تجربة الطيب الصديقي

تحليل وحوار من خلال "مقامات بديع الزمان الهمذاني"

بقلم رياض عصمت

نحن أمام عمل غير عادي .. عمل لايمكن فيه فصل النص عن التمثيل أو الاخراج أو الديكور ، لان كل هذه العناصر تنصهر في بوتقة واحدة لتخرج متألقة تألق حد سيف عربي يغوص في صدر تاريخنا لينبثق منه لون بهيج .. وأيضا كثير من الصديد والعفن . نحن امام عمل يسند كل عنصر فيه العنصر الآخر ليتشكل كل واحد هو :العرض المسرحي . لذلك فمن العبث أن نتلكأ في محاولة معالجة مضمون النص على حدة ، اذ أن الشكل نفسه هو المضمون وهو الموقف . ولكن هذا يخرج عن كون « مقامات بديع الزمان الهمذاني » استعراضا جماليا فحسب كما يمكن أن يفهم خطأ ، فالعمل رغم عدم تبنيه لخط موحد نام من نقطة باتجاه نقطة يطرح تساؤلا هاما هو : لماذا اختار الصديقي المقامات ؟ وماذا يمكن أن يطرح عصر الانحطاط من علاقة أو اسقاط على واقع الانسان العربي المعاصر ؟

هنا ليس أمامنا نص وانما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية : (المجاعية ـ الخمرية ـ المضيرية .. الخ) ، ونحن اما ان نقبل فكرة تقديمها أو نرفضها .. نحن اما أن نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر . وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم ، وانها تحمل كثيرا من ملامح انحطاط عصرها لتسقطها على عصرنا :

هذا الزمان مشوم كما تراه غشوم
الحق فيه مليح والعقل عيب ولوم
والمال طيف ولكن حول اللئام يحوم

لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الاسقاط الحسية ـ وليست المركبة ـ لجوانب متفرقة من ملامح انسان العصر يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالاخص الاولى منهما بكل ما يحيط بها من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (ابو الفتح الاسكندري) . لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للايحاء غير المباشر بدلا من الرمز الواضح Allegory بينما تبدو معظم الاعمال العربية ـ الاكثر ترابطا ووحدة من جهة النص ـ بدائية فنيا من هذه الناحية . لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Epizode) وليس على الحدث (Actian) مقتربا بذلك من الاشكال الحديثة للمسرح العالمي في نفس الوقت الذي يعيد به ذاكرتنا الى الاصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان ، الصين ، نوادر جحا ، وكراكوز تمثيل المشاهد الدينية) في اعتماده على اسلوب الحكاية Parable ، وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حيا من خلال رؤيا جديدة حادة كالسيف القاطع في سخريتها ، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها ، شعبية بقدر ما هي فنية ، صممت لتقدم أينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء . لقد فعل الطيب الصديقي عندما قدم المقامات كما فعل فيلليني في السينما عندما أخرج « ساتيريكون » الذي يعالج مرحلة الانحطاط في الحضارة الرومانية ، فأسقط ذلك دون دلالات مباشرة ودون أن يلبس أبطاله لبوس العصر على أفول وتدهور الحضارة الحديثة وتردي انسانها . الصياغة لم تكن جديدة ولم يردها فيلليني الذي لم يصبح سنياريست ، كما أن صياغة الصديقي النصية ليست بالجديدة ولم يحاول أن يجعلها كذلك كما انه لم يصبح كاتبا مسرحيا. انها رؤيا مخرج يحاول أن يقول شيئا عبر حكاية شعبية أو حكايا ،ومهما بلغ من تشتت أسلوب « الحادثة » فالصديقي يقول هذا الشيء .. ويقوله بكثير من الفن المسرحي الناضج . قد يقترح أحدهم اعادة صياغة هذا المقامات ، ولكن ألا يعني هذا مناقشة العمل من خارج الاطر التي يطرحها ؟ الطيب الصديقي لم يقترض هذا ولم يدعه في « مقامات بديع الزمان الهمذاني » وهي في اصولها غير مسرحية . لقد شاهدنا عملا عربيا أصيلا من طراز المسرح الشامل فيه من المتعة والاتقان والتجديد الشيء الكثير لانه تمثل المسرح الكلاسيكي جيدا واستطاع تجاوزه . ويستطيع كل متفحص لتاريخ أدب الكدية أن يلمح ذلك البعد الطبقي والصراع السياسي الدائر في خلفياتها : « وليس ظهور المكدين بالظاهرة الادبية بقدر ما هو بالظاهرة الاجتماعية ، فهم وان برز بينهم من مارس الشعر والنظم ، فئة كبيرة فقيرة بائسة اضطرتها ظروف العصر الى الاستجداء والتسول ، فان لم تصب مغنما فالى التحايل والابتزاز . ولعل فقر هذه الفئة يبدو جليا حين نقارنه بغنى وثراء الفئة الاخرى، فئة الكبراء والامراء ... أدب الكدية في العربية اذن كان ظاهرة أدبية تعكس ظواهر اجتماعية . ازداد انتشارا وأهمية بازدياد عدد المكدين وبازدياد الفقر والحرمان . » (١) هذا بما يخص البعد الاجتماعي الواقعي لادب الكدية ، ولكننا لو نظرنا الى هذا الادب نفسه من الناحية الشكلية لوجدنا صدق وعمق المحاولة التي بذلها الصديقي ، فالمقامات هي أصول للرواية ـ في الغرب كما في الشرق العربي ـ ولكن صلتها بالمسرح صلة واهية ، ومع هذا فبالفهم المسرحي امكن بعثها من جديد . (عيسى ابن هشام) هو راوية في أي شارع بأي مدينة عربية ، و (ابو الفتح الاسكندري) هو البطل المشعوذ الذي يرقص قردا ويتظاهر بالعمى ويلبس مسوح المشايخ وينطفل على موائد الاثرياء في أي زمان ومكان. كل منهما يكتشف الآخر من جديد ، ويبدآن علاقة خيالية فيها التشخيص لحكايا المقامات من جديد ، تماما كالصديقي نفسه وهو يلعب دور الاسكندري .

ماذا فعلت المقامة في أدبنا العربي ؟

« استمدت شخصياتها من السوق والشارع وقدمتها ضمن اطار السوق والشارع الزاخرين . وضعت الانسان في بيئته الصغيرة وجعلت الحدث ينبع منها ، وتركته يتفاعل مع الحدث في هذه البيئة .أكدت المقامة على الزمان وعلى المكان ، ونظرت الى الانسان ضمن اطار الزمان والمكان . واذا كانت قد أوغلت في الزخرف والتانق في الكلام فان هذا التانق بل التكلف لم يفقد حوار الشخصيات دفاه ولا التصاقه بالحياة بل ان اعتمادها الجملة القصيرة ، وان كانت مسجعة ، ساعد على احتفاظها بنبرة الانسان في حياته اليومية ، وعلى عكسها الصوت الانساني الذي هو أساس القصة ، أي قصة . المقامة اذن وضعت بطلها سواء أكان أبا الفتح الاسكندري أم أبا زيد السروجي في اطار واقعي محدد الزمان والمكان ، أجرت على لسانه حديثا فيه نبرة الواقع وجرسه، وضعته في مواقف ليست خارج حدود الانسان ، لا تتطلب بطولات مستحيلة ولا أعمالا خارقة . مواقف تنبع من حاجة الانسان الى زاده والى كسب يقيم أوده وضعته أمام الحياة ، تركته يواجهها مؤكدة على ذكائه وحسن حيلته وظرفه » . (٢)

---

١ و ٢ : غسان المالح ـ ادب الشحاذين ـ العربي (العدد ١١٩) ـ ١٩٦٨ .

الطيب الصديقي والكاتب

* * *

وعرض « مقامات بديع الزمان الهمذاني » محاولة لاستلهام تراث الكدية العربي هذا عن طريق اعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصرا وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا ، ويمزج حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الاوربية والامريكية ، ولكن دون ان ينسى الطيب هويته فيوظف هذا باطار عربي أصيل مستخدما وسائل الغناء والرقص والايماء والاقنعة الافريقية ، وديكورا مبتكرا حديثا سهل الحركة جميل التكوينات ، بحيث يتحول العرض الى احتفال شعبي يعيد امجاد الشعائر المسرحية اذ يخلق انسجاما وصلة بين الصالة والمسرح دون ان يلهي المتفرج عن التامل والتفكير ، خصوصا بعد العرض عندما تعلق بذهنه صور المسرحية بالحاح . هو عرض يعيد الاصول المسرحية، ويمزج التهريج بالفن ، وفنون السيرك بالمسرح المعاصر ، وتتحطم فيه جميع القواعد والاطر الكلاسيكية . وبهذا فنحن أمام نص مرن يأخذ قيمته من عرضه على الخشبة ، ويتطور كل يوم حسب زمانه ومكانه وجمهوره . لا أريد أن يفهم من كلامي أن تجربة الصديقي هي من طراز الكوميديا دي لارتي أو الارتجال المطلق ، لانه رغم اعتماده على بعض الارتجال ـ في دور أبي الفتح الاسكندري الذي يؤديه هو نفسه خصوصا ـ فان بنية العمل ككل تظل قائمة ومحددة .

نحن اذن أمام عمل غير عادي ، يرفض موازين النقد والتحليل والتاطير التقليدية ، لانه قد تجاوزها بعد أن تمثلها جيدا . ولا يمكن محاسبته موضوعيا الا من خلال الاسلوب الذي يطرح نفسه به ، تماما كاللوحة السيريالية أو التجريدية وربما كقطعة موسيقية شعبية أصيلة الطراز . لكن أهمية عرض الطيب الصديقي تكمن في تبنيها شكل التراث لنقد هذا التراث وذلك العصر وتعريته ، ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المدقع والغنى المفرط . وهو يلجأ في ذلك الى جميع الوسائل اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريفة حتى الايماء الهزلي . أدب الشحاذين يتجسد أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه ، ولكن ليجعلنا ناخذ موقفا من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردي الانسان .

الصديقي ضد التفاؤل كما هو ضد التبرير . وأرى معه انه كلما قسا المسرح في تصويره لفجيعة الانسان داخليا وخارجيا فانه يؤدي دوره بشكل أكمل ، اذ يهز ويعنف ويدفع الى التمرد على واقع تعس كي لاتعاد الصورة مرة أخرى .

لقد أكد الطيب الصديقي لنا انه فنان أصيل يحمل في عمله تراث العرب وأجواء افريقيا وحصيلة تجاربه وخبراته في المسرح العالمي المعاصر ، لينتهج اسلوبا خاصا ، شعبيا بقدر ما هو فني ، فوصل بفنه الجيد وبتكامل وتماسك عناصر مسرحه الى كل الناس .

لقد سبقت الصديقي الينا شهرته كمخرج وممثل ، فقد لعب ادوارا رئيسية بالفرنسية والعربية ، وعمل في سني شبابه الاولى مع جان فيلار (٥٩ـ٦٠) وفي المسرح القومي الفرنسي . وكتبت عنه الصحف الفرنسية : « لقد اتى هذا المغربي ليعلمنا موليير » . لقد لعب الطيب دور سكابان أكثر من ٥٠٠ مرة . ولعب دور اميديه في مسرحية اونيسكو ، كما لعب دور فلاديمير في مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » . كما قدم مسرحيات مغربية عديدة كانت أهمها « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » ، ولعب فيها دور البطولة. وهو حاليا مدير المسرح البلدي في الدار البيضاء الذي يستقبل سنويا العديد من الفرق الفنية المختلفة : كوميديات ، وباليهات ، وموسيقا ، ومسرحيات باللغات الفرنسية والانكليزية ، وذلك على خشبته الرئيسية الى جانب مقهى المسرح .

وفي لقاء أجريته مع الطيب الصديقي ، الفنان ذي الملامح المغربية الواثقة ، البسيط ، الثائر ، المتواضع ، والبوهيمي في نفس الوقت، دار بيننا الحوار التالي :

ـ لقد ذكرت في تقديمك على كراسة العرض كما ذكرت في مطلع « المقامات » عددا من الاشكال المسرحية القديمة مثل مسرح « السر » ومسرح « الشامية » و « البساط » و (والحلقة) وقد سبق للدكتور سلمان قطاية أن استعرضها في بحثه الموجز الذي نشره في عدد المعرفة الخاص بالمسرح لعام ١٩٧١ ، بينما هناك نظريات عديدة تؤكد عكس ذلك وانه لا تراث لدينا في المسرح (كتاب محمد عزيزة الاسلام والمسرح ، دراسات محمد مندور ، آراء مخرجين كبار في الوطن العربي) .وأحب أن أسالك عما تراه من علاقة ممكنة بين هذه الاشكال وبين مستقبل المسرح العربي ؟

ـ لقد استخدمت هذه الاشكال شخصيا في مسرحي ووضعتها في قالب يلائم العصر ، أي وظفتها فيه ومن هنا اكتسبت العملية قيمتها الايجابية . أما لو اخذناها كما هي واعدناها فستكون العملية سلبية تماما . لا بد اذن من ادخال هذه الاشكال الاصيلة من تاريخنا في قالب تحمل فيه اسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم زمانا ومكانا .

ـ انت لا تهدف اذن الى احياء التراث . كيف تختار موضوعك وتعالجه ؟

ـ ليس هناك علاج لاي موضوع . اني أحاول في مسرحي اظهار حقيقة الاشياء ...

ـ ما أقصده ليس العلاج بصيغة الدواء ، ولكن المعالجة التكنيكية .

ـ احياء التراث ليس من اختصاصي . وقد قدمت فعلا مسرحيات أخرى لا تمت للتراث بصلة .

ـ ما زال جوابك غامضا ، هل تعتمد على اختيار موضوع مسرحيتك (المقامات مثلا) ، أم على معالجتها فنيا ؟

ـ في كل عمل فني هناك اختيار . اختيار الموضوع قبل كل شيء .

ـ اقصد كما فعل جلال خوري مثلا في « جحا في الخطوط الامامية » عندما أخذ شخصية شعبية ووظفها في اطار فانتازي معاصر.

ـ جحا في القرى الامامية » اقتباس عن مسرحية « الجندي الشجاع شفيك » . عملي يختلف تماما .

ـ اذا حاولنا تجذير تجربتكم المسرحية ، كيف يمكننا ان نصنفها ؟

ـ أظن انني في المراحل الاولى للتجربة . وأعتقد أن المغامرة الفنية غامضة تماما . لا يمكن أن نضع مخططا ثابتا للعمل الفني . قد يكون لديك مخطط لسنتين أو ثلاث ، ولكن اذا وقعت احداث سياسية أو اجتماعية معينة وهامة خلال هذه السنوات يصبح مخططك فاشلا . كل المسرح الذي حاولنا أن نصنعه قبل النكسة مثلا أصبح غير قابل للتنفيذ .

ـ اذن فمسرحك مرتبط تماما بقضايا الساعة ؟

ـ طبعا . والا غدا مسرحا على الهامش .

ـ هل يوجد في رأيك طراز من المسرح هو « المسرح السياسي» أم أن المسرح في نظرك يلعب دورا سياسيا بجميع اشكاله ؟

ـ كل حركة مسرحية ولها مفهومها السياسي . حتى مسرحية الفودفيل ذات المضمون الضعيف أو الغائب عمل سلبي مقصود وفيه اختيار سياسي . كل حركة مسرحية في اعتباري حركة سياسية .

ـ اذا كنت تؤمن بالالتزام في المسرح ، كيف يمكن تطوير الشكل مع الاحتفاظ بالعلاقة الوجيهة التي يفترضها ويفرضها الالتزام في مجتمع كمجتمعنا ؟

ـ قيل الكثير عن الالتزام . وفي اعتقادي أننا في الفترة التي نعيشها في البلدان العربية وفي كل البلدان المتخلفة اليوم ، اذا استطعنا أن نجعل كل انسان يبدع في عمله ويخلق فيه شيئا جديدا نحقق أفضل انواع الالتزام . نحن بحاجة الى كتاب ومخرجين ومفكرين وفنانين وعلماء .. نحن بحاجة الى أناس يقدمون لوطنهم شيئا جديدا ومفيدا . وهذا هو أكبر التزام . المؤسف أن الناس يظنون أن مسرح الالتزام هو مسرح الشعارات . ولكن على العكس فالمسرح ليس فنا واقعيا . لابد أن تقول كمؤلف أو كمخرج ما تريد قوله للجمهور بطريقة فنية . الحركة المسرحية أمر غير واقعي طبعا . اذن فانت تقول ماتريده بطريقة غير مباشرة .. تقوله بطريقة غير واقعية لتصل الى الواقع .هل أنا واضح؟

ـ طبعا . وأتفق معك على هذه النقطة . على فكرة أحب أنأسألك هل يسير المسرح المغربي في اتجاه واحد ، رأيناه ممثلا فيمسرحك ؟

ـ لا . هناك اشكال مختلفة . مسرح الطيب العالج يختلف مثلا . المسرح المغربي مسرح يجرب وله عدة اتجاهات متباينة .

ـ أود أن أسألك رأيك باختصار في بعض تجارب المسرحالعالمي : جروتوفسكي (في بولونيا) مثلا .

ـ أدى جروتوفسكيعملا ممتازا بالنسبة للمجتمعالغربيوالبولوني، لان رجل الشارع ، كما تعلم ، يصبح في البلدان المتقدمة والصناعية كالآلة تماما ويفقد حركاته الانسانية الطبيعية ، خلافا لانساننا . ففي بلادنا الانسان اكثر طبيعية ، وهناك حوار وتفاعل دائمان بين الممثل والجمهور . لذلك فمن الصعب عندنا استخدام ممثل غربي . أنا أعرف جروتوفسكي شخصيا معرفة جيدة ، واحترم عمله ، ولكن اتجاهي مختلف . جروتوفسكي يعرض لـ ٢٥ متفرجا ، أنا أؤمن أن المسرحلجميع الناس . وبذلك فعمله بما يخص التمثيل عمل كبير جدا ولكن بالنسبة للمسرح الغربي .

ـ والمسرح الحي (في امريكا) ؟

ـ لقد مات هذا المسرح منذ أربع سنوات ، ولكن التجربة كانت جيدة في بداياتها الاولى أيام فرانكشتاين وباراديزناو . هناك اليوم مسارح وأشكال اخرى هامة جدا في امريكا . ليس فقط مسرح خارج ـ برودواي ، وانما مسرح خارج ـ خارج ـ برودواي (Off-aff Brodway) ، أو مسارح تحت الارض (Undesglaund theatre) السرية أحيانا . هناك في مسرح (البرادي ـ بوبيت) أشكال غريبة جدا وجيدة أيضا .

ـ وبيتر بروك (في بريطانيا) ؟

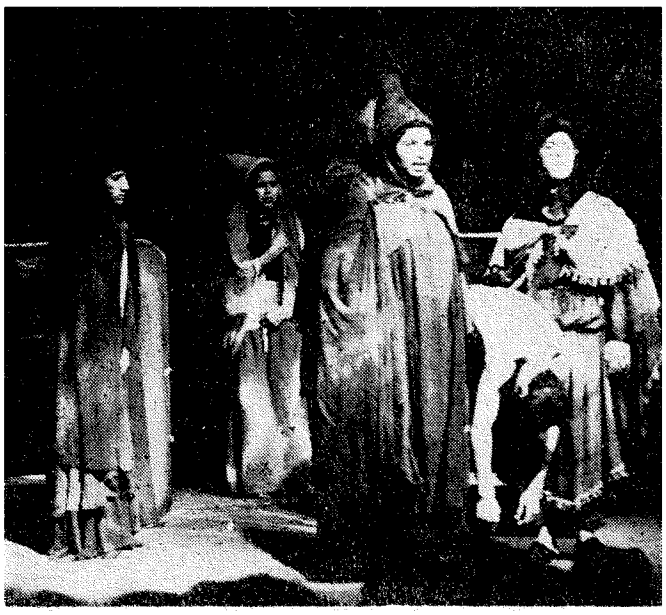
ـ هذا الرجل من أهم رجالات المسرح في هذا العصر . ولا أملك أن أضيف شيئا .

ـ والمسرح التسجيلي (في ألمانيا) ؟

ـ تجربة قوية خصوصا في ألمانيا الديمقراطية . وأعتقد أنتجارب المسرح السياسي الاشتراكي تجارب جيدة . ولا اتحدث عنالبرليزانساميل وانما عن مسرح الشعب Falt theatre والمسرح الالماني Duth theatre وعن تجارب المخرج المعروف بيسون .

ـ أين تحدد موقع مسرحك من خارطة المسرح العربي اذا افترضنا ان للمسرح العربي كيانا واضحا ؟

ـ هذا سؤال صعب ، لان هذه هي اول مرة نجوب فيها بعيدا عن منطقتنا في العالم العربي لذلك لا استطيع المقارنة والتقييم .



« مقامات بديع الزمان الهمذاني »

* * *

ـ هل لك أن تحدد لنا أهمية الممثل في مسرحك بين بقية العناصر المسرحية ، هل يساويها ؟ هل يتلقى تدريبا معينا خاصا ؟

ـ كل مسرحية من مسرحياتي ولها أسلوب عمل مختلف واخراج مختلف . عندما قدمت « يوميات مجنون » لغوغول ، كان المهم هو الممثل ، وذلك بخلاف « مقامات بديع الزمان الهمذاني » . ففي المقامات لابد من الانسجام وعدم التفاوت بين العناصر المختلفة . في « المقامات» ليس هناك بطل . لنأخذ دور أبي الفتح الاسكندري مثلا ، فرغم انه يتقاسم ظاهرا البطولة مع عيسى ابن هشام فهو يظهر بين حين وآخر ليقول بيتين أو كلمتين ويذهب . غيابه هو حضوره . وأهم المقامات مغزى (المجاعية) لا يظهر فيها أبدا . نحن نعيد اخراج العمل حسب المكان الذي نعمل فيه وظروفه .

العمل في قرية يختلف عن العمل على مسرح مجهز في مدينة .

ـ لاحظت في عرض المقامات أسلوبين : الاول هو كسر الايهام عن طريق التغريب (تغيير الديكور أمام المتفرج ، تدخل النساء بين حين وآخر لقطع تسلسل الحدث) وهذا يدعو الانسان ليفكر فيما يدور أمامه ..

ـ بالنسبة للمرأة أحب ان اشرح نقطة هامة . لم يكن هناك وجود للمرأة في المقامات كما لم يكن للمرأةدور فيالمجتمع العربيقبل (١٠٠٠) سنة . لذا عزلت النساء وابعدتهن وراء الرجال ، وقصرت دورهن على الاستفهام والتساؤل السلبي .

ـ المهم ان سؤالي هو كيف وافقت بين عملية التغريب في مسرحك وبين دمج المتفرج مع الاداء الجماعي المتقن للممثلين الى حد المشاركة الشعورية (مشهد المجاعة والسكر) ، الا ترى ان هناك تناقضا بين الاسلوبين ؟

ـ النقطة الثانية اصح من الاولى . فانا لم اقصد التغريب في مسرحي. ربما نشأ هذا الشعور عن فارق البيئة واستخدام الاقنعة، اي ان بعضا من جو العرض هو الذي أدى للاحساس بالتغريب وليس التكنيك المسرحي . الممثل كما لاحظت بنفسك كان مندمجا مع دوره بل ومع المسرح ، ومحاولا دمج المتفرج في الاحتفال الذي يدور أمامه . لذا لا أعتقد أن هناك تناقضا ما .

دمشق — **رياض عصمت**