



الحياة المسرحية

العدد 118 - 119 شتاء وربيع 2022

رئيس مجلس الإدارة:

الدكتورة لبانة مشوح
وزيرة الثقافة

المدير المسؤول:

عماد جلول
مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:

جان

هيئة التحرير:

عبد الفتاح قلعه جي
د. حمدي موصلي
مصطفى صمودي
د. فايز الدايدة
داود أبو شقرة

التنفيذ الضوئي:

كريستين كساب

الإشراف الطباعي:

أنس الحسن

الإخراج الفني والتنفيذ:

عبد العزيز محمد

الطباعة وفرز الألوان:

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات:

هاتف: ٢٢٢١٣٤٥

www.theaters.gov.sy

Facebook: juan jaan

ثمن العدد

1000 ليرة سورية

في هذا العدد

٤ رئيس التحرير

٥

٧

٨

١٢

١٥

٢١

٢٥

٣٠

٣٣

٣٦

٤١

٤٢

٤٣

٤٤

٤٦

٤٨

٤٩

٥٠

٥٢

٥٤

٥٥

٥٧

٥٨

٦١

٦٢

٦٣

٦٦

٦٨

٧٦

٨١

٩٠

٩٤

٩٧

١٠١

١٠٣

١٠٤

١٠٥

١٠٨

١٠٩

١١٣

١١٦

١١٧

١١٨

١١٩

١٢١

كلمة العدد

-تتويج رقماني وتكريم فواخرجي في مهرجان بغداد الدولي الثاني للمسرح

-«المنديل» في مهرجان الأردن المسرحي الثامن والعشرين

-«سوبر ماركت» كوميديا شعبية في المسرح القومي

-«ابراهيم وصفية».. حب في مستنقعات الوحل

-ثلاثة عروض من الموسم المسرحي

-«حكاية من بلدي» تمسرح الألم شعيباً

-المسرح التجريبي يعود مع «حكاية من بلدي»

-المعهد العالي للفنون المسرحية يخرج طلابه بـ «٣٠٢١»

-«كلب السفير».. كوميديا الألام

-تصورات عدوان وصور صبح في «كلب السفير»

-مونودراما «مكاشفة» في مسرح الحسكة القومي

-«الماندراغولا» كوميديا إنسانية في قومي حماة

-«الآن يغنون ثانية».. المقاومة بالموسيقا والحب

-مشروع دعم مسرح الشباب ينشط في حلب

-«انتظار» في مسرح دمشق العمالي

-«دعوة للنسيان» لفرقة عمال الرقة

-عروض مسرحية عمالية في حلب

-في «مسرحية» فرح الدبيات تكسر احتكار الأماكن التقليدية

-«لا بحلال ولا بحرام» عرض مسرحي يرصد معاناة الشباب

-«سريّ للغاية» و«فساد ولكن» عرضان مسرحيان ناقدان في حلب

-«هوب هوب» عرض مسرحي شبابي في اللاذقية

-«كوريونيت».. تراجيكوميديا من وحي كورونا

-ورشة لدمى الماريونيت في مديرية المسارح والموسيقا

-«يوم حلو يوم مر» لأطفال دير الزور

-«الغابة المسحورة».. دعوة إلى تعزيز دور العلم

-رحيل المخرج المسرحي محمد سعيد الجوخدار

-الفنان محمد الشماط... إرث مسرحي ثريّ

-«الموقف الأدبي».. عدد خاص عن المسرح السوري

مهرجانات

-مهرجان محمد الماغوط المسرحي يطفئ شمعته الثالثة

-عروض متميزة ونقاشات حارة في مهرجان حمص المسرحي الرابع والعشرين

-من عروض مهرجان السويداء المسرحي الخامس

-«رسائل الفجر» و«أنا كلاوديوس» في خامس دورات مهرجان السويداء المسرحي

-«التغلب والعنب».. تراجيديا الحب والموت

-مهرجان مونودراما الشباب الثالث في حلب

-مهرجان للمسرح الشبيبي في اللاذقية

-ثلاثة عروض في مهرجان أيسار المسرحي الثاني

-ثلاثة عروض للأطفال في تظاهرة «حدائق الفن» في الحسكة

-«الكنز والأصدقاء» في تظاهرة فرح الطفولة

المسرح في احتفالية أيام الثقافة

-«الدب».. بساطة الحكاية وعمق المدلول

-«أنا كلاوديوس».. الماضي برؤية معاصرة

-«الغنمة».. وصلة هجاء ضد البيروقراطية

-«العشاء الأخير» في حلب

-عروض مسرحية في المحافظات في أيام الثقافة السورية

-«التقطان والفئران».. مسرح الأطفال في احتفالية أيام الثقافة

-«مغامرة في مدينة المستقبل».. قيم المحبة والإخاء

علي الراعي

محمد الحفزي

جوان جان

نجوى صليب

رياض النداف

شاكر شاكر

د.حورية حمو

منى الأحمد

مهي الشريقي

هناء أبو أسعد

النياس الحاج

كريستين كساب

راما مطيع الرفاعي

محمد خير الكيلاني

سمير فليحان

حسام حمزة

هزار بديع المعاز

دحام السلطان

علي الراعي

أكرم رافع نصر

هادي عمران

In This Issue

قضايا وآراء

- ١٢٣ نادر عقاد -الدراما المسرحية الطفلية.. أهداف وتساؤلات
١٢٥ شاكر شاكر -ندوة في اللاذقية تناقش واقع المسرحين السوري والعربي
١٢٢ عبد الحكيم مرزوق -خامسة جلسات «مدانا مسرح» تستضيف المخرج المسرحي سامر عمران
١٢٥ عبد الحكيم مرزوق -الكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة يتحدث عن مسرح الطفل
١٢٧ منى الأحمد -أحمد مكاراتي يحاضر عن المسرح

دراسات وأبحاث

- ١٢٨ محمد هلال دملخي -مسارح حلب
١٤١ د.حسن المصري -الزمن الدرامي في نص مسرحية «بيت الدمية»لهنريك إبسن
١٤٦ جون فريدمان -قراءة في الدراما المسرحية الروسية الجديدة
ترجمة إسلام محمد

تجارب ورؤى

- ١٥١ علاوة وهبي -«هي التي رأته» و«يوتوبيا الطريق» لعبد الفتاح قلعه جي في دائرة الضوء
١٥٤ عبد الفتاح قلعه جي -قبسات من تجربة المسرح الجامعي في سورية
١٥٦ أمينة عباس -الفنان المسرحي محمد ناصر الشبلي: المونودراما مغامرة لست مستعجلاً عليها
١٦٢ أحمد عساف -الفنانة المسرحية ليلي بقدونس: المسرح مساحة واسعة من التعبير
١٦٥ منتجب صقر -عروض المسرح الوطني في ليون بين الماضي والحاضر

نوافذ على المسرح العربي

- ١٧٢ نوار الشاطر -المسرح العربي بين المتاح والمأمول
١٧٨ خليل البيطار -الروائي المصري نجيب محفوظ، ونصوصه المسرحية
١٨٥ حسنية بلحمين -البناء النصي في مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني» للطبيب الصديقي
١٩٦ كنعان البني -عباسية مدوني -الكاتب والمخرج المسرحي السعودي فهد ردة الحارثي: المسرح مصنع للجمال
٢٠١ د.ميسون علي -«المسرحية» متوجة في مهرجان درنة الزاهرة المسرحي الرابع
٢٠٢ د.ميسون علي -مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في إطلالته الثامنة والعشرين
٢٠٧ -مهرجان العراق المسرحي الوطني الأول
٢٠٨ مصر والأردن وتونس تتفاسم جوائز مهرجان آفاق المسرحي العربي السابع
٢٠٩ «آخر مرة» تتوج الدورة الثانية والعشرين من أيام قرطاج المسرحية
٢١٠ «هلاوس» رؤية مصرية صامتة لـ «تاجر البندقية»
٢١١ -«في انتظار بابا» لسمير العصفوري
٢١٢ -«حرب العشر دقائق» جديد المسرح العراقي
٢١٣ -«المقال الأخير» في المغرب
٢١٤ -إصدارات عربية

ملف العدد- المسرح في زمن كورونا

- ٢١٦ نجوى صليبه -المسرح في مواجهة كورونا
٢١٩ محمد خير الكيلاني -حمص تتصدى لكورونا مسرحياً
٢٢١ سامر محمد اسماعيل -وباء كورونا يتوج هواجس المسرحيين العرب
٢٢٩ إعداد: حنان حمودة -وباء كورونا.. مواجهة مفتوحة مع المسرح والمسرحيين
٢٢٢ إعداد: مجد عباس -المسرح العالمي في ظل كورونا

ملف العدد- الإضاءة المسرحية

- ٢٢٤ داود أبو شقرة -الإضاءة المسرحية بين الأمس واليوم
٢٤٠ إعداد ضياء عمايري -التصميم والقيمة المعرفية لماهية الإضاءة المسرحية
٢٤٥ إعداد أيهم الغزالي -في تاريخ الإضاءة المسرحية
٢٥٢ محمد فايز المحاميد -الإضاءة المسرحية وتطورها

مسرحيات العدد

- ٢٥٦ د.حمدي موصللي -ثلاثة كلاب ومهرج
٢٦٣ محمد سمير طحان -ليلة ساخنة
٢٧٢ ميسون عمران -صديقي
٢٨١ شيرين سليم -الخاتم السحري
٢٨٤ تنفيذ أبو الخير

كواليس



كلمة العدد



فضة-خضر الشعار-شريف خزندار-سليم قطاية-سليم صبري.. وما زالت مسيرة المسرح القومي مستمرة حتى يومنا هذا، وقد تفرعت عن الفرقة الأم في دمشق فرق للمسرح القومي في معظم المحافظات السورية .

ولم تمنع الحرب التي شنت على سورية منذ العام ٢٠١١ الفنانين المسرحيين من الاستمرار بتقديم أعمالهم سواء في إطار المسرح القومي أو خارجه، فقد شهد المسرح السوري في السنوات العشر الأخيرة قفزات على صعيد النوع والكم، فقد توسعت القاعدة المسرحية لتشمل أماكن لم تعرف النشاط المسرحي بشكل مكثف في العقود الماضية، وأقيمت مهرجانات عديدة للمسرح سواء من قبل مديرية المسارح والموسيقا أو نقابة الفنانين أو مديريات الثقافة في المحافظات، ومن أهم إنجازات المسرح السوري في العقد الأخير ولادة مشروع «دعم مسرح الشباب» في مديرية المسارح عام ٢٠١٧ حيث يهدف هذا المشروع إلى رعاية المواهب المسرحية الشابة على صعيد الإخراج تحديداً وإعطائهم فرصاً لتقديم أعمالهم إلى الجمهور، كما أعادت مديرية المسارح في أواخر العام ٢٠٢١ تفعيل فرقة المسرح التجريبي، وقبل ذلك تم تفعيل فرقة المسرح الجوال .

وبطبيعة الحال فقد تعثرت مسيرة المسرح في سورية مثله مثل أي نشاط ثقافي أو اجتماعي بسبب جائحة كورونا.. وهنا لا بد من الاعتراف بصعوبة أن يكون تأثير الأمور الطارئة - كالأزمات والأوبئة - مباشراً وسريعاً على رجل المسرح لأنه بحاجة إلى فترة من الزمن كي يستوعب الحالات الطارئة ويعيد إنتاجها ضمن سياقات فكرية وفنية بعيداً عن التوثيق والتأريخ.. ولا يمكن في هذا السياق المقارنة بين تأثير الحرب وتأثير وباء كورونا على المسرح السوري في السنوات الأخيرة، بل ويمكن القول أن تأثير الحرب يتناقض تماماً مع تأثير المرض، فالحرب كان تأثيرها ذا طابع تحريضي للمسرحيين السوريين الذين وإن انكفأوا على أنفسهم قليلاً في السنة الأولى منها إلا أن السنوات اللاحقة شهدت انطلاقة جديدة للمسرح حيث أدرك المسرحيون السوريون أن السلبية والانكفاء لا ينبغي أن يكون لهما وجود في الحياة اليومية للمسرحيين رغم كل الضغط الإعلامي الخارجي الذي حاول تشويه الحقائق والوقائع اليومية.. أما وباء كورونا فقد كان تأثيره سلبياً بالمثل، إذ توقف النشاط المسرحي في سورية لعدة أشهر بسبب الإجراءات الاحترازية، إلا أن هذا النشاط عاد اليوم إلى ما اعتاد عليه من ألق .

رئيس التحرير

بدأت مسيرة المسرح في سورية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد الرائد أحمد أبو خليل القباني الذي أخذ على عاتقه زرع بذرة المسرح والفن بشكل عام في أرض لم تعتد على هكذا نوع من النشاط الإبداعي، فكان القباني أول من حاول زرع قيم الجمال والإبداع، وقد قدم ابتداء من العام ١٨٧١ عدداً من الأعمال المسرحية التي اعتمدت على حكايات التاريخ العربي الشفاهي والمكتوب، كما اعتمد على الحكايات الواردة في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وقد جمع في أعماله المسرحية بين فنون الأداء والغناء والرقص باعتباره كان موسيقياً قبل أن يكون رجل مسرح .

بعد مرحلة القباني تعرض المسرح في سورية إلى فترات تراجع بسبب الحصار الذي مارسه السلطات الفرنسية المحتلة على الفنانين المسرحيين مما دفع ببعضهم إلى الهرب خارج الأراضي السورية، ولم يعودوا إليها إلا بعد زوال قوات الاحتلال .

في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين ازدهرت في سورية النوادي والجمعيات الفنية التي أخذت تقدم أعمالاً مسرحية ذات طابع شعبي بهدف إعادة بناء الثقة مع الجمهور الذي أقبِل على حضور أعمال هذه الفرق الناشئة، واستمر الحال على ما هو عليه حتى العام ١٩٦٠ عندما أخذت الدولة على عاتقها رعاية النشاط الثقافي عامة والمسرحي خاصة، فتم تأسيس فرقة المسرح القومي في وزارة الثقافة وهي الفرقة التي انتسب إليها معظم العاملين في الفرق الخاصة آنذاك، وأخذت الفرقة الوليدة على عاتقها تقديم أعمال من عيون الأدب المسرحي العالمي، فتم تقديم أعمال كبار كتاب المسرح في العالم، وبرزت في تلك المرحلة أسماء رواد الإخراج المسرحي في سورية : رفيق الصبان-نهاد قلعي-علي عقلة عرسان-أسعد



تتويج رقماني وتكريم فواخرجي في مهرجان بغداد الدولي الثاني للمسرح



تتويج صفاء رقماني

- جائزة أفضل نص لـ هوشنك الوزيري عن نص مسرحية «أمكنة اسماعيل» من العراق .
- جائزة أفضل ممثل حيدر جمعة عن مسرحية «تقاسيم على الحياة» من العراق .
- جائزة أفضل سينوغرافيا مسرحية «نعم كودو» إخراج أنس عبد الصمد من العراق .
- جائزة أفضل مخرج جواد الأسدي عن مسرحية «تقاسيم على الحياة» من العراق .
- جائزة أفضل أداء جماعي لممثلي مسرحية «منطق الطير» إخراج نوفل عزارة من تونس .
- جائزة أفضل عمل متكامل مسرحية «تيل» من ألمانيا .

- نالته الفنانة صفاء رقماني جائزة أفضل ممثلة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته الثانية التي أقيمت في شهر تشرين ثاني الماضي، وجاء فوز رقماني بالجائزة عن دورها في مسرحية «بيت الشغف» للمخرج هشام كفارنة- المسرح القومي بدمشق، وجاءت بقية نتائج المهرجان على النحو التالي :
- جائزة أفضل ممثلة واعدة ماريما أسامة عن دورها في مسرحية «أه كارميلا» من مصر .
- جائزة أفضل ممثل واعد أمير إحسان عن دوره في مسرحية «تقاسيم على الحياة» من العراق .
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفنان رائد محسن عن دوره في مسرحية «أمكنة اسماعيل» من العراق .



هادي الربيعي، أما ورشة المهرجان فأشرف عليها المسرحي التونسي خالد بوزيد وكانت بعنوان «الجسد في المسرح» وشارك فيها فنانون عراقيون قدموا مشاهد صامته باستخدام لغة الجسد والملميم .

وكرّم المهرجان الفنانة سلاف فواخرجي على مجمل أعمالها الفنية في المسرح والسينما والتلفزيون، كما كرّم المخرجين المسرحيين العراقيين صلاح القصب ومحسن العزاوي والفنانة الأردنية نادرة عمران والمسرحي الألماني روبرت جلي .

وبالإضافة إلى مسرحية «بيت الشغف» شارك المسرح السوري في المهرجان بمسرحية «سوبر ماركت» لمخرجها أيمن زيدان-المسرح القومي بدمشق .



تكريم سلاف فواخرجي



سوبر ماركت

ترأس لجنة تحكيم المهرجان د.هيثم عبد الرزاق من العراق، وشارك في عضويتها : د.سامر عمران من سورية ونادرة عمران من الأردن ود.جبار جودي من العراق وجون بيير من فرنسا .

وعُقد المهرجان تحت شعار «لأن المسرح يضيء الحياة» وشاركت فيه عروض مسرحية من عدة دول عربية وأجنبية، وأقام المهرجان ملتقى فكرياً بعنوان «مسرحة الرؤى.. شعرية الدراما ودرامية الراهن» كما تم في المهرجان توقيع كتاب «المسرح العراقي في وثائق دائرة السينما والمسرح» للباحث العراقي د.علي محمد



سامر عمران



المنديل

في مهرجان الأردن المسرحي الثامن والعشرين

بعنوان «مسرح ما بعد الدراما» وأقام ورشتي عمل حول تحريك الدمى وتقنيات الإخراج وإدارة الممثل، وشاركت في المهرجان فرقة مسرحية من العراق وتونس والإمارات والبلد المضيف الأردن .



شارك العرض المسرحي البصريّ «المنديل» إخراج بسام حميدي في مهرجان الأردن المسرحي الثامن والعشرين-دورة الفنان الأردني الراحل جميل عواد والتي أقيمت في شهر تشرين ثاني الماضي، ويتحدث العرض عن زوجين مصابين بالعمى لكنهما يعيشان بسلام في قصرهما الموجود في غابة مليئة بالأشجار وتصدح فيها أصوات العصفير، وتتخلص أمانيهما في الإبصار، وهو ما يتحقق لهما في الحلم، فيشاهدان العالم الذي نعيشه وحجم المآسي ويصابان بخيبة أمل . العمل من النوع البصري ثلاثي الأبعاد ويعتمد على الرقص التعبيري ولا توجد فيه حوارات، ويشير الناقد نضال قوشحة إلى أن العرض يتناول فكرة عميقة هي الفرق بين البصر والبصيرة، فشخصيتا العرض فقدتا البصر لكنهما لم تفقدا البصيرة التي جعلتهما يعرفان حقيقة الأمور ويكتشفان زيف الحياة المعاصرة المليئة بالمواجع والآلام مما يجعلهما يختاران العودة إلى حياتهما السابقة الهانئة السعيدة رغم حالة العمى التي يعانيان منها .

وفي تصريحات صحفية قال المخرج حميدي : «المسرح البصري يستهويني، وأنا بحكم عملي في تصميم الإضاءة المسرحية أحب هذا الشكل المسرحي الجديد والصعب، ونحن في هذا الشكل المسرحي نقوم بأعمال مركبة، فهناك جانب تقني بالغ التعقيد نتعامل فيه بأدق التفاصيل البصرية التي تعتمد على سيناريو يوضع لبناء حكاية ما، مع الأخذ بعين الاعتبار هذا الشكل المسرحي، وقد تطلب مني إنجاز «المنديل» عامين كاملين» .

الجدير بالذكر أن المهرجان كرم الفنانين الأردنيين حابس حسين وعبد اللطيف شما، وعقد ندوة فكرية



سوبر ماركت

كوميديا شعبية في المسرح القومي

علي الراعي



ك محمد خاوندي وأمانة والي وسلوى حنا.. وفي العام ٢٠٠٨ عاد أيمن زيدان ليقدم العمل من جديد وليشاركه التمثيل فيه كل من: شكران مُرتجى وفادي صبيح وأسيمة أحمد وحازم زيدان وطالب عزيزي .

هذا النص الذي خُلِق ليزعج الجميع -حسب تعبير داريو فو- ما يزال يُشكّل إغواءً للعرض للفنان أيمن زيدان وكأنه يجد فيه الكثير من المقولات المُخبأة فيقوم بطرحها من جديد كُمعادل إبداعي بهدف تفسير

«لا تدفع الحساب» من النصوص المسرحية الشهيرة للكاتب الإيطالي ذائع الصيت داريو فو ١٩٢٦- ٢٠١٦ وكان قد قدمه إلى العربية المترجم والناقد نبيل الحفار وقدمه فيما بعد على خشبة عرضاً مسرحياً المخرج المسرحي أيمن زيدان في العام ١٩٩٢ تحت عنوان «سوبر ماركت» مُعداً ومُخرجاً ومؤدياً لإحدى الشخصيات الرئيسية، وتعاون معه في الإعداد الكاتب محمود الجعفروري، وجسّدته مجموعة من الفنانين



عروض تقوم على أكتاف الحوار بشكل أساس، فيما تُختصر بقية عناصر السينوغرافيا والديكور إلى ما يُشير ويوحى من أثاث وأماكن .

إن الفرجة التي تُعبّر عن أحلام البسطاء وآلامهم ووجعهم هي ما وجده أيمن زيدان في النص من إسقاطات على ما وصلت إليه الأمور من واقع تواطأت على تشكيله كل قوى الشر في الكون من إرهاب وفساد وعدوان خارجي وحصار، وكان الأمر يكفي لتغيير الأسماء الإيطالية واستبدالها بأسماء عربية حتى يظن المرء أنّ الكاتب كتب مسرحيته وفي ذهنه حال المجتمع السوري عام ٢٠٢١ وما يُعرف عن كتابات صاحب جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٧ أنّ نصوصه أقرب للتحقيقات الصحفية التي تُعالج أحداثاً راهنة بعينها لا يُخلدها الزمن، وربما ما غفل عنه أنّ الزمن قد يُعيد ذات المهازل في أماكن مُختلفة من العالم، وهذه المواربة في الإبقاء على الأسماء الإيطالية تذكّرنا بحالة البعض من الكتاب والصحفيين في لفت انتباه الرقيب أو إحراجه عندما يُذيلون كتاباتهم

الكثير من الظواهر الواقعية، وأظنها تحدث لأول مرة في المشهد المسرحي السوري أن يُقدّم نص مسرحي ثلاث مرات لذات المخرج، وهو ما سعى لتقديمه أيمن زيدان في شهر أيلول من العام الماضي ضمن عروض المسرح القومي بدمشق وذلك بتجسيده للمرة الثالثة عرض «سوبر ماركت» وهذه المرة اكتفى زيدان بالإخراج فقط وجسّد الشخصيات : قصي قدسية، حازم زيدان، سالي أحمد، ملى بدور، حسام سلامة، خوشناف ظاظا .

تقوم المسرحية على واقعة ترتفع فيها الأسعار بشكل فاحش في مدينة ميلانو الإيطالية، وتحتكر السلع الضرورية فئة قليلة من التجار.. وفي يوم ما يقوم أهل البلدة بالاستيلاء على مخزن السلع التموينية وسرقة محتوياته، لتقوم بعدها الجهات الأمنية بالبحث عن السارقين واقتحام البيوت لردّ المسروقات إلى المخزن في جو من الصراعات والمفارقات التي تذهب بالعرض لأن يصفه زيدان بـ «الكوميديا الشعبية» وقد سعى الإعداد والإخراج إلى ليّ عنق الوجع والألم والحزن وتقديمها بسخرية وهجاء وتهكّم حارق، مع الكثير من المفارقات، لتصل الكوميديا ذروتها الساخرة في الحركة التي شغلت كامل الخشبة، والصراع بين الأخلاق والجوع، وطريقة تهريب المواد وسرقتها، ومن ثم التركيز على إبراز أهمية المسروقات الغذائية في زمن الجوع عندما يكتشف السارقون والسارقات الجوعى أنّ معظمها مواد غذائية للحيوانات، وتحمل نساء المدينة بالمعكرونة وعلب السمك المعلّب في إشارة إلى وضع الطعام المسروق تحت أثوابهن.. وغيرها من القفشات والإرباكات ومفارقات الحمل السريع التي اعتمد عليها المخرج لتقديم كوميدياه الشعبية.. وهكذا وعلى مدى تسعين دقيقة كانت تتنالى المواقف من خلال التركيز على الفرجة المسرحية المشغولة كوميدياً بجرعات عالية من السخرية والتهكّم التي يقع فيها عبء العرض على الممثل سواء في الحركة أو الحوار، خاصة وأن هكذا



يحملها النص الأصلي جديرة أن تتقدم مجدداً بحلول فكرية وبصرية مختلفة، وكذلك بفريق جديد من الممثلين الشباب الذين يمتلكون طاقات وحيوية كبيرة تمكّنهم من تقديم أفكار العرض بنجاح وموضوعية أكبر، لذلك أقدمت على هذه الخطوة.

حمل الممثلون عبء تقديم مقولات وإسقاطات العرض، لاسيما تلك التي تكشف زيف بعض الشعارات التي يرددها البعض كقميص يخفي تحته تجاوزاته من خلال شخصيات النساء اللواتي قمن بإخفاء المسروقات تحت ثيابهن حتى بدت كل نساء المدينة حوامل في إشارة إلى الحقيقة المفزعة لما كان يُضلل به الرجال الذين بقوا لأطول وقت مخدوعين من قبل السلطات التي تجسدت بالنقابيين الذين كانوا يعناشون على النضالات السياسية الزائفة التي كانت تُخدع بها شخصيتا الزوجين طوال الوقت، حيث كانت المبادئ هي التي تتغلب رغم خواء المعدة، وهو ما كشفت عنه شخصيتا الزوجتين

بعبارة مثل «يحدث في موزمبيق» لإبعاد تهمة القذف والقذح لمن يُمكن أن يلجأ إلى المحاكمات، وهو الأمر الذي صرّح به زيدان في تفسيره لإعادة العرض وإن كان بصيغ وحلول مسرحية تختلف في كل مرة بعض الشيء بالقول: «أردت إعادة صياغة هذا المشروع لأنني أحسست أن المشكلة التي يطرحها ما تزال ساخنة وتحاكي الواقع الراهن، والموضوع يمس قطاعاً كبيراً من الناس البسطاء الذين يجب أن يُدافع عنهم المسرح لأنهم يواجهون تحديات قاسية في الحياة» وهو ما تُشير إليه اللهجة المحلية التي كانت لغة الحوار في العرض، ولكن هل كان العرضان السابقان لذات النص يخلوان من الإسقاطات؟ على العكس، فقد كان العرضان اللذان سبق وقدمهما زيدان مُفعمين بالإسقاطات على المجتمع، بل كانا ما يُمكن أن يعتبره البعض نوعاً من الرؤيا أو التنبؤ، على الأقل في حالة الإعداد، لما آلت إليه الأمور فيما بعد، ويقول زيدان: «الوجع زاد في المجتمع، والأفكار التي



إخراج : أيمن زيدان .

الممثلون : حازم زيدان-لمى بدور-قصي قدسية-

سالي أحمد- خوشناف ظاظا-حسام سلامة..

بمشاركة يوسف النوري-سمير أبو عساف-مازن

صلوح-عماد سعيدان-سامر لوباني .

الديكور والأزياء والدمى : ريم الماغوط .

الإضاءة : علاء الكيزاوي .

موسيقا : غالب زيدان .

مكياج : خولة ونوس .

تصميم البوستر والإعلان : دانا الإمام .

مساعد المخرج : خوشناف ظاظا .



بمرافقة اقتراحات بصرية غنية لنصّ قدم مرات عديدة خارج موطنه الإيطالي ويفترض الفرجة التي تحتمل الكثير من التهريج بمعناه الإيجابي الذي عُرف به أسلوبُ الكاتب الذي يعود نجاحه - كما يرى الكثير من النقاد - إلى النقد السياسي الكوميدي، وهو ما اشتغل عليه أيمن زيدان في هذه الكوميديا الشعبية .

كشف العرض عن موهبة لافتة للفنان حسام سلامة الذي شكّل بأدائه لعدة شخصيات وتقله البارع بينها ونزاع إحدى الشخصيات الداخلي بين أن تكون رجل سلطة وعليه تنفيذ أوامرها في القبض على المقتحمين والمقتحمات للمخزن من جهة، والتعاطف معهم من جهة أخرى، ليُشكّل بكل هذه التنوعات الضمير الممزق بين أكثر من واجب، وتكاد جميع هذه الواجبات أن تكون مُتناقضة، وهو ما أداه وأوصله سلامة بكل رشاقة.. وكذلك نذكر الشخصيات المتعددة التي أداها الفنان خوشناف ظاظا رغم صغر مساحتها .

سوبر ماركت

نص : داريو فو .

إعداد : أيمن زيدان ومحمود الجعفروري .





إبراهيم وصفية

حب في مستنقعات الوحل

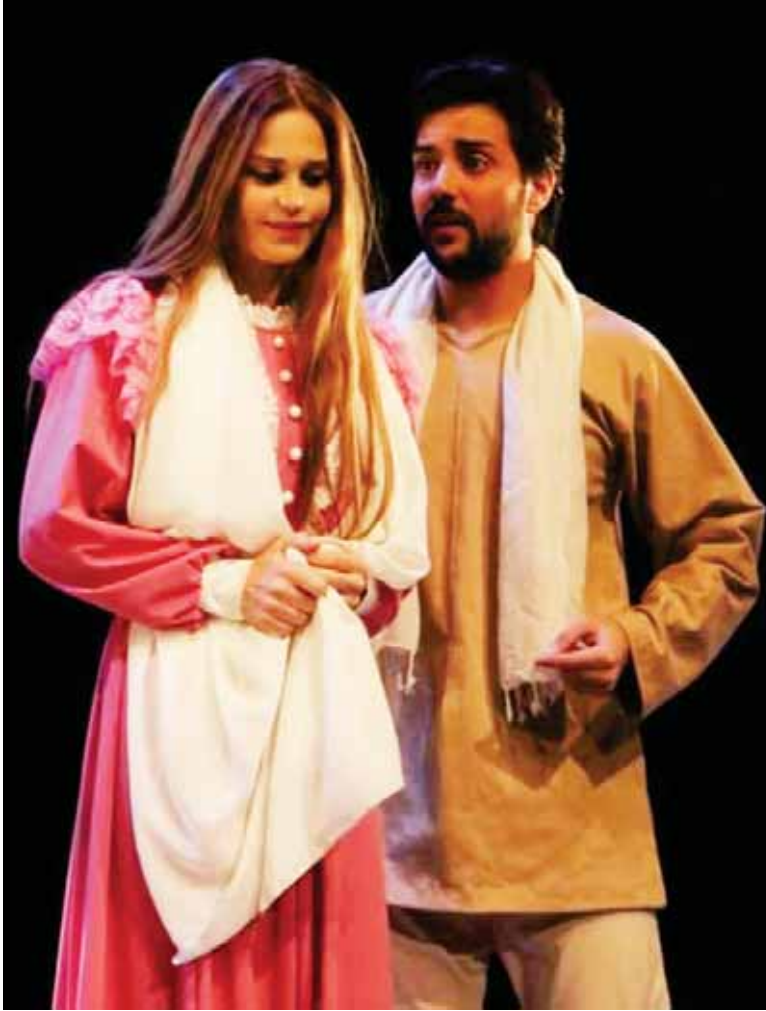
محمد الحضري



في أذهان الكثيرين من القراء، وكذلك هو حال بطلي رواية «مم وزين»... وحتى لا نعمم على الشرق فقط فقد تطرقت الآداب والفنون الغربية لمثل تلك الحالات، ولم تكن آخرها قصة روميو وجولييت وما تطرقت إليه رواية «آلام فيرتر» لمؤلفها غوته على سبيل المثال .

في العرض المسرحي «إبراهيم وصفية» للكاتب المسرحي وليد إخلاصي إعداد وإخراج زيناتي قدسية والذي قدمه المسرح القومي بدمشق في شهر تشرين ثاني الماضي تم اعتماد الأسلوب الكلاسيكي، أي أسلوب البداية والتراتبية والتصاعد ثم الخاتمة، ولنتذكر هنا أن أجمل الأعمال الأدبية والفنية قدمت اعتماداً على هذا الأسلوب .

اخترتُ هذا العنوان لهذه المادة كي نتذكر معاً الكثير من قصص الحب المحكوم عليها بالفشل سلفاً في شرقنا المتخلف في بعض عاداته وتقاليده على الرغم من قدمه الحضاري والتاريخي، وأصحاب هذه القصص غالباً ما يسيرون في الدروب الموحلة ومستنقعاتها التي تمنعهم من إكمال السير الحثيث نحو أهدافهم المرجوة، ويبدو أن ذلك هو قدر العشاق.. ويطلعنا التاريخ والأدب على قصص كثيرة من هذا النوع، منها على سبيل المثال ما حدث لجماعة الحب العذري قيس وليلى، كثير وعزة، جميل وبثينة، عنترة وعبلة، ولعل النهاية المأساوية لبطلنة رواية «الأجنحة المتكسرة» لمؤلفها جبران خليل جبران لا تزال ماثلة



مسَّ العرضَ الجمهورَ ولا مسَّ مشاعره وأحاسيسه بشكل مباشر، بحيث طفرت الدموعُ من عيون البعض تعاطفاً مع بطلة المسرحية العاشقة التي لعبت دورها وأبدعت فيه الفنانة صفاء رقماني ولم يكن مستوى الفنان يوشع محمود الذي لعب دور إبراهيم العاشق أقل سوية . بدأ العرضُ بصراع على الفتاة صفية من قبل شخصيتين من كبار وجهاء الحيِّ للحصول عليها وهما أبو الروس العائد من الحج والذي جسّد دوره الفنان يوسف المقبل وقد أراد الزواج من الرابعة، ليتواجه في سبيل ذلك مع أبو الكيف الذي جسّده الفنان قصي قدسية وقد تولد الكره الكبير لدى الجمهور لهاتين الشخصيتين، وهذا دليل على أهمية الإقناع في الأدب والفنّ عموماً، وكان حسمُ الخلاف عن طريق رجل الشرطة أكرم الذي جسّد دوره الفنان جمال نصار وقد حاول أن يكون بيضة القبان في هذا الصراع لحلّ الخلاف القائم على الزواج من صفية

حيث يحسمه بالرهان على وجهي العملة في دلالة على تراجع قيمة الإنسان، والمرأة تحديداً والتي يمكن أن تباع وتشترى بثمن بخس، لينسحب رجل الشرطة في المشاهد التالية، إذ ليس لديه - كما يقول - قانون يحاسب العشاق على عشقهم، وكان في انسحابه رسالة أخرى للعمل .

شخصية مرزوق (الواشي) التي أداها الفنان زيناتي قدسية كان لها الدور الكبير في إهشاء سرّ العشق الذي يربط صفية بإبراهيم إلى أبو الكيف، وبناء عليه تتم مطاردة العاشق بتلفيق تهمة الإتجار بالمخدرات وتحريض والد صفية الشيخ صالح (أداه الفنان محمود خليلي) على قتلها، لكنه لا يفعل فكان بذلك إنساناً حقيقياً بما في هذه الكلمة من معانٍ حيث يواجه طلبَ أبو الكيف بالرفض، ليعود إلى حسه الإنساني العالي عندما يتراجع عن إيذاء ابنته، ومن

ثم عقد قرانها على إبراهيم داخل المقام الذي كانا يلتقيان فيه، وهذا لا يروق لقوى الشر التي توحدت بعد خلاف والمتمثلة بقطبيها أبو الروس وأبو الكيف ومعهما من يتبعهما كالمختار الذي جسّده الفنان سامر المجندي ودرباس الذي جسّده الفنان علاء الشيخ وكان شأنهما شأن رجال الحيّ الذين رمزوا إلى دور المجتمع الصامت أو ربما الجبان المتخاذل وغير القادر على النطق بكلمة حق والموافق دوماً على ما يريده القوي، لذلك لا نسمع منهم أي اعتراض أو كلمة حين اتخذ القرار بتصفية العاشقين داخل المقام، وتلك أيضاً من رسائل النص المهمة، حيث يستهزئ الشرّ بكل جميل ومقدس يمكن أن يقف في دربه أو ينقص من هيئته ونفوذه، لكن الرسالة الأهم تجسدت بندم مرزوق في نهاية المطاف وإعلانه ذلك أمام الملأ وتمهده بفضح ما جرى، ولنبقى مع أسئلة كثيرة تفتتح مع فعل الندم،



بالمواجهة الحقيقية ولا تعتمد في رهانها على القدرية ومرور الزمن .
على الرغم من اعتماد العمل على نص وإخراج كلاسيكيين إلا أن المخرج مزج بين الكلاسيكية والحداثة التي ظهرت في لباس رجل الشرطة أكرم ولباس درباس القاتل الأجير الذي ارتدى ملابس بعض الجماعات التي مارست القتل في الأحداث التي جرت أثناء الحرب الإرهابية على سورية، بينما ارتدت بقية الشخصيات ألبسة تشير إلى زمن أسبق، وربما بعيد إلى حد ما.. من ناحية ثانية كان هناك لعبٌ على مسألة السلاح المتمثل في السلاح التقليدي (السكين والسيف) والسلاح الحديث الذي أطلقت منه رشقات الرصاص في بداية العرض، كما أنه صوّب فيما بعد نحو المقام وقتل العروسين العاشقين داخله .

أخيراً لا بد من القول أننا كنا أمام عمل متماسك، بدأ بالتصاعد منذ مشهده الأول ثم وصل إلى أكثر من ذروة، كان من أبرزها لقاء صفية وإبراهيم والخوف عليهما من الوقوع في أفخاخ الحقد والضعينة التي دُبرت لهما في أكثر من مكان، كما يجب القول أن البناء الدرامي المتماسك ظهر جلياً في أغلب المشاهد وفي حركة الممثلين المدروسة بعناية فائقة، كما ظهر الاستخدام المتقن لقطع الديكور التي استخدمت كأماكن عدة : مقام، ممر، غرف واسعة، وهذا التكامل بين السينوغرافيا والنص والممثل والإضاءة والإخراج جعل العمل على تماس مباشر مع عواطف وأحاسيس من تابعوه ليزداد جماله جمالاً، وهذا كله لن يمنعنا من سؤال يخطر على البال دائماً هو: «لماذا الإصرار على تقديم نصوص قدمت في سنوات سابقة؟» .

برعاية الدكتورة لبانة مشوّح وزيرة الثقافة
مديرية المسارح و الموسيقى
المسرح القومي يقدهم

إبراهيم وصفية

تأليف: وليد إخلاصي
إعداد وإخراج: ريناتا قدسته

علن مسرح الحمراء بحمص، اعتباراً من
2021 / 11 / 1 الساعة السادسة مساءً

Sham International
www.theaters.gov.sy
AMAL

فهل يفيد الندم بعد فوات الأوان؟ وهل يستعاد الماء بعد انسكابه؟ وهل نستطيع أن نستعيد إبراهيم وصفية من ذلك المصير؟ أو هل نستطيع أن نعيد ما كان بينهما من جمال ونقاء وحب طاهر؟
عن ذلك قد نخاطر في باننا أسئلة كثيرة تصب في صلب الأحداث، إذ حتى الندم لم يكن متاحاً أمام مرزوق، فقد طوق أبو الكيف رقبتَه وأراد شنقه بالحبل نشاهد في اللقطة الأخيرة من العرض قوى الشر وهي تشهر أسلحتها لتفتك ببعضها في إشارة من المخرج إلى أن الشر سيباد ويفنى في نهاية الأمر، لكن الاستكانة إلى القدر ليست هي الحل دائماً، فقد كان من الممكن البحث عن نهايات أخرى تدخل في صلب العمل وتبش داخله وتستبطن مكنوناته لتستخرج حلولاً لها علاقة



ثلاثة عروض من الموسم المسرحي

جوان جان

أشكال الانعتاق من حياة البؤس العاطفي والإنساني .
يكشف النص النقاب عن العديد من الأمراض
الاجتماعية والأخلاقية التي تنخر مجتمعاتنا الشرقية
المحافظة وتكاد أن تؤدي بها إلى الهلاك، هذه المجتمعات
التي تتأكل بفعل عشرات بل مئات الموروثات الاجتماعية
التي تكبل أبناء المجتمع وتجعل منهم مجرد دمي تتحرك
دون وعي وإدراك، تحركها أياد خفية-معلومة تتمثل
بمجموعة من المتسلطين ذوي السطوة الدينية المتوارثة .
ما يُسجّل للنص محاولته الجادة في الفصل بين
رجال الدين المنفتحين والمتورين والمتهمين والمتمثلين في
المسرحية بشخصية شيخ الجامع، ومدعيّ التدين من الذين

ابراهيم وصفية

مع تعدد مرّات تناوله من قبل مخرجينا المسرحيين
أصبح نصّ «مقام ابراهيم وصفية» واحداً من أهم
النصوص المسرحية الكلاسيكية التي يتم تناولها بحثاً
عن فرجة مسرحية تقدم الفكر الراقي التقدمي وتفضح
قوى التخلف والانغلاق في مجتمعاتنا .

يتحدث النص الذي كتبه الأديب وليد إخلاصي قبل
عشرات السنوات عن قصة حبّ شفافة وبريئة بين صفيّة
الفتاة الجميلة والمنطلقة حياً للحياة، ابنة شيخ الجامع
المتفتّح، و ابراهيم الفتى الفقير واليتيم الذي يشفق عليه
أهالي الحيّ، أجير الفران الذي يجد في صفيّة شكلاً من

ابراهيم وصفية





شاهد الحبيين وهما يلتقيان خلسة في المقام، ليبدأ العرض بعدها بالدخول في مرحلة الذروة عندما يصطدم العدوان السابقان والحليفان الحاليان أبو الروس وأبو الكيف في مواجهة العدو المشترك ابراهيم مع والد الفتاة الرافض لزواج أبو الروس من ابنته والمصدوم إلى حدّ الفجيرة بعد كشف النقاب عن علاقة الحب بين ابراهيم وصفية، لنصل إلى النهاية المتوقعة في مجتمع يعاقب الحب ويحاكم المحبين وينتصر لكل من يفتقد الأخلاق لمجرد أنه يمتلك القوة والمال .

في هذا العمل يضيف زيناتي قدسية الكثير إلى تجاربه الإخراجية، خاصة على الصعيد الفكري والاجتماعي النقدي بعد سلسلة من الأعمال التي تعددت مستوياتها بتعدد رؤاها الفكرية ومعالجاتها الفنية .

على الرغم من الشكل التقليدي للديكور الذي ظهر عليه في المشهد الأول إلا أنه سرعان ما تحول إلى ديكور عملي عندما تغير مكان الحدث لينتقل من الساحة العامة إلى المقام، بنفس الوقت الذي ساهمت فيه الإضاءة في عملية الانتقال هذه، بينما انفردت المؤثرات الصوتية بمؤازرة ذرى العرض الدرامية بهدف تنبيه الجمهور إلى الانتقالات الحساسة في أحداث العمل .

شكل الأداء التمثيلي وحدة متكاملة تمثلت باختيار مجموعة متميزة من الفنانين المتمكنين من أصحاب التاريخ العريق في العمل المسرحي، أتى في مقدمتهم يوسف المقبل الذي قدم أداءً عكس درجة التوتر والانفعال العالية التي تعيشها شخصية أبو الروس منذ بداية العرض وحتى النهاية، وحاول مواكبته في ذلك قصي قدسية في أدائه لشخصية أبو الكيف الوجه الآخر لأبو الروس، ومن جهته قدم محمود خليلي شخصية شيخ الجامع الفنية بتقلباتها والمتعددة بطرائق تفاعلها حسب الحدث، فهي الأب المحب لابنته والمتفهم لعواطفها ورغباتها، وهو الصارم إلى حدّ القسوة عندما يغيب عنه جزء من الحقيقة، وهو صاحب الموقف الشجاع في مواجهة أدياء الدين والأخلاق، وقد تمكن خليلي من تقديم مختلف هذه الحالات وهو الفنان اللصيق بأعمال زيناتي قدسية والعارف بتفاصيل رؤاه الإخراجية .

يستخدمون الدين بالطريقة التي تناسب مصالحهم وتحقق نزواتهم وتبرر شذوذهم والمتمثلين في العرض بشخصيتي أبو الروس وأبو الكيف اللتين تستران بستران الدين لتحقيق مآربهما الدنيئة التي يحاولان تغطيتها بستارة شفاقة من ادعاء الدفاع عن الشرف والأخلاق.. والواقع أن ما افترضه النص من فصل بين المتدين الحقيقي والمتدين المدعي كرّسه العرض الذي أخرجته الفنان زيناتي قدسية للمسرح القومي بدمشق في شهر تشرين ثاني الماضي بمشاركة نخبة من نجومه والمقدم تحت عنوان «ابراهيم وصفية».. وبطبيعة الحال يستغل قدسية زمن العرض لتعزيز فكرة النقد الاجتماعي، ابتداء من فاتحة المسرحية التي تزامنت مع انتقاد عادة إطلاق العيارات النارية في المناسبات والذي هدف إلى إدانة ما هو أكبر وأبعد من إطلاق النار الأ وهو إدانة العنف المتغلغل في مفردات الحياة اليومية، العنف الذي أضحى لغة الشارع في أبسط تفاصيلها .

بنى العرض بنيته الدرامية بأسلوب متدرج ومتوازن دون ترهل أو حرق للمراحل، فبدأ أشبه بسلسلة متجاورة ومتناسقة الحلقات، وكانت البداية مع توارده أبناء عودة بعض وجهاء الحي الشعبي الذي تدور فيه أحداث المسرحية من الحج، لتكون نقطة الشرارة الأولى في العمل إعلان أبو الروس على الملاء رغبتة بالزواج من صفية ابنة الشيخ صالح شيخ الجامع، لتلحق بها الشرارة الثانية التي شكّلت نقطة الصراع الأولى ألا وهي إعلان أبو الكيف نفس الرغبة مما يؤدي إلى نشوب خلاف عنيف بين الرجلين المتسلحين بسطوتتهما وقوتهما وتسلطهما، عدا عما يقومون به من أعمال مخلة بالقوانين .

النقطة الثالثة المفصلية في العرض تمثلت بالكشف عن علاقة الحب البريئة بين صفية و ابراهيم، وهو ما يولّد انطباعاً لدى المتلقي أن أمراً جلاً لا بد أن يترتب عليه هذا الحب، خاصة بعد لمس هذا المتلقي أن المعترضين المفترضين على هذه العلاقة لن تنقصهم الجرأة على إعلان اعتراضهم وإلحاق هذا الاعتراض بسلوك عنيف وأهوج وبعيد عن العقل .

ويصل العرض إلى نقطة مفصلية عندما يكشف درويش الحي مرزوق قصة الحب أمام الجميع بعد أن



كاستنغ-تجربة أداء

مجموعة من المشاهد السينمائية المعروضة على شاشة بيضاء تمتد من أقصى يمين صدر المسرح إلى أقصى يساره، تنتمي إلى مراحل وأزمنة متعددة من تاريخ السينما العالمية تستقبل مشاهدي العرض المسرحي «كاستنغ-تجربة أداء» الذي قدمه المسرح القومي بدمشق في شهر تشرين أول الماضي نص وإخراج سامر محمد اسماعيل وتمتد هذه المشاهد لما يقارب الربع ساعة، واضعة المشاهد في جو العمل ومحفزة إياه على الدخول التمهيدي في عملية التواصل مع العرض وتوجيهه باتجاه ما يمكن أن يكون متعلقاً بمضمون العمل ولو بشكل غير مباشر، خاصة مع وجود أولى شخصيات العرض المتواجدة على خشبة المسرح والتي سنعرف فيما بعد أنها شخصية المخرج السينمائي الذي يقوم بإجراء اختبارات لفتيات موهوبات وراغبات بالعمل السينمائي بغية انتقاء وجه نسائي مناسب كي يسند إليه بطولة فيلمه السينمائي القادم الذي لا يستطيع الشروع بتنفيذه إلا بعد اختيار الوجه المناسب لبطولة الفيلم .

تبدأ الأحداث الفعلية للعرض مع دخول فتاة إلى حيث يقوم المخرج بعملية الاختبار بالتزامن مع انتهاء الوقت المخصص لذلك وعزم المخرج على مغادرة المكان، حيث تستطيع الفتاة -بعد جهد- أن تقنعه بإجراء الاختبار لها وهي القادمة من مكان بعيد، فيستجيب لها وتبدأ عملية الاختبار القائمة على وضع الفتاة في مجموعة من الفرضيات المتعلقة بشخصية بطلة سيناريو الفيلم الذي يريد المخرج بدء العمل به.. ومن خلال تتابع أداء هذه الفرضيات من قبل الفتاة والتي يكون المخرج جزءاً من بعضها يكشف العمل عن العديد من الحالات الإنسانية التي تمر بها شخصية الفيلم بالاستفادة من الوضع الاجتماعي وعلاقتها بخطيبها السابق الذي تركها وسافر، وكل ذلك بتوجيهات المخرج الذي يبذل كل ما يستطيع لمساعدة الفتاة على تقديم أفضل ما عندها دون أن يتوقف عن إبداء تبرمه وعدم رضاه عما تقدمه.. وبطبيعة الحال فقد تمكّن العرض في المراحل الأولى من تجسيد هذه الفرضيات من شدّ الجمهور باتجاهه،

من جهتهم قدم كل من علاء الشيخ وسامر الجندي وجمال نصار شخصياتهم ذات البعد الأحادي بما يليق بها ويناسبها وحسب حجمها في العمل، بينما قدمت صفاء رقماني ويوشع محمد شخصيتي العاشقين بكثير من القدرة على كسب احترام وثقة وتعاطف المشاهد، علماً أن طبيعة مشاهد الحب العذري التي قدماها قد يرى فيها البعض رؤية تقليدية لمشاهد الحب التي كانت تحفل بها الدراما التلفزيونية والسينمائية العربية في الغابر من الأيام، ويعتقد كثيرون أن أوانها قد فات في خضم تعقيدات الحياة وكوارثها .

وتبقى الشخصية الإشكالية التي أداها المخرج ذاته، شخصية مرزوق التي يفترض أنها أكثر شخصيات العمل إثارة لحنق المشاهد وغضبه لأنها كانت سبب كل المشاكل التي اندلعت بعد أن شاهدت الحبيبين ووشت بهما، وصولاً إلى لحظة قتلها، لكن العكس هو الذي حصل عندما اتخذ المشاهد من الشخصية موقفاً حيادياً بسبب طبيعة تناولها من الفنان قدسية الذي آثر أن تكون خفيفة الظل وقريبة من النفس، وكان لهذا الخيار إيجابياته وسلبياته، فمن الناحية الإيجابية أضفت الشخصية بأسلوب أدائها جواً طريفاً على العرض كسر حدة مشاهدته وعنف أحداثه، أما من الناحية السلبية فقد أدى نمط الأداء المعتمد لها إلى حيادية موقف المتلقي تجاهها.. ولكنها بكل الأحوال تبقى من الشخصيات المتميزة التي أداها زيناتى قدسية مسرحياً .

ابراهيم وصفية

تصميم الديكور والأزياء : كنان جود .

تصميم الإضاءة : بسام حميدي .

تصميم المكياج : منور عقاد .

تصميم الإعلان : يارا أبو شقرا .

توليف موسيقي : قصي قدسية .

تصوير فوتوغراف : يوسف بدوي .

مساعد المخرج : خوشناف ظاظا .

مشاركة في الأداء : عابد زينو، عاصم زينو، سمير

أبو عساف، عماد سعيدان، سامر اللوياني .



كاستنغ

وجود أحداث وأشخاص لا وجود لهم إلا في مخيلته المريضة .

القسم الثاني من العرض يتم الكشف فيه عن طبيعة مرض المخرج السينمائي وعلاقته بزوجته التي تقف إلى جانبه في محنته وهي المؤمنة بموهبته والحريصة على عودته إلى سابق عهده من التألق من خلال تشجيعها الدائم له على العودة إلى نشاطه السينمائي الإبداعي المعتاد ومتابعتها لمصير السيناريو الذي يتم رفضه باستمرار من قبل الجهات المعنية بإنتاج الأفلام السينمائية وهي الجهات التي تؤمن بموهبته لكنها الراضية بنفس الوقت لمخطوط السيناريو السينمائي الذي يسعى إلى تنفيذه منذ عشر سنوات لعدم قناعتها به .

شخصية الزوجة التي أدتها مجد نعيم كانت ذات بعدين أساسيين، أولهما الزوجة المتفانية في خدمة زوجها والواقفة إلى جانبه في محنته والمؤمنة بموهبته، وثانيهما تبرمها من ضغوطات الحياة والتزاماتها داخل المنزل وخارجه وهي التي أصبحت - بعد مرض زوجها - المسؤولة عن كل شيء بما في ذلك الجانب المادي المتطلبات المعيشية، ولكونها امرأة وحيدة وسط مجتمع مستغل لهذا الوضع نجد أن مأساتها مضاعفة .

تجارباً مع الأداء العالي الذي قدمه الممثلان عامر العلي ودع نادر، لكن مع توالي هذه الفرضيات أصيب العرض بالترهل على الرغم من كل الجهود المبذولة في عملية التنويع على طبيعة الأداء وتصعيد الحالات الدرامية التي تمر بها شخصية بطله الفيلم السينمائي، ويستمر هذا الترهل إلى اللحظة التي يفقد فيها المخرج السينمائي السيطرة على زمام المبادرة في توجيه الفتاة وإخبارها أنها لا تصلح لأداء الشخصية، الأمر الذي يدفعها إلى إخراج زجاجة من حقيبتها تقول إنها تحتوي مادة حارقة سترمي وجه المخرج بها وهي الدارسة للكيمياء في الجامعة.. وبالفعل تنفذ وعيها وترمي المادة على وجه المخرج الذي يصاب بحالة هستيرية، مؤكداً لها أنه كان سيعطيها فرصة أداء الشخصية في الفيلم لكنه كان يختبر ردة فعلها، ليتبين لاحقاً أن المادة الحارقة ما هي إلا قطرات من الماء استطاعت الفتاة عبر إيهام المخرج بخطورتها أن تقنعه أنها أصابت وجهه بالنشوء بغية إقناعه بقدرتها على الأداء بشكل جيد .

كل ذلك يحدث قبل أن يصل العرض إلى نقطة الكشف- المفاجأة وهي أن كل ما شاهده المتلقي منذ لحظات العرض الأولى ما هو إلا جزء من هلوسات شخصية السينمائي المصاب بمرض نفسي يجعله يتخيل



العكازة

مع تقديم العرض المسرحي «العكازة» لمعدته ومخرجه الفنانة الشابة تاتيانا أبو عسلي يكون مشروع دعم مسرح الشباب في مديرية المسارح والموسيقا قد أطفأ شمعته الرابعة ودخل عامه الخامس بكل ثقة أخذاً على عاتقه إتاحة المجال أمام المسرحيين الشباب من المخرجين لتقديم رؤاهم وتحقيق أحلامهم في تقديم أنفسهم على خشبة المسرح .

ويمكن القول أن الغالبية العظمى من العروض التي قدمها هذا المشروع منذ تأسيسه تمتعت بمستوى فني وفكري جيد أهلها لتكون منافساً حقيقياً للعروض المسرحية الاحترافية .

في مسرحية «العكازة» نحن أمام تجربة جريئة لمخرجة ما زالت تخطو خطواتها الأولى في عالم المسرح، وتجلت الجرأة في هذه التجربة باختيار نص صعب من نصوص الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن وهو المعروف بمعالجاته الدرامية الاجتماعية العميقة لمختلف مناحي الحياة، وخاصة تلك التي تتعلق بالأجيال الجديدة وما يحيط بها من أخطار وتحديات تتمثل بمدى القدرة على التكيف مع الوقائع المستجدة ضمن إطار الأسرة الضيق أو في الإطار الاجتماعي الأوسع .

تتميز أعمال إبسن بقدرتها على استحضار الماضي كي نرى مدى قدرته على التأثير على الحاضر وربما على المستقبل ضمن سياق درامي قد يؤخذ عليه أحياناً إيقاعه البطيء وأحداثه الفقيرة، لكنه الإيقاع المتزن والقادر على التواصل مع المتلقي المهتم بتفاصيل الأمور، وأحداثه الشحيحة لكنها الصادمة والمفاجئة على الرغم من بساطتها .

في مسرحية «العكازة» المعدّة عن مسرحية «أيولف الصغير» نحن أمام تركيبة درامية رباعية، أبطالها زوج وزوجته وشقيقة الزوجة والرجل الذي ترتبط به، وكل من هذه الشخصيات عانت في فترات سابقة من وطأة مشاكل اجتماعية قاسية بشكل متفاوت، وكان التركيز منصباً على شخصيتي الزوج والزوجة اللتين تعيشان حالات من المواجهة والصدام بسبب تحميل كل منهما الآخر مسؤولية الضرر الجسدي الذي طال ابنتهما الذي يمثل بالنسبة إليهما جزءاً من ماضٍ يحاولان تجاوز منعكساته السلبية قدر الإمكان، وحسب وجهة نظر الزوجة فإن الزوج رجل

ينتمي العمل إلى ما يمكن أن نطلق عليه «الدراما النفسية» وهي نوع صعب من أنواع الدراما وتتطلب دقة شديدة في رسم الشخصيات وردود أفعالها والإبحار في أعماقها، وقد ظهر العرض بمظهر المتمكن من الإيفاء بالالتزامات هذا النوع من الدراما قدر الإمكان .

بالتوازي مع ذلك قدم ممثلو العرض الثلاثة شخصياتهم بكثير من الدقة والأنأة، محاولين الغوص في أعماقها، فقدم عامر العلي شخصية تمرّ في العرض بمرحلتين أساسيتين، الأولى تتميز بقوتها واستقلالياتها وسيطرتها على الموقف، والثانية تتميز بضعفها وتبعيتها بسبب مرضها، وما يُحسب لأسلوب تقديم هذه الشخصية بتناقضاتها هو عدم الكشف في القسم الأول - حتى ولو تلميحاً - عن حقيقة الشخصية وما ستكون عليه في القسم الثاني، وهو الفخ الذي يقع فيه هذا النوع من الشخصيات عادةً عندما يلجأ الممثل بتوجيهات من المخرج إلى القيام بأفعال أو التلفظ بعبارات تفضح الشخصية وتضرب بعنصر المفاجأة فيما بعد عرض الحائط... وحدث دلح نادر حذو زميلها عندما تبنت الشخصية وسبرت أغوارها وأظهرتها في لحظات ضعفها مثلما أظهرتها في لحظات قوتها دون أن تدع مجالاً للشك ولو للحظة واحدة أنها ليست سوى جزء من هلوسات السينمائي المريض.. أما مجد نعيم فلم يسمح الحيز الزمني المحدود نسبياً لشخصيتها سوى بإبراز جزء من إمكانياتها .

كاستنغ-تجربة أداء

سينوغرافيا : أدهم سفر .

المادة الفيلمية : طارق عدوان .

ديكور وتصميم الأقمعة : محمد كامل .

أزياء ومكياج : سهى العلي .

تأليف موسيقي : رامي الضللي .

مخرج مساعد ومصمم بروشور : بسام البدر .

رسم حركي : أدهم مؤمنة .

مساعد المخرج : خوشناف ظاظا .



العكازة



لم يخف منذ دقائقه الأولى أن عملية الإعداد انتقلت به من بيئته الأصل إلى المجتمع السوري، وبالتالي بات لزاماً عليه أن يتأثر ويأخذ بعين الاعتبار ما طرأ على هذا المجتمع من تطورات في السنوات الأخيرة، كان أهمها في العرض الحديث عن مشكلة النازحين بسبب الأعمال الإرهابية ووجهات النظر المختلفة تجاههم، ففي الوقت الذي كان الزوج ينظر فيه إلى النازحين نظرة ازدراء كانت الزوجة مقتنعة بأنهم أناس عاديون لكن الظروف هي التي أجبرتهم على النزوح.. كما لم يخل العرض من الإشارة إلى العمل الإغاثي الذي تمثل بشخصية شقيقة الزوجة .

اعتمد العرض على أقل قدر ممكن من قطع الديكور التي اتخذت لونا واحداً عكس ما يمكن أن يمثل النقاء الداخلي المغيب أو الغائب عن بعض الشخصيات التي وجدت نفسها في حوارات مطوّلة وجدالات ربما افتقدت إلى ما يساعدها من اكسسوارات وتفاصيل حتى تغني الصورة المرئية للعرض . حاول ممثلو العرض الأربعة العمل على شخصياتهم خارجياً من خلال طبيعة الأداء ودرجة الانفعال التي تظهر كاضطراب في الحركة والأداء، وداخلياً من خلال تكثيف الحالات الشعورية وصبها في المواقف الدرامية التي تتطلبها وتستدعيها .

جسد شخصيات المسرحية الفنانون : رولا طهماز- حسين محمود- بشار الشيخ- تاتيانا أبو عسلي .

العكازة

إشراف : زهير بقاعي .

موسيقا : أيمن زرقان .

ديكور : كنان جود .

أزياء : رنا غزالي .

مكياج : منور عقاد .

إعلان : غيث مرزوقي .

إضاءة : محمد قطان .

مساعد المخرجة : عمر فياض .

تصوير : عمار الحمصي .

مستهتر وغير مبال لا بابنه ولا بها شخصياً كزوجة ذات حقوق، وكل همّه منصبّ على إنجاز مشاريعه الخاصة الشخصية على صعيد العمل، لذلك نراها توجه إليه الاتهام تلو الآخر، في الوقت الذي لا يجد فيه الزوج غضاضة في كيل مختلف الاتهامات إليها إلى درجة اتهامها بأخلاقها في لحظة غضب عابرة لكنها ذات تبعات .

أما بالنسبة لشخصيتي شقيقة الزوجة والشاب المرتبطة به فنراهما وقد تأثرتا إلى حد كبير بما يدور في محيط الزوج والزوجة من مشاكل لا تنتهي وصدامات دائمة التجدد، في الوقت الذي تحاولان فيه إيجاد فضاء اجتماعي خاص بهما بعيداً عن التأثير بما يدور بين الزوج وزوجته من خلافات وتحديات لا تنتهي .

وتأخذ فكرة التأثر بالفأل السيء والطالع المتشائم حيزاً من الطرح الفكري للعمل إلى درجة قناعة بعض الشخصيات بأن كل ما يمكن أن يحصل من حوادث سيئة إنما مردّه إلى أشخاص يشكلون مصدر شؤم ونذير سوء .

لم يخرج عرض «العكازة» عما ألفه المسرح السوري في عروضه في السنوات الأخيرة من طرح جوانب من الحدث السوري، إذ حفل العرض بكثير من هذه الإشارات التي شكّلت الحجر الأساس والمنطلق للحدث، خاصة وأن العرض



أعادت إحياء المسرح التجريبي

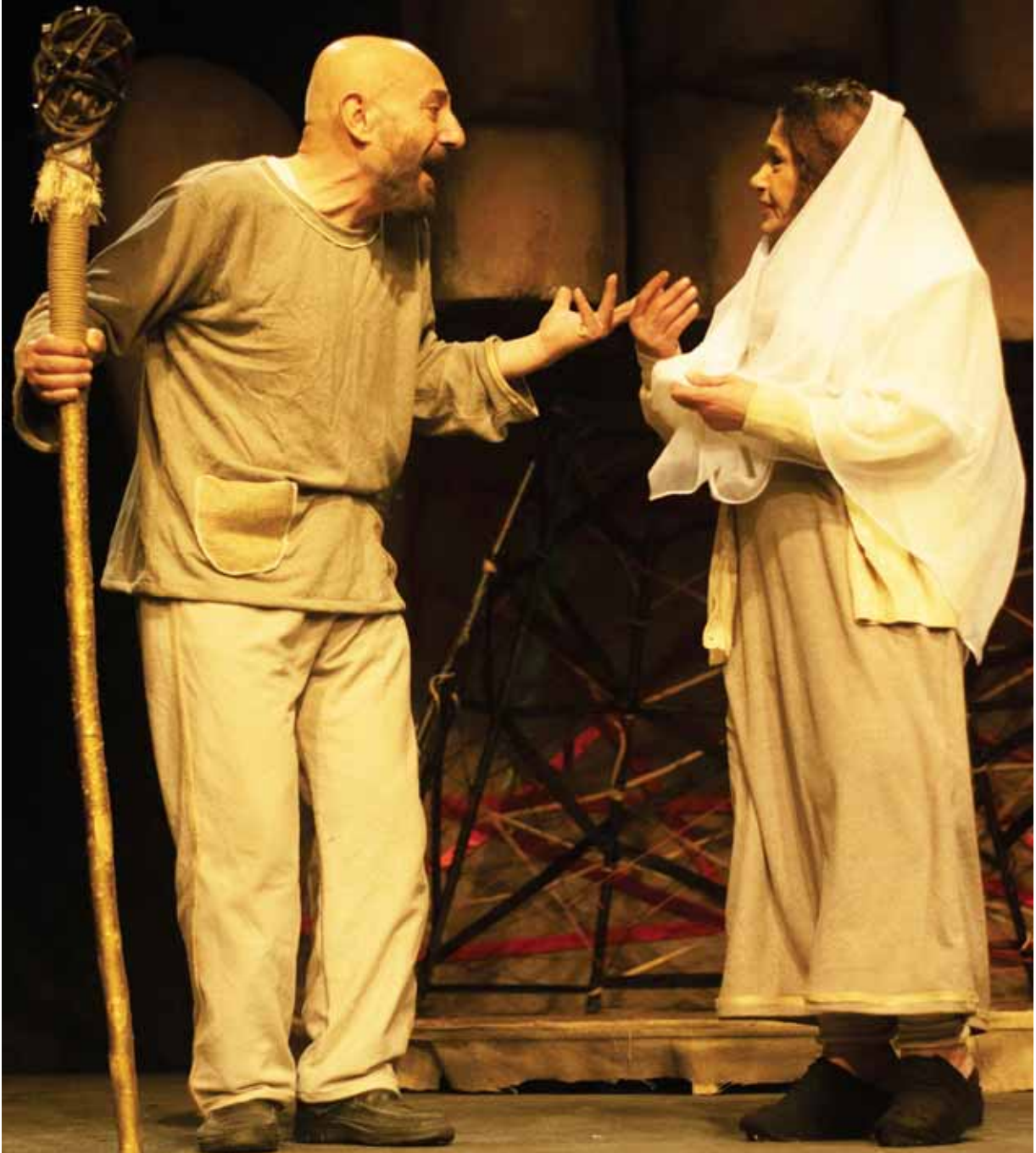
حكاية من بلدي تُمسرحُ الألمَ شعبيّاً

نجوى صليبه



من بلدي» والذي هندسه فنياً مخرجه سهيل عقلة على طريقته وقدمته فرقة المسرح التجريبي في مديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون أول الماضي . يتوجه حسن عبد الله (أداه الفنان زهير البقاعي) الرّجل البسيط الأقرب إلى السذاجة في الصباح الباكر إلى الفرن كي يشتري الخبزَ بناءً على إلحاح زوجته (أدتها الفنانة صباح السالم) ليجد نفسه وقد قبض عليه من قبل جنود الاحتلال العثماني (الجندرمة) بسبب

«كم لبثنا؟» تساؤل طالما أطلقته شعوبنا على مدى قرون وقرون من عمر الزمان، وهو تساؤل فيه إشارة واضحة إلى حكاية الفتية الذين هربوا من الظلم وناموا في أحد الكهوف مدّة ثلاثمئة عام، وعندما استيقظوا فوجئوا بما آلت إليه الحياة وعرفوا ماذا جرى أثناء نومهم الطويل وصاروا يُعرفون بـ «أهل الكهف» . قصة استفاد منها وقدمها مؤخراً للمسرح الكاتب جوان جان من خلال نصّه المسرحي المعنون بـ «حكاية



بالنوم، لكن نومه يمتد لضع مئات من السنين ليستيقظ في الشهر الثالث من العام ٢٠١١ وليجد نفسه في دوامة من الفوضى الناتجة عن تظاهرات مدفوعة الثمن أو مشحونة إيديولوجياً وعقائدياً، واستغلالاً لطبيعته المسالمة والبسيطة تحاول مجموعة إرهابية تكفيرية استغلاله وتوريطه في عملية إرهابية، لكن هذه العملية يتم إحباطها بمهارة .

* * *

تشابه أسماء بينه وبين أحد قادة الثوار ضد الاحتلال ويتم تحويله إلى محكمة سورية يحكم فيها القاضي عليه بالترحيل إلى الأستانة وإعدامه هناك، وعندما تعلم مجموعة من الثوار بذلك - وهم المعتقدون أن حسن هو أحد أهم قادتهم - يقومون بمهاجمة القافلة التي تنقله إلى الأستانة وتتمكن المجموعة من تخليصه والهرب به إلى كهف تلوذ به، وبينما هم يتوجهون لجلب الطعام لـ (الزعيم الثائر) يفضل حسن قضاء وقت انتظار الطعام



وأدت الفنانة عبير بيطار أيضاً عدة شخصيات، بينها شخصية رجل (مساعد القاضي في المحكمة) وهي تقول عن تجربتها هذه: «حكاية من بلدي تجربة استمدت منها وكانت فرصة لأكون مع فنانيين مسرحيين متميزين، واستمتعتُ بتقديم عدة شخصيات».

واكتفى مخرج العرض الفنان سهيل عقلة بتجسيد إحدى شخصيات العمل، وتحدث عن أسلوبه في توزيع الشخصيات على الممثلين قائلاً: «أسندتُ إلى كل ممثل عدة شخصيات باستثناء الشخصية الرئيسية التي أداها الفنان زهير البقاعي والشخصية التي أدتها أنا، وطبيعة النص تفرض التنوع في أنماط الشخصيات، لذلك - على سبيل المثال - أسندتُ إلى الفنانة عبير بيطار أداء شخصية رجل من بين الشخصيات المتعددة التي قدمتها استناداً إلى رغبتني تعزيز دور المرأة في العمل، وقد نتج عن إسناد دور مساعد القاضي إلى بيطار إضفاء بعض الطرافة على المشهدين اللذين ظهرت هذه الشخصية فيهما، أما الفنانة صباح السالم فلها تاريخها في الدراما التلفزيونية والسينمائية، ولها محبوبها، وقد أسندتُ إليها تقديم شخصيتين نسائيتين في العرض تتشابهان في الشكل وتختلفان في المضمون وتتميان إلى مرحلتين زمنييتين مختلفتين، وكانت مشاركتها في المسرحية مكسباً لنا».

* * *

أدى الممثلون شخصياتهم بزيٍّ موحد صمّمته راما فليون، كذلك اعتمد العرض على ديكور بسيط وثابت نوعاً ما صممه كنان جود ونصّده أمجد يزيك وعباس تعتوق ومحمد زهيري وكان عبارة عن يد كبيرة تتحرك أصابعها وفق طبيعة ومضمون المشهد وكأنها تختصره بحركة واحدة فقط، أو كأنها تقول لنا أنا المسيطر الوحيد أولاً وأخيراً، إضافة إلى استخدام القاعدة التي كانت على شكل طربوش والتي تحمل اليد لأغراض كثيرة، فهي منزل حسن وزوجته، وهي الكهف الذي يلجأ إليه الثور، وهي قاعة المحكمة، وهذا ما يوضحه المخرج عقلة بقوله: «كانت حركة اليد في العرض ذات طابع تعبيرية، ففي مشهد المحكمة كانت بوضعية القسّم، وفي مشهد الثور ضد العثمانيين كانت بوضعية إشارة النصر... وهكذا... وكل عمل مسرحي يفرض شكلاً للديكور، وبما أننا في هذا العمل كانت لدينا أزمنة وأمكنة متعددة لجأنا إلى

اعتمد العرض في تجسيد شخصياته الكثيرة على عشرة ممثلين أدوا ما يفوق الثلاثين شخصية عبر مرحلتين زمنيتين دارت فيهما أحداث الحكاية، وهي مهمة صعبة، خاصة وأنها تحتاج إلى سرعة في الانتقال من شخصية إلى أخرى واسترجاع حوارها.. وعن هذه النقطة تحدث لـ «الحياة المسرحية» الفنان طلال محفوظ المشارك في العمل قائلاً: «قرأنا - كمجموعة - حوارات المشاهد بتمعن في مرحلة بروفات الطاولة، لكن الأمر الأهم كان قراءة الشخصيات وعواملها الداخلية والخارجية المتعلقة بطبيعتها النفسية والاجتماعية والبيئية وطبيعة زمنها ومكانها بهدف تقديم شخصيات حية من دم ولحم، وقد قدمت في العمل عدة شخصيات مختلفة بأشكالها النمطية والسلوكية من حيث الشكل والمضمون والمعرفة، وهي شخصيات بسيطة غير مركبة ولا تحتاج إلى جهد في أدائها، وتوّعت أساليب تقديمها، إذ اعتمدت في ذلك على الكاركتير البعيد كل البعد عن السمات والصفات الخاصة، كما اعتمدت على المفردات كأدوات ممثل لتجسيد شخصيات شعبية من وحي الواقع المعاش بشكل كوميدي، حيث امتزج الأداء بالقسوة والطيبة والبساطة في آن معاً، وأتمنى أن أكون قد وصلت إلى ماهية الشخصيات بالاشتراك مع بقية الزملاء لأن الأداء على الخشبة يعتمد على الفعل ورد الفعل».

بدوره تحدّث الفنان أنس الحاج عن الشخصيات التي أداها فقال: «يشكل أداء شخصيات عديدة في عرض مسرحي واحد تحدياً للممثل، وهذا التحدي ينبع من طبائع الشخصيات المختلفة، وهنا تبرز قدرة الممثل في تبني الشخصية الواحدة ومعايشتها وتطويرها له لتناسب روحه ولتظهر على خشبة المسرح شخصية من لحم ودم، وهذا هو جوهر التحدي بين الممثل والشخصيات التي يؤديها، وفي المسرح الجماهيري يستمتع الجمهور - بكل شرائحه - بالفكرة وطبيعة معالجتها البسيطة والحبكة التي لا تحتاج لكثير من التحليل للوصول إلى النتيجة، وكما هو معلوم فإن مهمة المسرح هي المتعة والفائدة، والمتعة مقدمة على الفائدة، لذا حاولنا من خلال هذا العرض أن نصل إلى قلب المشاهد ونزرع الابتسامة على محياها ببساطة الطرح وعمق الفكرة، بداية من النص والإخراج وصولاً إلى عمل الممثلين، ونتمنى أن نكون قد وفّقنا فيما سعينا إليه».



ومع «حكاية من بلدي» تقدم معالجةً جديدةً من خلال نصّ شعبيّ بسيط بجواره وعميق بأفكاره، وعززنا ذلك من خلال حالة من اللعب على خشبة المسرح وإشراك الجمهور باللعبة، وهي فكرة نتمنى أن نكون قد وفقنا بها.

حكاية من بلدي

تأليف : جوان جان .

إخراج : سهيل عقلة .

الممثلون : صباح السالم-زهير البقاعي-تاج الدين ضيف الله-بسام دكاك-مؤيد الملا-أنس الحاج-عبير بيطار-طلال محفوظ-سهيل عقلة-حمدي عقلة .

التأليف الموسيقي : أيمن زرقان .

تصميم الديكور : كنان جود .

تصميم الإضاءة : بسام حميدي .

تصميم الملابس : راما فليون .

تصميم الإعلان : زهير العربي .

مكياج : منور الخطيب .

مساعد المخرج : عمر فياض .

تصوير فوتوغرافي : لؤي خضر .

اكسسوار الديكور والأزياء : أليسار يونس .

تحريك الدمى : إيمان عمر .

مدير المنصة : هيثم مهاوش .

مسؤول الملابس والاكسسوار : علي النوري .

تحريك الديكور : زاهر وهبة .

تنفيذ الصوت : إياد العساودة .

الأسلوب الشَّرطي في الديكور واستخداماته، ولم يكن الأمر سهلاً، بل على العكس فقد كان الأكثر صعوبة» .

أمّا الإضاءة التي صممها بسام حميدي ونفذها رضوان النوري فقد اختلفت عن السائد في العروض الأخرى وحققت شرطاً إضافياً من شروط المسرح الشعبي الذي يندرج تحت رايته هذا العرض الذي حاول تبسيط كل شيء بما في ذلك الإضاءة والحالة الاحتفالية التي اعتمدت على أغان ذات طابع شعبي يقترب من الواقع المعاش كأغنية المشهد الأول «أوعى الزيت» والتي كانت بمثابة التمهيد لبداية الأحداث الدرامية للمسرحية .

وعن تقديم العرض تحت مسمى «المسرح التجريبي» أوضح سهيل عقلة : «التجريب في المسرح موجود في كل عرض مسرحي، وأي مخرج يمكنه أن يقدم عمله بما ينسجم مع المادة النصية وعناصر العرض المسرحي المتاحة بين يديه، واليوم لسنا كما كنا قبل ثلاثين عاماً، فكل شيء يتطور، وهذا العمل ينتمي للمسرح الشعبي وهو مسرح له تاريخه ومحبه، لكن البعض قام بتشويه مفهومه في مراحل سابقة من تاريخ المسرح السوري» .

الجدير بالذكر أن مسرحية «حكاية من بلدي» هي العمل المسرحي الخامس الذي يجمع المخرج سهيل عقلة مع الكاتب جوان جان، وحول هذا التعاون يحدثنا عقلة: «بعد خمس تجارب أصبح هناك فهم أكثر وتقارب أكثر وقراءة أكثر مما أدى إلى استمرار هذه الشراكة،



المسرح التجريبي يعود مع حكاية من بلدي

رياض النداد

من بلدي» الذي قُدم في شهر كانون أول الماضي وهو من تأليف جوان جان وإخراج سهيل عقله .
سعى العرض إلى التطرق إلى بعض المتغيرات التي طرأت على الحياة الفكرية والسياسية وأثرت فيها من خلال شخصية حسن التي وضعها العرض في ظروف تارجحت بين الواقع والخيال عبر رحلة لم تخل من التشويق عبر مرحلتين تاريخيتين، الأولى مرحلة الاحتلال العثماني لسورية، والثانية مرحلة التوغل الإرهابي في مفاصل الحياة السورية في العام ٢٠١١ .

حسن الإنسان البسيط الأقرب إلى السذاجة والذي يعيش في أحد الأحياء الشعبية الدمشقية وينتمي زمنياً إلى فترة الاحتلال العثماني لسورية، يستيقظ في أحد الأيام على صوت زوجته العالي وهي تدفعه للذهاب إلى الفرن وشراء الخبز، وعندما يصبح خارج المنزل يلقي القبض عليه من قبل سلطات الاحتلال ظناً منها أنه أحد زعماء الثوار ضد الاحتلال نظراً لتشابه الأسماء بينه وبين زعيم الثوار، ويساق إلى محكمة شكلية تحكم عليه بالترحيل إلى الأستانة وإعدامه هناك، لكن مجموعة من الثوار تكمن للقافلة التي تنقله إلى الأستانة وتستطيع تخليصه ظناً منها أنه زعيم ثائر وتنقله إلى مكمنها الذي هو عبارة عن كهف يلجأ إليه الثوار، وهناك يخلد حسن إلى النوم الذي يطول بشكل بعيد عن الواقع ليمتد نومه إلى شهر آذار من العام ٢٠١١ ليستيقظ وسط هتافات المجموعات الفوضوية التي يحاول أحد زعمائها ومستغليها تجنيده للقيام بعمل إرهابي، لكن قوى الأمن تتمكن من الوصول إلى مقر



ارتبط مفهوم «التجريب» في المسرح بالاجتهادات ذات الطابع التحديثي في الحركة المسرحية العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين، ووصل هذا المفهوم إلى المسرح العربي في عقد السبعينيات، ووجد له صدى في سورية من خلال تأسيس المسرح التجريبي في مديرية المسارح والموسيقا ليكون مسرحاً رديفاً للمسرح القومي، مشتركاً معه في تقديم الأعمال الجادة، ومختلفاً عنه في تقديم الأعمال ذات النزعات التحديثية سواء على صعيد الشكل أو المضمون.. ومنذ ذلك الوقت والمسرح التجريبي يزدهر حيناً ويتوارى حيناً آخر حسب طبيعة الأعمال التي يختارها المخرجون ليقدموها في المواسم المسرحية المتلاحقة.. وها هي مديرية المسارح والموسيقا تعيد إحياء هذا المسرح مجدداً من خلال العرض المسرحي «حكاية



كما لفت النظر أيضاً ديكور العرض الذي كان عبارة عن أصابع يد ضخمة تتحرك بالتناغم مع طبيعة المشهد المقدم، كما شكّلت أجساد الممثلين جانباً من الديكور في بعض المشاهد .

حاول العرض تقديم نمطين من أنماط الحراك الشعبي، أولها إيجابي تمثل بالمجموعات الثائرة على المحتل العثماني، وثانيها المجموعات الفوضوية المشوهة فكرياً والتي مهدت لنشوء ظاهرة الإرهاب .

* * *

للإضاءة على المزيد من تفاصيل العمل التقني ببعض صانعيه، وكانت البداية مع كاتبه جوان جان الذي سأله أولاً عن طبيعة الظلم متعدد الأوجه الذي عانت منه الشخصية الرئيسية في المسرحية، فأجاب

العصابة الإرهابية وإحباط العملية، ليعبر حسن في النهاية عن استغرابه مما يدور حوله من أحداث وعن حنينه لأيام البراءة والبساطة في حيه القديم بين أحبابه وأقربائه .

تميز العمل بحواراته الشعبية المبسطة البعيدة عن التعقيد، معتمداً على الكوميديا البعيدة عن التهريج والقريبة من روح المشاهدين الذين تفاعلوا مع الشخصيات وما تمثله كل واحدة منها، وخاصة مع شخصية حسن التي برع في تجسيدها الفنان زهير البقاعي كما تفاعلوا مع شخصيتي الزوجة والإرهابية اللتين أدتهما الفنانة صباح السالم ولفت النظر في العرض محاولته إعادة بث الحياة في عروق المسرح الشعبي في جانبه الراقى، وهو المسرح الذي يوظف الموسيقى والغناء كعناصر درامية، وهو ما التزمت به «حكاية من بلدي» .



الله- طلال محفوظ- بسام دكاك- أنس الحاج- عبير
بيطار من جهة أخرى» .

وفي سؤالنا له عن طبيعة رؤيته للمسرح الشعبي الكوميدي وكيف وظّف هذه الرؤية في «حكاية من بلدي» قال الكاتب: «يستلهم المسرح الشعبي الكوميدي مادته من الحسّ الشعبي، قديمه وحديثه وما يمتلئ به من قضايا ومشاكل اجتماعية واقتصادية وأحياناً سياسية، وهذه القضايا تزدهر كمّاً ونوعاً أيام الأزمات والمصائب، وقد حاولتُ في هذه المسرحية استخدام شخصيات من البيئة الشعبية لإيصال الرسالة التي أريد إيصالها، مازجاً الواقع بالخيال كي أتحدث عن أحداث يوجد ما يتطابق معها على أرض الواقع» .

وعن استخدام عنصر الغناء في العرض قال جوان جان: «تم استخدام عنصر الغناء في العرض في ثلاثة مواقع منه، الأول في بداية العرض كوسيلة من وسائل زجّ المشاهد في الجو العام للعمل، والثاني قرب نهاية العرض كتنوع في أساليب تعريف المشاهد بما تفكر به الشخصية الرئيسية، والثالث كخاتمة للعرض تلخص ما تريد المسرحية أن تقوله» .

وسألنا الكاتب عن طبيعة تعاونه الدائم مع المخرج سهيل عقله فقال: «هذه هي التجربة المسرحية الخامسة المشتركة بيني وبين المخرج، ولا شك أننا نلتقي في كثير من أفكارنا ورؤانا حتى استمرت شراكتنا على مدى سنوات عديدة، وغالباً ما أحضر بروفات العرض وأتبادل الأفكار والاقتراحات مع المخرج حتى نصل إلى الصيغة التي تلي طموحات كل العاملين في المسرحية، وأنا أوّمن أن العمل المسرحي هو حصيلة لرؤى مشتركة وليس لرؤية واحدة» .

* * *

كما التقينا الفنان مؤيد الملا الذي أدى في المسرحية عدة شخصيات فبادرنا قائلًا: «سابق وأن شاركتُ كمثل في عدة أعمال تلفزيونية، وهذه هي المشاركة الأولى لي على صعيد المسرح، وقد أديتُ في المسرحية أربع شخصيات هي: حفّار قبور، زعيم مجموعة من الثائرين ضد الاحتلال العثماني، متظاهر فوضوي، أستاذ في

قائلًا: «أي عمل مسرحي قابل للقراءة من عدة نواح، وهذا عائد لطبيعة المتلقي ودرجة تأثره به، فعلى سبيل المثال يعاني حسن الشخصية الرئيسية في المسرحية من حالة القهر الاجتماعي من خلال علاقته المضطربة وغير المتكافئة مع زوجته، كما أنه يعاني معاناة مشابهة مع محيطه الاجتماعي الذي يخاطبه بـ «حسن الأجدب» ثم يتعرض لنوع ثالث من الظلم بسبب تشابه اسمه مع اسم أحد قادة الثوار الأمر الذي يؤدي إلى الحكم عليه بالإعدام، لتمتد شبكة الظلم التي تحيط به إلى استغلال التنظيمات الإرهابية له ومحاولتها تجنيده للقيام بعمل إرهابي، وقد حاولتُ في المسرحية المزج بين ما هو واقعي وما هو خيالي من خلال مشاهد متلاحقة بهدف اختزال مرحلة زمنية طويلة في ساعة من الزمن» .

وسألنا الكاتب عن سبب عدم استعانتة بشخصية راوٍ على سبيل المثال خاصة وأن أحداث العمل كثيفة ومتلاحقة وقد تكون بحاجة إلى مزيد من التفاصيل أحياناً، فأجاب: «شخصية الراوي تُكتَب عادة في العروض التي تتضمن أحداثاً لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح أو لتقديم خلفية تاريخية لأحداث المسرحية، وفي «حكاية من بلدي» لم أفكر بشخصية راوٍ لأنها ستكون مقحمة ولا حاجة لها لأن الأحداث واضحة ولا لبس فيها وليس فيها سوى محور درامي واحد هو محور شخصية حسن وما تعرّض له» .

وعن وجود شخصيات عديدة في المسرحية وكيفية نقلها إلى خشبة المسرح علّق جان: «صحيح أن النصّ يحتوي على أكثر من عشرين شخصية إلا أن عدداً أقل بكثير من الممثلين قاموا بتجسيدها بحيث أن كل ممثل جسّد عدة شخصيات باستثناء الفنانين زهير البقاعي وسهيل عقله اللذين أدى كل واحد منهما شخصية واحدة، ولا بد من أن أنوه هنا بوجود فنانين يقفان على خشبة المسرح للمرة الأولى هما صباح السالم ومؤيد الملا اللذان اتسمت وقفتهم على الخشبة بالثقة بالنفس، وأعتقد أن المخرج نجح في إيجاد حالة من الانسجام بين الفنانين المذكورين من جهة وباقي أعضاء الفريق التمثيلي صاحب الخبرات المسرحية المتعددة سابقاً والمكوّن من الفنانين: زهير البقاعي- تاج الدين ضيف



وتأنيباً ثم نراها وهي تبحث عنه بعد أن اعتقلته قوات الاحتلال العثماني، وفي القسم الثاني من المسرحية أديت شخصية امرأة إرهابية تزعم على تفجير نفسها لكنها تقشل في ذلك في اللحظة الأخيرة، وكل شخصية منهما تنتمي إلى مرحلة زمنية مختلفة عن الأخرى، وهذه هي المرة الأولى التي أقف فيها كممثلة على خشبة مسرح، وأنا أعتز بهذه المشاركة، ولمست كيف أن المسرح يعزز ثقة الممثل بنفسه وبإمكانياته وبقدرته على التواصل مع الجمهور بشكل جيد وكيفية بناء الشخصية المسرحية والتعامل معها والتواصل مع الشركاء في المشهد المسرحي، حيث يتطلب الأداء المسرحي سرعة البديهة والتعامل السريع مع أي طارئ، وقد لاحظت كيف يختلف الأداء المسرحي عن الأداء السينمائي والتلفزيوني بشكل جذري من حيث التكنيك والإحساس، وأنا أتمنى أن تتكرر مشاركاتي المسرحية في المستقبل».



كما التقينا بالفنان بسام دكاك الذي قال: «أولى مشاركاتي المسرحية كانت في العام 1989 عندما شاركت في عمل مسرحي من بطولة الفنان الراحل حسن دكاك وتنازلت المشاركات في العروض المسرحية بعد ذلك حيث شاركت في عروض للمسرح الشيبوبي والمسرح القومي والمسرح العمالي، فعلى سبيل المثال شاركت في مسرحيات «الهلافت» للمخرج زيناتى قدسية و«حمّام شمس النهار» للمخرج حسين إدلبي و«لا منحاسب ولا منتحاسب» للمخرج سهيل عقلة وفي مسرحية «حكاية من بلدي» جسدت ثلاث شخصيات هي: مواطن في زمن الاحتلال العثماني، ناثر ضد الاحتلال العثماني،

الجامعة، وهي شخصيات متباعدة ومتناقضة في أسلوب تفكيرها ورؤيتها للحياة، كما أنها تنتمي لأكثر من مرحلة زمنية، وهي تمثل المجتمع بمختلف فئاته، وقد أضافت مشاركتي في هذه المسرحية الكثير لتجربي التلفزيونية السابقة من خلال التركيز على حركة الجسد والتنسيق مع المتواجدين على الخشبة من زملاء الممثلين، وأنا سعيد بهذه المشاركة وحاولت الاستفادة منها قدر ما أستطيع».

وتحدثت الفنانة صباح السالم لـ «الحياة المسرحية» قائلة: «أديت في العرض شخصيتين، الأولى هي شخصية سعدية زوجة حسن الساذج التي تشبعه يومياً صراخاً



برعاية الدكتورة ليانة مشوح وزيرة الثقافة
مديرية المسارح والموسيقا
المسرح التجريبي
يقدم

**حكاية
من
بلدي**

تأليف : جوان جان
إخراج : سهيل عقلة

على مسرح القباني
اعتباراً من 28/12/2021
الساعة 6 مساءً

www.theatrelife.gov.cy

رجل أمن وقد قدمت كل شخصية من هذه الشخصيات جانباً اجتماعياً محدداً، فالشخصية الأولى تمثل مواطناً بسيطاً يعاني من وطأة الاحتلال، والشخصية الثانية تمثل نائراً ضد الاحتلال يحب وطنه ومستعد للتضحية في سبيله، والشخصية الثالثة لرجل أمن يساعد على إحباط عملية إرهابية.. واليوم وبعد أن قدمنا هذا العمل الكوميدي الشعبي لا بد من أن نتذكر رواد هذا النوع من المسرح ك: عبد اللطيف فتحي- محمود جبر- نهاد قلعي- دريد لحام- سعد الدين بقدونس- منى واصف- أنطوانيت نجيب- هالة شوكت- يوسف شويري- محمود جركس- عبد السلام الطيب» .

وكان لا بد لنا من أن نلتقي الفنان زهير البقاعي الذي أدى الشخصية الرئيسية في المسرحية وطلبنا منه بدايةً أن يعطينا لمحة عن أعماله المسرحية السابقة فقال: «ابتدأت رحلتي مع المسرح

وعن الشخصية التي أداها في «حكاية من بلدي» قال البقاعي: «حاولت إبراز الجوانب الخفية في الشخصية وقراءة ما بين سطور النص فيما يتعلق بها، وقد عملت على صعيد شكل الشخصية ومضمونها بنفس الوقت، وهي شخصية العمل المحورية، وقد عملت أثناء البروفات مع المخرج سهيل عقلة على بث الروح في عروق الشخصية حتى تتحول إلى شخصية مقنعة للجمهور، وقد أضفت إلي مشاركتي في هذه المسرحية الكثير على صعيد آلية الأداء في الشخصيات الممتدة زمنياً وتفاعلها مع المحيط والبيئة الاجتماعية» .

في عروض الأطفال والعرائس، وقد شاركت في العشرات منها حتى الآن، وأعتقد أن مسرح الطفل هو من أصعب أنواع الفنون المسرحية لأنه بحاجة إلى متخصصين بارعين لا في فن المسرح وحسب بل وفي علم النفس أيضاً لأن الطفل كائن حساس.. أما في مسرح الكبار فكانت البداية مع مسرحية «الحرب في بر مصر» مع الفنانين حسن دكاك وأكرم تلاوي وغيرهما، كما أخرجت مسرحية «جثة على الرصيف» وشاركت في تجسيد إحدى شخصياتها، وأخرجت مسرحية «الخدمات» ثم تتالت الأعمال فشاركت في «ماتا هاري- أما بعد- ماكبث» مع المخرجين هشام كفارنة وسهير برهوم وفيصل الراشد .

تصوير فوتوغرافي : كاظم كاظم



ال معهد العالي للفنون المسرحية

يخرّج طلابه ب ٢٠٢١



هذين النصين الروائيين اللذين رغب من خلالهما بتسليط الضوء على مراحل زمنية مفترضة بين العامين ٢٠٢١ و ٢٠٢١ .

وأقرّ سامر عمران بصعوبة إيجاد حالة من العدالة المطلقة بين الطلاب في توزيع الأدوار عليهم، ورأى أن طلاب هذه الدفعة متعددو الإمكانيات والقدرات، وكل واحد منهم يتلقف المعلومة أو الملاحظة بطريقة مختلفة عن الآخر، مؤكداً أنه ليس مقتنعاً بفكرة «الأستاذة» في عروض مشاريع التخرج، فهو مقتنع أن مهمة المشرف على عرض التخرج هي أن يكون مخرجاً محترفاً يعمل مع ممثلين أقرب ما يكونون إلى الاحتراف: «لست أستاذاً يعلم طلاباً بل مخرج أعمل مع ممثلين على تلافي بعض النواقص بنفس الطريقة التي أعمل بها مع الممثلين المحترفين من خلال نبش القدرات الموجودة لديهم... وفي مشاريع التخرج عموماً نتعامل مع مجموعة من العناصر الفنية يأتي الممثل في مقدمتها لأنه صاحب المشروع،

عندما توجه المشاهد لمتابعة العرض المسرحي «٢٠٢١» وهو مشروع تخرج طلاب السنة الأخيرة من المعهد العالي للفنون المسرحية للعام الدراسي ٢٠٢٠-٢٠٢١ والذي قُدّم في شهر آب الماضي فوجئ عند وقوفه على باب المسرح أن هناك شيئاً مختلفاً خارج التوقعات، إذ اكتشف تدريجياً أنه توظّف وأصبح شريكاً في العرض، متقاسماً مع أبطاله الحزن والفرح في صيغة مسرحية اختار تقديمها كاتب نصّه ومخرجه د. سامر عمران .

بلغ عدد طلاب الدفعة ٢٢ طالباً وطالبة، ولأنه من النادر وجود نصّ مسرحي فيه هذا العدد من الشخصيات كان لا بد من وضع نصّ خاصّ يستوعب هذا العدد من الممثلين، فقام عمران بذلك رغم أنه يؤكد أنه ليس كاتباً مسرحياً، وهو يميل إلى وصف نفسه بالدراماتورغ في هذه التجربة، خاصة وأنه اتكأ في عملية الكتابة على نصّين روائيين هما «العمى» لـ خوسيه ساراماغو و«وادي العميان» لـ هيربرت جورج ويلز ويوضح عمران أن الطلاب المقبلين على التخرج أعجبوا بفكرة بناء نص جديد من



أن طالب الأمس كان أفضل من طالب اليوم لأن المعايير والظروف اختلفت جذرياً .

ورأى سامر عمران أن الشكل الفني الذي اختاره لـ «٢٠٢١» منسجم مع المضمون وهو شكل لم يعتد عليه الجمهور الذي اكتشف أنه شريك في العرض منذ بدايته وأنه متفاعل مع الأحداث وليس مجرد متلقٍ، وأشار عمران إلى أن العمل تضمّن عدة مراحل زمنية ودرامية .

وفي تصريح خاص لـ «الحياة المسرحية» قالت الطالبة المرشحة للتخرج زينة المصري عن طبيعة العمل على بناء الشخصيات في العرض : «اعتمدت عملية بناء الشخصيات على وجود مرحلتين زمنيّتين في العرض هما العام ٢٠٢١ والعام ٢٠٢١ وفي المرحلة الأولى قام كل واحد من الزملاء ببناء شخصية مختلفة تماماً عن الشخصيات الأخرى بتوجيه من المشرف د.سامر

وعلى المخرج- المشرف تقديم أفضل ما لديه ضمن الإمكانيات الموجودة بعد أن يكون قد منح كل طالب حيزاً محددًا يتفرد فيه ليميز عن غيره» .

وسبق لـ د.سامر عمران أن أشرف على أكثر من مشروع تخرّج، وهو يرفض المقارنة بين طالب اليوم وطالب الأمس بسبب اختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية، لذلك حرص عمران على التعامل مع طالب اليوم كنتاج للظروف العامة التي سادت في السنوات الأخيرة، مع الأخذ بعين الاعتبار التطور التكنولوجي وعلاقة الطلاب بالثقافة ووسائلها التي تنوعت، ومن هنا يميز عمران بين الطالب الباحث عن كل ما هو جديد والطالب المستكين لما يتوفر عنده من معلومات ومعارف، وهذان النموذجان ليسا بجديدين على المعهد حسب وجهة نظر عمران الذي لا يوافق على

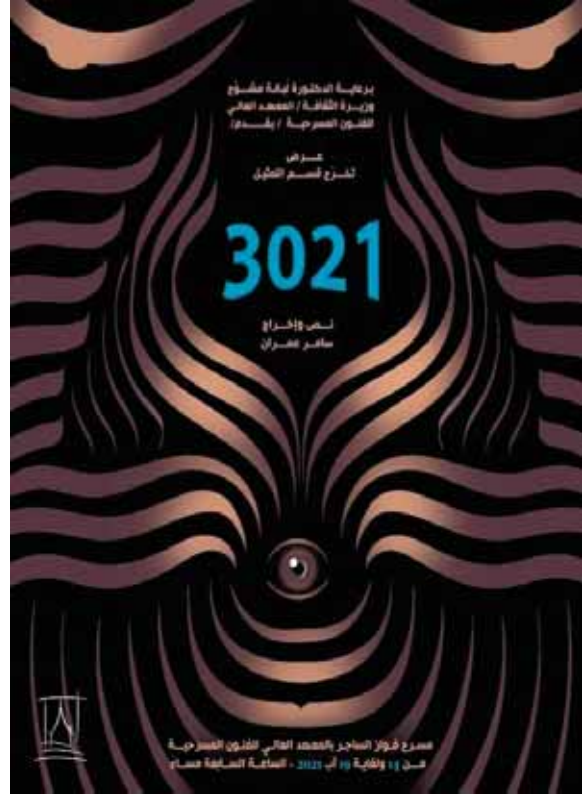


الأستاذ المشرف في ظروف شبيهة بظروف العميان على صعيد التدريبات، فكنا نتجول في المعهد مغمضي العيون ونتحسس الأشياء بأيدينا، كما تم الاعتماد على الارتجال في رسم الشخصيات» .

وعن تقييمها لسنوات الدراسة الأربع في المعهد قالت زينة المصري : « كانت هناك سلبيات وإيجابيات، فعلى سبيل السلبيات أذكر نقص الكادر التدريسي، خاصة وأن عددنا - كدفعة - كان كبيراً، فكنا نجد صعوبة في إيجاد مكان يتسع لتدريباتنا، وهذا كان يؤثر سلباً على تلقي المعلومات من المدرّسين الذين كانوا يترددون في تدريس دفعة فيها عدد كبير من الطلبة.. وبنفس الوقت كانت هناك إيجابيات عديدة، أهمها وجود أساتذة كانوا يقومون بالتدريس بكثير من الحب والشغف وقد استفدنا منهم كثيراً، يأتي في مقدمتهم الأستاذ فايز قزق» .

وأوضحت المصري أن أدوات الطالب الفنية والإبداعية تتطور مع مرور سنوات الدراسة في المعهد حيث تتسع آفاق معرفته وخبرته وتتصاعد قدرته على تحليل النصوص المسرحية ودراسة شخصياتها، كما أن المعهد يعطي المجال للطلاب لاكتشاف ما عنده من إمكانيات لم يكن يدركها أو يعرف بوجودها، وفي المعهد يكتشف الطالب أشياء جديدة كانت غائبة عنه، وهذا - حسب المصري - يكون بفضل الأساتذة الذين يساعدون الطلاب على تطوير وتعزيز قدراتهم التي غالباً ما تكون متوارية خلف حواجز متعددة، منها ما له علاقة بطبيعة مجتمعنا المحافظ شكلاً .

جسّد شخصيات العرض الطلاب المرشّحون للتخرج: وسام محمود - محمد صقور - ونام نادر - محمد شريف قصار - نور جيبلي - مارك النحاس - نسيم أبو دان - علي يوسف - مؤنس مروة - ميراى جحجح - رولان زكريا - ميخائيل صليبي - رغد سليم - مصطفى خيت - رامي خلو - مضر العجي - حسام دلال - مروة آل عيد - جورجينا عيد - أنطوان ميخائيل - ابراهيم عدبا - زينة المصري مساعد المخرج حسن دوبا موسيقار عد خلف تصميم الأزياء غيث المرزوقي تصميم الإضاءة علاء الكيزاوي تصميم البوستر والبروشور كريم هواس .



عمران الذي أعطانا حرية الارتجال على الشخصيات التي اخترناها، فكنا نقترح نماذج الشخصيات وكان يطلع على الاقتراحات، وفي مرحلة تالية جرى الربط بين الشخصيات من خلال تعريضها لعملية فقدان البصر» . وعن الشخصية التي أدتها المصري قالت : « بالنسبة لي فقد قدمتُ شخصية مغنية تنتمي إلى طبقة غنية لكنها مرّت بظروف صعبة بعد أن كانت مشهورة، حيث طلب منها أحد الأشخاص طلباً رفضت أن تلبيه مما دفعه إلى تليفيق تهمة لها أدخلتها السجن لمدة ست سنوات، وعندما خرجت من السجن وجدت نفسها وحيدة وقد نسيها الناس وتخلّى عنها أهلها وفقدت كل أملاكها فحاولت الانتحار، لكنها في مرحلة تالية أخذت تتمسك بالحياة لأنها أدركت أن هناك أشياء يمكنها أن تقدمها إلى درجة أنها قدمت نفسها لمجموعة من الأشرار مقابل أن تبقى على قيد الحياة» .

وعن طبيعة العمل على الممثل في «٢٠٢١» قالت : « مرّ العمل في العرض بأكثر من مرحلة على مدى عام دراسي كامل، وكانت التدريبات الأهم على طبيعة سلوك الشخص الأعمى وتصرفاته وحركاته، وقد وضعنا



كلب السفير كوميديا الألام

شاكر شاكر





أنواعها إلى الحديقة ومهما كانت صفة ومكانة مالكيها ومهما علا شأنهم وسمت مكانتهم، محاولاً تطبيق القانون الذي يحرص عليه، لكن تعترضه مشكلة نغصت عليه عيشه بدخول كلب لسفير دولة كبيرة برفقة مرافق خاص يهتم بشأن الكلب وأموره ويتلقى راتباً كبيراً لقاء ذلك مما يؤدي إلى صدام كبير مع المرافق وتأييب وتقريع من وزيره بعد شكايته له من قبل السفير عبر المرافق الذي يصير على إدخال الكلب إلى الحديقة، لتحدث مناقشات وسجلات بين الحارس والمرافق الذي يكشف

قدم المسرح القومي في اللاذقية في شهر تشرين أول الماضي العرض المسرحي «كلب السفير» تأليف ممدوح عدوان إخراج فايز صبوح وهو العمل الثاني للمخرج صبوح من مجموعة النصوص المسرحية القصيرة «الكلاب» التي ألفها الكاتب المسرحي الراحل ممدوح عدوان وسبق أن قدم صبوح مسرحية «كلب الآغا» من نفس المجموعة قبل سنوات .

تحكي «كلب السفير» عن حارس لحديقة عامة يرفض رفضاً قاطعاً دخول الكلاب بشتى



ضوئية على صورة كاتب العمل ممدوح عدوان من باب الاعتراف بتاريخه وبما قدمه للمسرح العربي عامة والسوري خاصة، أتبعها بترك مساحات وحرية أكبر لمثليه، خاصة الفنان مصطفى جانودي الذي أبدع واستطاع عبر كاركتر جديد تقديم وجبة شهية من الإمتاع والطرافة والإتقان وببراعة تامة شدّ فيها -طوال فترة تواجده على خشبة- المشاهدين وأضحكهم دون تكلف أو تهريج، كما برزت الطفلة شام صبوح والتي رغم ظهورها القصير فإنها تنبئ بممثلة موهوبة سيكون لها شأن كبير في قادمات الأيام .

كما لفت النظر موهبة الممثلة الشابة نور خضور التي أدت دورها ببراعة وإتقان وكأن لها تجربة واسعة في عالم التمثيل، وكذلك برزت الفنانة ريم نبیعة التي لعبت شخصية البصارة وأدتها بطريقة حرفية عالية رغم الزمن القصير الذي تواجدت فيه على خشبة، كما أكد الفنان المخضرم خالد حمادة أن باستطاعته لعب أكثر من كاركتر، ودوره احتاج لجرأة كبيرة إذ قلماً يُقبل الممثلون على أداء شخصية الشاذ، كما يُحسب للفنان الشاب حمزة صبوح جهده طوال فترة العرض في تجسيد شخصية الكلب وإتقانه لها بشكل متميز لحركات وتصرفات الكلاب، وهو ليس بالأمر السهل كما يبدو للمُشاهد، فهذه الشخصية تتطلب جلدًا وصبراً .

استخدم المخرج ديكورا بسيطاً وثابتاً طوال فترة العرض لحديقة متخيلة وبؤراً ضوئية توزعت على مساحة خشبة وحسب الحاجة إليها، وكانت موسيقا العرض عبر صوت أغاني مذياع الحارس الموظفة لصالح العرض .

وبالمحصلة وصل العرض إلى مشاهديه ونال استحسانهم وقدم فرجة ومنتعة وجرعة كوميدية يحتاجها الناس في الظروف الحالية .

للحارس كيف حصل على هذه الوظيفة ولماذا قبل بها، ولتكتشف بعدها للحارس الظروف الصعبة التي يمر بها المراقق رغم ما يبدو عليه من عنجھية وأنفة، ولتتحول هذه العداوة إلى صداقة تدفع بالحارس إلى تحذير المراقق من أكل طعام الكلب الذي دسّه له لكن بعد فوات الأوان حيث يقع المراقق صريعاً نتيجة تناوله السم .

بالتوازي مع طابع الكوميديا السوداء المسيطر على العرض فقد حمل عدة مدلولات، منها الاجتماعي الإنساني، ومنها السياسي، قدمها المخرج ضمن قالب ساخر كوميدي جمع بين المتعة والفرجة من خلال تجسيد شخصية وهمية ومتخيلة هي الكلب وشخصية مرافق الكلب، ورغم أن النص الأصلي لا يحتوي إلا على شخصيتين هما الحارس والمرافق إلا أن المخرج أضاف شخصيات أخرى خشية وقوع المشاهدين في حالة من الملل، وليضيف إلى عمله جرعة أكبر من الكوميديا من خلال شخصيات البصارة والشاب اللعوب وحببيته والطالب والرجل الشاذ المتحرّش، وهذه النماذج التي أضافها صبوح موجودة عادة في الحداثق وليست حالة افتراضية بعيدة عن الواقع، ولعل ما حصل في نهاية العرض كان مؤلماً وقاسياً جداً عندما أكل مرافق الكلب الطعام المسموم وردد وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة : «الحمد لله أنني أكلتها ولم يأكلها الكلب» بعد أن عرف حقيقة ما حصل، فالفقراء حتى لحظة موتهم يبقون أوفياء لأسيادهم ولن قدم لهم معروفاً مهما بدا صغيراً .

سبق للمخرج فايز صبوح أن قدم أكثر من عمل مسرحي من إخراجة، لكن هذا العرض بدا من أنضج ما قدمه إن كان على صعيد الإعداد أو الإخراج، وهذا ليس انتقاصاً مما قدمه سابقاً .
في سينوغرافيا العرض سلط المخرج بقعة



تصوّرات عدوان وصور صبوح في كلب السفير

د. حورية حمو



الكلبة العضوضة-كلب السفير» وهذه الأخيرة لاقت استحساناً عند بعض المخرجين المسرحيين السوريين، وقد عُرضت على أكثر من خشبة مسرحية في القطر، وكان لخشبة مسرح دار الثقافة في اللاذقية نصيبٌ في ذلك، إذ قام بإخراجها الفنان فايز صبوح للمسرح القومي في اللاذقية في شهر تشرين أول الماضي وقامت بتجسيد الأدوار فيها مجموعة من الممثلين، نذكر منهم: مصطفى جانودي- ريم نبیعة- خالد حمادة- فايز صبوح .

حاول الكاتب المسرحي ممدوح عدوان (١٩٤١-٢٠٠٤) في المرحلة الأخيرة من حياته أن يزيد من تعميق الحسّ المأساوي عند الإنسان العربي من خلال التركيز على بعض البؤر الانهزامية في واقع مأزوم باتت المقارنة فيه بين حياة الإنسان وحياة الكائنات الأخرى قضية مشروعة وقابلة للجدال والنقاش، وقد عبّر عن ذلك بأسلوبٍ ساخرٍ أقرب ما يكون إلى الكوميديا السوداء في مجموعته المسرحية التي أطلق عليها اسم «الكلاب» وقد حوّت مسرحيات: «كلب الأغا-كلب شاردي-



إلى بعض الدول ذات الاقتصاد القوي واعتمادها على اقتصاد الدول المتقدمة التي تملك السيطرة بشكل يتيح لها جنّي أكبر نفع ممكن من موارد الدولة التابعة دون مراعاة مصلحة اقتصادها، والتي تؤثر سلباً في أكثر مناحي الحياة.. ومما لا شك فيه أن هناك أسباباً تؤدي إلى تبعيّة الدول النامية إلى الدول المتقدمة صناعياً.. والمهم في الموضوع هو تسليط الضوء على قضية التبعيّة الاقتصادية في هذا العمل من خلال الحديث الذي دار بين أبو سمعان حارس الحديقة ومرافق كلب السفير وذلك عندما راح المرافق يقنع أبو سمعان بضرورة الخضوع لأوامر السيد الوزير الذي سمح لكلب السفير أن ينتزه في الحديقة العامة مع مرافقه، ويرينا العرض كيف أن التبعيّة الاقتصادية تتبعتها تجاوزات قانونية

تنتمي المسرحية إلى الاتجاه الواقعي في المسرح، وهي مسرحية سياسية اجتماعية، فعلى الصعيد السياسي تمّ تسليط الأضواء من خلالها على زلات السلطات بمفهومها العام وهي تخترق القوانين بعد أن تسنّها وتطالب بضرورة الالتزام بها، وقد تعمق العمل في البحث في قضية التبعيّة ولاسيماً التبعيّة الاقتصادية التي تعني خضوع اقتصاد قومي متخلف لاقتصاد قومي متقدم، سواء كان اقتصاد بلد معين أو اقتصاد منطقة معيّنة، وهذا الخضوع أو هذه التبعيّة شاملة لكل المتغيّرات التي تحدث في البلدان المتقدمة، أو للقرارات التي تصدر عنها نتيجة لما يميّز به الاقتصاد المقتدر من السيطرة المالية والتجارية والتقنية.. والتبعيّة الاقتصادية تعني «خضوع الدول المتخلفة اقتصادياً



رفع كتاب رسمي وصل إلى الوزير عن طريق الترابية، وكانت النتيجة خرق القانون لسبب واحد هو أنه كلبٌ لسفير دولة عظمى .

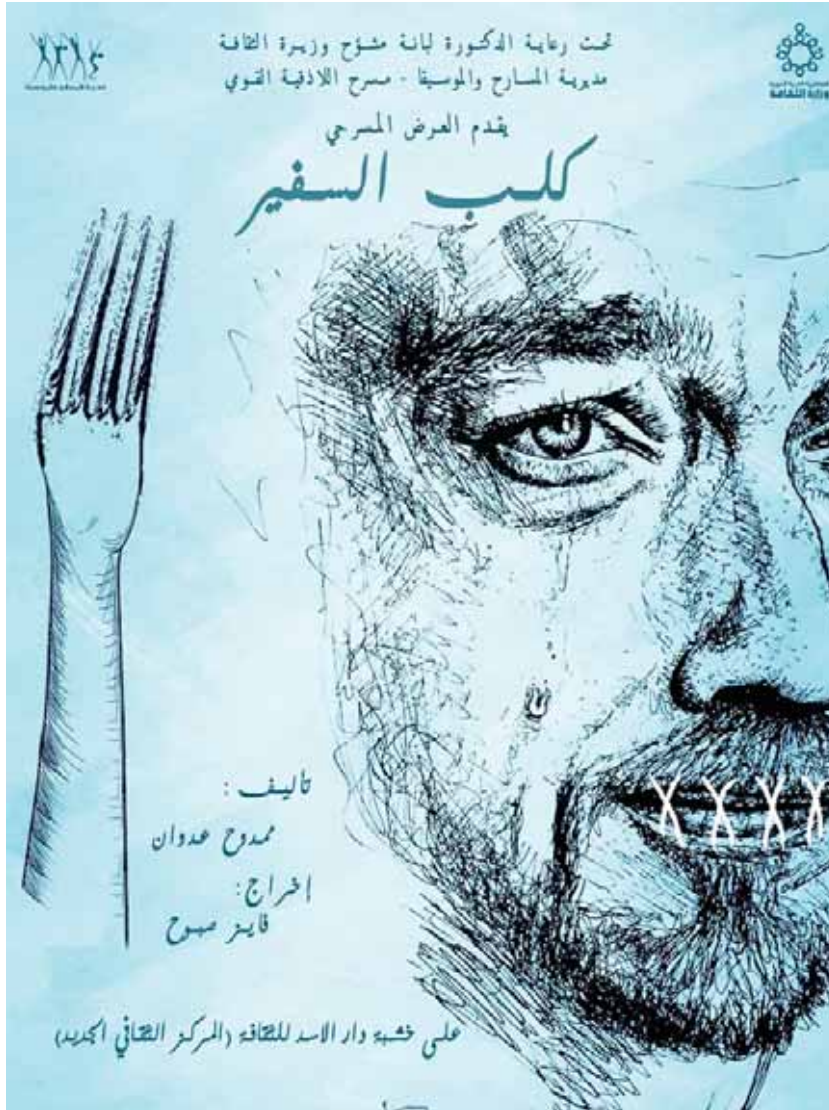
ومع تطوّر الحدث يدرك أبو سمعان أن الكلاب في الدول العظمى تعامل معاملة ربما تكون أفضل مما يعامل الإنسان في البلدان النامية، لاسيما أن مرافق الكلب أخبره عن أهمية الكلاب ووضعها المتميز في الدولة العظمى، وعندما سأل أبو سمعان مرافق الكلب عن سبب هذا الاهتمام بالكلاب يجيبه المرافق لأنهم يحبونهم، وهنا تبدو دهشة الحارس مربكة وقد وضعته في خانة الناقد والحاقد.. ومع تبادل أطراف الحديث والأطّلاع على مزيد من المعرفة حول حياة الكلب المقصود وباقي الكلاب تتعمق المأساة ويزداد الحقد الداخلي عند أبو سمعان وذلك عندما يخبره مرافق الكلب عن تكلفة الكلب الواحد في الشهر في الدولة العظمى بعد أن أطلع على أرشيف الكلاب واهتم بتفاصيل حياتهم.. وبعد لحظة تأمل وتفكير يتمنى أبو سمعان بكل بساطة أن تكون حياته مثل حياة الكلاب، ولعل هذه المفارقة بين حياة الإنسان وحياة الكلاب قد عمّقت الحسّ المأساوي عند المتلقي الذي تعاطف مع حارس الحديقة وشعر بالأسى وانتظر ردة فعله وترقب تطوّر الحدث ظناً منه أن أبو سمعان لا حول له ولا قوة، إلا أن الحارس يزداد حقه على الكلب ويتنكر لتجاوزات القانون على الرغم من أن قرار السماح لارتياح الكلب للحديقة العامة تمّ إقراره من قبل سلطة عليا لأنه أدرك في داخله أن الالتزام بالقانون واجبٌ يجب أن يخضع له الجميع دون استثناء، لذا قرر أن ينهي هذه المهزلة من خلال القضاء على الكلب، فيلجأ إلى دس السم في طعام الكلب اللذيذ الذي يمكن أن يتناوله الإنسان بكل سرور، وهنا بدأت تتصاعد الأنفاس وتتلاحق لأن مرافق الكلب هو الذي تناول السم، وهنا تصل المأساة إلى ذروتها عندما وقع مرافق كلب السفير أرضاً وهو يحمد الله لأنه هو الذي مات وليس الكلب، وهنا تنتهي المسرحية .

تمسّ بكرامة الإنسان، ومن هنا باتت المقارنة والمقاربة بين حياة الكلاب التابعة لدولة عظمى وحياة الإنسان في الدول النامية أمراً مشروعاً .

أما على الصعيد الاجتماعي فقد عرضت المسرحية بعض السلبيات التي يمكن أن تكون ناتجة عن بعض الخرافات المنتشرة بين بعض الأوساط، وعن العلاقات المعقدة في آلية الزواج، وعن عقد نفسية دنيئة تنتهز الفرص لتتفجر وتقتض على فريستها .

سارت أحداث المسرحية في خطين متداخلين متقاربين متنافرين، الأول أصيل، والثاني دخيل على الرغم من أنه ينتمي إلى الواقع ويحاول التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية والسقطات، ولعلنا قصدنا بكلمة «دخيل» أنه دخيل على الحدث الرئيس في المسرحية وعلى النص الأصلي .

تدور أحداث المسرحية في حديقة عامة، منظّمة ومرتبّة، علّقت لافتة على جزء من سورها كتبت عليها عبارة «ممنوع دخول الكلاب» وفي أول ظهور لحارس الحديقة الذي يدعى أبو سمعان يحاول أن يُطلعنا على أحوال حديقته ويكشف لنا بعض الجوانب من آلية عمله الوظيفي، ومن ثم يحدثنا عن التركيبة القانونية العامة ويلجّ على ضرورة قدسية القانون ومحاولة الالتزام ببنيه، بل يؤكد على ضرورة عدم تجاوز هذه البنود في جميع مناحي الحياة، لذا فهو يحاول جاهداً أن يطبّق القانون الذي يجب أن يسود الجميع، فالقانون على حدّ تعبيره يجب أن يخضع له الكبير والصغير، الغنيّ والفقير، القويّ والضعيف، لا بل يجب أن يطبّق على أهل البلد وعلى الغرباء القاطنين فيه على حدّ سواء، فليس من المعقول أن نستثني الغريب من ضرورة الالتزام بالقانون ونطبقه على أهل البلد على حدّ تعبيره، فالناس عنده سواسية، الكلّ أو لا أحد، وهو يعلن ذلك ويجهر بضرورة الالتزام به أمام الوزير، لكن هذا اليقين سرعان ما يتبدد عندما فوجئ أن كلب السفير حصل على موافقة من الوزير للسماح له بالتنزه مع مرافقه في الحديقة العامة التي يعمل فيها بعد أن تمّ



المسار الثاني الذي سارت عليه أحداث المسرحية اعتمد على لوحات فنية متقاطعة منفصلة عن بعضها، فكل لوحة تحاول أن تجسد بؤرة اجتماعية يمور بها الواقع، فتتزاخم اللوحات وتتلاحق، ففي اللوحة الأولى يتم تجسيد شخصية طفل (أداه حمزة صبح) يرمي ورقة في سلة المهملات ويخرج.. وتجسد اللوحة الثانية شخصية البصارة التي أدت دورها الفنانة ريم نبيلة والتي تقرأ الحظوظ بالودع، إذ نراها تطلب من فتاة أن تبيض فألها - على حد تعبيرها - وتبدأ بكشف أسرار الفتاة وتضع يدها على الوتر الحساس عندما تحدثها عن ولعها وعشيقها، وتزيد في مأساتها عندما تقارن بين قلبها الطيب وحظها السيء.. وفي اللوحة الثالثة يستعرض المخرج ظاهرة العلاقات بين الشباب والفتيات، حيث تسعى فتاة لإقامة علاقة مع شاب بهدف تأمين مستقبلها

العاطفي في حياة زوجية هانئة، بينما يسعى الشاب إلى إرضاء رغباته العاطفية، فيتكرر لوعوده التي قطعها لها بعرض بعض الحجج التي تتعلق بأسرته، وتحديداً انشغال والدته.. وفي اللوحة الرابعة وبعد أن قطعنا شوطاً في قصة كلب السفير يتم تجسيد شخصية شاب مخنث يدخل إلى الحديقة ويقوم بالتقاط بعض الصور، فهو على ما يبدو مولع بالتصوير، لكن ما إن يرى شاباً حتى يغريه بعود تضمن له تحقيق المنفعة المادية التي يحقق من خلالها مستقبله الذي يحلم به، وعلى ما يبدو فإن تحقيق الغاية عنده تبرر الوسيلة، ذلك أن الشاب المنقذ ظهرت عليه علامات المثلية

الجنسية وقد أوقع الضحية في شباكه دون أي مقاومة أو تفكير، علماً أن الشاب الساعي إلى تحقيق حلمه قد فهم اللعبة، وهنا كأن العمل يريد أن يقول إن الشباب الطامح الذي ينتمي إلى فئة اجتماعية محددة يسعى إلى وصول الهدف بدفع أعلى الأثمان (الانحراف) أو ربما يريد أن ينبه إلى ضرورة استيعاب تلك الفئة حديثة العهد في التخرج والالتفات إليها ومحاولة ضمان مستقبلها قبل فوات الأوان.

هذه القضايا التي قدمها العمل حاول المخرج أن يربط فيها بين الحدث الرئيس والأحداث الفرعية، وبين الأحداث الفرعية والواقع من خلال الإشارة إلى بعض البؤر الاجتماعية التي يعجّ بها الواقع كانتشار



وُضِع وجه تمثالٍ ضخيم ووضعت في وسطه صورة فم كبير لرجل، وتم وضع صورة امرأة على امتداد أنفه، ووضع التمثال على جذع شجرة دون هدف واضح من ذلك، وشغل وجود الشخصيات في الحديقة أجزاءً مكانية متعددة .

قام الفنان فايز صبوح بأداء دور حارس الحديقة وبدأت الشخصية هادئة رزينة تعاملت مع المواقف المعقدة بعفوية، فهي تتقد وتناقش دون انفعال أو غضب، وبدأت كإنسان ملتزم واقعي، وجاء تلاعبها بالألفاظ سلساً وعفويّاً لا إرباك فيه، وأضحك الجمهور.. وأدى الفنان مصطفى جانودي دور مرافق الكلب بحرفية، فبدأت الشخصية مقنعة ورشيقة بحركتها، وأدى باقي الممثلين أدوارهم باجتهاد يحتاج إلى المزيد من الإتيقان .

لعبت الإضاءة دوراً بارزاً في بعض اللحظات، ولاسيما عندما ينذر الحدث بخطورة موقف ما، إذ تم استخدام تقنية الإضاءة والإطفاء السريع باللونين الأبيض والأحمر للفت انتباه الجمهور إلى الحالة وحتى يتأهب لما هو آت من أحداث، وقد بدا ذلك واضحاً عندما تناول مرافق كلب السفير السم بدلاً من الكلب ووقع أرضاً .

استخدم العرض العامية بدلاً من الفصحى لغة له، وهذا شيء مؤسف .

كلب السفير

نص : ممدوح عدوان .

إخراج : فايز صبوح .

الممثلون : مجد عمران- نور خضور- خالد حمادة-

مصطفى جانودي- حمزة صبوح- أشرف خضور- ريم

نبيعة- فايز صبوح .

تصميم الديكور : ماهر علاء الدين .

تصميم الأزياء : هيام سلمان .

مكياج : مهند نزيهة .

تصميم الإضاءة : جميل شانا .

تصميم الإعلان : نور الصباح غزال .

ظاهرة التنجيم وتصوير العلاقة القائمة على المصلحة بين شاب وفتاة وتجسيد ظاهرة استغلال بعض الشباب بأساليب ملتوية دون أي رادع أخلاقي أو ديني وانتشار المثلية الجنسية.. ولا شك أن هذه القضايا المطروحة في العمل هي ظواهر تمسّ الواقع وتطلق منه وتعبّر عنه وترتبط به، وهي جليّة للعيان، تلاحقنا في كل مكان، وقد جمعناها في العرض مع الحدث الرئيس وحدة المكان، وقد أضافها المخرج إلى النصّ بهدف جمع مجموعة من القضايا الاجتماعية ضمن حزمة واحدة، وهي قضايا معروفة للقاصي والداني، وبالتالي يحق لنا التساؤل عن الهدف من طرحها، خاصة وأن المسرح هو دراما الصراع الإنساني المرهف والمقنع في آن واحد بحيث يستفز المشاعر ويدفع العقل إلى التأمل والتفكير ويبعث في روح المتلقي متعة خفية إن كان عن طريق إثارة عاطفتي الشفقة والخوف أو عن طريق الضحك، لذا كانت الأحداث في المسار الثاني ضئيلة التأثير ولم تتطور، بينما نرى الصراع في المسار الأول واضحاً بين القانون واللاقانون، ونلاحظ أن الأزمة تطورت مع تصاعد الحدث حتى وصلت إلى ذروتها في نهاية العمل المسرحي، ذلك أن النتيجة المأساوية في نهاية المسرحية تعمقت ليس بسبب موت مرافق الكلب بل بسبب تلك الكلمات التي تلفظها أثناء احتضاره والتي جعلت المتلقي يتأسى لحاله ولحال المواطن .

تحققت في العمل وحدة المكان، إذ دارت الأحداث في حديقة عامة سُميت باسم كاتب المسرحية (ممدوح عدوان) حيث وضعت صورته في المدخل اليميني للحديقة، وبعد الصورة بمسافة قليلة تم وضع لافتة على سور الحديقة كتب عليها «ممنوع دخول الكلاب» ولعل هذه العبارة شكلت المغزى العام للمسرحية أو العامل الأساس الذي تقوم عليه الأحداث، واستخدم المخرج ثلاثي خشبة المسرح، والثلاث الثالث ظل فارغاً وقد عمته الظلمة، وفي الوسط الخلفي للحديقة أو في عمق صدر خشبة المسرح أقيم بيت الحارس، وفي الجهة اليسرى



مونودراما مكاشفة

في مسرح الحسكة القومي

تجربة المونودراما للمرة الأولى، وكما هو معروف فإن المونودراما تحتاج إلى قدرات أدائية عالية المستوى . وأشار الفنان يوسف شاكر إلى أن نص تشيخوف يعكس فلسفته وتناقضات الحياة ما بين الضعف والقوة التي تتجسد في شخصية العمل الرجل المهزوم أمام زوجته، فيفجر هذا الانهزام في محاضرة له في الجامعة في إشارة إلى أنه رغم المعاناة التي يعيشها الإنسان فلا بد من وجود نافذة يستطيع من خلالها أن يفكر بالخلاص.. ووصف شاكر العرض بالمتعّب، خاصة وأنه التجربة الأولى له في المونودراما .



تابع المسرح القومي في مدينة الحسكة تقديم أعماله المقررة للعام ٢٠٢١ فقدم في شهر تشرين أول الماضي مونودراما بعنوان «مكاشفة» إعداد وإخراج عبد الله الزاهد تمثيل يوسف شاكر .

النص معدّ عن الكاتب الروسي أنطون تشيخوف وقد حاول الممثل تسخير إمكانياته الفنية لتقديم مختلف الانفعالات بهدف إيصال مقولة العمل .

ويشير الفنان اسماعيل خلف مدير المسرح القومي في الحسكة إلى أن العرض شكّل إضافة جديدة إلى رصيد المسرح القومي في الحسكة من حيث الشكل والمضمون والسعي نحو الخروج من المكان التقليدي لتقديم العروض المسرحية (خشبة المسرح) باتجاه العرض المباشر أمام الجمهور والالتحام معه بما يتناسب والنص الذي اختاره المخرج الزاهد .

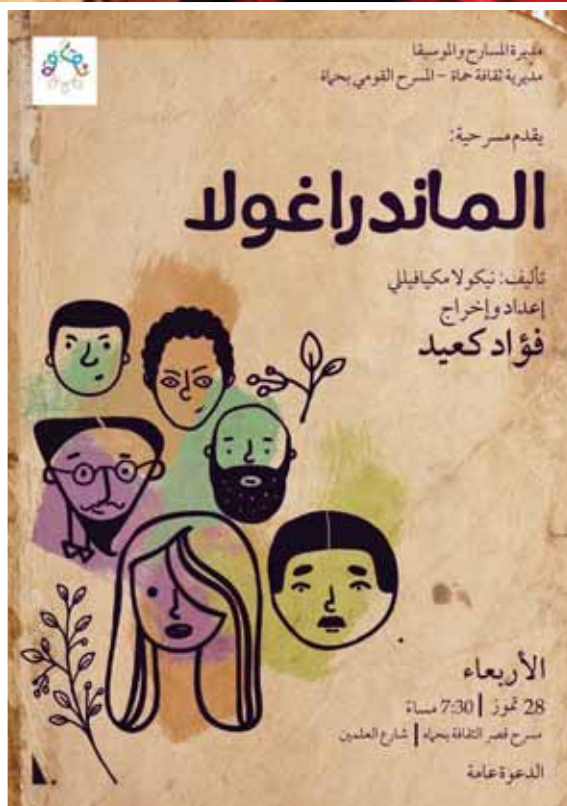
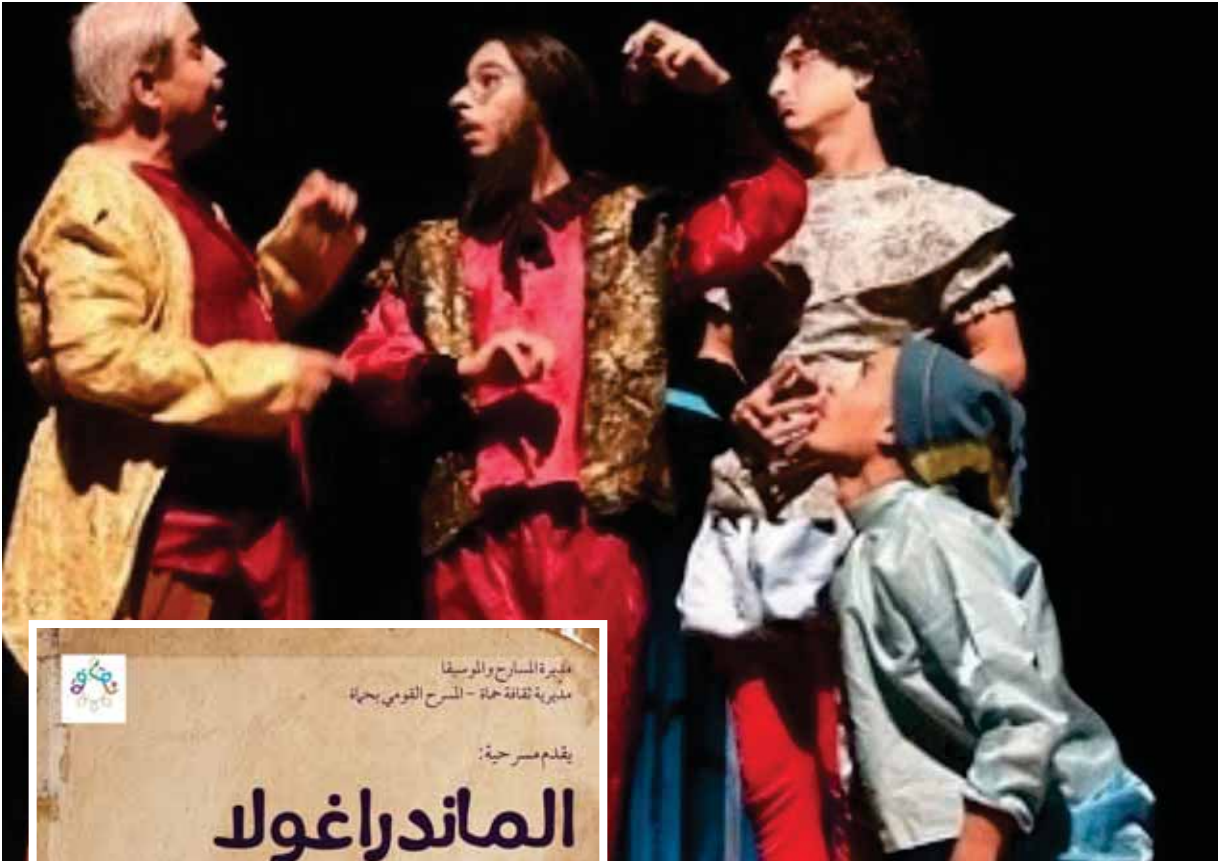
وأشار خلف إلى أن ممثل الشخصية الوحيدة في العمل يوسف شاكر هو من الممثلين الشباب ويخوض





الماندراغولا

كوميديا إنسانية في قومي حماة



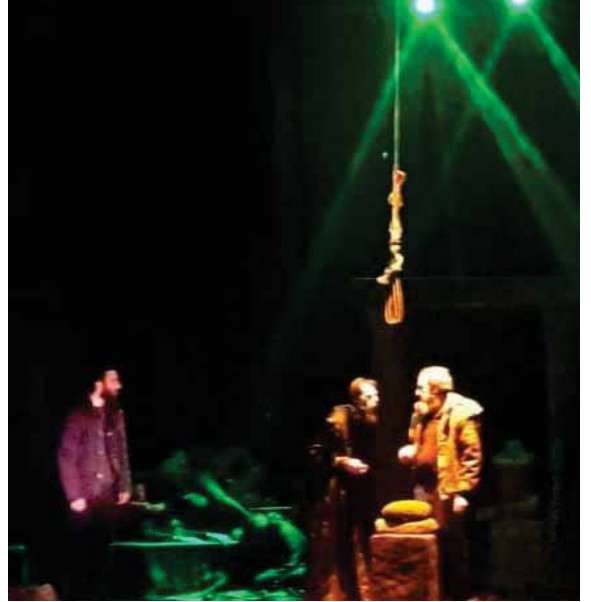
في إطار حرص مديرية المسارح والموسيقا على تطوير العمل المسرحي في المحافظات قدم المسرح القومي في حماة في شهر تموز الماضي عرضاً مسرحياً بعنوان «الماندراغولا» للكاتب الإيطالي نيكولا مكيافيلي إعداد وإخراج فؤاد كعيد الذي أثار أن يقدم لجمهور حماة المسرحي عملاً اجتماعياً إنسانياً بنكهة كوميدية محورها وهم الاعتماد على الأعشاب في المساعدة على الإنجاب . جسّد شخصيات المسرحية الفنانون : غيث مرقا- محمود السبع-ديانا حمصي-محمد النجم-محمد سباع-فؤاد كعيد.. ديكور حسن شيخ الزور إعداد الموسيقا محمد النجم إضاءة خالد الموصلي مكياج دانية المصول .



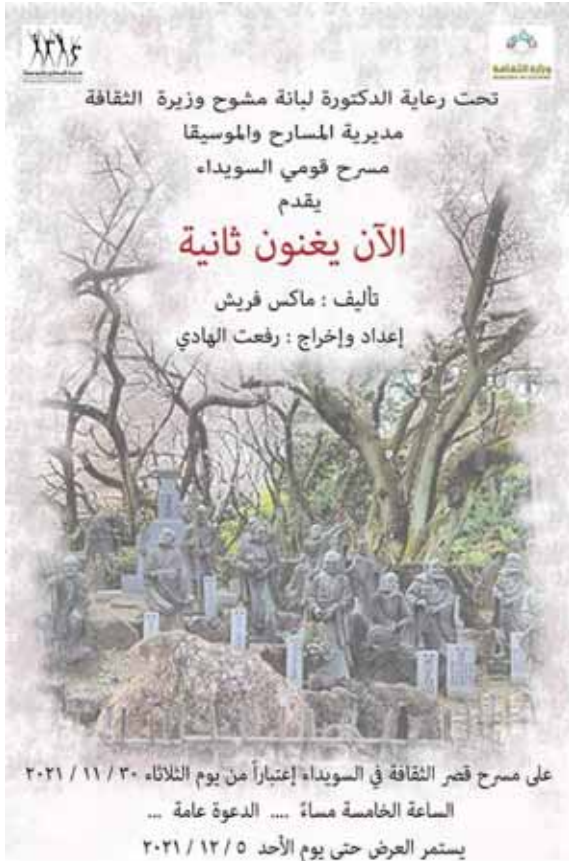
الآن يغنون ثانية

المقاومة بالموسيقا والحب

تصور المسرحية آلام الحرب ومآسيها، وتكشف تشوّه العلاقات الإنسانية أثناء الحروب، والأسلوب البسيط في التصدي للحروب عن طريق الغناء والموسيقا والإصغاء إلى صدى الأغنيات وانتظار الربيع والحبّ . تعاني شخصيات المسرحية من التهديد والضياع والانكسار، ومن هذه الشخصيات تبرز شخصية كارل المجند الهارب من المعارك في محاولة منه لرؤية ابنه وزوجته، ويرجوه والده أن يعود إلى وحدته العسكرية لأن وجوده بعيداً عنها يشكل خطراً عليه وعلى الأسرة . في العرض خيّم طاحونة الحرب على المشهد بقمامتها وطحنها كل شيء : البشر والشجر والمشاعر والقيم الإنسانية .



ما زالت الحرب الكونية على سورية تحظى باهتمام المسرحيين لجهة تناول جوانب محددة منها بأسلوب غير مباشر عن طريق الاستفادة من بعض الأدب المسرحي العالمي الذي تناول موضوعه الحرب وتأثيراتها في مختلف الميادين، وهو الأمر الذي وجد صدى عند المخرج المسرحي رفعت الهادي الذي تصدى لنص الكاتب المسرحي السويسري ماكس فريش في مسرحيته «الآن يغنون ثانية» والتي قدمها المسرح القومي في السويداء في شهر كانون أول الماضي .





مشروع دعم مسرح الشباب ينشط في حلب



حرح وأخرجه عصام بدوي وهو يحكي عن امرأة سافر زوجها منذ عشر سنوات بداعي العمل، وما لبث عن انقطعت أخباره لتجد المرأة نفسها ضائعة في عالم من الوحدة والانتظار على أمل عودة الزوج الغائب، ومن خلال الرسالة التي تكتبها له وهي واحدة من عشرات الرسائل التي لم تصل نتعرف على عالم هذه المرأة وشوقها لزوجها وحاجتها لوجوده وعتبها عليه

شهدت مسارح حلب في شهر كانون أول الماضي تقديم عملين مسرحيين مونودراميين في إطار مشروع دعم مسرح الشباب الذي أطلقته مديرية المسارح والموسيقا في العام ٢٠١٧ والعمالان هما «رسالة إلى زوجي العزيز» و«رجم».

كتب نص «رسالة إلى زوجي العزيز» أحمد كامل شنان وجسدت الشخصية الوحيدة فيه الفنانة رنا



النفسية والحسية والتداعيات الداخلية في لحظات ما قبل الموت .

يتحدث العمل عن الفكرِ الظلامي الذي يحاول أن يسيطر على المجتمعات الناهضة وكيف يلجأ هذا الفكر إلى العنف والإكراه في تكريس سلطته، حيث يشاهد أحد الشباب عملية رجم لفتاة دون أن يجرؤ على الاعتراض، ليكون مصيره الإعدام رغم صمته بحيث يتحول الشاب من شاهد على جريمة إلى ضحية للمجرمين أصحاب الأفكار الظلامية .

وفي لحظات مصيرية يسترجع الشاب بعض ذكرياته مع والديه وصولاً إلى نهاية العرض المفتوحة على كل الاحتمالات بعد سلسلة من الهلوسات والتداعيات ليست بعيدة عن الترميز .

قدم العرض حالة إنسانية تغلغل في أعماق النفس البشرية وسلطت ضوءاً كاشفاً على خباياها .

ساعد المخرج طارق خليلي ومحمد سقا وصممت الديكور لوسي مقصود إضاءة عمار جراح مدير المنصة هشام موسى .

لتركها وحيدة طيلة سنوات فعلت فعلها بروح المرأة وجسدها وأنوئتها .

تمكنت الفنانة رنا حرح من تقديم شخصية على غاية من الشفافية والعذوبة، شوّحتها سنوات الفراق وغربة الزوج عن الوطن، ومن خلال الأغنية والرقص المعبر والوجداني تمكنت الممثلة بإشراف المخرج من إيصال الشخصية إلى المتلقي بسلاسة بعيداً عن التعقيد وبمساهمة مباشرة من جهود أسرة العمل على عناصر العرض المختلفة، والتي أتت الإضاءة في مقدمتها، وهي الإضاءة التي تبدلت بتبدل الحالة النفسية للشخصية على مدى زمن العرض .

ساعدت المخرج في عمله رهام بدوي وتولى مهمة العناية بتقنيات الصوت أحمد علي وصمم الإضاءة عمار جراح .

* * *

أما مونودراما «رجم» فكتبها مزعل المزعل وجسدها وأخرجها إياد عدنان شحادة وهي مليئة بالحالات



انتظار

في مسرح دمشق العمالي



النص الذي تحول من حالة نخبوية محدودة الأثر إلى عرض مسرحي يحفل بالشخصيات الغنية درامياً وحياتياً والمتأثرة بالواقع السوري اليوم، ويشير مخرج المسرحية إلى أن العمل طرح الواقع بشيء من التشاؤم لتعزيز الإحساس بانتظار الأمل، وقد لجأ إلى أكثر من لهجة كلفة لشخصياته، وهذه نقطة رأى فيها الفنان زين العابدين شعبان المشارك في العرض واحدة من إيجابياته .

يقدم العرض المسرحي «انتظار» لفرقة المسرح العمالي بدمشق نص وإخراج طلال لبابيدي والمقتبس عن مسرحية «بانتظار غودو» لكاتيها صامويل بيكيت والذي قُدم في شهر آب الماضي نموذجاً حياً وعملياً كيفية الاستفادة من نصوص مسرح العبث ذات الطابع الجاف والغامض والبعيد - غالباً - عن الذائقة الجمالية للجمهور بمفهومه الواسع، إذ عملت هذه التجربة على إضفاء الكثير من الحيوية على



وأن المخرج أجاد تحريك شخصياته وساعد الممثلين على استخدام أدواتهم بأسلوب مبدع .

جسد الشخصيات الفنانون : زين العابدين شعبان، عدنان الشاطر، غسان مارديني، أليسار كرادو، بثينة ياسين.. إعداد موسيقي ريبال الهادي صوت إباد الطيب مكياج روان العبد إضاءة عماد حنوش اكسسوار هيثم مهاوش .

وعن مشاركتها في العرض قالت الفنانة بثينة ياسين في تصريح لها لـ «الحياة المسرحية»: «أديت في المسرحية شخصية الفتاة العانس التي تُخدَع من قبل أحد الأشخاص بينما تمضي وقتها بانتظار شخص يدعى نوح كي ينقذها مما هي فيه، وقد عملت على الشخصية لمدة شهرين، وأضافت لي مشاركتي في هذه المسرحية الشيء الكثير فنياً ومهنياً، وكانت تجربة جديدة كلياً» .

حاول العرض أن يجمع بين البساطة في الأسلوب والمباشرة في الطرح، أخذاً من النص الأصلي لبيكيت فكرة الانتظار ومُسقطاً شخصياته على الواقع السوري، ولم يهمل العرض عنصرَي الشكل والمضمون وحاول أن يوجد حالة من التوازن بينهما، ويؤكد المخرج أنه لا ينتمي إلى مدرسة مسرحية محددة، وأنه في هذا العرض تحديداً أراد أن يمزج بين مدارس مسرحية متعددة كالواقعية والعبثية، وقد طرح العمل عدداً من المشاغل التي تشغل بال المواطن اليوم كالرغبة في السفر وعبوسة الفتيات وجشع أصحاب البيوت ومشاكل الكهرباء والمواصلات والغلاء الناتجة عن الحصار الجائر والإجراءات الاقتصادية الغريبة أحادية الجانب والعادات والتقاليد البالية.. ورأت الإعلامية روعة يونس أن العرض حاول تقديم أفكاره ببساطة ليكون أقرب إلى الجمهور بمختلف مستوياته،



دعوة للنسيان لفرقة عمال الرقة



خليل غصن-مجد عدنان يونس-أحمد مشاعل-
أوس غدیر-ایفا خدوج-مجد عجیب-محمد علی
کعید-جعفر الحسین-نوح کعید-یزن عمرو-نبیل
مریش-محمود کعید .
وثقت المسرحية لفترة تاريخية قديمة تتناول
بإسقاطاتها المرحلة الحالية، وكان الهدف منها البحث
عن العدالة المفقودة .

بكتير من الشوق لعروض فرق المسرح العمالي
في المحافظات تابع جمهور المسرح في حماة في
شهر آب الماضي العرض المسرحي «دعوة للنسيان»
لفرقة المسرح العمالي في الرقة، إخراج الفنان نبيل
مريش عن نص «انسوا هيروسترات» للكاتب الروسي
غريغوري غورين إعداد وفاء مخلوف المخرج المساعد
محمود كعيد وجسد شخصيات المسرحية الفنانون :

الاتحاد العام لنقابات العمال في سوريا
اتحاد عمال محافظة الرقة
المسرح العمالي بالرقة
يقدم مسرحية

دعوة للنسيان

عن نص : انسوا هيروسترات
للكاتب : غريغوري غورين

إعداد
الشاعرة وفاء مخلوف

المخرج المساعد
محمود كعيد

إخراج
نبيل مريش

الفنيون :

مكيح
إخلاص أسعد

إعداد موسيقي
أحمد مشاعل

منفذ صوت
أحمد السمرة

إضاءة
جنى ضاهر

الممثلون :

نبيل مريش _ خليل غصن _ محمود كعيد _ مجد عدنان يونس _ أحمد مشاعل
أوس غدیر _ ایفا خدوج _ مجد عجیب _ محمد علی کعید
جعفر الحسین _ نوح کعید _ یزن عمرو



عروض مسرحية عمالية في حلب

المسرحي «لو بعد حين» إعداد صلاح طاهر الذليل إخراج محمد مروان إدلبي .

تدور أحداثُ العمل في جزيرة حيث يتم توجيه دعوة إلى تسعة أشخاص للتوجه إليها، وعندما يصلون يتفاجؤون باختفاء القارب الذي أوصلهم وبأنه لا يوجد أحد غيرهم على الجزيرة ويبدوون بسماع أصوات مسجلة تتلو عليهم جرائمهم التي ارتكبوها مما يجعلهم يشعرون بتوتر وخوف شديدين، إضافة إلى انقطاع وسائل التواصل عنهم، ليمرّوا بعدها بظروف غامضة تزيد خوفهم وتوترهم وليكتشفوا أن واحداً منهم هو الذي قام بدعوتهم ليعاقبهم بالموت على جرائمهم، لكنه بدوره يموت على يد أحدهم .

وفي شهر كانون أول الماضي قدمت الفرقة العرض المسرحي المونودرامي «على وشك الحياة» نص محمد أنمار حجازي تمثيل محمد الشيخ إخراج محمد مروان إدلبي .

يتحدث العمل عن مرحلة الحرب على سورية، وأشار كاتب العمل في تصريحات صحفية إلى أن هناك تفاصيل حصلت في فترة الحرب وتركت ندوباً في القلوب تم التطرق إليها في العرض من خلال شخصية والد شهيد يتكلم عما حدث وكيف انتصرت حلب على الإرهاب .



نشطت في الأشهر الأخيرة فرقة المسرح العمالي في مدينة حلب فقدت عملين مسرحيين كانا مثار اهتمام متابعي العروض المسرحية في المدينة، فعن رواية لكاتبة روايات التشويق والإثارة البريطانية أجاثا كريستي قدمت فرقة المسرح العمالي في حلب في شهر تموز الماضي العمل



على وشك الحياة



في مسرحية ..

فرح الدبيات تكسر احتكار الأماكن التقليدية



كانت متخوفة من النتائج إلا أن تشجيع زملائها منحها الجرأة للخوض في مغامرة إخراج هذا العمل الذي يتناول قضايا خاصة بالمرأة، محاولة تقديمه بالاستفادة مما اطّلت عليه من حكايات تخص المرأة، وخاصة في ظل الحرب وتأثيراتها على المجتمع عامة والمرأة خاصة، هذه التأثيرات التي شوهدت العلاقات الإنسانية، وقد ساعدها زملاؤها لتحقيق هذا العرض في مكان غير تقليدي هو بيت عربي قديم متعب كعب الشخصيات التي قدمتها المسرحية، وكان همها كمخرجة أن تهتم بالمضمون أولاً من خلال النقاش المعمق مع أسرة العمل حول المجتمع السوري ووضع المرأة فيه، إذ كان من الضروري تسليط الضوء على مشكلاتها من خلال تقديم عمل فني يحترم عقل المشاهد، وهذا الأمر من وجهة نظر المخرجة من واجب الفنان في الظروف الصعبة: «مهمة الفنان أن يراقب ما يحدث في المجتمع ليسلط الضوء على مشاكله ويوصلها إلى المتلقي بالطرق المتاحة، وقد

بعيداً عن الشكل التقليدي لأماكن تقديم العروض المسرحية اختارت المخرجة المسرحية فرح الدبيات بيتاً من بيوت أحياء دمشق القديمة ليكون مكاناً لتقديم عملها المسرحي المعنون بـ «مسرحية» رغبة منها بتقديم صيغة مسرحية عملت على أن تكون جديدة بالتعاون مع فريق عمل أكاديمي ومتعاون، وقد وضعت الدبيات هدفاً واحداً نصب عينها هو إيصال فكرة العمل ونجاحه من خلال الجهد الجماعي الذي كان أحد أسباب إقبال المسرحية للنور، وهي المسرحية التي قدمتها تجمّع هيك الفني في شهر آب الماضي . وعلى الرغم من أن الإخراج المسرحي بالنسبة لفرح الدبيات ليس حالة طارئة بل ناتجة عن رغبة وطموح وإطلاع وهي التي تخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحية وقد أصبحت متمكنة من نقل النص من الورق إلى خشبة المسرح إلا أنها تؤكد أنها عندما اتخذت قرار خوض تجربة الإخراج



الجمهور، موضحة أنها في بداية البروفات ذهبت به إلى أقصى حالات التجريب، ثم وفي المراحل اللاحقة حدثت من هذا التوجه، وكان العامل المشترك بين مشاهد وحكايات العرض مشاكل المرأة السورية، مؤكدة أن تنفيذ العمل لم يكن سهلاً، لكن من الضروري خوض تجارب صعبة .

جسّدت شخصيات المسرحية الفنانات : لوريس قزق- مرخ حسن- مرخ حجاز.. تصميم الإضاءة مجدي المقبل- تصميم اليوستر محمود داوود تصميم البروشور نيكول عبيد .



حرصت في هذا العمل على استعراض حالات إنسانية بشكل عنيف ومؤلم وكوميدي في الوقت نفسه ليعرف المشاهد مقدار ما أحدثته المشاكل المطروحة من أثر نفسي» .

وتشير الدبيات إلى أنها ومنذ أن كانت طالبة في المعهد المسرحي راودتها - مع زملائها- فكرة تأسيس تجمّع فنيّ، وبعد تخرجها ظلت على تواصل مع زملائها شركاء الحلم ووصلت إلى مرحلة استطاعت فيها تحقيق ما كانت تحلم به بحيث أصبح التجمّع يضم نخبة من الفنانين المسرحيين المتميزين، وتؤكد الدبيات أن وجود التجمّع كان ضرورياً لتوطيد العلاقة مع نقابة الفنانين .

وأشادت المخرجة بوجود حالة من الانسجام وتبادل الآراء بين أفراد الفريق الإبداعي للعمل : محمد وحيد قزق وأمير أبو الخير وعروب المصري ورامي الضللي، وكانت مهمتها كمخرجة تحويل النص إلى وقائع حية أمام





لا بحلال ولا بحرام

عرض مسرحي يرصد معاناة الشباب

منى الأحمد

شبه المعتوه (أداه بسام الحسين) كإشارة إلى الزواج غير المتكافئ، وفي نهاية المطاف ينجح الجميع بإقتناع أم رباب بالموافقة على زواج عمر من رباب، ولينتهي الفصل الأول. يبدأ الفصل الثاني بفرقة رقص مسرحي للفنان حكمت صانجيان ومن خلفه فريق العرض في احتفالية عرس عمر ورباب، وينتهي العرس لتبدأ مسيرة الحياة وقسوتها ومتطلباتها، فها هو الشاب أبو ضرار (أداه سومر كسادو) يدخل ليطالب المعلم عبادة بغرفته التي أوصاه عليها ليتزوج فيها، لتكتشف أن عمر قد استعارها ليتم زواجه فيها، ومن هنا يأخذنا العمل للإشارة إلى أن شباب اليوم لا يستطيعون تأمين أبسط مقومات الحياة، فلا مكان للعيش إلا في الورشة، ولا أثاث إلا كاستعارة أو كدين، ليتابع العمل إشارته إلى أن المتزوجين غير مرتاحين، فها هي الزوجة تطالب زوجها ليل نهار بتأمين طلبات البيت أو أنها تريد الهجرة لتلحق بأبنائها المسافرين.

ينتهي العرض رسائله بالقول إننا شعب يستطيع أن يصبر ويحتمل مهما كانت الظروف قاسية، شريطة توفر الحب، وجاءت نهاية العرض بعيدة عن أي شعارات أو مزادوات كما يحصل دائماً في العروض الشعبية مما أعطاه نكهة خاصة به، وقد نجح العمل في تسليط الضوء على الواقع، سيما وأنه جاء بقالب كوميدي لطيف استطاع أن يحرك المشاعر والشعور الإنساني، وقد اختلف العرض عن العروض التي تقدم عادة في حلب من حيث أسلوب الطرح والابتعاد عن الإسفاف والتهرج، وكان الشكل الفني طاغياً على جميع عناصر العرض من حيث السينوغرافيا وطريقة إلقاء الطرفة مما أعطاه سمة مختلفة ومتميزة.

بحضور جماهيري لافت قدم تجمّع مسرح حلب الوطني في شهر أيلول الماضي عمله المسرحي «لا بحلال ولا بحرام» نص وإخراج محمود شوا الإشراف الفني أحمد مكراتي.

سلط العرض الضوء على مشكلة غلاء الأسعار وارتضاع المهوور وعدم مقدرة الشباب على الزواج مما يدفعهم إلى الهجرة أو العمل في أكثر من مهنة، فها هو عمر (أداه عمر دوبا) العامل في ورشة النجارة يعمل أجيراً في الصباح ويتفق مع زميله محمود (أداه محمود شوا) العامل بنفس الورشة صباحاً على تشكيل فريق للعمل المسائي ويؤسسان مطعماً صغيراً لبيع اللحم المشوي للطلبات الخارجية عبر الهاتف ليلاً فقط مما يعكس صورة الواقع المعاشي القاسي في إشارة إلى أن الفرد يعمل في أكثر من مهنة كي يستطيع أن يعيش.

عمر النجار نهاراً وبائع اللحم ليلاً يحب رباب (أدتها منية حلاق) وهي فتاة من جيله، لكن الفقر يقف حائلاً دون الزواج منها، إضافة إلى طلبات أم رباب (أدتها نجاة كاتبي) المتحكمة بأمر ابنتها لأن والدها مسافر للعمل خارج الوطن وهي تطلب من عمر أشياء كثيرة وهو لا يملك سوى حبه لرباب، لذلك يتدخل رب العمل صاحب ورشة النجارة المعلم عبادة (أداه عبادة الحارث) ليتوسط ويقنع أم رباب بضرورة تخفيف طلباتها، وينجح في مسعاه بمساعدة أبو حسن (أداه أحمد انطكلي) الرجل الستيني الذي يملك نصف بيوت الحي ومتاجره والمتزوج من فتاة عشرينية جميلة (أدتها زهرة الجميل) المتحكمة به كونه عجوزاً وقد أنجب منها حسن



الإشراف الفني : أحمد مكراتي
تأليف وإخراج : محمود شوا

الخميس 9/23

مسرح نقابة الفنانين

الساعة : 7 مساءً

تجمع مسرح حلب الوطني



مسرحية

لا بحلال ولا بحرام

بالتعاون مع فرقة : حكمت سانجيان

بطولة :

أحمد انطلي عمر دوبا بسام الحسين عبادة حارس

محمود شوا

زهرة الجميل

منية حلاق

نجاة كاتبي

سومر كسادو

المساعدة الفنية : بزن قطان و عبدو دروبش

ديكور : عمار جراح

الجهة الإنتاجية المساهمة : مازن باش

سري للغاية وفساد ولكن

عرضان مسرحيان ناقدان في حلب



عن نص كتبه وأخرجه الفنان مصطفى آغا قدمت مجموعة من شباب المسرح الحلبي في شهر تشرين ثاني الماضي العرض المسرحي «سري للغاية». تتحدث المسرحية عن شاب يرتبط بعلاقة حب مع فتاة لكنه لا يجد قبولاً عند أهلها بسبب الظروف المادية الصعبة التي يعيشها والتي تجعله لا يقدر على إتمام زواجه، ويحاول هذا الشاب البحث جاهدًا عن حل لأزمته المالية دون جدوى فيقرر السفر إلى أميركا للبحث عن عمل،

حلب، وهو عمل وطني كوميدي يتناول واقع عائلة في زمن الحرب على سورية وواقع الاغتراب، داعياً إلى التمسك بالأرض في زمن المصاعب والأزمات، ولا يخلو العرض من جانب ناقد للظواهر السلبية، وهو موجه لكافة شرائح المجتمع.

وهنا تبدأ الأحداث بالتصاعد حيث تتلقف هذا الشاب جماعة ذات بعد تجسسي تحاول تجنيده للعمل معها ونقل المعلومات عن بلده، وعندما يرفض عرضها تهدده بخطفه، وعندما يزداد الحصار عليه يضطر مكرهاً إلى القبول بالمهمة لكنه في قرارة نفسه يبيت النية في إبلاغ السلطات في بلده ليعود بطلاً إلى فتاته.

وسبق أن تم تقديم المسرحية قبل أكثر من عشر سنوات. * * *

وعن عائلة مؤلفة من أب وأم وثلاثة أبناء يتحدث العمل المسرحي الاجتماعي «فساد ولكن» لكاتبه ومخرجه حسن أسعد وقد تم تقديمه في شهر كانون أول الماضي في مدينة





هوب هوب

عرض مسرحي شبابي في اللاذقية

مهي الشريقي



«هوب هوب» هو عنوان العرض المسرحي الذي تم تقديمه في دار الأسد للفنون في مدينة اللاذقية في شهر تموز الماضي، وهو من اقتباس جوان جان وإخراج جعفر درويش . على مدى ساعة وربع الساعة حاول المخرج جعفر درويش أن يضع بصمته الخاصة على العمل في محاولة

منه لتطوير أدواته، معتمداً على مجموعة من الفنانين الشباب هم : عبد الرحمن بلاش-محمد جلقمة-علي الضرف-رهام خضير-ياسمين قزموع-إيمان العلوني-يوسف المحمد-أحمد شغري-يوسف حيدر-جعفر درويش .



«هوب هوب» عرض مسرحي يرسل رسائل كثيرة عن أزمات يعيشها ويعاني منها الوسط الفني، خاصة في زمننا الحاضر، وهو صورة مصغرة عن واقع الفن الذي وصلنا إليه اليوم من خلال تقديم إشارات واضحة عن اللهات المادي لبعض الفنانين إلى درجة تخليهم عن قيمهم وانتماءاتهم ومبادئهم مقابل الشهرة والمال . وهناك رسالة أخرى للعرض تشير إلى تطفل الكثيرين على مجال العمل الفني وتسلبهم جدرانه، متسلحين بالعلاقات العامة والمعارف بهدف الوصول دون وجود موهبة .

الجدير بالذكر أن هذه هي الرؤية الإخراجية الثالثة لنص مسرحية «هوب هوب» بعد أن أخرجها للمسرح القومي بدمشق المخرج د.عجاج سليم عام ٢٠١٤ وللمسرح القومي في اللاذقية المخرج فايز صبوح عام ٢٠١٦ .

أما الجانب التقني فالإضاءة لـ غزوان ابراهيم والصوت لـ أحمد شقشقرلي .

يحكي العمل عن أعضاء فرقة مسرحية طموحة، تحاول -جاهدة- التميز، فيأتيها منتج تجاري يحاول الخروج بمسرحية للفرقة وأعضائها إلى أميركا.. وفي البداية يستطيع هذا المنتج التلاعب بعقول بعض الممثلين والمخرج ويقنعهم بالسفر ويرسم لهم أحلاماً وأوهاماً، ولكن مع مرور الوقت تتكشف أوراقه مع محاولات طمسِهِ لكل ملامح العرض المسرحي والتلاعب به وتغييره ليصبح مخالفاً تماماً للنص الأصلي بما يرضي الثقافة الأميركية، وهنا ينتفض الجميع : الكاتب والممثلون في وجه المخرج الذي باع نفسه وعمله من أجل المال وذهاب العرض إلى أميركا وكاد أن يطيح بطاقم العمل لولا يقظتهم ومعرفتهم بغايات المخرج والمنتج ومؤامرتهما .



كوريونيت

تراجيكوميديا من وحي كورونا



ما زال وباءً كورونا يلقي بظلاله على المسرحيين السوريين الذين استلهم بعضهم بعضهم مضامين أعماله من تداعيات المرض على المجتمع والاقتصاد، ومن هذه التجارب برزت تجربة شبابية جماعية بعنوان «كوريونيت» هي ختام دورة إعداد الممثل التي أقامها الاتحاد الوطني لطلبة سورية في مدينة اللاذقية وقُدمت في شهر تموز الماضي إخراج الفنان هاشم غزال، مخرج مساعد مصطفى جانودي .



العمل من النوع الكوميدي الاجتماعي، وهو يعتمد في بنائه الدرامي الذي ساهمت مجموعة العمل في إنجازه على رصد كيفية ظهور الوباء وانتشاره، وكيف حاولت البشرية أن توجده له حلاً من خلال اللجوء إلى اللقاحات، وكيف كانت الأصداء وردود الأفعال الشعبية على تقشيره بشكل مرعب.. ولم يهمل العمل البحث في أسباب انتشار المرض، كما لم ينس أن يوصل رسالة توعوية حول أهمية الوقاية من الوقوع في براثن الوباء .

تضمّن العرض مجموعة من القصص التي شكلت جسده بأسلوب رشيق جمع بين الكوميديا والتراجيديا . سعى العرض أيضاً إلى استقطاب الفنانين الموهوبين من طلاب الجامعات .





أثمرت الجدة الحكيمة ورشة لدمى الماريونيت في مديرية المسارح والموسيقا

هناء أبو أسعد



والإضاءة والديكور، وبذلك يكون واحداً من أهم الوسائل التربوية والتعليمية التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية وفكرية واجتماعية.. بناء على ذلك أرادت وزارة الثقافة ومن خلال مديرية المسارح والموسيقا-مسرح الطفل والعرائس التأكيد على أهمية مسرح الدمى، فأعلنت عن إقامة ورشة تصنيع دمى الماريونيت من حزيران إلى آب ٢٠٢١ تدريب الفنانة إيمان عمر وكانت نتيجة الورشة عرض مسرحي بعنوان «الجدة الحكيمة» إخراج عبد السلام بدوي مدير مسرح الطفل والعرائس الذي حدثنا عن هذه التجربة قائلاً: «جميعنا يعلم أن

الطفولة أرض بكر، صالحة للاستبانت، وكل ما يُغرس فيها من مبادئ وقيم يؤثر في حياة الطفل صغيراً وشاباً، لذلك ينبغي علينا دائماً أن نبحث عن أفضل الطرق لبنائه بناءً صحيحاً وسليماً، عقلاً وجسداً وفكراً... وعلى الرغم من تعدد أنماط آداب وفنون الأطفال إلا أن لمسرح الطفل أهمية خاصة، فهو يخاطب عقول الأطفال ومشاعرهم، ويعمل على تطوير معارفهم وحسهم الحركي، ويهدف إلى إسعادهم والترفيه عنهم، فهو ينقل الحوادث بصورتها الكاملة أمام الأطفال فوق خشبة المسرح في جو من المتعة، تصاحبه المناظر



غير الدمى المتحركة التي تظهر في الجزء الأعلى من فتحة الباب» .

وعن الورشة أضافت عمر : «المشاركون في الورشة من عدة اختصاصات : علم النفس، فنون جميلة، شهادة ثانوية، وسبق لبعضهم أن عمل في مسرح الدمى عبر دمي القفاز، ولرغبتهم في إغناء تجربتهم انضموا لهذه الورشة، وكانت الأعمار بين 17 إلى 25 والبدأ كانت في تعريف المشاركين بكل أنواع الدمى وكيفية تحريكها وما هي المواد التي تُصنع منها، فلكل نوع موادها الخاصة في التصنيع وطريقة التحريك.. كما تمت مشاهدة أفلام خاصة بمسرح الدمى العالمي، وهذه الورشة كانت بداية لتدريب أشخاص جدد لديهم حب وشغف لمسرح الدمى، وتم اختيار نوع دمي الماريونيت وهي دمي تحرك بالخيطان، وهذا النوع من الدمى يحتاج لوقت مكثف في صنعها وتركيز عند تحريكها، ويجب على المحرك أن يمتلك حساً عالياً بالشخصية المراد تحريكها، أما مواد هذا النوع من الدمى فهي من الخشب الذي يعطي وزناً ويشد قوامة الجسم نحو الأسفل، وبذلك تكون حركتها انسيابية بحسب توازن الثقل.. لقد بدأنا بتصميم الدمى حسب النص الذي قام بكتابته أ.بدوي، وبداية رسمنا الشخصيات على الورق، مع رسم تعابير تخص الشخصية المراد نحتها، وضمن الورشة تم تعليم المشتركين صناعة دمي مؤنسة ودمى الحيوانات لأن كل نوع له طريقة في النحت ووصل الخيطان وطريقة التحريك، ثم انتقلنا إلى المرحلة العملية وهي نحت الدمى وتكوين شكلها قبل وضع التعابير للوجه وتشكيل الجسم، واتفقنا أن يكون شكل الدمى مؤنسناً حتى تسهل عملية التحريك على المحركين الجدد، وبعد إتمام نحت كل أجزاء الشخصيات قمنا بربط أجزاء الجسم واستكمال الدمى واختيار لون الوجه ورسم الملامح حسب النص والملابس وألوانها بحيث تكون متناسقة مع الشخصية ولون وجهها، بعدها انتقلنا إلى التدريب الجسدي للمحرك لأنه توجد عدة تمارين على المحرك أن يقوم بها قبل البدء بالتحريك وبدء بالعرض وتحريك الدمى بالتدرج لأن المحركين جدد ولأول مرة يقومون

مسرح الطفل يقدم قيماً إنسانية وأخلاقية وتربوية وصحية تساهم بشكل مباشر في بناء شخصية الطفل، وقد تطور مسرح الطفل بشكل كبير عبر العصور، خاصة مسرح دمي الماريونيت، إذ يقوم بأدوار مهمة جداً في تنشئة الطفل وتهذيبه وتعليمه باعتبار أن الدمى هي الشيء الوحيد المقرب والمحَب إلى أي طفل، يحاكيها ويلعب معها، ونحن نفتقد هذا النوع من المسرح وبخاصة للعديد من الورشات الخاصة به، لذلك أعلنت المديرية عن ورشة تصنيع وتحريك دمي الماريونيت وقد استعنا بالمدربة إيمان عمر صاحبة الخبرة في هذا المجال، فقمنا بالإعلان عن الورشة التي تقدم إليها عددٌ لا بأس به من الشباب، وكانت تجربة ناجحة جداً على صعيد تصنيع الدمى وتحريكها، ونتاجها كان عرض مسرحي بعنوان «الجدة الحكيمة» من إعدادي وإخراجي، والدمى من تصميم المتدربين أنفسهم الذين قاموا بتصنيعها وتحريكها، وكانت الورشة عبارة عن تجربة رائعة وناجحة وبسيطة للتعريف بالدمى التي هي أقرب وأسرع وسيلة للتواصل مع الأطفال، فمسرح الدمى يُعتبر وسيلة راقية ومؤثرة في سلوك الأطفال، وترجمة حقيقية لإشباع حاجاتهم الأساسية» .

أما المدربة إيمان عمر فتحدثت أولاً عن مسرح الدمى قائلة : «الدمى المتحركة أو الماريونيت عبارة عن مجسمات اصطناعية، يتحكم في حركاتها شخص إما بيده أو بخيوط أو بأسلاك أو بعصي، وقد تمثل الدمى شخصاً أو حيواناً أو نباتاً أو شيئاً من الأشياء، وتتخصص الدمى أدواراً في مسرحيات تُعرف باسم عروض العرائس، ويسمى الشخص الذي يقوم بتحريك الدمى محرك الدمى، ويصنع كثير من الأطفال دمي من المواد الرخيصة كالفماش والخشب، أو من أشياء كعلب الألبان الفارغة أو الخرق البالية، ويقومون كذلك بتأليف عروض العرائس ثم يحركونها، ويعملون على تغيير أصواتهم مع تغيير الشخصيات، ويمكن استخدام منضدة أو رف كتب كمنصة لعرض العرائس، كما يمكن أن يعمل محرك الدمى من وراء غطاء أو شرف يشده بعرض الجزء السفلي من فتحة باب، ويتوارى خلفه فلا يرى المشاهدون



أما نوران عضيمي فقالت: «أعشق المسرح، وهو من أكثر الفنون المحببة إلى قلبي، وفور رؤيتي الإعلان عن ورشة تصنيع وتحريك دمي الماريونيت التحقتُ بها فوراً، وبدأ مشوار الشغف الذي أحبه، فعالم الدمى عالم آخر، بمعنى أن كل الانطباعات التي تظهر على وجه الممثل تتحول إلى حركات انطباعية على الدمية ليصل الإحساس المطلوب إلى الطفل، وتعلمنا في الدورة طريقة التصنيع والتحريك وبث الحياة في الدمية بحيث يقتنع بها الطفل، وقد أضفت لي الدورة خبرةً جديدة في مجال المسرح على صعيد تصنيع وتحريك الدمى، وكان العمل في بيئة لطيفة تسودها المحبة والتفاهم، وأشكر المدربة إيمان عمر التي أوصلت إلينا المعلومة بيسر وسلاسة مما أوجد حالة من الترابط بين المشاركين».

المشاركة راما بدوي: «المشاركة في الورشة فرصة لا تعوض، وكانت التجربة ممتعة جداً وجديدة، واستفدتُ كثيراً من المعلومات التي قُدمت إلينا بخصوص الدمى وصناعتها وتقنية تحريكها، وهذا ما أضف لي شيئاً جديداً إضافة للأشياء التي درستُها في كلية الفنون».

وقالت المتدربة فداء عمر: «هذه التجربة أضفت لي الكثير، خاصة وأنتي من رواد المسرح الدائمين، وقد التحقتُ بالورشة التي تعلمتُ فيها الكثير عن الدمى وأنواعها وطريقة صناعتها إلى أن وصلنا إلى عرض «الجدة الحكيمة» فقمْتُ بتحريك دمية الجدة عن طريق الخيطان، وهذا شيء هام لأن المتدرب يقدم شيئاً من روحه للدمية التي يحركها، وكل الشكر إلى مديرية المسارح والموسيقا على إقامة هذه الورشة».

أما عابد زينو فقال: «كانت التجربة أكثر من رائعة، وعالم مسرح الدمى عالم ممتع وجميل، وكل الشكر لـ أ.عبد السلام بدوي وأتمنى أن تتكرر هذه التجربة لأن عالم الماريونيت عالم خاص وممتع ومميز، وقد بدأنا من الصفر إلى أن وصلنا إلى مرحلة التحريك بوقت قصير جداً، وأتمنى أن نلتقي في ورشات قادمة».

بتحريك الدمى، لذلك بدأنا بتحريك الجزء العلوي ومن ثم السفلي، وهذا النوع من الدمى يحتاج إلى وقت كبير للتدريب وانسجام المحرك معها».

وعن سؤالنا لها كيف استطاع المتدربون تقديم عرض بهذه الفترة التدريبية القصيرة أجابت أ.إيمان عمر: «بعد الانتهاء من تصنيع الدمى دخلنا المرحلة الأخيرة وهي العرض الذي كان نتاج الورشة، ولم يكن لدينا الوقت الكافي لتدريب المحركين على تحريك الدمى، فهي تحتاج إلى وقت طويل حتى يستطيع المحرك إنجاز المهمة، وتم التدريب بشكل متواصل قبل العرض لمدة خمسة أيام، وبسبب الشغف الكبير والحب لهذا النوع من المسرح تدرب المشاركون بشكل يومي لساعات طويلة، منتظرين أن يروا نتاج عملهم في عمل مسرحي، وقمنا بتوزيع الأدوار على المحركين، وكل محرك قام بالتدريب على دميته، حينها بدأ كل مشترك بالبحث عن حيثيات الشخصية الحيوانية التي يحركها وكيف تتحرك وكيف تمشي وتقفز وتتكلم كي يكون جاهزاً وقت العرض، وفي كل يوم من أيام التدريب كان هناك شيء جديد، وقدمنا العرض في شهر آب الماضي وهو نتاج الورشة، وحسب ما لمستُ كان العرض مفيداً بالنسبة للمشاركين لأنهم كانوا أول مرة يصعدون إلى المسرح ويحركون دمي، وفي البداية ظهر عليهم الارتباك والخوف، لكنهم تجاوزوا ذلك وقدموا نتاج عملهم بفرح وحب».

المتدربة أريج الصمادي قالت: «ورشة تصنيع دمي الماريونيت كانت مميزة وتعلمتُ فيها العديد من المهارات، حيث تعرفنا -كمجموعة- على أنواع الدمى بشكل عام وكل ما يخص دمي الماريونيت خطوة بخطوة من حيث التصنيع وتركيب القطع ومن ثم التدريب على التحريك المترافق مع صوت الدمية، واستمرت الورشة لمدة شهرين، والوقت الأكبر كان من نصيب التصنيع، بعد ذلك استلم كل فرد من أفراد الفريق دمية خاصة به عمل على تصنيعها بكل خطواتها، ودميتي كانت عبارة عن كلب لطيف وقوي يدعى نباح.. وفي ختام الورشة قدمنا نتاج الورشة مسرحية «الجدة الحكيمة» لمدة خمسة أيام».



يوم حلو يوم مر

لأطفال دير الزور



«يوم حلو يوم مر» هو عنوان العرض المسرحي الطفليّ الذي تابعه أطفال مدينة دير الزور في شهر تشرين أول الماضي والذي قدمته مديرية المسارح والموسيقا بالتعاون مع مديرية ثقافة دير الزور، وهو عرض موجه للمرحلة الطفلية حتى عمر ١٤ عاماً ويتحدث عن دور الطمع في خراب الوطن، ويقدم العمل لجمهوره العديد من المثل الأخلاقية التي يجب أن تسود في المجتمع .

كتبت النصّ إيناس سفان وأخرجه ضرام سفان.. سينوغرافيا فاتح أبو جديع مخرج مساعد مهيار كريم .



الغابة المسحورة

دعوة إلى تعزيز دور العلم



العرض دور الفتى الطائش الذي يكره العلم ويتعرض إلى مشاكل بينه وبين أبيه جراء ذلك، فيذهب إلى الغابة ويلتقي هناك بالساحر شيطون الذي يحوله إلى خادم عنده .

جسد شخصيات العمل الفنانون : محمد أبو شقير- سليم حاصباني- سامي المصري- التوتين عوض .



طفل طائش لا يحب العلم، يضل طريقه إلى الغابة حيث السحر والشعوذة والجهل.. هذه هي حكاية العرض المسرحي الموجه للأطفال «الغابة المسحورة» الذي قدمه تجمّع الرائد للفنون المسرحية في مدينة درعا في شهر تموز الماضي، نص وإخراج محمود أحمد عوض الإشراف العام هشام كفارنة .

يهدف العمل إلى توصيل رسالة مضمونها أن من يستغني عن العلم سيقع ضحية الخرافات، ويؤكد على دور العلم في اختيار الطريق الصحيح للإنسان منذ مرحلة الطفولة، وضرورة التمييز بين الخطأ والصواب، وهو رسالة لدعم الأطفال نفسياً وثقافياً وبناء جيل واع .

مخرج المسرحية أعرب في تصريحات صحفية عن أمله في تشييط الحركة المسرحية في محافظة درعا، وخاصة على صعيد العروض الموجهة للأطفال . بدوره أشار الفنان التوتين عوض إلى أنه أدى في

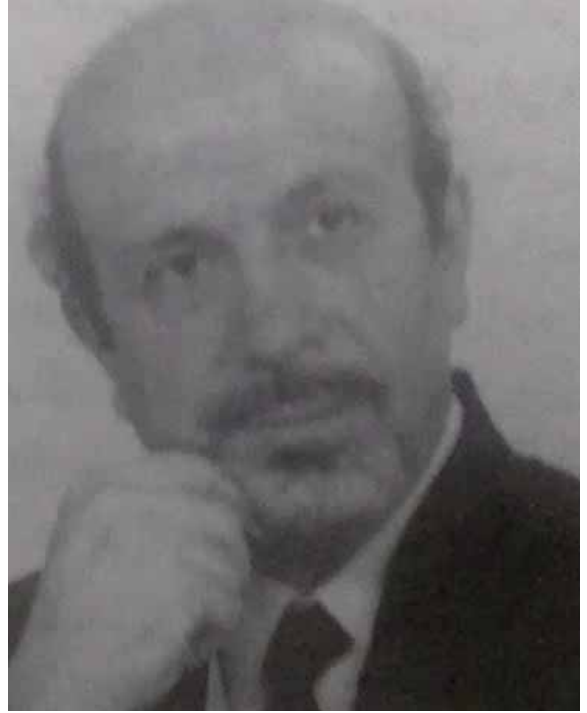




رحيل المخرج المسرحي محمد سعيد الجوخدار

وعن تجربتها مع المخرج الراحل في هذه المسرحية صرحت الفنانة ليلي بقدونس لـ «الحياة المسرحية» قائلة: «عملتُ مع المخرج المسرحي محمد سعيد الجوخدار في مسرحية «نادي المترفين» ويتميز المخرج الجوخدار بالطيبة والدبلوماسية، فقد كان بعيداً عن الديكتاتورية التي تميز بعض المخرجين، فكان يفتح المجال للحوار والنقاش قبل البروفة، ويعطي الممثل مساحةً كافية للعمل على شخصيته، وفي الفترة التي بدأ بها أ. الجوخدار عمله المسرحي لم تكن مفاهيم المسرح الحديث قد تبلورت في سورية، بل كان المسرح يقترب من الحالة الشعبية، وكان للمسرح الشعبي نجومه ورواده، وقد حاول الراحل أن يحافظ على النمط المتعارف عليه في المسرح الشعبي ولم يغامر بطرق أبواب التجديد والتجريب، فكانت مسرحياته أقرب إلى الحالة الواقعية النمطية المتعارف عليها في المسرح، ربما لأنه كان يعتقد أن هذا الشكل هو أقرب شكل للجماهير، وهو من أوائل المؤسسين للمسرح العسكري وساهم في نهضة ونجاح هذا المسرح، تاركاً بصمة لا تُنسى».

وعن عمله مع المخرج الراحل في نفس المسرحية قال الفنان أنس الحاج لـ «الحياة المسرحية»: «تعرفتُ على المخرج الراحل في العام ١٩٩٧ عندما كنتُ عضواً في فرقة المسرح العسكري قادماً من عروض المسرح الشبوبي، وفي المسرح العسكري بدأتُ بالتعرف على الفنانين المسرحيين المحترفين وفي مقدمتهم أ. الجوخدار الذي اختارني مساعداً له وممثلاً في مسرحية «نادي المترفين» في العام ٢٠٠٠ وكانت من بطولة الفنان الراحل محمود جبر في آخر أعماله المسرحية، وقد لمستُ التعامل العلمي الأكاديمي الدقيق للفنان الجوخدار مع ممثلي العرض،



ارتبط اسم المخرج المسرحي محمد سعيد الجوخدار (الذي رحل عن عالمنا في العام الماضي) على مدى سنوات عديدة بنشاط المسرح العسكري الممتد منذ ستينيات العام الماضي حتى مطالع الألفية الثانية، حيث قدم الجوخدار لهذا المسرح العديد من الأعمال المسرحية، كانت آخرها مسرحية «نادي المترفين» التي قدمها في العام ٢٠٠٠ وعنها قال الجوخدار: «في هذه المسرحية نشعر بمزيج من السخرية والرثاء والشفقة وخيبة الأمل عندما نرى تلك الشرائح البشرية التي غير المال إنسانيتهما وقضى على الصداقة والحب ومختلف القيم والاعتبارات...» وقد اضطلع ببطولة المسرحية الفنان الراحل محمود جبر بمشاركة نخبة من فناني المسرح العسكري، منهم رانيا تفوح وأنس الحاج وليلي بقدونس .



طبيعة الكوميديا التي كان يرى فيها عنصراً مكملاً للتراجيديا لا عنصراً متعارضاً معها، إذ كان يقول: «الكوميديا شقيقة التراجيديا، وكلاهما تعملان على تظهير النفس البشرية والسمو بها من خلال تفاعل الجمهور مع الموقف والحدث».

كما كان للراحل موقف إيجابي من النصوص المسرحية المترجمة وهو الذي قدم عدداً منها وترجم عدداً آخر.. يقول في ذلك: «تقديم المسرحيات المترجمة ظاهرة عالمية، ولا أجد حرجاً في ذلك لأن النص المترجم يضيف آفاقاً ثقافية وفنية جديدة إلى الأذهان، ولكن يجب أن يتم اختيار النص المناسب بما يتلاءم مع أعرافنا وتقاليدنا وتربيتنا، وما لا يناسبنا يُستحسن إبعاده أو إجراء عملية إعداد وإعادة صياغة له حتى يكون مناسباً لجمهورنا».

وبعكس الكثيرين من مخرجينا كان محمد سعيد الجوخدار مؤمناً بالنص المسرحي المحلي وبالكتاب المسرحي المحلي، فكان يقول: «النص هو الأساس في عملية البناء الفني للعرض المسرحي، ومن هنا تأتي أهمية الكاتب، ومن البديهي أن يتمتع الكاتب برؤية ثاقبة وإحساس مرهف وموهبة درامية وثقافة رفيعة، وهو الذي يجهد نفسه كي يُغني موضوعه بفكرة جديدة ويضفي على شخصياته لمسات حيوية، وهو الذي يحدد شكل ومضمون إنتاجه الفني، وأرى أن من واجبي كمخرج أن أدرس وأبحث وأكشف عن الكيفية الفكرية والفنية التي شيد بها المؤلف إنتاجه وصاغ منها النص المسرحي الذي يجسد رؤية الكاتب الفكرية والفنية والأدبية والاجتماعية والسياسية، لذا لا يمكن لمخرج أن يقوم بإخراج نص مسرحي إذا كانت رؤيته الفكرية تختلف عن رؤية الكاتب، ولن تكون النتيجة إيجابية إذا اتخذ المخرج موقفاً مختلفاً عن موقف الكاتب، وأنا أحترم النص إلى أبعد الحدود، لكنني لا أنساق وراءه انسياقاً أعمى، فالفن لا حدود له ولا شواطئ، وكل إنتاج فني قابل للنقد، ولا أعتقد أن هناك كاتباً مسرحياً يعتقد الكمال المطلق لنصه المسرحي، ولا مخرجاً يعتقد الكمال المطلق لإخراجه، وما دمتنا نؤمن بأنه لا يوجد كمال مطلق للإبداع الإنساني فإننا نستطيع أن نتبادل الآراء والملاحظات ونتناقش حول كل نص



فقد كان يوصل المعلومة للممثل بطريقة سلسة ولبقة لأنه كان أساساً إنساناً لبقاً، وقد تمكن من رسم كوميديا «نادي المترفين» بأنافة واستطاع أن يقيم حالة من التوازن بين فهمه الخاص للكوميديا من جهة، والأسلوب الخاص بالأداء الكوميدي للفنان محمود جبر من جهة أخرى». وقبل تصديده لإخراج مسرحية «نادي المترفين» كان محمد سعيد الجوخدار قد أخرج للمسرح العسكري عدة أعمال، منها:

- «في آخر الليل» ١٩٦٩ .
 - «عبد العظيم بك» ١٩٦٩ .
 - «بلا وجه» ١٩٧٨ .
 - «الشيخ والطريق» ١٩٨٧ .
 - «افعل شيئاً يا زيد» ١٩٩٢ .
 - «السلطان صلاح الدين ومملكة بيت المقدس» ١٩٩٦ .
- تميز المخرج الراحل بالعديد من الطروحات والآراء المرتبطة بالعديد من القضايا المثارة في مجال العمل المسرحي، ومنها وجهة النظر التي كان يتبناها حول



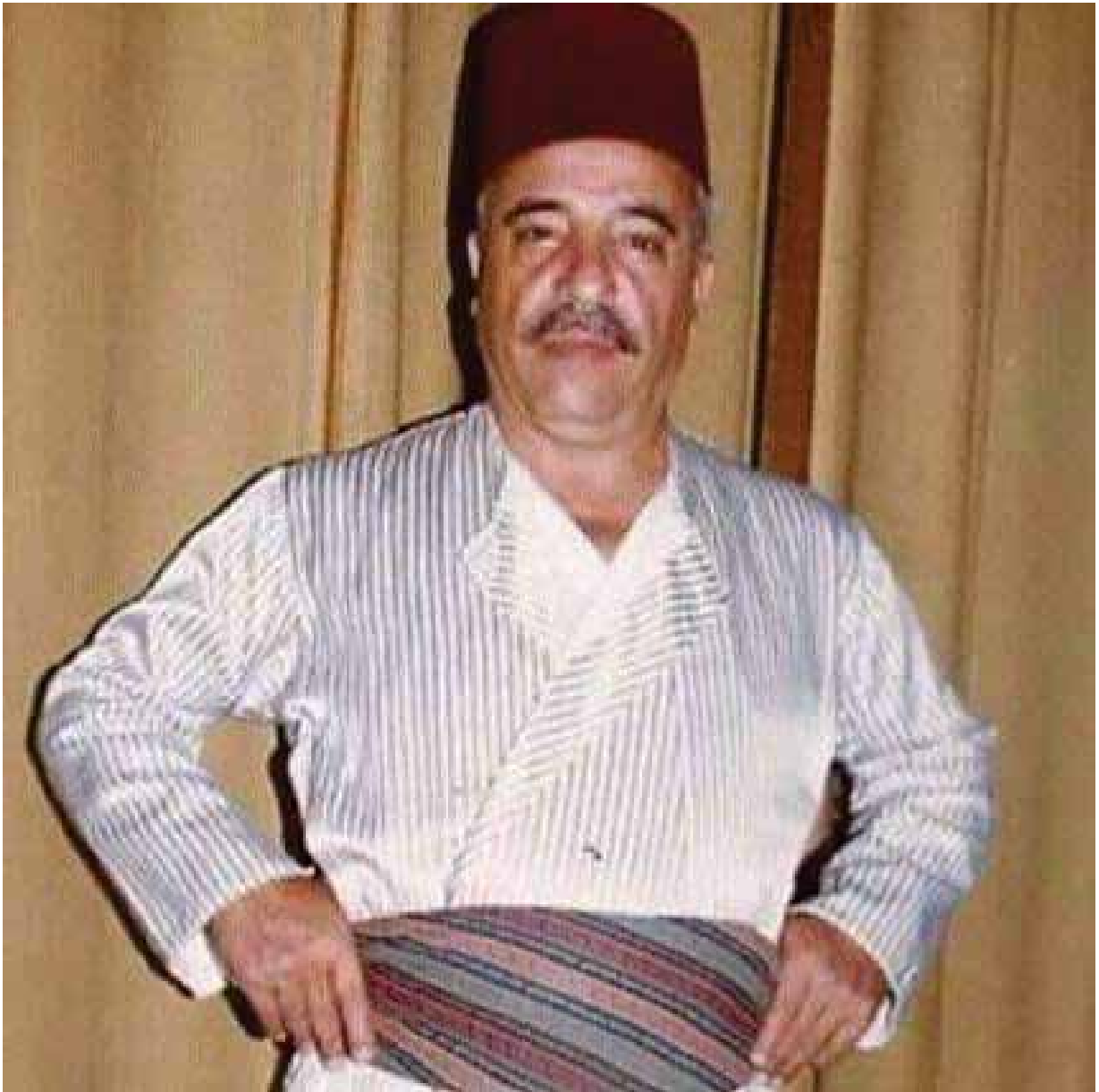
وللمخرج الراحل تجربة واسعة في مسرح الطفل، إذ أخرج للأطفال العديد من الأعمال المسرحية وتعاون مع العديد من كتّاب مسرح الطفل المحليين، وهو يلخص تجربته مع مسرح الطفل قائلاً: «إذا نظرنا من زاوية الكَم نرى أن لدينا الكثير من كتّاب مسرح الطفل، فمنذ عشرات السنوات وعجلة الكتابة لمسرح الطفل لم تتوقف، ولكن ولكي نكون موضوعيين يجب أن ننظر إلى الطرف الآخر من المعادلة، أي من زاوية الكيف، عندئذ يتضح لنا التباين الواضح بين الكَم والكيف، فمن ذلك الركام الهائل لا نجد أكثر من بضعة نصوص متميزة ترقى إلى المستوى الرفيع، ومن كتّاب مسرح الطفل الذين تعاملت معهم: سليمان العيسى وصالح هوارى ومحمد أبو معتوق وعيسى أيوب وجمانة نعمان، وهنا لا بد من التأكيد على أن الإخراج يلعب دوراً كبيراً في رفع مستوى النص، أو العكس، وكلمة نص مسرحي معاصر للأطفال كلمة مهمة جداً وصعبة، مع أن الكثيرين يظنونها سهلة لأنها من نوع السهل الممتنع، وإذا ألقينا نظرة على النصوص التي تقدم للأطفال نرى أن أكثرها يعتمد على الحكايات والأساطير الشعبية، وأنا لست ضد الحكايات والأساطير الشعبية، فهي تحرك خيال الطفل، ومع هذا علينا ألا نستهن بأهمية النصوص المعاصرة، فهي تستعرض مشاكل الطفل الراهنة والمواضيع التي تهتمه بأسلوب تربوي تحليلي يعكس على شخصية الطفل، لذا فإن من يكتب مسرحيات معاصرة للطفل لا يكفي أن يكون أدبياً بل يجب أن تكون لديه خبرة في مجال علم النفس على مستوى الدراسات العليا، فإذا عرفنا ذلك يتضح لنا سبب إحجام الكتّاب عن كتابة نص مسرحي معاصر للأطفال.. ومخرج أستطيع بسهولة أن أجد نصاً عادياً أقدمه للأطفال لكنني سأواجه صعوبة كبيرة إذا أردت أن أبحث عن نص مناسب يحقق تطلعاتي الفنية، ومسرح الطفل يحتاج إلى ممثل ذي مواصفات فنية معينة، وأهم المواصفات المطلوبة في ممثل مسرح الطفل خفة الظل والقدرة على القيام بالحركات الرشيقية، فضلاً عن الفكر التربوي، إضافة إلى جميع المواصفات المطلوبة في مسرح الكبار».

يأخذ طريقه ليتجسد على خشبة المسرح، وأرى أنه من حقي كمخرج أن أعيد النظر في تفاصيل النص المسرحي وبعض الجمل الغامضة أو بعض الهفوات العابرة أو إذا كان النص يفتقر إلى الإقناع بسبب ضعف تجربة الكاتب، ولكن كل ذلك يحدث بشرط أن أكون متفقاً مع الكاتب على الموقف الفكري وعلى خط الهدف الأعلى ومقولة النص، فإذا كنتُ مختلفاً في رؤية معينة مع الكاتب أناقشه بكل موضوعية، ولا بد في النهاية أن نصل إلى نتيجة مقنعة، فالإخلاص للكاتب لا يعني التنفيذ الأعمى لكل ما يقوله في النص بل أن يتجسد النص على خشبة المسرح بأفكار الكاتب ومقولته عن طريق الرؤية الإبداعية للمخرج، فإذا أحب المخرج النصّ وفهم أبعاده الفكرية وكان الكاتب عميق الفكر بعيداً عن الأنانية لا بد أن يتفقا على تشذيب النص وبلورته بلورة واضحة تساعد المتفرج على استيعابه والتفاعل معه.. والنص المسرحي موجود حتى عندما لا يمثل على المسرح، ولكننا نعرف أن هذا النص سيبقى نصاً أدبياً بعيداً عن خشبة المسرح ما لم تمتد إليه يد المخرج، وهنا لا بد من طرح سؤال: «لن الأولوية للكاتب أم للمخرج؟» والجواب على ذلك هو أن التجارب أثبتت أن الأولوية ليست للكاتب أو للمخرج إنما للحقيقة الصادقة وللموهبة المتألقة وللفن الرفيع، وقد أخرجت على مدى مشواري الفني أكثر من ستين مسرحية من المسرح المحلي والعربي والمترجم، وقررتُ بإجراء بعض التعديلات على النصوص بالتعاون والتفاهم مع كتّابها وباقتناعهم، إذ من الضروري إعلام الكاتب منذ اللحظة التي يتخذ فيها قرار اختيار نصه ولا يجوز أن نبدأ بالتدريبات على نص مسرحي دون علم الكاتب، ولا شك أن نتيجة التعاون بين المخرج والكاتب ستكون حتماً لصالح الجميع لأنهما بمناقشة النص وتبادل الآراء والملاحظات سيغنيانه بالقيم والرؤى الفنية والفكرية، وبالتالي سيرتفع النص إلى مستوى التكامل، ولكن يجب التأكيد على أن هذا يحدث إذا كان كل من الكاتب والمخرج يتناقشان بمرونة وموضوعية وإخلاص واحترام رأي الآخر، أما إذا كانا يتناقشان منطلقين من الأنانية والفردية فسيصلان إلى طريق مسدود».



رحيل نجم المسرح الشعبي الفنان محمد الشماط... إرث مسرحي ثري

الياس الحاج





لتطوير تجربتهم فسارعوا إلى تأسيس نادٍ فني أطلقوا عليه اسم «نهضة الفن» والذي شارك من خلاله في تقديم بعض العروض المسرحية القصيرة وحفلات السمر المنوعة .

في العام ١٩٥٨ قرر الفنان محمد الشماط دخول معترك عالم الاحتراف المسرحي غير أنه واجه ومن جديد الرفض من أفراد أسرته الذين أطلقوا عليه لقب «المقلد» لكن إرادة عاشق المسرح وتصميمه على الاستمرار بما بدأ به دفعه للمضي في تحقيق هدفه فالتحق بفرقة المسرح العسكري التابعة للإدارة السياسية، ومن هناك كانت البداية إلى جانب عدد من المبدعين، في مقدمتهم الفنان محمود جبر نجم المسرح العسكري آنذاك، والفنانون أحمد أيوب، يوسف شويري، محمد الزرزوري، منى واصف، هيفاء واصف، نجاح حفيظ... وغيرهم .

وتوالى الأعمال المسرحية التي شارك فيها الشماط في المسرح العسكري والتي يصعب حصرها، ومن أبرزها «مدير بالوكالة»، و«الأيدي الناعمة» و«موسم الحب».. وبمرور السنوات وتوالي الأعمال المسرحية أصبح الشماط أحد أركان فرقة المسرح العسكري التي ضمت فيما بعد الفنانين: أديب شحادة وأحمد طرابيشي وعصام سليمان، بالإضافة إلى بعض خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية كأيمن زيدان وفايز قرزق وغسان سلمان ومرwan فرحات ورضوان جاموس .

وشارك محمد الشماط في عروض مسرح الشوك للفنان عمر حجوع وعروض مسرح دبابيس للأخوين قنوع .

عندما نتحدث عن رواد المسرح السوري يبرز اسم الفنان محمد الشماط المولود في العام ١٩٣٦ والذي ودّع جمهوره وذويه ومحبيه في

ولّد الفنان الراحل في حيّ العمارة الدمشقي العريق والشهير بتقاليدته الشعبية ومحافظة أهله على القيم والعادات الأصيلة، وأمضى أيامه فيه عاشقاً لخشبة المسرح التي جسد عليها شخصيات متنوعة، كوميدية وتراجيدية .

امتاز محمد الشماط بشخصيته الودودة الطيبة والتي يعتبرها -حسب تعبيره- العلامة الأولى في تجسيد الشخصيات المسرحية التي كان يبحث في أدق تفاصيلها لتخرج إلى الناس بعفوية وبساطة، مؤكداً في أكثر من حوار دار بيننا أنها يجب أن تكون مشابهة للناس في الأحياء والأسواق والبيوت، كما يجب أن تكون مشابهة لشخصيات شعبية كان يقلدها منذ نعومة أظفاره مثل أبو رشدي وأم كامل وأبوفهمي وهي الشخصيات التي كان يؤديها الفنانون حكمت محسن وأنور البابا وفهد كعيكاتي الذين كان الشماط يشاهد عروضهم المسرحية الشعبية أو يستمع إليهم عبر إذاعة دمشق، وقد أثبت من خلال تقليده لهم موهبته المبكرة أمام أقرانه وأقاربه رغم معارضة أهله في بداية مشواره المسرحي، ورغم كل المواجهات وصعوبة التعبير عن ضرورة انطلاقه في العمل المسرحي سعى مع بعض أقرانه من الفنانين عام ١٩٥٤ لتأسيس نواة فرقة فنية مسرحية تقدم أسبوعياً حفلاً فنياً مدرسياً، إلى أن أتاحت لهم الفرصة





الموقف الأدبي

عدد خاص عن المسرح السوري

كريستين كساب

شكّلت النصوص المسرحية العمود الفقري للعدد، حيث تم نشر ثمانية نصوص مسرحية لكتّاب مسرحيين سوريين ينتمون إلى أجيال مسرحية متعددة، وهذه النصوص هي على التوالي:

- ١- «البوابة» عبد الفتاح رواس قلعه جي .
- ٢- «إبدأ» فرحان بلبل .
- ٣- «على شرفة أخرى» محمد أبو معتوق .
- ٤- «آخر ليلة.. أول يوم» جوان جان .
- ٥- «شهيقة الحل» هيثم يحيى الخواجة .
- ٦- «بروفة جنرال» مصطفى صمودي .
- ٧- «انتظار» محمد الحفزي .
- ٨- «امرأة تستحم برجل» د.حمدي موصلي .

ونشرت المجلة قصيدة بعنوان «لهم وحدهم» للشاعر منير خلف وقد أهداها إلى روح الكاتب المسرحي الراحل محمد بري العواني .

وكتبت رئيسة التحرير الأدبية فلك حصرية في افتتاحية العدد تقول: «يبقى للمسرح ألقه، وقد تزاممت أدواته وامتزجت مفرداته لرسم صورة ساحرة تجتهد كل مكوناتها لتجعل العرض متناغماً: إضاءة، موسيقا، ديكور، مؤثرات، شخصيات، فنرى كل شيء ينبعث من عالم السكون إلى الحركة، ومن المجرّد إلى الواقع، ومن اللاوعي إلى الوعي والحقيقي، ومن الهدوء إلى الضجيج، وترفع الستارة فينفرج المشهد عن بداية تقديمه فوق خشبة المسرح أكثر الفنون رقياً وأقدمها زماناً، فهو أبو الفنون وأقوى المنابر جميعاً - حسبما وصفه المسرحي



صدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق العدد ٦٠٥-٦٠٤ من مجلة «الموقف الأدبي» عن شهرَي آب وأيلول ٢٠٢١ وقد خُصص للمسرح السوري تحت عنوان عريض هو «المسرح بين اليوم والأمس» وهو التقليد الذي دأبت عليه المجلة كل بضع سنوات، حيث تُعتبر الأعداد الخاصة بالمسرح التي أصدرتها المجلة الرائدة «الموقف الأدبي» مراجع حقيقية للدارسين والباحثين في الأدب المسرحي .



من مصر، وكانت فرقة سليمان القرداحي عام ١٩٠٥ من أولى هذه الفرق وقدمت عروضها على خشبة مسرح الإصلاح خانة، تلتها فرقة سلامة حجازي عام ١٩٠٦ مقدمة عروضها على مسرح ومقهى زهرة دمشق، ثم تلتها فرقة أمين عطا الله عام ١٩٠٨ أما فرقة رمسيس للفنان يوسف وهبي فبدأت زيارتها إلى دمشق عام ١٩٢٩ لتتوالى بعدها زيارات الفرق المسرحية إلى دمشق، وهذه الزيارات حركت في نفوس الشباب لواعج الفن، فشكّل الشاب أحمد عبيد مع عدد من أصدقائه فرقة مسرحية مؤلفة من: صالح الحلبي، فوزي العظم، عبد الوهاب قنوتاي، عبد الوهاب أبو السعود وقد جمعوا مبلغاً من المال لشراء لوازِم المسرح، وقدمت هذه الفرقة عرضها في منزل أسرة أحمد عبيد دمشقي الطراز، واتخذت من إيوان الدار خشبة للمسرح، وعرضت أعمالها في أواخر العام ١٩٠٧ وحقت نجاحاً كبيراً دفع أعضاء الفرقة إلى نقل عروضهم إلى مسرح القوتلي في السنجدار.

وتابع بوبس: «بعد هذه التجربة سافر عبد الوهاب أبو السعود إلى القاهرة للدراسة الدينية، لكن المسرح سرقه، فلازِمَ الفنان جورج أبيض وفرقته المسرحية وشارك بأدوار ثانوية وكان يراقب التدريبات والعروض، وبشكل خاص حركات الفنان أبيض، وبعد مضي عام عاد إلى دمشق حاملاً ذخيرة جيدة، وبدأ الإعداد لتقديم عرض مسرحي جديد جامعاً حوله عدداً من رفاقه القدامى في العرض المسرحي الأول، وقد شكلوا فرقةً وقدموا مسرحية «جزاء الشهامة» تأليف سليم الجندي على مسرح قصر البللور، ثم مسرحية «شهداء الانتقام» تأليف عبد الوهاب أبو السعود.. وظهرت بعد ذلك فرقة عبد الرزاق الأتاسي عام ١٩١٩ وكان عرضها الأول مسرحية وطنية بعنوان «انتصار المجاهد عودة أبو تايه» وبعدها قدمت الفرقة مسرحية «حاتم الطائي» على مسرح القوتلي ثم على مسرح قصر البللور، وتنازلت المسرحيات: «عواطف زوجة، الممثل كين، لويس الرابع عشر، عطيل، صلاح الدين الأيوبي» ومن أبرز الممثلين المشاركين وقتذاك عبد الرزاق الأتاسي، جودة خلقي، بشير الطرزي، علاء الدين المسوتي، وبعدها انفرط عقد الفرقة وتوقفت عن

الروسي ستانسلافسكي- وتأثيره أمضى من الكلمة المكتوبة في الصحافة».

وأضافت حصرية: «يُعدّ المسرح الناضج المتطور أحد أبرز مقومات الحضارة، لهذا اتجهت إليه دوماً جميعُ المواقف فحمتله رسالتها وألزمته بقضاياها لتترك انطباعاتها المؤثرة في وجدان الإنسان وذاكرته، وقد أفرزت فترات النهوض العربية وحركات التحرر التي عصفت بالمنطقة الكثير من كتاب المسرح، برز منهم في سورية سعد الله ونوس، محمد الماغوط، ممدوح عدوان الذين كانوا في طليعة من أدوا دورهم في إعلاء الصرح الشامخ والبناء الهام والأساس لما يسمى المسرح السوري المعاصر». وفي ختام افتتاحيتها ذكرت رئيسة التحرير أن هذا العدد محاولة لإلقاء الضوء على أبي الفنون والتقاط بعض جوانب الجذب الخاصة به من خلال كوكبة من الكتاب المسرحيين والباحثين في المسرح.

وأغنى الباحث أحمد بوبس هذا العدد بدراسة وافية ومتكاملة عن المسرح في دمشق في النصف الأول من القرن العشرين، لافتاً الانتباه إلى أن أبو خليل القباني رائد المسرح في سورية والمولع بالغناء لم يبدع مسرحه من فراغ بل إنه اطلع على المسرح من خلال الفرق الزائرة لدمشق في مطلع شبابه، ومنها الفرق التركية والأوربية الوافدة كي يتعرف على طبيعة الديكورات والإكسسوارات، أما الفائدة الكبرى فقد جناها من متابعته لفرقة الرائد المسرحي اللبناني مارون النقاش.

وأضاف بوبس: «كانت العروض تقام وقتذاك في المقاهي، فكان أصحابها يغيرون أماكن الكراسي ليلاً ليأخذ المقهى شكل مسرح، ومن هذه المقاهي مقهى قصر البللور في باب توما ومسرح الهبرا في القصاع، ثم ظهر مسرح مقهى زهرة دمشق.. وفي بعض الأحيان وخاصة خلال فصل الصيف كانت تقام بعض العروض في الحدائق كحديقة القصاع حيث تُصَب خشبة مؤقتة تقدم عليها إحدى الفرق الزائرة عروضها.. وبعد انتقال القباني إلى القاهرة خمدت الحركة المسرحية في دمشق بسبب أجواء التزمّت الديني، لكن مع بداية القرن العشرين عادت ونشطت الفرق المسرحية الزائرة، ومعظمها فرق



فقد تأسس في العام ١٩٣٠ وأغلق أبوابه في العام ١٩٧٠ وأسسهُ توفيق العطري وتألّفت الفرقة من واحد وأربعين ممثلاً محترفاً، من أبرزهم: وصفي المالح، مصطفى هلال، أكرم خلقي، تيسير السعدي، أنور مرابط، حكمت محسن، أنور البابا، فيكتوريا حبيقة، ألبيرتا حداد، فيبرونيا مراد، تاج باتوك ومن عروضه المترجمة: «المارشال مونمراس، لويس الحادي عشر، تاجر البندقية، يوليوس قيصر» أما المسرحيات العربية فكانت: «حمدان الأندلسي، طارق بن زياد، صلاح الدين الأيوبي» وجاء قرار وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل آنذاك بإغلاق النادي بعد ثلاثين عاماً من النشاط الفني الراقى.. وظهرت بعض الأندية وقتذاك، لكنها لم تعمّر سوى أشهر أو سنوات قليلة، وهي: دار الألحان والتمثيل الذي أسسه عبد الوهاب أبو السعود وعبد اللطيف فتحي عام ١٩٣١ ونادي إيزيس الذي تأسس على يد سعيد الجزائري وجودة الركابي وممتاز الركابي وعبد اللطيف فتحي عام ١٩٣٢ وقدم مسرحية وحيدة هي «الانتقام العادل» ومعهد الآداب والفنون وتأسس على يد مصطفى هلال عام ١٩٤٨ وقدم عدة مسرحيات اجتماعية، أهمها «صرخة الشر» تأليف مصطفى هلال».

وقال أ. أحمد بوبس: «تشكلت أيضاً عدة فرق مسرحية في دمشق قدمت المسرحيات الشعبية باللهجة العامية وبعض المسرحيات الغنائية التي تجمع بين التمثيل والغناء وكانت تستخدم اللهجة المصرية متأثرة بالفرق المصرية الزائرة حتى قام عبد اللطيف فتحي بـ (تشويم) المسرح الشعبي عام ١٩٤٨ ومن أهم هذه الفرق: فرقة حسن حمدان وتأسست عام ١٩٣٢ وحملت اسم مؤسسها حسن حمدان واشتهرت بتقديم شخصية كشكش بك التي اشتهر بها الفنان المصري نجيب الريحاني ومن الممثلين فيها: زين صيداوي، صبحي طرابلسي، أحمد أيوب وفرقة ناديا العريس وهي مونولوجست مصرية شكلت مع زوجها علي العريس ثنائياً فنياً وقد وجدت ناديا العريس في دمشق البيئة الفنية المناسبة، فشكّلت الفرقة التي زاد عدد أعضائها عن التسعين، ومن أشهر ما قدمته أوبريت «هارون الرشيد» تأليف محمد شفيق المنفلوطي، وقام



حمدي موصلي

تقديم المسرحيات، وإبان اندلاع الثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥ ضد الفرنسيين شكّل أبو السعود فرقةً مع نفر من الشباب من محبي المسرح، مخصّصاً ريع عروضها للثوار، واختاروا مسرحية «هاملت» لشكسبير وتولى أبو السعود تدريب الفرقة وإخراج المسرحية التي عُرضت على مسرح قصر البللور وأرسل ريعها كاملاً إلى الثوار».

وقال الباحث: «في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين قُدمت مسرحية «السموأل ووفاء العرب» وفيها تمت أول عملية دوبلاج في سورية لأن القائم بدور المطرب فيها متوسط جمال الصوت، فكان يقف على طرف المسرح وكأنه يغني، بينما كان المطرب مصطفى هلال يغني في الكواليس.. هذه الإرهاصات قامت بجهود فردية، لكنها كانت الأساس في ازدهار الحركة المسرحية في دمشق خلال النصف الأول من القرن العشرين، وعلى أكتاف هذه الفرق وبجهود أعضائها تشكل العديد من الأندية الفنية، ومن أهمها نادي الكشاف الرياضي الذي تأسس عام ١٩٢٧ واتخذ منزلاً دمشقي الطراز له باحة واسعة مقرأً له، وحرصت إدارة النادي على تقديم العروض الراقية والجادة باللغة الفصحى، وكانت «هاملت» أولى عروضهم، ثم تتالت العروض: «بطل غالية-لولو المحامي- صلاح الدين الأيوبي-عطيل-تاجر البندقية» واضطر النادي لإغلاق أبوابه بعد سنتين بسبب عملية نصب واحتيال تعرض لها دفعته إلى الإفلاس، أما نادي الفنون الجميلة الذي يُعد من أعرق أندية دمشق وأطولها عمراً



لي تجربة مبكرة مع مسرح الشعب في حلب عام ١٩٧٤ والمختبر المسرحي في دمشق الذي كان يعتمد على التأليف والإخراج الجماعي، واستمرت هذه التجربة عاماً كاملاً، ومن ثم قمتُ بتأسيس فرقة الشهباء المسرحية وأخرجتُ أول عمل مسرحي في العام ١٩٨٠ وأخذتُ على عاتقي الالتزام بهذا الفن الحضاري... وأجاب على تساؤل الإعلامية أوغلانين: «ما بين التأليف والإخراج المسرحي أين تجد نفسك؟ وأين يتجلى إبداعك؟» قائلاً: «الكتابة تعطي مساحة وحرية أكبر في التعبير، ولا أحد يتدخل فيما يكتب الكاتب، أما الإخراج فهو يحد من الطموح في التعبير وايصال ما نريد لأن شروط الإخراج مرتبطة مع جيش من العاملين من فنيين وإداريين وعمال، وأجد نفسي في الكتابة لأنها أكثر قدرة على التعبير، ولا زال أمامي الكثير من الأحداث والشخصيات التي عاصرتنا بكل أبعادها تحتاج مني أن أكتب عنها... وعن أهمية مسرح الطفل ودوره في ترسيخ فكرة هذا الفن في ذهن الطفل والتزامه به في المستقبل كيافع وشاب أفاد بانديك: «كي نستطيع أن نقدم مسرحاً حقيقياً للطفل يجب أن نتبع مجموعة من التقنيات العلمية فنياً وجمالياً وتحضيره ليصبح درامياً عن طريق بناء عوالمه الداخلية وتصوراتهِ الخارجية وكذلك تشكيل خياله الحسي والتجريدي عن طريق بناء عوالمه الداخلية وتصوراتهِ الخارجية وتشكيل خياله الحسي والتجريدي، ودراما الطفل الإبداعية والدراما الإيهامية تساعد الطفل على الإبداع والتخيل والاستكشاف مع أداء الأدوار الفردية والاجتماعية اعتماداً على تبادل الأدوار الفعلية والمدركة على أساس التنفيس والتعويضات وإثبات الذات عبر وسائط درامية كالمحاكاة والتشخيص الإحيائي وأنسنة الظواهر الطبيعية وغير الطبيعية، وهذا يحتاج إلى مختصين على مستوى عالٍ من الدراسة والمعرفة والخبرة الأكاديمية حتى نصل إلى الهدف المنشود لأن مسرح الطفل مسرح صعب ومعقد، وبالنسبة لي لم أقم بإخراج أي عمل مسرحي للطفل لأنني أؤمن بالاختصاص، وقد كتبتُ نصوصاً مسرحية للأطفال على أمل أن أجد مخرجاً متخصصاً يمتلك الخبرة فيتبنى تلك النصوص ويقدمها على خشبة المسرح... وعن الواقع الحالي للحركة

عبد اللطيف فتحي بتلحين أغنيات الأوبريت وتصميم رقصاتها، وقامت الفرقة بجولات كثيرة في المحافظات، وفرقة الكواكب وأسسها محمد علي عبده عام ١٩٤٤ بعد أن انسحب من فرقة ناديا العريس وتخصصت هذه الفرقة في عروضها المسرحية بتقديم شخصية البربري عثمان الصفرجي التي أخذتها عن فرقة علي الكسار المصرية، وفرقة عبد اللطيف فتحي بعد أن انفصل عن فرقة ناديا العريس عام ١٩٤٥ وأسس الفرقة الاستعراضية وظهرت فرقته إلى الوجود عام ١٩٤٦ وقدم شخصية البربري وكانت اللهجة المصرية مستخدمة في مسرحياته، والمؤلفون مصريون أيضاً ومنها «شبيه الملك، ليلة بالنظارة، ممنوع الدين» وفي مرحلة تالية بدأت عام ١٩٤٧ أعاد تشكيل فرقته باسم فرقة عبد اللطيف فتحي وأجرى تغييراً جذرياً على منهجه فأدخل المسرحيات ذات الثلاثة فصول، أما التغيير الأهم فكان استبدال اللهجة المصرية باللهجة الشامية في حوارات مسرحياته، وأصبحت اللهجة الشامية هي السائدة في لغة المسرح في دمشق منذ مطلع العام ١٩٤٨ وبذلك يُعتبر فتحي رائد (تشويم) المسرح الشعبي في سورية وبذلك تبلورت الهوية الشامية للمسرح الشعبي في دمشق وسارت على هذا النهج جميع الفرق المسرحية حتى هذا اليوم».

وتضمّن العددُ أيضاً حواراً مع الكاتب والمخرج المسرحي وانيس بانديك أجرته الإعلامية ميرنا أوغلانين، والسؤال الأول الذي طرحته كان عن الدافع الذي كان وراء التزامه بالمسرح دون سواه من الأجناس الفنية، فأجاب: «منذ صغري وفي بداية السبعينيات تحديداً بدأت تجربتي المسرحية كممثل مع فرقة الهواة في مدينة حلب وشاركت في مهرجان الهواة الذي كانت تقيمه وزارة الثقافة سنوياً في دمشق وهو تظاهرة فنية ثقافية ومسرحية هامة تعلمت منها الكثير وكان شعار المهرجان الالتزام بالمسرح لأنه يشكل هدفاً حضارياً لتغيير المجتمع عبر عدة مفاهيم وطنية وثقافية واجتماعية وإنسانية، ومن هنا تعرفتُ على معظم المسرحيين السوريين المهمين مما زاد حماسي واندفاعي نحو قراءة الأدب والدراسات المسرحية على المستوى المحلي والعربي والعالمي، كما كانت



وليس تقليديها، وتطوير إمكانياتهم سواء في التمثيل أو الإخراج أو الكتابة تحت إشراف مختصين أو الانضمام لفرقة مسرحية جادة، والأهم أن يعملوا بروح الهواة مهما كبر شأنهم في المستقبل، وليكن المسرح بالنسبة لهم هواية جميلة.. وعبر عن قناعة تامة بأن المسرح سيظل من أولويات كل الأجيال عبر كل العصور ومن ضمنهم جيل الشباب، وأما عن توجه الشباب نحو السينما فبرأيه أن لكل فنان موهوب مكانته ولكل فن أصيل مكانته وليست هناك قوة تستطيع أن تزيج الآخر من مكانه رغم كل المتغيرات والكوارث التي تعصف بالعالم .

ونشر الكتيّب المرافق للعدد ثلاث دراسات عن الأدب المسرحي عند الكاتب عبد الفتاح قلعه جي كتبها الأساتذة د. إيمان تونسي ومحمد ابراهيم العبد الله وصباح الأنباري وفي افتتاحية الكتيّب الذي حمل الرقم ١٦٩ أشار د. محمد الحوراني رئيس اتحاد الكتاب العرب إلى أن المسرح قبل أن يكون على خشبة هو في فكر الإنسان ذاته، فلكل إنسان تخيلاته التي يرسمها في ذهنه منذ نعومة أظفاره، فالطفل الذي يسمع قصة تثير خياله يرسم شخصياتها ويجسد تصرفاتها انطلاقاً من مدركاته المحدودة، وهذه الحال موجودة لدى الجميع مع الاختلاف في المدركات والوعي، ولا بد من الإشارة إلى أن بناء المسرح هو معلم مميّز الحضارة، فهو مكان العرض، وكان قبل ذلك في المبدع أو الشارع، والمسرح هو التجسيد الحقيقي لجميع أنواع الفنون: استعراض، رقص، شعر، فكر، فلسفة، أدب، كما أنه الفن ثلاثي الأبعاد لأنه الحلقة البصرية المباشرة التي يشترك فيها الجمهور مكملاً العنصر الأهم لهذا الفن من خلال انطباعاته المباشرة وغير المباشرة، فهو العرض الوحيد الذي يضم الجمهور في المكان ذاته والوقت ذاته، حيث تتحد فيه حواس الجمهور في المكان والزمان والأشخاص الذين يؤدون العرض فلا تشعر هناك أنك مجرد مُتلق بل تجد نفسك جزءاً من العرض، تفصلك عن أبطاله سنتيمترات، وللمسرح دوره التسويقي للأفكار والمعتقدات منذ القدم وله دوره التربوي أيضاً فهو طريقة تفاعلية تبث المفاهيم التربوية بسلاسة، ولا بد من استعادة الجمهور بعد انحسار هذا الفن بنقل المسرح إلى

وانيس باندك



المسرحية العربية أردف وانيس باندك قائلاً: « الفن المسرحي هو المتضرر الأكبر من بين كل الفنون بعد الربيع العربي المزعوم، ثم أتت جائحة كورونا لتعزل المسرح عن جمهوره وهو المعتمد بالأساس على الفرجة والتماس المباشر مع الجمهور، ولأول مرة تغلق المسارح أبوابها وتطفئ قناديلها مما أثر على العملية الإبداعية لأن حياة المبدعين المسرحيين مرتبطة بخشبة المسرح والحركة في الفضاء المسرحي وصناعة فنون الفرجة مع الجمهور» وأوضح باندك في هذا الحوار أن سبب عدم مشاركة مسرحيات عربية أو سورية في مهرجانات دولية عالمية خارج حدود البلاد كان بسبب كثرة عدد المشاركين وصعوبة تأمين إقامة لهم مع الطعام والشراب، إضافة إلى تكاليف الطيران المرتفعة وصعوبة نقل الديكور والإكسسوارات.. وعند سؤاله عن استطاعة المسرح الاحتفاظ بمكانته في أسر قلوب الجمهور في زمن العولمة والانترنت قال: « المسرح حصل على لقب أبي الفنون بجدارة بسبب تأثيره على المشاهدين بشكل مباشر وتقريب المشاعر الإنسانية بشكل جمعي ضمن حالة الإبداع، وما زال المسرح يأسر قلوب الناس في كل مكان في العالم».. وقدم باندك نصائح للشباب الذين يخطون خطواتهم الأولى على دروب العمل المسرحي: «عليهم القراءة والاطلاع على تاريخ المسرح العالمي والعربي والسوري بكل اتجاهاته ومذاهبه، وقراءة النصوص المسرحية الهامة بشكل دائم، والاستفادة من أهم التجارب المسرحية في العالم من خلال الأنترنت



فإن الجماهير تصبح قادرة على إدراك الحياة لتستشف المستقبل» وهو أوضح أهدافه بالدفاع عن حقوق الإنسان في الغذاء والصحة النفسية والاجتماعية، فقام بمناورات واسعة ليعبر عن الآلام الإنسانية من خلال تقنيات المسرح الجسدانية والوقائع التأصيلية، فالجسدانية أداة تجريبية يستخدمها لإظهار موضوع البقاء، ففي مسرحية «طفل زائد عن الحاجة» يولي الكاتب اهتماماً كبيراً بالمكان الذي تم تمييزه من خلال الإكسسوارات المعاصرة، فالكاتب والصحف وأكياس القمامة والكرسي الهزاز والكرسي المتحرك والهاتف أدوات تُستخدم باستمرار في كهف تحت الأرض، ويتفاقم العنف الجسدي من قبل الزوج وهو يهز سرير الطفل، وتحاول الزوجة منعه، لكنه يقوم بمحاولات متكررة لخنق الطفل، ويبرر عمله الوحشي قائلاً: «هذا الطفل زائد عن الحاجة» ولا يتردد الزوج في خنق الزوجة التي تريد إنقاذ الطفل ويقول لزوجته إنه يقتل الطفل إنما يسعى إلى خلاصه، فالعنف تجاه الأضعف يجلب الخلاص للأقوى، وبناء عليه فإن تدمير حياة الآخرين هو وسيلة مناسبة لاكتساب المزيد من القوة، وبعد قليل يتذكر الزوج أن هذا الطفل هو الأمل فيترجع عن خنقه ويتبنى الطفل ليراه وهو يكبر، ويدخل الروبوت ويأخذ الطفل أثناء جمع القمامة ويرميه في الصرف الصحي، وتبدأ الزوجة بالشعور بحالة المخاض الجديدة على أمل أن يأتي طفل آخر يحتضن الأمل المتجدد.. ويتمثل البقاء في مسرحية «على الرصيف» التي تدور أحداثها في حلب من خلال شخصيات عدة تعيش حياتها على الرغم من الحرمان وإطلاق النار والبطالة وتعليق الدراسة، فحسان يبدأ العزف على العود ويغني أغنية شعبية كتبها أبو خليل القباني متكئاً على الرصيف، أما المتسولة أم عبدو التي تترثي حال مدينة حلب وتاريخها فتظهر اهتماماً في تأمين الفتاة الصغيرة سوزان وقدمت لها الطعام ولعبة حتى جاءت أمها إلى الرصيف ووجدتها، أما الشخصيات الثانوية فهم السكان الأصليون في المجتمع الذين يحافظون على بقائهم من خلال أنشطة حياتهم اليومية، والنهج الصوفي للحياة يقدمه كل من الصفاوي والبهلول وقد عرفا بزهدهما الشديد، ويلاحظ البهلول - برؤيته

ساحة الجمهور لاستعيده إلى خشبة المسرح، فهو بشكل غير مباشر يرسي التهذيب الاجتماعي في نفوس الحضور، فهو المرئي والمعلم .

أولى دراسات الكتيّب كانت بقلم د. إيمان تونسي بعنوان «البقاء في المسرح السوري المعاصر» وفيها تناولت الباحثة ثلاث مسرحيات للكاتب قلعه جي قائلة: «ينادي الكاتب بالدور الهام للمسرح في حياة الشعوب، فهو يسعى من خلال عرض القضايا الإنسانية والاجتماعية إلى مواجهة الذات وتحفيز الجماهير على صقل معطيات السلام في حياتهم، فمسرحية «طفل زائد عن الحاجة» تصور حياة زوجين محاصرين في كهف تحت الأرض يعيشان مع والده ووالدتها ويشيران إلى طفل حديث الولادة في سرير هزاز، وهما غير متأكدين من أبوتها له، فهما يتحدثان عن وضعهما الحالي البائس وماضيها وحياة آبائهم البائسة.. أما مسرحية «على الرصيف» فتصور حياة الناس حيث إطلاق النار لا يتوقف أبداً، والمكان هو منطقة مزدحمة بالمفتربين والجنود بسبب الحرب، ومنطقة أخرى أخلت تماماً واضطر الناس فيها إلى مغادرة منازلهم ووظائفهم ومدارسهم.. وتفتتح مسرحية «الجد الأكبر» في فناء دار عربية يعيش فيها الزوج سالم وزوجته سميرة والأخوان سامي وسلمى، وتم تأجير غرفة في الطابق الأول لعازفة شابة تدعى سراب» وأضافت تونسي: «الهدف من هذه الدراسة هو تتبع معالجة قلعه جي لمفهوم البقاء في هذه المسرحيات الثلاث، مع تسليط الضوء على الأساليب المدمجة، فدراسة تقنيات الجسدانية (الحركية والتعبير بالجسد) والتأصيل التجريبية تنزع إلى إظهار سمات محددة في المسرح السوري فتستكشف محاولات البقاء تجاه الآلام الإنسانية والاجتماعية التي تسببها الصراعات السياسية.. ويسعى عبد الفتاح قلعه جي إلى تأصيل المسرح العربي من خلال الحفاظ على هوية يؤكدتها التراث العريق وإيمان بالقيم الشريفة على الرغم من كل التنوعات، وهو ليس شكلاً من أشكال المقاومة فحسب بل هو وسيلة لتنمية الوعي في الحياة، وهو يخاطب الجماهير ليحثهم على البقاء فيقول: «عندما يعكس المسرح الأزمات الوطنية الحالية



صحوة يتبعها خلاص من البلاهة.. إنه تحرر من سجن طويل وهروب إلى الجزء المجيد الذي يخزن صوراً متنوعة تؤكد أن الموت يجب أن يكون جميلاً دائماً.. ويلمح كاتب المسرحية هنا إلى ضرورة النجاة من الحرب والإرهاب». وختمت الباحثة دراستها هذه قائلة: «تمثل المسرحيات الثلاث جهوداً بشرية للبقاء، فالشخصيات ترعى الأطفال وتنتقل إلى أماكن جديدة وتضحك وتغني وتحدث إلى الأسلاف اليقظين على الرغم من الاغتصاب ذلك الجرح الذي لا يندمل في حياة المرأة الشابة والقتل وإطلاق النار، ولا يزال الشباب يعيدون صياغة وسائلهم للبقاء كلما أمكن ذلك».

وفي دراسته تحدث الناقد محمد إبراهيم العبد الله عن فكرة الغياب في مسرحية «طرد بريدي» لقلعه جي حيث وجد في دراسته أن هذه المسرحية تعني الموت والنزوح والهجرة وغياب القيم الأسرية النبيلة المتوارثة والتفكك الأسري والمجتمعي وغياب الإيمان بالعلم والثقافة والمفاهيم الوطنية والقومية لدى فئة اهتزت نفوسها كأثار سلبية تركتها الحرب حيث سحبت عليها ظلالها المعتمة، وتعمق ببساطة لامتناهية في أعماق النفس الإنسانية من خلال رؤاها وأفكارها وسلوكيات أفرادها الحانية الرقيقة أو السلبية القاسية، وفي رسم شخصياتها الطبيعية أو الغرائبية، ويضيف العبد الله: «يضعنا الكاتب في جو غرائبي من خلال توصيف المكان وسرد التوجه المسرحي مما يلقي ضوءاً مسبقاً كاشفاً على شخصيات هذه الأسرة المفككة وعزلة أفرادها عن بعضهم وعن العالم، ففي المشهد الأول نطلع على عائلة تعيش تحت سقف واحد، لكن كل فرد فيها سجين ذاته وسجين الآخرين، فهي أنموذج للعلاقات الأسرية اليوم التي تحكمها الظروف وتجعل من الزوج مجرد لعبة لا يقام له وزن في الأسرة التي تهيمن عليها الحماة بكل ما تحمله من سفاهة ونكد ونرجسية، وتمثل هذه الأسرة العالم المتوحش الذي يغيب الكتاب والمبدعين وقد صنع من شخصية الحماة رمزاً من رموز الظلم والاستبداد وأحادية النظرة وانغلاق الرؤية التي تعيشها بعض المجتمعات التي تعاني من الجهل والتخلف، ولا يغيب عن الكاتب في المشهد الثالث ما وصلت إليه حال



الثاقبة- الميول الشيطانية في السياسة، ومن المفارقات أن المسرحية تبدأ وتنتهي برجل أعمى يقوده كلبان شرسان، وتنتمي هذه المسرحية إلى المسرح السياسي، ومثل هذا المسرح يثير المواجهة الذاتية ويؤثر على الجماهير ويحثهم على اتخاذ موقف تجاه قضيتهم السياسية من خلال التقنيات المسرحية، وبالتالي تحقيق السلام والعدالة الاجتماعية.. ويتجسد البقاء في مسرحية «الجد الأكبر» من خلال عائلة مكونة من أخت وشقيقتين وجد، تعيش في منزل مع زوجة الأخ، ويوجد في فناء المنزل شجرة زيتون مثمرة ومضاعة وبئر ودلومع شجرة ياسمين صغيرة تتسلق الجدار، وهذه الشجرة ترمز إلى الأصالة، وتعيش الأسرة في منزل الجد حياةً متشظية، فأفرادها محاطون بالرعب من الظلام الدامس والأشباح السوداء التي تجوب الشوارع وتقتصب النساء والفتيات الصغيرات وتضرب الرجال وتذبح الشباب وتحرق المنازل.. إنه الإرهاب الذي يؤدي بحياة الأب ويؤدي إلى تهجير الأسرة.. ويمثل سالم تقاليد العائلة ويتعهد بحمل إرثها أينما ذهب.. وتعزف المستأجرة على الكمان معلنة عزمها بث الفرح في النفوس المريضة والحزينة، ويأخذ البقاء منعطفاً جديداً عندما تنفد فرص الناس في الحياة، ويتحدث الجد بحرية مع المستأجرة الجديدة التي تعطيه الاهتمام، وبقاء الجد العجوز المهم يتم بالموت الذي جلبته المستأجرة الجميلة الغربية في المنزل، إذ تقول للجد: أنا الموت، أنا الخلاص اللامتناهي لمن يبحث عن الخلاص، أما الموت بالنسبة للمستأجرة فهو



تحمل ملامح كفر سلام الماضي بأغنية الصباح الشعبية الجماعية وتتطوي على أمل وتقاؤل كبيرين يدلان على جمالية الألفة والارتباط المصيري، وتنتهي بصوت المؤذن الذي يسبغ عليها طابعاً شرقياً وإذ تستكمل مؤثرات الصورة دورها تختفي ويختفي الكفر الماضي ويبدأ الكفر الحاضر حالته الثانية بأبي العز رجل صندوق الدنيا والشاهد الوحيد على عزة الكفر وذلّه، على زهوه وانكساره، فيضع صندوقه بين أنقاض الكفر وخرابه ليردد دعوته المألوفة إلى مشاهدة ما يعرض صندوقه من أبطال وأمراء وعاشقين.. إن الكفر الذي ابتكره الكاتب هو الكفر العربي الذي واجه محنة الخراب والدمار والاحتلال والذل والموت، وترتبط صورته بماضي الشخصيات وهو ماضٍ لا يخلو من الكوارث والمآسي.. وتتميز المسرحية باعتمادها شبه الكلي على الحوار المسرود وتشكلها من مقاطع ذهنية تهدف إلى إيصال فكرة اغتصاب الأرض والقتل والذبح والفتك بالشعوب، وقد خصص الكاتب جزءاً مهماً من الصورة لفضح مساومات ملوك الطوائف والتي من حصيلتها الدمار الشامل الذي لحق بكفر سلام وليحذر فيها أيضاً من مغبة استمرار أولئك الملوك فيحمل دلة السلام وصب القهوة العربية للغزاة والقتلة.. إن الكاتب يسخر الكثير من أساليبه الفنية لصالح نصّه المسرحي الذي ظهر بمظهر التجديد والمغايرة للأساليب المونودرامية المألوفة.. وفي الختام يسحب أبو العز الدلو من البئر ويرش الماء على كفر سلام، وقد اعتمد الكاتب في بناء مسرحيته على الشكل المونودرامي مانحاً المكان (كفر سلام) تشاخصاً درامياً لصالح فكرة النص، واشتغل على بنية ملحمية الصور الدرامية ومزاجتها فنياً بين مسرح الصورة والمسرح الملحمي، إلا أنه لم يعمد إلى تقطيع أوصال الحوار أو إلغاءه أو التقليل من أثره، كما استخدم بنجاح كبير الأغاني الشعبية التي انتقاهها بدقة وبراعة عاليين وفهم لسوروث بلاده من الأغاني التي لها دلالات كبيرة على ما يريده أو يسخره لخدمة فكرته الأساس، واستخدم أيضاً بعض الجمل الشعبية الدارجة التي أسبغت على بعض الشخوص والأجواء مسحة تراثية شعبية محببة غير مقحمة».

المدينة جرّاء الحرب.. ويضيف أ.العبد الله: «يتحدث عبد الفتاح قلعه جي هنا عن مدينته حلب التي لم يغادرها طوال زمن الحرب، وتؤرخ المسرحية لحرب شهدتها المدينة على مدار سنوات وتظهر لنا الانحدار الاجتماعي والأخلاقي الذي وصل إليه البعض، فالأسرة متفككة، والزوج مهمّش وتُعرض عليه قيود ولا يتحرك داخل منزله إلا ضمن دوائر رُسمت له، والشخصيات في المسرحية متقلبة لا تثبت على موقف معين، والإحباط والقلق والخوف والضياع وانتهاك القيم الاجتماعية والأخلاقية سمة مميزة للشخصيات الحداثية، وتأخذ النزعة الواقعية في المسرحية أقصى مداها، إذ قام الكاتب بتفكيك الواقع الاجتماعي بفضل تطابق الشخصية مع بيئتها، فنزع المألوف المبتذل وزرع القارئ بما تحمله هذه الأسرة من علاقات اجتماعية فاسدة، ولم يضع اللوم كاملاً على الحرب وما خلفته من سلوكيات فاسدة، بل تحدث أيضاً عن اللعنة التي تلاحق العائلة وتنتقل من الآباء إلى الأبناء، لعنة عدم البرّ بالوالدين وعدم الاهتمام بهما ونيل رضاهما.. المسرحية تبدو سيرة ذاتية بشكلانية التضخيم، إنها الحياة التي جعلت الكاتب يرى في حفار القبور الشخص الودود الذي يمكن أن يعطيه شيئاً من السكينة والأمان، وما يميز الكاتب أيضاً ويتفرد به عن غيره اللغة الشعاعية والكثافة الدرامية والبناء المشهدي الذي ينهض بالإيقاع المتسارع إلى غايته ويأخذ بأنفاس القارئ والمتفرج فيجذب به إلى المتابعة حتى النهاية، والموضوع الرئيس للكاتب هو الإنسان منتصراً له من أجل تحقيق حريته وكرامته وأمنه النفسي والمعيشي».

وتحت عنوان «حضور الغياب وملحمية الصور الدرامية في مسرحية كفر سلام» كتب أ.صباح الأنباري يقول: «في هذه المسرحية اعتمد الكاتب الصورة كبنية أساسية في نقل الوقائع، ويتضح من الصورة الأولى أن العزة غادرت الكفر بعد أن غادرها السلام وغيبته قوى ظلامية أشار الكاتب إلى وجودها وهي بمعناها العام ترتبط بالتنسيق الجغرافي الخاص لنص المسرحية الذي اشتغل فيه قلعه جي على ماضي الكفر وحاضره والانتقال بينهما حسب فاعلية الفكرة وثنائية التناقض فيها بين حالتين مختلفتين أو زمانين مختلفين، تبدأ الأولى وهي



مهرجان محمد الهاغوط المسرحي يطفئ شهرته الثالثة

راما مطيع الرفاعي

خوجة إخراج مهند زيداني تمثيل الفنانين : مهند زيداني-محمد تلاوي-نوران العثمان وتقول العثمان عن مشاركتها في هذه المسرحية : «مشاركتي الأولى في المهرجان كانت في مسرحية «خطوات لفضاء آخر» التي أديت فيها دور السيدة المتزوجة من عسكري، وبسبب حادث طارئ يصبح مريضاً نفسياً، حيث جسدتُ معاناة هذه السيدة الصبورة الوفيّة والمتعبّة، وفي كلّ مشهد حاولتُ أن أترجم آلامها وصبرها على زوجها وكيف -في النهاية- استطاع المريض أن يرسم في مخيلته أنه انتصر على ضعفه وأن زوجته أصبحت إنسانة هزيلة وضعيفة.. هكذا كانت المشهديّة التي نحتها في خياله، وقد لعبتُ

برعاية د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة أقامت مديريّة المسارح والموسيقا ومديريّة ثقافة حماة والمسرح القومي في حماة في شهر تشرين أول الماضي الدورة الثالثة من مهرجان محمد الماغوط المسرحي حيث قدّمت العروض المسرحيّة على مدار ستّة أيام على خشبة مسرح المركز الثقافي في حماة ومسرح المركز الثقافي في مدينة سلمية . في اليوم الأوّل قدّمت فرقة أوركيديا للمسرح الرّاقص عرضاً بعنوان «في الحفرة» نص عبيدة بيطار إخراج أيهم عيشة في سلمية . وفي اليوم الثاني كان الموعد في حماة مع العرض المسرحي «خطوات لفضاء آخر» نص محمد أحمد



في الحفرة



خطوات لفضاء آخر

كبير كمهرجان محمد الماغوط، وأشكر القائمين على المهرجان ومخرج العمل على تعبه في إنجاح المسرحية». وقدمت فرقة الأتحاد الوطني لطلبة سورية-فرع حماة مسرحية «الأرملة» نص داريو فو إخراج فادي الياسين، ودارت أحداث العرض حول حدث اجتماعي بقالب كوميدي جميل، وظهرت براعة الممثلين الشباب في تقديم أدوارهم، ومنهم محمد السبأغ الذي لفت الانتباه لخفة ظله وحركته على المسرح واللعب على تعابير وجهه، كما تميّز الفنانون: رضوان غانم-أنس العثمان-نوران العثمان-روعة سودين-ديانا الحمصي في أداء أدوارهم وسط تفاعل جماهيري ملحوظ.. وفي متابعة لحديثنا مع الفنانة نوران العثمان تحدثت عن دورها في مسرحية «الأرملة» فقالت: «أديت دور السيدة التي تلجأ إلى

دور الطيبية التي تأتي لتداويه فيرى وجهها ويتخيّل أنها زوجته، ليعيش هذا الخيال معها». وتتابع نوران العثمان: «قدم المهرجان تجارب رائعة مع أشخاص رائعين طرحوا في عروضه قضايا عديدة، وكل مسرحية كانت برؤية وزاوية فكرية مختلفة».

أمّا العرض المسرحي الثالث فكان بعنوان «إذاعة» نص كين سارو إعداد وإخراج محمود مروان عبد الباقي أداء: مجيد السيوبي-غيث مرقا-عبد الرحمن كريبها-عمران مغمومة-مراد مزرعاني .

قدمت المسرحية حالات اجتماعية وإنسانية حدّثنا عنها الفنّان غيث مرقا قائلاً: «حاكّت المسرحية واقع الشباب ومشاكلهم بعد التخرّج وعدم وجود فرص عمل، وأنا سعيد بمشاركة في هكذا حدث مسرحي



إذاعة

وحدث كاشف لهذه التناقضات بأسلوب كوميدى لطيف، وشهد العرض إقبالا جماهيريا كبيرا واستمتع الحضور بالمسرحية وتفاعلوا معها، وقد أخبرنا المخرج تلاوي أنه لاحظ تطورا كبيرا في دورة هذا العام من المهرجان حيث شاركت فرق مسرحية جديدة، فكان المهرجان محطة مهمة جمعت المسرحيين في مناسبة حملت اسم كاتب مرموق ك محمد الماعوط، وأردف قائلاً: «قدمت عملي هذا بكثير من الشغف والمسؤولية تجاه المسرح ولإرضاء الحضور المتعطش للفن المسرحي، والمسرح هو الأب الروحي للفن الذي يجمع كل الفنون، ومن يرتاد المسرح يلاحظ أنه يعبر عن ثقافة مجتمع، حيث نرى الممثلين والجمهور في بوتقة واحدة تلامس قضاياهم ويتفاعلون معها، ونحاول دائماً أن نجسد الواقع في إطار فني يخاطب العاطفة والعقل معاً وناقش المشكلات ونسلط الضوء على إيجابيات وسلبيات مجتمعنا من خلال رؤية مستقبلية للنص الذي بين أيدينا..» من جهته قال الفنان محمد شيخ الزور عن مشاركته في المهرجان بشكل عام وفي «شر البلية ما يضحك» بشكل خاص: «عملت كمنفذ موسيقى وإضاءة في عرض «رحلة لفضاء آخر» كما شاركت في مسرحية «الأرملة» بدور الزوج المحنط وأشكر مخرجها فادي الياسين على تعبه معي في تجسيد الشخصية بكل

تحنيط زوجها وتستغل أي رجل من أجل مصالحتها، وكل هذا كان كردة فعل على خيانة زوجها لها، وتدور أحداث المسرحية حول هذه السيدة وتصرفاتها مع العمال والخادمتين الذين يأتون ليعملوا في البيت، وكانت النهاية تحرر الزوج من حالة التحنيط وجلسها مكانه لتحنط بشكل كوميدى».

وقدم المخرج محمد تلاوي وفريق عمله المبدع عرضاً احترافياً متميزاً بعنوان «شر البلية ما يضحك» نص مصطفى صمودي، وشارك في العرض الفنانون: محمود السبع-محمد النجم-محمد شيخ الزور-هادي الدقاق-كنان الدقاق-مؤيد الدرغ-محمد قاطوف وتدور أحداث المسرحية في مجتمع متناقض



الأرملة



«وقت مستقطع نصّ يعتمد على شخصيتين، يحاكي الواقع بشفافية بالاعتماد على الإسقاطات التي لجأ إليها الكاتب مستخدماً الحدث والمواجهة للكشف عن مدى الفساد الأخلاقي الموجود في مجتمعاتنا، ومن ناحية أخرى كان التناغم والانسجام جلياً بيني وبين شريكي في الإخراج واجب الدرزي حيث استطعنا معاً أن نوحّد الرؤية ونعمل على نقاط مهمة أثّرت في البنية الدرامية للعرض، حيث قمنا بكسر الإيهام وخرقنا الجدار الرابع وأشرقنا الجمهور في الحدث».. وعن رأيه بمهرجان محمد الماغوط المسرحي قال حسين سخية: «المهرجان خطوة مهمة تُحسب للقائمين عليه بدوراته الثلاث، خاصة وأن محمد الماغوط يُعتبر عالماً من أعلام الثقافة والأدب، والمهرجان اليوم أصبح يشكل دعماً للحركة المسرحية في المحافظة».. أما المخرج واجب الدرزي فتحدّث قائلاً: «هذا المهرجان دليل على مواصلة مسيرة الحركة المسرحية في بلدنا، وهذا الحراك الفني الثقافي يُحسب لكل المشاركين وللجهة الراعية المتمثلة بالأساتذة عماد جلول وسامي طه ومجد حجازي الذين ساهمت جهودهم في إنجاح فعاليات المهرجان».. وبدوره قال لنا الفنّان علي عبد الحميد عن مشاركته في «وقت مستقطع»: «أديتُ شخصية رجل ٢ التي



شر البلية ما يضحك

تفاصيلها وحركتها التي لفتت أنظار الحاضرين، كما شاركتُ في مسرحية «شرّ البلية ما يضحك» وقد قدّمت شخصيتي فيها بشكل يختلف جذرياً عن طريقة تقديمي لدوري في «الأرملة»، وأتوجّه بشكري للمخرج محمد تلاوي الذي جهد لإظهاره بشخصية مختلفة عمّا قدّمته في «الأرملة» وقد نالت الشخصيتان إعجاب الجمهور، وأتمنى أن أكون قد قدّمتُ شيئاً لائقاً بهذا المهرجان».

وفي سلمية تم تقديم مسرحية «وقت مستقطع» لكتبتها جوان جان ومخرجها واجب الدرزي وحسين سخية وقد حدّثنا المخرج سخية عن هذه التجربة قائلاً:

وقت مستقطع





الغنمة



الفنّانة بطرس في المهرجان ما هو مهمّ وجديد وداعم للحركة المسرحية في بلدنا .

وأفادنا أ. سامي طه مدير الثقافة في مدينة حماة أنّه مهتمّ بالشباب وسعيد بما قدّموه، وهذه المهرجانات فرصة لهم لكي يبرزوا مواهبهم ويطوّروها، وهو سعيدٌ بالعروض المسرحية التي قدّمت، فقد كانت مواضيعها مختلفة بين الكوميديا الهادفة وكوميديا الموقف والمواضيع الإنسانية والوطنية، وكانت متفاوتة في المستوى بين المتفوق والجيد والجيد جداً، وأضاف : « كانت هناك لجان للتقييم والمشاهدة أبدت رأيها بشفافية، وعلينا دائماً الأخذ بيد من يبدأ المشوار الفني لنكون دائماً إلى جانب شبابنا ودعمهم وتشجيعهم، وأنا فخور بشباب حماة الموهوبين الذين تألقوا في المهرجان من ممثّلين ومخرجين، والفرصة متاحة لهم دائماً، ونحن جاهزون لاحتضان الكوادر الشابّة الموهوبة، والأمر المحفّز لنا والدافع الكبير لتقديم هذا الحراك الفني والمسرحي هو ذلك الجمهور الذي حضر وتفاعل، ونعدّه أن نسعى دوماً لنقدّم الأفضل من أجله» ووجه أ. طه شكره لكلّ من ساهم في إنجاح المهرجان بدورته الثالثة : وزارة الثقافة ومديرية المسارح والموسيقى والمسرح القومي في حماة ووسائل الإعلام التي واكبت فعاليات المهرجان وكلّ من ساهم في إنجاز هذه الفعاليّة الكبيرة .

أراها نموذجية في تجسيد الفساد والانحلال الأخلاقي، وفي هذا العرض ليس هناك صراع بين الخير والشر كما جرت العادة بل بين الشرّ والشرّ بهدف إبراز جمال الخير بطريقة جديدة.. أما المهرجان فهو حالة صحيّة وتنقيّة لما في عروضه من فائدة للجمهور وللممثّلين ولجميع العاملين في المجال المسرحي، ونرجو في الدورات القادمة إعادة النّدوات والدّورات التدريبية التي كانت جزءاً من المهرجان» .

واختتم المهرجان بالعمل المسرحي «الغنمة» لفرقة المسرح القومي في حمص نص ستانسلاف ستراتييف إعداد وإخراج زين العابدين طيار وكان عرضاً محترفاً تألّق فيه صنّاعه .

وفي ختام فعاليات المهرجان التقينا الفنانة كاميليا بطرس التي عبّرت عن سعادتها بالمهرجان وبظهور شباب وشابّات جدد على خشبة المسرح قائلة : «شباب المسرح هم نواته، وينبغي أن يلاقوا الاهتمام لتطوير إمكانياتهم واستمرارهم في عروضهم بهدف صقل مواهبهم وتمييزها لأن الموهبة هي الأساس، ويبقى لذوي الخبرة دورهم في نقل ما تعلموه للفنانين الجدد الذين شاهدنا عروض بعضهم في المهرجان، وقد تراوحت المستويات بين الفرق المشاركة».. وبشكل عامّ وجدت



عروض متميزة ونقاشات حارة في مهرجان حمص المسرحي الرابع والعشرين

محمد خير الكيلاني

وتشكلت لجنة قراءة النصوص ومشاهدة العروض من الأساتذة : حسان لباد-سلام اليماني-حسن عكلا-أمين رومية-فرحان بلبل .
صمم برشور المهرجان والملصقات الفنان إياد البلال مدير المنصة افرام دافيد مدير مسرح قصر الثقافة طارق عباس أعمال إدارية طارق القش فنيا الإضاءة محمد الحسين وعبد الله يوسف فنيا الصوت حمزة الأبرش ومحمد رضا .

نساء لوركا

العرض الأول كان بعنوان «نساء لوركا» للكاتب الإسباني فيديريكو غارثا لوركا إعداد وإخراج حسين ناصر .



نساء لوركا

برعاية د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة أقام فرع نقابة الفنانين في حمص في شهر تشرين ثاني الماضي الدورة الرابعة والعشرين من مهرجان حمص المسرحي بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا والمسرح القومي في حمص بغياب ثلاثة من الفنانين الذين ارتبط اسمهم بالمهرجان ونشاطاته هم : زهير رمضان ومحمد بري العواني وأحمد منصور وكانت الدورة السابقة من المهرجان قد أقيمت في العام ٢٠١٨ حيث غاب المهرجان بعد ذلك لدورتين متتاليتين بسبب وباء كورونا .

في حفل افتتاح المهرجان ألقى أ.أمين رومية رئيس فرع حمص لنقابة الفنانين كلمة قال فيها إن المهرجان بات يشكل قيمة ثقافية لها أثرها البالغ في المسرح وعنواناً للحراك المسرحي في حمص، مشيراً إلى اختيار القائمين على دورة هذا العام من المهرجان عروضاً تعكس تنوع التجارب المسرحية وتعدد الرؤى والأفكار، بحيث تجسد الكثير من القضايا المجتمعية والفنية والفكرية بطرائق شتى لعدد من المسرحيين الشباب نرى فيهم أمل المسرح الواعد في حمص .

وألقى الفنان هادي بقدونس كلمة قال فيها : «لم أكن أتوقع أن أرثي صديقي الفنان زهير رمضان بأناملي وقلبي وكَماني.. إنه موقف لا أحسد عليه» وعزف على كمانه لحناً حزيناً ختمه بأغنية «ما ودّعوني» أهداها لروح الفنان رمضان .

وعُرض في الحفل فيلمٌ قصير استعرض السيرة الفنية والذاتية للفنان الراحل محمد بري العواني .



العرس

يعطيها له مقابل حضوره، وتبدأ المسرحية بتتالي الحضور وهم يرقصون ويشربون احتفاءً بالعروس داشينكا (أدتها مايا حرفوش) فالعريس ألبومبا (أداه حسن سرور) الذي يكشف أنه عقد صفقة مع أم العروس ليقبل بابنتها واشترط عليها أن يتم تأثيث المنزل على حسابها، وكلما وصل النزاع إلى قمته يحاول كل من إشبيني العروس والعريس (أداهما حيان بدور وهادي عيسى) إعادة الجميع إلى جو الاحتفال كلما فقد الجورونق البهجة.. وتتخلل العرض غزليات يات (أداه تائر محمد) للقابلة القانونية زيموكينا (أدتها يارا رضوان) في حالات مرحة ويصر على أن يجعل منها مطربة فتعتذر، لكنه -بالحاحه- يجعلها تغني، وكذلك منادات الصديق اليوناني ديمبا (أداه أمجد خزعل) لوالد العروس جيغلاف (أداه آصف حمدان) الذي يسكر كثيراً وتقمعه زوجته كلما حاول التدخل بقوله: «نحن لا نريد أن نحتال على أحد» ويسأل صديقه عن اليونان وعاداتها ويقوم برقصة زوربا، لكن ما كان في الخفاء من خلافات سرعان ما يظهر للعلن عند حضور الجنرال الذي يكثر من استعراض شخصيته كبجّار (أداه رامي جبر) ويقول لها: «أنا لا أعرف غير الكلام عن البحرية ولستُ جنرالاً بل أنا عقيد متقاعد أحب البساطة ويسرني أن أشارككم فرحكم» فتقول له أم العروس: «غير لنا هذا الحديث، فالحضور لا يفهم بالبحرية.. لقد أعطيناك نقوداً لتسمعنا شيئاً للعريس والعروس» فيثور لأنه لم يقبض

قدم العرض مشاهد من مسرحيات لوركا «عرس الدم» و«بيت برناردا ألبا» و«روزيتا العانس» وجمع أربع شخصيات من هذه النصوص التي كتبها لوركا في فترات متباعدة، وتحكي عن بيت يخيم عليه الحزن وطقوس الحداد بعد وفاة الأب، وصورت لنا المجتمع الذكوري في إسبانيا .

في مشهد لبنات ألبا يسحبن أمهن للوراء وهي تحاول التقدم للأمام، وبعد شدّ وجذب يرمين الأزهار وتصدح المغنية حلا طراد مع الآلات الموسيقية التي زُرعت في صدر المسرح بأغنية «غرناطة» ويتضح أن هؤلاء النساء الإسبانيات يبحثن عن عريس ويعشن حالة العزلة والحصار مع الأم في منزل يغيب فيه الرجل، وتبرز فيه رغبة الإناث بالانعتاق وامتلاك الحرية واللقاء بمن يخترن من الرجال، لكن سلطة الأم القامعة منعتهن من تحقيق ذلك، وتصل رسائل لهن ويشعرن بالقهر لأن الرسائل لم تقترن بطلبات زواج، فيرمين الأوراق أرضاً ويشعرن بالغيرة من بعضهن عندما تحصل إحداهن على زوج، وحتى الأم يتحرك عندها الشعور الأنثوي، فتطلب فتح الأبواب والنوافذ، وتشنق إحداهن نفسها فتقول الأم: «ألبسوها لباس العذارى» .

جسد الشخصيات الفنانون: مثال جمول، يارا رضوان، ملى شحادة، سلام الخضر، إليسار إسبر، ستيفان برشيني.. رافقهم موسيقياً: حميد حاماتي (بيانو) علي الصالح (كلارينيت) وائل درويش (إيقاع) علي الشيخ (غيتار) كما شارك في العرض: سالي أحمد (رقص) علي الترك (إيكوغراف) .

العرس

في اليوم الثاني من المهرجان قدمت فرقة نقابة المحامين (إشبيلية) مسرحية «العرس» تأليف أنطون تشيخوف إعداد وإخراج فهد الرحمون .

عائلة روسية تريد أن تتفخر بوجود شخصية مهمة في عرس ابنتها، فتكلف أم العروس نستاسيا (أدتها ديانا منعم) نيونن (أداه علي دياب) للاتفاق مع شخصية مهمة (جنرال) ويأخذ منها نقوداً كي



ويدخل الابن وهو شاب معتوه وبينما هو يستعرض العمل تدخل فتاة لعوب ويقوم المنتج بالترحاب بها ويتجاهل الكاتب ويضع لها ميزانية كبيرة لإنتاج عملٍ خاص بها ويرفض عملَ الكاتب ويمزقه .

ويأتي المراقب لقراءة النص ويقول له : « يجب أن نعتبر اللقاء بين صديقين» لكنه يقمعه مع كل ردّ، ويتحول الحديث من مضمون النص إلى التدخين وضرره ومنعه عنه بينما المحقق يدخن ولا يترك للبروفيسور أي فرصة للتعقيب ثم يقول له : « انتهت المقابلة» .

وثمة خطيبان بانتظار السرفيس يتحاوران حول حياتهما، ومن خلال الحوار يتضح أن الخطيب ملتزم دينياً، والخطيبة تتمنى أن يأخذها إلى مكان هادئ، وحتى يغير الحديث يخبرها بوفاة والديها فتغيب عن الوعي ثم يوقظ الخطيب خطيبته ويقول لها : « كنت أمزح.. أهلك بخير» .

وهناك مشهد الرجل الذي يبيع الدخان ويعترض عليه البروفيسور ويطلب عدم البيع ويحكي بائع الدخان قصته للبروفيسور وكيف أنه يتيم الأب والأم بعد تفجير إرهابي أودى بحياتهما ولم يميزهما إلا من خلال علبة الدواء وقد رمته الأيام وحيداً مع أخته الطفلة التي تسأله عن أبيها وأمها وهي مرمية مع أخيها على الرصيف وهو يشكو همّه لعبب الدخان التي كتب أحلامه عليها في ليالي الشتاء .

يعود البروفيسور إلى مكتبه ويستنتج وجود معادلة مجنونة وعالمين منفصلين وواقع مختلف عن الحقيقة وطابقين اجتماعيين، أحدهما فيه أناس مجردون من الإنسانية والمشاعر وهم يهندسون اللعبة، وأناس في طباق آخر وهم من المسحوقين ولا يستطيعون إيصال صوتهم، وتكون نهاية الرجل في مشفى الأمراض العقلية .

شارك في العرض الممثلون : علي الصالح، سام الرياني، سليمان العلي، محمود عبد الله، سلطان سليمان، وئام بدره، مريم علي، ساندي الحسن، محمد ديوب، علي الخضر .

وجاء تلبية لرغبة نيونن، وتصرخ أم العريس بنيونن لأنه خدعهم، فيتشنج الموقف ويتعطل العرس وتبقى العروس وحدها على منصة الاحتفال تبكي ودموعها تعلن انتهاء العرض، فتتطفئ الأضواء .

مساعد المخرج نائل محمد تصميم الإضاءة محمد الحسين تنفيذ الإضاءة محمد الرحمون المكيح كندا الملحم إدارة المنصة لارا حمادي اكسسوار مرح سليمان الموسيقا من المختارات العالمية تنفيذ ضحى الشدود تصميم الرقصات ندى جوخدار وتم إهداء العمل لروح الفنان عبد العزيز الحولاني .

البروفيسور

وفي ثالث أيام المهرجان قدمت فرقة سوا مسرحية «البروفيسور» تأليف وإخراج رواد ابراهيم .

يبدأ العرض بدخول البروفيسور إلى المسرح مع موسيقى عالمية يرقص عليها وسرعان ما يتوقف وينظر إلى كتب مكتبته ويلوم شكسبير وموليير والأعمال الراقية في ضوء عدم الاهتمام بها من قبل أحد بينما يهتم الجميع بالأعمال الضحلة كبديل للأعمال الجيدة.. وتدخل السكرتيرة وتذكّره بموعد مع منتج فني كي يعرض عليه مسرحية له هي عبارة عن نص تراجيدي يشرح له مضمونه الذي يتحدث عن شاب تأخذه الحياة لغير طموحه، ويتم تقدير ميزانية العمل بخمسمئة ألف ليرة لكن مدير الإنتاج يعترض على المبلغ ويقول له أن الميزانية مئتا ألف ليرة ويطلب منه ترك النص لدراسته من قبل ابنه ليقرأه ويحلله،



البروفيسور



في السنوات الأحد عشر الأخيرة وكم أثرت الحرب على بلدنا وعلينا، خاصة جيل الشباب».. وعن حالة التفاهم والانسجام التي بدت واضحة بين ممثلي العرض قال: «مشاركة الفنانين الدائمة في أعمال واحدة تخلق حالة التفاهم بينهم، وهذا ما تحقق بين ممثلي العرض اللذين عملا معي في عدة أعمال وأصبحوا يفهموني وأفهمهم، وكلما تختار - كمخرج - ممثلين جيدين تستطيع أن تحقق عرضاً ناجحاً».. وعن جمهور حمص المسرحي قال غزال: «جمهور حمص ذواق، وأنا دائماً أحرص على المشاركة في مهرجان حمص المسرحي».

وعن حالة التفاهم القائمة بين ممثلي العمل قال الفنان مصطفى جانودي: «هذا التفاهم له علاقة بصداقة تجمعتني بالفنانة وفاء غزال والفنان هاشم غزال وتمتاز وفاء بامتلاكها الحضور القوي والإحساس المرهف، وعندما يكون الشريك الفني قوياً أمامك - كمثل - يساعدك وتساوده لتقديم الأفضل ويجعلك تقدم مستوى جيداً من الأداء».

من جهتها قالت الفنانة وفاء غزال: «عندما يكون الشريك على المسرح حريصاً على عملك فهذا يدفعك - كمثل - لأن تجاربه في الحرص حتى يكون العمل ناجحاً ويرتقي الجميع بأدائهم».

حاويات بلا وطن

وفي اليوم الخامس قدمت فرقة إييلا المسرحية مونودراما «حاويات بلا وطن» تأليف الكاتب العراقي



حاويات بلا وطن



ليلة لم تحدث

ليلة لم تحدث

وفي اليوم الرابع تم تقديم العرض المسرحي «ليلة لم تحدث» لفرقة فرع نقابة الفنانين في اللاذقية، وقد أهداه مخرجه هاشم غزال لأرواح الفنانين زهير رمضان ومحمد بري العواني وأحمد منصور.

المسرحية من تأليف الكاتب العراقي علي عبد النبي الزبيدي وقد كُتِبَ بالفصحى وحُوِّله المخرج إلى العامية بتعاون فني مع الفنانة رغداء جديد.

أكياس رمل وصناديق ذخيرة وخوذة وأحذية عسكرية، مع أصوات قذائف ورصاص ودخول عريس وعروسه هاربين من القصف والقنص ويحتميان بدشم أكياس الرمل، ورغم حالة الخوف إلا أن العريس (أداه مصطفى جانودي) راح يتقرب من عروسه (أدتها وفاء غزال) وهي تتمتع وتضع العراقيين ليس خوفاً من القذائف وإنما كشكل من أشكال الدلال، وكلما وصل الموقف إلى ذروته كان صوت الرصاص يقطع الحدث، ويعود الحوار إلى فكرة أخرى هي أن الزوجة لن تستيقظ باكراً ولن تطبخ وستبقى خمس سنوات تتعلم الطبخ من والده زوجها، ويشترط عليها الزوج أن تسامحه على شخيره وتوافق مجبرة وتقول له إنها هي أيضاً تشخر، وينطلق الرصاص ليقطع الحدث ويبدأ حدث آخر بحلم الزوجة بإنجاب الأولاد ورسم مستقبلهم.. وفي النهاية تقوم العروس برقصة توحى بالجنون والضياع.

وفي تصريح لـ «الحياة المسرحية» قال المخرج هاشم غزال: «يحكي العمل عن أننا ووجعنا اللذين نعيشهما



في الحفرة

على الخشبة هناك صخرة مع مجموعة راقصات: مايارستم، إياس عامود، شيماء كردية، غادة البلا، ليليان زيدان، ميلانا زيدان، مروة الحاج، شهد الجندي، هبة عنابي، غزل الجندي، وقد أخفين وجوههن بأقنعة وتلويّن كالأفاعي رقصاً بهدف تفسير مواقف خمس شخصيات أداها: أيهم عيشة، مصطفى عبيدو، بدر وردة، مايا نصره، سارة الأرنؤووطي حيث يشعل الرجل الأعرج خمس شموع يسير بها يمين المسرح ويضعها أمام الجمهور، لنكتشف لاحقاً أنه نصب فخاً لأشخاص تأمروا عليه، إذ تقع أولاً المريضة ثم الطبيب فالمحامية والضابط ويحاولون النجاة بكل الوسائل فلا ينجحون، ويلقاهم الأعرج وي طرح حلولاً لمساعدتهم إن ساعدوا ذاتهم أو ساعدوا شخصاً آخر، ويقول: «من ميزات مدينتي أنكم لا تستطيعون طلب المساعدة من الغير إلا إذا ساعدكم شخص آخر من تلقاء نفسه وأمامكم طريقة كي تساعدوا أنفسكم بالتعاون، فالصراخ لا يفيد ولا أحد يسمعكم» فطرحوا فكرة أن يصعدوا فوق بعضهم وينادي الأخير من فوهة الحفرة طالباً مساعدة العابرين، ويختلفون فيما بينهم، فيقول الأعرج لهم:

«إياكم أن تفكروا بزحزة الصخرة، فإذا فعل أحد منكم فعلته فستنتهار الحفرة فوقنا وتغمرننا» ويطلب منهم شرح إلى أين كانوا يريدون الذهاب، فتجيب المريضة أنها في طريقها لعلاج بلال بيك وتحضيره لجلسة العلاج الفيزيائي قبل قدوم الطبيب وكانت تنوي وضع مخدر خفيف لتستبدل له الخاتم الثمين بخاتم مزيف بسبب فقرها وحاجتها للمال، ويأتي دور

قاسم مطرود ديكور عمار سليم إضاءة رمزي سوتل إخراج وتمثيل مهند زيداني .

في أقل من ساعة قدم زيداني مونودراما صوّرت لنا أحوال مخيمات اللاجئين تحت ضغط قسوة الحرب بديكور معبر عن طبيعة المكان ومفرداته .

يخرج الرجل -شخصية المسرحية مع زوجته من بيته مهجراً ويحط به الرحال في أحد المخيمات إلى جانب مكبّ للقمامة وخيمة لا تقبّه الأمطار التي تحول المكان إلى بركة من الطين، وإلى جانبه عجوز تقيم في حاوية يحسدها عليها، ومع اشتداد البرد والمطر تموت العجوز ويحتل مكانها ويعيش حالة من السرد واسترجاع الماضي والبطولات الخلبية لأبطال يعيشون في ذهنه، وينبش في القمامة ويرينا خنجراً مكسوراً وسيفاً دون غمد، وتموت زوجته التي لم تستطع أن تصارع المرض الذي ألمّ بها جراء الأجواء الصعبة فيبدأ بالبحث عن مكان يدفن فيه جثة زوجته فلا يجد إلا النفايات، ويستمر بالتداعيات إلى أن يقرر أخيراً أن يحمل جثمان زوجته ويعود بها إلى الوطن كاسراً الجدار الرابع في المسرح عندما ينزل باتجاه الجمهور ليعلن نهاية العرض المسرحي .

وفي حديثه لـ «الحياة المسرحية» قال مخرج العمل: «حاولت في هذه المونودراما أن أتحدث عن هموم ومعاناة اللاجئين الذين هجرهم الظلاميون التكفيريون من بيوتهم، وقلت من خلال العمل أن من يموت في المخيم لن يجد قبراً له يُدفن فيه، وهذه من أصعب الحالات التي تُشاهد في المخيمات» .

في الحفرة

وفي سادس أيام المهرجان عرضت فرقة أوركيديا للمسرح الراقص التابعة للمسرح القومي في مدينة حماة مسرحية بعنوان «في الحفرة» تأليف عبيدة بيطار إعداد وإخراج أيهم عيشة ويتقاطع العمل مع نصّ للكاتب المسرحي الراحل وليد فاضل عنوانه «المصيدة» .

ينتمي العرض فنياً إلى ما يمكن أن نسميه «المسرح الفقير» .



حمص غنية بالمبدعين من جيل الشباب.. وسيبقى المهرجان موعداً تنتظره كل عامين كي نضيء هذه الخشبة من جديد» ثم تم عرض فيلم عن الفنان المسرحي الراحل أحمد منصور .

المسرحية من تأليف ستانيسلاف ستراكييف إعداد وإخراج زين العابدين طيار الذي أدخل العديد من التعديلات على النص حيث جعل الموظفين يرتدون التنانير ويتجملون كالنساء وراء مكاتب تنوء بالروتين والبيروقراطية في التعامل مع المراجعين .

الدكتور الجامعي ايفان انتونوف يتعرض لسوء تفاهم حين أراد قصص صوف سترته الزائد والتي اشتراها ولم يرض الحلاق قص وبرها الزائد فينصحه صديقُه بالذهاب إلى إحدى القرى حيث يجزّون صوف الأغنام، فيذهب، وبعد حلاقة صوف السترة تُسجل في السجلات على أنها غنمة يملكها، لتبدأ معاناته عندما يصله بريد مسجل يطلب منه أن يدفع ضرائب امتلاكه لغنمة، فيراجع الموظفين لإقتاعهم أنه لا يملك غنمة، لكن لا أحد يصدقه، فالوثائق تثبت أنه يملك غنمة، ويبدأ الصراع عبر مراجعة الدوائر الرسمية لكن لا فائدة، خاصة بعد تخلي رفاقه عنه، وتتعاطف معه إحدى الموظفات التي تسأم من الروتين فتتضم إليه للدفاع عن حقه في إثبات عدم امتلاك غنمة وتفشل معه في تغيير الوثيقة ويصلان معاً إلى مرحلة الجنون، فتقوم بشغل كنزة من الصوف ويقوم هو بحلب السترة التي يعتبرها غنمة، وعندما يأتي رجال مشفى الأمراض العقلية لإلقاء القبض عليهما بتهمة الجنون يقنعهم بأنه مجنون ويبدأ بالتظاهر بذلك، ويصل الأمر للدولة ويتم شراء غنمة وذبحها وأكلها وتنتهي المشكلة .

الممثلون : سليمان الوقاف-روان شذود-فاطر الأحمد-لورين رحال-ماجد عبد الحميد-سما علي-يعرب الحوراني-زين العابدين قلعاوي-مراد اليوسف-حسن محمد-سليمان السليمان-رامي جبر.

الطبيب فيعترف أنه في طريقه لقتل بلال بيك بدواء سري، وتقول المحامية (زوجة الطبيب) أنها ذاهبة إلى جلال بيك لسرقة ملفات عميل آخر، مستغلة ثقته بها كمحامية، ويقول الضابط أنه جاء للانتقام من بلال بيك لأنه أحب الممرضة التي كان يحبها ورفضت الارتباط به فاصطحب حبة دواء تصيبه بالشلل، فيقول لهم الأعرج : «أنا جلال بك وقد أوقعتكم في شر أعمالكم باعترافاتكم، فمن سيؤذيني ويستغني لم يخلق بعد، وتعبّر الحالة هنا عن السقوط الأخلاقي للجميع، ويهجم الضابط على الصخرة ويزيحها فتقع الحفرة عليهم كلهم ليموتوا جميعاً .

الغنمة

عرض الختام كان بعنوان «الغنمة» لمسرح حمص القومي، سبقته كلمة لـأ.أمين رومية قال فيها : «شكلت عروض المهرجان لوحةً فنية ساهم في رسمها فنانون مبدعون من خلال ما قدموه من عروض أكدت لنا أن





من جلسات مناقشة العروض

جلسات مناقشة العروض

أدار ندوات مناقشة عروض المهرجان الفنان تمام العواني الذي ركّز على ضرورة التركيز على الفصحى في عروض المهرجان، متسائلاً عن أسباب طغيان اللهجة العامية حتى أصبحت (موضة) تشمل معظم العروض المسرحية السورية، وبت أغلب المخرجين يتخذون حججاً لهم تتعلق بسهولة وصول العامية إلى الناس كونها على تماس معهم رغم أنّ أغلب أعمال المسرح القومي في دمشق والتي تربينا عليها في الستينيات والسبعينيات قدّمت بالفصحى وشارك فيها أهمّ الممثلين، وأضاف: «أتمنى اليوم أن أشاهد مسرحيةً بالفصحى».

وتشكلت لجنة تقييم العروض من الأساتذة: المخرج المسرحي حسن عكلا والكاتب المسرحي سلام اليماني والفنان التشكيلي إياد البلال.

في جلسة نقاش مسرحية «نساء لوركا» أعجب د.نايف سلوم بالعرض وأشاد بأسرة العمل، وانتقد فني الإضاءة حاتم الحراكي إضاءة العرض بسبب عدم قدرتها على إنارة وجوه الممثلين، ومن حقنا - حسب تعبيره - كمشاهدين رؤية انفعالات الممثلين، وقال أ.حسن الحكيم: «شاهدنا مجموعة

من الفنانات المجتهديات» وانتقد البنية الدرامية للعمل، أما مصمم الإضاءة محمد الحسين فقال: «إضاءة العمل متعوب عليها، والمشكلة تكمن في عدم وجود وقت كاف لتحضير الإضاءة بشكل جيد» وقال أ.إياد البلال: «اشتغل المخرج لونيّاً على مفردات بين الأبيض والأسود» وأشار أ.حسن عكلا إلى أن مشروع الفرجة في العرض لم يكتمل ورغم ذلك كنا أمام عرض مسرحي حقيقي، وقال أ.سلام اليماني: «العرض نسوي الطابع، وكانت هناك مشكلة حقيقية في عملية بناء العلاقة مع الجمهور، وأتساءل: لمن قدم المخرج عمله؟» وعلّق مخرج العمل حسين ناصر على الملاحظات والتساؤلات قائلاً: «حاولت الاشتغال على لغة العرض المسرحية».

وبدأ د.نايف سلوم جلسة مناقشة مسرحية «العرس» منوهاً إلى أن المسرحية ملهة اجتماعية تبدأ بالمرح وتنتهي بالحزن كما هو معروف عند تشيخوف والمخرج حرك الممثلين بأسلوب سينمائي حيث امتاز الممثلون بليونة حركتهم، وتساءل المشاهد علي الشعار: «لماذا فضّل المخرج العامية على الفصحى؟» وقال أ.حسن الحكيم: «كنا أمام مكونات العمل المسرحي الناجح من ممثلين مجتهدين وحوار



وانتقد أ.سلام اليماني العرض قائلاً: «تابعت عملاً إذاعياً وليس عرضاً مسرحياً» وقال مخرج العمل رواد ابراهيم أن أي عمل فني من الممكن ألا يصل إلى الجمهور بصورة إيجابية كاملة .

وفي جلسة مناقشة مسرحية «ليلة لم تحدث» قال أ.حسن الحكيم: «كنت مبهوراً بأداء الممثلين العفوي، لكن العرض راوح مكانه دون أن يتصاعد، واللحظة الوحيدة التي نجا فيها العرض من الرتابة كانت عند النهاية عندما رقصت العروس» وقال أ.إياد البلال: «لعب المخرج معادلة المسرحية الفنية بشكل صحيح، وكان الانسجام واضحاً بين الممثلين ومفردات الديكور» ووصف أ.حسن عكلا العرض بأنه عرض احترافيّ امتلك أدواته بوجود مخرج خبير له تجربته الغنية، وممثلين على درجة عالية من الجودة في الأداء، وأشاد أ.سلام اليماني بلغة المسرحية العامية البعيدة عن المناطقية فكانت - حسب رأيه - لغة سورية بامتياز بعدم انتمائها لجغرافية محددة، وقال مخرج العرض هاشم غزال: «النص عراقي وقد اخترت له اللهجة السوريّة رغم أن معظم عروضي قدمتها بالعربية الفصحى وقد حاولت في هذا العرض الخروج عن المألوف، وأعتقد أن هذه الجلسة النقدية ستخدم رؤيتي الإخراجية في المستقبل وسأتعلم منها أقصى ما أستطيع» .

وفي جلسة مناقشة مونودراما «حاويات بلا وطن» أشادت أ.فاطمة حرفوش بالعرض وما قدمه الممثل مهند زيداني واعتبرت العمل متكاملًا وخاصة على صعيد النصّ الذي اختزل معاناة المواطن، كما عبّر الفنان راми جبر عن إعجابهِ بالممثل الذي استطاع أن يقدم عرضاً جميلاً حسب تعبيره، وقالت أ.فاطمة سلايمة أن العمل استطاع أن يشعرها بحجم المسألة في مخيمات اللاجئين، وأشاد الفنان زين العابدين طيار بأداء الممثل وقال أنه كان بحاجة إلى مخرج، مبدياً عدم ميله لعروض المونودراما، وقال أ.حسن الحكيم أن المخرج الممثل لم يكن في أحسن حالاته،

منسجم مع طبيعة العرض، ولكن لماذا حجب المخرج الممثلين خلف الديكور وخلف بعضهم؟ وما علاقة النص بنا كجمهور؟ وقال أ.سلام اليماني: «المجتمع الذي قدمه العرض يحاكي جزءاً من مجتمعنا الحديث، وفكرة العرض وصلت بشكل جيد عبر خلطة فنية حمصية روسية، بعضها من ابتكار المخرج» بينما قال أ.إياد البلال: «لم أقتنع بوجود ثلاث كتل للديكور، وكانت هناك مشاهد بصرية ممتعة رغم سوء الإضاءة، واستمتعنا بأداء الممثلين وبكركراتهم التي كان يمكن توظيفها بشكل أفضل، وقال أ.حسن عكلا: «من المفروض أن يكون الممثل على الخشبة الشخصية التي يؤديها، وكان العرض ملتبساً وليس هناك تحديد لأهدافه» وتوجه مخرج العرض فهد الرحمون بالشكر للجمهور، وقال: «قد أتفق مع بعض ما قيل من ملاحظات ولا أتفق مع بعضها الآخر، ولكن هناك أمور هامة سأحاول أن أطورها وأعمل عليها، وكان منهجنا في العمل يعتمد على منهج ستانيسلافسكي» .

وفي مناقشة مسرحية «البروفيسور» تحدث أولاً أ.فهد الرحمون فأشاد بأداء بعض الممثلين وتمنى لمخرج العمل التوفيق في أعماله القادمة، وقال أ.حسن الحكيم: «كنا أمام محاضرة تخللها فاصل منشط، ولم يكن هناك عمل على أداء الممثل، وغلب على المسرحية الحوار السمعوي وغابت اللغة البصرية» وأشار أ.حسن عكلا إلى أن العرض حقق أهدافه، وقد أراد المخرج أن يقول كل شيء في عمل مسرحي واحد، وهذا أمر مستحيل، وأضاف: «رغم طول زمن العرض لأكثر من ساعة ونصف إلا أنني بقيت على تواصل معه، وقد امتاز العمل بوحدة الأسلوب وكان هناك تجانس بين عناصر العرض من أداء ونص تم تشكيله من مجموعة مونولوجات، وكل ممثل كان يؤدي دوره بأسلوبه الشخصي مع وجود بعض المبالغات، وقد تميز مشهدا بائع الدخان والتحقيق بقوتها، وهذه نقطة تحسب للمخرج، وامتاز الحوار برشاقتها»



فاضل عنوانه «المصيدة» والنص الذي لمسناه من خلال العرض لم يكن منجزاً وعابه ضعفه، كما أرى أن عنصر الرقص في العرض كان مقحماً فكان العرض في اتجاه والرقص في اتجاه آخر مما أدى إلى حالة من الخلل... وفي رده على الملاحظات التي قيلت حول النص قال كاتبه عبيدة بيطار: «لست على اطلاع على نص الكاتب وصيد فاضل وأعترف أن الشخصيات لم تُصغ بشكل احترافي وأنا لست كاتباً محترفاً» أما المخرج أيهم عبيشة فقال: «تعمدت وضع الأقتعة على وجوه الراقصين، وكذلك تعمدت إبعاد عنصر الديكور».

في بداية جلسة مناقشة مسرحية «الغنمة» رأى د. نايف سلوم رأى أن الإخراج تمتع بالذكاء، وأن العرض اتسم بخفة الظل» وقالت أ. نهلة كدر أن قضية البيروقراطية والفساد الوظيفي التي طرحها العمل هي نفسها منذ عشرات السنين ولم تتغير، بينما انتقد أ. حسن الحكيم ما أسماها بحالة الملل في العرض، وانتقد أ. سلام اليماني الموسيقى التي رافقت الأداء وغطت عليه، كما انتقد وجود أكثر من فعل على خشبة المسرح بحيث شوشت الأفعال على بعضها، وقال أ. إياد البلال: «فعل المخرج حسناً عندما أتاح لمثليه العمل ضمن مستويات متفاوتة، وهذا التعدد أعطى ديناميكية للرؤية، والعرض مليء بالرموز المدروسة، وبرزت في العمل طاقات فنية خلاقية» وقال أ. حسن عكلا أن هذا العمل ظلم نفسه كما ظلم جمهوره، وتحدث مخرج العمل زين العابدين طيار قائلاً: «عندما فكرت بتقديم هذا العمل لم أفكر إلى أي مذهب مسرحي ينتمي، وهناك بعض الممثلين المشاركين في العمل لم يسبق لهم أن وقفوا على خشبة مسرح».

وفي ختام جلسة نقاش مسرحية «الغنمة» وعد أ. عماد جلول مدير المسارح والموسيقا المسرحيين في مدينة حمص وجمهور المسرح فيها بإنجاز أربعة عروض للمسرح القومي في حمص، منها مشاريع ضمن مشروع دعم مسرح الشباب.

وأضاف: «امتلاً العرض بخطابات ذات مستوى واحد، والشكل الفني لم يكن جيداً، ولم يتطور الأداء التمثيلي طيلة العرض» ورأى أ. حسن عكلا أن العرض حاول أن يؤسس بثقة لمشروع مونودرامي إلا أن هذا المشروع لم يكتمل، ولمس أ. سلام اليماني حالة من الاستعجال في العمل من خلال تقديمه لمأساة اللاجئ بإحساءات بسيطة بحاجة إلى متلقٍ منتبه، وأضاف: «كان الحل في النهاية مأثوفاً ولم يأت بجديد» وقال أ. إياد البلال أن المخيم في العرض بدا طويلاً وثقيلاً وثابتاً، واتسمت الألوان بالحيادية ما عدا اللون الأحمر، وانطلقت حركة الممثل من عمق المسرح، وتم الاشتغال على حركة دائرية قلقة».

وفي جلسة مناقشة مسرحية «في الحفرة» انتقد أ. زين العابدين طيار وضع الممثلين لأقتعة على وجوههم، وقال الفنان التشكيلي فرحان شما: «الديكور أساسي في أي عمل مسرحي، وقد غاب الديكور في العرض ولم أجد مبرراً لذلك» ومن جهته انتقد أ. سليمان سليمان لجوء الممثلين إلى استخدام الصوت العالي بشكل مبالغ به، بينما رأى أ. حسن الحكيم أن العمل كان مبهراً وكان المسرح شعلة من النشاط، وقال أ. سلام اليماني: «شروط المكان (الحفرة) لم يتحقق، وشخصية الرجل الأعرج كانت ملتبسة، وبعض الاكسسوارات كانت بلا هدف كالشموع على سبيل المثال، ولم أجد سبباً لوجود عنصر الرقص في العرض» وأشار أ. إياد البلال إلى أن هذا العمل لا تلزمه أي قطعة ديكور وأشاد بوجود الراقصين للتعبير إيماً عن الحدث وإيجاد إيقاعات فيها من التناظر والتضاد الشيء الكثير من خلال فعلين متوازيين هما التمثيل والرقص، وكانت تقاطعاتهما واضحة جداً في رمزيتهما حسب تعبيره، أما أ. حسن عكلا فقال: «نحن أمام عرض مشغول بحرفية وعناية وإتقان في الأسلوب الذي اعتمده المخرج لإيصال الفكرة، ولا أعتقد أن توارد الخواطر وصل إلى درجة المطابقة مع نص ل. وليد



من عروض مهرجان السويدياء المسرحي الخامس

سميرفليحان

في الدورة الخامسة من المهرجان حين تصدّى لإخراج المسرحية الشهيرة «وحش طوروس» محاولاً تقديمها بأدوات لا ينقصها حسّ المغامرة أمام نصّ سبقه إلى إخراجه العديد من المخرجين الكبار .

تتلخص مقولة النص الذي كتبه الكاتب التركي الساخر عزيز نيسن بفضح النفاق الاجتماعي وسطوة القوة بغضّ النظر عن الخلفيات والدوافع وسعي الجميع للتقرب من أصحاب النفوذ، ويعتمد النصّ على مفارقة ضعف وامتهان البطل حتى من قبل أسرته عندما يكون ضعيفاً من وجهة نظر المجتمع رغم ما يؤمن به من مبادئ، وانقلاب النظرة إليه وتغيير التعامل معه حين

شهد شهر كانون أول الماضي إقامة الدورة الخامسة من مهرجان السويدياء المسرحي الذي تقيمه سنوياً مديرية المسارح والموسيقا ومسرح قومي السويدياء ومديرية الثقافة في السويدياء بمشاركة ستة عروض مسرحية .

وحش طوروس

ساد اعتقاد في النسخة الرابعة من مهرجان السويدياء المسرحي أن المخرج الشاب وثام البديع قد شمر عن ساعديه مع عمله الأول «حذاء ساندريل» للدخول بقوة إلى عالم الإخراج، وترسخ هذا الاعتقاد



وحش طوروس



من خلال الإشارة إلى سطوة القوة والمال على القيم والأخلاق .

ما أثقل العمل قليلاً ذاك البطاء في انتقال الإضاءة من حالة إلى أخرى، والإظلام غير المبرر في عدد من الحالات، وخيراً صنع القائمون على المهرجان باختيار هذا العمل ليوم افتتاحه ليكون استهلالاً طيباً .

جسد الشخصيات الفنانون : سمير البدعيش، اعتدال شقير، تاج نعيم، وليد العاقل، معن دويعر، أكرم العماطوري، حسن رسلان، فراس زين الدين، وله زين الدين .

الفنيون : أسيمة الباروكي، أبي قصوعة، حسين الباشا، فاديا أبو ترابة، رأفت البدعيش، أمجد الباروكي، فيصل حاطوم، مهند البدعيش، ياسمين الهادي، غزل حمزة .

الخدمات

في ثاني أيام المهرجان قدم عرض مسرحي بعنوان «الخدمات» تأليف جان جينييه إخراج نورس الملحم المخرج القادم من مسرح الأطفال والذي سُجّل له نجاحات سابقة على مستوى القطر في هذا المجال، واليوم يلعب مع الكبار من خلال تناوله لنص مسرحي عميق وكثيف وتقبل الإيقاع في مغامرة حاول أن يستفيد فيها من كل عناصر العرض المسرحي وصولاً إلى حدّ المبالغة في الديكور والإضاءة عندما ملأ الخشبة بالورود المتدلّية والملابس ذات الإيحاء والتي حرّكها هبوطاً وصعوداً من سقف الخشبة وخلقت جوّاً احتفالياً ليس بعيداً عن ملعبه مسرح الأطفال .

حاولت الممثلات المشاركات في العرض التعامل بدقة وحذر مع النص انعكس إيجابياً على تلقي الجمهور، وجاء الميزانسين المرسوم بدقة على حساب اللغة، حيث غابت مخارج الحروف الصحيحة إلى حد ما بسبب التسرع في إلقاء الحوار .

تناوبت الممثلات على تقمص دور السيدة حسب معطيات النص، وكان حلم شخصيات الخدمات ارتداء ملابس السيدة التي تخلت عنها بسهولة لتعود إلى دور الخادمة حين علمت بنجاة السيد من السجن،

يُعتد أنه وحش طوروس المجرم المطلوب في العديد من القضايا الجرمية .

جسد الفنان المخضرم سمير البدعيش في العرض شخصية نوري الأندبوري وتمكن من السيطرة على الخشبة، منتقلاً بالشخصية بين حالاتها المختلفة والمتناقضة، الضاحكة والباكية، ساندته في ذلك وتناغمت معه بشكل مدهش الفنانة المتألقة دائماً اعتدال شقير التي تناغم أدائها مع أداء زميلها، دون إغفال ما قدمه باقي الممثلين كالموهوبة تاج نعيم التي جسدت شخصيتها بعيداً عن التكلّف في الأداء، والتميز وليد العاقل الذي أضفى أدائه نكهة مميزة وقد أدى شخصية صاحب البيت الذي بدا خفيف الظل رغم قسوة الشخصية.. وكما في كل أدواره يترك الفنان معن دويعر بصمة واضحة وقد لعب شخصية القومسير، واكمل جمال رسم الشخصيات مع الفنان أكرم العماطوي بخفة ظلّه المعهودة وامتلاكه مفاتيح الشخصيات التي يؤديها وقد جسّد في العرض شخصية الشرطي .

مخرج العرض وئام البدعيش وللعام الثاني على التوالي يثبت أنه مخرج من طراز مختلف، يمتلك أدواته الفنية ويديرها بكثير من الدقة والبساطة، حيث يبدو مسرح أحداثه شبه فارغ من الديكور، ليتضح فيما بعد حرصه على الأشياء الضرورية للعمل والتي تؤدي دورها بما يخدمه، وقد أدخل الممثلون قطع الديكور معهم في بداية العرض وأخرجوها مع نهايته لتعود الخشبة فارغة .

لفتت النظر في العرض مشاهد أحلام الشخصية الرئيسية والتي بدت كمشاهد تلفزيونية من خلال الحركة البطيئة والتركيز الضوئي باستخدام اللون الأحمر، الأمر الذي أدهش الحضور .

واعتمد المخرج أيضاً على الحركات التعبيرية الصامتة بعد حوار في نفس السياق لأحداث تكرر ذاتها، نجح المخرج في إيصالها، معتمداً على حلوله المبتكرة وخبرة ممثليه .

لم يكن خافياً في العرض ذلك الإسقاط على الواقع



على أمل أن تكون التجارب القادمة أكثر نضجاً، فهذا الفريق المسرحي يملك الكثير ويحتاج إلى المزيد من العمل والاجتهاد والبحث .

جسد الشخصيات : شام الشعراني، نور رشيد، نور المعيدي، سمراء دوار .

الفيون : رشا اللحام، لين شلغين، سخاء جنود، قمر ملاك، فيصل حاطوم .

الثعلب والعنب

في ثالث أيام المهرجان وبهدوء وانسيابٍ وإيقاع معتدل الوقع لطيف الحضور قادت المخرجة ليال الهادي عرضها المسرحي «الثعلب والعنب» تأليف غيليرمييه فيجويريدو بأسلوب جديد خالف ما كنا نشاهده في هذا النوع من الأعمال المسرحية، فغاب الانفعال المبالغ به ولم نسمع صرخة واحدة ولا هدير حناجر مفتعلة طيلة العرض الذي وقّعت المخرجة باستهلاله من خلال ظهور شخصيتي السيدة والجارية التي تعتنى بجمال سيدتها، حيث حيكّت خيوط الحكاية بعناية وإتقان، وتم التحضير جيداً للتصاعد الدرامي بخطوات ثابتة حضر فيها فكرٌ إخراجي مبتكر خالف قواعد تقليدية، وبرز فيه فكر الشباب الذي يميل إلى التبسيط، ليتم الانتقال إلى أغنية من وحي الإيقاع العام للمشهد .

ومع شخصيتي الفيلسوف السيد والحكيم العبد بدأ العمل بالتصاعد وكأنه يقول أن الحكماء ببساطتهم كانوا مطية للفلاسفة المتعجرفين، لكنهم لا يتخلون عن مبادئهم ولا يبيعون أنفسهم لا لغواية امرأة ولا لجاه الأسياد، ليصل العمل إلى برّ الأمان حين يرفض الحكيم البقاء حياً بعبوديته ويفضّل الهاوية بحريته قائلاً : «أين الهاوية التي أعددتموها للأحرار؟» .

جسد الشخصيات الفنانون : أماني أبو عساف، إيناس الغوثاني، رائد السمان، سامر عزام، طلال أبو شديد، وئام شجاع .

الفيون : فارس الحلبي، منى الهادي، لجين الهادي، يارا صافي، أيهم حمزة، أيمن غرز الدين، راما زين الدين .



الخدمات

الأمر الذي أثار رعب الخادمتين دون أن نعرف السبب إلى درجة أنهما حاولتا التخلص من السيدة قبل وصول السيد، لينتهي العرض بشكل مفاجئ .
يُسجل للمخرج الملحم وفريقه التصدي لنصّ صعب



الثعلب والعتب

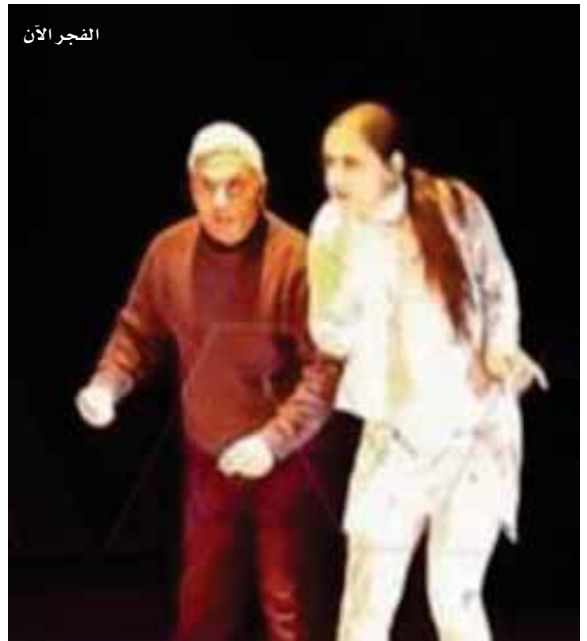


الفجر الآن

لطالما شدتني أعمالُ المخرج المسرحي زياد كبرياج شكلاً ومضموناً عبر السنوات التي تابعتُ فيها أعماله.. وفي خامسِ أيام المهرجان قدم كبرياج عملاً من تأليفه وإخراجه أسماه «الفجر الآن» وهو المعروفة أعماله بتكثيف أفكارها

وعوالمها المختلفة التي يرتقي بها إلى حدود النخبوية الفكرية برقيّ واتزان وإيقاع هادئ.. ومع هذا العرض حافظ زياد كبرياج على الشكل، فملاً الخشبة بالسواد إلا من لوحةٍ جداريةٍ علقت على عمود أسود امتد عالياً . وفي المضمون جنح العرض عن عادة أعمال المخرج، فسار باتجاه الوضوح الشديد من خلال حكاية المواطن الذي يعيش بين مطرقة الإرهاب وسندان الفساد، ويمكن إسقاط الحكاية بسهولة على حادثة هجوم تنظيم داعش الإرهابي على المنطقة الشرقية لمحافظة السويداء عام ٢٠١٩ . من الأشياء اللافتة في العرض ذلك المشهد المركب على الخشبة والذي تناوبت من خلاله مجموعتان على الحوار، حيث يتحاور المغدورون الأبرياء فيما بينهم ويصمتون لإفساح المجال للإرهابيين الذين تقاسموا الحوار أيضاً مع الفاسدين كوجهين لعملة واحدة، والكل على الخشبة . جسّد الشخصيات : حسن رسلان، أسامة نور، دلع رضوان، فراس عبد الباقي .

الفنيون : مرام الباروكي، منى الهادي، لجين الهادي، أبي قصوة، حمد الريشة .



الفجر الآن



رسائل الفجر وأنا كلاوديوس

في خامس دورات مهرجان السويداء المسرحي

حسام حمزة

كتب النص وأخرجه الفنان وليد العاقل وجسّدته أربع فنانات متميزات .

يتحدث النصّ عن أربع نساء كنّ ضحايا الحرب الظالمة على سورية والتي أسفرت عن دمار كبير في المشاعر والعواطف والأحاسيس فاق ما طالته أيادي الغدر من تدمير مادي، واختزل الحوار بين شخصيات النساء وجع السوريين ضحايا هذه الحرب .

تنتظر النساء قارب النجاة للرحيل بعيداً عن الوطن، بينما تقرر ماجدة عدم مواصلة رحلة الهروب وتحاول إقناع الأخريات بأن الرحيل ليس هو الحل، وأن الأوطان بحاجة لأبنائها لتجاوز محنتها وإعادة بناء ما دمرته الحرب.. وتقول زهرة : «هذه الأرض لم تعد أرضنا بعد أن انتهك زناة الليل عذريتها» وتضيف قائلة : «بلادنا لم تعد تشبهنا» ثم تتحدث عن مأساتها مع مجرمي داعش إذ تقول : «لا أعرف كم عدد الذين تجمعوا فوق جسدي».. أما غنوة الأنثى الضعيفة التي انتزعت منها الحرب نصفها الأجل خطيبها عربي فلا تقلل معاناتها عن معاناة وأوجاع الأخريات، فعربي غادر الوطن تاركاً حبيبته تصارع وحدها

غصت صالئة مسرح قصر الثقافة بالسويداء بجموع الحاضرين لتابعة العرض المسرحي «رسائل الفجر» ضمن فعاليات الدورة الخامسة من مهرجان السويداء المسرحي والتي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة السويداء والمسرح القومي في السويداء في شهر كانون أول الماضي .





رسائل الفجر

يلتفت إلى رسائلِ الفجر التي تحمل صوت العقل
ونداء الضمير .

ليس غريباً على وليد العاقل أن يقدم عملاً
مسرحياً مؤثراً، فقد اجتهد وحرك مشاعر الناس
وأبكى العديد من المشاهدين داخل الصالة، وكما
نجح العاقل في رسم ملامح وأفكار شخصياته نجح
في تحريك الممثلين على المسرح بحرفية، إذ ليس من
السهل وقوف أربع شخصيات ما يقرب من ساعة على
خشبة المسرح تتحاور دون أي مؤثرات باستثناء قدرة
الممثلات على الإيهام بالواقع وشد المتلقي إلى عوالم
الشخصيات، وهذا يحتاج إلى طاقة إبداعية عالية
قادرة على استحضار كل القدرات التمثيلية للممثلين .
باختصار، أكد العرض أن المسرح في بلادنا
بخير، وأن السويداء ستبقى رافداً للدراما في وطننا
بكافة أنواعها .

* * *

وضمن عروض المهرجان أيضاً قُدّم العرض
المسرحي «أنا كلاوديوس» نص وإخراج داود أبو شقرة.
استحضر العمل حكاية يوليوس قيصر الذي
قُتل نتيجة مؤامرة دنيئة شارك فيها أحد أقرب

جور الحرب وتبعاتها، ولا أظن أن كاتب النص اختار
صدفةً اسم عربي، إذ ربما أراد أن يرمز به للعرب
الذين تخلوا عن أوطانهم كما تخلّى عربي عن حبيبته
غنوة.. أما نورة التي خذلها الموت والنسيان فقد
فقدت حبيبها يوم زفافها ولا تريد أن تهدر الوقت،
وخلف هذا البحر - كما تقول - سترفع لها ولرفيقاتها
سواري الحظ والحياة الهائنة .

كان الحوار بين ماجدة التي عزفت عن الرحيل
وزميلاتها اللواتي يرغبن بمواصلة الهروب خارج
حدود الوطن واقعياً إلى حد بعيد، وكانت لغة الحوار
تحمل في ثناياها الكثير من المشاعر والأحاسيس..
تقول ماجدة التي فقدت في الحرب ثلاثة من أفراد
أسرتها: «ثقل الرحيل ليس في الحقيقية بل هنا داخل
صدري» إلى أن تقول: «علينا أن نربي الأمل كما نربي
أطفالنا» .

استطاع العمل أن يوصل رسائله إلى المتلقين
بلغة شفافة وإنسانية ووطنية صادقة لامست
شغاف القلوب لأنها مجبولة بالأمل رغم كل
الآلام التي ألمت بالإنسان في الوطن، وربما كانت
المعادلة الأصعب في هذا السياق إقناع المواطن أن



واحدة، والفساد موجود منذ الأزل، والغدر والخيانة طبيعة بشرية نعيشها اليوم وعاشتها الامبراطوريات والدول منذ آلاف السنين، ولعل المفاجأة في العرض كانت مع فتح الستارة، فالديكور لا يوحي بأي مظاهر رومانية، وظهرت في وسطه زنزانة وسجين اسمه عمر يعمل حلاقاً وقد أحضر بتهمة لا يعرف عنها شيئاً وأوسع ضرباً حتى قال: «أعترف لكم بكل شيء تريدونه ولكن أخبروني ما هي تهمتي» فيقول له المحقق: «اعترف أنك سرقت موتوراً» فيجيبه المتهم على الفور: «نعم يا سيدي، أنا سرقته بعد أن وجدت أن صاحبه نسي المفتاح فاستقليته وهربت به» فقال له المحقق: «الموتور المسروق موتور مياه وليس دراجة نارية».

كُتبت المسرحية بلغة سهلة بسيطة وبحرفية عالية، وأستخدم الكاتب عبارات دارجة أضفت على الحوار الكثير من الألفة والمصداقية، فيها العديد من المفارقات، وقد هيمنت على الحوار حُفّة الظل، وتم توظيف كل الأدوات في إنجاز نصّ شدّ إليه الحاضرين باستخدام أسلوب السهل الممتع في صياغة الحوار.. وعلى صعيد الإخراج تمت الاستعانة بأكثر من أسلوب من أجل الوصول إلى الهدف المنشود مما أدى إلى الارتقاء بمستوى النص الذي بثّ الدماء في أوصاله الفنان معن دويعر الذي شدّ المتلقين إليه، ولم يقل عنه الفنان مصطفى حماد الذي جسّد شخصية المحقق، وقد استطاع حماد أن يجسّد دوره بحرفية، أما الفنانة دارين عزام فامتازت بقدرتها على تطويع الدور بالشكل الذي يلائم الحدث .

أصدقائه، بروتس، حيث تقول الرواية أن القيصر نظر إلى صديقه المقرّب وهو يهيم بطعنه قائلاً: «حتى أنت يا بروتس» وأصبحت هذه العبارة مضرب المثل للدلالة على الخيانة غير المتوقعة من صديق أو قريب، وهذه الشخصية التاريخية لعبت دوراً مفصلياً في تاريخ الامبراطورية منذ قيامه بتدوين تاريخ الأسرة الحاكمة إلى أن أصبح امبراطوراً وهو في سن الخمسين .

لقد أثارت شخصية كلاوديوس الجدلية الكثير من التساؤلات، وألهمت الكثير من الكتاب والفنانين للحديث عنها وتجسيدها، وداود أبو شقرة أحد هؤلاء الذين استلهموا هذه الشخصية ليقول للناس أن التاريخ الإنساني واحد، والمشكلات الإنسانية



أنا كلاوديوس



الثعلب والعنب

تراجيديا الحب والموت

هزار بديع المعاز



في العالم لأنه كان يحقق عملية التطهير عند الأفراد والتي تحدت عنها أرسطو وهي العملية التي تطهر النفس البشرية من الانفعالات المكبوتة .

الشخصية الرئيسية في العرض إيسوب العبد المولود حوالي العام ٦٢٠ ق.م في منطقة تراقيا وتدور قصة إيسوب حول فلسفته العميقة في الحياة والبحث عن الحقيقة وقد اشتراه الفيلسوف إكسانتوس ليصبح عبداً له فأعجب بفطنته ودهائه واعتبره صديقاً له وقد أخذته إلى زوجته كلايا ليعرفها عليه لكنه لا يعجبها، إذ رأته فيه ذلك العبد قبيح الوجه هزيل الجسد، إلا أنه

تمكّن العرض المسرحي «الثعلب والعنب» للمخرجة ليال المهادي من انتزاع جائزة أفضل عرض في مهرجان السويداء المسرحي الخامس الذي أقيم في شهر كانون أول الماضي، بالإضافة إلى جائزة أفضل ممثلة (مناصفة) للفنانة إيناس الغوثاني عن دورها في المسرحية .

تدور أحداث العمل ذي الطبيعة التراجيدية والذي كتبه البرازيلي غيليرمييه فيجيريديو حول أسطورة إغريقية تحاول أن تفسر الكثير من خفايا المجتمع بكل جوانبه المادية والمعنوية والروحية، ومن المعروف أن المسرح التراجيدي شكّل البداية الحقيقية للفن المسرحي



من المكان يظهر له أحد أبناء جلدته ويضربه، ونلاحظ أن كل شخصية من شخصيات المسرحية موجودة بيننا ومتعايشة معنا، وهذا الذي أردت أن أقوله من العمل .

وعن أهمية مشاركتها في المهرجان من خلال هذا العمل قالت الهادي : «المهرجانات المسرحية يشارك فيها الكثير من العروض التي تعطي تنوعاً فكرياً ومعرفياً، ويتابعها الناس، والحضور الكثيف في المهرجان يؤكد وجودنا كمسرحيين شباب ويضعنا تحت مجهر الأشخاص المخضرمين في المسرح وأصحاب المعرفة، ونحن من خلال المهرجان نشاهد العروض ونتناقش، وهذا يضيف لثقافتنا الكثير» .

* ما هو سبب اختيارك لهذا النص؟

* شعرت أن هذا النص يقدم أفكاراً تتطابق مع أفكاري، وهو يتمتع بالجودة، واللغة فيه متنوعة، وقد وجدت فيه مقارنة لواقعنا الذي نعيش فيه، والشخصيات مبنية بطريقة متماسكة، وتفتح آفاقاً للممثل لدراسة شخصيته .

* ما هي المعايير التي اتبعتها في عملية اختيار

الممثلين؟

* كانت الخيارات محدودة لعدم وجود ممثلين محترفين على ساحة المحافظة بما يكفي، لذلك اخترت النص بما يتناسب مع الممثلين الذين يرغبون بالعمل، وفي الغالب تظهر العروض التي نقدمها كتوزيع لدورات إعداد الممثل .

* ما هي الرسالة التي أردت إيصالها؟

* لا يمكن لعرض مسرحي أن يقوم بإيصال رسالة واحدة لأن العرض ينطوي على الكثير من الإشارات والدلالات التي تحمل عشرات الرسائل التي يتلقاها الجمهور ويخرج مع كل رسالة منها حسب ما يتناسب مع البنية النفسية والمعرفية للمتلقي، وقد تفاعل الجمهور مع العرض وخرج كل مشاهد بفهم وشحنة عاطفية تختلف عن الآخر، وهذا جلّ غايتنا عندما نقدم عرضاً حدثياً .

* هذه ليست المرة الأولى التي يتم فيها إخراج

هذا النص، فهل أخذت هذا الأمر بعين الاعتبار؟

يملك لساناً ينطق بالحكمة ويروي القصص والحكايات لتكون عبرة للناس، وقد أعجبت كلايا بفلسفة إيسوب وأغرمت به، ولكنه لم يُعرها أي اهتمام بالرغم من أنها سيدة يحيط بها الخدم وتعيش في قصر وليست بحاجة إلى شيء، وكانت ميليتا خادمتها تغار منها، ويأتي الرجل الغريب أغنوستس فيقدمون له الطعام ويرقصون له، وكانت كلايا تتقرب من كل رجل تراه وسيماً فحاولت عرض نفسها على إيسوب لكنه رفضها لأنه لا يمكن أن يخون سيده، فتوقع به عند زوجها الحاكم الفيلسوف إكسانتوس الذي يعاقبه ويأمر العبد الحبشي بجلده، فيرق قلب كلايا على إيسوب، وعندما يقع إكسانتوس في مأزق أمام الشعب بقوله أنه يستطيع أن يشرب ماء البحر يلجأ إلى إيسوب ليعطيه حلاً للخروج من المأزق، فيقول له إيسوب إن الحل موجود لكن مقابل أن ينال حرите فيوافق إكسانتوس ويعطيه إيسوب الحل : «قل للناس أنا قلت إنني سأشرب ماء البحر لكن البحر تصب فيه الأنهار فإذا استطعتم فصل ماء النهر عن ماء البحر فسأفي بوعدي وأشرب ماء البحر» ويسر إكسانتوس من إيسوب ويعطيه حرته فيرحل إيسوب ويحط الرحال في بلاد مجاورة ويتهم بأنه سرق قطعة ذهبية من المعبد فيقرر رهبان المعبد معاقبته إذا كان حراً برمييه من أعلى الهاوية، وإذا كان عبداً لأحدهم فيعاقبه سيده، وتحزن عليه كلايا وتتصحح أن يعود عبداً لكنه يرفض ويفضل الحرية ويرمي نفسه من أعلى الهاوية ليختار الموت وينال لقب العبد الحر .

صممت ديكور المسرحية الفنانة لجين الهادي

ووضع الموسيقى الفنان أيمن غرز الدين .

* * *

عن تجربتها هذه تحدثت المخرجة ليال الهادي لـ «الحياة المسرحية» قائلة : «بين صفاء اللحظة وصمت المكان، بين طغيان الفكر وسطوة العقل، بين الحب والحرب، بين الضياع والنسيان كم لا متناه من المتناقضات، لذا لا بد لنا من الاعتراف أنه ما من طريق تجمعنا، فكلنا نلعب وكلنا عنب.. وإيسوب هو الإنسان الفنان الذي كلما رفع صوتّه وقال أنا لي حيز



صاحب الفكر الحر والذي كان يطمح لنيل الحرية أكثر من أي شيء آخر، ولم يكن أمامه سوى أن يقبل بعقوبة الموت، وقد حاولت أن أبتعد بالشخصية عن الأداء النمطي، وهذه أول تجربة تمثيلية لي، وأنا ما زلت في بداية الطريق، وقد عملت على تبني أفكار الشخصية والغوص في تفاصيلها.

أما الفنانة أماني أبو عساف التي جسدت شخصية الخادمة ميليتا فقالت: «جسدت شخصية خادمة المنزل وهي شخصية بسيطة ولديها غيرة من كلايا الثرية لاعتقادها أن الفيلسوف يحبها، والغاية عندها تبرر الوسيلة، وهي ليس لديها بعد فكري وإنما تهتم برغباتها وتقتنص الفرص».

* كيف تقيمين تجربتك في هذه المسرحية؟

* * كانت تجربة غنية وممتعة، تعلمت من خلالها

كيفية التعمق في رسم الشخصية وكيف تكون جزءاً مني وأنا جزء منها، وأعطتني فرصة لأعبر عن ذاتي وموهبتي، خاصة وأن العرض كان يتضمن فقرات في الرقص والغناء.

* * كل مخرج له الحق في أن يقدم رؤيته الخاصة حتى وإن كانت تخالف أو توافق رؤى الآخرين، وأعتقد أن ما ميز رؤيتي عن رؤى الآخرين أنني حاولت محاكاة الواقع، كما حاولت الوصول إلى مفاهيم إنسانية كبرى ومعالجة شبابية لبنية العلاقات الاجتماعية كعلاقة الحب الرائعة والجريئة بين كلايا وإيسوب.

وعن أعمالها السابقة قالت ليال الهادي: «عملت كممثلة في عشرات الأعمال المسرحية، منها: «الواشي-الدب-عويل الزمن المهزوم-الفارسة والشاعر-الآن يغنون ثانية-كنا معاً» وأخرجت: «كافيه سكن الليل» و«الأسكوريال» وهذه الأخيرة حصلت على جائزة أفضل عرض في مهرجان السويداء المسرحي السابق.

* * *

كما التقينا بعدد من الفنانين المشاركين في المسرحية، وكانت البداية مع الفنان سامر عزام الذي جسّد دور إيسوب وقد حدثنا عن طبيعة الشخصية التي أداها قائلاً: «جسدت شخصية إيسوب العبد اليوناني



حالاتها من أزياء إلى إضاءة إلى أداء ممثلين كانوا على درجة عالية من الانسجام، وبنفس الوقت اعتمد العرض على المضمون والحوار، وكانت حركة الممثلين مدروسة إلى حد ما، وبقيت رسالة العمل هي الأساس، وإن افتقد أحياناً إلى التشويق.

وكان من المثير للاهتمام أن نلتقي بإحدى الحاضرات وهي مدرّسة للغة العربية وقد أخبرتنا أنها اصطحبت معها أطفالها الثلاثة معتقدة أن المسرحية للأطفال، ربما بسبب العنوان الملتبس، ورغم ذلك أبدت سعادتها بالحضور لأن أطفالها انسجموا مع حكاية العمل وفهموها، وأكدت أنها ستشجع طلابها على حضور الأعمال المسرحية كي يكتسبوا الثقافة والمعرفة.

بقي أن نقول أخيراً أنه على الرغم من برودة مكان العرض إلا أن الأجواء الحميمية سيطرت على العلاقة بين العرض والجمهور، وكان من الملاحظ ذلك الاندفاع من قبل الممثلين لتقديم عمل مقنع يترجم مواهبهم وشغفهم على أرض الواقع.

الجدير بالذكر أنه بالإضافة إلى الجائزتين اللتين نالتهما مسرحية «الثعلب والعنب» واللتين أشرنا إليهما في بداية المقال فقد نال المخرج وليد العاقل جائزة أفضل إخراج عن مسرحيته «رسائل الفجر» ونالت مسرحية «وحش طوروس» لمخرجها وئام البدعيش جائزة لجنة التحكيم الخاصة، بينما نال الفنان معن دويعر جائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحية «وحش طوروس» وتقاسمت جائزة أفضل ممثلة (مناصفة) الفنانة تاج نعيم عن دورها في مسرحية «رسائل الفجر» ونالت مسرحية «أنا كلاوديوس» لمخرجها داود أبو شقرة جائزتي الموسيقى والإضاءة، وأخيراً نالت مسرحية «الخدمات» جائزة الديكور وهي من إخراج نورس الملحم.

وتشكلت لجنة تحكيم المهرجان من الأساتذة: رفعت الهادي-وليد الدبس-سامر شقير.

والتقت «الحياة المسرحية» أيضاً بالفنان طلال أبو شديد الذي جسّد شخصية العبد الحبشي، وقد حدّثنا عن شخصيته قائلاً: «جسدتُ شخصية العبد الحبشي الذي كان ربما ملكاً في بلاده وكان يصارع الحيوانات والوحوش وبنيتة الجسدية قوية جداً حتى جاءت جيوش المستعمر وأصبح عبداً وجلاداً واشتراه إكسانتوس الفيلسوف ليكون عبداً وكان يجلد إيسوب بأمر من سيده إكسانتوس.. وهذه التجربة كانت من التجارب الصعبة لأن شخصية الحبشي ونتيجة لماضيه كان يمتنع عن الكلام، وبذلك كان طيلة العرض موجوداً على الخشبة ليتفاعل مع الحدث، وقد انطلقت في أدائي للدور من جملة العبد إيسوب «الحيوانات تستخدم نفس الصوت لتعبّر عن مشاعر مختلفة: جوع، ألم، تعب» وكانت هذه الجملة مفتاح الأداء للشخصية، وأنا أعتبر شخصية الحبشي من الشخصيات المهمة التي جسدتها، خاصة وأنها لا تحتوي على حوار فكانت كل الحالات والانفعالات بلغة الجسد وتعابير الوجه».

كما التقينا ببعض الفنانين والإعلاميين من أهل الاختصاص للتعليق على العرض كالمخرج المسرحي زياد كرجاج الذي قال: «على الرغم من سعي إيسوب نحو الهاوية إلا أنه نال حريته، وهذا هو جوهر العرض الذي تمتع بانسيابية في الإخراج وتناغم في أداء الممثلين».

أما الإعلامي أكرم أبو سعد فقال: «كنا بصدد عرض مسرحي متكامل استمتعنا به، والنص ينتمي لفئة النصوص الواقعية الكلاسيكية، وقد حاول العرض أن يجعله قريباً من الحداثة، وهو لا يخلو من هدف تعليمي وعظي، ولكن ما مدى تقبلنا كمشاهدين في هذا الزمن للحالة الوعظية التعليمية؟.. لقد قدم العرض قضية هامة جداً هي قضية الحرية بمفهومها الواسع لا الضيق، وكان من الملاحظ أن جميع العاملين في العرض عملوا بجدية وحب بما أملاه عليهم النص ووفقاً لدراساتهم لشخصياتهم، وهذا نتيجة لعمل المخرجة مع الممثلين، وكانت اللغة البصرية في أفضل



مهرجان موندراما الشباب الثالث في حلب





وفي مؤتمر صحفي عُقد قبل المهرجان تحدث أ.محمد حجازي مدير المسرح القومي في حلب عن أهمية المهرجان الذي يُعدّ اللبنة الأساسية للحراك المسرحي في المدينة .

وتركزت النقاشات خلال المؤتمر على عروض المهرجان التي تتناول مواضيع إنسانية تخص المرأة، بالإضافة إلى تناولها لقضايا اجتماعية متعددة .

وفي حفل الختام منحت لجنة التحكيم المكونة من الكاتب المسرحي محمد أبو معتوق والفنانين سندس ماوردي وأحمد مكراتي جوائز المهرجان حسب ما يلي :

- جائزة أفضل نص لـ ضحى عساف عن مونودراما «الثقب الأسود» .

- جائزة أفضل إخراج لـ حسام الدين خربوطلي عن مونودراما «حلم رجل مضحك» .

- جائزة أفضل أداء مناصفة بين محمد فاضل عن دوره في مونودراما «حلم رجل مضحك» وديما مرعياني عن دورها في مونودراما «ليلة الوداع» .

وقدمت لجنة التحكيم جملة من المقترحات والتوصيات تركزت على ضرورة الاهتمام باللغة العربية بوصفها أداة التعبير المثلى عن النوازع والمشاعر، والعودة إلى القراءة المكثفة للنصوص العالمية والعربية والمحلية لتعميق الثقافة المسرحية والبحث عن التجديد والحدثة، مشيدين بدور المرأة في المهرجان كتابةً وتمثيلاً وإخراجاً .

وفي ختام المهرجان قال مديره أ.أحمد مكراتي أن المهرجان رسم مساراً مشعاً وبراقاً ينضح بالإبداع والألق ليثبت أن حلب عنصر هام في معادلة المسرح في سورية .

برعاية د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة أقامت مديرية المسارح والموسيقا ومسرح حلب القومي في شهر تشرين أول الماضي الدورة الثالثة من مهرجان مونودراما الشباب الثالث بمشاركة ثمانية عروض مسرحية هي :

- «حلم رجل مضحك» نص فيودور دوستويفسكي تمثيل محمد فاضل إخراج حسام الدين خربوطلي .

- «الأب» نص محمد فاقى تمثيل وسام عبديو إخراج نور الدين حليبي .

- «الأخطبوط» نص وتمثيل عمر نعمة إخراج فاطمة جاروخ .

- «حبة سكر» نص محمد فاقى تمثيل سلاف الكرز إخراج محمد ملقي .

- «الثقب الأسود» نص ضحى عساف تمثيل وعد الرزوق إخراج جمال خللو .

- «لا تجعلوني ألبس الأسود» نص وإخراج محمد سعيد حمادة تمثيل زينب ديب .

- «ليلة الوداع» نص جوان جان تمثيل ديما مرعياني إخراج حكمت نادر عقاد .

- «لا تنطفئ» نص وتمثيل وإخراج سوسن علي .

وعقب كل عرض كانت تُعقد جلسة نقاش تتناول مختلف مفاصل العمل، وتم نقل جلسات النقاش بالإضافة إلى عروض المهرجان على صفحة المسرح القومي في حلب على الفيسبوك مباشرة في خطوة تُحسب للقائمين على المهرجان .

وتقدم للمهرجان ستة عشر عملاً تم اختيار ثمانية منها من قبل لجنة تشكلت من المخرجين المسرحيين د.وانيس بانديك وإيليا قجميني ونادر عقاد .



مهرجان للمسرح الشبيبي في اللاذقية

ولولا ذلك ما استطعت أن أقوم بتقديم مواهبي كمخرجة في بداية الطريق، وليس من السهل أن يحصل الإنسان على هذه الفرصة لولا دعم اتحاد شبيبة الثورة، وقد شاركت في المهرجان بمسرحية بعنوان «الأفعى حبيبي» وهي تتحدث عن العلاقات المشوهة بين الأخوة وكيف يمكن للمال أن يفرقهم. وتحدث المخرج بسام سعيد عن مسرحية «تشويش» التي شارك بها في المهرجان قائلاً: «المسرحية تتناول تحكّم اللوبيات الصهيونية بالعالم بطرق مختلفة، كما تتعرض المسرحية للواقع الحالي الذي نعيشه، وقد حاولنا في العرض أن نرسل رسائل متعددة بهدف لفت الانتباه للأخطار المحدقة بنا ولكي نواجه هذه الأخطار متّحدين.. وبمناسبة إقامة هذا المهرجان أؤكد على أن اتحاد شبيبة الثورة هو السباق دائماً في دعم شباب المسرح».

وتحدثت الفنانة الشابة شهد سليمان عن الشخصية التي أدتها في مسرحية «وليمة الشيطان» قائلة: «شخصية الأم التي جسّدتها في هذه المسرحية لامست شخصيتي وقد حاولت أن أعبر عنها في حبّها وعطائها، وأنا أتمنى أن أستمّر في هذا الدرب» وهي نفس الرغبة التي عبّرت عنها الفنانة الشابة أسماء جمال المشاركة في مسرحية «تشويش» في المهرجان.

كما تحدث الفنان الشاب حسين يوسف عن مسرحية «سردين» التي جسّدت إحدى شخصياتها قائلاً: «تتحدث المسرحية عن مجموعة من الشباب الذين يعملون على بناء أفكارهم وتطوير أنفسهم من أجل التحرر من أسر العادات البالية، وأنا أسعى دائماً إلى اكتساب المزيد من الخبرة بهدف تطوير أدواتي المسرحية».

الجدير بالذكر أن الفنانين الشباب المشاركين في المهرجان سبق وأن خضعوا لدورات في مجال التمثيل أقامها الاتحاد في فترات مختلفة.

بهدف بثّ الروح في المسرح الشبيبي وإعادةه إلى سابق عهده من الازدهار أقيمت في شهر آب الماضي فعاليات مهرجان للمسرح الشبيبي في مدينة اللاذقية بمشاركة الأعمال الستة التالية:

- «تشويش» نص مجد يونس أحمد إخراج بسام سعيد .
- «المحبة هي الدواء» نص وإخراج مارك محمود .
- «وليمة الشيطان» نص عبد الفتاح قلعه جي إخراج بسام سعيد .
- «الأفعى حبيبي» إخراج آية عادل غنيجة .
- «سردين» نص محمد بدر حمدان إخراج مجد عدنان يونس .

«الطقم» نص داريو فو إعداد وإخراج جعفر درويش . وعن مشاركتها في المهرجان من خلال مسرحية «الأفعى حبيبي» قالت المخرجة الشابة آية عادل غنيجة في تصريحات إعلامية: «أشكر اتحاد شبيبة الثورة-فرع اللاذقية على الفرص التي يقدمها للشباب من خلال صقل مواهبهم وتقديم الفرص والدعم لهم من ممثلين ومخرجين وتمكينهم من تقديم أعمالهم وإخراج أجمل ما لديهم من خلال الدورات التدريبية المستمرة والتي يشرف عليها أساتذة مختصون،

اتحاد شبيبة الثورة
فرع اللاذقية
مكتب الفنون
رابطة الشهيد منير معروف (الغربية)

تمثيل
حسين يوسف
اليسار هرموش
يزن عمرو
اسماء جمال
محمد شعار
خالد منى
عبود حيدر

سردين
تأليف: محمد بدر حمدان
مساعد مخرج: خالد حسن
مخرج مساعد: أحمد مشاعل
إخراج: مجد عدنان يونس
العلاقات: ٢٠٢٦/٢٤ الساعة السادسة مساءً
على مسرح دار الأسد للثقافة والفنون

ثلاثة عروض في مهرجان أليسار المسرحي الثاني



أما المخرج أحمد مشاعل فقال: «المهرجان فرصة للفنانين المسرحيين الشباب لإظهار مواهبهم». ونقلت الإعلامية مهي الشريقي عن الكاتب مجد يونس أحمد قوله: «ميزة المهرجان أن له هويته الخاصة باعتماده في كل دورة من دوراته على نصوصٍ لكاتبٍ واحد، وهذا المهرجان يضاف إلى مجموعة المهرجانات التي تقام في محافظة اللاذقية، وهي بمجملها تعمل على تنشيط الحركة المسرحية وإفساح المجال للموهوبين من المسرحيين لتقديم أعمالهم واختبار أدواتهم في التمثيل والإخراج».



مجد يونس أحمد

بعرض ثلاثة أعمال مسرحية خطأ مهرجان أليسار المسرحي خطوته الثانية، وهو المهرجان الذي تقيمه فرقة أليسار المسرحية بشكل دوري في مدينة اللاذقية ويخصص كل دورة من دوراته لأعمال كاتب مسرحي سوري، وكانت أعمال هذه الدورة مخصصة للكاتب مجد يونس أحمد وهي:

- «تشويش» إخراج بسام سعيد .
- «هيك ولا هيك» إخراج أحمد مشاعل .
- «هون وهونيك» إخراج أوس غدير .

وعن المهرجان بشكل عام وفعاليات الدورة الثانية منه بشكل خاص والتي أقيمت في شهر أيلول الماضي نقلت الإعلامية ربا حسين عن مدير المهرجان الفنان نضال عديرة قوله: «مهرجان أليسار المسرحي هو الأول من نوعه في الوطن العربي بتخصيصه كل دورة من دوراته لكاتب مسرحي، حيث خصصنا الدورة الأولى منه لأعمال الكاتب جوان جان، وها نحن في الدورة الثانية نتصدى لأعمال الكاتب مجد يونس أحمد، والهدف الأساس من المهرجان إتاحة الفرصة لشباب المسرح لإظهار طاقاتهم وتطبيق ما تعلموه في الدورات التي اتبعوها، وسنعمل في الدورات القادمة على تكريم الفنيين، ولا بد من توجيه الشكر إلى مديرية الثقافة والمسرح القومي في اللاذقية على تعاونهما لإنجاح فعاليات المهرجان».





ثلاثة عروض للأطفال في تظاهرة حدائق الفن في الحسكة

دحام السلطان



استهدفت فيها الطفل بشكل مباشر لتحقيق شرطي الفائدة والمتعة بعد أن أخرجت المسرح من مكانه المعهود في الخشبة وانطلقت نحو الهواء الطلق لإضافة جمالية متناغمة وبلغة مسرحية جديدة تحاكي الطفل

شارك مسرحيو الحسكة والمسرح القومي فيها في تظاهرة «حدائق الفن» التي أقامتها وزارة الثقافة في عدد من المحافظات السورية في شهر آب الماضي من خلال ثلاثة أعمال مسرحية على مدار ستة أسابيع



والأسرة في آن، واستطاعت أن تأخذ على عاتقها فكرة الرسالة التي جاءت من أجلها ومن أن تتمكن من تحقيقها، وإن تشابهت في مضمونها، لتقدم في النهاية رسالة تلامس الواقع كما هو ودون تكليف، والعمل على معالجته بإيحاءات بسيطة وغير معقدة جسدها ممثلو المسرح القومي ببراعة على الرغم من صعوبة مثل هذا النوع من العروض التي بدلت موقعها الطبيعي والمعهود على خشبة واللعب خارج ملعبها التقليدي.

وبين أ. عبد الرحمن السيد مدير الثقافة في الحسكة أن المسرح كان يستقطب جمهوره عادة في المراكز الثقافية، واليوم أصبح يستقطب ذلك الجمهور في الحدائق والأحياء، لافتاً إلى أن هذه الفكرة هي فكرة جديدة للمسرح القومي الذي بدوره ابتعد عن المسرح التجاري الذي كان قد انتشر سابقاً، وها هو بدوره يعود اليوم ويأتي إلى مسرح الأطفال لكي يقدم للطفل النصائح الفكرية والأخلاقية للوصول إلى مسرح طفولي أسروي هادف ذي رسالة منهجية معبرة عن عمق الحالة الذهنية لدى الطفل والأسرة في آن معاً والعمل على تكريسها وتعزيزها بشكل انسيابي ومباشر ودون حواجز، وهذه نقطة تُسجل لصالح مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة التي ولدت صيغاً وأساليب حديثة للتعامل مع الطفل من خلال لغة المسرح على اعتبار أن الرسالة المنوطة بها هي رسالة فنية وتربوية موجهة للجيل الجديد-محور العمل.

وأوضح مدير المسرح القومي في الحسكة المخرج المسرحي اسماعيل خلف أن مشاركة الفرقة في ثلاثة عروض مسرحية ضمن تظاهرة «حدائق الفن» التي تقيمها وزارة الثقافة للمرة الأولى تُعتبر مشاركة فعالة على مدار ستة أسابيع في حديقتي «البلابل» و«الواحة» مبيناً أن العروض الثلاثة هي: «حكايا ملونة» إخراج عبد الله الزاهد و«الغابة وتلج

والأسرة في آن، واستطاعت أن تأخذ على عاتقها فكرة الرسالة التي جاءت من أجلها ومن أن تتمكن من تحقيقها، وإن تشابهت في مضمونها، لتقدم في النهاية رسالة تلامس الواقع كما هو ودون تكليف، والعمل على معالجته بإيحاءات بسيطة وغير معقدة جسدها ممثلو المسرح القومي ببراعة على الرغم من صعوبة مثل هذا النوع من العروض التي بدلت موقعها الطبيعي والمعهود على خشبة واللعب خارج ملعبها التقليدي.

وبين أ. عبد الرحمن السيد مدير الثقافة في الحسكة أن المسرح كان يستقطب جمهوره عادة في المراكز الثقافية، واليوم أصبح يستقطب ذلك الجمهور في الحدائق والأحياء، لافتاً إلى أن هذه الفكرة هي فكرة جديدة للمسرح القومي الذي بدوره ابتعد عن المسرح التجاري الذي كان قد انتشر سابقاً، وها هو بدوره يعود اليوم ويأتي إلى مسرح الأطفال لكي يقدم للطفل النصائح الفكرية والأخلاقية للوصول إلى مسرح طفولي أسروي هادف ذي رسالة منهجية معبرة عن عمق الحالة الذهنية لدى الطفل والأسرة في آن معاً والعمل على تكريسها وتعزيزها بشكل انسيابي ومباشر ودون حواجز، وهذه نقطة تُسجل لصالح مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة التي ولدت صيغاً وأساليب حديثة للتعامل مع الطفل من خلال لغة المسرح على اعتبار أن الرسالة المنوطة بها هي رسالة فنية وتربوية موجهة للجيل الجديد-محور العمل.

وأوضح مدير المسرح القومي في الحسكة المخرج المسرحي اسماعيل خلف أن مشاركة الفرقة في ثلاثة عروض مسرحية ضمن تظاهرة «حدائق الفن» التي تقيمها وزارة الثقافة للمرة الأولى تُعتبر مشاركة فعالة على مدار ستة أسابيع في حديقتي «البلابل» و«الواحة» مبيناً أن العروض الثلاثة هي: «حكايا ملونة» إخراج عبد الله الزاهد و«الغابة وتلج



الدور الذي لعبته كانت موجهة إلى الأطفال لحثهم على العمل بجد لكي يحصلوا على ما يريدون وعلى نتيجة عملهم في المدرسة من خلال إطاعة الأبوين والأساتذة والمثابرة والاجتهاد من أجل تحقيق النجاح».

بدوره بيّن الفنان سلمان أسويد الذي لعب دور العصفور في مسرحية «الغابة وثلج الشتاء» أن المشاركة في هذه الفعالية المسرحية ومشاركة الطفل فرحته والتفاعل معه في الحداثق والهواء الطلق كانت بهدف تقديم كل ما هو جديد وتوجيهه نحو الطفل والمشاركة معه وعدم الانقطاع عنه، وأضاف : «إن لعبي لدور العصفور هو للتعبير عن الفرح وزرع البهجة عند الأطفال من خلال عملية إسقاط كوميدي في لعب الدور باعتباري أحب الكوميديا وأجد نفسي فيها».

وقال الفنان يوسف شاكر الذي لعب دور الأخ الأكبر في مسرحية «حكايا ملونة» الأخ الأكبر وعياً والذي يعمل دائماً لإسعاد أخيه الصغير، كما يسعى جاهداً لحل المشاكل التي كانت سبباً في تعاسة أخيه، ليكتشف أخيراً أن اللعب والمرح والتعلم والمعرفة والابتعاد عن الانعزالية تشكل السر الكامن وراء انطوائية أخيه الصغير، فلا يجد بدأً من مساعدته للتخلص من تلك الانطوائية بالقراءة والكتابة والعلم.

وأشار الفنان أحمد الصالح إلى دوره في مسرحية «الغابة وثلج الشتاء» دور الأرنب المتكبر والمتعجرف تجاه محيطه القريب منه من أقرانه من الحيوانات والطيور وهو الذي أمضى وقت العمل والجد والمثابرة المفترض والمطلوب منه وانشغل باللهو واللعب والمرح ليتعاس عن جمع الطعام اللازم لمؤونة فصل الشتاء وقوته اليومي قبل أن يكتشف أنه تعاس عن عمله ولم يكن مثل أصدقائه الذين ثابروا وعملوا بجد وبذلك لم يتمكن من إيجاد الطعام مثلهم في وقته وزمنه المحدد.

طفولية لها أبعاد يعنى بها الصغير والكبير في آن واحد.. وفي عمل «الغابة وثلج الشتاء» ركزنا على اللعب واللهو والمرح، واعتبرناه جزءاً أساسياً من حياة الطفل، ولكن ينبغي ألا يكون الجزء الأوحده لديه، أي بمعنى أن حالة الرفاهية مرهونة بحالة العمل، وعلينا أن نعمل أولاً لكي نصل إلى مرحلة اللعب والمرح واللهو.. وفي عمل «حكايا ملونة» ركزنا على الحالة الاجتماعية لأن المسرحية تتحدث عن شقيقين، واحد لديه حالة من الانطوائية والعزلة الدائمة، والآخر يحاول قدر الإمكان أن يبعث في أخيه الانطوائي حالة من الفرح من خلال اللجوء إلى مجموعة من العوامل المساعدة في ذلك قبل أن يكتشف في النهاية أن المشكلة لدى أخيه تكمن في عدم اختلاطه بالآخرين، وأن الفرح الحقيقي يكمن في أن تكون هناك حالة من الجماعة التي ستشكل حالة الفرح على النقيض من الانعزالية والانطوائية التي لن يجتمع معها الفرح.

وبيّن الفنان فيصل حميد أن هذه التجربة الفنية تجربة جديدة له مع فرقة المسرح القومي كونه أحد أعضائها، لافتاً إلى أن الفكرة برمتها شكلت لقاء وتماساً مباشراً مع الطفل، وقد أدى حميد دور السنجاب الذي يحث أقرانه على العمل بكل أشكاله ومفرداته دون كلل أو ملل والذي تكمن في تفاصيله عملية إيصال الفكرة إلى الطفل وتتهي عملية الاتكال على غيره وتأجيل عمل اليوم إلى الغد من خلال أفكار بسيطة تمكنت من أن تحقق التجاوب المتبادل والتفاعل المباشر مع الطفل.

وقالت الفنانة جورية الحمد التي لعبت دور أرنبية في مسرحية «الغابة وثلج الشتاء»: «شخصية أرنبية تواظب دائماً على أن تقدم النصح لأرنب الكسول وتحثه على العمل، مرددة مقولة «من يبقى بلا عمل لن يحصل على الأمل، والكسول الذي يظل دون طعام لن يحصل على نتيجة» ورسالتني من خلال

الكنز والأصدقاء

في تظاهرة فرح الطفولة

والمحترفين، وقد اعتمدنا في العرض تقنيات الإضاءة بشكلها الحديث وأدخلنا تقنيات متوفرة بين أيدينا بما يضيف على فنّ خيال الظل رؤية معاصرة تعتمد على جذب الأبصار وشدّ انتباه الطفل وتأخذه إلى عوالم من سحر المسرح.. وأؤدي في المسرحية شخصية أبو اللوز التي تقدم قيماً تعليمية وتربوية».

جسد شخصيات المسرحية الفنانون: رولا سواس-ريما سواس-عبد الله الناشف-سلاف الكرز-حسان الفيصل-حسام خربوطلي-يوزن تركماني-ضحى عساف-ياسين عدس-أحمد مكراتي.. مساعدة المخرج ضحى عساف إضاءة عمار جراح صوت محمد قصاب موسيقا وضاح كوريني .



«الكنز والأصدقاء» هو عنوان العرض المسرحي الذي شارك به المخرج المسرحي جمال خللو في تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر تموز الماضي على مساحة الوطن .

المسرحية التي قدمت في مدينة حلب كتبها د.فايز الداية وتعتمد في خطابها الفني البصري على فنّ خيال الظل، وقال مخرج العمل في تصريحات صحفية: «تقدم المسرحية رؤية معاصرة بالاعتماد على إمكانيات التكنولوجيا والإضاءة بهدف جذب انتباه الأطفال ونقلهم إلى عوالم السحر والجمال» .

أما الفنان أحمد مكراتي المشارك في العرض فقال: «المسرحية تجربة جديدة يقدمها مسرح حلب القومي عبر مجموعة منتقاة من الفنانين المسرحيين الهواة



الدب

بساطة الحكاية وعمق المدلول

علي الراعي



السوري بكل اتجاهاته ومناحيه، بمعنى الاعتماد على النص الأجنبي واقتباسه بحيث يبدو وكأن الأحداث تجري الآن وهنا، وهو ما يشير إلى ندرة في النصوص المسرحية السورية.

المخرج المسرحي مأمون خطيب المخلص أبدأ خشبة المسرح لم يخرج في جانب من أعماله عما نتحدث عنه وهو غالباً ما يعود إلى تكريس الحالة التي أشرنا إليها، وفي عمله الأخير «الدب» للكاتب الروسي أنطون تشيخوف الذي قدمه في شهر تشرين ثاني الماضي ضمن احتفالية أيام الثقافة السورية للعام ٢٠٢١ أوغل في

ثمة أمرٌ كان لافتاً في الموسم المسرحي الأخير -وربما هي ظاهرة مستمرة منذ مواسم كثيرة- وهي العودة لنصوص مسرحية إما أنها قُدمت من قبل المخرج نفسه لأكثر من مرة كمسرحية «سوبر ماركت» للمخرج أيمن زيدان التي قُدمت ثلاث مرات منذ تسعينيات القرن الماضي، أو العودة إلى نصوص مسرحية مترجمة شكّلت مرجعيات للكثيرين من طلاب المعاهد المسرحية لكثرة تجسيدها على خشبات المسارح في العالم.. وثمة أمرٌ ثالث مستمر منذ سنوات وهو العمل على (تبني) النصوص الأجنبية من خلال إعدادها لتناسب الواقع



إعداده سورياً بما في ذلك التضحية بأسماء شخصيات نص «الدب» إلى درجة لم يبق فيها من الشخصيات سوى ملامح من روحها، مع الاحتفاظ بالحوار الأصلي و(عصرنته) لينسجم مع الواقع السوري وأحداثه .

في العرض حضر لوقا خادم السيدة بوبوفا من خلال العمّة ليبيت (أدتها الفنانة رنا جمول) بما يوحي به هذا الاسم السوري العتيق لآلهة سورية قديمة، تلك الربّة التي كانت تهدد الأطفال في أسرّتهم ليناموا، الرّبّة التي أخذ الليلُ اسمه من حروفها، واشتقت من هذا الاسم أيضاً عشرات الأسماء الأخرى كليلي وليال وليالي ولوليتا وغيرها الكثير، الربّة التي كان شاغلها الهمّ الإنساني في مواجهة إلهيّ حرب أساء لسمعتها كثيراً هما الرّبّة عشّار والإله بعل، وكان قد اكتُشف الحصان حديثاً كأداة للحرب، ومن ثمّ كان عليهما إعداد أجيال للحروب وليس للسلام .

وحضرت أيضاً الأرملة إيلينا إيفانوفنا بوبوفا التي صارت في العرض السيدة السورية تمارا (أدتها الفنانة

زينة المصري) المرأة التي ألزمت نفسها بما لا يلزم وبما هو أقرب إلى العبت وهو تمسّكها بذكرات زوجها الذي توفّي منذ سنة، فيما حدادها يبدو مستمراً إلى ما لا نهاية رغم كل نصائح العمّة ليبيت ومحاولاتها اليائسة لإخراجها مما هي فيه .

وأما (أنكيديو) الحكاية فهو جريجوري ستيفانوفيتش سميرنوف الذي سُمي في العرض الدمشقي سمير الراعي (أداه الفنان وسام محمود) المهندس الزراعي الذي أضنته معاملة البشر فانسحب من حياتهم إلى الطبيعة وإلى إنشاء مزرعة فيها مختلف الحيوانات الذين يتعامل معهم بما يُماثل نداء الطبيعة بكلّ بساطتها دون زيف أو تصنّع أو أقنعة وذلك بعد عشرات الخيبات في الحبّ وفي التعامل مع البشر .

يمدّ العرضُ مجسّاته - وإن كان من خلف الستار- صوب النصوص العتيقة كملحمة «جلجامش» على سبيل المثال، لاسيما في حالة ترويض القبح ليُمسي جميلاً كما فعلت غانية المعبد في الملحمة البعيدة في ترويض إنكيديو



ليليت للتقريب بين الأرملة والمهندس وتفيس الاحتقان وتبسيط التعقيد الذي يعيشانه فيما الحياة الجميلة تهرب أيامها من بين الأصابع وهما في غفلة منها، مع أن الأمر أكثر سهولة ويسراً: «كل حي يفرح.. حتى القططة تدرك ما يسرها، فتتنزه في الفناء، وتصيد فراخ الطيور، وأنت تجلسين في الغرفة طوال النهار وكأنك في دير، دون أي متعة.. سنة تقريباً مرت ولم تخرجي من البيت» هكذا ترددت العمة على مسامع تمارا طيلة الوقت.

نحن إذاً أمام حكاية بسيطة رغم مدلولها العميق، وقد جاءت عناصر العرض من سينوغرافيا وديكور وإضاءة بنفس البساطة بهدف مواكبة شواغل العرض المهموم بمفهوم الحب كحل سحري لكل عقد البشرية وزيفها.

فضاءً مُفعمً بالستائر الشفيفة بما يوحي بمنزل مُترف، لكنه مُعقد بإسداد الستائر والحجب، ذلك

الذي كان يعيش بسلام بين الحيوانات والمجيء به للقتال إلى جانب جلجامش الذي كان يتوق لصداقته، وإن كانت غايتها نفعية صرفة.

العمة ليليت شاغلها النضال لترويض الشخصيتين (الدّبّان) على مدار ساعة هي مدة العرض المسرحي لتقريب وجهات النظر على إيقاع مسحة خفيفة من الكوميديا التي أجادتها رنا جمول لا سيما في لحظات التهكم من خلال خلط اللهجة الدارجة بالمفردات الأجنبية، وهنا كانت اللغة الفرنسية للإشارة إلى الوضع الطبقي للعمة وابنة أخيها الأرملة، فيما خطاب المهندس سمير الراعي أقرب إلى البرية الأولى غير المهذبة، غير أن المحنة كانت واحدة لدى الطبقتين، فالعمة ليليت وبما عُرِفَت به من دهاء وبرجماتية وجدت الدواء السحري لما يُعاني منه البشر من مختلف الطبقات والألوان، الدواء الذي يُظن أنه مفقود ونادر، وهو غير ذلك أبداً، بل هو مبدول لشاربه ومتوفر للجميع، والمسألة تحتاج لبعض البساطة فقط، تماماً كحالة امرئٍ مُحقق ومضغوط، وكل ما يحتاجه هو قليل من الشهيق والزفير ومن ثم الاسترخاء، أي ترك كل تعقيدات الحياة وزيفها، ومن ثم عيشها ببساطة كبقية مخلوقات الطبيعة، فكيف استطاعت الحيوانات، بل وحتى الأشجار، أن تعيش الحياة على بريتها الأولى وببساطة فيما فشل البشر في ذلك؟ والمفارقة أن الكثيرين من البشر فشلوا في أن يصلوا إلى مصاف الإنسانية لأن صفة البشرية لا تعني التفوق على الحيوانات أو النباتات، فالتفوق لا يكون إلا بالإنسانية فقط، وربما يصل بعض الكائنات إلى مرحلة الإنسانية أكثر من بعض البشر كما يشرح سمير الراعي حسب خبرته في المزرعة ومن ثم من خلال تعامله مع البشر، حيث أن ما ينقص البشرية لتصل إلى إنسانيتها هو الحب، فهو وحده دون غيره من المفاهيم ما ينتفي معه الطمع والجشع والأنانية والغدر والخيانة، وهي الأمور التي عانت منها تمارا المغدورة بالخيانة، وكذلك المهندس الزراعي الفاشل عاطفياً، إذ يفقد الاثنان للحب، مع أن الأمر لا يحتاج سوى إلى التأمل وإجراء القليل أيضاً من (الشهيق والزفير) تلك التيمة التي لعبت عليها العمة



أسرة المسرحية تحيي الجمهور



هذا المكان-البيت مُسدَل الستائر هو نموذجٌ لكلِّ أمكنة الدنيا، وكل ما نحتاجه هو رفعُ الستائر لدخول شمس الحب لأجل حياة إنسانية، أو حياة غايتها الإنسانية، وهو ما قدمه واشتغل عليه فتيو العرض من مصممي ديكور وإضاءة وموسيقا .

الدب

تأليف : أنطون تشيخوف .

إخراج : مأمون خطيب .

الممثلون : رنا جمول-زينة المصري-وسام محمود .

سينوغرافيا : نزار البلال وريم الشمالي .

موسيقا : رامي الضلي .

مكياج : منور العقاد .

دراماتورج : طارق عدوان .

إضاءة : مجد مغماس .

مخرج مساعد : جبريل العجي .

تصوير فوتوغرافي : نورس بهلوان .

التعقيد الذي ألزمت به الأرملة نفسها وهي المُصرّة على ارتداء ثياب الحداد الكاملة، وعيناها لا تتحولان عن صورتين للزوج الراحل على حائطين مُتقابلين وقد أفتعت نفسها أنها ماتت بموت زوجها : «هو ممددٌ في القبر وأنا دفنتُ نفسي بين أربعة جدران.. نحن الاثنان متنا».. وهنا على العمّة العمل دائماً على رفع الستائر لتدخل شمس الحياة وتُدفع البيت المهجور من الحب، ومن ثمّ تذيب صقيعه بضربة حبّ تنزع من خلالها المكابرة العبثية للأرملة والشباب اللذين كانا محكومين، أو كان كل منهما قد حكم نفسه بالفقد واللاجدوى وزيغ التقاليد البالية، ويحاولان إيجاد الحلّ بطريقة أقرب لعبثية الفقد نفسها، مع أنه للوصول إلى الحل السليم لم يكن عليهما سوى الأخذ بما أشارت له تلميحات العمّة العاشقة للحياة التي يُمكن للمرء أن يعيشها لأنها السبيل الوحيد الذي يستطيع أي كائن أن يسلكه، وهو سبيل الحب، شرط أن ينزع الإنسان من داخله كل الأشواك والعليق وكل ما يُمكن أن يُعيق هذا السبيل .



أنا كلاوديوس

الماضي برؤية معاصرة

أكرم رافع نصر



ضمن احتفالية أيام الثقافة التي أقامتها وزارة الثقافة في شهر تشرين أول الماضي قدمت مديرية المسارح والموسيقا والمسرح القومي في السويداء ومديرية الثقافة فيها العرض المسرحي «أنا كلاوديوس» وهي من تأليف وإخراج داود أبو شقرة تمثيل الفنانين معن دويعر، مصطفى حماد، دارين عزام، مرهف صعب .

للهولة الأولى يعتقد المشاهد أن النص مترجم أو مقتبس عن نص مترجم لأن عنوان المسرحية (أنا كلاوديوس) هو عنوان رواية للكاتب الإنكليزي روبرت غريفرز.. ولأن المسرحية التقت مع الرواية في بعض النقاط فقد ذهب البعض إلى الاعتقاد أن المسرحية منقولة عن الرواية، خصوصاً لمن سمع عن الرواية ولم يطلع على تفاصيلها.. والعرض المسرحي «أنا كلاوديوس»



قبل الآخرين، أو قد يشعر بالذنب تجاه أمور لم تحدث في الواقع .

لم يقدم لنا العرض شخصية كلاوديوس بل شخصية المعتقل الذي أصبح يعيش حالة من الهذيان والحلم ويعاني من هلوسات وهواجس جراء تعقيدات الحياة والعصر، وتلاحقه سلسلة من الكوابيس طيلة العرض، وعندما توقظه طرقات سمعها في آخر مشهد من المسرحية دون أن يعرف مصدرها لا يلبث أن يعود إلى كوايبسه مجدداً .

قام بتجسيد دور المعتقل الفنان معن دويعر الذي كان يرسم بجسده حركات معبرة بلغة بصرية لها مدلولات عديدة، مفتوحة القراءات للمتلقي من خلال استخدام رموز إيحاءية أحياناً وإيمائية في أحيان أخرى، تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لتقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لاكتشاف المعنى ودلالته، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته ويرتبط بدلالة شخصيته، وإذا أضفنا إليها علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة فإنها ستعطي دلالة اجتماعية أو فكرية غاية في الإيجاز تطرح تلك المعاناة التي يخاف الإنسان من التحدث بها بصوت مسموع .

منذ البداية وفي اللحظات الأولى للعمل بدأ المخرج يعرفنا على أبطال العمل، حيث تم تسليط الضوء على المعتقل لنسمع أصوات التعذيب والضرب تأتي من كل ناحية، حيث يدخل جنديان بحركة متسقة لدى أحدهما، وفوضوية لدى الآخر، ثم يمارسان فنون التعذيب على المتهم ويمسكان به من كتفيه ويحملانه ويجرانه ويربطانه، وأخيراً يشهران سلاحيهما ويقفان كفرقة إعدام، ويهبط من السقف - ببطء - رجل يتضح أنه المحقق الذي جسّد دوره الفنان مصطفى حماد والذي كان مقنعاً بأدائه ويصل إلى مقدمة الخشبة ويتخلص من الحبال أو الأرجوحة التي نزل بوساطتها وهو يرتدي صدرية مفتوحة، تحتها قميص قطني داخلي وشيالة البنطال، وهو حافي القدمين ويبتسم للجمهور بعينين

لا يشبه في سرده رواية غريفز ولو تقاطع معها في بعض المحطات التاريخية التي لها علاقة بالشخصية الأساسية (الامبراطور كلاوديوس) لأنها سيرة شخصية لهذا الإمبراطور .

اختلف النص المسرحي عن الرواية اختلافاً تاماً، فقد قلب النص بعض المفاهيم، وجعل تداخل الأحداث والشخصيات في قلب الزمان والمكان بأسلوب جديد وجعل المسرحية تنتمي إلى المسرح الحديث بإسقاطات تكسر القيود وتطلق عنان الخيال لربط الماضي بالحاضر، وحمل الفكرة من مكان إلى مكان آخر .

قدم العمل مفاهيم متعددة من خلال هلوسات الشخصية الرئيسية في المسرحية وشطحات شخص خائف في زمن أصبح فيه الإنسان المحب طائراً ضعيفاً مكسور الجناح، ومن الأسئلة التي طرحها العمل : «كم من معان تربط الماضي بالمستقبل وتمنحنا في الحاضر بصيرة تضيء الذهن والوجدان؟ وهل عالج هذا العمل الفني واقعاً مغرقاً في التاريخ في مكان بعيد عنا؟ وهل أوحى لنا بواقع آخر مغاير؟ وهل سلط الضوء على بعض الزوايا المعتمة في جدار الزمن مثل الظلم والقهر والغدر والخيانة؟» .

حملت المسرحية أبعاداً فكرية وإنسانية قدمت إسقاطات فلسفية أحسن استلهاً برؤية معاصرة، ليخبرنا العمل أن القضايا الانسانية متشابهة في كل المجتمعات، وتكرر عبر التاريخ .

يبدأ العرض بوجود متهم يقف خلف قضبان السجن ويده معلقتان، وبعد قليل تصبح القضبان سريراً للنوم، والمعتقل يستلقي عليه، واسمه أحمد كايد الشريد وهو يعيش هلوسات فكرية وتعباً نفسياً وأوهاماً وأفكاراً تكشف حقيقة المجتمع، والمعتقل يمثل العديد من الشباب الذين يعيشون حالة خوف من المجهول لأن متطلبات المجتمعات الحديثة تهدد جيلاً كاملاً من الشباب، مما يؤدي إلى اضطرابات في الشخصية، فالشخص الذي يعاني من الأوهام يصبح خائفاً من التحكم به أو اضطهاده من



اللفظي فقط، بل وظف قدراته الجسدية ليرسل رسائل فكرية بلغة الجسد للجمهور ويتسبب داخلي يعبر عن كفاءة مدركاته ومعجم شيفراته .

سلط العرض الضوء على مواقف الحياة العظيمة والعميقة والكبرى من خلال طرحه لقضايا إنسانية متعددة .

خاتمة العرض جاءت غريبة وصادمة وفيها الكثير من المعاني والدلالات، فالمتهم ليس متهماً وهو ليس حلاقاً كما بدا في العرض، بل هو مدرس في مدرسة، وهو ليس عمر كايد الشريد بل أسعد، وهو ليس كلاوديوس وليس المعتقل بل هو معن دوير الممثل وقد أوقعه المخرج تحت وطأة هذه الكوابيس التي أوصلته إلى مواجهة الجمهور . قدم مهندس الديكور فؤاد نعيم تصميمات بسيطة، وكل أدواته صبّت في مصلحة العمل بمدلولاته وأبعاده وتحولات الضوء وألوانه وفلسفته في البناء الدرامي للشخصيات .

وشكلت موسيقا العرض عنصراً موازياً له، فتكلمت ورسمت الأبعاد النفسية وتحولات الشخصيات، ومن خلال المزج بين أكثر من موسيقا قدمت أجواء خيالية توحى بالتأزم والقلق الذي استمر طوال العرض وكأنه يعكس النفسيات القلقة، ومنذ اللحظة الأولى لدخول المتخرجين إلى الصالة كانت مكبرات الصوت تبث موسيقا عسكرية وكأنها توحى بأمر جلل سيحدث بعد قليل، وبذلك كانت الموسيقا في العرض لغة إضافية شكّلت عرضاً موازياً للعرض الذي يُقدم على خشبة المسرح .

لقد صبّت كل عناصر العمل في خدمة الحدث ودفعت إلى توتره وتصاعده مع مرور الوقت عبر سلسلة من الأفعال والأزمات الصغيرة التي تمركزت في الذروة، وعندما قُدم الحل في النهاية عرفنا أن كل الأحداث ما هي إلا هلوسات شخصية مضطربة، ومن خلالها مرر أصحاب العمل الكثير من الأفكار الفلسفية ذات المغزى والأبعاد الإنسانية .

ثابتتين، ويأتي صوتٌ كأنه هاتف من السماء، ونعرف من خلال بعض المفردات البسيطة من قطع الديكور أننا أمام سجن ووزنانه تحقيق.. ثم نتقل إلى مرحلة احتدام الصراع، حيث تتشابك الأحداث وتتعدد الأزمنة .

قدمت الفنانة دارين عزام أكثر من دور وكانت تتحرك كفراشة قدمت دور المحققة ومن ثم الغانية التي دسّوها في زنزانة المتهم لتعرف ما هي تهمته معتمدة على الضعف الإنساني في دور جريء تصدت له ونجحت عزام في تجسيده ببراعة، ولا ننسى الوجه الجديد الشاب مرهف صعب الذي دخل التجربة بقوة تبشر بمولد فنان مسرحي حقيقي، وكان مقنعاً في الشخصيات التي كلّفه المخرج بتقديمها، إحداها الحارس بشخصيته المعقدة والمركبة، والواقع أن الشخصيات كلها كانت مركبة، وعندما سألت المخرج عن المدرسة الإخراجية التي اعتمد عليها قال : «لم يكن من المعقول أن أعمل وفق مدرسة الاندماج أو التمثيل الواقعي فقط أو التمثيل الذي ينتمي إلى مسرح العبث وحده، بل حاولت الجمع بينهما لأن المشاهد الخمس الأولى في المسرحية عبارة عن هواجس وهلوسات تبدت في ثنايا النص، وهذه الهلوسات تقتضي أن نعمل وفق خط تمثيلي يوافق طبيعتها» .

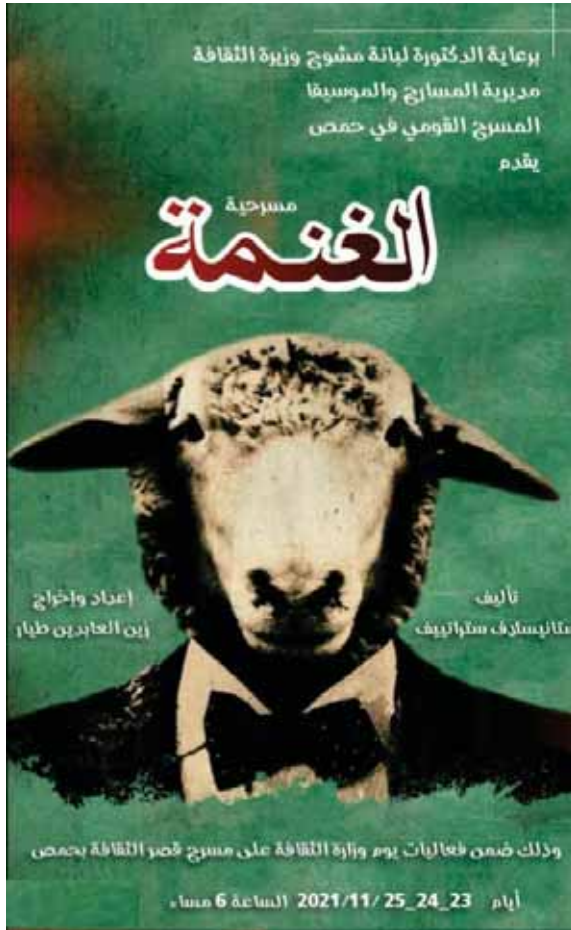
سبيل من المفارقات خلط الأزمان وجعل المتفرج يضيع للحظات ويتساءل هل ما يجري أمامه حوار ينتمي إلى زمن معين؟ وهل هو مسرح العبث؟ وهل نسي الممثلون حواراتهم؟ وهل تدور الأحداث في زمن الامبراطور كلاوديوس أي بعد العام ٤١ ميلادي؟ لنكتشف أن الأحداث ساحتها كل مكان وزمان عندما يضيّق المحقق الخناق على المتهم للاعتراف بجريمه، فيعترف أنه سرق آلية حديثة، ويتصاعد احتدام الصراع النفسي عند المتهم الذي لا يعلم ما هو نوع الجرم المنسوب له، وهنا برع الممثل في توظيف لغة الجسد لنقل المشاعر والانفعالات في تشكيلات طوّع فيها جسده وكأنه في عراك مع يديه، وهنا لم ينقل إلينا دوير المشاعر عن الطريق



في حمص

الغنمة

وصلة هجاء ضد البيروقراطية



شارك المسرح القومي في مدينة حمص في احتفالية أيام الثقافة السورية التي أقيمت في شهر تشرين ثاني الماضي بالعرض المسرحي «الغنمة» نص الكاتب البلغاري ستانسلاف ستراتيف إخراج زين العابدين طيار .

تتحدث المسرحية عن الأستاذ الجامعي إيفان الذي يتورط في شبكة من المتاهات ذات الطابع البيروقراطي المرتبط بطبيعة العمل في الدوائر والمؤسسات الرسمية وذلك عندما يقتني قطعة ملابس ذات وبر طويل فيضطر إلى قصّ وبرها، لكن الواقعة تُسجّل رسمياً وكأنها عملية جزّ صوف غنمة حقيقية مع ما يترتب على ذلك من التزامات تجاه مصلحة الضرائب التي لا تقتنع أن الموضوع ليس أكثر من قصّ وبر قطعة ملابس، مع وجود ضوء أمل من خلال شخصية إحدى الموظفات التي تفهم مشكلته وتحاول مساعدته حتى يتخلص من مشكلته .

ناقش العمل ظواهر سلبية تعيق تطور المجتمع كالفساد بأسلوب كوميدي ساخر، وأشار مخرج العرض في تصريحات إعلامية إلى أن العمل عالج قضايا إنسانية عديدة، لافتاً إلى أن الهدف من العمل إمتاع الجمهور بالدرجة الأولى .



جمهور المسرحية



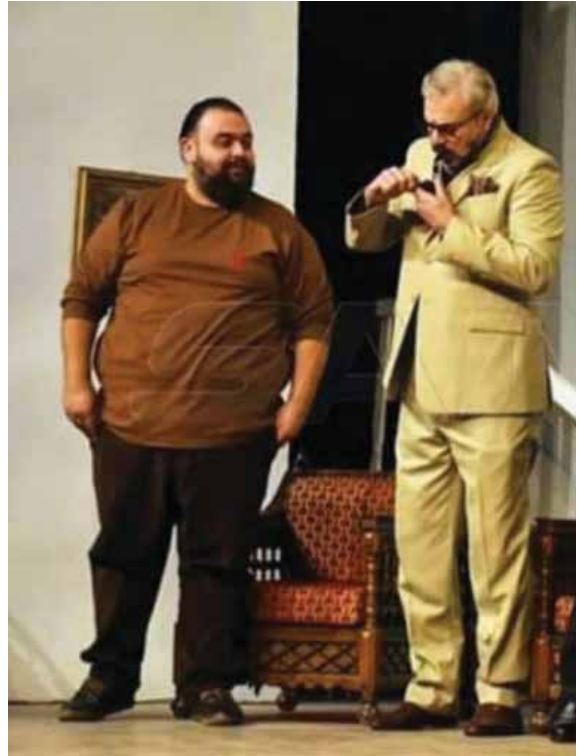


العشاء الأخير

في حلب



ساهم مسرحيو حلب في احتفالية أيام الثقافة السورية التي أقيمت في شهر تشرين ثاني الماضي من خلال العرض المسرحي «العشاء الأخير» للمسرح القومي بحلب كتابة صلاح طاهر الذليل وإخراج حازم حداد . يتحدث العمل عن مجموعة من الأشخاص يعيشون في ملجأ ويتم استغلالهم من قبل أحد الأشخاص إلى أن تقوم إحدى شابات الملجأ بالقضاء على من يستغلها بدافع الانتقام .





عروض مسرحية في المحافظات في أيام الثقافة السورية

برعاية الدكتورة لبنانة مسنوح
وزيرة الثقافة
مديرية المسارح والموسيقا
ضمن احتفالية أيام الثقافة السورية
المسرح القومي بالحسكة

مسرحية الأطفال

مزرعة البهاء

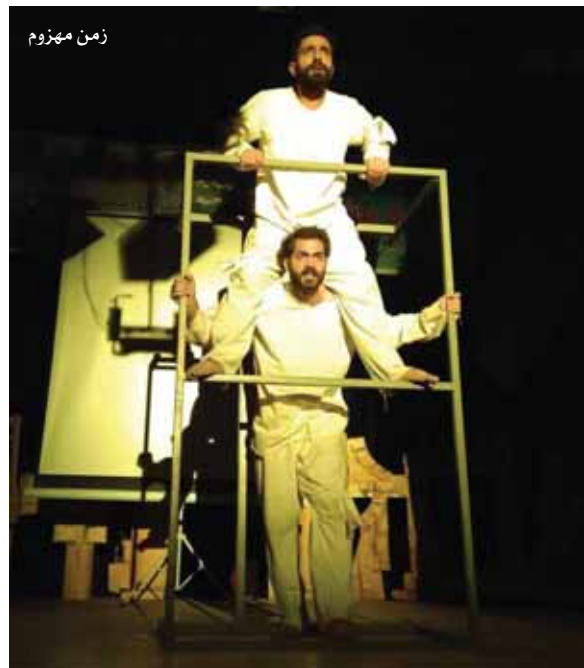
إعداد وإخراج: **عبدالله الزاهد**

من 24 ونهاية 30 / 11 / 2021
المركز الثقافي العربي بالحسكة
الساعة (11) ظهراً

الدعوة عامة

احتفلت محافظة الحسكة ومسرحيها باحتفالية أيام الثقافة السورية التي أقيمت في شهر تشرين ثاني الماضي من خلال تقديم أكثر من عمل مسرحي للكبار والأطفال، فعلى صعيد مسرح الكبار قدم المسرح القومي في الحسكة مسرحية «زمن مهزوم» نص وإخراج اسماعيل خلف كما قدم المسرح القومي المسرحية الموجهة للأطفال «مزرعة البهاء» نص وإخراج عبد الله الزاهد .

وفي درعا قدمت فرقة درعا للفنون المسرحية العرض المسرحي «عواء الديك» نص طلال نصر الدين إخراج محمود عوض، كما قدمت فرقة شباب حوران المسرحية العرض المسرحي «مملكة العدل» إخراج فراس المقبل .
وفي طرطوس قدمت مسرحية «قائم مقام وعشرون بيضة» نص وليد العمر إخراج حسن علي، وقدمت المخرجة المسرحية إيناس حسينة عرضها المسرحي «حلمي» .





القبطان والفئران

مسرح الأطفال في احتفالية أيام الثقافة



الصعبة التي تحتاج إلى فصل حواس كامل، خصوصاً وأن الممثل ينقل إحساسه للدمية عبر الخيط، وهذا بحاجة إلى تمارين جسدية أولاً وآلية فهم تحريك هذا النوع من العرائس، بالإضافة إلى التركيز العالي.

قدم العرض صوراً غنية بالشكل واللون والإبهار البصري، مازجاً بين الواقع والخيال، وتشير الصباغ إلى أن المشاهد يتسلل من خلال العرض إلى عالم الخيال والحكاية داخل الحكاية من خلال نص كتيبه وحرصت فيه على ألا تحاكي الطفل بصورة مباشرة من خلال عناصر المتعة والتشويق بقدر التركيز على الجانب التعليمي وملامسة جانب مهم لدى الأطفال هو الفضول من خلال شخصيات العمل وخاصة شخصية

لم تقب أعمال الأطفال عن خارطة عروض احتفالية أيام الثقافة التي أقيمت في شهر تشرين ثاني من العام ٢٠٢١ وهذا العام كان جزء هام من المساهمة الطفلية من نصيب المخرجة هنادة الصباغ التي قدمت عملاً بعنوان «القبطان والفئران» استخدمت فيه دمي الخيوط وهي من أصعب أنواع مسرح العرائس، وتطلق عليه أيضاً تسمية مسرح الماريونيت ولم يُستخدم سابقاً إلا من خلال محاولات محدودة ونادرة على الصعيد المحلي، وقد حاولت الصباغ في هذا العمل تدريب الممثلين محركي العرائس وتوسيع دائرة المهتمين بمسرح العرائس، إذ أن بعض المشاركين في العرض كانت هذه تجربتهم الأولى في تحريك العرائس، ويُعد هذا النوع المسرحي من الأنواع



«كانت تجربة مفيدة لأنها جعلت الممثل يرى المسرح من زوايا مختلفة، والتعامل مع الطفل حساس ويجب أن يبنى على أسس علمية» .

ويشير الناقد نضال قوشحة إلى أن العرض قدم ما يحفز الأطفال على المتابعة، واعتمد على الموسيقى الموظفة بشكل يناسب الأطفال من حيث الإيقاع المشجع على الرقص، مضيفاً: «تمتع العرض بلغة بصرية تمايزت فيها درجات الإضاءة وأعطت غنى في المشهدية البصرية للعرض» .

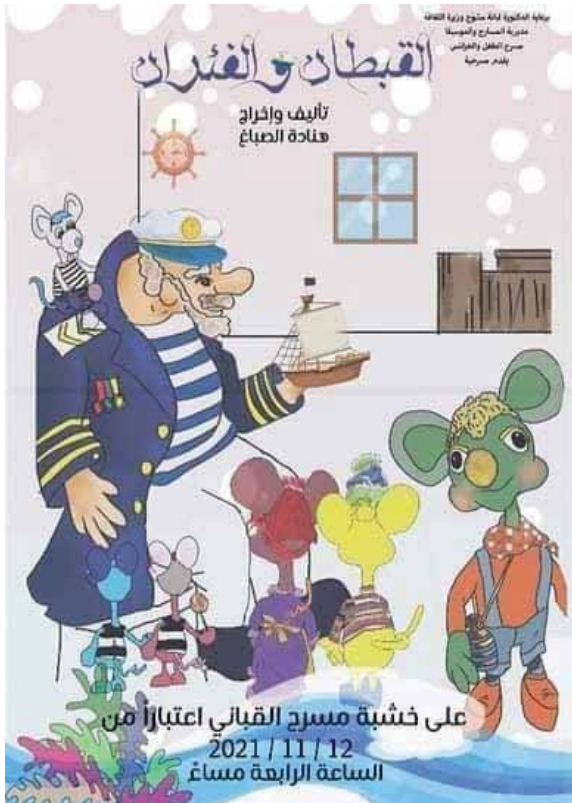
شارك في العمل الفنانون : ناصر الشبلي-أيهم شيشكلي-يوسف عبيدي-اسماعيل هابيل-رندا الشماس-ألمى ناصر-أنجيلا البشارة-زينب عيد-عبير بيطار.. المؤلف الموسيقي ودراماتورغ : سامر الفقير المخرجة المساعدة : رندا الشماس تصميم الإضاءة : بسام حميدي فريق عمل السينوغرافيا : أحمد العلي وأنجي سلامة تصميم الإعلان : شهد ونوس تصوير فوتوغرافي : ماهر الشعراي كلمات الأغاني : ماهر ابراهيم غناء : أماني عربي وعهد أبو حمدان ومازن عباس مدير المنصة : هيثم مهاوش .



الجد القبطان المغامر صاحب الخيال الواسع الذي لم يتأقلم مع فكرة تقاعده عن العمل وقد أصبحت حياته هادئة بعدما كانت مليئة بالمغامرات والصخب في عالم البحار، لكنه لم يستسلم لليأس ووظف مخزونه وخياله لكتابة القصص والحكايات للأطفال لتأخذهم إلى عالمه الخيالي .

وتشير الصباغ إلى أن هذا العمل تجربة جديدة لها مع شباب جدد ومتحمسين للبحث والتجديد، وتقول : «كان التحدي لديّ هو كيف أجد انتباه الممثلين والمهتمين بمسرح العرائس عامة لهذا الفن وكيف أحببهم به وأقل شعوري بالحب تجاه الدمية وعلاقتها بالممثل والمتلقي، وأعتقد أنني كسبت الرهان لأنه في كل تجربة أقوم بها أوسع دائرة المهتمين والمتبنين لمسرح العرائس وأسمع عبارة «لقد غيرت نظرنا تجاه مسرح العرائس» والدمية هي كتلة من المشاعر والأحاسيس عندما تصبح بيد ممثل بارع يملك من الحس والتركيز القدرة على نقل مشاعره للدمية التي تعبّر عن مشاعرنا وأحاسيسنا وإذا اقتنعنا بهذا المفهوم وأدركنا ماهية مسرح العرائس استطعنا طرح مشروع جديد كخطوة أولى لبيتنا المهتمون بمسرح العرائس والمخرجون العرائسيون والمهتمون بمسرح الطفل من خلال التعامل مع شباب جدد متحمسين ونوع دمي مختلف عن الأنواع المعهودة التي كانوا يتعاملون معها، بالإضافة إلى تقديم المتعة والفائدة وتحسين النظرة المأخوذة مسبقاً عن مسرح العرائس بأنه للأطفال فقط ونكتفي فيه ببعض الألوان والحركات البسيطة للدمية، وهذا الأمر اعتبره استسهالاً واستخفافاً بخيال الطفل الذي يفوق خيالنا» .

وقالت الفنانة عبير بيطار المشاركة في العمل :





مغامرة في مدينة المستقبل

قيم المحبة والإخاء

هادي عمران



طفل وطفلة أصيبت أمهما بمرضٍ خطير ويخبرهما الطبيب أن الدواء موجود في مدينة اسمها مدينة المستقبل تبعد عنا مسافة مئة عام، فيقرر الطفلان التوجه إلى تلك المدينة، وعندما يصلانها بعد عدة عقبات يصطدمان بسلوك أهلها البعيد عن مبادئ المحبة والإخاء وتفضيلهم التكنولوجيا على العلاقات الاجتماعية المباشرة، حيث يتعرضان لسلسلة من المواقف الصعبة والمشاكل.

يتوجه العرض المسرحي «مغامرة في مدينة المستقبل» إلى المتلقي الطفل عبر مسرح العرائس، متناولاً جملة مفاهيم تتصل بالعلاقات الاجتماعية وقيم المحبة التي يجب أن تجمع بين أفراد المجتمع.

وتطلق المسرحية التي كتبها جوان جان وأخرجها نديم سليمان وقُدمت في دمشق في احتفالية أيام الثقافة في شهر تشرين ثاني الماضي من قصة مزجت الواقع بالخيال، فبطلا الحكاية



تميز العرضُ بأداءٍ صوتيٍّ لافت رسم البسمة على وجوه الأطفال، وقام بدور الراوي الفنان جمال نصار .

ويأتي العملُ في إطار المحاولات المستمرة لمسرح الطفل في مديرية المسارح والموسيقا لإمتاع جمهور الأطفال وتقديم الفائدة لهم، ويشير كاتب النص إلى أن الفئة العمرية التي يتوجه إليها العمل هي من ٦ إلى ١٢ عاماً مؤكداً أن الطفل رغم تعرضه للتكنولوجيا والتطور التقني يبقى لديه الحنين للحكاية .

أدى شخصيات المسرحية صوتياً الفنانون : مأمون الرفاعي-محمد خير أبو حسون-تماضر غانم-عادل أبو حسون-تاج الدين ضيف الله-رزان الرز-شادي جان-رند عباس.. وحرك الدمى : تماضر غانم-إيمان عمر-رندا الشماس-أيهم الجيجكلي-عصام حمدان-أمي ناصر.. موسيقا أيمن زرقان كلمات الأغاني عيسى النجار أداء غادة عمر .





الدراما المسرحية الطفلية..

أهداف وتساؤلات

نادر عقاد

جمال بناتها تأتي جنيّة وتعطيها ملابس فاخرة وترسلها بعربة مزينة، شرط أن تعود قبل الساعة الثانية عشرة، وتصل سندريلا الحفل وتبهج الجميع، وعلى رأسهم الأمير، ولكن عندما تحين الساعة الثانية عشرة تهرب من الحفل قبل أن يختفي السحر وتتسى فرده حذائها، فيبحث الأمير عن صاحبة الحذاء.. والسؤال الآن: مادام لباس سندريلا سحرياً بما فيه الحذاء ويختفي بعد الساعة الثانية عشرة وهو من عالم الخيال فلماذا لم يختفِ وبقي ليستدل الأمير عليها؟ إن هذا دمج بين عالم الخيال وعالم الواقع ولا منطق درامي فيه، لكنه مقبول وممتع بالنسبة للطفل.

وإن ناقشنا الحكايات الشعبية المعروفة نجد الكثير من هذا الخلط المحبب بين الواقع والخيال.

ويُعتبر الخيال ضرورة ملحة في الدراما المسرحية الطفلية، وليس عيباً أن نخلط بين الواقع والخيال، بل هو أمر ضروري.

إن الهدف الأسمى من مسرح الطفل هو غرس المفاهيم والقيم في نفوس الأطفال.. وتبقى الأسئلة: «كيف نتوجه؟» و«لمن نتوجه؟» و«من هم الأطفال الذين نتوجه إليهم؟».

هناك - للأسف - عروض تُقدم للأطفال وكأنهم في رياض الأطفال باعتمادها على البالونات والمباشرة والسطحية الفكرية مما يجعل الأطفال فوق سن العاشرة يسخرون من العرض وينصرفون عنه، وقد سمعتُ مرة طفلاً يقول بعد خروجه من المسرح: «هل تظنون أننا أطفال جئنا إلى المسرح وفي فمنا مصاصة وفي يدنا بالون؟».



لا شك أن الحكايات هي المحرك الأساسي في أي عمل درامي للطفل لما توفره من تحليق ممتع في الخيال، يأخذ الطفل إلى عالم آخر بعيداً عن الواقع.. وإن تتبعنا الحكايات عبر الزمن وما وصلنا من الموروث الإنساني نجد أن الكثير من الحكايات لا تمت إلى المنطق والواقع والممكن في هذا العالم بصلّة، ولا يجوز أن نناقش أي عمل درامي طفلي بمنطق البناء الدرامي المعروف لدينا، وفي كثير من الأحيان إن ناقشنا بهذه الطريقة نقع في مطب الرفض لهذا البناء، ونجد أن الطفل قد تقبل هذا بالرغم من وجود خللٍ درامي وفق معايير الدراما.. فمثلاً نتحدث حكاية سندريلا التي أحبها الأطفال عبر الزمن ولأجيال عديدة عن فتاة تكرهها زوجة أبيها وتحب بناتها أكثر منها، وعندما تذهب الزوجة مع بناتها إلى حفل الأمير ولا تأخذ سندريلا معها بسبب جمالها المتفوق على



من الطفولة من خلال تعويد الطفل على المسرح ليمسك راية المستقبل بكل شفافية، وهنا أورد حادثة جرت معي أثناء عملي في مسرح الطفل في بيروت عندما كنتُ أعرض مسرحية «امبراطور الأحلام» وقد حضر العرض مخرج تونسي وممثلة فرنسية، وبعد العرض سألتُهما عن رأيهما في العرض، فكان الجواب: «العرض على الخشبة جميل، لكن الصالة لم تكن جميلة» فاستغربتُ كلامهما، فقد كانت الصالة فخمة ومستوفية لشروط مسرح الطفل ونظيفة، وتابعت الفنانة الفرنسية كلامها وقالت: «قبل العرض كنتُ أرى الأطفال -وأعمارهم في العاشرة- يدخلون صفاً منتظماً وأمامهم معلمتهم تقودهم إلى أماكنهم» قلتُ: «وما العيب في ذلك؟» قالت: «ألم يكن من الأفضل إعطاء كل طفل بطاقة عليها رقم مقعده ويدخل لوحده ويبحث عن مقعده، ففي ذلك تعليم له على طريقة الدخول إلى المسرح فيبقى ذلك معه طوال عمره...» وكان الحديث على باب الصالة والأطفال يغادرون، وبغضوبة أخرجتُ لفافة تبغ ووضعتها في فمي وأشعلتها وإذ بالمرأة تنتفض هي وزميلها ويتغير لون وجهها وكأنني قمتُ بفعل فاضح وأمسكت السيكارا ورمتها في سلة المهملات، وقالت: «منذ دقائق كنتُ على الخشبة تحيي الأطفال بعد العرض الممتاز فأصبحتُ قدوة لهم، ثم تأتي وتدخن أمامهم؟! أنت بذلك تشجعهم على التدخين» ومنذ ذلك الوقت لا أدخن في عروض الأطفال لأنني شعرتُ أن كلامها صحيح.

أوردتُ هذه الحادثة للتأكيد على أن مسرح الطفل هو الطريق الأمثل لتكوين جمهور جيد يحترم الصالة والخشبة.

من يقدم مسرحاً للطفل يجب أن يكون متمكناً فنياً وتربوياً وإبداعياً ومستفيداً من الخبرات وأصحاب التجارب.. وعرض مسرح الأطفال يجب أن يكون مزيجاً من الدهشة والخيال والصدق والإقناع، تستنزه وتحرضه وتنفعل وجدانياً معه وتبث فيه ما شئت من الأفكار والقيم الأخلاقية العليا، ولا يجوز مطلقاً أن نقول عن الطفل بأنه صغير ولا يفهم، بل هو يفهم ولا يعرف الخوف ولا الحقد ولا النفاق، وهو يتعلم هذه الأشياء منا.

لذلك يجب أن نبعث أطفالاً رياض الأطفال عن عروض الأطفال ممن تجاوزوا السادسة من العمر ونخصص لهم عروضاً خاصة تناسب المرحلة العمرية التي يمرون بها، وكثيراً ما تُقدّم عروضٌ للأطفال مختلفي الأعمار فيختلط الحابل بالنابل، ويخرج بعضهم حزياً والآخر سعيداً، وبذلك فإن إرضاء كافة الأعمار في عرض واحد مهمة تكاد تكون صعبة ولكنها ليست مستحيلة، فهي تضع الفريق المسرحي أمام تحديات صعبة سواء في النص أو التمثيل أو الديكور، لذلك علينا أن نعرف لمن نتوجه، وبقدر ما نعرف ذلك نحقق النجاح، وأعتقد أن الأطفال من عمر 9 إلى 17 يمكن أن يجتمعوا في عرض واحد، وعلم النفس يؤكد ذلك بقوله أن الأطفال ما بعد 9 سنوات يبدأ ميلهم إلى عالم الكبار ويكونون سعداء بالحضور مع إخوتهم الكبار أو عائلاتهم، وهم يناقشون العائلة بما رأوه، وهنا تأتي مسؤولية العائلة التي تناقش العرض مع أطفالها، والجدير بالذكر أن علم النفس يتحدث عن تخزين الطفل لبعض الأفكار والمفاهيم في ذاكرته ويجد لها تفسيراً فيما بعد عندما يكبر، وهذا يجعلنا نكون أكثر دقة بما نقدمه للطفل، ويقول أحد الباحثين في علم النفس التربوي إن الطفل صفحة بيضاء يكتب عليها المجتمع والبيئة وكل ما حوله أفكاراً كثيرة تكوّن شخصيته عندما يكبر، وهذا يضع على عاتق المسرح مسؤولية كبيرة في غرس المفاهيم والأفكار النبيلة.

لا يحتاج مسرح الطفل إلى نجوم ليمثلوا فيه بل إلى ممثل مثقف ومبدع ومخرج متمكن من علم النفس التربوي ونصّ واع، وقد وضعتُ النص في خاتمة حاجات المسرح لأن الممثل المبدع والمخرج المبدع يجعلان من النص البسيط عرضاً جميلاً يحقق الهدف، والعكس صحيح، فنص مبدع بين يدي مخرج وممثل لا يمتلكان أدوات الإبداع سيسقط.

إن الدراما المسرحية الطفلية تحتاج إلى الجدية في التعاطي معها والابتعاد عن السطحية والاستسهال، وإن كان صحيحاً أن المسرح هو مرآة الشعوب فعلياً أن نبداً



ندوة في اللاذقية

تناقش واقع المسرحين السوري والعربي

شاكر شاكر



بعد مرحلة القباني بُذلت جهودٌ كبيرة على صعيد المسرح السوري ابتداءً من جهود عبد الوهاب أبو السعود ومراد السباعي، مروراً بالنشاط الكثيف الذي بذلته الفرق المسرحية الخاصة في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، وصولاً إلى العام ١٩٦٠ الذي يعتبره الكثيرون البداية الجديدة للمسرح السوري، وقد تميزت المرحلة الممتدة من العام ١٩٦٠ حتى العام ١٩٩٠ بظهور أسماء هامة على صعيد الكتابة للمسرح كـ مصطفى الحلّاج وعدد من الشعراء والقصاصين الذين اتجهوا نحو المسرح، وبالأخص بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ومن هؤلاء ممدوح عدوان وعلي كنعان وعلي الجندي ورياض عصمت وسعد الله ونوس الذي يعدّه الكثيرون الكاتب المسرحي الأول على صعيد الوطن العربي وقد كانت له جهود في تطوير الأدب المسرحي السوري .

في دراسة عن المسرح السوري قامت بها مجلة جامعة اسكيشهر عثمان غازي للعلوم الاجتماعية في جامعة حران التركية تمت مناقشة المسرح السوري منذ بداياته وحتى الوقت الحاضر.. وبالأستناد إلى كثير من النصوص المسرحية السورية وإلى كتابات النقاد المسرحيين، وبالأخص السوريين منهم توصلت الدراسة إلى النتائج التالية :

نشأ فنّ التمثيل في سورية على يد الرائد أبو خليل القباني، وقبل القباني لم تعرف سورية هذا الفن، وقد لاقت مسرحيات القباني في البدء اهتماماً وتشجيعاً كبيراً من قبل الحكام في سورية آنذاك، ولكن بعض المنزمتين كصعيد الغبرة اعتبروا هذا الفن بدعة، لذا قاموا برفع شكوى إلى السلطان عبد الحميد الذي أصدر فرماناً يقضي بإغلاق مسرح القباني ومنعه من ممارسة فن المسرح .



الأساسية للاتجاه القومي الذي لم ينته إنجازُه بعد.. ثم مرّ موصللي على جيل الرواد الأوائل قائلاً: «في العام ١٨٤٧ كان ظهور الرافد الأول (مسرحية «البخيل») العمل المسرحي العربي الأول لمارون النقاش، وأهمية هذا الرافد تتبع من كونه النص شبه المتكامل الأول الذي استفاد من الشرق العربي (التراث- حكايات البخلاء للجاحظ) ومن الغرب المسرحي (العلبة الإيطالية) الأدوات وأساليب العرض والإعداد والتقنية، ومزج بينهما بحيث أَرْضَى الطرفين في مزيج فني لم يختلف الباحثون على أصالته وتأصيله في تاريخ المسرح الحديث رغم ما قيل عن تأثيره بموليير والأوبرا الإيطالية».

ثم تحدث موصللي عن الرافد الثاني أحمد أبو خليل القباني الذي ظهر أمام الجمهور في العام ١٨٦٥ في دمشق حين عرض مسرحيته الأولى «مجنون ليلى»: «ثم تتالت مسرحياته الغنائية التي استلهم معظمها من التراث، وخاصة التراث الشعبي العربي المتمثل بحكايات «ألف ليلة وليلة»، والسير الشعبية وسير الملوك والأمراء، ويُعتبر القباني الرائد الأول للمسرح الغنائي العربي، فهو مؤلف موسيقي وراقص يجيد التدريب على رقص السماح الحلبي وكاتب موشحات وأدوار، وهو شاعر غنائي، وقد سافر إلى أميركا (معرض شيكاغو) مع فرقته المسرحية المسماة الجوق القلموني عام ١٨٩٢ وقدم هناك عروضاً مسرحية عديدة، والباحث تيسير خلف أَمَط اللثام عن وثائق تُشرّح لأول مرة عن رحلة القباني من دمشق إلى شيكاغو».

وتوقف حمدي موصللي مطولاً عند رائد اعتبره الأهم من حيث تميز التجربة بالنسبة لمن سبقوه وقد أغفله النقاد عن غير قصد هو كاتب مسرحية «بريجيت» ابن مدينة حلب يوسف نعمة الله جد المولود في العام ١٨٤٢ في أسرة اشتهرت أولاً بالطب ثم بالتجارة، وأضاف موصللي: «يُعتبر نصّ مسرحية «بريجيت» من أهم النصوص المكتملة مسرحياً من حيث البناء الفني ومنظومة الأفكار المعالجة وآلية ربطها وفق المعايير المعمول بها في النص المسرحي الغربي كمسرح شكسبير الذي ظهر في عصر النهضة، وقد استفاد جد في كتابة مسرحيته هذه من تقنيات المسرح العالمي شكلاً ومضموناً، خاصة وأنه كان

وابتداءً من أوائل التسعينيات تصاعد فن الدراما التلفزيونية وسرق من المسرح بعض كتابه وممثليه وجمهوره الذي صار صعباً عليه أن يترك دفة المنزل والاتجاه إلى خشبة المسرح إلا إذا كان ما يُقدّم على المسرح شيئاً خارقاً للمألوف، وهو مما لم يُعدّ مألوفاً قط.

* * *

وللغوص في أعماق بدايات وانطلاقة المسرح السوري خاصة والعربي عامة دعا فرع اتحاد الكتاب العرب في الرقة بالاشتراك مع فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية لندوة مسرحية في فرع الاتحاد في اللاذقية تحت عنوان «المسرح السوري والعربي بين المدّ والجزر» أقيمت في شهر تموز الماضي وشارك فيها الكاب المسرحي د. حمدي موصللي والناقد المسرحي د. محمد علي حرفوش والمخرج المسرحي د. محمد اسماعيل بصل.

ابتدأ الندوة د. حمدي موصللي معلقاً على عنوان الندوة قائلاً: «أردنا من عنوان الندوة الحديث بشكل مفصل عن المسرح في بلادنا ومسيرته الطويلة نسبياً والتي تزيد عن مئة وسبعين سنة مضت منذ أول عرض مسرحي عربي في بلاد الشام عام ١٨٤٧ مسرحية «البخيل» لمارون النقاش في بيروت، وقد عبّرنا عن المدّ بالنشوء والتطور والارتقاء بهذا المسرح، وعن الجزر بالتراجع والانحسار».

وبعودة سريعة إلى البدايات تحدث موصللي عن الجذور الأولى للمسرح في حضارات الشرق القديم (سومر وأكاد) في بلاد الرافدين، وعن الإرهاصات الأولى عند الكنعانيين، وصولاً إلى فترة الانقطاع الحضاري عند العرب قبل الإسلام منذ خراب سد مأرب وضياع المدنية وسيطرة النزعة الفرديّة عند العرب، ثم تحدث بإسهاب عن مرحلة المدّ (النشوء والتطور والارتقاء) وقسمها إلى ثلاث فترات: فترة جيل الرواد وهي مرحلة النشأة وتبدأ عام ١٨٤٧ عام ظهور أول عرض مسرحي عربي شامي بعنوان «البخيل» قُدّم في بيروت، وتمتد بين العام ١٨٤٧ والعام ١٩١٩ وعليه تُعتبر المرحلة التاريخية الممتدة بين العام ١٨٤٧ والعام ١٩١٩ الفترة الأولى لبداية التأصيل لمسرحية عربية حديثة، ولتكون بنفس الوقت الدعامة



جانب من الحضور

وتطرق حمدي موصلي لمرحلة ما بين الحربين العالميتين وأطلق عليها مرحلة الانطلاق والتمايز ١٩١٩-١٩٥٠: «وأصبح النصّ المسرحي أكثر واقعية وتطلعاً وعمقاً، وفي هذه الفترة كانت المعالجات الفنية المسرحية تستمد أصولها الفكرية من أفكار رواد النهضة، فكان لا بد من مناقشة القضايا الهامة التي كانت تعيق التغيير الاجتماعي مثل قضايا الحريات العامة وحرية المرأة، وفي هذا المناخ شهد المسرح السوري إبداعات كثيرة في كل أنواع المسرح، وتأسست في هذه الفترة فرقٌ وجمعياتٌ ونوادٍ أدبية، وظهرت مذاهب مختلفة أثمر صراعها وحوارها نهضةً فكرية وأدبية وفنية، وخاصة فترة ما بين الحربين العالميتين، ولعل المسرح بشقيه الشعري والنثري كان الأكثر تألقاً من الأجناس الأدبية الأخرى عبر حلقاته المتطورة والمتصلة بتراثنا من ناحية، ومنجزات العصر من ناحية أخرى».

وختم حمدي موصلي قائلاً: «الانطلاقة الحقيقية للمسرح السوري كانت عندما أعلنت وزارة الثقافة تأسيس المسرح القومي في العام ١٩٦٠».

يجيد عدة لغات أجنبية، وهذا يعني أنه قرأ المسرحيات العالمية بلغاتها الأم مما جعل نصّه يوازي النصوص المسرحية العالمية آنذاك على مستوى اللغة المسرحية وتقسيم نصه إلى خمسة فصول وتقديم المشاهد التي تتوالى ضمن تنسيق وترتيب، بالإضافة إلى تطور الأحداث ورسمه الدقيق للشخصيات وتطورها ومصائرهما، وتجاوز عدد الممثلين في «بريجيت» الأربعين ممثلاً، ومنهم من جسّد فيها أدوار النساء مما يدل على ضخامة العمل، والجدير بالذكر أن المسرحية قدمت عام ١٨٧١ على مسرح المدرسة المارونية بحلب وحضرتها نخبة من أعيان المدينة ووجهائها وأدبائها، يتصدرهم عثمان باشا والي حلب مع كبار الموظفين، وقد أبدوا إعجابهم بالمؤلف، كما تبارى الشعراء في تقريله بقصائد شعرية تمدح شخصه وعمله الفني الجديد، ونُشر ذلك في كتيب صغير عام ١٨٧٣ وقد تجاوز عدد الشعراء الثلاثة عشر» ثم عدّد موصلي أسماء معاصرين لجيل الرواد ممن كتبوا النص المسرحي بشقيه النثري والشعري.



وأضاف بصل: «المسرح فن خطير، وهو لم يتطور في مجتمعاتنا العربية التي لم تصل إلى النقطة التي وصل إليها الغرب عندما أبعاد استبداد السلطات الدينية بفصله الدين عن الدولة، ويكفي أن نذكر في هذا المقام المثال الذي ذكره الشابتي الذي قال إن الشاعر العباسي دعبل علي الخزاعي هدد ولداً من أولاد أحد الطباقين الذين يعملون في قصر المأمون بأنه سيهجو، وكان دعبل فعلاً في شعر الهجاء، فما كان من ولد الطباخ إلا أن هدهه قائلاً: «والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال» وكان خيال الظل معروفاً حينئذ، فتوقف دعبل ولم يتطرق إلى ابن الطباخ، ولنا أن نقد كم كان التشخيص خطيراً، فما بالنا إذا تخيلنا أن أحد المسرحيين أراد أن يصور رمزاً من رموز السلطة الدينية؟.. فن التشخيص فن خطير وصعب ووعر المسالك، وقد أمضى الكاتب المسرحي سعد الله ونوس عمره وهو يبحث عن صيغة خلاقة لمسرح عربي أصيل».

أما د. محمد علي حرفوش فتحدث في مداخلة عن الحركة المسرحية في اللاذقية فقال: «ازدهرت في مدارس اللاذقية في النصف الأول من القرن العشرين الأنشطة التمثيلية التي كانت جزءاً من المنهاج الذي يتلقاه الطلبة، فكانت الطالبات والطلاب يُظهرون مهاراتهم على هذا الصعيد في المناسبات مثل ختام العام الدراسي مما ساهم في اطلاع الأجيال الجديدة على فن جديد وممتع وراق، وقد شكّل افتتاح مسرح شناتا في نهاية العشرينيات ضمن المقهى الذي يحمل الاسم ذاته نقطة تحوّل على صعيد فنون الفرجة في المدينة، فقد توفرت من خلاله البنية التحتية والتنظيمية لتقديم العروض المسرحية، وهكذا استقبل مسرح شناتا فرقة فاطمة رشدي في العام ١٩٢٨ تلتها فرقة أمين عطا الله عام ١٩٢٩ وقد قدم عطا الله من خلالها شخصية كشكش بيك ذائعة الصيت في ذلك الحين، وفي العام ذاته جاءت فرقة نجيب الريحاني، ولكي تكتمل القائمة قدمت فرقة عبد الله وزكي عكاشة أوبرا «كليوباترا» ولعب دور أنطونيو المطرب صالح عبد الحي في حين لعبت دور كليوباترا عليّة فوزي، وجاءت أخيراً فرقة يوسف وهبي في العام ١٩٣١ لتقدم

وفي مساهمته في الندوة قال د. محمد اسماعيل بصل: «مهما كان الباحث رصيناً والبحث معمقاً فإن المناهل المسرحية العربية لم تُعرف إلا على أيدي الرواد من أمثال مارون النقاش واسكندر فرح وأبو خليل القباني وجورج أبيض ويعقوب صنوع وثلة أخرى عاصرت تلك الأسماء وعملت معها، أو شقّت طريقاً لنفسها، إلا أن الجميع من دون استثناء أخذ المسرح عن الغرب وقلده، وكلهم قاموا بتعريب بعض الأعمال، وخاصة الفرنسية كمسرحيات موليير وتقديمها في دور العرض العربية التي لم تكن مجهزة أصلاً لتكون مسارح، والمسرحية كانت تقدّم إما في المقاصف أو النوادي الأدبية أو دور السينما، وليس أدل على ذلك أكثر من معرفة أن مكاناً مسرحياً واحداً لم يُشيد كمكان مخصص للعرض المسرحي من بناء خشبية إلى بناء صالة للمشاهدين، مروراً بهندسة الكواليس وتموضع أجهزة الإضاءة والصوت، وليس انتهاء بشبّاك التذاكر وطاقة الملّقن وكل ما يخص الفضاء المسرحي من خشبة وصالة وتقنيات إلا في بداية الستينيات من القرن المنصرم في بعض الدول العربية، وبقي هذا المكان غائباً في معظم هذه الدول.. والعرب لم يعرفوا المسرح بمعناه اللغوي والاصطلاحي إلا مع بدء الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان مسرحاً هجيناً بين إرث غربي شكلاً وتأصيل عربي مضموناً، فالقباني على سبيل المثال كان يستلهم بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» ويدمجها مع ما عرّبه النقاش وفرح من مسرح موليير ومن ثم يضيف على هذا الخليط بعضاً من الأغاني الشعبية لتتطلق المسرحية، وباعتباره فتناً ذا سحر خاص وجاذبية فريدة فقد كان يستقطب الناس الذين يجتمعون في مكان محدد ليتفرجوا على حكاية لا تخلو من الكوميديا عبر خلق عنصر التشخيص وتقمّص الشخصيات الذي كان مدهشاً ومثيراً للإعجاب، ولكن بقي هذا المسرح - مع أهمية ولادته وعظمة رواده - غير عربي وليست له جذور في البيئة العربية.. أما ما قدمه البعض من ظواهر تتعلق بالرقص في الطقوس الدينية والدينيوية فهذه المظاهر والظواهر ليست من المسرح في شيء».



الأولى اسمها ماري حنا تومات وتم بذلك تكريس نقلة نوعية في الحركة المسرحية في المدينة يمكن من خلالها إشراك العنصر الأنتوي في العروض مما يكسبها غنى وشمولية وقدرة على الإيحاء والتأثير ويكرّس حالة نيل المرأة الفرصة في التعبير عن طاقاتها الفنية والإبداعية والانخراط في الحياة العامة والمساهمة في تطور المجتمع ونهضته» .

وأضاف حرفوش: «في نهاية الأربعينيات اتخذت أنشطة النادي الموسيقي الذي تأسس في الثلاثينيات زخماً واضحاً تجلّى بعدة عروض مسرحية تركت أصداءً إيجابية أوصلت فرقة النادي إلى حجز مكانة مرموقة في المشهد الثقافي الوطني، وكانت أولى تلك المسرحيات «بساط الريح» عام ١٩٤٨ تأليف كمال صالح وإخراجه على مسرح المركز الثقافي، وفي هذه الفترة بقيت الأندية الفنية والجمعيات الأهلية العمود الفقري للحركة المسرحية، وقدمت الفرق المذكورة أنماطاً عديدة من المسرح، مع تركيز واضح على الكوميديا الناقدة، ففي العام ١٩٥٤ قدم النادي الموسيقي مسرحيتي «دكتور الحقني» و«محكمة العدل» عام ١٩٥٩ وكلتاهما من إعداد كمال صالح وإخراجه، إضافة إلى عروض المسرح الجاد، أي المسرح المكتوب بالفصحى والذي يتناول موضوعات كونية من حب وعدل وموت.. إلخ، وبرزت في حقبة الخمسينيات ظاهرة المسرح الفكاهي الشعبي، وكان ذلك النمط من العروض قد ترسخ في العاصمة دمشق على يد القصاص الشعبي حكمت محسن ولا نعرف بالضبط مدى التقاطع بين المسرح اللاذقاني الفكاهي الناقد وقرينه الدمشقي، وقد انطلق هذا النمط من العروض الفكاهية على يد زياد العجان وزملائه من أعضاء النادي الموسيقي في العام ١٩٥٦ وكانت تقدم ضمن فقرات متنوعة من موسيقى وغناء وتمثيل، وكان العجان يكتب الفقرات الفكاهية الناقدة باللهجة المحكية لأحياء اللاذقية القديمة وكانت تتناول بعض الظواهر الاجتماعية، وتقدم بعض الرسائل الأخلاقية في قالب كوميدي طريف، ولقيت تلك العروض قبولاً واسع النطاق من مرتادي المسرح في المدينة» .



من عروض المسرح السوري

مسرحيتين من النمط الكلاسيكي هما «الكبورال سيمون» و«أبناء الذوات» وبذلك بات مجتمع المدينة في حالة حراك ثقافي-اجتماعي لخوض غمار فن التمثيل وتقديم العروض المسرحية، وكان لا بد من تشكيل نوادي النشاط الاجتماعي التي تصدت للفعاليات الثقافية بما فيها العروض المسرحية، وكانت أولى هذه الإرهاصات النادي القومي (١٩٣٢-١٩٣٣) الذي قدم عرضين مسرحيين هما «لولا المحامي» و«على الأتراك يا فيصل» وهما من تأليف مصطفى قاسم السيد وإخراجه.. وكان من رواد المسرح في تلك الحقبة الفنان جرجي بولص الحاج الذي بدأ نشاطه المسرحي في خان كروم في المرحلة السابقة لتأسيس مسرح شناتا، وكان الحاج يستخدم معدات الصوت العائدة للكنيسة في تقديم عروضه المسرحية لرواد الخان، وكانت هذه الأعمال مستقاة من قصة عنتره أو أبوزيد الهلالي، ويحكى أن الحاج قدم فقرات تتناول الحالة الوطنية وتنتقد الاستعمار الفرنسي مما أوقعه في إشكاليات مع السلطات الفرنسية في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن العشرين.. وفي العام ١٩٤٨ شهدت قاعات العرض في المدينة حدثاً مثيراً وخارجاً عن المؤلف تمثل بظهور فتاة على خشبة المسرح للمرة



وأضاف محمد علي حرفوش مستعرضاً تاريخ المسرح في اللاذقية: «في العام ١٩٦٧ بدأت مرحلة جديدة من النشاط المسرحي تميّزت بالحديث عن القضية الفلسطينية، وساهم في كتابة هذا النمط من المسرحيات عدنان السيد وفؤاد مرعش ومحمد أبو ديب ومحمد السوسو ومن بين الأعمال التي عالجت هذه القضية «المهمة الخامسة» و«بلادي» تأليف محمد السوسو وتتناول «المهمة الخامسة» ظاهرة العمل الفدائي، وتتضمن مشهداً يتم فيه حمل شهيد على الأكتاف فوق خشبة المسرح، وغالباً ما كان عدنان السيد يؤدي هذا الدور، وحسب تعبير الفنان وديع ضاهر: «كان لهذا المشهد وقع كبير في صفوف المشاهدين، وسمعت شخصياً بكاءهم في ذلك المشهد» وواصل النادي الموسيقي نشاطه في فترة السبعينيات، فظهرت مسرحية «الابن الأخ العم» للكاتب الألماني شيللر وذلك في العام ١٩٧٠ واستمر نمط النشاط المسرحي على منوال مشابه للسبعينيات لأن معظم الناشطين الذين انطلقوا في العقد السابق واصلوا نشاطهم في هذا العقد، مع فارق وحيد هو حضور النشاط المسرحي لطلاب الجامعة، واستمرت فرق الشبيبة والعمال والمركز الثقافي، إضافة إلى فرق خاصة قليلة، متسيّدة النشاط المسرحي في هذه المرحلة، وإضافة إلى ذلك بدأت في هذه المرحلة مهرجانات مسرح الهواة والشبيبة والعمال ووزارة الثقافة مما منح الفرق المسرحية والناشطين المسرحيين فرصة التفاعل مع التجارب المسرحية في العاصمة والمحافظات الأخرى مما أضفى غنى وإثارة على تلك الحركة.. وشهد العام ١٩٧٤ تشكيل فرقة اتحاد شبيبة الثورة في محافظة اللاذقية والتي شاركت في مهرجان مسرح الشبيبة المركزي بدورته الأولى والذي أقيم في مدينة دمشق من العام نفسه فقدمت عرضاً بعنوان «حجر فوق حجر» تأليف فؤاد مرعش إخراج عدنان السيد وساد العرض مناخ مرعب وتدور وقائعها في مقبرة، حيث يخرج الممثلون منها وهم يرتدون ملابس المومياءات وكان حارس المقبرة فقط بالملابس العادية، وقد خرجت تلك المومياءات من المقبرة لتردد على الظلم الذي تعرضت له عندما كانت

وتابع د. حرفوش قائلاً: «على صعيد التأليف المسرحي قدمت اللاذقية في فترة الخمسينيات كاتباً مسرحياً موهوباً حقق حضوراً لافتاً على الصعيد المحلي هو الكاتب مصطفى الحلاج، ومن المفارقات الغربية أن الحلاج جاء من خارج الوسط المسرحي، ولم يتم الاهتمام بكتاباتاه قبل العام ١٩٧٤ وكان قد نشر في العام ١٩٥٧ في مجلة «الآداب» اللبنانية مسرحيته «القتل والندم» الفائزة بجائزة أعلنت عنها المجلة المذكورة قبل ذلك بعام وتدور أحداث المسرحية في تونس وتعالج الكفاح ضد المستعمر الفرنسي والذي كان على أشده في تلك الحقبة.. وفي نهاية فترة الخمسينيات شهدت محافظة اللاذقية ظاهرة مسرحية فريدة هي مسرح الهواة الطلق الذي يمكن تلخيصه بمنصة وممثل ومُشاهد، وتجلت هذه الظاهرة في قرية كسب، وكان رائد هذا المشروع المسرحي المعروف أحمد شهير بنشي وكانت الأعمال التي قدمها بنشي من النمط الكوميدي، الغرض منها إشاعة حالة من الفرح في جوّ القرية، واستمرت هذه التجربة ثلاثة أعوام.. وفي فترة الستينيات تواصل زخم الحركة المسرحية كمّاً ونوعاً، فبرز كتاب وبرزت فرق قدمت أعمالاً متنوعة شكلاً ومضموناً، ومن الواضح أنّ العنصر الشبابي عموماً والطلابي خصوصاً كان القوة المحركة للنشاط المسرحي الذي كان يتخذ منحنيين، أولهما عبارة عن فقرات تمثيلية ضمن حفل فني تشترك فيها، وكان الحفل يتضمن فقرات موسيقية وراقصة وغنائية، وكانت تلك الفقرات تسمى أسكتشات، وغالباً ما يكون أبطالها الثنائي عدنان السيد ووديع ضاهر.. والنمط الثاني كان الأعمال المسرحية التقليدية ويشارك فيها طلبة المدارس من الجنسين من خلال فرقة الاتحاد الوطني لطلبة سورية، وإضافة إلى هذه الفرقة تشكلت تجمعات التقى فيها الشباب وتعاونوا في كتابة النصوص المسرحية من وحي مناسبة أو حالة اجتماعية ليتم تقديمها في قالب مسرحي، وفي الغالب كان الفنان محمد السوسو يكتب النصوص ويخرجها، وكان من بين المشاركين في هذه الأنشطة فؤاد مرعش ومحمد أبو ديب وفيما بعد نبيل مريش في نهاية الستينيات» .



من عروض المسرح العربي



وهو مساهمة مسرح جامعة تشرين التابع للمكتب الإداري في الاتحاد الوطني لطلبة سورية - فرع جامعة تشرين في تكريس فن مسرحي نوعي، وعلى صعيد آخر كان اختيار العمل المقدم أشبه بالمغامرة التي تقدم عليها فرقة للهواة وهو مسرحية «الفرافير» ذائعة الصيت للكاتب المصري المعروف يوسف إدريس وأخرج العمل يوسف كركوتي وقد شارك في تجسيد الشخصيات: أنس اسماعيل، جرجس جبارة، يوسف كركوتي، الياس حميصي، وغيرهم، واستغرق العرض ثلاث ساعات وأربعين دقيقة.. ومن الأعمال الجديدة بالذكر عرض مسرحي بيئي بعنوان «يوم الغرقى» عام ١٩٧٧ تأليف أحمد شهير بنشي وإخراجه، وتتبع أهمية هذا العرض من كونه مستوحى من البيئة البحرية ويتناول واقعة تاريخية حدثت في العام ١٩١٢ وتتجلى أهمية العرض في تقديمه مفردات الفولكلور والبيئة المحلية، إضافة إلى الإشارات التاريخية إلى نمط الحياة في تلك المرحلة من تاريخ اللاذقية.. وفي نفس الفترة واصلت فرقة المسرح العربي نشاطها فقدمت في العام ١٩٧٨ مسرحية «عريس لبنت السلطان» تأليف الكاتب المصري محفوظ عبد الرحمن وإخراج عدنان السيد وشارك هذا العرض في مهرجان وزارة الثقافة الذي أقيم في ذلك العام في مدينة حلب، وترك آثاراً طيبة لدى جمهور المهرجان.. وفي فترة الثمانينيات

في دنيا الأحياء، وكان العرض مؤثراً وترك أصداءً قوية.. وشهد العام ١٩٧٥ عرض مسرحية بعنوان «روما تحرق نيرون المسكين» تأليف أحمد شهير بنشي وإخراجه، وقدمتها فرقة جمعية توجيه الناشئة، ولا بأس هنا من تعريف للرائد المسرحي أحمد شهير بنشي الذي انطلقت تجربته المسرحية في العام ١٩٦٣ عندما أنيط به الإشراف على جمعية توجيه الناشئة، فخاض غمار الكتابة والإخراج المسرحي، وقام بحملة تثقيف مسرحي ذاتي في رحلة اطلاعية عبر الأزمنة منذ عهد سوفوكليس ويوربيديس، مروراً بعصر النهضة والعصر الإليزابيثي، ومن ثم عصر الكلاسيكية الجديدة، وانتهاءً بالعصر الحديث، فكتب عدة مسرحيات وأخرج بعضاً منها مثل «قيس القرن العشرين» ١٩٦١ و«روما تحرق نيرون المسكين» ١٩٧٥ و«يوم الغرقى» ١٩٧٧ و«لأسوار» ١٩٨٠ و«عودة شهریار» ١٩٨٦ وقد شاركت فرقة اتحاد شبيبة الثورة في اللاذقية أيضاً في مهرجان الشبيبة المسرحي في مدينة حمص عام ١٩٧٦ وكان المجتمع السوري ما زال يعيش تداعيات حرب تشرين التي تناولها الكاتب مصطفى الحلاج في مسرحية «أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام» التي أخرجها محمد أبو ديب وقدمتها فرقة اتحاد شبيبة الثورة.. وشهد العام ١٩٧٦ حدثاً مسرحياً ينطوي على دلالات مهمة على عدة مستويات



الأكاديمية برز هاشم غزال الذي تولى إدارة دفة المسرح الجامعي في العام ١٩٩٧ .

وعلى هامش الندوة التقينا من بين الحضور أ.أمل حورية عضو فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية المسؤول المالي ورئيسة مكتب مجلة «المعلم العربي» في اللاذقية لتحدثنا عن انطباعاتها عن الندوة فقالت: «تحدثت الندوة عن فترة انحسار وتراجع المسرح السوري وعن ازدهاره في فترات أخرى، وقد تناول المشاركون في الندوة المسرح عبر تاريخه الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا من خلال التطورات التي طرأت عليه والفترات التي انحسر فيها.. للمسرح رسالته السامية والتوعوية، فهو يقدم المتعة والفائدة والفرجة، وقد تم استعراض البذور الأولى للمسرح العربي بشكل عام والسوري بشكل خاص منذ التأسيس، لا سيما فترة مسرح أبو خليل القباني وكيف جوبه بالحاقدين والرجعيين، وماذا علينا أن نعمل لنفعل دور المسرح العربي ودور النص المسرحي الجيد، ونحن في فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية لدينا خطة للنهوض بالحركة المسرحية في المحافظة من خلال إجراء مسابقات للنصوص المسرحية التي تُعدّ اللبنة الأولى لمسرح جيد يلامس هموم ومشاكل الناس وأفراحهم، وأيضاً تمت الموافقة على إنشاء فرقة مسرحية تتبع لفرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية» .

والتقينا أيضاً عضواً اتحاد الكتاب العرب أ.محمد وحيد علي الذي قال: «نجحت الندوة كونها اهتمت بأكثر من جانب من جوانب المسرح السوري والعربي، ففي الجانب الأول تحدث د.حمدي موصلي عن تاريخ نشوء المسرح السوري وأهم المفاصل التي واكبت الحالة المسرحية، وأشار إلى معوقات رافقت هذه المفاصل.. ومن جهته قدم د.محمد اسماعيل بصل مداخلة تحدث فيها عن أهم معوقات المسرح، وبيّن أن البعد الاجتماعي لعب دوراً في تقزيم وتقليل دور المسرح والاهتمام به.. أما د.محمد علي حرفوش فقدم بشكل أكاديمي دراسة متأنية تناول فيها تاريخ المسرح في اللاذقية» .

وفي الختام نقول إن هذه الندوة كانت إضافة جديدة في بعض النقاط التي يمكن إغناؤها لتكون مرجعاً هاماً للباحثين والمشتغلين في المسرح يمكنهم العودة إليه متى شاؤوا .

من عروض المسرح في اللاذقية



وعلى الرغم من حفاظ الحركة المسرحية على وتيرتها الاعتيادية فقد طرأت على المشهد المسرحي تطورات تمثلت بالانطلاقة الجديدة لفرقة المسرح الجامعي في عملها التجريبي الأول «حكاية من الميناء» وذلك عام ١٩٨٠ وكان العرض علامة فارقة في تاريخ الحركة المسرحية لأن الفرقة المذكورة واصلت بعد ذلك مسيرتها في الإبداع على مدى أربعة عقود، وفي العام ١٩٨٥ دخلت نقابة الفنانين على خط النشاط المسرحي في المدينة من خلال مسرحية «أعالي البحار» تأليف الكاتب البولوني سلافومير مروجيك إخراج خالد ديب وشارك في العرض حنا يوسف، فادي سفلو، حسن اسرب، وشاركت المسرحية في مهرجان نقابة الفنانين الذي أقيم في حماة في العام نفسه، وواصلت فرقة نقابة الفنانين نشاطها في العام ١٩٨٦ من خلال مسرحية «قصة حديقة الحيوان» للكاتب الأميركي إدوارد أوبي إشراف سجيح قرقماز وشارك العرض في مهرجان نقابة الفنانين وحصل على درع المهرجان.. وشهدت فترة التسعينيات استمرار الفرق التي سبقت الإشارة إليها بنشاطها باستثناء فرقة المسرح العمالي التي اختفت من المشهد المسرحي، وتأسست مديرية للمسرح القومي وفرقة تابعة لها في العام ١٩٩٤ وترافق النشاط المسرحي مع دخول مخرجين مسرحيين أكاديميين معترك العمل المسرحي، ومن خارج المؤسسة



خامسة جلسات مدانا مسرح تستضيف المخرج المسرحي ساهر عمران

عبد الحكيم مرزوق



كلاسيكيين، وهذا العرض دفعني لإعادة النظر بأشياء كثيرة وقد طرحت الموضوع على زملائي المسرحيين الأكثر خبرة فنصحوني بأن أقوم بما أراه صحيحاً، وأول عرض قدمته بعد ذلك كان أكثر جرأة واسمه «عشاء عيد ميلاد طويل» وهو يتحدث عن يوم من عشاء عيد الميلاد حيث يبدو اليوم وكأنه مئة عام، وكانت مدة العرض خمسين دقيقة فيها الكثير من التكرار، وامتاز العرض بالجرأة والإتقان، وأحدث صدمة في آية تتكبير الجمهور الذي قال أنه بإمكاننا إنجاز عرض مسرحي جيد ومشوق بعيداً عن الصراخ، وبعد هذا العرض أعدت النظر بفنّ الممثل، وأصبح هاجسي الدخول إلى ما يفكر به الجمهور، وقد ترجمت أثناء إقامتي في بولونيا أكثر من نص مسرحي لسلافومير مروجيك قابل للملاسة مجتمعا لأنه يلامس الجو الإنساني، فقدّمت مسرحية «الحدث السعيد»

بالتعاون مع مديرية الثقافة في حمص وبدعوة من مشروع مدى الثقافى أقيمت في شهر تشرين أول الماضي الجلسة الخامسة من جلسات «مدانا مسرح» التي ينظمها دورياً مشروع مدى الثقافى وكانت مع المخرج المسرحي د. ساهر عمران بإدارة الفنان حسن عكلا وذلك في المركز الثقافى بحمص بحضور جمهور من المهتمين ومتابعي الأنشطة المسرحية .

بداية الجلسة كانت مع فيلم توثيقي يتحدث عن د. عمران وتجربته المسرحية، وتوقف الفيلم عند بعض المفصلات في تجربته كممثل ومخرج درس في المعهد العالي للفنون المسرحية ومن ثم تابع دراسته العليا ونال شهادة الدكتوراه من أكاديمية سولسكي العليا للفنون المسرحية في بولونيا.. وبعد عرض الفيلم تحدث أ. حسن عكلا فقدم الضيف الذي تحدث عن تجربته المسرحية وبدياته بقوله: «عندما كنت صغيراً أحسست أن شيئاً ما يجذبني إلى المسرح، فكنت أهرب من المدرسة باتجاه هذا السحر الذي يجب أن أكون فيه، ومع دخولي إلى المعهد العالي للفنون المسرحية أدركت أن العلم هو المعيار والمقياس الذي يحكم هذا الفن الجميل، حيث درست الإيماء التقليدي، وفي العام ١٩٩٨ أنجزت عرضاً إيمائياً قال عنه الأصدقاء أنه تقليدي ولكنه جديد، وقد أعدته في العام التالي من خلال مجموعة مشاهد إيمائية لها علاقة بسحر المسرح، فيها الأقمشة البيضاء التي تجل خلفية المسرح والممثلين باللباس الأسود، فبدأ العرض بالأبيض والأسود، وقد أحبه الناس، وكان عرضاً جديداً من نوعه في سورية، مع أن المسرح الإيمائي قديم في أوروبا ويعود إلى أكثر من مئة عام مضت، ولكنه في سورية كان جديداً وبألية تفكير ونمط



حيث صار الطالب في المعهد يبحث عن هؤلاء الناس وصارت هذه المادة تُدرّس» .

وتحدث د. سامر عمران عن عمله «رماد البنفسج» الذي يحكي عن نماذج من الناس يعانون من حالة الشيزوفرينيا، وقد سمحت طبيعة العرض بالارتجال، كما تحدث عن تأسيس كلية للفنون المسرحية في جامعة المنارة في اللاذقية حيث تم تخريج دفعتين حتى الآن، مضيفاً أنه استفاد من أساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية، ومستعرضاً تجربته الأخيرة في المعهد العالي للفنون المسرحية مسرحية «٢٠٢١»، والتي ضمت ٢٢ طالباً وطالبة على أبواب التخرج، حيث تم الاتفاق على فكرة اتكأ فيها على نص «الغرباء» الذي يتحدث عن وباء يجتاح المدينة بسبب العمى لجميع السكان الذين يعتادون على هذه الحالة في مكان مغلق بين أعوام ٢٠٢١-٢٠٢١ حيث يدخل شخص مبصر إلى المكان المغلق المفترض وتحدث علاقة حب بين هذا الشخص وإحدى الفتيات ويصبح المبصر حالة شاذة في مجتمع العميان، ويتفق وجهاء العميان على تزويج الشاب بعد أن يصبح مثلهم أعمى كي يحافظ المجتمع على توازنه وسيروته.. وقال عمران أنه حاول إيجاد صيغة لتقديم هذا العرض باثني وعشرين ممثلاً عبر الرواية والشخصيات التي تكثف همومها بشكل هارموني وبصري حيث يتم الانتقال إلى قاعة الطبيب لتشخيص الحالة ومن ثم إلى مكان مغلق تجري فيه الأحداث .

وفي ختام الجلسة تم فتح المجال لمداخلات الحضور.



التي تميزت بجرأتها، وبعدها بعام قدمت مسرحية «المهاجران» وقد لاحظت أن الجمهور كان متحفظاً على العرض، بينما أحبه النقاد، وكانت الفكرة الأساسية من مسرحية «المهاجران» بناء علاقة مع الآخر، وكنت أعتقد أن هناك هوة بين العرض والجمهور على مستوى اللغة والشكل لأنه قُدّم بالعامية في ملجأ رطب وعلى مدى ثلاث ساعات هي زمن العرض، وكانت المتعة في رؤية الجمهور وهو يشعر بنبضات قلوب الممثلين، وهذا هو المسرح الذي يكمن في إحساس الجمهور وشعوره بنبض قلوب فريق العمل، فحين يدخل الجمهور إلى المسرح ولا يشعر بأي انفعال يصبح المسرح بلا قيمة، ولا يجوز مشاهدة عرض مسرحي دون أن يخرج الجمهور بسؤال أو انفعال، وهذا هو المطلوب من العرض المسرحي، أن يحدث تأثيراً وتغييراً عند المشاهدين، ولهذا كانت الأسئلة تراودني في الخمسة وعشرين عاماً الماضية عن كيفية العمل بشكل دائم لإحداث هذا الأثر، إذ لاحظت أن بعض خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الذين يذهبون للعمل في التلفزيون يفشلون وهم الذين تعلموا مجموعة من

التقنيات والمدارس الفنية المسرحية الخاصة بالمسرح وليس بالتلفزيون، وما يجري في العالم يجعل كل شيء ذا أداء قائم على الحرفية، ومنه المسرح، وأرى أن بعض الفنون تكاد تتدثر، وهذا يؤدي بالتالي لاندثار الهوية الثقافية، ففي الخمسينيات كان هناك فن المونولوجست الذي لم نعد نراه وقد اندثر تماماً، وقد استخدمت المسرح الملحمي كراو وربطته بالمونولوجست





عقبَ على تجربته د. راتب سكر

الكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة يتحدث عن مسرح الطفل

عبد الحكيم مرزوق

الدراسة الابتدائية، ومن الأعمال التي شارك فيها: «ثورة حمص» تأليف وإخراج محمود الملوحي عام ١٩٦١ و«اليتيم» تأليف وإخراج دريد يحيى الخواجة عام ١٩٦٣ و«الهدية» تأليف وإخراج دريد يحيى الخواجة عام ١٩٦٤ ونال جائزة أفضل ممثل في مهرجان المسرح المدرسي.. وفي المرحلتين الإعدادية والثانوية انتسب إلى نادي الخيام للثقافة والفنون، ومن ثم إلى نادي دوحة الميماس، وشارك في مسرحيات عديدة ذكر منها مسرحية «يوسف العظيمة» لمحي الدين درويش و«ولادة» لفؤاد سليم عام ١٩٦٦ و«البخيل» لموليير و«الاحترق» لنجيب الدرويш عام ١٩٦٩ و«الجدران القرمزية» عام ١٩٦٩ و«شهداء السادس من أيار» لفؤاد سليم عام ١٩٧٠ ورُكز المحاضر على أهمية البيئة الثقافية والمعرفية والتحفيز والتشجيع على نبش وصقل المواهب والسير في آفاقها المخضرة .

وأشار الخواجة إلى أنه استفاد من كتابته للشعر الذي وظّفه في مسرحياته التي كتبها للكبار والأطفال، وأكد أنه اهتم بمسرح الطفل تحديداً منذ أربعة عقود تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً وتنظيراً، وأشار إلى أن أول ثلاث مسرحيات للأطفال صدرت له كانت في العام ١٩٨٥ عن وزارة الثقافة وهي: «القاضي الصغير، الفرسان الثلاثة، القطة السوداء» كما صدرت له بعد ذلك مجموعة كتب، منها ما هو خاص بمسرح الطفل ك«مسرح الطفل» و«المسرح المدرسي» .

وتحدث الخواجة في المحاضرة عن واقع الأدب المسرحي الخاص بالأطفال على المستوى العربي قائلًا: «قسم كبير من الذين يكتبون لمسرح الطفل العربي لا



ضمن نشاط فرع حمص في اتحاد الكتاب العرب لشهر تموز الماضي ألقى الباحث والكاتب المسرحي د. هيثم يحيى الخواجة محاضرة بعنوان «تجربتي مع مسرح الأطفال» عقبَ عليها نقدياً الكاتب د. راتب سكر بحضور جمهور من الأدباء والمهتمين ومتابعي الأنشطة الثقافية . في بداية المحاضرة تحدث د. الخواجة عن طفولته المبكرة حيث كان يحضر العروض المسرحية ابتداءً من العام ١٩٥٥ وذكر من العروض التي شاهدها «مشمار هاردين» و«حوار بين مفطر وصائم» لرائد أدب الأطفال رضا صايف، وأشار إلى حضوره عروض مسرح خيال الظل (كراكوز عيواظ) عام ١٩٥٦ في مقهى باب التركمان بحمص، لينتقل بعد ذلك من مرحلة مشاهدة الأعمال المسرحية إلى مرحلة المشاركة فيها في مرحلة



تفقد العرض المسرحي الموجه للأطفال رونقه، ورجل المسرح من أقدار الناس على الكتابة للأطفال، والرموز العميقة لا تتناسب ومسرح الأطفال، ومسرح الطفل هو ما يغذي خيال الطفل ويمتعه ويدهشه ويثري لغته ويبني شخصيته ويعمق وعيه وفكره ويربطه بالواقع ويردعه عن الأخطار، والطفل ليس ساذجاً بل هو متذوق وناقد بحدود معرفته» .

بعد ذلك تحدث الكاتب د. راتب سكر عن تجربة هيثم يحيى الخواجة في الكتابة لمسرح الطفل، مشيراً إلى التزامه بشروط الكتابة المسرحية للأطفال واهتمامه بالمدة الزمنية للمسرحية والصراع والفكرة المبتكرة والهدف الأعلى والمعجم اللغوي والفئة العمرية المستهدفة، وأشار إلى تمييزه بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل، وتخصيصه كل نوع من المسرحين بإصدارات خاصة به، كما تحدث سكر عن توظيف الخواجة للشعر في أعماله المسرحية .

وفي ختام الجلسة أشادت الكاتبة أميمة إبراهيم رئيسة فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص بتجربة المسرحي هيثم يحيى الخواجة من حيث النضج النوعي والأثر باعتبار أنه معروف بعطائه في الوطن العربي، كما أشادت بعمق الرؤية النقدية لدى د. راتب سكر الذي ترك بصمات نضرة في التدريس الأكاديمي والإبداع الشعري والنقدي والدراسات المقارنة، وأضافت: «في هذه الحرب التي مرت علينا كان الطفل هو الضحية الأكثر تأثراً، فما شهده وعاشه سيترك عليه أثراً يخلف مشكلات نفسية وصحية تتجلى على شكل أمراض اجتماعية، لذا بات من الضروري العمل على إنقاذ أطفالنا بكل السبل المتاحة، وهذه ليست مسؤولية فردية بل مسؤولية جماعية» .

يتملكون ناصية اللغة، ولا يميزون بين الفئات العمرية، ولا يلتزمون بالمعجم اللغوي الخاص بكل فئة، ولم يقرؤوا علم نفس الطفل، ويهملون القيم التربوية والأخلاقية، ويجسّدون صورة طفولتهم في الكتابة لأدب الأطفال، ويهتمون بالموعظة والنصح والإرشاد، ويميلون إلى الخطابية والمباشرة، ولا يقتربون من الخيال العلمي، ولا يستفيدون من الواقع ومشكلاته، ويعتقدون أن الطفل يتقبل كل ما يقدم له، ولا يهتمون بذكاء الطفل، ولا يوظفون المخترعات الحديثة في إبداعهم، وتقترب كتاباتهم من التكرار والابتدال وعدم الجودة والابتكار، ويغيب في إبداعهم الصراع والهدف الأعلى والنظرة المستقبلية، وقد يكون إبداعهم صورة مشوهة عن إبداع آخر، ويكتبون بالعامية، ولا يهتمون بالتشويق والإثارة والإدهاش واللعب» .

ثم قدم عدة مقترحات لتطوير مسرح الطفل العربي نصاً وعرضاً وهي: «تقييم النضج الفني قبل أي إصدار مسرحي موجه للأطفال، وتجسير العلاقة بين المؤسسات المعنية بمسرح الطفل لتوحيد الرؤى، والتشديد على دور النشر الخاصة بغاية التصدي لكل المنشورات التي تسيء لمسرح الأطفال، وإيجاد صندوق دعم لأنشطة مسرح الأطفال وإصداراته، ووضع استراتيجيات وخطط تشغيلية لدعم مسرح الأطفال، والاهتمام بمؤشرات الأداء للقضاء على العوائق التي تمنع تطور مسرح الأطفال، والاهتمام بالمسرح المدرسي، والتشديد على الالتزام بشروط الكتابة المسرحية للأطفال، والاعتماد على طبعات شعبية للنصوص المسرحية تصل لأكبر عدد من الأطفال، والالتزام بمدة العرض المسرحي وفكرته، وتحديد الفئة العمرية التي يتوجه العرض إليها».. وأضاف: «المبالغة



أحمد مكراتي يحاضر عن المسرح

منى الأحمد

والمسرحُ يتفرد بأهمية بالغة بما يلعبه من دورٍ أساس، كونه يمثل علاقة مباشرة بين المبدع والمتلقي، وأكد أن المسرح أثبت فعاليته عبر العصور، قائلاً: «لو ألقينا نظرةً إلى عمق التاريخ لوجدنا أن أصل المسرح وفي جميع الحضارات يعود إلى الاحتفالات والطقوس الدينية» كما أكد على الدور الكبير للمسرح في تحفيز التغيير الاجتماعي والتذوق الجمالي للكيان الإنساني.. وقبل أن ينهي ندوته قال المحاضر: «لا نستطيع بناء الإنسان من فراغ لأن الفن نتاج جماعي متكاتف يعتمد على مناهج علمية واجتماعية هادفة يعمل عليها علماء متخصصون في كل المجالات، والمسرح له دور هام في صقل المواهب وتثبيت القيم النبيلة، والأمل كبير في أن يزداد الاهتمام بالمسرح».

تخللت المحاضرة مداخلات ساخنة كالمداخلة التي قدمها الفنان غسان مكانسي والتي أكد فيها على أهمية المسرح ودوره الريادي في نهضة المجتمع، وأشار إلى أننا نسعى للوصول إلى مسرح يناقش جميع القضايا الاجتماعية والتربوية والسياسية.. وفي مداخلة أكد أ.محمد حجازي مدير المسرح القومي في حلب أن المسرح القومي مؤمن بأهمية دور المسرح ويعمل على استقطاب جميع الطاقات الموهوبة والمؤمنة بالمسرح وأنه يقدم كل ما يحقق الآمال في دعم الشباب والمسرح.



بدعوة من مديرية الثقافة في حلب وجمعية بيت القصيد الثقافية ألقى الفنان المسرحي أحمد مكراتي محاضرة بعنوان «المسرح ومذاهبه» في المركز الثقافي.

حضر المحاضرة التي أقيمت في شهر أيلول الماضي العديد من المسرحيين والكتاب والمهتمين، وأدارها الفنان المسرحي محمود درويش الذي بدأها بالترحيب بالحضور وبضيف الندوة، وأشار إلى أهمية المسرح ودوره الريادي في تثقيف الجيل.. ثم بدأ الفنان مكراتي ندوته المرتجلة بالحديث عن أهمية الفن بكافة أجناسه وصنوفه باعتباره «لغة تعبيرية، تؤجج المشاعر الإنسانية داخل الكيان الإنساني، إذ أن الفن يحزر الكائن من قيود الرهبة النابعة من المجهول، وكذا المسرح الذي يُعتبر مزيجاً من الفنون الإبداعية في فضاء يبده المؤلف والمخرج والفنان ليسكن في وجدان الذاكرة البصرية والسمعية التي تتفاعل مع المشاعر الإنسانية» وأشار مكراتي إلى أن أكثر ما يميز حضارة ما هو إرثها الفني لأن الفنون بصورة عامة هي مرآة الشعوب المتحضرة،





مسارح حلب

محمد هلال دملخي

مسرح غنّائي ويقع في الجهة الغربية الجنوبية من بستان الشهبندر بالقرب من ساحة سعد الله الجابري، وكان المشاهدون يضطجعون على حصر من القش تحت ظلال الأشجار مستمتعين بالغناء، ثم حل مكانه نادي اللواء وأزيل فيما بعد في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وقد غنّت فيه المطربات: منيرة المهدي وفايزة أحمد ونجاح سلام.. المسرح الثاني خصّص للتمثيل ويقع في الحيز الذي أصبح الآن مرآباً لمبيت السيارات وشحن البضائع ويقع بالقرب من مطعم الشباب الكائن حالياً في شارع الأدبية نديمة المنقاري خلف مقهى الموعد، وقد مثل على خشبته الفنانون: عبد النبي محمد، عبد الله عكاشة، عطية محمد، محمد التابعي، روز اليوسف، علي الكسار.. المسرح الثالث مسرح غنّائي أيضاً غنّت فيه المطربة المعروفة خيرية السقا، بالإضافة إلى أساطين الطرب آنذاك أمثال صالح عبد الحي، محمد عبد الوهاب، أمين حسنين، محي الدين بعيون، سعاد محمد، محمد نصار، أحمد الفخش.. المسرح الرابع تم تشييده بناءً على طلب من الفنان المصري يوسف وهبي وكان مصنوعاً من الخشب بما في ذلك الجدران والبلكون، وحُدّدت أسعار الدخول إليه حسب الفئات الثلاث التالية: الشرفة الأولى وكانت مزودة بكراس كبيرة من القش ذات مساند، سعر بطاقة الدخول ربع مجيدي أي ما يعادل ٢٥ قرشاً وربما تتجاوز حالياً ٢٥٠٠ ليرة.. الشرفة الثانية وكانت أقل مستوى من الأولى ومزودة بكراس وسط من القش أيضاً ودون مساند، سعر بطاقة الدخول برغوت كبير أي ما يعادل ١٠ قروش وربما حالياً ١٠٠٠ ليرة.. الأرض وكانت ترايبية أمام خشبة المسرح ومزودة بكراس صغيرة من القش أيضاً ودون مساند، سعر بطاقة الدخول برغوت صغير أي ما يعادل ٥ قروش بمعدل ٥٠٠

كان للفرق المسرحية الوافدة إلى حلب الأثر الأكبر في إنشاء المسرح كوحدة بنائية في هذه المدينة، ومن المعروف أن حفلات التمثيل كانت تقام في صحن الدور العربية وإيواناتها، ثم انتقل التمثيل تدريجياً إلى المقاهي للضرورة الملحة في تأمين بعض المستلزمات المتوفرة فيها نظراً لتوافد الفرق المسرحية آنذاك على المقاهي.. ومن هنا نشأت المسارح متتابعة مع مرور الزمن، ونعرض فيما يلي لأهم المسارح التي كانت موجودة في مدينة حلب خلال النصف الأول من القرن الماضي وفق تسلسلها الزمني:

- * مسرح المدرسة المارونية (النجاة) ويقع في ساحة فرحات .
- * مسرح المدرسة العربية الإسلامية ويقع في حارة الباشا .
- * مسرح المدرسة الفاروقية ويقع في حي الفرافرة .
- * مسرح المدرسة الشرقية ويقع في حي الفرافرة .
- * مسرح مقهى بليط (البرتقال) ويقع في شارع السجن القديم، سوق الموازين .
- * مسرح مقهى النصر (حاج حمو) ويقع في باب النصر .
- * مسرح مقهى كوستي (النجمة) ويقع في شارع القوتلي .
- * مسرح مقهى داود اسكندر ويقع في باب النصر .
- * مسارح الشهبندر الأربعة: المسرح الأول وهو



مسرح قلعة حلب



* مسرح الأزيكية ويقع في الطرف الغربي من ساحة سعد الله الجابري، وحلّ مكانه الآن مبنى الأزيكية الذي يضم مكتب شركة الطيران وعدداً من المكاتب التجارية .
* مسرح الصحراء ويقع غرب مبنى الأزيكية، وحلّ مكانه الآن مجمّع كبير يضم مكتب شؤون القنصليات بحلب .

* مسرح نادي الشبيبة الكاثوليكية ويقع في منطقة العزيزية، شارع جبل النهر، وقد توقف في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي .

* مسرح دار الكتب الوطنية ويقع جنوب ساعة باب الفرج ولا يزال قائماً حتى الآن .

* مسرح الجمعية الخيرية العمومية الأرمنية ويقع في منطقة العزيزية، شارع جبل النهر، وعُرف فيما بعد بصالة نظاريان .

* مسرح سوق الإنتاج الصناعي والزراعي الكائن في منطقة المحافظة، وكان ناشطاً ومثلت على خشبته كافة الفرق الحلبية والعربية الوافدة، ثم ألغى في

ليرة حالياً، وقد مثل على خشبته عمالقة التمثيل أمثال يوسف وهبي، زكي طليمات، نجيب الريحاني، أمين عطا الله، علي الكسار، روز اليوسف، وظل هذا المسرح قائماً إلى أن أمرت السلطات الفرنسية بإزالته لتقييم مكانه مرقصاً خاصاً لضباطها وجاليتها، وتم نقل أجزائه إلى مكان ساحة سعد الله الجابري آنذاك، وأعيد بناؤه بعد تعديله .

* مسرح اللوبارك ويقع في الزاوية الشرقية الجنوبية من الحديقة العامة قرب الفندق السياحي، ويُقسم إلى مسرحين : ١- مسرح اللوبارك الغنائي وغنى فيه أساطين الطرب أمثال سيد درويش، سيد الصفتي، أم كلثوم، محمد عبد الوهاب، فتحية أحمد، ليلي حلمي، ماري جبران، زكية حمدان، داود حسني.. ٢- مسرح اللوبارك التمثيلي ومثّل فيه كبار الممثلين أمثال جورج أبيض، يوسف وهبي، زكي طليمات، أمينة رزق، حسين رياض، أحمد علام، علي الكسار، حسن حمدان، أمين عطا الله، فؤاد شفيق .

مسرح دار الكتب الوطنية



- * مسرح نادي الشبيبة السورية ويقع في منطقة السليمانية .
- * مسرح الغسانية المدرسي ويقع في حي السيد علي .
- * مسرح الأسد للأنشطة الطلابية ويقع في منطقة الشيخ طه .
- * مسرح صالة معاوية ويقع في منطقة الإسماعيلية .
- * مسرح دار المعلمات ويقع غرب الحديقة العامة .
- * مسرح الكواكبي المدرسي ويقع في دوار الكرة الأرضية .
- * مسرح التدريب المهني ويقع في حي ميسلون .
- * مسرح كنيسة اللاتين ويقع في منطقة العزيزية .
- * مسرح رعاية الشباب ويقع في شارع الفيلات .
- * مسرح الباسل (الجلء) ويقع في كلية الهندسة .
- * مسرح نقابة الفنانين ويقع في منطقة الجميلية .
- * مسرح المركز الثقافي (عمر حجوج) ويقع في منطقة العزيزية .
- * مسرح مديرية الثقافة ويقع في منطقة السبع بحرات .
- * مسرح قلعة حلب ويقع داخل القلعة .

الثمانينيات من القرن الماضي وحلّت مكانه محلات عرض تابعة للسوق .

- * مسرح غازي ويقع داخل منطقة بحسيتا، ومثّل على خشبته الفنان سعد الدين بقدونس ثم ألغي في أواخر السبعينيات من القرن الماضي .
- * مسرح كوكب الصباح ويقع في محلة بستان كليب، وحلّ مكانه الآن مطعم شيش كباب .

مسارح النصف الثاني من القرن العشرين

- * مسرح مطرانية الأرمن الأرثوذكس ويقع في منطقة الميدان .
- * مسرح مطرانية الأرمن الكاثوليك - صالة أغاجيان ويقع في منطقة الميدان .
- * مسرح كنيسة الأربعين شهيد - صالة أهارونيان ويقع في حي الصليبة .
- * مسرح دار التربية الثقافية - صالة كابرثيليان ويقع في شارع الفيلات .



الزمن الدرامي

في نص مسرحية بيت الدمية لهنريك إبسن

د. حسن المصري



تدور فكرة مسرحية «بيت الدمية» للكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦) حول استقلال المرأة في الحياة ونيلها الحرية ومساواتها بالرجل، وهذه فكرة أصبحت مألوفة في عصرنا، أما في عصر إبسن فلم تكن للمرأة حقوق أو صوت مسموع، لذلك «ثار النقاد على إبسن: كيف يقدم لهم شخصية كهذه الزوجة؟ وكيف يجروا على أن يجعلها تبيع نفسها حق المشاركة في تحمل عبء المتاعب المالية للحياة الزوجية فستدين وتتورط في الدين وتزور إماء أبيها؟ وكيف -وهو الأدهى والأمر بنظرهم- تغادري بيت الزوجية في نهاية الأمر غاضبة ثائرة وتصفق خلفها الباب؟»^(١).

ولدت هذه التساؤلات من رحم «بيت الدمية» التي سلطت الضوء على كاتبها وحقت له شهرة عالمية.

الزمن الدرامي في «بيت الدمية»

أدرك هنريك إبسن أهمية الزمن الدرامي في تشكيل الأحداث الدرامية وتصعيدها، ورسم أبعاد الشخصيات وتصويرها في المكان الدرامي الذي يتماهى مع حركة الزمن الدرامي.

استغرق زمن الأحداث الدرامية في المسرحية فترة زمنية لا تتجاوز يومين، إذ تبدأ الأحداث في نهار يوم عيد الميلاد وتنتهي مساء اليوم التالي بعد انتهاء الحفلة التكريية، وفي هذه الفترة الوجيزة يكثف إبسن أحداث

مسرحيته، لذلك نراه يربط الزمن الحاضر بالماضي والمستقبل دون فواصل محددة، فتداخلت الأزمان عنده، إذ ليس هناك انفصال بين الحاضر الذي يتحرك نحو المستقبل والماضي الذي يتقدم نحو الحاضر، وتجلّى الزمن النفسي من خلال بناء المسرحية المعماري.

يبنى الزمن الدرامي في المسرحية عبر تقانة التحليل الرجعي، فأغلب الأحداث الدرامية ينطلق من لحظة الحاضر ليعود إلى الوراء عبر حركة ارتدادية،



إبسن



ثم تستشرف نورا المستقبل القريب عندما تركز على واقعها، فقد استلم زوجها وظيفة مدير البنك، لذلك ترى أن وضعهما المادي سيتحسن وستعيش في نعيم ورخاء . وفي حديث كريستين تبقى حركة الزمن دائرية، إذ تنطلق عبر حركة ارتدادية إلى الماضي البعيد، ثم الماضي الأبعد، ليتمزق الزمن في الانتقال خلال حركة تقدمية تصل إلى المستقبل القريب .

وتستأثر نورا بالحديث عن حياتها وزوجها، لكن ما تلبث أن تنتزع منها كريستين زمام الأمور عندما تحرض ذاكرتها مسترجعة قصة زواجها من ذلك الرجل الفني الذي تبدلت حاله فيما بعد، وقد أوضحت أنها تخلت عن قصة حبها لكروجشتاد بسبب محاولتها إنقاذ عائلتها، وهذا نستشفه من قولها : «كانت أمي وقتها ما تزال على قيد الحياة، وكانت قعيدة الفراش، وتفتقر إلى العناية، وكان عليّ أن أتكفل بشقيقي، فلم يكن من المعقول أن أفكر بالرفض عندما عُرض عليّ الزواج، لهذا ما كان أمامي من خيار سوى أن أقبل به زوجاً، لكنه الآن مات، ولم يترك لي شيئاً أرثه»⁽⁶⁾ وتبين ذلك في الحوار الآتي :

«نورا : يا للمسكينة.. ما أشد ما قاسيت من محنتك ولم يخلف لك شيئاً؟

لند : لا شيء .

نورا : ولا أطفال؟

لند : ولا أطفال .

نورا : لا شيء مطلقاً؟

لند : ولا حتى شعوراً بالأسى أعيش على ذكراه»⁽⁷⁾ . من خلال هذا الحوار تستثير كريستين عاطفة نورا من أجل الحصول على وظيفة في المصرف الذي يديره هيلمرو والذي بدوره يعدها بتوظيفها حين يقول لها : «أظن أننا لن نجد صعوبة كبيرة في ذلك.. لديك بعض الخبرة في مسك الدفاتر.. من الجائر جداً أن أتمكن من إيجاد عمل ملائم لك»⁽⁸⁾ وهذا كله بمساعي نورا التي لم تدرك أنها تكتب نهاية قدرها بسبب مساندتها صديقتها في الحصول على الوظيفة تلك .

«أسبغ إبسن على الزمن الدرامي بعداً نفسياً، والبعد النفسي هنا يتحدد مع الشخصية الدرامية ويُعدّ

ومن ثمّ تثب الأحداث نحو المستقبل، وهذا يتجلى في بداية المسرحية من خلال الحوار الذي يدور بين نورا وصديقتها كريستين لند عن أحوال كل واحدة منهما والتغيرات التي طرأت عليهما، فتتحدد بذلك حركة الزمن الدرامي .

وتسترجع نورا الماضي عندما تشرح لكريستين وضعها المادي المزري الذي عاشته مع زوجها هيلمرو والذي ازداد فقراً وسوءاً بعدما ترك زوجها وظيفته الحكومية من أجل تحسين وضعهما المادي، لكن الأمور لم تجر كما أراد.. وما زاد الطين بلّة أن هيلمرو أصيب بمرض «ونصح الأطباء بضرورة الاستجمام في الجنوب»⁽⁹⁾ فما كان من نورا إلا أن تتصرف وتؤمن المال الكافي لمصاريف الرحلة العلاجية التي «بلغت نفقاتها حوالي مئتين وخمسين جنياً»⁽¹⁰⁾ لكنها تمكنت في النهاية من الوصول إلى مبتغاها، وهذا يتجلى في ردّها على سؤال كريستين :

«لند : وهل عاد زوجك منها بفائدة؟

نورا : بصحة تهدّ الجبل»⁽¹¹⁾ .



وكان لند تريد أن تقول لها إنك تستشرفين المستقبل بحصولك على ثروته، ولا سيما أنه لا وريث له، وليس هذا فحسب، بل إن موته لقریب لأنه يعاني من مرض عضال، وتوضح حقيقة هذا الأمر عندما يأتي الدكتور رانك ويفصح عن مشاعره نحو نورا التي حاولت أن تطلب مساعدته، فتقول له: «أنت أوفى وأخلص صديق لي، ولهذا سأفضي إليك بما يشغل بالي.. المسألة يا دكتور رانك أنني أريد منك أن تساعدني على الحيلولة دون حدوث شيء ما، وأنت تعلم مدى تعلق تورفالد بي ومدى تقانيه في حبه لي إلى درجة تدفعه إلى التضحية بحياته من أجلي دون أدنى تردد»⁽¹¹⁾ فيقاطعها الدكتور ويميل نحوها ويقول: «نورا.. أتظنين أنه هو وحده الذي يضحى بحياته عن طيب خاطر في سبيلك؟.. لقد أقسمت أن تعرف في الحقيقة قبل مغادرتي الدنيا، ولن تسنح فرصة أنسب من هذه الآونة التي نحن فيها.. ها أنت تعرفين حقيقة شعوري نحوك يا نورا»⁽¹²⁾ وفي هذا الاعتراف أدركت نورا ماهية الحلم الذي تحول إلى حقيقة.

لقد أخبر الدكتور رانك نورا بأمرين مهمين، تمثل الأول بصدق مشاعره نحوها، بينما تجلى الثاني في وصيته لها عندما قال لها: «سأرسل لك بطاقة تحمل في أعلاها صليباً أسود لتكون علامة بيننا على أن الساعة قد أزفت»⁽¹³⁾ وهذا ما يحصل في مساء اليوم التالي بعد أن انتهت الحفلة التنكرية، إذ يدور حوار بين هيلمر ونورا: «هيلمر: دكتور رانك.. كانتا فوق بقية الرسائل.. لا بدّ أنه ألقاهما في صندوق البريد عند خروجه.

نورا: أعليهما كتابة؟

هيلمر: لا شيء سوى صليب أسود فوق الاسم.. أنظري.. يا لها من فكرة مقبضة.. كأني به ينعي نفسه. نورا: هو ذلك»⁽¹⁴⁾.

لقد أضفى إيسن -من خلال مستوى الاسترجاع الجزئي والاستشراف الخارجي للزمن الدرامي- بعداً نفسياً يوجج مشاعر المتلقي في التعاطف مع نورا من ناحية والدكتور رانك من ناحية أخرى، فكلاهما يعاني، لكن مأساة الدكتور تحرك الحسّ الإنساني لأنه تحمّل تبعات أخطاء غيره.

امتداداً لزمناها الذاتي»⁽⁸⁾ لكنه يحقق مفارقةً درامية في هذا البعد، إذ أسقط الجانب الإيجابي في تحقيق نورا غايتها بشفاء زوجها، وكريستين بحصولها على الوظيفة، بينما أسقط الجانب السلبي على المتلقي عندما أدرك مدى المصيبة التي أوقعت نورا بها نفسها.

ولا تكتفي نورا بمساعدة صديقة الطفولة كريستين بل راحت تفتشي سرّها لها عندما أخبرتها بموضوع الاقتراض وتسديد الدين المترتب عليهما، وأنها تحلم حلم يقظة يريح لها فكرها كلما ضاق صدرها بهذا الدين والسداد.

عندما تخبر نورا صديقتها عن اقتراضها ومعاناتها بسبب سداد دينها الذي لا يعلم به زوجها ومحاولتها التخفيف عن نفسها تحلم كي تريح نفسها، وقد اتضحت تقنية الحلم عبر حركة ارتدادية للزمن إلى الوراء، وتجلي الاسترجاع الجزئي في الحوار التالي:

«نورا: ما أكثر المرات التي تعقدت فيها الظروف معي (مبتسمة) عندها كنت أختلي بنفسي في هذه الغرفة، وأحلم بأن عجوزاً قانياً تدلّه في حبي.

لند: ماذا؟! من يكون؟

نورا: صه.. ثم أدركه الموت.. ولما فُتحت وصيته طالعوا فيها بخط واضح كالشمس كلمات الشيخ الراحل: أترك لمدام نورا هيلمر التي سببتي بجمالها الأخاذ كل ممتلكاتي من بعدي على أن تدفع لها قيمتها بالنقد فوراً.

لند: من يكون ذلك الشيخ المتصابي يا عزيزتي؟ نورا: رياه.. ماذا أصاب نياها تكت؟ لم يكن للشيخ أي وجود على الإطلاق.. كان من وحي خيالي»⁽⁹⁾.

لكن لند أدركت فيما بعد أن هذا الحلم ما هو إلا حقيقة تمثلت بشخصية الدكتور رانك، لذلك راحت تسأل نورا عنه وعن ثروته وورثته، ويدور بينهما الحوار التالي: «لند: هل يدخل الدكتور رانك في عداد الأثرياء؟

نورا: نعم.

لند: وهل له وريث يخلفه في ثروته؟

نورا: لا.. لا أحد.. ولكن..

لند: وهل يأتي إلى هنا كل يوم؟

نورا: نعم، كما قلت لك»⁽¹⁰⁾.



بيت الدمية في المسرح السوري..
المسرح القومي دمشق ٢٠١١
إخراج مانويل جيبي



«لقد أعذر من أنذر، فلا تركبي رأسك.. سأنتظر رداً بمجرد أن يتسلم هيلمر خطابي»^(١٦) وتعلن نورا استسلامها، وتستشرف الزمن بقولها : «سينقذ وعيده.. سيفعل.. سيفعل بالرغم من كل شيء.. لا.. إلا هذا.. أبداً.. أبداً.. أي شيء إلا هذا.. رياه.. أما من معين.. أما من طريق للخلاص»^(١٧).

لقد عانت نورا بسبب هذه المعضلة التي لم تجد لها حلاً، وكانت معاناتها نفسية، تشعر من خلالها بثقل الوقت وتباطؤ حركته. حمّل إيسن الزمن الدرامي بعداً واقعياً تجلى في المدة الزمنية للحوار الذي دار بين نورا وكروجشتاد، وبعداً نفسياً اتضح في

حالة القلق التي تعيشها نورا والضغط النفسي الذي يمر به كروجشتاد بسبب طرده من وظيفته في المصرف.

إن هذه المعاناة النفسية التي تعانيها نورا جعلتها تنتفض أمام نفسها أولاً، ومن ثم أمام زوجها، وأخيراً أمام مجتمعها، فقد أدركت أنها مجرد دمية بيد الأب، ومن ثم الزوج.

لقد عانت كثيراً وما كان منها إلا رفض تلك المعاناة وكأن خوفها قد تحول إلى قوة، وصمتها الجبان انقلب إلى صوت شجاع، ولأول مرة تستطيع أن تأخذ الأنثى زمام المبادرة وتقرض قرارها الذي اتخذته، وهذه أولى خطوات تحقيق الذات الأنثوية.. ومن خلال هذا التحول تطلب نورا من زوجها أن يجلس ليتناقشا على نحو جدي لأول مرة في حياتهما، وتبدأ نورا النقاش وكأنها تبادر بالهجوم على زوجها هيلمر لتخبره أنها لن تكون تلك الدمية التي صنعها هو ووالدها من قبله، مسترجعة معه الزمن :

«نورا : إنها الحقيقة السافرة يا تورفالد.. كان أبي فيما مضى يسرّ إلي برأيه في كل كبيرة وصغيرة، فنشأت أعتق نفس آرائه، وإذا حدث أن كوّنت نفسي

أما معاناة نورا النفسية فتتضح في حالة الخوف التي انتابتها عندما قابلت المحامي كروجشتاد الذي اقترضت منه المبلغ المطلوب لعلاج زوجها، وفي هذا المشهد تتداخل الأزمان بين الحاضر والماضي، ومن ثم بين الماضي والحاضر، فالمستقبل.

وتتكشف خيوط اللعبة في نهاية الفصل الأول عندما يدور حواراً بين نورا وكروجشتاد، وإثر هذا الحوار تتبين وضاعة كروجشتاد الذي يهدد نورا بأنه سيحيلها إلى القضاء ويفضح أمرها لأنها زوّرت توقيع والدها، وهذا ما دب الرعب والخوف والقلق في نفسها، ويظهر ذلك عليها عندما تنتظر أحدهم : «شخص قادم (تتجه نحو الباب وتنتصت) كلا.. لا أحد.. لن يأتي أحد اليوم.. في عيد الميلاد.. بل ولا غداً أيضاً.. ولكن.. ربما.. (تفتح الباب وتطل إلى الخارج) لا شيء في صندوق البريد.. لا شيء على الإطلاق (تتقدم إلى الامام) يا لقلّة العقل.. مؤكداً أنه لم يكن جاداً في ادعائه.. أمر كهذا بعيد الاحتمال.. لا يُصدق.. إن لي ثلاثة أبناء»^(١٥) لكنه يعود إليه مرة ثانية، وتحاول هي أن تظهر أمامه بأنها قوية ولا يرهبها هذا الأمر، إلا أنه يظهر خشونته في الرد عليها قائلاً:



الزمن الدرامي في المسرحية جملة من التساؤلات :

- هل تتكامل الأزمان؟

- هل يمكن أن ننسحب من الماضي؟

- هل باستطاعتنا استشرف المستقبل عبر قراءة

الماضي؟

- هل ننسى أو نتعلم؟

تعدُّ هذه المسرحية خطوةً متقدمةً في عالم إبسن المسرحي فكرياً وفنّياً وموضوعاً بما طرحته من أفكار وقضايا، وبما أثارته من جدل بين النقاد .

هوامش :

١- البشلاوي، عبد الحكيم، مقال عن مسرحية بيت الدمية ضمن كتاب إبسن، هنريك، بيت الدمية، مسرحية اجتماعية في ثلاثة فصول، ترجمة كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية ٢٠٠٧ ص ٧-٨ .

٢- إبسن، هنريك، بيت الدمية، مسرحية اجتماعية في ثلاثة فصول، ص ٢٦ .

٢- المصدر السابق، ص ٢٦ .

٤- المصدر السابق، ص ٢٦ .

٥- المصدر السابق، ص ٢٦ .

٦- المصدر السابق، ص ٢٤ .

٧- المصدر السابق، ص ٢٧ .

٨- يُنظر : طالب، أحمد، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٤ ص ١٨ .

٩- إبسن، هنريك، بيت الدمية، مسرحية اجتماعية في ثلاثة فصول، ص ٣٢-٣٣ .

١٠- المصدر السابق، ص ٥٥ .

١١- المصدر السابق، ص ٦٥ .

١٢- المصدر السابق، ص ٦٥ .

١٣- المصدر السابق، ص ٦٢ .

١٤- المصدر السابق، ص ٩٠-٩١ .

١٥- المصدر السابق، ص ٥١ .

١٦- المصدر السابق، ص ٧١ .

١٧- المصدر السابق، ص ٦١ .

١٨- المصدر السابق، ص ٩٧ .

١٩- المصدر السابق، ص ٩٩ .

٢٠- الحسين، أحمد جاسم، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان ١٩٩٩ ص ٨٧ .

٢١- يُنظر : سليطين، وفيق، الزمن الأبدى في الشعر الصوفي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية ٢٠١٧ ص ٨٥ .

رأياً مخالفاً كنت أكتمه عنه خشية أن أضايقه.. كنتُ في نظره عروساً من الحلوى، يدللني كما كنتُ أدلل عرائسي ولعبي، وعندما انتقلت لأعيش معك...

هيلمر : أهذا وصفك لرباط الزوجية المقدس

بيننا؟!

نورا : (دون انزعاج) كل ما أعنيه أنني انتقلتُ من يد أبي إلى يدك ووجدتُك تنظم الكون من زاويتك الخاصة، فتبعتكُ في الطريق المرسوم، أو تظاهرتُ بأنني أتبعك.. لست أدري أيهما^(١٨).

إن نورا ترى أن كلاهما عدّها لعبة أو عروساً من الحلوى، لذلك هي ترفض أن تكون أماً أو زوجة، وهذا ما تقوله لزوجها : «لم أعد أوّمن بذلك.. إنني مخلوق آدمي عاقل، مثلك تماماً، أو على الأقل هذا ما يجب أن أسعى إليه.. صحيح يا تورفالذ أن معظم الناس قد يتفوقون معك وهذه الآراء تحتشد بها صفحات الكتب لكنني ما عدت أفتح بما يراه الناس ولا بما يردُّ في الكتب.. أريد أن أزين الأشياء بوحى من فكري أنا لا من فكر الغير، وأن أرقى بنفسي إلى مرتبة الفهم والإدراك»^(١٩).

وبعد ذلك تغادر نورا المنزل وتترك هيلمر مع أولاده وحيداً، فيصاب بحالة من الذهول والخيبة والخوف بسبب التمرد الذي رآه بأعينه من زوجته نورا وهذا الزواج «كان مصيره الفشل، ليس لأن علاقة حبّ لم تنشأ بين شخصين، ولا لأن أحدهما كان يعيش علاقة حبّ مع آخر، بل لأن المرأة لا تجد فيه شيئاً مما كانت تصبو إليه، وهي التي لم تستطع التعبير عن مكونات قلبها»^(٢٠) وهذا ما اختصره إبسن في عنوان المسرحية : (بيت الدمية) .

لقد أضفى إبسن بعداً واقعياً يشي بامتداد طبيعّي للزمن، وبعداً نفسياً يوحى بالهدوء النفسي الظاهر والانفعال الباطن الذي جعل هيلمر ينهار على كرسيه .

«وشكّل الزمنُ الدرامي في هذه المسرحية المحرك للأحداث الدرامية في انبساطها وانقباضها»^(٢١) إذ يمتدّ الزمنُ الدرامي من الحاضر إلى الماضي، ثم ينطلق نحو المستقبل، وهذا التقدم كان مجدداً لدى الشخصيات الدرامية من أجل نسيان الماضي الأليم، ومحزناً لدى بعضها الآخر، ويلقي إبسن علينا من خلال مركزية

قراءة في

الدراما المسرحية الروسية الجديدة

جون فريدمان
ترجمة : إسلام محمد

تمهيد الطريق

هناك عبارة في الثقافة الروسية تبقى ذات مغزى بغض النظر عن كيفية تغييرها هي : «الشاعر في روسيا أكثر من مجرد شاعر» وغالباً ما يستخدم العاملون في مجال المسرح هذه العبارة ليعلنوا أن المسرح في روسيا أكثر من مجرد مسرح.. النقطة المهمة هي أن الفنانين الروس لديهم قوة وأهمية تتجاوز القيمة الظاهرية .

من بين جميع أشكال الفن استجاب المسرح خصوصاً والدراما عموماً بشكل أفضل وأسرع للتطورات الاجتماعية والسياسية، حيث أصبحت الدراما في روسيا في أوائل القرن الحادي والعشرين أكثر من مجرد دراما واكتسبت تسمية «الدراما الجديدة» أهميتها وظهرت كوسيلة رائدة

للتعبير الفني في الثقافة، وهذا لم يحدث دفعة واحدة، إذ لم تكن التغييرات موحدة، ولكن مع بداية العقد الثاني من القرن الحالي كان الكتاب والممثلون والمخرجون والنقاد والصحفيون وعلماء الاجتماع والمتفرجون يتدفقون على مهرجانات الكتابة المسرحية ويتطلعون إلى اكتشاف أفضل المسرحيات وكتاب المسرحيات الجديدة .

لقد أدت الدراما الروسية إلى نقاش استفزازي ذكي لم تستطع الأشكال الفنية الأخرى توفيره، إذ لم يحظ الأدب التقليدي (النثر والشعر) بقدر من الاهتمام أو الاحترام الشعبي الذي كان عليه في أوقات مختلفة في ماضي روسيا، فقد فقدت الكتب سحرها، وبعد فترة وجيزة من الازدهار في منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين اختفت





النقاش حول الدراما الجديدة

ما هي الدراما الجديدة؟ ولماذا حتى الآن وبعد أكثر من عقدٍ من اكتساب المصطلح للانتشار ما زلنا نكافح لتعريفه؟ الدراما الجديدة تمت صياغتها على وجه التحديد كعنوان لأحد المهرجانات وكشعارٍ أيديولوجي يوفر نفوذاً لأولئك الذين كان هدفهم اتباع نهج استباقي تجاه الوضع الذي لا يزال راكداً للمسرح الروسي في أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وأثار هذا الوضع غضب الكثيرين الذين رأوا في السنوات الأولى على وجه الخصوص أن الحركة مصطنعة أكثر من كونها أصيلة . كان هدف الكتاب تجريد النصّ الدرامي من الأوهام التي تبلورت على سطحه على مدار ٢٥٠ عاماً الماضية، ومن المعروف أن ميخائيل أوغاروف مؤسس مهرجان الدراما الجديدة انتقد الاستعارات في الكتابة الدرامية، وكان من المقرر تحيية الشعر والأدب والاستعارات جانباً لصالح الواقع والبساطة والمباشرة والصدق الحقيقي، ولم تكن الحكمة المثالية شيئاً يحلم به العقل الإبداعي، فقد تم استخلاصها من أحداث حقيقية وتجارب أناس حقيقيين . كانت تلك هي النظرية، لكن ما حدث كان شيئاً مختلفاً وأكثر تعقيداً، ولم تكن هناك حدودٌ أو خصائص محددة من شأنها أن تسمح لنا أن نعلن على وجه اليقين أن كاتباً مسرحياً معيناً ينتمي إلى الدراما الجديدة . كتب الكتاب مسرحيات جريئة وذات توجه اجتماعي، وكان من المفترض أن ترضي أكثر جمهور الدراما الجديد، لكن الغالبية منهم لم يستسيغوا الأسلوب، بل وأعربوا عن عدااء صريح له، وفي الوقت نفسه فإن بعض أكبر النجاحات الدرامية الجديدة المبكرة انتهكت بوضوح قواعد الأدب، فكانت مسرحية «أوكسجين» لإيفان فيربيايف قطعة شعرية عظيمة تتكيف بشكلٍ إبداعي مع أجزاء من الوصايا العشر في بيئة حديثة .

وحقق الكاتب والمخرج المسرحي كليم - الذي يؤلف نصوصاً غنية بالتفاصيل ومقتبسة من روايات عظيمة ومسرحيات وحكايات خرافية من الماضي - واحدة من أكبر النجاحات في مهرجان الدراما الجديدة الأول من خلال مسرحية «الجانب النشط للخلود» وهي مسرحية جريئة وتفسيرية من كتابات

المكتبات كما حدث في أماكن أخرى من العالم، والسينما أضحت منعزلة بشكل استثنائي وغارقة في أزمة مالية انتقلت من عصر البيريسترويكا في أواخر الثمانينيات.. في هذه البيئة الفنية المشوشة تناولت الدراما الجديدة قضايا كانت مثيرة للجدل كالتشرد والعنف والانتحار وإساءة استخدام الجنس والكحول والحياة في السجون والمستشفيات العقلية والمناجم والمصانع .

لقد سعى الكتاب المسرحيون الروس إلى استبدال لغة المشاعر الأدبية الزائفة بالروسية الأصيلة غير المزخرفة كما كان يتم التحدث بها .

ازدهرت الدراما الروسية الجديدة في مساحات صغيرة، وغالباً ما يتم ذلك في أقبية قذرة تستوعب أعداداً صغيرة من الناس، ومع حلول العقد الثاني من القرن الحالي كادت الدراما الجديدة أن تصبح ظاهرة سائدة، ولكن لم تقدم كل المسارح عروضاً مرتبطة بمفهوم الدراما الجديدة، بل قدمت مواضيع وأساليب عرض متأثرة بالحركة الدرامية الجديدة .

كان هذا تحولاً هائلاً منذ الثمانينيات والتسعينيات عندما كانت هناك أماكن قليلة يمكن للكاتب أن يذهب إليها للحصول على المعلومات أو التعليم أو التشجيع إذا كان يرغب في كتابة مسرحية .

في العام ١٩٩٠ تمت إقامة مهرجان في مدينة ليوبيموفكا وسمي على اسم بيت كونسانتين ستانيسلافسكي، وفي أوائل التسعينيات افتتح نيكولاي كوليادا أول مدرسة للكتاب المسرحيين، وفي العام ١٩٩٨ أنشأ الكاتبان المسرحيان أليكسي كازانتسيف وميخائيل روشين أول مسرح في موسكو للكتاب المسرحيين، وبحلول أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين أصبحت هذه التطورات جزءاً من حركة أكبر، ففي موسكو تم في العام ٢٠٠٢ تأسيس مهرجان الدراما الجديد المنظم جيداً، وأسس نيكولاي كوليادا مسابقة قوية للمسرحيات الجديدة، وفي العام ٢٠٠٣ حول الكاتب المسرحي فاديم ليفانوف مسابقة قراءات أيار السنوية إلى مهرجان ناجح لتطوير وعرض المسرحيات الجديدة، وبذلك كانت عبارة «الدراما الجديدة» في بداية وحتى منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين على شفاه الجميع .



وتعيد مسرحية «المطبخ» إلى الأذهان تسمية هنري جيمس لرواية ليو تولستوي «الحرب والسلام» على أنها «وحش كبير فضفاض» فهي مزيج من الأحاديث الرفيعة والشعرية والدراما الفكرية الفلسفية، وهي كوميديا ساحرة ومحاكاة ساخرة لروسيا عام ٢٠٠٠ وعمل أخلاقي عميق يقدم مناقشات مؤلمة ومعقدة ويتساءل عما إذا كانت البشرية قد تقدمت منذ العصور المظلمة، ويسعى إلى مناقشة أكثر الألفاظ شراً في عصرنا: ماذا نفعل بالذاكرة الثقافية؟ تؤكد المسرحية أننا محكوم علينا بالفشل إذا نسينا ماضيها، لكننا ملعونون إذا تذكرناه، ومن المؤكد أننا سنضطر إلى الانتقام من الجرائم السابقة ضدنا، ومن المهم دائماً أن نتذكر أن أفضل فن هو الذي يطرح أسئلة لا الذي يجيب عليها.

ظهر فاسيلي سيفاريف بعد فترة وجيزة من ظهور كوروشكين في العام ٢٠٠٢ ككاتب مميز، وكان سيفاريف واحداً من العديد من الكتاب الذين حققوا شهرة عالمية كأوليغ بوغاييف والأخوان بريسنياكوف ونيكولاي كوليدادا الذي كان معلّم سيفاريف، وظهرت مسرحيات شهيرة مثل «خدمة البريد الوطني الروسي» لبوغاييف ومسرحية بريسنياكوف «لعبة الضحية» التي لاقت صدى كبيراً في إنكلترا والولايات المتحدة، ولكن يمكن القول إن كتابات سيفاريف قد تفوقت على كتابات الجميع.

وظهرت مسرحية بعنوان «آلام الوهم» وهي مسرحية قصيرة تدفع شخصياتها إلى طريق مسدود، وتجب على سؤال: «ماذا سيحدث عندما لا يفكر الشاب بنتائج أفعاله؟» حيث يجد الطالب متوسط التعليم والنقي بشكل غير متوقع نفسه يلعب دور المعتدي والحبیب دفعة واحدة، فما هي عواقب ذلك؟ وماذا عن الألم النفسي؟ إن سيفاريف هنا لا يرحم في تصويره للأعماق التي يمكن أن يغرق فيها الشخص بمحض إرادته.

عندما اختارت أولغا موخينا إخراج مسرحيتها «الطيران» عام ٢٠٠٥ كانت قد مرّت ثمان سنوات منذ أن كتبت مسرحيتها «أنت» وخلالها تغيرت روسيا بشكل جذري وظهر جيل جديد ترافق مع ظهور مسرحية بعنوان «الطيران» وهي مسرحية ركزت ظاهرة الشباب الصاعد والجيل الجديد.

كارلوس كاستانيدا، وفي الواقع كانت نصوص كلیم التجريبية الفنية تتعارض مع مساعي الدراما الجديدة.

أما مكسيم كوروشكين فكان شخصية محورية ونشطة في الحركة الدرامية الجديدة، وهو مؤلف مسرحيات على مستوى خيالي، يجرب في عناصر اللغة والزمن والحبكة والبنية، ويُعتبر من أفضل الشعراء في الأدب الروسي.

الدراما الجديدة عقدة من التناقضات التي لا يمكن تثبيتها، وبالتالي لا يمكن استخدامها بدقة بطريقة وصفية بسيطة، ولا يعني ذلك أن ما حدث تحت راية الدراما الجديدة وحولها لم يكن قوة تحويلية قوية للمسرح الروسي، ويمكننا أن نقول على وجه اليقين: لقد كان للحركة الدرامية الجديدة تأثير هائل على فن المسرح، فالمسرح الروسي قبل الدراما الجديدة مختلف تماماً عن المسرح الروسي بعدها. من الأفضل فهم الدراما الجديدة على أنها ظاهرة عامة تنطبق على فترة زمنية أكثر من انطباقها على طريقة محددة في الكتابة.

لقد أثار عصر الدراما الجديد حججاً قوية ومهمة واستراتيجية وفنية، وشجع أولئك الذين لم يفكروا أبداً في كتابة المسرحيات على أن يصبحوا كتاباً مسرحيين، فقد قال يوري كلافييف أحد مؤلفي الدراما الجدد إنه كان يعتقد أن كتابة المسرحيات أمر مهمل حتى شاهد عرضاً لـ «أكسجين».

ترتيب زمني

تعدّ مسرحية «مطبخ» لمكسيم كيروتشكين التي تم تأليفها وإنتاجها عام ٢٠٠٠ إحدى نقاط التحول في الدراما الروسية الحديثة، وقبل ذلك برزت مسرحية «تانيا تانيا» وهي مسرحية ظهرت عندما لم يكن أحد في روسيا يعترف بأن أحد الكتاب المعاصرين يمكنه كتابة مسرحية جيدة، وقد بشرت «تانيا تانيا» بعصر أصبحت فيه المسرحيات الجديدة جزءاً طبيعياً من العملية المسرحية التي بدأت بمسرحية «المطبخ» في العصر الذي أصبحت فيه المسرحيات الجديدة رمزاً للمسرح الروسي مما أدى إلى تدمير الحواجز التي لا تزال تعيق مسار المسرح الروسي الذي يقدمه الكتاب الجدد من خلال مسرحياتهم الجديدة التي أساء النقاد تفسيرها بشكل صارخ، وهذا أمر غير عادي على الإطلاق.



من شخصيات المسرحية رداً على هجوم لفظي مهين.. وتعاني شخصيات المسرحية من الفقر وعدم الشعور بالانتماء وإدمان المخدرات، والشخصيتان الرئيسيتان هما أمهتان بائستان ضاع أبناؤهما أمامهما في عالم يوجد فيه الحب ولكن لا يبدو أن أحداً يدرك ذلك، وتقدم المسرحية كاتب سيناريو حزين يحاول عبثاً تلبية متطلبات منتج أفلام بائس، وهذا النوع من المفارقة ليس نموذجياً لدورنيكوف فحسب بل للعديد من كتّاب الدراما الجدد .

أحد أكثر الكتّاب المسرحيين الروس سخريّة بافيل بريازكو الذي ظهر مع ثلاث مسرحيات هي «التحول الثالث- السراويل الداخلية- الحياة الكبرى» والتي استحوذت على مسارح الطوابق السفلية التقدمية في موسكو كالعاصفة، وألقت المسرحية الأولى نظرة على القسوة والفساد، بينما كانت الأخيرة إنجازاً مذهلاً عندما روت قصة حبّ رباعية فيها قدر غير مسبوق من البذات، وقد بذل العديد من المسرحيين في هذه المرحلة جهوداً لإسقاط المحرّمات على خشبة المسرح .

مسرحية «السراويل الداخلية» التي فازت بالجائزة الكبرى في المسابقة المسرحية عام ٢٠٠٧ التي نظمها المسرح الحر في مينسك عبارة عن أشياء كثيرة في آن واحد، فهي هجاء لمجتمع فقد ذوقه وقدرته على ابتكار الأفكار والأفعال الكبرى.. إنه يسخر من التقاليد الأدبية بينما يجددها في بيئة معاصرة كما لو كانت تثبث مثل لعبة بلاستيكية ذات ألوان قاسية من الأعماق البائسة لمأساة يونانية، حيث تقوم امرأة شابة برحلة بطولية عندما تكتشف أن شخصاً ما سرق ملابسها الداخلية وتكون نيتها إثبات حقيقة الجريمة إلى درجة أنها مستعدة -مثل جان دارك- للحرق على الصليب.. لقد كان إبداع بريازكو وروح الدعابة لديه وقدرته على طرح الموضوعات الجادة في بيئة تافهة علامات على ظهور كاتب مهم .

لقد كان الكتّاب المسرحيون الرواد في التسعينيات والذين حاربوا اللامبالاة والعداء لتقديم أعمالهم للجمهور من النساء في الغالب، وكان عددهم قليلاً، ومنهم : يلينا غريمينا، أولغا موخينا، ناديجدا بتوشكينا، أولغا ميخائيلوفا، إيلينا إيزيفا.. لكن المسرحيات الجديدة التي

في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين توقف بعض الكتّاب المعروفين عن الكتابة مثل ميخائيل أوغاروف وبيينا جريمينا وشهدت الفترة من ١٩٩٨ إلى ٢٠٠٣ ظهور عدد هائل من الكتّاب المتميزين، وبحلول العام ٢٠٠٥ بدأ الأمر كما لو أن بئر الإبداع قد جفّ، لكن المرحلة التي تلت ذلك تراكمت مع ظهور موجة جديدة من الكتّاب المسرحيين وكان المصدر الرئيس لذلك مدينة توجلياتي، وفتح الباب على مصراعيه لما يمكن أن يسمى الموجة الثانية من الدراما الجديدة، حيث ظهرت مسرحيات جديدة هامة ليوري كلافدييف وليفانوف ودورنيكوف وبافيل بريازكو وكانت مسرحيات كلافدييف مليئة بمشاهد العنف والحنان بطريقة جديدة وغير متوقعة فكانت تأثيراته واضحة وحساسيته روسية بحتة وقدم شخصيات النساء القويات في مسرحياته، وفي أغلب الأحيان كان المراهقون والأطفال هم محور اهتمامه، وكان هناك جانب أخلاقي عميق -وإن كان متناقضاً- يكمن وراء كل عمل من أعماله، وتضع مسرحية «فتون الدفاع عن النفس» زوجاً من المراهقين في معركة ضارية مع تجار المخدرات الفاسدين، والنتائج كانت ساحرة ومروعة في مزيج يتقن كلافدييف صنعه .

وفي مسرحية «المعارض» وضع فياتشيسلاف لنفسه مهمة كتابة دراما عائلية قديمة الطراز وذات صبغة اجتماعية قوية، معلناً أن الدراما الجديدة قضت وقتاً كافياً في الأقبية وعلى المسارح الصغيرة فأراد كتابة مسرحية كبيرة على مسرح كبير وتم العرض الأول في موسكو، وتستند المسرحية إلى حدث حقيقي وقع في بلدة صغيرة جنوب موسكو، فقد وضع الكاتب عائلتين ضد بعضهما على غرار عائلتي روميوجولبيت، لكن الصراع الحقيقي ينشأ نتيجة اقتراح اثنين من سكان موسكو تحويل البلدة الصغيرة إلى متحف حي إذا وافق سكان المدينة على لعب دور أسلافهم للسائحين بضع ساعات كل أسبوع، وبذلك ستزدهر المدينة مالياً دون إعطاء أي أهمية لكرامة سكان المدينة .

وتعتبر مسرحية «سلة مهملات» لميخائيل دورنيكوف استكشافاً للنضال الروسي من أجل حياة كريمة.. «أنا لستُ قمامة» هكذا أعلنت شخصية شابة



٢٠١٢ وهي تعرض حياة مجموعة من الشباب في سنّ العشرين إلى الثلاثين، وفيها يتجنب الكاتب تعقيدات الحكمة الدرامية بالكامل تقريباً حيث تتدفق عوالم الأحلام والخيال بحرية في حياة اليقظة للشخصيات، وبعض أبرز الأحداث المتكررة قيام الأشخاص بإضاعة المصاييح وإطفائها، أو الجلوس على الأرائك أو انتظار الآخرين، ويركز معظم الحوار على توجيهات المؤلف واسعة النطاق بحيث تجعل النص يبدو وكأنه قصة قصيرة تدور أحداثها في أماكن مختلفة، ويظهر جوهر الحكاية التي تُروى بشكل غير عادي في تفاصيل موضوعة بعناية تجذب انتباهنا لفترة وجيزة، والعمل يرسم صورة دقيقة للعالم الذي يعيش فيه الشباب الروس في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين .

نختتم هذه الوقفة مع مسرحية «كبش الفداء» للمخرج مكسيم أوسيبوف وهي مسرحية لا علاقة لها بمفهوم الدراما الجديدة، وهذا أمر مهم لأن حركة الدراما الجديدة على الرغم من تأثيرها وإنجازاتها فقد كانت انتقائية، وبقي العديد من الكتاب المسرحيين ذوي القيمة خارج نطاقها، وأوسيبوف واحد منهم .

تستمد «كبش الفداء» مضمونها من مصادر تقليدية مثل رواية «الجريمة والعقاب» لفيودور دوستويفسكي وحكاية بوليسية كلاسيكية، بينما تسعى إلى تخريب كليهما، ويعرّف المؤلف نوعها على أنه «مزحة غريبة» ومع ذلك ليس هناك من شك في الصورة الجادة وحتى القاسية - وإن كانت مضحكة- التي ترسمها للمجتمع الروسي المعاصر.. ترتكب جريمة قتل لسبب غير مفهوم بين مجموعة من الأصدقاء يحتفلون بلمّ شملهم، وعندما تبدأ الشرطة بالتحقيق تصبح الأمور غامضة بالفعل .

لم يُكتب بعدُ تاريخُ الدراما الروسية الجديدة، ومن السابق لأوانه استخلاص استنتاجات قاطعة حول هذه الدراما التي أفرزت كتاباً جديداً ومسرحيات جديدة واتجاهات جديدة، وقد أطلق العقد الأول من القرن الحادي والعشرين العنان لازدهار الكتابة الدرامية التي لم تشهد لها روسيا منذ عشرينيات القرن الماضي، وفي هذه السنوات القليلة عمل عددٌ غير مسبوق من الكتاب على تغيير وجه الأدب الدرامي الروسي .

أحدثت تأثيراً في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين كان يكتبها عادةً الرجال، وكانت مسرحية «رحلة» لموخينا استثناءً، وكذلك الحال مع مسرحيات جالكا موتالكو وناتاليا فوروزبيت ومسرحية «يا إلهي» لنيينا بيلينيتسكايا، وكان اكتشاف الشاب ياروسلافا بولينوفيتش وعودة جريمينا حدثين مهمين مع اقتراب بداية العقد الثاني من القرن .

وكتب بولينوفيتش نصاً قوياً بعنوان «أنا فزت» يتحدث فيه عن شابة تشق طريقها، مجسدة محنة مراهقة متميزة تنجح دائماً في كل ما تفعله .

أمضت يلينا جريمينا الكاتبة المسرحية غزيرة الإنتاج في التسعينيات معظم العقد الأول من القرن الحادي والعشرين في كتابة الأعمال التلفزيونية وإدارة مهرجان مسرحي، وفي العام ٢٠٠٥ كتبت نصاً أثار أسئلة حول رد فعل روسيا على الهجوم الإرهابي المروع عام ٢٠٠٤ على مدرسة في بيسلان في منطقة القوقاز وكان يتألف من أجزاء نصية مستمدة من التعليقات والمدونات والمقابلات والتقارير الصحفية حول هذا الموضوع .

على الرغم من انبهار الدراما الجديدة بالمشاكل الاجتماعية إلا أنها لم تتعامل مع السياسة بشكل مباشر، وقد تغير ذلك بشكل كبير مع مسرحية جريمين «ساعة واحدة وثمانية عشر دقيقة» واستخدم جريمين في هذه المسرحية الأسلوب الوثائقي للدراما، واستعان بالنصوص المتاحة من مقابلات وبيانات رسمية وتقارير ومقالات صحفية واستقصائية وحولها إلى مسرحية كانت لحظة فاصلة في تأريخ الدراما الروسية، ويرجع ذلك جزئياً إلى قوة المسرحية نفسها .

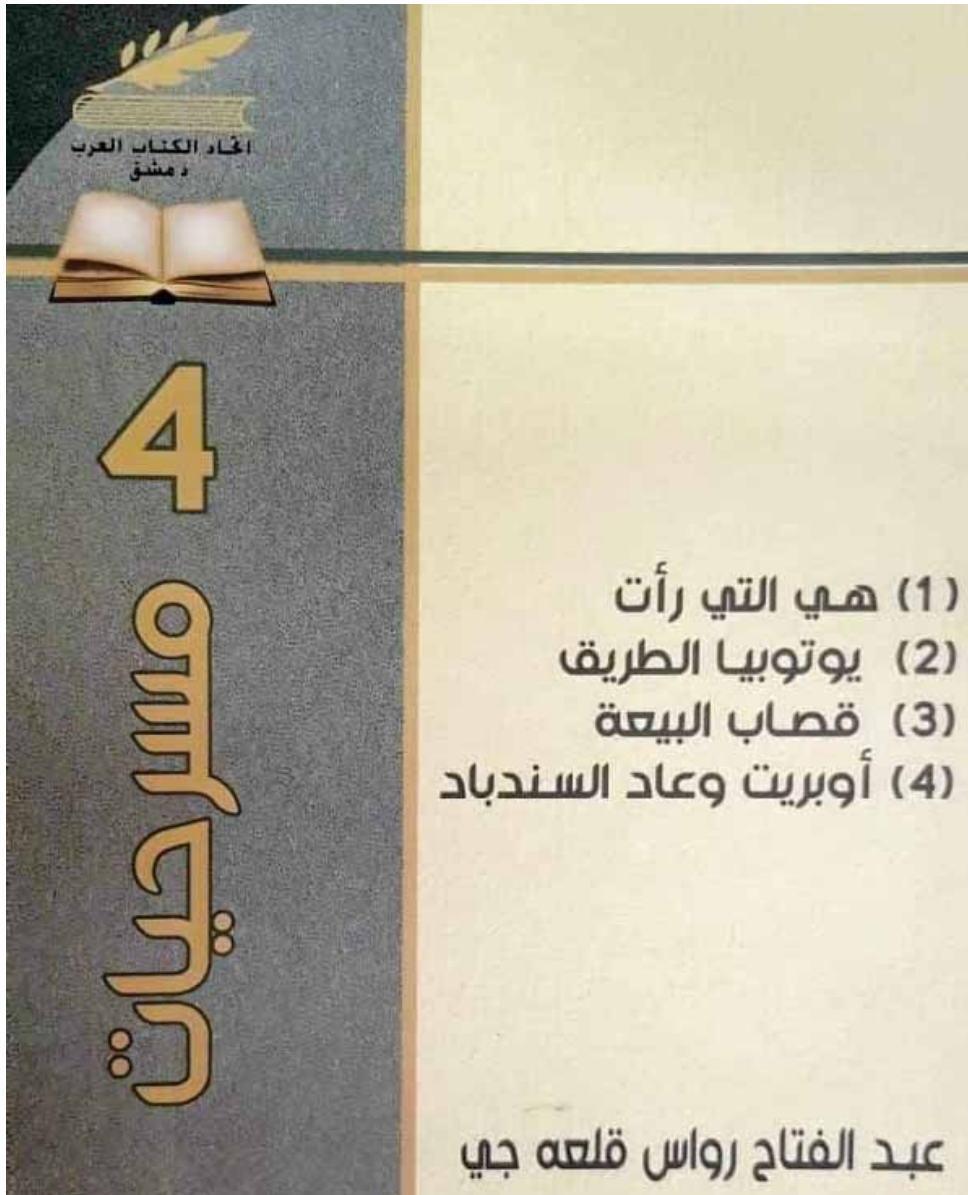
ومن أكثر التطورات إثارة للاهتمام في الحركة الدرامية الجديدة التحول الذي حدث في أعمال بافيل بريازكو المليئة بالحديث عن المنبوذين ما أفسح المجال تدريجياً للنصوص التجريبية البسيطة، وبدأ بريازكو يسعى إلى تجريد نصوصه من كل شيء ما عدا العناصر الأساسية، وواحدة من أشهر مسرحياته مسرحية «أنا حر» التي تتكون من ٥٣٥ صورة يتم عرضها كعرض شرائح الكمبيوتر مع عشرات العبارات المنطوقة المقتضبة .

وكانت مسرحية «الفتاة الغاضبة» أقرب إلى الدراما التقليدية من حيث الشكل وتم إنتاجها لأول مرة في العام



هي التي رأت ويوتوبيا الطريق لعبد الفتاح قلعه جي في دائرة الضوء

علاوة وهبي





الجرائم بحق الإنسان وحبّه استعباد الآخر، كذلك يلجأ إلى الكثير من الشخصيات الأسطورية جاعلاً منها المحور في أعماله كما فعل مع ليليث المرأة التي تقول بعض الأساطير إنها الزوجة الأولى لآدم وليست حواء .

كذلك الأمر عندما يكتب عن قصة آدم وحواء وطردهما من الجنة وقتل قابيل لأخيه هابيل، حيث نرى صراع كاب وهاب - كما يسميهما - ويجعل الراوية نسرأ، وتبلغ لامعقولية قلعه جي ذروتها في نصيه «لا شيء في الحديقة» و«مهي الجثث المعلقة» . كما يستخدم قلعه جي الوسائل الحديثة لإبراز الفكرة أو تأكيدها مثل الصور والشاشة السينمائية والأفلام التسجيلية، ومن جانب آخر نجد عنده نهج المسرح التعليمي كما عند برتولد بريخت بحيث يُكثر أحياناً من الدوران حول الفكرة بغرض إيصالها إلى المتلقي والتأكيد عليها، مع إطالة نوعاً ما في الحوار.. ويتميز أسلوبه بالشاعرية في أغلب نصوصه : لغة سلسلة وكلمات شعرية تسحر بتركيباتها ودلالاتها . هنا وقفة مع نصيه المسرحيين «هي التي رأت» و«يوتوبيا الطريق» .

في مسرحية «هي التي رأت» يلجأ قلعه جي إلى الأسطورة ليكتب عن إشكالية الموت والخلود من خلال أسطورة الخضر، ونرى ذلك في بداية المسرحية وفي الإرشادات الإخراجية، بحيث يعكس صورة شخص يقف على مرتفع وهو يلبس الأخضر ويتفرج على الطفلة التي تلعب في الحقول برفقة كلبها ثم عثورها على عشب غريبة تتذوقها وكلبها، وهي عشب الخلود التي أكلها الخضر فأصبح خالداً، ولكن جلجامش الذي وجدها ضيّعها، فأصبح فانياً، وهكذا يعود قلعه جي إلى شخصيتي الخضر وجلجامش ليكتب عن الموت والخلود، متسائلاً عن الموت الذي هو موت الجسم، والخلود الذي هو خلود

ولد الكاتب المسرحي عبد الفتاح قلعه جي في العام 1938 في مدينة حلب، ولم يتوقف عن الكتابة للمسرح منذ خطواته الأولى في هذا المجال.. صدر له عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق مؤخراً كتاب ضم أربعة نصوص مسرحية هي : «هي التي رأت» - يوتوبيا الطريق - قصاب البيعة - أوبريت وعاد السندباد» وفي هذه النصوص لم يحد قلعه جي عن مساره في الكتابة المسرحية، وهو الذي يمتلك كمّاً كبيراً من النصوص المسرحية التي وجد بعضها طريقه إلى المسارح العربية والسورية .

تخرج عبد الفتاح قلعه جي في كلية الآداب وعمل في التعليم لفترة من الزمن، ثم تولى مهمة الإشراف على البرامج الثقافية في إذاعة حلب، وقد بدأ حياته الأدبية شاعراً، وربما هو في ذلك مثل الكثيرين من الكتاب، إلى جانب كتابته للرواية، كما كتب الدراسة والنقد، وله في كل هذه المجالات كتب منشورة، وقد حاز على عدة جوائز.

تتميز نصوص عبد الفتاح قلعه جي المسرحية بأنها تنتهج نهج مسرح اللامعقول، ويبدو أنه متأثر جداً بهذا المسرح، إذ يمكننا أن نلمس بسهولة في نصوصه تأثيره بكتاب هذا النوع من المسرح في أوروبا، وبشكل خاص صمويل بيكيت، وإلى حد ما يوجين يونسكو .

وغالباً ما يأخذ قلعه جي المعقول ليصنع منه اللامعقول، كما أن الشخصيات عنده غالباً ما نجدتها في صور حيوانات رغم أنها تسير على اثنتين وتتكلم، فتجد عنده شخصيات برأس ذئب أو قرد أو خنزير.. إلخ، متخذاً من ذلك رمزاً لتجبر الإنسان وارتكابه



ثمنَ الذين باعهم من مصنوعاتِه.. أليست نهاية الطريق هي نهاية الإنسانية؟ والسائرون إليها هم القوى المتناحرة على سلطةِ التحكّم بالعالم؟ ولكن من يكون الشيخ الموجد لمصنوعات من الطين؟ هل هو رمز للإله الذي خلق الإنسان من طين وهو الذي يوجهه منذ ميلاده إلى طريق سيره وفي النهاية هو من سيحاسبه على أفعاله؟

أسئلة كثيرة ومحرجة تطلُّ علينا برؤوسها ساخرة منا تطلُّ من ثنايا النصِّ وتطلب منا - كما قلعه جي - حلُّ طلاسمها .

مسرحية «يوتوبيا الطريق» هي حلمُ الطريق والوهم الذي يلهث خلفه الإنسان منذ ولادته إلى موته.. نصٌّ مشحون بالرموز التي علينا تفكيكها لمعرفة مدلولاتها والقصد منها، وأعتقد أنها رموز حياتنا ووجودنا في هذه الدنيا الفانية، رموز تحتاج إلى تفكيك مثل رمز الحورية ساكنة العرزال والتي اسمها نجمة والطفل الخامس الذي تلده المرأة دون أن تكون لها علاقة مع رجل والذي اسمه هو الآخر نجم وله جدائل شعر منسدلة على كتفيه مثل الفارس الذي تحلم به نجمة، وعنه تقول المرأة أنها كانت وحدها وفجأة شعرت بلذة لم تعرفها من قبل وبشيء في رحمها، ثم ولدته.. أليس في هذا إحالة إلى قصة السيدة مريم والنبى عيسى عليه السلام والذي له هو الآخر جدائل شعر منسدلة على كتفيه؟ هذه الرموز المبتوثة في النصِّ تحيلنا إلى الكثير من القصص والأساطير التي تروى عن الخليفة منذ آدم وحواء.. إنه نصٌّ مثقل بالرموز التي تعطيه متعة في القراءة وتدفع إلى البحث في الكتب التاريخية وفي ديانات الشعوب سعياً لجلالها ومعرفة هدف الكاتب منها وماذا يريد قوله لنا نحن القراء أو المتخرجون في المسرح في حال تجسيد النص على خشبة .

الروح، وعليه فإن البنت التي أكلت، وكذا كلبها، من عشبة الخلود نراها لا تموت روحاً وجسداً، بل يموت أبناؤها وأحفادها .

ويشعر قارئ مسرحيته «يوتوبيا الطريق» أنه أخرج شخوصه من عمق الخرافات والأساطير، وقد كتبها بشاعرية ولغة جميلة وبسيطة، دافعاً بموضوعه إلى طرح الكثير من الأسئلة التي قد تكون الإجابة عليها بداية لأسئلة جديدة قد نجد لها إجابة وقد تبقى معلقة من غير إجابة .

في النصِّ رمزية واضحة ومجموعة من الإحالات على أشياء كثيرة، بدءاً من شخصية الشيخ صانع الأواني الفخارية إلى نجمة المرأة الحورية التي لا تغادر عرزها والمنهمكة في غزل هدية لحبيبها الغائب ذي الجدائل المنسكبة على كتفيه والحوريات اللواتي يخرجن من البئر إلى كل الذين يمرّون بالشيخ من العابرين الباحثين عن الطريق، ومنهم المحارب والمرشح للانتخابات، ومنهم القتلة، أي أن قلعه جي حاول أن يضع أمامنا كل أنواع البشر في هذا العالم الذي نعيش فيه منذ البدء إلى اليوم الحاضر بما فيه من نفاق وحروب وبحث عن السلطة والجاه من خلال توهم السير نحو نهاية الطريق أو بدايتها.. أليست كل نهاية بداية والعكس يمكن أن يكون صحيحاً كذلك؟ ولكن لا أحد يعرف إلى أين سيصل به الطريق ولا يعرف مساره الحقيقي سوى الشيخ الفخارجي الذي يبيعهم من مصنوعاتِه ويرفض قبض ثمنها في الحين ولكن يعدهم بأنه سيقبض الثمن في نهاية الطريق، وصولاً إلى المرأة التي تزوجت خمس مرات، وفي كل مرة تنجب فيها ولداً يحدث ما لم تتوقعه، فمن هي؟ ومن هم الأبناء الذين أنجبتهم؟ هي تقول: إنهم المنافق والمحارب والقتلة والمرشح، أي كل الذين مرّوا من أمام الشيخ الفخارجي والذين دلّهم على كيفية الوصول إلى نهاية الطريق حيث سيقبض منهم

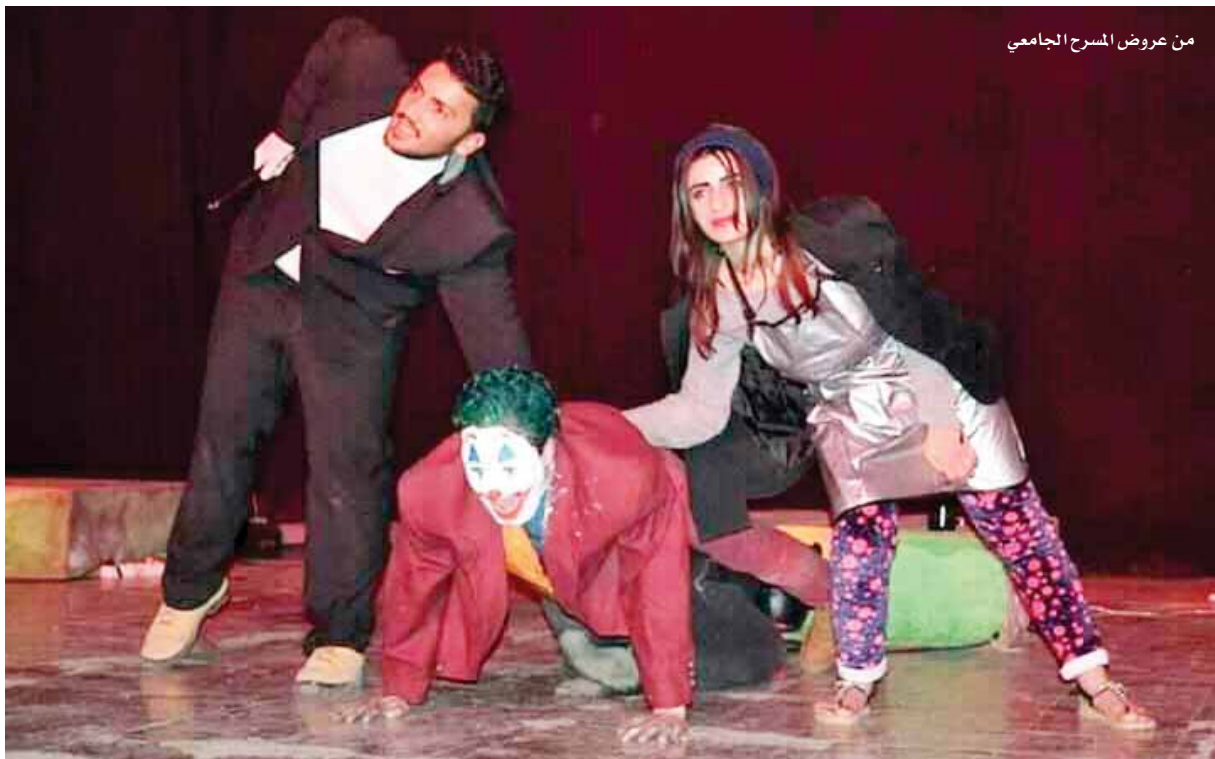
قبسات من تجربة المسرح الجاهي في سورية

عبد الفتاح قلعه جي

التجريب تطال الموروث الشعبي مع عناية بالمشهدية البصرية المثيرة للدهشة بكل جمالياتها ودلالاتها في الرسم واللون والإضاءة والإيقاع لتكون مخزناً لأفكار المخرج ووسيلة إيصال .

وعلى هؤلاء المغامرين التجريبيين الجامعيين يعود بقوة مسرح اللامعقول وأنواع أخرى من المسرح التجريبي وهم الذين لا يجمعهم سوى الإحساس المشترك بخروج الحياة عن منطقيتها وقواعد لعبتها التاريخية والغموض والقلق اللذين يكتفان مستقبل الإنسان والإنسانية، وتفكك العلاقات، وانعدام التواصل، وبروز الجانب

مع سيادة المدارس التجريبية المسرحية في العالم وظهور تيار ما بعد التجريب وانتقال ذلك إلى مسارحنا ارتبط مفهوم التجريب لدينا بمغامرات المسرحيين الشباب، وخاصة في المسرح الجامعي.. وأثناء متابعتي -محكماً- لمهرجانات مسرحية للمسرح الجامعي وجدت أن مساحة التجريب إما أنها قائمة على تكريس همس الجسد كأداة تعبير وانحسار الكلمة كما في فرقة ليش التي قدمت من المسرح الحركي مسرحيتها «بعد كل هالوقت» للثنائي نورا مراد وباسم عيسى وهي تصور الحواجز والعزلة التي تباعد بين الزوجين، أو أن مساحة



من عروض المسرح الجامعي



السرد الدرامي للوحات بدءاً من الفرح والمحبة والسلام الذي كان يعم سورية لتصل إلى ذروة العمل فيما أصاب البلاد عبر توظيف قصص حياتية بسيطة وسبعة عشر ممثلاً وممثلة تناوبوا على أداء اللوحات التي أضاعت على هموم السوريين اليومية، تخللتها ثلاث لوحات رقص تعبيرية ساهمت في تدرج العمل ليصل إلى ذروته في الصراع حتى نهايته التي تؤكد أن الشعب السوري لم يعتد على القتل يوماً، لتبدأ الصحو والعودة إلى الوعي والضمير، وقد حدثت بعد العرض مفارقةً أليمة فقد قطع الإرهابيون الطريق بين اللاذقية وحلب فاضطرت الفرقة إلى البقاء عاجزة عن السفر حوالي شهر كامل .

ومن أبرز المخرجين الذين عملوا مع المسرح الجامعي المخرج فواز الساجر، وخاصة في عرضه «رسول من قرية تاميرا» تأليف محمود دياب، وقد ساهم الساجر في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق وعمل مدرساً فيه وقدم في العام ١٩٨١ عرض التخرج لطلبة الدفعة الأولى من قسم التمثيل وكان بعنوان «سهرة مع أبي خليل القباني» للكاتب المسرحي سعد الله ونوس .

وكانت المهرجانات المسرحية الجامعية تُعقد كل سنة في مركز إحدى المحافظات السورية، وتشهد إقبالاً منقطع النظير، وأذكر أثناء عضويتي للجنة التحكيم في الدورة المنعقدة في دير الزور أننا فوجئنا بجمهور كبير جداً، أغلبه من النساء، حتى أنني اقترحت تقديم جائزة للجمهور، وكانت هذه الفترة فترة العصر الذهبي للمسرح الجامعي، إلى أن شهدت مختلف المجالات الحياتية العامة، والثقافية والمسرحية خاصة تراجعاً بسبب تداعيات الحرب .

من نماذج عروض المسرح الجامعي البارزة مسرحية بعنوان «جلجامش» للمخرج إيليا قجميني باسم فرقة جامعة حلب المسرحية، وقجميني خريج جامعة دمشق والمعاهد المسرحية في إيطاليا، وقد أبرز العرض أسنة أنكيكو على يد غانية، فكان المنعطف الكبير في حياة جلجامش ملك أوروك وصديقه أنكيكو، والأسطورة السومرية معروفة بتفاصيلها، وقد كان عرضاً تجريبياً شجاعاً ومن أكثر عروض المسرح الجامعي إبداعاً وتجديداً .

المتوحش في الكائن الاجتماعي، والبحث -عبثاً- عن الحرية كقارة مفقودة، وتكاثر دكنة الشعور بفقدان الأمن الفردي والأسري والاجتماعي والاقتصادي في ظلال كثيفة قائمة لحرب امتدت لسنوات .

يرعى المسرح الجامعي وفرق المعاهد المتوسطة الاتحاد الوطني لطلبة سورية، وقد قدم أسماء عديدة في غاية الأهمية في الإخراج والتمثيل، وأثبت أن عروضه لا تقل أهمية واحترافاً عن عروض الفرق المحترفة، بالإضافة إلى عروض المعهد العالي للفنون المسرحية، وكان لهذه الأسماء -التي غدا بعضها رموزاً- دور كبير في دعم الفرق والمشاريع المسرحية الخاصة وفرق المسرح القومي في سورية، ومن هذه الأسماء نضال سيجري في عمل من تأليفه وإخراجه بعنوان «نيجاتيف» لجامعة دمشق، ونبيل سايس في مسرحية من المسرح التجريبي بعنوان «طفل زائد عن الحاجة» تأليف عبد الفتاح قلعه جي لجامعة حلب، وعبد الرحمن حمود في مسرحية «يحيا الكعب» تأليف ديمتري أوستينوف لجامعة حلب، ود. حمدي موصلي في مسرحية «حكي عربي» من تأليفه وإخراجه باسم فرقة المسرح الجامعي في الرقة، وأحمد كنعان في فرقة جامعة دمشق، ورفعت الهادي في فرقة معاهد السويداء، وهم الذين فازوا بالجوائز في دورة مهرجان المسرح الجامعي في حلب عام ١٩٩٩ واسماعيل خلف في فرقة معاهد الحسكة والذي أخرج مسرحية «انسوا هيروسترات» وضرغام سفيان في مسرحية «لا تفقأ عينك يا أوديب» وهاروت جانوزيان في جامعة حلب، وفرق جامعات ومعاهد حمص وحماة وتشرين، والفرقة المركزية للاتحاد الوطني لطلبة سورية .

لقد كان من الطبيعي خلال سنوات الحرب على سورية أن تتناول العروض الجامعية أحداث الحرب، حيث كانت الحرب بكل تداعياتها وويلاتها على المجتمع هي القاسم المشترك بين جميع العروض، ومنها العرض الذي قدمته جامعة حلب بعنوان «إضاءات» في مهرجان الجامعي في اللاذقية الدورة ٢٥ عام ٢٠١٥ تأليف جماعي إخراج ياسين عدس، وقد قدمت عرضاً متميزاً لم تغفل فيه الرقص التعبيري كعامل لربط المشاهد ليتدرج

عمل مع معظم مخرجي المسرح القومي الفنان المسرحي محمد ناصر الشبلي : الهونودراها مغاهرة لست مستعجلاً عليهما

أمينة عباس



اسمها «الوصايا» وفي المسرحية الكوميدية «اليوم واحد بالشهر» وشاركت في مهرجان مسرحي ونلت جائزة أفضل ممثل-المركز الثالث وكان من الممثلين المشاركين في المهرجان حينها الفنان أيمن زيدان الذي نال المركز الأول والإعلامي جمال الجيش الذي نال المركز الثاني، وقد حمّسني حصولي على هذه الجائزة كثيراً للمضي في هذا الطريق، وبعدها تشكلت فرقة المسرح الصغير وكان من أعضائها : أيمن زيدان مخرجاً، ومن الممثلين أحمد حامد، محمد خاوندي، فهد السكري، خالد خاوندي،

هو من العلامات الفارقة في مسرح الهواة.. بدأ ممثلاً، فكاتبا، فمخرجاً من خلال مسرح اتحاد شببية الثورة الذي عاش فترة ازدهار وقدام للحياة المسرحية السورية أهم الأعمال وأمهر الممثلين الذين أصبحوا نجوماً فيما بعد.. وعلى الرغم من عمله في الدراما التلفزيونية إلا أنه ظل مخلصاً لخشبة المسرح، فعمل في المسرح القومي ممثلاً، وتألّق أيضاً في مسرح الطفل الذي يميل إليه .

* مسيرتك طويلة ومهمة في مسرح الهواة.. ماذا

تحدثنا عن هذه المرحلة؟

* * بدأت مسيرتي الفنية في العام ١٩٧٩ ولم يكن الأمر عن سابق إصرار وتصميم، بل إنّ الصدفة لعبت دورها في أن أكون ممثلاً عندما طلب مني أحد الأصدقاء أن أعمل ممثلاً في مسرحية للشببية في قريتنا بيت سحم بريف دمشق، فوافقْتُ دون تردد ودون أي تجربة سابقة في عالم الفن سوى أنني كنت أنشد الموشحات وأعزف الإيقاع في الجلسات الصوفية والمناسبات، ومن أوائل الأعمال التي شاركت فيها مسرحية كوميدية من فصل واحد بعنوان «مخفر حارتنا» وقد شاركت هذه المسرحية في المهرجان المسرحي الذي أقيم على مستوى محافظة ريف دمشق، ولم يكتب لها النجاح، وسرعان ما عملت مع الفنان أيمن زيدان في مسرحية وطنية



عفيف نص وإخراج محمد ناصر الشبلي

مرحلة الكتابة والإخراج، ولا بدّ أن أذكر هنا الفنان الراحل حسن الزرقا رئيس المكتب الفني حينها والذي كان له الفضل الكبير على الكثيرين ممن أصبحوا نجومًا الآن، وهو من تبنّى تجربتي المسرحية لسنوات طويلة وكان الداعم الأكبر إدارياً وفنياً ومالياً ومعنوياً .

* ما الذي استفدتَه كفنان مسرحي من خلال

عملك مع أيمن زيدان؟

* أجمل ما في هذه التجربة تلك الحالة التشاركية

التي كانت سائدة بين أيمن زيدان وأعضاء الفرقة، وكان زيدان هو المايسترو، وهو منذ بداياته كان شغوفاً بالمسرح وما زال هذا الشغف يرافقه حتى الآن بدليل أنه لم يتوقف عن تقديم الأعمال المسرحية، وكانت لديه رؤية بصرية متميزة، وأنا أخذتُ عنه الحماس والمصداقية وأن أكون ممثلاً ليس بشكل ميكانيكي إنما بشكل حقيقي، وأهم ما كان يميز زيدان المخرج أنه كان يعمل بمنطق الشراكة مع الممثلين حيث كان يتيح لهم المجال لطرح رؤاهم ومقترحاتهم، وكان في كثير من الأحيان يتيح المجال لأحدهم لإخراج مشهد من مشاهد العمل، وعندما عملتُ في الإخراج استفدتُ من هذا الأسلوب في العمل .

* إذا أردتَ أن تقسم مسيرتك المسرحية إلى مراحل

فعند أي مرحلة تتوقف؟

* عند المرحلة الأولى، مرحلة صقل الموهبة، وهي

المرحلة التي كانت بمثابة معهد تخرّجتُ منه، وفيها اختبرتُ أدواتي على الخشبة وتعلّمتُ الكثير .

* والمرحلة الثانية ماذا عنها؟

* هي المرحلة التي استلمتُ فيها إدارة قسم المسرح

في فرع ريف دمشق لاتحاد شبيبة الثورة وكان ذلك في

وأنا، ومن الأعمال التي قدمناها : «المهرج، الملك هو الملك، المهرجون، الاستثناء والقاعدة، رحلة حنظلة» وكان تشكيل الفرقة بمثابة مرحلة تأسيس لنا كممثلين، وقد تعاملتُ مع الموضوع بشكلٍ جدي حيث تابعت تعلم الموسيقى والغناء لتدعيم موهبتي، ومن ثم بدأتُ بالعمل مؤلفاً ومخرجاً وشكلتُ فرقة ميسلون المسرحية، وعلى مدى ثلاثة عشر عاماً قدمتُ الكثير من الأعمال، منها: «تساؤلات، أسعد باشا، المنطق الرابع، جديد استير، الكسوف» ومسرحيات أخرى، وكلها نالت جوائز على مستوى العرض والتأليف والإخراج والتمثيل والموسيقا، كما قدمتُ أعمالاً مسرحية غنائية، منها : «القدس لنا، بداية البداية، زهرة الياسمين» .

* ما الذي أعراك في عالم المسرح؟

* ما أعراني في هذا العالم أنني نجحتُ في تجسيد

أنماط الشخصيات، وخاصة الكوميديّة، بالإضافة إلى أنني وجدتُ أن المسرح يطرح مواضيع غير تقليدية، وما ساعدني حينها أن فترة السبعينيات والثمانينات كانت تشهد نشاطاً ثقافياً مكثفاً بفضل وجود حالة ثقافية عامة حرّضتني على البحث والقراءة فيما يخص المسرح، فزادت معرفتي بهذا الفن .

* من الواضح أن علاقة مميزة كانت تربطك مع

الفنان أيمن زيدان من خلال مسرح الشببية، فأبي

خصوصية كانت لهذه العلاقة الإبداعية؟

* * حين عملتُ مع أيمن زيدان أحسستُ أنني

أعمل في مسرح من نوع مختلف، حيث قدّمتُ معه أعمالاً نخبوية عالية المستوى بلغت سبعة أعمال، وكان زيدان حينها رئيساً لقسم المسرح الشببي في فرع ريف دمشق، وأشير هنا إلى أنه في هذه المرحلة كان زيدان مخرجاً وكنت أكتفي بالتمثيل وقد شكّلنا فرقة المسرح الصغير وقدّمنا عدة مسرحيات شاركت في عدة مهرجانات، إضافةً إلى أننا كنا نقوم بعروض هذه الأعمال في المحافظات.. وعندما انتسب زيدان إلى المعهد العالي للفنون المسرحية استلمتُ إدارة المسرح الشببي في فرع ريف دمشق وشكلتُ فرقة ميسلون المسرحية على مستوى المحافظة وانتقلتُ إلى مرحلةٍ أخرى من مسيرتي هي



محمد ناصر الشبلي
ممثلًا في حياتكم الباقية
نص وإخراج سهير برهوم

والإخراج لتقديم عروض فيها مواضيع قريبة من الناس، وتدرجياً أصبحت عندي حالة من التمرس في الكتابة، ومع كل تجربة كان الوعي يزداد عندي بمسألة الكتابة وأهميتها، فبعد «تساؤلات» كتبت مسرحية «أسعد باشا» وأخرجتها ونالت جائزة أفضل عرض في مهرجان الشبيبة وهي التي أخرجها فيما بعد للمسرح القومي د. تامر العرييد بعنوان «السمرمر» كما قدمت مسرحية «بانتظار تشالنجر» وهي مستوحاة من حادثة انفجار المكوك الفضائي المعروف، ثم قدمت «مظلة العم سيمون» التي تصدّت لاتفاق أوصلو، وكل هذه

العام ١٩٨٥ وحينها كتبت أول مسرحية لي وكانت بعنوان «تساؤلات» وقيمت بإخراجها وقد شاركت هذه المسرحية في مهرجان مركزي على مستوى القطر ونالت العديد من الجوائز وتحدثت فيها عن فترة الثمانينيات والحصار الاقتصادي الذي يشبه ما نعيشه اليوم، وكان عرضاً جريئاً طرحت فيه مجموعة من التساؤلات وقدمته بالعربية الفصحى، وكان هذا أول نص أكتبه للمسرح وأخرجه .

* هل ترافق نشاطك في الكتابة والإخراج مع شغفك بالتمثيل؟ أم أنها مهارات اكتسبتها فيما بعد؟
* بعد خوضي غمار التمثيل لجأت إلى الكتابة



وفي حيلة العنكبوت
نص جوان جان
إخراج غسان الدبس



* * قدمت في هذا الإطار ثلاث تجارب في مسرح

الأطفال، وهي «حكايات للأطفال» و«ماريو والبطاريق الأربعة» و«رحلة إلى القمر».. وللكبار قدمت مسرحية «رسالة إلى السيد الرئيس» وكانت من تأليفي وإخراجي وقدمت على مسرح سينما راميتا بدمشق وجلنا فيها على معظم المحافظات، وكانت من تمثيل بشار اسماعيل، محمد خاوندي، سوسن ميخائيل، طارق مرعشلي، عاصم حواط، وكانت مسرحية جريئة وقال المهتمون أن هذه المسرحية من أفضل ما قدم من عروض في مسرح القطاع الخاص، وقبلها قدمت «سوبر ستار العرب» و«حكاية شامية» وجميع هذه العروض قدمت بشكل احترافي لا بشكل تجاري، خاصة على صعيد المضمون .

* ما هي طبيعة الخلاف في أساليب العمل بين

مرحلة الهواية ومرحلة الاحتراف؟

* * لم أشعر بوجود فارق كبير بين عملي في المسرح

الأعمال قدمتها من خلال اتحاد شبيبة الثورة، وكلها نالت جوائز .

* ما هو العمل الذي حقق لك في هذه المرحلة نقلة

نوعية؟

* * «بانتظار تشالنجر» فضيه قدمت رؤية وشكلاً مختلفين، حيث ذهبت باتجاه تقديم لغة بصرية، وجلت بهذا العمل جميع المحافظات .

* كمخرج في هذه المرحلة هل شعرت أن العفوية في

التمثيل هي الطريق الأقصر للوصول إلى الجمهور؟

* * طبعاً، وهذا الأمر اكتشفته من خلال ممارستي للتمثيل، وكنت قد أشرت إلى ذلك في الندوات ولجان التحكيم التي كنت أشارك فيها، وأنا مؤمن أن العفوية في التمثيل والأداء هي الطريق الصحيح إلى تقريب الحالة التي يجسدها الممثل بشكل صادق وجميل، خاصة في المسرح .

* ولكن هل تشعر أن كل ممثل مسرحي قادر على

تقديم هذه الحالة الفطرية بشكل صحيح؟

* * بالتأكيد لا لأن العفوية أصعب عنصر من

عناصر أداء الممثل الاحترافية، والحالة الاحترافية لها علاقة بتقنيات الأداء، لذلك نرى أن بعض الممثلين قد يتصف أداءهم أحياناً بالميكانيكية دون روح، وهذا قد يبني حاجزاً بين الممثل وما يقدمه .

* ماذا عن تجربتك في المسرح القومي؟

* * من خلال المهرجانات العديدة التي شاركت

فيها تعرفت على معظم مخرجي المسرح القومي، ومنهم د.عجاج سليم الذي دعاني للمشاركة في مسرحية «سفر برلك» تأليف ممدوح عدوان، وأسند لي فيها سليم دوراً أساسياً، ثم تكررت تجاربي كممثل مع العديد من المخرجين في المسرح القومي مثل مانويل جيبي الذي عملت معه في ثلاث مسرحيات، منها «الطائر الناري» و«الأمير الفقير» كما عملت مع المخرجين زيناتي قدسيّة ونائلة الأطرش وتامر العريبي ونضال سيجري وأيمن زيدان ومحمود خضور وحسين إدلبي وسهير برهوم ووليد الدبس وعبد السلام بدوي وآخرين .

* لك نشاط ملحوظ في مسرح القطاع الخاص،

فماذا عنه؟



ومع أسرة مسرحية القبطان والفنران
إخراج هنادة الصباغ

لتقديم عمل ناجح، ويجب أن لا ننسى أن الظروف التي مررنا بها في فترة الحرب على بلدنا وفترة وباء كورونا قد عقدت الأمور أكثر، وما زلت أتمنى إنتاج عمل للأطفال، لكن الظرف لا يساعد لأن إنتاج عرض خاص اليوم مغامرة بحد ذاتها، ويجب على الأقل ألا يكون المنتج خاسراً، إضافة إلى أن العروض الخاصة إذا لم تجل على المحافظات فلا يمكن أن تحقق المردود المادي للمنتج، وقد بات هذا الأمر صعباً جداً .

* ما الذي يشدك إلى مسرح الطفل وفي رصيدك عدد كبير من الأعمال الطفلية كمخرج وكممثل؟
* * مسرح الطفل يحقق لي المتعة بشكل شخصي، فهذا المسرح يعيدني إلى مرحلة الطفولة واللعب، وأنا في هذا المسرح كممثل ومخرج وككاتب أفعل كل هذه الأمور وكأنتي طفل .

* هل هناك نوع محدد من الممثلين بإمكانه هو فقط أن ينجح في مخاطبة الطفل؟
* * مخاطبة الطفل ليست أمراً سهلاً، إذ يجب أن يشعر الممثل في هذا النوع من المسرح أنه طفل، وأهم ما يميز مسرح الطفل جمهوره، فالجمهور هنا إما أن يحب العرض أو لا، وغالباً ما يتلقى الممثل ردود أفعال الأطفال مباشرة، وهذا يحقق المتعة له .

الشبابي مع الهواة وعملي في المسرح القومي لأنني كنتُ أعمل بذات الرؤية الجادة، في حين أن الأمر اختلف قليلاً في مسرح القطاع الخاص، ولكن أبرز ما يميز مرحلة العمل كهواؤها كانت مرحلة تجريب وتقديم ما هو مختلف .

* خضت تجربة الإنتاج المسرحي وكانت لك فيها تجربة يتيمة، فلماذا لم تكرر التجربة؟

* * أنتجتُ عام ٢٠٠٣ مسرحية «حكايات للأطفال» وعرضتها في جميع المحافظات السورية، واستمرينا بعرضها لمدة أربع سنوات، ولا شك أن العمل في التلفزيون شغلني عن إكمال هذا المشروع .

* ازدهرت أعمال القطاع الخاص في فترة من الفترات، فما سبب ذلك برأيك؟

* * كان هناك تبني لهذه الأعمال من قبل شركات الإنتاج، وظهرت فرق مسرحية خاصة، وكان لهذه الأعمال جمهور كبير من العائلات، وأذكر أنني شاركت في مسرحيات «سندريلا» و«تاليتايبس» و«سنووايت» للقطاع الخاص، وكانت للأطفال، وتابعتها جمهور كبير.. وتبني شركات الإنتاج لهذه الأعمال ساعد على ازدهارها، خاصة في مجال مسرح الطفل، ومنذ سنوات وإلى اليوم غاب دعم القطاع الخاص لهذه الأعمال، خاصة فيما يتعلق بمسرح الطفل الذي يحتاج إلى إمكانيات كبيرة



المخرجين ينفذون أعمالهم وهم لا يمتلكون الرؤية الفنية الخاصة بهم، وإذا كان المخرج لا يمتلك رؤية خاصة به وليست لديه خطة فعليه ألا يقدم على ممارسة الإخراج .
* من هو بتقديرِكَ المخرج الذي ليست لديه رؤية؟
* هو إما أن يكون قد درس الإخراج وليست لديه موهبة، أو أنه مخرجٌ قادر على مناقشة النص بشكل جيد ولديه أفكار ومقترحات، لكنه على أرض الواقع غير قادر على تنفيذها، ويجب أن نقر بوجود مخرجين يعتمدون على الممثلين ليقوم العرض على أكتافهم .
* أي خصوصية كانت مسرحية «عفيف» التي عدت

من خلالها كاتباً ومخرجاً في العام ٢٠١٧؟

* لقناعتي أن الفنّ عموماً والمسرح خصوصاً هو مرآة للواقع وتقع على عاتقه مهمة طرح الأسئلة بشكل موضوعي ومفيد وبشكل فني ممتع قدمت مسرحية «عفيف» التي تتحدث عن شخصية تتقاطع في ملامحها مع الكثيرين، وأنا منهم، والنص يسرد حكاية عفيف وزوجته منيرة اللذين هربا من إحدى المناطق التي سيطر عليها الإرهابيون ويقطعان مسافات طويلة حتى يصلوا إلى إحدى نقاط الجيش، ليعودا بعدها إلى

* حسب وجهة نظرك من هم المخرجون الذين أتقنوا مخاطبة الطفل بطريقة راقية ومستوى فني عال؟

* أولئك الذين يحققون المعادلة الصعبة في المتعة والفائدة، وهم للأسف قلة قليلة .

* شاركت مؤخراً في مسرحية الأطفال «فلة والأقزام السبعة» للمخرج بسام حميدي، فما الذي ميّز هذه التجربة برأيك؟

* «فلة والأقزام السبعة» من الأعمال المميزة، ومن خلال هذه التجربة عاد القطاع الخاص إلى دعم مسرح الطفل من خلال الشراكة بين مديرية المسارح والموسيقا ومؤسسة ميار للإنتاج الفني، وأتمنى أن تتشجع الجهات الخاصة لتبني مثل هذه الأعمال، خاصة وأن إنتاج مسرحية اليوم بات أمراً مكلفاً، وغالباً لا يتبنى المنتجون المسرح لأنه غير مربح كالدراما التلفزيونية، وبالتالي فإن من يقدم على الإنتاج المسرحي يجب أن يكون مسرحياً .

* كيف ترى واقع مسرح الطفل اليوم؟

* من الضروري استقطاب الأسماء الهامة دائماً للعمل في مسرح الطفل لتقديم أعمال متميزة تحاكي الطفل بصرياً وتربوياً .

* يعتمد بعض المخرجين المسرحيين ممن تتوفر لديهم موهبة التمثيل أيضاً إلى تجسيد إحدى شخصيات الأعمال المسرحية التي يخرجونها، فما رأيك بالجمع بين مهمة التمثيل ومهمة الإخراج في عرض واحد؟

* شخصياً لم أمثل في أي عرض قمت بإخراجه لأن المخرج يجب أن يكون متفرغاً لعمله كمخرج، وأعتقد أنه من الخطأ أن يقوم المخرج بالتمثيل في عرض يخرجه .
* حسب خبرتك وملاحظاتك ما هو أصعب شيء

في عمل المخرج المسرحي؟

* إذا استثنيت عملية اختيار النص المناسب فأصعب شيء هو اختيار المجموعة المناسبة للعمل، ومن ثم قيادة هذه المجموعة، خاصة إذا كانت لدى المخرج رؤية بصرية معينة، ومن المؤسف أن الكثيرين من



صعبة بالنسبة للمخرج وتحتاج إلى ممثل محترف لأنها ترتبط بالممثل أولاً، لذلك يجب عدم الإقدام على هذه الخطوة إلا بعد خبرة طويلة في مجال العمل المسرحي، ومن المؤسف أن الكثيرين اليوم يستسهلون هذا النوع الصعب من المسرح، فهو يحتاج إلى رؤية فكرية عميقة، وأنا أؤمن أن المونودراما مغامرة، لكنها يجب أن تكون مغامرة محسوبة لمن يريد أن يقدم عليها، والمونودراما أهم أنواع المسرح وأرقاها وأعقدها، وقد أقدم على هذه الخطوة كمخرج في حال توفر لدي ممثل محترف، لكن التجارب غير الناجحة في مجال المونودراما والتي كثرت في الفترة الأخيرة تجعلني أتردد في تقديمها .

* للموسيقا حيز كبير في تجربتك المسرحية، فأبي

شغف لديك فيها؟

* * الموسيقى والإيقاع من الأدوات المهمة جداً للممثل، وهي عنصر أساس من عناصر اكتمال العرض المسرحي، وأنا بطبيعة الحال أحببت الموسيقى والأداء الغنائي منذ نعومة أظفاري، فوالدي موسيقي وعازف عود محترف، ومن جلسات الصوفية تعلمت عزف الإيقاع والموشحات والأناشيد الدينية، وعندما مارست العمل المسرحي تعلمت العزف على العود وألّفت الموسيقى والأغاني لكل العروض المسرحية التي كتبناها وأخرجتها، كما ألّفت الموسيقى والأغاني لمسرحيات: «رحلة حنظلة، عنترة، السممر، مزاد علني، بياع الفرجة، الهلافيت» ومسرحيات الأطفال: «طرزان، سنووايت، ماريو والبطاريق الأربعة» .

* بعد مسيرتك الطويلة في مجال التمثيل

المسرحي هل شعرت أن عدم دراستك بشكل أكاديمي قد أحدث ثغرة في هذه المسيرة؟

* * لا، على الإطلاق، رغم أنني أؤمن أن الدراسة الأكاديمية كان من الممكن أن تكون خير داعم لي في مسيرتي وجزءاً من الطموح الذي كان لدي، إلا أنني لم أشعر في يوم من الأيام بعقدة نقص عدم الدراسة الأكاديمية، ومنذ بداياتي حاولت أن أرمم هذا الأمر من خلال استكمال معلوماتي وأدواتي كممثل على صعيد الموسيقى والأداء والحركة والثقافة .



منطقتي بعد أن يسترجعها الجيش من الإرهابيين، ومن خلال رحلتها الشاقة في الصحراء يستحضران ما جرى وكيف ضربت المؤامرة المنطقة وموقف كل واحد منهما، لتكون رسالة المسرحية في النهاية صرخة ما بعد الجرح لأن تنظيف الجرح يؤلم أكثر من الجرح نفسه، وأهم ما ميز هذه التجربة بالنسبة لي أنها لامستني بشكل شخصي، وأنا كنت موجوداً في كل تفاصيلها.. وقد اعتمدت كمخرج للمسرحية أساليب التجريب والتغريب في الإخراج للتعبير عن مضمون المسرحية، مبتعداً فيها عن الأساليب التقليدية من خلال المزج بين واقعية الحكاية والنص والتغريب والعبثية في الشكل .

* انتشرت عروض المونودراما كثيراً في الفترة الأخيرة، فهل يستهويك هذا النوع من العروض المسرحية؟

* * تستهويني المونودراما كمُشاهد، لكنني لم أنجزاً حتى الآن على كتابة نص أو إخراج عمل مونودرامي.. المونودراما حالة شديدة الخصوصية للكاتب ومهمة



تعز بتجربتها في المسرح العسكري الفنانة المسرحية ليلى بقدونس : المسرح مساحة واسعة من التعبير

أحمد عساف



بداياتها الفنية كانت مع المسرح، عشقها الأزلي وخشبة خلاصها من تعب الأيام.. والمسرح هو متعتها وحلمها القديم المتجدد، وهي ليست ضيفة طارئة عليه، فمن والدها الفنان المسرحي الراحل سعد الدين بقدونس استمدت هذا الشغف.. وقد تنوعت أعمال الفنانة ليلى بقدونس ما بين المسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، لكن المسرح بقي عشقها الأبدي، وقد شاركت في أعماله الموجهة للكبار والأطفال، وما زال لديها الكثير الذي يمكن أن تقدمه له.. ومعها كان لـ «الحياة المسرحية» هذا الحوار :

* وماذا استفدت من تجربة والدتك الفنانة

المسرحية كبير سمعان؟

* بالنسبة لوالدتي فأنا لم أواكبها فنياً لأن عمرها الفني كان قصيراً بسبب مرضها الذي استمر لفترة طويلة قبل رحيلها، ولكن والدي كان يخبرني بأنها اختارت اللون التراجيدي لأدائها في المسرح بعكس أختها الفنانة فريال كريم التي تميزت بأدائها الكوميدي .

* من المعروف أنك باشرت الدراسة في المعهد

العالي للفنون المسرحية لكنك لم تنتهها، فكيف كان ذلك؟

* عندما عزمْتُ على دخول مجال العمل الفني

والخوض فيه بشكل جدّي نصحني والدي بالتوجه إلى

* كيف كانت بداياتك في عالم المسرح؟

* بداياتي العملية كانت في المسرح الجامعي من خلال مسرحيتين من إخراج الفنان الراحل أكرم تلاوي هما «المؤامرة» من تأليف فلاديمير لوكتش و«الخال فانيا» تأليف أنطون تشيخوف .

* وماذا تعلمت من والدك الفنان المسرحي سعد

الدين بقدونس؟

* تعلمتُ منه المبادئ والقيم المثلى التي شبَّ عليها وأورثني إياها، كما تعلمتُ منه حبّ المطالعة والعمل على تثقيف الذات، وبأن المسرح يحتاج للموهبة والشغف والمثابرة والصبر والتضحية .



قياساً بالمسرح الذي هو في الواقع أبو الفنون والذي تتوفر فيه المتعة والفائدة والذكريات التي لا تنسى والتعب والكسب المادي القليل والشهرة المقتنة .

* كانت لك مؤخراً تجربة متميزة في مسرح

الأطفال من خلال مسرحية «نجمة الأحلام» للكاتبة فائق ديريكي والمخرجة سهير برهوم، فماذا عنها؟

* كانت تجربة رائعة لأن المشاركين فيها كان لهم نفس الهدف وهو إدخال البهجة والفرح إلى قلوب الأطفال وإسعادهم، وساد جو من التناغم بين الأطفال والممثلين، وتحققت الفائدة المرجوة من العمل الذي تمكن من إيصال رسالته في قالب من المتعة .

* يقال أن المسرح السوري يعاني من أزمات، فما

هي برأيك أهم أزمة يعانها المسرح السوري؟

* * أعتقد أن أزمة المسرح السوري الأساسية هي أزمة مالية، فالمسرح بحاجة إلى ميزانيات جيدة لأن معظم عروضه تعتمد على مفهوم الفرحة وهو مفهوم بحاجة إلى جهد إنتاجي عالي المستوى وإلا فإن مستويات العروض ستكون عادية .

* غاب إلى حد كبير في السنوات الأخيرة ما يسمى

بالمسرح التجاري أو الشعبي، فما هي أسباب برأيك؟

* * ساهمت عدة عوامل في ذلك لعل أهمها سنوات الحرب الجائرة على سورية ومن ثم جائحة كورونا، ولعل الأهم منها رحيل مؤسسيها كأسرة مسرح دبايس (عائلة قنوع) ومحمود جبر وناجي جبر وسعد الدين بقدونس وياسين بقوش.. وغيرهم .

* لك تجربة واسعة في فرقة المسرح العسكري،

فماذا عنها؟

* * كان حلم العاملين في هذا المسرح كبيراً، وأنا أعتر بهذه التجربة .

* من هم أكثر المخرجين المسرحيين الذين تركت

أساليب عملهم تأثيراً عليك كممثلة مسرحية؟

* * مأمون خطيب وسامر الزرقا ومحمد سعيد الجوخدار وسلوى الجابري وعدنان سلوم .

المعهد العالي للفنون المسرحية، ففعلت ذلك وانتسبت إليه لكنني لم أنه دراستي فيه بسبب ظروف عديدة .

* عملت في مسرح الكبار ومسرح الأطفال، فأيهما

الأقرب إليك؟ ولماذا؟

* * المسرح هو المسرح سواء كان موجهاً للكبار أم للأطفال، وليس هناك ما هو قريب مني أو بعيد عني، فأنا أحب العمل في المسرح بشكل عام لأنه يمنحني مساحة من التعبير عن موهبتي والشغل الدؤوب على الشخصية التي تُسند إلي لتقديمها بشكل يلائمها ويساهم في نجاحها وإيصالها بشكل جيد ولاثق إلى الجمهور .

* إلى أي حد أثرت على طبيعة عملك سنوات

دراساتك القليلة في المعهد العالي للفنون المسرحية؟

* * الدراسة في المعهد -عموماً- تصقل الموهبة، ولكن بالنسبة لي وكوني لم أكمل الدراسة في المعهد فالتجربة والخبرة هما اللتان كونتا شخصيتي الفنية .

* وهل أنت مع ظاهرة انتشار المعاهد الخاصة التي

تدرّس التمثيل وتمنح شهادات لطلابها؟

* * لا أرى مشكلة في ذلك طالما أن أساتذة هذه

المعاهد هم من المتخصصين والأكاديميين المؤهلين للقيام بعملية التدريس .

* هل من الضروري أن يكون الممثل المسرحي

أكاديمياً حتى يكون ناجحاً في عمله؟

* * من خلال معاشيتي للعديد من التجارب المسرحية الناجحة لا أعتقد أن المسرحي الناجح يجب أن يكون أكاديمياً بالضرورة رغم أهمية الدراسة الأكاديمية.. والأهم برأيي أن يكون الفنان المسرحي محباً لعمله ومخلصاً له، وأن يكون مجتهداً ومتجدداً ومواكباً لكل تطور يطرأ على فن المسرح .

* نلاحظ أن معظم خريجي المعهد العالي للفنون

المسرحية يهجرون المسرح ويتجهون إلى التلفزيون .

* * مما لا شك فيه أن العمل في التلفزيون مغرٍ

وأخذ حيث يجد الممثل ما ينشده من مالٍ وشهرة وأضواء



عروض المسرح الوطني في ليون بين الهاضي والحاضر

منتجب صقر



ورافق النقد المسرحي نجاح وازدهار المسرح الشعبي الوطني، فقد واكب العروض جميعها وشد القراء، خصوصاً في الحالات التي يصعب على المخرج إدخال عرض جديد أو شاعر معاصر أو مخرج يبدأ مسيرته الفنية مقابل الكم الهائل من العروض والنصوص المسرحية الكلاسيكية التي ألفتها الجمهور وفضلها على غيرها.. من هنا فقد تعرض المخرج جان فيلار لانتقادات كثيرة بعد محاولته برمجة شعراء معاصرين مثل فوتييه وغاتي أو عروض لمخرجين ألمان مثل بريشت (Brecht) كلايست (Kleist) أو بوشنر (Büchner).

كان جان فيلار يملك وعياً ومعرفةً بطقوس المسرح البورجوازي، فاختر تعديل التقاليد الكلاسيكية في المسرح الشعبي الوطني من خلال سلسلة من الابتكارات تتعلق بالجدول الزمنية وبرمجة العروض وشروط

من المعروف أن فكرة المسرح الوطني الشعبي (Théâtre National Populaire) في فرنسا أسسها الكاتب المسرحي فيرمان جيمييه (Firmin Gémier) عام ١٩٢٠ في قصر شايوف في تروكاديرو بباريس، لكن الحرب العالمية الثانية وموت جيمييه أدى إلى تعثر تلك المغامرة، إلى أن تولى إدارته المخرج جان فيلار (Jean Vilar) عام ١٩٥١ وكان قد أسس مهرجان أفينيون قبل ذلك عام ١٩٤٧ ممهداً بذلك لانطلاقة كبيرة ولعصر ذهبي للعروض المسرحية الشعبية في فرنسا.

واقترح جان فيلار أسماء جديدة كالمخرج الألماني بريشت مما أدى لتعريف الجمهور بمخرجين وكتاب أوروبيين هامين في المسرح، وأدى ذلك إلى توسيع شعبية المسرح في الشارع الفرنسي وجلب المزيد من الجمهور إليه.



المسرح الوطني في ليون، أهمها مسرحيتا «هيبوليت» (Hippolyte) و«فيدر» (Phèdre) إخراج المدير السابق للمسرح المخرج كريستيان سكياريتي (Christian Schiarette) الذي بدأ أنه يودع المسرح بعرضين كلاسيكيين، مؤكداً إصراره على مواصلة انتقاء العروض الكلاسيكية نظراً لأهميتها وللمعرفة الجمهور الفرنسي بها .

بين مسرحية «هيبوليت» لكاتبها روبير غارنييه المنشورة عام ١٥٧٢ والتي تتمحور حول العنف والرغبة الجسدية والتفاخر، ومسرحية «فيدر» لكاتبها راسين المنشورة عام ١٦٧٧ والتي تتميز بالصرامة الكلاسيكية هناك مسافة زمنية تُقدر بقرن .

يرى كريستيان سكياريتي أن المسرح الفرنسي محكومٌ بشكل عام بظن مزدوج: في القرن السابع عشر على سبيل المثال كانت هناك قمة الباروكية وقمة الكلاسيكية، دون أن نغفل حضور وتأثير فلاسفة مثل ديكارت وباسكال، أو مسرحيين كبار مثل كورني وراسين . إن لغة روبير غارنييه متقنة وجاهرة للمسرح، فقد كتب مسرحياته قبل وجود الأكاديمية الفرنسية، وبالتالي بحث مسرحه عن إيجاد شكل له، فالمشاهد لا تخلو من العنف والحدث الصاخب والدموي أحياناً، حيث أن غارنييه يسرد قصة فيدر البرية في مراحلها المتوحشة والصاخبة، وهو يغني مسرحيته بمفردات الصيد والقتل، فنرى أن معركة الحيوان تجد صدئ لها في معركة الرغبة الجسدية ومدّها وجزرها .

يبدو الممثلون في حالة حركة دائمة، فهم يتنقلون باستمرار على الخشبة، وفي بعض الأحيان تجلس فيدر على كرسي وحيد وضع من أجلها.. وعندما ينهون مشاهدهم لا يذهبون وراء الكواليس، بل يظلون على خشبة المسرح ولا يتحركون كما لو كانوا متفرجين في المسرحية.. والخشبة فارغة تماماً من أي ديكور ولا يوجد سوى كرسي صغير تجلس عليه فيدر في لحظات البوح والألم.. واختار المخرج سكياريتي ديكوراً فقيراً بحيث يركز المتفرج أكثر على ما يقوله الممثلون وليس على الأغراض التي من الممكن أن تشتت انتباهه .

الحجز والإيجار، فمثلاً يسمح وقت العرض المقدم في الساعة الثامنة مساءً للمتفرجين بالعودة إلى المنزل في وقت مبكر وفتح أبواب المسرح من الساعة السادسة مساءً، وسمح للجمهور بتناول العشاء في مطعم المسرح، كما ألغى تأجير مكان الملابس كي لا يفكر الجمهور بأي حالة استغلال أو ربح مادي يقوم بها القائمون على المسرح .

قام فيلار أيضاً باستقبال الناس عبر وضع الموسيقى وذلك لكسر حالة الجمود والبرود التي سادت في المسرح الوطني الشعبي منذ انطلاقة في قصر شايفي في باريس مغيراً بذلك الرموز الاجتماعية التي ميّزت المسرح البورجوازي بهدف تقريب المسرح الشعبي من الجمهور . استقال جان فيلار عام ١٩٦٢ من إدارة المسرح الشعبي، وحل مكانه جورج ويلسون حتى العام ١٩٧٢ وعندها قرر جاك دوميل وزير الثقافة آنذاك نقل المسرح الوطني الشعبي من باريس إلى ليون (Théâtre National Populaire de Lyon) .

يُعتبر هذا المسرح الذي تم إنشاؤه في العام ١٩٥٧ من قبل روجيه بلانشون (Roger Blanchon) مرحلة مهمة، فقد قرر مشاركة مهامه مع اثنين من الأسماء الكبيرة الأخرى في المسرح الفرنسي: باتريس شيرو (حل محله جورج لافودان في العام ١٩٨٦) وروبرت جيلبرت . تم بناء صرح المسرح الوطني الشعبي (TNP) على طراز العمارة السائدة في ثلاثينيات القرن العشرين وهو يحتوي على قاعتي عرض، واحدة كبيرة، والأخرى متوسطة الحجم، وثالثة تقع خارج المسرح تُعرف بالمسرح الصغير، كما يحتوي أيضاً على ورش ديكور خاصة به .

منذ العام ٢٠٠٢ تولى المخرج كريستيان سكياريتي (Christian Schiarette) إدارة المسرح الوطني الشعبي في ليون، وهو ذو تكوين فلسفي ومدير سابق للأكاديمية الفنون في مدينة رانس (Reims) وقد كتب سكياريتي وأخرج العديد من المسرحيات التي عُرضت في المسرح الوطني الشعبي في ليون وفي أماكن أخرى، ولا سيما في مهرجان أفينيون .

قُدمت عروضٌ مسرحية متنوعة على خشبة



أو تخرج إحدى الشخصيات أو تتفد شيئاً مهماً يتيح للمشاهد معرفة ما يقال، أو جعل الممثل تحت تأثير هذه اللحظة لفهم الحكمة أو نتيجتها.. بالإضافة إلى ذلك استغرق العرض ساعتين دون أي لحظة فراغ مع شدّ انتباه الجمهور بشكل كليّ مما يدل على أن المخرج سكياريتي قد نجح في أسر الجمهور خلال عرضه.. والمعلوم أن مسرحية «فيدر» تُعتبر من أهم الأعمال الكلاسيكية ولا يمكن لأي مخرج أن يفضل هذه الناحية، خصوصاً فيما يتعلق بمراعاة الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث، وهذا ما نراه في إخراج سكياريتي.

كتب الكاتب المسرحي الاسكتلندي دافيد غريغ (David Greig) مسرحية «دونسينان» (Dunsinane) عام ٢٠١٠ وأخرج العرض في المسرح الوطني الشعبي في ليون المخرج الشاب بابتيس غيتون، وتبدأ القصة عندما تنتهي مأساة شكسبير، أي بعد موت ماكبث الذي أصبح ملك اسكتلندا بعد قتل الملك دنكان بناءً على نصيحة زوجته ليدي ماكبث في قلعة دونسينان.. وانتحرت زوجته ليدي ماكبث، وابن دانكان

من اليونان القديمة يتناول المؤلف الشخصيات الثلاثية الجهنمية: الأب تيزيه وابنه هيبوليت وزوجة الأب الجديدة فيدر.. وتتجسد رغبته في إظهار شخصيات وقعت فريسة لعنف الرغبة والأعيب القوة، ولكي يزيد من ألق وتأثير الدراما سعى لإظهار مجزرة البراءة ضد هيبوليت الذي أدار ظهره لحب فيدر، وقد أكسبه هذا الموقف جذاباً خاصاً، فالعفة لا تتناغم مع دسائس النساء، خصوصاً إن كنّ في موقع فيدر التي وصلها خبر وفاة زوجها في الحرب، فأطلقت العنان لإغراءاتها، وفي نهاية الأمر وبعد مجيء تيزيه حياً أصبح هيبوليت في موقف سيء جعله ضحية.

في خضمّ هذه التناقضات والاضطرابات تبدو اللغة المسرحية قوية ومليئة بالحجج التي تهدف إلى إدانة هيبوليت وتبرئة فيدر من فعل الإغراء، فيتولد خطابٌ مذهل يدمج الكلمات والأفكار بلغة شعرية جزلة تعبر عن روح وماهية المسرح الكلاسيكي الذي أهم ما يميزه تلك الشعرية الجامحة التي تذكرنا بمسرح شكسبير.

وفيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية والأصوات لا يوجد سوى مؤثر صوتي من وقت لآخر يظهر عندما تدخل



بالضحك والكسل والتكيت وإنشاد الأغاني والحديث عن تفاصيل يومية تظهر الجانب الإنساني الذي لا يمكن إغفاله في الحرب، ومن بين هؤلاء الجنود هناك جندي شاب قصير القامة بحيث يكاد يكون طفلاً، يسير في بعض الأحيان نحو الجمهور، محاولاً شرح بعض تفاصيل المعارك له، وهو يجسد بذلك شخصية عاطفية عاشت في خضم هذه الحرب الاسكتلندية العنيفة، ويتميز أداءه ببساطة واضحة ومباشرة تجعله قريباً من الجمهور، فهو يوجه الكلام له ويتفاعل معه فيما يُعرف بتقنية التغريب البريشتية .

وضمن هذا الصخب الحربي هناك الجنرال دوفاي المصاب الذي يرغب بشنّ حرب نظيفة متعاوناً - بكثير من التناقض والتواطؤ- مع الملكة غروتش كي يحضر لها ابنها سالماً مقابل مبلغ مادي، فهي امرأة تتمتع بالسلطة وتمارس سحراً على الجنود والقادة، ويعكس الكاتب دافيد غريغ في مسرحيته هذه أخلاقيات واضحة تدل الاضطرابات السياسية (وربما الإشارة إلى التدخل في مصائر الشعوب في حروب عبثية في العراق وسورية وأفغانستان) مذكراً بأن الجنود ليسوا في كثير من الأحيان سوى أطفال، وهنا فإن المسرحية تركز بشدة على مسار سيوارد الجنرال الذي يشيد الجميع بلطفه والذي يتخلى عن العنف الاستبدادي .

يقدم العرض الشخصيات دون تعقيد أو عمق، وأحياناً يتسم أداء هذه الشخصيات بالكاريكاتورية دون إغفال ثقل المعارك وصرامتها، وفي بعض الأحيان يتوه نص ديفيد غريغ في مؤامرات صغيرة وجانبية متعلقة بظروف الحرب التي تضيف نوعاً من الارتباك على محاولات القائد سيوارد بتحقيق السلام، فالجنود الإنكليز يسرقون مقتنيات قصر الملكة غروتش مما يسبب لسمعة ومهمة قائدهم سيوارد فيبدأ تحقيقه ويعيد لها أغراضها.. وهنا تبرز أهم ميزات هذا النص وهي أنه يعطي الكلام للأشخاص المتواضعين في الحرب وليس فقط للقادة، ويذكر بالحقيقة التي لا تتغير من قرن إلى قرن والكائنة في كراهية الشعب للمحتل الأجنبي .

الأكبر مالكولم يستعد ليتوج ملكاً.. وهكذا يبدأ عرض «دونسينان» بالمعركة التي أسقطت ماكبث، إلا أنه على عكس مسرحية شكسبير لم تمت السيدة ماكبث.. وبعد أن استعادت الملكة اسمها غروتش تعترم إحضار ابنها لولاش إلى العرش الذي تعلمنا بوجوده، ومن الحوارات الأولى تكشف المسرحية عن النضالات الداخلية في أعلى قمة المملكة وعواقبها على الشعب الاسكتلندي ورفض غروتش لفكرة أن مالكولم الجبان والفاقد قد يستولي على السلطة، وكذلك محاولات المصالحة العامة التي يقوم بها القائد الإنكليزي سيوارد .

مسرحية «دونسينان» هي في الواقع انعكاس لمأساة القائد سيوارد الذي ورغم محاولته استعادة السلام سيشارك هو نفسه في إدامة المذابح .

يقول المخرج غيتون أنه قادر على كشف دهايز السياسة في عالمنا المعاصر عبر الإسقاطات التي تتقاطع مع تلك المسرحية، فالعرض لا يشير إلى فترة تاريخية محددة، وبحسب السينوغرافيا المصممة ضمن بنية معدنية تستحضر قلعة من القرون الوسطى بأقبيبة رومانية وتجسد أيضاً تلاً شديد الانحدار، تؤدي الشخصيات أدوارها وتتقن لعبتها على الخشبة، وتتحرك هذه البنية السينوغرافية باستمرار بشكل دائري مما يدل إلى قلعة دونسينان ومحيطها، وهذه الحركة الدائمة تشير إلى الفترة المضطربة المتولدة من المرور من مكان إلى آخر وفقاً لظروف الحرب.. وتساهم هذه السينوغرافيا أيضاً بتجسيد الأجواء التي أثقلها الموت والانفجارات السياسية المتعددة، حيث أن السينوغراف يتحكم بلعبة الأضواء التي يسيطر عليها الظلام، وهناك أيضاً الأزياء ذات الألوان الداكنة باستثناء معاطف مالكولم الخفيفة التي تساهم بعكس الجوانب الجنازى للحرب، في حين أن الموسيقى توضح ببراعة - مع تغييراتها الإيقاعية المفاجئة- مزاج وأفعال كل مشهد .

تعكس هذه السينوغرافيا المعدنية الرمادية العالم المغلق والصلب، خصوصاً بوجود السلاسل والأقفال التي يتحرك الجنود المحاربون ضمنها ويصعدون إلى الشرفة الحديدية كأنهم في محارس حقيقية، يقضون وقتهم



يتعلق المسرحُ المعاصر بالمدينة ككل، فهو مسرح لا يمكن التخلص من أساسياته الأسطورية وقصصه التي تم تأسيسها والعمل على استحضارها على خشبة في جميع أنحاء العالم .

في خضمّ النصوص المعاصرة يعبر النصّ المسرحي الحالي عن العلاقة التي تجمع الحاضر الواقعي والمعاش للإنسان مع الأساطير الشائعة المستوحاة من إعادة كتابة الأسطورة والبحث الدائم في مواضيع التراجيديات الشكسبيرية، وقبلها التراجيديات اليونانية بغية إعادة فهم العالم ومساءلته.. ومن خلال هذه العودة إلى التاريخ المسرحي يبحث الكاتب المسرحي عن التشكيك بالمجتمع المعاصر بمواضيع كثيرة كالمساواة بين المرأة والرجل والأخلاق وماهيتها وعلاقات الهيمنة والاضطرابات الاجتماعية والديمقراطية.. وهناك أيضاً الرغبة بالتجديد والطموح لإجراء حوار بين الاقتراح الدرامي والإبداع الصوتي الموسيقي، وهذا نراه في المؤثرات الصوتية المدروسة في العرض، فالمرح لا يفرق عرضه بموسيقى

تعكس مسرحية «دونسينان» البعد السياسي المعاصر، مقدمة تساوياً مهماً حول قدرة الأمة في أن تعيد بناء نفسها بعد سنوات من المشاكل .

يشكل موضوعُ التدخل السياسي الموضوع الرئيس في العرض الذي ينقسم لأربعة أجزاء مثل فصول السنة، تبدأ من النهضة الوطنية إلى الفوضى الكاملة : الربيع- الصيف- الخريف- الشتاء، في الوقت الذي تخرج فيه بريطانيا من الاتحاد الأوربي ويتنامى صعود الشعبوية في أوربا، وبينما يكون من الصعب في بعض الأحيان التمييز بين الحفاظ على السلام واحتلال بلد ما يتساءل المؤلف عن مفاهيم الوطن والأمة والهوية الفردية والوطنية في اسكتلندا التي يسميها «متوسطة بين بلدين» من خلال إعادة الكلمة إلى المرأة غروتش، فهي ملكة شرعية، والسلطة لحامية إنكليزية تُعتبر كجيش احتلال، ثم للجنرال سيوارد الذي يؤدي مهمته الحربية بكثير من الاستقامة والنظام والأخلاقيات، ورغم وجود سلسلة من الأعمال الوحشية يطبق دافيد غريغ المثل القائل «على من يريد السلام الاستعداد للحرب» .



ويسكر «ذا ميركانت» ١٩٧٦ توم ستوبارد «دوج هاملت»
«كاهوت ماكبث» ١٩٧٧ ستيفن بيركوف «شكسبير فيلنيز»
١٩٨٨ هوارد باركر «سفن ليرز» ١٩٩٠ تيم كراوتش
«كاليبان» ٢٠٠٣ وكلها تشهد على حيوية واستمرارية
مسرحيات شكسبير وقابلية تجسيدها واستحضارها في
المسرح المعاصر .

في شهر شباط ٢٠٢٠ عُرضت مسرحية «الثملون»
(Les Enivrés) على خشبة المسرح الوطني في ليون
(Théâtre National Populaire de Lyon)
وتجري أحداث المسرحية ليلاً في مطبخ ضمن مطعم،
حيث تم إغلاق المطعم لساعات، ولكن في المطبخ وسط
أطباق التجفيف والأواني والمقالي والسكاكين الكبيرة
والصغيرة وغيرها من أواني الطهي اجتمع خمسة
أفراد : أربعة رجال : ماكس، رودولف، غابرييل،
ماتياس، ومعهم فتاة صغيرة تدعى روزا، والجميع في
حالة سكر شديدة .

يقوم العرض على هذا الاجتماع بين مجموعة
الأشخاص الذين يقومون بتفريغ الكلام المتسرع
والهذياني بحيث تحرروا من كل العقد والقيود
الاجتماعية، وهو يفتح أفقاً جديداً للكتابة المسرحية
التي لا تخضع لقواعد «ما يقال» و«ما لا يقال» على
الخشب، بل تجعل من البوح السمة الأساسية لنجاح
العرض، فالممثلون يجتمعون في ثنائيات أو أكثر حول
موضوعات كوميدية ساخرة متنوعة وغير مترابطة لا
بهدف إضحاك الجمهور وحسب وإنما لتقدم نموذجاً
جديداً من الكلام المسرحي الذي يحطم النمطية
الفكرية في المجتمع .

بعد المشهد الأول الذي يظهر فيه السكر وكأنه قد
خرب كل شيء يأتي كلام الشخصيات شاعرياً وهي في
حالة سكر شديد، فهي تحاول النهوض والبوح وإيجاد
الثقة ببعضها في حديث بلا ضوابط ولا قيود يتناول
الحب والوجود والفن والفلسفة والمجتمع والإيمان.. من
هنا فإن اللغة المسرحية كانت جامحة ومضحكة ومجنونة
وسخيفة، وأحياناً مبتذلة بشكل مقصود كما لو كان
الكحول وجد لفتح القلوب والأرواح، والتسمم البدني

صاخبة بل يستخدمها كمكمل للمعنى في اللحظات
الدرامية الأكثر تأثيراً .

يدين الكاتب دافيد غريغ عبثية الحروب والمعارك
وعدم جدوى كل عمل بشري خلالها عبر تسليط
الضوء على الجنرال الإنكليزي سيوارد الذي تساهم
عدم كفاءته بالإرادة السياسية في ارتكاب أعمال عنف
فظيعة على الأراضي الاسكتلندية، كما يعارض صوت
المدافع وفساد السلطة التي ابتليت بالمصالح الخاصة..
وإذا كانت مسرحيته «دونسينان» هي قصة حرب
توسعية فتاكة فإنها تقدم إلينا بالكلمات ومن خلال
عيون وبوح الجندي الطفل تقاطعات مهمة من المواقف
المعاصرة والحروب الحالية في الشرق الأوسط، وهو
بذلك يسير على خطى كتاب إنكليز كثر من أمثال
إدوارد بوند وغيره .

يبدو العرض معبراً عن روح العصور الوسطى
بحيث يقدم نوعاً من الأرشفة أو التوثيق لها، حيث أن
دونسينان هو تل اسكتلندي حقيقي شهد قصة نصر
القائد الإنكليزي سيوارد على الملك الاسكتلندي ماكبث
في العام ١٠٥٤ ولا يقدم العرض فقط قراءة تاريخية
للحدث بل يشير إلى تأثير هذه الحرب في القرون
الوسطى على التصورات المعاصرة للحروب.. وإذا كانت
مسائل السيادة الوطنية والهوية والتدخل في قلب العمل
فعلى المسرح أن يبين حقيقة عواقبها على حياة البشر
وعنفها الشديد مثل فقدان الطفل ووحشية القتال والعار
والحزن والشعور بالذنب .

كيف يتم عرض هذه الحقيقة في المسرح؟

إن إعادة كتابة المسرحيات ليست ظاهرة جديدة
في المسرح، فقد أعاد شكسبير كتابة القصص القديمة
المقتبسة من التراث البريطاني والاسكتلندي، وأعيدت
كتابة أعماله منذ القرن السابع عشر بهدف جعلها
تتماشى مع الأعراف والأفكار المسرحية المتبعة في كل
عصر، لكن ظاهرة إعادة كتابة مسرحيات شكسبير
ازدادت في القرنين العشرين والواحد والعشرين مع وجود
عدد كبير من المسرحيات المستوحاة من مقتبس شكسبير
خصوصاً في مسرحيات إدوارد بوند «لير» ١٩٧١ أنولد



جهنمي، بل ويختلط اليأس اللحظي مع السعي المطلق للبحث عن معنى ما لحياتهم .

اعتمد المخرج كليمان بواريه على تقنية دوران الخشبة لتأكيد حالة الهذيان ونقلها إلى المتفرج، وبالتالي تشكل حالة من التعب البصري لديه كأن المخرج يريد نقل حالة الهذيان من الممثل إلى المتفرج .

يقوم المخرج بتثبيت سينوغرافيا محكمة تساهم في نشر اللغة ولعبة الممثلين.. هناك قرص دوار مع قسم شفاف مرتفع يحدد تحركات الممثلين في مساحة محصورة ومكررة تماشى مع حالة الهذيان الواضحة عليهم والتي تشمل إسقاطاتها على الجمهور الذي يبقى على مسافة واضحة من موضوع الواقعية، ويتحقق لديه شرط أساسي في التلقي، أي أنه يعلم أن المكان متخيل وخرافيّ بعض الشيء .

وتساهم هذه السينوغرافيا في البقاء على حالة الدوران واللااستقرار من البداية إلى النهاية، فتدور الخطابات حماسية ومجنونة، وأحياناً فاترة، يهبط فيها الإيقاع ويتباطأ بحسب حركة وتناثر جسد الممثل على الخشبة، وتتنوع المواضيع بين اعتراف بالخيانة الزوجية ورفض إحدى الشخصيات لوفاء والدتها وأوهام شقيق خوري غير موجود واقترح زواج.. ومع تغير المواضيع يمنح الممثلون جسداً رائعاً لهذه اللوحات التي رغم افتقارها للمعنى إلا أنها تشكل وحدة دلالية تعبر عن رغبة الشخصيات في التأكيد على الحب وقوة السعادة والمحبة .

يجتاز الممثلون بنجاح التحدي الصعب للغاية المتمثل في الاستمرار بالهذيان على المسرح.. والكلمة الأخيرة تأتي على لسان إحدى الشخصيات عندما تذكر عبارة للشاعر بودلير: «على المرء أن يكون منتشياً على الدوام.. تلك هي الخلاصة، بل والحقيقة الوحيدة كي لا تشعر بثقل الزمن الذي سيكسر كتفك ويحنيك بلا رحمة.. عليك أن تشرب بلا هوادة، اسكر بالخمير، بالشعر، أو حتى بالفضيلة، اسكر بما تهوى، ولكن اسكر بلا هوادة» .

يفسح المجال للتسمم الروحي ولانهيار منظومة العقل التي تربط اللسان .

وعلى الرغم من الكآبة التي تصيب الحياة اليومية للشخصيات، وتلك المادية المتلوية والواهمة، تحتفي هذه الجولة الليلية بشيء من السمو والقدرة على الحب والاجتماع مع الآخر دون عقد أو قيود .

في بداية المسرحية تقول إحدى الشخصيات: «حب الروحانيين هو حب الأم لابنها ذاته، حب الراهب للرب.. لا يزال هذا الحب هو ذاته.. حب الكعك المصنوع من بذور الخشخاش يشبه الحب الذي يكنه الانسان لجاره.. الأمر الأساسي هو الحب».. وهنا فإن كتابة فيرباييف المسرحية تبدو مذهلة وغريبة، فهي تكشف عن غير قصد الأسئلة العميقة التي تهز كيان الإنسان، وإذا كانت تقتصر لشيء من الكوميديا المباشرة وشعور الشفقة فإنها تتجح في اضطراب دقيق ومدروس بإثارة العواطف والانعكاسات الحادة للجمهور.. إنها ملحمة ساخرة لشخصيات ثملة تبدو كمهرجين فلسفيين يحتفلون بالقدرة على الحب .

يبدو النص مذهباً، فهو يلتقط أنفاس الجمهور ويفتح المعنى على الكثير من التأويلات، ويشكك بأليات الإلقاء على الخشبة .

تحدث الشخصيات عن التشاؤم في العالم، وهنا فإن هذا المسرح يدعو إلى العمل بدلاً من الرثاء، وهو تفاؤل أساسي يحتفل بالحياة بدلاً من البكاء عليها: «علينا أن نحب، فقط أن نحب» كما تقول إحدى الشخصيات .

تتراوح لغة إيفان فيرباييف بين مزيج ساحر من التفاهة والروحانية ما يجعله في نهاية المسرحية يقدم أسئلة واستفسارات عديدة حول الحياة والوجود، مع الحفاظ على السخرية من أي مفهوم محافظ في المجتمع لأنه يكرس قسوة وتعقيد العالم .

تبدو الشخصيات بحالة هلامية لا ملامح لها وكأن الكاتب يتجاوز مفهوم الشخصية ويستعيز عنها بمفهوم الشغوص الذين نراهم في حالات ضعف وقوة في أن معاً، فهم يرقصون ويكونون ويضعفون وينامون أمامنا بشكل



قضايا عديدة يثيرها واقعه

المسرح العربي بين المهتاج والمأمول

نوار الشاطر

من المسرحيات الشعرية كـ «البخيلة-علي بك الكبير- مصرع كليوباترا-مجنون ليلى-عنترة».. وغيرها، وقد دفع فيها بالفن المسرحي العربي دفعة قوية إلى الأمام .
وظهر توفيق الحكيم الذي درس القواعد الرئيسية للمسرح في فرنسا دراسة جادة، وانتقل من المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي، ثم إلى المسرح الذهني الذي يعالج قضايا مجردة مثل علاقة الإنسان بالزمن أو علاقته بالقدّر، وتعتبر مسرحيته «أهل الكهف» من مسرحيات هذه المرحلة، أتبعها بأكثر من سبعين مسرحية.

وبعد توفيق الحكيم تطور الفن المسرحي على يد جملة من رجال المسرح العرب أمثال : علي أحمد باكثير، عزيز أباظة، صلاح عبد الصبور، سعد الله ونّوس.. وغيرهم .

ومن أهم رواد المسرح العربي يبرز اسم المسرحي المغربي الطيب الصديقي الذي يُعتبر من أبرز مسرحيي المغرب ومن أشهر المسرحيين العرب .

أما على صعيد مسرح الطفل العربي فتؤكد المراجع أن المغرب عرفت مسرح الطفل منذ العام ١٨٦٠ عندما استولى الإسبان على مدينة تطوان، حيث مثلت فرقة بروتون الفرنسية مسرحية بعنوان «الطفل المغربي» على خشبة مسرح إيزابيل الثانية في تطوان، وهي أول خشبة مسرحية في الوطن العربي، ظهرت بعدها قاعة مسرح الأزبكية في مصر عام ١٨٦٨ وأوبرا القاهرة عام ١٨٦٩ بمناسبة افتتاح قناة السويس في عهد الخديوي إسماعيل.

يُعتبر المسرح من أقدم وأهمّ الفنون الإنسانية التي عرفتها البشرية، وقد بدأ بالأحتفالات والطقوس الدينية، حيث وجد الباحثون مخطوطاً مسرحية دينية مصرية كتبت حوالي عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد تؤرخ لقصة الإله أوزوريس وبعثه وهو المكلف بمحاكمة الموتى في الأساطير الفرعونية .

كما أكدت الدراسات التاريخية أن الدراما الإغريقية تعدّ أصل النشأة ومهمة التأليف المسرحي في قوالبه الغربية، وقد استطاع المسرح الإغريقي (اليوناني القديم) أن يثبت وجوده من خلال عدة أعمالٍ ملحمةٍ كان لها أثرها في ذلك الزمن من خلال سوفوكلوس ويوريديس وأرستوفانس وغيرهم .

أما العرب فقد عرفوا المسرح في بلاد الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضبط في العام ١٨٤٨ عندما عاد مارون النقاش من أوروبا إلى بيروت وأسس مسرحاً في منزله وعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث هو «البخيل» لموليير، وبذلك كان أول من استنبت فناً غربياً جديداً في التربة العربية .

ثم خطا أبو خليل القباني بالفن المسرحي خطوة إلى الأمام بتطويع الموروث الشعبي إلى المسرح مثل «ألف ليلة وليلة» وجعل الفصحى لغة للحوار، ثم هاجر من دمشق إلى مصر حين أغلق مسرحه عام ١٨٨٤ .

وكان لأحمد شوقي الفضل في تأسيس المسرح الشعري العربي، فقد درس الفن المسرحي أثناء إقامته في فرنسا، وتجسدت تجربته في المسرح من خلال عدد



لكن ماذا عن واقع المسرح العربي في هذه الأيام سواء الموجه للكبار أم للصغار؟ وما الصعوبات والتحديات التي يواجهها؟ وكيف سيبدو مستقبل المسرح العربي في ظل تحديات اليوم؟

عن ذلك تحدثنا مجموعة من الكتاب والفنانين والباحثين المسرحيين العرب :

د. ربيحة الرفاعي / كاتبة أردنية :

اتسمت بدايات المسرح عربياً في منتصف القرن التاسع عشر بالبساطة، قادها مارون النقاش الذي حاول استنساخ المسرح الغربي في المنطقة العربية تقليداً وترجمة ونقلًا للنصوص المسرحية وقضاياها الغربية عن الواقع العربي، فكان هذا المسرح غريباً ولم يجد القبول الشعبي قبل دخوله مرحلة النصوص العربية بـ «هارون الرشيد» و«أبو الحسن المغفل» لتكون البدايات الأولى للمسرح العربي حبواً في محاولة إثبات الوجود حتى بدايات القرن العشرين وظهور جورج أبيض ويوسف وهبي العائدين من فرنسا بمحمول ثقافي ووعي لحاجة الأمة للمسرح فناً تثقيفياً فاعلاً، فأسس الفرق المسرحية وتعاوننا في العمل وتقديم العروض وعباً لحاجات الناس ورصداً لما يجذبهم، محاولين استقراء المستقبل واختيار

النصوص بهدف تأسيس جمهور مسرحي وتطوير ذائقته.. بعد تلك المرحلة شهد المسرح العربي عصراً من الانتعاش قادته أدباء ومسرحيون مبدعون، كان في مقدمتهم توفيق الحكيم، وظهر فيما بعد واحد من أهم أسباب أزمة المسرح العربي حين انزاحت الأعمال المسرحية بقوة باتجاه التسلية والإضحاك بأسلوب مسفّ انحدر بذاتة الجمهور مما أدى إلى حدوث شرخ بينه وبين المسرح، يُضاف إلى ذلك أثر التكنولوجيا بدءاً بالتلفزيون الذي يُغني عن جهد الانتقال ودفع ثمن التذاكر لحضور العروض، وصولاً إلى الهواتف الذكية التي وضعت التلفاز والسينما والمسرح في جهاز صغير، حيث خلفت التكنولوجيا حالة استغناء شبه تام عن المسرح لدى الجمهور الذي قلّ حماسه تجاه المسرح بسبب ما تقدّم ذكره من إسفاف في الأعمال المقدّمة مما أدى إلى انحدار ذائقة المتلقي.. واليوم يعاني المسرح العربي عموماً والأردني على وجه الخصوص من غياب الدعم الرسمي الذي يحتاجه المسرح كفنّ والمسرحيون كأفراد معنيين بنجاحه ليتمكنوا من إحياء النشاط المسرحي الجادّ والهادف بما يشبه إعادة صنع العجلة، وقد رجع المسرح العربي اليوم إلى حالة الركود والسذاجة في الطرح وغياب الجمهور .

محمود خليلي / ممثل مسرحي سوري :

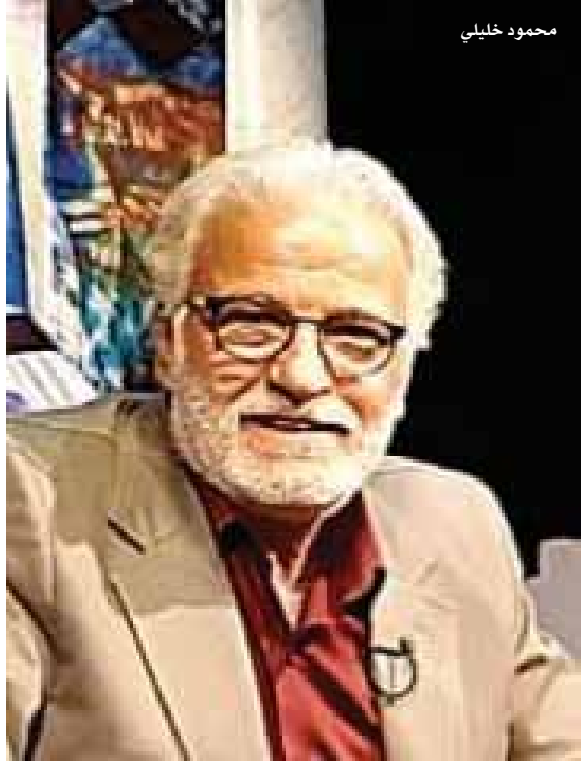
لكي أكون واقعياً لا بدّ من الإشارة إلى أن من يعملون في المسرح العربي اليوم هم قلة من الصابرين الصامدين المؤمنين بأهمية المسرح ورسائلته والمخلصين لمهنة التمثيل والساعين للحفاظ على هذا الصرح الحضاريّ الدافئ الذي يزرع المحبة ويؤجج العشق لهذه المهنة.. قام المسرح العربي في السنوات الخمسين الأخيرة على ركيزتين أساسيتين هما مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام، وما يقدم على صعيد مسرح القطاع الخاص لا يفي بالحاجة، فهو ليس أكثر من عروض متقطعة تتفاوت في جودتها ويغلب على معظمها هدف الترفيه والبعد التجاريّ، ولا ننكر وجود عروض في مسرح القطاع الخاص العربي تحترم عقل المشاهد وذائقته.. أما مسرح

ربيحة الرفاعي





محمود خليلي



يعمل ويبدع بصدق ومحبة وصبر وتفان لإنجاز عروض لاثقة يصفق لها الجمهور.. أخيراً لا بد من أن أذكر أن المسرح القومي في سورية التابع لمديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة يقدم اليوم عروضه في دمشق وأصبح له فروع في معظم المحافظات، والكثير من عروضه يحقق نجاحات يصفق لها الجمهور طويلاً، هذا الجمهور الذي قد لا يدرك حجم الجهد والعناء الذي يبذل للوصول إلى هذا النجاح.

عبد الله جدعان/ كاتب مسرحي عراقي :

المسرحُ شكلٌ فنيٌّ نخبويٌّ، ووسيلةٌ للتفاعل مع أفراد المجتمع سواء من العاملين في المسرح أو من الجماهير الحاضرة لمشاهدة العمل المسرحي، وبالتالي فإن المسرح يُعدُّ وسيلةً للتأثير وإحداث التغيير في المجتمع من خلال تعزيز الخطاب والحوار الاجتماعي وإلقاء الضوء على جوانب مختلفة في المجتمع وإظهار وجهات النظر المختلفة، وعلى مدار أكثر من ثلاثين عاماً وفي ضوء اهتمامي بمسرح الطفل العربي كانت المهرجانات هي المنتقَس الوحيد للأعمال المسرحية التي تحمل بين طياتها الجانب التعليمي وفي ذات الوقت المتعة والأغنيات والرقصات البسيطة، ناهيك عن الديكورات التي تناسب موضوع وأحداث المسرحية، وكأنت لي تجارب مع العديد من الزملاء المسرحيين في تقديم مسرحيات تحت عنوان التكامل المادي، حيث كان يتم بيع التذاكر بمبالغ زهيدة للتلاميذ في المدارس، ونجحت تلك التجربة في أكثر من عمل من كتابتي وإخراج عدد من المخرجين المميزين، وتلك الأعمال أوجدت تقاعلاً كبيراً بين الممثلين من الأساتذة والأطفال الموهوبين، وبعد سنوات أصبح هؤلاء الأطفال ممثلين وطلاباً في معاهد وكليات الفنون الجميلة.. وبعد الاحتلال الأمريكي للعراق توقف هذا النشاط ليقترص على المشاركات الرسمية الخاصة بوزارة التربية، ولم أشاهد أو أسمع أن عملاً مسرحياً قُدم للأطفال خارج الإطار الحكومي، وتم الاكتفاء بالعروض الموجهة للكبار.. وكانت الطامة الكبرى بعد سيطرة الإرهابيين على مدينة الموصل، إذ تم تهديم

القطاع العام عربياً فهو الحاضر الحقيقي المستمر على الساحة المسرحية والمتابع من قبل الأوساط الثقافية والجماهيرية على الرغم من وجود آليات عمل ناظمة أكل الدهر عليها وشرب، تعيق عملية تطوير هذا المسرح، وقد ازدادت وطأة هذه الآليات في السنوات الأخيرة بفعل حالة الاضطراب السياسي والاقتصادي والاجتماعي التي سادت الوطن العربي والتي انعكست سلباً على الحياة الثقافية عامة والمسرحية خاصة إلى درجة أصبح فيها كل شيء مقنناً في عملية الإنتاج المسرحي العربي، كما أن التحضيرات للأعمال المسرحية تجري في أسوأ الظروف، بالإضافة إلى أن أجور العاملين في المسرح العربي لم تعد متناسبة مع ما يبذلونه من جهود جسدية وفكرية على مدى أشهر من البروفات والعروض، وهي بالأصل لم تكن متوازنة لكن تطورات الأحداث العربية الأخيرة بتأثيراتها السلبية زادت من ابتعاداً عن الواقع.. ولأن المسرح عملية خلق إبداعية غير ثابتة، تتطور يومياً بمرور الوقت والبروفات ينبغي أن يعمل المخرج مع فريق عمله ضمن أجواء أكثر مرونة من حيث الآليات والإجراءات الإنتاجية التي قد تكون طارئة في كثير من الأحيان، ورغم ذلك ما يزال الفنان المسرحي العربي



تكريس المسرح كصناعة ثقافية خجولة بالمقارنة مع التجارب العالمية المتقدمة فنياً ومسرحياً، إذ أن المسرح في معظم الدول العربية لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال الترفيه، يأتي في المرتبة الثانية في أفضل الحالات على صعيد استقطاب الجمهور، خاصة في ظل تطور وسائل الاتصال الحديثة ودخول العالم العربي عصر الحداثة من أوسع أبوابه، وهي حادثة لم تأخذ بعين الاعتبار تطوير الجوانب الثقافية والفنية والأدبية بل اعتبرتها عناصر تابعة ومتممة للحالة التي سيطر عليها الطابع الاقتصادي بالدرجة الأولى.. ومما لا شك فيه أن الوضع ليس واحداً في كل الدول العربية، فثمة دول ازدهر فيها المسرح ودخل العامل الاقتصادي في بنيته الأساسية، بينما تبدو بلاد عربية أخرى في طريقها نحو بلوغ مرحلة دمج الحالة المسرحية بالحالة الاقتصادية وتحويل النشاط المسرحي إلى نشاط مدروس اقتصادياً، ولكن أمام مسارح هذه الدول الكثير من الخطوات كي تتحول إلى ظاهرة ثقافية اقتصادية لا يمكن إلا أن تتأثر سلباً أو إيجاباً بالظرف العام والوضع الاقتصادي المتأرجح بين الدول العربية وداخل كل دولة على حدة.. وفي سورية تحديداً يمكن تقسيم الحركة المسرحية إلى مرحلتين أساسيتين: المرحلة الأولى تمتد من سبعينيات القرن التاسع عشر مع ولادة مسرح الرائد المسرحي السوري والعربي أحمد أبو خليل القباني وما رافقها من ظروف اقتصادية واجتماعية سيئة أدت إلى وأد هذا المسرح بعد أن أثبت وجوده لسنوات عديدة، مروراً بمسارح النوادي والجمعيات والفرق الخاصة التي بدأت بالظهور في ثلاثينيات القرن العشرين وانتقلت إلى مرحلة الازدهار اعتباراً من خمسينياته.. المرحلة الثانية تبدأ في العام ١٩٦٠ عام تأسيس المسرح القومي، أي عام دخول الدولة على خط الإنتاج المسرحي بعد أن كان حتى ذلك العام حكراً على التجمعات الفنية الخاصة، وما زالت المرحلة الثانية مستمرة حتى يومنا هذا، وأهم ما ميزها أنها أوجدت حالة من استقرار عملية الإنتاج المسرحي وتوجيهها باتجاهات ذات طابع ثقافي تنويري بعد أن كان جل توجهاتها في المرحلة الأولى يتمحور حول القدرة على



عبد الله جديمان

كل قاعات العرض المسرحي، وغاب المسرح تماماً عن المدينة، ولم يختلف الأمر كثيراً في العاصمة لولا وجود دائرة للسينما والمسرح تابعة لوزارة الثقافة، ولن يكون هناك أثر للمسرح ما لم يلق دعماً حكومياً أو رعاية من المنظمات التي تعنى بالثقافة والمسرح، وأتمنى في قادم الأيام أن يشرق نور المسرح من جديد من خلال تقديم أعمال مسرحية منافسة في مستواها من أجل إعادة الحياة إلى نفوس الفنانين المسرحيين .

جوان جان/ كاتب مسرحي سوري :

قطع المسرح العالمي أشواطاً في عملية تكريس الفن المسرحي كصناعة ثقافية نظراً لامتداد التراث المسرحي العالمي عميقاً من وجهة النظر التاريخية، ونحن عندما نتحدث عن مسرح عالمي إنما نتحدث عن تجارب منتشرة في أكثر من بقعة جغرافية وتنتمي لأكثر من ثقافة، فإذا كانت اليونان القديمة مهداً للظاهرة المسرحية باكتمال شكلها الفني فإن أماكن أخرى من العالم شهدت ازدهاراً مسرحياً مشهوداً، فمن مسرح شكسبير البريطاني إلى مسرح موليير الفرنسي إلى مسرح تشيخوف الروسي إلى المسرح الأميركي ورموزه إلى المسرح الهندي وسحره إلى المسرح في شرق آسيا.. كلها تشكل علامات في مسيرة المسرح العالمي، تحولت من فعالية فنية إلى فعالية اقتصادية لها شروط نجاحها في حال ازدهرت، وعوامل إخفاقها في حال تراجعت.. وتبدو التجربة العربية في



أحمد الهذيل



جوان جان

المباشر إما عن طريق الإخوة العرب الذين تواجدوا في سلك التعليم وأضافوا من تجاربهم، أو من خلال بعض المواطنين الذين تلقوا تعليمهم خارج الوطن، وقد تبنى الكثيرون ممن عشقوا فن المسرح قضية المسرح، كل في منطقتهم، فعملوا على تطويره من خلال تأسيس فرق شعبية خاصة تتكون من كتاب نصوص ومخرجين وممثلين، ثم تطوّر ذلك إلى تشكيل مظلة حكومية تعنى بالنشاطات الثقافية والفنية تحت مسمى جمعية الثقافة والفنون والتي كانت النواة الداعمة لمختلف النشاطات من خلال فروعها المتعددة في مختلف المناطق.. والجدير بالذكر أن معظم العاملين في هذا الحقل الفني لم يخضعوا في بداياتهم لمعاهد تدريب، بل كانت مواهبهم الفطرية هي التي تقودهم، وأثبتوا قدراتهم من خلالها، وهناك العديد ممن فضل أن يطوّر نفسه أكاديمياً من خلال الدراسة في الداخل أو الخارج حيث حصل البعض على درجة البكالوريوس والبعض على درجة الماجستير أو الدكتوراه في المسرح، وكان لي نصيب أن أكون أحد هؤلاء، حيث ابتعثت إلى الولايات المتحدة مطلع العام ١٩٧٥ وحصلت على درجة البكالوريوس في المسرح في نهاية العام ١٩٨٠ وعدت لأشارك في العديد من الأعمال المسرحية، كما عملت في مجال الإدارة والإشراف، وبعد التقاعد ما زلت متواجداً في الساحة الثقافية والفنية لأن الفنان شغلة لا تنطفئ إلا بالموت.

كسب أكبر عدد ممكن من الجمهور، وبالتالي زيادة الغلة الاقتصادية للفرق المسرحية، وهو أمر يبدو مشروعاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أفراد تلك الفرق المسرحية الخاصة كانوا يعتمدون بشكل كلي أو جزئي على مواردهم من العمل في الفرق المسرحية، فجاء المسرح القومي كي يؤمّن حالة الاستقرار الاقتصادي والنفسي للفنان المسرحي.. وفي المرحلتين لم يتحقق ما كان يصبو إليه المسرحيون السوريون من إيجاد حالة من تحويل الفعل المسرحي إلى فعل ذي طابع اقتصادي تام يمنح العامل فيه القدرة على الاستمرار ضمن حالة الشعور بالأمان، مع الأخذ بعين الاعتبار أن المرحلة الثانية من عمر المسرح السوري شهدت وما زالت محاولات للارتقاء بالحالة المسرحية بهدف بلوغ مرحلة يصبح فيها المسرح كياناً اقتصادياً ثقافياً فنياً قائماً بحد ذاته.

أحمد الهذيل / ممثل مسرحي سعودي :

لا تختلف بدايات المسرح السعودي عن بدايات المسرح في معظم الدول العربية، حيث بدأ من خلال المراحل التعليمية الأولى، إذ كان يتم في نهاية العام المدرسي تقديم بعض الفقرات الأدبية الأدائية والترفيهية، ثم تطوّر ذلك تدريجياً في المراحل المتقدمة من التعليم من خلال الاحتكاك المباشر وغير



مسرح الطفل في الوطن العربي يحتاج إلى ورشات وندوات ومحاضرات واختصاصيين أكاديميين ودعم مادي وتحفيز عبر قنوات كثيرة، منها المسابقات والتكريمات والجوائز.. إن الخسارة الكبرى لأطفال اليوم هي تغييب هذا الفن المؤثر، وليس صحيحاً القول إن المخترعات الحديثة يمكن أن تكون بديلاً عن المسرح .

نديم سليمان/ مخرج مسرحي سوري :

المسرح أبو الفنون، ومن يعمل به يعيشه بجنون، وفي وطننا العربي ما أكثر عشاقه، ولكنه للأسف لا يفي بحاجة مبدعيه من الفنانين، وهو يأخذ وقتاً طويلاً من الجهد والعمل دون مقابل مناسب، لذلك نرى أن غالبية المسرحيين العرب يعملون فيه دون انتظار مكاسب مادية بل لمجرد العشق والرغبة في التواجد والشعور بالمتعة وإرضاء الذات وتفريغ الطاقات المتأججة في داخلنا كمسرحيين.. وعملية الإخراج المسرحي تحديداً تحتاج إلى مخرج يخلق بخياله إلى أقاصي الفضاء ليقدم عملاً إبداعياً بكل ما تعنيه الكلمة، وبالتالي يحقق نتائج طيبة، وبالنسبة لي فقد قدمت مؤخراً مسرحية للأطفال بعنوان «مغامرة في مدينة المستقبل» للكاتب جوان جان ووجدت نفسي طفلاً بين الأطفال أحلق معهم في عالم من الخيال الممتع .

د.هيثم يحيى الخواجة/ باحث مسرحي سوري :
عندما يتابع الباحث حركة مسرح الطفل في الوطن العربي ينتابه قلق حقيقي بسبب عدم تطور ونمو هذا المسرح على الرغم من أهميته الكبرى في التأثير على بناء شخصية الطفل وإثراء معجمه اللغوي وإغناء خياله وذائقته الجمالية، وهناك أسباب عديدة تشكل عائقاً حقيقياً يمنع نهوض مسرح الطفل العربي ونموه ووجوده بصورة لاثقة في حياة أبنائنا، ومن هذه العوائق عدم وجود استراتيجيات وخطط تشغيلية في بعض الأقطار العربية، وبالتالي عدم وجود دعم حقيقي لهذا الفن، ومن ذلك أيضاً قلة عدد الكتاب المبدعين في هذا المسرح لأن بعض الكتاب يستند إلى التراث دون وعي، والبعض الآخر يكرر الحكاية والأفكار، والبعض الثالث يجرب حظّه في فنّ يحتاج إلى الإبداع والابتكار والتمكّن اللغوي والخبرة المتراكمة في هذا الفن.. وما يؤسف له تغييب علم النفس التربوي والميل إلى النصح والإرشاد.. إن مسرح الطفل العربي الذي يعتمد على اللعب ويهدف إلى الاهتمام والإدهاش لا بد أن يهتم بالصراع الذي يعدّ عماد النص المسرحي وبالتالي العرض، كما لا بدّ من الاهتمام بالقيم التربوية والأخلاقية، شريطة أن تتغلغل داخل الفكرة بعيداً عن المباشرة.. والذي يمكن قوله في هذا المجال هو أن الوعظ والإرشاد ليس مجالهما فنّ المسرح، وإن دعم



نديم سليمان



هيثم يحيى الخواجة

الروائي المصري نجيب محفوظ

ونصوصه المسرحية

خليل البيطار



نجيب محفوظ

بدأ نجيب محفوظ بنشر قصصه القصيرة في مجلة «الرسالة» عام ١٩٣٩ واشتهر بكتابة مجموعات قصصية وروايات تاريخية واجتماعية قبل أن يتحول منذ العام ١٩٤٥ إلى كتابة الروايات الاجتماعية التاريخية والرمزية الناقدة. وكتب محفوظ السيناريو والمسرحية ذات الفصل الواحد والمقالة، وتم تحويل عدد من أعماله الروائية إلى السينما والتلفزيون، وترجمت مجموعة من أعماله إلى لغات أجنبية.

في كتابهما المشترك «أساسيات الكتابة للمسرح» طرحت الكاتبتان المعروفتان في المسرح الإنكليزي ليسلي بون وأن جاوثروب سؤالاً في مقدمة الكتاب قالتا فيه: «هل يمكن لأي شخص أن يكتب مسرحية؟» وأجابتا: «نعم» ثم أضافتا سؤالاً ثانياً: «هل يستطيع أي شخص أن يكون كاتباً ناجحاً؟» وأجابتا: «لا».

ثمة طرفة تقول: «هناك ثلاث قواعد لكتابة مسرحية، وهذا خبر سار، أما الخبر السيء فهو أنه لا أحد يعرف ما هذه القواعد.. ولحسن الحظ هذا ليس صحيحاً، إذ أن هناك قواعد تتعلق بفن الكتابة المسرحية، وثمة أمثلة عديدة لتحطيم هذه القواعد، والعمل بعيداً عنها».

والمسرحية هي الميزة الأساسية المعروفة للجنس المسرحي والحاوية لازدواجيته كفن يمكن أن يتم تقبله إما عن طريق القراءة فيحسب على الأدب، وإما عن طريق المشاهدة باعتباره موجهاً أساساً إلى الخشبة».

هذا المدخل يفتح أفقاً على موضوع إشكالية الكتابة للمسرح من جهة، والتعريف بمسرحيات الكاتب المصري نجيب محفوظ ذات الفصل الواحد من جهة ثانية.



وتتصح الفتاة الشابّ بالألا ينظر إلى الورا إذا أراد الحياة، فيردّ بأنه يرى الورا هو الأمام، فتدعوه للنظر إلى عينيها كي يوهب خلوداً بين ظلمتين، وإلى ذراعيها بعيداً عن أصداء تصيب من يسمعها باليأس : الموت، الحقيقة، الصخور، الحياة، البطل، المسالم، فيتحوّل الفتى إلى المصطبة المعتمة ويطلب الطبيب، ويدور بين الفتى والطبيب حواراً شكّ واتهامي من جانب الفتى، وتوضيح تشريحيّ من الطبيب للفارق بين المرض والوباء المنتشر والنوافذ من الخارج، ويشرح الطبيب للفتى أعراض الوباء : المدورة والخنوع وعدم الثقة بالعلم والمباهاة والتعصّب للعصر الحديث والدوار والمبالغة والصمت والضحك دون سبب والإغراق في الضحك رغم التأكد من الأعراض والتساؤل عما يمكن فعله والتهجّم على من يحسن معاملتك ومهادنة من يتحرش بك والغضب والهديان، وحين يسأل الفتى الطبيب : «كيف تعالج هذه الأعراض» يجيب : «بالسير على اليدين، والسماع بالعينين، والرؤية بالأذنين، والتذكر بالعقل، والعقلانية بالذاكرة» .

ويحضر العملاق لمساعدة الفتى بعد مغادرة الطبيب لإقامة ميزان العدالة، ويوضح أنه مرسل من العناية الإلهية كي يتقدّم الفتى من نفسه، ويشير إلى ارتباطه بالمكان ومعرفته لأجداد الفتى، فيذكر الأخير ولا يرحب بصداقة العملاق، ولا يطلب مساعدته، ويجري بينهما تدقيق للألفاظ، ويشكك العملاق بقوى الفتى العقلية، وتحضر الفتاة وتتخذ مكانها بين الرجلين، فيحنى العملاق رأسه لها، وتؤكد أنها سمعت الحوار، فيجيب العملاق : «مرحباً بصوت الحكمة والعقل» .

وتذهب الفتاة بعد أن طلبت من العملاق الترفق بالفتى لأنه غاضب، ويتواصل الحوار فيسأل الفتى عما يريد من العملاق ثمناً للمساعدة، فيجيب : «استدراج عدوك وتأديبه» .

ويفرض العملاق على الفتى شروطاً عجيبة من أجل تقديم المساعدة له، وتتدخل الفتاة من جديد، وتؤكد أن المهم بالنسبة لها في هذا الوجود هو الحب، ويشير الفتى

وهذه مقاربة لتجربة نجيب محفوظ في كتابه المسرحية ولنصوصه المسرحية ذات الفصل الواحد التي نشرها في كتاب أسماه «تحت المظلة» وعناوينها : «يميت ويحيي-التركة-النجا-مشروع للمناقشة- المهمة» .

يميت ويحيي

الصراع بين الضوء والظلام

في مسرحية «يميت ويحيي» ثمة خشبة مسرح منقسمة إلى مساحتين : الأولى أمامية مضاءة، تشغل ثلثي المساحة، وفي وسطها نخلة، وبجانبيها ساقية بلا صوت.. والثانية خلفية مرتفعة بدرجات على هيئة مصاطب ومُظلمة، تلوح فيها أشباح راكدة، والطابع العام فيها تجريدي، ومع ارتفاع الستار تُسمع من بعيد أصوات مشاجرة آتية من ناحية اليسار وشتائم وتهديدات وأصداء لكلمات وضربات .

شخصيات المسرحية : فتاة وفتى وطبيب وعملاق ومتسوّل .

تشعر الفتاة بالقلق، وتتمنى اختفاء أصوات الشجار، وتعدّها بلاء أو تكفيراً عن ذنب قديم، وتفاجأ بشخص منتهقر يسقط تحت النخلة القريبة منها مغمى عليه، يفتح عينيه ويغمضهما، ويستجد بأبيه وأمه وزوجته، ولكنه يجد فتاة تحاول مساعدته وتهدئة مشاعره، تعده بالسعادة الحقيقية، ولكنه يحذر في لحظة اندحاره من العواقب .

تكرر الفتاة شرح السعادة حين يكون صدر الفتاة ملاذاً للفتى من متاعب الدنيا، فيردّ الفتى بعبارات محبطة خائفة، إذ يقول : «سيظل الجبن أكبر منغص للرجال» وتذكره الفتاة بحالته البائسة عندما تقول : «فراغ وراءك وفراغ أمامك ولا حقيقة في الوجود سواي» فيردّ مستاءً : «كم استمعت إلى هذا الكلام الأسر حتى داستني الأقدام» ثم يتحول الحوار إلى عتاب موجع، يشكّي فيه الفتى من الهزيمة والوهن والموت الذي تعامل معه الأجداد بعقيدة أخرى، فوهبوا الخلود، وتردّ الفتاة هاجية : «إنك تصرخ كالمجانين في الأموات تبريراً لسفك الدماء» .



معه على أنها زوجته، وجلس الاثنان في غرفة انتظار، ولم يدرِ الفتى سبب دعوة الشيخ له، ويدور حوار سريع ساخن بين الاثنين :

«الفتى : تُرى لماذا دعاني بعد ذلك الفراغ الطويل؟
الفتاة : إنك وحيد، وللقب حينه، ومن يدري، فلعلك تذهب مكرماً بثروة لم تخطر لك» .

الفتى يحلمُ بثروة كي يؤسس ملهى ليلياً، والشيخ ثري، لكن غلاماً يدخل إلى الغرفة ويبلغ الزائرين برحيل السولي بسبب شعوره بدنو أجله، وتركه وصية للتصرف بالتركة المخبأة في الغرفة تحت حصيرة معلقة على أحد الجدران.. والتركة مكوّنة من كتب قديمة، ورقها أصفر، ومال وفير، ولا يمكن التصرف بالمال قبل قراءة الكتب، والفتى في عجلة للحصول على المال، فأهمل الكتب، وساد الظلام وأوصدت الأبواب، وعاد الغلام الذي يعمل لخدمة المكان، وتجاهل الزائرين، وأوضح أن إهمال مضمون الوصية يمنعه من مساعدتهما .

ويأتي رجل ويقدم نفسه بأنه مخبر شرطة، ويبلغ بوفاة الشيخ، واتهام الفتى بقتل الشيخ، والتهمة وجهها الشيخ أثناء احتضاره، فيحاول الفتى رشوة الرجل برزم نقود، لكنه يظهر طمعاً بالتركة كلها، ويدور بينهما حوار قصير :

«الفتى : أتريد أن تستولي على نصف التركة؟
الرجل : الأمر يتوقف على مدى تقديرك لحريتك» .
ويستدير الرجل ليذهب، ويحاول الفتى طعنه بسكين، لكن الرجل ينتبه ويتفادى الطعنة التي توقّعها، ويكبّل الفتى والفتاة بحبل جلبه معه، ويفادر بالثروة كلها.
الفتى والفتاة المكبلان في غرفة مغلقة يبحثان عن خلاص دون جدوى، ويتجاهلان الغلام حين عاد لخدمة المكان ومضى دون أن يلتفت لوضعهما الصعب، فتتقرح الفتاة أن يدعو الفتى أباه لإنقاذه، ويدور حواراً تهكمياً :

«الفتاة : ادعه كي ينفذنا .
الفتى : (ساخراً) أبانا الذي في المشرحة، أنقذ ابنك الوحيد .
الفتاة : ماذا كان رأيك في أبيك؟
الفتى : كان دجالاً كوحيد .



إلى العملاق بأنه لثيم بقدر ما هو قوي .
يدخل المتسول ويسأل الفتى : «هل ناديتني؟» فينفي الفتى ذلك، ويدور حواراً بين الاثنين يكشف فيه المتسول قدرته على المساعدة، وتجربته الحياتية الغنية لأنه مالك لعالم الظلام الذي لا نهاية له، ويمضي المتسول دون التفات لنداء الفتى، ويعود العملاق ويدفع الفتى صوب المصطبة فيتدحرج العملاق وتسمع قهقهته الساخرة، ويمضي الداعمون للفتى حتى يختفوا، بينما تصغي الفتاة بحزن لأصدائهم، وترمي بنظرها إلى بعيد .

التركة

الصراع بين القديم والجديد

فتى وفتاة يعودان إلى بيتٍ وليّ معروف في المجتمع بأنه صاحب كرامات، وهو والد الفتى الذي يرسل في طلبه لإحساسه بدنو أجله، وكان الفتى قد تمرد على والده واشتغل في خمّارة، والفتاة تعمل عنده وأحضرها



الفتاة : حدّثونا في كل موضع عن كراماته .

الفتى : حارة مخبولة مسطولة .

الفتاة : لكن الطمأنينة التي بثّها في القلوب حقيقة».

ويشير الفتى لصاحبته إلى أن الحياة الحقّة نقيض الراحة، والرجوع إلى الخرافة تنكير مضحك ولا بدّ من مواصلة الحياة، وتردّ الفتاة بأن همّها هو الخروج من المأزق .

في اليوم التالي يدخل الغرفة شخصان : ضابط ومهندس، فيتعرّف الاثنان في وجه المهندس القادم لشراء المنزل على صورة المخبر الذي كبّلهما وسرق ثروة الولي، لكن الضابط أكد نزاهة المهندس وخدماته لوطنه، ويتهم الضابط الفتى بالاهتزاز النفسي والحقد الدفين وتبني آراء هدامة تتهم الناجحين بالسوء، ويقول المهندس للفتى ساخراً : «حضرة الضابط كفيّل باسترداد ثروتك الضائعة، وعليك أن تتقبّل وضعك بالطمأنينة التي بشر بها أبوك، وقد سرت في جنازته رغم اختلافي معه بالرأي، إذ كان همّه طمأننة النفس البشرية، وهمّي التقدم بالجهد والقلق» .

وتختتم المسرحية بمغادرة المهندس وانتظاره لنتائج التحقيق الذي بدأه الضابط .

النجاة

تعقيدات العصر ومشاكله

رجل يقرأ في كتاب في غرفة الجلوس، يُقرع بأبّه، فيفتح الباب، وتفتح خلوته امرأة لاهثة، تستأذنه بالجلوس، فيتحصصهما وتؤثر به محاسنها، تتوسل إليه أن يحميها وألا يعلن عن قدومها إليه وألا يسألها عن أسباب هربها ممن يتعقبها، وتهدد برمي نفسها من النافذة إذا كشف أمرها .

ويحضر ضابط ويتحقق من بطاقة الرجل الشخصية، ويطلب منه كتابة ورقة يؤكد فيها أن المرأة لم تدخل شقته، ويغادر، ويتصل صديق الرجل ليطمئن عليه، ويبلغه بوجود جريمة أخطر مما يتصور، فيطلب الرجل المربك من صديقه أن يبلغه أي معلومات تجدّ حول المشكلة :

«الرجل : (محدّراً المرأة) سيعودون للتفتيش، وأنتِ تخلقين لي مشاكل ومضاعفات .

المرأة : أسفة لحدّ الموت.. لم تعد بيدي حيلة .

الرجل : لم تبحث الشرطة عنك؟

المرأة : إنهم يبحثون عن كثيرين .

الرجل : شركاؤك؟

المرأة : وغيرهم.. سمعتُ ما دار بينك وبين صديقك».

ويحاول الرجل معرفة سبب لجوئها إلى منزله، وتسألّه إن كان عازباً، ولمّ لم يتزوج، ويردّ بأن الأغلال تقترب من أعناقنا .

ويعود صديقه للاتصال به، وتصغي المرأة لما يدور بينهما، ويخبرها أن الشوارع المحيطة تعصّ بالجنود، ويستفزها بقوله : «أنت امرأة مقامرة» فتردّ بالمثل : «وأنت أيضاً» وتتجاهل محاولته لمعرفة المزيد عنها فتقول : «لا أهمية للتفاصيل.. حسبك أن تعرف أننا مطاردون، وأن حولنا وفوقنا وتحته أعداء مصممون» ثم تقوم إلى البار، وتجلب كأسين، وتقترح أن يشربا نخبّ اللقاء دون تعارف سابق، ونخباً آخر في صحة الافتراق القريب، وثالثاً في صحة أسباب الهلاك العديدة، ورابعاً في صحة الأحلام التي تقود إلى الهلاك، وخامساً في صحة الجنس الذي يمارس وسط العنف والشجار، وسادساً في صحة الشرطة عدوة الأحلام، وسابعاً في صحة أول مخترع لحروف الهجاء، وثامناً في صحة أول مخترع لأدوات الزينة، وتاسعاً في صحة أول من كتب رسالة غرامية، وعاشراً في صحة الحلقة المفقودة، ثم يرقصان معاً، ويضمّهما ويقبلها بشغف .

يقرع صديقه الباب ويصرخ : «افتح» فيدير ظهره كي يفتح، بينما تُخرج المرأة حبة وتبتلعها وتتحول إلى جثة هامدة، ويسأل الصديق عن المرأة فيجيبه بما يفض، فيتهيأ للمغادرة، لكن جرس الباب يُقرع ثانية بقوة ويفتح فتدخل قوة من الشرطة وتتجه إلى غرفة النوم، ويبدأ إطلاق النار، فيصاب الرجلان بالفرع، ويحاول صاحب المنزل إيقاظ المرأة فلا يفلح، فيحملها بين ذراعيه ويقول بأنهما غير مطلوبين للشرطة : «وقد نجوت ونجوت، وستكونين لي إلى الأبد» ويخرجان على إيقاع استمرار إطلاق الرصاص .



مشروع للمناقشة

كواليس فن المسرح ومتاعبه

في حجرة الإدارة في مسرح اجتمعت شخصيات لبحث التحضيرات الأولى لإعداد مسرحية : المخرج والممثلة والممثل والناقد والسكرتير، وجميعهم في أواسط العمر، مع تفاوت طفيف، ويبدأ المخرج الحوار بالحديث عن الحاجة إلى افتتاح الموسم المسرحي بعمل باهر، وينتظر الحاضرون وصول المؤلف المتقدم قليلاً في السن برغم حيويته، فيرحب الحاضرون به ويبدأون بمناقشة مستلزمات المسرحية من نص وأدوار بطولة : الممثلة أو الممثل أو المخرج، ويفاجئهم المؤلف موضحاً : «أحب الصراحة، والحق أقول لكم إنه لا وجود لكم قبل أن توجد الفكرة التي تنجزونها» فيحتد الممثل ويردّ : «بل نحن موجودون قبل أي فكرة» وتجري توضيحات وملاحظات ومناقشات بين المؤلف والناقد والمخرج، ومتطلبات متبادلة تشارك فيها الممثلة التي لا يهتمها سوى توفر الحب في النصّ باعتباره مطلباً طبيعياً دون أن تبدأ مناقشة قصة المسرحية لأن المؤلف قال إنها مجرد مشروع وخطوط عامة .

ويوضح المؤلف أن مشروعه يتضمن لقاء رجل بامرأة في غابة، تنشأ علاقة حب بينهما، أما النهاية فتؤول إلى وقوعهما جثتين هامدتين، فيحتج المخرج والممثل، ويعلق الناقد على النهاية، بينما تحتج الممثلة على المسألة، وتعبّر عن رضاها عن علاقة الحب، ويدور حوار بين الناقد والمؤلف :

«الناقد : النوع المسرحي غير واضح .

المؤلف : أنا أقدم مسرحيات لا أسماء .

الناقد : ولكنها تكتب في سبيل الجلال الحق .

المؤلف : الجلال الحق! ما زلت تم تحنّون إلى القدر والأبطال الخرافيين وأسطورة المجتمع، لكن القدر لم يعد إلا موضة بالية، والبطولة الخرافية مراهقة، وهل يتمخض المجتمع إلا عن لعبة يعبت بها أطفال شربون لم تحسن تربيتهم؟ إنني أعرف عملي» .

ويحتج المؤلف على النهاية التي تتباين الآراء بشأنها، وتحاول الممثلة أن تليّن موقف المؤلف، لكن التباين

يزداد ويتحول إلى مفاضلة مستفزة، إذ يؤكد المؤلف أن الأفضلية للمؤلف، لكن الممثل يؤكد أنه والممثلة يجلبون الجمهور إلى المسرح، ويؤكد الناقد أهمية كتاباته حول العرض المسرحي، ويهدد المؤلف بترك المسرح ويرفض اقتراح الناقد إعادة عرض النصوص القديمة لأن ذلك يدل على الانهيار، ويقترح المخرج مشروعاً مضاداً لمشروع المؤلف، إذ يقضي الصراع على اللائذين بالكهف الذي تفتحه الوحوش وتلتهم الأحياء والجثث :

«الناقد : كئيب أكثر مما تتحملة الأعصاب .

المخرج : لم يبق إلا أن يستمر الصراع في الداخل والتهديد في الخارج .

الناقد : نهاية مفتوحة تدعو إلى البلبلية .

الممثلة : (محتجة) تتكلمون عن الصراع ولا تذكرون الحب بكلمة .

المخرج : أياً كان الحال فسوف تتخلله لحظات حبّ وغناء ورقص» .

وتصارع الممثلة المؤلف بأنها كافتحت لدخول عالم المسرح بسبب حبها له، وبإصرارها عرفت الطريق إلى المسرح الذي يعمل فيه المؤلف، ويحاول السكرتير دعوتها إلى بيته فترفض وترسل رسالة مطولة إلى المؤلف حبيبتها الافتراضي المحاط بعشيقات ومُحَبَّات، فيردّ المؤلف الذي لم يتذكر من معاناة الممثلة شيئاً ويقول : «الحياة سلسلة من التجارب المتناقضة» وتسرد الممثلة ذكرياتها المؤلمة كي تقنع المؤلف بالأهجر المسرح .

وفي حوارٍ بينها وبين المؤلف تطلب الممثلة منه وعداً بالأهجر المسرح، فالمجموعة كلها تحبه، وتطلب أن تقبله مرة واحدة، فيقبلها قبله طويلاً، وتدخل المجموعة، ويذهل الممثل ويتهم الممثلة بالخيانة ويحاول لكمّ المؤلف فيمنعه الناقد والمخرج، ويشتم الممثلة فتضعه ويردّ لها الصفع، ويضرب الناقد فينهار على الأريكة، ويدخل مندوب مجلة إيزيس ويرى المشهد الغريب، ويقال له : «هذا تأثير التدريبات على المسرحية الجديدة» فيسأل : «هل هناك عنف فيها؟» فيجيب المؤلف : «فيها بعض العنف» وحين يفادر المندوب يطلب من المؤلف أن يساعد في تخفيف حدّة المناقشة بين المسارح، وتؤكد الممثلة أن



المسرحية رمزية وأقرب إلى مسرح العبث، ومن ملامح العبث فيها أن الشاب كان مراقباً ولا يدري سبباً لذلك، ولم يتحدث الاثنان إلا حين انفردا في الخلاء عند الهضبة، ومجيء خطيبة الشاب يزيد من تحرش الرجل حتى تضطر إلى المغادرة، فتزيد سلبية الرجل وتجاهله لأوجاع الشاب، لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، إذ يرفض الرجل المساعدة ويكتفي بالفرجة على مشهد الغروب الجميل، ثم يغادر المكان تاركاً الشاب تحت رحمة أربعة أشخاص كشفوا للشاب تهمة وعقوبته الكافكاوية والمهمة التي أسندت إليه ولم ينفذها، وقد ظهرها كجلادين قساة الملامح، يحمل اثنان منهم مشاعل، والآخرا يحملان الرجل مستلب الإرادة إلى مصير مجهول .

يعمل الشاب مدرس تاريخ يجد نفسه محاصراً في البرية ومتهماً بلا دفاع ومقيداً بالحبال، وحين يطلب من الرجال الأربعة فك قيوده يسخرون منه ويدور بينه وبينهم ما يشير إلى نهايته :

«الرجل ١ : إن كنت تريد الحرية فاختر بنفسك الوسيلة التي نقتلك بها .

الشباب : لا تسخروا مني.. لا تعارض يا سادة بين الحرية والعدل والرحمة .

الرجل ٢ : إن أردت الرحمة قتلناك بلا تحقيق، وإن أردت العدل قتلناك بعد تحقيق، وإن أردت الحرية فاقتل نفسك بالوسيلة التي تفضلها» .

لقد قارب نجيب محفوظ في مسرحياته ذات الفصل الواحد والحوارات السريعة التي ترصد أسباب التعاسة وتسبر غور آلام المغبونين عتبة المسرح الاجتماعي الناقد، ورسم شخصيات غريبة الأطوار، تعيش اضطراباً ذهنياً ونفسياً وحصاراً ضاعطاً لواقع متقلب ومعقد، فالفتى في مسرحية «يميت ويحيي» مثقل بمتاعب تطارده، ولا تنفع معه ملاطفات الفتاة ووعدها بإسعاده، فتهتمه بالجحود: «الفتاة : ليتك تنفع بصدري ملاذاً لك من متاعب الدنيا .

الفتى : (متحسباً رأسه وعنقه في تألم) إنه مستحيل أردت أم لم أرد .

المؤلف لن يفادر، وسيكون الممثل أول من يعتذر منه لأنها تعرف الممثل جيداً، وقد وعدها بأن الأمور ستسير سيراً حسناً .

المهمة

مفارقات الحياة ورموزها الغريبة

تتحدث المسرحية عن شاب يهرب من ضجيج المدينة إلى الهضبة فيلمح رجلاً يتبعه حين مرّ بالقلعة ودخل المقهى وغادر إلى الخلاء، فاستغرب الأمر، وسأله إن كان يتبعه فعلاً فيجيبه الرجل بالنفي، وتلحق خطيبة الشاب به، ويظل الرجل يتبعهما ويراقبهما وهما في وضع حميمي يتبادلان القبل، فأثار الأمر توجس الفتاة، ويصارعها الشاب بأن هذا الغريب يتبعه منذ الصباح، ويقول الرجل أنه لا يريد به ضرراً، وقد يكونان صديقين، وهو قادر على نفع من يصادقه، لكن الشاب يبدي نفوره أولاً، وحين يتمادى الرجل في تحرشه بالفتاة يهدده الشاب، فيصارحه الرجل أنه طيب ولا يريد بهما ضرراً، وتضطر الفتاة إلى أن ترحل احتجاجاً على سلوك الرجل وتطاوله .

يسأل الشاب الغريب : «لماذا تزعج الناس؟» لقد سببت لي الأذى، إذ جرحت ركبتي عند القلعة، وتسببت في إزعاج خطيبتي، وأفسدت علينا لقاء حميماً، فيشكو الرجل من سوء حظه، وأن الآخرين ينفرون من صداقته .

يستبد الألم بالشباب ويطلب المساعدة من الرجل لكنه يتجاهل طلبه، ويتوسل إليه أن يهتم بطلب سيارة إسعاف، لكن الرجل يذكره بسلبتيته وأنه سيفادر المكان بعد رؤيته مشهد الغروب الجميل، وتضيع توسلات الفتى في خلاء لا تمر فيه سيارات أو بشر .

ويأتي أربعة رجال، اثنان منهم يحملان مشاعل، واثنان يحملان نقالة، ويطلب الشاب مساعدتهم فلا يردون له طلباً، ويذكرونه بأنه أخل بالمهمة التي أرسل من أجل تنفيذها، لكنه تجاهلها دون أن يفطن إلى الإشارات التي بعثوا بها إليه، ويضربونه فيزيد ألمه، ويتوسل طالباً العدل والرحمة والحرية، لكنهم يسخرون منه، ويضربونه بقسوة، فيغمى عليه، ويحملونه ويختفون .



اختلال مجتمعي وشعور بالهلع والملاحقة وأمان مغيب، فالمرأة الخائفة تلجأ إلى شقة رجل أعزب وتقحمه في ظرفها الغامض ولا تصارحه بالتفاصيل، وبينما كان البناء محاصراً كان الرجل والمرأة يشريان أنخاباً ويمارسان الحب، وحين اقتحم الجنود المبنى ودخلوا الشقة متجاهلين المرأة كانت المرأة قد ابتلعت السم ورحلت، وتوهم الرجل أنها نائمة وأن السعادة عبرت إلى منزله، فحملها كي يغادر المنزل اتقاء للمعركة الدائرة في الخارج، غير مدرك أنه يحمل جثة امرأة مجهولة :

«الرجل : كيف تتحمل أعصابك الترفيه وهي تتوقع الموت بين لحظة وأخرى؟

المرأة : هي حال الإنسان بصفة عامة، مع فارق بسيط هو أننا أعظم وعياً بالنهاية» .

وفي مسرحية «مشروع للمناقشة» هجاء الشخصية والانحدار الفني والفكري ودور الإعلام في الإعلان التسويقي وخداع الجمهور.. شخصيات العرض المسرحي المقبل تجتمع في غرفة في الكواليس تنتظر المؤلف، وحين يبلغهم أن فكرة المسرحية تتضمن عنفاً، وأحداثها تقع في الغابة لا يستحسن معظمهم الفكرة، ويستاء الممثل، ويتساءل المخرج بشأن صعوبة التنفيذ، ويبيدي الناقد ملاحظات جديدة، بينما تسأل الممثلة عن مواقف حب في النص، وكانت قد وقعت في حب المؤلف من جانب واحد، وتحول النقاش إلى شجار حين رأى الممثل عشيقته الممثلة تقبل المؤلف، وحين دخل مندوب مجلة إيزيس لإجراء حوار مع المؤلف وتساءل عن مشهد العنف الذي شاهده قيل له إنه جزء من تدريب على أداء المسرحية الجديدة وكأن محفوظ يطرح السؤال الذي طرح من قبل على أعلام المسرح خلال القرن الماضي : «لماذا المسرح؟ وما دوره؟ وما هي تصوراتكم عنه؟»

وفي مسرحية «المهمة» الرمزية تظهر عزلة الموظف الصغير مدرّس التاريخ وغربة الفرد الذي لا يفهم سبب شعوره بانعدام الأمن، وبأنه متهم بالتقصير تجاه مهمة كُلف بها، والتهمة جاهزة على الدوام ولا يمكنه الدفاع عن نفسه، إذ يواجه عقوبة قاسية، وهذه إشارة إلى أزمة الإنسان المعاصر في معظم بلدان العالم .

الفتاة : إنها اللعنة القديمة التي تطارد النساء .
الفتى : الحق إنها تطارد الأحياء .
الفتاة : وعلى الأحياء أن يحذروها.. إني أدعوك إلى السعادة الحقيقية في الوجود .
الفتى : حتى السعادة تقلب أحياناً بين أيدينا تراباً وخجلاً .

الفتاة : يا لك من جاحد» .
وفي مجتمع انقلبت قواعده واهتزت أسسه يضطر الفرد الأعزل إلى مجاراته كما نصح الطبيب الفتى، والعملاق والمتسول اللذان ظهرا لمساعدة الفتى زادا في تشوشه وضعفه ولم يبق لديه سوى الإصغاء إلى القهقهة الساخرة وصدى الراحلين المنتفضين ونظرة الفتاة الحزينة إلى البعيد .

لقد ركز محفوظ على رصد هشاشة واقع يحنّ إلى الماضي ويقدم التراث دون أن يقرأه بطريقة ناقدة، والمتنرد وحده على الماضي وطقوسه وتركته لأفق له، ففي مسرحية «التركة» يعود ابن الولي وفتاته إلى المنزل القديم بدعوة من الأب فيجد أن الولي قد رحل وترك وصية للتصرف بالتركة عبارة عن كتب قديمة ونقود، ولا سبيل إلى الثانية دون قراءة الأولى، فأهمل الابن الكتب ووقع في المحذور المهلك، وهذا ترميز من قبل المؤلف لرصد مجتمع ينخره الانحلال والعجز، والوريث الفعلي للتركة يغدو في ظل مجتمع بغير عدالة متهماً بقتل أبيه ومسروقاً علناً .

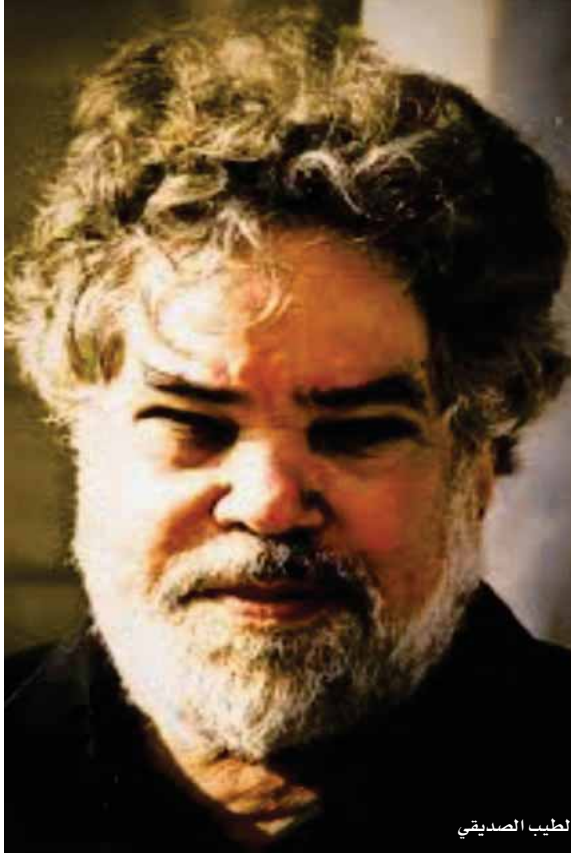
لقد استخدم نجيب محفوظ لغة واضحة، أقرب إلى الحديث اليومي البسيط والفصيح والرصين، وحواراً سريعاً ومساهمياً في تطور الأحداث والصراع، وزاوج بين الغموض والواقعية في رسم الشخصيات البسيطة والروحانية والشبكية، وفي رسم حيرة البشر بين حلم الانعتاق وكابوس الاستلاب :

«الفتاة : كفاك قذفاً، فالبيت مسكون .
الفتى : مسكون بأرواح أسرتنا العريقة في الشر .
الفتاة : ليس الغلام غلاماً ولا المخبر مخبراً، وسوف تقع كوارث ليست في الحسبان» .
في مسرحية «النجاة» مفارقة ومفاجأة تشير إلى



البناء النصي في مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي

حسنية بلحمين



الطيب الصديقي



كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية وتعبيرية مما انعكس على بنية النص الدرامي في الحكمة والشخصية والحوار والمكان والعقدة، هذا النص الذي ما يزال يعرف تغييراً يساير التطورات الحاصلة في المجتمع، إذ لا يمكن أن تستند المسرحية إلى قالب فني جامد لأن المسرح جسم حي نابض بالحياة ويستمد نشاطه ومصدر استمراريته من هذا التغيير.

للمسرح العربي سمات جمالية وأهمية على صعيد المضمون تختلف عن باقي المسارح كالمسرح الفرنسي أو الإنكليزي، فكل مسرح له خصوصيته التي تخضع لثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، وليس هناك قالب نموذجي واحد للمسرح سواء في النص أو في العرض المسرحي عبر التاريخ وفي كل أنحاء العالم، خاصة وأن المذاهب المسرحية تعرف تعدداً كبيراً من



شعبي، حيث كان يبحث في عمله المسرحي عن المغايرة والقصدية التي تبتعد عن كل ما هو سائد من أعمال في ساحة المسرح المغربي، كما كان يسعى إلى تكسير سكونية وجمود المتفرج بوعي كبير من خلال إشراكه في مناقشات حول عمله المسرحي بعد العرض الذي يقدمه، وهي سابقة تميز بها مسرح الطيب الصديقي .

ومن خلال مسرحياته يبدو أن الصديقي يتبنى موقفاً ثورياً تجاه التاريخ العربي يريد من خلاله الإصلاح وليس التحسر على الماضي، وتُظهر أعماله التاريخية عمق العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر باعتبار أن الحاضر لا يمكن فصله عن الماضي، فمن خلال الماضي ونماذجه المؤثرة فينا نهتدي إلى خطوات من خلال النقد والتحليل .

لقد جعل الصديقي من مسرحيته «مقامات بديع الزمان الهمذاني» مادة حية لمسرح عربي قريب من المتلقي، وقد استلهم فيها مظاهر الفرجة التي اقتبسها من الحلقة والبساط وسلطان الطلبة، وأضاف إلى هذه المظاهر الفرجوية عنصر القصدية، وهذا ما أثار الانتباه إلى تجربته الإخراجية التي تميزت بإضفاء الحياة على ما هو جامد، وتفجير الطاقات الدرامية المختبئة في المقامات، وتكييفها مع العصر .

واستطاع أن يكتشف أن المقامة رغم عدم احتوائها على معايير المسرحية بالمعنى المتعارف عليه اليوم من حيث البنية الدرامية إلا أنها تحتوي على أهم مكونات المسرحية كتضمنها للشخصيات والحوار والمكان والزمان والحكاية والصراع المتصاعد والراوي الذي يوجه اللوحات والمشاهد والوصف والأحداث وتناميها بشكل يحقق البنية الدرامية .

لقد حول الصديقي المقامة إلى نص مسرحي، وحاول من خلالها أن يلقي الضوء على مشاكل عصره، ويعالجها عبر استعارات أدبية وجمالية من أزمنة قديمة يقدم من خلالها نقداً للتخلف الذي كان سائداً وصورة واضحة عن التناقض الكبير بين الفقر المدقع والغنى المفرط، محاولاً في نفس الوقت أن يبين للمتلقي تردي الإنسان في زماننا المعاصر الذي

ويُعدّ المسرحي المغربي الطيب الصديقي أحد أهم المسرحيين العرب الذين حققت منطلقاً لهم النظرية والعملية نتائج كبيرة لها خصوصيتها في المسرح العربي، ولها الفرادة والسبق في قراءة التراث العربي واستنطاقه وإعادة قراءته وإنتاجه بأسلوب جديد، حيث استفاد من أمهات الكتب الشعبية والمصادر التراثية العربية والأدب العربي القديم، وله السبق في اكتشاف قدرة هذا الأدب على تقديم مادة صالحة للمسرح العربي، وقد شكلت مسرحيته «مقامات بديع الزمان الهمذاني» مساراً مهماً في الفكر الإخراجي المسرحي المغربي، وقد اقتبسها من الأدب العربي القديم، وهي تندرج في إطار النصوص المسرحية الاحتفالية التي ظهرت في المغرب في السبعينيات من القرن العشرين بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية عام ١٩٧٦ وبعد عدد من المقالات والكتابات النظرية التي قدمها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، في حين كان الصديقي هو المطبق الأول لهذه النظرية التأسيسية .

والمتتبع لمسرحية الصديقي «مقامات بديع الزمان الهمذاني»^(١) يشعر أنه يعيش في زمنه هذا، خاصة وأنه أضاف عليها عناصر الإخراج والديكور بتقنية معاصرة تضيف على المسرحية - بكل مكوناتها- انسجاماً واضحاً يهتم فيه بكيفية التقرب من المتلقي المغربي المعاصر، وخالف فيها قواعد المسرح الغربي، حيث جدد في الموضوع وجعله متعدداً، عكس المسرح الغربي الذي يعتمد على وحدة الموضوع وذلك حتى يتسنى له التواصل أكثر مع القارئ وهمومه، كما اختار شخصيات واقعية محلية وأمكنة منفتحة وشاسعة تتسع لأكبر عدد ممكن من الجمهور .

وتمثل هذه المسرحية مرحلة مهمة في تاريخ المسرح المغربي، حيث حاول الصديقي من خلالها إحياء التراث العربي الذي أعاد صياغته بشكل يتلاءم مع فكر المتلقي المغربي وذلك كي يلقي تجاوزاً كبيراً منه .

وقد اعتمد الصديقي في أسلوبه على الإيجاز غير المباشر عوضاً عن الرمز المباشر، وتضمن كل ما هو



عناصر التجديد في مقامات الصديقي

وُضعت مقاماتٌ بديع الزمان في شكل حوار قصصي، وهو حوار يدور بين عيسى بن هشام الراوي وأبي الفتح الإسكندري الأديب المتسول الذي يحتال على الناس، واهتم فيها كثيراً بالأساليب والألفاظ المسجوعة، وسيطر عليها إحساسٌ دقيق باللغة ومتراذفاتٍ وبنائها واستعمالاتها المختلفة، فكان سجعه خفيفاً رشيماً ودون تكلفة أو صعوبة، وبروح فكاهية مرحة بديعة تجعل المقامات أكثر قبولاً في النفوس .

وقد اقتبس الصديقي قسماً كبيراً من مسرحيته من المقامة المضيرية : «حدثنا عيسى بن هشام، قال : كنتُ بالبصرة ومعني أبو الفتح الاسكندري رجل الفصاحة، يدعوها فتجييه، والبلاغة يأمرها فتطيعه، وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقدمت إلينا مَضيرة، تثني على الحضارة» (٢) إلا أننا نلاحظ تعديلاً واضحاً فيها، خاصة على مستوى الشكل، فالنص الأول كان سردياً بامتياز، أما مقامات الصديقي فيمكن عدّها نصاً حوارياً، تتبادل أطرافه مجموعة من الشخصيات :

«القاضي : صباح الخير لا صباح انطلاق وطير الوصل لا طير الفراق .

عيسى : قدمت لنا مضيرة تثني على الحضارة .

فضيلة : ما معنى المضيرة؟» .

وهو الأمر الذي ساعد في تبسيط هذه المسرحية، حيث نجد الكاتب قد قسم أحاديث عيسى بن هشام إلى جمل وزّعها على مجموعة من الشخصيات، وجعلها تتفاعل مع بعضها وتقدم نسيجاً واحداً يحكي عما وقع لأبي الفتح بسبب لحم المضيرة الذي دعاه أحد التجار إلى تناوله برفقته .

وقد أضاف الصديقي مجموعة من الشخصيات التي استوحاها من خياله كشخصيات الفاني والفقير والمتسول وفضيلة والقاضي، كما كثّف أحداثها وجعلها تبدو سهلة من خلال تقديمه لبعض الشروحات التي سهلت عملية تواصل القارئ مع المقامة، ومنها :

«-ما معنى المضيرة؟»

لا زال يزرع تحت نير نفس القيم السلبية والظواهر الاجتماعية كتنفسي الفقر وانتشار البطالة والتسول والمكر والخداع وغيرها من الظواهر التي تشير إلى عدم وجود إصلاحات جذرية لتغطية ثغرات المجتمع المغربي المعاصر، خاصة على المستويين الاقتصادي والفكري .

وقد استنبط الطيب الصديقي مشاهد مسرحيته هذه ولوحاتها وشخصوها من الأدب القديم، فضلاً عن أن الراوي هو راو يعتمد على فعل القصص والكلام، فهو يحاكي المسرح الأسيوي الذي يعتمد على النوه والكابوكي والكاتاكالتي، وهي تقنيات استفاد منها المسرح الأوربي المعاصر، خاصة برتولد بريخت الذي وظف الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي وإيقاظ العقل .

لقد أراد الصديقي تقريب المقامات إلى بنائية النص المسرحي العالمي لإثبات وجود مسرح عربي، لكن المقامات -حتى وإن كانت مسرحاً- تبقى لها خصوصيتها الدرامية التي يجب استحضارها، فهو لم ينقلنا بشكل تام في المعالجة الفنية للعرض إلى التصور العربي بل ظل -إلى حد ما- حبيس التصور الأوربي، ومع ذلك استطاع التوفيق بين الشكل الغربي والمضمون العربي، إذ استفاد من المسرح الحديث فيما يخص عناصر العرض المسرحي، وخاصة في الجانب التكنولوجي والآلية الميكانيكية في تغيير الإضاءة والمناظر المسرحية لتواكب حركات وتقلبات الممثلين والأماكن .

وتمثل مواقف الصديقي رؤية الهمداني الفلسفية النقدية للواقع العربي، حيث يختار أسماء معروفة المرجعيات في الثقافة العربية العريقة، ويتحرك ضمن حدود الأرضية القومية والإنسانية المشتركة، ولا شك أن الصديقي قد انطلق في مقامته المسرحية من سؤال جوهري محوره الشكل الذي يحرك الذاكرة الجمعية لعموم المتلقين، بحيث يكون التواصل مسلياً وذا منفعة، ويظهر هذا في التجديد الذي أدخله الصديقي على مجموعة من العناصر التي جعلها تسائر فكر المتلقي الجديد، سواء من حيث المضمون أو البناء الفني .



يحاول الصديقي من خلال اللغة الشعبية أن يصف ما يمكن أن يكتنه الإنسان من عداوةٍ لأخيه الإنسان، وما قد يكبده له من شرٍّ ناتج عن تفتي الظواهر السلبية داخل أكبر فئة من المجتمع من جهل وفقر فكريٍّ تولد عنهما فيما بعد فقرٌ أخلاقيٌّ كبير .

ورغم أن الصديقي جدد في اللغة التي جاءت بسيطة جداً ومطعمة بالدارجة المغربية إلا أنه لم يستطع أن يستغني تماماً عن اللغة القديمة التي نلمحها في ثانياً مقاماته، حيث نجده يستخدم - أحياناً - مفردات غامضة وغريبة مثل «فقد والله طعمتم السكاج وركبتم الهملاج ولبستم الديباج» و«إلى الروم إلى الزنج إلى البلغار إلى السند» .

كما نلاحظ ندرة الإرشادات المسرحية التي جاء معظمها داخل الحوار وليس خارجه، فلم يتسع النص سوى لبعض الإرشادات القصيرة من قبيل: «الحاكي ينادي-الحسنة تبكي وتشد-الجماعة تغني هذه الأبيات وتغادر الركح» ويعني أغلب هذه الإرشادات بالشخصية الرئيسة في المقامة وهي شخصية أبي الفتح الاسكندري مما يوضح اهتمام الصديقي بتقنية البطل في مقاماته، وهي تقنية قديمة تميز بها المسرح الكلاسيكي ما يدل على أن المقامة الدرامية الصديقية ترصد تحركات البطل وتصور طبيعة علاقته ببقية العوامل في الحكاية، حيث تغير حظ البطل الذي هو مصدر الحادثة ومنتهاها وجوهر النص الدرامي، فصوت الاسكندري هنا يصدر عن لسان الصديقي الذي اختاره هذا الأخير ليوصل رهان خطابيه إلى القارئ .

ويغلب على أسلوب الصديقي طابع السخرية الذي اعتمده لانتقاد المجتمع المغربي .

ولم يستطع الصديقي التخلي عن اللغة البدئية، بل حافظ على الجانب البديعي في المقامة باعتباره أحد أهم مقومات هذه الأخيرة التي تقوم على الشكل قبل المضمون، ومع ذلك نرى أنه أولى اهتماماً واضحاً بمضمون النص الدرامي ورهانه، فهو أراد أن يثور ضد مجموعة من الظواهر الاجتماعية السلبية السائدة في المجتمع كالجهل وقلة الوعي والبطالة والتسول والنفاق

القاضي : طعام شرقي يتكون من اللحم واللبن والتوابل والحوامض والثوم .

فضيلة : ما معنى تموز ثاني؟

عيسى : شهر من الشهور الأشورية؟

فضيلة : والأشورية ما معناها؟ .

وما يثير انتباهنا أكثر في هذا النص توظيف الدارجة المغربية بشكل كبير، وقد عمد إليها الكاتب ليخاطب فكر المتلقي المغربي البسيط، وهو ضرب واضح من التجديد، فالكاتب لم يقف عند التراث بل جدد في الشكل حتى يتماشى مع المرحلة الراهنة .

ومن أشكال هذا التجديد أيضاً تقنية الرمز الذي يتسم بالتكثيف الدلالي، حيث وظف الكاتب أسماء هي بمثابة رموز تخفي شحنات دلالية مهمة تحيل على رهان النص مثل «الجائعة، المسكينة، الضعيف، الجائع، الشحاذ، الفاني، الحسناء، المحتال، امرأة، اللص، الجماعة، شاب، المغنية، القاضي، طفل» .

ونلاحظ أن هذه التسميات تحيل في مجملها على فئتين من المجتمع : فئة متوسطة ومثقفة وتمثلها عدة شخصيات مثل عيسى بن هشام وفائق وإدريس وفضيلة وجعفر.. وفئة فقيرة وجاهلة في نفس الآن وهي المهيمنة وتمثلها شخصيات مثل الحسناء والمغنية والجائع والمسكينة والفاني واللس والضعيف والفقير والشحاذ والجماعة.. ويحاول الصديقي من خلال هاتين الفئتين الكشف عن هموم المجتمع وما يعانيه من تناقضات ومشاكل اجتماعية عويصة .

وانسجاماً مع موضوع هذه المقامات الدرامية كانت لغة النص أكثر جرأة في التعبير عن قضايا العصر، وتجلت هذه الجرأة في توظيف عدد من الألفاظ الشعبية والعبارات السوقية التي قد تخدش حياء البعض، فما هو المبرر الذي سوغ للصديقي توظيف لغة مبتذلة في مسرحيته؟ هل هو التوسيع من دائرة تلقي هذا العمل حتى لا يظل مقتصر على فئة معينة؟ أم أن الكاتب يؤمن بأن رصد واقع الطبقات الضعيفة التي تعيش الفقر وتعاني تراجعاً فكرياً حاداً سيحصد تلقاً أكبر؟



التسوّل والفقر المدقع، إلى جانب المقامتين الخمرية والوعظية، وبينَ فيهما ظاهرةَ النفاق المنتشرة بين الناس وانغماسهم في ملذات الحياة والمحرمات هرباً من قسوة الحياة، وكذا المقامة القرديّة التي دعا فيها الإنسان إلى التفكير في كينونته ووجوده .

هكذا نصل إلى أن المقامة الدرامية هي مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية، وقد بُني هذا الفن على أساس اجتماعي، وخصّ النقاد المقامة بوظائف متعددة، منها الإضحاك والسخرية والتهكم، إلا أنها مثلت روافد لوظيفة أساسية هي النقد الاجتماعي لمظاهر الفساد الفكري والسياسي، فقد استطاع الصديقي من خلال اقتباسه من مقامات الهمذاني التغلغل إلى أعماق المجتمع العربي في مختلف مظاهره، والكشف عن أسراره وعلاقات الناس ومستواهم الفكري والأدبي القائم على استحسان أسلوب المقامة وقوة لغتها .

وإلى جانب الخصائص أعلاه التي ميزت هذا النص المسرحي احتوى الأخير على خصائص أخرى، منها : النسبة كسمة مميزة للمقامة، حيث نُسب الخطابُ هنا إلى شخصيتين خياليتين ثابتتين، إحداهما أديب متسول، والأخرى تتبع الأولى أينما حلت وارتحلت، كما تمثلت في خاصية السفر، حيث نجد البطل والراوي في حالة تنقل مستمر بحثاً عن مغامرة جديدة.. وخاصية التخفي، وتظهر عندما يلجأ البطل إلى ارتداء قناع مزدوج (الزهد/المجون) ليكتمل به فعل البطولة، كما تميزت المقامات الدرامية بثبات شكلها، حيث تقدم أحداثها وفق خصائص بنائية ثابتة هي البطل والراوي والفضاء والزمن والحدث والموضوع واللقاء والفراق، وإلى جانب هذا كله ورغم أن نص هذا البساط الترفيهي هو تقليد للنصوص القديمة إلا أنه يمثل في نفس الوقت صورة مبرمجة للمستقبل تبعاً لنموذج الماضي، حيث يحكي عن أحداث وقعت في زمن مضى ولا زالت تحدث في الحاضر، لهذا يسعى الكاتب جأهاً إلى محاولة طردها من المستقبل .

والاحتياط على الناس، خاصة في الأسواق والساحات، ومن أمثلة هذه المحسنات البديعية داخل النص نجد السجع القصير :

«أبو الفتح : إبك على ما سلف من خطاياك، وتحسّر على ما خلف من دنياك» .

وإلى جانب السجع القصير نجد كذلك الطباق والجناس :

«أبو الفتح : ويل لمن أفسد آخرته بصلاح دنياه .

عيسى : أبو الفتح الساخط على المجتمع، الساخر من مستغلي غفلة الناس» .

ويبدو أن الصديقي قد وظّف في المقامة المسرحية كمية مناسبة من المحسنات البديعية اعتمد فيها على السجع القصير وعلى أحداث طريفة مضمّنة بالشعر :

«أبو الفتح : ثلاثة ليس لها وجود، الغول والعنقاء والودود.. من عبرها سلم ومن حل فيها ندم» .

كما ضمّنها كذلك عدداً من الأمثال والحكم والعبر : «من ارتاع وقع ومن لَقَط سقط» و«ألا لا عذر لكم، فقد بينت لكم المحجة وأخذت عليكم الحجة من السماء بالخير ومن الأرض بالعبير» .

وعلى عكس الهمذاني الذي جعل مقاماته محشوة بالكثير من الألفاظ الغريبة والأخيلة والألفاظ المهملة الوحشية غير المسموعة اهتم الصديقي أكثر بالمحتوى، حيث حاول التقليل من الأصباغ اللغوية والمحسنات البديعية والأبيات الشعرية والأساليب اللغوية المتنوعة، فجمع ثلاثة أنواع من علوم البلاغة في نفس العمل المسرحي لم يُبسّسه الرهان الذي لأجله أعاد بعث المقامة من جديد وهو توعية الناس بخطورة الظواهر المشار إليها أعلاه للنهوض بالمجتمع المغربي ومحاولة بنائه من جديد .

ومن المقامات الهمذانية التي اقتبس منها الصديقي مقاماته الدرامية إلى جانب المقامة المضيرية التي أخذت قسطاً وافراً من مسرحيته والتي أشار فيها إلى فساد القضاء في البلاد المقامة الأصفهانية والعراقية والدينارية والمكفوفية والمجاعية، وحاول فيها أن يسلب الضوء على ظاهرتي



عناصر الاتساق في «مقامات بديع الزمان الهمذاني»

يُعد الاتساقُ النصي مقولة مهمة في قاموس اللسانيات النصية، ويرمي إلى استثمار الآليات النحوية في الربط بين أجزاء النص، ومن ثم فهم المعنى عبر رؤية متماسكة لا تقتصر في تحليلها على الجملة، بل تقتحم فضاء النص.. والاتساق نوعان: نحوي، ويُقصد به الآليات اللغوية الشكلية التي تربط بين أجزاء النص على المستوى السطحي.. ودلالي، وهو الآليات التي تتجاوز المستوى السطحي إلى مستوى مجموعة المفاهيم الرابطة بين مكونات النص.

الاتساق النحوي:

تواجدت في النص مجموعة من الآليات اللغوية الشكلية التي ربطت بين أجزائه على المستوى السطحي، ومن هذه الوسائل اللغوية المتحققة نصياً نجد الربط النصي الذي تجاوز المستوى السطحي إلى المستوى المعنوي، وقد تمثل في الربط الواضح والربط التضميني والربط الرصفي، ونمثل لكل منها كالاتي:

الربط الواضح وتمثل في الربط الذي وقع من خلال وسائل تركيبية قوية كحروف العطف والظروف، وأمثاله عديدة في النص، منها:

«اسمعوا قصة القرد وما جرى له في الحياة.. هذا القرد ولد في عائلة فقيرة، ومع ذلك درس دروساً علياً وتعلم وتفقه وتفنن واكتسب من الأموال ما لا يحصى ولا يعد».

الربط التضميني ويحدث بواسطة التجاور البسيط بين جملتين أو أكثر، غير مفككتين دلاليًا، ويستلزم كل ربط وحدة في المعنى بين الأجزاء التي يربط بينها:

«لأن الدنيا دار جهاز وقنطرة راشية للجواز.. من عبرها سلم ومن وحل فيها ندم».

وحدث الربط هنا بين أشطر المقطع الشعري التي تجمع بينها وحدة دلالية، حيث جاءت الأشطر الثانية متممة لمعاني الأشطر الأولى، ففي البيت الأول مثلاً تتمم

الجملة الثانية الواقعة في الشطر الثاني المعنى الوارد في الشطر الأول وهو التحذير من الدنيا التي تجهز على كل من يتمسك بها لأنها لا تغدو أن تكون سوى قنطرة للعبور نحو العالم الأبدى.

الترابط الرصفي ويرتبط بالدلالة النحوية التي تُعنى بكيفية استفادة المتلقي من الأنماط الشكلية في استعمال المعرفة والمعنى ونقلهما وتذكرهما، ومنه التعريف، وهو تحديد العناصر الداخلية داخل عالم النص عندما تكون وظيفة هذه العناصر لا تحتل الجدل في سياق الموقف، وتتجاوز أداة التعريف تحويل النكرة إلى معرفة لأنها تشبه ربط الإحالة بالضمير في ربطها بين الجمل، حيث تذكر السامع بمعلومة سابقة في النص أو سبق وتلقاها القارئ: «أنظر إلى الأمم الخالية والرؤوس الفانية كيف انتسفتهم الأيام وانمحت آثارهم ولم تبق أخبارهم» فالتعريف هنا وقع في «الأمم الخالية والرؤوس الفانية» ويذكر به الكاتب القارئ بأحداث مضت سجلها التاريخ، وهو من أنواع الربط الذي يساهم في اتساق النص شكلاً ومضموناً.

ومن أشكال الاتساق النحوي التي تحققت أيضاً في النص عنصر الوصل، وهو علاقة تربط اللاحق مع السابق بشكل منظم، ولا تقتضي مؤشراً أو أثراً يدفع القارئ للبحث عن العنصر المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، ومن أنواعه داخل النص الدرامي نذكر أربعة أنواع: الوصل الإضائي، الوصل العكسي، الوصل السببي، الوصل الزمني.

ويتم الوصل الإضائي بتوظيف الأداتين «و» و«أو» وتحدث تحته علاقات أخرى، منها التماثل الدلالي الذي يحدث بالربط بين الجمل بواسطة تعبير.

أما الوصل العكسي فتحمله عبارات مثل «على عكس ما هو متوقع، لكن، إلا أن» ومثاله:

«اسكندرية داري لو قرّ فيها قراري.. لكن بالمشرق ليلي وبالمغرب نهاري».

وحدث الوصل العكسي هنا بين البيتين الشعريين



ويجري الاستبدال الفعلي من خلال عناصر مثل «يفعل» ومثاله: «افعل واستفعل وتفاعل يا قرد.. المستفعل مستفرد والمفاعل مقارد والفعال مقرود» ويتم الاستبدال القولي بواسطة «ذلك» و«لا» ومثاله في النص: «أما مسرح خيال الظل فحدث ولا حرج» حيث استبدل القول «تكلم كما يبدو لك ولا خوف من المبالغة» بعبارة «لا حرج» وهنا اجتمع الحذف والاستبدال معاً، ومثاله كذلك «أنا لا أخفي عليك.. لست من حفاظ المقامات، ثم من ناحية الشعور علاقة لي لا بأبي الفتح الاسكندري ولا ببيسى بن هشام» وفي هذا المثال تم تعويض عبارة «بأي أحد» بالقول «لا بأبي الفتح الاسكندري ولا ببيسى بن هشام» ومنه أيضاً: «أبو الفتح الاسكندري ليس بالطويل الممتد ولا بالقصير المتردد» وقد استبدلت هنا عبارة «متوسط الطول» بالقول: «ولا بالقصير المتردد».

ونلاحظ وفرة الاستبدالات الاسمية التي تدخلت في اتساق النص من خلال العلاقة بين العنصرين المستبدل والمستبدل، وهي علاقة بين عنصر سابق في النص وعنصر لاحق فيه.

وإلى جانب الوصل والاستبدال تحقق الاتساق النحوي داخل النص أيضاً عبر علاقة أخرى هي الحذف، وهي علاقة اتساق قبلية تحدث داخل النص بين الجمل ولا تترك أثراً، ومن أشكاله في النص الحذف الفعلي، ومما تواجد منه في النص: «أبياع هنا الخطب بالرطب؟ لا والله.. ولا البلح والبُح.. كلا والله» فالعبارة المحذوفة هنا هي «لا يباع» والتقدير في هذه الجملة هو «كلا والله لا يباع» ومن أمثله كذلك: «فلما حشرج النهار أو كاد نظرنا فإذا رايات الحانات كالنجوم في الليل» والمقصود في هذه الجملة هو «كاد أن يحشرج» و«تبدو كالنجوم» حيث حذف الفعلين «يحشرج» و«تبدو» على التوالي.

ومن أشكال الحذف أيضاً في النص الحذف القولي، ومن أمثله: «حالان لا يفلح صاحبهما.. فقير كده الجوع وغريب لا يمكنه الرجوع» والمقصود من هذا الحذف هو الرجوع عن الشيء الذي قام به سابقاً.

وذلك بواسطة الأداة «لكن» التي أفادت تقابلاً دلاليًا بين الجملتين السابقتين، حيث يمثل كل بيت منهما وحدة دلالية مستقلة عن الأخرى، عكس الوصل الإضافي الذي يصل بين جملتين متماثلتين دلاليًا.

وبالنسبة للوصل السببي الذي يساعد في إدراك سبب إحداث الفعل من خلال العلاقة المنطقية بين الجمل فتتحدث تحته علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط، ويمثل له بعناصر من قبيل «من أجل ذلك، لأن، لذلك».

وفيما يخص الوصل الزمني الذي يجسد العلاقة بين أطروحتي جملتين متتابعين زمنياً فيمثل له بروابط معينة من قبيل: «عندئذ، حينها، في الوقت نفسه» كما نجد في الأمثلة الآتية:

- «فلما حشرج النهار أو كاد نظرنا فإذا برايات الحانات كالنجوم في الليل البهيم».

- «وجعلنا بقية يومنا نعجب من شكله مع ما كنا نعلم من فسقه».

وكما يحدث الاتساق النحوي بالوصل فإنه يقوم أيضاً بعنصر الاستبدال وهو تعويض عنصر بآخر داخل النص، ويحيل على الاستمرارية الدلالية، ويحدث في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات، وأغلب عمليات الاستبدال النصي قبلية وتتم بين عنصر متأخر وعنصر متقدم.. والاستبدال ثلاثة أنواع: إسمي وفعلي وقولي.. وأما الاستبدال الإسمي فيتم بواسطة عناصر مثل «آخر، آخرون، نفس» ومثاله من النص: «أتذكر وقتنا وقد اجتمعنا على طيب السماع إلى الصباح ودارت بيننا كأس الأغاني فأسكرت النفوس بغير راح» حيث استبدلت هنا نون الجماعة بالنفوس لتقوية المعنى وتوضيحه، ومثاله «فرفعت لحم المضيرة وارتفعت معها القلوب.. انتقدت لها الأكياد ومضى في إثرها الفؤاد.. جرت لها بالماء الأفواه وتدلّت لها الألسن والشفاه» وقد استبدلت هنا كلمة الناس على التوالي بالقلوب والأكياد والفؤاد، حيث ذكر الجزء وأريد الكل (الإنسان) على سبيل المجاز المرسل.



التماسك المعجمي الدلالي

إذا كان الاتساق النحوي يُعد الأساس في تشكيل ترابط النص الدرامي فإن الاتساق المعجمي لا يقل أهمية عنه، بل لا بد من تضافهما معاً من أجل تحقيق النصية في المقامات المسرحية، ومن أهم الأدوات التي حققت التماسك المعجمي في هذا النص: الإحالة، سواء المقامية أو النصية، ومن أمثلة الإحالة المقامية التي ساهمت في بناء النص عبر جمعها بين اللغة وسياق المقام:

«الراوي: يا سادة يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة.. كلامنا بالترتيب والمعنى واللغز عجيب والصلاة على النبي الحبيب» حيث تمت الإحالة هنا على النبي محمد وهي إحالة خارج النص، وجمعت هنا بين قصد المتكلم (الاسكندري) وهو إثارة انتباه جمهوره وسياق الموقف، وهو هنا طلب حسن الاستماع بدعوى الجامع الديني.

ويحتوي هذا النص المسرحي على وسائل اتساقية إحالية متنوعة من ضمائر وأسماء إشارة وأدوات مقارنة ساعدت كثيراً في اتساقه وجعلته يبدو أكثر وضوحاً.. ومن الضمائر الإحالية في النص الضمائر الوجودية (أنا، أنت، نحن، هم، هن.. إلخ) وتحضر بشكل كبير.. إلى جانب ضمائر الملكية (كتابي، كتابك، كتابنا):

«الحاكي: أيها الراوية أتمم كلامك.

الراوي: ما أظنك في الخدمة وأحسنك في الحكمة».

وتتجسد الإحالة السياقية التي توجد بدورها داخل النص في الضمائر التي تحيل على الكاتب (أنا، نحن): «صدعني بصفات زوجته حتى انتهينا إلى بيته» أو على القارئ (أنت، أنتم): «أرأيت بالله مثلها» أما ضمير الغائب المفرد والمثنى والجمع (هو، هي، هم، هن، هما): «آه يا مولاي لورأيتها والخرقة في وسطها.. لورأيتها وهي وسط الدخان» فهي ضمائر تحيل قليلاً وتربط بين أجزاء النص.

وإلى جانب الضمائر تلعب أسماء الإشارة دور الربط القبلي والبعدي، وتحيل إحالة قبلية، ما عدا اسم الإشارة المفرد، فمجال إحالته أوسع لأنه يحيل على جملة بأكملها أو متتالية من الجمل.. ويحضر الربط الإحالي الإشاري في النص بأشكال متنوعة، منها المكان والتخصيص والبعد أو القرب.. ومن أمثلة الربط الإشاري المكاني: «قام الإمام من بعد الفاتحة دخل إلى سورة الواقعة.. هنا أصبحت على نار الصبر مصلب على فيض الجمر متقلب» حيث تم الربط الإحالي الإشاري في هذا المثال بين الجملتين المذكورتين عبر اسم المكان «هنا».

ومن أمثلة الربط الإشاري عبر التخصيص: «يا معشر المسلمين من يعرف هذا الملعون المعروف برأس الغول؟» ويحيل اسم الإشارة «هذا» على الرجل الظالم الملقب برأس الغول.. وفي المثالين التاليين يحيل الربط الإشاري بواسطة الاسمين الإشاريين «هذا» و«هذه» على الغلط الذي وقع فيه المخاطب والرجل المغتاب والطاقة التي بذلها المتكلم على التوالي: «سبحان الله ما أكبر هذا الغلط تقول الكثرة فقط؟» و«هذا رجل إذا غاب عابوه وإذا حضر مقتوه.. أنفقت والله على هذه الطاقة ما فوق الفقر والفاقة».

ومن أمثلة الربط الإشاري حسب البعد أو القرب في النص: «فقطعنا ذلك النهج بلا سيف ولا غمد» و«فإن لم ترد هذا ولا ذاك فما قولك في لحم طري؟».

وإلى جانب الضمائر وأسماء الإشارة تلعب أدوات المقارنة دوراً مهماً في تحقيق الترابط بين أجزاء النصّ الدرامي، ومنها أدوات مقارنة عامة، ويندرج ضمنها التطابق: «الأقارب كالعقارب» و«أرأيت بالله مثلها؟» ويندرج تحتها أيضاً الاختلاف، ومن أمثلته في النص: «فبعض منه للخير وبعض منه للشر» و«بطبيعة الحال أحسن مضيرة بالعالم» ومنها أيضاً أدوات مقارنة خاصة: (أكثر، أقل): «السوق أقرب وطعامه أطيب» وأدوات مقارنة خاصة كيفية تختص أيضاً بالإحالة النصية:



«أبو الفتح : أنا أحسن وأشطر شحاد في بغداد .
الشحاذ الثاني : لا أحد ينافسني في هذا الميدان ..
أنا أقوى» .

هكذا تجتمع الإحالة والاستبدال والحذف والوصل لتحقيق تماسك النص، حيث توفر له اتساقه في ذاته، وبذلك يستغني النص الدرامي عن دور القارئ في صنع اتساقه، ويبقى محتاجاً فقط إلى أن يجعل اتساقه واضحاً، ومنه يتأكد لدينا أن الاتساق بنوعيه باعتباره جزءاً من النظام اللغوي يأخذ وظيفة مهمة في فهم النص الدرامي وتفسيره، فإلى جانب وظيفته اللغوية يقوم الاتساق بوظائف أخرى، حيث يصبح النص المسرحي بفضل متماسكاً ومن ثم واضحاً، فمن خلاله يتم ربط السابق باللاحق عبر سلاسل متلاحقة من الربط اللفظي في بنية الخطاب، وهذا يؤدي إلى ذوبان النص المسرحي واندماجه، كما أنه من خلال هذا الاتساق استطاع الصديقي أن يظهر قدرته في إبداع نص سحر فيه اللغة كأداة سحرية للتأثير في القارئ وجعله يتفاعل أكثر مع هذا النص .

وتحتوي المقامات على مجموعة من المعايير التي قوت اتساقها وتماسكها بنيتها النصية، ومن هذه المعايير الكثافة في توظيف أدوات الاتساق حيث نلاحظ كثافة استخدام هذه الأدوات داخل النص الدرامي مما ساعد القارئ في الاهتداء إلى الفكرة الجوهرية في هذا النص وتقوية تماسكه وترابطه .

وإلى جانب الكثافة نجد أيضاً أن المسافة بين أدوات الربط قصيرة ومناسبة، وهذا ما جعل النص نسيجاً محكماً ومتماسكاً.. وإضافة إلى الكثافة والمسافة أدى التكامل بين أدوات الاتساق المتنوعة داخل بنية هذا النص الدرامي إلى جعل هذا الأخير وحدة متماسكة .

كما نلاحظ في هذا المستوى أن الاتساق الدلالي قد تحقق أيضاً بين المفردات أو الألفاظ عبر وسيلتين هما التكرار والتضام، ويمكن أن يحدث التكرار من خلال

تكرار الكلمة نفسها أو مرادفها أو شبه مرادف، وقد يكون أيضاً كلمة عامة أو اسماً عاماً، وليس بالضرورة أن يكون العنصر المكرر له نفس المحال إليه، فقد تجمع بين العنصرين علاقة إحالية وقد تغيب هذه الأخيرة، وفي هذه الحالة تحضر علاقات أخرى فرعية، وهذا نجده في الأمثلة الآتية التي حضر فيها التكرار بوسائل متنوعة، منها الترادف مثل : «الإنسان هو الإنسان والناس رجالان: عالم يرفع ومتعلم يسعى» و«من ارتاع وقع ومن لقط سقط» و«إبك على ما سلف من خطاياك وتحسر على ما خلف من دنياك» .

ومن هذه الوسائل أيضاً التكرار بشبه الترادف، ومن أمثله في النص : «وانمحت آثارهم ولم تبق أخبارهم» و«من عبرها سلم ومن وحل فيها ندم» و«لا سلام ولا كلام لا رسول ولا رسالة» .

كما جاء التكرار في هذه المقامات من خلال تكرار نفس الكلمة، مثل : «العجب العجب» أو من خلال نفس العبارة : «يا عجباً يا عجباً» و«أنا قبيحة يا قبيح أقبح من قبيحة» وقد أدى التكرار هنا وظيفة أخرى بالإضافة إلى السرد هي تجسيد وتقوية المعنى .

أما التضام وهو توارد زوج من الكلمات ترتبط بعلاقة معجمية غير التكرار كالتطابق والجزئية والكلية والعموم والخصوص والترتيب والمجاورة وغيرها من العلاقات التي ربطت بين مفردات النص الدرامي ووحداته فأمثله كثيرة داخل النص، ومنه التطابق وهو الجمع بين المعنى وضده في نفس الجملة، ومثاله في النص: «لا تكذبن بعقل فما العقل إلا الجنون» و«لا يا عيسى بن هشام بل الأمر بالضر بالضر المزاح عين الجد» و«ويل لمن أفسد آخرته بصلاح دنياه» .

ومن أنواع التضام أيضاً المجاورة وهي الجمع بين كلمات تتجاور في نفس المعنى : «شيخ ظريف ولطيف» .

وإلى جانب التطابق والمجاورة توجد أيضاً علاقات معجمية أخرى كالجزئية، مثل : «دخلت اليوم اليمن لم أروجها حسناً» حيث ذكر الجزء وهو الوجه، وأريد الكل



القارئ من أخبار يكون قد يتوقعه مسبقاً بسبب وجود تلميحات وإشارات تدل عليه.. ولأن فكرته مستوحاة من نص تراثي قديم ولأن المقامات المسرحية تتوفر على كل هذه المعايير لا بد أن يجد قارئها استحساناً وقبولاً، خاصة وأنها تتمتع بطابع الكوميديا الساخرة التي تجعل أحداثها أكثر إثارة وتشويقاً، وهذا لم يمنع المقامات من أن تكون نصاً مفيداً، فهي تحمل رسالة توعوية مهمة للقارئ، إذ ليست الغاية من هذا النص الكوميدي إثارة الضحك فقط تصيداً للمتعة، خاصة وأن تعمّد الإثارة فقط حسب أرسطو يُعدّ عيباً في الكوميديا، فالكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة وتركز على ما يخرج عن السلوك الاجتماعي، عكس التراجيديا التي تعالج الجريمة أو التمرد على ما هو أعمق من هذا من سلوكيات .

ومع ذلك ورغم الدور الكبير الذي يقوم به الاتساق يبقى هذا الأخير محتاجاً إلى الانسجام في تحقيق خاصية النصية داخل المقامات المسرحية، فلا يكتمل دوره إلا بوجود مبادئ الانسجام داخل النص .

رغم أن نص «مقامات بديع الزمان الهمداني» له ما يميزه عن النصوص المسرحية الأخرى إلا أن مبدأ التشابه يظل وارداً بين هذه النصوص ولو بنسب متفاوتة، ولكن تبقى الخصائص النوعية ثابتة، ونادراً ما يلحقها التغيير.. والنص الذي بين أيدينا يشبه إلى حد ما نص «المقامة البهلوانية» للكاتب عبد الكريم برشيد أحد أهم كبار المسرح الشعبي، وهو نص ينتمي إلى مسرح البساط الذي يندرج ضمن النصوص المسرحية الاحتفالية، كما يقترب نص «مقامات بديع الزمان الهمداني» من نصوص عبد الكريم برشيد التي اشتغل فيها على التراث مثل «ابن الرومي في مدن الصفيح» و«امرؤ القيس في باريس» و«عنترة في المرايا المكسرة» حيث نجد برشيد قد تمثل هذه الشخصيات في ظل الشروط الجديدة للإنسان العربي المهزوم والمدمر في إطار

وهو الجسد.. وفي المثال : «نحن قوم تذيينا الأعين النجل على أننا نذيب الحديد» وقد ذكر الجزء وهو الأعين وأريد الكل أي الناس المتجسسين .

ومن العلاقات المعجمية التي حدثت أيضاً عن طريق التضام علاقة الترتيب، ومثالها : «والجار قبل الدار» حيث وضع هنا الجار في المرتبة الأولى قبل الدار . يتبين لنا الدور الكبير الذي يضطلع به التماسك المعجمي، فبفضله التحمت أجزاء النص المسرحي معجماً على مستوى البنية السطحية من خلال إحكام العلاقات الدلالية سواء القريبة أو البعيدة فيه مما أدى إلى تلازم الأحداث وتعالقها من أول النص إلى آخره، وهذا ما حقق لهذا الأخير نصيته .

ولم يكن الاتساق إلا أحد أهم معايير النصية التي جعلت هذا البساط الترفيهي يندرج ضمن قائمة النصوص المسرحية، بل هناك معايير نصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، فما هي هذه المعايير؟ وأين يتجلى دورها؟ وهل ترتبط بالبنية الداخلية للنص أم تتجاوزها؟

إن النصية باعتبارها خاصية جوهرية في النص المسرحي لا تقف عند حدود النص، بل هناك معايير أخرى تتجاوزها لتصل إلى محيطه الخارجي، وقد تواجدت في النص معايير نصية ارتبطت بسياقه ومنتجه ومتلقيه كقصيدة الكاتب والمقامة التي تتجلى في سلطة السياقين الثقافيين والاجتماعيين على النص، كما تجلت هذه المعايير في مدى تقاطع هذا الأخير مع نصوص أخرى سابقة له، وفي مدى استحسان القارئ لما يتلقاه من النص، فالقصد مثلاً قائم حتى لو لم يعلن عنه الكاتب لأن هذا الأخير يقصد أن يكون نصه متسقاً وملتحمماً ويتقاطع مع عدة نصوص، أولها «مقامات بديع الزمان الهمداني» التي أراد من خلالها الصديقي بعث المقامة بشكل جديد ومعاصر، كما يحمل هذا النص قدراً معيناً من المعلومات والقدرات الإخبارية، ولو أنها محدودة جداً، فكل ما سيحده



وذلك عبر توعية الناس بمخاطر عدد من الظواهر السلبية المتفشية داخل المجتمع المغربي.. وآخرها التأويل المحلي، وتمثّل من خلال مجموعة من القرائن النحوية والمنطقية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية المتواجدة في النص والتي سعى من خلالها الصديقي إلى الإحساس بواقع الطبقات الفقيرة وأوضاعهم المزرية .

هوامش :

- ١- مقامات بديع الزمان الهمذاني - بساط ترفيهي .
- ٢- المصدر السابق، ص ١٢١ .

المصادر والمراجع :

- الصديقي، الطيب، مقامات بديع الزمان الهمذاني، بساط ترفيهي، دار البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٨ .
- مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح وتحقيق محمد عبده، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة ٢٠٠٥ .
- خطابي محمد، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩١ .
- الطعان صبحي، بنية النص الكبرى، مجلة «عالم الفكر» المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد ٢٣ العدد ١-٢ (١٩٩٤) .
- فان ديك، النص بناته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص) ترجمة محمد العمري، الطبعة الأولى، المغرب، ١٩٩٦ .
- بروان ج.ب وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة د.محمد لطفي الزليطني ود.منير التريكي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٩٨ .
- جان سيرفوتي، الملفوظية، ترجمة قاسم مقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨ .

مرايا تكسر شخصيته، إذ ليس الأساس عند برشيد التراث بذاته، بل كيف تتمثله ونراه اليوم، فعنترة موجود كشخصية مريضة بأثمة في زمن مدمر، وابن الرومي موجود كإنسان عاشق للجمال، خائف من المستقبل ومن الموت، مؤمن بسلطة الكلمة والحكمة في زمن الغنى رغم أنه يعيش البؤس بشكل فظيع .

يظهر لنا من خلال مجموعة من المتلازمات المتكررة داخل «مقامات بديع الزمان الهمذاني» الغرض الذي من أجله ساق الصديقي مقاماته المسرحية، حيث تكرر عدد محدود من الأسماء، أبرزها أبو الفتح وعيسى، وهما اسمان يحيلان على راوي وبطل المسرحية، ويشكلان محور العمل الدرامي، حيث سخّرهما الكاتب لتسليط الضوء على مشكلة الفقر والبطالة في الأوساط الفقيرة داخل المجتمع المغربي، إضافة إلى ما ارتبط بهما من ظواهر اجتماعية واقتصادية وسياسية سلبية أصبحت متفشية بين جميع طبقات المجتمع المغربي، وقد حاول الصديقي إلى حدّ ما أن يقرب القارئ المغربي من مخاطر هذه الظواهر السلبية بأسلوبٍ ساخر وبسيط لم يخلُ من الفكاهة وجو المرح :

«عيسى : أنا بهذا البطن وميت من الجوع.. لا حياكم الله أحييتم شهوات كان اليأس قد أماتها.. لعنة الله عليكم يا قوم» .

هكذا نصل إلى أن اتساق النص المسرحي ساعد على تحقيق انسجامه ووضوح مضامينه ودلالاته، وقد تجلّى الانسجام في تضافر عدد من العناصر، أولها السياق بنوعيه والذي تمثّل في الفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي، كما تجلّى في وضع المجتمع المغربي داخل الأوساط الشعبية الفقيرة.. ثانيها المعرفة الخلفية، حيث ساهمت ثقافة الصديقي وتكوينه الأدبي المسرحي حول المقامة في توعية الناس وإصلاح عقولهم.. ثالثها مبدأ التغريض الذي تمحور حول نفس القضية وهي إصلاح المجتمع



شاركت أعماله في مهرجان دمشق المسرحي الكاتب والمخرج المسرحي السعودي فهد ردة الحارثي : المسرحُ مصنَعٌ للجَمال

كنعان البني
عباسية مدوني



بالشكل الذي نستطيع فيه أن نوجد سمة خاصة للمسرح السعودي ونطلق من هذه السمة لخوض تجارب متلاحقة بهدف الوصول إلى أفق أبعد من المحلية بالانطلاق نحو العربية، حيث قدمنا أعمالنا في عدة مدن عربية وشاركنا في عدة مهرجانات وقلنا العديد من الجوائز، ولا تزال فرقنا تعمل بنفس الطموح وقد غيرنا اسمها من «ورشة العمل المسرحي» إلى «فرقة مسرح الطائفة».. وتجربتي الشخصية انطلقت من مشروع مسرح الحركة وحركة

في حوار «الحياة المسرحية» معه تحدث الكاتب المسرحي السعودي فهد ردة الحارثي عن تجربته الشخصية وعن التجربة المسرحية في السعودية بشكل عام، وتطرق إلى المسرح العربي في واقعه وقضاياها .

* هل لك أن تحدثنا -بداية- عن تفاصيل بدايات عملك في المسرح .

* * قبل ممارستي للعمل المسرحي عملت في الإعلام لمدة خمسة عشر عاماً، ثم ابتدأ مشواري المسرحي ككاتب مسرحي وكتبت عبر هذا المشوار أكثر من خمسين نصاً، كما أخرجت عدداً من الأعمال المسرحية قبل أنها كانت ناجحة، ولكن في الواقع سيطر الكاتب المسرحي على شخصيتي أكثر من سيطرة المخرج، وكان مشروع المسرحي الأهم مشروع مسرح مدينة الطائف الذي عملت فيه كإداري وتقني، بل وحتى في تنظيف المسرح، وكان همّي الأول نجاح المشروع الذي تبنّيته بمشاركة مجموعة من المهتمين الشباب بالمسرح في الطائف في الوقت الذي لم يكن هناك مشاريع، وبالطبع كانت هناك محاولات مسرحية، ولكن من وجهة نظري أرى أن تبنّي هذا المشروع هو الحالة المثلى.. لقد أقمنا ورشة عمل مستدامة تمي قدرات الشباب ومواهبهم وتسعى لإيجاد جيل مسرحي واع وفاهم لأدواته ومستوعب لمشروعه



* أشعر بالفخر لوجود عدد جيد من المخرجين المتميزين، في مقدمتهم أحمد الأحمري وسامي الزهراني ومساعد الزهراني وعبد العزيز العسيري وجمعان الذويبي .

* شاركتُ أعمالك في عدة مهرجانات مسرحية عربية، منها مهرجان دمشق المسرحي، فماذا عن هذه المشاركات، وخاصة مشاركاتك في مهرجان دمشق المسرحي؟

* شاركنا في مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة وأيام قرطاج المسرحية ومهرجان بغداد، ولكن مهرجان دمشق للفنون المسرحية يعني لي الشيء الكثير لأنه من أهم المهرجانات على مستوى الوطن العربي بتقاليده الصارمة في اختيار العروض المسرحية واختيار الضيوف وانتقاء عناوين الندوات الفكرية، وهذا المهرجان يعني الشيء الكثير بالنسبة لكل مسرحي عربي، وقد شاركتُ في دوراته عروضاً سعودية، نجح بعضها، وبعضها الآخر لم ينجح، وكلنا يذكر كيف أن أهم الأعمال المسرحية العربية شاركتُ في دوراته منذ تأسيسه عام ١٩٦٩ وعندما كان يُعلن عن مشاركة فرقة سعودية في المهرجان كانت تُطرح أسئلة من قبيل «ماذا سيقدم المسرحيون السعوديون؟»، وهذا أمر طبيعي لأن الكثيرين من المسرحيين العرب لم يكونوا يعرفون شيئاً عن المسرح السعودي، ولم تكن فرقتنا من الفرق المعروفة على المستوى العربي، وكان المسرح السعودي ناشئاً والمعلومات عنه قليلة والجمهور لا يعرف عنه الكثير، ولا شك أن تجارب سعودية سبقتنا إلى المهرجان ولم توفّق في ترك الانطباع المطلوب، وكان عملنا الأول الذي شاركنا به بعنوان «حالة قلق» ثم شاركنا بمسرحية «كنا صديقين» وقد حقق العملان صدى طيباً وعرفاً بمسرحنا وبشبابنا وبفكرنا وبمشروعنا المسرحي، وكان منطلقاً لنا في التعاون مع الكثيرين من الكتاب والنقاد الأمر الذي أقتننا بأننا عملنا بصورة جيدة، وهذا جعلنا نقف للحظة أو للحظتين مع أنفسنا وما وصلنا إليه ورأينا أنه من الضروري أن يكون لدينا مشروع نعمل عليه ومن خلاله، ومشكلتنا في الوطن العربي هي أننا نفتقد

المسرح مع أ. أحمد الأحمري كمخرج ورفيق درب طويل، واستمرت لعدة سنوات، ثم انطلقنا إلى حالة مقاربة بين لغة السرد في القصة ولغة الفعل في المسرح، مع التطبيق عليها عبر مجموعة من الأعمال، ثم انطلقنا نحو مسرح اليوميّات ثم مسرح التواصل الاجتماعي في حالة بحثية مستمرة، نطرح فيها ومن خلالها مشروعاً نتناقش حوله وننتقل منه، ومن خلاله ننتقل نحو ترسيخ قيم هذا المشروع، وفي النهاية نصل إلى نتائج .

* كيف تولد عندك فكرة النصّ المسرحي؟

* حين أكتب نصاً مسرحياً لا أشعر نفسي كاتباً بقدر ما أشعر أنني ابن خشبة المسرح التي أنتمي إليها، متماهياً مع كل تفاصيل العمل، لذلك فإن من المأخذ التي تؤخذ عليّ سلباً أو إيجاباً أن أعمالتي مكتوبة وهي مُخرّجة، أي متخمة بتفاصيل الإخراج وفق تصوراتي الخاصة، دون أن ألزم المخرج بها، بل ألزم نفسي لأنني عندما أكتب يكون المسرح أمامي وأرى الجمهور وأمس إحساسه، لذلك يسيطر عليّ هاجس الكتابة أكثر من هاجس الإخراج، ومع وجود مخرجين جيدين يقربني ككاتب أصبحتُ أنحاز للكاتب المخرج أو المخرج الكاتب، إذ أنه بوجود المخرج إلى جانب الكاتب تتسع مساحة الرؤية مما يفتح المجال أمام أفق أوسع، بينما تضيق هذه الرؤية عندما يكون الكاتب هو نفسه المخرج .

* وكيف هي علاقتك ككاتب مسرحي مع زملائك

من المخرجين؟

* تتناول نصوصي المسرحية عددٌ كبير من المخرجين المسرحيين السعوديين والعرب، وبعضهم أخرج لي أكثر من نص مسرحي، كما تم إخراج بعض نصوصي من قبل أكثر من مخرج، وأشعر بالسعادة عندما يُقرأ نصّ لي أكثر من قراءة إخراجية، وأستفيد من ذلك من خلال تعدد الرؤى التي تتناول النص.. إن أسعد اللحظات التي يمر بها الكاتب المسرحي هي اللحظات التي يرى فيها شخصياته الميتة على الورق تنمو وتتحرك وتتكلم على خشبة المسرح، فيشعر بسعادة لا مثيل لها .

* في ضوء الحديث عن الإخراج المسرحي، كيف

تقيم واقع الإخراج المسرحي في السعودية اليوم؟



ممن لديهم أفكار ومواضيع، ولكن كسل المخرجين في البحث عن النص الجيد هو المشكلة، لذا نراهم يتكئون على مقولة أزمة النص وأنه لا يوجد نصوص جيدة، وقد اتضح ذلك في الآونة الأخيرة من خلال مصطلحات «مسرح ما بعد الحداثة» و«مسرح ما بعد الدراما» التي هي في الواقع تبريرات للمخرج كي يلجأ إلى عرض لا يعتمد فيه على النص المسرحي بل على تقطيعات معينة حتى يبرز قدراته الإخراجية والسينوغرافية.. المسرح كلمة أولاً وثانياً وثالثاً، ويأتي الإخراج والعناصر الأخرى المتممة لهذه الكلمة في المرتبة الرابعة، ونحن في الوطن العربي لدينا إشكاليات في المصطلح والنظرية، إذ نتلقف كل شيء بلا وعي ونبدأ بالعمل عليه.. مشكلة المخرج المسرحي العربي أنه يريد أن يبعد نفسه عن النص المسرحي لذا بدأ باستخدام كلمة «الدراماتورج» بهدف تمرير

عرضه البصري دون احترام الكلمة الموجودة في النص.. عندنا كتاب مسرحيون متميزون في الوطن العربي ولا توجد مشكلة نص مسرحي إلا عند من يروجون لهذا الطرح.

* انطلاقاً مما أفتدنا به حول عدم وجود أزمة نص مسرحي، هناك من يقول أن دور المؤلف المسرحي قد انتهى، فما هو ردك ككاتب مسرحي؟
* * الكاتب المسرحي موجود، ولا يموت، وحرفه باقٍ، وكذلك نبضه وحسّه.. الكاتب موجود حتى في النص الذي لا حوار فيه، لأنه طالما هناك نص فهذا يعني أن هناك كاتب ولا أحد يستطيع فصل الحركة عن المقولة

فرقة مسرح الطائف
تقدم
مسرحية
متحرك

تأليف
فهد رده الحارثي
إخراج
أحمد الأحمري
تمثيل
بحر الغاصدي

مساعد مخرج: عبد الرحمن المالكي
إضاءة: عبدالله دواوي
ديكور: عبدالاله السحيمي
صوت: مطر السواط
مساعد تقنيات: نواف الخديدي

تصميم عهرو عسيري
@amr4flash

للمشاريع، فغالبية المسرحيين العرب يعملون لمهرجان أو لندوة أو لورشة ولا يعملون على مبدأ المشاريع التي تعني الاستدامة والاستمرار فكرياً وعملياً، وتعني أيضاً أن نصل إلى هدفنا الذي نسعى إليه.

* يقال أن هناك أزمة نص مسرحي عربي، فما هو رأيك بهذا القول؟

* * منذ خمسين عاماً ونحن نسمع هذه العبارة.. أعتقد أن هناك حالة كسل في البحث عن النص الجيد، فعلى سبيل المثال ما زالت أعمال سعد الله ونوس ونجيب سرور تقدّم حتى الآن بينما هناك طاقات كتابية رائعة في وطننا العربي، والمشكلة تكمن في اختيار النص المناسب، وفي الوطن العربي يوجد الكثير من الكتاب المسرحيين



يكون متمكناً من نفسه وأن يمضي في عمله بصدق حتى يستطيع أن يرتقي بمشروعه، وفي فترة من الفترات كنا نقدم عروضاً متميزة بلغة شعرية عالية ليست بعيدة عن الجمهور وذات قيم جمالية يستمتع بها المتلقي، وبعد ست أو سبع عروض حاولت أن أستخدم لغة بسيطة ومفهومة وذات بُعد يومي، فوقف الجمهور معاتباً لأنه اعتاد على سماع الكاتب الشاعر، لذلك لم يتقبله عندما أصبح عادياً وعمامياً فوقف متصدياً لهذا التغيير لأنه يريد لغة جمالية ترتقي إلى ذاتته الجمالية والفنية.. جمهورنا شاعري ويحب الشعر والقيم الجمالية الشفافة التي تصل إلى القلب قادمة من القلب، وهذه قضية مهمة جداً أراها عليها في تجربتي المسرحية.. الجمهور ذواق ويستوعب القيم الجمالية، ولكن نحتاج إلى طريقة ووسيلة توصل هذا الجمال .

* إلى أي مدى يلعب الممثل دوراً في إيصال ما تفضّلت به؟

* دون ممثل ليس هناك عرض مسرحي، والنص كلمات وجمل مرصوفة، والمخرج يصنع صورتها، والممثل هو الأساس، فهو قيمة العرض المسرحي، وأنا أنطلق من مقولة الممثل الشريك، بمعنى أن الممثل ليس آلة تنفذ ما يطلبه منها المخرج، بل هو شريك أساس، وأنا أناقش معه كل شيء لأنه هو القيمة الأساسية في العرض المسرحي، لذلك تزداد قيمة الممثل الواعي الذي نشركه في اللعبة المسرحية منذ البداية وحتى النهاية .

* من أي بيئة يستوحى الكاتب لغته الشعرية؟

* الإنسان كائن كوني، يستمد الصفات الإنسانية من العالم أجمع، وخصوصاً عبر وسائل التواصل الكثيرة التي توفر لنا معرفة كل التفاصيل، حتى الصغيرة منها، باستثناء بعض الحالات المجتمعية التي تميز مجتمعاً عن آخر وشخصاً عن آخر، وبالتالي نحن كمسرحيين نقدم رؤيتنا وفهمنا ومعرفتنا الجمالية سواء كان نصاً نثرياً أم شعراً مقفىً، وأنا أنتصر للإنسان مهما كانت بيئته لأن الإنسان هو الأساس .

* هل جريت نظم الشعر باعتبارك تنحاز إلى العنصر الشعري في النص المسرحي؟

وعن الجملة الحوارية، فاللغة تحتاج إلى من يبرزها على المسرح، والخشبة مساحة مرتفعة، وارتفاعها يجبرنا على اختيار الكلمة، لذا نختار الأجل في الكلمة والأجل في الفكرة ونبحث عنها وعن جمالياتها، والمسرح كتلة من الجماليات: جمالية النص، جمالية الممثل، جمالية الحركة، وكل هذه الجماليات تختلط ببعضها لتعطينا بناء من القيم الجميلة، وفي ما يسمى بمسرح ما بعد الدراما يحصل المخرج على أي شيء متشظّ وبينني عليه تحت مقولة مسرح ما بعد الدراما.. الأولى أن نعرف ما هي الدراما أولاً ثم نعرف مسرح ما بعد الدراما.. في المسرح العربي من الضروري الذهاب نحو الجمال في النص وفي الفكرة والحركة والممثل والسينوغراف وجماليات التلقي، وكل ذلك من الضروري العمل عليه، ويجب العمل على المتلقي لأن متلقي اليوم ليس كمتلقي الغد، ويجب أن نتعاون للمحافظة على الأدبيات التي من الواجب الحفاظ عليها، ومن العيب القفز على المصطلحات، بل علينا أن نكون على وعي تامّ بها وقدرة على استيعابها بشكل يرتقي بقيمتنا وذاقتنا الفنية الجمالية .

* بوصفك مخرجاً وكاتباً ما مدى التزامك بالقاعدة الأرسطية «المقدمة والمتن والخاتمة»؟

* في المسرح هناك قوالب وأساليب عديدة في الكتابة والإخراج، وفي تجربتي لم أذهب نحو السائد والموجود بل حاولت بعد تجاربي الأولى أن أبتكر طريقة جديدة تكون فيها المادة الحوارية هي الأساس، وأعتقد أنني نجحت في هذا الجانب من خلال إيجاد شاعرية عالية في الحوار المسرحي حتى يصل إلى أعلى قيمة.. المسرح مصنع للجمال، واللغة مهمة للغاية، خاصة اللغة الشاعرية التي تصل القلب مباشرة، فتحن أمة الشعر، نسمعه ونطرب له، وهذا ما سعيت إليه في كل تجاربي: الوصول إلى المتلقي بمساعدة المخرجين والممثلين والسينوغرافيين كي نصل إلى درجة الابداع .

* وهل يتعمد الكاتب اللجوء إلى الصور البلاغية بهدف الذهاب بالمتلقي والمخرج إلى حدود التأويل والإدهاش التي هي هدف الكاتب والمخرج في أن معاً؟

* لا شك في ذلك، وعلى الكاتب المسرحي أن



* ما هو رأيك بثنائية الهاوي والأكاديمي في

المسرح؟

* * هذه مشكلة من المشاكل التي تواجه المسرح العربي.. الأكاديمي يعطي - أحياناً - لنفسه تسميات ويتصرف وكأنه عالم بكل شيء وهو قد لا يفقه شيئاً في المسرح على الصعيد العملي، وهذه الظاهرة تتجلى في المهرجانات حيث يدعى إليها أناس لمجرد أنهم يحملون ألقاباً علمية دون أن يكون لهم دور في الحراك المسرحي، وهنا أتمنى أن نضع الأمور في نصابها الحقيقي وأن نعطي كل ذي حق حقه .

* كيف تنظر إلى دور السينوغراف في العرض

المسرحي؟

* * للأسف أصبح السينوغراف في المسرح العربي هو من يحرّك المخرج.. أنا لست مع الإفراط في إعطاء أهمية لعنصر من عناصر العرض المسرحي على حساب العناصر الأخرى.. ينبغي ألا نستسلم لعمل السينوغراف ونجعله يغيب أدوار النص والحوار والمخرج والممثل.. لقد قدم السينوغراف المتعة البصرية لكنه غيب الروح والحياة في العرض المسرحي .

* هل توصل المسرح العربي برأيك إلى ترسيخ

علاقة صحيحة مع المتلقي؟

* * المتلقي هو الشريك الأساس منذ اللحظة الأولى لانطلاق العمل المسرحي بمختلف مستويات هذا المتلقي الثقافية والمعرفية والعلمية والفكرية، ويجب علينا كمسرحيين أن نتعرف على هذا المتلقي وأن ندرسه، خاصة وأن نظريات التلقي كثيرة ويجب أن نستفيد منها، عندها نحقق النجاح .

* نود أن نسألك أخيراً هل سبق لك أن اطلعت

على مجلة «الحياة المسرحية» التي نستضيفك الآن على صفحاتها؟

* * بالتأكيد.. نحن في السعودية من المتابعين لهذه

المجلة التي تصدر عن وزارة الثقافة -مديرية المسارح والموسيقا في الجمهورية العربية السورية، وأنا شخصياً تربيتُ فنياً على هذه المجلة منذ أعضائها الأولى وأفتخر أنني أملك أعداداً منها وأتابعها بشغف شديد وأعجب بما تنشره من مواد ساهمت في تكوين شخصيتي الفنية .

* * أنا بدأت من الشعر ثم انتقلتُ إلى القصة ثم

الإعلام، ثم تركتُ الشاعر والقاصّ والإعلامي والفنان التشكيلي والموسيقي وذهبت إلى الكاتب المسرحي وانتصرتُ له، وهذا أثرى تجربتي بعيداً عن التشتت .

* لأي لغة تنحاز في نصوصك، الفصحى أم

العامية؟

* * أكتب بالعربية الفصحى لأن الخشبة تتطلب لغة رفيعة وراقية، لذلك كتبتُ النصّ المسرحي بنبض شاعري يستطيع أن يصل إلى قيم الجمال التي تصل إلى القلب مباشرة بلغة ذات قيمة جمالية بلاغية .

* أنت تنتصر للنص الدرامي المسرحي، ولكن في

ظل العولمة وما يسمى بالحدثة وموجاتها التي تقول بموت المؤلف وتغييب المؤلف المسرحي كيف لك أن تنتصر لقضية المؤلف المسرحي وأنت من أشد القائلين بأهمية الكلمة والنص؟

* * بالنسبة لي فقد استوعبتُ هذه المصطلحات،

وأرى أن الكلمة التي كانت منذ سنوات ليست هي نفس الكلمة الآن، وعلى الكاتب المسرحي ألا يستسهل الأمور ويذهب باتجاه الجديد دون وعي للواقع.. نحن الآن أمام تحديات ليست بالسهلة، وهناك تجارب مسرحية كثيرة في الوطن العربي تعتمد على الرقص التعبيري والسينما وما إلى ذلك، ورغم هذا التطور بقي المسرح المعبر الأجل عن الإنسان.. لقد ظهر المذيع ولم يغب المسرح، وظهرت السينما والتلفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي وبقي المسرح ولم يغب بوجود هذه التطورات، بل استوعبها واستطاع توظيفها.. سيظل الكاتب والمخرج والممثل من أساسيات العرض المسرحي، والتقنيات الحديثة يجب أن تخدم قضية المسرح بالدرجة الأولى لا أن تلغي المسرح، وبات من الضروري أن تكون لدينا مشاريع حقيقية وألا نستسهل الأمور وألا نقلد الغرب ونأخذ القشور ونبني عليها بنياناً سرعان ما سيهدم فوق رؤوسنا، وأعتقد أن الهيئة العربية للمسرح قادرة على لمّ هذا الشتات من خلال المهرجانات والندوات التي تدرس هذه الظواهر وتضع الحلول المناسبة لها لتأكيد سمة المسرح العربي .

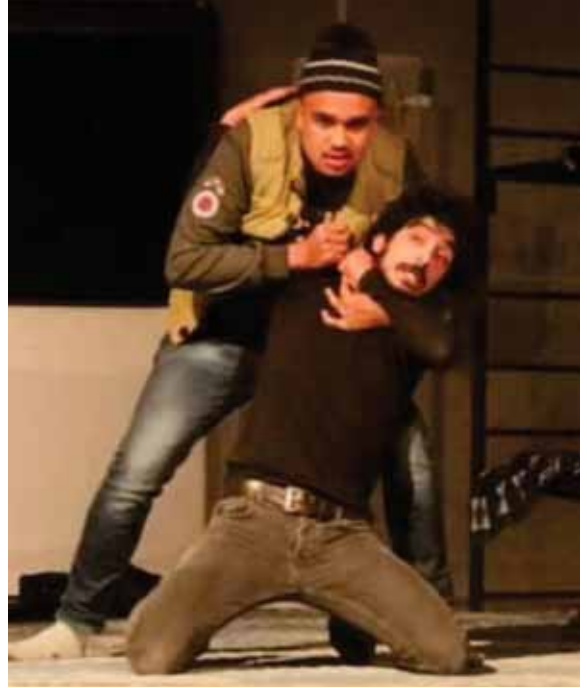


المسرحية متوجة في مهرجان درنة الزاهرة المسرحي الرابع

(٢٠١١) الذي حصل علومه المسرحية في باريس، وكان من أوائل الفنانين الذين تعرفوا إلى الفنون المسرحية المعاصرة، وعاد إلى ليبيا ليدرس مادة الإخراج في معهد جمال الدين الميلادي في طرابلس، كما أدار المسرح الوطني فيها، وساهم في تأسيس عدد من الفرق المسرحية، منها فرقة الزاوية التي قدم من خلالها العديد من العروض مثل «قرقاش» و«الأقنعة والكرسي» و«ملحن في سوق الثلاثاء».

وضمن فعاليات المهرجان أقيمت ورشة في إعداد الممثل بإشراف الفنان جمال زايد .

كما تكريم عدد من المسرحيين الليبيين هم : الكاتب ميلاد منصور والفنان الناجي عبد اللطيف والفنان عبد السلام اشليمبو والكاتب علي الفلاح والكاتب فتحي القابسي والفنان مفتاح شنيب، بالإضافة إلى الفنانة المعتزلة لطيفة ابراهيم التي قالت تعليقا على مشاركتها وتكريمها في المهرجان : «أنا في منتهى السعادة لهذا اللقاء الجميل في المسرح أستاذ الشعوب، وسعيدة لأنني موجودة بين هؤلاء الناس الرائعين في مهرجان درنة الزاهرة للمسرح في دورته الرابعة، هذا المهرجان الذي تلتقي فيه مجموعة من الفرق المسرحية كي تتألق أمام الجمهور» .



تمكّن العرض المسرحي «المسرحية» للفرقة الليبية للمسرح من انتزاع جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل في رابع دورات مهرجان درنة الزاهرة المسرحي الذي أقيم في مدينة درنة الليبية في شهر تشرين ثاني الماضي تحت شعار «المسرح رسالة سلام» وشاركت في المهرجان -بالإضافة إلى مسرحية «المسرحية»- العروض التالية :

- «حسوفة» لفرقة البهجة المسرحية-بنغازي .
 - «الكرسي» لفرقة الطفل والشباب-سبها .
 - «الوجع» لفرقة نسيم الحياة-طبرق .
 - «غيطة» لفرقة الركح الدولي-بنغازي .
 - «الحروف التسعة» لفرقة المسرح الحديث-البيضاء .
 - «نرقص على الدم» لفرقة أجيال المسرح-درنة .
- وتمت تسمية دورة هذا العام من المهرجان باسم
المخرج المسرحي الليبي الراحل محمد العلاقي (١٩٤٤-





متجاوزاً محنة كورونا

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في إطلالته الثامنة والعشرين

د. ميسون علي

جديد المهرجان

شهدت هذه الدورة عودةً مسابقة المهرجان التي كانت قد أُلغيت منذ عودة المهرجان عام ٢٠١٦ بعد انقطاع لمدة خمس سنوات، كما تميّزت هذه الدورة بمسابقة على مستوى السينوغرافيا ومعرض القاهرة الدولي للتصميمات المسرحية الطليعية غير التقليدية وتظاهرة عروض نادي المسرح التجريبي وتجوال العروض والورش المسرحية في الأقاليم والعمل مع الهيئة العربية للمسرح والتحضير لتنفيذ شبكة المهرجانات المسرحية العربية التي تهدف إلى وضع استراتيجيات تطوير المسرح العربي.

حفل الافتتاح

أقيم حفلُ افتتاح المهرجان في مسرح البالون حيث تم تقديم العرض الألماني الراقص «عقود مع الرب» إخراج جوليا ماريا كوخ .

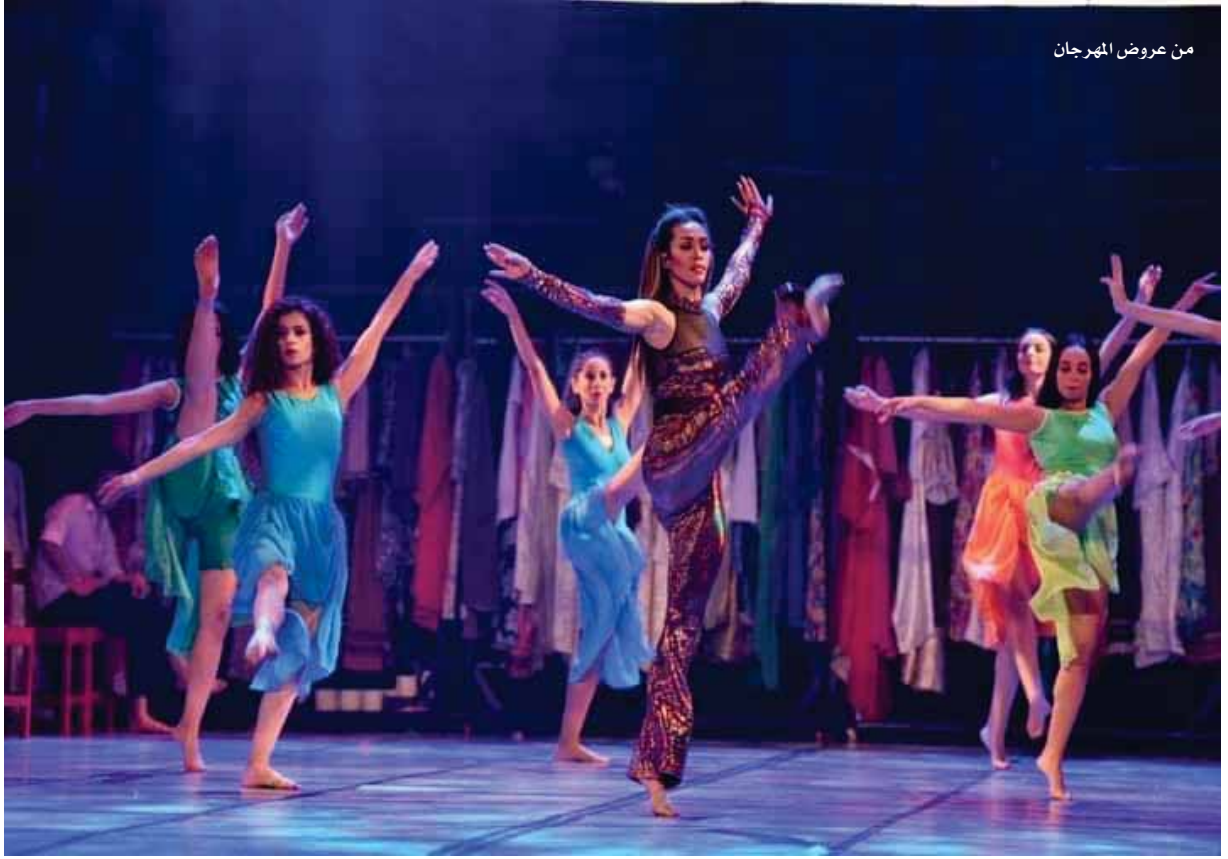
عروض المهرجان

اتسمت العروضُ المشاركة بالتنوُّع في التيارات والأساليب والرؤى، من المسرح الدرامي إلى المسرح الراقص الحديث والمعاصر، والحضور الفني للدراماتورجيا، والعروض المستلهمة من تقاليد الكوميديا

على الرغم من الأزمات والتحديات التي تواجه فن المسرح أظفأ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في شهر كانون أول الماضي شمعه الثامنة والعشرين، وفيما كانت فعاليات دورة العام ٢٠٢٠ قد أقيمت على شبكة الإنترنت بسبب تداعيات جائحة كورونا ما حال دون تمكّن المشاركين من السفر واللقاء الحي والمباشر فإنه في دورة العام ٢٠٢١ ونتيجة إصرار وحماس القائمين على المهرجان عادت الفعاليات حية كسابق عهدها، وأثبت المهرجان أن المسرح ينهض بعد كل أزمة ليؤكد ذاته كضرورة إنسانية وثقافية وحضارية لا يمكن العيش دونها، وقد حملت هذه الدورة اسم الراحل د. فوزي فهمي (١٩٣٨-٢٠٢١) رئيس أكاديمية الفنون وأستاذ النقد والدراما ومؤسس المهرجان الذي ترأس دوراته على مدى إحدى وعشرين دورة (١٩٨٩-٢٠١٠) وقد حفلت هذه الدورة بمشاركة العديد من الفرق المسرحية العربية والأجنبية، وإقامة ورشات عمل بمشاركة اختصاصيين ومدربين عرب وعالميين، واقتصرت أيام المهرجان على ستة أيام بدل عشرة، وهذا لم يتح الفرصة لمشاركة أكبر على مستوى العروض، بينما أعطيت مساحة أكبر للورشات المسرحية وللندوة الفكرية التي حملت عنوان «التجريب بين الإنتاج والتلقي» .



من عروض المهرجان



- «هدوء تام» إخراج (البحرين) عبد الله البكري.
 - «ماريا زيتون» Maria Zaitoun (أندونيسيا)
 إخراج أمير كاميل .
 - «الجوزاء» رقص معاصر (مصر) إخراج سمير
 نصري .
 وعلى هامش المهرجان قُدم عرض معاصر لفرقة
 أبيض وأسود (مصر) إخراج عزت اسماعيل عزت
 و«الطريقة المضمونة للتخلص من البقع» (مصر) إخراج
 محمود جمال مرسي .

لجنة التحكيم

تألّفت لجنة تحكيم المهرجان من : د. أبو الحسن سلام
 رئيساً (مصر) د. زينون كروسريلينكي (مخرج) أميركا،
 د. مايا ديفيد (مصممة سينوغرافيا) صربيا، أوليفر دوبوا
 (مُصمّم رقص معاصر) فرنسا، هشام جبر (موسيقي
 وقائد أوركسترا) مصر، د. جواد الأسدي (مخرج مسرحي)
 العراق، نمر سلمون (ممثل ومخرج) إسبانيا .

ديلارتي، وتقديم الكلاسيكيات برؤية معاصرة وإعادة
 إحياء التراث والفولكلور.. أما العروض التي تناهت في
 المسابقة الرسمية فهي :
 - «أنتيجون» Antigone (اليونان) إخراج فيكتوريا
 ماستورياني .
 - «عقود مع الرب» Deals with God (ألمانيا)
 إخراج جوليا ماريا كوخ .
 - «الملهاة الأخيرة» (الإمارات) إخراج مهند كريم .
 - «كاليجولا» Caligula (أوكرانيا) إخراج
 كوفشون الكسندر .
 - «I Medea» (الكويت) إخراج سليمان البسام .
 - «جان الشجاعة» Jane the brave (سويسرا) .
 - «ديفيليه» الفرقة المصرية للرقص الحديث
 (مصر) إخراج وليد عوني .
 - «النسر يسترد أجنحته» (السودان) إخراج وليد
 الألفي .
 - «الخنزير» (السعودية) إخراج ماجد السيهاتي .
 - «منطق الطير» (تونس) إخراج نوفل عزارة .



عروض نادي المسرح التجريبي

نادي المسرح التجريبي مشروع تمَّ استحداثه في هذه الدورة وكان يجوب محافظات مصر، وأقيم بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة وذلك لمنح فرص للفنانين المسرحيين في جميع أقاليم مصر لتقديم تجارب مسرحية تقوم على أفكار طليعية من خلال مسابقة بين العروض التي يتم إنتاجها، وقد شهدت العروض المسرحية لنادي المسرح التجريبي في المحافظات إقبالا جماهيرياً كبيراً.. والعروض هي:

- «نقيق» .

- «لا زلنا هنا» إخراج رامي قرني .

- «تسميلي بالرقصة دي» إخراج عمر الزغبي .

- «كونتينر» إخراج نور الدين عفيفي .

- «نص دايرة» إخراج أحمد صبري .

- «صح النوم» إخراج ابراهيم الجميل .

- «على مقعد الغياب» إخراج حسين عبد الكريم .

- «The Mask» إخراج محمد عشري .

مسابقة ومعرض القاهرة الدولي

للتصميمات المسرحية الطليعية

هذا المعرض هو الأول من نوعه في مهرجان، وقد تقدّم أكثر من خمسة وخمسين تصميماً مسرحياً متنوعاً ما بين سينوغرافيا، ديكور، أزياء، إضاءة، إسقاط ضوئي، بمشاركة مصممين من أميركا، اليابان، الصين، لبنان، المغرب، الكويت، العراق، مصر، البحرين، السعودية، المكسيك، الهند، المجر، تايوان، الدانمارك، صربيا، البرازيل، التشيك.. والتصميمات تم تنفيذها وعرضها جماهيرياً وهي غير محدّدة بسنة إنتاج معينة، وتكفل المهرجان بطباعة صور التصميمات المقبولة في المسابقة للعرض وتجهيزات العرض، مع توفير شاشات تلفزيونية لعرض صور التصميمات ومقاطع الفيديو المرسله من العروض المشاركة وكتيب المعرض الذي ضم صور وبيانات التصميمات المعروضة .

أما الأسماء والتصميمات الفائزة حسب قرار اللجنة فكانت:

- هبة الكومي (مصر) تصميم ديكور مسرحية «بيت الأشباح» إخراج محمود جمال .
- إسماعيل دحلان (فلسطين) ديكور مسرحية «تحرك عميق» تأليف وإخراج رأفت العبيدي .
- Lee chien Hsien (تايوان) ديكور مسرحية «سندريللا» .
- Haiyong Liu (الصين) ديكور مسرحية . Musical Tale of seeking Music
- Kedong Liu (الصين) ديكور مسرحية . Drama La voix humaine

الندوة الفكرية

حملت الندوة الفكرية لهذه الدورة عنواناً مثيراً للاهتمام هو «التجريب بين الإنتاج والتلقي» وعقدت فعالياتها في المجلس الأعلى للثقافة، وتوّعت محاور الندوة والمشاركون فيها والأبحاث المقدّمة، وكانت تعقب كل جلسة للنقاش والحوار وتبادل الآراء .

المحور الأول : التجريب وفلسفة المؤسسات الإنتاجية للمسرح .

- الجلسة الأولى تحدث فيها : د. ليلي بن عائشة (الجزائر) د. خزعل الماجدي (العراق) د. محمد المديوني (تونس) د. نجوى قندقجي (الأردن) .
- الجلسة الثانية تحدث فيها : د. ميسون علي (سورية) د. رياض موسى سكران (العراق) د. أبو الحسن سلام (مصر) .

المحور الثاني : تأثير جهة الإنتاج بما تمنحه من مقدرات إنتاجية على التجريب في المسرح .

- الجلسة الأولى : ويلي براغر (بلغاريا) أحمد خميس (مصر) كريمينا هريسولفا (بلغاريا) أيمن الشوي (مصر) .

الجلسة الثانية : سيف الدين الفرشيشي (تونس) كريم رشيد (السويد) مجدي محفوظ (مصر) .

المحور الثالث : دور المؤسسات البحثية في التأثير على الإنتاج والتلقي .

- الجلسة الأولى : عمر خماري (تونس) عبد الناصر



من ندوات المهرجان



- «المسرح والبلدان» مجموعة مؤلفين .
- «التمثيل والتجريب» مجموعة مؤلفين .
- ست مسرحيات للأطفال والشباب من إسبانيا
ترجمة خالد سالم .
- مسرحيتان عن الأندلس ترجمة خالد سالم .
- «إمرأة بلا أهمية» أوسكار وايلد ترجمة نسمة
سالم .
- كتاب يضم أبحاث الندوة الفكرية .
- كتاب عن فوزي فهمي تضمن شهادات وأبحاثاً في
مسيرته .
- وعُقدت ندوة مناقشة وتوقيع كتاب «التجريب في
مسرح الثقافة الجماهيرية» تأليف أحمد عبد الرزاق
أبو العلا وشارك في الندوة الناقد أبو العلا السلاموني
ود.محمد زعيمة بحضور المؤلف .

الورش المسرحية

- تتوعدت الورش التي قدمها خبراء من مختلف
الاختصاصات المسرحية، وقد حملت عناوين:
- «فنون المهرج» جاردي هاتر (سويسرا) .

- حنفي (مصر) صبري أبو شعالة (ليبيا) .
- الجلسة الثانية : محمود كحيله (مصر) حسام
عبد العظيم (مصر) أحمد عامر (مصر) .

الطاولة المستديرة

- تناولت الطاولة المستديرة دور المناهج الدراسية في
المعاهد والأقسام المتخصصة في التأثير على التجريب
بإدارة د.جمال ياقوت رئيس المهرجان ومشاركة د.حاتم
دربال (تونس) د.علي العنيزي (الكويت) د.دينا أمين
(مصر) د.سامية حبيب (مصر) د.سافرة ناجي
(العراق) د.علي اسماعيل (مصر) د.أيمن الشويي
(مصر) د.محمد الخطيب (مصر) علاء قوقة (مصر)
د.أحمد مجاهد (مصر) د.دعاء عامر (مصر) د.نبيلة
حسن (مصر) .

منشورات وتوقيع كتب

- تتوعدت منشورات المهرجان بين الدراسات والأبحاث
والنصوص المسرحية، وساهمت في بناء الوعي التجريبي
لدى المتلقي، وهذه المنشورات هي:



والبصري لخلق حالة فنية جديدة وفريدة من نوعها، ليختتم العرض بعبارة «كي أكون لا بد أن أجرب، لذلك سيبقى السؤال أكون أو لا أكون» كما تم تقديم فيلم حول فعاليات المهرجان، وتلت ذلك كلمة لرئيس المهرجان د. جمال ياقوت .

وفي حفل الختام كرم رئيس المهرجان الفرق المشاركة في المسابقة الرسمية والفرق المشاركة على هامش المهرجان وتم منح شهادات تقدير لمدربي الورش وتكريم أسماء لامعة في حقل المسرح بمنحها درع المهرجان وهي :

- السينوغراف جان جاي ليكا (فرنسا) .
- المخرج ناجي الحاي (الإمارات) .
- المخرج عصام السيد (مصر) .
- المخرج خالد الطريفي (الأردن) .
- مؤسس فرقة الورشة المخرج حسن الجريتلي (مصر) .

-اسم الراحل فوزي فهمي وتلقت درع التكريم زوجته الإعلامية ميرفت سلامة .

كما قدم رئيس لجنة التحكيم د. أبو الحسن سلام بياناً وتوصيات اللجنة، وتم الإعلان عن العروض الفائزة بالجوائز التي كانت على الشكل التالي :

- أفضل عرض «كاليجولا» (أوكرانيا) .
- أفضل راقص «عقود مع الرب» ألمانيا .
- أفضل سينوغرافيا مهند كريم «الملهاة الأخيرة» (الإمارات) .
- أفضل مخرج كوفشون ألكسندر «كاليجولا» (أوكرانيا) .
- أفضل ممثل سيتريك ماكسيم «كاليجولا» (أوكرانيا) .

ومنحت لجنة التحكيم شهادتي تقدير لمسرحية «هدوء تام» (البحرين) وللفنان أحمد أبو عرادة (الإمارات) .

أما جائزة مسابقة عروض نادي المسرح التجريبي- جائزة أفضل عرض فمُنحت مناصفة بين «لا زلنا هنا» من بني سويف و«القناع» من بور سعيد .



-«الذاكرة والحكي المسرحي» دانييل ارباتشيفسكي (بولندا) .

-«التفصيل التشريحي للشخصيات» سيرين قتون (تونس) .

-«تكنولوجيا خشبة المسرح» ألكسندر يانس (بولندا) .

-«حرفية الممثل (المشي والسقوط)» إيفيدو كوموس تسولاليديس (اليونان) .

-«إبداع الممثل والتغيرات المشهية» دانيلو كريمونتي (إيطاليا) .

حفل الختام والتكريم وجوائز المهرجان

على المسرح الكبير بدار الأوبرا تم تقديم حفل الختام وتضمن العرض الموسيقي الراقص «أكون» فكرة وإخراج محمد مرسي ويتحدث العرض عن مساعي المبدع للتجريب المستمر المعتمد على تاريخ الفنون باختلاف منابعه وأصوله وكيفية صهر المخزون السمعي



مهرجان العراق الوطني المسرحي الأول



ميت مات

تحت شعار «المسرح حياة» استضافت العاصمة العراقية بغداد في شهر تموز الماضي فعاليات مهرجان العراق المسرحي الوطني الأول الذي أقامته نقابة الفنانين العراقيين والهيئة العربية للمسرح، وقد حملت الدورة اسم الفنان المسرحي العراقي الراحل سامي عبد الحميد، وتضمن حفل الافتتاح -الذي قدمته الفنانة آلاء حسين- فقرات فنية، منها فقرة راقصة بعنوان «وشاح» إخراج ضياء الدين سامي وقطعتان موسيقيتان بقيادة الفنان محمد العطار .

أما عرض الافتتاح فكان بعنوان «بوق إسرافيل» إخراج علي دعيم، وشاركت في المهرجان عشرة عروض ضمن مسابقتها الرسمية وثمانية عروض خارج المسابقة، وتضمن المهرجان جلسات نقدية، وشهد توقيع أربعة كتب لكتاب وباحثين عراقيين هي :

- «نصوص من المسرح العراقي» حسين سلمان وطلال اسماعيل وفلاح محمود وعمار جابر .

- «الجدل في المسرح المعاصر» د.سعد عزيز .

- «في المسرح.. ثلاث نظريات عراقية» د.جبار صبري .

- «تحولات العرض المسرحي من الإلهام إلى التحريض» رياض شهيد الباهلي .

وعُقد في المهرجان مؤتمرٌ فكري بعنوان «المسرح والمدينة» بالتعاون مع المركز الثقافي في جامعة البصرة، كما أقيم معرض للفنان صلاح القصب بعنوان «لا أحد يأتي لأحد هناك» .

وترأس لجنة تحكيم المهرجان الفنانة شذى سالم وضمت في عضويتها الفنانين : محمود أبو العباس، كاميران رؤوف، ليلي محمد، محمد سيف، والكاتب عواد

علي والناقد ياسر البراك، وجاءت نتائج المهرجان كما يلي :

- جائزة أفضل دور أول للفنان محمد هاشم عن دوره في مسرحية «the hom» .

- جائزة أفضل ممثل دور ثانوي للفنان ناجي حسن عن دوره في مسرحية «الشعبة ماكبث» .

- جائزة أفضل ممثلة دور أول للفنانة بدور العبد الله عن دورها في مسرحية «حدث كل مرة» .

- جائزة أفضل ممثلة دور ثان للفنانة رضاب محمد عن دورها في مسرحية «الشعبة ماكبث» .

- جائزة أفضل تأليف موسيقي ومؤثرات صوتية للفنان د.علي مشاري عن مسرحية «اشتباك» .

- جائزة أفضل تأليف للكاتب علي عبد النبي الزبيدي عن مسرحية «ميت مات» .

- جائزة أفضل إخراج للمخرج أنس عبد الصمد عن مسرحية «godo yes» .

- جائزة أفضل عرض مسرحي لمسرحية «godo yes» .



مصر والأردن وتونس تتقاسم جوائز مهرجان أفاق المسرحي العربي السابع



- جائزة أفضل عرض إيمائي حركي لمسرحية «لعنة الفراعنة» مصر .
 - جائزة أفضل مسرحية لذوي الاحتياجات الخاصة «أنا إنسان» مصر .
 - جائزة أفضل عرض طويل مسرحية «العهد السلیماني» مصر .
 - جائزة أفضل عمل إبداعي «لعنة الفراعنة» مصر .
 وتم إهداء الدورة لروح الفنانة المصرية الراحلة رجاء الجداوي .
 شاركت في المهرجان عروض مسرحية من ست دول عربية، وضمت لجنة التحكيم الأساتذة : سيد علي اسماعيل - يسري حسان - حنان شوقي - محمد عبد العزيز - عبد الغني زكي - فادي فوكيه - أحمد الدله - منير راضي - بشرى عمور .



تقاسمت مصر والأردن وتونس جوائز الدورة السابعة من مهرجان أفاق المسرحي العربي الذي أقيم في القاهرة في شهر كانون أول الماضي، وجاءت نتائج المهرجان التي أعلنت عنها لجنة التحكيم على النحو التالي :

- جائزة أفضل مكياج لناريمان خالد عن مسرحية «راغم» مصر .
 - جائزة أفضل أزياء لعمرو لطفي عن مسرحية «العهد السلیماني» مصر .
 - جائزة أفضل إضاءة لفراس الريموني عن مسرحية «ليلة مقتل العنكبوت» الأردن .
 - جائزة أفضل ديكور لمحمد جمال عن مسرحية «العهد السلیماني» مصر .
 - جائزة أفضل موسيقا لمحمد شريف عن مسرحية «العهد السلیماني» مصر .
 - جائزة أفضل أداء حركي للأداء الجماعي في مسرحية «لعنة الفراعنة» مصر .
 - جائزة أفضل مؤدية حركية لهند نعمان عن مسرحية «الأراجوزة» مصر .
 - جائزة أفضل ممثلة لنجوى ميلاد عن مسرحية «للرجال بركة» تونس .
 - جائزة أفضل ممثل ليحيى البحيري عن مسرحية «راغم» مصر .
 - جائزة أفضل نص لنور الدين الهمامي عن مسرحية «للرجال بركة» تونس .
 - جائزة أفضل مخرج لأندرو عماد عن مسرحية «لعنة الفراعنة» مصر .
 - جائزة أفضل عرض ديودراما مسرحية «ليلة مقتل العنكبوت» الأردن .
 - جائزة أفضل عرض مونودراما لمسرحية «للرجال بركة» تونس .



آخر مرة

تتوج الدورة الثانية والعشرين من أيام قرطاج المسرحية



العراقية عواطف نعيم والفنان المسرحي التونسي نور الدين الورغي .

وضم المهرجان عدداً من التظاهرات المسرحية، منها :

- مسرح العالم .
- تجارب مسرحية في المهجر .
- مسرح الطفل .
- مسرح الشارع .

أما الندوة الفكرية فكانت بعنوان «المسرح في زمن المخاطر» وناقشت واقع المسرح في زمن الحروب والاضطرابات السياسية والتناحر الأيديولوجي، وشارك فيها عدد من الباحثين .

تمكّن العرض المسرحي التونسي «آخر مرة» إخراج وفاء الطوبوي من الحصول على جائزة أفضل عمل متكامل في الدورة الثانية والعشرين من أيام قرطاج المسرحية التي أقيمت في تونس في شهر كانون أول الماضي، وقد شارك في المسابقة الرسمية للمهرجان ثلاثة عشر عرضاً، وجاءت بقية النتائج على النحو التالي :

- جائزة أفضل سينوغرافيا لأريك سوايا عن مسرحية «اي ميديا» إخراج سليمان البسام من الكويت .
- جائزة أفضل نص لسليمان البسام عن مسرحية «اي ميديا» .

- جائزة أفضل إخراج لمحمد شرشال عن مسرحية «ج ب س» من الجزائر .

وترأس لجنة التحكيم المسرحي التونسي معز مرابط وضمت في عضويتها الأساتذة : لينا أبيض من لبنان وسامح مهران من مصر وخالد أمين من المغرب وكنجني الامجدردو من توغو .

ومنح المهرجان جوائز موازية، منها جائزة صلاح القصب للإبداع الأدبي التي مُنحت للفنانين التونسيين محمد العوني وحاتم دربال والمخرج المسرحي العراقي أحمد حسن موسى، كما منح المهرجان جائزة نجيبة الحمروني للفنانين التونسيين صباح بوزويطة وسليم الصنهاجي، ونوّه المهرجان بالعرض المسرحي التونسي «الروبة» إخراج حمادي الوهايب .

واحتفى المهرجان في حفل ختامه بالفنانة المسرحية



هلاوس

رؤية مصرية صامتة لتاجر البندقية



عن نصّ مسرحية «تاجر البندقية» للكاتب المسرحي البريطاني وليم شكسبير قدم المخرج المسرحي المصري محمد عبد الله في شهر أيلول الماضي عرضاً مسرحياً بعنوان «هلاوس» بعد غياب للمخرج عن العمل المسرحي لفترة طويلة .

«هلاوس» عمل مسرحي صامت يركّز على أربعة أنماط من الأداء المسرحي هي : المسرح الجسدي، الماييم، البانتومايم، المسرح الأسود، وبذلك يعتمد العرض على الإمكانيات الجسدية للممثلين بشكل أساسي .

ركّز العرض على العلاقات الإنسانية الشفافة كالصداقة والحبّ .

شارك في العرض فنانون لهم خبرات سابقة في الأداء المسرحي الصامت، وآخرون خبرتهم ضئيلة في هذا المجال، وقد حاول المخرج إظهار إمكانيات جميع المشاركين معه من الممثلين، ويؤكد المخرج أن الهدف من تقديم هذه التجربة هو حتّ الفنانين المصريين الإيمائيين على إكمال مسيرة هذا النمط من الأداء المسرحي .

جسّد شخصيات المسرحية الفنانون : عبد الله سلطان-عمر عز-نسمة عادل-عبد الرحمن القاضي-معتصم شعبان-مصطفى حزين-جورج فوزي.. بمشاركة أميرة ابراهيم وريم عصام .





في انتظار بابا لسهير العصفوري



عن ملحمة «الألياذة» للشاعر الإغريقي هوميروس قدم المسرح القومي في مصر في شهر تشرين ثاني الماضي العرض المسرحي الاستعراضى «في انتظار بابا» إعداد أيمن اسماعيل وسمير العصفوري إخراج سمير العصفوري تمثيل : سماح أنور- أحمد سلامة-سميحة عبد الهادي- انتصار- مفيد عاشور- ماهر محمود- فتحي سعد- أيمن اسماعيل- علي كمالو .

ومن أبرز العروض المسرحية التي قدمها المخرج العصفوري للمسرح القومي في مصر مسرحية «ليالي الأزبكية»، وكان ذلك في العام ٢٠٠٤ .





حرب العشر دقائق جديد المسرح العراقي

لتتحول الشخصيات إلى شخصيات مجرمة قاتلة.. ويشير الناقد د. محمد حسين حبيب في معرض تعليقه على العرض إلى أن خطاب العرض الإخراجي عمل على تشخيص الفكر المتواري بين ثنانيا النصّ فلسفياً وجمالياً ببساطة تقترب من السهل الممتنع ويقطع ديكورية بسيطة قلبت كيان الفضاء المسرحي بتحولاتها وتشكيلاتها المتناغمة مع النغمات الصوتية المؤثرة التي تدغدغ المشاعر الإنسانية المحفورة في الذاكرة بوصفها مرجعية واحدة لأكثر من جيل .



عن نصّ الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزبيدي قدمت الفرقة الوطنية العراقية للتمثيل في شهر كانون أول الماضي العرض المسرحي «حرب العشر دقائق» إخراج ابراهيم حنون تمثيل آسيا كمال-قحطان زغير- أحمد شرقي-مهند علي .

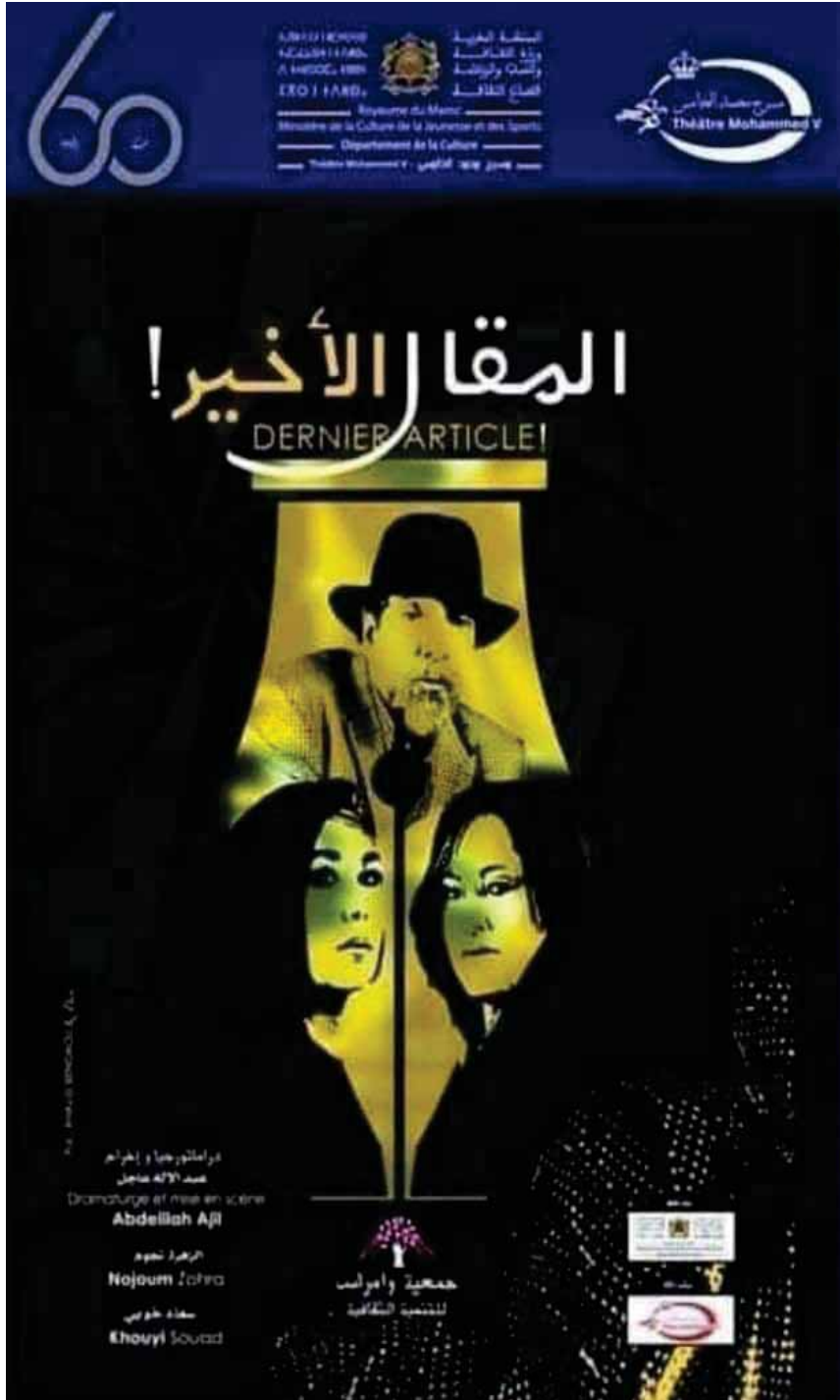
اعتمد العرض على متن حكاثي واضح، أبطاله شخصيات استقلت حافلة مهالكة للركاب فككها العرض جمالياً حسب رؤية المخرج للعرض .

يتحدث العمل عن مجموعة من الشخصيات تلتقي في مكان واحد متوجهة إلى حيّ الشهداء حاملة ملفات الشهداء بهدف نيل مكتسباتهم المادية، وفي الطريق تنضمّ إليهم شخصية تسمى «هو» وهي والد إحدى الشخصيات بعد أن كان يُعتقد أنها قضت فيرفضها الابن الذي يطلب منه العودة من حيث أتى، وكذلك يكون موقف الزوجة لأن موقفها يلتقي مع موقف ابنها في السعي نحو الحصول على مكتسبات المتوفيّ أملاً في العيش بكرامة بعد سنوات الحرمان والجوع، وصولاً إلى اللحظة التي يقرر فيها الجميع دفن الأب العائد حياً





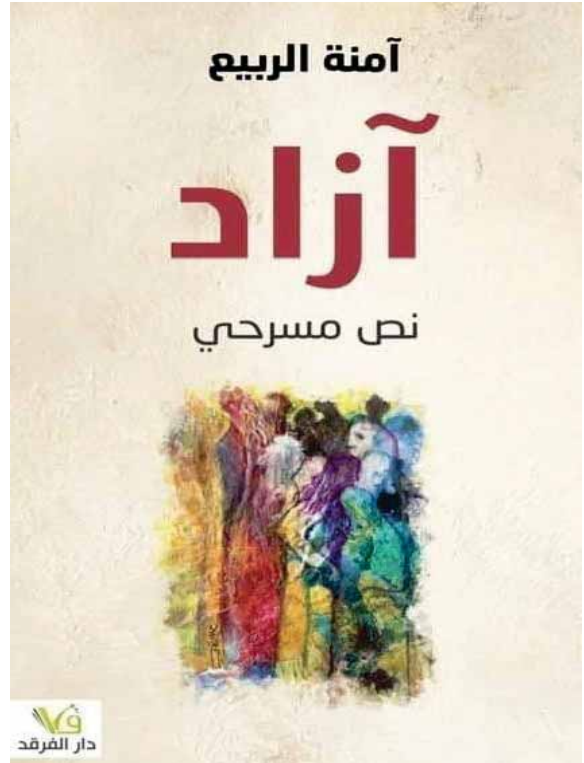
المقال الأخير في المغرب



«المقال الأخير» هو عنوان العرض المسرحي الذي قدمه المخرج المسرحي المغربي عبد الإله عاجل في شهر آب الماضي وذلك بالاعتماد على رؤية مسرحية جديدة مستندة على منهج فني وتقني جديد اسمه «كاريكاتير» للمخرج عاجل، ووصفت المسرحية بأنها تلاقٍ وتجاوز وتفاعل بين التقنية والجسد بوجود المشخص والعرض عبر بث الفيديو، والمشخص الحي مع ممثلي العرض سعاد حويبي ونجوم الزهرة عبر بعد درامي حيوي، ويخاطب العرض مختلف الشرائح من خلال مناقشته لقضايا إنسانية عامة.

إصدارات عربية

* عن دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق صدر كتابٌ تضمن نصاً مسرحياً بعنوان «آزاد» للكاتبة العُمانية أمنة الربيع، وهو نصٌ يسترجع فترة مؤلمة كان فيها

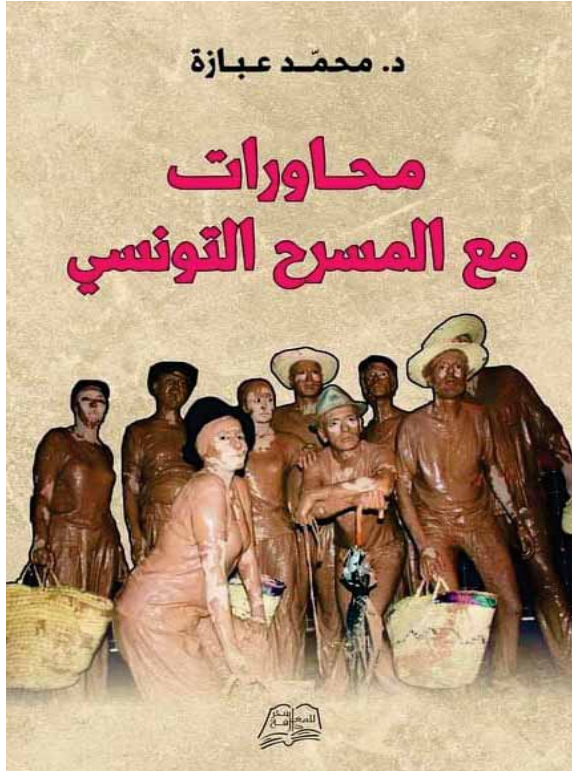


الأسئلة إلى بعض المخرجين المسرحيين العرب بهدف الاطلاع على العملية الإخراجية عن قرب، واختاروا تناول موضوعة الإخراج العربي المعاصر من خلال شهادات حية ومباشرة لتجنب فخّ التأويلات والإسقاطات التي غالباً ما تكون بعيدة عن واقع الممارسة المسرحية، وقد تم توجيه عشرين سؤالاً شكلت المحاور والموضوعات الأساسية للكتاب وهي: «التكوين والتأثيرات، فكرة العرض المسرحي واختيار النص، مراحل إعداد العرض وآليات التعاون مع طاقم العمل، أماكن العروض ومصادر تمويلها، اختيار الممثل وكيفية الاشتغال معه، تلقي العرض، النقد المسرحي» وقد حاول معدو الكتاب أن يجمعوا في كل محور من محاوره آراء وأفكار المخرجين المتشابهة والتي تصب في نفس الاتجاه بحيث تشكل اتجاهات موحداً، وفي نهاية كل محور تم تقديم خلاصات واستنتاجات عامة كي تصبح الصورة أكثر وضوحاً، وتم توجيه نفس الأسئلة لجميع المخرجين المشاركين من أجل خلق حوار وجدل غير مباشر بينهم حول تجاربهم الإخراجية من خلال الأجوبة ذاتها.. وشارك في هذا الكتاب من سورية المخرجون: عجاج سليم، مأمون خطيب، فؤاد حسن، سمير عثمان الباش، نسرین فتدي، أنا عكاش .

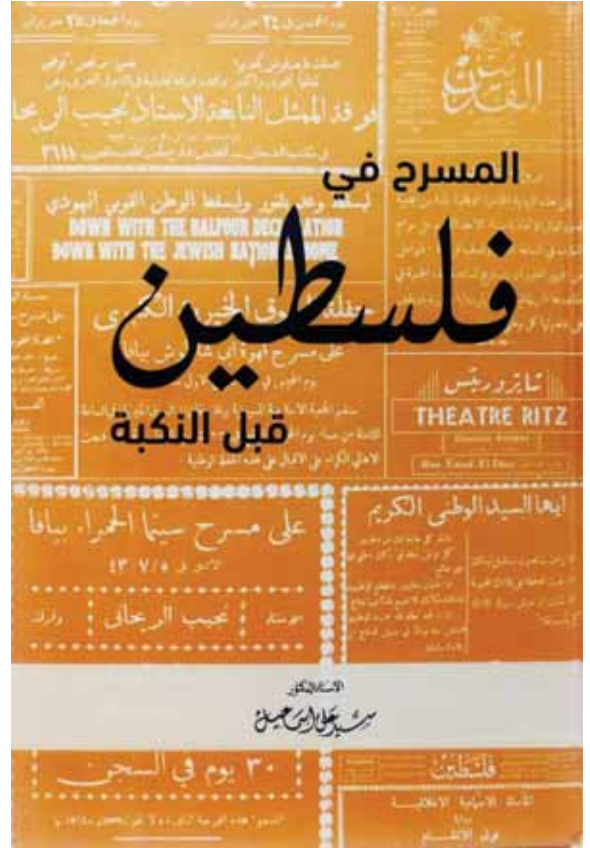
* «المسرح في فلسطين قبل النكبة» هو عنوان الكتاب الجديد للباحث المسرحي المصري د. سيد علي اسماعيل

الإنسان سلعة يُباع ويُشترى، ويتبنى العمل قضية إنسانية عامة تمثل الهمّ الفردي لبطل المسرحية الذي يحمل بُعداً رمزياً غنياً، ويفتح النصّ الباب على الماضي من ناحية، والحاضر من ناحية ثانية ليضعنا أمام سؤال كبير: هل أصبح الإنسان حراً حقاً؟ أم أن أشكال العبودية تغيرت وتبدلت؟.. وسبق لـ الربيع أن كتبت أكثر من نصّ مسرحي، منها «المعراج» و«المحب والمحبوب» ولها دراسات مسرحية نقدية .

* وعن دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع في البصرة-العراق صدر كتابٌ بعنوان «الإخراج المسرحي العربي المعاصر.. مسارات وتجارب» إعداد محمد سيف وعمر فرات ومنتجب صقر.. والكتاب مخصص لرصد واقع الممارسة الإخراجية كما يعيشها ويصفها بعض المخرجين العرب المعاصرين، وقد وجّه واضعو الكتاب مجموعة من



الإنسان يموت تحت شتى أنواع المبررات حتى صار بارعاً في الموت، ويتساءل النص: «كيف يمكننا أن نتوهم بأننا نحسن صنعاً بتقبل ثقافة من أجل حياة أخرى؟ وهل يمكن للحب أن ينبث في فضاء الموت؟».



الذي يقول عن كتابه: «كان هدفي من وضع هذا الكتاب كتابة تاريخ المسرح في فلسطين قبل نكبة العام ١٩٤٨ ليظل هذا التاريخ شاهداً على وجود دولة اسمها فلسطين عاشت حياة طبيعية في فترة من الفترات... يتحدث الكتاب عن النشاط المسرحي الذي كان قائماً في المدارس والأندية والجمعيات، كما يتحدث عن الفرق المسرحية التي كانت تتردد إلى فلسطين، ويقع الكتاب في ٢٢٤ صفحة .

* وعن دار سحر في تونس صدر للباحث التونسي محمد عبازة كتاب حمل عنوان «محاورات مع المسرح التونسي» وهو عبارة عن مجموعة دراسات سبق للكاتب أن نشرها في مجلات تونسية وعربية، ومن دراسات الكتاب «توظيف التراث في المسرح».. وسبق أن صدرت للباحث عدة كتب بحثية نذكر منها: «مقاربات للمسرح التراثي-تطور الفعل المسرحي في تونس من النشأة إلى التأسيس-تطور الفعل المسرحي في تونس من اللامركزية إلى التجريب» .

* وفي مراكش-المغرب صدر عن مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال كتاباً تضمّن النصّ المسرحي «عبور» وهو جديد الكاتب المسرحي المغربي عبد اللطيف فردوس الذي ينطلق في عمله هذا من رؤية يلخصها في كون



تسلل إلى كواليسه وألقى بثقله على خشباته المسرح في مواجهة كورونا

نجوى صليبه



علي عبد الحميد

لم يكن المسرح في العالم كله بعيداً عن تأثير فيروس كوفيد ١٩ (كورونا) بل تأثر مثله مثل بقية النشاطات الثقافية والفكرية من حيث عدد العروض ومواعيدها وكثافة الجمهور والإجراءات الاحترازية التي فرضت على الجميع، عاملين وممثلين وإداريين وحضوراً .

ومثل بقية دول العالم تأثر المسرح في سورية بهذه الجائحة، وعمل المعنيون عن النشاط الثقافي والمسرحي في المحافظات على اتخاذ الإجراءات الوقائية الممكنة، خاصة وأن المسرح فنّ جماعي وعلى تماس مباشر مع الجمهور .

يقول المخرج المسرحي علي عبد الحميد مؤسس فرقة صوت المسرحية-مصيف : «المسرح نشاط اجتماعي ثقافي، لا ينجح إلا بوجود الجمهور، فالجمهور هو الأساس، ومن دونه لا وجود للمسرح، وهذا أمر بديهي، ولا شك أنّ جائحة كورونا قد أثرت على جميع المجالات والفعاليات، وشلت الكثير من النشاطات الاجتماعية عموماً والفنية خصوصاً، فكم من عمل فنيّ، مسرحي أو تلفزيوني توقّف بسبب الفايروس، فأنا على سبيل المثال كنت أحضّر لتقديم عمل مسرحيّ فجاء المرضُ تبعه الحجر الصحي ولمزم الجميع بيوتهم وتوقفت النشاطات الثقافية، فما كان منا كفتانين إلا البحث عن حل، فابتكرنا ما سمي

بـ «مسرح الحجر» أنا وعدد من المسرحيين في المنطقة الوسطى وصوّرنا مشاهد مسرحية ومختارات من نصوص عربية وأجنبية، وعلى سبيل المثال أدتُ مشهداً من نصّ مونودراما «ليلة التكريم» للكاتب جوان جان وصوّرتُه وقدمته عبر مواقع التواصل الاجتماعي، ونال هذا المقطع المصوّر إعجاب الكثير من المتابعين وصاروا يطالبوننا بالمزيد من تلك المشاهد التي أطلق عليها اسم «مسرح الحجر الإيجابي» وبذلك قمنا في تلك المرحلة الصعبة بعمل أستطيع أن أقول عنه بأنه مهم» .



وحول كيفية التعامل مع الوباء في العروض التي قُدمت مؤخراً من حيث الإجراءات في صالات المسارح بيّين وليد العاقل: «لم نكن نملك الكثير من الخيارات أمام الجمهور الذي طالما كان متعطشاً للفرجة المسرحية، فحققنا شرط التباعد المكاني علّنا نبقي خشبة المسرح مضاءة، لكنّ الجمهور انحسر خوفاً من المرض والعدوى، ودخل الفنّ المسرحي إلى غرفة الإنعاش».

وفي حلب لم يختلف الأمر كثيراً، إذ يوضح المخرج المسرحي حكمت عقاد-فرقة همسات للفنون المسرحية: «مما لا شك فيه أنّ وباء كورونا الذي اجتاح العالم وجعله يعيش حالة ثبات وجمود اقتصادي واجتماعي أثر على الحياة الثقافية والفنية، فقد توقفت الأمسيات والمحاضرات الثقافية والعروض المسرحية والموسيقية بشتى أشكالها» مضيفاً: «بعد إنهاء الحظر بدأت حملة تعقيم الصالات وبدأت الأضواء تعود من جديد إلى خشبة المسرح مع اتّخاذ بعض إجراءات التباعد والالتزام بارتداء الكمامات».

بدوره يقول علي عبد الحميد: «انتهى الحجر وعدنا إلى شغفنا بالعمل على العروض التي أوقفناها واستأنفنا العمل عليها، لكنّ الحذر كان واضحاً لدى الجمهور، ولا أنكر أنّه وفي البداية كان عدد الوافدين إلى المسرح قليلاً وكانت الحلول كارتداء الكمامة والتباعد المكاني حلولاً احترازية حتى عادت المهرجانات وشاركنا فيها كمهرجان المونودراما في حماة ومهرجان محمد الماغوط واحتفالية يوم المسرح العالمي، وعاد الجمهور كسابق عهده، وتغلّب الناس على خوفهم على الرغم من الإصابات التي كانت تسجّل.. كلنا نحب الحياة ونريد أن يحيا المسرح لأنه حياة، ونتطلع إلى اليوم الذي ستزول فيه الغمّة وتعود الأمور إلى أفضل ممّا كانت عليه،

وليد العاقل



بدوره يقدم لنا المخرج المسرحي وليد العاقل صورة واضحة عن تبعات وتأثيرات الجائحة على المسرح في السويداء، إذ يقول: «لم يترك فايروس كورونا، هذا الضيف الثقيل، أي جانب من جوانب الحياة إلا وأصابه بالشلل، وأعتقد أنّ المسرح بالذات أصيب بمقتل لأنه فعل تلاقٍ وتواصل، بينما الوباء فعل تباعد وانكماش لأنّ شرط المسرح الفني بالأساس هو سينوغرافيا الخشبة بكلّ مفرداتها من جهة، والجمهور من جهة أخرى، والوباء فتت هذه العلاقة الحتمية بقسوة، وصار -بغيا ب أحد طرقي معادلته- مكاناً مظلماً وبائساً وبارداً، وانفردت أضلاع المثلث الضامن لأيّ فرجة مسرحية (النص، الممثل، الجمهور) حيث اختبأ كل طرف في مخبئه خلف كمامات وقفا زات ومخاوف، وانتفى شرط الفعل المسرحي في فنّ قائم منذ نشأته على الاحتفالية والتشارك».



حكمت نادر عقاد

من الجائحة، وتحديداً فترة الحجر الصحي، ومع انتهاء الحجر بدأت الأمور تعود رويداً رويداً إلى وضعها شبه الطبيعي، واستكملت العروض تحضيراتها ومن ثم عروضها وعاد الجمهور إلى المكان الدافئ الساحر، إلى الفرجة والمتعة، وعلى الرغم من ذلك نطمح إلى الأفضل دائماً.. يقول وليد العاقل: «لا شك أن الألم يعتصر قلوب المبدعين المسرحيين في كل مكان بعد أن شاهدوا بأم العين كيف ترجل المسرح عن صهوته وصار يزور ولا يُزار.. شاشة وصور تتحرك من بعيد عبر فيديوهات مسجلة، كلمات وتهانٍ متبادلة في يوم عيده.. لقد فقد هذا العشق نبضه وأسدل ستائره وأطفأ أضواءه وسكتت خشباته عن الكلام المباح، وانسحب الجمهور مذعوراً بعد أن كان المسرح طقسه المفضل للعبادة الروحية ليتركه وحيداً».

ولا خوف على المسرح ما دام هناك حلول ناجعة ونصوص وأفكار تفيد الناس».

واليوم بعد ما يقارب العامين على هذه الجائحة كيف أصبح وضع المسرح؟ وهل عادت الأمور إلى سابق عهدها من حيث الإقبال الجماهيري على العروض؟ يجيب وليد العاقل: «قلّة قليلة حافظت على الوجود المباشر في المسرح، لكنها فقدت جزءاً مهماً من المتعة، حيث لم تعد الآهات ونبض المشاعر المقدّمة على الخشبة إلا صدى يضرب جدران تباعد المسافات بين الحضور، وحتى فوق الخشبة أصبح المبدعون ميّالين إلى عروض المونودراما التي تحقق - بشرطها الفني - جزءاً كبيراً من الشّروط الاحترازية لتجنّب الوباء.. لقد كان تأثير المرض واضحاً، ولم تكفّ الحلول المقترحة لحل هذه الأزمة، والتّباعد بين الحضور جعل الجمهور ينحسر رويداً رويداً عن المتابعة حتى تحوّل المسرح هذا الكائن الحي الذي ينبض بالحياة إلى فرجة رقمية لا تحقق شرطاً للممثل ولا للجمهور».

وهذا ما يؤكّده حكمت عقاد بالقول: «لا شكّ أنّ عدد حضور العروض المسرحية تأثر بشكل ملحوظ ولاسيّما مع انتشار أخبار الوفيات حول العالم، وأصبح الجمهور يبتعد عن التّجمعات والأماكن المغلقة مثل صالات المسارح، لكن مع مرور الوقت وشغف الإنسان بالعيش حياة طبيعية بدأت العروض تلاقي الإقبال مع التّقيّد بارتداء الكمامة، ولم يكن الجمهور بالعموم يرفض هذه الإجراءات على الرغم من تعدد الأمزجة، ولكن كثيراً ما كنّا نشاهد في العروض أناساً من دون كمّات».

مشهد مؤلّم ومحزن رؤية صالات المسارح خاوية إلا من عمالها وموظفيها في الفترة الأولى



أثر سلبياً على كثافة الحضور الجماهيري دهس تنصدي لكورونا مسرحياً

محمد خير الكيلاني



فقد لاحظنا أنه تم التشديد عليها في العام الأول لانتشار الفيروس، ولكن لاحقاً تراجعت حدة التشديد فتراخى الجمهور في التقيد بالإجراءات».

الفنان المسرحي تمام العواني أفادنا من جهته: «توقف نشاط الفعاليات الثقافية جعل الناس يضجرون من الجلوس في المنازل، وفرض حظر التجول في الشوارع ليلاً حولهم إلى التسمّر أمام شاشات التلفزة، الأمر الذي خلق عندهم شوقاً لصالات المسارح، وحسب ملاحظتي لم يؤثر الوباء على وتيرة حضور العروض المسرحية بعد فك الحظر، بل كان الشغف للمسرح هو السمة الأساسية عند الجمهور، وقد حاول القائمون على المسارح فرض حالة التباعد، لكن الجمهور - للأسف- كان يقتحم الحواجز بين الكراسي ضارباً عرض الحائط

ألقى وباء كورونا بثقله على النشاطات الثقافية في محافظة حمص شأنها كشأن المحافظات السورية جميعها، وكان للمسرح نصيبه الكبير من تراجع وتيرة هذه النشاطات بحيث تحول الوباء من وباء صحي إلى وباء ثقافي وفني نال ما ناله من الحراك المسرحي.. و«الحياة المسرحية» في هذه الوقفة تستطلع آراء بعض مسرحيي حمص حول التأثيرات السلبية للوباء على الحركة المسرحية وكيف تعامل المسرحيون مع هذه الحالة الطارئة، وقد توجهنا إلى ضيوفنا بعدد من التساؤلات التي تمحورت حول تراجع أعداد حضور العروض المسرحية بسبب الخوف من المرض وانعكاس توقف العروض المسرحية لفترة من الزمن على علاقة المسرح بجمهوره وكيف كان شكل الإجراءات الصحية في صالات المسارح وهل تم التقيد بها من قبل الجمهور.

البداية كانت مع المخرج المسرحي سامر ابراهيم الذي قال: «أعتقد أن الجمهور ونتيجة لظروف الحجر الصحي بات يبحث عن وسائل ترفيه وأنشطة أكثر بسبب الانقطاع عن العمل وانعدام التواصل الاجتماعي مع المقربين، وربما يكون هذا من الدوافع الإيجابية للإقبال على حضور العروض المسرحية.. وطبعاً خلال فترة الحجر الصحي وتوقف الأنشطة الثقافية توقف العديد من المشاريع والمهرجانات المسرحية، ومنها الاحتفال بيوم المسرح العالمي ومهرجان حمص المسرحي، ولكن هذا الانقطاع كان حافظاً لتدفق الجمهور بعد عودة الأنشطة الثقافية والمسرحية.. أما بالنسبة للإجراءات الاحترازية



كان هناك التزام بارتداء الكمامات والتباعد المكاني الذي طُبِّق بشكل جيد، لكن كثافة الحضور الجماهيري لبعض العروض أخلت أحياناً بهذه الإجراءات» .

أما الفنانة المسرحية مثال جمول فقالت: «الأزمة الصحية العالمية التي نجمت عن فيروس كورونا كانت لها أضرار مجتمعية كبيرة على جميع مناحي ومفاصل الحياة، وكان للحركة المسرحية نصيب من هذه الأضرار التي أرخت بظلالها على المسرح ووتيرة التواصل مع الجمهور كونها أحدثت تغييراً مفاجئاً من حيث توقّف العروض مما دعا الكثيرين من الممثلين للاتجاه إلى برامج التواصل الاجتماعي وتقديم برامج ترفيهية ومسرحية، لكنها لم تف بالغرض لأن المسرح لغة تواصل مباشر بين الممثل والمتلقي، ومن دون ذلك تفقد الخشبة مفهومها الحيّ.. ومع عودة الحياة تدريجياً إلى خشبات المسارح عاد الجمهور للتوافد، وخرج الناس من أسر الحجر الصحي، ووجدنا كيف كان الجمهور متعطشاً لحضور الأعمال المسرحية التي عادت إليها الحياة، فامتلات المسارح بالجمهور، كباراً وصغاراً، ولا شك أن توقف النشاط المسرحي لفترة من الزمن قد أثر سلباً على الحركة المسرحية التي أصيبت بالخمول لبعض الوقت، وأعتقد أن الإجراءات الصحية كانت صارمة في بداية الأمر من حيث التعقيم وارتداء الكمامات وتحقيق التباعد المكاني، إلا أن الأمر لم يستمر طويلاً ليعود كما كان قبل كورونا بعد رفع الحجر الصحي» .



مثال جمول



تمام العواني

بالتباعد، وهذا الأمر يجب أن يدفعنا إلى العمل على إيجاد فضاءات مسرحية أكثر اتساعاً لاحتواء الجمهور المحب للمسرح.. ونلاحظ أن برنامج مسرح دار الثقافة كان مليئاً بالنشاط المسرحي كمهرجان حمص المسرحي الذي كان الإقبال على عروضه وندواته كبيراً» .

وقال المخرج المسرحي إفرام دافيد: «في المرحلة الأولى من انتشار المرض كان الإقبال على حضور العروض المسرحية ضئيلاً، فتوقف النشاط المسرحي إلى حد ما، وهذا الأمر أفسح المجال للفرق المسرحية للاستعداد بشكل جيد للنشاطات القادمة، وأصبح هناك دافع أكبر للعودة إلى النشاط المسرحي، وقد لوحظ وجود تخوّف عند الناس عند حضور العروض المسرحية من التقاط المرض لذلك



إفرام دافيد



كشف النقاب عن مشاكل وأزمات المسرح العربي وباء كورونا يتوَّج هواجس المسرحيين العرب

سامر محمد اسماعيل



من عروض المسرح العربي

في التذكير بطبيعة المسرح في معايشة الأزمات ومخاتلة الأوبئة، حقيقية كانت أم رمزية، فإن أسئلة عديدة يمكن طرحها اليوم للنظر في تحديات الممارسة المسرحية العربية في سياق هذا الاختبار الكوني، وهي تساؤلات تسوقها مجموعة من المسرحيين العرب: «هل نجحت المنصات المسرحية الافتراضية التي أقيمت على شبكات الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي في الإنابة عن العرض المسرحي الحي في سياق البحث عن سبل لتجاوز أزمة عسر المشاركة والاختلاط؟ وهل غيرت أزمة وباء كورونا كما عاشها المسرحيون العرب أثناء الحجر رؤيتهم للممارسة المسرحية؟ وهل إقامة تظاهرة مثل أيام المسرح التونسي عن طريق الأون لاين كبديل عن مهرجان قرطاج المسرحي هي بداية النهاية لعروض المسرح المباشرة مع الجمهور؟ وهل كانت سبباً في إعادة التفكير في مسألة التلقي عند الجمهور بالنسبة للمسرحيين؟ وهل أصبحت اليوم الفضاءات المفتوحة بما في ذلك الشوارع والساحات أكثر الفضاءات ملائمة للمسرح؟ وهل فكر المسرحيون العرب في كتابة برتوكولات مسرحية موازية للبرتوكولات الصحية المفروضة على الفرجة المسرحية؟ وهل سيستأنس المسرحيون العرب بعد قرون طويلة بضوء الشمس بديلاً عن عتمة القاعات ليعرضوا أعمالهم كما في الزمن الإغريقي في الهواء الطلق أو الزمن القروسطي في الساحات العمومية والأسواق؟».

أسئلة المسرح العربي اليوم في مواجهة هذه المحنة الكونية يتحدث عنها الكاتب والباحث المسرحي التونسي عبد الحليم المسعودي فيقول: «يبدو أن المسرح فن مفارقة بامتياز، وتكمن هذه المفارقة في طبيعته أصلاً، حيث أن قوته ثابرة في ضعفه وتوجهه، في علله وعنفوانه، في نوسانه بين الموت والانقراض وبين القيامة والانبعاث، وهو ما يُفسّر تاريخه الأحضوري الذي راكمه منذ ما يزيد أو ينقص قليلاً عن تاريخ لحظة ابتكار اللوغوس بعد ابتكار الكتابة إنقاذاً من تلف النسيان وقدرته على



وشيطان أهله وحوّله استعاريًا إلى طاعون يصيب الروح، وهي ذات الاستعارة التي التقطها برشاقة أنطونان آرتو في «المسرح وقربينه» ليحول هذا الطاعون المسرحي إلى محنة خلاص من أجل التجديد ونهوض هذا الفن من الرّماد .

الناظر لمسيرة المسرح في مواجهة أزماته سيدرك مرونة هذا الفن وقدرته الهائلة على التكيف والتصدي لقوى المنع والتجريم والتهم الهرطقة من لدن فقهاء البدع والضلال ومحاربي الأيقونات وزبانية محاكم التفتيش والطهرانيين، وكذلك صموده أمام الوصاية السياسية ومنظري ثقافة الاستهلاك والترفيه . المسرح اليوم في مواجهة هذه المحنة الكونية سيدرك على جناح هذا المشهد الكوميدي السوداني وفي كنف الديمقراطية العادلة لتوزيع البلاء الفيروسي على الجميع وعلى الجموع حيرة أهله وارتباك مداركهم في اجتراح وسائل ناجعة لتجاوز هذه المحنة، فالناس لم يجدوا إلا أقتعة واهية من الورق اللباد يخفون بها وجوههم ليتقمصوا أدوار الهاربين من مصائر هلاك محتملة .

لقد تحوّل المشهد الكوني إلى مشهد قيامي، يرتدي فيه الناس أقتعة لا تخلو من تمسرح كارثي يؤكد أن «العالم كله مسرح» حسب عبارة شكسبير، أو تحول العالم كله إلى مسرح كبير كما حلم بذلك كالدبيرون دي لا باركا، لكن إلى مشهد مرعب، لا يعد إلا بالهلاك والموت، وإلى عالم مجرد من فرص اللقاء بين المسرحيين وجمهورهم، ومجرد من كل تلك الفرص الضئيلة للسحر الذي لا يمنحه إلا المسرح في نشوة التألق والتعرق على خشبات المسارح، وتحقيق ذاك التقاسم الذي يسميه جاك رانسيار «تقاسم المحسوس» .

المسرح الأردني

المخرج المسرحي الأردني عبد السلام قبيلات مدير ومؤسس مسرح الشمس في عمّان يقول : «المسرح في الأردن ضعيف وغير فاعل بسبب ضعف الاهتمام بالفنون وبالثقافة عموماً، فقد تقلصت ميزانية وزارة الثقافة

المجابهة والمقاومة والانتصار على مُناوئيه وأعدائه وعراقيله الطبيعية، وعلى عدوانية مجرميه سواء كان الأمر مُتعلقاً بالسياسة أو بالقدس الديني» .

قدرة المسرح على التحمل هي من قدرة الإنسان على المروعة والمخاتلة والصبر وتديير الأحوال، فهو كممارسة طقسية لا يزال مستمراً منذ نشيد الأسرار الديونيزوسي إلى يومنا هذا، فالمسرح كما يوضح المسعودي «يحسن إدارة التوحش وتذليله، ويُتقن ترويض الحيواني والكهفي والبرابري فينا لأن المسرح فن التشارك الإنساني بامتياز، ولأنه أيضاً ممارسة إنسانية قائمة على الحضور الحي والمشاركة، وهو في الوقت ذاته راكم تاريخاً طويلاً مع الأزمات، يُجابهها بكل القوة الهشة التي يمتلكها كطبيعة كامنة فيه، وهذه القوة في أصلها هي هشاشة الكائن البشري في ابتكار حيله تجاه الطاعون، سواء كان هذا الطاعون حقيقياً أو رمزياً» .

لم يكن يخطر ببال الكاتب المسرحي الإغريقي سوفوكل في القرن الخامس قبل الميلاد وهو يتحدث في تراجيديا «أوديب ملكاً» عن الطاعون في طيبة كاستعارة عن العنف المُعمّم والتي استوجبتها أحابيل المصائر المأساوية أن هذه الاستعارة ستتحول اليوم في عتبة العشرية الثالثة من الألفية الثالثة إلى حقيقة ماثلة كمحنة حقيقية يعيشها المسرحيون وتعيدهم في كامل أقطاب المعمورة إلى مربعات العجز والاستحالة، وتدفعهم إلى التفكير العاجل والتأمل الدائم بمصير هذا الفن من أجل الخروج من هذه الكارثة الكونية والتي يمثلها وباء كورونا والتي ضربت أساسيات الممارسة المسرحية وشروطها، وأربكت كل اجتماع بشري ممكن، وشكّلت تحدياً حياً صعباً لممارسي الفن المسرحي الذي لا تكتمل قيامته إلا في الزمان والمكان المُوحّدين وبين أصحاب الفرجة المسرحية وشهودها .

بين المسرح والأوبئة قصة طويلة يمكن أن تُسهم في كتابة سيرة ذاتية لهذا الفن العتيق، وهي قصة لا يمكن لها الفكاهة من دائرة المفارقة، فإذا كان المسرح يخشى الطاعون الطبيعي بوصفه استعارة عن العنف والهمجية فإن القديس أوغسطينوس في معركته قد عادى المسرح



الحركة المسرحية التي كانت في أوج قوتها وعطائها في السبعينيات إلى أواخر الثمانينيات قائلاً: «في السنوات العشر المعروفة بالعرش السواداء تراجع الإنتاج الفني عموماً بما في ذلك الفن المسرحي وذلك بسبب الاغتيالات السياسية أو تحت ذريعة الشرعية الدينية من جانب المتطرفين وما سمي بالإرهاب، ففقدنا خلال تلك الفترة عدداً من كبار الفنانين المسرحيين الجزائريين، لتعود بعدها الحركة الفنية إلى جس النبض والعودة إلى الحياة مجدداً خلال العشرين سنة الماضية، متحدياً الكثير من الظروف غير المهيأة بشكل يليق بالفن المسرحي كفنّ وبالفنان المبدع.. ومن بين أكبر المشاكل التي يواجهها الفنان الجزائري عامة والمسرحي خاصة اليوم مصير مشروع قانون الفنان الذي طال انتظاره، حيث لسنا كفنانين مسرحيين ضرورة وضع قانون يحمي حقوق الفنان بشكل مستعجل وجاد، خاصة وأن مرحلة الإغلاق وتوقيف النشاط الفني بسبب انتشار فيروس كورونا في العالم عامة والجزائر خاصة كشفت عن الكثير من الضرر الذي مس الفنانين في الجزائر على الصعيدين الفني والمادي، فبالنسبة إلى الناحية المادية فقد اتخذت وزارة الثقافة الجزائرية بعض الإجراءات على صورة تعويضات مادية لبعض الفنانين، وقد جاءت على شكل إعانة لم تعوّض ولو نسبة صغيرة من الضرر، ثم إن التعويضات لم تمسّ الكمّ الأكبر من الفنانين بسبب سوء التسيير على مستوى الإدارة وعدم وضع أرضية إحصائية مسبقة بشكل مضبوط على مستوى وزارة الثقافة لتوضح العدد التام والكامل للفنانين على مستوى التراب الوطني، وهذا ما جعل العملية تمر بحالة فوضى منذ بداية الإغلاق إلى شباط الماضي.. أما بالنسبة للناحية الفنية فقد كان الضرر أكبر، إذ صُدّنا كمسرحيين جزائريين بسبب عدم وجود أرشيف يؤرّخ أعمالنا المعاصرة بسبب التصوير السيئ للأعمال المسرحية والذي كان بواسطة هواتف محمولة أحياناً، وقد اكتشفنا هذا بعدما توجهت معظم الإدارات الفنية إلى وضع برنامج افتراضي على منصات التواصل الاجتماعي وقتوات اليوتيوب، وبالنظر إلى هذه النقطة بالذات نعود مجدداً إلى ضرورة وضع

من سبعة عشر مليوناً ونصف المليون إلى سبعة ملايين ونصف المليون، وتشمل المصاريف الجارية بما فيها رواتب حوالي أربع مئة موظف، وبذلك لا يتبقى للنشاط الفني والثقافي عموماً إلا القليل، ولا يكاد يكفي ما يُخصّص منه للمسرح لتغطية إقامة مهرجانات سنوية للأطفال والشباب والمحترفين، يغلب عليها مبدأ التضييق وليس الفن المسرحي بحد ذاته، لذلك فإن النشاط المسرحي الأردني عموماً أصبح مقتصر على المهرجانات التي يتشكل جمهورها من الفنانين أنفسهم، وبالتالي فقد تُرك الجمهور الحقيقي بلا اهتمام، وهذا ترك أثره السلبي على المستوى الفني والفكري للعروض المُقدمة.. وبشكل عام لا يمكننا بناءً على ما سبق الإقرار بوجود حركة مسرحية أردنية إلا اعتباراً، وكل ما في الأمر أننا في الأردن نقيم نشاطات وفعاليات مسرحية، وبالطبع فإن الإشكالية الأساس تكمن في غياب استراتيجية عند الدولة تجاه الفن والثقافة عموماً، وبالتالي عدم الاهتمام بالمعايير الفنية لتقييم الأعمال المنتجة، بل الاكتفاء بعروض تُحدث كمّاً وليس نوعاً من حيث المستويين الفني والفكري، وقد جاء تأسيس مسرح الشمس في العام ٢٠١٧ بجهود خاصة غير رسمية من أجل بناء العلاقة بين الفن والناس وخلق جمهور حقيقي عبر إنتاج أعمال مسرحية وموسيقية وغيرها، واستضافة الفرق والمواهب الموجودة أصلاً ولا تجد فضاءً يضمها ويساعدها على التطور والانتشار، فخلال سنتين ونصف قام مسرح الشمس بإنتاج خمس مسرحيات تُعرض بشكل متواصل حسب برنامج ريبورتوار شهري (قبل الكورونا وإجراءات الحظر) وإقامة شراكات تمخّضت عن تقديم عشرات العروض والفعاليات واستضافة العشرات من الفعاليات الفنية والثقافية، وأسفر ذلك عن فعاليات تمت إقامتها في المسرح تجاوز عددها المئة وخمسين فعالية».

المسرح الجزائري

المخرج رمزي عاشور تحدث عن الحركة المسرحية الجزائرية التي مرت بالكثير من الأزمات والظروف السياسية التي كان لها تأثير مباشر وغير مباشر على



ليس لها أي تأثير على المشهد الثقافي، ولم يشعر بها المواطن الفلسطيني، وما تأثر هو صرف الميزات الذي تأخر، واستبدال المنتج التلفزيوني الممول بمنتج إذاعي كحل لاستمرار الدعم، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح أيضاً، فغالبية نتاجاته ممولّة، وقد توقفت الميزات وتم استبدال بعضها بقاءات أو عروض من خلال تقنية الزوم أو عروض من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، وهذا يخالف طبيعة المسرح وتواصله الحي مع الجمهور. وما تبقى من الفرق والتجمعات الفلسطينية مسرح الحرية في مخيم جنين، ومسرح نعم في الخليل، وتجمع عشتار وفرقة القصبية في رام الله، ومسرح الحكواتي في القدس، وفرقة سنابل، وهذه أهم الفرق والمسارح الفلسطينية في الضفة الغربية، وطبعاً هي ممولّة غريباً، وفي القدس أيضاً هناك فرقة مسرح الرواة ولا تتلقى التمويل.

المسرح التونسي

الناقد المسرحي التونسي حاتم التليلي يقول: «يجب ألا نثق بصيحة الفزع التي يطلقها المسرحيون بشأن واقع المسرح، فهو فزع ذاتي لا علاقة موضوعية تصله بهذا الفن.. ما يجري الآن هو ضرب من العطالة المؤقتة التي يمر بها المسرحيون والتي تعكس حقيقة مفزعة وطريفة في الآن نفسه، إذ لا هوية لممارسي نشاط المسرح وكأنهم بهذا ليسوا بشراً ولا مواطنين، ولهذا فبمجرد توقف المسرح يشعر الفرد المسرحي بالانقراض، فهل فكر المسرحيون بالمسرح بشكل جاد؟ نعم، ولكن المواطن العربي اليوم يفكر بالمسرح ببطنه لا بعقله، وما حدث طيلة سنة كشف عن ذلك، إذ احتج المسرحيون في الشارع وفي الشبكات العنكبوتية، ولم يكن احتجاجهم المطالب بعودة العروض والفعاليات الثقافية والمهرجانات إلا لأنهم جاعوا، فلا مهنة لهم غير الممارسة المسرحية.. والأنكى من ذلك لم يطرح المسرحيون في تونس أو على المستوى العربي قضايا فكرية أو جمالية لهذا الفن إلا نادراً، فهم يتحركون في صحراء قاحلة وخالية من السؤال، ولهذا فهي تتمدد باستمرار بفعل الصمت وتوحش السوق وانهايار القيم وسلعنة الفن وتبضيعه ولأن المسرح التونسي تم تجريده

قانون يحمي حقوق الفنان.. وعلى العموم ونحن أمام الفتح التدريجي للنشاط الثقافي في الجزائر أرجو أن نكون قد تعلمنا الكثير من الدروس واستخلصنا الكثير من النتائج التي قد تسهم في بناء قاعدة صلبة نركز عليها مستقبلاً، ومن بين أهم النقاط التي نذكرها بشكل خاص إلزامية فتح المجال للخوادم من أجل النهوض الفعلي بقطاع الثقافة في الجزائر، حيث أن الكثير من الفنانين ساهموا بمالهم من أجل افتتاح قاعات عرض مسرحية، نذكر منها أول نموذج تم تجسيده عام 2017 في مدينة حمام بوحجر غرب الجزائر، ليصادف المشروع بعدها وهو في طريقه لرؤية النور حائط البيروقراطية والتعسف الإداري، ولتبقى أبوابه مغلقة إلى هذه الساعة، أما السؤال الذي يبقى مطروحاً فهو: هل تقوم الدولة بدعم الإبداع الفني المسرحي خاصة وتعمل بشكل صحيح من أجل تحقيق أهداف فنية واجتماعية واقتصادية؟ أم أنها تعمل من أجل الحفاظ على الشكل الخارجي للفن فقط؟».

المسرح الفلسطيني

المخرج الفلسطيني اسماعيل الدباغ مدير فرقة الرواة تحدث عن المسرح في بلاده قائلاً: «الحركة المسرحية الفلسطينية كانت ضحية لاتفاقية أوسلو وما نتج عنها من عزل كامل لمدينة القدس التي كانت تشكل العاصمة الثقافية المقاومة للفلسطينيين، وكانت معظم الفعاليات الثقافية وخاصة المسرح تقام على مسارح مقدسية، وبعد هذا العزل للقدس أصبحت مدينة رام الله هي العاصمة الثقافية البديلة، وأصبحت كأي عاصمة عربية أخرى، إذ تحولت فعاليات الثقافة إلى فعاليات رسمية، وفقدت القدس جمهورها من مختلف المحافظات الفلسطينية، وتعذر الوصول إلا من خلال تصاريح عبور يمنحها الاحتلال، وأصبح التمويل الغربي سيد الموقف، وأصبح لدينا حوانيت ثقافية تعمل من خلال التمويل، وهو في الغالب تمويل مشروط، وبالتالي فقد المسرح الفلسطيني جماهيرته في الحضور والمتابعة وجودة وحرفية الأداء، وأعتقد أن أزمة جائحة كورونا



يشارك فيها بوجوده وعقله وجسده.. لقد لَقَّنتنا كورونا جميعاً درساً في أننا بحاجة إلى بعضنا، فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه، والأعراس والاحتفالات والفنون الحيّة هي ما يُشبع جوعه الاجتماعي ويحقق له ذاته داخل النبض الثقافي والاجتماعي الحيّ الملهم الباعث على الأملِ دوماً، فها هو الفن ينبض في دواخلنا رغم قصور المؤسسات الرسمية إلا فيما ندر رغم تخلف حمايتها للفنان والمثقف والمبدع».

المسرح السوري

بدوره الناقد المسرحي السوري أنور محمد يتساءل: «أهو عقابٌ أبدي كما بروميثيوس يدفعه المسرح فيبقى يكافح وهو يأخذنا من العمى إلى البصيرة.. المسرح علمنا ويعلّمنا من يوربيدس إلى بريخت إلى توفيق الحكيم فد سعد الله ونوس وعصام محفوظ على التعامل النقدي والمساءلة، فلا نكون تلك الخيوط التي تُحرّك دُمى الدراما الكونية، لا ممثليين ولا متفرجين.. تمرّد وعصيان في سعي نحو البطولة، والبطل لا يخون، وهذا ما يعمل عليه المسرح لإشاعة التوازن النفسي بين العرض والجمهور لأنه أبدأً كان ضدّ الظلم وقهر الإنسان واستعباده.. المسرح العربي يدفع ثمن آلام مؤجلة، فمشروع النهضة سقط، وحروب خريف العقل العربي تنهّب وتحرّق وتبيد كل أمل منذ العام ٢٠١١ وحتى الآن، والمسرح السوري لم يكن ليتفرّج، ولم يضع القناع الجلدي ولا الورقي، لا خائفاً ولا فزعاً، ومع ذلك فمسرحننا ما يزال مسرحاً خجولاً.. لدينا نشاط على مستوى مديرية المسارح والموسيقى، وافتتح مسرحاً حمص وحماة القوميان وقد شرعا بتقديم عروضهما إلى جانب فرق دمشق وحلب واللاذقية وطرطوس والحسكة، وما زالت دار الأوبرا معرضة عن دعم العروض المسرحية، ليختص المعهد العالي للفنون المسرحية بتقديم عروض فصلية من أداء طلبته».

وللفنان المسرحي السوري فايز قزق رأي عن واقع المسارح اليوم في زمن كورونا يقول فيه: «المسرح ثورة مستمرة، وهو اجتماع حرّ، يتواطأ الناس للتواجد فيه

من كل سياق علمي واجتماعي وسياسي، وإلا ماذا قدم هذا الفن لشعبونا أمام هول التطرف والإرهاب والحروب؟ طاعون الكورونا ليس وحشاً يهدد المسرح والمسرحيين، بل هو مطرقة عنيفة تهدم أوهام المسرح التونسي كما العربي، ولهذا فبدل التعاطف مع المسرحيين صار يجب أن نسأل: أيها المسرحي ماذا عن المسرح الذي يشبه ألامنا؟ وطبعاً فإن سؤالاً كهذا لن يعجب المسرحيين، وبمجرد طرحه ستأتينا الإجابة القائلة بالصعوبات التي تعترض العملية الإبداعية من حيث الظروف الإنتاجية والرقابة السياسية أو البيروقراطية الثقافية الراقية للمسرح في بعض البلدان العربية، وهذا يعكس العقل التبريري للمسرحي في أوطاننا لأنه عقل لم يتخلص بعد من خطاب الهزيمة وسردية الأب والذكر المهيمن.. إنه عقل لا ينتمي لشتات العالم ويفكر بشكل كوني».

المسرح المغربي

ويقول المسرحي المغربي عبد الجبار خمران: «لقد كشفت الجائحة في واقعنا العربي عامة عن نقص مهول في مجال القوانين المؤطرة للمهن الفنية، وعن عدم توفر إرادة سياسية حقيقية لتنزيلها وصياغتها تنظيمياً ومهنياً مما انعكس سلباً على الحالة الاجتماعية للفنان وعلى وضعيته الاعتبارية داخل المجتمع، ففي المغرب لم تستطع المؤسسة على امتداد ما يقارب عقدين من الزمن أن تقبل قانون الفنان منذ العام ٢٠٠٢ وأن تنتقل إلى قانون تنظيمي يتكئ عليه القطاع المسرحي والفني للنهوض بوضع الفنان وتطوير فعاليته وإنتاجيته الإبداعية داخل المجتمع، ولو تم ذلك لما تأثر الفنان المغربي بهذا الشكل الفظيع في زمن كورونا اللعين.. ومن ناحية أخرى غالباً ما يُنظر إلى المحاولات الفنية المسرحية التي تبحث عن بدائل إلكترونية (أون لاين) في الظرف الحالي وبسبب ما تفرضه الجائحة من تباعد اجتماعي ومنع للنشاط الفني والثقافي لتمير الفعل المسرحي باستهجان، ويتم الحط من تلك المحاولات الحثيثة التي تعلّمنا أن الإنسان يعلن عن تلك المحاولات (أون لاين) نتيجة خوفه من أن يبقى دون فرجة حيّة



أن يكون كورونا قد أثر على الاقتصاد والرياضة، لكن تأثيره لم يكن مخيفاً على المسرح، بل على العكس، هناك حركة مسرحية متنوعة في جميع المحافظات المصرية، فهناك مسارح تجوب المحافظات، وإلى القرى تذهب الفرق الجواله لتقدم عروضها في الأماكن المحرومة من المسرح، وأيضاً هناك المسرح المتنقل الذي يقدم الحفلات والعروض المجانية، وهناك ورشٌ تابعة للبيت الفني باسم «ابدأ حلمك» في المحافظات، وأيضاً هناك عروض في الأماكن القديمة في القاهرة، ولكن التأثير الواضح بسبب كورونا والظروف الاقتصادية هو أن معظم ما يتم تقديمه إنتاجٌ قديم بعض الشيء وبعده أيام محدودة من كل أسبوع، ويتم تقديم العروض أحياناً بنصف الميزانيات ما قبل كورونا، لكن الحركة مستمرة ولم يصيبها الشلل التام» .

كان هناك تأثير كبير في شتى مجالات الحياة المصرية بسبب جائحة كورونا، وكان للمسرح نصيب من ذلك التأثير كما يخبرنا المخرج المسرحي محمد متولي، ويضيف: «في مصر أغلقت المسارح والمدارس والمطاعم والمقاهي كإجراء احترازي لدرء خطر انتشار الفيروس، وكان البديل عند بعض المسرحيين المصريين أن يقدموا عروضهم عن طريق وسائل التواصل الاجتماعي (اليوتيوب والفيديو) إضافة إلى موقع وزارة الثقافة، ثم عادت الحياة للمسارح المصرية في شهر آب عام ٢٠٢٠ وكان من حظي أنني قدمت مسرحية «عيلة الفقري» من إنتاج المسرح الكوميدي، مع الأخذ بكل الإجراءات الاحترازية للفنانين والجمهور» .

من جهتها قالت الكاتبة المسرحية المصرية صفاء البيلي: «تغلّب بعض المسرحيين المصريين على المعوقات الاقتصادية وصنعوا مسرحاً متنقلاً بشخصيات قليلة وديكورات تكاد تكون معدومة، فتغلبوا على قيود التعبير بالكلمة إلى اختراع أساليب أخرى تشي بما يريدون دون الوقوع تحت سلطة الرقابة الجبرية، وكذلك تغلبوا على أزمة كورونا بعروض الأون لاين والمحاضرات والندوات التي تناقش مشكلات المسرح وقضاياها بشكل لا تقتصه حرية التعبير عبر الكثير من المنصات الإلكترونية،

بذريعة مشاهدة العرض، فعندما نقدم عملاً مسرحياً لا نريد من هذا العمل إلا أن يكون سبباً من أسباب الاجتماع، فالمسرح والسينما في المدن هي اجتماعات حرة، ولا يجب أن يكون هناك قيود على من يدخل أو تمييز بين من يحق له الدخول أو لا يحق.. في أنواع أخرى للتجمعات نجد أن الدخول يكون حسب الانتماء الحزبي أو السياسي أو الديني، أما في المسرح فليس هناك من قيود على من سيدخل، فأتباع كل الأديان والأحزاب والتيارات الاجتماعية والأعمار والطبقات يدخلون إلى المسرح دون قيد أو شرط أو لحظ لانتماءاتهم السياسية أو الدينية أو العرقية لأن الكل مدعو إلى هذا المكان بشكل حر.. المسرح اجتماعٌ وحوار حر، ولا يمكن لأي مسرح في أي مكان في العالم أن يكون اجتماعاً مقيداً» .

المسرح العراقي

المخرج المسرحي العراقي كاظم نصار يقول: «هناك ركيزتان للمسرح العراقي يمكن تحديدهما ونحن نقيم وضعه اليوم، إذ ظل المسرح بعد قرن على ظهوره عربياً انعكاساً للمتغيرات السياسية والاجتماعية، وظل بين مدّ وجزر، وهناك اليوم حاجة لاستراتيجية مسرحية وللبنى التحتية وللإدارات الثقافية وللتمويل المنظم ولقوانين تكفل الحرية لتكون العروض مستمرة، وهناك مسرحيون كبار ومبدعون، لكن الأهم أن يبقى المسرح حاجة أساسية من حاجات الناس مع التطور التقني، وفي العراق لم يعد المسرح أولوية حتى بالنسبة للعاملين فيه، وظل الوضع الاقتصادي والمتغيرات السياسية تلقي بظلالها على حركة المسرح العراقي وتطوره ونهضته، فقد غابت الفرق الأهلية العراقية وتوقف الدعم عنها، والفرقة الوحيدة التي ظلت تعمل هي الفرقة الوطنية للتمثيل، وهذا سبب تراجعاً في آفاق المسرح ومواسمه كماً ونوعاً» .

المسرح المصري

المخرج المسرحي المصري أشرف شكري يتحدث عن واقع المسرح في بلاده قائلاً: «المسرح المصري استمر في تقديم عروضه وعلى جميع المستويات، ومن الممكن



إلى إقامة مهرجانات محلية بموازنا ضئيلة، وآخر مهرجان محلي رسمي نظمته وزارة الثقافة والإعلام كان في العام ٢٠٠٨ والنقلة الحقيقية للمسرح السعودي إلى مرحلة الاعتراف والتنظيم الرسمي الفعلي كانت مع انطلاق الرؤية التي وضعت المسرح والفنون الأدائية ضمن القطاعات التي فُعلت بتأسيس هيئة المسرح والفنون الأدائية وإطلاق مبادرة المسرح الوطني، فأصبح للمسرح كيانه الخاص، وقد قدمت الهيئة بعد إطلاقها عدداً من الورش المسرحية ومسابقة للتأليف المسرحي، ويبدو أن لدى الهيئة والمسرح الوطني برنامجاً مكثفاً يتضمن عروضاً وورشاً واستراتيجية كاملة لتنظيم العمل المسرحي، لكن جائحة كورونا أوقفت كل هذه النشاطات والمشاريع التي أعلن عنها.. المسرح السعودي لم يتوقف، وهو بانتظار تفعيل برامج الهيئة واستراتيجيتها، فقد عمل المسرحيون السعوديون على تنفيذ مشاريعهم المسرحية كما اعتادوا، واستغلت جمعية الثقافة والفنون بالدمام الانفراجة في الاحترازات المفروضة والحجر الصحي لإقامة ملتقيان للمونودراما والديودراما شارك فيهما عددٌ من الفرق المسرحية وفروع الجمعيات، عدا عن نشاطهم الافتراضي من ندوات وورش وملتقى للعروض المسرحية على الانترنت.. كل هذه التجارب كان سببها الشغف والرغبة في المعرفة المسرحية وتراكم التجارب وعدم الركون لواقع المسرح والتحديات التي تواجهه، فالمسرحيون السعوديون يسافرون على حسابهم الخاص للتعلم وحضور المهرجانات للاطلاع على التجارب المسرحية العربية والوقوف عند ما وصل إليه المسرح العربي، وهذا الدافع والشغف يحتاجان إلى فعل رسمي حقيقي، وهذا ما ينتظره المسرحيون السعوديون بعد أن يتخفف العالم من آثار جائحة كورونا» .

المخرج المسرحي السعودي ابراهيم الحارثي تحدث بدوره عن واقع المسرح في السعودية في ظل جائحة قائلاً: «قبل أن تنطفئ أضواء الخشبة وقبل أن يلزم المسرحي بيته ويضع قناعه الطبي ليمارس دوره في الواقع كنا قد استقبلنا تدشين المسرح الوطني كما لم يستقبله أحد، وأتذكر كيف أن العالم بأسره هنا وبإبارك انطلاقة هذه

والمدهش أن المسرحيين في معظم البلاد العربية من الذين كانوا يقيمون مهرجاناتهم المسرحية بشكل طبيعي قبيل كورونا انقسموا إلى نوعين : نوع تحمس لإقامة دورة جديدة للمهرجان عبر الأون لاين، ونوع رفض إقامة الفعاليات بهذه التقنية، لكن الأمر لم يستقر لفالبية من رفضوا الأون لاين، فقد تراجعوا عن آرائهم.. وبالنسبة للمشاهدة الحية للعروض المسرحية جنح البعض إلى المنصات المختلفة وتقنية الأون لاين معتبرين ذلك نوعاً من أنواع التغلب على أزمة الجمود التي كادت تؤدي بالحالة المسرحية المصرية وتضررها في مقتل، وفتح المجال لصناعة عروض مسرحية مخصصة للعرض حصرياً بتقنية الأون لاين وهو ما فعلته وزارة الثقافة، فقد صنعت عروضاً مسرحية خاصة للعرض عبر منصات التواصل الاجتماعي إيماناً منها أن المسرح سيظل له قصب السبق في التعبير عن الجمهور» .

المسرح السعودي

المخرج المسرحي السعودي عباس الحايك تحدث شارحاً عن واقع المسرح السعودي في زمن الوباء فقال: «المسرح السعودي كان يواجه العديد من التحديات التي أثرت على حراكه الساعي لأن يكون حراكاً يتوازى مع مثيله في دول الخليج العربي، منها السعي للاعتراف والعناية به من قبل الجهات الرسمية وعدم وجود جهة ناظمة ذات صفة اعتبارية، عدا عن غياب البنية التحتية من صالات مسارح ومقار للفرق المسرحية، ومع هذا ناضل المسرحيون السعوديون طويلاً ليكونوا فاعلين وليقدموا إبداعاتهم، متجاوزين كل التحديات، حيث قدموا أعمالاً حصدت جوائز في مهرجانات عربية، واقتنصوا فرص المشاركة في العديد من المهرجانات.. وكان المسرح السعودي قائماً على ما تقدمه فروع جمعية الثقافة والفنون الأربعة عشر وهي الجمعية التي تأسست في العام ١٩٧٢ لرعاية الفنون، ومنها المسرح، بالإضافة لأندية المسرح في الجامعات والفرق الأهلية التي تشط أكثر في المواسم الترفيهية وتقدم أعمالاً كوميدية جماهيرية.. وجمعية الثقافة والفنون مبادرة دائماً



نمارس فيها العمل المسرحي دون خوف من غياب الجمهور أو فقدان التواصل معه، تلك الأيام التي فرقنا عنها جائحة كورونا التي ضربت كل شيء دون رحمة، ولذلك فالمسرحي الذي يمارس بروفته بين نصوصه وتحت إضاءة مكتبه ما زال متمسكاً بأمله في لقاء قريب مع جمهوره، علّ تلك الآمال تجد مسرحها عما قريب..

كان المسرحي السعودي يردد ذلك وهو في فقدٍ مستمر لكل سبل التواصل التي قطعها الجائحة وفرضت عليه غياباً مستمراً عن مشهده المسرحي، فلم يكن سهلاً أن يرى الحركة المسرحية العربية قد أصبحت قريبة من التوقف تماماً، وكل تلك المهرجانات المسرحية التي كان يتجول بعرضه بينها من أقصى بلداننا العربية إلى أدناها، وكل الأنشطة المسرحية التي تجعله نشيطاً وقريباً من جمهوره قد ألصق على أبوابها تم التأجيل إلى أجل غير مسمى وهو ما زال مستمراً يسأل نفسه باستمرار: أين جمهوري؟ وما الحل؟ وكان الحل أن يرفع المسرحي السعودي وجهه ضد الجائحة، وبالفعل ورغم صعوبة الأمر إلا أننا شاهدنا تحدياً كبيراً ساعد على استمرار التواصل بين العمل المسرحي وجمهوره وكان تحدياً واضحاً أسهم في استمرار بعض المهرجانات المسرحية وأنتج لنا تواصلاً بارزاً من خلال الدورات والورش التي تم تنفيذها وتقديمها بطريقة الأون لاين التي عكست صورة إيجابية ومهمة للمسرح العربي في مواجهة تحدياته لهذه الجائحة، وعلى وجه الخصوص لم يكن المسرح السعودي بعيداً عن تلك التحديات، بل كان يعيش شوقه وأمله ورغبته المستمرة بالعودة لجمهوره واستعادة طرق التواصل، وبالمثل تماماً كان صعباً علينا أن يمر بنا شهر أو شهران دون أن نمارس نشاطنا المسرحي مما جعلنا نتحدى، فشاهدنا عدداً من الدورات والندوات المسرحية التي تم العمل عليها لاستعادة طرق التواصل بين المسرحيين وجمهورهم، إضافة إلى عدد من الملتقيات المسرحية والعديد من الأنشطة والعروض التي قدمت أون لاين وجعلت المسرح السعودي يجدد روحه وبزته الأنيقة التي اعتاد ارتدائها رغم هذه الجائحة».

المبادرة التي يترأسها المسرحي عبد العزيز إسماعيل، وقد انطلقت المبادرة بالعمل وتهيأت بأدواتها لتتطرق من طور التخطيط إلى طور التنفيذ المدروس والمتقن والمنطلق من توجهات حقيقية لرؤية ثقافية شاملة ومكتملة وهي اللحظة التي كتب عنها أهل المسرح بكافة توجهاتهم مباركين ومهنيئين لتبقى هذه المبادرة من أهم الانطلاقات التي اتخذها المسرح السعودي ليتحرك وفق معطيات جاءت بعد تحليل بيانات واضح في هذه الفترة لما يريده الجمهور، بل صار للمسرح قوة ضخ إعلامي جيدة جداً محلياً، فصارت الجهات تتشارك في العطاء الحقيقي، وأعتقد أن صنّاع الحالة المسرحية وبُنّاء الاتجاهات الفكرية قد اعتمدوا كثيراً على زاوية مهمة لمسابقة أطلقتها وزارة الثقافة لتكون بمثابة معيار ومقياس حقيقي لقراءة واقع النص المسرحي السعودي، ولترصد الوزارة نفسها بعدد من النصوص، وقد تحركت وزارة الثقافة تجاه المسرح بفهم عميق وتوقف عند بعض المفاصل للمراجعة والانتقال إلى مرحلة التمكين التي ينتظرها المسرحيون السعوديون.. في فضاءات الحراك المسرحي السعودي ثمة تواجد لافت من أهل المسرح أنفسهم، فتحرك المسرحيون ليجعلوا الوسائط الألكترونية أمراً مساعداً ومهماً بهدف استغلال المساحات بالقيام بالعديد من الخطوات التي تجعل حالة الحراك مستمرة، وهناك العديد من التغييرات التي تحدث داخلياً وخارجياً، إلا أن المسرح بات الآن يمتلك توجهاً حقيقياً ومرسوم المعالم، وصار يقف بقدمين ثابتتين وبخطوات واضحة، وأخرى مؤجلة بانتظار عبور كورونا لتتسارع خطوات المسرح بوضوح، لذا يفترض بنا الآن ومع وجود كل الخبرات المسرحية والطاقت الرائعة والمكتسبات التي يحتفظ بها المسرحي السعودي لنفسه أن يتجه مسرحنا ليكون علامة فارقة ومختلفة وبالغة الدهشة، لاسيما وأن المسرح بات الآن يُعد ضرورة مهمة ليكون مرآة ترى فيها الشعوب نفسها وتعرف أي أفق يمكن أن نرسم».

المخرج المسرحي السعودي عزيز بحيص تحدث بدوره فقال: «للعام الثالث على التوالي نحتفل باليوم العالمي للمسرح ونحن بشوق للأيام العادية التي كنا



شكل تهديداً للحركة المسرحية الأوروبية والأميركية وباء كورونا مواجهة مفتوحة مع المسرح والمسرحيين

إعداد : حنان حمودة



والمجتمع والتنمية المستدامة والسياحة والتعليم ومجموعة من عناصر الرفاهية.. وفي البلدان التي تغيب فيها الموسيقى والمسرح عن المناهج الدراسية تملأ مؤسسات الفنون الأدائية فجوة مهمة من خلال الأنشطة التعليمية والتوعوية التي تساعد الأطفال على التعرف على تراثهم الثقافي المهم .

حتى الآن لم يدرك كثيرون القيمة الحقيقية لتجربة الأداء الحي، ففي العام ٢٠١٢ وحسب اليونسكو حققت الصناعات الثقافية والإبداعية في جميع أنحاء العالم إيرادات بلغت ٢٢٥٠ مليار دولار ووظفت ٢٩ مليون شخص، حيث ساهم قطاع الفنون الأدائية وحده بمبلغ ١٢٧ مليار دولار

أثر الوباء العالمي كورونا على حياتنا على مستويات عديدة، بما في ذلك صحتنا ورفاهنا الاقتصادي والاجتماعي، وعانت منه الصناعات الثقافية والإبداعية، وكانت الفنون الأدائية هي الأكثر تضرراً نظراً لطبيعتها كممارسة ثقافية تتطلب الوجود المادي للجمهور، هذا الوجود الذي لم يعد مسموحاً به في ظل انتشار الوباء، فكانت أنشطة الأداء من بين أولى الأنشطة التي توقفت، وللأسف فإن بعض مؤسسات فنون الأداء لم تتعاف من الأزمة حتى الآن .

تلعب صناعة الفنون المسرحية دوراً مهماً من وجهات نظر عديدة، بما في ذلك مساهمتها في الاقتصاد



المسرحية، وتركزت الأسئلة على مستقبل القطاع، وكان الهدف في نهاية المطاف فهم كيف يمكن للمؤسسات إعادة التفكير في استراتيجياتها بعد انقضاء الوباء، وشاركت ٤١ مؤسسة للفنون المسرحية في البحث من ست دول هي: فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا وبريطانيا والولايات المتحدة، وشمل البحث دور الأوبرا والمسارح وقاعات المحاضرات والموسيقى والأوركسترا والمهرجانات ومؤسسات الفنون المسرحية، وتم جمع البيانات من خلال مسح المشاعر وتحليل البيانات المالية للمؤسسات، حيث كانت تلك المعلومات متاحة، وكان المشاركون في البحث من المؤسسات الرائدة في هذا القطاع مثل مسرح لا سكال في إيطاليا ودار الأوبرا الملكية ومهرجان إدنبرة في المملكة المتحدة ودويتشه ستاتسوبر برلين في ألمانيا، وأفاد ٩٣٪ من العينة أن وباء كورونا كان له تأثير كبير على مؤسساتهم، ففي الأشهر الستة الأولى من العام ٢٠٢٠ انخفضت الإيرادات وانخفض عدد العروض وانحسرت عناوين الإنتاج الجديدة بمقدار النصف مقارنة مع الفترة نفسها من العام ٢٠١٩ وانخفضت الإيرادات بنسبة ٥١٪ وانخفض عدد عناوين الأعمال الجديدة إلى ٤٩٪ وانخفض عدد العاملين بدوام كامل في مؤسسات الإنتاج المسرحي بنسبة ١٢٪. أما العوامل الثلاثة الأكثر تأثيراً على الحركة المسرحية فكانت عدم الجدوى الاقتصادية

ووظف ثلاثة ملايين شخص، وتمثل أوروبا والولايات المتحدة ثاني وثالث أكبر الأسواق حيث تمثل ٦٠٪ من العائدات العالمية وتوظف ١٢ مليون شخص.. ومن المنظور الأوروبي توفر الصناعات الإبداعية والثقافية عائدات تبلغ ٥٣٦ مليار يورو وتساهم بنسبة ٤٪ من الناتج المحلي الإجمالي لأوروبا، وهذا القطاع هو ثالث أكبر جهة توظيف بعد قطاعي البناء والأغذية والمشروبات، إذ يعمل أكثر من ٧ ملايين أوروبي بشكل مباشر أو غير مباشر في الأنشطة الإبداعية والثقافية ما يمثل ٢٪ من السكان النشطين في الاتحاد الأوروبي.

ويشمل قطاع الفنون المسرحية الرقص الحديث والكلاسيكي والأوبرا والموسيقى الحية والمسرح وفنون السيرك، وفي أوروبا وفر هذا القطاع ٣٢ مليار يورو ووظف مليون شخص في العام ٢٠١٢ كونه أكبر صاحب عمل في الصناعات الثقافية والإبداعية في القارة.. وتلعب صناعة الفنون المسرحية أيضاً دوراً مهماً في جذب السياح، فعلى سبيل المثال يذهب ٩٪ من السياح الذين يزورون المملكة المتحدة إلى مسرحية موسيقية أو أوبرا أو باليه، ويتم تعزيز ثراء التراث الثقافي في العديد من البلدان الأوروبية من خلال ديناميكية المسرح والموسيقى المعاصرة، وتشير الأبحاث إلى أن الفنون العامة لها تأثير إيجابي على المجتمع.

أجرت مجموعة من طلاب الماجستير في إحدى الجامعات بحثاً لمعرفة تأثير وباء كورونا على قطاع الفنون



من العروض والقيود الصحية المفروضة وقلة أعداد الجمهور، كما تضاءلت أعداد المنح المقدمة للعروض .
لقد تأثرت المؤسسات المسرحية الأوروبية والأميركية بالبوءاء، واختلفت شدة هذا التأثير بين أوروبا والولايات المتحدة، فقد عانت أوروبا من تراجع عدد العروض أولاً ثم من تراجع الإنتاجات الجديدة ثم تراجع الإيرادات، أما في الولايات المتحدة فقد تراجعت أولاً الإيرادات ثم تراجع مستوى الأداء ثم أعداد موظفي المؤسسات المسرحية، وسجلت الولايات المتحدة زيادة كبيرة في تسريح موظفي المؤسسات المسرحية مقارنة بأوروبا، وأظهر البحث درجة عالية من القلق بين أوساط مؤسسات الفنون المسرحية، حيث أعرب ٥٨٪ من المسرحيين الأوروبيين و٨٠٪ من كبار المديرين التنفيذيين المسرحيين الأميركيين عن قلقهم بشأن الوضع المالي لمؤسساتهم المسرحية، وقد تأثرت مداخل المؤسسات المسرحية الأميركية بشدة بالإغلاقات والقيود المفروضة بسبب وباء كورونا، حيث انخفضت في العام ٢٠٢٠ بنسبة ٦٨٪ عن العام ٢٠١٩ مقارنة بـ ٤٦٪ في أوروبا لأن المؤسسات المسرحية الأوروبية تتلقى حصة أكبر من التمويل العام ويمكنها الاعتماد على شبكة أمان أكثر أماناً أثناء الأزمة، وكان للتمويل الخاص تأثير إيجابي أقوى على ابتكار الحلول، وبما أن المؤسسات الأميركية تعتمد على التمويل الخاص بشكل أكبر فقد أظهرت ميلاً أكثر نحو الاعتماد على التمويل العام والخاص معاً .

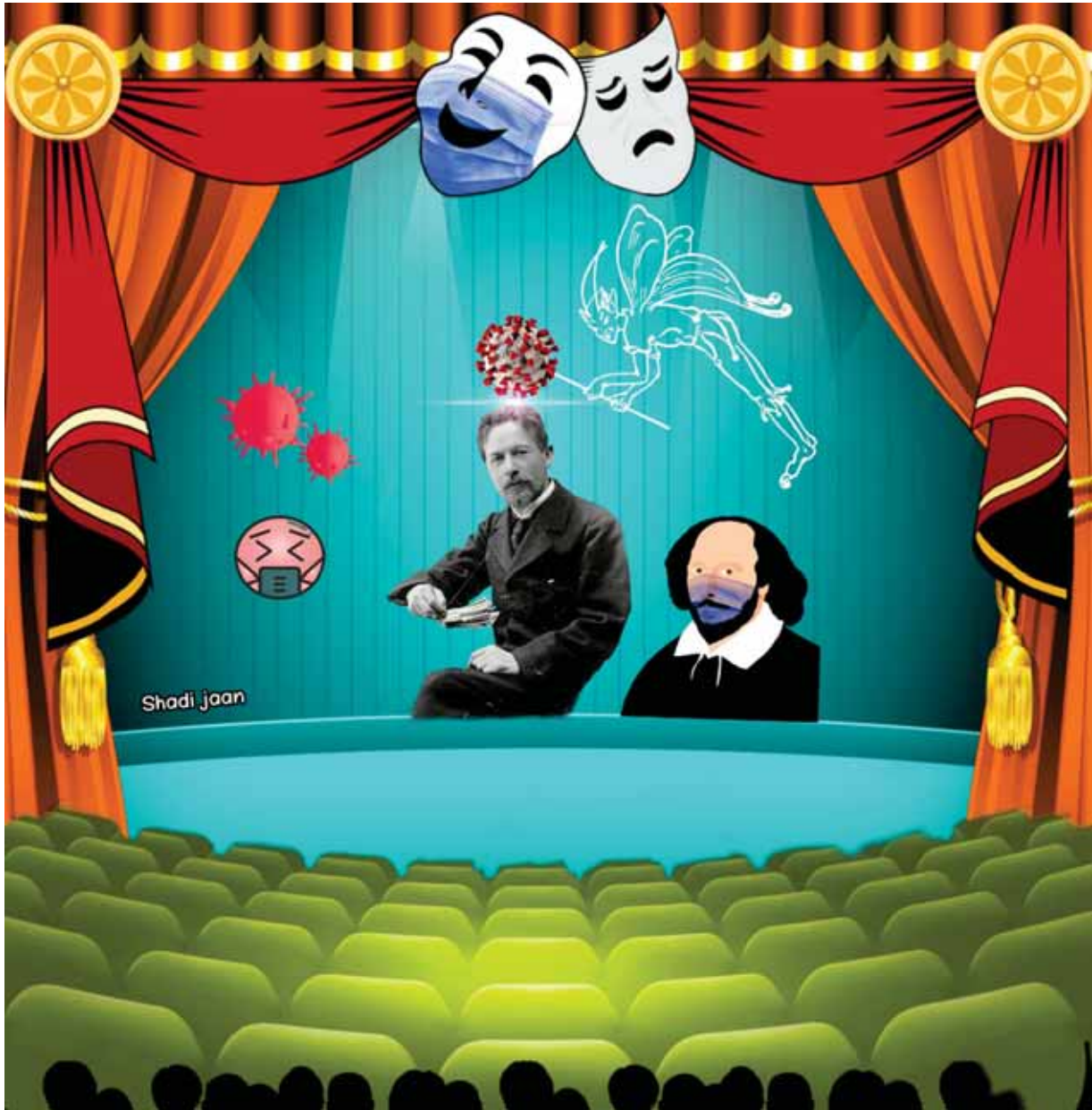
وفيما يتعلق بالمهارات والكفاءات وتأثرها بكورونا فقد أفادت المؤسسات المسرحية أن المهارات التي يفتقرون إليها في ظل الظروف القائمة هي الكفاءات الرقمية والبنية التحتية والتكنولوجيا والشراكات التجارية، وتعتقد هذه المؤسسات أن الكفاءات المطلوبة لدعم مستقبل قطاع الفنون الأدائية هي: تعزيز دور الجمهور في العملية الإبداعية وتطوير الكفاءات الرقمية وزيادة الاعتماد على التسويق والاتصال وتطوير الأداء الإداري، واعتُبرت مهارات جمع التبرعات للنشاط المسرحي ضرورية أكثر في الولايات المتحدة مقارنة بأوروبا، ويمكن تفسير ذلك كون المؤسسات المسرحية الأميركية أقل

من العروض والقيود الصحية المفروضة وقلة أعداد الجمهور، كما تضاءلت أعداد المنح المقدمة للعروض .
لقد تأثرت المؤسسات المسرحية الأوروبية والأميركية بالبوءاء، واختلفت شدة هذا التأثير بين أوروبا والولايات المتحدة، فقد عانت أوروبا من تراجع عدد العروض أولاً ثم من تراجع الإنتاجات الجديدة ثم تراجع الإيرادات، أما في الولايات المتحدة فقد تراجعت أولاً الإيرادات ثم تراجع مستوى الأداء ثم أعداد موظفي المؤسسات المسرحية، وسجلت الولايات المتحدة زيادة كبيرة في تسريح موظفي المؤسسات المسرحية مقارنة بأوروبا، وأظهر البحث درجة عالية من القلق بين أوساط مؤسسات الفنون المسرحية، حيث أعرب ٥٨٪ من المسرحيين الأوروبيين و٨٠٪ من كبار المديرين التنفيذيين المسرحيين الأميركيين عن قلقهم بشأن الوضع المالي لمؤسساتهم المسرحية، وقد تأثرت مداخل المؤسسات المسرحية الأميركية بشدة بالإغلاقات والقيود المفروضة بسبب وباء كورونا، حيث انخفضت في العام ٢٠٢٠ بنسبة ٦٨٪ عن العام ٢٠١٩ مقارنة بـ ٤٦٪ في أوروبا لأن المؤسسات المسرحية الأوروبية تتلقى حصة أكبر من التمويل العام ويمكنها الاعتماد على شبكة أمان أكثر أماناً أثناء الأزمة، وكان للتمويل الخاص تأثير إيجابي أقوى على ابتكار الحلول، وبما أن المؤسسات الأميركية تعتمد على التمويل الخاص بشكل أكبر فقد أظهرت ميلاً أكثر نحو الاعتماد على التمويل العام والخاص معاً .



المسرح العالمي في ظل كورونا

إعداد : مجد عباس



القطاعات الاقتصادية والخدمية والفنية، حيث تغيرت نظرة العالم تجاه التفاعلات الاجتماعية بشكل كبير، وأصبح الاعتماد الأكبر على

بعد مرور أكثر من عامين على بدء جائحة فيروس كورونا انطلاقاً من مدينة ووهان في الصين ما زالت تبعاته العالمية تتجلى حتى الآن في



وحصلت على ١٥ مليون مشاهدة في أكثر من ١٧٠ بلداً موزعة على ١٧ عرضاً في نهاية العام ٢٠٢١ ولاقت هذه العروض رواجاً واسعاً لتوفرها السريع وسعرها البخس وسهولة استخدامها .
وفي بيلاروسيا قدمت فرقة مسرح بيلاروسيا المجاني عرضاً مسرحياً بعنوان «مدرسة الحمقى» عبر منصة زووم باستخدام ١٦ كاميرا وعدة تقنيات سينمائية .

وعلى الرغم من نجاحها الكبير تعرضت المسرحية الرقمية لبعض الانتقادات كونها تلغي التفاعل الحي مع المشاهد وتجعل العرض المسرحي كأى عرض سينمائي آخر، خصوصاً مع اعتماد تقنيات التصوير والإضاءة السينمائية في هذه العروض.. ولكن ما الذي يمنعنا -يتساءل نقاد- أن نسمي هذه العروض أفلاماً؟ وإلى أي مدى سيصبح التمييز بينهما صعباً في المستقبل؟ مشكلة أخرى يعاني منها المسرح الرقمي هي أجور طاقم العمل، فالأسعار الرخيصة لهذه العروض مقارنة بالعروض على أرض الواقع تعني أجوراً منخفضة للممثلين والكتاب والفنيين الذين لم يمانعوا في البداية كي يحافظوا على وجود المسرح في أذهان الجماهير .

وعموماً نستطيع القول أن العروض الرقمية ستكون جزءاً هاماً من المشهد المسرحي في المستقبل، ومع عودة الجمهور إلى صالات المسارح في نهاية العام ٢٠٢١ وخصوصاً بعد الالتزام بالتباعد المكاني وارتداء الكمامات سوف نشهد معركة شرسة بين ستائر المسرح ونظيرتها الرقمية، وقد ينتج عن هذه المعركة تناغم بين الطرفين ربما ينبثق منه شكل جديد سيغير نظرنا تجاه الفن عامةً، والمسرح على وجه الخصوص .

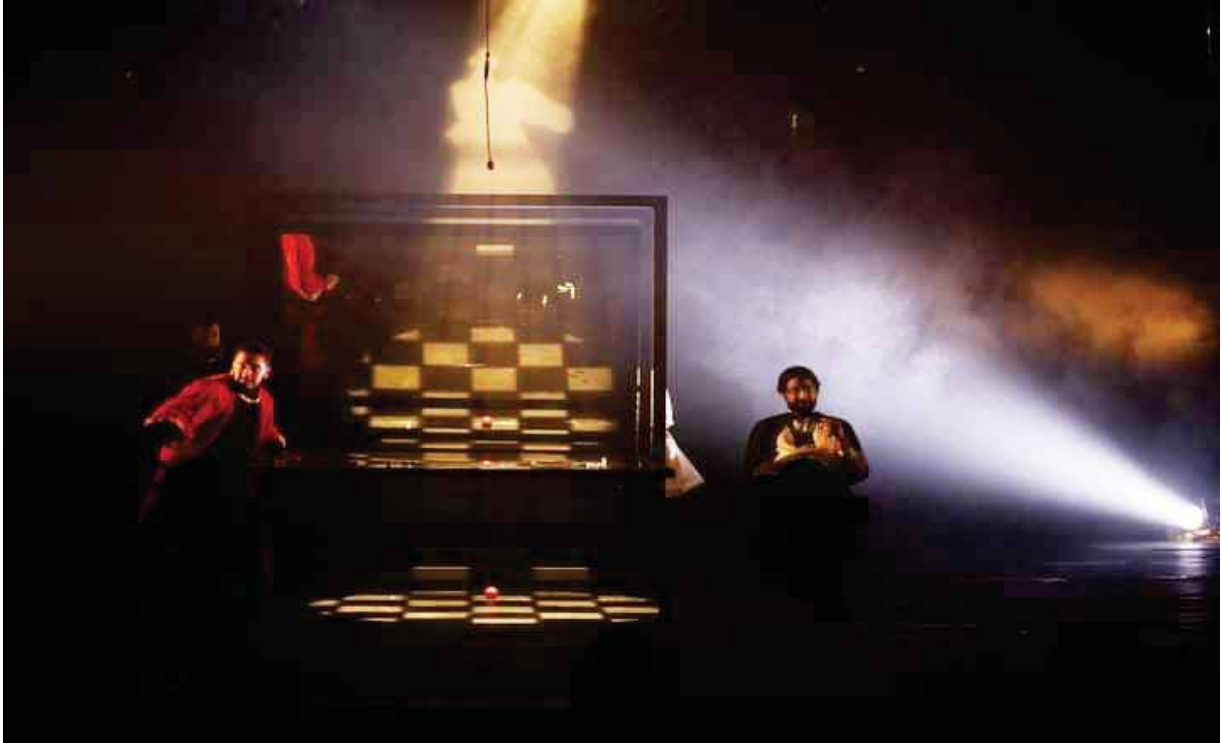
التكنولوجيا في أداء الأعمال، ونال المسرح نصيبه من هذه التبعات، ففي حين أن العروض السينمائية وجدت في المشاهدة المباشرة (streaming) ملجأ لها بعد إغلاق دور السينما وجد أبو الفنون نفسه أمام مشكلة جديدة، إذ أنه في حال قبل بهذه (التسوية) سيفقد أحد أهم أعمدته ألا وهو الجمهور وتفاعله مع المسرح، وقد شهدت الأشهر الأولى من العام ٢٠٢٠ نقطة تحول عالمية بعد إعلان منظمة الصحة العالمية حالة الطوارئ إثر تفشي الفيروس ووضع مدينة ووهان الصينية تحت الإغلاق التام، وبحلول شهر نيسان كانت معظم دول العالم تتبع نظام الحجر الصحي، فتم إيقاف جميع النشاطات الفنية والترفيهية إلى أجل غير مسمى، وشهدت عائدات تذاكر المسارح في المملكة المتحدة انخفاضاً بنسبة ٩٣٪ بعد إغلاق المسارح في السادس عشر من آذار امتثالاً لبيان الحكومة القاضي بتقاضي التجمعات، أما السينما فقد سارعت في الانتقال إلى الفضاءات الرقمية، حيث بدأت شركات الإنتاج بالتعاقد مع منصات المشاهدة المباشرة لعرض أفلامها وازدهرت منصات كـ Amazon- Netflix- HBO Max لكن المسرح رفض أن يتبع خطا السينما لأن التفاعل بين الخشبة وزوارها هو القوام التاريخي الذي أسس عليه فن المسرح الذي بقيت مقاعده فارغة وخشبته وحيدة لفترة من الزمن .

لقد دفع تفشي الفيروس الخيف إلى تغيير الحسابات في المسرح، ويمكن القول أن العروض المسرحية الرقمية وضعت بصمتها في عالم المسرح، حيث أحرزت منصة NT at Home التي وضعها المسرح القومي البريطاني إحدى أكبر النجاحات في مجال المشاهدة الرقمية



الإضاءة المسرحية بين الأتمس واليوم

داود أبو شقرة



لم تكن متاحة للمسارح والمسرحيات التي كانت تُعرض في القرون السابقة، إذ لم تتوفر وسائل الإضاءة في المسارح بشكل يسمح للمسارح العمل في الليل كما هو متاح اليوم. لقد أصبحت الإضاءة عنصراً أساسياً في العرض المسرحي اليوم، وصارت حرفة قائمة بذاتها كحرفة الديكور وصناعة الأكسسوارات والملابس، وصار المخرج والكاتب يفكران بالإضاءة ليس كأحد متممات العرض بل كعنصر رئيس في بنية إخراجهم، وتلعب الإضاءة دوراً أكبر بكثير من مجرد الإنارة بالمعنى المعتاد، فهي ليست للإنارة على وجوه الممثلين فحسب، بل لإبراز أشياء معينة يريد المخرج التركيز عليها من خلال الحركة المتكررة، أو ربما لخلق انطباع ما بأن هذا العنصر يضيف إلى الحدث بعداً تعبيرياً أو رمزياً، وبذلك تصبح الإضاءة لغة قائمة بذاتها.

قبل اختراع المصباح الكهربائي في العام ١٨٧٩ بقيت الإضاءة المسرحية عبر قرون امتدت منذ فجر تأسيس المسرح حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر تدور في أفق ضيق، ولم تتطور سوى بشكل طفيف للغاية، لكن بعد هذا الحدث الجلل ليس في تاريخ المسرح فحسب بل في تاريخ الإنسانية صارت الإضاءة جزءاً أساسياً من العرض المسرحي.

بنى القدماء المسرح في الهواء الطلق، وحاولوا -قدر الإمكان- الاستفادة من الإنارة الطبيعية للتغلب على معضلة الإنارة، وهذا لا يعني أنهم لم يحاولوا إيجاد الوسائل الكفيلة بخلق الأجواء المناسبة لعرض يكتنفه الوضوح في عرض الوجوه والموجودات إذا كان المشهد يقتضي ذلك. ولا شك أن المسرح في القرن العشرين تمتع بمميزات



والفن الأوهي معادلة «الفائدة والمتعة» وفي المتعة تلعب الإضاءة دوراً رئيساً من خلال قدرة المخرج ومهندس الإضاءة على تسخيرها لخدمة العرض ككل ودورها كلفة بصرية داخل العرض، وقد تتعدى دورها كلفة بصرية إلى لغة درامية أو لغة رمزية، بل لغة حقيقية تماماً كاللغة المنطوقة .

من الضروري أن تتفاوت الإضاءة في قوتها داخل المشهد، حتى في المسرحية الواقعية ذاتها لأن هذا التفاوت بين مختلف بؤر الإضاءة في أرجاء المسرح وفضاءاته له وظيفة مزدوجة في شدّ انتباه الجمهور ولفت الأنظار إلى غاية المخرج.. مثال على ذلك : إذا كان عجوزان يؤديان مشهداً يقوم على استعادة الذكريات على مقعد وثير باللون الأحمر فإن الإضاءة يجب أن توحى بالخيال والغرام الباهت الآتي من الذاكرة وليس من عواطف النفس المتأججة بالمشاعر الفياضة المتعلقة بلحظة الفعل على المسرح.. وبالتأكيد ستختلف الإضاءة أيضاً فيما لو كان المشهد بين شاب وشابة يتبادلان حوارات فيها الشوق والغرام والرغبة حتى لو كان الكلام مستعاداً من الذاكرة، فهنا على الإضاءة أن تكون حارة أكثر ومنبثقة من امتزاج اللونين الأحمر والأصفر الناري لتعكس الحالة النفسية المتأججة للشابين وليس الألوان الباهتة التي لوّنت المشهد السابق .

وظائف أخرى

لا تقتصر الإضاءة على الانتباه والتركيز فحسب بل إن من وظائفها أيضاً تقديم المتعة النفسية للمتلقّي تساقاً والحالات الانفعالية التي تعترى الشخصيات وانسجاماً والحالات التي يقدمها النص المسرحي والعرض على السواء، كما أنها تبرز الحالات الجمالية أيضاً وتتسق والحالات التي تعيشها الشخصية ويريد المخرج نقلها إلى المتفرجين، وبذلك تساعد الإضاءة على التعبير وتحديد المعاني، خاصة تلك التي يريد المخرج إبرازها .

كما أن الإضاءة بمقدورها تغيير الواقع ونقله من حالة إلى حالة مغايرة تماماً من خلال إضفاء روح جديدة على المنظر ذاته، فيمكن مثلاً تحويل جدار من حالة مزرية إلى

ومن هنا يرى منظرو الدراما أن «المسرح جيد الإضاءة نجد فيه أن الممثل هو العنصر الأساس في التصميم المرئي الذي يعمل وسط حمام من الضوء، في حين يتوارى المنظر خلفه في ظلال باهتة»⁽¹⁾ ويرون أنه «لا يجب أن تسلط الأضواء على المنظر بكميات متساوية حتى عندما يكون المطلوب إضاءة عادية واقعية لمنظر داخلي، بل يجب أن يركز الضوء على الأشياء المهمة مثل قطعة أثاث أو مدفأة أو نافذة كبيرة أو درج صاعد أو ممر، في حين تُترك أسقف المنظر ونهايات جدرانه العليا معتمة»⁽²⁾ .

ويرى مهندسو الإضاءة الذين يفسرون أهمية عمل الإضاءة في البعد النفسي للمتلقّي أن الإنارة الجيدة لا يجب تكون جامدة، بل مرنة ومتغيرة لتناسب ومختلف المشاهد المسرحية، وأن من أسوأ أنواع الإضاءة تلك التي تكون جامدة أو ثابتة لفترة طويلة، وطبعاً الفترة الطويلة هنا هي التي تتجاوز الدقائق الثلاث .

وإذا كنا في مسرحية شاعرية خيالية فإنه «يجب التنويع والتغيير في تركيز الإضاءة سريعاً، مع ملاحظة تناسبها وانسجامها وإيقاع جو الحركة»⁽³⁾ .

إن الانطباع الحقيقي للمسرح لا يجب أن يكون صورة عن الواقع، حتى في المسرحيات الواقعية، أو في مسرح الأسرة لأن المخرج ومصمم الإضاءة يفقدان في العرض أحد أركانه الأساس للمسرحية القائمة على تحقيق الشروط الفنية الأ وهو فن الرواية القائم على صيغة سردية-درامية تأخذ من الواقع وتضيف إليه وجهة نظر السارد في الحياة سواء أكانت الغاية تطهيراً أو تطهراً أو الكشف عن العيوب التي تقع فيها شخصيات العمل الأدبي أو حتى التعليمية في أدنى الأحوال .

إن فن التجسيد الذي يقوم به المخرج والممثلون وفق رؤية تضيف إلى العمل الأدبي أبعاداً أخرى وتعطيه للعبة الفنية رونقاً جديداً تكون الإضاءة فيه إحدى أهم وسائل المتعة واقتياد أحاسيس المتفرج إلى المناطق التي يريد العمل أن يأخذها إليها، سواء أكانت مطارح بكر أو مطارح لفهم تلايف النص في قراءة جديدة للأصل الأدبي، فغاية الأدب والمسرح ضرورية لأي نص أدبي أو عرض فني وهي إحدى طريفي المعادلة الأساسية من وجود الأدب



بشكل أفضل وصل إلى المشاهد بشكل أوضح وأكثر متعة وإدهاشاً، وكل تلك العناصر تلعب دوراً فاعلاً وليس منفعلاً وتستطيع أن تصل إلى مكانة عالية في التعبير وتصيح عنصراً درامياً فاعلاً وليس مجرد تكميل وتزيين للمشاهد المسرحي، كما تستطيع أن تصبِح عنصراً فاعلاً لا منفعلاً، وأيضاً يمكن أن تمهد للمشاهد أو للحركة أو للتعبير، وليست لاحقة له .

وبذلك نرى أن الإضاءة المسرحية لها قدرات ووظائف عدة تجعلنا نقول إن الإضاءة في المسرحية قادرة على صنع المعجزات إن أدارتها يدٌ خبيرة في صناعة المسرح وعارفة بأصوله ومدارسه وتجاربه المتنوعة والمتطورة باضطراد، وهي قادرة على اجترار الحلول لكل جديد ولكل ما تتطلبه الحالة الدرامية والمشاهد المسرحية المتجددة، وهي قادرة على أن تصبِح لغة كالموسيقا تعزف على أوتار الشعور وتخلق حالات انطباعية يريدها مخرج العرض، ومبشرة بانطباعات قادمة وليس التعبير فقط عن الحالة القائمة في المشهد المسرحي .

ولهذا فإن أغراض الإضاءة لا تقتصر على التركيز والانتباه ولفت النظر وإظهار الجماليات وتهيئة الجو المناسب، بل تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير بحيث نقول إن الإضاءة صارت عنصراً أساسياً في العرض المسرحي، وهي بمجمل هذه السمات تجعلنا نصف العملية الإبداعية في المسرح بأنها ناقصة إن لم يُضَف إليها دور الإضاءة .

الإضاءة من وجهة نظر الكاتب

عندما يسجّل الكاتب ملاحظات معينة حول الإضاءة فإنه بذلك يريد التأكيد على فكرة معينة لها علاقة بالبناء الدرامي وليس التدخل بعمل المخرج أو مصمم الإضاءة، فإذا تعدى ذلك يصبح تدخلاً بالشكل البصري الذي يرتأيه المخرج، ولا بدّ من تلمس الحدود التي يحق للكاتب أن يقترحها على المخرج بحيث تذهب ملاحظات الكاتب فيما يتعلق بالإضاءة إلى دوره في البناء الدرامي أو الأسلوبية للمدرسة التي يكتب وفقها الكاتب، وهي مجرد اقتراحات يراها الكاتب ضرورية ليلفت النظر إليها، لكنها بالنسبة للعرض تبقى مجرد

جدار جذاب بإضافة نوعية الإضاءة وشدتها وقوتها ولونها مع تزيينات مؤثرة في الشعور الإنساني، كما يمكن جعل الجدار نفسه يوحى بالفخامة في قصر منيف من خلال رسوم جدرانية وألوان ناصعة أو ذهبية ما يكسب الجدار نفسه حالات متعددة من خلال الإضاءة التي تتبدى من خلال مخرج متمكن ومهندس إضاءة مجتهد يعرف خبايا المسرح والنص المسرحي، وأيضاً تقنيات الإخراج بدرجة كبيرة، وكلما ازدادت خبرته في هذا المجال قدم حلولاً مبدعة تضيء على السينوغرافيا العامة بصمات خلاقة . وهناك وظائف أخرى يمكن أن تؤديها الإضاءة هي الانتقال إلى الماضي ومن شعور إلى شعور مغاير أو شعور مفاجئ من خلال ما يدور على المسرح وعبر الشخصيات وانفعالاتها النفسية تماماً كتأثير الموسيقى في هذه الحالات، فبإمكاننا منح الفضاء المسرحي شعوراً بالضيق من خلال الإضاءة، كما يمكننا منحه لونا يبعث على التشاؤم، وفي حين تسطع الإضاءة يمكن الإيحاء بالانفراج الذي يعتري الشخصية على الخشبة والمتمرجح أيضاً في الوقت نفسه، كما يمكننا من خلال التلاعب بالإضاءة الإيحاء بحدوث معجزة .

مثل هذه الحالات ليست صعبة على مسرحي متمرس أو مخرج متمكن من علم النفس الاجتماعي والمسرحي والإعلامي، وخاصة إذا تزوّد بخبرة وتجارب عدّة مستمدة من المدارس المسرحية التي اجترحت حلولاً تبدو أقرب إلى المعجزة من خلال إبداعات العقل البشري، وبذلك نجد أنّ الإضاءة المسرحية لها قدرات كبيرة، كما أن لها وظائف عدّة تجعلنا نقول إن الإضاءة قادرة على أن تكون مساهماً كبيراً في صنع الدراما إن أحسنت إدارتها بشكل جيد وتوفرت لها يد خبيرة ومخرج متمكن من الفنون المسرحية ومكتسب لمهارات تقنية تستند إلى علم النفس ومعرفة المناطق الشعورية لدى النفس البشرية، كما يعرف أصول اللعبة المسرحية ومدارسها لأن هناك اختلافات بالتأكيد في التعامل مع الإضاءة بين مدرسة وأخرى .

إن ابتكار الحلول في المشهد المسرحي هو بالتأكيد عمل متكامل بين عمل المخرج والممثل والموسيقا ومشغل المؤثرات ومهندس الصوت، وكلما كان المشهد مدروساً



تاريخ الإضاءة

بقي تطور الإضاءة قبل اختراع المصباح الكهربائي على يد توماس أديسون في العام ١٨٧٩ بطيئاً وظل تقليدياً إلى درجة كبيرة، وكانت المشكلة أن المسرح واجه نمطاً واحداً طوال قرون ألا وهي كيفية الحصول على إضاءة كافية للعرض المسرحي .

وحقيقة الأمر أن اليونانيين والرومان وصولاً إلى العصر الإليزابيثي وقضوا عاجزين عن صنع إضاءة مبتكرة لخدمة العرض المسرحي، في الليل مثلاً، لذلك بقيت العروض المسرحية أسيرة ضوء النهار، وبقيت المسرحيات تُعرض في مسارح مكشوفة مشبعة بالنور ووسائل إيصال الإضاءة إلى خشبة المسرح بالطرق الطبيعية الاعتيادية .

ولم يكن للمسارح القديمة نظام واحد للتزود بالإضاءة، فمثلاً نجد أن خشبة مسرح بصرى الشام تقع في الجهة الشمالية، أي أنها تتلقى أشعة الشمس الساقطة من الجنوب والتي تأتي عادة من خلف المشاهدين، في حين أن خشبة مسرح شها تقع في الجهة الجنوبية، أي بعكس مسقط الشمس، وبالتالي فإن أشعة الشمس ستسقط

اقتراحات قابلة للرفض أو للقبول لأن المخرج هو كاتب آخر للعرض المسرحي، وبالتالي فمن حقه أن يفعل ما يشاء لأنه سيد العرض الأول والأخير .

وإذا كان الأمر غير ملزم للمخرج فهذا لا يعني ألا يقترح الكاتب ما يراه مناسباً، وأعتقد أن المخرج المحظوظ هو الذي يلتقي بكاتب مسرحيته، وبالتأكيد فإن المناقشات بين الكاتب والمخرج ستنتج عرضاً ناضجاً ومتطوراً أكثر بكثير من عرض أحادي النظرة مهما كان المخرج متمعقاً في فنون صناعة العرض، ولعل الورشات التي تقام بين الكاتب والمخرجين تحقق تقدماً ملحوظاً ومهماً للمسرحيات الناجمة عن تلك الورشات كما فعل ايليا كازان وتينيسي ويليامز في ورشة مسرحية نتجت عنها مسرحية «كامينوريال» وغيرها من التجارب .

أصبحت الإضاءة المسرحية في المسرح الحديث عنصراً أساسياً في العرض المسرحي وتشكل فضاء المسرح إلى درجة أننا بتنا نرى عروضاً بصرية قد يكون الموضوع فيها ثانوياً، ونشهد حالياً أشكالاً من العروض الليزرية المبهرة بعيدة المدى والتي قد تشمل شوارع ومدناً، وليس فيها موضوع جامع، بل هي مجرد عرض احتفالي .



نور الشمس فإن خشبة مسرح البتراء مثله، مع فارق بسيط بالنسبة لخشبة مسرح البتراء، إذ أنه يميل إلى الشرق قليلاً، وهو محفور في الصخر، كما المدينة كلها، وبالتالي فإن انحرافه كان بالإمكان تداركه لو أن الأنبياط اعتمدوا على أشعة الشمس فقط خلال الأداء.. ومهما كان الأمر فإن هذه الاختلافات في المسارح التي تقع جميعها في بلاد الشام تدل على أن الطقوس في هذه المسارح كان فيها نوع من الإضاءة قد نتيهه من خلال شرح تطور مصادر الإضاءة التقليدية المعتمدة بشكل أساس على المشاعل والسرج الفخارية التي اكتشفت في تلك المواقع كمصادر إضاءة في البيوت، ولا شك أن المسارح كانت مجهزة بسرج فخارية قد تكون أكبر من تلك التي تُستخدم في البيوت وتتم تغذيتها بزيت الزيتون، وعلى الرغم من أن الكلام هنا لا يتعدى الفرضية فإننا نقول إن الاعتماد على نور الشمس كان أساسياً ما جعلهم يبنون مسارحهم في الهواء الطلق، وإذا صحت فرضيتنا فإن عوامل الإضاءة المساعدة كانت بدرجة قليلة أو لمقتضيات الحاجة، وهذا الأمر أيضاً يشير إلى أن الطقوس كانت تمارس في النهار أو

على عيون المتفرجين وليس على خشبة المسرح، ما يدل على أن هذا المسرح عرف نوعاً من الإضاءة، كما سنجد أن خشبة مسرح كانا (قنوات) تقع في الجهة الغربية، ومن غير المعقول أن تُعرض المسرحيات في ساعات الغروب لأنها ستصبح خلف الممثلين وفي وجه المشاهدين، ولا عند الصباح لأن الوادي الذي يقع فيه المسرح تمنع ظروفه ذلك لانحدار السفح الشرقي الشديد ما يجعل وصول أشعة الشمس يتأخر لإنارة المسرح، وبقي لدينا احتمالان: إما أن تُمارس الطقوس على هذا المسرح عند الظهيرة أو أنهم ابتكروا أساليب إنارة لا نعرفها، وهذا ما أرجحه لأن المسرح واقع بين الحمامات الملكية ومطاحن مائية كانت تعمل بشكل آلي على حركة المياه لطحن الحبوب، وبالتالي فإن تلك الهندسة المدهشة سواء في الحمامات أو في المطاحن تجعلنا نميل إلى أن الذين يملكون تلك الهندسة المائية المدهشة لا بد أنهم اجترحوا حلولاً ناجعة بشأن الإضاءة. الأمر نفسه يمكن أن ينطبق على مسارح عمان والبتراء اللتين تقع خشباتهما في الجزء الشمالي، وإذا ما اعتبرنا مسرح عمان كمسرح بصرى، أي أن خشبته تقع في الجهة الشمالية وتعتمد فيه الإضاءة على



الإكثار من مصادر النور ونشرها في أرجاء الخشبة ومقدمة المسرح وعلى الأرضية بين الجمهور .

«وفيما بعد حدث تطور جديد في وسائل الإضاءة بعد أن تم اكتشاف تسخين الكالسيوم أو الجير، وتقوم الفكرة على تسخين الجير إلى درجة التوهج بواسطة لهب الأوكسهدروجين (ناتج اشتعال الهيدروجين والأوكسجين) فنحصل على الجير المُسخَّن على نور أبيض ناصح متوهج» .

وهذه التجربة نجحت في تأمين إضاءة ساطعة متوهجة تخطف الأبصار وتكشف ملامح المسرح ووجوه الممثلين بشكل لم يسبق له مثيل، لكن هذه العملية لا تخلو من مخاطر، فضلاً عن تكاليفها باهظة الثمن فإنها قد تؤدي إلى مخاطر حقيقية وتحتاج إلى دربة ومتابعة حثيثة، كما أن من مساوئها أنه لا يمكن التحكم بها بشكل كبير .

وفي مطلع العام ١٨٠٨ اخترع همفري ديفي المصباح الكربوني، لكن هذا المصباح لم يتواجد في المسارح سوى بشكل نادر في البداية، ومضى نصف قرن تقريباً قبل أن يأخذ حيزاً من العمل، ربما لأن عيوبه كثيرة وكبيرة الخطر، منها أنه يصدر أصواتاً قوية عند استخدامه، كما أنه لا يعطي نوراً ثابتاً، إضافة إلى أنه من غير الممكن التحكم به بشكل ثابت أيضاً، لكن على الرغم من عيوبه إلا أنه أعطى دفعة معقولة وأسهم في تطوير إضاءة المسارح .

في العام ١٨٧٩ اخترع توماس أديسون المصباح الكهربائي، وفي العام ذاته كتب هنريك إبسن مسرحيته الشهيرة «بيت الدمية» واكتشاف أديسون هذا شكّل ثورة حقيقية ليس في الإضاءة المسرحية فحسب بل في مختلف المخترعات، وترك أثراً كبيراً على الإنسانية جمعاء، وما زال يشكل العنصر الأساس في الإضاءة المسرحية .

هوامش :

١- المدخل إلى الفنون المسرحية ص ٢٧٩ .

٢- المصدر السابق ص ٢٧٩ .

٣- المصدر السابق ص ٢٧٩ .

٤- لي ميشيل، مؤثرات الإضاءة عند شكسبير،

مونجراف ١٥، ١٩٤٨ رقم ١ .

في ساعات المساء حتى اختلاط الخيط الأبيض بالخيط الأسود والذي قد تساعد فيه الإضاءة إلى حد معين .

وهناك دليل آخر هو أن هذه المسارح التي بُنيت باتجاهات مختلفة تم بناؤها في مراحل مختلفة، وهو دليل على تطور الإضاءة خلال العصور .

لكن هذا التطور بمجمله بقي منذ أقدم العصور وصولاً إلى العصر الإليزابيثي تطوراً طفيفاً، ولدينا ملاحظات في النصوص المسرحية تدل بشكل أكيد على استخدام الإضاءة، ففي مسرحيات شكسبير مثلاً نجد توجيهات من مثل «يدخلون ومعهم المشاعل» وهذا دليل أكيد على استخدام الإضاءة «لكن الدراسات الحديثة ذهبت إلى أن المشاعل والقناديل والمصابيح استُخدمت لغرض آخر هو تحديد الوقت، فدخل الممثلين بالمشاعل ليس غرضه الإضاءة بل للإشارة إلى أن الظلام حل»^(٤) وترى الدراسات الحديثة أنه «ليس لاستعمال الرمز للإضاءة دليل على وجود مسارح مقفلة كمسارح البلاك فريزر حيث تعد الإضاءة الصناعية ضرورة» .

كانت وسائل الإضاءة في العصر الإليزابيثي تستخدم عدة طرق، منها : الفتيل المغموس بالزيت وسراج يضاء بالشحم المذاب والشموع . وبقيت هذه الوسائل مستخدمة حتى أواخر القرن الثامن عشر، وربما تطورت قليلاً عندما تم استخدام المصابيح الأرضية في مقدمة المسرح، حيث قدمت إضافة مهمة للمسرحيات في مجال الإضاءة، وأكسبت المشهد المسرحي لمعاناً وبريقاً جذاباً، خاصة مع وضع عاكسات للضوء من الداخل وحواجز تمنع انتشار الإضاءة إلى الصالة، فكانت تؤدي غرضاً إضافياً هو عزل النور وتسليطه على الممثلين فقط .

وخلال الثورة الأميركية شاع استعمال المصابيح الزيتية والمواقد في المسارح، وراحت تحل شيئاً فشيئاً مكان الشموع والقناديل والسُرُج، وبعد سنوات قليلة وتحديداً في العام ١٨٠٣ تم إدخال الإضاءة بواسطة غاز الاستصباح إلى مسرح ليسيوم في لندن، وهذا الاختراع المهم هو ما يعرفه العرب بالكاز .

وبعد دخول الكاز إلى المسارح بدأت الإضاءة طريق الصعود وراحت تتطور بأساليب عدة استخدمت بهدف



التصميم والقيمة المعرفية لهامية الإضاءة المسرحية

إعداد : ضياء عميري



قوانين الانعكاس والانكسار والامتصاص والانتشار للضوء، ويساعد أيضاً مصمم الإضاءة المسرحية في فهم كافة التطبيقات الخاصة والمستخدم في العروض المسرحية، لذلك فإن هذه الخصائص والمواصفات المادية للضوء يجب أن تُفهم تماماً سواء من الناحية النظرية أو الناحية العملية التطبيقية، حيث تُعتبر معرفة هذه الخصائص والمواصفات الأساس لفهم طريقة آلية عمل أدوات الرسم بالضوء (مصادر الإضاءة بأنواعها) وطريقة تشكيل الفضاء المسرحي للعرض، وهنا يمكن القول أن كل الصور البصرية يمكن وصفها ومناقشتها وتحليلها وفق هذه الشروط مادياً ونفسياً،

لا شك أن أية دراسة لتصميم الإضاءة يجب أن تشمل فهماً شاملاً لكل الخصائص المادية والنفسية للضوء، حيث أن معرفة سلوك وخصائص أشعة الضوء يمكن أن تساعد في شرح وتفسير الرؤية والتصوير البشري، وهذا ما يهتم به مصمم الإضاءة بشكل عام والإضاءة المسرحية بشكل خاص وذلك لمعرفة تأثير خصائص الضوء على العين والدماغ وما تسببه من تأثير وانعكاس على مشاعر وأحاسيس وعواطف الجمهور.. من هنا فإن فهم الخصائص الفيزيائية للضوء يمكن أن يساعد في تفسير علم البصريات والعدسات ونظريات الألوان والإضاءة، كذلك يمكن أن يساعد في تفسير



المسافة والحركة وظروف العين والجهاز البصري، بل جميعها تلعب دوراً مهماً في الرؤية.. من هنا نرى أنّ مصمم الإضاءة المسرحية يكون قلماً في حال سطوع كائن، ما أكثر من اللازم في شدة إضاءة المصدر الضوئي، ويدرك مصمم الإضاءة المسرحية بشكل سريع وفوري أنّ الأجسام ذات السطوع العالي بشكل عام تلتفت الانتباه على خشبة المسرح، والظلام أو الإضاءة الخفيفة الباهتة يمكن أن تأخذ الجمهور للنوم .

ويمكن القول أنّ واحدة من أهم وظائف مصمم الإضاءة المسرحية هي في الواقع إبقاء الجمهور مستيقظاً، وهذا ليس مضحكاً كما قد يتصور البعض بالنسبة لما يقوم به شخص متوسط الحضور، حيث جرت العادة وفي وقت متأخر وبعد العشاء وبعض المشروبات أن يجلس الجمهور في المقاعد المريحة ومن ثمّ يتم إطفاء الأضواء.. من هنا نرى أنّ مصمم الإضاءة يدرك هذه الحالة، لذلك يقوم باستخدام قوة الضوء لإبقاء الجمهور مستيقظاً ويوجه انتباهه إلى خشبة المسرح من خلال توفير الرؤية والاهتمام والتركيز على مناطق محددة .

يوفر الضوء للأشياء الإحساس بالشكل، وتصبح العين قادرة على التعرف على هذه الأشياء ليس من حيث الشكل فقط بل من حيث الحجم والوظيفة، وتساعد الرؤية على توفير العمق للكائنات والأشياء، كذلك فإنّ استخدام وسائل التحكم في توزيع الضوء وخلق أنماط وتراكيب ومؤثرات مختلفة للضوء المشكّل يمكن أن يترك أثراً على شبكية العين وهي بدورها تترك أثرها النفسي على مشاعر وأحاسيس الجمهور، فالشكل له علاقة بتوزيع الضوء، ويمكن مناقشة ذلك على مستويين :

أولاً- يمكننا أن نناقش الشكل على النحو المطبق على إعدادات الخشبة فيما يتعلق بكيفية ظهور الأشياء، فالأشياء على الخشبة قد تظهر بإضاءة عامة غامرة ومتساوية، وبنفس الوقت قد نلاحظ ظهور إضاءة بشكل غير متكافئ مع ظهور بقع دائرية أو بيضاوية ضيقة أو عريضة مع ظلال ناعمة أو بارزة هنا وهناك .

ثانياً- يمكننا أيضاً مناقشة الشكل كما هو مطبق من خلال الضوء الناتج عن مصدر الإضاءة المسرحية، ومثال

وتُعتبر هذه الممارسة في الصفوف الدراسية ممتازة، حيث جرت العادة على تحليل اللوحة الأصلية القديمة أو المعاد إنتاجها (المطبوعة أو المستنسخة) من أجل تعليم الطلاب طريقة نقاش مواصفات وماهية الضوء في الصور واللوحات البصرية الفنية .

وتُستخدم كافة المفاهيم والمصطلحات مثل شدة الضوء، السطوع، التباين، التوجيه، الحركة، اللون، الشكل، التوزيع، لمناقشة التفاصيل في أية منطقة صغيرة في اللوحة، بالإضافة إلى ذلك تتم مناقشة اللوحة ككل من حيث تأثير الإضاءة الشاملة والأسلوب والمزاج والتكوين والمحتوى العاطفي وغيرها من الصفات، وتُعتبر هذه الممارسة العملية في كثير من الأحيان مصدراً لإعادة إنتاج هذه اللوحات مرة ثانية، وفي السطور القادمة سوف نتعرف على أهم هذه المفاهيم والمصطلحات .

يشير مفهوم أو مصطلح «الشدة» أو «كثافة الضوء» إلى قوة مصدر الإضاءة، وهذه الشدة مستقلة وليست لها علاقة بالمسافة، وتُقاس شدة الضوء بوحدة تدعى «كانديلا» أما الاستضاءة فهي تشير إلى كمية الضوء الساقط على السطح، وتقاس الاستضاءة بوحدة تدعى «فوت كانديلز» أو «لوكس/متر» وتتراوح مستويات الإضاءة الخاصة بالإضاءة المسرحية النموذجية بين 25-200 / «فوت كانديلز» أو أكثر .

ومن المواصفات الخاصة بالضوء أيضاً السطوع، فهو يشير إلى مجال الرؤية الناتج عن مصدر الضوء عندما يتفاعل مع كائن-شيء ما ثم مع العين، حيث يعتمد السطوع على شدة الضوء لمصدر الإضاءة وعلى بعد الكائنات أو الأشياء وعلى الخصائص الانعكاسية للضوء بالنسبة لهذه الكائنات والأشياء، ويقاس السطوع بوحدة تدعى «فوت لامبرت» وعلى سبيل المثال عندما نقوم بتغيير إعداد الدير لمصدر الإضاءة في المسرح نقوم تلقائياً بتغيير خرج المصدر (شدة الإضاءة الساقطة على خشبة المسرح) وهو الشيء الذي تدركه وتحسسه العين باعتباره تغييراً في السطوع، فالرؤية لا تعتمد فقط على شدة الإضاءة للمصدر الضوئي أو السطوع الناتج عن الكائن أو اللون أو التباين أو بعد



الأحمر والأخضر) والسيان (مزيج الأزرق والأخضر) .
الألوان التكميلية Complementary Colors
هي اتحاد أو مزج أو دمج لون أساسي مع لون ثانوي،
ومزج الألوان التكميلية مع بعضها يعطي الضوء الأبيض،
والأمثلة على الألوان التكميلية: الماجينتا والأخضر،
الأصفر والأزرق، السيان مع الأحمر .

عندما يمر الضوء الأبيض عبر فلاتر الألوان فإن
أطوال الموجات المناظرة للون فقط هي التي تمر، بينما
يتم امتصاص كافة أطوال الأمواج الأخرى، وهذا يشير
كما لو أن الفلتر تمت بالطرح Subtractive Mixing
وعندما يكون لدينا حزمتان ضوئيتان ملونتان أو أكثر
ويتم مزجهما أو اتحادهما لإضاءة سطح ما يتم مزجهما
مع بعضهما من خلال ما يعرف بـ «المزج بالإضافة
Additive Mixing» أو «الفلتر بالإضافة» .

تنتج مصادر الإضاءة المسرحية إضاءة ملونة
باستخدام فلاتر «مرشحات» بلاستيكية تتحمل درجات
حرارة عالية جداً، ويوجد أكثر من مئة لون مختلف،
وهذه الفلاتر تمرر اللون الخاص وتحجب أو تمتص أو
تحجز كافة الألوان الأخرى، وأحياناً أخرى تُستخدم
فلاتر زجاجية، حيث تأتي عادة في مجال معدد من
الألوان، لكنها على أية حال مفيدة للتطبيقات الخاصة
بدرجات الحرارة العالية .

على ذلك المصادر التي تنتج أشكال وحالات إضاءة متنوعة
من خلال استخدام الغويويات المختلفة: (نجوم-شجر-
شمس-قمر-مطر-غيوم-شروق-غروب) .

أما من حيث اللون فكل الأضواء ملونة بما فيها الضوء
الأبيض الذي يتكون من خليط من الأطوال الموجية المرئية
المختلفة، أي خليط من جميع الألوان، والعين البشرية غالباً
أكثر حساسية للضوء في الجزء الأصفر المخضر من الطيف
المرئي (حوالي 550 نانومتر) أكثر مما هو عليه من الأحمر
أو الأزرق في نهايات الطيف (طرفا الطيف) .

واللون عادة ما تتم مناقشته من خلال ثلاثة
مصطلحات هي «الهبوط» و«الشدة» و«الكروما».. و«الهبوط»
هو تصنيف أو فئة اللون الذي تراه العين : أحمر، أخضر،
عنبري.. إلخ.. و«الشدة» تشير إلى الإضاءة أو الظلمة
للون، و«الكروما» تشير إلى صفاء أو إشباع اللون .

الألوان الأساسية Primary Colors للضوء هي
الأحمر والأخضر والأزرق، وهذه الألوان الثلاثة يمكن
مزجها أو خلطها مع بعضها لإنتاج أي لون آخر بما في
ذلك اللون الأبيض، ونشير هنا إلى أن الألوان الأساسية
للأصباغ هي الأحمر والأصفر والأزرق .

أما الألوان الثانوية Secondary Colors للضوء
فهي تتشكل من دمج لونين أساسيين، والألوان الثانوية الثلاثة
هي البنفسجي (مزيج الأحمر والأزرق) والأصفر (مزيج



إلى الجانب الآخر خلال فترة العرض للتعبير عن حالة شروق الشمس وغروبها، وقد لا يلاحظ الجمهور هذا التحول في الحركة، لكن في كثير من الأحيان تترك أثراً في الجانب العاطفي، وعليه فإن التغيير البسيط في حركة الضوء قد يكون غير واضح بالنسبة للجمهور، وقد لا يشعرون به إلا كنتيجة وليس كحقيقة نشاهدها .

وحتى وقت قريب كانت الحركة أقل مواصفة للضوء، تتم الاستفادة منها من قبل مصمم الإضاءة، لكن كل ذلك تغير في العام ١٩٨٠ عندما تم إنتاج مصادر الإضاءة الآلية «الأوتوماتيكية» الحديثة أو ما يمكن أن نطلق عليها «الإضاءة الذكية» حيث أصبح بالإمكان تحريكها فيزيائياً بحيث يمكن تحريك الحزمة الضوئية من طرف الخشبة إلى الطرف الآخر أو إلى أي مكان في الفضاء المسرحي، وتمتلك هذه المصادر بالإضافة إلى إمكانية الحركة الفيزيائية إمكانية تغيير الألوان من لون إلى آخر من خلال دواب المؤثرات الخاص بالألوان مع إمكانية تغيير سرعة تناوبها من لون لآخر، كذلك فإن هذه المصادر قادرة على تغيير شدة الإضاءة وشكل البقعة الضوئية وتقديم أشكال مختلفة من خلال الغويويات المتوفرة في هذه المصادر، إضافة إلى تغييرات عديدة لا حصر لها . ومن المثير للاهتمام أن خاصية الحركة للضوء لم تؤخذ بعين الاعتبار من قبل م.سي كانديلز ستانلي (١٩٠٠-١٩٦٧) مؤسس طرق الإضاءة الحديثة ومؤسس المنهج الخاص بالإضاءة المسرحية كواحدة من مواصفات الضوء، فاللائحة التي تم وضعها من قبل المهندس والمصمم كانديلز عام ١٩٦٤ والخاصة بالإضاءة المسرحية تضم :

- أهمية رؤية الممثل بشكل واضح أولاً .
- أهمية إضاءة المشاهد والمناظر ثانياً .
- تقسيم خشبة المسرح إلى مناطق عمل يطلب إضاءتها ثالثاً .
- إضاءة كل منطقة من مناطق العمل بمصدرٍ إضاءة يتوضع كل منهما بزواوية ٤٥ درجة أمامية بالنسبة للممثل رابعاً .
- ويؤكد م.سي كانديلز على ضرورة أن يكون أحد

هناك جيل جديد من «ديكرويك» مرشحات زجاجية تستخدم أحياناً لتطبيقات الإضاءة والترفيه، حيث أن هناك حاجة حيوية لألوان لتتلاشى مع الوقت، وفلاتر الديكرويك مصنوعة باستخدام تكنولوجيا دقيقة جداً لضبط أطوال موجية محددة، وهذه المرشحات تصدر أو تبت ألواناً محددة وتعكس الأخرى خلافاً للمرشحات التقليدية التي لا تعكس الموجات غير المرغوب فيها بالشكل الجيد .

أمّا فيما يتعلق باتجاه الضوء فهو أحد أهم المواصفات في تصميم الإضاءة المسرحية، وكل الأضواء تمتلك مواصفة الاتجاه، فالشمعة العادية تشع الضوء في كافة الاتجاهات، والسبوت لايت «البروفابل» مثلاً هو مصدر إضاءة بقعي، يُصدر الضوء باتجاه محدد جداً . الشكل الطبيعي لاتجاه الضوء القادم من الشمس هو من الأعلى باتجاه سطح الأرض، وفي المسرح لا يختلف الأمر، حيث أن معظم الإضاءة المسرحية تأتي من أعلى خشبة المسرح ومن أعلى الصالة، ولكن عندما تكون الإضاءة أمامية منخفضة تؤدي إلى تسطيح الأشياء، كذلك تسبب - غالباً - حزم الإضاءة العالية جداً الظلال على وجه الممثل، لكن الإضاءة التي تتم من اتجاهين أو أكثر تستطيع إضافة المرونة والبعد الثالث للممثل بعيداً عن التسطيح، ويمكن أن تسبب إضاءة البلكون الكثير من الظلال على وجه الممثل وخلفية الخشبة أو أعلى المناظر، أمّا زوايا الإضاءة المنخفضة جداً "الأرضية" المستخدمة في إضاءة المسرح والتي كانت شائعة قديماً فقد أصبحت نادرة الاستخدام في المسارح الحالية كونها عديمة الجدوى والفائدة.. من هنا يمكن القول أن على مصمم الإضاءة أن يختار اتجاه الضوء بدقة عالية ويحذر شديد. أمّا حركة الضوء فيقصد بها أي تغيير يطرأ على الشدة واللون والشكل والاتجاه، ويمكن أن تشمل أيضاً الحركة المادية للمصدر الضوئي مثل الموفينغ هيد ودواب الألوان وكرة المرايا، كذلك يمكن أن تكون الحركة سريعة أو بطيئة غير واضحة شبيهة بالحالة التي يريدها مصمم الإضاءة لتوفير حركة إضاءة بطيئة لحركة ضوء الشمس وذلك عندما ينتقل هذا الضوء من أحد جوانب الخشبة



على الصورة الضوئية النهائية، ومن المهم جداً في هذه المرحلة استخدام المصطلحات والتعابير الفنية مثل الرؤية، الواقعية، الشدة، السطوع، اللون، الشكل، التوزيع، الحركة، الاتجاه.. إلخ للتعبير عما يدور في ذهن مصمم الإضاءة لشرح وتوضيح رؤيته البصرية .

إنّ استخدام مصمم الإضاءة المفردات والمصطلحات الخاصة بمواصفات الضوء مثل الانكسار والانعكاس والانتشار والامتصاص والسطوع والغمر.. إلخ يشكل الأساس في علاقته بالفريق الفني والتقني، فكل هذه المفردات بمضامينها المختلفة تبين أهمية العلاقة بين التصميم والقيمة المعرفية لماهية الضوء في إنتاج عرض مسرحي راقٍ بعيداً عن التلوّث الضوئي الذي قد يظهر هنا أو هناك في العروض المسرحية ويترك أثره السلبي على العرض رغم اكتمال كل عناصره الفنية .

المراجع :

- Stage Lighting For Students - By Jeffrey E. Salzberg With Judy Kupferman
- A Syllabus Of Stage Lighting - By Stanley Mccandless
- On The Internet:
- <https://www.stagelightingguide.co.uk/>
- <http://www.stagelightingprimer.com/index.html?slfs-right-frame.html&2>

مصدرى الإضاءة ذا حرارة لون دافئ «Warm Color» والمصدر الآخر ذا حرارة لون بارد «Cool Color» خامساً .

ولم تتضمن المفهوم الواسع للحركة باعتبارها من المواصفات المهمة للضوء، لكن منذ فترة ليست بعيدة تُعتبر حركة الضوء ذات أهمية كبيرة في توضيح ليونة ومرونة الأشياء .

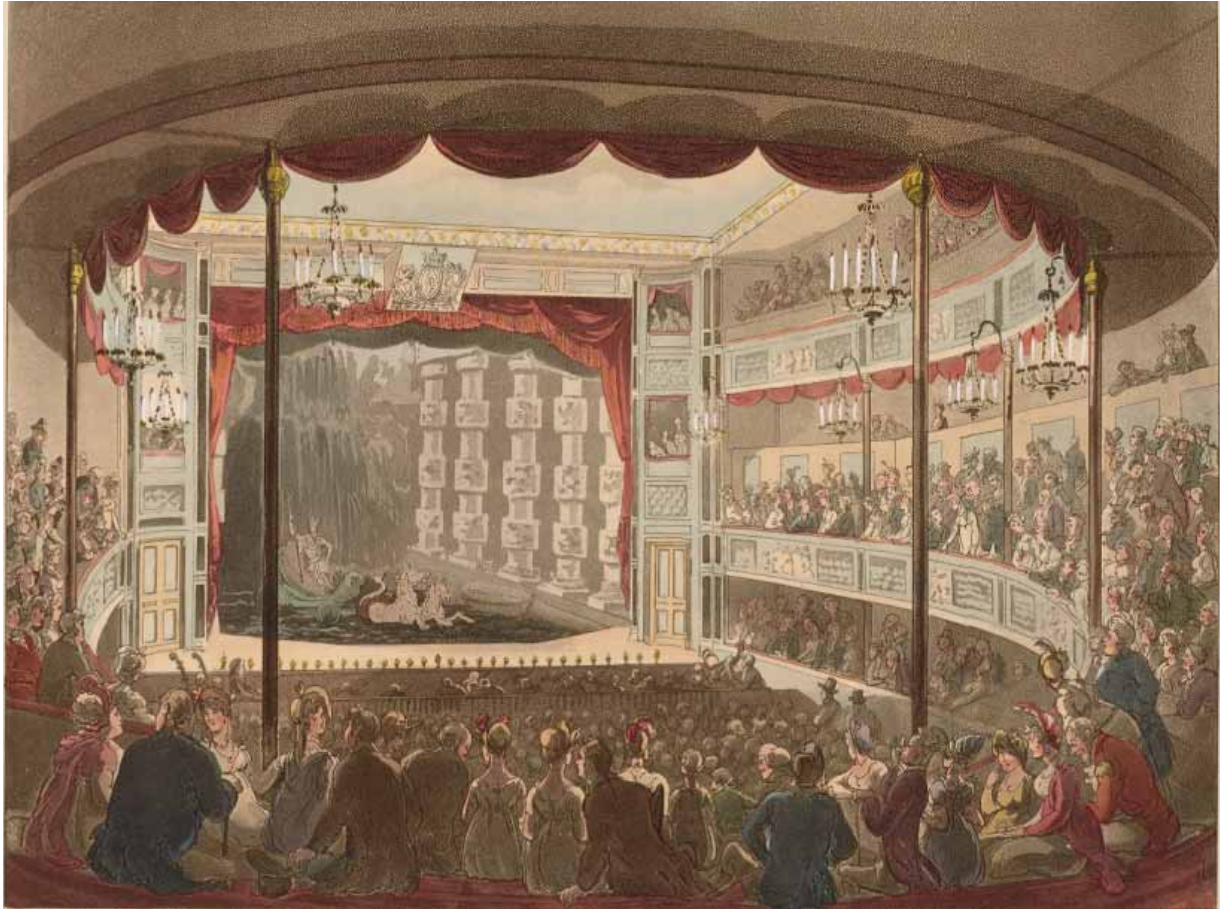
إنّ إعادة إنتاج الضوء دون ضوء هو ما يُقصد به لغة الضوء، وهذا المصطلح يُعتبر أهم أدوات الاتصال ويُقصد به أنّ على مصمم الإضاءة أن يكون قادراً على رؤية الصورة النهائية للإضاءة كما لو كانت تتوارد حالات ومشاهد الإضاءة في ذهنه على التتابع وذلك قبل وقت طويل من ولادة العمل الفني أو ولادة العرض المسرحي، فتصميم الإضاءة هو عملية هندسية تعكس الصورة في ذهن وعقل المصمم بحيث يتم وضعها موضع التنفيذ، وعلى مصمم الإضاءة أن يعمل على مناقشة وإعادة الصورة البصرية في ذهنه وترجمتها إلى كلمات وأدوات وإشارات لتدل على النص بكل أشكاله الفنية .

إنّ عملية تصميم الإضاءة المسرحية عملية تعاونية تسيقية، حيث يقوم المصمم بشرح التصميم المقترح للمصممين الآخرين والاستماع إلى ملاحظاتهم ومقترحاتهم حول هذه الصورة البصرية التي يقدمها المصمم من خلال قراءته الأولية للنص ويتواصل معهم للقيام بكافة التعديلات المطلوبة حتى يتم الاتفاق



في تاريخ الإضاءة المسرحية

إعداد : أيهم الغزالي



مصادر الضوء الاصطناعية- بدأ في عصر النهضة، لكن بناء المسارح الإغريقية باتجاه معين كان بحد ذاته شكلاً من أشكال تصميم الإضاءة في تلك المسارح، حيث حدّدت مواقع المسارح واتجاهاتها لاستغلال زاوية الشمس المتغيرة في كافة فترات تقديم العروض المسرحية، وكان ممارسو المسرح الرومان أقلّ تناغمًا مع دور زاوية الشمس في التأثير الدرامي فاتجهوا لاستعمال مصادر الضوء الاصطناعية -المشاعل بشكل محدّد- في أعمالهم المسرحية، وهكذا أصبحت الإنتاجات المسرحية أكثر اتكالا على مصادر الضوء الاصطناعية، وانطلقت شرارة السباق بين الفنّ والتقنية، واستمرّ هذا السباق

بدأت الإضاءة المسرحية من نيران التجمعات القديمة، لكنها تطورت مع الزمن وأصبحت تُستعمل للتأثير الدرامي عندما انتقل الأداء من الخارج إلى الداخل .

لم يبدأ تاريخ الإضاءة المسرحية باختراع الكهرباء أو مع ضوء الغاز أو مصباح الزيت بل مع البدايات الأولى للمسرح في الأفعال الطقسية لرواية حكاية حول النار في الهواء الطلق تحت السماء المتخمة بالخيال، حيث جمع الدفء وسطوع النار الطبيعية الناس سوياً، فخلق علاقة الجمهور/ المؤدّي (الراوي) بالرغم من أن أحدهم سيفترض أن تاريخ الإضاءة المسرحية -بالاعتماد على



سيريليو في كتابه «الكتاب الثاني للعمارة» عام ١٥٤٥ : «يمكن ملء الدورق بالماء الملوّن نصف الشفاف ووضعه أمام مصباح الزيت أو الشمعة مع عاكس عند الحاجة» ويوضح سيريليو أن «كلّ دورق موضوع يكون جزؤه المقوّس موجه إلى الفتحة، وجوانب الدورق يجب أن تكون مستوية أو محدّبة ليكون استلام وإرسال الضوء أفضل» وهذه المجموعة الأولى المكونة من مصدر ضوء وعاكس وزجاج محدّب هي البادرة الأولى التي أوصلت إلى أجهزة الضوء المسلط في القرن التاسع عشر، ومنها إلى أجهزة الإضاءة المعاصرة .

وبقي الضوء الطبيعي مكوّنًا رئيسياً لإضاءة المسرح في عصر النهضة، وقد نصح فورتبناخ مصمّم المسرح بوضع النوافذ لتوفير الضوء والهواء، ومن ثم أصبحت التهوية قضية جدّية بدرجة أكبر أثناء عصر ضوء الغاز، ونصح كذلك بتفادي النوافذ «على جوانب مقدمة الحفرة، وترك الجدران هناك دون فواصل كي لا يعمي الضوء المشاهد، بل سيجلس في الظلام ويشاهد الأعجوبة الأعظم لسقوط ضوء الشمس على الشوارع» .

وصممت المسارح في زمن إنكلترا الشكسبيرية للاستفادة من الحدّ الأقصى من الضوء الطبيعي أيضاً، وغالباً ما ينسب ديفيد غاريك لنفسه جلب إضاءة صفوف مقدمة المسرح السفلية إلى إنكلترا في القرن الثامن عشر، ولكن ما هو واضح من نقش على مسرح ريدبول عام ١٦٧٢ أن أضواء مقدمة المسرح استعملت في إنكلترا قبله بمئة عام، لكن غاريك عمل بشكل ملحوظ على عصرنة الخشبة الإنكليزية في القرن الثامن عشر، فعلى سبيل المثال قام بإزالة الحلقات الفوقية للشموع في مسرح ريدبول ووضعها أقرب لخلفية الخشبة .

وفي افتتاح مسرح دروريلين فوجي الجمهور برؤية خشبة المسرح وقد تمت إنارتها بأسلوب قوي وصاف ودون مساعدة الحلقات التي كانت مستعملة لذلك الغرض وذلك من خلال وضع إضاءة خلف المناظر لترسل ضوءاً إلى مقدمة خشبة المسرح ما يشبه شروق الشمس بالضبط، فكان المستفيد بشكل كبير هم المؤدّون، لكن المشاهدين استفادوا أكثر، إذ لم يعد هناك مزيد من استنشاق الهواء الملوّث بالدخان الضار لما يقارب من ٢٠٠ إلى ٣٠٠ شمعة، ولم تعد الحلقات

إلى عصر ضوء الغاز الذي كان مصدر إحباط لمنظرين مثل أدولف آيبا، وصولاً إلى بداية القرن الحادي والعشرين حيث القدرة على أتمّة كلّ خاصيّة من خواص الإضاءة المسرحية تقريباً والتحكم بها عن بعد مما يزودنا بخواص ومرونة غير محدودة .

الإضاءة والتزيين

في عصر النهضة أصبحت المسارح داخلية، عندها تحول دور الإضاءة المسرحية ليصبح مهماً كوسيلة للإضاءة وكمعزز للتأثير الدرامي، ووصل فنّ رسم المناظر المسرحية إلى مستوى من التطوّر بحيث لم يعد يتضمّن فقط تصوير المشاهد المأساوية أو الهزلية بل أيضاً تصوير مفصل الضوء والظلّ ضمن المناظر المسرحية المرسومة لإظهار الوقت .

وما زال العديد من وضعيات الإضاءة التي طوّرت في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر قيد الاستعمال إلى يومنا هذا، ومصادر الضوء الاصطناعية في ذلك العصر كمصابيح الزيت أو الشموع كانت تُستعمل للإضاءة العامّة كإضاءة الخلفية، أو للتأثيرات الخاصّة مثل النجوم أو نار الجحيم .

ويصف أنجلو أنجيفنيري في أطروحته عام ١٥٩٨ «الشعر المسرحي وكيف تنتج المسرحيات» ما يشبه الآن بيرش الإضاءة الأول، فهو وصف من أجهزة الإضاءة خلف الستارة العلوية الأولى التي تخفي هذه الأجهزة عن نظر الجمهور، لكنها تثير الخشبة والمناظر .

في العام ١٦٢٨ زار الألماني جوزيف فورتبناخ إيطاليا وسجل كل خبرات التعامل مع المناظر في كتابه «العمارة المدنية» قائلاً : «خلف إطار البروسينيوم والحاجز توجد شموع عديدة أو مصابيح نطف تعطي ضوءاً وإشراقاً للمشاهد مما يجعله ساطعاً مثل النهار» ويستمرّ فورتبناخ بوصف إضاءة الخلفية : «في خلفية الخشبة حفرة أخرى بعرض ٣ أقدام، فيها الكثير من المصابيح المخفية لترمي أشعتها المبهرة على المشهد من الأعلى» وكانت مصابيح الزيت أحياناً على شكل دوارق زجاجية مستديرة يمكن أن تستعمل لاحتواء الزيت وقتيله، أو كما وصفها سيباستيانو



إن الاستعمال الأول للغاز لأغراض الإضاءة يُنسب على نحو واسع إلى القسّ جون كلايتن، وعندما سُخِّرت هذه الإضاءة للاستعمال على خشبة المسرح في العام ١٨١٧ غير ضوء الغاز عملية الإنتاج المسرحي بشكل ملحوظ وبمنحى أكثر مغزى وعمقاً من تحسين خطوط الرؤية، فالزيادة في مستوى الضوء العام جعلت التغييرات في توزيع الضوء على المسرح ممكنة، خصوصاً بما يتعلق بتوجيه الضوء والقدرة على التحكم بمستويات الضوء وخلق مناطق مختلفة في شدة الإضاءة على الخشبة والصالة، وحتى الاختلاف في اللون أصبح ممكناً بما يوضح خصائص إضاءة الغاز التي كانت لها تأثيرات أساسية على الأداء المسرحي .

ولا تغفر الكثافة المتزايدة لإضاءة الغاز بالمقارنة مع الشموع ومصابيح الزيت للأسلوب الخطابى الشعبى للأداء في بداية القرن التاسع عشر، ولا تغفر أيضاً للمناظر المسرحية الهزيلة والديكور الرديء، وعندما دخلت الكهرباء إلى خشبة المسرح في العام ١٨٨١ أظهر السطوع المتزايد في الإضاءة عيوب المناظر والديكورات والأزياء .

التي تحمل الشموع تعيق رؤيتهم، وكان المسرح الفرنسي منذ فترة طويلة يُنار دون هذه الحلقات المزججة .

وبقي تموضع الإضاءة نفسه بشكل أساسي في القرن الثامن عشر، وانتقل إلى عصر ضوء الغاز في القرن التاسع عشر، فأثيرت مقدمة خشبة المسرح في أغلب الأحيان بخمس ثريات كبيرة ضمن عمق قوس مقدمة المسرح كما هو مصوّر في نقش لخشبة مسرح أمستردام حوالي العام ١٧٧٠ حيث كانت مصابيح الزيت أو الشموع خلف قوس مقدمة المسرح .

بزوغ إضاءة الغاز

تحسّنت الرؤية واتضحت خطوطها بعد ظهور إضاءة الغاز في صالات مسارح لندن الرئيسية الثلاث كوفنت جاردن ودروريلين ولسيوم في العام ١٨١٧ حيث وصفت ذلك صحيفة «التايمز» البريطانية عام ١٨١٧ قائلة : «تم التخلص من كل الثريات السابقة، وهناك ضوء مركزي كبير ينحدر من مركز السقف، ولكن بكمية لا تعترض خطوط الرؤية على الخشبة» .



تميزت إضاءة الخشبة في القرن التاسع عشر بالاستعمال الواسع لتقنية ضوء الكلس الذي ينتج من احتراق أكسيد الكالسيوم والذي يسمّى الكلس السريع بوجود كمية متكافئة من غازات الهيدروجين والأكسجين، ويتطلب ضوء الكلس عاملاً مساعداً على أن تبقى نسبة الغازات مناسبة وأمنة، واستعمل ضوء الكلس على المسرح منذ العام ١٨٢٧ تقريباً وحتى القرن العشرين .

وأتى تطوير مصباح القوس الكهربائي مباشرة بعد ضوء الكلس، ولم يكن هناك أي خدمات كهربائية مقدمة في المسارح، لذا فإن الكهرباء في المسارح في البداية ولدت بواسطة المكنات البخارية، وبعد ذلك خزنت في البطاريات، واستخدم قوس الكربون لإيجاد تأثيرات خاصة كشروق الشمس أو هالات مليئة بالنجوم اللامعة . في فترة ضوء الغاز ما بين العام ١٨١٧ والعام ١٨٨١ وخلال السنوات الأولى من الكهرباء كان هناك اكتشاف هام لدور الضوء الملون على المسرح، وكان هنري إرفينج بمساعدة برام ستوكر أحد أهم المجرّبين بالألوان على الرغم من أن الأقمشة المصبوغة المعلقة مع إضاءة الغاز العلوية كانت قد استعملت على نحو أولي لخلق تموجات لونية، واستخدمت أسطوانات زجاجية ملونة مع صفوف الإضاءة السفلية وابتكر إرفينج المرشحات الزجاجية الملونة الموضوعية أمام صناديق ضوء الكلس .

في العام ١٨٩٢ قدّم كوبر طلباً لبراءة اختراع لجهاز على شكل عمود الإشارة لتغيير اللون ويستخدم أمام مشعل ضوء الكلس، وبعد سبعين سنة تم تطبيق جهاز تغيير اللون الآلي الذي طوره وقدمه جورج ايزنور والذي كان أيضاً على عمود إشارة .

الإضاءة الكهربائية

استعملت الكهرباء لإعطاء إضاءة خارجية للمسارح قبل العام ١٨٨١ وفي تلك السنة تم تركيب إضاءة كهربائية كاملة في مسرح سافوي لتقديم عرض «جلبرت وسوليفان» ولم تكن الإضاءة الكهربائية في سافوي مصابيح قوس الكربون بل كانت المصابيح التي اخترعها توماس ادسون في أميركا وجوزيف ويلسون سوان في بريطانيا .

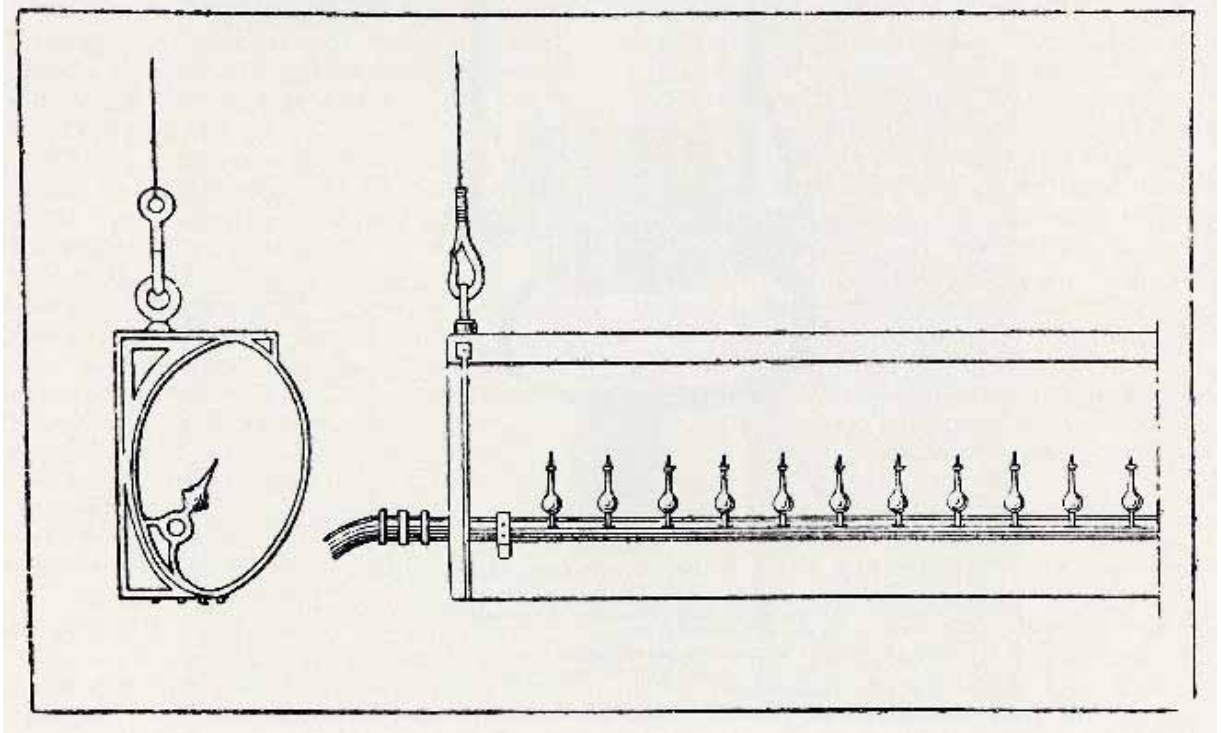
وبابتكار ضوء الغاز أصبح ممكناً التحكم بإضاءة خشبة المسرح لتكون في موقع مركزي واحد وجعل بعض مناطق الخشبة أتم من غيرها أو مضاءة أكثر، ويمكن التحكم بإضاءة مناطق من الصالة أيضاً، حيث كتب برام ستوكر الذي عمل كمساعد إضاءة مع هنري إرفينج في مسرح لسيوم في العام ١٩١١ : «أصبح إعطاء أي قسم خاص من الخشبة أهمية أكبر مسألة سهلة» بالرغم من أن ليون دي سومي دعا إلى تعميم الصالة في فترة مبكرة من عصر النهضة، إلا أن التحكم بمركزية إضاءة الغاز جعل التعميم الكامل قابلاً للإنجاز .

وفي دار أوبرا بايروت حاول ريتشارد فاغندر تغيير النظام الاجتماعي في العروض من خلال التعميم الكامل للدار، وبذلك يحوّل المسرح -بحسب كتابات ولفغانغ شفلبوش- من مكان اجتماعي إلى مكان غامض .

واستمر التفاعل الاجتماعي فيما بين الجمهور، وبين الجمهور والخشبة بشكل جيد إلى القرن العشرين، ويستشهد شفلبوش بأطروحة غير منشورة تفترض أنّ الصالة المعتمة لم تحصل على القبول الكامل حتى أصبح ذلك هو المعيار المطلوب في دور السينما في القرن العشرين، وعندما بدأ عصر ضوء الغاز في العام ١٨١٧ أتت أغلب الإنارة الفعلية للخشبة من موقع صفوف الإضاءة السفلية مع ضوء إضاءة من الأجنحة منبعث من الأجنحة وخدم إنارة المنظر المرسوم للجناح أو إنارة خلفية المسرح، وعلى الرغم من إمكانية الحصول على ثلاثة ألوان مختلفة من الضوء بفضل أجهزة من موقع صفوف الإضاءة السفلية في المسرح فإن العديد من النقاد علّقوا سلباً على الزاوية غير الطبيعية للضوء الصادر من موقع صفوف الإضاءة السفلية .

وفي منتصف القرن التاسع عشر تغير كل شيء عندما أصبحت أنابيب الغاز ذات الرؤوس العلوية أمراً شائعاً، وهذه الأنابيب أعطت ضوءاً من الأعلى، ليس فقط للمناظر المعلقة من الأعلى، ولكن وبسبب تصميمها أعطت ضوءاً لمنطقة الأداء أيضاً .

وبالإضافة إلى صفوف إضاءة الغاز السفلية في المسرح وإضاءة الغاز من الأجنحة وأنابيب الغاز العلوية



الإضاءة قائلًا: «الإضاءة عدا وظيفتها الواضحة كإنارة بسيطة فهي الأكثر تعبيراً» .

وربما تكون أفكار اييا الأكثر تأثيراً برفضه للمنظر ثنائي الأبعاد، فقد شعر اييا أنّ الشكل الإنساني ثلاثي الأبعاد والمضاء بشكل ثلاثي الأبعاد بإضاءة كهربائية يجب أن لا يظهر أمام منظر ملون مستو ثنائي الأبعاد، وقد صمّم القليل من العروض الفعلية، وتأثير نظرياته كان أكبر بكثير . من جهته عمل ديفيد بيلاسكو في الولايات المتحدة مع مهندس الإضاءة لويس هارتمان، وكان واحداً من أوائل مخرجي القرن العشرين الذين استعملوا الإمكانات الشاملة للإضاءة الكهربائية في العروض التي كانت أحياناً عبارة عن عروض بصرية استثنائية .

ضوابط وقواعد

في أوائل سنوات القرن العشرين تم استخدام تصميم الإضاءة المسرحية على خشبة المسرح بشكل كبير من قبل المخرجين الحالمين أمثال بيلاسكو (بمساعدة هارتمان) وماكس راينهاردت في ألمانيا، وقام مصممو الديكور أمثال دونالد اوينسلاغر ولاحقاً جو ميلزرن بالإشراف على إضاءة الخشبة، بالإضافة إلى تصميم الديكور .

وتم توثيق التركيب الأول للإضاءة الكهربائية الكاملة وقد تضمّت التركيبات الكهربائية ١١٥٨ مصباحاً توزعت على الشكل الآتي : ١١٤ مصباحاً في الصالة و٢٢٠ مصباحاً في الممرات وغرف الملابس و٨٢٤ مصباحاً لخشبة المسرح أغلبها كان من الجهة العلوية، وهذه الإضاءة قسّمت إلى ست مجموعات، أربع منها يمكن التحكم بشدتها بشكل متغيّر بستّ زيادات بين الوهج الخفيف والكثافة الكاملة عن طريق مخفّض مقاومة، وبعد ستّ سنوات زادت أوبرا باريس كمية التحكم ثلاثة أضعاف ليصبح المخفّض ب١٨ قناة .

وعلى الرغم من أن هنري إرفينج استعمل الضوء كوسيلة لتقديم فكرته القائلة أن «الغرض من فنّ الخشبة هو الوهم» فإن أدولف اييا بعد بضع سنوات طرح طرحاً مسرحياً جالياً مختلفاً أثر على تصميم الإضاءة في القرن العشرين، ورؤية اييا كانت أكثر تعبيراً من خلق الوهم فحسب في وصفه لعرض بعنوان «تريستان وايزلده» وهو يشرح الاستعمال التعبيري لتصميم الخشبة بقوله : «يجب أن يرى الجمهور عالم أبطال العمل كما يرونه هم أنفسهم» وفي كتابه «الموسيقى وفنّ المسرح» كتب بشكل محدّد أكثر عن

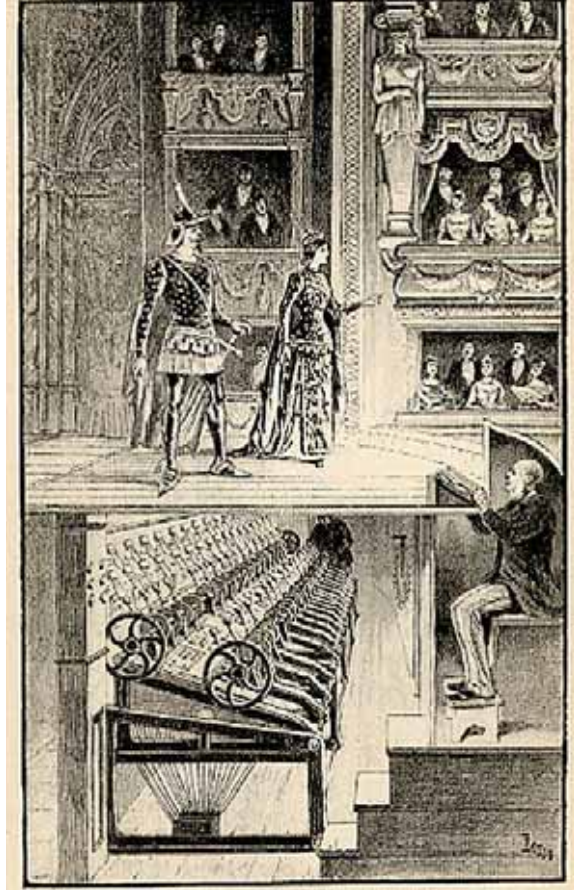


وأسس مسيرتهم المسرحية في مشروع المسرح الاتحادي، بينما عمل بييجي كلارك مبكراً في مسيرته كمساعد تقني لمصممي الديكور، وفي أغلب الأحيان كان فعلياً يعمل كمصمم إضاءة، ويفتخر روزنتال بمعلم الإضاءة ستانلي مكدنلس على أنه «جدنا كلنا» ودرس مكدنلس العمارة لكنه جُلب إلى جامعة ييل لتدريس الإضاءة المسرحية، وفي منهجه الدراسي للإضاءة المسرحية وطريقة الإضاءة المسرحية والذي نُشر لاحقاً صنّف مكدنلس طرق إنارة الخشبة، وشملت طريقتُه معالجة أربع خصائص للضوء هي الكثافة واللون والتوزع والتحكم لإنجاز أربع من وظائف الضوء هي الرؤية والشكل والطبيعية والمزاج، وقادت طريقتُه بشكل أساس إلى رؤية موحّدة وثابتة على الخشبة المقسمة إلى «مناطق الأداء» المضاء بزاوية ٤٥ من الأعلى وعلى جانبي المؤدي، ولم يقم أحد من قبل بتنظيم إضاءة الخشبة بمثل هذه الطريق المتناسكة، وقد أثرت طريقتُه بالمصممين في القرن العشرين، وطريقة مكدنلس لم تكن دون تقييدات، حيث يلاحظ جين روزنتال أن «العقبة التي واجهت مكدنلس كانت أنه رغم شدة حبه للإضاءة فهو لم يعرف كيف يطبّقها بشكل درامي».

وبالإضافة إلى تأثيره كمعلم عمل مكدنلس في شركة إضاءة القرن وشارك في تطوير جهاز للإضاءة أصبح وحدة الإضاءة المسرحية الأكثر انتشاراً في النصف الثاني من القرن العشرين.

ونضج تصميم الإضاءة كشكل فني في الفترة الوسيطة من القرن العشرين من خلال الاعتراف بها أكثر فأكثر في المسارح والأماكن الأخرى، وفي هذه الفترة بدأ تعبير «ديكور وإضاءة» يتناقص كثيراً، وبدأ بالظهور تعبير «تصميم الإضاءة» حتى أصبح النموذج الأساس، وفي العام ١٩٦٢ اعترف اتحاد فناني المناظر (اتحاد المصممين المسرحيين المحترفين) بالمساواة بين مصمم الإضاءة وباقي مجالات التصميم الأخرى، وبمنح مصمم الإضاءة العضوية في اختصاصهم.

تأثر تصميم الإضاءة بالتطورات التقنية، خصوصاً بما يتعلّق بأنظمة التحكم، ولكن المخفّطات البسيطة استعملت في مسرح سافوي حوالي عام ١٨٨١ ولطالما كانت



في كثير من الأحيان لم يتم تصميم الإضاءة، فقد كتب ثيودور فوشس في كتابه «إضاءة الخشبة» عام ١٩٢٩: «تترك الإضاءة حتى البروفة النهائية ليقوم بها عامل الكهرباء في المسرح (الذي كان أول من يرى العرض) بأحسن ما يمكنه، وبسبب هذا النظام البائس نتيجة الأحوال الاقتصادية كانت الإضاءة الجيدة عرضية، وفي العديد من العروض كانت -كما هو متوقع- بلا معنى وغير وافية وقبيحة».

ويكتب بيلاسكو في تقديمه لكتاب «إضاءة المسرح» لهارتمان: «لثمانية وعشرين موسماً تم تسجيل ما يلي على برامج مسرحياتي: تأثيرات كهربائية، تقديم لويس هارتمان، السيد هارتمان خبير في الإضاءة والتظليل والتلوين، فنان يلون بأشعة الضوء وتوجهه وانتشاره بدلاً من الصبغات اللونية وفرشاة الرسم والتلوين».

وحالياً نعتبر أن تصميم الإضاءة كتخصص قد ظهر بشكل كبير في الثلاثينيات من القرن العشرين في أعمال أبي فيدر وجين روزنتال، وفي الأربعينيات مع بييجي كلارك، وقد عمل كل من أبي فيدر وجين روزنتال أولاً كمديري مسرح،



واستخدمت من أجل عرض لفرقة الروك في العام ١٩٨٠ . كانت الإضاءة المؤتمتة تستعمل أساساً في حفلات فرق الروك والمعارض الصناعية وعروض لاس فيغاس حتى أواخر الثمانينيات، ومن ثم تم توحيد معايير ومقاييس لوحات التحكم، فأصبح من الممكن توصيل عدد بسيط من أجهزة الإضاءة المؤتمتة ثابتة البؤرة أو المتحركة في العروض الموسيقية أو الدرامية، وهذا المعيار كان نظاماً رقمياً تسلسلياً متعدداً تم تطويره من قبل معهد الولايات المتحدة لتكنولوجيا المسرح الذي يزودنا بطريقة للتعامل مع لوحة التحكم المصنوعة من قبل أي شركة تتبنى نظام الاتصال وليس فقط أي مخفّات بل كل ما يخص الإضاءة المؤتمتة أيضاً، وفي السنوات الأخيرة ومع قيام المصنّعين بزيادة عدد الخواص المتحكم بها ألياً ومع قيام مصممي الإضاءة باستخدام المزيد من أجهزة الإضاءة المؤتمتة في العروض لم يعد أمراً عملياً التحكم بالإضاءة المؤتمتة والتقليدية من نفس لوحة المفاتيح .

وفي العقد الأول من القرن الحادي والعشرين لم يكن شائعاً بالنسبة لإنتاج كبير أن يستخدم ثلاث لوحات مفاتيح تتحكم بثلاث مناطق مختلفة من الإضاءة : لوحة المفاتيح الأولى لأجهزة الإضاءة التقليدية الثابتة و لوحة المفاتيح الثانية المخصصة لأجهزة الإضاءة المؤتمتة و لوحة المفاتيح الثالثة (وهي عادة كمبيوتر) للتحكم بأجهزة الإسقاط والميديا والمؤثرات .

وبحلول العام ٢٠٠٥ حيث الاستعمال المتزايد والدمج بين الميديا والأداء الحي بدأ التأثير على تقنيات الإضاءة، فعمل المصنّعون والمطورون على التكامل والدمج المستمر بين الإسقاط الرقمي والإضاءة المؤتمتة وأجهزة التحكم، بينما تحرك تصميم الإضاءة إلى المستقبل ومن المحتمل أن يصبح حقلاً متعدد التخصصات بدرجة كبيرة، مع تواصل تطور مفاهيم التصميم واستعمال ما ينبثق عن التطور التكنولوجي مثل أجهزة الإضاءة المتعددة ذات التحكم اللاسلكي ودمج عناصر الملتيميديا مع إضاءة الخشبة، وربما يكون التغيير الأكبر الذي يحصل الآن ومنذ العام ٢٠٠٧ هو تطوير ودمج إضاءة Led في كل نواحي الإضاءة المسرحية .

المخفّات ميكانيكية وذات سعة كبيرة، والتحكم بالإضاءة كان محددًا بالصفوف العريضة أو التحكم بتموجات ضوئية خاصة بشكل محدد من خلال صفائح المساعدة أو ألواح الضبط المسبق (ألواح ثابته من المخفّات الكبيرة) وبظهور المخفّات الإلكترونية أصبح من الممكن التحكم بالإضاءة بشكل تخصصي ونوعي أكثر ليسمح لفسيقساء الخشبة بأن يضاء بشكل أكثر دقة، ومخفّات الإضاءة من نوع ثايرترون طورته جورج ايزنور في جامعة ييل، وكان التحكم به يتم بوساطة لوحة مفاتيح ميكانيكية للتحكم عن بعد يمكن أن تركب في موقع يسمح للمشغل أن يرى الخشبة، وفي نفس الفترة كان فريديريك بينتهام يعمل على لوحة مفاتيح التحكم بالإضاءة، وهو نظام تحكم عن بعد في إنكلترا .

وكان الانتقال من التيار المستمر إلى التيار المتردد يتطلب استثماراً رأسمال كبير من مالكي المسرح، فمسارح برودواي كانت إحدى آخر المعامل التي غزتها المخفّات المتحكم بها ميكانيكياً والتي كانت قد استعملت منذ الأيام الأولى للإضاءة الكهربائية، ولوحة التحكم الحاسوبية التي تقود المخفّات الإلكترونية ظهرت لأول مرة في المسارح العامّة ثم انتقلت إلى برودواي في العام ١٩٧٥ .

وقد خلق توفر لوحات التحكم الحاسوبية بؤرة تركيز على تقنية الإضاءة بعيداً عن فنّ الإضاءة مما جعل المصممين مثل موسير يعملون على تصحيح مسيرتهم المهنية، وقد ردّ بيغي كلارك على مقابلة موسير برسالة تذكيرية قال فيها : «صحيح أن لوحات التحكم هذه حديثة ومتطورة ويمكن أن تسجل وتتذكر النماذج وتسخنها، لكنّها لا تستطيع أن تخطط وتختار وتعلّق وتلون وتعديل الأجهزة في عرض ما أو أن تصنع تكويناً وتخلق مزاجاً ووقتاً ما من اليوم أو تخترع فكرة إضاءة لعرض ما» .

وقد دمجت أجيال مصممي الإضاءة التي تلت كلارك أمثال جولز فيشر وكين بيلنغتون ولاحقاً ناتاشا كاتز بشكل فعال ليس فقط لوحات التحكم الحاسوبية بل أضافوا التطور التكنولوجي إلى تصاميمهم، وهو الإضاءة المؤتمتة . وتعود التجارب على التحكم عن بعد بتغيير اللون إلى القرن التاسع عشر، وهناك قبول على نحو واسع بأن أول إضاءة مؤتمتة وفعالة طوّرت من قبل شركة إنتاج مقرها دالاس،

الإضاءة المسرحية وتطورها

إعداد : محمد فايز المحاميد



من الصباح ويستمر حتى غروب الشمس، وكان المسرح الإغريقي أول من بدأ باستخدام النار تعبيراً عن الزمن، وكان استخدام المشاعل دلالة على أنّ المشهد يجري ليلاً، ثم استخدمت الشموع في العصور الوسطى، إضافة إلى الضوء الطبيعي، واستخدم ليون دي سولي في العام ١٥٥٠ الإضاءة الشديدة تعبيراً عن حالة الفرح في المشاهد الدرامية، والإضاءة الخافتة تعبيراً عن حالة الحزن.. وفي القرن السابع عشر بدأ استخدام الإضاءة من حيث القوة واللون لخدمة العرض المسرحي، ومنذ ذلك الحين بدأ اكتشاف الأجهزة الضوئية وتطويرها وإدخال الضوء كعنصر مؤثر في العرض المسرحي، وكان الإنكليزي دافيد غاريك أول من وضع مركزاً للإضاءة فوق خشبة المسرح للإضاءة على الممثلين بشكل جيد، وانتشرت

يتكوّن العرض المسرحي من مجموعة عناصر تتضافر فيما بينها لتشكل منظومة فنية، والإضاءة هي إحدى هذه العناصر التي تغني العرض الفني بوجودها الفاعل وتؤثر في نجاح المشهد، ولا تأخذ الإضاءة المسرحية أهميتها إلا عبر التعامل الواعي والمدرّوس لدورها في العرض المسرحي، فهي لغة فنية لإضفاء الدلالة على الحالات الدرامية على تنوعها، وقد تطورت عبر الزمن إلى عملية مشتركة بين الفن والتقانات العلمية .

لمحة تاريخية

كان الاعتماد في بدايات الإضاءة المسرحية على الطبيعة، إذ كانت المسارح مكشوفة، وكانت الشمس هي مصدر الإضاءة الأول، وكان العرض المسرحي يبدأ



بعدها تجارب غلفاني التي اكتشف فيها المصباح القوسي عام ١٨٠٨ ومن ثم اخترع أديسون المصباح الكهربائي عام ١٨٧٩ وتتابع تطور تجهيزات الإضاءة المسرحية مع مرور الزمن حتى اخترع المهندس جورج آيزنهاور مخففات الإضاءة المسرحية، وتالت التطورات وصولاً إلى استخدام أحدث التجهيزات الحاسوبية للتحكم بشبكات الإضاءة المسرحية المعقدة .

لقد درس عددٌ من الفنانين والمبدعين جمالَ الضوء وتأثيره في العرض المسرحي على اختلاف أنواعه (الكوميدي والتراجيدي والسياسي والأوبرالي) وكان منهم سبستيانو سِرليو ونيقولا ساباتيني .

الإضاءة المسرحية

يقوم مصممُ الإضاءة المسرحية بدراسة النص المسرحي دراسةً مستفيضة، ثمَّ يشارك مخرج العرض والكادر الفني الذي سيقوم بإنجاز العرض (مصمم الديكور، مصمم الملابس، المؤلف الموسيقي، وغيرهم) في جلساتٍ عملٍ تتم فيها قراءة النص وتفسيره وفق رؤية المخرج، وقد يحتمل النص المسرحي مجموعةً متباينة من الرؤى، ومن خلال هذه الرؤية يتم وضع الخطوط العريضة لتصميم إضاءة العرض المسرحي التي تتكون من :

١- اللونية العامة للعرض المسرحي على اختلاف مراحلها أثناء العرض حسب ما يتطلبه النص ورؤية الكادر الفني .

٢- علاقة الإضاءة بالأزياء والديكور من حيث الألوان وتوضُّع كتل الديكور وتغيير الإضاءة مع تغير كتل الديكور ومواقع توضعها أثناء العرض نفسه .

٣- علاقة الإضاءة بحركة الممثلين على خشبة المسرح، وكذلك بتقلب حالات أدائهم لمشاهد العرض،

وعلى هذا فإن الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى تكوين جوٍّ معين يعيش فيه الممثلون والمشاهدون حالة مسرحية ذات معنى، ويتحقق ذلك من خلال عدد من الوظائف، من أهمها :

أ- الرؤية البصرية وهي أبسط وظائف الإضاءة التي يمكن من خلالها إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وحركتهم على خشبة المسرح .

ب- التأكيد والتركيز، فيما أن العرض المسرحي أداء إبداعي بكل تفاصيله فقد ينتقي مخرجه تفصيلاً صغيراً على خشبة المسرح أو مساحة محدودة منها لتدور فيها أحداث بعض المشاهد، كما أنه قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر ليدور في كل قسم حدث ما، في حين أنه يلغي الأقسام الأخرى، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا عبر إضاءة مركز الحدث وإعتمام غيره .

ج- التكوين الفني، حيث تُبرز الإضاءة جماليات لا تحصى من خلال استخدامها اللون وتدرجاته والبقع الضوئية وتفاعلها مع الديكور والأزياء والممثلين، وقد تغلبت التقنيات الحديثة على إمكانيات المسرح المحدودة، فصار من الممكن إحداث المطر والسحاب والحريق من خلال الإضاءة وغيرها من الجماليات والتكوينات البصرية .



شبكة إضاءة مسرح ما بحسب أبعاد خشبة المسرح وأبعاد المسرح عموماً وارتفاع سقفه والأغراض التي سيوظف المسرح لإنجازها، وتُعد دور الأوبرا أهم المسارح التي تستدعي استخدام شبكات إضاءة كبيرة مزودة بتقنيات حديثة .

وتتألف شبكة الإضاءة

المسرحية من العناصر الآتية :

١- شبكة حوامل معدنية،

وهي شبكة معدنية معلقة إلى

سقف المسرح وتغطي خشبته

والقسم الأمامي من مقاعد

الجمهور، وتختلف هذه الشبكة

باختلاف ارتفاع سقف المسرح، ففي حال كان هذا

السقف منخفضاً تكون الشبكة ثابتة، أما عندما يكون

ارتفاعه متجاوزاً للستة أمتار توجب أن تكون هذه الشبكة

متحركة هبوطاً وارتفاعاً، وتكون حركتها إما يدوية

بوساطة بكرات وعتلات أو آلية بوساطة محركات صامتة.

٢- شبكة كهربائية، تتوزع مآخذها فوق خشبة

المسرح وعلى الجدران الجانبية للخشبة، وكذلك فوق

الصفوف الأمامية لمقاعد المشاهدين، وتتصل هذه

المآخذ بكبلات كهربائية مناسبة وخزائن مخفيات شدة

الإضاءة .

٣- خزائن مخفيات شدة الإضاءة، وتُغذى

بالقدرة الكهربائية، وهي بدورها توزع هذه القدرة

على الكبلات المغذية لمآخذ الشبكة الكهربائية عبر ما

يسمى المجتزعات وهي مخفيات شدة التيار التي كانت

تعتمد سابقاً على مجموعة من المقاومات في أدائها

لعملها، أما اليوم فهي تعتمد على العناصر الإلكترونية

كالثايرستورات وتحتوي على ملفات نحاسية لتخفيض

الضجيج، وتحتوي هذه الخزائن على ميزات إضافية

كالتحكم بعملها محلياً أو عبر أجهزة اتصال بالأشعة

تحت الحمراء، كما تحتوي على شاشة تظهر حالة عمل

الخزائن والأعطال الطارئة، وتتفاوت الخزائن فيما



د- خلق الجو الدرامي، فالإضاءة أول عنصر يُمكن المُشاهد من رؤية خشبة المسرح، وبالتالي فهي أول عنصر بصري يعطي إيحاء ما للمُشاهد كالقلق أو الخوف أو الاضطراب أو الفرح أو الحزن، ويكون ذلك من خلال اللون وتوزيع البقع الضوئية وحركة المؤثرات الصوتية .

هـ- الإيحاء بالطبيعة، حيث تقرب الإضاءة الواقع للمُشاهد، إذ يمكن إظهار الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة .

و- الدلالة على المكان والزمان، حيث يوحي الضوء

بزمَن الأحداث على خشبة المسرح (ليل، نهار، شتاء،

صيف..) كما يوحي بمكان الحدث (قصر، ملعب،

قبو..) و«يجب أن توظف الإضاءة المسرحية لخدمة

العرض المسرحي بحيث تكون مناسبة للنص ورؤيته،

ذلك أن الانبهار الذي يمكن للإضاءة أن تحققه على

خشبة المسرح قد يشَتَّت المُشاهد عن جوهر العمل، كما

يجب ألا تكون أقل أثراً من بقية العناصر المسرحية لأنها

بذلك تضعف أثر العرض في نفس المُشاهد» .

عناصر الإضاءة المسرحية ومكوناتها

ومنظومات التحكم بها

تتفاوت تجهيزات الإضاءة المسرحية في أنواعها

وأشكالها، بحيث يتم تحديد الأنواع المطلوبة منها لتشكيل



على هدف ما على خشبة المسرح، ويوضع على الشبكة المعدنية ويعدّل قبل العرض ليكون جاهزاً حين وضعه بالخدمة لإضاءة هدف متفق عليه .

ج-أما النوع ذو البقعة الضوئية الملاحقة (ضوء النجوم) فيوضع في عمق المسرح فوق منصة الجمهور ويعمل عليه فني إضاءة يدوياً أثناء العرض المسرحي ويقوم بملاحقة الممثلين المطلوب تركيز الضوء عليهم عند الحاجة .

د-برجكتورات ذات عدسة واحدة من نوع يسمى فرنل وباستطاعات متنوعة، مهمتها إضاءة كتل الديكور ووجوه الممثلين .

ه-منورات المؤثرات الخاصة (غيوم، مطر...) وهي منورات مزودة بعدسات وأقراص محفور عليها الأشكال المرغوب في إسقاطها على خلفية المسرح، وهي إما أشكال متحركة أو ثابتة .

و-منوار الرأس المتحرك وهو من المنورات الحديثة جداً والتي بإمكانها الحركة في جميع الاتجاهات وإصدار حزم ضوئية متعددة الألوان تحوي أقراصاً تصدر أشكالاً متباينة .

المصادر :

١-م.هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، القاهرة، دار المعرفة للنشر ١٩٧٠ .

٢-شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

٣-د.عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ .

٤-د.محمد صديق، مقدمة في الفنون المسرحية، القاهرة، دار الغد ١٩٩٢ .

٥-د.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٥ .

٦-د.لويز مليكة، الديكور المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

بينها بحسب الشركات المصنّعة والنماذج والأسعار والجودة مما يؤدي إلى فروقات كبيرة بين نوع وآخر في الأداء والجودة، ويُعدّ زمن ارتفاع التيار من أهم مؤشرات جودة عمل الخزائن، ويقاس بالميكروثانية وهو علاقة ارتفاع شدة التيار، وبالتالي شدة الإضاءة بالزمن، وكلما ارتفع هذا الزمن ازدادت نعومة ارتفاع شدة الإضاءة، وتتصل خزائن المخفتات هذه بكبلات تحكّم مع وحدة تحكّم قادرة على تشغيلها .

٤-كبلات التحكّم وهي الكبلات الواصلة بين خزائن المخفتات ولوحة مفاتيح التحكّم .

٥-وحدة التحكّم وهي حاسوب ذو برمجيات خاصة للتحكّم بخزائن المخفتات، وبالتالي بمنوار الإضاءة، وتتفاوت إمكانيات هذا الجهاز من نوع إلى آخر، بدءاً من التشغيل البسيط للتحكّم بشدة الإضاءة، وانتهاءً بالمؤثرات الخاصة كالبرق والنار وتوزيع المنورات على مجموعات مختلفة تعمل وفق برامج زمنية محددة وبالتنسيق فيما بينها، كما يمكن لبعض أنواعها الاتصال بأجهزة الصوت لخلق مؤثرات ضوئية متناغمة مع الموسيقى وكثير من المهام والمؤثرات الأخرى، وله لوحة مفاتيح مناسبة، ويمكن وصل كثير من الطرفيات بأجهزة التحكّم المتطورة كالتي توصل بالحواسيب الشخصية (سواقات، شاشات، طابعة...) وهذه الطرفيات ترفع من سوية وحدة التحكّم، كما يمكن وصل جهاز تحكّم احتياطي، وتزوّد المسارح الحديثة والكبيرة بجهاز تحكّم تصميمي محمول يوضع على خشبة المسرح لتسهيل تصميم إضاءة العرض أثناء الإعداد للمسرحية .

٦-المنورات، وتتوعد باختلاف وظائفها، ويمكن تقسيمها إلى الأنواع الآتية :

أ-منورات الإضاءة العامة الغامرة وهي تعطي إضاءة ذات توزيع متجانس على خشبة المسرح دون التركيز على بقعة معينة، وقد يكون عاكس البروجكتور المتوضع خلف اللبنة متناظراً أو غير متناظر .

ب-منورات الإضاءة البؤرية وهي بروجكتورات على شكل مدافع، وتزوّد بعدسات متحركة لتركيز الضوء



ثلاثة كلاب ومهرج

د. حمدي موصالي

المشهد الأول

(ينظر إلى ساعته) حافلة الحكومة ستكون هنا بعد إحدى عشرة دقيقة وتسع وخمسين ثانية (يبتسم) بالتأكيد أنت تنتظر الحافلة مثلي.. أقصد أنا وأنت تنتظر الحافلة (الكلب يهز رأسه مبتسماً) سبحان الله.. كلانا ينتظر الحافلة.. صحيح، يخلق من الشبه أربعين.. إيه.. دنيا بنت حرام.. أولاد الحرام لم يتركوا لأولاد الحلال شيئاً (يصافح الكلب بقوة) بالتأكيد ستصعد إلى الحافلة.. أنا أيضاً سأصعد إلى الحافلة.. أي كلانا سوف نصعد إلى الحافلة.. سأكون ممتناً جداً، بل وشاكراً لك لو أنك شاركتني المقعد ذاته في الحافلة.. هذا إذا صعدنا معاً إلى الحافلة.. المقاعد كثيرة وفارغة من الركاب.. هنا نحن واقفان وحدنا ننتظر الحافلة.. نعم، أنا وأنت وموقف الحافلات ثالثنا (الكلب يهز رأسه يائساً) لا.. لا عليك.. معقول؟! لا.. كن متفائلاً يا كلب.. كن متفائلاً يا صديقي.. الحافلة ستصل في موعدها المحدد (الكلب يظهر التحدي.. بانفعال) أتتحداني؟! أتراهن؟! أتحداك (ينظر إلى ساعته) عشر دقائق فقط وتسع وخمسون ثانية وتصل الحافلة.. لا تياأس.. نحن اثنان والله ثالثنا.. سنصعد إلى الحافلة.. كن مطمئناً يا عزيزي.. هذا اليوم بالذات له أهمية استثنائية في حياة زوجتي وحياتي.. نحن أسرة سادها الحب والتضحية والعزة والوفاء وال... وال... والكر (يتلثم عدة مرات عند محاولته النطق بكلمة «كرامة» إلى درجة الاختناق) والكر.. والكرامة.. الكرامة يا عزيزي كنز ثمين وغال، والتضحية بالكر.. بالكر.. بالكرامة نذالة وقذارة.. هو موت.. بل هو موت مؤجل ورخيص وتافه أن تموت بلا كرم.. بلا كرم.. بلا كرامة.. أمر فظيع وغريب وعجيب.. أعرف نذلاً باع كرامته فمات رغم أنه لم يموت (الكلب يستغرب) لا تستغرب يا عزيزي الكلب، لا تستغرب..

موقف باص.. كلب مؤنسن ومهرج ينتظران شيئاً ما.. المهرج يرتدي بزة بيضاء وربطة عنق حمراء ويضع نظارة سوداء ويأكل البزر ويرمي بقشوره على الأرض، وهو دائم الابتسام بطريقة أقرب إلى الحالة الطفولية البسيطة ويحمل باقة من الورد الأحمر، وبين الحين والحين ينظر في ساعته وبيتسم.. أما الكلب فيتحدث بلغة الإشارة فقط، وهو هنا يظهر كإنسان على هيئة كلب وشبيهه إلى حد كبير بالمهرج في شكله وحركاته وتصرفاته، ويرتدي أيضاً بزة بيضاء وربطة عنق حمراء ويضع نظارة سوداء ويأكل البزر ويرمي بقشوره على الأرض.

المهرج : (ببساطة وعفوية) إيه.. دنيا.. هذا اليوم يختلف عن كل يوم عابر وعادي (للكلب) أتعرف يا عزيزي (الكلب يبتسم) لم هذا اليوم مختلف عن الأيام العادية؟ أه، صحيح، إنها ليلة رأس السنة (يبتسم) هو آخر يوم في هذه السنة التي سنودعها (ينظر إلى ساعته) سوف نودع هذه السنة ونحن مطمئنون أنها لن تتكرر ثانية، بل وسوف ترحل بلا عودة وإلى الأبد.. هل تعلم يا عزيزي الكلب أنه لم يبق من عمر هذه السنة سوى عشر ساعات وتسع وثلاثون دقيقة واثنان عشر ثانية؟ (يبتسم.. الكلب مذهول) لا عليك.. كلنا راحلون يا عزيزي.. يوماً ما أنت سترحل، وكذلك أنا.. الخلود من سمة الله ومن رفعهم نحو السماء.. على كل حال نعود إلى موضوعنا ونترك مصيرنا لله (بتودد) ابتسم يا عزيزي، غداً بامتياز هو اليوم الأول من السنة الجديدة.. ندعو الله أن تكون هذه السنة فاتحة خير وبركة على كل الطيبين أمثال حضرتك.. أعتقد -والله أعلم- أنك كلب من الكلاب الطيبين أمثالي.. أقصد كلانا أنا وأنت من الطيبين



والهواء والغذاء.. بلا ماء لا حياة.. بلا هواء لا حياة.. بلا
غذاء لا حياة.. الكر.. الكر.. الكرامة مثل المرأة، مثل
الزوء.. الزوء.. الزوجة (الكلب يهز رأسه بالموافقة) أنت
متزوج مثلي؟ رائع.. هل زوجتك جميلة مثل زوجتي؟
رائع.. سبحانك ربي، تخلق من الشبه أربعين (يصافح
الكلب بإعجاب) أقول يا ابن الأجاويد، كل شيء ممكن
الحدوث، لا سمح الله ولا قدر.. أقول يا فلان، لو أن..
زوء.. زوء.. زوجتك، لا سمح الله.. أقول لو أن زوجتك
فعلت.. لو.. ولولت حضرتك ولطمت على وجهك.. كل
شيء جائز (بيتسم ويلوح بباقة الورد.. الكلب يبيكي)
يبدو أنك لا تصدق.. اطمئن يا عزيزي وصدق.. هذا
الكلام ليس شعارات.. سأقرب الحكاية لعقلك كي
تصدق.. هذه الباقة من الورد الأحمر اشتريتها بحر
مالي الذي ادخرته بعيداً عن عيني زوجتي.. قل لي يا
عزيزي، هل لزوجتك عينان مثل عيني زوجتي؟ (الكلب
يشير بأصابعه العشرة ويضحك) يا سبحان الله.. يخلق
من الشبه أربعين.. أنا على يقين، بل متأكد تماماً من أن
زوجتي لن تسأل عن سعر الباقة أو عن مكان شرائها
لأنها تعرف تماماً وسلفاً أن هذه الباقة من النوع الرديء
شكلاً وحجماً ومضموناً وسعراً، وهي لا تشبه الباقات أو
أكاليل الورد الفخمة التي اعتادت أن يقدمها لها المدير..
عفواً، السيد المدير، خاصة في المناسبات والأعياد، أو من
دونها، وهي من النوع الفخم وغالي الثمن.. يفوق سعر
الباقة الواحدة راتبي وراتب زوجتي مدة ثلاثة أشهر..
المدير.. عفواً، السيد المدير طيب القلب سمح لي أن أقدم
هدية لزوجتي فقط في عيد زواجنا.. أقصد هدية واحدة
لا أكثر، ومتواضعة لأن المدير.. عفواً السيد المدير يرى أن
التبذير وبعثرة المصروف في أشياء لا مبرر لها تزيد
الفقير فقراً.. كم هو المدير.. عفواً السيد المدير ابن
حلال وكريم وطيب، لهذا يقف إلى جانبي، وخاصة إلى
جانب زوجتي المخلصة في عملها الرسمي والإضافي
(الكلب يهز رأسه وهو بيتسم) هل قلت حضرتك أنك
متزوج؟ رائع.. وزوجتك هي الأخرى متزوجة؟ رائع..
ومن هو زوجها؟ أنت أيضاً؟ رائع.. وكم مرراً على
زواجكما؟ عشر سنوات؟ رائع.. سبحانك ربي، تخلق من

نعم، هو ميت رغم أنه لم يموت.. لو مات حقاً لكان من
الممكن أن.. أن يكون محترماً مثلنا.. أي كلانا.. أنا وأنت
مثلاً.. أقول مثلاً.. نحن محترمان.. أنت كلب محترم،
وأنا موظف عند المدير.. عفواً، السيد المدير محترم..
السيد المدير بذاته وبشخصه يرى أنني محترم.. تصوّر،
يرى أنني موظف محترم.. يكفي أن المدير.. عفواً، السيد
المدير يراني موظفاً محترماً ويجب أن أحترم من قبل
الآخرين (الكلب بيتسم ابتساماً عريضة ويشير إلى
نفسه) أنت أيضاً يحترمك المدير.. عفواً، السيد المدير
بذاته.. سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين (متذكراً)
أه.. أعرف النذل الذي باع كرامته.. هو موظف مات رغم
أنه لم يموت.. وأعرف أيضاً المشتري الذي اشترى كرامة
الرجل الذي مات ولم يموت.. أيضاً يعمل مديراً.. هو كائن
طبيعي، يشبهنا كثيراً.. أقصد يشبهني ويشبهك أيضاً
(الكلب بيتسم بخجل وهو يرسم علامات الشبه)
المشتري حي الآن ويتمتع بكرامة الرجل الذي باع كرامته..
أنصحك، والنصيحة اليوم بجمل كما يقولون.. حاول أن
تعمل بنصيحتي.. احذر وحاول يا عزيزي الكلب قدر
الإمكان أن لا تتبع كرامتك.. أنصحك تمسك بها، وإذا
تعذر ذلك وأجبرت على البيع فبع بعضاً منها، أو بعها
بالتسيط الممل في حال اضطررت للبيع (الكلب يستاء
ويغضب) أفهمك.. أفهمك تماماً، ومعك كل الحق..
التنازل عن الكرامة دفعة واحدة ليس بالأمر السهل..
حاول التنازل عنها جزئياً إن أسعفك الحظ.. لا تقرب
بها دفعة واحدة.. أفهمك يا صديقي، أفهمك.. اليوم
بالذات الحياة صعبة ولا تطاق على الرغم من توفر كل
أسباب الراحة والرفاهية من ماء وكهرباء ودواء وغذاء
وبناء ونساء مستورات وأخريات فاجرات وأنصاف
مثقفين وقنانين وقوادين وإرهابيين وسراقين وعملاء
أذال.. على الرغم من كل هذا لا تبع كر.. كر.. كرامتك
حتى لو خففوا من أسعارهم وغيروا من أفعالهم (الكلب
ممتعض ويبيدي عدم الفهم) بالتأكيد لم تفهم.. أمرك
غريب عجيب.. معقول؟! مع أنني سهلت المعنى واقتصدت
بالكلام يا عزيزي (بثقة واعتداد وبنبرة خطابية) الكر..
الكر.. الكرامة يا عزيزي تؤخذ ولا تعطى، مثل الماء



أحترمه جداً وهو يقدرّ احترامي، حتى أنه طلب مرة منّي وبكل احترام، نعم بكل احترام أن أصطحب زوجتي معي لزيارته في بيته زيارة عائلية من طرف واحد (الكلب يبدي عدم الفهم.. المهرج يضحك بخجل، والكلب يبادلها الضحك الخجول) معقول؟! أنت كلب غير اجتماعي.. لم تفهم ما معنى جملة من طرف واحد؟! يا لطيف! كم أنت كلب متخلف.. معقول؟! من طرف واحد جملة معروفة للقاصي والداني.. صدقتي يا عزيزي.. الحمار الذي هو حمار يعرف معناها.. ألم تسمع بجملة الحب من طرف واحد؟ (الكلب يهز رأسه بنعم) أيضاً الجملة هنا تحمل المعنى ذاته، مع تغيير بسيط.. هنا بدلنا كلمة حب بكلمة زيارة، وهذا سهّل على زوجتي زيارة بيته أثناء عملها الإضائي خارج أوقات الدوام الرسمي.. المدير.. عفواً، السيد المدير ابن حلال وقلبه طيب.. حتى إجازاتي السنوية حتّي على التبرع بها لزوجتي.. مديري راضٍ عنّي كل الرضا، وراضٍ عن زوجتي أيضاً.. حنون وصاحب صدر واسع على الرغم من أنه يقدرّ ما أقوم به من تنفيذ ما يطلب مني عادةً أثناء الدوام الرسمي وخارج أوقات الدوام الرسمي، فهو يثني على جهودي برضا وإعجاب شديدين، حتى أنه يدفع لي مقابل تلك الخدمات من جيبه الخاص.. السيد المدير كريم وطيب وابن حلال، لكنه يدفع أكثر وبسخاء أكبر لزوجتي المخلصة، أفصد المخلصة جداً في عملها، خاصة خارج أوقات الدوام الرسمي (الكلب يبتسم مطوّلاً ويلوّح بباقة الورد) السبب بسيط ومعروف.. المدير، عفواً، سيدي المدير قال بوثوق العالم والفقير: «المرأة ضلع قاصر» (بصوت جهوري وخطابي) هذا كلام علمي ومنطقي ودقيق صادر عن إدراك رجل واع لطبيعة المرأة وأهميتها في بناء المجتمع وتطويره (الكلب يبتسم ويصافح المهرج بحرارة) زوجتي تستحق مثل هذا الاهتمام من السيد المدير، وهي جديرة به (ينظر في ساعته) سبع دقائق وتسع وخمسون ثانية بقي من الوقت كي تصل الحافلة يا عزيزي.. اليوم أيضاً يصادف عيد زواج زوجتي (يضحك ويضحك معه الكلب.. لحظات صمت.. تعبر حافلة ثم حافلة أخرى ثم الثالثة ولا تتقف) كما قلت لك، اليوم هو عيد زواج زوجتي،

الشبه أربعين.. عيد زواجكما متى يكون؟ اليوم؟! رائع.. ما هي الهدية التي ستقدمها لها بهذه المناسبة؟ (يخرج الكلب باقة ورد من عبّه تشبه باقة المهرج) باقة ورد أحمر أيضاً؟! رائع.. سبحانك ربي، تخلق من الشبه أربعين.. المدير؟! عضواً، السيد المدير أيضاً سمح لك بتقديم هدية؟! رائع.. أيضاً يقدم لزوجتك باقات الورد في الأعياد والمناسبات وغيرها؟ رائع.. المدير.. عفواً، السيد المدير هو أيضاً يقف إلى جانبكما، وخاصة إلى جانب زوجتك في عملها الرسمي والإضائي؟! رائع.. سبحانك ربي، تخلق من الشبه أربعين.. بقي من عمر السنة التي سنودعها عشر ساعات وتسع وعشرون دقيقة واثنان عشرة ثانية.. كما قلت لك قبل دقيقتين وثانية واحدة من الآن يا عزيزي الكلب (ينظر في ساعته) أيضاً بقي على وصول حافلة الحكومة تسع دقائق وتسع وخمسون ثانية بالتمام والكمال.. تذكر يا عزيزي، الكر.. الكر.. الكرامة وفعل النصيحة.. هذا اليوم بالذات هو اليوم الأخير في حياة هذه السنة التي تغادرنا بلا رجعة، واليوم أيضاً هو عيد زواجي من زوجتي وزواج زوجتي من زوجها الذي هو أنا، أنا الزوج المحترم جداً.. زوجتي المخلصة جداً والشريفة جداً جداً تحبني حتى العظم، وأنا أبادلها نفس الشعور.. أحبها حتى العظم.. هل تحب زوجتك مثلما أنا أحبها حتى العظم؟ معقول؟! لا أصدق! (يهز الكلب رأسه بالإيجاب ويشير إلى عظم ساعده وعظم ساقه ثم يخرج عظماً طويلاً من عبّه ويقوم بتقبيله ثم لعقه) ما شاء الله.. حتى أنتم معشر الكلاب؟! يا سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. دنيا بنت حرام.. الإخلاص في هذا الزمن مسخرة وحالة شاذة، لا بل حالة منبوذة (يضحك بطريقة طفولية ويشاركه الكلب الضحك الصامت) غداً بامتياز هو أول أيام السنة الجديدة.. غداً أيضاً سوف أنال كامل المكافأة الوظيفية.. لقد وعدني المدير.. عفواً، السيد المدير أنها ستكون كاملة هذه المرة.. تسعة بالمئة من الراتب وبلا أي حسم (يضحك ويشاركه الكلب الضحك الصامت) هذا لأنني مثابر في عملي، مطيع لأوامر سيدي المدير.. تصوّر يا رعاك الله أنني لم أتخلف يوماً عن عملي أو أهمله.. المدير.. عفواً، السيد المدير



على دقة الوقت والوفاء بالمواعيد (الكلب يهز رأسه بالموافقة) هل أنتم أيضاً معشر الكلاب حريصون على دقة الوقت والمواعيد؟ أنتم كلاب أصيلة.. كلب أصيل.. أهلاً بشقيقي (يصافح الكلب ويحتضنه ثم ينظر إلى ساعته) دقيقتان فقط وثانية واحدة وتصل الحافلة في موعدها (يضحك ويحرك باقة الورد في الهواء) زوجتي تعمل معي في ذات الدائرة (للكلب) وأنت الآخر متزوج وزوجتك تعمل في الدائرة ذاتها! الله أكبر.. سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. زوجتي وأنا بدأنا العمل في يوم واحد (للكلب) معقول؟! أنت وزوجتك أيضاً وفي يوم واحد بدأتما العمل! لا إله إلا الله.. يخلق من الشبه أربعين.. تصور، كلانا يحمل شهادة محو الأمية ذاتها.. أنا حصلت عليها بتفوق.. كنتُ الأول في المدرسة وصفتُ لي طويلاً السادة المحترمون وعلى رأسهم السادة المحافظ وقائد الشرطة ورئيس البلدية الذي قدم لي درع البلدية بحضور الهيئة التدريسية والسيد مدير المدرسة وجمهور غفير ملاً باحة المدرسة (يضحك) وزوجتي هي الأخرى نجحت، ولكن بالمساعدة.. الحقيقة كانت الأخيرة في صفها.. تشجيعاً للمرأة العاملة نجحت.. نعم، نجحت لتكمل دورها التاريخي في عملية البناء الحضاري.. من هنا جرى الاهتمام بزواجتي من قبل السيد المدير.. السيد المدير حريص كل الحرص على التغني بالشعارات، ينادي بتحرير المرأة من قيد الرجل واتخذ شعاراً له «أعطني حريتي أطلق يدك إنني أعطيت ما استبقيت شيئاً» أفهمت يا عزيزي الكلب؟ (للكلب بتودد) وأنت أيضاً كنتُ الأول على المدرسة وزوجتك كانت الأخيرة؟! مستحيل! لا إله إلا الله.. يخلق من الشبه أربعين.. الحمد لله أنها نجحت بالمساعدة.. المهم، وعدتُ زوجتي أن نلتقي في حديقة الحب.. أول مرة نفكر ونقرر معاً أن نلتقي على موعد هو ذكرى عيد زواجنا (ينظر في ساعته) دقيقة واحدة وثانية فقط وتصل الحافلة.. هي حددت مكان اللقاء ولم تحدد الوقت الذي سنلتقي فيه (الكلب يبدي حيرة) الوقت ليس بيدها.. يا.. يا أستاذ كليب، الحق، كل الحق معها، والسيد المدير وافق.. نعم، وافق، ولكن خارج إطار العمل الإضافي..

مع العلم أن زوجتي لم تتزوج أحداً قبلي (الكلب مندهش) أيضاً هي تزوجت.. أقصد تزوجت هي.. (الكلب ينفعل) أعتقد أنك لم تفهم.. أقصد هي متزوجة.. أنا زوجها وبلا التباس.. قد يشعر أحدكم عكس ذلك.. لا.. لا.. تزوجتها عن حب حتى العظم.. كما قلتُ لك قبل خمس دقائق وثانية واحدة.. هي أيضاً تزوجتني عن حب حتى العظم (ينظر في ساعته) كما شرحتُ لك شرحاً وافياً وكافياً قبل ست دقائق وثانية واحدة.. أنا.. أنا يا عزيزي حريص كل الحرص على دقة الوقت.. هي التي صرحت لي بحبها الجارف.. زوجتي لا تكذب.. الدليل هو عشر سنوات زواج بلا ملل أو إكراه.. عشر سنوات مضت.. كنا رقم واحد، في البيت، في العمل، حتى في غرفة النوم، وفي الفراش أيضاً كنا واحداً لا ثالث يشاركننا (الكلب يضحك ويشير بإصبعه إلى الرقم اثنين) لا.. لا.. كنا واحداً.. صدق.. كنا في غرفة النوم واحداً (الكلب يصرّ بإصبعه على الرقم اثنين) هل كنتُ معنا في غرفة النوم؟ كنا واحداً غصباً عنك.. رضيت أم لم ترضَ (ينظر في ساعته.. تعاود الحافلات عبورها بسرعة ودون توقف) كما قلتُ لك.. لا تثر غضبي.. زوجتي مخلصه جداً.. تصوّر، حتى عندما تخرج إلى عملها الإضافي خارج أوقات الدوام الرسمي لا تخبرني.. تصوّر.. تخاف على شعوري، فأنا شديد الحساسية وسريع الغضب.. امرأة عظيمة، تخاف عليّ من أن أصاب بهلع وغضب شديدين فأكسر الدنيا.. الحمد لله أنني لم أفعل ذلك (الكلب يعجب بما يسمع ويعبر عن ذلك بإشارات مضحكة) أنت أيضاً تخاف عليك زوجتك؟ وأيضاً تخرج دون علمك إلى العمل الإضافي؟ (الكلب بيتسم ويهز رأسه بنعم) سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. المهم يا عزيزي الكلب غداً هي أيضاً ستنال كامل المكافأة كما وعد المدير.. عفواً، السيد المدير أمد الله في عمره.. يعني أنا وزوجتي سننال الدرجة ذاتها، تسعة بالمئة.. ماذا؟! أنتما أيضاً ستنالان الدرجة ذاتها؟! رائع.. سبحانه، يخلق من الشبه أربعين (ينظر في ساعته) ثلاث دقائق وثانية واحدة وتصل الحافلة.. يقال إن الحافلة ومنذ عصر الجاهلية لم تتأخر دقيقة واحدة عن موعدها (للكلب) نحن حريصون



يلحق الحافلة من جهة اليمين عدواً، والكلب يلحق بالحافلة عدواً أيضاً من جهة اليسار) .

المشهد الثاني

على مقعد في حديقة يجلس المهرج وقد بدأ أنيقاً بهندامه ويحمل باقةً من الورد الأحمر وينظر حوله بقلق.. يدخل الكلب بهندامه الأحمر ويبدو أنيقاً بشعره المشط وربطة العنق الطويلة الخضراء والقبعة البيضاء وينظر حوله بقلق .

المهرج : لقد تأخرت يا عزيزي.. تأخرت عن الموعد كثيراً (ينظر في ساعته) دقيقتان وتسع وخمسون ثانية.. هذا كثير.. كثير يا عزيزي.. قد يكون معك كل الحق، خاصة إذا كان لديك عمل خارج الدوام أو أنك تقوم بالنيابة عن زوجتك بالعمل المنزلي أثناء عملها الإضافي خارج أوقات الدوام الرسمي (يقترّب الكلب من المهرج ويشاركة المقعد) عظيم.. رائع.. توقعتُ وصولك، لكنك تأخرت يا عزيزي.. مرة ثانية أعذرك، والحق معك، فالأولاد مشكلة المشاكل.. يبدو أنهم أتعبوك.. بالتأكد زوجتك خارج البيت في عمل إضافي.. أول مرة نفكر فيها أنا وهي ونقرر معاً أن نلتقي على موعد في حديقة، في ذكرى عيد زواجنا (ينظر في ساعته) زوجتي ستأتي إلى هنا.. هي التي حددت مكان اللقاء، لكنها لم تحدد الوقت الذي سنلتقي فيه (الكلب يبدي حيرة) الوقت ليس بيدها يا.. يا أستاذ.. الحق، كل الحق معها، والسيد المدير وافق، نعم، وافق على اللقاء، ولكن خارج إطار العمل الإضافي.. شكراً للسيد المدير الذي دفعنا لهذا الموعد الذي ما كان ليكون لولاه.. بصدق شكراً للسيد المدير.. الحمد لله والشكر لك يا رب (ينظر في ساعته) تأخرت زوجتي.. على كل حال الغائب حفته معه.. ما علينا.. أعتقد أن الأولاد أتعبوك يا صديقي لهذا تأخرت دقيقتين وتسعاً وخمسين ثانية عن موعداً.. لا عليك.. اعتذارك مقبول.. الأولاد هم السبب (الكلب يبتسم ابتسامة عريضة ثم يطبب على صدره شاكراً الله) معقول؟! أنت الآخر لا

شكراً للسيد المدير الذي دفعنا لهذا الموعد الذي ما كان ليكون لولاه.. بصدق شكراً للسيد المدير (يحرك باقة الورد) هذه الباقة من الورد الأحمر اشتريتها خصيصاً لزوجتي في عيد زواجنا.. ستفاجأ حتماً، بل ستقع على الأرض من هول الصدمة.. أول مرة في حياتنا الزوجية الرائعة أقدم لها هدية من الطراز الرفيع.. باقة من الورد الأحمر لأجلها (يضحك وكذلك الكلب) أنت تقدم لزوجتك أيضاً الورد الأحمر؟! (الكلب يهز رأسه بنعم) لا إله إلا الله.. يخلق من الشبه أربعين.. عظيم.. رائع.. وأنت تشتري الورد لأجلها؟! (الكلب يهز رأسه بنعم) عظيم.. رائع.. أنا اشتريتها بالدولار، وأنت أيضاً تشتريها بالدولار؟! (يغضب الكلب وعيناه تقدرحان شرراً) على رسلك يا صاحبي.. لا أقصد إهانتك.. عفواً.. الحقيقة لم أشتريها، بل حاولت أن أشتريها.. هي مجرد محاولة فقط.. كنتُ أمارس عليك نوعاً من الكذب الأبيض.. من أين لي بالمبلغ لشراء ورد بالدولار؟! (الكلب يبدي تشنجاً زائداً) أقصد.. أخي، هدئ من روعك.. أعوذ بالله من الشيطان.. أخي بصراحة.. أنا العبد الفقير لله.. بصراحة.. حصلتُ عليها من المقبرة الملاصقة لبيتنا (الكلب يزداد غضباً.. المهرج يرفع من طبقة صوته كمن يحتج) أخي بصراحة.. كانت الباقة موضوعة إلى جانب قبر قريب من بيتنا.. هل ارتحت؟ لا؟ لم ترتح؟ أمرك عجيب يا كلب! (الكلب مهدداً بالضرب) على رسلك يا زميل.. أقصد باقة الورد كانت موضوعة فوق قبر قريب من بيتنا (الكلب يحاول الهجوم على المهرج الذي يبتعد بخوف) صلّ على النبي.. أقصد سرقتُ الباقة من فوق قبر قريب من بيتنا (الكلب يهدأ وابتسم.. المهرج مستاء) افرح يا عم.. أنا رجل أحب الاستفادة.. نعم، سرقتُ الباقة.. سرقتُ الباقة (يرفع صوته.. الكلب يخاف ويتكوم على نفسه) قل لي، ما الذي سيستفيد أخونا الميت من هذه الباقة؟! (الكلب يتساءل.. صدى صوت) سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. معقول؟! الأموات يشتمون ويتمتعون بروائح الورد؟! سبحانك ربي.. دنيا بنت حرام.. أولاد الحرام لم يتركوا لأولاد الحلال شيئاً (تعبر حافتان بسرعة ومن جهتين متعاكستين.. المهرج



نسيت الموعد؟! (بيتسمان) أحياناً يأخذ العمل الإضافي من زوجتي وقتاً لا بأس به.. يشغلها عني.. وأنت أيضاً العمل الإضافي يشغلها عنك؟! سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين (فترة صمت) وعدني السيد المدير بأنه لن يكلف زوجتي بأي عمل إضافي، خاصة في يوم وليلة رأس السنة.. ومديرك وعدك أيضاً؟! هو يعرف تماماً أن اليوم يصادف عيد زواجنا.. ويعرف مديرك أن اليوم هو عيد زواجكما؟! سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. السيد المدير يحمل لزوجتي من الشركة التي نعمل فيها أنا وهي كمية كبيرة من الأوراق والأضابير إلى المنزل.. السيد المدير رجل ذكي، وهو على يقين تماماً أن زوجتي تمتلك ميزة قلّ مثلها بين العاملات في الشركة.. قال سيادته بخصوص ذلك عن زوجتي: تمتلك قدرة عجيبة في فهم ما يتعلق بعملها، خاصة في تصفية الحسابات النهائية في نهاية كل عام.. ومديرك أيضاً تصفّي زوجتك له الحسابات؟! يا سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين، ومع ذلك وعدني شخصياً كما وعد زوجتي بأنه لن يكلفها بأي عمل إضافي، وخاصة في هذا اليوم (فترة صمت.. يتبادلان باقات الورود ثم يتعدان في جهتين متعاكستين).

المشهد الثالث

عند باب بيت.. المهرج يرتب ملابسه وشعره ويمسك بباقة الورود.. على الأرض أكياس فيها فاكهة وكيس مكتوب عليه «سكر-شاي».

المهرج: ستفاجأ بحضوري.. بالتأكيد ستفاجأ.. أعتقد أنها الآن منهكة تماماً، وأعتقد أيضاً أن السبب الذي منعها من الحضور حسب الموعد الذي ضربه لنا السيد المدير الأولاد (يقرع الباب) الأولاد زينة الحياة، ومع ذلك لست متأكداً من أن زوجتي ستحمل يوماً في أحشائها طفلاً يضيء على حياتنا المتعة والسعادة.. معها حق.. لقد أقرّ أولياء الله الصالحون وعجزت كراماتهم عن تحقيق رغبتنا في إنجاب طفل يسعدنا، وأيضاً عجز

أولاد لك؟! معقول! قل غير ذلك.. هل راجعت الطبيب؟ (الكلب يردّ عليه بهزّ رأسه بالإيجاب) رائع.. لم تستدق شيئاً؟! معقول؟! هل زرت ضريحاً لولي من أولياء الله ورجوته أن يمنّ عليك ببركاته لعل الله يستجيب لكرامة من كرامات وليه ويرزقك بذرية صالحة من الأولاد؟ يبدو أن في الأمر مشكلة.. هل المشكلة منك أم منها؟ (الكلب يخجل) لا عليك.. اسأل مجرباً ولا تسأل حكيماً.. أخوك في الإنسانية له نفس العلة.. لم أترك طبيباً إلا وراجعتُه، ولم أترك ضريح ولي إلا وزرته وتوسلتُ إليه.. كلام فارغ (الكلب بيتسم ويلوح بباقة الورود) جئت سيراً على الأقدام.. الحق معك.. أنت السبب.. نعم، أنت السبب لأنك لا تضبط ساعتك.. الدقة في المواعيد أمر ضروري.. لهذا تأخرت دقيقتين وتسع وخمسين ثانية.. زوجتك أيضاً تأخرت.. معها كل الحق.. هي الأخرى تعاني التعب.. عملها الإضافي مرهق (الكلب يشرح الحالة) آ.. فهمت.. فهمت.. أنت تقوم بواجبات زوجتك أحياناً.. آ.. تتعب عنها مثلاً؟ لا.. لا.. فهمت خطأ.. آسف.. تساعدها.. تستحق.. الحمل متعب.. عفواً، أقصد حمل الأشياء الثقيلة.. اسألني أنا.. أنا مثلك تماماً.. أنت كلب وأنا.. أقصد نحن.. كلانا.. تصوّر.. كما تعلم.. أنا وهي نعمل معاً في الوظيفة ذاتها.. وأنت أيضاً زوجتك موظفة وفي الدائرة الحكومية نفسها تعملان؟! أنا أتقاضى راتباً، وهي تتقاضى راتباً.. كلانا، أنا وهي نتقاضى راتبين.. المشكلة هي الراتب (فترة صمت) أقصد الراتب (بيدي تحفظاً) لا.. هذا سر.. أرجوك.. وأنت أيضاً راتب زوجتك أكثر من راتبك؟ (يضحك ويضحك الكلب دون صوت) علماً أن تاريخ التعيين والمباشرة واحد.. أعرف.. وأنت أيضاً وزوجتك تاريخ التعيين ومباشرة العمل واحد؟! مع العلم أن التعويض العائلي مسجل باسمي.. أمر غريب! أليس كذلك؟ (الكلب يهز رأسه) وأنت، التعويض العائلي مسجل باسمك أيضاً؟ سبحان الله، يخلق من الشبه أربعين.. عظيم.. رائع (فترة صمت.. ينظران إلى ساعتيهما) لقد تأخرت زوجتي.. وأنت أيضاً تأخرت زوجتك؟! أعتقد أن زوجتي قد نسيت الموعد.. وزوجتك هي الأخرى من الممكن أن تكون قد



كلب جميل مرتدياً ثياب الحمام الصفراء وينشف شعره ووجهه ويضحك) من؟ السيد المدير؟ (يعانقه) أنظر.. أتيت لك بكل هذه الفاكهة (يعطيه الأكياس كيساً فكيس) برتقال أبو صرة.. تفاح أبو صرة.. أجاص أبو صرة.. عنب أبو صرة.. خيار أبو صرة.. موز أبو صرة.. وأيضاً سكر أبو صرة .

(الكلب يتحدث بشخص المدير)

المدير : ألا تشعر بالخجل عندما تخفي عن مديرك خيراً مفرحاً وسارراً كحمل زوجتك؟ كنا على الأقل قمنا بالواجب.. ها هي الثقة التي أعطيتك إياها تخونها.. أنت شخص ساقط وقليل الشرف.. أمعقول هذا؟ عشر سنوات وسيادتك تصول وتجول ولم تترك امرأة إلا وحملت إليها برتقال أبو صرة وموز وخيار أبو صرة.. حتى سكر شاي أبو صرة.. عشر سنوات وزوجتك المسكينة تتركها تعمل أعمالاً شاقة، رسمية أو إضافية.. لماذا تتمتع أنت وتمنع عن غيرك التمتع راضياً وراء الصرور وتاركاً صرة زوجتك؟ قليل الشرف.. قليل الناموس.. الحق ليس عليك بل عليها ابنة الكرام.. هي التي رضيت بك.. زوج عاق.. انتهازي.. وصولي.. خائن الخبز والملح والعشرة (يرفع صوته وكأنه في قاعة محكمة) إنها خيانة عظيمة تستوجب الحكم عليك بطلاق زوجتك ومنحها حرية الزواج ممن تختار.. دست على كرامتك من أجل حفنة من النقود .

المهرج : الحمد لله والشكر له.. أخيراً سأرزق بطفل.. الأولاد زينة الحياة الدنيا.. المدير.. نعم، السيد المدير كان يردد هذه الجملة.. شكراً للمدير.. عفواً، شكراً للسيد المدير لجهوده الجبارة في تناوله مزيداً من حبات الفاكهة وخاصة من نوع أبو صرة (ينزل إلى صالة المتفرجين ويبيع الفاكهة إلى الجمهور) برتقال أبو صرة.. تفاح أبو صرة.. أجاص أبو صرة.. عنب أبو صرة.. خيار أبو صرة.. سكر أبو صرة .

انتهت

مجمع الأطباء في إيجاد دواء يحل مشكلتي.. جميعهم قرروا أنني عقيم.. عقيم.. العقم سبب لي مشاكل كثيرة، خاصة مع الأقارب وبعض الموظفين.. تصوّر أن أقل شتيمة تنهال عليّ من الشباب : لعن الله شارب أبيك.. ما مكانك بين الرجال؟ (يقرع الباب) ستفاجأ بحضوري.. بالتأكيد ستفاجأ.. أعتقد أنها الآن منهكة تماماً.. الأولاد زينة الحياة.. المدير، عفواً، السيد المدير (بيكي) السيد المدير كان يركّز على هذه الجملة (يجفف دموعه) ومع ذلك وعدني شخصياً كما وعد زوجتي بأنه لن يكلفها بأي عمل إضافي، وخاصة في هذا اليوم (يقرع الباب) السيد المدير رجل ذكي.. يشرب الشاي كثيراً.. يجب الفاكهة بأنواعها، خاصة برتقال أبو صرة (يخرج من الأكياس حبات فاكهة بالتتالي) برتقال أبو صرة.. تفاح أبو صرة.. أجاص أبو صرة.. عنب أبو صرة.. خيار أبو صرة.. موز أبو صرة.. كل شيء يجب أن يكون له صرة.. رجل مؤمن بأهمية الصرة.. ويعتقد أن الصرة رابطة عضوي مهم في المجتمع (يقرع الباب) السيد المدير رجل ذكي.. يحمل لزوجتي مع الفاكهة الأضابير والسجلات مرة أو مرتين في الأسبوع.. السيد المدير رجل ذكي.. دائماً وعند حضوره للمنزل يطلب مني جلب السكر من سوق التوابل الذي يبعد عن المنزل مسافة ساعتين ذهاباً وإياباً على الرغم من وجود كميات وفيرة من السكر لدينا تكفي سكان البناء الذي نقتنه.. مرة عبرت عن رفضي سراً، أي قررت شراء السكر - الذي يدفع قيمته السيد المدير - من الحي الذي نسكنه.. السيد المدير رجل ذكي.. قال : نسيت أن أدفع لك أجره سيارة الأجرة.. خذ الأجرة وآت به من سوق التوابل.. أنا لا أستسيغ شرب الشاي إلا مع سكر سوق التوابل (يقرع الباب) أخيراً.. ستفاجأ بحضوري.. بالتأكيد ستفاجأ.. أعتقد أنها الآن منهكة تماماً، وأعتقد أيضاً أن السبب الذي منعها من الموعد الذي ضربه لنا السيد المدير الأولاد (يقرع الباب) السيد المدير رجل ذكي.. الأولاد زينة الحياة.. المدير، عفواً، السيد المدير كان يركّز على هذه الجملة، ومع ذلك وعدني شخصياً كما وعد زوجتي بأنه لن يكلفها بأي عمل إضافي، وخاصة في هذا اليوم (يُفتح الباب ويخرج



* ليلة ساخنة

المسرحية الحائزة على المركز الأول في مسابقة النص المسرحي الشاب-فئة النصوص الموجهة للكبار التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عام ٢٠٢١

محمد سمير طحان

(الفتاة تبدأ بالبحث بين الأثواب، ويدخل البائع ببطء وتلمل وراءها ويتابعها بنظره وهي تقوم بجولة مكوكية بحثاً عما تريد بين رفوف البضاعة، مُحدثة فوضى في الرفوف)

الفتاة: عشر دقائق فقط؟! حسناً.. لا أحتاج لأكثر من ذلك (البائع يفتاظ من تصرفات الفتاة ويجلس باستسلام لما يحدث من فوضى.. الفتاة منهمكة بالبحث ووضع الثوب بعد الآخر على جسدها والنظر إلى المرأة علها تجد ما يناسبها) علمتُ من صديقتي أن لديك تنزيلات كبيرة، لكن بضاعتك كلها ذات تصاميم قديمة نوعاً ما .

(البائع جالس على كرسيه وراء طاولته يتابع تدوين الحسابات ويدخن البايب دون اكرتات)

البائع: كما ترين.. هذا هو الموجود .

(الفتاة تومئ بوجهها مقلدة إياه دون أن يراها تعبيراً عن عدم رضاها عن سلوكه وتتابع تقليب الأثواب باحثة عما يناسبها وتفرد بعض القطع وتضعها دون إعادتها لتفرد غيرها وتلقت للبائع بطرف عينها وهو يرمقها باستياء من الفوضى التي تحدثها ببضاعته، وتبتسم له ابتسامة مصطنعة)

الفتاة: لا تقلق (بثقة) أعدك بإرجاعها كلها إلى مكانها كما كانت .

(ينهض البائع من على الكرسي)

البائع: كيف يمكن أن أساعدك لنهي هذا الأمر؟ نحن في منطقة تماس خطيرة ويجب أن أغلق المتجر فوراً .

(الفتاة تستمر بالتقليب بين الملابس وإحداث الفوضى والبائع يحاول إعادة كل ما أخرجته إلى مكانه بسرعة)

شتاء.. وقت الغروب.. أصوات رشقات من الرصاص في الخارج، وقذائف مدفعية متواترة ليست بعيدة.. تضاء الأنوار فنشاهد متجر ملابس نسائية وأثواب مناسبات قليلة العدد.. في واجهة المتجر ثوب زفاف أبيض مع عبارة «تصفيات كبيرة».. صاحب المتجر رجل خمسيني أنيق وهادئ، يجلس خلف مكتبه الصغير على طرف الخشبة الأيسر حيث باب المتجر وأمامه كوب قهوة وهو يدخل البايب مع تدوينه لبعض الحسابات.. على الشاشة في عمق المسرح نرى خطوات قدمين نسائيتين في الشارع تحثان الخطي، مع لقطات لأجزاء من جسد فتاة دون أن نرى وجهها.. ينظر البائع في الساعة ويومئ أن الوقت قد حان لإغلاق المتجر فينهض باتجاه الباب يريد إغلاقه.. يتوقف الشريط على الشاشة مع دخول فتاة ثلاثينية جميلة، كلها طاقة وحيوية بلباس شتوي محتشم.. تُقبل مسرعة على المتجر تريد أن تدخل قبل أن يغلق البائع الباب، وبحركة مباغتة تقف أمام البائع وهي تبتسم بلطف .

الفتاة: لحظة.. لحظة لو سمحت.. أريد أن أشتري ثوباً.. المعذرة.. لدي مناسبة هذه الليلة وأنا مضطرة لشراء ثوب (بدلع) لن أطيل المكوث (تدخل دون أن تنتظر منه الرد وتسترق نظرة سريعة كلها تمن بتملك ثوب زفاف أبيض معروض في واجهة المتجر ويتابعها البائع بنظرة باستغراب) .

البائع: أهلاً وسهلاً (يمد يده إشارة بالسماح لها بالدخول) دخلت وانتهى الأمر.. عشر دقائق لا أكثر.. علي أن أغلق المتجر قبل أن يبدأ الحفل المسائي المعتاد .



الأثواب ويقبلها ويأخذ أحدها ويتوجه إلى غرفة المقاس ويعلق الفستان على الباب ويهم راجعاً إلى كرسيه) .

البائع : تفضلي، هذا أكبر قليلاً.. إنه معلق على الباب (الفتاة تفتح الباب قليلاً وتمد يدها وتأخذ الثوب المعلق عليه وتغلقه بسرعة.. البائع يهم بالجلوس على الكرسي ومعالم الامتعاض بادية عليه، وفجأة يحدث انفجار ضخم في الخارج فينكسر زجاج واجهة المتجر وتتنفئ الكهرباء ويرتمي البائع على الأرض في منتصف المتجر من شدة الانفجار وقد تأذى من الزجاج المتناثر.. الفتاة تقع على الأرض من شدة الخوف الذي شل قدميها.. أصوات انفجارات واشتباكات عنيفة في الخارج.. الفتاة تبكي وتسوح من الخوف والذعر، والبائع يئن من الألم ويتمالك نفسه وينهض باتجاه الطاولة ويضغط زر الإنارة البديلة بعد تلمس عدة أماكن للوصول إليه، فيبدو وجهه وقد امتلأ بالدم مع يديه، ويقوم بإغلاق المتجر من الخارج ويقفل بابه بصعوبة ويعود أدراجه ليتعثر ويرتمي أرضاً حائراً في أمره) .

الفتاة : يا الله! ماذا يحدث في الخارج؟! (تبكي مصدومة وخائفة وجالسة على الأرض داخل غرفة المقاس) يا إلهي! ما الأمر؟! ما الذي يحدث؟
(البائع يحاول الزحف نحو الحائط ليسند ظهره والدم على وجهه وقد غطى أغلبه، ويأخذ قطعة ملابس من الرف الذي بقربه ويحاول مسح وجهه فيتألم.. بكاء وويل الفتاة ما زال مستمراً كما أصوات الاشتباكات في الخارج)

البائع : لا تخافي.. أغلقت الباب (يحاول تنظيف وجهه من الدم) .

الفتاة : (بذعر واستجداء) أرجوك، أخبرني ما الذي يحدث في الخارج؟

البائع : لا أدري، ولكن من الواضح أنها معركة ضروس.. ماذا تتوقعين أن يحدث في منطقة تماس كهذه؟
الفتاة : (صوتها يتهدج ويرتجف) معركة؟! يا الله..

وماذا سنفعل؟ كيف سأخرج من هنا؟

البائع : (بألم) إذا كتب الله لنا عمراً وبقينا أحياء ستخرجين من هنا .

الفتاة : أريد ثوب سهرة بسيطاً يناسب حفل خطبة.. خطبة صديقتي الليلة.. بصراحة أخرجت بحضور هذا الحفل ولم أكن أنوي الذهاب، لكنها أصرت .

(ينظر إليها البائع وملامح الامتعاض بدأت تظهر على وجهه وفي يديه كومة من الأثواب التي تحتاج إلى إعادة ترتيب وتعليق، فتتوقف عن الكلام فجأة لشعورها بامتعاضه.. يضع الأثواب على أحد الرفوف ثم يتوجه إلى الناحية الأخرى من المتجر ويقبّل القطع المعلقة)

البائع : هل ترغبين بلون محدد؟

الفتاة : (تلتفت لناحية البائع وتحدثه بأسلوب سريع) أريده مناسباً لحذاء أسود ذي كعب عالٍ مع ساعة ذهبية .

البائع : (ينظر للفتاة نظرة استهجان ثم يسحب ثوباً أسود ويعطيه لها) أعتقد أن هذا مناسب.. بإمكانك تجربته في غرفة المقاس (يدلها على غرفة المقاس.. تأخذ الفتاة الثوب من يده وتضعه على جسدها وتذهب ناحية المرأة لتشاهده) .

الفتاة : لا بأس به.. معقول.. كم ثمنه؟

البائع : جرييه، وإذا أعجبك لن نختلف على السعر.. ولكن بسرعة (يعود إلى كرسيه ويتابع تدخين البايب ويستمر في التدوين دون أن ينظر إلى الفتاة) .

الفتاة : كلكم تقولون ذات الكلام، وبعده نختلف.. لو سمحت، قل لي ما هو ثمنه، فإن ناسبني اشتريته، وإن لم يناسبني تركته.. بكل الأحوال لن أجره .

البائع : (ينظر إلى الفتاة بثقة وهدوء) أولاً، هذه هي المرة الأولى التي تدخلين فيها إلى متجر.. ثانياً، أنا لا أعيد ولا أبدل أي قطعة أبيعها، لذلك يُفضّل أن تجربيه (يعاود التدوين.. تنظر إليه الفتاة بتحفظ وتتجه ببطء نحو غرفة المقاس وتتفحصها من الخارج، ثم تنظر بالفتاة سريعة ناحية البائع فتجده منهمكاً بالتدوين، فتدخل غرفة المقاس وتقفل الباب وتخلع معطفها وقميصها وتجرب الثوب الذي يبدو ضيقاً) .

الفتاة : يا إلهي! ما هذا؟! يا للفضيحة (ترفع صوتها) ضيق جداً.. لو سمحت أعطني المقاس الأكبر (تأمل الثوب ثم تبدأ بخلعه.. يمتعض البائع وينهض باتجاه



قليلاً فيصحو ويجلس وهو يمسح الدم من على عينيه)
 أين المطهر والقطن واللاصق الطبي؟
 البائع : في الداخل (يشير إلى عمق الخشبة وقد
 فصلت بينها وبين المتجر ستارة.. يحاول النهوض فتخور
 قواه ويسقط فتساعده الفتاة على النهوض ويستند عليها
 ويسيران معاً نحو الداخل بعد أن يكشف الستارة الفاصلة
 بين الجزء الخارجي من المتجر وداخله.. في الداخل
 مكان معدّ للمعيشة، فيه سرير، وبقربه طاولة صغيرة
 عليها صورة طفلين وبرّاد وتلفاز، وفي إحدى الزوايا موقد
 غاز صغير وعدة مطبخ، وعلى الرفوف كتب ولوحات فنية
 معلقة وموزعة في المكان (بورتريهات لنساء جميلات)
 أصوات الاشتباكات العنيفة مستمرة في الخارج.. البائع
 يمشي باتجاه السرير ويمتدّد عليه.. الفتاة تتأمل المكان،
 وخاصة اللوحات) هنا يوجد مطهر وقطن (يشير إلى
 الطاولة الصغيرة التي بجانب سريرها) .

الفتاة : أه.. نعم (تصحو من شرودها وتهمّ باتجاه
 الطاولة وتفتح الدرج وتُخرج المطهر والقطن واللاصق
 الطبي وتجّر كرسيّاً نحو السرير وتجلس عليه وتأخذ
 الملقط وتبدأ بإخراج قطع الزجاج من وجه البائع ويديه
 وهو يتألم) .

البائع : ألا تزالين خائفة؟

الفتاة : (تحاول التظاهر بالقوة) أه.. لا.. ولكن إلى

متى سنبقى هنا؟

البائع : في آخر مرة حدث مثل هذا الهجوم بقيتُ

محبوساً هنا لمدة أسبوع .

(الفتاة تقف مذعورة)

الفتاة : (بذعر) أسبوع؟! أيعقل أن نبقي هنا

أسبوعاً؟! يا إلهي! (تبكي.. البائع ينهض ويحاول تهدئتها

وإجلاسها فتبتعد عنه إلى الخلف فيتراجع ويجلس كي لا

يثير خوفها أكثر) .

البائع : اهدهي.. لا تخاي.. هذه هي الحرب، ومن

كان له عمرٌ فلن تقتله شدة.. لا تخاي.. كل شيء سيكون

على ما يرام (الفتاة تتمالك نفسها وتجلس لتعاود إخراج

الزجاج من وجه البائع ويديه وتطهير الجروح ولفّها

بالضماد) اسمي حسان.. وأنت؟

(أصوات الاشتباكات متواصلة في الخارج.. الفتاة
 تلتقط قميصها الملقى بجانبها على الأرض وترتديه
 بسرعة وهي ذاهلة وتشد قدميها لصدرها وتنطوي على
 نفسها من الخوف وترفع رأسها وتتسمر عيناها بالسقف
 وقد هدأت قليلاً)

الفتاة : يا إلهي، ما هذا الحظ؟!

(البائع يتألم ولا ينجح بنزع قطع الزجاج الداخلة
 في وجهه ويديه)

البائع : هل ستبقين حبيسة غرفة المقاس؟ تعالي
 وساعديني في انتزاع قطع الزجاج من وجهي ويدي .

الفتاة : أنت جريح؟

البائع : جريح ولا أستطيع الرؤية بشكل جيد بسبب
 الدم النازف على عيني .

الفتاة : وكيف لي أن أساعدك؟

البائع : ساعديني في انتزاع قطع الزجاج من
 وجهي.. يدي مجروحة أيضاً ولا أستطيع استخدامها .

الفتاة : (بخوف) لا.. لن أخرج من هنا أبداً .

البائع : أتخافين مني؟

الفتاة : (بخوف) لا، لستُ خائفة، ولكن لن أخرج

من هنا .

(يحاول البائع النهوض والتوجه نحو الفتاة فيسقط

أرضاً)

البائع : أنا جريح وأشعر بالدوار.. إذا لم تساعديني

فلن أستطيع مساعدتك .

الفتاة : هل حالتك سيئة إلى هذه الدرجة؟

(بخوف) يعني؟ ممكن؟ لا سمح الله؟ يا إلهي! (البائع

لا يجيب وقد استلقى على الأرض.. باستجداء وخوف

وتوجس) أتحدث إليك.. لماذا لا ترد؟ يا سيد.. ألا

تسمعني؟ (تنهض بحذر وبطء وتفتح باب غرفة المقاس

رويداً رويداً وتطل برأسها إلى الخارج فتري البائع

ممدداً على الأرض وغائباً عن الوعي والدماء تغطي

وجهه وثيابه فتقترب منه بخطوات حذرة ويتوجس تنكز

رجله برجلها فلا يستجيب ولا يشعر.. بحذر) يا أخ.. يا

أستاذ.. قم بالله عليك (تحضر زجاجة الماء المرمية على

الأرض وتقترب وتجلس القرفصاء بجانبه وترشه وتهزّه



- الفتاة : فرح .
 حسان : جميلُ الفرَح .
 فرح : جميل لمن يعرفه .
 حسان : أنتِ لم تعرفيه؟
 فرح : في البطاقة الشخصية فقط .
 حسان : أهذه الدرجة؟
 فرح : (تحاول تغيير الموضوع) أهذه اللوحات من رسمك؟
 حسان : نعم.. رسمتها عندما كنتُ أمارس الرسم .
 فرح : ألم تعدّ ترسم؟
 حسان : منذ زمن .
 فرح : لماذا؟
 حسان : هكذا أرادت الحرب .
 فرح : لعن الله الحرب.. متى ستنتهي؟ لقد تعبنا منها وأرهقتنا .
 حسان : ستنتهي.. كل شيء سينتهي .
 فرح : أكيد.. ولكن متى؟
 حسان : لديك خبرة جيدة في الإسعافات الأولية.. هل اتبعتِ دورة في الإسعاف؟
 فرح : اشتغلتُ متطوعة مع الهلال الأحمر لمدة سنة مع بداية الحرب .
 حسان : ولماذا تركتِ العمل معهم؟
 فرح : لأنني لا أستطيع أن أكون متطوعة طيلة عمري.. يجب أن أعمل لأعيش.. سلامتك (تنهض وتزيع الكرسي بعيداً عن سرير حسان وتجلس) .
 حسان : سلمت يدك (يحاول الجلوس فيشعر بالدوار قليلاً فيرجع ليسند ظهره إلى مسند السرير ويمد رجليه على السرير) أشعر بقليل من الدوار .
 فرح : ارتح قليلاً.. الانفجار كان قوياً (تقف وتتجول في المكان تتأمل محتوياته وخاصة اللوحات) أتعيش هنا؟
 حسان : نعم .
 فرح : بمفردك؟
 حسان : نعم .
 (فرح تلتفت إلى صورة الطفلين التي بجوار السرير)
 فرح : ولدك؟
 حسان : (بغصة) نعم .
 فرح : أين هما الآن؟
 حسان : مع أمهما .
 فرح : أنتما منفصلان؟ أسفة إذا أزعجك سؤالتي.. يمكنك عدم الإجابة .
 حسان : منفصلان ولسنا منفصلين .
 فرح : أهذه أحجية؟ أم كما يكتبون على الفيس بوك «علاقة معقدة»؟
 حسان : (بحسرة) هم في أوروبا منذ خمس سنين .
 فرح : وأنت لماذا لم تسافر معهم؟
 حسان : لأنني ببساطة لا أريد السفر .
 فرح : ولكنك تعيش وحيداً دون زوجتك وولديك .
 حسان : طوال عمري وأنا وحيد وليس الآن فقط .
 (تشعر فرح بعمق حزنه فتقرر تغيير الموضوع)
 فرح : الشخصيات التي في اللوحات هل هي حقيقية؟
 حسان : محتمل .
 فرح : أهي أحجية جديدة؟
 حسان : هل أنت فضولية دائماً أم اليوم فقط؟
 فرح : أعتذر إذا تدخلتُ بخصوصياتك، ولكنني أحاول أن أتناسى المصيبة التي نحن فيها.. قلبي سيتوقف من الخوف .
 حسان : أعرف، لذلك أحاول مجاراتك في أسئلتك، وهذا ليس من عاداتي (ينهض ببطء ويعدّ كوبين من الشاي ويقدم لها واحداً) .
 فرح : أمر جيد أنه ما يزال هناك من يحاول الحفاظ على خصوصيته في زمن الحرب، في زمن لم يعد فيه خصوصية لشيء .
 (حسان يجلس على السرير وفرح على الكرسي)
 حسان : ماذا تعنين؟ هل تقصدين أنك لا تملكين خصوصيتك؟
 فرح : خصوصية؟! يا أستاذ (تحاول أن تتذكر الاسم) حسان..
 حسان : لا داع لكلمة أستاذ.. لسنا في مدرسة .
 فرح : كما تريد.. الفقر يا حسان لا يترك لأحد أية



فرح : (بإحساس بالخطأ) أنا أسفة.. لم أكن أقصد أن أجرحك .

حسان : لا.. لا تتأسفي.. معك حق في كل ما قلته.. فعلاً أنا لا أخرج من المتجر.. ربما أكون معزولاً عن الحياة ولكن أنت يجب أن تتظري إلى النصف المليء من الكأس.. أظنك قلت أنك مدعوة إلى خطبة صديقتك الليلة، وهذا يعني أن هناك أملاً في أن تجدي عريساً مناسباً لك يتقدم لخطبتك مثل صديقتك.. الشباب ما زالوا موجودين .

فرح : (بسخرية) لا توجد خطبة ولا شيء من هذا القبيل.. الليلة.. أخذتُ قراراً يمكن أن يغير حياتي كلها.. لقد تعبتُ من الفقر (تنظر إليه بنظرات قوية وواثقة ومتمردة وفيها الكثير من التحدي) .

حسان : لم أفهم .

فرح : الليلة.. (تفكر لبرهة) كنتُ مدعوة إلى حفل خاص.. خاص بي وحدي.. مقابل رزمة من النقود .

حسان : نقود؟! مقابل ماذا؟

فرح : كلك نظر (بسخرية مرة) مقابل ماذا برأيك؟ حسان : ألتهذه الدرجة تحتاجين للنقود؟

فرح : (بقوة وغضب) أحتاج أن آخذ حقي ولو مرة واحدة في هذه الحياة .

حسان : (باحتقار) وحقك هو رزمة من النقود؟

(فرح تهض وهي غاضبة وحانقة وتدور في المكان)
فرح : حقي أن لا يخدعني أحد.. حقي أن أعطي بإرادتي في الوقت الذي أريده أنا وليس بالإجبار أو الاحتيال.. حقي أن أعيش وأن أكل وألبس مثل غيري من الفتيات.. حقي أن لا أنتظر الإحسان من الجمعيات الخيرية أو الدور كي أجري عملية قلب مفتوح لأمي المريضة.. حقي أن لا أبرد في الشتاء وأن لا أنهك في وسائل المواصلات وأن لا أسكن في غرفة سقفها يدلف منه ماء المطر من كل الزوايا شتاءً، وفي الصيف تكون كالفرن.. حقي أن أرى إخوتي الصغار شبعى وليسوا متجمدين من البرد في الشتاء ويدرسون في مدارس جيدة وينجحون دون دروس خصوصية .

(أصوات الاشتباكات تتزايد في الخارج وحسان ينهض من على السرير ويتجه نحو التلفاز)

خصوصية.. لا يترك لأحد حائطاً يحتمي به من الناس (تهض وتتجول في المكان وهي تشرب الشاي) تقول إحدى الدراسات أن المساحة الخاصة لكل شخص والتي يحرم تجاوزها إلا من أقرب الناس إليه هي دائرة قطرها ليس أقل من ٤٥ سم (صوتها يعلو شيئاً فشيئاً) قل لي من الناس الذين يملؤون حافلات النقل وأدوار الخبز والغاز والسكر والرز يستطيع أن يحافظ على مسافة الأمان الخاصة به أو على مساحته الخاصة؟ الكل ينتهك خصوصية الكل.. الكل صار مشاعاً للعموم .

حسان : هذا كلام خطير، والأخطر أن تستسلمي له .

فرح : (باستهجان) أستسلم له؟! وهل أملك أنا أو غيري من الفقراء أن نغير شيئاً في الواقع؟ قل لي، هل نستطيع؟ قل كلمة لا .

حسان : أخاف أن أفهمك بشكل خاطئ .

(فرح تعود لتجلس على الكرسي)

فرح : لا.. إنك تفهمني بشكل صحيح، وصحيح جداً، ولكنكم أنتم الأغنياء لا تحبون أن تروا الحقيقة.. أنا في كل يوم أتعرض لعشرات محاولات التحرش، في الحافلة، في الشارع، في السوق، حتى في العمل (تضحك بسخرية) تحرش العمل.. العجوز المتصابي.. وكله دون مقابل.. كل شيء يجب أن يمر دون أن أفتح فمي بكلمة واحدة.. لماذا؟ كي لا أفضح.. وإذا فُضح ما الذي سيحدث؟ حسان : سيحدث الكثير .

فرح : مثل ماذا؟

حسان : مثل أنه لن يتقدم أحد للزواج منك .

فرح : أهذا يعني أنه بلا فضائح سيتقدم الكثيرون للزواج مني؟ ألا ترى كل تلك الفتيات اللواتي عنسن أو اقتربن من سن العنوسة؟ الحرب يا أستاذ لم تترك شباباً للزواج.. المهم أمام الناس أن تكون البنت مستورة، ولكن في الخفاء لا يهم ما هي حقيقتها لأن الأمور صارت سهلة بقليل من النقود إذا توفر العريس.. كل شيء له حل بعملية صغيرة، أم أنك لا ترى وتسمع ما الذي يجري خارج متجرك هذا؟ أكاد أقسم أنك لا تخرج منه أبداً .

حسان : (بخيبة) معك حق .



حسان : صرْتُ أصمم أزياء المعمل، وافتتحنا قسماً جديداً لأثواب السهرة، ورويداً رويداً أصبحت لدينا علامة تجارية خاصة بأثواب السهرة ومعمل خاص بها، وأصبحتُ شريكاً فيه بمجهودي.. كبرتُ الماركة بسرعة، ونجحت داخل البلد وخارجه بشكل واضح، وزادت المبيعات، وصار معي ثروة تكاد تضاهي ثروة والدها .

فرح : جميل.. ولكن أين المشكلة؟

حسان : المشكلة هي أن كل ما قمتُ به كرمي لها لم تقدره، وكل النجاح الذي حققته كان على حساب روحي وطموحي الحقيقي.. وبلحظة واحدة ضاع المعمل والبيت بسبب الحرب، ولم يتبق سوى هذا المتجر، وبدلاً من وقوفها إلى جانبي في هذه الظروف ما كان منها إلا أن أخذت ما تبقى من نقود في المصرف مع الولدين وهربت إلى أوروبا برفقة من تبقى من عائلتها دون أن تخبرني .

فرح : هجرتك؟!

حسان : (بانفعال وندرجسية) لا يمكنها هجري (يهدأ) نعم.. هذه هي الحقيقة.. هجرتي (بانكسار) تريد أن تسافر، وأنا لا أستطيع العيش في بلد آخر.. ربما أكون شخصاً رومانسياً (تدمع عيناه) أتعلق بالأماكن والأشياء والأشخاص.. لا أستطيع نسفَ ذاكرتي في لحظة.. ذكريات ومواقف وسنين.. ولأنها تعرف ذلك جيداً لم تناقشني.. أخذت القرار وهربت خاطفة ولدي اللذين لم أرهما منذ خمس سنين إلا من خلال شاشة الجوال (بمرارة وانكسار) لقد بعته نفسي، فباعتي .

(فرح تنهض وتُحضر كوبين من الشاي وهو يجلس مكانها)

فرح : اهدأ.. لا عليك.. كم ملعقة سكر تحب مع الشاي؟ (حسان يجلس على الكرسي في حالة انهيار ويمسح دموعه)

حسان : دون سكر .

فرح : كيف يمكنك أن تشربه دون سكر؟! (تقدم له كأس الشاي) .

حسان : تعودت.. منذ أن بدأت الحرب وكل شيء صار طعمه مرّاً .

(تتجول فرح في المكان وتقلب بين الكتب على الرفوف)

حسان : لنرى ما الذي يحدث في الخارج (يشغل التلفزيون فيعمل دون صورة.. فرح تجلس على الكرسي وتحاول أن تهدأ) يبدو أن الانفجار أطاح بالصحن اللاقط (يطفى التلفاز ويُخرج جهاز الجوال من جيبه) تياً.. الشاشة مكسورة ولا يمكن رؤية شيء منها.. هذا أيضاً تخرب؟ تياً (يحضر السماعات من على الطاولة ويوصلها بالجوال ويحاول تشغيل الراديو دون أن ينجح) حتى المذياع لا يعمل (يضع جهاز الجوال على الطاولة الصغيرة ويتمدد على السرير) هذا الجوال كان الوسيلة الوحيدة التي تمكّني من رؤية ولدي والتواصل معهما (ينهض من على السرير ويبدأ بالتجول في المكان ويتجه نحو غليونه المرمي على الأرض في الخارج) أتعرفين؟ كثر هم الذين يبيعون أنفسهم ولكنهم لا يعترفون بذلك.. بيع الجسد هو شكل واحد من أشكال البيع.. هناك أناس يبيعون حياتهم كلها وأحلامهم وطموحاتهم.. يبيعون ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم تحت مبرر الوصول إلى المبتغى أو تحقيق الطموح .

فرح : لم أفهم قصدك.. أتقصد السياسة والسياسيين؟

(حسان يشعل الغليون ويبدأ بتدخينه ويعود نحو اللوحات)

حسان : هذه اللوحات كلها عنها ولها.. كنتُ أرى الدنيا من عينيها.. غيرتُ حياتي كرمي لها .

فرح : من تكون؟

حسان : حبيبتي.. أو التي كنتُ أعتقد أنها حبيبتي وصارت زوجتي بعدها وأم ولدي .

فرح : اعتقدت أنها حبيبتك؟ وماذا اتضح لك بعدها؟

حسان : (بحرقرة) كنتُ الأول على دفعتي في كلية الفنون الجميلة.. أساتذتي كانوا يتوقعون لي أن أصبح من أهم فناني البلد، لكن حبي لها دفعني لتغيير طريقي وبيع حلمي .

فرح : كيف؟

حسان : كنتُ شاباً فقيراً وهي ابنة صناعي كبير يملك معمل ملبوسات.. كان شرط والدها ليوافق على زواجنا أن أنسى الرسم وأشتغل عنده في معمله .

فرح : وماذا جرى بعدها؟



فيها كم كبير من المشاعر والرغبة.. تنتفض فجأة من بين ذراعيه وتبتعد عنه غاضبة)

فرح : (مستكرة) قلت لي تكوينها الفريد وطفلة وشيطان؟ إذا كنت تعتقد بأنني ساذجة فأنت مخطئ يا أستاذ.. حسان.. خيالك صوّر لك إمكانية استدراجي إلى حضنك ببعض الكلام المعسول المنمّق.. لا يا سيد.. من كان أخطر منك لم يتمكن من استدراجي .

حسان : (مستكراً) استدراجك؟ عما تتحدثين؟ فرح : هيا، أنكرّ نواياك.. إذا كنت تعتقد بأنني فتاة سهلة يمكن استغلالها بوضع كلمات فأنت مخطئ .

حسان : أستغفلك وأستدرجك؟ فرح : أخبرتك منذ قليل.. هل نسيت؟ أنا قررت ألا أكون مغفلة بعد اليوم.. مجاناً لن أعطي شيئاً .

حسان : تعطين؟ مجاناً؟ يا لعارك.. أنت فعلاً مريضة نفسياً، وللأسف رخيصة.. أريد أن أطردك، لكنني للأسف لا أستطيع.. نحن محاصران، وحتى ينتهي هذا الوضع لا أريد أن أسمع صوتك.. أتهمين؟ (يتجه نحو السرير ويستلقي عليه ويحاول النوم.. فرح تأخذ الكرسي إلى الطرف المقابل من الخشبة وتجلس عليه وترفع قدميها على المقعد وتضع رأسها على ركبتيها وتبكي.. حسان وهو مستلق دون أن ينظر إليها) أتبكين؟

(فرح ترفع رأسها وتمسح دموعها وتبذل قدميها) فرح : ربما معك حق.. ربما أكون مريضة نفسياً، لكنني لسْتُ رخيصة (تنهض وتمشي إلى وسط الخشبة بانكسار وخيبة وحزن) كنتُ حديثة التخرج من الجامعة ولم أجد عملاً فتطوّعتُ لصالح الهلال الأحمر وكانت الحرب في بداياتها.. كانت تجربة توخيتُ منها الخير.. تعرّفتُ عليه.. كان متخرجاً حديثاً من كلية الطب.. شابٌ وسيم وذكي، والبنات كلهنّ تحبه، لكنه أحبني أنا، وقالها لي.. أحبك.. أريدك.. ولأنني غبية صدقتُه.. أعطيتُه كل شيء (تبكي) سنة واحدة عشنا فيها أجمل قصة حب.. وفجأة سافر.. نال منحةً لإكمال الدراسات العليا في الخارج.. وأنا؟ قال لي أنت صغيرة والدنيا ما زالت تخبئ لك أشياء جميلة.. لم أكن ضمن حساباته في أي يوم من الأيام.. كنت صاحبة مؤقتة فقط.. الحب ليس لنا.. الزواج ليس لنا.. النقود ليست لنا.. السعادة ليست لنا..

فرح : اهتماماتك أدبية وفلسفية، وتقرأ الميثولوجيا أيضاً.. شيء جميل .

حسان : ما اختصاصك الدراسي؟ فرح : (بتهمك) أدب.. عربي . حسان : إذن أنت مدرّسة . (فرح ما زالت تقلب بين الكتب)

فرح : عملتُ مدرّسة خلال دراستي في الجامعة ولم أجد أن المرود المادي للتدريس جيداً .

حسان : ماذا تعملين إذا؟ وأسف إذا كنتُ أتدخل بخصوصياتك .

(فرح تقترب من حسان ويدها كتالوك وتجلس على السرير)

فرح : ألم أقل لك أن لا خصوصية لأحد منا في هذا الزمن.. أعمل سكرتيرة في شركة خاصة (تفتح الكتالوك وتقلب بين صفحاته.. بانبهار) هل هذه التصاميم لك؟ حسان : إنها مجموعة جديدة أتسلى بإعدادها، وسأحاول بيعها للخارج لتنفيذها.. هل أعجبتك؟

فرح : تصاميم رائعة (بسعادة) كيف يمكنك أن تعرف ماذا تحب المرأة؟ كم يلزمك من الخبرة والمعرفة بعالمها الداخلي وماذا تحب وتكره؟

حسان : أنا لا أعرف عوالم المرأة الداخلية وطريقة تفكيرها فقط، بل أعرف عنها أكثر مما تعرف عن نفسها.. مفاتيحها معي.. أعرف كل ما تتمناه.. الأزياء يا فرح ليست مجرد لباس تلبسه الأنثى.. الأزياء أكثر من ذلك بكثير.. إنها لوحة تكمل لوحة (يقف ويمسك بيد فرح فتنهض معه ويأخذ منها الكتالوك ويضعه على السرير وتسير معه وكأنه نؤمها مغناطيسياً وتأخذ خطواتهما شكل الخطوات الراقصة الرشيقية في كل أرجاء المكان وصولاً إلى الخارج) اختصر الخالق الجمال والرقّة بالأنثى، بتكوينها الفريد، بروحها الشفافة وهشاشتها التي تمنحها السطوة على قلوب الرجال.. الأنثى تشبه الدنيا.. كلها مفاجات.. وأحلى ما فيها التناقض.. مرة تكون طفلة بريئة أو ملاكاً، ومرة تكون.. شيطناً .

(رصاصه تخترق المتجر وتستقر في الحائط فتلتصق فرح بحسان من الخوف.. يضمها إلى صدره بقوة وحنان.. ترفع رأسها وتظهر في عينيه فيبادلها نظرة



فرح : ولكن أنا لا أريد الموت.. أريد أن أعيش.. لأول مرة أشعر بالأمان.. أيعقل أن تكون آخر مرة؟

حسان : غريبة هذه الدنيا.. أنت تشعرين لأول مرة بالأمان، وأنا لأول مرة منذ سنين أشعر بأنني إنسان وعلى بعد بضع خطوات في الخارج الدنيا مجنونة والموت يلهم أرواحاً وأعماراً.. نحن في عالم والناس في عالم ثان، مع أننا على تماس مع بعضنا.. أليس أمراً غريباً؟

فرح : الغريب أكثر كيف يصبح شخص كان قبل ساعات غريباً عنك هو الأقرب إليك في هذا العالم! هكذا فجأة .

حسان : إنه القدر يا فرح.. ويقولون عنه أيضاً النصيب .

فرح : النصيب.. كم كان لهذه الكلمة وقع حارق في نفسي طوال السنوات الماضية.. لم أكن أعرف أن هذا النصيب ذاته يخبئ لي شعوراً بالأمان والسعادة .

حسان : النصيب دائماً يخبئ لنا المفاجآت التي لا يمكننا معرفتها حتى يحين وقتها .

فرح : وهل حان وقتها؟

حسان : لا أعرف.. كل الذي أعرفه أننا معاً الآن، وليحدث ما يحدث .

فرح : يا الله كم هي جميلة هذه العبارة.. نحن معاً الآن، وليحدث ما يحدث .

حسان : أتعرفين؟ عليك أن تختاري.. أتعرفين أم لا تعرفين؟

فرح : أعرف، ولكن أريد أن تخبرني أنت .

حسان : أريد أن أسألك إذا كنت ما تزالين خائفة مني .

فرح : طبعاً لا .

حسان : هل يمكن لك أن تجدي الأمان بعيداً عني في يوم من الأيام؟

فرح : لماذا تريد إخافتي منك؟!

حسان : لا أريد إخافتك.. أسألك فقط .

فرح : وما قصدك من السؤال؟

حسان : إحساس راودني للحظة.. هذا كل ما في الأمر .

(فرح تهض من على السرير وتتجه إلى حسان بعنف وشدة)

فرح : تشعر أنك تورطت وتحاول الآن أن تنجو بريشك؟ لا تريد فتاة رخيصة؟ ألسنت رخيصة بنظرك؟

نحن لنا فقط الموت وكسر الخاطر ومعاركة الحياة.. في هذه الأمور فقط نملك حصتنا وحصنة غيرنا (ترتمي جالسة على الأرض وقد انهارت قواها.. حسان الذي كان يسترق النظر إليها ينهض جالساً متأثراً بحالتها ويقف ويتجه نحوها لتهدئتها، فتستكين بين ذراعيه وتبكي على صدره ثم تنظر إليه بانكسار) أعرفت لماذا أنا مريضة؟

حسان : عرفت (يأخذ فرح إلى السرير ويساعدها على الجلوس فتستلقي وتحاول أن تنام وهو يمسح على شعرها بحنو.. تنام.. يجلس على الكرسي أمامها يراقبها ويتأملها.. يحضر دفتر الرسم وقلم الرصاص ويبدأ برسمها بحب وشغف.. على الشاشة نرى يده وهو يرسم فرح حتى يغلبه النعاس وينام على الكرسي وقد أنهى رسمها تقريباً ويتوقف الشريط على الشاشة.. الأصوات في الخارج تهدأ قليلاً.. تستيقظ فرح وتستغرب من المكان في البداية وتتنظر حولها فترى حسان نائماً على الكرسي.. تتفقد نفسها فترسم على وجهها ابتسامة طمأنينة وتهض من على السرير وتأخذ دفتر الرسم من على الأرض وتتنظر إليه فتفاجأ بأنه رسمها فتلمع عيناها من السعادة وتتنظر إليه بحب وتسد اللوحة على أحد الرفوف وتضع على حسان الغطاء وتتأمله بحب وحنان، وبهدوء تتجه نحو حقيبتها التي ما تزال في غرفة المقاس فتحضرها وتخرج منها هاتفها الجوال وتحاول الاتصال دون نتيجة.. تتبته إلى ثوب الزفاف الأبيض المرمي على الأرض فتتجه نحوه وتحنى وتتلمسه بشغف وتحمله وتهض وتضعه على جسدها وتدور به بحركات راقصة وكأنها عروس وهي تشعر بسعادة غامرة.. صوت انفجار ضخيم في الخارج يهز المكان فتسقط أرضاً مذعورة وينتفض حسان من على الكرسي ويتجه نحوها ويحملها من على الأرض وهي تبكي من الخوف وتتشبث به ويضعها على السرير ويجلس بقرئها ويضمها بين ذراعيه، وأصوات الاشتباكات تتجدد في الخارج) .

فرح : ما الذي يحدث؟ أيعقل أنهم وصلوا إلى هنا؟!

حسان : لا تخافي.. أنا معك ولن أتركك .

فرح : لن تتركني؟!

(ينظر حسان في عيني فرح بقوة وثبات)

حسان : نموت معاً، أو نخرج من هنا معاً .

(فرح تتشبث وتحتمي بحسان)



مشكلة.. حسان.. أو أستاذ حسان.. أنا لا أعرف إن كنا سنخرج من هنا أم لا، ولكن يمكنك أن تتعامل مع وجودي كحالة طارئة لن تطول.. حالة تماس.. وحتى تنتهي من هذا الوضع أرجو أن لا نتكلم مع بعضنا.. انتهى الكلام بيننا (تبتعد عن حسان وتجلس على الأرض ملتصقة بالحائط وهو ينظر إليها بحسرة ويتعد إلى الجهة المقابلة باستسلام لرغبتها ويجلس على السرير بتسليم تام للقدر.. أصوات الاشتباكات مستمرة والأضواء تخفت.. نرى على الشاشة وجهي حسان وفرح، وكل واحد منهما في وسط الشاشة بنظرات حزينة وبدموع القهر والخيبة حتى يغمضا عيونهما مع اختفاء الضوء بالتدريج وتوقف الشريط.. التيار الكهربائي يعود وكذلك أصوات أبواق السيارات في الخارج وجلبة الناس.. فرح متكورة على نفسها على الأرض وناثمة، وحسان نائم على السرير بشكل غير مريح.. يصحوان على أصوات الجلبة في الخارج، وتهرع فرح باتجاه باب المتجر بسعادة، يتبعها حسان ويمسكها وينظر في عينيها .

فرح : انتهت المعركة .

(حسان يتمهل قليلاً وهو ينظر في عينيها فيلمس لهفتها للخروج فيبادر إلى فتح باب وغلق المتجر)
حسان : سأفتح الباب .

فرح : (بلهفة) افتحه بسرعة .

حسان : (برجاء وحب) أتريدين الذهاب؟

فرح : (بخيبة) أليس هذا هو المفترض؟

حسان : (بأمل) افعلي ما عليك فعله (ينظر إلى فرح بحب ويتركها ويتجه نحو الباب ويفتحه ويتعد إلى الجهة المقابلة.. فرح تنظر ناحية الباب وتتقدم بضع خطوات ببطء وتردد، وقبل أن تضع قدمها خارج المتجر تلتفت إليه وتنظر له بحب وحسرة.. الإضاءة تتركز عليهما وهما ينظران إلى بعضهما دون أن يتخذ أحدهما القرار بالسير نحو الآخر مع إضاءة على اللوحة التي رسمها لها.. إطفاء) .

انتهت

*قدم المسرح التجريبي بدمشق هذه المسرحية في

العام ٢٠٢٢ تحت عنوان «تماس» بإخراج الكاتب وتمثيل الفنانين محمد شما وعبير بيطار .

حسان : لا.. الأمر ليس كذلك.. تلك الكلمة خرجت مني دون قصد.. أنت لست رخيصة.. أنت.. أنا.. أشعر أنني أحبك، ولكنني أيضاً أشعر بالخوف ولا أعرف السبب .

فرح : أنتم الرجال لا تعرفون الحب.. عندما تتعلق الفتاة بأحدكم يتملكه الغرور ويتفنن بإذلالها ومسح الأرض بكرامتها.. أنت وأمثالك المرضى .

حسان : فرح.. أحبك .

فرح : تحبني؟! وخائف؟! وبعد ذلك ماذا؟ قل لي ماذا؟

(حسان يجلس على الكرسي بانكسار)

حسان : البارحة بعد اتصال طويل مع زوجتي طلقتها.. أتعلمين لماذا؟ بسبب كلمة قالتها.. كلمة حضرت في روحي وعقلي.. قالت لي أن كل شيء صنعته لها لا يساوي الوقت الذي كنت فيه بعيداً عنها بسبب العمل والسفر، وأنتي فضلت طموحي ونفسي عليها وعلى ولدي.. تصوري، قالت لي أنني محظوظ لأنها تفضلت عليّ بعدم خيانتها لي طيلة السنوات التي قضيتها مشغولاً عنها بسبب العمل.. تصوري، أنا محظوظ لأنها لم تخني (ينهض ويبدأ برمي اللوحات القديمة على الأرض بغضب) لم يكن ينقصني سوى أن تخونيني.. ألا يكفي أنني بعثت حياتي وطموحي.. بعثت كل أحلامي كرمي لك ولسعادتك ورفاهيتك.. أنا الذي لم أعد أريدك.. اذهبي عني.. أنت طالق.. طالق.. طالق .

(تنظر فرح إلى حسان وهو في حالته الهستيرية هذه دون أن تشعر بالشفقة عليه)

فرح : (بهدوء) لماذا الآن؟ لماذا تخبرني بهذا الآن؟ أنا لم أطلب منك أن تتزوجني.. طلبت الأمان والسعادة.. أكثر ذلك علي؟

(يقرب حسان من فرح ويمسك يديها)

حسان : فرح.. المشكلة عندي أنا.. أنا خرب من الداخل .

(فرح تفلت يديها من يدي حسان وتبتعد عنه)

فرح : أنتم دائماً جاهزون لتفكروا عنا وتقرروا عنا.. أو بالأحرى لأن تهربوا من القرار وتظهرون أنفسكم مضحين.. منذ دقائق سألتك إن كنت ستتركني فكان جوابك لي كما قال لي ذاك الجبان.. ليست



صديقي

المسرحية الحائزة على المركز الأول في مسابقة النص المسرحي الشاب-فئة النصوص الموجهة للأطفال التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عام ٢٠٢١

ميسون عمران

المشهد الأول

تُقسَم خلفية المسرح إلى ثلاثة أجزاء.. الخلفية الأخيرة تمثل منظرًا طبيعيًا جميلًا.. في اليسار خلفية متحركة لبيوت قروية بلونٍ برتقاليٍّ غالب، وخلفها تظهر أشجار البرتقال.. في اليمين ذات الخلفية المتحركة لكن اللون الغالب هو الزيتوني، وخلف البيوت تظهر أشجار الزيتون.. حين ظهور إحدى الشخصيات المنتمية إلى جهة اليسار أو اليمين تحرك الجهة المقابلة بحيث تختفي ويبقى جزء منها تظهر فيه إما أشجار الزيتون أو البرتقال، وتبقى الخلفية الأخيرة واضحة وثابتة.. الشخصيات المنتمية إلى إحدى القريتين ترتدي مشتقات اللون البرتقالي أو الأخضر.. من جهة اليسار تظهر خلفية بيوت البرتقال.. يخرج الطفل حسان أولاً ثم خلفه يظهر جدّه مهسكاً بيده صحنًا .

حسان : لن أكله.. لن أكله .

جد حسان : لكنه مفيد .

حسان : (ملتفتاً إلى جدّه) لا أحبه يا جدي.. لا أحبه.. لن أكله .

جد حسان : ستعتاد على طعمه .

حسان : لا يمكن أن أعتاده (باستياء) مخلل البرتقال .

جد حسان : منذ عقود طويلة نأكله ولم نشتك منه .

حسان : لا أحبه.. لا أحبه .

جد حسان : (يستدير وبانهماك يستعد للخروج) طيب مرّى البرتقال.. طعمه حلو.. أنت تحبه عادة .

حسان : (يسارع إلى قطع الطريق على جدّه) مللت منه.. مللت.. لم أعد أطيقه .

جد حسان : ستمرض.. أنت لا تأكل جيداً.. حسناً، ما رأيك بمحشي البرتقال؟

حسان : (بانفعال) جدّي.. ألا يوجد طعام آخر؟ مأكولات أخرى غير البرتقال؟ أيعقل هذا؟

جد حسان : هذه هي حياتنا، وعلينا أن نعتاد عليها .

حسان : ولماذا علينا أن نعتاد عليها؟ لم لا نذوق طعم الزيتون؟

جد حسان : (يشهق مدهوشاً ويقترب من حسان بخوف متلفتاً حوله) زيتون؟! ومن يستطيع الحصول عليه؟

حسان : كنتم تتكلمون عنه .

جد حسان : (مرتبكاً) جد.. جدّي تذوقه مرة .

حسان : وقال إنه لذيذ .

جد حسان : وما العمل؟ إنه ينبت في أرض الوحوش.. من يستطيع الذهاب وجلبه؟ سيأكلنا أهل

أرض الزيتون.. وحوش بأذيال طويلة.. مفترسون .

حسان : هل أنت متأكد من ذلك؟

جد حسان : طبعاً.. كل العجائز قالوا ذلك .

حسان : وهل هم متأكدون؟

جد حسان : طبعاً.. وهل يكذب العجائز؟!



يتوقف جد مرهف وراما عن المناداة على مرهف عندما يريانها، ويقتررب الرجلان منهما)
الرجل ١ : (بتأتأة إلى الجد) أهذا هو الولد الذي تبحث عنه؟

جد مرهف : مرهف، أين كنت؟! بحثنا عنك كثيراً.
مرهف : (إلى الرجلين) أتركاني الآن.
الرجل ١ : لن نتركك حتى يعرف جدك ماذا كنت تفعل .

مرهف : لم أفعل شيئاً .
الرجل ٢ : كاد أن يحدث تسلل .
(جد مرهف وراما يركضان باحثين بحركاتهما عن مكان للاختباء وهما يصيحان)
جد مرهف وراما : يا لطيف.. يا لطيف.. تسلل.. تسلل .

الرجل ٢ : (يُفاجأ برودة فعلهم فيترك مرهف ويركض معهم بذات طريقتهم) تسلل.. تسلل.. يا لطيف.. يا لطيف .

(الجدة ترفع رأسها بحزن وتعاود الحياكة)
مرهف : (يبتسم) ما بالكم؟ لا يوجد أي تسلل .
(يلتفت الجميع إليه)
جد مرهف : هل أنت متأكد؟
الرجل ١ : (بتأتأة إلى الجد) هو من كان يتسلل .
جد مرهف : مرهف؟!)

راما : قلت له يا جدي «لا تذهب».. لم أتصور أنه سيتجرأ .

جد مرهف : ولم لم تخبريني؟
راما : لست فسّادة .

الرجل ٢ : كان يريد التسلل إلى الأرض المحايدة .
جد مرهف : (إلى راما) أمر بهذه الخطورة كان عليك إخباري به .

مرهف : إنها أرض محايدة وبعيدة عن أرض الوحوش .

(ترفع الجدّة رأسها باهتمام)
جد مرهف : (بذعر) ليست بعيدة عنهم.. ليست بعيدة.. إنها قريبة من قرية أهل البرتقال .

حسان : (باستياء) ماذا أفعل؟ مللتُ البرتقال.. أريد أن أكل الزيتون .

جد حسان : ليس لك إلا أن ترضى وتأكل البرتقال المشوي.. إنه لذيذ .

حسان : حسناً.. ماذا لو كان العجائز لا يقولون الحقيقة؟

جد حسان : (مستكراً) ما هذا الكلام يا بني؟! إياك أن تفكر هكذا .

حسان : منذ أن وعيتُ على الدنيا وأنتم تقولون «سيهجم أهل قرية الزيتون علينا.. لا تتزحزحوا من القرية.. ابقوا هنا» ولم بهجموا.. هل هجموا عليكم يوماً؟
جد حسان : في الحقيقة لم يفعلوا، ولكن قد يفعلون.

حسان : والآن ما العمل؟ أريد طعاماً آخر.. اكتفيتُ من البرتقال .

جد حسان : أمك تعدّ حساء البرتقال وعليك أن تأكل.. يكفي جدّاً.. سأذهب الآن وما أن أناديك عليك أن تدخل البيت وتأكل.. أمك قلقة عليك (يخرج) .

حسان : (لنفسه بضجر) لن أكل البرتقال.. لن أكله.. خرج البرتقال من أنفي (يفكر) إلا إذا تناولته وأنا في طريقي إلى قرية الزيتون (يبتسم) غرسة واحدة أو حبة واحدة أجلبها دون أن يشعربني أحد من هؤلاء الوحوش.. حبة واحدة تكفي .

صوت جد حسان : (ينادي) حسان.. تعال .
حسان : (بحماس) حالاً.. أعدوا لي البرتقال (يخرج) .

المشهد الثاني

في الجهة المقابلة تتحرك خلفية قرية الزيتون وتظهر الجدة وهي جالسة على كرسي خشبي تخيط ثوباً طويلاً، ثم يظهر جد مرهف ومعه الطفلة راما .

جد مرهف : (ينادي) مرهف .
راما : (تنادي) مرهف .

(يدخل رجل ١ ورجل ٢ وهما يمسان بعضي وبالطفل مرهف وهو يتأرجح بينهما محاولاً الإفلات..



الرجل ٢ : (بذعر) يا لطيف.. لو أمسكوا بك لكانوا
افترسوك .
(تتهجد الجدة وتعاود عملها)
مرهف : من قال ذلك؟ هل رأيتم ذلك بأعينكم؟
هل افترسوا أحداً من قبل؟ أتمنى أن أرى شكل
البرتقال.. أرغب أن أرى لوناً مختلفاً للشجر.. المنطقة
المحايدة جميلة.. إنها مطلة على قرية البرتقال.. سأكون
بأمان فيها .
جد مرهف : (إلى الرجل ١ والرجل ٢ محرراً) لا
تؤاخذونا يا جماعة.. الصبي يقرأ قصصاً كثيرة هذه
الأيام .
الرجل ٢ : حسناً يا عم.. انتبه عليه ولا تسمح له أن
يغيب عن نظرك .
(يخرج الرجل ١ والرجل ٢)
جد مرهف : (إلى مرهف) سأذهب إلى البيت،
وعندما أناديك تكون عندي خلال ثوان.. أسمعت؟
راما : (مقلدة جدها) أسمعت؟
(يخرج جد مرهف وراما بينما يبقى مرهف وحده
والجدة تراقبه)
مرهف : (باستياء) أخضر.. أخضر.. ترى ما هو
لون البرتقال؟ (تقوم الجدة من مكانها وتتجه إليه وهي
تجرّ ما تحيكه.. يُفاجأ مرهف بها ويقف أمامها برهبة
وهي تنظر إليه بحبّ ويظهر الارتباك على مرهف) كنت
فقط أريد أن أرى لوناً مختلفاً .
(تجثو الجدة على ركبتيها وتضع يدها على كتف
مرهف بحبّ)
صوت جد مرهف : (ينادي) مرهف.. مرهف .
مرهف : (مرتبكاً وهو يلتفت إلى مصدر الصوت)
لن.. لن.. أكرر ذلك .
(تهز الجدة رأسها وتحاول أن تتكلم.. يدخل
جد مرهف ويشدّ مرهف من يده.. الجدة تتجه إلى
مكانها)
جد مرهف : (بانهماك) ألم أنادك يا مرهف؟
مرهف : الجدة تريد أن تكلمني .

جد مرهف : (محرراً إلى الجدة) عذراً يا جدي..
إنه طفل صغير ولن يكرر ما فعله .
(يبدو على الجدة الخذلان.. تهز رأسها بعدم
الموافقة وتتابع عملها)
مرهف : كانت الجدة تريد أن تكلمني .
جد مرهف : (بلوم إلى مرهف) وهل تتكلم الجدة؟
هيا .
(يخرج جد مرهف ومعه مرهف الذي يلتفت باتجاه
الجدة التي تلقي نظرة حزن عليه)
المشهد الثالث
تظهر خلفية قرية البرتقال، ثم يدخل جدّ حسان
وهو ممسك به بيده ويجرّه غاضباً .
جد حسان : لا تكذب.. رأيك بنفسي .
حسان : كنتُ فقط أريد أن أتخرج .
جد حسان : لقد رأيك.. كنتُ تغادر أرضنا باتجاه
الأرض المحايدة .
حسان : لم أفعل.. لم أفعل .
جد حسان : وهل عيناك تكذبان؟
حسان : كنتُ فقط أريد أن أرى ماذا يوجد في
الأرض المحايدة.. تبدو جميلة .
جد حسان : حتى لو كانت كذلك، أذهب إلى
هناك؟! إنها أرض الوحوش .
حسان : (بضجر) يا الله يا جدي.. أعدنا إلى تلك
الخرافة؟
جد حسان : (مولولاً) يقول خرافة؟! يقول خرافة؟!
هل يجب أن تقع بين أيديهم حتى تصدق؟
حسان : جدي..
جد حسان : (مقاطعاً) لولا مرض أمك لكنتُ
أخبرتها .
حسان : (بارتباك) لا، لا تخبرها شيئاً.. إلا أمي .
(تدخل الأم ويظهر التعب عليها)
الأم : حسان.. ولدي.. بحثنا عنك كثيراً (يتبادل
جد حسان وحسان النظرات) لم تأكل جيداً.. لا تخرج



قبل أن تأكل (تسعل وتقع أرضاً فيسارع حسان وجدّه إلى سنّها) .

حسان : (بقلق) أمي.. هل أنت بخير؟

جد حسان : عزيزتي.. ما الذي حدث لك؟

(ينقل جد حسان وحسان الأم إلى خارج المنصة

وهما يسندانها)

المشهد الرابع

تظهر نصف خلفية قرية الزيتون، ومثلها تظهر نصف خلفية قرية البرتقال، وتظهر الأرض المحايدة في الخلفية.. الجدة تظهر في زاوية قرية الزيتون جالسة على كرسيها وما تزال تقوم بعملها، ويظهر مرهف والحزن باد عليه، ويلحق به جدّه .

مرهف : (بحزن) ما الذي ألمّ بها؟ كيف حدث هذا؟ لم تكن تشكو شيئاً .

جد مرهف : لا بد أن الطبيب سيخبرنا.. اصبر..

لكل داء دواء .

(يظهر حسان من الجهة المقابلة ويقف بحزن..

يخرج جدّه باتجاهه ويضمه)

جد حسان : لا عليك.. ستكون بخير .

حسان : قلنا ذلك لكن حالتها تتدهور .

جد حسان : سيطمئنتنا الطبيب.. لا عليك .

(يخرج طبيبان بوقت واحد كل من جهة، ويركض

إلى كل منهما مرهف وجدّه وحسان وجدّه)

مرهف وجدّه : طمئنا، أرجوك .

حسان وجدّه : طمئنا، أرجوك .

الطبيب ١ : (مخاطباً مرهف) لا أعلم ماذا أقول .

الطبيب ٢ : (مخاطباً حسان) لا أعرف كيف

أخبركم .

مرهف : ما الذي ألمّ بأختي؟

حسان : ما وضع أمي الآن؟

الطبيب ١ : المشكلة ليست بما ألمّ بها .

الطبيب ٢ : المشكلة في الدواء .

حسان : وما هو الدواء؟

مرهف : ما هو الدواء؟

الطبيب ١ : بحسب ما قرأت في الكتب..

الطبيب ٢ : وبحسب مطالعاتي لآخر تحديثات

اليوتيوب لأشهر الأطباء..

الطبيب ١ : الدواء هو..

الطبيب ٢ : الدواء هو..

(يصمت الطبيبان فيصيح الجدّان ومرهف

وحسان)

مرهف وحسان وجدّاهما : (بلهفة) هو..

الطبيب ١ : البرتقال .

الطبيب ٢ : الزيتون .

(يشهق الجدّان)

جد مرهف : انتهت راما .

جد حسان : وداعاً يا ابنتي.. وداعاً .

مرهف : (بانفعال) لا.. ليست هي النهاية .

حسان : (بانفعال) لم تودّع أمي؟ إنها ليست

النهاية.

الطبيب ٢ : لكن الدواء هو الزيتون .

الطبيب ١ : الدواء هو البرتقال .

مرهف وحسان : سأذهب .

الجدّان : (باستكار) نعم؟!

مرهف : إنها أختي.. أختي .

حسان : إنها أمي.. أمي .

جد مرهف : وهل أخسرك؟

جد حسان : أنت أيضاً؟

حسان : (بتصميم) لقد ربّيتي يتيماً.. أذكر كل

تعبها عليّ .

مرهف : (بتصميم) لم يبق لي من عائلتي سواها..

أختي الوحيدة .

حسان : سأذهب .

مرهف : مهما يكن الثمن .

جد مرهف : حتى لو كان الثمن حياتك؟

الطبيب ١ : لم يذهب أحد وعاد .

مرهف : (للطبيب ١) من ذهب؟



يخرج جد مرهف والطبيب بينما يبقى مرهف وهو في حالة تردد.. تقوم الجدة من مكانها تاركة ما تحيكه وتقترب من مرهف الذي يفاجأ بها)

مرهف : الجدة؟!

الجدة : (تدفعه بلطف من ذراعه) اذهب .

مرهف : (يرتبك حين تتكلم الجدة) أنتِ تتكلمين؟!

الجدة : اذهب .

مرهف : الأهالي هناك وسيعيدونني .

الجدة : (تشير إلى جهة قرية البرتقال) اذهب .

مرهف : وهل هناك طريق؟

(تومئ الجدة بالإيجاب ثم تدفعه.. يسير مرهف

بحذر ثم يركض وهو يلتفت إليها فتشير بالدواع وتبتسم

ثم تعود إلى عملها.. يدخل جد مرهف)

جد مرهف : (صائحاً) مرهف.. مرهف.. أين

مرهف؟

(يدخل الطبيب ١ والرجل ١ والرجل ٢ وسيدة)

الطبيب ١ : هل خرج من القرية؟

الرجل ١ : لم نرَ أحداً (إلى الرجل ٢) هل رأيتَ

أحداً؟

الرجل ٢ : لم أرَ أحداً (إلى السيدة) هل رأيتَ أحداً؟

السيدة : لم أرَ أحداً .

جد مرهف : لم يره أحد يخرج.. أين سيكون؟

(يخرج) .

الطبيب ١ : (يضرب كفاً بكف) إن خرج إلى أرض

البرتقال فلن يعود .

السيدة : يا للأسف.. كان ولداً طيباً .

الرجل ٢ : ومشاكساً .

الرجل ١ : يا لطيف.. يا لطيف .

(يخرجون)

المشهد الخامس

تظهر خلفية قرية البرتقال.. يظهر جد حسان

وخلفه الطبيب ورجل وسيدتان.. يمسك أحد الرجلين

بالجد .

حسان : (للطبيب ٢) قل لي، من ذهب؟
(يصمت الجدان والطيبان بينما يظهر الاهتمام على الجدة)

حسان : أنتم ترددون نفس الكلام وحسب .

مرهف : لم يجرب أحد منكم .

جد حسان : (صائحاً) يكفي يا حسان.. أنت فقط

ترغب بتذوق الزيتون .

جد مرهف : (بانفعال) مرهف، أنت فقط ترغب

بالمغامرة .

مرهف : مغامرة؟ حسناً.. حياة أختي تستحق

المغامرة .

حسان : أنت تهين مشاعري يا جدي.. حياة أمي هي

ما أفكر به ولن أتراجع (يخرج) .

جد حسان : حسان.. لا تنهور .

الطبيب ٢ : الحق به.. الحق به .

(يخرج جد حسان والطبيب ٢ وتراجع خلفية

القرية)

مرهف : (بتصميم) سأذهب .

جد مرهف : لن أسمح بذلك.. أأخسرك وأخسرهما؟

مرهف : سأكون حريصاً.. سأجلب البرتقال ولن

يمسك بي أحد .

جد مرهف : لن أسمح لك.. لا بد أن هناك دواء

آخر .

الطبيب ١ : قد نجد دواء آخر.. سأبحث في

الإنترنت.. أنا متأكد أنني سأجد بديلاً .

جد مرهف : هيا نذهب إلى أختك.. علينا أن

نراها ريثما يجد الطبيب الدواء .

الطبيب ١ : هيا.. هيا يا مرهف .

مرهف : (متردداً) هل أنت متأكد من وجود دواء

بديل؟

الطبيب ١ : كل دواء له بديل .

جد مرهف : هيا يا مرهف (مرهف في حالة حيرة)

إياك أن تفكر بالذهاب.. الأهالي سيعيدونك كما أعادوك

قبلاً .



الرجل : على رسلك.. لن تستطع اللحاق به .

جد حسان : لم أظنه جاداً .

السيدة ١ : رأيته يحمل زوادته من البرتقال ويذهب

إلى الأرض المحايدة .

جد حسان : يا إلهي.. لقد خسرناه .

السيدة ٢ : كان ولداً باراً بأمه .

جد حسان : (ينادي) حسان.. حسان.. عد إلينا

يا حسان .

المجموعة : إياك يا حسان.. حسان.. حسان .

(تخرج المجموعة وهي تصيح على حسان بصوت

خافت وكأنه الصدى)

المشهد السادس

تتراجع الخلفيتان اللتان تمثلان قريتي البرتقال

والزيتون بينما تبقى الخلفية التي تمثل الأرض المحايدة

وهي منظر طبيعي لأرض جميلة.. يظهر حسان من طرف

المسرح حاملاً حقيبة قماشية وممسكاً بعضاً، وفي ذات

الوقت يظهر مرهف حاملاً عصاً.. يقفان وهما يسمعان

صوتاً بعيداً .

الصوت : ارجع.. إياك.. إياك .

(ينصت حسان ومثله يفعل مرهف ثم يسيران وهما

يتأملان ما حولهما)

حسان : (لنفسه) ما أجمل هذا المكان .

مرهف : منتهى الروعة.. تيّاً لأهالي قرية البرتقال..

لقد حرمونا هذا الجمال .

حسان : تيّاً لأهالي قرية الزيتون.. سيهجمون علينا

إن أتينا إلى هنا .

(يقتربان من مقدمة المسرح ويمثلان حركة

الشرب)

حسان : ما أعذب هذا النهر .

مرهف : ما أطيب ماءه .

(يتجهان باتجاه بعضهما ويلتقيان ويذعران

وينقلبان إلى الخلف على الأرض ويصيحان وهما يحركان

العصي بشكل أحرق)

مرهف : من أنت؟!

(ينظران إلى بعضهما.. يتحرك مرهف فيقفز

حسان باتجاهه ويبعده)

حسان : كدت تدوس على أفعى (يشير إلى الجهة

التي كان يقف بها مرهف) .

مرهف : (يصيح ويختبئ خلف حسان) أفعى..

أفعى.. أخاف الأفاعي .

حسان : (باسماً) لا عليك.. لا عليك.. لن تقترب

منك طالما لم تؤذها .

مرهف : (يبتسم لحسان ويمد يده له مصافحاً)

أشكرك على حمايتي.. أنا مرهف من قرية الزيتون .

حسان : (ينفذ يده تاركاً يد مرهف ويصرخ وهو

يدور في المكان محرّكاً عصاه في الهواء) وحش.. وحش

من قرية الزيتون (يتابعه مرهف غير فاهم ما يجري،

وسرعان ما يتوقف حسان ويحدّق بمرهف) لكنت لست

وحشاً!

مرهف : (ضاحكاً) طبعاً لست وحشاً كأهالي قرية

البرتقال .

حسان : أنا من قرية البرتقال .

مرهف : (يصرخ بذات طريقة حسان ويدور في

المكان) وحش.. وحش من قرية البرتقال (ينظر إلى

حسان الذي يتابعه باسماً، ثم يقترب منه ويقف قبالة

وبطريقة المرأة يتلمسان بعضهما) لست وحشاً؟!

حسان : أنت مثلي .

مرهف : إنسان .

حسان : ومثلي أهل قريتي .

مرهف : ومثلي أهل قريتي .

حسان : لم يقل عجائز قريتنا الصدق بشأنكم .

مرهف : قال عجائزنا إنكم وحوش .

حسان : بأنياب حادة .

مرهف : وأذيال طويلة (يتعانقان) ولكن إلى أين

كنت تتجه؟ لم أنت هنا؟

حسان : (ساخراً) كنت سأغامر وأذهب إلى

قريتك .



مرهف : لماذا؟

حسان : (بحزن) أُمي مريضة ولا دواء لها سوى الزيتون .

مرهف : (بحزن) أتمنى لها الشفاء... ولأختي أيضاً.

حسان : ما بها أختك؟

مرهف : مرضت فجأة، وقال الطبيب إن دواءها هو البرتقال .

حسان : أذلك كنت متجهاً إلى قريتنا؟

مرهف : نعم .

حسان : انتظر (يُخرج من حقيبته برتقالة ويعطيها لمرهف) .

مرهف : ما هذا الشيء؟

حسان : برتقال .

مرهف : (بدهشة) أهذا هو البرتقال؟! (يتناول البرتقالة ويشمها ثم يبتسم) رائحتها طيبة.. ما هذا اللون؟

حسان : (ضاحكاً) برتقاليّ .

مرهف : وأخيراً لون مختلف (يمسك بيد حسان) هيا بنا.. دعنا لا نضيع الوقت.. هيا نذهب إلى قريتي لنجلب دواء أمك (يقف حسان بتردد) هيا.. لم أنت خائف؟

حسان : لستُ خائفاً.. ولكن أندخل دون تحضير؟

مرهف : (ضاحكاً) لا.. ارفع عصاك بوجههم وقل لهم «أنا من قرية البرتقال.. هيا واجهوني» (يجر حسان من يده ويتوجهان للخروج) وكيف يؤكل البرتقال؟

حسان : أرجوك لا تذكّرني .

(يخرجان)

المشهد السابع

خلفية قرية الزيتون.. يجلس جد مرهف على الأرض حزناً وحوله السيدة ١ والطبيب ١ والرجل ١.. الجدة في الخلفية تعمل كالعادة .

السيدة : (بتحسر) كان ولداً طيباً .

الطبيب : وشجاعاً .

السيدة : رحمه الله .

(يدخل مرهف وحسان، ولا أحد يلاحظ دخول حسان)

مرهف : (يقف قرب رجل ١.. باستغراب) من الذي مات؟

الرجل ١ : أنت .

مرهف : (باستنكار) أنا؟!

الرجل ١ : (يستدرك صائحاً) شبح! شبح!

(جد مرهف يعانق مرهف بفرح وتنتبه الجدة إلى مرهف فتقوم من مكانها باسمه)

جد مرهف : عدت يا حبيبي؟ لقد خفتُ عليك.. جيد أنك لم تخرج من القرية (ينتبه إلى حسان) ولكن من هذا الغريب؟

مرهف : (بفخر) هذا صديقي حسان.. من قرية البرتقال .

المجموعة : (بذعر) يا لطيف.. يا لطيف.. وحش.. وحش.. أهربوا (يقف مرهف بجانب حسان وهو يضمه إليه ويتابعان رعبَ المجموعة بابتسامة.. المجموعة التي تفرقت في كل أرجاء المسرح تتوقف وتلقي نظرة على حسان) لكنه ليس وحشاً؟!

الجدة : طبعاً ليس وحشاً .

المجموعة : (بدهشة) جدتنا؟!

جد مرهف : أنت تتكلمين؟!

مرهف : (إلى حسان) إنها الجدة .

الجدة : لأن الوقت حان للكلام (تقترب من حسان ومرهف وتضمهما) انتظرتُ هذه اللحظة عشرات السنين.. وأخيراً فتَيان صغيران حقاً حلمي .

السيدة : لم نكن نعرف أنك تتكلمين يا جدتنا .

الجدة : صمتُ حين لم يعد للكلام فائدة، حين لم يعد يسمعي أحد.. حين لم يعد يُسمع إلا صوت الكراهية.. والآن بعد أن رأيتم بأعينكم حان الوقت لأحكي لكم ما قصتكم .

المجموعة : قصتنا؟!



خلفية قرية البرتقال... يخرج جد حسان وخلفه الطبيب ٢ والرجل ٢ والسيدة ٢ بشكل متسلسل، ويبدو جد حسان مشوشاً وحزيناً وهو يتكلم وهم خلفه يسرون على حركته .

جد حسان : وإذا شُفيتَ أمه ماذا سأقول لها؟

الطبيب ٢ : لقد فعلتَ ما بوسعك .

الرجل ٢ : إنه القدر .

السيدة ٢ : ما كان عليه أن يتهور .

(يظهر حسان مع مرهف وينصت ضاحكاً ثم يقف

في الصف خلفهم مع مرهف دون أن ينتبه إليه أحد)

الرجل ٢ : كم نبهتُه ولم يردّ .

مرهف : كم كان لطيفاً .

جد حسان : وطيباً .

مرهف : كم كان مرحاً .

جد حسان : وحنوناً .

(يبدو على حسان التأثر... يلتفت مرهف إليه

ويبتسم له بحركة إعجاب)

مرهف : (بيكائية ومرح) كم كان شعره مشعثاً .

جد حسان : لا والله... كان شعره مسدلاً وجميلاً .

مرهف : كم كان يحب مخلل البرتقال .

جد حسان : لا والله لم يكن يحبه... يا إلهي، بماذا

سأخبر أمه؟

حسان : أخبرها أنني عدت .

جد حسان : ليتني أستطيع إخبارها بعودتك... يا

حسان (ينتبه إلى حسان ويفاجأ به ثم يضمه) حسان .

المجموعة : (متفاجئة) حسان؟!

السيدة ٢ : رأيناك تخرج إلى الأرض المحايدة ولا

يمكن أن تعود .

الطبيب ٢ : هل أنت حقاً أنت؟

حسان : وهل أكون شخصاً آخر؟

الرجل ٢ : ألا تمزح؟

جد حسان : إنه حفيدي (يلاحظ مرهف فيُدعمر)

من هذا الغريب؟!

المجموعة : غريب!

الجددة : كان عندي ولدان بمثل عمر مرهف

وحسان... لا أعلم كيف حدث هذا... كانا يجبان بعضهما..

لم وكيف اختلفا حين كبرنا؟ لا أعلم... لكنهما تواجها

بالكراهية... كدتُ أجنّ مما يحدث بينهما... حاولتُ

أن أرفع صوتَ المحبة ليعودا إلى علاقتهما كما كانا

صغاراً، لكنهما بدلاً من ذلك افترقا... ذهب أحدهما

إلى تلك الأرض، وبقي الآخر هنا... كلّ منهما أصبح له

عائلة... ويا للأسف أورث كراهيته لأخيه، وبدلاً من أخين

يكرهان بعضهما أصبح لدينا عائلتان تتبادلان الكراهية،

وكبرت العائلتان وأصبحت كل عائلة قرية... هنا يزرعون

الزيتون، وهناك يزرعون البرتقال، وأنا أحاول أن أزرع

المحبة، فيحرقون ما زرعتُه... وبعد الكراهية زرع الخوف،

وكم يقوّي الخوف الكراهية... وأصبحت خرافات الخوف

حقيقتهم... نسي أبناء الجيل الجديد أن جديهما أخوان،

ولم يعرفوا إلا أن هؤلاء وحوش وأن أولئك وحوش .

مرهف : لم لم تخبري أبناء الجيل الجديد بذلك؟

الجددة : فعلتُ يا حبيبي، لكنهم لم يصدقوني..

كانوا يستعذبون صوت الكراهية، حينها قررتُ أن أصمت

وأنتظر... تمنيتُ ألا أموت حتى أرى هذه اللحظة (تضم

مرهف وحسان) .

جد مرهف : (يقترّب من الجدّة) يبدو أننا مدينون

لك بالاعتذار .

الجددة : ليس مني، بل من هذين الطفلين .

حسان : (بفرح) أنت قريبي .

مرهف : لنا ذات الجدّة .

حسان : خذ البرتقال لأختك (يُخرج ما في جعبته

من برتقال فتأملها المجموعة بهشّة وتتناقلها فيما

بينها، وتخرج الجدّة من جيب ثوبها بعض الزيتون) .

الجددة : هيا يا حسان، لا تضع الوقت... اذهب إلى

أمك وقريتك وادع الجميع إلى الأرض المحايدة... أنا

أنتظركم .

مرهف وحسان : هيا .



المشهد التاسع

خلفية الأرض المحايدة.. يخرج الجميع من الجهتين مرتدين ملابس ملونة ومعهم راما والأم.. مرهف وحسان يقفان مع الجدة في الوسط.. تقترب الشخصيات من بعضها وتتحسس بعضها بطريقة المرأة ثم تتداخل (الجدة : والآن مع اختلافكم فالجميع متشابهون.. من هم أهالي قرية البرتقال؟ من هم أهالي قرية الزيتون؟ جد مرهف : كم أضع الخوف علينا أياماً جميلة . جد حسان : كم أضع الكراهية علينا زمناً كنا عشناه بلا خوف .

جد مرهف : لو سألنا قبل ذلك .
راما : كم حُرْمنا ألواناً..
الأم : وطعماً مختلفاً لحياتنا .
جد حسان : كذب علينا العجائز .
مرهف : والجدة الكبرى صمتت .

الجدة : أنتم من جعلني أصمت، وأنتم من جعلني أتكلم.. أنا الآن في قمة الفرح، بل أنا الفرح نفسه (ترفع ما كانت تخطيه وهو على شكل شال كبير ملون.. تجمعهم وترميه عليهم، بينما يقوم مرهف وحسان بجرّ خلفيتي القريتين إلى جوار بعضهما وتغيب الجدة خلف الخلفيتين) والآن إن رحلت أرحل بفرح .
(مع اختفاء الجدة يستدير الأهالي وهم يثبتون مجتمعين الشال ويلوحون بأياديهم وتتدرج مجسمات كروية برتقالية وخضراء وألوان أخرى متوسطة الحجم تملأ المكان) .

المجموعة : وداعاً أيتها الجدة .
مرهف وحسان : مرحباً أيها الحب .
المجموعة : سامحينا .
مرهف وحسان : مرحباً أيتها الألوان، أيتها الحياة (يدخلان إلى وسط المجموعة) .
المجموعة : وداعاً أيتها الجدة .
مرهف وحسان : نحن الجدة .

انتهت

حسان : (يقترب من مرهف ويبتسم له) هل أنت مستعد للوحة الراقصة؟

مرهف : مستعد .

حسان : أنظروا إليه.. هل ترون أنياباً؟

المجموعة : لا .

حسان : هل ترون مخالب؟

المجموعة : لا .

حسان : هل يبدو لكم أنه مثلنا؟

المجموعة : نعم.. من يكون؟

حسان : (يلتفت باسماء إلى مرهف) هيا.. واحد..

اثنان.. ثلاثة.. إنه صديقي مرهف من قرية الزيتون .

المجموعة : (بذعر) قرية الزيتون؟!

(تتفرق المجموعة في المكان بينما يتابعها حسان

ومرهف ضاحكين)

جد حسان : (صائحاً) أسرته؟

حسان : وهل تراه أسيراً؟

الطبيب ٢ : إنه يبدو كالبشر!

حسان : وهو من البشر.. إنسان مثله مثلنا، ومثله

مثل أهالي قرية الزيتون العزيزة .

المجموعة : العزيزة؟!

حسان : ها هو الزيتون معي .

جد حسان : أنا لم أفهم شيئاً .

المجموعة : ولا نحن .

حسان : لأنكم لم تسألوا.. على كل حال سأشرح لكم

لاحقاً، لكن دعوني أعطي أمي الدواء .

جد حسان : أهذا هو الزيتون؟ ظننته بحجم

البرتقال .

(تتجه المجموعة للخروج وتسير بحذر خلف مرهف

وحسان.. يقوم الرجل ٢ برفع قميص مرهف خفية من

الخلف فيشعر به مرهف ويلتفت إليه ضاحكاً)

مرهف : لا ذيل لي.. تأكد .

(يخرجون)



الخاتمة السحري

مسرحية للأطفال

شيرين سليم

المشهد الأول

سما : بالأمس غمرتك السعادة، أما اليوم

فيغمرك الندم .

شادي : (بحزن شديد) فعلاً أشعر بالحسرة

والندم والخوف .

نبيل : من أهلك؟

شادي : أجل.. أعتقد أنهم سيعاقبوني، لذلك

سأضطر للكذب وإخبارهم أن علامتي هي ثمانية
وليست ثلاثة، فثمانية تبقى أرحم من ثلاثة .

سما : لا تخفي الخطأ بخطأ أكبر يا شادي، بل

كن شجاعاً وأخبرهم الحقيقة وعدهم أنك ستصلح
الخطأ وستدرس بجد للامتحان القادم .

نبيل : وهذا رأيي أنا أيضاً يا شادي، فحبل

الكذب قصير .

شادي : لكنهم حتماً سيعاقبوني .

سما : هم لن يعاقبوك دون سبب، وستضطر

لتحمل عاقبة أفعالك .

شادي : سأرى ماذا سأفعل.. إلى اللقاء.. تعال

معي يا نبيل .

سما : إلى اللقاء .

(يخرج نبيل وشادي.. تظهر عجوز وهي تحمل

أكياساً)

سما : دعيني أساعدك يا سيدتي (تحاول تناول

الأكياس) .

جزءاً من شارع.. الأطفال سما ونبيل وشادي .

سما : (بفرح) كم أنا سعيدة.. لم تنقصني

علامة واحدة في الامتحان.. حقاً كما يقال «من جد

وجد ومن سار على الدرب وصل» .

نبيل : ولكل مجتهد نصيب .

سما : (بأسف إلى شادي) ولكني أسفة من

أجلك يا شادي ولا أدري ما السبب الذي منعك من

الدراسة .

نبيل : حقاً يا شادي، أيعقل أن تحصل على

ثلاث علامات فقط في امتحان اليوم؟ لماذا لم تدرس

بالأمس؟

شادي : عندما انتهيت من دوام المدرسة عدتُ

إلى البيت وتناولت طعام الغداء، ثم شاهدت التلفاز

لمدة ثلاث ساعات فشعرت بالإرهاق وبنعاس شديد

فقررت أن أنام قليلاً ثم أنهض للدراسة فنمت لمدة

نصف ساعة وعندما استيقظت زارنا أقاربي ولعبنا

كرة القدم وأمضينا أوقاتاً ممتعة، وكم تمنيت أن

تكونا معنا.. مضى الوقت بسرعة ولم أتمكن من

الدراسة.. نمت وأتيت في الصباح إلى المدرسة .

نبيل : إذاً كان يوم أمس جميلاً بالنسبة لك؟

شادي : حقاً كان يوماً جميلاً غمرتني فيه

السعادة .



نبيل : إنها عجوز وحيدة تقطن على أطراف القرية، ويُقال أن لديها خاتماً سحرياً يُغني الفقير ويشفي المريض ويجعل الكسول مجتهداً .

سما : هذه خُرَافة ولا شك .

شادي : خاتم يجعل الكسول مجتهداً!

نبيل : أجل.. يقال إنه يقوم بتحويل الشيء من السيء إلى الجيد .

سما : لن تصدّقاً بالطبع مثل هذه الأكاذيب والخرافات .

نبيل : لا أدري.. أنا نقلتُ لكم ما يقال عن هذه العجوز وخاتمها السحري .

شادي : (وكأنه يخطط لشيء ما) حسناً.. حسناً (سأهماً) يجعل الكسول مجتهداً .

سما : لا بدّ أنها خُرَافة .

شادي : لا أظن ذلك .

نبيل : والآن إلى اللقاء.. يجب أن أذهب .

سما : وأنا أيضاً.. إلى اللقاء .

(يخرج نبيل وسما)

شادي : (وحيداً) أجمل ما في الموضوع هو تحويل الكسول إلى مجتهد.. سأحاول سرقة هذا الخاتم لأتحوّل من كسول إلى مجتهد كي أصبح في المستقبل طبيباً وأجني الكثير من المال، وأنا لا أريد سوى هذا.. سأنتظر العجوز حتى تخرج من البيت وأدخل وأستولي على الخاتم .

المشهد الثالث

شادي في بيت العجوز يبحث عن الخاتم.. فجأة تدخل العجوز وتثبته بعضاها .

العجوز : أمسكْتُ بك أيها اللصّ .

شادي : (مرتبكاً) لستُ لصاً.. أريد استعارة الخاتم لأتحوّل من كسول إلى مجتهد .

العجوز : وهل وجدته؟

العجوز : (وهي تسحب الأكياس منها بقوة) لا بدّ أنك تحاولين سرقتي .

سما : لا، لا يا سيدتي.. أنا لا أريد سرقتك .

العجوز : إذن لا بدّ أنك سمعتِ بقصة الخاتم السحري وتحاولين أن تكسبي محبّتي كي تسرقه .

سما : لا أدري يا سيدتي عما تتحدثين.. أنا لا أريد شيئاً سوى مساعدتك .

العجوز : (متراجعة عن موقفها) حسناً.. إن كان الأمر كذلك خذي هذه الأكياس، فلم أعد أقوى على حملها .

(سما تحمل الأكياس وتخرج مع العجوز)

المشهد الثاني

نفس مكان المشهد السابق.. نبيل وشادي وسما .
نبيل : ماذا قال أهلك بشأن علامة امتحان أمس السيئة؟

شادي : (متلعثماً) أنا.. أنا.. أنا لم أخبرهم.. لقد فضلتُ أن أتكم على الموضوع بدلاً من أن أواجه العقاب .

نبيل : لكن تصرفك هذا خطأ فادح، أليس كذلك يا سما؟ (سما شاردة لا تجيب) ما بك يا سما؟ كأنك اليوم على غير ما يُرام .

سما : بالفعل.. أنا لستُ على ما يُرام .

نبيل : ماذا هناك يا سما؟

سما : بالأمس وأنا عائدة إلى البيت صادفتُ عجوزاً بالكاد تستطيع السير تحملُ أكياساً كثيرة، وعندما حاولتُ مساعدتها أجابتنى بعصبية : «لا أريد مساعدتك.. لا بدّ أنك تحاولين سرقة الخاتم» .

شادي : (باستغراب) خاتم! أيّ خاتم؟!

سما : لا أدري .

نبيل : لا بدّ أنها العجوز صاحبة الخاتم السحريّ .

شادي : (باستغراب) خاتم سحريّ؟



شادي : لا .

شادي : أعدك يا جدتي سأجتهد وسأعتمد على نفسي ولن أعب أو أشاهد التلفاز قبل الانتهاء من واجباتي المدرسية .

العجوز : وأنا سأتابعك من وقت لآخر ، وعندما سأشعر بأي تقصير منك في دراستك سأبوح بالسر لأهلك ولكل أهالي القرية ، عندها حتى الندم لن ينفعك .

شادي : سأكون صادقاً في وعدي .

العجوز : حسناً.. اتقنا .

شادي : اتقنا يا جدتي العزيزة .

المشهد الرابع

جزء من شارع.. شادي ونبيل وسما .

شادي : أنا راض جداً عن نفسي ، وأشعر بسعادة كبيرة لتكريمي مع الطلاب المتفوقين .

نبيل : ونحن فخورون بهذا التغيير الذي طرأ عليك .

سما : هل كان ذلك بسبب الخاتم السحري؟

شادي : بل لإدراكي الخطأ ، والاجتهاد بمجهودي الشخصي .

سما : نحن سعداء بهذا التغيير وفخورون جداً بك .

شادي : (يغني) أدرس أدرس بجد.. حتى أصنع الغد.. بالاجتهاد والأمل.. سوف أصنع المستقبل.. لن أعرف اليأس والخذلان.. بالاجتهاد والعمل يحيا الإنسان.. لم أوجد للخذلان.. سوف أجتهد لنفسي ولأهلي.. وأنا من أجلهم لن أكون سوى أفضل انسان .

العجوز : (تضحك وتبعد عصاها عنه) بالطبع لن تجده لأنه ليس هنا.. لقد خبأته في مكان سريّ تحسباً للمتطفلين أمثالك.. ثم كيف تتجرأ على دخول بيتي أيها الشقي؟ اعتبرني بمثابة جدتك ، فهل تتصرف معها هكذا؟

شادي : لا أتصرف معها هكذا ، ولكني لا أحبها ، فقد كانت دائماً تجلب الحلوى لأولاد عمي وتقول «الحلوى للمجتهدين فقط أما الكسالى فلا نصيب لهم بشيء» .

العجوز : هي كانت تحبك إذا .

شادي : لا ، لم تكن تحبني لأنها لو كانت تحبني لما عاملتني بهذه الطريقة .

العجوز : بالطبع هي تحبك ، وباعتقادها أنها كانت تحاول أن تحفزك لتصبح مجتهداً كأولاد عمك (بعصبية) ماذا أفعل بك أيها الولد الشقي؟ هل أقوم بتسليمك لمخضر القرية أم بأخذك إلى أمك وأخبرها أنها لم تجد تربيتك وأن ولدها لص .

شادي : لا.. لا يا سيدتي.. قلت لك أنني لست لصاً .

العجوز : إذا أنت متطفل ولا تحترم حرمة البيوت وتدخلها دون استئذان .

شادي : أرجوك يا سيدتي سامحيني ، وأعدك أنني لن أكررها مرة أخرى .

العجوز : إذا سنعد اتفاقاً .

شادي : أنا مستعد لتفويض جميع طلباتك ، وسأوافق على أي شيء تطلبينه مني .

العجوز : (تضحك بسخرية) وهل أمامك حل آخر؟ أنا من جهتي سأتقاضى عن تصرفك الخاطئ ، لكنك مقابل ذلك ستعديني أنك ستدرس بجد وتجتهد وتتجح بمجهودك وتعبك وليس بالاتكال على أحد أو على الخاتم السحري .



تفيد أبو الخير



والأسرع، والمواجهة فيه لا رجعة عنها ولا مهرب منها، ولا يمكن توقع النتائج، لذلك فالمسرح هو فعلاً ساحة الشجعان.. وشجاعة المواجهة في المسرح تتجلى في شمولية الموقف لكافة عناصر العملية المسرحية من تقديم الرسالة وتلقيها وهضمها، ثم رد فعل الجمهور، لذلك فالمسرح - بسطوة فضائه - يمكنه أن يشعر المتلقي أنه جزء من المسرحية، يشعر أنه مشمول بالنص والفكرة والموضوع والمكان، وهنا يقول نجيب محفوظ: «سر ازدهار المسرح هو أننا صرنا جميعاً ممثلين».

إن تطور مسيرة الفن والإبداع عبر التاريخ يؤكد أن كل مرحلة بحاجة دائماً إلى عملية تجديد ومراقبة مهما ظننا أننا أمعنا في الحداثة وما بعد الحداثة وكسرنا كل القيود وطرقنا جميع المنافذ للتغيير والتجديد، فهناك دائماً آفاق لم نصل إليها بعد، في كل الفنون والآداب.. وهذا الكلام لا يختص بأمة من الأمم أو مجتمع من المجتمعات، فالمسرح الفرنسي المعاصر يقوم بهذه الزلزلة كل مرحلة من الزمن.

إن مفاعيل البحث والعبور من إطار مسرحي معاصر إلى إطار جديد لا تتوقف، والحركة المسرحية في بلد إن تراجعت أو هدأت حركتها فهذا البلد في خطر لأن العرض المسرحي هو الجسر الحضاري الأرقى الذي يمكن من خلاله نقل الأفكار والفلسفات والإبداعات من إنتاجات موسيقية وأدبية، ومن خلاله فقط يمكن رصد رد فعل الجمهور وانطباعاته وتأثير الأفكار الجديدة في قناعاته المسبقة بدقة ودون وسائط إعلامية تحرف أو تعدل أو تحيز.

وقد لا نستغرب بعد ما حدث في المنطقة العربية من اهتزازات وكوارث ومأس للإنسان أن تكون هرناني الجديدة هي عودة المسرح الشعبي الذي يعتمد على نص كوميدي بسيط يتداول في حواراته ما يتداوله الناس في الشارع، وقد تكون هرناني الجديدة بعد أن تستعيد المجتمعات العربية سلامها واستقرارها، وهنا يصبح المسرح ممعناً في التجريب أو الحداثة من خلال الاستعانة بسينوغرافيا معتمدة على تقانات متقدمة ونصوص مطعمة بالاصطلاحات العلمية واللغات الأجنبية.

المهم في النهاية أن تأتي هرناني وألا يتوقف نبض الخشبة العتيقة التي شهدت تطور المجتمع وسهرت على الارتقاء بثقافة الأجيال.

في العام 1930 كان العرض الأول لمسرحية «هرناني» لأحد زعماء المذهب الرومانتيكي في مرحلة الصراع المحتدم بين الأفكار التجديدية والمدرسة الكلاسيكية المسيطرة على الآداب والفنون. لقد أخذ المسرح الأوروبي في عصر النهضة على عاتقه تكريس الريادة الأدبية للمعجزة اليونانية على بقية مشاركات الأمم الأخرى، وكان أرسطو هو السلطان الأعظم في تصنيف العلوم وبناء المعارف، إلى أن بدأت نتائج الكشوف الجغرافية والاكتشافات العلمية بالظهور على شكل نظريات معرفية جديدة، فكان لا بد للمسرح أن يأخذ دوره القيادي والإعلامي والأدبي في تعميم الأفكار الجديدة وتعريف مختلف الشرائح الاجتماعية بما يحدث من انقلابات في الأدمغة والكتب.

ومن المعروف أن المسرح بقي محافظاً على مكانة كبيرة في المجتمعات التي تقف في أعلى الهرم الحضاري، فكان سيد الموقف والفنون إلى منتصف القرن العشرين، وتسلمت السينما إلى كواليس المسرح واستولت على أشهر الحكايات التاريخية من الإغريقية إلى الرومانية وقدمتها في الفن السابع.

لقد تحولت السينما إلى ملتهم لكل أحداثه ردها الناس في سهراتهم، لكنها لم تستطع زحزحة خشبة المسرح العتيقة الصامدة المشبعة بأنغام الأوبرا والمتخمة بالأحداث والأفراح والدموع والصرخات والإشارات والعروض التي ملأت قلوب الأمم لعدة قرون.

وبقيت الكلاسيكية سيدة الموقف في الرسم والغناء والرقص والكتابة والمسرح إلى ذلك العام الذي ظهرت فيه مسرحية «هرناني».. ولكن لماذا هرناني؟

إن القيود الكلاسيكية ليست عبثية بطبيعة الحال، وحتى القيود الراهنة على النص والشخصية والمكان والموضوع ليست عبثية ولكنها مع استمرارها وتشدها تصبح صلبة، ربما بقدر صلابتها ككلاسيكية القرن الثامن عشر. بدأت «هرناني» بفرط سلسلة الحديد التي كبلت المبدعين لعشرات السنين، وحدث الانقلاب على المكان والموضوع والنص.

إن المسرح وفي جميع العصور هو بوابة العبور إلى الجمهور والواقع والتاريخ، وفي كل العصور يبقى المسرح ساحة الشجعان لأنه الأقرب