

المسرح . . وماذا يقدم ؟

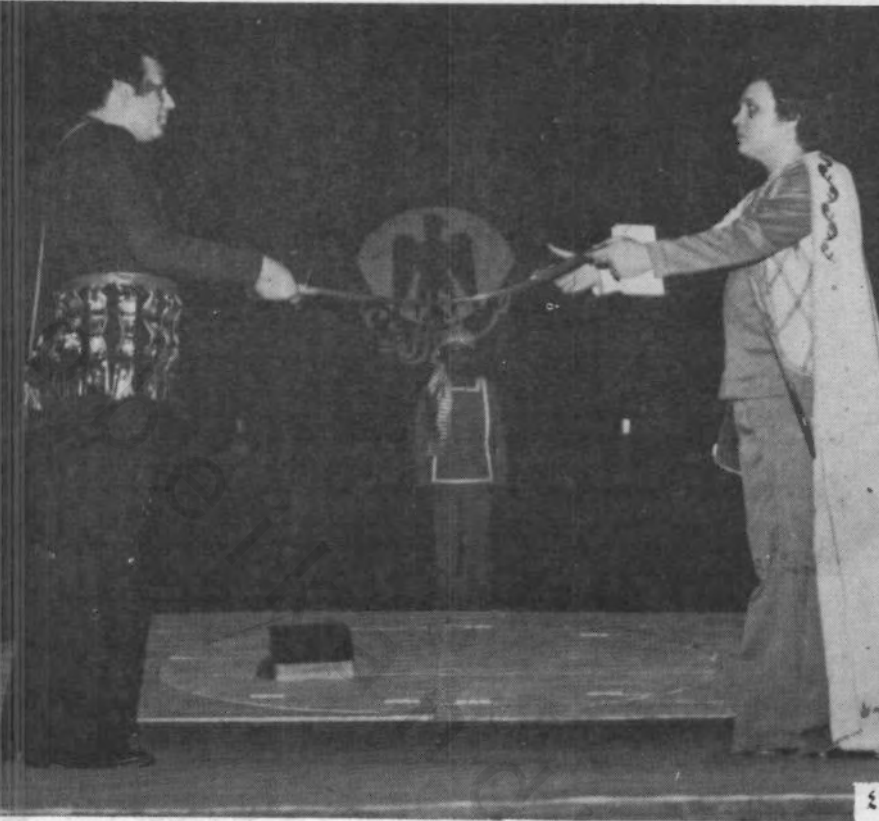
السؤال المطروح بعد السادس من أكتوبر

الحقيقة التي تفرض نفسها على وجداننا الفنى ، بل وعلى وجداننا الثقافى كله - هى أن السادس من أكتوبر لم يكن مجرد تاريخ مادى وكفى ، ولكنه أصبح بعد ذلك تاريخاً روحياً للنفس العربية ، تستطيع عبره أو من خلاله أن تستأنف مسيرتها الحضارية بطول الماضى وعرض الحاضر وعمق التراث ، وأن تبدأ زحفها الطويل فى ضمير عالمنا المعاصر نحو آفاق أرحب وغايات أبعد مدى .

ولم يكن العبور الحزنى الذى أنجزته بسالة المقاتل المصرى سوى علامة رائعة ومروعة على قدرة الإرادة المصرية ، على أن تعبر مخاوفها وتتخطى همومها ، لتطلق طاقاتها فى الخلق والإبداع ، وتنطلق نحو الارتفاع إلى مستوى الأحداث مستلهمة روح أكتوبر المجيد فى شتى نواحي التحرير والتنوير على نحو يجعل من « الأكتوبرية » بحق أصول عقيدة وفلسفة نهضة : عقيدة نابعة من أعماقنا معبرة عن ذواتنا ، ونهضة شاملة وقادرة على الاندفاع بنا نحو مواكبة روح العصر .

وكان من الطبيعى أن يتكشف هذا كله فى سؤالين محوريين ، أو فى سؤال مزدوج : ماذا نعمل ؟ وماذا نقدم ؟

أما الإجابة على السؤال الأول فقد تجسدت فيما فعله كل مواطن شريف وصالح بذل دمه ، وتبرع بجماله ، ولم ييخل بساعة من ليله أو نهاره فى الحفاظ على صلابة الجبهة الداخلية ، وأما الإجابة على السؤال الآخر فقد أُلقيت على عاتق كل كاتب أو أديب أو فنان يتعامل بالكلمة أو بالنعمة أو بفرشاة الألوان .



وربما كانت إجابة المشتغلين بالمسرح أكثر تعقيداً وتركيباً : فالصورة التشكيلية والقصيدة الشعرية واللحن الموسيقي أسرع في التعبير لصدورها عن ذات الفنان وحده ، أما العمل المسرحي فمحصلة جمع عدة فنون مجتمعة ، فضلاً عن أنه أكثر من سواه : الفن الذي لا يتم بالتلقى عن طريق جهاز أو كتاب أو لوحة ، ولكن باللقاء الحى المباشر بين الفنان والجمهور ، فكلية المؤلف فوق شفتى الممثل ، ومن فوقها الماكياج ، ومن حولها الديكور والإضاءة والموسيقى - كل هذا وكثير غيره يحتاج إلى وقت أطول ودراية أعمق من أجل البناء والأداء ، أو من أجل التمثيل والتمثيل .



وبرغم هذا كله استطاعت «هيئة المسرح» أن تجرؤ على الإجابة ، فعدلت من خططها المسرحية ، وعدلت عن مسرحياتها الكوميديّة ، وقدمت فوراً وكعملية إنزال أولى عروضاً من الشعر الحماسي ، والغناء الوطني ، والأداء الساخن فوق المسرح ، وكان في طبيعة هذه العروض العرض التاجع جماهيرياً «مدد . . مدد . . شدى حيلك يا بلد» الذي ولف مخرجه عبد الغفار عودة بين أشعار زكي عمر الشعبية وألحان محمد نوح العصرية محاولاً أن يقدم عرضاً فيه من الفورية بمقدار ما فيه من الصدق والحرارة ، وفيه من التلقائية ما يجعل جمهور الصالة يشارك ممثلي المسرح في

ترديد أناشيد المعركة .

وكرجع صدى لهذا العرض الطليعى - ظهر عرضان آخران : أحدهما بعنوان « في حب مصر » الذى حاول مخرجه الشاب « سامى صلاح » أن يولف بدوره بين بعض الأشعار الحماسية لشاعر العامية سمير عبد الباقى ، وبعض الألحان الوطنية للمطرب الصاعد عدلى فخرى ، وذلك فى نوع من البساطة الموحية والانفعال البالغ التعبير . أما الآخر فبعنوان « هنا القاهرة » ويجمع هو أيضاً من خلال مخرجه عبد الرحمن الشافى بين أشعار عبد العزيز عبد الظاهر وألحان على سعد وغناء سهير طه حسين بين الجودة والجدية ، عبر تلك « البيانات المدنية » التى تحاول أن ترتفع إلى مستوى الأحداث بالتعبير عن وجدان الشعب المشارك فى المعركة .

ولكن هذه النوعية من العروض التى لا نملك سوى « تحيتها » لما فيها من صدق وحرارة ، وشرف التعبير الوجدانى عن المعركة - لا يمكن معاملتها بمقاييس النقد المسرحى : فهى تشكل فى أسعد الأحوال ما يمكن تسميته « بمسرح الشعر » الذى لا يرقى إلى المسرح الشعرى بالضرورة ، وإن أدى إليه بالتطور ، لذلك كان لزماً على « هيئة المسرح » أن تبحث لفرقها عن « خط درامى » يوازى هذا الخط الشعرى فتؤدى دورها المشروع فيما وراء خطوط النار .

وكان توفيقاً أن أعادت تقديم بعض العروض المسرحية التى - وإن لم ترتفع إلى مستوى الشيء الكبير الذى حدث فى أكتوبر - تماشى مع الطقس المعركى العام الذى نعيشه ونعايشه : فمسرحية « الناصر صلاح الدين » التى كتبها محمود شعبان وأخرجها كمال حسين وقدمها « المسرح القومى » تشيد بالمواقف الإيجابية فى سيرة ذلك البطل العربى العظيم الذى قاد الجيوش العربية فى حربها المقدمة ضد الصليبيين الغزاة دفاعاً عن بيت الرب وأرض الأنبياء ، ودفاعاً عن السلام الذى لا يُحتمى إلا

بقوة السلاح .

ومسرحية « أيوب الجديد » التي كتبها يوسف الحطاب وأخرجها كمال حسين أيضاً ، وقدمها « مسرح الطليعة » تأكيداً للقيم الإيجابية في شخصية الإنسان المصري الذي يجمع بين الصبر والثورة ، فهو صابر عن إيمان بنيله الجارى وشمسه المشرقة وأرضه الخضراء ، وبأن من أراد بلاده بسوء قصمه الله ، ولكن إذا اشتد به الظلم وحاصره الظلام نفذ الصبر وكانت الثورة ، تماماً كما حدث في الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ ، وفي الثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ ، ثم في ثورة التصحيح المجيدة في ١٥ مايو ١٩٧١ .

ومسرحية « الغول » التي كتبها بيتر فايس وصاغها شعراً فؤاد حداد وأخرجها أحمد زكي ليعيد تقديمها « مسرح الطليعة » - تندد بالاستعمار البرتغالي في أنجولا ، وتناشد القوى الشريفة والمناضلة أن تهب للدفاع عن الشعوب النامية التي تحت تأثير الاستعمار ، والمنسحقة تحت عجالات الاستغلال .

أقول : إن إعادة الهيئة تقديم مثل هذه العروض المسرحية كان توفيقاً واضحاً في ملء الفراغ المسرحي الذي لم تقو عليه عروض الشعر والغناء ، فيما أسميناه « بمسرح الشعر » ، ومع ذلك فقد ظل قائماً السؤال المطروح فوق المسرح ، وهو : ماذا يقدم ؟ وصحيح أن كثيراً من النصوص المسرحية الجديدة قدمت للجان القراءة ، ولكن الصحيح أيضاً أن أكثر هذه النصوص لم يكن فيها من العمق الفني بمقدار ما فيها من الصدق الوطني ، ولذلك كانت في معظمها نصوصاً دون المستوى : دون مستوى الفكر والفن ، ودون مستوى الحدث العبوري الكبير ، والاستثناء هنا بطبيعة الحال لمسرحية « حدث في أكتوبر » التي كتبها الشاب إسماعيل العادلي وأخرجها كرم مطاوع ، ليقدمها المسرح القومي ، فهي مسرحية تجمع بين طرافة

الفكرة وبساطة العرض ومباشرة الحوار ، وإن جمعت بلا مبرر بين مقاطع شعرية ونثرية من مسرحيات أخرى مثل « وطني عكا » و « ثار الله » .

وهنا يبرز هذا السؤال إجابة على السؤال المطروح : لماذا لا تقدم فرق الهيئة بعض مسرحيات « الريبورتوار » التي تتلاءم شكلاً وتماشى مضموناً وطقساً المعركة ؟ إن من المسرحيات القديمة ما يمكن أن ترتفع حرارته إلى تلك الدرجة التي نعيشها حتى هذه الأيام ، بل كان بعضها يحق استعجالاً ليوم السادس من أكتوبر ، فضلاً عن قيمتها الأدبية والفنية كلمعات ضوء باهر على ستار مسرحنا المعاصر ، وليس أدل على ذلك من مسرحيات مثل « ثار الله » و « أناسة الحلاج » و « بلدى يابلدى » بما تنطوي عليه من إشادة بالجهاد الديني في سبيل العقيدة والحق والحرية . كذلك مسرحيات مثل « الفتى مهران » و « سليمان الحلبي » و « ليلة مصرع جيفارا » التي تهيب بالقوى الوطنية الشريفة والمناضلة أن تقف في مواجهة كل قوى القهر والبغي والطغيان ! هذا فضلاً عن مجموعة المسرحيات التي تتخذ من القضية الفلسطينية موضوعاً رئيسياً لها ، مثل « النار والزيتون » و « شمشون ودليلة » ومسرحية « السؤال » .

فإذا تركنا هذا كله على المستوى المحلي فلن نعدم على المستوى العالمي تلك المسرحيات التي كتبها أصحابها في مواقف مماثلة لتلك التي يقفها كتابنا في هذه الأيام : فثلاً مسرحية « الذباب » التي كتبها سارتر و « العادلون » لألبير كامى ، كانتا قبلتين زمنيتين في وجه الاحتلال النازي لفرنسا ، وكانت مسرحية « المحراث والنجوم » التي كتبها أو. كيزي ومسرحية « الرهينة » لبراندان بيهان كانتا صيحتين ناريتين من أجل تحرير أيرلندا ، وقس على ذلك مسرحيات « أفول القمر » لجون وشتابنك و « الأم شجاعة » لبرتولد بريخت ، و « جان دارك » لبرنارد شو ،

و«موسيقى مستر شارلى» لجيمس بولدوين ، فضلاً عن مسرحية «تاجر البندقية»
لشيكسبير ، أو «الجنة المحاصرة» لكاتب ياسين .

فهذه وغيرها مسرحيات محلية وعالمية تتلاءم هى وظروف المعركة التى نعيشها
ونعاشها حتى الآن : بعضها سبق تقديمه ، ويمكن إعادة تقديمه من جديد ،
وبعضها الآخر يمكن إنتاجه إنتاجاً جديداً . وهنا يمكن هيئة المسرح أن تعود مرة
أخرى إلى التنظيمات الإدارية التى كانت قد أعلنت عنها قبل السادس من أكتوبر ،
وبخاصة ما يتعلق منها بالنوعية المحددة لكل مسرح : حيث يقتصر «المسرح القومى»
على تقديم الكلاسيكيات ، ويقدم «المسرح الحديث» المحليات ، أما «مسرح
الطليلة» فيقدم التجريبى من المسرحيات المحلية والعالمية .

فإذا تركنا «هيئة المسرح» التى استطاعت بوعى معركى فورى وأصيل أن
تتجاوب إلى حد كبير والأحداث ، وأن تعيد تنظيم صفوفها بما يشبه المجهود
المسرحى الذى يتناغم هو والمجهود الحربى ، ولو على مستوى الجبهة الداخلية ، فضلاً
عن فتح مسارحها بالمجان أمام الجمهور ، ثم بمبالغ رمزية تخصص لأغراض
المعركة ، وانتقلنا إلى الوجه الآخر للمسرح ، وهو ما يعرف بمسارح القطاع الخاص
أو «المسرح التجارى» - طالعنا صورة مغايرة كل المغايرة ، أقل ما يقال فيها : إنها
بمذهب التعبير «صورة مقلوبة» أو بصريح العبارة «صورة غير مشرفة» : فقد
تركت هذه الفرق لضمائرها الوطنية دون إلزام رقابى أو قرار إدارى ، فرددت بادئ
الأمر بين إغلاق مسارحها أو استمرار فتحها للجمهور ، ولكن صوت المعركة
الأعلى ، ووعى الجمهور الأقوى اضطر هذه الفرق اضطراراً إلى إيقاف عرض هذه
النوعية من المسرحيات التى برغم ماينها من تفاوت فنى - فإنها جميعاً من نوع
«الفارص» أو المسرح الهزلى الذى يعمل على جذب الجمهور أو طبقة بعينها من

المجتمع بتزجية فراغه ، ودغدغة مشاعره ، بل أكاد أقول : وإثارة غرائزه عن طريق الرقصات الاستعراضية والأفيئات الكوميدية واللوازم الفكاهية المعينة التي يقوم بها بعض نجوم الكوميديا المعروفين ، والتي تجعل « هذا الجمهور » يتفرج عليها أكثر من فرجته على المسرحية ذاتها .

غير أنه مع وقف إطلاق النار وبرغم استمرار المعركة عادت هذه الفرق إلى تقديم مسرحياتها من جديد ، وهى المسرحيات التي لم تعد ترتبط بحركة المسرح العامة ، ولا بوعى المجتمع ذاته ، ولا بروح أكتوبر المجيد التي تيبب بنا جميعاً أن نأخذ « بجدية » جميع أمورنا في الحياة والفن ، وأين هذه « الروح » من مسرحية مثل « مدرسة المشاغبين » التي قدمتها فرقة الفنانين المتحدين ، وثانية مثل « هاللو دولي » التي قدمتها فرقة الكوميدي المصرية ، وأخيرة مثل « افتح يا سمسم » التي قدمتها فرقة عمر الحيام المسرحية ، وكلها إفراز فني مريض للتناقضات الاجتماعية المرحلة والجراحات الأخلاقية الطارئة التي طفحت فوق سطح حياتنا العامة فيما بعد النكسة وفيما قبل النصر .

وصحيح أن هذه الفرق أقدمت على بعض « التغطيات » المادية والفنية كجواز مرور إلى الجمهور تحت دخان المعركة من قبيل تخصيص يوم من إيراداتها الأسبوعية للمجهود الحربي ، وإضافة « نشيد ختامى » يشيد بالنصر كما حدث في المسرحية الهزلية « أجمل لقاء في العالم » التي قدمتها فرقة أمين الهندي المسرحية ، ولكن هذه التغطية المكشوفة لا تتفق مع البعث الكبير الذي يعيشه أبناء هذا الجيل ، والذي ينبغي أن يكون « نقطة ارتكاز » لكل ما هو جاد وأصيل ، ومن ثم « نقطة انطلاق » نحو كل ما هو أصدق وأعمق في حياتنا العامة .

وهنا لا غلثك إلا أن نقف وقفة قصيرة ملؤها التحية لمسرح الفنانة « نحية

كاريوكا» التي أثبت بإيقافها لعرض مسرحية « نيام . . . نيام » وبحثها عن النعمة المسرحية الصحيحة فيما بعد السادس من أكتوبر - أن « مسرح الشوك » الذي كانت تقدمه بكل ما ينطوي عليه من نقد وسخرية ولذع اجتماعي لم يكن ركوباً : لموجة أو اتجاراً بمرحلة وإنما كان في صحيحه محاولة ممرورة لإصلاح بعض النواقص المريرة ! .

ولكن هل معنى هذا أننا نطالب هذه الفرق بإغلاق مسارحها طالما أن ماتقدمه من كوميديات أو حتى هزليات لا يتفق مع روح المعركة ؟
كلا بطبيعة الحال ، فإن هذه الفرق بما لديها من إمكانات مادية ، وتمكنات بشرية - تستطيع أن تستثمر هذا كله فيما هو أرفع بالنسبة لحركة المسرح العامة ، وأنفع بالنسبة لحركة المجتمع ذاته : فالمسرح الجاد لا يعنى فحسب الشعارات الرنانة والخطب المدوية والعبارات التقريرية المباشرة ؛ وإنما الكوميديا أيضاً يمكن أن تكون فناً جاداً إذا شاركت في توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية في فترة معينة من فترات تحول المجتمع ؛ بل إن « الفارس » نفسه بما ينطوي عليه من قدرة هائلة على الإضحاك ، سواء عن طريق النكت اللفظية أو المقالب الهزلية أو المواقف المتشابهة - يستطيع أن يؤدي الدور نفسه ولكن إذا أحسن توظيفه واستثماره .
فالقضية في عمومها هي قضية « الجدية » و « اللاجدية » ، وهذا هو الحد الفاصل بين ما قبل وما بعد السادس من أكتوبر ، ما قبل وما بعد العبور .
ولعل أكبر محاضرة تلقيناها من روح ذلك اليوم المجيد - هي أن نكون جادين في كل شيء : جادين في حياتنا وفي فنوننا ، جادين في جدنا ، وجادين حتى في حالات الضحك !

نقول إن القضية فيما يتعلق بالمسرح : وماذا يقدم بعد السادس من أكتوبر هي

في عمومها قضية الجدية واللاجدية : بمعنى أن الدرس الأكبر الذي نتعلمه من ملحمة ذلك اليوم المجيد هو أن نكون جادين في فنوننا بمقدار مانحن جادون في حياتنا ، وأن تمتد هذه الجدية بحيث تسرى في كيان كل فن من الفنون ، وبخاصة فنون « المشاركة » التي هي أكثر من فنون « التلقى » تحملاً للمسئولية باعتبار تأثيرها الفوري والمباشر في وجدان الجمهور ، وتأثيرها الحى والسريع بالواقع النابض فوق أمواج الحياة .

والمرشح في طليعة غيره من فنون المشاركة التي لا تتم بالتلقى عن طريق جهاز كما في الموسيقى ، أو آلة كما في السينما ، أو « لوحة » كما في الفن التشكيلي ، أو كتاب كما في القصيدة ، أو الرواية أو القصة القصيرة - أكثرها تأثيراً وتأثيراً . فعلاً وانفعلاً . . استجابة وإجابة على كل ما هو مطروح في ضمير الجمهور ، فالكلمة فوق شفتى الممثل . . ومن فوقها الماكياج ، ومن ورائها الديكور ، ومن حولها الموسيقى والإضاءة - كل هذا وكثير غيره تجسيد حى للواقع الخارجى ، وإضاءة بالرؤيا البصرية والرؤية البصرية لجميع جوانب هذا الواقع .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر - كان المسرح طرفاً في الحوار الدائر مع الواقع يصوره بمقدار ما يطرده ، ويتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، فثمة سببية متبادلة بين المسرح والواقع . . كلاهما سبب ونتيجة في آن واحد : سبب فيما يحدث ونتيجة لما يقع . . وهذا ما عبر عنه الشاعر المسرحى العظيم لوركا بقوله : (المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، وتراجيديا هذا الشعب ، واللون الأسمى لأفقه وفكره - مسرح محتضر إن لم يكن قد مات !) .

وقد يبدو هذا كله صحيحاً فيما يتعلق بالمسرح التراجيدى ، أو ما اصطلح على تسميته بالمسرح الجاد ، بحيث يبرز السؤال أو التساؤل عن المسرح الكوميدى . .

وهل ينبغي أن يكون جادا هو الآخر ؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف تتفق الجدبة مع الكوميديا ، أو الموضوع الجاد في القلب الضاحك ؟

الواقع أن المسرح - تراجيدياً كان أو كوميدياً - هو بالضرورة فن جاد . فالدراما بأصولها الفنية وقواعدها الأساسية هي الدراما ، سواء اتخذت بعد ذلك القلب التراجيدي أو القلب الكوميدي ، لأنه إذا كانت الدراما بحسب تعريف أرسطو « محاكاة لفعل إنسان » - فإن هذا الفعل قد يكون مثيراً للخوف والشفقة ، أو مثيراً للبهجة والمرح ، وبذلك تصبح الكوميديا باعتبارها أحد الجنسين الرئيسيين في الدراما ، وبحسب تعريف الدكتور جونسون « عرض مسرحي للحياة الإنسانية بغية إحداث هزة الفرح . . في نفس المتفرج » والفرح الذي يقصده الدكتور جونسون ليس هو الفرح الساذج أو الفرح الأبله الذي يؤدي إلى الضحك لمجرد الضحك ، وإنما هو الفرح العميق أو الفرح الواعي الذي يقوم على إدراك التناقض بين ظاهرتين أو عدم التوافق مع المجتمع ، وعلى ذلك يصبح الضحك وظيفة اجتماعية لا يمكن فصلها عن خدمة المجتمع ، أو عزلها عن مآثر الموضوعات الأخلاقية . وحتى الدعوة التي نادى بأن يكون الفن للفن نشأت أصلاً للحكم على الأشياء بالجمال أو بالقبح ، لا بالصحة أو بالخطأ ، وليس هذا معناه أنها ما دامت لا تؤمن إلا بفنية الفن فهي متحللة من القيم الأخلاقية . . متحررة من احترام سلوكيات المجتمع .

ومراجعة ولو عابرة لتطور الكوميديا من القديم إلى المعاصر ، من الكوميديا التقليدية عند أريستوفان الإغريقي وميناندر الروماني إلى كوميديا عصر النهضة عند شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي ثم الكوميديا الحديثة عند شريدان وأوسكار وايلد وبرنارد شو فضلا عن الكوميديا المعاصرة عند بيكيت وبريشت ، وعند

بيراند للووديرنمات وعند جورج كولمان وجون ليتلود - نخرج منها بحقيقة على جانب كبير من الأهمية هي أن هؤلاء جميعاً كما يقول الدكتور على الراعى فى كتابه « فنون الكوميديا » استطاعوا فى كوميدياتهم أن يزواجوا بين المتعة والفكر، وأن يربطوا الفكر بالفكاهة، والشخصية بالإضحاك والحدث بالنقد الاجتماعى .. وأن يصلوا عبر المهرج والمفكر والشاعر جميعاً ومن واقع العرض الكوميدي الناجع إلى وجدان الجماهير. وهذا معناه بعبارة أخرى أن الكوميديا يمكن أن تكون فناً جاداً أو هى بالضرورة كذلك طالما استهدفت المشاركة الإيجابية الفعالة فى إيضاح الرؤى الاجتماعية والسياسية، بل والاقتصادية فى فترة بعينها من فترات تطور المجتمع: فالكوميديا بقدرتها الهائلة على الإضحاك والإمتاع وجذب الجمهور واقترباها من مزاج « الكم » الغفير من أبناء الشعب سواء عن طريق النكتة اللفظية أو المقلب الهزلية أو المواقف الحرجة، فضلاً عن استخدامها لفنون الشعب المرتجلة مثل فن المهرج أو فنون الكبارية أو مثل فنون السامر والأراجوز وخيال الظل - بفضل هذا كله وكثير غيره تستطيع إن هى استثمرت استثماراً جاداً، ووظفت توظيفاً جيداً - أن تكون سلاحاً لمقاومة العدو سلباً أو إيجاباً وعن طريق التنوير أو عن طريق التحرير. وفى تاريخنا الكوميدي لم تنزل الكوميديا تماماً عن واقع المجتمع وقضايا الشعب، بل استطاعت إلى حد كبير أن تكون وقوداً فنياً فى معاركه ضد الاستغلال الإقطاعى والرأسمالى، وضد الاحتلال بشتى صوره، ولم ينقطع تيار المشاركة الكوميدي منذ النماذج الناضجة التى قدمها ابن دانيال حتى المحاولات الناجحة التى أقدم عليها يعقوب صنوع إلى أن جاء أبو الكوميديا الحديثة نجيب الريحانى ليقدم أكبر عدد من الكوميديات الشعبية التى تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة.

ولكن كوميديا الریحانی بمقدار ما كان لها من تأثيرها الإيجابي في حركتنا المسرحية العامة - كان لها أثرها السلبي على ما تلاها من مراحل : فهو بعدم قدرته على كتابة مسرحيات مبتكرة ، واعتماده على التخصير عن مسرح البوليفار الفرنسي ، ووقوفه عند عتبة النقد الاجتماعي دون أن يصعد إلى سطح الموقف الثوري - ترك بصماته على كل من جاءوا بعده . . بمواهب أقل وقصور أكبر، مما أدى إلى ظهور موجة المسرح التجاري التي تفرق مسرحنا الكوميدي حتى الآن .

وكنا نتوقع للحركة الكوميديية في المسرح بعد وفاة الریحانی أن تتجاوز هذه « المرحلة الریحانية » إلى مرحلة أخرى يتم فيها الجمع بين الأصالة والمعاصرة خروجاً بفننا الكوميدي من نطاق التقليد إلى آفاق التجديد ، بحثاً عن المؤلف الكوميدي المصري الأصيل ، وتعرفاً على ملامح الكوميديا الشعبية على الأصالة ، ولكن الأصوات الكوميديية التي حاولت ذلك من أمثال نعمان عاشور ، ولطفی الخولي ، ويوسف إدريس ، والفريد فرج ، وعلى سالم - لم تستطع أن تتجاوز الجمهور المحدود إلى الجمهور العريض ، أو أن تنتقل من كوميديا البورجوازيين إلى كوميديا الشعب ، ظلت مقصورة على مخاطبة الفئة دون الكل ، أو الطبقة دون المجتمع . وعاد المسرح الكوميدي بوجهه التجاري ليهوى في المرحلة الریحانية دون أن يتجاوزها إلى مرحلة أخرى أعمق أثراً وأبعد مدى ، وربما قيل إن ثنائي « الریحانی - ميمي شكيب » هو نفسه ثنائي « المهندس - شويكار » الطابع نفسه والإطار نفسه مع استبدال التخصير عن الفودفيل الفرنسي بالتخصير عن الفودفيل الأمريكي ، بل بالتخصير عن الأفلام الأمريكية بالذات التي لا علاقة لها بالبناء الدرامي في المسرح . ولقد نفشت هذه الظاهرة بالذات في سنوات النكسة حتى حجبت المؤلف الكوميدي الجاد ، وجرفت في تيارها كل القوى الإبداعية في مجال الأداء

الكوميدي مثل عبد المنعم مدبولي ، وأمين الهندي ، ومحمد رضا ، ومحمد عوض ، وأبو بكر عزت ، وبدر الدين مجموع فضلاً عن جيل المضحكين من الشبان ، عادل إمام ، وسعيد صالح ، وجورج سيدهم ، وسهير غانم ، ومحمد صبحي ، ووحيد سيف ، وصالح السعدني ، وعبد السلام محمد ، وسيد زيان ، ولم يعد المسرح الكوميدي في عمومته سوى مسرح النكت اللفظية الفارغة ، والمواقف الكوميديّة الهزيلة ، والمفارقات السطحية الساذجة ، بالإضافة إلى إقحام الرقصات الاستعراضية والموسيقى الغنائية بلا مبرر سوى اجتذاب أكبر «كم» من الجمهور . ولم يقف خطر هذه الظاهرة وخطورتها عند المياه الإقليمية لما اصططح على تسميته «بالمسرح التجاري» الذي حدد هدفه بالكسب المادي ، وحدد وظيفته بالإضحاك من أجل الإضحاك ، ولكن عدوى هذا المسرح نفشت في المسرح الرسمي للدولة ، فظهرت على فرق الهيئة العامة للمسرح أعراض هذا الوباء الكوميدي أو اللاكوميدي بصحيح التعبير ، وهو ما تجلّى واضحاً في سلسلة المسرحيات المصصرة التي قدمها المسرح القومي والمسرح الحديث .

حدث هذا كله قبل السادس من أكتوبر ، وتجلّى واضحاً في سنوات النكسة أو الهزيمة ، ولكن الحدث العبوري الرائع والمروع معاً ، الذي كشف عن الإرادة المصرية في جوهرها وأصالتها وقدرتها على أن تعبر مخاوفها وتجتاز همومها وتنطلق نحو تصحيح موازين القوى في ملحمة الإنسان المصري المعاصر ، ذلك الحدث المجيد الذي كان بحق «نقطة ارتكاز» لتأصيل كل شيء في حياتنا العامة ، ينبغي كذلك أن يكون «نقطة انطلاق» لبناء إنساننا الحضاري الجديد ، بحيث يقف على خط عرض واحد مع كل الدول المتقدمة في هذا العصر .

وكثيرة هي الآفاق التي يمكن يوم العبور المجيد أن يفتحها لا أمام حيواتنا

فحسب ، بل وأيضاً أمام فنوننا ، فإذا كنا قد عبرنا بعد السادس من أكتوبر إلى أنفسنا ، وإلى ذواتنا الأصلية محاولين أن نفجر فيها كل طاقاتها الدفين على الخلق والإبداع ، وهو ما تجلى واضحاً في الإرهاصات الأولى لما يمكن تسميته بمسرح العبور ، وإذا كنا قد تكلمنا عن آفاق العبور : شمالاً إلى حيث « المسرح العالمى » نستجلب منه أفضل ما فيه دعوة للمقاومة ودعاية للحرية ودعاء للنصر ، ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور شرقاً وغرباً إلى حيث « المسرح العربى » الذى استطاعت المعركة أن تضخ مشاعره ، وتنضج أفكاره ، فتستخرج كل ما فى آباره من قدرة على العطاء - ففى وسعنا أن نتكلم عن أفق جديد للعبور جنوباً إلى حيث « المسرح الأفريقى » الذى وقفت شعوبه إلى جوارنا وقفة فيها صلابة أشجار الغابة ، وهدير مياه الشلال ، وأصالة الإيمان بالأسلاف والتناغم مع الطبيعة .

فالزوجة بعد العروبة والعالمية أفق جديد يستطيع أن يعبر إليه مسرحنا المعاصر ، ليتعرف على ملامح -جديدة لمعنى الدراما ، ورؤية مغايرة لكيف العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، فضلاً عن النظرة المختلفة للتشخيص أو التعبير ، وعلى الوجه الآخر للفرجة أو المشاهدة .

فالدراما الأفريقية على العكس تماماً من الدراما الأوروبية عمادها الجماعة وليس الفرد ، وهى تقوم على الرمز لا على الحوار . . ومن العبث أن نبحث فيها عن شخصيات تنمو وتتطور ، أو عن حدث يبدأ ويتوسط ويصل إلى الذروة . فالرمزية هى عماد التعبير الدرامى الأفريقى ، وإن اختلفت أشكالها من طائفة اجتماعية إلى أخرى . وهى جميعاً تستخدم الأقنعة لإبراز المعنى الدرامى ، من خلال لغة راسخة لمعنى كل قناع . . فأقنعة المناسبات القومية غير أقنعة الأعياد ، غير أقنعة القتال أو الإعداد للحرب ، ذلك لأن القناع هو صوت الجماعة . وليس الفرد بذاته ممثلاً

لجماعته ، وإنما الرمز هو الذى يمثل القيمة الاجتماعية المعينة التى تصبح بدورها قيمة مجردة ، ومن خلال القناع يستطيع الإنسان أن يخاطب الأسلاف ، ليستخيرهم فى دينه ودنياه .

والرقصات مثل الأقنعة لها أيضاً دلالتها الرمزية التى تنتقل من خلال أنماط متعددة الإيقاعات لحركة الجسم ، وكذلك تتخذ أشكالاً متنوعة ، وتثير انفعالات بعينها يحددها التراث الثقافى لدى الجماعة ، سواء فى مواقف القتال والحرب ، أو فى الأعياد والاحتفالات القومية ، أو فى المناسبات التى تستوجب طرد الأرواح الشريرة والعودة إلى مناجاة الأسلاف .

وعلى ذلك فالرقصة الأفريقية ليست مجرد رقصة بالمعنى البسيط العادى الذى قد يتبادر إلى الذهن السياحى ، ولكنها فى الواقع نوع من أنواع الدراما التصويرية تتخذ من الموسيقى خلفية لها ، على اعتبار أن الموسيقى الأفريقية بتركيبها الإيقاعى موسيقى تمثيلية تتجه إلى الدراما ، على العكس من الموسيقى الأوربية التى تتجه بتركيبها السيمفونى إلى الأذن أو الاستماع .

ومن هنا لم تكن « الدراما - الراقصة » بأساليبها الرمزية المتنوعة تصويراً للمآزق الفردية ، بل تعبيراً عن الروح الجماعية للمجتمع ، فهى تمثل صراع الجماعة للقوى الشريرة فى حالات الموت والحرب ، أو الابتهاج بالأرواح الخيرة فى حالات النشوة والانتصار .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدراما الأفريقية بأساليبها المختلفة من أقنعة ورقصات وموسيقى إنما هى استجابة للفرض الاجتماعى من الدراما ، على العكس من الدراما الفردية كما فى درامات سوفوكليس أو شكسبير أو موليير ، ولما كانت الرمزية هى طابع التعبير الدرامى الأفريقى كان التنوع الكبير فى اللغة الرمزية التى

يتخذها هذا التعبير ، وربما كان هذا هو ما قصده الكاتب باكارى تراوورى في كتابه عن « المسرح الزنجى الأفريقى » من أن المسرح بالذات فى القارة السوداء : « مظهر من مظاهر التألف والميل إلى الاجتماع » ، بمعنى أنه يخاطب جمهوراً من نوع مغاير لجمهور المسرح الأوربى ، جمهوراً التزم هو نفسه بالدراما واشترك فيها ، ومن ثم فهو جمهور واحد لا يتغير !

وتفسير ذلك نقدياً أننا فى تناولنا للمسرح الأفريقى لا ينبغي أن ندخل فى اعتبارنا موضوع المسرحيات ، أو المفهوم الدرامى عند كتاب هذا المسرح فحسب ، وإنما علينا أيضاً أن نتناوله من خلال ما يستعان به فى أى عرض مسرحى تقليدياً كان أو عصرياً مادام الغرض من هذا العرض هو تحقيق قيمته الاجتماعية ، والتأثير فى جمهور يتكون من « المشاركين » أكثر مما يتكون من « المتفرجين » : أى أن « دراما المشاركة » وليست « دراما الفرجة » ومسرح « التلاقى » وليس مسرح « التلقى » - هو أهم ما يميز المسرح الزنجى الأفريقى ، وهو من هذا المنطلق يعكس الحاجة إلى التقارب والاتصال بين الطبقات الاجتماعية ، كما يمثل صورة علمية نابضة لرغبة المجتمع فى أن يثبت وجوده ، أو أن يقوم بعمل حاسم يدعم به هذا الوجود . وتأسيساً على ذلك كان من حق هذا المسرح كما يقول الشاعر الكبير ليوبولد سنجور « أن يسجل اسمه فى نضال أفريقيا السوداء من أجل الحرية والاستقلال حتى يظل وثيق الصلة بالشعب ، يعكس شواغله واهتماماته ، ويفذى آماله وأحلامه » . والحقيقة أننا إذا نظرنا إلى الدراما الإغريقية القديمة ، وإلى الدراما فى العصور الوسطى ، ثم عدنا ونظرنا إلى الدراما الإليزابيثية فضلاً عن أعمال شكسبير وموليير ولوب دى فيجا - وجدنا أن الاهتمام بروح الجماعة هو الطابع الذى يميز المسرح الأفريقى ، والذى لا يجعلنا نستطيع أن نفصل فيه بين « الأدوار الجماعية » وبين

الأدوار التي يتم تمثيلها على خشبة المسرح .

وهذا ما نراه بشكل واضح في المسرحيات الثلاث التي كتبها الشاعر الزنجي إيميه سيزير ، وهي مسرحيات « العاصفة » و « الملك كريستوف » و « فصل في الكونغو » والتي حاول فيها أن يمجّد فكرة الدراما الزنجية بدعوى أنه إذا كانت « الزنجية » ميراثاً وليست حضارة فعلى الزوج أن يستبقوا هذا الميراث ، وعليهم في ذات الوقت أن يحولوه إلى حضارة ، لها معناها وقيمتها وسط الحضارات الأخرى ، فالإنسان على حد تعبيره « الذي لا يملك أن يغير جلده ، لا أقل من أن يمنحه البريق والحياة »

ومن واقع الاستجابة لهذا التحدى الحضارى تحولت مسرحياته إلى صرخات وطلقات تتحدث بصوت الجميع من أجل الجميع ، وتحرك يحمّد الكل من أجل الكل ، وتردد فيها كلمات من قبيل - الصلابة . الصمود . التحدى . الانتقام - وتحاول في هدفها الاجتماعى أن تعبر المسافة من مضاجعة الاستعمار إلى مواكبة الحضارة !

وربما كانت هذه الروح الجديدة لدى سيزير على أحد طرفي « فكرة الزنوجة » ولدى سنجور على الطرف الآخر ، برغم ما بين الطرفين من سمات مشتركة هي التي جعلت الكاتب الفرنسى جان بول سارتر يقول في مقدمته لكتاب « أورفيوس الأسود » إذا كانت الظروف التاريخية في كل عصر من العصور تختار أمة أو جنساً أو طبقة لكي تحمل الشعلة من جديد - فإن « الشعوب السوداء مقدر لها أن تطلق الصبغة الزنجية العظمى التي سوف تترزع لها أسس العالم » .

ومطالعة ولو عابرة لبعض معطيات المسرح الزنجي أو الدراما الأفريقية - تقف منها على هذه الملامح وتلك السمات . بعضها على حدة وأحياناً كلها مرة واحدة :

ف مسرحية مثل : « إيقاع العنف » التي كتبها لويس نكوسي تدور حول صراع القيم في الجنوب الأفريقي ، وموقف الأفريق المعاصر من تراث الأسلاف وحضارة العصر ، وكثيراً ما تعقد المقارنة بين هذه المسرحية وبين مسرحية جون أردن الشهيرة « رقصة الشاويش ماسجريف » لما تنطويان عليه من عنف في الفكر ، وغضب في المضمون ، وسخط في الحوار .

ومسرحية مثل « أغنية الماعز » التي ألفها الكاتب النيجيري جون بيير كلارك تعتمد على الفولكلور الشعبي في نيجيريا ، وتدافع عن القيم الأفريقية الأصيلة ، وترى في تنميتها وتطويرها ثراء للتراث الإنساني .

أما مسرحيات الكاتبة الغانية فو أسوزر لاند وأهمها . . « أوداساني » و « التجديف » و « زواج أنافسيوا » فتدور من ناحية الشكل حول تأصيل الدراما الأفريقية وتطويرها في ذات الوقت إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، أما من ناحية المضمون فتدور حول العادات والتقاليد الاجتماعية في المجتمع الغاني برؤية تعليمية لاتخلو من معنى التحرر ، ولا تعدم روح الانطلاق .

وكذلك الكاتب الغاني هنري أوفوري صاحب مسرحية « المجتمع الأدنى » التي تدور حول صراع الإنسان المثقف ضد كل قوى التخلف والرجعية ، ومحاولة التوفيق بين التقليد والتجديد سواء في الفن أو في الحياة .

وهناك كتاب دراميون غير هؤلاء من أمثال الكاتب النيجيري جابريل أوكارا ، والنيجيري الآخر جيمس هنشو ثم الشاعر المسرحي مازيس كونيبي من جنوب أفريقيا ، فضلاً عن الكاتب الأفريقي جابريل كوزان ، وكلهم يحاولون أن يعالجوا مشكلة التحرر في المسرح الأفريقي ، بحيث تكون الدراما الأفريقية في آخر الأمر دراما تحريرية تستهدف استرداد الشخصية الأفريقية الأصيلة ، دونما انعزال عن

مواكبة التطور الحضارى .

وتلك هى المعادلة الصعبة التى تواجه لا كتاب المسرح الأفريقى وحده ، بل كل كتاب المسرح فى عالمنا الثالث كله ، حتى يستطيع أن يخرج من آبار عزله واستغلاله ، كى يحمل الشعلة من جديد ، وكى يطلق تلك الصبغة التى سوف تزعزع لها أسس العالم .

أكثر من أفق إذن من آفاق العبور استطاع يوم السادس من أكتوبر أن يفتحه لا أمام حياتنا العامة وكفى ، بل وأمام حياتنا الفنية بخاصة ، وربما حياتنا المسرحية بوجه أخص ، وما كان العبور المعركى الذى حققه ذلك اليوم المجيد سوى فاتحة الطريق أمام آفاق من العبور الحضارى ، وبلورة لصراعنا لا مع دول العصر ، ولكن مع حضارة العصر ذاته ، فإلى أى مدى نستطيع أن نقف مع هذه الدول على خط عرض واحد ، ونحت مظلة حضارية واحدة ؟ وإلى أى حد نستطيع أن ننطلق من ذواتنا الأصيلة غير منقطعين عن أبدع وأروع ما فى تراثنا ، وغير معزولين عن قضايا المجتمع وروح العصر ؟

هذان هما السؤالان المحوريان اللذان تشكل الإجابة عليهما نوعاً من « التعبير » عن وجهى « العبور » و « التعمير » أعنى العبور الحرى الذى انتصرنا به على أنفسنا وعلى العدو ، والتعمير الحضارى الذى نجد فيه حاضرتنا ونوجده على خريطة العصر .

وإذا كنا فى مجال التعبير المسرحى قد تكلمنا عن آفاق العبور « شاملاً » إلى حيث « المسرح العالمى » نستجلب منه أشرف ما فيه من مسرحيات إشادة بالحرية ، ومناشدة لضمير الإنسان ، وتشيداً لكل قيم الحق والعدل والسلام ، واستشهدنا على ذلك بسارتر وكامى من الوجوديين الفرنسيين ، وأوكيزى ويهان من الثوريين

الآيرلنديين ، وجون أوزبورن وبيتربروك من الساخطين الإنجليز ، وبيتر فايس وجونتر جراس من التسجيليين الألمان ، فضلاً عن جيمس بولدوين من الكتاب الزوج في أمريكا .

ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور « شرقاً » إلى حيث « المسرح العربي » نتكامل معه فنياً وفكرياً وعلى المستوى الحياتي ، وباليد التي تعمر نعيم معاً ، كما باليد التي تحارب حاربنا معاً ، تحقيقاً لوحدة الطقس الفني مثلما تحققت وحدة الوقود الحري ، وضرينا بذلك مثلاً بأعمال السوريين مصطفى الحلاج وعلى عقله عرسان وسعد الله ونوس ، وأعمال العراقيين يوسف العاني ، وجليل القيسي ، وعادل كاظم ، وأعمال اللبنانيين أنطون معلوف وعصام محفوظ وبلال خوري فضلاً عن أعمال المناضلين الفلسطينيين معين بسيسو وسميح القاسم وهارون هاشم رشيد .

ثم تكلمنا بعد الشمال والشرق عن آفاق العبور « جنوباً » إلى حيث « المسرح الأفريقي » نتعرف فيه على صيغة مغايرة للدراما ، تخالف الدراما الإغريقية أو الأوروبية شكلاً ومضموناً ومعماراً ، تلك هي « الدراما الزنجية » التي تعتمد على الجماعة لا على الفرد ، وتقوم على الرمز لا على الجوار ، وتستجيب لنداء الأسلاف بمقدار ما تنصت لصوت الطبيعة كي تشكل في النهاية « دراما المشاركة » لا « دراما الفرقة » ومسرح « التلاقى » ، بدلاً من مسرح « التلقى » وهو ما نراه بوضوح واضح في درامات الكاتب النيجيري جون بيبير كلارك والكاتب الغاني هنري أونوري وكتاب جنوب أفريقيا لويس نكوسي ، ومازيس كوني ، وجابريل كوزان .

أقول إننا إذا كنا قد تكلمنا عن هذه الآفاق من العبور المسرحي - ففي وسعنا أن نتكلم عن « أفق رابع » تكتمل به آفاق العبور إلى الجهات الأربع ، وأعني به العبور

« غرباً » إلى حيث « المسرح المغربي » الذى يحتوى على محاولة جادة وأصيلة بحثاً عن صيغة عربية لمسرحنا المعاصر ، صيغة تخرج به من مستوى النشاط الحركى إلى مستوى النشاط الإبداعي ، وتتجه به إلى جمهور أكثر اتساعاً في الحيز المكاني ، وأرحب انفتاحاً على المدى الحضارى .

هذه الصيغة العربية للمسرح في استلهاها لثرائنا وفنوننا الشعبية المرتجلة ، وتطويرها إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة ، وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا يقصد « الفرجة » ولكن بهدف « المشاركة » في العرض المسرحي - إنما تلقى بالبدور الحقيقية في أرض الدراما العربية « تأصيلاً » لها في باطن هذه الأرض « وتعصيماً » لها في وجدان هذه الجماهير .

وإذا كانت هذه القضية قد تردد صداها في شرق المسرح العربي ، وبخاصة عندنا ، حيث دعا توفيق الحكيم في كتابه « قالبنا المسرحي » إلى استنبات شكلنا المسرحي من فنوننا البدائية الأولى ، كما هي ممثلة في الحكواتية والمداحين والمقلدين الذين كانوا يقومون بحكاية السير والملاحم ، وتقليد الأبطال والشطار ، ويستعوضون عن هذا كله بفن المسرح ، كما دعا يوسف إدريس في مسرحيته « الفرافير » إلى استلهاهم فنوننا الشعبية المرتجلة ؛ كما هي ممثلة في شكل السامر الذى تتم فيه المشاركة المسرحية بين الممثلين والحضور ، أو بين المشخصين والجمهور ، عبر الشخصية الشعبية عبارة وتعبيراً . وكذلك حاول رشاد رشدى في مسرحية « اتفرج يا سلام » استدعاء خيال الظل من المأثور الشعبي ، وتوظيفه توظيفاً درامياً يعلق فيه على أحداث المسرحية فيما يشبه الجوقة أو الكورس الإغريق ، دون أن تكون الجوقة التقليدية التى تلخص المواقف ، وتعلق على الأحداث ، وتصوغ حكمها النهائية ،

ولكنها الجوقة العصرية أو « المسرحية داخل المسرحية » والتي تعبر بالحركة والتشكيل والإضاءة !

أقول : إنه إذا كانت قضية البحث عن صيغة عربية للمسرح قد تردد صداها في « المشرق العربي » ، فقد وجدت صدى أكبر وأخطر في « المغرب العربي » ، حتى بدت كما القضية الأولى والأخيرة في فنونهم المسرحية ، وحتى لقد شبهها بعضهم « باللغز الأوديبى » الذى لا بد لهم أن يتصدوا لحله : فإما أن يموتوا دونه ويفترسهم الوحش ، أو يحلوا اللغز ويقتلوا الوحش ، ويستنقذوا مسرحهم العربى !

ففى تونس تصدى الأديب الفنان طاهر قيققة لهذه القضية كما تصدى لها فى الجزائر المخرج والمدير المسرحى مصطفى كاتب ، والكاتب والفنان المسرحى عبد القادر ولد عبد الرحمن وربما كانت أنضج وأوعى تجربة شهدتها محاولات « تأصيل » المسرح فى المغرب العربى - تلك التى قام بها الطيب الصديق وعبد الله سنوق وأحمد الطيب العليج ، كلٌ بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ، وجميعاً بهدف تأصيل المسرح فى التراب العربى ، وتعصيره بجعله مطلاً على خريطة العصر .

فعند هؤلاء جميعاً أنه إذا كان عقل الأمة العربية فى الوقت الحاضر قد وصل إلى مستوى فهمها ، وكان العرب اليوم يمرون بتطور حضارى يربطون فيه حاضريهم بماضيهم تطلعاً إلى مستقبلهم - فقد جاء الوقت الذى تؤصل فيه حاضرتنا ، ونعصر فيه تراثنا ، وننتقل نحو غايات وآفاق أرحب وأبعد مدى .

وسواء حاول « واحد » مثل عبد الله سنوق أن يحقق ذلك عن طريق الدعوة إلى « مسرح الحلقة » المستنبط من تراث المغرب ، حيث يتجمع المتفرجون على شكل حلقة يدور فى وسطها العرض المسرحى ، بحيث يترك مجالاً للأداء المرتجل لدى الممثلين ، بمقدار ما يترك الطريق مفتوحاً أمام إشراك الجمهور واشتراكهم فى

الحفل المسرحي استهدافاً لكسر معمار المسرح الأوربي الحديث من ناحية ، وعودة إلى التراث العربي الأصيل من ناحية أخرى لا بقصد إحيائه ووضعه في متحف مسرحي حديث ، ولكن بهدف إعادة صياغته بما يتلاءم هو وواقع الجماهير العربية . . سياسياً واجتماعياً وعلى المستوى الثقافي .

وسواء حاول آخر مثل « أحمد الطيب العليج » في مسرحية « ولي الله » أو في مسرحية « مقالب جحا » إحداث تكوين مسرحي عربي يستند إلى أصول عربية تقابل تلك الأصول الأدبية الفرنسية التي نجدها في « طرطوف » أو « مقالب سكبانب » لموليير ، وهي المحاولات التي تقترب من « التأصيل » بمقدار ما تبتعد عن « الاقتباس » الذي بدأه مارون النقاش في عام ١٨٤٧ عندما قدم مسرحية « البخيل » لموليير قائلاً عنها : « ذهباً أفرنجياً مسكوباً عربياً » ، ثم تبعه في ذلك الكثيرون من رواد التعريب أو التخصير أو الاقتباس ، وهو ما يختلف مادة وروحاً ونصاً وعرضاً عما يحاوله الفنان المغربي المعاصر من استزراع « الثيمة » الفرنسية في التربة المغربية ، بحيث لا يبقى فيها من الأصل إلا نكهته الإنسانية العامة .

وسواء حاول آخر مثل « الطيب الصديق » في مسرحياته الكبرى التي بدأها بمسرحية « معركة وادي المخازن » ، ومضى فيها بمسرحية « ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب » ، وبلغ ذروتها بمسرحية « مقامات بديع الزمان الهمداني » وهي المسرحيات التي أودعها جهده الإبداعي فنياً وفكرياً ، لخلق مسرح عربي يرتد بجذوره إلى تراث الماضي ، ويمتد بفروعه إلى فنون العصر .

وتكتسب تجربة « الطيب الصديق » عمقها لا من مجرد اعتمادها على أشكال عربية مسرحية ، « كسلطان الطلبة » و « مسرح الحلبة » . . « ومسرح البساط » ، وهي الأشكال التي تقف عند حدود الإطار الذي يحطم به الجدار التقليدي بين

المسرح والصالة ، وإنما جاوز ذلك إلى الاعتماد على فن المقامة العربية ، باعتباره الإرهاصة الأولى لفن المسرح عند العرب القدامى ، والنبتة الحقيقية أو الشرعية لخلق مسرح عربى متميز .

ومن هذين البعدين معاً . . . يُعَدى النص والعرض . . . أو بعدى القلب والمادة - استطاع « الطيب الصديقي » أن يكسر حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى ، وغدا الجمهور مشاركاً فى العمل المسرحى . . يناقش ويخاور . . يقبل ويرفض . . يعارض ويعترض ، انطلاقاً من أن المسألة تخص هذا الجمهور أولاً وآخراً ، وأن مشاركة الجمهور فى الحدث المسرحى هى جوهر الدراما العربية بعامة والمغربية بوجه خاص

ولا تقتصر تجربة « الطيب الصديقي » على تجسيد صيغة عربية مسرحية فحسب ، وإنما تمتد كذلك بحيث تشمل تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية المعاصرة : ذلك لأن « المقامات » بتعبيرها عن أفول عصر مضى تمكن من اتخاذ موقف من الماضى ، بل ومن الحاضر باعتباره استمراراً . ومن هنا كان الالتزام الاجتماعى والحضارى فى مسرح « الطيب الصديقي » عبر مقامات بديع الزمان الهمداني . . وكذلك الالتزام التراثى والمعاصر ؛ فهو ليس معاصراً لمجرد إضافته لبعض العبارات التى تنتمى إلى واقعنا الحاضر ، ولكن معاصرته تنبع من الاستفادة من إنجازات المسرح الغربى الحديث ، دون أن تطفى هذه الإنجازات على جوهر التجربة التى يحاوها « الصديقي » ، بكل ما تحتوى عليه من قيم جمالية وفكرية ، وتقاليد أدبية وفنية ، ومظاهر فردية وجماعية . وهو ليس أصيلاً لمجرد استضافته بديع الزمان الهمداني من أواخر العصر العباسى ، إلى أواخر القرن العشرين ، ليعيش بيننا حياة الغربة والاعتراب ، وإنما لأن « الصديقي » جعل منه رجلاً ينتمى إلى عصرنا بمقدار

مايتسمى إلى عصره ، ويتنقل بين العصرين ليكشف في وعى وسخرية عما تحت سطحيهما ؛ مما يكاد يجعل منها عصراً واحداً : وذلك لأنه استطاع أن يغطى بعمق الإدراك ونفاذ الرؤية - المسافة الزمنية الممتدة من العصر العباسى إلى العصر الحاضر . فهو - وإن انفلت من إसार الزمان لكى يعيش في أى مكان - لا يزال عرنى الفكر والسلوك وإن كان عالمى الوعي والإدراك . . . وتلك هى معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

أرجع وأقول : إنه إذا كان هؤلاء جميعاً بمحاولاتهم الجادة لإيجاد صيغة عربية للمسرح قد لاقوا من النجاح ما جعل الجماهير العربية تصفق لهم في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ١٩٧٢ ، وفي مهرجان الحمامات بتونس ١٩٦٨ محققين بذلك بُعد الأصالة - فقد صفقت لهم أيضاً الجماهير الأوربية عندما شاهدتهم في « مهرجان أفيون المسرحى » ١٩٧٣ ، وفي « مهرجان مسرح الشعوب » بباريس ١٩٤٦ ، محققين بذلك بُعد المعاصرة .

والذى يعنيننا . . هنا والآن . . هو التعرف على هذه المحاولات الرائدة بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر : إما بعرضها أو باستضافتها طالما أنها تقول الكثير والكثير جداً ، وطالما أن مسرحنا لم يعد يقول سوى القليل والقليل جداً ، بل عاد يقدم برغم السادس من أكتوبر مسرحيات المقالب والمصايد والحبايب . . أليس كذلك يا هيئة المسرح ؟