

الحضارة والمسرح في بلاد الماچيار

معه بعد ان اكتسبت نفس مظاهره الثقافية التي نعرفها في الغرب (وخصوصا سيادة الثقافة الدينية وعدائها الشديد - الايديولوجي والسياسي - لثقافات الشعوب الوثنية القديمة) وتتركز النشاط الثقافي اساسا في الاديرة ومقرات رؤساء الكنيسة حيث كان البلاط الملكي غالبا يوجد ايضا (فعاصمة المجر الاولى هي « سجد » حيث كان البلاط الملكي والقصر والكنيسة التسي شيدها الملك ماتياش ثم اهداها للكاردينال الكاثوليكي المجرى قبل ان ينتقل البلاط الى العاصمة الجديدة - بشت) واستمرت عملية الاندفاع الحضاري غربا ، بمعدلات منخفضة وضد المعوقات التاريخية في اثناء الكفاح ضد الاثراك ، ثم ضد النمساويين الهابسبرج والروس القيصرين ، واستمرت ايضا بمعدلات متزايدة السرعة في اثناء نمو سادة الريف ملاك الارض الراسماليين ونمو البورجوازية الصناعية والبيروقراطية المجرية طوال القرن الماضي مع ضعف سيطرة النمسا ، وهما الفتان اللتان تولتا قيادة الحركة القومية والوطنية المجرية منذ ذلك الحين حتى سقوط الحكم الفاشي في نهاية الحرب العالمية الاخيرة .

ما يهمني هنا هو ان « الاشتراكية » جاءت (بالمفهوم الحضاري) لكي تصاعف من سرعة « الاندفاع الحضاري غربا » اي لكي تساعد على سرعة وصول المجتمع الى هدفه الحضاري التاريخي عن طريق زيادة كفاءته في العمل والانتاج وزيادة قدرته على الاستقلال في المجالات المادية والروحية جميعا . ومضاعفة سرعة الاندفاع الحضاري غربا ترجع بالطبع اولاً الى الاستناد الى التخطيط الاقتصادي والتعليمي والثقافي وزيادة الثروة القومية بالتالي ، واقامة اسس عدالة اجتماعية تزداد عمقا واتساقا مع زيادة الثروة ومع تخطي العقبات المختلفة (في التطبيق والايديولوجية) . ولكن زيادة سرعة الاندفاع الحضاري غربا تعتمد ايضا وبدرجة لا تقل اهمية على استثمار عاملين « سيكو - ايديولوجيين » اذا صح هذا التعبير (1) .

(1) لكي نتجنب المناقشات النظرية « العربية » المعقدة ، والاتهامات وخلافها ، ارجو من المهتمين ب « النقاء النظري » مراجعة كتاب : Social psychology and history تأليف B. Pershnev الصادر عن Progress publishers , Moscow 1970

وخاصة المقدمة ص ٥ - ١١ ، ثم فصل

« Collective psychology Coneinable »

ص ٦٥ - ٦٨ .

ربما كان ولعي القديم بالتاريخ هو الذي جعلني اعلق اهمية كبيرة على حقيقة ان المجرين « اوروبيون جدد » ، لم يصلوا الى أوروبا الا في القرن التاسع الميلادي ، ودخلوا المسيحية في القرن التالي : اي انهم لا علاقة تربطهم بالجلودر الاولى للحضارة الاوروبية الغربية التي نبتت في هيلاس الاغريقية ثم تكاملت في روما . ومع هذا فان عملية دخولهم « التاريخ » كانت تعني التحضر بحضارة الغرب والارتباط بكل جلورها الاغريقية الرومانية اولا ، الامر الذي ادى (بالمعنى الحضاري المجرى) الى انفاسهم في اطوار نمو هذه الحضارة بالذات تقدما وانتكاسا ، وهي الاطوار التي ساهمت فيها شعوب أوروبا الغربية بالذات باشعبة متساوية . بل ربما كان ما جذبني اكثر من غيره في عملية « التنمية الاشتراكية » في مجال الثقافة ، ان « النمو الروحي » للمجتمع المجرى ، يقوم على اساس تعميق الارتباط بالحضارة الغربية وتوسيع قاعدة هذا الارتباط ، ليس فقط عن طريق وضع النمذاج الرفيعة من المنتجات الثقافية الغربية في موضع « المثل الاعلى » الذي يحاول المثقف المجرى الوصول الى مستواه ، وانما ايضا عن طريق استخدام المنتجات الثقافية والفنية الغربية ، من كل الاتجاهات والمصور دون استثناء (مع استثناءات طبيعية ومتوقعة ، مثل الثقافات والفنون العنصرية او العدوانية او ذات الميول الاستعمارية الواضحة) استخداما واسعا باعتبارها مادة تثقيف الشعب الاساسية ومصدر متعته الروحية الكبرى ، في الادب والشعر والمسرح والوبرا والباليه والموسيقى والفنون التشكيلية والعمارة ، ثم في العلوم الانسانية الحديثة باعتبارها مصادر الاستنارة العقلية الاساسية وباعتبارها الوسائل العلمية لمعرفة « الواقع » الاجتماعي والانساني ، الجماعي والفردى ، التاريخي او المعاصر .

هذه العملية الحضارية التي اسميها « الاندفاع الحضاري غربا » لم تبدأ في المجر مع بداية التجربة الاشتراكية وانما بدأت منذ وصل « الماچيار » الى بلادهم الحالية في القرن التاسع ، او على وجه الدقة منذ اعتنق الملك ماتياش الاول المسيحية الكاثوليكية في اوائل القرن التالي ، واستخدم عددا كبيرا من رهبان روما وقساوستها لتعليم شعبه المسيحية وتعليم مثقفيه اللاتينية في نفس الوقت . ان الانمادج في مجرى التاريخ الاوروبي العام ، والخضوع لنفس الظروف التاريخية قد اعلن نشأة النظام الاطعامي في القرن الحادي عشر ، ولكن عملية الاندفاع الحضاري غربا بدأت قبل دسوخ اسس ذلك النظام . واستمرت

العامل الأول هو العامل التاريخي ، تاريخ الشعب المجري نفسه الذي بدأ اندفاعه الحضاري غربا منذ احد عشر قرنا ، وهو العامل الذي يجعل تاريخ المجر وتاريخ ثقافتها جزءا لا يتجزأ من تاريخ أوروبا الغربية بالذات (وهذا حكم ينطبق على كل شعوب أوروبا الاشتراكية ، ربما باستثناء الشعب البلغاري ، السلافي الجنوبي ، الذي خضع للاتراك خمسة قرون بعكس سلاف الشمال - النشيك والروس والبولنديين ، الذين حاربوا الاتراك طويلا وحصلوا على حسرية الاختيار الحضاري ميكر) . ان سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء الى أوروبا .

العامل الثاني هو العامل القومي الوطني : ان المجر هي احدى الدول القليلة في أوروبا الوسطى والشرقية التي تضم غالبية ساحقة تنتمي الى قومية واحدة ، تكاد تكون دون اقرباء على الاطلاق (باستثناء القرابة اللغوية الواهنة مع الفنلنديين) ، وقد لعب شعبها دورا تاريخيا كبيرا في الصراعات الحربية ذات الطابع الحضاري الشامل (مثلا في الصراع ضد الاتراك في العصور الوسطى - كذلك فان اول محاولة لهم احدى الامبراطوريات الأوروبية الكبرى متعددة القوميات ، - امبراطوريات الروس والنمساويين والاتراك - تمت على ايديهم ، كذلك فان اول محاولة لاقامة سلطة اشتراكية علمية خارج روسيا تمت على ايديهم من مارس الى اغسطس عام ١٩١٩ في جمهورية المجالس) واستطاع هذا الشعب ان يحافظ على « مشاعره » الوطنية والقومية يقطعة حتى امام اغراء ان يكون صاحب نصيب متكافئ في امبراطورية الهابسبرج (النمسا والمجر) . ولاشك ان العدالة الاجتماعية والوعي الاشتراكي الطبقي يمكن (بل لا بد) ان تغذي الاحساس الوطني بصرف النظر عن تنمية الاحاسيس الاممية (التي تراها رسمية اكثر منها شعبية) ايدولوجية اكثر منها سيكولوجية - راجع مقدمة بورشنيف في الكتاب المذكور) . ان سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء القومي (تدل الاحصاءات الاجتماعية السيكولوجية عام ١٩٧٢ في الولايات المتحدة ، على ان اكبر نسبة من الامراض النفسية بين الاقليات القومية تظهر بين المهاجرين من المجر بعد عام ١٩٥٦ وقد عاد الى المجر منذ ذلك الحين ما يزيد على ٦٠٪ ممن هاجروا ابان احداث خريف ذلك العام وبعدها مباشرة) .

ولا شك ان العاملين يتلاحمان عند نقط واضحة منهما : ان جزءا هاما من الوطنية المجرية (بل ربما كان الجزء الاكثر اهمية بانهياره الجزء الاكثر قريبا من العصر الحديث) جاء ونما من خلال صراع المجرين ضد النمساويين الهابسبرج (كانت حرب الاستقلال الكبرى عام ١٨٤٨ - ١٨٥٠ ضدهم) . وبهذا المعنى فان الانتماء لاوروبا (وهو المعنى الاساسي الاول للتاريخ المجرى من وجهة النظر الحضارية) هو انتماء جذلي : انهم ينتمون الى أوروبا حضاريا لانهم اختاروا ذلك تاريخيا ولانهم قبلوا « بوعي » ضرورات وضعهم الجغرافي والتاريخي ، ولكنهم يرفضون الخضوع لاية قوة اوروبية كبرى .

كذلك فان سمة هامة من سمات تاريخ المجر الثقافي ، تظهر من خلال الصراع من اجل التخلص من هيمنة الثقافة الالمانية (التي جاءت عن طريق النمسا) . كانت اللغة الالمانية هي لغة البلاط والحكومة ، وكانت هي لغة مسارح وكتب الاستقراطيين المجرين المخلصين لعرش الهابسبرج . ولرذح طويل من الزمن كانت هي لغة التعليم الرئيسية وهي لغة الثقافة الرفيعة . ولم تصبح اللغة المجرية صالحة ومناسبة لاغراض التعبير الثقافي والفكري المختلفة الا بعد ظهور مجموعة من الشعراء والكتاب كرسوا كل اعمالهم لاذكاء جودة الاحساس القومي والوطني المجرى في مواجهة السيطرة النمساوية ، وغني عن البيان ان نقول انهم ظهروا كتعبير عن نمو الحركة الوطنية والفئات البورجوازية باجنحتها الرفيعة والصناعية والبيروقراطية (بل

والصكرية) . ولعل ابرزهم كانوا : يانوش آراني (١٨١٧ - ١٨٨٢) اشهر شعراء المحمة الواقعية والقصيدة الفنائية الموضوعية المجرين ، وشاعر البحث عن الذات القومية واكتشافها ، وهو صديق شانودور بيتوف العظيم (١٨٢٣ - ١٨٤٩) شاعر الثورة الوطنية واشهر من مجد في شعره ثورة شعب ضد النمسا وقتل برصاص الروس القيصريين الذين اخمدوا الثورة لصالح الهابسبرج بعد محاكمة صورية ولعل مكانته العظيمة ترجع الى تكريسه لمبدأ الثورة وسيلة للاستقلال الوطني ولاقامة هدفها الصحيح : اقامة سلطة ديموقراطية وطنية عادلة . ثم جوزيف ايوتفوش رائد الرواية المجرية ومكتشف التاريخ الاقطاعي المجرى من وجهة نظر نقدية وان لم يكرس فكرة الثورة ، ثم ايمري ماداشي ١٨٢٣ - ١٨٦٤ رائد الدراما الشعرية المجرية ومجدد اللغة وموسع آفاق الفكر ، ويانوش فايدا ١٨٢٧ - ١٨٩٧ رائد الشعر الواقعي المجرى ، ثم موريش زيجموند رائد الرواية الواقعية والمدافع الاصيل عن الديموقراطية والثورة الوطنية .

من خلال كتابات هؤلاء وغيرهم كثيرين ، ومساهماتهم المباشرة في الحركة الوطنية الديموقراطية ، وتأسيسهم لأؤسسات التعليم والنشر ، اكتسبت اللغة المجرية قدراتها الجديدة ، واصبحت اقدر على التعبير عن حياة وعقلية شعبيها والوفاء باحتياجاته الثقافية والعلمية واستيعاب منجزات اللغات الأخرى ذات الثقافات المتقدمة .

لم اكن - اذن - أحب ان اكتب لقراء « الاداب » من بودابست مجرد انطباعات متفرج غريب . كذلك كان من الصعب ان اكتفي بالكتابة عن بعض الاعمال الفنية المسرحية او الادبية - التي قد تبهرني شخصيا او اعتقد انها قد تبهر القراء - قبل ان اقدم لهم ما يمكن ان يكون عجالة تاريخية وثقافية عامة (اعتقد انها لا بد ان تنطلق على اساس من وجهات نظر جيلنا ونوعية مشاكله القومية والفكرية والوان معاناته المحلية واسلوبه في النظر الى الاخرين السعداء ، الاكثر تقدما في الشرق او في الغرب) يمكن على اساسها تقدير مستوى ونوعية واهمية العمل المعين الذي قد نتاوله بالنقد والتحليل ، كذلك فان الرغبة المستمرة في مقارنة تجربتي الشخصية وشعوري بها بتجارب اساتذتنا الرواد من اجيال سابقة مع « الحضارة الغربية » كانت تحتل جانبا من اهتمامي (كيف يمكن الاستفادة مثلا من هذه التجربة في اعادة اكتشاف الدور الذي لعبته اعمال ادبية وفكرية مثل : ادب ، صوت باريس ، الحب الضائع لطف حسين ، او عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، او مذكرات طالب بعثة وغيرها لوليس عوض ، او الحي اللاتيني لسهيل ادريس ، او موسم الهجرة للشمال للطيب صالح ، او قنديل ام هاشم ليحيى حقي .. الخ) . كذلك فان المقارنة المستمرة بين حياتنا الثقافية (في مصر مثلا) وبين الحياة الثقافية المجرية ، والرغبة المستمرة في الخروج من هذه المقارنة بما يمكن ان يكون مفيدا لحياتنا الثقافية العربية ، كانت عملية معقدة ، تبدأ بتلقي الاشياء في كليتها ، مندمجة مضغوطة يعجز البصر الكليل عن تبين تكويناتها وعن التمييز بين ما هو متوهم ذاتي وبين ما هو حقيقي موضوعي فيها ، حتى اذا بدأت عملية التحقق من التكوينات المستقلة للظواهر المختلفة كانت عملية تلقي الاعمال والافكار من شتى المجالات تلاحقها وتمنع الذهن من الفصل بين عمليات التلقي وعمليات الادراك والاستيعاب فسي هدوء ، حتى اذا بدأت عملية حصر الانطباعات والانعكاسات المختلفة وتنقيتها من التصورات المسبقة والرغبات الخاصة التي تتحول احيانا الى افكار وهمية تحمل نوعا من الوعي الزائف ، ارتبطت بها على الفور العملية الذهنية التي يطمح اليها العقل دائما : عملية تجريد المعاني من الوقائع ، والحصول على احكام عامة وتصورات مجردة تصلح للتداول الفوري وتلخص كتلا هائلة من الحقائق الحية .

سوف نبدأ رحلتنا في عالم الحياة الثقافية المجرية من ذلك الفن الذي يستطيع أن يستوعب كل الفنون : من المسرح . فهناك نستطيع ان نكتشف كل الخصائص الاصلية والحياة في ثقافة هذا الشعب النشيط البؤوب الذي تشعمر معه دائما بأن عملية « التحضر » كانت عملية واعية واردة الى حد بعيد .

يقول الناقد المجرى الكبير - في دراسة له عن الحركة المسرحية المجرية - ان مشاركة العالم في مشاكله وللحاق به في تطوره ، والسير معه بنفس الايقاع ، ومحاولة اكتساب نفس الملامح ، هي اقوى الدوافع الكامنة وراء الحركة الثقافية والفنية في المجر منذ احداث الخريف الدموي عام ١٩٥٦ .

كانت المجر قد عاشت عصرا اسود (يطلق عليه المؤرخون من قبيل السخرية اسم : عصر الازهار الابيض) في ظل التحالف مع النازية حتى حررها الجيش السوفيتي عام ١٩٤٥ . وعلى الفور تقريبا شرع المثقفون والكتاب الجريون في العمل بحماس غير عادي (تشهد عليه الاعمال الادبية التي ترجع الى الفترة من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٠) . وفي عام ١٩٤٨ تسلّم الحزب الشيوعي المجرى السلطة بعد ان نظم صفوفه وضم اليه حزب الفلاحين فانسعت قاعدته . ولكن العصر كان عصر « عبادة الفرد » . وعادت الثقافة المجرية تعيش مرحلة قائمة اخرى : ففي مجال الابداع الفني والثقافي لا تكون عبادة الفرد غير صورة اخرى (وان كانت مخففة) من صور الديكتاتورية النازية ، رغم تغير المضمون الاقتصادي والتركيب السياسي للمجتمع . وكان المسرح قد عاش النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ظل سيطرة النمسا القديمة عصر الكفاح الوطني ، حيث تنطلق الصراعات الوطنية والاجتماعية من عقابها فتخلق « جوا » مشبعاً بالصراع . انه الجو الذي يستطيع المسرح ان يزدهر فيه : فالمسرح صراع في جوهره ، يعكس صراعات الناس في الحقيقة ، ضد اوضاع المجتمع واطوار الكون غير العادلة . وفي ظل الفاشية وعبادة الفرد ، يتم محو الصراعات كلها لصالح الطبقة المسيطرة او لصالح الدولة التي تبدو كشيح وحش جاثم فوق انفاس المجتمع ، او لصالح « فرد » متسلط يحاول النظام ان يلخص فيه كل المعاني التي يربد النظام ان يمجدها : في هذا الجو لا بد ان يختنق المسرح كما تختنق كل الفنون ويعزل الوطن عن العالم وعن العصر ، وينشغل كل انسان بذاته ، وينشغل الوطن - ككل - بذاته ايضا ، او ب « الذات المقدسة » التي تمنظي ظهره وتخنق انفاسه . ولذلك لم يتحرر المسرح الا بعد ان ان سقطت دولة الفاشية ، ثم دولة عبادة الفرد من بعدها في ذلك الخريف الدموي من عام ١٩٥٦ ، وعادت الى المسرح المجرى دوافعه الاصلية : التعبير الحر عن ايقاع الحياة المتجددة المتنوعة الخصبة دون انغلاق على المشاكل المحلية من وجهة نظر انزالية ضيقة ، ومواكبة العصر ومشاركة العالم مشاكله الراهنة ، والسير معه بنفس الايقاع واكتساب نفس الملامح . واذا كانت اللفة حاجزا يحول دون الخروج الى العالم ، فان استقدام العالم بالترجمة اسهل بكثير واكثر نفعا ، يؤدي الى الخروج - في اوانه - الى العالم وبلغات العالم المشهورة ذاتها .

الاصلية التي كان يزعم ان يقدم فيها « الملك لير » واستطاع ان يصمد في المنافسة - امام الجمهور المجرى - مع اخراج بيتر برونك . وحينما قدم مسرح ماداشي في بودابست « هاملت » من اخراج فاموش لازلو كتب ناقد « التايمز » اللندنية « اوسيانر يلينج » يقول ان العرض كان من افضل ما رآه من صور هاملت . وكتب الناقد الانجليزي « ي.س. تريون » في مجلة « اخبار لندن المصورة » يقول ان تمثيل الممثل المجرى الشاب ميكوش جابور كان « تجسيدا مذهشا لهذه الشخصية جعلها لا تكف عن الحركة الحية حتى وهي غارقة في التأمل » .

كانت غزارة الانتاج المسرحي هي اهم ما لفت نظري في البداية ، ربما لانها ظاهرة افرب الى الحقائق الرياضية ، او هي من نسوع تلك الحقائق . فالمدينة التي يسكنها مليونان ونصف المليون تملك خمسة وعشرين مسرحا وتشاهد ما يقرب من اربعين عرضا مسرحيا في كل ليلة (فبعض المسارح يقدم عروضين يوميا) . ويكاد كل مسرح ، في كل عرض ، ان يكون ممثلا بالمتفرجين دون مقعد واحد خال في اي عرض - بما في ذلك المقاعد الجانبية المرفوعة على اطراف الصفوف ، لا تشد عن ذلك مسرحية واحدة : سيدتي الجميلة ، بكل وسائل الجاذبية فيها - الموسيقى والفناء والكلمة اللطيفة والحل الحالم للعقدة ودخول عالم الاستقراطية الانجليزية المنق الخ . . وقد اخذ الاخراج المجرى كل هذا من الاخراج الاميركي في برودواي (لا تتفوق في جماهيريتها عن « الام شجاعة » لبرتولت بريخت ، او باليه « سبارتاكوس » لختاشاتوريان ، او عن مسرحية مجرية جديدة اسمها « الاخوة » عن قائد ثورة الفلاحين المجرين في القرن السادس عشر وشقيقه ، وهي مسرحية تعتمد اساسا على الحوار الفكري الشعري العميق حول قضايا الثورة والعنف الثوري والتقابل بين الحياة المنزلية الريفية الهادئة والاستمتاع بها ، وبين حياة السياسي الثوري المضطربة التي تعرضه وتعرض احبابه للهلاك في ظروف غير مضمونة . هنا لا يتعدى العرض المسرحي ان يكون وسيلة منظرة لطرح هذا الحوار بين القائد وشقيقه على الجمهور ، ولا يقدم الاخراج المسرحي اكثر من الاطار المنظري الجميل والمتوازن لهذا الحوار بين الشقيقتين طول الوقت .

من الواضح ان عملية بناء المسرح المجرى بعد عام ١٩٤٦ كانت جزءا من عملية بناء المجر كلها ، سياسيا واقتصاديا وثقافيا بعد الحكم الفاشي الرهيب الطويل وبعد الدمار الذي انزلته بها الحرب . وكان الهدف من مجال البناء الثقافي هو مفرطة الثقافة : تحويلها الى اتجاه انساني وتحرري شامل وعريض (اعترضت سنوات عبادة الفرد هذا الهدف) وجعلها جزءا لا يتجزأ من الفداء الروحي (او هي الفداء الروحي الاساسي) اليومي للشعب « كله » . وهنا كان لا بد من خلق القاعدة المادية بجزائها للذين لا ينفصلان : وسائل انتاج وتوصيل الثقافة ، والجمهور القادر على تنوعها والاستجابة لها والاستزادة منها باستمرار . وفي مجال المسرح كان هذا يعني مجموعة من الانجازات :

● من اجل خلق وسائل انتاج وتوصيل الفن المسرحي ، ثم تجديد كل مسارح المجر العشرة القديمة ، كان من بينها ثلاثة فقط من بودابست العاصمة ، وتم بناء ما يزيد على ثلاثمائة مسرح جديد نالت العاصمة منها اثنين وعشرين (بخلاف حوالي ثلاثين مسرحا صيفيا تعمل في الصيف فقط) . وتم انشاء معهدين للدراسات المسرحية ، للمخرجين وفناني المنصة ، وللممثلين . وهناك مدن غير بودابست (مثل سجد ، ميشكولتز ، جيور) تمتلك مسارحها معاهدها الخاصة لتدريب الممثلين وعازفي الموسيقى وفناني المنصة . بل ان بلدة لعمال المناجم هي « ناتابانيا » اقامت بيتا للثقافة يضم

في عام ١٩٦٤ زارت المجر فرقة شيكسبير الملكية البريطانية ، لكي تعرض مأساة شيكسبير الكبيرة ! « الملك لير » من اخراج بيتر برونك وتمثيل بول سكوفيلد : انه واحد من اعظم العروض المسرحية في ربع القرن الاخير . ويقول ايفان شاندر ان هذا العرض المسرحي لمدة شهر كامل لقي نجاحا هائلا في بودابست ، وكان له تأثيره القوي على فناني المسرح المجرين (رغم ان العرض كان بالانجليزية بالطبع) .

ولكن المسرح القومي المجرى (نامزيتي سينهاز) تمسك بخطته

سرحا ومعهدا خاصا لتدريب الممثلين وفناني المنصة ، اكثرهم من الهواة .

● ومن اجل تربية الجمهور القادر على تذوق الفن السرحي (والفنون عموما) والاستجابة له والاستزادة منه باستمرار ، وكسل الى النظام التعليمي مهمة غرس الاهتمام الثقافي في الاجيال الجديدة . بالنسبة للمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية مثلا يدرس الطلبة منذ بداية حياتهم التعليمية (في سن اربع سنوات) وحتى انتهائهم الثانوية ، تاريخ الدراما والموسيقى الغربية والمجرية ويلقنون دروسا في التمثيل والفناء والعزف (اجبارية !) اما دراسة الرفض فهي اختيارية . وتساهم اجهزة الاتصال الجماهيرية The Mars Media في عملية التربية هذه ، كذلك تولت اجهزة محو الامية نفس المهمة بالنسبة للكبار (الان ليست هناك امية قراءة او كتابة بالطبع ، ولكن اصبح اسم جهاز محو الامية : مؤسسة تطوير تعليم الكبار ، لكي يصبح الحد الأدنى لسنوات تعليم الشعب كله مساويا للشهادة الاعدادية بالنسبة لمن تجاوزوا الخمسين ، والثانوية لمن تسدوا الاربعين) .

هكذا اذن تم بناء القاعدة المادية للحركة المسرحية ، وهي قاعدة متزايدة النمو باستمرار ، لان الجمهور المتزايد يفرض وجود المزيد من المسارح والعروض ، والمزيد من هذه مع استمرار السياسة التعليمية يجتذب المزيد من الجمهور : بذلك دخلت الحياة المسرحية المجرية مرحلة النمو الدينامي المرتبط بالنمو الدينامي لاقتصاد المجتمع نفسه وارتفاع مستواه العيشي باستمرار وتاصيل الحياة الديمقراطية وتقاليدها في مختلف مجالاته .

ولكن كان من الضروري البدء ببناء تلك القاعدة المادية ، من المسارح نفسها ومن معدات المسرح (المجر الان تحتل المرتبة الثانية في العالم - بعد فرنسا - في تصدير المعدات المسرحية (للاضاءة والصوت وميكانيكا المنصة) ، ذات القدرة المتوسطة والخفيفة . وهذه صناعة فرضتها في البداية سياسة الاهتمام العظيم بالمسرح بعد 1945 ، وكانت جزءا من الاهتمام بالصناعات الكهربائية والهندسية بشكل عام . وبعد تاسيس الكوميكون حصلت المجر على حق التخصص في ذلك المجال بين مجموعة الدول الاشتراكية) . وكان من الضروري البدء في نفس الوقت بتربية الجمهور الذي يبرر وجوده - وليس من مبرر غيره - وجود « الحركة » المسرحية نفسها .

غزارة الانتاج المسرحي اذن ، وغزارة الجمهور ، كانت من قبيل الحقائق الرياضية . ولكن الحقيقة الرياضية الأخرى ، هي ان المسرح المجرى لا تقيده أية افكار مسبقة في مسائل اختيار المسرحيات ، ولا في تحديد اساليب العرض المسرحي . كل المسرحيات « الجيدة » يمكن ان تعرض ، وكل اساليب العرض التي قد يتبناها اي مخرج يمكن ان تجدها . القاعدة هنا هي ان كل مسرحية جيدة لها الحق في ان تعرض (بل يكاد ان يكون من الواجب عرضها) ربما لان الفن الجيد لا بد ان يكون انسانيا ومستنيرا ، ولا بد ان يدعم روح الانسان في مواجهة الابتدال والرخص والنحواء .

يقول الناقد ايفان شاندر ان المسرح المجرى يملك الان اسلوبين تقليديين في التمثيل . الاسلوب الاول طوره فرقة « المسرح القومي المجرى » من خلال تراثها في الاعمال الكلاسيكية ومشاركاتها التاريخية النشطة في الحركة الوطنية منذ القرن الماضي التي كانت تستدعي تضخيم الحركة وتلوين الصوت بطريقة فاقمة وميلودرامية وتجسيد المناظر بشكل ثقيل مغمم بالالوان الصارخة وتحريك الممثلين وسط هذه المناظر كما لو كانوا مستقلين عنها تماما . ورغم

محاولات التجديد في المسرح القومي بتأثير الحركة التعبيرية الالمانية في عشرينيات هذا القرن ، فان هذا المسرح حافظ على تقاليده باصرار ، واكتفى بتحسين اسلوبه التقليدي عن طريق تهئة نفعة الاداء والوانه وحركته .

والاسلوب الثاني هو الذي طوره المسرح الكوميدي (الفيج سينهاز) بتأثير الحركة التعبيرية . انه اسلوب « الالوان الداكنة » ذات السطوح البراقة . في الاداء والصوت والحركة والديكور والملابس . انه اسلوب ذو سطح يكاد يخلو من النتوءات او التضاريس الحادة ، املس او يكاد ، ولذلك فانه يحتاج من الممثل الى الكثير من المشقة الروحية والجسدية لكي يتلام مع ما تعبر عنه الدراما الحديثة من مشاكل وازمات وتيارات نفسية وفكرية معقدة ، وتحولات ذهنية وعاطفية رهيبة دقيقة .

وفي السنوات الاخيرة ، طور المسرح المجرى اسلوبا ثالثا ، بدأ في مسارح ماداشي وجوزيف اتيلا بمحاولة الجمع بين افضل ما في الاسلوبين القديمين : اخذ مضمون العاطفة الحساسة العميقة من اسلوب الاول ، والبساطة والسهولة الطبيعية في التفسير من الاسلوب الثاني، ثم اضاف نفمة « ذهنية » هي نفمة انفصال الممثل عن الشخصية التي يجسدها ، وهي النفمة التي تفرسها الدراما الحديثة على الممثل بسبب نوع القضايا التي تعرضها والاسس الفكرية التي تقوم عليها . على الممثل هنا ان يتعد قليلا عن الشخصية وعن مضمونها النفسي والفكري دون تأثر بشخصية الممثل نفسه .

ويعيش الان ثلاثة اجيال من المخرجين المسرحيين في المجر ، جيل ما قبل الحرب الاخيرة ، وجيل ما بعد الحرب مباشرة ، ثم الجيل الذي اثمرته الستينيات . من الجيل الاول يبرز تاماش ماجور: اخرجاه للكلاسيكيات الكبيرة ، واندرى جيليرت بارتباطه القوي بتراث القرن الماضي مثل ايسنوتشيكوف وبرنارد شو . ثم ياتي جيل الوسط الكبير ، اوتو ادامز بيميله الى اعمال التحليل النفسي عند يوجين اونيل وتنيسي ويليامز مثلا ، وزولتان فاركوني بيميله البريختي الواضح الى ما يسمى بالمسرح الشامل والمسرح التعليمي الاستعراضي ، ثم فاموش لازلو بأسلوبه المتميز المتأثر بالتعبيرية الالمانية وبالروح التجريبية الحديثة . انه المسؤول عن « الاوبريت سينهاز » ، يؤمن باهمية القيم الجمالية والتشكيلية في المسرح لابرز القيم الذهنية والعاطفية بقوة ، باعتبار المسرح فنا مرئيا ومنظريا بالدرجة الاولى . ثم كازيمير كاروي برفضه لاسلوب مسرح النجوم ، وايمانه بالمعمل الجماعي في المسرح ، اكثر اعماله يتركز في تقديم تراث المسارح الاسيوية والافريقية وطقوس الشعوب القديمة وابتكارات امريكا اللاتينية في هذا المجال . انه المسؤول عن « نالياسينهاز » واستطاع ان يمنح فرقته لونا خاصا في المضمون والشكل .

واخيرا يبرز من الجيل الشاب مارتون لازلو . في الثانية والثلاثين من عمره ، قدم حتى الان . في سبع سنوات . ستة وعشرين عرضا من اخرجاه (غير اعمال خاصة للتلفزيون والسينما التسجيلية) .

شاهدت له احدث اعمال المسرح المجرى والدراما المجرية فسي احدث شكل للمسرح الاوروبي الان ، وهي « تقرير خيالي عن مهرجان لفن البوب في اميركا » وفي الليلة التالية شاهدت له اخرجاه بالغ التقليدية لاحتى هزليات فيدو الفارغة من اي معنى عظيم . وفي الصباح التالي كانت مناقشتنا .

كانت تلك هما الارضيتان ، التباريخية والفنية ، اللتان تشكلان الاساس الذي تقف عليه الدراما المجرية اليوم . من الواضح ان

الفني والفكري ان تسعيد للدراما وجهها الاصيل ، وان تقهر المفهوم الزائف من البطولة وعن مأساة البطل . اليوم أصبح باستطاعة حتى الدراما الانتراكية ان تصل الى حلها الحنامي ، بتصوير هزيمة البطل الاشتراكي .

لقد اتضح الآن ان « الظهير » الذي تحفقه المأساة لا ينتج تأثيرا سلبيا كما قال النقادون في الماضي. وانما هو لا ينتج الا التأثير الايجابي . انه انصر الدرامي العادر بالفعل على ايفاض « الذات الافص » والاكثر سموا وبسلا ووعيا عند المتفرجين . وتجسد هذا الانتصار الهام في مسرحيتين كتبنا في عام ١٩٦٢ . الاولى هي « الفردوس المفقود » لايبري شاركادي ، والثانية هي « فناء المعركة » لاندري مايش .

« الفردوس المفقود » تحكي قصة الطبيب المثقف زولتان زيويك ، اتوري المحنص الذي يحرب حياته لانه يصطدم باخطاء النظام الفادحة ، ليسعد ايمانه ، ويفسد معه روح الفنان من اجل الفردوس على الارض . وهذه هي مأساته . لقد اصبح يرى آلا هدف يرجى من الكفاح في سبيل اهداف يبدو كإحلام المسنحيه ، ولا تما تروع منه ، وهذه صورة معذوبة لبطل اسراجيدي ، لان سقوطه لا يتير فينا الاشفاق عليه . وان كان يحترنا من هذه الهزيمة الداخليه التي تجعل انهماكنا من الخروج مع الواقع ، محتما .

اما مسرحيه « فناء المعركة » او « حوش المعركة » فهي قصة الشاب العصري غير المتحمس كثيرا للنظام ، لا ينتمي الى اسرة من الرعايع ، الضانعين طبيا (لا عمال ولا فلاحين ولا بورجوازيين) . والاشتراكية لم تعير سيبا من حياتهم . ويحاول الساب ان يفلت من مصير اسرته ولكن بدافع الايمان ببداهه وحده . بينما يتر اصدقاؤه على ما يربط مصالحهم بمصالح المجتمع كله ، فيفوزون بالنجاح . اما هو سيحطم ، رغم بيله ، ورفاهه وجمال احلامه .

وهناك ايضا مؤلفون مثل ادري الياش وميكسلوش جيارهاش وميكولوش هوباي . مهمهم هو تصعيد مشاكل المجتمع والفرد في الحياة المعاصرة الى مستوى المسائل الكلية الكبرى بالتشارعية في التعبير وبالعالجه القوية ، المأساويه او الكوميديه الرفيعة . تتنوع موضوعاتهم بين مشاكل الطبقة الوسطى ، وبين مأساة العداي الذين يحالسون التكيف مع المجتمع الجديد .

وليس هؤلاء هم اخر القائمة . فان جيلا ينتمي الى اخر الستينيات يقدم اعماله الان الى المسرح المجري . هناك فيرنسي دوناى ولازو كاموندي وكاروي زاكوي . اكبرهم ، الاول ، في الثانية والثلاثين ، تتفهم مشاكل جيلهم ومن تلامهم ، في الداخل والخارج . انها مشاكل واحدة ، لان مجتمعهم الان اصبح قاب خطوتين من المجتمعات الغربية الاكثر ثراء ورخاء . ولذلك فان الهيبز وجيفارا وفيننام وفلسطين ، جنبا الى جنب السيارات السريعه والصور العارية والارجال الحمر في اركان الارض الاربعة والحب المتحرر ورفض قيود الاسرة والزواج ، هي الاشياء او الموضوعات التي يفضلونها .

فهل حل المسرح المجري والدراما المجرية بكل ذلك مشاكلهما ؟ اذا كان الثراء في الالوان والنغمات والطبقات والموضوعات والاتجاهات الفكرية ، هو المشكلة ، فقد حلت المشكلة ، واذا كان اقبال الجمهور هو المشكلة ، فقد حلت ايضا .

واذا كانت معرفة العالم بهم هي المشكلة ، فانهم يعرفون انهم يوما قريبا سوف يعرفون اكثر واكثر . ولكن هذا لا يعني انهم وصلوا الى « السقف » حيث لا صعود بعد . فالفن ، وخاصة فن امة صغيرة حتى اذا تخطى غيبة اللغة الغربية ، وسيلة عظيمة لتجميع البشرية في عصر واحد ، افراجه وآلامه واحدة . وهذا العصر لم يات بعد . وحتى اذا اتى ، فسوف تكون امام الفن مهامه الاعظم ، واولها تزويد البشر بالاحساس الجليل ، والتمه ، والجمال : وهذا كله لا يهدف الى غير ان تكون الحياة مفهومة ، جديرة بان يعيشها الانسان .

القاهرة

فنون المنصة قادرة على التطور بحرية وبسرعة دون تقييد باوضاع المجتمع الداخليه من خلال الاحتكار بالتطور الفني في العالم المسرحي وتقديم الاعمال الاجنبية المتطورة ، فديهما وحديتها . اما الدراما المؤلفة التي تعكس روح المجتمع وسيكولوجيته ومشاكله ومطامحه فهي مقيدة الى حد كبير بايقاع هذا المجتمع واوضاعه الداخليه .

ان تأثير عبادة الفرد من ١٩٤٨ حتى ١٩٥٦ انعكس في الفضاء امكانية بناء الدراما الحقيقية التي تقوم على الصراع . فالبطل دائما متوائم مع الواقع ، ينتصر بسهولة على عقبات لا قدرة لها على مواجهته . وهذا البطل لا يكاد يجد احدا في الواقع الحقيقي . ومشكلات هذا البطل تتجه دائما نحو الخارج ، لا يمزقه في داخله شيء ! انسان حجري ، امس السطح ، هادى الوجدان ، رصين حكيم عاقل . توري ؟ نعم . ولكنه يمضي بثورته في فراغ . مثل نصل فولاذي مصمت من الداخل يشق قطعه من العجين ، ما حاجة مثل هذا البطل الى الدراما وما حاجة الدراما اليه ؟

والتخلص من مثل هذا النموذج ، الذي يفري المؤلفين بسهولة خله ، مسألة صعبة . ولكن المشكلة الاصب ، التي واجهتها الدراما المجرية ، هي مشكلة انكفائها على الداخل ، على معالجة قضايا الوطن المحلية ، ومن وجهة نظر انغزالية تماما ، في المرحلة الصعبة الاولى من مراحل بناء الاشتراكية ، خاصة وانها المرحلة التي سادتها عبادة الفرد ، بكل اثارها الضارة على البناء الاشتراكي الديموقراطي نفسه .

هذه هي المشاكل التي عوقت الدراما المجرية عن الانطلاق الكافي ، وفي نفس الوقت ، تمنعها اللغة الغربية عن الوصول بسهولة الى الاخرين . المشاكل المحلية هامة دون شك ، ولكن الدراما ستكون زائفة ، لا تفري احدا بالتعرف عليها ، اذا عالجت تلك المشاكل من وجهة نظر تعجيد الذات ، والعجز عن رؤية تمزقاتها ومصاعبها الحقيقية رؤية شاملة واقعية ، وخاصة اذا عالجتها على اساس انها مشاكل منفصلة عن مشاكل البشرية كلها ، او مع اهمال البشرية وازدراء عذاباتها .

كان اول انتصار حققته الدراما المجرية على مشاكلها ، بعد عام ١٩٥٦ ، في مرحلة استعادة القدرة على النظر الصحيح ، غير العفاندي الجامد ، هو الانتصار الذي تمثله مسرحية « الهب الشعلة » التي كتبه جيولا الياش . الموضوع مستمد من حرب الاستقلال ضد النمسا عام ١٨٤٩ - ١٨٥٠ حينما تمسك قائد الثورة لايش كوشون بالهدف الاقصى من الثورة : اعلان الجمهورية ، وفضل الجنرال جيورج ، قائدها العسكري اللجوء الى المساومة ، فسحقت الثورة ، وحلت الخاتمة المأساوية بالجميع . وفي مسرحيات جيسولا الياش الاخرى ، يطرح نفس المشاكل : تمزق الثورة بين الحلم والواقع ، علاقه الفرد بالجماعة والسلطة ، السلام العالمي بين حلم الحرية والكفاح من اجل العدل . وهو مع زميليه ، لازلو نيميت وجيول هاي ، يدفعون الدراما المجرية الى معالجة تلك المشاكل الكلية ، التي تنف فضية الحرية على رأسها ، الحرية الكونية ، والاجتماعية ، والاخلاقية ، وهي قضية لا تنفصل عنهم عن قضايا السلام والعدل .

مجموعة اخرى من المؤلفين ، مثل جوزيف دارفاش ، ولايش ماستر هازي وايبري دويوزي ، ما زالوا يشفون عند المشاكل المحلية ، مشاكل البناء الاشتراكي والتحول الاجتماعي . ولكن مع قدرة اكبر على اكتشاف العالم الداخلي للانسان الفرد ، بالاضافة الى قدرة اكبر على نقد الاخطاء الفادحة للنظام ، وهي في الغالب اخطاء النظام في حق الفرد .

ولكن الانتصار الثاني والاكثر حسما ، تمثل في الاعمال النسبي استطاعت ان تربط بين الحقيقة المحلية ، مشاكل الوطن الداخليه ، وبين القضايا الكونية العظمى في عصرنا . واستطاعت من الجانب