مسرحية

"فاميليا" الجعايبي واستقصاءات المسرح التونسي المدهشة

صبري حافظ

لا شك أن النهضة المسرحية التي عاشتها تونس خلال العقود القليلة الماضية، – وأدّت فيها دوراً كبيراً فرقةُ «المسرح الجديد» منذ أن تشكلت نواتها الأولى في فرنسا ثم تبلور مشروعها المسرحي بعد عودة أبرز عناصرها الفاعلة في تونس، – هي واحدة من أبرز حركات الحداثة في المسرح العربي المعاصر. وهي كأي حركة حداثية كبيرة لم تنهض من فراغ، وإنما سبقتها مراحل من الإعداد والتطوير برزت فيها تجربة «فرقة الكاف» مع المنصف السويسي و «مسرح الجنوب» بقيادة رجاء فرحات. لكنَ فرقة «المسرح الجديد» كانت البؤرة التي صبت فيها عملية الوعي بدور المسرح المغاير، ونضجت على نيران تجاربها الهادئة شفراتُهُ المتميزة ولغته الركحية – حسب التعبير التونسي الأثير – الراقية. فقد كان أغلب أعلام هذه النهضة المسرحية من الجيل الذي تربى صبياً على الاهتمام بالمسرح إبان ازدهار المسرح المدرسي في تونس، وانفتح وعيه شاباً على تجارب المسرح الفرنسي وتقنياته العالية، ثم غامر بحصيلته الدرامية ليبلور هموم المجتمع المغاربي في فرنسا، قبل العودة بحصاد تجربته كلها ناضجاً إلى تونس للتعبير عن واقعها وهمومها في «الورثة» و«غسالة النوادر» و«الام» و«عرب» وفي تجارب أخرى خارج نطاق «المسرح الجديد» كانت أبرزها «اسماعيل باشا» لتوفيق الجبالي ومحمد إدريس و«جحا والشرق الحائر» لرجاء فرحات.

والواقع أن السر في النجاح الكبير الذي حققته فرقة «المسرح الجديد» التونسية وغيرها من تجارب المسرح التونسي الحداثية التي انبثقت عنها أو واصلت تجربتها الشيقة، يعود إلى تأسيس رواد التجريب في المسرح التونسي لـ «الكتابة الركحية» أي الكتابة من فوق خشبة المسرح. وهي كتابة مغايرة للمفهوم السائد قبلها في الكتابة المسرحية والذي ينهض على كتابة المسرحي لنصه في «برجه العاجي» ثم تقديمه للمخرج ليجسده على الخشبة. ذلك أنّ الكتابة الركحية تحيل عملية التأليف المسرحي ذاتها إلى ساحة مفتوحة للتجريب المستمر الذي يتخلق عبره النص المسرحي مشهداً مشهداً من فوق الخشبة. وتتضافر فيه كل عناصر العمل المسرحي بلغاته المتعددة من بصرية وحركية وسمعية ومنطوقة في بلورة المشهد وفي صياغة حركية العمل ككل. فكل جملة تخضع للتجريب المستمر الذي يختبر إيقاعها، ووقعَها على المشهد كله، ومدى تناسقها أو تنافرها مع بقية مكوناته، وموقعها من فضائه، ثم يحورها وفقاً لكل هذه العوامل الحركية والبصرية المختلفة حتى يستقر على أوفق الصيغ المعبرة درامياً عما يريد توصيله للمتلقي. ولا يعني هذا أن الكتابة الركحية هي نوع من التأليف الجماعي المرتجل، وإن استفادت من تجربة الارتجال واشتراك الممثلين في تعديل النص المسرحي.. ولكن ما يعنيه في المحل الأول هو أن «درامية» النص المسرحي تحتل المكانة الأولى في عملية الكتابة له، وتخضع هذه العملية للحوار المستمر مع بقية شفرات العمل المسرحي ولغاته المتعددة، بالصورة التي يتخلق معها نصّ متعدد الأصوات واللغات (أي polyphonic بالمعنى الباختيني لهذا المصطلح). فالحال أنّ الكتابة الركحية، وخاصة في تجاربها الناضجة التي تبلورت في السنوات الأخيرة لدى توفيق الجبالي والفاضل الجعايبي وعز الدين قنون وغيرهم، تفضي في نهاية الأمر إلى نص ثابت غير مفتوح ....بمعنى أنه لا يسمح بتغيير أجزائه، أو بالارتجال فيه، أو بتحوير مشاهده، حيث تنتهي مرحلة التجريب فيه ليلة افتتاح العرض عادة.

الفاضل الجعايبي صمد وحده مصراً على أن يُبقي راية «المسرح الجديد» مرفوعة بعد أن انفض عنها فرسانها الأوائل: فقد أسّس توفيق الجبالي تجربته المتفرِّدة الجميلة في «التياترو»، واعتصم محمد إدريس بقلعة «المسرح الوطني» الخاوية، وساخت أقدام فاضل الجزيري في رمال الشعبوية الناعمة ومغازلة صياغات «النوبة» و «الحضرة» الهابطة، واختطف الموتُ الحبيبَ المسروقي بشاعريته الدرامية المتألقة. والجعايبي هو واحد من أبرز فرسان الكتابة الركحية والحداثة المسرحية في تونس بل وفي العالم العربي كله. وقد تابعتُ بقدرِ الإمكان تجربة «المسرح الجديد» الشيقة في إنجازاتها الأولى التي شاهدتُ بعضَها على شرائط فيلمية؛ وتابعتُ بعضها الآخر في المسرح أو عبر نصوص مطبوعة؛ ثم تتبعتُ مآلها بعدما انفضّ عنها عددٌ كبير من نجومها الأوائل وتحولت الى تجربة الفاضلين: الجعايبي والجزيري؛ وشاهدتُ أعمالَها بعد انفصال فاضل الجزيري عنها واستئثار الجعايبي هو والممثلة القديرة جليلة بكار بها. كما تابعت عدداً من روافد المسرح التونسي التي نهلت منها في الجيل اللاحق لجيل رواد «المسرح الجديد». وإذا كانت أبرز تجارب اللاحقين في تصوري هي تجربة نور الدين الورغي في «مسرح الأرض»، وعز الدين قنون في «المسرح العضوي»، ورجاء بن عمار في «مسرح فو»، فإنّ أبرز تجارب جيل «المسرح الجديد» هي: تجربة الفاضل الجعايبي الذي استمر وحده باسم الفرقة القديمة منذ «العوادة» وحتى «فاميليا» مروراً بـ «كوميديا»... وتجربة توفيق الجبالي الذي أسس مسرح « التياترو» وأحاله

إلى فضاء ثقافي ومسرحي شامل يعج بالتجارب الجديدة ويتفجر بالطاقة الدرامية والفنية. لذلك سعدت سعادة كبيرة حينما علمت أن شمل أبرز فنانين تونسيين أنجبتهما تجربة «المسرح الجديد» قد التأم في «فاميليا» الفاضل الجعايبي التي قدمها في «تياترو» توفيق الجبالي.. وكأنما كانت «فاميليا» إيذاناً بالتآم شمل «العائلة» المسرحية القديمة، واجتماع أكثر أفرادها إخلاصاً وموهبةً وجدية.

* * *

تبدأ «فاميليا» – وهو عنوان آثر فاضل الجعايبي استعماله بدلاً من كلمة «عائلة» لدلالاته الطبقية المعينة في الاستخدامات اللغوية لشريحة محددة من المجتمع التونسي من ناحية، ولارتباطه بمعنى الألفة والحميمية من ناحية أخرى – بدايةً تؤسس كل هذه الدلالات المتراكبة. تؤسسها مرة بالتوافق حيث نجد أن علاقة التهامي حصيرة (الذي قام بدوره الممثل القدير كمال التواتي) بالشقيقات الثلاث تنهض على الخوف منه والرغبة الحميمية فيه معاً؛ وتؤسسها مرةً أخرى بالتناقض إذ إن المسرحية في إحدى مستوياتها تعد دراسة في تمزق العلاقات الأخوية الحميمة ... هذا علاوة على أن استخدام الكلمة الايطالية Famílgia بدلاً من رديفتها العربية «العائلة» يثير تساؤلاً مبدئياً حول اللغة، وهي واحدة من أبرز عناصر التجربة المسرحية الجديدة للجعايبي؛ لا اللغة بمعناها الضيق فحسب، بل اللغة بمعناها المسرحي الشامل أيضاً الذي تدخل فيه كلُّ مكونات المشهد المسرحي الحركية والبصرية.

فالمسرحية تقدم لنا لغةً درامية راقية تقترب كلُّ تفاصيلها من الشعر المسرحي الخالص الذي يتجلى لنا: في تشكلات الفضاء المسرحي؛ وفي السيطرة على حركة الممثلين فيه؛ وفي الاستخدام الحاذق للألوان والإضاءة؛ وفي تطوير تقنيات تأطير المشاهد؛ وتكثيف حركة الزمن وتطور الحدث في المسرحية من خلال تلك النقلات التي تلعب فيها المراوحةُ بين الإظلام والإضاءة في وضع آخر دوراً تلخيصياً باهراً؛ وفي استخدام الضوء والظل وجدل العلاقة بين الجسد أو الشيء وظله الذي يوشك أن يكون نوعاً جديداً من خيال الظل المدغم في تكوين المشهد بعفوية فائقة؛ وفي السيطرة المحكمة على إيقاع الحركة المسرحية وعلى النقلات اللينة بين المشاهد؛ وفي اللجوء للرقص الإيمائي كعنصر من عناصر الترويح الدرامي كلما تصاعدت الانفعالاتُ إلى ذرى متوهجة حادة ... وفي الاستخدام الحاذق للتوهيم والتغريب معاً من منطلق جديد ولكنه بالغ الرهافة والشاعرية، تتجلى لنا ملامحه في استخدامه لبعض تقنيات التمثيل العضوي الآلي Biomechanical الذي بلورته تجربةُ مايرهولد المسرحية، أو ما أود أن أدعوه بخلع الأقنعة العضوية الذي قدمته لنا بمهارة فائقة الممثلةُ الفذةُ المدهشة جليلة بكار في عرضها لحالات المرأة المتعددة في مشهد «هاكة» أي هكذا، ثم تبعتها في ذلك الممثلتان المجيدتان صباح بوزويته وفاطمة بن سعيدان. كل هذه المفردات الأساسية في العمل المسرحي جزء لا يتجزأ من لغة العرض، خاصة إذا ما علمنا أن مخرج هذا العرض (الفاضل الجعايبي) هو مؤلفه الذي يستخدم منهجَ الكتابة الركحية ويوظف كلَّ مفردات لغة العرض المسرحي لتوصيل رسالته للمشاهد.

وهذا أمر تؤكده البداية المسرحية. فقد كان ضرورياً أن تبدأ المسرحية، وفقاً لقانون المفارقة البنائي، من لحظة تأسيس الفراغ وتكريس المشهد المسرحي البسيط بمقاعده ومنضدته وبيانوه وفضائه المنزلي الحميم على حساب التوقعات التقليدية، وكأننا في إطار استعادة لمشهد الفاضل الجعايبي البسيط المألوف في مسرحيتيه السابقتين. ثم يتم إشعال نيران التوتر في خلفية القاعة المظلمة من خلال تلك الأشباح التي تتشاتم وتتباصق وتشتم المشاهدين كذلك وتبصق عليهم، في أكثر الافتتاحيات المسرحية ملاءمةً للواقع العربي الرديء. وليس غريباً أن تكون البداية بتلك المشاتمة الحادة عقب العودة من المقابر، ولا أن تندلع نيرانُها في خلفية المسرح فتجبر المشاهدين جميعاً على النظر إلى الوراء والانصراف – ولو مؤقتا– عن الخشبة الفارغة. ذلك أن المسرحية كلها تتطلب منا جميعاً أن نلتفت إلى الوراء وأن نتمعَّن في ماضينا وتجربتنا وتاريخنا لعلنا نستطيع بذلك أن نتعرف على هويتنا. والحق أنّ البداية بطقس المهانة وتقريع الذات وتجريح الآخرين وسط ظلام العمى العقلي الدامس بتلك اللغة

المسرحية تستهدف خلق استعارة درامية للواقع العربي المتردّي!

الشعرية المتفجرة عنفاً وزراية قد استطاعت أن تؤسس سيطرة الفراغ على المشهد وحِدّةَ التوتّر فيه في آنٍ واحد. كما لفتتْ أنظارَ المشاهدين منذ اللحظة الأولى إلى أهمية اللغة المشهدية وتشكّلات الفضاء المسرحي في العمل كله من خلال جدل اللحظات الأولى بين المشهد الفارغ والطرقة المزدحمة بالصراع. فالمسرحية تستهدف خلق استعارة درامية للواقع العربي المتردّي، الذي يتجسّد تردّيه في كلّ جزئية من جزئياته. هي هنا تونسية، مغرقة في تونسيتها، لكن طقسيتها وإحالاتها الشعبية وأعدادها السحرية تفتحها على الأفق العربي، بل والإنساني برمته.

* * *

وتعتمد الحبكة المسرحية على مجموعة من العناصر الأساسية في مسرح فاضل الجعايبي. فهناك عنصر الحبكة البوليسية الذي شاهدناه في «العوادة»، وهناك الاستقصاءات النفسية التي تنهض عليها «كوميديا»، وهناك ميثولوجيا الحياة اليومية في بُعْدها التاريخي الذي شاهدناه في «عرب»، وهناك معاضلة الذات وتبكيتها اللذان يسريان في «غسالة النوادر». لكنّ «فاميليا» برغم انطوائها على عناصر تربطها بكل هذه المسرحيات السابقة تتجاوزها جميعاً لتقدم لنا نوعاً فريداً من النبش في الذاكرة. إذ تبدو المسرحية في بعد من أبعادها وكأنها مرثية للزمن وللذاكرة، ونبشٌ في طواياهما عن معنى التاريخ وحقيقة الهوية. وهو موضوع أثير لدى الفاضل الجعايبي في «عرب» وفي فيلمه الأخير «شيشخان». وتتكشف كلُّ هذه الأبعاد المتراكبة في المسرحية من خلال قصة ثلاث أخوات، كُبراهُنّ جاوزت السبعين وصغراهنّ تجاوزت الستين

واعتزلن العالَم بعدما خضنَ غمارَ تجربته بالترميل أو الطلاق أو العنوس، ثم حاول رجلٌ عجوز أن يتدخل في حياتهن بغية السيطرة عليهن والاستفادة المادية والاجتماعية منهن، فانتحل شخصيةَ مفتش شرطة يريد التحقيقَ في حياتهن ومعرفة تفاصيل وفاة أختهن التي ماتت مؤخراً، ليجد من خلال التحقيق الثغرةَ التي نفذ منها إلى كلٍّ منهن على حدة. ومن خلال هذا التحقيق الذي تمتزج فيه العناصر البوليسية بالعناصر الملهاوية والمأساوية معاً تبدأ عمليةُ كشف الذات ومساءلتها. وتتخلق عمليةُ طرح كل أخت في مواجهة الأخرى واستخدامها ضدها. وتتبلور لعبةُ الأرقام السحرية، لأننا نعرف بعد تفتح الحدث أن هؤلاء الأخوات كنّ في ربيع العمر سبعاً، خطف الموتُ منهن أربعاً، فصرن في شتائه ثلاثاً، بكل الدلالات السحرية لتلك الأرقام.

وتنهض المسرحية في بعد من أبعادها على الجدل بين الشقيقات الثلاث الحاضرات، وأخوتهن الأربع الغائبات. وقد أحال ظهورُ مفتش الشرطة المزيف «التهامي حصيرة» عددَ الأخوات الحاضرات به إلى رديف للأربعة الغائبات. فنحن في حقيقة الأمر بإزاء أربعة حاضرين وأربع غائبات يلف الغموضُ والالتباس غيابَهُنّ. الشقيقاتُ الثلاث (وهناك مجموعة من التناصات المتراكبة في لاوعي النص، لا التناص مع شقيقات تشيخوف الثلاث وحدهن، ولكن مع عجائز بيكيت، وعرّافات شيكسبير كذلك) يجسِّدن حالاتٍ ثلاثاً: العانس والأرملة والمطلقة، أو مواقف أساسية ثلاثة في حياة المرأة في هذا العمر؛ وقد بلغن جميعاً من العمر أرذله، ومن هنا فإنهن يقفن على الحافة الفاصلة بين الموت والارتداد للطفولة بدرجاتها المتنوعة. وقد استحلن إلى مرآة تعكس لنا شيخوخةَ مجتمع بأكمله. لقد عشن سبعين عاماً من حياة مجتمعهنّ، لكن ماذا بقي فيهنّ من تلك السنوات؟ لا شيء إلا مجموعة من الخرافات والتواريخ والذاكرة المطموسة، كذاكرة العرب جميعاً. استحالت التواريخُ لديهنّ، كما هو الحال مع عرب مرحلة التردي والتخبط ونهش الذات، إلى نوع من الخرافات والشعوذات. وتعمق شعورهنّ بالعجز والقهر والتهميش والضعة. واستخدمت إحداهنّ التسلطَ ضد شقيقتيها وعينتْ نفسَها حاكماً مطلقاً يتحكم في كل صغيرة أو كبيرة في حياتهنّ، بينما لجأت الأخريات إلى المكر والحيلة. وأما المتسلطة على شقيقتها، فإنها سرعان ما تستحيل إلى شيء آخر عندما تواجه المفتش الزائف الذي ينهض منهجه – كمنهج كل دخيل يتحكم فينا – على التفريق بين الشقيقات، ومواجهة كلٍّ منهن على حدة، والانفراد بها بمعزل عن الأخريات.

بهجة – ويالمفارقة بين الاسم والشخصية، بين الكلمة والفعل حيث تسقط الرغبة – هي الأخت الوسطى التي لم تعرف البهجة بحق، وتعترف، بعد طقس المكاشفة والتعرية المدمر، بأنها قتلت شقيقاتها لتنهب أموالهنّ.. بل تحاول أن تفعل بشقيقتها الكبرى بنوبة، ما فعلته من قبل بشقيقتها «زهرة» التي ماتت بعد جرعة زائدة من الدواء. وأما الأخت الصغرى فإنها لا تزال تتعلل بأنها صغراهن وأكثرهن تشبثاً بالحياة: فهي لا تزال تنبض بالشبق والشهوة بالرغم من كر السنين، وتتمرد على ناموس حياتهنّ الذي يدور في فلك مرير «ناكلوا في القوت ونستنوا في الموت» بعد أن جردتهنّ الشيخوخةُ عضوياً، وجردهنّ المجتمعُ موقفياً من كل حق في الاستمتاع بالحياة، وقد حرمتهنّ المقاديرُ من الأولاد. فبهجة التي أرادت أن تكون فنانة مسرح ومغنية، حرمها زوجها من أي فرصة لتحقيق حلمها باسم تجهيزها للحلم نفسه. ولذلك فإنها تواظب على زيارة قبره كل خميس، لا للترحم عليه، وإنما لتبصق عليه في طقس متكرر من الشماتة والتشفي. وحينما تقابل صورتها الجديدة في المقابر متمثلة في تلك المرأة الشابة التي تريد أن تحقق حلماً مشابهاً في أن تكون مغنية، لا تألو جهداً في مساعدتها وفي تزويدها بكل ما تستطيع تقديمه لها من مال، بالرغم من أنها لا تعيش في بحبوحة من العيش. وهي تعترف للمفتش المزيف بأنها لا تفعل ذلك بدافع حب الخير أو تشجيع الفن أو حتى الفرح برؤية ما حُرمتْ منه وقد تحقق في ابنة جيل تال، بل بدافع الشماتة والانتقام من ماض حَرَمَها من حلمها الإنساني البسيط. إن بهجة / جليلة بكار ستظل من الشخصيات المسرحية التي لا تُنسى في المسرح العربي برمته؛ فهي امرأة ممرورة معذبة بحلمها الذي لم تغتفر تدميره، ومن يحقّ له اغتفار ذنبِ مَنْ دَمَّرَ أمله؟! ومع ذلك فهي قادرة على السيطرة على تيارات الدمار التي تحاول العصف بها وبشقيقتيْها. وهي أكثر شخصيات المسرحية قوةً، وهي التي تكبح جماح غرائز شقيقتها الصغرى (الممثلة المجيدة صباح بوزويتة) وتمنعها من أن تجرهنّ جميعاً الى الخراب. لكن هل تستطيع بهجة أن تقود سفينتهنّ المحطمة إلى بر الأمان؟ هذا سؤال من أسئلة المسرحية، بل الواقع العربي، المعلقة.

لكن الشقيقة الصغرى التي لا تستطيع مع غرائزها صبراً، لأنها حسب توصيف بهجة لها Nymphomane، (وبالفرنسية لا العربية، فمازلنا في إطار المحرم اللغوي والدلالي معا) لا تملك السيطرة على نزعاتها تلك. بل تعصف بكل الروادع، وتنطلق مع المفتش المزيف الذي كانت «بهجة» بغيتَه ومراده. لقد تزوجتْ وطلقتْ أربعَ مرات، ومع كل زواج جديد كانت تبحث عن الرحيق المغاير، كالنحلة التي لا ترتوي أبداً. لكنّ بحثها له طبيعة سيزيفية، لأنه لا يدمر ما في يدها ويتسبب في طلاقها كل مرة فحسب بل ما إن يشبع حتى يزج بها في طريق البحث عن رحيق جديد. وهي لذلك لا تطيق الصبرَ حتى أربعين شقيقتها المتوفاة «زهرة»، وتعلن تذمّرها من القيود التي تفرضها عليها شقيقاتها بعد السجن في تجربة الشقيقات الثلاث، بعدما عدن إلى بيت أبيهن الموروث، أو بالأحرى إلى سجن العائلة الأبدي. وفي السجن تستعر الشهوات – حتى بهجة وبنونة تستعر شهواتهما – دون أمل في إشباع. لكنّ بنوبة، الشقيقة الكبرى، التي عنست وحرمتها الحياةُ من التحقق الحسي، لا تزال تتشبث بالحياة بكل قوتها: ترفض أخذ الدواء القسري، لأنها تعرف أنّ فيه موتَها، وتتشبث بالحياة بكل طاقتها على المقاومة؛ وهي طاقة هشة ولكنها بالغة الصلابة في الوقت نفسه. وتجهز صلابتها على أمل «بهجة» في التسلط المطلق على أختيها. وهذا ما يُحكم رتاجَ السجن على الجميع. صحيح أن التهامي حصيرة يعد ببارقة من أمل موقوت، ولكنه أمل مزيف مثله، لا يمكن التعويل عليه. فالسجن الذي يفرضنه على أنفسهن، ويفرضه عليهن مجتمعٌ يعتقدن أنه لا يكنُّ لهن إلا العداء، هو سجنٌ فعلي ومجازي

في آن واحد. هنَّ فيه المسجونات حقاً، ولكن لا يمكن تبرئتهن كلية من دور السجانات كذلك. ويتمثل هذا البعد في شخصيتهنَّ أكثرما يتمثل، لا في مسؤوليتهنَّ عن سجنهنَّ فحسب، ولكن في قدرتهنَّ على إغلاق السجن على التهامي حصيرة الذي عرّته «بهجة» من ادعاءاته الزائفة، ثم أحكمتْ مع شقيقتيها رتاجَ السجن عليه.

* * *

والشقيقات الثلاث، باعتبارهن واقعاً واستعارةً معاً، يعشْنَ على هامش التاريخ القومي والشخصي معاً. كلّ ما يجمعهن هو رفضهن للموت. لكن أيكفي رفضُ الموت وازعاً للحياة أو مبرراً للوجود؟ هذا سؤالٌ من أسئلة المسرحية الكبيرة، أسئلة الهوية والمصير. وقد تخبَّط النقادُ التوانسةُ في تأويل المسرحية: فظنَّ أحدهم أنها مسرحية عن الشيخوخة وأخذ يحاكمها وفقاً لتلك الافتراضات التي تصورها عنها؛ وظنّ آخر ان تمزق العلاقات الأسرية بين الشقيقات، والذي بلغ حد القتل، لا يمكن أن يصدر عن أسرة عربية؛ ومن هنا تصوَّرَ أنها قصة أسرة يهودية، وهي من

صراع الشقيقات يومئ إلى نهش الاشقاء العرب بعضهم بعضاً!

مثل هذا التصوير براء. لكّن الذي فات جلَّ هؤلاء النقاد هو أننا لسنا بإزاء مسرحية طبيعية تنسخ الواقع، وإن انطوت على معالجة عميقة لقضاياه، وإنما نحنُ حيالَ استعارةٍ درامية تستخدم الشعرَ المسرحي في أكثر درجاته توتراً وشفافية لسبر أغوار هذا الواقع وتعرية خوافيه والدعوة إلى رؤيته من جديد. فحالة الشيخوخة التي تُبلورها المسرحيةُ تنطوي على شيخوخةِ مجتمعٍ برمته استحالتْ حياتُهُ إلى نوع من انتظار الموت وترقبه. والشبق العارم للحياة يشي بأمل هذا المجتمع في التحقق وقد مرَّغتْهُ تصرفاتُه في التراب فأصبح تحقُّقُه نوعاً من المراهقة الرخيصة. وصراعُ الشقيقات إلى حد الموت يومئ إلى نهش الأشقاء بعضَهُم البعضَ، وإلى الوشاية للغريب والدخيل بإخوتهم بعد أن استحالت الحياةُ عندهم إلى نوع من الشماتة المرضية، وأصبح دافعُهُم الرئيسيُ فيها هو الانتقام الرخيص.

بهذا المنطق الاستعاري تتسع أفُق الدلالات في هذه المسرحية الجميلة التي بلغت فيها الكتابةُ الركحية ذروةً جديدة من ذرى تحققها على يدي الفاضل الجعايبي الذي أبدع عالماً مرعبَ الجمال، يتحكم فيه المخرجُ/المؤلفُ في كل جزئيات العرض، ويتيح للممثلين التألقَ وقد استخرج منهم جميعاً أفضلَ ما عندهم. وتبلغ اللغةُ المسرحيةُ فيه درجةً عالية من الرهافة والشاعرية. ويصبح تجسيدُ هذه اللغة على المسرح تشكلاً جمالياً ممتعاً يبهج العين بمناظره وألوانه وحركته، ويمتع الأذن بموسيقاه ولغته المسرحية، ويحثّ العقل على التأمل والتفكير في واقعنا الإنساني وفي وضعنا العربي الراهن على السواء.

لندن

الفدائي

بدر توفيق

باسم مَنْ
كلُّ هذي الحياة التي دمدمت في إهابكْ
حين طوّقتَ بالديناميت ذراعَيْكَ
ساقيكَ، خصركَ، صدركَ، ظهركَ
وانفجرْتَ بأعوامك العشرين
فتلاشيتَ من هيئة البشر الفانين
وصعدتَ السماء كعاصفة من حمم اليقين
لتردّ الأيادي إلى زرعها
والغصونَ إلى جذعها
والعيونَ إلى دمعها؟

• • •

يا لهذا السحر وهذا العطر!
لكأنك بركان ماء تفجّر في الصخر
بعد سمّ الصبر وكيّ القهر،
أيها الزمزميّ الذي شقّ صحراءنا
فروانا وهشم أغلالنا!
أي أُمٍّ سقتك وأيّ أب سلّحك
فغدوتَ السياق الأصيل
وازدهرت على أفق الروح قوساً من الزهر
وندى من رحيق الفجر
وتجاوزتَ في سرعة الضوء أفكارنا
واشتعلت لتدفئنا وتطهّر بالنار أعضاءنا
وتعيد اللون لأسمائنا
وكنّا نحن منكمشين ومرتعشين
في ضلوع العمر
ورقاب السنين!

القاهرة