيم المخابرات الأرجنتينية، يساعده في عمله. «هانز»، ذي الأصل الألماني وربيب النازية، إضافة إلى يده اليمنى وكاتم أسراره، «سيزار». وتروق لخوان سيدة أسبانية الأصل من أسرة عريقة تأتيه ساعية للإفراج عن زوجها الذي اعتقل خطأً، فيدير مع مساعديه التخلص من الرجل، والتقرب من «إيفا»، إلى أن يتمكن من إقناعها بالاقتران به. وبعد الزواج يدب خلاف بين الشركاء القتلة، إذ إن طموح خوان – كما يعتقد مساعداه – سوف يقوده إلى التفكير بخلافة الجنرال، زعيم البلاد، وبالتالي القضاء على منافسيه وأعوانه السابقين. ولكن خوان يكتشف جزءاً من المؤامرة التي رفضت إيفا المشاركة فيها، مع أنها فجعت بالحقيقة المرة، وهي أنّ خوان قاتل زوجها الذي كانت تحبه. ويقضي خوان على هانز بإلقائه لأسماك القرش التي رباها، ولكن سيزار يعلم الجنرال بأن زعيم الثوار زار منزل خوان خفية، ويزرع الشك في نزاهته وفي إخلاصه. وتبقى إيفا صامدة ومستسلمة لقدرها، دون أن تخون خوان، الذي أذلها وقيد حريتها. إنها تصمد حتى للتعذيب في سجون الجنرال، فنبلها يمنعها من تسليم زوجها إلى الموت، ولكن خوان يقتلها دون كبير تردد حين يطالبه الجنرال بذلك، إثباتاً لوفائه له. بعدها، يعاني خوان من الندم، ويتعذب وحده في منفى قرب بحيرة أسماك القرش، إلى أن ينتحر ملقياً نفسه فيها.

تكمن براعة وليد فاضل الأساسية في تصويره للشخصيات، وفي حواره البارع الرشيق، أكثر مما تكمن في الإقناع بواقعية وصدق الأحداث والمواقف، إنّ لديه قدراً غير قليل من الشر غير المبرر، ومن الخير غير المبرر، الأمر الذي يضيع شيئاً من مصداقية الشخصيات. لحسن الحظ، فإن هذه المسحة الرومانتيكية لاتنسحب على كثير من المشاهد، وإنما تقتصر على بضعة منها فقط – وهذا دليل على موهبة أصيلة، ممتزجة بنقص في الخبرة والممارسة العمليتين، وأعني ما يتعلمه الكاتب من تجربة تجسيد أعماله على المنصّة من قبل ممثلين ومخرجين. وليد فاضل، بلا شك، مؤلف واعد جداً، فهو يملك بصيرة متوقدة عميقة، وحساً شفافاً مرهفاً، وثقافة نظرية يمكن أن نقول إنّها واسعة الطيف. ولكي لانظل في إطار الوصف فقط، فلنتفحص هذه الميزات في أحد جوانب مسرحيته الجميلة «ايفا».

يرسم وليد فاضل في ثنايا العلاقة بين شخصيتيه الرئيسيتين، ايفا وخوان، إحساساً هو في الخلفية النفسية لكل منهما، وعلى أكثر من مستوى. إنَّ خوان يعيش حالة تناقض نفسي، فهو يشعر بالانبهار والاحترام الشديد، إن لم نقل الخشوع الطفولي، أمام ايفا، سليلة النبل الارستقراطي الاسباني العريق، برغم أنه يبث الرعب والفزع والإرهاب في البلاد كلها. حتى بعد زواجه منها، يخافها، ولايجرؤ على مواجهتها عيناً بعين، معوضاً نقصه هذا بضربها واغتصابها دائماً. بهذه البراعة والحرفية الأدبية المرهفة، يشرح المؤلف سيكولوجيا العنف والتصفية الجسدية في أنظمة الحكم الفاشية، وريثة النازية وأساليبها الدموية. هذا ما صوره لنا من خلال هانز، المنحدر من العرق الآري.

بالتأكيد، فإن فرص الاحتكاك بالمسرح العالمي من جهة، وتجسيد مسرحيات المؤلف من جهة ثانية، كان من شأنهما أن يؤديا إلى تطور أكبر

في عمل وليد فاضل، إذ إنَّ الاحتكاك الفعلي بالأوساط التي يكتب عنها – خاصة الارستقراطية والبورجوازية والأجنبية - سيساعد، لا ريب، على تصويرها بدقة واقناع أكبر. كما إنّ مزيداً من الرحلات إلى البلدان التي يكتب عنها ستزوده بمادة موثقة، تدعمها المراجع والمصادر، أكثر من مجرد الخيال. هذه الموضوعية المقنعة، والمفتقدة بعض الشيء عند وليد فاضل، هي ما نأمل أن تعوض مستقبلاً، لتضعه في عداد كتاب الصف الأول في سورية.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح التجاري المصري
ازدهار للفن...
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 تنبئ 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 الستينات على أيدي كتاب مثل نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، علي سالم، ألفريد فرج، محمود دياب، ميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور، ثم نبيل بدران ومحفوظ عبد الرحمن فيما بعد. وكذلك على أيدي مخرجين مثل سعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوي وأحمد زكي، ثم سمير العصفوري فيما بعد. وكان المسرح في مصر منفتحاً على المسرح العالمي، تأليفاً واتجاهات إخراجية، بحيث ترددت أسماء بريخت ويونيسكو ودورنمات وبيكيت وفايس، وقدمت لهم أعمال هامة من قبل الفرق الحكومية، إلى جانب شكسبير والإغريق، وإلى جانب توفيق الحكيم وكتاب

المرحلة الهامين الذين أشرنا اليهم، فضلاً عن يوسف إدريس ونجيب محفوظ. وتكفي نظرة سريعة إلى إعداد مجلة المسرح المصرية، التي ترأس تحريرها الناقد والكاتب المسرحي الراحل رشاد رشدي فترة طويلة، كي تبرهن على ازدهار المسرح آنذاك ازدهاراً في الكم والنوع معاً. ورافق تلك المرحلة نقاد مهمون، مثل جلال العشري، بهاء طاهر، فاروق عبد القادر، فؤاد دوارة، 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 بإقناع القارئ بجدارة المستوى، ونقاء الطموح. وكان المسرح أيضاً مدرسة أطلقت عديداً من النجوم، الذين مالبثت أن اختطفتهم الشاشة السينمائية، أو التلفزيون مثل محمود ياسين وسهير البابلي وسناء جميل وسميحة أيوب وعبد الله غيث ومديحة حمدي... وغيرهم. ولكن المسرح كان لهؤلاء رسالة وتضحية، مثلما هو مجدٌ فني. بل إنَّ بعض نجوم الكوميديا المشاهير، كفؤاد المهندس ومحمد عوض وعادل إمام ومحمد صبحي وشويكار وشيريهان، حرصوا على الظهور بمستوى لائق ومشرف في مسرحياتهم التجارية.

وكلنا يذكر كيف انطلق الممثل القدير أحمد زكي من مدرسة «مدرسة المشاغبين»، ليس كنجم كوميدي مثل سعيد صالح ويونس شلبي، وإنما كممثل قدير وجاد يحتل مكانة الصدارة اليوم في السينما المصرية الجديدة.

برغم أنّ عديداً من نجوم السينما والتلفزيون،اليوم، عادوا وانخرطوا في العمل المسرحي، إلا أن أعمالهم لا ترقى إلى الفن غالباً، وتقل كثيراً في مضمونها وشكلها عن تلك الأعمال التي ذكرناها في الستينات، مثل «آه ياليل ياقمر»، «سكة السلامة»، و«بلدي يابلدي» و«بير السلم» وغيرها من الأعمال. ولعل 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 التخشيبة»، «الكدابين قوي»، «العسكري الأخضر»، «الزواج تأديب وتهذيب وإصلاح»، «سعدون المجنون»، «كنت فين يا علي»، «حلو الكلام»، «سحلب»، «جوز ولوز»، «هز الهلال يا سيد»، «حمري جمري»، فضلاً عن السنة التاسعة لمسرحية عادل إمام «الواد السيد الشغال» والنجاح الاستعراضي المشهود لشريهان 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 ويحيى الفخراني وعزت العلالي وغيرهم من مشاهير النجوم. ولكن أستغرب عندما تدخل المسرحيات وتخرج منها بصورة مهتزة عن نجومك المفضلين، إن لم يكن من حيث القبول بنصوص غثة أحياناً، أو إخراج ركيك أحياناً أخرى، فمن حيث مستوى الأداء التمثيلي العادي والرديء، 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 أعمالاً جادة، وتجارب غنية، بين حين وآخر. وبالتالي، صار المنتجون يتنافسون على حيازة 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 «نضب زيته»، كما يقول المثل. وإذا تلاشت الطاقة على الإبداع، لا يبقى سوى الضوء الشحيح لكاريزما النجومية، والوسائل الاحترافية المستهلكة لكسب إعجاب المعجبين أصلاً، وهذا – غالباً – ليس من الفن في شيء. إنّ التفرغ لعمل واحد مسألة ذات أهمية قصوى بالنسبة للفنان والفن معاً، ولكنها مطمح مثالي نصبو إليه في وقت أصبحت فيه المهنة وكسب العيش أهم من المبادئ، وأصبح التنافس ضارياً على انتشار الاسم وارتفاع الأجر، دون كبير اهتمام بالعطاء الإبداعي نفسه.

الغريب حقاً، أنّ بعض الأسماء التي لمعت في مسارح القطاع العام إلى حدٍّ ما في العقدين الأخيرين من الزمان، انزلقت 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 رفيع من الإنتاج، أشبه مايكون بتوجهات مسارح «الوست – اند» في لندن أو برودواي في نيويورك. أما مخرجوا هذه الأيام – وألمعهم اسماً هو عصام السيد. الذي قدم «عجبي» و«أهلاً يا بكوات» في المسرح القومي – فاتجهوا إلى الرواج ودغدغة مشاعر الجمهور العامي بأرخص السبل. فعصام السيد نفسه أخرج مسرحيات تافهة لسعيد صالح وغيره، دون مراعاة لصعود نجمه في عالم الاخراج، من بينها مسرحية «البعبع».. وهي تقارن بلاشك بمسرحية «عبدو يتحدى رامبو». وشاكر عبد اللطيف الذي قدم بعض الكلاسيكيات في مسارح الدولة أخرج «سعدون المجنون»، التي تعتبر من صنف أرقى من حيث التأليف والتمثيل (فقد كتبها لينين الرملي، ولعب بطولتها يحيى الفخراني وهالة فاخر وأحمد راتب) ولكنها لم تخرج، في الحصيلة، عن مسرحيات القطاع الخاص. وفي مسرح آخر في القاهرة، يقف نور الشريف ومحمد عوض وبوسي في أدوار البطولة لمسرحية «كنت فين يا علي»، من إخراج عصام السيد، وهو عمل يتخلله الاستعراض، وفيه حدٌّ لا بأس من الجهد الإخراجي المقتدر، إلا أنه لا يخرج إطلاقاً عن صيغة العمل المسرحي التجاري المألوف، بل إن تمثيله بوجه عام ينحو نحو الابتذال في بعض اللحظات. والعمل مقتبس أصلاً عن «إيرما الجميلة»، الفيلم الذي تقاسم بطولته جاك ليمون وشيرلي ماكلين، ثم اقتبسه ومصره فؤاد المهندس وشويكار في «نجمة الفاتنة» قبل ما يزيد عن خمسة عشر عاماً، وكان من الممكن أن نشهد قراءة إنتاجية وإخراجية وإعدادية أفضل بكثير لهذا العمل المتميز، إلا أن عرض «كنت فين يا علي»

اقتصر على إرضاء الجمهور العادي بما يحبه ويشتهيه من توابل ومغريات، بما في ذلك استثارة غرائزه الحسية من خلال ارتجالات زائفة يستغرب المرء من نور الشريف وبوسي أن يقدما عليها بعد تاريخهما التمثيلي العريق، وخاصة محاولته تقبيلها عنوة في الختام خارج حدود الشخصية والموقف، وهي تتمنع منادية اياه باسمه الحقيقي – ولم يعترض مخرج العرض، فيما أظن، على هذا الخروج عن السياق. أما أدنى مستوى لعمل تجاري كبير شاهدته في القاهرة، فكان في «حمري جمري» التي تعرض منذ سنين، وتلعب بطولتها النجمة الحلوة صابرين أمام محمود القلعاوي. والعرض – كما النص – رديء للغاية، وفاقد المضمون والهدف،سوى اظهار مفاتن حفنة من الراقصات، تتصدرهن صابرين نفسها، مع اقحام مواقف كوميدية فجة وسخيفة للغاية، إلى حد أنها لاتضحك على الإطلاق.

ولعل الاستثناء المشرف الوحيد الذي شاهدته على مسارح القاهرة لمسرحية تجارية جادة وناجحة هو في «وجهة نظر» من تأليف لينين الرملي وبطولة وإخراج النجم محمد صبحي، وإلى جانبه الممثلة الواعدة جداً عبلة كامل. ومع أن العرض حشر، أيضاً، ببعض الممثلين التجاريين في نمط أدائهم، إلا أن المضمون العميق والنكتة البارعة، كتابة وأداء، جعلت من حضور هذه المسرحية متعة قلما تجارى. بينما وجدنا في «سعدون المجنون» للمؤلف نفسه محاولة تجاري السائد مؤخراً من التهجم على المرحلة الناصرية، وابراز مساوئها وعيوبها.

ولست في معرض دحض ذلك أو تأييده، ولكن أسلوب إخراج وأداء «سعدون المجنون» يسقط في الفجاجة وإثارة الملل، ماعدا لمحات 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

زكي مثلاً قد أقدم على اخراج مثل هذه الأعمال. ولكن تأثير المسرح التجاري، بلا شك، امتد ليشمل أعمال مسارح الدولة، بحيث نلحظ تأثراً به حتى من مخرج مخضرم وطليعي مثل سمير العصفوري، الذي يدير منذ سنوات فرقة «مسرح الطليعة». وقد ذكرنا، ونكرر، مثال عصام السيد، المخرج الذي لمع نجمه خلال نصف دزينة من السنوات، وتحول في الوقت نفسه من مخرج جاد وطموح إلى مخرج يجاري القوالب الجامدة، وأحياناً المبتذلة، في المسرح التجاري، كي يكسب ويشتهر ويعيش. والغريب، أن بعض ادارات المسارح – على العكس من أكاديمية الفنون، التي يرأسها الدكتور فوزي فهمي – لم تعمل على شجب ظاهرة التردي، أو معالجتها، أو منافستها. ظهرت فقط، محاولات فردية ومؤقتة في هذا المضمار، ثم انطفأت وتناقص عددها، وكأنَّ اليأس أخذ يدب في الأوصال. وكالعادة، فإن البديل هو في خريجي «معهد التمثيل»، الذين يقدمون نصوصاً هامة، قديمة قدم شكسبير وحديثة حداثة آثول فوجارد، وذلك بأنماط مجددة من حيث الإخراج والتمثيل. وكذلك نصنف أولئك الشبان المتحمسين من هواة المسرح الحقيقيين الذين تحولوا إلى محترفين في المسرح التجاري دون تنازل وإسفاف، وهم مجموعة الشباب الرئعة التي قدمت مسرحية «بالعربي الفصيح»، من تأليف لينين الرملي واخراج محمد صبحي، الأمر الذي يشير إلى أن هذين الفنانين أصبحا ظاهرة فريدة في المسرح التجاري المصري وسط طوفان من الرداءة والابتذال. 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 ويخيف.

* * *

ظاهرة في المسرح اسمها:
محمد صبحي ولينين الرملي

كل قاعد ولها استثناء. وفي المسرح التجاري المصري، لاشك أن الاستثناء المستمر بتزايد واطّراد هو مسرح محمد صبحي ولينين الرملي. والحق أن تجربة الفنانين تنضج على نار هادئة، وبأناقة وفن يندر مثيلهما وسط فيضان من مسرحيات التهريج والإغراء الخاليين 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 الثناء عليها، وأصبح هذا الإجماع هو الموقف الصحي والسليم هذه المرة بصورة استثنائية تشذ عن القاعدة. ولكن هل أتى ذلك من فراغ؟؟؟

في القاهرة، بعد الدوحة، شاهدت «وجهة نظر» للمرة الثانية. كانت لاتزال طازجة حارة ورائعة. لم يتغير في النص أو الاخراج شيء، فمحمد صبحي لايؤمن بالخروج عن النص إلا في لحظات أعد لها نفسه بدقة وتمحيص ليتجاوب مع الجمهور. ولكن جلسة غير مهذبة لمتفرج في الصف الأول، بكاء طفل، أو تعليق في غير محله، يدفعانه لإيقاف لتمثيل. مسرح محمد صبحي (مسرح الفردوس) البعيد عن وسط المدينة الكبيرة، مسرح يشعرك بالاحترام. ويرافق الشعور المرء متفرجاً كان، أم ضيفاً على مدير

الفرقة نفسه. غرفة محمد صبحي نفسها توحي بأناقة وفن نادرين في كواليس المسارح الخاصة والحكومية، حيث تزينها لوحتنان كبيرتان لكل من تشارلي تشابلن ومارلين مونرو، فضلاً عن تفاصيل عديدة تمنح المكان مناخاً فنياً نظيفاً.

لا أدري فيما إذا كان اختيار محمد صبحي للوحتين في كواليس مسرحه مقصوداً بالصورة التي فهمتها، أم لا. كانت مونرو رمزاً لنجمة الاغراء، ولكنها كانت تخفي في إهابها الهوليوودي 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 تشابلن، فلعله الالهام الآخر لصبحي، إذ إنّ فناننا العربي الكبير ينحدر من تراث الكوميديا الصامتة في عهدها الذهبي، على الرغم من اعتماده على حوار لينين الرملي البارع. وبما أنّ كلا من صبحي والرملي خريج في «أكاديمية الفنون» فإن الرهان على خلفيتهما الثقافية رهان رابح بالتأكيد. ومحمد صبحي نفسه عمل مدرّساً للتمثيل في المعهد التابع للأكاديمية. ومن شدة غرامه بشكسبير لعب وأخرج «هاملت»، قبل أن يضفي على المسرح شخصياته الكوميدية المتعددة بعضاً من ملامح «هاركان» (أو بهلول) الشكسبيري. إن مسرح محمد صبحي اليوم هو امتداد لخط نجيب الريحاني ومدرسته في المسرح المصري والعربي، إنما بنزوع أكبر إلى التعبير الحركي والكوميديا الجسدية. وإذا كان وراء نجاحات الريحاني الرائدة مؤلف يدعى بديع خيري، فإن محمد صبحي ولينين الرملي كونا ثنائياً ناجحاً عبر سبع مسرحيات. ولانعرف مسرحية للرملي بعيداً عن صبحي إلاّ في الأعوام الأخيرة فقط، وبعد «وجهة نظر»، إذ أخذت الفرقة القومية له «أهلاً بالبكوات»، وقدم المسرح التجاري له «سعدون المجنون». والجدير بالاحترام

هو تقدير صبحي لزميله ورفيق دربه، فهو لا يتدخل في الكتابة، و «يعطي الخباز خبزه» 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 اكتشف مواطن الموهبة عند محمد صبحي، ففجر كوامنها في نصوص ذكية وحوار فكه.

تدور أحداث «وجهة نظر» في مصح للعميان. وبهذا، يتجنب لينين الرملي الخوض في السياسة بشكل مباشر وصارخ، مكتفياً بالتلميح بدلاً من التصريح، كاشفاً عيوب وأمراض الهيكل الاداري البيروقراطي والفاسد 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 نيكلسون 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 معاً هناك ظلم وتسلط من الإدارة على النزلاء.. تلك الرعية التي حرمت الرؤية أو التفكير ولكنها لم تعدم البصيرة والإحساس بالعدل والكرامة والتعاطف مع الآخرين. إنه موضوع عميق ومهم في رؤيته السياسية، وليس مجرد كليشيهات ناقدة بسذاجة استدراراً للتصفيق واستجداء للضحك. وهذا مسرح حافل بالسخرية المريرة والدمعة من خلال الضحكة. إن «وجهة نظر» عمل تحريضي، وأحد أهم مقولاته على لسان بطل المسرحية عرفة الشواف: «دخلوني جهنم.. وفهموني أنها الجنة. أنتو فقدتوا النظر، لكن ماتشيلتوش.. ماخرستوش.» وكثيراً ما يرقى حوار المسرحية إلى مصاف الشعر، خاصة في المشاهد التي تجمع ما بين الشواف (صبحي) وسنية العمياء الحالمة باستعادة البصر (عبلة كامل). وهي مشاهد عاطفية ملأى بالعذوبة، 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 يناقض الكلام فيها الفعل، ولا يتورع عن مغازلة السكرتيرة بطريقة ماجنة على أساس أن من حوله كلهم من العميان. لكن محمد صبحي يداعبنا طيلة المسرحية، فلا يدري المتفرج إذا كان أعمى حقيقة، أم أنه يتظاهر. وفي ذلك مفتاح آخر من مفاتيح الكوميديا والتشويق معاً. ثم هناك تلك المجموعة المتنوعة جداً من الشخصيات، ومن أنماط التفكير والسلوك، التي يشكل تناقضها مفارقات كوميدية على غاية من الطرافة والإضحاك. وتأتي فكرة فراش المؤسسة «عشماوي» القزم على مقعد يحمله معه أينما ذهب ليوحي للعميان بعملقته وهيبته وهي فكرة لامعة ذات بعد سياسي. أما ظهور المكفوفين بملابس متنافرة المقاسات والألوان كي يستقبلوا مندوبة الأمم المتحدة فتحول إلى كرنفال تهكمي ساخر بشكل فاقع، ليوافق المبنى فيه المعنى، وهو تحويل أولئك البائسين إلى أشبه ما يكون بالمهرجين.

ولا أكتمكم أنني 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 أضحك، ويمكن أن يقضي على سمعته الفنية إذا لم يضحك. ثم إنّ أداء دور أعمى يحد كثيراً من رشاقة ولياقة محمد صبحي التي ظهرت في مسرحياته السابقة، مثل «أنت حر» و «الهمجي» و «تخاريف». لكن مسرحية «وجهة نظر»- وأقولها بعد المشاهدة الثانية- مسرحية مضحكة جداً، حتى بالنسبة إلى ناقد مثلي لا يضحكه المسرح العربي إلا نادراً، وحتى بالمقارنة مع كبريات المسرحيات الكوميدية في بريطانيا. والولايات المتحدة. إنَّ الضحك في الكوميديا مثل «التطهير» في التراجيديا، ومثل إثارة الوعي الفكري في المسرح التسييسي عند بريشت. «وجهة نظر» الرملي وصبحي جمعت اللحظات المأساوية

والملهاوية، التسييسية والشاعرية، بحيث أثارت لدى الجمهور موجات من التفكير والعاطفة والمرح معاً، ودفعت بتلك الرعشة النادرة في عمودي الفقري دون أن تخل بشرط الكوميديا. إنها مسرحية مسلية إلى درجة أن العرض الذي يستغرق زهاء ثلاث ساعات لم يستدع 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 أغنيات وحركات ساذجة، كما استخدمت بعض التقنيات المساعدة بصورة ساذجة ومقحمة دون مبرر.

وأعتقد أن نص «وجهة نظر» كان يحتاج إلى واقعية صارمة ودقيقة في توزيع وأداء الأدوار جميعاً، إذ إنّ بعض الممثلين الرئيسيين كان يؤدي بنمطية أو بمبالغة ينتميان إلى المسرح التجاري وعيوبه. ولست أرى في انفلات ممثلة بالضحك على المسرح خارج إطار دورها ميزة للنجم الذي أمامها، ولا أعتقد أن مخرجاً يمكن أن يقبل هذا. وعلى النقيض من بعض ممثلي «وجهة نظر»، نجد محمد صبحي وعبلة كامل وهاني رمزي يؤدون أدوارهم بصدق وحرفية خارجية معاً. يتحدث محمد صبحي بشغف عن تعريضه ممثليه الشباب لتمارين غروتوفسكي، ولكني أشك في اتقان وفائدة ذلك لعروض مثل عروض هذا «الاستُديو»، وأرى أن التوجه الأسلم والأصح لمثل هذه الأعمال هو منهج ستانسلافسكي، مطوراً عبر التجربة الغربية.

ليس محمد صبحي مجرد ممثل كوميدي آخر يتميز بقدراته البهلوانية، فيتشاقى ويتراقص و «يتشعبط على نجفة». إنه ممثل مجتهد، لديه حضور فذ على المسرح، وهو يؤدي بمزيج من الإحساس الداخلي الروحي، والتكنيك

الخارجي الجسدي. ومع أنه يضحكنا حتى الوجع، لاننسى قط رجفة وجهه المعبرة في اللحظة التي يكتشف فيها أن سنية (عبلة كامل) عمياء مثله تماماً. محمد صبحي ممثل شامل، فهو يجعلك تحبه وتتحد معه في الحزن والفرح، في الألم والتمرد.

ودخوله الأول إلى خشبة المسرح دخول متميز ولافت للنظر، شأن كبار الممثلين المقتدرين، في كل مسرحية من مسرحياته. وهنا، في «وجهة نظر» يبتدع دخولاً آخر طريفاً، وهو إطفاء النور كلما دخل، مستثيراً موجة عارمة من الضحك والتصفيق عندما يتكرر الأمر عدة مرات. ولكن، ما أن يدخل صبحي، وتستقر الأمور، حتى يحافظ على ملامح شخصية عرفة الشواف طوال العرض، فلا يخل بمشيتها، ولا بالذراعين الممدودتين والنظرة الساهمة العمياء. ويصل فناننا البارع إلى أوج تحكمه بالشخصية في بداية الفصل الثاني، حين يتدرب على التظاهر بأنه مبصر، مؤدياً رقصة خفيفة بارعة تذكرنا برقصات ملهمة تشابلن، وربما بستركيتون أيضاً. ولا شك أن هذا الأداء ليس نتاج موهبة فذة فحسب، وإنما نتيجة تدرب وسعي دؤوب، فضلاً عن مراقبة عدد من المكفوفين واقتباس أدق حركاتهم وسكناتهم، ليس بتعال وسخرية، بل بكثير من الاحترام والتعاطف. وأظن أنه لجأ خلال عمله على الدور، وتدريبه باقي الممثلين، إلى تمارين شاقة، يدخل فيها الارتجال، وربما عصب الأعين أو إطفاء النور. ولعل ذلك انعكس بشكل خاص على أداء الممثلة الموهوبة عبلة كامل.

عبلة كامل خامة ماس نادرة، تزداد بريقاً منبعثاً من سطوحها المصقولة، بازدياد أيدي الصناع المهرة الذين يتركون على جوهرها بصماتهم الخبيرة. أداء عبلة كامل فريد من نوعه في المسرح المصري، إذ يمتزج فيه الإيمان والحِرفية معاً. لديها تنوع رائع بين الكوميديا والتراجيديا، تصحبه

شاعرية تجعل شخصيتها لا مجرد انعكاس واقعي في مرآة، بل صورة فنية عبر عدسة مكبرة. تتمتع عبلة كامل بخفة ظل ونبرة أسى تستخدمها بتقنين وتفنن حسب حاجات النص والإخراج، ولم يفارقها اقتصادها في التعبير حتى تحية الختام.

كنت أتمنى لو أن محمد صبحي استطاع كمنتج وكمخرج ضبط جميع الممثلين في «وجهة نظر» كما ضبط عبلة كامل، أو كما ضبطت هي نفسها. وكنت أتمنى ألا يترك أية ثغرات، أو يقدم أية تنازلات، في مسألة توزيع الأدوار، وفي الأداء نفسه، لأن العرض هبط بشكل ملحوظ في الربع 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 أملاً في الروح أن يبصر المسرح طريقه، كما جعل عرفة الشواف زملاء دربه يبصرون. ويكفي مسرحية لينين الرملي ومحمد صبحي فخراً هذا الإجماع على محبتها وفهمها، سواء من الفلاح أو من المثقف. وهذا شأن كلِّ فنٍّ شعبي نظيف.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

قناعات لصلاح عبد الصبور

لا شك أن جيل السياب والحجازي والحاوي والملائكة وعبد الصبور استطاع أن يشق للشعر الحديث طريقاً مضيئة وسط وعورة نتاج المقلدين وعناد التقليديين، فوصل هذا الجيل بالشعر إلى أقانيم جديدة واسعة ومزدهرة، وأكد قيمته وجماله وأصالته. وكان لابد لهذا الإيمان العميق بدور الشعر ومسؤولية الشاعر في العصر أن يصل ببعض هؤلاء الرواد إلى إحياء دور الشعر القديم، أي العودة به ليكون وسيلة تعبير غنية، فاتجهوا نحو الملاحم الشعرية (خصوصاً الشعبية منها)، ولكنهم بشكل رئيسي وحتمي اتجهوا نحو عالم المسرح، بل غالباً نحو إعادة المسرح إلى أحضان الشعر. ولكن لاشك أيضاً أنَّ تطوراً قد طرأ عبر الزمن في المفاهيم النقدية نحو كل من الشعر والمسرح. «فن الشعر» عند أرسطو الذي كان يشير إلى أنّ فن المسرح قد تحول إلى مدارس عدة معظمها نثري يعتمد لغة الحياة اليومية، ورؤيا الشاعر أصبحت أشد كثافة وتعقيداً من وضوح المسرح ومخاطبته المباشرة لجمهور منصت. برغم أن المسرح لم يتخلَّ تماماً عن الشعر، إلا أن أشكاله الحديثة اتجهت نحو إحساس الشعر من خلال التكنيك والأسلوب الدراميين أكثر مما لجأت إلى الشعر كشعر. لكن هذا لم يمنع وجود شعراء عظام كتبوا للمسرح شعراً كيتسين واليوت وغوته ولوركا. بل إنّ ظل شكسبير بقى مسيطراً على العصر الحديث مؤكداً تجاوزه لجميع حواجز الزمن ووقتيه الفن. والشعر

العربي، الذي وجد له محاولات بدائية في الكتابة للمسرح عند أحمد شوقي وعزيز أباظة، بدأ يأخذ شكلاً حديثاً واعداً من خلال مسرحيات كاتب ياسين وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وجورج شحادة. بعض هؤلاء يكتب شعراً 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 شعرية عديدة للكتاب الشباب في الوطن العربي منها مسرحيات لممدوح عدوان وخالد محي الدين البرادعي وعلي عقلة عرسان ومعين بسيسو وإبراهيم أبو سنة وغيرهم. وقد اخترت من كل هؤلاء أعظم رواد المسرح الشعري العربي الحديث وأكثرهم تنوعاً لنحلل بعض أعماله فلعلَّ وراء تحليلها تكمن استنتاجات عامة. فلندخل عالم صلاح عبد الصبور المسرحي... عالم الحلاج والأميرات... والسياسة.. والجنس والعبث.

ليلى والمجنون:

هذه المسرحية، التي نشرها صلاح عبد الصبور لأول مرّة في العدد (٧٠) من مجلة «المسرح» عام ١٩٧٠ ثم أصدرها في كتاب، تختلف عن جميع مسرحياته الأخرى. إنها مسرحية سياسية لا تحاول أن تخفي معالم سياستها، على العكس من أعماله الأخرى حيث يستخدم الإيحاء والتضمين والرمز. إنها محاولة لكتابة مسرحية شعرية ذات اتجاه واقعي يعالج فترة من تاريخ مصر المعاصر.

تدور الأحداث في عهد كانت الرجعية والملكية فيه محدقة ومهددة لجميع القوى الداعية إلى التقدم. إنها صرخة تحاول أن تصوغ قدرة الشعر التعبيرية في شخصيات هي وليدة الفكر أكثر مما هي وليدة الحياة. ولعل هذا يتوضح في المقاطع المباشرة التي يلقيها في المسرحية كل من (سعيد) الشاعر

و (الأستاذ) وانظروا هذا المثال من الشعر الجيد الذي نلمح فيه بعداً كاملاً عن الدراما الشعرية:

يا أهل مدينتنا

هذا قولي:

رعب أكبر من هذا سوف يجيء

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمت.

أو ببطون الغابات

لن ينجيكم أن تختبئوا في حجراتكم

أو تحت وسائدكم، أو في بالوعات الحمامات،

لن ينجيكم أن تلتصقوا بالجدران، إلى أن

يصبح كل منكم ظلاً مشبوهاً عانق ظلاً

لن ينجيكم أن ترتدوا أطفالاً

لن ينجيكم أن تقصر هاماتكم حتى تلتصقوا بالأرض.

أو أن تتكمشوا حتى يدخل أحدكمو

في سم الإبرة

لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة

لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكون من أجسادكم المرتعدة.

كومة قاذورات.

فانفجروا أو موتوا

انفجروا أو موتوا[1]

(١) «ليلى والمجنون»، مجلة «المسرح»، العدد ٧٠.

وبرغم هذه الإنفجارات اليائسة الصارخة يظلُّ الموقف الجوهري لعبد الصبور بمنأى عنها، فبين الصراعات والتناقضات التي تخوضها الشخصيات نجد نهاية لأنقى الثوريين في الانكفاء الذاتي، أو السجن، أو العجز. بذلك، تظل قيمة المسرحية فكرياً قيمة تقريرية متشائمة، أكثر منها قيمة تحريضية متفائلة. إنها مسرحية تتحدث عن مجموعة من الثوريين، ولكن اصطناع 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!

ويحار دارسُ هذه المسرحية، فهي لا تتبع فقط أشكالاً مسرحية مختلفة، وإنما تتشعب أيضاً إلى مضامين مختلفة، ربما شكلت في مجموعها صورة للواقع السياسي في مصر إبّان عهد الملكية، ولكنها تظل صورة مجزأة في تكوينها، تحاول رسم الشخصيات وفي الوقت نفسه تقضي على الدّقة والرهافة في هذا الرسم. والأكثر من ذلك أن فيها تشتتاً في وحدة العمل والحبكات التي تشكل في مجموعها الحدث المسرحي، بحيث تفتقد الخط النامي فيها نحو ذروة هامة، فإذا بتلك الذروة تأتي دون أن تهز شعورنا بأكثر من دغدغة خفيفة، تذكرنا بروايات إحسان عبد القدوس. والمسرحية تبدأ في اصطناع ضعيف مسرحياً وشعرياً، إذ تحاول أن تعرض علينا مجموع شخصياتها المكونة من فئة ثورية تعمل في الصحافة وتصدر مجلة نقية الصوت نظيفة الاتجاه، بحيث تلقى من عنت الرقابة السلطوية ما تلقى دون أن تنحرف أنملة عن أداء واجبها. أما الجماعة الثورية التي يراسلها الأستاذ، فهي تضم مجموعة من الشباب منهم: سعيد (الشاعر) وزياد (لاذع اللسان) وحسان (المؤمن بالعنف الثوري)، وأخرى من الفتيات منهنّ: ليلى (الحالمة) وسلوى وحنان (نماذج غير مميزة)، ونعلم أيضاً أنّ 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

أعضائها، ويصر الأستاذ أن يلعب سعيد دور قيس، وأن تلعب ليلى دور ليلى. ويبدأ التدريب ويشترك الجميع فيه، إلا أن سعيداً يشكو دائماً من دوره، ويظل أسير هموم ذاتية خاصة، وبعيداً عن أجواء الحب الرومانسي التي تتطلّبها المسرحية، كما تتطلبها زميلته ليلى. في الوقت نفسه يعود حسام وقد أفرج عنه لينضم من جديد إلى رفاقه. وتبدأ هموم سعيد بالتكشف، فبينما تتحول أبيات شوقي إلى نرجسيات حب في قلبي سعيد وليلى، تظهر في كلمات سعيد صور من طفولته التعسة وعناء أمه البائسة التي تتلقى إهانات الرجال بعد موت زوجها وهي تبذل جسدها كي تعيل ولدها. كل تلك الذكريات تشوه حاضره وتملأ خاطره بالعفونة والآلام. وتيأس ليلى من سعيد، فهي تحدثه عن الحب والإخلاص والسعادة، وهو يخاف ويهرب من العواطف الحادة والرغبات الجنسية ليعتبرها موبقة آثمة (وهذه حبكة شبه منقطعة ومنفصلة في سياق المسرحية) فجأة، ينتقل بنا المشهد إلى خمّارة يتبادل فيها الأصدقاء الشباب الأنخاب والأحاديث والأشعار والسخط.

وهناك يبوح لهم زياد أخيراً بأن رفيقهم حسان الذي خرج من السجن يخونهم ويشي بهم لأعوان السلطة فينطلق حسان ثائراً يبغي قتله، وفي شقة ذاك حيث يصل الجميع يصطدم حسان بحسام ويخرجان في مطاردة عنيفة يتبعها الجميع، ولكن سعيداً يفاجأ بمرأى ليلى تخرج من غرفة نوم حسام نصف عارية لتعترف له أنها لجأت إلى الثاني يائسة من حبه وأنها تبادلت معه الغرام، ثم تنهار لتعلن له عن استمرار حبها ورغبتها فيه وفي الحياة معه. وفي لحظة اللقاء حينما يصبح حلمها حقيقة، يقتحم حسام الشقة وقد تخلص من مطارديه ليطرد سعيداً ولكن الأخير يهوي على رأسه بتمثال فيرديه قتيلاً. وتتفرق الجماعة أشلاء متناثرة، فيقرر زياد وحنان الالتحاق بمدرسة أطفال في الريف، ويعتزل الأستاذ عالم الصحافة كالمخبول منتظراً قادماً مجهولاً سوف يأتي ذات يوم، لعله رمز الثورة.

تظل المسرحية بالطبع على سياستها مسرحية تحاول أن تعتني بالأبعاد الإنسانية للشخصيات لكن المشكلة فيها هي تشتت الحبكات، وكل منها هام، والمشكلة فيها أنها تنتهي بصرخات شبه يائسة وحالمة للشاعر في المسرحية دون أن تصل إلى طرح قيمة ما. هل القادم المنتظر هو الثورة؟ وهل يأتي أم لا يأتي؟ وما المعنى إذن من النهايات اليائسة والمتراجعة للجماعة الثورية؟

إن مسرحية «ليلى 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 تنبع من بنيان العمل وجوهره؟ وفي رأينا أن «ليلى 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 يلقيها الباقون في حوارهم خصوصاً أهمها عند الأستاذ وليلى فإنها تبدو لنا غير ضرورية، بل ومن الممكن والمستحسن أن تقال نثراً فتحتفظ بنفس القدر من الجمال وبواقعية 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 يبتعد به عن أصول هذا الفن ويقترب به من جوهر الشعر الصرف، والرؤيا الشعرية النقية، وبهذا يبتعد به عن «المسرح الشعري».

مسافر ليل:

لقد رأينا كيف أن صلاح عبد الصبور قد جرب في مسرحيتيه السابقتين شكلين مختلفين من المسرح الشعري، متأثراً بغيره من اتجاهات وكتاب المسرح العالمي تأثراً واضحاً لا لبس فيه.

وإذا كان هذا من العيوب المشار إليها في مسرح الحكيم مثلاً لأنه يعني افتقار الأصالة المميزة. والتعلّق بالتقليد، فإنه في حال تجربة ناشئة كالمسرح الشعري يعتبر تجريباً قد يؤدي إلى تحقيق الفائدة المرجوة. ولكن الانتقال السريع من الإعجاب بكاتب ثم بآخر 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 تذييل مسرحيته المذكورة قائلاً: «كتبت مسرحيتي مأساة الحلاج، وكان فيها عودة - كما تصورت- إلى ينبوع غرامي المسرحي الأول: الإغريق - أين كان أونيسكو عندئذ لا أدري. فقد خلت مأساة الحلاج 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 وأحببته عند غرامي الثاني: يوجين أنيسكو[1].

وبرغم أن صلاح عبد الصبور يحاول الدفاع عن مسرح اللامعقول قائلاً/ «إنه ليس مسرحاً لا معقولاً بمعنى أنه مجاف للعقل، ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق،» فإنه يتناسى أنَّ القضية أهم من مجرد طرح شكلي، وأنَّ العبث أو اللامعقول هو فلسفة غير محدودة المعالم ليس هدفها أن تزرع خيبة الثقة والتشاؤم بقدر ما هي بحد ذاتها خائبة الثقة وبائسة. وإذا كان ما يقول عبد الصبور صحيحاً بالنسبة لبعض كتاب العبث وبعض أعمال أونيسكو نفسه، فإنه لا ينطبق على جميع أعماله (فمثلاً جاك أو

([1]) صلاح عبد الصبور، «مسافر ليل»، ص٩٤.

الامتثال، مسرحية عابثة ومجافية للعقل نفسه). كذلك لابد أن نفصل ما بين النقد الحاد اليائس لقوى الشر والاستغلال في العالم، وبين النقد التجريبي الخبيث، وكما أن صلاح عبد الصبور لا يمكنه تجنب عوالم السياسة رمزاً أو إفصاحاً في مسرحياته، فإننا يجب أن نملك نظرة سياسية (تأتي عقب النظرة الفنية) في أعمال مسرح العبث واللامعقول، وهو في رأينا فارق متعلق بالقيمة الإنسانية، وبالتالي الفنية، قبل تعلقه بالمذاهب. من هنا، نستنتج أن مسرحية «مسافر ليل»، التي تدور حوادثها في قطار، ويلعب أدوارها راكب وقاطع تذاكر وراوٍ، هي مسرحية تحاكي مسرح العبث أكثر مما هي مسرحية عبث. إنها تجسيد لما يراه عبد الصبور من كلمة «العبث»، ولكنها لا تحمل الشعور بالخواء الرهيب الذي يعبر عنه كتابه. لذا، فهي مجرد شكل فارغ لمحتوىً كان من الممكن أن يقال بشكل أعمق وأغنى وأبسط، ليكون متوائماً مع التزامه وتعرضه لمسألة سياسية حساسة.

المسرحية سياسية رمزية بالتأكيد، مع أن تفسيرها بأشكال مختلفة أمر طبيعي، ولكننا نرى أن المسافر فيها يلعب رمزاً للإنسان العادي (المواطن) الذي ينتقل عبر قطار الحياة في رحلة لا يعرف بدايتها ولا نهايتها، وأن قاطع التذاكر يرمز إلى السلطة المتنكرة تحت ظلال 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 يقول شيئاً. واللعبة بين الرجلين، التي تبدأ بالحوار وتنتهي بالقتل، هي لعبة الرعب المعاصرة وتلك العلاقات اللامعقولة، 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 الراوي فيظل صوتاً محايداً،

صوتاً مداناً في النهاية، وهو ليس رمزاً للإنسان العادي كما في «الراكب»، ولكنه فعلاً إنسان عادي يرى ويعلق ولا يملك أن يفعل... لأنه أيضاً خائف:

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكمو أعزل لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل؟(*)

هذه اللعبة يمكن أن تتخذ لها عدة مستويات، وأن تسقط ظلاً أوسع من حدود الوطن الإقليمية لتنفرد على قضية الإنسان في العالم.. على مأساته: الإنسان الذي يقاتل في فييتنام ضد أشرس هجمات «الحضارة»، والإنسان المسحوق في العالم الثالث تحت ظل رجل يرتدي قناعاً عليه ابتسامة بينما يلمع في يده حدُّ السكين، والإنسان المدمر بفعل مسننات الماكينات ودخان المعامل في أوروبا.. كلها صور لشيء واحد هو «الإنسان – الضحية».. الإنسان الذي ولد ليغرّب وينفى ويقتل دون ذنب جناه.

إذن، تظل القيمة السائدة في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» - رغم التزامها الداخلي - قيمة تجريدية تكمن في ذهن الكاتب أكثر مما تكمن في الأبعاد التي يضمها العمل بين جوانحه، خصوصاً بما يتعلق باحتمالات عرضه على منصة المسرح. من هنا، فالمسرحية صالحة للمسارح الصغيرة جداً حيث لا يحتاج العرض إلى حركةٍ، بل يعتمد اعتماداً شبه تام على الحوار.

وبرغم 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 ٧٧.

التعبير، بل تحتاج لغةً نثرية مكثفة وبسيطة تشبه لغة نجيب محفوظ أو بيكيت. فاللغة الفخمة التي يستخدمها أونيسكو أحياناً تهدف بحد ذاتها إلى السخرية من اللغة، ولا تلاءم بحال 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 ستتحول مجبرة إلى تهريج مفتعل. إن مشاهد استراغون وفلاديمير وهما يثرثران حول أكل الجزر أو الحذاء أو الشجرة الجرداء يمكن أن تحول العمل كله إلى «كوميديا سوداء»، وكذلك مشاهد في مسرحيات أونيسكو «المغنية الصلعاء». «الخراتيت» أو «اميديه» أو «الأستاذ» أو «المستأجر الجديد» وغيرها، ولكن الأمر لا يتحقق هنا، وطبيعة العمل لا تستدعيه، خصوصاً عندما نفهم العمل ونفسره ببعد «معقول»، أو على الأقل أكثر معقولية من لا معقولية بيكيت وأنيسكو والعبثيين. ألم نقل إنّ الرغبة في التقليد تبدو لنا مسبقة في هذا العمل عند صلاح عبد الصبور، وأن هذه الرغبة لها أخطارها الكامنة العديدة التي حاولنا أن نكشف النقاب عنها في السطور السابقة؟ إن طموح صلاح عبد الصبور المسرحي لارتياد مجاهل المسرح الشعري بثلاث صيغ مختلفة تجاوز حدود موهبته وقدراته.

ولكن الشعر كان أقوى صوتاً، وكان أكثر بقاء في نفس عبد الصبور، وكان لا بد له أن يقبض من جديد على عصب الريح والشمس والإنسان.. على الشاعرية في المسرح. إنَّ كون المسرح القديم شعرياً لا يعني وجوب العودة بكل المسرح إلى الشعر. إنَّ جوهر الشعر - وبالتالي المسرح الشعري - ليس النظم. وما دام أصبحت هناك وسائل أبسط للتعبير، فإن استخدام الشعر الموزون يصبح ضرورة وحاجة في قليل من الأحيان فحسب. وكما قلنا، فإن صلاح عبد الصبور عاد ليتلمس جاداً ومخلصاً رؤيةً فنية جديدة مليئة بالموهبة والطموح، واحتمالات العرض المسرحي في مسرحيته

«الأميرة تنتظر»، مع أنها أيضاً تنتهج خطاً مغايراً لما سبقها من مسرحيات، خصوصاً رائعته «مأساة الحلاج»، فأتت مسرحية شعرية معاصرة وغنية. إنّ فيها من غرابة المواقف والإثارة المسرحية، والكوميديا السوداء، وعذوبة الشعر، ما يشكل نقطة ضوء متوهجة وواعدة بين معالم المسرح الشعري العربي القليلة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

محمود دياب بين مسرح الفلاحين ومسرح المثقفين

محمود دياب واحدٌ من ألمع كتاب المسرح العربي الحديث، يكتب غالباً بالعامية المصرية وأحياناً بالفصحى ، وهو متمكن من الاثنتين ، فازت مسرحيته المكتوبة بالعامية «الزوبعة» بالجائزة الأولى لمسابقة المسرح العربي التي نظمتها اليونيسكو عام ١٩٦٨، وسبقتها مسرحيته «البيت القديم» التي كتبها باللغة الفصحى وفازت بجائزة المجمع اللغوي في مصر.

كان محمود دياب أول من مشى بخطوات حثيثة نحو تحقيق «المسرح الجوال» أو «مسرح الفلاحين»، فقد اتجه بحكم منبته الريفي إلى الكتابة للناس البسطاء في القرى البعيدة أعمالاً عن حياتهم وواقعهم دون أن يبتعد بذلك عن الفن المسرحي العظيم. فقدمت مسرحياته الفلاحية (الزوبعة - ليالي الحصاد - الهلافيت)(*) في أجران القرى وبيادر القمح والقرى النائية. وإذا كان خط التطور في مسرح دياب يتصاعد تدريجياً في مسرحياته الطويلة مع الحفاظ على العمود الفقري لفن الدراما مضيفاً إليه شيئاً فشيئاً تقنيات المسرح المعاصر التي تجلت في أعقد صورها في مسرحيته «ليالي الحصاد»، حيث تظهر تأثيرات بيراندييللو ولعبة «المسرح داخل المسرح»، رغم المحلية البيئية في العمل، وكان محمود دياب يثبت فعلاً أن المحلية هي الطريق إلى العالمية.

(*) حظيت «الهلافيت» بإحياء في بيروت خلال موسم ٩٤-٩٥ على يدي المخرجة عليّة الخالدي.

أما مسرحيات دياب ذات الفصل الواحد فهي أيضاً مجال لتقييمه ورصد تطوره، فالأخيرة منها كتبت بلغة فصحى مبسطة، شاعرية، وموحية، تقف جنباً إلى جنب مع أعمال المسرح الحديث العالمي في مضمونها ومتانتها. لقد انتقل دياب من مرحلته الأولى التي تتمثل في (الغريب – والبيانو – والضيوف) إلى ثلاثيته الرمزية التي نشرها تباعاً في المجلات الأدبية وقدم المسرح القومي بدمشق إثنتين منها هما (الغرباء لا يشربون القهوة - اضبطوا الساعات) وكلتاهما تتحدثان من خلال الرمز عن فلسطين، وعن أزمة الإنسان العربي في مواجهة القوى الباغية التي تحاول زلزلة أركان وجوده. وكان المسرح القومي قد قدم «الغريب» من قبل، كما قدم التلفزيون العربي السوري مسلسل «زقاق المايلة» المقتبس عن مسرحية «الزوبعة».

ولعل أبرز ما يميز محمود دياب بين كتاب المسرح العربي هو حرصه على نظافة إنتاجه من جميع المؤثرات التجارية، فقد حافظ على تسلل تطوره الفني والفكري دون قفزات أو تقهقر، ودون أن تغزوه إغراءات الكتابة السهلة التي وقع تحت سلطانها عديد من أقرانه. فعندما أتى دياب من جو الريف، كتب عنه وله كما كتب 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 وسوط الإقطاعي.

ومن الناحية التقنية حافظ دياب، بشجاعة وبطريقة تدعو إلى الإعجاب، على شكل تجربته الفنية، بحيث كان الشكل لديه ينبثق من طبيعة العمل نفسه، ولا يلحق به. من هنا، تميزت مسرحياته بنكهتها الأصلية، وبأنها تحمل حتى في داخل حوارها معالم أجوائها وديكورها وإضاءتها وملابسها، حتى ليدخل هذا كله في صلب العمل نفسه وبنيته بحيث لا يفلت القارئ أو المتفرج من هذا الأسر أبداً.

وظل محمود دياب يتابع عمله بجد ككاتب مسرحي بعد أن هجر عالم القصة القصيرة الذي بدأ به مرافقاً للمسرح. ولعل نجاحه يعود إلى اختياره لمن يتوجه بأعماله: هل لجمهور من الفلاحين؛ أم لمثقفي المدينة.

لقد بقي مخلصاً لرؤيته وتجربته في الحالتين، يشحن الحوار بالصور المجسدة تشبها بالمسرحيات الكلاسيكية ومسرحيات شكسبير حيث تتجمع الطاقة المسرحية في النص المنطوق من قبل الممثل، ولعل هذا يعود إلى حرص محمود دياب على سهولة نقل مسرحياته وتنفيذها في جميع الظروف. ومحمود دياب واحد من القلائل الذين حققوا – رغم جديتهم – نجاحاً جماهيرياً جيداً، فجرب حظه في المسرحية الغنائية فكتب... «دنيا البيانولا» التي توقفت في ذروة نجاحها بسبب حريق شب في المسرح (!) كما كتب للسينما المصرية أكثر من عمل مقتبس عن روايات دوستويفسكي، وللتلفزيون السوري عملاً عن أسطورة الزباء.

ومن مسرحياته الأخرى الناجحة «باب الفتوح، التي استلهم فيها التاريخ كمادة للبحث المعاصر وإلقاء الضوء على البطولة المجهولة، وإدانة القائد المنفصل عن شعبه وعن المثقفين من طليعة هذا الشعب بسبب أعوانه وحراسه. كما كتب في أعقاب حرب ١٩٧٣ مسرحية الرائعة «رسول من قرية تاميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام»، فكانت شبه نبوءة لما حدث في مصر من تراجع سياسي مشين، واتفاقات منفردة مع إسرائيل.

أخيراً، اتجه محمود دياب إلى صياغة مأساة عربية الطابع صافية النوع، ذات شاعرية في الحوار، وبراعة في رسم الشخصيات. إنها «انتقام الملكة الزباء»، التي تحمل تفسيراً للأسطورة القديمة المعروفة يقول: إن الأرض التي روتها الدماء لا يمكن أن يزرع فيها حب بين المتخاصمين.

«رسول من قرية تاميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» هي إحدى أهم مسرحيات محمود دياب، وإحدى أجرأ المسرحيات السياسية التي

كتبت في أعقاب حرب تشرين ١٩٧٣، وأنذرت بما سوف يحدث من اتفاقيات ومصالحات مع إسرائيل.

أعد المسرحية من العامية المصرية إلى الفصحى الشاعر بندر عبد الحميد وأخرجها لفرقة «المسرح الجامعي» المركزية بدمشق فواز الساجر، وكان العرض مثار اعتزاز في تاريخ المسرح السوري الحديث إلى حد أنه اختير للمشاركة في «مهرجان دمشق للمسرح العربي». و(تاميرا) قرية مصرية منسية في ضمير المترفين، لا يذكرونها إلا في المناسبات، ولا يكترثون ببؤسها وفقرها، رغم أن أبناءها يعيشون كل نبضة من آلام الوطن، وعند احتدام الخطر هم أول من يقدمون التضحيات بلا حساب (تاميرا) إذن 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 بدا يعي واقعه، يرفع صوته بالاحتجاج. لقد بدأت الجريدة تصل، والإذاعة تصل، وبدأ الوعي بالانتشار، صحيح أن الفلاح المتنور (أبو عارف) يقرأ بصعوبة، وان راديو الفلاح الأبله (محروس) قديم وبلا بطاريات في الغالب، وأن (فكري أبو إسماعيل) الشاب يخدم في الجيش ونادراً ما يجيء إلى القرية قادماً من الجبهة، إلا أن هناك رأياً عاماً في (تاميرا) بدأ يدرك الوضع الطبقي، ويتخذ موقفاً من المستغل (دسوقي) وأتباعه. وعندما يصل نبأ اندلاع الحرب يتوضح لنا ما يريد دياب أن يقوله من خلال المسرحية: إن حق الإنسان الذي يدافع عن وطنه يجب أن يكون مصاناً من أيدي المستغلين حتى يحسن الدفاع عن هذا الوطن ويؤمن بجدوى النضال وشرف الشهادة. وكم هو مختلف حلم التحرير عند فقراء الناس عن موقف الحاج دسوقي الذي يثق بأن الحرب لا تتعدى لعبة دولية تحددها وتنهيها قرارات القوى الكبرى في العالم.

أما في النصف الثاني من المسرحية فنشهد زيارة الفلاح المتنور (أحمد أبو عارف) للقاهرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، وقد انقطعت عن أهل (تاميرا) الأخبار. ولكن (أبو عارف) يصبح في القاهرة نموذجاً للدعاية الكاذبة عبر أجهزة الإعلام عن انتصار زائف، ليعود بعد ذلك إلى قريته خالي الوفاض لا يحمل أي جواب، بل يحمل إحباطه وضياعه وحزنه.

تمتع المخرج فواز الساجر. بموهبة كبيرة في إضفاء الحيوية والتشويق على عمله المسرحي، والوصول إلى حلول إخراجية ذات جمالية مبهرة ودلالات فكرية عميقة.

انطلق الساجر في تصوره من عجلة خشبية ضخمة تتوسط المسرح، ويديرها الممثلون للإيحاء بتبدل المشاهد. وقد صمم الديكور الفنان نعمان جود فأبدع في اختياره مواده، سواء في الخشب الخام القديم الذي شكل ناعورة الماء الشهيرة في الريف المصري والعربي، أو في مادة القماش الخلفية التي يظهر من ورائها شبح الشهيد بصورة مهيبة مؤثرة. كذلك كان استخدام الإضاءة الخافت في الخلفية والستائر السوداء في الأطراف مفيداً لإعطاء عمق إضافي للمسرح وتركيز أشد على الشخصيات.

أدخل المخرج والمعدُّ تعديلاً وحيداً أساسياً على النص – عدا عن نقله إلى الفصحى – هو إضافة شخصية راوية طفلة تقطع تسلسل الحديث وتضفي بتعليقاتها الموظفة بشكل تهكمي طابعاً برشتيّاً على العرض، وقد أدت دورها الممثلة ندى الحمصي بحضور لافت للأنظار. وأحسن الساجر في رسم مشاهده بصورة حيوية، وأطلق طاقات ممثليه الشبان المتحمسين فأبدعوا في الحركة والتعبير. لقد فطن إلى أن نص محمود دياب هذا يختلف عن باقي نصوصه التي تتمتع بحبكة مسرحية متينة ومترابطة مثل «الزوبعة» و«ليالي الحصاد»، فكان لا بد من تقديمه بأسلوب إخراجي يتلاءم مع طرازه، ويزيد ملحمية وبانورامية في تصوير للواقع. 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 رغبةِ المؤلف في رفع حدة التشويق في مسرحية فضفاضة الحدث، دون بطل محوري، فقام بالاعتماد على جماعية الأداء، وضمن العرض قصاصات ذات هدف تسجيلي بحت من الصحف اليومية، كما ضمنه أغنيات للشيخ إمام من أشعار أحمد فؤاد نجم. وكان توزيع المخرج للأدوار في محله، حيث تألق كل من رشيد عساف، محمد حوارني، صباح ضميراوي، صبحي سليمان، سلوم حداد، فيلدا سمور، عباس النوري، ونذير سرحان، ولكن السمة الغالبة على الأداء كانت تقليد الشخصية وعرضها أكثر من تمثلها وتجسيدها. ولعل هذا في ظن المخرج استكمال للأسلوب البرشتي الذي أنتجه، إلا أن النص - للأسف - لم يكن يقتضي ذلك، بل يحتاج إلى أداء واقعي نفسي صادق يحسن تجسيد الشخصيات وتصوير صراعاتها بإقناع. هذه علة الاقتداء بأسلوب غربي معين بدلاً من الانطلاق مما يقتضيه النص كأساس ونبعٍ للعرض المسرحي. ورغم ما أشدنا به من نزعات جمالية وحلول إخراجية رائعة بحق، إلا أن نزعة استعراضية لجذب تصفيق الجمهور للإخراج ظهرت دون مبرر. فقد عمل الساجر على أن يبقي ظله ظاهراً على العرض طيلة الوقت، وهذه في رأيي صورة غير صحية للإخراج الحديث حيث يفضل أن يذوب المخرج في الممثلين، وألاّ يستعرض عضلاته الإخراجية على حسابهم. لذلك بدت المشاهد الجماعية في العرض أقوى وأنجع من المشاهد الثنائية، الحب بين عائشة والجندي فكري، أو كالصراع بين الفلاح الشاب حامد وبين عمه الذي يريد أن يسلبه أرضه، وأخيراً كزيارة أحمد أبو عارف 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 والقهر، ليكون أول شهيد في (تاميرا) يبذل الدم ليعلن بدء الثورة (ومن غرائب الصدف أن الممثل نفسه اغتيل فعلاً بعد المسرحية بست سنوات برصاص المتطرفين لأسباب سياسية تتعلق بعمله كمذيع للمناسبات الرسمية).

لقد كانت مسرحية محمود دياب «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 فواز الساجر(*) دون جدال بعد هذا العمل قدرته وموهبته التي تنبأنا بها منذ أن قدم «حليب الضيوف» و«أن نكون أو لا نكون»، وأنّه قادر على تقديم عرض جيد سواء عمل مع محترفين أم مع هواة.

* * *

(*) رحل فواز الساجر عن عالمنا عام ١٩٨٩، بعد أن أنهى إخراج «سكان الكهف» لوليم سارويان بفترة وجيزة.

الهيئة العامة السورية للكتاب

«بير السلم»:
القمع والتمرد في
نبوءة سعد الدين وهبة

«بير السلم»[*] مسرحية سعد الدين وهبة ليست مثل الأفلام المصرية، كما قد يبدو للوهلة الأولى. إنّها مسرحية سياسية فكرية مموهة بمكياج ميلودرامي. و«بير السلم» تنطلق من مفارقة رئيسية: هناك، ووراء الباب يرقد «الشبراوي» الكبير مشلولاً، عاجزاً عن النطق. أمام الباب نرى أسرة «الشبراوي» تحيا حياتها الطبيعية، وتنعم بخير الأب المريض دون أن تمنحه جانباً من اهتمامها. إننا نراهم في سلبيتهم، وتفاهتهم يعدون العدة للذهاب إلى مولد. وراء الباب تستطيع إنسانة واحدة أن تدخل: إنها ابنته «عزيزة» التي ترمز إلى كونها ابنة الوطن المخلصة ضمن إطار من الفساد. خلف حدود المجتمع نفسه، هناك الابن المنفي مصطفى: لقد فقد عقله وهو يحارب في صفوف الفدائيين. ويخلق التناقض الحاد بين مرارة الواقع الفاسد وبين الإرادة النضالية وضعاً معقولاً يدفع إلى الجنون. وشيئاً فشيئاً، تتكشف لنا المفارقة، وإذا بالمشلول المريض والوحيدة المعزولة والمنفي المجنون هم الأصحاء حقاً، وإذا بمن نفترض بهم الصحة والطبيعة والحياة مجرد حمقى ومرضى وأموات، بينهم وبين الحقيقة باب، بل أكثر من باب.

(*) «بير السلم» من إنتاج عام ١٩٦٥، لكنها حملت إرهاصات بنكسة ١٩٦٧ عندما عرضت في مطلع السبعينيات.

إن الشبراوي - الرمز السري في المسرحية - الذي يمثل الشعب، أو الوطنية، أو الضمير الذي يهربون من مجابهته، يبقى خوفهم الأكبر. إنهم يعملون للإجهاز عليه.. لقتله خلسة في الليل، لأن في صحوته كشفاً لما نراه من خيانة واختلاس واستغلال وتفاهة وشبق. واحدهم يخفي رأسه كالنّعامة بعيداً عن الواقع وراء أكداس الكتب: إنه الخصاء الفكري، أو عجز النظريات عن مواكبة التجربة الحياتية. ينحصر جل اهتمام ثانيهم في المحافظة على قدراته الجنسية عن طريق «السفوف». وهناك الأم المتصابية التي تخون زوجها الحي المريض مع خطيب ابنتها «عزيزة» الشاب المحامي المدعو «نظيف» - من قبيل السخرية - وهو القذر جداً. وهناك زوجة المثقف النظري المكبوتة جنسياً وعاطفياً بسبب انهماك زوجها المرضي في كتبه. أما الأخ الأكبر حسن، وزعيم الأسرة في غياب والده، فمصالحه هي الأهم، ورعبه الأكبر هو أن تعود الحياة إلى الأب فيناقشه الحساب. الشبراوي، إذن، هو الوطنية المقهورة في ضمائر الناس.. بل هو ضميرهم نفسه يشير إلى واقعهم المخزي بأصبع اتهام كبيرة يثير رعبهم وهو سجين، يثير قلقهم وهو مريض أخرس اللسان. 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 «نظيف» 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 لوثوه أكثر منك». إن كل ثرثرتهم صمت، وكل صمت الشبراوي بلاغة، فهو الحقيقة وهم الباطل. إنه المفهوم الوطني المخلص الذي نفوه بعيداً عن أرواحهم، فلم تبق لهم سوى

أجساد أشباح تتحرك في عفونة وخدر. وعندما يعود «مصطفى» - الابن الصغير - وقد شفي في الفصل الثالث، يحاولون بكل قواهم جره إليهم ليصبح خرتيتاً بين الخراتيت، بينما تجره «عزيزة» ليرى أباه. ويدخل «مصطفى» إلى الشبراوي، لكنه يخرج ليقول إنه لم يره، «عزيزة» هي الوحيدة التي تراه، لأن «عزيزة» هي الوحيدة المؤمنة به، ودون إيمان ليس ممكناً أن نرى. «عزيزة» هي الوحيدة التي سمعت نداءه في أول المسرحية، «عزيزة هي الوحيدة التي آمنت بشفائه ووثقت به ووقفت كالطود الشامخ بينهم لتعلن عن حبها لأبيها وثقتها بعودته. «عزيزة» هي الثورة هي القسم المخلص من الشعب بين جميع عناصر الفساد والرجعية، وهي الوحيدة التي عششت الوطنية على أغصانها المزهرة بالأمل داخل بير السلم المعتم. «عزيزة» تتحدى الجميع إذ تصبح وقد زال خوفها على أبيها: «إذ كنتم رجالة صحيح أوقفوا دقيقة واحدة قدامه». ويتراجعون صامتين في جبن أمام التحدي. ويأتي سؤال لحسن الزعيم الذي يسد عليهم درب الفرار ويطالبهم بتحمل المسؤولية، بينما يتخلى عنها، والسؤال هو: «لماذا وقت الجد تتخلى عنا؟» أهو سؤال سياسي؟ أم سؤال ميتافيزيقي يخاطب قوى علوية؟ أم إنّه مجرد تساؤل ميلودرامي في أسرة مفككة؟ من هو «حسن»؟ إنه «مجرد قش... خشب مطلي بوية». إنه «واقف على لحم.. على لحم ناس عايشين». إن إحساس الدجل والشعوذة والتفاهة والخيانة خلال ثلاثين سنة يتفّجر في لحظة. وتسقط الأم، وينسل معها الجميع هاربين، ليبقى حسن وعزيزة والباب الصامت بينهما وبين الكائن المجهول المختفي خلفه.

هناك مزج في «بير السلم» بين عقدة الكترا وبين الرمز السياسي. «عزيزة» هي الكترا التي تكن لأبيها حباً يكاد يخرج عن حدود الطبيعة. الأم «فريدة» هي كليتمنسترا الخائنة، وعشيقها هو ايجست، بينما الابن الشاب «مصطفى» هو اورست المنتظر. العواطف الإغريقية نفسها تتكرر، إنما دون

أي مبرر مقنع لاستخدامها هنا مع المضمون السياسي الرمزي أو حتى الاجتماعي للعمل.

هنا أيضاً الراوي الذي يخرج في بزّة سوداء لامعة من باب جانبي في الصالة مع موسيقا استعراضية ليعتلي المنصة ويحدثنا مع بداية كل فصل. في الفصل الأول يدعي معرفة كل شيء، وسرعان ما نكتشف أنه لا يعرف أي شيء. إنه يتحدث من أعلى كأستاذ، بينما مضمون كلامه يذكرنا بمهرج دجال. إنه يبيعنا كلاماً، ويطل علينا بين حين وآخر بمنديل يعتصره بين يديه وبأغنية مطربة جداً جداً لأم كلثوم.. مطربة إلى حد التخدير. في الفصل الثاني يطل علينا هذا الراوي بخطابية زعامية دعائية. إنه يقدم لنا قصة عن العفونة والدجل والزعامة المستغلة، لكن المفارقة هي أنّه هو نفسه يدجّل علينا. تلك هي الازدواجية العامة في المسرحية، فكلماته في الوقت نفسه مشبعة بالإيحاءات المختلفة اللاذعة في مجالات السياسة والمجتمع والثقافة.

وكلما ظهر الراوي في كاريكاتيرية وادعائه البارز الزيف رافقته موسيقا فخمة مأساوية: حقاً إنها لمأساة!! وكلما ضخم مصطلحات «اللحظة العصبية» و«المسؤولية 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 إتاحة المجال للتفسير، وإنما لعدم وضوح الرؤيا، أو خوفاً من تدخلات الرقابة – يدخل الجميع ليبلغوا حسن وعزيزة أن الأم (الخيانة) قد ماتت. وفجأة، ينقلب تفاؤل عزيزة إلى يأس قاتم. (هل هذا لأنها مثل الكترا تعاني العقاب والشعور بالذنب؟) وتنقلب سلبية حسن إلى التزام متفائل. هي تصيح بأن الأب مات، وهو يصيح بأنه حي. هل يعني هذا أن النتيجة هي أن حسن الانتهازي هو الذي ينتفع من جهد الثورة في لحظة التغيير، بينما تسقط الثورة الحقة في

أدراج الإهمال والعجز؟ إن هذا التفسير يجعل الأمر غير منطقي أو مقنع. في رأيي أن سعد الدين وهبة أراد مزاوجة اليأس مع التفاؤل، فعزيزة تريد لمحبة الشبراوي أن تغزو نفوس الناس، وتريد للوطنية أن تتسلل إليهم، وليس أن تتسبّب في مصرع بعضهم. أما توبة حسن المفاجئة وغير المقنعة فقد أراد الكاتب منها زرع الأمل في إمكانية اتحاد القائد بالشعب والقضية، واحتماله للمسؤولية في لحظة الأزمة. هكذا تنطلق صيحة «كلكم متم» كتعبير عن مجانية الموت ورهبته، فالوطنية لا تبنى في نظر عزيزة على أجساد الضحايا. إنّ عودة مصطفى (اورست) كشف للخيانة، وليس لإراقة الدم. هنا يتمسك الكاتب بحلٍّ ساذج متسرع – ربما كانت له فيه دوافعه غير الفنية – ويعود المثقف النظري وقد غرقت كتبه في النيل ليقف مع مصطفى: المثقف والمناضل معاً يطالعان القراءة الرشيدة، ففي إعادة الانطلاق من البداية يكمن الحل. إنها في «زرع... حصد» الخلاص هو العمل. عندما يصبح الشعب عاجزاً بسبب تدهور الأوضاع يقف القائد وقفة بطولية ليقدم الحل ويتحمل العبء: ما مدى صحة هذا؟ كان على عزيزة أن تسنده وترفعه، فهذا ما يحدث في دنيا الواقع، ولكن النهاية المفاجئة لها وقعٌ على النفس مهما كان تفسيرها وتبريرها. إن الشكل أو المعالجة الفنية في «بير السلم» معالجة مسطحة، بمعنى أنها تطرح موضوعاً هاماً بشكل مموه، وكأنه لفيلم عربي عادي يناقش قضية أسرية بحتة فيها عناصر الخيانة والحب والكوميديا والمباشرة. ولم يستطع إخراج سعد أردش الارتفاع بمستوى النص، فجاء العرض تقليدياً ميلودرامياً ومستهلكاً، تدعمه باقي العناصر من ديكور وإنارة وموسيقا.

ورغم النجوم الكبار، كسميحة أيوب وتوفيق الدقن وشفيق نور الدين وأمينة رزق أتى الأداء تقليدياً واحترافياً دون صدق. المسرحية لم تنجح كعرض في الحفاظ على عمق وأهمية فكرتها، فأتت عرضاً فيه مبالغة أدائية

ممزوجة بكوميديا رخيصة أحياناً، وبميلودرامية رديئة في أحيان أخرى، خصوصاً في الفصل الثاني والأخير. إن ما تقصده المسرحية أكبر بكثير مما تعرضه، وحجم التمويه والأصباغ غطى قدراً كبيراً من معناها، وجعلها في أذهان المتفرجين العاديين مسرحية اجتماعية.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

«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، ويدين فكرها السياسي، وبين مؤيد يرى فيها ميزات في الشكل الجماهيري والمضمون الجريء. والمسرحية تتناول، باستيحاء تاريخي، شخصية السيد البدوي الدينية، وتحاول أن تسقطها على شخصية الزعيم السياسي (عبد الناصر) في فترة ما بعد النكسة. وقد سعى رشدي لتعميق موضوعه الروحاني بلمسات وجودية عملية. والغاية في نظره هي تطهير الإنسان، ووضعه موضع المواجهة مع ذاته، وبالتالي مع العالم. والمسرحية تدين الأعوان، وترجم تقصيرهم وحجب الشعب عن المعلم، أكثر مما تدين وترجم المعلم. فما إنْ يكتشف خطأه، وينزل من برجه 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 بالطروحات المناقضة لذلك، والتي - إن جاز لنا التفسير- لا يمكن إلا أن تنتمي إلى العلمانية «الدين»، على لسان السيد البدوي، «خلاص المسلم من

الضيم والهوان». وأنه «لا مقر لحرٍّ في عقر داره: مقر الحر هناك في مجابهة الظلام». ولكن، قبل مواجهة العدو الخارجي، لابد من مواجهة النفس البشرية، وتطهيرها من عفونة الداخل، إذ إنه «إذا طالت الظلمة، تعودتها العين، واستحالت رؤية النور»، أما الجيش، فربما «استطاع تحرير الأرض من الغزاة، لكنه لا يستطيع تحرير أصحاب الأرض».

ويقف السيد البدوي ليحذر متولي من رجاله أنفسهم قبل بدء المعركة: «أخذ الصديق قبل العدو». لكن المفارقة هي أن المحذِّر الناصح من دجل الأعوان يسقط فريسة لخداع رجاله. وهنا، يضيع رشاد رشدي بين نتيجتين: 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، فالمهمُّ لديه أن يقول: إنَّ السلطة، أية سلطة، تعاني انفصاماً عن القاعدة الشعبية، ومادام هذا الانفصام قائماً، فالعدالة لن تتحقق. 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: «إنَّ السكوت عن الخطأ معناه الخيانة.. خيانة الرسالة.. خيانة الثائر الغضبان» والمسرحية تهدف لتطهير حياة الشعب من الانحرافات عن طريق إيمان روحي بالثورة: «مهما كان عدوّك أقوى منك، مهما كان الجسد جريحاً أو عطشان أو جوعان، فبإيمانك بالله وبكيانك كإنسان، تهزم الجان» المسرحية، إذن، تدعي الإيمان بإدارة الشعب، ولكنها تفعل ذلك من موقف مثالي تعميمي. فعن أيِّ شعب يتحدث الدكتور رشدي؟ ومن هم الرُّعاع، الذين يقول عنهم: «الناس، وليس الرعاع، هم اللي صنعونا..»؟ هل هم القادة المخلصون في الآخر؟ أم الأعوان المستغلون؟

أنقسم النقد العنيف الذي وجه لمسرحية «بلدي يا بلدي» إلى تيارين: الأول منهما ينطلق من اختلاف في الرؤية السياسية والعقائدية، والثاني، يرفض المسرحية على أسس فنية ودرامية. لا تخلو اعتراضات النقاد، بالطبع، من بعض الحق. ولكن «بلدي يا بلدي»، برغم ذلك، حققت نجاحاً جماهيرياً وفنياً لايستهان بهما، ولا يمكن لمنصف إنكارهما، ربما لأنها تتناول بصراحة، وبشكل لا يخلو من تجديد، قضية ساخنة للغاية، بالمنطق الرائج بين صفوف الشعب آنذاك، والذي أثبتته الجماهير مرتين: في مسيرة الجماهير تأييداً لعبد الناصر بعد خطاب التنحي، وفي مسيرتها يوم جنازة عبد الناصر. وإذا كانت الاتهامات المكالة للمسرحية تشكو من كونها تبث الروحانيات، وتغرق الجمهور في المتاهات الدينية والغيبيات كأسس للنضال الثوري، مصورة الشعب المصري في صورة مزرية مضحكة، مبررة موقف السيد البدوي، ومحيطة شخصه بهالة من القداسة والرفعة.

من التحامل النظر إلى السيد البدوي- كما صوره رشدي في مسرحيته- على أنه شخصية دينية، فهو ثائرٌ اجتماعي بديل لشخصية عبد الناصر في تاريخنا المعاصر. نشعر بذلك من خلال إحساسه بالمسؤولية التاريخية التي تتجاوز دوره وحدوده الدينيين، ومن خلال نقاشه مع السلطان في أمور عامة ومصيرية. أما «متولي» و «الشيخ خلوصي» فإنهما يمثلان تيارين من الصراع الداخلي في ذات «البدوي». الأول منهما يمثل اتصاله السياسي بالمجتمع، ومواجهته عملياً للأوضاع الخارجية. أما الثاني، فيمثل رغباته الحياتية وشهوات جسده الملحة والمكبوتة، بحيث تودي بروحه إلى الشك وتبكيت الضمير. إن الصراع الداخلي بين الشهوة الجسدية التي ينطلق بركانها للمرأة «فاطمة بنت بري»، وبين إنكار الذات من أجل نقاء الروح ونبل الرسالة، يؤكد أن هدف المسرحيّة ليس بث الغيبيات على الإطلاق. والسيد البدوي نفسه ليس بمنجاة من أصبع الاتهام، وإن كان إلى حد. إن

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

تروي «بلدي يا بلدي»، إذن، حكاية زعيم تقوقع في برجه العاجي، بعيداً عن الناس، يتأمل.

وظنّ الزعيم أن في الكلام تحقيقاً لواجبه في إيصال نور الهداية إلى قلوب الناس، وإذا بهم في حقيقة الأمر ينأون عنه، ويؤمنون بما أضفاه عليه مريدوه من صفات الألوهية والتقديس، ليعلقوا على مشجب الآمال هذا ملابس واقعهم المهترئة، وليجعلوا من رمزه حلماً يسقطون عليه مرارة واقعهم وشظف عيشهم.

في الوقت نفسه، تزقزق الطبقة الطفيلية من مريدي البدوي عن طريق ترويج كراماته وتوزيع بركاته المزعومة.

إنها سقطة بطل تراجيدي عربي بالمفهوم الارسطاطالي تماماً: «زلة مأساوية لإنسان نبيل، ليس نتيجة نقص في طبيعته، وإنما بسبب خطأ وقع فيه». والسيد البدوي في المسرحية، الذي لم ينزل مرة واحدة لخلاص الناس وتوعيتهم، نزل من أعلى ليردع عاهرة فاتنة أغوت القديسين، بعد أن لاح له طيفها يغريه هو نفسه، ويدعوه للغوص في بحر الشهوة الجسدية.

إنه سوء تقدير من رجل عظيم، ناقش السلطان نفسه قائلاً: «الحر بعمله، لا بنفسه..» إذن، لماذا انحدر من أجل نفسه، لا من أجل عمله؟

ولماذا اتبع سبيل المواجهة الخاصة، متأثراً بالشيخ «خلوصي»، بدل أن يتبع خط «متولي» العملي؟

ولكن المؤلف قريب النهايات يجعل السيد البدوي يعترف بغلطته، ويحطم تلك المظاهر الزائفة للقداسة المزعومة قائلاً: «النور حبسته في صدري بحيث لا يراه أحد غيري، وإذا لم يره غيري، فكيف أراه».

* «إنها صياغة عربية للحكمة الأوديبية بعد التجربة والمعاناة، كما أوردها رشدي في أول المسرحية: «الفرق بين اللي عايزينه، واللي فعلاً بيكون».

الراوي كشكل ومضمون

ابتدع رشاد شكلاً فنياً ذكياً لمسرحية لاتخلو من تقليدية، حين خلق شخصية راوٍ يدعى «الملواني»، يجول كالمعتوه باحثاً عن بلده، وعن خلاص بلده.

و«الملواني» هو ضمير الشعب، وهو الصرخة التي تفجعها مرارة الاحباط، وتعبر في الوقت 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 عدتش تطير».

والرموز واضحة، قصد منها الوصول للخيال الشعبي أكثر من الوعي الفني المثقف.

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

أما الحكاية الثالثة والأخيرة، فتحكي عن أميرة حلوة وصغيرة خطفها الجان، وجاء أمير شاب يبغي إنقاذها، فاقتاده أهلها وحبسوه في قصر عالٍ «الأميرة جسمها كله جراح من حراب الجان، والأمير ما يقدرش يعمل شيء، بعد ما ربطوا يديه ورجليه بقيود، بعد ما عملوه - استغفر الله - معبود». وهنالك، في الواقع حكاية رابعة لايفتأ «الملواني» عن تكرارها، وهي قصة

صراع بين ابنائه حول امتلاك البيت، وتوجيه الأمور كل حسب هواه: «ناس بتبني، وناس بتهد، والبيت حيوقع» والحكايات جميعاً ترمز بتنويع بسيط لخط الفعل الرئيسي في المسرحية، أي علاقة السيد البدوي بالشعب، وعلاقة الشعب بالغزاة.

إنها مجرد أمثولات ضمنها الدكتور رشدي مسرحيته، ليؤكد ويذكر بالقيم الأساسية التي يدافع عنها، وهي الحرية، والتآلف بين الأطراف الشقيقة، عدم تأليه الفرد الحاكم، ضرورة الوعي الجماعي والمشاركة في المسؤولية.

ولا أظن أنّ اليمين واليسار يختلفان حول هذه الشعارات والقيم، لأنها قيم عامة، كما لا تختلف الأديان جميعاً على الوصايا العشر.

ولكن جزءاً كبيراً من الاعتراض على فكر رشاد يعود إلى نهاية «بلدي يا بلدي».

أتت نهاية المسرحية تبريرية، ذات نزعة تخديرية. فما إن ينزل السيد البدوي، ويواجه بإعراض رعيته الغارقة في حفلة زار وذكر، حتى يزف نبأ انتصار الشعب، وهزيمة العدو.

وهكذا، تنتهي المسرحية عكس الواقع الذي آلت إليه حرب ١٩٦٧، سيئة الذكر، والتي فجع بها الجيل العربي بأسره آنذاك، وتمخضت عن زيف دعاوى السلطات الحاكمة في دول المواجهة بشكل خاص، واعتدادها بقوة لم تملكها.

ولكننا، باستقصاء ما أوردته الصحافة المصرية من مجادلات، اكتشفنا أن هذه النهاية نهاية مقحمة اضطر رشدي إليها بضغط من الرقابة، في حين أراد أن ينهي مسرحيته نهاية تراجيدية، حيث البدوي ضائع الصوت وسط الشعب المخدر، بينما يطلق «الملواني» صرخته المؤسية الأخيرة: «بلدي يا بلدي» وأعتقد جازماً أن تلك النهاية الأصلية كانت أوقع وأحكم، إذ إنّ نبرة

التشاؤم في المسرحية لها ما يبررها على أرض الواقع المعاش، إضافة إلى أنّ النهاية القاتمة كفيلة بتحريض المتفرج على مواجهة واقعة الأسود والتصدي له، أكثر مما تفعل النهاية التفاؤلية.

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 النظرة تغفل أن المسرحية تتعمد السردية، وتتمحور حول مقولات سياسية محددة وواضحة.

إن تشتت الأخيار مرافق لفساد الأشرار، وهنالك حكايات صغيرة عديدة كحكاية الرجل الذي اختطفوا زوجته وهو نائم، فظل يبحث عنها ويرفض النوم، وهناك «حسين الفطاطري» الذي اختطفوا منه حبيبته عنوة، ولم يقاوم، فظل طوال حياته يعاني عذاب الضمير، تؤكد جميعاً بتضافرها المعاني الرئيسية لجوهر المسرحية الدرامي.

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

ونلحظ براعة المؤلف في نسج الحبكات الجانبية حتى عهدة التاجر «مراد» بالفتى المملوك المتنكر بزي صبية حسناء إلى «حسين الفطاطري» في وقت الخطر، وتنكر الحبيبة المخطوفة «عجيبة» بزي رجل، وكل المفارقات الناجمة عن ذلك، وعن حب الحاوي «أبو العجب» للشاب المتنكر على أنه فتاة، تذكرنا بكوميديات الحب عند شكسبير.

وهي حبكات لا يقصد منها الترفيه فحسب، بل تتضمن ما يريد الإيحاء به، وهو أن الخوف من الإرهاب والقمع يحيل الرجال نساء، والنساء رجالاً.

وتتبنى المسرحية من ناحية الشكل قوام الملحمة الشعبية، معتمدة على تكنيك «السامر»، وعلى معالجة المسرح لا كايهام، وإنما كلعبة فنية أمام الجمهور.

وسعى الدكتور رشدي ما أمكنه ذلك إلى خلق المتعة الجمالية من خلال الفرجة، مقتدياً بالعروض الغربيّة الكبرى، ومستفيداً من الفولكلور الشعبي في مسرحية جادة المضمون.

وأعطى مخرج العرض، جلال الشرقاوي، في مشاهد «المولد» و«الزار» طابعاً استعراضياً، ولكن تجسيد تلك المشاهد لنقد الممارسة الدينية الغيبية، التي هي بمثابة البدع. ولكن تجسيد تلك المشاهد لم يراع الجو الداخلي لها، ولم يكن قاتماً ومأساوياً، كما يفترض، بقدر ما كان ترفيهياً.

واستخدم رشاد رشدي أيضاً تكنيك الجوقة بصورة متطورة، عن طريق قسمها إلى جوقتين: واحدة جدية، وأخرى كوميدية، ثم مزجهما لرواية أقسامٍ من الأحداث.

وجعل المؤلف الجوقتين تشاركان تارة في الحدث، وتنفصلان تارة أخرى لتعلقا عليه.

هذا التمازج الفني بين الطراز الملحمي الحديث للمسرح وبين استخدام الجوقة في المسرح الإغريقي الكلاسيكي، أضفى نكهة إحتفالية 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 ينج من هنات وأخطاء.

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

إن البدوي ينتقل من مشهد إلى آخر دون ترابط ونمو دراميين، أوتطور في خط الفعل الدرامي.

وفي رأينا إنَّ السردية لا تلغي الدرامية، بل إن امتزاجهما معاً يشكل ميزة فنية ذات شأن.

من جانب آخر، لا شك أنَّ المفاهيم السياسية النقدية لا تخلو من بعض التناقض، حتى إذا استثنينا النهاية المقحمة من قبل الرقابة.

ثم إنَّ أبرز المقولات هي مقولات بدهية، أكثر منها تنويرية، بحيث يتفق عليها المواطنون العاديون على اختلاف آرائهم ومشاربهم وانتماءاتهم .

«بلدي يا بلدي» مسرحية نموذجية لنمط ساد في آخر الستينات وأول السبعينات على خارطة المسرح العربي في مصر وسورية بوجه خاص، وهو نمط المسرح الاحتفالي الذي يستفيد من الفولكلور، ونمط المسرح السياسي الانتقادي الذي يدين الحاشية على تحريفها لمبادئ الزعيم، ويعتب على الزعيم بسبب جهله لما يجري من حوله.

إنه نمط تجلَّى في أكثر من مسرحية، لأكثر من كاتب، نذكر منهم سعد الدين وهبة في «ياسلام سلم.. الحيطة بتتكلم»، وعلي سالم في «أنت يللي قتلت الوحش». ولكن مسرحية رشاد رشدي بجميع ميزاتها وأخطائها تعتبر النموذج الأوضح لذلك التيار في المسرح العربي.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

محمد سلماوي

غرسة الستينات في أرض الثمانينات

مرت على المسرح الجاد في مصر العربية فترة خيل معها للمراقبين أن مرحلة ازدهار الستينات قد غدت مجرد ماض منصرم بلا عودة، وأن مصر لن تنجب وسط ظروف «الانفتاح» أو «التطبيع»، مؤلفي مسرح من طراز نعمان عاشور، سعد الدّين وهبة، ألفريد فرج، محمود دياب، 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 هاجروا أو هجروا في عهد أنور السادات، وغدا المسرح المطلوب، كما عبر عنه وزير الثقافة الراحل يوسف السباعي آنذاك: «كازوزة تساعد على الهضم» رغم ذلك، وبالتدريج، ظهر جيل من المؤلفين الجادين. بعض هؤلاء أقدم من الآخرين، ولكنهم وجدوا في الكويت ومنطقة الخليج أرضاً خصبة، مثل محفوظ عبد الرحمن ونبيل بدران. بعضهم الآخر أتى المسرح مسلحاً بالشهادة الأكاديمية والثقافة العالمية الواسعة مثل الدكاترة عبد العزيز حمودة، فوزي فهمي، سمير سرحان، ومحمد عناني، وبعضهم الأخير، وهم ربما الأكثر تواصلا مع الجمهور المسرحي، والأكثر انبثاقاً عن البيئة، يسري الجندي، محمد أبو العلا السلاموني، رأفت الدويري ومحمد سلماوي.

ومحمد سلماوي أتى المسرح من دنيا سيدة الجلالة: الصحافة. إنه صحفي اشتغل مع حسنين هيكل، وظل على التزامه بالمبادئ الناصرية في أصعب الأوقات. وكتابه القديم الوحيد الصادر في عام ١٩٧٦ هو «محرر الشؤون الخارجية»، ثم تلاه في عام ١٩٧٨ كتاب «أصول الاشتراكية البريطانية». في عام ١٩٨٣ فقط، بدأ سلماوي بإظهار نتاجه المسرحي والقصصي، وربما وجد أن هذا النتاج هو «وسيلة» أفضل للتعبير عن أفكاره، أكثر منه «غاية» في حد ذاته. اذن، نحن أمام كاتب ملتزم، ضمن التسمية السائدة التقليدية. مع ذلك، ما إن تقرأ محمد سلماوي جيداً حتى تلاحظ كم التزامه واسع الأفق ومتحرر، وكم فنه المسرحي متنوع الاتجاهات والآفاق بحيث ينهل تارة من المسرح الواقعي، وتارة من المسرح التاريخي الملحمي والشاعر، وتارة ثالثة من مسرح اللامعقول. هذا ليس لأن محمد سلماوي كاتب جديد يبحث عن درب وهوية فقط، ولكن لأنه كاتب مجرد خلاق، لايريد أن يحد تجربته بإطار.

أولى إصدارات محمد سلماوي المسرحية كانت مسرحيتان بالعامية، ضمهما كتاب واحد: «فوت علينا بكره» و «اللي بعده». والمسرحيتان تنتميان إلى تيار «مسرح العبث»، وإن كانت التسمية الأفضل التي تنطبق عليهما هي «مسرح الطليعة» أو «اللامعقول». العبث عند محمد سلماوي ليس قدرياً، كما تجده عند يونيسكو وبيكيت، وإنما هو عبث آلية نظام بيروقراطي لا تأبه بحرية الإنسان ولابكرامته. وكاتبنا هنا أقرب، في تصويره لمواضعات حياة النفاق و«الدبق» والميكانيكية، إلى كتاب مثل آداموف وآرابال - بل ربما أكثر منهما، إلى كتاب العبث الأمريكيين: ألمر ريس، آلبي وشيزجال. والواقع أن سلماوي يتفرد بمزج أصيل للطرازين، يذكرنا بمحاولات عبد المنعم سليم الرائدة، ولكن بقدر أقل من الثرثرة والإطالة، وبلمسة كوميدية فاقعة في بعض الأحيان.

في المسرحية الأولى «فوت علينا بكره»، نتعرف إلى شاب مصري يرغب في ختم أوراقه من دائرة رسمية ليتمكن من الهجرة للعمل في الخليج، كي يجمع مبلغاً من المال يمكنه من الاقتران بحبيبته. وفي تلك الدائرة، نرى نماذج عجيبة للواقع الإداري الفاسد، الذي وجد كأنما ليكون عقبة في وجه مصالح الناس. ومن سوء حظ الشاب أنه يأتي في اللحظة غير المناسبة، لتطالعه عبارة «فوت علينا بكره»، ثم ليجري معه تحقيق يشكك في وطنيته، ويتدخل بأدق تفاصيل حياته. وفي النهاية، يحمل الموظفون ختماً عملاقاً ويختمون به الشاب حتى الموت.

في المسرحية الثانية، ينطلق سلماوي من مشهد صار مألوفاً، هو مشهد انتظار الناس في طابور طويل لوصول مادة لا يعرف أحد ماهيتها. والمسرحية تشرح لنا نماذج متباينة من هؤلاء المنتظرين من قطاعات مختلفة من الشعب. إنها عبثية 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 مرآة عاكسة، وإنما عدسة مكبرة، فإذا بالتفاصيل تبدو شاذة ومرعبة ومثيرة للسخرية في آن، حتى تفقد شكلها الطبيعي. ومثالنا 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 تتدلع.

يبدو أن المزيج بين الواقع والخيال، وبالأحرى الواقع الذي يفوق الخيال، هو السمة المميزة للمسرح في مصر، مهما اختلفت الاتجاهات والمذاهب، وما عدا المسرحيات التاريخية وسأتجاوز مسرحية سلماوي بالانكليزية «سأقول لكم جميعاً»، لأتوقف عند مسرحيته الأخيرة، التي افتتحت

في «المسرح الحديث» بالقاهرة، بإخراج قام به المخرج المعروف المخضرم سعد أردش: «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 ناحيتي الإضاءة والمؤثرات الصوتية. والمسرحية تدور في السجن، حيث يزج بنبيل بتهمة باطلة بين مجموعة من السجناء من سياسيين ومتمردين ومجرمين. ويحاول بطل المسرح الشاب عبثاً إقناعهم ببراءته، ولكن تجربة السجن والمحاكمة العبثية له في الفصل الثاني تطور وعي الرجل إلى التزام سياسي رافض. والمسرحية تبدأ واقعية، وتنتهي واقعية. لكن مؤلفها اختار أن يجعل من فصلها الأوسط عبارة عن «غروتسك» - أي مبالغة ساخرة - ذات طابع كوميدي فاقع. وكنت أخشى على العمل منذ أن قرأته عدم وحدة الأسلوب، وخاصة أن أردش كان ميالاً في مقدمته للمسرحية أن يخرج من إطار الواقعية في رؤيته الإخراجية. في العرض المسرحي، حل الديكور البارع جزئياً هذه المشكلة، فهو ديكور غير واقعي، حافل بمناخ موح من عذابات الإنسان في السجن. وسعى المخرج إلى إضفاء شيء من النزعة المسرحية غير الواقعية على المشاهد الأولى، بينما عالج الفصل الثاني معالجة صارخة كأنما من عالم الأحلام جاعلاً القضاة يرتدون أزياء الطباخين وهم يلفقون تهمة للبريء. من هذا المزيج بين التقليدية والتجديد، يبرز العرض مبشراً بملامح جماهيرية جذابة من ناحية، وذات أبعاد نقدية من ناحية أخرى. ولعل أهم قصتين في المسرحية،هما قصة الأستاذ الجامعي صاحب النظريات والكتب الجريئة الملهمة لأجيال طلابه، بينما يجده طالبه المناضل رجلاً ضعيف الإرادة، تصالحي النزعة حتى مع جلاديه. أما القصة الثانية، فهي قصة ذلك العامل الذي قتل مستغله عن وعي وتصميم في لحظة اختيار

حاسمة. والنص الذي كتبه سلماوي حافل 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 حديني، يقدم في هذا العمل مزيجاً من الوجوه الشابة الجديدة والممثلين القدامى المعروفين، دون التركيز على مفهوم النجوم. لذا، تجد ممثلين مثل أسامه عباس ونبيل بدر من المخضرمين، وتجد شباباً صاعدين مثل طارق دسوقي فوزي إمام. وأسلوب إخراج سعد أردش لم يتغير كثيراً منذ «بير السلم» و«سكة السلامة» ولعل هذه المسرحية السياسية «القاتل خارج السجن»، تعيد إلى الأذهان مسرح الستينات 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 وايلد المعتمدة على الأسطورة الإنجيلية، ولكن سلماوي قرأ في ثنايا الحكاية ما يخدم أفكاره ومواقفه: قرأ عن غدر اليهود مهما ادعوا من براءة ورغبة في السلام، وقرأ عن صمود «الناصري» (ذلك المسيحي المؤمن الذي حمل اسمه دلالة ذات خصوصية وأهمية كبيرتين لمحمد سلماوي المتشبع بالناصرية).

و«سالومي» مسرحية جماهيرية، بعيدة في لغتها عن الأدب المقروء، قريبة من مخطط لعرض مسرحي جذاب وحيوي. وبناؤها يخرق المألوف والتقليدي، دون إسراف أو حذلقة.

لذا، فإنك تجد فيها فرصاً ممتازة للأداء، وإظهار الممثلين لقدراتهم الخلاقة. ولعل وضوحها الفكري، واقتصادها اللغوي، هما ما يميزانها عن

مسرحية وايلد الأصلية ذات النفس الأدبي والتعبيرات الشاعرية. الأمر الوحيد الذي نعيبه 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 تفصح فيه الشخصيات عن نفسها لشخصيات أخرى. أما ميزة النص الكبيرة، فهي كما نوهنا، تكمن في معاصرته وإسقاطاته، وقد غذاها المؤلف في أدق التفاصيل ما أمكنه ذلك. مسرحية تاريخية شكلاً وظاهراً فقط، لكنها مسرحية موقف، مسرحية رفض والتزام. إن البطل الناصري يسمو فوق كل ملذات الدنيا، كالمتصوفة، ويؤمن أن موته حياة لشعبه.

محمد سلماوي هو واحد من كتاب المسرح الجدد في مصر العربية، يبحث بدأب عن شكل متطور، ولكن همه الأساسي، كمولع قديم بالسياسة، يتمحور حول التحريض والتثوير.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح اللبناني ينبعث قوياً
من أنقاض الحرب الأهلية

يبدو المسرح اللبناني حلماً عذباً نتمنى أن يعود. ففي فترة مضت، وقبل تفجّر الأزمة اللبنانية في أواخر السبعينات، كان المسرح اللبناني يعكس بجلاء ديمقراطية 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 بيروت الثقافي 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 تلمع كالومضات في بهيم الليل الحالك، وتفاجئ الجميع في المهرجانات العربية – خصوصاً أعمال روجيه عساف 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 النقاش في عام ١٨٤٨) مازالت تشكل أساساً متيناً يمكن لنهضة مسرحية أن تقوم عليه.

المسرح تجاري حر

يتمتع المسرح اللبناني بحريته من التبعية المباشرة للدولة، فالممثلون والمخرجون ليسوا موظفين، والأبنية المسرحية ليست ملكية حكومية. وبرغم

أنّ لهذا 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»، مستفيداً من الحرية التي كان يتمتع بها إلى أقصى مدى ممكن.

كان التيار الرئيسي في المسرح التجاري يتمحور حول النجوم ذوي الحضور والشهرة الشعبيين، مثل شوشو، أو نبيه أبو الحسن (أخوت شناي)، أو فيروز، أو نضال الأشقر، أو أنطوان كرباج، 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 مصراعيه. واستطاعت هذه الفرق الطليعية أن تحقق جماهيرية ما تتناسب مع اقتصاد نفقات عروضها، وتوجهها نحو طراز من الجمهور الواعي المتعلم. تجلى هذا في أعمال أنطوان ولطيفة ملتقى، منير أبو الدبس، ريمون جبارة، جلال خوري موريس معلوف، ميشال نبعة، ورضا خوري.

من جهة ثانية، انبثق من أسرة الرحابنة الفنية نجم كوميدي من طراز فذ هو زياد الرحباني، واشتهر عبر سلسلة من الأعمال الجماهيرية ذات المضمون السياسي الساخر والنبرة النقدية اللاذعة، مثل «فيلم أميركي طويل» و«هدوء نسبي» و«بالنسبة لبكرة شو» و«باسم الكرامة والشعب العنيد» وركب زياد بذلك موجة الكوميديا السياسية الشعبية الرائجة.

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 شبوا على ثقافة أجنبية – سواء من درس منهج المسرح أكاديمياً بصورة تؤهله لاحتراف الإخراج، أم من دخل

منهم المضمار مباشرة وصقل موهبته الفطرية بالخبرة والممارسة. وفي الحالتين، نلحظ تأثر 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 نموذجاً عربياً دقيق التقليد لمسرحية برتولد بريخت «شفايك في الحرب» والذي تابع «الطوفان» وغيرها من أعمال منير أبو الدبس، لابد أنه يتذكر مسرح غروتوفسكي «الفقير». والذي حضر «فلتمت دزدمونة» لريمون جبارة لابد أنه فكر بتأثيرات بيتر بروك النظرية على العرض. والذي رأى «الدكتور يو» لأنطوان ولطيفة ملتقى لابد أنه ربطها مع مجمل أعمالهما بحركة المسرح الطليعي الأوروبي وبتأثير أنتونين آرتو. والذي يذكر «أعرب ما يلي» و«جبران» وغيرهما ليعقوب الشدراوي سيخطر على باله فوراً ستانسلافسكي - وبالأحرى أولئك الذين طوروا منهجه على نحو أو آخر، مثل فاختانكوف ومايرهولد ومايكل تشيخوف. والذي يذكر بدايات نضال الأشقر بعد تخرجها من الأكاديمية الملكية في لندن، وبالتحديد في أعمالها مع روجيه عساف لفرقتهما «محترف في بيروت» سيلحظ تأثيراً مباشراً لتجارب جوان ليتلوود التي سيست المسرح البريطاني في الستينات مع فرقتها في «ايست ستراتفورد»، وأحيت «الميوزيك – هول» كطراز شعبي لمعالجة موضوعات مهمة. وقدم «محترف بيروت» آنذاك «مجدلون» و«كارت بلانش»، منتزعاً الإعجاب من الجمهور والنقاد على حد سواء.

وكانت بيروت تزهو أيضاً بفن «تشانسونيه» - أو الكباريه السياسي – وذلك عبر «مسرح الساعة ١٠,٣٠» الذي كان ينتقد الوزراء والنواب على المكشوف. وفي الوقت نفسه، طور الفنان الإيمائي فائق حميصي تجربته وصقلها في فرنسا، ثم بدأ بإطلاق عروض إيمائية مع طلابه عاماً بعد عام، تتألف من مشاهد قصيرة متنوعة على شكل لوحات منفصلة.

وعاش المسرح الغنائي أوج انتصاراته عبر أعمال الرحابنة وفيروز منذ دورات مهرجاني بعلبك ومعرض دمشق الدولي الأولى وأخرج الأعمال الأولى جميعاً صبري الشريف بمقدرة فذة على إدارة وتحريك المجامع، خاصة في «أيام فخر الدين»، «ناطورة المفاتيح»، «جبال الصوان»، و«ناس من ورق». وضمت أعمال الرحابنة نجوماً في التمثيل والكوميديا والغناء، مثل وديع الصافي، نصري شمس الدين، هدى، فيلمون وهبه، أنطوان كرباج... وغيرهم. ثم حل برج فازليان مخرجاً محل الشريف، وأنجز بأناقة أكثر وإبهار أقل «المحطة» و«ميس الريم» و«بترا».

وكان عبد الحليم كركلا مع الرحابنة بتصميمات رقصاته البارعة قبل أن تنفصل فرقته وتقدم عروضها المستقلة: «الخيام السود» واقتباسها 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 شبابي لمروان وغسان الرحباني أيضاً تحت عنوان «هلو بيروت» قدم جيلاً من المطربات والمطربين الجدد.

ندرة التأليف

رغم هيمنة العرض المسرحي على الأدب الدرامي في لبنان، إلا أن الحركة المسرحية لم تلبث أن أنجبت بعض الكتاب المتميزين - وإن ظلوا مقلين في معظمهم، والمستمر منهم يشبه العملة النادرة. وبغض النظر عن أولئك المخرجين الذين يؤلفون أو يعدون أو يقتبسون نصوصاً لعروضهم، ظهر مؤلفون متمكنون مثل عصام محفوظ الذي اشتهر بمسرحياته المدافعة عن الحرية، وخاصة تلك التي كرسها لسرحان بشارة سرحان. وظهر أيضاً ادوار إميل البستاني، صاحب «سمكة السلور». ولكن قائمة المؤلفين بدأت

واسعة، في الواقع، ثم تقلصت. ففي البدايات، لمعت أسماء عديدة انطفأ بعضها، نذكر منها: أنطوان غندور، فارس واكيم، هنري حاماتي، أنطوان معلوف، هدى زكا، وأسامة العارف. بالمقابل، اتجه بعض الممثلين للكتابة، مثل رضا كبريت في مسرحيته «الستارة»، كما اتجه بعض المخرجين لتجربة التأليف الجماعي، مثل روجيه عساف وفرقته «مسرح الحكواتي» التي قدمت عروضاً ممتازة عن نصوص جماعية التأليف، وصلت الماضي بالحاضر، وتصدت بوجه خاص لمشكلات الجنوب والقضايا الوطنية والطبقية معاً.

مع عودة الاستقرار الأمني تدريجياً إلى ربوع لبنان، بدأت الدماء تسري من جديد في عروق الجسد الهرمة، وظهرت في الأعوام القليلة الماضية بضعة أعمال لافتة للنظر بحيث تعيد الأمل وتحيي حلم الماضي الجميل. فقد كافح منصور الرحباني وحيداً - بعد مرض أخيه عاصي، ثم وفاته - وأنجز عرضاً ضخماً بعنوان «صيف ٨٤٠» من دون نجمة الفرقة الساطعة فيروز. واستطاع العرض، الذي أخرجه ريمون جباره، ولعبت بطولته النسائية هدى أمام غسان صليبا، أن ينتزع الإعجاب، خصوصاً أنه ظهر إبان احتدام 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 ليحيي تراث أبيه الكوميدي في «أخ يا بلدنا». ورغم أن الذوق قد تغير، وطبيعة العلاقات والمشاكل قد اختلفت، إلا أن الابن قدم نسخة طبق الأصل عن أبيه، وطور قليلاً في النصّ والإخراج. وبالتأكيد، ما زال مبكراً من خلال ما وصل إلينا أن نحكم على نجاح هذه التجربة، ولكن المعروف أن المسرح لا يقبل التحنيط، وأن على الابن أن يحيي روح أبيه بأصالة، وليس بتقليد. وعاد نبيه أبو الحسن إلى نشاطه القديم دون كبير تغيير عبر عقد ونصف من الزمان، لولا أن توفاه الله قبل أن يحقق حلمه.

وإذا كان عدد لا يستهان به من رواد المسرح اللبناني قد تقاعد أو هاجر أو خاب أمله فصمت، فإن هناك بالمقابل عدداً من المخرجين حافظ على لياقته عن طريق التدريس الجامعي، فما زال شكيب خوري ويعقوب الشدراوي وروجيه عساف وفائق حميصي نشيطين بوجه خاص، وكذلك ريمون جبارة أيضاً، الذي حاز نجاحاً كبيراً في «صانع الأحلام». ونجحت نضال الأشقر، بعد مشروعها الكبير واليتيم «ألف حكاية وحكاية» مع الطيب الصديقي ونجوم من المسارح العربية، نجحت أخيراً في تقديم عرض لبناني جوال عن نص جديد لكاتب مسرحي لبناني جديد هو الشاعر والصحافي المخضرم بول شاؤول، أخرجه فؤاد نعيم - ولقيت مسرحيته «الحلبة» احتفاء نقدياً أينما عرض، فهو ينتمي للمسرح التجريبي ويتناول بصورة رمزية الوضع اللبناني المأسوي اللامعقول. شارك نضال الأشقر في التمثيل الفنان القدير رفيق علي أحمد، الذي مالبث أن نال تكريماً عن أدائه المنفرد في مسرحية «الجرس» من إخراج روجيه عساف.

أجد من المرجح أن يعود المسرح اللبناني قريباً إلى الانتعاش والتنوع. وبرغم أن الوضع الاقتصادي قد لا يتيح إلا نادراً إنتاج أعمال بالضخامة والإبهار السابقين، إلا أن المسرح الفقير، ومسرح الممثل الواحد، ومسرح الإيماء، ومسرح الطليعة، والمسرح الشعري، ستجد جميعاً أرضاً خصبة، وجمهوراً نهماً. والحبوب التي سيبذرها 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 ألقه القديم.

* * *

هل لرنين «الجرس» صدى ؟

لا شك أنّها خطوة موفقة وذكية أن يجلب منتج عرضاً مسرحياً ذائع الصيت كعرض «الجرس» لفرقة مسرح الحكواتي إلى دمشق، بعد أن حظي بطله الوحيد رفيق علي أحمد بجائزة أفضل ممثل في مهرجان قرطاج ١٩٩١ في تونس، وبعد أن تناولته معظم الصحافة العربية بالتقريظ والثناء. ومسرح الحكواتي الذي عودنا مخرجه الموهوب روجيه عساف على طرقِ الموضوعات الساخنة التي تمس الجنوب اللبناني من خلال تأليف جماعي، يعمل هذه المرة مع ممثل واحد. «الجرس»، إذن، عمل حمل 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 لهموم سياسية من خلال شخصية راعي الماعز أبو عيسى. إلا أن النص يفتقد إلى البنيان، ويتشرذم إلى لمسات متناثرة، غير مترابطة، بعضها يملك طرافة، وبعضها يلجأ إلى الميلودراما، وكثير منها لا يخلو من الثرثرة، وأعمق ما فيها لا يخرج عن دائرة التهييج السياسي. ولعل أجمل ما في الحوار – أو المونولوج في حالة ما يسمى عندنا بالمونودراما - هو ما لم يكتب في النص. وأعني أنَّ ارتجالات رفيق علي أحمد المتكررة، وخروجه عن النص بتدبير أو من دون تدبير، هي

التي جمّلت الكلام وأضفت عليه حيوية وحرارة وجرأة وإضحاكاً. 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 المعذبة لنبأ استشهاد ابن، وأيضاً في الفكاهة الطازجة الجريئة.

كلاهما يعتمد على التمثيل، ورفيق علي أحمد ممثل مهم، استطاع في هذا العمل أن يحصد من النجاح ما يفوق جميع نجاحات حياته الفنية معاً، بحيث بت أخشى أن تشكل «الجرس» عقبة في وجه تطور إبداعه من كثير ما قيل فيها وفيه من مديح. والعرض، بلا شك، هو عرض ممثل، وليس عرضاً إخراجياً. فروجيه عساف الذي عرفناه متمكناً وقادراً على إدارة المجاميع، وضبط الإيقاع، وتحقيق الصدق الواقعي في الجو الأدائي العام، له هنا مهمة مختلفة إلى حدٍّ 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 متمكن. يبقى، إذن، في الواجهة رفيق علي أحمد، الذي أذكر أنه كان ضمن مجموعة ممثلي فرقة الحكواتي مع المخرج روجيه عساف يوم قدموا «من حكايات عام ١٩٣٦» و«أيام الخيام»، وكان له حضور مميز وجميل. إنه ممثل مقتدر، يمتلك حضوراً وقدرة نادرة على الارتجال، لكنه تعامل هنا بخفة واستسهال في العرض الذي شهدناه، فهو يؤدي كنجم، بينما بدت إدارة المخرج لأدائه باهتة.

في «الجرس»، نجد شيئاً من التكلف والصنعة الظاهرة يشوبان الأداء القوي لممثل متمكن. نادرةٌ، إن لم تكن معدومة، تلك اللحظات من الصدق النفسي الواقعي المتأثر والمؤثر معاً. هناك من سيقول: إنه أسلوب العرض

ونزعته البرشتية، حيث الممثل يشخص لجمهور شخصيات ويعلق عليها دون محاولة للايهام. صحيح، ولكن جزئياً. فالأداء الجيد لايكون خارجياً فقط في لحظات العاطفة والتذكير، بل إن ما كان يمكن أن يتحقق هو المزاوجة بين منتهى الإيمان والصدق في تجسيد شخصيات معينة، وبين الانتقال إلى رواية الأحداث ومداعبة الجمهور. رفيق علي أحمد قادر على ذلك بلا ريب. لكنني لا أدري إذا كان أداؤه تغير، وإذا كانت بعض هنات 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 أنَّ أيَّ تغير طفيف يخلخل روح هذا العمل الصعب. وأعتقد أن الأداء والنص معاً وقعا في مطب التصنع غير الموفق أحياناً، في حين أن الأداء والإخراج معاً كانا بين صعود وهبوط متفاوتين خلال مراحل العرض المختلفة أحياناً أخرى. ومثالي الذي يوضح أسلوب العرض العام تلاعب الممثل المتعمد والمرسوم اخراجياً بذيل عنزة خشبية خلال مونولوج عاطفي مهم، وكأن القصد دغدغة خصور المتفرجين أكثر من التأثير في عواطفهم وأذهانهم لذلك، عندما وصل العمل إلى الأهم، لم يكن المتفرجون مؤهلين للتصديق لأنهم كانوا في انتظار النكتة. الحضور الممتاز لرفيق علي أحمد كان ينقذ الموقف بعض الشيء في كل مرة، ولكنه لم ينقذه إلى حد اعتبار العرض بمجمله رائعاً، فظل استعراض ممثل جيد فقط.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

«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 والتفلسف، يبقى مسرح الرحابنة ظاهرة صحية نادرة في عالمنا، تستحق أن تحاط بالتقدير والمحبة. ومسرحية «الوصية» لمنصور الرحباني إنما تعود بنا إلى أيام زمان... إلى مناخات من الحلم والشاعرية والظرافة والأناقة.

ولا يملك المرء إلا أن يحن إلى ذلك الفن الماضي الجميل، وأن يصفق تحية لهذا الإبداع اللبناني الصافي، الخارج من أتون الحرب والفوضى، ليعيد إلى الأذن والعين بهجةً واستمتاعاً طال افتقادهما. بالتأكيد، فإن مسرحية «الوصية» أرقى بمراحل من جميع ما ورد إلينا من المسرح التجاري المصري، الذي كان في الغالب مسفّاً في التهريج والإيحاءات الجنسية، وحتى في مستوى الرقص والأزياء أحياناً كثيرة. وبالتأكيد، فإن مسرحية «الوصية» أكثر جماهيرية من العروض المغرقة في تجريدها ورمزيتها، والمتوجهة إلى نخبة محدودة من الناس.

ولكن، بالمقابل، يخطئ من يزعم أن المسرح الذي يقدمه الرحابنة الباقون اليوم هو في زخم مسرح الرحابنة نفسه أيام زمان. إن الروح واحدة، ولكن الإشباع غير مكتمل، لأن عديداً من العناصر العظيمة المبدعة آنذاك غيبها الموت أو الاعتزال. لذلك، فلننظر إلى «الوصية» بواقعية، إذ إنَّ

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 اجتراح معجزة. ولكن، يكفي منصور فخراً أن غياب كل هؤلاء لم يستطع أن يجعل تيار الرحباني يتوقف. يكفيه شرفاً أنه لم يهجر الحلم، وأنه زاوج مرة أخرى بعد «صيف ٨٤٠» بين الأمل والعمل، مثبتاً أن المسيرة لا تتوقف بوفاة شخص، وخلاف مع آخر.

ليست «الوصية» متفوقة على الأعمال القديمة مع فيروز، وآخرها «بترا»، وليست مماثلة لها في القوة، ولكنها مسرحية ممتعة ونظيفة تستحق المشاهدة والتقدير، إذ أن فيها سخاء عودنا الرحابنة عليه في الأزياء، وأناقة في الديكور، فضلاً عن ألحان جميلة، وأداء رائع من هدى، وحضور محبب من غسان صليبا.

منصور الرحباني غامر مرتين، ولم يفشل. كان «صيف ٨٤» عملاً وطنياً حماسياً ذكرنا بمسرحيات من طراز «أيام فخر الدين» و«جبال الصوان»، وهاهي ذي «الوصية» تطل على موسم «معرض دمشق الدولي» لعام ١٩٩٤ لتذكرنا بأعمال اجتماعية نقدية مثل «المحطة» و«ميس الريم» و«لولو». تقوم حبكة «الوصية» على فكرة درامية موفقة، محورها أن رجلاً بالغ الثراء في السبعين من عمره يكتب وصيته، فيهب ثروته إلى أقربائه اذا عاش حتى الثمانين، ويهبها إلى الجمعيات الخيرية اذا هو توفي قبل ذلك. ويحتدم الصراع بين أقربائه الذين تحول موقفهم من تمني موته إلى محاولة الحفاظ على صحته، وتجنيبه أيّاً من مقصرات الأعمار، كالدخان والخمرة والنساء.. وبين جماعة الجمعيات الخيرية الذين يهدونه السيجار الكوبي والويسكي الاسكوتلندي المعتق، ويقدّمون له ثلاث ملكات جمال، آخرهن ملكة جمال الأرامل الموشحة بالسوار. وسط هذا التناقض على الارث الكبير، لايجد الثري سعد الله صديقاً إلا «زينة» صاحبة الحانة، التي يخيب أمها في

حبيبها السري رئيس الجمعيات الخرية، وتجد سلواها أيضاً في صحبة العجوز الأنيق الذي يقاوم وطأة السنين. ويلجأ الطرفان المتنافسان على الثروة إلى زعيم مكسيكي يدعى «سليموبللا مونتي»، فيحل الخلاف بينهما بالتراضي، ولكنه يفرض بالقوة أن يأخذ نصيبه منهما ربع الثروة. وأخيراً، تمر السنون، ويهرم المنتظرون، ولكن صحة سعد الله تأبى أن تتردى ، بل يفاجئ الجميع بأنه تزوج من صديقته «زينة»، ويزداد شباباً.

بعد صبري الشريف- صاحب أكبر عدد من اخراجات مسرح الرحابنة، ومبدع الشكل المسرحي في ذروتها «ناس من ورق» و«ناطورة المفاتيح»- وبعد برج فازليان الذي بدأ مع الرحابنة منذ «المحطة». واستمر في عدة أعمال أنيقة وجيدة المستوى، جاء ريمون جبارة مرة، وها هو ذا نقولا دانيال ينضم إلى الركب. اخراج «الوصية» ليس فذاً، ولا مبهراً، ولكنه بالمقابل اخراج مقبول لمسرحية لاتحتمل كثيراً من المشهدية. النص اجتماعي معاصر. لايقتضي أن يلجأ المخرج إلى حيل اخراجية، وحلول متميزة. وكان أن استعيض عن ذلك بعدة رقصات جماعية موفقة وناجحة، منها ما هو بثياب مكسيكية، ومنها ما هو بثياب البحالرة. ولكن نقولا دانيال - وهو أستاذ للتمثيل أيضاً- لم ترك بصمات واضحة على أداء الممثلين للشخصيات، وعلى علاقاتها ببعضها، وعلى خلق كوميديا حركية. حاول فقط اضفاء شيء من الطالبع المسرحي المقحم أحياناً في دخول مفاجئ لرهبان يحملون مشاعل، ويرمزون 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 ذرية كبيرة، إلى السمسار المحرتف، إلى الزعيم المكسيكي. وأهم الشخصيات، بالطبع، شخصية سعد الله نفسه، إذ أداها غسان صليبا الشاب بمكياج رجل في السبعين دون أن تتغير مشيته، أو

ينحني ظهره، بل دون أن يثمل وهو يؤدي أغنية طويلة في الحانة متجرعاً عدة كؤوس من الويسكي.

إنه حضور جذاب لنجم ذي صوت قوي عذب، ولكنه حضور من غير أداء. تمثيل غسان صليبا كان في حاجة إلى كثير من التوجيه من المخرج نقولا دانيال كي يصبح مقنعاً. المحترفون القدامى أفضل، مثل وليم حسواني (السمسار)، وجوزيف نصر (قريب الثري اليساري)، وقلائل غيرهم.

لكنهم لجأوا إلى أسلوب نمطي وخارجي من الأداء، ليس فيه أي صدق داخلي ورهافة وواقعية. وحدها هدى تألقت في التمثيل تألقها نفسه في الغناء. إنها جوهرة تزداد ابهاراً وقيمة من السنين. موهبتها في الغناء كرديفة لأختها فيروز في الماضي نضجت اليوم لتردد صداها جنبات المسرح، وحنايا القلبو. وعاماً بعد عام، تزداد هدى شباباً ورشاقة. حركتها الجسدية على المسرح تدل على فنانة متدربة: خطوط وقفتها، وايقاع مشيتها، وخط نظرها، تعبر جميعاً عن مكنونات احساسها الدرامي في كل لحظة. إنها ليست مغنية تمثل، بل ممثلة تغني. وكم أبدعت في الاثنين معاً في أغنيتها مع غسان صليبا «شوفيلي يا زينة».

يبدو منصور الرحباني في «الوصية» أشد مايكون قرباً من مفهوم «الميوزيكال» الأميركي بكل سماته التقليدية القديمة. حتى كلمات الأغاني استقاها من الحياة اليومية البسيطة في تعابيرها. إن منصور الرحباني- وعاصي من قبل- قادر على أن يلحن حقاً دليل الهاتف. وهنا، في «الوصية»، جمع أيضاً اسهامات متنوعة من أخيه المبدع الياس الرحباني، ومن مروان وأسامة وهدى. اذا كان زياد الرحباني انتهج خطه المتميز في الكوميديا السياسية والمسرح الرمزي الناقد، فإن العم منصور ما زال مستمراً في نهج الرحابنة الذي يجمع بين الشاعريه والطرافة والسخرية، مؤكداً شباب مسرحهم المتجدد تجدد شباب سعد الله، واقترانه بمن تمثل متع الحياة وبهجتها

الصافية. واذا كانت السيدة فيروز قد طورت فنها بتوازن دقيق، متراوحة بين نغمات الجاز العربي في اسهامات زياد وتوزيعاته الجديدة لأغانيها العتيقة، وبين زكي ناصيف وألحانه شبه الأندلسية، فإن «الوصية» قدمت عبر منصور والياس نماذج جديدة ثابتة ومتألقة من النهج الرحباني المألوف نفسه. وكم نتعطش لرؤية مزيد من تجارب آل الرحباني المختلفة.. من «سفرة الأحلام» لالياس إلى «باسم الكرامة والشعب العنيد» لزياد، ولكننا سنظل متشوقين - مهما كان الحاضر ظلاً للماضي - أن نشاهد المزيد من منصور، الذي يحافظ ببطولة نادرة على القلعة الشامخة لتراث الأخوة الرحباني، آملين في لم الشمل ذات يوم مع باقي العناصر المشتتة في عمل أخاذ عظيم يعيد إلينا النشوة والاشباع في الطرب والكوميديا، اللذين نتوق إليهما.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

«لؤلؤة» عبد الرحمن المناعي
أمثولة عالمية في زي خليجي

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

هذا هو جوهر الحكاية/ الأمثولة التي اقتبسها عبد الرحمن المناعي عن قصة طويلة لجون شتاينبك، وأخرجها بنفسه لفرقة «مسرح الأضواء» تحت عنوان: «الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن، لتشارك 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 الاضاءة إلى تدريب الممثل، اضافة إلى التأليف والاخراج بالطبع. وباختصار، خرجت المسرحية نتاج رؤيا متكاملة لفنان واحد.

مفاجأة عبد الرحمن المناعي السارة لنا لم تكن نتيجة عدم معرفة بانجازاته المسرحية السابقة، وإنما نتيجة تطور رؤياه المسرحية لتواكب أحدث مدارس العصر، ولتنهل بتعقل وأصالة من نظريات مسرحيين كبار، مثل برتولد برشت وبيتر بروك على وجه التحديد. نشوة عميقة سرت في نفسي وأنا أراقب هذه البلاغة الشجاعة في أسلوب العرض المسرحي المتكامل، الذي قاد «أوركستراه» الرمزية فنان نضجت خبرته، وتخضرمت قدرته، مع الزمن. ربط سريع ومحكم بين المشاهد المتتابعة. كسر للايهام المسرحي دون أن يفقد الجمهور المتعة. لمسات كوميدية موفقة هنا وهناك. ديكور من مساحة فارغة، وأرضية وخلفيات سماوية تجريدية، ما تلبث الاضاءة أن تحييها لتصبح بحراً أو صحراء. اضاءة فنية محددة ببلاغة ومن دون اسراف، مساحة وألواناً. بساط هنا، وبساط هناك، ويبدأ المشهد. ونتفاعل، ونصدق، ونفكر في مغزى الأمثولة. ولكننا نشد في الوقت نفسه سحراً مسرحياً جميلاً، سواء في «السينوغرافيا» أو في تكوينات الممثلين. وبلغت ذروة الانجاز في مشهد صيد اللؤلؤة، حين جعل ثلاثة قوارب في المشهد بصورة ثلاثة أشرعة. وكم ذكرني هذا بمسرح «الكابوكي» الياباني العريق ومسارح الشرق الأقصى عموماً! إن المناعي يسير على خطا فنانتين عرب متميزين، مثل الطيب الصديقي، محمد ادريس، صقر الرشود، قاسم محمد، روجيه عساف وفواز الساجر. وهو لايقل اطلاقاً عن بعض منهم، رغم أن الامكانات المتاحة لديه تقل بكثير عما كان متاحاً لمعظمهم. وقد أضفى استخدام الأغنيات الخليجية التراثية، والايقاعات البحرية، جواً أصيلاً وساحراً على العرض، بحيث أنسانا المناعي تفوق المخرج أحياناً فيه على المؤلف، أو تميز المؤلف أحياناً على المخرج. عندما يصبح حواره انشائياً، سرعان ما يهرب إلى مشهد حركي لاحق من الكوميديا يكسر به حدة الميلودراما. وعندما تطول مشاهد الجوقة المجزأة إلى أفراد، سرعان ما ينقلنا

إلى مشهد درامي مكثف وهادئ. ودائماً، هناك معنى أعمق كامن بين سطور النص أنه المغزى 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، نجده أدى مهمته على أحسن ما يرام ضمن الامكانات المتاحة. إنه يتجاوز عصر الراحل الموهوب صقر الرشود، الذي كان فخر المسرح الخليجي. فالمناعي يختار اليوم بوضوح انتماءه إلى تيار «لعبة المسرح»، أو «احتفال المسرح». وهو يضع نفسه عبر هذا الاختيار ضمن الموجة الطليعية في المسرح العربي والعالمي معاً، دون أن يفقد صلته بجمهوره. على العكس، فإنه يعزز هذه الصلة بما يقدمه من امتاع. نحن العرب تحب فن الحكاية. والمناعي قد أدرك ذلك، وحكى لنا حكاية الحكايات في قالب مسرحي مشوق.

لا يخلو مشروع 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 كالمتعي الاستغناء عن التقنيات المعقدة الضخمة، وعن محاولة مجاراة 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. فهناك الكوميدي المتمرس علي سلطان، بحضوره الفطري الشعبي. وهناك الموهبة الواعدة لخالد عبد الكريم، خاصة في المشهد الأول من مشاهد سوق التجار. وهناك الممثلة المصرية المشاركة سوسن ربيع، والقادمة من خلفية تلفزيونية محضة ذات طابع أداء ثابت. وهناك جبر الفياض، الذي أدى دوراً يذكر طول العمر. وهناك العديد من الوجوه الشابة التي تخوض تجاربها المبكرة في هذا العرض. إذن، نحن أمام خليط غير متجانس من قدرات وخبرات الأداء. بعضهم خانه الالقاء الواضح السليم، فاندغمت مخارج حروفه، ولم يصلنا بوضوح ما يقول. وبعضهم حاول

الإيماء، (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 لتمتلك مهارة إيقاعية أفضل. ورغم أن التشخيص هنا تجسيدي كاريكاتيري أو ميلودرامي، ولكنه ليس واقعياً إلا في جوهره فقط كان هذا التشخيص الخارجي يفتقر إلى الصدق الداخلي. هناك فهم مغلوط سائد حول مسرح برشت والتمثيل فيه. لقد شاهدت قبل سنوات طويلة فرقة «البرلينر أنساميل» الشهيرة في عدة عروض، ورأيت بأم عيني قوة الأداء وتكنيكه الرائع وسط شروط إخراج «تغريبية». هنا، افتقدت هذه القوة المقنعة في الأداء لسبب أو لآخر. وبدت بعض المشاهد مكررة، كمشهد اللصوص وهم يحاصرون البيت بوجه خاص. وللأسف الشديد، وبعد عديد من المشاهد الرائعة حقاً، أتى المشهد الأخير (مشهد مصرع 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 الفقر أيضاً شر. إنما المعنى هو الشر الذي يولده الجشع. وهنا، يكون اختيار الأمثولة – حسب مصطلح برشت – اختيار صحيحاً. وسواء صدقت الحكاية مع الواقع الحقيقي، أم لم تصدق، فإنها تحمل بعداً رمزياً ومستقبلياً يبرر تجاوزاتها تلك.... وإنه لبعد نبيل. لقد وفق الفنان عبد الرحمن المناعي في تأليف عرض ناجح بكا ما 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!!!

* * *

المسرح الجديد
تجربة طليعية رائدة من تونس

ما أكثر المفاجآت في عالم المسرح، وما أكثر ما نتعلمه من تجارب بعضنا. أن التلاقح العربي بين اختيارات الفرق الجادة سيؤدي دون شك إلى تطوير الحركة المسرحية، وخلق صلة حوار دائب بين مختلف وجهات النظر، لتحقيق جبهة مضادة للمسرح التجاري 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 ١٩٧٥ 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 الجعايبي – الفاضل الجزيري – الحبيب المسروقي. وأهم ميزات عملهم هو عدم اعتمادهم على مؤلف أو مخرج، بل قيامهم بالتآليف والإخراج وسائر الأعمال المسرحية بشكل جماعي تعاوني مشترك، أساسه الحوار ودعامته النقد وخاصيته إبداع كل ممثل. وليس هذا بالطبع – على خطورته وحذرنا في تقييمه – أمراً مجانياً، فهو نابع من دافع الاكتفاء الذاتي، بعيداً عن حاجات الإنتاج المادية، وقيود التبعية الرسمية، وحذلقات الإخراج والتأليف الفردية. والفرقة تقدم أعمالها كافة باللغة المحكية

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

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 المتخلص من عقدة الذاتية كافة، وصحيح أن ديكتاتورية المخرج أمر معيق للمسرح ومكبل للمثلين، وأحياناً مشوه لعمل المؤلف وتصوره. لكننا لا يمكن أن ننسى أن تاريخ المسرح أيضاً لم يتطور إلا عبر عبقريات فردية ولنأخذ المسرح الحديث والمعاصر، فنتذكر أسماء غوردن كريغ، ستانسلافسكي، ميرهولد، برشت، غروتوفسكي، بيتر 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. خياطة بورجوازية ثرية – على خلاف مع زوجها – يعثر عليها مقتولة في حمامها بضربة من مكواة على الرأس. ويدور التحقيق مع صانعتها وخادمتها، وتستخدم جميع وسائل الترهيب من قبل المحقق ليدين إحدى الصبيتين، متجاهلاً تمام التجاهل الاحتمال الآخر الكبير وهو أن القاتل هو الزوج. حتى العدالة في مجتمع برجوازي هي عدالة عمياء تعمل لصالح طبقة بعينها.

هذه الحبكة البسيطة استطاع ثلاثة ممثلين هم (الفاضل الجزيري – جليلة بكار – رجاء بن عمار) نقلوا إلينا عن طريق تشخيصهم لخمس شخصيات، فيما عدا رؤية كل منهم للحدث وتعليقه عليه كممثل. هناك لسان ممتد من خشبة المسرح إلى ثلث الصالة. ليست هناك ديكورات ولا إكسسوارات المسرح ملغى، والأداء يدور على المنصة الصغيرة (٢,٥×٥)م. ليس هذا مجرد عبث شكلي، بل أن له سبباً منطقياً هو أن الفرقة تقدم عروضها عادة ليس على مسارح تقليدية وإنما في أية قاعة كبيرة تتوفر لها أنها فرقة جولة تحمل إضاءتها وإكسواراتها معها، وتلعب أينما كان بهدف إنارة الجوانب الخفية من الواقع الاجتماعي، أي النوعية والتحريض: إنه مسرح فقير وثوري.

يبدو أن المسرح الفقير في مادياته وتقنياته هو المسرح الغني في فنه. هذا هو مدلول الصيحة التي أطلقها المخرج البولوني غروتوفسكي، وامتدت بعد توقف تجربته مؤخراً إلى أرجاء شتى من العالم في فرنسا وإنكلترا وأمريكا.

هذه التجربة تعتمد على نزعة صوفية عند الممثل، تصل روحه إلى درجة علية من الشفافية والتركيز. وبالطبع لا يتحقق هذا إلا من خلال تدريب جسدي شاق. إنه مسرح القسوة... مسرح يحتاج إلى أقصى قدرات الجسد

والنفس وقد انصهرت معاً لتحقيق هذه اللحظة الخارقة للإبداع، المتجددة كل ليلة وكأنما للمرة الأولى في الفراغ المسرحي. إنه مسرح حي، نقيض ورافض لكل أشكال المسرح الميت، على حد تعبير بيتربروك.

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

إنهم ينتقون ما يفيد تجربتهم ويغنيها، وما يتلاءم مع أصالة تجربتهم، وانطلاقها من احتياجات واستيعاب المتفرج. لذلك يمكننا أن نجد استفادة مماثلة لتلك التي تحدثنا عنها (من أرنو إلى غروتوفسكي إلى بروك) استفادة أخرى أساسية وهامة من تجربة بروشت. إن البناء الأساسي للعرض المسرحي قائم على السردية، وخال من مقومات الدراما الارسطاطالية.

إن لغة المسرحية قائمة على الخطاب المباشر. والعلاقة السهلة الإخبارية مع المتفرج. وإن كل متفرج يشعر بأن الخطاب موجه إليه شخصياً عبر تلك البساطة الآسرة في الأداء. كل المناهج والمدارس المسرحية تنصهر في بوتقة إبداع فني أصيل يعي شروط المرحلة التاريخية والظرف الاجتماعي ويجيد إيصال الحقيقة بموضوعية وإقناع.

هذا الطراز من المسرح – بغض النظر عن تفاصيل المنهج – يعتبر أهم خطوة نحو مسرح وطني تجريبي رائد. التجريب هنا ليس ترفاً، وليس عبثاً، وليس تقليداً، وليس صراعات إخراجية. إنه ببساطة الجانب الهام من معادلة «ممثل + متفرج»، تعتمد على استلهام هموم هذا المتفرج وقضاياه 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. الإيهام؟ توجد أيضاً كثير من

عناصر الإيهام. القسوة. هناك أيضاً القسوة. هناك تعبير حركي وهناك إحساس نفسي روحاني من خلال الذاكرة الانفعالية والاتصال الداخلي بين الممثلين. تسجيليّة؟ 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 إلينا ولا بالنسبة إليهم لكنه الخطوة السليمة على درب صحيح. كثير من المعتقدات ستتلاشى، وسينبع دائماً من تجربة العمل الجماعي شيء خلاق جديد مشع، لكن الدرب صحيح والخطوة واثقة واعدة.

من الصعب فعلاً إن نميز أي دور أو أي ممثل كان متألقاً أكثر من الآخر، فقد كانوا يؤدون أدوارهم جميعاً على تعددها بإتقان فائق، فيه إحساس واندماج، وفيه فكر وتغريب. إنهم جميعاً يندمجون إلى الحد الذي لا يضيع الوعي والموقف، بحيث يستطيع الممثل بعده أن يزيل فجأة أقصى حدود انفعاله ومتابعة دور الراوي بهدوء شديد كمن يزبل قناعاً: وفي نفس الوقت الذي يجسد كل منهم دور (شاذلية أو صلاح أو فاطمة أو الزوجة أو المحقق) نراه يعي الشخصية وعياً كاملاً كممثل، ويحمل موقفاً منها، وهذا جزء جديد من المنهج البرشتي في المسرح أيضاً. إنه يسخر من البرجوازية، ومن الروتين الغبي المتحيز، ويتعاطف مع المسحوقين بحرارة إنسانية مؤثرة إلى حد الإبكاء.

إن أروع ما تقدمه هذه التجربة التونسية الطموحة هي إنها تبدو قادرة على تقديم أي شيء في إطار المسرح، عن طريق البساطة في القص، وعن طريق تقمص الممثل الواحد لعديد من الشخصيات. إن أروع ما فيها أيضاً إنها تقدم لنا درساً هاماً في العمل الاشتراكي الحقيقي لتغيير وسائل الإنتاج الفني بعيداً عن طغيان المؤسسات. والأروع من هذا هو الدرس الذي قدمته ليس فقط لممثلي المسرح العربي السوري بل لمخرجيه أيضاً، وهو الابتعاد

عن كل الحذلقات المستوردة 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 للكتاب

«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. إنه مسرحية «إسماعيل باشا»، التي أعد نصها وأخرجها الفنان التونسي القدير محمد إدريس. والجمهور العربي، في تونس وخارجها، عرف محمد إدريس ممثلاً متميزاً، وأحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الجديد» التونسية، ذات التوجه التجريبي، والالتزام الاجتماعي بالبيئة. وقد شارك إدريس مع زميله الفاضل الجزيري خاصة في توجه الفرقة عبر عدة أعمال، نذكر منها «العرس»، «التحقيق» و«غسالة النوادر». كما لعب إدريس دوراً بارزاً في تدريب الممثلين الشباب في المعهد التونسي الذي لم يستمر طويلاً، وعمل مدرساً زائراً لعام واحد في «المعهد العالي للفنون المسرحية» بدمشق. لكن محمد إدريس في هذا العمل بدا 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 متمردين، مثل بيتر بروك وإريان مينوشكين وبيتر شتاين وجوزيف شاينا.

استلهم محمد إدريس مسرحيته من تراث شعبي شبه منقرض في تونس اليوم، هو تراث الدمى الصقلية المتونسة. ومن أسطورة إسماعيل باشا، وشخصيته الملحمية الطريفة التي تذكرنا بشخصية (أوبو) عند ألفرد جاري، نسج إدريس لوحات القصة. ما هي هذه القصة؟؟

وماذا تقول؟؟ للوهلة الأولى تبدو القصة سخيفة وساذجة بحيث تذكر بمواضيع الأوبرات، ويبدو للمرء أنها لا تقول شيئاً هاماً على الأطلاق. وهذا ما أدى بزملاء «المسرح الجديد» والمتابعين المهتمين بتجربته لرفض توجه إدريس الجيد، الذي كان لهم أكثر من مفاجأة: كان بمثابة الصدمة. وتساءل عديد من النقاد الماركسيين عن جدوى مثل هذه الأعمال، رغم كل الاعتراف وكل الاحترام لجماليتها الفائقة. والواقع، أن هناك ضعفاً ما في النص، سببه أن إدريس وزميله الدراما تورغ توفيق الجبالي، (الذي لعب دور إسماعيل باشا،) ليسا مؤلفين. ولكن الذين ناصبوا العمل العداء (وهم قلة) نسوا أن الفن لا يبرر، وأن الجمال ليس بحاجة إلى أسباب موجبة لابداعه. وما هي الأبعاد المرئية السهلة في رواية مثل «دون كيشوت» أو «موبي ديك»؟ ما هو الفكر الكامن في «كارمن» أو «دون جوان»؟ وهل يمكننا اليوم أن نتنكر لمسرحيات ابن دانيال مثلاً، أو للمقامات، أو لـــ «ألف ليلة وليلة»، ونتساءل ما هو وجوب وجودها؟؟

مسرحية «إسماعيل باشا» مأخوذة من مسرح الدمى، والأحداث الأساسية لم تغير أو تطور، ولكن أبعاد التفسير الرمزي – أحياناً عن طريق السخرية في الموضوع والشكل – منحت العرض عمقاً غير مباشر. لقد أصبح ملحمة شعبية تتناول الخوالد، كالحب والموت. وصارت شخصية إسماعيل باشا المحورية رمزاً كاريكاتيرياً لشخصيات الطغاة، مثل كاليغولا ونيرون. إن إسماعيل باشا يرفض طلب الملوك والأبطال بإعادة أسيرته 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)، وهما ولدا تابعيه المخلصين. ويهيئ فارس لإرساله إلى الحرب الجديدة، ويتحمس الشاب لذلك، لا إخلاصاً لإسماعيل باشا، وإنما لأنه يحلم بأن يأخذ حبيبته وردة إلى عالم آخر بعيد عن أوهام القصور. ويختلف والدا الشابين، ويعلن إسماعيل باشا فجأة عن قراره بتزويج (نينا) لا من حبيبها الصقلي، وإنما من أحد تابعيه الكهلين (الفزدور). ويشعر (نيكولا) بالمصيبة، فيتظاهر بالانتحار، ويؤجل إسماعيل باشا الذي يحزن عليه مراسم زفاف (نينا). ويرسل إسماعيل باشا إلى البابا مطالباً بإرسال كاهن يقوم بمراسم، وحين يحاول (نيكولا) كشف كذبة موته، يصر إسماعيل باشا على إتمام المراسم. لكن (نيكولا) يهرب من القبر بمعونة (فارس)، الذي يدبر خطة محكمة يجعل بموجبها (نيكولا) يتنكر كقنصل صقيلة ويتقدم لإسماعيل باشا مطالباً بجثمان (نيكولا) لدفنه بناء على أوامر الملك في صقلية، وذلك بهدف إشعال الحرب. وتنجح الخطة، وعتذر إسماعيل باشا، فيتمادى القنصل المزيف مطالباً إياه بتسليم الأميرة الأسيرة (نينا). وتنشب الحرب، ويفقد إسماعيل باشا حاشيته وجنده، ويواجه القنصل المتنكر، ولكن (نيكولا) يرفض متابعة لعبة الحرب، ويرغب في استعادة هويته الحقيقية. ويكلف إسماعيل باشا، بسبب جروحه، فارس بمتابعة المعارك وملاحقة القنصل. كما يطلب من النساء الأرامل حمله إلى حيث ينسى هزيمته، وتخلى أعوانه عنه. ولكن تابعيه (الفزدور) و (رحومة) يكشفان لإسماعيل باشا النقاب عن خطة (نيكولا) و (فارس) والحرب الوهمية التي أشعلاها. ولدهشتهما، 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. ويبشر إسماعيل باشا رجاله المتحولين بالسفر إلى

بلاد أخرى حافلة بالجمال والإخلاص، ويعطي الإشارة لتجهيز سفينته العملاقة كي تبحر بما تبقى من أحياء وجماد من نصر إلى نصر.

هذه الحكاية الملحمية عن الحب والفروسية والطغيان العبثي والخيال، صاغها محمد إدريس صياغة مسرحية خالصة، أي أن دوره الأهم لم يكن في كتابة الحوار، وإنما في تكوين صور معبرة في الفضاء المسرحي. وأول وسيلة لذلك كانت في تحطيم الديكور التقليدي، بل ومعمار المسرح المألوف (الايطالي/الفرنسي)، وهو طموح قديم بدأ منذ «المسرح الجديد»، واستمر مع إدريس حتى الآن. منصة دائرية في الصالة يربطها بالمسرح نفسه جسر خشبي مائل، وللدائرة منافذ سفلية، منها فتحة أساسية في الوسط، يهبط ويرتفع سطحها بمحرك مصعد صغير، وفتحات من الأطراف، يقفز المؤدون داخلها وخارجها برشاقة نادرة. والمناخ العام للصالة كلها منذ أن تطأ قدم المتفرج مناخ طقسي، فيه إضاءة معينة خافتة، وعبير بخور متزايد. ويعطي الفراغ الهائل وراء منصة التمثيل الدائرية إحساساً جمالياً ونفسياً رائعاً بالعمق، ويساعد على تبديل تدريجي للوحات في مواكب قادمة على الجسر للاحتفال أو للحرب. كما كانت لدى الفرقة دقة فائقة في الإكسسوارات، والتي بلغت ذروتها في مشهد المعركة الحربية التي يتخللها قصف مدفعين ضخمين على خشبة المسرح.

ولا نريد أن نعطي انطباعاً خاطئاً عن واقعية العرض، فمحمد إدريس رافض تماماً للاتجاه الواقعي، حتى في أسلوب التمثيل. لقد استلهم إدريس عديداً من أشكال المسرح، وصهرها في بوتقة واحدة، كون منها شكلاً متفرداً. نراه استوحى شيئاً من الكابوكي الياباني، ومن الكاتكالي، ومن أوبرا بكين، ومن الباليه الأوربي الحديث، ومن الدمى الصقلية، ومن الكوميديا دي لارتي الإيطالية. أفاد محمد إدريس في تحقيق شكل متماسك وواضح طيلة العرض، خبرته في مجال الحركة والإيماء منذ درس في «معهد جاك لوكوك»

بباريس. كما أفاده وجود راقصة ومدربة على مستوى عال من الاحتراف هي الفنانة العالمية نوال اسكندراني.

ثماني شخصيات رئيسية، يؤديها فنانون بارعون، جمع ما بينهم أسلوب إيمائي راقص، أجادوه جميعاً. وللوهلة الأولى، يسحرنا نمط الأداء. ولكنه بعد قليل يفقد سحره، ويبدو مملاً بسبب جريانه على وتيرة واحدة، تلك هي مشكلة «الأسلبة في المسرح، منذ نظرية غوردن كريغ حول الممثل/الدمية، إلى نظرية مايرهولد عن الممثل البلاستيكي. مجال واحد فقط نجحت فيه الأسلبة في الأداء هو مجال الرقص، وحتى هنا فالنجاح سمة العباقرة فقط، مثل ألوين ينكولايس الأميركي. بينما نجد مدارس أخرى لبيجار أو مارتا غراهام ما زالت تلح 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. ولكني أذهب إلى الاتجاه المعاكس تماماً لذلك، مدركاً أحقية النقد المطروح، لأقول؛ كان الأجدى والأنسب 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، فأنادي بإلغاء الكلام كلياً من هذا العمل والاكتفاء بالإيماء عندها تصبح وحدة الأسلوب من جهة، وانسجام «الأسلبة» مع «النمط» من جهة ثانية، ميزتين أساسيتين.

محمد إدريس في صياغته المسرحية هذه – كما أكد وأشار – لا يحاول تكريس نمط معين، ولا الدعاوة لشكل جديد. إنها تجربة من تجارب مختلفة ومتنوعة بقدر الإبداع نفسه. وهو لم يسع إلى التبشير والتنظير والتأطير لها، وإنما اعتبرها، بتواضع الفنان، مجرد خطوة بحث، والهدف دائماً لديه هو تحطيم السائد والدارج والمألوف 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 السهلة، ولا تطرح ما هو سهل. أنها تعبير عن أبعاد ميثولوجية تستند هنا إلى قصص الملاحم الأسطورية والبطولات، والتدريب عليها يحتاج لالتزام فني هائل وجهود محترفة على مستوى عال حقاً. ولعل هذه ميزة أخرى لشركة «سنمار» للإنتاج الثقافي والفني، وهي شركة خاصة يديرها محمد إدريس، وتتميز - كما يبدو - بالاحتراف والسرعة في الانجاز دون أن يخل ذلك بالسوية الفنية العالية.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

«فاميليا»
الكتابة بالتمثيل عند الفاضل الجعايبي

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

وفي العامية نبض الحياة اليومية: والتعبير البيئي الصادق والحار والأكثر إقناعا. كان المسرح التونسي دائماً من المسارح السباقة: في استخدام العامية بجرأة وحرية، فهي شرط من شروط إبداع شباب المسرح في تونس، أولئك الذين بدأوا في «المسرح الجديد»، ثم تفرقت بهم سبل الإبداع، فنضجوا وتألقوا في تجارب مختلفة، إنما أكثر جماهيرية.

«فاميليا» هي كتابة بالإخراج، قام بها المخرج المقتدر الفاضل الجعايبي، مع ممثلاته الثلاث البارعات اللواتي تتقدمهن 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- بالارتجال، حتى وصلت إلى صيغ متكاملة بين الكلام والأداء. وجاء إخراج الجعايبي بليغا في تواريه خلف التمثيل، وعدم استعراضه لأية بهلوانيات غير لازمة، والحق أن معزوفة «فاميليا» الاجتماعية البوليسية راقت للممثلين، فاستمرأوا اللعب عليها، والتنويع على نغماتها. وفي مزيج من المحلية المغرقة في بيئتها، والعالمية

المسرفة في غرابة فنيتها، نتج عمل فني أبهر إتقان أدائه النقاد، وأمتعت تفاصيله الجمهور العريض بكوميديا سوداء من طراز غير مألوف في المسرح العربي. لا شك أن المسرحية أكثر قتامه وسوداوية من أواخر أعمال الجعايبي، حيث السخرية مضحكة للغاية، كما وصفها كل من شاهدها، لكنه هنا أعمق.

وقدر ما يجد المرء «فاميليا» واقعية من الظاهر، يمكن للمرء أن يجد وراء سطحها الظاهر رمزية كامنة، فيها تشريح نقدي لاذع للمجتمع التونسي، ولبنيته السياسية.

كان عرض تونس، دون جدال، واحداً من أقوى عروض مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، ونافس العرضين السوري والإسباني على الصدارة. للمخرج الفاضل الجعايبي تاريخ مسرحي عريق، بدأ ببعض ما شاهدناه من تجارب «المسرح الجديد»، مثل «التحقيق» ومثل «غسالة النوادر». ثم استمر عبر ما وصلتنا أصداؤه في «العوادة» و «كوميديا». وأيضاً من خلال لمساته الواضحة في الفيلم الذي اشترك بإخراجه مع محمود بن محمود «شيشخان». إن من أعظم ميزات الفاضل الجعايبي تخصيصاً، والمسرح التونسي تعميماً، هو مستوى الأداء الرفيع الذي ينافس أعلى ما نتصوره من مستويات الأداء العالمية. وتجلى هذا واضحا لدى جميع المؤدين الذين تتقدمهم 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 ومفزعة، إنسانية ومقززة، واقعية ورمزية معاً لتكتشف أن ثلاث الشقيقات ضالعات في الجريمة، ويكتشف المحقق أنه هو نفسه أصبح الضحية. شخصيات ذات تنوع أخاذ، يذكرنا بساحرات «ماكبث»، وحبكة

تشبه ظاهرياً روايات أغاثا كريستي، لكنها حافلة بالدلالات العميقة. ولعل أروع لحظات المسرحية تلك اللحظات التي تخرج فيها كل واحدة من الأخوات تدريجيا من أسار شيخوختها، وتتحول أمامنا إلى صبية أحيا الحب فتنتها.

إتقان مدهش على التقمص الجسدي والتشخيص، فما أسهل ما تخرج الممثلة من تشوه جسدها وتبدل صوتها، ثم تعود إليه. وما أصعب أن تحافظ 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 مايسترو فائق المقدرة والبراعة، مستخدما ومضات إخراجية بصرية مكثفة وسط ديكور بسيط جداً وخشبة عارية تشبه التعبير بعدسة الكاميرا، وتختصر المواقف في لقطات ثابت، مسرحية «فاميليا» قاتمة ومضحكة، بحيث تذكرنا ببعض روائع المسرح الأميركي الجديد التي تتناول شخصيات العجائز، وتصهر الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة. ولكن الإغراق في العامية التونسية كان عائقا، دون شك، في الاستمتاع الكامل، فضلاً عن الإطالة الشديدة والتكرار الذي يتحمل قدراً لابأس به من الاختصار.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

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 برلك.. أيام الجوع أم أيام عدوان؟.....
أقنعة عرسان الرمزية .....
دريد لحام والماغوط يزرعان «شقائق النعمان» ويحصدان 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 دياب بين مسرح الفلاحين ومسرح المثقفين.....
«بير السلم»: القمع والتمرد في نبوءة سعد الدين وهبة .....
«بلدي يا بلدي»: صوفية أم علمانية .....
محمد سلماوي: غرسه الستينات في أرض الثمانينات.....

المسرح اللبناني ينبعث قويا من أنقاض الحرب الأهلية .....
هل لرنين «الجرس» صدى؟ .....
«الوصية»: طيف من دنيا الأمس .....
«لؤلؤة» عبد الرحمن المناعي: أمثولة عالمية في زي خليجي .....
«المسرح الجديد»: تجربة طليعية رائدة من تونس.....
«إسماعيل باشا»: عرض مبهر لمحمد إدريس.....
«فاميليا»: الكتابة بالتمثيل عند الفاضل الجعايبي.....

الهيئة العامة السورية للكتاب

مؤلفات رياض عصمت

المسرحيات:

النجوم والليل الطويل - ١٩٧١- وزارة الثقافة – دمشق

نجوم في ليل طويل (طبعة منقحة) - ١٩٧٩- دار المسيرة – بيروت

طائر الخرافة ومسرحيات أخرى - ١٩٧٤- بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب – دمشق

لعبة الحب والثورة – ١٩٧٨ – دار المسيرة – بيروت

الحداد يليق بانتيغون – ١٩٧٨ – دار المسيرة – بيروت

هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة؟ - ١٩٧٩ – دار المسيرة – بيروت

السندباد - ١٩٨٢- اتحاد الكتاب العرب – دمشق

ليالي شهريار - ١٩٩٤ - دار الأنصار - دمشق

المجموعات القصصية:

الذروة البعيدة – ١٩٧١ – دار غراتيب – دمشق

غابة الخنازير البرية – ١٩٧٧- بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب – دمشق

الثلج الأسود – ١٩٧٨ – وزارة الثقافة – دمشق

حكايات ذلك الصيف (للأطفال) – ١٩٧٨- منظمة الطلائع – دمشق

شمس الليل – ١٩٩٤ – وزارة الثقافة – دمشق

النقد:

بقعة ضوء (نقد مسرحي تطبيقي) – ١٩٧٤ – وزارة الثقافة – دمشق

ضوء المتابعة (نقد مسرحي تطبيقي) ١٩٨٢ – وزارة الثقافة – دمشق

الصوت والصدى (دراسات في القصة السورية الحديثة – ١٩٧٩ – دار الطليعة – بيروت

قصة السبعينات (دراسات في أدب الشباب في سورية) – ١٩٧٨ – مؤسسة الشبيبة – دمشق

البطل التراجيدي في المسرح العالمي – ١٩٨٠ – دار الطليعة – بيروت

شيطان المسرح – ١٩٨٧ – دار طلاس – دمشق

ما وراء الواقعية عند نجيب محفوظ – ١٩٩٥ – دار الجندي – دمشق

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح العربي

سقوط الأقنعة الاجتماعية

الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة

www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ١٦٠ ل.س أو ما يعادلها