

ميلودراما انهيار عمارة تكشف  
فساد رجل أعمال مُستهتر«توقيع» مسرحية مغربية  
طُعمت بالملحمية ومهازل داريو فو

المعروف عن الميلودراما، ولعها بنقل المبالغت المأساوية، ونقلها للمشاهدين، على أنها حقائق لتستثير تعاطفهم مع أبطالها، ومسرحية «توقيع» المغربية قالت ما يقوله الواقع من أن صراع الخير والشر سيستمران في المجتمعات، مهما حاول البعض وضع حواجز لمنع الخير من الانتصار في النهاية.

وفي المقابل، يحضر الطرف الثاني، الذي يمثل السلطة القضائية، التي تؤكد إبانها لحمزة بهذه الحادثة، لكن حمزة يعتبر الإدانة أتت لأسباب سياسية لا أكثر بسبب تصريح له للصحف الأجنبية في رحلة استجمام له قضاها في الخارج عن فساد صفقة تجارية للحكومة، وأن تصريحه ذلك، هو السبب الحقيقي لتحريك الملاحقة القانونية له بسبب حادثة العمارة المنهارة.

سيرة حمزة في المسرحية تدل بما لا لبس فيه عن استهتاره بحيوات الناس

الميلودراما المغربية تعرضت إلى صراعات السلطة والمال والانتهازية السياسية والفساد في أعمال بعض السياسيين بطريقة، «كُونُوا أَقْل سَوْءَا مِنْ فَضْلِكُمْ»



كتاب «توقيع» لفيسل عبد الحسن

فيصل عبد الحسن  
كاتب عراقي

الرباط - استطاع العرض الميلودرامي المغربي «توقيع»، الذي عرض مؤخرًا على مسرح محمد الخامس بالرياض بتمويل من وزارة الثقافة المغربية، أن يؤكد نجاحه على صعيد الحضور الجماهيري، حيث سجل نجاحًا كبيرًا للشباك، مماثلًا لنجاحات المسرح الكوميدي في الكثير من المدن المغربية. والمسرحية من إخراج المغربي محمود الشاهدي، وعن نص لعصام اليوسفي بالاشتراك مع زكريا لحلو، ومن تمثيل كل من هاجر الشكري، وسليمة صابحي، محسن مالزي، زكريا لحلو، وأمين ناسور. وفيها نقلت الميلودراما المغربية من المبالغة عرضًا عن تناقض المصالح بين الأفراد بأمانة فنية عالية.

## سيرة مُستهتر

قدمت المسرحية بسبعة وعشرين مشهدًا، نقلت خلالها وقائع إبادة رجل أعمال «حمزة» (مثل دوره زكريا لحلو)، منهم بالتسبب بانهاجر عمارة سكنية على ساكنيها، وينتهي العرض بنهاية ميلودرامية تدعو للتأمل، والتفكير بالمفاضلة بين الخير والشر.

وتدور المسرحية حول براءة وإدانة حمزة في الوقت ذاته من قبل طرفين، فهو بريء، كما يعتقد بالرغم من أنه تسبب بإنشائه لعمارات سكنية بمواد غير مطابقة للمواصفات إلى انهيار واحدة منها فوقع رؤوس ساكنيها. لكنه يرى أن ذلك من الممكن أن يحدث في الكثير من الدول. وهو قضاء وقدر، وليس بمقدوره منعه، أو دفع الحادثة عن مات بسبب الحادثة، فكل من مات قضى باجله المحدد.



## المصلحة الفردية قبل كل شيء

فعله الكاتب المسرحي اليساري الإيطالي داريو فو في التسعينات، فهو عمل بذات قيمة مسرحية «اسرق أقل رجاء» (إنتاج 1989)، التي انتقدت من خلال الهزل فساد السلطة وشطحات الحكام.

وتعرضت الميلودراما المغربية أيضًا إلى صراعات السلطة والمال والحب والعائلة والانتهازية السياسية والفساد في أعمال بعض السياسيين بطريقة «كُونُوا أَقْل سَوْءَا مِنْ فَضْلِكُمْ»، وانتهت بنهاية ميلودرامية بموت حمزة المضرب عن الطعام في معتقله، رافضًا إلى النهاية التوقيع على ورقة فيها استعطف واعتذار عن تصريحه السابق.

وفي المحصلة، لم تكن مسرحية «توقيع» محايدة عندما تناولت مشكلة فساد بعض رجال الأعمال، فقد اختار مؤلفها ومخرجها الفقراء ليدافع عنهم، ومن يعتبرنا طرفًا مظلومًا منهم، مما جعل المسرحية تنال رضا الجمهور وإعجاب.

أما الشخصية الثانية في الشرطي، فهي شخصية الرجل المتدين، الذي يؤدي واجباته الدينية بكل حرص في المعتقل، ويضع طاقية الصلاة على رأسه، وفوقها «كاسكيتة» الشرطة، وفي أوقات الصلاة يخلع «كاسكيتة» الشرطي لتظهر طاقية المصلي على رأسه. ينبذ الإرهاب الأصولي بكل أشكاله، وتساهم شاشتنا عرض فيديو على جانبي خشبة المسرح في عرض أخبار الإرهاب، ويحلم أن يصير واعظًا في أحد المساجد بعد تقاعده، متزوج من زوجتين وكافح لإعالتها مع خمسة أبناء.

«توقيع» ميلودراما مغربية طُعمت بالمسرح المحملي ومهازل داريو فو، وهي تعيد طرح ثيمات المسرح المحملي لبرتلول بريخت حول السلطة والحرية، فساد بعض رجال الأعمال، فقد اختار مؤلفها ومخرجها الفقراء ليدافع عنهم، ومن يعتبرنا طرفًا مظلومًا منهم، مما جعل المسرحية تنال رضا الجمهور وإعجاب.

وعلى الدولة أن تدافع عن وجودها، وتقرض هيبتها على المواطنين سواء داخل المعتقل أو خارجه. وبالرغم من محاولة حمزة المنكزرة لإيجاد ثغرات في شخصية الشرطي ليستميله، إلا أنه لا ينجح.

وبعد جهد كبير وبكيد السياسي ومناورات مع الشرطي تعرف حمزة على شخصيتين داخل شخصية الشرطي؛ الأولى لشرطي معتد بنفسه وعمله ومنفذ جيد للأوامر، حتى لو كان تنفيذها يأتي بالضرر عليه شخصيًا، وهو الذي لا يهمه إن كان سجينه مسؤولًا حزبيًا أو وزيرًا أو مهما تكن درجته في الحياة المدنية، فكل من يؤتى به إلى السجن فهو سجين، وعدو له، لا يبادل له الولد ولا يقدم له معروفا على الإطلاق، إذ يصبح المعتقل في ذهنه شخصًا مشبوها تكرهه الدولة حال اعتقاله، وكل من تكرهه الحكومة، فهو بكرهه. والمعتقل في كل الأحوال خطر على الشعب، كما الأزهابيين.

## بريخت وفو

يحضر في المسرحية «الشرطي» (مثل دوره أمين ناسور)، وهو الشخصية الشعبية في العمل، ابن الشعب الذي يخدم الحكومة، ولا يهيمه إلا تنفيذ أوامر رؤسائه بحرفية، فهو لا يتعاطف مع الذين يسجنون أو يطلق سراحهم، فهم كلهم سواء، تحذوا الدولة

## بعد نصف قرن من نكسة يونيو.. بيانات المسرح العربي ماذا تبقى منها؟

عليه أن يتغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر تداخر الحضارات، ويطور الأدوات الفنية تطورًا يزيد من عمق دلالاتها وشمولها، ويتعلم، باستمرار، بوساطة التجربة والسؤال والبحث، ويعتمد على المسرح، والتخلص من سلطة الأدب، والانضمام إلى حقل التمثيل باستخدام لغة المسرح المختزلة، واقتحام مجال التجريب، والتركيز على السينوغرافيا وتشكيل الفضاء المسرحي.

## بيان عاصم محفوظ، رغم رفضه للكلمة الشعرية في المسرح، بدأ أقرب إلى قصيدة النثر منه إلى المقاربة العملية لفن المسرح

لكن على الرغم من أهمية أغلب طروحات ودعوات هذه البيانات المسرحية، ودورها في تشكيل محفز ومحرك لتجارب مسرحية، في مجال الإخراج والتمثيل والكتابة والعلاقة مع الجمهور، تنهل من التراث وأشكال الفرجة المسرحية العربية المختلفة، وتتحرر من مواضع المسرح الغربي، فإن تطلعا، أو حضورها في التجارب المسرحية العربية، باستثناء ما تضمنته بيان المسرح الاحتفالي، وإلى حد ما بيان المسرح الحكواتي، لم يصمد طويلا، بل لم يعد له الآن ذلك الصدى أو التأثير الذي شكّل يوما مطمحًا كبيرًا لأصحابها.

وأشار البيان إلى أن الممارسة المسرحية للفرجة تركّزت حول تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي ومع الجمهور. وعلى هذا الأساس فقد تميز عملها التجريبي بالعمل الجمعي، والبحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث والتاريخ، والانطلاق من صور وشخصيات وأحداث واقعية وحسية، وتحولها فنيا عبر اكتشاف أساليب في الأداء نابعة من ذائقة ومخيلة أصيلتين، وغير ذلك من ميزات وبأسلوب برقي حوار، لكنه تعميمي يزعج إلى التقلص، عزف عزالدين المدني النص المسرحي، في بيانه أو رؤيته للمسرح، وكأنه العنصر الأول والأخير في الخطاب المسرحي، ووقف على علاقة هذا النص بالحركة، معنا «إذا لم يكن المرء حرا في نفسه، فهو لا ينجب إلا النص العبودية، وإذا لم يكن حرا في خياله الخلاق، فهو لا يولد إلا النص الظلام، وإذا لم يكن حرا في معارفه، فهو لا ينتج إلا النص القوالب».

وركز البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس على مجموعة من القضايا الفكرية والفنية، منطلقا من محاولة ربط النور بالظلمة، العتمة بالضوء، والمحلي بالإنساني تشكيلا لإبداع متفاعل ومتعايش مع المختزن من صور عند «أبو الفوانيس»، الذي كشف عن أولويات الواقع وجذوره الممتدة عبر التراث الإنساني العام، والارتباط الوثيق مع المسرح العالمي والعربي والمحلي.

كما وجه البيان النقد لأشكال التعبير المسرحي السائدة في المسرح العربي، ودعا إلى مسرح بديل يجب

كان توفقها عند هذا الاحتفال ضروريا وأساسيا.

وفي سياق رفضها للتجربة المسرحية العربية المكتسبة من تجربة المسرح الغربي، دعت إلى تغيير كل المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالتمثيل والأداء والإلقاء مثل «العرض» و«التمثيل» و«السرد»، وأحلت محل الأول مصطلح «الملقاء»، وعوضت عن الثاني بمصطلح «الاحتفال»، واستبدلت الثالث بمصطلح «اللعب».

وأصدر روجيه عساف بيان مسرح الحكواتي باسم فرقة «مسرح الحكواتي» بعد مرور عامين على تكوينها، مستندا إلى إدراك أعضائها بأن المسرح، بشكله الغربي السائد، في أزمة ومازق، وأنه قمعي في جوهره، ولا يلبي الحاجة الملحة إلى التعبير، ومن ثم فهو غير مجد ولا بد من إحداث طليعة فعلية معه.



بيانات سعدالله ونوس لمسرح عربي جديد ذهبت أدراج الرياح

الاحتفالي»، وقد تداخلت دوافع ظهور هذه الجماعة بالأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، فهي إضافة إلى كونها جاءت استجابة لخصوصيات مرحلة السبعينات، التي أعقبت نكسة يونيو، كما يقول عبد الكريم برشيد، حدت مجموعة دوافع لظهورها من خلال استقرارها لواقع المسرح العربي، ورؤيتها النقدية لعناصره الأساسية، وقدمت بديلها المسرحي الجمالي والمعرفي (الاحتفالية) بوصفه مشروعًا تأسيسيًا، تأسيس مسرح جديد، وواقع تاريخي مغاير، وإنسان جديد منححر نفسيا واجتماعيا وفكريا وسياسيا. وأمام هذا الطموح الكبير كان على الجماعة أن تعيد ترتيب الكثير من الأوراق، على حد تعبير برشيد، فتمثل الفن المسرحي في جوهره الحقيقي، وهو، من وجهة نظرها، احتفال اجتماعي شعبي ينطلق من حاجة فطرية عند الإنسان. ومن هنا ويضطلع به.

و ضد الحذقة الذهنية والبلاغة والخطابة والغنائية والفكر وكل ما يقلل الحياة في اللغة المسرحية، ودعا إلى وجوب تصدّر المسرح جميع الفنون، ورأى أن ذلك يتطلب جعله عنيفا، مخبرا، مهيجا، متأثرا ومؤثرا، نافذا كالسهم، عاريا من كل ثيابه القديمة، ومن كل ما يفصله عن الصدمة الضرورية. لكن بيان محفوظ، رغم رفضه للكلمة الشعرية في المسرح، بدأ أقرب إلى قصيدة النثر منه إلى المقاربة العملية لفن المسرح.

واتسم سعدالله ونوس، في بياناته، بالمنهجية، رغم اعترافه بأنها رؤوس أقلام، وليدة تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية، لموضوعات تحتاج إلى وقفات أطول حتى يستوفيهما البحث، ويعمق ما تمس من قضايا وشؤون مسرحية وثقافية، أو فروض للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور، ويضطلع به.

وقد شكّل الجمهور الهاجس الأول لنوس، لأنه يعده المخلل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح وتبلوره وإشكالاته، لذا دعا إلى أن يقدم لهذا الجمهور مسرحا شعبيا ملتصحا به، نابعا من ظروفه، يشتمل، إضافة إلى المتعة، على فعالية تنمية وعيه، وإدراكه لمصيره التاريخي المشترك، ومشاكله وقدره الاجتماعي، ووعي حاجاته، وأنماط تفكيره، وطرائق فهمه. وبذلك تنتهي، كما رأى ونوس، واحدة من دوامات التخبط التي يتوه فيها مسرحنا العربي.

وتضمن بيان محفوظ عن وقوفه قبل كل الأهل إعلانا عن ميلاد «جماعة المسرح

عواد علي  
كاتب عراقي

منذ نصف قرن، وتحديدًا عقب نكسة يونيو عام 1967، بدأت محاولات بعض المسرحيين العرب إجراء مراجعة للأسس والمرجعيات التي يقوم عليها المسرح العربي لتجاوز الخلل الذي ينتابه، فظهرت تباعا جملة بيانات تدعو إلى التحلي عن تلك الأسس والمرجعيات، وإنجاز مشاريع مسرحية تتسم بـ«التأصيل» و«التأسيس»، وتستند إلى روح المجتمع العربي المعاصر، وتراثه الحضاري، وتنهل من منابع وأشكال الفرجة المسرحية المختلفة التي عرفتها جغرافيات عربية عديدة، وتتحرر من التبعية لتيارات المسرح الغربي. ومن أبرز تلك البيانات «بيان مسرحي رقم واحد» لعصام محفوظ (1969)، «بيانات مسرح عربي جديد» لسعدالله ونوس (1970)، «البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي» (1979)، «بيان مسرح الحكواتي اللباني» (1979)، «نحو كتابة مسرحية عربية حديثة» لعزالدين المدني (1981)، و«البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس» في الأردن (1984).

نادى عصام محفوظ في بيانه المسرحي بتحرير النص المسرحي من معوقات الأدب، ووجه باتجاه نص العرض الذي يكون فيه للمشاهدة البصرية سطوة وطغيان على حساب الكلمة التي تكون جزءًا منه. وفي هذا السياق أعلن محفوظ عن وقوفه قبل كل شيء ضد الكلمة الشعرية في المسرح،