الكاتب المسرحى لينين الرملى:

عن الستينيات والتخلف وعطيل والشىء والفاشية والاختناق!

- فى عام ١٩٦٧ انتهت أسطورة توافق كتاب المسرح مع النظام!
- جيل آباء المسرح فى الستينيات تكون قبل ١٩٥٢، وتم شتله صناعيا فى أرض لم تلك أرضه!
- إحدى مآسى المسرح فى مصر أن القطاع العام كان (خاصا)!!
- كانت الكتابة لمسرح القطاع الخاص - وقتما بدأت - تبدو وكأنها عمل فضائحى!
- رفضت تغيير اسمى كموقف وجودى!
- قاومنى جيل الآباء، مقاومة ساذجة من خلال الأدوات التى يملكونها مثل مجلة (المسرح)!
- أزمتنا ليست أزمة مسرح.. ولكنها أزمة تخلف!!
- دخلنا العصر الحديث بقدم، وظلت القدم الأخرى متجمدة فى الخلف!!

- العلم يمنح النظرة الشاملة، وهى من ألزم اللزوميات للفن!
- المقهى جزء من تكوين الشعب العربى، لكن المسرح ليس كذلك!
- غياب المنهج العملى أدى إلى استشراء الفاشيتين الدينية والسياسية!
- صعب على الفاشى أن يكون مبدعا لأن الفاشية ترتبط بالماضى والإبداع يستشرف المستقبل!
- أنا دون كيشوت وجودى لا أحارب معركة خيالية!
- تفاصيل الحياة اليومية أصبحت أشبه بمسرح اللامعقول!!
- أعترف أن مساحة الإبداع تضيق جدا!
- مصر غير كل الدنيا.. فكتائب الإيدولوجيا تدين ما يقدمه المسرح التجارى حتى لو كان جيدا، وتحتفل بمسرح الدولة حتى لو كان رديئا!

لينين الرملى

هو (حالة) مسرحية لوحده!

والحالة المسرحية، هى شىء يتجاوز كثيرا وصف أو صفة، أو وظيفة (كاتب المسرح).

الكاتب المسرحى، هو القائم بفعل الإبداع المسرحى، المعبر عما يجيش بصدره من انفعالات أو يموج بعقله من أفكار.. وهو يعكسها سطورا على الورق، ليؤديها المشخصون فى مواجهة الجمهور، بغية إحداث تأثير بعينه، سواء كان تحريضا على فعل، أو تعديلا، أو تغييرا لنمط الفكر أو الشعور السائد عند الجمهور، أو خلقا لطلب على سلعة شعورية وفكرية جديدة لدى هذا الجمهور.

أما الحالة المسرحية، فهى حزمة من العناصر تخضع لتبادليات نشطة بين تكوين كل منها، وتأثير أى منها، سواء السياق الزمنى والمكانى والشعورى للإبداع، أو علاقة المبدع بالنظام السياسى والقيمى والثقافى السائد، أو مزاج الجمهور فى زمن ظهور العمل المسرحى، أو عناصر الإنتاج المتاحة، أو مستوى العناصر الفنية الوسيطة الناقلة للعمل المسرحى.

لينين ينتمى إلى الوصف الثانى، وهو بذلك ـ عملة نادرة جدا، ربما يكون أفضل شرح لها هو هذا الحوار المسهب، حول المسرح الذى تناول فيه ديكتاتورية جيل الآباء، والصعوبات التى تحاصر الكاتب، ومعنى النظرة العلمية لحقائق الحياة، وتأثير كتائب الإيديولوجيا على مساحة الإبداع الممكنة، ونوع الواقع العربى والمصرى الحالى.

وفيما يلى نص الحوار:

● **دعنا يالينين ـ نبدأ بداية غريبة لهذا الحوار، فأنا لا أظن أن ساحة**

أخرى فى مصر خضعت لهذا اللون من الوصاية البطريركية المطلقة ممن يسمون أنفسهم بجيل الآباء قدر ساحة المسرح.. أى نعم كانت هناك وصايات نسبية فى كل مجال، ولكن فى المسرح كانت الهيمنة كاسحة، وبدت الأعمال العظيمة والجديدة وكأنها تمرق لتعانق الناس ـ فجأة ـ فى غفلة من الديدبانات الحارسة التى تمنع الاتصال بالناس من دون إذن، أو التأثير فى الجمهور من دون موافقتها، أو التشارك فى الحلم من دون رعاية، أو اقتسام الأمل من دون وصاية.. هل شعرت بهذه الأزمة.. وكيف أدرت معركتك مع هذه الهيمنة البطريركية؟

○ أنت تتكلم عن جيل آباء الستينيات..

الستينيات ظرف زمان، له ملابسات خاصة جدا، وهذا الزمان شهد نهضة حقيقية كان المسرح أحد ملامحها جوانبها، ولكنها كانت نهضة مصنوعة وليست طبيعية.

فهذه النجوم والرموز التى ظهرت فى الستينيات، تبدو لى كأنها ولدت فى بلد، وهاجرت إلى بلد آخر، أو أنها شتلة أخذتها من أرض ووضعتها فى أرض أخرى.

إذا تكلمنا عن هذا الرعيل ستجد أنه قد تكون قبل ١٩٥٢، ولكن البيئة التى ترعرع فيها ـ وبالذات رجال المسرح ـ كانت فيما بعد ١٩٥٢، فى أوائل الستينيات.

يستوى فى هذا د. يوسف إدريس، أو نعمان عاشور، أو عبد الرحمن الشرقاوى، أو الفريد فرج.

الجميع كانوا أبناء تكوين الأربعينيات.

وجاء النظام الجديد، فأنشأ عشرة مسارح للتليفزيون، ودعم المسرح، وأصدر كتابا كل ست ساعات، وجعلوا السينما مؤسسة قطاع عام، وأمموا الصحافة،

فكانت هذه ـ هيمنة مقصودة من الدولة على الثقافة والإعلام، مواكبة للهيمنة الاقتصادية والسياسية التى سادت فى هذا السياق.

وعندما عمل جيل الآباء هذا ـ كما تسميه ـ فى الإطار الذى رسمه النظام وقتها، كانوا موافقين جدا عليه، أو تصوروا ذلك، وارتبطت أغلبيتهم ـ بشكل أو بآخر به ـ (رأسوا تحرير مجلات أو تبوأوا مناصب، أو أصبحوا رؤساء لبيوت المسرح ذاتها).. هكذا كان سعد الدين وهبة، ورشاد رشدى ونعمان عاشور وعبد الرحمن الشرقاوى.

وزقزق الجميع وشقشقوا كما يريدون، لأن هناك توافقا كان حادثا بينهم وبين النظام، حتى هذا الحين.

ولم تكن هناك تقاطعات بينهم وبين النظام، ومن ثم ـ نادرا ـ ما كنا نسمع عن حجب عمل مسرحى أو منع آخر.

مسرحية سعد الدين وهبة (المحروسة) كانت تسخر من الملك فاروق بعد خروجه من البلاد بسنوات عشر، ومن ثم فإنها كانت فى الإطار الذى يريده النظام الجديد فى مصر، لأنها تهاجم خصومه، حتى بعد ما لم يصبح لهؤلاء الخصوم أى حضور أو خطورة.

تم منع (المخططين) ليوسف إدريس، و(سبع سواقى) لسعد الدين وهبة، بالإضافة لمسرحيتين أخريين، و (ست الكل) لنعمان عاشور، و (باب الفتوح) لمحمود دياب، و (الحسين) لعبد الرحمن الشرقاوى.

فجأة حدث الطلاق!

وحدثت ظاهرتان متلازمتان فى هذا السياق:

أولاهما: رفض النظام لما لا يتوافق مع خطه أو إطاره، فضلا عن زيادة حساسيته بعد الهزيمة.

وثانيتهما: أن المستوى الفنى ـ حتى ـ لما أنتجوه بعد الهزيمة كان أضعف، وهذا ليس حكم لينين الرملى، ولكنه حكم الزمن، فلعبة الإسقاط والحشد وراء

مفاهيم يومية ومعاصرة، لا تصمد، ولا تخلد، وإذا أردت إعادة أية مسرحية لهؤلاء اليوم، فلن يفهمها أحد.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنهم ـ حال خلافهم أو فلنقل عدم تساوقهم مع النظام، فقدوا جزءا كبيرا من أسباب نجاح مسرحهم قبل ١٩٦٧، الذى كان مستمدا من ترويجهم لمفاهيم كانت بطبيعتها شعبية وقتها، فأسبغت من شعبيتها على تلك المسرحيات.

أما فى السبعينيات، فلم تك السلطة تريد أو تحتاج وجود المسرح، ولكنه ظل موجودا، ليصبح الرجل المريض فى ساحة الثقافة المصرية، لأنه كان من الصعب إعلان انتهاء دور المسرح تماما.

وقد أدركت هذه المعادلة، لأننى كنت من جيل آخر تماما، ورأيت أن الرجل المريض كان فى حالة أسوأ، مما كان عليها فى عقد الستينيات (عقد المناصب لكتاب المسرح والترويج لمفاهيم النظام).

فالقطاع العام ـ فى نظرى ـ كان قطاعا (خاصا)!!

كان خاصا بمديريه، وبالشلل التى يخدمها ويروج لأفرادها.

ولما كنت خارج هذه المنظومة، وجدت أننى لن أستطيع تقديم مسرحياتى عبر القطاع العام، لأن أحدا هناك لا يعرفنى فأنا لست ضمن شلة، ولست جزءا من مثل هذه التجمعات.

وعلى الفور قررت أن أعمل أعمال قطاع خاص، وربما يسأل أحدكم نفسه وهو يقرأ هذا الكلام. وما هى البطولة فى هذا؟ وبالطبع ليس فيها بطولة الآن، ولكن هذا الكلام فى السياق الزمنى الذى فكرت فيه أن أقدم أعمالى فى القطاع الخاص كان عيبا، وكان سُبة!!

لقد هاجمتنى زوجتى وقتها، وقالت إننى لو قدمت عملا فى القطاع الخاص، فسوف تتركنى، ولكن ما حدث أننى عملت فى القطاع الخاص، واشتغلت ـ هى ـ فى الثقافة الجماهيرية، وكان رفاق عملها يذلونها، ويعايرونها بذلك، مؤكدين لها أن زوجها يشتغل فى مجال رايته الاسفاف، وأنه مرتبط بالقطاع الخاص وبالرأسمالية!!

كان المشهد كله أشبه بأغنية عبد الحليم حافظ التى تصور الخروج عن الخط الثورى على أنه عمل فضائحى (ياعديم الاشتراكية.. يا خاين المسئولية.. ح حنطبل لك كدهه)!!

على أية حال فإن معظم زملاء زوجتى هؤلاء، كتبوا للقطاع الخاص بعد ذلك!

الموضوع كان ـ بالنسبة لى ـ يبدأ وينتهى بأننى لم أك أستطيع أن أعرض عملى على مسئولى القطاع العام، وأنتظر منهم أن يقيمونى، وربما بدأت عقدتى هذه منذ أن كنت فى الثامنة عشرة من عمرى، عندما قامت أمى (وكانت تعمل صحفية فى روز اليوسف) بأخذ إحدى قصصى القصيرة، وقدمتها لرئيس تحرير روز، فقال لها إننى موهوب، ولكن إذا كنت أنوى الاشتغال بالكتابة، فلابد أن أغير اسمى!

وجاءت أمى لتقول لى: لينين غير اسمك!

وقتها كنت أقرأ ـ كثيرا ـ فى الوجودية والرومانسية، وبعض الماركسية، ووجدت أنه شىء غير إنسانى، أن يطلب منى أحد تغيير اسمى لأن الناس لا يعجبها هذا الاسم، وحتى من الناحية العملية لو أسميت نفسى خالدا، سيقال ـ هذا هو (خالد) الذى كان اسمه (لينين)، وستجد من يطالبنى بأن أتخلى عن هذا التخفى، وبخاصة بعد أن انكشفت!!

لم يك رفضى له علاقة بلينين أو بالاشتراكية، ولكنه كان موقفا وجوديا.. فأنا الذى أصنع هويتى وليس أى إنسان آخر.

فإذا بدأت حياتى بتغيير اسمى، إذن فيمكن أن أغير أى شىء آخر، فلأغير بلدى مثلا!

وهكذا رفضت تغيير اسمى، ومن ثم الكتابة فى الصحف، ثم رفضت مسرح القطاع العام الذى يسيطر عليه المديرون مثل عزب خاصة، وضياع يملكونها.

وهكذا قدمت مسرحيتين للقطاع الخاص هما (الحمير) و (انتهى الدرس يا غبى).

وكانتا شيئا غريبا جدا بالنسبة للسياق الإبداعى والفكرى السائد فى مسرح القطاع الخاص.

وبعد ذلك قررت تشكيل فرقة مسرحية فى الثمانينيات مع الممثل محمد صبحى، وعرفنا الناس من خلال هذه الفرقة التى قامت على أن يحصل كل منا على نسبته عن عمله، إذا غطى هذا العمل تكاليفه، ولكن المهم ـ بالنسبة لى ـ أننى أصبحت سيد نفسى.

وبعد ذلك أعمل فى القطاع الخاص أو العام ليس مهما، لأننى كنت قد تكونت وأصبح عندى ـ باستمرار ـ طريق آخر أستطيع أن أسلكه.. ولهذا عندما طلب المسرح القومى منى مسرحية عام ١٩٨٩ قدمت (وداعا يابكوات)، وقدمت مسرحيتين فى المسرح الكوميدى آخرهما (اللهم اجعله خير).

قاومنى جيل الآباء هذا.. ولكن مقاومة عبيطة، فلا أحد يستطيع أن يقاوم الإبداع، لقد حاولوا إعاقتى من خلال الأدوات التى يملكونها مثل مجلة (المسرح) مثلا، فأنا كاتب لى ٣٣مسرحية، وحتى المسرحية العاشرة لم تذكر هذه المجلة مسرحياتى ـ وكأنها غير موجودة، وعندما بدأت الكتابة بعد ذلك كانت تهاجم مسرحى، يستوى فى هذا مجلة (المسرح) أو غيرها من المجلات المتخصصة التى تصدر عن وزارة الثقافة، ويتولى أمرها هؤلاء الآباء المسرحيون الذين ذكرتهم فى سؤالك.

لم يكن هجومهم ـ حتى ـ يتعرض للفكر الذى أقدمه عبر مسرحى، ولكنه كان ينطلق فى أحكام عامة، وغائمة، وعائمة مثل: (هذا إسفاف).. (هذا مقتبس).

لقد وصلت هذه المقاومة إلى حد أن أحد دارسى المسرح المصريين فى ألمانيا، كان يعد رسالته للماچيستير، وجاء وقابلنى ثم فاجأنى بأنه سأل عن مسرحياتى فى مكتبة أكاديمية الفنون، فقال له أحد الأساتذة: «من هو لينين الرملى نحن لا نعرفه»!

. . . . . .

على أية حال ـ مرة أخرى ـ لقد أصبحت سيد نفسى، وفرضت وجودى، وحصلت على التقدير حتى من خلال مؤسسات الدولة التى يعمل هؤلاء فى إطارها، فكرمونى فى مهرجان المسرح التجريبى عام ٢٠٠٠.

لقد استفدت جدا من التجاهل، فالمديح والإطراء مضران إنسانيا.

التجاهل يتحدى المبدع ويستفزه، ويكون بمثابة حافز له يذكره ـ باستمرار ـ بأنه لم يقنع كل الناس.

أزمة!

● هل هناك أزمة مسرح بالفعل؟.. ومن هو صاحب المصلحة فى مناخ الأزمة الذى شاع وذاع وبولغ فيه عن قصد وتدبر، حتى أصبح فعل (الأزمة) بديلا عن فعل (الإبداع)؟!

○ لم نبدأ عصر النهضة إلا فى عهد محمد على.. وهناك فجوة واسعة بيننا وبين العالم المتقدم.

لماذا تريدون مسرحا متقدما، إذا كان المجتمع متخلفا!

الأزمة كما فى الزيت والصابون، كما فى الكتاب والجريدة، كما فى العلم والاختراع.

جوهر الأزمة أننا نشعر بأن إمكانياتنا أكبر مما هو حاصل أو حاضر فى واقعنا.

هذا ربما يعكس أزمة إدارة، وهى على الأقل الشىء الذى ينبغى الاعتراف به فى هذا السياق، فإمكانياتنا أكبر من واقعنا.

لدينا أزمة (حياة) فى مصر، أو فى المنطقة!

لقد احتككنا بالعالم المتقدم، وهذا العالم فيه أناس اخترعوا وصنعوا نهضة، اكتشفوا النجار، وبنوا سفنا كبيرة.

حملتهم المخترعات الحديثة ليحتلونا، ويبقوا فى بلادنا

جاء نابليون بالسفن، وجاء الإنجليز بالأسطول، وقبل ذلك كان سقف تصوراتنا هو ما كان سائدا أيام مراد بك، حين نظروا ـ وفق رواية الجبرتى التى عكستها فى مسرحيتى أهلا يا بكوات ـ إلى الفرنسيس بوصفهم مائعين، رقعاء، وما إن نزلوا إلى الإسكندرية حتى أصبحت تصوراتنا عنهم أنهم ذوى أنياب، وأن الواحد منهم يبلغ من الطول ما يعلو أية بناية من بنايات الإسكندرية.

الفارق بين التصورين هو فارق الفجوة بين العلم والتخلف، فحينما نكتشف أن العلم يجعل غيرنا أقوياء جدا، نخاف من هذا العلم الذى يحمل فى طياته هذه الطاقة والقوة الكبيرتين.

وهذا هو ما حدث ـ بالملّى ـ فى موقفنا مع إسرائيل، فكنا نرى أن إسرائيل هذه لا شىء، وأننا يمكن أن ندفعها فى المياه، وكيف نخاف من بضعة ملايين ونحن أكثر عددا وتعدادا، وأننا أكبر قوة ضاربة فى الشرق الأوسط.

وبين عشية وضحاها، أصبحنا ننظر لإسرائيل على أنها لا تقهر.

نعم كما حدث مع نابليون ـ حدث مع إسرائيل.

المبالغة فى التهوين أو التهويل هى سمة من سمات التخلف.

وسبب التخلف أننا دخلنا العصر الحديث مرغمين بقدم واحدة، وظلت القدم الأخرى فى الخلف من ساعتها!!

وحتى هذه اللحظة والمعركة دائرة ما بين قدم ندفعها إلى الأمام، ثم تضغط عليها عوامل متشابكة لتعيدها إلى الخلف.

- **كلامك من خلال هذا المنظور العلمى يدهشنى. لأن فوارق الزمن، هى من لوازم الصناعة، والكومبيوتر والميكروشيبس من نتاجها، والصناعة وحقائقها العلمية يمكن أن تفقدك الخيال، أو تسلبك القدرة على الإبداع.**

○ العلم يمنح صاحبه النظرة الشاملة وهى من ألزم اللزوميات للفن!!

بعض الناس يقول لى: (أنت تكتب مسرحا سياسيا)، ولكن ما أكتبه هو أبعد ما يكون عن السياسة، لأن السياسة هى فن الممكن، والفن بطبيعته يخترق الممكن والعادى.

كل فن يحتوى على فكر، كونه ينظر نظرة فيها شمول، والعلم يمكن الإنسان من استشراف المستقبل عبر هذه النظرة الشاملة.

وهذا لا يمنع ـ مطلقا ـ أن يتكلم هذا الفن عن واقع الناس، وعن شخصية ـ مثلا ـ تجلس على الرصيف، ولكنه يرى ـ عبر نظرته المفكرة ـ جزئية فى هذه الشخصية أعمق وأكبر مما يرى غيره.

الفن ليس مجرد محاكاة للواقع.

ليس نقلا فوتوغرافيا لشخصية تجلس على القهوة تدير حوارا مع شخصيات أخرى، كما ليس نقلا لحادثة فى جورنال.

العبرة هى أن التفاصيل يراها المبدع فيما يرى، والعبرة هى إلى أين يأخذك ـ عبر عمله الإبداعى ـ من خلال تعرضه إلى هذه التفصيلة.. ما هو هدفه.. ما هى فكرته التى يريد أن يوصلها من خلال العمل.

الفن هو الخروج من الخاص إلى العام.. فأنت عندما تتكلم عن عطيل فأنت تقصد البشر، وعندما تتكلم عن هاملت، فأنت لا تحكى حكاية رجل عاش بين الخيانة والحب ثم مات، المفروض أننا انتهينا من مجرد الحكاية البسيطة التى عرفنا عناصرها منذ زمن طويل، وشاهدناها، أو قرأناها لعشرات المرات.

بخيل موليير، وكل أعمال شكسبير، على الرغم من بعد الزمن، وعلى الرغم من بعد اللغة، وعلى الرغم من بعد المجتمع، يشتركون فى نظرة بشرية عامة. ولعلك تتأمل معى قليلا، حقيقة أن شكسبير لم يكتب عن أبطال إنجليز ولكنه كتب عن أبطال أجانب.

● نعم.. هاملت ـ مثلا ـ كان أمير الدانمارك!

○ ليس هاملت فقط، ولكن معظم شغله، فروميو وچوليت كانا من فيرونا.. وهكذا.

الفن هو الخروج من الخاص إلى العام، ولذلك لابد للفنان من أن تكون لديه الرؤية التى تسمح بهذا الخروج، والعلم لا السياسة هو الذى يسمح بالنظرة الشاملة، أو بالرؤية الشاملة.

ولهذا يصيبنى غيظ، بل وغضب كبير حين يقولون لى: إن مسرحك سياسى، لأن هذا يختزل الرؤية إلى مساحات صغيرة، فى حين الأصل أن المسرح فكر، والفكر يحتوى على زوايا سياسية وثقافية، واجتماعية، وإنسانية.

الأزمة هى تخلفنا.. الأزمة هى انعدام الرؤية.

والسؤال عن الأزمة يشبه ألغاز الحواة، سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة، فأنا يمكن أن أسألك سؤالا: (أتحداك ـ يادكتور عمرو ـ ماهو اسمى؟)، وبالطبع. لا يمكن أن ترد وتقول: لينين، لأن سؤالى يحدد الإجابة!!، أما إذا قلت لك: (سوف أدفع لك مليون جنيه لو عرفت ما هو اسمى) فستذهب إلى تخمينات كثيرة، وتسأل آخرين إلى أن تعرف أن اسمى لينين.

وبالمثل من هو المسئول عن أزمة السكر (التى قد تكون حدثت قبل أن يوجد وزير للتموين)؟ ومن هو المسئول عن أزمة الإعلام؟ ومن هو المسئول عن أزمة الكتاب؟!.

ربما يقول لك بعضهم إن فلانا هو المسئول، فتذهب إليه بطلب، فيقول لك: «إننى غير مسئول».

وبهذه المتوالية المنطقية حين تسألنى عن المسئول عن أزمة المسرح، فسأقول لك: المسئول هو المسئول.

المسئول هو المجتمع كله!

بعبارة أخرى هناك حزمة من العوامل.. من الاحتمالات يدفعنا إليها سؤال لا يحدد الإجابة، وهذه العوامل أو الاحتمالات هى التى تخلق وضع الأزمة.

لدينا أزمة حضارية، لأن عندنا نسبة كبيرة من المتعلمين. ونسبة كبيرة من المثقفين، ولدينا نهر، وعندنا صناعة، فلماذا نحن لسنا أحسن!!

الإدارة....

هناك فارق ما بين إدارة العصر الحديث، وإدارة العصور الوسطى، وهذه الفجوة هى التى تخلق الأزمة.

المجتمع ـ عندنا ـ ليس داخلا فى جو المسرح.

المقهى جزى من تكوين الشعب العربى، لكن المسرح ليس كذلك.

المسرح دراما.. صراع داخلى، ومنطقتنا كلها لا تعترف سواء كأنظمة أو كمجتمعات بالصراع الداخلى.

المسرح ظهر فى اليونان، لأن الديمقراطية ظهرت فى اليونان، وفى المسرح يصرخ هاملت: (أكون أو لا أكون) أو يعتصر الجدل عطيلا وهو يفكر فى قتل أم عدم قتل ديدمونة.. هنا يظهر الصراع الداخلى.. الرأى والرأى الآخر، وهكذا يجب أن يكون المجتمع، وإلا لن تكون هناك دراما.

ولذلك عندما نعود إلى ما بدأنا به الحوار عن مسرح الستينيات، ستجد أنه ـ حتى ذلك المسرح ـ لم يك تعبيرا عن دراما حقيقية، وإنما كان انعكاسا للشعار السياسى السائد، أو للقضايا السياسية اليومية السائدة، فكان يصور ـ على سبيل المثال ـ فلاحا لم يأخذ حقه يكافح إقطاعيا.. هذه دراما خارجية، ولكن ما أتحدث عنه هو الصراع الداخلى (الصراع الدرامى داخل الفلاح نفسه) أو (الصراع الدرامى داخل الإقطاعى نفسه).. الصراع الخارجى هو بطل فى مواجهة واحد، ولكن ما أتحدث عنه هو الدراما داخل الناس.

الصراع الداخلى يمكن أن يقترن بالصراع الخارجى، ويخلق أرضية أكثر تشابكا

وترابطا، سواء فى صراع الإنسان ضد الآلهة، أو ضد القدر أو ضد نفسه، الصراع الذى يكشف عذابه وبطولته فى آن!!

الحيوان لا يعانى.. فهو إما يأكل وإما يؤكل، لكن الإنسان هو الذى عرف الضمير، ومن ثم كانت لديه مشكلة (أكون أو لا أكون)، رجل يقتل المرأة التى أحبها، وهو لا يعرف ما إذا كان يقبلها أو يقتلها. هذا هو البنى آدم.

تحدثنى عن أزمة المسرح!.. ويقولون إن هناك أزمة نصوص، ولكن هل هناك تمثيل؟.. هل هناك إخراج؟!

نحن نتحدث فى الفراغ عن أزمة، وأنا أصلا ليس عندى عناصر الوجود، لأتحدث بعد ذلك عن الوجود المأزوم!!

لايوجد مسرح فى الجامعة، كما لا يوجد ملعب، وربما لا يوجد معمل!!

وهناك ثقافة جماهيرية تفترض أن هناك مسارح فى الريف وفى القرى، ولكن إذا تأملت حالها ستجد كتلا من الموظفين، وناسا تتشاجر على قرش صاغ، ولا إنتاج مسرحى حقيقى.

نحن مجتمع بعيد.. وربما بعيد جدا عن المسرح.

فاشية!

● خصوم فكرك المسرحة هم نجوم الفاشيتين الدينية والسياسية. ما هى الساحات المستمدة فى مسرحك للصراع معهم؟ وتحت أية عناوين يمكن أن يستكمل الصراع فصوله ومشاهده؟

○ كما كنت أقول لك، فإن السياسة هى فن الممكن، وتتكلم على واقع قائم، هذا الواقع يمكن أن يتغير بشكل أو بآخر

أما المسرح ـ كما أراه ـ فهو مختص بقضايا اكبرى، أو قضايا مطلقة، أعيشها مع بنى البشر جميعا، على الرغم من اختلاف المكان، واختلاف الزمن، مع الإقرار بخصوصية الشكل أو التفاصيل عند كل مجتمع من المجتمعات.

معركتى كانت جزءا من معركة الإنسان عموما ضد الفاشيتين الدينية والسياسية، والمنطق الذى تفرزه كل منهما.

ولقد عبرت عن ذلك فى يونيو الماضى فى مسرحية اسمها (الشىء) عرضتها فى المركز الثقافى الفرنسى.

حكاية هذه المسرحية بسيطة، وهى من فصل واحد، وقدمتها مجموعة من الهواة.

وتقوم الحكاية على (شىء) وجده فلاح وابنه، ثم نظر كل من الشاعر، ورجل الأعمال، والطبيب، ومهندس الرى، والشيخ، والمحافظ والعمدة، إلى هذا (الشىء) من زاوية قد تكون معه، أو ضده، يستفيد به، أو لا ينتفع به، يؤمه أم لا، هل هو نذير شر أو نذير خير، هل هو عمل وضعه الكفار أو وكالة المخابرات الأمريكية (CIA)، أم أن فيه بركة ـ أم فيه نقمة.. !!

ولكن أحدا لم ينشغل بسؤال ماهية هذا الشىء!

إذا عرفنا ما هية الشىء، يمكن أن نختلف ـ بعد ذلك ـ حوله.

كان طالب العلوم هو الوحيد الذى لم يدر حول الشىء، وطلب أخذ عينة منه، فلم يوافق أحد، ورجل الأمن جاء وصنعت قوات الشرطة كوردونا حول (الشىء)!

قام الضابط بالتحقيق مع رجل العلم، (ما هى علاقتك بالشىء؟ قال: ليس لى علاقة. ولما أنت ليس لك علاقة لماذا ألصقت نفسك به، هل تعرفه؟ فقال: لا، فعاود: لماذا إذن نزلت له مادامت ليست لك به علاقة؟!، فقال له: من غير ليه. ومن الذى حرضك؟ قال له: عقلى. وماذا يعنى عقلك؟، عقلى هو مخى.. والمخ لابد أن يشتغل..

المهم ـ بعد لجاج كثير جدا، جاءتهم الأوامر،بعدما تداول المسئولون بردم الشىء، ويادار ما دخلك شر!!

وأنا لم أقصد أن أحكى لك المسرحية، ولكننى أريد أن أوضح لك إلى أى مدى تعكس هذه الرؤية أزمة الواقع حولنا، فكان كل من يوجه إليه سؤال ما هو الشىء، يرد ـ مثلا ـ قائلا: (حلال)!! وهذا ليس رد السؤال، وقد فات هذا حتى ـ على مشاهدى المسرحية، والوحيد الذى سأل كان رجل العلم، الذى ابتعد عن الحكم الأخلاقى، ليرى ما هى مكونات (الشئ).

منهج التفكير الذى اتبعه الناس فى مواجهة الشىء، هو ـ بالضبط ـ ما يؤدى إلى الفاشية الدينية، أو الفاشية السياسية.

ومنال آخر لعملية استيلاد الفاشية، يأتى من شىء آخر فى مجتمعنا هو ـ مثلا ـ الخلط بين الرأى والخبر فى الصحافة، فالرأى شىء يحتمل الاختلاف، أما الخبر فلا يحتمل الخلاف، ولا يمكن أن تخلط بين الاثنين، فمن غير المتصور أن يأتى واحد وينشر أخبارا غير صحيحة باعتبارها رأيى.

مثل هذا المنهج فى التفكير هو الذى يستولد الفاشية الدينية، والفاشية السياسية، لأنه يلغى التفكير.

أما أصل المنهج العلمى فهو أن ترى الشىء على حقيقته من دون غرض، كما كنا ندرس فى المدارس والكليات، فنحن نفترض الفرضية، ونحاول إثباتها بنوع من التجرد المطلق.

ولكن الفاشية السياسية والدينية، تخلق تيارات من الديماجوجية، التى لا تعنى سوى التضليل.

فقد كان الإرهابيون يحملون السلاح ضدنا، يعرفون أنهم غير قادرين على قلب النظام، فما هى قوتهم لكى يقلبوا النظام؟ بالطبع لا شىء، ولكن كان لديهم تصور يقول بإحداث قلاقل فى لحظة معينة، يطلقون فيها صيحة: (الله أكبر)، فتخرج الناس ـ لامحالة ـ خلف النداء، مدفوعين ـ فى بعض الأحيان ـ

بالخشية من الاتهام بالكفر!!

هذا الحق الذى يراد به باطل، يطلق طاقات من الغوغائية التى تصعب مقاومتها، والتى تلغى ـ حتى ـ الحق فى الاختلاف داخل إطار أو صيغة أو مظلة (الله أكبر).

ومن الناحية السياسية سنجد أن منبع الفاشية السياسية هو ـ أيضا ـ تلك الديماجوجية!

فأنت تستطيع أن ترفع أى شعار وتقول: (الوطن) أو (من أجل مصر) أو (الشعب تحت الوطن)!، أو غيرها من الشعارات والأفكار التى يسودها التعميم وليس التفصيل.

لا أحد يقول ماذا سيفعل لمصر، ولكن يمكن ـ فقط ـ أن نرى واحدا يبكى، أو يصرخ قائلا: (مصر)، فيتعاطف الناس معه.

● تقول إن الاتجاه الفاشى ينبع من الغوغائية والتعميم، ومن غياب الرؤية العلمية، كما بينت فى مسرحية (الشىء)، ولكننا رأينا فاشيات لنظم هتلر وستالين متقدمة علميا جدا.

○ هذا سؤال وجيه جدا.

الفارق بيننا وبينهم، أن المنهج العلمى دخل حياتهم بشكل عام، فاستطاعوا أن يحققوا تقدما فى بعض النواحى، فقد كان هتلر على وشك أن يصنع القنبلة الذرية، وستالين بدأ مشروع الصواريخ التى حققت السبق فى دخول عصر الفضاء.

نعم كانوا فى المعمل وفى المصنع يتعاملون بمنهج علمى، ولكنهم فى السياسة تعاملوا بمنهج غير علمى قائم على التضليل.

نحن لم نخضع أنفسنا للمنهج العلمى، فأصبح مجتمعنا مزرعة لتربية جميع أنواع الفاشية.

لم نخضع للمنهج العلمى حتى فى الجامعة، فمنذ سنة ١٩٥٤، حين قررنا تطهير الجامعة، قضينا على حرية البحث العلمى، وأصبح التطهير ـ حتى كرمز أو شىء معنوى ـ سيفا مسلطا على رقاب الناس، واختفى المنهج العلمى القائم على التفكير الحر من مدارسنا.

وتصدر الصفوف من نافق، ومن داهن، ومن خاف، ومن وضع عقله فى صندوق القمامة!! على الرغم من أن القضايا التى تم تطهير الناس فيها لم تك متعلقة بالدين أو بالوطن، ولكنها كانت متعلقة بوجهة نظر سياسية، فلما تم إلقاء وجهات النظر هذه فى الزبالة ومن البداية، أصبح الكادر المعلم فى جزء كبير منه، ولفترة طويلة غير قادر على الابتكار أو الاختراع، ومن ثم غير قادر على تعليم تلامذته القدرة على الابتكار ، أو ملكة الاختراع.. وفى مثل هذه الأجواء تنمو الفاشية وتترعرع بغير ما حدود!

أنا ـ الآن ـ لا أتكلم عن قضايا سياسية.

ولكننى أتكلم عن عباءة أو أفق فكرى يشغلنى بشكل عام، وتحته يمكن أن أتكلم عن أى قضايا فرعية، قد تكون هى فى ذاتها ساحات مواجهة جديدة مع الفاشيتين السياسية والدينية، مثل قضايا العدل، وقضية نسبية الحقيقة، وعلاقة الدكتاتور بالوطن، وعلاقة الرجل بالمرأة.

أنا أتكلم عن منطق الفاشية.

فى مسرحية(الحادثة) خطف رجل بنتا، وحبسها ولم يعتد عليها من وجهة نظره بدنيا، أو جنسيا، ولكنه قال لها: «اجلسى هنا، وخذى وقتك، وسوف تحبيننى عندما تعرفينى.. هناك خارج هذا المكان رجال غيرى سيخدعونك، ولن يحبوك مثلى، أنا لا أعرف أن أقول كلاما معسولا، فهم كاذبون وأنا صادق»!!

. . . . . .

هذا هو منطق الديكتاتور، يفعل، ويسوى، ويسجن، ويعذب.. ولكنه فى نظر أتباعه رجل وطنى، كأن بقية الشعب ليس وطنيا!!

لقد سلمت فى المسرحية بأن الزعيم يحب وطنه، يحب الفتاة، إلى درجة البكاء، إلي درجة الركوع تحت قدميها، وتقبيل يدها، لكنه ـ فى الواقع ـ يسجن الفتاة، ويأخذ روحها، ويحتجز حريتها.

هذا تناقض درامى على المستوى الإنسانى.

● **أنت تتعامل مع قضية الفاشية القادمة من رحم التفكير غير العلمى، أو المنهج غير العقلانى، من منطق الاشتباك والانحياز إلى التفكير العلمى/ العقلانى... ألم تواجه أثناء عملك الفكرى ـ المسرحى هذا مقاومة، يقوم بها مبدعون يتبنون فكر الفاشيتين؟**

○ من يرسم لوحة أو يكتب قصيدة، أو يضع لحنا أو ينشد قصيدة ليس ـ بالضرورة ـ مبدعا!!

المبدع هو من يأتى ببدعة أو يخترع شيئا غير موجود من قبل.. بعبارة أخرى، يرسم لوحة أو يكتب قصيدة أو يضع لحنا، أو ينشد قصيدة لم يتطرق أحد من قبل إلى معانيها الكامنة.

الفاشى، من الصعب جدا أن يكون مبدعا، لأن الفاشية شىء ينتمى إلى الماضى. أما الإبداع فشىء ينتمى إلى المستقبل.

سارتر له جملة عبقرية تقول: (الكتابة دعوة إلى حرية القارئ)، والمفروض أننا لا نعيد إنتاج ما قيل من قبل، وإلا نكون قد عطلنا الأمة.. ليس المهم أن نقول نثرا أو شعرا، أو بأى شكل من أشكال التعبير، ولكن المهم المضمون.

الفاشية ـ بالضرورة ـ تعتبر أى جديد ضد أمنها، وضد احتكارها لإنتاج المقولات، وتلبيسها على الواقع. ومن هنا فهى ضد حرية المبدع، وضد حرية القارئ.

فالمبدع ينتج ما يريد أن ينتجه، ثم يقومون هم بإحراق الكتب، ومصادرة حرية المبدع وحرية القارئ..

كيشوت!

● **ثمة قراءات مختلفة، لدون كيشوت فى المسرح والسينما، بعضها تراچيدى، وبعظها كوميدى، وبعضها تراچيكوميدى.. أى نوع من الدون كيشوتات أنت؟**

○ أنا دون كيشوت وجودى!

أنا لا أحارب طواحين الهواء، ولا أحارب معركة خيالية.

أنا أحارب معركة مع شىء حقيقى وهو نفسى، وأرى أن أكبر المعارك التى ينبغى للفرد أن ينتصر فيها هى معركته مع نفسه.

أنا رجل دراما، لا أرى الإنسان قطعة واحدة، أو شيئا واحدا، ولكننى أراه شظايا، وأراه منقسما، إن لم يكن فى هذه اللحظة فربما فى لحظة أخرى، ينقسم فيها هذا الإنسان، ونضع يدنا عليها، ونقول هذا موقف درامى، أو هذا اختيار تراچيدى.

يمكن للإنسان أن يعيش حياة طويلة، ولكن فى لحظة ما، ربما بعد ٥٠ أو ٦٠ سنة، تأتى له هذه اللحظة، التى نسميها الاختيار الإنسانى/ التراچيدى.

هذا يحدث للإنسان الذى يملك ضميرا، ويحاول تحقيق التوزان النفسى.

أما إذا كنا أمام حالة إنسان عنده بارانويا أو جنون عظمة، فلن تكون لديه مشكلة مع نفسه،وبالتالى لن يكون لديه صراع درامى، لأنه يرى نفسه بوصفه كائنا لا يخطئ!!

هذه حالة ليس لها مشكلة أصلا. لكن أى إنسان يحاول أن يصنع موازنة

لتصرفاته وتفكيره وأفعاله، وهى الأشياء التى يكون للضمير جانب فيها، هو إنسان يعانى من صراع درامى.

أما كيف ينتصر هذا الإنسان على نفسه؟

فإن ذلك يكون بإدراك حقيقة أن هذا الإنسان ارتقى ـ أصلا ـ من الدرجة الحيوانية، لأنه حاول أن يطور أو يعدل من غرائزه، فأنت طول الوقت فى حالة صراع مع دوافعك كلها وأحاسيسك كلها.

فلو أردت أن تكره، فلأى مدى، وإذا أردت أن تحب فلأى مدى، ولو أردت أن تأكل فماذا تأكل ولأى مدى، وبخاصة إذا كان لديك مرضا يمنعك!

طوال الوقت أنت أمام اختيارات، وتعيش صراعا، حتى على أبسط مستوى.

الصراع الذى أعيشه هو محاولة تحقيق انتصار فى الشىء الذى أحبه.. وهو الكتابة.

الفن هو اتصال بالآخر، ومن ثم يهمنى رأى هذا الآخر، ولكن يهمنى جدا وعلى نفس المستوى، رأيى ـ أنا ـ فى نفسى.

أريد أن أكون أفضل على المستوى الإنسانى، وعلى مستوى الكتابة (وقد تكون هناك رابطة بين الاثنين) هذه هى المعركة التى أخوضها!

لقد تعودت الكتابة منذ كنت طفلا، قبل أن يقرأ أحد ما أكتبه.

الكتابة عندى عادة، أو فعل، وأنا لا أكلم البشر الآخرين، من خلال الكتابة فحسب، ولكننى أكلم نفسى فى صورة هؤلاء البشر الآخرين.

أنت تعلم بالمقولة التى تقول إن (القاتل يكره نفسه)، فطالما قتل إنسانا على صورته، فإنه ـ فى الواقع ـ يكون قد احتقر نفسه، ولا يعطيها هذه الأهمية التى تقتضى الاحتفال بها!!

ولهذا فإن المحب للبشرية يصعب عليه أن يرى قطّا يقتل، أو كلبا يصرع، وليس بنى آدم.

أما لو وافق على قتل بنى آدم، فإن نظرته لنفسه تكون نظرة دونية.

إذن أنا أرى نفسى فى الآخر الذى أتصل به، وهناك علاقة بين الاثنين.

تعودت أن أكتب وأنا صغير.. هذا فعل متصل، ليس له علاقة بأن أنشر أو لا أنشر.

الهدف أن أستمتع بما أكتب، وأشعر أنه مهم، وأعيش الخلق والصراع.

ومن قال إن الرأى العام لابد أن يكون صحيحا أو سليما؟! لكى أهتم إذا قال أحد أننى أفضل من غيرى، أو أن أهبط وأنهزم لو قالوا إننى أقل!

القضية هى احترامى لنفسى من خلال ما أكتب!

تمسرح!

● **مسرحياتك لوحات غنية بالتفاصيل، على المستويات الشعورية والنفسية، والعقلية.. ما هى المناطق التى تراها أجدر بالتركيز، فى الحياة المصرية العربية اليومية، والتى ترى أن تفاصيلها تستحق أن تمسرح، وأن تفشى قدرا من الحوار حولها؟**

○ تفاصيل الحياة اليومية أصبحت أشبه بمسرح اللامعقول، فالمسرح يحتاج تكثيفا، ويحتاج مبالغة، فما يستغرق ٥٠ يوما، تصنعه فى ٥٠ عاما، فيظهر الموقف على أنه موقف مسرحى فيه تضخيم، وفيه مبالغة.

الموقف فى الشارع العربى، كأنه قد خرج من إحدى مسرحيات يونسكو، فيه لا معقول بجد!

اليوم إذا سألت شخصا سؤالا، وليكن مثلا ـ (هل هذه السلعة موجودة فى هذا المحل بعشرة جنيهات؟) فإنه يجيبك بإعادة الجملة نفسها، وكأن ما قاله إجابة!!

كل ما فى الأمر أنك تضع فى نهاية كلامك علامة استفهام، ويضع هو فى نهاية كلامه نقطة!!

الموضوع أصبح كاريكاتيرا، واللغة ـ فى مصر بالذات ـ فقدت معناها تماما.

وتفاصيل ما يجرى فى الشارع أصبح مسرحية تماما، إلى درجة أنها ـ أحيانا ـ يصعب أن تعلو عنها، ولكى تصنع مسرحا بالمعنى الفنى، لابد ـ حينئذٍ أن تلجأ للفنتازيا الصريحة، لأن التعامل مع الواقع يصبح مستحيلا على المستوى الفنى، لأنه أكثر (مسرحة)!!

هذا عن اللغة اليومية ـ أما عن المواقف، فإن كل ما يحدث فى الشارع يستحق أن يمسرح، وأن تعلو عليه وتعيد صياغته وتقدمه.. ولقد فعلت هذا فى مسرحية (سعدون المجنون)، على الرغم من أنها تتعلق بالماضى، فالبطل يحكى ما جرى فى الخمسة وعشرين عاما الماضية (وقت ظهور المسرحية) وبخاصة بعد ١٩٦٧.

وكان البطل يحكى محرد أخبار، مثل مانشيتات الصحف، ومع ذلك كانت الناس تضحك، على الرغم من أن ذلك هو ما حدث.

الرجل يقول: إن إسرائيل احتلت أجزاء من مصر وسورية والأردن، فيرد عليه آخر قائلا: ولكن عبد الناصر كان يقول سنشرب الشاى فى تل أبيب، فيضحك الجمهور، على الرغم من أن ذلك ما حدث، ثم يقول: بعد ما مات عبد الناصر عينوا أنور السادات، فيضحك الجمهور أكثر، رغم أن ذلك ما حدث، ويقول البطل: عبد الناصر تنحى وترك الحكم، فيسأله البطل الآخر: وهل ترك الحكم؟ فيقول له: لا لقد تنحى فقط، فيضحك الجمهور أكثر، رغم أن ذلك ما حدث، ويقول البطل: عندما استقال عبد الناصر عين لنا زكريا محيى الدين، فيسأله البطل الآخر: وهل جاء زكريا محيى الدين إلى الحكم به؟ فيجيبه: لا.. عبد الناصر هو الذى عاد للحكم، فيضحك الجمهور ويضحك، على الرغم من أن ذلك هو ما حدث بالفعل!

ويقول البطل: بعد ذلك قال السادات، أريد أن أوقع معاهدة مع إسرائيل، وتضايق العرب من أنه وقع معاهدة السلام، فيسأله البطل الآخر: وهل هاجم العرب إسرائيل؟ فيجيب الآخر: لا.. هاجموا السادات، فيضحك الجمهور.. رغم أن ذلك ما حدث.

أنا لم أفعل سوى أننى وضعت المانشيتات وراء بعضها، وأدرك الناس ـ من خلالها ـ التناقض والمفارقة بين الأفعال والأقوال.

الشارع المصرى والعربى مزدحم مكتظ، تسوده أخلاقيات الزحام، والتدافع الرهيب.

كل فئة تخترع دستورا خاصا بها، وحتى هذا الدستور لا أحد يرجع إليه.

أى فئة (النقابات المهنية، تصدر لوائح تتعارض مع دستور الدولة، والدولة لديها جيش مستشارين، يصدرون لها قوانين تتعارض مع الدستور، ثم تأتى الدولة بنفس هذا الجيش ليجد حلا، حين تحكم المحاكم بعدم دستورية القوانين!!

الشوارع مليئة بالقوانين التى لا يعرف أحد من أين جاءت، والتى تتعارض وتعترض حركة الناس، ومصالح المجتمع.

والناس مشغولون فى اختراع هذه القوانين ومخالفتها!

هذا هو الشارع الذى تكلمنى عنه.

زحام غير معقول.. ولغة لم تعد تعنى شيئا، والناس تتدافع بجنون، من دون أن تعرف ما هو الهدف الذى تتدافع من أجله.

إنفوميديا!!

- **المنتج البشرى product الذى استولدته، ثم استنسخته ثورة الإنفوميديا Infomedia يجعل من الصعب، إن لم يكن من المستحيل جذبه إلى ساحة خيال جامح، أو إلى التمرد على الحياة**

اليومية، أو اختراق سقوف المعقولية الواطئة، وهذا ضد المسرح، أو بعبارة أخرى هو من النوع الذى يكسر الإيهام، ثم يعاود كسر ما انكسر.. كيف يمكن تصور تعاملك مع متلق كهذا، أو متفرج يحترف تكسير كل ما تبنيه على الورق، من شخوص وعلائق صراع، أو تصاعد للتناقضات بينها؟

○ حين نقول إن المسرح أو الفن هو خيال، فإن معنى مثل تلك العبارة، يحتاج ـ وبقوة ـ أن يفسر، لأنها غير واضحة تماما.

نحن عندما نقول إنه خيالى نقصد أن نفرقه عن الواقع وليس مقصودا بالخيال أى شىء يبعد عن الواقع، ولكنك تستطيع أن تقول إنه إعادة صياغة للواقع.

يعنى الخيال مربوط بالواقع وإلا أصبح شيئا آخر، وهذا بالضبط هو الفارق بين الخيال الروائى المبنى على آلة الزمن، أو على ما يسمى الخيال العلمى، وبين الخيال المبنى على الجنى والقمقم، والطلسم الذى نراه فى ألف ليلة وليلة!

المتلقى يجب أن يشعر بالصدق، وأن يشعر أن ما يراه فى إبداعك هو صورته، وصورة أخته، ومديره، حتى لو استخدمت فى نقل هذه الصورة أدوات الفنتازيا، وركبت لمديره فى العمل ذيلا.

سواء كتبنا مثل شكسبير أو يونسكو أو بريخت، فإن الصدق يظل المدخل الأساسى للتأثير.

وهو يعنى تلك المرآة التى ينظر فيها جمهورك إلى نفسه فيرى عينيه الحمراوين، أو شكله غير الجميل، بعد أن ظل الآخرون يقولون له لعقود طويلة: أنت حلو.. أنت جميل.. أنت عبقرى!

● **هل تعتقد أن هناك تناغما بين مستويات أى عمل مسرحى مصرى، هل تؤمن أن الممثل يمكن أن يستوعبك، ويفهم ما ترمى إليه، ويؤدى على مستوى من الفهم يؤكد رسالتك ويدعمها؟**

○ هذا الذى تتحدث عنه، هو عملة نادرة، لأن الممثل يجرى من عمل إلى عمل، وليس لديه استعداد أن يفهم، حتى إذا توافرت له إمكانية الفهم، فليس كل مؤدّ ـ بالضرورة ـ يفهم.

الكثيرٌ منهم، يكون لديه استعداد بالفطرة، ولكن بناءه العقلى والثقافى ليس على هذا المستوى.. كما لا يوجد النظام الذى يسمح بإنتاج هذه الكوادر بمستوى حقيقى.

الممثل مجهد وليس عنده وقت، وإذا وجد مساحة ليس فيها شىء يقتضى الفهم، فإنه يترك الأمر فيها لاجتهاده، حيث إنه الشخص الذى يملأ هذا الخواء الموجود!

● **أشعر وكأن حولنا ـ فى هذا الزمان ـ عددا من البيهموتز Behe-moths الضخمة الكبيرة، التى تدب حولنا لتمنعنا من التفكير والحركة، واحدة منها يمثلها العقائديون الأيديولوچيون، الذين يؤطرون حياتنا بما يجعلها زنزانة قضبانها الشعارات، أو قلعة علمها الجمود.. وهناك قمع المستويات المختلفة من السلطات، بدءا من السلطة السياسية، إلى سلطة مؤسسة الجهل، إلى سلطة القهر، أيا كان نوعه، وأيا كانت درجته، وهناك حول هذا ظواهر التسربل بأردية تبدو أخلاقية، وهى تناقض فى كل دقيقة من دقائقها كل ما هو أخلاقى.. وهناك كتائب المدعين من أصحاب الصعود السريع الغامض والمضبب، الذى يصعب تفسيره، ويستحيل فك تشفيره!**

كل هؤلاء يزاحموننا الهواء الذى نتنفسه. فما هى المساحة التى تبقت لك لتبدع، ولتفكر؟

○ أعترف أن المساحة تضيق شيئا فشيئا، مثلما تكون محبوسا فى غرفة، ويتناقص الأوكسيچين فيها شيئا فشيئا، فتختنق تدريجيا،

وأنا أحاول أن أفتح ثغرة ينفذ منها الهواء لكى تواصل التنفس، لكن الاختناق وارد فى أية لحظة.

أحاول ـ أيضا ـ أن ألتف حول كل هذا، فأعمل بفنانين هواة، خارج أطر الإنتاج السائدة مثلا، وفى نفس الوقت أحاول أن أجد ممرا للعمل داخل الأطر هذه ولو على المستوى الفردى!

لقد قدمت (الشىء) على مسرح المركز الثقافى الفرنسى، ولم أتقاض أى أجر على النص، واخترت مع المخرج ٣٠ ممثلا من الهواة، وشاركت فى تدريبهم، وحضرت كافة البروفات.

وهذه طريقة للالتفاف لأنك تخرج بها عن إطار المحترفين، وفى هذا الإطار قمت بتقديم مسرحية بالاشتراك مع صندوق التنمية الثقافية اسمها: (كلنا عايزين صورة).

هذه محاولات للخروج من زنازين الطرق السائدة فى الإنتاج، وهى أقسى من كل الكائنات التى تدب حولنا بغلاظة.

فلو خضعت لسلطة ديكتاتورية بشعة، فأنت تستطيع كتابة قصيدة ضدها وتهريبها، أما طرائق الإنتاج السائدة فهى موضوع آخر.

ففرق مسرح القطاع العام محدودة، وتسيطر عليها عقليات.. قد تكون جيدة أو غير جيدة. أنت وبختك!

أما القطاع الخاص فغير مستعد أن يفعل غير ما تعود على فعله.

ماذا يعنى القهر على المستوى السياسى؟

● ألا تعانى مثلا من الرقابة؟

○ لا.. الرقابة لا تمنعنى، ولا أستطيع الافتراء والقول بذلك.

● ألا يمثل المجتمع سلطة قهر اجتماعية عليك؟

○ أنا نفسى. لابد أن أراعى المجتمع.

● يعنى.. أنت حر؟؟!

○ لا.. لست حرا!!

● إذن فَهِمنا يالينين؟

○ أنا أوافق على حدود الرقابة لأنها متوافقة مع رقابة المجتمع.

فلو عملت مسرحية فيها ممثلات ترتدين المايوهات، فإن المجتمع سيعترض، حتى لو صرحت الرقابة!

أنا متفهم هذا، ولكن مالا أتفهمه هو لو كانت الرقابة متخلفة عن حدود المجتمع!!

الرقابة المزعجة هى رقابة التليفزيون، لأنه جهة احتكارية، ولها معاييرها المختلفة، فمسرحية (العربى الفصيح) أجازتها رقابة المسرح، ورفضتها رقابة التليفزيون، لاعتبارات تتعلق برأى بعض الدول العربية فى هذا العمل، يعنى معايير رقابية أخرى لا تمثل مجتمعنا بالذات.

تجارية!

● حكاية الثقافة التجارية، والثقافة الحكومية فى مصر، لمحتها ـ غير مرة ـ فى هذا الحوار، ولكنها تترك فى مصر معلقة من جذورها، أو من شواشيها فى الهواء، ومن دون أن تكون لها علاقة معروفة بين طرفى هذه المعادلة، وفقا للصيغ الدولية.. فمسألة المسرح الحكومى، أو المسرح التجارى فى مصر مختلفة جدا عن مفهومها فى بريطانيا (المسرح القومى/ شركة شكسبير الملكية.. على سبيل المثال).. ما هى حدود الخلط ـ كما تراها ـ فى هذه المسألة؟

○ مصر غير كل الدنيا، ففيها إدانة من جانب كتائب الأيديولوچيا لما هو مسرح تجارى، أو مسرح قطاع خاص، حتى لو كان يقدم مسرحا عظيما، وفيها احتفال بمسرح الحكومة حتى لو كان رديئا أو هابطا.

القطاع الخاص والقطاع العام، طريقتان فى الإنتاج، لا يجب أن نفرق بينهما.. فصلاح عبد الصبور نشر عند مدبولى، ونشر فى هيئة الكتاب.. هل يعنى هذا أن شعره قد تغير من هنا إلى هناك؟!

مسرح القطاع الخاص فى مصر الآن (لأنها حالة فريدة) يصعب أن يقدم مسرحيات جيدة، لأنها تقدم Show، مثل عرض سيرك ليس بالضرورة متعلقا بالدراما.

ومسرح الدولة يتلقى كل الأموال التى خصصتها الدولة لدعم المسرح (لأننا حالة فريدة) على حين فى العالم كله يذهب الدعم لفرق القطاع الخاص، مثلما يذهب لفرق القطاع العام. أما عندنا فما عدا مسرح الدولة ينظر إليه من قبل أجهزة الثقافة الرسمية بوصفه من الأعداء!!

- ٢٠٠١ -

❑ ❑ ❑