## القسم الأول

# عيني على هذه الأعمال

# المصير

دعانى الفنانان التشكيليان ثريا وعادل نعمان إلى مشاهدة عرض فيلم «المصير» من إخراج الفنان المصرى العالمى يوسف شاهين، ضمن فعاليات مهرجان لندن السينمائى، الذى تترى وقائعه هذه الأيام من كل عام.

وكشأن أى عمل فنى جاد، فإن مناقشة كبيرة دارت بيننا عقب انتهاء العرض، حول عناصره، وحول المساحة الدرامية والفكرية التى عكسها، محاولاً إثارة عشرات الأسئلة، وطرق وجدان وعقل المتلقين جماعيًا وفرديًا، ودفعهم إلى الكلام فى قضية الفيلم، أو ـ ما أطلق عليه أنا ـ توليد الإبداع عند الجماهير، من خلال الإبداع الذاتى لدى الفنان أو مجموعة من الفنانين، وهو ـ أيضًا ـ ما كان الدكتور يوسف إدريس ـ رحمه الله ـ يصفه لى (فى حالة المسرح) بأنه توليد الحاسة الجماهيرية لدى المسرحيين وتوليد الحاسة المسرحية لدى الجماهير!!

على أية حال فقد انتظمت قضية الفيلم جملتان غنائيتان لا ثالث لهما، وهما: (ياربنا.. ليس لنا.. من أمرنا إلا السكوت).. و (علِّى صوتك بالغنا.. لسه الأغانى ممكنة)!

وبين (السكوت) و (تعلية الصوت) طرح الفيلم قضية الصراع بين العلم والتطرف الدينى، وبين المثقفين والإرهاب، وأيضًا طرح وبشكل معقد وجميل ـ فى الخلفية ـ قضية العلاقة بين المثقف والحاكم!

ولكن تظل قوة الارتطام ما بين (السكوت).. (بما يعنيه ـ رمزيًا ومجازيًا ـ من قتل الاجتهاد، وإخراس الآخر، والإحجام عن تبين أبجديته الفكرية أو ـ حتى ـ العقائدية، ومن رفض الحوار، أو عدم القدرة على استعمال أدواته التى تفترض المعرفة بالأجرومية الثقافية لهذا الآخر).. وبين (تعلية الصوت).. (بما تعنيه من إعلاء قيمٍ ديمقراطيةٍ لا تخاف أو تهتز أمام الإرهاب، وتقاوم مؤسسة الخرافة بكل ما لها من سطوة غامضة، وبكل قدرة هذه المؤسسة على الارتكان إلى تراث طويل من الكسل العقلى، الذى يميل ـ بقوة ـ إلى تفسير الظواهر الطبيعية، أو

مواجهة أى بناء فكرى تجديدى واجتهادى بالتخاريف، والإغراق فى دروشات محمومة هى فى جوهرها حالة من الرفض لكل فهم أو فكر يشترط لمناقشته - أصلاً - قدرًا من الاجتهاد بالمقابل، أو قدرًا من الخروج من وضع الكسل العقلى بالمقابل).. تظل قوة الارتطام بين النهجين، أو بين الكتيبتين (المتطرفون) و(التنويريون) هى العمود الفقرى الدرامى لشريط يوسف شاهين السينمائى، وتعبير كل منهما الأكثر وضوحًا هو جملة غنائية ليس إلا.. (يا ربنا ليس لنا من أمرنا إلا السكوت) التى يتمايل عليها فكر التطرف غائبًا، غائمًا، فى ضبابيات قاتمة، وعائمًا فوق مياه بحر الظلمات، وجملة أخرى (علِّى صوتك بالغنا.. لسه الأغانى ممكنة) التى تفور بحيوية مذهلة، بإيقاعات يختلط فيها العربى والأندلسى، عاكسة صورة براقة لمثقف نهضوى، يؤمن بأن (حرية التعبير)، و(التسامح) هما الصورة الحقيقية للإسلام، الذى هو - بطبيعته - دينٌ مساحة الاجتهاد فيه شديدة الاتساع، ومساحة الديمقراطية فيه شديدة العمق.

وبغير الإغراق المعتاد فى محاولة تحقيق انطباق أحداث الفيلم على وقائع التاريخ التى نقع فيها - باستمرار - عند تعرض أحد الأعمال الفنية لموضوع تاريخى، والتى تترجم نفسها فى أسئلة من طراز: (هل قال ابن رشد هذا فعلاً؟) (هل فعل الخليفة المنصور ذلك حقًا؟) (من هو المقصود بالشيخ رياض؟).. بغير الإغراق فى مثل هذا التقصى المرذول السمج الذى يسلب الفنان مساحة الخيال ومساحة التنويع والابتكار، فى هوامش على يمين ويسار الخط الدرامى الأصلى، والخط التاريخى الأصلى، فإن قضية الفيلم تبقى كما هى، وبطله - سواء كان ابن رشد، أو غيره - يظل مدافعًا عن قيم فكرية وثقافية - بعينها - طرحها الفيلم بوضوح لا يقبل لجاجًا، كما لا يقبل لبسًا.

على أية حال ربما كانت هناك لدى أى مشاهد ملاحظات فكرية أو فنية على فيلم «المصير»، ولكننى أرى أن التعامل معها، أو مع الفيلم، لا يكون بمنطق تجارة التجزئة، أو القطاعى، إذ أن العمل الفنى يفترض أول ما يفترض ما يسمى برؤية (التحليل النهائى)، أو ما يسمى بلغة المحاسبة (الحساب الختامى)!، وفيه يزن أى ناقد، أو أى مشاهد، ثقل هذا العمل الفنى، بوزن وحجم الشحنة

الشعورية التى سببها (كاملة وعلى بعضها)، ثم ـ بعد ذلك ـ ينزع إلى تناول كل عنصر من عناصر الإبداع المشارك فى بلورة الرؤية الفنية على هذا الشريط السينمائى.

نعم.. ربما فى هذا الفيلم نفس ما تشعر به فى أفلام يوسف شاهين كلها من أن الرجل يختزل المراحل، ويتحدث إليك عن نتائج عقلية وفكرية وصل إليها، دون أن يكون قد ناقش معك مقدماتها.. أو بمعنى آخر، يطرح عليك الجملة الثالثة والرابعة، من غير أن يكون قد طرح الجملة الأولى والثانية، ولكن هذا مردود عليه بأن هناك ما يعرف باسم (المؤامرة الفنية) بين المبدع والجمهور، حين يتحدث الفنان إلى الجمهور حول أمر يعرفه كل منهما، وهو غير مسموع، وغير معلوم عند بقية الممثلين على الخشبة، وهى تعنى فى حالة الفيلم حديث المخرج إلى الناس حول قضايا يعرف كلاً من الطرفين رأى الآخر فيها، ومن ثم يكون الانتقال إلى الجملة الثالثة أو الرابعة، مفترضًا أن الجملتين الأولى والثانية هى حقائق تراضى عليها الطرفان واستقرّا.

ونعم.. ربما كان فى هذا الفيلم غياب «لتجذير» شخصية الحاكم المنصور (محمود حميدة) أو جعله جزءاً أكبر من لعبة القوى "Inter play of forces" فى الفيلم على رقعة الأندلس الجغرافية، وعلى رقعة العصور الوسطى الزمنية، ولكن هذا ـ أيضًا ـ يمكن الاعتذار عنه بأن صائغ هذا الشريط السينمائى لم يك يرغب فى الاعتماد على مواجهة (حاكم) أو مواجهة (سلطة) للتطرف، وكان يرغب فى التأكيد والضغط على مواجهة (المثقفين) ومواجهة (الناس) لرموز الخرافة، ونجوم الإرهاب.. وعلى الرغم من ذلك فقد احتوى الشريط السينمائى لفيلم المصير حواراً شديد العمق والإحكام بين ابن رشد (نور الشريف) والحاكم (المنصور)، ربما لم يشهد الإبداع المصرى مثيلاً له منذ «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، والمناظرة العبقرية فيها بين (السيف) و(القانون)، ولكن مناظرة ابن رشد والمنصور كانت فى فيلم المصير صراعًا بين (مقتضيات السياسة) و(مرتكزات الأخلاق).. بين (مواءمات السلطة) و(حدية العلم).. بين (نسبية أهمية

مواجهة الحاكم للتطرف) و( أولوية أهمية مواجهة المثقف للتطرف).

بقى ـ فى حيزِ هذه حدوده المساحية ـ أن أفصح عن كثير من تقديرى لأداء المصور المعجز، وللموسيقى التصويرية شديدة الثراء والتعقيد لمحمد نوح، ثم لهذه الألحان العبقرية لكمال الطويل، الذى أعاد ـ فى هذا الفيلم ليوسف شاهين ـ ذكرى ألحانه شديدة الدرامية والتميز فى فيلم «عودة الابن الضال» لنفس المخرج قبل حوالى عشرين عامًا، وكذلك للأداء الطازج والمفعم بالحيوية لنور الشريف وليلى علوى ومحمد منير، ولهذه الكوكبة الكبيرة جدًا من الممثلين الجدد الذين قدمهم يوسف شاهين للمرة الأولى، ليتلألأوا فى هذه المساحة الذهبية فوق شريطه السينمائى شديد التميز، والمثير لعشرات من الأسئلة ينخرط المتلقى فى السعى للإجابة عليها ـ فنيًا وفكريًا ـ فى عملية إبداع حقيقى ولدها إبداع الفنان أو مجموعة الفنانين، فى تحريض ثقافى ـ ليس له نظير ـ على نفض غبار الكسل العقلى، والدروشة المحمومة، والتطرف والإرهاب، ورفع راية الاجتهاد والتسامح وحرية التعبير، وما نحسب ديننا إلا عاكسًا لهذه القيم جميعًا عند نقطة الحد الأقصى لتحققها وتبلورها.

**٢٤ نوفمبر ١٩٩٧**

# ممكنة

«علِّى صوتك.. علِّى صوتك بالغنا..

لسه الأغانى ممكنة!»

انسابت هذه الكلمات فرحى تتفافز بالحيوية، عاكسة الشكل المثالى لما يسمى غنوة «إثارية»، على لسان أبطال فيلم (المصير)، يصحبون مخرجه الحاصل على جائزة تقدير خاصة من مهرجان كان فى عيده الخمسين (الأمر الذى لن يتكرر قبل ٢٥ عامًا على الأقل فى عيد المهرجان الماسى) وهم - جميعًا - يخرجون من القاعة التى شهدت توزيع جوائز مهرجان كان السينمائى الأسبوع الماضى.

يوسف شاهين.. تحبه.. ترفضه.. تكرهه.. توافق عليه.. تستصعبه.. تفهمه.. تستغربه..

أنت حر.. ولكنه مخرج عظيم.. ولا أنا ولا أنت نستطيع أن نقول غير ذلك، وهو المخرج الوحيد فى عالمنا العربى - تقريبًا - الذى يجيد توظيف واستخدام كل الممكنات الفنية المتاحة له فى عملية صناعة شريط سينمائى، ليحولها قيمة مضافة على بناء محسوبة عناصره بالفتفوتة، سواء كانت هذه الممكنات إضاءة، أو تصويرًا، أو موسيقى، أو حركة، أو ملمسًا، أو غناء، أو كتلة، أو فراغًا، أو حوارًا، أو إحساسًا، أو صمتًا، أو ديكورًا، أو خلاء.. أو.. أو..

وهو المخرج الوحيد فى عالمنا العربى - تقريبًا - الذى يقدم موجات تلو موجات من الوجوه الجديدة التى تمتد بصناعة الفن لقدام، وتخلق مستقبلاً ماديًا (بالعمر وسنواته) للسينما المصرية، وتعطى شهادة معتمدة لعبقرية الشعب، وعبقرية البلد التى طالما وصفناها بأنها.. (ولادة).

وهو المخرج الوحيد فى عالمنا العربى - تقريبًا - الذى تستطيع أن تضع وصفًا محددًا واضح المعالم لمنهجه ومنظومته الفكرية، ولنوع القضايا التى لامسها

بخشونة أو دعة طوال عمر إبداعه فنيًا وفكريًا.. من (باب الحديد) إلى (المصير)، ومن (الأرض) إلى (إسكندرية ليه)، ومن (الناصر صلاح الدين) إلى (وداعًا بونابرت)، ومن (الاختيار) إلى (اليوم السادس)، ومن (العصفور) إلى (المهاجر)، ومن (عودة الابن الضال) إلى (جميلة).

أنت أمام مخرج همه واهتمامه قضايا الوطن وقضايا البشر الذى يعيش فى هذا الوطن، أيًا كانت درجة اتفاقك أو اختلافك مع المنهج أو الزاوية التى يقترب بها من الوطن ومن البشر.

وأنت أمام إضافة مصرية من النوع الذى يصعب تكراره، كما تندر الإحاطة بمجمل العوامل التى شكلتها وبلورتها على هذا النحو، والتى ـ على أية حال ـ يمكن اختصارها فى أنها (بوتقة الأربعينيات فى مصر) التى انصهرت فيها عناصر ثقافتنا، وعناصر ثقافة الآخر، وأفكار التبادل والتفاعل والحوار والمنطق والاستيعاب المتبادل.

وهى كلها الجوانب التى ركز عليها يوسف شاهين فى فكر ابن رشد فى فيلم (المصير).

وهى كلها ـ أيضًا ـ الجوانب التى تدفع الجماعة الثقافية والفكرية المصرية (لو وعى الجميع هذه المعانى والأفكار) إلى أن ترفع عقيرتها، وتُعلى صوتها بالغنا.. وتثبت أن الأغانى لسه ممكنة!!!

**٢٦ مايو ١٩٩٧**

## القبطان

لم تكن مصادفة أن يبدأ سيد سعيد شريطه السينمائى «القبطان» باقتباس من النفرى يقول: «إنما أحدثك فترى.. فإذا رأيت فلا حديث»!!

فقد أراد سيد سعيد أن يُضمن هذا الفيلم كل حكمته، وكل تجربته السياسية والإنسانية فى دفقة واحدة، بليغة، ومؤثرة.

وما كان محمد بن عبد الجبار النفرى، الصوفى العراقى الأشهر، الذى ولد فى مدينة نفر، يسجل الدرر التى يقولها، ولكنه كان يحمل كلماته أكبر قدر من الفلسفة والفكر، نتاجا التأمل الطويل، والوجد، والعشق الإلهى الذى لا نهاية له، فتأتى ـ هى الأخرى ـ وكأنها تتضمن كل تجربته الفكرية والإنسانية.. إلى أن جمعها بعض معاصريه فى كتاب (المواقف والمخاطبات).

ومازلت أحتفظ تحت زجاج مكتبى ببعض أقوال النفرى، ضمنها: (إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة).. و(البعد الذى تعرفه مسافة.. والقرب الذى تعرفه مسافة.. وأنا البعيد القريب بلا مسافة)!

لقد كانت أقوال هذا الصوفى الفيلسوف المفعمة بالحكمة، مليئةً أيضًا بالحزن، ومن هنا ـ ربما ـ توحد معها جيلى من المثقفين المصريين، ورأى فيها تعبيرًا عن انكسارات زمانه، وإحباطاته، وتجاربه التى تقطر حكمة وحزنًا.

ثم لم تكن مصادفة أن يبدأ سيد سعيد شريطه السينمائى «القبطان» بهذا الاقتباس من النفرى: «إنما أحدثك فترى.. فإذا رأيت فلا حديث»، فى إشارة إلى دور المثقف الثورى، فى مجتمع بعينه، هذا الدور الذى يتوحد فيه سيد سعيد نفسه مع بطل فيلمه القبطان، ليغزل حكاية هذا الشريط السينمائى، والذى عموده الفقرى هو علاقة المثقف بالسلطة وبالجماهير، فى مساحة زمنية يُبلور فيها كل من هذه الأطراف رؤيته ومواقفه عند نقطة حدها الأقصى.. وفى هذا الاقتباس يحدد المخرج ـ وهو أيضًا كاتب السيناريو والأغانى ـ حدود مهمة

المثقف الثورى، بإبلاغ الرسالة، وإحداث أثرها.

١٩٤٨:

هذه النقطة الزمنية فيما بعد الحرب العالمية الثانية.. وفى أعقاب حرب فلسطين.. وقبل نشوب الثورة فى مصر.. نقطة شديدة الوعورة والسخونة والغليان.. تتبلور عندها وحولها مواقف حَدِّية تصنع معادلة ذلك الزمان، وهى التى جعلها سيد سعيد خلفية يحرك أمامها وقائع الدراما شديدة الإحكام، التى صنع منها فيلم (القبطان)!

. . . . . .

وقبطان سيد سعيد هو ـ بشكل يتفق فى الإطار، ويختلف فى الملامح ـ صورة (نديمية) ـ نسبة إلى عبد الله النديم بطل الثورة العرابية، وأستاذ التحريض الأول فى تاريخنا السياسى والصحفى المعاصر ـ أو هو صورة (زورباوية) ـ نسبة إلى زوربا بطل رواية كازانتساكيس الشهيرة والمعروفة باسمه، والذى لا ينسى أحد أبناء جيلنا جملته القوية: (بعض الجنون هو الذى ينقص الإنسان كى يقطع الحبل ويصير حرًا) ـ فى تحريض على التمرد وعلى الخيال، حفر مجراه فى وجداننا وعقولنا من الستينيات وحتى اليوم.

نعم.. يتفق «القبطان» مع إطار مثل هذه الشخصيات التنويرية، التحريضية، التى أراد سيد سعيد أن ينضم هو نفسه إلى كوكبتها بشريطه السينمائى، ولكن هذا القبطان يختلف فى الملامح والمحتوى، فحول هذه الشخصية بالغة الثراء التى عنى المخرج/ السيناريست برسم تفاصيلها كعمل تشكيلى كامل فى صورته النهائية، تناثرت اسكتشات أخرى تستمد منها نصف إضاءة، لتوضح زاوية هنا، أو ملمحًا هناك، ولتلبى ـ فى النهاية ـ الاحتياج الداخلى لدى المخرج فى أن يلقى بمعظم خبرته السياسية، ومعظم تجربته الإنسانية دفقة واحدة ـ أمام الناس ـ بليغة، ومؤثرة.

هذا القبطان المثقف الثورى حرك فى مجتمعه طاقة هائلة للفهم وللرفض معًا بطرق ثلاث، أولها: التلقين المباشر لأنباءٍ مجتمعة يذيعها راديو، كان فى ذاته

هدفًا لقوات حكيمدار بوليس بور سعيد، تكسره ـ تارة ـ بكعوب البنادق، وتلقيه ـ تارة أخرى ـ فى أعمق نقطة ممكنة فى البحر، إذ كان هذا الراديو وسيلة يلقن بها هذا القبطان الناس أخبار مقاومة الفيتناميين للقوات الفرنسية أو ثورة الهنود على الاستعمار الإنجليزى.

أما ثانى الطرق فكان تلقين هذا المثقف الثورى للشباب وسائل الفهم، وترقية التفكير والإحساس، وحب الحياة، والرغبة التغييرية، التى تتأتى عبر كل العناصر سابقة الذكر، كأن يعلم فتاة (وجيدة) أن تتدفق مشاعرها، وتغنى آلامها وحزنها على الدُّف (بالضبط مثلما كان «منصف السويسى» المخرج التونسى الكبير يُحَفِّظُ ممثليه الحوار المسرحى وإيقاعه الداخلى الخطير المحمل بالمعانى والأفكار)، وكان يعلِّم شابًا آخر ميلودى السمسمية قائلاً: (لازم يبقى عندك حاجة تقولها.. وإلا موش ح تعرف تقول.. وحتى لو ماكانش عندك حاجة تقولها.. اخترعها)!

وكان القبطان ـ عبر هذا التلقين ـ يخلق من الملوانى (ابن تاجر القرنس) والمحمدى (ابن صول الشرطة المصرية)، ومن وجيدة، سبيكة جديدة ومتمردة، يملؤها الشوق إلى المستقبل.

ثم كان الطريق الثالث الذى يتبعه هذا القبطان (النديمى).. (الزورباوى).. (السعيدى) ـ نسبة إلى مخرج الفيلم، ثم نضيف صفة أخرى هى (الياناروشى) إشارة إلى ياناروش قائد الشيوعيين المتمردين على الملكية فى اليونان، والذى هربت زوجته هيلينا ـ التى لعبت دورها الممثلة اليونانية جولى إليوبولو ـ لتحتمى ببور سعيد، ولتكتشف القارة السياسية والإبداعية التى تسمى القبطان.

كان هذا الطريق الثالث الذى يعلم القبطان خرائطه وأسراره هو طريق التمرد على السلطة، التى قد تكون سلطة العائلة (وهو أمر يتضح فى أكثر من حادث فى هذا الفيلم، وبالذات فى شخصيات وجيدة والملوانى)، وقد تكون سلطة الإنجليز (أى قوات الاحتلال)، وهو أمر يتضح فى أكثر من واقعة فى هذا الفيلم وفى شخصيات أبطاله، وبالذات المحمدى ووجيدة والملوانى تلامذة فصل التمرد والتحريض وحب الحياة، وغيرها من القيم التى أفشاها القبطان.

وقد تكون سلطة حكيمدار البوليس ـ وهى التى ضغط سيد سعيد على علاقة الصراع بينها وبين المثقف الثورى من بداية الفيلم إلى نهايته، بشكلٍ أفرز متواليات ساخرة لا نهاية لها ـ هى سلطة القهر فى كل مكان فى العالم (ومثال لها سلطة الملكية اليونانية فى مطاردتها لليسار عبر البحار).

وبمعنى آخر، فلقد تنادت سلطات القهر (العائلية ـ الاحتلالية ـ الشرطية ـ الدركية ـ العالمية): «يا سلطات القهر اتحدن»، وكان على القبطان أن يواجهها وأن يعلم الآخرين مواجهتها إلى حد الضرب والتعذيب، وإلى حد الاستشهاد رميًا بالرصاص، من أجل فكرة رمزية اسمها (الحرية.. الإبداع.. حب الحياة).

وداخل أحشاء هذا الفيلم/ الظاهرة، عشرات من الرموز.. والحكايا، والاسكتشات.. تبدأ من علاقة الحكيمدار العاجزة بوجيدة بعد أن تزوجها، وحكاية سعيد الذى تبنى طفلاً صغيرًا ليربيه، والإشارة العابرة على لسان وزير العدل بأن منصور الدهشورى (القبطان) عمل معه فى سلك القضاء لمدة ١٥ عامًا، وشخصية ابن الليسيه الذى انجذب إلى سبيكة القبطان المتمردة، فتمرد على عائلته القاطنة مربع الأغنياء الجدد، وخلع ملابسه ليغوص فى حوارى الفقر، تتنازعه أفكاره الثورية، ودقات زار نوبى، وجسد بغى، وموقف أم وجيدة وزوجها من وجيدة، وأوراق القبوطى الذى بدا كالقبطان عند حفر القناة، ولكن يظل العمود الفقرى لهذا الشريط السينمائى الممتاز هو ملامح ودور المثقف الثورى فى خلق تيار تنويرى داخل جماعته التى يعيش وسطها، هذا الدور الذى حاول مخرج الفيلم ومؤلفه أن يضمنه كل حكمته، وكل تجربته السياسية والإنسانية فى دفقة واحدة، بليغة ومؤثرة، موسومة بعبارة النفرى «إنما أحدثك فترى.. فإذا رأيت فلا حديث».

وأجزم أن سيد سعيد جعلنا «نرى» عبر تحريض باسل.. كما أجزم أنه بعد أن تيقن أننا «رأينا» فإنه سيواصل «الحديث».. إذ أن هذا سَمْتَ أية شخصية نديمية.. زورباوية.. ياناروشية، يتخلق فيها الأمل، ويتجدد فيها السبيل إليه عند كل لحظة.. وعند كل موقف.

**١٣ أبريل ١٩٩٨**

# زوزو

أذاعت القناة الفضائية المصرية يوم الاثنين ٢٨ أبريل ١٩٩٧ فى سهرتها فيلم «خللى بالك من زوزو»، وأظن أنها فعلت هذا تحية لذكرى رحيل صلاح جاهين (٢١ أبريل ١٩٨٧)، فأتاحت لنا القناة، وأتاح لنا الفيلم، أن نعود بالذاكرة ٢٧ عامًا بالتمام والكمال يوم أن شاهدناه للمرة الأولى فى دار عرض «أوبرا» فى وسط القاهرة، وكان وقتها أول فيلم فى تاريخ السينما العربية يمتد عرضه لعام كامل فى دور السينما.

والحقيقة أن ما أتذكره دائمًا حين أشاهد هذا الفيلم أمرين، هما:

الهجوم الكبير الذى تعرض له وقت عرضه من فصائل معينة من المثقفين الثوريين الذين رأوا فيه خروجًا على تراث صلاح جاهين النضالى، والذى ارتبط بالتعبير عن مجتمع الثورة، وحلمها وناسها، بينما جاء «خللى بالك من زوزو» ليعبر - من وجهة نظر هؤلاء المثقفين المناضلين - عن مجتمع العوالم!

والحقيقة أن أى مشاهد منصف يتأمل فيلم زوزو سيجده تقدميًا بشكل ربما لم يصل إليه أى من أعمال كبار المناضلين فى تاريخنا الإبداعى، بل إنه - فيما أذكر - كان أول فيلم يتعرض لتيار التطرف فى الجامعة.

وهذه الجدلية من أولها إلى آخرها ترتبط - واقعيًا وعمليًا - بتراث طويل فى (الفصل) و(العزل) و(الحصار) و(النفى) و(المنع) كان قد ازدهر كثيرًا فى السنوات التى سبقت عرض «خللى بالك من زوزو»، وكنا فيها نسمع عن تصنيف وتقسيم عجيب، يقول أن هذا الفنان (رجعى)، وربما أتبعها الواصفون بكلمة (يمينى) أو (متعفن)، وأن ذاك المبدع أو الفنان (تقدمى) وربما أتبعها الواصفون بكلمة (يسارى) أو (مستنير)!

وفيما أتذكر أنه طبقًا لهذا التقسيم كان عبد الوهاب وأم كلثوم وتوفيق الحكيم رجعيون، ليس لهم علاقة بالشارع، أو الجماهير، أو النبض الثورى !!!! (لم

أجد مساحة إضافية لأضع مزيدًا من علامات التعجب).

ولأن مثل هذا المنطق يأكل حتى أبناء التيار الذى يرتبط به ويدافع عنه، فإن أصحابه لم يجدوا غضاضة أن يهاجموا صلاح ويرون فيه من تخلى عن ثوريته ونضاليته، وتكسرت فيه النصال على النصال!

أما النقطة الثانية التى يثيرها عبث هذا الفيلم فى الذاكرة والوجدان فهى أن «التيمة» الأساسية فيه تنبنى على سؤال هو: كيف يمكن أن يظهر (الجديد) من قلب (القديم المتخلف)؟، وطرح السؤال ـ فى حد ذاته ـ والحوار الذى جرى حول معانيه وزواياه، يعنى أن المناخ العام وقت عرض هذا الفيلم للمرة الأولى كان طويل البال، متسامحًا، يسمح باللقاء، ويدعو للالتقاء، ويشعر فيه الجميع بانتمائهم إلى مربع واحد يجمعهم، وتتجمع فيه مصالحهم.

. . . . . .

نحن ـ الآن ـ من الناحية الموضوعية والعلمية فى ظروف أفضل ألف مرة من تلك التى ظهر فيها «خللى بالك من زوزو»، ولكن لا أظن أن المناخ العام بين فصائل البلد السياسية والفكرية أفضل، وهذه حالة لا ينفع فيها الارتكان إلى الرجاء والدعاء فحسب، وإنما تحتاج إلى بحث وحركة، وتأمل وتفكير، من أجل الاطمئنان إلى أن ما يعترى الساحة الآن من تضاغط وتراشق وقطع رقاب وتوعد وتهديد، وإمساك بالتلابيب، هو مجرد حالة عابرة، يعود بعدها الجدل العام إلى «مجرى» ينتظمه، ويأتى فيها هذا الجدل من منابع فكرية صافية ورائقة، وتحتضنه نفوس كبار قادرة على تجاوز فكر (التماثل) و(التطابق)، وقادرة ـ أيضًا ـ على التطلع إلى قدام عبر الاستفادة من «الاختلاف»، وعبر تجنب تحول الجدل العام إلى تعبير عن «الخلاف».

نحن فى حاجة لأن يعكس (حوارنا العام) فى الوطن أو فى أى مكان تعيش فيه جماعة مصرية روحًا حضارية، محبة، متسامحة، مترابطة، تسأل أسئلة على قد مقام الوطن، وتجيب أجوبة على قد مقام الشعب.

**٥ مايو ١٩٩٧**

## يا دنيا يا غرامى

لم يكن موسيقار الأجيال الدكتور محمد عبد الوهاب يتصور ـ بالقطع ـ حين شدا بكلمات أغنيته العذبة «يا دنيا.. يا غرامى» فى منتصف القرن العشرين، أنها ستتحول إلى ما يشبه الشعار الغنائى يردده المصريون جيلاً بعد جيل، أو يعنون شريطًا سينمائيًا متميزًا، كذلك الذي أخرجه مجدى أحمد على (٤٤ عاما) ويعرض فى لندن ضمن فعاليات مهرجانها السينمائى رقم ٤٠.

يا دنيا يا غـــرامى  يا دمعى.. يا ابتسامى
مهما كانت آلامى  قلبى يحبك يا دنيا

هذه الكلمات هى ـ تقريبًا ـ ملخص حكاية الفيلم الجميل (١١٠ دقائق) والذى لعبت بطولته ليلى علوى وإلهام شاهين وهشام سليم وأحمد سلامة، والذى يعتبر الفيلم الأول لمجدى أحمد على (١٩٩٥) بعد عمله كمساعد مخرج فى أكثر من ٢٠ فيلمًا من إخراج يوسف شاهين ومحمد خان وخيرى بشارة، بالإضافة إلى إخراجه ثلاثة أفلام وثائقية، وكتابته للسيناريو الممتاز لفيلم من أجمل الأفلام المصرية فى العشرين عامًا الأخيرة (ضحك ولعب وجد وحب).

ما نريد أن نتوقف عنده ـ هنا ـ هو حالة هذا المخرج، الذى تخرج من كلية الطب عام ١٩٧٦، ثم تخرج من المعهد العالى للسينما فى القاهرة عام ١٩٨١.

هذا المخرج هو وثيقة إثبات جديدة تقول: «مصر ولادة»!

وأنها بلد قادر على تخريج أفواج لا تنتهى من المبدعين الموهوبين، الذين يحملون أركان ثقافتها وفنها إلى أفق جديد.

قد تكون رؤية الجيل الجديد من المبدعين أكثر قتامة مما يتحمله بعضنا، ولكنهم ـ على أية حال ـ ليسوا أبدًا رموزًا للإعلام الهروبى Escapest communication، الذى يخدر الناس، أو يسبح بهم فى بحور من الأمانى والخيالات أو الأوهام.

هم أبناء زمنهم، وأبناء واقعهم، ثم أبناء تجربتهم، وفى هذا الإطار ينبغى أن

ننظر لأعمالهم وأن نكتشف فيها عوالم الجمال الخشن الذى تعكسه وتبلوره.

ولقد تابعت ـ باهتمام كبير ـ بعض المحاكمات القيمية أو الأخلاقية التى عقدت ونصبت لهذا الفيلم فى القاهرة، وهى تستند ـ بلا شك ـ إلى منطق له احترامه، ولكنها تصطدم ـ مع خالص اعتذارى ـ بماهية ومقتضيات الفن نفسه.

الفن والإبداع يبدءان بالدهشة، والدهشة ـ فى أحد جوانبها ـ خروج على المألوف وتحطيم للقواعد، واقتراب من التابو، ونطق كاشف يتجاهل المستور، وما تراضى الناس على إخفائه دفنًا للرؤوس فى الرمال، أو اعتمادًا لازدواجية كاملة فى اللغة والسلوك.

ثم إنه ـ ومن الزاوية القيمية والأخلاقية ذاتها ـ قد يكون هذا الاختراق للتابو، هو ـ فى حد ذاته ـ عملاً أخلاقيًا، لأنه عامل محرض على المواجهة والمعالجة، والسعى إلى عالم جميل لا نحتاج فيه إلى دفن الرؤوس فى الرمال، أو إلى ازدواجية اللغة، عالم عادل.. وإنسانى، وإذا لم يكن العدل، وإذا لم تكن الإنسانية هما الركيزتان الأساسيتان لما هو أخلاقى، فهل يمكن أن يدلنى أحد على غيرهما؟!

نهايته.. نحن أمام موجة إبداعية مصرية جديدة تستحق أن نحتفل بها، وتستحق أن نفرح بنجومها ورموزها، وتستحق أن تكون شهادة إثبات جديدة تقول: (مصر.. ولادة).

**١١ نوفمبر ١٩٩٦**

# بخيت وعديلة

حزمة معتبرة من القضايا احتواها فيلم عادل إمام الجديد (بخيت وعديلة.. أو الجردل والكنكة)، وهى من نوع القضايا التى يصلح جزء من إحداها محورًا لفيلم أو لعدة أفلام!

نحن أمام فيلم يطرح ـ أولاً ـ قضية المشاركة السياسية (سواء مشاركة النساء أو مشاركة الصامتين سكان العشوائيات).

نحن أمام فيلم يطرح ـ ثانيًا ـ قضية الفساد بشقيه: السياسى، والاقتصادى.

ونحن أمام فيلم يطرح ـ ثالثًا ـ قضية الفقر بكل ما تعنيه من أبعاد، وبكل ما تعكسه من إحباطات وتوترات.

والواقع أن عبقرية عادل إمام فى أدائه السهل الممتنع مكنت هذا الشريط السينمائى أن يحمل رسائله المعقدة والصعبة بطريقة يسيرة، كما سهلت وصوله إلى الناس عبر ذلك الجسر الفريد من التواصل والقبول الذى يربط عادل بالجمهور.

ولكن من جانب آخر فإن قدرة لينين الرملى كاتب القصة والسيناريو والحوار على اختزال مئات، إن لم نقل آلاف، المعانى فى شكل معادلات اتصالية شديدة البساطة والعمق معًا، تصل للناس وتحدث الاستجابات المطلوبة والمصممة، كانت عاملاً أساسيًا فى نجاح هذا الفيلم، وفى تمكينه من أن يحمل هذه الحزمة الكبيرة جدًا من القضايا السياسية.

ولكننى ـ مرة أخرى ـ أجد نفسى، بمناسبة هذا الفيلم، أمام نوع من الجدل أصبح متكررًا بشكل لافت فى سياق تقييم الأعمال الفنية، وهو جدل ينظر للعمل الإبداعى من زاوية تبدو أخلاقية، ولكنها ـ مع كثير الأسف ـ ليست كذلك، فقد سمعت من يتكلم عن زيادة جرعة الجنس فى العمل باعتبارها أحد نقائصه الأخلاقية، وهذه ـ بالطبع ـ وجهة نظر تتمتع بقدر كبير من الثقل

والاحترام إذا وجدنا أنها تصطدم بركائز النظام القيمى الذى تراضى عليه الناس، وإذا جاءت وحيدة فى سياق العمل الإبداعى كرسالة تخاطب شباك التذاكر، أما إذا جاءت تعبيرًا عن سلوك إنسانى طبيعى وسط زخم من الرسائل الأخرى التى يزدحم بها العمل بحيث لا تصبح محورًا يركز عليه العمل الفنى، أو يسيطر على مزاج وفكر المشاهد، فإن ذلك يعد شيئًا آخر، ولا يجوز على هذا النحو أن يصبح التقييم للعمل الإبداعى تحت مظلة أخلاقية فقط، وإنما يكون من عدة زوايا ومداخل فى آن واحد.

نهايته..

لقد كنا أمام عمل شديد الثقل والخطورة والجدية، يضع من جديد خطوطًا تلو خطوط تحت الدور الذى يلعبه عادل إمام كواحد من قادة الاتصال بالناس، والذى تبلور عبر منظومة أفلام تضم: الإرهابى، والإرهاب والكباب، واللعب مع الكبار، والنوم فى العسل، والمنسى.. وغيرها.

وهو الدور الذى يتأكد كثيرًا ويبرز حين يقترن اسم عادل إمام، بكاتبٍ صاحب رأى ورؤية نافذيْن مثل لينين الرملى.

**٢٤ فبراير ١٩٩٧**

## البوسطجى

بعيدًا عن الأداء المعجز والمذهل لماسيموتراوزى، أو الأداء الواثق الهادئ لفيليب نوارية..

وبعيدًا عن التأثير السياسى أو العقائدى على صانعى الفيلم الإيطالى (إيل بوستينو) أو البوسطجى، الذى تعرضه دور العرض فى بريطانيا منذ شهور.

وبعيدًا.. بعيدًا عن تراجيديا وفاة بطل هذا الفيلم بعد انتهائه من أداء دوره باثنتى عشرة ساعة، ثم ترشيحه لأوسكار كأحسن ممثل عام ١٩٩٦ عن ذلك الدور الذى بلغ فيه ماسيموتراوزى أفقًا من الصعب تصور أن يبلغه ممثل آخر.

بعيدًا عن كل هذا، سنتناول فيلم «البوسطجى» من زاوية واحدة فقط، هى ذلك التأثير الكاسح والمسيطر والمفعم بالعواطف المتشابكة والمعقدة الذى يمكن أن يحدثه وجود المثقف أو المبدع وسط البسطاء من الناس.

الفيلم يحكى - ببساطة - إقامة الشاعر التشيلى الأشهر بابلو نيرودا فى منفاه فى جزيرة إيطالية صغيرة، وعلاقته برجل البريد الذى كان يحمل الخطابات إليه من كل أنحاء العالم.. وكيف أن الشاعر علّم هذا البوسطجى الحب.. والثورة، فعاش حياته - بعد ذلك - مرتبطًا بالحب ومقاتلاً للثورة.. بدون أية خطابة أو تقريرية أو مباشرة، أو توجيهية تعليمية مقيتة.. كان هذا هو الفيلم.. وكان هذا هو المعنى.

ذلك المعنى الذى تجاوز - حتى - قدرة بابلو نيرودا على التصور، حين فوجئ بحجم التأثير الذى أحدثه فى قلب وعقل ساعى البريد، والذى لم يقصد فيه سوى الجانب المتعلق بالحب، فإذا به يشمل - كذلك - استيعاب أبجديات الشعر والأدب، واستيعاب أبجديات السياسة والثورة.

. . . . . .

إن التوقف المتأمل الطويل أمام هذه المعانى، إنما يجعلنا نتساءل عن نوع ذلك

التأثير الذى يحدثه أدب الصدفة، وفن الصدفة الذى احترفه رتل كبير ممن ثبتوا على ياقات ستراتهم عبارة (مبدع) فى عالمنا العربى، وهم - فى الواقع - جمهرة كبيرة!

فبعضهم تبنى أكثر الأعمال فلطحة وسذاجة وتفاهة، وبعضهم قد حشرنا - جبرًا واعتسافًا - تحت وطأة أفكاره السياسية والعقيدية، وبأسلوب ينتمى إلى ساحة العمل الحزبى والزمرى بأكثر مما يرتبط بساحة الإبداع الفنى، وبعضهم قد جعل من عمله الملقب «بالإبداعى»، وجعل من جمهوره المتلقى سلمًا يرتقى درجاته فى طريق صعود سريع، يخاطب القوة ويخاطب النفوذ ويخدم مصالحهما بأكثر مما يولى وجهه شطر مصالح الجمهور على اتساعه وعموميته.

ونحن - بالمقابل - نستقبل أعمال هؤلاء المبدعين بالضحك الفارغ الأجوف الذي يجعل كلاً منا مثلاً صادقاً يعكس المقولة العربية الشهيرة: (ضحك حتى استلقى على قفاه من الضحك)، أو بإسباغ صفات على أعمالهم الإبداعية ليست فى هذه الأعمال، حين نناقشها بجدية كما لو كانت جادة، ونعمل فيها مقاييس ومعايير ليس لها منها شىء، أو أننا نرتبط ارتباطًا مباشرًا ومطيعًا بأفكار بعض هؤلاء المبدعين من على أرضية الحزب الواحد أو الزمرة الواحدة التى يمكن أن تجمعنا وإياهم.

. . . . . .

هذا على مستوى الجماعة الثقافية العربية، فما بالنا بجماعة البسطاء من الناس الذين يعتبرون هؤلاء المبدعين رموزًا تشع بالصدق، والحكمة، جديرة بالولاء والارتباط والمحاكاة.

إن نوع التأثير الذى تحدثه أعمال معظم هؤلاء المبدعين العرب فى نفوس أناسهم وأهليهم، يقتضى منهم بعض التفكير، وبعض محاسبة الذات، فهو يرقى إلى مرتبة الجريمة متكاملة الأركان!

وإذا سألنا أنفسنا - يومًا - لماذا يبدو الجيل العربى الجديد غير جاد بما فيه الكفاية، أو غير مثقف بما فيه الكفاية، أو غير مبدع بما فيه الكفاية، أو ليس لديه

خيال بما فيه الكفاية، فإن الإجابة ينبغى أن تكون بوضع كثير من المسئولية على هؤلاء المبدعين محترفى أدب الصدفة، وفن الصدفة، محترفى الفلطحة الفكرية، والصعود السريع، محترفى خداع الناس، وخدمة مصالح زمر القوة أو النفوذ.

هؤلاء الذين لم يعلموا الناس الحب كما فعل بابلو نيرودا مع البوسطجى.

هؤلاء الذين لم يعلموا الناس الفن أو السياسة أو قرض الأشعار.

هؤلاء الذين ابتعدوا عن حركة الشعوب ومصالحها وأفكارها وأصبحوا أسرى زنازين الأيديولوجيا والانتماءات الحزبية الضيقة.

هؤلاء الذين لم يقدم واحد فيهم إلى الناس فيلمًا مثل:

«إيل بوستينو»..

أو «البوسطجى»..!!

**١١ مارس ١٩٩٦**

# تيتانيك

سوف يظل هذا الشريط السينمائى الطويل (أكثر من ثلاث ساعات) واحدًا من الأمثلة الكلاسيكية البارزة التى يتضافر فيها التقدم التقنى بكافة عناصره وأبعاده من جهة، مع الاستخدام الرفيع للأدوات الفنية التقليدية من جهة ثانية، ومواهب الأفراد الخارقة من جهة ثالثة، ثم ـ أخيرًا ـ هذه الحزمة بالغة الثراء من المشاعر الإنسانية الحارة.. الدافقة.

بعبارة أخرى أنتج عناق الصناعة مع الموهبة.. هذا الفيلم.

فإذا ما توقفنا ـ أولاً ـ أمام الأداء البشرى المعجز، سنجد أنفسنا بصدد الحديث عن كيت وينسليت، وليوناردو دى كابريو، والشابان ظهرا من قبل فى عدة أفلام شهيرة، ولكنك كنت تشعر دائمًا أنهما قلقان، تضيق المساحة المتاحة لأيهما (حتى لو كان يؤدى دور بطولة) عن استيعاب مواهبه، أو قدراته، هكذا أحسسنا بكيت فى Sense and Sensibility حين أدت دورًا ثانيًا أو ثالثًا مع إيما طومسون، وهكذا أحسسنا بليوناردو حين أدى دورًا أول فى «روميو وجولييت».

ولكن لحظة التحقق جاءت للاثنين معًا فى هذا الشريط السينمائى، إذ كانت الساحة المتاحة لأيهما بالغة الاتساع، بالغة التنوع، وكانت هناك حتمية أمام كل منهما لأن يملأ الفراغ الزمنى والمساحى الدرامى فى الفيلم، وإلا أخذه هذا الفيلم وسقط.. ثم إن الخلفية التى أدى عليها الولد والبنت دوريهما، كانت خلفية مذهلة فيها إعادة بناء لحدث يؤرخ به فى التاريخ الملاحى، وفى تاريخ الكوارث، ألا وهو غرق الباخرة الشهيرة تيتانيك بعد اصطدامها بجبل جليدى فى أبريل عام ١٩١٢، ثم إنه ـ فى الأول والآخر ـ حدث يجسد تناقضًا مذهلاً بين الشعار التجارى، الذى كانت هذه الباخرة تبحر فى ظله (الباخرة غير القابلة للغرق) وبين غرقها فى حادث بسيط وعادى!!

مئات من الأشخاص ينتمون إلى خلفيتين طبقيتين واضحتين (أرستقراطية ركاب الدرجة الأولى، وكادحية العطشجية الأيرلنديين العمال)، تفاصيل

التفاصيل فى شكل الباخرة، وقاعاتها، وغرفها، وسطحها، كل هذا كان يصنع اللوحة الخلفية الهائلة التى أدى البطلان دوريهما عليها!

ثم كان هذا الأداء قطعة صافية من الكريستال، وإحساس طازج كالرذاذ المتطاير من أمواج البحر!!

وكان الوصف الفنى لمشاعر الشخصيتين المتمردتين، والمنساقتين وراء رغبة فى الحلم، وفى الحرية، هو الثورة على السترات الضيقة، والجنون الذى يتحدى القدر! صدى صوت غامض وباعث على المغامرة ومحاولة الاكتشاف كان يعربد فى صدريهما، ويدفع بكيت لأن تتملص من قبضة الأرستقراطية، وتجرى مع الولد إلى عنابر البحارة، وتشارك الأيرلنديين فى «الكلوج دانسينج» أو الرقص ذى الخطوات المتعاقبة، والإيقاع المسموع لهذه الخطوات.

عهدٌ جَمَعَ الشابين.. (إذا قفز أحدهما للماء فسيقفز الآخر) ووعد بالثقة أعطته كيت لليوناردو!!

وبين العهد والوعد كنا أمام قصة حب مذهلة، تترى فصولها فى تتابع مذهل هو الآخر.. تتابع ربما ينسيك أنك فى قاعة عرض، وينسيك أن ما تراه فيلمًا، إلى أن تفيقك دمعة تنساب من عينك، وتكسر الإيهام الذى عشت فى أسره زهاء ساعات ثلاث.

وإذا كان هذا الفيلم رشح لحوالى ١٤ جائزة أوسكار (حصل على معظمها)، وإذا استبعدنا جائزتى أحسن ممثل وأحسن ممثلة، فإن هناك جائزتيْن ـ على الأقل ـ أثق أيضًا أنهما يجب أن تكونا من نصيبه، وهما جائزة الموسيقى، وجائزة التصوير.

فقد صاحب أداء الممثلين فى هذا الفيلم، والذى بدا كقصيدة شعر، تنويع مدهش على ميلوديات أيرلندية، تراوحت بين ونات غامضة تنذر بالخطر، ونغمات حزينة مفعمة بالشجن، وعواصف راقصة فوارة بالحيوية، وبشكل ربما لم نسمع مثله منذ زمن طويل، كما ـ بالقطع ـ لم نر فى مثل تداخله مع الحدث الدرامى، أو توزيع الأدوار والمواقع بين الأداء التمثيلى وبينه، بحيث نشعر

بالموسيقى فى مقدمة المشهد أحيانًا ، وفى خلفيته أحيانًا أخرى . . وفى الحالين فإنها تحملنا وتحمل مشاعرنا فى صعود وهبوط وكأننا فوق أمواج الأطلنطى، مثل تيتانيك بالضبط، تثور وتضطرب، فتخفق قلوبنا ثورة واضطرابًا، وتهدأ وتنعس حين تنام هذه الأمواج وتتكسر فى دلال.

أما التصوير فتميزه الخارق لم يكن فى إبداع كادرات فنية هى أشبه باللوحات كما كنا نشاهد فى فيلم (مريض إنجليزى) مثلاً، ولكن تميز هذا الفيلم الخارق كان فى حركة الكاميرا ذاتها، والتى لا أظن أننى رأيت مثلها حين تخلق بإيقاع حركتها إيقاع شعورى يتولد فى نفوس المشاهدين،وحين تعلو ـ هى الأخرى ـ وتهبط بحسب الإحساس السائد فى كل مشهد، بشكل لم يصادف الخطأ مرة واحدة فى فيلم يمتد لساعات ثلاث!

وربما اخترت هذه الزوايا الثلاثة (الأداء البشرى الذى جسد الثورة على السترات الضيقة، والجنون الذى يتحدى القدر، والموسيقى التى تراوحت بين ونات غامضة، ونغمات حزينة وعواصف راقصة، والتصوير الذى جاءت حركة الكاميرا فيه ضابط إيقاع للمشاعر التى يحفل بها العمل الفنى والإحساسى التى يستقبله بها المشاهدون) لأن المساحة تضيق عن تناول كل تفصيلات هذا الشريط السينمائى البديع . . إلا أنها تظل علامات تشير إلى فيلم حققت جوانبه مستويات قياسية فى الإجادة، بحيث سيظل واحدًا من الأمثلة الكلاسيكية التى تجسد عناق (الصناعة والموهبة).

**٢٣ فبراير ١٩٩٨**

# أغنية من أيرلندا

صفقت الدنيا ـ كلها ـ مساء السبت (١٩ مايو) للمطربة الأيرلندية إيمير كوين عندما شدت بكلمات أغنيتها البديعة (أنا الصوت) فى مهرجان الأغنية الأوروبية، وهى الأغنية التى حصلت على ١٦٢ نقطة، لتضع أيرلندا فى المركز الأول على قمة المسابقة للمرة السادسة.

أصخنا السمع لدقات آلة «البار» الإيقاعية الشعبية، ولعزف ميلودى محلية جميلة، استعرض فيها كل من المؤلف الموسيقى والفيرتيوزو(عازف الكمان المنفرد) مهارات من كل لون، وببساطة متناهية، وحس إنسانى كونى لا يعرف الحدود أو المسافات.

واهتز وجدان كل فرد فينا، ونحن نردد خلف إيمير كوين كلمات أغنيتها المؤثرة والموحية، والتى تقول فى أحد مقاطعها:

«سمعت صوتك فى الريح

سمعتك تنادى اسمى

سمعتك ـ يا صغيرى ـ تقول لى:

أنا صوت تاريخك وماضيك!

لا تخف.. واتبعنى

أجب ندائى.. إنه سيجعلك حرًا

أنا الصوت».

والحق أن الأغنية الأيرلندية ـ هذه ـ تثير فى النفس، من دون أى ميل للمضاهاة أو المقارنة، فكرة أولية وإنسانية عن معنى الغناء ذاته، من حيث كونه أحد وسائل التعبير الإنسانى التى تختزل أعقد المعانى وأكثرها تركيبًا فى جمل بسيطة، تمتزج بالإيقاع أو اللحن، ويسهل استيعابها كما يسهل ترديدها.

إذا أردت أن تقول إن غنوة إيمير هى غنوة للوطن، أى وطن، وكل وطن، فسوف تجدها كذلك.

وإذا أردت أن تقول إن غنوة إيمير، هى غنوة للبشر، أى بشر وكل بشر، فسوف تجدها كذلك.

وإذا أردت أن تقول إن غنوة إيمير هى غنوة للحبيب، أى حبيب، وكل حبيب، فسوف تجدها كذلك.

وهذا ـ فى الواقع ـ من شيم الفن العظيم، إذ تتعدد مستويات استقبال معانيه واستيعاب دلالاته، من اللورد إلى الخادم، كل يرى فى العمل الفنى شيئًا جميلاً بحسب مستوى تفكيره أو ثقافته.

ثم ـ فى النهاية ـ هناك (متوسط) يجمع الكل، هو ما يسمى (الذوق العام).

. . . . . .

كل هذا الكلام، هو محاولة لخلق حافز فردى، أو جماعى، تجاه من يقرأه، أو يقرأونه، للتفكير طويلاً فيما نغنيه أو نسمعه هذه الأيام، من الخليج إلى المحيط، والذى نعتنى كثيرًا فى تصويره بطريقه «الفيديو كليب»، ونطبع جميع مشاهده فى جميع الأغنيات براقصة غامضة ترتدى ملابس الحداد السوداء، بينما تتتابع مشاهد سريالية عجيبة عن يد تقبض على مفتاح، أو رمز لبرج الأسد، يحترق بلهيب نار متأججة، أو كنكة قهوة مقلوبة إلى جوار إطار سيارة قديم!

نحن نفتقد ـ إلى جوار هذا الشكل السريالى ـ إلى قواعد فنية حقيقية للتعبير بالكلمة المغناة، ونفتقر ـ إلى جوار هذا الشكل السريالى ـ إلى إنتاج الفن العظيم الذى تتعدد مستويات تمثله واستقباله، ثم نفتقد ـ إلى جوار هذ الشكل السريالى ـ إلى متوسط ذوق يجمع الكل من الغفير إلى الأمير فى عالمنا العربى.

المطربون والمطربات أصبحوا معنيين بالإعلان عن أنفسهم للآخرين بأكثر من التعبير عن أنفسهم وعن الآخرين، فصاروا مهتمين بالظهور فى أغانيهم وهم يقرأون الصحف أو يتحدثون فى الهواتف، أكثر من امتلائهم بأية شحنة من

الأحاسيس، أو تصديرهم لهذه الأحاسيس - عبر الأغانى - إلى الناس، كل الناس.

والأغانى العربية بإيقاعاتها المتكررة، أو ألحانها الساذجة، أو كلماتها شديدة الابتذال، وضعت نفسها - واقعيًا - فى شكل «دوشة» أو «زن» يأخذ مكانه فى خلفية الحياة الاجتماعية والشعورية للمواطن العربى، ولم تعد لها مكانتها السابقة فى تشكيل هذه الحياة الشعورية أو الاجتماعية.

هذه بعض خواطر وشت لى بها أغنية إيمير كوين الجميلة.. الجميلة حقًا..

**٢٧ مايو ١٩٩٦**

## آميستاد

بالقطع هناك عشرات العوامل والعناصر التى يمكن التوقف أمامها فى فيلم «آميستاد» من إخراج ستيفن سبيلبيرج.

ولكننى أختار هنا التشخيص بوصفه العنصر الأكثر لمعانًا، والأكثر جدارة بالبحث والتحليل.. وبالذات فيما يخص جيمون هونسو، وأنطونى هوبكنز.

فأنت فيما يتعلق بالأول أمام معجزة فى التمثيل، استطاع صاحبها ـ وبالذات فى المساحة الزمنية التى لم يك قد تعلم الإنجليزية فيها ـ فى دوره كأحد الزنوج المختطفين إلى أمريكا من سيراليون فى زمن تجارة العبيد، استطاع أن يستنطق كل خلية فى جسمه لتعبر تعبيرًا شديد النفاذ والسطوع معا، وتحكى للأطراف المشاركة معه فى صناعة مشاهد الفيلم، أو لرواد السينما الذين يراقبون أجزاءه، كل ما يريد التعبير عنه، فى مزيج من كبرياء المزارع الإفريقى، القادم من أرض يتسيدها، ويحتل وضعه الطبقى والاجتماعى فيها، من خلال هرم قبلى يقترب من حدود القداسة، وانكسار الإنسان الذى وجد نفسه وقد اغتيلت إنسانيته فجأة، وتم انتزاعه من وسط عائلته وبيئته ليجد نفسه وجهًا لوجه أمام مصير غامض وشرير!

ولقد أشعرنا هونسو بتصاعد الغضب فى دمدمة فوّارة داخل نفسه، طوال محاكمته مع أفراد فوج العبيد الذى اختطفه مركب إسبانى من مراكب ملكة أسبانيا الصغيرة فى القرن ١٨، حتى انفجر هذا الغضب شلالاً صاخبًا فى إحدى جلسات المحاكمة التى كانت بسبب ثورة هؤلاء العبيد فوق السفينة، وقتلهم لبحارتها من فرط الخوف والمعاناة، والرعب من مشاهد إلقاء الأحياء والذين لا سوق لهم إلى البحر، وكان التعبير الناطق المتلعثم عن هذا الشلال الغاضب هو جملة واحدة، نطقها هونسو بصعوبة: «أعطنى حريتى»!!

. . . . . .

أما القمة التمثيلية التشخيصية الثانية فكانت أداء أنطونى هوبكنز الذى مثل

أحد أدوار القضاة المعتزلين، والذى استعان به محامى هونسو فى المحكمة الدستورية العليا الأمريكية، حين أصدرت المحكمة الابتدائية حكمًا لصالح الأفارقة المختطفين، وتراجع رئيس الولايات المتحدة الأمريكية عن التصديق على الحكم، وتم رفعه إلى المحكمة العليا مجاملة لملكة إسبانيا، فجاء أنطونى هوبكنز ليترافع عن هونسو وصحبه، وهذا الترافع فى ذاته (والذى كان أشبه بالمونولوج، لأنه موجه إلى قضاة لا يشاركون القاضى المعتزل حوارًا، وإنما ـ فقط ـ يستمعون إليه).. كان قطعة رفيعة من فن التمثيل، ويكاد يكون محاضرة مدرسية فى فن الأداء والإلقاء، واستخدام تيبوجرافية الصوت استخدامًا منوعًا لا نظير له.

وإن كانت هذه المرافعة تنتمى إلى فن المسرح، بأكثر مما تنتمى إلى فن السينما، فإن طبيعة المشهد داخل المحكمة فرضت هذا الشكل من الأداء، والذى نكرر أنه جاء تحفة ينبغى تأملها بكل إجلال.

. . . . . .

هذا عن التشخيص.. أما عن فكر الفيلم نفسه، فإننى أختلف كثيرًا حوله، إذ أن جزءًا معتبرًا من وقائع ونص الفيلم وتركيب شخصياته، انصرف إلى تأكيد هذه النزعة الإنسانية الأمريكية العميقة تجاه الملونين، وهو أمر ـ تاريخيًا ـ لا يمكن قبوله بسهولة، إذ ظل الاضطهاد العنصرى قائمًا فى أمريكا، بل وبلغ أعلى ذراه فى مطلع هذا القرن.

كما أن التركيز على واقعة المركب (آميستاد)، وسقوط تجارة العبيد، وانتصار الأفارقة فى قضيتهم فى المحاكم الأمريكية، يظل مستقرًا فى خانة تكبير مالا يجب تكبيره، وتقزيم مالا يجب تقزيمه، بمعنى أنه يصدر إحساسًا فى قلب وعقل المشاهد من خلال استدعاء واقعة تاريخية محدودة، وتصوير أن هذه الواقعة تمثل كل تاريخ اضطهاد العبيد ومحاربته فى الولايات المتحدة، بينما حقيقة الأمر أن هذه الواقعة جاءت كجملة اعتراضية ـ تاريخية ـ استثنائية لا يمكن التعويل على ثقلها أو أرجحيتها بهذه البساطة التى فعلها سبيلبيرج.

**٣٠ مارس ١٩٩٨**

# سينمائيات

من زاوية أو زاويتين سأتناول كل فيلم من ثلاثة أفلام هائلة تحتل شاشات العرض فى لندن هذه الأيام. . ونقاط تركيزى ـ فى الواقع ـ لا تنصب كثيرًا على النواحى الفنية الصرف، ولكنها تلمس جوانب فكرية وشعورية، لا نملك ـ معها ـ إلا أن ننساق فى مقارنة مطلوبة بين لغة السينما فى العالم، ولغة السينما، بل وربما لغة الحياة عندنا!

أول هذه الأفلام (شاين ـ Shine) بطولة جيفرى راش، وإخراج سكوت هيكر، وهو فيلم مرشح لبضع جوائز أوسكار (حصل ممثله الأول على أوسكار أحسن ممثل بالفعل)، والزاوية التى أريد الحديث عنها بشأنه، هى كيف ترجم تحميل العقل والنفس البشرية، بآمال وطموحات تتجاوز قدرة أيهما على التحمل، إذ أن الأب ـ فى هذا الفيلم ـ بإحساس ـ يصل إلى درجة المرض، بمسئوليته عن عائلته، والرغبة الجامحة فى التفوق، التى يعكسها الارتباط بمجتمع الأقلية (عرقيًا ـ أو دينيًا ـ أو قوميًا) ـ أسقط كل آماله وأحلامه على ابنه دفعة واحدة، فلم يتحمل الكمبيوتر البشرى عند الابن كل هذه المدخلات، فانهار النظام المعرفى لدى الابن،وعجزت نفسه وعقله عن التحمل، وكأنها مصداق لقول الشاعر العربى:

وإذا كانت النفوس كبارًا تعبت فى مرادها الأجسام!

عازف البيانو بطل الفيلم، الذى انهار نظامه المعرفى وهو يضغط نفسه إلى الحد الأقصى لاعبًا إحدى مقطوعات رحمانينوف، يلخص حزمة شديدة الثراء من المشاعر البشرية المعقدة، قدمها هذا الشريط السينمائى بلغة مؤثرة وموحية، و(باعثة على التفكير)، وأضع خطًا تحت ما كتبته الآن بين قوسين، ثم أعود له بعد قليل.

وثانى هذه الأفلام (مريض إنجليزى ـ English patient) من بطولة رالف فاينز، وكريستين سكوت توماس، وإخراج أنطونى مينجيلا، وهو مرشح لما

يقرب من دستة من جوائز الأوسكار (حصل على معظمها بالفعل)، والزاوية التى أريد الحديث عنها فيما يخص هذا الفيلم، هى شاعرية اللغة السينمائية، فالفيلم يبدو كقصيدة جبارة من ملاحم الإغريق، ويعرض ضفيرة من العلاقات البشرية المعقدة على خمسة محاور (البطل وعشيقته ـ البطل والممرضة ـ البطل والساعى للانتقام منه ـ الممرضة والضابط الهندى ـ البطل وصديقه زوج عشيقته) ويلخصها اعتراف طويل جدًا لرالف فاينز، يشرح فيه بمبررات إنسانية جدًا، وشعورية جدًا لماذا خان صديقه، ولماذا خان وطنه؟!

كل كادر (لقطة) فى هذا الفيلم يكاد يكون لوحة مرسومة بعناية بواسطة أحد المستشرقين Orientalists فى القرن الماضى (دارت أحداث الفيلم فى مصر وإيطاليا عام ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ وقت الحرب العالمية الثانية)، ولغة الحوار، واختزال المبرر المنطقى والشعورى وطرحه على الناس، هى معجزة هذا الفيلم ومأثرته التى تتجاوز كل المآثر، وأيضًا بطريقة موحية، ومؤثرة، و(باعثة على التفكير)، وأضع خطًا ـ كذلك ـ تحت ما كتبته الآن بين قوسين.

وثالث الأفلام هو (إيفيتا) بطولة مادونا، وإخراج آلان باركر، عن رائعة أندرولويد ويبر الموسيقية المسرحية، التى شاهدناها مرارًا فى منتصف الثمانينات على مسارح الوست أند، وهذا ـ فى الواقع ـ هو مكمن الصعوبة فيه، إذ أنه يحاول بلغة السينما ما سبق ووصل إلينا بلغة المسرح، ولكن النقطة التى أركز عليها فى هذا الفيلم ليست نجاحه فى تحقيق ذلك من عدمه، وليست المقارنة بين مادونا (الفيلم)، وإيلين بيج (المسرحية)، ولكنها شخصية الراوى فى الفيلم، والذى كان ثائر الستينيات الأشهر تشى جيفارا فى المسرحية، واستبدله آلان باركر فى الفيلم بشخص عادى، فهذا الاستبدال ـ فى الواقع ـ يعنى الكثير، إذ أنه يطرح رؤية مؤداها أن التمرد، أو الرفض، أو الثورة ليسوا ـ بالضرورة ـ مهام تناط بإنسان من حجم جيفارا، ولكنها تعكس مشاعر الإنسان العادى، وأفكاره، واحتياجه الداخلى، وقد فعل الفيلم هذا بطريقة موحية، ومؤثرة و(باعثة على التفكير)، وأضع خطًا ـ أيضًا ـ تحت ما كتبت الآن بين قوسين.

. . . . . .

(باعثة على التفكير) هذه هى صفة الفنون العظيمة، وهى تعنى أول ما تعنى أن المشاهد، أو نحن، هو جزء أساسى من عملية الإبداع، وليس طرفًا مهمشًا أو معزولاً، بل ـ وأيضًا ـ فإن جملة (باعثة على التفكير) تعنى أن هذه القطع الفنية اتسمت بالصدق الشديد إلى درجة توحد المشاهد مع ما تطرحه من أفكار ومشاعر، ومن ثم انخراطه فى التفكير وبلورة الانطباعات والأحاسيس.

ولعل هذا ـ ببساطة ـ هو الفارق بين لغة السينما عندهم، ولغة السينما وربما لغة الحياة عندنا !

**٢٤ مارس ١٩٩٧**

## كأفضل ما يمكن تحصيله

على الرغم من أن الفيلم الجميل: (As Good as it gets . . أو: كأفضل ما يمكن تحصيله) حصل على جائزتى أوسكار للممثل جاك نيكلسون، والممثلة هيلين هانت. .

وعلى الرغم من الأداء/ المعجزة لكليهما، سواء فى إطار كوميدى يعتمد على المبالغة الكاريكاتورية فى تمثيل جاك نيكلسون، أو فى إطار إنسانى يعتمد على الأداء التلقائى البسيط فى تمثيل هيلين هانت. .

فإننى ميال إلى إعطاء الأرجحية الفنية فى هذا الفيلم إلى كاتب القصة مارك أندروس!!

إذ أن نقطة التميز الحقيقية فى الفيلم كانت فى الرسم البارع لشخصية «ميلفين» التى أداها جاك نيكلسون، الممثل العبقرى، الذى كان أول تعرف الجمهور المصرى به فى فيلم (طار فوق عش الوقواق) منذ أكثر من خمس عشرة سنة.

الرجل القرفان من الناس، الكاره لمن حوله، الأنانى، الموسوس، الذى يشعر أن ثمة ما يوجب الاعتذار حين يقترف فعلاً طيبًا إزاء الآخر!!

وبالطبع. . فكم من شخصيات مرت بنا فى الحياة العامة أو فى الحياة الشخصية تجسد أمامنا هذا النوع من الناس الذين يبدون وكأنهم اصطنعوا نسقًا للحياة على انفراد!!

وإلى هنا ـ على الرغم من براعة مارك أندروس (الكاتب)، وجاك نيكلسون (الممثل) فى بناء هذه الشخصية وتضفير خيوطها فى نسيج متشابك ومعقد فى آن واحد ـ فإن الأمر يبدو عاديًا، ولكن خلق المؤلف (للمجال) الذى تتحرك فيه هذه الشخصية، ونعنى به (الآخر) الذى يواجهه أو يتصارع معه أو يحبه أو يعتمد عليه، يظل هو عنصر الإبداع الرفيع الذى حققه مارك أندروس.

فالهزلى أو الساخر، أو الذى يمتلك القدرة على إضحاكنا، يفترض وجود الآخر، الذى نسخر منه، أو يسخر منا، أو يردد سخريتنا وينقلها، أو يوافقنا ـ بالصمت ـ ومن دون إبداء أى تعبير، أو يشاركنا ضحكنا من دون أن يعلم السبب الذى من أجله نضحك!

وبالطبع فإن هناك مروحة واسعة من الشخصيات ظهرت حول «ميلفن» أو جاك نيكلسون فى هذا الفيلم، لتجسد معنى هذا الآخر، أو المعادل الموضوعى لشخصيته الذى يضغط على التناقضات، ويضع خطوطًا تحت ملامح الشخصية.

حتى المخرج جيمس بروكس يبدو وكأنه يشاركنى هذا الرأى، إذ رسم حركة الكاميرا ـ باستمرار ـ لتقوم بالتخديم على تأكيد الخصائص الملامحية لشخصية ميلفين، ولوضع بصمة هذه الشخصية على العدسة، وبعبارة أخرى، كانت حركة شخصية جاك نيكلسون المتأففة من الناس تبدو أكثر تأففًا حين تشير حركة الكاميرا بتجسيم إلى رعبه من ملامسة الناس، فضلاً عن مخالطتهم فى مشيته وفى حركته!!

نعم.. كانت ملامح هذه الشخصية، على الورق، وعلى الشاشة، هى البطل الحقيقى لفيلم «كأفضل ما يمكن تحصيله»، وصحيح أن الموهبة الخارقة لجاك نيكلسون ملأت ورصعت الفراغ المساحى والزمنى الذى رسمت هذه الشخصية فى إطاره، ولكن ـ بالقطع ـ ما كان لها أن تبرز على هذا النحو لولا البراعة التى صيغت بها مفرداتها.

النقطة الثانية التى تجدر الإشارة لها فى سياق الحديث عن الملامح الدرامية لهذه الشخصية، بعد افتراض وجود الآخر وضرورته ولزوميته، هى التناقض أو الصراع بين القرف والابتعاد عن الناس، والاحتياج إليهم.

وهاتان الدائرتان المتقاطعتان تبدوان ـ حتى ـ فى حالات الاحتياج البسيط لميلفين، الذى قد يعنى احتياجًا لجرسونة تقدم له الإفطار كل صباح.

والكاريكاتير الحقيقى يكمن فى التضاغط بين (إنكار الآخر) المتمثل فى

استعلاء ميلفين وقرفه، وبين (الاعتراف بالآخر) المتمثل فى خضوع ميلفين لعامل احتياجه للناس من حوله.

ولكى لا ننكر فضل جاك نيكلسون تمامًا، فإنه أدى هذه الشخصية بإتقان لافت جدًا، بل إنه استحدث عليها بضعة أنساق حركية تدعم المعنى، وتؤكد الفكرة.

منها ـ مثلاً ـ ذلك التردد العصبى النزق الذى يدفعه إلى لمس زر الجرس أربع مرات متوالية بأسلوب تحوم فيه يده حول الجرس، ثم تبدو وكأنها تلدغ هذا الجرس ولا تضغط عليه.. وكذلك حركته حين يلبس حذاءه، وهو يتحسس الأرض بأطراف أصابعه، ويحوم ـ مرة أخرى ـ حول الحذاء، حتى يلبسه وكأنه ـ مرة أخرى أيضًا ـ يلدغه!!

مثل هذه الأنساق لا تأتى من فراغ، ولا تستهدف مخاطبة (غدد الضحك) عند المتفرج فحسب، ولكنها تقوم بالتفعيل على نغمة واحدة، واستخراج كل ممكناتها وفقًا لآليات ما يعرف باسم كوميديا الموقف، وليس كوميديا اللفظ، أو بالمزج بينهما وفقًا للإطار الدرامى الذى تتحرك فيه الشخصية.

وأخيرًا فإن النظر لشخصية ميلفين إنما تعنى، فى مستوى آخر لاستقبال رسالة الفيلم وعقدته، تسليط الضوء على النتاج الأنانى للفردية الذى يبتعد كثيرًا عن إنسانيته، والذى يبدو وكأنه يكتشف هذه الإنسانية حين تلمسه العصا السحرية للحب، التى تفتح له أبواب علاقة جديدة مع الآخر، أساسها المشاعر المتبادلة، وليس الاحتياج ومن طرف واحد.

**١٨ مايو ١٩٩٨**

## إنقاذ العسكرى راين
SAVING PRIVATE RYAN

ستيفن سبيلبيرج هو المخرج (مع التعريف بالألف واللام) لحقبتى الثمانينيات والتسعينيات بالنسبة لجيلنا (انظر أين أنت من هذه العناوين: الفك المفترس - جوراسيك بارك - قائمة شندلر - عالم من الماء - آميستاد - ثم إنقاذ العسكرى راين الذى احتل مكانه على شاشات العرض الفضية منذ أيام فى لندن.. هذا كله من الوجهة الفنية ومن دون الانخراط فى التعرض السياسى أو الأيديولوجى لإبداعه).

ومن المتوقع لدى الجميع أن يحصل هذا الفيلم الأخير على مجموعة من جوائز الأوسكار ربما أكثرها تأكيدًا، ماخلا الإخراج، أو أحسن فيلم، هو جائزة أحسن ممثل لتوم هانكس عن دوره (الكابتن جون، إتش، ميللر) والذى سنتناول أداءه بتفصيل أكبر فى مكان آخر من هذه المساحة.

هذا الفيلم ليس تعبيرًا عن التاريخ.. ولا هو تعبير عن رؤية لأحداث التاريخ، ولكنه بكل بساطة اختزال لأحداث التاريخ فى شكل عقيدة، يعبر عنها سبيلبيرج بشكل شديد التطرف والراديكالية، ألا وهى عقيدة نبذ أو كراهية الحرب.

«أوماها» هى جزء من شاطىء نورماندى الذى شهد الهجوم الرهيب فى ٦ يونيو عام ١٩٤٤، وهو الذى يعرف بـ (D.DAY)، كما تكررت تسميته من قبل سينمائيًا فى أحد أكبر أفلام السينما فى العصر: «أطول يوم فى التاريخ»، لبدء تحرير أوروبا من نير الاحتلال الألمانى.

وعن تفصيلة صغيرة جدًا احتلت مكانها على هذه المساحة الزمنية التى يمثلها حدث التحرير، دارت وقائع هذا الفيلم العجيب!

لقد بدا الأسلوب الذى استخدمه سبيلبيرج بالتضافر مع كاتب أفلامه المزمن روبرت رودات، يعتمد نسقين أساسيين بالتبادل، وكأن فيلمه ـ هذا ـ مصنوع من رقائق «الميلفاى»، واحدة فوق أخرى..

أما النسقين فهما: (استبشاع الحرب التى تعبر عن أسوأ مافى النفس البشرية) ثم (الحوار الرفيع الذى يعد الإفراز الفلسفى والإنسانى الذى يصل ما بين بشر متنوعى الهوية.. بل والجنسية فى ميادين القتال).

الفيلم يبدأ بثلاثين دقيقة عن الإنزال على شاطئ «أوماها»، فيها كمية هائلة من الدماء، والأشلاء المتناثرة، وصرخات الجنود الجرحى على أمهاتهم، والموت.. وطعم الموت، بما لم أشهده من قبل فى أى عمل فنى أو إبداعى مرئى. (هذه رقيقة أولى من رقائق الميلفاى التى صنعت العمل، ولكنها جزء من كعكة ميلفاى دماء وأشلاء وأرواح مزهقة)!!

وبعدها يبدأ الفيلم فى طرح أسئلته الأخلاقية من خلال مهمة كُلِّفَتْ بها قوة من الجيش الأمريكى لإنقاذ وإعادة نفر (عسكرى) اسمه جيمس فرانسيس راين، مات أشقاؤه الثلاثة فى القتال، فأصدرت قيادة الجيش الأمريكى قرارها بإعادته إلى أمه لاعتبارات إنسانية.

وكانت الأهوال التى مرت بها هذه الفصيلة من أجل إعادة راين هى ـ فى ذاتها ـ خطوط تتوالى تحت الفكرة الأصلية لتؤكد المعنى والمغزى، وتطرح متواليات استفهامية أكثر اندفاعًا وحرارة عن معنى الحياة والموت، وعن الحرب.. وعن جدوى إنقاذ نفر لكيلا تتألم أمه من دون أن يناقش أحد جدوى إنقاذ الجميع لكيلا تتألم أمهاتهم.

وقف الحرب ونبذ الكراهية هما الطريق الوحيد الذى وجده سبيلبيرج لإنقاذ البشرية، من خلال حوارات متشابكة ومعقدة تموج بالأحاسيس الإنسانية، وتبدو مفعمة بمشاعر يتخلق فيها الوجود من قلب العدم!!

هذه الحوارات التى دارت فى جو كئيب وسرمدى، كذلك الذى يشيع ويذيع فى أعمال ت. س. إليوت، كانت رقيقة أخرى من رقائق الميلفاى التى تصنع كعكة هذا العمل!

وحولها ومعها تلك التقاطعات والملامسات الدقيقة للسلوك الإنسانى (الخيانة ـ الخوف ـ السخرية ـ الشجاعة).

. . . . . .

ثم بعد هذا رقيقة أخرى من العنف والقتال المرعب على نطاق شديد الاتساع وبتكاليف خرافية، حتى لتشعر أنك مررت بتجربة حرب حقيقية وأنت تشاهد هذا الفيلم الذى تضافر عاملان تقنيان أساسيان فى استلهام وصنع رسالته الكبيرة، أولهما هو: التصوير، والثانى هو: الصوت !! وهما ـ تقليديًا ـ العنصران الأساسيان فى صناعة السينما التى يمكن أن تختزل نفسها ـ فى بساطة ـ إلى (صوت) و (صورة).

الكاميرا كانت تتحرك، ليس فقط بسرعة حركة الممثلين أو المعدات أو مفردات المشهد، ولكنها كانت تتحرك بأسرع من هذا كله فى معظم الأحيان، لأنها حاولت أن تترجم قيمًا رمزية كالمشاعر والانفعالات إلى معايير سرعة، ومقاييس حركة وهى ـ بطبيعتها ـ قيم مادية. . فجاءت حركة الكاميرا ـ لوحدها ـ قصيدة تصور مشاهد أسطورية لتيار مشاعر متلاطم، يضرب كتلاً وأجسامًا طافية على سطحه بقوة، صانعًا وصائغًا دراما حركية يصعب أن تتصور لها ـ فى إطار فن وصناعة السينما ـ نظيرًا!!

لقد كان جانوسز كامنسكى ـ مدير التصوير فى هذا الفيلم ـ بطلاً يقف على قدم المساواة مع مخرجه، واستطاع أن يجعلنا نشعر أن العدسة جزء من الحدث وليست متفرجًا عليه، فهى تهتز حين تهتز الأرض تحت وطأة جنزير البانزر الألمانى، ويتناثر فوقها رذاذ الماء حين يضرب جوانب سفن الإنزال بقوة.

والكاميرا ـ مع كل هذه الطبيعية ـ تلجأ فى كثير من مواقع الفيلم إلى

التشكيل الجمالى كذلك، كما تلامست مع سطح الماء فى صعوده وهبوطه لحظة الإنزال فى أوماها، أو كما نقلت كوادر فنية غاية فى الروعة لصلبان المقابر فى بداية ونهاية الفيلم، والتى بدت تشكيلات مرئية بالغة الجمال!!

أما عن الصوت فقد كان أحد معجزات هذا الفيلم، إذ تشعر بالضبط بالاختلاف بين الصوت فوق سطح الماء أو فى أعماقه، وتشعر ـ بالضبط ـ بالاختلاف بين وضع فقدان السمع لدى أحد أفراد فصيلة الإنقاذ تحت وطأة التفريغ الناجم عن الانفجارات وما كان سائدًا قبله. ثم إنك أمام أجهزة تسجيل وعرض أصوات تجعل من صوت القذائف، وأزيز الطائرات، وهدير ماكينات الدبابات، (حالةً) يعيش فيها النظارة، وليست مفردات صوتية هزيلة يتعاملون معها بالقطعة.

. . . . . .

فإذا ما وصلنا إلى أداء توم هانكس، القائد الصامت الذى كان يمتلئ امتلاء شبه فلسفى بفكرة إنقاذ جيمس فرانسيس راين، والذى سقط لا يستطيع حراكًا، فظل يضرب دبابة ألمانية تتقدم نحوه بمسدس، فى مشهد تراجيدى/ عبثى بديع، حتى أصبحت هذه الدبابة على قيد أنملة، وأطاحتها قصفة طائرة قاذفة أمريكية!!

لقد أدى هذا الممثل دوره بعبقرية أخاذة، ساعدته فيها بنية الفيلم كاملة، وهى تلك التى كان كل حدث وكل حوار فيها ينبع من الآخر فى علاقة سببية قوية، تمنح الدراما، كما تمنح الممثلين فرصًا هائلة الاتساع لاستعراض مهاراتهم والتنقل من مستوى أداء إلى آخر، ومن مستوى حدث إلى آخر، مجددين فى الأسلوب والأدوات التى يستخدمونها فى تنوع واختلاف لا نهائيين.

وهكذا كان هانكس يفعل فى أدائه لدور جون، إتش. ميللر بعبقرية مذهلة، على الرغم من قلة المشاهد وقلة جمل الحوار التى كانت من نصيبه فى هذا الشريط السينمائى البديع.

. . . . . .

وهكذا كان «إنقاذ النفر راين» كعكة ميلفاى توالت رقائقها وطبقاتها واحدة وراء الأخرى، ولكنها كانت كعكة الموت والدماء التى ضغط هذا الفيلم الجبار على إظهار بشاعتها فى عمل ليس تعبيراً عن التاريخ. . ولا هو تعبير عن رؤية لأحداث التاريخ، ولكنه ـ ببساطة ـ كان اختزالاً لأحداث التاريخ فى شكل عقيدة، يعبر عنها سبيلبيرج بشكل شديد التطرف والراديكالية، ألا وهى عقيدة نبذ أو كراهية الحرب.

**٢١ سبتمبر ١٩٩٨**

# ثلاث أغان

موضوع الأغانى من الموضوعات التى تلح على ذهنى كثيرًا، ربما لأن الأغنية هى الشكل الذى يمتزج فيه عدد من الفنون الرئيسية، وربما لأنها الفن الأكثر قابلية للترديد والتداول بسرعة، وربما ـ أخيرًا ـ لأننى اعتقد أن الأغانى تعد بمثابة وثائق للتأريخ السياسى والاجتماعى لأى بلد.

على أية حال ـ وبعيدًا عن هذه المقدمة ـ فقد فكرت فى الآونة الأخيرة فى أغنيات ثلاث جميلة استمعت إليها من ثلاثة من المطربين (الشبان مجازًا) فهم من عمرى بالضبط: (شهد ومر لمدحت صالح) و(أهيم شوقًا لمحمد الحلو) و(إسكندرية لعلى الحجار).

وقد فكرت فى الأغنيات الثلاثة وفى المطربين الثلاث من عدة زوايا ـ فى الواقع ـ إذ أن كل هذه الأغنيات تعد علامة متميزة ذات مذاق ليس له شبيه، وهى تبرز من وسط ركام الألحان والأغنيات المتكررة المتشابهة الحالية، لتؤكد ـ ببساطة ـ أن الفن الحقيقى يصل الناس ويعلن وجوده بأوضح الطرق التى يمكن تخيلها.

ففى أغنية (أهيم شوقًا) نجد أنفسنا أمام بناء شعرى يتسم بالحضور الطاغى لمبدعه الأستاذ أحمد فؤاد نجم، ثم يخرج الشكل الغنائى من عباءة هذا الحضور الشعرى بطريقة مذهلة يتداخل فيها قالب الموال فى مقدمة الأغنية، مع التبادليات الشجية بين المطرب والكورال، ثم نجد أنفسنا بعد ذلك أمام مساحات رحبة واسعة، يستعرض فيها المطرب إمكاناته الصوتية فى عدد من المواقع التى يفصل بينها إعادة إنتاج أو إعادة ترديد المذهب.. هذه الأغنية ـ فيما أظن ـ ليس لها مثيل من حيث قدرتها على مزج (الخاص والعام فى علاقة عاطفية)، أو قدرتها على مزج (التطريب والهارمونى فى علاقة موسيقية)، أو قدرتها على مزج (الفصحى بالعامية فى علاقة لغوية). وهى ـ فيما أعتقد ـ كانت النتيجة الطبيعية

التى تلت أغنية (يا حبيبى) لمحمد الحلو أيضًا، ومن أشعار الأستاذ أحمد فؤاد نجم، والتى كانت استكشافًا متبادلاً من كل العناصر المبدعة والمشاركة فيها، أفضى إلى الشكل الأكثر اكتمالاً فى أغنية (أهيم شوقًا).

. . . . . .

أما ما يميز أغنية (شهد ومر) لمدحت صالح ـ فى الواقع ـ فهو تلك الطبيعة الهامسة للأغنية التى تعتمد على الموسيقى الداخلية للمعانى، وعلى مدى حساسية صوت المؤدى، إذ تجد فى هذه الأغنية مساحات واسعة لا تصاحب فيها مدحت صالح أية ميلوديهات موسيقية تعزفها الآلات، ثم تجد ملمحًا آخر للتميز فى ذلك الحوار البديع، ما بين مقاطع يرددها هامسًا مدحت صالح، ومقاطع أخرى شديدة الصخب يرددها كورس، تتداخل فى أدائه تقاطعات بالغة الغرابة والجمال لدرجات صوتية متباينة (الطو ـ تينور)، وفوق هذا فإن ما يميز هذه الأغنية ـ الجميلة فعلاً ـ تلك الزركشات اللحنية والصوتية التى تمتد ذيولاً طويلة فى نهاية كل شطرة غنائية أو شعرية، والتى تحيرك حتى تكاد تصبح غير قادر على توقع المنطقة اللحنية أو الصوتية، أو الزمنية التى (سيركز) فيها المطرب.

. . . . . .

وأختم بعلى الحجار، الصوت العبقرى المتنوع والحساس، وهو الذى أرتبط به شخصيًا (لأننا بدأنا حياتنا العملية كل فى مجاله فى يوم واحد تقريبًا، وكانت بيننا أحاديث حول صوته، وحول غنائه، وحول قدرته على إبراز شخصيته المستقلة، وهو ما حققه على منذ اللحظة الأولى).

وفى أغنية (إسكندرية) يغامر على الحجار مغامرة جميلة جديرة بالتأمل، حقيقة بالاهتمام، فصوت على صوت راق جدًا، لا ينقلك (لذاته) إلى عوالم شعبية أو فلكلورية،ولكنه ـ فى الواقع ـ كان دائم التحدى لتلك الخاصية فى صوته، ميالاً إلى اقتحام هذه العوالم الشعبية (مع سيد حجاب فى عشرات الأعمال)، و(مع الأعمال الدرامية ـ أيضًا ـ عشرات المرات) و(مع جمال بخيت فى لم الشمل)، ولتسمحوا لى أن أذكر عملاً مفردًا مضافًا إلى هذه المجموعات،

لأنه ـ من فرط روعته ـ يفرض على أى محلل أن يناقشه وحده، وهو المقدمة الغنائية لمسلسل بوابة الحلوانى (آخر وأجمل أعمال بليغ حمدى).

إذن.. فمغامرة على الحجار فى أغنية إسكندرية لم تكن الأولى فى سياق تحدى خاصية صوت على الحجار الأساسية بأنه صوت شرقى (للإليت) متعدد المقامات بشكل لافت، ثرى وشيك كصوت محمد عبد الوهاب، وصوت عبده الحامولى، اللذين استمدا جزءًا كبيرًا من عناصر شخصيتهما الفنيتين من الارتباط بالقصور وأهلها.. ففيم ـ إذن ـ تختلف أغنية (إسكندرية.. مدد يا مرسى).

إنها تختلف ـ ببساطة ـ فى أنها ليست شعبية لأنها تدعى ذلك، ولكنها شعبية لأنها تعيد اكتشاف شخصية إسكندرية، حتى ليخال المرء أنه يبصر أطيافًا لسيد درويش ومحمد كريم ومحمود سعيد وسيف وانلى، ويتمشى فى المنتزه، ويلمس طابية سيدى بشر القديمة بيده قبل أن تهدم، ويقف متأملاً سابحًا أمام التمثال فى مدخل السلسلة، ويصافح عوام الإبراهيمية، والأنفوشى.

العمل كله (وليس على الحجار فقط) اجتاز مغامرة أن يكون شعبيًا، وفكرة أن يكون العمل الفنى شعبيًا بحق هو أمر صعب، لأنه جوهر الفن، والفن الجميل العظيم، حتى فى أعقد حالاته، ومن لا يقرنى فليتأمل كيف استخدم سادة السيمفونية ـ وبالذات التعبيريون ـ ألحانًا وقوالب شعبية فى بناء بعض حركات أعمالهم.

**٣ يونيو ١٩٩٧**

## البعد علمنى السهر

كانت سعادتى غامرة وأنا أتابع نتائج مسابقة مهرجان التليفزيون المصرى حين حصل على العبدول، المخرج الأردنى، من تليفزيون الإمارات، على الجائزة الذهبية عن أحسن إخراج تليفزيونى للأغنية، وهى أغنية (البعد علمنى السهر) للسيدة أم كلثوم.

وبعث سعادتى أننى كتبت فى هذا المكان قبل أسابيع ودون أن أعرف هذا المخرج أو المحطة التى يعمل فيها عن إخراجه شديد التميز لهذه الأغنية، وكان ما كتبت تحت عنوان: (على العبدول).

ومبعث سعادتى ـ أيضًا ـ أن فوز على العبدول فيه إقرار بالمعايير الفنية الصحيحة، وهو أمر طال غيابه على الساحات العربية، ولم يكن مستغربًا أن يأتى من منصة الفن المصرى بتاريخه وقيمه المهنية والفنية الصحيحة.

ربما يكون الحديث عن على العبدول فرصة لمعاودة الحديث عن الأغنيات العملاقة فى الزمن الذى كان، وربما يكون الحديث عن على العبدول مناسبة لمعاودة الحديث عن فن مصر ومؤسساته الخلاقة، ومنها مؤسسة هذا المهرجان نفسه، والذى أصبح عقده مناسبة عربية مرعية، وبدا شديد العراقة، على الرغم من سنواته المعدودة.

بل وربما يكون الحديث عن على العبدول فرصة لمعاودة الكلام عن دور النقد فى إرساء معايير التقييم والتقدير، وهو ذات الدور الذى تقوم به هيئات التحكيم فى المهرجانات، وبخاصة أن لجنة التحكيم فى هذا المهرجان رأسها إعلامى قدير.. قدير، هو الأستاذ سعد لبيب، وهو واحد من جيل المثمنين الكبار، القادر على إرساء هذه المعايير، وخلق جيل جديد من النقاد الخبراء.

ربما يكون هذا كله.. وربما يكون أكثر منه.

إلا أن كل هذه الزوايا اختزلت نفسها معى فى جملة واحدة، هى أن مصر ـ

وحدها ـ هى بوابة التقدير الفنى والجماهيرى الكبير، كما أنها ـ وحدها ـ المؤهلة لمنح شهادة ميلاد معتمدة وموثقة لهذا المبدع أو ذاك، مهما كان تاريخه طويلاً، ومهما كان إبداعه غزيراً.

من مصر يبدأ الظهور الحقيقى، وحول مصر يُحَلِّق الاهتمام الحقيقى.

ومبروك.. يا على العبدول

**١٢ أغسطس ١٩٩٦**

# لغة الإيقاع

ليس هذا كلامًا جديدًا، فالدراسات والانطباعات حول الأصول الإفريقية للإيقاعات الغربية المعاصرة، كثيرة جدًا. ولكن الجديد هنا شيء آخر، استوحيته من عروض الشوارع فى ميدان ليستر، وكوفنت جاردن، والتى أواظب - كثيرًا - على تعقبها، وتدوين وتسجيل انطباعاتى عنها، وكذلك كتابة بيانات دالة عن المبدعين، والعارضين فيها ومن خلالها.

فرقة من قارعى الطبول تبدأ عرضها عند الغروب فى ميدان ليستر، وهى تستخدم جميع أنواع آلات الإيقاع الإفريقية، من البونجو إلى الطبلة المغربى الكبيرة شبيهة الطبلة البلدى فى مصر، وإلى جوار هذا عدد من لاعبى الأكروبات والراقصين الذين يخلقون طقسًا إبداعيًا شديد التعقيد، تبرز فيه قيم التغريب، والتشخيص، والإيحاء عند نقط تحققها القصوى.

ليس فى العرض سوى إيقاعات متتابعة، بعضها يشبه دقات الزار، وبعضها يشبه إيقاعات الموالد، وبعضها إيقاعات راقصة، وأحيانًا يتداخل هذا كله، ويقدم مزيجًا فريدًا جدًا، فيه إحساس داخلى غامض وموحٍ بشكل كامل.

والناس يلتفون حول هذه الفرقة فى دوائر متسعة، تلمح فيهم الألمانى والبريطانى والاسكندنافى والفرنسى والإفريقى والصينى، والجميع يتمايلون ويهتزون، ومع الفرقة فتاة مغربية لا تتوقف عن أداء بعض الحركات بمصاحبة الإيقاعات المتداخلة، وهى تغير من نمط وشكل الحركة كلما تغير شكل وطبيعة الإيقاع، أى أنها بمثابة السيدة التى تقود الزار، ويسميها العوام (الكودية)، ولاعبو الأكروبات يؤدون حركات عنيفة، ويبحلقون فى وجوه الناس بشكل شبيه بطقوس السحرة الإفريقيين.

لغة الإيقاع - هنا - تثبت أنها لغة دولية، ولا غرابة فى أنها واحدة من القيم الأساسية التى يعنى بها كثيرًا مؤرخو الفنون، ونقاد الإبداع، سواء فى فهم وتفسير لغة الإيقاع فى العمارة، أو فى الفنون التشكيلية، أو فى الشعر، أو فى

السينما، أو غيرها من الفنون الجميلة.

وهى تكاد تكون القيمة الأكثر وضوحًا فى كل هذه الفنون.

وهى شىء نستطيع أن نحقق به «عالمية» فنوننا، ببساطة ووضوح، لو لم نستسلم لروح الخجل ـ التى اعترتنا ـ من فنوننا الشعبية، ودَفْعنا بسببها المبدعين المصريين التلقائيين لأن يهدُّوا سوامرهم، وينسحبوا بأغانيهم وإيقاعاتهم متوارين.

مازلنا نذكر التنويعات الأوركسترالية لسليمان جميل على ألحان وآلات شعبية، ومازلنا نذكر محاولات عبد الرحمن الشافعى لتقديم فرقة الآلات الشعبية، التى استعرضت تراكيب إيقاعية غاية فى العمق والإحساس أمام الناس فى مصر وخارجها، ومازلنا نذكر الدراسات المهمة التى جرت حول فوارق الإيقاعات الشعبية فى بر مصر، ومنها ما جرى حول السلم الخماسى المستخدم فى النوبة، والذي يتطابق مع ما كان يستخدم فى أيام الفراعنة، وهو ما استوحاه شادى عبد السلام فى فيلم المومياء، وعبر عنه الموسيقار الإيطالى ماريونا شيمبانى فى شكل «ونات» موسيقية دالة وموحية.

طريق العالمية واضح، من دون أن تذوب فى الآخر، بل مشروطًا بألا تذوب فى الآخر وألا تخجل من إبداعاتك الشعبية البسيطة والجميلة، وتعبر عنها بفخر، وتحتضنها فى زهو، مؤكدًا مصريتك ومؤكدًا مصريتها، ليعترف الجميع بعالميتك، وعالميتها.

**٢٣ يونيو ١٩٩٧**

## تيودوراكيس

فى مركز ساوث بانك ـ الذى يعد ساحة للمجتمع الثقافى والمهرجانات والفعاليات الفنية فى لندن، منذ أن أنشأته البلدية ليضم قاعة رويال فستيفال، وهوارد جاليرى، وقاعة الملكة إليزابيث ـ كنت على موعد فى القاعة الأخيرة لألقى نفسى!!

وكان ذلك يوم حضرت ذلك الكونسير المهم للموسيقار اليونانى الكبير ميكيس تيودوراكيس، فهذا الرجل ـ بلمسة ساحرة وصدق شعورى وفكرى نادر صفاه فى عمل واحد ـ طبع العقل الجماعى، بل والوجدان الجماعى لجيلى من المثقفين المصريين بعلامة لا تنسى، يوم صاغ وأبدع موسيقى فيلم زوربا اليونانى.

موسيقى هذا الفيلم، والفيلم نفسه، أكبر من مجرد كونهما شكلين من أشكال الإبداع، احتوى كل منهما قالبًا تعبيريًا معينًا.

حرية المثقف، كانت هى النغمة الأساسية فى الفيلم، وموسيقاه.

وليس فينا من ينسى كيف انطلق أنطونى كوين فى رقصته الشهيرة جدًا يلاغى حريته، يحتضنها، يعتصر أزمته، ويطلقها طاقة عفوية متدفقة فى تلك الرقصة التى لا تنسى، ونفس هذه الفكرة ـ ربما ـ تكون التعبير الأشد وضوحًا عن ميكيس تيودوراكيس نفسه، المناضل ضد الديكتاتورية، ليس فى اليونان فقط، ولكن فى أسبانيا، والبرتغال، وتركيا، وإيران، وشيلى، ونائب البرلمان اليونانى الأشهر فى دورات ١٩٨١ و١٩٨٦ و١٩٨٩ و١٩٩٢، وأحد حدى حربة الديمقراطية والتقدمية مع ميلينا ميركورى، قبل أن يصبحا معًا وزيرين فى الوزارة، هو وزير دولة، وهى وزيرة ثقافة!

لقد قدم تيودوراكيس فى كونسير قاعة الملكة إليزابيث عدة مقطوعات صغيرة للبيانو، وكونشيرتو للبيانو والأوركسترا، مع العازفة البارعة تاتيانا باباجورجيو،

ذات الستة والعشرين ربيعًا، بحضور سفير اليونان فى بريطانيا فاسيليس زافيرو بولوس.

وموسيقى تيودوراكيس - فى ذاتها - تحتاج إلى تأمل من نوع خاص، وتبصر فى تلك العناصر التى تبدو فيها تعبيرًا وانعكاسًا واضحًا لسيرة حياة ونضال الموسيقار نفسه حين يتبادل الإبداع والمُبدع المقاعد، ويتواصلان بمداخل مختلفة مع الجمهور، الذى يصبح - هو الآخر - طرفًا أصيلاً فى هذه التبادليات الإبداعية، والشعورية!!

نحن أمام طقس إبداعى نموذجى للجيل الذى عاش فترته التكوينية وسط أتون الحرب العالمية الثانية (ولد تيودوراكيس فى ٢٩ يوليو ١٩٢٥)، ومن ثم فأنت تستشعر فى موسيقاه أنها (فتافيت موسيقى) إذا جاز التعبير، تعبير عن عالم مهشم، محطم، منفجر، منقسم على ذاته، يتخلق من جديد، ويتحقق من جديد.

ثم أنت فى موسيقى تيودوراكيس - أيضًا - تشعر أنك أمام نغمة وإيقاع يجسد (حالة تعبيرية) بأكثر مما يجسد (حالة غنائية).. فالدراما عنده عامل حاضر وقوى، بدرجة ربما يندر وجودها فى موسيقى غيره، وليس عجيبًا فى هذا السياق أن نعرف أن جزءًا معتبرًا من نتاجه الموسيقى انصرف إلى التداخل مع فنون أخرى ذات صفة درامية بالأساس، إذ كانت فترة بداية الخمسينيات فى حياته تتسم بغزارة إنتاجه للراديو والسينما.

إننا إذا نظرنا للبعد السيكولوجى الكامن وراء إبداع تيودوراكيس، أو للتأثير السيكولوجى الذى تحدثه موسيقاه فى الجمهور، فسنجد أننا أمام عنصرين لا ثالث لهما، وهما: (الخوف) و(الغموض)، وهو أمر مفهوم فى هذا الجيل الذى شكلت تراجيديا الحرب اللبنة الأساسية فى نفسه وعقله.

وأخيرًا، فنحن أمام شلالات من تأثيرات الموسيقى الشعبية اليونانية، تتبدى شديدة الوضوح فى بعض أجزاء أعماله لتسمها بعلامة الشخصية الوطنية، ومثال

شديد الوضوح لها، الحركة الثالثة من كونشيرتو البيانو، الذى قاد الأوركسترا بنفسه وهو يقدمه فى كونسير قاعة الملكة إليزابيث يوم ٢٥ مايو الفائت.

ونظرة واحدة إلى سيرة حياة هذا الموسيقار الجبار، تشير ـ مرة أخرى ـ إلى اقترانه بأعمال درامية، أسست أسلوبه الفنى، وربطته بقواعد علم الصراع فى الدراما، فقد ألف موسيقى (أنتيجون) فى كوفنت جاردن عام ١٩٥٧، ويعد كونشيرتو البيانو الذى قدمه فى قاعة إليزابيث هو واحد من أهم أعماله (وهو أيضًا يحتوى جانبًا دراميًا لافتًا)، وكذلك ألف فى الستينيات مجموعة من الأغانى بعنوان «إيبتافيوس» وهى من وحى أشعار يانيس ريتسوس، وفى عام ١٩٨٩ ألف مجموعة من المقطوعات من وحى ثلاثة بطلات دراميات، إغريقيات، أسطوريات هن: (ميديا) ليوريبيدس، و(إلكترا) لسوفوكليس ، و(أنتيجون)!!

هذه حيثيات الإثبات فيما يتعلق بظهور الجانب الدرامى وطغيانه فى موسيقاه. أما حيثيات النفى فيما يخص غلبة الموسيقى الشعبية على أعماله من عدمها، فهى ـ فقط ـ التى يمكن تبينها من تأمل حقيقة ارتباط قوالبه الموسيقية، التى تجمع الشاعرية إلى جوار عمق النظم، بما هو تعبيرى، أكثر مما هو غنائى.

وهذه المسألة كانت قد شغلت نقاد الفن لعقود ـ بل ـ ولقرون طويلة، إذ لم يستطع أحدهم (ممن توقف أمام تفسير علاقة المزاوجة، بين البركان التعبيرى المرتبط باسم لودفيج فان بيتهوفن، والرقصات الشعبية التقليدية فى بافاريا) أن يقول إن موسيقى بيتهوفن ذات طابع شعبى أو غنائى محض.

ومثل هذا المنطق ـ بالضبط ـ يكن استعماله فى فهم وتحليل موسيقى تيودوراكيس، مع إضافة مجموعة من العناصر إلى التقييم، وهى العناصر التى تشكل حزمة الإبداع عنده، وخلفياته، ومنابعه (فكره السياسى ـ خليط الأحداث التى عصفت بالبلقان بما فيها حدث الحرب ـ الديكتاتورية العسكرية وصراعها مع المثقفين).

وقبل الكونسير بأيام كنت مع صديقى العزيز السفير (عفيف صافية) ممثل السلطة الوطنية الفلسطينية فى بريطانيا، وحدثنى عن أن تيودوراكيس امتلأ

حماسًا أن يصوغ النشيد الوطنى الفلسطينى، وخاطب الرئيس عرفات فى هذا الأمر، وأرسل له ـ بالفعل ـ عملاً فى هذا المعنى، وأنه كان محل مناقشة وتقويم من كبار المسئولين الفلسطينيين الرسميين.

ومعنى هذه الواقعة (إذا أردنا أن نجعل منها مذكرة إيضاح إضافية، أو هامش إفصاح تكميلى) هو أن الرجل كان ابنًا مخلصًا لثقافة حضارة عالمية، وأنه لذلك لا يعترف بخطوط فاصلة تحد مساحة نضاله، ولا بأسوار تضع إبداعه وسط محمية طبيعية محلية، تحترف العزلة، وتخاصم التواصل.

كان ـ فى إبداعه ـ باستمرار كطائر نورس أبيض جميل يحلق فوق الأوليمب، فوق الأكروبوليس، ثم يعبر حافة الشاطئ الصخرى العالية ليحوم فوق الأمواج الزرقاء فرحًا بالحرية..

الحرية.. التى رقص لها زوربا، والتى حلم بها جيلى، والتى كانت هاجسًا أساسيًا دفعنى لأن أذهب إلى قاعة إليزابيث كيما ألقى نفسى، أو أستمع لتيودوراكيس !

**١ يونيو ١٩٩٨**

# أقرب

العرض الذى يقدمه مسرح ليريك فى شافتسبرى أفينيو، فى الوست إند، تحت عنوان: «أقرب» هو عرض / علامة فى ذاته، لسببين، أحدهما لطبيعة الموضوعات والمشاعر البشرية التى يتعرض لها، وثانيهما للطريقة، أو للصيغة التى قرر باتريك ماربير (مؤلف ومخرج العرض) أن يقترب بها من هذه الموضوعات، أو من تلك المشاعر.

المسرحية هى تجسيد - ببساطة - لحالة (انكشاف)، وليست حالة (مكاشفة)، إذ أن أحدًا من أبطالها، كما تم تصويرهم، وتجسيدهم، لم يعمد إلى إفصاح، أو إيضاح، يستهدف تنوير الناس أو إفهامهم، ولكن المسرحية كلها كانت تمثل حالة انكشاف لعدد معتبر من الآليات الاجتماعية، والنفسية، والثقافية التى تصوغ حياة البشر هذه الأيام فى الغرب وتتحكم وتسيطر، وتفرض إطارها على علاقات الحب، أو الجنس فى هذه المجتمعات.

ولأن المخرج هو مؤلف العرض، فقد كان أفضل إنسان، بل - ربما - كان الإنسان الوحيد الذى يستطيع التعبير - بدقة - عن المعانى المتضمنة داخل هذا العرض التحفة!

لقد أزال كل الحواجز بين الجمهور فى الصالة، والممثلين فى المسرح، ولم يبق إلا شاشة شفافة جدًا تغطى الخشبة ما بين الفصلين، لتؤكد هذا الانكشاف أمام الجمهور، بأكثر ما تستر الحقائق العارية على الخشبة.

وفضلاً عن هذا، فقد عمد هذا المخرج الفلتة إلى تأكيد معنى الانكشاف، هذا عبر إدارته للأحداث، والميزانسين (حركة الممثلين)، والحوار فى مستويين أو أكثر، مع تداخل الحركة والكلام بين هذه المستويات فى اختراق مذهل - حتى - للحواجز الشفافة، التى ينبغى أن تفصل بين كل من هذه المستويات، فأنت ترى حوارًا سائرًا دائرًا بين (أليس) ليزا ووكر، و(دان) لويد أوين، وحوارًا - آخر - سائرًا دائرًا بين (آنا) فرانسيس باربير، و(لارى) نيل بيرسون.. كل على جانب

من خشبة المسرح، ثم تجد الأطراف قد تحركت مخترقة المساحات الخاصة للآخر، ومتقاطعة مع كلامه، وكأن هذا الآخر غير موجود تمامًا.

وكان هذا الأسلوب ـ كما ذكرنا ـ يضغط على معنى الانكشاف، كما أن العلاقات التى تولدت (من هذا التداخل).. حركة وحوارًا، أصبحت تقدم معنى ثالثًا، هو ـ فى ذاته ـ جدير بالدراسة حقيق بالاهتمام، أو أنها ـ بعبارة أخرى ـ قامت بنوع من «الاستنساخ الدرامى»، فولدت كائنًا حواريًا ودلاليًا جديدًا، من نتاج التزاوج بين طرفى الدراما التى بنيت عليها المسرحية أساسًا.

وبزوغ نجم هذا الكائن الدرامى الجيد، يعد ـ كذلك ـ تأكيدًا على الانكشاف، الذى تظهر فيه عمليات المخالطة والتداخل المؤدية لظهوره تحت سمع وبصر الجمهور، وتمر من تحت أنف هذا الجمهور!

وحتى فيما يتعلق بتغيير المناظر، فإن قطع الديكور توضع فى خلفية المسرح ـ بوضوح ـ وليس فى الكواليس (تمثال فى متحف ـ دكة خشبية ـ مكتبان وكومبيوتر ـ أثاث غرفة نوم ـ معدات ستوديو للتصوير)، لتكسر الإيهام، وتزيل وتنزع الحرج الناجم عن الإخفاء والتغطية والمداراة.

وأخيرًا، فإن (اللغة) و(المواضيع) الذين تتعرض لهم مسرحية (أقرب ـ Clos-er) هما ـ أيضًا ـ تجسيد وبلورة لمعنى الانكشاف، إذ يقومون على طرح معانٍ جريئة جدًا، وبشكل اصطدامى ليس فيه تلميح، وواحد من الأمثلة الأكثر سطوعًا فى هذه المسرحية على هذا المعنى، كان مشهد ما يسمى ( Chating Line) أو خط الدردشة على الإنترنت، والذى دار فيه على شاشة كبيرة ـ فى الخلفية ـ حوار جنسى فظيع بين «دان» و «لارى».

لكن ـ على أية حال ـ فأنت لا تشعر إزاء حالة الانكشاف هذه، التى تجسدها مسرحية (أقرب) المعروضة على مسرح ليريك، أقدم المسارح البريطانية فى شافتسبرى أفنيو (والذى تم افتتاحه عام ١٨٨٨ كأوبرا صغيرة، وانتهى بعرض الأعمال المسرحية الحديثة، وأعمال أندرو لويد فيبر فى ١٩٩٥).. أنك خجل أو مكسوف، أو منزعج، لأن التوظيف الدرامى كان رفيعًا للغاية، ولأن القضية، أو

حزمة القضايا المطروحة، كانت جادة بما يكفى لاستبعاد عوامل الإثارة، أو التركيز على الجوانب الإباحية فى العرض.

أنت تشعر أنهم كمبدعين، كانوا مهتمين ومهمومين، وأنت تشعر أنهم كانوا يعكسون فى إبداعهم همًا واهتمامًا اجتماعيين لدى الناس.. ومن ثم فقد صاغوا هذه الهموم وهذه الاهتمامات بشكل فنى ودرامى بديع، وطرحوها على الناس فى صيغة تؤكد أنهم (الأقرب)، كما تؤكد أنهم يتناولون حياة الناس ومشاعرهم من وضع (أقرب)، كما تؤكد أن العصر الشفاف الذى نعيشه هو بطبيعته يجعل المشاعر والسلوك الإنسانى المتبادلين - بطبيعتهم - مع زوال الحواجز التقليدية (أقرب).

هى - ببساطة - مسرحية تفتح الأبواب لترى ما ورائها، بدلاً من النظر عبر ثقوب هذه الأبواب للتلصص والعسس.

هى مسرحية سقوط الفواصل الشفافة، ورصد العلاقات المتداخلة - مرة أخرى - الأقرب!!

**٢٥ مايو ١٩٩٨**

## جريس

هذا العمل الغنائى المسرحى الجميل الذى يعرض على مسرح كامبريدج فى الوست إند يحكى قصة ثقافة جديدة، أقرها جيل الشباب فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

إنها قصة مناخ الخمسينيات، ومذاق الخمسينيات..

عصر السوق الكبير، والاستهلاكية، والتدفق مفلوت العنان..

عصر الروك آند رول!!

ولعلها ظاهرة متكررة أن يظهر الشباب كل عقد أو عقدين ليبشر بمستقبل جديد وثقافة جديدة، ولم لا.. وهو صاحب الاختصاص الأول فيما يتعلق بهذا المستقبل؟!!

لقد شهدنا ذلك عدة مرات فى عمرنا (الذى يقف فى منطقة وسط ما بين الشباب، والكهولة، ما بين الاندفاع، وتكسر النصال على النصال)!

أحدها كانت ثورة الشباب عام ١٩٦٨، التى أجبر فيها طلبة السوربون محرر فرنسا من النازى، شارل ديجول، على الاستقالة، وأصدروا بياناتهم الشهيرة التى انتقدوا فيها أشكال العمارة، والموسيقى، والفلسفة السائدة.

وقبلها كان التمهيد يأتى من جماعة حرية الكلام، وحركة الفهود السوداء، حين أصبحت الأوعية الحاضنة للتمرد والمبشرة بالزمن الآتى، وقبلها ـ كذلك ـ وعلى الشاطئ الآخر للأطلنطى، كان فريق البيتلز يكتشف (دقة) جديدة، ويطلق عبر الغناء ثورة حقيقية على السائد، والموروث، والتقليدى، والممكن.

وفى السبعينيات كان «الهيبيز» هم صرخة الشباب الجديدة، والتى جاءت رد فعل فيه من (الهجرة إلى الخيال وقطع الصلة مع الواقع)، ما يعادل (وحشية هذا الواقع الناجمة عن كثرة الحروب).

ثم قبل هذا كله ومن أحد مقاهى مونمارتر فى باريس، أصدر بابلو بيكاسو، وجون جراى، وبراك، وجون كوكتو (فنانون تشكيليون وشاعر) بيانهم المشهور بعد الحرب العالمية الأولى ليعلنوا فيه ميلاد مدارس الفن الحديث وعلى رأسها التكعيبية، التى تهشم ـ عمليًا ـ عالمًا لم تحبه، عالمًا ملؤه الحرب، لتعيد بناءه من جديد برؤية لا نقول أكثر إشراقًا، ولكن نقول أكثر ارتباطًا بالتعبير عن نفوس هؤلاء الشباب (وقتها) !!

ومع ذلك..

ومع ذلك فإن الخمسينيات تظل شيئًا آخر.

ربما لأن الرابطة العضوية فيها بين التقدم العلمى والصناعى، وبين الحراك الاجتماعى والثقافى، كانت رابطة مباشرة، رائقة، لا يلتبس مع تأثيرها تأثير آخر.

وربما لأن فوارق التقدم، ومن ثم فوارق الزمن، لم تك اتسعت إلى هذا الحد المخيف الذى نشهده اليوم بين الشمال والجنوب، بما يسمح بأن توصف الثقافة السائدة فى ذلك الزمان بأنها ـ بالفعل ـ ثقافة كونية .. عالمية!

وربما لأن الخمسينيات كانت سنوات (الحلم الأمريكى) الذى أمسك بتلابيب مشاعر وأفكار جيل بأسره، ورأوا فيه ـ بعبارة أخرى ـ حلم الخلاص، المبشر بعالم خال من الحروب، خال من التلوث، غارق فى الرفاه وفى الرخاء.

وعن الخمسينيات تتحدث مسرحية جريس (إحدى الحلقات المتواصلة التى بدأت من نقطة إبداعية لبيل هيلى ثم مرت بمارلون براندو.. وجيمس دين، إلى أن وصلت إلى ألفيس بريسلى وجون ترافولتا)..

تتحدث عن مجموعة من الشباب فى مدرسة ثانوية اسمها «رايدل»، وعن نوع المشاعر والسلوك واللغة الجديدة التى كانوا يتخلقون فيها، وتتخلق داخلهم.. عن علاقاتهم العاطفية، عن تقلباتهم النفسية.. عن بعضهم الذين لم يكونوا قد استجابوا أو تجاوبوا مع عناصر الثقافة الجديدة.

إنها عمل تسجيلى فيه تجميد تاريخى لمشهد متحرك، ثم إنها ـ من جهة أخرى ـ عمل درامى، فيه تحريك وتداخل لمعان ثابتة أو متجمدة!!

شيء يملأ النفس بالبهجة وبالحنين إلى زمان، وبالرغبة فى المشاركة!!

وأول وأهم أبطال هذا العرض هو مصمم الكوريوجرافى، أو الرقص، الذى قدم لنا لوحة مذهلة للتوافق الحركى/ الدرامى، ومرآة عاكسة لجو الخمسينيات.. جو «وست سيد ستورى» (قصة الحى الغربى)، وأفلام جيرى لويس وكيرك دوجلاس، وكلارك جيبيل وإليزابيث تايلور!

ثم كان ثانى الأبطال بعد أرلين فيليبس مصمم الكوريوجرافى، هو مخرج العرض كله دافيد جيلمور، الذى كان أهم ما نجح فيه هو خلق إيقاع داخلى للعمل، شديد الشبه بإيقاع الروك نفسه، وهذا الأمر ـ على المستوى الإبداعى والفنى ـ صعب للغاية، لأنه يترجم قيمًا مادية مثل (إيقاع الروك نفسه)، إلى قيم رمزية مثل (الإحساس الذى يشيعه إيقاع الروك).

ثم إنه ينتقل من (خصوصية ظهور) هذا الإيقاع فى موقف موسيقى، أو غنائى، أو مصاحب لاستخدام أداة إبداعية أخرى كالتمثيل، إلى (عمومية وشيوع) هذا الإيقاع هيكليًا داخل بنية العمل ذاتها، من دون موسيقى.. من دون غناء.. من دون مصاحبة!!

ثم كانت هذه القدرة على التواصل مع شباب أجيال جديدة، تغطى صالة المسرح بهم فى كل ليلة، وهى المزية أو الفضيلة التى تنسب لكل المشاركين فى هذا العرض الجميل.

والتواصل هنا لا يتم بالترويج لثقافة الخمسينيات، وسط شباب يوشك أن يخطو إلى الألفية الثالثة..

ولكنه يتم بالترويج لفكرة التمرد على الثقافة السائدة، والتبشير بالثقافة الجديدة، إذ أن الإبداع الخلاق لا يكون إلا عبر التمرد على أركان هذه الثقافة السائدة.

**٢ نوفمبر ١٩٩٨**

## هذه المرة

عشرات من المرات شاهدت فيها الباليه المشهور (بحيرة البجع) للموسيقار الروسى بيتر تشايكوفسكى.

كانت أولاها عام ١٩٦٨ عندما كنت فى الثانية الإعدادية، وحضرت وقتها عرض فرقة البولشوى (أ) على مسرح دار الأوبرا الجميلة القديمة، وكان خروج فرقة البولشوى (أ) ـ وقتها ـ من الاتحاد السوفيتى السابق حدثًا مهمًا يؤرخ به، ولكنها جاءت إلى مصر تحت شعار له صبغة سياسية وخطابية كذلك وكان: «هدية من شعوب الاتحاد السوفيتى الصديقة إلى الشعب المصرى، دعمًا لنضاله فى مواجهة العدوان الإسرائيلى والإمبريالية الدولية».

وكان حضور هذا الباليه أشبه بحلم مازالت سماته وقسماته ترتسم فى مخيلتى ونفسى حتى اليوم، وكأننى شاهدته بالأمس.

الأمس...!!

نعم بالأمس شاهدت باليه بحيرة البجع مرة أخرى، وهو ـ دون أية مبالغة ـ الأفضل فى كل المرات التى شاهدته فيها.

لقد كانت هذه المرة هى عرض فرقة الباليه القومية الإنجليزية على مسرح قاعة رويال ألبرت هول، والذى حضرته ديانا أميرة ويلز (قبل رحيلها بقليل).

والتفضيل ـ هذه المرة ـ يأتى لاعتبارات وليس لقرار، فالعرض يتم على خشبة تأخذ شكلاً بيضاويًا يمكن رؤيتها من كل الزوايا والاتجاهات، بما يلائم شكل رويال ألبرت، وهذه الخشبة البيضاوية فرضت تعقيدًا وتركيبًا أكثر على تصميم حركة المجموعات وعلى «الكوريوجرافى».. أى تصميم الرقص للخطوات والحركة.

ثم إن حجم هذه الخشبة وطبيعتها، التى يمكن رؤيتها من كل الزوايا، أدت

إلى مضاعفة أعداد الراقصين، بما جعلنا أمام عرض ضخم (جراند ميزانسين)، بل إن أعداد البجعات فى لوحات هذا الباليه المشهور بلغت فى إحداها ستين بجعة، وهو الضعف، أو أكثر، مما نشاهده ـ عادة ـ فى مثل هذا الباليه.

وفوق هذا فإننا كنا أمام استخدام مدهش جداً للإضاءة والدخان والألوان، وتصميم شديد الدقة والثراء للملابس، بما يجعل من هذا العرض مناسبة فريدة جداً لمحبى ومتتبعى هذا اللون من الفنون.

لماذا أزعجكم بهذا اللون من الذكريات والانطباعات الشخصية؟

الواقع أن هناك زاوية واحدة أحب أن أتحدث عنها ـ فى هذا السياق ـ وهى تهمكم كما تهمنى.. هذه الزاوية يمكن أن أطلق عليها (إعادة إنتاج الإبداع).. فنحن نبدو فى حالة خصام مع تراثنا الإبداعى تمنعنا من التعامل معه برؤى جديدة طازجة ومختلفة، بل وننظر إلى أى اقتراب منه بوصفه لوناً من ألوان الإفلاس وعدم القدرة على الإبداع إلا من خلال إبداع سابق.

هذا المنطق خطأ فى خطأ..

(فالرؤية) هى التى تختلف من عمل إلى عمل، وهكذا أحسست فى عشرات المرات التى شاهدت فيها هذا الباليه المشهور، وهكذا ـ أظنكم ـ تشعرون فى المعالجات السينمائية المختلفة لهاملت على سبيل المثال.

وهذه (الرؤية) ليست فكرة يلتقطها دماغ أينا بفهلوية حين تهبط عليه بالباراشوت من السماء، ولكنها نتاج تكوين وبناء ثقافى وفكرى تتراكم رقائقه فوق بعضها البعض عبر السنين، وهو الأمر الذى لا يقبل فكرة (التنافس)، حيث يكون التميز فيه غير قابل للتلاشى لمجرد أن أحد الناس تخيل أنه من جيل المبدع أو يعمل معه فى نفس المجال.

وأخيراً، فإن نتاج التكوين والبناء الثقافى والفكرى هو خلطة تمتزج مع عناصرها الموهبة (الحقيقية) والدراسة (الحقيقية) التى تمكن المبدع ـ حين يجد فى

نفسه الثقة والقدرة ـ من أن يناطح رؤية برؤية، ويتصدى لأعقد وأهم الأعمال الفكرية والفنية فى التاريخ ممارسًا لإعادة إنتاج الإبداع.

وهذا ـ ببساطة ـ ما فعله المصمم العبقرى «ديريك دين»، متعاونًا مع قائد الأوركسترا شديد الحيوية والمفعم بالإحساس «جون برايس جونز» فى عرضهما الذى ازدانت به خشبة رويال ألبرت هول البيضاوية.

**١٦ يونيو ١٩٩٧**

## روميو وجولييت

باليه (روميو وجولييت) لسيرجى بروفو كييف، والذى شاهدته على خشبة رويال ألبرت هول، من أعمال الفرقة الوطنية الإنجليزية للباليه ـ مؤخرًا ـ هو تركيب إبداعى جبار، ينبغى التوقف أمامه لذاته مرة، وفى سياق إعادة إنتاج كلاسيكيات الباليه من هذه الفرقة ـ بالذات ـ لمرات!

وقد كانت آخر مرة حضرت فيها عرضًا لفرقة الباليه الوطنية الإنجليزية، فى هذه القاعة نفسها، يوم الثلاثاء العاشر من يونيو ١٩٩٧، حين كانت الفرقة تعرض عملاً من أعمال المخرج الظاهرة «ديريك دين»، رائعة تشايكوفسكى «بحيرة البجع»، ويومها كتبت (فى هذا المكان) مقارنًا بين عشرات العروض التى شاهدت فيها هذا الباليه، وبين تلك المرة الفريدة التى ذبت فيها بين عناصره فى رويال ألبرت سابحًا وسط إيحاءات طازجة، أضفت عليه سمات وملامح جديدة، وهو العمل الذى ـ من فرط ما تناولته رؤى مختلفة ـ أصبح المرء يخال أنه لا يمكن إضافة أى جديد إليه، أو إسباغ أى رداء ابتكارى فوقه!!

ووقتها أيضًا كانت الأميرة الراحلة ديانا، أميرة ويلز، تحضر نفس العرض فى نفس اليوم، إذ كانت فرقة الباليه الوطنية الإنجليزية ضمن عشرات من المؤسسات التى تحظى برعايتها الرؤوم.. وبعدها قدمت ذات الفرقة فى نوفمبر ١٩٩٧ باليه كسارة البندق تحت رعاية رجل الأعمال المصرى «محمد الفايد».

. . . . . .

أما روميو وجولييت، فقد جاءت ـ فى هذا السياق ـ عملاً جديدًا يكمل حلقات السلسلة، ويعكس رؤية ذات المخرج العبقرى ديريك دين.

بالطبع أصبحت الأميرة «مارجريت»، كونتيسة سنوداون، هى الراعية لفرقة الباليه الوطنية الإنجليزية بدلاً من داى معبودة الجماهير، إلا أن الفيصل عند النظر إلى عمل إبداعى بهذا الحجم، هو عناصر الإبداع ذاتها، التى تتضاءل إلى

جوارها، وتعيش فى ظلها كل الأسماء الراعية، أيًا كانت درجة شهرتها، وأيًا كان مستوى شعبيتها!

. . . . . .

وقبل أى بداية، فإن الشىء اللافت فى هذا الباليه المستند إلى رائعة وليم شكسبير (روميو وجولييت)، أن نهايته تتمحور حول فكرة الموت وليس فكرة الحياة، وهو أمر غير معتاد فى الباليهات الكبرى، إذ أصبحت الكرنفالات الموسيقية والحركية، المفعمة بالمشاعر وبالحياة وبالتألق والفوران، سمة متكررة فى نهايات هذه الأعمال، حتى ليكاد المتابع يعتقد أنها من أصول هذا الفن الجميل وقواعده!

ولعل هذه المعضلة الإبداعية قد شغلت «سيرجى بروفو كييف» نفسه عندما كلفه مسرح كيروف فى لينينجراد بعمل باليه يعتمد على هذه الرواية، ضمن باقة من الأعمال أعد هذا المسرح لتقديمها، متضمنة عملاً أوبراليًا عن رائعة بوشكين (ابنة الكابتن).. ودليلى على هذا (من خلال قراءة سيرة الموسيقار الذى توفى يوم وفاة ستالين عام ١٩٥٣).. أنه أعد فى البداية رؤية لهذا الباليه، غير فيها نهاية الرواية الأصلية لتصبح نهاية فرحة وسعيدة، بحيث يتمكن روميو من إنقاذ جولييت، ويتجنب ـ بالضرورة ـ الانتحار.

إلا أن بروفوكييف التزم بعد ذلك النهاية الأصلية، ليقدم لنا هذه التحفة الفريدة، التى جاءت ـ بالإضافة ـ انعكاسًا لموجة الرومانسية الغامرة التى اجتاحت العقود الأولى من هذا القرن الموشك على الأفول.

. . . . . .

الفرقة الوطنية الإنجليزية للباليه لم توصد أبوابها فى وجه مدارس الفن الحديث فى الرقص، وإنما نجحت فى أن تكون متعرضة لكل التيارات ولكل الأفكار، بل ولكل الأشخاص الذين يمكن أن يشاركوا بمواهبهم معها، وينصهروا فى سبيكتها، مخلقين هذا الوعاء الكونى الذى يعنى ـ هو الآخر ـ بتقديم فن كونى.

فها هو ديريك دين نفسه، مخرج هذا العرض شديد التعقيد، يمضى جزءًا

معتبرًا من فترة نضوجه الفنى (حوالى خمس سنوات) فى تياترو «دى لوبرا» فى روما (نائبًا لمخرجها الفنى الأول، ومصممًا للرقصات، وخبيرًا فى الكوريوجرافى).

وها هى «تامارا روجو» البطلة الأسبانية، دقيقة الجسم، عملاقة الموهبة، التى أدت دور جولييت (كما أدت من قبل دور كلارا فى عرض كسارة البندق الذى قدمه نفس المخرج مع نفس الفرقة) تجسد معنى الذوبان الكونى فى عمل فنى أصبح ملكًا للبشرية كلها، وأصبح من السخف الشديد حصره فى إطار جنسية مبدعه الأصلى، أو حبسه فى زنزانة جنسية الفرقة التى تقدمه!

ثم ها هو «روبرتو بولى» البطل الإيطالى، الذى أدى دور روميو فى عرض ديريك دين، والذى بدأ رحلته مع رقص الباليه الاحترافى فى سن الخامسة عشرة بعد تخرجه من مدرسة سكالا للباليه فى ميلانو، وهو أيضًا ذات البطل الذى لعب دور البطولة فى بحيرة البجع كما قدمها ذات المخرج، مع ذات الفرقة منذ عام.

. . . . . .

إلى جانب ذلك، فإن مناقشة جانبين آخرين فى هذا العمل تصبح ضرورة لازمة فى إطار التعرض بالتحليل لجوانبه الفنية الكثيرة والمتشابكة.

أولهما: هو أن النص ـ بطبيعته ـ يفرض تعلية الجانب (الدرامى) على ما عداه من جوانب، أو بعبارة أخرى: فإنك تستشعر أن الرقص أو الموسيقى قد أخذا خطوة إلى الخلف فى العديد من لوحات هذا العرض، ليفسحا مساحة مناسبة للأداء الدرامى الصامت المجرد، ليستحيل هو الواجهة، ويصبح نجم المقدمة.

ربما كان هذا فى نظر البعض نقصًا فى هذا العرض حين نظروا إليه بوصفه (باليه) ليس مليئًا (بالباليه)!!!

ولكنه من الوجهة الفنية البحتة كان عنصر قوة فيه، أجاد ديريك دين إبرازه ووضع الخطوط تحته لتأكيده، إذ من الناحية المنطقية فإن توصيل هذه الحزمة الكبيرة من الأحداث والوقائع إلى (الناس، النظارة، المتفرجين) كان يقتضى

تضفير الأداء التمثيلى مع الأداء الراقص إلى حد كبير، فضلاً عن اتسام الأداء الراقص ـ نفسه ـ باحتوائه شحنة كبيرة من الدرامية والتعبير الدرامى.

ومن ثم جاءت استعانة ديريك بممثلين محترفين إلى جوار جوقته الراقصة ليخلق هذه الضفيرة، ويضغط على تلك الوتيرة!

وثانيهما: هو ذلك الاستخدام البديع للإضاءة الذى كان بطلاً أوحد لا ينازعه فى البطولة بطل فى هذا العرض المعجزة، فلقد نجح مخرج الإضاءة البريطانى «هوارد هاريسون» فى أن يجعل (وهو الذى تحقق من قبل نجمًا ساطعًا فى أوبرا عطيل التى قدمتها الأوبرا الملكية فى رويال ألبرت هول) يجعل أدواته الفنية تخدم خلق طقس مشترك بين الجمهور والمؤدين، والعمل يمهد ـ ببراعة ونعومة ـ لتطور الأحداث، وتصاعد الصراع إلى ذراه العالية، كما خلقها شكسبير فى الأصل الدرامى الذى بُنِى عليه هذا الباليه.

ولعل جانبًا واحدًا من كل هذه الجوانب عند استخدام هاريسون للإضاءة إنما يكمن فى تنويعاته (الحمراء) إذا جاز التعبير، والتى استخدم فيها الإضاءة باللون الأحمر فى متواليات تعبيرية بالغة القوة، ربما أرادها تمهيدًا سيكولوجيًا وتراجيديًا مناسبًا للمذبحة الشكسبيرية الختامية للعمل، التى قتل فيها روميو.. باريس.. خطيب جولييت، ثم ظن أن جولييت ماتت فانتحر، فإذا ما استيقظت جولييت، ووجدته قد مات، انتحرت هى الأخرى.

ولقد كانت اللوحات الحمراء لهاريسون تستخدم المساحات الحمراء أيضًا فى ملابس المؤدين لتخلق بهم درجات لونية تشيع مناخًا مسيطرًا على كل الموجودات فى قاعة رويال ألبرت، فضلاً عن أن اللون (فى الحركة) إذا جاز التعبير، يخلق ـ بالطبيعة ـ إحساسًا غامرًا لدى المتلقين، ويصل بهم إلى (الحالة الشعورية النهائية) التى يستهدفها المخرج العمومى!

. . . . . .

ثم إن الخشبة الدائرة التى تشبه المسرح الرومانى، وهى تلك التى درج ديريك على استخدامها فى بحيرة البجع، ثم ـ أخيرًا ـ فى روميو وجولييت، تحقق من

جديد حالة تلاحم بين الناس والعرض، وفرصة لاستخدام مجاميع كبيرة جدًا من المؤدين، ثم تعطى إحساسًا جماليًا هائلاً حين توظف لأغراض جمالية محضة كما فى مشهد الموت بالشموع، أو فى مشهد الفالس الكبير فى حفل عائلة جولييت، وهو الذى تدعم (فى الحالة الثانية بالذات) باستخدام مخارج رويال ألبرت وسلالمها فى دخولٍ وخروجٍ منظم ومقصود لجموع الراقصين.

. . . . . .

هى - من دون شك - إضافة نجحت فى أن تكون جديدة على عمل قديم، تفجر فيه، وفينا شلالاً صاخبًا من الأفكار الموحية والابتكارية فى أعمال، لفرط ما شاهدناها وانفعلنا بها، تصورنا أنها لا تحتمل جديدًا.

ولكنها - ببساطة - العبقرية الإنسانية التى لا يمكن الإحاطة أو الإلمام بجوانبها، أو بالآفاق التى يمكنها بلوغها.

**٢٩ يونيو ١٩٩٨**

## إبداع فى الهواء الطلق

فى عام ١٩٤٢، وسط أتون الحرب العالمية الثانية، شنت قوات المحور غارة جوية عنيفة على مدينة «باث» (على حدود ويلز تقريبا)، وأسفرت الغارة عن مصرع ٤١٧ شخصًا، وتهدم ١٩٠٠ مبنى.

تقع هذه المدينة الصغيرة (٢٢ فدانًا) الجميلة والأثرية، وأيضًا الفريدة جدًا، بالقرب من منطقة بريستول الصناعية، التى كانت هدفًا مزمنًا ومفضلاً للطائرات الألمانية، ومن ثم أصابها رذاذ الحرب وغاراتها ليترك بصماته على هذه المدينة، التى ـ فى ذاتها ـ أصبحت علامة على غزو الرومان للجزر البريطانية منذ ألفى عام، ليتركوا فيها بقايا معبدهم لسوليس مينرفا، وحمامهم الذى يتزود بالماء الساخن (تبلغ درجة حرارته ٩٥ درجة مئوية) من ينبوع مياه جوفية يبلغ عمره عشرة آلاف عام، وتصل إنتاجيته فى اليوم إلى مليون لتر!

بمقدار ما أصبحت «باث» علامة على غزو الرومان للجزر.. بمقدار ما أصبحت علامة على فشل النازيين وتحطم غاراتهم على هضابها، وفوق بيوتها، والتى ربما لم يتبق من آثارها ـ اليوم ـ سوى اختفاء شجرة أثرية من ميدان يسمى SIX SISTERS أو الشقيقات الست، ليصبحوا ـ عمليًا ـ خمس شجرات، وإن بقيت التسمية كما هى: (الشقيقات الست).

وبعد مشهد الحرب المفزع وغارة عام ١٩٤٢، بست سنوات، كانت باث تستقبل الحياة من جديد وتعيد إنتاجها، وكان واحد من أكبر وأجلى مظاهرها ظهور مهرجان باث للموسيقى، الذى كانت المدينة على موعد لمعانقة عيده الخمسينى فى مايو من هذا العام.

وقد كان هذا المهرجان سببًا فى زيارتى لباث الأسبوع الماضى لأجد نفسى أمام ظواهر استرعت انتباهى، واحتلت تفكيرى.

فهذا المهرجان ليس مرتبطًا بالأعمال الكلاسيكية المعروفة أو بمؤلفيها من أساطين النغم فحسب، مثل هايدن، وفاجنر، وغيرهم، ولكنه ـ كذلك ـ مرتبط بتقديم أعمال المؤلفين المعاصرين والشباب منهم على وجه الخصوص، من خلال استخدام قوالب الموسيقى الكلاسيك المعروفة، أو من خلال استخدامهم ذات القوالب بفرق معاصرة لموسيقى الجاز، أو عن طريق قيام تلك الفرق بالإبداع الحر خارج إطار القيود العلمية لقوالب الموسيقى الكلاسيكية (يعنى ـ بعبارة أخرى ـ كنا أمام شكل قديم، وشكل حديث، وشكل هو مزيج بين الاثنين.. أو (كلاسيك/ مودرنيزيه).

ما يعنينى فى هذا السياق، هو أننى كنت فى مواجهة هذا المزيج أمام حالة من حالات توليد الإبداع، ليس فيها توقف أمام الأصنام المقدسة القديمة، مهما كانت درجة عظمتها أو عبقريتها، أو الاستسلام لخدر طقوس كهنوتية مغرقة فى محاكمة أى خروج على الموروث المقدس، بوصفه تجديفًا، أو هرطقة، أو كفرانًا!!

وربما كنت أمام احتفال حقيقى بالتجديد!

كان الإبداع الجديد يتم مباشرة فى الهواء الطلق، وتحت أنف وعين وإدراك واهتمام الجمهور.. كان يتخلق، ويتحقق ـ كذلك ـ تحت مظلة القديم، بل وأكثر هذا القديم عظمة وخلودًا، تأكيدًا على أن سكة الثقافة موصولة، وأن الإبداع التجديدى لا يخرج إلا من رحم القديم (ما كان بيكاسو يقدم التكعيب لولا مروره بمرحلة أكاديمية فى الرسم، وما كان جودار وليلوش يقدمان الموجة الجديدة فى السينما لولا أن عبرا ـ دراسة وتنفيذًا ـ مرحلة السينما التقليدية).

توليد هذا الإبداع التجديدى ـ إذن ـ شىء يشبه خروج مياه باث الساخنة من عمق ثلاثة آلاف متر إلى الحمامات الرومانية، التى اكتشفت ـ فقط ـ فى العصر الفيكتورى ١٨٥٠.

إبداع يتدفق ساخنًا وحارًا ليعانق الناس فى الهواء الطلق، وليتداخل مع مفاهيمهم عن الفن ومع إحساسهم به، ويحيلهم ـ قولاً واحدًا ـ طرفًا مشاركًا فى الإبداع.

هذا إذا تكلمنا عن الجانب المفهومى النظرى، أما على المستوى العملى فقد كان كل مكان فى المدينة يحتضن لونًا من هذه الموسيقى التى تحفل بها فعاليات المهرجان فى عيده الخمسينى. الشوارع، حديقة الملكة، الكنائس، قاعات البلدية.. البلد كلها فى حالة إبداع، بناسها، بالوافدين إليها، بمنتجى الفنون فيها.

ثم، ولأن شيوع هذا الطقس الإبداعى الموسيقى يؤدى - بالتبعية وبالطبيعة - إلى انتعاش المناخ الإبداعى فى كل ألوان الفنون فى المدينة، سواء باستدعاءات تاريخها حيث عاشت فيها جين أوستن لفترة من عمرها، أو سرد تاريخ عمارتها الفريدة جدًا، والمنتمية - بوضوح - وحتى الحديث منها للمدرسة الرومانية، أو ازدهار قاعاتها للفن التشكيلى، أو إبداعات أنجاس وات المسماة (ثلاثة ألوان) والمعتمد على التشكيل الرائع بالأعلام ذات الألوان الثلاثة (الأصفر - البنى - الأخضر) فى موقعين أثريين شديدى الدلالة هما: (كينجستون باريد) و(رويال كريسنت) أمام واجهتين من أعقد وأهم واجهات العمارة التى تزهو بها هذه المدينة.

وعملية (ثلاثة ألوان) إذا جاز التعبير، هى جزء من برنامج أمناء الفن المعاصر لمهرجانات باث، ويتم فيها استخدام التشكيلات (المتحركة داخل إطار من الثبات) للأعلام القديمة، وهو الفن الذى برع فيه أنجاس وات (٣٤ عامًا - ومقيم فى بريستول) والذى يقوم على استغلال ألوان الأعلام والإحساس الذى تولده (حركتها) فى الهواء، فى إطار من (ثبات) صواريها التى يتم توزيعها فى خطوط وانحناءات تنطق بموسيقى (حركية)، وتشيع هذا الإحساس فى نطاق شديد الاتساع، يتفاعل مع طقس الموسيقى السائد مع المهرجان فى البلد كلها.

. . . . . .

هى ببساطة حالة احتفال عامة تشهدها بلدة شديدة الخصوصية والجمال، وتتماوج فيها نغمات الموسيقى مع الصعود والهبوط الذى يعد السمة الأساسية فى

شوارعها والهضاب المحيطة بها، وتتزاوج فيها مع نغمات الإبداع الأخرى التى تشيع فيها من عمارتها الكنسية، أو السكنية، أو من حدائقها شديدة الجمال والتنسيق، أو من المجرى الجميل لنهر دافون الذى يخترقها فى خطوط متعرجة مفعمة بتأثيرات موحية وبديعة، ثم ـ أخيرًا ـ بأعلام أنجاس وات التى ترفرف بألوانها الجميلة، معلنة أن المدينة تعيش (حالة فن)!

إنها الحالة التى يتدفق فيها الإبداع فى الهواء الطلق كما تتدفق مياه ينبوعها الجوفى الحارة من عمق ثلاثة آلاف متر إلى حمامها الرومانى الجميل، الذى أعيد بعثه فى العهد الفيكتورى.

**٨ يونيو ١٩٩٨**

# شو بوت
## SHOW BOAT

على مسرح برنس إدوارد فى الوست إند، تتألق هذه التحفة المسرحية الموسيقية (مركب الاستعراض) أو شو بوت.

والعرض ـ فى ذاته ـ علامة دالة فى مجرى الإبداع المسرحى فى بريطانيا، كما أنه بالتوازى علامة دالة فى مجرى الحياة والثقافة اليومية فى هذا البلد.

هو فرجة من الخارج، على فرجة من الداخل، لأنه يدور حول حكايا وقصص لإحدى فرق مسرح من المسارح العائمة الأمريكية التى كانت تجوب الريف من خلال نهر المسيسبى منذ مطلع القرن الماضى.. ومن ثم فنحن كنا نظارة فى مسرح برنس إدوارد نتفرج على نظارة فى مسرح مركب (كوتون آند بلوسوم)، الذين يشاهدون بدورهم ما يقدم لهم من مشاهد كوميدية، موسيقية، حوارية وغيرها.

وهو علامة دالة فى مجرى الإبداع المسرحى فى بريطانيا، لأنه بالاشتراك مع العرض المسرحى الموسيقى (شيكاغو) الذى يعرض على خشبة مسرح إدلفى، يمثل نزعة نحو تناول موضوعات ذات طبيعة أمريكية، وبالذات ما ينتمى منها للماضى، لأن مثل هذه الموضوعات تقود، تلقائيًا، إلى تبادليات تفاعل مع نزعة الأمركة السائدة فى الشارع البريطانى، وفى الثقافة اليومية، بدءًا من الملابس، إلى المطاعم، وحتى النوادى الليلية.

وكأن الأمركة فى المسرح، والأمركة فى الحياة والثقافة اليومية، كل منها للآخر سبب ونتيجة، بل وكأن كلاً منهما ـ أيضًا ـ هو فرجة من الخارج على فرجة من الداخل، الأمركة فى الحياة أو الثقافة اليومية هى نتيجة للفكر النظرى التجريدى الذى يمكن أن يكون المسرح ساحته، أو هذا الفكرى النظرى التجريدى يمكن أن يقود إلى واقع تطبيقى فى ساحة الحياة اليومية!!

. . . . . .

لقد كانت صفارات هذه المراكب المسرحية بمثابة إعلان ينتظره سكان الريف الأمريكى منذ أن أبحرت أول سفينة احتوت مسرحًا فى نهر المسيسبى عام ١٨١٧، ثم منذ أن صمم أول مسرح عائم فى عام ١٨٣١، ودشن برحلة من بتسبرج إلى نيو أورليانز.

المعنى - فى ذاته - له انعكاسات كثيرة على مصر بالذات يمكن استدعاؤها بسهولة، عن زيارات الفرق المسرحية الكبرى، أو فرق الغناء والسيرك للريف، وكيف كانت تمثل قبل عصر ثقافة الإليكترونيات عامل التسلية والترويح الأساسى.

وربما لن ألجأ إلى الوصف أو التعليق المعتاد حول الأداء الشخصى للعناصر الفنية المشاركة فى هذا العرض الجميل، وأى واحد منها يستحق مقالاً لوحده، بدءًا من مايكل بل (جو) وهو صاحب صوت عبقرى شديد القوة والحساسية معًا، كان يكتسح صالة مسرح برنس إدوارد ويكتسح معها مشاعر القلوب وأحاسيسها.. وانتهاءً «بجوان فاريل» التى أمتعتنا بأداء راقص خضع لسلطة المصمم وتمرد عليها فى آن واحد، حين برز فيه ذلك الفن الفردى الخاص للحركة، وترجمة وتفسير هذه الحركة على نحو أحال عملية الإبداع نفسها إلى فضاء هائل للارتحال، يرفض تثبيت سلطة المصمم، ويحطم أربابها وطواطمها، ثم يخضع لقمعها، ويؤدى صلاة خاشعة فى ملكوتها.. ملكوت الإبداع الجماعى.. فى تماوجات ومراوحات مذهلة.

لن أتحدث عن هذا..

ولكننى سأتحدث عن توقيت عرض هذه المسرحية الذى يستجيب لاحتياج الناس الداخلى حين يطرح عليهم موضوعًا أمريكيًا فى صيغة أمريكية، وهو لا يطرحها عليهم بمنطق (الاتباع)، ولكنه يطرحها عليهم بمنطق (التوازن)، إذ يظل السؤال الكبير الذى يطرح نفسه على بريطانيا ارتكازًا على ظروفها الفريدة: (أيهما أكثر تأثيرًا على تشكيل وحفر مجرى تيار الحياة اليومية للبريطانيين.. الرافد الأمريكى أو الرافد الأوروبى؟).

ولأن الرافد الأوروبى يمارس تأثيره بقوة تتزايد مع تقدم مضطرد لخطوات الوحدة، فإن الاعتصام بهوية وطنية لها قدر من الاستقلال إنما يأتى عبر التوازن مع عنصر آخر من عناصر الشخصية الوطنية، ولن يكون هذا ـ فى الحالة البريطانية ـ سوى التأثير الأمريكى.

بالطبع ليس شرطًا، بل وسيكون من النادر أن يدرك البريطانيون العاديون جوانب هذه الإشكالية المعضلة على النحو الذى طرحته، ولكن الاحتياج الداخلى يظل موجودًا حاضرًا ومؤثرًا، ولو بشكل تجريدى خال من التفاصيل، أو كمانشيت لموضوع صحفى ليس له متن أو عناوين فرعية!

ثم ـ وهذه نقطة شديدة الأهمية ـ فإن تعدد المدارس، وتعدد ساحات الاهتمام فى مربع المسرح البريطانى، يؤدى ـ عمليًا وتلقائيًا ـ إلى تعدد منابع الإبداع وتنويعها، على نحو يثرى المدرسة، ويغنى الحركة المسرحية.

فأنت فى لندن تستطيع فى ظرف ستة أشهر أن تشاهد مئات من الأعمال المسرحية الموسيقية والكلاسيكية والتجريبية والميلودرامية والمبتذلة (إذا أردت) لتبنى نموذج وعى متكامل بحركة إبداع، هى فى جوهرها ليبرالية تتبنى حوار الوعى، والوعى المضاد، وتنأى بنفسها بعيدًا.. بعيدًا عن البراثن الأيديولوجية أو العقائدية من أى لون، بما يجعل هذه الحركة تعبيرًا أكثر دقة عن المجتمع فى اللحظة الراهنة، وبما يجعل هذه الحركة القائد الأكثر سطوة، الذى يتقدم مجتمعه إلى حيث يريد هذا المجتمع أن يصل، أو إلى حيث يستطيع هذا المجتمع أن يصل، أو إلى حيث ينبغى على هذا المجتمع أن يصل.

**١٠ أغسطس ١٩٩٨**

# فيدرا

على مسرح ألبرى (وهو واحد من مجموعة تضم ثمانية مسارح عريقة فى الوست إند، وقد افتتح عام ١٩٠٣) تترى فصول واحدة من أشهر وأعقد التراجيديات فى التاريخ، وأعنى بها (فيدرا).

وهذه المسرحية على كونها واحدة من العلامات الكلاسيكية الكبرى فى عمر المسرح، فإنها تظل ـ لوحدها ـ من حيث التاريخ والتكوين حالة فريدة جدًا بين رؤيتين، إحداهما إغريقية ليوربيدس، والأخرى فرنسية تنتمى لتراجيديات القرن ١٧ لراسين.

كما تظل ساحة للمزج ـ اللانهائى ـ بين وقائع أسطورية ميثولوجية، وبين أحاسيس إنسانية مركبة وشديدة التعقيد.

لقد كانت فيدرا (عرضها راسين للمرة الأولى عام ١٦٧٧)، وعاء مزج فيه ـ بقدراته الخارقة التى تفوق فيها ـ مجموعة من العناصر استخلصها واستقطرها من نصوص يوربيدس.. وتمكن فيها من (عجن) التهافت والضعف الإنسانى، مع استحالة الوصول إلى الرضاء أو الامتلاء فى العالم الذى تعيش فى إطاره شخوص العمل.. ومن ثم السقوط فى بئر عدمى قاتم وقاتل!!

العنف والحب والكراهية والغيرة والطموح فى هذا العمل، هى مشاعر إنسانية سعى راسين إلى إبرازها على خلفية أسطورية منحها له هذا التراث الإغريقى البديع والفلسفى، الذى ـ بطبيعته ـ يسأل أسئلة كلية كونية إطلاقية فيها نزوع إلى الاكتشاف عبر الانكشاف، وفيها هذه التبادليات والتضاغطات بين الأخلاقى والمفعم بالخطايا، وبين المحرم والحل، وبين التعلق بالحياة وحتمية سيادة الموت.

(فيدرا ـ تيسيوس ـ ماهيبوليتاس ـ أوينون ـ أوراسيا) هى الأسماء الإغريقية القديمة، بكل الدعامات التراثية والعقيدية والوثنية التى تسند أيًا منهم، وتوشك أن تصنع منه أحد شخوص مسخ الكائنات (الميتامورفوزم).

فيدرا ـ فى الأسطورة ـ هى ابنة ملك كريت وصاحب الحكم الأخير فى الجحيم، وأمها هى باسيفاى ابنة الشمس المشهورة بأنها مارست الحب مع الثور أو الحيوان الخرافى مينوتوروس.

وتيسيوس هو ملك أثينا، وهيبوليتاس هو المحبب لآلهة الصيد.

وهذه المفردات ـ بحكم أسطوريتها ووثنيتها ـ ترتبط بوشائج قوية مع عالم ما وراء الطبيعة، وعلاقتها بالمجاز أقوى من علاقتها بالواقع.

وكان المعادل الموضوعى لهذه المفردات فى عمل راسين هو شخصيات واقعية وليست أنصاف آلهة، وقد استبدل راسين أيضًا البيئة الإغريقية التى شهدت مولد الأسطورة، ببيئة روما ضمن حزمة من العناصر نسج على أساسها تلك النقلة من الخيال إلى الواقع، ثم أعمل قواعد الصراع أحيانًا والحوار أحيانًا أخرى بين الجانبين.

فيدرا أحبت ابنها بالتبنى ماهيبوليتاس، وعندما تناثرت أنباء عن موت الملك تيسيوس أقنعتها وصيفتها بأن تصارح عشيقها بمشاعرها، فلما فعلت أعرض عنها، وظل وفيًا ومخلصًا لحبيبته أراسيا، وإذا بالملك تيسيوس يعود ويثبت أنه لم يمت، وهنا توعز الوصيفة إينون ـ مرة أخرى ـ لسيدتها بأن تدعى على ماهيبوليتاس أنه هو الذى حاول دفعها إلى حبه، مخافة أن يشى بها لأبيه (أى تقريبًا ـ من هذه الزاوية فقط ـ ما حدث من امرأة العزيز مع سيدنا يوسف)، فلما فعلت فيدرا.. مات ماهيبوليتاس فى البحر حيث التقمه كائن مسخ، وعاشت فيدرا ووصيفتها فى إحساس عميق بالذنب، وانتحرت إينون، ثم تجرعت فيدرا السم، وذهبت لتعترف إلى الملك تيسيوس وتموت، تاركة إياه يتعذب ويتفكر.

فيدرا ـ إذن ـ هى الخطيئة الإنسانية لأم وقعت فى حب ابنها بالتبنى، وطمحت فى أن تستحوذ على الحكم حين تناثرت أنباء موت الزوج، وهى ـ بهذا أيضًا ـ كانت تجسيدًا للمزج بين السلطة والقوة (عند نقطة اكتمال التحقق أو نقطة الحد الأقصى) وبين فكر الخطيئة السفاحية الذى ـ بطبيعته ـ يرتبط بالقوة التى تخترق الأعراف والتعاليم والمبادئ.

فلما تبين عدم صدق موت الزوج وعدم استجابة الابن للغواية، تكثفت المشاعر الإنسانية عند فيدرا على نحو كبير بشكل يستحيل معه عدم التخلص من الابن.

وهنا كانت الوشاية الكاذبة التى تمثل انهيارًا أخلاقيًا آخر يترافق مع انهيار وهم السلطة أو القوة.

لقد كانت فيدرا نتيجة هذا الموقف الحاكم، غير قادرة على السيطرة على مشاعرها، وظلت ـ وسط لجة صراع رهيب ـ منقادة بإحساس بالذنب، وقسوة فى التفكير إلى جحيم لا نهائى من الحساب الذاتى والحوار الذاتى.

على هذه الخلفية وفوق تلك الأرضية، تميزت فيدرا عن بطلات التراجيديات الثمانى لراسين اللاتى أبدعهن قبلها.

وعلى أية حال، فإن أى عرض أو عمل فنى عظيم، قد يعطى أيًا منا فرصة تكوين عشرات وربما مئات الانطباعات عن أحداثه، وصوره، وأفكاره وشخوصه التى شاركت فى صياغته أو تضافرت لصناعته.

إلا أن أيًا منا عادة ما ينصرف جهده واهتمامه إلى عنصر أو اثنين يرى فيهما سمة لازمة لشخصية العمل، ظهرت فيه بأكثر مما تظهر فى أى عمل آخر.

وقد رأيت أن الأداء التمثيلى المعجز لديانا ريج، ورؤية الإخراج الخلاقة لجوناثان كنت، هما العنصران الحقيقان بالمناقشة أكثر من غيرهما فى هذا العمل (التاريخى)!

لقد عالج جوناثان كنت أحداث هذا العمل ببناء ديكور ثابت من منظور حاد الزاوية جدًا، بما أعطى عمقًا هائلاً لخشبة المسرح، فكان ـ بذلك ـ يعالج بحكمة أعراف وتقاليد تراجيديا القرن ١٧ الفرنسية، التى تنبنى على أن تدور حركة المسرحية فى مكان واحد، ومن دون أن يكون هناك عنف على المسرح، وبحيث يخدم هذا المنظور الثابت (بعمقه الكبير) فكرة أن الشخصيات تتحرك وتعيش وتموت فى مكان تجريدى مطلق، يوحى إليك ـ باستمرار ـ بأماكن واسعة خلف عناصر المشهد (جدران أو أبواب أو غيرها) مثل بحار.. شواطئ.. إلخ.

لقد كانت ترجمة جوناثان لأفكار راسين، التى ترتبط بالواقع وقت محاورتها

للأسطورة، محققة لفكرة أن الروابط التى تتفاعل فى هذه التراجيديا هى بين الناس وليس أنصاف الآلهة، وكانت الخلفية الميثولوجية تخدم ـ عبر إثارة التناقض ـ فكرة إنسانية شخوص العمل.

بعبارة أخرى، لقد عالج جوناثان كنت ـ عبر رؤية راسين ـ هذه الفكرة بحيث بدا العامل الرئيسى المحرك للأبطال هو إحساسهم الإنسانى، وليس قوى ما وراء الطبيعة كما ورد فى الميثولوجيا القديمة.

وربما كان هذا المعنى خلف ذلك التأثير الموحى والتغريبى الذى أشاعه هذا المخرج ـ كذلك ـ عن طريق إطلاق سحابة دخان فى المسرح تتكثف حول حزم الضوء (ما بين الأبيض والأصفر)، وهى التى أثارت إحساسًا بالقدم يستدعى زمن الأسطورة الموغل فى القدم، إلى واقع المسرحية الأحدث، وكان اختيار جوناثان للون الأزرق بدرجاته التى تتراوح بين السماوى والكحلى لتغطية جدران وأرضية وسقف المسرح، يسهم فى إضفاء جو من الغموض والأبدية والوحشانية ليلف أحداث العمل، ويضع الخطوط تحت ذات الفكرة، لتأكيد نفس المعانى.

أما ديانا ريج فقد قدمت فى عرض فيدرا (الذى لعبت بطولته) درسًا نادرًا فى التمثيل، إذ خلطت ما بين عناصر كلاسيكية فى الأداء التراجيدى، وبين الأداء المودرن الطبيعى الطلق، والأداء الخيالى الوحشى المرتبط بمشاهد الأسطورة.. وقدمت إضافة مسجلة باسمها لا تخطؤها العين لهذا الدور (وهو الدور الذى أدته من قبلها إليزابيث فليكس ١٨٥٥، وسارة برنارد ١٨٧٣، وماريا كاساريس ١٩٥٨).

لقد كانت الشحنة الانفعالية التى نقلتها هذه الممثلة العملاقة إلى كل فرد فى صالة مسرح البرى، قادرة على دفعه كما يريد هذا النص ـ بالضبط ـ إلى أن يسأل أسئلة كلية، كونية، إطلاقية، فيها نزوع إلى الاكتشاف عبر الانكشاف، وفيها هذه التبادليات والتضاغطات بين الأخلاقى والمفعم بالخطايا، وبين المحرم والحل، وبين التعلق بالحياة وحتمية سيادة الموت.

**٥ أكتوبر ١٩٩٨**

# صَفِّرْ فى مواجهة الريح

هذا العمل/ المعجزة المعروض على خشبة مسرح أولدويش فى لندن منذ أسابيع قليلة، يستأهل أن تعطيه كل ذهنك، كل قلبك، وأن تبحث فى طياته عن نفسك، وعن كل أجزاء وعيك، وبنائك المعرفى والشعورى!!

(صفر فى مواجهة الريح) . . WHISTLE DOWN THE WIND

هذا العنوان كناية عن المستحيل، إذ جعل هذا العمل من بنيانه ومضمونه سؤالاً كبيرًا، باتساع حياة البشر كلها، يبحث فى إشكالية الصراع بين الإمكان والاستحالة . . أخلاقيًا إذا أردت، سياسيًا إذا أردت، إنسانيًا إذا أردت!!

لقد رصع اسم أندرو لويد ويبر (الموسيقار المسرحى الأشهر) لوحة هذا العرض، وهو الذى صاغ أسطورة المسرح الغنائى البريطانى فى صورتها الراهنة الحديثة، عبر أعماله: (حلم يوسف ـ المسيح أثمن النجوم ـ إيفيتا ـ كاتس ـ ستارلايت إكسبريس ـ فانتوم أوف ذى أوبرا ـ صان ست بوليفارد)!!

وإذا كان هذا الموسيقار العلامة، الذى بلغ من العمر خمسين عامًا منذ أسابيع قليلة، قد قدم كل هذه الكوكبة المبهرة من الأعمال التى أصبحت صورًا دالة على إبداعات إنسانية تتجاوز مربع المسرح، وتكتسب غطاء تاريخيًا ، وكونيًا أوسع وأكبر بكثير، فإنه بلغ فى (صفر فى مواجهة الريح) إحدى الذرى العالية جدًا، التى ـ فى ذاتها ـ تمثل علامة فارقة فى أعماله.

تستطيع أن تقول إن ويبر بلغ فى هذه المسرحية قمة نضجه وأصبح يعتمد على الشحنة العاطفية الهائلة التى يحملها لأنغامه، بأكثر من اعتماده على الإبهار الأوركسترالى، أو المراهقة الأوركسترالية . . فقط آلة كاملة الهارمونية . . بيانو . . فى حوار متصل مع الأوركسترا، وبشكل بالغ الرقة فى معظم مقاطع هذا العمل.

ولكنه ـ وظيفيًا ـ لم يبتعد ـ قط ـ عن قدرته على استخدام كل أدواته، أو

فلنقل عضلاته، حيث يكون ذلك ضروريًا فى سياق أحداث العمل ومشاهده (انظر إليه فى المشهدين الختاميين للفصلين الأول والثانى كيف يصوغ بوليفونية بشرية صوتية معقدة جدًا تتداخل وفقًا لقواعد الكونترا بوينت بشكل عبقرى مذهل).

وهو كذلك ـ نفسيًا وعقليًا ـ لم يبتعد قيد أنملة عن إحساسه الطاغى بعراقة المنظومة الثقافية والحضارية، التى ينبثق منها عمله شديد الأهمية، فإن كانت خشبات المسرح الغنائى البريطانى تشهد اليوم إغارات «الأمركة» فى الشكل والمضمون متمثلة فى (شيكاغو) و(شوبوت)، فإن الرد عند ويبر كان حاضرًا بعمل أرضيته، ومكان الا حداث فيه، أمريكى، ولكنه ـ لوحده ـ حكم إدانة أخلاقى وسياسى على أمريكا، وحكم إدانة فنى ضد الأمركة، وهو الذى يعنى أن أندرو لويد ويبر يدافع ويذود عن تراثه الفنى الذى ليس.. بطبيعته أمريكيًا!

كان ويبر يطرح هذه المعانى جميعًا بأسلوبه المميز الذى ظل يسم إبداعه، على الرغم من النقلة الكبيرة التى يبلورها نضجه البادى فى هذا العمل، إذ ظلت هذه «الونات» الموسيقية حاضرة فى خلفية ألحانه كمثل تلك التى صاحبت الجلدات الشهيرة فى مسرحية (المسيح أثمن النجوم)!!

كما ظل الإيحاء التعبيرى حاضرًا تمامًا، تفرضه الأحداث والمعانى، وتمثل فى ذلك المزج بين الجاز الأمريكى وعبير الكنتاتا الدينية، على امتداد دقائق هذه المسرحية المائة والعشرين..

. . . . . .

المسرحية ببساطة تسأل: هل يمكن للمسيح أن يعود؟

ومن هنا فإنها تبدأ بطرح أولى دوائر الاستحالة فى مواجهة الإمكان الذى قد يوحى به السؤال.

ولكى تبرز تضاريس وملامح هذا السؤال بشكل واضح، فإن اختيار مكان الأحداث، كان عاملاً مساعدًا يضع الخطوط تحت الأفكار لتحديد المعانى.

فى لويزيانا كانت أحداث هذا العمل: الجنوب الأمريكى الفقير، الذى تتناقض أوضاعه وأحلام الناس فيه مع صخب الشمال وشعاراته التى يغطى ضجيجها كل الجدران والسماوات، والتى يمكن أن يمثلها ذلك الأفيش الذى رأيناه فى المسرحية: «أعلى مستوى معيشة فى العالم.. لا يوجد طريق أفضل من الطريق الأمريكى».

هذا ببساطة هو الحلم الأمريكى الذى كان يتصادم بقسوة مع حياة الناس فى لويزيانا..

حلم هؤلاء كان الخلاص.. والخلاص فى نظرهم كان المسيح.

والبنت «سوالو» بطلة المسرحية الشابة، احتلتها فكرة عودة المسيح.. وهذه فكرة بيوريتانية فى ذاتها، إذ أن الذى عاد، على الأقل فى أحداث هذا العمل وزمانه، كان هذا الفكر البيوريتانى وليس المسيح، أو فلنقل الاحتياج إلى عودة الفكر البيوريتانى، بما يعنيه من عدل وخير وجمال وصدق!!

وما فعله هذا العمل هو أنه جرد المسيح من طبيعته الربوبية فى الفكر المسيحى، وحوّله إلى كائن عادى يتمثل فى شخصية قاتل هرب من السجن، واختبأ فى مخزن، فلما رأته «سوالو» وإخوتها من الأطفال، ظنوا أنه المسيح عندما وجدوا ثقبين فى قدميه، ونظرًا لأنهم محتلون بالفكرة، فقد تيقنوا أنه المسيح بالفعل، على حين كانت الولاية كلها مقلوبة بحثًا عن المجرم الهارب!

الولاية بمأمورها، بعسكرها، بسكانها، كانوا يبحثون عن المجرم، وكأنهم جند قضيتهم ألا يتحقق (المستحيل).

والمستحيل هنا يعنى عبور المجرم الرمزى والأخلاقى ليكون مسيحًا بالفعل أو يكون طاهرًا ومضيئًا ونقيًا، وهو ما عبر عنه (جيم ستينمان) مؤلف أشعار هذه المسرحية العبقرية بقوله: (لا أستطيع أن أكون مالم أكنه!!) أو (I Can not be what I am not!!) وهو نفس المستحيل الذى تضمنته كلمات أغنية النهاية فى الفصل الأول:

(when children rule the world) أو عندما يحكم الأطفال العالم، وهى الأغنية التى غناها فريق (بوى زون)، وأصبحت الأغنية رقم واحد فى السوق البريطانية.

تقول كلمات الأغنية: إذا أصبحت الدمعات ضحكات.. وإذا أصبح الليل البهيم نهارًا. (If only tears were laughters.. If only night was day).

طرح هذه المستحيلات كلها كان محاولة من أحداث هذا العمل لطرح فكرة العبور الرمزى أو المعنوى من (المستحيل المادى) إلى (المستحيل الأخلاقى).

فإذا لم يكن المسيح قد عاد، فلماذا لا تكون الفكرة قد عادت؟!

وإذا كان ما يسود مكان الأحداث، وزمانها من عنصرية وشر، يقتضى استقطابًا بيوريتانيًا لمواجهتها، فإن ذلك يولد ـ كما قلنا ـ احتياجًا داخليًا عند الناس لهذه البيوريتانية، ومن ثم خيال ملهم يحققون به هذا العبور الأخلاقى. بمعنى آخر، إن لم يوجد من يحقق هذا العبور لاخترعناه.

وهكذا كان هذا المجرم يتمزق بين طبيعته وحقيقته، وبين تلك الصورة التى أضفاها عليه الأطفال الذين أحبوه وطالبوه بما لم يستطع (لماذا ماتت قطتى الصغيرة؟) سأله لويس أو الممثل الصغير آدم كولمان.. أو (أريدك أن تعيد أمى ولو ليلة واحدة) كما طلبت منه سوالو أو الممثلة الشابة لوتى مايور..

كان لسان حاله يقول، كما تقول الأغنية: «لا أستطيع أن أكون مالم أكنه»، وكان بحث البوليس ورجال البلدة عنه بالبنادق وكشافات النور يقول «إنه لن يكون مالم يكنه»!!

ولكن الاحتياج الطاهر، المفعم بالحب عند سوالو والأطفال كان يقول: بل هو مالم يكنه، وإذا لم يك مسيحًا، فإن الحب والإيمان يجعلانه كذلك!!

. . . . . .

وحول هذا النسيج الفلسفى والأخلاقى الذى عبر عن نفسه فى بساطة إنسانية معجزة، كانت عناصر الإبداع الأخرى فى هذا العمل تترى طابعة بصمتها كل

شىء، أولها هذا الفهم المذهل للمخرجة جيل إدواردز التى استعرضت إمكانيات تكنولوجية هائلة فى التنفيذ، مستخدمة طابقين متحركين إلى أعلى، ومرايا تعطى إحساسًا بالامتداد فى خلفية المسرح من الجوانب، وحوائط وقطارات متحركة تعطى إحساسًا بالعمق.. وجميع هذه الإبهارات التقنية كانت موظفة بشكل لا نظير له، بحيث تشعر بها فقط عندما ينتهى العرض، ويضاء النور، وتتذكر أنك كنت فى مسرح!!

حتى الطريق العلوى السريع الذى تدور كثير من الأحداث فوقه أو تحته عندما أخذت فيه المخرجة قطاعًا مستعرضًا لترينا ما فوقه وما تحته، لم تكن أطرافه منتظمة، وذلك لنشعر بأننا جزء من المشهد، بل إننا الجزء الذى يمكن أن «يتعشق» فى المشهد، لأن احتياجنا الداخلى للعبور الأخلاقى، لا يقل عن الاحتياج الداخلى عند سوالو!!

ثم إن هذا الاستخدام المفعم بالبراءة لمجاميع الأطفال جعل من رسالة ومضمون هذا العمل تيارًا شعوريًا يسرى بالتبادل من خشبة المسرح إلى قلوب النظارة، ومن قلوب النظارة إلى خشبة المسرح.

إننى منذ (صوت الموسيقى) لم أر مشاهد فنية طفولية وفرحة كتلك اللوحات التى أداها الأطفال فى هذا العمل، والتى كانت بمثابة جسر الإقناع الذى عبر عليه الممثل العظيم ماركوس لوفيت من كونه مجرمًا فى ثياب مسيح براجماتى يدفع شابة إلى السرقة وكسر القانون لتأتى له بمسدسه الذى أخفاه إلى جوار مزلقان، وإلى كونه رمزًا قام هؤلاء الأطفال بتخليقه ليلبى احتياجهم الإنسانى الرائق الصافى، وسط عالم شديد المادية والشر.

هذا ـ فقط ـ بعض ما أثاره فى نفسى هذا العمل المعجزة لأندرو لويد ويبر، والذى أنسانى مع جيل كامل من المتفرجين تأثيرات الفيلم السينمائى الذى حمل نفس الاسم، واعتمد على نفس القصة منذ عشرات السنوات.

**٢٤ أغسطس ١٩٩٨**

## آرت ART

أعرف أن هذه المسرحية الجميلة، التى شاهدتها على خشبة مسرح ويندهام فى الوست إند بعنوان (آرت.. أو فن)، من تأليف ياسمينا رضا، وترجمة كريستوفر مبتون، وإخراج ماثيو وارشس، هى من نوع الأعمال الفنية التى تلقى بمرساة ثقيلة فى مرفأ العقل.. إذ استقرت على شاطئه لتبقى، لا تزور!!!

واسترسالاً فى هذه الصورة، فقد حملت سفينة الإبداع الذهبية لهذا العمل، عقلى فى إبحار صاخب، ناشرة أشرعة اختبار مقولاتها المنطقية والفلسفية، رافعة إلى عنان السماء صوارى من تخليقات جسورة، تدفع هذا العقل ليناقش، وينفعل، ويتمثل، ويتوحد، وينفصل، ويصطدم، ويتقاطع فى سلسلة لا تنتهى من معاملات الارتباط.

وأعرف أننى سأستدعى جمل حوار هذه المسرحية المهمة كثيرًا، وسوف تكون مصدرًا لا يفرغ لاستلهامات واقتباسات واستشهادات، كلما ناقشت أو تعاملت مع موقف أو قضية ترتبط بوقائعها، أو بالحكمة المستقطرة منها.

المسرحية ـ ببساطة ـ تدور حول ثلاثة أصدقاء، أحدهم (سيرج) اشترى لوحة حديثة بمبلغ مائتى ألف جنيه، وهى عبارة عن مستطيل أبيض تماما ليس فيه ـ حتى ـ خدش واحد!!

وقد كره (مارك) هذه اللوحة ولم يستطع أن يتصور صديقًا له يمكن أن يحب أو يشترى لوحة كهذه!!

أما الصديق الثالث (أيفين) فقد فشلت محاولاته لتهدئة روع الصديقين أو إصلاح ما بينهما!!

بعبارة أخرى، إذا كانت الصداقة تعتمد على اتفاق ثنائى ضمنى، فما الذى يمكن أن يحدث حين يقوم أحد أطرافها بفعل شىء مختلف عن حدود هذا الاتفاق الضمنى وغير المتوقع؟

هنا يبرز تساؤل يتفرع من هذا السؤال الكبير وهو: (هل أنت من تتصور أنك تكونه؟) أو (هل أنت من يتصور صديقك أنه يكون؟).

هذا هو السؤال الإنسانى الفلسفى المحير، الذى تطرحه المسرحية فى بعدها الأول البسيط.

ولكن إذا ما تعمقنا فى هذا النص فسنجد أنه يتضمن آلية إبداعية داخله، هى طرح نقطة افتراضية، تمثل فراغًا مساحيًا، أو زمنيًا، بحيث يؤدى هذا الطرح إلى تمايز مواقف ومقولات وأفكار الأطراف حولها، وبما يجبر هذه الأطراف على إبراز آرائها الحقيقية ومشاعرها الحقيقية تجاه بعضهم البعض، أو يتيح له التحرر من الصورة التى يسجنهم فيها الأصدقاء عن (تصوراتهم لهم)، وينطلقون إلى أفق أرحب يتمثل فى تصوراتهم عن (أنفسهم)!!

بعبارة أخرى، كانت هذه النقطة الافتراضية هى لوحة المستطيل الأبيض، وأصبح على كل من الأصدقاء بحسب موقفه وأفكاره فى اللحظة، أن يبرز تمايزه ويبرره، وكأنه يملأ الفراغ المساحى لهذه اللوحة بنفسه، وبحيث كان التقاطع والشجار بين الأصدقاء الثلاث هو حول وجهة نظر، يريد كل منهم أن يملأ هذا الفراغ بها، وهى التى تمثل رأيه فى اللوحة.

وكذلك كان كل فرد من الجمهور يريد أن يملأ الفراغ المساحى أو اللوحة البيضاء، وهى ليست ـ بالضرورة ـ اللوحة الموجودة فى العمل المسرحى، ولكنها قد تكون لوحة أكبر وأكثر اتساعًا، تشمل حياة كل فرد من أفراد هذا الجمهور منفردًا، وحياة هذا الجمهور «على بعضه».

. . . . . .

وهذه المسرحية التى تعتمد ـ كُلية ـ على براعة الحوار وتقاطعاته الخلاقة، وعلى الأداء الرفيع للممثلين (ريتشارد جريفث فى دور مارك)، (مالكوملم ستورى فى دور سيرج) و(تونى هايجارث فى دور أيفين)، إنما تستدعى إلى ذهنى عملاً مسرحيًا آخر يرتكز على فكرة طرح نقطة افتراضية تتمايز حولها مواقف الأطراف، وهى من نفس النوع الذى يتعامل ويشتبك بالحوار مع مفاهيم عالية التجريد، أو (فوق فلسفية).

وهذه المسرحية هى مسرحية (المذكرة) من تأليف الرئيس التشيكى هافيل، والتى عرضت فى مصر من ترجمة عبد المنعم سليم، على مسرح الجيب فى نهايات الستينيات.

وتقوم المسرحية على أن مؤسسة ما، قامت ضمن عملية تحديثها باختراع نسق لغوى، رأى المسئولون فيه أنه يجب أن يكون أساس تحديد موقع أى موظف من الهرم الوظيفى السائد والطريق إلى تحقيق الخصوصية فى عمل هذه المؤسسة، واختصار الرغى والثرثرة للتعبير بأقصر الطرق، وأكثرها دلالة.

ولما تمايزت مواقف شخوص المسرحية حول هذه النقطة الافتراضية بين مؤيد للغة الجديدة (الباتادب)، ومعارض لها، وبعد أن تم اضطهاد معارضى هذه اللغة حتى رضخوا وانسحقوا ـ فى موافقة ذليلة ـ على دخول فصول تعليم (الباتادب)، إذا بالمؤسسة تغير لغتها ـ من جديد ـ لتصبح (الشوروكوه) هى النسق اللغوى الجديد، أو النقطة الافتراضية التى تتمايز حولها مواقف الأطراف.

وأعود إلى مسرحية (آرت)، فأقول إنها حصلت على جائزة موليير لأحسن مؤلف، وجائزة الكاتب الجديد من مؤسسة SACD وأنها تعرض على مسرح هو ـ بطبيعته ـ تاريخى جدًا، وهو جزء من مجموعة تضم سبعة مسارح فى الوست إند أطلق عليها اسم «مسارح العاصمة المتحدة» ويعود تاريخ هذا المسرح إلى قرن كامل من الزمان.. وعلى الرغم من تاريخية المكان، إلا أنه باحتضانه لهذه المسرحية يكسر حواجز التقليدية أو الصورة النمطية التى توحى بها عراقته.

أما من هو منتج المسرحية، فهو شين كونرى الممثل الإسكتلندى الشهير، الذى عرفتموه جميعًا فى أدوار العميل السرى «جيمس بوند» أو صفر.. صفر.. سبعة.

وهذا العمل لا يعد فقط تجسيدًا لمقولة أوسكار وايلد عن أن «من يتبع مذهب الكلبيين الذى يقوم على أن الفضيلة هى الخير المطلق وجوهرها ضبط النفس.. هو من يعرف تكلفة كل شىء وقيمة اللاشىء ».. إذ أن اللاشىء هنا هو هذه اللوحة البيضاء تمامًا.

ولكنه دراسة عميقة حول (الفردية)، والعلاقة بين (الأنا) و(الآخر) التى تسأل ذات الأسئلة الإنسانية الأزلية والمزمنة عن الحقيقة، وأكاذيب القيمة، ومدى المصداقية، أو الوثوق بالمرجعيات من عدمه.

هى عمل ـ بكل بساطة مرة أخرى ـ من نوع الأعمال الفنية التى تلقى بمرساة ثقيلة فى مرفأ العقل.. إذ استقرت على شاطئه لتبقى، لا تزور.

**١١ مايو ١٩٩٨**

# شيكاغو

على مسرح «أدلفى» فى ستراند بلندن، تعرض المسرحية الموسيقية شيكاغو، التى تعد حدثًا مهمًا ينبغى فحصه ومضاهاته بالموسيقيات المسرحية الإنجليزية الأخرى لاحتوائه عددًا من العناصر، سواء المتعلق منها بجوهر الفن، أو المتعلق بنمط حياة جديد، يوشك أن يغير شكل البلد والناس الذين حددت التقاليد ملامحهم، كما طبعت حياتهم بعلامتها التجارية لعقود وعهود طويلة.

فالمسرحية ـ أولاً ـ جزء من نزعة «الأمركة» التى تخيم على الإنجليز اليوم، وهى كذلك من حيث كونها عملاً يحفل بتأثيرات موسيقى الجاز (انظر كيف تتصدر كتالوجات المسرحية عبارة: تعالى يا صغيرتى.. لماذا لا نصبغ المدينة باللون الأحمر وبكل هذا الجاز!).

والواقع أن هذه الجملة إنما تصدق تمامًا على اكتساح هذا التيار لمزاج البريطانيين وبالذات أجيالهم الشابة.

ليس هذا فقط، بل إن طبيعة ومكان حدوث وقائع العرض، ثم تسمية المسرحية، تنقلك رغمًا عنك إلى ذلك الإحساس شديد الأمريكية.

والعنصر الثانى الذى ينبغى النظر إلى هذه المسرحية فى سياقه أو فى إطاره، هو اختلافها الواضح عن الموسيقيات الجبارة التى تعرضها الخشبات البريطانية منذ سنوات طويلة، والتى كان لأندرو لويد ويبر، الموسيقى الملهم، فضل خلق تيار وعى بها، وبناء صورة نمطية معينة لها، بحيث أصبحت أعماله أو ما يشبهها هى المسرحية الموسيقية ولا شىء آخر، وقد عرفنا ذلك من «المسيح أثمن النجوم» إلى «إيفيتا» إلى«ستارلايت إكسبريس» إلى«أحلام يوسف» إلى «كاتس» وغيرها كثير.

وأول وأهم صفات هذا التيار الذى خلقه ويبر، المزج الكامل بين اعتبارات (الفن)، واعتبارات (التجارة) من جهة، ثم الخلط الناجح بين مقتضيات الطبيعية ومقتضيات (الصناعة) من جهة أخرى، فقد شهدت أعمال المسرح الموسيقى البريطانى من خلال هذا التيار وحوله، صيغًا هائلة تستخدم فيها التكنولوجيا استخدامًا كبيرًا مع تعشيقها، وتركيبها مع الأداء البشرى بشكل يقدم للجمهور

خلطة مبهرة «خلقت» فى ذاتها التعريف الجديد للمسرحية الموسيقية.

. . . . . .

ولكن لدهشتى.. فإن شيكاغو ـ وهى عمل تعد «الأمركة» جزءًا أساسيًا، وعمودًا فقريًا للمزاج الذى تشيعه بين النظارة ـ جاءت (أفقر) من الأعمال الموسيقية البريطانية التقليدية.. أفقر بمعنى قلة الاستخدام المسرف لعناصر الإبهار المكلفة جدًا، ثم إنها جاءت ـ على عكس الصورة الأمريكية التقليدية فى أى شىء ـ تغلب اعتبار الأداء الفردى على اعتبارات التكنولوجيا أو الديكور أو الإضاءة.

البطل هنا هو (الموسيقى).. الكوريوجرافى (أو تصميم الرقص).. ثم (أداء الأفراد تمثيلاً ورقصًا وغناء).

. . . . . .

وكعادتى سأعمد إلى تناول العمل من زاوية واحدة، أو زاويتين هما أكثر ما يمثل أرجحيةً إبداعية فيه.

فأما العنصر الأول فهو الكوريوجرافى الذى أبدعه المصمم آن بينكينج.

إن هذا العنصر مسئول ـ أولاً ـ عن خلق هذه المسافة الفارقة بين الموسيقيات البريطانية التى أفشى تيارها ويبر، وبين ما تمثله شيكاغو من تبشير بتيار جديد.

وأهم ما تميز به تصميم الحركة والرقص فى شيكاغو هو ما أسميته أنا (التنوع فى الوحدة) الذى يعنى أداء فرديًا شبه حر، داخل إطار حركة جماعية محددة بصرامة ودقة.

وبالطبع حين أستخدم تعبير (شبه حر) فأنا لا أعنى أن يقوم العارض بالأداء على كيفه ومزاجه، فحتى حركته الفردية هى ـ أيضًا ـ حركة مصممة ومقصودة، ولكن المصمم تعمد أن يصوغ فكره فى مستويين، الأول بتصميم خاص لكل مؤد فرد، ثم تصميم خاص للمؤدين مجتمعين.

وقد قلت إن الكوريوجرافى كان علامة فارقة بين الموسيقيات البريطانية التى نعرفها وبين شيكاغو، واعتمد على (التنوع فى الوحدة)، وهو عكس ما يسود الآن ـ بالضبط ـ على الخشبات البريطانية من سيادة منطق الوحدة فى

التنوع ، وبالذات فى تصميم الرقصات!!

. . . . . .

وقد كان هذا الأسلوب المعقد يعتمد ـ مرة أخرى ـ على العنصر البشرى، وعلى مواهب المصمم والراقصين، بأكثر مما يعتمد على التكنولوجيا المعقدة التى تغير المناظر، وتقلب رأس المسرح على عقبه، فشيكاغو كلها تم تأديتها بتصميم ديكور واحد تقريبًا، وبأسلوب أشبه إلى ما يعرفه دارسو المسرح «بالكباريه».

. . . . . .

أما العنصر الثانى الذى أود التعرض له فهو قيادة الأوركسترا، فمع هذا التصرف البديع الذى ألف به جون كاندر وفريد إيب موسيقى العمل ـ وبالمناسبة فهما أيضًا واضعا الأشعار والكلمات ـ فإن قيادة الأوركسترا لجاريث فالنتين كانت عاملاً شديد التأثير فى نجاح هذا العمل، وفى إبراز صفاته وخصائصه وملامحه الفنية. بل إن قائد الأوركسترا كان طرفًا مشاركًا فى العرض الدرامى، ومتحدثًا أحيانًا، وكان أيضًا هو المعادل الموضوعى «للراوى» الذى يربط أجزء العرض، والذى قام به أحد الممثلين الماهرين على الخشبة.

وقد كان معادلاً موضوعيًا لأنه كان يربط بين كتيبة الموسيقى وكتيبة المؤدين، كما كان الراوى يربط بين أفراد كتيبة المؤدين ووقائع وأحداث العمل.

إنه مرة أخرى (التنوع فى الوحدة).....

والذى حرص عليه مخرج شيكاغو والتر بوبى، فنوع عناصر الربط داخل إطار الوحدة الإبداعية، هو ما كان قائد الأوركسترا عنصراً أساسيًا فيه.

بقى أن شيكاغو على هذا النحو هى حدث فنى مهم ينبغى فحصه كممثل فنى وإبداعى لنزعة الأمركة، التى توشك أن تغير شكل البلد والناس فى بريطانيا، فضلا عن أنه ـ فنيًا ـ يعد نقطة تحول فارقة عما اعتدنا معرفته من صفات وخصائص المسرحيات الموسيقية.

**٢٧ أبريل ١٩٩٨**

## لغة جديدة

الخروج من أسر «الوست إند»، والإبحار إلى ورش الفن غير التجارى فى بريطانيا، هو بمثابة مغامرة كبرى، سمتها الأساسى (تعقب الإبداع)، وبالذات الإبداع التجريبى، ودخولنا المشروع الفنى طرفًا مشاركًا وصائغًا لحدود وعناصر الاستلهام المشترك، بل ومتقاطعًا بالرأى وبالرؤية، مع ما يطرح علينا من أفكار تجريبية، تسعى لإثبات فروضها الفكرية والفلسفية، بمقدار ما تسعى لإثبات فروضها الفنية والإبداعية.

وهكذا وجدت نفسى فى الطريق إلى مسرح «راوند هاوس» فى منطقة شوك فارم شمالى لندن، وهو مسرح عجيب، بنى فى العهد الفيكتورى عام ١٨٤٠، وكان جزءًا من محطة للسكك الحديدية، وهو الجزء الدائرى، الذى تستدير فيه القطارات لتأخذ طريق عودتها على رصيف مقابل.

ولا أقول إن المكان قد اكتسى أية مسحة فخيمة كشأن معظم المسارح البريطانية، ولكنه بشكل بسيط وعملى أحيط بسقالات معدنية، غطتها المقاعد، وأمامها بشكل دائرى ـ يذكرك بالمسارح الرومانية ـ انتصب ١٦ عمودًا فضيًا، واتصلوا بواسطة أقواس من الجص المفضض أيضًا، وفى علو شاهق كانت القبة الخشبية التى غطت هذا المكان من العصر الفيكتورى، وفى المواجهة خشبة عظيمة، بعمق عظيم كذلك.

المكان كله يبدو ساحة أعدت بروح عملية جدًا لكى تكون ورشة تجريبية، يشهر فيها فرسان الإبداع مقولاتهم الفنية ويطرحونها على الجمهور لاختبار صدقيتها، ولاختبار تأثيراتها.

وهذا المسرح نفسه هو الذى غنى عليه متقال قناوى منذ سنوات ضمن عروض تستكشف إبداعات عالمية شعبية وتلقائية، كما تستكشف مجال الخبرة الإنسانى المشترك فى هذه الإبداعات، الذى ـ بالقطع ـ يتعامل معه الجمهور البريطانى!!

. . . . . .

فى هذا المسرح كنت على موعد مع عرض لفرقة راقصة ارتبطت باسم مصمم الكوريوجرافى فيها، مايكل كلارك،ووجدت مكانى وسط ١٥٠٠ متفرج ملأوا هذه القاعة العجيبة عن آخرها.

وقبل أن أناقش عناصر العرض نفسه، ربما يلزم أن أشير إلى أن مايكل كلارك ومجموعته الراقصة هذه، أصدروا ما يشبه المانيفيستو أو (البرنامج الفكرى)، الذى يقدمون إبداعاتهم فى إطاره، وقد أخذ شكل جريدة نصفية «تابلويد» تحمل عنوانًا من كلمتين هما (Current) و(See) أو (متدفق ـ جارى) و(يرى).. بعبارة أخرى وفهم آخر، فقد كان كلارك يشير إلى التدفق الفنى والإبداعى الذى يمثله عرضه التجريبى، ثم يشير إلى أن الطريق إلى الفهم أو إلى التلامس عبر الوعى لهذا العرض إنما يعتمد (المراقبة) أو (الرؤية) التى ربما تختلف، وبالقطع ستختلف، من مشاهد إلى آخر.

ولم يك عجيبًا فى هذا المانيفيستو أن يطرح كلارك فكرتين حاكمتين لإبداعه:

* الأولى: هى آلية تربط المبدع كما تربط المشاهد، قائمة على فكرة الخيال النازع إلى الوحشية الزائدة واختراق المألوف، وهى حين تحققها، تستحيل حالة من حالات الاشتراك فى الخلق أو التركيب، أو التأليف بين المبدع والمتلقى، وعادة ما تكون مثقلة باحتمالات لا نهائية، نظرًا لاختلاف التجارب الإنسانية،واختلاف الساحات التى ينطلق منها كل من طرفى العملية الإبداعية (مشاهد + مبدع).

* والثانية: هى فكرة الصراع، التى ربما تأخذ أشكالاً رمزية محضة، ليس لها ترجمات مادية مباشرة، وهى التى يعبر عنها كلارك بفكرة «القوس» الذى يبدو ـ فى نظره ـ جميلاً حين يشد، أو حين يجسد الصراع ما بين الأشياء/ الكائنات التى ترغب فى أن تكبر (دوغرى) صالبة عودها، بينما الظروف تتكأكأ عليها لتثنيها، وعن ذلك يقول كلارك: «حاول أن تكبر باستقامة.. والحياة سوف تحنيك»!!

. . . . . .

وقد قدم كلارك خمس لوحات منفصلة/ متصلة فى عرضه، وأسمى كلاً منها اسمًا يكاد يكون ـ فى ذاته ـ رمزًا كوديًا على شىء لا نراه ولا نستطيع التحقق منه، إلا بإعمال أكثر درجات خيالنا وحشية للبحث فى كنهه ومغزاه، إلى أن نصل إلى قناعات أو أفكار شبه مستقرة بشأنه، وهى تلك التى سنكتشف أنها مرايا تعكس ما بداخلنا نحن، أكثر مما تعكس داخل هذا المبدع.

(The hand bag theory/ Tria/ the/ or/ Y) !!! هذه هى العناوين الغريبة التى اختارها كلارك للوحاته، والتى تعكس فلسفة تجريبية شديدة التعقيد وردت بعض ملامحها فى مانيفيستو: (انظر للتدفق)، وفيه مثلاً نصائح لدارسى الكوريوجرافى فى الورش الفنية، هى خليط من العناصر الأكاديمية والخبرة العملية، والوعى السيكولوجى بطبيعة الأفكار والانطباعات التى تتولد فى نفس المؤدى للرقص/ الدرامى إذا جاز التعبير، وفيها ـ أيضًا ـ شرح لأوضاع القدم المختلفة أثناء التعبيرات التى احتوتها اللوحات، ومنها بعض لأوضاع مستوحاة من الرقص الشعبى الروسى والصينى، والتى تتعارض ـ تمامًا ـ مع أصول وقوانين الرقص المسرحى الكلاسيكى، وفيها نظرية عجيبة عن مترادفات الدلالات فى بعض الكلمات غير ذات العلاقة ببعضها، ثم إن فيها أوراقًا منزوعة من صحف حول سوق الأوراق المالية، أو من كتب حول طريقة صناعة الكبريت!!

وفى هذا الخلط «الدادى» أو «الوحشى» نلحظ آلية تفكيكية وأخرى بنيوية فيما يطرحه الفنان، وهو ـ بالضبط ـ ما يمثل رؤيته لعالمه.. رؤية كونية كاملة.. يحاول فيها الحفاظ على أن ينمو باستقامة، ويصارع أو يقاوم محاولات القيم الرمزية المضادة لأن تلويه، أو تحنيه!!

هذا المانيفيستو، هو الجيل الجديد من الوثائق الثقافية والإبداعية التى تعلى قيمة التمرد على ما عداها فى مواجهتها للفلسفات، والأبنية، والمؤسسات الثقافية والإبداعية السائدة، وهى التى رأينا بعض طلائعها فى الستينيات من خلال (حركة حرية الكلام) و(حركة الفهود السوداء) فى الولايات المتحدة الأمريكية، و(ثورة طلاب السوربون) فى فرنسا.

هذا المانيفيستو هو خطوة أخرى للصراع بين قيمتى (الاستقامة) و(الانحناء) وبينهما تضاغط إرادات وقوى مخيف!!

. . . . . .

كيف عبر مايكل كلارك عن كل هذا؟!

لقد كان أداء الراقصين الأربعة (ومنهم مايكل).. يدور حول تطويع الجسد الإنسانى ليؤدى بالحركة ما يخدم نظرية الصراع بين الاستقامة والانحناء، ونظرًا لاستحالة تجسيد القوى التى تتصارع مع البنى آدم كونها أضخم وأعتى، فإن هذا العرض العبقرى استبدل الرمز بالتجسيد.

وكان يمكنك أن تلاحظ أن هذا الرمز تمثل فى اللوحة الأولى ـ مثلاً ـ بنغمة واحدة متصلة كهربائية تنبعث من «بيز جيتار».

وبالإيحاء الذى تمثله تغيرات وتحولات الإضاءة بين الضوء المبهر أو الخافت، وبين الإضاءة الخضراء أو الشفافة، فإن الصوت أصبح هو مبرر الوجود Raison d'être للحركة، وللتباينات التى يحدثها انتقال الجسد من حال السكون إلى حال الحركة، ومن حال الجمود إلى حال الفعل.

بعبارة أخرى تحولت القيم الصوتية إلى قيم بصرية أحيانًا، وتحولت القيم الرمزية إلى قيم مادية أحيانًا أخرى، عبر هذا الصراع البادى بين مفهومى (الاستقامة) و (الانحناء).

ثم كانت معجزة هذه اللوحات، تبدو فى اختراع المخرج لترجمة جديدة لفعل الصمت، وهى أنه بإثارته لضجة كبرى على الضفة الأخرى للنهر، يحول الصمت من فعل سلبى إلى فعل إيجابى.

فإثارة العرض لهذا الإعصار الكهربائى الذى تكتسح بذبذباته مشاعر المتفرجين، ثم مقابلته بمساحات من الصمت الكامل، يضغط فى الواقع على هذا الصمت ويؤكده كمعادل موضوعى، أو بعبارة أخرى يجعل هذا الصمت يبدو وكأنه يتكلم.

الصراع الذى تجسده كل هذه المعانى هو صراع جيل كارثة البيئة، وجيل كارثة أسلحة الدمار الشامل، وجيل كارثة الفراغ الروحى.. جيل خائف.. يبدع خوفًا.. جيل الانحناء تحت وطأة الضغط!

إن مايكل كلارك يعبر عن إحباطات عصر بأكمله، هو عصر «مابعد» الصناعة، وعصر «مافوق» الصناعة، ويبدو باستخلاصاته المرعبة من فنون الكابوكى اليابانية، والرقص الشعبى الروسى والصينى باستلهاماته الموحية والغامضة، معبرًا ـ أحيانًا ـ عن صراع الإنسان مع الآلة، بدرجاته المتفاوتة، التى تبدأ من اندماج الآلة فى الإنسان، وتنتهى بصراع الخلية البشرية مع الأسلاك والدوائر الكهربائية، والميكروشيبس والكومبيوتر!!

كل هذا فى ظل معادلة أسطورية من التوافق العضلى/ الحركى/ العصبى/ الإيقاعى/ الفكرى بشكل لا شبيه له، وفى ظل تأكيد مزمن ومتواصل على فكر الصراع، ليس فقط بين المعانى المتضادة أو المتقاطعة، ولكن ـ أيضًا ـ بين المعانى المتساوية أو المتساوقة، إذ لا يفتأ كلارك يربك التقابل بين المتشابهات فى الحركة نفسها، وبحيث يصدم توقعك ويهزمه كلما تخيلت أن حركة بعينها سوف تكمل الجملة الحركية أمامك!

وأيضًا فى بداية لوحته «تريو» كان التصفيق الإنسانى يخلق إيقاعًا منتظمًا، على حين تخلق فوارق الزمن بين تصفيقة وأخرى فراغًا مساحيًا يملؤه إيقاع الدرامرز فى تصاعد وجلبة خرافية، تجعل من (الصوت) قضية طرفى الصراع، بدلاً من (الصوت) و(الحركة) فى اللوحة الأولى!!

ثم فى لوحة نظرية (الهاندباج) نجد أنفسنا أمام رقائق صراعية متكررة، يقطعها ـ بشكل مفاجئ ـ ظهور حقيبة يد مدلاة من سماء المسرح.. وهى تشبه ـ من وجهة نظرى ـ فكرة أبدعها رسام الكاريكاتير الإنجليزى رونالد سيرل منذ سنوات، حين رسم عالمًا مزدحمًا، آليًا، ملوثًا، متقدمًا، يقطع استرساله فى ميكانيكيته سقوط نصف بطيخة ضخم من السماء، لتصبح النصف بطيخة كما تصبح الهاندباج هى النقطة التى تتوقف عندها استرسالات النظام القائم (أيًا كان

نوعه)، لتعيد جميع الأطراف صياغة مواقفها وأفكارها تجاه هذا المؤثر/ المنبه/ المثير الجديد، الذى أصبح الكاتليست (أو العنصر الكيماوى المحفز على التفاعل) فى بيئة جديدة خلقها ظهور هذا الكاتليست المفاجئ ذاته!!!

. . . . . .

وقبل أن أفرغ من الانطباعات التى أثارها فى نفسى هذا العرض، لابد وأن أقرر أن اصطناع لغة جديدة بأبجديتها الفلسفية أو الفكرية، يظل عملاً متعلقًا ببناء اليوطوبيات، أو ـ من جهة أخرى ـ بتحطيم ماهو قائم، من دون افتراض حدود أو ملامح لما سوف يحل محله.

والحاجة إلى اصطناع لغة، إنما تنبع من عدم وفاء اللغة الحالية بالاحتياج الإنسانى القائم تعبيريًا وفكريًا.

وهذا ـ بالضبط ـ ما صنعه العرض التجريبى الجميل لمايكل كلارك، منشئًا أنساقًا فكرية وفلسفية كاملة، على أنساق حركية ليست بالضرورة ممكنة الترجمة، إلى مفاهيم واضحة جدًا، ولكنها تعنى التفكير فى المطلق حول: (الصراع بين الاستقامة والانحناء) و(الاشتراك فى التركيب والتأليف بين المشاهد والمبدع، بأفكار تنزع إلى الوحشية الزائدة واختراق المألوف)!!!

**١٦ نوفمبر ١٩٩٨**

هذا واحد من العروض (الشاملة) بالمعنى الحرفى للكلمة.

إذ اشتركت فى صناعته وصياغته كل أدوات الفن المعروفة لنا، وتضافرت فى خلق وجود إبداعى ليس له نظير.

إنه عرض الباليه الحديث (باليه مودرنيزيه) (الحديقة القاسية Cruel Garden) الذى قدمته فرقة رامبيرت للرقص على مسرح ساندلرز ويلز فى إزلنجتون، عن حياة واغتيال الشاعر الإسبانى الأسطورة فردريك جارثيا لوركا (1898 - 1936).

والواقع أن هذا الشاعر (قبل الولوج إلى مناقشة عناصر العرض) يعد أسطورة فى ذاته، استلهمها الشعراء فى أى مكان فى العالم، وهم يخوضون غمار صراعهم ونضالهم ضد الفاشية فى كل الأزمنة.

هو الذى قال عنه صلاح عبد الصبور:

«لوركا..

سوسنة بيضاء

يتمسح خديها

فى الماء!!»

وهو الذى أصبح تجسيدًا للموت فى سبيل فكرة، كما أصبح بقعة دماء تلطخ وجه كل نظام فاشى يقمع المثقفين، ويسحق أى نتوء فكرى أو إبداعى لا ينصاع لميكانيكيته القاسية الصارمة، ويسطح الجميع وفقًا لمقاييسه المعيارية حين أنتجها تطرفه فى عملية أشبه بالهندسة السياسية أو الفكرية التى تتم فى الغرف المغلقة، وتتسلح بأكثر الشعارات (الوطنية) حدة، وهى تدوس بأحذية العسكر (إنسانية) مثقفيها ومبدعيها، والنخبة المفكرة فى الوطن، والحالمة بخلاص هذا الوطن!!

.....

لوركا . . المرتبط بأصوله الغجرية التى يزهو بها، لم يصقل مواهبه المتعددة إلا بعد أن دخل جامعة مدريد ١٩١٩ وأصبح جزءًا من مجتمع (مقر الباحثين) فى هذه الجامعة، بل وهناك تعددت ـ بحكم الخلطة ـ أدوات تعبيره ووسائط تراسله مع الناس (هناك رافق وصادق الفنان التشكيلى سلفادور دالى، والمخرج لويس بونويل، والشاعر رافاييل ألبرتى، وبعض المبدعين القدماء مثل جوان رامون جيمينيز)، قبل هذا لم يكن إلا شاعرًا يحاول، وموسيقيًا تعلم العزف على البيانو على يد أمه المدرسة. وسابحًا فى بوهيميات غجرية تفرضها أصوله الغرناطية، والتى أطلقت فى نفسه خيالاً وحشيًا جامحًا.

وواجه لوركا صعوبة ضخمة فى نشر أعماله فى كتب، وظل قارئًا لشعره فى تجمعات المثقفين، مثل التروبادور فى العصور الوسطى، وفيها انطلق محلقًا فى آفاق التجديدية والتجريب والإبحار إلى المجهول، وهى الأشعار التى نشرها فيما بعد عام ١٩٢١ فى «ليبرو دوبويماس/ قصائد الحرية».

ثم كتب مسرحيته الأولى «السحر الشرير للفراشات».

وجاءت بعد ذلك نقطة تحول تاريخية فى حياته فى مهرجان «فيستادو كانيه جوندو» عام ١٩٢٢ للموسيقى التقليدية والغجرية، وفيه بدا لوركا كمن وجد حلاً لنزواته الموسيقية، الشعرية، الروحية. فكتب ديوانه الحافل بالاكتشافات التجديدية (باليدزجيبسيز/ أغنيات الغجر أو مواويلهم) إذ أن «الباليد» هى قصيدة ذات ثلاثة مقاطع يتكون كل منها من ثمانى إلى عشرة أبيات.

وفى هذا الديوان وصف هجوم الشرطة العدوانى على قرية للغجر.

وبعد هذه الموقعة رحل لوركا إلى الولايات المتحدة الأمريكية وكوبا يحدوه حلم أمريكى عن العدل والحرية (١٩٢٩ ـ ١٩٣٠) وهناك كتب قصيدته نيويورك (نشرت عام ١٩٤٠) و(ملك هارلم)، ولكنه عذب بحالة الزنوج والبيض الفقراء، وعاد عام 1931 لأسبانيا ليؤلف لمسرح العرائس من جديد مسرحية (نادى الرفاق للعرائس) ومسرحية (دون كريستربال).

وكيرقة تتنبأ ـ طوال الوقت ـ بأنها ستصبح فراشة..

كان لوركا يتنبأ لنفسه بالنهاية المأساوية لحياته، واكتست أعماله الأخيرة سوداوية كئيبة، بدت وكأنها تباشير الاغتيال على يد الفاشية التى تقمع المثقفين، وتسحق أى نتوء فكرى أو إبداعى، لا ينصاع لميكانيكيتها القاسية الصارمة، وتسطح الجميع وفقًا لمقاييسها المعيارية حين أنتجها تطرفها فى عملية أشبه بالهندسة السياسية أو الفكرية التى تتم فى الغرف المغلقة، وتتسلح بأكثر الشعارات (الوطنية) حدة، وهى تدوس بأحذية العسكر (إنسانية) مثقفيها، ومبدعيها، والنخبة المفكرة فى وطن من الأوطان!!

. . . . . .

أما كيف عبر هذا العمل (الحديقة القاسية)، والذى تمازجت فيه أصول الرقص المسرحى الكلاسيكى مع فنون البانتوميم والتعبير الدرامى والكوريوجرافى الحديث، عن حياة (الشاعر/ الموسيقى/ مؤلف المسرح/ الرسام [أقام معرضًا لرسومه عام 1927]..) حتى اغتياله على يد الفاشية، فتلك قصة أخرى.

إذ كنا ـ جميعًا ـ أمام وصفة عبقرية لإبداع مركب، لم يترك ـ كما قلنا فى بداية هذه السطور ـ وسيلة أو أداة فنية لم يستخدمها.

فلنقل أننا كنا أمام حالة من حالات (التناص Intertextuality) يتم فيها استدعاءات متوالية من قصائد ومسرحيات جارثيا لوركا فى مراحل حياته وإبداعه المختلفة، مع إعمال قدر كبير من التفاعل الحوارى الخلاق بين هذه الاستدعاءات، وبين رؤية جديدة، وتجليات محدثة تفسر رموز الصراع فى حياة لوركا وكينونة أعماله، وتترجمها عبر الوعى إلى كولاج (قص ولصق) ينطق ـ بوضوح ـ بالمغزى، كما يفصح عن الحكمة الأخلاقية والفكرية والسياسية التى يمكن استقطارها من حياة لوركا (التى انشطرت وتكاثرت حين اشتعل الصراع بين القوى الديمقراطية والقوى الفاشية)، وبين أغنياته وقصائده (التى استحالت

مانيفيستو فى ذاتها يهتف ـ كجواد يصهل فى برارى الحرية ـ لحرية الإبداع . . حرية الفكر . . وحرية التعبير)!!

ولنقل إن مخرج هذا العرض البريطانى المعجزة كريستوفر بروس، والمدير الفنى للفرقة، ومصمم الكوريوجرافى، لم يستدع ـ فقط ـ هذه الشذرات من أعمال لوركا ويعيد تركيبها (بما يشبه إعادة تأليفها)، وإنما استدعى ـ إلى جوار ذلك ـ طقسًا أسبانيًا تاريخيًا وإبداعيًا كاملاً . . فأنت تكاد تشعر أن عملية إعادة التركيب هذه تنقل ملامح من جو ما قبل الحرب الأهلية الأسبانية وما بعدها، والذى تكاد تكون لوحة بابلو بيكاسو الخالدة «جرنيكا» التمثيل الأكثر سطوعًا له . . كما أنك تكاد تحس فى بعض مشاهد العمل أن مشاهد النسوة العجائز من الغجر، التى يقودها الفاشيست إلى السجن، هى أشبه بالملامح التى احتوتها لوحات فرانسيسكو جويا (النزوات)، وحتى الستارة المرسومة فى خلفية مشهد القهوة البوهيمية (كافيه دوشينيتاس) تبدو عملا سوريالياً لدالى!

ثم يغلف هذا كله مناخ غجرى وشعبى تقليدى أسبانى كاسح.

وكذلك فقد استخدم مخرج هذا العرض وسائل مسرحية/ تقنية عديدة، إحداها بإحداث تأثير «الإغراب» أو «التغريب» متمثلاً فى استخدام الأقنعة (وهو ملائم من الناحية الواقعية وليست المجازية للمشاهد المتعلقة بمسرحيات لوركا للعرائس)، ثم استخدم مؤثرات هندية (تمثلت فى رقص النائحات)، أو صينية، تبدو واضحة فى مصابيح إضاءة هذا المقهى البوهيمى، إلا أن كل تلك المؤثرات التغريبية انطوت تحت عباءة ذلك الحضور الثقافى الأسبانى الطاغى الذى شاع وذاع فى العرض.

ثم لقد استخدم هذا المخرج ما يعرف بأسلوب كسر الإيهام عن طريق وجود «راوٍ» له دور إيجابى فى العمل، وهو شخصية (القمر) الذى كان يعنى (الانكشاف) كما يعنى (الخيانة) فى معظم مشاهد هذا العمل، وهو ـ كذلك ـ الذى قدم له المخرج بأشعار لوركا حين كان صدى همسها يتردد: (لقد ذبل القمر

البازغ، وظهرت طرق وسبل جديدة، واكتسح البحر الأرض، وأصبح القلب مثل جزيرة فى الفضاء المطلق ! ).

ثم انظر إلى الجانب التعبيرى فى المسألة..

إنه يتمثل فى مشهد البداية ومشهد النهاية بشكل أساسى..

ففى الأول يظهر الشاعر (الذى أصبح بطلاً للغجر) تصاحبه إيقاعات الباسك المدمدمة والمفعمة بالحيوية فى شكل الماتادور (مصارع الثيران) فى حلبة مصارعة، هى رمز للوطن بأسره (وقد شكلها مبدع هذا العرض بعبقرية فى مزيج من استخدام القضبان المعدنية التى تبدو أحيانًا فى شكل الزنزانة، وأحيانًا فى شكل الشرفة، وذلك فى تقابلية نافذة بين إحساس الحرية، وإحساس الخضوع للسجن).

وفى نفس المشهد يظهر الدكتاتور مصطحبًا ثورًا يرتدى معطفًا، يخلعه عنه، ويطلقه إلى الحلبة (والثور هنا يرمز إلى أدوات القهر المادى للسلطة.. أو هو القوة الغاشمة للسلطة الفاشية) وتأتى الحركات الثورانية تعبيرًا جليًا عن القوة غائبة العقل التى تدخل منازلة مصيرية مع المثقفين.

وينتهى المشهد بقتل الماتادور، ومنه يبعث المصارع من جديد ليؤدى دور الشاعر فى مشاهد الكولاج من قصائده ومسرحياته، أو مشاهد الحياة فى رحيله إلى أمريكا أو تأسيسه لفرقة «باراكا».

وفى مشهد النهاية يتكرر مشهد المصارعة، ولكن فى مواجهة ثيران عديدة نجحت سلطة الفاشية فى تربيتها لتصبح كتائب لتغييب العقل، تعلن حربها بلا هوادة على المثقفين.. وفى خلفية المشهد (الذى هو ـ فى حقيقته ـ مشهد اغتيال جارثيا لوركا) يتمازج غناء الغجرية فى مقهى دوشينيتاس (الذى ظهر فى مشهد سابق) مع نواح المنتحبات (الذى ظهر فى مشهد سابق كذلك).

على حين يهدى الناس زهرة حمراء إلى لوركا، وقد تدلت جثث بنات البلد من خلف أسوار حلبة المصارعة التى تمثل صورة الوطن، وإغارات الثيران من كل مكان تمزق جثة لوركا. . وإيقاعات الباسك تجتاح المسرح فى اكتساح مذهل.

المشهد الأخير ـ هذا ـ بثابة تضفير لكل خيوط وجدائل العمل العبقرى، إذ تتعدد منه أصوات الإبداع فى هارمونية مذهلة فى تتويج صاخب هادر كشلال مشاعر وأفكار أفلت من أية أداة للسيطرة عليه!!

إنه نبوءة الحرية رغم مصارع الرجال!

هو تبشير بانتصار الديمقراطية على الرغم من بقع الدم التى لطخت هذا المشهد الدامى!!

أنت تدرك فى هذا العرض أنك أمام قدرة تعبيرية خارقة، حين تتم ترجمة كل فكرة يريد صائغو هذا العرض أن يفشوها بين الناس، إلى أداء حركى وصوتى مؤثر وفاعل.

فحين يريد المخرج أن يقول إن لوركا أصبح نبيًا بين الناس، وصارت سيرته أسطورة ملاك يغنى للحرية، فإنك تجد نفسك ـ على الفور ـ أمام استلهامات كنسية واضحة (حين يبدو الماتادور بعد رحيله فى المشهد الأول وكأنه مصلوب، تحوطه حاملات الشموع، فيما يشيع جو التراتيل فى المكان).

وحين يريد المخرج أن يقول (فى مشهد ما قبل النهاية) أن الدكتاتور وضع شعبه كله فى سجن كبير، فإن لوحة المساجين ـ التى حمل فيها كل راقص رقمًا على صدره ـ كانت من أجمل لوحات العرض حين ظهر فيها الجميع وأجسامهم تبدو وكأنها فقدت تمامًا إرادتها وسيطرتها على حركتها الذاتية، فأوضح المشهد معنى غياب الحرية بشكل لا لبس فيه، وفى صورة لا شبيه لها.

كما كان الحضور الشديد للدكتاتور فى معظم المشاهد يشعرك ـ باستمرار ـ باستحكام قبضة الفاشية الخانقة على حياة الناس، حتى أنك كنت تستشعر شيئًا

يجثم على صدرك حين يدخل إلى المسرح، أو حين يربت ظهر ثور من الثيران البشرية التى يصطحبها معه، أو حين يسوق شعبه إلى ما خلف قضبان سجن، أو حين يتجاوب مع تملقات القمر الخائن، أو حين يجلس فى ركن قصى يراقب كل شىء بوجه متجهم قدَّ من صخر، أو حين يقرأ مشاهد من مسرحية لعرائس لوركا، ثم يشعل فيها النيران بقداحته.

وفى اللحظات التى كان العرض يصور فيها الروح الوثابة للحرية، للبوهيمية، والانطلاق الجامح، كنت أشعر أن نبعًا للمياه الفوارة قد انفجر وسط الخشبة ليغمرنى، كما يغمر المشهد، وهكذا حدث فى مشهد قهوة دوشينيتاس.

. . . . . .

وأخيرًا فهذا نوع من العروض، لو لم تقمع رغبتك فى الكتابة عنه أو ميلك للكلام عنه، فربما لن تستطيع التوقف، إذ أن الأنارشيا (أو القصور الذاتى) الشعورية والفكرية التى يحدثها فى نفسك، تجدد طاقتها الداخلية، وتستمر فى دفع موجاتها إلى أفق يبدو غير نهائى، وغير محدود!!

فقط ربما تجدر الإشارة إلى أن فرقة رامبيرت تعمل بمساندة من مجلس الفنون فى إنجلترا، وتقدم ـ فى كل سنة ـ ٨٠ عرضًا فى ١٥ ساحة مختلفة داخل البلد، بالإضافة إلى عروض أخرى فى الخارج، وتمولها إسهامات من المجلس البريطانى (بريتش كونسيل) واللوتارية القومية (ناشيونال لوتارى)، ومجلس الفنون الإنجليزى.

أما هذا العرض فتموله برودنتشيل، إحدى كبريات شركات التأمين فى بريطانيا، وفى هذا رسالة مهمة تدفع إلى التأمل حول الدور الاجتماعى للرأسمالية الذى يدعم النشاطات الإنسانية وإبداعات الشعب والأمة، ويعبر بها إلى آفاق جديدة يتمازج فيها (التعليم) بالمعنى الأكاديمى (إذ تعد مثل هذه التجريبيات الفنية مداخل لتعليم النشء.. وبالذات أصول الكوريوجرافى الحديثة)، حيث احتوى كتيب المسرحية ملزمة تعليمية لدارسى الكوريوجرافى،

وجداول حول الدراسات التى تنظمها الشركة المنتجة فى التصميم والأداء الراقص.

كما يتمازج مع ذلك زيادة الوعى والإدراك الثقافى العام، وكذلك متعة الناس وسعادتهم التى هى هدف للمجتمعات التى (يعيش) فيها الجميع مع الجميع، ولا (يتعايش) فيها الجميع مع الجميع.

وأخيرًا . . أخيرًا . .

فإن عرضًا مثل (الحديقة القاسية) يعد علامة لها مغزاها على ذلك الإسهام الأوروبى فى التشكيل الثقافى والوجدانى البريطانى الآن، إذ يرتبط بشاعر أسبانى، ويستخدم وسائط تعبير أسبانية، وهو ـ فى ذاته ـ حالة من حالات عديدة لذلك الإسهام والتأثير الأوروبى الذى ينبغى أن ينظر إليه بوصفه رقمًا شديد الأهمية فى معادلة الثقافة البريطانية المعاصرة، مهما تحدث البعض عن روح معاداة الأجانب، ومهما تبنت بعض أحزاب هذا البلد السياسية موقف العداء لأوروبا.

**٢٣ نوفمبر ١٩٩٨**

## فرانكفورت

على خشبة مسرح (سادلرز ويلز) فى منطقة إيزلنجتون بلندن، مرة أخرى، كنت على موعد مع قطعة تعبيرية رفيعة المستوى، وإبداع فلسفى مركب وفريد.

عرض للباليه المودرن، لفرقة فرانكفورت، يتضمن لوحات ثلاث:

أولاهم: (التيار الافتراضى (٢) . . Hypothetical stream)..

وثانيتهم: (العدو فى الأصل ..Enemy in the figure)..

وثالثتهم: (خماسية.. Quintett)..

. . . . . .

وقبل أن نتأمل جوانب هذا العرض المذهل، قد يكون من المناسب أن نتحدث - قليلاً - عن مصمم الكوريوجرافى (مؤلف الحركات الراقصة) الذى أبدعه، وهو الأمريكى المولد: ويليام فورسيز (٥٠ عامًا).

ثم قبل أن نتعرض لبعض ملامح طريق حياة وإبداع هذا المصمم العبقرى، لابد أن نقر معًا بحقيقة هى: أن المتلقى (المتفرج) ليس له رأى فى سياق حياة المبدع، ولكنه - بالقطع - له رؤية فى نتاج حياة هذا المبدع.. فأنت لست على معلومية بالتجارب والأفكار التى صاغت نفس وروح المبدع على هذا النحو، ولكنك صاحب تصور - ربما يخصك وحدك - فى إبداعات الفنان واستلهاماته.

ومع إقرارنا بهذه الحقيقة، لابد أن نرفق اعترافًا بحتمية التداخل ما بين حياة المبدع ونتاجه، على الأقل فى الخطوط العامة، على الأقل فى الفكر الأساسى.. أما تفاصيل مكونات روح ونفس وعقل هذا الفنان، التى دفعت به إلى أن يستخدم طرائق - بعينها - فى التعبير، أو فى البوح الفنى، أو الفكرى، فهى أمر يتجاوز قدرتنا على الإحاطة أو الفهم.

ومن هنا، فقد يكون من المناسب الإشارة إلى المكانة التى يحتلها اسم ويليام

فورسيز وسط كوكبة مصممى «الباليه مودرنيزيه» العالميين.

إذ يشار إلى هذا الفنان الملهم ـ دائمًا ـ بوصفه الرجل الذى غير طبوغرافية وملامح الرقص المسرحى فى أواخر القرن العشرين.

والحديث عن قائمة شهاداته ودراساته ـ هنا ـ يعد من نافلة القول، إلا أنه من المهم أن نذكر أن هذا المبدع (عبر عمله فى فرقة شتوتجارت للباليه، أو فرقة جيوفرى، أو باليه فرانكفورت، أو باليه أوبرا باريس، أو فرقة الرقص الهولندية) اخترع نسقًا، وأسلوبًا للحركة الناشطة المفعمة بالحيوية، يعكس نقاء نيوكلاسيكى (إذا جاز التعبير)، كما يعكس طريقة غير تقليدية للتواصل مع توليدات الحركة وفيضانها، فى إطار رؤية ـ جد ـ مسرحية.

. . . . . .

وإذا كانت هذه بعض الملامح العامة لأسلوب وطريقة ويليام فورسيز فى التصميم والاختراع والإبداع، فإن عرض لوحاته الثلاثة فى إيزلنجتون كان يشى بآلاف التفاصيل الأخرى التى تجعل من مشاهدة هذا العرض والتفاعل مع مكوناته مناسبة وجدانية وعقلية فريدة، لا أبالغ إذا قلت فى حياة كاملة لمتلق.. متابع!!

فأما عن لوحة (التيار الافتراضى ٢) فقد حوت مجوعة كاملة من الابتكارات الحركية والفكرية، جسدت نفسها ـ واقعيًا ـ فى معنى الصراع مع قيم رمزية (صوتية) و(مساحية)، وطرحت ـ بشكل بالغ القوة والصرامة ـ أسئلة عن معنى الخطر، وعن الوجود الإنسانى، وعن الرغبة فى التحدى والمغامرة.

ولقد كانت «الونات» الموسيقية الخشنة القاسية التى يظهر وسط ضجتها المخيفة ـ من وقت لآخر ـ صوت طائر فزع، تخلق التقابلية ـ التى كانت موضوعًا أزليًا للإبداع الإنسانى ـ بين (الحلم) و(القمع).. (القدر) و(البنى آدم)!!

ولقد استطاع فورسيز فى هذه اللوحة أن يستخدم تشكيلات ثلاثية، وثنائية، وأحادية، فى تخليق معنى المقاومة، وتفعيل وتصعيد معنى الصراع.

لقد أشاع عبر جمل حركية بالغة التعقيد، طقسًا يشبه الفكر البدائى فى رسم

الفرائس قبل صيدها، والمبالغة فى إظهار قوتها، والمبالغة ـ كذلك ـ فى تبيان خضوعها عبر إطلاق دافق لمنظومة كاملة من آليات الدفاع الذاتى، تستهدف ترويض انفعال الخوف قبل ترويض الخطر نفسه!!

ثم كان توقف الجلبة التى تحدثها الونات الموسيقية الصاخبة.. المخيفة.. والموحية، يبلور إحساسًا عميقًا للغاية بما يمكن تسميته (استعارة من القيم التشكيلية) بالعلاقة بين الكتلة والفراغ، ولكن فى الزمن وفى المساحة، بالحركة والسكون، بالصمت وبالرنين!!!

لقد صاغ فورسيز معادلات حركية مذهلة عبر هذه العلاقة أو الآلية، حين كان فى لحظة الصمت يحرك الساكن، ويجمد المتحرك، فإذا ماعادت الونات الموسيقية يستمر الساكن ساكنًا، ويظل المتحرك متحركًا، إلى أن يندمج الجميع فى تقابليات حركية هائلة، بحيث يشبه هذا الأداء الحركى الكونترا بوينت (التداخل والتناغم) فى الموسيقى!

إن السيطرة العضلية الكاملة التى يمارسها هذا المبدع تبدأ وتنتهى بتجاوز فكرة (الإمكان)، بحيث يبدأ تصميم الجملة الحركية عنده وينتهى بما يراه «واجب» التحقق، ثم يقوم باعتصار المقدرة البشرية لتحقق هذا (المفروض) أو (الواجب)، ويقهر معايير ومقاييس (الإمكان)!!

بعبارة أخرى فهذا المصمم يتعامل مع (الإعجاز) لا (الإمكان)!!

ثم هو يبدأ الحركة من أية نقطة على المسرح، مولدًا تشنجات حركية شبه هندسية، وأشكالاً غير متصلة شديدة التعقيد، تعكس ما يريد أن يصدم به عقل المشاهد من الإحساس بمعنى الصراع، المعنى الذى كانت إحدى طرائقه للتعبير عنه، هى (الصراع ضد فوارق الزمن)، حين استنبط علاقات حركية بين البطء والسرعة، وحوارًا بين متقابلات تؤدى ـ فى الحيز الزمنى ذاته ـ نفس المنظومات الحركية، وكل منها يسير فى اتجاه عكس الآخر.. وبحيث بدا هذا كله صدامًا بين قيم مادية وقيم رمزية، أو بين قيم رمزية وقيم رمزية، أو بين قيم مادية وقيم مادية!!

. . . . . .

أما اللوحة الثانية (العدو فى الأصل) فهى جزء من عمل كبير أبدعه هذا المصمم عام ١٩٨٩ واسمه: (نظرية الطرف Limb's theory).

وهذا العمل ليس تجريديًا فى المطلق كسابقه، ولكنه تعبيرى فى سياق وقائع تتعامل مع فكرة مادية.

هو أشبه بتجاوز معنى الصراع بين الإنسان والإنسان، إلى الصراع بين الإنسان وأصله، بحيث يبدو صراعًا ما بين القمة والسفح، على سلم النشوء والارتقاء، أو صراعًا بين القرد والإنسان، أو صراعًا بين زمن التخلف وزمن التقدم، هو أشبه بتلك العلاقة التى جسدها مشهد عبقرى لا ينسى فى فيلم (٢٠٠١ أوديسا الفضاء) لستانلى كوبريك، حين كانت قبائل الإنسان/ القرد الأول تتحارب فى زمن سحيق، ثم يرمى أحد أفرادها عظمة عملاقة إلى الهواء، فتستحيل فى المشهد التالى إلى محطة فضاء، عابرة تلك الفجوة الزمنية المخيفة التى تفصل بين الإنسان وأصله، ومبلورة نتيجة معركة الإنسان وصراعه ضد التخلف.. ضد أصله!!

فى لوحة (العدو فى الأصل) الراقصة، استخد ويليام فورسيز، ديكورًا وإضاءة تتراوح ألوانهما بين الفضى والأسود والرمادى الغامق، مستخدمًا الحوائط على الخشبة استخدامًا لم يصادفنى من قبل، سواء كانت حوائط مادية، أو حوائط ضوء (عبر بروجيكتور متحرك)، وسواء كانت مستقيمة (مثل الخلفية والجوانب)، أو متلوية مثل ذلك الحائط الرأسى الذى كان يشرخ المسرح.

ثم أظهر ويليام قدرة لا تبارى فى خلق وتنظيم وهيكلة الحركة، وإعطائها سياقًا متعدد المصادر ومعقدًا وغنيًا جدًا بالوسائل المسرحية.

أحد هذه الوسائل استخدامه للضوء والإعتام، بالتوازى مع استخدامه (على صعيد اللون) للأبيض والأسود فى ملابس المؤدين، وأرضية، وخلفية، وجوانب، وسماء المسرح.

فكأن النور والظلام، والأبيض والأسود، كلاً منهم وجه للحقيقة المطلقة، وكأن العلاقة بين كل منهم ونقيضه هى علاقة استقطابية، تولد عبر الطاقة الكامنة فيها تواترات وذبذبات تنتقل من نقاط معلومة ـ بالطبيعة ـ إلى نقاط

معلومة فوق خشبة المسرح، وتنتقل من نقاط معلومة على الخشبة، إلى نقاط غير معلومة ـ بالضرورة ـ فى صالة المسرح أو خارجها!!!

ثم إن التواترات والتضاغطات لم تك ـ فى هذا العرض ـ بين متشابهات من نفس الجنس، ولكنها كانت بين فصائل بصرية وسمعية مختلفة، فالعلاقة بين الحائط الرأسى الملتوى وحركة الحبل الذى ينتفض بتوتر، تظل عاملاً أساسيًا فى خلق موسيقى العمل الداخلية وإيقاعه، ثم تجىء العلاقة بين الحركة البشرية العضلية ودرجة حدة أو سطوع الضوء، ثم تأتى العلاقة بين الإيقاع الثابت والونات الصارخة، أو بين زوايا الإضاءة والإعتام، أو بين الحركة البشرية وبين خيال ظلها على الحوائط!!

وقد جاء الجزء الثانى من هذه اللوحة تحفة حقيقية، إذ جاءت حركة كل راقص ارتدادًا عكسيًا لزميله، بما خلق تضاعيف موسيقية داخلية، هى ـ فى ذاتها ـ تعبير عن فكر فلسفى موغل فى التداخل والتركيب، وبخاصة أنها كانت تأتى فى معادلات ملخصها: (الاتجاه وعكسه) ثم (السرعة وعكسها)!!

السمت الأساسى الظاهر لهذه اللوحة العبقرية كان الاستلهامات المسرحية، حين يدور الصراع أساسًا بين قوة ظاهرة وقوة خفية (كلتاهما معلومة للجمهور وإحداهما غير معلومة للأخرى على المسرح، وهو ما يسمى بلغة المسرح . . Aside) وحركة ذوى الملابس البيضاء أو السوداء على أرضيات تماثل لون ملابسهم أحيانًا، وتتناقض معها أحيانًا، ومع درجات ضوء تتوافق مع نصاعتها أو إظلامها.

والحركة ـ فى هذا السياق ـ كانت فى بعض الأحيان جريًا وسط مطاردات بالضوء، مع تحول الإيقاع إلى سمت إفريقى أحيانًا، وبوهيمى أحيانًا، وتجريدى يعتمد الونات أحيانًا أخرى.

الصراع على أشده بين الأبيض والأسود، بين الإنسان وأصله.

إلى أن يتلامس اللونان (فى لحظة الحقيقة) فتنفجر الحركة فى كل مكان، ويختلط الأبيض بالأسود فى الملابس التى يرتديها مؤد واحد، وينشأ ما يمكن تسميته (البوليفونية . . أو التعدد الصوتى/ الحركى) فى أداء مؤديى العرض، لتضفر خيوط اللوحة كاملة، وتختزل نفسها فى معنى التوافق بين (الإنسان)

و(الآخر)، ثم بين (البنى آدم) و(أصله)!!!

. . . . . .

وأخيرًا تأتى لوحة (خماسية) وهى لوحة لا يمكن الإحاطة بحجم التأثير الذى تحدثه داخلك، إذ يتدفق شلال من الأحاسيس والمشاعر عبر حركة الأجسام المتقطعة الملتوية، ومنبتة الصلة بأطرافها إلى قلبك وعقلك، بشكل يسحبك ـ ومنذ الثانية الأولى لهذه اللوحة ـ إلى قلب التفاعل مع عناصرها ومكوناتها.

خمسة راقصين، وبروجيكتور، ومرآة فى مواجهة الضوء، وموسيقى لأغنية جافين برايار الشهيرة: «دماء المسيح لم تضعفنى بعد»!!

هذه هى مكونات العرض الذى يمكن اختزاله فى الحوار الممتع، الذى دار فيه بين (الرتابة) و(الديناميكية).

الرتابة.. كانت ساحتها هى الصوت، أو مقطع واحد مدته ١٥ ثانية من أغنية برايار ظل يتردد على مدى نصف ساعة (هى مدة اللوحة).

والديناميكية وجدت ساحتها فى الحركة الناشطة المفعمة بالحيوية للممثلين، وهى تلك التى اعتمدت آلية فريدة متكررة تنبنى على صولوهات حركية لأحد الأضلاع الخمسة، مع تثبيت المتغيرات الأربعة الأخرى، ثم تحريك اثنين فى مواجهة ثلاثة، ثم ثلاثة فى مواجهة اثنين، ثم أربعة فى مواجهة واحد، إلى أن يتدفق الجميع فى أداء خماسى بديع.

. . . . . .

هذه بعض انطباعات عن العمل العبقرى، والمبدع العبقرى، نلقيها حبرًا على ورق، مع تثبيت ورقة تتضمن شروط التعامل مع هذه القطعة الفنية، وهى أننا ـ بالقطع ـ لسنا على معلومية بالتجارب والأفكار التى صاغت نفس وروح المبدع على هذا النحو، ولكننا أصحاب تصور ـ ربما يخصنا وحدنا ـ فى إبداعات الفنان واستلهاماته.

**٣٠ نوفمبر ١٩٩٥**

ها هو ديريك دين المخرج العبقرى لفرقة الباليه الوطنية الإنجليزية، يعود ـ مرة أخرى ـ ليقدم إضافة لا تنسى فى تاريخ هذا الفن الحالم.

فمن قبل، ومع ذات الفرقة، قدم لنا رؤية جديدة وطازجة لباليه «بحيرة البجع»، ثم قدم لنا رؤية جديدة وطازجة أخرى لباليه «روميو وجولييت» وكلاهما كان على خشبة مسرح «رويال ألبرت هول» البيضاوية.

واليوم يعود ليقدم لنا رؤيته ويضع بصمته على باليه «كسارة البندق»، الذى تعرضه فرقة الباليه الوطنية على مسرح «كوليزيم» فى الوست إند.

وصعوبة ما يفعله ديريك دين فى إعادة إنتاجه لهذه الباليهات العظمى، هو اكتشافه ـ بعد مئات إن لم تكن آلاف المرات والرؤى لهذه الأعمال على امتداد خريطة مسارح العالم وفرقه الراقصة الكبرى ـ لمساحة تحتمل التجديد، ولساحة تحتمل الابتكار.. هذا ـ بالطبع ـ فضلاً عن التقنيات المستخدمة، والتطوير الذى يفرضه العصر فى عناصر أعماله الفنية، التجديدية، الكاشفة، والمكتشفة لاستلهامات لم يسبقه إليها أحد.

وعندما أنشئت فرقة الباليه الوطنية الإنجليزية عام ١٩٥٠، كان باليه كسارة البندق (أنتج فى العشرينيات) قليل الشهرة، ونقول إن الناس كانوا قد عرفوا (تيمات) موسيقية معينة أبدعها تشايكوفسكى وسط لوحات هذا العمل الموسيقى، ولكنهم لم يعرفوا هذا الباليه ككل.

بل وقد أصبحت بعض قطع الموسيقى الشعبية التى أعاد تشايكوفسكى «تأهيلها» إذا جاز التعبير، هارمونيًا وأوركستراليًا، هى قطع دالة على التراث الموسيقى والغنائى لبلاد وشعوب كثر!!

وانظر فى هذا إلى الرقصات الصينية، والعربية، والأسبانية، والروسية، التى شهدها الفصل الثانى من هذا الباليه (فى مملكة الحلوى)، وستجد ـ فوق أنك

تعرف معظمها عن ظهر قلب ولكنك لا تعرف أنها من باليه كسارة البندق ـ أنها أصبحت العلامة الموسيقية المعبرة عن الطقس الوجدانى والمزاجى لكل من هذه البلاد أو المناطق.. (ومن الطبيعى أن تلحظ فيها غلبة المؤثر الشرقى على المؤثر الأوروبى، وهى الظاهرة التى تتبدى كثيرًا فى أعمال تشايكوفسكى وعدد كبير من المؤلفين الموسيقيين الروس).

وفى نظر الكثيرين من نقاد الفن وخبراء الباليه، فإن «كسارة البندق» يعد واحدًا من أجمل أعمال هذا الفن، وهو مرتبط ـ دائمًا ـ بأن يقدم فى عروض الريبورتوار وقت الكريسماس.

ولكن أكثر ما أتوقف عنده فى هذا الباليه كلما شاهدته، هو الطريقة التى تعامل بها تشايكوفسكى مع نص (إى. تى. إيه هوفمان.. كسارة البندق ومملكة الفئران) الذى يرتكز عليه هذا الباليه الجميل.

إذ عُنى تشايكوفسكى ـ بحزم فنى قاطع ـ إلى اختزال وإسقاط التفاصيل طوال الوقت، بحيث بدا هذا الباليه وكأن عموده الفقرى الدرامى هو الخطوط الرئيسية لرواية هوفمان، أما الحشو، أو المضمون، فقد كان محض ابتكار للموسيقار، عبر إيحاءات ورؤى لحنية، أو محض اختراع للمخرجين الذين تناولوا هذا العمل عبر خطوات وحركات راقصة.

فانتازيا (كسارة البندق) ـ إذن ـ تعتمد على قاعدة لواحدة من أكثر قصص الأطفال شعبية، أبدعها هذا الألمانى متعدد المواهب والأدوات، هوفمان، ضمن روايات أطفال كثيرة، تحتل خوارق ومعجزات الجن، ساحات الإبداع الخيالى فيها.

وقد بدا هوفمان فى صياغته (لكسارة البندق ومملكة الفئران) فراشة ترفرف بجناحيها الجميلين وسط زهور أخيلة بديعة، وجو مفعم بالبراءة، بل وتوسوس إلى هذه الزهور بحيث يبدو كل من الطرفين يقبّل الآخر فى علاقة شديدة الرقة والشفافية!!

فى هذه القصة يبدأ هوفمان بتجمع عادى فى حفلة كريسماس (أعطى الإطار

الواقعى لما هو خيالى، ومنه تم ـ فى فصول لاحقة ـ الانتقال من هذا إلى ذاك).

وقد تجلت عبقرية ديريك دين هنا، فى قدرته المذهلة على جعل الواقعى أكثر واقعية، وجعل الخيالى أكثر خيالاً، وربما ساعده هنا الأداء المتمكن الفاهم لمصمم الإضاءة بول باينتى، إذ يعد استخدام الضوء فى عرض ديريك دين لكسارة البندق هو البطل الكبير الذى يستخدم الغلالات الضوئية لتحجب المؤدين أو تظهرهم، فى حالات تتراوح ما بين الخفوت والسطوع لهذه الغلالات، وما بين الجمود والحركة لهؤلاء المؤدين.

بل إن عبقرية ديريك دين فى رؤيته لكسارة البندق كانت فى قدرته التى أظهرها ـ فى مناطق بعينها من هذا العمل ـ على إشاعة الإيحاء، وإحداث الأثر الذى يمثل التآلف المزاجى المستحيل بين الواقع والخيال، وبحيث تماوجت الأحداث ما بين مربع الحقيقة ومربع الخيال فى متاهات لا يمكن سبر أغوارها، تصنع وتؤكد هذا المزيج المذهل.

ولم تك عبقرية ديريك تقنع، أو ترضى، بمجرد تحقيق المزج المستحيل ما بين الحقيقة والحلم، ولكنها تطمح، ولعلها حققت طموحها بالفعل، (على الأقل على المستوى الفنى والإبداعى فى الرقعة التى يوفرها نص «كسارة البندق ومملكة الفئران»، أو الباليه المأخوذ عنها) فى المزج كذلك بين وحدات الزمن الماضية، ووحدات الزمن المعاصرة!!

إذن لم يتوقف ديريك دين عن محاولة تحقيق ذلك كلما كانت مقتضيات الدراما وعناصر المنطق تسمح (أنت قد تلحظ ذلك فى أن حفلة الكريسماس التى شهدها بيت الطفلة كلارا بطلة المسرحية، كانت حفلة عصرية تمامًا، بملابس عصرية كذلك، وأنت قد تلحظ ذلك فى أن عرائس عيد الميلاد التى أهديت للأطفال كانت فى شكل مايكل جاكسون، أو فى شكل لعب الروبوت الفضائى المقاتل العصرية جدًا، والتى يولع بها الأطفال فى زماننا الحالى).

أما فى مساحات الخيال، فإن ديريك دين جعل من الشخصية الأساسية فى

العمل (الأب الروحى لكلارا) محرضًا قادرًا على إلهاب خيال الطفلة والجمهور، والانتقال فى لحظة من خيالات عالم الطفولة، إلى أحلام عالم الكبار).

ولعل مشهدا (أرض الثلج) و(مملكة الحلوى) كانا الذروة العالية التى حقق فيها دين بلوغ آفاق لا نهائية من الحلم.. من الخيال.. ومن التصور!!

أنت تشعر أمام مشهد الغابة بالإضاءة المعجزة، مرة أخرى، مع الدخان الذى يشيع هنا، وهناك على خشبة العرض، مع التماعات جذوع الشجر السوداء، بأنك تسبح فى جو ناعم مخملى من الحلم، حتى أنك لتكاد تحلق مع عشرين بالرينا تتقدمهم البريمادونا وسط رقصات أرض الثلج، وربما كان كل هذا الخيال المغرق فى رومانسيته تمهيدًا موضوعيًا مناسبًا لأن نحلق مع كلارا وأبيها الروحى فوق ترايسيكل (بسكليتة بثلاث عجلات) إلى السماء لننتقل من ساحة الخيال البراقة الأولى (أرض الثلج) إلى ساحة الخيال البراقة الثانية (مملكة الحلوى)!!

وفى مملكة الحلوى توالت مشاهد هى ـ فى أبسط أوصافها ـ تكاد تكون البلورة الحقيقية لخيال الأطفال الذين لم يلوث وجدانهم أو عقولهم المنطق المترزن السقيم، أو ما يتصوره الكبار نضجًا، بينما هو ليس إلا اغتيالاً لمساحة الحلم!

كل شىء على المسرح كان تجسيدًا لقطعة من قطع حلوى الأطفال (البونبون ـ الشيكولاتة ـ المصاصة ـ الروبسوس) !!

ومنه تخلقت قطع الأثاث وأعمدة البناء، وسلالم الدرج، ملابس الراقصات.

وقد كان هذا المشهد وصولاً بأحاسيس المتفرج، وبالقطع بأحاسيس كلارا، إلى نقطة الذروة التى تسبق الارتداد إلى مربع الحقيقة، أو إلى مربع الواقع، لتكتمل هذه الحركة الآلية التى بدأ بها العمل لينتهى بها أيضًا (الواقع ـ الخيال ـ الواقع).

. . . . . .

لقد أبدع ديريك دين قطعة عظيمة أخرى تطبع علامتها فى الذاكرة الجماعية للمتفرجين، لتخلد اسمه كأحد علامات فن الباليه الكبيرة فى الدنيا كلها،

وكرجل هو أوضح ملامح فرقة الباليه الوطنية الإنجليزية، التى نجحت منذ ١٩٥٠ فى أن تضع هذا الفن على خريطة بريطانيا، وأحد الذين يريدون لهذا الفن أن يحافظ على وجوده فى البلد أمام المصاعب المالية التى تواجه هذه الفرقة (٦٢ راقصًا محترفًا عظيمًا)، رغم الدعم الذى يضخه إليها عدد من المؤسسات التجارية والمالية الكبرى فى البلاد.. إذ أن الحفاظ على مثل هذا الصرح الثقافى الشامخ، هو - فى اعتقادى - بمثابة الحفاظ على شرف البلد الحضارى والإبداعى.

الشرف الذى حرصت على رعايته الأميرة مايكل أوف كنت حين تقدمت صفوف الحضور الذين ارتدى معظمهم البلاك تاى توقيرًا للمناسبة، وللعرض، ولإبداعات ديريك دين الجميلة.

**٢٣ ديسمبر ١٩٩٨**

# لغة كونية

العرض الراقص البديع (ريفردانس) الذى يعرض على خشبة «أبوللو» فى هامر سميث، يستحق التوقف أمامه من عدة زوايا، ويستحق الخوض النقدى فى عناصره عبر عدة مداخل.

ولكننى ـ ربما ـ أفضل أن أدلف إلى مناقشة هذا العرض المعجز من بوابة واحدة لا ثانى لها، ألا وهى لغة التخاطب الإبداعى فيه، والتى لا يمكن النظر إليها أو تحليلها إلا بوصفها لغة كونية عالمية، تعبر وتتجاوز الحدود والمسافات.

فإن كان هذا العرض يحمل العلامة الثقافية والتراثية الأيرلندية الفارقة، إلا أنه استوعب فى لوحاته المتتابعة عناصر روسية (بمشاركة لمجموعة من فرقة باليه موسكو الفلكلورى)، وعناصر أسبانية (بمشاركة من البريمادونا يولاندا جونزاليس سوبرادو).

وهذا الاستيعاب الأيرلندى، والخليط النادر الذى يمثله فى هذا العرض، ليس أمرًا تلفيقيًا هبط على أدمغة مصممى العرض ومبدعيه من الفضاء الخارجى، وإنما هو جانب له أصل وجذر تاريخى معقد ومتشابك يعد ثمرة لثقافة الهجرة، إذ مع الموجات الأيرلندية الأولى المهاجرة إلى أمريكا الشمالية ـ والتى استقرت على الساحل الشرقى للقارة الجديدة ـ امتزج الرقص الأيرلندى برقص الشوارع الأمريكى American Square Dancing فى تفاعل حى خلاق مثل حلقة تطور جديدة فى رقص (الطرقعة بالأحذية) أو «الكلوج دانسينج»، وهو الذى تشير المراجع إلى ظهوره فى أيرلندا كإبداع فردى فى ١٧٧٦ عندما كتب آرثر يونج المؤرخ الاجتماعى فى هذا العصر معبرًا عن دهشته لبراعة الأيرلنديين فى ألوان هذا الرقص الفردى، الذى ما لبث أن تحول ـ فى أواخر القرن ١٨ وبدايات القرن ١٩ ـ تحت وطأة التأثر بألوان الفنون المماثلة، إلى عملية إبداعية جماعية يشارك فى أدائها العشرات والعشرات.

إذن فنحن أمام عرض إبداعى، اكتسب عالميته وكونيته من أصول تاريخية

واضحة، ثم طورها وواصل التفاعل ـ من نفس المنطلق وعلى نفس الأرضية ـ مع مدارس أخرى مختلفة للرقص الشعبى، بمؤثراته التراثية والفلكلورية، ومن هنا تنشأ صلته بالعناصر الشعبية الروسية أو الإسبانية.

. . . . . .

ثم إننا بصدد التعرض لأداء إبداعى تتضافر فيه عناصر شعرية غنائية، ويستخدم وسائط متعددة، وكأن كلاً منها احتياطى للآخر، فإذا فشل أحدها فى الوصول ـ بوضوح ـ إلى المتلقين، ينبغى أن يصل الآخر، وهكذا.. موجات وراء موجات من الإبداع المتسلح باللغة الكونية التى تصل إلى كل الناس، ومن كل الثقافات، ومن كل البيئات، لا يحمل إليهم سوى رسالة بعنوان يبرز فيه ما هو إنسانى، ويعلو على ما هو محلى أو محدود.

**أغسطس ١٩٩٧**