النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

لبنان

الموسم المسرحي في لبنان

بين اسلوب بريشت .. السهل والممتنع والمسرح «السياسي الجماهيري».. المطلوب!

بقلم : محمد دكروب

الموسم المسرحي في لبنان ـ رغم انه لم ينته بعد ـ جاء اغنى من اي موسم سابق . وهذا ليس فقط لان اكثر المسرحيات التي عرضت حتى الان هي من تأليف محلي ، بل لان جميع هذه المسرحيات المؤلفة طرحت ، بالاشكال التي عرضت بها وبمضامينها كذلك ، عددا من القضايا والمشكلات الفنية والسياسية والفكرية على السواء ، وهذه القضايا ، بدورها ، اثارت بعض الآراء والمناقشات التي تحتاج هي الاخرى الى مواصلة المناقشة وتعميقها .

واذا كانت هذه القضايا مرتبطة بما وصلت اليه حركتنا المسرحية نفسها ، المفتشة عن ذاتها ، فانها مرتبطة ، بشكل خاص ، بمختلف اوضاعنا السياسية والاجتماعية والفكرية في لبنان وسائر البلدان العربية ، وبأحداث وأصداء ونتائج ما بعد حرب الخامس من حزيران على الاخص .

ذلك ان جميع المسرحيات التي عرضت حتى الان ، هي من نوع «المسرح السياسي» او «التسييسي» ـ كما يحب بعض العاملين في ميدانه ان يطلق عليه ـ وهي كذلك من النوع الذي ينتسب (او يقول انه ينتسب) بشكل او بآخر الى التيار البريشتي (١) في المسرح المعاصر . وهي كذلك من النوع الذي يقول اصحابه جميعا انهم يسعون بواسطته الى ايجاد مسرح شعبي جماهيري ، يتبنى قضايا الشعب من ناحية ويطمح ان يصل الى مختلف الفئات الشعبية من ناحية اخرى .

ومسألة انتساب هذه المسرحيات الى التيار البريشتي ليست من اختراعنا ، ولا هي مستمدة من المسرحيات نفسها ، بل من اقوال مؤلفي او مخرجي هذه المسرحيات انفسهم ، خلال احاديث لهم عن اعمالهم او عن اتجاهاتهم المسرحية .

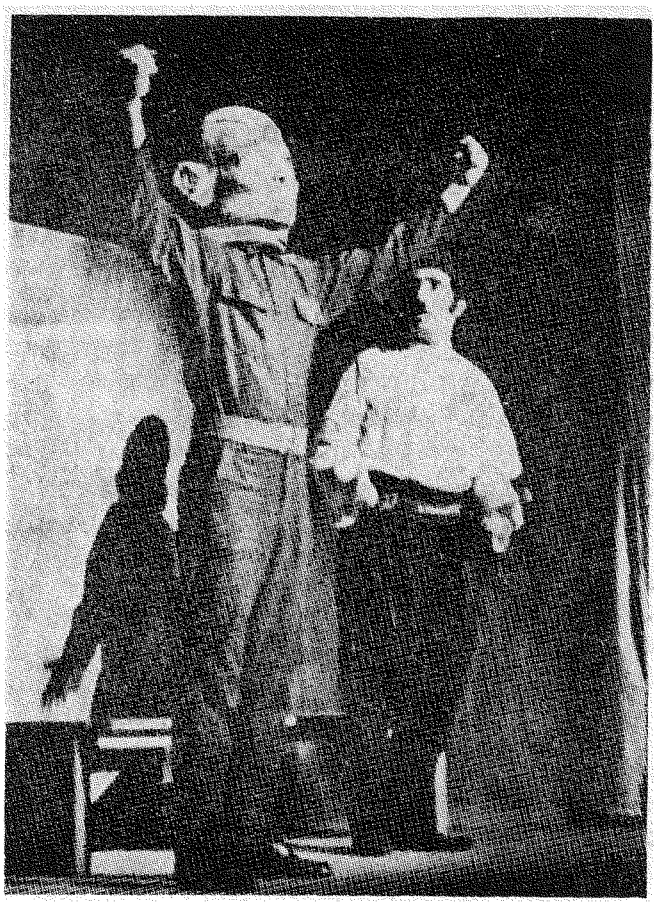
لهذا نرى ان مناقشة هذه الاعمال المسرحية بذاتها وكذلك من خلال ما وضعه لها اصحابها من اهداف ومطامح ، تتيح لنا ان نسهم في النقاش الدائر حول كيفية ايجاد «مسرح شعبي جماهيري» يصل الى الفئات الشعبية ، فلا يبقى معزولا ضمن اقلية من الفئات البرجوازية.

* * *

● عصام محفوظ ، مؤلف ومصمم مسرحية «لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الحلو في ستيريو ٧١ ؟» يقول في حديث له نشرته جريدة « النهار » ان فرقة مسرحيته هذه « تلتزم في شكل او آخر ، المفهوم البريشتي الذي يشترط لنجاح العمل المسرحي عنصرين : التسلية اولا ، والتعليم ثانيا. » .

● ادوار امين البستاني ، مؤلف مسرحية « سمكة السلور » ،

(١) نسبة الى الكاتب والمخرج المسرحي الالماني العظيم برتولد بريشت



من مسرحية « جحا في القرى الامامية » ـ لجلال خوري

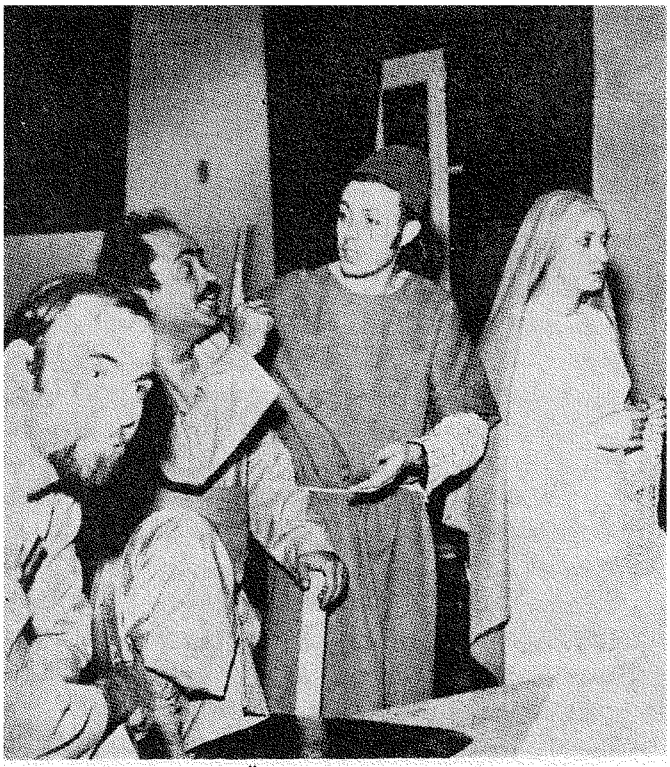
* * *

يدعو منذ مدة الى « مسرح ملحمي » مستلهم من تعاليم بريشت ، في مقالات له ومحاضرات ، وهو يحرص على القول « نحن لا ندعو الى تقليد بريشت بل ندعو الى استلهامه . واذا كنا نحن نستلهمه فقد استلهم هو من تراث الانسانية شيئا كثيرا حوّله الى غرضه . وعلينا ان نأخذ عنه كما اخذ . ونستخدمه لنخدم به حقيقتنا الاجتماعية ، ونكشف دوافعنا ، ونسعى الى التغيير » (٢) .

● روجيه عساف ونضال الاشقر ، المتعاونان في اخراج مسرحية «اضراب الحرامية » من تأليف اسامة العارف ، يعلنان باستمرار انهما من جماعة المسرح الثوري على طريقة بريشت ، وفي حديث مشترك لهما حول هذه المسرحية ، نشرته مجلة « البناء » ، قالا انهما يعملان على خلق مسرح موجه الى الجمهور كما فعل بريشت ، « .. وانت تعرف.. بريشت كاتب يعجب .. وهو الى ذلك ، مثقف ماركسيا .. انه ركز على وجوب توجه المسرح الى الجمهور الحقيقي ، اي الى الشعب بكل فئاته انطلاقا مما يسمى بالمسرح البرجوازي . وكان من نتيجة هذا التركيز ان تطور بريشت الى حد بلوغ المسرح الشعبي السياسي الحقيقي » ..

● جلال خوري ، مؤلف ومخرج مسرحية «جحا في القرى الامامية»،

(٢) ادوار البستاني : من محاضرة بعنوان « مقدمة لبيان عن المسرح الملحمي » ـ مجلة « الطريق » ، العدد ٣و٤ سنة ١٩٦٩ .



من مسرحية « اضراب الحرامية » ـ لاسامة العارف

* * *

هو بدون شك رائد المسرح البريشتي في لبنان والبلاد العربية ،بمعنى انه اول من اخرج مسرحيات لبرتولد بريشت في بلادنا ، باسلوب بريشتي ، وهو من المبشرين الاوائل بالمنهج البريشتي والمسرح الملحمي، ولا شك انه في مسرحيته السابقة « وايزمانو ، بن غوري ، وشركاه » قد استفاد كثيرا من تجربة بريشت ، خصوصا في اسلوب مسرحية « صعود ارتيرو وي » ، وهو يقول في حديث نشرته له مجلة «البناء» حول مسرحيته الاخيرة ، واصفا النهج المسرحي المرتبط به : « مسرحنا مرتبط بجمهور معين له مصلحة بتغيير هذا الواقع البشع ،وجمهورنا هو من الفئة الطليعية . ودورنا هو زيادة الوعي بين الناس لكي نستطيع التغيير . فنحن في عملنا لا نفرق بين المتعة والتعليم . يجب ان نعمل للوصول الى مسرح شعبي ، كذلك يجب ان نعمل لتغيير الاوضاع في المسرح وخارجه .. ومن دون شك ، انا متأثر ببريشت وبمنهج بريشت » .

* * *

على ان بريشت مبدع خطر . ثوري بالنسبة للمسرح وبالنسبة للمجتمع معا . مسرحه : سياسي ، تعليمي ، مباشر، وجارح ، ومثل الرصاص . اعماله المسرحية نفري اغراء بالتقليد ، وبالنسج على منوالها . ولفرط ما يبدو واضحا وجديدا ومثيرا ، وغير متقيد بقواعد ثابتة جامدة ، يوحي بأن من السهل جدا العمل حسب طريقته . هكذا كان ايضا الشعر العربي الحديث ، لتحرره من الشكل العمودي وقيود الوزن المتوازي والقافية الواحدة ، يوحي بانه سهل ، ويغري بالنسج على منواله ..

وكما شاعت مصطلحات : « التفعيلة الواحدة » في الشعر ، و« الوحدة العضوية » للقصيدة ، وتحطيم البيت المقفل الخ .. واسيء استعمال هذه المصطلحات كثيرا عند الذين فهموها كمجرد مصطلحات دون فهم العلاقة الجدلية بين جديد الشعر وجديد العصر والمجتمع .. كذلك شاعت المصطلحات البريشتية في اوساط المسرح والنقاد ،في مختلف البلدان العربية ، وكثر استعمال كلمات مثل : « التغريب » البريشتي ، و« المسافة » بين المتفرج والمسرح ، وتحول المتفرج الى حكم بناقش ما يراه ولا يندمج به ، و« كسر الايهام » ، و« عرض الشخصية » لا الاندماج بها ، والعلاقة بين التسلية والتعليمية ، و« المسرح الملحمي » ، الى اخر هذه المفاهيم التي اسيء استعمالها ايضا حيث اسيء فهمها وفهم ارتباطها الجدلي بالمنهج العام الفكري والفلسفي لبريشت ، كمنهج ثوري يرى ويدرس حركة التغير ويسهم في عملية التغيير هذه .

وقد اسيء استعمال هذه المفاهيم البريشتية سواء عند الذين تناولوها كمجرد مصطلحات مفصولة عن منهجها المتكامل ، اي مفصولة عن مضمونها ، ام عند الذين يفهمون المنهج البريشتي ولكنهم يبالغون في التركيز على « الوسائل » البريشتية وخاصة وسائل « كسر الايهام » المسرحي ، بحيث تتحول الوسيلة الى غاية ، ويضيع المضمون في الشكل ..

من هنا تأتي خطورة الاخذ السهل لطرائق بريشت ، من ناحية، وضرورة الاستيعاب المبدع والواعي لمنهج بريشت من ناحية ثانية .ولا شك ان هذا الانجاه نحو بريشت يعبر عن حاجة موضوعية لمسرح عربي ثوري وجماهيري يكون اداة توعية واداة تغيير ، ولا ينفي هذه الحقيقة كون البعض يحب ان يعمل « بريشتيا » على الموضة ..

كما ان ضرورة الاخذ بالمنهج الماركسي لفهم حركة مجتمعنا العربي ، ودفع هذه الحركة باتجاه التغير الثوري وبناء المجتمع الاشتراكي .. هذه الضرورة لا ينفيها كون البعض صار « يتمركس» كذلك على الموضة ، ويستعمل المصطلحات الماركسية بفهم شكلي ،غير ماركسي .

والان ، صار لا بد ان نحاول رؤية كيفية فهم هذه المفاهيم البريشتية ،من خلال مناقشتنا للاعمال المسرحية نفسها التي ربطت نفسها بشكل او بآخر ، بالتيار البريشتي ، والتي شهدناها خلال الشهرين الاخيرين في لبنان ، وبهذا يتاح لنا ان نعرض ونناقش مضامين هذه المسرحيات واشكالها على السواء ، وعلاقتها باوضاعنا العربية الحاضرة ، ومدى اسهامها في السير نحو ايجاد ذلك « المسرح الشعبي الجماهيري » المطلوب :

« اضراب الحرامية » :
حيث الشكل ـ باسم الثورة ـ قتل المضمون !!

مسرحية « اضراب الحرامية » من تاليف اسامة العارف واخراج روجيه عساف ونضال الاشقر : فكرة هذه المسرحية طريفة جدا وتحمل امكانية كشف هائلة لبنية النظام الرأسمالي اللصوصي، وادانته والسخرية منه ، وتبيان حركة تغييره .. الحادثة تدور في بلاد وهمية باسم « سيسيليا » ونفهم طبعا ان « سيسيليا » هذه قد تكون لبنان ، او اي بلد اخر مشابه ، اللصوص فيه يسرقون برعاية رجال الشرطة وشراكتهم ، حيث تزدهر صناعة السرقة وتكثر مغانم اللصوص وشركائهم من رجال الدولة . ولسبب ما ، ولان السكان يبدأون بفتح العيون على تكاثر عمليات السلب والنهب هذه ، يدب الخلاف بين قيادة اللصوص وقيادة الشرطة التي يأتيها امر بمغادرة المدينة .. على ان اللصوص ، لا يعودون قادرين على السرقة بدون حماية شركائهم من رجال الشرطة ، حتى لا ينكشف امرهم . تجاه هذه « المأساة » تقرر « نقابة اللصوص » اعلان الاضراب عن السرقة،تحت شعار :« عودة رجال الشرطة الى البلد » .. هنا تتعقد المسألة ، فاللصوص ، بالمفهوم الحقيقي ، ليسوا فقط بعض المحترفين .. وتبين ان اللصوصية تشمل كل المستثمرين واصحاب المصانع والتجار ورجال الدولة والسماسرة والوسطاء وكبار الموظفين الخ .. واضراب الحرامية

يعني اضراب هؤلاء جميعا ، ليس عن العمل ،بل عن السرقة ... ولكن كيف يمكن العمل بدون السرقة واللصوصية التي هي في اساس عملية الاستثمار نفسها .. هكذا تتوقف اعمال الناس جميعا وتشرف البلاد على خراب شامل .. وتنكشف العلاقة اللصوصية داخل بنية هذا النظام نفسه .

هذه هي الفكرة التي يجري اللعب عليها ، والتي تحمل ، كما ترى، امكانية كشف حقيقة العلاقات الاستثمارية داخل بنية النظام كله.

على ان هذه الفكرة الاساسية للمسرحية لم تبرز بهذا الوضوح، بفضل الحذلقة الاخراجية والفهم السطحي لمفاهيم المسرح الجماهيري وعبارات «كسر الايهام» المسرحي ، ومسألة «تقريب المسرح من الناس» و«خلق الفة وتفاعل بين الجمهور وخشبة المسرح» الخ ... فقد أغرقت المسرحية بالاعيب وتهريجات شكلية صارت هي الاساس فلم تساعد على كشف المضمون بل اعدمته تقريبا . وقالوا ان هذا «تجديد ثوري» في المسرح اللبناني .

بعض النقد عندنا ، صار يرى في كل شكل غريب تجديدا هائلا وقفزة ثورية ـ كلمة «ثورية» صارت هينة جدا ! ـ ويتحدث بعضهم عن هذه المسرحية فيقول «ان اهم ما فيها هو اطارها الذي تقدم به» ... مجرد هذا القول فيه فهم شكلي لدور «الاطار» او الطريقة او اساليب الاخراج في المسرح .. وفيه كذلك اقرار بان اهمية المسرحية كاحتفال متكامل تحولت الى اهمية «الاطار الذي تقدم به» .. ولو نظرنا الى قدرة هذا الاطار على توصيل مضمون العمل المسرحي كله الى الجمهور ـ وهو الاساس في مسرح يدعي الثورية لنفسه لرأينا ان اسوأ ما في مسرحية «اضراب الحرامية» هو هذا الاطار الشكلي بالذات ، لماذا ؟.

لقد افترض الاخراج وجود فرقة من المهرجين المتجولين تضم الحكواتي وبعض الراقصين والراقصات وسعدان يرقص على نقرات دف صاحبه وتعليماته . هذه الفرقة تدخل الى الصالة وتبدأ باللعب والرقص ورواية النكات ثم تقول الحكواتي للجمهور انه سيعرض عليهم الليلة حكاية طريفة عن اضراب الحرامية ...

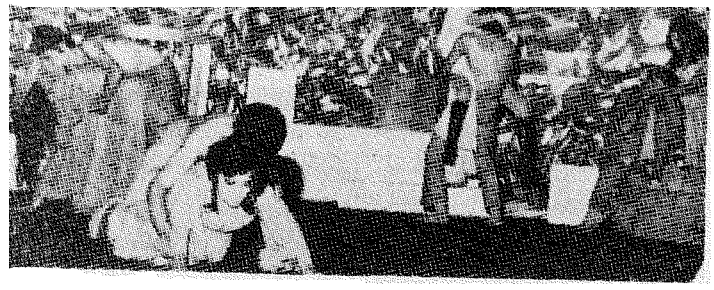
والذي حدث ان الاعيب فرقة المتجولين هذه ، ونكاتها ورقصاتها سواء في البداية ام خلال عرض الحكاية نفسها ، طغت على حوادث الحكاية ، ليس بمعنى البروز الفني بل بمعنى «العجقة» والضجيج وفوضى التهريج والتقليد المصطنع لفرق النور المتجولين في القرى ، فضاعت الكلمات ، وضاعت معانيها وضاع مضمون المسرحية وتشتت ذهن المتفرجين في تتبع هذه الحركات ، التي صارت هي الاساس ، وتحول المضمون المسرحي الى تابع للاعيب لا علاقة لها مطلقا بحركة المضمون .

هذه المحاولة ذكرتني بمحاولة مماثلة تماما قام بها المخرج السوري شريف خزندار في مسرحية بريشت الشهيرة «القاعدة والاستثناء» التي اخرجها الطلاب العرب في برلين ، وصورت في فيلم خاص . فقد اراد خزندار ان يطور هذه المسرحية ، عربيا ، انطلاقا من تعاليم بريشت في «كسر الايهام» المسرحي و«ضرب الاندماج» و«عرض» الحكاية لا تمثيلها ، وانطلاقا كذلك من عاداتنا القروية العربية ، وهو انطلاق صحيح مبدئيا ، ولكن المبالغة في التركيز على « الطرائق البريشتية » تفضي الى عكس ما يتطلبه المسرح البريشتي من ضرورة ابراز المضمون الذي هو الاساس : فقد خلق شريف خزندار ساحة قرية ، ووضع فيها عددا كبيرا من الناس ، طلع منهم اشخاص «ليعرضوا» امامهم حكاية المسرحية . فماذا رأينا في الفيلم ؟ رأينا مبالغة في التركيز على تلك الزيادات التي اضافها المخرج على المسرحية بشكل اقحامي ، فاذا نحن نشاهد ما يجري على سطح ساحة القرية ، ونفرق في التفاصيل التي ظن المخرج انها تكسر حالة الايهام المسرحي ، وتضع المسرحية في اطار عربي ، فنرى هذا «الاطار العربي» وتلك الزوائد المقحمة ، اكثر مما نرى أحداث المسرحية ! واذا المضمون الاساسي للمسرحية يضيع وسط هذه «العجقة» التي لا معنى لها ، ولا تضيف للمسرحية اية صفة عربية ، وهكذا قضى المخرج على محتوى المسرحية من حيث ظن انه يساعد على ابرازه .

هذا ما حدث تماما ، مع مبالغة اكثر ، في اخراج مسرحيته «اضراب الحرامية» ، ومع ابعاد أكثر للجمهور عن فهم الحدث المسرحي نفسه ، بقدر ما كان صعبا على الجمهور رؤية الممثلين !.. ذلك ان «التجديد» هنا شمل كذلك طريقة وضع خشبة المسرح .

طبعا ، هناك تجارب عديدة لتطوير وضع خشبة المسرح بما يتناسب مع ضرورة ايصال الحدث اكثر للناس ، وبما يتناسب مع القابليات الخاصة للتذوق والتلقي عندنا ، وبما يتناسب كذلك مع مضمون كل عمل مسرحي معين . هذه التجارب تجري في مصر وتجري في سوريا وجرى منها في لبنان ، ضمن مفهوم اقرب الى الشكلية، ولا بد بالطبع من استمرار هذه التجارب حتى يوجد الشكل الموصل اكثر نحو هدف الاحتفال المسرحي وهو : امتاع المتفرج وتوصيل المضمون اليه ، معا . على ان ما جرى في تجربة «اضراب الحرامية» ادى الى عكس ما هو مطلوب تماما ، والى عكس ما اعلنته نضال الاشقر بهذا الصدد عندما قالت : «لا وجود لخشبة مسرحية مصطنعة عندنا ، تفصل بين الجمهور والممثلين» ..ولكن الخشبات المتعددة التي وزعت في قاعة « النورماندي » ،على امل ان تكون اقرب الى الجمهور واكثر حميمية ، لم يبلغ ارتفاعها عن الارض اكثر من نصف متر ، اي انها كانت اكثر انخفاضا من قاعدة الكراسي التي يجلس عليها الناس والتي وزعت حول الخشبات الثلاث وبينها !!. هذا الترتيب «الفني الجديد» ادى الى نتيجة بائسة جدا : فالجمهور لم يعد يرى شيئا ، وأصحاب الحظ بالرؤية كانوا فقط اصحاب الصف الاول للكراسي ، اي دافعي الـ ٢٠ والـ ٢٥ ليرة . اي : ان سطحية التعامل مع الخشبة ، بهدف الوصول الى الجمهور ، ابعد الجمهور عن الخشبة !.. والمدهش ان نضال الاشقر لا تتواضع وتقول مثلا ان ما قاموا به هو مجرد تجربة ، بل انها تعلن بثقة اغريقية : « فيما يتعلق بالعمل الجديد الذي نقدمه ، فاعتقد اننا نزلنا الى جذور المسرح ، وابتدأنا العمل من تحت ، او الثورة من تحت .. وهذا هو المسرح الشعبي الحقيقي .. وهدفنا هو ان يأتي الناس ليحضروا مسرحية جديدة ، ليس ضمن الاطار الايطالي للمسرح . فالطريقة الايطالية طريقة فاشستية» ...

انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، اولا ، مدى الخفة التي يتخيل بها بعض مسرحيينا انجاز الثورات ـ بمجرد نقل خشبة وتحويرها ، وتناول شكلي للفولكلور ـ وهم يعرفون ولا شك ان بريشت العظيم لم يعتبر نفسه انه انجز عمله الثوري في المسرح الا خلال ثلاثين عاما من الجهد الهائل والتجارب والتعب والدرس ، الى جانب قدرته الابداعية التحويلية الهائلة الخصب والتنوع والتحرك والتطور ، وبعد وضع واخراج عدد كبير من المسرحيات هي الان روائع كبرى في المسرح العالمي المعاصر ... ثم انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، ثانيا ، مدى تناقضه مع واقع العمل نفسه الذي قدموه ، ومع هدف ايصاله الى الجمهور . ولن نقول هنا ان هذا العمل ظل محجوبا عن الجماهير الواسعة التي لا تستطيع دفع الثمن المرتفع لبطاقات الدخول (فهذه قضية اجتماعية كبرى لا تحل على صعيد العمل المسرحي وحده بل هي مرتبطة بمجمل حركة التغيير وارتفاع مستوى الثقافة ومساعدات الدولة للمسرح .. الخ ..) بل نقول ونؤكد ان هذا العمل ، ظل محجوبا ، شكلا ومحتوى ، حتى عن اكثرية الذين اشتروا بطاقات الدخول باقل من ٢٠ ليرة ... اي ان الخشبة الجديدة « غير الفاشستية» فتحت كنوزها فقط امام الصف الاول في الصالة ، وهو، عادة ، من الفئات البرجوازية العليا والوسطى !! في حين لا تزال «الخشبة الايطالية الفاشستية» اكثر كرما على فئات البرجوازية الصغيرة ، التي اخذت تعتاد الدخول الى المسرح ببطاقات الـ ٣ او الـ ٥ ليرات ...



من مسرحية « لمـاذا » ـ لعصام محفوظ

* * *

واذا كنا قد ركزنا الحديث حتى الان على الاشكال والحذلقات الاخراجية لمسرحية «اضراب الحرامية» فلأن هذه الاشكال هي التي ظلت طافية على السطح بعد ان اغرقت المسرحية ومضمونها بأمواج من الالاعيب التي ظنوا انها هي «الفلكلور» وهي التي تمثل روح الشعب وجذوره ، فأخذوها اخذا شكليا دون اية محاولة لربطها بمضامينها وبمضمون المسرحية بشكل عام .

ولا ادري اذا كانت هذه النزعة الشكلية هي التي اعطت المسرحية تلك الخاتمة العبثية التي لا تتفق مع الحركة العامة لمضمونها : فبعد ان تشل حركة الاعمال في البلد نتيجة اضراب الحرامية ـ وهو اضراب يشمل كل المستثمرين والتجار والسماسرة وكبار الموظفين ورجال الدولة الرأسمالية ـ بعد هذا ، وبعد ضغط من الدولة ووساطات ، يحل اللصوص اضرابهم ، ويعود رجال الشرطة الى حماية اللصوص ومشاركتهم ، وتعود حركة الاعمال الى البلد .. ويقف جميع الممثلين ينشدون اغنية عامة ـ تقليدا لطريقة بريشت ـ تتضمن الامثولة او الحكمة النابعة من هذا العمل المسرحي كله ، فيصفون حالة هذا البلد بأنها : «كانت هيك ... وبتبقى هيك .. كانت هيك وبتبقى هيك» .. كان ليس في الامكان ابدع مما كان !!.. وكان الوضع ابدي ... ولا مجال للتغيير !.. في حين ان هذا المسرح يدّعي لنفسه صفة الاسهام في عملية التغيير !.. نحن معهم في ان وضع البلد كان هكذا ، وهو الان هكذا ايضا ، وسيظل هكذا لفترة يحددها تغير ميزان القوى المتصارعة ، ولكن الاكيد ان الحالة لن تبقى مطلقا هكذا ، كما تقول خاتمة المسرحية ، وان حلم الاجير البسيط ، في المسرحية نفسها ، بعالم عادل لا استثمار فيه ولا بطالة ولا جوع ولا لصوص ، لا بد ان يتحقق خلال تنامي قدرة القوى الثورية التي ستنجز الثورة وتحقق الاحلام .

طبعا ، نحن ابعد ما نكون عن تلك المطالبة الساذجة للمسرحيين ان يضمنوا مسرحياتهم «الحلول» او يرسموا لنا مخططات للمجتمع المقبل ... فهذه ليست مهمة المسرح ولا الفن عموما ، المسرح يسهم في عملية التوعية المساعدة في تنامي وتطور قوى الثورة ، وهذه القوى هي التي تحمل قدرة التغيير والانتقال الى المجتمع الاشتراكي المقبل . على اننا ، في الوقت نفسه ، لا نستطيع ان نطلق صفة الثوربة على مسرح يسهم في اقناع الناس بأن اوضاع المجتمع اللصوصي كانت هكذا وستبقى هكذا . والا فما الفرق بين هذا المسرح وأي مسرح برجوازي انتقادي اخر ؟

ولعلي اميل الى ان هذه الخاتمة «التكريسية» ـ بمعنى تكريس ابدية المجتمع القائم ـ ليست من فعل النص نفسه ، بل هي من جملة حذلقات الاخراج الذي يفهم اساليب بريشت بصورة شكلية لا تتصل بأعماق حركة المضمون . فعندما يتحدث روجيه عساف ـ في جريدة «البناء» ـ عن تبني فرقته لاخراج هذه المسرحية يقول : «اما اضراب الحرامية ، فمع انها ليست من فكرنا ، فقد اخترناها باعتبار ان الافكار لا يملكها احد ، وان الفنان الواعي يتبنى كل فكرة حسنة حتى ولو لم تكن عقيدة صاحب الفكرة كعقيدته» ... فهل هذا الاختلاف الفكري ، بين النص والاخراج ، مارس تأثيره ، بشكل او بآخر ، على خاتمة المسرحية ؟ وهل هو ، بالتالي ، في اساس اغراق المسرحية بالفوضى الشكلية ، انطلاقا من عدم التجاوب العميق هذا مع فكرة المؤلف ؟..

لا يهمنا الجواب بقدر ما يهمنا التأكيد على : ان الشكل في هذه المسرحية قد حجب المضمون عن الناس ، وان هذا الشكل كان فاشلا ، بمعنى انه غير فني ، وان الفهم السطحي لبريشت ، من غير مواقع بريشت الفنية والفكرية ، هو تشويه لبريشت ، وابتعاد بالتالي عن الجمهور .

« لماذا رفض سرحان سرحان . الخ .. »

تشويه للفن والثورة .. باسم بريشت والثورة !

في هذه المسرحية ، نجد لونا اخر من الفهم الميكانيكي ، السطحي والمدعي معا ، لتعاليم بريشت ، ونجد ايضا لعبة الاطار المصطنع نفسها ، والانفصام بين هذا الاطار وبين العمل المسرحي نفسه .

المسرحية بعنوان «لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الحلو في «ستيريو ٧١ ؟» وهي من تأليف وتصميم عصام محفوظ .

تدّعي المسرحية لنفسها ـ كما تحدث مؤلفها ومصممها عصام محفوظ ـ الالتزام بالمفهوم البريشتي في «الجمع بين التسلية اولا والتعليم ثانيا» !!

بالنسبة للشق الاول (التسلية) فقد فهمه المؤلف بشكل منفصل عن الشق الثاني الذي هو (التعليم) .. فعمد الى استعارة وسيلة تسلية معاصرة ومغرية ومشوّقة هي «الستيريو» ، وهو مكان للرقص والخلوات وتعاطي الحشيش وشرب الويسكي وسط اضواء خافتة وملونة . هنا يلتقي ، عادة ، ابناء الذوات ، يبحثون عن ذواتهم الضائعة .. ويعقدون مختلف انواع الصلات الجنسية ، الطبيعية والشاذة التي صارت طبيعية ، والتي نراها كلها ، بالتفاصيل والالوان والاصوات على خشبة المسرح ، في محاولة شكلية لتقليد مسرحية «هير» الشهيرة ، وفي محاولة كذلك للاستفادة من وسيلة بيتر فايس في مسرحيته «مارا ـ صاد» عندما اختار مستشفى للمجانين كاطار يعرض من خلاله ما جرى بين «مارا» و«المركيز دي صاد» ، فيقوم المجانين انفسهم بعرض هذه الاحداث التي تربطهم بها علاقة عضوية، هي مسألة البحث عن الحرية ، فهؤلاء المجانين انفسهم ليسوا مجانين تماما بل هم خارجون على القانون السياسي والاجتماعي للسلطة وباحثون عن الحرية ايضا ..

نقول : ان عصام محفوظ اختار «الستيريو» والجنس والتحشيش والرقص كعنصر تسلية .. واختار رواد «الستيريو» هؤلاء ، اي ابناء الذوات ، كعنصر لعرض الحدث . وسوف نرى انه لا علاقة عضوية بين هؤلاء وبين الاحداث السياسية والشخصيات التاريخية التي يعرضونها، اي لا قيمة درامية او مأساوية بين الحدث وعارضيه ، ولن نرى هذا التداخل ، في الرغبات والاهداف ، بين العارضين وبين الشخصيات التي يعرضونها ، كما رأينا عند بيتر فايس ، بل سنرى تكرارا، عصريا اكثر ، للاطار المفتعل الذي وضعه روجيه عساف ونضال الاشقر لمسرحية «اضراب الحرامية» ـ كما مر معنا . الفرق : ان فرقة النور المهرجين المتجولين هناك ، تحولت الى ابناء ذوات في «الستيريو» هنا ، واعضاء الفرقتين ، هنا وهناك ، يرقصون ثم يعرضون الحدث المسرحي دون اية علاقة عضوية بين صفاتهم هذه وبين هذا الحدث الذي يعرضونه .

ثم اختار عصام محفوظ ثلاث شخصيات من تاريخنا العربي المعاصر هي : فرج الله الحلو ، وسرحان سرحان ، وانطون سعادة ، لتشكل قضاياهم عنصر «التعليم» في المسرحية ، وهكذا يتم اللصق

الحسابي بين التسلية والتعليم !

اما الفكرة السياسية التعليمية التي يريد عصام محفوظ ابلاغها الى الناس فهي تختصر بما يلي : «لو ان العرب عملوا بنصائح وحكم انطون سعاده ـ وبأساليب الاغتيال الفردي والارهاب المفضلة عنده وعند مدرسته ـ لما ضاعت فلسطين ، ولكان العرب قد تحرروا من زمان» !!. وقد اراد تبليغ رسالته هذه للناس من خلال الجمع الغريب بين هذه الشخصيات الثلاث ، التي لم تجتمع في الواقع ، ومن المستحيل لها ان تجتمع : ففرج الله الحلو كان امينا عاما للحزب الشيوعي اللبناني عندما استشهد تحت التعذيب . وسرحان سرحان شاب فلسطيني اغتال روبيرت كيندي في اميركا، لمناصرته الصهيونية، في عملية اغتيال فردي لا يمارسها الشيوعيون عادة ، وهو الان مسجون بانتظار حكم الموت . وانطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي ، وهو حزب يميني نشأ نازيا ولا يزال ، سوى انه اتخذ لنفسه مؤخرا شعارات «بسارية» ، وهو النقيض اليميني للحزب الشيوعي ، وقد اعدم زعيمه عام ١٩٤٩ في لبنان بعد محاولة انقلابية، فلا مجال اذن لجمع هؤلاء على صعيد فكري سياسي واحد .

فنيا : يمكن الجمع بين اكثر الشخصيات تناقضا في التاريخ ، بهدف استخلاص حقيقة معينة ، فكرية ودرامية ، من خلال هذا الجمع . ويمكن ان يكون الجمع لتسليط ضوء جديد على علاقة التناقض نفسها او التفارق بين هذه الشخصيات ، كما هو الحال في الجمع بين «مارا» و«دي صاد» في مسرحية بيتر فايس . على ان عملية الجمع هذه عند عصام محفوظ كانت مزيفة نتيجة زيف بؤرة الجمع نفسها وهي «الموت» كما يقول المؤلف !.. وهو يفسر هذا بقوله ، في حديث له نشرته جريدة «النهار» : «ان الموت هو المحك لكل موقف صادق . بينما اي موقف اخر معرّض للتبديل تحت اي اغراء او اكراه» ... وهذا طرح مجرد وشكلي للقضية . فقد يكون الموت ، قتلا او شنقا ، هو محك لصدق الموقف او للعناد في الموقف ، ولكن الذي يهم مسيرة الشعب في الموضوع هو : صحة الموقف . فليس المهم ، مثلا ، اذا كان انطون سعادة مؤمنا بالطريق التي سار فيها متعاونا مع المانيا النازية اولا ثم مع الانكليز فيما بعد ، او اذا جاء موته محكا لصدقه في اتجاهه هذا ، بل المهم هو : هل هذا الطريق صحيح ام لا بالنسبة لشعوب تناضل حتى تتحرر من الانكليز ومختلف المستعمرين ومن الاساليب النازية ايضا ؟ نوري السعيد ، مثلا ، قتل خلال ثورة العراق : هل هذا يعني انه شهيد قضية ؟.. طبعا كانت لنوري السعيد «قضية» هي : ربط العرب الى الأبد بدول الاستعمار !. فهل هذه هي قضية الشعوب العربية المكافحة ضد الاستعمار ؟. ليس المهم ان تموت من اجل قضية ، هكذا بشكل مجرد . المهم : في سبيل اية قضية انت تموت . مضمون القضية هو المهم وليس مجرد الموت . الجنود الاميركان الذين يقتلون في الفيتنام هل يموتون من اجل قضية ؟.. نعم ، هي قضية الاحتكارات الاميركية الكبرى . فهل موتهم في هذا السبيل هو محك لصحة قضيتهم ؟..

هكذا نرى زيف هذا الجمع بين الشخصيات الثلاث !

ولكن لتبرير هذا الزيف نفسه ، عمد المؤلف الى تزييف التاريخ في مسرحية تدّعي لنفسها الصفة الوثائقية ، وادى هذا ، فنيا، الى انفصام داخل كل شخصية من الشخصيات الثلاث ، والى تشكيل فردي منعزل للشخصية التاريخية مما يتناقض مع واقعها ، اولا ، ومع مفهوم بريشت للشخصية التاريخية ، ثانيا ، طالما المسرحية تدّعي لنفسها صفة التعليم البريشتي .

اولا : ماذا روى لنا عصام محفوظ ؟.. حكاية ثورة الشعب الفلسطيني اختصرها بموقف سرحان سرحان الذي اغتال روبيرت كيندي في اميركا . واستنتج من هذا الموقف : ان اسلوب الاغتيال الفردي هو الطريق الى تحرير فلسطين !! في حين ان هذا الاسلوب لا يمثل مطلقا الخط العام لمسيرة الثورة الفلسطينية التي تكوّن جيشها التحريري وتطمح الى حركة تحرير شعبي عام . ثم اختصر مسيرة فرج الله الحلو بموقف مفبرك ادعى فيه ان فرج الله وقف ضد حزبه ، وتصارع معه.. وبهذا فصل شخصية فرج الله الحلو عن حزبه وجعل قضية استشهاده قضية فردية . في حين ان فرج الله الحلو لم ينفصل يوما عن حزبه، وان ذلك الموقف المفبرك لا يمثل مطلقا لا الصفات الخاصة ولا الصفات الحزبية ولا الصفات السياسية لفرج الله الحلو . اما فيما يتعلق بانطون سعاده فان المؤلف اخذ فقط حادثة محاكمته واعدامه ، دون اية اشارة الى واقع ما يمثله انطون سعاده من اتجاه يميني نازي متعاون مع الانكليز ، واضعا على لسانه حكما ونصائح وحتى كلمات ثورية ويسارية لم ينطق بها انطون سعاده يوما ولا جاءت في كتبه ولا يوحي بها اتجاهه السياسي او الفكري العام . عند عصام محفوظ تحول انطون سعاده الى مفكر «ماركسي» ويا للعجب ! وتحولت كلماته الى منارات لو سار العرب على هديها لما ضاعت فلسطين ، ولتحرروا من زمان !! في حين ان محاكمة انطون سعاده واعدامه هي فصل من فصول الصراع على السلطة بين قوى اليمين نفسه ، بين جناح مرتبط بالانكليز ويريد الوصول الى الحكم ، وجناح اخر ، في الحكم ، سار زمنا مع الانكليز ثم يتحول الى الاميركان في وقت كان الصراع على اشده بين الانكليز والاميركان للسيطرة على الشرق الاوسط بعد نكبة ١٩٤٨ .

ثانيا : هذا التزييف في التاريخ ، ادى الى تزييف داخل الشخصية المسرحية نفسها ، والى تناقض بين صورتها المسرحية وبين ما تمثله في واقعها التاريخي .

فالشخصية التاريخية ، او البطل ، في المسرح التعليمي البريشتي، ليس مجرد فرد . انه ممثل قوي ، ممثل دور تاريخي . انه موقف ، وانه طبقة ، اي هو جزء من حركة التاريخ ، اداة هذه الحركة، ومعبر عنها ، ومسرّع لها اذا كان من قوى الطليعة ، وعامل على عرقلتها اذا كان من قوى اليمين .

اما عصام محفوظ ، الذي ينسب نفسه الى تعليمية بريشت ـ حتى قبل ان يقرأ بريشت كما يحرص ان يقول ـ فان الشخص التاريخي عنده مقطوع عن جذوره في الارض والتاريخ والحزب والطبقة والثورة ... هو بطل فرد . تصرفاته فردية . ليس ممثلا لدور تاريخي، بل هو مجرد مردّد لافكار وتصورات عصام محفوظ الفوضوية. فهو لا يحمل اي تعبير لا عن حركة الثورة ومسيرتها ، ولا عن حركة الثورة المضادة وأفكارها : شخصية فرج الله الحلو ، في المسرحية ، لا تمثل مسيرة الشيوعيين العرب مطلقا . وشخصية سرحان سرحان لا تمثل كذلك مسيرة الحركة الثورية للشعب الفلسطيني . وشخصية انطون سعاده المسرحية ، بما اضفي عليها من صفات ثورية وحكمية ونصف الهية ، لا تمثل كذلك حركة القوميين السوريين اليمينية والنازية .

ان عدم الفهم هذا للشخصية التاريخية في المسرح السياسي ، وتزوير هذه الشخصية ، يرافقه كذلك عدم فهم لما يعنيه بريشت بالجمع بين التسلية والتعليم . فليست كل تسلية هي بريشتية ولا كل تعليم كذلك ولا الجمع بينهما ايضا . المهم هنا، كذلك ، هو المضمون ، وهو حركة التشكيل الفني لهذا المضمون . فعندما قال بريشت ان مسرحه هو مسرح تعليمي ، مسرح توعية ثورية ، حرص على التأكيد في الوقت نفسه على انه مسرح تسلية ايضا ، حتى لا يساء تفسير كلمة تعليمي فيما بعد ، وحتى لا يتحول المسرح التعليمي الى مجرد خطب ومناقشات سياسية ودروس في الاقتصاد والتاريخ والصراع الطبقي .. فلا يعود الناس يذهبون الى المسرح !. ولكن مسرح بريشت عمل ابداعي فني ، وكل عمل فني مسرحي مبدع يتضمن حتما وبالضرورة وبطبيعة تكوينه ، عنصر اللذة والامتاع ، اي عنصر التسلية . فالتسلية هنا هي وجه من وجوه هذا العمل الفني ذي المضمون المعين ، الثوري.

اما مجرد الجمع بين «التسلية والتعليم» فلا يؤلف ابدا مسرحا بريشتيا . ذلك ان المسرحي الرجعي كذلك ، او المثالي ، يقدم لك التسلية والتعليم معا . انه يمتعك ، ويضحكك ، ويثير عاطفيا وجنسيا ، ويحاول دائما ان يقنعك اما بصلاحية النظام الرأسمالي القائم وخلوده ، واما بالدعوة الى اصلاحات ضمن هذا النظام مع التأكيد على عدم امكانية تغييره وتبديله .

لهذا : قد يحمل ستيريو عصام محفوظ عنصر تسلية واثارة وامتاع . ولكن لا علاقة لهذا ابدا بالتسلية حسب مفهوم بريشت ، طالما ان وجود الستيريو وحفلات الجنس الجماعي ليس لها اي مبرر فني ، ولا تعبر عن اية علاقة عضوية مع الحدث المسرحي ككل .

وقد تتحلى اقوال انطون سعاده ، في المسرحية وفي الواقع ، بصفات «التعاليم» . ولكن هذه التعاليم ليس لها اية علاقة بمفهوم المسرح التعليمي عند بريشت ، ما دامت هذه التعاليم رجعية بقدر ما هي ذات اصول نازية ، وعنصرية ، ولا تعبر عن الحركة الصاعدة للتاريخ ، بل هي من العناصر التي تحاول اعادة التاريخ الى ايام السلالات العنصرية الاولى ، والى تجليات اوهامها ايام هتلر !!

ان أطرف ، وابشع ، ما في هذا الانتساب الى بريشت : ان مسرح بريشت التعليمي تكوّن خلال معركة ضارية ضد النازية .. وان عصام محفوظ يحاول ان يجعل من اصطلاحات المسرح البريشتي وسيلة الترويج الافكار النازية !. وهنا لا يكمن فقط عدم الفهم المريع لمفاهيم بريشت ، بل يبرز كذلك سوء النية في استعمالها .

على كل حال : ان هذه المسرحية ، التي ارادت لنفسها ان تكون مسرحية شعبية جماهيرية عن طريق التسلية والتعليم ، فشلت فنيا، وفشلت جماهيريا ، بعد انفضاح ما فيها من زيف فني وسياسي كشفه الناس منذ لياليها الاولى .

الطريق الى المسرح الشعبي الجماهيري ليست من هنا .

فلنتابع الرحلة اذن .

((سمكة السلور)) :

اخلاص فكري لبريشت لم يتبلور في العمل الفني

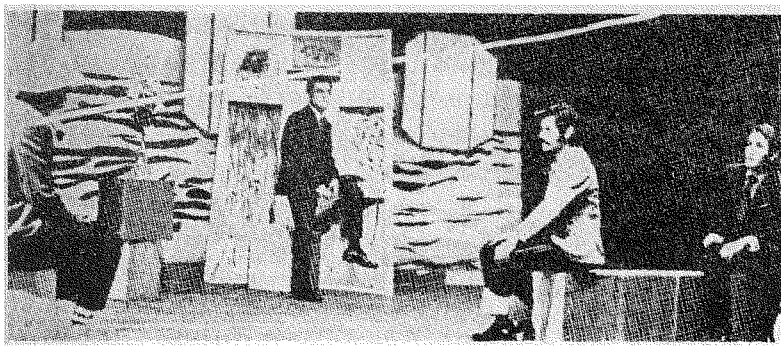
مسرحية «سمكة السلور» من تأليف ادوار امين البستاني واخراج يعقوب الشدراوي ، تطرح قضايا عديدة ، سواء فيما يتعلق بالتأليف او الاخراج ، او العلاقة بين شكل التأليف ومفهوم المسرح الملحمي التعليمي الذي تطمح المسرحية اليه ، وبالتالي في العلاقة بين هذا الشكل المسرحي وبين الجمهور . ثم العلاقة بين النص والاخراج وحدود كل منهما ...

ادوار البستاني يدعو ، في كتاباته عن المسرح ، الى المسرح الملحمي التعليمي كضرورة فكرية وفنية يتطلبها الواقع التخلفي نفسه الذي تعاني منه شعوبنا . وقد تركزت دعوته هذه في محاضرة له بعنوان «مقدمة لبيان عن المسرح الملحمي» ثم اعرب عنها كذلك في محاضرة له اخيرة بعنوان «اين وصل المسرح في لبنان» . وقد اراد لمسرحيته هذه (سمكة السلور) ان تكون من النوع التعليمي ، وأراد لشخصياتها ان تعبر كذلك عن مواقف وأوضاع لا ان تكون مجرد «شخصيات مسرحية» ، ثم اراد لها ان تكون جماهيرية ، بقدر ما تحمل من قضايا تعاني منها شعوبنا ، وبهذا يسهم في عملية تكوين المسرح الشعبي الجماهيري .

على ان ما اراده ادوار البستاني ، بجدية واخلاص ووعي ، لم يتبلور كما اراد في العمل الفني نفسه ، سواء في النص الكتابي للمسرحية اولا ، ام في الشكل الذي اخرجت به المسرحية فيما بعد.

ـ لماذا ؟..

لنحاول اولا عرض الهيكل العام للمسرحية ، ولا بأس ان نستعين بتلخيص قدمه المؤلف نفسه في حديث له الى مجلة «الدستور» :



من مسرحية « سمكة السلور » ـ لادوار البستاني

* * *

« تبدأ المسرحية بجماعة من السياح على ظهر باخرة آتية من بلاد الفيم (الفيم هنا رمز للغرب) ، قاصدة الى جزر بعيدة ، حيث تضحك الشمس وتتفتح الاسواق ويعيش الانسان في طور متخلف . (الجزر هنا ترمز الى العالم الثالث) ويمضي هؤلاء السياح في اجراء التجارب، لاختيار الطريق الفضلى التي يواجهون بها السكان ، فيمثلون جميع الادوار : المسيح ، والمهرج ، ورئيس مجلس الامن ، ورئيس جمعية خيرية ، ومجلس شركة تجارية ، ونابليون ، حتى يهتدوا اخيرا الى ان الطريقة المثلى تكمن في تغذية الوهم واشكاله . وعندما يصلون ارض الجزيرة ، يكتشفون اسطورة تقول : ان رجلا دفن في الارض ثروة من الذهب فيستغلون هذه الاسطورة ، او هذا الوهم ، ويوهمون الناس، بانهم يملكون خريطة سحرية تكشف عن موضع الكنز ، ولكن البحث عن الذهب يتطلب ذهبا . ومن هنا يفرضون الضرائب ويضاعفونها حتى ينفذ ما في ايدي الناس من مال ، وعندئذ تنطلق الثورة من حافة اليأس ، ويقود هذه الثورة بطل بدأ في شكل مغامر وبطل فردي ، ثم نضج بالتجربة واكتشف انه لن يستطيع التغيير الا بالاعتماد على القوى الشعبية التي تعاني الاستعباد والاستثمار . وتنتهي المسرحية قبل ان تبدأ الثورة» .

المسرحية اذن تصور علاقة الاستعمار بالبلدان المتخلفة ، وتكشف ان هذه العلاقة هي علاقة استثمار اساسا ، وان الاستعمار يمارس مختلف الوسائل والاساليب للسيطرة اولا ، ولاستمرار سيطرته فيما بعد ، وترى المسرحية ان سلاح الاستعمار الرهيب في هذا الميدان هو تغذية الوهم في وعي الشعوب وخلق اوهام جديدة . وقد تجلى هذا المعنى خصوصا في مشاهد التحولات من مجلس الامن الى لعب دور المسيح ثم دور نابليون فالعودة الى مجلس ادارة الشركة . هذه المشاهد مشحونة بقدرة تعبيرية وتشكيلية تسهم في نزع الوهم ، عن طريق تجسيد صورته الزائفة .

هذا المضمون المتقدم ، لماذا لم يجد طريقه الى المتفرج ، وبالتالي لماذا فشلت هذه المسرحية جماهيريا ؟

لا بد هنا ان نتحدث عن عيوب النص نفسه قبل ان نتحدث عن مشكلة الاخراج ، وهي مشكلة معقدة على كل حال .

اولا : لقد عمد المؤلف الى لعبة الرموز ، وهذه اللعبة ليست عيبا بحد ذاتها ، ولكنها تتحول الى عيب فني وفكري بمجرد ان تتحول المبالغة فيها الى حاجز بين المسرحية وبين الجمهور ، في حين ان مضمون المسرحية موجه الى الجمهور اساسا . وكان يمكن لهذه الرموز ان تكون اكثر وضوحا ووصولا الى المتفرج لو ان تركيب المسرحية لم يأت على شكل مشاهد متقطعة ليس سهلا على المتفرج ـ لا القارىء ـ ايجاد الروابط فيما بينها .

هناك اذن تناقض بين شكل بناء المسرحية وبين مضمونها والهدف الذي وضعته امامها ، وكونها مسرحية تطمح ان تتوجه الى الجمهور الواسع اساسا .

ثانيا : شخصيات المسرحية كانت ممسوحة بشكل عام ، لا صفات

لها ، ما عدا شخصية «برهوم» الثابر الفردي التي ظلت وتيرتها واحدة على كل حال طوال المسرحية تقريبا . هذه المسألة تطرح للنقاش مسألة العلاقة بين الشخصية والموقف . قال المؤلف ، في مناقشة جرتمعه، ان مسرحيته لا تحتوي شخصيات بل مواقف . كل شخص فيها هو موقف ، موقف فئة او طبقة او مصلحة او حالة الخ ... والمؤلف في هذا يعتمد كذلك على بريشت ... على ان شخصيات بريشت ليست مجرد «مواقف» ، بل هي ايضا «شخصيات» ، اي هي تلك الوحدة الجدلية بين الشخصية والموقف . واذا كنا قد اخذنا على عصام محفوظ تجريد شخصيات مسرحيته من المواقف التي تمثلها ، فاننا نأخذ هنا على ادوار بستاني القفز الى الطرف الاخر الذي لا يقل خطأ عن الاول ، وذلك بتجريد الشخصيات المسرحية من كونها شخصيات الى مجرد مواقف عامة . لهذا جاءت شخصيات «سمكة السلور» ممسوحة وكذلك الحدود بين هذه الشخصيات ، وهذا بالذات قد ساعد على تشتيت ذهن المتفرج ـ وحتى القارىء ـ دون ان يمسك بحدود هذه الشخصية او تلك .

ثالثا : الحوار في هذه المسرحية لا يزال يميل الى الشكل الادبي القصصي ، فلم يتحول تماما الى حوار مسرحي . ولا نزال هناك سحبات من الكلام الحلو وسحر البيان الذي يتنافى مع المسرح بشكل عام ، ومع هذا المسرح التعليمي البريشتي على الأخص . وهذا احد اهم عناصر ضعف المسرحية .

هذه العيوب ، في رأيي ، هي من اهم عوامل عدم تجاوب الجمهور مع المسرحية . وكان يمكن لهذا الحاجز بين المسرحية والجمهور ان يتضاءل لو توفر للمسرحية مخرج من نوع اخر ، واقعي ومباشر، حتى يساعد في توضيح الرمز وتفسيره وتوصيله الى المتفرج. على ان اسلوب يعقوب الشدراوي في الاخراج ، زاد في تعقيد المسرحية ، بالاضافة الى الحذف الذي جرى للنص .

يعقوب الشدراوي لاعب ماهر . شيطان خشبة ، ومنبع خيال مشهدي . شهدنا له في الموسم الماضي عملا مسرحيا رائعا بعنوان «اعرب ما يلي» لا يزال النقد المسرحي يذكر تأثيره المشهدي الساحر حتى الان . انه يحوّل الخشبة الى لوحات فنية لها قيمتها بذاتها بالاضافة الى تفسيرها الخاص للمضمون . هذه القدرة المشهدية الخصبة ، شهدنا الوانا منها في «سمكة السلور» ايضا : في مشهد حوار المسيح الجديد مع تلامذته ، مثلا ، حيث تحول الديكور المركب من صناديق مربعة ملونة الى صليب كبير مجسم يجلس حوله المسيح وتلامذته ، ثم مشهد النزهة على الدراجات ، ومشهد خطبة « سبع الغاب» فوق الصناديق على الطريقة الهتلرية ، ومشهد تداول اعضاء مجلس ادارة الشركة حول الارباح والخسائر من خلال ميكروفون في يد الساحر وعلى طريقة المبارزة بالسيوف .. وخلال هذا تحويل الصناديق المربعة بين مشهد وآخر الى أشكال متعددة . على ان هذه المشاهد تحمل قيمتها بذاتها دون أن تساعد في تفسير النص او توصيله الى المتفرج . كما ان هذا اللون المشهدي ، الاقرب الى اللوحات الرمزية ، ساعد في زيادة تعقيد الرمز الموجود في المسرحية اصلا ، مما جعل طريقة الاخراج هذه تتنافى مع حاجات النص نفسه الى التفسير . هنا جاء ذلك التنافر بين الاخراج والنص ، حتى ان بعض المشاهد ، مثل مشهد مجلس الامن في اول المسرحية ، ومشهد برهوم وهو يتذكر ماضيه ، نفذت بشكل لم يستطع المتفرج فيه ان يفهم حتى الكلام الذي يقال . وقد سمح الاخراج لنفسه بحذف بعض الصفحات من النص وبعض المشاهد ، الامر الذي جعل المؤلف يقول ان ما عرض على المسرح ليس مسرحيته تماما ، بل شيء اخر مختلف في تفسيره وتسلسله . ووصلت شرارات «المعركة» بين المؤلف والمخرج الى الصحف !!

واذا كنا لن نتعرض هنا لتفاصيل هذه المعركة ، فلا بد لنا ان نستخلص منها بعض استنتاجات تتفق مع الخط العام لبحثنا هذا :

ذلك ان الخلافات بين المؤلفين والمخرجين تتكاثر خصوصا في حال عدم وجود ذلك التوافق الفني او الفكري بين المؤلف والمخرج. ولنأخذ بعض الامثلة القريبة . فما حدث هنا حدث في مصر مؤخرا بين يوسف ادريس مؤلف مسرحية «الجنس الثالث» ، وسعد اردش الذي اخرجها . ادريس يقول ان مسرحيته ، فنيا ، ليست من النوع البريشتي الذي يتطلب عدم اندماج الجمهور به ، بل بالعكس ، انها تهدف الى ادماج الجمهور بها ، اما سعد اردش فان اسلوبه في الاخراج متأثر باسلوب العرض البريشتي لا الاندماج . ونبرأ بوسف ادريس من المسرحية كما اخرجت !. وما حدث في مصر كان قد حدث قبلا في سوريا بين سعد الله ونوس مؤلف مسرحية «مأساة بائع البدبس الفقير» وبين مخرج المسرحية رفيق الصبان . وقد قال ونوس في حديث له ، نشرته مجلة «الطليعة» السورية : «ان اخراج هذه المسرحية كان عملا افراديا ، خرج من بين يدي الدكتور رفيق الصبان كما اراد الصبان وليس كما اردته انا . ولقد حاولت اكثر من مرة ان اتحاور معه ولكنه رفض . والمسؤولية ، من تم ، تقع على عاتقه» ..

طبعا ، من حق المؤلف ان يدافع عن فكره كما ان من حق المخرج ان يعطي تفسيره هو للنص . على ان تكامل العمل ، خصوصا اذا كان يحمل مضمونا سياسيا معاصرا ، يفترض الحوار والتعاون والعمل المشترك للوصول بالعمل نفسه الى تركيب اكثر عمقا وصدقا واصالة. هذه المسألة تطرح عندنا ايضا مسألة من اهم المسائل التي تجابه الحركة المسرحية الجديدة في بلادنا ، وعلى الاخص حركة المسرح السياسي ، وهي مسألة سبق ان طرحها سعد الله ونوس بشكل حاد، في مقال له بمجلة «المعرفة» السورية بعنوان «بيانات لمسرح عربي جديد» . هذه المسألة هي ضرورة تكوين «جماعة مسرحية» متجانسة فكريا وسياسيا تقوم بانتاج مسرحي مشترك خلال عمل جماعي من نوع جديد . وهو يرى «ان الجماعية لا تعني لملمة جهود فردية بشكل تراكمي : مؤلف وممثل ومخرج الخ .. في سلسلة تتجاور حلقاتها .. بل تعني ايجاد نمط من انماط الخلق الجديد ، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر ، والبحث الجاد الدؤوب .. اي صهر هذه العناصر كلها بشكل تفاعلي يفضي الى (تركيب) حار ومدهش . وهذا يفترض في هذه العناصر ان تملك الى جانب قدرات الخلق ، الوعي اللازم لدورها السياسي» ..

هذا الاستنتاج الذي طرحه سعد الله ونوس ، والذي اخذ بتكون مثله في عدة بلدان من العالم ، هو بالنسبة لنا ، في لبنان وفي اى بلد عربي ، ضروري بقدر ما هو لا يزال صعب التحقيق ، سواء من حيث التجانس الفني والفكري والسياسي ام خصوصا من حيث التجانس الشخصي بين العاملين في ميدان المسرح عندنا .

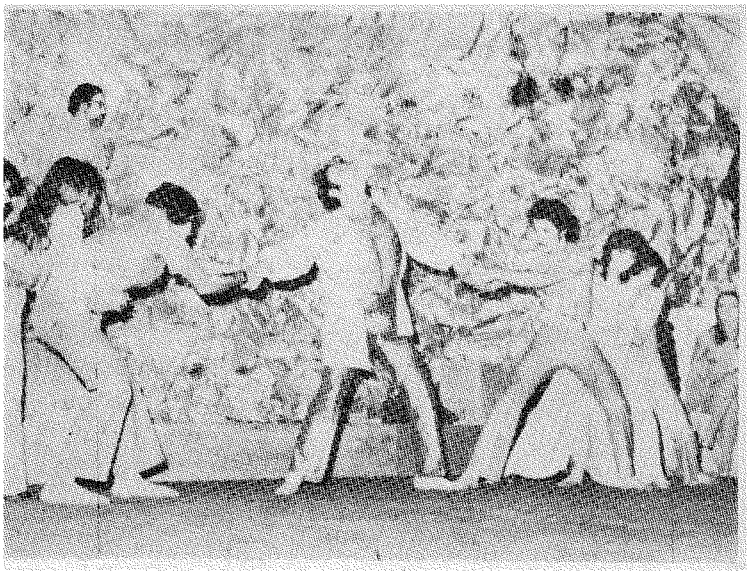
على ان هذا الهدف ، اذا كان يعبر عن ضرورة ، وهو هكذا بالفعل ، فلا بد ان نضعه امامنا ونعمل من اجله ، ونساعد على انضاج ظروف تحققه ، فهو يحمل لنا ، بالتاكيد ، امكانية فعلية للوصول الى : المسرح الشعبي الجماهيري .

«جحا في القرى الامامية» :

انطلاقا من بريشت ، نحو المسرح الكوميدي الشعبي

مع مسرحية «جحا في القرى الامامية» نصل الى نوع من الالفة السعيدة بين مفاهيم بريشت واعمال مؤلف المسرحية ومخرجها جلال خوري . ونصل كذلك الى نوع ، مشجع جدا ، من الالفة السعيدة ايضا بين الجمهور وما يعرض امامه على المسرح .

والمسألة هنا ، ان جلال خوري يسعى منذ زمن طويل ، يمتد الى اكثر من عشر سنوات ، الى عقد هذه الالفة وللوصول الى المسرح الذي يطمح ، ونطمح ، اليه . عشر سنوات من التعامل مع مفاهيم بريشت ، ومع بعض مسرحياته ، من مواقع ليست غريبة ، لا فنيا ولا فكريا ، عن



من مسرحية « لماذا » ـ لعصام محفوظ

* * *

مواقع بريشت : في البدء قدم جلال خوري مسرح بريشت بالفرنسية في مسرحية « احلام سيمون ماشار » ،ثم قدمه فيما بعد مترجما الى العربية في مسرحية « ارتيرو اوي » ، وقدمه ملبننا في مسرحية«سوق الفعالة » المقتبسة عن مسرحية « السيد بونتيلا وتابعة ماتي » ثم الف مسرحية حول عملية الاستيلاء على فلسطين بعنوان « وايزمانو، بن غوريون ، وشركاه ..» التي استفاد في بنائها المسرحي من حركة بناء مسرحية بريشت « ارتيرو وي » على اساس التشابه بين حركة استيلاء النازية على السلطة في المانيا ، وحركة استيلاء الصهيونية على فلسطين .. اما مسرحيته الجديدة « جحا في القرى الامامية » فهي تشكل بداية جدية لجلال خوري في التاليف حول موضوع لبناني مستقل ، ومستفيد في الوقت نفسه ، من مجموع تعامله السابق مع مفاهيم بريشت ومسرحه .

هذا المسرح ، الذي يخلق صلة حميمة ، واعية مع الجمهور، كان حلم جلال خوري من زمان . ولقد سبق له ان قال ،في ندوة بنادى « رابطة الشباب اللبناني » عام ١٩٦٩ : « ان المسألة هي ان نقدم للجمهور فنا يتجاوب مع هذا الجمهور ، يحس قضاياه بحيوية ،ويسليه في وقت واحد . علينا ان نخلق مسرحا يجذب الجمهور . ورغم كل تجاربنا ، فاننا لم نخلق بعد هذا المسرح » .

... مسرحية « جحا في القرى الامامية » هي من هذا النوع الذي يجذب الجمهور الى المسرح ، طبعا ليس مختلف الفئات الواسعة من الجمهور ، فهذه ، كما مر معنا ، مسالة تتعدى نطاق الانواع المسرحية نفسها لترتبط بالوضع الاجتماعي والثقافي كله في بلادنا. ولكن الاكيد ان مسرحية « جحا » هي من النوع الذي يجذب جمهورا اكثر واوسع من السابق .

فماذا قدم لنا جلال خوري في هذه المسرحية ؟

اولا : لقد مد يده ، ووعيه ،الى تراثنا الشعبي ، وتناول شخصية « جحا » التي نعرفها كلنا ، من خلال حكاياتنا وفكاهاتنا ، بسذاجتها، وذكائها ، وملعنتها ، وانتهازيتها ، وطيبتها ، وفرديتها ، وشعبيتها، وطرافتها جميعا .. ثم نفخ في هذه الشخصية الفلكلورية روحا معاصرة واطلقها حية متفجرة بالسخر والضحك والمرارة ، على المسرح .

لكل شعب « جحاه » كما يقولون . شخصية يبدعها الشعب اساسا ، ثم يأتي المبدعون من كتاب وشعراء ومسرحيين ، يتناولون هذه الشخصية ، من اجل الانتقاد ، والاحتجاج ، وكشف العلاقات غير الانسانية ، بواسطة النكتة الحلوة ، الساخرة ، والصائبة معا .. وهكذا فعل جلال خوري ، فاعطانا شخصية هي من أغنى واطرف واهم الشخصيات في مسرحنا العربي المعاصر .

ثانيا : هذه الشخصية ، لم يقدمها لنا جلال خوري هكذا ، كما هي في تراثنا ، بشكل مجرد .بل اعاد تشكيلها ،أعاد خلقها ،في مضمون معاصر . فاذا هي : شخصية معينة محددة في الزمان والمكان والطابع . هي شخصية تعيش في ايامنا ، في بلادنا العربية ، في لبنان ، في قرى الحدود ، بمواجهة اسرائيل . وهي مدموغة بكل الصفات التي يتركها وضع متخلف على فلاح متوسط ، يتاجر بالفحم او باية بضاعة بسيطة اخرى ، من ذبذبة ، وتردد ، وانتهازية، وفردية ، ووطنية معا . ومن خصوصيتها هذه بالذات ، تكتسب هذه الشخصية عمقها واصالتها ، كنموذج انساني عام . ويفسر جلال خوري نفسه هذه الشخصية بقوله :« جحا يعكس نوعية انسان ذي وجهين: الفردي والشعبي ، وفي نفس الوقت : الانتهازي الصغير والصامد . انسان غني بكل الطرافة والذكاء والحس السليم ، صفات بها تتميز الطبقات الشعبية » .

ثالثا : من خلال هذه الشخصية ، في علاقاتها مع عدة شخصيات اخرى (مثل موظف البلدية الجبان ذي الاحلام الجنسية ، واستاذ مدرسة القرية صاحب العبارة الثورية والفعل الفارغ ،وشغيل القهوة الذي يساير الجميع ولا يتحدث بالسياسة خوف العقاب ، ثم مخبر الامن العام الذي يتصيد الكلمات العابرة من الناس ويحولها الى عناصر ادانة لهم ، ورئيس المخفر الشرس والانتهازي والذي يقبض برطيلا من كل الناس ، ثم شخصيات من الجهة الاخرى ، اسرائيلية شرسة وتملك القوة المادية .. الخ) .. من خلال علاقة « جحا » بهذه الشخصيات كلها ، ومن خلال الضحك والسخرية ، تنكشف لنا حقيقة الاوضاع في قرى الجنوب : وواقع الانسان الشغيل بين براثن الاستثمار في بلده وبراثن العدو الاسرائيلي معا . وتنكشف لنا القوة البوليسية المحلية الضاغطة على هذا الانسان ، المتجسسة عليه، الكاتمة انفاسه ، كما تنكشف لنا ، كذلك ، علاقة هذا الوضع بالوضع العام في البلاد العربية ، وفي العالم ، حيث المواقف هي انبثاق من مواقع ومصالح طبقية ، والعلاقات هي علاقات استثمار . يبرز هذا كله في حوار ذكي ، غني ، ساخر ، وطريف ، ومدروس ، يشد المتفرجين الى المسرح طوال الوقت .

رابعا : كان الاخراج بسيطا ، وسلسا ، ومباشرا ، ونظيفا ، بما يتناسب في رأيي مع نوعية النص نفسه ونوعية الحدث ، وهذا الاخراج عمق تلك الالفة السعيدة بين النص والجمهور . ثم جاء تمثيل نبيه ابو الحسن لشخصية جحا يعطي لهذه الشخصية كل الطرافة والفنى والتناقض والملعنة والسذاجة التي تحملها ، بالحركة واللهجة والوتيرة المتبدلة المتنوعة والسكوت ومختلف عناصر التمثيل التي جعلت من الصعب علينا بعد الان تصور شخصية جحا في غير جسد ونباهة نبيه ابو الحسن .

* * *

.. هذه كلها عناصر جعلت من مسرحية « جحا في القرى الامامية» نقطة جذب لجمهور جديد لم يشهده المسرح اللبناني قبلا ، ولا يقتصر على عناصر البرجوازية كما في السابق ، بل تعداه الى عناصر واسعة من البرجوازية الصغيرة في اوساط الطلاب ، والمستخدمين والشغيلة

وفي اوساط عماليـة ايضا . وهذه علامة هامة على الطريق نحو مسرح جماهيري .

كان جلال خوري يقول : الناس يريدون ان يضحكوا في المسرح، وان يتسلوا . فلنقدم لهم مسرحا كوميديا نضع فيه كل افكارنا ..

طبعا ليس من الصحيح ان نقدم فقط مسرحا كوميديا من نوع جحا بل لا بد لنـا من مختلف الانواع المسرحية ، ولكـن الصحيح جدا ،كما اثبتت تجربة جلال ، ان عنصر الاضحاك هو عنصر هام جدا في جـذب جمهور جديد وجديد الى المسرح ، خصوصا اذا كان عنصر الاضحاكهذا يتجاوب مـع الجمهور ويحس قضاياه بحيوية .

تبقى لنـا بعض ملاحظات لا بد منهـا تجاه مسرحيـة جلال خوري هـذه :

جلال يقول انه يهدف ، من خلال مسرحيته هذه ، الى ادانةالعقلية الفردية ، والمتخلفة ، لانساننا البسيط ، في مواجهة عالم معاصر ،علمي وعنيف مزود بوسائل قمعية خبيثة . اي انـه يدين العقلية الفرديـة التي يواجه جحا الاحداث بها . على ان هذا الهدف لا يبرز واضحامن خلال سيـر الحدث المسرحي وتطوره ، بل يبرز في الجملة الاخيرةالتى يواجـه بها الممثلون جمهور الصالة ، وهي جملة تقول ان مجابهة عـدو بهـذا الشكـل تحتاج الى عمل جماعي غير فردي وغير متخلف مثل عمل جحا . فلـو ان الممثليـن لم يواجهوا الجمهور بهذه الجملة التعليمية لكـان من الصعب الوصول الى هذا الاستنتاج من خلال سيرالاحداث. ومهمـا كانت الجملة الاخيرة قويـة ومحكمـة فليست هي التي تبقـى في ذهـن الجمهور اذا لم تكـن منبثقة بشكل طبيعي من تطور الحدث، واذا لم يكـن مجموع البناء المسرحي يفضي اليهـا ..

وفي ضوء هذه الجملة نستطيع الاستنتاج بـان جلال خوري لـم يكـن يعرض الواقع كمـا هو ، بل هـو اتخذ موقفا واضحا منالواقع، ومن الشخصيات التي اختارها ، انه يدين مختلفشخصيات المسرحية، مـن جحا حتى رئيس المخفـر مرورا بالاستاذ « الثوري » على الطريقـة الفارغـة « لليساريين الجدد ». انه يرفض هذا الواقع وهؤلاءالاشخاص ورغم ان الوجه الثوري الايجابي لم يبرز في المسرحية (هنـاك شخص غامض ، يأتي ، يكتب بالقلم الاحمر ، يثير عاصفة بين مخبر الامـن العام وجحا ، ثم يذهب ولا نعرف هويته) فان المسرحية لا تدور فـي حلقـة اليأس المفرغة . فمـن خلال الكلمـات والقصص نسمع بالفدائيين وبالمناضلين وبالذيـن يعارضون السلطـة ، ونرى شراسـة الضغط البوليسي الحكومي ومراقبة الناس ، التي تدل ان الوضع بالنسبـة للسلطـة ليس على ما يرام ، وانهـا خائفـة ، وان خوفهـا له مـا يبـرره .

* * *

وبعد .. فان حصيلة الموسم المسرحي في لبنان هذا العام غنية ، ليس فقط لاننـا شهدنـا اربع مسرحيات من تاليف محلي جديد ـ وهذا بحد ذاته حدث هام ـ بل خصوصا لما طرحته هذه المسرحيات من قضايا اثارت ولا تزال تثير الحوار والنقاش والبحث .. ولا شك ان رحلتنـا الى المسرح الشعبي الجماهيري لا تزال طويلة ، ومسالة تقريب المسرح الى الجمهور ، وجعل الجمهور غيـر غريب عن المسرح ولا المسرح غريبا عـن الجمهور ، هي مسالة ليست محض مسرحية او فكرية ، بل هـي مسالة اجتماعيـة واسعـة تتعلق بحركـة تطور مجتمعنا كله وحركـة ارتفاع المستوى المعاشي والثقافي معا ، فهي اذن مسالة نضالية .

محمد دكروب

ج.ع.م.

رسالة القاهرة من سامي خشبة

معنى محمود درويش في القاهرة

جاء محمود درويش الى القاهرة . انه الشاعر الذي ارتبـط اسمه بالبقاء في الارض المحتلة في فلسطين والتشبث بأرض الوطـن السليب لكي يتحول الصامدون هناك الى بذور حية ونامية للمقاومة. انه الشاعر الذي قال :

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الامطار ساهر
وأنا ابن أوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحار ، ولكن لم يسافر .
لجم المراكب ، وانتحى اعلى الجبال
ـ يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
انا لن ابيعك باللآلىء
انا لن اسافر
لن اسافر
لن اسافر .

ومحمود درويش ايضا هو الشاعر الذي قال :

يا نوح !
هبني غصن زيتون
ووالدتي .. حمامة !
انا صنعنا جنة
كانت نهايتها صناديق القمامة !
يا نوح !
لا ترحل بنا
ان الممات هنا سلامة
انا جذور لا تعيش بغير ارض ..
ولتكن ارض ... قيامة !

كان ارتباط اسم محمود درويش وشعره بالبقاء في الارضالمحتلة والصمود في وجه الاحتلال الصهيوني والاضطهاد العنصري وحـرب الابادة البشرية والحضارية التي يشنها الاسرائيليون الصهاينة ضـد العرب والبقاء العربي في ارض فلسطين ، كان هذا الارتباط بالبقاء جزءا اساسيا من المعنى الذي اكتسبته قضية فلسطين العربية والشعب العربي الفلسطيني وتوصلت اليه من خلال النضال السياسي والكفاح المسلح في السنوات الاخيرة . وكان شعر محمود درويش احـدى العلامات الاساسية على بقاء عروبة فلسطين حية ونابضة ـ وانـا اقصد بالعروبة هنا الوجود القومي الانساني والوطنـي لفلسطين ، فليست العروبة عندي ، كما لم تكن عند محمود درويش شهـادة بالجنسية ـ وكان شعره احدى العلامات الاساسية في طريق عـودة الشعب الفلسطيني العربي الى الوجود الحي المؤثر في الثقافة العربية الحديثة بوجه عام ، وفي الثقافة التقدمية للشعوب المناضلة من اجل السلم والعدل والتقدم .

والمعنى الاساسي الذي يمكن ان نستمده من ظهور محمود درويش وزملائه شعراء المقاومة العربية في الارض المحتلة ، هو نفس المعنـى

الذي يمكن ان نستمده من تحول شعب فلسطين العربي من شعب من اللاجئين الى شعب من المقاتلين : ان هذا الشعب لا يعود الى الحياة والوجود المؤثر الفعال عن طريق استجداء الرحمة او طلب المعونة او استثارة نخوة الشرفاء والانذال . هذا الشعب يعود الى الحياة والى الوجود الانساني المؤثر عندما يدافع عن نفسه بالسلاح وبالعنف في مواجهة السلاح والعنف اللذين يريدان ان يطمسا وجوده ، وهو يعود الى الحياة والى الوجود الانساني المؤثر عندما يرفع كلمه القومية الانسانية المتحررة التقدمية للتعبير عن ذاته وعن معاناته ووجداناته وعذابه ومطامحه في وجه كلمات التزييف الداعرة او كلمات التمييع التي لا تقل دعارة ، وفي احسن الاحوال ، يرفع كلماته في وجه الكلمات الحالمة الساذجة التي تتحدث عن المحبة او السلم الجميل في عصر «عادي» من عصور التاريخ ، حيث تتحكم القوة وعلاقات القوة في تقرير مصائر الشعوب .

ان محمود درويش لم يكن هو الذي اعاد عروبة فلسطين الى الحياة ، ولكنه كان احد علامات الحركة السياسية والثقافيةالنضالية التي انتعشت من جديد في أوصال شعبنا الفلسطيني كنتيجة منطقية لنمو الحركة الوطنية العربية ووصولا الى مستوى نضال ناضج في كثير من الوجوه ، ووصولا الى صعيد قومي يكاد يكون شاملا . ولذلك فليس من الغريب ان يتطور فهم محمود درويش لدوره ولقيمة نضاله من مستوى مجرد الصمود في الارض ، هذا المستوى الذي كان يمثل بالنسبة له كشخص قيمة سياسية وفكرية عظمى تمنح شعره بعدا نضاليا مؤكدا ، الى مستوى تصور القضية في شمولها ، من داخل الارض المحتلة ومن خارجها ، ومن خلال الشعب الفلسطيني على حدة ومن خلال ارتباط المصير القومي والوطني لشعب فلسطين العربي بمصير الشعوب العربية كلها في صراعها ضد الاستعمار والصهيونية.

وحينما يقول محمود درويش في بيانه الذي القاه في مؤتمره الصحفي بالقاهرة :

ـ «انني اتمزق مرتين : مرة على شعبي ومرة على المواطنين اليهود الذين يقودهم حكامهم الى كارثة . وأنا كاتب لا أتفرج على الحياة ، ولكنني اندمج فيها . ويصعب هنا وضع حد فاصل بين الادب والحياة . والوطن عندي ليس حقيبة وليس جبلا ايضا . ان وطني قضية ادافع عنها من اي موقع . ولست اول شاعر أو مواطن يبتعد عن بلاده ليقترب منها . انني اشعر الان بطين الربة التي انبتتني . ولأني اعيش مع شعبي وأعمل بالمفهوم الاوسع ، فان اهمية ما اكتبه لا ينبغي ان تستمد من المكان الذي اكتب منه ، ولكن من القضية التي اكتب فيها اينما كنت ، ورحيلي الذي ارجو ان يكون مؤقتا عن وطني ليس تغييرا لموقف او قضية ، ولكنه تغيير لموقع واختيار لموقع راسخ ووطيد حمله التاريخ مسؤولية هي مسؤولية الحركة التحررية في المنطقة العربية ، وهذا الموقع هو القاهرة ..»

فان محمود درويش يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى مجرد الصمود في الارض ، لكي تصل الى مستوى النضال من اجل استعادة الحق القومي في الارض ذاتها وافرار نظام انساني وديموقراطي تتساوى فيه حقوق المواطنين جميعا وتكفل حرياتهم السياسية والحضارية في الارض ذاتها . انه يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى التمسك بالوجود السلبي الى مستوى الثورة من اجل تحقيق الوجود الانساني الايجابي .

انه هو نفسه الشاعر الذي قال :

أخبروا السلطان
ان البرق لا يحبس في عود ذرة
للاغاني منطق الشمس
وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والاغاني كجذور الشجرة
فاذا ماتت بارض
أزهرت في كل ارض
كانت الاغنية الزرقاء فكرة
حاول السلطان ان يطمسها
ففدت ميلاد جمرة !
كانت الاغنية الحمراء جمرة
حاول السلطان ان يحبسها
فاذا بالنار ثورة !
كان صوت الدم مغموسا بلون العاصفة
وحصى الميدان أفواه جروح راعفة
وأنا اضحك مفتونا بميلاد الرياح
عندما قاومني السلطان
امسكت بمفتاح الصباح
وتلمست طريقي بقناديل الجراح
آه كم كنت مصيبا
عندما كرست قلبي
لنداء العاصفة .

فهو عندما كرس قلبه لنداء العاصفة كان يرتبط بثورة شعبه من اجل التحرر الوطني ومن اجل اقامة وطن ديموقراطي تتساوى فيه مواطنوه جميعا ويعيد الحقوق المسلوبة من ابنائه الى اصحابها . وهو كمناضل ثوري ، يستطيع ان يحدد بنفسه ـ وعلى مسؤوليتهالشخصية كما قال في بيانه ـ الموقع الذي يستطيع ان يخدم فضيته وثورة شعبه بكفاءة اكبر وبحرية اوسع . وهو كشاعر ، يستطيع ان يحمل رؤيته وقضيته حيثما يكون ، لا حيثما تملي عليه الظروف ان يبقى في وضع سلبي ينتظر ما تجود به عليه المصادفات .

لقد سمعت اخيرا من احد المناضلين الفلسطينيين نقدا لمجيء محمود درويش الى القاهرة مؤداه ان محمود درويش هو رابع الشعراء العرب البارزين الذين يخرجون من اسرائيل ، وان هذا معناه «القضاء على العرب الفلسطينيين ، لانك اذا اردت ان تقضي على مجتمع فما عليك الا ان تقضي على الجماعة المثقفة والمستنيرة والقيادية فيه» .

كان المناضل الفلسطيني يريد ان ينتقد تصرف محمود ، وأن يؤكد تعاطفه هو مع شعبه الرازح تحت الاحتلال . ولكنه كان ببساطة ايضا يبخس جدا من قيمة شعب بأسره ويعبر عن فكر فاشستي في الحقيقة قائم على اساس نظرية الصفوة الاجتماعية التي يوجد المجتمع بوجودها ويفنى بفنائها ، وكان في نفس الوقت يعبر عن شكه الشديد في قيمة نضال الشعب الفلسطيني العربي خارج حدود اسرائيل وعن شكه في

قيمة نضال الشعوب العربيةالاخرى التي تواجهالاستعمار والصهيونية، وكان ايضا يعبر عن شكه في نضاله هو بالذات لانه كما عرفت يقيم في بيروت ويعمل هناك عملا ثقافيا في خدمة النضال السياسي والكفاح المسلح .

لا نريد ان نبخس من قيمة محمود درويش ، ولكننا ايضا لا نريد ان نبخس قيمة الشعب العربي الفلسطيني في الارض المحتلة . فالشاعر المناضل يستطيع ان يكون شاعرا ومناضلا طالما حمل قضيته وحمل وعيه الصحيح والمتطور بها حيثما كان ، والشعب الثوري المناضل يستطيع ان يلد من الشعراء المناضلين ما يضيف الى وجوده الحي والمؤثر وجودا جديدا ومتجددا على الدوام .

القاهرة — سامي خشبة

تونس

اتحاد الكتاب التونسيين

تالفت في تونس في بداية شهر ديسمبر ١٩٧٠ جمعية ثقافية باسم اتحاد «الكتاب التونسيين» لجمع شمل الكتاب وتوحيد صفوفهم مهما اختلفت نزعاتهم وتعددت اختياراتهم الادبية والمذهبية .

وقد جاء في بيان نشره الاتحاد انه انخذ في طليعة اهدافه ومراميه الدفاع عن حرية الفكر واحترام جميع التيارات الفكرية والفنية داخل بلدنا وخارجه لتدعيم ثقافة حية تتطلع دوما الى المزيد من اللقاح والتنمية والاثراء وتأبى الجمود والانكماش والانعزال .

واستطرد البيان الى القول :

« واننا نؤمن ان الكاتب في بلد يتطور عليه من المسؤوليات ضعف ما على غيره في البلاد المتطورة فهو عندنا دائم التوق الى الوضع الافضل مدفوع لتغيير وضعه واعادة النظر في اختياراته كفرد واختيارات وطنه كمجموعة .

«كما نؤمن في تونس ـ ونحن نباشر وضعا متجددا في ميدان الثقافة بمسؤوليتنا ككتاب ازاء الامة العربية المكافحة المتطلعة الى الغد الاسعد وازاء الثقافة العربية المتجددة الواثبة وانا لشاعرون بان الثقافة العربية في هذا المغرب الكبير ليست الا لبنة في صرح الثقافة العربية الكبرى ومظهرا طريفا من مظاهرها الكثيرة النابضة في عصرنا بالحياة والطموح والرشد .

«ولسنا ننكر ان اهم ظاهرة لازمة الفكر في بلادنا العربية وفي المغرب بصفة اخص هي ازمة خلق وان علينا ان ننزع في انتاجنا على مختلف اصنافه وشعابه الى الجودة والوفرة معا لتصل اصواتنا الى آذان من لا يتكلم بلغتنا ولا يفهم ملابساتنا ولا يعرف عنا الا القليل ان عن قصد او غير قصد . فللترجمة والنقلدور لا بد ان نقوم باعبائه او ننبه اليه او نحث على الاضطلاع به لنواكب بذلك طليعة البلاد النامية وننتسب الى العصر في حركة حرة طليقة تهز الافراد لتطور الجماعات. وعلينا بهذه النظرة ان نرفض الاجترار والتساهل والتكلف والعقم ، وان نسلك الطريق الوعرة طريق التحرر من الشواغل والخواطر الفردية والتخلص من مراجعة ذكريات التجارب الشخصية لنسمو بانتاجنا الى مستوى الشواغل الانسانية والى التعبير عن مطامح الجماهير واماني الشعوب وتشبثهم بالحرية والانعتاق والعدالة والمساواة .

وانا لنعترف بان تراثنا قد عبثت به عصور الانحطاط وان علينا احياءه وتطعيمه والنهوض به والتعريف بمميزاته وجوانب الطرافة فيه . وان حاضرنا يفرض علينا ان نعاني من الملابسات والعراقيل ما لا يعانيه معاصرونا في غير اقطارنا وفي ذلك ما يحفزنا على تجاوز الحاضر لتحقيق المستقبل العربي وفقا لاهداف شعبنا ومطامحه واماله وامانيه وبعزيمة جماعية تأبى التفسخ والازاغة والتلاشي في الغير وتتفتح في نفس الوقت الى اوسع آفاق الحضارة ومكاسب البشرية في كل مكان .

وعلى هذه الاسس عقدنا العزم على ربط علاقات تعاون نزيه مفيد بنتّاء مع جمهرة الكتاب ببلدكم الشقيق ليتم لنا بهذا التلاقح ما نتطلع اليه من لقاء يثري الثقافة ويركز اصولها ويعمم منافعها لخير امتنا وخدمة الفكر بصفة اعم » .

ويتألف اعضاء الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب التونسيين من السادة :

محمد مزالي (رئيسا) ، محمد العروسي المطوي (نائبا للرئيس)، مصطفى الفارسي (كاتبا عاما) ، ابو القاسم محمد كرو (نائبا للكاتب العام) ، البشير بن سلامة (امين مال) ، عبد المجيد عطية (نائبا لأمين المال) ، وعز الدين المدني والدكتور الحبيب الجنحاني والميداني بن صالح وحسن نصر (اعضاء) .

صدر حديثا

الماركسية والدولة الصهيونية

تأليف اديب ديمتري

لم تكن الصهيونية مسيطرة على الرأي العام العالمي فقط ، بل كان وما يزال جزء كبير من اليسار العالمي ينظر الى اسرائيل كدولة تقدمية .

كيف حدث ذلك وارتباط اسرائيل بالامبريالية واضح وحاسم ..؟ ما هو دور الحزب الشيوعي الاسرائيلي في تأكيد هذه الفكرة ..؟ وهل تستند بالفعل الى الماركسية اللينينية ..؟ هل يسمح الاقتصاد الاسرائيلي بتحولات اجتماعية تضع اسرائيل في صف القوى التقدمية المعادية للامبريالية ..؟ هذه الامور وغيرها هي موضوع مناقشات هذا الكتاب .

منشورات دار الطليعة

للطباعة والنشر ص . ب ١٨١٣ بيروت