سامي خشبه

# الحضارة والمسرح في بلاد الماجيار

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

هذه العملية الحضارية التي اسميها « الاندفاع الحضاري غربا لم تبدأ في المجر مع بداية التجربة الاشتراكية وانما بدأت منذ وصل « الماجيار »الى بلادهم الحالية في القرن التاسع ،او على وجه الدقة منذ اعتنق الملك ماتياش الاول المسيحية الكاثوليكية في أوائل القرن التالي ، واستقدم عددا كبيرا من رهبان روما وقساوستها لتعليم شعبه المسيحية وتعليم مثقفيه اللاتينية في نفس الوقت . ان الاندماج في مجرى التاريخ الاوروبي العام ، والخضوع لنفس الظروف التاريخية قد اعلن نشأة النظام الاقطاعي في القرن الحادي عشر ، ولكن عملية الاندفاع الحضاري غربا بدأت قبل رسوخ اسس ذلك النظام. واستمرت معه بعد ان اكتسبت نفس مظاهره الثقافية التي نعرفها في الغرب ( وخصوصا سيادة الثقافة الدينية وعدائها الشديد ـ الايديولوجي والسياسي ـ لثقافات الشعوب الوثنية القديمة ) وتركز النشاط الثقافي اساسا في الاديرة ومقرات رؤساء الكنيسة حيث كان البلاط الملكي غالبا يوجد ايضا ( فعاصمة المجر الاولى هي « سجد » حيث كان البلاط الملكي والقصر والكنيسة التي شيدها الملك ماتياش ثم اهداها للكاردينال الكاثوليكي المجري قبل ان ينتقل البلاط الى العاصمة الجديدة ـ بشت ) واستمرت عملية الاندفاع الحضاري غربا ، بمعدلات منخفضة وضد المعوقات التاريخية في اثناء الكفاح ضد الاتراك ،ثم ضد النمساويين الهابسبرج والروس القيصريين ، واستمرت ايضا بمعدلات متزايدة السرعة في اثناء نمو سادة الريف ملاك الارض الراسماليين ونمو البورجوازية الصناعية والبيروقراطية المجرية طوال القرن الماضي مع ضعف سيطرة النمسا ، وهما الفئتان اللتان تولتا قيادة الحركة القومية والوطنية المجرية منذ ذلك الحين حتى سقوط الحكم الفاشي في نهاية الحرب العالمية الاخيرة .

ما يهمني هنا هو ان « الاشتراكية » جاءت ( بالمفهوم الحضاري ) لكي تضاعف من سرعة « الاندفاع الحضاري غربا » اي لكي تساعد على سرعة وصول المجتمع الى هدفه الحضاري التاريخي عن طريق زيادة كفاءته في العمل والانتاج وزيادة قدرته على الاستقلال في المجالات المادية والروحية جميعا . ومضاعفة سرعة الاندفاع الحضاري غربا ترجع بالطبع اولا الى الاستناد الى التخطيط الاقتصادي والتعليمي والثقافي وزيادة الثروة القومية بالتالي ، واقامة اسس عدالة اجتماعية تزداد عمقا واتساقا مع زيادة الثروة ومع تخطي العقبات المختلفة ( في التطبيق والايديولوجية ) .ولكن زيادة سرعة الاندفاع الحضاري غربا تعتمد ايضا وبدرجة لا تقل اهمية على استثمار عاملين « سيكو ـ ايديولوجيين » اذا صح هذا التعبير (١) .

---

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

وخاصة المقدمة ص ٥ ـ ١١ ، ثم فصل « Collective psychology Coneinable »

ص ٦٥ ـ ٦٨ .

العامل الاول هو العامل التاريخي ، تاريخ الشعب المجري نفسه الذي بدا اندفاعه الحضاري غربا منذ احد عشر قرنا ،وهو العامل الذي يجعل تاريخ المجر وتاريخ ثقافتها جزءا لا يتجزا من تاريخ اوروبا الغربية بالذات ( وهذا حكم ينطبق على كل شعوب اوروبا الاشتراكية ، ربما باستثناء الشعب البلغاري ، السلافي الجنوبي ، الذي خضع للاتراك خمسة قرون بعكس سلاف الشمال ـ التشيك والروس والبولنديين ، الذين حاربوا الاتراك طويلا وحصلوا على حرية الاختيار الحضاري مبكرا ) . ان سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء الى اوروبا .

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

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

كذلك فان سمة هامة من سمات تاريخ المجر الثقافي ، تظهر من خلال الصراع من اجل التخلص من هيمنة الثقافة الالمانية (التي جاءت عن طريق النمسا ) . كانت اللغة الالمانية هي لغة البلاط والحكومة، وكانت هي لغة مسارح وكتب الارستقراطيين المجريين المخلصين لعرش الهابسبرج . ولردح طويل من الزمن كانت هي لغة التعليم الرئيسية وهي لغة الثقافة الرفيعة . ولم تصبح اللغة المجرية صالحة ومناسبة لاغراض التعبير الثقافي والفكري المختلفة الا بعد ظهور مجموعة من الشعراء والكتاب كرسوا كل اعمالهم لاذكاء جذوة الاحساس القومي والوطني المجري في مواجهة السيطرة النمساوية ، وغني عن البيان ان نقول انهم ظهروا كتعبير عن نمو الحركة الوطنية والفئات البورجوازية باجنحتها الريفية والصناعية والبيروقراطية ( بل والعسكرية ) . ولعل ابرزهم كانوا : يانوش آراني ( ١٨١٧ ـ ١٨٨٢ ) اشهر شعراء الملحمة الواقعية والقصيدة الغنائية الموضوعية المجريين ، وشاعر البحث عن الذات القومية واكتشافها ، وهو صديق شاندور بيتوف العظيم ( ١٨٢٣ ـ ١٨٤٩ ) شاعر الثورة الوطنية واشهر من مجد في شعره ثورة شعب ضد النمسا وقتل برصاص الروس القيصريين الذين اخمدوا الثورة لصالح الهابسبرج بعد محاكمة صورية ولعل مكانته العظيمة ترجع الى تكريسه لمبدأ الثورة وسيلة للاستقلال الوطني ولاقامة هدفها الصحيح : اقامة سلطة ديموقراطية وطنية عادلة . ثم جوزيف ايوتفوش رائد الرواية المجرية ومكتشف التاريخ الاقطاعي المجري من وجهة نظر نقدية وان لم يكرس فكرة الثورة ، ثم ايمري ماداتشي ١٨٢٣ ـ ١٨٦٤ رائد الدراما الشعرية المجرية ومجدد اللغة وموسع آفاق الفكر ، ويانوش فايدا ١٨٢٧ ـ ١٨٩٧ رائد الشعر الواقعي المجري ، ثم موريش زيجموند رائد الرواية الواقعية والمدافع الاصيل عن الديموقراطية والثورة الوطنية .

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

* * *

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

سوف نبدأ رحلتنا في عالم الحياة الثقافية المجرية من ذلك الفن الذي يستطيع ان يستوعب كل الفنون : من المسرح . فهناك نستطيع ان نكتشف كل الخصائص الاصيلة والحية في ثقافة هذا الشعب النشيط الدؤوب الذي تشعر معه دائما بأن عملية « التحضر » كانت عملية واعية وارادية الى حد بعيد .

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

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

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

ولكن المسرح القومي المجري ( نامزيتيسينهاز ) تمسك بخطته الاصلية التي كان يزمع ان يقدم فيها « الملك لير » واستطاع ان يصمد في المنافسة ـ امام الجمهور المجري ـ مع اخراج بيتر بروك. وحينما قدم مسرح ماداتشي في بودابشت « هاملت » من اخراج فاموش لازلو كتب ناقد « التايمز » اللندنية « اوسيانر يلينج » يقول ان العرض كان من افضل ما رآه من صور هاملت . وكتب الناقد الانجليزي « ي.س. تريون » في مجلة « اخبار لندن المصورة » يقول ان تمثيل الممثل المجري الشاب ميكلوش جابور كان « تجسيدا مدهشا لهذه الشخصية جعلها لا تكف عن الحركة الحية حتى وهي غارقة في التأمل » .

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

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

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

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

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

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

ولكن كان من الضروري البدء ببناء تلك القاعدة المادية ، من المسارح نفسها ومن معدات المسرح ( المجر الان تحتل المرتبة الثانية في العالم ـ بعد فرنسا ـ في تصدير المعدات المسرحية ( للاضاءة والصوت وميكانيكا المنصة ) ، ذات القدرة المتوسطة والخفيفة . وهذه صناعة فرضتها في البداية سياسة الاهتمام العظيم بالمسرح بعد ١٩٤٥، وكانت جزءا من الاهتمام بالصناعات الكهربائية والهندسية بشكل عام. وبعد تأسيس الكوميكون حصلت المجر على حق التخصص في ذلك المجال بين مجموعة الدول الاشتراكية ) . وكان من الضروري البدء في نفس الوقت بتربية الجمهور الذي يبرر وجوده ـ وليس من مبرر غيره ـ وجود « الحركة » المسرحية نفسها .

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

* * *

يقول الناقد ايفان شاندور ان المسرح المجري يملك الان اسلوبين تقليديين في التمثيل . الاسلوب الاول طورته فرقة « المسرح القومي المجري » من خلال تراثها في الاعمال الكلاسيكية ومشاركتها التاريخية النشطة في الحركة الوطنية منذ القرن الماضي التي كانت تستدعي تضخيم الحركة وتلوين الصوت بطريقة فاقعة وميلودرامية وتجسيد المناظر بشكل ثقيل مفعم بالالوان الصارخة وتحريك الممثلين وسط هذه المناظر كما لو كانوا مستقلين عنها تماما . ورغم محاولات التجديد في المسرح القومي بتأثير الحركة التعبيرية الالمانية في عشرينيات هذا القرن ، فان هذا المسرح حافظ على تقاليده باصرار ، واكتفى بتحسين اسلوبه التقليدي عن طريق تهذيب نغمة الاداء والوانه وحركته .

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

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

* * *

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

ولكن الانتصار الثاني والاكثر حسما ، تمثل في الاعمال التي استطاعت ان تربط بين الحقيقة المحلية ، مشاكل الوطن الداخلية، وبين القضايا الكونية العظمى في عصرنا . واستطاعت من الجانب الفني والفكري ان تستعيد للدراما وجهها الاصيل ، وان تقهر المفهوم الزائف عن البطولة وعن مأساة البطل . اليوم أصبح باستطاعة حتى الدراما الاشتراكية ان تصل الى حلها الحتامي ، بتصوير هزيمة البطل الاشتراكي .

لقد اتضح الان ان « التطهير » الذي تحققه المأساة لا ينتج تأثيرا سلبيا كما قال الجامدون في الماضي. وانما هو لا ينتج الا التأثير الايجابي . انه العنصر الدرامي القادر بالفعل على ايقاظ « الذات الاعلى » والاكثر سموا ونبلا ووعيا عند المتفرجين . وتجسد هذا الانتصار الهام في مسرحيتين كتبتا في عام ١٩٦٢ . الاولى هي « الفردوس المفقود » لايمري شاركادي ، والثانية هي « فناء المعركة » لاندري مايأش .

« الفردوس المفقود » تحكي قصة الطبيب المثقف زولتانزيوبك، الثوري المخلص الذي تخرب حياته لانه يصطدم باخطاء النظام القادحه، فيفقد ايمانه ، ويفقد معه روح القتال من اجل الفردوس على الارض. وهذه هي مأساته . لقد اصبح يرى ألا هدف يرجى من الكفاح في سبيل اهداف تبدو كالاحلام المستحيله ، ولا نفسا تروح منه ،وهذه صورة معكوسه للبطل التراجيدي ، لان سقوطه لا يثير فينا الاشفاق عليه. وان كان يحذرنا من هذه الهزيمة الداخليه التي تجعل انهزامنا في التدرج مع الواقع ، محتما .

اما مسرحيه « فناء المعركه » او « حوش المعركه » فهي قصةالشاب العصري غير المتحمس كثيرا للنظام ، لا ينتمي الى اسرة من الرعاع، الضائعين طبقيا ( لا عمال ولا فلاحين ولا بورجوازيين ). والاشتراكية لم تغير شيئا من حياتهم . ويحاول الشاب ان يفلت من مصير اسرته ولكن بدافع الايمان بذاته وحده . بينما يثير اصدقاؤه على ما يربط مصالحهم بمصالح المجتمع كله ، فيفوزون بالنجاح . اما هو فيحطم ، رغم نبله ، ورهافته وجمال احلامه .

وهناك ايضا مؤلفون مثل ادري الياش وميكلوش جيارفاش وميكلوش هوباي . همهم هو تصعيد مشاكل المجتمع والفرد في الحياة المعاصرة الى مستوى المشاكل الكلية الكبرى بالشاعرية في التعبير وبالمعالجة القوية ، المأساويه او الكوميدية الرفيعة .تتنوع موضوعاتهم بين مشاكل الطبقة الوسطى ، وبين مأساة العدامى الذين يحاولون التكيف مع المجتمع الجديد .

وليس هؤلاء هم اخر القائمه . فان جيلا ينتمي الى اخر الستينيات يقدم اعماله الان الى المسرح المجربي . هناك فيرينسي دوناي ولازلو كاموندي وكاروي زاكوي . اكبرهم ، الاول ، في الثانية والثلاثين ، تشغلهم مشاكل جيلهم ومن تلاهم ،في الداخل والخارج . انها مشاكل واحدة ، لان مجتمعهم الان اصبح قاب خطوتين من المجتمعات الغربية الاكثر ثراء ورخاء . ولذلك فان الهيبيز وجيفارا وفيتنام وفلسطين ، جنبا الى جنب السيارات السريعة والصور العارية والاربجال الحمر في اركان الارض الاربعة والحب المتحرر ورفض قيود الاسرة والزواج، هي الاشياء أو الموضوعات التي يفضلونها .

فهل حل المسرح المجربي والدراما المجربة بكل ذلك مشاكلهما ؟

اذا كان الثراء في الالوان والنغمات والطبقات والموضوعات والاتجاهات الفكرية ، هو المشكلة ، فقد حلت المشكلة ، واذا كان اقبال الجمهور هو المشكلة ، فقد حلت أيضا .

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

القاهرة