

دمشق تحتضن المسرح العربي وتستغني عن النجوم...

رياض عصمت

مهرجاناتها (قرطاج والحمامات) ، وانه يمكن لاي قطر عربي أن يحتفل بمهرجانات شبيهة: لكن استمرار ونجاح مهرجان دمشق هو انتصار الفن العربي في احدى قلاع المواجهة . ان هذا يمنحه بعدا سياسيا الى جانب بعده الفني . ولقد درجت العادة على أن تعقد في ختام كل مهرجان ندوة فكرية عن احدى قضايا المسرح العربي يشارك فيها عدد من الضيوف المبدعين ، وتوزع فيها بحوث مطبوعة حول القضية المطروحة على بساط البحث . كما جرت العادة على أن تجري خلال انعقاد المهرجان مناقشة العروض تفصيلا وبشكل يومي في ندوة مفتوحة ، بغرض التحليل والتقييم . وقد اكتفت اللجنة المنظمة لمهرجان دمشق الثامن بالندوة اليومية ، وألفت الندوات الختامية المتخصصة نتيجة للظروف العصيبة التي تمر بها مصر ، والتي تحرم مثقفها ومسرحييها التقدميين من المساهمة الفعالة في نشاط عربي قومي كهذا ، ونتيجة لغياب بعض الاقطار العربية المبرزة مسرحيا عن المهرجان ، منها (المغرب - الجزائر - الكويت) ، وتوقف بعض كبار فنانيها عن العمل (الطيب الصديقي - المغرب) ، أو وفاة أهم مخرجيها (صقر الرشود - الكويت) . المهم ان هذا الطفل اللقيط المتبنى قد نما واشتد عسوده ، وأصبح لعيد ميلاده تقاليد احتفالية . ان كان أحبته وأهله قد عرضوا عنه ، وانشفلوا فأهملوه ، فان واجبنا الدائم التذكير به ، لاننا برعايته نرعى أنفسنا ، ونزرع بذرة ستظل بغيثها احفادنا ، لانه رمز حضارتنا ، ولانه مستقبلنا .

نزلت الستارة أخيرا على مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ، سافرت الوفود الفنية العربية . تلاشت ضجة التصفيق ، وغاضت الاضواء . لكن مشكلات المسرح العربي الراهنة ، التي مثلت أمامنا من خلال المهرجان بوضوح كبير ، ما زالت أسئلة معلقة تنتظر الاجوبة . ولعل اكبر فوائده مثل هذا المهرجان هو انه كالشرارة ، يحرض ذاكرتنا وينبهنا الى أمراض وعلل المسرح العربي ، بل لا ابالغ ان قلت انه ينبهنا لمجمل الوضع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي العربي . اذا احسنا التبصر .

بدأ مهرجان دمشق المسرحي بالانعقاد منذ عام ١٩٦٩ بمبادرة من الفنانين السوريين الذين نظموا في فترة وجيزة بحماسة بالغة كرد فعل وطني وحدوي على حرب ١٩٦٧ الخاسرة ، وضرورة مواجهة هذه الخسارة على جميع الاصعدة . منذ ذلك الحين بدأ المهرجان بالانعقاد سنويا وتبلورت له تقاليد ، الا ان مسؤولية الاعداد له انحصرت عن نقابة الفنانين الى الدولة ممثلة بمديرية المسرح في وزارة الثقافة والارشاد القومي . لكن هذا جعل انشغال الفنانين السوريين يتضاءل تدريجيا بالمهرجان في دورتيه الاخيرتين ، سواء من حيث تهيئة عروض جديدة للمهرجان ، أو بالمشاركة في تنظيمه والاحتفاء بالاشقاء العرب . وهذا خطأ يتقاسم مسؤوليته الرسميون والفنانون معا ، فالأوائل مفروضة عليهم قيود بيروقراطية ومالية في الدعوات والمبادرات ، والآخر تستقطبهم ستوديوهات التلفزيون الخليجية والخارجية أكثر من المسرح الفقير . رغم هذا استمر المهرجان ، وافاه المرض مرات قليلة فانقطع تحت وطأة الظروف القاهرة ، سواء الحرب التحريرية أو ظروف الفرقة العربية وتشتت الشمل منذ أن بدأت رياح الخيانة والاستسلام تهب على وحدة قضيتنا وتنقل أنفاسنا . لكن « قلب العروبة النابض » ظل دعوة مفتوحة للمحبة والفن والصمود . صحيح ان لتونس

شاركت في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ثمانية أقطار عربية هي : (تونس - العراق - الإمارات العربية المتحدة - اليمن الديمقراطية - فلسطين - الأردن - لبنان - سورية) ، بعد أن تخلفت ليبيا في آخر لحظة . وكان قد سبق للجزائر والكويت والمغرب أن اعتذرت لعدم توفر أعمال مسرحية جديدة ذات شأن ، وكذلك أتت مشاركة تونس بفرقة هواة من باجة هي فرقة « الحبيب الحداد » . أما وجه مصر فلم يغيب إلا لأن السلطات المصرية لم تكن لتسمح لمسرحية تقديمية فنية (وهي أمر نادر التواجد الآن) أن تخرج لتعانق أفئدة الأشقاء العرب في حضان دمشق . وجدير بالذكر أن أكبر عدد من الأقطار المشاركة في المهرجانات السابقة بلغ أحد عشر قطرا عربيا .

مهرجان دمشق الثامن لم يكن - كما توقع المشائمون والشكاكؤون والشامتون - فاشلا . لنكن واقعيين : أنه لم يكن أحسن من سابقه ، لكنه لم يكن أسوأ . صحيح أن الوضع السياسي العربي قد انعكس عليه ، مثل انعكاسات كل نظام سياسي على الفن والثقافة في كل قطر ، فإثر على عدد المشاركين . لكن عدد العروض المسرحية الجيدة في النتيجة لم يكن أقل من ذي قبل . فقد ارتقت عروض (« جلفامش » من العراق - « حكايات من عام ١٩٣٦ » من لبنان - « رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » و « قصة حديقة الحيوان » من سورية) الى مصاف الاعمال المتميزة في مهرجان دمشق المسرحي بمختلف دوراته . كما تميز المهرجان بظاهرة ايجابية وان كانت تستدعي كثيرا من الحذر والدقة ، وهي الاستمرار في دعوة فرق الهواة المتميزة . فشاركت فرقة « الحبيب الحداد » التونسية بمسرحيتين ، وان كان مستواهما متوسطا ومتواضعا ، كما شاركت فرقة عمال حمص المسرحية الطموحة من سورية بعرض « القرى تصعد الى القمر » ، وحقت نجاحا مقبولا . وفي هذا - بالطبع - تكريس لمشاركة فرقة جامعة دمشق في المهرجانيين السادس والسابع بعرضين متميزين وطلبيين هما : « أن تكون أو لا تكون » و « رسول من قرية تاميرا » أخرجهما فواز الساجر .

برزت من خلال عروض مهرجان دمشق الثامن أهم سمات المسرح العربي في هذه المرحلة : بكل ما فيها من محاسن وقبح ، وبكل ما فيها من علاقات بالواقع اقترابا أو نكوصا . ولا شك أن أهم بند من معالجة المريض هو تشخيص المرض ، لذلك كان لهذا الحشد من السمات فائدة كبيرة في اعتقادنا .

□ أولى هذه السمات الرجوع الى التراث واستلهاهم المواضيع منه ، وهو ما رأيناه في مسرحيات (جلفامش - الملك هو الملك - حفلة على الخازوق - مقامة لم يكتبها البديع - دمر عاشقا - الفخ) . وقد ارتبطت هذه السمة بمشكلة أساسية من مشاكل المسرح العربي هي

الحاح كتابه ومخرجه على الاسقاط المعاصر ، في حين ان جزءا كبيرا من الدافع للعودة للتراث هو هروب من مواجهته الواقع كما هو ، والمرور من أجهزة الرقابة . أعني ان الضرورة للعودة الى التراث ليست ضرورة فنية ذات علاقة بالرمز والمعادل الموضوعي ، عدا استثناءات نادرة تهدف لحياء التراث بجانبه الفلسفي والجمالي اضافة لما ترى فيه من ابعاد معاصرة - كما في اعداد واخراج سامي عبد الحميد للحمة « جلفامش » بنصها الاصيل . ان التراث - عدا عن سلفيته وعن احتمالات النمطية والتريينية الخاليتين من الحياة في معالجته ، يصبح معرضا للاهتزاز والسطحية عندما تحشر فينا مسألة الاسقاط المقحم بقصد تمرير « قفشات » سياسية وخطب شعاعية خارجة عن سياقه وموضوعيته . اذا كان الموضوع التاريخي أو التراثي لا يسمح ، فمن العبث الاساءة اليه والى المعاصرة ان تحشر مثل هذه الاسقاطات عليه . وكما انني لا يمكن ان أقبل بالتراث بشكله القدير المتحفي الخالص . فلست اقبله عندما يلبس لبوس مشكلات اليوم ويصبح بدبلا لها . لذلك نجد ان المضمون في مثل هذه المسرحيات هو غالبا العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وتحليل بنية السلطة . وكان بهؤلاء المسرحيين النقدميين بوجه عام يكررون المقولة التقليدية « التاريخ يعيد نفسه » . ان الافضل في حالة استخدام التراث والتاريخ كجواز مرور مع حرس على أكبر قدر من الطرح السياسي المعاصر هو اختلاف شيء غير حقيقي وغير متحسد ، كالحكاية الشعبية على سبيل المثال . فهذه يمكن للكاتب ان يلحق عليها ما يشاء دون المساس بها أو بوضعية التاريخ . فهي أساسا افتراض . وهو ما نحا اليه سعد الله ونوس ومحمود عبد الرحمن في « الملك هو الملك » و « حفلة على الخازوق » .

□ السمة الثانية هي فقر التأليف المسرحي العربي عموما . وهو ما يجعل الاعداد غالبا عليه : (رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة - الريارة - الشهداء ينهضون - القرى تصعد الى القمر) .

وإذا كان لاعداد المخرج المسرحي ميزاته في تفسير العمل وتحديد رؤياه في علاقة جدلية مدروسة مع الشكل ، فان لاعداد الكتاب المسرحيين العرب كثيرا من السلبيات . ان الاعداد تبدو ضرورة مجدية في حال غياب أو ندرة النص المحلي الجيد ، ولسنا ضد الاعداد بوجه عام ، الا ان ما شاهدناه في المهرجان وخارجه من محاولات للاعداد تؤكد نظرتنا التي لخصها بمدوح عدوان في مقال له في « الاقلام » العراقية - وهو أشد المعدين سرعة واستماتة في الدفاع عن الاعداد - قبل أن يستعرض تجربته في هذا المجال ويررها ، يقول :

« الرأي السلبي في عملية الاعداد يعتمد على نقطتين :

الاولى : ان اللجوء الى الاعداد أو الاقتباس دليل



ندوة المهرجان

الفرنسي ، لكنها استعارت بأصالة وفن وذوق ، بقدر استعارتها من مدارس ومناهج وفرق أخرى ، كرشت ومايرهولد وفاختانكوف وغيرهم . بينما وجدنا فرقا أخرى تستعير بفجاجة استخدام السينما والفيديو ، السحري ، فقد ظهر في عرض اليمن الديمقراطية ، وعرض للعراق ، وفي عرض للبنان . لكن استخدامها لم يكن موفقا الا في الاخير ، بينما خرجت في الاستخدامين الاولين حتى عن الوثائق لان الفيديو الصورة لم يكن يقدم وثيقة مجسولة وانما يكرر صورا معروفة ، أو كان له دور الجريدة في سياق غير مناسب ، ولا يستدعي هذا الاستخدام .

□ السمة الرابعة والاخيرة هي امر سلبياته غالبية على ايجابياته ، انها استخدام البلاغة اللغوية محل اللغة المسرحية الملائمة للشكل المختار وللشخصيات المعالجة . والبلاغة بقدر ما هي أدبية ترائية فانها ذات تأثير يفرّب المسرح عن متفرّجه ، ويبعده عن معاصرتة ، خصوصا وان أحد أهدافه البارزة ، كما سبق وذكرنا ، هو التقارب مع المشكلات الراهنة حتى من خلال معالجته للتراث . وقد تجلت هذه الظاهرة من خلال نصّ محفوظ عبد الرحمن « الفخ » و « حفلة على الخازوق » ، ونصّ سعد الله ونوس « الملك هو الملك » . كما سبق لنا ان لاحظناها عند عديد من كتاب المسرح العربي . ان المسرح ليس لغة وحسب ، وانما هو تجلي اللغة من خلال الشخصية والموقف ، لذلك فهو بحاجة الى لغة واقعية مرنة ، بل الى « لغات » تتناسب مع توجه المسرحية وطبيعتها الفنية .

ندوات المهرجان :

اما الندوات التي رافقت المهرجان الثامن وحلت محل الندوة الختامية حول موضوع معين ، فقد بدأت متعشّرة ، تشوبها الركاكة وتحامل الآراء واستعلاؤها . يرجع السبب في تقديرنا الى ان اللجنة المنظمة من جهة ورئيسة الجلسة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة

على الفقر في التأليف المحلي ، وانه دليل على اتكاء الحركة المسرحية التي تفتقر الى النص الاجنبي أو التراثي . انه كسل المؤلف المسرحي المحلي أو عدم وجوده الذي يؤدي الى هذا الاتكاء على ابداعات الآخرين .

والثانية : ان الاعداد هو عملية افقار للنص العالمي واخضاع موهبة الآخرين لاقلام الكتاب المحليين . وهؤلاء يلجأون الى رأي برنارد شو في الذين أعدوا أبسن » .

بالفعل ، لو انتفى هذان المحظوران لكنت شخصا من أوائل المؤيدين للاعداد . كما انني أحب ان أضيف فارقا أساسيا بين الاعداد وبين الاقتباس . ولعل أول ملاحظ هذا الفارق هو الصعوبة ، فالاقتباس عن رواية غير الاعداد عن مسرحية ، كما ان الاقتباس عن مسرحية هو أرقى من اعدادها . « القرى تصعد الى القمر » هي اقتباس يكاد أن يكون تأليفا لمسرحية برشت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وهو اقتباس ناجح . هذه هي القيمة والميزان : النتيجة الفنية للعمل ، وبينما نجح فرحان بلبل في اقتباساته حتى الآن عن برشت وناظم حكمت ، نجد ان بعضا من اعدادات واقتباسات عدوان قد جعلت أعمالا مسرحية وأدبية هامة محدودة الابعاد ، مباشرة ، ومسطحة . كذلك لم يكن اعداد سعد الله ونوس لمسرحية بتر فايس « كيف يتم تخلص السيد موكيشوت من آلامه » لمسرحية « رحلة حنظلة » على درجة كبيرة من التوفيق .

ليس الاعداد والاقتباس هو أن تحيل ما لا تحب الى ما تحب . بل هي محاولة لتعميق الصلة بين عمل أدبي عربي أو عالمي وبين الجمهور المسرحي مع المحافظة على أطرد الفكرية والجمالية ، وربما اضافة ابعاد أعمق وأكثر معاصرة وبيئية من الاصل . انه تفسير للعمل اذن ضمن أطرد ومعطياته . لا تشويه وقسر له لاغراض آنية ضيقة .

□ السمة الثالثة هي عدم قدرة الشكل التزييني وحده على النهوض بالمشغول . خصوصا حين تكرر المسرحية شعارات وعظية معروفة . انها بذلك تصبح كمن يتوجه نظريا فقط الى الناس بينما يكلمهم في الواقع من فوق . ويطرح عليهم دروسا يعرفها ويعيها ، من جهة ثانية أثبت المسرح الشعبي والمسرح البسيط والمسرح التجريبي انها الطريق الحقيقية للتواصل مع الناس ، ولكن لعل أجدى هذه الوسائل هي البساطة الشعبية في المخاطبة التي تجلت من خلال عرض فرقة مسرح الحكواتي بإدارة روجيه عساف لمسرحية « من حكايات عام ١٩٣٦ » . ان من شأن الفنان الناجح أن يستعير ما شاء من الاشكال الفنية شرط أن يحسن توظيفها في بنية العمل . انطلاقا من مضمونه ومن امكانات التوصيل لجمهورنا على وجه التحديد . ولقد استعارت فرقة الحكواتي من مينوشكين ومسرح الشمس

سوء فهم عصرنة التراث :

لعل هذه المشكلة الهامة من مشاكل المسرح العربي قد تجلت بأكثر قدر من الوضوح خلال مهرجان دمشق الثامن ، وكان هذا في ثلاثة أعمال نسوقها من الاسوأ السى الاحسن ، هي : « الفخ » ، « مقامة لم يكتبها البديع » و « الملك هو الملك » .

من دواعي الموضوعية ان يعترف المرء بأنه ممن العسير جدا على فرقة ناشئة كفرقة الامارات العربية المتحدة تقدم عملها الاول ان ترتفع لمستوى خبرات الفرق العريقة ، حتى ولو توفر لها مخرج مخضرم ممتاز مثل ابراهيم جلال . علاقة ابراهيم جلال بالفرقة وتلمسه لامكاناتها ونقاط ضعفها ما زالت في البداية ، كما انه اضطر لاجراء نص لم يحبه ولم يختره هو نص محفوظ عبد الرحمن الذي اتخذ من اسم السنديباد محورا له دون ان نكون له علاقة بالسنديباد ، أكثر من نزوع عبد الرحمن الى أن يجعل بطله دائما مسافرا مرتحلا قادما من الخارج . المسرحية ذات بعدين : الاول سياسي والثاني اخلاقي ، وذلك من خلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وقد عدل المخرج في النص اضافة وحذفاً بحيث يتلاءم مع رؤيته الفكرية والخراجية . ثم قسم المسرح الى مساحتين . تقف في الاولى منهما جوتة الفقراء والشعب التي تردد قصصا سردية تراثية ذات علاقة بالدين والسيرة والصحابة ، بينما يقف في الثانية السادة الحكام وقد تغطت وجوههم بأقنعة قبيحة واكتست حركاتهم بالمبالغة الكاريكاتيرية . بين هؤلاء هؤلاء يفق السنديباد الذي يولى حاكما وبطلا بالقوة ، ثم ما يلبث ان يستمرى لعبة الحكم ، ويصدق الباطل الذي أشاعه فقبلوه . استغنى ابراهيم جلال قدر الامكان عن الحركة والتمثيل ، مستعاضا عنهما بالشكل الخارجي من تشكيل واضاءة وديكور واقنعة ، فكان ذكيا بارعا في اخفاء نقص مقدرة التمثيل في كادره غير المدرب . وكان من الممكن ان ينجح في ذلك لو امتلك نصا أقوى بنيانا وأقل مباشرة ، بل ان ما اضافته وما حذفه قد أثقل العمل بسردية زائدة ، ولم يستطع الشكل الجمالي والاقنعة المتقنة النهوض بالمضمون ، بل ظل العمل في نتيجته العامة عملا تقليديا الى حد بعيد ، لم يحسن تمثل التراث شكلا أو مضمونا ، رغم جماليته التزيينية الخالصة . ولقد كانت نهاية المسرحية مفاجأة للجميع قبل ان يتوقعوا ذلك ، وهي خاتمة الاعيب ابراهيم جلال الذكية لانقاذ ما يمكن انقاذه من عرض عمل فيه أربعين يوما مع شبان هواة يؤسسون لمسرح عربي في منطقة لم تعرف المسرح الا فيما ندر .

ثاني الاعمال التي حاولت الاقتداء بالتراث برؤية سياسية معاصرة هي « مقامة لم يكتبها البديع » التي قدمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من مدينة

من جهة ثانية ، لم تحدد النقاش بالمدعويين رسميا من المسرحيين ورجال الادب والفكر ، وانما فتحنا باب النقاش لكل من شاء الحديث . وان كان لهذه الخطوة ظاهرها الليبرالي ، فلا شك انها أضرت بالمستوى النقدي العام ، الذي خرج عن اطر الموضوعية وعن نسبة ظروف الانتاج وعمر التجربة المسرحية في هذا القطر او ذلك ، والذي جعل الفنانين يشعرون بأنهم في محاكمة غير منصفة امام هيئة صارمة كقضاة التفتيش . وقد بذلت الدكتورة نجاح العطار جهودا اضافية مع بعض الزملاء المنتدين من المسرحيين والنقاد حتى أعادت التوازن الى الندوات التالية ، وضبطت الى حد زمن الحديث وعدم التكرار فيه ، وقللت بالتالي من خوض بعض الصحفيين الشبان في موضوعات اختصاصية يخيل عادة لاي متفرج عادي انه قادر على الادلاء بدلوه فيها ، ولكن كم الخيال في هذا المجال بعيد عن الواقع ، وكم من فائدة للاستماع تتجاوز فوائد الكلام ! على كل حال كانت ندوات المهرجان الاخيرة افضل بكثير في مستواها وتركيزها بوجه عام ، وبرز بين الزملاء المشاركين في الندوة (وهذا رأي خاص) : المنصف السويسي (تونس) ، محمود الزيودي (الاردن) ، ابراهيم جلال (عن وفد الامارات) ، سامي عبد الحميد (العراق) ، د. عادل قره شولي ، د. ناديا خوست ، نبيل حفار ورياض نعلان آغا (من سورية) .

لا شك ان مشاركة عدد من الادباء والمخرجين كانت مجدية ، لكنها كانت متفاوتة المستوى والتدوق الجمالي بين عمل وآخر . وهذا طبيعي لان مقاييس الفن المسرحي ما تزال غريبة بعض الشيء على الاوائل وأعني الادباء ، بينما يصعب على الاواخر - وأعني المخرجين - أن يعزلوا رؤيتهم الخاصة للنص عما يشاهدون . على كل حال كان من هؤلاء المشاركين باهتمام شخصي مشكور : حنا مينة ، أحمد يوسف داود ، وليد قوتلي ، فواز الساجر ، سليم الجزائري ، وشوقي بقدادي .

بينما التزم عدد من المتابعين للندوة بحبل الصمت (!) مثل : بول شاؤول (من لبنان) ، قاسم محمد (من العراق) ، حسيب كيالي (من سورية) ، المنصف شرف الدين (من تونس) ، ووجهه عساف (من لبنان) . وقد تكلم الاخيران في الندوتين المخصصتين لمناقشة عرض تونس وعرض لبنان . أما حسيب كيالي فاكتمى بابداء ملاحظاته الجارحة الساخرة في الصحافة . وجدير بالذكر ان سعد الله ونوس سافر خارج القطر خلال مدة المهرجان لاسباب صحية ، بينما حضر ممدوح عدوان معظم الندوات لكنه غاب فجأة دون اعتذار في الندوة المخصصة لمناقشة مسرحيته « الزيارة » ...

لكان هذا هينا. لكن ونوس جهد لتصوير الجانب الآخر، فخرج من بين يديه غير متوازن وغير مقنع على الإطلاق. رغم أن مسرح ونوس - كما يصوره بعض النقاد والدعاة - مسرح ملحمي، إلا أن هذه المسرحية كانت درامية البناء تماما، تستعير فقط أشكالا خارجية من مسرح برشت، كما تستعير جوهرها الفكري والفني من مسرح العبث الفرنسي بوجه خاص، وتطعمه بشيء من التراث الفولكلوري. و « الملك هو الملك » مسرحية متمعة وطريفة، وذات حوار ذكي في كثير من المشاهد. ولكن ذكاء المؤلف لا يقتصر على اللعبة المسرحية (التي لم تكن مقنعة في جميع أجزائها)، ولكن ذكاءه امتد إلى العبث بالافكار ببراعة وحذق لتلائم أغراض مختلف الاتجاهات السياسية التقدمية والديكتاتورية، فهي أذن مسرحية لكل زمان ومكان، لا تخلو من التناقض بين فكرتي: ضرورة التنكر حتى تتبها ظروف الثورة، وضرورة الثورة المباشرة واكل الملك على الفور. كما أن المسرحية بشكل أو بآخر، ومن خلال ادانتها الظاهرية لشكل نظام الحكم، تبرر للزعيم الحاكم هفواته وظلمه، وتدعي أن استبدال قائد بآخر حتى ولو كان في أدنى سلم المسحوقين أن يحسن من الأمر شيئا بل سيزيد الطين بلة، وبذلك فهي - كما قال أحد النقاد معلقا - تبدو كنصيحة إلى الملوك أن يحكموا الزمام ويزيدوا من تشبثهم بعروشهم.

تنطلق فكرة العبث الأساسية في هذه المسرحية الجميلة من خاتمها، وهي خاتمة مدروسة ببراعة ذهنية محضنة (وليس فنية) وممهدة لها منذ البداية، والخاتمة تقول: « الجنون في كل مكان... في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان ». ومنذ البداية يقتل ونوس فكرة الحرية ويفرض على شخصياته (الوزير - الجلاد - التابع - الثائر.. الخ) دورا ثابتا من خلال الاطوار الاجتماعية والوظيفي الموجود فيه، وبذلك يحرمها من امكانية الخلاص، من الحلم، ومن الحرية. أنه يضعه في مركز ثابت من الحياة، بل ويعطينا الدرس القاسي: أن من يتخلى عن مكانه الثابت يفقده ويضيع، فنظرة الناس هي إلى الرداء وليس إلى الانسان. أن فلسفة العبث المحض في هذه المسرحية نابعة من نقطتين: عدم وجود امكانية للتغير وبالتالي حرمان الانسان من انسانيته وتوقه لحياة أفضل، والثانية النهاية القاتمة اليائسة حيث يفمر الجنون كل البلاد، ورغم كل الشعارات الثورية المباشرة المطروحة من خارج الحدث وعلى لسان الممثلين الذين يؤدون اللعبة.

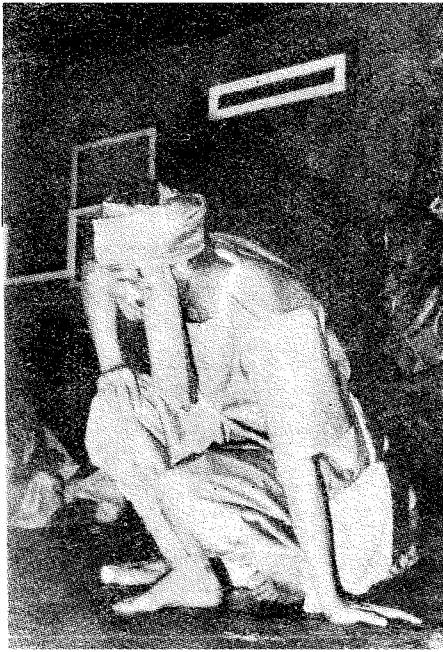
هناك انفصال اذن بين ما يطرحه سعد الله ونوس نظريا على لسان الممثلين الذين يظهرون ضمن لعبة التفرغ ليؤدوا امامنا لعبة مسرحية، وبين المقولة النهائية التي تقولها هذه اللعبة، والتي كان الفعل التقدمي الثوري فيها محشورا بضعف وافتعال.

(باجة) : وهي عمل جماعي التأليف ومن اخراج ابراهيم مستورة. وقد استخدمت المسرحية نتفا من التراث التاريخي والادبي، فظهرت فيها شخصيات الواثق والمتوكل وأبو الفتح الاسكندري. لكنها خرجت عن السياق التاريخي فقتلت غيلة من مات مرضا، ونقلت الاحداث من سامراء الى بغداد، كما لم تنصف البطل الشعبي (أبو الفتح) وأدانتها فيمن أدانت من شخصيات الحكام والامير الثائر والفقراء الانتهازيين. كانت الفكرة الأساسية غائمة مشتتة، لا تدل على تأليف جماعي، حيث لا توجد ضرورة له في مثل هذا العمل غير التسجيلي، بل تدل على خيال درامي قاصر في مجال التأليف. لكن قوام الفرقة من الشباب الهواة المتحمسين للمسرح الذين دأبوا منذ سنوات على الفوز بالجائزة الاولى لاسبوع المسرح في تونس. والمسرحية هي ثامن اعمال الفرقة الشاببة التي تأسست عام 1967 وقدمت أول اعمالها عام 1970. وقد تجلّى أداء الممثلين بالرشاقة والحيوية الفائقة، وكان أبرز ما في العرض هو فكرة البدء بتوزيع المناشير السرية في الصلاة على المتفرجين قبيل البدء بالعودة إلى التراث، وفكرة استخدام قطع بسيطة من الخشب في تشكيلات رائعة متعددة كديكور لمختلف المشاهد. عدا عن هذه اللمسات الثلاث - ومن المحتمل أنها أتت من خلال اشراف المنصف السويسي على العرض - فإن العمل لم يكن ناجحا في نظرته للتراث « على أساس مراجعته وتقييمه وتصويره واتخاذ مواقف مما هو منحول ومزيف منه، ومما هو سلبي ورجعي، حتى نوظفه لخدمة مشاغلنا المعاصرة وقضايانا المعاشية ». انها نظرة نظرية سليمة. لكن التطبيق لم يرتق لمستوى طموحها. برز من الممثلين: خديجة السويسي، محمد البلطي، وأحمد الكتياطي.

« الملك هو الملك » لعبة ذكية وخطرة :

أما العمل الثالث فهو « الملك هو الملك » من تأليف سعد الله ونوس وأخراج أسعد فضة، وقد قدمها المسرح القومي من سرورية. والمسرحية تعتمد على حكاية من « ألف ليلة وليلة » حول ملك يصيبه الملل فينزل متكررا ليعثر على شخص ابله يحلم بأن يصبح الملك ليثار من خصومه، ويدبر الملك الحقيقي حيلة ينصب فيها الرجل مكانه ليسخر من بلاطه وأتباعه، لكن أحدا لا يكتشف تبديل الملك، وينكر (أبو عزة) الابله الذي صار ملكا زوجته وابنته ونفسه ويمسك عصا الحكم بيد من حديد، بينما يصاب الملك الحقيقي بالجنون.

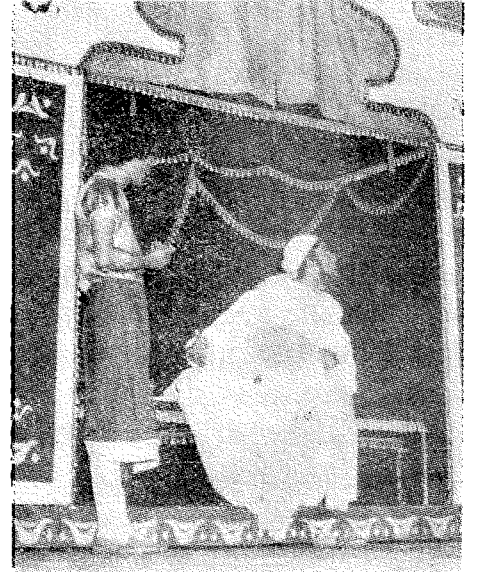
المسرحية تدعي تحليل بنية السلطة في أنظمة الحكم القمعية، لكنها تفعل ضمن هذا المخطط جانبا هاما هو جانب الشعب. ولو كانت مسرحية شخصيات



« الفخ »



« حفلة على الخازوق »



« الملك هو الملك »

ومشهد الحب الذي تحول الى دعاوة سياسية سرديّة مقحمة بين عزة وعبيد . انه درس وليس فنا دراميا .

اضافة لهذه الثغرات المتعددة هناك شيء من التناقض والحشو النظري ، وهناك كثير من الاطالة عبر الحوارات الثنائية في مسرحية لا تتلاءم او تقف على ساقيها الا مع سرعة الايقاع ، لانها مسرحية كوميدية من الطراز الذي يقتضي بعض الارتجال . ولو كانت هذه الحوارات درامية وذات عمق انساني وفلسفي ونفسي ، وفي غير هذا النمط من المسرح لقبناها ، لكنها هنا اثقلت المسرحية اثقال الديكور بكتلته الضخمة (على الرغم من جمالها وايحاءيتها) للفراغ المسرحي ، واعادة جو العرض مع مسار الى التقليدية . وقد زاد من هذا التأثير التقليدي نزوع سعد الله ونوس الى البلاغة والسجع ، فهما هنا لم يضيفا نكهة ساخرة ، ولم يقوما بدور التفرير اللفظي ، بل كانا عبثا على نص يحاول أن يخرج من اطار الحكاية الشعبية الى الدلالات المعاصرة مباشرة وبحدة .

اخيرا نقول ان « الملك هو الملك » نص مسرحي ذكي وبارع ، لكن هذا الذكاء وهذه البراعة وظفا لخلق نوع من التوازن الباطني المدروس يهدف لارضاء جميع الاطراف ، وخوض لعبة التناقضات ، ووضع رجل على المسرح السياسي ورجل اخرى على احياء التراث الشعبي . واما المضمون الفكري الحقيقي للعمل فهو مضمون متشائم ، ينهل من فلسفة العبث : من خلال دائرة الجنون ، ومن خلال الاقنعة التي تجعل وجهه الانسان ضائعا ، من خلال غربة الواحد عن الآخر ، ومن

ماذا كان يمكن أن تنتهي المسرحية ؟
تساءل دون قسر أو اقحام ، ولكنه تساؤل فقط ضمن سياق المسرحية كأحداث وكمقولة فكرية، خصوصا وانها مستقاة من حكاية شعبية .

الحل الاول هو ان يصحو أبو عزة مسن جنونه ويمارس العدل كبطل شعبي . فيحطم أركان الملكة القائمة على الظلم ، ثم ينتهي نهاية بطولية ما ، ليعود القمع لما هو عليه .

والحل الثاني هو أن يوضع أبو عزة في مكان الملك ويمارس سلطاته والكل يخدعه ويزين له الوهم ، بينما الملك يسخر منه دون مراعاة لكونه انسانا ، وفي النهاية يدمره بكشف الحقيقة له ، وربما يسوقه للاعدام .

ربما كانت هناك حلول اخرى عديدة ، ولكن الحل الذي وضعه ونوس للقصة هو ذهني تماما ، غير مقنع في واقعيته وفي دراميته . واذكر هنا عدة آراء للناقد البريطاني المعروف مارتن اسلن في كتابه « تشريح الدراما » . يقول اسلن : « كلما كان التجريد أعلى يصبح الفكر أبعد عن الواقع الانساني » . ويقول : « نحن لا نعني في الدراما بما تقوله الشخصية فقط - والمقصود الاهتمام بالمعنى الدلالي للكلمات وحسب - بل الاهتمام كذلك بما تفعله الشخصية المعنية بكلماتها » .

اسوق هذين الاستشهادين لادعم وجهة نظري في ان تحول أبو عزة من ابله الى ملك قوي ، وخاصة تحول موقفه فجأة على شيخ الجامع وشهبندر التجار الى موقف الرضا ، نقطة ضعف واضحة في المسرحية . كذلك أتت المشاهد القصيرة بين الثائرين زاهد وعبيد .

أحمد شقم نسبيا عملا نظيفا مقبولا : كان من الممكن أن يكون أمتع وأرشق لو تخلص من كثير جدا من الإطالة في الحوار : والبلاغة اللفظية الإنشائية عند محفوظ عبد الرحمن ، ليجعل للعمل ايقاعية سريعة ومرحة . أما من الناحية التراثية فلم يتمثل الاخراج أية أشكال عربية أصيلة ، وظل - كالتص تماما - سرديا في معظم مراحل . ولكن جزءا كبيرا من هذا يقع على الحدود التي أطر فيها المؤلف عمله حواريا وبشكل تقليدي لا يساعد المخرج على استنباط كشف جديد لمستويات أخرى من الفعل عبر الاخراج . لمع من بين الممثلين أشرف أباطة في دور (الوزير) ، بكر القباني في دور (النجار) . وجاكين سعادة في دور (هند) .

أما « دمر عاشقا » - المسرحية الشعرية التي كتبها خالد محيي الدين برادعي وأخرجها توفيق المؤذن - فتعتمد في قصتها على أسطورة حب بين أمير يمني وأميرة من الشام ، وعندما يشترط أبوها الملك على الأمير المتنكر في زي شاعر أن يحضر نهرا عبر دمشق خلال عام كي يوافق على زواجهما ، يقبل الشرط ، ومن خلال ضربات المول تتبلور رؤيته للحب : حب الأرض والانسان ، ويقنع الناس بأن يحملوا معاولهم ويشقوا للنهر سبيلا ، ويكتبوا للأرض حياة ، وتضم اليهم الاميرة وجواربها لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة .

قدمت المسرحية فرقة المسرح العسكري من سورية ، وهي فرقة محترفة لكنها خاضعة دائما (والآن بشكل خاص) لظروف صعبة . والعمل هو أول مسرحية للشاعر يراها على خشبة المسرح ، لذلك فمن المتوقع أن يسيطر عليها الجانب الادبي الى جانب الضعف الدرامي ، كذلك هي أول عمل المخرج ، ولذلك فمن المتوقع أن تكون العثرات كثيرة .

ولا شك في ان الاسطورة لها منطقتها غير المنطقي ، ونحن نقبله لانها أسطورة ولانها شعرية ، ولا شك أيضا ان اللغة الشعرية كانت مطواعة للمسرح عند البرادعي : وان بعض اشعار الحب جميلة للغاية . لكننا كنا أمام



« دمر عاشقا »

خلال لعبة المرايا ، من خلال نبات الادوار في الحياة . ومن خلال عبثية القضاء على السلطة . رقع ونوس هذا بالحديث عن التنكر ، والحديث عن أكل الملك . لكن هسذين الخطين فلا هامشيين ومقحمين . لا أخفي اعجابي ببراعة ونوس الفائقة التي تجاوزت كل مسرحياته الاخرى ، ولكنه بدا لي في « مغامرة رأس المملوك جابر » اكثر تماسكا (فكريا وفنيا) واكثر انسجاما مع النظرية ومع الواقع ، واقل تبريرا للسلطة القمعية ، بل أشد ادانة لها .

أما الاخراج الذي قام به أسعد فضة فكان متفاوت النجاح بين مشهد وآخر ، الا انه افتقد عموما لحيوية الايقاع ، ووقع في النمطية والتنفيذية . على كل حال كان الاخراج أمينا للنص وأفكاره - بل حتى تناقضاته - واستطاع بعض الممثلين أن « يشخصوا » ادوارهم وعلى رأسهم يوسف حنا في دور (الملك) فتفسوق : كما استطاع بعضهم الآخر أن يجسدوا ادوارهم وعلى رأسهم عصام عبي في دور (أبو عزة) وكان جيدا بوجه عام .

« حفلة على الخازوق » و « دمر عاشقا » :

لعل الإطالة في مناقشة الجانب الادبي والفكري من مسرحية « الملك هو الملك » كان بسبب النزعة التنفيذية في العرض ، هذه النزعة تجلت في عرض آخر هو عرض الفرقة الاردنية لمسرحية محفوظ عبد الرحمن « حفلة على الخازوق » التي أخرجها أحمد شقم . ولكن نص عبد الرحمن يحمل جاذبية في مشهد من مشاهد يعرض علينا انتظارنا ، ففي هذا المشهد تورط المرأة التي سجن زوجها ظلما مدير السجن والمحتسب والوزير ونجارا خبيثا بأن تقودهم الى بيتها وتسجنهم في دروج خزانة كبيرة . وفي هذا المشهد الكوميدي الرائع الذي لم أر له مثيلا في المسرح العربي ، يتغير التركيب الطبقي للمجتمع فيصبح النجار في أعلى الطبقات ومن تحته مدير السجن فالمحتسب فالوزير . ويبول النجار من أعلى على الجميع ليفرج عن نفسه . وتكشف المرأة للوالي فساد بطانته الاخلاقي ، لكنه وال متهافت ضعيف ، وحين يأمر بعزلهم عن مناصبهم ، نجد ان مساعده هو نفس الممثل الذي ظهر مساعدا انتهازيا وعقلا مدبرا لكل منهم في السجن وعند المحتسب وفي ديوان الوزير .

الفرقة الاردنية فرقة نصف هاوية ونصف محترفة . لكن ثقافة شبابها عالية واخلاصهم للعمل المسرحي كبير . لم تكن هناك رؤية اخراجية متميزة ، وكان العرض فنيا دون ما قدمه المخرج الكويتي الراحل صقر الرشود من نفس النص . الا انه فكريا وبلسمات اضافية بسيطة من خلال الاخراج والتمثيل أضاف ادانة صارخة للوالي وتهافت حكمه ، لم يحققها العرض الكويتي . ويظل عمل

بأس يدمى النلبان في الاستقبال ممثلاً للشعب الفلسطيني . والثاني هو أن معزونات أميركية ستصل : ولا بد من الاتفاق حول طريقة لتوزيعها . وبعد أخذ ورد ، واجراءات تنظم استفادة المستقلين من هذه المعونات ، يتفق الرسميون على ان توزع المعونات على الحوامل من نساء القرية ، لما في ذلك من معنى رمزي يعتبر تعبيراً عن الامتنان . وهنا تطرأ للفلاح (الغلبان) فكرة ادعاء ان زوجته حامل ، فيسوقها بطن محشو بالقماش للمستوصف ليطلب لاطفاله الثلاثة اقامة يقتاتون بها . وتنكشف الخدعة فيثور الغلبان ويضع الطبيب ، فيساق الى السجن ، وتحت وطأة التعذيب يموت . وكما يتدارك مدير الناحية وضابط الامن الفضيحة في تلك اللحظات الحرجة يرتبان ادعاء بأن « الغلبان » فلسطيني يحرض على التمرد ، ويهدد العلاقة المرجوة بين مصر وأميركا . وتصبح صورة « الغلبان » مدعوها بالشهادات المزورة أسطورة مرعبة عن مجرم فار من السجن . وعندما تزداد الامور تعقيداً والأشاعة تفشياً من خلال بحث زوجته وجاره (الحشري) عنه ، يختلقون شهادات تثبت انه لم يكن هناك على الاطلاق انسان يحمل هذا الاسم . وفي حين يهزج الرسميون والعملاء ، ينشد الفقراء أغنية للشيخ امام وفؤاد نجم تدعو لصحوة مصر .

تشكو مسرحيات ممدوح عدوان من تعثر الصناعة الفنية : فهي لم تتطور بتطور كمّ انتاجه تأليفاً واعداداً ، وانما تراوح مستواه في تخبث صعوداً ونزولاً ، فبينما كان تأليفه في « كيف تركت السيف » و « هاملت يستيقظ متأخراً » جيداً يرفعه لمصاف كتاب المسرح العربي الشباب الجادين ، كانت اعداداته التي تقترب من التأليف في خروجها عن النص الاصيل واقحام مشاهد وتفسيرات خارجية عليه تتراوح بين القبول والردىء ، كذلك كان مستوى مسرحيته « ليل العبيد » . انه يسبغ على المسرحية التي يعالجها - سواء كانت لميخائيل رومان أو لبيكيت أو لسينغ أو لفيشرمان أو لشتاينيك أو للقعيد - نفس السمات العدوانية الصارخة . لكن مشكلة البناء الفني والوعي الدرامي هما ما يعوزانه كمؤلف مسرحي ، رغم انه يتمتع بحوار سلس ذكي ، وجراة طريفة على اثاره حماسية الجمهور ، وتفريغ شحنته السياسية الانفعالية الكامنة . ان مسرحياته مثقلة بالاطالة والاسهاب ، كما تفتقد في احيان كثيرة الشخصية الانسانية المقنعة والمؤثرة ، لان الصراخ يحجب الفن عند ممدوح عدوان ، فهو من المؤمن بالصرخ شعراً ومسرحاً ومقالة ، وهو من عتاة المدافعين عن المباشرة . ورواية القعيد عمل متميز ، غني بموضوعه وقواد الدرامية الكامنة ، لكنه عمل يشكو في أصله من فوضى الشكل (التي جهد القعيد لتبريرها بوسائل بهلوانية ظريفة) ، وعدوان لم يستطع وضع يده على الجوهر الدرامي الموحد والمتكامل من الرواية ،

فهم مدرسي للمسرح . ان معالجة التفاصيل . وأغني تحديدًا وبشكل خناس : رسم الشخصيات وتبرير دوافعها وعلاقاتها . والقضاء على القفزات غير الدرامية وغير المبررة في علاقة الامير بالمعول وبالشعب . هذه المعالجة لم تكن موفقة ، ان لم نقل انها كانت غائبة تماماً عن خبرة المؤلف ووعيه . لذلك كنا امام عمل متحففي الاسلوب ، تقليدي المعالجة ، تكمن المهية والبراعة فيه في انه كتب شعراً . لكنه ليس مسرحاً شاعرياً ، لاننا لم نشعر بأية رعشة انسانية تنبع من موقف درامي ما . وكما ان اللغة تزيينية ، والنص تنفيذ حوارى نظم نظماً للاسطورة . فقد أتى الاخراج محدود الرؤية الجمالية من ناحية الشكل . ويبدو ان المخرج قام بانقاذ النص الشعري المطول بكثير من الحذف والتعديل ، لكن رؤياه ظلت عند هذه الاطر ، تنفيذية فيها حسن ادارة للممثلين ، ورسم معقول للحركة ، مع عدم تمثل الاسطورة جمالياً وخلق معادل لها على المسرح . على كل حال لم يكن العرض مملاً ، ربما لقصره ، وللإيقاع السريع للمشاهد ، وهذا فضل يعود للمخرج الشاب توفيق المؤذن . اما الرقصات فلم تندمج تماماً بأجمعها في العرض ، وتنبثق عن ضرورة فيه ، وانما أتى جزء كبير منها تزييناً مضافاً من خارج العمل الفني . لمع من بين الممثلين (ويبدو ان للمخرج بعض التأثير الفعال في هذا) كل من : رياض ورداني ، فايز أبودان ، نور الدين داغستاني . للاسف لم يكن بطلا المسرحية (دمر والاميرة) من بين هؤلاء اللامعين لفضاضة تجربتهما ، ولو تحقق هذا لارتفع العرض مراحل . كما لم يكن للاضاءة دور فعال في هذا العرض المسلي من فرقة لها ظروفها وجمهورها الخاصان .

كل ما لم تحققه المسرحيات التي افتدت بالتراث ، كفن عرض ، استطاع المخرج العراقي سامي عبد الحميد تحقيقه في رؤيته الاخراجية المتميزة للحمة « جلفامشر » (ولنا عودة اليها في نهاية المقال) .

تهافت المسرح السياسي الدعائي :

تطرح مسرحية « الزيارة » التي قدمها المسرح الفلسطيني موضوعاً هاماً ، اعده ممدوح عدوان عن رواية ليوسف القعيد ، واخرجه حسن عويتي . حدث طارئ في حياة قرية مصرية بائسة . موكب الرئيس الاميركي سيتوقف في القرية لدقائق اثر اتفاق سري بين مدير الناحية وعميل غامض . كل شيء يضطرب . الفقراء السذجن جرح بعضهم في الحرب أو استشهد اقاربهم وأصدقائهم في الحرب مع اسرائيل بأسلحة اميركية يجمعون على رفض الزيارة ، والرسميون يهينون السذجن والزينات والمراسم . ويبدأ هنا موضوعان : الاول هو اقتراح بأن يشترك فلاح فلسطيني

واحجاجهم على ما يجري من مهزلة وخيانته . وتري صورده مبالغة عن الواقع السياسي والاعلامي والثقافي في مصر . لما برى صورده عن عالم الموتى حيث يحتشد شهداء الامة العربيـه في مصر في مختلف مراحل نضالها .

مشكلة هذا العمل المسرحي هي تشتت الشكل : بصوح العمل بعبيري - ولكن الرويه التعبيرية عادة يعرض فيما وراء الواقع . بينما بدت هنا فانتازية حانصه وذات نظره مسطحه لما يجري . كما ان العرض بجا للعرض السينمائي لمشاهد العبور ، لكن هذا النزوع لسسجيبه فان مقطوعا ، فلم يكن ما شاهدناه وثائق لها اغميتها او مفاجاتها او سريتها . اما المشكله الرئيسيه انني لم يستطع المخرج تلافيها فهي العثور على الاسلوب المبرم للعرض ، فقد اختار الشكلانية سبيلا ، والامتاع البصري والترفيهي هدفا ، وذلك للتخفيف من جفاف الموضوع وعدم دراميته . لكن هذا السبيل قاده السي البعد عن اواقعيه ، وبالتالي عدم اقناعنا بالقصه الخياليه التي نشاهدها وانني لم تفتنح بها فنيا ، ومن ثم لم نثار . واقتقد التمثيل الى واقعيه الاداء ومعايشه الادوار . فاصبح نفيدا لانماط جاهزه . بوجه عام لم يصف هذا العمل شيئا على الاطلاق لما يؤمن به المواطن العادي . وربما كانت له ضروره واحده داخل مصر ، اما خارجها فهو لا يزيد عما نكتبه الجرائد . انه عمل خال من عناصر الكشف والانارة السياسيتين والانسانيتين . ولم تكن هناك لمسات دراميه وانسانيه في بنائه التفصيلي ، واما تضخيم كاريكاتيري ممسوخ لموعظه نعرفها .

في مشكله مشابهه وقع عرض اليمن الديمقراطيه . وبشكل اكثر حده من خلال عدم الخبرة المسرحيه في عرض « نحن والفاشيه » ، فقد كان العمل عبارة عن شعارات سياسيه . واداء ايمائي ، وعرض سلايدات وناقية . واذاعة اغانى لمارسيل خليفه وغيره ، وقد دمجت معا من غير نظام فني لتصور جوانب من الاضطهاد في مناطق مختلفه من العالم : تشيلي ، اورغواي ، وفلسطين . اخرج العمل احمد الريدي ، وهو من اعداد الشاعر العربي زكي عمر .

اما العمل الثاني الذي قدمته اليمن الديمقراطيه الشعبيه فهو مسرحيه تقليديه ميلودراميه بعنوان « الفرديه القاتله » من تأليف واخراج : علي الرحم . والمسرحيه تدين نموذجا للشخصيه السياسيه الانتهازية الوصليه التي تنعكس من خلال احد الحكام ، وتظهر سقوطه المعنوي والمادي في النهايه . وهذا العمل يبقى اضعف من « نحن والفاشيه » ، واقل تمثالا لفكره المسرح السياسي . والعمل الفني الحديث . لكن تجربه المسرح اليمني تجربه غصه ناشئه . ومن الظلم ان نحاكمها بمقاييس كبيره . يكفي ان المسرح بدأ في تلك المنطقه العربيه بانجاه تقديمي وبطموحات متحمسه .

بل غرق في تشتت الشكل . بعد ان قلل باضافانه من اقناعنا بواقعيه ما يحدث . فيما هو يجهد نفسه ويركز فواده على ان يحيل المسرحيه من « أمرکه » مصر السى « أمرکه المنطقه العربيه » . اول خطأ ارتكبه المسرح الوطني افلسطيني وعدوان معا هو تحويل شخصيه (ديبتي) المصريه المسحوقه الى شخصيه (القلبان) الفلسطيني . نانت هذه الصوره الجديده تشويها صارخا لواقع وللشخصيه الفلسطينيه اليوم . والبحث عن استثناء نادر او معدوم . مسحوق وذليل ، يحوله حصومه فقط الى اسطوره (زانفة) من البطولة والتمرد . لا ادري كيف امكن لكاتب تقديمي ان يقع في مثل هذه الغلطة . حتى ولو اتاه التكليف بهذا التعديل من جهات فلسطينيه مسؤولة ! فقد اجمع المنتدون على ادانه توجه هذه المسرحيه سياسيا وفكريا : اضافه لعيوب الاعداد الفنيه . والشعارات المتكرره المطروحه فيه . وتعدد اساليب الفن واللغه فيه .

ولم يفلح اخراج حسن عويتي في سد الثغرات . وذلك ضمن ظروف عسيره يواجهها المسرح الجاد بوجه عام . فبدت الخطة الاخراجيه مشوشه . وغير موحده . ننراوح بين الواقعيه المفرطه . وبين المبالغه الكاريكاتيريه . اما معظم الشخصيات فكانت نمطيه مسطحه . لم يتميز من بين الممثلين في هذا الاخراج الجديد سوى زيناتي فدسيه في دور (الحشري) ، صبحي سليمان في دور (القلبان) . فيلدا سمور في دور (الزوجه) وبسام كوسا في عدده ادوار وشخصيات لعبها برشاقه . وهؤلاء تميزوا نسبيا بينما سقط الباقون في الافتعال والميلودراميه والتبريج والخطابه من باقي المجموعه الكبيره من الممثلين . حسن عويتي مخرج موهوب سبق ان شهدنا له عروضاً جميله الاخراج مثل « ليله القتل » . « اضبطوا الساعات » و « في انتظار اليسار » . لكن التوفيق خانه مع نص غير مقنع . ومع ظروف عمل عسيره وشاقه . ومع ديكور معقد المستويات حنبر به المسرح . واضاءه غير موحية بشيء .

لم تكن الفرقة القومية العراقيه احسن حظا في المسرح السياسي الدعائي من المسرح الفلسطيني . فقد كان هناك شبه اجماع على ضعف التأليف في « الشهداء ينهضون » بحيث لم يستطع المخرج سليم الجزائري رغم ذوقه الجمالي الرفيع انقاذ العرض من السطحيه وترداد الشعارات . فكره المسرحيه في الاصل استوحاها سعد الدين وهبه من اروين شو في « ثورة الموتى » واعطاها عنوان « ٧ سواقي » ، ولكن نبيل بدران (المصري المقيم في العراق) قام باعداد ثالث لها لينقلها من زمنها - اي بعد حرب ١٩٦٧ - الى ايام اتفاقيه الصلح المنفرد مع العدو التي دبرها السادات ونظامه .

تروي المسرحيه قصه فانتازيه عن شيداء حرب اكتوبر الذين نهضوا من قبورهم ليعلنوا سحقهم

مزروعة بالورود وأما مغطاة بالاشواك . والمرح التجريبي كان غالبا - ان لم نقل دائما - يقدم عروضه بشكل فقير . وداخل صالات صغيرة الحجم لا تتسع لأكثر من مائتي متفرج . حتى في الدول الاشتراكية هذا هو مفهوم التجريب . وهو ليس مفهوما نخبويا أو شكلايا ، وإنما هو بحث في جوهر المسرح وعلاقته مع الانسان المعاصر ، وبحث في علاقاته الداخلية ، ثم في صلته مع الجمهور . كيف يمكن لمسرح يدعي التوجه الى الجمهور العريض ان يقدم عروضه في مسرح كالقباي ؟ ثم اذا قام بهذه المهمة على أتم وجه ، فما هي مهمة « المسرح القومي » ؟

بنفس القدر الذي نرفض فيه ان يصبح مسرحنا القومي تجريبيا . فنحن نرفض ان يكون توجه مسرحنا التجريبي تعليميا . هذا يفترض تنازلا غير مبرر في الطموحات المتعلقة بمستوى النصوص خاصة . وبدلا من ان يعتبر دفعا للحركة المسرحية نعتبره مجرد عملية اصلاحية توفيقية ، ان لم يكن عقبة أمامها تشوش اتجاهات المسرح ، وتدغمها في دعاوة نظرية واحدة وشكل متقارب ، فيه كثير من التعالي العملي رغم التواضع النظري .

صححت فرقة « المسرح الجديد » التونسية كثيرا من المفاهيم المتعلقة بالتجريب ، وكذلك « مسرح الحكواتي » من لبنان . فهما يطرحان حقيقة التجربة المفتوحة للتعليم والتعليم ، التي « تتحقق مع جمهورها الحقيقي متنامية كل مساء . لا شيء ثابت وله تعريفه الجاهز ، لا الكتابة الدرامية ، ولا طرق تدريب الممثل ، ولا مكان العرض . ان العمل المسرحي وبكل أطره المعروفة يصبح بهذا المعنى مجرد احتمالات تتبدل ، وتصوب وفق العلاقة الحية مع متفرج بالذات » .

هذا الكلام النظري الجميل كتبه سعد الله ونوس وفواز الساجر على برنامج العرض ، لكنه مجرد كلام . ان على المسرح التجريبي اذن ان يخرج من صالة المسرح الصغيرة المفلقة الى التجمعات الكبيرة ، الى الشوارع والساحات والملاعب ، وأن يغير من شكل العرض المسرحي وأسلوب انتاجه ، أن يقوم بمهمات جواله على القرى والمعامل والثكنات . هذا ما لم يفعله « المسرح التجريبي » اطلاقا . لكن هذا ليس كل شيء ، فالحاجة الى التجريب هي في صلب العمل المسرحي نضا واخراجا وتمثيلا . وهذا لا يتحقق فقط من خلال الشكل الجماهيري وتغيير علاقات الانتاج والتواصل مع الجمهور العريض ، وإنما يتحقق من زاوية أخرى بقيامه بالدور الذي لا يقوم به المسرح القومي أو الجوال أو المسارح التجارية : دور اعداد الممثل ، ودور الثورة المسرحية التي قد تفوض في الاصول البدائية القديمة أو تنطلق لرحاب المستقبل البعيد . وهي رغم حدود

كذلك هو شان مسرحية « جزيرة النحاس » التي دتمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من تأليف جماعي واخراج لبراهيم مستورة . تحكي المسرحية الفانتازية عن جزيرة ما تدعى جزيرة النحاس تتهددها كارثة . هي ان البحر سيفمرها لاسباب طبيعية . ولا حل سوى أن ينفذ منها افضل الأزواج في افضل المهن (كما أيام طوفان نوح) ، أو ان يبني سكانها سدا يمنع الطوفان . لكن مجلس حكمانها يختار انحل الاول . ويضعون قوائم اناجين لانفاذ انفسهم وصالحهم قبل كل شيء . وفي النهاية يرفض المهندس اندي اقترح مشروع الانقصاد الاستسلام لهم . ويفمر الطوفان كل شيء .

مسرحية فيها كثير من الدهنية والافتعال والتفريغ . وعلى الرغم من ان فكرتها المحورية خامة جيدة لمسرحية ناجحة . الا ان معالجة التفاصيل ضعيفة وصيبانية . كما ظهرت جوانب الضعف والهوية في هذه الفرقة النسابة وهي تحاول ان تخوض غمار عمل سياسي مباشر .

التجريب المسرحي في ثلاث فرق سورية :

اصبح مصطلح « التجريب » في سورية من أكثر المصطلحات ابهاما وتعددا في النظرة والتفسير . وقد أتيج من خلال مهرجان دمشق الثامن مشاهدة ثلاثة أنماط من التجريب عند ثلاث فرق : الاولى المسرح التجريبي التابع لوزارة الثقافة ، والثانية فرقة المختبر المسرحي الخاصة والتابعة لنقابة الفنانين . والثالثة فرقة عمال حمص التابعة للاتحاد العام لنقابات العمال .

يسجل « المسرح التجريبي » فارقا في مفهوم السجرب في أوروبا عنه في المفهوم المحلي ، فذاك بحث نخبوي شكلي ، وهذا خلق أصيل وفعال في المناخ « السياسي - الاجتماعي » الراهن . ان « المسرح التجريبي » يتهم أذهان الكثيرين بالخلط في مفهوم التجريب ، ويعتبره محاولة لزيادة التواصل مع الجمهور العريض وتلبية حاجاته .

ونحن نعتقد ان هذا الكلام في حد ذاته هو الالتباس والتعمية النظرية للتجريب . فكل المسارح - حتى التجارية منها - تدعي هذا . أما التجريب فهو أينما كان بحث في شق طريق مختلفة شكلا ومضمونا عن المسرح السائد : مسرح المؤسسات الرسمية والمسرح التجاري . هذا هو التجريب عند برشت ، وكما عند ميرهولد ولوييموف وغروتوفسكي ، كما عند بيكيت ويونيسكو وماياكوفسكي ، وكما في مسرحيات جورج شحادة وسلافومير مروجيك وبيتر فايس ، كما عند سترندبرغ ولوركا ، وكما عند أولبي وآرايال . انه نسف للتقليدي والمألوف والمسموح به . لذلك فهو مسرح مضياء ، مسرح مستقبلي بكل معنى الكلمة ، جمهوره قليل ، ومصاعبه كثيرة . ان دربه ليست



« رحلة حنظلة »

الذي يبدأ مضحكا . مهزوزا . خانفا ، ينهي المسرحية بان يرفع عينيه لبعيد . وتصبح نظرتة متفائلة متحدية وقد ادرك هويته وذاته . هذه هي الرحلة من الغفلة الى اليقظة : رحلة تذكرونا بالشخصية الاثيرة عند محمد الماغوط ودريد لحام ، وفي قصص زكريا تامر .

في المجتمع الرأسمالي نجد المواطن البورجوازي الصغير غارقا في ما يسميه ماركوز بالبعد الواحد لحياته الاستهلاكية ، نجده غير مسينس ، غير واع لانسحاقه اليومي من قبل المؤسسات (الاسرة والعمل والقانون) . أما المواطن البورجوازي الصغير في بلدنا فهو مسينس في حياته اليومية ، لانه محروم ، ومحتاج اقتصاديا القمة . كما ان مواجهة المؤسسات له مباشرة ، وأكثر قمعا وصرامة . بحيث لا يمكن عرض مشكلاته الحقيقية على المسرح ضمن شروط الرقابة وغياب الديمقراطية . من هنا تبدأ أزمة المسرح الذي يدعي التسييس والتعليمية ، فهو يحاول اقناعنا بما نحن مقتنعون به مسبقا ، ويعلمنا ما نعيه سلفا ، وهو في واقع الامر لا يتوجه فنيا (وضمن غياب تقليد الذهاب الى المسرح في حياتنا الاجتماعية ومن قبل الفئات الشعبية التي تحتاج - ربما - لهذه الطروحات) الا الى المثقفين الذين لا يحتاجون لهذه الدروس التعليمية المبسطة .

فواز الساجر مخرج مسرحي موهوب ، أثبت قدراته منذ عروضه الاولى ، ولم يسقط له سوى عرض واحد . من أفضل اخراجاته « حليب الضيوف » . « أن تكون أو لا تكون » ، « رسول من قرية تاميرا » و « يوميات مجنون » . وهو يقوم للمرة الثانية باخراج

انتشارها الجماهيري الضيق ستحفر القناة لنوع جديد يروي الارض العطشى . وستترك بصماتها على التمثيل والتأليف والاخراج .

« رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » :

يقول مترجم نص بيتر فايس الاصلي « كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه » نبيل الحفار :

(أن فايس بدأ كتابتها عام ١٩٦٣ . ولكن بسبب اشغاله بمسرحية « مارا - ساد » ثم « التحقيق » ثم « انشودة غول لوزيتانيا » ثم « حديث عن فيتنام » . تاجل انهاؤها حتى عام ١٩٦٨) .

ويعتبرها المترجم مرحلة الانتقال الفكري الواضح من طرح ومعالجة مشاكل الذات الى معالجة مشاكل عامه بأسلوب لغوي جديد بدأه منذ « ليلة مع الضيوف » . فكره مسرحية فايس اذن فكرة قديمة بين مؤلفاته اعاد احياءها بعد ان نال شهرة ونجاحا في مسرحياته الكبيرة الرائعة ، التي شق بها أسلوبا جديدا هو المسرح التسجيلي . هذا يحدث مع كثير من المؤلفين . واي شخص مارس الكتابة الابداعية (للمسرح خاصة) يدركها . لذلك أعتقد ان النتيجة الطبيعية هي ان يخرج العمل أقل موهبة ونالقا من بقية أعماله . انه عمل ثانوي وذهني . وهو على أية حال ليس عملا تعليميا . ولا يرقى لمستوى مسرحيات فايس الشهيرة المذكورة .

ما فعله سعد الله ونوس بالعمل هو تقريبه الى حد ما من البيئة المحلية ، وازافة بعض اللمسات والمشاهد ، لكنها ظلت في كثير من مشاهدتها غريبة على الواقع المحلي ، وعلى اقتناع المتفرج المحلي . تحاول المسرحية تحليل وضع وشخصية بورجوازي صغير (اقرب الى البروليتاريا) . وتظهر تدرج وعيه من خلال معاناته وانسحاقه . ان (حنظلة) يلاحظ ما يريد ويتجاهل ما لا يريد . انه قانع جدا ، طموحاته صغيرة ، وأحلامه محدودة : بيت وزوجة وعمل في بنك « كعداد فراطة » . أما المجتمع الممثل في السجن ومدير البنك والطبيب صاحب نظرية الطب (السايكو - اعلامي) لتطهير ذهن المواطن من الشكوك والتساؤلات ، وكذلك الزوجة وعشيقها والشيخ الدجال والمثقف والصحفي والسيدة الخيرة ، وأخيرا الحكومة ، كل هذا المجتمع هو القوة التي تسحقه تحت وطأتها . كلهم يطالبونه بالرضى ، كلهم يخدمونه بالتسامح والطيبة . وكلهم منتفعون من اذلاله . صمته يريحهم ، وجهه يقويهم .

أما الراوي (حرفوش) فيحرضه ويقوده وسط هذه المناهة كي يعثر على ذاته . ويعرف الطريق لمواجهة ما يعيق ويحط من انسانيته وكرامته . ان (حنظلة)

إضافية توسع دائرة المشهد وتجعل باقي الممثلين يتشاركون فيه .

إن الممثلون مجيدين بوجه عام ، وتخلصوا من التشنجات الزائدة المرسومة في العرض السابق ، وفي مقدمتهم يوسف حنا (حنظلة) ، زيناتي قدسية (حرفوش) ، فايزة درويش (الزوجة والمرضة) ، تيسير ادريس (الشيخ الدجال ، الدرويش ، العشيق) وحسان يوس (الطبيب) . كما وفق المسرح التجريبي بممثلين جيدين وافرين هما نجاح سفكوني (السجان ورجل الحكومة) ، وعلي كريم (مدير البنك ورجل الحكومة) .

كان إخراج المسرحية بوجه عام جيدا . لكن هناك شيئا لا يصلح . إذ يظل التوجه الفني ، والنص المكتوب المتقيد به . هما الأساس . ونحن نأمل من التجريب المسرحي ان يلغي التبعات الدعائية والتنظيرات غير العملية . وان يصبح مرينا ونابعا من الرؤية الفلسفية العميقة التي تستجلي أبعادا جديدة في الوجود والنفس الإنسانية .

المختبر المسرحي و « قصة حديقة الحيوان » :

إنها لشجاعة حقبة أن تنهض مجموعة من الفنانين الجادين اطلقت على نفسها اسم « المختبر المسرحي » في ظروف هذه الايام الصعبة لتقديم عمل مثل « قصة حديقة الحيوان » للكاتب الاميركي المعروف ادوارد البلي . ما هي الدوافع وراء نشوء هذه الفرقة التي جمعها المخرج وليد قوتلي ؟ وما هو السبب وراء اختيار مسرحية البلي فاتحة لاعمالها ؟

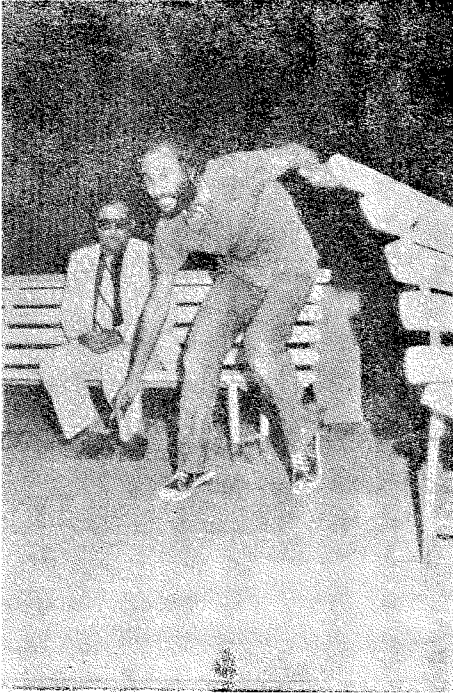
« قصة حديقة الحيوان » هي أولى مسرحيات الكاتب الاميركي ، كتبها عام ١٩٥٨ ونال عليها نجاحا فائقا عندما عرضت مع مسرحية بيكيت « تسجيل كراب الاخير » . ومن يومها تنابعت مسرحيات البلي الذي انضم اسمه لقائمة كتاب الطليعة أو ما يسمون عادة بكتاب العبث . كتب « صندوق الرمل » و « موت بسي سميث » و « الحلم الاميركي » و « من يخاف فرجينيا وولف » . يعتبر البلي أحد كتاب مسرح العبث لانه على وجه الخصوص هاجم في أعماله المسرحية أسس التفاضل في المجتمع الاميركي ، وأظهر الجانب المظلم منه . ويقول الناقد مارتن اسلن عنه في كتابه « مسرح العبث » انه منذ مسرحيته الاولى قد أظهر قوة ومرارة تهكمه اللاذع . ويضيف قائلا : « في حوار مسرحيته الواقعي وفي موضوعها هناك تعبير عن عدم قدرة انسان لا منتم غريب على إقامة صلة حقيقية حتى مع كلب ، اذا استثنينا الصلة مع الانسان . ان (قصة حديقة الحيوان) ، ذات صلة قرابة وثيقة بعالم

« رحلة حنظلة » إخراجا جديدا بكل شيء فيه . وهذا دليل على صحة وغنى خياله الابداعي ، خصوصا وان الإخراج الاول كان مثقلا بالديكورات المعقدة ، والافتعال . والغرابية ، والبعد عن إحس الشعبي . حاول الساجر ان يتخلص مما يثقل المسرح ويعيق حركة الممثل ، فاستخدم قطعا بسيطة يركبها المثلون بأشكال مختلفة في الفراغ المسرحي ، واستفاد استفادة تعبيرية ممتازة من الاضاءه ، كما استعاض عن الاكسسوار بتشكيلات يصنعها المثلون بأجسادهم .

بدأت الرؤية الإخراجية الجديدة بتخفيف بعض المقاطع الزائده من النص المد . ومحاولة انقاذه من الغربة الذهنية التي طغح بها على الرغم من ادعاءات الصبغة المحلية . وعمد الساجر الى اضافة تعليقات ، وامثال شعبية ، وأغنيات دارجة ، في ثنايا العرض ، ليعطيه نكهة كوميدية محلية . وجعل اللعبة المسرحية تدور امامنا على المكشوف : سبعة ممثلين يغيرون ملابسهم وماكياجهم في خلفية المسرح ، ويقدمون لنا دون ايها حكاية رجل يدعى (حنظلة) يمر بخيبات أمل واضطهاد مستمر في السجن وعند زوجته وعند مديره وعند الشيخ والمثقف والحكومة . ورغم ان ايقاع المشاهد الاولى بدأ مملا . ولم ينجح للمرة الثانية أسلوب «الفروتسك» - أو المبالغة الساخرة المشوهة - الا ان المسرحية ما لبثت أن ازدادت حيوية وطرافة منذ منتصفها ، وقرب النهاية عندما يبدأ جميع الممثلين بالدخول في اللعبة والاداء بطريقة « البارلييسك » - اي التقليد التهكمي - يصل النجاح الى أقصاه .

ان المسرحية في أصلها واعدادها تتحدث عن أزمة الاغتراب عند مواطن ساذج ، لكن المشكلة ان (حنظلة) في نص سعد الله ونوس وفي الشكل الذي وضع الساجر (يوسف حنا) - بطول المسرحية - فيه . شخص ساذج لدرجة البله . وهذا ما يدعونا للتساؤل : هل حقا نموذج الانسان المضطهد سياسيا واجتماعيا هو الشخص الابله المغفل ؟ أم تراه النموذج المسيس الواعي ؟

ويبلغ نجاح المخرج الساجر أقصاه في الإضافات الإخراجية والحلول البارة ، ففي مشهد الطب « السايكو - اعلامي » يحيل المشهد الى مظاهرة تنتزع في كل مرة تصفيق الجمهور ، وكذلك يفعل في مشهد حدلقة المثقف وهو يتشدد بالكلمات معبرا بالحركة الرشيقه عنها ، وكان المساحة المسرحية التي يملؤها الممثلون قد صارت لفة جديدة اضافية تغني ، بل تتجاوز ، ابعاد الكلام . وكذلك يتفرد مشهد الشيخ الدجال اعدادا وإخراجا بمسحته المحلية الخالصة ، خصوصا عندما يبخر حنظلة المتشنج مع ضربات الطبول حتى يغمر عليه . كما أغنى باقي المشاهد بحركات حيوية



« قصة حديقة الحيوان »

الذين هاجموا سطوة المال وآلة النظام الحديدية الباردة،
من امثال أونيل واوديتس وميلر .

ان العيب في هذه المسرحية هي ما يؤول اليه
الصراع تجاه قوّة غاشمة لا فكالك منها ، وهو تلك النزعة
التدميرية للنفس في مجتمع صلب وقاس بسحق
الانسان . ويجرده ليس من فرصة العيش الكريم فقط ،
بل من معالم انسانيته . هذه الغربة ليست مقتصرة على
المجتمع الراسمالي فيما ارى . فالاغتراب في مجتمع
لا راسمالي ولا اشتراكي اقسى واشد . كل الشعارات
عندئذ تزيف ، ويطغى بريق المادة ، وتتلأشى احساس
الامان والمجسة . « قصة حديقة الحيوان » بالتالي
ليست مسرحية اميركية رغم واقعيتهما الغدة ؛ بل
هي مسرحية انسانية ، تصور من خلال لعبة الموت التي
يخوضها جيرري مع رجل بورجوازي غريب الى اية
درجة من القهر والاغتراب يمكن ان يصل الانسان .

حتى مقعدا الحديقة وضعهما بشكل يوحي بالغربة
والعزلة . كل ظهره للآخر . ومع خلفية صوتية من
الدعائيات والصخب يبدأ العرض : ايقاع متوتر حيوي
ياخذ بالانفاس . ولا يدع امام المتفرج لحظة يشردها فيها
بعيدا عن العرض . تجسيد جسدي وصوتي مندمج
مع لحم الشخصيتين ودمهما ، تجسيد بلغة الحركة
الرشيقة المعبرة المرسومة بدقة . انه فهم أمين للنص
الى حد بعيد ، يذكرني فعلا ببعض العروض الطليعية
العالمية التي حظيت برؤيتها في بلدان اجنبية ، ويقف
امامها ندا لند . انه اخراج بعيد عن الحذلقة
والاستعراض ، بعيد عن البهرجة والابهار ، الى حد ان

هارولد بينتر . نحن انن امام تراجيديا صغيرة خانقة،
رغم لمحات التهكم المرير .

لعل المجال لا يتسع هنا الى اكثر من الاشارة الى
الفوارق الاساسية بين مسرح العبث الفرنسي ومسرح
العبث الانكلو ساكسوني . لكن في الثاني هناك نوع من
المحافظة على الدراما . والتعبير الانساني المرفه عن
الغربة وعدم التواصل في المجتمع الراسمالي
الاستهلاكي . من هنا فان مفهوم هذا المسرح مفهوم
تقدمي نقدي ، بعيد عن شكلانيات بعض العبثيين
الفرنسيين من يحملون مفاهيم فنية خالصة ، او موافق
سياسية انعزالية وفردانية . كما عند يونيسكو على
سبيل المثال .

هذه هي في الحقيقة نقطة الانطلاق - على ما يبدو
لي - في اختيار وليد قوتلي لمسرحية البي الرائعة
كباكورة لاعمال فرقته . انه اختيار موفق ، فيه تحد
واضح . اذ يقوم العمل على شخصيتين وفي مكان
محدود هو جزء من حديقة عامة . (بيتر) هو
البورجوازي الصغير الذي يعمل في دار النشر .
ويحافظ على تفاليد حياة نابثة منظمة يصعد فيها السلم
الاجتماعي خطوة خطوة . قانعا بحياته . طامحا لزيادة
ملكته . منكفئا على قوتته وذاته . اما (جيرري) فيقدم
نفسه بكلمات قليلة : « انا عابر سبيل دائم . وموطني
البيوت المخرقة المكونة من حجرات مفروشة في الناحية
الغربية من مدينة نيويورك . اعظم مدينة في العالم » .
ويثرثر جيرري طويلا وهو يعد بيتر بين حين وآخر ان
يحكي له عن حديقة الحيوان . ومن خلال ثرثرته يرسم
صورة حياته الفقيرة البائسة ، وغربته القاتلة عن اي
انسان بل عن اي حيوان . بينما يساله الآخر بسداجة :
لماذا تعيش في ذلك الحي ؟ واخيرا ينازع جيرري بيتر
على مقعده في الحديقة ، يستفزه ويتحدها صارخا :
« قل لي يا بيتر ، هل هذا المقعد ، هذا الحديد وهذا
الخشب . . هل هذا هو شرفك ؟ اهكذا هو الشيء
الوحيد في الدنيا الذي تفاتل في سبيله ؟ تستطيع ان
تفكر في شيء اكثر عبثا ؟ » . وعندما يجبر بيتر على
الصراع وقد بلغت اهانات خصمه اشدها ، معريا حتى
أخص الخصوصيات في حياته ، يلقي جيرري بصدرة
على السكين التي منحها بنفسه لبيتر ، فقد خطط لموته
منذ البداية ، وقاد اللعبة بمهارة بعد ان بلغ به اليأس
ذروته من التواصل الانساني .

وكما يقول الناقد يوسف عبد المسيح ثروة في
كتابه « مسرح الاعمقول » فان « الانسان غير المتواصل
بتجاربه واعماله وفعالياته وسلوكه مع الآخرين يفقد
سمات هويته الاجتماعية ليصبح فردا وحيدا بأشد ما
تكون الوحدة قسوة وظلاما وانانية » . هذه هي ميزة
مسرح البي الذي ينضم لسلسلة الكتاب الاميركيين

كل التعليدي أسانيد : وتترض جميع فيم التجاره
والمجتمع الاستهلاكي في الفن . لتخاطب كل ما هو
انساني وعادل ونبييل .

« القرى تصعد الى القمر » :

تحكي مسرحية « القرى تصعد الى القمر » حكاية
نزاع في قرية حول امتلاك قطعة أرض . وذلك بعد
صدر قانون الاصلاح الزراعي . وعندما يحتدم النقاش
يتدخل احد الفلاحين ليروي للجميع حكاية يبدون
بتجسيدها .

الحكاية تدور أيام العثمانيين وصراع الولاة .
حيث تنفذ مربية في قصر كاظم باشا ابنه الرضيع بعد
مصرعه في انقلاب ، واهمال أمه له ، مهمة بانقاذ
نيابها وحليها .

وتتعرض المرأة (هدى) لكثير من الاخطار
والتضحيات . تصل بنا الى عقد قرانها على رجل أبله
حفاظا منها على حياة الطفل .

ولكن الامور السياسية تتغير ، ويتزوج الوالي
من أرملة كاظم باشا الجميلة التي تعود للمطالبة بطفلها .
لكن المربية هند تصر على الاحتفاظ به ، بعد أن أضاعت
بزواجها الاجباري وتشردها هربا من ان تحولها حماتها
الى عاهرة تجامع الجنود ، حتى حببها الجندي الذي
يمائل عدم تفهمه لموقفها عدم تفهمه لموقعه من حرب
الزعماء والمصالح .

ويكون قاض شعبي فقير قد ولي في زمن
الاضطرابات قد وصل الى تثبيت مركزه لكونه قد أوى
- صدفة - الوالي خلال هربه وتنكره دون معرفة به .
والى هذا القاضي يعهد بالقضيتين : قضية لمن يعود
الطفل . وقضية لمن تعود الارض . ويأمر القاضي
الشعبي الذي عرفناه يناصر الفقراء ويذل الاغنياء ،
بان ترسم على الارض دائرتان ، في الاولى الطفل تجذبته
من يده المرأتان ، وفي الثانية يقف الآغا والفلاح ،
ويوضع في يد كل منهما مشعل نار ، على أن تكون
الارض لمن يحرقها ، والطفل لمن تجذبه . لكن قلب
الفلاح لا يطاوعه على حرق أرض تعب في زرعها ، وقلب
هذه المربية لا يطاوعها على ايلام الطفل الذي ربهه .
وعندها يحكم القاضي العادل (آدم) بالطفل لهند ،
والارض للفلاح ، فقد كان شرطه امتحانا للجميع . وقبل
ان يفاد الفلاح المكان يستوقفه القاضي ليذكره بأن
الامر لم ينته عند هذا الحد ، فهو بامتلاكه للارض
سيتحول مع الايام الى آغا جديد ، وسيظهر فلاح آخر
يطالبه بالارض ، وهكذا تدور الايام وتتجدد الثورة .
ان الحل الذي يوقف هذا الطغيان هو الغاء الملكية ،
واعادة الارض للقرية كلها يعمل الجميع بها ويتقاسمون

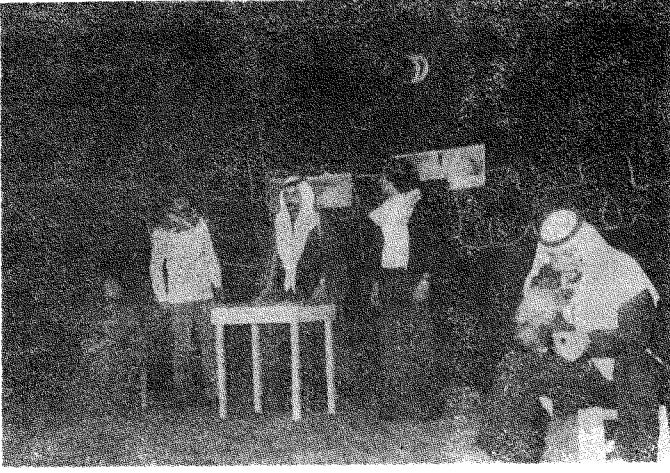
جهد المخرج ينصب بكل غيرية الى حجب ظله عن
خشبة المسرح ، وجعل الحياة تدب في جيرى وبيتر
الذين يتحركان - بل يعيشان - بمنتهى الحيوية .
وفي اعتقادي ان المخرج قد لجأ الى جميع وسائل
التدريب المسرحية في آن ، من معايشة نفسية ، الى
تدريب جسدي ، الى تفهم عقلي . . الخ . واذا كانت
بداية وليد قوتلي مع « مسرح الشعب » في حمص
عندما أخرج له (توباز) غير مشجعة ، فان صمته
الطويل . واخراج التليفزيوني لمسرحيات الاطفال ،
أخرجنا لنا مفاجأة كبيرة .

ليس من عمل خال من النواقص ، او على أقل
تقدير من اختلاف وجهات النظر . ولعل التمثيل على
جودته . والاخراج على تفهمه ، يشكوان من بعض
الهنات . لقد كان اداء زيناتي قدسية الحار والمنفعل
لدور (جيرى) جيدا بوجه عام ، لكنه كان على وتيرة
واحدة تقريبا من الانفعال خاصة في صوته ونبرة
القائه . وكانت حركته الجسدية على الرغم من الطموح
الواقعي النفساني للاداء على شيء من التوتر البالغ
الشبيه بمشية النمر او خطوات راقص الباليه . أما
عبد الرحمن أبو القاسم في دور (بيتر) فكان أكثر
حدرا وانسجاما ودقة ، لكن تعايشه مع رفيقه كان
مناقضا في بعض الاحيان لمفهوم القرية الذي تكرر
المسرحية نفسها له . والواقع ان هذا صعب للغاية :
كيف يمكن ان يتم التواصل والانسجام بين الممثلين في
حين يعبر العمل عن عدم التواصل والقرية ؟

أما الاضاءة فكانت هادئة ، معبرة عن جو العرض
النفسي ، لكنها كسرت بألوانها وتبدلها بعضا من
واقعية العرض . كما بدت نهاية المسرحية - أي انتحار
جيرى بيد بيتر غامضة لبعض المتفرجين العاديين -
وهذا ما رأى فيه بعض الزملاء المخرجين نقصا ما في
العمل . لكن الواقع ان النهاية في حد ذاتها ميلودرامية
الى حد ما ، بحيث ان مارتن اسلن يرى فيها العيب
الوحيد في المسرحية ، بكل العاطفية والتسامح في
موقف جيرى وهو يموت .

ولا اعتقد ان الاخراج يمكنه ان يحذف كل عناصر
الغموض في حبكة ذكية بارعة وذات نهاية مفاجئة
كهذه . ان هذا هو بداية تعايش المتفرج مع العمل
المسرحي خارج حدود الصالة الضيقة ، وفي حدود
المجتمع الواسع .

لقد استطاع الفنان وليد قوتلي والفنان زيناتي
قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم ان يقدموا بداية موفقة
للمختبر المسرحي ، جادة شكلا ومضمونا ، وتجمع بين
الاتقان الكلاسيكي والحداثة الطليعية . ونحن نأمل لهم
مستقبلا مشرقا اذا لقيت جهودهم الدعم الكافي من
الجهات الرسمية ، فهي أخيرا فرقة مغامرة ، تتحدى



((القرى تصعد الى القور))

مشكلة النزاع بين الفلاح والآغا لم تكن على جودتها مدخلا ناجحا يؤهل لرواية الحكاية الأخرى وتجسيدها، فنحن سلفا مقتنعون كجمهور لمن يجب أن تعود الأرض، ومتعاطفون كليا وبشكل مسبق مع الفلاح عبر طريقة الأداء، المغرية بدورها. لذلك تفقد المسرحية لدينا - لولا متعتها الجزئية عبر التهريج - مبرر استمرارها.

هذا ما كانت مسرحية برشت الأصلية قد تغلبت عليه، إذ أنها تتركنا في حيرة منطقية حول لمن يجب أن تعود المزرعة الجماعية، وتجعلنا نفكر بطريقة برشت من خلال الحكاية بالعبارة والموقف. وبرشت من ناحية أخرى لم يبلغ كليا الإيهام المسرحي، فهو في الجزء الأول - أي في نقاش الزارعين حول الأرض - يوهنا بأن ما يجري على المسرح حقيقي، ولكن التغريب يبدأ مع حكاية دائرة الطباشير فقط.

بينما نجد أن فرحان بلبل يفسد هذه التقنية بمبالغة غير مستحبة، إذ يجعلنا أمام ممثلين يمثلون قصة الآغا والفلاح الذين يمثلون بدورهم قصة المربية والطفل. هذا يعني مسرحا داخل مسرح. وهو تعقيد لا مبرر له حرماننا بعض الشيء من متعة التشويق والتفكير. أي أننا كنا مستلئين بشكل آخر للمتسع التفصيلية وحدها. لذلك أيضا فقد كان حشر مشهد الآغا والفلاح قرب النهاية مع الأم والمربية، في دائرتي الطباشير. مفتعلا ومفحما، فالمسرح فن الإيماء والفعل، وليس فن الوصف والتكرار، والمشكلة المطروحة أمامنا مشكلة لا تحتاج لبرهان.

الغيب الثاني هو حشر عبارات تعليمية خطابية مباشرة على لساني الراويين حين يلزم وحين لا يلزم، حتى ضقنا بهما ذرعا وبالمسرح الملحمي معهما، هذه التعليمية الفجة كان برشت قد تجاوزها منذ زمن ولم تثقل مسرحياته الأخيرة بها، بل ملأ تلك المسرحيات بتضمين أفكاره من خلال فعل مسرحي بارع وشعبي،

غلتها على حد سواء. تكن القوى الباغية تظهر لتأسره وتوقف حكمه العادل.

استطاع عمال حمص أن يؤكدوا جدارتهم الفنية، وتقدم خبرتهم في التعامل مع المسرح، ليس باستثناءات نادرة. بل بمجموع الفرقة المتفاعلة مع بعضها ومع النصوص التي تقدمها. كما استطاع فرحان بلبل هذا العام تكريس نفسه ليس كمؤلف ومعد، وإنما كمخرج يحسن إدارة مثليه. وتحريكهم على خشبة المسرح بليوننة وعفوية وتناسق. ولقد استطاع ضمن الظروف القاهرة التي فرضت عليه القيام بدور المخرج، ودون خبرات أو إمكانيات مسرحية تقنية، استطاع أن يصل إلى شكل مسرحي بسيط للغاية وحديث وسهل مقتديا بنظرية مايرهولد في الديكور الشرطي، وواضعا في هدفه سهولة نقل العرض إلى أي مكان حتى ولو لم يكن مسرحا على الإطلاق وإنما مجرد تجمع عمالي.

كان أبرز ما في العرض اذن هو قيام كل ممثل باداء عدد من الادوار واجادة تقمصها. ومع وعي برشني كامل لموقف الممثل من هذه الشخصية أو تلك، وإذا كنا نذكر لعبة المسرح داخل المسرح في - الممثلون يتراشقون الحجارة - وبقية مسرحيات بلبل المتتالية، فاللعبة هنا أكثر نضجا وفنية، نظرا لأنه وصل إلى فهم عملي أصيل ومتطور لنظرية المسرح الملحمي. كما لجأ بلبل إلى أسلوب الاقنعة - القديم الجديد - فخلق تقريرا موائما لما يريد وبراها من المسرح، في المشاهد التي تروى عبرها حكاية المربية والطفل.

استغنى فرحان بلبل عن المؤثرات الموسيقية - ذات الاختيار الدرامي المسيء عادة في باقي عروضه - واستخدم غناء حيا على خشبة المسرح يقوم به الممثلون أنفسهم. وقد أكسب عرضه بهذا الأسلوب أصالة شعبية. وخلق في نفوسنا روح الاحتفال المسرحي العظيمة.

وكما تميز اقتباس فرحان بلبل الناجح لدائرة الطباشير القوقازية بالتخلص من منزلقات التفسير غير القومي، فقد أكسب حوار نكهة شعبية محكية محببة، وزرعه أمثالا وحكما بروح خفيفة ولفة سلسلة، واستطاع كمخرج أن يجعل القاء الممثلين لهذا الحوار بنفس القدر من الليونة والبساطة، فتمكنوا ببراعتهم الفردية وجودة القائمين من اضاء نكهة الواقع المعاش عليه مع المحافظة تماما على مستواه الفصيح. وبلبل بهذا أوجد المعادل الصحيح - الشعبي والثقفي - لمشكلة اللغة المسرحية، ليوقف مع أقرانه من الكتاب العرب السابقين إلى هذا، منهم توفيق الحكيم، بل متجاوزا العديد منهم بحسه اللغوي المسرحي السليم.

بقيت لدينا بضع ملاحظات نقدية جوهرية كان يجب للعمل التخلص منها. أولى هذه الملاحظات أن

مغديا حسن- اللب عند الانسان منذ طفولته وحسنى شيخوخته .

وقد أتت بعض الفقرات الزائدة من هذه الخطب في موضع مغرب أصلا ، بحيث يفقد الدافع الى قطع تسلسل الحدث أهميته تماما ، كما انها من حيث الفكر أحيانا ركزت على جوانب غير صحيحة ماركسيا ، اذ أكد بعضها على النزاع بين الريف والمدينة متناسيا التركيب الطبقي الأكثر حدة في المدينة . بل تضمنت هذه المقاطع اعترافا ضمينا بأن جمهور فرحان بلبل من البورجوازيين وليس من العمال الذين يجب أن يتوجه اليهم ، اذ ان ممثليه يشيرون اليهم في أكثر من موضع باصبع الاتهام .

هذه المباشرة جعلت فرحان بلبل يفقد في المشاهد الاولى صدق واقعيته - كعادته في مسرحياته الاخيرة - وينحو نحو تصوير الاستثنائي البطولي او ما يجب أن يكون . ولو خرج بذلك عن العام والغني . لقد جعل الفلاح يواجه الأغا بحدة تماثل أو تزيد عن الحدة التي كان يتحدث بها وراء ظهره . واعتقد ان هذه الصورة واقعية وعامة ، رغم معرفتي بحالات متفرقة عن تصدي فلاحين للأغوات الجدد .

هذه المواجهة الدرامية ظاهرا أضعفت في الحقيقة انجذابنا الى المشكلة المطروحة واقتناعنا بها . القانون مع الأغا ومعه رجال الشرطة بالتالي ضمنا ، كما معه رئيس الجمعية الفلاحية وصاحبنا الذي لا يملك الا حقا افتراضيا وخلقيا ينازع عليهما شاتما ومتحديا بضراوة . هذا غير واقعي . بل هو ذهني تماما . انه حتى لو حدث في بعض المناطق والاستثناءات نقطة ضعف فني أخرى من البناء المتناسك للمسرحية .

أما مسألة الغاء الملكية كمطلب فكري للعمل . فبني منسجمة بالطبع مع طروحات الماركسية تمام الانسجام ، لكنها تبقى مطلبا طوباويا الى حد كبير . فبعد أن طرح بلبل فكرته الرائعة عن تجدد الثورات ، بل ضرورة تجدها ، نجده قد حاول حل الجمعيات التعاونية الذي سبق وأدانه بشدة من حيث التطبيق ، كما أدان قانون الإصلاح الزراعي والقوانين كافة لأنها لم تصل بالامر الى أقصاه ، أي الغاء الملكية .

وجدير بالذكر انه مما يناقض مقولات الماركسية ان العمل يؤدي للاقطاع ، والفلاح ليس مؤهلا لان يتحول الى مستغل .

وأنا أرى ان دور المسرح هو ان يكون داعية ومبشرا ولكن بحدود : فأن يطرح الكاتب ما هو اقرب الى التنفيذ وما هو أصدق مع الواقع المعاش عمليا ، أكثر ثورية ووضوحا وتعلينا من أن يطرح رأيا نظريا بعيد كل البعد عن التحقق لمجرد أن يسبغ على مسرحه طابع الانسجام مع النظرية . الواقع أغنى من النظريات ،

والتحريض لما هو عملي وممكن أكثر ثورية من الدعابة السياسية الذهنية الخالصة .

وإذا كنا اشرنا الى الديكور البسيط للغاية الذي صممه الفنان ربيع الأخرس ، وهو واحد من عناصر الفرقة انقدامي . ممثلا ومصمما الديكور . فلا بد أن نشيد بمجموعة العناصر الفنية التي نضجت خبرتها وتكاملت . وفي مقدمتهم : أحمد منصور . عاصم مدور . منصور قندقجي . راعدة حياص . عفراء بلبل ، سلام قندقجي ومحبي الدين الهاشمي .

هؤلاء تميزوا بمستوى عال من الأداء واستطاعوا العزف على الاوتار المختلفة الشخصيات المتعددة التي لعبها كل منهم . لا يعني هذا ان اكرم خزام وعمر قندقجي وبسام شاويش وسميح الشيخ عثمان وعبد العين البني كانوا سيئين . لا . لكن اما ان ادوارهم لم تعظم الفرصة . أو أنهم أقل قدرة من باقي زملائهم . وهذا هو شأن جميع الفرق والعروض في العالم كله .

ان كتب عن « جلفامش » العرفانية . ولا عن « حكايات من عام ١٩٣٦ » اللبنانية . لكني معجب بكل العاملين وتحديدا باخراج سامي عبد الحميد الرائع وتأسيسه لمسرح شامل ينجح في خلق طقسية متحفية ومعاصرة في آن . لها روعة الشعر وجمال الفن التشكيلي وعمق المعنى الفلسفي . كما انني معجب بالعفوية والارتجال والعمل الجمعي والتوجه الواقعي التحريضي في فرقة « مسرح الحكواتي » بأشراف روجيه عساف . ولقد كان لهذين العاملين جماهيريا وفنيا الصدارة في المهرجان ، رغم ما كيل من نقد في الندوات لعرض « جلفامش » بسبب من التمثيل . ولانها كانت عرض الافتتاح حين كان الكل يسن أسلحته . لن أطيل الحديث عن العرضين لانني سأنتهي هذه الرسالة بمقالين للدكتورة ناديا خوست نشرتهما في جريدة « تشرين » السورية ، أتفق فيهما معها تماما ، وهما من خيرة ما كتب حول عروض المهرجان .

للنشوة والصحو في « جلفامش »

و « مسرح الحكواتي »

بقلم : د. ناديا خوست

يدهشنا في الانسان اتساعه . كلما تجول في الحياة ، واكتشفها ، رفع ضوءه الى أعماق المستقبل ، ونشره على ملحمة الماضي البعيد ليراهم مشرقة ، واضحة . كلما تقدم في الحياة ، فهم وقفة الانسان



« جلفامش »

بأنه يمسك العناصر ، ويحرك المجموعات بمهارة . يحاول أن يجعل ما فسوق الخشبة وحدة متكاملة . لا نجد شيئاً زائداً . كل عنصر وشخص موظف توظيفاً كاملاً . روح واحدة ، من زخارف الثياب التي وجدها في التماثيل القديمة ، إلى أطر الآلهة ورموزها ، إلى لهجة الصلوات التي يوهمك بأنه أخذها من العابد والكنايس والمغاور . تبهرننا قدرته على التفكير في كل شيء . وهو يحفظ الحيوية على المسرح بالحركة ، وتنوع الرواة ، والغناء ، ويقنعنا . فنتصور أن هذا النوع من المسرح هو ما يناسبنا في هذا الزمن . لأنه يبقى على الجماعة ، وعلى مظهر العيد . لكنه يحول العشييرة إلى مجموعة باحثة في المصير . يحركها إلى التفكير والوعي . يبعدها عن الميلودراما والبقاء في حدود التفاصيل ، إلى الرؤية الكلية .

كل شيء من الخارج جيد . يؤكد مهارة المخرج وعمله الضخم . ولكن لماذا نتوقف عند الانبهار والاعجاب؟ عندما نرى . عادة . عملاً خلافاً نخرج من المسرح ونحن في ذروة النشوة وفي ذروة الصحو . نتبين العمل المسرحي ونلحقه . لكننا نحسّ بري روجي عميق . نتعرف إلى عواطف نظن أننا لا نعرفها قبل تلك الليلة . قد نضطرب حتى الفجر ، ونهيم تحت السماء ، ونكتشف أنه لا توجد خمر في العالم تمزج النشوة بالوعي غير الفن . بعد « جلفامش » لا نعاني هذا الشعور . نخرج معجبين ، وظمأى .

شخصية « جلفامش » صعبة . إمكانية كبيرة للتعبير . هو صاحب « القلب المضطرب الذي لا يهدأ » . وقد تكون هذه أقدم وقفة أمام الكون . محاولة الإنسان دخول العالم بقواه ، وبفكره . لكن كل هذا لا يعدينا . لا نشعر بشفافية الإنسان الذي يواجه المصير . ولا بشفافية علاقته بصديقه . تجرحنا الوقفة الجامدة أمام قضايا الإنسان الكبرى . لسنا نبحت عن الميلودراما،



« جلفامش »

الأولى أمام الكون . يندلع كالنار في طلب التعبير عن مشكلاته الراهنة ، يريد أن يتفحصها في الفن ليلمس خطواته إلى المستقبل . ويشتاق . في الوقت نفسه ، إلى رؤية العواطف الكبرى . أن يطلّ على ظمأ الإنسان الخالد إلى التغفل في الحياة . وتخطيه الدائم خوفه بجرأته ، وتردده بجموحه . يصنع الإنسان المسرح السياسي . يفرد الجموع المتحركة أمام المتفرج . يمسك الأسطورة القديمة بيدين ماهرتين ، وبأصواء جديدة . ويضع شخصين فقط على المسرح وينبش أعماقهما . لن يكتفي الإنسان بثوب فني وحيد ، ولن يتوقف عند سور . وطالما وجد في الحياة وجد دليل حباته : حركة فكره ، واجتهاده .

هكذا نرى أسطورتنا القديمة « جلفامش » . ونحسّ . خارج العلاقة الفنية ، بأننا نفرس قدمنا في الأرض . أننا نصرخ في أيام اهتزاز الخطوة واقتلاع الجذور : هذا مكاننا الممتد في أعماق الحضارة والزمن .

هل المسرحية تطابق الأسطورة ، أم تحورها ؟ لم تحل المشكلة حتى اليوم ، بين حق الكاتب وحق المسرحي . فكلاهما خالق فني . ولكل خالق رؤيته . لكن السؤال المشروع : هل كان نص العمل المسرحي مركزاً أم مبعثراً ؟ هل صبت المشاهد في الرؤية الكبرى أم ضيعت النقطة المركزية التي كان يجب أن تضيئها ؟

يبهرننا عمل سامي عبد الحميد . فهو يجعل المسرحية عيداً شعبياً . يحفظ روح اللحمة . يمزج القلق الإنساني بالأغاني والرقص والطقوس . تشعر

وليست الري . نبحت عن الشفافية ، عن قدرة عمل على أن يهز روح الانسان .

نتساءل لماذا ؟ ونظن ان السبب هو وضعنا في العالم الثالث . نستطيع ان نطلق الى افضل معاهد العالم ، وان نستوعب المدارس الفنية ، وان نخلق عملنا الخاص بعد ذلك . لكن رؤية المسرحي لا تتحقق الا من خلال القوى الحية . وهذه القوى محكومة بالمستوى الراهن . لا يستطيع المخرج ان يخترق العصر ويتجاوز الشروط الارضية . قد تظهر فتاة في رشاقة استثنائية ، وتقفز بالموهبة والعمل على شرطها . لكن المستوى العام لا بد وان يبدو في عمل المجموعة الكبيرة ، التي لم تتناول ارثا فنيا من أجيال تسبقها ، ولم توجد منذ الطفولة في مدرسة ، في تدريبات يومية ، ولم « تصنع » جسمها وتصبح سيدة حركتها وتعبيرها . هذه الرشاقة والرونة لا تأتي من تعليمات مخرج ، ولا من البروفات ، ولا من دورة مدرسية . هي عمل طويل يومي ، وثقافة ، وهوى . ان تبدأ باتقان القواعد والاصول ، حتى يصبح الاداء متعة وفنا . لم ينحن ممثل الا ونهض وهو يستعين بالارض . ولم تكن الاجسام جميلة . وكثيرا ما تناقض تعبير الوجوه في مجموعة واحدة في موقف واحد . ولم تكن السمنة او النحافة تفصيلا ضروريا في عمل مسرحي . بل كانت صدفة ، او وضعا عاديا لا يمكن ان يقبله العمل المسرحي . فكل تفصيل من هذه التفاصيل له معنى في المسرح . والا فهو نشاز يتراكم ويجرح العمل الكبير .

لا شك ان هذه الشروط تتضح في عمل يعتمد مجموعات . ويسهل اخفاؤها أو تفاديها في عمل يعتمد قلة من الممثلين . لكن مواجهة وضع عام مغامرة جريئة . خط في مصلحة المخرج .

حقنا ان نقارن كل ما نراه ، بالكمال الذي نحلم به ، بالعمل العالمي المتفوق . وحق كل جهد ان يقال



((الشهداء يهضون))

فيه : انه خطوة نحو مسرحنا المعاصر ، نحو حضارتنا القادمة .

((من حكايات عام ١٩٣٦)) :

انتهى العرض . لكننا نشبث بأمكنتنا ، كأئنا صفار يلتصقون بالجدة ، او يتأملون صندوق العجائب بعد نهاية الشريط . عندما نعي اننا يجب ان نترك الصالة ، نمرّ أمام الممثلين ، ونعاقبهم . ونكاد نبكي .

وماذا رأينا ؟ حكايا سنوات ١٩٣٦ . الارض العربية التي تقسم بشريط الحدود والمخاطر . الاحتلال والمقاومة . هموم الفلاحين . الغلة التي يسرقها البيك . والحجارة التي يصادرها الدرك . ما يعتبر مادة جافة ، وسياسة مملّة . ومع ذلك . نتصور اننا في احتفال . نضحك ، ونصفق . ونسهر في الليس على الكراسي القش . اوصل المسرح السياسي . اذن . ما يريد . كان ممتعا ، باهرا ، دون وصفات . اشعرنا بالنشوة . وبرفيف القلب . وأضحكنا ضحكا صافيا لم نعرف مثله منذ سنوات .

عاد مسرح الحكواتي الى التراث . لكنه لم يتشمل منه صورة الابير والبطل المميز . انشمل منه الشخصية الشعبية ، وقدرتها على الصدام . الانسان القادر على الانطلاق من هموم يومية الى استنتاجات سياسية . قدم الشخصية الشعبية حية ، على مستويات . لكنه قدمها أصيلة ، قادرة على الحكم والتمييز السليم . ليست ذليلة ، مغفلة ، بل قوية ، ذكية ، متمردة . هي التي تملأ شوارع دمشق والمدن السورية ، أيام الاحتلال الفرنسي . هي في الهجوم على سجن بنت جبيل . تنألم ، وتضطهد ، ويسلب قوتها ، لكنها تتمرد على مضطهدها . حزننا وحدادها برهة ، انحناء على الشهيد ، وغضب على المحتلين . كل هم تحبته القرية في المساء ، هو مشاورة جماعية للرد في



((مسرح الحكواتي))

الصباح . والانطلاق ، دائما ، من مشكلة تفصيلية الى رد عام .

وراء العرض عمل وثائقي في الارشيف لاستخراج الصورة العامة ، وفي ذكريات الناس لاستخراج الصورة الجية . وراء افادة من المسرح الشعبي والمعاصر ، محاولة حل المسائل الفنية المطروحة على المسرح السياسي . ومع ذلك تتوهم فيه العفوية وجو الاحتفال .

يتفادى مسرح الحكواتي وقفة المثقف الذي يعلم الشعب الامي ، ويشعره بأنه يعلمه . فالعرض يبدأ بتعارف بين أصدقاء : « يسعد هالمسا ، ع السهره جيتو انتو ونحنا » . أنداد يرون أحداثا واحدة ، ويتذكرون حوادث منسية . ومع ذلك ، فهذا المسرح يحرض ، ويعلم . يوجه نظر الناس الى القوة الكامنة فيهم . يعيد ثقتهم بأنفسهم . وينبههم الى علاقات التضامن والحب بينهم ، الى وحدتهم في المحنة ، وفي التوجه . ويخلق بذلك رؤية جديدة في الصالة . فكل منا ينظر الى جاره ، ويحس بأن تلاحمه معه أقوى من غربته عنه .

يقدم العرض السياسيين الوطنيين وهم ينقلون الفلاح من مطلبه المباشر الى المطلب الوطني العام . لكنه يقدمهم مع بصددهم الاجتماعي ، وما يتميز به الرجل الشعبي عنهم . وهو اذ يحيطك باضراب الستين يوما في دمشق ، وبالتمرد في فلسطين ولبنان ، وباقتحام سجن بنت جبيل ، يقول لك : هكذا كنت ، وهكذا يمكن ان تكون ، وفي كل الشروط يمكن ان تجرد غضبك وتمنع اذالك . يمكنك ان تجعل الاحتلال الجائم ، من الماضي ، كما هو في حكايا ١٩٣٦ .

يشعرك العرض بحرارة امتدادك في الارض العربية . يذكرك بالايام التي كانت فيها حيفا قريبة من دمشق وصور . ويتركها على الموال « وينك يا حيفا وبن حدود بلادنا » .

تخرج من المسرح فرحا ، مشدودا . أنت الذي رميت الحجارة على المحتلين . أنت الذي تنقلت بين القرى تدعو الى التجمع أمام سراي بنت جبيل . والنضال الوطني شاعرية وجمال . وصلت الى الانبهار بالانسان الشعبي . تراه ساحرا ، وفنيا ، في ملابسه الوطنية ، وعفويته . تجسد أغنياته وزجله ومواويله ملتصقة بالحياة ، معبرة . ويبقى معك مشهد الفوانيس يدور بها الفلاحون في الصباح الباكر ، بعد الاعتقالات في بنت جبيل ، لوحة أخاذاة . منظرا لا ينسى .

صدر حديثا :

طيور بعد الطوفان

للشاعر

ياسر عبد الدين

يصلك عبر لوحاته المحمية بأدق الامكنة حساسية ، حيث ترتفع أغاني الوجدان المذبذبة تمتزج بعذابات النفس التواقفة الى الخلاص . . النيران في كل مكان . تشب من البقايا ومن البدايات ، والرياح تحرك الصواري التعبية ، والايقاع دافئ وهادئ او بارد متضجر .

انه المعادلة الاصعب لحركات بطيئة وسريعة ، تنبعث وتتلشى على الشواطئ والسفوح والمطلات ، انه المعادلة الاتقى لحب قديم فجر الرواسب وحرك الحي من جذوره ، وهو المعادلة الشاملة حيث يبدأ النمو بين الخرائب الرمادية والاسواق العائدة الى الحياة .

« طيور بعد الطوفان » مجموعة من اللوحات الرومانسية النافرة بشكل اجنحة تطير نحو عالم أجمل وأقوى .

منشورات دار الآداب

