النشاط الثقافي في الوطن العربي

بحث

من سامي خشبة ـ القاهرة

عن : التجويد ، والتحديد في عصر التخطيط ، والتحقق القومي

ونزمع أن نتحدث هنا عن التجريد ، وعن التحديد ، فيما نقرأه وفيما نسمعه أحيانا ، عن التخطيط الثقافي : بدءا من التخطيط لمحو امية القراءة والكتابة ، الى التخطيط لربط مناهج التعليم في مستويات التعليم ومدارجه المتصاعدة ربطا منهجيا باحتياجات « المجتمع » من ناحية ، وبقدراته أو امكانياته المتاحة والمحتملة المتطورة من ناحية أخرى ، وصولا الى التخطيط لربط الانتاج الذهني كله (انتاجنا الذهني) سواء عن طريق معاهد التدريس ، أو من خلال مؤسسات التثقيف بكل وسائل التوصيل (المعرفي والجمالي) المتاحة لنا ، بهدف استراتيجي شامل وواع ، يمكن أن يلخص ، وهو يلخص دائما ، بتلك العبارة التي لا نعرف بالتحديد من كان أول من صكها ، ثم تغيرت صياغتها بتغير من استخدموها : بناء الانسان ، أو البناء الروحي والعقلي للانسان ، او بناء وعي الانسان ..

ومن هذه العبارة ، أيا كانت الصياغة التي يمكن أن نستقر عليها ، أو أيا كانت الاختلافات بين الصياغات المختلفة ، يمكننا ـ منها ـ أن نبدأ حديثنا عن التجريد والتحديد ، في الكلام عن التخطيط الثقافي ، في عصر التخطيط والتحقق القومي :

اننا لا نستطيع أن نتحدث عن انسان « مطلق » . وكما أصبحنا نعرف (الآن صارت مثل هذه المعرفة ، للاسف ، بديهية . واقول للاسف ، لان البديهيات في مثل حالتنا هي العرضة ـ بالذات ـ للنسيان) فانه ينبغي أن نتحدث عن «انسان» بعينه ، انسان «متعين» .

وتعين الانسان ، فيما يتعلق ـ على الاقل ـ بتكوينه العقلي والروحي ، أو بتكوين وعيه (كما أصبحنا نعرف ايضا ، الى درجة البداهة) هو تعين تاريخي ، أي مجتمعي : من « تاريخ » ومن « مجتمع » .

وبصرف النظر عن كل النظريات « الاعتراضية » فالتاريخ والمجتمع ظواهر جماعية ، مستمرة ومتحولة ، يرتبط الاستمرار فيها والتحول بالجهد المتعدد الجوانب للجماعات ، الذي يثقل الجماعة ككل ، رغم ومع التمايزات الداخلية بين أقسامها ، من مرحلة الى مرحلة .

وفي عصرنا ، ومنذ عدة مراحل تاريخية ، أصبحت هذه الجماعات تعرف باسم « الامم » ذات القوميات المتمايزة . أي ان التاريخ ، مع حفظ التقدير لمختلف تفسيرات حركته ، ومختلف الرؤى الى قوانين ، هو تاريخ أمم : داخل كل منها حركتها ، وفيما بينها وبين بعضها حركة أكثر شمولا ، وللحركتين بالضرورة علاقاتهما وقوانينهما الخاصة والعامة .

ولكن « الامم » هي « الكتل الاساسية التي يتكون منها البناء العام لتاريخ البشرية . ومهما كانت الرؤية الى ترتيب أولويات القوانين العامة والقوانين الخاصة ، فانه لم يعد في وسع أحد أن يزعم ـ وهو مطمئن ـ ان التاريخ هو تاريخ الافذاذ ، أو تاريخ الصفوة ، أو تاريخ الطبقات : فكل هذه انتواريخ لا بد أن تندرج في النهاية في اطار تاريخ « كل أمة » الذي يندرج بدوره في تاريخ علاقات « الامم » وهو تاريخ البشرية . والبراهين لا تكاد تحصى في مرحلتنا التاريخية هذه بالذات : سواء أخذناها من المجتمعات ـ أو النظم ـ متعددة القوميات ، ذات الطبقة الواحدة (نظريا على الاقل) ، أو متعددة القوميات والطبقات ، أو ذات القومية الواحدة والطبقة الواحدة أو القومية الواحدة والطبقات المتعددة : ان استقراء جانب أساسي من جوانب الخريطة السياسية العالمية للعالم منذ بدء تفكك النظام الاستعماري التقليدي ، وبروز حركة التحرر الوطني / القومي في غمار الحرب العالمية الاولى ، يدلنا على ان الكتل « الامم » ذات القوميات المتمايزة ، بصرف النظر عن أنظمتها السياسية / الاقتصادية الداخلية (١) ، وبصرف النظر عن نوع العلاقات فيما بينها ، سواء كانت متجمعة في (دولة) واحدة ، متعددة القوميات ، كالاتحاد السوفياتي أو يوغوسلافيا أو الهند أو الصين الاشتراكية ، أو كانت موزعة بين أكثر من دولة واحدة ، مثل الامة الالمانية حاليا ، أو الامة العربية .

---

(١) اننا نتحدث هنا عن ظهور الطبيعة القومية للمجتمعات ، وليس عن تطورها السياسي ، ولا نحن بسبيل تقييم الدور السياسي ـ الداخلي أو الدولي ـ لانواع المجتمعات .

واذا حق لنا أن نستخدم اصطلاح « الطابع الاجتماعي » الذي قال به اريك فروم (٢) والذي يعني عنده : الصورة النوعية التي تتشكل فيها الطاقة الانسانية بواسطة التكيف الديناميكي للحاجات الانسانية للطريقة الخاصة للوجود في مجتمع معين » (٣) ، وأن نستند الى توضيحه لتصوره عن المجتمع بقوله انه ليس هناك « مجتمع » هكذا ، على الاطلاق : « بل هناك فقط ، أبنية اجتماعية نوعية تعمل بطرق مختلفة يمكن تقديرها . وبالرغم من ان هذه الابنية الاجتماعية ، تتغير عبر التطور التاريخي ، الا انها تعد ثابتة نسبيا في أي حقبة تاريخية معينة ، والمجتمع يمكن أن يوجد فقط من خلال قيامه بوظائفه في اطار بنائه الخاص ، وأعضاء المجتمع ، أو بعبارة أخرى مختلف الطبقات وجماعات المكانة التي يتضمنها ، عليها أن تسلك بطريقة تجعلها قادرة على أن تقوم بوظائفها وفق الروح التي يتطلبها المجتمع ، ومن هنا وظيفة « الطابع الاجتماعي » هي تشكيل طاقات أفراد المجتمع بطريقة لا تجعل سلوكهم متروكا للقرارات الارادية الواعية لكي تحدد لهم ما اذا كان عليهم أن يتبعوا النموذج الاجتماعي أولا ، ولكن لكي يجعل الناس يريدون أن يتصرفوا كما يتصرفون فعلا ، ولكي يجعلهم في نفس الوقت يجدون رضاء في تصرفهم وفق ما تتطلب منهم الثقافة » .

وأقول انه اذا حق لنا ذلك ، فقد يفتح لنا هذا النوع من التفكير الباب الى أسئلة مفيدة تتعلق بمدى معرفتنا بوجود « طابع اجتماعي » خاص بنا ، وبمدى معرفتنا بمعالم «الثقافة» الخاصة بمجتمعنا(أو مجموعة مجتمعاتنا) والمرتبطة بذلك الطابع الاجتماعي الخاص بنا ، والتي تشترك معه في تشكيل طاقاتنا ، وتدفعنا الى التصرف وفق ما تتطلبه منا ، انها أسئلة ـ بشكل قاطع ـ تتعلق في الحقيقة بتخطيط حياتنا الثقافية المعاصرة : أي حياتنا الثقافية ، في مجتمعاتنا التي حققت استقلالها الوطني السياسي، ولكنها التي ما تزال تعيش ـ في اطار زمن واحد وعدة عصور تاريخية تراكب بعضها فوق بعض ، وتداخل « الطابع الاجتماعي » الخاص بكل منها مع « الطابع الاجتماعي » الخاص بالعصور الاخرى ، الى الدرجة التي تجعل معرفة طبقات « الطابع الاجتماعي » المركب المعاصر الذي تعيشه الآن ، ومعرفة وفرز أنواع « الثقافات » التي تظللنا كلها حاليا، شرطا أوليا لا غنى عنه لتحويل الحديث عن « التخطيط الثقافي » من التجريد الى التجديد .

ان « التخطيط الثقافي » في حالتنا ، تخطيط لـ « طابعنا الاجتماعي » الذي كان من المحتم أن يجعله تاريخنا ـ منذ القرن العاشر على الاقل ـ طابعا حاليا من «الانسجام» الطبيعي والضروري لكل ظاهره تاريخية حتى يمكن لها أن تتطور بحرية . وقد يكون في مطلب « الانسجام » هذا قدرا كبيرا من المثالية ، لم يتحقق لاي مجتمع أو أمة من الامم المعاصرة باستثناءات بالغة الندرة . ولكننا نتمتع أيضا بدرجة من غياب هذا « الانسجام » الداخلي لـ « بنية مجتمعنا النوعية » تعد هي الاخرى درجة فريدة ونادرة ـ ان لم تكن خاصة بنا وحدنا ـ بين الابنية الاجتماعية النوعية لمختلف أمم الارض في عصرنا .

ومهما كان الأمر ، ومع اقرارنا برأي أحد كبار مفكرينا وكتابنا القوميين ، من ان « النتيجة الموضوعية » لمختلف الانشطة في أقطارنا العربية المختلفة ، هي تأكيد الوحدة القومية للعرب ، بصرف النظر عن الآثار السياسية المؤقتة والسطحية (٤) فان من حق المدركين لحقيقة التشكل القومي لخريطة العالم السياسية الثقافية ـ وهم في نفس الآن ، المدركون لحقيقة العداء الطبيعي الذي تكنه كل أنظمة القهر الاقتصادي والسياسي لهذا التشكل ، من حيث انه المسار الطبيعي الذي يؤدي الى أن تكتسب الامم القدرة على أن تستوعب في ثقافتها قيم الحرية والعلم ، وأن تستوعب في خبرتها أساليب العمل المنظم ـ ووسائله المختلفة ـ لتحقيق الحرية والتطبيق العلمي لاستغلال ثرواتها ـ بما يكفل حريتها الاقتصادية والسياسية والعقلية بالتالي . أقول انه من حقهم أن يطلبوا « تخطيطا ثقافيا » يقوم على معرفة محددة وموضوعية بطابعنا الاجتماعي وبثقافتنا ، أي يستطيع أن يكفل الوصول بثقافتنا وخبرتنا ـ اي بأمتنا ـ الى مستوى استيعاب «وجودنا» كأمة ، واستيعاب قيم الحرية والعلم ، وأساليب العمل المنظم : أي الى بناء انساننا ، البناء الروحي والعقلي لانساننا ، أو بناء وعي « هذا » الانسان بالتحديد .

ولنضرب لذلك مثالا عاما ، وعمليا :

منذ ما يقرب من اثنتي عشرة سنة ، يواصل الشاعر عبد الرحمن الابنودي ، بمعاونة زوجته السيدة عطيات الابنودي ، عملية « بطولية » حقيقية تتمثل في جمع كل ما يمكن الوصول اليه من الروايات الكاملة لسيرة بني هلال (السيرة « الشعبية » العربية المعروفة بالاسم غالبا فقط لدى الكثير من أبناء أمتنا) واستطاع الابنودي أن يحصل على أجزاء كبيرة من الرواية التونسية ، ومن رواية شائعة في شمال السودان ، وسيبدأ قريبا في تلقي أجزاء من رواية شائعة في منطقة الاردن (شمال الجزيرة العربية) كما بدا في تنظيم كيفية تلقيه لرواية شائعة في منطقة نجد وفي الحجاز

---

(٢) انظر : السيد ياسين ، الشخصية العربية بين المفهوم الاسرائيلي والمفهوم العربي ، ص ٥٧ ـ ٦٠ .

(٣) نفس المصدر ، ص ٥٨ .

(٤) انظر مقال الاستاذ أحمد بهاء الدين ، صحيفة « الاهالي » القاهرية ، العدد الثامن ، ٢٢ ـ ٣ ـ ١٩٧٨ .

ـ وبالطبع لم يقطع بعد بأن هاتين الروايتين الاخيرتين تمثلان صورا « مختلفة » لنفس النسيج التاريخي القصصي الاسطوري الذي أصبح يعرفه ، هذا بالاضافة الى مواصلته لجمع الرواية الشائعة في صعيد مصر ـ على ما بين بعض الرواة الكبار من اختلافات .

ونحن نعرف الاهمية الثقافية البالغة ـ من منظور قومي تحرري يبرزه الدارسون الاشتراكيون العلميون الآن ـ لعملية جمع الملاحم القومية للشعوب السلافية ، الشمالية والجنوبية ، والالمانية والمجرية ، في القرن الحالي، أبان نضالها القومي التحرري ضد الامبراطوريات الروسية والنمساوية والتركية ، والملكيات الرجعية القديمة .

ونعرف أيضا الاهمية الثقافية والاجتماعية في أوروبا الغربية التي كانت لجمع ودراسة الملاحم الانكلو سكسونية ، والكلتية والنوردية في مرحلة التمايز القومي وسقوط النظم والثقافات الاقطاعية الكوزموبوليتانية وحلول النظم والثقافات البورجوازية القومية الجديدة محلها . ونضوج اللغات القومية مقترنا بتقدم قضية الديموقراطية وحقوق الانسان وانتشار التعليم وتسهيل ذلك اعتمادا على اللغات القومية المتزايدة النضج .

ونعرف خطورة الدور الذي لعبه جمع هذا التراث ـ الذي يضم مع الملاحم كثيرا من الاغاني والحكايات والالحان الموسيقية ونصوص التمثيليات الشعبية ، في بلورة ثقافات هذه الشعوب ، وتطوير لغاتها القومية وتوسيع آفاقها ، وتحديد علاقاتها بالثقافات واللغات الاخرى ـ وعلى رأسها علاقات التعاون المتبادل والانفتاح الحر والواعي للتأثر والتفاعل مع تلك الثقافات واللغات.

ولكن هذا حدث في القرن الماضي ، حينما كانت الجهود في ذلك المجال تترك للافراد المتحمسين لها تحت رعاية أرستقراطي كريم ، وحين لم تكن هذه الجهود تقابل بجهود « مضادة قوية ومنظمة . تماثل ما يمكن أن نتوقعه في عصرنا « الواعي » والمنظم ، وحين لم تكن الانظمة المسيطرة تعرف شيئا عن خطورة ما يفعله شاعر أو موسيقار فقير يجوب ريف بلاده ومدنها لكي يكتب ما يمليه عليه فلاحون بسطاء ، أو منشدون صعاليك « لا قيمة » لهم .

وقد خرج الابنودي ، من معايشته المستديمة للسيرة الهلالية طوال هذه السنوات ، بحكم يقول فيه ، ان هذه السيرة واحدة من أكبر ملاحمنا القومية . ان لم تكن هي الملحمة العربية القومية الاساسية ، لاسباب كثيرة ، لن نعرض لها ، رغم اتفاقنا الكامل معه حول معظمها ، لاننا نقصد الى معنى آخر الآن .

لقد تمكن الابنودي من اقناع احدى اذاعات راديو القاهرة (اذاعة الشعب ، وهي ذات قوة بث محلية غالبا) بأن تتيح له تقديم برنامج لرواية السيرة الهلالية، يوميا ، لمدة نصف ساعة، ويشترك هو في عملية التقديم مع أحد الرواة الاصليين الذين يذهب وراءهم الى أقاصي الصعيد (حيث تقع قريته هو لحسن الحظ ، ابنود ، من اعمال محافظة قنا ، ثانية محافظات مصر عن الجنوب بعد اسوان) لكي يقوم بعملية التسجيل ومستلزماتها المعاشية لنفسه وللرواة ورفاقهم ـ وهي كثيرة (وعلى نفقته الخاصة) بالاضافة الى ما يجد نفسه مضطرا لتحمله من ضغوط نفسية وعصبية نتيجة التركيز الفردي المستمر في هذا العمل غير العادي من حيث الحجم والكثافة والتفريعات ، ومحاولة تحديد المعاني وربطها بمنطلقاتها : المكانية او التاريخية او اللغوية او الايديولوجية او التشخصية ، او في كثير من الاحيان ، المنطلقات الخيالية الشعرية او الاسطورية ... لانه يريد ـ قبل ان يقدم روايته للسيرة ، الى المطبعة ـ يريد ان يطمئن الى صدق « التحقيق » وسلامته الى اقصى درجة ممكنة ، حتى يمكن ان تتحول هذه الرواية في النهاية ، في عصر المطبعة وشريط التسجيل ـ عصر الكلمة المحفوظة المثبتة ونشر المعرفة العلمية المحققة بين الامة لثقافتها القومية ، الى عنصر ثقافي اساسي من عناصر توحيد الامة ، والى مصدر « معرفي » اساسي من مصادر معرفة الامة واحساسها بنفسها .

وارجو ان يتبين القارىء ان هذه العبارات الاخيرة ليست عبارات « انشائية » بحال من الاحوال . وتحت يدي عدة عشرات من الخطابات ، اختزنتها كنماذج من مئات الخطابات التي يرسلها « المستمعون » الى عبد الرحمن الابنودي في سيل متدفق ، يومي ، منذ ثلاث سنوات ، لا يكاد يصدق : لا يكاد يصدق من حيث تنوع انماط مرسليه فئويا (اجتماعيا) وتعليميا (ثقافيا) وجغرافيا ورغم ان النسبة الغالبة من كتاب الخطابات تطالب بتعديل موعد البرنامج ، او اطالة مدته ، فان هناك نسبة كبيرة تكتب خطابها لكي « تناقش » موضوعا محددا في السيرة التي تسمعها ، أو لتعرض رأيها فيما سمعته بالرفض أو بالقبول ، واحيانا بالتصحيح اعتمادا على رواية مختلفة ، او لتبدي تساؤلها عما اذا كانت السيرة التي ترتدي ثوب التاريخ ، تاريخا حقيقيا أم قصصا خياليا ، ونسبة كبيرة اخرى تحاول ان تستخلص معنى اخلاقيا او سياسيا تاما (له طبيعة قومية . مرتبطة بما اخذناه عن اريك فروم في اصطلاحه الطابع الاجتماعي) عن السيرة واحداثها ومواقف ابطالها وعلاقاتهم .

ولن نتوقف هنا بالطبع لكي نناقش مضمون هذه الخطابات او لكي نقسمها في جداول احصائية ، رغم ان هذا قد يكون موضوع دراسة ممتعة في السيكولوجية الاجتماعية لامتنا ، من خلال عينة عريضة وعشوائية وفي ضوء انشغال هذه العينة بموضوع ثقافي قومي

جذاب وخال من اي علاقة نفعية مباشرة او شخصية من أي نوع .

انما نود فقط ، أن نشير الى حيوية اهتمام ابناء الامة ، من قطاعات رأسية وأفقية شعبية متنوعة ، بهذا الموضوع .

ورغم ذلك لم تهتم بهذا الموضوع أية مؤسسة علمية قومية — بوضعها كمؤسسة على الاطلاق . رغم اهتمام العشرات من العاملين . الاكاديميين والفنيين في هذه المؤسسات . فرادى وبصفاتهم الشخصية .

ولكي تكتمل الصورة :

ظهرت فجاه سيدة اميركية : الدكتورة بريدجيت كونللي ، استاذة الادب المقارن في جامعة بيركلي بولاية كاليفورنيا الامريكية . والمتخصصة — بحكم موضوع رسالتها للدكتوراه — في احدى روايات سيرة بني هلال بالتحديد ، وهي رواية قبائل الأبيسيه ، او القيسية العربية في القطاع النيجيري من حوض بحيرة تشاد في الصحراء الافريقية الكبرى . وهي الرواية التي كان قد جمعها رحالة وباحث بريطاني معزميل له عام ١٩٢٧ ، وطبعت في لندن عام ١٩٣٠ (٥) .

وحينما قدمت الدكتورة كونللي الى القاهرة لم تكن سمعت عما يفعله الابنودي ولكنها سمعت به بعد ثلاثة اسابيع من وصولها ، وقبل رحيلها باسبوع . رغم انها كانت تعمل على جمع « الطبعات » الشعبية غير المحققة وغير المكتملة والمتضاربة والتي يتصرف فيها من املوها على الناشرين . كما يتصرف فيها الناشرون انفسهم على هواهم وطبقا لقوانين السوق (٦) . وتحول الاسبوع الاخير من اقامتها الى نوع من «لحظة الحقيقة» بالنسبة للدارسة الاميركية . ولم تترك الابنودي حتى كان منطلقها التقييمي للسيرة كلها قد تغير ، بعد ان اكتشفت محدودية الرواية التي درستها ، وتنوع الروايات الاخرى ، المرتبطة بأجزاء من الامة أكثر حياة واكثر ارتباطا بالتيار الحي من تاريخها ومن ثقافتها القومية ، وبعد ان اكتشفت اهمية حساسيه وفهم الشاعر الدارس القومي ، واهميه علاقته الخاصة بتراث أمته من اجل تحقيق ادراك اكثر شمولا وتفصيلية لاي جزء من اجزاء هذا التراث « الشرفي » عموما . والعربي على وجه الخصوص : تراث الثقافة الخصم . والبديل الرئيسي الثقافة الغربيه بشكل عام .

ولم تترك الدكتورة بريد جيت كونللي الابنودي الا بعد ان بدأت وضع الترتيبات المناسبة التي تمهد لاشتراك الجامعة الاميركية في القاهرة في تمويل عملية جمع السيرة التي يشرف عليها عبد الرحمن بالاشتراك مع السيدة زوجته ، وربما بعد ذلك يتولون هم تنظيم دراستها ونشرها بعد ذلك . يعني : ما تزال — بالامكانية على الاقل — موضوعا لهم . يعرفوننا قبل أن نعرف انفسنا . والغالب ان نعرف انفسنا ، اذا عرفنا ، من خلال عيونهم وادواتهم الخاصة بالفهم والتفسير والتعريف . اما نحن فنتحدث عن التخطيط الثقافي . والحديث بقية ..

القاهرة — **سامي خشبة**

(٥) وقد اهدتني الدكتورة : بريدجيت كونللي صورة من احد فصول رسالتها ، منشور في مجلة « الادب العربي » المجلد الرابع ، التي تصدر عن جامعة بيركلي ، وارجو أن اقدم ترجمة لهذا الفصل مع تعليق مناسب قريبا .

(٦) وبعض هذه الطبعات هي التي اعتمد عليها الدكتور عبد الحميد يونس في دراسته الشهيرة اليتيمة .

* *

ع ع س

الملك هو الملك ومسرح المرآة

برشت + بيراندلو + بؤس الواقع العربي = مسرح سعد الله ونوس

يظل الحديث عن مسرحية « سعد الله ونوس » الاخيرة « الملك هو الملك » حديثا قاصرا اذا لم يمر اولا عبر مسرح سعد الله ونوس ، جملة وتفصيلا من حيث بناؤه ومحتواه . ذلك لأن هذه المسرحية هي بمثابة الفصل الثالث في مسرحيته الكبيرة ، تلك التي لن ننتهي الا بنوقف ونوس عن الكتابة ، وأعني بها « حفلة سمر من أجل « ٥» حزيران » وهي الفصل الاول ، و « سهرة مع أبي خليل القباني » وهي الفصل الثاني ، وأخيرا وليس آخرا « الملك هو الملك » وهي الفصل الثالث . وهذه الثلاثية التي تعتمد اسلوب المسرح داخل المسرح ، او على الاصح مسرح المرآة ، كشكل درامي في بنائها . تعتبر من أهم المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس ، من حيث جدلية الشكل والمضمون . وقد عمد في هذه المسرحيات الى تحليل بنية الحكم والسلطة تاريخيا ، من خلال بنية المجتمع الاقتصادية . لكننا ، والحق يقال ، لا نستطيع الكلام عن مسرح ونوس ، دون

العودة الى ، برشت ، وذلك بسبب التحام الأول بالثاني التحاما يكاد ، لولا بعض الخصوصية في الفن ، ان يكون تاما . لدرجة اننا نجرؤ على القول بكامل الثقة « لقد كان برشت دائما مرآة سعد الله ونوس من حيث الشكل والمضمون» ولكن قبل الحديث عن هذا وذاك ، ونوس وبرشت ، لا نجرؤ ان نغفل نبعهما الاول وهو احد اهم مؤسسي الدراما في القرن العشرين ، ذلك الذي كان له كبير الأثر على معظم كتاب الدراما العالميين في القرن العشرين ، مثل يوجين أونيل ، ثورتن وايلدر ، جان جنيه ، جان جيرودو ، جان آنوي ، واضيف ، بروتولد برشت ، وسعد الله ونوس . انه بيراندلو ، من نقصد ، ذلك العبقري الايطالي الذي صاغ شكلا مسرحيا ، يناسب العصر الذي يعيش فيه : حطم كل اشكال المسرحية التقليدية وكسر ، ليس الجدار الوهمي الرابع للمسرح، بل كل التقاليد المسرحية الموروثة من قبله ، بدءا من المسرح الاغريقي وانتهاء بالقرن الثامن عشر . فكان له من الاهمية العظمى في ارساء قواعد درامية جديدة للمسرح في القرن العشرين ، ما كان لشكسبير من أهمية عظمى عندما حطم الوحدات الثلاث للمسرح الكلاسيكي الاسطوري في القرن السادس عشر . ربما يصاب البعض بالدهشة والاستغراب من هذا الرأي المتعلق بتأثير بيراندلو ، على برشت ومن ثم على سعد الله ونوس ، ذلك لان برشت ، على حد علمنا ، لم يذكر في كتاباته أو أحاديثه أي شيء يتعلق بهذا التأثير . وكذلك سعد الله ونوس ، وحتى الذين كتبوا عن الاثنين لم يذكروا هذا الشيء مطلقا . ولكن ذلك لا يمنع في أن نكون قد راينا هذا التأثر رؤية ، ندعي بأنها واضحة كوضوح الشمس ، من خلال أعمالهما . ولو تتبعنا الحوار الذي يجري على لسان أبطال بيراندلو ، في مسرحياته عن الفن والمسرح والأساليب التعبيرية في الفن الخ ... لخرجنا بنتيجة مفادها أن كثيرا منها قد صيغ ليكون منهجا عمليا لاسلوب الآداء المسرحي عند كثير من الفنانين والأدباء ومن جملتهم ، برشت ، وونوس . ان اول ما سوف نواجهه حول هذا الراي هو القول التالي « ان الفارق بين برشت وبيراندلو كبير جدا ولا يمكن ان يكون بينهما أي تقارب او تأثير ، لا من حيث البنية الفنية ولا من حيث البنية الفكرية ، لأن البنية الفكرية والفنية هي في نهاية المطاف ، قائمة لدى بيراندلو على أساس المسرح التقليدي الأرسطوي ، أي الشفقة والخوف والتطهير ، حتى لو خرج بيراندلو عن القواعد الأرسطوية المعروفة ، كما فعل شكسبير في زمانه عندما تخلى عن الوحدات الثلاث . في حين أن البنية الفنية والفكرية في مسرح برشت تشكل تعارضا تاما مع هذا النوع من المسرح . » سوف نحترم هذا الراي ، ان وجد ، ولكننا لن نتفق معه كل الاتفاق ، ولدينا أسبابنا . فنحن نعرف أيضا بأن برشت كتب مسرحيات أرسطوية وكانت تعليمية وقد أطلق عليها اسم الأرسطوية الجديدة ، وما قام به برشت في هذه المسرحيات ، هو تغيير نوعية القدر الذي يتحكم في مصير الانسان وحياته . فبدلا من أن يكون قدرا غيبيا لا سلطة للانسان عليه ولا حول ولا قوة ، أحل محله الظروف الاجتماعية ، تلك التي تنتجها الظروف

صدر حديثا :

الطريق الى الخيمة الاخرى

دراسة في اعمال غسان كنفاني

تاليف الدكتورة رضوى عاشور

دار الآداب

الاقتصادية ، كمعادل للفعل الدرامي . وبنى الشخصية المسرحية على هذا الاساس ، وجعلها تتطور وتتغير نسبة الى الظروف الاجتماعية ، بحيث يتعلم المتفرج او القاريء من تطور هذه الشخصية ويقتنع بأن الانسان يمكن تغييره اذا حاول تغيير ظروفه ، بمعنى ان الفقر مثلا ليس قدرا من الله ... الخ ، وفي هذه الحالة تبدأ الشخصية والمتفرج معا وفي خط متواز ، من حالة انعدام الوعي الاجتماعي الى حالة الوعي ومن ثم الى حالة الفعل الثوري والقدرة عليه ، في تغيير المجتمع الذي يمكن تغييره ، كما يرى المتفرج ذلك من خلال شخصية على المسرح ، يعرفها ويعيش معها في حياته العادية ... بينما نلاحظ في المسرحية الأرسطوية القديمة ان الانسان لا يستطيع أن ينتقل من حالة انعدام الوعي الى الوعي لانه امام سلطة غيبية لا يعرف كنهها وقدر لا تعرف أبعاده ، وبالتالي لا يملك أمامه الا أن يستسلم ويستكين ، ويكتفي بالاشفاق او الخوف على نفسه وعلى الشخصية ، وبالتالي لا يمكن ان ينتقل الى حالة الفعل الثوري . انطلاقا من هنا نود أن نؤكد بأن مسرح بيراندلو ، يؤمن بالانسان وبأنه قادر على التغيير لذلك نجد التقارب بينه وبين برشت ، لكن بيراندلو ينطلق في ايمانه من ان الانسان هو قدر وليس من قدر غيره يتحكم به ، بينما برشت يعتبر الظروف الاجتماعية الاقتصادية ، هي قدر الانسان ، وهنا يكمن التعارض بينهما . واذن فالتغيير الذي يؤمن به بيراندلو هو تغيير وجودي وليس اجتماعيا ، وانطلاقا من هذه الرؤيا اردت ان أقول : ان الفرق بين بيراندلو وبرشت لا يشكل تعارضا تاما ، كما يمكن ان يقال ، لان هناك التقارب أيضا . والفارق بينهما هو الفرق بين الوجودية والماركسية ، حيث أن الأولى تهتم بالفرد الانساني من حيث هو نسيج وجده ويتميز عن غيره تميزا تاما ، وبيراندلو وجودي ، والثانية تهتم بالجماعة الانسانية من حيث هي نسيج اقتصادي ، وبرشت ماركسي ، وبيراندلو الذي درس في ألمانيا واطلع على الفلسفة المثالية ، هيغل ، ولم يتفق معها وعارض فيها الحقيقة الموضوعية للأشياء ، عكف على دراسة الوجودية ، كيركجرد ، واتفق معها فيما تقوله من استحالة خروج الذات عن الأنا الخاص بها ، وان اكتشاف الذات للقناع الذي ترتديه ولا ترى غيره في المرآة ، معناه استحالة استمرار الحياة . وتلك هي المأساة في مسرح بيراندلو ، حيث أن شخصياته توجد في صراع دائم مع ذواتها « مسرح المرآة » بين أن تكون هي نفسها وبين ألا تكون سوى قناعها الذي يفرضه عليها الآخرون . وهذا الصراع الوجودي في مسرح بيراندلو هو الذي يصل بشخصياته المسرحية ، اما الى الجنون او الانتحار . ومن هنا كانت مشكلة الحقيقة هي المحور الاساسي الذي ارتكز عليه مسرح بيراندلو وربطها بالمسألة الفلسفية التي يؤمن بها فعالج من خلال هذه الحقيقة مسألة القناع والوجه ، الحلم والواقع ، الباطن والظاهر ، الصدق والوهم ، الاخلاص والتصنع . وكان السؤال لديه دائما : أي العالمين أشد حقيقة ؟ المادي أم الفني ؟ الحيثية الاجتماعية أم الشخصية المسرحية ؟ وقد لاحظنا أن هذه المعاني تشكل الهيكل الفني في مسرح سعد الله ونوس ، وهي تساعده في اللعبة المسرحية . بينما هي عند بيراندلو تشكل المحتوى . ولكي يخدم بيراندلو فلسفته الوجودية ، تناول البرجوازية الايطالية ، كموضوع لمحتواه الفلسفي فكانت هذه البرجوازية في زمن الفاشستي موسوليني بما يعتمل فيها من تمزق وانحلال وتناقض وانهيار لكل القيم الانسانية ، أقول كانت أرضية خصبة لخدمة فلسفة بيراندلو ، ولم يكن همه أن يفضحها أو يحلل بنيتها وانما وجدها موضوعا مناسبا جدا للشكل الفني الذي يطرح من خلاله محتواه الفلسفي .

من هذه النقطة أبدأ لأناقش برشت وسعد الله ونوس ، فلو حذفنا ، او طرحنا ، الفلسفة الوجودية ووضعنا مكانها الفلسفة الماركسية ، لاكتشفنا أن في جلد برشت وسعد الله ونوس الشيء الكثير من بيراندلو . وقد ألغى كل من ونوس وبرشت المحتوى الفلسفي ووضعا مكانه الهدف الاجتماعي نصب أعينهما ووضعا في حسابها تشريح البنية التاريخية للملكية من خلال البرجوازية . ومن هنا كان الشكل الفني الذي قدمه بيراندلو في صياغته العامة ، لا في التفاصيل ، مناسبا للمحتوى الفكري الذي أراده كل من سعد الله وبرشت في أعمالهما. وسوف نستعرض بعض الأمثلة على ذلك ومن ثم ننتقل الى مسرحية ، الملك هو الملك ، التي نحن بصددها .

في مسرحية « لعبة الادوار » لبيراندلو ، يقدم الكاتب ثلاث شخصيات من المجتمع الايطالي البرجوازي، الزوج والزوجة والعشيق ، ومن خلال سير الاحداث نفهم أن العشيق هو الذي يعيش مع الزوجة الحياة الزوجية الفعلية بكل أبعادها . أما الزوج فهو زوج بالاسم فقط ... وتسير أحداث المسرحية لنعلم بأن الزوجة قد تعرضت للاهانة من قبل أحد السكارى . ولما كانت التقاليد تقتضي أن ينتقم الزوج ليرد الاهانة عن زوجته يحدد موعد للمبارزة بين السكير وبين الزوج ، وفي الموعد المحدد تأتي الزوجة والعشيق للشهادة ، ويصاب الجميع بدهشة عندما يتقدم الزوج ويعطي السطيف للعشيق بعد أن يشرح له وجهة نظره ، وهي أنه ، أي العشيق ، هو الزوج الفعلي للمرأة وعليه أن يرد عنها الاهانة . ويشتد وقع الخبر على العشيق والزوجة وينزل عليهما كالصاعقة ، لان العشيق لا يتقن المبارزة بينما السكير من أحد أبطال المبارزة ، وهذا

يعني أن العشيق سوف يواجه الموت لا محالة . لعبة الأدوار هذه تذكرنا بلعبة الأدوار التي تجري بين الملك وأبو عزة في مسرحية « الملك هو الملك » . وهنا يطرح بيراندلو السؤال الذي حيره في طول أعماله وعرضها : من هو الزوج الحقيقي ومن هو الزائف ؟ أيهما الاسمي وأيهما الفعلي ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟ من الواقعي ومن الوهمي ؟ لكنه لا يصل الى جواب . فلننظر الى هذه القضية نفسها لدى برشت مع فكره وفلسفته في الحياة . في « دائرة الطباشير القوقازية » تقوم امرأة فلاحة بانقاذ طفل من القتل بينما أمه تتركه ... وتسير الأحداث الى أن تمثل الفلاحة والأم والطفل أمام القاضي للحكم بأمر الطفل . فالمرأتان تدعيان أمومته . وهنا يسأل برشت سؤال بيراندلو نفسه : من هي الأم الحقيقية ومن هي الزائفة ؟ من الاسمية ومن الفعلية ؟ تلك التي ولدته ولم تحافظ عليه أم تلك التي تحملت المخاطر من أجل انقاذه من الموت ؟ لكن سؤال برشت يتخذ مسارا اجتماعيا من خلال المسرحية ويكون كالتالي: من هو صاحب الأرض الحقيقي ومن هو الزائف ؟ الذي يملكها أم الذي يعمل بها ؟ الذي يشقى ويعرق لكي تنتج أم الذي يقف فقط ليحصي انتاجها ؟ وفي الوقت الذي لا يجد فيه بيراندلو جوابا لأسئلته معتمدا على فلسفته المجردة، يضع برشت الأجوبة معتمدا على فلسفته أيضا. وهذا النموذج يتكرر في مسرحياته بصوره المختلفة ، فمثلا نرى ان الصراع بين بونتيلا الاشتراكي في حالة السكر وبونتيلا البرجوازي في حالة الصحو ، يتمحور حول أيهما الحقيقي وأيهما الزائف ؟ أيهما الواقعي وأيهما الوهمي ؟ ويجيب برشت : كلاهما واحد . ان بونتيلا البرجوازي المالك لا يمكن الا ان يكون بونتيلا نفسه ، لانه محكوم بمنطق الظروف الاقتصادية وهي التي توجهه .

في النهاية نود أن نقول : ان الشكل الفني والموضوع لدى بيراندلو كان يتناسب مع المحتوى والطرح الفكري لدى برشت ، ولهذا نخرج بهذه المعادلة المسرحية : الفلسفة الوجودية + البرجوازية الايطالية + بؤس الانسان = مسرح بيراندلو . بيراندلو + الفلسفة الماركسية + البؤس التاريخي للانسانية = مسرح برتولد برشت . ولكن ماذا عن سعد الله ونوس ، الذي سيكتب له ان يكون اول كاتب عربي يدخل الى مصاف الكتاب المسرحيين العالميين ؟ نقول أن سعد الله قد شرب من نبع بيراندلو حتى الثمالة، واستغل عناصره الفنية في بنائه الدرامي أروع استغلال ، خاصة وأنها تتناسب مع محتواه الفكري ، فجعل منها عوامل تشويق ومتعة تشد القارىء أو المتفرج وتجعله دائم المتابعة نحو بناء العمل المسرحي فنيا وفكريا ، خاصة في ثلاثيته « حفلة سمر » ، « سهرة مع القباني » ، « الملك هو الملك » .

ولو تتبعنا هذه الثلاثية ، المسرح داخل المسرح ، لوجدنا أن الشكل الفني فيها لا يبتعد أبدا عن ثلاثية بيراندلو ، المسرح داخل المسرح ، وهي على التوالي « الليلة نرتجل » « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » « كل شيخ له طريقة » . فالمرآة هي القاسم المشترك بينهما ، التمثيل والحقيقة ، الحلم والواقع ، الأصلي والزائف ، ولذلك يجمعهما الموضوع والشكل ويفرقهما المحتوى والهدف . يفضح بيراندلو البرجوازية الايطالية في ثلاثيته بهدف تأكيد فلسفته الوجودية ، ويفضح سعد الله ، في ثلاثيته ، الواقع العربي والبرجوازية وبنية السلطة الحاكمة الناتجة عنهما تاريخيا ، وذلك بهدف التغيير ومن أجل حياة أفضل .

لقد كان هذا المدخل الطويل ضروريا ، في رأينا ، من أجل الدخول الى عالم المسرحية الجديدة ، الملك هو الملك ، لسعد الله ونوس ، من حيث تأليفها أولا ومن ثم من حيث عرضها على مسرح الحمراء في دمشق ، من اخراج أسعد فضة .

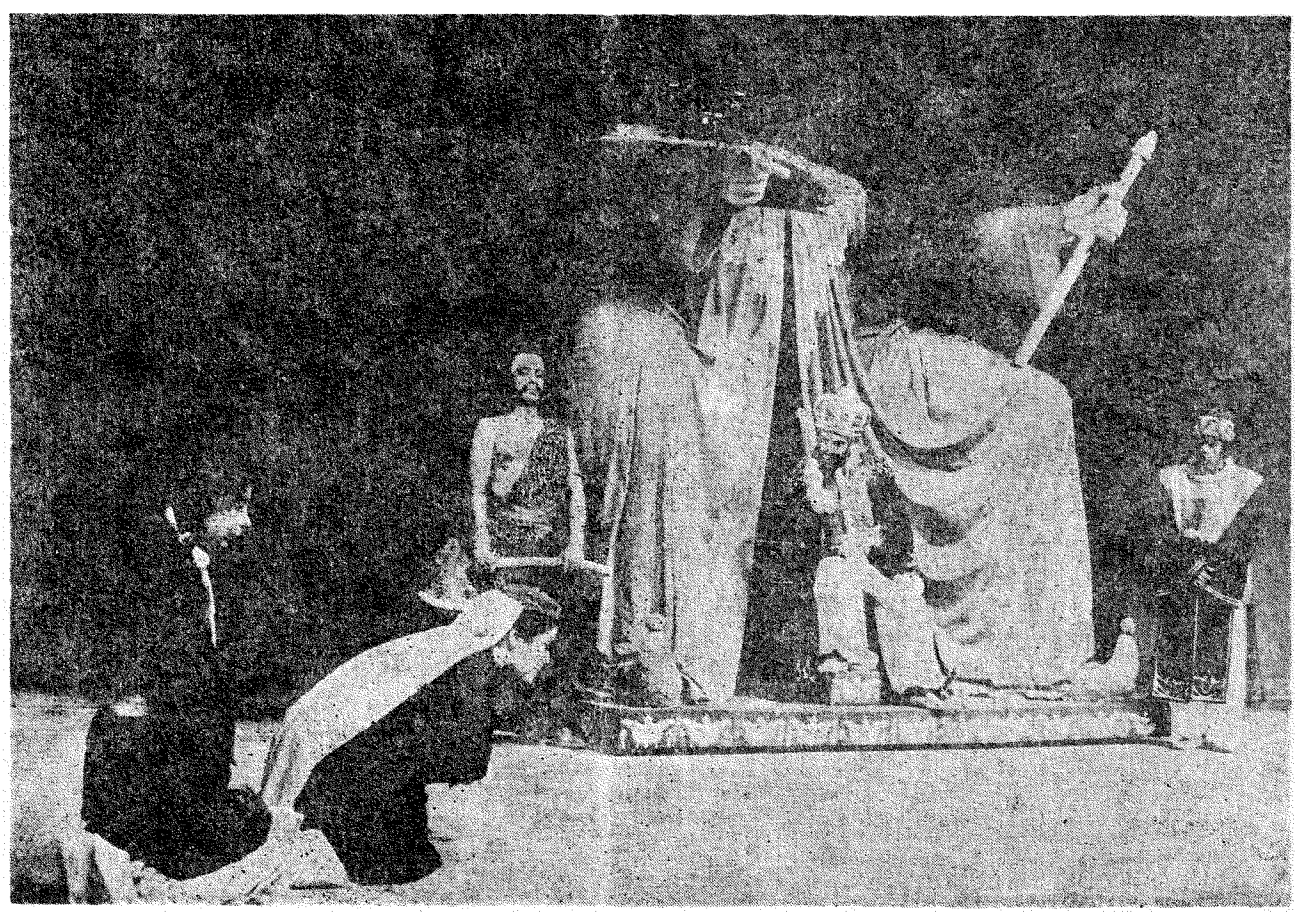
ـ الملك هو الملك والمرآة ، أو اللعبة داخل اللعبة ـ

من لا يستطيع أن يكون تقدميا ـ وأعني بالتقدمي الثوري الاشتراكي وليس التقدمي البرجوازي ـ لن يستطيع أن يكون برختيا . هذه بديهة يجب أن تتوفر في كل من يفكر بأن يكتب نصا مسرحيا تعليميا . ولهذا عندما يكتب سعد الله ونوس ، نصا برختيا من ألفه الى يائه ، وتتوفر في هذا النص كل عناصر الملحمية والتعليمية بل وتزيد ، مثل « الملك هو الملك » ويكون بهذا قد وصل الى قمة الفهم الفني والفكري لبرشت ، فاننا اثر ذلك نقول دون تردد : لقد استحق ونوس أن نسميه ، بجدارة ، اشتراكيا ثوريا . فهو قد آمن مثل برشت بأن الانسانية يحكمها منطق محسوب ، وهذا المنطق يؤثر تأثيرا كبيرا في سير الحوادث بل انه يتحكم فيها تحكما تاما على غير ارادة الانسان ووعيه . وهذا المنطق هو ما يسمى بالحتمية التاريخية ، التي هي في النهاية نتاج المادية التاريخية . وهذا معناه ان الانسان كائن تاريخي تسيره وتحدده الظروف الاقتصادية وتتحكم في ردود فعله . وفي هذه الزاوية فان الصراع لدى سعد الله يتموضع بين الانسان وظرفه التاريخي الاقتصادي . وقد لاحظنا هذا واضحا في مسرحية « الانسان هو الانسان » لبرشت ، كما سنرى ذلك في « الملك هو الملك » لسعد الله ونوس . يقول برشت في مسرحيته ما مضمونه : « ان الانسان يمكن صياغته ويمكن تفكيكه وافراغه وحشوه بشخصية جديدة وأعادة تجميعه من جديد وذلك على أساس وضعه ضمن ظرف اقتصادي ما » . وهذا يعني اننا لو أتينا بمئة رجل

ووضعناهم واحدا تلو الآخر ضمن ظرف اقتصادي واحد ووظيفة اجتماعية واحدة . فسوف نرى كيف يتصرفون بدقة متناهية وكأنهم شخصية واحدة . فاذا كانت هذه رؤية برشت للتاريخ في مسرحية « الانسان هو الانسان » فهي ايضا رؤية سعد الله ونوس في مسرحية « الملك هو الملك » والتي ينقلها لنا عن طريق زاهد وعبيد ، اللذين نفهم من سياق المسرحية انهما يفسران لنا التاريخ من وجهة نظر اقتصادية ؛ ويقومان في نفس الوقت بالنضال من أجل حياة أفضل معتمدين على ذلك التفسير . وهما بكل تأكيد يعبران عن رؤية المؤلف للتاريخ . يقول المؤلف في المسرحية : « ان للملكية الخاصة في التاريخ قوانين محكمة تسيّر الانسان بشكل لا انساني ومن لا تسيّره هذه القوانين يعد منسلخا عنها وهو الذي يسمى فيما بعد بالانسان الثوري وهو في المسرحية متمثل بشخص عبيد » .

تبدأ المسرحية بدخول الممثلين الى خشبة المسرح ليقدموا المسرحية ، أو اللعبة ، ولكنهم يدخلون وهم يرتدون ملابس شخصياتهم . اذن نفهم من هذا بأن اللعبة التي ستقدم لنا هي لعبة الحياة نفسها التي يعيشونها ، وهذا ينسجم مع رؤية المؤلف بأن المسرح مرآة تعكس الحياة والتاريخ . ولكن من هم هؤلاء الشخوص ؟ انهم عبارة عن مجموعة من الممثلين أو لاعبي السيرك ، لا فرق ، يعيشون في مدينة خيالية ويريدون أن يمثلوا لنا حكاية تحدث في مدينتهم الخيالية . وبادىء ذي بدء يقدمون لنا أنفسهم على أساس الشخصيات التي سيمثلونها . ولكن قبل أن ندخل الى حياتهم (اللعبة الواقعية) نود لو نستبق الاحداث ونعرف شيئا عن ماضيهم ؛ ذلك الماضي الذي يقدمه لنا سعد الله ونوس ؛ بلسان عبيد ؛ على أساس انه ماضي البشرية ؛ مما يدفعنا للقول بأن ونوس قد دخل الى مصاف الكتاب الثوريين العالميين ، فهو يقوم بتحليل التاريخ الانساني ويبدأ من نقطة جوهرية ، يعاني منها انساننا العربي أشد المعاناة بشكل خاص وتعاني منها الانسانية بشكل عام ، وهي مسألة الملكية الخاصة وما ينتج عنها من أنظمة وعلاقات . ولهذا فنحن نفهم العبارة ـ التي تجري على لسان الشخوص ، وهم الممثلون في آن واحد ، وهي انهم في مملكة خيالية ويمثلون حكاية وهمية ـ نفهم انها تعني ؛ ان على الجمهور ألا يهتم للحكاية وانما عليه أن يفكر في الحكم التي تقولها هذه الحكاية لكي يتعلم . هذا من جهة ؛ ومن جهة اخرى تعني ان هذه المملكة ليست محددة بزمان ومكان ، فهي مملكة أي زمان وأي مكان يجري فيهما نظام الملكية الخاصة .

والآن فلندخل الى تاريخ شخوص المملكة والى حياتهم الماضية لنعرف شيئا عنها ومن ثم لنستطيع تفسير ما يحدث في حياتهم الحاضرة .



يقول عبيد : « في قديم ... قديم الزمان . كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناغمة ؛ أفرادها متساوون تساوي الاحرار ، يعملون في أرضهم المشتركة ، يتقاسمون الخير كأفراد العائلة ، الباطن لديهم هو الظاهر ، والحياة بسيطة متناسقة ... وذات يوم ... وصار اليوم بدءا وتاريخا ... دبّ النشاز في حياة تلك الجماعة ... انشقّ عنها واحد من أفرادها ... مزق أملاك الجماعة ... واستأثر بالحصة الكبرى ... انفصل عن الآخرين وتميز ... ارتدى كساء ذهبيا ، بدل هيئته ووجهه وتنكر ، يومها ظهر المالك ، وكانت أولى حالات التنكر ... تحول المالك ملكا وهو أقصى حالات التنكر ... ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع .. » .

نتوقف هنا عن سرد الماضي لندخل في اللعبة الواقعية ، التي ستكمل لنا الحكاية ، وأول ما سوف نواجهه في هذه اللعبة هو المالك ، الذي انفصل عن الجماعة وأصبح ملكا وهي أقصى حالات التنكر ، وهنا نحب أن نذكر بأن التنكر ليس شيئا سوى الانتماء الطبقي ... ها هو المالك ، الملك ، العدو الاول للانسان والجماعة ، أمامنا الآن وهو في أقصى حالاته ؛ فكيف يفكر وبماذا يفكر ؟

« الملك : أيها الوزير اني ضجر ، آه ما أشد ضجري واعتلال مزاجي ، ان ضجري أثقل من جبل ، أريد أن الهو ، أريد أن أعابث الناس والبلاد ؛ لديّ سيل شديد الى السخرية ، أريد أن ألعب لعبة شرسة . أن ألعب بعنف وقسوة ، عندما أصغي الى هموم الناس الصغيرة ، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة ؛ تغمرني متعة ماكرة . في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها » .

هذه مقتطفات مما يقوله الملك وهو في اشد حالات الملل والضجر . لقد وصل هذا المالك الى أقصى حالات الملكية ... والى أقصى حالات الحياة ... انه يملك كل شيء ، وقادر على كل شيء في هذه الارض ، انه يرث الارض بعد الله ، وهذه أقصى حالات الغنى ؛ ولم يبق شيء في الحياة لم يحصل عليه ، وهذا الامر يحدث فجوة كبيرة بينه وبين الحياة . لهذا فهو يصاب بهوس تعذيب الناس من أجل أن يجد مبررا لحياته ؛ لكن هذا الهوس ليس خارجا عن طبيعة تكوينه وبنيته ، وعن طبيعة الواقع الموضوعي الذي يعيشه ، فالجنون هنا جاء جبريا . لقد استخدم هذا المالك كل ما يملك للترفيه عن نفسه وسد الفراغات في حياته ـ ولعل الابتكارات الترفيهية التي تنتهجها البرجوازية لخير دليل على ذلك ـ ولم يبق أمام الملك الا الرعية ، وهي جزء من أملاكه ، كي يستخدمها ، يلعب بها كي يسد الفجوة المعتمة من حياته ، ومنذ أن بدأت الفكرة تلمع في ذهنه أخذ يستعيد حيويته ورغبته في الحياة ... ومن هنا تبدأ خيوط اللعبة الوهم ، ينسجها الملك ، المالك ، من خلال خيوط اللعبة الواقع ، لعبة الملكية ، التي نسجها ، او بداها ، منذ بدء التاريخ . ولعل العنوان الذي وضعه سعد الله ونوس لهذا المشهد يوضح المسألة : « عندما يضجر الملك يتذكر بأن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية » .

يتذكر الملك بأنه يعرف رجلا من الرعية يدعى « أبو عزة » يحلم بالسلطان والانتقام من خصوم كثيرين . واللعبة باختصار هي أن يخطط الملك والوزير من أجل وضع هذا الرجل ، أبو عزة ، على العرش ليحكم يوما كاملا . وطبعا نحن نعرف ان هذه اللعبة تجري في عقل الملك المهووس فحسب ولم ولن تجري في الواقع .

هذا هو الوجه الاول من المسألة . نراه في قصر الملك ، أما الوجه الثاني فنراه في الجزء الثاني من المملكة الخيالية . وهو بيت أبو عزة . فكما رأينا أقصى حالات الغنى في قصر الملك وبالتالي أقصى حالات الضجر وأقصى حالات التفكير . فاننا نرى الصورة المعاكسة تماما في بيت أبو عزة ، وهي أقصى حالات الفقر والبؤس ، وبالتالي أقصى حالات اليأس والتفكير . فكما ان الملك يفكر أن يتنكر في ثوب أحد العامة لكي يسخر من الناس ويسد الفجوة المعتمة بينه وبين الحياة ، فكذلك أبو عزة ، يفكر أن يتنكر في ثوب الملك لكي ينتقم من خصومه ويسد الفجوة التي بينه وبين الحياة . وأثناء تتبعنا للاحداث كاملة ، نكتشف بأن السبب المباشر لما يحدث للملك ، هو النتيجة التي وصل اليها أبو عزة ، من فقر وبؤس ، على أساس القاعدة الاقتصادية التي تقول : ما شبع غني الا بما جاع به فقير . لذلك نكتشف ايضا بأن السبب المباشر الذي يحدث لابو عزة ، هو النتيجة التي وصل اليها المالك ، الملك ، من غنى فاحش . اذن فالعلاقة بينهما جدلية ؛ فحالة الملك تكون سببا مرة ونتيجة مرة أخرى . وكذلك أبو عزة . وهذا الامر يتكرر أينما كان عندما يكون نظام الملكية الخاصة هو الملك ، حينها ينقسم المجتمع الى قسمين : أحدهما فقير جدا والآخر غني جدا .

وبعد أن دخلنا الى بيت الغني جدا ، قصر الملك ، ندخل الآن الى بيت الفقير جدا ، أبو عزة .

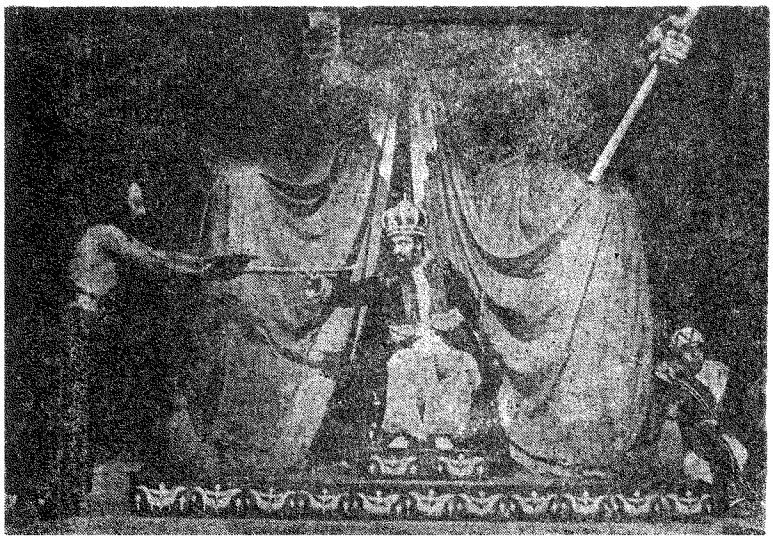
لنر ما يحدث ؛ ولكن لنتذكر اننا ما زلنا نعيش في اللعبة الواقعية ؛ أقصد المسرحية التي يسمونها الحياة والتي يعرضها علينا ونوس ، طبقا لما يراه في سير التاريخ على أساس اقتصادي . تقول اللعبة ما مضمونه : أن نظام الملكية الخاصة ينتج علاقات غير شرعية في العمل والانتاج ، ولكن هذا النظام يعتبر هذه العلاقات شرعية ، وهي ان لكل حسب مهارته وذكائه وحظه . وابو عزة رجل قليل الهمة وقليل الحيلة والذكاء ، ولهذا يتكاثف عليه أولاد الحرام ، هكذا تسميهم أم عزة ، وهم شهبندر التجار وامام الجامع ومن لفّ لفّهم ، ويسلبونه املاكه ،

فيصبح في أقصى حالات الفقر والبؤس والشقاء . فاذا كان المالك . الملك . قد تحول الى مجنون اثر البطر والفنى الفاحش . حيث لم يعد لديه مبرر للحياة . فان أبو عزة قد تحول الى مجنون اثر الفقر الفاحش الذي وقع عليه ، حيث لم يعد لديه مبرر للحياة أيضا . واذا علمنا بأن الاثنين يؤمنان بنظام الملكية الخاصة وشرعية وجودها وبالتالي نتائجها . فهما بالتالي ، رجل واحد ، أو وجهان لعملة واحدة ، لان واقعا كهذا ، يشبع فيه الانسان على حساب جوع الآخرين . يكون فيه المالك الاعلى ، رب الملكية ، أو رب الارباب ، أي الملك ، هو الوجه الذي تجتمع فيه كل الوجوه المؤمنة بهذا الواقع. فمن رب الدين . امام الجامع في المسرحية ، يأخذ رب الارباب قطعة ، ومن رب الاسرة ، أبو عزة ، قطعة ، ومن رب التجار . الشهبندر ، قطعة ، ومن رب العمل ، ورب العسكر . ورب ، ورب ، ورب ، الخ ... وكلها أسماء لشيء واحد هو الملك . فكل واحد من هؤلاء يشكل مملكة يكون فيها الملك والمالك .

هنا تنتهي المسرحية في واقع الامر بعد أن يستعرض لنا سعد الله ونوس حالة البؤس والشقاء التي تعيشها عائلة أبو عزة ، والتي تمثل القطاع الفقير من الشعب . ولكن سعد الله ونوس يرفض هذا الواقع، واقع الملكية الخاصة ، ويسعى الى تغييره ، ويعلمنا كيف نرفض بدورنا هذا الواقع اللاانساني . ولهذا فهو يطلب منا أن نبقى معه قليلا ليطلعنا على حقائق هذا الواقع وكيف يمكن تغييره ، من خلال لعبة وهمية . ويسألنا ونوس : هل تقبلون هذا الواقع ؟ ويجيب : ـ قطعا لا تقبلونه وتودون لو يتغير ، وكلكم يحلم بتغييره ولكنكم تعتقدون بأن المشكلة محصورة بشخص الملك ، ولهذا يحلم كل منكم بأن يكون ملكا لكي يغير الواقع بنفسه ، ومنكم من يحلم بأن يواجه الملك ليسترحمه ويطلب منه تغيير الواقع حتى يعمّ العدل وينتهي البؤس والفقر . وأنا أقول لكم بأن أحلامكم هذه مشروعة ولكنها ليست عملية ، لان المشكلة ليست في شخص الملك . وسوف أثبت لكم ذلك .

تعالوا الآن كي نلعب هذه اللعبة ، نستغل حالة الملك الذي يريد أن يكون فيها واحدا من العامة ويضع مكانه أبو عزة ، وذلك لغاية في نفسه ، ثم نستغل كون أبو عزة يحلم بأن يصبح ملكا لكي يقضي على العناصر التي كانت سببا لبؤسه وفقره وشقائه ، ونحقق لهما أحلامهما ولنر ماذا يحدث .

وفعلا تمضي اللعبة التي يقترحها ونوس ، وفي هذه اللعبة تتجلى عبقريته الفنية والفكرية وابداعه عندما ينصب المرآة ، التي ليست سوى اللعبة الوهم نفسها . ونتذكر هنا مرآة سعد الله ونوس في مسرحيته « حفلة سمر » ينصبها الآن أمام الملك وحاشيته ، وأمام أبو عزة ، وحاشيته ، ينصبها أمام العائلة الواحدة ،



فيقف الملك أمام المرآة فنرى صورته في داخل المرآة ، على هيئة أبو عزة ، والملكة على هيئة أم عزة ، والجارية ريحانة على هيئة عزة ، والوزير على هيئة عرقوب خادم أبو عزة . وهكذا يقف الكل ، أمام الكل ، والكل يشبه الكل ، لانهم نتاج واقع اقتصادي واحد بغض النظر عن بعض التفاصيل الجزئية ، المهم ان المجتمع كله نراه أمام نفسه عاريا من كل الاقنعة .. الا من قناع واحد هو حقيقة هذا الواقع الحقيقية وهي ان الملك في نظام الملكية الخاصة هو الملك ، سواء كان هذا الملك من أصل فقير أو من أصل غني ، وسواء كان رب أسرة أو رب دين ، أو رب عمل ، أو ... أو ... الخ . لذلك فأي تغيير لشخص الملك لن يفيد في شيء ، وسوف تبقى الحال على ما هي عليه بل وربما تزيد سوءا .

ولعل تاريخ الواقع العربي يكون خير شاهد على هذه الحقيقة التي يقدمها لنا ونوس ، فكم من لعبة سياسية في الواقع العربي ، وربما في العالم الثالث ، صارت ولم تثبت الا فشلها في تغيير هذا الواقع البائس . ان لعبة تغيير السلطة لعبة تكرر نفسها في كل مرة . هذه هي مقولة اللعبة ، فكيف نعرف ذلك ؟ يحقق سعد الله ونوس أحلام الجميع ، فيصبح أبو عزة ملكا ، ويعين خادمه عرقوب وزيرا له ، وأم عزة ، التي تحلم بأن تقابل الملك لكي تشرح له ما أصاب بيتها من مآس بسبب شهبندر التجار وامام الجامع ، يحقق حلمها فتذهب الى الملك الجديد ، أبو عزة ، وتأخذ ابنتها معها . وهناك في القصر يجتمع الجميع . وعندها تبدأ التعرية ويبدأ الاتهام والادانة والكشف التنامي لواقع أصبحنا نعرف مواصفاته ، انه واقع الملكية الخاصة ، حيث الزوج لا يتعرف على زوجته ولا هي تعرفه ، سواء كان ذلك بالنسبة للملكة التي لا تتعرف على زوجها أو بالنسبة لأم عزة التي لا تتعرف على زوجها . وأبو عزة ينسى خصومه ، لان التجار وامام الجامع لا يمكن أن يكونوا خصوم الملك ، لانهم دعامته .

وهذه الصورة ليست في شخص الملك أو القصر فحسب انما في الواقع كله ، في المجتمع كله ، والملك ليس الا فردا من هذا المجتمع ومن نتاج هذا الواقع ، فنحن نرى هذه الصورة نفسها حينما تذهب أم عزة الى أخيها ، قبل أن تقابل الملك ، تشكو له همها وبؤس حالتها ، لعله يساعدها ، ولكنها تفاجأ بأن أخاها يساومها على آخر شيء تبقى لها في الحياة وهو البيت الذي يسترها . فما معنى الاخوة هنا ؟! ان أخاها لم يتعرف عليها ، كذلك فان الملك ، زوجها ، لم يتعرف عليها ، وهذا له دلائل عميقة ، فمن جهة يظهر ان أواصر الاسرة في نظام اقتصادي تلك مواصفاته ، مفككة وعلاقاتها غير انسانية وبالتالي فان الاواصر والعلاقات بين الملك والرعية مفككة أيضا وغير انسانية ، لان العلاقة بينهما جدلية ، ويتجلى هذا الامر عندما تقول عزة لأمها وهما في القصر ، بأن الملك يشبه والدها ، وهذا يعني ان العلاقات الاسروية في مجتمع ما ، أو بصورة أصح ، ان نظام الاسرة في أي مجتمع هو نظام السلطة ، أو الملك ، أي ان السلطة الحاكمة هي في نهاية المطاف مرآة العائلة في المجتمع والعكس أيضا صحيح ، لانهما نتاج واقع اقتصادي واحد .

وما زلنا أمام الملك الجديد ، أبو عزة ، والكشف يتنامى لدينا بصورة مذهلة ومبدعة حقا ، فالمواطن ، الحاج مصطفى ، الذي كان ملكا ، يدين الملك ، أبو عزة ، لان هذا الاخير لم يتعرف على أهله وذويه ولم يتعرف على خصومه ولا حتى على نفسه . لقد أنكر وتنكر وانفصل عن أهله وجماعته مثلما فعل أول متنكر في التاريخ . واذا علمنا بأن الحاج مصطفى ، الملك سابقا ، قد فعل الشيء نفسه عندما تنكر لاهله وانفصل عنهم وارتدى ثوبا ذهبيا وصار مالكا يستأثر بالحصة الكبرى ثم صار ملكا ـ أقول اذا كنا نعلم هذا فتكون النتيجة المنطقية هي ان الحاج مصطفى يدين نفسه أيضا لانهما ، هو والملك أبو عزة ، شخص واحد . وبالمقابل يقوم الملك الذي كان المواطن أبو عزة ، بادانة المواطن أبو عزة ، وتجريسه أمام العامة ، وهو بهذا العمل ، يدين نفسه ويجرسها . وهكذا تكون الادانة للسلطة الحاكمة وللمجتمع في آن واحد لانهما مولودان من بطن واحد الا وهو نظام الملكية الخاصة .

أما ذروة التعرية والادانة والاتهام فانها تتجلى بعد أن تشتكي أم عزة للملك وتخبره بأن اللصوص يحكمون البلاد ، وينهبون أرزاق العباد ، والعدل نائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . الغش رائج ، والتعدي سائد ، لا سلامة ولا كرامة ، ولا شريعة ولا .. الخ . فتتهم امام الجامع والقاضي وشهبندر التجار بهذا كله . فيرد عليها الملك بقوله : « اذا كان داعية الملك ، امام الجامع ، باطلا ، وقاضيه باطلا ، وبيعة الناس باطلة ، فتكون النتيجة المنطقية ان العرش باطل ، والذي يجلس عليه باطل ، والناموس الذي يحكم البلاد باطل » . واذا علمنا ان ما قالته أم عزة ، هو الواقع تماما ، وعلمنا أيضا ان وجود أبو عزة على العرش لعبة غير شرعية وانه بالفعل باطل ، أدركنا ان ما قاله الملك أبو عزة ، حقيقة وواقع لا جدال فيه . وفي النهاية فان هذه هي الادانات التي نكتشفها نحن المتفرجين ونوافق عليها مباشرة . فاننا بالتالي ندين أنفسنا ونتهمها ، لان ما نراه في مرآتنا ، المسرح ، ليس الا نحن ، ليس سوى واقعنا الذي يرزح تحت مظلة نظام الملكية الخاصة .

وهذا يعني ان اللعبة الحلم التي قدمها لنا ونوس متضمنة في اللعبة الواقع ، وهذه كلها ، اللعبة الحلم واللعبة الواقع ، والتي تشكل المسرحية « الملك هو الملك » متضمنة في حياتنا الواقعية . اذن في داخل المسرحية ، ليست اللعبة الحلم سوى مرآة اللعبة الواقع . والمسرحية كلها ليست سوى مرآة المسرحية التي تحدث في حياتنا . ولعل جدلية الشكل والمضمون لدى سعد الله ونوس تبرز هنا بشكل جدلي وعميق ، حتى لا يكاد القارىء أن يفصل بينهما أبدا . ففي بداية اللعبة الحلم يقول زاهد : « نذكر بأنها لعبة ولنتراهن على النتيجة » . لقد فهمنا من هذه العبارة بأن ونوس يريد أن يذكرنا دائما بأن مسألة تغيير السلطة مجرد لعبة معروفة ومكررة ، ولذلك علينا أن نظل متيقظين لهذه اللعبة السياسية التي تجري في الواقع . ومن نفس العبارة يريد منا سعد الله أن نظل متيقظين لما يجري على المسرح وألا نندمج فيها ، أي اللعبة المسرحية ، حتى لا يسرح فكرنا فتضيع فرصة الفهم الفكري لما يجري أمامنا . على الجمهور أن يظل متيقظا مرتين ، مرة في حياته خارج المسرح حيث تتم لعبة تغيير السلطة على أرض الواقع ، ومرة اخرى حيث تتم على خشبة المسرح . لان النتيجة في المرتين واحدة . وعندما يقول ونوس « انها لعبة ولنتراهن على النتيجة » فهو يعني بأنه كاتب المسرحية ويعرف النتيجة التي تصل اليها . ويعني أيضا بأنه يعرف تاريخ هذه اللعبة في الواقع والحياة والتاريخ ويعرف قوانينها وأسبابها ونتائجها ، فلذلك فهو مستعد للمراهنة على نتائجها .

ويحق لنا هنا أن نتساءل : الا يعني ما تقدم بأن سعد الله ونوس يقدم لنا التاريخ من وجهة نظر تقدمية ، أي فهم التاريخ فهما اقتصاديا ؟! نقول : نعم . واذا كان الابداع في الفن معناه اظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا ومن ثم ادانة كل ما يتناقض مع هذا الكلام ، فقد حقق سعد الله ونوس هذا الابداع في الادانة ولم يتركنا قبل أن يقدم لنا الحياة كما يجب أن تكون . ويعلمنا كيف وبأية الطرق نصل الى الحياة كما يجب أن تكون .

وهنا حان الوقت الذي نكمل فيه الحكاية التي بدأناها عن ماضي المملكة وحاضرها ، لنعرف ما يجب أن يكون عليه مستقبلها . يقول عبيد : « تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء ، فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ، ثم أكلته . في البداية شعروا بالمغص ، وبعضهم تقيأ . لكن بعد فترة صحت جسومهم . تساوى الناس وراقت الحياة. ولم يبق تنكر ولا متنكرون » . هذا هو الحل اذن . أن يذبح الملك .

ولكن كيف يعالج سعد الله ونوس هذه المقولة في المسرحية ؟ انه يقدم لنا الوجه الآخر للملك . أعني عبيد . فكما ان بو عزة والملك شخص واحد ، فكذلك عبيد وزاهد شخص واحد . وقد رأينا أبو عزة في اللعبة الواقع ورأيناه في اللعبة الوهم ، اللعبة الحلم ، لكننا لم نر عبيد سوى في اللعبة الواقع . فلماذا ؟ هذا هو السؤال ، وهو الجواب أيضا عن نفسه ، أعني الجواب هو نفس السؤال : ان عبيد لا يحلم بتغيير الواقع فقط بل هو يعمل على تغييره ، لذلك فهو لا يخبرنا عن حلمه بل نراه يصنع حلمه أمامنا ، ولكنه يصنعه خارج لعبة تغيير السلطة لانه لا يؤمن بأية سلطة تأتي وتحكم على أساس الواقع الاقتصادي الموجود . ان عبيد الذي يمثل السلطة الثورية يرى ان السلطة ليست شخصا وليست أشخاصا ، انما هي نظام اقتصادي أولا وأخيرا ، ولذلك لا بد من تغيير الواقع كله ، نظام اقتصادي يجب أن ينتهي من جذوره ، أي أن يذبح ، وتوزع الملكية على كل الناس ، وبهذا يتساوى الناس فلا يبقى ملك ولا متملكون . ولا بد أن نذكر بأن عبيد ليس فردا ، أي انه ليس شخصا ، بل هو فكر جديد يناقض فكر الملكية الخاصة . ولعل هذا ما دعا سعد الله ونوس لان يبقيه بلا اسم عندما سماه عبيد ، وهذا ينطبق على الملك أيضا ، ويتضح لنا هذا عندما يقرر عبيد ان يترك بيت أبو عزة ، بعد أن تتعرف عليه الفتاة التي تنتظره ، عزة ، وفي حلمها انه سيخترق المدينة ليعطر هواءها الفاسد ويبقي جوها المسموم بالجور والذل . يتركها عبيد لانه لا يستطيع أن يحقق لها هذه الامنية في الوقت الحاضر ، فهو ليس « سوبرمان » أو آلهة تقول كن فيكون . تركها لانها تعرفت عليه كشخص وهو بالتأكيد يريدها أن تتعرف عليه كجماعة ، كنظام فكري اجتماعي بديل عن نظام الملكية ، وليس كشخص ، أو فارس الاحلام . وقد تركها ايضا لانها دخلت في اللعبة ، لعبة تغيير السلطة ، وهذه اللعبة توصلها الى القصر لكي تصبح جارية . وسوف تظل جارية في قصر الملك الى ان تنضج التناقضات بين الاغنياء والفقراء ، بين المستغلين والمستغلين ، فتحين الثورة ، ويأتي زاهد وعبيد ، اللذان يمثلان الشعب وسلطته الثورية ، في اللحظة التاريخية المناسبة ، لا يتأخرون ولا يبكرون ، ويشعلون نار الثورة ، ثم ينقضون على الملك ، الذي يمثل نظام الملكية الخاصة ، ويذبحونه ثم يوزعون لحمه ، أي الملكية ، على كل الناس بالتساوي، وبعدها تروق الحياة .

نتوقف هنا ونكتفي بهذا المقدار ، لاننا والحق يقال لا نستطيع ان نتكلم عن كل الشخصيات وعلاقتها باللعبة ، بسبب ضيق المكان . فكل شخصية في هذه المسرحية لها في التاريخ مقام وتحتاج وحدها الى دراسة فهذه المسرحية « الملك هو الملك » ليست عالمنا فحسب ، انها تمثل لعبة انسانية بدات منذ بدء التاريخ ، تاريخ الملكية الخاصة .

كل ما تكلمناه حتى الآن يتعلق بالمسرحية من حيث تأليفها ولكن ماذا عن العرض المسرحي الذي قام باخراجه أسعد فضة ؟

● لقاء القمة المسرحي المزعوم بين سعد الله وفضة ●

ان ما قيل حتى الآن عن لقاء القمة المسرحي بين المؤلف سعد الله ونوس والمخرج أسعد فضة ، في مسرحية « الملك هو الملك » لهو قول ينطوي على كثير من المبالغة ويحتاج الى وقفة ضرورية ، حتى وان كانت قصيرة . لمراجعة الحسابات ووضع النقاط على الحروف. وأول ما يخطر في الذهن عند مناقشة العرض المسرحي هو السؤال التالي : ترى هل تم اللقاء فعلا بين ونوس وفضة على المستويين . الفني والفكري ؟ أم ان اللقاء كان شكليا ؟ واذا أردنا الاجابة على هذا السؤال نقدم جوابنا بصيغة سؤال آخر : هل يكفي ان يختار المخرج نصا مسرحيا لمؤلف ما حتى يكون من حقنا ان نسمي ذلك لقاء قمة بينهما دون أي اعتبار لشروط اللقاء ؟! اننا نقول لا يكفي . وهذا بالضبط ما حدث مع المخرج أسعد فضة . لقد تم اللقاء بينه وبين ونوس من ناحية اختيار النص فحسب . ولم تستكمل بعد ذلك شروط اللقاء . أي انه كان لقاء شكليا لم يحقق أي تكامل بينهما لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون ، علما بأن سعد الله ونوس قد حقق في مسرحيته المعادل الفني لكل لحظة فنية وحافظ على هذه الجدلية حتى آخر لحظة في المسرحية . وكانت فرصة أسعد فضة ، كبيرة ان يقع بين يديه نص من هذا النوع مليء بامكانيات الابداع في الاخراج المسرحي .

نقول كانت فرصة كبيرة لأسعد فضة ولكنه اخفق في اصطيادها ، فجاء اللقاء بينه وبين ونوس ، باهتا الى أبعد الحدود ، فما كان للتكامل الفني والفكري للنص المسرحي الا ان فقد مكانه على خشبة المسرح ، وظل يدور في حلقة ابداع المؤلف فقط ، واكتفى المخرج أسعد فضة ، بقراءة الابداع علينا من خلال ممثليه وخشبته ومؤثراته الموسيقية وديكوراته . وعندما نقول

كان اللقاء باهتا فهذا يعني بأن العرض المسرحي بكافة مؤثراته كان قزما امام النص المسرحي العملاق . وبالتالي فان الفهم الفكري والفني لهذا النص كان غير ناضج . ومن ثم كان العرض المسرحي اقل بكثير من طموح النص ومن طموحنا . نقول هذا الكلام ونحن نعرف كل ما يترتب علينا من مسؤولية ادبية وفنية لتوضيح هذه المسألة حتى لا يقال ما يمكن أن يقال من تحامل أو هجوم على المخرج غير مبرر . والى ما هنالك من ألفاظ قد نتهم بها . وعند توضيح المسألة نقول : ان مما لا شك فيه أن المخرج أسعد فضة بذل جهده ليقول لنا ما اراد أن يقوله المؤلف ولكن المشكلة الاساسية ، والتي تجاوزها سعد الله في التأليف . لم يستطع المخرج أن يتجاوزها في العرض المسرحي ، الا وهي مشكلة الايصال . فليس المهم ان تقول ولكن المهم ان تعرف كيف تقول وهنا ، في راينا ، تكمن المشكلة الاساسية . لذلك استطاع ونوس أن يقول وعرف كيف يقول بينما لم يستطع أسعد فضة أن ينقل هذه العملية فنيا على خشبة المسرح . واول خطأ وقع فيه المخرج، هو انه اكتفى بقراءة النص المسرحي المكتوب ثم نقله الى خشبة المسرح كما قرأه دون أي اضافة او تعديل ، ولا نقصد بالتعديل ، أن يغير المخرج في النص ، لا ليس هذا ما نريد وانما قصدنا ان يبحث عن الاسلوب المناسب الذي يمكن ان يتلاءم مع الفكر المطروح والشكل الفني المطروح في النص المسرحي . والا يكتفي بالسطور المكتوبة بل كان عليه ان يدخل الى معالم السطور المخفية ويكتبها عرضا مسرحيا ، ولو قمنا بمراجعة عقلية بسيطة للنص المكتوب لوجدنا انه يتطابق مع العرض المسرحي حرفيا بما في ذلك الملاحظات دون أي ابداع للموقف او خلق اي معادل مسرحي للكلمة او المشهد المكتوب . ولا ادل على ذلك من الغياب العرائس التي لم يستفد منها المخرج على الاطلاق واكتفى بوضعها كما وضعها المؤلف دون زيادة او نقصان . وهذا الخطأ ، النسخ المحض للنص المسرحي . دفعه الى اغفال اهم ركن ، فني وفكري ، من أركان المسرحية الا وهو البناء النقدي للشخصيات في الهيكل العام للمسرحية . ففي حين كانت الشخصيات تنتقد نفسها وغيرها والمشهد ينتقد نفسه وغيره والفكر وغيره من خلال البناء الكلي للمسرحية ، لم يكن للمخرج او الممثل او الديكور او الموسيقى اي دور ابداعي في النقد سوى نسخ هذا النقد نسخا حرفيا ، او تقليدا أجوفا للنقد . ونوضح المسألة اكثر فنقول ان الاسلوب البرشتي ، الذي دخل في بناء الشكل والمضمون في النص المسرحي فقد وجوده عندما لم يدخل في بناء الاخراج . ونضرب في شخصية عزة مثلا لذلك ثم نعممها على كل الشخصيات والمؤثرات الاخرى في العرض المسرحي . عزة عبارة عن انسانة لها دور في الحياة تمثله كأي انسان منا له دور في الحياة يؤديه . ولكن عزة نفسها ممثلة مرة اخرى في المسرح وتمثل دور نفسها على المسرح من خلال مسرحية مكتوبة، مشغولة من الحياة بواسطة مؤلف . ولكن عزة الشخصية المسرحية نموذج للفتاة الرومانسية في الواقع الله ، اذن فهي تمثل شخصية نفسها على اساس انها نموذج لكثير مثلها — وهنا ينطلق ونوس من الخاص الى العام — ولكن عزة الممثلة في المسرح لها موقف نقدي من عزة التي في الواقع — وهذا استنتاج من معرفتنا لدور المسرح ووظيفة الفن — وبالتالي فان عليها أي عزة الممثلة في المسرح . ان تسخر من عزة التي في الواقع . ولا بد ان تظهر هذه السخرية بشكل كركتيري، أي انه في النتيجة كان من المفروض على الممثلة ، فايزة شاويش ان ترسم لنا عزة الواقعة على المسرح رسما كريكتيريا ، ويتضمن هذا الرسم موقفا نقديا ساخرا من هذه الشخصية الرومانسية التي تحلم بالانسان السوبرمان لكي ينقذ المدينة ويعطر جوها الفاسد . وما قامت به فايزة شاويش ، هو رسم جدي واندماج حقيقي في شخصية عزة بينما كان يجب العكس . وهذا ذنب المخرج .

هذه هي التركيبة الفنية والفكرية لشخصيات واحداث « الملك هو الملك » واعتقد ان هذا ما دعا سعد الله ونوس الى ان يجعل ممثلي المملكة الخيالية عبارة عن لاعبي سيرك ، لان لاعبي السيرك من المعروف انهم يؤدون أدوارهم بشكل كريكتيري ، يشبه الواقع ولكنه ليس نسخة طبق الاصل عنه ويبدو أن اسعد فضة لم ينتبه للمرآة المضلعة التي نصبها ونوس على المسرح ولو انتبه لهذه المرآة ورأى الشخصيات في داخلها وكيف تبدو أشكالها الكريكتيرية المضحكة . لأدرك على الفور أي عالم هي المسرحية وأي عالم آخر كان هو يفكر فيه . وأعتقد ان الاسلوب المسرحي الذي كان يتناسب مع هذه المسرحية فنيا وفكريا ، هو أسلوب الـ « جروتسك » . أي المبالغة . وهو من افضل الاساليب المسرحية الذي تنطبق عليه مواصفات « الملك هو الملك » من حيث بناؤها الفني والفكري حتى نصل الى الجمهور كما أرادها ونوس وحتى نراها كما يجب أن تكون. ولا أبالغ لو قلت بأنه كان على العرض المسرحي ان يشكل بمجموعه رسما كريكتيريا ، وأقصد أنه كان يترتب على الموسيقى ان تتخذ موقفا نقديا كريكتيريا مما يجري على المسرح والديكور كذلك والملابس والأداء التمثيلي والحركة ، وبكلمة واحدة العرض بشكل عام كان يجب ان يكون لوحة كريكتيرية مضحكة وناقدة لواقع مخيف ، وبهذا ينطبق على المسرحية المثل القائل : شر البلية ما يضحك. ونضرب مثلا واقعيا على هذه المسألة . فلو طلبنا من الممثل يوسف حنا أن يمثل لنا شخصية يوسف وهبي فلا شك بأن ليوسف حنا، الممثل، موقفا نقديا من اسلوب التمثيل الذي يقوم به يوسف وهبي . ولهذا سوف نرى الممثل يوسف حنا ، يقلد يوسف وهبي بطريقة نشعر من خلالها انه يسخر من هذا الاسلوب وبالتالي يرفضه .

ويدفعنا نحن المشاهدين لرفضه أيضا . وهذا ما يريده برشت ، وأراده سعد الله ونوس في « الملك هو الملك » .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كان على أسعد فضة أن يراعي البديل ، الفكر البديل للواقع ، ويجهد نفسه فنيا من أجل التحضير لهذا الفكر حتى لا يمر على المشاهدين مرورا مملا لا يحتمل ، وهو الشكل الجاد للصورة الكريكتيرية في الواقع المرفوض . ونقصد بهذا المشهد الفكري والسياسي الهام الذي يتم بين زاهد وعبيد . فهذا المشهد يعتبر الذروة الفكرية البديلة عن الملكية الخاصة . وكان يجب ان يظهر على المسرح بشكل ممتع وواضح حتى يستطيع الجمهور ان يتقبله ويتعلم منه . أما الذروة الايجابية الثانية في المسرحية فهي المشهد الاخير ، عندما تقوم مجموعة الممثلين برواية الجماعة التي ذبحت ملكها . لقد بدت الحكاية في العرض المسرحي وكأنها حيادية تماما بينما هي في حقيقة الامر موقف تحريضي يجب أن يؤدى بنفس قوي وحاد وهجومي .

من كل ما تقدم أردنا أن نؤكد بأن العرض المسرحي كان عبارة عن الانفعالات الاولية للمسرحية ، أي انه اعتمد على الأوليات الفكرية والفنية في المسرحية . والفن ليس الاوليات وليس الانفعال الاول بل انه البحث عن الجوهر وعن المخفي ، لان المخفي أعظم ، وهذا ما لم يستطع العرض المسرحي أن يقدمه . ولهذا فقد كان باهتا أمام عظمة النص . ولهذا فقد أصاب المسرح القومي مرة عندما اختار النص وأخفق مرة أخرى عندما لم يستطع ان يكون في مستوى النص . وعلى كل حال في مملكتنا الفنية ، في التوازن السلامة .

أما بالنسبة للممثلين فلا شك انهم كانوا جميعا أفضل مما رأيناهم سابقا باستثناء ياسين بقوش ، الذي كانت تفريه ضحكات الجمهور فيميل الى التهريج في أكثر الحالات. ويوسف حنا كاد أن يكون رائعا لولا هذا الاداء المسرحي المعروف لدى يوسف حنا بصورة دائمة ، وهو التشديد على الكلمات ومطها والتأكيد عليها وكأن الكلمة تحتاج الى كماشة ، لنخرج الى الحياة . وكذلك نجحت اميمة الطاهر ، كعادتها ، في أضفاء حيوية ناضجة على الدور الذي تؤديه . اما عصام عبجي فكان يحتاج الى ليونة اكثر وان كنا لا ننكر بأنه بذل مجهودا كبيرا في محاولة التوصل الى جوهر دور صعب كهذا الذي قام به . والاسماء كثيرة منها فايزة شاويش ، عبد المولى غميض ، محمد الجبولي ، ومحمود جركس ، الذي نعتقد انه ، كما عرفناه ، كان يؤدي دوره كما يجب أن يؤديه حسب وجهة نظر المخرج . وقد نجح في ذلك دون افتعال او خروج عن المعتاد . ونخص بالذكر ، اسكندر عزيز ، الذي كان يمثل مشهدا من أصعب المشاهد دون ان يقدم له المخرج أية مساعدة فنية أو أي معادل فني للمشهد ، ورغم كل ذلك حاول ان يقدم المشهد بشكل يجعلنا نقبله وقد نجح بدوره كممثل لان المشهد بحاجة لاكثر من اتقان ممثل له . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لم يستطع أي ممثل أن يكون ناطقا للفكر المطروح لان المسألة ليست في اتقان الدور وانما فيما يمكن ان يقوله الدور . والذنب في هذا يعود الى الاسلوب الذي فرضه المخرج على الممثلين . وهذا ينطبق على بقية المؤثرات الاخرى كالموسيقى والديكور والملابس، فكلها كانت عادية بل وعادية جدا بالنسبة الى نص غير عادي . واذا كان لا بد من كلمة أخيرة نقول : لم يكن عرض مسرحية « الملك هو الملك » مرآة نص مسرحية الملك هو الملك ، وبالتالي لم يكن أسعد فضة مرآة سعد الله ونوس . الا ان المسرحية كانت فاتحة خير على الموسم المسرحي لهذا العام .

دمشق — **زهير حسن**

صدر حديثا

التراث الفلسطيني والطبقات

تاليف

علي الخليلي

« غاية هذه الدراسة ، في الاساس ، مساهمتها في تكريس التراث الشعبي العربي الفلسطيني داخل نمو الثورة وتصاعدها .. واداة الدراسة المركزية هي الامثال الشعبية الفلسطينية باعتبارها جزءا اساسيا من التراث الشعبي الفلسطيني ... وهي تؤكد القدرة الفذة لمجتمعنا العربي الفلسطيني على الصمود والحيوية والنمو والتطور طالما هو محتفظ بتراثه الشعبي ، هذا التراث الذي تحاول الامبريالية والصهيونية ، متساندتين متلاحمتين ، قتله وتدميره ، انكارا لوجود شعب فلسطيني .. ولذلك فان كل احياء واثراء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي الفلسطيني بكافة اشكاله والوانه هو دعم للثورة وتكريس لها ، كما انه اضاءة للمنافي الفلسطينية ولحمة لها .. »

— من المقدمة —

منشورات دار الآداب