الفن والصناعة في السينما الحديثة
والاتجاهات الثورية في سينما اليوم

بقلم: سمير نوّاس

لا يمكن لاثنين ان يختلفا حول اهمية السينما. ملايين من الرجال والنساء والاطفال، الملونين وغير الملونين، الاغنياء والفقراء، المثقفين والاميين، في المدن وفي القرى، في البلدان الصناعية والنامية والمتخلفة، يذهبون يوميا الى صالات معتمة يجلسون امام شاشات بيضاء تعرض عليها ما اصطلح تسميته بالافلام.

السينما دخلت حياة الناس، كل الناس، من الباب الواسع. ولم تاخذ وقتا طويلا حتى تصير عندهم اهم الفنون واعظمها شانا وانتشارا، فضلا عن كونها صناعة تتحكم فيها مقاييس الربح والخسارة.

هي من الفن لانها وسيلة تعبير. ومن الصناعة لانها باهظة الثمن. وهي في الفن ابعد ما وصل اليه الفن. وفي الصناعة عملية معقدة وشائكة. وهي الفن الوحيد الذي يفرض استهلاكه بشكل فوري.

بامكان الرسام ان ينتظر طويلا قبل ان يبيع لوحته او يعرضها، والموسيقي موسيقاه، والشاعر شعره، والقصصي قصصه. السينمائي عليه ان يبيع فيلمه فور الانتهاء منه حتى يتمكن من تحقيق غيره. وفي هذا تكمن العلاقة العضوية بين السينما الفن والسينما الصناعة.

انتاج الرسام والموسيقار والشاعر والقصصي لا يكلف مبالغ كثيرة ولا يحتاج الى راسمال غير راسمال ملكة الخلق والابداع. انتاج السينمائي يحتاج، بالاضافة الى راسمال الخلق والابداع، الى اموال تلعب، في معظم الاحيان، دورا كبيرا في تحديد قيمة العمل الفني بحد ذاته. والاخطر من هذا: تلعب دورا هاما في الحد من حرية الفنان. راسمال الفنان فنه. وراسمال السينمائي فنه بالاضافة الى الوسائل التقنية والمادية التي لا يمكنه ممارسة هذا الفن بدونها. ذلك انه لتحقيق فيلم لا بد من فكرة ومن راسمال. وهذا ما يفسر الصراع العنيف بين الفن والصناعة في السينما، بين الفنان والتاجر، اي بين المخرج والمنتج.

الفيلم السياسي

ما هو الفيلم السينمائي؟ هو بالنسبة للمنتج عملية تجارية وللمنتج المشترك فرصة في الربح، وللمخرج عدة اشهر من القلق والجهد، وللموزع بضاعة للبيع، وللباحثة عن الشهرة فرصة لدخول عالم الشهرة، وللمتفرج ١٢٠ قرشا (مثلا) يقضي بواسطتها ساعتين مع اشخاص غرباء عنه يلعبون امامه احداثا قد تفرحه وتسعده، او تقلقه وتزعجه، واحيانا تزيده سعادة او تعاسة.

هذا التحديد للفيلم، على عموميته، يختصر الى حد بعيد مما يراد منه. **ولكن الفيلم اكثر من ذلك. انه، عند المخرج، نظرته الى الحياة والكون والانسان، ووسيلة التعبير التي عبرها ينقل مشاكله الذاتية وقضاياه واهتماماته ومشاكل غيره من الناس وقضاياهم واهتماماتهم، باسلوب خاص به.**

وهو عند المؤسسات الرسمية والاحزاب والتجمعات السياسية والفكرية والعقائدية وسيلة اعلام وتوعية واقناع وثقافة. وعند عامة الناس وسيلة تسلية. وعند البعض وسيلة تحريض ودعوة مباشرة او غير مباشرة الى الثورة وتغيير الاوضاع.

ونظرا لهذه الاهمية الكبيرة التي يحملها الفيلم كبضاعة صناعية وتجارية، وكوسيلة تعبير واعلام، وعملية خلق فني وثقافي، فضلا عن كونه وسيلة اتصال بين الجماعات، يزداد الاهتمام به يوما بعد يوم لدى الافراد والتجمعات والحكومات على اشكالها. وعبر هذا الاهتمام وبسببه، تتباين الشروط التي تخضع لها السينما والاوضاع التي تعيشها من بلد الى آخر، بتباين الانظمة السياسية والمستويات الفكرية والثقافيةوالفنية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية بين بلد وآخر.

فهي في البلدان الراسمالية، نظرا لتحكم الراسمال في الانتاج، عملية تجارية اولا يقصد منها الربح المادي.

وفي البلدان الاشتراكية، نظرا لان الدولة هي المنتجة، عملية اعلام يقصد منها تحقيق وتعميق المبادىء التي ينادي بها النظام السياسي. (طبعا ثمة استثناءات تؤكد القاعدة).

وفي الحالة الاولى تاتي اهتمام المنتج: الراسمالي في البلدان الراسمالية، على حساب اهتمامات وطموحات المخرج الشخصية. بينما الفنان في البلدان الاشتراكية لا يضطر الى بيع نفسه، والى الخضوع لاعتبارات ومقاييس ونزوات افراد. وان كان يدفع احيانا الى مواجهات مع نظامه بسبب الاختلاف في مفهوم العملية الفنية. لكن هذا لا يعني ان الفنان في البلدان الاشتراكية يقول ما يطلب منه قوله او يترجم ارادات ورغبات النظام والدولة (هذا مع التاكيد على الفنان ونظامه في موقع واحد، في الاساس).

ويقضي القول ايضا ان الفنان في البلدان الراسمالية، لا يلعب بالضرورة ودائما لعبة التاجر المنتج. لكن هذا الاستثناء لا يلغي القاعدة.

السينما الرأسماليه

في هوليوود التي تمثل السينما الراسماليه خير تمثيل، كان عمل المخرج ينحصر بتسليه الممثلين بين لقطة واخرى، على حد تعبير شارلي شابلن. واسمه على الملصقات وفي عناوين الفيلم مع اسماء التقنيين الاخرين نفس الحجم ان لم يكن اصغر. اليوم، نظرا لعوامل كثيره ولدت في اوروبا وانتشرت، صار المخرج اكثر شانا، بحيث ان الفيلم الذي يخرجه بات فيلمه بقدر ما هو فيلم الشركه المنتجه. ومع هذا فان المخرجين الكبار الذين لا يطيقون تدخل المنتج في عملهم يحاولون جهدهم انتاج افلامهم بانفسهم والاستغناء عن اموال الشركات والمنتجين. ولكن هؤلاء يواجهون مشكلة، وان تكانت اقل حدة، فهي هامة، هي مشكلة التوزيع وشروط شركات التوزيع الكبرى ومتطلباتها.

ان معطيات الصراع بين المنتج والمخرج ظهرت وبرزت في العالم مع ظهور وبروز الموجة الجديدة الفرنسية في اوائل الخمسينات. وكان لهذه الموجة التي تجدد يوما بعد يوم الاثر في الحركات السينمائية الشابة في العالم قاطبة. لانها عبرت خير تعبير عن تمرد الفنان على التاجر ومحاولة التخلص من سيطرته.

ولدت الموجة الجديدة في فرنسا على يد جماعة من نقاد السينما في مجلة «الفنون» التي صارت فيما بعد «دفاتر السينما». واول ما اطلق هذه التسمية هي الصحفية الفرنسية فرانسواز جيرو المحررة في مجلة «الاكسبرس».

يصعب تحديد الموجة الجديدة. لا هي مدرسة فنية او نزعة فكرية، ولا حركة سياسية او اقتصادية، ولا هي متجانسة في معطياتها وابعادها. اذ ليس هناك، مثلا، ما يجمع بين افلام مثل «اللهاث» لغودار و«٤٠٠ ضربة» لتروفو و«سرج الجميل» لشابرول.. فالنقاد الذين تميزت كتاباتهم بالعنف ونظرتهم الجمالية والفكرية الواحدة، اختلفت افلامهم باختلاف شخصياتهم واهتماماتهم. واذا ابينا الا ان نحدد الموجة الجديدة، فيمكننا القول انها حركة تمرد على الطريقة التقليدية الكلاسيكية في الانتاج وعلى سيطرة المنتج وعلى بورجوازية السينما. الفيلم لم يعد مجرد سلعه تفبرك تحت قوانين وانظمة مغلقة على نفسها وفي مؤسسات تجارية تسيطر عليها جماعات استثمارية معينة. الفيلم صار تعبيرا عن مخرجه. ولهذا كان لا بد من الاعتماد على الرساميل القليلة في الانتاج، بحيث لا يكون المخرج عرضة لضغط الرساميل واصحاب الرساميل في عملية الخلق الفني. فترك المخرجون الاستديوهات تفاديا لتحمل المبالغ الكبيرة التي تكلف، وراحوا الى الاماكن الطبيعية يصورون فيها افلامهم. وربحت السينما على صعيدين: اولا تحررت من قيود الاستديوهات وتكاليفها، وثانيا صارت اقرب الى الواقع والناس.

واختلاف الاهتمامات عند سينمائيي الموجة الجديدة لا ينفي ان يكون لهم نظرة جمالية شبه موحدة ولدت عبر ممارستهم للنقد ونظرتهم الجديدة للسينما التي اوجدت «سينما المؤلف» اي السينما التي هي من ابداع رجل واحد هو المخرج. فالطريقة الجديدة لمشاهدة الافلام التي مارسها النقاد الشباب اوجدت عندهم طريقة جديدة لتحقيق الافلام. اذ ان افلام استروك وشابرول وغودار وكرو وريفيت وروهمر وتروفو وغيرهم تعتبر امتدادا لمقالاتهم النقدية والتي عبرها حددوا جمالية السينما كما يفهمونها ويريدونها. وهذه ظاهرة نادرا ما حصلت في ميادين اخرى مثل المسرح والرسم والموسيقى.

وبالرغم من نجاح الموجة الجديدة وامتداد تاثيرها على حركات سينمائية مختلفة في العالم، فان «السينما الحرة»، «السينما دون دراهم» المولدة لحرية المخرج في اختيار موضوع فيلمه وطريقة تحقيقه، لا تزال قضية مثالية اكثر منها طريقة فعالة وعملية في الانتاج. ذلك ان السينما، لانها من الصناعة، لا يمكن الا ان تخضع لاعتبارات اقتصادية، حتى وان كانت الدولة هي المنتجة والفن والاعلام الغاية.

ولكن مما لا شك فيه ان الموجة الجديدة غيرت مفاهيم ومقاييس كثيرة، وحررت المخرج من عقدة المنتج وجعلته المسؤول الاول والرئيسي عن الفيلم واهم من هذا كله، كان لها التاثير الفعال في حركات سينمائية شابة في البرازيل وكندا والمانيا وايطاليا وحتى في نيويورك. وتخطت معظم هذه الحركات الموجة الجديدة وسبقتها بمراحل في ميادين كثيرة.

وبعضها يعتبر اليوم الموجة الجديدة بالرغم من تاثره بها، من السينما البرجوازية، ويرفض فكرة المخرج ـ المؤلف او سينما المؤلف اي سينما المبدع الواحد، ويشدد على ان الفن السابع لا يمكن ان يكون الا عملا جماعيا وثمرة جهود عدد من الاشخاص. ففرنسوا تروفو الذي اشتهر بعنف مقالاته النقدية وشتائمه لتظاهرات السينما البورجوازية ومناسباتها، مما حمل ادارة مهرجان كان على طرده من المهرجان عندما كان لا يزال ناقدا، والذي وقف مرة امام المخرج كلود اوتان لارا وقال له «لو لم تكن اكبر مني سنا لصفعتك»، قد يكون اليوم بنظر الشباب من ممثلي السينما البورجوازية وبموقف اوتان لارا امامهم، وقد ياتي من يقول له «لو لم تكن اكبر مني سنا لصفعتك». فاحداث ايار المشهورة في باريس وما تخلله من اجتماعات صاخبة للسينمائيين الثائرين كان من نتائجها انشاء «الاركان العامة للسينما»، وبعض التوصيات التي يبدو اليوم صعبة التنفيذ، تشير الى ان السينما في العالم، مقبلة على ثورة داخلية ستغير المفهوم السينمائي برمته. ان تكون امكانية تحقيق الافلام متوفرة فعليا للجميع، وان تكون السينما مجانا للجميع ايضا، مسالة فيها نظر اليوم. ولكنها ليست مستحيلة.

والثورة على الموجة الجديدة جاءت ايضا من داخل الموجة الجديدة: جان لوك غودار، احد اعمدتها، يرفض اليوم كل الافلام التي حققها من قبل ويعتبرها من السينما البورجوازية العفنة. وهو ينادي بالسينما السياسية والملتزمة كليا بقضايا الشعوب. وانهى مؤخرا من تحقيق فيلم عن القضية الفلسطينية. والناس في اوروبا يتذكرون الواقعة التي قام بها غودار العام الماضي في مهرجان لندن اثناء عرض فيلمه «واحد زائد واحد». اذ وقف في القاعة بعد ان شاهد فيلما تسجيليا قصيرا لاغنر فاردا عن حركة «الفهود السود» الامركية، وطلب من الجمهور ان لا يشاهد فيلمه لانه سخيف على حد تعبيره، وحرضه على استعادة دراهمه وارسالها الى الحركة الثورية الزنجية الامركية. وعندما حاول منتج «واحد زائد واحد» ان يعترضه، لم يجد غودار حلا آخر سوى صفع المنتج والخروج من القاعة وعرض فيلم اغنر فاردا خارجها امام عدد من المؤيدين وجمع ما تيسر معه ومعهم من دراهم وارسالها الى الفهود السود. واغنر فاردا التي كانت، ظاهريا، رائدة الموجة الجديدة لانها حققت اول افلام هذه الحركة عام ١٩٥٤، هي اليوم في نيويورك مع جماعة «سينما تحت الارض» تحقق فيلما قد يصعب عرضه في صالات العرض التجارية نظرا للمشاهد الاباحية المطرفة التي تضمنها.

ويبقى ابرز ما تمخض عنه تاثير الموجة الجديدة خارج فرنسا هو تجربة «السينما الجديدة» البرازيلية و«سينما تحت الارض» النيويوركية هذا اذا لم نذكر تجارب الشباب ومحاولاتهم في المانيا الغربية وكندا وبريطانيا وايطاليا الخ.

الاتجاه الثوري في سينما البرازيل

في البرازيل ذهبت «السينما الجديدة» بعيدا في تجربتها على صعيد الانتاج. لم تكتف بالتمرد، بل خاضت معركة اقتصادية ولكرسة انتصرت فيها، دون ان تكون لها من الرصيد الادبي والفني، ما كان لمؤسسي الموجة الجديدة. ولكن ارضية معركة الحركة البرازيلية كانت مواتية، وابعادها من حتمية الحاجة الى التغيير التي تعيشها الفئة المثقفة في البرازيل. وهذه المعركة كانت ضد الفيلم البرازيلي التقليدي الذي هو شبيه الفيلم المصري التقليدي، وضد شركات التوزيع الامركية الواسعة النفوذ. وكانت، وهذا هو الاهم، في سبيل خلق «جمالية الجوع» كما يقول كلوبير روشا. اي في سبيل خلق الفن السينمائي الشعبي الاصيل الذي يعكس آلام الشعب البرازيلي وساهم في تغير وضعه.

للتخلص من الفيلم الميلودرامي الغنائي الموسيقي السخيف الذي كان يفبرك في استديوهات ريو دي جانيرو، عمد الشباب الى تحقيق افلام تتحدث عن الواقع عبر نظرة جمالية واخلاقية واجتماعية وسياسية ثورية، محاولين ايجاد الفن الثوري الذي بامكانه المشاركة في تحريك الوعي الاجتماعي والطبقي، والقضاء على التخلف، وبناء الحياة الجديدة. فصارت السينما التزاما مباشرا ومطلقا، وفعلا سياسيا، ووسيلة تحريض ودعوة إلى التغيير.

وللتخلص من سيطرة ونفوذ شركات التوزيع الامركية وقام الشباب بتاسيس شركة للانتاج واخرى للتوزيع، مكنتهما من الاستقلال المادي والعمل بمعزل عن الرساميل المشروطة والمقيدة لحريتهم. وهم يعملون اليوم على بناء دور للعرض في مناطق مختلفة من البلاد لعرض افلامهم امام اكبر عدد ممكن من الناس، فضلا عن انهم باتوا يستعملون افلاما مقاس ١٦ ملم لسهولة عرضها في المناطق التي لا دور عرض فيها، ولقلة نفقاتها بالمقارنة مع نفقات الافلام مقاس ٣٥ ملم. وفي هذا فانهم لا يرفضون مقاييس واعتبارات وانظمة صناعة معينة فحسب بل يرسون القواعد لصناعة جديدة. ولقد اتاح هذا التنظيم الاقتصادي، في الانتاج والتوزيع لشباب السينما الجديدة الحرية المطلقة في تحقيق الافلام التي يريدون، وفي تاسيس حركة هي الاقوى والاكثر اهمية بينالحركات السينمائية الشابة في العالم الثالث. ووصل من قوة هذه الحركة ونظرا لالتزامها المطلق بالانسان البرازيلي وتطلعاته، ولمحاربتها العنيدة للفاشية والرجعية التي يمثلها نظام الحكم العسكري في البرازيل اليوم، فانها صارت عرضة لانتقام المسؤولين ونقمتهم.

في مقابلة صحفية قال كلوبير روشا، احد ابرز السينمائيين البرازيليين الشباب، ان الشتائم تنهال عليه بشكل مستمر في صحف النظام، واثناء اجتماعات مجالس البلديات والنواب والشيوخ. وهو منذ سنتين اضطر الى تهريب فيلمه «الاله الاسود والشيطان الابيض» الى فرنسا لعرضه في مهرجان كان، نظرا لممانعة السلطات البرازيلية. ومما لا شك فيه ان الطابع السياسي الذي يغلف السينما الجديدة البرازيلية، فضلا عن كونها حركة فنية وفكرية واقتصادية، يزيد من اهميتها بالنسبة للبرازيل وامركا اللاتينية بشكل خاص، وبالنسبة للعالم الثالث بشكل عام.

بينما في نيويورك ذهب التطرف الفوضوي المحموم بجماعة السينما السرية، او «سينما تحت الارض» الى ابعد ما يمكن ان يتوقع الانسان. فالسينما السرية لا تعبر فقط عن رفض القائمين بها للنظام الراسمالي في الانتاج الذي تمارسه وتقوده هوليوود ـ شان السينما الثورية ـ ولا عن رفض للسينما البورجوازيه التي تضمها. وانما تعبر وبشكل حاد عن رفض هؤلاء المطلق لكل القيم والاعتبارات والمفاهيم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية والاخلاقية والجمالية .. التي يقوم عليها المجتمع الامركي.

هذه «التحولية» في الحركة تضفي على «السينما السرية» طابعا مميزا لا تعرف مثله الحركات السينمائية في بقية انحاء العالم. انها تنادي بالحرية المطلقة في التعبير، وبالغاء الرقابة ودفنها الى الابد، وتقرن النقد بالفعل فتقوم بتحقيق افلام معتمدة على معدات ضعيفة وبسيطة وعلى مجموعات صغيرة من التقنيين، وعلى راسمال زهيد جدا بالنسبة للرساميل التي تعتمدها هوليوود لافلامها (من ٥ آلاف الى ٥٠ الف دولار). ولا تكتفي بذلك، فتقوم بالتحدي السافر للرقابة وما تمثله من قيود اخلاقية واجتماعية وسياسية، عبر الافلام بعضها يدور حول الجنس ووجوبتحريره وحول العمل الجنسي وجماليته، والاباحية المطلقة، وبعضها حول قضايا جمالية واخلاقية وسياسية واجتماعية يصعب على مخرجي هوليوود معالجتها بشكل مباشر. وغني عن القول ان معظم هذه الافلام يعرض في اي مكان ما عدا دور العرض التجارية. وقد مثل بعض مخرجي السينما السرية امام القضاء بتهمة التعرض للاخلاق العامة والفسق والفجور. احدهم، ميكاس جوناس، قال مدافعا عن نفسه: «الفن يهتم بروح الانسان، لا وعيه، بكل ماضيه ومستقبله. وكاي فن آخر مثل الرسم والموسيقى والشعر، يجب ان لا تكون السينما عرضة للرقابة. ونحن بالاضافة الى حقنا الدستوري الذي يكفل لنا حرية الراي والتعبير، فاننا نملك الحق الاخلاقي في توصيل عملنا للاخرين».

ولم يمنع هذا المحكمة من الحكم على ميكاس الذي يطلقون عليه لقب «نبي السينما الطليعية» بالسجن شهرين مع وقف التنفيذ. كما ان الحكم على ميكاس لم يمنعه من تاسيس شركة تضم حوالي ٢٠٠ شاب من المخرجين والممثلين والمتحمسين. وابرز وجوه السينما السرية هو آندي وارهول الذي تمكن من عرض بعض افلامه في لندن وعدد من البلدان الاسكندنافية. وهو يمثل بالنسبة للسينما السرية ما كان يمثله غودار بالنسبة للموجة الجديدة الفرنسية. ولعل اهم ما تنطوي عليه السينما السرية، عدا رفضها لسيطرة هوليوود، هو النزعة التجريبية على صعيدي الشكل والمضمون التي تميز اعمالها.

الا حدود للتجربة عندها. وهذا ما يؤهلها بديلا لان تلعب دورا في خلق سينما الغد. وهذا ما يبرر قول المخرج الاميركي ارثر بن: «انني اقدر جيدا هؤلاء الشباب وما نتعلمه منهم».

بعد هذه اللمحة المختصرة حول الفن والصناعة في السينما وتاثيرهما مباشرة عليها وما نتج منها وبسببها من حركات ونزعات ومدارس اقتصادية وفنية، نجد ان السياسة والاقتصاد يمثلان الهاجس الاكبر في تحريك الشباب ودفعهم الى التغيير. فعلى الصعيد الاقتصادي يحاول الشباب التخلص من سيطرة الراسمال والشركات ليتمكنوا من صنع سينما جديدة تعبر عن انفسهم بقدر ما تعبر عن الواقع الذي يعيشونه. وعلى الصعيد السياسي، يعمل الشباب على تغيير الواقع الذي يعيشونه بواسطة السينما التي لم تعد وسيلة تسلية فحسب ولا سلعة تجارية المقصود منها الربح، بل سلاحا من اسلحة التغيير والثورة. **فكل فيلم هو فعل سياسي. والسينما كلها سياسة.**

وانطلاقا من هذه المعطيات، تلعب السينما دورا اوليا في عملية تغيير العالم. ويتحول السينمائي من رجل يتعاطى الجماليات وتصوير الحكايات البرجوازية الى رجل ثورة وتحريض. وهكذا تكون السينما، كما هي مؤهلة لان تكون، اهم الفنون الشعبية واكثرها تاثيرا.

مشهد من المسرحية

مسرحية "لماذا..؟" فشلت مرتين!

مسرحية عصام محفوظ الاخرة ... «لماذا رفض سرحان ... الخ». التي تقدم حاليا على مسرح الفينسيا في بيروت من اخراج منير معاصري وتمثل مجموعة كبيرة من الهواةالطعمين بعدد من المحترفين.

تتحدث هذه المسرحية عن مجموعة من الشبان العابثين ـ او الرافضين (!) ـ الذين يمثلون ولا شك نماذج لآلاف الشباب الذينتعج بهم بيروت، والذين يمضون اوقاتهم في الرقص والجنس (!) والتحشيش. مجموعة الشبان والفتيات في المسرحية يؤلفون جمعية يأتي لهم رئيسها بالمخدرات وتطرأ له يوما فكرة القيام بلعبة تستهدف اعادة محاكمة ثلاث شخصيات معروفة جدا في تاريخناالعربي المعاصر، وتتخلل المحاكمات التي بنيت عليها المسرحية، لوحات راقصة وموسيقى ومشاهد جنس، ونقدا مباشرا او غير مباشر الى الحكام والى بعض الاحزاب، كما تتضمن المسرحية محاولة تفسير «ميتولوجية» لقضية فلسطين تدور حول حائط المبكى.

يحاول عصام محفوظ في مسرحيته هذه «وهي الرابعة» ان يقدم لنا نموذجا عن تفكيره السياسي ـ او ما نجيز لانفسنا ان ندعوه هكذا ـ رغم ان النعت فضفاضبطريقة صارخة ـ ويحتوي هذا الفكر على رؤية مثالية مبنية على منهج تاريخي يهمه بالدرجة الاولى دور الفرد في التاريخ.

يقول عصاممحفوظ في احد تصاريحه ـ الكثيرة حول المسرحية ـ ان الرابط الذي دفعه الى «اعادة خلق» تلك الشخصيات الثلاث (الزعيم وفرجالله الحلو وسرحان) هو الموت، والموت في سبيلقضية معينة: فالاولان ـ حلو والزعيم ـ ماتا في سبيل قضية معينة. «يريد المؤلف ان يوحي بانها قضية فلسطين، قافزا فوق التاريخ قفزة ليس لها ما يبررها كما ان ليس مجال مناقشتها هنا» اما الثالث سرحان فقد قتل «في سبيل القضية نفسها» وهو الان عرضة للاعدام «في سبيلها» ايضا. يتناول المؤلف هذه الشخصيات الثلاث ويحاكمها من جديد بطريقة تعطي لكل منها صفة القداسة والتجلي مما يبعدها عن ان تكون رموزا لمجموعات بشرية: فالعمل الذي قام به كل منهم كان عملا فرديا ومثاليا وعاطفيا يعزله المؤلف عن اي مضمون مادي واقعي له: فسرحان قتل لان روبرتكندي لا يحب العرب ولانه كان في فلسطين سنة ١٩٤٨، ولانه شتم العرب،، اذا (ودون ان ندخل هنا في تفاصيل ودوافع مقتل روبرت كندي، لافتين النظر، وحسب،الى منهج المؤلف (الانتقائي) فدوافع سرحان لقتل كندي كانت دوافع فردية ومثالية معزولة عن حركةالتاريخ اي بالاختصار: قتل فرد لفرد وليست عملية صراع بين نموذجين تمكننا من فهم الدوافع بصورة اعمق واصدق. الزعيم يرسل الينا كلامه دائما عبر حواجز ضبابية، وهو مختبىء في زاوية نكاد لا نحس به الا حين يتكلم، ولكنه يتحرك اخيرا من مكانه متحدثا بصورة تراجيدية تدفعنا الى تجاوب عاطفي مع كلماته انما دون اي «اقتناع» فهو فرد، مثالي يتالم ويصارع «في سبيل قضية» ثم يموت اخيرا، ولكننا للاسف ايها السادة لم نفهم كلام الزعيم، ليس لانه مستعص على الفهم، بل لانه عبارة عن افرازات اخلاقية مثالية ارتباطها بواقعها ارتباط عاطفي واه «حتى لكنا صدقنا الكلام نفسه، وبنفس كميةالاقتناع، او قاله اي صهيوني من وجهة نظره». لقد خلت او للامر ان طريقة القاء الممثل لحواره، هي ما اعطته ذلك الدفق التراجيدي، ولكني تاكدت بعد امعان ان اسلوب رسم الشخصية هو الذي اعطاها لونا يصرخ بنا «صدقوا هذا الكلام لان الزعيم قاله (!)» وليس لان حركة التاريخ تبرهنه او ارضية الواقع تبنيه. فرسم هذه الشخصية جاء ميتافيزيقيا غيبيا. اما ثالث الشخصيات المحورية في المسرحية ـ الحلو ـ فقد رسمها لنا المؤلف ايضا بطريقة تراجيدية وعبر رؤية مثالية انتقائية، مقدما لنا من حياته مرحلة ساعدته (اي المؤلف) على كيل الاتهامات للحزب الشيوعي (اتهامات ليس هنا مجال دحضها او تاييدها) فالحلو يعذب لانه عارض تقسيم فلسطين، وهو يقتل بعد خيانة!.

يدفعني الرسم المثالي الاخلاقي لهذه الشخصيات الى التساؤل: هل يريد المؤلف مني ان اقتنع بقضيته لان سرحان قتل فيسبيلها ولان الحلو والزعيم ماتا (برايه) من اجلها؟ هل يدفعني الم هذه الشخصيات ومعاناتها الى الاقتناع بآرائها؟ الم يكن هناك لدى الجانب الاخر (العدو القذر تماما سواء في تدرجه من الشيوعية الى الراسمالية الى الصهيونية! عند المؤلف) شهداء وشخصيات تعذبت وعانت ايضا؟ ترى لو قدر لي ان اشهد دفاعا «مجيدا» للعدو عن شهدائه ... هل يتوجب على «كانسان» ان اقتنع ايضا بقضيته؟ ام ان كياني كعربي او «سوري» ـ كما يفضل المؤلف .. ربما؟ ـ هو كل ما يدفعني الى تاييد القضية؟ واين التحليل التاريخي؟ اين الاقناع المبني على الوقائع؟ اين الصراع بين المصالح. قد يدعي المؤلف هنا انه ـ في الواقع ـ لا يدعوني الى تاييد اية قضيةانما هو يعرض ـ وثائقيا ـ اشياء حدثت في تاريخنا المعاصر، ولكن هذا كله لا يعفيه من مسؤولية جمعه لهذهالنماذج التيتقصد الصراع التاريخي على مقولات فردية: فرد يقتل فردا لاسباب تغلب فرديتها على مضمونها الاجتماعي (سرحان) وفرد «يقاوم» مجتمعا برفضه ويخونه بالنهاية (الحلو) وفرد «يقاوم» مجتمعا يقتلهبالنهاية (الزعيم). فليس لاي من هذه الشخصيات ـ عند المؤلف ـ اية نظرة اجتماعية معينة، اذ ان ارتباطهم بالواقع ـ واكرر هذا ـ لم يجيء في المسرحية سوى ارتباط واه عاطفي كثير الادعاء.

يعرف بامير غاسكواني في كتابه «درماما القرن العشرين»التغريببانه ارغام الجمهور على التجاوب عقلانيا مع الفعل المسرحي ومناقشته بدلا من التجاوب العاطفي كله. والتغريب هو المنهج البريختي في المسرح، ولقد كثر اللغط مؤخرا بان مسرحية «لماذا» هذه انما تسير على المنهج البريختي ... بل ذهب بعضهم الى انها تطوير لبريخت (!). وهذا يدفعنا الىالتساؤل عنبريختيه وعن وجوده في المسرحية اصلا ... ثمة تناقض كبير بين اسلوب بريخت وبين تركيب شخوص هذه المسرحية .. فالشخصيات انما بنيت على اساس تراجيدي واضح وهذا ما يتنافى مع اطلاقصفة الملحمي على هذا المسرح لان الاسلوب الملحمي (البريختي) يفترض بالدرجة الاولى الابتعاد عن العاطفة والتخلي عن التحرك التراجيدي وهذان الاخيران هما ما اعتمدتعليهما المسرحيةبالدرجة الاولى. ان نفي ارتباط هذه المسرحية ببريخت يدفعنا الى التساؤل عن انتمائها: تنتميالمسرحية في الواقع الى عدة مدارس حتى انهاتؤلف كوكتيلا منوعا يشمل كل غريب وعجيب فمن عبث الموقف عند بيكيت الى عبث الحوار عند يونسكو الى تسجيلية فايس وسكاتور الى تشاؤمية كامي تتراوح هذه المسرحية التي يصر مؤلفها علىالجمع العشوائي بين مختلف المدارس محاولا ـ باستعماله كلمة «رفض» في عنوانها ـ ان يشير الى فوضويته انما هي مبنية على اساس رفض يتناسب مع عقلية جيل السبعينات ... فهل توصل المؤلف الى هذا؟ .. لا يبدو لاننا لم نلمح بين ثنايا المسرحية اي اثر للرفض الحقيقي وما الكلمات «الثورية» المتناثرة هنا وهناك سوى تعابير سطحية جوفاء انعكاسية لا ترتبط لا بشكل ولا بمضمون المسرح الثوري.

مبدا الرقص كمدخل الى الاحداث يستعمله المؤلف والمخرج باتذال ... فالمبدا بحد ذاته جيد وجديد بالنسبة الى المسرح العربي، ولكنه كما جاء في المسرحية كان ابتذاليا خاليا من اي ذوق حتى استحال الجنس الذي يعبر عنه الى لحظات شبقة من الدرجة العاشرة ... قد نفهم الجنس مدخلا الى عالم الموت وقد نفهمه مدخلا لولوج عالم الرمز والخلق والابداع ... ولكننا لا نفهمه ولا يمكننا تبريره حين لا يتعدى كونه استعمال سيء لحرية ساء فهمها غايتها بالدرجة الاولى تقديم حد اقصى من الخلاعة للصور الى مفاهيم تحتاج الى تركيز واعمال فكر وربط مفاهيم جمالية ـ لست بالمعنى السطحي ـ بمضامين سياسية (نشير هنا الى الفرق الهائل عند استعمال الرقص الايروتيكي المعبر عن حالة جنسية وبين استعمال انطونيوني له في مشهد الحب في فيلم نقطة زابريسكي، حيث عبر الرقص في آن واحد عن عالم الجنس الرحب وارتباطه بمكونات حياتنا اليومية وبالموت والخلق ... وبين استعماله في مسرحية «لماذا ... ؟» كملحق شبقي خلاعي، لمسرحية تائهة في اللعب الشكلية).

اما اداء الممثلين فقد جاء منسجما مع ضعف المسرحية العام. وقد ظهر الفرق واضحا بين المحترفين (الشماس، نانو، طاهر، ومعاصريبصورة خاصة) حيث ادىهؤلاء ادوارهم باجادة، وان كان النص حد من حرية حركتهم. بينما الهواة كانوا يتخبطون بين ضعفادارتهم وتمسكهم بالنص مما اربكهم. هناك ملاحظتان:

الاولى ـ ان جو التحشيش (المزعوم، والمرفوض كاختيار) لم يعط الممثلين قدرا من الحرية والتصرف، بعكس ما هو مفترض.

الثانية: ضاعف الممثلون من ابراز طاقاتهم التراجيدية، مما انسانا انهم انما فرق من الشبان يؤدون على مسرح داخل المسرح ادوارا غريبة عنهم. وهذا ما يؤكد هوبكشف القطيعة بين مفهوم بريخت (في النص والاخراج) وبين هذه المسرحية.

الاخراج:

لقد جاء الاخراج مرتبطا ومربوطا الى النص. لهذا لا يمكننا الحكم على مقدرة منير معاصري كمخرج (سيما ان عصام محفوظ المؤلف ساهم بالاخراج: التصميم). امر اخير يجدر ذكره: هذا هو العمل الثاني (بعد اضراب الحرامية) الذي يذكرني بمسرحية «خواكيم موريتا» للشاعر بابلو نيرودا ... مع ان هذا العمل غير معروف كثيرا. وقد اجابني خالق العمل الاول بانه لم يسمع بالمسرحية (!)، ولست اشك في ان واضعي «لماذا» سينكرون بدورهم معرفتهم بمسرحية نيرودا ايضا. ولعل الامر كان سيكون اقل طرافة، لو لم يكد الاخذ مشوها.

في الحركة المسرحية الناشئة في لبنان، تظهر هذه المسرحية كمثال ساطع على الادعائية في تجربة ربط السياسة بالفن المسرحي. وقد فشلت المسرحية مرتين: اولا بعملية الربط داخل الفن، وثانيا عندما انبرت لمحاولة تمجيد سياسة رجعية فاشية متخلفة عن حركة التقدم والتاريخ.

ابراهيم العريس