ملف خاص

شؤون المسرح العربي الحديث

١ ــ مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية

بقلم : رياض نعسان آغا

تجيء اهمية مهرجان دمشق للفنون المسرحية من كونه شكلا هاما من اشكال التواصل الثقافي بين اقطار الوطن العربي ، وجامعة فكرية وفنية بوسعها ان تجتاز الفواصل السياسية والايديولوجية لتعبر عن رؤية جماهيرية ، تقدمية بالتأكيد ..

فالمهرجان ، فضلا عن كونه طقسا احتفاليا ، وعيدا من أعياد الفن ، مطالب بأن يكون سفير الجماهير العربية ، ووسيلتها الفنية المعبرة عن همومها ومعاناتها وتطلعاتها ، وهو بهذا المفهوم ممثل الشعب وليس ممثل السلطة .

فهل استطاع مهرجان دمشق ان يحقق هذا الهدف الذي نريده له ؟

وهل استطاع ايضا ان يحقق اهدافه الفنية الاخرى في ايجاد مسرح عربي خارج عن سلطان الاقليميات الضيقة ليكون ميدان تفاعل التجارب المسرحية العربية ، ومنطلق النهوض من الاساليب الممولة والتقليدية المجوجة ، بحثا عن ابداع جديد وخلق معاصر ؟؟

لنطف مع مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية ، الذي افتتح في الاول من ايار عام ١٩٧٧ واختتم في العشرين منه ، وعقدت في الايام الثلاثة الاخيرة منه ندوة فكرية لمناقشة « ازمة النص المسرحي العربي » .

برنامج العروض

● شاركت في المهرجان عشر دول عربية هي سورية (حفل الافتتاح ــ يوميات مجنون ــ رسول من قرية تميره) والكويت (حفله على الخازوق) والاردن (الانسان والظل) وقطر (الى أين) والبحرين (نواخذة الفريج) وتونس (اللفز) والمغرب (قراقوش) وليبيا (الصوت والصدى) ومصر (عودة الغائب) وفلسطين (مؤسسة الجنون) .

● اما الندوة الفكرية فقد كان موضوعها « النص المسرحي العربي » متفرعا الى :

ــ شخصية المؤلف المسرحي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية .

ــ الاتجاهات الفكرية في المسرح العربي .

ــ الجانب الفني ــ الدرامي ــ في النص .

ــ حرية التعبير في النص المسرحي .

* * *

١ ــ حفل الافتتاح ومشاهد من تاريخ المسرح السوري .

افتتح المهرجان في صالة مسرح الحمراء بدمشق ، وقد ضم الحفل مشاهد من :

السيد والعبد ، سهرة مع ابي خليل القباني ــ تأليف سعدالله ونوس ، اخراج اسعد فضه قدمها ــ المسرح القومي التعويذة ، لعبداللطيف فتحي ، مسرح الشوك ــ لدريد لحام ، رحلة فنية ، لفيصل الياسري ، المسرح الجوال ــ لوحة الحصاد ، لفرقة امية للفنون الشعبية .

● حاول حفل الافتتاح ان يقدم نماذج من المسرح العربي السوري تطورا وتنوعا ، فمن مشهد « السيد والعبد » النص الاثري الذي تنبع قيمته الفنية من قيمته التاريخية المدللة على وجود مسرح سوري قديم مزدهر ، الى « سهرة مع ابي خليل القباني » التي تحكي بدايات المسرح السوري الحديث في اسلوب طريف ممتع يترجم ايضا حياة ابرز مسرحي سوري تاضل من اجل تأسيس المسرح ، الى مشهد من « التعويذة » التي تستمد قيمتها الفنية ايضا من قيمتها التاريخية لكونها نموذج عن مسرح الثلاثينات الضاحك ، وقد برع في تقديمها الكوميدي الشعبي عبداللطيف فتحي ، ومن ثم الى مشاهد من مسرح الشوك ، الذي يمثل مرحلة

الستينات المزدهرة التي سيس فيها المسرح بشكل فني وبمضمون تقدمي فكان قفزة واملا سرعان ما اجهضته تخريبات المسرح التجاري ..

● بشكل عام،كان حفل الافتتاح ممتعا ، وجماهيريا، وقد تم فيه اختيار المشاهد بشكل ذكي وذي هدف ايضاحي جيد .

* * *

المسرح التجريبي و « يوميات مجنون » .

بداية للمسرح التجريبي في سورية ، النص لـ « غوغول » والاعداد « لسعدالله ونوس » والتمثيل لاسعد فضه ، والاخراج لفواز الساجر . لسنا الان في مجال التساؤلات عن مدى ما ستقدمه تجربة « المسرح التجريبي » من انقاذ لسكونية الحركة المسرحية في سورية ، هذا اذا ما اعتقدنا مع فواز ان المسرح التجريبي ليس للخاصة المثقفة وانما هو مسرح يتجه لكل جمهور المسرح .

● النص ، يوميات موظف ، بسيط ، يعيش ازمة احباط واستلاب ، يبحث عن مبرر كونه موظفا صغيرا، وعن مبرر كون الاخر مديرا عاما او قائدا للشرطة ،يرهقه السؤال « لماذا انا موظف صغير » ، ويؤلمه ان يدرك انه « صفر » وان يعترف « ليس معي نقود وتلك هي المأساة ..

● يدخل « غوغول » الى اعماق هذا الانسان البسيط (اليكسي ببريشن اكسنتي) الذي اصيب بانهيار افقده القدرة على المقاومة ، وجعله يخطيء الطريق الى اثبات وجوده ، فعوامل القهروالاستلاب جعلته ينكفيء الى عالمه الداخلي كي يصنع ثورته على طريقته الخاصة ،مبتدئا بالحلم ، ومنتهيا الى الهذيان .. او الى الجنون .

● « الكسي اكسنتي » واحد من اللامنتمين ، كما فسر « ولسون » اللاانتماء ، ولكنه لم ينته الى السجن او الى التشرد ، لانه لم يقم بأي فعل على صعيد الواقع ،وانما حوّل احاسيسه المكبوتة لتجد منفذا لها في الحب ،فقد احب بنت المدير ، عدوته الطبقية وهذا الحب تحت مجهر التحليل النفسي ، لا بد ان يكون في باطن « اليكسي » تعبيرا عن نقمته الطبقية وليس خلاصا روحيا بالتأكيد، فهو في شكله الظاهري احساس انساني مشروع ، ولكن « غوغول ل اراد ان يسخر منه وان يجسم البون الطبقي الفارق ، ليرينا الوجه اللاانساني في العلاقات القائمة بين الطبقات ، فاليكسي يتشهى ان يلقي نظرة على صالون السيد المدير الذي لا بد انه ذو دماغ كبير ، ويتمنى ان يدخل الى تلك الزاوية التي تقبع فيها السيدة ، ولكنه حين يطرق الباب ، لا يجرؤ ان يسأل عن انسان ، وانما يسأل عن كلبة (سيدتي ، ارغب في التحدث الى كلبتك) .

● هنا ينمو خط الفصل الدرامي الرئيسي ويدب نشاط في اللعبة ، ومن خلال الرسائل التي تتبادلها الكلبتان « ميجي وفيديل » يفضح غوغول زيف الطبقة البرجوازية النبيلة .

في احدى الرسائل بين الكلبتين تحكي احداهما للاخرى عن السيد المدير (رأيت وساما لم اجد له رائحة، وحين اقتربت منه وجدته مالحا) ويبدأ اليكسي باكتشاف خواء المدير (مديرنا اذن رجل متسلق) .. ويدرك كيف ينتزع النبلاء من المسحوقين حتى احلامهم الصغيرة ،ولكن وعي « اليكسي » يستمر في اتجاهه الخاطىء ، فهو يود ان يصبح عقيدا كي ينافق له النبلاء ومن ثم يتفل عليهم .

انه يذكرنا ببطل « سرفانتس » الفلاح المسكين الذي تبع « دون كيشوت » بحثا عن امارة ، ولكن مغامرته الخيالية تنتهي الى فجيعة مؤلمة لانه تعلق بالوهم .

● هذا ما حدث ايضا لاليكسي الموظف الصغير ،فحين واجهته التساؤلات الصعبة (اية حكمة في ان اكون موظفا بسيطا) لم يجد جوابا ثوريا ، وانما وجد الوهم يتعلق به ، فاذا هو يظن انه اختير ملكا لاسبانيا ، ويبدأ التصرف على انه ملك .

● انها كوميديا سوداء ، تضحكنا من احلام صغيرة هي البقية الباقية التي يحق لاليكسي ان يمتلكها تعويضا عن افتقاره لكل شيء ، ولكن الخيبة المرة التي ينتهي اليها هذا الحلم هي التي تصفع وعي المتعلقين بالاوهام بدل النشاط الثوري .

● لقد اكتشف اليكسي زيف العالم ، وادرك ان« هؤلاء الذين يقتحمون البلاط ، متشدقين بالوطنية ، يبيعون اباءهم وامهاتهم من اجل المال » فهرب الى الرياح والى امه حين لم يبق له مكان في العالم .

● يبدو اننا جميعا مسئولون عن فجيعة « اليكسي » ولذلك واجهنا تهديده الحاد (هل تعلمون ان الارض سوف تطحن انوفكم حين تجلس فوق سطح القمر ؟).. وكانت المرآة التي وضعها فواز مقابلنا وسط الخشبة.. تأكيدا لهذه المسئولية ، وتحذيرا من الصمت على هذا الانسحاق .

● كان غوغول ذا مقدرة عجيبة على السخرية المتهكمة، وعلى اثارة الشفقة في نفوسنا ، فقد رسم شخصية بطله بشكل كاريكاتوري ، تخطى الواقعية لاكساب نصه مزيدا من السحر والحيوية ، وقد قيل في خياله (لو كانت قوة الخيال وحدها معيار الادب لكان غوغول اعظم كاتب روسي) ..

● ولكي نفهم براعة « غوغول »في هذه الرؤية الفنية الخلاقة لبطله نقرأ ما كتب « بيلنيكسي » : (لا يزال خلق هذا الفنان سرا بالنسبة للجميع ، فهو قبل ان يتناول الريشة في يده يكون قد رأى شخصياته بجلاء ، وعلى استعداد لان يعد الثنيات في اردیتها ، وتجاعيد وجهها الذي حددته الآلام والمصائب).

وكثرة التفاصيل في « يوميات مجنون » تدلنا على ان هذا الفنان كان يرى الحياة سلسلة كاملة من الاحداث

مرتبطة فيما بينها ، ومهمته ان يتابعها ويلقي الضوء عليها ويشرحها على وجه افضل ..

● ولكن هل كان فواز الساجر مضطرا الى كل تلك التفاصيل ؟

اعتقد ان الجزء الاول من العرض كان بحاجة الى اختصار ، وقد قال ستانسلانسكي ان المخرجين غالبا ما يقبلون على المسرحية كمن يريد احاطة الغابة بالنظر من خلف الاشجار اي انهم من كثرة التفاصيل والاهداف التكتيكية يفقدون القدرة على النظر الى المسرحية بالعين التي سوف ينظر بها المتفرج لتعرض لاول مرة.

● ولكن فواز الساجر استطاع ان يحقق كون المخرج الخالق الرئيسي في المسرح وليس المؤلف ، وقد بدأ بحثه عن الشكل من خلال مضمون العمل ذاته ، ومن فكره الخاص تولد الجوهر الانفعالي للعرض المسرحي .

● وقد كان وراء نجاح العرض تلك العلاقة الابداعية المتبادلة بين المخرج (فواز) والممثل الوحيد في العرض (اسعد فضه) الذي استطاع بقدرة وتفهم ان يخلق الشخصية المسرحية لاليكسي .. وكما هو معروف فالممثل هو القوة الرئيسية للمسرح وهو صانع المسرحية التي تثير المتفرج ، وقد كانت مهمة اسعد غاية في الصعوبة ... مثلما كان فواز المخرج ، العاكس لسمات الشخصية ولذلك استتر وراء الممثل .. وكان القوة الابداعية خلف العرض .

● الاضاءة بطل في المسرحية ، وكذلك الموسيقى الرائعة التي قدمها (نوري الرحيباني) الذي اعتمد على جملة موسيقية واحدة تتكرر بطرق مختلفة تستند على عدد كبير من آلات الايقاع ..

● مشهد المرآة في النهاية كان جزءا من الهدف الاعلى الذي اراده المخرج وقد كتب المعد سعدالله ونوس عن هذا التصور (قد يكون افضل ما نفعله الان ان نضع بدلا من المرآة ، الوهم ، مرآة حقيقية وعلى مقاس الستار نبضها امام الجمهور الكريم الذي يؤم عادة مسارحنا القليلة .. المرآة هادئة ورابضة تقبض عليهم فور دخولهم كالمصيدة ، ان المسرح المتعب من الخداع والكذب يريد هذه المرة ان يتطهر بدلا من ان يطهر) . وقد نصب فواز المرآة واضاف شكلا اخراجيا تجريبيا جديدا في مسرحنا الراهن .

● اثارت المسرحية نقاشا وحوارا طويلا في الصحافة السورية لا مجال للحديث عنه الان .

ـ حفله على الخازوق

الكويت ـ فرقة مسرح الخليج العربي .
تأليف : الكاتب المصري محفوظ عبدالرحمن
اخراج : صقر الرشود .

نسر يملأ واجهة المسرح ، يفرد جناحيه فيكاد يفلت او ينقض ، يبعث فيك شعورا هو بين الرهبة والرغبة في التحليق ، جثة ملقاة على ارض المنصة فارقت الحياة بعد ان انهالت عليها السياط ضربا وتعذيبا ، عراة مضطهدون وحداء حزين (يحسبوني عبد ، وأنا سوادي من سواد الليل) ولحن افريقي تحس فيه اشجان القارة كلها، جارية تتهادى طيفا يحلم بالانعتاق ، وشبح اسود تنفر منه ، مقصلة وقيود على الجدار ..

من هذا الجو التعبيري ينطلق المخرج الكويتي صقر الرشود ليعرض لنا (الحدوتة) التي انتقاها محفوظ عبد الرحمن من حكايا الف ليلة وليلة ، ليجعلها هيكل بنائه المسرحي، ووسيلة هدفه السياسي في فضح زيف السلطة والنظام . المسرحية مقسمة الى لوحات .. في اللوحة الاولى نجد مدير السجن ومساعده يبحثان عن طريقة للفت اهتمام الوالي اليهما ، ويقترح المساعد اشعار الوالي ان حياته في خطر كي يكون بحاجة الى حماية ، وهكذا يكون المواطن البريء « حسن » ضحية الانتهازية ، اذ يلقى به في السجن بتهمة محاولة الهجوم على قصر الوالي .. هند خطيبته الذكية الفاتنة ، تستغل جمالها للافراج عنه، تدعي امام مدير السجن انها ارملة وحيدة وان حسن اخوها وهي بحاجة الى وجوده جوارها ، وتزوغ عينا مدير السجن ويكون شرطه للافراج عن حسن ان ينال وصالها ليلة الجمعة .. تشكو هند مدير السجن للمحتسب ، فيغضب ويثور ، لولا ان يذكره مساعده (الذي هو ذاته مساعد مدير السجن) بمحاذير ان يفضح مدير السجن السرائر ، فتهدأ ثائرته ،ويمنح هندا وعدا بأن يفرج عن اخيها ولكن بشرط ان تقبل الزواج منه ليلة ، يطلقها بعدها ، ويكون الوعد ليلة الجمعة ..

وفي قصر الوزير تقف هند مع الجواري حتى يتاح لها ان تشكو مدير السجن والمحتسب معا ، ويصغي الوزير لشكوى هند ، وبين يديه وزيره (الذي هو ذاته مساعد المحتسب) ويقطع لها ان يمنحها صك الافراج عن اخيها ، ويكون الوعد وصالها ليلة الجمعة ..

تصنع هند صندوقا ذا طبقات اربع ، ويلح النجار الذي صنع الصندوق ان يكون وصالها الثمن .. ويكون الوعد ليلة الجمعة ..

● تكتمل حيلة هند ، ويتوالى الى منزلها الوزير والمحتسب ومدير السجن والنجار .. وكانت كلما جاء احدهم ادعت انها متزوجة من رجل غيور بطاش .. واتفقت مع جاريتها ان تشتد في طرق الباب حتى لا يجد الاربعة فرادى من فرار سوى الاختباء في طبقة من الصندوق حتى احتبسوا فيه جميعا ..

● تأتي هند بالوالي لتفضح امامه فساد حاشيته وتعري اخلاق جهازه الحكومي الدنيئة ، فيعزلهم جميعا ويحيلهم مدانين الى المحكمة ويعين بدلا عنهم حاجبه الذي تكتشف في اللحظة الاخيرة انه هو ذاته ايضا (الذي كان مساعد مدير السجن ، ومن بعد مساعد المحتسب ووزير الوزير) الشخصية الانتهازية الاولى في المسرحية .

ملاحظات نقدية

الجو التعبيري الذي احاط به المخرج اللوحات ، لم يكن له ما يوازنه على صعيد البعد الواقعي للحدث، فمشاهد العبيد والحان الافارقة ورقص الجارية ، بل وحصارها بالخوازيق فيما يشبه الكابوس ، لم يكن له ما يقابله في الاحداث ، ومحاولة الربط بين التعبيرية والواقعية بدت باهتة رغم ما فيها من جهد وجمال وتزيين وايحاء .. ولكنها فيما توحي به او تعبر عنه ، تحمل النص ما لا يحتمل .

● جاءت الوسائل التعبيرية التي استخدمها المخرج مأساويه،بينماكان النص في بنيته كوميديا سياسية لاتكادتثير اكثر من المتعة ، فنقدها لفظي ، وفضحها اخلاقي فقط ، ولهذا لم نشعر قط اننا ضد احد من شخصيات النص، فهم ظرفاء محبوبون ، مشكلتهم انهم يرغبون في وصال هند .. فساد اخلاقي ، ولكنه لن يثير نخوتنا ولن يفجر ثورتنا ، سيما وان هندا هي التي تلين وتفري وتفوي .. وليس في المسألة مشروع اغتصاب مثلا ولهذا فقد بقيت مشاعرنا حيادية .. لاننا امام حكاية مسلية فقط ..

اذن ، فاختيار الكاتب – في رأينا – للفساد الاخلاقي في الحكم ، ومعالجته لهذا الفساد ، على هذا النحو اللين المسطح لم يصل بنا الى ما يريد من تشوير وتحريض ..

صحيح ان اختيار الوالي في النهاية ، حاجبه الانتهازي – ذاته بديلا عن الجهاز الفاسد ، يعني ان الوالي اعمى البصيرة ، وان لا امل في خلاص – يجيء من فوق ..

ولكن هذا لا يحقق للمسرحية بعدا تحريضيا ،ولايثير في ذهننا اسئلة نحملها معنا من المسرح، ولا يشعرنا اننا مسئولون عن شيءاو مطالبون بشيء ، بل هو في الاساس لا يضعنا امام قضية مقنعة ..

● لقد كان القصور في رسم شخصية حسن ، هذا الذي طلع علينا في اول النص بحلم مرعب عن الجرادالذي سينقض على كل شيء ، فأوهمنا انه سيكون ذا شأن في النهاية ، فاذا شخصيته تقف عند حدود سطحيته ،دون نمو او تدخل في مسار الحدث الرئيسي ونحن لا نطالب ان يكون حسن بطلا سياسيا ، ولكنه على اي افتراض يبقى الضحية المطالبة بان تثير فينا احساسا ما ..

● هند بوسيلتها الميكيافيلية كان لها دور في الفساد – كما نعتقد – واما النجار فقد ورث الفساد عن ابيه ، واذن فنحن لا نكاد نجد نقيا نتعاطف مع مظلمته ..

● شخصية محمد – المساعد ووزير الوزير وحاجب الوالي – ركيزة النص ولكنها لم تتطور دراميا ، بدأت قوية في دور مساعد السجن ولكنها تقلصت حتى دور حاجب الوالي .. وكان يجب العكس ..

● لا اريد ان اتوقف طويلا عند الشخصيات ، فقد بقيت خارجية ودون عوالم داخلية ، صحيح انها مسئولة عن سلبياتها ولكن المشكلة ان هذه المسئولية لم تتضخم على المسرح الى درجة تجعلنا متحمسين لادانتها بقسوة ..

● وفق الكاتب والمخرج معا في مشهد الصندوق ولكن المشهد رغم جماهيريته طال ،وفي النص مشاهد مملة كثيرة كان على المخرج أن يتداركها بالحذف .. وهذا لا يلغي ان مداخلة المخرج كانت غاية في الذكاء الاخراجي وان محاولته لتعميق البعد السياسي وتوضيح الرؤية وايجاد تواصل مع الجمهور كانت محاولة جيدة لولا ان طموحاتها كانت ابعد من طموح النص .

● اما الاداء فلم يكن في سوية واحدة ، استطاع (خالد العبيد) بحركات تقليدية ان يجتذب المتفرج وان يمتعه ، واستطاع (محمد المنصور) وبشكل خاص في دور مساعد مدير السجن ان يحقق حضورا مسرحيا جيدا، اما (محمد السريع) فقد كان سريعا جدا في النطق حتى لم نستطع تتبعه ، ولم يعط لشخصية الوزير ما تستحق ، على الرغم من ظرفه وفكاهته .. (سعاد العبدالله) لعبت دور هند ببساطة وعفوية .. ولكننا على اي حال لم نجد الاداء البارع الذي شهدناه في عرض الكويت في المهرجان السادس (علي جناح التبريزي)والذي كان من ورائه الفرد فرج ..

● اكد عرض الكويت انه مسرح متقدم ومتطور ومستفيد من تجاربه وانه اضافة هامة للمسرح العربي.. وبرز (صقر الرشود) في بحثه عن مسرح سياسي شامل ، واحدا من المخرجين اللامعين في الوطن العربي، واما (محفوظ عبدالرحمن) كاتب النص ، فقد بشر في اول نص يعرض له (حفلة على الخازوق) على امتلاكه موهبة في الكتابة الدرامية ،وهذه الموهبة لا بد ان يكون لها شأن في التأليف المسرحي العربي .

الانسان والظل

– فرقة المسرح الاردني
– تأليف د . مصطفى محمود .
– اخراج يوسف الجمل .

القاضي محمود يعاني ازمة صحو داخلي تربكه في لحظة صدام بين سطحه المتشكل مما هو عرفي وكائن ووضعي ، وبين عمقه المثالي الباحث عن خلاص وعن مطلق ..

انه يستعرض ماضي حياته فاذا هو سلسلة من الجرائم ارتكبها باسم القانون ،فيقع في هوة انهيار نفسي.

لقد اكتشف خطر القيادة لما هو شكلي وصوري ومحدود ، ومثلت امامه جريمة تواطؤ مع ما هو سائد وزائف وتوفيقي .. فجذبته اعماقه من غفوة استسلامه لتضعه في مواجهة قاسية امام محكمة (الحقيقة) كي تحاكمه اشباح الستة عشر رجلا الذين اصدر احكامه

من مسرحية « الانسان والظل » الاردنية

باعدامهم .. فضلا عن زوجته التي اعدم فيها نشوة الروح بالحب ..

ولئن كانت محكمة القانون تحكم بحسب ما هو ظاهري ، فان محكمة النفس تحكم على ما هو باطني ، ولذا يتعرى القاضي محمود امام نفسه وتحيله محكمة (الحقيقة) الى ضميره كي يتطهر بالعذاب ..

● النص محاولة لزعزعة انقيادنا المستسلم لما هو شكلي في حياتنا ، ومحاولة فلسفية للدخول الى باطن الاشياء، وللوصول الى ناظم يحكم على السرائر ،ويكشف عن علائقها الخفية .. ولكن هذه المحاولة ، تراوغ ، ولا تكاد تصل الى ابعد من هذه الزعزعة ، فالقاضي محمود يريد ان يتحرر من انقياده وضياعه فاذا هو يغرق في ضياع جديد ، لقد افتقد حبه لكوثر زوجته المحبة الطيعة ، وبدأ يشك بها مثلما يشك في صحة القانون ، وفي جدوى صلاة امه ...

انه يفتقد القناعة في اي شيء حوله ، ويبحث عن قناعات جديدة ، وهو بهذا المعنى ايجابي ، يدفعنا انتتحرر معه ، وان نواجه انفسنا في محكمة الصحو ..

● ولكن قصور الفكر في المسرحية يتضح في النهاية التي وصل اليها القاضي محمود ، لقد احيل الى محكمة الضمير وبهذا المعنى ، فان الخلاص الذي تطرحه المسرحية فردي .. ولسنا نعتقد ان اخطاء العالم يمكن ان تصحح على هذا النحو الهين ـ عودوا الى ضمائركم ـ

● هدف المسرحية في هذا الحد يبدو موعظة سلفية للباحثين عن خلاص روحي ، ولكنها غير قادرة على ان تضع البديل الموضوعي لانقيادنا واستسلامنا لشروط العالم الراهن ..

● لقد طرح مصطفى محمود الحب والايمان بديلا ،وكلا الامرين مقدس في اعتقادنا .. فالحب مستقبل الانسان ، والايمان وسيلته ، ولكن ! ماذا عن القانون الذي سيظل يحكم الناس ؟ ماذا عن الجوع القاتل الذي لا تملك لوائح القانون ان توجه اليه تهمة القتل ؟

● بعيدا عن فكر النص .. نتساءل عن التكنيك الفني لقد بدا النص مونولوجا طويلا واحدا يلقيه محمود .. وهذا لا يلغي الصراع الداخلي فيه ، ولكن ضعف التقنية جعله صراعا ذهنيا غير قادر ان يحيا على خشبة المسرح .. لم يكشف الكاتب ولم يوجز ، ولم يستخدم الحرفة الدرامية ، ولهذا فقدت الدراما قدرتها على الاثارة ..

فقط ، مشهد الكابوس كان دراميا وخالصا من الذهنية ولكنه كان في الوقت ذاته شكليا ومباشرا ..

● العرض بشكل عام ، بطيء الايقاع ، ممل ، لم تظهر فيه لمسة المخرج الا في مشهد الكابوس ..

● جودت صالح ، كان ثقيلا على الخشبة في دور القاضي ، وقد جاء اداؤه مفتعلا بعض الشيء .. اماسهيلة خوري في دور كوثر فلم تبرز موهبة عفوية في التمثيل بينما كان اشرف اباظة بحاجة الى التحرر من الطريقة الباهتة التي رسم بها دوره ..

● الاخراج كان عاديا ، مفتقرا الى التفسير ،والتدخل في توجيه الهدف الاعلى للمسرحية .. وهذا لا يعني فشل المخرج يوسف الجمل وانما يعني اخفاق المسرح الاردني في اختيار النص ..

● يبدو ان المسرح الاردني لم يضع ملامح للاتجاه الذي يجب ان يتجه اليه فبدا مسرحا جادا ولكنه بلا خطة .. واهم شيء في المسرح ان نعرف الهدف الذي نلعب من اجله وان نسعى الى تحقيقه ..

الى اين ؟

ـ فرقة المسرح القطري .
ـ تأليف عبدالله احمد .
ـ اخراج هاني صنوبر .

يحاول النص ان يطرح عدة قضايا عربية بعيدة عن هموم البيئة القطرية ظنا من الكاتب انه حين يعالج مشكلات تمس الوطن العربي كله يكون قد خطا خطوة ارقى في مستوى مسرحه ، فقد حشد عددا من مختلف الجنسيات العربية في قاعة مطار ، يرغبون السفر على متن طائرة اجنبية وهم نماذج مختلفة .. ركام من الشخصيات

ضـاع بها المؤلف والمخرج واضاعانا معها ، فلم يعد احد يدري الى ايـن ؟

انطلق الكاتب من تساؤله ماذا يحدث اذا اجتمـع اشخاص عرب مختلفـون جنسية وطبقة وفكرا وثقافـة في مكان ما ، وليكن قاعة مطار ؟؟ . نحـن معه نسأل .. ماذا يحدث ؟ فيفاجئنا النص بانه لا يحدث شيء ذو بال .. فمشكلة النص خلوه من الحدث الدرامي ، وعجزه عن ايجاد علاقات تربط بين الشخصيات .

● ثمة لمحات مضيئة ، كتصوير وضع المرأة القطرية ، والايحاء بما تعانيه من عزلة وقهـر وكبت .. وكمباشرة البحث عن فـن نظيف ، وعن بضائع عربية ، وعن رفض لتقنية تمسخ الانسان ، وعـن اصالة عربية حين يسافر الجمع على طائرة عربية .. جملة اشياء تقدميـة اراد ان يقولها الكاتب بحسن نية ، ولكنها جاءت بعيدة عن شكـل الفـن .

لقد كان ما كتبه محاولة تطمح ان تكون مسرحية ، ولكنهـا بقيت دون طموحها ..

● اما العرض ، فلست ادري كيف رضي (هاني صنوبر) ان يخرج على هذا الشكل البدائي الساذج ..

بعض الممثلين بذلوا جهدا ضائعا ، كجهد صـلاح درويش ـ وله حضور لطيف على الخشبة ـ فـي دور الحاج عامـر ..

اما الاخرون فكانوا اقل حظا ، وهم غير مسئولين بالتأكيـد عن قصور النص وسذاجة الاخراج ، وحتى عن ظهورهم على الخشبة وهم بغير موهبة ..

● الامر الذي يلفت النظر هو الديكور الضخم الـذي كان عبئا على الخشبة مثلمـا كانت الشخصيات .. انـه فهم عقيم لوظيفة الديكور في المسرح ..

● من الضروري ان يستمر المسرح القطري في اعتماده على النصوص المسرحية المحلية .. ولكن على هذه النصوص ان تفيد من التجارب العربية ، وان تلتزم لغة يفهمهـا العرب كل العرب، ليس كلغة هذا النص الخليط العجيب، ولا بـد ان يسأل الكاتب القطري نفسه قبل البدء بالكتابة .. « الى أيـن ؟ وما الهدف الذي يسعى اليـه ؟ وكيف سيحققه فنيا ؟ » .

نـواخذة الفريج

ـ مسرح الجزيرة البحرانـي .
ـ تأليف يوسف السند .
ـ اخراج سعد الجزاف .

عنوان المسرحية « نواخذة الفريج » يعنـي « رؤساء الحي او معلمي الحارة » .. وهي ثلاث لوحات ، تبـدأ كل منهـا بأغنية شعبية ذات لحن جميل وكلمات عذبـة توضح مضمون اللوحة وتشرح بعدها الاجتماعـي والاقتصادي .. وقد يبدو هذا جـذبا ممتعا للمتفرج البحراني ، ومساعدا له على فهم الهدف ، ولكنه لا يحقق ذات الغاية لجمهور معتاد على المسرح .

● اللوحة الاولى تعرض صراعا بين ثري مستغـل ـ بكسر الغين ـ وبين العمال وتنتقد الوساطـة وتسخر من الاثريـاء .

● اللوحة الثانية تحكي في اسلوب رمزي ساذج عـن البحرين وعلاقتهـا بنواخذة الفريج من خلال حكاية الفتاة « موضي » التي تزوجها اربعة من رجال هم « النواخذة » وقد عاهدوا على ان يحققوا لها التقدم والسعادة ، ولكنهـم لم يفعلوا ، فاذا هي تطردهم وتفضح جشعهم وحرصهـم على مصالحهم الشخصية دون مصلحتها ، وتشكو تخلفها عن بنات عمها (دول الخليج الاخرى) ..

● اما اللوحة الثالثة فتنتقد الطبيب الذي لا يرعـى مرضاه ، والقاضي الذي لا يعنيه العدل ، وتصور فوضى العلاقات والنظـم ..

● المسرحية محاولة لتصوير واقع المجتمع البحراني ، ولكنهـا محاولة قاصرة فنيا وفكريا ..

فعلى صعيد الفكـر شوهت المسرحية دور المثقفيـن في بناء الوطن ، واتهمتهم بالتحليق بعيدا عن الواقع ، وقد يكـون في هذا شيء من الصحة نسبيا ولكنه لا يسـوغ التهجم على المثقفين بحال .. كما ميعت المسرحية كثيرا من المواقف الجادة كموقف الدين من المـرأة وموقف العصر منها .. وجاء الطرح الفكري هزيلا ..

اما على الصعيد الفني فقد سقطت المسرحية سقوطا ذريعـا في أردأ اشكال المسرح التقليدي ..

اللوحة الاولى افسدتها المباشرة ، واللوحة الثانيـة افسدها الرمز، واللوحة الثالثة خلت من اي فعل مسرحي.

الشخصية الكاريكاتورية والاسلوب الساخر تحـولا في المسرحيـة الى ابتذال في الحركة وسخف في الاداء، ووضحت سيطرة المسرح المصري التجاري علـى اسـلوب الحركـة ..

● المشكلة بدت في غياب الكاتب الدرامي والمخـرج المبدع ، ولسنا نملك ان نوجه اي لوم للفرقة ، فقد بـذل الجميع طاقتهم ، وهم هواة وليس لديهم من التجربـة والدربة ما يمكنهم من تجاوز المراحل ..

● السقطة الكبرى في مسرحية البحرين هي في هـذا الحوار العامي البحراني الذي لم يستطع جمهور دمشـق ولا جمهور الاخوة العرب الوافدين الى المهرجان ان يتفهمه .. ولقد انسحب كثيرون من الصالة لانهم لم يفهمـوا اللهجة البحرانية ، وهذا يكفي دلالة قاطعة على ان مسرح اللهجات المحليـة يجب ان ننتهي الى غير رجعة ..

● اننا نعجب كيف قبلت لجنة المهرجان نص قطر ونص البحرين وهما بلهجة عامية وفي هذا تجاوز لاهم شروط الاشتراك بالمهرجان ..

اللفـز

ـ فرقة مدينة تونس .
ـ تأليف علي سالـم .
ـ اخراج المنصف السويسي .

● علي سالم تم يأخذ من الاسطورة غير الاسماء ،كانت تعنيه « طيبة » المعاصرة ، اكثـر ممـا تعنيه « طيبه » الفرعونية ، وهو اصلا لا يهتم بطيبة الاغريقية .. ولهـذا لا بد آن نتساءل ذات السؤال الذي بقي مطروحا منـذ ان شهدنا عرض « كوميديا أوديب » هذه بعنوان « انت اللي قتلت الوحش » حين قدمتهـا فرقة محترف دمشق من اخراج هانـي الروماني ..

ـ من المسئول عن هزيمة طيبة ؟

هل صحيح ان (اوالح) مدير الشرطة يتحمل وزر الهزيمة لانه افسد كل صنائع اوديب حين خرّب بالخوف اعماق الانسان ؟

هل صحيح ان اوديب لم يكن يدري ان شعب طيبة مخدر مضلل (بفتح اللام) تشوه وعيه اجهزة الدعايـة والاعلام وحتى المناهج الدراسية وتجبره على الاقتناع بأن اوديب من سلالة « رع » ؟

ـ أتراه شعب طيبة ـ وحـده ـ المسئول لانـه خاف واستسلم وانقاد ، ولانه صدق ان اوديبا حل اللغز وقتل الوحش ؟ ام هو اوديب الذي ادعى انه قتل الوحش وحل اللغز وجعل دماغه العبقري بديـلا عن دمـاغ شعب طيبة، يفكر بالنيابة عنها ويصنع لها حضارة تنقذها من التخلف فاذا هـو يعطل كل قواها ؟ ام هو الحاشية التـي قامت جدارا بين اوديب وشعبه ، فحجبت عن الطرفين الحقيقة كي تستمر في تثمير مصالحها ؟

● لقد القى علي سالم بمسئولية الهزيمة عـلى شعب طيبة لانه لم يخرج بنفسه لقتال الوحش بل رضي ببطولة اوديب الفردية كي تحل مكانه ، كمـا القى بالمسئولية على « اوالح » مدير الشرطة وعلى الكاهن « حورمحب » وعلى ممثل التجـار ...

● ورغم ان الكاتب لم يكن يعني كثيرا بطيبة الفرعونية، فاننا مضطرون ان نناقش هذه المسئولية على ضوء الحدث المسرحي بعيدا عن المعادل الموضوعي المعاصر ..

لقد اوحت المسرحية آن اوديب لم يكن راضيا عمـا يفعله مجلس المدينة وفيه (اوالح)وانه كان يرفض تحويله الى اله ويصر ان يبقى انسانا ..

هذه التبريرية التي تهدف في النهاية الى تبرئـة اوديب من مسئوليـة الهزيمة تبدو قصورا في رؤيـة المؤلف .. ومنهـا ينبع الخطر ، لقد حول مجلس المدينة اوديبا الى اله امام سمعه وبصره ، وعلم اوديب ان شعبه يصلي له في المعابد ، وطبعي انه كان يسمع ما تقوله اجهزة الاعلام وما يرنمه الناس من اغان « وحشية » ..

ان علي سالم في موقفه هذا يبدو شبيهـا ببطلـه

من مسرحيـة « اللغـز » التونسيـة

« سنفرو » الذي كان على وعي تام بخطر اوديب وبالاكذوبة التي لفقت حوله ، ولكنه هتف مع الهاتفين حين فرك اذنه اوالـح ..

● لقد جاء رسم شخصية اوديب متناقضا في المسرحية، فأوديب غريب عن طيبة ، ولكنه ينتمي الى طبقة شعبها ، وحين يحاصرها الوحش ويطرح اللغز الذي حير اذكياءها يتطوع لانقاذ طيبة وحل اللغز ولكن ذلك ليس بدافع وطني ولا عقائدي وانما لهدف شخصي بحت هو اعتـلاء عرش طيبة والزواج من جوكاستا ..

ويحل اوديب اللغز ويقتل الوحش ـ او هكـذا يدعي ـ ويهتف له شعب طيبة ، ويقرّ به حاكمـا لهـا ، ويبقي اوديب على مجلس المدينة حاشية له وجهاز حكم .

... حتى هنا ، يبدو اديب مدانا في المسرحية .. مدانا لان تطوعه يرتكز الى اهداف شخصية ، ولانـه استغل غباء شعب طيبة ، ولانه لم يكن يملك رغبة جادة في التغيير طالمـا انه ابقى على مجلس المدينة !. ولكـن شخصية اوديب تتطور في اتجاه آخر ..

انه يبني لطيبة مجدا وحضارة ،يرفض ان يؤلهـه الناس ، ويرفض ان يستمر قائـد الشرطة في اساليبـه القمعية ، وهو بهذا ذو نوايـا حسنة ، ايجابي يغـار على مصلحة شعبه الى درجـة انه لم يعـد يواصل زوجتـه جوكاستا لفرط انشغاله ببناء طيبة ..

ثم وفي ذروة مجده حين يعود الوحش لمهاجمة طيبة يصحو فجأة على حقيقة ان كل ما بنـاه مـن حضارة لا يقوى على الصمود لحظة امام الخطر القادم .. لان الشعب مخرب من الداخل ، مخرب بالخوف الذي بثه قائـد

الشرطة ، فاذا اوديب يعزل قائد الشرطة ، وينسحب من طيبة في جو عاطفي ، يجعلنا نودع طيفه حزانى .

● ان هذا التناقض في موقف الكاتب من شخصية اوديب بين الادانة والتبرئة ناشيء عن كون علي سالم يعتقد ان اوديب قد حل اللغز وقتل الوحش حقا ، فهو يرى كما جاء في كلمات الدكتور علي الراعي في « برنامج المسرحية» حين قدمتها فرقة محترف دمشق :

« حل اوديب اللغز ، وانقذ طيبة ، وفي رأي علي سالم ان هذا الانقاذ الفردي البطولي هو جزء من التاريخ يجب ان يبقى بين دفتي كتاب ، ولا يتكرر ابدا »..

وقد حاول علي سالم ان ينفذ من هذا التسليم ، بوصف هذا الانقاذ بانه « تأجيل مؤقت لهزيمة لا مفر منها » ..

● ذلك كله ، لا ينفي ان « اللغز ـ كوميديا اوديب » واحدة من أقوى المسرحيات العربية ، وانها تواجه بجراة اساليب الانظمة الديكتاتورية ..

● ثمة اضطرابات في وعي بعض شخوص المسرحية.. ايضا .. فالكاتب الطليعي « سنفرو » يقول لاوالح انت ظالم والملك عادل ، ولا ادري كيف غاب عن « سنفرو » ان هذين النقيضين يصعب ان يجتمعا في نظام حكم واحد ، ولا سيما ان الملك كان يعرف ظلم اوالح ..

ان مسألة تبرئة الحاكم ، واتهام الحاشية دوما .. مسألة تضليلية خطرة..

● كريون ، قائد الجند ، العسكري الذي لم يزعزعه الخوف من اوالح .. ما سمات شخصيته ؟ اهو ايجابي ام سلبي ؟ لماذا صمت على كل الجرائم التي حاكها مجلس المدينة ضد شعب طيبة ؟وكيف ينسجم صمته مع تضحيته الاخيرة بنفسه فداء لشعب طيبة ؟ وكيف سنحدد موقفنا منه ؟

● تريزياس ، ضمير الامة ، وعين الحق ، كيف سدّق هو ايضا أن « اوديب » حل اللغز وقتل الوحش ... كيف خان منطق التاريخ ؟

● اسئلة اخرى كثيرة يقودنا اليها النص ، ولكننا لا نريد ان نسهب اكثر ، كي ننتقل للحديث عن العرض.

● كان العرض اخاذا ساحرا ، هناك لمسة اخراجية موهوبة وراءه ، المنصف السويسي درس كل شيء بدقة، ونفذ النص في تفسير فني جديد ولكنه لم يتجه بالهدف الاعلى للنص في مسار اخر ، لقد رسم المخرج شخصيات مجلس المدينة وجوكاستا ونفر ، رسما كاريكاتوريا ساخرا ، كي يحافظ على تتبعنا الذهني دون تتبعنا العاطفي .. وكانت السخرية تهكمية تكمن في ثناياها المأساة ..

ولكن السخرية شطت في بعض المشاهد ، مثلا ، مشهد « اوالح » وهو يبحث عمن شتمه ،هذا المشهد الذي طال لم يكن منسجما مع ايقاع العرض ، ومع جدية السخرية ..

اما رسم شخصية اوديب فقد جاء واقعيا ، وكنت افضل لو جاء كاريكاتوريا ايضا ..

باقي الشخصيات كتريزياس وسنفرو وكريون بقيت في اطارها الواقعي ..

● اداء الممثلين كان غاية في الجودة ، لقد استطاع محمد المنجي التونسي ونورالدين عزيزة ومنى نورالدين وحليمه داود ان يتقمصوا ادوارهم ، مثلما استطاع المنصف صايم والهادي داود وعمر زوتين أن يعانوا ادوارهم ، وجاء الاداء منسجما خاضعا لايقاع متوازن ومتناسب ومتقن ..

● الديكور ببنائه الهرمي لم يكن ملأ مجانيا لفراغ الخشبة ، وانما هو موظف فكريا كي يساهم في الايصال مثلما هو موظف فنيا كي يزيد العرض والتشكيل جمالا ..

● لقد جعلتنا فرقة تونس نقول « ما زال المسرح العربي بخير » وان كنا نود له ان ينجو من الحلول التوفيقية والنهايات التبريرية ويصير اجرأ على اقتحام الحقيقة ..

قرقوش

ـ فرقة المسرح الطلائعي المغربي
ـ تأليف عبدالكريم برشيد
ـ اخراج ابراهيم ورده

لسنا ضد ان يجرب المسرح ، وان يبحث عن اشكال طليعية ، ولكننا ضد ان يكون هذا التجريب غاية في ذاته، فينسى المسرح هدفه الفكري ليصبح بهرجة فكرية فقط ..

هذا ما وقعت فيه مسرحية « قرقوش » التي حاولت الافادة من التراث الشعبي العربي ومن التراث المسرحي الطليعي المعاصر ، فنحن منذ المشهد الاول امام مسرح عرائس ، وشخصيات كاريكاتورية تمزج الجد بالهزل ، وتبدل اصواتها مثلما تبدل اساليبها التعبيرية ، تهرج وتسخر وتنتقد انتقادا لاذعا وتعكس على مستوى الشكل وجهة النظر الفوضوية الشاملة كما تعبر عنها مادة المسرحية ذاتها لتثير في النهاية ضحكة واعية ذكية ، ولكن مشكلة المسرحية انها لم تستطع الوصول الى هدفها في تصوير الواقع العربي ،ولا ان تضخم ازمة الفكر العربي وحيرة المثقف بين البلاط والسوقة وغياب الممارسة في النظريات كما طمح المخرج في كلمته ..

● قد نقبل فوضى الشكل باعتبارها وسيلة لعكس ما تصور من فوضى ، ولكننا على اي حال لن نقبل فوضى المضمون ..

● يهاجر قرقوش من مدينة الفناء ومملكة النغم الى مدينة الارشيف والتقارير والتظلم ليتعرف الى الحزن والى الالم رافضا وصية امه (دع احزان الناس للناس وحسن حياتك فقط) وباحثا عن جواب الاسئلة (ما الالم؟

د . نجاح العطار في ندوة مناقشة مسرحية « قرقوش » والى يمينها مؤلف المسرحية عبدالكريم برشيد وعن يسارها الطيب العلج والاستاذ حنامينه

ما العذاب ؟) وهادفا ان يحقق العدالة في الناس . . عند باب المدينة يقابله الصعلوك الذي لا يعرف شيئا عن المدينة، ويختار قرقوش مهنة الحلاقة كي يوزع الشعر على رؤوس اهل المدينة بالتساوي . . . ويعين شيبوبا مساعدا له . . ويأتي « تيمور » حاكم المدينة الظالم ليحلق ذقنه ،ويفاجئه شيبوب ـ بالمرآة ـ وهي ممنوعة في البلاد ، فيكتشف تيمور مدى قبحه وبشاعته . . ويأمر بسجنهما شيبوب وقرقوش . .

ولكن قرقوش يجزع في السجن ، ويخونه صموده ، فقد جاء ليتعلم الحلاقة فتعلم الثرثرة فقط . .

● في القسم الثاني من المسرحية يصبح قرقوش مفكرا، وحين تزحف اليه المدينة لينقذها بآرائه من مشكلاتها ، ولتسأله حلا لضياع الجيل ، وجوابا لبؤس الصعاليك ، يفاجئها بانه يفكر في مسألة (هل يجوز الوضوء بماء البحر ام لا ؟) . .

● وفي النهاية يخلع قرقوش عنه جبة العارفين ويلعن الكتب ويعود من حيث اتى الى مدينة قرقوشيا ، الى الكركوزية بعد ان اكتشف ان في الجرح الحزن وان الفرحة قادمة في موكب الشهداء والفقراء .

● المسرحية شكل جديد لا نجد فيه خطا دراميا اعتدناه في الاشكال الواقعية او الطبيعية . . وهي ليست تهكما على المجتمع فقط ، وانما هي تهكم على الاشكال المسرحية التقليدية ايضا . . ولكن مشكلتها في غياب النص القوي القادر على ان يكون ارضية هذا الشكل الاخراجي الجديد . .

فالنص ذهني بشكل عام ، ورغم اللغة الشعرية التي فيه ، فقد عجز عن ان يكثف ويوجز ويضيء الفعل المسرحي . .

لقد ملأ المؤلف نصه بحشو كلامي طويل ، ولم يعد قادرا على ان يربط اتجاهاته في بؤرة واحدة تحقق لمسرحيته كلمتها التي يجب ان تقولها . . ولهذا كان السؤال الاخير الذي لا بد ان نطرحه في نهاية المسرحية ـ ماذا أراد المؤلف ان يقول ؟

● صحيح انه انتقد الثائر العربي حين تعلم الثرثرة ونسي الثورة . . وانتقد المفكر الفارق في مسائل تافهة ولكن هذه المبالغة ليست في صالح المضمون لانها فضلا عن اغفالها لما قام به المثقف والمفكر العربي من ايجابيات رغم الحدود الضيقة المتاحة ، ضاعت في فوضى شكلها وفي الاطالة والشروح المملة . .

● لقد افاد العرض من تجارب المسرح الطليعي عامة ، من الفرد جاري في اوبو ملكا وحتى احدث عروض المسرح التجريبي الفرنسي . . فقد استخدم (جاري) الفراش والاقنعة وسخر من مسرحية شكسبير «مكبث» مثلما سخر « برشيد » من « هملت » .

● المخرج ابراهيم وردة بذل جهدا واسعا في رسم الحركة في الحيل الاخراجية كي يقدم لنا عرضا مبهرا ولكن جهوده لم تصل بنا الى الدهشة ، لاضطراب في ايقاع المسرحية ولذبذبة في مسارها ،

● اما الممثلون فقد كانوا طاقات شابة متميزة في الاداء ، وبخاصة « محمد اولاد » في دور شيبوب .

● فرقة المسرح الطلائعي ، تبشر بتجدد وتدفق في جسد الحركة المسرحية ، طالما انها تبحث عن ابداع وتجديد .

الصوت والصدى

ـ فرقة المسرح الوطني الليبي .
ـ تأليف عبدالله القويري .
ـ اخراج محمد القمودي .

يفاجئنا العرض بلعبة الاخراج ، فالصخور التي كانت على باب المغارة تتحرك وتقف فاذا هي الممثلون في ثياب بلون الصخر . . والانسان الذي يخرج من باب المغامرة يدعونا ان نفتح عقولنا فهو يحكي في المعرفة ، ويذكرنا بما نقش على بوابة كهف « دلف » اعرف نفسك ،فنصغي

اليه بآذان مرهفة ، وننظر بأعين مترقبة ، ولكننا لا نلبث بعد امعان وانعام ، ان ننفض عن الاصغاء وعن الترقب ، فالذي نراه ليس مسرحا ، والذي نستمع اليه ليس حوارا دراميا ، انه اقرب الى المحاضرة التي فاتها التشويق.. ولن يسوغ ذلك للمؤلف اعتذاره بكون النص ذهنيا يناقش صراعا داخل الانسان ، فحتى في المسرح الذهني يجب ان يجتذبنا الحوار ، وان نرى الافكار احداثا وشخوصا ..

ثم ما الذي اراد ان يصل اليه الكاتب ؟

يقول المخرج ـ في حواربيني وبينه ـ هدف المسرحية من وجهة نظر المؤلف ان تقول (ان صاحب المعرفة لا يكذب ولا يغضب وانما يحب ، وصاحب الكلمة دوره في الكلمة ، هو يقول وعلينا أن نكتشف معنى ما يقول ، فالمفكر رجل خلق ليفكر من اجلنا .. الخ .

ان كان هذا ما يبغيه المؤلف حقا فليسمح لي ان اخالفه الرأي فصاحب الكلمة لا يقتصر دوره على النطق وانما يمتد الى الفعل ، ثم ما هذا التعبير المذعن المستسلم (المفكر رجل خلق ليفكر من اجلنا) انه فضلا عما يوحي به من ان التفكير حكر على النخبة ، يفترض الصواب فيما يقوله المفكر دوما ..

● انطلق المؤلف من عقلانية حكماء اليونان الباحثين عن المعرفة واطلق اسئلته ، وكان ينسجم مع الجو الاغريقي الفلسفي ان تكون الاسئلة من ؟ ولماذا ؟ وكيف الخ ..

ولكن اسئلة المؤلف جاءت رومانتيكية فارغة من منطقها العقلاني .. فقد شغلنا المؤلف بحوار سقيم بين رجل وامرأة ، تريد المرأة ان تقنع الرجل بحاجته اليها والى الارتماء للحظة شجو على صدرها ، ولكن الرجل يعيش شكا وتمردا فلا يقتنع ، وهو حتى حين يرتمي على صدرها لا يفعل ذلك من دافع القناعة وانما يجيئها منهزما ..

● أكان الكاتب يقصد الى الدفاع عن المرأة ؟ فان كان هذا ما يريد فما مبرر الذهنية في النص .. الم يكن بوسعه هذا الدفاع عبر حدث درامي !! لن اقول هنا ان طرح قضية المرأة على هذا النحو مسألة تجاوزناها ولكني لا بد ان انكر على المؤلف قول المرأة للرجل في مسرحيته (كلمة حنان اقوى من قانون).. ما هذه النكسة للمعرفة العقلانية التي صاغت القانون الذي ينهار امام كلمات الحنان ؟؟ ..

في الجزء الثاني من النص تتضح قضية الصراع على السلطة .. وحين يظهر الرجل الحديدي المدرع ينهزم المفكر ..

● رغم ان المضمون الفكري للنص مشوش ومضطرب فاننا لا نلمح في الموضوع اي حدث درامي .. ان هو الا كتاب يقرؤه الممثل ..

● وفق المخرج في بعض المشاهد الحركية ولا سيما مشهد التعذيب الذي طال ، ولكن جهد المخرج والممثلين ضاع في غيابة النص .

عودة الغائب

ـ فرقة المسرح القومي المصري .
ـ تأليف د . فوزي فهمي .
ـ اخراج شريف شاكر .

ما الجديد في اوديب د . فوزي فهمي ؟ والى اي اتجاه مضى الكاتب في تفسير شخصية بطله ؟ والى اية فكرة كان يهدف ؟

وهل كان يقصد اسقاطا على مرحلة سياسية معينة ؟

تلك هي الاسئلة التي اثارها عرض «عودة الغائب».. لقد وجدنا انفسنا امام « اوديب » مثالي ، بطل رزين نبيل ، يحس بطبيعة اللعنة التي حلت عليه فجعلته يقتل اباه ويتزوج امه دون ان تكون نفسه منبع هذا الشر ..

انه يذكرنا بأوديب « راسين » الذي عانى هاجس الشك والالم .. ولكن اوديب ـ فهمي ، يختلف في جملة ما يختلف عن اوديب ـ راسين في انه يفضل شعبه على نفسه وعلى كرسي الحكم ..

● في الادب الغربي كان ابرز من عالج اسطورة سوفكل هذه فولتير واندريه جيدو وجان كوكتو .. وفي الادب العربي توفيق الحكيم وعلي احمد باكثير ومن ثم علي سالم .. وفوزي فهمي ..

● فوزي فهمي يتجه بالاسطورة اتجاها سياسيا كما فعل علي سالم الذي كان حرفيا تسجيليا في منطلقه السياسي خلال صاحب « عودة الغائب » الذي ظل ينشد مفاهيم السياسة لا جزئيات وقائعها ..

ولئن كان الحكيم وباكثير قد جعلا الفهم السياسي للحرية منطلقهما فان فهمي يجعل الهدف السياسي ـ العدالة والديمقراطية ـ بديلا لدين متخلف اوليبي هو اصل اللعنة على اوديب وعائلته عن تحقيق امانيه كيف وصل الينا هذا الفهم ؟

وهل اجاد فهمي استخدام ادواته التعبيرية لبلوغ هذا المرمى ؟

● نحن منذ بداية الفصل الاول امام طقس احتفالي اغريقي يمجد الهة الخمر والخصب وامام مؤامرة يحيكها العراف الاعمى ـ تريزياس ـ الذي يعرف اكذوبة اوديب في انه قتل الوحش وامام شهوة كريون شقيق جوكاستا لاستلام العرش ..

يعيد فهمي في المشاهد التي تلي اسطورة اوديب كما هي عند سوفوكل .. ويصل ذروة التحول في مشهد مواجهة جوكاستا واوديب للحقيقة حيث يبلغ العرض ذروة التوتر النفسي والدرامي بما يكافىء وزر الخطيئة التي اقترفاها ووزر اوديب في قتل ابيه ..

يحاول اوديب ان يتبرأ من اللعنة بان يصنع العدالة والديمقراطية لشعبه ولكن دسائس تريزياس وكريون تقف دون طموحه .. فحين يهجم الطاعون على طيبة

يستغل تريزياس المحنة فيجعلها غضبة الالهة على اهل طيبة لان بينهم من حلت عليه اللعنة ..

يفضح اوديب استغلال تريزياس للدين ويعلن للشعب ان الخلاص في ان نتخلص من الدنس الذي فينا .. ولكن تريزياس يجعل من موت الشعب سلاحه ..

تنتحر جوكاستا .. وتعرف (اورجينا وهي شخصية جديدة ادخلها فهمي على الاسطورة) خطيئة اوديب القدرية، ويتجمهر الشعب حول القصر المغلق يسأل خلاصا من الموت الاسود ويرفض اوديب استخدام العنف لمواجهة المؤامرة ويقول (لن نقهر الخوف بالخوف) ويصل الى هدف دوره (لقد كانت خطيئتي حجب الحقيقة عن الشعب) و (الضلال ان ترتبط حياة الملايين من الناس بحياة رجل واحد) ويرفض الشعب اوديبا وقد ادرك كل خطاياه ، ولكن اوديب لا يفقأ عينيه وانما ينسحب لان الديمقراطية لا تنحني امام السلطة ـ ويودع طيبة وشعبها ..

● هل اقنعنا فوزي فهمي بهدفه ؟

ان القداسة التي جللت اوديب فجعلتنا نغفر له خطيئته ونمجد ديمقراطيته قداسة وهمية لا معادل موضوعيا لها على صعيد اي واقع .. وهذا الموقف النبيل الذي اتخذه اوديب في رفضه العنف دفاعا عن العدالة موقف ساذج ترفضه فلسفات عصرنا الثورية ..

● ثم اننا لم نعرف في المسرحية من مع من ؟ ومن ضد من ؟

فمرة يقف الشعب مع اوديب ضد عسكر كريون ومرة يقف الشعب والعسكر معا ضد اوديب .. وحتى في التشكيلات الاخراجية مرة تجد التشكيل يفصح عن هذا التضاد ومرة اخرى يجمع بين الاضداد ..

● اما البناء المسرحي فقد بدا فضفاضا ملأه الكاتب بالحشو الكلامي وبالمشاهد الفارغة التي يمكن حذفها جميعا دون ان يتأثر البناء .. فضلا عن المونولوجات الطويلة التي صارت احداها خطابا تعيسا القته (شهيرة) بصوتها الضعيف حتى اشفق الجمهور عليها من الافتعال فصفق ..

● واما اللغة فكانت تسمو حينا الى مرتبة الشعر وتهبط حينا اخر الى سوية هي دون الكلام العادي حيث تصير جملا سقيمة تتسلق الشاعرية فلا تبلغها .. والعجيب ان صاحبنا قد ركب قالبا واحدا في جملته فجعل الفعل دوما متأخرا وقدم المفعول به او الفاعل .. ومن المعروف ان هذا التقديم لا يجوز عبثا ودون سبب بلاغي .. وهكذا افسد الكاتب فصاحته بافتعاله الفصاحة ..

● ماذا عن العرض ؟

باختصار ، لم يستطع شاكر عبداللطيف ان يحقق توازنا لايقاع العرض .. في الفصل الاول بدأ بطيئا ثم اقلع حتى ذروة الفصل في نهايته .. ولكنه بعد ذلك بدأ يراوح بين مشهد يعلو ومشهد يسف ولا ادل على ذلك الاسفاف من ذلك المشهد الذي القت فيه (اورجينا) مونولوجها الطويل الخطابي ..

يبدو ان (شاكرا) لم يكن جريئا في تناول النص ، فقد كان خيرا له ان يحذف نصفه على الاقل ..

● بالنسبة للتمثيل اكد محمود ياسين انه طاقة مسرحية ايضا .. وقد حقق في دوره اوديب مشهدا متقنا جدا، واقصد مشهد مواجهته وامه جوكاستا لحقيقة خطيئتهما .. لقد عانى الشخصية التي تقمصها معاناة داخلية صادقة .. اما عايدة عبدالعزيز فهي في مستوى قدرتها التمثيلية دون مستوى دور صعب كدور جوكاستا هذا ..

● الديكور بدا جماليا لا يهدف الى تفسير معين .. فضلا عن كونه اعان حركة الممثلين ..

● بشكل عام كان عرض « عودة الغائب » اقل من طموحنا .. فقد سمعنا انه انقذ في مصر المسرح القومي من سكونيته .. فتوقعنا ان يكون عرضا متكاملا .. واذا نحن امام عرض عادي متواضع ..

رسول قادم من تميره للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام

ـ فرقة المسرح الجامعي السوري.
ـ تأليف محمود دياب .
ـ اخراج فواز الساجر .

عرض متميز ، لكاتب تمكن من حرفته الدرامية ، ولمخرج موهوب ولشباب طامحين الى تقديم عمل مسرحي ابداعي ، يدفعهم الصدق الفني والاحترام لرسالة المسرح ودوره في التغيير ..

● منذ المشهد الاول يضعنا دياب امام الصراع الدرامي .. فكري ابو اسماعيل العسكري القادم من الجبهة في اجازة الى قريته « تميره » بناء على طلب امه لامر هام.. يعلم من حبيبته عائشة ان عمه الحاج دسوقي قد زور عقدا بشراء الارض التي خلفها والد فكري لابنائه ..وقد وقع على هذا العقد المزور اثنان من رجال دسوقي المستضعفين ..

يبدأ الصراع بين فكري واسرته وبين دسوقي .. وهذا هو الخط الدرامي الاول في المسرحية ..

اما الخط الثاني فيبدؤه دياب منذ اعلان محروس انه سمع نبأ من مذياعه ان الجيوش تقدمت الى سيناء وعبرت خط بارليف ..

هكذا يربط الكاتب بتقنية درامية متقنة بين الخط الاول وبين الخط الثاني الذي اصبح صراعا على الارض ايضا ولكن مع العدو الخارجي .. من خلال هذين الخطين تنمو افعال مسرحية ثانوية لتتصل بالفعل الرئيسي وتشكل معه البنية الدرامية للنص .. وقد اخذت طابعا تحليليا لواقع الفلاح العربي ولقوى الاستلاب التي تحاصره .. ومن خلال شخصية احمد ابوعارف الفلاح الواعي نسبيا يطرح الكاتب خطا دراميا محوريا ..

فأبوعارف يمثل شوق القرية الى واقع افضل ، يقـــرأ الجريدة ويهتم بالسياسة مثلمـا يهتم بفكري وارضه ..

ويوازي محمود دياب بين الخطين الـدراميين .. حيث نجد (فكري) يقاتل على الحدود دفاعا عن الارض. وحامدا اخاه يقاتل في الداخل عمه دفاعا عن الارض.. واما احمد ابو عارف الرسول الذي حملته القرية ثلاثين سؤالا للجريدة كي تفهم ما يحدث وما يجري ، تستهلكـه اجهـزة الإعلام في المدينـة وتجعله احـد موضوعاتهـا التزيينية فيعـود مسروق الحلم ..

● بندر عبدالحميدمعد النص نأى به عن الآنية والمرحلية وخرج به عـن الاقليمية واضاف دور المعلقـة ليس لهدف تقريبي فقط وانمـا لاقامة مواجهة قاسية بين وضـــع الفلاح الحقيقي وبين صورته التي زيفتهـا الاغاني والكتب المدرسيـة ..

● فواز الساجر ادخل رؤيته في النص مـع فرقته ، فخلصه من التفاؤل المجاني ، وبمشهد مقتل الاحـــدب سطوحي وصلبه ، في لحظة استشهاد فكري في دعـــي عائشة ، منح العرض بعده التحريضي المؤثر .

● « الممثلون » كانوا في مستوى جيد ومتكافيء مـن الاداء ، دخلوا في شخصياتهم المسرحية وعانوا ادوارهـم معاناة صادقة بشكل خاص بعد ان صعد العرض في اتجاه شعوري وانفعالي .. اذ كان في مشاهده الاولى حريصا على ان يخاطب اذهاننا .

مؤسسة الجنون

ـ فرقة المسرح الوطني الفلسطيني .
ـ تأليف سميـح القاسـم .
ـ اخراج فواز الساجر

نص لا يحمل مقومات النص المسرحي ، ولهذا سماه فـواز « مطالعة مسرحية وثائقية غنائية » وحـــاول ان ينقذه بالحلول الاخراجية الذكية ، ولكن عبثا كان يفعل .

● مشكلة النص انه لا يتجه الى جمهور عربي بمقـدار ما يتجه بشكل اعلامي الى جمهور عالمي بهدف الدعابة ضد اسرائيل .. ومن اخطر مـا وقع فيـــه تصويره لوزراء اسرائيل في شكل كاريكاتوري هازيء ، وهذه مرحلـــة تجاوزناها في الستينات ..

كنا نتوقع من المسرح الوطني الفلسطيني ان يقـدم صفعـة المهرجان والكلمة المضنية المؤرقـة على مسمـــع الكتاب والنقاد والفنانين العرب ، وهي بالتأكيـد فرصة امام مسرح يمثل محرق الاسى العربي ..

تعليق عام على عروض المهرجان

رغم كل الجهود التي بذلت لانجاح المهرجان فقـــد اخفقت العروض في ان تصل الى المستوى اللائق بالمسرح العربي بعد هذه الرحلة الطويلة ، ليس مع المهرجان فحسب ، وانمـا مع المسرح عامة .. لقد جاءت العروض تقليدية ، لم ينج من الرداءة والشكلية فيهـا غير عرضين او ثلاثة .. اولهما (اللغز) التي قدمتهـا تونس اذا استثنينـــا ملاحظاتنـا الفكرية حول النص ..

والحديث عن النصوص ذو شجون ، فمعظمها . ان لم نقل كلها ـ بشرت بفكر سياسي منسجم مع الواقع الفكري ، او مبرر له .. وهذه ظاهرة اليمة هي بالتأكيد ابرز سمات ازمة الثقافـة العربية التي لـم تعد تستطيـع تجـــاوز الواقـــع .

لم يتميز في المهرجان غير ـ الندوة النقدية ـ التي كانت تعقد صباح اليوم التالي لكل عرض لمناقشته بشكل موضوعي ورصين وهادف ..

● بالتأكيـد لـم تكـن الفرق المشاركة تمثل بشكل صادق الحركة المسرحيـة في الاقطار التي وفدت منها .. بمقدار ما تمثل المسرح الرسمي فيها ..

وعلى الرغم من نقدنا للنصوص في حلولها التوفيقية او التبريرية ، وفي نقدنا للعروض في تقليديتها او شكليتها .. فاننـا قد لمسنا في المهرجان نوايا صادقة لدى الإخوة المسرحيين لتجاوز هذه الاخطاء من خلال تجاوبهم مع النقد الهادف . وبشكل خاص فرق الاقطار العربية التي لم تصلب قاعدة المسرح فيها بعد ..

ونأمل ان يجتاز مهرجان دمشق المسرحي ـ رسميته ـ فيصبح مهرجانا شعبيا ، قادرا على التعبير عن فكـــر الشعب العربي ، وليس النظم العربية .. وان يكون ميدان تفاعل التجارب المسرحيـة للوصول الى شكل مسرحـي متطور والى رؤى فكريـة اكثر وضوحا وخدمة لجماهير الامة العربية .

دمشق

* * *

٢ ـ ندوة اللجنة الدائمة للمسرح العربي ببغداد

تنفيذا لما جاء في ميثاق الوحدة الثقافية بشـــأن التعاون والتنسيق في مجال المسرح بين الدول العربية ، وتنفيذا لقرار المؤتمر العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في دور انعقاده العادي الرابع (القاهرة : ٢٧ ـ ١٢ / ٧٥ ـ ١/١/ ١٩٧٦) ، عقدت اللجنة الدائمة للمسرح العربي اجتماعات دورتهـا الاولى في نادي وزارة الاعـلام ببغداد في المدة من ٥ الى ٩ يونيـه / حزيـران ١٩٧٧ ، بمشاركة ممثليـن عـن ثلاث عشرة دولـة عربية .

وقد افتتحت اللجنة اعمالها بكلمة من الاستاذ طـه ياسين وكيل وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية ، الذي حيـا اعضاء اللجنة ورحب بهم ، واشار الى ما للفنون من اثر بعيد في تعميق وعي الانسان العربي بقضاياه المصيرية ،

وقال اننا امة مدعوة بحكم تراثها وخصائصها التاريخية الى اعلاء قيم الفكر والروح،وفي ختام كلمته تمنى لاعضاء اللجنة النجاح في مهمتهم .

ثم تحدث الدكتور صالح خرفي مدير ادارة الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، فحيا اعضاء اللجنة باسم المنظمة ووجه الشكر الى الحكومة العراقية التي هيأت الاسباب لعقد هذا الاجتماع في بغداذ . وتحدث عن اهمية هذا الاجتماع للجنة الدائمة للمسرح العربي فقال ان هذه اللجنة لن تصدر التوصيات والمقررات ثم تنفض ، بل عليها ان تضع خططا لبرامج عملية قابله للتنفيذ ، ثم تعود الى الانعقاد دوريا ؛ لمتابعة تنفيذ تلك الخطط والبرامج .

وتحدث بعد ذلك الدكتور محمد يوسف نجم ممثل فلسطين باسم اعضاء اللجنة ، فوجه الشكر الى العراق حكومة وشعبا وفنانين واداريين على ما اعدوا لاجتماع اللجنة من اسباب النجاح ، وما احاطوا به اعضاءها من حسن الرعاية . ثم تحدث عن المسرح باعتباره سلاحا من اسلحة التحضر ، وقال ان مسؤوليتنا الملحة ان نهيء له من اسباب الوجود حيث لم يوجد والتحرك حيث ركد ، والنهوض حيث تعثر ، بما يعينه على ان يضطلع بدوره في كفاية واخلاص .

وبعد انتهاء كلمة ممثل فلسطين دعا رئيس وفد المنظمة الاعضاء الى اختيار رئيس للجنة ونائب للرئيس ومقرر للجنة ، فاتفقوا على اختيار الاستاذ عبد الامير معلة المدير العام للمؤسسة العامة للسينما والمسرح في الجمهورية العراقية ورئيس وفدها الى الاجتماع رئيسا ، والاستاذ نبيل محمود الالفي المدير العام لقطاع المسرح بهيئة السينما والمسرح والموسيقى بجمهورية مصر العربية نائبا للرئيس ، كما اتفقوا على ان يكلوا مهمة المقرر الى وفد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

وقد عقدت اللجنة خمس جلسات عمل في ايام ٥و٦ و٧ يونيه / حزيران ١٩٧٧ اتمت خلالها دراسة الموضوعات المدرجة في جدول اعمالها ، وانتهت الى النتائج الواردة بهذا التقرير .

وعقدت الجلسة الختامية للجنة في الساعة العاشرة من صباح ٩ يونيو / حزيران حيث تمت الموافقة على نتائج اعمال اللجنة بصيغتها النهائية .

اولا ـ دراسة الاوضاع الراهنة للمسرح العربي

اطلعت اللجنة على الوثيقة المقدمة من ادارة الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بشأن الاوضاع الراهنة للمسرح العربي ، وقد اضاف بعض اعضاء اللجنة بيانات جديدة الى البيانات الواردة في تلك الوثيقة وجرى نقاش مستفيض حول الوسائل المتبعة في اعداد الفنيين المسرحيين في اقطار الوطن العربي ، قدمت اثناءه بيانات موجزة عن مناهج المعاهد المسرحية في الاقطار التي لديها مثل هذه المعاهد . ونظرا لاهمية البيانات الدقيقة الواضحة في استبانة صور المسرح العربي ، ومعوقات تطوره ، توصي اللجنة بما يلي :

ـ ان تعمل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على ان تكون البيانات المقدمة في الاجتماع التالي للجنه اكثر تفصيلا بحيث تكون البيانات الاحصائية مقرونة بتقارير عن النشاط المسرحي القائم وفقا لاستمارات تعدها ادارة الثقافة .

وتيسيرا لعمل المنظمة هذا يرجى من اعضاء اللجنة حث جهات الاختصاص في اقطارهم على تزويد المنظمة بكل ما تطلبه من بيانات ، وعلى ان تكون تلك البيانات وافية تعكس صورة دقيقة للنشاط المسرحي بسلبياته وايجابياته .

ثانيا : اقرار مشروع النظام الاساسي للجنة الدائمة للمسرح العربي

اطلعت اللجنة على نص التوصية الخاصة بانشاء المكتب الدائم للمسرح العربي الصادرة عن مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي عقد بدعوة من المنظمة في عام ١٩٧٣ بمدينة دمشق، وكذلك على الوثيقة المقدمة من ادارة الثقافة والتي تحوي نتيجة استطلاع اراء بعض المشتغلين بالمسرح في الوطن العربي بشأن مهام المكتب الدائم للمسرح العربي واسلوب عمله واولويات هذا العمل . كما اطلعت اللجنة على المشروع المبدئي للنظام الاساسي للمكتب الدائم للمسرح العربي المقدم من ادارة الثقافة .

ونظرا الى ان المكتب الدائم واللجنة الدائمة للمسرح العربي هما في الحقيقة جهاز واحد رأت اللجنة الاكتفاء باسم اللجنة الدائمة للمسرح العربي عنوانا لنشاطها ، منعا للبس والازدواجية وانتقلت اللجنة بعد ذلك الى دراسة المشروع المبدئي للنظام الاساسي المقدم من ادارة الثقافة فناقشته مناقشة تفصيلية ، وادخلت عليه بعض التعديلات ، واقرته على الصورة التالية :

النظام الاساسي للجنة الدائمة للمسرح العربي

مادة (١) تنشأ بالمنظمة لجنة متخصصة في شؤون المسرح في الوطن العربي ، تسمى اللجنة الدائمة للمسرح العربي ، على ان تناط الاعمال التنفيذية لهذه اللجنة بقسم الفنون بادارة الثقافة بالمنظمة .

مادة (٢) تقوم كل دولة من الدول الاعضاء بترشيح ممثلها في اللجنة على ان يكون هذا الممثل هو المسؤول

الاول عن النشاط المسرحي فيها او من في مستواه .

مادة (٣) للجنة ان تستعين بمن تشاء من الخبراء المتخصصين بصفة دائمة او مؤقتة ، حين تقتضي الحاجة.

مادة (٤) تعقد اللجنة اجتماعاتها سنويا في المرحلة الاولى من عملها .

مادة (٥) تنتخب اللجنة لكل دورة من بين اعضائها رئيسا ونائبا للرئيس ومقررا ويكون الانتخاب بالاغلبية المطلقة .

مادة (٦) تعنى اللجنة بشؤون المسرح في الوطن العربي بغية توفير الوسائل الكفيلة بتطويره وتقدمه . ويكون من اهداف اللجنة ما يلي :

- متابعة الحركة المسرحية في الوطن العربي ووضع التقارير الدورية عنها .
- العمل على توثيق النشاط المسرحي في البلاد العربية .
- توفير المعونات والخبرات الفنية للاقطار التي تفتقر اليها
- ترجمة وتاليف ونشر الدراسات المتخصصة عن المسرح.
- تسهيل تبادل الفرق العربية ودعمه وتنسيقه .
- حماية الملكية الادبية والفنية في نطاق الاقطار العربية ومطالبة تلك الاقطار بسن تشريعاتها الخاصة وحماية هذه الملكية .
- دراسة الاتفاقيات الدولية لحماية الملكية الادبية تمهيدا لاشتراك الدول العربية في احدى هذه الاتفاقيات اذا تأكدت مصلحتها في ذلك صيانة للملكية الادبية والفنية على المستوى الدولي العام .
- تشجيع البحوث المتصلة بالمسرح العربي وتاريخه وتنظيم الحلقات وعقد الندوات والمؤتمرات لبحث مختلف جوانب الابداع الفني فيه .
- تشجيع الموهوبين على متابعة دراستهم في مختلف فنون المسرح وذلك بتوفير المنح والبعثات الدراسية لهم .
- رصد الجوائز والمكافآت للاعمال التي تتفق مع الاهداف التي تحددها اللجنة لها
- دعم المهرجانات المسرحية وتنظيم اقامتها .
- تنظيم الدورات التدريبية والرحلات الفنية التثقيفية للعاملين في المسرح .
- التعاون مع المعاهد والمراكز المعنية بشؤون المسرح في الوطن العربي بغية الافادة منها في تحقيق اهداف اللجنة .
- العمل على تنسيق البرامج والخطط العلمية والفنية لمعاهد وكليات المسرح في الوطن العربي بالتشاور مع الوزارات العربية المعنية ومع اتحاد الجامعات العربية.
- العمل على قيام الاتحاد العام للمسرحيين العرب ودعمه ماليا وفنيا .
- تبادل الدراسات والخبرات مع مراكز المسرح في البلاد العربية والاجنبية .
- تنسيق المشاركة العربية في المهرجانات والندوات والمؤتمرات العالمية الخاصة بالمسرح .

ثالثا ـ وضع مشروعات برامج المسرح بالمنظمة لدورة عامي ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩

اطلعت اللجنة على الوثيقة المقدمة من ادارة الثقافة بالمنظمة بشان مقترحات مشروعات برامج المسرح بالمنظمة لدورة عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ وكذلك على المقترحات المقدمة من الوفد العراقي الى اللجنة وعلى المقترحات المقدمة من الدكتور محمد يوسف نجم ممثل فلسطين الى اللجنة وبعد دراسة هذه المقترحات وافقت اللجنة على ان تكون برامج المسرح بالمنظمة في هذين العامين على الصورة التالية :

١ ـ ايفاد الخبراء

اقرت اللجنة توفير عشرة خبراء خلال عامي ١٩٧٨ و١٩٧٩ للاقطار العربية التي تطلبهم على ان تشمل تخصصات هؤلاء الخبراء العناصر المختلفة للعمل المسرحي وان تحدد مدة ايفاد الخبير في ضوء المهمة التي ينتدب لها بحيث لا تتجاوز مدة ايفاده ٦٠ يوما واذا ارادت الدولة المستفيدة استبقاءه لمدة اطول فيكون ذلك على نفقتها وتستطلع ادارة الثقافة بالمنظمة حاجة الاقطار العربية الى الخبراء وتعمل على تلبيتها .

٢ ـ عقد دورة تدريبية للعاملين في المسرح العربي

احيطت اللجنة علما بما ابداه رئيس وفد الجمهورية العراقية من استعداد العراق لاستضافة دورتين تدريبيتين للعاملين في المسرح العربي خلال عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ واللجنة اذ تعرب عن شكرها على تلك البادرة تكلف ادارة الثقافة بالمنظمة بالتشاور بجهات الاختصاص في الجمهورية العراقية للاتفاق على اجراءات عقد هاتين الدورتين وكذلك بالاتصال مع جهات الاختصاص في الاقطار العربية لترشيح المتدربين .

٣ ـ جائزة المسرح العربي

توافق اللجنة على ان تقوم المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالاعلان كل سنتين عن مسابقة للتاليف المسرحي ينال الفائز فيها جائزة قدرها ٢٠٠٠ دولار امريكي على ان تكون المسرحية الفائزة ذات مضمون انساني يرتبط بقضايا الانسان العربي المعاصر وعلى ان تشكل لجنة فنية من كبار المشتغلين بالمسرح في الوطن العربي لفحص المسرحيات المتقدمة لنيل الجائزة واختيار المسرحية الفائزة .

٤ ـ دعم مهرجان دمشق

تنفيذا لتوصية مؤتمر وزراء الثقافة العرب وما سبقها من توصيات بشأن تطوير مهرجان دمشق للفنون المسرحية ودعمه ماليا ومعنويا تقدم المنظمة لهذا المهرجان دعما مقداره ٢٠ الف دولار امريكي على ان يعقد سنويا ويكون من حق الاقطار العربية كافة المشاركة فيه والا يحرم من هذا الحق اي قطر دون اسباب مشروعة وعلى ان تشكل لجنة قومية خاصة تشرف على شؤون المهرجان وتنظيمه ومتابعة اعماله وتضم ممثلين لكل الاقطار العربية وتجتمع مرة في كل سنة . وتعمل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على استكمال تشكيل اللجنة والدعوة الى اجتماعها الاول في دولة المقر .

٥ ـ مهرجان المسرح العربي

اطلعت اللجنة على التوصية الخاصة باقامة مهرجان المسرح العربي الصادرة عن مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي عقد بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في مدينة دمشق عام ١٩٧٣ . واللجنة اذ تؤكد ضرورة عقد هذا المهرجان الهام تدعو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الى الاتصال بجهات الاختصاص في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية وجمهورية مصر العربية لاستبانة مدى استعداد كل منهما لاستضافة المهرجان خلال عامي ١٩٧٨ و١٩٧٩ وفي حالة موافقة كل منهما تكون الاسبقية في عقد المهرجان لجمهورية مصر العربية على ان تليها الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية وذلك وفقا لما جاء في التوصية الخاصة باقامة المهرجان .

٦ ـ اجتماع اللجنة الدائمة للمسرح العربي

تنفيذا لما جاء في النظام الاساسي للجنة الدائمة للمسرح العربي ونظرا الى ضرورة اجتماع اللجنة سنويا في المرحلة الاولى من عملها تقرر اللجنة ان يكون اجتماعها القادم في الربع الاخير من عام ١٩٧٨ .

٧ ـ اجتماع المراكز العربية للهيئة العالمية للمسرح :

نظرا لاهمية التنسيق والتعاون بين المراكز العربية للهيئة العالمية للمسرح (ITI) توافق اللجنة على دعوة الجمهورية العراقية الى عقد اجتماع لهذه المراكز يبحث فيه امر تأسيس مركز قومي لها يكون مقره بغداد.

٨ ـ المعجم المتعدد اللغات للمصطلحات المسرحية :

نظرا لما لمسته اللجنة من حاجة ماسة الى توحيد المصطلحات المسرحية الشائعة في الوطن العربي فانها تقرر تكليف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالعمل على تشكيل لجنة فنية من خبراء المسرح العربي لوضع هذا المعجم .

٩ ـ توصي اللجنة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالاتصال بجهات الاختصاص في الحكومات العربية للعمل على تنفيذ المقترحات القيمة التي وردت في الوثيقة الملحقة المقدمة من الدكتور محمد يوسف نجم ممثل فلسطين في اللجنة .

رابعا ـ تحديد مكان الاجتماع التالي للجنة الدائمة للمسرح العربي وموعده :

تقترح اللجنة ان يكون اجتماعها التالي في شهر اكتوبر ـ تشرين الاول عام ١٩٧٨ في احدى دول المغرب العربي على ان تقوم المنظمة بالتشاور مع الحكومات العربية في هذه الاقطار لتحديد مكان الاجتماع بصورة نهائية.

مقترحات الوفد العراقي

انطلاقا من حرص الوفد العراقي الذي يمثل جميع مؤسسات الحركة المسرحية في القطر على تهيئة انسب الظروف لتنفيذ مهام خطة اللجنة الدائمة للمسرح العربي للعامين المقبلين ، وانسجاما مع ما اعلنه وكيل وزارة الاعلام في كلمته التي القاها في جلسة الافتتاح حول استعداد القطر العراقي لوضع طاقاته في خدمة قضية تطوير المسرح في الوطن العربي ، فان الوفد العراقي الى الاجتماع الاول للجنة الدائمة المنعقد ببغداد يعلن ما يلي:

١ ـ يمكن للقطر العراقي ان ينظم دورات تدريبية لاعداد الفنيين لاي قطر عربي يفتقر اليها ، وكذلك ايفاد الخبراء والمختصين والعناصر الفنية الى الاقطار العربية التي تطلبهم ، وذلك تنفيذا للبند الاول من مشروع برنامج اللجنة الدائمة للعامين المقبلين والمتعلق باعداد وتدريب الفنيين .

٢ ـ ودعما لمهرجان دمشق للفنون المسرحية وبغية منحه هويته القومية ، فان الوفد العراقي يدعو الى تشكيل لجنة عربية تشرف على المهرجان ، تنفيذا للبند الثالث من المشروع ذاته والمتعلق بتفاعل وتكامل النشاط المسرحي في الوطن العربي ، على ان تجتمع هذه اللجنة كل عام في بلد عربي لوضع برنامج المهرجان ـ يمكن في مقر المنظمة ـ المضيفة للمهرجان .

٣ ـ بالارتباط مع ما ورد في المادة «٢» من مشروع النظام الاساسي بشأن العمل على توثيق الاعمال المسرحية التي تقدم في البلاد العربية، يعلن وفدنا ان القطر العراقي قد عني بهذا المجال ، وله مركز وثائقي للمسرح اصبح مصدرا للعديد من الدراسات التي وضعت عن مسرحنا في داخل القطر وخارجه .

لذلك فان الوفد العراقي يقترح تشكيل ـ المركز الوثائقي للمسرح العربي ـ ويرى ان بغداد تصلح ان تكون

مقرا لـه ويتعهـد بان يعتبر مـا في المركز الوثائقـي للمسرح العراقي اكثر من نواة لهذا المركـز القومي .. باشراف المنظمـة العربية للثقافة والتربية والعلوم .

٤ ـ كذلك فان الوفد العراقي يتبنى الدعوة لتشكيل ـ اتحاد لمراكز المسرح العربية ـ المرتبطة بالهيئة الدولية للمسرح ، ليكون هـذا الاتحاد حلقة وصل بين مسرحيي الوطن العربي وفناني العالم ويقترح وفدنا ان تكون بغداد مقرا لهـذا الاتحـاد .

٥ ـ لاحظ الوفد العراقي ان توصية كانت قـد صدرت عن احد مؤتمرات المسرحيين العـرب باصدار « نشرة » و « دليل » الا ان هذيـن المطبوعين المهمين لم يظهرا حتى الان رغم مضي زمن قصير على الايصاء بهما .

ان الوفد العراقي يقترح اناطة اصدار « النشرة » و« الدليل » بالمركز الوثائقي للمسرح العربي عند اقراركم لمقترحنا الوارد في الفقرة الرابعة من مذكرتنا هذه .

٦ ـ الى جانب ما تقدم فان الوفد العراقي يتبنى التوصية الصادرة عن « المائدة المستديـرة الخامسة » بشأن اصدار معجم موحد للمصطلحات الدرامية ويقترح الوفد العراقي في هذا الصدد تأليف لجنة تضم ثلاثة او اكثر من خبراء المسرح العربي على ان يكونوا من اقطـار عربية مختلفـة ليتسنى تبادل الخبرة فـي توحيـد المصطلحـات .

٧ ـ يرى الوفد العراقي ان قطرنا يستطيع بصورة فعالة ان يشارك في ترجمة الدراسات المسرحيـة والادب المسرحي العالمي الى اللغة العربية وهو يدعو الـى اعـادة النظـر في خطة الترجمةالتي اعتمدتهـا منظمـة التربية والثقافـة والعلوم في هذا المجال .

مقترحات د . محمد يوسف نجـم

يواجه المعنيون بشؤون المسرح العربي بصعوبـات ومشكلات لا يواجه بمثلها اندادهم المعنيون بشؤون المسرح في الغرب . ولعل بعض هـذه المشكلات راجـع الـى ان المسرح العربي ما يزال حديـث السن اذا قيس بالمسرح الغربي . فالمسرح العربي كما تعلم لا يزيد عمره على ثلاثين ومائة سنة بينمـا قطع المسرح الغربي من عمـره زهـاء خمسة وعشرين قرنا. على ان هذه الحادثة لم تمنع المسرح العربي من ان يبلـغ مستوى محمودا في بعض الاقطار ، على الرغم من الصعوبات الجمة التي اعترضت مسيرته :

وقد خرج مؤتمر المسرح في الوطن العربي المنعقـد بمدينة دمشق في شهر مايو ـ ايار سنة ١٩٧٣، بعدد من المقررات والتوصيات ، من شأنهـا لو نفذت تنفيذا سليما، ان تنهض بهذا المسرح نهضة حقيقية فـي البيئات التـي قطعت فيهـا التجربة المسرحية شوطا بعيدا . وان تبعث النشاط المسرحي وتشد من ازره وتسدد خطاه فيالبيئات الاخرى التي ما تزال التجربة المسرحية فيها تسير بخطى وئيدة متعثرة .

وسأعرض ، في بحثي الموجز هذا ، بعض الافكـار التي تتصل ببعض نواحي النقص في الوضع المسرحـي العربي ، منهـا ما تناولته التوصيات والمقررات ، ومنهـا ما لـم تتناولـه .

١ ـ تاريخ المسرح :

بذلت محاولات قليلة لكتابة تاريخ المسرح العربـي ، بعضها منهجي جاد ملتزموبعضها لا يلتزم في المنهجالسليم، ولا يعتمد على المصادر الموثوق بها . وما تزال هناكحاجة ماسة لكتابة تاريخ كهذا . وقد حاولت كتابة هذا التاريخ منذ زمن ونشرت بعض ما انجزته ، ولكنني ما زلت بعيدا عن تحقيق المنهج الذي رسمته لنفسي وذلك لان كتابـة تاريخ للمسرح العربي بصورة علمية دقيقة تحتاج الـى تعاون عدد من الاشخاص ، او ان يكون لمؤلف هذا التاريخ عدد من الباحثين المساعدين في مختلف الاقطار العربيـة وان تقدم لهم شتى المساعدات والتسهيلات . وقد قسمت تاريخ المسرح العربي ، في الخطة التي رسمتها له الـى خمسة مجلدات ، وقد بنيت هذا التقسيم عـلى اساس المراحل المتميزة فـي حركة المسرح العربي وهي :

١ ـ ١٨٤٧ ـ ١٩٠٥
٢ ـ ١٩٠٥ ـ ١٩٢٠
٣ ـ ١٩٢٠ ـ ١٩٣٥
٤ ـ ١٩٣٥ ـ ١٩٥٥
٥ ـ ١٩٥٥ ـ اليوم

وقد نشرت الجزء الاول من هذا التاريخ منذ زمن ـ وهو يحتاج الان الى مراجعـة وتنقيح ـ وانا على وشك الفراغ من الجزء الثاني الذي نشرت قسما منه . ولـدي معظم المادة التي تتعلق بالجزئين الثالث والرابع .

ان تجربتي في كتابة الجزئين الاول والثاني اظهرت لي ان مثل هذا العمل يحتاج الى محررين مساعديـن يهيئون المادة المتعلقة بالمسرح العربي في مختلف الاقطـار حتى تأخذ مكانها مع هـذا التاريخ . والدراسات التـي نشرت حتى الان وتناولت تاريخ المسرح في بعض الاقطار، لا تعتبر كلهـا وافية بالغرض .

٢ ـ موسوعة المسرح العربي :

بالاضافة الى تاريخ المسرح ، يحتاج العاملون فـي المسرح العربي الى موسوعة تتناول النشاط المسرحـي العربي منذ اول ظهوره حتى اليوم ،وتكون مرجعـا شاملا للباحث ورجل المسرح . وينبغي ان تتناول هذه الموسوعة التعريف بالفرق والممثليـن والمخرجين والمؤلفين والنقاد ومهندسي الديكور ومؤلفي الموسيقى وكل ما له علاقـة

بالنشاط المسرحي العربي ، فضلا عن المادة التي يحتاجها المثقف المسرحي من انجازات النشاط المسرحي العربي ، ويمكن ان تصدر هذه الموسوعة في مجلد واحد ضخم ، وتعاد طباعتها كل عشر سنوات لتستدرك ما فات وتضيف ما استجد .

٣ ـ سلسلة اوراق المسرح العربي :

تضم هذه السلسلة الدراسات الجزئية التي تتناول جانبا من جوانب النشاط المسرحي او شخصية من الشخصيات العاملة فيه . وتنشر فيها الوثائق والقوانين التي تتصل بالمسرح العربي .

٤ ـ ببليوغرافية المسرحية في الادب العربي الحديث

وهي كشاف للمسرحيات العربية موضوعة او مقتبسة او مترجمة ، ما مثل منها وما لم يمثل . ان المحاولات القليلة التي ظهرت في هذا المجال اتسمت بالنقص والخطأ وعدم الشمول ولا بد لاصدار مثل هذا الكشاف الببليوغرافي من تعاون عدد من الباحثين برئاسة محرر مسؤول له صلة وثيقة بالموضوع وخبرة في اعداد مثل هذه المصادر .

النصوص المسرحية :

١ ـ سلسلة نصوص التراث المسرحي :

تنشر في هذه السلسلة النصوص المسرحية التي مثلت على المسرح العربي منذ نشأته حتى تاريخ معين . ان عددا كبيرا من هذه النصوص ما يزال مفقودا او مخطوطا في المجموعات الخاصة او في دور الكتب العامة او المتخصصة . حتى المطبوع منها نفدت طبعاته . والمؤرخ الادبي ومؤرخ المسرح ورجل المسرح جميعهم بحاجة الى هذه النصوص . وينبغي ان يلحق بالنص المنشور ما يمكن الحصول عليه من المعلومات التمثيلية المتعلقة به ، كتاريخ التمثيل واسم المخرج (او المخرجين) واسماء الممثلين ، في مختلف العروض التي قدم فيها النص . وقد قمت بمحاولة فردية في هذا المجال ، ونشرت ستة مجلدات لاقت رواجا كبيرا وطبعت طبعات عدة .

٢ ـ سلسلة نصوص المسرح المعاصر :

تنشر في هذه السلسلة المسرحيات التي تقدم في كل موسم جديد او ابرز هذه ـ المسرحيات ملحقة بالصور والمعلومات التمثيلية والاحصاءات الخاصة بعدد العروض وعدد المتفرجين ودخل المسرحية . ويمكن ان يبدأ نشر هذه السلسلة في الموسم المسرحي القادم على ان يخطط لها تخطيطا محكما وتوفر لها الميزانية الكافية وينبغي ان يكون ثمن المسرحية متدنيا بحيث يتيسر اقتناؤها لعدد كبير من المهتمين بالمسرح المعاصر .

النشاط التشيلي المعاصر :

حولية المسرح العربي :

توثيقا للرابطة الفنية بين اقطار العالم العربي ، وتيسيرا لتبادل الخبرات وتسهيلا لمهمة المؤرخ والناقد ينبغي اصدار حولية للمسرح العربي تتولى تسجيل النشاط المسرحي العربي وتوثيقه . يخصص في هذه الحولية قسم لكل بلد عربي تنشر فيه اخبار العروض المسرحية . مع الصور والاحصاءات والبيانات ، والمقالات النقدية الجادة الخاصة بكل عرض . على ان يعتبر ضمن هذه العروض نشاط المحافظات والاقاليم والنشاط الجامعي والمدرسي ونشاط الهواة ونشاط الاذاعتين المرئية والمسموعة اذا تيسر ذلك .

الثقافة المسرحية

أ ـ مجلة المسرح العربي :

قد يرى البعض ان مثل هذه المجلة يمكن ان تغنينا عن حولية المسرح ولكنني ارى ان للحولية دورها ومكانها وكذلك للمجلة . فالمجلة تعنى بالعروض البارزة ، وتركز على دراسة بعضها ، وخاصة التجارب الجديدة والفذة ، وكذلك تعنى بدراسة الادب المسرحي ، نظريا ، ودراسة المسرحيات التي تصدر في العالم العربي مثلت او لم تمثل ، كاكثر مسرحيات توفيق الحكيم . فضلا عن ذلك فان المجلة ستكون صلة الوصل بين المثقف العربي ورجل المسرح وبين النشاط المسرحي العالمي ، نظريا وتطبيقيا . وبهذا ستتميز عن الحولية التي ستوجه عنايتها الى تسجيل النشاط المسرحي العربي وتوثيقه ، موسما تلو موسم .

ان العدد الاول من المجلة الذي اصدرته المنظمة فيه نواحي ضعف عديدة . بعضها يرد الى المادة والاخر يرد الى التحرير . ولا بد من وضع نماذج وافية للبيانات تشمل المعلومات المطلوبة جميعا . ولضمان الاجابة عليه بالشكل الكامل لا بد من تعيين مراسل مسؤول عن ملء هذه البيانات وتزويد هيئة التحرير بها في الوقت المناسب . واقترح ان تصدر المجلة مرتين في السنة ، مرة في نهاية الموسم المسرحي ، (مايو او يونيو) لتغطي النشاط المسرحي فيه ، وثانية عند بدء الموسم لتغطي النشاط المسرحي الصيفي ، واعمال المهرجانات والمؤتمرات التي تقام عادة ابتداء من مايو .

٢ ـ الكتب الخاصة بالادب المسرحي ، وفنون المسرح :

ما تزال حركة تأليف الكتب الخاصة بالادب المسرحي وفنون المسرح ، ضعيفة وكذلك حركة الترجمة ، ان الكتاب المنشور باللغة العربية في هذين الموضوعين ما يزال متخلفا عن مثيله في الغرب . وهذا امر طبيعي ناتج عن حداثة المسرح عندنا .

ما تزال المكتبة العربية بحاجة الى الكثير من الكتب المترجمة والمؤلفة في الادب المسرحي ، تطوره ، ومدارسه واعلامه ونظرياته وفنيته ، وكذلك الى الكتب التي تتناول مختلف فنون المسرح كالتمثيل والاخراج والديكور والموسيقى وما الى ذلك .

لقد بذلت محاولات كثيرة في التأليف ولكن معظمها مستمد من المصادر الاجنبية ، اما حركة الترجمة فقد سارت دون خطة واضحة ، واضطرب فيها المصطلح بين قطر وقطر ، بل حتى في القطر الواحد . فلا بد اذن من تشجيع حركة التأليف في هذه الموضوعات على ان ترسم لها خطة دقيقة ترتبط بحاجاتنا الملحة ، وعلى ان يتولاها المختصون من ذوي الخبرة . اما حركة الترجمة فلا بد من اعادة النظر فيها ، ورسم الخطط الكفيلة بسد نواحي النقص في المكتبة العربية ، وذلك بعد الاتفاق على مصطلح نقدي وفني يضعه المختصون ويعمم على المشتغلين بترجمة مثل هذه الكتب .

٢ ـ ترجمة النصوص المسرحية :

بذلت محاولات كثيرة في عدد من الاقطار العربية لاصدار سلاسل من المسرحيات المترجمة .

وقد تمخضت هذه المحاولات عن ترجمة عدد من النصوص الهامة . ولكن عدم اعتماد حركات الترجمة هذه على التخطيط والتنسيق وتكليف بعض ضعاف المترجمين من غير ذوي المعرفة والاختصاص بالقيام بهذه الترجمات ، ادى الى التكرار والتخبط وترجمة المسرحية الواحدة بعناوين مختلفة فضلا عن التشويه المتعمد او غير المتعمد لبعض النصوص .

وما قيل عن حركة التأليف يقال عن حركة الترجمة . لا بد من وجود هيئة تتولى التنسيق والاشراف حتى لا يتكرر الجهد ويبدد المال ، وحتى لا تخرج النصوص مشوهة ركيكة ، وحتى لا تترجم مسرحيات لا قيمة لها .

وبعد ، فقد يكون في هذه المقترحات او في بعضها ، غلو في الطموح ، وقد يرى البعض انها عسيرة التنفيذ . ولكنني ارى ، اعتمادا على خبرتي واطلاعي ، انه لا بد لكل حركة مسرحية يرجى لها التطور والتقدم والازدهار ، من ان تتوافر لها مثل هذه الادوات التي تعين جميع المتصلين بالعملية المسرحية ابتداء من المؤلف حتى الجمهور .

اقدم هذه المقترحات للجنتكم الموقرة عسى ان يتسع وقتكم لدراستها ومناقشتها .

* * *

٣ ـ الحركة المسرحية في مصر بين السلب والايجاب وآمال المستقبل

بقلم حسن عطية

بالتأكيد لا يمكن لاي متابع للنشاط المسرحي في مصر في السنوات الاخيرة ، الا ان يقرر مدى التداخل بين ما يقدمه المسرح التابع للدولة : مسرح القطاع العام ، وبين ما يقدمه مسرح الفرق الخاصة .. فمن الواضح ان الفكر المسيطر على المسرحين هو فكر واحد تحكمه المصالح المتبادلة ومصادر التمويل والمعايير البيروقراطية وهيمنة مجموعة قيادية محددة على القطاعين معا ، الى جانب ـ بل هو في قلب ذلك ـ ! تعبيره وتجسيده لهموم طبقة يتوجه اليها ـ داخل القاهرة ـ سواء بشرائحها الصغرى في القطاع العام ، او العليا في القطاع الخاص .

وبالتأكيد ـ ايضا ـ ان الرؤية النقدية للنشاط المسرحي القائم ، لا بد وان تنطلق لاكتشافه في اطار ظروفه العامة التي تحكمه وتبلوره كثمار ناضجة لسنوات عجاف سابقة ، وتعتبره بذورا طبيعية تستنبت في ارض هيئت لها كي تفرز علينا خلال السنوات القادمة عشرات الثمار الفاسدة الاخرى ، الا ان تستطيع الحركة المسرحية الانقلاب على نفسها بفعل متغيرات الحياة السياسية والفكرية والعملية التي تموج بها الساحة المصرية حاليا .

وتسقطنا المواسم السابقة على اعتاب الموسم الحالي ، فنجد اللوحة الباهتة الالوان ، المتشابكة الخطوط : الكتاب الجادون تائهون بين المنع والصمت والادارة والبحث عن لقمة العيش والمنبر الحر خارج هيئة المسرح ، بل خارج مصر باكملها . . والمباني المسرحية تسلم لسماسرة المسرح التجاري .. والبيروقراطية تسيطر على كل شيء .. والفكر المسرحي ـ عاما او خاصا ـ ما زال يخطط لتجسيد هموم الشرائح الطفيلية للطبقة البورجوازية معفرا رأسه بين اقدامها ، وداخل (جلابيب) رفاقها العرب ، فيقدم لهم افضل ما في الكباريهات من قنان الالهاء والتخدير ، وافضل ما في المعابد من لعب التنفيس والتطهر .

* * *

منذ ان خرج « عزت » بطل (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور من بيته القديم مع بداية الخمسينات ، بحثا عن مصره الجديدة التي يصنعها بنفسه ، وهو يخوض

التجربة تلو الاخرى مجسدا على المسرح ذلك الاتجاه السياسي الذي ساد حياتنا طوال ربع القرن الاخير من اتجاه التجربة والخطأ ، بدءا من فراغ ودون نظرية سابقة جاهزة ، ودونما تأصيل للتجربة المعاشة ،او استفادة من الخطأ الذي نقع فيه ، وكان اخفاق البطل الثوري الباحث عن مصرنا الجديدة في هيئة التحرير والاتحاد القومي والاتحاد الاشتراكي ـ فالاحزاب الحالية ـ سياسيا ، وفي تضاعيف الطبقة البورجوازية بفكرها اجتماعيا وثقافيا ، ومن ثم رفضه لهذه الطبقة ، وهذا الكيان السياسي ،بل وهذا الجيل باكمله وصرخته الزاعقة على لسان « محمد النمس » بطل (بلاد بره) لنعمان عاشور ايضا في الستينات طالبا من زعيمه «عبدالله » بأن يتقدم به لازالة اوشاب الهزيمة في (مسامير) سعد وهبه في اواخر الستينات ، وان اكتفى بالصراخ وانتظار القادم من بعده مع بداية العقد السابع .

وكان المسار طويلا للانسان المصري على مسرحه ، بين بحثه عن مصره الجديده والرفض لما وصل اليه البحث ،هو المعاناة الحقيقية لقضايا الحرية ورغيف الخبز، او الديمقراطية والتغير الاجتماعي .. وكان التقاعس وانتظار القادم في المستقبل ، هو الوجه الحقيقي لازمتنا الديمقراطية وتعثر مسيرنا الاجتماعي ، ولقد كان«عزت» بطل الهبة الثورية اكثر شجاعة ونزوعا من « سعيد » بطل صلاح عبدالصبور في (ليلى والمجنون)رمز الانتكاسة وانعدام الديمقراطية ، فقد رفض « عزت » عالمه القديم رفضا قاطعا ، وتحرك ايجابيا نحو بناء مصره الجديده بغض النظر عما سيؤول اليه هذا البناء فيما بعد ، وان عابه انطلاقه بلا وعي نظري سابق ، في حين آثر « سعيد » السلامة وانطوى على غربته فيوطنه ، وانهياره الداخلي وخواء الاعماق منه ، منتظرا ذلك الذي سوف يأتي على حصانه الناصع البياض حاملا سيفا مرصعا او غيرمرصع ليعيد صياغه هذا المجتمع المختل الايقاع والمبنى والمعنى .

ومع غياب « سعيد » داخل سجن ذاته « متهما بالنظر الى المستقبل » ،غاب كافة الكتاب الجادين عن المسرح ، اما صمتا كيوسف ادريس ، فمنذ ان منعت السلطة الرقابية مسرحيته (المخططين) والتي رفض فيها الحكم الفردي ، واشار الى ما يمكن ان يصل اليه بلد يحكمه هذا اللون من الحكم من تفسخ وانتهازية واستغلال مراكز الحكم ، اختفى يوسف ادريس في الرموز والتعميات في (الجنس الثالث) ،ورفض المجتمع هذا الهروب،فصمت ادريس مسرحا وقصة،مكتفيا بحواديت المقالات الاسبوعية ، التي اوقفت هي الاخرى اخيرا ... وصمت معه عبدالرحمن الشرقاوي والذي كان له نفس النصيب ، فمنعت له سلطة الازهر كلمته الصادقة في (ثأر الله) ، فحاول ان يقدم عملا به كل المعايير المطلوبة اسمه (النسر الاحمر) فهوى وهوى معه .. وكذلك كان مسير سعد وهبه ، فما ان منعت له الرقابة ـ التي تسلم مقاليدها بعد ذلك ـ محاكمته المتأنية لصانعي هزيمة ١٩٦٧ في (سبع سواقي) وفي (الاستاذ) حتى اختار العمل الاداري والسياسي بديلا عمليا عن الكتابة الابداعية حتى جمد اخيرا في التدابير الاخيرة لتصفية كل المواقع الثقافية الجادة في مصر .. ونزح الفريد فرج الى خارج البلاد بعد اسدال الستار على (جواز على ورقة طلاق) ، وان ابدع في غربته اعمالا جادة ، وتعتبر تمثيليته التليفزيونية (رسائل قاضي اشبيلية) اهم واخطر هذه الاعمال .. ومات ميخائيل رومان كمدا بعد ان فشل هو الاخر في ان يقدم اعمالا تضع لها السلطة الادارية مقاييس سابقة كسرير المجنون(بدوكوست)ولم يستطع ان يجتاز الخيط الرفيع في (هوليوود البلد)بين المرونة والتهادن .

ولم ينج من حلقة الفشل والصمت هذه سوى اثنين هما : محمود دياب الذي رفضت له السلطة الرقابية كل اعماله الاخيرة ، واصر هو على الاستمرار، وعلى أن يجدد نفسه دوما ، مكتفيا بان يقدم المسرح الجامعي ومسرح الثقافة الجماهيرية بامكانياتهما الضئيلة جدا . حتى استطاع اخيرا،وبفضل الانفراجة الديمقراطية، وتغير مفهوم الرقابة نوعا ما ، من ان يقدم عمله (باب الفتوح) بعد ان كانت الرقابة قد منعت له نفس العمل منذ نحو اربع سنوات ، والتي عادت ومنعت له مرة اخرى ـ بعد ان اجازته منذ عدة أشهر ـ نتيجة لوشاية للازهر ، الذي طالب الرقابة بموقفها ، فآثرت معه السلامة وقررت الغاء اجازتها للنص .. والثاني كان نعمان عاشور بقدرته على الصمود والمثابرة ورؤيته النقدية الجادة في تشريح الطبقة المتوسطة بدءا من تحليله لدورها في (الناس اللي تحت) و (عيلة الدوغري) وصولا الى رفض استمرارها في (بلاد بره) ، وان تميعت رؤيتههذه في اخر اعماله المعروضةبدعوتهللمصالحة الغريبة والملفقة بين القديم والجديد .. بالطبع ناهيكعن علي سالم : ذلك المصري الفهلوي الذي يعرف جيدا كيف يصنع بدلة رقص ترتديها الراقصة ، فتراها الرقابة مكتسية حتى اخمص قدميها ، ويراها الجمهور عارية تماما ، ذلك المفهوم الذي عبر عنه في (عفاريت مصر الجديده) منذ سنوات ، وهو السائد في كل اعماله : (المسرحية) التي ترضى عنها كل الاطراف المعنية ،ومن ثم اصبح معدا ناجحا و (جادا) للمسرح التجاري .

هذا هو الوجه الكئيب لانعدام الديمقراطية في مصر، وتدخل السلطة الرقابية، بمفاهيمها البيروقراطية القديمة تدخلا ساقرا في الفكر والحركة المسرحية للدرجة التي تدفع بالكتاب الجادين ـ قدامى او شبانا ـ الى الهروب من الرموز وارتداء الاقنعة التاريخية والمعميات او استخدام اساليب المسرح التجاري ، والذي ينتهي في

النهاية الى التناقض مع حركة المجتمع ، والتي ترفض هذا الاغتراب وهذا التهادن فتجرهم الى هوة الصمت .

***

ولقد طرحت في الاشهر الاخيرة في القاهرة ـ كما تطرح دائما ـ قضية ازمة المسرح المصري ، وطال الجدل واختفى ـ كما يختفي كل شيء جاد دائما ايضا !! حول كيفية الخروج من هذه الازمة .. وبالتأكيد تكمن ازمتنا هذه في الاساس داخل هذا الفكر المسيطر على هذا المسرح بكافة اشكاله العامة والخاصة بل والصادر عن الثقافة الجماهيرية ـ او ما تسمى حاليا بادارة المراكز الثقافية بعد تصفيتها ـ بوجه عام ، هذا الفكر الواقع في مأزق الصراع القائم بين شرائح نفس الطبقة التي يعبر عنها ولها بعضها ببعض، وبينها وبين الطبقات الاخرى والاتجاهات الفكرية التي بدأت تتبلور ـ او تعاود التبلور ـ وتعبر عن نفسها بشكل او بآخر رغم كل شيء .

ولانه وعلى امتداد ربع قرن من الزمان قامت الثورة المصرية بمد المساحة الكمية والكيفية للطبقة المتوسطة وتسيدها ثقافيا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا على ارض هذا الوطن ، لم تمتلك معه كافة المؤسسات الثقافية والفنية والمهتمة بفكر ووجدان هذه الطبقة الا التعبير عنها ، وتقل ازمتها وتعثراتها .. فمع الانفراجة الديمقراطية والانفتاحة الاقتصادية والتيسيرات الضخمة في التصدير والاستيراد واغراق السوق بالمعلبات والاليكترونيات والتليفزيونات الملونة ومحلات ويمبي وكنتاكي وقوط لولو ، كان لا بد من سيادة النمط الاستهلاكي الترفي عما كان ، وتضخم الشرائح الطفيلية الجديدة وحاجتها الى صرح متكامل من القيم السياسية والقانونية والفلسفية والاخلاقية والجمالية يحميها ويدعم تحركها نحو الاستثراء والنهب، ويمتص داخله كل القيم المعبرة عن قوى اجتماعية أخرى موجودة بالضرورة وتعكس علاقات انتاجها ومصالحها الاقتصادية قيما متعارضة مع قيم الطبقة المسيطرة ،والتي تشكل القوة المادية الحاكمة في المجتمع ، ومن ثم قوته الفكرية الحاكمة في ذات اللحظة .

وبهذه القوة الفكرية وبسن القوانين ، تجمد الطبقة المتوسطة صراعها مع بقية الطبقات الاخرى ، لتتفرغ لحل الصراع داخلها ، بين شرائحها العليا وشرائحها الدنيا ، ويختلف الشد والجذب بين (تلوين) التليفزيون او (تجويد) برامجه الحالية بالابيض والاسود ، بين رفع سعر البوتاجاز او انقاص (عبوة) الانبوبة ، بين الغاء الدعم عن السلع الضرورية وعدمه ، بين بيع القطاع العام او تأجيل بيعه اقتصاديا .. وبين تسييد اللون الواحد او الايهام بتعدد الالوان سياسيا .. بين حرية الفكر والمحافظة على الناموس العام واخلاقياته فكريا .. بين الترفيه والجدية المرفهة ثقافيا وفنيا ...

وبحكم مخاطبة المسرح ـ كفكر وكفن ـ لجمهوره يتحدد شكله وفحواه ، في ذات اللحظة التي يقوم فيها بالتزييف المستمر للواقع ، من حيث دغدغته لحواس جمهوره الخاص ، وتصويره على انه المدافع عنه ولسان حاله في ايصال رؤيته لهذا المجتمع ، في حين ان ما يقوله لا يتعدى الجدران الخارجية للمبنى المسرحي سواء أكان ترفيها يتجشأ فيه السادة تخمتهم ، او كان جادا يتطهر فيه البورجوازيون الصغار من رغبتهم في التمرد وجبنهم من اعلان هذه الرغبة .

***

ونجد مسرحنا الجاد يتأرجح بين التأنق وعرض ما يسمى بالمسرح الرفيع من كلاسيكيات راسين وشيللر وشكسبير وعظائم موليير وسترندبرج ، و (استبداد) مخرجين لا علاقة لهم بالفكر والحس المصري ومتطلباتهما من الفن ، في هذا المنحنى الحضاري الخطر من حياتنا .. وبين طرح بعض هموم الشرائح الدنيا البورجوازية عن المتمرد بلا نظرية (علي بابا) ، والمفكر بلا سلاح (باب الفتوح) ، والتأرجح بين التعبير عن الجماهير او عما يطلبه النظام (شكسبير في العتبه ، والثائر الفرد (ياعنتر) او عما آل عليه المجتمع من تفسخ وانحلال وعهر نتيجة لاستشراء النمط الاستهلاكي داخل الطبقة المتوسطة (برج المدابغ) .

وفي تيار متعاظم من عروض الكباريهات والتي سمحت الدولة بترشيدها لمسارح السماسرة التجاري بانتشارها، طفح الفكر المتخثر على سطح حياتنا المسرحية برؤيته المتخلفة والدائرة حول أوهام الصعود الزائفة والتضليل الطبقي والتعمية الاخلاقية واوحال الحمى الجنسية الفارقة فيه لآذانها هربا من واقع حاد ، وتاريخ لا يرحم ، ومستقبل ينبيء عن وجهه بما يحدث حاليا على الساحة السياسية والاجتماعية في مصر .

***

ومع سقوط مسرح القاهرة ـ عاما او خاصا ـ في لعبة التخدير والالهاء ، كان لا بد من وجود مسرح آخر بديل لما هو قائم في العاصمة ، وان يكون ذلك خارجها ... وجاء مسرح الثقافة الجماهيرية ـ حتى هذا لم يتركوه في حاله ـ بديلا مطورا او متناقضا لمفاهيم العاصمة ونجومها ، ولعدم وجود تراث كبير لهذا المسرح وبعده عن العيون المسيطرة على العاصمة ومحاولته الاقتراب من جماهيره المتجه اليها : عمالا وفلاحين ، طارحا «الجدية» شعارا يتحرك تحت لوائه ، وان جاء شعارا اخلاقيا فضفاضا يحوي كل المتناقضات وان حاولت خطة ادارة المسرح السنوية تحديد منهاجه الفكري بانه : « مسرح نقدي ملتزم بواقعنا السياسي القائم على ارساء روح

الاشتراكية النابعة من واقعنا » .. الا ان المسار العملي لهذا المسرح وما زال باسم (التجريب) يتخبط في محاولة الوصول الى صيغ قريبة من الشعار المرفوع والمنهاج المحدد .

وفي اطار البحث عن ماهية هذا المسرح ، وفي المسيرة الشاقة لشباب الثقافة الجماهيرية ، وضمن عشرات التجارب التي تقوم ، كانت هذه التجربة التي تمت في صمت منذ عدة أشهر ، واشترك فيها مركز ثقافة القرية وادارة المسرح مع بيت ثقافة قرية البتانون .

ولان تجربتنا الديمقراطية ما زالت في المرحلة الحالية بكرا ، ولان فهمنا للمسرح ما زال قاصرا عند حد تجسيده لمشكلة ما يتم الصراع حولها وتنتهي بالحل الممكن عن الواقع الراهن وباية وسيلة درامية او غير درامية ، ودونما وصول الى مرحلة الطرح للحلول البديلة ومحاولة اكتشاف القوانين الموضوعية التي تحكم الظواهر المحيطة والخالقة للمشكلات القائمة والمطروحة في هذه العروض المسرحية، حتى قبل ان تتبلور هذه القوانين وتصبح واقعا معاشا .. هذه الرؤية القاصرة عن هذا الفهم ، هي التي تفرغ العمل المسرحي من اية معايير ايديولوجية تقدمية يحملها ، وتفصله عن العمليات التاريخية والواقع الموضوعي اللذين ينسجان نسيجه ويدفعانه للتواجد في الحياة ، ومن ثم تصبح اية مناقشة على خشبة المسرح وحولها للوضع القائم خروجا على التراث الدرامي ونسقه الجمالي ، والتحالف الوطني وتقاليده الدستورية .

حول هذا الفهم وفي اطار تجربة لاستكشاف الارض التي ما زال معظمها بكرا في ريف مصر ، تم اختيار أحدى القرى في قلب الدلتا ، والتي لم تعرف المسرح الا سماعا من مرتادي البنادر ، او مشاهدة لما تفرز الاجهزة التليفزيونية من غثاثات المسرح التجاري في القاهرة .. وفي قرية (ميت موسى) مركز الشهداء ـ تم كسر جدران العزلة المصطنعة بين بسطاء القرية ودراما العالم التي تدافع عنها العاصمة باستماتة لها دوافعها في عدم تجاوزها لخارج اسوارها الحديدية .. اذ قام الشباب بتقديم اربعة عروض مختلفة الطعم والنكهة والموضوع هي : (شفيقة ومتولي) و (ادهم الشرقاوي) اعادة صياغة لحكايتين فولكلوريتين مشهورتين ، في ريف مصر ، احداهما من جنوب مصر والاخرى من شمالها، و (حلاق بغداد) مؤلفة عن حكاية عربية وبلغة عربية صافية ، و (ساحر الذهب) معدة عن الالمانية وتدور في اجواء خيالية ، وكان من المفترض ان تقدم مسرحية (الناس اللي في البلد) كعمل مؤلف من معطيات الواقع المحلي ومشاكله ، ولكن الفرقة العارضة اعتذرت في اخر لحظة .. وكان اهم هذه العروض وما تم حولها من مناقشات وما فجر من خلالها من قضايا هو عرض (شفيقة ومتولي) من اخراج الشاب المثابر على العمل في الكفور والنجوع « نبيل يحيى » ،حيث تم عرض الحدوتة المصرية الشهيرة في ساحة القرية بين مئات من البسطاء بلا اية بهرجة او افتعال او محاولة لايهام الجمهور بان هناك (حياة) درامية مغلقة تقدم بين ايديهم ، وكانت النتائج مثيرة : رفض الفلاحون اية صياغة جديدة لما قدموه هم انفسهم للحياة من قصص او حكايات واعتادوا عليها ،فمن الممكن الاضافة او الحذف ، لكن السياق الرئيسي بتدفقه الملحمي المفتوح لا بد وان يصيبه الخلل ، فالعرض الدرامي يغلق الدائرة ويجسد مبررات سقوط الانسان في الجرم موازنا بينها وبين حسناته ،او جاعلا جرمه نتيجة لخطأ غير مقصود ، او مدفوعا برغبة اكبر في الحفاظ على النسق الاخلاقي (الجماعي) للعالم بتخلصه من اي (فرد) يحاول الخروج على النظام الموضوع .. فلا بد من بقاء (الجماعة) ، والفرد قيمته تتجسد فقط في كونه لبنة بناءة في الصرح الجماعي القائم ، واي اهتزاز لهذه اللبنة لا حل له سوى البتر .. رؤية محافظة صارمة في الحياة الاخلاقية المصرية ، تصارع كل ما يهب به العصر من متغيرات ، ولا تستطيع التوازن ، فتخلق حكاياتها دائرة حول ابطال ملحميين متوترين عاشقين للحياة القائمة ببساطتها ، محاولين الحفاظ عليها ، في نفس الوقت الذي يندفعون فيه تجاه الزمن القادم بكل تشابكاته ،فيسقطون صرعى السير على الخط الوهمي .. هذه النماذج المجسدة لكل اشجان الانسان المصري البسيط والرافض لاي وافد خارجي يريد ان يعيد خلقها في اطر درامية مغلقة ذات ابعاد وتراكيب نفسية معقدة ، تدفع بالقيمة المحافظة في الانسان المصري نحو الثبات ، كما تدين المعد الجديد لعدم قدرته على طرح موقفه النقدي من هذا الثبات ومخلوقاته ومحاولته تطويره ودفعه الى الامام محرضا اياهم بالشك والبحث عن المعرفة .. انه الصراع الابدي بين الثوابت والمتغيرات .. وبالتأكيد ان المحاولة الناجحة لكسر هذه الثوابت والاستفادة من هذه المتغيرات دفعا للانسان نحو افاق المستقبل ، لن تحدث الا بالتقاط الخيط الدقيق الذي يربط بين هذه المحاور الثلاث : الثابت والمتغير وافاق الغد المرتقب ، داخل الوجدان المصري ووعيا طبقيا بمصالحه ، ولن تكون بتأكيد التأكيد الا بتكرار المزيد من التجارب والخبرات والتسلح بوعي علمي حاد بالانسان والتاريخ والواقع الحضاري ،حتى يتألق المسرح بوجهه الثوري : وجها تحريضيا يفجر ما في الانسان من قدرة واعية على الرفض واعادة النظر في جزئيات حياته اليومية ـ بكل تراثها ـ والتي حولها القهر بكافة اشكاله الى صورة ثابتة الخطوط والالوان، قدرية الممارسة .. وتسقط الثوابت ويسعى الانسان المصري البسيط لاعادة صياغة حياته المتآكلة من اجل البسمة واللقمة والحرية والغد المرتقب .

القاهرة