سامي خشبه

مسرحنا في ٦ اكتوبر
والفرق بين الاحتفال والتفكير

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

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

الحرب والسلام على المسرح بعد الحقيقة :

من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر . ليس بالنظم وانما بالشاعرية ، والشاعرية كما يقولون تعني في اهم جوانبها اتساع الشمول لاحتواء الكلمات وتعني حدة النفاذ ، للوصول الى الاعماق . بهذا يكتسب الواقع « الممكن » في المسرح صدقا من نوع جديد لا علاقة له بالصدق الاخلاقي حتى وان كان قصد الشاعر ، اي المؤلف المسرحي ، ان يقدم لنا هذا الواقع من خلال وجهة نظر معينة يريد ان يقنعنا بها..

ورغم وجهة النظر المحددة التي اراد اصحاب العرض التمثيلي المسمى « الحرب والسلام » ان يقنعونا بها والتي لن نختلف معهم كثيرا حول جوهرها فكانهم ارادوا ان يقدموا نموذجا مدرسيا لكل ما ينبغي ان يتجنبه المسرح لكي يكون فنا مسرحيا بحق ، مهما كانت لفته الفنية ومهما كان بناؤه .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

تتلخص المشاهد الحوارية للعرض في تصوير حالة مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ ثم الهزيمة نفسها ثم حرب الاستنزاف والملل بعد توقفها ثم تحول مصر الى سوق كبيرة للتهريب ونمو الفئات الطفيلية وقيام تحالف سري بين هذه الفئات والراسمالية المستغلة المعادية لثورة ٢٣ يوليو ثم جدية الجيش وحرصه على ان يسترد الارض بالدم والجهد والعرق ثم اشارة عابرة الى ثورة التصحيح واشارة اخرى الى « عام الحسم » واخيرا الحرب والانتصار والعبور . بالطبع هناك بعض المعاني التي تكتمل اساسا بالرقص . وهناك المواقف التي يقصد بها تكبير فكرة معينة او اتاحة الفرصة للضحك وحده .. ولكن فكرة « المسرح » ذاتها والمسرح باعتباره فنا ارتبط بالشاعرية والشمول والعمق ، هي الفكرة التي تختفي نهائيا ، ويتحول « المنظر » والممثلون والراقصون والالحان والاضواء ـ يتحول ويتحولون جميعا الى مجرد « وسائل ايضاح » للافكار التي تضمنتها الحواريات المكتوبة لكي يتبادلها اشخاص لا شخصيات فنية : فريد شوقي يمثل « عم وطني » الذي هو الراسمالية غير المستغلة ، ومحمد السبع يمثل الشخص الذي يرمز الى الراسمالية المستغلة وصلاح السعدني لمنظمة الشباب ومحمود التوني للشباب البسيط العادي الذي يتحول ببساطة الى بطل وشهيد دون ان يحمل في راسه اي فكر من اي نوع والذي لا يستطيع الا ان يضحك الجميع سواء في هتافه الابله في البداية او ذهابه الى الحرب بالبيجاما او استشهاده الاخير وهو يغطي زملاءه المنتصرين ، ومحمد صبحي يمثل المتسلق الانتهازي الذي يتحول من حلاق الى راسمالي طفيلي عن طريق تجارة الشنطة ، ورجاء حسين ربما تمثل « مصر » نفسها التي يحبها الرجال جميعا باستثناء محمود التوني لانه اخوها وهو يطلب من الجميع الا يعشقوها ، ويكتفي منهم بان يحرصوا عليها .. ثم هناك محمود الحديني الذي يمثل الجيش لانه ضابط شاب والذي يثبت لنا ان جيشنا لم يهزم في يونيه ١٩٦٧ لكل الاسباب التي نعرفها ، وان الجيش لم يكن يحب ان يشاهد المدينة وقد تحولت الى سوق للمهربات وملهى للدعارة (هل تحولت مصر الى هذا حقا ؟) والمدهش ان يوسف السباعي نفسه في روايته « العمر لحظة » التي اصبحت مسرحية ومسلسلات اذاعية وتليفزيونية وهي في طريقها الان الى السينما قد دافع عن « الفرفشة » في مدن مصر قبل اكتوبر وقال ان البديل الوحيد للفرفشة هي ان تعيش في ماتم ...

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

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

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

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

مرة اخرى « نهايته » ... ومرة اخرى لا املك الا ان يختم هذا الحديث بعبارة سبق ان قلتها قبل قليل في بدايته : من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر ، ليس بالنظم وانما بالشاعرية ...

واضيف ان فنانا واحدا او مجموعة من الفنانين لن يجرؤوا على التعرض لموضوع وقضية مصيرية وشاملة مثل قضية مصر ومجتمعها وتاريخها وشعبها وحاضرها ومستقبلها بين ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ الا اذا كان او كانوا على درجة هائلة من الوعي واصحاب طاقة شاعرية لا يملكها الا العباقرة ...

محاكمة عم احمد الفلاح المفترى عليه :

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

وفي مثل هذا العرض المسرحي حيث « الافكار » التي يطرحها العمل تشكل العنصر الرئيسي الذي ينال اكبر تاكيد من جانب اصحاب العمل . فان « المضمون » بالتالي لا بد ان يكون هو هدف التاكيد في العملية النقدية .

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

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

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

بعد هذا الاعجاب الشديد بعم احمد الفلاح وبعد هذا الدفاع المجيد عن نشاطه وعن فقره وجهله يصبح من المناسب ان نتحدث عن ٦ اكتوبر مباشرة . وهذا يجرنا بالطبع الى قضية فلسطين ثم عن العرب . وقضية فلسطين تتلخص من وجهة نظر المؤلف في ان لصا سرق بيتا ثم طرد اصحابه منه . وتتلخص من وجهة نظر المخرج الذي اضاف رقصة لكي يساهم في تعميق وجهة النظر الاولى في ان اليهود انتهكوا عرضنا ... هكذا يستمر جهل الجمهور بكل شيء عن القضية.

ويستمر عجز المسرح عن تادية وظيفته « العقلية » الحقيقية ، وهي دفع الناس الى « التفكير » وتعليمهم كيف يفكرون .

الى هنا والمسالة لا خطر حقيقا عنها .. الخطر يبرز من تصوير المؤلف والمخرج للعدو على انه عدو فكاهي سواء وهو يجري او وهو ينهار . ويضيف احد الممثلين الشبان معنى ثالثا لصورة العدو : انه يعرض جسده على الجندي المصري بابتهاج ...

كان بوسع المؤلف ان ينتظر قليلا قبل ان يتصور انهيار جنرالات العدو بالصورة الهزلية التي رسمها او جرى « الطيار الاسرائيلي » وهو يصرخ « مصرى مصرى » لكي يقرا ما قاله المشير احمد اسماعيل على وزير الحربية المصري : قال المشير في حديث له في « الاخبار » مع موسى صبري ما معناه ان « الضابط الاسرائيلي ضابط كفء ويعرف مميزات سلاحه وطبيعة الارض التي يقاتل عليها . ويختار مواضع ضربته

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

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

وكان على رشاد رشدي ان ينتظر قليلا لكي يتعرف على بطولات حقيقية اعظم مئة مرة من مغامرات « عقلة الصباع » التي ابتدعها بخياله عن القهوجي الذي كان « يحاور » الدبابات كانما الدبابة قطة تحاور فارا . وعن استسلام فرقة دبابات للعدو لفرد واحد ظنته كتيبة ، كان العدو جاء ليحاربنا وهو يظن انه يلعب .. الخ ... هذه الاشياء التي يظن المؤلف انه يمجد بطولات جنودنا بها ، بينما هو في الحقيقة يمسخها ويحولها الى اشياء صبيانية لا معنى لها الا انه يريد ان « يضحك » علينا بمبالغات ، كمبالغات السينما الامريكية ، ولكنها اقل بالطبع حبكة وافقر تنفيذا .

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

السبب الاول هو ان « بعضهم » صنعوا من الاراجوز اراجوزا ، يضحك ويبكي ويضحك الناس ويبكيهم حسب الطلب « ربما يقصد الفنانين » .

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

فان كانت هناك الاعيب وكلمات قد تكون سببا كما يقول رشاد رشدي في نشر الاوهام وغياب الحقائق عن العيون ، فهي الاكاذيب والكلمات التي من نوع « محاكمة عم احمد الفلاح » .. فالمسرحية في الحقيقة لا تكشف حقيقة ما .. وتتعمد كما ذكرت ان تخفي حقائق اخرى كثيرة .. فمن الذي يجب ان يحاكمها وان يحاكم صاحبها ... ان كان يصح ان يحاكم فنان على عمله الفني ؟

اما عن العرض نفسه فقد كان الى ابعد حد امينا مع « رؤية » الدكتور رشاد رشدي . ويبدو ان فاروق الدمرداش ادرك ان في مثل هذا النص تكون الافكار المباشرة بكل فجاجتها هي صاحبة الحق الاكبر في اكبر تركيز . لم يغير الاخراج شيئا عن النص الاصلي المنشور سوى الغاء مشهد تخفي فيه ام فلسطينية فدائيا لكي تقدم بدلا منه ولدها لجنود العدو .. لكن يجعل نداء الفتاة التي ستسير هائمة تنادي حبيبها ، معبرة كما اظن عن العدل او عن الحرية او عن الوطن، نداء موجها الى عم احمد الفلاح وليس الى الفدائي . وهذا تغيير صحيح في تصوري لانه يحافظ على المعنى الذي اراده المؤلف نفسه من التركيز المستمر على شخصية عم احمد الفلاح الذي هو الجميع والجميع هو .

وباستثناء عايدة عبد العزيز وعلي عزب وناهد جبر لا تستطيع ان تعثر على لمحة من فن التمثيل الا نادرا ...

وان كنت تستطيع ان تستمع الى اصوات تنطلق فجاة من حنجرة كبير القضاة ولا تعرف لماذا هو يزعق هكذا بالاضافة الى اصوات الانفجارات الكثيرة التي حاول الاخراج بها ان يعبر عن جو «المعركة» .

وهنا ترد ملاحظة اخيرة .. الا يعتقد مخرجونا وخاصة «مخرج» عم احمد الفلاح « ان ما يصنعونه على المسرح من رقصات لتعبر عن المعارك ، وما يفرقعونه من « بيب » لكي يستكملوا هذا التعبير ، يعد شيئا هزيلا هزيلا ، واحيانا يتحول الى شيء يخلو من اي جدية او حتى تعبير عن « رجولة » الجنود .. قياسا حتى الى ما رايناه في افلامنا التسجيلية من مشاهد المعارك نفسها ؟

(٣) راس العش : مسرح اكتوبر واخر الفرص الضائعة :

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

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

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

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

اما الرغبات « الغنيه » التي حكمت على الدكتور رشاد رشدي بان يحاول الهرب من التسطيح المناشيء من معالجة كل شيء في مسرحية واحدة عن طريق التعميم الساذج وسجع الجمل التي يظنها نصنع « شاعرية » من نوع ما فانها نفس الرغبات التي تدفع سعد وهبه ـ عائدا الى عادته السابقة القديمة ـ الى الخروج فجاة من مستوى واقعي مباشر وجزئي يفكك بناؤه بسبب ازدحام رأس المؤلف بعشرات القضايا الى مستوى رمزي غير مباشر تكتسب فيه احدى الشخصيات النسائية بعدا يجعلها تعبيرا مباشرا عن « مصر »نفسها يتيح لها ان تلقي مونولوجات طويله ، تبدا بالدعاء الى الله لكي يقف الى جانبنا وتصل الى استعادة ذكريات تاريخ مصر وامجادها وتنتهي الى اي شيء اخر قد يفرضه الموقف بالصدفة ، او تفرضه القصة نفسها « وليس الدراما » بالضرورة ، او يفرضه مجرد حرص المؤلف على قضيه مهمة يريد ان « يقفل » بها المسرحية ويحصل على ستارة ختام قوية تستفز الصالة الى الوقوف والتصفيق .. ولا يهم ما يحدث للمتفرجين بعد الخروج مباشرة الى عالم الحقيقة .

والمدهش حقا ان سعد اردش المخرج الذكي وصاحب الحرفه الجيدة يساهم دون قصد ، وربما نتيجه التسرع الشديد في عمليه التنفيذ والانتاج والانشغال في اخراج عرضين كبيرين في وقت واحد (فسعد اردش هو الذي اخرج عرض مسرحية البالون «حبيبتي يامصر» الذي كتب فكرته وحواره سعدالدين وهبه ايضا) اقول ان المدهش ان يساهم سعد اردش في زيادة تفكك البناء في العرض وزيادة صعوبة الخروج بانطباع موحد عما يريد العرض ان يقوله ، وهو بالقطع يريد ان يقول شيئا في كل شيء . فرغم ان سعد اردش قد حذف مشهدا كاملا واحدا على الاقل بهدف توحيد مشهد اخر كان سعد وهبة قد قطعه (من صفحة ١٣١ الى صفحة ١٣٥ في النص المنشور بدخول حكاية المدرس وسقوط تلميذ في الرسم في وسط سرد تواريخ حروب ٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ على السنة محاربيها) وحذف ايضا جملا كاملة من الحوار هنا او هناك ، فانه لم يستطع ان يحقق لحركته على المسرح انسيابها وتدفقها . فقد لجا في مرات كثيرة الى اسهل الحلول لمشكلة ازدحام المسرح بالناس وهو ان يتراجع من « يخلص» كلامه الى الخلفية لكي يجلس ببساطة انتظارا لان يحل دوره من جديد فيقوم ويشترك مع المجموعة ويتكلم .

ولكن الغريب ان سعد اردش يقع في اخطاء شكلية اخرى توحي بتسرعه في فهم النص الذي يخرجه ، انه يزود خلفية المسرح بديكور من « شباك صيد السمك » مع ان القرية قرية فلاحين ، ويزود المنظر بعدة « دكك » من جذوع النخل مع ان نص الحوار في الصفحة الثانية من الكتاب وعلى لسان ثلاثة شخصيات في المسرحية يقول ان المكان خال مما « يجلس » عليه غير الارض وان شيخ الخفر اذا اراد ان يجلس على شيء مرتفع فعليه ان يقترض مقعدا من الدكان الذي تدور الاحداث امامه ، وطوال الفصل الثاني تقريبا يجلس شيخ الخفر على مقعده في منتصف مقدمة المسرح لكي يحجب « الاسير الاسرائيلي عن الانظار » بينما الفصل كله يدور حول هذا الاسير بالذات ، وفي اثناء هيجان الفلاحين في الفصل الثاني والثالث يتكاثر عددهم حتى يحجبوا بقية المنصة تماما ، وفي لحظات الاظلام بين مشهدي الفصل الثاني يركز ضوء خافت على الدكان ولا نفهم السبب الا ان يكون تزويد الممثلين بضوء يتلمسون فيه طريقهم .. الى اخر الاخطاء السخيفة المتشابهة التي تنم عن التسرع في فهم النص وعن تنفيذ التفاصيل أو تركها لمجموعات مستقلة من فناني المسرح كل منها تنفيذ ما تراه دون ارتباط بالشكل العام للعمل في النهاية .

* * *

ولكي يبقى دائما السؤال : ماذا يريد العمل ان يقول وكيف قال ما أراد ؟

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

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

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

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

المستقبل أن يتعرض المؤلف المسرحي في عمل بدأ بسيطا وجميلا ، واستمر كذلك فصلا واحدا كاملا تقريبا او اكثر لكل ما يخطر على البال من مشاكل وطنه كأنه لا ينوي أن يكتب في هذه الموضوعات بتعمق بعد ذلك أبدا ..

تبدأ المسرحية وتستمر طوال الفصل الاول ، حتى منتصف الفصل الثاني تقريبا في المستوى الواقعي المباشر للقرية ، في التجو الذي عرفه سعد وهبه معرفة جيدة بخبرته الخيالية الواسعة والذي استفاد في صياغته الفنية له باعمال توفيق الحكيم المشهورة وخاصة يوميات نائب في الارياف . هنا لن تستفزنا صياغة المشاكل المطروحة رغم كثرتها ورغم انها مصوغة بمهارة داخل السياق العام للحوار ، ويطرح دائما بحيث تساهم في تعرفنا التدريجي للموقف والاتجاهات العامة للشخصيات .

هنا نرى سعد الدين وهبة الكاتب المسرحي المتمرس الذي نعرفه تساعده على المسرح مجموعة ممتازة من الممثلين لم يكن بينهم السيد شكري سرحان لحسن الحظ ، لان شخصيته كنا نسمع عنها فقط من حين لحين ولم نكن قد رأيناه بعد .. واعتقد ان ابرزهم كانوا اربعة .. نبيل بدر في دور الفقير « محمد ابو فرفلة » واحمد الوشاحي في دور السمسار الغريب .. شحاته وعادل بدرالدين في دور التربي والحلاق « جميل » والذي اعتقد انه ثروة تمثيلية ثمينة للكوميديا الواقعية المصرية ، ثم شعبان حسين في دور تابع الفقير وكاتب بلاغاته ومرساله بائع الجرائد القديم « مرزوق » ..

طوال هذا القسم من المسرحية (نصفها تقريبا) كان يوجد باستمرار ما نود حقا ان نعرفه في المسرح الواقعي : انسانية البشر الحقيقية وتصارع ذكائهم وعواطفهم ومصالحهم . انه صراع يعرف المؤلف معناه واتجاهه ولكنه يعبر عنه في ثنايا انشغاله برسم شخصيات الصراع وتحديد مواقفهم على جوانبه . فحينما تقول فتاة شابة للفقير الفاسد « حتتشطر عليه انا .. ما تروح تشطر على اللي نازلين حرت في رجالة البلد .. ما تروح تضربهم على بوزهم ، اللي حطوا بوزكم في الطين » .. او حينما يقول مرزوق للفقير :« اكتب وانا ساكت ازاي .. هو انا مكنة .. » او حينما يقول له ايضا : « وهو انت عمرك قلت ع الفاعل في جناية » .. وحينما يقول ايضا عن سور السراي القديمة المهدودة الذي يرمز الى بقايا سيطرة الطبقات القديمة : « البلد هي الحق عليها اللي تسيب سور زي ده هنا ما تهدوش » ..وعندما تجيب عليه نفس الفتاة فتحية « مديحة حمدي » « كل البلد ما تتلم علشان تهده يطلع ابن الحرام من تحت الارض يفركش اللمة وبعدين كل واحد يقعد يقول وانا مالي » .. ويجعلها سعد اردش توجه هذه العبارات الى الفقير الفاسد .. فاننا نعرف في نعومة فنية حقيقية .. حالة « القرية » ومواقف الشخصيات وعلاقاتها ، ولمسات متفرقة من تكوينها الداخلي ايضا واحلامها الخاصة ، ويتحدد بالتالي اطراف الفعل المسرحي وتتوفر الفرصة لتكوين مسرحي متماسك ، وتتكون الدراما الواقعية اذا نجح المؤلف في التمسك بخيوطه الاولى باقتدار واذا اصر على ان يطورها من داخلها ، ولا يفرض عليها عناصر تعبيرية واسلوبية مختلفة من عنده ، لمجرد رغبته في معالجة قضايا العالم كله في نفس الحيز ، ومن خلال نفس الشخصيات وعلى اساس ان هذه « مسرحية واحدة » ..

ولكن هذه الرغبة تفرض نفسها على سعدالدين وهبة لتنسيه واحدة من الاسس التي لا تتغير لمهنته ككاتب مسرحي ولكي تفقدنا نحن فرصة الحصول على مسرحية جيدة .. ووطنية ايضا وصادقة ، بمناسبة ٦ اكتوبر العظيم ..

فمنذ ان يأتي الاسير مع بداية النصف الثاني من الفصل الثاني اذا بكل القضايا « تصب » على السطح ويفقد المؤلف سيطرته التي تحقق للفعل المسرحي تماسكه باستمرار الشخصيات على منطقيتها واستمرار الحوار على تلقائيته . وتتأرجح بقية المسرحية بين واقعية الزمن المباشر ، وواقعية الزمن الماضي ، بالفلاش باك الذي يستعيد تجربة فريد ـ شكري سرحان ـ في الاسر « ثم تتأرجح بين الواقعية الان وفي الماضي وبين الرمزية المطلوبة لكي تتاح الفرصة لاعطاء سميحة ايوب (التي تقوم بدور «آمنة» التي عثرت على فريد فاقدا ذاكرته بعد ٦٧ فتزوجته واعطته اسمه) قدرة التعبير عن مصر نفسها وحتى تتاح الفرصة للمؤلف لكي يكتب لها خصيصا مونولوجات طويلة تبدع فيها وتطرب وتؤكد انها هي مصر نفسها .

وبالتالي يقفز البناء من معنى الى معنى ومن مشكلة الى مشكلة، واذا بالشخصيات المسرحية تتحول الى مجرد معادلات تشير الى قوى اجتماعية معينة بفجاجة ، وان ظل التحليل السياسي علميا وسليما ، والمشكلة باستمرار هي كمية الجهد العقلي والوجداني الذي يطلب من المؤلف ان يبذله لكي يجسد افكاره وآراءه وجوانب تحليله ، دون ان يفقد العمل الفني منطقه الفني ذاته .. فيفقد الفنان الحق ، دون ان يكسب عقول جمهوره بتحليل مبتسر ، وآراء سطحية لا يمكن تعميقها دون ان يستغرق عرض المسرحية اسبوعا كاملا .. على الاقل .

هذه المسرحية من النوع الذي يأسف المتفرج ـ والناقد ـ امامها، لانها بدات بوعد بعمل فني ممتع ومفيد ، ثم فضل المؤلف ان « يعلمنا » كل شيء لكي يثبت احاطته بكل شيء واهتمامه بكل شيء ، فلم يمتعنا ولم يعلمنا ، سامحه الله .

القاهرة

قضية أنثى

بقلم

جيزيل حليمي

كتاب خطير تقدمه احدى زعيمات حركة التحرر النسائي في العالم .

يصدر في الشهر القادم