

## ليلة مصرع « جيفارا » مات الإنسان

قيل ويقال الكثير والكثير جداً عن عرض « جيفارا » الذى قدمه المسرح القومى ، ومنها يكن من تفاوت الآراء التى قيلت عن هذا العرض ، والتى ارتفع بعضها بالعمل إلى مستوى الإضافة الحقيقية لحياتنا المسرحية ، وهبط به البعض الآخر إلى حد رفضه باعتباره عملاً غير مسرحى ، فإن الحقيقة التى تفرض نفسها على الجميع هى أننا هنا بلزاء عرض مسرحى لا يوصف بأنه جيد أو ردىء بمقدار ما يوصف بأنه مثير . ووجه الإثارة فيه أنه يطرح أكثر من قضية ويثير أكثر من سؤال وهى الأسئلة التى لا تنصب على هذه المسرحية فى ذاتها وإنما تتجاوزها إلى التساؤل عن أصل الفن المسرحى ، وحدود العلاقة بين المخرج والمؤلف ، وطبيعة فن المسرح فى علاقته بفنون التعبير الأخرى .

وقد استطاع هذا العرض أن يثير هذه الأسئلة من خلال مؤلف ارتبطت أعماله بأكثر من علامة من علامات الاستفهام ، ومخرج ارتبطت أعماله هو الآخر بأكثر من علامة من علامات التعجب ، وبين علامتى الاستفهام والتعجب تقع مسرحية (ليلة مصرع جيفارا) .

أما « ميخائيل رومان » : فإن المتتبع لتطور تأليفه المسرحى ، يدرك أن ما انتهى

إليه في هذه المسرحية لم يكن إلا مرحلة طبيعية من مراحل هذا التطور : فهو كاتب يحرص على إبلاغ فكره أكثر من حرصه على الكيفية التي يبلغ بها هذا الفكر . فالفكرة عنده هي الأساس وبعدها نمجء الصياغة الفنية . هكذا كانت مسرحيته الأولى ( الدخان ) بداية لمسرحه الفكرى من حيث طرحها لمشكلة الضياع ونشدان الهدف ، ثم كانت مسرحيته الثانية ( الحصار ) انتقالا إلى مسرح القضية من حيث معالجتها لمشكلة الانتماء ومحاولة تحقيق الذات ، وبعدهما كانت مسرحية ( العرض الحالى ) استنباطاً لبذور المسرح السياسى من حيث نقدها لواقعنا الاجتماعى المعاصر ، وأخيراً جاءت مسرحية ( جيفارا ) تطوراً للمسرح السياسى ، واستمراراً به إلى ما يمكن تسميته بالمسرح التسجيلى .

فهنا مسرحية تسلك طريق المسرح التسجيلى ، الذى تطور من المسرح السياسى عند « بريخت » ، والذى استله « بيتر فايس » بمسرحيته الشهيرة ( مارا - صاد ) ثم « بريارا جاريسون » بمسرحيتها الشهيرة أيضا ( ليدى ماكبيرد ) ، وكذلك « بيتر بروك » في مسرحية ( يو . اس ) بمعنى نحن أو بمعنى الولايات المتحدة . فهذه المسرحيات جميعاً تتخذ من أحداث التاريخ الحاضر موضوعات تدور حولها ، وتناقش من خلالها قضايا الإنسان العالمى المعاصر ، على اعتبار أن الحدث التاريخى ، وإن كان وليد ظرف زمان أو مكان بعينه ، فإنه في الوقت نفسه له أصدائه التى تتردد في ضمير إنسان العصر .

هكذا لجأ كاتب المسرح التسجيلى إلى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الإنسانى والعالمى ، مثل مأساة التفجير الذرى على كل من ( هيروشيما ، وناجازاكي ) في مسرحية ( محاكمة أوينهايمر ) ، « لانيار كيارد » وجريمة الحرب الإلإسانية في فيتنام في مسرحية ( يو . اس ) أو الولايات المتحدة « ليدر بروك » . وأحداث الثورة

الفرنسية في شخصى « مارا » وجه الثورة الاجتماعية و « صاد » وجه الحرية الفردية في مسرحية ( مارا - صاد ) « لبيتر فايس » ، ثم مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كيندى في مسرحية ( ليدى ماكبيرد ) ليرباراجاريسون ، وأخيرا جريمة مصرع البطل الثورى الشاب « جيفارا » في مسرحية ( ليلة مصرع جيفارا ) لكاتبنا المسرحى « ميخائيل رومان » .

وتقع المسرحية في جزءين ، أوفى فصل واحد تتخلله استراحة ، والمسرحية خالية من الأحداث أو خالية من الحدث بمعناه التقليدى ، فكل الوقائع والأحداث معروفة قبلا كجزء من التاريخ العالمى المعاصر ، أو كجزء من تاريخ البطل الثائر « جيفارا » ، وليس على المتفرج إلا أن يشاهد رجوع صداها ومدى وقعها في نفوس الأبطال ، فضلا عما تحتويه هذه الوقائع من عصارة فكرية ، وقيم ثورية ، وإعادة تفسير للتاريخ .

وعلى ذلك فعبثاً نحاول رواية الحدث المسرحى فليس هنا حدث يروى ، وإنما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمزى ، إلى جوار موقفها الدرامى ، « جيفارا » هنا يمثل وجه الثورة ضد ( الإمبريالية ) ، وضد التفرقة العنصرية بين الشعوب ، وضد ( البورجوازية ) باعتبارها أحط تطلعات الإنسان ، والكاتب يرى في « جيفارا » مثالا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير بالثورة العالمية ضد ( الإمبريالية ) ، بل ويعمل من أجلها جاعلا من نفسه وقوداً يحترق في أتون هذه الثورة .

ومن هنا كان اندفاعه الرومانتيكى الخارق الذى أدى به إلى الموت والهلاك تماماً كما يحدث لأى بطل تراجيدى ، ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض منه تماماً سواء في منطق الفكر أو حركة السلوك . إنه « جلسيسها » وجه

( الإمبريالية ) القبيح والبراق في نفس الوقت ، الذي يحاول أن يمتص كل تمرد ، ويطنئ كل ثورة ، لا بالأسلحة الاستعمارية القديمة . . العنف والاحتلال العسكري ، ولكن بأسلحة أخرى جديدة على رأسها سلاح الذهب ، الذهب الذي يتشكل بأكثر من صورة ، فيخرج في صورة قروض ائتمانية ، واحتكارات اقتصادية ، وثورات مضادة ، وكلها أقنعة متعددة لوجه واحد هو ( الإمبريالية ) . هاتان هما الشخصيتان المحوريتان في المسرحية ، وهناك شخصيات أخرى أراد لها الكاتب أن تعمق الموقف التاريخي الراهن ، وتفجر تناقضاته ، وتضيف إليه أبعاداً أخرى جديدة ، في طليعتها شخصية « البغل » الرجعي المهادن الذي يرتدى قناع الثورة ، ومن وراء هذا القناع يصالح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص ، لكي يحقق مصالحه الخاصة ، دون نظراً لى اعتبار ، إنه صديق الجميع وفي الوقت ذاته جلاّد الجميع ، هو باختصار الوجه الانتهازي للثورة إن نجحت الثورة ، والوجه العميل للاستعمار إن فشلت الثورة .

وهناك بعد ذلك شخصية « المرأة » التي تمثل الرأي العام العالمي ، فهي تدافع عن القيم التقدمية ، وتدافع عن ضرورة التغيير ، لاعلى طريقة « جيفارا » الغاضبة ، ولكن مع ميل عاطفي للاستقرار . ولذلك فهي بمثابة المحرك الذي يدفع بالموقف إلى الأزمة ، والذي يمثل ( الأنا العليا ) أو الضمير . وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعاً وظيفياً هادفاً ، لأنها بمثابة الحلقة التي لا بد منها لثورة الصورة ، أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال ، إنهم رواد الحانة الليلية الذين يؤيدون « جيفارا » ويتعاطفون معه ، ويطالبون بالثورة .

أما الإطار الذي يحيط بهؤلاء الأشخاص جميعاً ، فهو الإطار ( البرمختي ) ، المتمثل في شخصية الراوي الذي يعرض المسرحية ويقدم الأشخاص ويذكر

المتفرجين من حين لآخر بأن العملية كلها تمثيل في تمثيل ، وأنه ليس لهم أن يفعلوا ويتعاطفوا ، بل عليهم أن يفكروا ويتديروا ، لأن المسرح الحقيقي في رأى « بريخت » ليس هو الذى يثير أشجان المتفرج ، بل هو الذى يعلمه كيف يصل بذهنه إلى اتخاذ قرار .

تلك هى الخطوط العريضة في مسرحية « ميخائيل رومان » وذلك هو الإطار العام الذى أدار فيه أفكاره ، والمعار المسرحى هنا يشبه في كثير من الوجوه البناء الذى وجدناه عند « بيتر فايس » في مسرحية ( مارا - صاد ) بفارق هام أن « بيتر فايس » احتفظ للنص الأصيل بأصالة الدرامية ، التى تجعل منه عملاً له قيمته الذاتية وليس مجرد نص يوضع في خدمة العرض المسرحى ، وذلك على العكس مما في مسرحية ( جيفارا ) حيث النص مجرد بعد من أبعاد العرض ، على نحو يمكننا من أن نقول إن المخرج هنا هو بحق مؤلف العرض المسرحى .

والواقع أن « كرم مطاوع » لم يقتصر على تجسيد خطوط العرض في المسرحية ، ولا على إبراز إطارها العام ، بل تجاوز ذلك إلى حد المشاركة في صياغة المسرحية ذاتها . تحقيقاً لأمنيته في خلق ( المخرج - المؤلف ) الذى وجد في ( قماش ) النص الأصيل ما يساعده على تحقيق هذه الأمنية ، وعلى ذلك فقد استخدم « كرم مطاوع » كل ما يمكنه استخدامه من وسائل الإبهاز المسرحى ، استخدم إطار ( المسرح الشامل ) حيث الشعر والفكر والرقص والموسيقى والغناء تجمعها جميعاً وحدة حية أو حياة واحدة ، استخدم أيضاً أسلوب « المسرح داخل المسرح » الذى ابتدعه « بيراندللو » حيث الوهم داخل في الحقيقة ، والتمثيل مرتبط بالواقع ، والتاريخ مدمج في الحاضر ، كذلك استخدم عملية ( المونتاج السينمائي ) بحيث تتطور المسرحية لا من خلال التطور الدرامى التقليدى للأحداث ، ولا من خلال

تسلسل الزمن الملحمى ، ولكن عبر ترابط الأجزاء وتماسكها تماسكاً عضوياً ووظيفياً يفقدها الترابط الشكلى ولكنه يحدث الأثر المطلوب .

وقد وفق (كرم مطاوع) فى إدارة الحركة المسرحية وتوظيفها لخدمة العرض المسرحى ، بحيث جعل للحركة فردية كانت أوجاعية ، شأناً لا يقل أهمية عن الحوار أو الأفكار ، فإذا أضفنا إلى هذا كله براعته فى استثمار الموسيقى وتوظيفها فنياً . وهى الموسيقى الرائعة التى وفق فى وضعها الفنان الموهوب « كمال بكير » ، وكذلك حساسيته فى اختيار الديكور وتوظيفه تشكيمياً وهو الديكور الذى صممه الفنان المتميز « عبدالمنعم كراو » ، لأدركنا على الفور مدى الجهود الذى بذله « كرم مطاوع » لكى يقبض بكلتا يديه على كافة خيوط العرض المسرحى .

ولكن هل كان « كرم مطاوع » أميناً مع النص الأسمى ، أو بتعبير أدق مع فكرة المؤلف ؟ وهل وفق بعد ذلك فى تحقيق صورة المخرج المؤلف ؟ الواقع أن « كرم مطاوع » لم يكن أميناً مع المؤلف بمقدار ما كان أميناً مع نفسه . ولكى يحقق تصوره الخاص للإخراج وقع فى تناقضات شديدة سواء مع نفسه أو مع المؤلف . ففى الوقت الذى يؤكد فيه الراوى الأسلوب ( البريختى ) بمطالبة المتفرجين أن يشاهدوا بعقولهم ، وألا يفعلوا بوجدانهم . عمد المخرج إلى إثارة العواطف وإهاجة الوجدان بما يشبه الأسلوب « الأرسطى » ، بل وأكثر من هذا عمد إلى تغيير البناء المعارى للمسرح على نحو يجعله مسرحاً نصف دائرى يلتف حوله الجمهور كما فى المسرح الإغريقى ، الأمر الذى يتعد به عن فكرة الإغراب التى قصد إليها الكاتب .

وحتى بالمفهوم ( الأرسطى ) كان الأجدر بنا أن نتعاطف مع « جيفارا » باعتباره البطل التراجيدى ، الذى يتعد به المخرج عن فكرة الإغراب التى تلتقى هذا

التعاطف ، وباعتباره أيضاً وجه الشهيد الذى يحدث فى نفوسنا التطهير ، ولكن كرم مطاوع المخرج وضع ممثل دور « جيفارا » فى منطقة الظل المسرحى ، لكى يسلط الأضواء كلها على « كرم مطاوع » الممثل ، ولكى يحظى بانهار الجمهور ، مع أنه يقوم بدور الاستعمار الكئيب الذى كان يجب أن يحظى بكرهية الجمهور . وهنا لم يكن « كرم مطاوع » موقفاً فى توزيع الأدوار ، فلو أنه عهد إلى ممثل آخر ( سعد أردش ) مثلاً بدور ، « جلسها » وقام هو بدور « جيفارا » ، لكان ذلك أفضل بكثير ، أما عن الشرائع السينمائية فلم تكن مبررة فى كل الأحيان ، وكانت فى أحيان أخرى متناقضة مع طبيعة الموقف ، ففي الوقت الذى يتكلم فيه « جلسها » عن بريق أمريكا الزائف ، نشهد صوراً رائعة لفتيات جميلات وسيارات فاخرة ، وناطحات سحاب ، بدلا من أن نشهد صوراً لضحايا الحرب فى فيتنام ، أو لجحيم التفرقة العنصرية فى الولايات المتحدة ، وأخيراً كانت جماليات العرض المسرحى أكثر من رائعة سواء فى ذلك حركة المجموع ، أو وحدات الديكور ، أو صراع الألوان فى الملابس والإضاءة ، أو إيقاع الموسيقى التصويرى ، وخاصة التوزيع الكورالى لأغنية (جيفارا مات) غير أن الإكثار من جماليات العرض المسرحى ، وإقحام مفرداته هذه على الحوار ، كثيراً ما صرف الجمهور عن المضمون الفكرى ، وأشعره بالإطالة والتكرار ، وبخاصة فى الفصل الثانى من المسرحية .

تبقى كلمة أخيرة تقال فى التمثيل ، أما « كرم مطاوع » فقد كان وقياً مواهبه التمثيلية أكثر من وفائه لطبيعة الدور ، وأكثر من وفائه لأسلوب الإخراج ، وعلى الرغم من المجهود الكبير الذى بذله « محمود ياسين » فى دور « جيفارا » غير أنه لم يكن متكافئاً مع « كرم مطاوع » لا فى مستوى الأداء ولا فى طبيعة الحضور ، وإن يكن

في القليل من كلامه والكثير من صمته ، قد كشف عن موهبة تمثيلية حقيقية ، سواء في قدرته على التلوين الصوقي ، أو في قدرته على التشكيل الحركي ، أما « عبد الرحمن أبو زهرة » في دور « البغل » فقد كان « عبد الرحمن أبو زهرة » في كل دور ، نفس حركات الجسم ، نفس تعبيرات الوجه ، نفس إيقاع الصوت ، وصحيح أن الدور الذي قام به أو الدورين المتناقضين : الوطني الثائر وعميل الاستعمار ، كفيلا أن يحدث نوع من الانقسام الأدائي في شخصية الممثل ، الأمر الذي يتطلب من الممثل مرونة خارقة للتنقل بين الدورين ، ولكن الصحيح أيضاً أن « عبد الرحمن أبو زهرة » كان هو هو في كلا الدورين ، بحيث لم يقنعنا بواحد منها ، وأما الممثلة الكبيرة ، « سناء جميل » في دور المرأة أو الرأي العام العالمي ، فلا أدري ماذا أقول عنها . . هل كانت أكبر من دورها بحيث شعرنا بها أكثر من شعورنا بالدور ؟ أم كانت خارج دورها حتى إننا شعرنا بمسافة كبيرة بينها وبين الدور ؟

إن المخرج مها كانت درجة إبداعه فهو الوسيط بالنسبة إلى العمل الفني ، الذي ينقله من الكاتب إلى الجمهور ، وكما أن العازف ليس هو المؤلف الموسيقي ، وكذلك المايسترو ليس هو العمل السيمفوني ، فإن دور الممثل أشبه بدور العازف ، ودور المخرج أشبه بدور المايسترو ، دون أن يقلل هذا من إبداعهم جميعاً ، فهم مبدعون لا يتدخلهم في العمل ، ولكن ينقله إلى الجمهور .