

أرجوحة التابوت

مقالة في مسرحية "الكباريه"

تأليف وإخراج بشار مرقص

انتاج مسرح خشبة

بقلم: مجد كيال

النهاية. تابوت تُضيء من داخله حبال الزينة. تابوت يتأرجح راقصاً بين أربع أيادٍ: يد الخوف، يد الفحولة، يد "الخطيئة"، يد المستقبل. يحمل التابوت كل هؤلاء الموتى. كيف ماتوا؟ قد تسألون. انهار فوق أجسادهم بنيان التناقضات ساحقاً. لماذا ارتفعت أصوات الضحك إذن؟ لأننا نفعل معهم مثلما نفعل مع أنفسنا: نضحك لئلا نُصغي لخطى التراجيديا وهي تقترب.

النهاية. لحظات قليلة يتأرجح فيها التابوت راقصاً على هُدى الموسيقى. أين شاهدت شيئاً من هذا القبيل؟ قد تسألون أنفسكم. جنازات الجاز في الأفلام الأمريكية. هذا تقليد في نيو أورلينز. يتراقص المشيِّعون الأفارقة على أنغام موسيقى الجاز ويرقص التابوت المحمول. يعود مشيِّعو الجاز هؤلاء في جنازاتهم إلى الأجداد: هو طقس لا زال يمارس حتى أيامنا هذه في دولٍ أفريقية عدّة، إنما بإيقاعات ورقص أكثر سرعةً وصخبٍ. في تقرير صحفيّ يقول شاب من غانا يقود فرقة من حملة التوابيت الراقصين: "عندما يُدفن أحدهم يلبسون الأسود، أنا قلت 'لا'، سأضيف لونا [...] وهم يقولون أننا نفعل شيئاً عظيماً لأننا نجعلهم يضحكون بدلا من البكاء". يتطلّب حمل النعش والرقص فيه بهذه الحرية قوّةً بدنيّة هائلة. كلنا حملنا بضعة توابيت في حياتنا ونعرف ثقلها. إنما أي قوّة مسرحيّة تحتاجها أربع شخصيّات، في نهاية هذا "الكباريه"، لتؤرّج التابوت راقصةً، رغم ثقل كل ما يحمله من جثامين؟ كيف يُنثر البريق الملوّن فوق كل هذا السواد؟ وكيف نضحك بدلا من البكاء؟ ولماذا نعود للأجداد؟ بغية رثائهم؟ أم محاكمتهم؟ أم قتلهم؟

النهاية. تدفع الموسيقى أرجوحة التابوت، يرقص الموتى بين جدران التناقضات إذ تنهار وتسحقهم: بين هول الفاجعة وبرد السيناريوهات الجاهزة. بين حكم الإعدام و"أهواك" لعبد الحليم حافظ. بين البزة العسكرية وكعب الحذاء الأثنوي الأحمر. بين عنفوان الحناجر في الهتاف الاحتجاجي والصوت المتكسر في برد "الأوتوتيون" المحوسب. هذه وغيرها من التناقضات ما يصعب إحصائه. إنما من بين كل هذه التناقضات ثلاثة أساسية: الأوّل هو التناقض بين الإطارات الذهبيّة الميّتة السوداء الفارغة المرتبة على الجدران، وأشلاء الملابس الملوّنة المعريّدة خارج أماكنها. والثاني هو التناقض بين الصمت الكاظم المحايد المتعمّد للمايسترو، والتدفّق الناظم السائد المُستشرس لموسيقته. وثالثاً التناقض بين البريق المبهرج المتناثر على أجساد الممثلين، وكثافته المجتمعة ساكنة في لمعان السكّين.

بلا معنى

إنهم ينامون الآن في التابوت، وتبدو الموسيقى، وهي تدفع الأرجوحة وتهزّ مضجعهم كأنّها تهزّ سرير طفلٍ أصرّ على الخروج من رحم أمّه فلم يجد مهدياً أمامه إلا التابوت. من هم هؤلاء الموتى؟ قد تسألون. إنهم جميع هؤلاء اللذين أمّحت صورهم

من داخل عشرات الإطارات الذهبية الفارغة على جدران المسرح. هؤلاء اللذين ماتوا دون معنى يرسون فيه ليخلدوا بطمئينة. ها هم وقد تجاوزوا بحثهم عن المعنى وأن لهم أن يستريحوا حيث لا رفيق لهم إلا الموسيقى. لأنّ الموسيقى هي القرار الخالص في انعدام المعنى. فإنها في جوهرها ترفض أن تقدم إجابةً أو تُرسي مقولة، إنها منذ البداية ترفض أن تُدلي بتعبير. فإن بديهية الموسيقى البسيطة أنّها لا تعبر عن أي شيء ولا تتفوه بأي شيء، ولا ينتهي البحث عن "مقولة" الموسيقى إلا إلى حالةٍ من الفشل والبؤس والعبثية والكآبة — تلك التي تؤول إلى الموت. هذا ما يعرفه المايسترو، وهذا ما يفتتح فيه النصف الثاني من مسرحية "الكباريه".

يفتتح المايسترو النصف الثاني من "الكباريه" في أغنية "حلوة الحياة حلوة وبلا معنى"، وهي أغنيته الوحيدة في المسرحية. وتأتي هذه الأغنية تنمةً لغضبه في نهاية النصف الأول، حيث ينتفض بوجه "المعلم" رافضاً التعبير: "بدّيش أحكي، أنا مدفوعي أعزف مش مدفوعي أحكي". المونولوج القصير الغاضب في نهاية النصف الأول، يكون، إذا ما رأيناه متصلاً بالأغنية، جسراً إلى النصف الثاني، معبراً من عالمٍ إلى آخر. من عالم يتعثّر بالحياة إلى عالم يتصادم بالموت. وتُعبّر الأغنية عن هذا الانتقال في انقسامها هي ذاتها إلى جزئين: الجزء الأول من الأغنية يُعبّر عن عبثية التعبير، يُغني عن انعدام المعنى: "كلمة معنى شو عم تعني؟"، هذا تناقض داخليّ يحيلنا إلى التعثر باللغة، التعثر بالحياة والسؤال عن المعنى فيها. أما القسم الثاني فينطلق فيه "المايسترو" متنازلاً عن اللغة تماماً، تفقد الكلمات معانيها تماماً يمضي المايسترو في إنشاد يبدأ بكلمات لا تكون جملاً منطقيةً إطلاقاً، ثم سرعان ما "يندهور" الغناء إلى أصوات حيوانية تشبه العواء دون أن تؤلّف حتى كلمات. تموت لغته ويسلم بهذا الموت.

ما يُلفت أكثر من ذلك، أن هذين القسمين في الأغنية — واحد يتخبّط بالحياة والمعنى وآخر يسلم بموت اللغة — لا يُتركان منفصلان، إنما يربط بينهما جسراً صغيراً آخر. فالقسم الأول من الأغنية ينتهي بهذه الجملة: "يا ماضي يا مستحي كسرلي عظامي، وابيلي منها درج يوصلني على بكر فركشة". إنه مستقبل يبنيه الماضي. وهذه الجملة هي الحدّ الواصل بين الماضي والآتي. إننا "ندهور" متعثّرين نحو المستقبل بعد أن سحق الماضي عظامنا — إن ما يأخذنا إلى المستقبل، إلى نصف المسرحية الثاني، إلى التسليم بالموت، هو ماضي البحث عن المعنى الذي خرجنا من تحت عنفه مسحوقين. فالحياة لم تكن ممنوعةً عن الفهم واكتشاف المعنى فحسب، إنما كانت تقمعنا بعنف، تكسّر عظامنا مثلما فعل رابين، وتبتطش بنا. ويمتلئ النصف الأول من الكباريه بوصف فعليّ لهذا العنف، وسنجد دائماً يتمحور حول "السكين".

طيّب. جيمس بوند. أنا نفسي لم أتوقّع أن أكتب هذا الأسم في سياق "الكباريه"، ولكن: جيمس بوند.

عام 1973 عُرض الفيلم الثامن من سلسلة أفلام جيمس بوند. "Live And Let Die" هو أحد الأفلام غير المُقدّرة من هذه السلسلة، ربما لأنّ أهمّيته السياسيّة أكبر من تلك السينمائيّة. صدر الفيلم في فترة انتشار الـ **Blaxploitation**، وهي موجة سينمائيّة وضعت الإثنيّة الأفريقيّة والمجتمع الأفريقيّ-الأمريكيّ في مركز الحبكة الدراميّة، وكان ذلك بعد أن قطعت حركة الحقوق المدنيّة شوطاً عظيماً ضدّ الهيمنة العنصريّة البيضاء. ميزة هذا الفيلم لا تكمن في اعتماد حيكته على المجتمع الأسود فقط، إنّما على الربط الشديد للمجتمع الأفريقيّ الأمريكيّ بجذوره، بما تحمله من طقوس وتقاليد وارتباط بالطبيعة. ووصفه (العنصري طبعاً) للمجتمع الأسود كمجتمع محكوم بالغيبيّات ومهووس بالشرف وعذريّة المرأة والطقوس المحتفية بالقتل. في هذا الفيلم شاهدت، لأول مرّة ربما، جنازات الجاز في نيو أورلينز، تلك التي تتبادر إلى الذهن في نهاية الكباريه حين يرقص التابوت بين الشخصيّات الأربع.

تظهر جنازات الجاز هناك في مشهدين متطابقين تقريباً: تقف شخصيّة على ناصية الطريق وتراقب جنازة جاز في الشارع. يقترب رجلٌ أسود منها ويطلعنها بعد لحظات بسكّين، تتقدّم الجنازة، وتُطبق التابوت فوق جثّة الشخصيّة القتيلة، تخطفها وتمشي. ويظهر أن الجنازة كلّها (أي مجتمع بكامله) شريكة في الجريمة. وبعد اختطاف الجثّة، يصدر صوت ترومبيت معلناً بداية الموسيقى والرقص الصاخين. طعنة السكّين التي حوّلت الشخصيّة من الحياة للموت، حوّلت المشييعين السود من الحداد إلى المهرجان.

كُتب الكباريه في فترة كانت السكّين فيها رمزاً مركزياً للمقاومة الفلسطينيّة، في مرحلة وصل فيها تحطّم الخارطة السياسيّة الفلسطينيّة والتنظيم السياسيّ الفلسطينيّ إلى حضيض عميق. لتترك أفراداً وحيدين يخرجون لمقاومة الاحتلال بالسكّين أو المقص أو السلاح البدائيّ، بحثاً عن المعنى، بحثاً عن الإجابة في هذا الواقع الاستعماريّ المتكسر المسدود. السكّين مركز الكباريه. جميع شخصيّات الكباريه -الخوف والفحولة، "الخطيئة" والمستقبل- ترتبط ببعضها من خلال العلاقة بالسكّين. هواجس الخوف كلّها مصدرها السكّين. السكّين جزء من جسد الفحولة المتعاونة مع الخوف. "الخطيئة" تهرب من السكّين هروباً شجاعاً وتعلّم التأقلم مع الهلع المحيط بها، وتتخالف مع المستقبل. والمستقبل، ذلك البريء الطفوليّ الضحيّة سرعان ما يتحوّل، هو نفسه - سكّيناً صارخاً ضدّ الحياة. الكباريه، "يحتفي" بهذه السكّين، ويقوم تحتها ببنية تحميّة كاملة تواجه الغيبيّات وانسداد الأفق. ويعبر عن هذا كلّها بتحويل الحداد إلى مهرجان.

يطرح الكباريه سؤالاً يبدو للوهلة الأولى تقليدياً وحرّفاً وقد نقول عديم الحاجة: ما الذي نشاهده؟ هل هي مسرحية أم عرض كباره؟ أين نحن؟ في مسرح قرر أن يهجر وظيفته ويصبح حانئاً وكباريه؟ أم في عملٍ مسرحيٍّ متكامل يخلق فضاءً مسرحياً يتسع في مبنى المسرح كلّه فيصطاد المشاهدين بتجربةٍ حسّيةٍ متكاملة تحيط بهم وتبني لهم، كجزء من العمل، وهم التواجد في الكباريه؟ يحمل هذا السؤال، بمعزل عن الإجابة، جرحاً إنسانياً واجتماعياً وسياسياً لا يلتأم العمل من دونه: إن الفرق بين الكباريه والمسرح يوازي الفرق بين الدولة والوطن. إن ما يدفع هذه الشخصيات المفترسة لممارسة جنونها على المسرح هو قفص الوهم –الكباريه– الذي صُنِعَ لها والذي طُلبَ منها أن تؤدّي "فقراتها" لكي تُنجزه وتمتّع جمهوره. الكباريه وهم، أو لنسمّيه قفص، لتتفق على تسميته بالقفص. وداخل هذا القفص تنطلق شرارة الجنون: إنه القفص ذاته الذي يُشغّل فينا، في حياتنا اليومية، كل تناقضاتنا وانفصامنا وجنوننا، وهو ما يجعلنا شرسين مفترسين بحق بعضنا البعض، وهو ما يجعلنا نُشبه شخصيات الكباريه. لذلك فإن البشاعة والتشتت، تعدّد الشخصيات المتضاربة وعنفها، تشظّي المقاطع والمشاهد التي قد تُعتبر "سكيتشات" يقطعها ويضبطها "معلم" الكباريه منفلة القوة، هي كلّها حصّة قفص "الكباريه" ونتاجه. هذا الفعل هو فعل مسرحيٍّ. ومن أجل فهمه لا يكفينا أن ننظر إلى ما يحدث من داخل الكباريه، إنما يتطلّب الأمر أن نخطو خطوةً واحدةً إلى الخارج، ونقرأ في المستوى الأعمق: المسرح.

تتمنّع هذه المسرحية عن كشف مكنونها، وتفعل ذلك من خلال استغلال جانر الكباريه كغطاء لقصتها الدرامية الأليمة. الكباريه هو الوهم الذي تخلقه المسرحية، فوضى المشاهد وتشظّي الشخصيات وقناعها الاستعراضية هي الكذبة المسرحية التي يحكي المؤلف من خلالها قصةً إنسانيةً متكاملة ومتماسكة. لذلك، فإن مهمة التفكير بـ"الكباريه" هي مهمة انتشار المسرحية من الكباريه، وانتشار الشخصية، بعمقها الإنساني واكتمالها ونضوجها وتركيبها، من الاستعراض التهريجي الذي تختبئ خلفه. ويدّعي هذا المقال بالأساس أن هذه المهمة التي أمامنا –مهمة انقاذ المسرح من الكباريه الذي احتلّه– مطابقة لما يفعله هذا العمل الفني بالنسبة لحياتنا: إنه يُحاول أن يستخلص من حالة الجنون الكارثية المتشظية المتناقضة المتقطعة التي نعيشها في قفص المواطنة الإسرائيلية، مفهوماً متكاملًا ومنسجماً عن حقيقة الإنسان الفلسطيني. إنه يحاول أن يستخلص من "مهرجان" المواطنة في "دولة إسرائيل"، مقولة حقيقيةً عن معنى انتماء الإنسان لوطنه.

من أين يُهدم الصنم؟

يظهر الكباريه كأنه منحلا من المنطق، صندوق مغلق من الهذيان الضارب والمتعة اللاسعة الهوجاء. بالتوقّف عند هذا الحد، يسهل اعتبار الكباريه بانوراما للأصنام المحطّمة واستعراض جرأة وعضلات في خرق المحرّمات – لكن هذه أكثر قراءة ظالمة لهذا العمل الفني. فهذه الرحلة السحرية المعتوهة لا تستعجل الكشف عن مكنونها، وليست الصفحات المدوّية فيها هي

المقولة القائمة بحدّ ذاتها. ينطوي الكباريه عن أسئلةٍ أعمق، ومواجهة معقّدة مع الواقع، أما الشجاعة في كسر المسلّمات والأصنام والتابوهات فليست إلا وسيلةً قد آن تجاوز الهوس بها. ليس كسر الأصنام هو المسألة، إنما القدرة على وصف الصنم بأدق تفاصيله، بتعرّجاته وجماليّاتها وثنايا طبيته ومصادره وما يحمله من مقولة وتاريخي وأثر في الوعي. الثقافة الفلسطينية باتت، إلى حدٍ بعيد، منقسمة بين ابتذال السرديّات وتقديسها من جهة، وابتذال كسر التابوهات من جهةٍ أخرى، وقد صار وقتها أن تنضج لتعي بأن الهدم الحقيقيّ الوحيد الممكن للأصنام، هو ذلك القائم على تشريحها وفهمها والتضامن معها وحبّها الذي لا ينقطع حتّى في عمليّة هدمها وتفجيرها. أن الهدم الإبداعيّ ليس نقيض الحب الفكريّ. لذلك فإن السؤال الحقيقيّ لا يتعلق بعدد الأصنام المحطّمة وقوّة تحطيمها، إنما بشكل هذا التحطيم، وبعلاقة الهادم بالمهدوم. السؤال: من أيّ يهدم الصنم؟ ما الفرق بين صنمٍ يهدم بضربات مطرقةٍ من الخارج، وبين صنمٍ تستطيع تقمّصه والانفجار من داخله؟ هذا فارق عظيم. وهذا الفارق العظيم هو ما يعطي الكباريه تميّزه.

ما ستحاول هذه المقالة في تتمّتها أن تفعله هي أن تُنقذ المسرح من الكباريه، وأن تبحث في مبنى وتطور مقولاته وأسئلته، وذلك من خلال استخراج الشخصيّات الأربع التي تنشظى وتتفاض وتبديل على طول الكباريه، وأن يعرض كل شخصيّة باعتبارها واحدة قائمة بحدّ ذاتها مهما ظهرت بهيئات مختلفة: شخصيّة الخوف، شخصيّة الفحولة، شخصيّة "الخطيئة"، وشخصيّة المستقبل. وأن هذه الشخصيّات تنقسم إلى معسكرين: معسكرٍ ذكوريّ يتمثل بالخوف والفحولة، ومعسكرٍ نسويّ يتمثل بشخصيّة "الخطيئة" والمستقبل. على أن يكون الادعاء الأخير بأن هذه الشخصيّات الأربع ليست إلا عوامل متنافرة ومؤتلفة تشكّل عقلاً واحداً - وأنها كلّها موجودة في رأس كل إنسان فلسطينيّ.

2. الخوف

هنري أندراوس هو الخوف. كلّ الشخصيّات التي يؤدّيها تتأسس على الخوف. يكون في البدء فناً استعراضياً خائفاً، ثم يكون جندياً إسرائيلياً خائفاً ومُخيفاً في الوقت ذاته، ثم يكون إنساناً يخاف من الموت دون معنى. هذه ثلاث مراحل تطوره. وهذه المراحل الثلاث توازي وتعكس تطور الأسئلة والدوافع المسرحيّة للعمل الفنيّ برمّته، وللمسرح عموماً؛ من الخوف الذي يواجهه المبدع الساعي لإرضاء الجمهور، إلى الخوف الوجوديّ الذي يدفعنا للعمل الفنيّ، ومن ثم الخوف والسؤال حول جدوى العمل المسرحيّ أصلاً.

في ظهوره الأوّل، يحاول هنري أن يقدم استعراضاً ممتعاً، بينما تصطدم جميع محاولاته بخوفه من الجمهور وقلقه من أن ينزعج الناس مما قدّمه أو (وهذا ما يخيفه أكثر) أن يختلف الناس فيما بينهم على ما يقدّمه - هذا مأزقه الوجوديّ: إن خوفه هذا يجعله متمسكاً بالمناطق الآمنة، عاجزاً دائماً عن اتخاذ القرارات المجازفة. ومن الضروري الالتفات إلى أن تحبّطاته في

الفقرة الأولى تعبر هي تخبطات مسرحية، تستعرض أمامنا كلّ الوسائل الأدائية التي سيستخدمها الكباريه لِينجز مهمته المسرحية: الأغنية، النكتة، المونولوج "بيكي" ... بكلمات أخرى، فإنّ "الفقرة الأولى" التي يستعرض فيها هنري تخبطاته وخوفه من خلاف الجمهور تعكس إلى حدٍ بعيد ذات المخاوف والتخبطات والاحتمالات التي تربض على صدر التفكير المسرحي السابق للكباريه.

لكنّ الجزء الأكثر تعقيداً في تطوّر هذا الخوف هو ظهوره على هيئة مجنّدٍ إسرائيليّ (وهو رغم ارتداء الكعب العالي والتنوّرة إلا أنه يشدد على كونه "زلمة"). هناك، يظهر الخوف مرعوباً من مباغته سكّين فلسطينيّ. ويجدر الإلتباه إلى أنه من بين مواضع ظهوره الثلاثة المركزيّة (الاستعراض، الجنديّ، الميت)، هذا هو الظهور الوحيد الذي لا يكون فيه الخوف وحيداً على الخشبة. العكس تماماً: إنه يتحوّل إلى مركزٍ لشريط القصص والأحداث والشخصيات واحدةً تلو الأخرى. الخوف يتحوّل من مُستعرضٍ إلى محور عرض تظهر كل الأحداث المركزيّة بالعلاقة معه: حول هذا الخوف يدور تأزّم العلاقة بين الأخ القاتل وأخته "المفتوحة"، وحول هذا الخوف يظهر المتزوجان حديثاً لأول مرة (نتابعهما لاحقاً)، وهنا تكتمل قصّة الفتاة التي تحاول الانتحار (التي يحكيها في المونولوج الأوّل). بدلا من الخوف الذي يواجهه المُبدع في الفقرة الأولى، نشهد هنا الخوف باعتباره محرّكاً للعمل الفنيّ. فعلياً، يتحوّل الخوف في هذه المرحلة من خوفٍ رادعٍ للاستعراض (كما كان في الفقرة الأولى)، إلى محورٍ تتشكّل حوله القصص. في البداية، حال الخوف دون قدرتنا المسرحية على أن نقول شيئاً بغية أن نُرضي الجميع. ثم صار الآن عنصراً مركزياً لا تتطوّر القصص إلا بالعلاقة معه. أو بكلمات أخرى: لقد صار خوفاً يخلق الأحداث، الخوف يخلق المسرح.

الخوف هو الكباريه. إنه ما يتيح للشخصيات بأن تجن، بان تُبرز تناقضاتها. وظهور هذا الخوف في بزّة عسكرية إسرائيلية يُحيلنا إلى نبش الميتافورا، والربط بين الاستعراض الكباريهي ومؤسسة الدولة. في لحظة الاصطدام مع الجنديّ الخائف المخيف، تعيش الشخصيات. تعيش من قوّة تمزّقها بين حقيقتها المسرحية السوداء واستعراضها الكباريهي البراق. تماماً كما قد نجد في هذا العالم من يعيشون ممزّقين بين وجعهم الوجوديّ الأسود في الوطن، وأقنعتهم السخيفة المضحكة في وهم الدولة الخائفة المخيفة.

إلا أن الخوف لا يتوقّف عند هذا الحد، إنما تتطوّر شخصيته لتكتمل وتلمس حقيقتها. يستمر الخوف ليظهر في المرحلة الثالثة في آخر المسرحية؛ الغناء فوق التابوت والموت بسخافة. إن الخوف الذي نراه هنا مختلفاً عن مرحلتيه السابقتين. كيف يتغيّر الخوف؟ يُصبح أعمق، أسئلته أعمق، أكثر صراحةً مع نفسه. الخوف في بداية المسرحية كان خوفاً مهزوز الصوت، أما في النهاية فهو خوف أكثر ثقةً بما يقول. الخوف في بداية المسرحية كان يرتدي ملابس فاقعة شديدة التناقضات غير مرتبةٍ فيها المشدّ فوق القميص وربطة العنق تحت المشد، ويرتدي معطفين متناقضين بدل واحد فتبقى أذرع تتدلّى فارغة في الهواء.

أما في الظهور الثالث فتهداً الألوان بفعل الضوء، ويُنزع المشدّد، ويُصبح الخوف أكثر تناسقاً مع ذاته باكتمالٍ يملأ معطفاً واحداً لا غير. إنه الآن في نهاية الرحلة التي بدأت في إضاءة كباره مبهرة، وهي تمضي الآن في إضاءة خافتة تُعيدنا إلى المسرح. إنه الخوف النابع من الكباريه، وقد نضج وصار خوفاً نابعاً من المسرح. الخوف اتجاه الاستعراض أمام الآخر، مقابل الخوف اتجاه المعنى أمام الذات.

3. الفحولة

في الكباريه، أيمن نحّاس هو الفحولة. أدواره تكون معاً هذه الشخصية. الميزة الأساسية للكباريه تتكرّر هنا أيضاً: إنه لا يستعرض الشر باعتباره شراً، ولا يستعرض القاتل باعتباره قاتلاً فحسب، إنما هو قادر على إجمال سيرته الإنسانية التي أدت إلى وصوله إلى هذه النقطة من الخطورة.

يظهر "الفحل" لأول مرة في الفقرة الثانية من فقرات الكباريه، فقرة قصة تحكيها الشخصية وفي فمها كتلة خراء. هذه الفقرة تضع المفاتيح الأساسية لفهم مصادر الفحولة وتشكلها الأول. بدايةً لأنها تُقدّم أيمن في ملابس لها طابع طفولي، بشباح وأزرار ضخمة ملونة ودائرتين أحمرتين على خديه تحيل إلى شخصية مهرج. علاوةً على أن القصة التي يحاول أن يحكيها هي قصة أطفالٍ يقدمها أيمن نحّاس بالواقع في مسرحية أطفال أخرى. كما أن خروج القميص من فتح السروال، تلميحاً لعضوه الذكري، لا يزال هنا يظهر بهيئة هندام متعثّر عن غير قصد، ينبع من إهمال وعدم اكتراث طفوليين بالشخصية (بينما نراه في ما بعد سكيناً منتصباً عمداً مكان الأير). بكلمات أخرى، فإن الكباريه يبحث عن مصادر هذه الفحولة في عوامل ترتبط بالطفولة – الشرسة والنجسية والفتناتيا المنفلتة التي لا تضبطها اللغة والأعراف.

يجري هذا المشهد خلال أكل الشخصية للخراء. الميتافورا المباشرة جداً واضحة، أن هذا الإنسان الذي سيتطور ليصبح فعلاً عنيفاً (والذي تبدأ فحولته هذه وحبه للسيطرة تظهر أول ما تظهر اتجاه المايسترو، حيث يعنّفه ويتباهى بتعنيفه)، "أكل خراء" كثيراً في حياته، بحسب ما يقول "المعلم" مع بداية المشهد. لكنّ خراء الحياة وأهوالها التي تجعل من الرجال فحولاً عنيفين ليست إلا طرف خيط لفهم هذه الشخصية، إنما يكمن فيها عاملان أساسيان: الأول يرتبط بمسألة الفتناتيا الطفولية التي لا تضبطها اللغة، عدم قدرة الشخصية على التواصل، إنها خرساء بمفهوم معين، يقبع بينها وبين حاجتها لكسب اعتراف الجمهور حاجزاً لغوياً عميقاً، ليس خرساً طبيعياً ولا تكميماً سلطوياً عنيفاً، إنما الخرس ناتج طبيعي عن الخراء الذي يأكله. بيد أنه غير مدرك إلى أن انعدام تواصله مع الآخرين سببه في فمه، في الخراء الذي يأكله، وليس في غيابهم أو انعدام قدرتهم على الفهم، ولا خلل في المكروفون الذي أمامه. إنه عاجز عن تصوّر المشكلة في نفسه، ويواصل اسقاطها على الآخر. نرى في هذا المشهد أن انعدام التواصل هذا محركاً للعدوانية التي يميّز بها "الفحل". العامل الثاني، هو عامل الأسطورة. فبعد أن

يطلب "موسيقى أسطورية" للقصّة التي يحاول أن يرويها، نرى أن مصدر الخراء الذي يأكله الفحل ليس مجهولاً ولا عاماً، إنما هو يأكل خراً تحمله إليه الأسطورة الدينية في المشهد الذي تدخل فيه "حاملات الطيب" لتقدّم له وجبته اليومية. بكلمات أخرى، فإن العامل الأسطوري هو مصدر أساسي لنشوء الفحولة، ونرى لاحقاً تقيّم الفحل لدور النبي إبراهيم الأسطوري.

في المرحلة الثانية من تطوره يصبح أخاً يقتل أخته. يكبر وتصغر الأزرار على ملبسه المهملة ويظهر السكين موضع أيره، إلا أنه لا يظهر إطلاقاً إلا بوجود الخوف - بهيئة جنديّ إسرائيلي - على المسرح، بل ويستخدم، رغم مركزية السكين في جسده، مسدّس الجنديّ الإسرائيليّ ليقتل أخته "المتوحّة". لكن في هذه المرحلة ذروة واحدة تظهر لثوان معدودات، تتكثّف فيها حساسية عشيّة لأبعد الحدود. بعد زمجرة وتهديد ووعيد الأخ أمام الجنديّ الإسرائيليّ، يسأله الجنديّ: "طيب خياً.. ع مين عم بتدور بس؟" - هذه هي اللحظة الأولى في المسرحية التي يذكر فيها "الفحل" أنه يبحث عن أخته. يهدأ شيء فيه، نلمس في الشخصية (لثوان قليلة) حزناً بدلاً من الغضب، تظهر فيه غصّة على حافة البكاء، نشعر بأزمته بمعزل عن موقفنا منها: "م هاي هي المشكلة، لو إنّه مش أختي بتفرقش معاي، بدق عليها الباب بتفتحليش الباب، بتصل فيها بتردّش عليّ.. بتهرب منّي... أختي بتهرب منّي... صعبة، صعب؟ صعبة... صعبة... صعبة كثير...". - هذه لحظة واحدة تفتح شباكاً في شخصية نجّمع على أن نكرهها. تُظهر حزنها، وتُظهر شيئاً آخر أعمق من مسألة "جريمة الشرف" - أن تهرب الأخت من أخيها، أن تنعدم إمكانية التواصل بين من تربطهم علاقة أخوة. ينقطع هذا المأزق سريعاً، يعود الفحل إلى مساحة المفهوم ضمناً للشرف الكامن فيه: "ليش عم بدور عليها، عشان أقتلها طبعاً"، ثم "ليش الناس بقتلوا خياتهن؟"...

ترتبط الفحولة بالعائلة. القصّة التي يحكيها الفحل في ظهوره الأول تتحدّث عن بيتٍ وعن علاقة الإبن والأب فيه. ثم تظهر العلاقة في دور إبراهيم أب إسحق، ثم تظهر مسألة العائلة مع ظهوره قاتلاً، وفي نهاية المسرحية أيضاً نجد في دور الأب الذي يحرص على توسيع عائلته وإنجاب جيش من الأطفال ضمن معركة ديمغرافية ضد الإسرائيليين. لذلك، فإن هذا الحزن المرتبط بالعائلة، الذي لا يجد له ترجمة إلا العنف النرجسيّ، يتطوّر في مرحلته الثالثة فوق تابوت الجد، ليصبح حزناً عارياً حقيقياً حدّ البكاء وكشف أسباب السخط وإدراكه.

إن الخطاب الذي يُلقيه الفحل فوق تابوت جدّاً ليس مونولوجاً قدرما هو حوار مع التابوت - مع التاريخ المُستحضر ليس باعتباره قصّة فحسب، إنما باعتباره مُسبباً مباشراً للشخصية الواقفة أمامنا - إن البقاء الذي يسميه "بقينا في الخرا" هو ذاته المسبب للشخصية التي رأيناها في الفقرة الأولى من المسرحية. بلغة نرجسية وذكورية (مثل مقارنة صدر جدّته بصدور الطليانيّات)، يتحوّل الخطاب فوق التابوت إلى توبيخ للجد يهز أسس الأسطورة التي صنعها لناء أجدادنا: أن البقاء في الوطن كان بحدّ ذاته بطولةً.

يوهمنا الخطاب بأن حاجة الفحل الأساسية هي ترك البلاد للتمتع بإشباع غرائزه النرجسية في بلادٍ متخيّلة، لكن الأمر بالحقيقة أعمق من ذلك بكثير. فما يحول بين الفحل والهجرة ليس سعر التذكرة، إنما عوامل أخرى: إن طريقه مسدود بصور الجد التي تتطلب تكسيراً، بالأفكار التي تحتاج ممحاة كبيرة لتمحي من رأسه، إن مفتاح فحولته -علاقته بالعائلة والناس- هو ذاته مفتاح وجعه الإنساني الخائق: إنه الحقد الذي يغلي فوق حطب الحُب. الحُب؛ هذه الشجرة المقطوعة اليابسة التي لم نعد قادرين على ربّها بالتعبير عن حقيقتنا. الحقد الذي يغلي فوق حطب الحُب ينهال بقبضاته ليجهض حبنا للناس وللوطن وللماضي وللحاضر. هذه معضلة "البقاء في الوطن" الأساسية، وأعتقد أنه دافع جوهرى في تأليف هذا الكباريه.

4. "الخطيئة"

تحضر الخطيئة إلى المسرح دون اعتذار، لا تقبل شفقة ولا تبحث عن مبرر. تحضر شرسة ومتحدية، متمنعة عن إظهار قصتها أو خلفيتها أو عمقها الإنساني الموجد. حين تحكي، تحكي باستعارات محصنة، وحين تهرب من الموت تفعل ذلك دون لحظة إحساسٍ بالهلع. إنها "الخطيئة" الجامحة التي أفلتت من سرجها، ولم تعد قوة في العالم قادرة على لجمها. كيف، رغم هذا، ينجح الكباريه في إعطاء هذه "الخطيئة" عمقها؟ من خلال لحظتين عينيتين.

اللحظة العينية الصغيرة الأولى هي لحظة الانتقال بين مشهدين: في المشهد الأوّل يواجه النبي إبراهيم (يؤديه "الفحل") الجندي الإسرائيلي في طريقه لذبح ابنه إسحق. يسير إبراهيم ويتبعه إسحاق - سماء وكيم تسير على ركبتيها متدثرةً بغطاءٍ من الصوف وتردد صدى كلمات الأب النبي بطاعة. في نهاية هذا المشهد، نرى "الخطيئة" تنزع عن نفسها عباءة الصوف وتنهض لتقف على قدميها بذات الشراسة السابقة، وتواصل أداء أغنية "بالغلط". هذه اللحظة السريعة الخاطفة، التي كان من الممكن اعتبارها مجرد حلٍ إخراجي، تمنح شخصية "الخطيئة" خلفيتها الطفولية العاجزة المذبوحة بفعل الأسطورة. إنها تكشف في لحظة واحدة، وربما دون أن يعي المشاهد ذلك بوضوح، أن جوهر هذه الخطيئة المفترسة ليس إلا كونها ضحيةً. حين تخرج "الخطيئة" من عباءة إسحق، تبدو كأنها فراشة مفترسة ارتقت من شرنقة، تنتقل إليها بشكل مباشر كافة ميّزات الضحية حتى وإن لم تعد ظاهرة. بهذه اللحظة العينية الصغيرة، تكسب بُعداً آخرًا أكثر هشاشةً وبراءةً بيني حبنا لها وتضامننا معها دون أن تطلبه المرأة الثائرة.

اللحظة الثانية التي تكشف فيها "الخطيئة" عمقها تأتي بعد مشهد "الملاك". في هذا المشهد، تظهر الخطيئة باعتبارها ملاكاً مدرباً لتحقيق كل رغبات الجمهور. إنها تدفع "الخطيئة" إلى أقصى حدودها، إلى تجريد الجسد من إرادته وتحويله غرضاً "مدرباً" ومستعداً لإشباع رغبات الآخرين دون أن يُبدي أي رادع أخلاقي أو عاطفي أو جسدي في تنفيذ الأوامر.

في نهاية هذه الفقرة مع تصاعدها العنيف، حين ينادي "المعلم": "إليّ بعده"، لا تترك "الخطيئة" الخشبة، تبقى هناك إلى أن تدخل المرأة التالية، فتضربان كفاً بكف كأنهما مصارعتين شريكيتين يتبادلان أدوارهما في حلبة المصارعة. وهو، بالمناسبة، الانتقال الوحيد بين "ال فقرات" الذي تبقى فيه الشخصية على المسرح بعد أوامر المعلم لها بالانصراف: لا تهرب ولا تُنزل بالقوة ولا تخرج غاضبةً.

لحظة المصافحة هذه هي اللحظة التي تُعطي "الخطيئة" بعداً آخرًا، تربط خيطاً يمتدّ - من طفولة إسحق الذبيح الضحية، عبر قوّتها وشرساتها في الدفاع عن حقّها بامتلاك جسدها حين تؤدّي "الأخت المفتوحة"، ثم الاستخدام النفعي لجسدها كوسيلة من أجل البقاء والإفلات من القتل (في مشهد "جهاد مسلم")، وصولاً إهدار جسدها تماماً في مشهد "الملاك"، وصول شخصية "الخطيئة" إلى هذه النقطة التي تفقد فيها أي قيمة لنفسها، وتُصبح قادرةً، لحظة وصولها إلى قمة الإذلال (حين يأمرها المعلم: بأن تنثف ريشها وتمزق ملابسها وتبكي) أن تزار في وجهه وتُطلق هي بنفسها الأوامر: "إليّ بعده!" - في فقدانها التام لجسدها، تمتلك القوة من جديد، وتبقى تحوم بعريضة حارسه المسرح لتؤمنه لامرأة تحمل المستقبل، تحمله دموياً وتُنشد فيه أغنية "مش طالع". هذه اللحظة التي تستخدم فيه الخطيئة جسدها المنتهك ليصبح عريداً، وتبني منه شعوراً بتحالف نسويّ مع وجع المرأة الحامل الذي بات جسدها، هي الأخرى، مصدراً لمستقبل دمويّ. هنا، تكشف الخطيئة حقيقة وجود الشخصيات النسوية في هذا الكباريه - إنهن يصارعن ليبقين على الخشبة. هذه هي ذروة نضوج واكتمال "الخطيئة" - حقيقتنا الغريزية الراغبة المنفلتة التي تصر على تحدّي تحالف الخوف والفحولة، تحدّي التحالف الذي يتكئ على الأسطورة الدينية ويحتمي بسلطة معلم الكباريه، بغية قتلها أو استعبادها. ومن هذه النقطة تحديداً، تكون "الخطيئة" جاهزة للاستشهاد الذي سنشده عما قريب.

5. المستقبل

ربما لأنّها المستقبل - أي ذاك الشيء المتخيّل الذي يستحيل ضبط صورته أو مقولته أو معناه - فإن هذه الشخصية لا تظهر ظهوراً مركزياً إلا من خلال الغناء. إنها شخصية لا تحملها إلا الموسيقى، وتعبّر عن تحولاتها الأساسية. فلو أردن أن نلخصه بجملة: هي الانتقال من فالس طفوليّ بريء في بداية المسرحية إلى موسيقى الـ R&B الصارخة السوداء التي تذكّر بسخط روث براون في خمسينيات القرن العشرين. من زيّ الباليه المهنّدم للاستعراض، إلى ملابس ربة منزل مهملة بيطن حامل مستدير وحركة جسدٍ تذكّر بغضب "كوني كورليونو" وتحطيمها لأواني منزلها في الجزء الأوّل من أعظم عمل سينمائيّ كُتب في موضوع "العائلة" - "The Godfather".

في أول ظهور للشخصية، في أغنية "بابا أخذني ع الجبل"، يظهر التوق للمستقبل بأقوى أشكاله: الطفلة تسرد المأساة دون أن تخضع لها. تحكي الجريمة دون أن يتوقف تراقصها على أنغام الفالس، تصف الاغتصاب دون أن يغيب منه تأملها ووصفها للطبيعة الخضراء من حولها. إنه المستقبل الذي لا يزال مصراً على أن يهتف، من عمق المأساة: "كس أخته لبابا". لكن هذه الشخصية تنتهي إلى مساحة أليمة من البؤس. فهي علاوة على انكسارها وتوقفها عن الحلم وفقدانها الأمل، علاوة على مأساتها التي لم تنتصر عليها فعلاً، فإنها تحمل في رحمها جيناً سترمي به إلى المأساة ذاتها - إلى الجريمة ذاتها، إلى انفجار التناقضات ذاته، إلى الكباريه، إلى إسراطين. إنها تنقلب من التوق إلى المستقبل، إلى صراخها محاولة لمنع هذا المستقبل من القدوم، خوفها على ابنها من الآتي.

في أغنية السكّين، تتكثف المأساة التي تكسر التوق إلى المستقبل. إن هذه المأساة ليست فاجعة صاعقة كما الاغتصاب في الأغنية الأولى. إنما هي المأساة البطيئة المملة التي تكسر الأحلام ببطئ شديد عميق. إنها المأساة النابعة من الكبر دون وظيفة تؤثر في الحياة. بالكبر بسخافة دون معنى، ذاك الكبر الذي يجعل الإنسان ينسى وحيداً في العتمة. ذاك الترهّل والتعب الذي بات يُبعدنا حتى عن أصغر متع الحياة، حتى تصبح أحلامنا الأصلية الأولى قصصاً منسية.

تتخذ هذه المرحلة قوتها من أنّ شخصية المستقبل فيها تتخذ هيئة سكّين. تتخذ هيئة العامل الذي خلق في المشاهد السابقة تهديداً وإثارةً وخطورةً وتأرجحاً بين الحياة والموت. وهو عامل يتخذ في السياق الزمني الذي أنتجت فيه المسرحية رمزيةً سياسية خاصة. وتقمص المستقبل هيئة السكّين هو، برأبي، واحد من أهم ذروات هذه المسرحية - إنه اللحظة التي يكشف فيها العنف عن حزنه، إنه اللحظة التي يظهر فيها السلاح الخطير القاتل بكامل عجزه ووحدته القاتلة. إن السكّين التي لا تنفك عن الظهور في الكباريه، هي الكسر العميق المؤلم في توق كل إنسان منّا إلى المستقبل. إنها تعثر مسيرنا، توقفنا في مكاننا، وانهار أحلامنا.

هذا التحول في صور المستقبل يوازي مسار تحول "الخطيئة" ويعاكس انتقال الشخصيات الذكورية - الفحولة والخوف. كلا المستقبل والخطيئة تبدآن بنقطة خام كاملة مع ذاتها وثائرة، ثم تنكسر خضوعاً، حتى يشحذها الواقع المأساوي حتى تتسم بتشاؤم عدواني. بينما تتحرك الشخصيتان الذكوريتان من الشراسة العنيفة والاستعراضية الأولى إلى أن تنتهي بكشف لكون إنساني بريء (وإن كان تافهاً). إلا أن المشترك بين هذه الشخصيات أنها جميعها تتحرر من تناقضاتها. إنها جميعاً تتجاوز مساراً من تطرف التناقضات في بداية الكباريه، إلى نهاية مسرحية تصبح فيها أكثر انسجاماً مع ذاتها واكتمالاً مع حقيقتها وإن كانت بائسة. بكلمات أخرى: فإن هذه المسرحية تحرر شخصياتها، تحررهم من ألوان التناقضات الفاقعة، ثم ترمي بهم لاحقاً في السواد العديم.

تجتمع الفحولة مع الخطيئة. لا يعودان قاتلا وضحية، إنما تحطمت شخصياتهما الكباريهية لتكشف مكنونها الإنساني. ويحمل الآن كل منهما إطاراً ويغنيان معاً عن استشهادهما. إنها المرة الأولى والوحيدة التي نرى بها الموتى وهم في الأطر الذهبية المعلقة على الحائط. فيما يظهر من ملابسهم داخل الإطار نرى أزياءً ملونة تخصّصهم، أما فيما لا يظهر بالإطار، فنرى ملابس صناعية موحدة تدلنا على أنّهما ليسا إلا جزءاً من تعدادٍ كبيرٍ متشابه يحمل القصة ذاتها. أنّهما في النهاية مثلهما مثل كل هؤلاء الموتى اللذين علقت صورهم على الحائط. يرفض الكباريه أن يجد بالإستشهاد إجابةً حول سؤال المعنى، ويتجرّأ على متابعة سؤال المعنى حتى من داخل الشهادة. لكنّه لا يقدم إجابةً أبداً، ويصرّ رغم صعوبة السؤال، على أن ينبش دوافع الشهادة، حين يراقب الشهيدان ألعاب الأطفال ووجع المجازر التي مزقت أشلاء الناس وهدمت أحلامهم "بالحرية بالماضي والمستقبل، بالحب بالهوية بالقضية".

إن فعل الكباريه - أنّه يأخذ الشخصيات في رحلة من التناقضات الاستعراضية نحو كشف مكنونها المسرحي - ينطبق على كيفية معالجته للشهادة: إنه يبدأها من السيناريو الجاهز الذي تؤدّي فيه أدوار اجتماعية مبتدلة تحوّلها الموسيقى إلى طقس كرتوني الطابع من خلال ذوي الشهداء، ثم حين يغلب حزنهما الحقيقي الحار ويكسر السيناريوهات الباردة، يخطو الكباريه خطوة أخرى فيستنطق الشهداء أنفسهم. يبدأ بسؤالهم هم عن جدوى موتهم، ويمشي معهم لكشف الوجد الحقيقي الذي دفعهم للاستشهاد، ثم يخطو بنا خطوة واحدة أخيرة في مشهدٍ ثالثٍ يُنشد فيه الدافع؛ خوفنا من الموت ميتة سخيصة من دون أن نفعل شيئاً ليحول دون المجزرة التي نمولّها من خلال رضوخنا لقفص المواطنة الإسرائيلية.