الغسول
عندما يدخل بلدًا ..

شيء هام أن نقدم « **بيتر فايس** » بمسرحه التسجيلى ، بعد أن قدمنا « **برتولد برخت** » بمسرحه التعليمى ، وشيء أكثر أهمية أن نقدمه فى هذه الظروف بالذات التى يمر بها واقعنا العربى المعاصر ، ووجه الأهمية فى هذا وذاك أن حركتنا المسرحية إنما تقف على خط عرض واحد مع التيارات الإبداعية الجديدة ، وأنها لاتفتح نوافذها إلا لما كان شريفًا وهادفًا وأصيلا ، وأنها إنما تصحح مسارها الذى انحرفت عنه زمنًا بعودتها إلى الكاتب المسرحى المطلع على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الإنسان الحاضر .

فالمسرح التسجيلى بعامة وعند « **بيتر فايس** » بوجه خاص ، هو أكثر الأطر المسرحية تعبيرًا عن النظرة الجديدة للحياة والإنسان ، وأقدرها على إبراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الواقع وحقائق التاريخ ، ومحاولة تفسيرها من خلال رؤية شعرية لجدل الإنسان ، مع التركيز على إضاءة الجوانب الاجتماعية وإبراز العنصر الإنسانى ، إنما يساعد إنسان الحاضر على فهم الواقع فى شموله وتعقده ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات أفضل للتغيير .

فالمسرح التسجيلى الذى يتعرض مثلا لمقتل « لومومبا » أو لمصرع « كيندى »

أو لاغتيال « جيفارا » ، أو لمذبحة « أندونيسيا » ، أو للحرب الدائرة فى الشرق الأوسط ، أو تلك المشتعلة فى فيتنام ، إنما يواجه أولاً الظلام المصطنع الذى تتخفى وراءه القوى العالمية الحاكمة والمؤثرة فى مقدرات الشعوب .

وعلى ذلك يجئ المسرح التسجيلى ، لكى يقف فى وجه كل الفئات التى يهمها خلق ذلك الجو السياسى المظلم والمزيف ، الذى يقف بدوره ضد ميول الشعوب ، وضد أحلام الجماهير، يجىء بمثابة جزئية من الحياة العامة ، تعكس بشكل ماوجهة نظر الجماهير العريضة ، صاحبة المصالح الحقيقية ، وهو كما يقول « **بيتر فايس** » إنما يكتسب أصالته الكاملة من خلال تفسيره للواقع ، وتعرفه على مادته الحقيقية ، وتحويلها إلى مادة فنية .

عندئذ يمكن للعمل الدرامى أن يصبح أداة لبناء الفكر السياسى ، فإن قوة المسرح التسجيلى كما يقول « بيتر فايس » ، تكمن فى أنه يختار من جزئيات الواقع ، نموذجًا للأحداث المعاصرة ، وعن طريق استخدامه لأسلوب التقطيع ، تبرز تفاصيل واضحة ، وسط الفوضى التى تسيطر على الواقع الحى ، ويتضح الصراع القائم من خلال مواجهته لتفاصيل متناقضة ، معتمدًا على ماتحت يديه من وثائق ، منطلقًا إلى وضع اقتراح ، أو إلى رفع نداء ، أو إلى إثارة سؤال .

وعن طريق الارتجال المفتوح ، وإثارة التوعية بالوضع العالمى الراهن ، يمكن أن يقود هذا المسرح إلى توتر شامل ، إلى مشاركة عاطفية ، إلى الالتزام بقضايا العصر .

وهذه المسرحية الأخيرة « لبيتر فايس » المسماة (أنشودة غول لوزيتانيا) أو (أنشودة أنجولا) ، هى أنضج مسرحياته وأكثرها بلورة سواء لموقفه الفكرى أولاتجاهه الفنى . فإذا كانت المشكلة التى ظلت تؤرق ضمير هذا الكاتب ، هى

الكيفية التى يتم بها انتشال المجموع من الوقوع فى قبضة الفرد ، وانتشال الفرد من السقوط فى خضم المجموع ، وهو ماعبر عنه بالطريق الثالث الذى يوفق مابين الحرية الفردية والثورة الاجتماعية . وهو ماعبر عنه بقولته الشهيرة : « إننى أقف فى الوسط ، إننى أمثل الموقف الثالث الذى لايعجبنى قط ، وربما بممارستى الكتابة ، سوف أكتشف موضعى ، إننى لأكتشف أين أقف ، لذا يجب على أن أطرح شكوكى جانباً حتى أستطيع الاختيار » .

وكان فى مسرحيته الشهيرة (**مارا – صاد**) قد واجه « **صاد** » أسير الذات ووجه الحرية الفردية ، « **مارا** » صديق الشعب ووجه الثورة الاجتماعية ، مع شىء من الميل إلى الشطر الأول ، وكان فى مسرحيته الأخرى « **التحقيق** » قد أدرك من هول الفظائع التى ارتكبها النازى فى حق الشعب الألمانى ، وفى حريته ومصيره ، أن التحرر الذاتى لايمكن أن يتحقق داخل إطار من القهر الاجتماعى ، وأن الثورة الاجتماعية هى الضمان الحقيقى لحرية الفرد ، مما اضطره إلى الانحياز إلى الشطر الثانى من شطرى المعادلة ، فها هو فى هذه المسرحية الجديدة يكشف عن رؤيته الاجتماعية الشاملة ، وعن الطريق الحقيقى لإيجاد الإنسان الثورى الجديد !

والمسرحية تصور نوعية الصراع بين الاستعمار والوطنيين ، أما الاستعمار فيمثله « **سالازار** » غول البرتغال البشع ، وأما الوطنيون فهم شعب أنجولا الطيب ، الذى ظل يرزح تحت وطأة الاستعمار خمسة قرون كاملة ، نعم خمسة قرون كاملة والغول يوهم الشعب الطيب أنه يتلقى أوامره من الرب ، وأن مهمته نشر رسالة الرب على الأرض ، وأن هدفه هو إنقاذ الإنسان من السقوط فى زيف الحضارة ، بتذكيره دائمًا بالعالم الآخر ، الذى هو أبقى من العالم الزائل .. عالم التكنولوجيا :

« إننى أتلقى الأوامر من الرب

إن مهمة « لوزيتانيا » هى نشر رسالة الرب على الأرض
دائمًا وأبداً يؤكد التاريخ
أن الإنسان غير قادر على قيادة نفسه
وأنه يحتاج لأن تقوده سلطة ما
من أجل أن تحميه من السقوط
فى الأنانية والمادية
وسط سباق الربح الاقتصادى .
مما أدى إلى عصر الإفلاس الروحى والفراغ
إن هدفى هو إنقاذ الإنسان من هوة الغواية
وتربيته ككائن أخلاقى
يتذكر دائمًا العالم الآخر والعلوى
الذى يوجد بجوار العالم العرضى الزائل :
عالم التكنولوجيا .

هكذا يرتدى « **الغول** » مسموح الدين تارة ، وخوذة السلطة تارة أخرى ، وقناع التآمر تارة أخيرة ، لكى يستغل شعب أنجولا الفقير بكل رجاله ونسائه وأطفاله ، أولئك الذين يساقون جميعًا للعمل الإجبارى فى المناجم والمزارع ، يرتدون العرى ويجترون الجوع ، وتعز عليهم حتى مجرد الأحلام ، والغريب أن « **الغول** » الاستعمارى البشع يجد من يسانده من رجال دين مزيفين ، ومن وطنيين بلا مواقف ، ومن احتكاريين يلعبون برءوس الأموال .

وبرغم ضراوة الصراع بين قوى الاستعمار وجموع المواطنين ، وبين « الغول » البشع وأنجولا الطيبة ، فإن الثورة الكامنة فى أعماق الشعب ، لابد وأن تندلع لتأخذ

فى طريقها كل شىء، ولكنها لاتندلع إلا بمخطط واضح تضعه كتل الثوار : « فى عشة سمرا ، فى الطين وفى الصخرة ، وعند موقف سيارات فى المدينة ، وعلى الرصيف ومخازن المينة ، وفى النور وتحت الأرض فى المصنع ، إحنا بنوضع خطة الثورة » .

أما أهداف الثورة فهى الأهداف الشريفة العادلة ، أهداف الإنسان من حيث هو كذلك : « مطالبنا زى الشمس واضحة ، مطالبنا مفهومة وبسيطة ، الأرض لمن يزرعها ، البيت لمن يبنيه ، السلعة لمن يصنعها والمدارس للجميع » .

وأمام عرامة الثورة ونضال الثوار لايملك «الغول» إلا أن ينفق، ولا يملك الاستعمار إلا أن ينهار : « فى المدن قامت تناضل قوته بتنهار ، فى القرى وبين القبائل قوته بتنهار » ، وهكذا يعود « بيترفايس » بالمسرح إلى منابعه الملحمية الأصيلة ، وإلى معالجة أهم وأخطر القضايا التى تتحكم فى مقدرات الإنسان ، والتى تشكل مصيره ، كاشفًا القناع عن تراجيديا الواقع والتاريخ ، تلك التى يرزح تحت ثقلها الإنسان .

لقد أصبح المسرح عند « **بيترفايس** » ملتقى الشعر والعلم جميعًا ، حيث الشاعر يلتقى بالعالم ، ويعيش الاثنان فى لقاء خصيب ، من أجل العمل على تغيير الحياة ، وإعادة تشكيلها من جديد ، من أجل الوقوف إلى جوار الحقيقة والعدل والحرية والإنسان .

تلك هى خطوط الطول والعرض فى مسرحية « **بيترفايس** » ، التى يثير تقديمها فوق المسرح أكثر من سؤال : هل نقدم « **بيترفايس** » من خلاله أم خلالنا نحن ؟ هل نقدمه كما هو أم كما نراه ؟ باختصار هل نقدمه « مترجمًا » إلى لغتنا العربية فحسب أم « تعريبه » و « تمصره » ونقدمه من خلال مفاهيمنا الذوقية والجمالية ؟

الواقع أن الأجوبة التى يقدمها العرض المسرحى فيها من الإيجابيات مثل مافيها من السلبيات ، فالنص فى ترجمته العربية التى قام بها الدكتور (الطبيب) « **يسرى خميس** » يكاد يخلو على دقته وأمانته من روح الشعر ، فضلا عن الأوزان القابلة للتلحين والأداء ، من ذلك مثلا قوله عن « الغول » وجه الاستمار :

« انظروا إليه كيف ينوح
اعطوه جزاءه مقابل خمسة قرون طويلة
خدمناه فيها أكثر مما يصح .
اضربوا هذا الرجل الشاحب
اضربوا هذا الرجل المحتضر
حتى لايعود للظهور بيننا مرة أخرى » ..

وقوله كذلك عن جموع الثوار فى النشيد الختامى للمسرحية :

« وكثيرون سيأتون
وسوف ترونهم
لقد تجمع الكثيرون بالفعل
فى المدن
وفى الغابات
وفى الجبال
يعدون أسلحتهم
ويخططون بدقة
من أجل التحرير
القريب »

هذا على العكس من الصياغة الشعرية التى قام بها « **فؤاد حداد** » والتى إن ضحت شيء من الدقة ، فقد كان ذلك من أجل الارتفاع بالترجمة إلى مستوى الشعر ، ولو أن تأرجح « **فؤاد حداد** » بين تعميم الفصحى وتفصيح العامية ، كان يهبط به فى بعض الأحيان وإن ارتفع به فى أحيان كثيرة . هذا إلى جوار بعض المقاطع الغنائية والحماسية التى قادت الموسيقى إلى الوقوع فى خطأ التطريب العاطفى من ناحية ، والحماس الانفعالى من ناحية أخرى . وكان ينبغى على الموسيقى « **عبد العظيم عويضة** » أن يتحاشى ذلك بقدر الإمكان ، طالما أن الموسيقى فى المسرح التسجيلى وسيلة لتبليغ الفكرة وليست مناسبة لإنعاش الروح .

ولعل هذا هو ماقصده « **بيتر فايس** » نفسه فى تعليماته لإخراج المسرحية ، بحيث قال بالحرف الواحد : « يساعد الممثلين ثلاثة موسيقيين أو أربعة ، بحيث يمكن رؤيتهم على حافة المسرح . ومن الأفضل أن يتحرك الموسيقيون بين آن وآخر مع الممثلين ، والأفضل أن تكون آلاتهم الموسيقية : هارمونيكافم ، جيتار ، فلوت ، وطبلة يد » .

وليس من شك فى أن هذين العنصرين . . الشعر والموسيقى ، كان لهما تأثيرهما فى فرش الأرضية العامة التى وقف فوقها المخرج « **أحمد زكى** » ، ولو أنه بوجه عام حاول أن يلتزم بالنص دون أن يلزم نفسه بنظرية « **بيتر فايس** » فى الإخراج ، ولو أننى كنت أفضل للنص أن ينبع من نظرية الكاتب نفسه عن الإخراج ، حتى يكتمل أمامنا شطرا المسرح التسجيلى . عمومًا استطاع « **أحمد زكى** » أن يقدم لنا من خلال تحصيل نظرى وتطبيق واضحين ، روح المسرح التسجيلى .

وكانت جرأة كبيرة من المخرج أن استعان بطاقم جديد من الممثلين الشبان ، استطاعوا بمجهود حقيقى أن يحملوا عبء هذا العمل المركب ، فهم الممثلون وهم

المنشدون وهم الراقصون وهم كل شيء ، برغم مايعيبهم جميعًا من وقوع فى سقطة الانفعالية والميلودية أو التطريب ، ولقد برز من هؤلاء الشبان « **يونس شلبى** » فى دور المهرج فكشف عن ممثل واعد ، ويعد بالكثير لو خرج من قالب الممثل الهزلى « **جورج سيدهم** » ، وبحث عن شخصيته هو فى التمثيل . كذلك برز « **رءوف مصطفى** » فى دور الفلاح ، وكشف عن حضور فوق المسرح ، برغم ماينقصه من مرونة الحركة والتعبير . كذلك كانت « **سناء يونس** » مجتهدة ومتميزة وقادرة على العطاء ، برغم حاجتها إلى الكثير من التحصيل التطبيقى . أما الممثلان المعروفان « **المرسى أبو العباس** » فى دور رجل الدين ، « **وإبراهيم عبد الرازق** » فى دور العسكرى فلم يكونا فى أسعد حالاتهما التمثيلية ، كلاهما كان مطفأ التعبير وغير منطلق فوق المسرح ، وربما لم يكونا فى الموقع الصحيح من خريطة توزيع الأدوار .

أما الممثلة المسرحية المعروفة « **مديحة حمدى** » التى تتميز بذكائها الاجتماعى أكثر من ذكائها الفنى ، فقد بذلت مجهودًا واضحا للوفاء بأبعاد دورها الشديد التنويع والتلوين ، فضلا عن إدارتها لحركة المجاميع ، وإمساكها بشرايين العمل المسرحى ككل . ولو أنها برغم هذا كله لم تتحاش الوقوع فى ميلودية الأداء ولافى مونوتونية الصوت .

إنه مهما يكن من إيجابيات هذا العمل التى تفوق بكثير مافيه من سلبيات ، فقد استطعنا بحق أن نتعرف على روح المسرح التسجيلى ولاأقول شكله ، من خلال مضمون واصل ، وإطار مادى وبشرى بسيط وواضح ، بعد أن عانينا الكثير من المحاولات (الغشيمة) فى المسرح التسجيلى ..