ليلة مصرع « جيفارا »
مات الإنسان

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

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

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

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

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

هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلى إلى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الإنسانى والعالمى ، مثل مأساة التفجير الذرى على كل من (هيروشيما ، ونجازاكى) فى مسرحية (**محاكمة أوبنهايمر**) ، « **لهانيار كيارد** » وجريمة الحرب اللا إنسانية فى فيتنام فى مسرحية (**يو . اس**) أو الولايات المتحدة « **لبيتر بروك** » . وأحداث الثورة

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

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

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

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

(الإمبريالية) القبيح والبراق فى نفس الوقت ، الذى يحاول أن يمتص كل تمرد ، ويطفئ كل ثورة ، لا بالأسلحة الاستعمارية القديمة . العنف والاحتلال العسكرى ، ولكن بأسلحة أخرى جديدة على رأسها سلاح الذهب ، الذهب الذى يتشكل بأكثر من صورة ، فيخرج فى صورة قروض ائتمانية ، واحتكارات اقتصادية ، وثورات مضادة ، وكلها أقنعة متعددة لوجه واحد هو (الإمبريالية) .

هاتان هما الشخصيتان المحوريتان فى المسرحية ، وهناك شخصيات أخرى أراد لها الكاتب أن تعمق الموقف التاريخى الراهن ، وتفجر تناقضاته ، وتضيف إليه أبعاداً أخرى جديدة ، فى طليعتها شخصية « البغل » الرجعى المهادن الذى يرتدى قناع الثورة ، ومن وراء هذا القناع يصالح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص ، لكى يحقق مصالحه الخاصة ، دون نظر لأى اعتبار ، إنه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع ، هو باختصار الوجه الانتهازى للثورة إن نجحت الثورة ، والوجه العميل للاستعمار إن فشلت الثورة .

وهناك بعد ذلك شخصية « المرأة » التى تمثل الرأى العام العالمى ، فهى تدافع عن القيم التقدمية ، وتدافع عن ضرورة التغيير ، لا على طريقة « جيفارا » الغاضبة ، ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار . ولذلك فهى بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف إلى الأزمة ، والذى يمثل (الأنا العليا) أو الضمير . وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعًا وظيفيًا هادفاً ، لأنها بمثابة الخلفية التى لابد منها لمؤخرة الصورة ، أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال ، إنهم رواد الحانة الليلية الذين يؤيدون « جيفارا » ويتعاطفون معه ، ويطالبون بالثورة .

أما الإطار الذى يحيط بهؤلاء الأشخاص جميعاً ، فهو الإطار (البريختى) ، المتمثل فى شخصية الراوى الذى يعرض المسرحية ويقدم الأشخاص ويذكر

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

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

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

تسلسل الزمن الملحمى ، ولكن عبر ترابط الأجزاء وتماسكها تماسكًا عضويًا ووظيفيًا يفقدها الترابط الشكلى ولكنه يحدث الأثر المطلوب .

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

ولكن هل كان « **كرم مطاوع** » أميناً مع النص الأصلى ، أو بتعبير أدق مع فكرة المؤلف ؟ وهل وفق بعد ذلك فى تحقيق صورة المخرج المؤلف ؟

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

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

التعاطف ، وباعتباره أيضًا وجه الشهيد الذى يحدث فى نفوسنا التطهير ، ولكن كرم مطاوع المخرج وضع ممثل دور « جيفارا » فى منطقة الظل المسرحى ، لكى يسلط الأضواء كلها على « **كرم مطاوع** » الممثل ، ولكى يحظى بانبهار الجمهور ، مع أنه يقوم بدور الاستعمار الكئيب الذى كان يجب أن يحظى بكراهية الجمهور .

وهنا لم يكن « **كرم مطاوع** » موفقاً فى توزيع الأدوار ، فلو أنه عهد إلى ممثل آخر (**سعد أردش**) مثلا بدور ، « جليسها » وقام هو بدور « جيفارا » ، لكان ذلك أفضل بكثير، أما عن الشرائح السينمائية فلم تكن مبررة فى كل الأحيان ، وكانت فى أحيان أخرى متناقضة مع طبيعة الموقف ، ففى الوقت الذى يتكلم فيه « جليسها » عن بريق أمريكا الزائف ، نشهد صوراً رائعة لفتيات جميلات وسيارات فاخرة ، وناطحات سحاب ، بدلا من أن نشهد صوراً لضحايا الحرب فى فيتنام ، أو لجحيم التفرقة العنصرية فى الولايات المتحدة ، وأخيراً كانت جماليات العرض المسرحى أكثر من رائعة سواء فى ذلك حركة المجاميع ، أو وحدات الديكور ، أو صراع الألوان فى الملابس والإضاءة ، أو إيقاع الموسيقى التصويرى ، وخاصة التوزيع الكورالى لأغنية (**جيفارا مات**) غير أن الإكثار من جماليات العرض المسرحى ، وإقحام مفرداته هذه على الحوار ، كثيراً ما صرف الجمهور عن المضمون الفكرى ، وأشعره بالإطالة والتكرار ، وبخاصة فى الفصل الثانى من المسرحية .

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

فى القليل من كلامه والكثير من صمته ، قد كشف عن موهبة تمثيلية حقيقية ، سواء فى قدرته على التلوين الصوتى ، أو فى قدرته على التشكيل الحركى ، أما « **عبد الرحمن أبو زهرة** » فى دور « البغل » فقد كان « **عبد الرحمن أبو زهرة** » فى كل دور ، نفس حركات الجسم ، نفس تعبيرات الوجه ، نفس إيقاع الصوت ، وصحيح أن الدور الذى قام به أو الدورين المتناقضين : الوطنى الثائر وعميل الاستعمار ، كفيلان بإحداث نوع من الانفصام الأدائى فى شخصية الممثل ، الأمر الذى يتطلب من الممثل مرونة خارقة للتنقل بين الدورين ، ولكن الصحيح أيضاً أن « **عبد الرحمن أبو زهرة** » كان هو هو فى كلا الدورين ، بحيث لم يقنعنا بواحد منهما ، وأما الممثلة الكبيرة ، « **سناء جميل** » فى دور المرأة أو الرأى العام العالمى ، فلا أدرى ماذا أقول عنها . . هل كانت أكبر من دورها بحيث شعرنا بها أكثر من شعورنا بالدور ؟ أم كانت خارج دورها حتى إننا شعرنا بمسافة كبيرة بينها وبين الدور ؟

إن المخرج مهما كانت درجة إبداعه فهو الوسيط بالنسبة إلى العمل الفنى ، الذى ينقله من الكاتب إلى الجمهور ، وكما أن العازف ليس هو المؤلف الموسيقى ، وكذلك المايسترو ليس هو العمل السيمفونى ، فإن دور الممثل أشبه بدور العازف ، ودور المخرج أشبه بدور المايسترو ، دون أن يقلل هذا من إبداعهم جميعاً ، فهم مبدعون لا بتدخلهم فى العمل ، ولكن بنقله إلى الجمهور .