

لبنان

الموسم المسرحي في لبنان

بين اسلوب بريشت .. السهل والمنتع
والمرح «السياسي الجماهيري» .. المطلوب!

بقلم : محمد دكروب

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

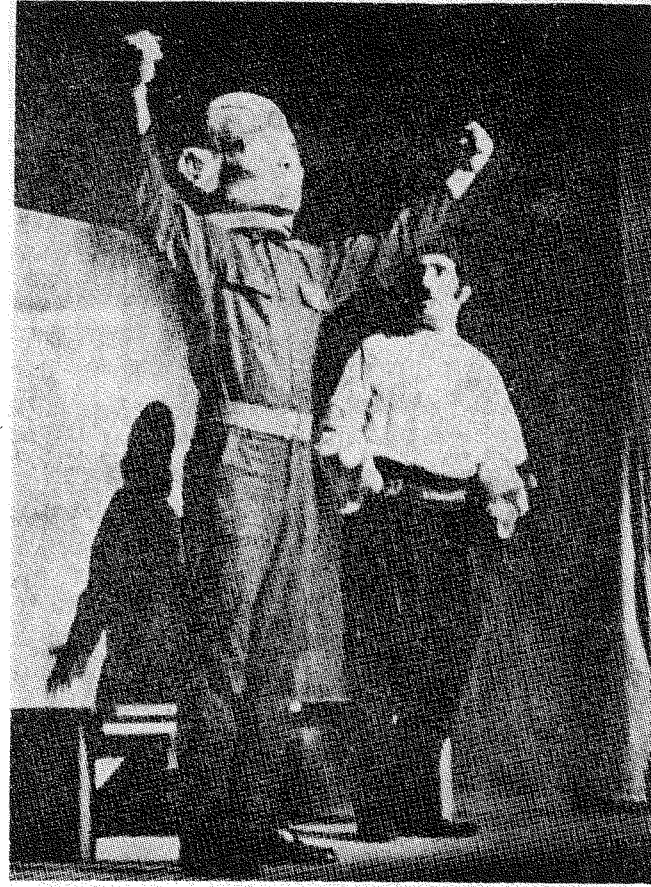
واذا كانت هذه القضايا مرتبطة بما وصلت اليه حركتنا المسرحية نفسها ، المتشعبة عن ذاتها ، فانها مرتبطة ، بشكل خاص ، بمختلف اوضاعنا السياسية والاجتماعية والفكرية في لبنان وسائر البلدان العربية ، وبأحداث وأصداء ونتائج ما بعد حرب الخامس من حزيران على الاخص .

ذلك ان جميع المسرحيات التي عرضت حتى الان ، هي من نوع «المسرح السياسي» او «التسييسي» - كما يحب بعض العاملين في ميدانه ان يطلق عليه - وهي كذلك من النوع الذي ينتسب (او يقول انه ينتسب) بشكل او بآخر الى التيار البريشتي (1) في المسرح المعاصر . وهي كذلك من النوع الذي يقول اصحابه جميعا انهم يسعون بواسطته الى ايجاد مسرح شعبي جماهيري ، يتبنى قضايا الشعب من ناحية ويطلع ان يصل الى مختلف الفئات الشعبية من ناحية اخرى . ومسألة انتساب هذه المسرحيات الى التيار البريشتي ليست من اختراعنا ، ولا هي مستمدة من المسرحيات نفسها ، بل من اقوال مؤلفي او مخرجي هذه المسرحيات انفسهم ، خلال احاديث لهم عن اعمالهم او عن اتجاهاتهم المسرحية .

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

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

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



من مسرحية «جحا في القرى الامامية» - لجلال خوري

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

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

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

(٢) ادوار البستاني : من محاضرة بعنوان «مقدمة لبيان عن المسرح

الملحمي» - مجلة «الطريق» ، العدد ٣٠٣ سنة ١٩٦٩ .

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

البريشتي ، و« المسافة » بين المتفرج والمسرح ، وتحول المتفرج الى حكم يناقش ما يراه ولا يندمج به ، و« كسر الايهام » ، و« عرض الشخصية » لا الانمجاج بها ، والملافة بين التسلية والتعليمية ، و« المسرح الملحمي » ، الى اخر هذه المفاهيم التي اسيء استعمالها ايضا حيث اسيء فهمها وفهم ارتباطها الجدلي بالمنهج العام الفكري والفلسفي لبريشت ، كمنهج ثوري يرى ويدرس حركة التغير ويسهم في عملية التغير هذه .

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

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

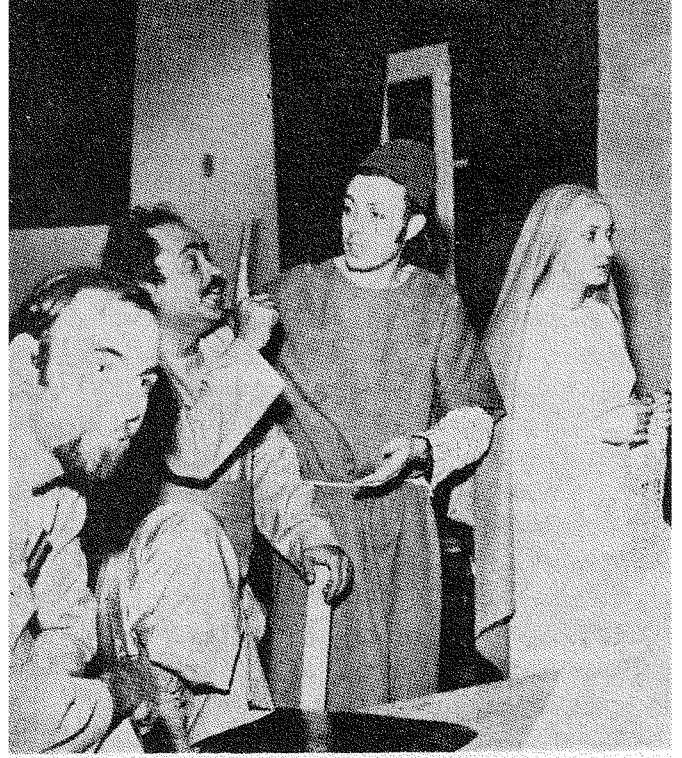
كما ان ضرورة الاخذ بالمنهج الماركسي لفهم حركة مجتمعنا العربي ، ودفع هذه الحركة باتجاه التغير الثوري وبناء المجتمع الاشتراكي . . هذه الضرورة لا ينفيها كون البعض صار « يتركس » كذلك على الموضة ، ويستعمل المصطلحات الماركسية بفهم شكلي ، غير ماركسي .

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

« اضراب الحرامية » :

حيث الشكل - باسم الثورة - قتل المضمون !!

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



من مسرحية « اضراب الحرامية » - لاسامة العارف

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

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

وكما شاعت مصطلحات : « التفعيلة الواحدة » في الشعر ، و« الوحدة العضوية » للقصيدة ، وتحطيم البيت المقل الخ . . واسيء استعمال هذه المصطلحات كثيراً عند الذين فهموها كمجرد مصطلحات دون فهم العلاقة الجدلية بين جديد الشعر وجديد العصر والمجتمع . . كذلك شاعت المصطلحات البريشتية في اوساط المسرح والنقاد ، في مختلف البلدان العربية ، وكثر استعمال كلمات مثل : « التفرير »

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

هذه هي الفكرة التي يجري اللعب عليها ، والتي تحمل ، كما ترى ، امكانية كشف حقيقة العلاقات الاستثمارية داخل بنية النظام كله . على ان هذه الفكرة الاساسية للمسرحية لم تبرز بهذا الوضوح ، بفضل الحدائق الاخراجية والفهم السطحي لمفاهيم المسرح الجماهيري وعبارات «كسر الايهام» المسرحي ، ومسألة «تقريب المسرح من الناس» و«خلق الفة وتفاعل بين الجمهور وخشبة المسرح» الخ .. فقد أغرقت المسرحية بالاعيب وتهريجات شكلية صارت هي الاساس فلم تساعد على كشف المضمون بل اعدته تقريبا . وقالوا ان هذا «تجديد ثوري» في المسرح اللبناني .

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

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

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

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

وسط هذه «العجفة» التي لا معنى لها ، ولا تضيف للمسرحية اية صفة عربية ، وهكذا قضى المخرج على محتوى المسرحية من حيث ظن انه يساعد على ابرازه .

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

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

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

تكن عقيدة صاحب الفكرة كعقيدته) ... فهل هذا الاختلاف الفكري ، بين النص والاخراج ، مارس تأثيره ، بشكل او بآخر ، على خاتمة المسرحية ؟ وهل هو ، بالتالي ، في اساس اغراق المسرحية بالفوضى الشكلية ، انطلاقا من عدم التجاوب العميق هذا مع فكرة المؤلف ؟ .. لا يهمنا الجواب بقدر ما يهمنا التأكيد على : ان الشكل في هذه المسرحية قد حجب المضمون عن الناس ، وان هذا الشكل كان فاشلا ، بمعنى انه غير فني ، وان الفهم السطحي لبريشت ، من غير مواقع بريشت الفنية والفكرية ، هو تشويه لبريشت ، وابتعاد بالتالي عن الجمهور .

« لماذا رفض سرحان سرحان . الخ . »

تشويه للفن والثورة .. باسم بريشت والثورة !

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

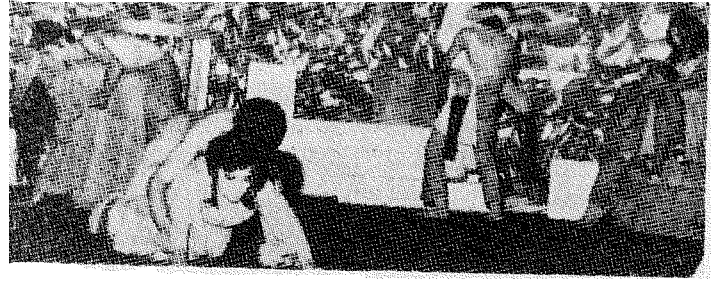
المسرحية بعنوان «لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الحلو في (ستبرو ٧١ ؟)» وهي من تأليف ومصميم عصام محفوظ .

تدعى المسرحية لنفسها - كما تحدث مؤلفها ومصممها عصام محفوظ - الالتزام بالمفهوم البريشتي في «الجمع بين التسليحة اولا والتعليم ثانيا» !!

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

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

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



من مسرحية « لماذا » - لعصام محفوظ

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

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

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

ولعلي اميل الى ان هذه الخاتمة «التكريسية» - بمعنى تكريس ابدية المجتمع القائم - ليست من فعل النص نفسه ، بل هي من جملة حذقات الاخراج الذي يفهم اساليب بريشت بصورة شكلية لا تتصل باعماق حركة المضمون . فعندما يتحدث روجيه عساف - في جريدة «البناء» - عن تبني فرقته لاخراج هذه المسرحية يقول : «اما اضراب الحرامية ، فمع انها ليست من فكرنا ، فقد اخترناها باعتبار ان الافكار لا يملكها احد ، وان الفنان الواعي يتبنى كل فكرة حسنة حتى ولو لم

اما الفكرة السياسية التعليمية التي يريد عصام محفوظ ابلاغها الى الناس فهي تختصر بما يلي : «او ان العرب عملوا بنصائح وحكم انطون سعادة - وبأساليب الاغتيال الفردي والارهاب المفضلة عنده وعند مدرسته - لما ضاعت فلسطين ، وكان العرب قد تحرروا من زمان» !! وقد اراد تبليغ رسالته هذه للناس من خلال الجمع الغريب بين هذه الشخصيات الثلاث ، التي لم تجتمع في الواقع ، وممن المستحيل لها ان تجتمع : فرج الله الحلو كان امينا عاما للحزب الشيوعي اللبناني عندما استشهد تحت التعذيب . وسرحان سرحان شاب فلسطيني اغتال روبرت كيندي في اميركا ، لمناصرة الصهيونية ، في عملية اغتيال فردي لا يمارسها الشيوعيون عادة ، وهو الان مسجون بانتظار حكم الموت . وانطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي ، وهو حزب يميني نشأ تازيا ولا يزال ، سوى انه اتخذ لنفسه مؤخرا شعارات «بشارية» ، وهو النقيض اليميني للحزب الشيوعي ، وقد اعدم زعيمه عام 1949 في لبنان بعد محاولة انقلابية ، فلا مجال اذن لجمع هؤلاء على صعيد فكري سياسي واحد .

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

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

اولا : ماذا روى لنا عصام محفوظ ؟ . حكاية ثورة الشعب الفلسطيني اختصرها بموقف سرحان سرحان الذي اغتال روبرت كيندي في اميركا . واستنتج من هذا الموقف : ان اسلوب الاغتيال الفردي هو الطريق الى تحرير فلسطين !! في حين ان هذا الاسلوب لا يمثل مطلقا

الخط العام لمسيرة الثورة الفلسطينية التي تكون جيشها التحريري وتطمح الى حركة تحرير شعبي عام . ثم اختصر مسيرة فرج الله الحلو بموقف مفبرك ادعى فيه ان فرج الله وقف ضد حزبه ، ونصارع معه . وبهذا فصل شخصية فرج الله الحلو عن حزبه وجعل قضية استشهاده قضية فردية . في حين ان فرج الله الحلو لم ينفصل يوما عن حزبه ، وان ذلك الموقف المفبرك لا يمثل مطلقا لا الصفات الخاصة ولا الصفات الحزبية ولا الصفات السياسية لفرج الله الحلو . اما فيما يتعلق بانطون سعادة فان المؤلف اخذ فقط خادته محاكمته واعدامه ، دون اية اشارة الى واقع ما يمثل انطون سعادة من اتجاه يميني نازي متعاون مع الانكليز ، واضعاً على لسانه حكما ونصائح وحتى كلمات ثورية وبسارية لم ينطق بها انطون سعادة يوما ولا جاءت في كتبه ولا يوحى بها اتجاهه السياسي او الفكري العام . عند عصام محفوظ تحول انطون سعادة الى مفكر «ماركسي» ويا للعجب ! وتحولت كلماته الى منارات لو سار العرب على هديها لما ضاعت فلسطين ، ولتحرروا من زمان !! في حين ان محاكمة انطون سعادة واعدامه هي فصل من فصول الصراع على السلطة بين قوى اليمين نفسه ، بين جناح مرتبسط بالانكليز ويريد الوصول الى الحكم ، وجناح اخر ، في الحكم ، سار زما مع الانكليز ثم يتحول الى الاميركان في وقت كان الصراع على اشدّه بين الانكليز والاميركان للسيطرة على الشرق الاوسط بعمد .

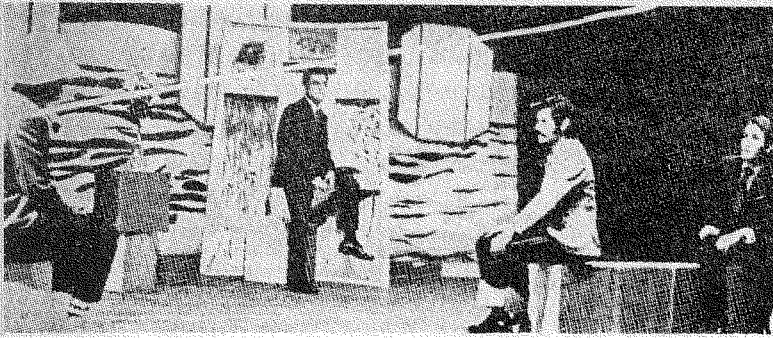
نكسة 1948 .

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

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

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

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



من مسرحية « سمكة السلور » - لادوار البستاني

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

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

هذا المضمون المتقدم ، لماذا لم يجد طريقه الى المنفرج ، وبالتالي لماذا فشلت هذه المسرحية جماهيريا ؟ لا بد هنا ان نتحدث عن عيوب النص نفسه قبل ان نتحدث عن مشكلة الاخراج ، وهي مشكلة معقدة على كل حال .

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

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

ثانيا : شخصيات المسرحية كانت ممسوحة بشكل عام ، لا صفات

اما مجرد الجمع بين «التسلية والتعليم» فلا يؤلف ابدا مسرحيا بريشتيا . ذلك ان المسرحي الرجعي كذلك ، او المثالي ، يقدم لسك التسلية والتعليم معا . انه يمتلك ، وبضحك ، وشريك عاطفيا وجنسيا ، ويحاول دائما ان يفتحك اما بصلاحيه النظام الرأسمالي القائم وخواصه ، واما بالدعوة الى اصلاحات ضمن هذا النظام مع التأكيد على عدم امكانية تغييره وتبديله .

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

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

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

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

الطريق الى المسرح الشعبي الجماهيري ليست من هنا .
فلنتابع الرحلة اذن .

((سمكة السلور)) :

اخلاص فكري لبريشت لم يتبلور في العمل الفني

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

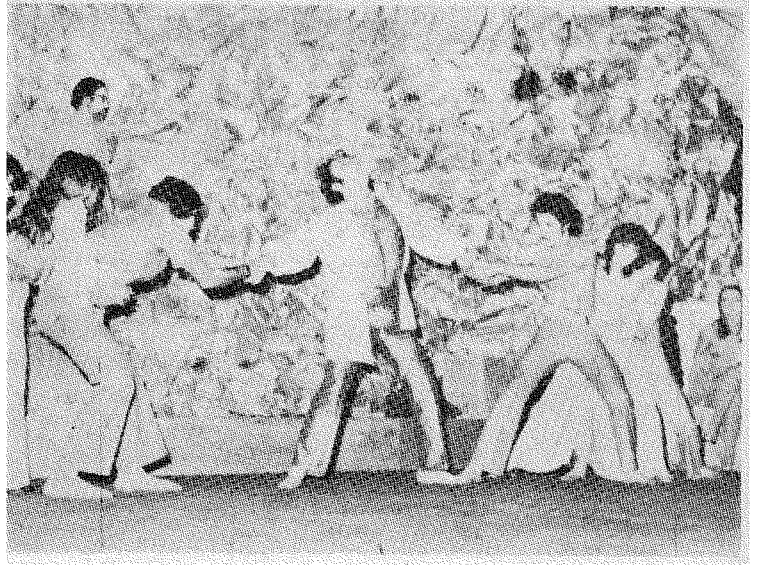
على ان هذا الهدف ، اذا كان يعبر عن ضرورة ، وهو هكذا بالفعل ، فلا بد ان نضعه امامنا ونعمل من اجله ، ونساعد على انضاج ظروف تحقيقه ، فهو يحمل لنا ، بالتأكيد ، امكانية فعلية للوصول الى : المسرح الشعبي الجماهيري .

«جحا في القرى الامامية» :

انطلاقا من بريشت ، نحو المسرح الكوميدي الشعبي

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

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



من مسرحية « لماذا » - لعصام محفوظ

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

هذا المسرح، الذي يخلق صلة حميمة، واعية مع الجمهور، كان حلم جلال خوري من زمان . ولقد سبق له ان قال، في ندوة بنادي « رابطة الشباب اللبناني » عام 1969: « ان المسألة هي ان نقدم للجمهور فنا يتجاوب مع هذا الجمهور، يحس قضائاه بحيوية، ويسليه في وقت واحد . علينا ان نخلق مسرحاً يجذب الجمهور . ورغم كل تجاربنا، فإننا لم نخلق بعد هذا المسرح » .

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

فماذا قدم لنا جلال خوري في هذه المسرحية ؟

اولاً : لقد مد يده، ووعيه، الى تراثنا الشعبي، وتناول شخصية « جحا » التي نعرفها كلها، من خلال حكاياتنا وفكاهاتنا، بسداجتها، وذكايتها، وملعنيتها، وانتهازيتها، وطبيعتها، وفرديتها، وشعبيتها، وطرافتها جميعاً .. ثم نفخ في هذه الشخصية الفلكلورية روحاً معاصرة واطلقها حية متفجرة بالسخر والضحك والمرارة، على المسرح .

لكل شعب « جحاه » كما يقولون . شخصية يبدعها الشعب

اساساً، ثم يأتي المبدعون من كتاب وشعراء ومسرحيين، يتناولون هذه الشخصية، من اجل الانتقاد، والاحتجاج، وكشف العلاقات غير الانسانية، بواسطة النكتة الحلوة، الساخرة، والصابغة معا .. وهكذا فعل جلال خوري، فاعطانا شخصية هي من أغنى اطراف واهم الشخصيات في مسرحنا العربي المعاصر .

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

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

رابعاً : كان الاخراج بسيطاً، ولسلساً، ومباشراً، ونظيفاً، بما يتناسب في رأيي مع نوعية النص نفسه ونوعية الحدث، وهذا الاخراج عمق تلك اللفة السعيدة بين النص والجمهور . ثم جاء تمثيل نبيه ابو الحسن لشخصية جحا يعطي لهذه الشخصية كل الطرافة والفنى والتناقض والملمعة والسداجة التي تحملها، بالحركة واللهجة والوتيرة المتبدلة المتنوعة والسكوت ومختلف عناصر التمثيل التي جعلت من الصعب علينا بعد الان تصور شخصية جحا في غير جسد ونباهة نبيه ابو الحسن .

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

رسالة القاهرة من سامي خشبة

معنى محمود درويش في القاهرة

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

أكوخ أحبابي على صدر الرمال

وأنا مع الأمطار ساهر

وأنا ابن أوليس الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحار ، ولكن لم يسافر .

لجم المراكب ، وارتحى اعلى الجبال

– يا صخرة صلى عليها والذي لتصون نائر

انا لن ابيعك باللكلء

انا لن اسافر

لن اسافر

لن اسافر .

ومحمود درويش ايضا هو الشاعر الذي قال :

يا نوح !

هبنني فحن زيتون

ووالدتي .. حمامة !

انا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة !

يا نوح !

لا ترحل بنا

ان المات هنا سلامة

انا جنور لا تعيش بغير ارض ..

ولكن ارض ... قيامة !

كان ارتباط اسم محمود درويش وشعره بالبقاء في الارض المحتلة والصمود في وجه الاحتلال الصهيوني والاضطهاد العنصري وحسب الإبادة البشرية والحضارية التي يشنها الاسرائيليون الصهائنة ضد العرب والبقاء العربي في ارض فلسطين ، كان هذا الارتباط بالبقاء جزءا اساسيا من المعنى الذي اكتسبته قضية فلسطين العربية والشعب العربي الفلسطيني وتوصلت اليه من خلال النضال السياسي والكفاح المسلح في السنوات الاخيرة . وكان شعر محمود درويش احسندى العلامات الاساسية على بقاء عروبة فلسطين حية وناضجة – وانا اقصد بالعروبة هنا الوجود القومي الانساني والوطني لفلسطين ، فليست العروبة عندي ، كما لم تكن عند محمود درويش شهادة بالجنسية – وكان شعره احدى العلامات الاساسية في طريق عسودة الشعب الفلسطيني العربي الى الوجود الحي المؤثر في الثقافة العربية الحديثة بوجه عام ، وفي الثقافة التقدمية للشعوب المناضلة من اجل السلم والعدل والتقدم .

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

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

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

طبعا ليس من الصحيح ان نقدم مسرحا كوميديا من نوع جحا بل لا بد لنا من مختلف الانواع المسرحية ، ولكن الصحيح جدا ، كما اثبتت تجربة جلال ، ان عنصر الاضحاك هو عنصر هام جدا في جذب جمهور جديد وجديد الى المسرح ، خصوصا اذا كان عنصر الاضحاك هذا يتجاوب مع الجمهور ويحس قضاياه بحيوية .

تبقى لنا بعض ملاحظات لا بد منها تجاه مسرحية جلال خوري هذه :

جلال يقول انه يهدف ، من خلال مسرحيته هذه ، الى ادانة العقلية الفردية ، والمتخلفة ، لانساننا البسيط ، في مواجهة عالم معاصر ، علمي وعنيف مزود بوسائل قمعية خبيثة . اي انه يدين العقلية الفردية التي يواجه جحا الاحداث بها . على ان هذا الهدف لا يبرز واضحا من خلال سير الحدث المسرحي وتطوره ، بل يبرز في الجملة الاخيرة التي يواجه بها المثلون جمهور الصالة ، وهي جملة تقول ان مجابهة عدو بهذا الشكل تحتاج الى عمل جماعي غير فردي وغير متخلف مثل عمل جحا . فلو ان الممثلين لم يواجهوا الجمهور بهذه الجملة التعليمية لكان من الصعب الوصول الى هذا الاستنتاج من خلال سير الاحداث . ومهما كانت الجملة الاخيرة قوية ومحكمة فليست هي التي تبقى في ذهن الجمهور اذا لم تكن منبثقة بشكل طبيعي من تطور الحدث ، واذا لم يكن مجموع البناء المسرحي يفضي اليها ..

وفي ضوء هذه الجملة نستطيع الاستنتاج بان جلال خوري لم يكن يعرض الواقع كما هو ، بل هو اتخذ موقفا واضحا من الواقع ، ومن الشخصيات التي اختارها ، انه يدين مختلف شخصيات المسرحية ، من جحا حتى رئيس المخفر مرورا بالاستاذ « الثوري » على الطريقة الفارغة « ليساريين الجدد » . انه يرفض هذا الواقع وهؤلاء الاشخاص ورغم ان الوجه الثوري الايجابي لم يبرز في المسرحية (هناك شخص غامض ، يأتي ، يكتب بالقلم الاحمر ، يشير عاصفة بين مخبر الامن العام وجحا ، ثم يذهب ولا نعرف هويته) فان المسرحية لا تدور في حلقة اليأس المفرقة . فمن خلال الكلمات والقصص نسمع بالفدائيين وبالنضالين وبالذين يعارضون السلطة ، ونرى شراسة الضفط البوليسي الحكومي ومرافقة الناس ، التي تدل ان الوضع بالنسبة للسلطة ليس على ما يرام ، وانها خانفة ، وان خوفها له ما يسرره .

وبعد .. فان حصيلة الموسم المسرحي في لبنان هذا العام غنية ، ليس فقط لاننا شهدنا اربع مسرحيات من تأليف محلي جديد وهذا بعد ذاته حدث هام – بل خصوصا لما طرحته هذه المسرحيات من قضايا اثار ولا تزال تثير الحوار والنقاش والبحث .. ولا شك ان رحلتنا الى المسرح الشعبي الجماهيري لا تزال طويلة ، ومسألة تقرب المسرح الى الجمهور ، وجعل الجمهور غير غريب عن المسرح ولا المسرح غريبا عن الجمهور ، هي مسألة ليست محض مسرحية او فكرية ، بل هي مسألة اجتماعية واسعة تتعلق بحركة تطور مجتمعنا كله وحركة ارتفاع المستوى المعاشي والثقافي معا ، فهي اذن مسألة نضالية .

محمد دكروب

بالوجود السلبي الى مستوى الثورة من اجل تحقيق الوجود الانساني
الاجيبي .

انه هو نفسه الشاعر الذي قال :

أخبروا السلطان

ان البرق لا يحبس في عود ذرة

للاغانى منق الشمس

وتاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والاغاني كجذور الشجرة

فاذا ماتت بارض

أزهرت في كل ارض

كانت الاغنية الزرقاء فكرة

حاول السلطان ان يطمسها

فقدت ميلاد جمرة !

كانت الاغنية الحمراء جمرة

حاول السلطان ان يحبسها

فاذا بالنار ثورة !

كان صوت الدم مفموسا بلون العاصفة

وحصى الميدان أفواه جروح راعفة

وأنا اضحك مفتونا بميلاد الرياح

عندما قاومني السلطان

امسكت بمفتاح الصباح

وتلمست طريقي بقناديل الجراح

آه كم كنت مصيبا

عندما كرس قلبى

لنداء العاصفة .

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

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

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

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

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

وحيثما يقول محمود درويش في بيانه الذي القا في مؤتمره
الصحفي بالقاهرة :

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

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

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

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

القاهرة

سامي خشبة

تونس

اتحاد الكتاب التونسيين

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

وقد جاء في بيان نشره الاتحاد انه اتخذ في طليعة اهدافه ومراميه الدفاع عن حرية الفكر واحترام جميع التيارات الفكرية والفنية داخل بلدنا وخارجه لتدعيم ثقافة حية تنطلق دوما الى المزيد من اللقاح والتنمية والاثراء وتابى الجهود والانكماش والانزوال .

واستطرد البيان الى القول :

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

(كما نؤمن في تونس - ونحن نباشر وضعنا متجددا في ميدان الثقافة بمسؤوليتنا ككتاب ازاء الامة العربية المكافحة المنطلقة الى الفد الاسعد وازاء الثقافة العربية المتجددة الواثبة وانا لشاعرون بان الثقافة العربية في هذا المغرب الكبير ليست الالبنة في صرح الثقافة العربية الكبرى ومظهرا طريفا من مظاهرها الكثيرة النابضة في عصرنا بالحياة والطموح والرشد .

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

وانا لتعترف بان تراننا قد عبثت به عصور الانحطاط وان علينا احياءه وتطعيمه والنهوض به والتعريف بتمييزاته وجوانب الطرافة فيه . وان حاصرنا يفرض علينا ان نعاني من الملابس والعراقيل ما لا يعانیه معاصرونا في غير اقطارنا وفي ذلك ما يحفزنا على تجاوز الحاضر لتحقيق المستقبل العربي وفقا لاهداف شعبنا ومطامحه واماله وامانيه وبعزيمة جماعية تآبى التفسخ والازاعة والتلاشي في القيسر وتفتح في نفس الوقت الى اوسع آفاق الحضارة ومكاسب البشرية في كل مكان .

وعلى هذه الاسس عقدنا العزم على ربط علاقات تعاون نزيه مفيد ببناء مع جمهرة الكتاب ببلدكم الشقيق لنبم لنا بهذا التلاقي ما نتطلع اليه من لقاء يثري الثقافة ويركز اصولها ويعم منافعها لخير امتنا وخدمة الفكر بصفة اعم .

ويتألف اعضاء الهيئة الادارية لانحاد الكتاب التونسيين مسن السادة :

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

صدر حديثا

الماركسية والدولة الصهيونية

تأليف اديب ديمتري

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

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

منشورات دار الطليعة

للطباعة والنشر ص . ب ١٨١٣ بيروت