

مسرحنا في ٦ أكتوبر والفرق بين الاحتفال والتفكير

السويس واحتلال صفتها الشرقية ..

في هذه السنوات اختلطت كل الامور وامتزجت كل القضايا . كانت ابسط المشاكل واقصرها عمرا تختلط بقضية مصير الوطن ذاته : قضية ان تظل مصر هي ذاتها مصر او ان تفقد مجموعة من اهم خصائصها واولها « ارض » مصر ذاتها . كانت قضايا التحرر الوطني في مرحلته الجديدة تمتزج بقضايا التحول الاجتماعي . وكانت قضية البحث عن اسلوب ممارسة السلطة الوطنية لقوتها تمتزج بقضية تعرض هذه السلطة نفسها لاستنزاف كل ما تملكه من قوة بل كل ما تملكه من ميرر للوجود ..

عاش بعضنا هذه السنوات بوعي وعاشها اكثرنا بانفعال . ولكننا جميعا عشناها . وجميعها هذه تتضمن جميع من يمكن ان يتفرج على هذا العرض التمثيلي . اي ان الجمهور سيذهب الى المسرح لكي يتفرج على ما سبق له ان عاشه بالفعل . ولما كان من المستحيل ان يعرض المسرح صورة طبق الاصل للحقيقة التي وقعت بالفعل ، ولما كان عليه ان يختار من هذه الحقيقة ما هو اكثر تعبيراً عن اشد خصائصها عمقا ، ولما كان عليه ان يسلط بالدراما وهجا من النور على المعنى الحقيقي لهذه الحقيقة ... فان من حق الجمهور ان يبحث في مسرحية « الحرب والسلام » عن المعنى الحقيقي لما عاشه بالفعل من حرب حقيقية او سلام حقيقي .

لا اذكر ان كاتباً مسرحياً واحداً في العالم كله جبرؤ على ان يقدم لجمهوره مسرحية عن قضية مصيرية شاملة عاشها هذا الجمهور نفسه وما زال يعيشها ، ربما باستثناء برتولت بريخت الذي كتب مسرحية عن هتلر والحزب النازي اسمها « صعود وسقوط - ارتورو ووي » . ولكنه قدمها في اثناء حياة هتلر . وقدمها في معالجة رمزية لا تشير الى الواقع مباشرة ابداً . ثم انه قدمها لجمهور غير الجمهور الاكاثي ولم يرها جمهور ألمانيا الا بعد سقوط هتلر باكثر من عشر سنوات ، ثم انها بعد هذا من اضعف بما كتب بريخت نفسه . لقد عرف المسرح بالطبع الاعمال التي حاولت ان تتضمن تليقاً من نوع ما او وجهة نظر في الاحداث المعاصرة للمسرحية نفسها . منذ كتب اسخيلوس مسرحية « الفرس » في اثينا القرن الخامس قبل الميلاد الى ان كتب ستر بروك وفرقة مسرحية عن جرائم الامريكيين في فيتنام وكانت الحشوش الامريكية ما تزال غارقة في وحولها هناك . ولكننا في هذه الاحمال نواجه اختلافات كغبة هامة ، اولها ان هذه الاعمال لم تكن تكتب لكي تحكي « حدوته » مكونة من شخصيات كالمخانات المرقمة : هذا هو فلان

في احتفالات ٦ أكتوبر ١٩٧٤ ، الذكرى الاولى لحرب رمضان ، قدمت هيئة المسرح المسرحية ثلاثة عروض مسرحية : الحرب والسلام ، ومحاكمة عم احمد الفلاح ، ورأس العرش (١) . تلك اسماء المسرحيات وتلك كانت المناسبة . ولكن يبقى السؤال : لماذا كان في مسرحيات كتبت واخرجت تحت شعار الاحتفال بهذا النصر الذي يضم كل ما نعرفه من المعاني (وستعرض له) ؟ هل عبر مسرحنا انتكاسته المحزنة وهو يتطلع الى ان يشارك في اكتشاف معاني الانتصار وما حققه وما ينتظر ان يتحقق من بعده ؟

سنحاول ان نجيب هنا ، تفصيلا ، ثم لنستخلص النتائج فيما بعد ، رغم اننا نحب ان نطرح سؤالا : هل كانت وظيفة المسرح ان يشارك في الاحتفالات بطريقة « الارسام » الاحتفالية ، ام كان عليه ان يكون هو الفن الوحيد القادر على ان يفكر فيما يحتفل به الناس ، وان يكتشف معانيه ؟.

الحرب والسلام على المسرح بعد الحقيقة :

من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر . ليس بالنظم وانما بالشاعرية ، والشاعرية كما يقولون تعني في اهم جوانبها اتساع الشمول لاحتواء الكلدات وتعني حدة الفاظ ، للوصول الى الاعماق . بهذا يكتسب الواقع « الممكن » في المسرح صدقا من نوع جديد لا علاقة له بالصدق الاخلاقي حتى وان كان قصد الشاعر ، اي المؤلف المسرحي ، ان يقدم لنا هذا الواقع من خلال وجهة نظر معينة يريد ان يقنعنا بها .. ورغم وجهة النظر المحددة التي اراد اصحاب العرض التمثيلي المسمى « الحرب والسلام » ان يقنعونا بها والتي لن نختلف معهم كثيرا حول جوهرها فكانهم ارادوا ان يقدموا نموذجا مدرسيا لكل ما ينبغي ان يتجنبه المسرح لكي يكون فنا مسرحيا بحق ، مهما كانت لغته الفنية ومهما كان بناؤه .

والمشكلة الاساسية في هذا العرض تنبع من انه يريد ان يقدم صورة مسرحية ملخصة لنفس الاحداث التي عشناها منذ ١٧ مايو عام ١٩٦٧ حتى ٦ أكتوبر عام ١٩٧٣ ، اي منذ تحرك الجيش المصري الى سيناء بعد اغلاق خليج العقبة ، حتى يوم العبور العظيم واقتران قناة

(١) كانت هناك مسرحية « سقوط بارليف » التي نستخدم مصطلح « مسرحية » لوصفها اختصارا ، طالما انها قدمت في عرض مسرحي . كتبها الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد وقد تعرضنا لها في مقال سابق .

في الحقيقة وهذا يرمز الى الطبقة كذا وهذه هي الفئة الاجتماعية كيت ثم تسير علاقاتهم في المسرحية بهذا الشكل المحدد ، اذن فان وجهة النظر المطلوبة هي كذا ، والنتيجة هي كذا . وانما كان المؤلف المسرحي يحاول باستمرار ان يكشف « اعماق الموقف » الذي يريد ان يعلق عليه ، وان يخلق له صورة فنية ، وان يجسدها في شخصيات الخ ..

اخشى ان اقول باختصار وحرصا على قدر من الموضوعية - ان الكتابة المسرحية في مثل هذا الموضوع ، لا تحتاج الى مجرد الشجاعة ، وانما هي تحتاج الى « عبقرية » فنية من نوع خاص يعرف صاحبها بالطبع « الف باه » الفن المسرحي ، ويعرف كيف يستخدم ثقافة سياسية واجتماعية ولقوية ونفسية كبيرة استخداما فنيا شاملا ، فجعله يدع البناء التماسك والشخصيات المقنعة بابعادها .. الخ .. الخ .. اما هذا العرض التمثيلي فله مواصفات اخرى لا علاقة لها بالفن الذي نتحدث عنه هنا ..

ولذلك يمكننا ان نتصور كمية الشجاعة التي لا بد ان يكون اصحاب هذا العرض تدروا بها ، من يوسف السباعي الذي كتب معالجة قصصية في بضع صفحات ، الى عبد الرحمن شوقي الذي كتب اهدادا مسرحيا لصفحات صاحب المعالجة القصصية ، الى المخرج محمود رضا الذي لا اعرف له اخرج مسرحيا من قبل . السى محمد عبيد المخرج الشاب الذي يضعون الى جانب اسمه تعبيرا غربيا « المخرج الدرامي » ولا نفهم ماذا يقصدون بهذا « المنصب » بالتحديد وان كان علينا ان نسال : اذن فما الذي اخرج محمود رضا .. الخ الرقصات ؟ اذن فلماذا توضع كلمة « اخراج » الى جانب اسمه ؟ على العموم سنكتشف ان الرقصات وحدها بالفعل هي التي كانت تتطلب نوعا من الاخراج .

ولكن نهايته .. يبدو ان العرض جاء بناء على تصور من وزارة الثقافة امل عليها انه من الضروري ان تشرح الوزارة بالمسرح للناس ما سبق لهم ان عاشوه . وان تنتهز فرصة هذا الشرح لكي تساهم في الترويج عنهم بالرقص والفناء .. وهذه النية لا اعترض عليها في حد ذاتها . المشكلة هي انه كان المفروض ان يكون هذا العرض التمثيلي مسرحا . ولكن المسرح تحول في ايدي هؤلاء الناس الى نوع من وسائل الايضاح شبهها صديق يفهم في المسرح ، وله ابناء في المرحلة الابتدائية ، بانها تشبه طريقة شرشر في التليم .. الحديث !

تلخص المشاهد الحوارية للعرض في تصوير حالة مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ ثم الهزيمة نفسها ثم حرب الاستنزاف والمثل بعد توقفها ثم تحول مصر الى سوق كبيرة للتهديب ونمو الفئات الطفيلية وقيام تحالف سري بين هذه الفئات والراسمالية المستقلة المعادية لثورة ٢٣ يوليو ثم جدية الجيش وحرصه على ان يسترد الارض بالدم والجهد والعرق ثم اشارة عابرة الى ثورة التصحيح واشارة اخرى الى « عام الحسم » واخيرا الحرب والانتصار والعبور . بالطبع هناك بعض المعاني التي تكتمل اساسا بالرقص . وهناك المواقف التي يقصد بها تكبير فكرة معينة او اتاحة الفرصة للضحك وحده .. ولكن فكرة « المسرح » ذاتها والمسرح باعتباره فنا ارتبط بالشاعرية والشمول والعمق ، هي الفكرة التي تخلفي نهايا ، ويتحول « المنظر » والمثلون والراقصون والالحن والاضواء - يتحول ويتحولون جميعا الى مجرد وسائل ايضاح « للافكار التي تضمثها الحواريات المكتوبة لكي يتبادلها اشخاص لا شخصيات فنية : فريد شوقي يمثل « عم وطني » الذي هو الراسمالية غير المستقلة ، ومحمد السبع يمثل الشخص الذي يرمز الى الراسمالية المستقلة وصلاح السعدني لمنظمة الشباب ومحمود التوتني للشباب البسيط العادي الذي يتحول ببساطة الى بطل وشهيد دون ان يحمل في راسه اي فكر من اي نوع والذي لا يستطيع الا ان يضحك الجميع سواد في هتافه الابله في البداية او ذهابه الى الحرب

بالبيجاما او استشهاده الاخير وهو يقضي زملاؤه المنتصرين ، ومحمد صبحي يمثل المتسلق الانتهازي الذي يتحول من حلاق الى راسمالي طفيلي عن طريق تجارة السنطة ، ورجاء حسين ربما تمثل « مصر » نفسها التي يحبها الرجال جميعا باستثناء محمود التوتني لانه اخوها وهو يطلب من الجميع الا يشقوها ، ويكتفي منهم بان يحرصوا عليها .. ثم هناك محمود الحديني الذي يمثل الجيش لانه ضابط شاب والذي يشب لنا ان جيشنا لم يهزم في يونيو ١٩٦٧ لكل الاسباب التي نعرفها ، وان الجيش لم يكن يجب ان يشاهد المدينة وقد تحولت الى سوق للمهربات وملهى للعبارة (هل تحولت مصر الى هذا حقا ؟) والمدحش ان يوسف السباعي نفسه في روايته « العمر لحظة » التي اصبحت مسرحية ومسلسلات اذاعية وتليفزيونية وهي في طريقها الان الى السينما قد دافع عن « الفرقة » في مدن مصر قبل اكتوبر وقال ان البديل الوحيد للفرقة هي ان تعيش في ماتم ...

ويدير العرض التمثيلي علاقات هؤلاء الاشخاص حريصا بشدة على المحافظة على اكبر قدر ممكن من السطحية ولا اقول المباشرة . ولكن المدحش ان هذا التسطيح المروع لاخطر سنوات تاريخ مصر الحديث لا يساعد اصحاب العرض على ان يظفوا منطقيين مع انفسهم . المدحش ان يقع التناقض في وسط هذا التسطيح .

مثلا يدخل صلاح السعدني في الفصل الاول لكي نعرف منه وجهة نظر محددة في « منظمة الشباب » .. تقول ان الشباب كان غارقا في حفظ كلمات لا يفهمها ويمشي في طوابير بلا هدف مفهوم وانه يكتب التقارير في المواطنين .. الخ .. وفجأة يتحول المشهد « الدرامي » الى رقصة واذا بالرقصة تمجد منظمة الشباب هذه وتمجد الشباب نفسه ، واذا بصلاح السعدني يصبح على رأس الراقصين ..

ومثلا تتطور الامور بعد تسعة ١٩٦٧ ونكتشف ان محمد السبع ممثل الراسمالية المستقلة يعقد علاقات قوية مع محمد صبحي الانتهازي المتسلق الذي سيصبح رمزا للراسمالية الطفيلية وانه يرحب في الحقيقة بعودة الراسمالية بعد ان عرفنا بفضه الشديد للاشتراكية ولاصلاحات الثورة . ثم نرى فيلما عن اهل منطقة القناة واغنية عن ماساتهم ثم يمتلئ المسرح بالمثلين الذين يرمزون الى المهجرين ثم نرى محمد السبع يشترك مع فريد شوقي الذي يمثل الراسمالية الوطنية في موساة هؤلاء المهجرين وتشجيعهم .. ما الفرق اذن بين النوعين من الراسمالية وبين الشخصيتين بالتالي ؟

ومثلا مشهد فنائي خاص (اي يؤدي بالفناء) المقصود ان نعرف فيه الاوهام الاسطورية التي يعيش فيها الجيش الاسرائيلي ، وغرفة في وهم ان العرب بعد ١٩٦٧ لا يمكن ان يحاربوا ، اي ان المشهد يضم مزيجا من الاشارات الدينية الى اساطير العقيدة الصهيونية والاشارات السياسية الى عقلية المجتمع الصهيوني بعد الحرب . ولكن الموسيقى كلها في هذا المشهد مأخوذة من الحن اغاني الطقوس الدينية للكنيسة القبطية المصرية والموسيقى بالناسبة من وضع الاستاذ سيد مكاوي الملحن الشعبي المصري .. الخ ..

مرة اخرى « نهايته » .. ومرة اخرى لا املك الا ان يختم هذا الحديث بعبارة سبق ان قلتها قبل قليل في بدايته : من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر ، ليس بالنظم وانما بالشاعرية .. واضيف ان فنانا واحدا او مجموعة من الفنانين لن يجروا على التعرض لوضوع وقضية معينة وشاملة مثل قضية مصر ومجتمعها وتاريخها وشعبها وحاضرها ومستقبلها بين ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ الا اذا كان او كانوا على درجة هائلة من الوعي واصحاب طاقة شاعرية لا يملكها الا العباقرة ..

محاكمة عم احمد الفلاح المفترى عليه :

مرة اخرى يطرح مسرح (٦ اكتوبر) قضية العلاقة بين المسرح والحقيقة ، او بين الفن كله وبين الواقع الذي يريد الفن ان يعالجه .

التأكيد في العملية النقدية .

ولكن المضمون في الفن كما نعرف في المبادئ لا ينفصل عن طريقة التعبير عنه . ولذلك لن نختلف في انه من الحماسة والغرور ان « تنهم » الفلاح المصري « عم احمد الفلاح » بانه كسول او فقير او جاهل . ومن المؤكد اننا سنتفق مع « مضمون » دفاع رشاد رشدي في انه اذا كانت مصر هي هبة فلاحها وصنعه لخصبها ودفاعه عنها ، فمن الادماء القبي ان تنتهمه بالكسل . ولكن ان ندافع عن فقره ، بزعمنا ان « من يعطي كل هذا الخير » كيف يكون فقيرا ، وان تدافع عن جهله بزعمنا انه عرف الله وسر الخلود ، ان ندافع عن فقره بتمسيح قضية « الفقر » البسيطة باستخدام مفهوم « الفقر » الصوفي ونقول ان الفلاح المصري فقير حقا ولكن الى الله ، وان تدافع عن جهله بان نبيع قضية الجهل والامية والتخلف الثقافي باللجوء الى اقوال غامضة توضع على لسان رجل الدين تقول « ان كل علمنا يقربنا من جهلنا ، وجهلنا يقربنا من الموت » ، فيصبح « العلم » سبيلا الى الموت لا الى الحياة ...

كل هذا ونحن « نتحمس » للفلاح العظيم والمعجزة ٦ اكتوبر العظيمة قائلين ان هذا الكلام هو من وحي ٦ اكتوبر العظيم هذا .. حينما نقول ذلك فغالبا الظن اننا بالفعل نكره جدا ان يتخلص عم احمد الفلاح من فقره ومن جهله ونخشى جدا ان يدرك عم احمد الفلاح حقيقة ان « الفقر » الذي يعانیه يساوي فقر طعامه ومسكنه وكسائه وعمله وانتاجه .

واغلب الظن ان مثل تلك الاقوال عن الجهل وعن علاقة العلم بالموت لا تعني الا اننا نخشى ان يتعلم عم احمد الفلاح كيف « يفكر » تفكيراً علمياً فيكتشف المعنى الحقيقي لفقره وجهله فيعصف بنا نحن من نكتب هذا الكلام متظاهرين بالاعجاب الشديد بقبي عم احمد الفلاح الفاحش وعلمه الفزير . هكذا يقول رشاد رشدي : العلم يقربنا من الجهل والجهل يقربنا من الموت والصبر اقوى من الاقدام ، والسكون اقوى من الحركة ، وكيف يكون فقيرا من اعطى ويعطي كل هذا الخير لمصر والعالم .. اصير انى يا عم احمد ، واسكن .. وتمتع بنعمة فترك فان الدكتور متحمس لك بشدة .. ومعجب للغاية بك ، بل انه يقول ان لحكم ذهب وعظمك فضة وشعرك من نور السماء .. طمعا ولكن ممن الذي ياخذ اللحم والعظام والشعر ثم يتفضل ويعطيك الكلام والاعجاب الشديد ؟ ..

بعد هذا الاعجاب الشديد بعم احمد الفلاح وبعد هذا الدفاع المجيد عن نشاطه وعن فقره وجهله يصبح من المناسب ان نتحدث عن ٦ اكتوبر مباشرة . وهذا يجرنا بالطبع الى قضية فلسطين ثم عن العرب . وقضية فلسطين تتلخص من وجهة نظر المؤلف في ان لصا سرق بيتا ثم طرد اصحابه منه . وتتلخص من وجهة نظر المخرج الذي اضاف رقصة لكي يساهم في تعميق وجهة النظر الاولى في ان اليهود انتهبوا عرضنا ... هكذا يستمر جهل الجمهور بكل شئ عن القضية . ويستمر عجز المسرح عن تادية وظيفته « العقلية » الحقيقية ، وهي دفع الناس الى « التفكير » وتعليمهم كيف يفكرون .

الى هنا والمسألة لا خطر حقيقيا عنها .. الخطر يبرز من تصوير المؤلف والمخرج للعدو على انه عدو فكاهي سواء وهو بجري او وهو يتهار . ويضيف احد الممثلين الشبان معنى ثالثا لصورة العدو : انه يعرض جسده على الجندي المصري بانتهاج ...

كان بوسع المؤلف ان ينتظر قليلا قبل ان يتصور آتهار جنه الات العدو بالصورة الهزلية التي رسمها او جرى « الطيار الاسرائيلي » وهو يصرخ « مصرى مصرى » لى يقرأ ما قاله المشير احمد اسماعيل على وزير الحربية المصرى : قال المشير فى حديث له فى « الاخبار » مع موسى صبرى ما معناه ان « الضابط الاسرائيلي ضابط كفاء ويعرف مميزات سلاحه وطبيعة الارض التي يقاتل عليها . ويختار مواضع ضربته

وارجو ان تتفق في البداية على ان عبارة مسرح ٦ اكتوبر لا تعني اكثر من المسرحيات التي اعدتها هيئة المسرح وقدمتها بمناسبة الذكرى الاولى لمعركة اقتحام قناة السويس ، ومرة اخرى ايضا يواجه الناقد نفس المازق الذي اشترت اليه في بداية حديثي عن العرض التمثيلي «الحرب والسلام» : المازق الذي تخلفه الركافة الفنية والتخلف العقلي الفاضح للعمل الذي يتعرض له الناقد ، ركافة تشيع في التعبير والبناء والتطور الفكري العام للعمل الى درجة تجبر العملية النقدية على التوقف قليلا امام المبادئ الاساسية للفن .

وسوف نحاول هنا ان نتوقف بدلا من ذلك ومعه في نفس الوقت امام الملامح التي لا يختلف حولها اثنان للحقيقة التي حاول « هذا الفن » ان يعالجها .

« محاكمة عم احمد الفلاح » هي العمل الذي بدا الدكتور رشاد رشدي يكتبه وينشره على حلقات في مجلة « الجديد » في ايام اكتوبر من سنة ١٩٧٣ ... وهي الاساس الذي اقام عليه فاروق الدمرداش عرضه المسرحي في مسرح الطليعة ، المسرح الذي ينسبونه الان الى اسم الرائد القديم زكي طليمات لكي يكون « مساهمة » مسرح الطليعة في احتفالات هيئة المسرح بالذكرى الاولى لاكتوبر العظيم .

وهذا معناه انه بينما كان مئات الالوف من شباب مصر يفوضون بالفعل تحت النار الحقيقية معركةهم الهائلة التي لم يبق العالم بعدها على صورته قبلها كان الدكتور رشاد رشدي يجلس ليكتب « من وحيهم » او من وحي ٦ اكتوبر مثلما كتب على الصفحة الاولى من الكتاب الذي ضم نص المسرحية في العام التالي في اكتوبر الاول بعد الاقتحام .

ولا بد لنا اولا ان نترف بان عبارة « من وحي » هذه عبارة مطاطة للغاية اذا استخدمت للإشارة الى ابداع فني مركب ، فيه من « العمد » الارادي الواعي اكثر بكثير مما فيه من التلقائية المتضمنة في كلمة « الوحي » وفي عبارة « من وحي » . ان قالب المسرحية تم قالب العرض نفسه لا يوحيان بانه كان هناك وحي من اي نوع ، كما ان مضمونها الفني العام الذي تناول الجانبين الاساسيين للمعركة ، الوطني والاجتماعي وكذلك لغتها المسجوعة وجمل الحوار المقلوبة التركيب لا يوحيان ابدا الا ان الدكتور رشاد رشدي « استوحى » اشياء اخرى غير « ٦ اكتوبر » . استوحى فكره السياسي والاجتماعي من اجل تفسير القضية بجوانبها ثم استمر في « استيحاء » كتاب مصور انحطاط الادب العربي المظلمة لكي يحصل على لفته المتكلفة .. ربما تحت « توهم » انه بهذا يضفي عليها شيئا من الشعارية .

ان فان اغلب الظن ان المؤلف ما كتب مسرحيته « الواعية » هذه الا متحمسا بالطبع ل « ٦ اكتوبر » .. ولكن ، متحمسا اكثر لفكره هو واتجاهه الفني والاجتماعي .

ولكنه لم يكن يفكر للحظة واحدة ان « يؤلف » قصة درامية في شكل مسرحي تتضمن المضمون العام للقضية وللصراع الذي كان « ٦ اكتوبر » احدى قممه الشامخة كذلك لم يكن يفكر في ان يحاول ان ينقل جوهر « حقيقة » هذا الصراع بان يكتب دراما تسجيلية يختار لها من الوقائع الفعلية ما هو اصديق تعبيراً واشمل واعمق عن حقيقة الصراع . ولانه لم يكن يفكر في كتابة قصة درامية . ولا دراما تسجيلية ، وانما في « تسجيل » حماسه الخاص ، لفكره ولواقفه بطريقته الفنية الخاصة ، قبل ان يسجل تقديراً حقيقياً ل « ٦ اكتوبر » وانفراه الثوري الحقيقي الفني والاجتماعي ... هذا في وسط تحمسه للفلاح المصري .. وعلينا الان ان نكتشف المضمون الحقيقي لهذا الحماس .

واي مثل هذا العرض المسرحي حيث « الافكار » التي يطرحها العمل تشكل العنصر الرئيسي الذي ينال اكبر تأكيد من جانب اصحاب العمل . فان « المضمون » بالتالي لا بد ان يكون هو هدف

ويستفيد من الثغرات التي تتركها في خطتك » . وهذه الكلمات تعني ان « القائد » الحقيقي مفكر حقيقي ايضا وتعلمي انه لا يريد ان يخدع جنوده الحاليين ولا المقبلين بتصويره لهم ان عدوهم سيجري امامهم او سينهار مثلما اراد مؤلف هذا العرض ومخرجه .

ولكن الاكثر خطرا هو هذا التصور الغريب للمقاتل المصري ، مرة يقدمه رشاد رشدي في صورة « الفتوة » ومرة يقدمه في صورة المنهوس الجنون . في مشهد مواجهة بين عم احمد جنديا وبين طيار اسرائيلي سقط بطائرته يعلن الطيار اننا هزمتهم بالسلاح ويصر عم احمد - فيما يبدو - اننا هزمتهم بالايمن . ولكن المؤلف يعبر عن هذا المعنى بان يجعل عم احمد يقول : طب ادي السلاح اهو ، تعالى .. ادخل لي « كان المسألة خناقة بين صبيان في حارة . اما عن « رمي السلاح » فقد كان المعنى العظيم الذي كان جديرا برشاد رشدي ان يفكر فيه هو المعنى الذي اشارت اليه الاية ١٠١ من سورة النساء من القرآن الذي يكثر المؤلف الان من التظاهر بالدفاع عنه « واذا كنت فيهم ، فاقمت لهم الصلاة فلنقم طائفة منهم معك ، وليأخذوا اسلحتهم ، فاذا سجدوا فليكونوا من ورائكم ، ولتأت طائفة اخرى ، لم يصلوا ، فليصلوا معك ، وليأخذوا حذرهم واسلحتهم ، ود الذين كفروا لو تغفلون عن اسلحتكم وامتعتكم فيميلون عليكم ميلا واحدة ، ولا جناح عليكم ان كان بكم اذى من مطر او كنتم مرضى ان تضعوا اسلحتكم ، واخذوا حذرهم ان الله اعد للكافرين عذابا مهينا » ، امرهم باخذ اسلحتهم مرتين حتى حين الصلاة ، وحتى بعد ان يضعوا حراسة على من يصلون بقوله : « فاذا سجدوا فليكونوا من ورائكم » .. ولم يقل احد ان يرمي الجندي سلاحه ، ويقول : « تعال ادخل لي » ..

وكان على رشاد رشدي ان ينتظر قليلا لكي يتعرف على بطولات حقيقية اعظم مئة مرة من مغامرات « عقلة الصباح » التي ابتدئها بخياله عن الفهوجي الذي كان « يحاور » الدبابات كأنها الدبابة قطة تصاور فأرا . وعن استسلام فرقة دبابات للعدو لفرد واحد ظنته كتيبة ، كان العدو جاء ليحاربنا وهو يظن انه يلعب .. الخ .. هذه الاشياء التي يظن المؤلف انه يمجده بطولات جنودنا بها ، بينما هو في الحقيقة يمسخها ويحولها الى اشياء صيانية لا معنى لها الا انه يريد ان « يضحك » علينا بمالفات ، كمالفات السينما الامريكية ، ولكنها اقل بالطبع حبكة وافقر تنفيذاً .

ولا ينسى المؤلف قضيتنا الاجتماعية الملحة بعد الانتصار : قضية مواجهة التخلف والفقر وتعاطف الاستغلال والتزييف بنفس الروح والحسم الذي واجهنا به العدو في ميدان القتال ، فهذه هي القضية الاساسية المطلوب تمييزها .. مقاتل يأتي الى الحكمة لكي يطالب « بالنصر اللي حققناه يستمر .. يمشي في عروقتنا ، يجري في دنا .. يصبح نصرا على الحياة » .. وشحاذ يأتي ليطلب بالا « يسرق احدتهم كرامته وعزته التي هي ثروته » ثم يقدم لنا المؤلف اسباب ضياع ما ضاع وسرقة العزة من الشحات ..

السبب الاول هو ان « بعضهم » صنعوا من الارجوز ارجوزا ، يضحك ويكي ويضحك الناس ويبيكهم حسب الطلب « ربما يقصد الفنانين » .

والسبب الثاني هو الحاوي الالعاب واحمد ابولسان اللذان نشرا الاوهام والاكاذيب فاصبحا سببا في الفساد وعموم الفوضى وضياع الامان احدهما بالااعيب والاخر بالكلام . ولكن المشكلة الحقيقية التي يثيرها التساؤل عن فساد الاوضاع والمؤسسات والنظم التي خلقت الارجوزات والبهلوانات والتكلمين ، لا نعرف عنها شيئا هنا ، ولا نستطيع ان « نفكر » فيها من خلال ما قاله المؤلف نفسه .

فان كانت هناك الاعيب وكلمات قد تكون سببا كما يقول رشاد رشدي في نشر الاوهام وغياب الحقائق عن العيون ، فهي الاكاذيب والكلمات التي من نوع « محاكمة عم احمد الفلاح » .. فالسرحية في

الحقيقة لا تكشف حقيقة ما .. وتتعهد كما ذكرت ان تخفي حقائق اخرى كثيرة .. فمن الذي يجب ان يحاكمها وان يحاكم صاحبها ... ان كان يصح ان يحاكم فنان على عمله الفني ؟ اما عن العرض نفسه فقد كان الى ابعد حد امينا مع « رؤية » الدكتور رشاد رشدي . ويبدو ان فاروق الدمرداش ادرك ان في مثل هذا النص تكون الافكار المباشرة بكل فجاجتها هي صاحبة الحق الاكبر في اكبر تركيز . لم يغير الاخراج شيئا عن النص الاصيل المنشور سوى الفاء مشهد تخفي فيه ام فلسطينية فدائيا لكي تقدم بدلا منه ولدها لجنود العدو .. لكن يجعل نداء الفتاة التي ستسير هائمة تنادي حبيبها ، مبرة كما اظن عن العدل او عن الحرية او عن الوطن، نداء موجها الى عم احمد الفلاح وليس الى الفدائي . وهذا تغيير صحيح في تصوري لانه يحافظ على المعنى الذي اراده المؤلف نفسه من التركيز المستمر على شخصية عم احمد الفلاح الذي هو الجميع والجميع هو .

وباستثناء عابدة عبد العزيز وعلي عزب وناهد جبر لا تستطيع ان تشر على لحظة من فن التمثيل الا نادرا ...

وان كنت تستطيع ان تستمع الى اصوات تنطلق فجأة من حنجرة كبير القصة ولا تعرف لماذا هو يزق هكذا بالاضافة الى اصوات الانفجارات الكثيرة التي حاول الاخراج بها ان يعبر عن جو « المعركة » . وهنا ترد ملاحظة اخيرة .. الا يعتقد مخرجونا وخاصة «مخرج» عم احمد الفلاح « ان ما يصنعونه على المسرح من رقصات لتعبر عن المعارك ، وما يرقفونه من « ببب » لكي يستكملوا هذا التعبير ، يعد شيئا هزليا هزليا ، وحيانا يتحول الى شيء يخلو من اي جدية او حتى تعبير عن « رجولة » الجنود .. قياسا حتى الى ما رايناه في افلامنا التسجيلية من مشاهد المعارك نفسها ؟

(٣) رأس الضئ : مسرح اكتوبر واخر الفرض الضائعة :

يقف العرض المسرحي « رأس الضئ » الذي كتبه سعد الدين وهبه .. واخرجه سعد اردش لفرقة المسرح الحديث « مسرح يوسف وهبي » على مسافة معقولة تفصله عن العروض الاخرى التمثيلية والمسرحية التي اعدتها هيئة المسرح وقدمتها بمناسبة الذكرى الاولى للسادس من اكتوبر ، اقول انها « مسافة معقولة » تفصله عن هذه العروض ولكنها ايضا تربطه بها من نواح جوهرية .

فالوضوع بطبيعته قريب من العالم الذي تنفس فيه سعد الدين وهبه على المسرح المصري لأول مرة وعاد اليه مرات كثيرة . وقد اختار هنا « القرية المصرية » بالذات لكي يعالج القضايا التي طرحها ٦ اكتوبر على المستويات السياسية والاجتماعية والعسكرية وعلى المستوى الانساني الفردي نفسه ، هذه القرية بمصادر صورتها .. الواقعية والفنية عند سعد وهبه التي تذكرنا بمسرحياته الاولى « كفر البطيخ » و « السبسة » و « المحروسة » و « كوبري الناموس » ، والموضوع نفسه والعالم « المحلي » الريفي الذي صاغه سعد وهبه قريب ايضا الى بعض العوالم الكثيرة التي تعرض لها سعد اردش من قبل على الاقل من وجهة النظر « الحرفية » من حيث يعتبر سعد اردش احد المخرجين المصريين المتمرسين بكيفية صنع عرض مسرحي جذاب .

من هذه الجوانب ينفصل عرض « رأس الضئ » عن « الحروب والسلام » وعن « محاكمة عم احمد الفلاح » ولكن الرغبات السياسية والفكرية التي دفعت يوسف السباعي وعبدالرحمن شوقي في « الحرب والسلام » الى التعرض لكل القضايا التي طرحها الواقع المصري بين هزيمة ١٩٦٧ وانتصار ١٩٧٣ وتلك التي طرحها الانتصار نفسه او يعيد طرحها من زوايا جديدة ، هي نفس الرغبات التي دفعت سعد وهبه الى تكرار نفس الخطأ الذي يجعل كتابة « مسرحية » تتناول كل القضايا وتناقشها في بناء مسرحي واحد او شيئا مستحسلا دون تسطيع

كل القضايا ودون هلهلة البناء المسرحي نفسه ودون الاعتماد بالناسي على الممثلين الذين سينتظر منهم ان يقوموا باخفاء ثغرات البناء عن طريق « الاعيب انحواة » التي يضطر ممثلونا الى ايجادتها والتنوع فيها فيصيبون بذلك عصفير كثيرة بحجر واحد ، وليس ضحك الصالة او انفعالها الا اقل هذه العصفير شأنا وان كان اسرعها في السقوط .

اما الرغبات « الغنيه » التي حكمت على الدكتور رشاد رشدي بان يحاول الهرب من السطوح اناشيء من معالجة كل شيء فسي مسرحية واحدة عن طريق التعميم الساذج وسجع الجمل التي يظنها بصنع « شعاعية » من نوع ما فانها نفس الرغبات التي تدفع سعد وهبه - عاندا الى عادته زابنه العديمة - الى الخروج فجأة من مستوى واقعي مباشر وجزئي يفكك بناؤه بسبب ازدحام رأس المؤلف بعشرات القضايا الى مستوى رمزي غير مباشر تكتسب فيه أحسدى الشخصيات النسائية بعدا يجعلها تمييزا مباترا عن « مصر » نفسها يتيح لها ان تلقي مونولوجات طويلة ، تبدأ بالعشاء السى الله لكى يعف ألى جانبنا وتصل الى استعادة ذكريات تاريخ مصر وامجادها ونهني الى أي شيء آخر قد يفرضه الموقف بالصدفة ، او يفرضه الفصه نفسها « وليس الدراما » بانصرورة ، او يفرضه مجرد حرص المؤلف على فضيه مهمة يريد ان « يقفل » بها المسرحية ويحصل على ستارة ختام قوية تستفز الصالة الى الوقوف والتصفيق .. ولا يهم ما يحدث للمتفرجين بعد الخروج مباشرة الى عالم الحقيقة .

والدهش حقا ان سعد اردش المخرج الذكي وصاحب الحروسه الجيدة يساهم دون قصد ، ربما نتيجة التسرع الشديد في عملية التنفيذ والانتاج والانشغال في اخراج عرضين كبيرين في وقت واحد (فسعد اردش هو الذي اخرج عرض مسرحية الجالون «حبيبتي يامصر» الذي كتب فكرته وحواره سعدالدين وهبه ايضا) اقول ان الدهش ان يساهم سعد اردش في زيادة تفكك البناء في العرض وزيادة صعوبة الخروج بانطباع موحد عما يريد العرض ان يقوله ، وهو بالقطع يريد ان يقول شيئا في كل شيء . فرغم ان سعد اردش قد حذف مشهدا كاملا واحدا على الاقل بهدف توحيد مشهد اخر كان سعد وهبه قد قطعه (من صفحة ١٢١ الى صفحة ١٢٥ في النص المنشور بدخول حكاية المدرس وسقوط تلميذ في الرسم في وسط سرد تواريخ حروب ٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ على أسنة محاربيها) وحذف ايضا جملا كاملة من الحوار هنا أو هناك ، فانه لم يستطع ان يحقق لحركته على المسرح انسيابها وتدفقها . فقد لجأ في مرات كثيرة الى اسهل الحلول لمشكلة ازدحام المسرح بالناس وهو ان يتراجع من « يخلص » كلامه الى الخلفية لكي يجلس ببساطة انتظارا لان يحل دوره من جديد فيقوم ويشارك مع المجموعة ويتكلم .

ولكن الغريب ان سعد اردش يقع في اخطاء شكلية اخرى نوحى بتسرع في فهم النص الذي يخرج ، انه يزود خلفية المسرح بدكتور من « شبك صيد السمك » مع ان القرية قرية فلاحين ، ويزود المنظر بعدة « دك » من جنوع النخل مع ان نص الحوار في الصفحة الثانية من الكتاب وعلى لسان ثلاثة شخصيات في المسرحية يقول ان المكان خال مما « يجلس » عليه غير الارض وان شيخ الفجر اذا اراد ان يجلس على شيء مرتفع فعليه ان يفترض مقعدا من الدكان الذي تدور الاحداث امامه ، وطوال الفصل الثاني تقريبا يجلس شيخ الخضر على مقعده في منتصف مقدمة المسرح لكي يحجب « الاسير الاسرائيلي عن الانتظار » بينما الفصل كله يدور حول هذا الاسير بالذات ، وفي اثناء هيجان الفلاحين في الفصل الثاني والثالث يتكاثر عددهم حتى يجبروا بقية المنصة تماما ، وهي لحظات الاظلام

بين مشهدي الفصل الثاني يركز ضوء خافت على الدكان ولا نفهم السبب الا ان يكون تزويد الممثلين بضوء يتلمسون فيه طريقهم .. الى اخر الاخطاء السخيفة المتشابهة التي تتم عن التسرع في فهم النص وعن تنفيذ التفاصيل أو تركها لمجموعات مستقلة من فئاني المسرح كل منها تنفيذ ما تراه دون ارتباط بالشكل العام للعمل في النهاية .

ولكي يعفى دائما اسؤال : ماذا يريد العمل ان يقول وكيف قال ما أراد ؟

ارادت المسرحية او اراد سعدالدين وهبه من خلالها - ان يقول كل شيء ورايه فيه ايضا . واذا بدأنا من اوسع القضايا السى اضيقها تبينا ان المسرحية تشير الى كل شيء يتعلق بالقضية الوطنية المصرية والصراع العربي الاسرائيلي .. والقومية العربية وقضية التحول الاجتماعي في مصر : بدءا من مسألة العلاقة المصرية بين العرب والاسرائيليين ، مسألة « الشعوب السامية » والموقف اللسامي ، الى ان مصر كانت دائما صانعة الحضارة والسلام السى علاقة مصر بالعرب وعروبتها التاريخية الى بدايات الصراع العربي الاسرائيلي والجامعة العربية وبداية ماساة فلسطين وتاريخ حرب ٤٨ ولحمة من حرب ٥٦ الى علاقة التحرر الوطني بالتحول الاجتماعي الى مسألة بقايا الطبقات الاقطاعية والراسمالية المستقلة الجديدة والتواطؤ بينها وبين بقايا الطبقات القديمة الى «استحسان» قيام نوع من التحالف بين الفئات الصغرى من الطبقات المتوسطة وبين الطبقات الشعبية الى مشاكل التنظيم السياسي غير المخلص قبل ١٩٦٧ وحتى ما قبل اكتوبر ١٩٧٣ بقليل وتواطؤ هذا التنظيم مع العناصر الفاسدة من الاجهزة الادارية والبوليسية والمدنية ، ومن هنا نبرز مشاكل الجمعيات التعاونية والوحدات الصحية في الريف وهذا بالإضافة الى مشاكل التعليم والامية وتسلسل الراسمالية الكبيرة الى الريف من جديد ووحدة القوى الاستعمارية وعلاقة الحرب بتعويق خطة التنمية ومعركة الصمود وحرب الاستنزاف وسلوك العدو اللانساني مع الاسرى وهذا ايضا بالإضافة الى قضية الوحدة العربية وكيف فشلت وحدة مصر وسوريا والتشابه بين العدو الصهيونسي الاستعماري من الخارج والمسغل الانتهازي في الداخل ..

واعترافنا ايضا لكل هذه القضايا والاراء التي تتضمنها طريقة صياغة كل قضية واعتدلالان « ترتيبها » التصاعدي او التنازلي لا ادري قد « انفلت عياره » هنا مثلما « انفلت عياره » هناك .

احيانا يتعرض سعد وهبه لبعض هذه المشاكل في مستوى واقعي مباشر وبطريقة مباشرة ايضا وحية « اي مجسدة مسرحيا من خلال موقف » .. واحيانا يعرضها من خلال السرد وحكايات ترويحها الشخصيات ولكنه ينتقل الى مستوى اخر يكاد ان يكون رمزيا وغالبا ما يكون خاصا بشخصيتين او ثلاث سترمز اولاهما الى مصر نفسها في النهاية وسيرمز الثاني الى ابنتها المخلصين المقاتلين .. وسيوجه الدعوة الى القضية النهائية الكبيرة وهي قضية وحدة كل القوى الوطنية .!

اننا لا نكاد نخلف مع المؤلف في وجهة نظره في أي من كل هذه القضايا في كبيرها او صغيرها . ولو اختلفنا معه في بعضها فليس هذا هو المهم هنا ، كما انه لم يكن مهما ولن يكون مهما في

المستقبل أن يتفرض المؤلف المسرحي في عمل بدأ بسيطاً وجميلاً ، واستمر كذلك فصلاً واحداً كاملاً تقريباً أو أكثر لكل ما يخطر على بال من مشاكل وظنه كأنه لا ينوي أن يكتب في هذه الموضوعات بتعمق بعد ذلك أبداً ..

تبدأ المسرحية وتستمر طوال الفصل الأول ، حتى منتصف الفصل الثاني تقريباً في المستوى الواقعي المباشر للقرية ، في اتجو الذي عرفه سعد وهيبة معرفة جيدة بخبرته الخيالية الواسعة والذي استفاد في صياغته الفنية له بأعمال توفيق الحكيم المشهورة وخاصة يوميات نائب في الأرياف . هنا لن تستغزنا صياغة المشاكل المطروحة رغم كثرتها ورغم أنها مصوغة بمهارة داخل السياق العام للحوار ، وي طرح دائماً بحيث تساهم في تعرفنا التدريجي للموقف والاتجاهات العامة للشخصيات .

هنا نرى سعد الدين وهيبة الكاتب المسرحي المتمرس الذي نعرفه تساعده على المسرح مجموعة ممتازة من الممثلين لم يكن بينهم السيد شكري سرحان لحسن الحظ ، لأن شخصيته كنا نسمع عنها فقط من حين لحين ولم تكن قد رأيناها بعد .. واعتقد أن أبرزهم كانوا أربعة .. نبيل بدر في دور الفقير « محمد أبو فرقة » وأحمد الوشاحي في دور السمسار الغريب .. سبحانه وعادل بدر الدين في دور التربوي والحقاق « جميل » والذي اعتقد أنه ثروة تمثيلية ثمينة للكوميديا الواقعية المصرية ، ثم شعبان حسين في دور تابع الفقير وكاتب بلاغاته ومرسالة بانع الجرائد القديم « مرزوق » ..

طوال هذا القسم من المسرحية (نصفها تقريباً) كان يوجد باستمرار ما نود حقاً أن نعرفه في المسرح الواقعي : إنسانية البشر الحقيقية وتصارع ذكائهم وعواطفهم ومصالحهم . إنه صراع يعرف المؤلف معناه واتجاهه ولكنه يعبر عنه في ثنايا انشغاله برسم شخصيات الصراع وتحديد مواقفهم على جوانبه . فحينما تقول فتاة شابة للفقير الفاسد « حتنشطر عليه أنا .. ما تروح تشطر على اللي نازلين حرت في رجالة البلد .. ما تروح تضربهم على بوزهم ، اللي حطوا بوزكم في الطين » .. أو حينما يقول مرزوق للفقير : « اكتب وأنا ساكت أزاى .. هو أنا مكنته .. » أو حينما يقول له أيضاً : « وهو انت عمرك قلت ع الفاعل في جنابة » .. وحينما يقول أيضاً عن سور السراي القديمة المهوددة الذي يرمز إليه بقايا سيطرة الطبقات القديمة : « البلد هي الحق عليها اللي تسبب سور زي ده هنا ما تهدوش » .. وعندما تجيب عليه نفس الفتاة فتحية « مديعة حمدي » « كل البلد ما تنسلم عشان تهده يطلع ابن الحرام من تحت الأرض يفرکش اللمة وبمديسن كل واحد يقعد يقول وأنا اللي » .. ويجعلها سعد اردش توجه

هذه العبارات إلى الفقير الفاسد .. فاننا نعرف في نعومة فنية حقيقية .. حالة « القرية » ومواقف الشخصيات وعلاقاتها ، ولسات متفرقة من تكوينها الداخلي أيضاً وإحلامها الخاصة ، ويتخذ بالتالي أطراف الفعل المسرحي وتتوفر الفرصة لتكوين مسرحي متماسك ، وتكسبون الدراما الواقعية إذا نجح المؤلف في التمسك بخيوطه الأولى باقتدار وإذا أصر على أن يطورها من داخلها ، ولا يفرض عليها عناصر تفسيرية واسلوبية مختلفة من عنده ، ليجرد رغبته في معالجة قضايا العالم كله في نفس الحيز ، ومن خلال نفس الشخصيات وعلى أساس أن هذه « مسرحية واحدة » ..

ولكن هذه الرغبة تفرض نفسها على سعد الدين وهيبة لتسييه واحدة من الأسس التي لا تتغير لمهنته ككاتب مسرحي ولكي نقتدنا نحن فرصة الحصول على مسرحية جيدة .. ووطنية أيضاً وصادقة ، بمناسبة ٦ أكتوبر العظيم ..

فمنذ أن يأتي الأسير مع بداية النصف الثاني من الفصل الثاني إذا بكل انقضايا « تصب » على السطح ويفقد المؤلف سيطرته التي تحقق للفعل المسرحي تماسكه باستمرار الشخصيات على منطقتين واستمرار الحوار على تلقائيته . وتناجح بقية المسرحية بين واقعية الزمن المباشر ، وواقعية الزمن الماضي ، بالفلاش باك الذي يستعيد تجربة فريد - شكري سرحان - في الأسر « ثم تناجح بين الواقعية الآن وفي الماضي وبين الرمزية المطلوبة لكي تتاح الفرصة لإعطاء سميحة أيوب (التي تقوم بدور «أمنا») التي عثرت على فريد فأقدا ذاكرته بعد ٦٧ فتزوجته واعطته اسمه) قدرة التعبير عن مصر نفسها وحتى تتاح الفرصة للمؤلف لكي يكتب لها خصيصاً مونولوجات طويلة تدع فيها وتطرب وتؤكد أنها هي مصر نفسها .

وبالتالي يقفز البناء من معنى إلى معنى ومن مشكلة إلى مشكلة ، وإذا بالشخصيات المسرحية تتحول إلى مجرد معادلات تشير إلى قوى اجتماعية معينة بفجاجة ، وإن ظل التحليل السياسي علمياً وسليماً ، والشكلية باستمرار هي كمية الجهد العقلي والوجداني الذي يطلب من المؤلف أن يبذلها لكي يجسد أفكاره وآراءه وجوانب تحليله ، دون أن يفقد الفعل الفني منطقته الفني ذاته .. فيفقد الفنان الفن ، دون أن يكسب عمقاً جمهوره بتحليل مبسوط ، وإراء سطحية لا يمكن تمييزها دون أن يستغرق عرض المسرحية أسبوعاً كاملاً .. على الأقل .

هذه المسرحية من النوع الذي يأسف المتفرج - والناقد - أمامها ، لأنها بدأت بوعد بعمل فني ممتع ومفيد ، ثم فضل المؤلف أن « يعلمنا » كل شيء لكي يشبث إحاطته بكل شيء واهتمامه بكل شيء ، فلم يمتعنا ولم يعلمنا ، سامحه الله .

القاهرة

نخبة (نسائي)

بقلم

جيزيل حليمي

كتاب خطير تقدمه إحدى زعيمات حركة التحرر النسائي في العالم .

يصدر في الشهر القادم