بيتر فايس والمسرح التسجيلي

بقلم بنيان صالح

مقدمة

بالرغم من ان مسارح الدويلات الالمانية كانت قد رسخت برعاية الامراء البروسيين ، الا ان اتحاد المانيا اللاحق بقيادة بسمارك ـ ١٨٧١ ـ كان ذا اثر بالغ في تطوير وترسيخ مسرح وطني الماني مميز. واول مدرسة شاملة في هذا المسرح يمكن تمييزها هي الطبيعية « التي نادت بزعامة المذهب الفلسفي العقلاني وبالمذهب الدرامي المبني على تصوير الشخصية المسرحيةعلى انها نتيجة محصلة قوى البيئة والوراثة » (١).

الا ان رد الفعل جاء بعد ذلك من المدرسة التأثيرية التي عملت على الفصل بين الواقع المادي وتصور الفنان له ومن ثم نتاجه معتمدة على الشعور والعاطفة فحسب .

اما المدرسة الرمزية التي اعقبت ذلك ، فقد عملت على تحويل الواقع الى رموز وعلامات يجهد الفنان نفسه في تركيبها ، ومع ذلك فغالبا ما تأتي مغلفة بالغموض والارتباك .

في حين امكن في زمن الحرب ، الكشف عن روح مشربة بالانجاه النازي ،سواء في الدراما او الموسيقى وبقية الفنون الاخرى ،بينما سببت نتيجة الحرب المعروفة النزوح بالالمان نحو التعبيرية التي اصبحت من خواص الالمان .

في حين حدثت التطورات الخطيرة في مسيرة هذا المسرح خلال العشرينات من القرن العشرين ، في البداية على يد ارفيف بيسكاتور ومسرحه السياسي ثم المسرح البريختي الذي ارسى اصوله بريخت .

ويبرز الدكتور ـ يسري خميس ـ في مقالته (حول المسرح التسجيلي) (٢) مسرحية النائب للكاتب المسرحي الالماني هو خهوت التي اخرجها ارفيف بيسكاتور على مسرح الشعب ، كبداية متكاملة للمسرح التسجيلي وهي في خمسة فصول وتتعرض لجرائم النازيين.

ولكن الدكتورخميس نفسه يعود فيؤكد بأن جذور المسرحالتسجيلي يمكن انتجدها عند كتاب آخرين في المسرح الفرنسي ـ ارمان جاتي. ـ مثلا في مسرحيته (تقارير من كوكب سيار) واذا كان الكتاب الالمان هم المؤسسون الفعليون للمسرح التسجيلي على حد تعبير الدكتور ـ خميس ، فان بيتر فايس يعتبر الان على الاقل الممثل الابرز لهذا التيار في المسرح المعاصر . ولفهمه لا بد من العودة الى بيسكاتور وبريخت .

يقول بيسكاتور :« من خلال ريبر ثوارنا واعمالنا الفنية اردنا قيام سياسة » (٣) وكانت مهمته في الاساس محددة بالقاء الاضواء على المشاكل السياسية والانتفاضات الوطنية من خلال الرؤيا العلمية للطبقة البروليتارية وكان شعاره (التحريض من اجل الاستيقاظ) كما عمل على تجاهل الاسس القديمة للدراما .

اما بريخت الذي ينطلق من الموقف ذاته اي جعل المسرح في خدمة النظرية العلمية للطبقة العاملة فقد شغلته اكثر من غيره قضية الشكل في العرض المسرحي . فبدا ضد ارسطو وضد الدراما التقليدية عموما جامعا بين اقل قدر درامي واعظم اتساع ملحمي ، محطما الايهام الذي كانت العروض التقليدية تسقط مشاهديها فيه ومؤكدا على التعليم .

ثم جاء فايس ليجمع بين السياسي والملحمي ، الاول بالتزامه بعرض فكر الثورة والثاني بتقديمه اياه بدروس شيقة ، وقد عمق فايس هذه التركيبة فخرج منها بتشكيلة حادة مثيرة ، صلبه مباشرة وشاعرية . فمع انه كسابقيه يستخدم الافلام والوثائق والشرائح والمسرح داخل المسرح لكنه لا يستخدم كل ذلك كاشياء اضافية تفيد في التفسير والاشارة والربط فحسب بل هو يستخدمها كجزء اساسي داخل العمل المسرحي وفي ثنايا نسيجه المعقد .

ان المسرح التسجيلي يعتمد في الاساس على وثائق حقيقية ومعروفة تاريخية قديمة وحديثة ، ثم يكسبها ابعادا معاصرة اي انه يطرح التاريخ نفسه بل من اجل فضح قضايا عصرنا ولربط ما نعانيه الان بما سبق وعاناه الانسان في عصور ماضيه وليقيس مدى التطور والتأخر في خط الانسان الكفاحي .

ويعتبر المسرح التسجيلي بحق ـ كما سيتكشف من خلال النصوص التي سوف نتعرض لها بالدراسة هنا ـ مسرح قضايا الشعوب الثائرة فليس مثله اي مسرح آخر في استيعاب ملاحمها الكفاحيةوتضحياتها .

وبهذا يكون هؤلاء الكتاب الالمان الثلاثة الذين قاسوا النفي والاضطهاد قد واصلوا بشكل نفاذ خدمة الخط الاكثر وعيا في المسرح العالمي المعاصر .

بيتر فايس

ولد عام ١٩١٦ . واثناء الحكم النازي فر وعائلته الى السويدوهنا

(١) ـ د. عزيز سليمان . مجلة المسرح . العربية ٢١ .
(٢) مقدمة مسرحية (مارا ـ صاد) روائع المسرح العالمي عدد ٤٣ .

(٣) حول مسرح بيسكاتور يرجى مراجعة كتابات الاستاذ كمال عيد مجلة المسرح ١٩ ، ٣٠ ، ٣٣ .

اصبح (مواطنا عالميا) على حد تعبيره ، فلااصدقاء ، ولا معارف، ولا وطن ! . ولعل هذا ما جعله يشعر بالارتباط الاقوى نحو العالم ككل من خلال تجربته الذاتية « انني اكتب كي اكتشف اني اقف ، لذا يجب ان اطرح شكوكي حتى استطيع الاختيار » .

بدأ فاتنا تشكيليا سرياليا ، ثم اتجه الى صناعة الافلام القصيرة التي جاءت في بدايتها متأثرة باسلوبه السريالي والتشكيلي ، ثم تحول الى انتاج الافلام التسجيلية ، ولعل ابرزها هو فيلم ـ السراب .«الذي صنعه فايس عام ١٩٥٨» (٤) وفيه تصور شخصية مأزومة كشخصية جوزيف ك في رواية المحاكمة ـ لكافكا ـ كما لاحظ الدكتور سرحان.

ويبدأ الفيلم بالبطل وهو يرقص ، ورقصه هذا ليس بسبب فرحه ولا بسبب حزنه كما عند زوربا في رواية كازند زاكي بل بسبب جوعه الشديد . ثم تعترض البطل حواجز رهيبة عليه ان يتخطاها لكنه يفشل ثم يسقط بمحاذاة احد الشوارع وبقرب عربة قمامة حيث يقوم احد الكناسين بكنسه مع القمامات . وواضح من خلال محتوى هذا الفلم ان فايس هنا يعرض (نحسسه) الوجداني امام عالم البرجوازية اللاعادل والارهابي ، كما يؤكد هذا الفلم ان اسلوب فايس التسجيلي في المسرح كان مبذورا في محاولاته السينمائية هذه .

طبعا ليس اسلوبه التسجيلي الصرف المتبلور خاصة في مسرحيته « حديث عن فيتنام » بل محاولته هنا للتوصل الى التأثير في المشاهد من خلال عرض موضوع في مواقف متعارضة دائما وينتهي بمأساوية مطعمة بالكوميديا . اما تحوله المفاجيء من السينما الى المسرح فهو يبرره بقوله . « ان الفيلم ينقصه شيء واحد عظيم هو الاتصال الحسي بالجماهير » .

((مارا ـ صاد)) (٥)

واسمها الكامل : ((اضطهاد واغتيال جان بول مارا ، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد دي صاد)) .

وفي دراستي لها استميح الدكتور يسري خميس مترجمها وأبرز من قدم فايس في العربية ، استميحه عذرا في ان ابدأ بنقطة مخالفة لما قدره عند تحليله لهذه المسرحية .

فهو يقول :

((انها مسرحية خالية من الاحداث بمعناها التقليدي ، فكل الافعال تعرف منذ البداية)) (ص ٢١ ، المصدر السابق) .

ففي رأيي انها مسرحية احداث .. وفيها حاول فايس ان يكتب متبعا الخط الكلاسيكي ومطعما اياه بما توصل اليه المسرح الحديث من وسائل فنية .

ولعل النقطة التي عززت ذلك الرأي عند الدكتور خميس اكثر من غيرها هي شخصية المنادي النشطة عند افتتاح المسرحية وتعريفه للجمهور بشخصياتها وبكل المهام المنحطة بهذه الشخصيات والافعال التي سوف تلعبها مع تحديد هذه الافعال بقضية اغتيال مارا صديق الشعب وابرز قادة الثورة الفرنسية ١٧٨٩ عند منعطفها الشعبي .

ان (الكشف) او (الفضح) الذي مارسه هذا المنادي عند فايس اوضحته مقدمات بسيطة مماثلة لشخصية المنادي هذه في مسرحيات كلاسيكية اخرى ايضا .

ولعل هذه الملاحظة تنطبق بوضوح على مسرحية ((هملت)) لشكسبير. فبمجرد عودة الامير الدانمركي من جولة قصيرة في بداية المسرحية يجد كل الدلائل تشير الى ان عمه قد اغتال والده واغتصب العرش. وما يتبقى امام المشاهد بعد ذلك هو صراع هملت مع نفسه او بالأصح مع علاقات عائلية كانت سليمة الى وقت قريب وكان يحترمها ويخشاها، فاذا بها تنقلب الى العكس بسرعة مذهلة .. لم يتمكن بتكوينه الخاص ان يلاحقها بانقلاب مماثل بل كان عليه ان يصطرع نفسيا اذا صح التعبير مرورا بالتوتر اللازم للوقوف امام خصائص الحالة الجديدة.

اما في ((أوديب ملكا)) لسوفوكليس (٦) ففي بداية المسرحية يستدعي اوديب العراف ((تيريزياس)) ليكشف له سبب اللعنة التي جلبت الوباء الفتاك لمملكته طيبه فيرد عليه العراف : ((انك من حيث لا تدري قد اتيت امرا مخزيا مع أحب الناس اليك ، وانك لا ترى في اي بلاء تخوض)) . وما يتبقى بعد هذا صراع أوديب في سقطته بين نفسه وبين الاخرين المنتظرين لهذه السقطة .

ان الاحداث المتراكمة المتبدلة لم تمر فيها المسرحية المكتوبة الا في ادوار انحطاطها وتحولها الى ميلودراما تعتمد التهويل والاختلاق، اما الكتابات المتقنة ـ لا اعني المسرحية جيدة الصنع هنا ـ فهي تنطلق من موقف واحد ويقودها صراع شخصياتها عبر خطها العام والخاص .

وبصدد مسرحية فايس هذه فان منطلق الحدث الاساسي هو الترتيب لاغتيال مارا حيث يتقدم الكاتب بعد ذلك لعرض الحياة التي سادت ايام الثورة الفرنسية ... طبيعة الثوار والاعداء .. طبيعة الماضي والحاضر . ان قضية الاغتيال هذه التي يقدمها فايس ويؤخرها ثلاث مرات متواليات ، اشبه بقول لوزيتانيا الذي كان فايس يحركه في مواقف مختلفة في المسرحية ليبرز من خلاله بشاعة الاستعمار البرنفالي ازاء مواقف الشعب الانغولي الانسانية .

وان كان اغتيال مارا وغول لوزيتانيا يقفان على طرفي نقيض .. فالاول يبلور موقف الثورة في سقوطه .. اما الثاني فوجه استعماري، ولا اعتقد ان احدا يستطيع فايس ان يخدعه بقوله على لسان كولمبيه. في افتتاحية الفصل الاول بأنه يقدم : ((الساعة الاخيرة لجان بول مارا)) ذلك انه يقدم بالاصح في خلفية وجوانب ومقدمة هذه ((الساعة)) واقع الثورة الفرنسية مختزلا بين شخصيتين مركبتين فنيا من شخصيات الثورة الحقيقية .. مع اهتمام بالشكل واسلوب العرض.

فمن ناحية بعرض فايس مسرحيته هذه على انها مسرحية تمثل في مصحة شارنتون وعلى انها من تأليف المركيز دي صاد احد نزلاء هذه المصحة .. وهو اذ يؤكد جو المصحة من خلال ملابس الشخصيات وحركاتها الهستيرية .. باعتبار ان غالبية النزلاء يعانون من انحرافات خلقية وعصبية ، يؤكد الى جانب ذلك على لسان كولمبيه ايضا بأن هذه المسرحية من اجل تسلية الجمهور وتثقيف المرضى و((رجاؤنا ان نحظى باهتمامكم .. فالجميع يمثل بقدر امكانه)) .

وبهذا يجمع فايس بين الايهام وفك الايهام .. مؤكدا هذا طيلة العرض مراوحا بين الايهام وايقاظه الجمهور ومنتهيا في آخر صفحة الى : ((صدقنا انها تمثيلية نشاهدها بمعدة مرتبكة ... نقف امامها مذهولين ويباركنا القسس)) .

بل ان فايس يذهب الى ابعد من ذلك . اذ يظهر الشخصيات البارزة في المسرحية في بعض المواقف وهي ناسية لحوارها .. فيسارع المنادي لتلقينها امام الجمهور .. وهو يفي بهذه (التوعية) بشرط بارز من شروط البريختية ، وان كنت قد احسست بأن تخطيط فايس الدرامي كان محكما الى درجة عميقة بحيث ان القارىء او المشاهد لا بد وأن ينسى نفسه باستمرار على الرغم من تكرار التحذير بانها مجرد تمثيلية !.

واعتقد بان مرد هذا (الانسلاب) الذي يسببه فايس لقارىء مسرحيته هذه هو العمق الكبير الذي رسم به كلا من مارا وصاد .

وقد يتبادر الى الذهن انه اذا كانت هاتان الشخصيتان جاهزتين في تلافيف تاريخ الثورة الفرنسية .. فما اهمية الجهد الذي بذله فايس في اعادة كتابتهما في عمل يعد من الاعمال الجريئة ؟ الواقع ان فايس قد انجز مهمتين وبنجاح تام ، فهو اولا اعاد صياغة هاتين

(٤) د . سمير سرحان . المسرح عدد ٤١ .

(٥) ((مارا ـ صاد)) ٩٦٤ ، ترجمة الدكتور يسري خميس، روائع المسرحيات العالمية العدد ـ ٤٣ .

(٦) ترجمة الدكتور علي حافظ .

الشخصيتين بكثير من الوضوح والتحديد .. بحيث امكننا ان نرى من خلال كل منهما الموقف الواضح والتطور المحدد .. لمفكرين حاول كل منهما ان يغطي احداث الثورة .. وثانيا انه قد جمع بينهما ـ بين النقيضين ـ فانتج نتاجا جديدا ... ليس هو صاد ولا مارا ... بل هو ـ هما معا ـ وهي تركيبة متوفرة تاريخيا .. وان كنا لا نلاحظ الا جانبا واحدا منها فقط .. وهي تركيبة تعاني منها بخاصة قيادات الثورات الوطنية حتى اليوم ..

اما اذا نظرنا لهما ككيان واحد .. باعتبار انهما يشكلان شخصية واحدة هي ليست بالضرورة متناقضة .. ولكنها شخصية موقوتة بزمنها .. وبانحدارها الطبقي .. وبظروفها الكفاحية ايضا .. فان العمل المسرحي قد خلق من الصراع بينهما عرضا دراميا شيقا يضاهي اكبر الكلاسيكيات المعروفة ..

ويؤكد فايس هذا المزج من خلال بلورة الفكر المتقدم الثوري عند مارا .. الى جانب الفكر الاصلاحي عند صاد .. الراغب في التغيير والخائف من نتائجه .. وتأكيدا لذلك فان فايس قد استبعد نهائيا اية شخصية ملكية او اقطاعية .. فهو يدرك بوضوح ان الجدل قد انتهى مع امثال هؤلاء .. ولكنه ما زال مستمرا مع امثال صاد .. وحتى مع امثال مارا الذين يخفون في دواخلهم على الرغم منهم ـ لان اغلبهم قد كلفهم ذلك وجودهم ـ انفاسا من صاد المتهيب المتخاذل .

ولا مجال للاستغراب حول الخبير الكبير الذي افرده فايس لآراء صاد الهروبية مع عدم سخريته منها ولو لمرة واحدة .. او تشويهها.. ولكن الصحيح ايضا ان فايس كان يبلور على الجانب الاخر مواقف مارا .. وقضايا الثورة حول انسانها .

واحسب ايضا ان البناء الكلاسيكي الذي اختاره فايس هنا .. كان يحتم عليه موازنة الكفتين او على الاقل تقريبهما من بعضهما .. فالروح الدرامي لا يتضح وتزداد فاعليته من سلب وايجاب بل من ايجاب وايجاب ايضا .. اي من قوة وقوة اخرى مضادة .. هكذا في جميع الكلاسيكيات ، لكن فايس يتوقف اخيرا الى جانب مارا :

صاد : حياتي هي الخيال ، الثورة لم تعد تهمني ..

مارا : الافكار القلقة لا تكفي لتحطيم جدار ..

وهناك قضايا اخرى حيوية افضل ان ارجيء الكلام عنها الى حيز آخر من هذا المقال ..

وتبقى قضية الشكل في هذه المسرحية .. والتي قال عنها الدكتور خميس «انه يبدو واضحا في هذا البناء الجريء الضخم المعقد الذي حفلت به المسرحية .. وفي هذا الحشد من الامكانيات: اغنيات الكورس ، الحوار الشعري ، المسرح داخل المسرح، الباتنوميم، الرقص ، تنوع المشاهد ، تناقض الشخصيات » .

واذا كان فايس غير مجدد في هذا ـ الجمع ـ فانه يعتبر مجددا بحق في استخدامه ـ للديكوباج ـ في لم وبتر الاحداث واعادة عرضها.. بعد فترات زمنية موقوتة .. مما يضفي على العرض حيوية وتأثيرا، يضاف الى ذلك التقاط الشخصيات من الحشد الثوري مما يتلاءم مع منهجه التسجيلي الذي لم يتبلور بشكل كاف بسبب الكثافة في رسم الشخصيات ... اما الجوقة الموسيقية هنا فهي اشبه بالجوقة اليونانية ـ التي تؤكد بعض البحوث بانها كانت تلازم العرض في عزفها ..

ويؤكد فايس هنا التزامه لغة الشعر والتي سوف تتبلور حدة وبساطة في رحلتيه القادمتين في انغولا وفيتنام ... وهذه اللغة الخاطفة الحادة .. المقطعة المقاطع .. توفر له التركيز ... وتحمل شحنات وجدانية وفكرية لا يفلح المفكر في نقلها من والى الشخصية في لحظة درامية محددة .

انشودة غول لوزيتانيا (انكولا) (٧)

يقول بيتر فايس في النصف الثاني من مسرحيته هذه التي كتبها من اجل افريقيا الثائرة «المتفرجون في الغرب لا يأبهون كما يحدث لان لوزيتانيا تحمي املاكهم في انجولا ، فهم جميعا مثقفون وزملاء مخلصون في حلف الاطلنطي» .

اما فايس نفسه فلا يمكنه الا ان يأبه وينشغل ... ومن ثم يضع فنه وقواه ككاتب معاصر من اجل تصعيد الثورة ضد الامبريالية . لقد قالت سلطات سالازار بعد تقديم هذه المسرحية في استوكهلم عام ٩٦٧ وبعد ان فشلت في منعها «انها لا تعكس اي احساس بالمسؤولية وانها عمل يستثير الفتيان» .

والحقيقة انها عمل يستثير الثورة .. كما انه يفضح ويدين وبشكل حاد الاخطبوط الاستعماري .

انشودة فايس هذه لا تقف عند انجولا وحدها .. بل تمد ضوءها الكاشف الى الشعوب الافريقية في روديسيا وموزنبيق وكاتنجا ، وبقية اطراف الغابة السوداء .. ولو سألنا سؤالا من هذا النوع : «هل يمكن لكاتب ان يتناول قضية الحياة والثورة في افريقيا بهذا العمق والشمول والاثارة كما فعل فايس ؟» فقد نؤيد الاجابة استحالة اية محاولة خارج منهج فايس في المسرح التسجيلي ، ذلك ان اية سيرة ذاتية لفرد او لعائلة او لمجموعة أفارقة او بيض ومهما كانت كثافتها لن تنجح الا في الفضح المحدود لقليل من زعانف هذا الاخطبوط الخداع .

بينما نجد فايس قد عراه حتى العظام ، بل وقد دك بعض هذه العظام واطلق صريرها ايضا !.

ومادة فايس التي اعتمدها هنا هي اطنان من ادعاءات البرتغال الاستعمارية وعشرات من عملائها ، مندوبيها وجنودها ... مبعوثين اوربيين ... اصحاب رساميل وشركات .. سماسرة وقساوسة ومغامرين كل هؤلاء مما صبهم ويصبهم الغرب الاستعماري في بلاد الصيادين المسالمين .. اما الافارقة فقد أفاض في عرضهم وفي عرض طبيعة حياة كل يوم لكل افريقي وافريقية .. صيادون وخادمات .. فارّون من الخدمة القسرية .. اطفال تعصف بهم الحمى .. وأمهات يعملن اربع عشرة ساعة بأجر لا يسد الرمق .. بيوت من القش والطين .. ذباب واحباب مفترقون .. وعمال مضربون في مناجم الحديد والماس . ثم منتصف آذار عام ٩٦١ انبثاق حرب التحرير في انغولا !..

الشكل هو حياة كل يوم بتنوعها في افريقيا ، بكل غرابتها وبطوراتها وتنافضاتها ، فمن خلال سبع شخصيات فقط يعرض فايس هذا الكون الافريقي المضطرب والمعذب والمقاتل .

يشير فايس ، وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة للذين لم يألفوا هذا النوع من المسرح الذي يشبه تغير امواج البحر المضطرب في تبدل حركته وأناسه، يشير الى ان كل شخصية لا تمثل نمطها فحسب، بل هي على استعداد ان تنتقل فورا وباستخدام (اكسسوار) بسيط من النقيض الى النقيض . ففي آن واحد قد تكون الشخصية جادة ثم هازلة .. وقورة وسخيفة ، ضاحكة وباكية ، تغني بشكل رقيق.. او تزعق بصراخ .. ليست هنا حدود للشخصية .. ولا للحدث .. لا للزمان ولا للمكان . ان هذا (الكم) الهائل في المحتوى (مكانا وزمانا واحداثا) يقابله (كيف) هائل ايضا ومتنوع في اسلوب العرض ، فالشخصيات ترقص وتغني وتمثل بانتوميم ، تمثل وتحطم التمثيل ، تلقي حوارها فرادى وجماعات ، تتجادل وتتضارب ، وايضا ليست هنا

(٧) ترجمة الدكتور يسري خميس ، «الآداب» كانون الاول ١٩٦٧، اخرجها حميد حساني لفرقة المسرح الحر على المسرح القومي في بغداد ١٩٧٠ .

اصولا معينة مما تعارف عليه اتباعيو الكلاسيكية .

في لحظة معينة يقدم (الفعل) من خلال نداء ، او بيان او نقاش بواسطة زائر او صياد ، او عن حياة الخادمة (آنا) الحامل في الشهر السادس .. والتي ترقد في غرفة السجن الرطبة لانها ارادت انقاذ طفلها المحموم .. وهي تحلم خلف قضبان السجن بالعودة الى منزلها الطيني في (نيوغاليسبو) حيث الحصيرة الوحيدة والجودل المغطى بالذباب .

او من خلال مصير اهالي (كامبندا) الذين التمسوا من السلطات اقامة مدرسة لاطفالهم بجهودهم الخاصة فعمدت هذه السلطات الى استدعائهم ليلا ثم حملتهم في طائرة القت بهم في البحر فكشف الجزر عن بقايا سيقانهم واذرعهم في حين تنتظر زوجاتهم امام سجن كايندا «نحن نساء كايندا نقف امام السجن نحمل ملابس ازواجنا» !.

الان نقرأ هذه التقابلات التي قربتها من بعضها بجهد بسيط : «جئت من الغابات اقطع الاخشاب ... الغابات ليست لنا . ماس لشركة الماس الانجلو اميركية (٢٤) الف رجل مسخرون للعمل في المناجم» . «جئت الى الحقول كي اربي الماشية .. الحقول ليست لنا .. بترول لشركة شل الهولندية . جئت الى الجبال كي اصطاد الحيوانات .. الجبال ليست لنا .. حديد لشركة كروب ، ٥٠ الف رجل مسخرون في المناجم .. جئت الى المدن كي ابني لي منزلا . الموت ليس لنا . بن لشركة انجولا الزراعية ..٥٠ الف امرأة وطفل مسخرون للعمل بمزارعها» . «ايها الفلاحون . يا عمال السخرة ، ايها المساجين ذهبكم معلق حول رقبة اوربا ، بحديدكم تتسلح اوربا الان ضدكم » . وكأي شعب قائل وتفرق وخضع للتذويب ، هب الافارقة من جديد في جبهة تحرير انغولا .

ولا ينسى فايس طاغية البرتغال سالازار ، فهو يطلق لسانه الطويل هنا من خلال شكل مشوه صنعه الكاتب من حديد الخردة والخرق البالية رمز به للطاغية الذي يخاطب ضباطه بغطرسة : «ايها السادة الضباط ، لقد ناديتكم الى بعثه يجب ان تمحوا من ذاكرتنا كلمة الرحمة ! اقتلوهم ! ضعوا الرؤوس على قوازيق» .

على اثر هذا تأتي من القاعدة الامريكية في جزر (الازور) هدايا يصبها طيارو لوزيتانيا نارا من سماء انجولا على الشعب الصاعد .

وينهي فايس عرضه هذا الصاخب الثائر الواعي بتوجيه الطعنات والضربات الى رمز الغول سالازار الذي يتهاوى بصخب : «اضربوا هذا الرجل الميت حتى لا يعود للظهور بيننا مرة اخرى ، انه قد مات لكن اتباعه ما زالوا دائما بيننا » . ومن اجل هذا تجمع الكثيرون في المدن والغابات والجبال يجهزون اسلحتهم كي تستمر الثورة .

«حديث عن فيتنام» (٨)

يقول بيتر فايس في الملاحظات على هذا العمل المسرحي الفريد : «اننا نحاول ان نعرض تسلسل الاوضاع الاجتماعية وعلاماتها المميزة الاساسية وتناقضاتها بطريقة توضح النزاع الحالي» . ومن اجل هذه النقطة الدقيقة ـ توضيح النزاع الحالي ـ دخل فايس في تفاصيل «خمسة وعشرين فرنا من الاضطهاد ومقاومة الاضطهاد ومعاودة الاضطهاد» على حد تعبير المترجم .

والحقيقة ان اي دارس لهذه الوثيقة الحية والمكثفة عن حياة عشرات الاجيال من الشعب الفيتنامي لا بد وان يدهشه هذا الوعي العظيم الذي تمكن منه الكاتب منذ اول كلمة بدأها الى آخر نشيد انهى به المسرحية . ففي خلال عشرات التصريحات وعشرات اللمحات الذكية، لم يغفل الكاتب ولا لحظة واحدة عن هدفه وهو انه ينتقي ويكشف لتوضيح ـ النزاع الحالي ـ وهكذا جاءت كل كلمة وكل حادثة لتصب في هذا التيار المتقدم بشكل هادر نحو آخر جملة يثبتها فايس في

(٨) ترجمة ابراهيم وطفي ، دمشق ١٩٧٠ ، مطابع وزارة الثقافة.

ـ التتمة على الصفحة ٧٩ ـ

الهرب الى الميدان

اعيذيني بكل الحب للانسان ..
وروحي بدفء هزيمة الرغبه

تعالي .. لم يعد يرضى بنا الليل
لأنا قبل ان نعرف دنيا الحب
كنا نعشق الاحزان

***

أعيذيني بصرخة برعم أبيض
يخاف الجوع
بدمعه عائد للشوق ودع صبره المفجوع ..
أعيذيني فلست أحس غير الحب ...
يدفعني لكي احيا
غريبا في مدى المنفى ..
تغوص بقلبي الغربه ..
لتهرب تحت اقدامي المسافات
وتأخذني .. وتصلبني ـ الى الماضي ـ الحكايات

***

اعيذيني .. وقولي كيف تكبر زهرة في الليل
وكيف يموت قنديل على شفة الصباح الطفل..
خذي ألمي .. وهاتي للذي يأتي سواد العين
فأني هارب من عمري المهزوم للميدان
لعل هناك عند الموت .. اعرف وجهي الانسان .

حلب

عادل اديب آغا

بيتر فايس والمسرح التسجيلي

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٢ ـ

هذه المسرحية : «الكفاح مستمر» .

احسب ان فايس وهو يكتب هذا العمل كان يتبع باستمرار وينظر الى خط واحد فقط هو هذا الشعب الفيتنامي ، كيف آلت به الحياة في هذه الحقبة الطويلة من الزمن ؟

كيف عاش الفيتناميون ايام سيطرة القياصرة الصينيين .. كيف هاجروا وأسسوا وطنا جديدا في الجنوب ، ثم سقوطهم مرارا تحت مستعمريهم القدماء . ثم اول ثورة للاقطاعيين الفيتناميين واول حرب عصابات حوالي ١٤٢٧ بقيادة وطنية (لي لوا) ضد القياصرة الصينيين. مرورا بالاطماع الهولندية والبرتغالية المبكرة في الهند الصينية . واتجاه فرنسا بعد فشلها في الهند الى البحث عن اقدام لها في الفيتنام وما جاورها حوالي ١٦٢٧ .

ولا يقدم فايس هذه (الحياة) المكثفة الممتدة الى ٥٠٠ عام قبل التاريخ بشكل سردي او وصفي او حتى تقديري ، لكنه من خلال بضعة اساليب مبتكرة يتمكن من بسط هذه الاعوام الطويلة بشكل مشوق وواضح في آن واحد . وكما لاحظ المترجم السيد ابراهيم وطفي ، فان فايس «لا يستخدم ـ هنا ـ رموزا ولا شخوصا .. فبدلا من الشخوص الذاتية يظهر افرادا ومجموعات تمثل قوى اجتماعية معينة، وبدلا من الرمز يظهر الحدث التأريخي» . اما فايس نفسه فهو يؤكد الى جانب هذا ما يلي «اذا لم توضح الشخوص في هذه المسرحية صفاتها الشخصية وتطورها الخاص فلا يجوز ان تبدو تجريدية ، على الممثلين بالاحرى ، ان يجهدوا لاظهارها كشخوص فعالة ذات تعبير حيوي قابلة للفهم» . وبهذا يجهد فايس ـ اعتمادا على الممثل ـ لاكساب العرض حرارة الحياة اللازمة لشد المشاهد . ومع ان الكاتب يتبع هنا التسلسل التأريخي للكفاح الفيتنامي .. فهو لا يتورط بفترات الحياة (الراكدة) من هذا التأريخ ، بل قد اختار اكثرها التهابا وتأثيرا على مصير الشعب .

وهذا التسلسل التاريخي يغني منهجه في تقديم وثيقة سياسية عن معاناة الفيتناميين كما انه يمكن القارىء والمشاهد بوضوح في متابعة هذا الكفاح والخلوص منه الى نتيجة واضحة تقوده حتما للوقوف الى جانب المكافحين ضد الامبرياليين والى تفهم دقائقه ـ الكفاح ـ ومقارنتها بحياة شعبه ايا كان هذا الشعب .

ويحافظ فايس الى حد مهول على نقاء الاسلوب التسجيلي في مسرحيته هذه ، باعتباره مبدعا في هذا اللون المسرحي ، فلم تأخذه جانبا اية وسائل تعبيرية فنية اخرى يمكن ان تشغل القارىء والمشاهد عن لب القضية المطروحة ، قضية الشعب الفيتنامي الجماعية ، فهو هنا لم يقدم اية شخصية منفردة ، كذلك لم يتطرق لاية علاقة فردية او ثنائية بل جاءت جميع العلائق والشخصيات جماعية تكاد تكون محايدة ضمن حقائق حياتها الرهيبة بل ان صوت (الانا) كان مختفيا خلال جميع تلافيف هذا العمل وكان يبرز عند جموع الشعب الفيتنامي بشكل سائد صوت (نحن) في لحظات القوة والضعف ، النصر والهزيمة الشيء الذي لم ينجح فيه الذين حاولوا ـ تقليد ـ هذا المنهج في المسرح العربي ومنهم الكاتب الفريد فرج في مسرحيته «النار والزيتون» وكرم مطاوع في اخراجه لمسرحية عبد الرحمن الشرقاوي «وطني عكا» (والمسرحيتان تطرحان القضية الفلسطينية بمحتوى وشكل جديدين) كما لاحظت هذا الدكتورة لطيفه الزيات (مجلة المسرح الاعداد ٦٩ ، ٧٢) ومنذ البداية يثبت فايس هذا المنطلق «نحمل الارز الى مخازن السادة. نحضر الى السادة ما اصطدناه من السمك . نقطع للسادة الخشب ، نصنع لهم الاسلحة ! » .

ويتمسك فايس بطرح «القضية» بوضوح بعيد عن التهويل من جانب الشعب الفيتنامي ، ويصنع نفس الشيء عندما يبسطها اولا من خلال (مشاعر) الاستعماريين الفرنسيين واليابانيين ثم خلفائهم الامريكان .

يقول احد ممثلي الاستعمار الفرنسي في احد مواقف المسرحية . «اذا لم نرغب في قيام حرب اهلية فعلينا ان نصبح امبرياليين » . وهذه الحقيقة لا تنطبق على فرنسا وحدها في مرحلتها الاستعمارية ، بل على جميع الدول التي تمكنت منها البرجوازية الصناعية والرأسمال الاحتكاري . فمن اجل اعداد المشاريع الصناعية بالمواد الخام الرخيصة .. ومن اجل تسويق منتجات هذه المشاريع في اسواق اوسع ، وللتخلص من عطالة آلاف العمال الصناعيين الذين كان التصريف البضاعي المحدود يهددهم بالطرد من العمل وما يجره هذا الطرد من مشاكل لحكومات بلادهم .. تتسبب فيها تنظيماتهم الاكثر وعيا ، وبسبب الارباح الخيالية التي تقدمها عموما (سوق) البلاد المحتلة ، كان لا بد لهذه الدول الصناعية ان تتحول اما نحو الاشتراكية او نحو الامبريالية ، وكان التحويل نحو الامبريالية هو ما تمكنها وتقودها قواها الفعلية نحوه .. وتطلب هذا تحولا آخر في توسيع الاداة العسكرية ونقل عملياتها الى بلاد بعيدة .

وكأي تدخل اجنبي آخر .. بدأ التدخل الفرنسي في فيتنام تجاريا وتبشيريا .. ثم تحول الى (مساندة) اسرة (النغوين) ضد خصومها وبعد هذا لم يجد صعوبة في اختلاق المعاذير لينزل قواته العسكرية باعداد ضخمة ، تساعده منذ البداية البحرية الامريكية وهي تتحسس مواقع اقدامها بانتظار اليوم الذي سوف تحل فيه محل الفرنسيين .

«في نونكينغ نفتتح مستودعات المنيوم ومناجم قصدير .. احضروا الرجال والاطفال في الحقول وارسلوها الى المناجم» . «نحن في المناجم لا نميز النهار من الليل . اعمق من الهوة كرهنا . اكبر من الجبال غضبتنا . من الهوة العميقة من فوق الجبال تعلو صرختنا الى التحرر » .

ولا يقف فايس صامتا امام بعض جوانب (الميكانيكية) في حركة الشعب الفيتنامي ، فهو ينتقده انتقادا لاذعا عندما خضعت بعض فئاته الى القتال بجانب الفرنسيين ضد النازي ..

«لماذا ساعدتموهم في حربهم ؟ كنا عاطلين عن العمل .. اطفالنا كانوا جائعين .. كنا بحاجة الى الاجر . لكن معظم الذين ارسلوا الى اوربا لم يعودوا» .

ينتهي القسم الاول من هذه المسرحية باستسلام اليابان وانسحاب فرنسا واعتزال القيصر ، في حين يكون التنظيم السري الثوري الفيتنامي قد انشىء منذ فترة مبكرة حوالي ١٩٣٠ وقام بقيادة الكفاح المسلح وانتهى الى السيطرة على جميع الفيتنام نتيجة لوعيه لظروف الريف ـ مركز الحركة الثورية الفيتنامية ـ ولحرب التحرير الوطنية ، وتأسيس جمهورية فيتنام الديمقراطية في الثاني من ايلول ١٩٤٤ ، واجراء التحولات الثورية في الزراعة والصناعة والتعليم والعلاقات الفوقية ... لكن الفرنسيين يعاودون الكرة حيث يسلحهم الامريكيون كما يسلحون فلول اليابانيين :

«الطراد غلوار يدخل سايجون ، والسفن الامريكية توصل الاسلحة للمعتدين » .

النصف الثاني من هذه المسرحية مكرس «لهذا العدو القوي الذي يأخذ مكان كل المضطهدين السابقين» . الولايات المتحدة الامريكية والبنتاغون .

فبعد ان يعرض فايس بامانة علمية حقيقة التفكير الامريكي حول فيتنام والذي يبدأ بتقديم المعونة العسكرية لفرنسا ثم يأخذ بالحلول محلها تدريجيا خاصة اثناء انعقاد مؤتمر جنيف للهند الصينية وعلى اثر سقوط ديان بيان فو ، فهذه البلاد في نظر البنتاغون .. « من يشرف عليها يمسك تموين اليابان والهند وماليزيا وجاوه والفلبين بيديه » .

يستحضر فايس ـ لتوضيح الموقف الامريكي ـ بواسطة الممثلين الثابتين في المسرحية وعددهم خمسة عشر رجلا وباستخدام شاشة جانبية تعرض عليها الشخصيات الامريكية التي يأتي عليها الدور للكلام ، العشرات من الشخصيات .. عسكرية واقتصادية وسياسية كاشفا بعين الوقت ارتباطها بالشركات الاحتكارية والمنتجة للاسلحة التدميرية .

تروستورن مورتون (مستشار) : في الهند الصينية احسن انواع المنغنيز . نحاس وخامات حديد . مناجم بكر للالنيوم .

روجر كايسن (سكرتير دولة) : في المناطق غير المكشوفة لا ينفع كثيرا الهجوم باسلحة تقليدية ـ لهذا فكرنا ان نستخدم بضعة قنابل ذرية صغيرة .

ايزنهاور : العدو يحاول بذر الشقاق في صفوفنا طبقة ضد طبقة .

دالس : ما هو الموضوع الذي تدور من اجله هذه الحرب ؟ ودالس مدير شركة النيكل العالمية ايضا !!

الجوقة : تقديم البرهان ان الحركات التحررية يجب ان تفشل.

ويستعرض فايس بعد ذلك (البرهان) الذي اخذ البنتاغون تقديمه لافشال اعمق حركة تحرر ثورية في عالمنا المعاصر . فمن محاولات مستمرة لتطويق الثورة بما يسمى بالحلفاء .. الى تنصيب نغوينه دييم رئيسا لحكومة انفصالية في الجنوب .. وضرب مقررات مؤتمر جنيف وفي مقدمتها شروط اجراء انتخابات حرة وعدم مطاردة الوطنيين الفيتناميين .. الى استخدام ابشع انواع الدعاية والجاسوسية التخريبية لتقويض الحكم الثوري في الشمال ومنها استثارة المشاعر الدينية : «تعالوا الى الجنوب ، اختاروا الحرية . ماريا العذراء جاءت الى جنوب فيتنام وهي تدعو جميع المؤمنين اليها» !.

وعندما بدأ كل ذلك بعيدا عن الفوائد المرغوبة من البنتاغون يعرض فايس جون كندي في ١٩٦١ : «سادتي ميدان المعركة للدفاع عن الحرية يقع اليوم في النصف الجنوبي للكرة الارضية» .

روستوف (سكرتير خارجية) : فيتنام بالنسبة لنا تجربة النموذج كيف يمكننا ان نهزم عدوا اضعف منا عسكريا لكنه اقوى سياسيا . وهكذا غدت فيتنام حقلا لتجارب الغازات السامة والنابالم والجراثيم والاسلحة الكيمياوية .

«ارغمنا على حفر حفرة . ارغمنا على الوقوف على حافة الحفرة ... ربطونا مثنى مثنى . القوا بنا ونحن احياء في الحفرة.. طمرونا بالتراب . التراب ما زال يتحرك» .

وفي حين كان الثوار في الشمال يضعون مبدأ «من هذه البلاد الفقيرة يجب ان تنشأ دولة صناعية . وكل من يعرف اكثر يعطى معرفته لمن يعرف اقل» ، يكشف فايس عن (مبادىء) دييم : « بلادي فيتنام تحتاج اولا الى اساس اخلاقي ليبنى عليه دولة ديمقراطية قوية وسليمة . سوف اكرس نفسي لخلق ديمقراطية بالمعنى الغربي للكلمة » .

ويقدم فايس مستوى آخر من مستويات تفكير البنتاغون نحو الشعوب ، على لسان ادوارد لانسدالي من المخابرات المركزية : «في الفلبين قمت وحدي بجولة على الدراجة في القرى الحمراء .. جلست الى سكانها .. قصصت عليهم حكايات .. وعزفت لهم على الناي .. اذا عوملوا بهذه الطريقة يثقون كالاطفال ! » .

ومع كل جهود البنتاغون اللاحقة في اقامة القوى الستراتيجية ونصب الاسلاك والمناطق المحرمة وضرب كل مكان تنمو فيه شجرة او ينتقل فيه انسان فانها لم تمنع من بدء حرب (الفقراء والمباعين) على حد تعبير فايس .. ولم تقف حائلا بينهم وبين الثورة وبين دروس ثورة اكتوبر الاشتراكية التي حدثهم عنها البحارة بين الباسفيكي والهندي ، فقد صمد الشمال بينما تأسست في الجنوب الجبهة الوطنية لتحريره ١٩٦١ .

الان ترى كيف تجنب فايس السقوط في التقديرية والتجريد مع انه قد غطى هذه الفترة الزمنية الكبيرة من تاريخ فيتنام واستعرض جيشا كاملا من الشخصيات الثائرة والمعذبة والمعتدية ..

في الواقع يبدو هذا الكاتب هنا وهو يبتدع اساليب جديدة لتقديم شخصيات مؤثرة .. وان كانت سريعة الانصراف كما هي سريعة الحضور .. سريعة التبدد والالتئام ، كما هي سريعة الحركة والسكون. فمن خلال جمل صغيرة ومقطعة موزعة على بضعة اشخاص ـ مع قلتها ـ يستطيع فايس بيسر ان (يعايش) المشاهد والقارىء مع الشخصيات المتحاورة في لحظة درامية معينة . وهذا بالتاكيد تطوير لاساليب رسم الشخصيات . الكاتب هنا لم يعد بحاجة الى تقديم صفحات كاملة عن شخصية ما ليجعلها في متناول فهم المشاهد او القارىء ، خاصة وان شخصياته هذه ليست جامعة لغرائب في الصفات الانسانية بل هي بسيطة ومدركة لحقوقها وواجباتها .

ويصر فايس في المقدمة وفي وضوح الحوار وواقعيته ومباشرته على ان تبتعد شخصيات ـ الممثلين ـ عن التجريد وان تقدم تمثيلها بمعاناة حقيقية وان تصل الى التاثير في نفوس المشاهدين . ومما يؤكد هذا توضيحه لجميع التغييرات التي تحدث في الشخصية المتحاورة والمتحركة واشتراطه استخدام اجزاء بسيطة من اكسسوار او تغيير طبيعة الحركة او مكان وقوف الشخصية وتشكيلات المجاميع وبواسطة كل هذا يصل فايس الى تقديم حي ومتلاحق ومؤثر ايضا.

طيلة هذا النص الكبير استخدم فايس قصتين ساقهما في موضوعين متباعدين من المسرحية . وفي نهاية المسرحية استخدم جوقتين كما ختم المسرحية بقصيدة شعرية مؤثرة الا انها قصيرة ومركزة ايضا .

في صفحة ٢٢ يقدم فايس قصة الفتاة (ماي نونغ) ابنة احد الملوك الفيتناميين .. التي زوجها ابوها لاله الجبل .. مما جعل البحر يغضب .. ويرمي بفيضانه على البلاد فيخربها كل عام .. في حين يرد عليه اله الجبل فيرسل صواعقه وامطاره وسيوله على البلاد فيزيد في تخريبها ! ولعل فايس يشير هنا الى اسطورة في الميثولوجيا الفيتنامية .. ويأخذ منها الى ان الفيتنام كانت تتلقى الظلم والارهاب من حكامها كما تتلقاها من اعدائها الطامعين فيها .

القصة الثانية في صفحة ٥٨ يسوقها فايس على لسان الحيوانات: الكلب والخنزير والحصان والجاموس والديك والعنزة . حيث كل منها يفاخر باهميته في الحياة وخدماته التي يقدمها للاخرين . ولكن فايس يرد عليهم : «اقلعوا عن النزاع . لكل منكم مواهبه الخاصة . تبادلوا الاحترام . انجزوا الافضل كل في مكانه تعيشوا سوية في سلام» . وفيها ربما يشير فايس الى ضرورة اتحاد الشعب المقاتل .. او قد يشير الى اهمية اتحاد الانسانية وتعاونها . او لعله يقصد نهايتها الساخرة اذ تقول العنزة «شطاري لا تضاهى .. تستطيعون ان تروا ذلك في لحيتي .. اطول هي من لحية المانداريين» . وهذا موظف كبير يعيش من كدح الشعب .

الجوقتان اللتان استخدمهما فايس قرب نهاية المسرحية .. جاءتا اشبه بتكوين الكورس الانتيفوني في الموسيقى الكلاسيكية .. حيث كانت الاولى تبدي وجهة نظر ممثلة للبنتاغون بينما ترد عليها الثانية بوجهة نظر معاكسة تقدم (الحدث) في الحوار الى الامام .

جوقة ١ : نظامنا يهدف الى تحقيق فائض كبير لم يحدث من قبل.

جوقة ٢ : نحن نرى ما تفعلون بالفائض . طائرات قتال صواريخ وقنابل نابالم وغازات .

ويختم فايس هذا العمل الرائع والشجاع على لسان جوقة ثالثة وبقصيدة مركزة : حقل الارز امرأة حبلى .. في الخوف يذبل الارز المزدهر .. دوي انفجار في الحقول .

تنادي بصوت عال اسماء الاموات .

و : استعدوا لما هو اسوأ .

ولعل القارىء يستطيع الان ان يستشف الى اي حد كان فايس شجاعا ومتواضعا وبعيدا عن التهويل والميلودراما . لقد كان همه تقديم شعب مقاتل .. ومن هنا لم يتطرق الى اية شخصية . ربما كان هذا بسبب آلاف الضحايا المتشابهة الآنوف اشارة للفتنمة .. مما جعله يقف الى جانب حقيقة بسيطة وشعب بسيط ايضا .

قضية بيتر فايس في المسرح العربي

تردد اسم بيتر فايس لاول مرة في المقالتين اللتين كتبهما كل من سمير سرحان وفتحي العشري في مجلة «المسرح» القاهرية العدد ٣٦/٩٦٦ . فقد تكلم الاول في مقالته : (حلم بيتر فايس وكيف يحققه) عن افكار فايس واتجاهه المسرحي الجديد ... بينما تكلم الثاني عن عرض (مارا ـ صاد) في المسرح الفرنسي والانكليزي موضحا الخلفية التاريخية للشخصيات ومحللا النص والاخراج .

ويشير سمير سرحان صراحة الى «فضيحتنا نحن كعرب مع بيتر فايس» في مقالته السابقة تم يعود مرة ثانية في العدد ٣٧ من نفس المجلة الى تحليل عرض (مارا ـ صاد) في نيويورك وطرح تفسيرات سريعة وغاية في الغرابة حول النسيج الفني والفكري في العرض المذكور . كذلك يواصل نفس الكاتب في العدد ٤١ من نفس المجلة تتبع نشاطات فايس السابقة .. وخاصة نشاطاته في انتاج الافلام التجريبية القصيرة ، باحثا بنفس الاسلوب المتسرع عن (جذور) فايس الفنية والفكرية .. ثم جاءت ترجمة الدكتور يسري خميس لمسرحية (مارا ـ صاد) مع مقدمة ضافية عن المسرح التسجيلي في العدد ٤٣من روائع المسرحيات العالمية . (هذه ثاني مسرحية يترجمها بعد انشوده انكولا المنشورة في «الآداب» والتي سبق الكلام عنها) .

وبالاعتماد على (المخاوف) التي عكسها الدكتور سمير سرحان في مقالتيه السابقتين (المسرح ٣٦ ، ٣٧) جاءت مقالة الدكتور امين العيوطي في المسرح ٤٣ لتضع بيتر فايس نهائيا موضع من «يلقى الشكوك على الثورات الاشتراكية المعاصرة» .

اما نهاية هذه (القضية) فقد لحقت على يد الدكتور يسري خميس اذ كتب اعتذارا بدلا عن بيتر فايس في مقالته الموسومة :

«التطور الفكري في مسرح بيتر فايس» (المسرح العدد ٥٠) وجميع هذا الجدل لا مأخذ عليه لانه كان من شأنه تقديم ابرز كاتب درامي معاصر في عالمنا لقراء العربية والمسرحيين العرب ، ولكن الشيء الذي يثير الاستغراب هو ذلك التعجل والتسرع الذي غلف مقالتي الدكتور سمير سرحان وانتج بعد ذلك مقالة الدكتور امين العيوطي .

كمثال لذلك التسرع حديث الدكتور سرحان عن مسرحية فايس (التحقيق) اذ وصمها بانها «من المسرحيات التي تدخل تحت لواء الدعاية غير المباشرة على الاقل لليهود ! » . مع ان فايس يؤكد ما ينقل الكاتب نفسه بانه اي فايس لم يذكر مرة واحدة في المسرحية كلها كلمة يهود او يهودي. في حين يؤكد الدكتور سرحانفي المسرح٣٥ بان عرض مسرحية (التحقيق) قد فشل فشلا ذريعا في برودواي وبانها مسرحية تمثل «استخدام الفن لاغراض الدعاية المجوجة !» . اما الدكتور خميس في استعراضه لجانب من هذه المسرحية في مقالته الاعتذارية فقد اثبت بانها مسرحية ضد النازية وضد الرأسمالية الاوربية .. وتقف الى جانب الشعوب الاوربية التي ساقها النازي لاعمال السخرة وللحرق في الافران ، وقطعا لم تكن تلك الشعوب جميعها يهودية !!.

اما تحليلات الدكتور سرحان لعرض (مارا ـ صاد) فقد اتسمت بالغموض كما اتسمت بالتعميم ايضا ، فهو يقول : «فيها جدل يدور حول موضوع رئيسي هو الجنون الذي يتخفى في زي العقل» .

وعن فايس يقول : «لا يحمل مسرحياته دعوة محددة ممكن ارجاعها الى مقولة عقلية» (المقالة السابقة) .

وتعميم الدكتور سرحان حول مسرحيات فايس وهما مسرحيتان لحين انتاج (مارا ـ صاد) بعد حذف (التحقيق) التي يتعرف عليها الدكتور جيدا ، اقول هذا التعميم المبكر لا مبرر له ، وهو معتمد اساسا على الغموض والتهويل الذي اضفاه النقاد الغربيون الذين اعتمد عليهم الدكتور سرحان كليا .

اذا كانت مقالات الدكتور سرحان حتى الان قد نوهت ولم تصرح، فان مقالة الاستاذ امين العيوطي المعتمدة على مقالات الدكتور سرحان، قد جاءت بالتصريح اللازم ولرفع شارة الخطر بوجه هذا الكاتبونياره الجديد في المسرح . يعتمد الدكتور العيوطي اساسا على الجانب السلبي في شخصية (صاد) وعلى اجزاء الحوار المتفرقة على بعض الممثلين ـ المرضى ، تماما كما فعل النقاد الاوربيون الذين انساق خلفهم دكتور سرحان . من ذلك قول الدكتور العيوطي «ان الحكم الاخير على الثورة انما يترك لصاد» وان فايس يرسم صورة مقززة لمارا «تعادل في الواقع مفهوم الثورة عند فايس !» . وان فايس يجهل مارا «هدفا لسخرية فولتير وفوازيبه ورجل الدين والمدرس وتري الحرب وممثل الجيش وممثل العلم» .

وعندما يأخذ الدكتور العيوطي بالتفسير النفسي للمسرحية يتوصل الى ان فايس يقول «ان الثورة ضرب من ضروب الجنون» .

وقبل ان ندخل في مناقشة هذه النتائج المنعسفة التي توصل اليها الاستاذان الفاضلان اقدم الملاحظتين التاليتين وهما من اقوال فايس نفسه .

الاولى : يقول فايس : «لقد نشأت في مجتمع بورجوازي وانفقت معظم حياتي محاولا ان احرر نفسي من القيود والتحيز والانانية التي كان يفرضها علي هذا الوسط الاجتماعي . ولكنني ادركت ان الفنان لا يستطيع ان يقف مكتوف الايدي والسجون تملأ بلادا ما زالت فيها التفرقة على اساس من الجنس او الفقر موجودة ، ولا يمكن لعملي ان يكون له معنى الا اذا كانت له علاقة مباشرة بالقوى التقدمية في العالم . وهذه القوى هي القوى الاشتراكية سواء اكانت قد امسكت بزمام السلطة بالفعل ام ما زالت تكافح من اجل ذلك عن طريق حروب التحرير القومية» (٩) .

الثانية : يقول فايس «شخصية مارا لم تكن تكفي لصنع دراما.. كانت تحتاج الى نقيض لها . هذا النقيض وجدته في شخصية صاد» (١٠) .

ويقول الدكتور خميس في مقالته الاعتذارية : «ان شخصيتي مارا وصاد تحتويان لدرجة كبيرة على عناصر الشخصية الدرامية .. بل الشخصية التراجيدية البطولية» . واعتمادا على قولي فايس وخميس السابقتين نجد ان الكاتب قد كتب دراما على مستوى الكلاسيكيات ووفقا لنظرية وحدة الاضداد واصطراعها . والذين اكتفوا بالنظر الى صاد فقط .. انما حطموا هذا البناء المحتوم من اجل ان يفصحوا عن مواقفهم الطبقية فحسب متناسين هذه النظرية المشهورة في كتابة الدراما ... اما النقاد العرب فيكشف موقفهم عن اتباعية لرفاقهم الاوربيين فقط . اما الجميع فقد اقاموا الشكل مبررا لطرح المضمون دون النظر الى اي اعتبار اخر ، سواء طموح الكاتب في تقديم اوعية جديدة او روح العصر السائدة والباحثة عن اشكال دون كلل في الفن بخاصة .

فمصحة شارنتون للمصابين بانحرافات هي العالم ـ على حد

(٩) د. سمير سرحان ، المسرح العدد ٣٦ .

(١٠) فتحي العشري ، المسرح الرقم ٣٧ .

تفسيرهم ـ واذن فقد كان فايس يصم العالم كله بالانحراف !!. وفايس يجسد افكار فردية وانانية عند صاد ... اذن فايس يقف في صف الثورة المضادة ! اما حقيقة الصعوبات التي طرحها فايس في خلفيات الثورة الفرنسية ١٧٨٩ واشاراته للتضحيات والصعوبات الهولة في الثورات المعاصرة وطرحه لمفهوم الثورة الدائمة من خلال تردد صاد وتغليبه للثورة الجماعية في مفاهيم مارا ، فلم يشر احد منهم اليها .

ان فايس يرى ان الجدل في الثورة ما زال قائما ، ليس في ضرورة قيامها من عدمه بل في ضرورة اعتمادها الانسان والتزامها باسعاده مع التحرج في موضوع التضحيات التي يمكن تجنبها .... وقد كان غوركي نفسه يشكو الى لينين من بعض القسوة التي كانت تصيب البعض ايام الثورة الاولى .

الجدل في الثورة جعل فايس يستبعد العناصر الملكية والاقطاعية وجميع العناصر التي اسقطتها الثورة .. ولكنه يرى في مسرحية (مارا ـ صاد) فقط ان هناك عناصر اخرى كصاد مثلا ، ما زالت بحاجة الى جدل والى كشف لكي ينبلور الموقف الثوري ضدها بخاصة ، فهي تدعي الثورية وتحجم عن العمل . ولعل هذا التفسير يكمل الحلقة حول مفهوم الدراما في وحدة الاضداد الذي التزم به فايس عند كتابة (مارا ـ صاد) .

ويلمح فتحي العشري في مقالته السابقة الى تفسير اخر لم يتقدم في توضيحه ، فهو يقول ما معناه ان كلا من قادة الثورات السابقين ـ قبل الاشتراكية العلمية ـ كانوا يجمعون في شخصياتهم شخصيتي مارا وصاد ، اما الان فنستطيع ان نميز هذا الثنائي في جميع قادة الثورات الوطنية في اسيا وافريقيا وبلدان العالم الثالث عموما ، فهؤلاء القادة في بداية تفجيرهم للثورة او الانقلاب يسارعون الى اتخاذ بعض الاجراءات الثورية .. ولكنهم بعد ان يتلقوا اول ضربة كرد فعل من الطبقات المقهورة ، وبعد سقوط اول نفر من المعارضين نجدهم ينكصون وتنفتح في عروقهم تصورات ساذجة ومخاوف من العمل الثوري تجعلهم يعودون على اعقابهم ثم يسقطون ضحايا لهذه التصورات والمخاوف .

كان مارا من هذا الصنف بالذات ، وهذا ما كان يفري فايس في الواقع باعادة الجدل في الثورة ، وهي هنا ثورة محددة قد لا تكون الثورة الفرنسية بتمامها ولكنها كل ثورة تتصدى لقيادتها فئات لا تملك جذورا عميقة في الكفاح .

وهذا الجدل نفسه يقود فايس الى انتقاد جمهور الثورة وهو جمهور ما زال ينقصه التصميم العميق على التغيير .

«مارا لا نريد ان نحفر قبورنا .. مارا نريد طعاما .. مارا لا نريد ان نبقى في السجون .. يا ابانا الصغير مارا» .

يقول ابراهيم وطفي في مقدمته عن المسرح التسجيلي لحديث عن فيتنام ، ان المسرح الوثائقي مسرح نقد . وهنا يصب فايس نقده على تخاذل قيادة الثورة وانشغال جمهورها .. مما ادى ويؤدي حتما الى سقوطها .. وهكذا نرى ان (مارا ـ صاد) يمكن ان تنطبق على ثورات العالم الثالث التي لم تتمكن من انجاز مهامها الوطنية والتي ما زالت اكثرها نقدما .. تضرب في متاهات التجربة والخطأ.. بينما سقط اغلبها تحت اقدام الامبرياليين والبنتاغون من جديد .

ان الذين تجاهلوا العمق الفكري والرغبة في الصمود التي اثبتها فايس الى جانب مارا كانوا يريدون من فايس الادعاء الفارغ والبطولة الزائفة بعيدا عن المساهمة في تقويم الثورة وخدمتها .

فمن اقوال مارا وهو يرد على صاد : «ماذا يعني هذا الدم اذا ما قورن بالدم الذي سفك في غاراتكم وحملاتكم ؟ ماذا تعني هذه التضحيات اذا ما قورنت بالتضحيات التي قدموها لكي يطعموكم» .

ويقول ردا على نظرية صاد في السكون الطبيعي : «صمت الطبيعة اواجهه بفاعليتي . في اللامبالاة القصوى اكتشف معنى ما .. بدلا من المراقبة الجامدة .. اقتحم واعلن خطأ اشياء معينه واعمل على تغييرها وتحسينها» . و«الافكار القلقة لا تكفي لتحطيم جدار» . وبعد خيانة صاد للثورة : «اما انا فاومن بالقضية التي خنتها انت» و«كثيرون من هؤلاء الذين بدأوا الكفاح منا .. عادوا يفازلون المجد القديم» . و«يقولون الان سينال العمال اجورا افضل لماذا ؟ لانهم يتوقعون انتاجا اكثر ينبعه توزيع اكثر .. لا تصدقوا ابدا انكم سوف تصفون حسابكم معهم بغير استعمال العنف» . واعتقد ان فايس كان ينطلق في (مارا ـ صاد) من مقولة مارا هذه : «بالنسبة لنا فهناك خطر رهيب واحد : الذين يعتقدون ان كل شيء على ما يرام .. ويندثرون في معاطف اخلافهم الواقية» .

ان الذي اقلق فايس في مارا ـ صاد على التحديد هو ان هناك كثيرا من الاشياء ليست على ما يرام .. انكالية شعبية .. ومخاوف في القيادة الثورية .. وتزوير لمفاهيم الثورة والانسان شنه الفئات الانتهازية . وكل هذا يسبب صعوبات جمه للثورة وغالبا ما يهدد بذبحها .

حول قول الدكتور العيوطي .. بأن فايس جعل مارا سخرية لشخصيات الام والمدرس .. الخ .. اعتقد ان الدكتور لم يكتشف المعنى في كيفية تقديم فايس لهذه الشخصيات . لقد قدمها فايس بشكل كوميدي يثير التقزز منها .. فبعضها يغني حواره بشكل ردىء .. والبعض بصوت زاجر والاخر بقفزات ... ومن خلال هذا التقديم (يغربها) فايس ليفضحها الى جانب ما يكشف عنه الحوار .

تقول الام : «مزقناه بالسياط» .
الاب : «كان يعضني عندما اعضه» .

اما ممثل العلم وفولتير فشخصية (رو) الثورية هي خير من يرد على كذبها وهي شخصية يأتي حوارها مباشرة بعد هذا الحوار وخاتما للفصل الاول ، وهي تثبت ان جميع جهود مارا العلمية كانت من اجل تفهم القوى المحركة في المجتمع وانه انتهى الى النتيجة «انه قبل كل شيء يجب ان تتحقق تغييرات اساسية في العلاقات الاجتماعية» . واعتقد بعكس الدكتور العيوطي ان مجمل ذلك لا يمثل سخرية بمارا.. بل ادانة وكشفا للمجتمع العائلي والوطني الذي كان يتحرك داخله هذا الثائر المحاصر بانكالية شعبه وضراوة خصومه .

اما الاستاذ فتحي العشري في مقالته السالفة فكان اكثر الجميع تحسبا للمستقبل فهو يقول: «ولا نعرف كيف سيكون موقفهم ـ الذين امتدحوا فايس في الغرب من اجل صاد ـ في الربيع القادم عندما يقدم فايس مسرحيته (التحقيق) كما اشرنا ، ولكن بالنسبة للذين اثاروا الشبهات حول فايس هذه المرة .. نفس التساؤل نطرحه الان: ما هو موقفهم بعد ان طرح فايس انشودته عن انجولا وحديثه عن فيتنام .. وبعد ان ادان الصهيونية صراحة في تصريحاته ؟

ان التحذر في ادانة التيارات الفنية والفكرية الواصلة حديثا الى مجتمعنا لا بد منه خاصة ونحن نطمح للدخول بمرحلة ما بعد (العاطفية) اذا كنا حقا قد اصبحنا مؤهلين لذلك .

استنتاج اخير

يقال المسرح التسجيلي والمسرح الوثائقي والمسرح المباشر. ولكننا اذا نظرنا الى مسرحيات فايس الثلاث السابقة من خلال هذه التسميات ، فسوف نجده يتطور بالتدريج نحو ما يمكن ان نسميه

بالنقاء التسجيلي .

(فمارا ـ صاد) تسجيلية بالتقاط شخصيتيها الرئيسيتين مارا وصاد وبضعة احداث اخرى ... اما فايس فقد تصرف تصرفا ليس بالقليل من ذلك المواجهة بين مارا وصاد وكتابته للعمل من خلال الصراع المتقابل بينهما .. ويتطور فايس باتجاه التسجيلية في انشودة «انكولا». اذ تسود فيها البيانات الاقتصادية والسياسية والعسكرية.. ولكنه يبتدع ايضا مواقف عن شخصيات اخرى منمية لهذه البيانات.. من هذا مثلا حديثه عن العاملة (آنا) وهي تتأمل حياتها في السجن .

في حديث عن فيتنام يمكن ان نجد أنقى موقف تسجيلي .. فليس هنا افراد ولا حكايات فردية .. انما هنا الشعب الفيتنامي من خلال تاريخه الواقعي وجموعه المقاتلة . والحقيقة ان هذه التسمية (التسجيلي) ربما تعطي معنى في الذهن بعيدا جدا عن اسلوب تنفيذها في هذا المسرح .. فهي قد تعني مجرد القاء بيانات او خطب سياسية او تلاوة احداث تاريخية او معاصرة ، اما الواقع فان مثل هذه البيانات والخطب والاحداث تقدم في جو فني متعمد ومكثف ايضا ، مما يبعدها عن شكلها المجدد السابق في تلافيف التاريخ والاضابير . فهي تقدم بالاسلوب التغريبي البريختي .. ومن خلال الرقص والبانتوميم وبتشكيلات جماعية وبالاستعانة باكسسوار بسيط لاعطاء مسحة واقعية محددة للحدث والشخصية مع مطالبة الممثل بتقديم كل ذلك باقتناع داخلي .. ويكاد فايس ان يجمع هنا بين بريخت وستانسلافسكي المتخاصمين !.

والواقع ايضا أن هذه الدراماتلا تختلف عن غيرها منالدرامات الاخرى .. فهي قد الفت بعض اسس الكلاسيكية .. لكنها ابقتوحدة الصراع الازلية في الدراما . والصراع قائم في المسرح التسجيلي بوضوح وبقوة ، واحسب ان هذا هو وحده ما يستدعي كتابة مثل هذه الدرامات .

في «مارا ـ صاد» ، الصراع بين قطبيها .. وفي «انغولا» بين الغول والشعب الانغولي .. وهما متواجدان على المسرح .. وفي «حديث عن فيتنام» بين المستعمرين والشعب الفيتنامي الملتحمين منذ بداية العمل حتى نهايته . الى جانب ابداعات جديدة واستعارات من المسرح القديم .. فالشاشة لتحديد الشخصية المتحاورة من الابداعات ، والرقص والبانتوميم والموسيقى من تراث المسرح . وتبقى قضية الشعر الحاد السريع والموزع بين شخصيات الدراما ، فبعد ان اعلن كتاب الدراما موت الشعر الا في المسرحيات التاريخية .. جاء فايس ليجعله وسيلة لمسرحه الجديد فعالة وقوية في طرح مضمونها واستيعاب تجاوب مشاهديها ، وهي موصولة الطريق بين ماضي البشرية وحاضرها ومستقبلها وهذا بلا ريب اعظم انجاز لهذا المبار المسرحي .

الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي

يعزو الاستاذ فؤاد دواره ظهور اول مسرحية تسجيلية عربية للثورة الفلسطينية فيقول : «في بداية موسم ٩٦٩ عرضت في بيروت مسرحية (ويزمانو بن غوري وشركاه) .. حكايات وعصابات» (١١) وقد كتبها جلال خوري في اثنتي عشرة لوحة مضمنا اياها تدابير اليهود لاحتلال فلسطين .. وبشير الكاتب ايضا الى مسرحية اخرى عنوانها (في ٥ حزيران ولدنا من جديد) . كتبها واخرجها السيد طليب ، وهي تروي ثلاث قصص عن عائلة فدائية .. وعن اغتيال سرحان بشاره سرحان لكيندي وعن مهاجمة الفدائيين الاربعة لطائرة العال الاسرائيلية . يجمع بين هذه القصص فدائي يلقي قصائد من شعر المقاومة. واخيرا يشير الكاتب الى مسرحية «محاكمة سرحان بشاره سرحان» للكاتب العراقي نوئيل رسام ومن اخراج خالد سعيد ، والتي اعتمدت في الاساس على ملفات قضية سرحان نفسها .

ويؤخذ من الكتابات النقدية التي ظهرت حول هذه الاعمال الثلاثة انها كانت محاولات اولية للاستفادة من الشكل المسرحي التسجيلي ، اما اعظم استيعاب في اعتقادي تم حتى الان فهو على ايدي الكتاب : يوسف العاني (العراق) في مسرحيته الطليعية «الخرابة» ، اخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد وتقديم فرقة المسرح الفني الحديث . ومسرحية «الفار والزيتون» لالفريد فرج اخراج نبيل الالفي للفرقة القومية (مصر) . و«حفلة سمر من اجل الخامس من حزيران» لسعد الله ونوس (دمشق) .

وآمل ان اقدم بحثا عن الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي من خلال هذه الاعمال واعمال اخرى .

البصره (العراق) **بنيان صالح**

---

(١١) الثورة في المسرح العربي، «الآداب» العدد ٥ العام ١٩٧٠.

اعمال شعرية جديدة صدرت عن

دار العودة ـ بيروت

(١) مأساة الحياة واغنية للانسان — نازك الملائكة
(٢) الطارقون بحار الموت — آمال الزهاوي
(٣) البطل والثورة والمشنقة — محمد الفيتوري
(٤) اغنيات الثورة والغضب — توفيق زياد
(٥) الخروج من البحر الميت — عز الدين المناصره

تطلب من دار العودة ـ بيروت شارع مار منصور ـ بناية بنك بيروت والبلاد العربية ـ تلفيون ٢٣٦٤٠٧