

المرأة في المسرد العربي: إنتكالية الجسد

فتحي عبد الرحمن *

المسرح الذي يساعد على فهم العالم واستشراف المستقبل، شكل تعبري اتصالي، يتغير شكلاً ومضموناً، بحسب الظروف الاجتماعية، والتغيرات التاريخية. كما أنّ وظيفة هذا الشكل التعبيري، وأسباب ظهوره الاجتماعية، مختلفة ومتغيرة، تماماً كما هو حال منابعه وأصوله. فالعوامل الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية والنفسية، تحدّد ماهية الوجود الإنساني والمآل الذي يسير إليه هذا الوجود بكل أوجه نشاطاته.

والمسرح كمنشأ، يرتقي ويتكامل في المراحل الاجتماعية، أو يختفي ويندثر في مراحل أخرى، متميزاً بقدرته المعرفية والإمتاعية، أو متديناً بخبرته الضيقة وانتشاره المحدود، حسب نظرة المجتمع وتطوره، تلك النظرة التي قد تلعب دوراً في رقيه وانتشاره، أو دوراً في تحريمه وخنقه أو حتى محاربهته.

والمرأة منذ أن وجد المسرح، وفي مختلف المراحل والصيغ الفنية، أسهمت في لعب دور كبير في تحديد شكل وطبيعة هذا المسرح، أنواعه وأساليبه واتجاهاته، وتأثيراته الفكرية والثقافية. أسهمت المرأة خلال صعوده، كما عانت جنباً إلى جنب مع الرجل، عندما جرت مطاردة هذا الفن وتحريمه، بهدف تقليل فاعليته وإلغائه، من قبل المجتمع أولاً والسلطات ثانياً. فالمسرح عبر تاريخه لقي من السلطات قرارات تحريم، ومنع في فترات، خاصة عندما كان يتناقض معها، أو حاولت استغلاله أعلى استغلال، وعندما سعت إلى تدجينه وتكييفه بما يخدم مصالحها وأهدافها.

والمرأة في المسرح العربي، في المجتمع العربي الذكوري، كانت معاناتها أكبر، وكفاحها أشدّ لأن حروبها كانت على عدة جبهات، وعدة مستويات، ولم تتمكن من انتزاع مكانتها وحقها في التعبير والقول وامتلاك القوة، إلا في

مسرحد

الأزمنة التاريخية التي انتزعت بها المجتمعات العربية نسبياً حريتها، واستغلالها الوطني، وسيادة الحياة الديمقراطية، فالمسرح كما قيل دائماً، ابن الديمقراطية وأبوها.

المرأة وتعطل طاقاتها الإبداعية

ما دام الإبداع ضرورة اجتماعية، فلا بد من الكشف عن الشروط الاجتماعية اللازمة للوفاء بمقتضيات هذه الضرورة، ولا بد من توفير الحد الأمثل لهذه الشروط في حياتنا. فالإبداع بمعناه الحقيقي لا يكتمل حتى تكون له رسالة اجتماعية متمثلة في تعديل البنية المعنية للمجتمع. فالإبداع ظاهرة اجتماعية، تصدر عن أشخاص يعيشون في واقع اجتماعي بعينه، ويتأثرون بما ينطوي عليه هذا الواقع سلباً وإيجاباً.

فالمجتمع مسؤول بشكل ما، وبدرجة ما، عن ثروته من المبدعين ليس في المسرح فقط، بل في كل أشكال الفنون. والمجتمع الذي يعجز عن تقديم الشروط الكافية والكفيلة بنهضة إبداعية، سيسهم حتماً بقتل أية طاقة إبداعية وعبقريّة فنيّة.

فحجم ثروة المجتمع (أي مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى شيوع التسامح، والتقبل الإيجابي للاختلاف، كخاصية من خواص السلوك الاجتماعي السائد فيه، والعكس صحيح فسيادة السلوك التسلطي (تسلط المجتمع أو تسلط السلطة) يتجه إلى القهر وإجبار الآخرين على خنق مواهبهم، وإبداعهم ومحو خصوصيتهم وتطلعهم لفهم العالم

وتغييره. والمسرح بصورته المتطورة، عندما وفد لبلادنا العربية، عبر الإرساليات التبشيرية، والاحتكاك بالغرب المتطور من خلال التجار (كمارون النقاش) أو بعض المثقفين وفناني المسرح (كيعقوب صنوع) و (جورج أبيض) و (يوسف وهبة) وغيرهم وفد إلينا في ظروف تاريخية خاصة، حيث كان اللقاء بالغرب صدمة كبيرة حين اكتشف العرب والمسلمون فجأة ضعفهم قياساً بالآخر، وتنبهوا لوجود غرب قوي عسكرياً وحضارياً كما يقول هشام جعيط: «فإدراك العرب لقوة الغرب وتفوقهم اقتصادياً وثقافياً في جميع المجالات، دفعهم لمحاولة فهم واقعهم الجديد وإدراك سرّ قوة خصمهم، غير أنهم لم يتنبهوا إلى جوهر هذا التحول الكبير الذي شهدته أوروبا بقطع جذورها الدينية بفضل حركة التنور»، وازدادت المسألة تعقيداً حين ظهرت أوروبا على أرض الواقع كقوة حضارية تطمع إلى السيطرة، وبسط النفوذ، فاتخذ العرب موقفاً رافضاً لمطابقة أنفسهم بالعدو الذي يهدد أمنهم واستقلالهم.

وتعزز هذا الرافض بسبب الواعز الديني، الذي كان تعبيراً عن الهوية الوطنية والقومية، تلك الهوية التي كانت تستوجب الدفاع عن مؤسسات الدولة من جهة، وعادات المجتمع الذي تسوسه العقيدة الإسلامية (التي كانت تنظر إلى الفنّ والفنانين نظرة ريبية وشك) من جهة أخرى.

هذه النظرة العربية المركبة للغرب الاستعماري التي تعاطت مع الغرب، لا بصفته نظاماً اقتصادياً وسياسياً

مسرح

الوضع الراديكالي في الجزائر، مثلاً بعد التحرر، وضعاً اجتماعياً للنساء أشدّ تقدماً من أوضاع النساء في الدول المجاورة. بل جاءت النتائج مثيرة للسخرية. فبينما تراءى الصراع في صورة نزاع بين العدو الغربي والتقليد الإسلامي، تماهى الاستقلال مع انبعاث ذلك التقليد وتلك القيم المقهورة، بمعنى آخر لم تحمل تعبئة النساء دفاعاً عن الوطن واستقلاله أية قيمة تتعدى نيل الاستقلال، ولم تحمل ولادة (المرأة المقاتلة) كبير تغيير لوضع المرأة كفرد ومواطن. وأبلغ دليل على ذلك ما كتب في صحيفة «المجاهد» بعد الثورة: (كان تحرر النساء عاملاً حاسماً في انحطاط عاداتنا الإسلامية).

وفي تونس الأشدّ تغرباً في العالم العربي والأكثر اتباعاً لسياسات متنورة حيال النساء (بالمعنى النسبي)، أسقط الموقف الليبرالي إسقاطاً على المجتمع من قبل الدولة وجهازها. فالموقع المدني اليوم لنساء تونس هو الأشدّ تحرراً من أي بلد آخر، وانعكس هذا في المسرح ب بروز دور للمرأة في المسرح التونسي بشكل يتجاوز أمثاله في البلدان العربية الأخرى.

الخروج .. والمأزق التراجيدي!

أما في لبنان فحرية تعليم المرأة وقوانين الوظائف والزواج والسفر المقيدة، بحكم التكيف مع التركيبة الطائفية، وظروف الحرب الأهلية والمدّ الأصولي، لم تعط للمرأة الحرية الكافية لدور فاعل في الحياة، وبالتالي في العملية الإبداعية والنشاط المسرحي، أما السعودية، المجتمع

وعسكرياً فقط، بل كمغتصب للسلطة أساساً، شكّلت حاجزاً أمام الموقف الاجتماعي من ثقافة الغرب ومن المسرح الوافد. ذلك أن عبادة الماضي المجيد الذي تعرض للاغتصاب، ومعه تفوق قيمنا على قيم الغرب، أفضيا إلى تصليب البنى العائلية والأعراف والتقاليد المتوارثة تجاه هذه الثقافة والحضارة الوافدة، وكانت المرأة العربية هي الضحية الأساس لهذه النظرة المركبة تجاه المستعمرين، حيث تعرضت رائدات المسرح الأوائل للشتم والإهانة، بسبب انخراطهن بالعمل في هذا الفن.

وعندما حمل رواد النهضة العربية (كرفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين) قضية تحرر المرأة إلى جانب الدعوة للاستقلال والحرية، كان المجتمع لا يزال ينظر إلى قضية المرأة وحقوقها كمرادفات لفكر الغرب وقيمه التي لا تتناسب والقيم السائدة، فوجهت دعواتهم بدعوات تدعو إلى احترام التقاليد والعودة إلى الجذور، وخضوع النساء للرجال ولواجبات العائلة كتعبير عن إمارات الأصالة والاستقلال والحفاظ على الهوية.

وفي النصف الأول من هذا القرن، عاش العرب المسلمون حقبة قصوى من الارتباك ومحاولات الدمج بين التغريب والقومية، كي يخلقوا المستحيل، وقيموا العلاقات المحرمة بين العرب والغرب، فبدأ الثاني كلي الوجود والقوة، وكان غالباً ما يصور سلبياً، لكنّه يقدم نفسه بصفته المرجع والمقياس الوحيدين المعروضين للتحدّي أو النسخ، أو التجاهل.

وخلال مشوار التحرر من الاستعمار الغربي، لم ينتج

مسرحد

مأزق التعامل مع الحداثة والفن الحديث، على قاعدة القطيعة مع كل ما يعيق هذا الانتقال، فيقظة الوعي السياسي والاجتماعي بقيت أسيرة لقيود الدين ومعايير السلوك الاجتماعي القديم.

فالدين الذي كان يجبر النساء، كما يجبر الرجال، على الطاعة والانقياد لتلك المعايير امتد على الجسم كفرائض تستوجب هي الأخرى الطاعة والانقياد، تماماً كما كانت تفرض نفسها على الوظائف الاجتماعية، ولعل مرد ذلك طبيعة الدين الإسلامي الذي أسس نفسه كنظام هوية ومعنى، لا كمجرد نظام معتقدي، ورسخ نفسه كعقيدة تعبر عن الهويات الوطنية والقومية. وكما يقول هشام جعيط: «المؤمن هو بمثابة مواطن في أمة الإسلام المفترضة، فمن الضروري للمؤمن أن يدافع عن مؤسسات الدولة وعادات المجتمع. فدلالات الدين الرمزية والتعبوية، أدمج فيها شعار العروبة بشعار الإسلام في معظم الأحيان، وقدم نفسه بصورة أكثر حسماً من الديانات الأخرى كنظام اختباري يجمع الروحي إلى العملي والسياسي إلى الشخصي في وحدة لا تنفصم».

جسد المرأة إنشكاكها الملتبسة

لا يمكن أن يكون الحديث عن الجسد حيادياً، بالنسبة للرجل، فكيف لا يكون أكثر التباساً وتعقيداً عند المرأة: فجسدنا الذي يشهد بمنيتنا المقبلة ونهايتنا المحتومة، يكشف بوضوح صورة وجهه: (الإنساني والفعال في الطاقة المبدعة) و(وجهه المأساوي المشفق من حيث زمنيته

الأقل احتكاكاً بالوفاة الغربي، رغم الغنى والظروف الاقتصادية المتقدمة، فقد بقيت الأكثر تخلفاً اجتماعياً، وحجراً على المرأة وقمماً لطاقتها، بغض النظر عن الحداثة التقنيّة ومكتسبات المنجز العلمي.

ولعل المرأة الفلسطينية، هي من بين النساء الأكثر حزناً في هذا العالم، كما يقول الناقد فيصل دراج: «كونها الصامدة في معركة مفتوحة مستمرة منذ عقود كثيرة».

وإذا كانت المقاومة الفلسطينية قد ساهمت فعلياً في تطوير ونمو وتفتح المرأة الفلسطينية، إلا أن هذا الأمر لم يجد تعبيراته الواضحة والمحددة، فظل التفتح مبهماً أو مقموعاً أو ناقصاً، وعلى الرغم من الدور الوطني الكبير الذي لعبته ولا تزال، فإنه من الصعب أن نلمس تجسيدات هذا الأمر في مجالات ملائمة، مثل: القيادة السياسية والفنون (ولعل حدود الوعي السياسي - الأيديولوجي المسيطر لم يستطع في الغالب تنظيم وتعبئة إمكانات المرأة الفلسطينية، بشكل صحيح، وقد وجدت المرأة الفلسطينية نفسها أحياناً في وضع متناقض، فهي تساهم في عمل ثوري أكيد محاصر بأيدولوجية تقليدية لا تستطيع أن تعامل المرأة بمقاييس جديدة مرتبطة بالفعل الجديد ما أدى إلى نكوصها وهربها، وعودتها إلى المكان الذي جاءت منه، أو تطوير وعيها وتنظيم إمكاناتها بشكل ضيق وغير كاف).

إن عدم إدراك العرب المسلمين حقيقة أن حضارة أوروبا وقوتها تأسست على قاعدة نقد الدين والسلطة، عطّل لفترة طويلة، إمكانية الخروج من المأزق التراجيدي،

مسرد

. . الخ .
هذا التناقض بين فلسفة الغرب وفلسفة الشرق في موضوعة الجسد، تكشف التناقض بين نظرة الأول، الذي فتح الباب واسعاً لاكتشاف أعماق الجسد، (ممكناته ومستحيلاتة) من خلال الأبحاث والدراسات العلمية الهائلة، الساعية لتبرير مكانة الجسد ودوره في حياة الإنسان وتعظيمها، وحتى إلى جعل بعدنا الجسدي النوعي كنه الإنسان ذاته، ونظرة الثاني، التي تعدّ الجسد عورة ينبغي على المرء إخفاؤها .

ولعل العودة إلى السؤال التقليدي: «لماذا لم يعرف العرب المسرح؟» تكشف لنا جانباً من إشكالية (الجسد) .

فالمسرح الفرعوني الذي احتفل بأعياد (إيزيس وأزوريس) الدينية، والمسرح الإغريقي الذي احتفل بأعياد (الديثرامبيس) في بلاد اليونان، قابلتهما احتفالات للجسد في الجزيرة العربية قبل الإسلام، بل لقد كانت هذه الاحتفالات أكثر طغياناً من احتفالات الإغريق بعلاقتها بالجسد . فمجتمع ما قبل الإسلام في الجزيرة العربية، كانت احتفالاته الدينية تقوم أساساً على الاحتفال بالجسد، رمز الحياة والخصوبة والتجدد، كما قال محمد الغزّي: (فالجسد لم يكن الآخر الملغى ولا الغائب المنفي، بل كان له حضوره المتواصل، الذي يربط الإنسان بتيار الحياة، ويصل الغريزة بإيقاع الطبيعة، فالجاهلي لم يتعامل مع جسده على أنه معتقل وقيد وأثر للخطيئة، بل تعامل معه كأداة لذّة وإبداع، وكمصدر للجمال، وباختصار، كوسيلة تحرّر فردي

وسرعة عطبه ووقتيه)، وسواء شئنا أم أبينا فإن للجسد طابعاً أخلاقياً وعينياً، يعطي حكماً قيمياً، ويعيّن سلوكاً ينبغي التقيّد به، ويكشف عن حقيقة وضعنا الإنساني .
فمفارقة الجسد تتراوح بين إدانته والتشهير به كحاجب وعائق وسجن وعبء (كفرصة استلاب وإكراه)، وبين الإشادة به باعتباره أداة متعة وعملاً وإبداعاً ومصدر جمال، ووسيطاً للعلاقات الاجتماعية (كوسيلة تحرر فردي واجتماعي) .

وفلسفة الجسد في المجتمعات الشرقية أبرزت سرّه الخفي واستخدامه لأغراض صوفية أو روحية، وبذلك كانت تناقض فلسفة الغرب بمنهج الحضور المادي والمتعي .
وعزّز علم الاجتماع الغربي من خلال دراسته سلوك الجسد، وبعد ذلك الدراسات اللسانية وعلم دلالات الأعراض الذي أوضح اللغة الجسدية، أي القيمة الدالة الخاصة بالبنيات التعبيرات والإلقائية في الجسد، مثل الإيماءات والإشارات ومجمل النشاطات الفنيّة، كالتصوير والنحت والغناء، التي مجدت منذ القدم الأشكال الجسدية، وفي مقدمتها المسرح، الذي بابتكاراته وتقنياته، على أيدي رواد ومنظري المسرح الأوروبي المعاصر، قدم جهوداً مميّزة تكشف الولوع بالجسد البشري (المسرح الحيّ)، بابتكاراته الوحشية (جروتوفسكي)، وتقنيات تكوين الممثل (ديكرو وبارو ومارسو)، والنهضة الإيمائية (مسرح القسوة) (لأنتونين أرتو)، وعنفه بالكشف عن وظائف الجسد التعبيرية، و(بيجار) وأسلوبه في الرقص مع تحرير التعبير الجسدي

مسرد

وكان الحنين إليه، حنين إلى حضن الأم. كما قال محمد الغزي: «وقد تجلّى هذا الحنين في الكتابة الشعرية، حيث شكّلت المقدمة الطللية تقليداً شائعاً في القصيدة العربية، اقتفاه كل الشعراء. القصيدة الطللية التي هي قبل كل شيء، مديح للمرأة، واحتفاء بعناصر فنتتها، أي أنها صلاة مزجاة إلى الجسد، وإلى معاني المتعة التي يمثلها معتمداً على إيجاد قرائن بينها وبين طواطم كانت لها قداسة في العصر الجاهلي، مثل «الشمس، القمر الغزال، النخلة». وهذه المقدمة الطللية التي تنظر إلى المرأة كسرّ الإخصاب في مجال حياة الإنسان، بحلولها تخصب الأرض وتهتز، وبرحيلها يعم الجذب وتؤول الأشياء إلى خراب».

العربي في الجاهلية لم يعرف المسرح، وديانات التوحيد بثقافتها الجديدة التي نفت وألغت ما قبلها، لم تتقبل من الثقافات الأخرى أي شيء يتقاطع مع قيم ما قبل الإسلام ومعتقداته. ولعل هذا يتفق مع ما فسره بعض منظري المسرح عن سبب عدم نقل المسرح من الثقافات الأوروبية، إلى الثقافة العربية الإسلامية، لتعارضه مع فلسفة الديانة الجديدة. وعليه يمكن القول، إن جسد المرأة بقي قروناً طويلة في الثقافة العربية الإسلامية موضوعاً إشكالياً، يشي عرضه وتعريته عند بعض المتشددین بنزعة إحدانية وشيطانية. وصعود المرأة على خشبة المسرح يتسم بالفجور، والنزوع الجنسي المرفوض، وكيف لا يكون كذلك والتمثيل فن تجسيد. فالممثل أو الممثلة عليه أن يعرض جسده على الملأ إن أراد التمثيل، والمرأة التي تقبل التمثيل، بصرف النظر عن نواياها ودوافعها، تضع

وجماعي). احتفال مجتمع ما قبل الإسلام بالجسد قد يكون مردّه إلى ما استلهمه من حضارة بابل وأساطيرها القديمة عن الآلهة، وعلى رأسها (عشتار)، التي كانت تصور في ذلك الزمان، على صورة الأم مصدر العطاء واستمرار الحياة وربة للجنس والخصوبة، أمّا الإله (أد) فقد كان رمزاً لجسد الرجل الفتى القوي المندفع.

إن انتشار القيم الجديدة للديانة المسيحية، وقبلها اليهودية، في جزيرة العرب وبلاد الشام، حول الجسد إلى عورة ينبغي على المرء إخفاؤها، وبالتالي، أخرجت هذه القيم العربي من مملكة الطبيعة وأدخلته في مملكة الثقافة الجديدة، فحدّت كثيراً من ظاهرة الاحتفاء بالجسد، وألغت صلاة الرقص والموسيقى والطواف حول البيت المكتظ بالتمثال والنصب، وانحسر الجسد، بالقمع الثقافي والأخلاقي.

وجاء الإسلام، لينهي وينفي ويلغي مظاهر (الوثنية) وطقوسها، مرسخاً قيماً ثقافية جديدة تستند إلى تحريم كل الظواهر التي ارتبطت بعصور ما قبل الإسلام، بما فيها الإعلاء من قيمة الجسد.

إلا أن الزمن (الجاهلي) بقي عالقاً في الذاكرة مترسباً في الروح، لم تستطع العصور اللاحقة أن تلغيه من الوجدان، أو تشطبه من القلب، وظل العربي يعود إلى الصحراء، يستلهم مثلها وقيمها، يستبطن العهد القديم، ويعيده بطرائق شتى - بالقدر الذي يتساهل معه الإسلام - وكان العصر (الجاهلي) يمثل في اللاوعي الجمعي، طفولة الفكر العربي، وصفاء الوعي وانبثاقه الأوّل،

هسرد

إلا ما ندر .

صحيح أن صعود المرأة على خشبة المسرح في السعودية لا يزال محرماً قطعياً، ولكن ما تتهم به المرأة في كثير من المسارح العربية، لا يقل أهمية عما تتهم به المرأة في أكثر البلدان الأوروبية تحراً، ولكن هناك خصوصيات تتعلق بالمرأة (الممثلة) تستوجب النظر إليها من زوايا أخرى .

الجسد من ناحية مبدئية ليس مجرد هيكل آدمي أو مادة حيّة، بقدر ما هو علامة فارقة . إنه ليس جسداً من الأجساد، ولكنه هذا الجسد بالذات، جسد الشخصية - فوق خشبة المسرح - مركز الاستقطاب والجذب . وبما أن الرغبة في عرض الجسد - ولو في إهاب شخصية أخرى - تكاد تكون هي ذاتها، الرغبة في التعري، أو مفارقة الذات، ولكنها لا تكون كذلك إلا نادراً، فالتعريّ الدرامي هو كما يقال (تعريّ الروح عادة لا تعريّ الجسد، ولكن لأن عرض الروح المعرّاة مستحيل، فالذي يتسنى عرضه عادة، هو غلاف الروح . . أي الجسد) إلا أن هذا لا يمنع من أن يرى البعض في هذا التعريّ الروحي نوعاً من الابتذال، يصل إلى حدّ العهر .

فالممثل أو الممثلة - من وجهة النظر المحرفة تلك - شخص ارتضى أن يكون موضوعاً للفرجة إلى جانب اعتياده الخروج عن جسده، في كل مرة إلى شخصية غريبة عنه، قد تكون فاسدة الطباع : واعتبار جسد المرأة (عورة) في التراث الإسلامي، والذي يشمل جسد المرأة بكامله - بل وصورها أيضاً - فإن صورة الجسد العارض تنحصر إمّا في الجسد الراقص الموصوم بالتعريّ العاهر،

نفسها (كموضوع) لإثارة غرائز الرجال وإمتاع أبصارهم .

وإذا كان ما هو أبسط من التمثيل، في الأزمان الماضية، أو في زماننا هذا، يعرضها لاتهامات ومقاومات هائلة، أثناء سعيها لتحقيق ذاتها أو للدخول في الحياة العامة على أسس مطالبها بالمساواة مع الرجل، في الانتخابات، والحق في التعليم والمساواة في الآخر، فإن عرضها جسدها فوق خشبة المسرح، كان ولا يزال يحملها تهمة التجريم والشبهات، كموضوع جنسي مضخم، في مجتمع يختصر كيانها إلى جسد، يثير الغرائز والشهوات، إلى شيء يتمتع به .

الجسد .. علامة فارقة

والصورة ليست بهذا السوء، فجوهر الموضوع يتعلق بالتاريخ، ففي زمن شكسبير لم يكن مسموحاً للمرأة أن تصعد إلى خشبة المسرح، وكان مكانها البيت، تربي الأطفال، وتقوم بأعمال تناسب مع ما كان يعتقد أنه يناسب طبيعتها . وتقبل المجتمع، آنذاك، أن يلعب الرجال أدوار النساء، فقد لعب أدوار (ديزدمونة، وأوليفيا، والليدي مكبث) ممثلون رجال، تماماً كما كان حال المسرح العربي في بداياته، إلا أنه بعد مرور سنوات أصبح من المستحيل أن ترى رجلاً يلعب دوراً نسائياً في مسرحيات شكسبير، أو غيره في بلدان عربية وغربية، حيث تجاوز فيها المجتمع النظرة الدونية والمتخلفة للمرأة . وما عادت هذه الأمور شائعة في البلاد العربية

مسرد

وبذلك تأتي هذه النتيجة تأكيداً للصورة السلبية المسبقة عن مهنة التمثيل لدى الناس، ما يوسع الهوة بين حاجات هذا الفن للممثلات وإحجام المجتمع عن تسهيل عمل النساء في مهنة التمثيل.

إن هذا التراث السلبي لمعنى الجسد المتراكم في المسرح العربي يعيق إلى حد كبير محاولات العمل بصورة جادة على تربية وتطوير القوى الطبيعية الأولى لفن التمثيل (الموهبة والحساسية التمثيلية). إن المفهوم التعبيري الجمالي للجسد (وليس التجريدي - الأخلاقي) لعب الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها في المجتمعات الغربية، وإن هذه الحاجة كانت تنقطع أو تقهر في تلك الفترات التي كان يعلو فيها المدّ الأصولي المتشدد، أو الآخر السلطوي المستبد، ومن ثم المفهوم التجريدي - الأخلاقي المميز للأجساد ما بين (مقدس وعاشر) أو (حرّ وعبد)، فعلى مرّ العصور كانا دائماً (الأصولية والديكتاتورية) هما أعداء الجسد، بل وأعداء التعبير الحرّ بصفة عامة.

المرأة كيانات في جسد واحد

المرأة فوق الخشبة كيانات في جسد واحد (المرأة الأنثى) والمرأة الشخصية التي تؤديها الممثلة). تحوز الأولى على موقع في خيال المتفرّج، كجسد مفتوح للرغبة، وكقضية اجتماعية في الثاني، مفتوحة على كل التأويلات، التي يحددها الوعي، والموقف الاجتماعي من مهنة التمثيل، ودور المرأة في المجتمع والحياة. هذا الوجود فوق الخشبة

أو في الجسد المهرجّ المنعوت باللهو الفارغ، حيث ينظر رجل الدين، أو الرجل المتدينّ معاً إلى الجسد - في حالته العادية - كمركز مادي يشير إلى مواطن الشهوات والرغبات الحسية الشيطانية، التي تشكّل عتبة الدخول إلى جحيم الخطيئة بأنواعها، وإن كانت النظرة المسيحية لا تختلف كثيراً عن هذه النظرة (ولكنها بدرجات أخف)، فإن المجتمع العربي ينظر إلى الممثلة التي تخرج عن «المنظومة الأخلاقية، ونسق الوجود الاجتماعي» بعرض جسدها فوق خشبة المسرح، نظرة من يوجه الاتهام للممثلة بالشذوذ والانحراف، والخطيئة التي تستحق التكفير.

ولعل هذه النظرة، تفسر جانباً لما يسمّى «توبة الممثلات» وتحجبهن في مصر وغيرها، كون التوبة لا تكون إلاّ عن خطيئة، خطيئة العرض بمعنى (التعهر).

بسبب هذه النظرة، وجد المسرح العربي نفسه مضطراً إلى الالتزام بالأنماط والقوالب التمثيلية (الصوتية) الثابتة، والتي أرساها الرواد، فيما تم عزل الجسد عن حيز الخلق التصويري الإبداعي، ودفعه إلى تلك المجانية المباشرة التي تدفع المرء على الإتيان بأفعال عاتبة، لا تنفيذ الأحداث الدرامية في شيء.

من جهة أخرى، فإن ظروف القهر الجسدي، قد تفسّر اندفاع بعض الممثلين والممثلات إلى التمرد، والذهاب بعيداً في مضمار التعبير الجسدي، ضارين عرض الحائط بكل ما له علاقة بهذا التراث الثقيل، أي برفضه جملة وتفصيلاً، والوقوع في الابتذال والأخلاقية، ظناً منه (ومنها) أن حياة الفنان ينبغي أن تكون على هذا النحو،

مسرح

للمرأة، يلخص الالتباس عن حقيقتها، كقضية وموضوع، ذو خصوصية في أعين المتفرجين من جهة، ويمنحها فرصة المغامرة لعرض صورة ذاتها بعكس ما تفرضه القيم الاجتماعية، وما هو سائد ومألوف عن كيانها «كمفعول به» كشخص مستلب وتابع، يتخذ صورته وحقيقة وجوده بناءً على تصور المجتمع له من جهة أخرى، وامتلاك القوة فوق خشبة المسرح، يحقق للمرأة ذاتها، ويحولها من تابع إلى شريك، في نقل المعرفة وبناء العالم. والخشبة كمنبر للديمقراطية لا تمنحها فقط فرصة تقديم ذاتها ككيان وموضوع، كما تبدو عليه في الواقع، بل يمنحها فرصة استثنائية لتقديم نفسها كما ينبغي أن تكون عليه، للدفاع عن قضيتها وإنسانيتها وكيانها. ونضالاتها في هذا السبيل حققت لها الكثير، ومهدت لها الولوج في الحياة بكل أنشطتها. و فقط في الأزمنة والأماكن التي يسودها القمع والجهل والتعصب والاستهلاك والجنون، ينحسر المسرح، ويخبو بريق المرأة كشريك أساسي في صنع الحياة وتغييرها نحو الأفضل والأجمل، والمرأة في المسرح، بحاجة إلى النضال من أجل ما تحب وما تريد، الحرب على عدة جبهات، لأنها تدرك، بما يشبه غريزة الأمومة، بأن الدفاع عمن تحب، يستوجب الصدق والعشق والإخلاص والدفاع عن القضية بشموليتها، ولعل هذا ما يفسر تألق موهبتها، وطغيان حضورها إلى جانب الممثلين من الرجال فوق خشبة المسرح.

للمرأة، يلخص الالتباس عن حقيقتها، كقضية وموضوع، ذو خصوصية في أعين المتفرجين من جهة، ويمنحها فرصة المغامرة لعرض صورة ذاتها بعكس ما تفرضه القيم الاجتماعية، وما هو سائد ومألوف عن كيانها «كمفعول به» كشخص مستلب وتابع، يتخذ صورته وحقيقة وجوده بناءً على تصور المجتمع له من جهة أخرى، وامتلاك القوة فوق خشبة المسرح، يحقق للمرأة ذاتها، ويحولها من تابع إلى شريك، في نقل المعرفة وبناء العالم. والخشبة كمنبر للديمقراطية لا تمنحها فقط فرصة تقديم ذاتها ككيان وموضوع، كما تبدو عليه في الواقع، بل يمنحها فرصة استثنائية لتقديم نفسها كما ينبغي أن تكون عليه، للدفاع عن قضيتها وإنسانيتها وكيانها. ونضالاتها في هذا السبيل حققت لها الكثير، ومهدت لها الولوج في الحياة بكل أنشطتها. و فقط في الأزمنة والأماكن التي يسودها القمع والجهل والتعصب والاستهلاك والجنون، ينحسر المسرح، ويخبو بريق المرأة كشريك أساسي في صنع الحياة وتغييرها نحو الأفضل والأجمل، والمرأة في المسرح، بحاجة إلى النضال من أجل ما تحب وما تريد، الحرب على عدة جبهات، لأنها تدرك، بما يشبه غريزة الأمومة، بأن الدفاع عمن تحب، يستوجب الصدق والعشق والإخلاص والدفاع عن القضية بشموليتها، ولعل هذا ما يفسر تألق موهبتها، وطغيان حضورها إلى جانب الممثلين من الرجال فوق خشبة المسرح.

المرأة التي يعطيها المسرح أوسع فرصة استعراضية جماهيرية، تقف في الغالب ضد محاولات سرقة معناها

فحاجتها إلى استرجاع جسدها من حالة الخوف، من القيود المزمته، يدفعها لاكتشاف ذلك الغريب المجهول الذي هو فيها، وهي فيه، وكأنها كمشكلة، جسد تحت الاكتشاف. هذا الاكتشاف لا يعني فقط حيازة السيطرة، أو إثبات القدرة بل اكتشاف التبعية والاعتراف بالضعف. فالضعف بهذا المعنى، يضاعف قوتها، ويرسخ مكانتها. حتى الممثلات الجديديات - أن أدركن قوة هذا الضعف - يستطعن توظيفه لمضاعفة قوتهن وسط جيش الممثلين من الرجال، يتترعن بفضل حريته الاجتماعية وهجاً يمكنه أن يجعل صورتهن أيقونات في وجدان المجتمع، كما يقال.

البرجاوي: في المخيلة يطير الجسد

صدام الرنتاوي *

«البرجاوي» عمل استعراضي، في الدرجة الأولى، يحكي قصة حب خفية بين مسلم البرجاوي الجوال، و«زرقاء» المقيمة، وتكشف صفحاتها عبر تجوال مسلم في رحلة تأخذ في ظاهرها رحلة التاجر الذي يتردد على الأسواق ليلبية احتياجات أهل بلده، لكنها في جوهرها رحلة نحو التجريب والمعرفة والذات. تبدو الأشياء مجرد حلم، حيث يصبح المسرح مخيلة الراقصين، حينما يطل على الخشبة راو، ليحكي لأهل بلده قصة مسلم البرجاوي - استوحيت شخصيته من شخصية مسلم في القصة الشعبية «مع السلامة يا مسلم» - فيأخذهم، دون أن تغادر أجسادهم أمكتتها، إلى عوالم أخرى وفضاءات جديدة، ليستفيقوا، مكتسبين من هذه التجربة تخليق الروح، واتساع الرؤى.

«البرجاوي»/ البطل، يبدو محمولاً على صفات شعرية، فهو يقول الشعر الشعبي أو الزجل. ومحمود أبو هشيش (1). . . كاتب السيناريو حاول تسريب القصيدة من خلال هذا العمل، حيث نلمح جانباً كبيراً من «فانتازيا» الشعر.

عن هذا العمل، وعلاقة النص بالجسد، والتوفيق بين النص/ المخيلة والنص البصري، والتماهي بين الأنواع الأدبية، كان هذا الحوار:

* ماذا عن علاقة النص بالجسد، خصوصاً عندما يتحول النص إلى نص بصري؟

- تجدر الإشارة أولاً إلى أن كل ما سأقوله يستند إلى خبرة متواضعة في الكتابة للمسرح، لا تتعدى إعداد نص البرجاوي، والذي يقترب إلى حد كبير من السيناريو، إضافة إلى تجربة شخصية أخرى في كتابة مسرحية حول

مسرد

الفكرة في رأس الكاتب وحتى التهام عين المشاهد لما يجري على الخشبة .
فأحياناً مخيلتك عن الجسد وحركته تسبق كتابة النص ، فأنت قد تتخيل المشهد ومن ثم تكتبه .
وأحياناً ، الجسد وحركته تفتح آفاقاً وصوراً ، وأحياناً تبدو مخيلتك أكثر طلاقة مما يمكن تحقيقه على المسرح . . وفي عمل استعراضى مثل «البرجاوي» كانت حاضرة في ذهني أجساد الراقصين التي ستحمل النص ، والتي هي وسائط بين الكاتب والجمهور كاللغة .

* ثمة نص مكتوب مبني على المخيلة ، ونص مرئي مبني على الكتلة ، كيف يمكن الجمع بين الرؤيتين؟

- خشبة المسرح فضاء محدود ، والإمكانات أيضاً ، رغم التقدم التكنولوجي الكبير ، فإنها تبقى محدودة أمام قدرة المخيلة على الحلم والبناء ، فأى عمل إبداعي لا بد من أن ينطوي على تسوية ما مع المخيلة أولاً ، وكذلك أي عمل يخرج على خشبة المسرح لا بد من أن ينطوي على تلك التسوية وتسويات أخرى مع أطراف العمل الآخرين كالمخرج ، والخشبة ، وعناصر العمل الأخرى .

وأثناء كتابتي «البرجاوي» لم أطلق العنان لمخيلتي في التعامل مع الجسد ، فكان في مخيلتي أنني أكتب إلى فرقة هاوية ، وليست محترفة ، ومحدودة الإمكانيات أيضاً . كنت مقدراً لكل ذلك أثناء الكتابة ، أردت كتابة شيء يمكن أن يجد طريقاً إلى الجمهور بما هو متوفر ، خصوصاً أنه كان في حساباني أن الدكتور حسين البرغوثي قدم نصين إلى هذه الفرقة ذاتها ، وهما «موسم النبي رويين»

امرئ القيس . فأنا لا أطمح إلى أن أصبح كاتباً مسرحياً ، ولكن ، استناداً إلى هذه التجربة يمكن الإجابة على ما قد توجهه من أسئلة ، مستعيناً برؤيتي الشخصية التي يدني بها اهتمامي بالشعر بشكل أساسي .

أما بالنسبة إلى سؤالك حول الجسد ، فأعتقد أن الجسد يشكل مصدر أسئلة وجودية ، وميتافيزيقية كثيرة ، لها علاقة بفكرة الحضور والغياب ، الوجود والفناء ، وأعتقد أن فكرة فناء الجسد وهرمه وبلائه اليومي مؤرقة للجميع وليس للمبدع فحسب ، ولكن ما يحاوله المبدع هو خلق حركة مقاومة وتجديدية ومعاكسة لزمان الجسد . وهذا لا يعني حضور الجسد كوجود فيزيائي فحسب ، بل يمكن له أن يحضر كروح مخدوشة ومثقوبه بفكرة الفناء تلك لأن خبرات الجسد تمس الروح ، والعكس صحيح أيضاً .

كما أننا بانتباهة صغيرة نستطيع أن نرى علاقة حميمة وتاريخية بين الجسد والشعر منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر . فمثلاً ، الجسد إحدى مرجعيات شعر الغزل المكانية ، وغير علاقة «الغزل» مع الجسد ، وهذا ينطبق على كثير من ضروب الشعر الكلاسيكية الأخرى أيضاً . أما الجسد ككتلة في الفراغ ، وعلاقة الجسد بالمكان ، أيضاً ، فيحتلان حيزاً كبيراً ، ليس في عملية الإعداد لعمل مسرحي أو استعراضى كالبرجاوي ، بل في القصيدة أيضاً .

فالجسد إحدى مرجعيات النص ، خصوصاً في كتابة المسرح ، بل وأهم أدواته أيضاً ، لأن الجسد هو من يترجم النص ويقراه على المسرح ، لذلك فهو يتدخل في عملية الكتابة ويكون حاضراً في كل مراحل العمل منذ بزوغ

مسرح

أكثر إلى بناء مشهدي ما، أي مبنياً على مشاهد منجزة، فالنص، كما قلت في البداية، أقرب إلى سيناريو .

حاولت قدر الإمكان أن أوظف الشعر في النص، فكان هناك توظيف للشعر الصوفي لابن الفارض، ووصفتي أكتب الشعر، أضفيتُ على البطل صفة الشاعر، فهو لا يعلن نفسه شاعراً، ولكن كل سمات الشاعر فيه، إذ يقول الشعر الشعبي أو الزجل، فهو في الأصل بائع متجول، ولديه مواهبه الشفوية وغيرها، كي يسوق بضائعه .

و«البرجاوي» البطل كان يبيع أمتعة للنساء من قماش وماشابه، ما يعني أنه كان يتعامل مع الجسد والجمال، فهو كتاجر جوال لم تكن له مرجعية مكانية محددة، فلم يكن ينتمي إلى مكان، لذلك كان يخالطه شعور ما باللائتماء، شعور ما بحاجة إلى الرجوع إلى بيت أو جسد، الجسد هنا كمكان .

والبطل، أيضاً كشاعر، أو كتاجر شاعر، كان دائماً في بحث مستمر لتوسيع آفاقه، والبحث عن إغناء تجاربه، فهو قد يكون شخصية فريدة، فهو شاعر يمتلك وقاحة التاجر، وقدرته على الانخراط في الحياة والفعل أكثر من الشاعر، فالبرجاوي شاعر، وليس بالضرورة أن تكون قصيدته لغة، بل قد تكون فعلاً، فقد حاولت تسريب القصيدة من خلال هذا العمل، وهذا العمل بينيته ينتمي إلى عالم الشعر بإيحاءاته أكثر من المسرح، ففيه جانب كبير من «فانتازيا» الشعر .

وبقي أن أقول: إن الكاتب يسقط رغباته وتمنياته التي لا يستطيع تحقيقها ككاتب، فيقوم بفعلها مجازاً عبر

و«قصة ساحة الورد»، ووقفت الفرقة عاجزة أمام التعامل مع هذين النصين بسبب إمكاناتها .

والأدوات الفاعلة في الخيال قد تكون قاصرة في الوصول بالنص إلى غاياته على الحشبة، ففي المخيلة يطير الجسد، ويمكن لك أن تكتب عن جسد طائر، ويمكن لمخيلة القارئ أن تكون فضاء لطيران ذلك الجسد أيضاً، ولكن على خشبة المسرح لا يمكن ذلك، وإن طار الجسد فإنه يطير بخدعة ما (وهذا الطيران والتحليق سيظل محدوداً بفضاء المسرح المحدود)، ولكن يبقى أن أقول هنا إن هناك الكثير من هواجسي أثناء كتابة «البرجاوي» تجسدت على خشبة المسرح، رغم كل ما ذكرت .

وأثناء كتابتي «البرجاوي»، كان النص مبنياً على المخيلة، ولكن الجسد، كروح وكتلة، كان المحرك لهذه المخيلة . وكنت كثيراً ما أترك مسافة بيني وبين ما أتخيله على الخشبة، لألعب مع نفسي ونصي دور الجمهور أو المتلقي، فمرة أكون داخل العمل، ومرة أبتعد عنه، وحتى الشاعر عندما يكتب قصيدة يتبتعد عنها، كي يراها، ويعيد النظر إليها، فهذه المسافة ضرورية بين المبدع وعمله، بغض النظر عن الجنس الأدبي . وهذا العمل بالذات كان ورشة عمل مفتوحة، قابلة للتغيير والتعديل، والهدم والبناء، فالكل يفيد من الكل: الكاتب/ المخرج/ الإضاءة/ الرقص، الموسيقى . . إلخ .

* كشاعر، هل انعكس الشعر على كتابتك «البرجاوي»؟

- لا يوجد نص بمعنى نص في هذا العمل، بل هو يقترب

مسرحد

الشخصية التي يخلقها . العمل ، وإن قد يبتعد فيه أحياناً عن رؤية الكاتب وتخيلاته حول ترجمة نصه على الخشبة .

* كيف تعاملت مع الضوء والظل؟

* ولكن، ألا تؤثر مراعاة الكاتب الأمور الفنية/ التقنية على علاقته بالنص/ المخيلة؟

- هنا تتعدد أدواتك ككاتب، فاللغة ليست الأداة الوحيدة للكتابة في المسرح، فتشاركها أدوات المسرح الأخرى وتفرض نفسها، كالخشبة والإضاءة والكواليس والموسيقى والرقص . كل هذه الأدوات يستفيد منها الكاتب - إلى حد ما - ويحاول أن يحتويها في لغته في فترة إعداد النص، فاللغة هنا تصبح توصيفية، فالنص المسرحي قبل عرضه على الخشبة يحمل هذه العناصر، ولكن عبر اللغة . . وعندما يُعطى النص للمخرج يقوم المخرج بمحاولة ترجمة النص وتحقيقه .

- كل هذه الأمور التقنية التي تتم مراعاتها أثناء الكتابة تُحدث إزاحات في مخيلة الكاتب، وإزاحات في النص . . فالكاتب بعد النقاش يضطر أحياناً إلى إعادة بناء جوانب في النص، فالنص يكون في حالة بناء وهدم . أثناء كتابة الشعر، أمارس حريتي أكثر، لأن شركائي في كتابة النص الشعري أقل، وحدود المخيلة تكون مفتوحة أكثر، ففي الشعر تسعى لتجاوز نفسك، أما في المسرح فأنت تُروّض المخيلة حتى يكون النص ممكناً على خشبة المسرح، فاللغة أو النص جزء في العمل المسرحي من أجزاء كثيرة، وإن كان هو اللبنة الأساسية، ولكنه ليس كل شيء .

* وماذا عن العلاقة بالجمهور، فهو ليس جمهور قصيدة بل جمهور مسرح، وهنا يوجد إغواء الجمهور، وهذا لا يتأتى للقصيدة .

- بلا شك، كان هناك حساب للجمهور، تحكمه أكثر من قضية، منها قضايا جمالية، كتحميل النص سمات شعرية، وهذا بعيد عن تعود الجمهور على الفنون الاستعراضية التي تقدم التراث والدبكات والأغاني

وهذا العمل، في الأساس، عمل استعراضي، ويركز في الدرجة الأولى، على جماليات العرض، وفن الفرجة، إضافة إلى بعض المضامين الأخرى، ولذلك كنتُ أسعى أثناء الكتابة نحو «الجمال البصري» و«الجمال المسموع»، أي من رقص ولغة وموسيقى، ولذلك كنت أتابع الموسيقى، وأتدخل برؤيتي لها .

فالكاتب عند كتابة النص المسرحي تكون له تصورات الخاصة عبر كل ما سيكون على المسرح، من إضاءة وسينوغرافيا وموسيقى، وهذه أمور فنية تقنية تسند إلى أناس فنيين/ تقنيين، يقدمون اقتراحاتهم إلى المخرج حسب رؤيتهم، فالإضاءة قراءة للنص، والسينوغرافيا كذلك .

فهنا تتعدد القراءات للنص، وهذا إلى حد ما يغني

مسرحد

* اقترحت نفسك كاتب قصة، ثم انعطفت تجاه الشعر، فهل يمكننا اعتبار هذا العمل انعطافة نحو المسرح، أم إغناء لمشروعك الشعري؟

- هنا، لا بد من أن أشير إلى أنني ترددت في قبول المشروع وكتابة نص مسرحي استعراضي، لأنه عمل جماهيري سيراه كل الناس، إضافة إلى أن هناك مخرجاً محترفاً مرت عليه نصوص كثيرة، إلى جانب رهانات الفرقة على عمل جديد يرتقي بها ولا يحبطها، فكل هذا وضعني أمام تحديات كبيرة. وهذه الرهبة ذاتها هي التي دفعني إلى كتابة النص أو السيناريو، أي إلى التجريب، ففعل الكتابة في هذا الفن هو الذي دفعني إلى الكتابة، لأنني أقنعت نفسي بأنه في النهاية يمكن تمزيق النص إذا لم أكن راضياً عنه، فهو ليس نصاً مقدساً.

كنت سأبدي حذراً أكبر لو كنت أمام كتابة نص شعري، لأنني أعتبر الشعر هويتي الأساسية كمبدع، وهذا ما دفعني إلى نشر بعض القصص القصيرة التي كتبتها قبل نشر الشعر، بالنسبة إلي كانت كتابتها عرضية، ودون أي تخطيط، وبحذر أقل بكثير من الشعر، فالقصة القصيرة ليست معركتي، فأول ثلاث قصص كتبتها نشرت، في حين أنني كتبت ما يقارب مئة قصيدة ولم أنشر أيًا منها، لأن الشعر بالنسبة إلي هو المحك، وليس القصة، ومن هنا، ربما، جاء الظن بأنني أقدم نفسي ككاتب قصة، لأن أول ما نشرت كان القصة القصيرة.

وحالياً، أصبحت أؤمن أنه بإمكانك أن تجرب أكثر، وتجول في ميادين الإبداع، ولذلك حاولت، مؤخراً،

الشعبية الحماسية بقليل من التصرف في أحسن تقدير، ففي «البرجاوي» كانت هناك اقتراحات جديدة في الشكل والروح، وانحياز لحساب العين والتعبير يلقي مسؤولية أعلى على أجساد الراقصين، الذين قلما يرافق لغة أجسادهم خطاب يفسر ما يحاولون إيصاله.

وكان هناك تخوف آخر، وهو تجاوزية الأفعال، فهناك فعل الرقص (رقص غجريات) والحلقة الصوفية، فهذا تجاوز لمتناقضين في ذهن الناس، ينفي أحدهما الآخر.

ومن هنا، كانت فكرة التخوف من قبول فكرة تجاوز المتناقضات في نظر الناس، وما أسعدني أن أحداً لم يتوقف بشكل سلبي على هذه التجاوزية مثلاً، بل بدأ أن هناك انسجاماً كبيراً، وغير مفتعل، بل خارج من قلب العمل نفسه.

كل هذه التخوفات تضاف إلى الهيبة من التعامل مع جمهور المسرح، فهو بلا شك أعرض من جمهور الشعر، لأن المسرح نفسه أكثر شعبية من الشعر، والتخوف كان من أن لا تصل الفكرة إلى الجمهور، وهنا كانت المسؤولية الأكبر في إيصال الفكرة ملقاة على المشاهد البصرية، في ظل غياب تلك اللغة التوضيحية أو النص المساند، وهذا كان بقصد، من أجل دفع الجسد إلى منطقة أكثر تقدماً، فيحمل الجسد اللغة ويعبر عن ذاته دون خطابية مرافقة.

ومن هنا، كان هذا العمل محاولة للارتقاء بذائقة جمهور الأعمال الاستعراضية المحلية، ليدرّب مناطق أخرى جديدة للمشاهدة والفهم والتتبع.

مسرد

أكبر بأن رغبة كتابة الشعر فيّ ليست طارئة، بل متجذرة بما يكفي، حيث لا يهددها هذا التجريب، بل يغنيها ويطورها.

* كيف تلتقت فرقة «سرية رام الله الأولى للرقص والغناء» النص؟

- تلقيها النص في البداية كان متفاوتاً، فكان أكثر من تشجع للنص المدير الفني للفرقة خالد عليان، أما البقية فكانوا متحفزين، وكان هناك ضغط من جانبهم على إغناء الجانب الفلكلوري من أغان وموسيقى على حساب الجانب الحداثي في النص، وأصررت على رفض ذلك الطلب قدر الإمكان، فلو ملكت الحرية أكثر لكان إدراجي بعض الأغاني التراثية في النص أقل، دون أن أفقد النص في النهاية مرجعيته الشعبية والفلكلورية، فكانت هناك تخوفات من طرفهم من فكرة الدمج بين الفلكلور والحداثة، خصوصاً في سياق قصة شعبية، وهو تخوف مشروع ضمن ذائقة الفن الاستعراضي في فلسطين.

* الرقص في فلسطين شعبي تراثي مقاوم لأساليب الهيمنة، و«السرية» تعاملت مع الدبكة المحافظة والتراث. . في «البرجاوي» كان ثمة رقص مختلف، كيف ترى ذلك وقد انعطفت بالسرية نحو رقص نقيض، ربما؟

- الفلكلور الذي كرس أداة من أدوات المقاومة لأساليب

كتابة نص مسرحي كامل عن امرئ القيس، مع أن البطل في هذا النص هو الشاعر أو الشعر، ولكن، في بنيته هو عمل مسرحي يقترب من المسرح الكلاسيكي أكثر من أي شيء آخر.

وهذه التجارب، بالضرورة، تغني الكاتب، فالكل يفيد الكل، الشعر يفيد القصة، والمسرح يفيد الشعر، ويسقط كثيراً من الحوائط التي تم وضعها عبر تاريخ الإبداع الطويل، لتبدأ مرحلة الأجناس الأدبية، وهي واحدة من أهم سمات الكتابة الآن، فمع الوقت قد تسقط كثير من التسميات وتبقى الكتابة والكاتب فقط.

وفي النص المسرحي، لا توجد هناك جسور منيعة بين المسرح والشعر والتشكيل، فتسيل الحدود بين هذه الفنون المختلفة.

لذلك نجد هناك قصائد درامية، وفيها تجسيد ونحت وتشكيل، وفي استطاعتنا رؤية ذلك في قصائد بعض الشعراء الفلسطينيين، مثل: وسيم الكردي وخالد جمعة، اللذين وظفا، مثلاً، تقنية السينما أو الكاميرا في بعض قصائدهم، بطريقة عكست نفسها على شكل القصيدة ومضمونها، وأيضاً ديوان «مرايا سائلة» لحسين البرغوثي، فهو قائم على فكرة سينمائية، وهي المونتاج، ويحتوي على رؤية تشكيلية كبيرة أيضاً، وكذلك «جدارية» محمود درويش، فاسم «جدارية» ينتمي إلى التشكيل. والجدير بالذكر أن حسين البرغوثي له تجارب متعددة في الكتابة للمسرح الاستعراضي، كما أنه كتب للسينما، أيضاً.

وأخيراً، أقول: إن انفتاحي مؤخراً على تجريب الكتابة في الألوان الإبداعية الأخرى، قد يعود إلى شعوري بثقة

مسرحد

في التراث والوجدان الجمعي، فلم تأت حدائيه المشهد مستورده، بل كانت حدائيه شرعية، بل بشكل أدق كانت رؤية تحديثيه للفلكلور، وأيضاً رؤية للحدائيه وعلاقتها بالتراث، فأنت تختار هل ترى حدائيه في إطار فلكلوري أم فلكلوراً بصيغه حدائيه. وبقي أن أضيف أن تقديم المرأه في هذا العمل، عبر شخصيه زرقاء، وما تحمله هذه الشخصيه من مضامين كثيره، وما تقوم به على الخشبه، جاء ليمنح العمل بعداً جديداً آخر.

مقتطفات من النص:

مونولوج (على لسان مسلم، كمفتتح للعمل): «تاري البريد شو بدو من حالو، وأنا المكتوب والكاتب كمان، آه، كم سنة صارلك يا مسلم تيجي وتروح، بتيجي محمّل وتروح محمّل، وصار بدك حدا يحمل معاك قلبك، تراها ناظراني ولا ناظره الحكاويه، كل الهدايا كوم والحكاويه كوم ثاني، معها بصير قلبي طير، وبطير بسما زرقا».

من نماذج الأغنيه الشعبيه التي في العمل (مع الإشارة إلى أن اللازمه، أول شطرين فقط، هي لازمه شعبيه موجوده في التراث):

«مع السلامة يا حلو والدرب منين
 لو ندرى ودعناكم قبل بيومين
 ما شبع عيني منكم لتنام العين
 يحرسكم ربي يعيدكم إلنا سالمين
 مع السلامة يا مسلم والدرب منين
 لو ندرى ودعناكم قبل بيومين

الهيمنه وللاحتلال طوال العقود الماضيه، أصبح بذاته سلطه مهيمنه تحد من حرية الجسد على المسرح، وتغلق أمامه آفاقاً جديده، فمن هنا جاءت فكرة توظيف شكل جديد من الرقص، يقاوم هيمنه الفلكلور في مخيله الجمهور، والتي تحد من تطور ذائقتيه الفنيه، بل وتشكل مرجعيه وحيده لها، فمن هنا كانت فكرة دفع الجمهور إلى حواف ذائقتيه جديده.

وبالنسبه إلى فكرة المقاومه، لا يوجد نص مقدس يحدد الشكل النهائي الذي على المقاومه أن تأخذه، لذلك لا توجد طريقه واحده للمقاومه، وشكل محدد صالح لكل زمان ومكان، فالمقاومه تختلف باختلاف من تقاومه، وبهذا المعنى يكون الشكل الآخر من الرقص نوعاً من المقاومه لهيمنه الرقص الفلكلوري، دون أن يقصد دحره، ولكنه يقاومه كذائقتيه وحيده، وكخيار أوحد، ويزاحمه في المكان، لالكي ينفيه، بل ليكون إلى جانبه، ويغنيه، ويغتنى به.

فلم يكن الرقص التعبيري في «البرجاوي» طارئاً على العمل أو مفتعلاً، فمعظم الرقصات التعبيريه كانت لها علاقه بالفلكلور، فشخصيه البرجاوي في العمل تستند إلى شخصيه البرجاوي في الذاكره الشعبيه، وفي القصة الشعبيه التي كتبها الشاعر توفيق زياد في كتاب ضم الكثير من الحكايات الشعبيه الفلسطينيه، فالتعامل في الأصل يتم مع ماده قادمه من التراث.

هناك، على سبيل المثال، مشهد العرافه (رقصه تعبيريه حديثه مركزها العرافه أو المرأه التي ترى الحظ، وهي شخصيه حيه في حياتنا وتراثنا الفلسطينى أو العربى)، فهذا المشهد الذي يأخذ شكلاً حدائياً له مرجعياته الكثيره

مسرد

التي تركها وراءه في تجواله الأخير) :
صوت مسلم : ما شأنها بي كي تلاحقني؟
صوت- كأنه صوت العرافة : (هات كفك أقرأها
أقرأك ،
إن وضعت بعيني عينيك ، أضأتُ غدك» .
مسلم : في عينها طرقات بها طرقات . .
مدى أو صدى للمدى
ما شأنها بي؟
ما شأنها؟ «
راو ، كأنه صوت وحي :
«أنت عراف كفك ،
فليلحقوا ريح أسرارها ،
ولتري ما تشاء
براحات غيرك .
القلب بوصلتك ،
والعين نافذة للضياع
فاغمض العين
حتى يرى القلب أشياءه
فالعيون اغتراب
وإيقاع قلبك وقع خطاك ،
فسرُ كما شاء
سوف ترى ما تشاء» .

مسلم تنظر غيابو صبايا الحي
عطشانة وما بيرويهها ولا نبع المي
في قلبو كيس وصايا وما ينسى خي
مع هلتو الفرح يهبل قبل بيومين»

على لسان الراوي (في وصف مسلم) :

«مسلمٌ برج حمام يحط ،
وحين يغادر برج
يجيد احترام الحضور الغياب
كشرفة بيت
ويعرف كيف يكون مياهاً
وكيف يصير سراب
مسلم ساحة رقص يجيء ،
ويمضي إلى ربحه
جوف ناي
. . وآه
مسلم ، بدر ليالي المحيين ، عطر الحبيبة ،
خلخالها ،
ربطة شعر الجميلة أو شالها ،
مسلم مبخرة الطيبين ، سجادةً وصلاهُ
يسافر داخله كلما خارج الروح ضلّت خطاهُ
ويبحث عن لونه في البياض
ومن قلبه تتفرع كل الدروب
ويخرج كلما داخل الروح ضاقت سماه» .

* صحافي فلسطيني يقيم في رام الله .

(1) شاعر فلسطيني يقيم في رام الله .

من مشهد العرافة (بعد إصرارها على قراءة كف مسلم ،
وانتهاء المشهد بتنبؤها بأن شيئاً ما قد حصل لحبيته زرقاء

زير القصة

بكر زعرور *

لشهور خلت، قدّم مسرح القصة، مسرحية الزير سالم. ومن الواضح أنّ اختيار قصّة العمل كان مدروساً، حيث في متن القصة تطرح الرؤى والأحلام الخاصة بالقائمين على أي عمل درامي. وقد جاء في تقديم العمل أنه «استحضار الماضي لقراءة المستقبل، يقدمه فنياً عدد كبير من الممثلين (إضافة إلى الرؤية الإبداعية للمخرج محمد خميس) يضيفون إلى العمل سحراً وخيالاً أكبر مما تحمله القصة الأصلية للحكاية الشعبية المعروفة بملحمة الزير سالم. ولهذا قمنا بمعالجة النصّ الأصلي الذي كتبه ألفريد فرج، واستحضرنا الحكاية الشعبية، وضمير الشاعر الكبير أمل دنقل، وأخرجناه إلى فضاء تفاصيل الحياة بما فيها من تطرّف وموسيقى وجنون وسحر».

إنّ قصة الزير سالم، التي بنيت الحكاية الشعبية عليها، قصة تضرب جذورها في التاريخ العربي، ورد ذكرها في «أيام العرب»، ومن خلال أبيات شعرية للمهلhel بن ربيعة «الزير سالم»، وبعض الروايات المفسرة، وعن قصّة انتقام المهلهل التغلبي، من أبناء عمومته البكرين، الذين قتلوا أخاه «كليب» الملك، بعد أن تجرّب عليهم. ونستطيع أن نرى بوضوح أنّ هذه القصّة التاريخية لا تحمل سحراً ولا خيالاً، ينافسهما «القصة».

لقد استمد الخيال الشعبي من هذه القصّة حكاية شعبية، نمت وتطورت عبر قرون طويلة، ببناء درامي بديع، جعلها مادة خصبة لإثارة الخيال، والتقمص والتماهي مع بطلها الأسطوري الزير سالم.

إنّ استمرار الحكاية وعدم اندثارها، والتعاطف الشعبي مع بطلها الماجن والدموي، لا يمكن فهمه إلا من خلال الاعتراف بترميزه الحكاية العالية، فعودة كليب المستحيلة التي يطلبها الزير شرطاً لإيقاف الحرب، يمكن فهمها، فقط، على أنها رمز لحق مسلوب، أو كرامة مهانة، يكون القتال في سبيلهما واجباً على كل شعب يريد الحياة.

مسرّد

وأقوال اليمامة، ومراثي اليمامة، قصائد قدّم فيها رؤيته للصراع الذي يخوضه العرب، ضد سألبي أرضهم وكرامتهم، معاً. فجاء كليب رمزاً للحق الضائع والكرامة المهذورة والجرح النازف. فحرب الزير ليست مستحيلة ولا عبثية، بل هي الطريق الوحيد الذي يحفظ الكرامة ويعيد الحق، ولا يمكن لها أن تنتهي بحلول توفيقية.

فكيف حضر ضمير الشاعر في عمل «القصبة» لنقرأ لدنقل:

«لا تصالح ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن الجلييلة

أن تسوق الدهاء،

وتبدي - لمن قصدوك القبول -

سيقولون:

ها أنت تطلب ثاراً يطول

فخذ الآن ما تستطيع

قليلاً من الحقّ

في هذه السنوات القليلة . .

لا تصالح ولو قيل:

إنّ التصالح حيلة

إنه الثأر

تبهت شعلته في الضلوع

إذا ما توالى عليه الفصول

ثمّ تبقى يد العار

مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة».

لقد ارتكز «القصبة» في المسرحية التي قدمها، على نصّ ألفرد فرج «الزير سالم».

ومع أنّ ألفريد فرج لم تفته ترميزية الحكاية الشعبية، إلا أنه بنى عمله لخدمة دعوة واضحة للوحدة ونبذ الصراع بين أبناء الأمة الواحدة. دعوة فرج الوجدانية، واستخدامه حكاية الزير، لهذا الغرض، أوقعه في مطب تسطيح الصراع المحوري، والتنفير منه خدمة للغرض الذي توخاه منذ البداية، فجاءت الشخصيات مسطّحة، وحرّم العمل من عمق درامي حملته الشخصيات المأساوية التي تغصّ بهم الحكاية.

في مسرحية فرج، تشتعل الحرب بسبب شجرة عنب تخربها البسوس، وشتان بين ناقة، وشجرة في حديقة، عند العرب، فالناقة هي حياة العربي ورمز انطلاقه حرّاً في الأرض، وهنا كان الرمز في اختيار الناقة ليس عبثياً. فقتلها هو قتل أسطوري لنمط البداوة، وانتصار للمستقر، المزارع.

ولعلّ «القصبة» أدرك هذه الحقيقة فأعاد الناقة إلى نصّ فرج، ليكسب الصراع جدّية أكبر، أو ليخدم الرمز الذي أراده «القصبة» من العمل، فالصراع قائم بين نمطين مختلفين، يقفان على طرفي نقيض، ويسعى كل منهما لنفي الآخر.

وهذا يقودنا إلى المحور الآخر الذي ارتكز عليه «القصبة» في المسرحية التي قدمها وأسماء ضمير الشاعر أمل دنقل.

لقد قدّم الشاعر الكبير أمل دنقل للعرب قصائد جميلة وعميقة، تقترب من النبوءة، هي: الوصايا العشر،

مسرد

الماضي، إذاً، يجب أن ينتهي هذا الصراع، ولن يتأتى ذلك إلا بالقضاء على رموزه، ومسحهم من الذاكرة، وإحلال جيل جديد لم تتلوّث ذاكرته ولا يديه بالدماء المسفوكة، جيل مثله عند «القصة» الهجرس، الغائب المغيّب عن الصراع، والذي لم تتلوّث يديه بدماء قاتل أبيه، رغم أنف الحكاية الشعبية التي تمنحه حق الثأر قبل جلوسه على عرش أبيه لإزالة المعتدي والاعتداء.

لقد توجّ «القصة» الهجرس بعد مسح الزير وجساس وإقصائهما إلى زاوية واحدة معتمة، كأنها الذاكرة المفقودة، بإسدال الستار على الحرب المنتهية. وفي النهاية تبرز مخاوف الهجرس من تحوّل عرشه إلى قبر، وتحوّله لقتيل جديد، وطريق لحرب جديدة. هذه المقاربة من الواقع تضيف مؤشراً آخر، على واقعية العمل، ورؤية أصحابه الخائفة على بقاء المشروع واستمراره، كحلّ لا ينفي فيه أحد أطراف الصراع الطرف الآخر.

وأخيراً، إنّ هذا العمل الكبير، الذي قدّمه «القصة»، عانى من نصه، ومن الرؤية المربكة، التي يطرحها، وحرّم شخصيات العمل من العمق، الذي حملته في الحكاية الشعبية، هذه الحكاية التي لم تفقد ألقها، والتي تحمل إمكانات كثيرة تنتظر المبدعين.

لقد دمج «القصة» بين رؤيتين مختلفتين في المسرحية التي قدمها؛ الأولى تعتبر الصراع صراعاً بين أبناء الأمة الواحدة، يضعفها ويجعل حربها عبثية، ولذا يجب أن تتوقف هذه الحرب من أجل بناء وطن قوي وموحد في وجه أعدائه.

والثانية تعتبر أنّ الحرب الدائرة هي حرب الأمة ضد أعدائها، ولا يمكن وقف هذه الحرب إلا بالنصر أو الرضوخ لواقع مذلل ومهين.

هذا الدمج لم يكن عبثياً بل كان واضحاً أنّ «حرب القصة» هي حربنا الحالية، وأن الصلح في النهاية هو الصلح الحالي. فحرب الأمة التي تحدث عنها «أمل دنقل» حرب عبثية يجب الخلاص منها وعلى طريقة ألفرد فرج، بتوضيح بشاعتها، وبنزع البطولة عن بطلها الأسطوري «الزير سالم» الذي جاء في المسرحية التي قدمها «القصة»، هزياً ولا يشبه زير الحكاية الشعبية في شيء.

وجساس هو غير جساس الحكاية الجبان الغادر، الذي يطعن من الخلف، بل المحارب القوي والدموي أيضاً، هو قاتل التّبّع، والثائر ضد ظلم الملك وهو، كذلك المؤسس لمشروع ينفي الآخر، مثل مع الزير طرفي التناقض، اللذين يشكلان العقبة الأساسية في وجه المشروع الجديد القائم على الصلح بين الطرفين. وكيف ينتهي هذا الصراع؟! فالزير لا يريد أن يتوقف، وجساس لا يريد إعادة الحق المسلوب، والأجيال الجديدة مقيّدة بهذا الصراع الذي يغدّي نفسه بأحقاد قديمة.

لا فرق هنا بين القاتل والمقتول، فكلاهما درس من

* كاتب فلسطيني يقيم في رام الله.