124
125

الحياة المسرحية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقا - دمشق - السنة 46 - صيف وخريف 2023

إعداد الممثل المسرحي

صورة الغلاف : من عروض المسرح القومي في طرطوس

الحياة المسرحية

العدد 124 - 125 صيف وخريف 2023

رئيس مجلس الإدارة:
الدكتورة لبانة مشوّح
وزيـــرة الثقافـــة

المدير المسؤول:
عمـــــاد جلـــــول
مديـــر المســـارح والموســـيقا

رئيس التحرير:
جـــــوان جـــــان

هيئة التحرير:
د. حمـدي موصللـي
مصطفـــى صمـــودي
د. فايـــز الدايـــة
داود أبـــو شـــقرة

التنضيد الضوئي:
كريســـتين كسّـــاب

الإشراف الطباعي:
أنـــس الحســـن

الإخراج الفني والتنفيذ:
عبـد العزيـز محمـد

الطباعة وفرز الألوان:
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراســـلات:
هاتف : ٢٢٢١٣٤٥
www.theaters.gov.sy
Facebook:juan jaan

ثمـــن العـــدد
2500 ليـــرة سورية

في هذا العدد

كلمة العدد — **رئيس التحرير** — ٤

- «سوبر ماركت» في مهرجان المسرح العربي الثالث عشر — ٥
- «قصة من الشرق».. تجربة جديدة في فن الميوزيكال — أنور محمد — ٦
- «أكاديمية الضحك» .. التغريد داخل السرب — عبد الرحمن الداموني — ٩
- «في حارتنا نتاشا».. إبداعات شابة في مسرح طرطوس القومي — لجينة سلامة — ١٢
- «مانشيت بالبنط العريض».. إدانة للماضي وتطّلع نحو غد مشرق — ١٦
- «جحا والأصهب».. بساطة الشكل وعمق المضمون — عبد الحكيم مرزوق — ١٧
- زيناتي قدسية يمسرح جحا شعبياً — محمد خير الكيلاني — ١٩
- «تمثيل».. عرض مسرحي بنكهة شبابية — جوان جان — ٢٠
- «بيت على الحدود» للمسرح الجامعيّ في اللاذقية — ٢٤
- مشارَكة مسرحية طفلية جديدة لنبيل مريش — ٢٥
- مشاركتان مسرحيتان جديدتان لغدير حمشو — ٢٦
- زياد كرباج يحاضر في مفهوم النقد في المسرح — ٢٧
- محمد الشعراني يحاضر عن المسرح بين التربية والمتعة والإبداع — ريما المير أسعد — ٢٨
- الفنان المسرحي اللبناني رفيق علي أحمد ضيفاً على ملتقى الإبداع — سلام الفاضل — ٣٠
- رضوان جاموس.. شعلة المسرح التي لن تنطفئ — نجوى صليبه — ٣٤
- سلوى الجابري.. رائدة مسرح العرائس التي لن ينساها أحد — هادي عمران — ٣٧
- فائق عرقسوسي.. سنونو المسرح يحلّق بعيداً — الياس الحاج — ٣٩
- إصدارات — ٤٣

اليوم العربي للمسرح

- المخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي يكتب كلمة اليوم العربي للمسرح — أمينة عباس — ٤٦
- «على وشك الحياة» مونودراما حلبية في دمشق — ٥٠
- «طاولة حوار».. تجربة مسرحية شبابية في طرطوس — نجوى صليبه — ٥١
- «بلا.. بلا.. بلا».. فرجة مسرحية أمتعت الجمهور — شاكر شاكر — ٥٤
- «ثمة أمل».. مسرحيو الحسكة يحتفلون باليوم العربي للمسرح — ٥٧
- «حكي جرايد» في اليوم العربي للمسرح — محمد خير الكيلاني — ٥٨
- مسرح حلب القومي يحتفل باليوم العربي للمسرح — ٦٠
- «حوارية الصمت».. رحلة البحث عن الوجود — يارا الحكيم — ٦١
- «نيران الخلود» في اليوم العربي للمسرح — ٦٤

يوم المسرح العالمي

- كلمة يوم المسرح العالمي ٢٠٢٣ — ٦٥
- المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي — ٦٧
- «ليته كان كابوساً».. مسرح الحبّ في زمن الحرب — عبد الرحمن الداموني — ٧٠
- احتفالية مسرحية في السويداء في يوم المسرح العالمي — ٧٢
- اللاذقية ودرعا والحسكة تحتفل بيوم المسرح العالمي — ٧٣
- محاضرة لتمّام العواني عن يوم المسرح العالمي — عبد الحكيم مرزوق — ٧٥

مهرجانات

- خمسة عروض وندوة ومحاضرة في مهرجان مصياف المسرحي — ٧٧
- «بورتريه» في مهرجان مصياف المسرحي — رماح اسماعيل هرموش — ٧٩
- «آخر ليلة أول يوم» و«شغف امرأة» تختتمان مهرجان مصياف المسرحي — ٨١
- «الصوص الفصيح».. عرض عرائسي في مهرجان مسرح الطفل — هناء أبو أسعد — ٨٣
- من عروض دمشق في مهرجان مسرح الطفل — ٨٥
- «أنشودة الملح الأخرس» لأطفال حلب — ٨٧
- عروض مسرحية في حماة واللاذقية وطرطوس في مهرجان مسرح الطفل — ٨٨
- تظاهرة فرح الطفولة — ٨٩
- «حكايات» في تظاهرة فرح الطفولة — رياض النداف — ٩٠
- «نهاية المُخادع».. رسالة صدق وخير — ٩١
- «مغامرات آدم» في تظاهرة فرح الطفولة — ندا حبيب علي — ٩٢
- عرضان مسرحيان في طرطوس وحمص في تظاهرة فرح الطفولة — ٩٤

In This Issue

-مهرجان مسرح الطفل للعروض البصرية الأول	رياض النداف	٩٥
ملف العدد-إعداد الممثل المسرحي		
-في رحاب الممثل المسرحي	رماح اسماعيل هرموش	٩٦
-قراءة في نظريات إعداد الممثل المسرحي	د.حورية محمد حمو	٩٨
-الموجز في منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل	إعداد نادر عقاد	١٠٨
-محطات في إعداد الممثل المسرحي	إعداد بسام الحافظ	١١٣
-إعداد الممثل في مسرح الهواة.. مسرحية «زوجة الخباز» نموذجاً	منتجب صقر	١١٥
-سامر عمران وإعداد الممثل المسرحي.. معايير ومقوّمات	هادي عمران	١٢١
-مأمون الخطيب : منهج ستانسلافسكي يساعد على تنظيم إبداع الممثل	علي الراعي	١٢٣
قضايا وآراء		
-مسرحيونا من بارود الحرب إلى مأساة الزلزال	رنا بدري سلوم	١٢٦
دراسات وأبحاث		
-المسرح في أندية دمشق الفنية	إعداد : أحمد بوبس	١٣٢
-مفهوم ومستويات الأزمة في الأدب المسرحي	حيدر علي الأسدي	١٤٠
-أفكار في المسرح المدرسي	د.هيثم يحيى الخواجة	١٤٨
-تشيخوف ومسرح الواقعية العارية	إعداد : خليل البيطار	١٥١
تجارب ورؤى		
-سجناء القدَر في مسرح وليد فاضل	عبد الفتاح رواس قلعه جي	١٥٧
-الفنان المسرحي حيان داوود : المسرح عمل جماعي	شاكر شاكر	١٦٢
-الفنانة المسرحية ريم نبيعة : المسرح عالمٌ مدهش	ندا حبيب علي	١٦٧
-الفنانة المسرحية هدى ركبي.. مسيرة حافلة بالإنجازات	محمد هلال دملخي	١٧١
-الفنان المسرحي عبد العزيز أملح : جمهور المسرح في الحسكة يفضّل الأعمال المحلية		١٧٢
نوافذ على المسرح العربي		
-قراءة في نص مسرحية «زهور وعقارب» للكاتب المسرحي العراقي صباح الأنباري	د.حمدي موصللي	١٧٤
-قراءة في نص مسرحية «عودة هولاكو» للكاتب المسرحي الإماراتي سلطان بن محمد القاسمي	نوزاد جعدان	١٧٨
-خمسة عروض في مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي السادس	أنور محمد	١٨٢
-أيام الشارقة المسرحية الثانية والثلاثون		١٨٦
-مهرجان محمد الجم لمسرح الشباب الحادي عشر في المغرب		١٨٨
- «اغتصاب».. ابراهيم الفرن يحيي القضية مسرحياً		١٨٩
- «سيدتي أنا» في المسرح القومي المصري		١٩٠
- «بوريوس».. بين علم النفس والموروث الثقافي		١٩١
- «الأمنيات الذهبية» عرض مسرحي للأطفال في الأردن		١٩٣
-الحركة المسرحية المصرية تودّع سباعي السيد		١٩٤
-عبد الغني بن طارة.. أثر باق بعد الرحيل	كريستين كساب	١٩٥
-رحيل المسرحيين الجزائريين أحمد حمومي وسعيد بن سالمة		١٩٧
-إصدارات عربية		١٩٨
مسرحيات العدد		
-سيرة ريم	محمد الحفري	٢٠٠
-ذهان	علي عبد الحميد طهور	٢١٢
-هبة الدم	رائد الحلاق	٢١٩
-كريم والفراشة	ضحى مهنا	٢٢٧
-النجار الطبيب	يارا الحكيم	٢٣٠
-منطقة حرجة	علي العبادي	٢٣٥
-كيف كذب على زوجها	جورج برنارد شو ترجمة: عبد السلام ابراهيم	٢٤٤
كواليس	د.عجاج سليم	٢٥٢

كلمة العدد

لم تأخذْ عمليةُ إعداد الممثل المسرحيّ في بلادنا شكلَها الأكاديميّ قبل العام ١٩٧٧ عام تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، حيث جاء تأسيسُ المعهد حينذاك تلبيةً لحاجة ملحّة أمْلَتْها ضرورةُ وجود شكل من أشكال تنظيم عملية ممارسة فنّ التمثيل بالتوازي مع النشاط المسرحيّ المكثّف الذي شهدتْه سورية في ذلك الحين والذي تُوّجَ بإقامة دورات متتالية من مهرجان دمشق المسرحيّ مما حتّم وجود آلية أكاديمية تخلّص المسرحَ مما يمكن أن يلحقَ به من فوضى في اختيار الممثلين المناسبين للشخصيات المسرحية، وخاصة شخصيات النصوص المترجمة عن المسرح العالميّ والتي أخذت تتمدد في مسارحنا طولاً وعرضاً .

والواقع أن تأسيسَ المعهد العالي للفنون المسرحية لم يأتِ من فراغ بل بالاستناد إلى وقائع أهمها وجود عدد من المسرحيين الأكاديميين الذين درسوا المسرح في أوربا وعادوا إلى سورية في الستينيات والسبعينيات ومارسوا الإخراجَ المسرحي في المسرح القومي وغيره، وبالتالي نقلوا خبراتهم ومعارفهم الأكاديمية إلى الممثلين الذين تجاوبوا مع هذه الخبرات والمعارف وطوروها وهم المستندون إلى إرث فنيّ غنيّ ممتد حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما باشر رائدُ المسرح السوري أحمد أبو خليل القباني مغامرتَه المسرحية التي اعتمد فيها على ما اطّلع عليه وسمع عنه وقرأه وشاهده من ضروب العروض المسرحية، وقد ساعده في عملية إعداد مجموعة متميزة من الممثلين زميلُه في فرقته المسرحية اسكندر فرح الذي كان معنياً بتدريب الممثلين على الأداء في الوقت الذي اهتم فيه القباني أكثر بالجانب الغنائيّ والموسيقيّ في عروضه المسرحية سواء تلك التي قدمها في دمشق أو في مصر في وقت لاحق .

وبطبيعة الحال فقد فرضتْ طبيعةُ النصوص التي اشتغل عليها القباني مسرحياً نمطاً محدداً من الأداء يقوم على المبالغة والتفخيم في استخدام مفردات التمثيل من صوت وحركة جسد، وهو الأمر الذي انسحب على طبيعة الأداء المسرحيّ التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين حيث كان الاعتماد –غالباً– على النصوص التاريخية التي تقدم شخصيات القادة العظام مع ما يتطلبه ذلك من طبيعة محددة في الأداء تبتعد عن الأداء الواقعيّ الذي كان سائداً في الأعمال ذات الطابع الاجتماعيّ والتي تقدم مضامين قريبة من روح المُشاهد ومفردات حياته اليومية.. وفي سنوات لاحقة، وخاصة بعد تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية حُسم الصراع بين أسلوبَي الأداء لصالح الأداء الواقعي، مع وجود استثناءات بين حين وآخر لا بدّ منها لإغناء خارطة العرض المسرحيّ وإرضائه لأذواق المتلقين المختلفة .

ومع اتساع دائرة الموهوبين والمهتمين من شبابنا وشاباتنا بفنّ التمثيل ومحدودية قدرة المعهد العالي للفنون المسرحية على استيعاب جميع الجديرين بالوقوف على خشبة المسرح والذين يبلغ عددهم بالمئات سنوياً كان لا بدّ من وجود اختيارات بديلة عند شبابنا المتحمس ممن لم تتح لهم فرصة الانتساب للمعهد فظهرت جامعاتٌ ومعاهد خاصة تقوم بمهمة شبيهة بتلك التي يقوم بها المعهد من حيث الإعداد الأكاديمي الرصين للطلبة، خاصة وأن أساتذة هذه الجامعات والمعاهد هم ممن درسوا المسرح أكاديمياً داخل الوطن وخارجه، واليوم تقوم هذه الجامعات والمعاهد بدور في رفد الحركة المسرحية خاصة والدرامية عامة بشباب دارس ومثقف ثقافة مسرحية تعينه على ممارسة مهنته بكل جدارة .

وفي سياق الحديث عن إعداد الممثل المسرحي لا يمكن أن نتغاضى عن الدور الإيجابيّ الذي قامت به في وقت من الأوقات بعضُ منظماتنا الشعبية في هذا الإطار كاتحاد شبيبة الثورة الذي أقام عشرات الدورات التدريبية لهواة المسرح الذين يبرز منهم الكثيرون فيما بعد، وهذه الدورات كانت بإشراف أكاديميين، الأمر الذي ساهم في تكريس ظاهرة دراسة فنّ التمثيل المسرحيّ في بلادنا بشكل رصين وجادّ .

رئيس التحرير

سوبر ماركت

في مهرجان المسرح العربي الثالث عشر

استقبلت مدينةُ الدار البيضاء المغربية في شهر كانون ثاني الماضي الدورةَ الثالثةَ عشرة من مهرجانِ المسرحِ العربيّ الذي تقيمه سنوياً الهيئةُ العربية للمسرح، وتمثلت المشاركةُ السورية في المهرجان بالعرض المسرحيّ الكوميديّ الناقد «سوبر ماركت» تأليف الكاتب الإيطاليّ **داريو فو** إخراج **أيمن زيدان** لفرقة المسرح القومي بدمشق، ويرصد العرض حادثةَ سطوِ مجموعة من النساء على متجرٍ للموادِ الغذائية بسببِ ارتفاعِ الأسعار وتداعيات ذلك عبر مجموعة من الأحداثِ الطريفةِ والمتتاليةِ التي تجري في إيطاليا، وقد جسّد شخصيات العرض الفنانون : **ياسر سلمون- حازم زيدان-لمى بدور-حسام سلامة-سالي أحمد- خوشناف ظاظا** .

تقدم للمهرجان أكثرُ من مئتي عرض مسرحيّ عربيّ، تم انتقاءُ ستة عشر عرضاً منها بما ينسجم مع شروطِ المشاركة، وتألفت لجنةُ اختيارِ العروض من الأساتذة : **حكيم حرب** (الأردن) **سعيد كريمي** (المغرب) **معز مرابط** (تونس) **علي محمود السوداني** (العراق) **يوسف عايدابي** (السودان) وقد اختارت اللجنةُ –بالإضافة إلى «سوبر ماركت»– العروض التالية:

- «آي ميديا» إخراج **سليمان البسام** (الكويت) .
- «فاصل زمني» إخراج **محمود الزغول** (الأردن) .
- «ماذا أفعل هنا بحقّ الجحيم» إخراج **كارولين عقاد** (مصر) .
- «الجاثوم» إخراج **عبد القادر عزوز** (الجزائر) .
- «الروبة» إخراج **حمادي الوهايبي** (تونس).
- «أمل» إخراج **جواد الأسدي** (العراق) .
- «بريندا» إخراج **أحمد أمين الساهل** (المغرب) .
- «تائهون» إخراج **عبد الحليم المسعودي** (تونس) .
- «حدائق الأسرار» إخراج **محمد الحر** (المغرب) .
- «خلاف» إخراج **مهند هادي** (العراق) .
- «رحل النهار» إخراج **محمد العامري** (الإمارات).
- «ما تبقى لكم» إخراج **عبد المجيد الهواس** (المغرب) .
- «ميت مات» إخراج **علي عبد النبي الزيدي** (العراق) .

وكرَّم المهرجان عشرةَ فنانين مسرحيين من المغرب، وأقام خمسةَ عشر ورشة تدريبية للمسرحيين الشباب، ونظّم معرضاً لمنشورات الهيئةِ العربيةِ للمسرح، وأصدر مجموعةً من الكتب الجديدةِ عن المسرحِ وفنونه .

قصة من الشرق

تجربة جديدة في فنّ الميوزيكال

أنـــور محمـــد

استقبلت دارُ الأسد للثقافة والفنون بدمشق في شهر كانون ثاني الماضي ميوزيكال «قصَّة من الشرق» للموسيقيّ العراقي **رعد خلف**[1] الذي سبق له وأن وضع موسيقا عملين فنيين ينتميان إلى النمطِ الفنيّ ذاته هما «سفر النرجس» و«آخر حكاية» .

يقدم **رعد خلف** في «قصة من الشرق» (حوار وأشعار **محمود إدريس**) حكايةً تحاول شخصياتُها التحرّر من القمع والإخماد الذي يتعرَّض له الإنسانُ الشرقيّ في حياته الاجتماعية لكثرة اللاءات الزاجرة والناهية، فلا رأي له ولا حريّة غير تلك التي ترسمها له العاداتُ والتقاليد .

ويُعتبَر **خلف** أوَّل مَنْ قدَّم هذا النوع من المسرح الغنائيّ في سورية، وهو في عمله الجديد «قصَّة من الشرق» وما بين حركة اعتيادية وحركة راقصة وأوضاع وأشكال جسدية مألوفة واثنا عشر أغنيةً وثماني رقصاتٍ مع اثنين وخمسين ممثلاً وممثلة وراقص وراقصة يروي أحداث ما جرى مع جاد وشغف غناءً ورقصاً على أنغام الموسيقى، مع شيء من الكوميديا الخفيفة التي تحقق المتعة .

وتتناصّ دراما العرض مع مسرحية «روميو وجولييت» لـ **شكسبير** مع اختلافِ المصيرِ المأساويّ الذي ذهب إليه روميو وجولييت ألا وهو الموت، فيما جاد وشغف راحا إلى الصلح العائليّ، إلى الحياة.. كما تناصّ العرضُ مع أكثر من مسرحية غنائية للأخوين **رحباني** كميوزيكال «ميس الريم» .

إن تقديمَ هذه التجربة يدعو إلى التساؤل : لماذا لا تتّجه المؤسَّسات المسرحية العربية الرسمية والأهلية إلى إنتاج مثل هذا النوع من المسرح لتجذيره كحاجة جمالية وثقافية في حياتنا؟ خاصة وأنّ هذا الفنّ المسرحيّ الغنائيّ كان قد غرسَ أولى بذورِه **أبو خليل القباني** (١٨٣٣-١٩٠٣) في بعض مسرحياته التي ضمَّنها الموسيقى والغناء، ثمَّ قام لاحقاً الفنانان **سلامة حجازي**[2] و**سيّد درويش**[3] بتوطين الميوزيكال عربياً، إلى أن جاء الأخَوان **رحباني** ليقدّما من تأليفهما وإخراجهما وتمثيل وغناء الفنانة **فيروز** مع مجموعة كبيرة من الممثلين والمغنين اللبنانيين مثل **جوزيف ناصيف**، **نصري شمس الدين**، و**إيلي شويري** هذا النوع من المسرح الغنائيّ، فشاهدنا أعمالاً كـ «جسر القمر» ١٩٦٢ «الليل والقنديل» ١٩٦٣ «بياع الخواتم» ١٩٦٤ «هالة والملك» ١٩٦٧ «المحطة» ١٩٧٣ «ميس الريم» ١٩٧٥ «بترا» ١٩٧٧ وغيرها .

في «قصة من الشرق» يقدم **رعد خلف** استعراضاً غنائياً راقصاً من أربعة فصول في حوالي ٧٥ دقيقة بمشاركة ٥٢ من طلاب وخريجي المعهدين العاليين للموسيقا والفنون المسرحية من ممثلين وراقصين ومغنّين وحكايةَ شابّ يدعى جاد أدّى دوره الفنان **مصطفى الشهابي** وفتاة تدعى شغف أدّت دورَها الفنانة **آية الشاعر**.. وينسلّ الشاب والفتاة من شاشة سينمائية إلى خشبة المسرح بعد أن انطلقا من مرحلة الطفولة حيث كانا يلعبان في الحديقة، فمرحلة الصّبا، ومن لقطة إلى لقطة إذا بهما شابّين في حيّ في ساحة عامة وبيوت على طرفيها ولغط وأقاويل بين مجموعتين كما لو أنّهما ستتعاركان أو ستقتتلان، فنرى أبو الورد أدّى دوره الفنان **مجدي أبو العصفور** وهو مختار الحيّ الشعبي وزعيمه القبضاي الشخصية اللامبالية والتي تعتمد جرأتُها وشجاعتُها على اندفاع عاطفيّ باتجاه قيام جاد بتطليق شغف وقد عاد كلاهما من فرنسا حاملَين إجازتَين جامعيتين لأن اتفاقاً بين العائلتين يجب أن يُنفّذ، ذلك أنّ أبو الورد وَعَدَ ابنَ أخيه (ووعدُ الحرّ دَيْن) بتزويجه ابنته شغف، فيما ترفض أمّ جاد الإذعان لطلب أبو الورد.

لا يذهب أبو الورد هنا إلى صراع دام، فهو شخصية عاطفية قد تتهوَّر في اندفاعاتها وانفعالاتها لكنّها لا تتجرّأ على القتل لأنّ القتل والذهاب إلى مصير مأساويّ في الميوزيكال مستحيل لأنّ الميوزيكال مسرحٌ تقوم صراعاتُه على الخلاف والنزاع وليس على الصدام، فما يختلف عليه أبو الورد وأمّ جاد هو لامعقولية طلبه، فالشاب والفتاة أمضيا سنوات دراستهما الجامعية في باريس أيام ثورة الطلاب عام ١٩٦٨ في بيت دراسيّ وزوجيّ اتفقا عليه قبل السفر، فكيف يُطلّقها؟ وأمّ جاد التي أدّت دورها الفنانة **غزل يوسف** تواجه وتجابه أبو الورد، وهذا الخلاف الذي نشبَ بينهما سطحيّ وخارجيّ وليس جوهرياً، والشابان مُصرّان على ارتباطهما رغم نذالات سلاسل التي أدّت دورها الفنانة **مي حاطوم** في إثارة الفتن وإشعال نارها بين العائلتين، وهو ما يحرّك ويشحن الخلاف، فسلاسل كانت بمثابة وقود ونار للمسرحية، فهي الشرّ بكراهيته، لكنّه الشرّ الذي لا يتحقّق أمام جسارة الوعي المدنيّ عند غالية .

ويبرز الجانبُ الكوميديّ بعد شيء من التوتر والانفراج، مع الموسيقا والغناء والمواويل والقصائد وبساطة الحكاية وهشاشة الخطوط الدرامية كخطّ الفتاة التي تحبّ شاباً طائشاً وخارجاً على القانون أدّى دوره الفنان **محمد حيدر** والعجوز التي أدّت دورَها الفنانة **رولا طهماز** والتي نكّل بها الزمن فيما تعتبر نفسها بأنّها ما تزال في عزّ شبابها، كما كانت هناك خطوطٌ درامية شفافة مثل خطّ درويش الذي أدّى دورَه الفنان **غيث الأدهم** والذي كان دينامو العرض لما قام به من بثّ روح المرح والدعابة من خلال شخصية البائع الجوّال الذي تتمّ على يديه في آخر المسرحية المصالحة بين طرفَي النزاع أبو الورد وغالية أم جاد .

مـرّر العمـلُ إشـارات عـن واقـع الحـال الاجتماعـيّ والاقتصـادي السـوري، وبـدت هـذه الإشـارات كما لـو أنّها أُقحِمَـت، مـع التأكيد علـى أن مسرح الميوزيـكال قد لا ينشغل بالسياسـة وبمحـو خطوطها المتكلّسـة والمتصلّبـة لكنّه لا يفتأ يرسـم خطوطـاً رقيقة من خـلال الغناء والرقص والتمثيل، ساخراً منها.. والموسيقا في مثل هذه العروض يجب أن تُهاجم عـادات وأفكاراً محددة، وتمنح شعـوراً بالفرح والمرح والتفوق بالحيلـة وليـس الاحتيـال علـى الخصـوم لتحقيقِ شـيءٍ من البهجة.

رعـد خلـف في هذا العمل لم يقبضْ على الفكر، فالقصة بالأساس ضحلـة ودون عمـق اجتماعـيّ أو سياسـي، وليست أكـثر من رؤية يشوبهـا الاختلال، وما أعطـى المسرحية قوتها تلـك الرقصات التي صمَّمها **معتـز ملاطية لي** وهي رقصات مصطفـاة ومنتقاة، تتـوزَّع وتنفصل وتعـود لتتسلسل وتنقطع وتتصل وتترابط بشكل متواتـرٍ ومتلاحق، ولا شكّ أن موسيقا **رعـد خلف** التي خرجت عن سياقها الشرقي بلحظها موسيقى السالسـا البرازيليـة والـراب والتوكسيدو والسوينـغ ورقصة البريـك دانـس وموسيقى الدبـكات السورية هـي مَن حرّكت الراقصين، مع التأكيـد على أن الفرجة في «قصة من الشرق» كانـت خالية مـن الفكـر، وإن سمعنا ذاك الهجـاء الذي جاء بروح اللهو الساخر عن أزمات يعيشها الناس وقد جاءت بشكلٍ خجولٍ على أنها موقفٌ شجاع.

وكمـا هو معروف فإن الرقص تعبيرٌ عن تحوّل في الفعل وتغييرٍ له نحو التصعيـد أو التثبيط، والراقصُ يرقص ليُعرّي فعـلَ السـردِ ويكشف عن الجمال فيه حيـث التأزيم فالانفراج بهـدف نشـر الرمـوز والـدلالات الموجـودة في الفعـل، وكان الراقصـون في «قصة من الشرق» ينقصهم أن يضيفوا إلى ما تعلّموه الخيال، فهو أُسُّ الأداء الفعّال والمثير بالنسبة للمتفرّج، وقـد شاهدْنا حـركات، لكن ليـس كل حركة رقصـاً، فالمؤدي يحتاج إلى الخيـال وإلى أن تكون الرقصةُ والأغنية تعبيراً عن حاجـة نفسيـة، وأعتقد أنَّ أكـثر المتفهمين لفـنّ الميوزيكال في العرض كان الفنان **معتز ملاطية لي** في تصميمه للرقصات، فقد كان المؤدّي-الراقص ينتقل من المشي المُتهادي إلى السريع فالاستثـاريّ كنشـاط جسـديّ بدا مألوفـاً وجاذبـاً ومتماثلاً ومتناسقـاً ومُشكّلاً أحداثاً انطلاقاً مـن الحواس والأحاسيس والمشاعـر.. لقـد أمسك **ملاطيـة لي** بذاك الخيـطِ المتواري للهـروب من دراما ضعيفة، وقوّاه بالرقص بالتنسيقِ بينه وبين

رعد خلف

المخـرج **رعد خلف** ومصمّم السينوغرافيا **نـزار بلال** والأزياء **ريم الشمالي** والماكياج **منوَّر عقاد**.

تأمّلنـا في هـذا العمل أن نـرى فعلَ الجاذبيـة الموسيقية وهـو ينفذ إلى أعماقِ الروح حيـث تختبئ آلام الناس فيداويها لتخرج من باطنِها الجيولوجيّ وهي تعرجُ نحو الأعلى.

قصة من الشرق

المستشار الفني : سعد القاسم .

المساعد الإداري والفني : محمد عزاوي .

المشرفة المسرحية : وئام الخوص .

تصميم الإضاءة : عمار الحامض .

هوامش :

١-رعد خلف مـن مواليد البصرة-العراق ١٩٦٤ خرّيج أكاديمية غنيسينيـخ الموسيقيـة في روسيـا، أستـاذ جامعـي ومدرّس في المعهد العـالي للفنـون المسرحيـة ومعهـد صلحـي الـوادي للموسيقـا والمعهد العالي للموسيقـا بدمشق، أسّس وشـاركَ في تأسيس فرق وأوركسترات موسيقية : أوركسترا زرياب، أوركسترا ماري، أوركسترا الوتريات، ألّف أكـثر من ١٣٠ عملاً موسيقياً وموسيقـى تصويرية لمسلسلات تلفزيونية ومسرحيات وأفلام سينمائية، يقيم في دمشق منذ العام ١٩٨٦ .

٢-سلامـة حجـازي (١٨٥٢-١٩١٧) رائـد المسـرح الغنائـي في مصر، ومـن مسرحياته الغنائيـة : «هارون الرشيـد، المظلوم، القضاء والقدر، شهداء الغرام، البرج الهائل» .

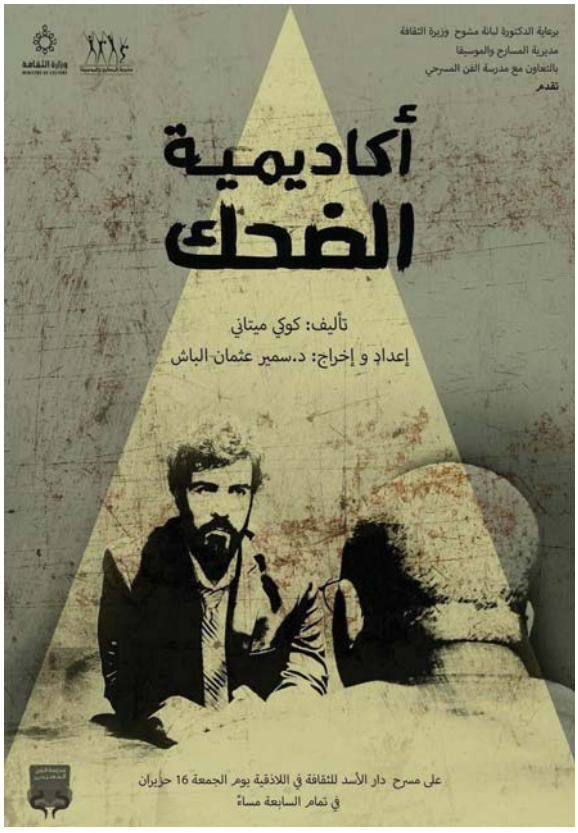
٣-سيد درويـش (١٨٩٢-١٩٢٣) موسيقي مصـري وضعَ ألحان ٢٢ أوبريت.

أكاديمية الضحك

التغريد داخل السرب

عبد الرحمن الداموني

تُلقي مسرحية «أكاديمية الضحك» نصّ **كوكي ميتاني*** إخراج **د.سمير عثمان الباش** والتي قدمتْها مديريةُ المسارح والموسيقا بالتعاون مع مدرسة الفنّ المسرحيّ في شهر أيار الماضي حزمةً ضوئيةً مركّزة على الهوّة بين الفنان من جهة والقائمين على الفنّ من جهة أخرى من خلال رصد معاناة أحد الكتّاب المسرحيين المنتمين لفرقة كوميدية تُدعى أكاديمية الضحك عندما يتمّ رفضُ أحد نصوصه الكوميدية المقدَّمة إلى ما سمي بمديرية رقابة النصوص على أساس معايير رفض غير درامية يقوم على تطبيقها مسؤولٌ من نمط الرجل غير المناسب في المكان المناسب كسمة أساسية للفساد البيروقراطيّ الإداريّ، حيث تسخّر الإداراتُ البيروقراطية جميعَ الإمكانيات المتاحة لتسويق أساليبها ووسائلها.. ويبدي هذا الإداريّ البيروقراطي جهلَه الكامل بالحيثيات الأدبية والفنية ويعلن بشكل صريح احتقارَه للمسرح الكوميديّ على وجه الخصوص وللعاملين فيه جملةً وتفصيلاً، مبدياً رأيه بضرورة إغلاق المسارح والتركيز على ما من شأنه رصّ الصفوف وراء الدولة ودعم سياساتها العليا، ويواصل الإداريّ-المُراقب التدخل بجميع تفاصيل النصّ ويُخضعها لوساوسه الأمنية وتأويلاته اللامعقولة البعيدة تماماً عن المقصد الفنيّ، ويمارس على المؤلف ضغوطاً متتالية، واضعاً في طريقه العراقيل تلو العراقيل وفق منهجية تهدف إلى إنهاك الكاتب ودفعه إلى العدول عن تقديم الكوميديا أو ترويضه وإرغامه على إعادة صياغة نصّه الكوميدي بما يحلو لمزاج الرقيب اللاكوميديّ ومقصّه الخشبيّ المتزمّت.



من جهته يحاول الكاتبُ إقناعَ المراقب بأهمية الضحك في تحسين المزاج العام وتحقيق التواصل الاجتماعيّ الإيجابيّ، إلا أن الأخير يغوص بأجندته اللامهنية في تفاصيل العملية الإبداعية ويلقي النصَّ على طاولة التشريح، ويشرع بمبضعه الغليظ في تمزيق النصّ طولاً وعرضاً بحثاً عن تجاوزات رقابية، مُقحماً فيه عبر الإيماء والإملاء شعاراتٍ مسبقة الصنع تدمّر السياقَ الفنيّ للعمل .

ويدخل الاثنان في لعبة ذكاء، فالمراقب يمثل الوجهَ المتجهّم للسلطة الأمنية ويعكس وجهةَ نظرها في أن

المواطن المثاليّ عليه أن يكون كالغراب المربوط إلى حبل متجهّماً على الدوام، لا يضحك ولا يغرّد، بل ينعق داخل السرب بما يُملى عليه، ويتمتع بهامشِ حريةٍ بسيط يتيحه له طولُ الحبلِ فقط.. أما الكاتب فهو مدفوع بحبّه للمسرح ومساومٌ على كرامته الأدبية وينتهج سخريةَ **سقراط** كتكتيك دفاعيّ لاختراق الطبقات النفسية والفكريةِ للمراقب، فيُهادنه ويسبح مع التيار، ويقوم بتكييف وتعديلِ النص ليقارب المتطلبات اللامنطقية المتكررة للرقابة، مع محاولةِ التخفيف قدر المستطاع من حدّة زاويةِ الانحراف لهذا التيار عبر إشراكِ المراقب في العمل كمؤدّ وممثل، ويشير الكاتبُ إلى أنه على السلطةِ أن تسمحَ للمواطن أن يكون كطائرِ الحسّون خارج القفص، يحلّق في سماوات الإبداع ليغرّد خارج السرب جُمَلاً من الألحانِ البديعة، وإلا مات أو سقطت ألحانُه في النمطيةِ والمونوتون .

عبر هذا الديالكتيك السقراطيّ تولدت المفارقةُ المضحكةُ المبكية، حيث تؤدي تدخلاتُ المُراقب المتكررة وتعديلاتُه الفوضوية على النصّ إلى تشويهه وإفساده بطريقةٍ عبثيةٍ جعلتْه أكثر هزلاً وإضحاكاً، مدمرةً بذلك الغائية التي قامت من أجلها هذه التدخلات.. وهنا لا يتمكن الكاتبُ من كبحِ نشوةِ الانتصار ومقاومةِ جاذبيةِ الغرور واستعراضِ الذكاء، فيكشف للمراقبِ أن تلك كانت منذ البداية استراتيجيته في إدارةِ كل هذا الهزل لجعلِ الأفعى تلتهم نفسَها، إلا أنه وكما يقول المثل الإنكليزيّ «الغرور يأتي مباشرة قبل السقوط» يرتكب خطأً تراجيدياً قاتلاً يتحول ضمن الظرفِ الموضوعيّ إلى نقطةِ انعطافٍ حادّة في سيرورةِ الأحداث تعيد اللعبةَ إلى المربّع الأول وتُغلَق سيرورة الحبكةِ في حلقةٍ مفرغة، فلا استدعاء الكاتب إلى الخدمة العسكرية أو تدخل المُخرج من خلال إسدالِ الستار قادرٌ على كسرِ هذه الحلقة ووضعِ نهاية للعبة لا تبدو أنها لعبة النهاية بين الخصمين الحميمين، الصيّاد والطريدة .

أدى شخصيتَي العمل الفنانان **لجين اسماعيل** خريج المعهدِ العالي للفنون المسرحية و**كرم حنون** خريج مدرسة الفن المسرحي، وكان لحسن اختيارِ الممثلَين دورٌ كبير في نجاحِ العمل، وقد جنحت معظم العناصرِ الفنية من إضاءة وديكور وأزياء وموسيقا نحو الثبات، فكان الممثلان بطلَي العمل بما تمتعا به من كاريزما وحسن

أداء وتحضير ودراسة للنصّ والشخصيات .

تـوزَّع العرضُ على سبعة مَشاهـد ، وامتد زمنُه إلى ساعتـين، وساهـم جمـالُ الأداء والحرفـةُ في صياغـة النصّ في إمتاع الحضـورِ واختزالِ الزمـنِ النفسيّ في صالـة المسـرح التـي اكتظّت بالحضـورِ جلوسـاً ووقوفاً حتى لامسوا خشبةَ المسرح وعلَتْ ضحكاتُهم وتصفيقُهم ابتهاجاً بهـذه الفرجة الممتعة وهـذا العرض الأكاديميّ الـذي احتوى على التوليفةِ المثاليـةِ بين الدراما والواقع، وتماهـتْ فيـه الكوميديا مع التراجيديا مـن خلالِ ضبطٍ مُحكَـم وبمـا يحقـق إرضاءَ الجمهور وإرضاءَ ذات الفنان الملتزم بقضايا شعبِه .

«أكاديميـة الضحـك» كوميديـا سـوداء، تصـوّر معانـاةً واقعيـة تنسحب على جميعِ جوانبِ الحياة الإدارية عندمـا ينخـر الفسـادُ في المرافقِ العامة ويُمنع التغريدُ إلا داخـل السـرب، ويتحـول المسـرحُ وتتحـول الحياةُ معه مـن فضـاءٍ حيـويّ للخلـق ورحـم ينجب الإبداع إلى قفصٍ معتمٍ للغربان الكسيرة والعصافير الأسيرة .

الجدير بالذكر أنه بعـد أن انتهى عرضُ المسرحية في دمشق انتقلتْ لتقديمِ عروضها لجمهور حمص .

***كوكـي ميتـاني، كاتـب مسـرحي يابـاني مـن مواليـد العـام ١٩٦١ ومن أهم مسـرحياته «مرحباً بك مرة أخرى سيد ماكدونالد» و«الضحكة الأخيرة» .**

أسرة المسرحية تحيي الجمهور

في حارتنا نتاشا

إبداعات شابّة في مسرح طرطوس القومي

لجينة سلامة

تؤدي كثرةُ التراكمات إلى الانفجار، فكيف إذا كانت تراكمات حياتية واجتماعية على اختلاف أشكالها وطبيعتها؟ هذا ما حاول الإجابةَ عليه العرضُ المسرحيّ «في حارتنا نتاشا» إخراج **محمد بسام علي** الذي قدم قصة دراميةً عن انتشار شائعة إصابة نتاشا جميلة الحيّ بمرض الإيدز، راصداً استنفارَ جميع مَن حولها للتأكد من سلامتها والاطمئنان على سلامتهم، وتدور أحداثُ المسرحية التي قدمها مسرحُ طرطوس القومي في شهر أيار الماضي في مقهى المحبة، ولكن دون محبّة أو مودّة أو احترام، بل هو مكان يفضح هشاشةَ العلاقات الزوجية وفشلها وقد أفسدتْها متغيراتُ الحياة والمؤثرات الفيسبوكية والانستغرامية والتويترية، فتظهر ضعيفة وسهلة الاختراق لافتقادها الاحترام والثقة، والأمرُ ذاته يسري على بعض العلاقات بين الأصدقاء والجيران والتي أساسها المنفعة والمصلحة بعيداً عن الأخلاق التي يسعى الكثيرون إلى تهميشها وتفريغ المرء من إنسانيته وآدميته وتحويله إلى سلع تباع وتُشترى حسب الرغبات والحاجات والنزوات، سلعٌ بوجوه وأجساد بشريّة مستهلَكة على شاشات التلفزة واليوتيوب، تحقق نسبة عالية من المشاهدات تتجاوز الملايين لمحتوى بلا قيمة أو هدف، فيما يُغيَّب نجومُ الفن من أصحاب المشاريع الهادفة بحجّة تحقيق رغبات الجمهور، وهي الحجة التي يتبجّح بها القائمون على تسويق تلك السلع الفارغة، ليأتي عرض «في حارتنا نتاشا» ليثبت أنّ الجمهور متعطّش لمتابعة ما يشبهه ويعكس واقعَه بكلّ تفاصيله، وإن كانت هذه التفاصيل مربكة ومُقلقة، وأظهر العملُ أن الجمهورَ بحاجة إلى من يحترم ذائقتَه الفنية والفكرية ولا يستّر

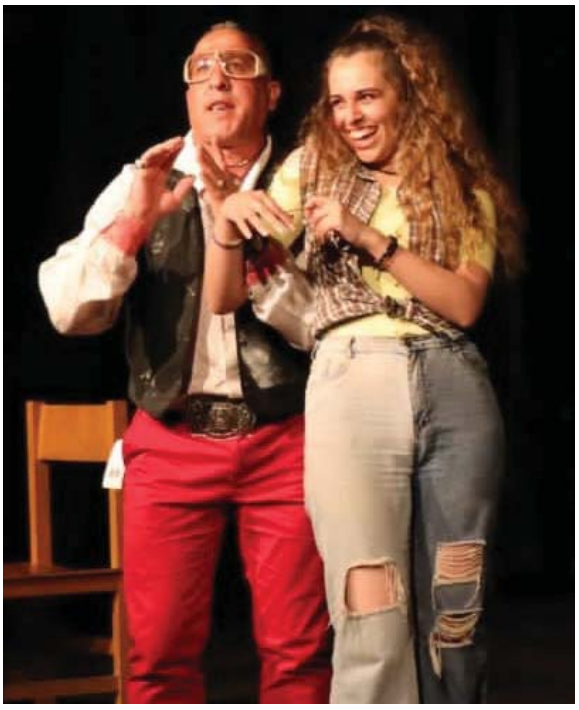
على الوجع والمعاناة والصعوبات بل يطرحها بشفافية وصدق، وقد يتناولها بطريقة ساخرة تُضحك القلب وتمرّ على الوجع بحنوّ دون إيذاء للمشاعر أو خدش للحياء .

في مختبر التحاليل الطبية حيث يجتمع رجالُ الحيّ بانتظار نتيجة التحليل تأتي الحقيقةُ على لسان نتاشا التي عرّت رجالَ الحيّ، ولاحقاً بنات جنسها عندما واجهت الجميع بضعفهم ونذالتهم وقلة أخلاقهم وبصوت واضح وقوي دون خجل وفي يدها الظرف الذي يثبت براءتَها من تهمة المجتمع لها، لتعود الحياةُ إلى إيقاعها السابق وصخبها وأمنها وسلامها المغلّف بالضجيج وكأن شيئاً لم يكن، لا بل باتت تُعرف الأمورُ بمسمياتها دون خجل .

عـن كيفيـة تحويـلِ فكـرةِ **رامـي خطيـب** إلى عملٍ مسرحـي متكامل يقول مخرجـه **محمد بسـام علي** : «تمّ العمـل في البدايـة علـى تحويلِ الفكـرة إلى نصّ يحاكي الواقعَ ويشرح أثرَ الشائعة وسرعة انتشارِها وتأثيرها على الـرأي العام، خاصـة وأن الفترة التـي جهّزنا فيها العمل كانت بعد وقوعِ الزلزال والأجواء العصيبة التي مرّت على الجميـع وتأثرهم بالشائعات وكيـف قلّصت من حركتهم وزادتْ مخاوفَهـم.. مـن هـذه الفكـرة انطلقنـا وأسّسْنا عليهـا عملاً لـه شخصياتـه المتكوّنة بناء علـى فرضيات وتمارين أعطيـتْ للممثلين ولها علاقـة بالبيئةِ والمجتمع، وهكـذا كانت رحلة بناء العرض بالاعتماد على الارتجالِ والفرضيـات، وكان الخـطّ الأساس مبنياً بشـكلٍ مسبق، وكانت الخطوط العريضة للعمل واضحةً بالنسبة لي، لهذا كنتُ أشتغل عليها لحظةً بلحظة، مركّزاً على التفاصيل» .

وعـن لغـةِ العرض البصريـة يقول **علـي** : «اعتمدْنا علـى استخدامِ عمـقِ الخشبة كـي يصبح لدينا فضاءان : فضـاءُ الحـيّ في العمـق، وفضاء المقهى علـى الخشبة، وكانت حركةُ تغيير أماكن الحدثِ رشيقةً من قبل الممثلين الذين ساهموا بتشكيلِ لوحاتٍ ذات إيقاعٍ بصريّ وسمعيّ وحركـيّ، وكان العمـل علـى الإضـاءة فعّالاً مـع مصمم الإضـاءة **المنتجب عيسـى** كذلـك الأمر بالنسبـة للعمل علـى الموسيقا مع أ.**محمد درويش** والتي كان لها طابعها الخاصّ وتركتْ أثراً لدى المُشاهد.. كل ذلك بالتعاون مع المخرج المساعد **علي سلمان**» .

وعـن طبيعـةِ اختيارِ الممثلـين قال المخـرج : «أقمنا ورشـةَ عملٍ لمدةِ عشرة أيام، وتمّ اختيارُ الممثلين بناءً على نتائجِ الورشة، وقـد ركّزنا في الورشة على أن يكون الممثل حراً وليس مقيّداً أو منمّطاً، وأن يفكرَ ويبحث، إلى جانب



التركيـز على الجانـبِ النفسيّ وعلـى آليـةِ التواصل مع الممثل الآخر وعلى أدواته الخاصة من صوتٍ وإلقاء وليونة وحركةِ جسد، وكانت رحلةً متعبة لكننا حصدْنا ما سعينا إليـه، وما إقبـال الجمهـور وتفاعله إلا دليـل على نجاح العمـل وقربـه من الناس، الأمر الـذي يؤكد أننـا عملْنَا بمحبةٍ وصدقٍ حتـى وصل العمل إلى الجمهـورِ ببساطة، وآمـلُ النجاحَ للعروض اللاحقـة لي ولغيري من الزملاء والاستمـرار بهذه الآلية في العمل عبر التركيزِ على نوعيةِ الأعمال ودعم الأكاديميين لتقديم مسرح راقٍ» .

قـدم الممثلـون مشروعـاً أدائيـاً لافتـاً تميـز بروحِ الشبـابِ الزاخرةِ بالحبّ والعطـاء والطاقة التي لا حدودَ لها.. وقـد توجهت «الحياة المسرحيـة» إليهم بسؤال عما إذا كانوا قد حققوا بعضاً من طموحاتهم في هذه التجربة وماذا قدمت لهم، فكانت الإجابات التالية :

رامـي خطيـب : «أضافـت لي مشاركتـي في هـذه التجربـة الكثـيرَ إلى جانـبِ مشاركاتـي السابقـة، وقد عملتُ مع المخرج **محمد بسام علي** والمخرج المساعد **علي سـلمان** على تقـديم عمـلٍ نـال الاستحسـان، واستمتعتُ بالـروح الشبابيـة الجماعية التي عمل بهـا فريقُ العمل، وقد حاولتُ أن أركّز على تطويرِ مهاراتي بعد تجارب عدة سابقة في التمثيل، فأنا من عشاق المسرحِ المزمنين» .

مايا ناصـر : «أنـا خريجة معهد زراعـيّ وأعمل في جمعيـة فضا، وهـذه هي تجربتـي الأولى في عالمِ المسرح الـذي اكتشفـتُ فيـه ذاتـي وطاقاتـي ومخـاوفي وحزني وتخطّيتُهـا إلى ما هو صحيّ وآمـن، وقد أسعدني النجاحُ الـذي حققتْه المسرحيـة، وهو نجاح للجميـع لأننا عملنا بروح الفريق الواحد» .

محمـد عبـد الكـريم علـي : «كانت تجربـة ممتعة دفعتْنـي للتفكير مليّـاً فيما إذا كنتُ سأمتهـن التمثيلَ أم لا في المستقبـل لأن الموضوع ليس بتلـك البساطة، فالأمر يتطلب الكثيرَ من الجهدِ والالتزام» .

أحمد القاسـم : «هذه هي تجربتي الأولى في المسرح وكانـت نتيجـةً لرغبةٍ شديـدة في اكتشاف هـذا العالم، وكان لديّ شعور أننـي أمتلـك أدوات أستطيع التعبيرَ بها في مـكان يتيح لي هـذا، وكانت النتيجة تلـك الشخصية التـي كوّنتُها وبنيتُها وأديتُهـا، وكانت بمثابة تحدّ بالنسبة لي، وسأكـون حريصاً علـى المشاركة في تجارب مسرحية أخرى» .

سـارة نابلسـي : «التمثيل بالنسبـة لي وسيلة لتفريغِ الطاقـة ولإيصال فكرةٍ ما، والمسـرح رسالةٌ سامية، وقد وجـدتُ نفسـي في هـذا العمل لأنـه قريبٌ مـن الناس في العديدِ من جوانبه، وهـو ليس تجربتي الأولى في المسرح، لكنـه كان تجربـة غنيـة قدمـت لي الكثير مـن المعرفة، وكغيرها من التجارب السابقة فقد خرجتُ منها بذخيرةٍ إضافيـة علـى الصعيدِ الشخصـيّ كتعزيـز روح الفريق والثقة بالنفس» .

مصـطفى سـليم : «الرغبـةُ موجودة عنـدي دائماً للعمل في المسرح، وقد أضافتْ هذه التجربة لي الكثير بعد انقطـاعٍ دامَ أكثرَ من خمس سنوات عـن خشبة المسرح، وقد سُعدتُ بمشاركتي في هذه المسرحية لأنها مختلفة عن غيرهـا مـن كلّ النواحـي، خاصة علـى صعيـد الجانب الاحـترافيّ الأكاديمـيّ الـذي عمـل بـه المخـرج والمخرجُ المساعد» .

ريـان حسـون : «منـذ الصّغـر وأنـا أحـبّ التمثيـل ولـديّ شغـف بالمسـرح وخشبته التـي هي الملجـأ والمكان الوحيد الذي أجد فيه ذاتـي وأحسّ بانتمائي إليه، وكانت

مسرحية في حارتنا نتاشا إضافة قيّمة بالنسبة لي بكلّ تفاصيلها، وخاصة في أسلوبها الفني الجديد عليّ وكيفية بناء الشخصية من الداخل لتظهر كما ظهرت، وقد قدم القائمون على العمل للشباب المشاركين خبرتهم وتوجيهاتهم، وسيطرت روحُ العمل الجماعيّ على الجميع».

***

عن مجموعة الشباب الهواة الذين جسّدوا شخصيات العرض قالت أ.غادة عيسى مديرةُ المسرح القومي في طرطوس أن المسرح القومي يقصده الكثير من الشبّان والشابات الذين يرغبون بالتمثيل، وتقوم إدارةُ المسرح بتنظيم استمارات لهم تتضمن معلومات حول عملهم وأعمارهم ودراستهم، وعند التحضير لعمل مسرحيّ يقوم المسرح بالتواصل معهم وإجراء ورشة عمل قصيرة لهم بهدف انتقاء المتميزين منهم للعمل المسرحي .

وعن الإمكانات المتاحة لتقديم أعمال مسرحية جديدة تقول عيسى : «الباب مفتوح دائماً للأعمال المسرحية الجديدة، خاصة وأن رغبةَ الشباب المسرحي الموهوب لا تقف عند حدّ، فشباب مسرحنا يتعاملون مع الفن بحبّ كبير ولديهم العديد من الأفكار، وهم توّاقون للتعبير عن أفكارهم، ولديهم رغبة في تحقيق طموحاتهم على خشبة المسرح» .

وعن العروض المسرحية القادمة في مسرح طرطوس القومي تقول أ.عيسى : «من الطبيعي أن تشكّل العروض القادمة تحدياً للمسرح القومي للحفاظ على المستوى الجيد الذي حققتْه أعمالُه الأخيرة، ونثق أن ما سيقدمه فنانو المحافظة سيكون متميزاً، وهدفنا دائماً تقديم الأفضل لجمهورنا لأن المسرحَ بلا جمهور لا قيمة له، فكيف إذا كان الجمهورُ متفاعلاً ومثقفاً ومن شرائح اجتماعية مختلفة كما هو حال جمهورنا الذي حضر مسرحية في حارتنا نتاشا بكثافة وإقبال شديدين على مدى سبعة أيام، ويمكن القول أنه كان عملاً جماهيرياً بامتياز، جسّده فنانون هواة بإشراف خرّيجين من المعهد العالي للفنون المسرحية» .

***

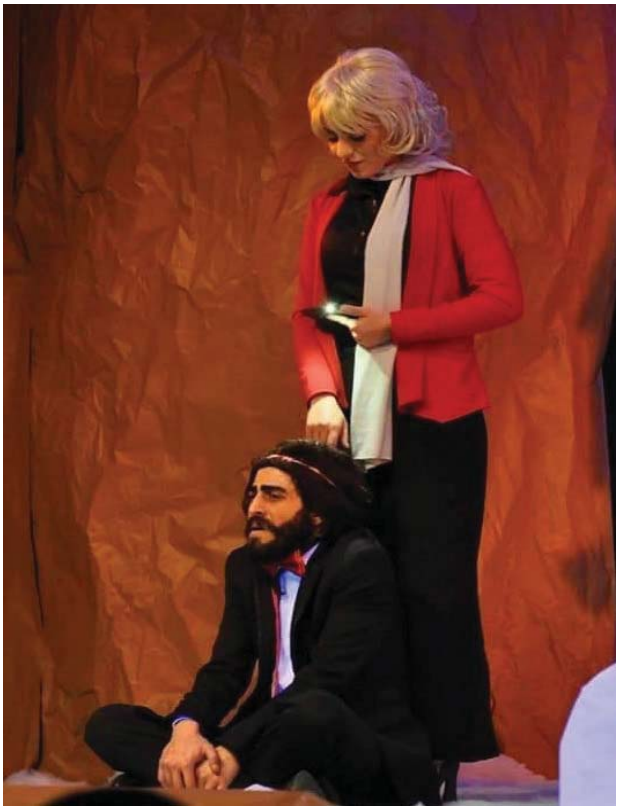
هذا هو المسرح بنبضه الحيّ الذي يُشعرنا أن للإنسان قيمة وللكلمة مغزى وللضوء أثراً وللموسيقى سحراً.. إنه المسرح، رائحة التاريخ وعبق الماضي وواقع الحاضر ونظرة المستقبل التي ستغيب عنا ما لم نقدم أعمالاً مسرحية نلمس فيها لحظات الانفعال الصادقة وقوة الأداء الحيّ وصدق الصوت والبوح المباشر .

المسرح، ملعب الممثل ولعبةُ المخرج على نصّ يلامس الإنسانَ ومشاعرَه.. هو المسرح بشبابه الذين يرفدونه بنبض جديد وبرؤيتهم ومشاريعهم وأعمالهم التي تنتظر كي ترى النور، مثلما هناك من الجمهور من ينتظر تلك الأعمال بشغف واهتمام، وهناك من يتأمل خيراً من مشاريع مسرحيّة قادمة، أساسها الشباب الواعي الناضج المنضبط الذي خرج من سنوات الحرب على بلده، رافضاً ثقافةَ الإرهاب وسوادها، منطلقاً باتجاه الحياة، وأبواب المسرح مفتوحة أمام جميع الشباب لتحتضنهم بهدف نشر الجمال والخير والفكر النيّر .

أسرة المسرحية تحيي الجمهور

مانشيت بالبنط العريض

إدانة للماضي وتطلّع نحو غد مشرق



تابع المسرحُ القومي في مدينة حلب تقديمَ عروضه المسرحية للعام ٢٠٢٣ فقدم في شهر آذار الماضي العمل المسرحيّ «مانشيت بالبنط العريض» نص **علي العبادي** إخراج **محمد ملقي** .

اعتمد العرضُ على الكوميديا السوداء في طرح أفكاره التي تلخصت في عبارة «الابتلاء بالحياة في ظل ظروف صعبة وقاهرة» .

تدور أحداثُ العمل في مقبرة يعمل فيها ثلاثةٌ من حفّاري القبور يعانون من البطالة بسبب امتناع الناس عن الموت، لتبرز حالةٌ من التنافس بينهم للبحث عن فرص عمل تحقق لهم مورداً مالياً يَقيهم شرّ العوز، لكنهم يفشلون ويستبدلون سعيهم هذا بالحديث عن الماضي والحاضر وما شابَهما من جموح نحو السلوك الإجراميّ وحوادث القتل، ولا ينسى العمل أن يتناولَ بالنقد بعضَ وسائل الإعلام العربية القائمة على تزوير الحقائق وطمسها.. لتكون الرسالة الأخيرة للعمل بثّ روح التفاؤل رغم كلّ السواد .

مساعد المخرج **معتز سيجري** تصميم الديكور **قمر الشرق** إضاءة **عمار جراح**.. تمثيل **منيسا ماردنلي-طارق خليلي-محمد سقا-نجاة كاتبي-عبيدة صادق** .

جحا والأصهب

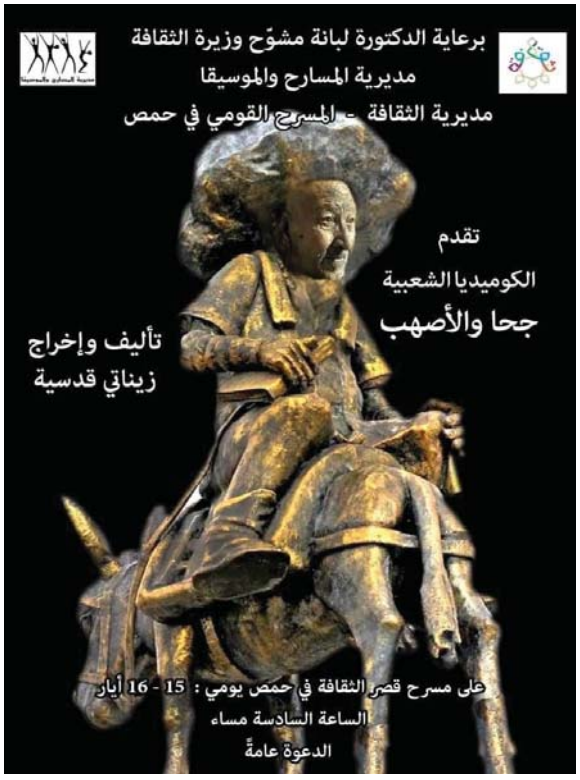
بساطة الشكل وعمق المضمون

عبد الحكيم مرزوق

قدمت فرقةُ المسرح القومي بحمص في شهر أيار الماضي وضمن خطة عروضها للعام ٢٠٢٣ الكوميديا الشعبية «جحا والأصهب» نصّ واخراج **زيناتي قدسية** بحضور جمهور من المهتمين ومتابعي الأنشطة المسرحية .

قدم العرضُ حكايةً من حكايات البطل الشعبيّ جحا صاحب النوادر والطرائف التي يحفل بها التراثُ الشعبيّ.. وكالعادة ظهرت الشخصيةُ بمظهر طريف ومحبَّب، وقد جسَّدها الفنان **زيناتي قدسية** بالاتكاء على قصة افتراضية تقضي بتولي جحا منصب وكالة إحدى القرى من خلال فرمان يصدره والي المدينة بعد أن يتم التخلص من الوالي السابق بمؤامرة يقوم بحياكتها نوري آغا (جسّده الفنان **أفرام دافيد**) الإنسان المتسلّط والمسيطر والمستغل بالتعاون مع صفوان أفندي محاسب القرية (جسّده الفنان **حسين عرب**) مع شلاف رئيس الدرك (جسّده الفنان **طارق جبور**) حيث توضح الأحداثُ تآمرَ هذه الشخصيات للإمساك بزمام الأمور والتخلص من كل المعارضين لهم، لكن جحا يتمكن – بحنكته– من كشف هذه المؤامرات والإمساك بالمتورطين وتحقيق العدالة وتخليص المجتمع من شرورهم بأسلوب كوميديّ وأداء بسيط يشبه إلى حدّ كبير طبيعةَ الأداء في مسرح الأطفال وبما يقرّب الشخصيات من ذائقة الجمهور الذي تفاعل مع ما قُدّم على الخشبة .

اعتمد العرضُ على تقنية كسر الايهام منذ بداية ظهور شخصية جحا من صالة الجمهور منتقلاً إلى خشبة المسرح ومتابعاً أداءه لدوره وكأن العرض أراد القول أن هذه الشخصية الشعبية الطريفة جاءت من الجمهور ممثلةً الشعب البسيط والعفويّ بفكرها وأسلوبها وطريقة

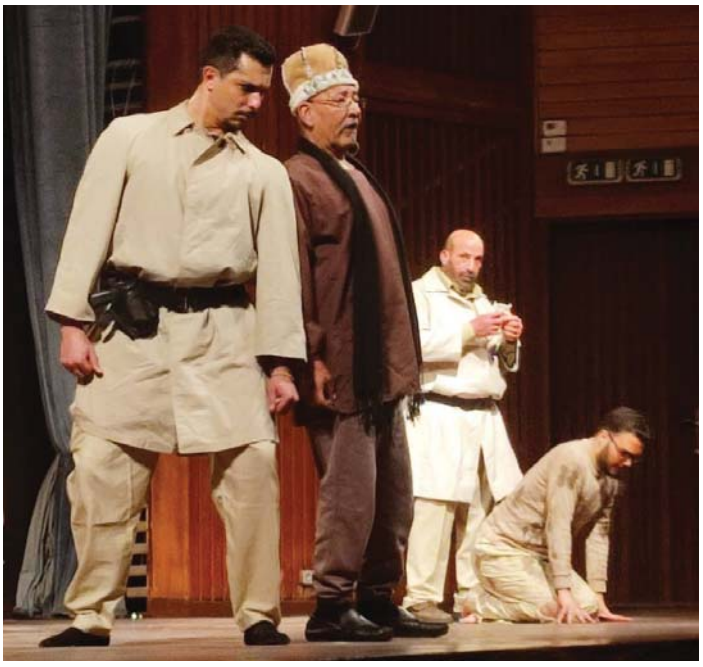


عيشها، لذلك استطاع جحا من خلال معايشته للطبقة الفقيرة حلّ المشكلات والتغلب على المؤامرات بالاستناد على هذه الطبقة التي منها خرج ومعها عاش وهي التي قدَّمتْ له العونَ لاحقاً لينتصر على المؤامرات التي حيكت في السابق من خلال التخلّص من الطباخ الذي شكّل رأسَ الخيط في كشف بقية خيوط المؤامرة التي كان يحيكها نوري آغا كي يبقى مسيطراً على اقتصاد المدينة وثرواتها، حيث تستمر المؤامرات في عهد الوالي الجديد الذي يستطيع بذكائه اكتشافَها من خلال التصاقه بالناس الذين يسرّون له بخفايا الأمور التي كانت تجري من وراء ظهر الوالي السابق والحاليّ حيث يقوم بإصدار الأحكام

بشكلٍ يحرج المتآمرين والفاسدين مما يجعلهم يتراجعون عن مواقفهم التي تكشف تورطَهم وفسادَهم، وتكون الضربة القاصمة في النهاية والتي تعرّي تآمرَهم على الوالي بشكلٍ قاطع، فيدخلهم السجن ويتخلص منهم بعد أن تتكشف أفعالُهم التي كان وراءها طمعهم وجشعُهم في الاستحواذ على كل ما تصل إليه أيديهم في نهاية تقليدية ينتصر فيها الخيرُ على الشرّ .

أراد العرضُ أن يقول إن الاعتمادَ على عامة الشعب هو الأساس، ولعلّها فلسفة عميقة أراد إيصالَها في أن من يعتمد على القاعدة الشعبية سينتصر .

«جحا والأصهب» عرضٌ مسرحي بسيط بأسلوبه وطريقة أدائه وديكوره وأزيائه، وعميقٌ في مضمونه، وقد استطاع الوصول إلى الجمهور بكلّ سهولة ويُسر، مبتعداً عن الخطابات الرنانة وبلغة سلسة وقريبة من الجمهور وبأداء غير متكلّف نالَ إعجابَ وتصفيقَ الجمهور، واستطاع المخرج **قدسية** تقديمَ عرضٍ بسيط ربط من خلاله بين الصالة وخشبة المسرح، مزيلاً الجدار الرابع لتكون الصالةُ متواصلة مع خشبة المسرح منذ اللحظات الأولى منه، كما أنه خرج في بعض الأحيان عن النصّ المكتوب ليحاور الجمهورَ في الصالة كنوع من أنواع كسر الجدار الذي يفصله عن الجمهور وفي محاولة لإشراك الجمهور في العرض، والهدف من هذا الشكل الفني إيصال مقولة العرض من خلال الممثلين الذين جسَّدوا شخصيات العرض والديكور، وقد أجاد الممثلون أدوارَهم إلى حدّ كبير في تقديم الشخصيات عبر نماذج تفاوتَ فيها الأداءُ من ممثل إلى آخر، فالشخصية الأساسية قدمها الفنان **زيناتي قدسية** بشكلٍ بسيط وعفويّ، مقارباً الروحَ المرحة وخفّة الظلّ والخروج عن النصّ بهدف محاورة الجمهور والعودة من جديد لمتابعة التمثيل، كما أن الفنان **أفرام دافيد** كان بارزاً بدور نوري آغا الإنسان المتسلط المسيطر الذي يحيك المؤامرات والدسائس ليحافظ على مكانته المرموقة في الولاية، مستفيداً من فساد المحاسب الذي جسّده بتميّز الفنان **حسين عرب** مقترباً من ملامح الشخصية الطمّاعة التي



توظّف كلّ إمكانياتها لخدمة الآغا ولتثري على حساب الطبقة الفقيرة.. وجسّد الفنان **بشار المنصور** دور مرهج الطباخ الذي يتقرّب من جحا لأن فيه ما يشبهه من ذكاء وحنكة بعد أن يُلقى به في السجن في عهد الوكيل السابق بسبب تآمر الآغا والمحاسب، وهو الذي يكشف للوكيل الجديد جحا الفسادَ والمؤامرات التي تحاك من قبل الآغا نوري والمحاسب، فيقعان في نهاية العرض في شرّ أعمالهما ويتم إيداعهما السجن جزاء ما اقترفت أياديهما، ويمكن الإشادة بالفنانين **عز الدين عيسى** بدور زهدي و**بسام حمزة** بدور أبو شوكت و**الياس فرهود** بدور الفلاح شرحبيل.. ولا ننسى الفنانين **ليث كراكيت** و**زين الدين قلعاوي** و**وليام بشور** و**محمد النعمان** .

جحا والأصهب

نص وإخراج : زيناتي قدسية .

المخرجة المساعدة : مثال جمول .

موسيقا ومؤثرات : أفرام زكيمي .

مكياج : فرح السمرة .

إضاءة : محمد الحسين .

اكسسوار : فتحي صالح حسين .

ديكور : عماد الأقرع .

إدارة المسرح : طارق عباس .

زيناتي قدسية يُمَسْرِح جحا شعبياً

محمد خير الكيلاني

قدم المسرحُ القومي في حمص في شهر أيار الماضي العرضَ المسرحيّ «جحا والأصهب» نص وإخراج **زيناتي قدسية** .

تناول العملُ قصةً من قصص شخصية جحا الشعبية مع حماره الأصهب، وقد تميز العرضُ بحسّه الكوميديّ الشعبيّ، واستطاع الوصولَ إلى الجمهور متنوع الثقافات بكلّ سهولة، مبتعداً عن الخطابات والشعارات الرنّانة، وكعادة المخرج **زيناتي قدسية** في أعماله الأخيرة فقد كسر ما يسمى بالجدار الرابع ودخل بشخصية جحا من الصالة إلى الخشبة وتواصل مع الجمهور وشاركَه الحدثَ الذي يدور في إحدى القرى التي عبّر عنها ديكورٌ بسيط غلَّفَ الجدرانَ بأقمشة القنّب وملأ بها المنصة، بالإضافة إلى حبلِ غسيلٍ نُشِرَت عليه ملابس ملونة تصور معاناةَ الأهالي من ظلم وجورِ مجموعة فاسدة تسيطر على اقتصاد القرية وتحرص على إفقار السكان وإذلالهم عبر الآغا ومعاونيه، فيصدر فرمانٌ من والي المدينة بتكليف جحا بعد أن يتمّ التخلص من الوالي السابق بمؤامرة يشارك فيها نوري آغا بالتعاون مع صفوان أفندي محاسب القرية ورئيس الدرك بهدف الإمساك بزمام الأمور والتخلّص من كلّ يقف في طريقهم، ويتمكن جحا بحنكته وبمساعدة حماره الأصهب -الذي يعرف الكاذبَ من صوته- وبمساعدة مجموعة من الأهالي الذين يعانون من جور الآغا وأتباعه من كشف هذه المؤامرة والإمساك بالمتورطين وتحقيق العدالة وتخليص المجتمع من شرورهم في إطار من المواقف الضاحكة التي تواصل معها الجمهور وسخر منها.. يقول الفنان **زيناتي قدسية** مخرجُ العمل: «لا بدّ للعملِ المسرحيّ من أن يكون قريباً من الشارع، ولطالما كانت الكوميديا الشعبية هي الأكثر تأثيراً بالمشاهدين لأنها تحاكي الواقع ومن شأنها أن تعرّي الخللَ وتشير إلى مواضعه، ولو لم يكن جحا شخصية فعّالة وصاحبة فطنة ونباهة لما انكشفت ألاعيب الآغا» .

جسّد الشخصيات الفنانون : **افرام دافيد-حسين عرب-طارق جبور-زيناتي قدسية-بشار المنصور-عز الدين عيسى-بسام حمزة-الياس فرهود-ليث كراكيت-زين الدين قلعاوي-وليم بشور-محمد النعمان** .

جمهور العرض

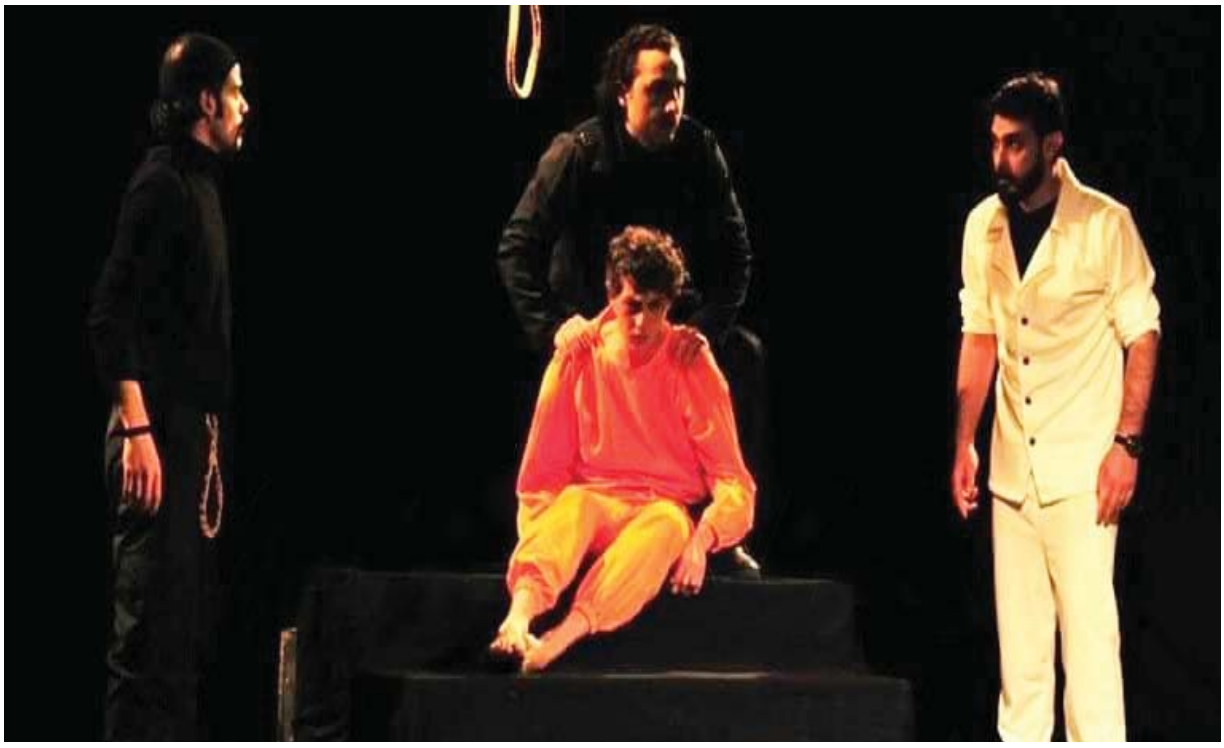
جديد مشروع دعم مسرح الشباب

تمثيـــل

عرض مسرحي بنكهة شبابية

جـــوان جـــــان

يؤكد الباحثون في شؤون المسرح والسينما وعناصر التشابه والاختلاف بينهما أن حجمَ تواجدِ الممثلِ في كلا الفنّين يشكل عنصرَ الاختلاف الرئيس من حيث اعتماد العرضِ المسرحيّ عليه بشكلٍ كلّيّ، بينما يتراجع دورُه في العمل السينمائيّ ليصبح واحداً من عناصر متعددة تشكل بمجموعها بنيةَ العملِ السينمائيّ، ومن أهم هذه العناصر عنصرا الزمان والمكان، وتبدو السينما أكثر قدرة على الانتقالِ زمنياً ومكانياً بالأحداث والشخصيات، بينما تغدو حركةُ العرضِ المسرحيّ محدودةً في هذا الإطار نظراً لاقتصار العرضِ المسرحيّ



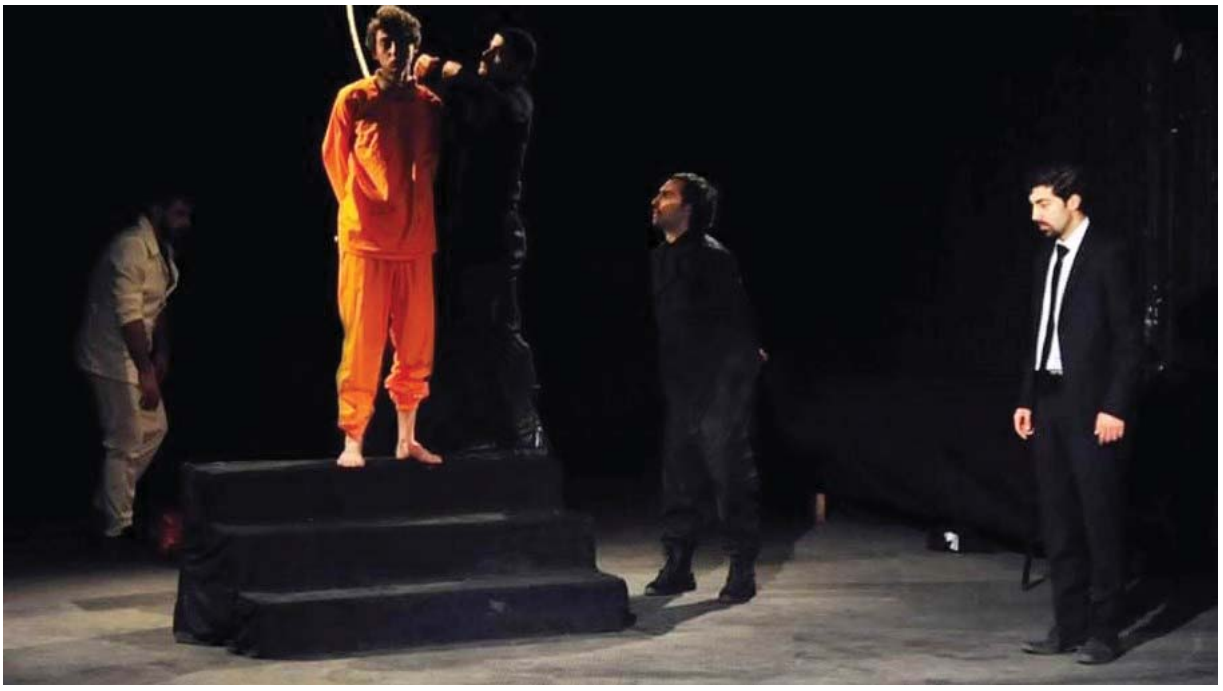
على مجموعة محدودة من الأحداث، وبالتالي مجموعة محدودة من الأزمنة والأمكنة، وربما اقتصر العرضُ المسرحيّ على زمنٍ ومكانٍ واحد لا يتغير طيلة زمنِ العرضِ المسرحيّ .

ويخبرنا تاريخُ السينما العالمية أن عشرات الأفلام السينمائية الشهيرة اعتمدتْ على نصوصٍ مسرحيةٍ من عيونِ الأدبِ المسرحيّ العالميّ كنصوص شكسبير التي انتقلتْ في معظمِها إلى الشاشةِ السينمائية في أفلام خلّدها تاريخُ السينما .

وبطبيعةِ الحال تبدو مهمةُ نقلِ النصّ المسرحيّ إلى الإطارِ السينمائي يسيرة بالمقارنة مع نقلِ العملِ السينمائيّ إلى المسرح، ذلك أن العمل المسرحيّ يتطلب سينمائياً التوسعَ في الأحداث والمَحاور الدرامية لأن فنّ السينما لا يقتنع بحالة الفقرِ الدراميّ التي قد تكون موجودة في النصّ المسرحيّ لأن طبيعةَ المتفرج السينمائيّ الساعي وراء التشويقِ والمتعةِ تختلف اختلافاً بيّناً عن طبيعةِ المتفرجِ المسرحيّ الذي قد يكتفي بمجموعةٍ من الحوارات والأحداث المتواضعة، مقتنعاً بقدرةِ ممثلي العرض على تقديمِ أداءٍ عالٍ ومتفردٍ ومليءٍ بالأحاسيس والمشاعر .

«تمثيل» هو عنوان العرضِ المسرحيّ الذي تم تقديمُه لعدةِ أيام في شهرِ آذار الماضي في إطارِ عروضِ مشروعِ دعمِ مسرحِ الشباب الذي ترعاه مديريةُ المسارحِ والموسيقا، وقد شهدتْ عروضُ المشروع في دمشق وبعض المحافظات على مدى ستّ سنوات من عمرِه حضوراً جماهيرياً لافتاً واهتماماً نقدياً تجلّى بالعديد من المقالات التي رصدتْ عروضَه باعتبارِها شكّلت مساراً جديداً ومتفرداً في مسيرة المسرح السوريّ.. وقد أخذ المشروعُ على عاتقِه رفدَ الحركةِ المسرحيةِ السوريةِ بمخرجين متميزين أهّلهم اشتراكُهم في عروضِ هذا المشروع إلى الانتقال إلى مرحلةٍ تاليةٍ متقدمة من العملِ المسرحيّ، كما شارك في المشروع ممثلون ينتمون لمختلف أجيال المسرحِ السوريّ ولم تكن المشاركة الأدائية مقتصرةً على الممثلين الشباب، إذ شارك في بعضِ عروضِ المشروع ممثلون مخضرمون، الأمر الذي يعكس أهميتَه وقدرتَه على استقطابِ فنانين ينتمون إلى مراحل زمنية متعددة من عمرِ المسرح في سورية .

مسرحية «تمثيل» عبارة عن رؤيةٍ مسرحيةٍ لفيلم سينمائي ياباني بعنوان «الموت شنقاً» وهو الفيلم الذي يطرح سؤالاً أساسياً هو : «هل أنت مع تطبيق عقوبةِ



الإعدام على المجرم أم ضدها؟» في واحدة من التجارب المسرحية النادرة لا في المسرح السوري وحسب بل وفي المسرح العربيّ أيضاً والتي سعتْ إلى الاستفادة من منجزات السينما العالمية في المسرح، في الوقت الذي يبدو فيه الفيلم السينمائي بتقنياته وتعقيداته وإمكانياته الفنية والإنتاجية الهائلة أكثر بعداً عن العرض المسرحيّ الذي لا يخفي تواضعَ إمكانياته فنياً وإنتاجياً مهما بدتْ متقدمة ومتطورة .

يحيلُنا عنوانُ العرض «تمثيل» إلى طبيعة التعامل المثلى التي ينبغي اعتمادُها في تلقّي هذه التجربة ذات الطابع الشبابيّ، فالعنوان يؤكد أننا أمام حالة فنية لا ينبغي التماهي معها بل البقاء على مسافة منها باعتبارها تجسيداً لواقع معيّن وليست هي الواقع بحدّ ذاته، وهذا النوع من التواصل مع صالة المتفرجين أصبح اليوم من أكثر أنواع التواصل انتشاراً في المسرح السوريّ ارتباطاً بسعي المسرحيين الشباب خاصة نحو إيجاد طرق تواصل غير تقليدية مع جمهور المسرح اليوم .

يتحدث العملُ عن فرقة مسرحية تتدرب على عرض مسرحيّ يقوم في بنيته الأساسية على عملية إعدام إحدى شخصياته بسبب ارتكابها لجريمة قتل بشعة وبأسلوب أقلّ ما يقال عنه بأنه شنيع، لكن هذه العملية سرعان ما تفشل المرة تلو المرة بطريقة كوميدية ساخرة، الأمر الذي يفتح البابَ واسعاً أمام ممثلي العرض المقدَّم من قِبل الفرقة لتبادل طروحات ذات طابع جدليّ متعلق بمفاهيم العدالة وحقّ الإنسان في أن يتمتع بكلّ الفرص التي قد تنقذ حياتَه حتى لو كان مُقرّاً بذنبه، ولا تبتعد وجهاتُ النظر المتعددة التي تطرحها الشخصيات عن رؤية كلّ منها لمفردات الحياة اليومية كالحبّ والعمل والتوق نحو الانعتاق .

وما بين إخفاق عملية الإعدام وإعادة المحاولة من جديد يتأرجح العرضُ منتقلاً بشخصياته بين شرط العرض المسرحيّ الذي تتدرب عليه الفرقة المسرحية، وشرط الواقع الذي تنتمي إليه الشخصيات التي تبدو مأزومة أحياناً دون أن يورطَ النصّ نفسَه في الخوض في تفاصيل الشخصيات الواقعية وامتداداتها الاجتماعية خارج إطار البروفة المسرحية، وهو الأمر الذي شكّل نقطة ضعف أثّرت سلباً على بناء الشخصيات بشكل سليم بحيث بدتْ منفصلةً عن واقعها وبعيدةً عن أي امتداد طبيعيّ متعلق بالحياة بمعانيها وجوانبها المتعددة.

وما بين هذا الجانب وذاك أتى أداءُ الممثلين الذين نجحوا في القسم الأول من العرض في أن يقدموا اقتراحاً أدائياً قوياً اعتمدَ على الفرضية التي يقدمها العمل الذي

تجـري التدريبـاتُ عليه (عمليـة الإعـدام وفشلها) لكن الأداء سرعان ما لحق به الوهن عندما يتم كشف النقاب عـن لعبة العرض الفنية المعتمدة على تقنية المسرح داخل المسـرح، فكان أن سيطرتْ لحظـاتُ صمت افتقرت لمزيد من الدراسة وأثّرت سلباً على طبيعة التواصل مع المتلقي، وهنا لا بد من التأكيد على أن العملَ كان بحاجة إلى مزيد من التأني في تحديد خياراته الفنية وفق رؤية شاملة تقوم علـى التدقيـق في التفاصيل التـي قد يـؤدي إهمالُها إلى إدخال العرض في متاهات ليس بحاجة إليها .

اعتمد العرض بشكل أساسيّ على الإضاءة للتعويض عـن فقـر مفـردات الديكور، وقـد ساعـدت الإضاءةُ في الكشـف عن خبايـا النفـس البشرية عنـد الشخصيات التي بدتْ متماهيـة مع طبيعة الإضاءة التي لم تغبْ عنها مفـرداتُ الكآبة والشعـور بالوحدة وانعـدام القدرة على التواصـل مع المحيط الذي بدا عدوانياً وميّالاً إلى الدوس على أبسط مقومات الحياة البشرية .

برز من مفردات الديكـور البسيطة والمحدودة حبلُ المشنقة الذي توسّطَ المـكانَ وسيطر مشهدياً على مجمل لغة العرض البصريـة باعتباره القاسـم المشترك لعدد كبير مـن أحداث ووقائع العرض، رابطاً تفاصيل العرض بـه، ولتدور حولـه الأحـداثُ التـي استدعـتْ الكثيرَ من القسـوة على طبيعـة أداء الممثلين، هـذا الأداء الذي بدا متفاوتـاً في قدرته على فرض نفسه باعتبار أن الممثلَ كان عنصـراً أساسياً ارتبط به نجـاحُ العرض -أو فشله- في فرض إيقاعـه على الجمهـور الذي بدا منفعـلاً ومتابعاً لمجرى الحدث المتعلق بشخصية الرجل المحكوم بالإعدام أكثر من انفعاله وتفاعله مع حوارات بدتْ باهتةً وحيادية في كثير من الأحيان .

لم تمنـع قسـوةُ الأداء التـي طبـع بها المخـرجُ أداءَ ممثليه بعض لحظات الطرافة من أن تطلَّ برأسها، وهي لحظات مرتبطةٌ بأقصى حالات الشحن النفسيّ التي تمرّ بها الشخصيات، وكان من اللافت ارتباط هذه اللحظات بشخصيـة المحكوم بالإعدام الذي بدا بلامبالاته وبرودة أعصابه وكأنه غير معنيّ بكل ما يدور حوله من صراعات

فواز حسون

بين الشخصيـات التي انقسمـتْ إلى شخصيات مدافعة عنـه وداعية إلى إعادة نظر جذريـة في ملابسات الحكم عليه بالإعـدام، وشخصيات شبه حاقدة عليه لأنه تسبب بتعطيل تنفيذ حكم (العدالة) .

كتب العمـل وأخرجه الفنـان الشاب **فواز حسون** في أولى تجاربـه الإخراجيـة، وقـد استخـدمَ جانباً من صالة المتفرجين كامتداد للرؤية السينوغرافية للعرض، وهـي رؤية حاولتْ الاستفادة من فضـاء العرض المفتوح الـذي كان فيـه الممثـل هـو العنصـر الأساس في ظل تواري عناصر العرض الأخـرى خلف الأداء الذي اتسم بالعفوية والبساطـة ارتباطاً بقدرة كل ممثل في العرض علـى صياغـة شـكل أداء مناسـب للشخصيـة المسندة إليـه، وكان مـن الملاحَظ الجهد الذي بذلـه الممثلون في بنـاء شخصياتهم بشـكل منفرد من خـلال البحث عن تفاصيل متعلقة بلغـة جسد كلّ شخصية من شخصيات العمـل على حدة، ولكن ضمن رؤيـة عامة قادها المخرج الذي تمكّن من الإمسـاك بلغة الأداء وجعلها لغةً واحدةً مفهومةً ومتناغمة .

جسّـد شخصيـات العرض الفنانـون : **فايـز أبـو شـكر**، **شيار تركو**، **بشر كريم**، **سـيمون الحناوي**، **منيار الحينـاني**، **زبن خـولي**.. دراماتورج **رزان السـيد** المخرج المساعـد **سـليمان رزق** مساعـد المخرج **خوشـناف ظاظا** الإشراف الفني **سهير برهوم** أزياء **أنجي سلامة** إضاءة **محمـد نـور درة** مديـر المنصـة **هيثـم مهاوش** مسؤول الملابس والاكسسوار **علي النوري** .

بيت على الحدود

للمسرح الجامعي في اللاذقية

ساهم المسرحُ الجامعيّ في مدينة اللاذقية في رسم خارطة المسرح في سورية للعام ٢٠٢٣ فقدم في شهر نيسان الماضي العرضَ المسرحيّ «بيت على الحدود» نص الكاتب البولوني **سلافومير مروجيك** إخراج **كمال فضة** في أول عمل إخراجيّ له وإشراف **هاشم غزال** .

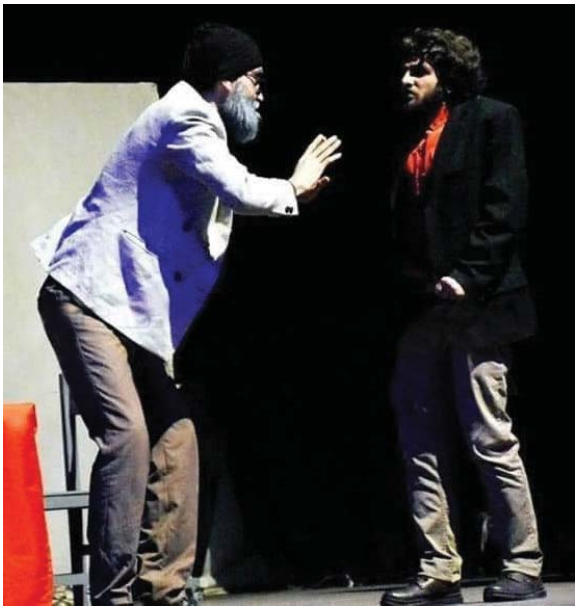
منذ دقائق العرض الأولى يتضح الجانبُ الترميزيّ فيه، حيث يصدر قرارٌ دوليّ يقضي بتقسيم منزل يقع في منطقة حدودية إلى قسمين، ليلتزم كل قسم منهما بقوانين تختلف عن قوانين القسم الآخر في إطار من الكوميديا الساخرة بعمق وألم وفي إشارة إلى الطريقة التي تُتخذ بها القراراتُ الدولية والتي تنتقص من حقوق المواطنين العاديين .

يبدأ العرض بحديث لشخصيات راحلة في عالمها السرمديّ، ثم يعود بنا العرضُ إلى الحياة الدنيا لنشاهد كيف رحلتْ هذه الشخصيات عن عالمنا، وتتصاعد الأحداثُ عندما تقتحم المنزلَ مجموعةٌ من الدبلوماسيين الذين يخبرون أصحابَ المنزل أن الحدودَ الدولية سوف تمرّ من منزلهم وتقسمه إلى نصفين، الأمر الذي يؤدي إلى إشاعة جوّ من عدم الاستقرار في المنزل .

الفنانة الشابة **نور المصطفى** أدت في العرض دورَ صحفية وصرّحت للإعلامية **مثال جمول** أنها تؤمن أن المسرحَ مساحةٌ واسعة تتيح للشباب أن يقدموا فيه أعمالَهم ويرسلوا من خلاله رسائلَهم الإبداعية، مشيدة بالدور الذي يقوم به الاتّحاد الوطني لطلبة سورية في دعم المسرح الجامعيّ .

جسّد شخصيات العرض الفنانون : **يوسف السيد علي-حكمت باش بيوك-علي الجهني-مصعب مزوق-مقداد حمودة-يارا جبيلي-رسيل حيرب-الليث لايقة-عبد الستار الجغيني-سوزان زلف-وليد العبد الله-ساندي سعيد-علي ديوب-أسامة مرعشلي-نور المصطفى** .

وسبق للعرض أن شارك في مهرجان المسرح الجامعي الذي أقيم في مدينة حمص العام الماضي .



مشاركة مسرحية طفلية جديدة
لنبيل مريش

يعود الفنان المسرحيّ **نبيل مريش** إلى مسرح الطفل من جديد من خلالِ العرضِ المسرحيّ «تاج الملك» الذي قدمه المسرح القومي في اللاذقية في شهر أيار الماضي وأدى **مريش** في المسرحية شخصيةَ الوزير، وأشار في تصريحات إعلامية إلى أن أسرةَ العمل حاولتْ أنْ تقدمَ عرضاً يلامس أحاسيسَ الأطفال ومشاعرَهم، مؤكداً أن المسرح يجب أن يستمرّ مهما كانت الظروف .

وإلى جانب الفنان **نبيل مريش** شارك في العمل الفنانون : **ريم نبيعة- مصطفى جانودي-محمد أبو طه- أشرف خضور-آية سليمان-يوسف حيدر-حمزة صبوح-فايز صبوح**.. كتب حوارَ المسرحية **شاكر شاكر** وأخرجها **فايز صبوح**.. المخرجة المساعدة **ريم نبيعة** تصميم الديكور **نزار علي بدر** أزياء واكسسوار **ابتسام خدام** تصميم الإضاءة **جميل شانا** .

مشاركتان مسرحيتان جديدتان

لغدير حمشو

شاركت الفنانة المسرحية الشابة **غدير حمشو** في شهر نيسان الماضي في عرضين مسرحيين تمّ تقديمهما في مدينة حماة، أولهما بعنوان «مسحّراتي حارتنا» وثانيهما موجه للأطفال وحمل عنوان «رمضان وحارتنا».

في العرض الأول جسّدت **حمشو** شخصية زوجة المسحّر، وهي امرأةٌ دائمة الابتسامة والتفاؤل، وتتمتع بالحكمة والصبر وتقف إلى جانب زوجها لتجاوز محنة يتعرض لها .

وفي مسرحية «رمضان وحارتنا» أدت **غدير حمشو** شخصية خادمة تقوم بالخدمة في عددٍ من البيوت وتتدخل بشؤون ساكني البيوت التي تخدم فيها، وهي فضوليةٌ بالمعنى السلبيّ للكلمة، وبنفس الوقت تتمتع بمزاجٍ فنيّ رفيع من خلال عشقها للطربِ الأصيل .

كتب المسرحيتين وأخرجهما الفنان **عبد الرحمن كربجها** وقام بتجسيد شخصياتهما إلى جانب **حمشو** الفنانون : **رضوان غانم-عبد الرحمن اللاز-عبد الرحمن كربجها**-الطفلة **زينة حيدر** بمشاركة **جويل مهنا** في مسرحية «رمضان وحارتنا» والمسرحيتان قُدّمتا من قبل مديرية الثقافة والمسرح القومي في حماة .

الجدير بالذكر أن الفنانة **غدير حمشو** شاركتْ في السنوات الأخيرة في عددٍ من العروضِ المسرحية، نذكر منها : «أحلامنا-مدرستي غدي الأجمل-الليلة الكبيرة» .

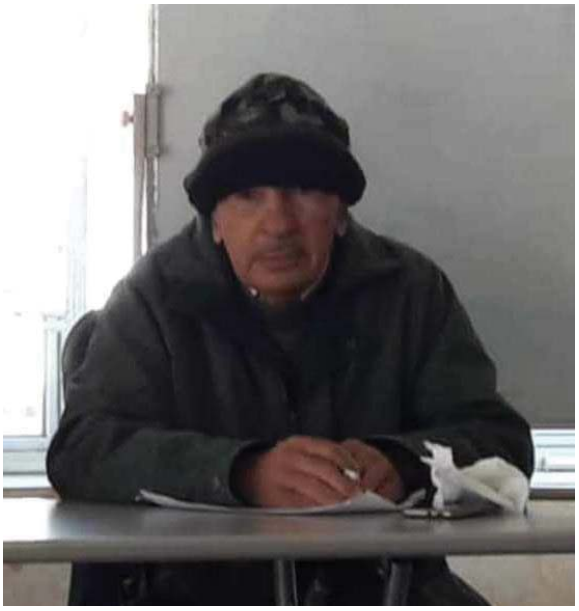
في السويداء

زياد كرباج يحاضِر في مفهوم النقد في المسرح

ألقى الباحثُ المسرحيّ **زياد كرباج** في شهرِ نيسان الماضي محاضرةً في قصرِ الثقافة في السويداء بعنوان «مقاربة لمفهوم النقد في المسرح» تحدث المحاضِر فيها عن مفهوم النقدِ المسرحيّ والهدف من النقد ودور القيم والأخلاقَ في العمليةِ النقدية وعلاقة النقد المسرحي بالأعمالِ المسرحيةِ الكلاسيكية وأنواع النقد المسرحي وأهمية الإبداع في النقد المسرحيّ .

وتابع المحاضرةَ عددٌ من المثقفين والمسرحيين والمهتمين بالشأنِ الفنيّ في السويداء .

الجديرُ بالذكر أن **زياد كرباج** من خرّيجي الدفعات الأولى من قسمِ النقد والدراسات المسرحيةِ في المعهدِ العالي للفنون المسرحية بدمشق، وبعد تخرّجه مارس الإخراجَ المسرحيّ، فأخرج عدداً من الأعمال المسرحية ذات الطابع التجريبيّ، منها : «إيقاعات من شكسبير-وماذا؟-حكاية بنت-الجنين-مؤتمر غاسلي الأدمغة-رقصة الفجر» كما كتب عدداً من النصوصِ



المسرحية، وأصدر عدداً من الكتبِ النقديّة كـ «قراءات في المسرح» عام ٢٠١٧ وشاركتْ عروضُه المسرحية في دوراتِ مهرجان السويداء المسرحيّ ونالتْ عدداً من الجوائزِ فيها .

في سلمية

محمد الشعراني يحاضِر عن المسرح بين التربية والمتعة والإبداع

ريما الميرأسعد

بدعوةٍ من أسرةِ الرواق الثقافيّ المعرفيّ ودار البلعاس للنشر والتوزيع في مدينة سلمية ألقى الفنان المسرحيّ **محمد الشعراني** في شهر أيار الماضي محاضرةً بعنوان «المسرح بين التربية والمتعة والإبداع» بدأها المُحاضِر بقراءةٍ سريعةٍ في تاريخِ المسرح ولمحة تاريخية عن نشأةِ التراجيديا والكوميديا، وأكد أن المسرحَ وجِدَ في سورية القديمة منذ العصرِ البرونزيّ، وتحدث عن مسرح أوروك الذي يعود إلى حوالي ٣٢٠٠ ق.م وكذلك عن ملحمة جلجامش الأسطورية التي

تتحدث عن الملك البابليّ وبحثه عن الخلود، مبيناً **الشعراني** أن الأسطورةَ والشعر الغنائي كانا النواة الأساسية للدراما .

وتحدث الفنان **الشعراني** عن المسرح اليونانيّ الذي انبثق عن الطقوسِ الدينية (التراجيديا) والطقوس الشعبية للإله ديونيسيوس إله الخصب والكرم والخمرة عند الإغريق (الكوميديا) مبيناً أنه ليس بالضرورةِ أن تفضي كلّ الطقوسِ الدينية إلى شكلٍ من أشكالِ المسرح، قائلاً : «نشأةُ المسرح عند الشعوبِ مختلفة، فهو كلاسيكيّ في الصين، بينما في اليابان اتخذ منحى آخر استجابة لميلِ الإنسان إلى تجسيدِ الحكاياتِ بصورةٍ من الصور».. ثم تطرّق إلى الكوميديا التي لم تنشأ في أحضانِ الدّين والطقوسِ الدينية، ولم تحظَ بالاحترام إلى أن أسَّسها **ارستوفانيس** (٤٥٠-٣٨٢ ق.م) .

وتحدث أ.**الشعراني** عن المسرحِ السوريّ وروّاده الأوائل : **أبو خليل القباني** والمسرح الغنائيّ **واسكندر فرح**، ثم تحدث عن المسرح كشكلٍ من أشكالِ التواصلِ الاجتماعيّ الإنسانيّ، حملَ في طياتِه التربيةَ كحاملٍ للأخلاقيات لا بشكل فجّ مباشر بل بأسلوبٍ وحبكةٍ دراميةٍ عبر روادٍ وضعوا أسسَ التمثيلِ المسرحيّ كـ **ثيسبس** الذي عُرف كأولِ ممثلٍ عرفه التاريخُ المسرحيّ، و**أسخيلوس** الذي يُعتبر أول من استخدم ممثلين على المسرح في آنٍ واحد، و**سوفوكليس** الذي يُعتبر أول من استخدم ثلاثةَ ممثلين .

وقال المُحاضر : «ظهرت ملامحُ التربيةِ والمتعةِ في المسرح وتبلورتْ أسسُها جليةً عند **بريخت** (١٨٩٨-١٩٥٦) في المسرحِ الملحميّ من خلال التغريبِ والمزجِ بين الوعظِ والتسليةِ والتحريضِ السياسيّ والسخريةِ الكوميدية، مع استخدام أغنياتٍ بين المَشاهد ومشاركة المُشاهد في العرض من خلال هدمِ الجدارِ الرابع، وهنا انتقل المتلقي من متفرجٍ إلى مُراقبٍ ومشاركٍ في الحدث، مقدماً **بريخت** بذلك شكلاً جديداً ومغايراً للشكل الأرسطيّ، ثائراً على تقاليدِ المسرحِ الكلاسيكيّ» .

انتقل المُحاضرُ بعدها إلى الحديثِ عن أهميةِ التربيةِ المسرحية في بناءِ الطفلِ والتأسيس لبناءِ وتطويرِ شخصيته من خلال منهجِ تدريبِ الممثل الذي وضع قواعدَه **ستانسلافسكي** (١٩٣٨-١٨٦٣) من حيث بناءِ الجهازِ الذهنيّ والجسمانيّ والروحيّ في الذكاءِ والشعورِ والإرادة والتي تفيد الجميع مهما اختلفتْ أعمارُهم، بالإضافة إلى تحقيقِ المتعةِ والفائدةِ معاً .

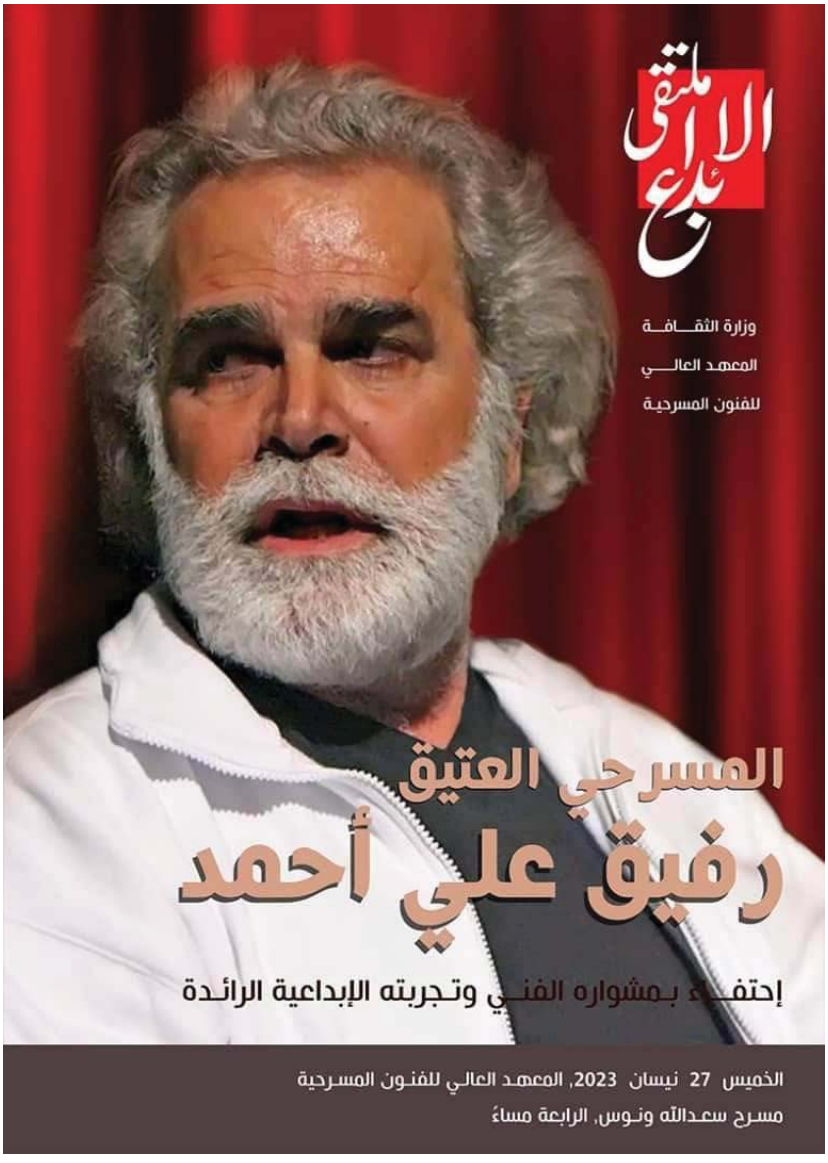
ثم انتقل بعدها الفنان **الشعراني** للحديثِ عن الإبداعِ الذي وصفه بأنه «خلقُ ما لا يمكن خلقُه في ظروفٍ غير مواتيةٍ لعمليةِ الخلق» مبيناً أن الممثلَ هو أسّ الإبداع ومبدع الدورِ المسرحيّ الذي يقوم بخلقِ الشخصيةِ ونقلها من الورق إلى الحياة، بالتعاون مع المخرج الذي هو منظم إبداع الممثل ومفجّر طاقاته الإبداعية .

تخللت المحاضرةَ تمارينُ مسرحية مسلية وطريفة أشاعتْ جواً من الحيوية والحماس بين الحضور .

وفي ختامِ المحاضرة عُقدت ورشةُ عملٍ صغيرة تضمنت تمريناً في الارتجالِ المسرحيّ من خلالِ حوارٍ بين شخصين حول موضوعين مختلفين، بحيث يقوم كل طرفٍ بإقناعِ الجمهور بأهميةِ موضوعه دون أن يمسّ بموضوع الآخر أو ينتقده، وقد حقق التمرينُ أهدافَه بإشاعة جوّ لطيفٍ على المحاضرة التي حضرتْها نخبةٌ من أدباء المدينةِ وفنانيها .

الفنان المسرحي اللبناني رفيق علي أحمد ضيفا على ملتقى الإبداع

سلام الفاضل



فنانٌ مسرحيّ لبنانيّ، حائز على شهادةٍ في الدراسات العليا في الإخراج والتمثيل من معهدِ الفنون في الجامعةِ اللبنانية، تميز بأعمالِه في المونودراما، وقد اختارتْه إحدى المجلات الفرنسية كواحدٍ من الشخصيات المئة التي تحرّك لبنان .

قدم عدداً من المسرحيات المهمة التي حققتْ نجاحاً جماهيرياً لافتاً، منها «الجرس» ١٩٩١ «المفتاح» ١٩٩٦ «زواريب» ١٩٩٧ «ميخائيل نعيمة» للمخرج **يعقوب الشدراوي** «آخر أيام سقراط» لـ **منصور الرحباني** «الأندلس المجد الضائع» لفرقة كركلا، وغيرها من المسرحيات، كما أنه حصل على عددٍ من الجوائز، أبرزها جائزة أفضل ممثل في مهرجان قرطاج الدولي للمسرح، جائزة الأرزة الذهبية، جائزة الجنوب للمسرح،

جائزة سعيد عقل، جائزة لبنان للإبداع، وغيرها من الجوائز التي توّجت مشوارَه الفنيّ.. إنه المسرحي اللبناني **رفيق علي أحمد** الذي استضافه «ملتقى الإبداع» الذي يقيمه المعهد العالي للفنون المسرحية دورياً احتفاءً بمشواره الفنّي وتجربتِه الإبداعية الرائدة .

ابتدأ اللقاء الذي جمع **علي أحمد** بطلاب المعهد بأن وجّه الأخير الشكرَ إلى وزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون المسرحية وعميده **د.تامر العربيد** على هذه الدعوة التي رأى بأنها أعادت إليه حماسَ وشغفَ المسرح والارتباك الذي يرافق الممثل قبل الصعودِ عليه ودفعتْه (الدعوة) إلى إعادةِ التفكيرِ بالعودةِ إلى المسرح وإمكانية تقديم عرضٍ مسرحيّ جديد، لا سيما بعد انقطاعٍ لا بأس به عنه، وتابع : «آخر عرض لي كان في العام ٢٠١٥ وكان عرضاً ناجحاً كحالِ مسرحياتي جميعها، إلا أنني اتخذتُ بعد ذلك قراراً بعدم العملِ في المسرح ثانية، إذ شعرت بأنني تحولتُ إلى موظّف ليس إلا، وهذا الإحساس دفعني إلى الشعورِ بخيانةِ نفسي وعملي كممثل مسرحيّ».. ليعود فيما بعد إلى ضفافِ نهرِ الليطاني في الجنوب اللبناني حيث ولِد وترعرع وأمضى مرحلةَ الصّبا والشباب في أحضانها وبين سكانِها الذين كانوا –على حدّ تعبيره– من المزارعين البسطاء الحريصين على تعليم أبنائهم كي يمتهنوا بعد الانتهاء من تحصيلِهم العلميّ واحدةً من ثلاث وظائف لا غير هي : مدرّس في مدرسة، ضابط في الشرطة، عنصر في الجيش.. وعقّبَ قائلاً : «كنتُ محبّاً للفنون على اختلافِ أنواعها من الموسيقا إلى الرسم والرقص وسوى ذلك، إلا أنني اكتشفتُ بعد حين أنَ احترافَ الموسيقا يحتاج إلى اقتناءِ آلة موسيقية، والحال كذلك في الرسم الذي يحتاج إلى أدوات للرسم، وكنا فقراء حينها ولَا يوجد مال كافٍ لذلك، فما كان مني إلا أن توجهتُ إلى المسرحِ الذي كان في ذلك الوقت لأبناءِ الطبقاتِ الفقيرة، وما زال كذلك حتى اليوم، وهذا الأمر ليس في المنطقة العربية فحسب، بل إنه شأنٌ عالمي.. وبعد أن أنهيتُ دراستي وعملتُ لفترةٍ وجيزةٍ مدرّساً توجهتُ إلى المدينة والتحقتُ بمعهدِ الفنون في الجامعة اللبنانية».

د.تامر العربيد عميد المعهد العالي للفنون المسرحية يكرم الفنان اللبناني رفيق علي أحمد

وتابع **رفيق علي أحمد** حديثَه عن مرحلةِ الدراسة في المعهد الذي كان من أوائل المقبولين فيه : «لم يكن المعهد مؤهَّلاً بما يكفي للدراسة فيه كما هو حال معهدكم اليوم، بل كان معهداً متواضعاً جداً وفقيراً بالمعدّات والتجهيزات اللازمة في مثل هذا النوع من

المَعاهد، حتى إنني انسحبتُ منه في إحدى المرات أمام جمع من أساتذته في واحد من الامتحانات الدورية، ورفعتُ يومها الصوتَ عالياً أمامهم استنكاراً لعدم صلاحية هذا المكان لأن يكون معهداً للفنون، وكنتُ بذلك أدافع عما كنتُ أؤمن به، وحين وصل خبرُ انسحابي إلى عميد المعهد حاول أن يثنيني عن قراري، فعدتُ عن الأمر.. من هنا أقول إن المعاهدَ لا تصنع فناناً، بل تصقل الموهبةَ وتُعيد تشكيلَها» .

وانتقل أ.**رفيق علي أحمد** بعد ذلك للحديث عن تجاربه المسرحية التي انطلقتْ منذ سنوات الدراسة الأولى في المعهد، حيث كان أحدَ الطلاب البارزين فيه، الأمر الذي دفع مخرجين كباراً للعمل معه من أمثال **يعقوب الشدراوي وروجيه عساف** الذي أسس معه مشروعَ مسرح الحكواتي الذي عُرضتْ أعمالُه في الساحات في أرجاء لبنان وفي المخيمات الفلسطينية والمهرجانات العربية، ليعمل لاحقاً مع الفنانَين **الطيب الصدّيقي ونضال الأشقر**، ويصل فيما بعد إلى مرحلة مهمة في مشواره المسرحيّ.. وعن هذه المرحلة يقول : «حين بلغتُ عامي الأربعين قررتُ بأنه قد حان الوقت للعمل منفرداً، وعلى اعتبار أنني ضد كل ما من شأنه أن يفرّق العرب فقد قررتُ أن أقدم عرضاً أروي فيه حكايةَ الحربِ اللبنانية في وقت كانت فيه هذه الحرب في أوجها، فكتبتُ مسرحيةَ «الجرس» وكانت الغاية من وراء كتابة هذه المسرحية رغبتي في أن أقول ما أرغبُ في قوله، وأن أعبّر عما يعاني منه الناسُ ويعايشونه، فالفنان الذي لا يستطيع نقلَ ما يشعر به الناس وتقديمه في مسرحه فنانٌ نخبويّ ومنفصل عن واقعه، وحققتْ هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، واستمر عرضُها لأربع سنوات.. بعد هذه المسرحية شعرتُ أنني اهتديتُ أخيراً إلى الأسلوب الذي أرغب في نهجه في مسرحي والمشروع الذي اخترتُ أن أكون فناناً من أجلِ تأسيسه، فشرعتُ في تقديم عدد من العروض المسرحية التي تعتمد في فكرتها هذا الأسلوب وتؤكد على مشروعي الخاص» .

وعرج **رفيق علي أحمد** في حديثه على مسرح الأخوين **رحباني** الذي شارك فيه بأربع مسرحيات، ثم مرحلة توجهه للعمل في التلفزيون في مسلسل «الزير سالم» الذي كان أولَ عملٍ تلفزيونيّ له، لتتتالى الأعمال التلفزيونية فيما بعد، وعن هذا يقول **علي أحمد** : «لم أرغب في العمل في التلفزيون لأنني كنتُ أجد الكونَ على خشبة المسرح، إلا أنّ الأعمال التلفزيونية حققتْ لي انتشاراً عربياً، إلى جانب المنفعة المادية، فقد كنتُ أستفيد من الأجورِ المادية التي أحصل عليها عن هذه الأعمال في إنتاج مسرحيات خاصة بي، وكانت تفي بالغرض، خاصة أنني اعتمد المسرحَ الفقير في أعمالي وهو ذاك المسرح الذي لا يحتاج إلى كثيرٍ من البهارج والأزياء والديكور بل إلى نصّ ومخرج وفنانين جيدين، وهذا ما كنتُ أعتمده في مسرحياتي، حيث كنت أقدم وحدي عدداً لا يحصى من الشخوص المسرحية في عمل واحد وأدفع الحضورَ إلى التوحّد مع الشخصية وتصديقها وسماع الحكايات التي ترويها والمأخوذة في الأساس من أوجاعِ هؤلاء الناس وآمالهم وتطلعاتهم، والمكتوبة بكثيرٍ من الصدق والإحساس، فيندمج الحاضرون مع حكاياتهم وكأنهم أمام مرآة يطالعون فيها أنفسَهم ووجوهَهم، وربما كان هذا السبب وراء نجاح عروضي المسرحية» .

وختم **رفيق علي أحمد** حديثَ الذكريات هذا بمونولوج داخليّ عبّر من خلاله عن فخره بما وصل إليه بعد جهدٍ وتعب كبيرين، وقد ساهم في إضافة لبنة جديدة إلى صرحِ المسرحِ العربيّ .

وفي الحوارِ المفتوح الذي جمع **رفيق علي أحمد** بطلاب المعهد رأى في جوابه عن سؤالٍ عن العقبات التي واجهتْ تجربتَه المسرحية وكيفية تعامله معها : «المسرح إلى جانب أنه يقوم في أساسه على الموهبة والفكرِ والإبداع إلا أنه صناعة في الوقت نفسه تحتاج إلى الدعم الماديّ، وبالتالي إن لم تجد الدعمَ الماديّ اللازم فلن تتحول الأفكارُ إلى حقيقة، ولن نستطيعَ إنتاجَ المسرحيات التي نتمنى أن ننتجها، وبالتالي فإن عدمَ وجودِ مهتمين بإنتاج أعمال مسرحية في لبنان كان من أكبر العقبات التي واجهتْني خلال مسيرتي

الفنان رفيق علي أحمد في لقطة تذكارية مع عميد المعهد وبعض أساتذته وطلاب قسم الرقص فيه

المسرحية، إلى جانب التصنيف الطائفيّ الذي يعاني منه الممثلون في لبنان، والرقابة الفنية، وأعداء النجاح والتميز» .

وجواباً عن سؤالٍ حول كواليس المسرح الغنائيّ وتجربته مع الأخوين **رحباني** قال : «ارتبط اسم الرحابنة بكثير من ذكريات الطفولة حين كنتُ أجلس بجوارِ المذياع وأنا طفلٌ صغير لأتابع مسرحيات الأخوين **رحباني**، وقد تحولتْ أسماءُ المشاركين فيها إلى رموز لأشخاصٍ من الصعوبةِ الجلوس أو التحدّث معهم، وفي أحدِ عروض مسرحيتي الجرس لمحتُ **منصور الرحباني** جالساً بين الحضور، فغمرتْني السعادةُ وكأن أحد أحلامي قد تجسد أمامي، فما كان مني بعد انتهاء العرض سوى النزول للترحيبِ به، ففاجأني قائلاً : لقد كنتُ أبحث عن سقراط، ووجدتُه.. وعرض عليّ لاحقاً أن أشارك في مسرحية آخر أيام سقراط التي كان يعمل على التحضير لها برفقةِ ابنه **أسامة**».. وأضاف : «مسرح الرحابنة يختلف كثيراً عن المسرحِ الذي كنتُ أقدمه وكنتُ فيه المخرج والكاتبَ والممثل، فمن يعمل مع الرحابنة يدرك أنه يعمل في مؤسسة لها قواعد تنظيمية، لكل فردٍ فيها دور خاصّ به، ولا شك أن المسرحَ الاستعراضيّ يشترط على الممثل الذي يعمل فيه أن يمتلكَ الليونةَ الجسديةَ الكافية، وأن يكون متمكناً من التعبير بلغةِ الجسد، إضافة إلى توفر قدرٍ لا بأس به من الصوت المتناغم مع الإيقاع» .

وأوضح ضيفُ «ملتقى الإبداع» في جوابه عن سؤالٍ حول دور المسرح في إلغاء التقسيم السياسيّ بين البلدان العربية قائلاً : «المسرح وحده لا يستطيع فعل ذلك بل ينبغي أن يعمل كلّ فردٍ من مكانه لصنعِ التغيير، إلى جانبِ الإيمان بالمبدأ والسعي إلى تحقيقه والتفكير بطريقة جمعية والاستثمار في الطاقات البشرية والتأكيد على دورِ المثقفين من كتّاب وأدباء ومبدعين في شتى صنوف الإبداع، وذلك كلّه مع المسرح قد يصنع فارقاً» .

وفي ختام اللقاء الذي أقيم في شهر نيسان الماضي وأداره أ.**سعد القاسم** قام د.**تامر العربيد** عميد المعهد بتكريم الفنان المسرحي اللبناني **رفيق علي أحمد** بإهدائه درع المعهد .

رضوان جاموس
شعلةُ المسرح التي لن تنطفئ

نجـــوى صليبـــه

«كان صديقَ دراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية.. تخرّجْنا معاً في العام ١٩٨١ واتّخذ قراراً حاسماً أن يكمل مشوارَه الاحترافيّ في مدينته طرطوس، حاملاً هواجس حلمه المسرحيّ بين أروقة المدينة الهادئة بعيداً عن العاصمة.. كان خيارُه جريئاً وكان وفيّاً لما حلم به، وعمل طويلاً بصمت، وقد فُجعتُ بترجّله عن صهوة الحياة.. لا تزال الدّنيا تمارس عسفَها في اختطاف الطّيبين، لكنّه قانون الحياة».. بهذه الكلمات نعى المخرجُ المسرحي **أيمن زيدان** زميلَ دراسته في المعهد العالي للفنون المسرحية **رضوان جاموس** الذي رحل في شهر كانون ثاني الماضي مترجّلاً عن خشبة المسرح وهو بكامل شغفه ووفائه للمكان الذي أحبه وأخلص له» .

بدوره ودّع الناقد المسرحي **الياس الحاج** شريكَ الهمّ المسرحيّ والأيّام الجميلة بالقول :

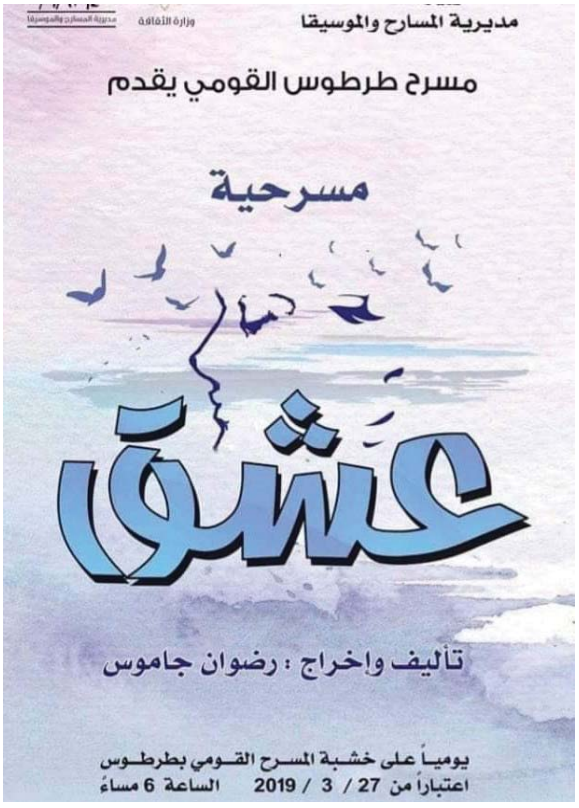
«بدأت صداقتُنا في نهاية سبعينيات القرن الماضي عندما كان **رضوان جاموس** طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية، وأوّل مرّة رأيتُه فيها ممثّلاً على الخشبة كان مشاركاً في مشروع تخرّج دفعته مسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» إشراف المخرج المسرحي **أسعد فضّة** عام ١٩٨١ وبعد وقت قصير عملْنا معاً في المسرح العسكريّ، وكان معنا الفنان المسرحي **فايز قزق** في مسرحية «لا غنى عنه» لـ **فيكتور روزوف** إخراج **مانويل جيحي**، ثمّ غادر الراحل دمشق إلى نسائم عشقه طرطوس في غرفة مطلّة على البحر فوق سطح بيت أهله بصحبة الكتب المسرحية والأدبية والأوراق والأقلام، وصرتُ ألتقي به وبهواجسه بين وقت وآخر ليقرأ لي بعضَ أقاصيصه الأدبية وحروفه الموسيقية الشّعرية ومخطوطات مشاريعه المسرحية» .

ووجّه المخرج المسرحيّ **د.عجاج سليم** تحية وفاء لـ «راهب المسرح» كما يحب أن يلقّبه **سليم**، وأضاف :

«حمل أحلامَه وذهب إلى مدينته طرطوس بعد تخرّجه من المعهد العالي للفنون المسرحية ليصنع مسرحاً هناك، وكان له ما أراد، واستطاع أن يكون علامةً فارقةً في مسيرة المسرح السّوري بإنسانيته وأخلاقه وفنّه، فلوّن سماءَ طرطوس بعروض مسرحية ستبقى في الذّاكرة، وأخلص لرسالة المسرح فأخلص المسرحُ له» .

رحلةٌ مسرحية طويلة بدأها **رضوان جاموس** منذ العام ١٩٧٤ وتحديداً من مسرح الشّبيبة والمسرح المدرسيّ، وصرّح مرة بأنّ أوّل عمل مسرحيّ متكامل

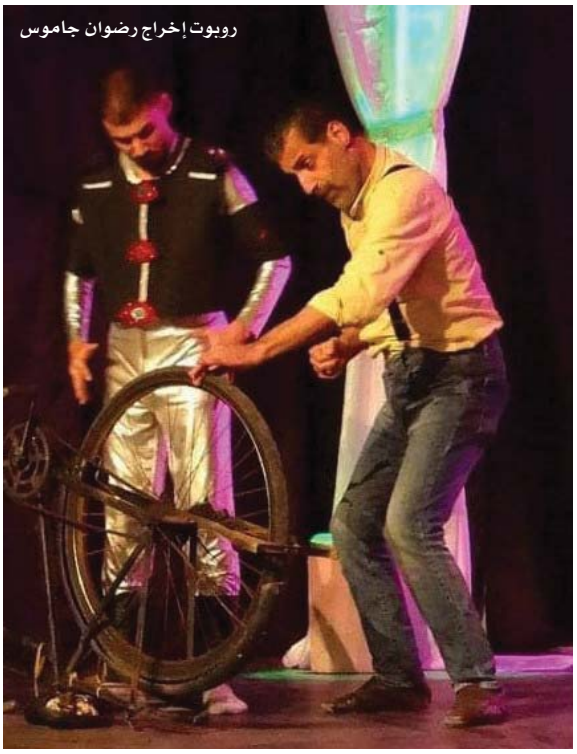
شـارك فيه هو «الكنز» تأليف **أحمد يوسف داوود** إخراج **علي جاموس**، ومن بعدها تتالتْ العروضُ المسرحية التي شـارك فيها، ومنها «كفـر قاسم-السّـجين ٩٥-الوهم-الطّاعـون يعسـكر في المدينة-حفلة علـى الخازوق-رحلة حنظلة مـن الغفلة إلى اليقظـة-زواج بالإكراه» والأخيرة كانـت أولى نتاج الفرقةِ المسـرحيةِ التي شـكّلها للاتّحاد النّسـائيّ في طرطوس وكانت من تأليفـه وإخراجه، وفي العـام ١٩٧٦ تمّ تكليفُـه بتشـكيلِ فرقـةِ المسـرحِ العمّالي في طرطوس، وكانت مسـرحية «الأرنـب الذّئبي» باكورة أعمالِها وهـي من تأليف **أيمن أبو شعـر** وإخراج **رضوان جاموس**، وفي تلك الفترة تقدّم الراحل إلى امتحانِ القبول في المعهـد العـالي للفنـونِ المسـرحية ونجح فيـه والتحق بالمعهـد وتخـرّج منه في العـام ١٩٨١ ليعمـل مخرجاً في المسرحِ القوميّ والمسرحِ العسكريّ، وشارك في مسرحيات «كوميديا السّلام-الخدّامة-قصّة موت معلن-المرحوم-سـفرة بـلا سـفر» وفي العـام ١٩٨٧ عـاد **جاموس** إلى طرطوس وأسـس فرقةَ بيادر المسـرحية التّابعة لشـبيبةِ طرطوس بالتّعاون مع الفنان **علي جاموس**، وكان الهدف منها الارتقاء بالمشـهدِ المسـرحيّ من خلال ورشات عملٍ يتمّ فيها التّدريبُ بشـكلٍ علميّ ومنهجيّ على تطويرِ ورفعِ مسـتوى الأداء بالنّسـبة للممثـل من خـلال التّمرّن على سـلامةِ النّطق وضـبط الإيقاع وتطويـر المخيلة والخيال وفنّ الارتجال والتّمثيل الإيمائيّ، وفي تصـريح صـحفيّ لـ **جاموس** أشـار إلى هدفٍ آخر تمثّل في البحثِ عن صـيغ فنية وإبداعيّة للعرض المسرحيّ تتجاوز الصيغَ التّقليديّة، سـواء أكان ذلك من حيث الشّكل أم المضمون، ولأنّه كان يؤمن بأن الفن لا ضـفاف له فقد أتاح الفرصـةَ للممثلين الذيـن عملوا في الفرقـةِ لأن يكونوا شـركاء في بناءِ نصّ العرضِ وخطوطه التّفصـيلية من خـلال الحوارات التي كانـوا يجرونها لخلقِ شخصـيات تتبنى حواراً مسـرحياً حيويـاً وتصـوغ مشـهداً أكثر تناغمـاً مع نسـيج النّصّ، وهكـذا كانت المشـاريع المسـرحيةُ للفرقةِ منذ تأسيسـها وحتّى العام ٢٠٠٢ لتكون مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نص **سعد الله ونوس** باكـورة أعمال الفرقة والتي قُدّمت ضـمن فعّاليـات المهرجان المسـرحيّ القُطريّ في



طرطوس، وتابعتْ عروضَـها على مسـرح صـالةِ المركزِ الثّقافي لمدّة شهر وبشكلٍ يوميّ، ومن ثمّ عُرضت في مدينة بانياس لمـدّة ثلاثة أيـام، وبعدها تتالت أعمـالُ الفرقة، فكانت مسـرحيات «حكايات من دفـتر اليوميات-للا للا اليوم جمعة-دولار في قميص-غرفة على سطح-قطرات مـن النّدى-مركب بلا صـيّاد-الفيل يا ملك الزّمان» كما اهتم **جاموس** بمسـرحِ الطّفل، فقدّمت الفرقة مسرحية «ابن الغابة» في مناطقَ وأريافِ طرطوس في الهواءِ الطلق، وهو عملٌ تبنّته مديريةُ المسـارح والموسـيقا وعرضتْه وتمّ تصـويرُه بعربـةِ النّقـل الخارجـيّ للتّلفزيون كمـا يذكر الفنان **رضوان جاموس** في أحدِ لقاءاته الصّحفية .

وتتـالى ظهـورُ اسـم **رضـوان جاموس** في أعمـال مسـرحية عديـدة : «الثّعلَـب والعنب-زهوان الكسـول-مغامرات شـيبوب» وغيرها، وكان لكلّ منها خصوصـيته بالنّسـبة لمسـرحيّ يـرى في أيّ عمل شـارك فيه إضـافةً للمشـروع والخطاب المسـرحيّ الذي شـغل تفكيرَه طوال مسيرته المسرحية .

نادى الراحل بربطِ المسرحِ بثقافةِ المعرفة كأن تُدرّس مادّةُ المسـرح كأيّ مادّةٍ في المنهاج المدرسـيّ في ظلّ وجودِ


روبوت إخراج رضوان جاموس

غربةٍ قاسيةٍ وفجوةٍ كبيرةٍ بين الجمهور والمسرح لأسبابٍ كثيرة، منها طبيعة المنتَج المسرحي وتفاصيل تسويقه وانتشاره والإضاءة عليه إعلامياً، وهذا ما أوضحه ذات مرّة حين أعاد توجيهَ دفّة سؤالٍ طُرح عليه حول المسرح وارتقائه إلى ما يتمنّاه الجمهور بقوله :

«هل ينوس المسرحُ بين تراجعِ التّحصيل والتّرهل؟ بين التّقاليد المسرحية التي ترسخ المفاهيم والقيم الجوهرية للفنّ وبين ما هو طارئ ومرتجل ممّن امتلأت بهم صالات المراكزِ الثّقافية باسم عروضٍ مسرحية للأطفال، والهدف جمع الأموال دون أي رادع أخلاقيّ أو فنّي؟ دعونا نبحث عن دور المنظّمات الشّعبيةِ والمسرحِ المدرسيّ والمسرحِ الجامعيّ ومجلس المدينة والمراكزِ الثّقافية.. المسرح بحاجة إلى من يرسم بلونه الجميل في لوحةٍ فسيفسائه، واستمرارُ المشروعِ المسرحيّ العامّ مرهون بالمشروع المسرحيّ لأيّ مخرج، وكلّ عمل مسرحيّ هو بمنزلةِ حرفٍ أبجديّ يكتشفه ويقرأه قبل وبعد كلّ عمل، وأبرز الأعمال هي التي تجعله متحفّزاً ومصرّاً على متابعة القراءةِ من جديد، وفي كلّ مرّة يكتشف شيئاً جديداً.. إنّ أبرزَ الأعمالِ هي التي لم نصنعْها بعد، والمسرحُ هو الفنّ الذي يتحرّك» .

شهيق زفير إخراج رضوان جاموس

كتب الراحل على بروشور أحدِ أعماله المسرحية :

«المسرحُ فعل، وكذلك الحبّ، ودائماً تحت الأضواء الكاشفة يقف العاشقُ خلف نافذةِ المسرح.. أصصٌ من وردٍ وشموع وعبق هي نافذةُ المسرح، والدّهشة أوّل المعرفة» .

وتبقى أعمالُ **رضوان جاموس** المسرحية تنير الدربَ لكلّ من أراد الشروعَ بالمشوار الطويل.

وزارة الثقافة تكرم الفنان رضوان جاموس ٢٠٢٢

سلوى الجابري

رائدةُ مسرح العرائس التي لن ينساها أحد

هـــادي عمـــــران

تتناثرُ صورُ الذكريات باللونين الأبيض والأسود على جدرانِ وأروقةِ مسرح العرائس بدمشق لتعود بنا إلى زمنِ الجيلِ المؤسس والرعيلِ الأول في مسرحِ العرائس الذي كانت البصمة الأكبر فيه للمخرجة **سلوى الجابري** التي غادرتْنا في شهر كانون ثاني الماضي، وقد نالتْ نصيبَها من صورِ الذكريات مع روادِ هذا المسرح مثل **عبد اللطيف فتحي** الذي كان من أوائل مؤسسي مسرح العرائس وكان مديراً له في ستينيات القرن الماضي .

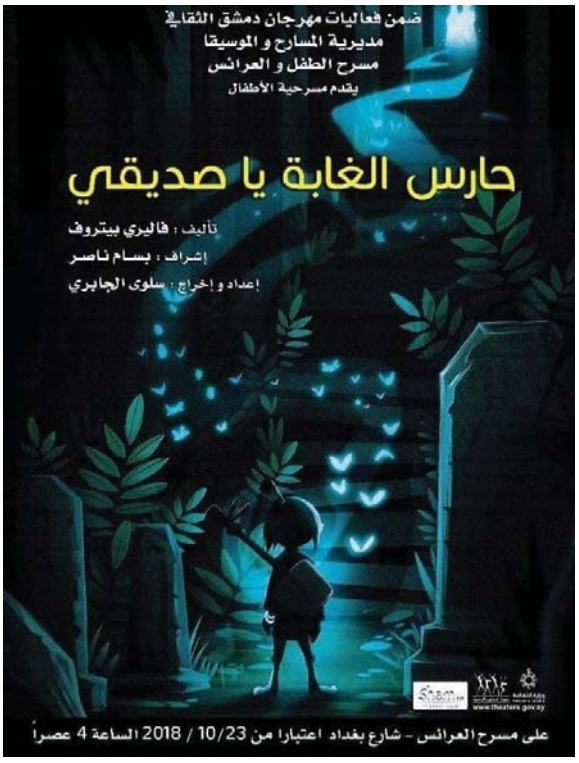
خلال رحلة فنية مليئة بالعطاء وعبقِ الذكريات امتدتْ لسنوات قدمتْ **الجابري** عدةَ عروضٍ لمسرح العرائس، منها مسرحية «الكنز» نص **دلال حاتم** ومسرحية «حارس الغابة يا صديقي» وقد تعاملتْ **سلوى الجابري** مع العديدِ من الكتّاب السوريين مثل **حسن م. يوسف** الذي نقلت نصّين له إلى خشبة المسرح هما «الأصدقاء الستة» و«الكلب الأزرق» .

كُرّمت الراحلةُ من قبل مديرية المسارح والموسيقا في العام ٢٠١٩ عن مجمل أعمالها المسرحية وذلك في مهرجان مسرحِ الطفل، وبحسب الكثيرين ممن عايشوها وعاشوا معها ذكريات المسرح من مخرجين وممثلين فقد كانت **الجابري** حريصةً على اختيار النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال ذات البعد الأخلاقيّ والتربويّ، بالإضافة إلى سعيها للمحافظة على جانبِ المتعة والتشويق في الأعمالِ التي قدمتْها، وحرصها على التعامل مع فنانين مخضرمين ومتمرسين في هذا النوع من الأعمال المسرحية .

* * *

الذكريات مع صديقة الأطفال **سلوى الجابري** لا تنضب، وهي في قلب وذاكرةِ كل مسرحيّ، فها هو الفنان **طلال محفوض** عاشق مسرح الطفل يروي لـ «الحياة المسرحية» حكايتَه مع **الجابري** قائلاً :

«كان لقائي معها في العام ٢٠٠٠ في مسرحية الوردة البرية لكاتبها **طلال الحلبي** ومشاركة الفنانين **عبد الوهاب الحسكي** و**تيريز أشقر** و**ليلى بقدونس** و**سامر عادلة** و**تماضر غانم** وكان هذا اللقاء بمثابة انعطافة فنية بالنسبة لي، علماً أنني عملتُ في مسرح الطفل من خلال العديد من العروض، لكن هذه التجربة كان لها وقع



خاص عندي من حيث مضمون الرسائل الإنسانية التي بثّتها **سلوى الجابري** مخرجةُ العمل، الإنسانة الحقيقية بأخلاقِها ومحبتِها وتجربتِها الرائدة والأكاديمية، وقد كانت صاحبة شخصية وكلمة وقرار، وكانت تعمل بهدوءٍ وصمت، كما كانت صاحبة مكانة رفيعة في عالم مسرح العرائس».. ويضيف **محفوض** : «كان اهتمامُها بمسرح الطفل كبيراً إلى درجةِ الشغف، بنفس الوقت الذي كانت تهتم فيه بالعاملين معها في العرض المسرحيّ من ممثلين وفنيين، فقد كانت حريصةً علينا وعلّمتْنا كيف نكون أطفالاً كباراً وكيف نُحيي الطفل الذي بداخلنا وكيف يبقى معنا وكيف نتعامل مع الأطفال بمحبة وبقلبِ وعقلِ الطفل وكيف نرتقي إلى مستواه الفكريّ والزمنيّ وكيف نكون أطفالاً نشارك الطفلَ لعبه وكيفية صنع لعبته وكيف نكون مشرفين عليه لا سلطويين، وتعلّمْنا منها كيف نخاطب الأشياء بصدقٍ من خلال الروحِ لا الجسد، والدمية جسدٌ بلا روح تمتلك روحَ الممثل التي تصل إلى روح الطفل وقلبِه وعقلِه.. لقد تعلّمْنا من **الجابري** كيف نعشق الحياةَ من خلال المسرح وبأن المسرح كرامة» .

وعن أعمالِها المسرحية التي شارك فيها قال الفنان **طلال محفوض** :

«بعد مشاركتي معها في مسرحية الوردة البرية كان العمل الثاني حارس الغابة يا صديقي لكاتبه **فاليري بتروف** بمشاركة بعض الفنانين الذين أذكر منهم : **مأمون الفرخ، تيريز أشقر، عبد الوهاب الحسكي، سامر عادلة، سويم عبد الغني** وقد شاركتْ **سلوى الجابري** بأعمالها وشاركْنا معها في مهرجان المحبة في اللاذقية، وكم لمسْنا كمجموعة عمل كيف كانت مسؤولةً عن الجميع وعن كلّ التفاصيل، وكانت تتعامل معنا بمحبة ولطف كأمّ حريصة على أطفالِها، متفهمة مصاعب السفر.. **سلوى الجابري** باختصار : رحيقُ مسرحِ الطفل والعرائس، وسيذكرها الكبير قبل الصغير، كيف لا وقد نحتتْ أعمالَها على جدرانِ المكان برسالتِها الباقية.. إنها ذاكرةُ الروح والمكان الذي ينبض بالحياة» .

سلوى الجابري في لقطة تذكارية مع مجموعة من فناني مسرح العرائس

فائق عرقسوسي

سنونو المسرح يحلّق بعيداً

اليـــاس الحـــاج

قبـل أن تُسـدلَ الشمسُ ستائرَهـا الأرجوانية على مسرح الدنيا فتختبئ خلف الأفق وقف عند عجينة الرمل شامخاً، متأملاً، ساهماً في مدى البحر الغامض، المتباهي بنفسه، ذلك المتلوّن بألوان الحبّ والهوى والشوق، ثم أخذ نفَساً عميقـاً، وتنهَّد مغتصباً ابتسامة مـن وجع وتفاؤل، وكمـن يتنفس الصعداء قال : الحياة بحـرُ الأيام، أمواجٌ وعواصف، حنين، غضب، انفعـالات ساخرة، ابتسامات، قهقهات ملء الأشداق، أوجاعٌ وبكاء، مسارحُ سكون .

قلت : حتى في السكون حياة؟!

قـال : الحيـاةُ مجموعـة أفعـالٍ دراميـة، والفعـل الدراميّ مسرحُ الحياة .

قلت : وأنا أرى في عشقك للمسرح أجملَ حياة .

قال : المسرحُ للناس، وناسُ المسرح حياة .

قلت : وماذا عن الحياة التي نعيشها؟

قـال : عـالمٌ صغـيرٌ سنلتقي علـى شرفاتـه مجدداً بناسِ المسرح : الجمهور وأهل المسرح .

قلـت : وكأنك تتحدث عن معادلـة «الحياة مسرح.. المسرح حياة» .

قـال : المعادلة سهلةٌ، ممتنعةٌ وممتعة إذا أدركْنا مَن نكون في هذا المسرح الرحب .

قلت : وكيف ندرك ذلك؟

قال : بالحبّ والاحـترام.. علينا أن نكون محترِمين لأنفسِنا وللآخر دائماً وإلى يوم الأجلِ القريب .

هكـذا كان يفكـر، وهكـذا تحـدث بقوة الحـبّ بعد الانتهـاء ذات نهـارٍ مـن الجلسـة الأخـيرة مـن العلاج الشعاعـيّ في مركز المعالجة الكيماوية والشعاعية.. هكذا

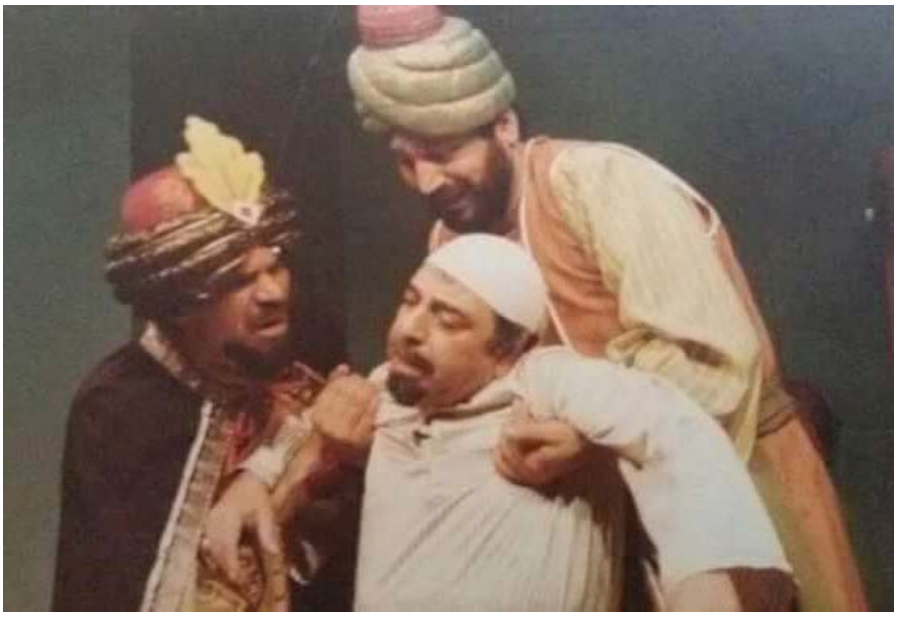
عاشَ إيمانَه بفكـرة الاحترام كإيمانه بـأن المسرح عالمٌ ليـس بصغير، بـل إن فضـاءات رسائله أكـبر بكثير من مساحات عدد مقاعد المتفرجين .

المسرحـيّ الراحل عنّـا جسداً والحاضـر في ذاكرة وجداننا والمسرح الفنان **فائق عرقسوسي** ودَّعَنا في شهر نيسـان الماضـي وهو المولـود في دمشق في الحـي الشعبيّ الشهير الشاغور عام ١٩٥٤ .

مَن يعرف سماته الإنسانية والاجتماعية وهواجسه الإبداعية عن قرب يدرك أهميةَ شغفه بالمسرح وكيف يتأمل لعبةَ الخشبةِ والفرجةِ في أحاديث جلسات المسرح القومي وفي كواليس العروض المسرحية وفي اللقاءات مع شركاء الفنّ والحياة، ويدرك أكثر ولعَه بفنون الإغريق والرومان وتأثره بالعناصر الدرامية والفنيةِ متعددة الأدوات والاستخدامات وكيف أن المسرحَ بالنسبة له بيته، وما إن يبدأ تجلياته حول الاحتفالات المسرحية سابقاً وارتباطها بالطقوس والحضارات القديمة حتى يبدو للمستمعِ وكأنه أمام فرجةٍ مسرحية .

لم يكن الراحل **فائق عرقسوسي** يعطي أهميةً لقواعد محددة للعملِ المسرحيّ كما هو الحال مع المسرحِ التقليديّ أو الكلاسيكيّ القديم والمعاصر، مستنكراً فكرةَ **أرسطو** «بداية، حبكة، صراع، نهاية» ومن تلك الخلفية جاءت دعوتُه شديدة الحزم للتعامل مع الرؤى التحديثية الانفتاحية لمفهوم المسرحِ التجريبيّ حتى في حالات نقلِ الظواهر الدراميَة الشعبيَة التي استمرت إلى بدايات القرنِ العشرين أيام رائد المسرح السوريّ **أحمد أبو خليل القباني**.. ولأن صوته عذب وكانَ يُطربنا في كثيرٍ من جلسات السَّمر بقدّ وقصيدٍ وموشح كان حلمه تأسيس مسرحٍ غنائيّ .

ارتبطت بداياتُه بأيام دراسته للمسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة برفقة أربعة من نجوم المسرح السوري فيما بعد، تقاسم معهم في تلك الأيام السكنَ والدراسة : **جهاد سعد، عماد عطواني، يوسف أبو حلا، سهيل شلهوب**، والأخير كان له أثرٌ طيب في تجربة **عرقسوسي** المسرحية، وكان الخمسة شركاء في تجربة مسرحية في مصر بعنوان «شاطئ الزيتون» وحسب تعبير الأول على الدفعة الفنان **سهيل شلهوب** كان العرضُ آسراً ونال استحساناً ونجاحاً كبيرين .



شُغِل الراحل بموضوع المحافظة على مسارح دمشق القديمة، ونادى بالمحافظة على تقاليد المقاهي والفرجة المسرحية بشكلها البدئيّ، مشيراً إلى ما كان يشاهده من طقوس فرجة في صغره في حيّ الشاغور، ومن تلك الصور الراسخة في ذاكرته «الحكواتي، خيال الظل، الكركوز، صندوق العجائب، لعبة السيف والترس، رقص السماح، الميلوية» وقد دعا إلى المحافظة على الإرث الثقافيّ بالتوازي مع التجريب والبحث الدؤوب عن إنجاز أعمال تشكل نهضةً مسرحية تنويرية أصيلة بدأها في تجربته الأولى بعد عودته مع الشركاء الأربعة من مصر، مشاركاً مع المخرج **طلال الحجلي** في مسرحية «مهاجر بريسبان» للكاتب الفرنسي **جورج شحادة**، وقد احتلّت هذه التجربة مساحةً واسعة من ذاكرته لأهمية موضوعها الذي يدور حول مهاجرٍ قادم من أستراليا يرغب بالعودة إلى قريته في صقلية، ويحملُه الحوذيّ إلى قرية أخرى عن طريق الخطأ، ويموت ليلةَ وصوله، ويكتشف المختار أنه كان يحمل في حقيبته أوراقاً تشير إلى أن له ابناً غير شرعيّ أنجبه من إحدى فتيات القرية، وأن معه كمية من الذهب ليعوّض الابنَ بها عن غيابه الطويل، فيعلّق المختار صورةَ المهاجر على شجرةٍ في باحة القرية ويطلب من نساء القرية أن يتعرفن على صاحب الصورة، ومن تتعرف عليه وتعترف بعلاقتها به فسيكون الذهبُ من نصيبها هي وابنها، وهنا يبدأ رجالُ القرية بالشكّ بنسائهم، وتبدأ مساوماتٌ بعضهم على العِرْض والشّرف من أجل الذهب الذي سيعوضهم عن أيام الفقر التي يعيشونها، ويقوم أحدُهم بقتل زوجته لرفضها الادعاء أنها المرأة المقصودة.. وفي النهاية يتضح أن هذه القرية لم تكن مقصدَ المهاجر، وأن الحوذيّ السكّير حمل المهاجر إليها عن طريق الخطأ .

مسرحيةُ «مهاجر بريسبان» كما يقول الراحل **فائق عرقسوسي** اختزلتْ شاعريةً غير مسبوقة في مضمونها، وبحثتْ بأسلوب فلسفيّ خاصّ عن كيفية اختلاط الشاعرية بالواقع وكيف يتحول الحلمُ إلى بديل عن الواقع، الأمر الذي فضح وبلغة وجدانية ألغازاً مخفية في عوالم البشر.. وتلك القراءة المختصرة لـ «مهاجر بريسبان» من قِبل **عرقسوسي** لم تكن إلا نموذجاً عما اتجه إليه في تفكيك وتشريح مضامين تجاربه المسرحية اللاحقة ممثلاً ومُخرجاً .

وجاءت تجربةُ المسرح الجوّال الذي كان **عرقسوسي** أحدَ مؤسّسيه، وتفانى في استمرار نجاحاته، فكان مُشاركاً في عروضه منذ أن تسلم إدارتَه المخرج **سهيل شلهوب**، وكانت البداية الثانية مع مسرحية «المهرج» نص **محمد الماغوط** إخراج **سهيل شلهوب**، مجسّداً **عرقسوسي**

الفنان الراحل فائق عرقسوسي في لقطة تذكارية
إلى جانب مجموعة من الفنانين المسرحيين

بـأداءٍ لافت شخصيةَ صقر قريش، ثم شارك في مسرحية «المهزلـة الأرضية» تأليـف **يوسـف إدريس** إخراج **سـهيل شـلهوب**، كما شـارك في مسرحية «المحقـق» تأليف **جون بريسـتلي** إخراج **سهيل شـلهوب** مجسداً بتميّز استثنائيّ شخصيـةَ المحقـق، ثـم شـارك في مسرحيـة «المنافقون» إعـداد الفنان **عمر حجو** و**فائـق عرقسوسـي** عن نصّ لـ **بن جونسون** وجسَّد فيها شخصيةَ التابع لشيخ المنافقين، وقُدّمت تلك العروض على مسارح دمشق والمحافظات .

وشـارك **فائـق عرقسوسـي** في العديد مـن عروضِ المسـرح القومـي، منهـا «توباز» تأليـف **مارسـيل بانيول** إخراج **يوسـف حنا** و«صمت الـكلام» عن «العنبر رقم ٦» لـ **أنطون تشيخوف** و«معطف غوغول» اقتباس **جوان جان** إخراج **سلمان صيموعة** و«حلاق بغداد» نص **ألفريد فرج** إخـراج **جـواد الأسـدي** و«حكاية جيسون وميديـا» إعداد وإخـراج **جهاد سعـد** و«أواكس» نص وإخـراج **جهاد سعد** و«المدينـة المليونـيرة» تأليـف **إدواردو دي فيليبـو** إخراج **محمود خضور** و«قبل أن يذوب الثلج» تأليف **جواد فهمي باشكوت** إخـراج **محمـود خضـور** و«حلم العقـل» تأليف **أنطونيـو بويـرو باييخـو** إخراج **طـلال نصـر الدين**.. وغيرهـا.. وبعضُ هذه الأعمال شارك في مهرجان دمشق المسرحـي ومهرجـان اللاذقيـة المسرحـي ومهرجانـات مسرحية عربية ودوليّة .

وفي تسعينيـات القـرن الماضـي أسَّس مـع زملاء له تجمّعاً مسرحياً يتبـع لنقابة الفنانين تحت مسمى «تجمّع سورية الفنـي» وأنجز بإدارته مسرحية «حلم ليلة صيف» نص **وليم شكسبـير** إخراج **سمير صـروي** وشارك فيها **عرقسوسـي** كممثـل وقُدّمت على مسـرحِ معرضِ دمشق الـدوليّ، كمـا قـام بإخـراج وتمثيـل مونودرامـا بعنوان «ومضـة» عـن قصة لـ **داوود أبـو شقـرة**، وقـام بإخراج مسرحيـة «الليلة الثانيـة في الألفية الثانيـة» نص **جمال أبـو حمدان** للمسرح القومي، وشاركتْ في مهرجان عمّان المسرحـي، كما قـام بإخراج أعمال لمسـرحِ الطفل، وكان مشـاركاً فعـالاً في فرقة **الياس الحاج** لمسـرح الطفل، أما آخـر تجاربـه المسرحيـة الإخراجية فكانـت لفرقة نقابة الفنانـين في اللاذقيـة تحـت عنـوان «الثرثـرة الأخيرة للماغوط» إعداد **غلاديس مطر** .

وللراحـل عشرات المشـارَكات في أعمـال تلفزيونيةٍ وإذاعية .

إصدارات

الهيئة العامة السورية للكتاب

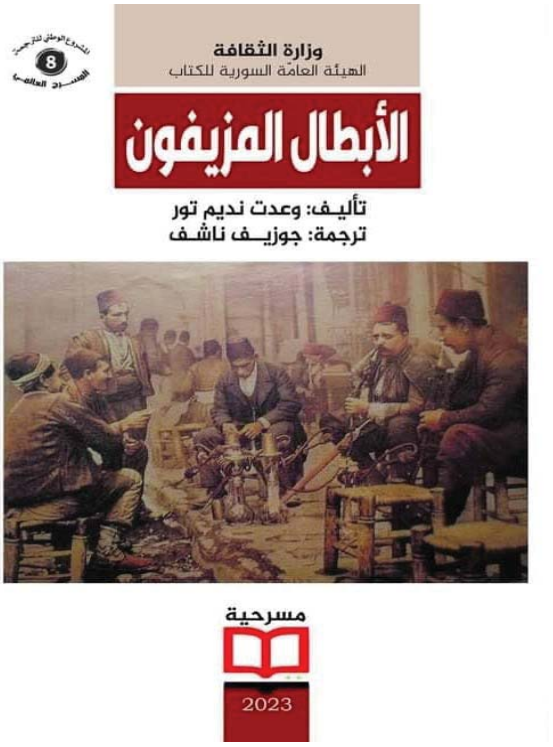
* صـدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب في وزارة الثقافة كتـابٌ بحثيّ بعنوان «السـينوغرافيا.. مشـهدية العرض» لكاتبتـه **د.رنـدا سلمـان اسماعيـل** التي قدمتْ في كتابها هـذا تعريفاً لفنّ التمثيل ابتداء بالنموذج الأول للتمثيـل المشـهديّ وتطور أشـكاله وتقنياته، وصـولاً إلى أحـدث النزعات الفنيـة نهاية القرن العشـرين.. يتألف الكتاب من ٣٨٠ صفحة .

* وعـن الهيئة العامة السـورية للكتاب أيضـاً صـدر كتـابٌ بعنـوان «الفصـل الرابـع.. رؤى مسـرحية» للناقدِ المسـرحيّ **جوان جان** وهو عبارة عن مقالات نقدية وبحثية في المسرحين السـوريّ والعربيّ، ويُقسَـم الكتابُ إلى ثلاثة فصول، أولها «قضايا وآراء» وفيه مناقشةٌ لعددٍ من المواضيع مثل : «المسرح صـناعة ثقافية-الملاحظات الإخراجية بين رؤى الكاتـب ورؤيـة المخـرج-في مفهوم المسـرح الجوال-

جـــوان جـــان

الإيقاع المسـرحي والإيقاع في المونودراما-المسـرح وكتابُه-أفكار في مسـرح الطفـل».. أما ثاني فصـول الكتاب فجاء تحت عنوان «تجارب ورؤى في المسرح السوري» وفيه إطلالةٌ على عددٍ من العروض والمهرجانات المسرحية السورية التي قُدّمت بين العامين ٢٠٠٧ و٢٠٢٠ وجاء الفصل الثالث تحت عنوان «نوافذ على المسـرح العربي» وتضـمّن مناقشةً لعددٍ من قضـايا المسـرح العربي المعاصر مثل «المسـرح العربي ورسـالته-أفكار في الـدور التنويري للمسـرح العربي-لغة المسـرح العربـي».. ويمكن اعتبـار كتاب «الفصـل الرابع» جزءاً ثالثاً لكتابين صـدرا للكاتب في العامين ٢٠٠٠ و٢٠٠٦ تناولا المسـرح في سورية من العام ١٩٩٣ وحتى العام ٢٠٠٦ وجاء الكتاب في ٢٩٠ صفحة .

* وعـن الهيئـة صـدر النصّ المسـرحيّ المترجَـم «الأبطـال المزيّفون» تأليف الكاتب التركي **وعدت نديم تور** ترجمة **جوزيف ناشف** وتتحدث المسرحية بأسلوب كوميديّ ساخر عن مجموعةٍ من المشرّدين الذين يحلّون ضيوفاً على قريـة تتحكم بها مجموعةٌ من الفاسـدين، وهي تتألف من ثلاثة فصول وتستخدم جوقات غنائية في أحداثها .



* وصـدرت عن الهيئة مسـرحيةُ الأطفال «الميزان الأعـرج» لكاتبِها **صالح هواري** رسـوم **قحطان الطلاع**، وتدعـو المسـرحية إلى الوقـوف في وجهِ مـن يعتدون على حقوقِ الآخرين، وهي تقع في ٤٥ صفحة .

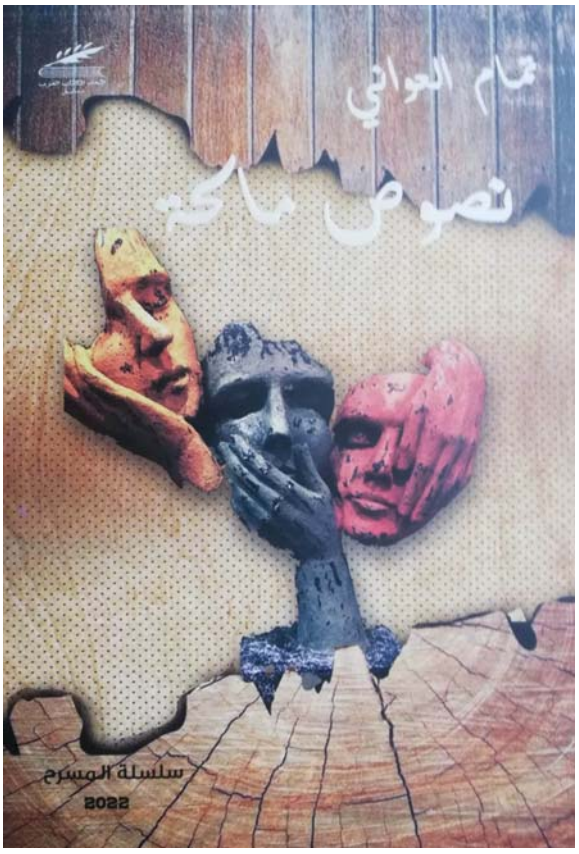
* وعن الهيئة صـدر في كتابٍ واحد نصّـان مسـرحيان للأطفال من الأدب المسـرحيّ الصينيّ وهما بعنوان «القضاء علـى الجراثيـم» و«الفارس الضـفدع» تأليف **لاو شـه** ترجمة **فؤاد حسن** رسوم **رامز حاج حسين** ويلقي النصان الضوءَ على بعضِ القيم الأخلاقيـةِ والتربوية بما يتناسـب وعالم الطفلِ وخياله، ولا يَخلو النصّان من تشويقٍ وإثارة في أحداثِهما .

اتحاد الكتّاب العرب

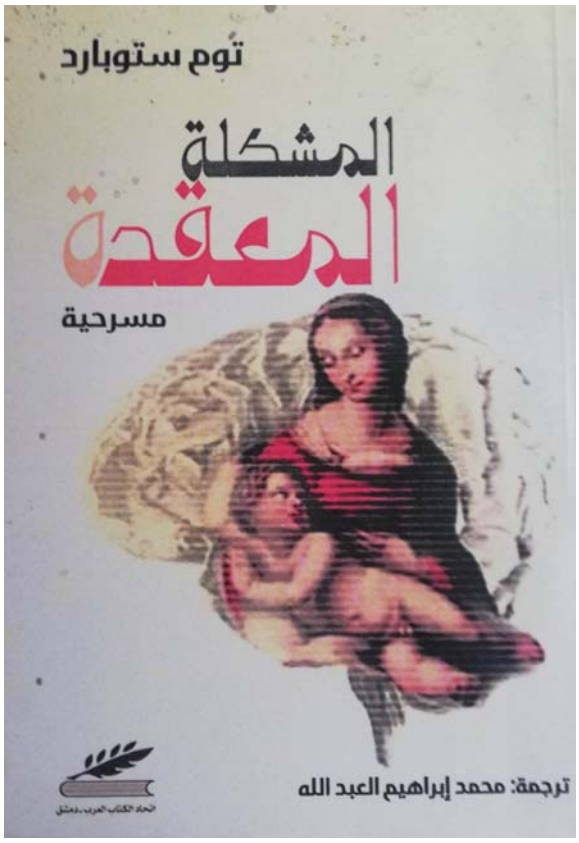
* عن اتحّاد الكتّاب العرب بدمشـق صدرت للكاتبِ المسـرحيّ **عبد الفتاح رواس قلعه جي** مجموعةٌ بعنوان

«ترانيم» تضـمَّنت ثلاثةَ نصـوص مسـرحية هي : «دالية عنب-أميمة والشـنفرى-الطريق إلى السـدرة».. وسبق لـ **عبد الفتاح رواس قلعه جي** أن قدم للمسـرح السـوري والعربيّ عشرات النصوص المسرحية مثل : «الرقص على الشاطئ الآخر-البيت يهتز-المسافر والقطار» .

* وضـمن سلسـلة المسـرح التي يصـدرها الاتّحاد صدرت للكاتب المسرحيّ **تمّام العواني** مجموعةٌ مسرحية بعنوان «نصوص مالحة» تضمّنت ثلاثةَ نصوص مسرحية هي : «عودة عنترة-خريف البنفسـج-مونودراما أجراس القصـر».. وجـاء في مقدمـة الكتاب بقلم الكاتـب: «يُعدّ المسـرح أداة تنويـر تسـعى إلى تغيير الواقـع، وهو لوحة مرسـومة تعكـس صـورةَ الحيـاة بأبعادِهـا الموضـوعية المرتبطة بالعصـر، كما أنـه ينهض بالوعي الجماليّ لدى الجماهير» .



* وعـن الاتحـاد أيضـاً وضـمن سلسـلة الترجمة صـدر كتابٌ تضـمّن نصـاً مسـرحياً للكاتب البريطاني **تـوم ستوبـارد** بعنوان «المشـكلة المعقـدة» ترجمة **محمد ابراهيـم العبـد الله**، ويُعتـبر **ستوبـارد** مـن أهـم كتّـابِ المسـرحِ المعاصـرين في بريطانيا، ومُنِـح في العام ١٩٩٧ لقب فارس، وفي العام ٢٠١٣ نال جائزة هارولد بنتر .



المخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي
يكتب كلمة اليوم العربي للمسرح

أمينـــة عبـــاس

لم يكن مفاجئاً ولا غريباً اختيار المخرج المسرحي العراقي صاحب التجربة المسرحية الغنية د.جواد الأسدي ليكتب كلمةَ اليوم العربيّ للمسرح للعام ٢٠٢٣ والذي يصادف العاشر من شهر كانون ثاني من كل عام .

ولدمشق حصّة كبيرة عند جواد الأسدي كاتباً ومخرجاً، وهذا ما يجعله يكرر باستمرار أنه ابن المسرح السوريّ، ولا غرابة في ذلك وقد قصد دمشق من بلغاريا حاملاً معه شهادة الدكتوراه في الإخراج المسرحي، وحين بدأ البحث عن المنصة التي يمكن لها أن تتسع لتجاربه كان خياره التعامل مع المسرح الفلسطينيّ في دمشق، فعمل على بثّ الروح بالنصّ الذي يحمل الهمَّ الفلسطينيّ على خشبة المسرح كما لو أنه يصنع من فلسطين حالةَ استعاديةَ لبلده العراق، وكما لو أنه يُنتج طاقةَ ممزوجةً من وجع البلدين، تلك الطاقة التي أعطته النار التي غذّت روحه الوثّابة ليستطيع أن يقودَ بروفاته ويكتب نصّه ويتمكّن من السير قُدماً في مشروعه، فقدم العديد من العروض مع هذا المسرح لمدة ١٤ عاماً توَّجها بمسرحيته «الاغتصاب» .

وبالتوازي مع عمله مع المسرح الوطنيّ الفلسطينيّ ولاحقاً مع المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق أخرج العديدَ من الأعمال المسرحية في سورية، منها مسرحية «الحفارة» عام ١٩٧٩ مع فرقة المسرح العماليّ ولعب بطولتَها آنذاك

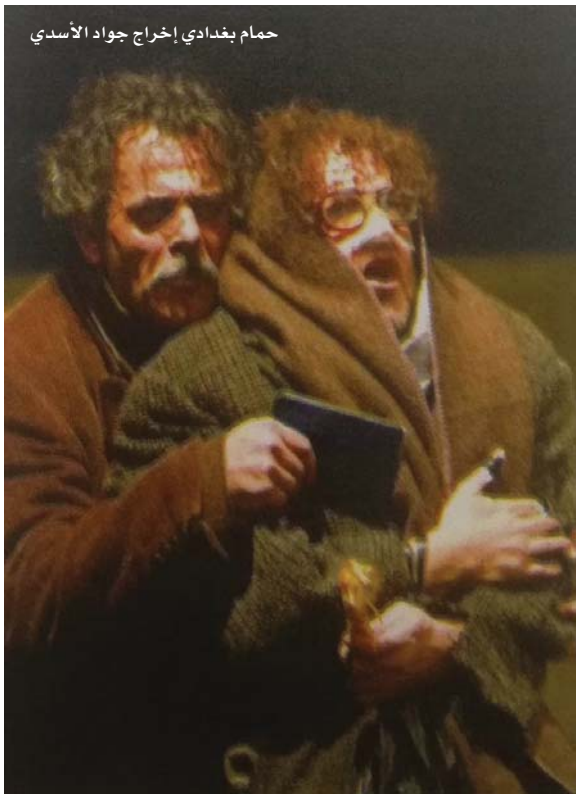
حنين حار إخراج جواد الأسدي

الفنانون : بسام كوسا، نجاح العبد الله، وفيق الزعيم، سليم تركماني، صبحي الرفاعي ومسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لـ سعد الله ونوس و«تقاسيم على العنبر» المستوحاة من نصوص لـ تشيخوف و«حمّام بغدادي».. يصف الأسدي الفترة التي أمضاها في دمشق قائلاً : «شعرتُ كأن دمشق فتحتْ لي أبوابَها في شارع بغداد ومسرح القباني ومسرح الحمراء، وبيوت أصدقائي ممدوح عدوان، فواز الساجر، سعد الله ونوس الذين كانت لقاءاتي بهم شبه يومية، وكانت تنطلق من تلك الأمسيات الشاميّة الدافئة حواراتٌ لا تنتهي، ومساجلاتٌ ثقافية وفكرية ومعرفية ما زالت تتردد في مخيّلتي أصداءُ ضحكاتها وأصوات من حضروها، لتتبلور فيما بعد خطوتي التالية في سورية» .

يقول الأسدي أن مسرحية «الاغتصاب» مقتَبَسة عن مسرحية الكاتب الإسباني أنطونيو بابيخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» وأنه بعد قراءته لها شعر أنها قابلة

لأن تتحـوّل إلى الحالـة الفلسطينية، وحينهـا كان الكاتب سعد الله ونوس متوقفاً عن الكتابة منذ عدة سنوات، لذلك قرر الأسـدي أن يستفزّ روحَ ونوس وعاطفتَه وقلمَه، فطلب منـه أن يقـرأ النصّ، وحصـل ذلك، وتولدت لـدى ونوس شهيّـة للعودة إلى الكتابـة، فقدّم لـ الأسـدي رؤيتَه الأولية للنصـ والتي خضعت لتبادل التصـوّرات ووجهات النظر، وفي النهايـة سلّمه سعد الله ونوس النصّ بنسخته النهائية والتي قام جواد الأسـدي بقراءتها وباشر في تنفيذها على خشبـة المسرح بعد أن قدم فيهـا رؤيةً جديدة مختلفة عمّا قدمـه ونوس وقد قُدّم العرضُ في دمشق وبيروت، ويعتبره اللبنانيـون من أجمـل ما قُـدّم في تاريخ المسـرح اللبناني عربيّاً على صعيد الإعداد والرؤية البصرية والأداء .

يشير جـواد الأسدي إلى أن النصوصَ المترجمة تنال إعجابَـه بالعموم، لكنه في المقابل يجـد نفسَه غير قادر على التعاملِ معها كمخرج كما هـي، فيعمل على إعدادها واضعاً فيهـا جواد الأسدي كمواطن عربي عراقـي شيئاً من روحه، وحـين لا يعـثر على مـا يمكـن أن يشفي غليله مـن نصوص يمكـن أن تتحدث عن الوجع والمـرارة العراقيين يقوم بعملية الكتابـة بنفسـه سعيـاً منه لأن يكـون شاهداً علـى ما جرى للعراقيـين عبر التاريـخ من مرارة وحـزن، وفي هذا السياق كتـب مسرحيتـه «حمّام بغـدادي» سارداً فيها قصـةَ أخويه المؤلمـة وقد تجلـى فيها الوجعُ الحقيقي علـى خشبة المسرح، وقد عُـرف عن الأسـدي أنه لا يتخلى عـن نصوصه بمجرد عرضهـا على خشبـة المسرح، فهو يعود إليهـا كمخرج ليعيد تقديمها مراراً، وفي كل مرة بشكل جديد ومع ممثلين آخرين إيماناً منه بأنّ النصوص تبقى غير مكتملة حتى بعد عرضها علـى المسرح، حتى تحوّل الأمر بالنسبـة له إلى لعبة جمالية فيهـا الكثـير مـن المتعـة العبثيـة.. انطلاقاً مـن ذلك قدم مسرحيـة «نساء في الحـرب» في روما أول مـرة مع ممثّلات من الجزائر، ثم قدّمها في أوكرانيا مع ممثّلات أوكرانيات، ومرة ثالثة في العراق مـع ممثّلات عراقيات، ومرة رابعة في بيروت مع ممثّلات لبنانيات، وحصل أمر مشابه مع مسرحية «الخادمـات» لـ جان جينيه وكذلك مـع «حمّام بغدادي» التي قدّمها مع ممثلَين سوريين هما فايز قزق ونضال سيجري ثم أعاد إخراجها مع ممثلَين عراقيين .


حمام بغدادي إخراج جواد الأسدي

دوَّن جواد الأسدي يوميّات بروفاتِ أعماله المسرحية وأصدرها في كتب، وكانت المحاولة الأولى في تدوين وقائع البروفات كتابٌ بعنـوان «المسرح والفلسطيني الذي فينا» موضحـاً أن بروفات مسرحياته لها وقـعٌ خاصّ عليه من خـلال علاقتِها الحـارّة مع التمثيلِ والممثـل، وعلاقته هو بهـم، وهـي بالنسبة لـه الطريقـة الوحيدة التـي تعطيه إحساساً بأنه شخصـ ذو كينونة وجسد وصوت ومعنى.. وانطلاقـاً مـن فكـرة تقـول إن المسـرحَ وبمجـرد انتهاء العرض يصبح قابـلاً للزوال تولدتْ لديه رغبةٌ عارمة في كتابةِ يوميّـات البروفات، وقد أصبح بعـد كتاب «المسرح والفلسطينـي الـذي فينا» مُدمنـاً على تدوينِهـا، فأصدر «جماليـات البروفـة» و«المسرح جنّتي» وقـد تحوّلت عنده الكتابة عن البروفـات إلى نشاطٍ موازٍ للعرض المسرحي، مبينـاً أنّ فعلَ الكتابة عن البروفات لم يكن بإيعازٍ مسبق، إذ كان يأتـي دائمـاً عندمـا تنتهي البروفـات، فيدوّن ما جاء فيهـا بلغة مصنوعة من نـارٍ واضطراب وغربة وألم وتفكيك وقـراءة للممثّل، ويفرّق الأسدي بينها وبين كتابةِ النصّ المسرحي، فهـي شيء مختلف لأنّ الكتابة للمسرح تتعلـق بما يمكن أن يقوله الكاتب ومـاذا يكتب وكيف وما

هـي الفكرة، مـع إشارته إلى أنه يعمل دائمـاً على تدوين ملاحظاتـه حول الشخصيـات التي يريـد الكتابةَ عنها، مشـيراً إلى أن كلّ النصوص التي كتبهـا هي اقتراحات للإخـراج ولا يمكـن أن تكتمـلَ إلا بالبروفـات ومع الممثل الذي يقوم بإعادة إنتاج النصّ مرّة أخرى .

لم يقتنـعْ جـواد الأسدي بفكـرة تسيّـد التكنولوجيا بأبعادها البصرية العرضَ المسرحيّ، فالمسرح بالنسبة له يقـوم على فنّ التمثيل والممثـل، وهو كمخرج يبذل جهودَه ليوفر للممثل المساحةَ السينوغرافية التي تخدم جماليات روحـه دون اللجوء إلى المبالغة إيماناً منه أنّ كلّ ما يجري على خشبة المسـرح يجب أن يكون في خدمة سحر الممثّل، وقد اعتـاد الأسدي العمل مع ممثلين محترفين من طراز خاصّ في مسارح دمشق وبـيروت والقاهرة والرباط وأبو ظبي، وغيرها، وقد سبق له العملَ مع الشباب في أكثر من تجربـة كمسرحية «انسوا هاملت» التي قدمها في القاهرة بالتعـاون مـع دار الأوبـرا، ومسرحيـة «بجانـب غارسيا لـوركا» التـي قدمهـا في فرنسـا مـع طالبـات في معاهد المسـرح، كذلـك في مسرحية «تقاسيم علـى العنبر» التي قدمهـا في دمشـق مع الفنانَين غسان مسعـود وفايز قزق في بدايـة مشوارهما، مؤكـداً أنه حين يعمـل مع الشباب إنمـا يدفع نفسَه باتجـاه خيار قاسٍ لأنه يعـرف أنّ عملَه في البروفات يحتاج إلى جهدٍ وإلى ممثّل من طرازٍ رفيع .

* * *

كلمة اليوم العربي للمسرح ٢٠٢٣

بقلم : جواد الأسدي

صباحُ الخـير عبق الخشب في بيتنـا ومأوانا الأوّل.. صبـاح الخـير خشبـة المسـرح مـلاذي، مـأواي، قاربي وجسري إليكم.. صباحُ الخير لدروب الندم وأربعين عاماً مـن النفي الجبري على أرصفـة الثقافات.. صباح الخير للتصفيـق النابـع من هسيـس الجراح، يفاعـة الدهشة، دلال الخلق، وبيت المعنى الداكن والمتواري خلفَ الظلال.. صباح الخير يفاعة الأحلام، هوس الأمل، دروس التهجي، والأيـدي التي قادتْنا من معاصمنا لنرى هولَ الظلمات في عتمة الكواليس.. صباحُ الخير على سنوات الحنين والجوع

المرّ في بـلاد الملاحم وعلماء الطبيعة ومـن دقّوا ورسخوا مسمارَ الكتابة ودوّنوا الأساطير وبصمة التنوير والجمهور العريق المتدافـع أمام شبّاك التذاكر في المسارح الحداثية كتابـةً وإخراجاً وانزياح الحياة الحـرّة والتأريخ الجماليّ عن سـكك حديـد التنوير، وسقـوط البُلـدان في عاصفة العـدم وانسـداد الأبواب المدنيّـة وانطفاء جـذوة الثقافة وتسييـد جحيـم الطوائف التـي رسخت قواميـس الجوع وكتابة الخراب والـذلّ وسفك الدماء.. صباحُ الخير على ممثـل دور هاملـت في لا نكون أو كيـف سنكون عقلانيين، كينونيين، مدنيين، جماليين، معرفيين أم أميين؟ سلفيين، ماضويـين، غيبيين، قدريين، معلقين في سماوات الحرائق والهجـرة في بحار الغـرق والموت على الحافـات بحثاً عن بلدانٍ خالية من جحيم أدمنّاه منذ سنوات بعيدة .

نكـون؟ ومـن سنكون؟ وكيـف سنكون؟ هـل سنكون محشوريـن علـى جبـل الهاويـة أم في الشـوارع المترمدة بالأبنـاء قدّيسـي الحـروب، والأمهات وهـنّ يدبكن على خشبـات المسارح الآيلـة للسقوط، علّهـن يرقصن أرواح أولادهـنّ في غيبوبـة الأدوار التي لعبوها أمام الحشود في مهرجانات التقمّص؟

صباحُ الخير على الكتابة وأساطينها وهم ينزاحون في نصوصهم عن تدوين وابتكار شخصيات ماتت وتحولتْ إلى كليشيهات السوق الموارب.. صباح الخير على الإخراج والمخرجين وهم يطبخون شكسبير وجينيه وبيكيت ومارلو وبولغاكوف على نار بصرية مبتكرة هادئة في موقد ناريّ ليّن حيث يُضاء العقلُ وتسمو الروح.. صباح الخير على الممثل، روح المسرح وسرّ أسراره وهو يعيد كتابة صوته وجسده بكثافة تعبيرية وإشارية مبتكرة بعيداً عن متحف السوق ومجانية التمثيل السوقيّ، محلّقاً بروح إنسانية رفيعة من اللعب الصاخب إلى معابد جلال أسئلة الروح الملتاعة وحيرتها، صعوداً إلى نهار دموع الأحزان .

عندما سلّطت بروجكترات الوجع على المناخات الوحشية ونضوج طبخات الجهل والنزاعات الطائفية وسقوط البلدان في تقاسيم الجوع وفقدان الحقوق وانزياح شجرة الثقافة عن اهتمام المتنفذين في قرارات الرأسمال الذي سقط في حضرة الظلمة التي أدت إلى هجرة أعداد كبيرة من رجالات الثقافة من سينمائيين ومسرحيين وتشكيليين وموسيقيين إلى بلدان غير بلدانهم، تاركين وراءهم بياسا مفزعاً وفقدان أمل يلوح على شاشة مستقبل بلا روح ولا ابتكار، الأمر الذي أوقع جيلاً شبابياً مبتكراً في هاوية اللاجدوى، يلوكون أحلامَهم ومستقبلَهم الجماليّ في وحشة كبيرة تحت ظلال شجرة العوز والأمل الميت، تتناقلهم الهجرةُ إلى بحار ترميهم في تيه جحيميّ بعيداً عن بلادهم وأهلهم، يلوكون الغربةَ كعشبة مرّة ونزيف حار في تواريخهم وبحوثهم وقتالهم من أجل استكمال مشاريعهم الإبداعية .

لقد ساد التردّي في سويات التلقي واللهفة للمسرح الحقيقيّ، وتأسستْ فجوةٌ تأريخية بين الرغبة في النهوض الجماليّ في أعمال عدد من المبدعين العرب واتساع التفاوت المعرفيّ في أولويات الجمهور حتى أصبحنا بلا أرضيات فلسفية وجمالية تساعد الناسَ على إعادة كتابة موروثهم العظيم ومستقبل الحداثة النصيّة .

لقد هوَتْ شجرةُ المعرفة المسرحية وسقطتْ سقوطاً مدوياً لتحلّ محلها ثقافةُ الغريزة والسعي للرفاهيات السياحية وبروبوغاندا سياحية ضخمة، بيوت، سواحل، سيارات، بنوك بتقنيات عالية، وانهيار ثقافيّ مدوّ حيث لا أثر لوجود دار أوبرا ولا مسرح ولا مكتبات موسيقية أو غاليريات تشكيلية في شوارع المجتمع .

لقد تمّتْ إدارةُ عنق اللذة والمتعة نحو المعدة وليس الرأس المشتعل بالفنون، حيث يتسابق الناسُ كما في الكثير من الدول الأوربية لحضور أوبرا كارمن أو أحدب نوتردام .

ها هو الممثل الكونيّ يجرّ وراءه شعوباً من الكورونا وعربات النصوص ونبوغ الممثلات والممثلين، المخرجين والسينوغرافيين، وكشافات ضوئية وملابس وجمهوراً حاشداً عتيداً، والآن أراه متفحماً وسط عاصفة التصفيق المرّ أمام دار الأوبرا قرب البرج الذري، يجالس الشعاعَ النووي بينما يتمرّن ماكبث على كرة القدم، يلاعب لحيةَ دستويوفسكي، ويحلق رأس مال ماركس، ويطري سخطَ بولغاكوف.. هناك وهنا تمددت الحشود على ألوان من كمامات تستغيث بالفايزر والسبوتنيك.. ها هم وها نحن نتمرغ تحت درجات حرارة جحيمية، الناس فيها يتوسلون ولو دقيقة كهرباء يمكن أن تنعشَ اختناقاتهم أو ربطة خبز لمطابخهم، بينما المليارات محمولة على أكتاف سادة شبهات السوق الاستثماري، يتاجرون بنا بترولاً، تاركين وراءهم شعوباً تحترق وفتياناً يحتضرون في طوفان القطارات بحثاً عن كينونات أخرى .

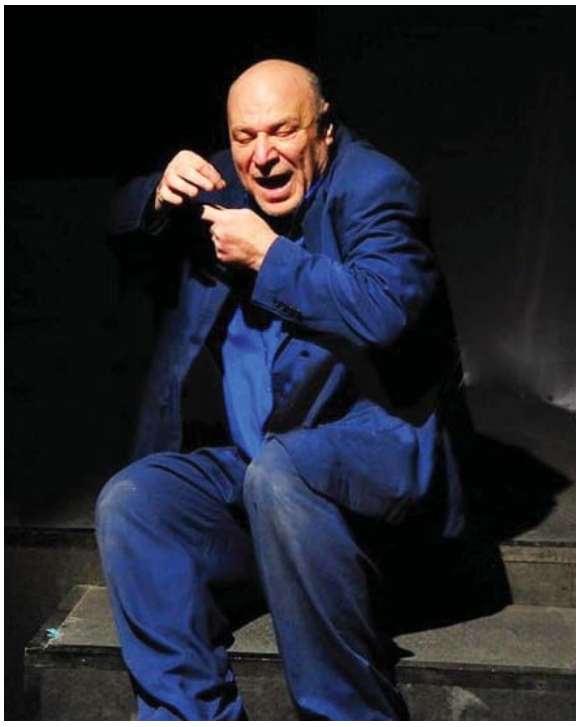
إذن عن أيّ مسرح وأيّ ثقافة سنتحدث ما دامت كل الدروب غير سالكة؟

ها هم المستثمرون في جوعنا وعرينا يهرولون بين البورصات ويكدّسون مليارات الدولارات في مواخير مطبخهم شديد العفونة.. أراهم كيف يعلّقون الثقافات والمسارح على مشانق داعميهم العقيمة ويبلّطون الدروب والساحات بإسمنت الجوع والفقر، يجلدون التنوير والمدنية والمؤسساتية والحرية برفاهيات وإعلام مزوّر، ويدفنون بلدان الأساطير والجمال في مقابرهم العفنة .

هل من أنشودة لأمل منشود؟ وهل من مطر على أرض تعيد خصوبتَها؟ وهل من غيم يلقي على البشرية سلاماً أليفاً وشعوباً آمنة؟ وهل من عاصفة تكنس الجهلةَ ولصوصَ الخراب؟ وهل من شمس تشعل العالمَ برقصة كونية وبشر كونيين شغوفين ومغرَمين بالمسرح، ملاذنا العظيم؟ هل العام القادم هو عام مسرح يضيء الدروبَ بجمهور يزهر ويحتشد ثانيةً أمام شبّاك التذاكر، ينصت للممثلين وهم يهدرون بأداء مسرحيّ متفرد تحت شجرة النور في كوكبنا الطيب الذي يتوسل الرحمةَ والعطف؟

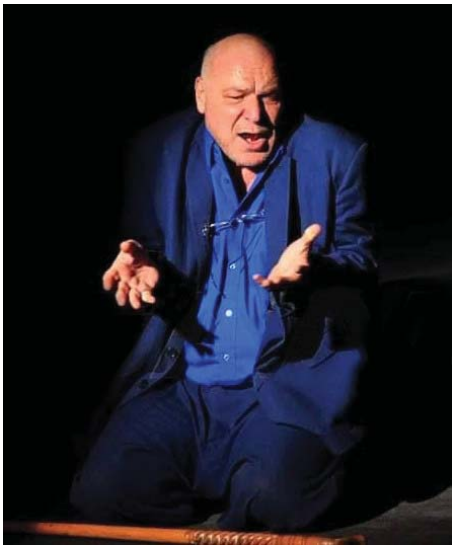
على وشك الحياة

مونودراما حلبيّة في دمشق



حرصتْ مديريةُ المسارح والموسيقا على تقديم أكبرِ كمّ من الأعمال المسرحية في دمشق والمحافظات بمناسبة الاحتفال باليوم العربيّ للمسرح الذي يصادف العاشر من كانون ثاني من كلّ عام، وكان حظّ دمشق هذا العام مونودراما قادمة من مدينة حلب، أركانُها نصاً محمد أنمار حجازي وأداءً محمد الشيخ وإخراجاً محمد مروان إدلبي وهي التجربة الإخراجية الأولى لإدلبي في مجال المونودراما وهو الناشط دوماً في فرقة المسرح العماليّ في محافظة حلب، والمؤمن أن المونودراما فنّ مسرحيّ صعبٌ لاعتمادِه على ممثلٍ واحد عليه إبقاء الصلة قائمة بين الخشبةِ والصالة طيلة زمنِ العرض، ويعتقد أن تقديمَ عملٍ مونودراميّ فيه الكثير من التحدي للذات، مؤكداً أن فكرةَ النصّ استهوتْه وحرّضته على إخراجِه، وقد حاول صياغةَ رؤية بصريّة تواكب النصّ المكتوب .

العمل عبارة عن سيرةِ وطنٍ تحت وطأةِ الحرب، وفيه استحضارٌ لشخصيات تاريخية دمويّة وشخصيات ثورية، لكن التركيز الأكبر كان على شخصيةِ العرض الأب المفجوع باستشهادِ ولديه والعائد إلى الحياة مع ولادةِ حفيدِه بالتزامن مع تحريرِ مدينةِ حلب من الإرهاب التكفيريّ .



ويؤكد الفنان محمد الشيخ الذي جسّد الشخصية على أن هذه المونودراما تحاكي معاناته الشخصية، إذ استشهد ولداه بالفعل أثناء الحرب الإرهابية على سورية، لذلك يقول أنه لم يشعرْ أنه بعيد عن الشخصية التي يؤديها وكان ملتحماً بها إلى أقصى درجات الانفعالِ العاطفيّ .

في اليوم العربي للمسرح

طاولة حوار

تجربة مسرحية شبابية في طرطوس

نجوى صليبه

قد يلتبس الأمرُ على المرءِ عندما يقرأ عنوانَ العملِ المسرحي «طاولة حوار» حتى ليظن أنّه عنوان عرضٍ مسرحيّ يتناول موضوعاً سياسياً، فإذا هو عرض يروي قصصَ مجموعةٍ من الشّباب الطّموحين والشّغوفين بالعملِ المسرحيّ، وهو كما يقول كاتبُه ومخرجُه **إيفان نابلسي** مسرحٌ داخل مسرح، مضيفاً : «العرض عبارة عن كوميديا سوداء، وهو عملٌ شبابيّ وإنسانيّ، يحكي عن الذّكريات والشّغف والحبّ والوقت، ويقدّم قصصَ مجموعةٍ من الشّباب لديهم شغف بالعملِ المسرحيّ، يشتغلون في مكان مجهول وفاقدٍ للملامح، تعمّه الفوضى والخراب، ويحاول كلّ شخص إيجادَ فكرةِ نصّ جديد، فيطرح فكرته لبناءِ مشهدٍ ما، وتكون هذه الفكرة عبارة عن حالة أو موقفٍ تعرّض له هذا الشّخص بوجودِ شخصيةٍ أساسيةٍ من ضمن الشّخصيات تعرف منذ البداية كلَّ ما يحدث وما يدور داخل نفوس الجميع» .

ويضيف نابلسي : «روحُ الشّباب كانت طاغية في بعضِ المشاهد، فمثلاً تتحدّث إحدى الشّخصيات عن شغفِها برقص الهيب هوب، وتعرّفنا على المفهوم

الصّحيح لهذا النّوع من الرّقص من خلال مشهد لطيف توضح فيه المضايقات التي تعرّضتْ لها وهي في عمر صغير كمنعها من ممارسة شيء جديد تحبّه، وكذلك الأمر بالنّسبة للحبّ والحرب التي نعيشها، والوقت الذي نفرق في دوامته، والذّكريات التي نتعلّم منها وتترك أثراً في نفوسنا قد يرافقنا طوال حياتنا، أي أن هناك قصصاً منفصلة لكنّها ترتبط بخطّ واحد ثابت هو البروفة» .

يبدأ العملُ بخشبة خاوية من أي شيء، وتدريجياً نشاهد كتلاً توحي بفوضى المكان، ثمّ تدخل قطعُ الدّيكور شيئاً فشيئاً، حتّى ينتهي العمل بفوضى منتشرة في كلّ مكان وطاولة حوار لا يجلس حولها أحد، ويبيّن نابلسي أنه اعتمد على الرّموز في الدّيكور لتوضيح الأفكار كزجاجة النّبيذ الفارغة التي ترمز إلى الحبّ، وآلة التّصوير كرمز إلى الذّكريات، كما اعتمد على بعض التّفاصيل التّاريخية من خلال النّص لإيصال الفكرة كتجسيد قصّة وفاة الشّاعر المتنبي ولكن بصورة مختلفة، والاستعانة بأبيات شعريّة له .

يقوم العملُ على أربع أفكار وأربعة ممثلين، من بينهم المخرج، وجميعُهم جامعيون باختصاصات مختلفة، ولكلّ منهم شغفه وطموحه وهدفه الذي يسعى إليه، ويوضّح نابلسي : «اشتغلتُ في المسرح منذ العام ٢٠٠٨ لكنّ هذه هي تجربتي الإخراجية الأولى، وأعتقد أنها كانت مفيدة، وسأستفيد من العثرات التي وقعتُ بها بهدف تقديم أعمال أفضل في المستقبل، وقد كان هذا العرض فرصةً لي ولجميع الممثلين الذين اخترتُهم بناءً على معرفتي بقدرات كلّ واحد منهم وبما يستطيع تقديمه، بمن فيهم من يقف لأوّل مرّة على خشبة المسرح» .

* * *

والتقت «الحياة المسرحية» ببعض العاملين في هذه التجربة، وكانت الوقفة الأولى مع الكادر التمثيليّ، والبداية مع الشابة إيفانا سليمان التي حدّثتْنا عن تجربتها التّمثيلية الأولى بالقول : «وجود مخرج مثل إيفان نابلسي سهّل علينا العمل على الرّغم من صعوبته، فلم نشعر بالتّعب بفضل الانسجام الكبير بين مجموعة العمل والطّاقة الإيجابية التي كنّا نعطيها لبعضنا دائماً، وهذا ما جعلنا نؤدّي أدوارَنا بشكل مريح لنا وللجمهور، وهذه هي تجربتي التمثيلية الأولى وهي مهمة بالنّسبة لي على الصّعيد الشّخصي والمهنيّ لأنّني أحبّ المسرحَ كثيراً، وقد لاحظتُ أن الجمهور أحبّ الشخصية التي أديتُها وتفاعلَ معها» .

ووضعتْنا الشابة سارة نابلسي بصورة الشّخصية التي أدّتْها عندما قالت : «أديتُ شخصيةً اسمها مثل اسمي لأنّ كلّ ممثّل في العمل قدّم شخصيتَه باسمه الحقيقيّ، وقد عبّرت الشخصيةُ عن الشّغف الذي يعنيني كثيراً، وكان له تأثير إيجابي في حياتي، وحاولتُ من خلال العمل على الشخصية إيصالَ هذه الفكرة إلى النّاس وتشجيعهم على مواجهة كلّ العقبات التي تقف في طريقهم وتحول دون تحقيق أحلامهم التي يصلون إليها في النّهاية بتصميمهم وإرادتهم وإيمانهم بها، وما قدّمتُه من خلال هذه الشّخصية كان واقعياً جدّاً لأنّ كلّ ممثل في العرض قدّم موقفاً تعرّض له، ومن الممكن أيضاً أن يكون بعضُ الحاضرين قد تعرّض له أو لما يشابهه» .

وفيما إذا كانت لها مشاركات مسرحية سابقة قالت نابلسي : «لي تجارب سابقة في المسرح، ولكلّ تجربة تأثيرها عليّ سواء إيجابياً أم سلبياً، لكنّ هذا العرض كان الأقرب إليّ لأنّني أحسستُ أنني كنتُ فيه على طبيعتي في كلّ شيء قلتُه وقدّمتُه» .

بدورها حدّثتنا الشابة رهام نادر عن الشّخصية التّي أدتْها في «طاولة حوار» فقالت : «العرضُ قائمٌ على تقنية المسرح داخل المسرح، وكان عبارةً عن بروفة يتحدّث فيها أفرادُ المجموعة بحرّيّة عن مواقف أثّرت بهم وغيّرت مسارَ حياتهم، وهي مواقف حياتية حقيقية تمسّ الجميع أو ربما حدثتْ معهم.. وبالنسبة لي فقد تحدّثتُ بلسان أشخاص كانوا ضحيّة الحبّ الذي هو شيء أساسيّ في الحياة، فلا حياة دون حبّ، لكنّ النهاية قد لا تكون دائماً سعيدة، وقد جسدتُ شخصية طبيبة أحبّت شخصاً لكنّه ابتعد ورحل، وبقيتْ هي تنتظره كما في حالات كثيرة يقع فيها أحدُ الطّرفين ضحيّةَ الانتظار، وللأسف تنتهي القصّة بضحيّة جديدة أو ضحيتين» .

مصممُ إضاءة العرض ومنفّذها الفنان محمد علي خرّيج المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠٢٠ وعضو لجنة المشاهَدة في طرطوس وصاحب تجارب عديدة في تصميم الإضاءة المسرحية في دمشق وطرطوس، وهو ممثل له مشاركات في أعمال مسرحية وتلفزيونية وسينمائية، وهو ما ساعده على فهم ممثلي العرض الهواة وكيف يفكّرون.. يقول : «أنا قريبٌ من الممثلين وداعمٌ لهم وحريصٌ على أن أبقى كذلك، وجاهز بمحبة كبيرة لأي مساهمة أستطيع تقديمَها لنجاحهم ونجاح تجاربهم لأنّني غيور على المسرح في مدينتي التي بدأتُ منها تجاربي المسرحية وأنا في عمر صغير قبل دراستي الأكاديمية، خاصة وأنّ المتخصصين العاملين في الحقل المسرحيّ في طرطوس قليلون جدّاً» .

ويبّين علي أنّ الهدفَ من الإضاءة في هذا العرض لم يكن جمالياً فقط، بل كان أيضاً للدّلالة على نفسية كلّ شخصية ونقل أحاسيسها، لذلك ربط الإضاءةَ بالتّغييرات التي تحدث في سياق العمل، مضيفاً : «الرّؤية البصرية في أي عمل يجب أن تكون لها هويّة واضحة تتبلور عند الجمهور، ما يضمن وصولَ العمل إليه بشكل أكثر وضوحاً، فيحلل الضّوءَ ويفهمه ويصل إلى الرّسائل والأفكار التي تقدّم له، أمّا بالنّسبة للّون فقد استخدمتُ فئتين متناقضين من الألوان هما الألوان الباردة والألوان النّاريّة على الرّغم من أنّني في العادة لا ألجأ كثيراً إلى استخدام الألوان، لكن لكلّ عمل خصوصيته، وقد كنتُ حريصاً على تنفيذ الإضاءة بنفسي للتأكيد على أنّ هناك نقطة مهمّة يجب

أن تكون عند منفّذي الإضاءة وهي أنّ المنفّذ مثل الممثل، يشعر بشعوره، ويمشي معه بالإحساس والإيقاع وكأنّه على خشبة المسرح، وبما أنّ الشّباب في مسرحية طاولة حوار من الهواة فهذا أعطاني متعة في العمل وفي أن أكون معهم لأنّهم يملكون النّقاء في العمل، وبالتأكيد كان هناك نقاشٌ دائم مع المخرج الذي رحّب بوجود بعض التّفاصيل التي اتّفقْنا عليها، وتفاصيل أخرى عملْنا عليها وقد واجهْنا بعض المشكلات التّقنية في المسرح» .

أما مساعد المخرج زين ملحم فيقول : «وجودُ المخرج على خشبة المسرح كممثل تطلّب منّي مراقبةَ الممثلين على الخشبة بدقّة وحذر شديدَين، وكان العرضُ تجربة ممتعة جدّاً ومكسباً لأنّه كان بأفكاره قريباً منّا ومن خيالنا وتجاربنا وآمالنا وخيباتنا، ودائماً كانت هناك نقاشاتٌ يومية حول كلّ التّفاصيل، وتقاطعْنا بأفكار واختلفنا بأخرى، لكنّنا خرجْنا بثمار يانعة» .

بلا.. بلا.. بلا

فرجة مسرحية أمتعت الجمهور

شـــاكر شـــاكر

احتفل مسرحيو اللاذقية في شهر كانون ثاني الماضي بيوم المسرح العربيّ (١٠ كانون ثاني) من خلال العرض المسرحيّ «بلا.. بلا.. بلا» لتجمّع مدى الفنون بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا ومديرية الثقافة في اللاذقية والمسرح القومي، نصّ الكاتب الروسي يوري يورين إخراج مجد يونس أحمد .

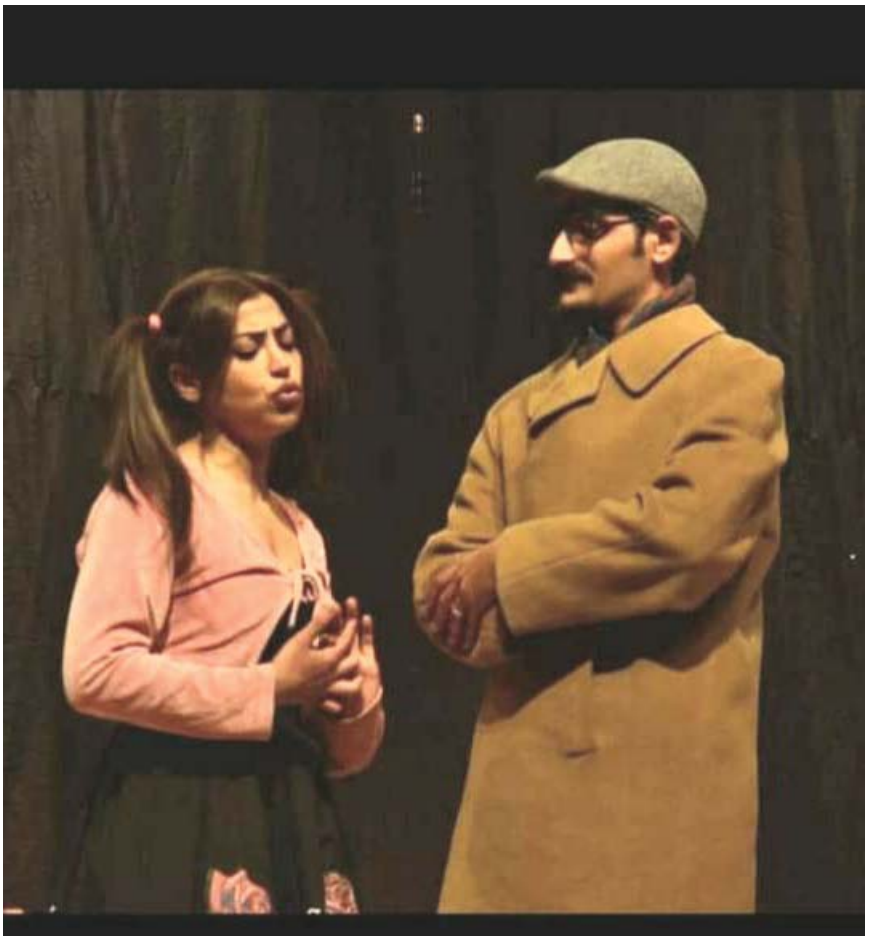
وعلى الرغم من أن العرضَ قُدّم في سياق احتفالية خاصة بالمسرح العربيّ إلا أن المخرجَ اختار نصاً مترجماً ليقدمه لجمهور المسرح .

يرصد العملُ معاناةَ المسرحيين الحقيقيين مع بعض مدّعي الفهم والمتطفلين على المسرح من مخرجين أدعياء وممثلين فاشلين ممن أساؤوا للمسرح بكلّ مفاصله ومفرداته، ووصلوا به إلى الحضيض، وحاولوا تفريغه من محتواه ودوره الريادي والثقافي في المجتمع وفي تطوير ذائقة المشاهدين، بحيث أصبح المسرحُ أحياناً عملَ من لا عمل له .

اعتمد المخرجُ في عمله على عنصر الكوميديا وبراعة الممثلين، وتناول العرضُ بعضاً من هموم المسرح، وغاص -من خلال مكاشفات صريحة- في ماهية الموضوع المطروح، ورصدَ كلَّ ما يمكن أن ينتج عنه في مجتمعاتنا العربية التي لا يزال المسرح فيها يبحث عن هوية خاصة به حسْبَ المخرج أحمد .

يبدأ العرضُ بظهورِ الحارس أبو عدنان (أدّاه أوس غدير) وهو حارسُ صالةِ مسرح مخاطباً حذاءه المهترئ إلى حين وصول الكاتب (أداه مجد عدنان يونس) الذي يتم منعُه من دخولِ المسرح الذي تجرى عليه البروفات النهائية لنصّه إلى أن يتدخل المخرج (أداه أكرم الشيخ) ويدخله لمشاهدةِ البروفة، وتحت نظر وسمع الكاتب يقوم المخرج بنسف ثلثَي النصّ الذي كتبه الكاتب بحجةِ أن الجمهور يريد ذلك وأنه يتبع طريقةً إخراجيةً مبتكرة تندرج تحت تسميةِ المسرح الآن، الأمر الذي لا يعجب الكاتب، فيرفض خيارات المخرج الذي قزَّم جلّ الأفكار والمقولات التي قدمها الكاتبُ في نصّه، كما يرفض الطريقةَ التهريجية التي يؤدي بها الممثلان (أداهما نور الفيصل وحيدر طه) دوريهما وعدم فهمهما لشخصيتيهما، وقد عمل المخرج على امتصاص غضب الكاتب وهيجانَه من خلال قوله أن هذا مجرد اختلافٍ في وجهاتِ النظر ولا يفسد للودّ قضية، وأنه كمخرج يرى ما لا يستطيع الآخرون رؤيتَه .

وتتأزم الأمور لتصل إلى ذروتِها عندما يقرر المخرجُ اختصارَ النصّ من ستين صفحة لا تُغني ولا تسمن من جوع -حسب وجهة نظر المخرج كمعدّ للعمل- إلى عشر صفحات يرى أنها الأهم في نصّ الكاتب الذي يحتج بدوره ويرفض رفضاً قاطعاً ما قام به المخرج الذي يطلب من الكاتبِ الاسترخاءَ التامّ والتمدّد على الأرض وتخيّل نفسه أنه جثّة، طالباً من الممثلَين إلقاء تحية الوداع على جثمانِ الكاتبِ المسجّى أمامهما كانتصارٍ معلن لوجهةِ نظرِه (الحديثة) أمام وجهة نظر الكاتب (البالية) وهنا لا بدّ من أن نذكر أن الكثيرين من المخرجين ومع الأسف



ينسفون جهدَ الكاتب المسرحيّ بحجةِ ما يسمى الإعداد المسرحيّ للنصّ الذين يشتغلون عليه .

كانت الإضاءةُ عامة طيلة زمنِ المسرحية، باستثناء مشهدين، وغابت الموسيقا تماماً، أما الديكور فرغم فقرِه إلا أنه خدم العرضَ ووظّف بشكل مناسب وأدى ما هو مرسومٌ له .

أدى الممثلون أدوارهم بتميّز وحسب توجيهات مخرج العمل، ولم يكن هناك تباين أو فوارق كبيرة بينهم، ويُحسب للفنان مجد عدنان يونس النقلة النوعية في تغيير النمطِ التي كان يلعبه في معظم أدوارِه والخروج من فخّه ورتابتِه، كما يُحسب للمخرج إعطاءه فرصة للفنانة الواعدة نور الفيصل التي تمتلك خامةً فنيةً متميزة استطاع المخرج مجد يونس أحمد اكتشافَها وتوظيفَ طاقاتها وقدراتها، ولا يمكننا تجاهل القدرات والتكنيك العالي للفنان أكرم الشيخ الذي يتبلور عطاؤه باستمرار، وسيكون في عدادِ فناني الصفّ الأول في اللاذقية .

تميز العرضُ بتقديمِه فرجة مسرحية أمتعت المحتفلين باليوم العربيّ للمسرح في مدينةِ اللاذقية .

جانب من الجمهور

ثمة أمل

مسرحيو الحسكة يحتفلون باليوم العربي للمسرح

احتفل مسرحيو الحسكة في شهر كانون ثاني الماضي باليوم العربي للمسرح من خلالِ العرض المسرحي «ثمة أمل» إعداد وإخراج اسماعيل خلف الذي قدم في عمله هذا توثيقاً بانورامياً للمسرح في سورية بدءاً من مرحلة التأسيس، مروراً بمراحلِ التطورِ المتلاحقة، وصولاً إلى حال المسرح اليوم، مركّزاً على مبدعيه من كتّاب ومخرجين وممثلين .

شارك في العرض الذي قدمتْه مديرية المسارح والموسيقا مجموعةٌ من الممثلين الشباب، بالإضافة إلى الفنانين باسل حريب ويوسف شاكر.. ونقل الإعلاميّ نزار حسن عن مخرج العرض قولَه أن العرض حاول أن يرصدَ الموروث المسرحيّ السوريّ من خلال الحديث عن بعض رموزه كرائد المسرح السوريّ أحمد أبو خليل القباني والكاتبين المسرحيين سعد الله ونوس وممدوح عدوان .

الجدير بالذكر أن المخرج اسماعيل خلف قدم لجمهورِ المسرح في الحسكة ولجمهور المسرح السوري بشكل عامّ عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية، نذكر منها: «الفراعنة من جديد-إيفا-في انتظار جلجامش» .

حكي جرايد
في اليوم العربي للمسرح

محمد خير الكيلاني

مجموعةٌ من هواةِ المسرح في حمص شاركوا في احتفاليةِ اليوم العربيّ للمسرح في شهر كانون ثاني الماضي من خلال العرضِ المسرحيّ «حكي جرايد» نص وإخراج زين العابدين طيار الذي أهدى العملَ لأستاذه المخرج والمترجم المسرحي ضيف الله مراد .

يتحدث العرض عن الانطباعِ السائدِ عن الصحافة وما يُكتَب فيها : «بعض ما يُكتب في الصحف ليس كلاماً حقيقياً بل هو كلامٌ بعضُه كاذب» .

ثلاثةُ أهرامات خشبية شكّلت ديكورَ العرض، وملأت الصحفُ فضاءَ الخشبة من الخلفية إلى الجدران إلى مقدمةِ المسرح حتى كادت أن تقتربَ من الصفّ الأول للمشاهدين بهدفِ إقحامِ الجمهور الذي خرج منه ممثلو العرض الثمانية : سومر مخول، ندى الجوخدار، هبة عيد، لانا الدبس، علي الصالح، محمد عيسى، يزن المحمد، سليم ناصيف وهم يرتدون لباساً موحداً أحمر اللون، يغنّون ويرقصون، ويحمل كلّ واحدٍ منهم دلواً في يديه

وصافرة في فمه، ويعزف أحدُهم على الترومبيت، ويصعدون إلى خشبة المسرح وهم يتنادمون ويمزحون كأنهم في حفلة سمر، ليقصّوا علينا ما تحمله الصحفُ من أخبار، ومع كل صافرة يتصدى أحدُهم لقراءة خبر، فتتشكل لوحات تحاكي أغاني فيروز وزياد رحباني مع بعض شارات مسلسلات تلفزيونية كشاهد على ختام اللوحة من خلال تبادل الممثلين طرحها بقراءتها من الصحف، وشاهدْنا لوحات الأمثال بين الرجل والمرأة، وتنعكس الحكاية عندما يلتقي رجل وامرأة ويقعان في الحبّ، وبعد أن يمضي بهما قطارُ العمر يتزوجان وتكون النتيجة وفاتهما ليلة زفافهما .

ومن لوحات العرض لوحة سقوط عامل الكهرباء وهو يصلح الأعطال الكهربائية ويطالبه الناس بالانتباه ويتحول الجميع إلى خطباء ومنظّرين حتى يفارق الحياة دون أن يقوموا بإسعافه بعد أن يُدان ويُلام .

ومن اللوحات أيضاً لوحة اكتشاف مدينة للعميان الذين يجرّون بعضَهم بحبل ويقودهم أعمى وتقع واحدةٌ من المجموعة ويعود بصرُها فتشير للمجموعة التي كانت تسير معها إلى أنها أبصرتْ وتطلب منهم أن يحاولوا الإبصار، لكنهم يرفضون ذلك، لتعود عمياء وتمشي مع السرب في أمنيات وأحلام، وتحلم كلّ شخصية من الشخصيات وتتمنى تحقيقَ بعض الأحلام، ويخرج ممثل يحمل لوحات يعلّقها على الحبل .

قدم العمل حالات لاضطهاد العمال، والكل يوافق المدير على توبيخه للعامل الذي يصفه بالكلب، ويتمرد العامل ويصل لكرسي الإدارة ويضطهد العمال، كما يقدم العرضُ نماذج عن المثقفين في مواجهة الأزمات ومنعهم من قول كلمة الحقّ .

ويرصد العمل حالات هجرة الشباب الذين نراهم ينتظرون مع حقائبهم ويغادرون كالعميان، يقودهم حبل، ثم يخرجون من الأكياس رفضاً للمأساة، ثم تعود الحياة مع البرنامج الإذاعي «مرحبا يا صباح» ويقوم أحدهم بتصفح صحيفة ليتابع اللعبة بخبر جديد فيهاجمه رفاقُه ويمنعونه ويقولون : «كله كلام جرائد» .

نفذ موسيقا العرض كرم السعيد والإضاءة روان شدود، مكياج دانيال سويد، مساعد المخرج جوزيف شماس .

مسرح حلب القومي
يحتفل باليوم العربي للمسرح

ساهم المسرحُ القومي في حلب في احتفال مديريةِ المسارح والموسيقا باليوم العربيّ للمسرح من خلال العرض المسرحي «حكايات من دفتر اليوميات» نص وليد العاقل إخراج معتز سيجري .

تدور أحداثُ العمل –الذي قُدّم في شهر كانون ثاني الماضي- في إطارٍ من الكوميديا الاجتماعية التي ترصد الحياةَ اليومية وما يتخللها من معاناةٍ ومشاكل .

يقدم العملُ شخصياتِه من خلال عائلتين تنتميان إلى جيلين مختلفين وكيف ينظر أبناءُ كلّ جيل إلى المشاكل والقضايا المرتبطة بتفاصيل دقيقة ومفصلية .

وتنقل الإعلامية أسماء خيرو عن مخرج العرض قوله أن الاحتفالَ باليوم العربيّ للمسرح يوجه رسالةً إلى العالَم مفادها أننا قادرون على الاستمرار رغم كل المصاعب والعقبات، وأن المسرح السوري بأبنائه ورواده قادر على أن يثبت نفسه ويؤكد وجوده، وأن أضواءَه لن تُطفأ أبداً .

جسّد شخصيات المسرحية الفنانون : نجاة كاتبي-منيسا ماردنلي-طارق خليلي-محمد ملقي.. مساعد المخرج محمد سقا .

أبعادٌ فلسفية وتصوراتٌ صالحة لكل زمان ومكان

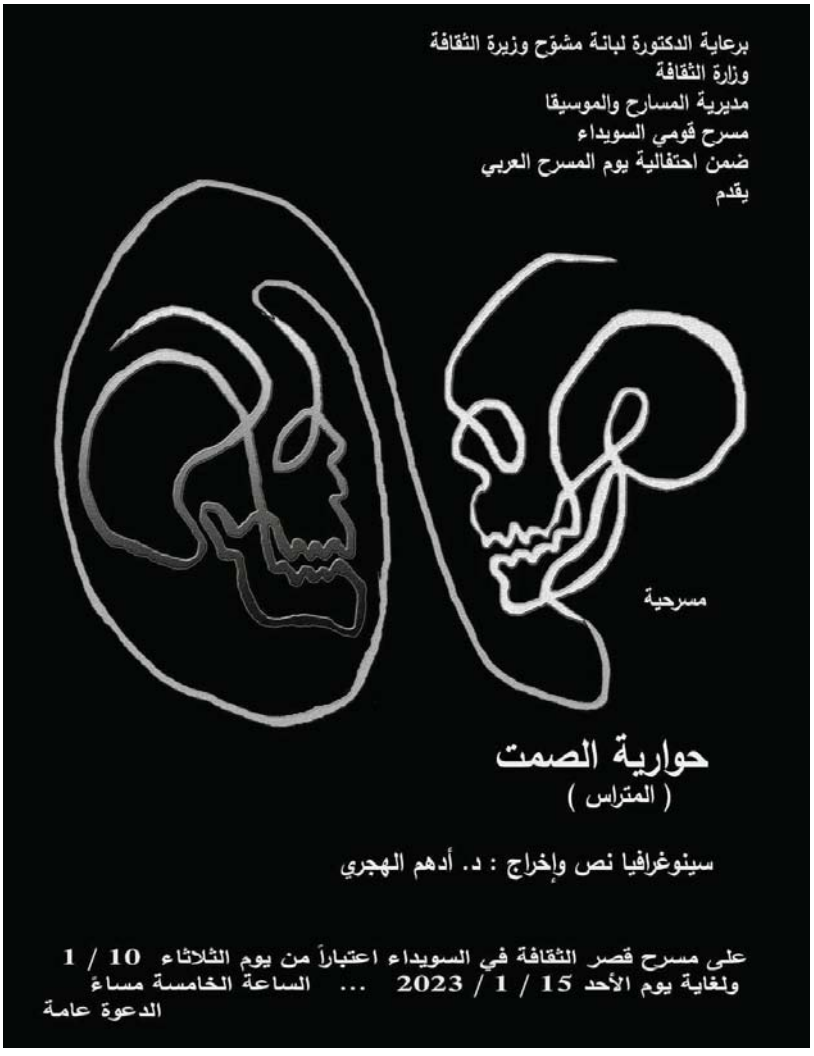
حوارية الصمت

رحلة البحث عن الوجود

يـــارا الحكيـــم

في رحلةِ البحثِ عن الوجود يغدو الحبّ المطلق هو الوجود.. هذا ما أكده المخـرجُ المسرحـيّ د.أدهـم الهجري في مسرحيتِـه «حواريـة الصمـت» المستوحـاة من نصّ «المتراس» للكاتب الفرنسي جان تارديو (١٩٠٣-١٩٩٥) والتـي قدمهـا المسـرح القومـي في السويـداء في شهر كانون ثاني الماضي بمناسبة اليوم العربي للمسرح .

تزخـر المسرحيةُ بأبعـادٍ فلسفية عميقـة وتصورات عديـدة تصلح لكلّ زمـانٍ ومـكان، وقـد استطـاع مخرج العمـلِ أن يضعَنـا أمـام تسـاؤلات لا حصـر لهـا، وفي كل يـوم مـن أيـام العرض كان مـن الممكـنِ استنبـاطَ انطباعـاتٍ جديدة ومميـزة، وبذلك كانت «حوارية الصمت» بمثابة تذكرة سفـر للوعـي البشـريّ للوصـولِ إلى اليقـينِ ربمـا، أو الشكّ الـذي نحاول -جاهديـن- إخفـاءَه في أعماقِنـا مـن خـلال الابتعـاد عما هـو مألوف والغوص إلى أعماقِ حقيقـةِ التكوين البشـريّ والرحلـة الروحيـة التـي يمضي إليهـا الإنسان ونقطة التحول في الوعي والإدراك .



بدايةُ العرضِ كانت على بابِ الدخـول إلى المسرح عندمـا تقدم أفرادُ الطاقمِ التمثيلـيّ، حيث تقدم الفنان جوهـر شلغين وهو يحمل في يـدِه مبخرة ويتحرك للأمام

بخطـوات ثابتـة ونظرات ثاقبـة وحذرة، يتبعـه الفنانان رامـي القاسم وسيراج بريك يقفان خلفه ويمسكون كلهم بالصولجـان ويتحركون بحركة نصف دائرية من أقصى اليمـين إلى أقصـى اليسار، ثـم يعـودون إلى المنتصف، ويقـوم شلغـين بالضربِ علـى الصولجان ثـلاث مرات، ويخـرج الشبّان الثلاثة كما دخلوا تماماً بعد أن أعلنوا لنا أن ما يحدث على المسرح يحدث خارجَه .

عادةً مـا يُستخدم البخورُ لأجـلِ التطهير، وهذا ما أثـار الانتبـاه عندمـا تم استخدامُه في مفتتـح العرض، فلمـاذا التطهير؟ ومن منا معنـيّ بالتطهير؟ نحن نطهّر المكان أم نطهر أرواحَنا؟ أم أننا أمام تجسيد ما حـدث في بداية الخلق أو ما سيحدث في نهايته؟

الحركـةُ نصـف الدائرية، الوقـوف المتعمـد في المنتصف، رائحة البخـور، الثيابُ السوداء التـي يرتديها أفـراد المجموعة، الحـذر، الضربـات الثلاث على الصولجـان.. هـذا التشكيـل الحركـيّ البصـريّ السمعـيّ لا بدّ أن وجـودَه لم يكن مصادفة، حيث كنـا أمام حركـةٍ مدروسة واحتمـالات لا تُعـدّ.. مـن هنـا بـدأت رحلـة العرضِ الغريبـة التـي ازدادت غرابـةً عندمـا دخـل الفنـان سامر عـزام من باب المسـرح بعـد أن تم تسليطُ الضـوء الأبيض عليـه، وكان يضحـك ويبتسـم ويرتدي خلعة بيضاء وأخذ ينظر إلى الجمهور بدهشـة كما لـو أنـه يستكشف عالَمـاً جديـداً، ثـم أخـذ يتنقل بين الجمهـور يبحث عـن نفسه في كل مـكان أتيـح لـه الجلوس فيـه، فجلـس علـى الكرسي في الصـفّ الأخـير ثم نظـر حوله باستغـراب ونهضَ مسرعـاً إلى كرسيّ آخـر، جالساً في المنتصـف ثم في الأمـام، في كل مكانٍ ظن أنـه له.. لقد كان يتحـرك بفطرتـه ويتصـرف علـى سجيتـه دون أن يؤثر أحدٌ على وعيـه أو يلوّث أحدٌ عاطفتَه البدائية، وقد ظهر ذلك مـن خلالِ انتقالاته وبحثـه الدائم عما يفعله هنـا وماهيتـه وانتماؤه : «إلى من أنتمـي؟ وبماذا أؤمن؟ وإلى أيـن أتجـه؟ وكيف أقـرر؟» تسـاؤلاتٌ ربما طرحها الجمهـور على نفسه بعـد أن أوحى إلينا عـزام سراً أنه طرحهـا وينتظر إجاباتها كمـا انتظر آدم حواء ذات يوم

وكما ينتظر العاشقُ محبوبتَه.. كان يقول أنها هي، وهي في تعريفها منطقة الغرائز التي تشكل الدوافعَ عند الإنسان.. لقد تحرك سامر عزام بانفعال شديد ونقل إلينا قلقَه وأوحى بحتمية اللقاء مع الشريك وأضيئت الستارةُ البيضاء المسدلة باللون الأصفر في المنتصف، تماماً كما تشرق الشمس، وانتفض عزام يصيح أنها الإشارة التي كان ينتظرها، الإشارة البدائية التي منحتْه الصرخةَ الأولى في الحياة، وأكدتْ أنه موجودٌ وأن ما يشكّ به كان حقيقياً، لكنه الشكّ ووطأته.. لقد أعتمت الستارة بالكامل وعاد سامر عزام ليتخبط في أفكاره وأراد التجرد من كل ما يملكه، وبداية التجرد هو التجرد من الوقت، وبالتحديد من الساعة السادسة ومن الساعة التي كانت في جيبه، مخرجاً من جيبه المرآة التي تحدث معها وتعرّى أمامها، وأخبر الجمهور والمرآة كم هو هشّ وقبيح وغير حقيقيّ، وبعد ذلك تضاء الستارةُ فيظهر خيالُ المرأة التي كان في انتظارها من بعيد على خيال الظلّ وتبدأ بالاقتراب.. لقد كانت المرأة تمثل ذاتَه كما تمنى رؤيتها، أي أنه وقف أمام ذاته دون وعي منه بذلك، وبدأ اللحاق بها والتحدث إليها بشغف وتوسّل، ثم ترحل فينهار ويقفز إلى المستوى الأول على خشبة المسرح ويبدأ بمناداتها، فتظهر للمرة الثانية على التوالي لتثبت صحةَ مناداته لها وتبدأ بانتزاع ما تزيَّنت به، ثم تنزع عنها ثيابَها قطعة تلو الأخرى، في الوقت الذي يمجّد فيه عريَها ويدعوها إلى المزيد، بينما تعبر النشوةُ جسدَه وتنتفض رجولتُه التي تدعوه للاقتراب أكثر واختراق ذلك الجدار بينهما من أجل الوصول إليها، لكنها تكمل سيرَها مبتعدة عن منطقة الوسط لتتجه إلى الظلمة، فيزداد غضبُه وتتزايد شهواتُه ويقدم على تمزيق الستارة فلا يجد أحداً خلفها سوى ذلك الفراغ الذي يخمده، فيبحث متألماً وتعود المرأةُ إليه في خيال الظلّ في المستوى الثاني على المسرح وعلى ستارة بيضاء أيضاً وتترك له حريةَ الكتابة عليها وتلوينها، فيقترب ويراها بوضوح أكثر وهي تفقد شعرَها الذي هام به وتصبح صلعاء ويبدو الجسدُ عارياً نحيلاً وهي تتحرك أمامه وهو يرتجف من هول ما يراه، ثم تجلس وتتمدد، ويكاد هو أن يجنّ لأنه لا يريد لهذا الموت أن يكون هكذا، فيختار أن يمزق الستارةَ الثانية ليجد خلفَها هيكلَه العظمي وجسدَه المتآكل يتكور على نفسه كالجنين من الألم ليبعث للحياة مرة أخرى بعد أن اجتاحه الوعي وإدراك أنها رحلته هو وأن من يبحث عنه موجود في داخله وأنه موجود في ذاته، في الجمال الذي يفيض به وفي سعيه نحو الارتقاء، وفي إدراكه أن الإنسان يُصنَع من الحبّ وحده وأن الحبّ كامل وممتدّ، وأن ما نؤمن به ما هو إلا تجسيد لما نملكه من حبّ وما نصدح به من جَمال، وأن دوّامة الوعي حاجةٌ أساسية لكل منّا من أجل فهم الذات الإنسانية والتعامل معها بما يضمن ارتقاءَها وخلق أنموذج كالذي نراه، يزخم بمفاهيم الوعي العميق والإدراك الصحيح للرحلة الروحية النيّرة، فما نبحث عنه في السماء أو في الأرض موجود في داخلنا فقط.

ومع نهاية العرض نعود إلى بدايته حيث يدخل الممثلون ويطهّرون المكان والجمهور، بل وأنفسهم، فالألم يطهّر الروح، وعندما ينتهي الألم يبدأ الوعي، وعندما نخرج عن المألوف نمنح أنفسَنا فرصةً للعبور إلى الجزءِ الآخر الذي ما شككنا به يوماً.

حوارية الصمت

إخراج : د.أدهم الهجري .

الممثلون : ليال الهادي-سامر عزام-لجين الهادي-رامي القاسم-سيراج بريك-جوهر شلغين .

مساعدة المخرج : عالية زين الدين .

تصميم الإضاءة : منى الهادي .

تركيب الإضاءة : فيصل حاطوم .

تصميم الديكور : لجين الهادي .

تركيب الديكور : حسين الباشا .

موسيقا : رام حاتم .

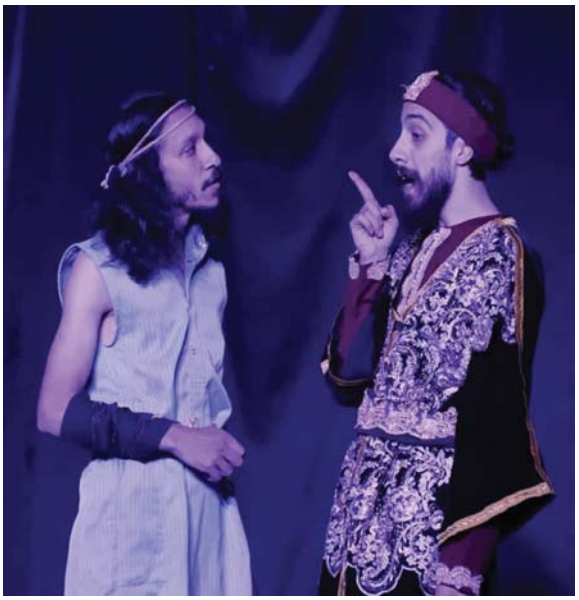
تنفيذ الصوت : أماني أبو عساف .

أزياء : رفاه نكد .

إدارة المنصة : رنا زين الدين .

إدارة الصالة : جلال طرابيه .

نيران الخلود
في اليوم العربي للمسرح



«أنسوا هيروسترات» النصّ المسرحيّ الشهير للكاتب المسرحي الروسي غريغوري غوري (١٩٤٠-٢٠٠٠) كان مثارَ اهتمام مسرحيينا على مدى سنوات طويلة، وقد قدموا رؤى فنّية متعددة لهذا النصّ الذي وجد له مكاناً ضمن عروضِ احتفالية اليوم العربيّ للمسرح في شهر كانون ثاني الماضي بتوقيع المخرج أيهم عيشة .

تطرح المسرحيةُ التي جاءت تحت عنوان «نيران الخلود» وقُدّمت في مدينة حماة سؤالاً جوهرياً ووجودياً عن سعي الإنسانِ إلى الخلود، حيث تتحدث المسرحية عن السجين هيروسترات الذي أحرق أحد المعابد سعياً منه وراء الشهرة والخلود، ومحاولته من داخل السجن خلط الأوراق وتحدي القوى المهيمنة .

شاركتْ في العرض فرقةُ أوركيديا للمسرحِ الراقص .

كلمة يوم المسرح العالمي ٢٠٢٣

كلَّفت الهيئةُ الدولية للمسرح الفنانةَ المسرحية المصرية سميحة أيوب بكتابةِ كلمةِ يوم المسرح العالميّ للعام ٢٠٢٣ وفيما يلي نصّها :

«أكتب إليكم هذه الكلمة في يوم المسرح العالميّ، وبقدرِ ما يعتريني من شعورٍ غامرٍ بالسعادة أنني أتحدث إليكم فإن كلّ ذرّة في كياني تختلج تحت وطأةِ ما نعانيه جميعاً من ضغوطٍ طاحنةٍ ومشاعر صادمةٍ وسط ما ينتاب العالمَ من حالة من عدم الاستقرار كنتيجةٍ مباشرةٍ لما يمرّ به عالمُنا اليوم من صراعاتٍ وحروبٍ وكوارث طبيعية كانت لها آثارها المدمّرة ليس فقط على عالمِنا الماديّ وإنما كذلك على عالمِنا الروحيّ وسلامِنا النفسيّ .

أتحدث إليكم بينما ينتابني شعورٌ بأن العالمَ بأسره بات كالجزرِ المنعزلة أو كالسفنِ الهاربةِ في أفقٍ معبأ بالضباب، كلّ منها ينشر شراعَه ويبحر على غير هدى دون أن يرى في الأفقِ ما يهديه، ورغم ذلك يكمل إبحاره آملاً أن يصلَ إلى مرفأ آمن يحتويه بعد تيهٍ طويل وسط أمواجِ بحرٍ هادر .

لم يكن عالمُنا الواحد أكثرَ التصاقاً ببعضه كما هو اليوم، إلا أنه وفي ذات الوقت لم يكن أكثر تنافراً وابتعاداً عن بعضه كما هو اليوم، وهنا تكمن المفارقةُ التي يفرضها علينا عالمُنا المعاصر، فرغم ما نشهده جميعاً من تقاربٍ في تداولِ الأخبارِ والاتصالات الحديثة التي كسرتْ كلَّ حواجزِ الحدودِ الجغرافية إلا أن ما يشهده العالمُ من صراعاتٍ وتوترات فاق حدّ التصوّر المنطقيّ وخلقَ وسط هذا التقارب الظاهريّ تباعداً عن الجوهرِ الحقيقيّ للإنسانية في أبسطِ صورِها .

المسرحُ في جوهرِه الأصلي فعلٌ إنسانيّ محض، قائم على جوهرِ الإنسانية ألا وهو الحياة، وعلى حدّ قول الرائد قسطنطين ستانسلافسكي إلى المسرحيين : «لا تدخل المسرح والوحل على قدميك.. أترك الغبار والأوساخَ في الخارج.. تحقق من ترك مخاوفك الصغيرة والمشاحنات والصعوبات البسيطة مع ملابسك الخارجية.. كل الأشياء التي تدمر حياتَك وتلفت انتباهَك بعيداً عن فنّك اتركها عند الباب» .

عندما نعتلي خشبةَ المسرح فإننا نعتليها وبداخلنا حياة واحدةٌ لإنسانٍ واحد، إلا أن هذه الحياة لديها قدرة عظيمة على الانقسام والتوالدِ لتتحول إلى حيواتٍ كثيرة نبثّها في هذا العالم لتدبّ فيه الحياةُ وتورق وتزدهر لننتشي بعطرِها مع الآخرين .

إن ما نقوم به في عالمِ المسرح كمؤلفين ومخرجين وممثلين وسينوغرافيين وشعراء وموسيقيين ومصممي كوريوغرافيا وتقنيين وفنيين إنما هو فعلٌ لخلق حياة لم تكن موجودة قبلَ أن نعتلي خشبة المسرح.. هذه الحياة تستحق يداً حانية تتعهدها، وصدراً حنوناً يحتضنها، وقلباً حانياً يأتلف معها، وعقلاً رزيناً يوفر لها ما تحتاجه من أسبابِ الاستمرارِ والبقاء .

ربما لا أغالي عندما أقول إن ما نقوم به على خشبة المسرح هو فعلُ الحياة نفسها وتوليدها من العدم كجمر مشتعلٍ يشعّ في الظلمة، فيضيء ظلمةَ الليل ويدفئ برودتَه.. نحن مَن يمنح الحياة رونقها.. نحن من يجسّدها.. نحن من يجعلها نابضة وذات معنى، ونحن من يوفر الأسبابَ لفهمها.. نحن من يستخدم نورَ الفنّ لمواجهة ظلمة الجهلِ والتطرّف.. نحن من يعتنق مذهبَ الحياة لتدبّ في هذا العالم الحياة، ونبذل من أجل ذلك جهدَنا ووقتَنا ودموعَنا ودماءنا وأعصابنا وكل ما يتوجب علينا بذله من أجل تحقيق هذه الرسالة السامية، مدافعين بها عن قيم الحقّ والخيرِ والجَمال، ومؤمنين أن الحياة تستحق أن تُعاش .

أتحدث إليكم اليوم لا لمجرد الحديثِ أو الاحتفال بالمسرح في يومه العالميّ وإنما لأدعوكم لتقفوا صفاً واحداً ويداً بيد وكتفاً بكتف لننادي بأعلى صوتِنا كما اعتدْنا على منصاتِ مسارحِنا، ولتخرج كلماتُنا لتوقظ ضميرَ العالم بأسره أن ابحثوا في داخلكم عن الجوهر المفقود للإنسان الحرّ السمح المحبّ المتعاطف الرقيق المتقبّل للآخر، ولتنبذوا هذه الصورة القميئة للوحشية والعنصرية والصراعات الدموية والأحادية في التفكير والتطرف والغلوّ.. لقد مشى الإنسان على هذه الأرض منذ آلاف السنين، وسيظل يمشي.. فلتُخرجوا قدميه من أوحالِ الحروب والصراعات الدموية، ولتدّعوه لتركها على بابِ المسرح لعلّ إنسانيتنا التي أصبح يعتريها الشكّ تعود مرة أخرى يقيناً قاطعاً يجعلنا جميعاً مؤهلين لأن نفخر بأننا بشر وبأننا أشقاء في الإنسانية .

إنها رسالتنا نحن المسرحيون حمَلة مشعلِ التّنوير منذ أول ظهورٍ لأول ممثل على أول خشبةِ مسرح في أن نكون في طليعةِ مواجهة كلّ ما هو قبيح ودميم ولا إنسانيّ بكل ما هو جميل ونقيّ وإنسانيّ.. نحن ولا أحد غيرنا نمتلك القدرة على بثّ الحياة، فلنبثها معاً من أجل عالَم واحدٍ وإنسانيةٍ واحدة .

المعهد العالي للفنون المسرحية

يحتفل بيوم المسرح العالمي

برعايةِ د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة احتفل المعهدُ العالي للفنون المسرحية في شهر آذار الماضي بيوم المسرح العالمي (٢٧ آذار) وتضمّن الحفلُ عدداً من الفعاليات، فبالتعاون مع الهيئة العامة السورية للكتاب أقيم معرضٌ لمنشوراتِ الهيئة، كما تم افتتاح استوديوهات التمثيل والقاعة الأرضيّة للتدريبات بعد إعادةِ التأهيل، وأقيم معرضٌ لنتاجِ قسمِ السينوغرافيا بإشراف الأساتذة : كنان جود-غيث المحمود-يزن قرموشة-محمد زهيري-أنجي سلامة.. تنفيذ طلاب سنوات القسم الأولى والثانية والرابعة .

وألقتْ الفنانات الخريجات وفاء موصللي-لينا حوارنة-مجد نعيم كلمةَ يوم المسرح العالميّ التي كتبتْها هذا العام الفنانة المسرحية المصرية سميحة أيوب .

كما تمّ تقديمُ عرضٍ مسرحيّ شارك فيه طلبةُ المعهد بأقسامِه المختلفة، وتمّ عرضُ فيلمٍ عن طلابِ المعهد .

وقدم الفنان كفاح الخوص المشرف على العرض الفنّي مع طلبةِ قسمِ التمثيل رؤيةً جديدةً لمسرحية «الفيل يا ملك الزمان» لكاتبها سعد الله ونوس عبّرتْ عن إمكانيات الطلاب في تجسيدِ شخصيات ساخرة اعتمدتْ على أنماطٍ متعددة ضمن فرضية تمتْ صياغتُها بشكلٍ محْكم .

وكُرّم خريجو دفعة العام ١٩٨٨ من قسم التمثيل وهم: خالد محمد الطالب-يحيى الكفري-غسان الدبس-غسان عزب.. كما كُرّم خريجو دفعة العام ١٩٨٨ من قسم الدراسات المسرحية وهم : سمير عدنان المطرود-طلال الحلبي-لبانة شيخ أحمد-ياسر درباتي-بسام ناصر-فايزة محمد علي وقد تمّ

منحُ شهادات التكريم من قِبل مجموعةٍ من خرّيجي المعهد .

وضمن فعاليات الاحتفالية أقيم اللقاءُ الدوريّ «ملتقى الإبداع» الذي استضاف الفنان باسم ياخور خريج المعهد والذي تحدث إلى طلاب المعهد عن مجملِ مسيرته الفنية قبل التخرّج وبعده، وتم تكريم الفنان ياخور من قِبل د.تامر العربيد عميد المعهد .

وفي تصريحاتٍ إعلامية أثنتْ د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة على جهودِ الطلاب المشاركين في الاحتفالية، مشيرة إلى أهمية إعادةِ تأهيلِ استوديوهات التمثيل والقاعة الأرضية بهدف تطوير عملِ المعهد والعمليةِ التدريسية فيه، مؤكدة على أهميةِ الحركةِ المسرحية

افتتاح معرض الكتاب

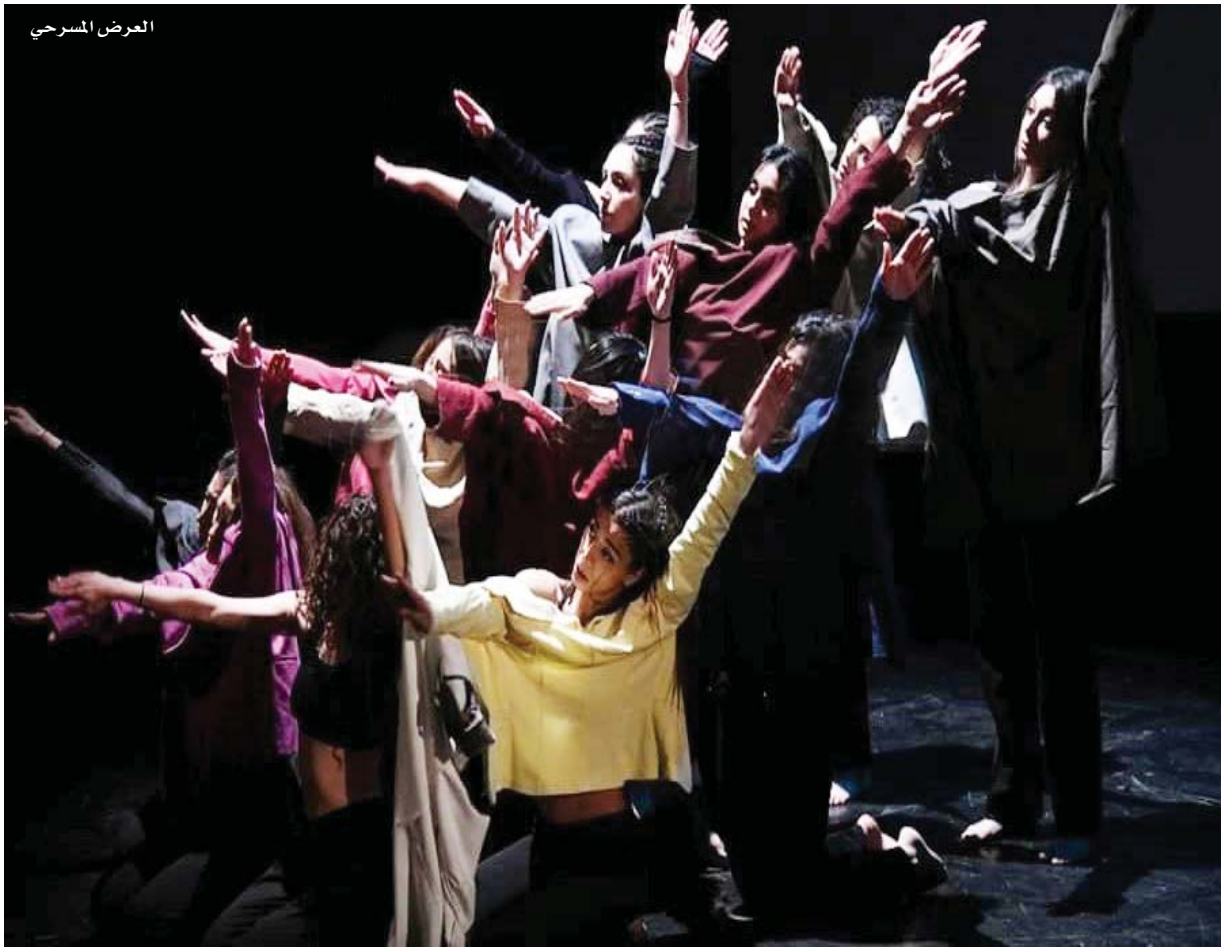
في سورية وعلى دور المعهد في استمرار وتطوير هذه الحركة باعتبارها جزءاً أساسياً من الحراك الثقافيّ السوريّ، وشددتْ على أن وزارة الثقافة تسعى لإبراز دورِ المسرحِ كفعالية اجتماعية وحضارية وتنويرية لا غنى عنها، وقالت : «رغم كلّ ما مرّت به سورية من أزمات بقيت الحركةُ المسرحيةُ مستمرة، وستبقى وزارةُ الثقافة داعمةً للحركة المسرحية كجزء من دعمِها للثقافة والفكرِ والإبداع» .

من جهته أكد د.نايف الياسين مدير الهيئة العامة السورية للكتاب أن الهيئةَ زوّدتْ معرضَ الكتاب المقام ضمن فعاليات الاحتفالية بحوالي خمسمئة كتاب من إصدارات الهيئة الحديثة والقديمة، وقال : «حرصنا على اختيار كتب المعرض لتكون مناسبة لطبيعة المعهدِ والدراسة فيه، حيث تم التركيز على الكتبِ النقدية والبحثية والتوثيقية في مجال المسرح بما يساهم في تعزيزِ ثقافة طلابِ المعهد ويفيدهم في موادِهم التخصصية» .

وأكد د.تامر العربيد عميد المعهد على دورِ المعهدِ في رفدِ الحركة المسرحيةِ السورية بالكوادرِ المسرحية في مختلف الاختصاصات، مشيراً إلى أن المعهد بأقسامه الخمسة يُعتَبَر الركيزةَ الأساسية للعملِ المسرحيّ الاحترافيّ في سورية، وأضاف : «يحرص المعهدُ في يوم المسرحِ العالميّ وبشكلٍ سنويّ على تكريم خريجيه القدامى، وهو تقليدٌ نحرص على استمرارِه ليشمل كلَّ الخريجين من مختلفِ الأقسام» .

وأعرب الفنان غسان عزب عن سعادته بتكريمه مع طلاب دفعته قائلاً : «تأتي أهميةُ هذا التكريم باعتبارِه جزءاً من احتفالِ المعهد بيوم المسرحِ العالميّ،

كلمة يوم المسرح العالمي


العرض المسرحي

وقد تطور المعهدُ كثيراً في السنوات الأخيرة، وأتمنى لطلبتِه النجاحَ والتوفيق» .

من جهته أشار الفنان غسان الدبس إلى أن هذا التكريم أعاد له الذكريات الأولى في المعهد وهي ذكرياتٌ كثيرة تتالت فيها المحطات التي كان عنوانها التعب والاجتهاد، وأضاف : «خشبة المسرح المقدسة تبعث فينا على الدوام الحيوية والطاقة» .

تكريم الفنان باسم ياخور

المتابعة والإشراف : عمار الحامض-أسماء الشواف- حسن دوبا-مصطفى عبود-قصي الدقر-معتز ملاطيه لي .

المشرف على العرض الفني : كفاح الخوص..

المساعدان : مغيث صقر-فادي حواشي .

العلاقات العامة : عروة الأمين .

تصميم البوستر والبروشور : كريم هواش.

الإشراف العام : د.تامر العربيد .

ليته كان كابوساً

مسرح الحبّ في زمن الحرب

عبد الرحمن الداموني

في الليلة الأولى لوقوع الحادثة أو المصيبة، وبعد أن يوفّق النومُ في إيجاد طريق إلى أدمغتنا المتعَبة ونفوسنا المعذّبة نحرص على أن ننامَ ونحن في حالة من الوعي الجزئي واللاوعي المنتبه، فنقاطع نومنا خلسةً بين الفينة والأخرى ونُبقي أعينَنا مغمضة ونتسلل سريعاً إلى مستودع ذكرياتنا لنتحقق إن كانتْ تلك الحادثة أمراً واقعاً سُجّل فيها أم أنها أضغاث كابوس عابر، فإن فشلْنا عدنا إلى النوم سريعاً لنعاود المحاولةَ لاحقاً .

في شهرِ آذار الماضي احتفلتْ مديريةُ المسارح والموسيقا بيوم المسرح العالميّ ٢٧ آذار من خلال مجموعة من الأعمالَ المسرحية التي قدمتْها في عدد من المدن السورية، منها العرض المسرحي الضيف على مسارح دمشق والقادم من اللاذقية والمُعَنْوَن بـ «ليته كان كابوساً» نص اسماعيل خلف إخراج رغداء جديد وقد قُدّم بالتعاونِ مع الاتّحاد الوطنيّ لطلبة سورية-المسرح الجامعيّ .

العمل عبارة عن لقطة مُجمَّدة عن واقع المسرح السوريّ في الظلال المعتمة للواقع العامّ، ومن خلاله حاولتْ المخرجةُ أن تُبقينا في بُعدنا الحاليّ وتقول لنا : «لا مكان آخر ولا زمان آخر.. الحياة هي الآن وهنا، في هذا العالم المتوحش الذي تتفجر شلالاتُ الدم في جميع شرايينه» فما هي المقاربة الفنية التي طرحتْها جديد في عملها هذا؟

تُجري إحدى الفرق المسرحية في إحدى البلدات وعلى ايقاع رصاص الحرب الذي لا ينقطع بروفات تدريبية على نصّ مسرحيّ يتحدث عن قصة حبّ

رومانسية بين عاشقَين، يبدأ حبّهما بالشغف والهيام، ليقع من ثمّ صريعاً تحت ضربات الغيرة والهوس ومحاولات التملّك والسيطرة، وأخيراً الملل والخيانة .

ويغرق العاشقُ بعدئذ في دوامة الندم، مستجدياً معشوقتَه الصفحَ والغفران، إلا أنها تأبى .

وتضطرب تدريباتُ الفرقة عندما تقوم قوى الشرّ والإرهاب بتفجير جسرٍ يقع في البلدة، ومع تداعي الجسر الذي يرمز إلى الوطن وما يرتبط به من ذكريات وجدانية في نفوس الجميع يدخل أعضاءُ الفرقة في حالة من التداعي الحرّ الجماعيّ والبوح الوجدانيّ الذي يسردون فيه بعضَ مآسي الحرب التي سمعوا عنها أو عايشوها .

وفي محاولة للدعم النفسيّ المتبادل ورفع المعنويات يستذكر أعضاءُ الفرقة بعضَ الاقتباسات المؤازرة من نصوص الأدبِ العالميّ كـ «عطيل» لشكسبير و«لمن تُقرع

الأجراس» لهمنغواي ويقررون إضافةَ نهايةٍ تراجيدية موازية إلى نصّهم تغفر فيها العاشقةُ زلّةَ حبيبها وتصفح عنه، ليلتئم شملُ العاشقَين المشتاقَين بعد هجرٍ وفراق .

وتصل قوى الشرّ والظلام إلى تخوم المسرح، فتصرخ غريزةُ البقاء بأعلى صوتها داعيةً أعضاء الفرقة للفرار، إلا أن الشجاعة والشعور بالواجب يتغلبان ويدفعانهم إلى البقاءِ والصمود وتحمّل مسؤولياتهم تجاه الوطن، تجاه المسرح، وتجاه الحب، صارخين بأعلى صمتهم : «يحيا الموت» .

لم تحتَج الشخصيات للكثير من الوقت حتى تبلغ ذُرى خطوطها الدرامية، بل هي منذ بداية العرض قابعة في ذرواتها، تمارس فنَّها وعشقَها تحت وابل الرصاص المنهمر .

حبكةٌ بسيطةٌ ولغةٌ سهلةٌ وغيابٌ للصراعِ الدراميّ بشكله الواضح والتقليديّ، والرصاص هنا هو محرك الأحداث والحاضر على طولِ الخطّ الزمنيّ للحدث بصوته الطاغي على بعضِ الحوارات أحياناً، وقد تكاملت الحواراتُ مع الديكور والإضاءة والموسيقا ولوحات الرقص الإيمائيّ وباقي عناصر العرض، لتصل الشخصيات إلى تخومِ الفُصام دون أن تُصاب به .

* * *

ما أجمل ذلك الزفير الذي يطلقه النائمُ وتلك الراحة والمواساة التي يشعر بهما عندما يستيقظ فزعاً ليدرك أن الفظائعَ لم تكن إلا كابوساً من نسجِ لاوعيه، إلا أن الشخصيات في العرض تدرك أنها مستيقظة، وما تعيشه ليس كابوساً، وليته كان كذلك، لكن لا أمل.. إنه الواقع في أشدّ صورِه تطرّفاً، وعلى المرء -على نقيض ما قاله بريخت- أن يقاومَ القتلَ والجنونَ بالحديثِ عن الأزهارِ الجميلة والحبّ، فالحبّ ضرورة ملحّة في زمنِ الحرب، والمسرحُ ضرورة في كلّ الأزمنة، ولولاه لعاش الإنسانُ وحشةً قاتلة، والإخلاص له هو طريقُ الخلاص .

ليته كان كابوساً

نص : اسماعيل خلف .

إخراج : رغداء جديد .

إشراف : هاشم غزال .

الممثلون : رولا عبد الباقي-عبد الوهاب عيان-رؤى مصطفى-حنان نعمان-يوسف زين الدين-نغم دياب-بشار عدرة-أنطونيو عشي-محمود حميدوش .

صوت : محمد ابراهيم .

إضاءة : وفاء غزال .

إدارة منصة : نبال شريقا .

مساعد مخرج : هديل عمار .

احتفالية مسرحية في السويداء

في يوم المسرح العالمي

بمناسبة يوم المسرح العالميّ أقام المسرحُ القومي في مدينة السويداء بالتعاون مع مديرية ثقافة السويداء وفرع نقابة الفنانين في المنطقة الجنوبية في شهر آذار الماضي احتفاليةً تضمنتْ فقرةً فنية جُسّدَت فيها المعاني والرسائل التي حملتْها كلمةُ يوم المسرح العالميّ لهذا العام والتي كتبتْها الفنانةُ المسرحية المصرية سميحة أيوب، كما تم تكريمُ الفنانين المسرحيين : يوسف أبو حلا ودارين عزام ونزيه سراي الدين والكاتب منصور حرب هنيدي والمهندس فيصل حاطوم .

وتضمَّنت الاحتفاليةُ العرضَ المسرحيّ «الهاذي» الذي قدم حالةً من الهذيان التي يعيشُها الإنسانُ في حياته وعلاقاته مع محيطه على مرّ الأزمان وذلك على هيئة حلم يحمل جملةَ متناقضات وقراءات إنسانية بكثير من الشرطيةِ والأداءِ الواقعيّ على صعيد الشكل الفنيّ.. كتب العمل عهد معروف مراد وأخرجه رفعت الهادي وساهم في التمثيل الفنانون : ليال الهادي-فارس الحلبي-أبي قصوعة-أوس حسن-سيراج بريك-عمر صافي-سامر عزام-مرام دويعر-شهد أبو فخر-أماني أبو عساف-فوزي الهادي.. وغيرهم.. مساعدة المخرج لجين الهادي، تصميم الإضاءة منى الهادي، تصميم الديكور حسين الباشا، موسيقا هشام الشوفي .

وفي تصريح خاصّ لـ «الحياة المسرحية» قال مخرج العمل : «الهاذي مسرحيةٌ من النوع الفلسفيّ الفكريّ، وهي تطرح مفهومَ إنسانية الإنسان من خلال حالة التصوّف، وهي مسرحية ذات طابع استعراضيّ بصريّ، ألقت الضوءَ على مفهوم السلطة عبر التاريخ البشريّ سياسياً ودينياً، وأكدت المسرحيةُ أن هذا المفهوم مفهومٌ مستمر عبر الأزمان ومشتركٌ بين كلّ الناس، وأننا أمام حالة الموت نكون في وضع من الهذيان والعجز، وشخصيات العمل عبارة عن تكثيف لعدة شخصيات ذُكرت في بعض الكتب، لكننا قدمناها في المسرحية بأسلوبٍ فنيّ بعيد عن المباشرة ومن خلال فرضية

درامية تقول إن كل شخصية من الشخصيات لها وقتها المحدد للرحيل، ويقول العمل أن ما يجعل الإنسان يستمر هو الحبّ الذي هو في العرض باقٍ ولا ينتهي، وهنا كان أساس الصراع الدراميّ في المسرحيّة» .

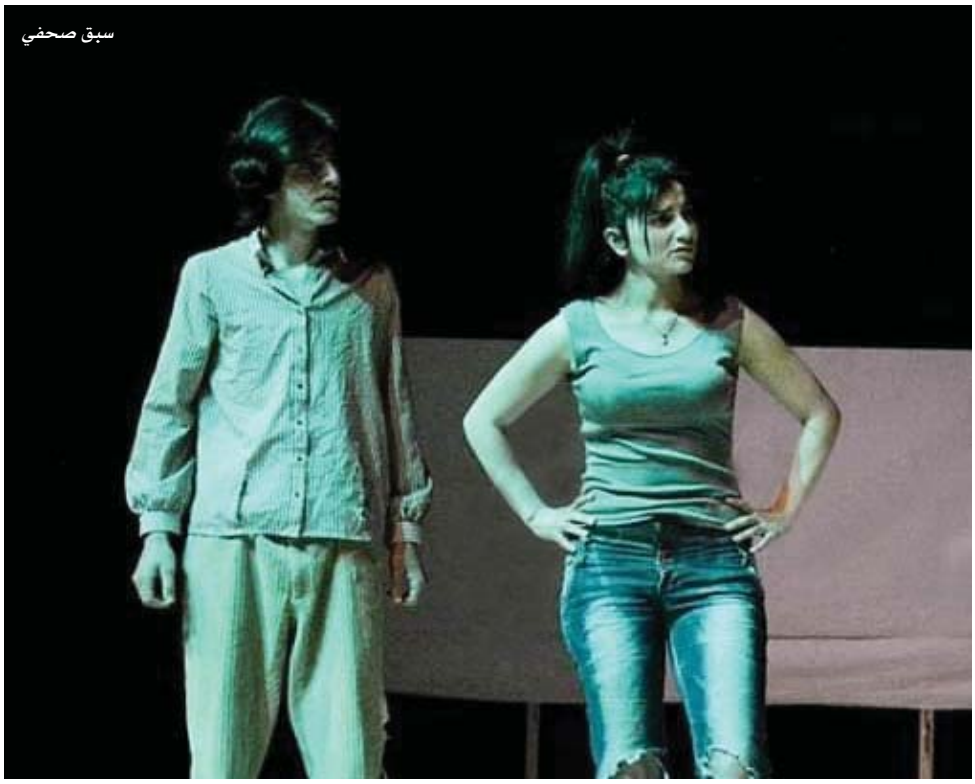
شارك في العرض أكثر من أربعين مؤدّ ومؤدّية .

وفي كلمة لها في الاحتفالية أشارتْ مديرةُ ثقافة السويداء أ.ليلى أبو فخر إلى أهمية الاحتفاء بيوم المسرح العالميّ، المسرح الذي يشكل ظاهرة حضارية جامعة تستطيع بعثَ الأمل في النفوس بهدف النهوض والاستمرار .

ونوّه رئيسُ فرع نقابة الفنانين في المنطقة الجنوبية الفنان معن دويعر بجهود مسرحيي سورية عامة والسويداء خاصة الذين واظبوا على تقديم الأعمال المسرحية، وأشاد بالجمهور الذواق الذي يواكب العروضَ المسرحية رغم كلّ الظروف .

اللاذقية ودرعا والحسكة

تحتفل بيوم المسرح العالمي


سبق صحفي

تنادتْ مجموعةٌ من فناني المسرح في اللاذقية في شهر آذار الماضي للاحتفال بيوم المسرحِ العالميّ من خلال تقديمهم لعرضٍ مسرحيّ حمل عنوان «سبق صحفي» أخرجه نضال عديرة وجسّد شخصياته الفنانون : زينة عساف-يقين زنيبة-براء فارس-بسام سلكان .

تتحدث المسرحية التي كتبها الراحل ممدوح عدوان بعنوان «كلب شارد» وقدمتْها فرقة أليسار عن كلب شارد يهاجم سيدة أميركية في إحدى المدن الأميركية وينقذها شاب من أفغانستان من بين براثن الكلب، ويرصد هذه الواقعة صحفيّ أميركيّ ويتناولها إعلامياً من وجهةِ نظرٍ عنصرية تماشياً مع رؤيةِ الولايات المتحدة السياسيةِ اللاإنسانيةِ تجاه العالم، وينتقد العملُ التعاطي الإعلاميّ للولايات المتحدة مع القضايا الحساسة حسب مصالحِها الضيقة والمرحلية .

وقال الفنان براء فارس عن دورِه في العرض :

«جسّدتُ شخصيةَ شابّ من أفغانستان ينقذ امرأة أميركية من هجوم كلبٍ شرسٍ عليها فيسارع إلى إنقاذها منه، لكن صحفياً كان متواجداً في المكان ينقل الحادثةَ إعلامياً بشكل مختلف تماماً عما هي عليه في الواقع» .

وفي تصريحاتٍ إعلامية قال المخرج نضال عديرة بمناسبة يوم المسرحِ العالمي :

«سيبقى شغفُ المسرحيين السوريين المحرك الأساس في استمرارهم بأعمالهم المسرحية، والمسرح سيبقى موجوداً وحاضراً» .

من جهته أكد أ.مجد صارم مديرُ ثقافةِ اللاذقية على أهميةِ الاحتفال بيوم المسرحِ العالميّ وتقديم الأعمال المسرحية الخاصة بهذه المناسبة .

وألقت الإعلاميةُ لبابة يونس كلمة يوم المسرح العالميّ التي كتبتْها هذا العام الفنانة المسرحية المصرية سميحة أيوب .

الخروج من سم الإبرة

«الخروج من سمّ الإبرة» هو عنوان العرض المسرحيّ الذي قدمتْه مديريةُ المسارح والموسيقا ومديريةُ ثقافةِ درعا بمناسبةِ يومِ المسرح العالميّ، وهو عبارة عن وجهةِ نظرٍ مسرحية برواية «رجال في الشمس» للأديبِ الفلسطينيّ غسان كنفاني كتبها زيناتي قدسية وحاتم علي .

أشرف على العرض فنياً فراس المقبل وأخرجه يوسف أبو حمد، وهو يتحدث عن معاناةِ الشعبِ الفلسطينيّ تحت نير الاحتلالِ الإسرائيليّ وعن عملياتِ التهجيرِ الجماعيّ التي قام بها الاحتلال وكيف تشتتت العائلاتُ في كلّ الاتجاهات، وقدم العرضُ نماذج لمواطنين فلسطينيين تعرضوا لمصيرٍ مؤلمٍ على طريقِ التهجيرِ والنفي، ونقلتْ الإعلامية ليلى حسين عن المخرج قوله أن العرض أكد على إيمانِ الشعبِ الفلسطينيّ بالاستمرار في الحياة والتشبث بالأرضِ والتعليم .

جسّد الشخصيات الفنانون : فراس المقبل-رنا أكراد-هداية الفارس-لين عقاد-أحمد مسالمة-محمد المومني-محمد المحاميد-عمر الحاري.. موسيقا شريف قصاص ولين الحمادي، إضاءة فهد عقاب.. وشهد العرض إقبالاً ملحوظاً من جمهورِ المسرحِ في مدينة درعا.

* * *

وفي الحسكة قدم مسرحُها القومي العرض المسرحي «كومبارس» إعداد وإخراج **اسماعيل خلف** ويتحدث العمل عن شخصيةِ الكومبارس التي ينظر إليها البعض كشخصية ثانوية في الأعمال الفنية، لكن العرض يؤكّد على أهميتِها ومحوريتِها .

كومبارس

في حمص

محاضرة لتمّام العواني

عن يوم المسرح العالمي

عبد الحكيم مرزوق

بمناسبة يوم المسرح العالميّ دعا فرعُ حمص في اتّحاد الكتّاب العرب إلى محاضرة بعنوان «لماذا نحتفل بيوم المسرح؟» للفنان والكاتب المسرحي تمّام العواني عضو جمعية المسرح في الاتحاد وعضو نقابة الفنانين بحضور جمهورٍ من المسرحيين والكتّاب والمهتمين .

في بداية المحاضرة تساءل المحاضر عن سبب تسمية المسرح بـ «أبو الفنون» وأجاب على تساؤله قائلاً :

«لأنه من أكثر الفنون تأثيراً بالناس، فمشاهدةُ العرضِ المسرحيّ عمليةُ التحام حيّ بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، حيث يجسّد الممثلون أمام المُشاهدين جانباً من التجربة الإنسانية ويفسّرونها، فيخرج المشاهدُ وقد تمتع وازدادتْ معرفتُه بالحياة سواء من خلال سلوكٍ إنسانيّ أو نظرة إلى الكون أو موقف من الحياة.. والمسرح أبو الفنون لأنه يجمع أكثرَ من فنّ، فهناك فنّ الكتابة الأدبية التي تتمّثل بالنصّ المسرحي، وهناك فنّ أداء الممثل، وفنّ المخرج، والفنّ التشكيلي المتمّثل في تصميم وتنفيذ الملابس المسرحية، وفنّ الإضاءة، وتصميم الرقصات، وفنّ الموسيقا، وتجتمع كلّ هذه الفنون بتناغم وتناسق لتكوّن في النهاية العرضَ المسرحيّ الذي يشكلّ من هذه العناصر وحدةً فنيةً واحدة» .

ورأى العواني أن الفنّ المسرحيّ ليس نتاج عقلٍ واحد كما هو الحال في الشعر أو الرواية أو الرسم، إنما هو ثمرة مجهودِ عددٍ من الفنانين في مختلف التخصصات التي تشترك في خلقِ وتشكيلِ العرضِ المسرحيّ، ومن هذه العناصر عنصرٌ أساسي لا تستطيع العناصرُ الأخرى دونَه أن تتكاملَ وتؤدي دورَها ألا وهو النصّ المسرحيّ .

وعن فكرة الاحتفال بيوم المسرح العالميّ أشار الفنان العواني إلى أنها انطلقتْ عام ١٩٦١ أثناء انعقادِ المؤتمرِ العالميّ التاسع للمعهد الدوليّ للمسرح في فيينا وذلك باقتراحٍ من رئيسِ المعهد آنذاك، وتمّ اختيارُ يوم السابع والعشرين من آذار من كل عام وهو تاريخ افتتاح مسرح الأمم في موسم المسرح في باريس والذي كان يحمل اسمَ مسرح سارة برنار، وأوضح أ.العواني أن ما يقرب من مئة فرعٍ للمعهد الدوليّ للمسرح موزّعة في كافة

أنحاءِ العالم، والمؤسس الأصلي للمعهد مؤسسة اليونيسكو بالتعاون مع شخصيات مسرحية، ويتم في هذا اليوم اختيارُ شخصيةٍ إبداعيةٍ مسرحية لكتابة كلمةٍ خاصة بهذه المناسبة تُلقى في هذا اليوم ويتم تعميمُها على جميع المؤسسات المسرحية في العالم، وذكر المحاضرُ أسماءَ عدةِ شخصيات كتبتْ هذه الكلمة كالكاتب المسرحي سعد الله ونوس واللبنانية مايا زبيب والمصرية فتحية العسال والإماراتي سلطان بن محمد القاسمي، وتحدث مطولاً عن الكاتبة فتحية العسال التي لم تنل أي شهادة دراسية بسبب تسلّط والدها القاسي الذي حرمها من التعليم، إضافة إلى زواجِها المبكر من رجلٍ كان يحب الثقافةَ والكتابة، وقد اهتمتْ في أعمالِها بقضايا المرأة ودافعتْ عن حقّها في التعليم وعن دورِها في الحياة، وتوقف العواني عند كلمة سعد الله ونوس والتي أتتْ تحت عنوان «الجوع الى الحوار» حيث ميَّز ونوس بين حوارات عدة تجري حول العرض المسرحي، الأول داخل العرض، والثاني بين المتفرجين، والثالث مضمَر بين العرضِ والمتفرّج، وبدء الحوار الجاد هو خطوة البداية لمواجهة الوضعِ المحيط الذي يحاصرُ عالمَنا، وأضاف العواني على لسان ونوس :

«مهما بدا الحصارُ شديداً والواقع محبطاً فإنني متيقن أن تضافرَ الجهود والإرادات الطيبة على مستوى العالم يحمي الثقافةَ ويعيد للمسرحِ تألّقه ومكانته.. إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهايةَ التاريخ».

ورأى تمّام العواني أنه ليس مطلوباً أن تقام ندواتٌ يكثر فيها الكلامُ عن المسرح دون التوصل إلى نتائج محددة وإنما إعادة تشكيل حياةِ البشرِ الروحيّة سعياً إلى حضارة تبني ثقافةً قادرة على إلغاء التعفّن والترهّل، معرباً عن أسفه لعزوفِ الفنانين عن المسرح ونزوحهم نحو الشاشةِ التلفزيونيةِ والسينمائية بسببِ الشهرةِ والمال، ويعتقد العواني أن الشهرة مؤقتة لأنها لا تعوّض قيمةَ الفن الحقيقيّ، والمسرحُ هو فنّ الحقائق بامتياز، وأضاف :

«تعالوا لنجعل المسرح مدرسةً للأخلاق، والاحتفالُ بيوم المسرح العالميّ يزيد كميةَ الوعي بهذا الفن وأهميته ودفع قادة الرأي إلى إدراك قيمة المسرح، بالإضافة إلى تعزيزِ فكرةِ الاستمتاعِ بهذا الفنّ كهدفٍ بحدّ ذاته ونشر المعرفة بين الناس والترويج لهذا الفنّ الجميل».

خمسة عروض وندوة ومحاضرة

في مهرجان مصياف المسرحي

خمسةُ عروضٍ مسرحية وندوة ومحاضرة وإقبال جماهيريّ كثيف حصيلة الدورة الجديدة من مهرجانِ مصياف المسرحي العائد بعد غياب سنوات طويلة، وهو المهرجان الذي انطلق قبل حوالي عشرين عاماً بحيوية وحماس عكسا حينذاك إرادةَ القائمين عليه في اجتراحِ فعاليةٍ ثقافية فنية تليق بجمهورِ مدينة مصياف.. واليوم يعود المهرجان بقوةٍ وزخم كبيرين وقد نال رعايةَ وزارة الثقافة ممثلة بمديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة حماة .

أقيم المهرجان في شهر أيار الماضي واستمر لمدة ستة أيام وقُدّمت عروضُه في مدينة مصياف، بينما استضافتْ مدينةُ حماة الندوةَ والمحاضرة اللتين أقيمتا ضمن عروضه وفعالياته التي كانت على النحو التالي :

-«أخوة الجنون» نص وإخراج **زيناتي قدسية** .

-ندوة عن أزمة النصّ المسرحيّ بمشاركة **أ.مصطفى صمودي** و**د.أنس بديوي** .

-«قاع» نص **عمار نعمة جابر** إخراج **أيهم عيشة** .

-«بورتريه» إخراج **محمد الشعراني** .

-محاضرة عن مسرح أفاميا الأثري لـ **م.مجد حجازي** .

-«آخر ليلة.. أول يوم» نص **جوان جان** إخراج **علي عبد الحميد** .

-«شغف امرأة» إخراج **واجب الدرزي** .

وفي حفلِ الافتتاح ألقى **أ.سامي طه** مدير ثقافة حماة كلمةً رحَّب فيها بالمشاركين في المهرجان وبجمهوره، وأشار إلى دورِ المسرح الهامّ في الحركة الثقافية في مدينة مصياف، وأكد أن المهرجان ما هو إلا تكريم لمسرحيي المدينة، وأشاد بالفرقِ المسرحية الناشطة في المدينة،

أخوة الجنون

وتحدث عن المعايير العلمية التي تمَّ على أساسِها اختيارُ العروض المشاركة .

وفي حفلِ الافتتاح أيضاً قدمت الفنانة **زهراء قصاب** وفرقتُها الموسيقية بقيادة الفنان **مازن قصاب** عدداً من الوصلات الغنائية من الطربِ العربيّ الأصيل .

قـــاع

ندوة أزمة النص المسرحي

افتتـح المهرجان بالعرضِ المسرحـيّ «أخوة الجنون» نص وإخراج **زيناتي قدسية** .

يقدم العرضُ مجموعةً مـن الشخصيات الهامشية التـي تكتشـف في وقـتٍ متأخر أنـه ليس هنـاك مفرّ من مواجهةِ الواقع مهما كانت التبعات .

كما قُدّم في المهرجان العرضُ المسرحيّ «قاع» لفرقة أوركيديا للفنـون المسرحية نص **عمار نعمة جابر** إخراج **أيهم عيشة** تمثيل **مصـطفى عبيدو-زين الضاهر-علي داؤود-أيهم عيشة-أحمد عنس** .

يرصـد العمل تأثيرَ العاداتِ والتقاليد على مجموعةٍ من الشخصيات التي تمثّل شرائح اجتماعية متعددة .

وضمـن فعاليـات المهرجـان أقيمت نـدوةٌ عن أزمة النصّ المسرحـيّ شـارك فيهـا أ.**مصـطفى صـمودي** ود.**أنس بديوي**، وقدم فيها **صـمودي** شرحاً عن المراحل التـي يمرّ بهـا النصّ المسرحيّ منذ كتابـة أسطره الأولى وصـولاً إلى عمليـةِ إخراجه وعرضه علـى خشبة المسرح والتغـيرات التـي تطـرأ عليـه في هـذه المراحـل، وحـدّد **مصطفى صـمودي** ولادتين للنصّ المسرحيّ، الأولى على يـد المؤلف والثانية على يدِ المخرج، وقال : «عندما ظهرت التقنيـة الحديثـة استطاعـتْ أن تعطـي للمخـرج لغات سمعيـة وبصرية لم تكن موجـودة في السابق، أما المؤلف فبقيـتْ لغتُه هي أوراقه وقلمـه، وبذلك تمكّن المخرج من أن يتفـوّق على الكاتبِ تقنياً».. بدوره تحدث **أنس بديوي** عن همـوم الكاتبِ المسرحيّ في ضوء اعتبـار النصّ أحد أهـمّ ركائزَ العمـل المسرحيّ، كما تحـدث عن النصّ بين الكاتبِ والمخرج وكيـف تساهم عناصرُ العرضِ المسرحيّ المتعـددة في إكساب النصّ المسرحيّ روحاً جديدة، ودعا إلى إيـلاءِ النصّ المسرحيّ المحليّ كل الأهمية نظراً للدور الـذي يمكن للمسـرحِ أن يلعبَه في تجميـلِ حياتِنا وتطويرِ مجتمعِنا .

وضمـن فعاليـات المهرجـان أيضـاً ألقـى المهندس **مجـد حجازي** محاضـرةً بعنوان «المسـارح التاريخية في سورية-مسـرح أفاميا نموذجاً» تحدث فيهـا عن فخامةِ بنـاءِ مسرح أفاميـا وإبداع تصميمه، شارحـاً بالتفصيل المراحـل الزمنيـة التي مرت عليه، مشـيراً إلى أن وجودَه يؤكد وجودَ حضارةٍ إنسانية عظيمة في هذه المنطقة .

محاضرة المسارح التاريخية في سورية

بورتريـــه
في مهرجان مصياف المسرحي

رماح اسماعيل هرموش

بـين القلبِ والروح حياة، وكـذا كان العرضُ المسرحـيّ «بورتريـه» الـذي شـارك مـن خلاله المخـرج المسرحيّ **محمد الشـعراني** في مهرجان مصيـاف المسرحـيّ الـذي أقيـم في شهـر أيـار الماضي .

«بورتريه» مسرحيـةٌ تنتصر للحبّ والإنسان في إطـارِ ثنائيـة ناجحـة زاوجـتْ بـين الرغبـة واللارغبـة وثنائيات الأضـداد وعبثية **صـامويل بيكيت**، حيـث كان الرسم على جداريـة الصورة الداخليـة المحيطة ونزاع الروح بين الـ أنا والـ نحن والدخـول إلى عمقِ تفاصيـلِ الشخصية بحِرَفية، والإسقاط الناجح لتدجين القدَرية بين ذات حالمة وسريرة حبيسة.. إنها ثنائيةُ التشاؤم والتفاؤل في آن معاً والتوق للاكتشاف ومواجهة التحدّيات على وقـع طواحين دون كيشوت في تأكيـدٍ على أن مرآةَ الأسرار عصيةٌ وماكرةٌ أمـام السعي لإبداع حياة مـن صنعنا، نكوّنهـا ونرسمها بأيدينـا ولا ننتظر تأطيرَها بيد الآخرين .

شفيفـةٌ هـي الكلمات إلى حـدّ الوجع، ومؤلمـةٌ حفلةُ التقريـع وجلـدِ الأحلام التـي لا تغادر لحظـات الوعي.. إنـه عالم من الوعـي المتداخـل في ثنايا الرغبـة الدفينة للانعتاقِ في تصاعد للمستويات وحوارية من صلبِ القلب والهوى، والشهودُ والنظّـارةُ في صميم الشخوص والواقع المعاش من لحـم ودم.. هـي سخرية من وحـول الذات، وأقنعـة مزدوجـةٌ تمـلّ الوجـوهَ والأجسـادَ والأرواح معاً، وبوابـة تبحث عـن ذاتهـا ومعرفتها على منـبر الفضائلِ

والتكـريم وقـد تناوبـت الصرخـات الحبيسة بـين عالٍ ومنخفض بتقنية بسيطـةٍ ملفتـة واستخـدام للإضاءة بـين تعتيم الـ هو والـ نحن وتنويـر الـ أنا الحالمة في توليفة مـن عدة نصوص، حيث يظهـر نصّ «بورتريه» لـ **عصـام نبيـل** كحاملٍ أساس مع قصيدة للشاعرة **ريما محفوض** ولوحـة للكاتب **جـلال مقصـود** طعّمتا العرضَ ومنحتاه هويـةَ الواقعِ السوريّ بلعبةٍ متقنـة وتطريزٍ خبيرٍ من قِبل المعدّ **محمد الشعراني** .

«بورتريه» دعوةٌ للإنسان للانتصارِ لحبّه ولإنسانيته معـاً.. هي صرخـةٌ في وجهِ النفـاقِ والبـلادةِ والأعرافِ

المتوارثـة بغباء، وانتصـارٌ للمرأةِ التـي يدفعها الكثيرون للتعرّي ويحاسبونها عليه .

ثمـة اتجاهـان في العرض تم انتقاؤهمـا بـذكاء لتفخيم الحساسيـةِ المفرطةِ وحسن رسمها وتجسيدها بعبـارات مختصـرة ومنتقاة، وصـولاً إلى ما وراء الحقيقـة.. إنهـا تقنية نقـلِ الواقعِ التي نجحـت في ملامسةِ المتلقـين وجعلهم في قلبِ الحـدث وشـركاء في التوصيـف والتعنيـف والتعفيف .

عفـاف، الحقيقـة الضائعـة علـى شفـاهِ الأضـداد ومرثيـة الحيـاة بـين صـدّ وردّ.. الصـورة كانـت حولنا ومعنا، ونحـن فيها وهي فينـا كحلقاتِ الـروحِ المتتالية التـي تمّ إيقاظُها علـى موسيقـا متدرجـة وانفعاليـة وأصـوات بـدتْ واضحـةً جليّة، تخفـت في أماكـن أخرى خلف السـتارة وأمـام الجبروت.. إنهـا عظَمةُ الصـوتِ البشـريّ الذي نال احـترامَ بيتهوفن فأصَّلَـه إجلالاً في سيمفونيتِـه الشهيرة، وخلف الضربـات مستويـات ثلاثـة ودقّـات عميقـة ومناجـاة شكسبيرية مـن بنات الواقـعِ والخيال، وعلى السعفة تباشير **سعد الله ونوس** .

الممثـلان **محمد الشـعراني** و**حنـان عابد** في «بورتريـه» كانـا كزجاجـةٍ وعنقهـا وفي الأفق ألم ورجـاء وصـورة بداخلنا وجدلية نكـون أو لا نكون على شفاهِ ألوان وعباءةٍ من وجع .

عصيّ هذا الإنسان على الانهزام وهو الخليفة في السعـي ورسم الحيـاة في معركةِ الندّية وما بين الـ أنـا والـ نحن والـ هُم تتطايـر الشظايا وأصواتُ الانفجارات.. من يسعف من؟ ومن يسمع ذاتنا؟

عفـاف والفردوس المفقود على ريشـةِ فنانٍ تـارة، وتارة علـى خمرةِ الوجـعِ والرحيل في غربةٍ مزدوجـة إلى جهات تثقـل كاهلَ الـروح وتتعبها، فخمسينيـة العمـر المُتعبـة تُذهب جـذوة الشبابِ في يبـاب، والبورتريـه يلاحقُنـا قبـل أن يتمكـن من تأطـيرِ الشخوص داخل جوانبـه ما بين سماءٍ وشريان من حبالِ المسرحِ باتجاه الأعلى .

أهـي صحوة مـوت أم صحوة حيـاة؟ لا جدلية أمام جـبروت الصرخـةِ المدويـةِ التـي تَعِـدُ أنهـا لـن تسكتَ وستطالب باسترجاعِ السليبِ رغم الوجع والنكسات .

آخر ليلة أول يوم وشغف امرأة

تختتمان مهرجان مصياف المسرحي

شاركتْ فرقةُ صوت المسرحية في مهرجان مصياف المسرحيّ الذي أقيم في شهر أيار الماضي بالعرض المسرحي «آخر ليلة.. أول يوم» تأليف **جوان جان** إخراج **علي عبد الحميد** تمثيل **آلاء طيبا** و**علي عبد الحميد** .

العملُ من النوع الاجتماعيّ ويتحدث عن صراع مرير بين زوجين يريد كلّ واحد منهما أن يثبتَ للآخر أنه صاحب الرأي السديد فيما يتعلق بشؤون الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية، ويشعر كلّ طرف منهما أنه تخلّى عن الكثير من أحلامه وطموحاته حتى يرضي الجانب الآخر دون جدوى، ويدعو العرضُ بطريقة غير مباشرة إلى الحفاظ على المؤسسة العائلية وأهمية أن يتحدَ طرفا الحياة الزوجية لمواجهة المصاعب بدلاً من حالة التناحر التي لا طائل من ورائها ولا فائدة تُرجى منها.. وقد أشاد الجمهور بالأداء المتميّز الذي قدمه الثنائي **عبد الحميد** و**طيبا** في تجسيدهما لشخصيتَي الزوج الناقم والزوجة المتمردة .

المخرج المساعد **واجب الدرزي** سينوغرافيا **أحمد زريق** مكياج **رفيف سلوم** إضاءة **ناهل قهوجي** ديكور **حيدر زيادة** و**علي وطفة** تصميم البوستر **أحمد العبدو** تصوير **علي عبدو** تصوير فيديو **بتول أبو الجدايل** .

الجدير بالذكر أن المخرج **علي عبد الحميد** سبق له أن أخرجَ عدداً من الأعمال المسرحية، نذكر منها : «سارة-حكاية المولود الجديد-الدرّاجة» .

آخر ليلة أول يوم

بمونودراما «شغف امرأة» اقتباس **علي عبد الحميد** تمثيل **رباب مصا** إخراج **واجب الدرزي** اختتم مهرجان مصياف المسرحي عروضَه .

تتحدث المونودراما عن امرأة تتعرض للظلم على يد والدها، الأمر الذي يؤثر سلبياً عليها عندما سجنتْ عقلَها ونفسَها داخل ذكرياتها وعاشتْ حالةً من الصراع بين الأبِ المتسلّطِ من جهة والحبيبِ من جهة ثانية، وقد مرّتْ بمجموعةٍ من الصدمات لتنتهي إلى حياةٍ رتيبةٍ ومعزولة.. وتمتِ الاستفادةُ في العرض من فنّ خيال الظلّ كشكلٍ من أشكالِ استعادةِ ذاكرةِ الشخصية وتحريضها على البوحِ وبناء علاقةٍ أكثر متانة مع الجمهور، ليصل العرضُ إلى النهايةِ التي يريد أن يقولَ من خلالِها إننا نسجن أنفسنا في سجنِ الذكريات والشوق والحنين لأحداثٍ ينبغي أن نكونَ أكثر صلابة لتجاوزها كي لا نبقى حبيسين للماضي..

وأبلغت الفنانةُ **رباب مصا** «الحياة المسرحية» أن مشاركتَها في هذه المونودراما وتجسيدها لشخصية السيدة العجوز أعطاها دفعة قوية إلى أمام بعد سنوات من انقطاعِها عن العمل المسرحيّ .

من جهتِه قال مخرج العمل **واجب الدرزي** محدداً ملامح الرؤية الإخراجية لعمله: «قدم العرضُ مستويين بصريين، أولهما متعلقٌ بواقعِ شخصيةِ العرض، والثاني متعلقٌ بأحلامِها وذكرياتِها عن طريقِ شاشةِ خيال الظلّ أثناء مشاهدتها لصورِها القديمة، حيث يدور حوارٌ بينها وبين حبيبِها وأبيها في عالمِ الأحلام وتحاول مواجهتَهما حتى نصل معها إلى لحظةِ ذروةِ الحدث عن طريق قتل الحبيبِ في الذاكرة، ليعود العرضُ إلى الواقعِ واستيقاظ المرأة المسنّة وتمزيقها للصور ورمي صورة أبيها على الأرض في إشارة إلى تحررها من ذكرياتها» .

ساهم في إنجازِ العرض : **ابراهيم اسماعيل-رفيف سلوم-حيدر زيادة-جويل ابراهيم-محمد شحود-علي وطفة-وائل عنداني** .

شغف امرأة

الصوص الفصيح

عرضٌ عرائسيّ في مهرجان مسرح الطفل

هنـــاء أبـــو أســـعد

ضمـن عروض مهرجـان مسرح الطفل الذي أقامتْه مديريةُ المسارح والموسيقـا في شهر كانون ثـاني الماضي قدم مسـرح الطفل والعرائـس العرضَ المسرحـيّ العرائسـيّ «الصّوص الفصيـح» لكاتبـه ومخرجه **زهـير البقاعي** وهو موجَّه للفئات العمرية المبكرة، ويروي حكايةَ صوص صغير يرغب بأن يقـومَ بجميع الأعمالِ الصعبة في المنـزلِ وخارجه، يتعرض والدُه لوعكـة صحية مما يجعل الصوص يمـر بمواقف صعبة جداً، تنتهي بفضل تعاون الأصدقاء والأهل .

* * *

عـن هذه المسرحية التـي تمّ تقديمها في دمشق وعن مسرح الطفل عموماً حدَّثَنا المخرج **زهير البقاعي** قائلاً :

«يعتقـد الكثـيرون أن مسـرحَ الطفل مسـرحٌ بسيط وسهـل ولا يحتـاج إلى كثير من الجهـد والتفكير والبحث الدائـم، وأن مسرحيـة الأطفال لا تحتـاج إلا إلى حكاية مسليـة وأغنية إيقاعية مع قليـل من قطع الديكور الملونة، وأن الممثلـين يجب أن تكون حركاتُهم رشيقة وحيوية حتى لـو وصلتْ إلى حدّ المبالغة بذريعة أن الأطفالَ يحبّون هذه الأساليـب الفنية لأنها تمتعهـم وتدخل الفرحَ إلى قلوبهم وتجعلهـم يتفاعلـون مع شخصيـاتِ العرض وكذلك مع العمـلِ المسرحيّ بشكل عامّ، وهـذا يكفي بالنسبة للبعض لأن يصفوا العرض المسرحيّ الطفليّ بالعرض الناجح» .

ويضيـف **البقاعي** : «أثبتـت التجـاربُ أن الطفـل يندمج ويتفاعل مع العروضِ الغنية بكلّ عناصر العرض المسرحـيّ، ويتأثر وينفعل مـع الشخصيةِ التي يراها على المسرح ويغنّي معها ويخاف عليها ويكاد يقترب من خشبةِ المسرح كـي يوقفها عن فعل خاطـئ أو يشجعها على فعلٍ جميل، وهنا ينبغي أن نذكّـر بأن العمل المسرحيّ الطفليّ الجيد ليس عرضاً للتسلية فقط بل هو أيضاً عرضٌ للمتعة والفائدة وتعزيز القيم التربوية» .

ويؤمن **زهير البقاعي** أن العملَ في مسرح الطفل يحمّل المسرحيـين مسؤولية كبيرة وخطيرة، فمـا يراه الطفل على خشبـةِ المسرح سيترسـخ في عقله ووجدانـه وسيحمله معه إلى مراحـل عمريـة تالية، ويقول : «من هنـا يجب أن نكون حريصـين حين نقـدم أعمالاً للأطفال، فمـا هم إلا صفحة بيضـاء، ودورُنـا أن نقـدم لهـم الأفضـل الـذي سيجعلهم يختزنون في ذاكرتهم ووجدانهم حبّ فعلِ الخير، وأن نجعل شخصياتهم تتفتح على الجمالِ وحبّ الحياة» .

وعـن العرض المسرحـيّ «الصوص الفصيح» قال:

«كنـتُ حريصـاً في مسرحيـة الصوص الفصيح علـى أن أكون قريباً مـن روح الطفل مـن خـلال اختيـار الحكايـة المناسبـة التـي دارتْ فكرتُهـا حـول أهمية العمـل الذي يقوم به الإنسـان، والتأكيد على أن أي عملٍ يقوم به الطفـل هو عملٌ مفيد ويجعلـه مهمّاً ومحبوباً، وحرصـتُ علـى أن تكون الشخصيـات مألوفة بالنسبـة إليه (مجموعـة الطيـور) وأن تكون ضمـن دائـرة اهتمام الأطفـال، وأن يكون ما يُقـدَّم ملائماً للمرحلة المطلوبة من الناحية العمرية وقادراً على إيجاد حالة مـن التشويق عنـد الطفل وجذبه بعيداً عـن أساليب الوعظ والإرشـاد، وقـد كانت تجربة ممتعة، لاسيمـا أن العرض تم بواسطة الدمـى التي لها ارتباطٌ قـويّ بالطفل الذي أحترم عقلَه وأؤكد على ضرورة اللعب معه على خشبة المسرح» .

وعـن المرحلة العمرية التي توجـه إليها العرض قال **البقاعـي** : «المسرحية تتوجه للمرحلتين العمريتين الأولى والثانية، وقد عملتُ على إيجاد مقاربة بين الطفل ومحيطه الاجتماعـيّ بحيث يشعـر الطفلُ وكأنه أحـد شخصيات العرض، وقد اخترتُ شخصيـةَ الصوص محوراً للحدث باعتبـاره من الحيوانـات الأليفة المحببة للطفـل ووسيلة لإيصـال مقولـة العمل التـي تدعو إلى عـدم الاعتماد في تقييم الإنسان على شكلـه بل على أفعاله، وقد حاولتُ أن أعززَ فكرةَ الاعتداد والثقة بالنفس عند الطفل» .

* * *

والتقت «الحياة المسرحية» أيضاً بالفنانة **زينب ديب** التـي حرّكت في العرض دميةَ الطاووس وقـد حاولتْ أن تبـدو حركتُه أقرب إلى اعتـداده وادّعائه من خلال تيهه ومشيته وفرده لريشـه في كلّ مفترقٍ دراميّ بين مجموعة الشخصيات المؤلفة من الديك والدجاجة والإوزة واللقلق والعصفورة والصوص الـذي كان منبهراً بالطاووس وقد حاول التقاطَ صورة بالقرب منه مما زاد في تيه الطاووس وغـروره.. وتضيـف **زينب ديـب** في توصيفهـا للشخصية التي حرّكتْها : «صحيـح أن الصوص في تحوله من عاجزٍ إلى مبـادر كان محورَ العمل إلا أن الطاووس كان صاحبَ الـدورِ الأكـبر لأن الغاية التعليمية مـن العرض تمثّلتْ في التركيـز علـى الانبهار وتفاعـل الأطفال مـع العرض في الحركـة والحوار، وصولاً إلى مقولـة العرض التي تقول : الجمال الخارجي لا يؤدّي إلى ما يؤدّيه العمل» .

بـدوره عـبَّر الفنـان **أيهـم جيجكلي** عـن سعادته بالمشاركـة في هذا العمل قائلاً : «كان دوري في المسرحية هـو الصوص، وهو شخصية محورية وأساسية في العمل، وكان الصوص محباً لعائلته وأصدقائـه ومعلمته، وكان معجبـاً بصديقـه الطاووس المغـرور ومنبهـراً بجمـال ريشـه وألوانـه.. وبالمقابـل كان يتعرض دائمـاً للتنمّـر والسخريـة من قِبـل أصدقائه، وخاصـة الطاووس نظراً لصغـرِ حجمه وصوته الضعيـف، وفي أحد الأيام يمرض الديك ولا يستطع أن يوقظ الحيوانات صباحاً بصياحه، وتعجز حيوانـاتُ الغابة عن أخذ مكانـه، وهنا يفاجئهم الصوص ويأخذ مكانَ والده الديك ويقوم بمهمة الصياح في الصبـاح لإيقاظ الحيوانات على صـوت قويّ وعذب، وبذلـك يصبح الصوصُ محطَّ إعجـاب جميع أصدقائه الحيوانات، بمن فيهم الطاووس» .

وضع موسيقا العرض **أيمـن زرقان** وصمم الإضاءة **بسام حميدي** والدمى **ريم الماغوط** والإعلان **راما بدوي** والفوتوغـراف **يوسـف بـدوي** مساعد المخرج **خوشـناف ظاظا** أداء الأصوات **عتاب أبو سـعدة-رولا طهماز-لونا البقاعي-مهند ورد-ابراهيـم الأحمد-ليلى بقدونس-زهير البقاعي** محرّكو الدمى **عصـام حمدان-خوشـناف ظاظا-رندا الشماس-أيهم جيجكلي-إيمان عمر** .

من عروض دمشق

في مهرجان مسرح الطفل

خاض الفنـان المسرحـيّ **محمـد سـالم** في مسرحيـة الأطفـال «سفينة الفرح» تجربتَه الإخراجيـة الأولى بعد مشاركته كممثل في عدة أعمـالٍ مسرحيةٍ في حلب ودمشق.

كتب المسرحية **نـور الدين الهاشـمي** وتم تقديمُهـا في شهر كانـون ثـاني الماضـي في مدينة دمشـق ضمن عروض مهرجان مسـرح الطفـل الـذي أقامتْـه مديريـةُ المسـارح والموسيقـا في مجمل المحافظات السورية .

قدمـت المسرحيةُ مجموعةً مـن المفاهيم والقيـم الأخلاقية بأسلوبٍ فنيّ محبَّب ومقرَّب إلى قلوبِ الأطفال.

سفينة الفرح

تتحـدث المسرحية عن ملكٍ يفقـد تاجَه الذهبيّ في رحلة صيدٍ عندما يسقط من على رأسِه في النهر، ويتمكن أحدُ الصيادين من العثورِ على التاج .

أكد العرضُ على أهمية العملِ بالنسبة للإنسان لأنه يوفـر له حيـاةً كريمة، كما أكـد على دورِ العلـم في حياةِ الإنسان كي يكون عنصراً إيجابياً في مجتمعه .

وفي تصريحات إعلامية أشار المخرج **محمد سـالم** إلى أنـه كان متخوّفـاً مـن خوضِ هـذه التجربـة بسببِ الظـروف العامـة غـير المشجعـة، وخاصـة علـى صعيد انشغـالات الممثلـين المتعـددة، لكـن حـبّ **سـالم** الكبـير للمسـرح وللاستمرار فيه دفعه إلى بـذلِ أقصى الجهود لإنجـازِ هذا العمل الذي لجأ فيـه إلى الكوميديا كإحدى أهمّ الخيارات الفنية التي لجأ إليها بهدف إدخالِ البهجةِ والسرور إلى قلوبِ الأطفال .

جسّد شخصيات العرضِ الفنانون : **رولا طهماز- عمـاد نجار-عبـد السـلام بدوي-غسـان الدبس-إنعام الدبس-زهير بقاعي-ناصر الشبلي-خوشناف ظاظا .**

* * *

بعد مجموعـة من الأعمالِ المسرحيـة التي أخرجها لمسرح الكبار يطلّ المخرج المسرحي **سهيل عقلة** على عالمِ مسرح الأطفال مـن خلال العرضِ المسرحـيّ «الانتصار الكبـير» الذي كتبه وأخرجه وعرضـه في مهرجان مسرحِ الطفل في دمشق .

الانتصار الكبير

اعتمـد العمـلُ علـى أسلـوبِ أنسنـةِ شخصيـات الحيوانات بهدف تقريبِ فكرةِ الصراع بين الخيرِ والشرّ إلى عقـول المشاهدين الأطفال، وأكـد العمل على حتمية انتصارِ المعرفةِ والعلم على الجهلِ والتخلّف .

قـام العرضُ على شخصيتين أساسيتين مثّلتا الخير الذي يسعى إلى اجتثاثِ الشرّ من عقلِ الإنسان واستبداله بـكلّ ما هو إيجابـيّ، والشرّ الذي يحـاول عرقلةَ مساعي الخير وتقويضِ جهوده .

استفـاد العمـل مـن عنصـرَي الموسيقـا والغنـاء لاستكمـالِ الشـكل الفنّي الذي سعى إلى التكامل .

* * *

«في الاتّحـاد قـوّة».. بهذه المقولـة الكلاسيكيـة المتجددة ينتهـي عرضُ مسـرح الدمى «بيت الأصدقـاء» الذي قُدّم في شهر كانون ثاني الماضي ضمن إطار عروض مهرجان مسرح الطفل وهو مـن إعداد وإخراج **عبد السلام بدوي** .

يتحدث العمل عن أهميـةِ التعاونِ بين الأصدقاء لتجـاوز المصاعبِ والعقبـات، وقد استمتـع الأطفالُ وهـم يشاهدون شخصيات الحيوانات الأليفة المحبّبة لديهـم كالخـروف والأرنب، واتخـذوا موقفـاً سلبياً مـن شخصية الدب الـذي يريد الاستيـلاء على بيتِ الخروف .

بيت الأصدقاء

أنشودة الملح الأخرس

لأطفال حلب

«أنشودة الملح الأخرس» هو عنوان العرض المسرحيّ الـذي تابعه أطفالُ حلب في مهرجانِ مسـرح الطفل الـذي أقامتْه مديريـة المسارح والموسيقـا في شهـر كانون ثـاني الماضي نص وإخراج **نادر حكمت عقاد** .

يتحدث العمل عن قريةٍ يعيش سكّانها في حالةٍ مـن السلام والأمان إلى أن يأتي شخصٌ غريب وينجح في بـثّ الفرقة والخلاف بينهم، لكنهـم يكتشفـون مكـرَه وخداعَـه قبـل فوات الأوان، ونقلـت الإعلاميـة **أسـماء خيرو** عـن المخرج قولـه أن العملَ يطرح قضيةَ المحبة من خـلال رؤيـةٍ إخراجيةٍ حاولـتْ أن تحققَ المتعة والتسليـة، كما نقلـتْ عن الفنانة **نجـاة كاتبي** أنها جسـدت في المسرحية شخصيةَ فتاةٍ تحبّ القراءة .

وفي معرضِ تعليقها على العرض أشارت الناقـدة **غاليـة خوجـة** إلى أن مسرحيـة «أنشودة الملح الأخرس» تمتعتْ بجمالياتٍ فنية وبمضمونٍ هادفٍ أكد على أهميةِ بناءِ الإنسان والمجتمع بشكلٍ سليم، وأشادتْ **خوجة** بالديكور المميز وبتوظيفِ شاشةٍ سينمائيةٍ بهدفِ عرضِ مَشاهد لها علاقة مباشرة بالعرض .

جسَّـد شخصيـات العرض الفنانـون : **منيسـا ماردنلي-عبيـدة صادق-سعد الآغا-أحمد شـعبان-محمد ملقي-طـارق خليلي-محمـد سـقا-معتز سـيجري-نجاة كاتبـي..** مساعد المخرج **معتز سيجري** تصميم الديكور **لوسي مقصود** تصميم الأزياء **رونا حيدر** .

عروض مسرحية في حماة واللاذقية وطرطوس

في مهرجان مسرح الطفل

شهدت المحافظاتُ تقديمَ عددٍ من الأعمالِ المسرحية الموجهـة للأطفال ضمن عروضِ مهرجان مسرح الطفل الـذي أقامتْه مديريـةُ المسارح والموسيقـا في شهر كانون ثـاني الماضـي، ولاقتْ هـذه العروض إقبـالاً واسعاً من جمهـورِ الأطفال وذويهم.. ففي حماة قدم المخرج **سعيد طوقتلي** عرضَه المسرحي «الأمنيـات الثلاث» الذي ركَّز على تعزيز مبـادئ الخير والمحبة عند الإنسان من خلالِ الدعـوةِ إلى المحافظـةِ علـى نظافـةِ الغابـةِ والحثّ على زراعةِ الأشجار ورعايتِها .

الأمنيات الثلاث

وفي اللاذقيـة قـدم المخـرج **نضـال عديـرة** عملَـه المسرحـيّ الجديـد «حكايـا الأصدقـاء» الـذي تضمَّـن حكايتـين قدمتـا الموعظةَ والعـبرة عن ضـرورةِ الإصغاءِ إلى نصائـحِ الأهلِ وعدم الثقـةِ بالغرباء، وحاول العرضُ إرسـالَ رسائلِـه التربوية بأسلوب غـير مباشر وبعيد عن الوعظِ، واستخدمَ اللعب الممتع في إيصالِ الفكرة .

حكايا الأصدقاء

أما في طرطوس فقد قدمت المخرجة **أمل العلي** العرضَ المسرحيّ «حلمي» وهو يتحدث عن أحلام الأطفال وطموحاتهم ومـا قد يواجههم من صعوبـات تقف حائلاً في وجهِ تحقيقِها، وخاصة من الناحيـةِ الاقتصادية، كما ناقش العرضُ قضيةَ البيئةِ وسلامتِها من خلالِ طرحِ فكرةِ الاستفادةِ من النفايات وإعـادة استخدامِهـا.. كل ذلـك من خلال المزج بـين الشكلِ التقليديّ للعرض المسرحيّ والمسرح التفاعليّ .

شـارك في العرض أطفـالٌ تراوحـتْ أعمارُهم بين السابعـة والخمسـة عشـر عامـاً، ولم يخـلُ العرض من الكوميديا الخفيفة التي ساهمتْ في تقبّل جمهور الأطفال للعرض بشكلٍ أفضل .

حلمي

تظاهرة فرح الطفولة

عشـرات العروض المسرحيـة الموجهة للأطفـال كانت حصيلة تظاهرة فرح الطفولـة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقـا في شهر نيسان الماضي في دمشق والمحافظات على النحو التالي :

دمشق وريفها :

- «اللعبة السورية» فرقة أجيال .
- «حكايات» إخراج **محمد ناصر الشبلي** .
- «نهاية المُخادِع» إخراج **نديم سليمان** .
- «شارلي وأميرة البحر» إخراج **نزار البدين** .
- «الحمار السحري» إخراج **خوشناف ظاظا** .
- «مغامرة السندباد» إخراج **فؤاد المصري** .
- «مغامرة السنافر» إخراج **سعيد عطايا** .
- «الأميرة المسحورة» إخراج **مؤيد أحمد** .
- «ماشا والدب» إخراج **ماهر عطايا** .
- «الأصدقاء» إخراج **نبيل مرعي** .
- «علي بابا ومرمر» إخراج **أشرف أبو سرية** .

طرطوس :

- «الزهرة الحمراء» إخراج **أمل العلي** .
- «حلم وغنيّة» إخراج **أنس حرفوش** .
- «المملكة السعيدة» إخراج **وعد الجردي** .

حمص :

- «العيد مع سعيد» إخراج **سعيد طوقتلي** .
- «شون ذا شيب» إخراج **رابعة مصطفى** .
- «كرنفال الطفولة» إخراج **سعيد طوقتلي** .

حلب :

- «بئر الأماني» إخراج **حكمت عقاد** .
- «الكلمات السحرية» إخراج **مصطفى أحمد آغا** .
- «حكايات شيكو بيكو» إخراج **محمد مروان إدلبي**.

دير الزور :

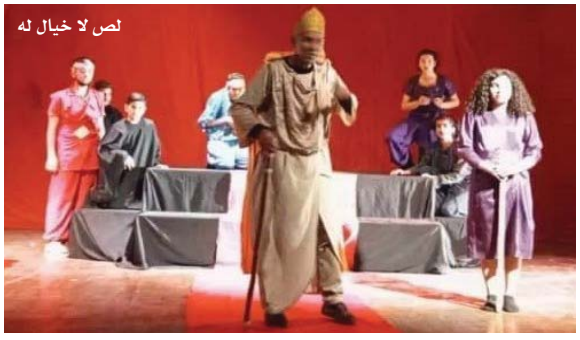
- «جنّيّة الأمنيات» إخراج **شيماء العبوش** .

السويداء :

- «لص لا خيال له» إخراج **رفعت الهادي** .

اللاذقية :

- «مغامرات آدم» إخراج **وسام أبو حسين** .


لص لا خيال له

حماة :

- «وجوه وألوان» إخراج **غيث زين** .
- «مواسم فرح» إخراج **حسن شيخ الزور** .

الحسكة :

- «يوميات الديك المغرور» إخراج **اسماعيل خلف** .
- «عبرة لا تنسى» إخراج **عبد الله الزاهد** .

درعا :

- «الدجاجة النائمة» إخراج **محمود أحمد عوض** .
- «عيلة أربع نجوم» إخراج **أيمن عباس** .

مواسم فرح

جمهور المهرجان

حكايات
في تظاهرة فرح الطفولة

رياض النـــداف

أسرة العمل

تشكل تظاهرةُ فرحِ الطفولة التي تقيمها مديرية المسارح والموسيقا بشكل دوريّ في عيدَي الفطر والأضحى مناسبةً لإعادة العلاقة بين أطفالنا ومسرحهم من خلال تقديم كلّ ما هو جديد في عالم المسرح.. وفي شهر نيسان الماضي كان أطفالُنا على موعدٍ مع مجموعة من عروض الأطفال المتميزة التي قدمها مسرحيونا، ربما كان من أبرزها العرض المسرحي «حكايات» الذي قدمه مسرح الطفل والعرائس وهو من كتابة وإخراج الفنان **محمد ناصر الشبلي** وتمثيل نخبة من فناني مسرح الطفل : **عبد السلام بدوي، رولا طهماز، لميس عباس** وغيرهم، بمشاركة الفنان **غسان الدبس** الذي التقتْه «الحياة المسرحية» وسألتْه عن دورِه في هذه المسرحية، فقال :

«مسرحية حكايات تقدم قصصاً توعوية عن مفردات البيئة من غاباتٍ وأشجارٍ ومياهٍ وطيور وكيف يمكن أن نوجد علاقة حبّ بيننا وبين البيئة وكيف نبتعد عن كلّ ما من شأنه أن يسيء إليها كهدرِ المياه التي هي عصبُ الحياة، وأديتُ في العرض شخصيةً إيجابية، وقد حاولتْ أسرةُ العمل تقديمَه بأسلوبٍ تفاعليّ بين الصالة والخشبة، وهذا الجانب ساهم في رفع مستوى عنصر المشهدية البصرية، وأعتقد أننا نجحْنا في الاقتراب من عقل الطفلِ وقلبِه» .

نهاية المُخادع
رسالةُ صدقٍ وخير

يعـود المخـرجُ المسرحيّ **نـديم سليمان** مـن جديد إلى عالمِـه الذي يحبّ، عالم مسـرح العرائس، من خلال عرضٍ مسرحيّ بعنوان «نهاية المُخادع» قدَّمه في تظاهرةِ فـرح الطفولة التي أقيمت في شهر نيسان الماضي وهو من إعداد **عبد السلام بـدوي** عن الحكايةِ الشعبيةِ الشهيرة «ليلى والذئب» .

أرسـل العرضـ رسالةً ذات طابع تربـويّ تحثّ على عـدم الثقـةِ بمن عُرِف عنـه خداعُه وعـدمُ أمانته، وأكد العرضـ أن الخيرَ منتصرٌ في النهايةِ لا محالة، ودعا إلى ضرورةِ التعاملِ بصدقٍ والتمسك بقيم الخيرِ والاستفادة من التجاربِ المفيدة .

برزت في العرض عناصرُ الموسيقا والغناء، وتميزت كلمـاتُ الأغاني بجمالياتِها وصورِهـا المعبّرة، وبرع لاعبو الدمـى في تحريكِها بما ساهـم في تفاعلِ الجمهور بشكل واضح مع العرض .

نهاية المخادع

تمثيل : عبد السلام بدوي .

تحريك الدمى : أيهـم جيجكلي-إيمـان عمـر-عصام حمدان-رندا الشماس-زينب ديب .

أصـوات : غـادة عمر-هبـة سنوبر-محمد خير أبو حسون-هنـاء أبـو أسعد-نجاح مختار-بثينـة شيا-عبد السلام بدوي .

التأليف الموسيقي : أيمن زرقان .

كلمات الأغاني : فاتن ديركي .

تصميم الديكور : راما فليون .

مغامرات آدم
في تظاهرة فرح الطفولة

ندا حبيب علي

أطلّ المخرج المسرحيّ **وسام أبو حسين** صاحب التجارب المسرحية المتميزة على جمهور تظاهرة فرح الطفولة في محافظة اللاذقية في شهر نيسان الماضي من خلال العرض المسرحيّ «مغامرات آدم» بمشاركة مجموعة من الفنانين هم : **عبد الله الشيخ خميس-محمد أبو طه-بسام سلكان-باسل عبد الرحيم-عبادة حداد-محمد أنوس** والطفل آدم **أبو حسين**.. ويُعتبر هذا العرض جزءاً ثالثاً للسلسلة المسرحية «حكايات جدّي» التي أطلقها المخرج **أبو حسين** وتناولتْ موضوعات متعددة كالصدق والنميمة، بالإضافة إلى موضوع النظافة الذي طُرح في «مغامرات آدم» بما يؤكد التوجّه الأخلاقيّ والتربويّ لهذه السلسلة المسرحية-المشروع بهدف رفع السويّة الفكريّة والأخلاقية والثقافية عند الأطفال في مختلف شرائحهم العمرية .

تناول العرضُ فكرةَ النظافة من خلال انعكاس عدم وجودها على صحة الإنسان الجسديّة والنفسيّة .

تبدأ الحكاية عندما يشاهد الجدُّ حفيدَه يرمي قصاصةً ورقيةً على الأرض لكنه لا يزجره أو يلقّنه النصيحة بشكل مباشر بل يعمل على إيصالها إليه عن طريق حكاية يرويها لحفيده بأسلوب شيّق ويجعل من حيوانات الغابة أبطالاً لها، وقد لمسْنا جدوى هذا الأسلوب من خلال تجاوب الجمهور مع العرض، خاصة وأنه جمع بين التشويق والفائدة .

تميز العرضُ بشكله الفنيّ الرشيق والمشوق، وكان للأغاني والرقصات التي تخللته دورها في إضفاء بريق جذاب تفاعل معه الأطفال طيلة فترة العرض .

* * *

والتقت «الحياة المسرحية» بمجموعة من مبدعي العمل، وكانت البداية مع المخرج **وسام أبو حسين** الذي بادرَنا بقوله :

«تناولْنا في مغامرات آدم الموضوع الأكثر إلحاحاً اليوم في ظل تفشّي الأوبئة والأمراض ألا وهو موضوع النظافة، خاصة في ظلّ استهتار البعض بهذا الموضوع الخطير دون تقدير لما يمكن أن يسبّبه سلوكُهم من كوارث صحية، وهذا ما دفعَنا كأسرة للمسرحية إلى

محاولـة المساهمـة في الحدّ مـن الظواهـر السلبية فيما يتعلـق بموضوع النظافة، وقد توجهْنـا من خلال العرض إلى شرائـح عمرية متعددة، وشاهـد الأطفال في العرض كيف تدمرت الغابةُ بسبب سلوك بعض الحيوانات التي لم تكترث بموضوع النظافة واتكلتْ على عامل النظافة الذي لم يستطع القيام بمهمة التنظيف لوحده» .

وعـن الوسائـل الفنيّة التـي استخدمَهـا في إيصال رسالة العمل قال **أبو حسين** :

«استخدمتُ كلّ مـا يحبه الأطفال ويثير اهتمامَهم سواء أكان الديكور الملون أو الموسيقا والأغاني أو الدمى التي جسّدت شخصيات الحيوانات التي جعلتُها تلجأ إلى التكنولوجيا بهدف التقرّب من عقلية الطفل وإيصال الفكرة بطريقة مؤثرة» .

وأكـد **وسـام أبـو حسـين** على أنـه يحـاول دائماً في أعماله أن يسلطَ الضـوءَ على قضايا يعاني منها المجتمع ويعـوّد الطفل علـى المساهمة في حلّها باعتبـار أن الطفل جزء أساسيّ في المجتمع، وهو يدعو دائماً مع فريقه الفنّي إلى محاربـة العـادات السيئـة وتوعية الجمهـور لتجنب السلوك الخاطئ .

من جهته قال الفنان **بسام سلكان** أنه كان محظوظاً بمرافقتشـه للسلسلـة المسرحيـة «حكايـات جـدّي» منذ جزئهـا الأول، وصولاً إلى جزئها الثالـث «مغامرات آدم» وهـو سعيد بكونه جزءاً من هـذا المشروع الفنيّ التربويّ، وقـد لمس كيـف أن التأثـيرات الإيجابيـة للعرض لم تطل الأطفـالَ فقط بل وأهاليهـم أيضاً الذيـن تفاعلوا وبدوا راضين عما قدمه العرضُ من مقولات .

وحدّثَنا الممثل الطفل آدم **أبو حسين** قائلاً :

«كنتُ متردداً في البداية، لكن حبّي للمسرح كان أقوى مـن التردد الذي بدأ يزول مـع التقدم في البروفات، وبدأتُ أشعر بالسعادة أثناء وقوفي على المسرح، خاصة وأن موضوع المسرحيـة هـامّ وحسّاس لأنـه ينعكس على حيـاة الجميع، وكنتُ أشعر أحياناً بأنني لا أمثل بل أندمج مع الحكاية التي ترويها شخصية الجدّ بأسلوبها المؤثر ونبرة صوتها» .

قُدّم العرض في بلدة عين الشرقية في ريف اللاذقية، وقد التقينا أ.**ميلاد حسـن** مدير المركز الثقافيّ في البلدة الذي قال لـ «الحياة المسرحية» :

«نسعـى دائمـاً في المركز الثقـافيّ إلى تعزيـز ثقافة الطفـل وتطويـر مهـارات التواصـل لديـه وتمكـين اللغة العربيـة الفصحى والتأكيـد على القيـم التربوية، وأهم النشاطات الثقافية التـي نقدمها في هذا الإطار المسرح، وكان آخر ما قدمناه مسرحية مغامرات آدم التي لامست قلوبَ الأطفال وحاكتْ عقولَهم، وهذا ما لمسناه من تفاعل الجمهـور مـع شخصيـات العمـل التـي قدمـتْ رسائلَها بأسلـوب غـير مباشر وركّـزتْ على أهميـة الحفاظ على البيئـة وضـرورة التعاون مع عمال النظافـة في المحافظة على السلامـة العامة وتعزيز مهـارات التواصل والحوار والاستماع، وكان من المثـير للاهتمام بعد انتهاء العرض توجه الأطفال إلى سلال المهملات ووضع الفضلات فيها، مـا يشـير إلى تفاعلهم الإيجابـيّ مع مضمـون العرض، وهنـا لا بد من التأكيد على ضـرورة الاستمرار في تقديم العروض المسرحية الهادفة في المناطق الريفية» .

وقـال أ.**جعفـر ديـوب** رئيسُ لجنة الشبـاب في منطقة عـين الشرقية : «الأعمـال المسرحية الطفليـة لها دور كبير في اكتشاف وتنمية المواهب، وفي عين الشرقية هناك عطش حقيقيّ لمتابعة هكذا أعمال.. والواقع أنّ أبناءَ الريف يمتلكون الكثيرَ من المواهب التي هي بحاجة إلى تسليط الضوء عليها ودعمهـا، وقـد رأينا كيف كان الأطفـال يُقبلون على حضور مغامـرات آدم بكل تـوق وشغف وقد تمكنـت المسرحيةُ من الوصول إلى قلوب الأطفال بشكل سلس وجذّاب» .

ومن بين جمهـور العرض التقينا السيـدة **أمل علي** التـي أثْنـتْ على العمـل ووصفتْـه بالعمـل المتكامل الذي حقـق غايتَه في تسليط الضوء على القواعد الصحيّة التي تضمن حيـاة سليمةً للإنسان، ولاحظـت تفاعلَ الأطفال وأهاليهـم مـع العرض، وتمنّـتْ الاستمـرارَ في تقـديم العروض المسرحية لأبناء الريف .

مـن جهتها قالـت السيـدة **منـار أحمـد** أن المسرح يشكل حالـةً إنسانيةً وإبداعيةً يتعلـم الطفل منها الكثيرَ مـن السلوك الأخلاقـيّ بعيداً عن التوجيهـات الصارمة والإمـلاءات المنفّرة، وهذا ما وجدتْه أحمـد في مسرحية «مغامـرات آدم» التـي خاطبـت الطفـلَ عـن طريق دمى الحيوانات المحببة عند الأطفال .

عرضان مسرحيان في طرطوس وحمص
في تظاهرة فرح الطفولة

«المزرعة السعيدة» هو عنوان العرض المسرحيّ الذي كتبتْه **غادة عيسى** وأخرجتْه **وعد الجردي** وقُدّم في مدينة طرطوس في تظاهرة فرح الطفولة التي أقيمت في جميع المحافظات في شهر نيسان الماضي .

اعتمد العمل على شخصيات حيوانية تم تجسيدُها بواسطة الدمى ذات الأشكال اللطيفة، الأمر الذي أدخل السعادة إلى قلوب الأطفال الذين أصيبوا بالدهشة وهم يتابعون شخصياتهم المحببة على خشبة المسرح .

طرح العملُ قضيةً على غاية من الأهمية هي انجذابُ الأطفال المَرَضيّ باتجاه التقنيات الحديثة، وخاصة الموبايل الذي يبعد الأطفالَ عن التفاعلِ مع مجتمعِهم ويقلل من اهتمامِهم بدراستهم وتحصيلهم العلميّ، دون أن يتجاهلَ العرضُ الدورَ الهامّ الذي تلعبه التقنيات الحديثة في حياةِ الناسِ لجهةِ تزويدِهم بالمعلومات الضروريةِ لهم .

المزرعة السعيدة

بقدوم عيد الفطر وأهميته بالنسبة لهم، وكان الهدف من العرض رسم البسمة على وجوهِ الأطفال الذين تفاعلوا مع الشخصيات ذات الأصول الكرتونية.. وكان للأغاني والموسيقا دورها في سياق العمل .

العيد مع سعيد

وكان أطفال حمص على موعدٍ مع البسمة والفرح في تظاهرةِ فرحِ الطفولة من خلالِ العرضِ المسرحيّ «العيد مع سعيد» إخراج **سعيد طوقتلي** .

العمل من نوعِ المسرحِ التفاعليّ، وتضمّن فقرات متنوعة ذات طابع ترفيهيّ هادف، ورصدَ فرحَ الأطفال

مهرجان مسرح الطفل للعروض البصريّة الأوّل

ريـــاض النـــداف

برعايـة وزارة التربيـة أقامـتْ مؤسسـةُ ميّـار الدولية للإنتاج والتوزيـع الفني وتجمّع شدو للفنـون البصرية بالتعاون مـع **راما عدنـان زريـق** في شهر نيسـان الماضـي الـدورةَ الأولى مـن مهرجـانِ مسـرح الطفـل للعروضِ البصريّـة، وقُـدّم في المهرجـان عرضـان مسرحيان هما «فلّـة والأقزام السبعـة» نص **هشام كفارنـة** و«علاء الديـن والمصباح السحريّ» نص **إيهاب مرادني** وكلاهما للمخرج **بسام حميدي** .

فلة والأقزام السبعة

اعتمـد العمـلان على التقنيـات الحديثـة السمعية والبصريـة التـي تمَّ تجسيدُها على خشبـةِ المسرح ضمن رؤى حديثـة أطلقـت العنان لمخيلـة الطفل في دمج المَشاهدِ الدرامية مـع الرؤية البصريةِ التي تميزت بالإبهـارِ والحيويـةِ والانسجامِ بين عناصـرِ الغناءِ والموسيقا والصورة الملونة الجميلة .

وفي تصريـح خاصّ بـ «الحياة المسرحية» أشار الفنـان **إيهاب مـرادني** واضع موسيقـا العملين إلى أن «فلة والأقزام السبعـة» و«علاء الدين والمصباح السحـريّ» يشكّلان نـواة لمشروع المسـرح البصريّ الذي أطلقـه المخرج **بسـام حميـدي** وكان **مرادني** أحد دعائمِه الأساسية، وأضاف أ.**مرادني** : «قدمنا حـوارات المسرحيتـين بأسلـوب غنائـيّ وبكلمـات بسيطـة قريبـة مـن مـدارك الطفـلِ عـبر توليفةٍ موسيقية بسيطة وإيقاعية وممتعة بالتوازي مع المشهدية المسرحية ذات الأبعاد الدرامية، وقد لمسّنا أثناء العرضين مدى تفاعل الجمهورِ معهما» .

ترأس المهرجان أ.**زيـاد الموح** وكانت الإدارة العامة لـ أ.**ماهر رمضان**، وجسَّد شخصيات المسرحيتين نخبةٌ من فناني مسرح الطفلِ في سورية .

علاء الدين والمصباح السحري

في رحاب الممثل المسرحي

رماح اسماعيل هرموش

بين ثيسبيس Thespis والتفاصيل جسدٌ وروحٌ وأمنياتٌ خلفَ الستارة.. من خبطاتِ أقدام الإغريق ومهرجانات التطهير (Catharsis) الرومانية إلى مسرحِ العالم (The Globe) في حاضرةِ لندن وعزّها لم تتوقف صرخاتُ الحياةِ ومسرحها الكامن فينا وبين ظهرانينا.. وحده ذاك المتألق خلف الستارةِ والمُتابع للحياة وتفاصيلها بعينِ كاميرا لا تحيد ولا تغيب يُبرِز ذاك الإنسان الأصيل المؤثر والمتأثر ليصيغَ الحدثَ برؤى تكبر وتتوسع، فترمي ظلالَها على المحيط لتورق وتزهر وتؤنس المكان.. إنه الممثل المسرحي (المشخّص) الذي يتحمل عبءَ التلقي والعطاء في آنٍ معاً.. لكن هل يتوجب على هذا الممثل أن يحملَ خواصاً تميزه عمن سواه؟ أم هو دورٌ عابرٌ يمضي وعلى الجمهور السلام؟

إن المبدعَ في أي مجالٍ يجب أن يتمتع بموهبةٍ وملَكاتٍ إبداعيةٍ تَصطَفيه عمّن سواه، وهذا أمرٌ

بديهي، فعندما بزغ نجم شكسبير (Shakespeare) وشَغلَ العالمَ كتابةً وتمثيلاً تعرّضَ لانتقاداتٍ واسعةٍ من الأكاديميين الحسودين لعدمِ دراستِه الأكاديمية ووصفوه بالغراب المُتجمّل بريشِ غيرِه من الدارسين، لكن ألكسندر بوب رائد الكلاسيكية الإنكليزية أنصفه عندما قال: «شكسبير لديه موهبة طبيعية تُغنيه عن الدراسةِ الأكاديمية».. لكن هذا بالتأكيد لا يتناقض مع أهميةِ الدراسة الأكاديميةِ التخصصية، فالدراسة تمنح الفنانَ المسرحي -وبالتحديد الممثل- خبرةً وتجربة، وتصقلُ موهبته وتُغنيها، ولا بدّ للممثلِ المسرحي الذي سيكون على تماس مباشر مع المتابعين الذين يشكّلون مزيجاً معرفياً متنوعاً أن يكون مُقنعاً ومتسيّداً لخشبةِ المسرح بثقةٍ وثباتٍ على خلفيةٍ ثقافيةٍ واجتماعيةٍ جيدة، تعطيه القدرةَ على الاحتكاك المباشر والتعامل عن قربٍ مع هموم الناس وقضاياهم ليلقى القبول والرضى، مكتشفاً ذلك على وجوههم وتعليقاتهم وضحكاتهم وتنهداتهم، أو عبر أيديهم وهتافاتهم في حمّى التشجيعِ والتصفيق، وكلما كان الممثلُ المسرحي قريباً من قضايا محيطِه ومجتمعِه ومندمجاً فيها نال الثقةَ وكسبَ التفاعلَ والتواصلَ مع جمهورِه، يقوده الشغفُ والعشقُ لعملِه الذي يصبح جزءاً من روحِه، فيحلّق ويبدع على رأي ابن حزم في كتابه «طوق الحمامة» : «كلما كان العاشق مولعاً بمحبوبه زاد تألقه وتفجرَ بحرُ هواه».. إن تعلّق الممثل المسرحيّ بخشبةِ المسرح يجعله يبدع ويسمو، والممثل المسرحي المبدع مكتبةٌ نقالةٌ تحملُ الخبرَ والعِبر، وتترك أثراً في قلوبِ وعيون المشاهدين، فيمدحون ويقيّمون ويذكرون العمل والدورَ والأداء لعقودٍ وعقود، وتصبح العروضُ المسرحيةُ وممثلوها أثراً خالداً .

إن الخلفية الثقافية حاجةٌ أساسية للممثل المسرحيّ وقد باتت متوفرة بفضل الوسائلِ الحديثة، حيث يمكن للممثل المسرحيّ أن يُنمّي مداركَه ومعارفَه من خلالِ المشاركة في الفعاليات الثقافية والتفاعل معها ومتابعة النشاطات والعروضِ المسرحية في كل أصقاع الأرض عبر جهاز صغير يوفر الاحتكاكَ الفعال والمثمر والمفيد.. ومن ناحيةٍ أخرى يزداد تألقُ الممثل المسرحي كلما تمكّن من استخدامِ لغةِ الجسد وتعابيرِ الوجه، فكم من حركةٍ على المسرحِ تركت بصمةً لا تُنسى، وكم من وقفةٍ صامتةٍ صنعت تاريخاً مسرحياً وفناً مجيداً.. إن تعابير الجسد والوجه تساعد الممثلَ المسرحي على الإضافة والارتجالِ وإمتاع الجمهور وتلبية رغباتِه وميوله ليملأ المسرح تصفيقاً، وكلما غاص الممثل المسرحي في تفاصيل ذاته وأحسن نقلَها أصبح أكثر إقناعاً وقرباً من الجمهور .

ويمكن لممثلٍ واحدٍ أن يحمل وزر العملِ المسرحي بمفرده ويضع النقاطَ في مواضعِها فينير ويستنير ويجيب على الأسئلةِ المنثورة في عيونِ وأفواه المشاهدين بحكمة وروية وحسنِ اطّلاع لأن الممثل المسرحيّ هو خلاصةُ الإنسان المرهف الشفيف الذي يحيانا فنحياه، فإن حَلَّق الممثل في سربه وقاده فلا ضيرَ لو اغتنم الفرصة وطاوَلَ أعنانَ السماءِ بجناح أو خفقةٍ من صنيعه، فالمحليةُ لا تمنع الممثل المسرحي من فرضِ إيقاعه وحصوله على أرفع الأدوارِ خارج محيطه وفي آفاق جديدة تعطيه النجومية، وهنا يلعب اكتسابُ لغةِ الأقوامِ الأخرى دوراً حيوياً في الوصول للعالميةِ عبر تعلّم اللغات واكتساب ثقافاتها ومعايشتها ليتمكن الممثل المسرحيّ من الوصولِ للآخرين، ولنا أمثلة كثيرة عن ممثلين مسرحيين سوريين وصلوا إلى المسارح الأخرى وفرضوا وجودَهم بثقةٍ واقتدار .

إن صناعةَ الممثل المسرحي من أرقى وأصعب وأنجع الصناعات لأنها تصنع إنساناً استثنائياً يترك بصماته فينا روحاً وجسداً ومعنى لأجيالٍ وأجيال .

قراءة في نظريات إعداد الممثل المسرحيّ

د. حورية محمد حمو

التمثيلُ هو تقمّص الشخصيات الدرامية ومحاولةُ محاكاتها على أرض الواقع، وتجسيدُ ملامح تلك الشخصيات، وإبراز صفاتها، وتحديد أبعادها المتباينة.. وفن التمثيلِ يحتاج إلى الموهبة، إذ ليس بوسع كلّ إنسان أن يصبح ممثلاً بارعاً إلا إذا امتلكَ موهبة التمثيل.. والممثل هو نواة المسرح والروح الحيّة فيه، وهو العنصر الذي يحقق تقاطع النصّ والعرض، وهو الحاملُ الرئيس للعملية المسرحية، إذ لا يقومُ العرض إلا بوجوده، وعن طريقه تُطرحُ القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصاديةِ التي تهمّ المجتمع وترتبط به، كما تُطرح وجهات نظر يتم من خلالها تشكيل مساحة من الحريّة وإبداء الرأي من قبل المتلقي.. والممثل أيضاً يحققُ المتعة والترفيه للمتفرج، وهو الذي ينقلُ الجمهور إلى عوالم وعصور وثقافات متعددة ومختلفة مما يساعد الجمهورَ على الانفصال المؤقت عن واقعه، ومن ثم يستطيع أن يتخذ موقفاً سلبياً أو إيجابياً.. والممثل يسهم في التفسيرِ الفني للمسرحية، مع إضافة العمقِ والعاطفة والجماليّة المتميّزة، لذا فإنّ إعداد الممثل المسرحي له أهمية كبيرة في تأثيره في الأداء الفني والتواصل مع الجمهور، لاسيما أنه يقوم بتجسيدِ شخصيات مختلفة ومتنوعة المنشأ والمسلك، ويعبّر عنها بصوته وجسدِه وأحاسيسه ومشاعره.. الممثل باختصار هو «الفنان القادر على تحويل اللغةِ والعواطف ولحظات الفرح والعذاب إلى مدلولات صوتية وحركية وإيمائية تكثّفُ المعاني من خلال الطاقة الإبداعية إلى نوع من أنواع الشعر المنطوق أو المهموسِ أو المجسّد عن طريق الحركة أو الإيماء، فيثير الضحك أو الدمعة والشجن، ويثير أيضاً موقفاً نقدياً من الواقع وتطلعاً حالماً إلى المستقبل، وقد يثيرُ سخرية أو غضباً عارماً عليه بما قد يوصل إلى تغييره»[1] .

هذه محاولة لاكتشاف أهمية الممثل في العمليةِ المسرحية وكيفية إعداده عن طريقِ إلقاء الضوء على منهجين شائعين هما منهج الروسي ستانسلافسكي ومنهج الألمانيّ بريخت .

أهمية الممثل في العملية المسرحية

كان تثبيت الممثل والعودة إليه بوصفه عنصراً مركزياً في الفن المسرحي المركّب موجوداً منذ نشأته الأولى وفي جميع مراحل تطور المسرح العالمي، فعندما وضع أرسطو الأصول الفنية للمسرحية الكلاسيكية القديمة في كتابه «فن الشعر» جعلها في عدّة بنود، وقد يكون الممثل هو العنصر الأهم فيها، إذ رأى أرسطو أن المأساة (التراجيديا) هي «محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، ولها طولٌ معلوم، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينةِ تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتمّ هذه المحاكاة

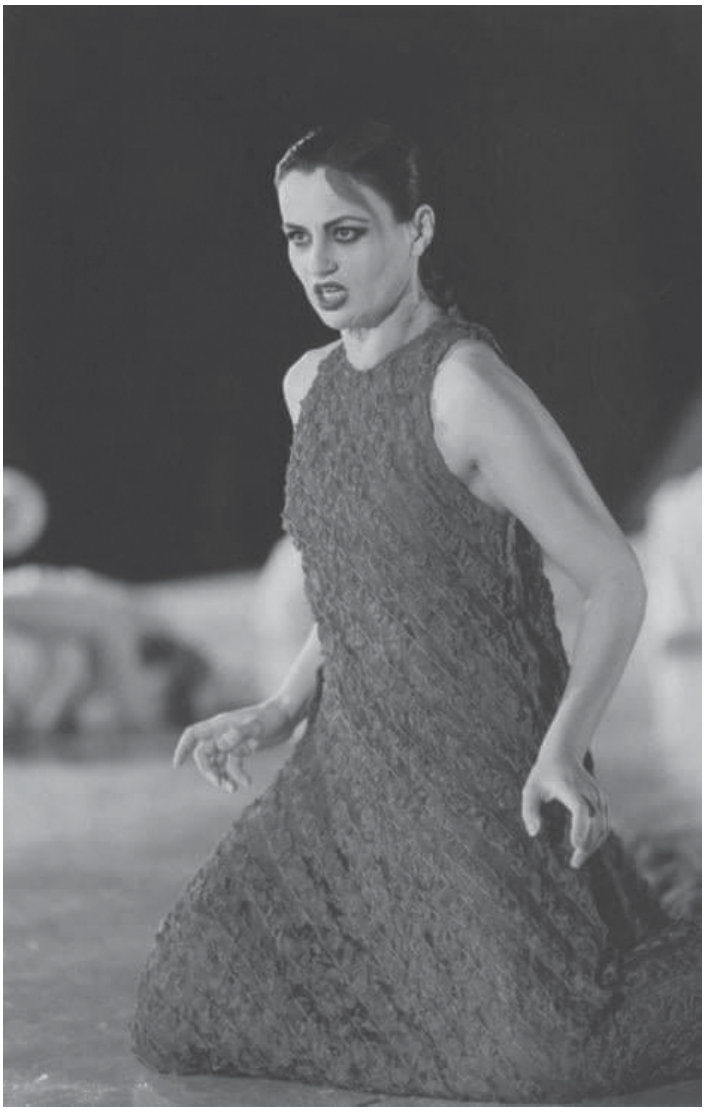
بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية»[٢] وما يهمّنا في هذا التعريف قضيتان : القضية الأولى هي أن الفن محاكاة، والمحاكاة تعني تقليد الآخرين، والفن يحاكي الأمور الطبيعية والأمور الخيالية على حدّ سواء، والمحاكاةُ عند أرسطو هي قانون الفن، وهي محاكاة للأفعال والأشخاص.. والقضيةُ الثانية هي أن المحاكاة ما دامت لا تتمّ إلا بفعل أي بأداء موضوع وتمثيله كان لا بدّ أن يقوم بهذا الفعل أشخاص تتمثلُ فيهم «فكرة الموضوع وأخلاق الشخصيات» ويرى أرسطو أن أهم الأجزاء في المسرحية هي تركيب الأفعال، أي عقدة المسرحية، تليها الشخصيات، وهذا الرأي أيّده معظم المسرحيين المحدثين وعلى رأسهم لاجوس اجري صاحب كتاب «فن كتابة المسرحية» والذي يعدّ الشخصية أهم ما في العمل المسرحي لأنها المصدر الذي تنبعُ منه جميع الأفعال، وعلى تصرفاتها تقومُ العقدة.. وإذا تابعنا رصد بعض آراء المسرحيين في تأكيدهم على أهمية الممثل في العملية المسرحية وقطعنا شوطاً في مراحل الزمن واخترنا بعض النماذج نجد أن مؤسس المدرسة المسرحية السوفييتية فلاديمير ايفانوفيتش ١٨٥٨-١٩٤٣ يبرز أهمية الممثل في الفنّ المسرحي عندما يقول : «نستطيع أن نشيّد مبنى رائعاً جميلاً، ونستطيع أن ننيرَه وندفئه على نحو رائع، ونجمع فرقةً موسيقيةً وفنانين، ونعيّن في منصب المديرِ إدارياً عظيماً، ومع ذلك فلن نحصلَ على مسرح.. سيكون عندنا مبنى مخدوماً جيداً، ولكن إذا دخل ثلاثة ممثلين إلى ساحة عامة ووضعوا على الأرضِ بساطاً وبدأوا بالتمثيل فسيكون ذلك مسرحاً.. إنه الجوهر الحقيقي للعرضِ المسرحي»[٣] ويقول آ. ب كوغيل أثناء حديثه عن تثبيت سيادة المخرج على المسرح : «إذا انتزعنا الممثل من عمل الكاتب يبقى الكتاب وتنعدم المسرحية، وإذا انتزعنا الممثل من عمل الرسام مهندس الديكور تبقى لوحة المنظر الطبيعي وينعدم الديكور المسرحي، وإذا انتزعنا الممثل من عمل المخرج يبقى الحشد والجوقة والاحتفال الشعبي، ولكن ينعدم المسرح، وعلى عكس ذلك إذا انتزعنا عمل أولئك كلهم، الكاتب والمخرج ومهندس الديكور فإن المسرح سيظل موجوداً لأن الممثل يستطيع أن يجسد لكم وأن يحدثكم ويريكم كل ما يريد لتحصلوا على انطباع مسرحي حقيقي»[٤] فالممثل هو الذي يقوم بتوحيد عناصر المشهد المسرحي، وهو العنصر الأساس في العملية المسرحية، والمسرح عند هؤلاء هو ممثل وجمهور.. ويُذكر في هذا المجال أن رواد المسرح العربي استخدموا في النصوص المسرحية التي كتبوها تعبيرَ «لاعب» للدلالة على الممثل، وبعد ذلك بدأ يظهر تعبير «تشخيص» في نصوصهم مما يدلّ على أن مفهوم المحاكاة في الأداء هو المطلوب من الممثل.. ويُذكر أن رائد المسرح العربي مارون النقاش ١٨١٧-١٨٥٥ أدرك أهمية الممثل ودوره في العملية المسرحية عندما جعل الممثل من العناصر الأساس التي تضمن نجاح العرض المسرحي، إذ يقول : «إن طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة الممثلين والثلث الأخير بالمحل اللائق والطواقم المكسومة الملائمة»[٥] .

إعداد الممثل

جاء في معجم المصطلحات المسرحية حول مصطلح إعداد الممثل (Actor'sTraining) أنه «تعبير ظهر حديثاً مع ظهور الإخراج، ويشكل جزءاً من مفهوم متكامل حول فن الممثل بكافة أبعاده، بدءاً من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور، وانتهاءً بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشئ»[٦] وبدأ هذا المفهوم يتبلور ويأخذ شكل مناهج تعليمية متكاملة وتؤسس المدارس والمعاهد المختصّة بإعداد الممثل من خلال عمل مخرجين متمرسين.. والحقيقة أن مفهوم إعداد الممثل ليس جديداً في عالم المسرح، ذلك أن بعض الممثلين الناشئين كانوا يتتلمذون على يد ممثلٍ مشهور أو يستوحون منه أسلوب الأداء، إلا أن نوعية تدريب الممثل اختلفت عبر مراحل الزمن، كما اختلفت نوعية المهارات المطلوبة من الممثل، ففي المسرح اليوناني القديم كان النصّ هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح الممثل.. «أما في المسرح الروماني فكان العرض بمكوناته يطغى على النص، وكانت المهارة الجسدية هي الأهم، وكان الممثل يطلق عليه اسم (histrion) أي

الـذي يرقص»[٧] «لكن ما إن دخل القـرن التاسع عشر، وتحديـداً مع ظهور المخرج ومحـاولات التوجه إلى مسرح جديـد، ومع تنـوع ثقافـة المخرجـين المسرحيـين وتعدد المدارس الجمالية التـي ينتمون إليهـا أصبحت الحاجة ملحّة لوجود ممثلٍ مختلفٍ يتجـاوز أداؤه مهارات الإلقاء والقدرة علـى التشخيص إلى القدرة على اللعب والتعبير بالجسـد، وصار لا بدّ للممثل من أن يطور أسلوبه الأدائي باستمرار»[٨] وهنـا بدأت المدارس المسرحيـة بالتأسيس وكانـت نـواةً للمعاهد الأكاديمية، ويُذكـر أنه في النصف الثـاني مـن القـرن العشرين بـدأ يتطور مفهـوم تدريب الممثل، وصار يدلّ على منظورٍ متكامل لإعداد الإنسان في الممثـل، وهي فكـرة مستمدة من إعـداد الممثل في المسرح الشرقـي التقليدي، ويعدّ الفرنسـي أنطونين آرتو ١٨٩٦-١٩٤٨ الشاعر السريالي والممثل والناقد والكاتب والمخرج المسرحي الذي أسهم في بلورة ما يُعرف بمسرح القسوة في كتابه «المسرح وقرينه» من أهم الداعين إلى ضرورة إعداد الممثـل، وقد يكون أول من دعا إلى هذا التوجه إلا أنه «لم يضـع منهجاً متكاملاً في إعـداد الممثل، لكن ما طلبه من الممثـل يندرج في إطار تجربة صوفية تتجاوز المادة لتُحقق على الخشبة الترابط بين الفكر والحركة والفعل»[٩] ويعدّ آرتـو أيضاً من أصحـاب اتجاه رفض الواقعية ومحاولة التمـرد عليها، لكنـه «تميّز عن بقية أقرانـه بقدرته على صياغـة نظريـة قائمة بذاتهـا تستند إلى اتجـاه فلسفي وهي ما أطلـق عليها نظرية القسوة، وقد أولى آرتو الممثل أهميـةً خاصة، وعمل على تعزيـز تفاعل الممثل مع النصّ وتركيـزه على الشخصيات والمواقـف، وأقام نظريته على أسـاس حيوية الممثـل وقدرته على التعبيـر وعلى ضرورة الاستحـواذ علـى مشاعر المتفـرج، وأعطـى الممثل حريةً لتحديـد أسلوبـه التمثيلـي، ورأى أنه لا ضـرورة لالتزام الممثل بقواعد ملزمة توجبه التمسك بها، لكن كان شرطه في إعداد الممثل وجود قدرات حركية وصوتية هائلة تمكنه مـن الرقص والحركة والغناء، واشترط أيضاً ضرورة أن يمتلك الممثل نوعـاً من العضلات العاطفيـة التي تتوازى مـع مهاراتـه الجسديـة»[١٠] ونذكر في هذا المجـال أيضاً المخرج المسرحي الشهير جاك ليكوك ١٩٢١-١٩٩٩ الذي «يُعدّ مـن كبار الأساتذة الذين اهتمّـوا بتدريب الممثل في القـرن العشرين، وأصدر كتاب «الجسـد الشعري» وقدّم فيـه أساليـب في الابتـكار المسرحـي، ويعدّ هـذا الكتاب مرجعـاً أساسـاً في تصميـم مناهـج التدريـب المسرحي والتخطيـط له، وقد استمدّ منهجـه من خبرات وتجارب من يوميـات مدرسة المسرح التـي أسسها، ويشير ليكوك إلى أنـه استفاد مـن خبرته في تشريـح الجسد الإنساني علـى تطوير إعدادات تساعد الجسد على التحليل عندما يقـوم بمهمـة التعبـير والأداء عـن طريق إدخـال أجزاء الجسـد المنفصلة كلّ منها عـن الأخرى في الأداء اللعبي: الأقـدام، الساقـان، الحوض، الرئـة، الأكتـاف، العنق، الرأس، الأذرع، الأيـدي، مـع متابعة المحتـوى الدرامي المراد التعبـير عنه، وقد كتب ليكوك قائـلاً : «في المسرح لا يكـون الأداء الحركي ميكانيـكاً على الإطلاق، بل يجب أن تكون الحركـة مبررة وتستمد دوافعهـا إما من إشارة أو مـن حدث أو من العـوالم الداخلية»[١١] باختصار، لقد قدم ليكوك نظرية تدريب الممثلين المعروفة باسم «مسرح القدرات» وقد ركزت تلك النظرية على استخدام الجسد والحركـة والصوت والتعبير البـدني كأدوات للتعبير عند الممثـل «وشجع ليكوك الممثلين علـى استكشاف حدودهم الفنيـة وتوسيـع قدراتهم مـن خلال ممارسـة التجارب المسرحيـة والتفاعـل مـع المحيـط المسرحـي (المسـرح الواقعـي) وحـاول أن يستكشف في تصوراتـه الإخراجية قوانـين الحركة في المسرح وفي الحيـاة بشكلٍ عام، حركة الجسم المرتبطة بانفعالاته ومشاعره المتنوعة على أساس مجموعة من التجـارب وعمليات التجريب بالجسد، وإذا كان ستانسلافسكـي يؤكد الواقعية النفسيـة للأداء فإن ليكـوك أكـد الواقعية الجسميـة والحركية لـه، أي قدرة الحركة على التعبير حتى لو كانت صامتة»[١٢].

ولا بـدّ أن نستحضـر في هذا المجال المحـاولات التي بذلها المبدعون من رواد المسـرح العربي، فإذا كان الرائد مـارون النقاش قد قـام بتدريب ممثليـه بطريقة مشابهة لمـا اطلع عليـه في الغـرب دون دراسـة أو منهجية محددة فـإن مسرحيـين آخرين اكتسبـوا خبرتهـم بالممارسة من الفـرق المسرحية، ويُقـال إن الممثل السـوري إسكندر فرح



كان مختصّاً بتعليم التمثيل في الفرقة التي أسسها القباني عام ١٨٨٣ ويُذكر في هذا المجال أيضاً أن «الفنان اللبناني جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) سافر إلى فرنسا مبعوثاً على نفقة الخديوي عباس حلمي بهدف تعلّم التمثيل»[١٣] وعندما عاد أسس فرقة مسرحية وراح يدربها مستفيداً مما اكتسبه من خبرة في هذا المجال، وبدأت بعدها وتحديداً في منتصف القرن المنصرم تُفتح المعاهد المسرحية المختصّة بإعداد الممثل، ولعل أول معهد مسرحي تمّ افتتاحه هو معهد كونسرفاتوار الفن الدرامي في القاهرة عام ١٩٣٠ لكنه لم يستمر طويلاً، وبعدها تمّ إنشاء المعهد العالي لفن التمثيل في القاهرة عام ١٩٤٤ وفي العام ١٩٦٢ تمّ تحويله إلى أكاديمية، ومن ثم بدأت المعاهد التي اهتمّت بإعداد الممثل تنتشر في أرجاء الوطن العربي .

منهجية إعداد الممثل

عملية إعداد الممثل وتدريبه شاقة وصعبة، فلكي يصل الممثل إلى الحالة المُثلى في تنفيذ مشروعه المسرحي وتحقيق تواصله مع الجمهور الذي هو الهدف الأول في مشروعه لا بدّ من اتباع مجموعة من الخطوات تمّ حصرها في النقاط التالية :

١-**تنمية المهارات الجسدية** : على الممثل أن يتمتع باللياقة البدنية والقدرة على التحكم بحركاته وانتقالاته على خشبة المسرح، وليتحقق ذلك لا بدّ له من ممارسة التمارين البدنية والرقص والحركات التعبيرية وزيادة قدرته على التواصل مع الجمهور، وجسد الممثل يُعدّ أداةً أساسية في التعبير والتواصل، لذا يتعيّن عليه إتقان تقنيات الحركة التعبيرية لتطوير القوة والمقدرة على استخدام الجسد بهدف تجسيد الشخصيات وإيصال الرسائل المطلوبة .

٢-**التطوير الصوتي والنطقي** : صوت الممثل أداة أساسية للتواصل مع الجمهور، لذا ينبغي عليه تنمية مهاراته الصوتية لضمان وضوح الكلمات والرسائل التي ينقلها، وعليه أن يتعلم التحكم بصوته والتركيز على مخارج الأصوات بطرقٍ متنوعة لنقلِ العواطف وإبراز حالة شخصياته، كما يجب عليه أن يتعلم فنون النطق لضمان وصول الكلمات وتبيان المواقف المُراد التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي، وعليه أن يتعلم تقنيات التنفس السليمة.. باختصار، لا بدّ للممثل من تطوير مهاراته في النطق الصحيح بشكلٍ دائم لتوصيل الكلمات المحمّلة بالرسائل والمتمتعة بقوة التأثير .

٣-**التحليل العميق للشخصية والنصّ** : يعدّ تحليل الشخصيات والنصّ جزءاً أساسياً من عملية إعداد الممثل، لذا يجب عليه أن يفهم جوانب الشخصية التي يجسّدها بعمق، بما في ذلك الخلفيات والدوافع والأهداف والمتناقضات والتحولات النفسية، وأن يحلل سياق المسرحية والعلاقات التي تربط بين الشخصيات،

ومـن خلال هـذا التحليل العميق يمكـن للممثل أن ينشئ أداءً مؤثـراً ينطوي على عمقٍ وصدق كي يستطيع أن ينقل المعاني والرسائل المطلوبة .

٤-التفاعـل والتواصـل مـع الفريق : يعـدّ التفاعل والتواصل مع الممثلين الآخريـن والمخرج والجمهور جزءاً مهمـاً مـن إعداد الممثـل، فالممثـل في المسرح يعـدّ جزءاً مـن فريق فنـي يضمّ الممثلـين الآخرين والمخـرج وفريق التقنيـات المسرحيـة، لـذا يتعـيّن عليـه أن يتعلـم كيفية التفاعل والتواصل بشـكلٍ فعّال مع الآخرين على المسرح، ويشمـل ذلك قدرتـه على الاستمـاع والتعـاون والتفاعل المباشـر مـع شركائـه لتحقيق تناغـم وانسجـام عاليين في الأداء المسرحـي، ويتطلـب ذلـك ممارسـة التمارين الجماعية والعروض التجريبية لتعزيز التفاعل والتواصل الجماعي .

٥-التجـارب والاستكشـاف المستمـر : يتطلب إعداد الممثل في المسرح التجربة المستمرة والاستكشاف، ويتطلب هذا الأمر الالتزام والمثابرة والعمل الجاد لتطوير المهارات اللازمة وتجاوز حدوده ومحاولة استكشاف مجالات فنية جديـدة لإيصـال الرسالـة المسرحية بقـوة وتأثير، فمن خلال هذا الإعداد يمكن للممثل أن يبدع تجارب مسرحية استثنائية ويترك أثراً دائماً في الجمهور .

خلاصـة القـول.. إعـداد الممثـل المسرحـي عملية شاملـة ومعقدة، تشمل تنمية الجانب الجسدي والصوتي والمعـرفي، ويتطلـب الأمـر التفاعـل والتواصـل والتحليل والتجربة المستمرة، وبفضل هذا الإعداد يمكن للممثل أن يقدم أداءً استثنائياً يـترك تأثيراً قوياً بالجمهور ويسهم في إثـراء المشهد المسرحي.. ولتأكيد الفكرة يمكننا إيراد بعض الشواهد التي تدعـم أهمية إعداد الممثل المسرحي وذكر جهود بعض المسرحيين الذين اهتمّوا بهذا الجانب :

نظرية ستانسلافسكي في إعداد الممثل

كوستانتـين ستانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨) مخرج مسرحي روسي، أحد مؤسسي المسرح الحديث، ومن أبرز المهنيين في مجال التمثيـل المسرحي، ألّف كتاباً خصصه للحديث عن تدريب الممثل وتعليمه كيف يجيد فنه ويتمكّن منـه، ويُعدّ كتـاب «إعداد الممثـل» أول كتـاب عملي اهتمّ بالعملية التطبيقية في تدريب الممثل، إذ طرح فيه القواعد والأصـول التي يجب أن يعيها الممثـل ويطبقها، ولعل أهم ما هدف إليه الكتاب هـو الإحساس بالصدق أثناء تأدية الممثل لدوره .

قدّم ستانسلافسكي في كتابـه المذكور وفي تدريباته العمليّة نظرية شاملة ومنهجـاً متكاملاً في إعداد الممثل، وتمحـورت نظريتـه حـول محاور ثلاثـة : «إعـداد الممثل وبنـاء الشخصيـة وإعـداد الـدور»[١٤] ودمـج في منهجه بـين التقنيـات الداخليـة والخارجيـة في سبيـل الوصول إلى الحالـة المبدعـة والحقيقـة الإنسانيـة للشخصيـة، إذ ركـزت نظريته علـى تطوير قدرات الممثـل واستعداده الشامـل لأدائه على خشبة المسرح وعلـى تنمية الجوانب الجسديـة والنفسيـة والإبداعيـة، إضافـةً إلى تعزيـز التركيز على الإدراك والتناغـم البدني ومحاولة تجسيد الشخصيـات بشكلٍ أكثر عمقـاً وصدقاً.. وتجدر الإشارة إلى أن ستانسلافسكـي طـرح ظاهـرة مهمـة في عمليـة إعـداد الممثـل هـي ظاهـرة «التقمّـص» والتقمّـص كما جـاء في لسان العـرب «قمّص الثوب قطع منـه قميصاً.. وتقمّـص قَميصـه لَبِسَـه، ويُقال : قمّصتـه تقميصاً، أي ألبستـه فتَمّقصَ، أي لبِسَ»[١٥] أي أن كلمة تقمّصَ تعني لَبِسَ، وعندما نقـول تقمّصَ الدور، أي لبِسَه.. والتقمّص عنـد ستانسلافسكي لا يبتعـد عن هذا المعنى، لكن يمكن أن نضيـف أن التقمّـص عنـده هـو الاستغـراق في تلبّس الشخصيـة للـدور المـوكل إليهـا، بمعنى «أن تـؤدي بحق يعني أن تكـون صادقاً ومنطقياً ومنسجمـاً، وأن تفكر في وحـدة دورك وتسعى إليها وتشعـر بها، وبالتالي تستوعب الأسلوب النفسي للدور الحـي»[١٦] والتقمّص عنده أيضاً ليس ذلك التقمّـص العشوائي وإنما هو التقمّص الواعي الناتج عن تدريب تقنـي منهجي، إذ يرى ستانسلافسكي أن عمليـة الاندمـاج العضوي بين مـادة الإنسان-الفنان السيكوفيزيولوجيـة ومـادة الإنسان-الـدور لا تتمّ إلا من خـلال تحقيـق عمليـة التقمّـص، عندها يمكـن أن يولد طبـع جديـد نابض بالحيـاة، وعندهـا أيضاً يمكـن أن ينصهـر الصدق الحياتي بالصدق الفنـي، وبالتالي فإن

ذلك يـؤدي إلى إمكانية التعبير عن أفـكار حيّة، رشيقة، مفيدة للجمهور.. ولا بـدّ أن نشير إلى أن ستانسلافسكي «ركـز في عملية إعـداد الممثل بالدرجـة الأولى على قيام الممثلـين بقراءة مسبقـة للنص الدرامي (قـراءة ما بين السطـور) تليها القراءة الجماعية حـول الطاولة، كذلك يطلـب من الممثل أن يحاول أن يكتشـف القدرات المبدعة لديه، وأن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكـرة الانفعاليـة (Memoire affective) بهدف تحقيـق التطابق بـين التجربـة الحياتية للممثـل ومسار الشخصيـة في العمل المسرحي كي يصـل إلى استكشاف أعمـاق الشخصية وتبيان الشعور الحقيقي لها واكتشاف حقيقتهـا قبـل أن يجسّدهـا»[١٧] وشجع علـى ضرورة أن يوجِـد الممثـل أوجهاً للتشابـه بينه وبـين الشخصية التي سيجسّدهـا بهدف تغذيتها بصـدق الأحاسيس.. وتجدر الإشـارة إلى أن ستانسلافسكـي استوحـى نظريتـه في المسرح مـن المدرسة المسرحية الروسيـة وقام بتطويرها فيمـا بعـد، وقد هدفـت نظريته إلى تحقيـق حضور قوي وصـادق لأداء الممثـل من خـلال الاستفادة مـن خبراته الحياتيـة وتفاعله الشخصي مـع الشخصية التي سيقوم بتجسيدهـا، وتضمنت نظريـة ستانسلافسكي في إعداد الممثل بعض المفاهيم الرئيسية التـي سنقوم بتوضيحها باختصـار، مع ذكر بعض الجوانـب الأساسية في نظريته لإعداد الممثل :

١-**الهـدف الكامـل**.. يشـير هـذا المصطلـح إلى أن علـى الممثـل أن يحدد هدفـاً شامـلاً للشخصيـة التي يريد أن يجسّدهـا، ويمكـن أن يستخلص هـذا الهدف من قراءته لحكايـة المسرحية المعـدّة للتجسيـد لأن ذلـك يساعده على توجيه أدائه والتركيز على تحقيق الهدف الكامل للشخصية .

٢-**الحقيقـة المطلقة**.. وتعني أن على الممثل أن يكون صادقاً وحقيقياً في أدائه، وأن يعبّر عن مشاعره وتجاربه الحقيقية بـدلاً من القناعـات والأدوار المصطنعة، وهذا يتطلـب تواصـلاً عميقاً مع الـذات واستكشـاف المشاعر والتجارب الحقيقية للشخصية التي يجسّدها .

٣-**العمـل الجسـدي**.. يعـدّ العمل الجسـدي جزءاً مهمـاً مـن نظريـة ستانسلافسكـي، والهـدف منـه هو استكشـاف حـركات الجسم ولغة الحركـة التي تعبّر عن الشخصيـة وحالتها العاطفية، إذ يعمل الممثل على توعية جسمـه واستخدامـه بشكلٍ فعّال للتعبير عـن الشخصية ومحاولة إيصالها إلى المتلقي .

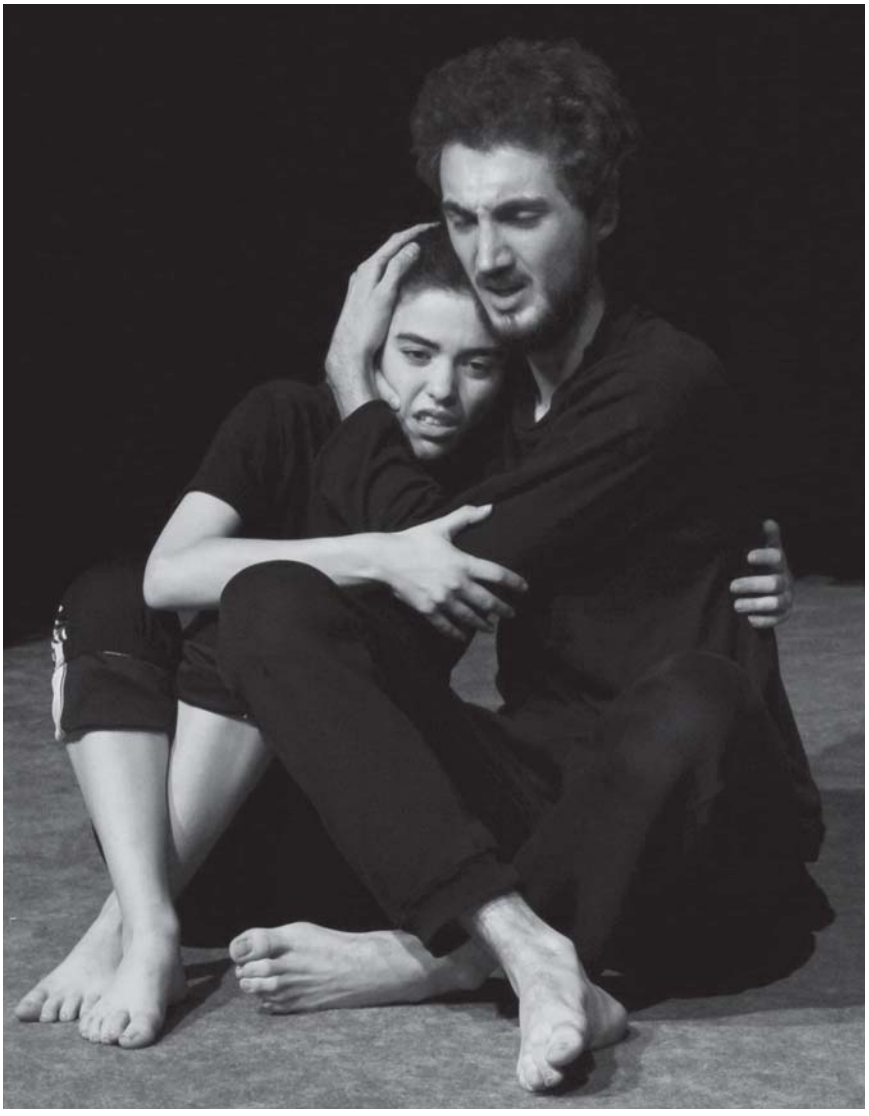
٤-**العمـل الذهني**.. يشـير إلى العمل الذي يقوم به الممثل لفهم الشخصيـة واستيعابها، ويشمل ذلك دراسة النصّ وفهم الهدف والعلاقات المتشابكة والتحليل العميق للشخصيـة، فالممثل يعمل على تحليل السياق واستكشاف الأفـكار والـرؤى الفكرية التـي تشـكل الشخصية وتوجه أداءها .

٥-**العمـل الفعلـي**.. ويشـير إلى مرحلـة متقدمـة تكمـن في الإجـراءات الفعليـة التي يقوم بهـا الممثل على خشبـة المسرح وتشمل الحـركات والتصرفـات والأفعال الجسديـة التي يقوم بهـا لتجسيد الشخصيـة، وقد ركّز ستانسلافسكي علـى أن الممثل يجب أن يعيش الشخصية بشـكلٍ فعلـي علـى خشبـة المسـرح ويتفاعل مـع المحيط والشخصيات الأخرى بشكلٍ حقيقي وملموس .

٦-**الهدف الفعلي**.. وهـو الهدف الذي يسعى الممثل لتحقيقـه أثنـاء تجسيـد الـدور وذلك بأن يكـون الهدف الحقيقـي مرتبطاً بالهدف الكامـل للشخصية والذي هو الهدف العام للمسرحية، وقد يسهم هذا الهدف في توجيه تصرفات الممثل وتعبيره عن الشخصية المعدّة للتجسيد .

٧-**الإيمـان الجوهـري**.. أي إيمـان الممثـل العميـق بحقيقـة الشخصيـة وتجربتهـا، فالممثل يجـب أن يعمل على فهم واستكشاف جوهر الشخصية وتحديد معاناتها ورؤيتها الفريدة، وهذا الإيمان يساعد الممثل على تجسيد الشخصيـة بصـدق وعمق، ويوصلـه إلى الهـدف المُراد تحقيقه .

تُعدّ نظريـة ستانسلافسكي في إعداد الممثل مرنة وقابلة للتطبيق بمختلف الأساليب والمدارس المسرحية، ويمكـن للممثلـين استخدامهـا كإطـار عـام لإعـداد شخصياتهـم واستكشـاف العمق النفسـي والعواطف والتصرفـات المناسبـة للشخصيـة لأن الاستكشـاف العميـق للشخصيـة والتجربـة العمليـة في الممارسـة المسرحية يلعبان دوراً إيجابياً في تطوير مهارات الممثل



وتحقيق أداء فعّال ومقنع على خشبة المسرح.. ولا بدّ أن نذكر أيضاً في هذا المجال أن نظرية ستانسلافسكي تعدّ مجرد إطار عام، وهناك العديد من النظريات الأخرى والأساليب المستخدمة في إعداد الممثل، ويمكن للممثلين استخدام مجموعة متنوعة من المناهج والأدوات وفقاً لأسلوبهم الفني واحتياجات المسرحية التي يعملون عليها .

نظرية بريخت في إعداد الممثل

تركز نظرية بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦ على عملية التحضير الشاملة للممثل المسرحي، وهي من النمط التعليمي و«تقوم على الفكرة الأساس لتأسيس علاقة قوية وحميمة بين الممثل وشخصيته وبين الممثل والجمهور، إذ يُعدّ الممثل جسراً بين النص المسرحي والجمهور، ومهمته هي أن يجسّد الشخصية بشكلٍ ملموسٍ ومعبّرٍ، وقد هدفت نظرية بريخت إلى تعزيز تجربة الممثل من خلال استكشاف الجوانب العاطفية والجسدية والذهنية للشخصية.. وتتمّ عملية إعداد الممثل عند بريخت من خلال تراكم الخبرة التي يكتسبها مع الزمن، ولعل هذا ما أطلق عليه العمل التراكمي»[١٨] إذ يرى بريخت أنه لا بدّ للممثل من رفع كفاءته التمثيلية عن طريق الممارسة والتمرين والتناول العملي للتقنية، أي التكنيك أو الحرفية، لذا يتحتّم على الممثل كما يرى بريخت امتلاك ناصية التكنيك بالدراسة العملية والنظرية والتمرين والتجريب معاً، ومع ذلك اقترح بريخت بعض التمارين المسرحية لتدرّس في معاهد التمثيل، وقد انطلق في فنه المسرحي من معايير ثلاثة :

المعيارُ الأول ضرورة التغيير، ولعل الهدف الأول في مسرح بريخت هو «جعلُ المتفرج يرى العالم الحقيقي ويفهمه ويفهم كيف تدور الحياة في المجتمع الرأسمالي المعاصر بحيث يسعى إلى تغييره»[١٩] وفحوى الرسالة التي ركّز عليها بريخت وكرّس لها مسرحه الملحمي هي الفهم والاستيعاب، ومن ثم التغيير، والأسلوب الذي اتبعه لتحقيق ذلك هو «إثارة الدهشة والسخطِ لدى القارئ والمتفرج ودفعهما إلى تغيير الواقع الاجتماعي المحيط بهما بالثورةِ والعنف إذا اقتضى الأمر»[٢٠] وقد عكست مسرحيات بريخت قضايا الإنسان وصراعاته مع القهر والاستغلال، لهذا

نجده يلجأ إلى تعريةِ أساليب الاستغلال والاضطهاد، وقد عالج موضوعاته بجرأة وبأسلوب مباشر وصل إلى حدّ التعليم والتبشير لأنه يريد أن يعرّف المتلقي على الواقع، ومن ثم يدفعه إلى فهم المشكلة ويعطيه فرصةً لمحاولة التغيير .

المعيارُ الثاني المسرح الملحمي، وهذا المعيار معيارٌ جمالي، ويُقصد به الصيغة الجمالية في المسرح وقد «استخدم بريخت هذا المصطلح كي يعارض به المسرحَ التقليدي القائم على الأصول الأرسطية، واستُعيرت لفظة الملحمة (Episierung) في المجال الدرامي لتدلّ على الجوانب القصصية المسرحة ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلاً من مشكلات الأفراد.. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها لا ترتبط بالبناء الدراميّ التقليدي بل تعتمد السرد واللقطات المتماسكة، وتطالب المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي أدلى بها الشخوص على خشبة المسرح»[٢١] والملحمة شكلٌ من القصص لا يتقيّد بزمان، ويعني مصطلح «ملحمي» عند بريخت «تتابع أحداث أساسية أو فرعية تُسرد دون تقيّد بزمانٍ أو مكانٍ أو عقدة» [٢٢] .

المعيار الثالث التَّغْريب، وهو عنصر أساسٌ في المسرح الملحمي، ويقصد بريخت بذلك تغريب العمل المسرحي ليتخذ منه موقفاً إيجابياً من قبل الممثلين والمتفرجين، وهدفُ التغريب عنده هو تمكينُ المتفرج من ممارسة النقد المثمر وفق موقف اجتماعي وسياسي، وقد عرّفَ بريخت التغريب بقوله : «إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ظاهر معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة والفضول بدلاً منهما»(٢٣) وقصد بريخت بعنصر التغريب طرح المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع في صورة مغرّبة ينتجُ عنها إيقاع صدمة بالمتفرج تجاه ما يُقدم له من أحداث تبدو غريبة، فيدعوه إلى التفكير بها ونقدها بشكلٍ واقعي بعيداً عن العاطفة، ويُذكر أن بريخت عندما أسّسَ مسرح البرلنير انسامبل حدد مبادئه وأهدافَه في النقاط الآتية :

«١-عرضُ إمكانية تغيير المجتمع .

٢-عرضُ تغيير الطبيعة البشرية .

٣-عرضُ الطبيعة الإنسانية على أنها مرتبطة بالمنبت الطبقي .

٤-عرضُ الصراعات على أنها صراعات اجتماعية.

٥-عرضُ الشخصيات بتناقضاتها الحقيقية .

٦-عرضُ تطور الشخصيات والمواقف والأحداث بشكل قفزات .

٧-خلقُ وحدة من الواقعية والشاعرية»[٢٤] ولعل في مقدّمة هذه المهام المطروحة تأتي عملية عدم اندماج الممثلِ بالدور الموكل إليه، وعدم تقمّص الشخصيةِ التي يؤديها تقمّصاً كاملاً كما جاء في الحديث عن إعداد الممثل في مسرحِ ستانسلافسكي، وقد أكد بريخت ذلك في كتابه «الأرجانون الصغير» عندما يقول : «لا ينبغي للممثل أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشخصيةِ التي يلعبها، فالعبارة المشهورة «لم يكن يمثل لير بل كان لير» يجب أن تكون بمثابة ضربة قاتلة له، فكل ما عليه هو أن يرينا الشخصية، وهذا لا يتطلب منه أكثر من مجرد لبس الدور أو الدخول تحت جلد الدور، إلا أن هذا لا يعني أن يظلّ الممثل بارداً إذا كان يلعب أدواراً تحتاجُ لعاطفة متقدة، وكل ما ينبغي عليه هو ألا تظل عواطفه في الأعماق هي عواطف الشخصية التي يلعبها، إذ لا بد أن يترك للجمهور الحرية المطلقة في هذا المجال»[٢٥] أي أن بريخت يريد من الممثلِ والمتفرج أيضاً أن يحتفظ كلٌ منهما بشخصيته المستقلة لتتاح لهما فكرة التفكيرِ النقدي.. ومع هذه السمات للمسرحية البريختية ومع دعوة الممثل لعدمِ الاستغراق في تقمّص الشخصية تجلتْ مهمة الممثل في أن يوجد مسرحاً بمواصفاتٍ خلّاقة ومدروسة، ولن يتحقق ذلك إلا إذا امتلك الشعور بالمسؤولية تجاه المجتمع، وأجاد فن المشاهدة، وقام بتطويرِ ذاته في كلّ عرضٍ مسرحي عن طريقِ استخدام الوسائل الفنية المتوفرة لديه بما فيها اللغة المنطوقة ولغة الجسد، وركزَ بريخت على

أهمية ارتباط عمل الممثل بجمهوره، فالمسرح عنده علاقة بين خشبة المسرح وصالة المشاهدين، أي بين ممثلٍ ومتفرج.. ومما يُلحظ أن نظريةَ بريخت في إعداد الممثل تضمنت بعضَ المفاهيم الرئيسية، وقد تمّ تحديدها بالنقاط الآتية :

١-**الشغف والمهمة**.. والشغف هو شعورٌ بالحماس الشديد أو رغبة لا تقاوم تجاه الشخصية التي سيقوم الممثل بتجسيدِها على خشبة المسرح، أي يجب عليه أن يكون متحمساً لتجسيد الشخصية، وعليه أيضاً أن يشعر بالمسؤوليةِ تجاهها .

٢-**التحليل الجسدي**.. أي أن يتعمق الممثلُ في فهم تركيبة جسد الشخصية وحركاتِها وملامحها الوجهية لأن هذا التحليل يساعده في إيجاد طرق ملموسة لتجسيدِ الشخصية، ومن ثم يستطيع أن يعبّرَ عنها من خلال الحركة والملامح الوجهية .

٣-**الشخصية الاستعراضية**.. يشير هذا المصطلح إلى التركيز على مفهوم الشخصيةِ وتفاصيلها ومعرفة كيفية تجسيدِها بشكلٍ أكثر تفصيلاً وتعمقاً، ويعني ذلك فهم تاريخ الشخصية ومعرفة المحفزات والأهداف التي تحركها .

٤-**الحياة الداخلية**.. في الحديث عن الحياة الداخلية يركز بريخت على استكشافِ العواطف والأفكار والذكريات الداخليةِ للشخصية، وذلك يؤدي إلى مساعدةِ الممثل على تجسيد الشخصية بشكلٍ ملموس وصادق، وإمكانية نقلها إلى الجمهور بطريقةٍ قوية ومؤثرة .

٥-**العلاقة بالمحيط**.. حيث يتم التركيز على اكتشاف كيفية تأثير المحيط المسرحيّ في الممثل وفي الشخصية التي يجسّدها، ذلك أن الممثل يعدّ المحيط المسرحيّ جزءاً من تجربته ويستخدمه لتعزيزِ تجسيد الشخصية وتعميق العلاقة بينها وبين المكان الذي تتواجد فيه، وذلك يعني ضرورة أن يقدم الممثل الشخصية بصدقٍ أمام الجمهور .

٦-**العرض الحقيقي**.. أي أن الممثل يجب أن يكون ملتزماً بالصدق الفني، وأن يكون متصلاً بمشاعره الحقيقية وذاته ليتمكن من نقل الشخصية وتجسيدِها بشكلٍ أقوى وأكثر صدقاً وعمقاً .

٧-**الإلهام**.. يشير هذا المصطلح إلى أن الممثلَ يحتاج إلى إيجاد مصدرٍ للإلهام والتحفيزِ لتجسيد الشخصية، ومن الممكن أن يكون هذا المصدر هو الفن والأدب والفيلم والموسيقا والرحلات، أو أي شيءٍ يساعد الممثل على توسيع رؤيته الفنيةِ وتغذية خياله .

٨-**العناصر العاطفية**.. أي أن الممثل يجب أن يكون على دراية بالعواطف والمشاعرِ التي يجب أن يعبّر عنها بشخصيته، ويتطلب ذلك فهماً عميقاً للعواطفِ البشرية والقدرة على تجسيدها بشكلٍ صادق ومقنع على المسرح .

٩-**العمل الجماعي**.. تشجع نظرية بريخت التعاون والعمل الجماعي بين الممثلين، لذا يجب أن يكون الممثل قادراً على التفاعل مع زملائه والاستجابة لمحيطه المسرحي بشكلٍ تعاوني ومنسجم، وهذا يتطلب القدرة على الاستماعِ والاستجابة والتعاون لتحقيق أداءٍ متميّزٍ كفريق .

١٠-**الخيال الإبداعي**.. تعزز نظرية بريخت استخدام الخيال الإبداعي كأداة قويةٍ في إعداد الممثل، وهذه تتطلب أن يتمكنَ الممثل من تصور عوالم الشخصية التي يجسّدها وتخيّلها بتفاصيلها وتجاربها الحياتية، وهذا يساعد في تعميق فهم الممثلِ للشخصية وتجسيدها بشكلٍ أكثر ثراءً وتعقيداً .

١١-**المراقبة الذاتية**.. تشجع هذه النظرية في منهج بريخت الممثل على ممارسةِ المراقبة الذاتية والتحليل المستمرّ لأدائه، وهذا يتطلب أن يكون الممثلُ قادراً على تقييم نفسه بشكلٍ نقدي وموضوعيّ، وأن يحدد نقاط الضعف والقوةِ ويسهم في تحسينها، وعلى هذا الأساس يمكن للممثل أن يستفيد من

ملاحظةِ أدائه وتحسينه من خلال التجاربِ والتدريب المستمر .

وهكذا ومن خلال عرض هذه النقاط يتبيّن لنا أن نظرية بريخت تتطلب الاستعدادَ الجسدي والعاطفي والفكري للممثل بهدف تجسيد الشخصيات المختلفة والمتنوعة من خلال تطبيق هذا المنهج الشامل، ولا بدّ من التركيز العميق على الشخصية، ولاسيما أن الممثل يسعى لإيصالِ رسالة هادفة قوية من خلال تأثيرٍ عميقٍ في الجمهور.. ومما يُلحظ أيضاً أن نظريةَ بريخت تركز على تحقيق توازن بين العناصر الجسدية والعاطفية والفكرية للممثل، وهذا يمكّن الممثل من تعزيز قدراته الفنية، ومن ثم يستطيع أن يقدمَ أداءً متميّزاً ومؤثراً في المسرح .

وهناك العديد من النظريات الأخرى والأساليب المهمة التي يمكن أن تكون مفيدة في هذا السياق .

هوامش :

١-أردش، سعد، الممثل والجمهور تفاعل الممثل مع الجمهور، الحياة المسرحية، العدد ٢٠ وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨ .

٢-أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٣ .

٣-داتشينكوف، نيميروفيتش، في فن الممثل، ط٢، موسكو، ايسكوستفو ١٩٨٤ عن : الساجر، فواز، ستانيسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة د.فؤاد مرعي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤ .

٤-كوغيل آ. ب، وجوه مسرحية، لينينغراد، موسكو، ايسكوستفو ١٩٦٧ عن : الساجر، فواز، ستانيسلافسكي والمسرح العربي .

٥-النقاش مارون، أرزة لبنان، المطبعة النموذجية، بيروت ١٨٦٩ .

٦-٧-دحسن، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، مكتبة لبنان ١٩٩٧ .

٨-المصدر السابق .

٩-المصدر السابق .

١٠-يُنظر : السيرة الذاتية للكاتب أنطونين آرتو .

١١-لوكوك، جاك، الجسد الشعري، أساليب في الابتكار المسرحي، عن : رشيدي، علاء، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي .

١٢-يُنظر : د.عبد الحميد، شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٦٠ شباط ٢٠٠٩ .

١٣-ينظر : معجم المصطلحات المسرحية .

١٤-المصدر السابق .

١٥-ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة .

١٦-ستانيسلافسكي، عن : بورتمان، ناتالي، تقمّص الممثل للشخصية.. كيف؟ جريدة مسرحنا، القاهرة، العدد ٦٠٨ (٢٠١٩) .

١٧-١٨-معجم المصطلحات المسرحية .

١٩-العيوطي، أمين، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٤ العدد ٤ الكويت ١٩٨٤ .

٢٠-مكاوي، عبد الغفار، مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة، مسرحيات عالمية، العدد ٦، القاهرة، أيار ١٩٦٥ .

٢١-يُنظر : حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة .

٢٢-يُنظر : عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق ٢٠٠٣ .

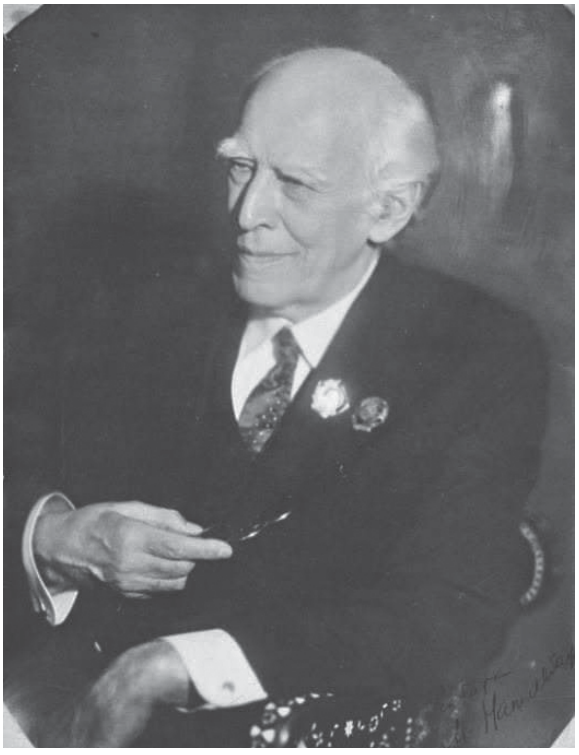
٢٣-بريخت، برتولد، الأرجانون الصغير للمسرح، ترجمة فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، العدد ٢٠ القاهرة، آب ١٩٦٥ .

٢٤-مرتنس، كلاوس، حول عمل الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢٠ (١٩٨٨) .

٢٥-بريخت، برتولد، الأرجانون الصغير للمسرح .

الموجز في منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل

إعداد : نـــادر عقـــاد



قبل عرض أهم النقاط في منهج المسرحيّ الروسيّ قسطنطين ستانسلافسكي في إعداد الممثل لا بدّ من الإشارة إلى أمورٍ عدة يجب أن يدركها طالبُ التمثيل وهي :

أولاً : إن الوصول إلى المستوى الرفيع في الأداء لا يتم إلا بالتزوّد بالثقافة النظرية والعملية، والكثير من طلاب التمثيل لا يقدّرون المواد النظرية وينظرون إليها نظرةَ لامبالاة، متناسين حقيقة أساسية هي أنهم عندما يقفون أمام الجمهور إنما يقدمون له كل ما يحملونه من ثقافة وأفكار .

ثانياً : قد يتطابق الدور مع شخصية الممثل، ومع ذلك نجد أن الأداء أقلّ من المطلوب، والسبب في ذلك يعود إلى أن الممثلَ ليس في حالة تسمح له بالارتقاء إلى المستوى الفكريّ الذي يتطلبه العملُ المسرحيّ والشخصية، والممثل عندما يريد إبداع شخصية تحمل مضموناً فكرياً عميقاً لا بدّ له أن يكون على المستوى الفكري لهذه الشخصية، وعندما لا يبالي بالمواد النظرية من فلسفة وعلم جمال وعلم نفس وثقافة فنية واجتماعية وسياسية فإنه يَحدّ من إمكاناته الإبداعية .

ثالثاً : يلعب أستاذ التمثيل دوراً هاماً لدى الطالب للوصول إلى المستوى الرفيع من خلال توجيهه إلى الطريق الفنيّ الصحيح، والإشارة إلى الأخطاء وتجنبها، والإشادة بالإبداع والسلوك الجيد .

رابعاً : على أستاذ التمثيل أن يقوم بمهامه بجدارة من خلال تنمية الإحساس الفنيّ عند الطالب، وهذا لا يتم إلا عندما يكون هو نفسه متمتعاً بإحساس فني رفيع وثقافة عالية وملمّاً بآفاقِ التطور الثقافي والاجتماعي الذي يحيط به مما يجعله قادراً على العطاء لطلابه .

خامساً : لا بد لطالب التمثيل من أن يكونَ على اطلاع واسع على كل المذاهبِ والمدارس المسرحية التي ستمدّه بذخيرة واسعة أثناء عملية الإبداع .

منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل

يتضمن منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل البنود التالية :

- الفعل المسرحي .
- الخيال .
- تركيز الانتباه .

-الاسترخاء .
-الوحدات والأهداف .
-الإيمان والإحساس بالصدق .
-الذاكرة الانفعالية .
-الاتصال الوجداني بين الممثلين .
-التكيف .
-القوة المحركة الداخلية .
-خط الفعل المتصل .
-حالة الإبداع .
-الهدف الأعلى .
العقل الباطن .

الفعل المسرحي

كل شيء على المسرح يحدث لا بدّ أن يكونَ لغرضٍ ما، وبالطبع ليس الهدف أن يكونَ على مرأى من المشاهدين، وعلى الممثلِ أن يدرك سبب وقوفه على المسرح، وليس هذا بالأمر السهل، ولا يمكن أن يحدث أي فعل يقصد به الممثل أن يثير فينا إحساساً ما من غير هدف لهذا الإحساس، وأي فعل لا يستند إلى إحساسٍ داخليّ هو فعلٌ لا يستدعي الانتباه، ولا بدّ لكل فعلٍ من سببٍ، ويجب أن يكون منطقياً ومتصلاً ببعضه اتصالاً واقعياً، مع استعمال كلمة «لو» التي تنقلنا من عالم الواقعِ إلى عالمِ الخيال، وتشحن المشاعرَ والخيال .

الخيال

على الممثل ألا يتخيل الأشياءَ دون أن يكونَ له هدف من هذا التخيل، ويخطئ الممثلُ عندما يجبر خيالَه ويُكرهه بدلاً من أن يروضه ويلاطفه، وكل مبادرة يبادرُ بها خيال الممثل يجب أن يسبقها تفكيرٌ طويل وأن يبنيها على أسسٍ من الحقائق، ويجب على خياله أن يجيب على أسئلة : «متى؟ أين؟ لماذا؟ كيف؟» كـ «متى أضحك؟ وأين أضحك؟ ولماذا أضحك؟ وكيف أضحك؟» وقد لا يحتاج خيالُه إلى هذا المجهود، وقد يعمل الخيال بالنظرةِ والبديهة، وهذا لا يمكن الاعتماد عليه دائماً، فالتخيل دون أن يقوم على مشروعٍ محدد جيداً هو عمل عقيم، وعلى الممثلِ أن يندمجَ كلياً في ما يقوم به، وأن يكرسَ نفسه جسداً وروحاً للدور، وإذا كان الممثل يلقي أي كلام أو يفعل أي شيء بطريقة آلية وبغير وعي لما يفعله كان الوقت الذي يستغرقه على المسرح وقتاً غير واقعي، ولن يكون أكثر من آلة تتحرّك أو إنسان آلي، فمثلاً إذا سُئل الممثل : «هل الجوّ بارد في الخارج هذا اليوم؟» فإن الإجابة ستكون إما «نعم» أو «لا» أو «لم ألاحظ» وكل إجابة ترتبط بالعودةِ بخيالِه إلى الشارع وتذكّر كيف مشى، ولا بد هنا أن يختبر إحساسه بأن يتذكرَ الناس الذين قابلهم وطريقة لباسهم، وبعد ذلك يستطيع أن يجيب عن السؤال، وبالطبع يحدث هذا خلال ثوان دون أن يأخذَ زمناً، فإذا استغرق ربع ساعة تكون هناك مشكلة ويضيع الإيقاع المسرحي .

تركيز الانتباه

في الحياةِ العادية نمشي ونجلس ونتكلم وننظر، لكننا على المسرح نفقد كل هذه القدرات فجأة وكأننا لا نعرف شيئاً، وجميعُ الأفعال التي نقوم بها في حياتِنا اليوميةِ تغدو عسيرة أمام الأضواء والجمهور، وهذا يدفعنا إلى أن نصححَ أنفسَنا ونتعلمَ من جديد كيف نمشي ونتحرك ونجلس ونرقد، فالممثل على خشبةِ المسرح إما أن يعيشَ داخل نفسه أو خارجها.. إنه يعيش إما حياة واقعية أو متخيّلة، وهذه الحياة تقدم مورداً لا ينضبُ من التركيزِ الداخليّ لانتباهنا، فالأشياءُ المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج إلى انتباه مدرّب .

استرخاء العضلات

تخيّلْ أن ممثلاً يحمل في يده ثقلاً يبلغ ١٠ كغ، وبنفس الوقت نطلب منه أن يصفَ مشهداً أو يغنّي أغنية أو يذكر طعمَ طعام معين أو ملمس نسيج من حرير سنرى أنه سيجد صعوبة في ذلك، إذ لا بد أن يدع ذلك الثقل وبعد ذلك يستخدم الحواس الخمس، وهذا ما نسميه التشنج العضلي الذي يعرقل عمل الحواس، وأي ضغط طفيف في لحظة ما قد يعطل عملية الخلقِ الإبداعي، وعلى الممثل أن يحرر عضلاته من التوتر تحريراً تاماً وأن يميل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور، ويجب أن يكون أقرب إلى وضعِ الاسترخاءِ أكثر من التوتر .

الوحدات والأهداف

سُئل ربّان سفينة كيف يمكن أن يتذكر خلالَ رحلته الطويلة جميعَ التفاصيل لساحل من السواحل بمنحنياته وأجزائه القليلة وشُعبه الصخرية، فأجاب قائلاً : «أنا لا أهتم لها إطلاقاً وإنما ألتزم بخطة سير محددة ولا أحيد عنها» .

هذا هو المسلك الذي يجب أن يسلكَه الممثل، إذ يجب أن يتقدم في طريقه غير حافلٍ بالتفاصيل العديدة بل بتلك الوحدات الهامة التي تعيق خط سيره وكأنها إشارات فقط، فلو طُلب من ممثل أن يمثلَ مشهدَ عودة إلى البيت وجب عليه أن يسألَ نفسه أولاً : «ما الذي أفعله؟» ليكون الجواب : «أنا ذاهب إلى بيتي» وهو المفتاح الذي يدل على الهدف الرئيس، علماً أن الممثل في طريقه قد توقف عدة مرات عند نقطة ما وفعل شيئاً كأن ينظر إلى واجهة متجرٍ مثلاً، لذلك فإن النظرَ إلى واجهة المتجر وحدة قائمة بذاتها، وعندما يواصل السير يعود إلى الوحدة الأولى وقد وصل إلى حجرته وخلع ملابسَه، ليكون هذا الفعل وحدة ثالثة، وعندما يستلقي على الفراش ويبدأ بالتفكير تكون الوحدة الرابعة، وبذلك نكون قد قسمنا العودة إلى البيت إلى أربع وحدات هي التي تحدد لنا خطَّ السير، ولكن لنتذكر دائماً أن التقسيم إلى وحدات هو عملٌ إجرائيّ مؤقّت ويجب أن لا يبقى الدورُ والمسرحية مقسمين إلى أجزاء متناثرة، ونحن نعلم أن التمثال المحطمَ ليس عملاً فنياً مهما بلغت أجزاؤه من الجمال، ونحن نستخدم الوحدات الصغيرة أثناء إعداد الدور فقط، ويجب أن لا ننسى أننا نجد ما لا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح، ولكن ليست كلها ضرورية، بل إن الكثير منها ضارّ في الواقع، وعلى الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الغثّ والسمين، وكيف يتجنب الأهدافَ غير المجدية، وكيف يختار الأهداف الصحيحة .

الإيمان والإحساس بالصدق

لكي يتمكن الممثلُ من بلوغ الصدق عليه أن يستخدمَ أداةً ترفعه إلى مستوى الحياة التخيلية وهناك يخلق لنفسه ظروفاً متخيلة، وتخيّلُ ظروف معينة ملائمة يعينُه على خلق نوع من الصدقِ المسرحيّ الذي ينبغي عليه استخدامه في لحظات الخلق والإبداع، والصدق المسرحيّ هو كلّ ما يمكن أن نؤمنَ به إيماناً حقيقياً من أفعالٍ أو أقوالٍ تصدر منا أو من زملائنا على خشبة المسرح .

إن الصدق والإيمان متلازمان ولا يمكنُ فصلُ أحدهما عن الآخر، ولا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر، وكل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثلِ ولزملائِه وللجمهور .

الذاكرة الانفعالية

هي قدرةُ الممثلِ على استعادة شعورٍ انفعاليّ لموقف معيّن، والفرق كبير بين أن يعيشَ الإنسانُ الشعورَ الانفعاليّ لأول مرة وأن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارّاً وصادقاً، وعند استعادته يكون خفيفاً لأن الانفعال تخفّ حدتُه مع مرورِ الزمن، وهذا جيد للإنسان وإلا لظلَّ مَن يعاني من عذابِ فراقِ شخص عزيز معذَّباً طوال حياته .

الاتصال الوجداني

لنتخيّل أن هناك عقداً ثميناً، وتوجد بين كلّ ثلاث حبات ذهبية حبة من التنك يربطُها خيط واحد فمن الذي يتمنى مثل هذا العقد؟ ومن ذا الذي يقبل خط اتصالٍ غير متجانس؟ هذا قد يشوه التمثيل أو يقضي عليه .

إن الاتصال بين الناس مهمّ في الحياة، وعلى خشبةِ المسرح أكثر أهمية لأن طبيعةَ العمل المسرحيّ قائمة على الاتصالِ المتبادل بين شخصيات المسرحية، ولا يمكن أن نتصور مؤلفاً مسرحياً يقدم أبطالَه وهم في حالة غيبوبة أو حالة نعاس أو أن حياتهم النفسية غير سويّة، ولا يمكن أن نتصورَ أن يجمع المؤلفُ على المنصة بين شخصيتين لا تعرفُ إحداهما الأخرى، بل وترفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشاعر، وأن تجلس كل منهما في طرف من طرفي المنصة، ففي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح طالما أنه لن يجد ما جاء من أجلِه، أي إحساسه بمشاعر الأشخاص المشتركين في المسرحية ومشاعر الشخصيات .

التكيف

هـو الوسائـل الإنسانية، الداخليـة والخارجية التي يستخدمهـا النـاس للتوفيـقِ بينهـم وبين غيرهـم، كما يستخدمونها كعاملِ مساعـدٍ لتحقيقِ هدفٍ معيّن، ونحن نلجأ إلى وسائل التكيّف في جميعِ صورِ الاتصال، حتى مع أنفسنا لأننـا يجب أن نُدخل في حسابِنـا الحالةَ النفسية التـي نكون عليها في أيةِ لحظـة، وكل ممثل له خصائصه الذاتية التي يتسمى بها وهي خصائص أصيلة فيه، تنبثق من منابع مختلفة، وتتفاوت في قيمتِها، فالرجال والنساء والشيـوخ والأطفال والمختالـون والمتواضعون وذوو الطباع الحـادة وذوو القلـوب الرحيمة وذوو الأمزجـة العصبية وذوو الأمزجـة الهادئة لكل منهـم نموذجه الخاص، وكلّ تغيير في الظـروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه يؤدي إلى تكيّف مناسب .

القوة المحركة الداخلية

بعـد استعراضِ العناصـر السابقة وطريقـة الأداء النفسيّـة الفنيّـة نستطيـع أن نقـولَ أن الأداة الداخليـة أصبحـت جاهـزة للقيامِ بعملهـا، لكن مـن سيقوم بهذه المهمـة؟ مـن هو المحـرك لهـذه الأداة؟ هنـاك مجموعة محركات تعمل على دفع عملية الإبداع هي :

١-**الشعـور**.. بما أننا لا نستطيع أن نبدأ عملنا ما لم تعمل مشاعرُنـا فمن الضروري أن نلجأ إلى محركٍ أقوى هو :

٢-**العقل**.. يبدأ الخلقَ والإبداعَ ويوجههما .

٣-**الإرادة**.. المحرك الثالث لدفعِ حياتِنا النفسية .

تشـكل هـذه القوى الثلاث قـوةً محركة تـزداد عن طريـقِ نشاطِهـا المشـترك المتبـادل، ويترتـب على ذلك أنها دائماً تعمـل في وقتٍ واحدٍ وفي اتصال وثيق، وعندما نشـرك عقولَنـا في العمل فإننـا نحرك في الوقـت نفسه إرادتَنـا ومشاعرَنـا، ونحـن لا نستطيـع الخلـقَ والإبداعَ بحريـة وانطلاق إلا عندما تتعـاون هذه القوى فيما بينها في تآلف وانسجام .

خط الفعل المتصل

إذا قـام ممثـلٌ مـا بحـركاتٍ لا صلـة بينهـا من تحريـك ذراعِه وجسمِـه ورأسِـه لا نستطيـع أن نقول أنه يقـوم بفعلِ الرقص، لكـن إن كانت تلك الحركات منسجمـة ومتصلـة يمكـن أن نقـول عـن الممثـل إنه يرقص، فمثلاً إن سمعْنا أحدَهم يردد أنغاماً متقطعة وبـين النغمة والأخرى فـترة صمت طويلة هل يمكن أن نقول بأنه يغنّي؟

يبـدأ العمل الإبداعـيّ عندما يصبـح خطُّ الفعل وحـدةً متصلـة.. والخـطُّ المستمـر المعتـاد توجد فيه لحظـات توقفٍ ضروريـة، وعندما ينقطـع الخطُّ على المسـرح فـإن الممثـل لن يفهم مـا يقال ولا يشعـر بأية رغباتٍ أو مشاعر .

الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطةِ الخطوط المتصلة، وهذا يهب الحياة والحركة لما يقوم به الممثل، وإذا توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة .

إن انقطـاعَ خـطّ الفعـل ليـس طبيعيـاً ويجب أن يكـون للدور وجـوده المستمر وخطّه المتصـل.. والمؤلّف لا يعطينـا تفاصيل دقيقة للشخصية وما قد يحدث لها خارج المسرح، وفي كثير من الأحيان لا يتحدث عما وقع لشخصياتـه وهي خارج المنصـة والسبب الذي يجعلها تتصرف بالطريقة التي تتصـرف بها عندما تعود إلى المسـرح، وعلينـا أن نكمـل مـا تركه المؤلـف من خلال دراسـةِ الـدور، ويجب أن نخلق خطوطـاً متصلة نسبياً أثناء الدراسة .

حالة الإبداع الداخلية

كيف يعبّر عازفُ البيانو عن عواطفه؟ يذهب إلى البيانو ليفعل هذا.. وإلى أين يذهب الرسام؟ يذهب إلى لوحته وفرشاته وألوانه.. أما الممثل فيذهب إلى أدواته الروحية والجسمانية الخلاقة حيث يتحد العقل والإرادة والمشاعر لتعبئة العناصر الداخلية التي تستمد الحياةَ من القصة التخيلية عبر النص المسرحي فتجعلها أكثر واقعية، كما تجعل الأهدافَ تقوم على أسس أفضل، وتدفع الأهداف إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى، ومن هذا الاندماج الخلاق تنشأ حالةٌ داخليةٌ هامة هي المزاج الروحيّ الخلاق .

إن قيامنا بعملنا الفني أمام الجمهور يجعلنا نعيش في صراعٍ مستمر بين التصنع والصدق، ولكن كيف نحمي أنفسنا من التصنع؟ ببساطة نقول : علينا أن نبحث عن الصدق في كل ما نفعله، وأغلب الممثلين يلبسون ملابسَهم ويضعون الماكياج قبل التمثيل حتى يقارب مظهرهم الخارجي المظهرَ الخارجيّ للشخصية، لكنهم ينسون أهمَّ جزء من هذه العملية ألا وهو الاستعداد الداخلي، فلم لا يهتمون بماكياج أرواحهم وإلباسها ملابس الدور أيضاً؟ إن الممثل يعيش ويبكي ويضحك على المسرح وهو يراقب دموعَه وابتساماته وأفعالَه، وهذا العمل المزدوج أو هذا التوازن بين الحياة والتمثيل هو الذي يكوّن الفنَّ ويتطلب من الممثل الفنان كل قواه ومواهبه، كما يتطلب التعاون المنسجم بين قواه الداخلية وقوى المؤلف .

الهدف الأعلى

إن كلّ ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأفعال مما هو من وحي التخيل يجب أن يتجه إلى تحقيقِ الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية، وعلى الممثل أن يكتشفَ الهدفَ الأعلى بنفسه وأن يجعله أكثر عمقاً ووضوحاً، وعندما يختار يصبح الهدفُ الأعلى أكثرَ أهمية له، وإن اختار الهدفَ الصحيح فسيحقق الأهمية الكبرى للعرض المسرحي .

العقل الباطن

يرتب عقلُنا الواعي ظواهرَ العالم الخارجي المحيط بنا، ويُدخل عليها قدراً معيناً من النظام وليس ثمة خطّ واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية، وعقلنا الواعي يحددُ في كثيرٍ من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلُنا الباطن عمله، لذلك كان الهدف الأساس لمهارتنا الفنية النفسية هو أن نكون في حالةِ إبداعٍ يتمكن فيها عقلُنا الباطن من أن يؤدي دورَه بطريقةٍ طبيعية.. إننا نعيش –كممثلين– على خشبة المسرح على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من واقعِ الحياة، وفي بعض الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجةٍ من الوهم تجعلها تبدو كالحياةِ نفسها .

إن التطابق بين الذكريات العاطفية والمشاعر التي يتطلبها الدور والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرّب الممثلَ من الشخصية التي يصورها، وفي مثل هذه الظروف يشعر الفنان المبدعُ باندماج حياته في دوره، وفي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له بالمسرحية أو بالدور أو بظروف الممثل الخاصة به، فيبعث في المسرح فجأة موجة من الحياة الحقيقية ويدفعنا إلى حالة إبداعية لا شعورية مثل سقوط منديل أو انقلاب كرسي أو نسيان مفتاح.. إن وقوع مثل هذه الحوادث يشبه هبوب نفحة من الهواء النقيّ في غرفة فاسدة الهواء فيضطر الممثلُ إلى التقاطِ المنديل أو الكرسي بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك، بل يفعل هذا بوصفه إنساناً عادياً وليس بوصفه ممثلاً، وهذا الفعل يتصف بالصدق ويختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء .

* * *

في نهاية تلخيص منهج ستانسلافسكي لا بد لنا من التذكير بأن الأهمية الكبرى لهذا المنهج لا تتم بالتطبيق الحرفي له لنحصل على ممثلٍ بارع إنما ينبغي التركيز على قيمة الموهبة ثم المنهج ثم التحريك العقلي لكل ما نراه حولنا، والاهتمام بالثقافات العربية والأجنبية وفتح نوافذ عقولنا على حقائق هذا العالم والمتغيرات التي تطرأ على المجتمع، والعادات والتقاليد وأهم ما يبرز من أفكار مع تطورِ الحياةِ والمجتمعات .

محطات في إعداد الممثل المسرحي

إعداد : بسام الحافظ

(١)

يُعتَبَر فنّ التمثيل من أقدم الفنونِ التي عرفتْها البشرية، وقد انطلق –كما يشير الباحثون– من طقوسِ العبادةِ الدينيةِ في المعابد وطقوسِ الصيدِ والقنصِ مع ما تتطلّبه هذه الطقوس من فنونِ الاختباءِ والتخفّي والتمويه وحركات الجسد التي تناسبُها، خاصة في حال وجودِ مجموعة من الصيادين، حيث يتم تبادلُ الإشارات والأصوات بهدف الإيقاعِ بالحيوانات، الأليفة منها والمفترسة.. وفي مراحل لاحقة من تطورِ فنّ الأداء والتجسيد ظهر في قصورِ الملوكِ والسلاطين المهرّجون بهدفِ الترويحِ عن الملوكِ وأفرادِ عائلاتهم من خلال اعتمادِهم على عنصرِ المبالغةِ في حركاتِ الجسدِ سواء لإدخالِ السعادةِ إلى قلوبِ المتفرجين أو لإعطاءِ انطباعاتٍ حزينة باكية مرتبطة بالموقفِ الدراميّ الذي يجسّده المهرج في أدائه المعتمد على خفةِ الجسدِ والأزياءِ غير التقليديةِ والمكياج الفاقع البعيدِ عن كلّ ما هو واقعيّ .

(٢)

وردَ في كتاب «إعداد الممثل» لمنظّر فنّ التمثيل وإعداد الممثل وواضع أول مناهج فنّ التمثيل قسطنطين ستانسلافسكي : «يختلف الممثلُ عن العازفِ أو راقصِ الباليه أو غيرهما من الفنانين لأنه محروم من التمارين الرياضية، ولا يعرف كيف

ينبغي له أن يتمرن، فهو لا يعرف العناصر التي يتكوّن منها فنُّه، وليست لديه نظرية، وقد أنفق حياتَه الفنية المديدة بحثاً عن هـذه العناصر التي يتكوّن منها فنّ الممثل وكيـف بإمكانه خلق شخصيـات حية ومقنعة علـى خشبـةِ المسرح.. ومن المحـزن أن بعض ممثلي المسـرح ما زالـوا يؤمنون بأفكار ساذجـةٍ عن ماهيةِ التمثيـلِ المسرحيّ، معتقديـن أن التمثيـلَ المسرحيّ ما هـو إلا مجموعة من القوالـب التعبيريةِ الجاهزة واصطنـاع حـالات الخـوفِ والغضب والسعـادة وما شابهها».. وقد عُـرِف عـن ستانسلافسكي تحديده لطبيعةِ أداءِ الممثل من خلال التدريبات وقبل صعوده إلى خشبة المسرح .

(٣)

تحـدثَ الباحـث المغربـيّ أشـرف كانسـي عـن مجموعـةٍ من التمارين الجسدية والصوتيةِ التي يجب على الممثـلِ المسرحيّ القيام بهـا في مرحلةِ البروفات علـى العرضِ المسرحـيّ لتحديـد مـدى الانسجـامِ الجماعـيّ ودرجته والأخطاء في حـالِ وجودها، وهذه التمارين هي :

تمارين الاسترخاء والتركيز :

-لعبـةُ التصفيق من خلال تشكيـل دائرةٍ مكوّنةٍ مـن أعضـاء الفرقـةِ وإعطاء إشـارةِ لحظـةِ البداية بضربـةٍ واحـدةٍ ثم بضربتـين ثم بثلاث، مـع مراعاة السرعة تارة والبطء تارة أخرى .

-البحـثُ عن شيء وهميّ، مـرة إلى الأمام ومرة إلى الخلف .

-لعبةُ المرآة بين شخصين، حيث يعمل الأولُ على القيـام بحـركات متنوعة ويعطي إشـارات تتطلب من الشخص الثاني تقليدها .

-لعبةُ الإيقاع برجلٍ واحدةٍ بين أفرادِ الفرقة، مع ضرورة السيطرةِ والسرعة .

تمارين جسدية :

إدارةُ الرأسِ مع الارتخاء التامّ للرأس إلى الوراء وإلى الأمام ومن اليمـين إلى اليسار وبالعكس، وتكون الدورات بطيئـة، ويتمّ تسريعُها بحركةٍ أفقيةٍ مرة إلى الأمام ومرة إلى الخلف وبإسناد الرأسِ وبغيرِ إسنادِه وتحريـكِ الفكّ عمودياً وأفقيـاً وتحريك الشفتين دون الفكّ الأسفل باتجاهاتٍ مختلفة .

(٤)

يرتكزُ الروسـيّ بوريس زخافـا أستاذ المسرحِ لعشـرات الأعـوام في كتابِـه «فصل إعـداد الممثل» علـى تجارب ستانسلافسكي، إذ يقول : «لا ينفصل الإبـداعُ الفني عن طبيعةِ الفنـان الروحية، والممثلُ المسرحـي العظيـم يكتسـب عظمتَـه مـن انعكاسِ الحيـاة في إبداعـه بـكل عمقِهـا وتنـوع ظواهرها اللامحـدود».. وقـد حـددَ زخافـا النقـاط التـي يطمح الممثلُ المسرحـيّ إلى تحقيقها والوصول إلى مصـاف الممثلين المسرحيين المُجيديـن قائلاً : «إن أردتم الاقـتراب في إبداعِكم من العمالقة فادرسوا القوانـين الطبيعيـة وتعلَّمـوا استخدامَهـا بصورةٍ واعيـة وطبّقوها في إبداعكم العمليّ، وأولى المبادئ التـي يجب على الممثل المسرحـي الناشئ مراعاتها والاهتمام بها هـي أن المسرحَ فنّ جماعيّ لا يوجِده فنانٌ لوحده، فالكاتـب المسرحي والمخرج والماكيير ومصممو الديكور والملابـس والموسيقي والإضاءة، يبذل كل منهم قسطاً من الجهد الإبداعيّ في العمل المسرحـيّ، لذا فإن المبدع في المسـرح هو المجموعة وليس الفرد» .

مـن ذلك نستنتـج أن الفنّ المسرحـيّ مركَّب من مجموعـة من الفنـون، لكن فنـاً واحداً منهـا مرتبط بالمسرح بشكل مباشر هو فنّ الممثل .

إعداد الممثل في مسرح الهواة

مسرحية زوجة الخبّاز نموذجاً

مُنتجب صقر

يشكلُ إعداد الممثل المسرحي الهاوي الأساسَ العملي لحركته على الخشبة وإتقانه أدواره، خصوصاً في مرحلة البروفات بغية التحضير للعرض وتقديمه للجمهور، فما هو مسرح الهواة؟

مسرحُ الهواة هو نقيض مسرح المحترفين، يمثل فيه هواة يحبون المسرحَ ويندفعون لأداء أدوارهم انطلاقاً من عشقهم له، لكن يبقى عمل هؤلاء غير متقن لأنهم لا يمتلكون الأدوات الأساسية للممثل.

يهدفُ مسرح الهواة إلى خلق حالة اندماج اجتماعي بين أفراده بهدف التخلص من حالة الخجل عند البعض وعدم الثقة بالنفس، وعندما يقف الممثل الهاوي على الخشبة أمام الجمهور لأول مرة يتولد لديه شعور بالقوة والقدرة على التعبيرِ أمام الآخرين حسب ما ورد في موسوعةِ يونيفرساليس-قاموس باتريس بافيس المسرحي.

إعداد الممثل الهاوي

هناك شريحة واسعة من الممثلين الهواة الذين لم يخضعوا لتدريب مسرحي معين بل دفعهم شغفهم للخشبة للمشاركة في أعمالٍ مسرحية، وفي خضم التباين بين أداءِ الممثل المحترف وأداء الممثل الهاوي هل يمكن القول إن مسرح الهواة له خصوصية معينة؟ وهل يمكن الاعتراف بتدريب أو تأهيل الممثل الهاوي؟

ربما يكون هناك عدم اتفاق ضمني بين ما يتدرب عليه الممثل المحترف وبعض التعليمات أو ورشات العمل المسرحية التي يحضرها الممثل الهاوي، وبالتالي هل يصبح هذا الأخير قادراً على القيام بمهامه كاملة؟ وهل تكفي بعض النصائح أو مقابلة المخرجين أو حضور العروض المسرحية لتعلقه بالتمثيل وإعطائه دوراً ليؤديه على الخشبة؟

أسئلةٌ تجعلنا نطرح تساؤلات أخرى : هل الفن المسرحي مخصص فقط للمحترفين؟ وهل يمكن أن يتقدم بوجود هواة؟ والسؤال الأهم هو : من هو المسرحيّ الهاوي؟ وهل الفرق بين المسرحيّ الهاوي والمسرحي المحترف هو الالتزام بعملية التمثيل أم أن مسرح الهواة ظاهرة مستقلة يؤدي فيها الهواة أداءً متوسط المستوى ربما يعجب أو لا يعجب الجمهور بعكس الممثل المحترف الذي يُظهر أداءَه وحرفيتَه على الخشبة بشكل أفضل؟

تضعُنا هذه الأسئلة في خضم المقارنة بين إعداد الممثل المحترف وإعداد الممثل الهاوي، وإذا كانت أمام المخرج فرصةُ ضم بعض الممثلين الهواة لفريقه فهذا يستدعي الاعتناء بهم وتدريبهم بطريقة ربما تكون مختلفة عن تدريب الممثلين المحترفين، وتكمن المرحلة الأولى التي يقوم عليها عمل المدرب المسرحيّ بجعل الممثلين يتحدثون عن تجاربهم الخاصة في الوقوف أمام الجمهور، وقد لا تكون تجاربهم الأولى مرتبطة بالمسرح بشكل مباشر لكن على المخرج اكتشاف الموهبة التي تفرض نفسَها في الوقوف أمام حشد من الناس والتعبير بلغة مسرحية سليمة وأداء مقبول وفقاً لتعليمات المخرج.

المسرحُ فن تعبيري أدائي بامتياز، يقوم على فن الأداء : ممثل يؤدي دوراً لوحده أو مع ممثلين آخرين أمام الجمهور، ويمكن للممثل الهاوي أن يتعرف على دوره إذا كان جاهزاً للوقوف أمام الجمهور والتكلم بلغة سليمة، وبعد ذلك إتقان الدور المسند إليه.

الخطوةُ الثانية التي يقوم عليها عمل المخرج هي إجبار الهواة على الانضباط، أي الالتزام بالبروفات والتدريب المستمر، وربما يجد صعوبة في ذلك لأن معظم عروض مسرح الهواة عروضٌ غير مدفوعة الأجر، أو ربما يكون أجرها قليلاً، وبالتالي ستوجد حالة نفور أو استخفاف بالعروض من قبل الجمهور، وغالباً ما نسمع أن المخرج قام باستبدال الممثلين الهواة نظراً لانشغالهم بأمور حياتهم الأخرى.

يبدأ المخرج عمله في البروفات بتوزيع الأدوار، ومنها أدوار الهواة، وهذه مهمة دقيقةٌ للغاية، حيث أن الدور الأساس غالباً ما يُسنَد لممثل محترف، أما الأدوار الثانوية فتُسنَد لممثلين هواة، ويقوم المخرجُ بالاعتماد على مساعده أو الدراماتورج بشرح النص والتشديد على قراءته وفهمه، ويقوم أيضاً بتدريب الهواة في ثنائيات أو ثلاثيات حسب الدور المسند إليهم بعيداً عن وجود الممثلين المحترفين، وهذه البداية هامة كونها تجعلُ الممثل الهاوي يدخل في سياق العرض، إذ لم يعد ذلك الشخص الذي ينظرُ لفريق المسرحية من الخارج بل هو الآن يشكل جزءاً منه.

ومن المهم جداً أن يتدرب الممثل الهاوي على إتقان دوره، وبالتالي سيخضعُ لتمارين مسرحية أو تكوين مسرحيّ معيّن، ومن أهم الأسئلة التي يطرحُها المخرج على الممثل الهاوي السؤال عن ماهية نشاطه الاجتماعي : هل يتقن هذا الممثل الحديث أمام الجمهور؟ هل يتقن فن النكتة والدعابة وتقليدَ الأصوات والشخصيات؟ هل لديه شغفٌ بقراءة النصوص الأدبية؟ هل يجيد العزفَ على آلة موسيقية؟

تهدفُ عملية السبر هذه إلى معرفة دوافع وخلفيات الممثل الهاوي الفنية : هل قرأ كتباً عن تاريخ الفن؟ هل يعرف أسماء فنية كبرى في بلده وأسماء عالميّة؟ هل سبق له أن حضر عروضاً مسرحيةً وشغف بها؟

كلّ تلك الأسئلة تساعد المخرج في معرفة دوافع وميول الممثل الهاوي لأن الدوافعَ الداخلية هي العامل الأساس الذي ينطلقُ منه الممثل الهاوي لإتقان دوره، وعندما نتحدث عن المعرفة والتعلم ومجموعة القواعد والمهارات التقنية والفنية التي تشكل أساساً لتكوين الخبرة الأولية عند الممثل الهاوي يدرك هذا الأخير أن الممثل المحترف كان قد سبق وتدربَ أكثر، أي أن الفرْق بينه وبين الهاوي هو مجموعة الساعات والأيام وربما السنين التي خصصها لعمله في المسرح.

إنّ وجود الممثل الهاوي في العمل وإمكانية نجاحه ممكنان في نظر المخرج المسرحيّ، وخصوصاً تلك الرغبة في النجاح مقابل ممثل محترف يؤدي أداء مميزاً، وهنا فإن أهم نقطة يمكن التركيز عليها هي جعل الممثل الهاوي يراقب عملَ الممثل المحترف، وبالتالي كلما تعلّم منه انعكس ذلك

على أدائه، وبالتالي طـورَ أدواته، أي ما يُعرف بأدوات الممثل، وخصوصـاً الصوت والوقوف والاستـدارة وإتقان فن الصمت أمام الجمهور وكل ما يجعل من أدائه حِرفياً بامتياز.

في البداية ولكي يتقن الممثل الهاوي لعبتَه على الخشبة ويـؤدي دوره بشكل مقبـول نوعاً ما عليـه أن يكوّن فكرة عن فنّ التمثيـل والفرق بـين الكوميديا والتراجيديـا، وأن يقرأ عـن الكوميديـا الإيطاليـة والمسرحين الغربـي والعربي، ولا بأس أن يتعلم بعض النظريات المسرحية التي أرسى أسسها مسرحيـون كبار مثـل برتولـت بريشـت وادوارد بوند وبيتر بـروك وأريان منوشكين ومـن المهم أنْ يتعـرف على عدد لا بأس به مـن النصوص المسرحية وحضـور العروض، حتى تلك الموجودة في وسائـلِ التواصلِ الاجتماعي، ومن المهم أن يفهم علاقةَ المسرح بالجمهور وكل ما من شأنه إرساء عملية التواصل التي تمهد لفهم عملية التلقي التي تشكل أهم نقطة في المسـرح، وخصوصـاً بعـد العرض المسرحـيّ، فالجمهور الـذي يأتي ليشاهد عرضـاً لممثل هاوٍ يتلقـى بشكل مختلف تماماً عن عرض الممثل المحترف، وبالتـالي يكوّن الجمهور حكم قيمة مختلفاً عن جودة الدور.

ومـن المهـم أن يتـزود الممثل الهـاوي ببعضِ المراجع العلمية الأكاديمية كالقواميس والكتب التعريفية.

ومـن التقنيات المفيدة التي تساهـم في إنضاج دور الممثل الهاوي تقنية التسجيل، أي أن يبدأ الممثل بقراءة مونودراما ما ويقـوم بتسجيل صوته وإعادة الاستماع إليه، وتتيح هذه التقنية للممثل الهاوي فهم لغة المسرح عبر الاستماع لنفسه.. ويمكن أن يلجـأ الممثل إلى تسجيل مصوَّر، وهذا أفضلَ لأنه يمكن أن يرى حركته كما يراهـا المُشاهد ويدرك أين أخطأ، وبالتالي يتعرف على نقاط قوته وضعفه تماماً وكأنه يأخذ مكان الجمهور.

نقطـةٌ هامة أيضـاً بالنسبة للممثل الهـاوي هي الاستماع للموسيقـى، والاهتمام بالفنون التشكيليـة، والقدرة على قراءة اللوحـة وتمازج الألوان، وكل ما من شأنـه إغناء ذائقته الفنية، وهـذه الأمور إن لم تكنْ ذاتية ونابعة مـن اهتمام الممثل الهاوي فعلـى المخـرج أن يرشده إليهـا لأنه وفي العـودة إلى الفارق بين الممثـل المحترف والممثـل الهاوي يبـدو هذا الأخـير ضيفاً على المسرح، وبالتالي لم يصنعْ منه أسلوب حياة، ولن يأكل منه لقمةَ عيشه، لكنـه سوف يتردد من وقت لآخر علـى الفرق المسرحية ويتعاون معها أملاً بالحصول على دور معين، وبالتالي فإن الممثل الهـاوي الذي يتقـن دورَه بشكل جيد لا بد لـه أن يخضع لإعداد معـيّن، أي ورشة عمل مسرحية مكثّفة، وبالتالي فإنه سيتقن فنّ التمثيل وإلقاءَ الكلمات وإجادة الدور بشكل محترف.

بناء الشخصية في مسرح الهواة

أولُ نقطـة يجـب العمـل عليهـا في الممثل الهـاوي هي بناء الشخصية.. في مرحلـة من المراحل كنت أقوم بدراسة تطبيقيـة لتدريب الممثلين الهواة في مسرحية «زوجة الخباز» للكاتـب الفرنسـي جان جيونو حيـث عملتُ مـع فرقة برونو بوغـلان المسرحية في مدينة ليون الفرنسية كمساعد مخرج ودراماتـورج، وقامـتْ مخرجـة العرض ماري بـول بتكليفي بتدريـب الممثلين الهـواة، حيـث كان في المسرحيـة عشرون شخصيـة، منهـا شخصيـات أساسيـة وشخصيـات ثانويةٌ وشخصيـات ثانويـة جداً تظهـر في مشاهد قليلـة، وعندما التقيـت بممثلين عراقيين يمثلـون في المسرحية أدواراً ثانوية وهم مـن الهواة لاحظـتُ أنهـم لا يجيدون اللغـة الفرنسية ولم يمثلـوا أبداً في حياتهم، وهنا كانـت الطامة الكبرى، إذ كيف نقـوم ببناء الشخصية المسرحية لـدى هؤلاء الممثلين؟ وكيف سنعلمهم كيفيـة الوقوف أمام الجمهور؟ هل ستعرف الممثلةُ س أن تتحدث بالفرنسية والعربية أمامَ جمهور غفير، خصوصاً أن المسرحيةَ ستُعرض في الهواء الطلق في مهرجان «كل الناس في الخـارج» في مدينة ليون وقد بدأنا العمل على مراحل عدة، أولها بناء الشخصية؟

وقبـلَ الحديث في بناء الشخصيـة وإعداد الدور قمت بشـرح النص وسـرد حكايته للممثلـين، وكان النص بسيطاً جـداً، يسرد قصةَ خبّاز يعيش حياة مملة مع زوجته، ونتيجةً للملـل وغيـاب الأطفـال تطالبه زوجتُـه أن يكـون رومانسياً ويوليهـا بعض الاهتمام وهـو الذي يأكل وينـام طيلة النهار ويعمـل في الليل.. وفي خضم الحياة الروتينية تهرب الزوجة مع الراعي وتختفي في الجبـال، ويقوم الخبّاز بالبحث عنها ويجنّد كل أفراد القرية لذلك.

تتمثـلُ حبكـة المسرحيـة في امتنـاع الخباز عـن صنع الخبـز، وهـي مشكلة كبـيرة بالنسبـة لأشخاص كالبارون والخـوري والأستاذ وأهالي القرية الذيـن ليس لديهم خبّازٌ

إلا في قرية مجاورة تبعدُ خمسين كيلو متراً على الأقل عن قريتهم، وبالتالي فإن عملية البحث تصبح جماعية.

تتخللُ المسرحية التي تتوزع على ثلاثة فصول لقاءات مزدوجة وحوارات جميلة يكشفُ فيها الكاتب جان جيونو عن جمال اللغة وسحر الطبيعة، لا سيما وأن الشخصيات تجتاز أودية وأنهاراً يصفها الكاتبُ بطريقة جميلة جداً أقرب إلى شاعرية السرد.

في نهاية المسرحية يتم العثور على زوجة الخبّاز، وتتم المصالحة في الفصل الثالث كأن شيئاً لم يكن وكأنها لم تخرج مع الراعي.. وفي خضم تلك الشاعرية تكتشفُ الزوجة أن زوجها يحبها ويريدها إلى جانبه.

تمّ توزيع أدوار المسرحية على الممثلين الهواة والمحترفين بناء على قدرات كل واحد منهم وتجربته، وقررت المخرجةُ إسناد دور الخبّاز لممثلَين، الأول فرنسيّ اسمه ريشار، والثاني عراقي هاوٍ اسمه أديب يتكلم بلغة فرنسية غير جيدة وبحاجة لضبط، وهنا كان الدورُ الأساس للدراماتورج في تدريبه على بعض الفقرات والتركيز على الذاكرة العضوية وإلقاء النص بشكل جميل وجيد، أما المهمة الكبرى للدراماتورج وللمخرج فكانت إسناد أدوار ثانوية لبعض الفتيات من الممثلات العراقيات، وفي البداية كان من الصعب عليهنّ حفظ الحوارات، وكنّ يكررن أحياناً عباراتهن ويقلنها بشكل خاطئ، أو يخطئنَ في كيفية الوقوف على الخشبة، فعلى سبيل المثال عندما كن يقفن أمام الجمهور كن يدرن ظهورهن له، وهذا أمرٌ غير مستحب، فالجمهور يحبّ أن ينظرَ الممثل إليه وأن يعطيه اهتمامه وأن يلقي الكلام أمامه، وقد تم تفادي هذه المعضلة.

الممثل الهاوي والشخصية النمطية

يُعتبرُ بناء الشخصية في مسرح الهواة من الأمور الهامة التي تشغل بال المخرج، ونقصد ببناء الشخصية إقحام الممثلِ الهاوي في كاركتر الشخصية ومعرفة دوافعها وتعريفه بالسمات العامة التي تحيط بها أثناء البروفات، وقد قمنا بالحديث مع الممثلات عن دور المرأة الريفية وطلبنا منهن أن يحضرن بعض الأفلام وأن يقمن بنسج خيال معين حول تلك المرأة لأن ذلك يفيد في بناء الشخصية النمطية.. ويمكن الحديث هنا عن الشخصية النمطية لأن شخصية القروية مألوفة ويمكن لأي شخص أن يعرفَها ويتماهى معها، وبالتالي فإن هذه الحالة المسرحية لن تكون جديدة على الممثلات الشابات، وما عليهن سوى إتقان أدوارهن وحفظ الحوارات ومعرفة أداء الدور بالتوازي مع الأدوار الأخرى.

ولما كانت الشخصية عبارة عن كائن من الخيال كان لا بد للمخرج أن يقول كلمتَه فيما يخص حركة الشخصيات، وقد نصحتُ المخرجة أن تضع الممثلات الهاويات في شروط الشخصية كي ينطلقْن ويتكيفن معها، أي في علاقة شخصياتِ القرويات مع الخباز وكيف يسألنَه ويلمنه على فقدان زوجته وعدم الاهتمام بها، وكل ذلك يتم شرحه للممثلات وتعويدهن على حفظ الحوار والعملِ على تعابير الوجه واليدين، وكانت النتائج جيدة.

هناك شخصية أخرى أبدت المخرجة اهتماماً بها واختارت لها ممثلاً هاوياً شاباً هي شخصية نجّار القرية، وقد جسّد الممثلُ الهاوي مَشاهدَه بشكل صامت أحياناً، وكان دوره مطالبة الخبّاز بديونه ومساعدته في العثور على زوجته والتأثير عليه وتذكيره بواجبه في صنع الخبز.

وفي خضم الحديث عن تدريب الممثل الهاوي كانت المهمة الأكبر في العرض تدريب الممثل الذي لعب دور الخباز الذي يظهر بقبعة بيضاء ولباس أبيض، وهو دائماً مغبرّ من بقايا الطحين، وكان الممثلُ الذي لعب الشخصية عراقياً ولا يتقنُ الفرنسية بشكل جيد، فكان عليه أن يلقي حواره باللغة العربية، وبالفرنسية أحياناً لأن النص كان مترجماً ومعروضاً على شاشة عملاقة كي يتسنى للجمهور العربيّ قراءته والاستمتاع بالعرض.

لقد أتاحت لنا البروفات المركزة مع الممثلِ تمرينه على اللفظ والحركة وإلقاء حوارِه بطريقة درامية مميزة، خاصة عندما تشارف شخصيته على البكاء وتقومُ بحركات شبه هستيرية كونها تلقت صدمة، وعند انتهاء العرض كان الجمهورُ يقول لنا إن شخصية الخباز العراقيّ شخصية رائعة حتى لو أنه لم يتكلم الفرنسية بطلاقة وبشكل مفهوم، وكانت حركات الممثل وتمثيله مقنعين.. وهذا هو المفتاح الأساس لنجاح الممثل الهاوي : إقناع الجمهور بتبنيه لدوره

حتى لو كان نمطياً، وهذه هي النقطة الأساس التي يمكن شدّ جمهور فيها وهي تبني الحالات الإنسانية التي تسمح باعتبارِ هذا الممثل متفرداً حتى لو كان هاوياً وينقصه الكثير من التمرينات والثقافة المسرحية.

يقومُ تدريب الممثل الهاوي على تذكيره بحركاته في العرض بشكل دائم وإعادتها واعتمادِها خطوة خطوة لأن الممثل الهاوي لم يعتد أن يقف على الخشبة ويجسدَ أدواراً فيها انفعالات.

من النقاط الهامة التي تشغل المخرج حضورُ الممثل ووجوده على الخشبة وحركاتُه، وخصوصاً تواصله مع الجمهور، وهذا ما قمنا بالعمل عليه في مرحلة البروفات، فقد كنا نقوم بجعل الممثل يخفف من حدّة صوته أحياناً حسبَ طبيعة الحوار، فعلى سبيل المثال عليه أن يرفع صوته عندما يطرح السؤال وعندما يغضب، ومن شأن هذه التدريبات أن تصقل موهبة الممثل الهاوي وتجعل حركته أكثر إتقاناً على الخشبة، ولا يمكن إقحام الممثل الهاوي في الدور قبل تعريفه بما يمكن أن يفعله أمامَ الجمهور لأنه لا يستطيع مراقبة نفسه.

في هذه التجربة قمنا بإقحام عشرين ممثلاً وممثلة على خشبة المسرح، واعتمدْنا مبدأ توزيع المهام التقليدية، وكنّا نقوم ببروفات تحددها أجندة محددة، ويجب الاعتراف أن البروفات مع الممثلين المحترفين كانت قصيرة، وكان من حسن حظنا أن الممثل المحترف يتقن دورَه بسرعة، وهذا هو الفارق بينه وبين الممثلِ الهاوي، في حين أن الممثل الهاوي بحاجة للتدريب وقراءة النص وحضورِ المخرج أو مساعده كي تكتمل رؤيتُه للنص، وغالباً ما كنا نعيد معه ترتيبَ الحوارات، وأحياناً تغيير النص حتى اللحظات الأخيرة لأن الممثل الهاوي قد لا يستطيع لفظ جملة معينة ويفضّل تبسيطها، وهذا الأمر يتطلب إمكانيات على مستوى الإلقاء المسرحي، إذ لا نستطيع أن نطلب من الممثل الهاوي أن يكون ارتجالياً في أدائه وصوته لأن الارتجالَ يعني معرفة مسبقة بالمسرح، وخصوصاً بالدور وربطه بالأدوار الأخرى، وباعتبار أن الارتجال هو فن الابتكار، أي فن إخراج دواخل الشخصية ومعرفة مسبقة بالنص والحوارات قد يصعب على الممثل الهاوي التكيف معه أو إلقاء النص دون تحضير مسبق.

لا يتفقُ تدريب الممثل الهاوي مع تقنية الأداءِ الارتجالي في المسرح لأن الممثل المحترفَ يستطيع تكرار ما سبق أن اكتسبَه الممثل، وهو يطور أداءه بناء على التجارب السابقة التي أغنت مسيرتَه، في حين أن الممثل المسرحي الهاوي يُعتبر حديث الخبرة، وبالتالي من الأفضلِ أن لا يقحمه المخرج في تجارب غير مضمونة النتائج.

من النقاط الهامة التي تشغل بال المخرجِ المسرحي موضوع التلقي، أي استقبال العرض من قبل الجمهور، وهنا على المخرج أن يناقش مع الممثل الهاوي تفاصيل النص والشخصيات والحوارات، ويمكن للمخرج أن يمهد موضوعَ التلقي أمام الممثل الهاوي عن طريقِ إحضار مجموعة من

الممثلين وجعلهم يحضرون مشاهد الممثل الهاوي والإدلاء بآرائهم فيه كما لو كانوا جمهوراً يحضر العرض.

ويحسّن التدريب الدائم الأداء الانفعالي والفكريّ والحسي لدى الممثل الهاوي لأنّ الهدف من المسرحية تحقيق متعة فرجوية دائمة وتواصل مباشر مع الجمهور، وقد لا يستطيع الممثل الهاوي إدراكَ أهمية التلقي إلا عندما يحضر عروضاً مسرحية، وبالتالي لا بأس من تسجيلِ المقاطع التي يؤديها الممثل الهاوي وحضورها في المنزل كي يفكر في عملية التلقي، وهل ما قام به من أداء كان مقنعاً؟ وهل كانت حركاته صائبة ومناسبةً للدور؟ ولا شك أنه سيخرج من تلك المشاهدات بنتيجة مفادها أن الجمهورَ له رأي هام جداً لأن المسرح يقومُ على الأداء أمام جمهور، وبالتالي فإن فهم آلية التلقي تؤثر على نوعية العملِ وتحسن من الأداء.

دراماتورجيا مسرح الهواة

للتعاملِ مع ضبط إيقاع الممثل الهاوي كان لا بد لي كدراماتورج من اعتماد الدراماتورجيا المجزأة لأن النص كان طويلاً، وفي السنة الأولى التي عرضناه فيها عام ٢٠١٦ استغرقت مدة العرض ساعتين وتوزعت المسرحية على فصلين، في كل فصل ستة أو سبعة مَشاهد، وكان من الضروري التنسيق مع المخرجةِ لضبط إيقاع الممثل وفقاً لثنائيات أو ثلاثيات من الممثلين، فالممثل الهاوي ليس معنياً بترتيب المسرحية بشكل كامل، بل عليه أن يتبع التوجيهات العامة للمخرج، وقد قمنا بعملية تجزيء وتركيب، ففي البروفات كان العمل جاداً على التركيز على الأداء ضمن نظرة شمولية على أداء الممثلين الهواة، خصوصاً أولئك الذين كنا نسميهم بالمتعبين، أي الذين لا يحفظون أدوارهم بسرعة، فكان عليّ مرافقتهم أثناء البروفات لأقوم بقراءة الحوار معهم وتذكيرهم به، ويفرض هذا النوع من الدراماتورجيا على طبيعة العمل التنسيق الدائمَ بين المخرج والدراماتورج لضبطِ أداءِ الممثلين الهواة، إذ لا يمكن للممثل الهاوي الخروج عن النص.

باختصار، يهدفُ اعتماد الدراماتورجيا المجزأةِ إلى إشراك الممثلين في عملية فهم المعنى مما يسهّل تقسيم العمل والاهتمام بكل مشهد على حدة، وبعد ذلك يمكنُ إجراء مناقشات حول كل مشهد.

وباعتبارِ أن المسرحية عُرضَت في الهواءِ الطلق في أماكن مختلفة من مدينة ليون فقد كان المكان يسمح لنا بالتحرك بحرية كبيرة وواسعة، خصوصاً مع وجودِ الأشجار التي كانت تعطي طابعاً طبيعياً للمسرحية وكأنها ديكور جاهز معنا، ونحن لم نضع أساساً على الخشبة أمامَ الجمهور سوى مجموعة من الكراسي وطاولة وبعض قطع الخبز المعلّقة على بعض الرفوف للإيحاء بوجودِ المخبز، أما عندما يأتي الراعي ويخطف زوجة الخباز فاكتفينا بإسماع صوتِ الحصان كمؤثرات صوتية.

قامتْ عملية الدراماتورجيا في العمل على فهم النص بشكل كامل وتنسيق الحركاتِ والحوارات بين الممثلين والحفاظِ على روح النص الريفي الرعويّ وضبطِ عملية التلقي باتجاه الدراما من خلال توجيه اهتمام الجمهور إلى البحث عن زوجة الخباز والراعي ومطاردتهما بين الجبال والوديان، حيث تبحثُ كل الشخصيات سواء أكان الممثلون الذين يؤدونها من الهواة أم من المحترفين، وبالتالي كان لا بد من تدريب الممثلِ الهاوي على عملية البحث وجعله يحفظُ أماكنه في كل مشهد، وخصوصاً في المشاهد التي تعتمد على البحث في الطبيعة.

المَراجع :

-أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٣.

-رجاء الغمراوي، قواعد الإخراج بين النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠١٣.

-حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي.. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٧.

-مارتن اسلن، مقدمة كتاب الفضاء الخالي، بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٣.

-كوجو كوجيف، فن الممثل، ترجمة د.عقيل مهدي يوسف، مركز إنانا للأبحاث والدراسات والترجمة، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، العراق.

-ريناتو لوري، مهنة السينوغراف في السينما المسرح والتلفزيون، دار نشر غريميز، فرنسا ٢٠٠٦.

سامر عمران وإعداد الممثل المسرحي

معايير ومقوّمات

هـــادي عمـــران

الممثلُ هو ذلك المبدع الذي يعيش حالةَ الشخصية التي يؤديها في النصّ الدراميّ سواء أكان تراجيدياً أم كوميدياً بإحساسه المفرط ويعبّر عنها متبنياً جميع أساسياتها وتفاصيلها لتصل إلى المُشاهد بشكلٍ مثاليّ سواء في المسرح أو السينما أو الإذاعة أو التلفزيون، ويطمح الكثيرُ من شبابنا وشاباتنا المتحمسين إلى خوض غمارِ عالم المسرح، ولكن معظمهم لا يدركون أن الممثل يجب أن تتوفرَ فيه شروطٌ معينة تمكّنه من دخولِ هذا العالم الواسع .

ولا شكّ أن مَن نراهم اليوم من نجوم فنّ التمثيل، وخاصة من خرّيجي المعهد العالي للفنون المسرحية قد خضعوا لعمليةِ تأهيل مرهقة وصلتْ بهم في نهاية المطاف إلى تحقيقهم لنجوميتهم المستحقة بجدارة، ومَن لم يدرس منهم في المعهد خضعَ لدوراتٍ مكثفة في المعاهدِ والكليات المسرحية الخاصة التي تعتمد المناهجَ الأكاديمية في عمليةِ إعدادِ الممثلِ الموهوب بالفطرة، ولكن ما ينقصُه هو صقل هذه الموهبة .

* * *

أستاذُ فن التمثيل د.سامر عمران عميد كليةِ فنون الأداء في جامعة المنارة-اللاذقية يشير في حديثه لمجلة «الحياة المسرحية» إلى أن الممثلَ ينبغي أن يمتلكَ أدوات تعبير أساسيّة متطورة يستطيعُ من خلالها التعبير عن أفكارِ المؤلفِ والمخرج وعن أفكاره الشخصيّة سواء كانت فلسفية أو اجتماعية أو نفسية أو سياسية أو متعلقة بالمشاعر والانفعالات، ويضيف : «يجب أن يحققَ الممثلُ المسرحيّ عدةَ معايير في عمليةِ إعداده كأن يمتلك جسداً مطواعاً ومعبّراً وجهازَ نطق وصوت صحيح وجهوري، بالإضافة لامتلاكه سرعة البديهة والذكاء والطلاقة والخيال والتخيل والليونة

الانفعالية العالية، ولا بد أن يتمتعَ الممثلُ المسرحيّ بحضورٍ آسرٍ ومؤثّر، أي ما يمكن أن نسميه كاريزما» .

وأكد د.عمران على ضرورةِ وجودِ برنامجِ عمل علميّ وممنهَج لتطويرِ أدواتِ الممثلِ المسرحيّ كوضعِ خطةٍ للّيونةِ والحركة والرقصِ والإيماء والإلقاءِ والخطابة وتدريب الجهازِ الصوتيّ، بالإضافة إلى الخضوعِ لبرنامجِ عملٍ في فنّ الممثل انطلاقاً من التدريباتِ البسيطة المتعلقة بالقيام بالفعلِ وردّ الفعل وفهم المسائل المتعلقة بطبيعة الحدثِ وعلاقته بالتبدلات التي تطرأ على الممثل، وصولاً -خلال سنوات التدريب- إلى بناءِ شخصيةٍ متكاملة بمعناها المركّب وعلى المستويين الجسديّ والنفسيّ، بالتوازي مع العمل الفكريّ من خلالِ المواد النظريّة،

وأبـرز مـا يواجهه دارسُ فـن التمثيل أكاديميـاً بحسب عمران هو أنـه يصل إلى مرحلة الدراسة الأكاديمية وقد اعتاد في مراحل الدراسة السابقة على تخطيها بالاعتماد علـى التلقـين والحفظ دون إدراك أو فهـم للمضمون، في الوقت الذي يجد نفسه فيه في مرحلة الدراسة الأكاديمية مطالَباً بالبحث والتنقيب، وصولاً إلى درجة الإبداع .

ويتابع د.سامر عمران الحديث عن الأولوية في إعداد الممثل المسرحـيّ قائـلاً : «الأولويات في إعـداد الممثل هي فهـم الممثل بذاتـه كإنسان، وفهم إمكاناتـه التي يمتلكها، وحدودهـا، إضافـة إلى معرفـة نقاط الضعـف والقوة في أدوات تعبيره والعمل عليها لتطويره كممثل مسرحيّ والعمل معه ضمن الجماعة وبمنهاج واضح الغايات والخطوات» .

وشـدد عمران علـى عدم وجـود اختـلاف في عملية تدريـب الممثل بـين المعاهـد المسرحية الرسميـة والمعاهد المسرحية الخاصـة، على أن يكون المنهـاج شاملاً وواضحَ المسـار والنتيجة ضمـن خطة عمل مبرمجـة وبزمن كاف لتخريـج ممثـل محـترف : «لا يوجـد في برنامج المـواد أو الخطـة الدرسيَّـة اختلاف بين ما هو معمـولٌ به في المعهد العـالي للفنون المسرحيـة وما هو معمول بـه في كلية فنون الأداء في جامعـة المنـارة كمؤسسـة خاصـة تتبـع لـوزارة التعليـم العالي والبحـث العلميّ، وقـد استفدنا في جامعة المنـارة مـن تجربتنـا في المعهد العـالي للفنـون المسرحية وتجربة الأساتذة المدرّسين في المعهد، وحاولنا ترميم بعض الجوانب الواجب ترميمها وتطويرها بما يتماشى مع تطور فنّ الممثل في العالم وتطور التكنولوجيا وكل ما يتعلق بها» .

وعن وجود نموذج محدد لتدريب الممثل المسرحيّ يقول سامـر عمران : «لا أعتقـد بوجود نموذج مثـاليّ في تدريب الممثـل لأن الفـنّ نسبـيّ، وبالتالي فـإنّ المفاهيـمَ الفكرية والجمالية متغيرة لأن الإنسانَ متغيّر، وكذا المجتمعات» .

وعـن تجربتـه الشخصية عندمـا كان طالبـاً في المعهد العـالي للفنـون المسرحية وكيفيـة تقييمه لهـا ولعملية إعداد الممثل في تلك المرحلة بشكل عام يقول : «ما بين الأمس واليوم لم تتغـير عمليةُ إعداد الممثـل في جوهرها، والاختلاف يكمن في المستـوى التقنيّ التخصصـيّ، فقد كانتْ هناك في الماضي نواقص كثيرة على مستوى الاختصاص، فكنّا نجد أن أستاذَ الحركة المسرحية كان يؤتى به –غالباً– من روسيا أو من دول أوربـا الشرقية بصفة خبـير، وكان هذا الأستـاذ يجدُ نفسَه مضطراً بـدل إعطائه مقرر الليونة مثـلاً لأن يعطي مقررات القتـال والأكروبـات والرقص والقتـال الفنـي والإيماء، لكن حاليّـاً هناك متخصص لكل مقرر من هذه المقررات، دون أن ننكر بالطبع وجود أساتذة تمثيل من طراز رفيع حينذاك».

ويؤمن عمران أن الممثـل يُفترض أن يكوّنَ شخصيةً عامة لها وجهة نظر في الحياة والمجتمع .

* * *

الجديـرُ بالذكـر أن د.سامـر عمران خرّيـج قسم التمثيـل في المعهـد العالي للفنون المسرحيـة بدمشق عام ١٩٩١ ماسـتر في فن الإخراج في بولونيا، اختصاص بفن الإيمـاء، اختصاص بالقتـال الفني وتصميـم المعارك، أطروحـة دكتوراه بعنوان «الجسـد.. الفراغ» وأخرج عدة أعمـال مسرحية، منهـا : «الحـدث السعيد–المهاجران–العميان–الأرامـل» وشغـل منصـب عميد المعهـد العالي للفنون المسرحية لعدة سنوات .

مأمون الخطيب:

منهج ستانسلافسكي يساعد على تنظيم إبداع الممثل

علي الراعي

ثمة مناهج عديدة حاولت أن تُعدَّ الممثلَ ليظهر بالطريقة اللائقة في مشهد تلفزيونيّ أو سينمائي أو مسرحي، إلا أنها برأي الكثيرين من النقاد لم تخرج عن نطاق منهج المسرحي الروسي قسطنطين ستانسلافسكي* .

يقومُ العمل الفنيّ البصري الدرامي، المسرحيّ والتلفزيوني والسينمائي على جهدِ فريقٍ متنوّع الاختصاصات، ومَن يقودُ هذا الفريق لتحقيق نجاح العمل الدراميّ أو فشله هو المُخرج، لكن المشهد البصري الظاهر للمتلقي يقوم على أكتافِ الممثل الذي يرجح – غالباً- كفةَ قبّان نجاحِ العمل الإبداعيّ أو عدم نجاحه.. من هنا تأتي أهميّة عملية إعداد الممثلِ المسرحي بشكلٍ جيّد ليضع على كاهله مهمة نجاح العرضِ المسرحي، فما هي ماهية إعداد الممثل المسرحي؟ ذلك ما سنحاول البحث عن إجابةٍ له من خلال هذه الوقفة عند أساليب وطرق إعداد الممثلِ مع مخرج وأستاذ مسرحيّ كرّس معظمَ عمله الإبداعي للمسرح.. مأمون الخطيب .

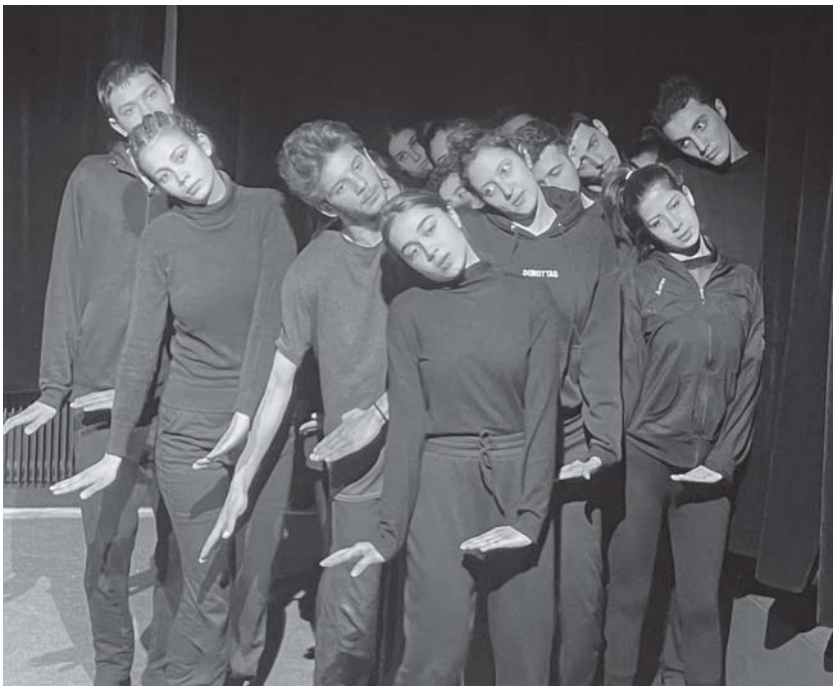
*** ما المقصود بعبارة «إعداد الممثل المسرحيّ»؟**

** هذه العبارة تعني التهيئةَ النفسية والجسديةَ والفكرية عند الممثلِ لمعايشة لحظة الأداء بالطريقة الإبداعية الجديدة التي يتطلّبها دورٌ مُعيّن كي يصلَ هذا الممثل إلى لحظةِ الصدقِ المرجوّة والجديدة ضمن القوانين العضوية للطبيعة الإنسانية الصادقة.. إعداد الممثل هو فرضُ شروطٍ أخلاقية ونفسية لطبيعة مهنة التمثيل ضمن مفهومِ الإبداعِ والخلقِ عن طريق قوانين

الطبيعة الإنسانية، فرضَها منهجُ الأداءِ التمثيليّ والبحث في مفهوم المعايشة والصدقِ والتّبني، وقوانين أخرى تلزمُ حرفةَ الممثل مثل قوانين الحريةِ النفسيةِ والعضلية والجسدية بشكلٍ عام.. وتهتم عمليةُ إعدادِ الممثلِ بمعطياتِ الموهبةِ وتنظيمها وتطويرها بشكلٍ إبداعيّ، والبحث عن الجديدِ في خفايا طبيعةِ الممثلِ الإبداعية لإظهارها بالشكلِ الأمثل عند الحاجةِ إليها .

*** عندما نذكر مصطلح «إعداد الممثل المسرحي» لا بد أن نذكرَ منهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل، فما هو منهج ستانسلافسكي؟ وما هي أهميته وملامحه؟ ولماذا يتردد ذكرُه دائماً في الحديث عن إعداد الممثل؟**

** منهجُ ستانسلافسكي طريقة لتنظيم إبداعِ الممثل عبر قوانين ومعايير واضحة تشرحُ الطبيعةَ العضوية لفنّ الأداءِ وتجعلُ الممثلَ يعي ما يقوم به من



خطـوات تتجه بـه نحو الصدقِ الفنيّ عـبر عمليةِ تفكيك الـدور وتحليلـه ومعرفـة منظـورِه والهدف الأعلـى منه، وهـذا المنهج يبتعد عن عملِ الممثـل على السجيةِ ويحكمه بالمعرفـة الواعيـة للطريقِ الواضـحِ نحو أهميـةِ الإيمان بالصـدق وجعل العمليةِ الأدائيـةِ الواعية تلامس العمليةَ الأدائيـة اللاواعيـة.. وذِكرُ هذا المنهج يـتردد دائماً لأنه المنهج الأشمل في عمليةِ تربيةِ الممثل من الخطوات الأولى لبنـاءِ الـدور، وطبعاً هذا المنهج يُطبّق بعـد وجودِ الموهبة الفطريـة، وأفضل الممثلين في العـالم الذين يتربّعون على قمة الأداء المسرحيّ هم من أتباع منهجِ ستانسلافسكي .

*** لـك مساهمات في عمليةِ إعـداد الممثل المسرحيّ السوري، فما هي طبيعة عملك في هذا المجال؟**

** أعتمدُ على التهيئة النفسيةِ والجسديةِ للممثل، ومـن ثم محاولة الولـوج إلى ما يهمّـه ويشغله من قضايا يريد الحديـثَ عنها ضمـن مفهوم الأزمـات الشخصية التـي قد تكون أزمات عامة تلامسُ فئةً معينة، ولا ننسى أهميةَ النطقِ والصوتِ وتوصيلِ مغزى الكلام، كما أعتمد على الإيمـانِ بأهميةِ فنّ المسرح وإيصـال المعنى بالشكل الأمثـل ضمن عمليةِ الصدقِ والتبني للحالةِ والنّص، كما أركّـز على الحالة الأخلاقيـة والانضباطية ضمن الحالةِ الفنية للمتدربين .

*** وماذا عن المناهـجِ الأخرى في إعدادِ الممثلِ المسرحيّ؟**

** جميـعُ المدارسِ تصـبُّ في منهـجِ ستانسلافسكـي مـن حيـث وصـولِ الممثـلِ إلى عمليـةِ الصـدقِ الفنـيّ والإيمـان والتبنّي، ومعظـمُ هـذه المدارس يُجمِـعُ على أنّ هنـاك عـدّة طـرقٍ للوصـولِ إلى الصـدق، وجميعُهـا معتمَـدة وصحيحـة طالمـا استطعنـا إقنـاعَ المُشاهـد بالصدقِ الفنـيّ المطلوب، وهناك مناهـج مايرخولد وبريخت وبروك وغروتوفسكـي وآرتو وباربا، والجميع يريد الوصـول إلى التهيئةِ الصحيحـة للممثـل بحيـث يقـدم الحقيقةَ الصادقة في مفهوم الأداء .

*** تشرفُ على دوراتٍ في إعداد الممثل تقيمُها دورياً مديريـةُ المسـارح والموسيقـا، وهـي دورات تدريبية خارج إطارِ المعهـد العـالي للفنـون المسرحية، فما هـو الهدف مـن هذه الـدورات؟ وهل يعوَّلُ عليها في صناعة ممثلين يرفـدون المسـرحَ السوري؟ وهـل تعتقد بإمكانيـة إعداد ممثلين مسرحيين خارج نطاق الأكاديميات؟**

** الهـدفُ مـن الـدورات التـي تقيمهـا مديريةُ المسـارح والموسيقـا تقـديم فرصـةٍ لمـنْ لم يتمكـن مـن الالتحـاق بالمعهد العـالي للفنون المسرحيـة أو بالدورات الخاصـة ذات الأجـرِ المُرتفع، علـى أن يتمتـع الملتحقون بدورات المديرية بموهبةٍ حقيقية، وأنا أعتبر تأهيل هؤلاء رسالة وواجباً بهدف تقديم مواهب حقيقية ترفد المسرحَ السـوري، وأعتقد أن التعويـل على هؤلاء في إغناء مسيرةِ المسرح السوريّ في مكانه .

*** مـا هي مواصفات هـاوي التمثيل الذي يستحقّ أن نطلق عليه صفة «ممثل»؟**

** على هاوي فنّ التمثيل أن يمتلك موهبةً فطريةً واستعـداداً لتطويرِ تلك الموهبة بوجـود شغفٍ وحبّ لديه لهـذا الفنّ، كما عليه أن يمتلكَ صفـات أخلاقية ونفسية

تؤهّله كي يكونَ فناناً مؤثراً ومؤمناً أنّ الفنّ رسالة عظيمة يستطيع تحقيقَ ذاته من خلالها بخلاف الرأي السّائد هذه الأيام والذي يعتبر أن الفن ليس أكثر من شهرة ومال .

*** وماذا عن مواصفات المدرّب والأستاذ الذي يعلّم هؤلاء الهواة الموهوبين فنّ المسرح؟**

** المُدرّبُ المسرحيّ الذي يقوم بمهمة إعداد الممثل يجب أن يمتلكَ المعرفة والمنهجَ العلميّ الضروريّ للتدريب، وعليه أن يكون صادقاً ولا يُتاجر بأحلام الشباب عبر الخداع كأن يقول لفقير الموهبة أنّه عظيمها، كما يجب على المدرّب أن يكون على مسافة أخلاقية واحدة من جميع المتدربين، وأن يعرفَ الخطوات العملية لمراحل تطور الممثل، النفسية والجسدية في شكل من أشكال تربية الممثل وتطوير الحسّ الفنيّ لديه وزرع روح العمل الجماعيّ عنده .

*** بعضُ مَن يتصدّون لعملية إعداد الممثل ليس لهم باع طويل في التدريب ولا يمتلكون خبرة كافية في هذا المجال، فماذا تقول عن هذه الحالات؟**

** نلاحظُ أن عمليةَ إعداد الممثل المسرحيّ أصبحت شبه مباحة وتحولت إلى نوع من المتاجرة بالأحلام بسبب المكاسب المادية، وأنا لستُ ممن يؤيدون هذه الحالات، وأدعو إلى عدم السماح لمنْ لا يمتلكون تأهيلاً أكاديمياً بالقيام بمهمة إعداد الممثل المسرحي .

*** كيف تشتغل عملياً على إعداد الممثل المسرحيّ؟**

** أشتغل على جسد الممثل وصوته وليونته وبنيانه النفسيّ والعضليّ وانضباطه.. والأهم هو العمل على شرح قوانين مهنة التمثيل وممارستها من تفكيك الدور وتحليله والتركيز والانتباه والملاحظة والصدق وتبنّي الشخصية .

*** هل تختلف خطواتُ إعداد الممثل المسرحيّ عن خطوات إعداد الممثل التلفزيونيّ أو السينمائيّ؟**

** لا أعتقد بوجود اختلافات جوهرية بين إعداد الممثل المسرحي وإعداد الممثل التلفزيوني أو السينمائي طالما أن الهدفَ واحد وهو الوصول إلى لحظة الصدق

الإبداعية والحسية المقنعة بالنسبة للمخرج، فالإيمان والصدق هما الأهم في عملية إعداد الممثل، أما نوع الأداء وطريقته فتختلف تقنياً فقط في السينما والتلفزيون كون الممثل فيهما يتعرّض لضبط أكبر في الصوت والكادر، ومع هذا يجب أن يكونَ الممثل مُهيئاً ومُعدّاً لتنفيذ توجيهات المخرج سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون، والممثل المُعدّ إعداداً جيداً يستطيعُ تبني وجهة نظر المخرج وإضافة وجهة نظره الشخصية، وعملياً لا يمكن الفصل في عملية إعداد الممثل بين المسرح والسينما والتلفزيون، والممثلُ المُعدُّ جيداً يستطيع القيامَ بمختلف المهام المطلوبة منه على عكس الممثل غير المُعدّ بشكل جيد .

*** قسطنطين ستانسلافسكي، مخرج وممثلٌ مسرحيّ روسيّ (١٨٦٣-١٩٣٨) يُعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، وقد حاول ابتكارَ أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كانوا أناساً حقيقيين، ويؤكد النقاد أن منهجه يتضمن خمسة عشر بنداً هي : الفعل المسرحي، الخيال، تركيز الانتباه، الاسترخاء، الوحدات والأهداف، الإيمان والإحساس بالصدق، الذاكرة الانفعالية، الاتصال الوجداني بين الممثلين، التكيّف، القوى المحركة الداخلية، خط الفعل المتصل، حالة الإبداع، الهدف الأعلى، العقل الباطن.. وبتقديره فإن كلّ شيء يحدث على خشبة المسرح لا بدّ أن يحدث لسبب ما .**

استحقاقات متجددة بانتظارهم

مسرحيونا

من بارود الحرب إلى مأساة الزلزال

رنا بدري سلوم

أن تكتبَ عن المسرح فذلك يعني أنك تستكشفُ الحياةَ بأشكالها المتعددة، فتقرأ أسسَ هذا الفنّ المعقّد، وتعيشَ تفاصيلَه وطقوسَه، وتتقمّص تجاربَ حياتيّة قاسية عاشَها صنّاعُ المسرح، كتّاباً ومخرجين وممثلين في تجسيدِ أرواحٍ كُتبت لتهرب من سجنِ الأوراق إلى حريّة الضوء والدّهشة، فتترك على خدّنا دمعةً تختصر حزنَنا المُضمَر، وتترك في أعيننا بريقَ الحياة المبهمة التي نبحث عن تفسيرٍ لها في فضاءِ هذا الفن.. أن تكتب عن المسرح فهذا يعني أن ترى ما لا يراه الآخرون، وتفكّ شيفرةَ الحركةِ والصوتِ والمعنى، وتصفّق لمُنتَج كان يؤرّق كاتبَه، وترفع القبعةَ لفنانين ناضلوا ليجمّلوا المآسي التي تبنوا طرحها حتى الرمقِ الأخير، مستوطنين خشبة المسرح ليصبحوا أبناءَه البارّين، ويورقون على الخشبةِ يخضورَ حياة .

في حضرةِ المسرح والكتابة عنه وعن كيفيةِ تعاملِه مع القضايا الإنسانية يتبادر إلى الذهن الكاتب المسرحي الإيرلندي جورج برنارد شو الذي عاش حياةً فقيرةً وبائسة أيامَ شبابه، ثم أصبح غنياً ولم يعد بحاجةٍ لشيء.. ولأن حياة برنارد شو كانت في بدايتها نضالاً ضدَ الفقر فقد جعل من قضايا المجتمع هدفاً رئيسياً لما يكتبُه في المسرح، وكان يرى أن الفقرَ ضعفٌ وجهلٌ ومرضٌ وقمع ونفاق، وراح يختزل تلك المعاني في نصوصِه المسرحيةِ التي جاوزت الستين، وقد أغناها بكوميديا تبنّاها مجتمعُه وجمهورُه .

أما على صعيد الحروب وويلاتها وما تخلّفه من مشاكل يصعب حلّها فكان لها مسرحها الخاص، فمن ينسى ما سُمي بحرب الوردتين في مسرح الكاتب المسرحيّ الإنكليزي وليم شكسبير حيث احتلّت الحربُ مكاناً مميزاً في نصوصِه التراجيدية والكوميدية كثلاثية «هنري السادس» ومسرحية «ريتشارد الثالث» وفيها يتناول شكسبير مفهوم الحرب التي خصصَ لها مصطلحاً ساد فيما بعد هو حرب الوردتين، إذ تمثل وردة حمراء شعارَ أسرة لانكستر، وتمثل وردة بيضاء شعارَ أسرة يورك، وقد حفلت هذه الأعمال بوقائع وتفاصيل دمويّة، وبهذا شقّ شكسبير أفقاً جديداً في الكتابة للمسرح .

هذا عن المسرح العالميّ الذي تناول قضايا الإنسان والوجود، بينما مسرحنا العربيّ الذي مضى على ولادته أكثر من قرنٍ ونصف القرن من الزمن فهو لا يزال ظاهرة ثقافيّة ولم يتحول إلى حاجةٍ اجتماعيةٍ نفسية وفكرية في آن، ومنذ منتصفِ القرن التاسع عشر كان مسرحُنا عبارةً عن عروض كركوز وعواظ وخيال الظل ورقص السماح والمولوية والحكواتي تُقدَّم في نوادي ومقاهي دمشق وبعض الأماكن العامة، وشهد مسرحُنا بريقَه مع رائد المسرح العربي أحمد أبو خليل القباني الذي أنشأ أولَ

مسـرح عربي في العام ١٨٧١ وساهـم المسرحي المصري نجيب الريحـاني في تطويـر المسرح الكوميـدي، وتتالت الأعمال المسرحيةُ العربية التي حملت في مضمونِها هموم الشعبِ ونبضَ المجتمـع وقلبَه الحيّ.. فماذا عن مسرحنا اليوم؟

بعـد ١٢ عاماً من الحرب علـى بلدنا بقيت الأماكن المظلمـة تستنجـد الحيـاة قصصـاً خاليـة مـن الحب وأفـكاراً تعـاني من الخـواء، تنتظـر الكتّـاب والفنانين المسرحيين، وما إن شرّعْنا أبوابَنا للضوء ونهضنا ننفض عـن أرواحنا بارودَها حتى وقعنـا تحت أنقاض زلزال لم يرحـم الحجر ولا البشـر، فبتنا لا نقوى حتى على النظر والتأمـل بهدف الوصفِ والتعبير، وكم من قصص شقّت الجدران المحطّمـة لتخرج إلى النـور؟ وكم من حكايات واكبـت وقائعَ الموتِ والولادة؟ وقائع علينا أن نسطّرها في كتبنا حكايـات.. فماذا عن المسرح؟ وهـل نمتلك أدوات فنيّة كافية لصياغة عمـل مسرحي يؤرخُ لندوب الإنسان وصورتـه التي يعجزُ اللسان عن وصفها؟ من هنا توجهنا بالسـؤال إلى بعض صنّـاع المسرح في بلدِنـا في محاولة للوصـول إلى فهـمٍ أعمق لكيفيةِ تفكيرِ المسرحيين بتلك المآسي من حروبٍ وزلازل وأوبئة وطبيعة رؤيتهم لتأثيرها علـى المسـرح، وكيف يمكن تحويـل معانـاة الإنسان إلى أعمال إبداعية فنية مؤثرة .

كُمون الإبداع

الزلزال حدثٌ جلل، يؤثر على المجتمعِ بكافةِ شرائحِه وفقـاً للكاتب والمخرج المسرحـيّ مصطفى صمودي الذي ينظـر إلى الإبداعِ على أنه أمرٌ صعـبٌ ومعقّد، وبرأيه أن مأسـاة الزلزال دخلت المختبر المعملـيّ، فاستقر الحدثُ فيـه ليتخمّـر، قائـلاً : «بالنسبـة لي لا أعـرف حتى الآن كيف ستتبلـور كارثة الزلـزال عندي مسرحيـاً، علماً أن مراحلَ الإبداع أربع هي : التثقيف والكمون وبذور الفكرة وتحقيقهـا، وأنـا الآن في حالـة كمـون في ذاكرتـي، وهي المرحلة الثانية، والفكـرة عندما تنضج قد تخرج بصيغة قصيدةٍ أو مسرحية» .

صمودي

لحظات مؤثرة

ويـرى الفنـان المسرحـيّ يوسـف المقبـل أنّ العمـل المسرحـيّ بحاجـة إلى وقتٍ كافٍ لينضـج، وأن المسرحيّ يستغـرق وقتـاً في ترتيبِ أفـكارهِ وإظهار مكامـن الإبداعِ في عملِـه، قائـلاً : «بعد أن تنتهي المأسـاةُ يقوم المسرحيّ

المقبل

بصناعة أعمالٍ فنية أكثر عمقاً وذلك بعد أن يتكشّف له الكثيرُ من الخبايا التي لم يسمعها أثناء الحدثِ الكارثيّ باعتبار أن المسرح يهتم بالمسكوتِ عنه في المجتمعات التي ينتمي إليها».. ويبيّن المقبل أن المسرحَ عموماً يشتغل على التناقضات في المجتمعات : «كانت المآسي الإنسانية مادةَ المسرح الأساسية والأكثر تأثيراً بالمتلقّين، وأعظم النصوص المسرحية خلوداً هي تلك التي تتناول الأزمات الكبرى والحروب، وقد استطاعت أن تحفرَ عميقاً في وجدانِ الإنسان، والمسرحُ السوري قدّم الكثير من العروضِ المسرحية التي تتحدث عن الحربِ على بلدِنا، واستطاع التركيز على اللحظات الإنسانية المؤثرة في الوجدانِ البشريّ» .

المسرح مرآة المجتمع

ويجد المخرج المسرحيّ محمد سمير طحّان أن الكوارث والحروب والأزمات كانت على الدوام الحامل العامّ لأيّ نصّ مسرحيّ يُكتَب زمنَ وقوعِها لتكون خلفيّة للقصةِ المقدَّمة، فالكارثة لا تصلح لأن تكون مادةً دراميّة بحدّ ذاتها كونها حدثاً معقداً يتداخل فيه الكثيرُ من الأسبابِ والعوامل، وتنتج عنه آلافُ النتائج على كافةِ المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وغيرها، ويضيف : «من هنا يأتي دورُ الكاتب المسرحي الذي يأخذ مادته الأولية في الكتابة من الواقعِ زمنَ الحروب والكوارث ويعيد إنتاجَها بطريقة دراميّة إبداعيّة تمتلك عواملَ الجذبِ الجماهيريّ من قصة وحبكة دراميّة وتصاعد في الأحداث، وصولاً للعقدة، لتبدأ بعدها الحلولُ وعمليةُ السير نحو النهاية، ليكون العمل ككل محمَّلاً بالأفكارِ والطروحات الفكريّةِ بطريقة غير مباشرة، ولعل ما عشناه في سوريّة خلال السنوات الماضية كان مادةً دسمة للكتابةِ في كل أنواعِ الدراما وصنوف السرد الحكائيّ بما تحمله من أفكارٍ في عدة مستويات فكرية لا يمكن تجاوزها أو إغفالها، وهذا ما انعكس على عشراتِ العروضِ المسرحيةِ التي قُدّمت على

طحان

خشباتِ المسارحِ في المحافظات، ولعل النصّ المسرحيّ السوري الجديد الذي كُتب في هذه المرحلة الصعبة كان أقل من ناحيةِ العددِ من بقيّة النصوص الأجنبيّة التي أعيد إعدادها لتتناسب ومحلية الحدث ومفردات الكارثة» .

وعلى الصعيد الشخصيّ أشار طحّان إلى أنه قدم في السنوات الأخيرة عرضين مسرحيين من كتابته وإخراجه هما مونودراما «الطين الأحمر» عام ٢٠١٩ و«تماس» عام ٢٠٢٢ وتم عرضُهما بدمشق، وهما عملان يحملان إرهاصات الحربِ على النفسِ البشرية لعدّة شرائح من المجتمع وآثارها على العلاقات الاجتماعيةِ بعدةِ مستويات اجتماعيّة وفكريّة، بالاعتماد على التكثيف والفرجة المسرحيةِ المغايرة عبر دمج الشاشةِ السينمائية مع خشبةِ المسرح، محاولاً طحان فتحَ آفاقٍ جديدة في طقوسِ حضورِ العرض المسرحيّ، ومجدداً في طرقِ مناقشة قضايا المجتمع المركّبة عبر طرح الكثير من التساؤلات التي تحتاج إلى إجابات بطريقة غير مباشرة .

وحول امتلاك الإمكانات الفنيّة في المسرح لتأريخ الحالات الإنسانية في زمن الحروب والكوارث يرى طحّان أن المسرحَ العربيّ عموماً يعاني من ضعف الإمكاناتِ الإنتاجية والتقنية مما يرخي بظلاله على مستوى النصّ المسرحيّ العربيّ ويحدّ من خيال الكاتبِ وشطحاته الإبداعيةِ كونه مرغماً على مراعاة الحالةِ

الإنتاجيةِ المتواضعة : «لا بد من الإشارةِ إلى ضرورةِ الاهتمام بدعم المسرحِ إيماناً بدوره التنويريّ والثقافيّ، مع الحرص على عقدِ جلساتِ حوارٍ بين المعنيين بالمسرح والقائمين عليه وشركات الإنتاج الفنيّ الخاصة بهدفِ إيجادِ حالةٍ تشجع القطاع الخاص على العودةِ إلى المسرح والاستثمار فيه وإعادتِه إلى الجمهور بكلّ فئاته ليمارس دورَه الحقيقيّ في تعزيزِ الوعي المجتمعيّ وإيجاد حالةٍ تفاعلية حوارية بين الثقافة والناس بشكل مؤثر ومُنتِج» .

وختم محمد سمير طحّان بالقول : «لطالما كان المسرح مرآةً للمجتمع، يعكس واقعَه وأحلامَ وطموحات الناس، ويقدّم مشاكلَه على اختلافاتها لتكون مادة للحوار والنقاشِ والتشريح بحثاً عن حلول لها، وبذات الوقت يتيح المسرحُ استشرافَ المستقبلِ الذي يسعى إليه الناس في المجتمعِ الذي يجمعهم» .

صورتنا الجميلة

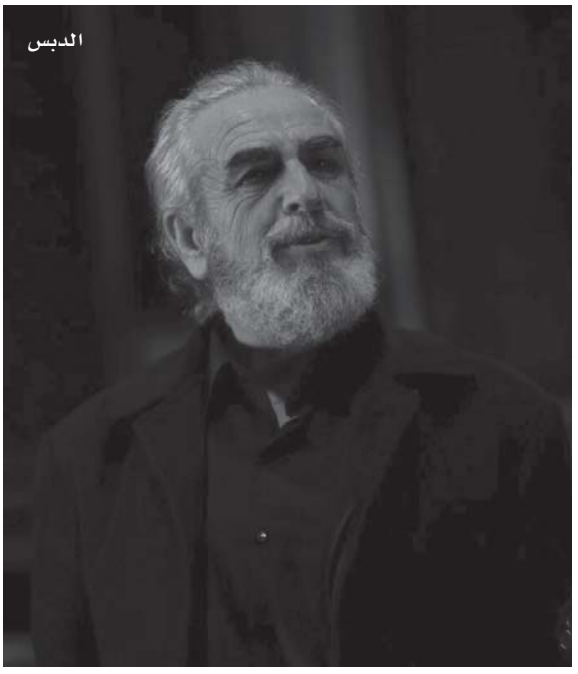
«مهما حاولْنا نقلَ المآسي وتقديمها على خشبةِ المسرح فإننا لن نفي حقّ من تضررَ من الكارثة مهما كان حجم الجهودِ المبذولة، فنحن كمسرحيين لن نستطيعَ أن نقدم ولو جزءاً بسيطاً لأمّ فقدتْ أطفالَها في الزلزال، ومهما تكلّمْنا وكتبْنا فلن نستطيع أن نمسح على رأس طفلٍ فقد أمّه وأبيه تحت الأنقاض».. بهذه العبارات شخّص المخرج المسرحيّ سعيد الحناوي واقع حال المسرح السوريّ بعد كارثة الزلزال الذي ضرب سورية، وأضاف : «كمسرحيين نعمل جاهدين لأن تكون الكوارث والحروب والآلام مصدراً لولادة الإبداع، وكلما زاد الألمُ وتفاقمت المأساة تطورت حالةُ الإبداعِ عند الفنان.. وإذا كنّا نتحدث عن الفنانِ المسرحي فإنّ كلّ مأساةٍ إنسانية تحدث يمكن لها أن تتحول إلى عمل إبداعيّ رائع وجميل، فالمسرح يعمل على تجميلِ الألم رغم مضمونه الموجع ويقدمه بطريقة مقبولة تحاكي قلبَ وعقلَ الجمهور وتستحوذ على اهتمامه،

الحناوي

وأنا واثقٌ من أننا نمتلك أدوات مهمة لنقدم أعمالاً مسرحية مبدعة تؤرخ للحالات الإنسانيةِ والمآسي التي تعرضنا لها».. ويؤكد الحناوي أننا نمتلك موهوبين في التمثيلِ والإخراج والكتابة نستطيع من خلالِهم أن نقدم أعمالاً مسرحية تؤرّخ الحدثَ ليكون دمغةً وعلامةً فارقة، مشيراً إلى عددٍ من الأعمالِ المسرحية التي خلَّدت حكايات وحالات إنسانية وكوارث بالاعتماد على مدارس فنيةٍ وأدبيةٍ متعددة، وأكد الحناوي أن الهمّ الماديّ سرق فناني المسرح من مسرحِهم ووجَّههم باتجاهات مختلفة بعيدة عن المسرح : «لكن في النهاية يبقى المسرح هو المرآة الحقيقية لنا، المرآة التي تعكس الحياةَ بكلّ أشكالِها وآلامِها وأتراحها وأفراحِها بحيث يرى كل إنسان نفسَه على خشبةِ المسرح» .

سنوصل الرسالة

بحساسيّةٍ مفرطة تجاه ذكريات مؤلمة وجد الفنان المسرحيّ غسان الدبس نفسه عاجزاً عن التعبير ووصف المعاناة التي عاشَها أثناء الحرب على سورية وهو في طريقِ ذهابِه إلى المسرح الذي لم يتخلّ عنه رغم المخاطر والصعوبات التي واجهتْه، بدءاً من التعرض لقذائف غدرِ الإرهاب، وصولاً إلى صوت التفجيرات التي تُحدث أثراً نفسياً لا يمكن تجاوزه بسهولة، ومع


الدبس

هـذا بقي الدبس الفنان الـذي يعشق الخشبة والوقوف لها ولتأثيرهـا النفسيّ علـى الجمهور الـذي تراجع في تلك الفترة، وقد قدم غسان الدبس مع مجموعة من الممثلين والمخرجـين والفنيـين في السنـوات الأولى مـن الحرب علـى سورية عروضـاً مسرحيّة للأطفـال رغم صعوبات الوصـول إلى صالـة المسـرح آنـذاك، وإن دلّ هذا على شيء فهو يدلّ على ثقتهم وإيمانهم بدورهم المؤثر الذي لا يقل أهمية عـن أي دورٍ ثقافيٍّ وتنويريّ، وبرأي الدبس فـإن صنّاعَ المسـرح قادرون على أرشفـة وتوثيق الحدث بحزنه وفرحه .

وعن كارثة الزلزال وردّة فعل المسرحيين عليها قال الدبس : «توجه مسرحيو مسرح الطفل بعد ذاك الحدث المؤلم إلى أماكن الإقامة المؤقتة وقدموا للأطفال عروضاً بهـدف الترفيـه عنهـم والتقليل مـن حجـم المأساة في نفوسهم وإخراجهم من حالة الرعب التي عاشوها أثناء الكارثة رغم صعوبة نسيـان مَشاهد الدمار من عيونهم البريئـة، والسؤال الهام الذي واجهَنـا كمسرحيين هو : «كيـف لنا أن نقـدم عروضاً تتضمـن مشاهد صادمة لا يمكـن تأريخُها مهما حاولْنـا أن ننقلها بصدقٍ وعفوية؟ نحـن بالتأكيـد لـن نستطيـع نقـلَ المأسـاة بصرخاتها وأوجاعِها المؤلمة وبصورِ الأماكن المنكوبةِ والدمار والموتِ إلى المسرح» .

وعمّا يتذكـره من أعمـال مسرحيـة عالمية عالجت كـوارث صنعهـا البشـر أو صنعتْهـا الطبيعة قـال غسان الدبـس : «رصـدَ المسـرحُ العالمـيّ الكثـيرَ مـن الحالات المشابهـة كمـا في مسرحيات شكسبير المتخمـة بالمَشاهد الدموية وجرائم القتل التي تتجاوز المخيلة البشريّة، ومع هذا وصلت الرسائل المتوخاة من تلك الأعمال» .

مرآةُ الأملِ والألم

ويتذكـرُ الفنـان المسرحـي سهيـل عقلـة كلمات الكاتـب المسرحـي الراحل سعـد الله ونوس «المسرحُ مـرآةُ الواقع، ولا يمكن أن يؤثـر الواقعُ بجمهورِه إن لم يكـن ملاصقاً لهمومـه وأوجاعِه وتفاصيلِـه الحياتية» ويبـيّن عقلـة أن الظروف التـي تعرضَ لهـا السوريون منـذ بداية الحـرب على بلدهم مـروراً بوبـاء كورونا وصـولاً إلى كارثـة الزلـزال أوجـدت نصوصـاً دسمةً ينبغي نقلهـا إلى خشبةِ المسرح، وهذا يتطلب إمكانات فنيـة تليـق بهـذه النصوص كـي تصـل إلى الجمهور بطريقةٍ بسيطةٍ وسهلة، وبرأي سهيل عقلة فإن الإبداع المسرحيّ لا سقف له، فهو متجدد بفعل ديمومةِ الحياةِ

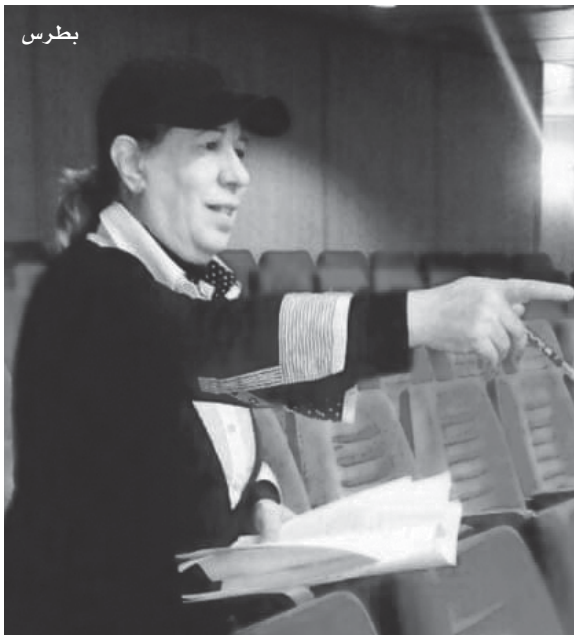
عقلة

وحركتها، وهو ما لمسه في السنوات الماضية ولا يزال بفعل الحربِ ونتائجها على الأوضاعِ المعيشية، قائلاً: «هذه الأحاسيس والمشاعر المتولدة يستطيع ممثلونا أن ينقلوها إلى خشبة المسرح بصدقٍ لأنهم عايشوها في تفاصيلِ حياتهم اليومية، وبهذا يكون مسرحُنا مرآةً لواقعِنا».

مشهديّة تضجّ بالحياة

وترى الفنانة المسرحية كاميليا بطرس أن المسرح لا يؤرخ الكارثة الطبيعية بل يعملُ على رصدِ تأثيرِها على الجمهور، وبرأيها فإن المسرح يعلّمنا كيف نتعايش مع المأساةِ أياً كانت، وهو يترك في أرواحِنا السلامَ النفسيّ، ويؤثر بنا عميقاً لنتعايش مع نتائجِ الكارثةِ الطبيعية والأوبئة: «نحن كمسرحيين نعمل على المشهديةِ المسرحية بكلّ مستوياتها الفكريةِ والفنية بهدف التفاعل مع الحالاتِ الطارئة من خلالِ التركيزِ على تأثيرِ الكلمةِ ومضمون النص ومدى تأثيرِه على المُشاهد، ويقع على عاتق المخرج العمل بطريقةٍ قريبةٍ إلى الكوميديا والابتعاد عن التراجيديا للتخفيفِ من تداعيات المآسي والكوارث والأوبئةِ وتأثيرها على الجانبِ الروحيّ والنفسيّ للأطفال والكبار في آن معاً».

وتطالب كاميليا بطرس في هذا السياق بتفعيلِ دورِ المسرحِ المدرسيّ ليقدم كلّ أنواعِ العروض للأطفال والشباب بالتعاونِ مع منظمةِ طلائعِ البعث واتحاد شبيبةِ الثورة، والتعامل معه كمنبرٍ تربويّ تعليميّ تثقيفي لما يقدمه من متعةٍ وفائدةٍ للطفل ولما يتركه من أثرٍ نفسيّ وأخلاقيّ عند جمهورِه، وتبيّن بطرس أن الممثلَ والمخرج والكاتب يلعبون دوراً مهماً في إيصال الرسالة التربوية.. تقول: «على المسرحيين أن يدرسوا العرض المقدَّم من الناحيةِ


بطرس

النفسيةِ والمعرفية والثقافيةِ ليضمنوا رجع الصدى الذي ينتظرونه من الجمهور الذي ينتظر منهم الكثير».

وعن تجربة كاميليا بطرس في المسرح خلال سنوات الحرب أشارت إلى أن واحدة من المسرحيات التي أخرجتْها في السنوات الأخيرة كانت بعنوان «أوقفْنا الطوفان» للكاتب جوان جان، وكانت غنية بالدراما والشعر والغناء، ورصدت تداعيات الحرب بأسلوب غير مباشر وبعيد عن مفردات الحرب القاسية، وقد تركت المسرحية –حسب بطرس– أثراً نفسياً انعكس في حالات البكاء وعواصف التصفيق الحارّ وكأن العرض وضع ملحاً على الجرح، وأضافت: «وهذا لا يحدثه النص وحسب بل أيضاً حِرَفية الممثل في تلقي كلمة الكاتب والاقتناع بها وتأديتها بالصوت والحركة، إضافة إلى جهد المخرج في توجيه الضوء إلى مكامن الأهمية في النص والعمل على ضبط عناصر الزمان والمكان لإغناء المشهدية المسرحية المؤثرة التي تنسج الحكايات بقالب أقرب إلى الواقع، وفي نفس الوقت إظهار ما لا يمكن إظهاره، وهنا يكمن الإبداع المسرحيّ الذي نسعى إليه».

المسرح في أندية دمشق الفنية

إعداد : أحمد بوبس

ما لبثت الإرهاصات المسرحية الأولى في دمشق أن تحولت إلى حركة مسرحية مزدهرة بفضل جهود وتضحيات الرواد الأوائل، إذ لم تمض سنواتٌ قليلة حتى ظهر في دمشق عددٌ من الأندية الفنية التي كانت تهتم بالتمثيل والموسيقا وفنون أخرى مثل الرسم، وفي هذه الدراسة سنخصص الحديث لاهتمام هذه الأندية بفنّ التمثيل .

منذ منتصف العشرينيات من القرن العشرين بدأت حركةٌ دؤوبة لإيجاد حركة مسرحية منظمة في دمشق من خلال إنشاء الأندية الفنية التي صنعت حركةً مسرحيةً مزدهرة في النصف الأول من القرن العشرين، والشيءُ المهم في هذه الحركة أنها كانت تقدم المسرحيات الأجنبية والعربية باللغة العربية الفصحى، وهي بذلك سبقت المسرحَ القوميّ في ذلك بسنوات عديدة .

نادي الكشاف الرياضي

تأسسَ نادي الكشاف الرياضي عام ١٩٢٧ حين بادرتْ مجموعةٌ من الشباب المثقف إلى تأسيس النادي بغية خلق حركة فنية مزدهرة في دمشق، وتم اختيارُ منزل دمشقيّ الطراز كمقرّ للنادي، وكانت له باحةٌ واسعة، وكان موقعُه في مكان يعرف اليوم بشارع خالد بن الوليد قرب مبنى الإطفائية (مقر قيادة شرطة

نادي الكشاف الرياضي

دمشق) ولم يكن هذا الشارع قد افتُتِح بعد، ومن غير الواضح لماذا أضيفت كلمة «الرياضي» إلى اسم النادي مع أنه لم يكن فيه أيّ نشاطٍ رياضيّ، وكانت رئاسة الهيئة الإدارية للنادي عند تأسيسه لطبيب الأسنان لطفي عزيزية، وضمّت في عضويتها كلاً من الصحفيّ عمر الطيبي وسامي البكري والفنان عبد الوهاب أبو السعود والفنان توفيق العطري وخليل المرادي والمصوّر الفوتوغرافي والسينمائي نور الدين رمضان وعادل السمان، وكان في النادي ثلاث شعب : شعبة التمثيل وشعبة الموسيقا وشعبة الرسم، وما يعنينا هنا شعبة التمثيل التي ضمّت فرقةً تمثيلية كبيرةً تألفت من الممثلة اللبنانية فكتوريا حبيقة والممثلين عبد الوهاب أبو السعود وتوفيق العطري وأديب محيش وخليل المرادي وغالب نفشبندي وعادل السمان وعبد الرزاق المرادي ومحمد القرعوني ومصطفى أيوب آغا وجودة الآوي وعارف مرزوق ومصطفى قرعوني ونور أيوب آغا وعفيفي أمين، وفيما بعد انضم إلى الفرقة ممثلون آخرون مثل وصفي المالح وحكمت محسن ومصطفى هلال الذي تخصص في أداء الأدوار الغنائية كملحن ومطرب، وكان يشرف على تدريب الممثلين توفيق العطري وعبد الوهاب أبو السعود، واستُخدمت باحةُ الدار في مقرّ النادي كمسرح مكشوف، إذ وضِعَت فيه خشبةُ مسرح، وعند تقديم العرضِ المسرحيّ كانت تُصفّ الكراسي في الباحة أمام خشبة المسرح وتوضع بعد العرض في المستودع، وكان النادي يقيم بعضَ عروضه على خشبة مسرحه الخاص الذي يتسع لمئتي كرسي، ويقيمها أحياناً أخرى في مسرح قصر البللور أو الهبرا أو غيرهما .

حرص نادي الكشاف الرياضي منذ تأسيسِه على تقديمِ المسرحِ الراقي الجادّ بعيداً عن العروضِ المسرحيةِ ذات الطابعِ الشعبيّ الهزليّ التي كانت سائدة وقتها في دمشق، وفيما يلي أهمّ العروض المسرحية التي قدمها النادي :

- العرض الافتتاحي «حمدان الأندلسي» :

في مساء الخميس الأول من شهر أيلول ١٩٢٨ قدم نادي الكشاف أولى عروضه المسرحية في مقرّه في شارع خالد بن الوليد، وكان العرض لمسرحية «حمدان الأندلسي» بطولة عبد الوهاب أبو السعود .

- «هاملت» :

تأليف وليم شكسبير، وقام عبد الوهاب أبو السعود بدور هاملت، وتوفيق العطري بدور كلوديس المغتصب، وفكتوريا حبيقة بدور أوفيليا، وقُدّمت على مسرح النادي الخاص، ووضِعَت لها ديكورات جميلة، ورافقت العرض فرقةٌ موسيقية وكورال قدموا الأناشيد الموجودة في المسرحية بشكل حيّ .

عبد الوهاب أبو السعود

- «بطل غاليا» :

قام عبد الوهاب أبو السعود بدور مرسلس، وتوفيق العطري بدور سبنس، وفكتوريا حبيقة بدور زوجة سبنس.

- «لولا المحامي» :

تأليف سعيد تقي الدين، وقام توفيق العطري بدورين، الأول دور الإقطاعيّ عزيز بك، والثاني دور المحامي، ومثّل وصفي المالح دوراً نسائياً عندما قام بدور الفلاحة ليلى .

توفيق العطري

- «صلاح الدين الأيوبي» :

تأليف نجيب حداد، وقام توفيق العطري بدور صلاح الدين الأيوبي، ووصفي المالح بدور الوزير عماد الدين، وعلى الرغم من أنه الدور الأول للمالح فقد أجاده بشكل كبير، وحضر العرض كبارُ الساسة والأدباء والصحفيين، وكان بين الحضور الجنرال كاترو المفوض السامي الفرنسي في سورية، وجرت محاولةٌ للاعتداءِ عليه عندما ألقى أحدُ الأشخاصِ حجراً من أحد الأسطح المحيطةِ بمقر النادي يستهدفه، لكن الحجر أخطأه وأصاب الصيدلاني فهمي أبو السعود، فانهمر الدمُ من رأسِه .

-ومن المسرحيات الأخرى التي قدمها النادي «عطيل» لشكسبير بالإضافة إلى «تاجر البندقية- البرج الهائل-لويس الحادي عشر-حياة المقامر- عواطف البنين-تسبا».. وكان الإقبال على عروضِ النادي كبيراً إلى درجة أن تذاكرَ الدخول كانت تُباع قبل عدةِ أيام من موعدِ العروض التي كان جمهورها من الطبقاتِ الغنية والمتوسطة والمثقفة،

وصفي المالح

وهذا يشير إلى مدى الاهتمام بالفنّ المسرحيّ آنذاك.

إضافة إلى نشاطاته الخاصة به كان نادي الكشاف الرياضي راعياً للنشاطات المسرحيةِ التي تقيمها الفرق والجمعيات والأنديةُ الأخرى، إذ كان يقدم لها كل ما تطلبه من دعم مساعدة، ومن ذلك أن جمعيةَ يقظة المرأة الشامية عندما قدمت مسرحية «عنترة» قدمت لها إدارةُ النادي خشبةَ المسرح وأدوات العرض ومفروشاته وكافة مستلزماته .

وعلى الرغم من النجاحات الكبيرة التي حققها النادي في نشاطاته المسرحية إلا أنه اضطر للتوقف عنها وإغلاق مقرّه، لتنتهي بذلك مرحلةٌ غنيةٌ في الحركةِ المسرحيةِ بدمشق، لكنها مرحلة قصيرة لم يزد عمرها عن سنتين.. والمحزن في الأمر أن نهايةَ النادي كانت مأساوية ومفاجئة جاءت والنادي في

ذروةِ عطائِه الفنيّ، ففي تشرين الثاني ١٩٢٩ قامت الفرقةُ المسرحية في النادي برحلةٍ فنيةٍ كبيرةٍ إلى حمص وحلب، وضمت الرحلةُ أربعين فناناً من ممثلين ومطربين وموسيقيين، إضافة إلى إدارةِ النادي، وحققت العروضُ إيرادات ضخمة، وكانت جميعُ الإيرادات تتجمع لدى محاسبِ النادي، وبعد الحفل الأخير في حلب أخذ المحاسبُ واردات الحفلات وغادر حلب مختفياً عن الأنظار، الأمر الذي أوقع إدارةَ النادي في مأزق صعب اضطرها إلى استدانةِ مبلغ كبير من المال مقابل سندات رسمية لتسديد أجورِ الممثلين وحسابات المسارح والفنادق ونفقات المطاعم وأجور المواصلات للعودةِ إلى دمشق.. وفي دمشق اضطرت الإدارةُ إلى إغلاقِ النادي وبيع محتوياته لتسديدِ السندات المترتبة عليها، لتنطوي بذلك صفحةٌ غنيةٌ من مسيرةِ المسرحِ في دمشق .

نادي الفنون الجميلة

نادي الفنون الجميلة

ثاني الأندية الفنية التي اهتمت بالمسرح نادي الفنون الجميلة، وهو أهم هذه الأندية وأطولها عمراً، إذ استمر في نشاطِه ثلاثين عاماً قبل أن يُغلق أبوابَه بشكلٍ نهائيّ، وتوزعت اهتماماتُ النادي على ثلاثة فنونٍ هي الموسيقا والرسم والمسرح، وما يهمنا هنا هو الحركة المسرحية في النادي .

تأسسَ نادي الفنون الجميلة في العاشر من شهر كانون الثاني ١٩٣٠ وتألفت الهيئةُ الإداريةُ له من خمسة أشخاص هم : رفعت عناية رئيساً وتوفيق العطري سكرتيراً ووصفي المالح مديراً للإدارة وابراهيم النصر خازناً ومحاسباً وابراهيم التميمي مفتشاً، وتوالى على رئاسةِ النادي خلال أربعين سنة من عمره على التوالي كلّ من : رفعت عناية، د.جورج شلهوب، د.محمد سالم، صلاح الدين الجزائري، توفيق العطري، وصفي المالح، وتولى العطري رئاسةَ فرعِ التمثيل، وتولى الإدارةَ المسرحية رفيق جبري، والإخراج والإضاءة والتمثيل أديب محيش، والتلقين سعيد الجزائري وزكي عثمان وعادل السمان، والماكياج عزة الحصري، والملابس شفيق الزين، والإدارة الفنية والتدريب توفيق العطري ووصفي المالح، وضمّت فرقةُ التمثيلِ في النادي عند تأسيسه وعبر مسيرته كلاً من الممثلين : وصفي المالح، مصطفى هلال، أكرم خلقي، عبد الهادي دركزللي، أديب محيش، عبد السلام أبو الشامات، رفيق جبري، تيسير السعدي، أنور البابا، جودت الآوي، فهد كعيكاتي، حكمت محسن، فوزي الحلبي، فؤاد عكاوي، أنور المرابط، توفيق الرملي، وجيه محايري، علي حيدر كنج، جواد مرتضى، صائم حبش، طاهر الحسيني، عادل السمان، نجاح السمان، محمد سعاد المالح، محمد علي الصوص، يحيى الأفندي، فائز القسطلي، محمد الشركة الكيلاني، أحمد أيوب، صلاح شيخ الأرض، تحسين

الطبيب و المحامي

الرواية الجديدة ذات الموضوع المبتكر والمشاهد الخلابة
فاجعة . ادبية . عائلية . ذات ٢ فصول ومشهد
وضع وتأليف مدير ادارة النادي

وصفي افندى المالح

يقوم بتمثيلها ١٩ ممثلاً من الغواة المشهورين

حفلة الجمعة ملاحظة – تبدأ الحفلة الساعة ٥٠ ,٨ تماما ١٦ حزيران ٩٢٦

تباع التذاكر بمحلات
الدكتور فهمي افندي المالح سعيد افندي عيد فؤاد افندي السلكا سليم افندي السيوفان
بسوق الخجه بسوق الحيدرية بسوق الارمن بسوق القباني

اعلان مسرحية الطبيب والمحامي

بيطار، نهاد العمري، شوكت الترزي، شفيق الزين، قسطنطين يننى، مظهر الزين، ابراهيم السيوفي، مظهر نظام، وأسماء كثيرة غيرهم توزعت على عدة أجيال.. ومن الممثلات اللواتي شاركن في بدايات النادي الممثلة اللبنانية فيكتوريا حبيقة، وعفيفة أمين وظريفة أمين، ثم بعد ذلك سلوى الجزائري وماري بغدادي، وغيرهنّ .

كانت المسرحيات التي قدمها النادي من المسرحيات الأجنبية والعربية وباللغة العربية الفصحى، وأول عرضٍ مسرحيّ قدمه النادي كان مسرحية «الماريشال مونمرانسي» التي ترجمها توفيق العطري عن الفرنسية، وجاء عرض المسرحيةِ ضمن حفل كبير أقيم على مسرحِ أوبرا العباسية مساء الثاني عشر من تموز ١٩٣٢ بمناسبة انتخاب محمد علي العابد رئيساً للجمهورية من قِبَل المجلسِ النيابي، وحضر العرض رئيس الجمهوريةِ وأركان الحكومة .

بعد ذلك وضعت إدارةُ النادي برنامجاً منظّماً لعروضه المسرحية كما يلي :

في الأشهر الستة الأولى قدم النادي مسرحيةً في مسرح أوبرا العباسية، وأعيد عرضُها يعد يومين في مسرح قصر البللور في حيّ القصاع .

بعد ذلك قدم النادي مسرحية عربية أو أجنبية كلّ شهرين مرة بالترتيب السابق نفسه .

وبعد مسرحية «مونمرانسي» قدم النادي مجموعةً من المسرحيات العربية والأجنبية، منها «الطبيب والمحامي» تأليف وصفي المالح، بالإضافة إلى «حمدان الأندلسي-حياة مقامر-بطل غاليا-فرّان البندقية-في سبيل التاج-طارق بن زياد-تاجر البندقية-هاملت-لويس العاشر-فرانسوا الأول-عواقب القمار-يوليوس قيصر-غادة الكاميليا-مجنون ليلى» .

ولم يكتفِ النادي بتقديم العروضِ المسرحيةِ وإنما سعت إدارتُه لأن يكون مدرسةً لتعليمِ فنونِ المسرح، فأخذت تقيم دوراتٍ تدريبيةٍ في مختلفِ فنونِ المسرح لهواةِ الفنّ المسرحي، فأقامت دوراتٍ في التمثيل بإشراف وصفي المالح، وفي الإخراج بإشراف أديب محيش، وإدارة المسرح بإشراف رفيق جبري، ودروات في الماكياج بإشراف عزة الحصري، واستفادتْ من هذه الدورات الفرقُ المسرحيةُ في مختلف المناطق السورية .

ومن نشاطات النادي أنه أقام حفلَ تكريمٍ للفنانين المصريين : يوسف وهبي وأمينة رزق بتاريخ ٢٨ أيار ١٩٣٥ وتم إهداؤهما شارة النادي ومنحهما عضوية الشرف فيه.

وبعد أربعين عاماً من النشاط اضطر نادي الفنون الجميلة إلى إغلاق أبوابه بشكلٍ نهائي، طاوياً بذلك صفحة مشرقة من تاريخِ المسرحِ في دمشق، وسبب الإغلاق مضايقات وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل له حين حرمتْه من المساعداتِ التي كانت تمنحها إليه

سنوياً، وحين فرضت عليه شروطاً قاسية غير قادر على تحمّلها، ليأتي قرارُ إدارةِ النادي بإغلاقِه .

دار الألحان والتمثيل

تأسسَ نادي دار الألحان والتمثيل عام ١٩٣١ ومؤسساه هما الشقيقان عبد الوهاب أبو السعود ورشاد أبو السعود، وكان من الأعضاء المؤسسين عمر النقشبندي، فؤاد محفوظ، فوزي القلطقجي، عدنان سوري، أنور المرابط، حكمت محسن، وتألفت الفرقة المسرحية للنادي من الممثلين : علي حيدر، رؤوف جبري، حكمت محسن، غالب النقشبندي، عدنان الخالقي، عدنان شيخ الأرض، ظريفة أمين، وكان يشارك أحياناً في التمثيل عبد اللطيف فتحي وموفق الرملي، وقدّم النادي مجموعةً من المسرحيات من تأليف عبد الوهاب أبو السعود هي : «دمشق على المسرح-الضحايا-جابر عثرات الكرام-بعد المعركة-مملكة الجحيم-الزبّاء-بين شاعرين-الحلاق الثرثار-وامعتصماه-أنا وزوجتي-بعرور وقرموش-عنترة فتى العصر» .

لم يستمر النادي طويلاً، إذ أغلق أبوابه عام ١٩٣٤ لأن مؤسسَه عبد الوهاب أبو السعود سافر إلى فرنسا لدراسة الرسم، فعانى النادي من الإهمال، وانتهى أمرُه سريعاً .

نادي إيزيس

أُسّس عام ١٩٣٢ وضمّ كلاً من : واهد الغزي وسعيد الجزائري وجودة الركابي وممتاز الركابي وحكمت بسطامي وسري الرباط وموفق الرملي ونصوح الدوجي وآخرين، وقدم النادي مسرحية وحيدة هي «الانتقام العادل» المقتبسة عن مسرحية «الاستعباد» ليوسف وهبي، وبعدها أغلق النادي أبوابَه .

معهد الآداب والفنون

تأسّس عام ١٩٤٨ على يد الفنانين مصطفى هلال وممتاز الركابي، وكان يغلب على أعماله طابعُ المرحِ والتسلية، وقدّم مسرحيات اجتماعية قليلة، أبرزها مسرحية «صرخة الشر» وما لبث أن أغلق أبوابَه .

النادي الشرقي

تأسّس عام ١٩٥٤ برئاسة نزار حسامي، وتشكلت هيئتُه التأسيسية من : زيد حسامي والإعلامي سامي جانو وسعيد النابلسي وعدنان عجلوني ومحمود المصري، ثم انضم إليه محمود جبر وياسر العظمة ونهاد قلعي وأكرم خلقي والإعلامي خلدون المالح والممثلة أولغا غنوم، وضمّت الفرقةُ التمثيليةُ في النادي الفنانين : نزار فؤاد ونور كيّالي وتيسير الطويل وماجد بكار ومصطفى العربي ومروان جوجو ونور الدين جزائري، والممثلتين رباب شكري ونبيلة عزمي .

محمودجبر

قدّم النادي عدة مسرحيات باللغة العربية الفصحى، منها «لولا النساء» تأليف سامي جانو وإخراج نهاد قلعي، وعُرضت عام ١٩٥٧ في دمشق، وشارك في التمثيل : نهاد قلعي وسامي جانو وياسر المالح وسعيد النابلسي ومحمود المصري وعدنان حبال وأولغا غنوم ودلال شعراوي، وعُرضت على مسرح الأزبكية في القاهرة لمدة سبعة أيام، ورافقت الفرقة المسرحية في القاهرة فرقةُ موشحات ورقص سماح بإشراف عدنان منيني، وكانت تقدم لوحاتها في الاستراحات بين الفصول .

ومن المسرحيات الأخرى التي قدّمها النادي مسرحية «زنوبيا ملكة تدمر» تأليف عدة فنانين في النادي، وفازت بجائزةِ وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٦١ وشارك النادي في مهرجان الجلاء عام ١٩٦٢ بمسرحية «مجنون ليلى» تأليف أحمد شوقي، وشارك في التمثيل فيها : ياسر العظمة وصالح الحايك وتاج باتوك ووليد شيخ الأرض ونبيل موصللي ومحمد قطان وظفيرة قطان وهيفاء عزمي، وأخرجها زيد حسامي.. ومن المسرحيات العالمية قدم النادي

نزار فؤاد

«الأستاذ كلينوف» تأليف برامسون اقتباس محمد شاهين، و«ثمن الحرية» تأليف روبلس واقتباس زهير براقي، وبعد عرضها في دمشق عرضها النادي في القاهرة في مستهل الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ ونالت تقديرَ النقاد في القاهرة وعلى رأسهم د.محمد مندور، أما الممثلون الذين قدّموا المسرحية في القاهرة فهم : عدنان عجلوني ونهاد قلعي وعدنان حبال وعبد الرحمن آل رشي ومحمود جبر وأكرم خلقي وفاطمة الزين وبراءة شفيق ونزار براقي، وكان رئيس الفرقة نزار حسامي ومدير المسرح محمود المصري وأخرجها إضافة إلى التمثيل فيها نهاد قلعي، وعلى ضوء نجاحِها في القاهرة طلبت الحكومة المركزية لدولة الوحدة من وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم الشمالي (سورية) تبني الفرقة وتأسيس فرقة مسرحيةٍ في دمشق، فاستجابت الوزارةُ وأسست المسرح القومي عام ١٩٥٩ وكانت الفرقة آنفة الذكر نواته.. ومع تأسيسِ المسرح القومي الذي جذب إليه

يوسف شويري

الممثلين انفضّ الفنانون عن النادي، فأغلق أبوابَه في مطلع الستينيات من القرنِ العشرين .

النادي الفني

تأسّس عام ١٩٥٥ برئاسة منذر النفوري، ومن أعضائه المؤسسين محمود جبر الذي كان يقوم بتأليف المسرحيات باللهجة العامية وبالإخراج والتمثيل، ومن أعضائه أيضاً عدنان عجلوني ويوسف شويري وعز الدين مطاع همت ومحمد وجيه مدوّر وأكرم خلقي وصميم الشريف، وقدّم النادي عدة مسرحيات، منها «مع الأحرار» تأليف منذر النفوري وإخراج عدنان عجلوني وتمثيل أكرم خلقي وظفيرة قطان ونجوى صدقي ويوسف شويري وعلي الأسعد وعبد الرحمن آل رشي .

وقدّم النادي العديد من المسرحيات باللهجةِ العامية مثل «شهداء الوطن» و«ناسي أفندي» عام ١٩٥٥ و«الأسرة السعيدة» و«هنا اسرائيل» عام ١٩٥٦ و«المنحوس السادس عشر» عام ١٩٥٧ و«أنا والعذاب والزواج» عام ١٩٥٨ و«بكير عليك يا روح أمك» عام ١٩٥٩ و«مع الأحرار» عام ١٩٦٠ .

ومن المسرحيات الأجنبية وباللغة العربية الفصحى قدّم النادي «ابن الأخ العم» تأليف شيلر إخراج منذر النفوري، ومثّل فيها : يوسف شويري وظفيرة قطان ونجوى صدقي وخالد عرقسوسي وعلي الأسعد ولمى فاضل.. وعلى مسرح معرض دمشق الدولي قدم مسرحية «الخالدون» تأليف وإخراج منذر النفوري، وهي عن كفاح الشعب السوري ضد المستعمر الفرنسي، ومثّل فيها : عدنان عجلوني ويوسف شويري وظفيرة قطان وعلي الأسعد ونزيه قطان .

* * *

السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : «ماهي الأسباب التي أدت إلى توقف هذه الأندية عن نشاطاتها وإغلاقها أبوابها؟».. لعلّ أبرز هذه الأسباب كان ظهور المسرح القومي، فقد كانت هذه الأندية جميعها هاوية، لا تدفع أجوراً للممثلين، بل على العكس فقد كان أعضاؤها يدفعون اشتراكات شهرية لها، ولمّا ظهر المسرحُ القومي جذب إليه الممثلين الذين كانوا فيها، إضافة إلى محاربة جماعة المسرحِ القومي للنشاطات المسرحية الأخرى بحجة هبوط مستواها، فتقلص بذلك دور المسرح الخاص، لتنطوي مرحلةٌ نشطة من المسرحِ في دمشق لصالحِ مرحلة أخرى هي مرحلة الفرق المسرحية الرسمية وشبه الرسمية كالفرق المسرحية النقابية مثل الفرقتين العماليتين في حمص وحماة وفرقة المسرح الجامعيّ، وغيرها .

المراجع :

١-تاريخ المسرح السوري ومذكّراتي، وصفي المالح، دمشق ١٩٨٤ .

٢-رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات، عدنان بن ذريل، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣ .

٣-تاريخ المسرح في العالم العربي-القرن التاسع عشر، سيد علي اسماعيل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢ .

٤-مقال «من أرشيف مسارح الغناء» مصطفى هلال، مجلة الإذاعة والتلفزيون، العدد ٢٩٩ تاريخ ١ كانون الثاني ١٩٦٦ .

مفهوم ومستويات الأزمة في الأدب المسرحي

حيدر علي الأسدي

تُعتَبرَ طبيعةُ المعترك الحياتيّ واختلاف وجهاتِ النظر والبحث عن المصالح المشتركةِ والمتبادلة من صميم الوجود الإنسانيّ منذ بدء الخليقة وحتى هذه اللحظةَ مما يولّد الضغوطات على الفرد والاختلافات في الرؤى والتوجهات التي قد تعصف بهذا الكيان الاجتماعيّ وتوقعه في الأزمات المتلاحقة، ذلك أن الإنسان –بفطرته- ميّال -بطريقة يشوبها الفضول- إلى البحث عن إجاباتٍ للأسئلة الغامضةِ أو محاولة تفكيك بعض الأسرارِ والخفايا، وهو ما يوقعه في العديدِ من الأزمات، وقد عرَّف المؤرخ الإغريقيّ تيوديدس الأزمة بأنها «المحكّ الدقيق لمعادن الرجال وحقيقةِ الأحداث»[١] .

ومفاهيمُ الاختلاف والتضاد في الحياة هي ذاتها تتنقل إلى الأعمال الفنية، وبالتالي تتحقق بصورةٍ واضحة وإن اختلفت زوايا تقديمها، فالمسرح مثلاً يقومُ على الصراع والأزمة، والصراع هو الذي يحرك الأحداث ليصل بها إلى «الأزمة ثم الحل الذي يكون غالباً غير تصالحيّ ولا وسطي، وهذا ما نلحظه في جلّ المسرح الغربي حين يصل الصراع إلى آخر مدى يمكن أن يصل إليه ليكون حلّ الأزمة في قطبه المتطرف الأقصى وليس في الوسط التصالحي»[٢] أي أن المسرحَ يبحث عن حلول تأخذُ جانباً معيناً وليست حلولاً توافقية قد تشبهُ الواقع الحياتي، ذلك أن المؤلّف ينطلقُ من أفكار يتبنى بعضَها أحياناً ويعملُ جاهداً لتعزيزها عن طريقِ شخصياته المسرحية، ليتفاعل الصراع بين الأقطاب، وتتفاعل حدّةُ الأزمة، وهنا يمنحُ المؤلف قيمةً كبرى لشخصياته، ولاسيما الرئيسة منها لتكون فاعلة في إدارةِ الأزمة التي تتفاقم خلال أحداث المسرحية، وربما هذا الجانب يتجلى في المسرحِ الغربيّ بصورة أوضح وأكثر بناءً للشخصية التي تتبنى أحياناً المواقف والآراءَ الفكرية والفلسفية لكاتب النص، حتى

وإن لم يتضح ذلك للمتلقي، ذلك أن المسرحَ لا يؤمن «ولا يعترف بالحلول الوسطى، ولا ينطلق منها، بل يُكتب وفي ذهنِ كاتبه أن يصل بالشخصية، بل أن تصلَ الشخصية ذاتها إلى أبعد مدى أمام أزمةٍ أو حالةِ صراع من نوع ما، وهذا لا يتوفرُ في بنية الشخصية الفردية والاجتماعية العربية»[٣] أي أن الشخصية المسرحية لدى الكاتب الغربيّ تواجه أزماتها بشيء من الصرامة وتصل بها إلى الحدود القصوى من البحث عن الحقيقة أو حلّ الأزمة ولا تستسلم بسهولة للأزمات.. و«لأن الأزمة تُعدّ أخطر موقفٍ دراميّ في النصّ المسرحي بعدّها اللحظة التي تثبت فيها القوة المسيطرة تفوّقها على القوة الخاسرة في طرفَي الصراع تصل الأحداث إلى نقطة يجب أن تتغير بعدها الأمور لأنها نتيجة حتمية للحدث الصاعد وتؤدي إلى أزمة»[٤] وفي ظلّ هذا التصاعد المتوازي للقوتين لا بدّ من سيطرةِ إحداهما على الأخرى في ظلّ الحكمةِ وفنّ إدارة الأزمة والتعامل معها بشيءٍ من الموضوعية، وهذا يقع ضمن خياراتِ الكاتب وصياغته للفكرة المسرحية، حيث يُلاحَظ اقتراب مفهوم الأزمة وتداخله مع مفهوم الصراع، أو ارتباطهما الحتميّ معاً، إذ لا يمكن حدوثُ الأزمة دون معطيات للصراع تتأججُ من خلالها حدةُ الخلاف والتنافر بين الطرفين، ذلك أن تطور المسرحية يسيرُ ضمن سلسلةٍ من مراكز الشدّ العاطفيّ والتوتر تؤدي إلى ترقّب من قبلِ المتلقي لمعرفة ما سيصل إليه الحدث بعد هذه الأزمة «والأزمات هي مواقف تنطوي عادةً على تضاربٍ واختلالٍ في العواطف، وعلى عددٍ من ردودِ الفعلِ المرتقبةِ تجاه موقفٍ معيّن، ومهما كانت الأزمةُ صغيرة فإنها كالعرض التمهيدي تهدفُ إلى جذب الاهتمام وتعميق حالة الترقّب»[٥] لأن مراحلَ الأزمة المختلفة لا تكون إلا عبر مقدمات تثير فضول المتلقي لترقّب الحدث القادم أو تطورات الأزمة، الأمر الذي يوجِد حالاتٍ من التشويق والدهشة في حال وجود أفعالٍ غير متوقعة تكسر أفقَ المتلقي وتغيّر من التصورات الذهنية التي يصنعها لنفسه عن الحدث القادم أو الخطوة التالية في حلحلة الأزمة التي تمثّل «اللحظة العظيمة جداً في التوتر الدراميّ وترتبط بتوجيه القارئ إلى الذروة، كما أن القيمة الحقيقية للصراع والشخصيات ستظهر بشكل واضح»[٦] كما يتعرف المتلقي على عمق الشخصيات أو سطحيتها من خلال إدارتها لملفّ الأزمة التي تقع فيها داخل الحدث المسرحي عبر أهداف الكاتب المسرحيّ وهو يُنتج فكرتَه ويوزعها على شخصياته ضمنياً وكيفية إدارة هذه الشخصيات للأزمة التي يشعل شرارتَها كاتبُ النصّ عبر إحدى شخصياته ويعود مرةً أخرى إلى نقطة الصفر التي ابتدأ بها، أو يضع حلولاً مُقحَمة وغير متوقعة للمتلقي، وهذا يُعدّ من أخطر التحديات التي قد تواجه المؤلّف المسرحي.

يشيرُ رائدُ نظرية النمو النفسيّ الاجتماعيّ اريك اريكسون[٧] إلى افتراضٍ مهمّ جداً هو أنه «لكلّ مرحلة نفسية اجتماعية أزمة، ولكلّ أزمة بعدان، إيجابيّ وسلبي، فإذا تمّ حلّ الصراع بطريقةٍ سويّة فإن الأنا المنبثقة تستوعب المكوّنَ الموجب كالثقة والاستقلال، أما إذا استمر الصراع أو تمّت معالجته بطريقةٍ غير سوية فإن الأنا النامية ستتعرضُ للأذى وتنتج مواقف سلبية مثل عدم الثقة والخجل»[٨] وهو ما يؤكد أهميةَ بناءِ الأزمة وحلَحلتها في النص المسرحيّ بصورة تلحظ أهميةَ الجوانب السيكولوجية والسيسولوجية والارتباط المنطقيّ لحتمية الأزمة وأسبابها ومنابعها وأبعادِها ومؤثراتها حتى بعد نهايتِها.

الأزمة في الحبكة التقليدية

للأزمةِ علاقة متلازمة بالحبكة المسرحية، فالحبكة التقليدية حسب الفهم الأرسطيّ المسرحي القديم لها «تتكون من ثلاثة أركان متوالية: بداية ووسط ونهاية، ففي البداية نقدم الوضع العام للشخصيةِ والموقف، وفي الوسط العقدة والأزمة، وفي النهاية حلّ الصراع»[٩] أي أن الأزمة هي مرحلةٌ من مراحلِ الحبكةِ المسرحيةِ حسبَ التقسيم الأرسطيّ لها وتمرّ بثلاثة مستوياتٍ أو مراحل عبر خمسَ خطوات، منها الأزمة التي تسبق عملية الحلّ التي تكونُ في خاتمة المسرحية حسب النظرة الكلاسيكية لبناءِ الحبكة، ويرى أ.منتصر عبد القادر الغضنفري أن «الأزمة (العقدة) هي اللحظة التي تصل فيها الحبكةُ

إلى أقصى درجات التكثيف والانفعال، وهي نقطة التحول في القصة، وتُعدّ بدايةً لتمهيد الحلّ، والحدث النازل يعقبُ الأزمة مباشرة ويكون بداية لإنهاء التوتر الذي يرافق الأزمة ويقدم مخططاً لحبكة الحدث وفقاً لأرسطو، واضعاً الأزمة كنقطة وسط عند أرسطو تتبع العرضَ والحدثَ الصاعد، وتسبق الحدث النازلَ والحلّ (الخاتمة)»[١٠] .

وتقول أ.انجا كارينتيكوفا : «يعتمد تطورُ الحبكة على ثلاث نقاط : البداية (متى وأين وكيف يبدأ الحدث) والذروة (أعلى نقطة من التوتر الدرامي) والحلّ (كيف ينتهي الحدث)»[١١] .

تتّفق هذه الآراء على اقتراب الذروة والأزمة واستباق الحلّ كجزء من الحبكة في سير القصة المسرحية منذ لحظة انطلاقها وصولاً إلى الأزمة فحلّ العقدة والختام .

الأزمة وبناء الحبكة

الأزمةُ مرحلةٌ من مراحل بناء الحبكة، حتى وإن اختلف البعض من المنظّرين في تسميتها، فمثلاً يرى أ.عادل النادي أن «الحبكة الدرامية تتميز بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة وعددها ١١ ابتداء من التقديم الدرامي ثم نقطة الانطلاق فالحدث الصاعد والاكتشافات والتنبؤ والعقدة ثم التشويق فالأزمة وبعدها الذروة ثم الحدث الهابط فالحل، أي أن الأزمةَ تأتي في المرتبة الثامنة من حيث بناء جمل الحدث الدرامي الذي تتشكل منه الحبكة المسرحية»[١٢] فإن اختفت هذه المراحل عن أرسطو أو فيرتاج إلا أنها تأتي ضمن سياق التقسيمات الحديثة لبناء المسرحية وقد تم تحديدها من خلال البناء التقليدي التراتبيّ للنص، وتتجمع كلّ المراحل عبر ثلاثية المقدمة والوسط والخاتمة، ويسميها د.ابراهيم حمادة «الحيل البنائية العديدة التي تميز الحبكة بمحاولة مزجها لتلك الحيل لتؤسس مبنى محكياً يشمل الوحدةَ العضوية لتوليد الحدث، والأزمة في المرتبة الثامنة من هذه الحيل»[١٣] وأيّ اختلال في تلك الحيل البنائية سيؤدّي إلى زعزعة الوحدة العضوية التي تجمع هذه المراحل (الحيل) والكاتب الذي يبني حبكتَه تقليدياً سيمرّ بتلك المراحل سواء أكانت نقطة انطلاق الحدث المسرحي في بدايتها التراتبية أم في نقطة النهاية، ثم يعود البناء في أحداثه مارّاً بكل تلك المراحل التي تُضفي طابع الوحدة العضوية على أحداث النص المسرحيّ .

الأزمة والتحول

ترِدُ الأزمة أحياناً ملاصقة أو رديفة لمصطلح «التحول» و«فيها يحدث تغييرٌ مفاجئٌ وتبدأ أقدار الشخصيات بالتضارب والتعارض بشدة مما يرتب التغيّر والتحوّل نحو اتجاه آخر.. وفي المأساة يمكن أن نجدَ الأزمة في اكتشاف البطل لشيء أو حدث يغير خطه، وبالرغم من أن أعلى نقطة مثيرة للعاطفة تساوي النقطة أو الحادثة الأكثر أهمية وإثارة يأتي ما بعد الأزمة ليمثّل أعلى نقطة من نقاط تعقيد الفعل عندما تتصادمُ قوة مع قوى مضادة لأسباب عديدة تؤدي إلى نشوب الصراع والسير به نحو الحل»[١٤] ومن خلال الأزمة يحدث التحول سواء كان هذا التحول إيجابياً أم سلبياً، واللحظة التي تصلُ بها الإرادات إلى قمة التأزم يجري تحوّلٌ في مسار الأحداث يُفضي إلى طريق محدد سواء أكان انتصار إحدى القوتين أو اتخاذ قرار ما يشهد تحولاً معيناً في الأحداث بعد أن كانت عالقة أو مثارَ جدل واختلاف.. «والتحول هذا يشكّل نقطة مهمة من نقاط ما بعد الأزمة، سواء أكانت الأزمة بعموميتها أم ضمن المسار المسرحي، ونقطة التحول-الانقلاب هي النقطة التي يحصل فيها تطورٌ مفاجئ ومثير في أزمة الذروة، وبالتالي سيؤدي ذلك إلى تحول متوقع أو غير متوقع، وفي أغلب الأحيان يكون مدهشاً ويشكل انعطافة في مسار ومصير الشخصية المسرحية الرئيسة، وهي النقطةُ الأخيرة من التعقيد التي تفضي إلى الذروة»[١٥] وهنا تكمن براعةُ منتج الأزمة ومفتاح حلّها (المؤلف) في إنتاج حلول غير متوقعة لمصائر شخصياته المسرحية أو وضع معالجات موضوعية للأزمات الخارجية عند توظيفها في بنية نصّه المسرحي مما يحقق الإثارة في نصّه عبر ما ينتجه من حلول للأزمة ما يحققُ الدهشة عند المتلقي .

الأزمة والذروة

الذروةُ هي أقرب المراحل التي تتداخل مع الأزمة رغم أن البعضَ يراهما يترافقان معاً في بناءِ النص المسرحي «فمنذ أن أُدخلت اللفظتان في قوانين التأليف المسرحي وهما تثيران الحيرة والاضطرابَ بين الكتّاب المسرحيين لأنهم يقولون أن المسرحية يجوز أن تحتوي على كثير من الأزمات الصغرى والذرى الصغيرة لكنها لا ينبغي أن تشتملَ على أكثر من أزمة كبرى واحدة وذروة كبرى واحدة، بل هناك من يصوغون النظريات لقوانين الكتابة المسرحيةِ من اللفظتين من خلال جعلهما مترادفين تحملان معنى واحداً»[١٦] .

وكانت أ.سنيشينا يانوثا أكثر من قرَّب مصطلح الذروة من مصطلح الأزمة حين قالت : «جميع الخطوط المسرحية تتلاقى وتتقاطعُ في الذروة»[١٧] وأتبعتْها بمرحلة «الحل» وكانت تعني بالذروة خط الأزمة الذي تتلاقى فيه خطوطُ التأزم من قِبل الأطرافِ المتنازعة، كما أن بعضَ النقاد أشاروا إلى أنه ليس هناك فارق بين الأزمةِ والذروة، وهم يؤكدون أن «المسرحية يمكن أن تحتوي على الكثير من الأزمات الصغرى والذرى الصغرى لكنها لا ينبغي أن تشتمل على أكثر من أزمة كبرى واحدة، وهناك من استعمل اللفظتين فجعلهما مترادفتين تحملان معنى واحداً»[١٨] أي أن الأزمة الكبرى هي الأزمة الرئيسة، وفي الوقت ذاته ثمة أزمات فرعية أخرى تسير بخطى متوازنة مع الأزمةِ الكبرى، والحال ذاته ينطبق على الذروة، وكلاهما يتصاعدان تبعاً لطبيعة البناءِ التراتبيّ للحدث المسرحي، لتتلاحم الأزماتُ والذرى الصغرى في أزمة وذروة كبرى في الختام قبل الذهاب إلى حلحلةِ هذه الأزمة، وهو الأمر الذي يجعلُ الترادف واضحاً بحيث يكون خطّ السيرِ واحداً لكلّ من الأزمة والذروة .

وبالتوازي مع كل ما تقدم ثمة فوارق جوهرية بين مصطلحَي «الأزمة» و«الذروة» فالبطل أثناء صراعه مع العقبات التي يواجهها يجتاز سلسلة من الأزمات، لكلّ منها ذروة تُعرف من خلالِها النتيجة التي وصل إليها البطل في تلك الأزمة لأن كلّ الأزمات التي تصادفُ البطل المسرحيّ تدخل ضمن ما يسمى بالفعل الصاعد حتى الوصول إلى أعلى نقطة، وبعدها لا بدّ من هبوطِ الفعل، فكل فعل يأتي بعده الفعل الهابط وهو ذروة المسرحية وبعدها يأتي الحل الذي هو النتيجة الفعلية والحتمية لسياق الحدثِ المسرحي، أي أن ثمة أزمات فرعية ينبغي مواجهتها، وكلّ أزمة من تلك الأزمات الفرعية لها ذروة تصل بالبطلِ إلى فعلٍ متصاعد، ومن ثم عندما يُنهي هذه الأزمة الفرعية سيعود بالهبوط مرةً أخرى بالفعل، ويستمر هكذا حتى تجاوزِ الأزمة الكبرى بأن ينتهي به الحالُ إلى ما يسمى بالحل عندما يتم تفكيكُ الأزمة، ومع الحل ثمة خيار لأطرافِ الأزمة اتخذوه من أجل الوصولِ إلى مسارٍ واضح قد يرضي الطرفين أو أحدهما .

ويضعُ الكاتب المسرحي لايوس ايجري مثالاً للتفريق بين الأزمة والذروة والحلّ بقوله : «في آلام الوضع توجد أزمة، وفي الولادة التي هي الذروة والنتيجة هي القرار، بمعنى الحل»[١٩] والآلام التي يعانيها الفرد هي أزمة في لحظةِ اشتدادِها وتعارضها مع الآخر، والنتيجة التي تفضي إلى ذلك الصراع مع الآخر أو عن تلك الأزمة هي ذروة، وسواء انتصرَ أم خسر هذا النزاع سيكون ما يؤول إليه الأمر في الختام هو الحل حسب ايجري .

تُستخدَم الأزمة في لحظة حاسمة جداً في حبكة المسرحية، وغالباً ما يتم الخلط بينها وبين الذروة من خلال استعمال لفظتين مترادفتين تحملان معنى واحداً، و«تتكون الأزمة من سلسلة أحداث منطقية ينمو الحدث بوساطتها ضمن سلسلة من التعقيدات التي تقودنا عبر الحدثِ المتصاعد إلى الأزمة، وقد تضم المسرحيةُ أزمات عدة تتوحد فيما بينها لتشكل ذروة التأزّم التي نتعرف من خلالِها على مصير البطل وفشله أو نجاحِه حسب اتجاه الكاتب وطبيعة المسرحية»[٢٠] .

وبناءً على ما تقدم فإن «المعنى السائد لمصطلحِ الذروة هو نقطة الاهتمام أو التوتر الأقصى في سلسلة متدرجة من الأحداثِ أو الأفكار التي تشكل الأزمة أو نقطة التحول في المسرحية»[٢١] ذلك أن الذروةَ والأزمة لا ينفصلان عن بعضهما عند أغلب المنظّرين، فهما

مرحلتان تتداخلان أو يتبعان بعضهما حتى وإن لم تُستخدما بمعنى الترادف، فما يتشكل من أحداث يثير الأزمة، ويتكون من خلالها التحولُ في سير الأحداث أو الشخصيات التي تُفضي إلى حالة قصوى من وصولِ الحدثِ المسرحي إلى الذروة، ليجري بعد ذلك التحول عبر النقطة الأخيرة من الحدثِ أو لحظة انزياح الحدث إلى الحلّ .

الأزمات الثلاث

ثمة ثلاث أزمات رئيسة في حركة الحبكة المسرحية على الرغم من أن هذه الحركة وخطوطها تكاد تتشابه في عموم المذاهبِ والاتجاهات المسرحية التقليدية، إذ «بعد اللحظة التي تحدث فيها نقطة الانطلاق وتثبت الوضعية الأساسية تأخذ الحبكةُ المسرحية مساراً جديداً وتبدأ كافةُ خطوطِ الحركة بالإفصاح عن فاعليتها بسببِ كثرة العوامل التي تشترك في ممارسةِ الضغط على الوضعيةِ الأساسية، مولّدة من الناحية النظرية ثلاثَ أزمات أساسية تتداخل فيما بينها من الناحية العملية، مشكّلة الأزمة الرئيسةَ التي تُفضي إلى الذروة»[٢٢] .

ولا شك أن ممارسة الضغط من الأطراف الفاعلة على الوضعية الأساسية تُفضي إلى توالد الأزمات، ذلك أن لكلّ مسرحية ثيمة مركزية تنطلق منها، مضمرة شيئاً ما –غالباً- يكون شرارة الانطلاقِ باتجاه الأزمات وتفعيلها، والأزماتُ الثلاث المشار إليها هي : «أزمة التصعيد وأزمة التعقيد وأزمة الذروة، أما العوامل التي تسهم في خلقِ هذه الأزمات وتزيد من توترها فهي :

أ-تقاطعُ القوة المتضادة التي تولد الصراع .

ب-التقاطعُ بين الأهداف وزرع العقبات والذي يُسهم مع سابقه في بروز العقدة .

ج-الدوافع الكامنة»[٢٣] .

وتتمثل هذه التوترات في أفعال وسلوكياتِ الشخصيات المسرحية من حيث امتلاكها الرغبة في تملّك الأشياء أو الحصول على مصلحة دون مزاحمة الآخرين مما يجعلها تتقاطع مع أيّ قوة أخرى تزاحمها على هذه المصالح أو تكشف قوةً تحاول أن تزرع في طريقها العقبات والمصدّات لتكون حائلاً أمام تحقيقِ آمالها وطموحاتها سواء من أجل سلطة أو مال أو تحقيق رغبات ذاتية، وبالتأكيد في كل المراحل ثمة من يضمر في داخله رغبات الانتقام أو الإطاحة بالآخر، وقد تتكشف تلك الرغبات وتثير الأزمات، وأولى تلك العوامل يعادل ما يسمى بأزمة التصعيد، أما الثاني فهو يختصّ بأزمةِ التعقيد، والثالث يذهب إلى أزمةِ الذروة، وقد يمتد عملُها في كل الأزماتِ التعقيدية، إلا أن «الأثر البارز لتقاطعِ القوة المتضادة هو الذي يهيمن في الأزمةِ الأولى متسبباً في إيجاد مزيدٍ من التصعيدِ الذي يستمر تأثيرُه في الأزمتين التاليتين، والعامل المهيمن في الأزمة الثانيةِ أزمة التعقيد هو التقاطع بين الأهدافِ وزرع العقبات الذي قد نجد له ظهوراً في الأزمة الأولى، غير أن تأثيراته المهيمنة تتضح بشكل جليّ في الأزمةِ الثانية»[٢٤] كما أن عاملَي تقاطع القوة المتضادة والتقاطع بين الأهداف وزرع العقبات يزدادُ مفعولُهما المؤثر بظهور العامل الثالث المتمثّل بالدوافع الكامنة والذي يعملُ على كشفِ الدوافع الحقيقية للشخصياتِ والفعل، وفي الأزمة الثالثة أزمة الذروة- الأزمة الأخيرة ثمة نشاط ملحوظٌ للعوامل الثلاثة مجتمعة، مولّدة نقطة الذروة، وهي نقطة التأزم الكبرى بين أطراف النزاع، ونقطة تجمّع الأزماتِ برمتها تقع ضمن دائرة الذروة بعد صعود الأزمة إلى أعلى نقاطها كمستوى وكقوة ومن ثم الانسحاب إلى منطقةِ الحلّ بعد أن كانت الذروة تجمع كلَّ الأزمات السابقة، والتقاطع الموجود بين القوة المتنازعة في ظلّ الأزمة يولّد شحنةً كبيرة من الصراع الذي يُضفي عاملَ التشويق في الدراما، وبما أن «الصراع يُعدّ واحداً من عناصر البناء الدراميّ العامّ فإنه يُعدّ أحد أهمّ النتائج التي يولدها تقاطع القوة المتضادة في الأزمةِ الأولى أزمة التصعيد، لكنه يبقى قائماً ويشتد ضراوة في الأزمتين التاليتين بظهورِ العوامل الأخرى من أهداف وعقباتٍ ودوافع كامنة والتي من نتائجها المؤثرة (بالإضافة إلى توليد الأزمات) تغذية الصراع ومدّه بفعالية جديدة»[٢٥] وهو ما يوفر تغذية الصراعِ الدرامي المستمر بين شخوص

المسرحيةِ وتصاعد أحداثها «وسواء أكانت الأزمة كبيرة أم صغيرة فإنها تعملُ على تحقيق الآتي :

أ-اجتذابُ الانتباه نحو هدفٍ ما من خلالِ تعميق الترقب باتجاه تحقيق ذلك الهدف أو عدم تحقيقه .

ب-زيادةُ في تنوع العواطف التي تشعر بها شخصيات المسرحية والمتلقون على حدّ سواء»[٢٦]

واتّسام الشخصيات المسرحية بسمات معينةٍ وتورط بعضها بخيوط الأزمة يمنحُ شحنة عاطفيةً لتلك الشخصيات على مستوى تقديمها وتفاعل المتلقي معها وترقّب ما ستؤول إليه الأمور من حلولٍ قد تفضي إلى الخروج من الأزمة أو انتهاج طرق أخرى لحلّ هذه الأزمة .

«أما في أزمة التصعيد وهي الأزمة الأولى التي يتم فيها تقاطع القوة المتضادة فتفصحُ الشخصيات عن مواقفها المتباينة من الوضعية الأساسية، حيث تتجلى في هذه المواقف إرادات الشخصيات بشكل متكافئ، ونتيجة لهذا الإفصاح تتضح الاتجاهاتُ المختلفة للقوة التي تكوّن مجتمعَ المسرحية، ونظراً لتباين تلك الاتجاهات واختلافها تتضارب وتتقاطع فيما بينها، مولّدة الصراع»[٢٧] .

«أما أزمة التعقيد، الأزمة الثانية فتمثّل المرحلةَ الأهم والأكثر تعقيداً وتشابكاً وسرعةً من سابقتها، وتبدأ فيها القوى المتضادة بوضعِ العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى، والكاتب المتمكن هو ذلك الذي يضع هدفاً واضحاً ومحدداً لكلّ شخصيةٍ من شخصياته ويجعلها تركز عليه في كل أزمة من أزمات التعقيد»[٢٨] ذلك أن الإفصاح عن الاختلاف يتمّ من خلال تصعيد الأزمة على مستوى التقاطعِ أو التباين في المواقف، أما التعقيد فيتمثل في الكشف عن المضمر في نوايا الآخر من خلال محاولةِ تعطيلِ إرادته عن تحقيقِ أهدافه التي يسعى إليها، وهذا الكشف يعمّق من حدّة الأزمة ويعقّدها أكثر ويجعل خيوطَها متشابكة ومتسارعة في الوقت ذاته، ويمكن أن تتفاقمَ الأزمة في مرحلة مهمة تتشابك فيها الأحداث وتتفاقم أكثر من اللازم بحيث «تبدأ فيها القوة المضادة بوضع العقباتِ لبعضها من جهة، والعمل على الوصولِ إلى أهدافها من جهة أخرى»[٢٩]

أي أنّ القوة المتضادة ضمن نطاق الأزمة لا تكتفي بوضع المعرقلات بل تسعى وبنفسِ الخطى المتوازنة إلى تحقيقِ أهدافها ومصالحها مما يثير حفيظةَ الطرفِ الآخر، فتتعقد الأمور فيما بينهما، أما «في أزمة الذروة وهي آخر أزمات التعقيد وأشدها توتراً وتأثيراً على مجملِ حركةِ المسرحية فتبدأ جميع القوى الضاغطة سواء كانت شخصيات أو أفعالاً أو أهدافاً أو عقبات أو حركة زمن أو صراعاً باستنفار أقصى طاقاتها والإفصاح عن أقصى إمكانياتها، كاشفة عن دوافعها الحقيقية الكامنة التي ربما لم تفصحْ عنها في مراحل سابقة، أو أن الظروفَ لم تكن ملائمة للكشف عنها»[٣٠]

وهنا تكمن المواجهةُ الكبرى بين أطراف الأزمة لتصل إلى مرحلة الذروةِ من التعقيد، وصولاً إلى مرحلة حلحلةِ هذه الأزمة بعد أن تشكّل ملامحها ووصولها إلى ذروتها من التعقيد الصادم والذي وظّفت فيه كلّ الطاقات للوصول إلى الحل، ففي هذه الأزمة تحرك الدوافع الحقيقيةُ الشخصيةَ على الأقدام وتحرضُها على الفعل، وربما تتكشف أشياء لم تكن ظاهرة أو معلنة خلال مرحلتَي الأزمة السابقتين، وربما تساهم هذه الأشياء ببلوغ الأزمة ذروتها أو الذهاب نحو الحلّ وتفكيك الأزمة، ولا بدّ من الإشارة إلى أن «كشف الشخصيات عن دوافعها الحقيقية في الأزمة يعود إلى عدةِ عوامل، أهمها اثنان، الأول هو أن مشكلةً كبيرة ذات أهمية استثنائية واجهت الشخصيةَ في الأزمة السابقة، وهذا يتطلبُ من الشخصية استحضار كل دفاعاتها ومبرراتها، والثاني هو أن الشخصيةَ تورطت في مواقف عديدة نتيجة ردود أفعالها وتصرفاتها السابقة، ولها أن تبرر تورطها أو تحاول التخلص منه»[٣١] وأسلوب المواجهة هذا هو الذي سيقود الشخصيات المتنازعة إلى الوصول إلى حلولٍ تذوب الأزمة خلالَها وتتفكك بعض الأسباب الموجبةً لها، وخاصة في حال اعتراف الشخصياتِ بمساراتها الخاطئة في المراحلِ التي تسبق وصول الأزمة إلى ذروتِها .

الأزمة والبطل

محورُ الأزمات هو الإنسان، ومحور الأزمة المسرحية هو البطل الرئيس الذي تدورُ في فلَكه الأحداث المسرحية، فالبطلُ بحسب روجر م بسفيلد «خلال صراعه ضد العقبات التي تقف أمامه ويواجهُها يجتاز سلسلةً من الأزمات ولكلّ منها ذروة نعرف فيها النتيجة التي وصلَ إليها البطل في تلك الأزمة، ويمكن القولُ أن لكلّ من المَشاهد والمواقف المختلفة التي تتألف منها المسرحية أزمتها التي تتوجها ذروةٌ تعرف نتيجتها السريعة، أما الأزمة والذروة النهائية للمسرحية فترتبط بالموضوع الأصلي الذي أعطى المسرحيةَ علةَ وجودها، ويكون الفعلُ السابق على هذه اللحظة وكلّ الأزمات الصغرى هي الفعل الصاعدُ إلى الذروة النهائية للمسرحية، أما ما يلي تلك الذروة بالضرورة فهو الفعلُ النازل أو الحلّ، وبالأحرى نتيجة المسرحية وحلّ عقدتها»[٣٢] والأزمةُ تتجلى في الفعلِ الصاعد في هرم البناء الدرامي حسب بسفيلد الابن، ذلك أن الكلام هنا معنيّ بالأزمة الرئيسة المرتبطة بالحدث الأهم في المسرحية والذي يمنح للمسرحية سمةَ تطورها ووجودِها وفكرتها الأساس، كما أن «المؤلف يرغم شخصياته على أفعال متقدمة بعيداً عن المنطق والوعي والتفكير، عندها يصل الصراع إلى نقطة انفجارٍ أو نقطة تحوّل أو لحظة عنف وإثارة شديدين، وهذا يشكل ذروة، والنصّ المسرحي مليء بالذروات، والذروةُ الرئيسة للدراما أي النقطة التي يرتفعُ فيها الفعل إلى أعلى الدرجات تكونُ الأكثر توتراً واضطراباً لأنها أعلى نقطة يصلها عدمُ اليقين وعدمُ الاستقرار في المسرحية»[٣٣] فما يتمّ التركيز عليه هو الذروة الرئيسة التي تتطابق مع الأزمةِ الرئيسة، وكل أزمة فرعية لها ذروةٌ فرعية تتصاعد وتنتهي ويبقى التركيزُ على الحلول التي تُقدَّم لإنهاء الأزمةِ الرئيسة، وهي تتعلق بفكرةِ المسرحية الرئيسة وشخصياتها الأساسية التي من خلالها تبدأ وتنتهي الأحداث .

هرم فيرتاخ

يُعدّ الناقد الألماني جوستاف فريتاج (١٨١٦-١٨٩٥) أول من رسم الدراما وفقَ خط بناء الفعل الدرامي في النص المسرحيّ، وجاء الرسم على شكلٍ هرم متكوّنٍ من ثلاثة أضلاع، واحتوى الضلعان القائمان علىً خطّ مسارِ الحدث الدراميّ «وهناك الكثير من الدراميين والمنظّرين استعملوا توزيعات أخرى في رسمِهم للبناء الدرامي إلا أنها لم تخرج كثيراً من معطف فريتاج»[٣٤] وهذا الرسم يتفق مع أغلبِ آراء المنظّرين عن مراحلِ ظهورِ الأزمةِ وحلهّا ابتداء من المقدمة وصولاً إلى الحل، وتتخلل هذه المراحل نقاط الدفع بالأزمة لتصل إلى ذروة التأزم ثم الحلّ .

هوامش :

١-عبد الرزاق محمد الدليمي، الإعلام وإدارة الأزمات، عمّان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ٢٠١٢ ص٩٠ .

٢-د.غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، سورية، المجلد٢٧، العدد٣+٤ السنة ٢٠١١ ص١٧٥ .

٣-المصدر السابق، ص١٧٧ .

٤-ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مندور، بيروت، دار الكتب العربي ١٩٦٥ ص١٠١ .

٥-حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٣ ص٤٨٣ .

٦-سنيشينا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة نور الدين فارس، بغداد، دار الشؤون الثقافية ٢٠٠٩ ص٢٨٦.

٧-ولِدَ اريكسون عام ١٩٠٢ في ألمانيا لأبوين دانماركيين وبدأ بدراسة التحليل النفسي للطفل وغادر أوربا مع ظهور هتلر واستقر في بوسطن عام ١٩٣٢ ليكون أول محلل نفسي للأطفال فيها، وحاول كشف مناطق

تركها فرويد مغلقة في حياة الأطفال العاديين وحياة أطفال ينمون في ثقافات مختلفة، ومُنح لقب الأستاذية من هارفارد، وأبرز كتبه «الهوية والشباب والأزمة» جابر عبد الحميد جابر، نظريات الشخصية، القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٩٠ ص١٦٤ .

٨-المصدر السابق، ص١٦٧ .

٩-محمد عبد النبي، الحكاية وما فيها، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٧ ص٧٥ .

١٠-منتصر عبد القادر الغضنفري، عناصر القصة في الشعر العباسي، عمان، دار مجدولاي للنشر والتوزيع ٢٠١١ ص٣٣-٣٤ .

١١-انجا كاريتنيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩ ص١ .

١٢-عادل النادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للطباعة والنشر ١٩٨٧ ص٦١ .

١٣-د.ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٧ ص٢١ .

١٤-جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير غير منشورة بإشراف د.صياد سيد أحمد، الجزائر، جامعة وهران، كلية الآداب، قسم الفنون الدرامية ٢٠١٦ ص٣١-٣٢ .

١٥-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العامة للناشرين المتحدين ١٩٨٦ ص٥٤ .

١٦-روجر م بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص١٩٩ .

١٧-سنيشينا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة نور الدين فارس، بغداد، دار الشؤون الثقافية ٢٠٠٩ ص٢٨٩.

١٨-عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ص٥٧ .

١٩-لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٣٧٩.

٢٠-حميد علي حسون الزبيدي، مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، بابل، المجلد١٦ العدد٧، ٢٠١٨ ص٢٨٧ .

٢١-مقدمة المترجم، لورانس بلوك، ترجمة د.صبري محمد حسن، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، القاهرة، دار الجمهورية للصحافة ٢٠٠٩ ص١٥ .

٢٢-د.مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، بيروت، منشورات ضفاف ٢٠١٣ ص٨٤-٨٥ .

٢٣-المصدر السابق، ص٨٥ .

٢٤-المصدر السابق، ص٨٥ .

٢٥-المصدر السابق، ص٨٥-٨٦ .

٢٦-البنية الداخلية للمسرحية، مصدر سابق، ص٨٧ .

٢٧-المصدر السابق، ص٨٧ .

٢٨-المصدر السابق، ص٨٨ .

٢٩-ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، التعاضدية الأدبية للطباعة والنشر، ص١٧ .

٣٠-البنية الداخلية للمسرحية، مصدر سابق، ص٨٨-٨٩ .

٣١-المصدر السابق، ص٨٩ .

٣٢-فن الكاتب المسرحي، مصدر سابق، ص٢٠٠ .

٣٣-ستيوارث كيرفشن، صناعة المسرحة، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧ ص٢٨ .

٣٤-ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب ص٣١١-٣١٢ وبوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة بإشراف د.ميراث العيد، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية ٢٠١١ ص٢٩ .

أفكار في المسرح المدرسي

د. هيثم يحيى الخواجة

تنطلقُ المعرفةُ العلميةُ والمنهجيةُ للعاملين في المسرح المدرسيّ من مجموعةِ دوافع نوجزها فيما يلي :

* المسرحُ المدرسي وسيلة لتعزيزِ المعرفة والثقافة والتعليم، وبالتالي لفهم المناهج الدراسية واستيعاب أفكارها .

* يسهمُ المسَرحُ المَدرسيّ في معالجةِ بعضِ الأمراض النفسية وتنمية الشخصيةِ الطفليةِ وتطويرِها وتقويمها وتقويتِها وتوعيتِها .

* يُسهم المسرح المدرسي في فهم فنّ المسرحِ وتذوقه ومعرفة اللغة التي تمثل الهوية، كما يصوغ المسرح المدرسي متعةً نوعيةً يكون الطفل بأشد الحاجةِ إليها، إضافة إلى تحريضه على التأملِ والتفكير .

* يمنحُ المسرحُ المدرسيّ الطفل الحبور الذي يعينه على الحياةِ والابتكار والتفاعل مع الأحداث والاكتشاف والاستفادة من وقائع عرفها واستغلال مشاعره لتحقيق الذات .

* يساعد التمثيلُ على تحررِ الطفل من أزماته والانفتاح على الآخر والابتعاد عن الانطواء وتحقيق إنسانية الإنسان .

كيف نعلّم الطالب التمثيل؟

أن يعرفَ الطالبُ ما المقصود بالتمثيل أمرٌ مهم، لهذا يجب أن يدركَ أن التمثيلَ غايته معايشة شخصية موجودة في الحياة، وهذه المعايشة تُشبع طموحات الطفلِ عقلياً وجسدياً ونفسياً .

ولمّا كان الطفلُ قادراً على التمثيل، وبمعنى آخر قادراً على استيعاب الفن وممارسته فإنه لا بد أن يتعلمَ التمثيلَ بالأسلوبِ الفنيّ والعلميّ لأن ذلك يعكس إيجابيات لا حصر لها، منها الشعور بتحقيقِ الذات وتفجير الطاقات الإبداعية والعمل بروحِ الفريقِ الواحد، كما أنه يسمحُ

من عروض المسرح المدرسي في سورية مسرحية الدمية إشراف نبيل مرعي

للطفل باكتشاف نفسه ومواهبه وقدراته وإمكاناته، فضلاً عن شعورِه بالاتزانِ الوجدانيّ وتلمسّه للحياة بفضاءاتها وأبعادها وتقيده بالسلوك القويم والقوانين وتعلمه المناهج وتعرفه إلى ثقافةٍ جديدة وتربية ذائقته الجمالية، ومحاكاته لشخصيات حرفية أو مسؤولة أو بسيطة أو مركبة، وغير ذلك .

ولا بد هنا من التأكيد على أن التمثيلَ يعتمدُ على اللعب، خاصة في مرحلة ما قبل المدرسة وفي المرحلة العمرية الأولى (الصفان الأول والثاني من مرحلة التعليم الأساسي) .

ويدفع اللعبُ الطفلَ لكي يمثل بأسلوبٍ تلقائيّ، والتلقائية تقود إلى العفوية، وهي المرحلةُ التي يجود فيها الممثلُ بقوة .

كيف نكوّن فرقة مسرحية مدرسية؟

١-الإعلانُ عن تشكيلِ فرقةٍ مسرحية والدعوةُ إلى الانتساب .

٢-للوصولِ إلى خصائص شخصية كل طالبٍ يدعى الطلاب إلى المسرح، وإن كان غير موجود في المدرسة فإلى قاعة المحاضرات أو قاعة الدرس، وتتم محاورةُ الطلاب بخصائص فنّ المسرح لتعزيزِ المعرفةِ بسماته وأهدافه .

٢-يقوم المنشّط المسرحي بقراءة النص المسرحيّ في الجلسة الثانية ويحاور الطلابَ بموضوع المسرحية والهدف الأعلى فيها .

ويمكن للمنشّط المسرحي أن يدرسَ لدى الطلاب كلّ خاصية على حدة مما يلي :

-الخاصيةُ الإدراكية (القدرات الاستيعابية) .
-الخاصيةُ الجسمية (القدرات الجسدية) .
-الخاصيةُ النزوعية (السلوكية) .
-الخاصيةُ الوجدانية (العواطف) .

ولا بدّ من التركيز على أمرين مهمين :

١-قوةُ الشخصية وقدرتها على التحول والعطاء .
٢-الخطابُ اللغوي .

كيف نحدد مكان العرض؟

من المهم أن يكون مكان العرض خشبة مسرح، وفي حال عدم توفرها نختار مكاناً مناسباً من حيث المساحة ووصول الصوتِ إلى الجمهور .

ما هي واجبات المنشّط المسرحي؟

من البديهي أن يضعَ المشرفُ خطتَه الإخراجية ويدرّب الأطفال عليها دون تردد أو تراجع أو تبديل إلا عند الضرورة.. ومن الضروريّ أن يتلمسَ قدرات الأطفال وإمكانياتهم وتعليمهم قواعد التمثيل وشروط العرض من حيث زيادةِ معرفتهم بفنّ المسرح .

ومن المفيد إشراك التلاميذ في كل ما يحتاجُه العرض من سينوغرافيا، ومن المفيدِ أيضاً ألا تتجاوز مدة العرض النصف ساعة أو أكثر بقليل .

ولا بدّ من الدقةِ في اختيار نصّ تعليميّ يلائمُ الممثل-الطفل والمُشاهد، وأن يكون هدفه الأعلى واضحاً، وألا يتخلى عن التربوياتِ والقيم .

ولا بدّ من اعتبارِ المسرح المرتجَل جزءاً لا يتجزأ من المسرح المدرسيّ باعتبارِه نشاطاً داخل المدرسة، ولا بدّ أن يكونَ المشرف الفني (المنشّط) مؤهلاً تربوياً ومسرحياً، وعليه مهمة تهيئة المناخاتِ اللازمة، وعليه أيضاً أن يكون قدوةً حقيقية في الانضباط والالتزام بالحضورِ والانصراف، ومن المهم أن يلمّ المشرف بعلم نفسِ الطفل والأساليب الحديثة للتعليم، ويعرف سمات أدبِ الأطفالِ ويجيد اللغةَ العربيةَ الفصحى، ومن المهم أن يعرفَ المهمةَ التي يقوم بها ويضع المعايير اللازمة لها، فهو مهندسُ العرض، وتقع على عاتقه مسؤولياتٌ كثيرة كقوة الملاحظة، النباهة، الثقة العالية، الإبداع، الابتكار، حبّ العمل بروح الفريق الواحد، حبّ الطفولة، الإيمان بأهمية المسرح المدرسيّ، المعرفة العميقة بكيفيةِ استيعابِ الطفل للّعبة المسرحية، ألا يعامل الأطفال على أنهم دمى، أن يزرع في الأطفال حبَّ الإيثار، أن يسعى باستمرارٍ إلى إطلاق خيالهم وتقدير إبداعِهم .

ما هي مهام المنشّط المسرحي الضرورية؟

للمشرفِ الفني أن يختارَ النصّ بدقة، وأن يعرضه على تربويين ومختصين بعلم النفس، وأن تكون سماتُ النصّ خاصةً بالمسرح المدرسيَ، وأن يكون النصّ مضبوطاً بالشكل، وأن يكون ذا مغزى، وأن يناقشَ الأطفال، وأن يرتبطَ ارتباطاً تاماً بمركز النشاط المدرسيّ داخلَ المدرسة، وأن يهيء لمهرجانات المسرحِ المدرسي قبل فترة مناسبة، وأن يضعَ جدولاً زمنياً يناسب الأطفال بحيث لا تؤثر التمارين على دراستهم، وأن يكونَ المنشّط المسرحيّ مطّلعاً على الحركة المسرحيةِ بما يخص المسرح المدرسيّ ومسرح الطفل، وأن يختارَ نصاً ملائماً لقدرات فريقِه المسرحيّ، وأن تكون لغةُ النصّ سهلة وتلائم عمر الطفل .

ومن المفيد الاهتمام بالخيالِ العلميّ والكوميديا والموضوعات الواقعية، وأن يكونَ للنصّ وحدة موضوع، وأن تتضمن المسرحيةُ الدراما والصراع، وأن تحرّك مشاعرَ الطفل وتكون مشوقة وجذابة، وأن يكون موضوعُ النص المسرحيّ مستمداً من المناهج المدرسية .

ولنتخيل كيف يمكن للطفل أن يمثّل بعفوية وينتج ابتكارات ويحاكي ويرتجل.. كلّ ذلك يحقق تمثيلاً حقيقياً مقنعاً «والمحاكاة عند الطفل هي الطريق لتكوينه ونشأته وإنضاجه، إذ ما من إنسانٍ يستطيع التجرد من الأدوار الاجتماعيةِ التي يقوم بها، والطفل يقوم بتجريبِ مواقف الحياة المختلفة سواء أكان ذلك خيالياً أم واقعياً مثلما يفعل المرءُ في استجابته البدنية للماديات من حوله»× وهنا يجب أن

من عروض المسرح المدرسي في سورية مسرحية المعطف
إشراف لميس خوخر

يعرفَ المنشّطُ المسرحي أن العمل مع الطفل له خصوصيته، فعن طريق الحبّ واللعب نُجري التدريبات ولا يجوز ممارسة القهرِ أو القسر أو الإجبار أو التوبيخ، وغير ذلك .

ما هو دور المسرح المدرسيّ في الحياة الاجتماعية؟

١-يبرز المسرحُ المدرسيّ فعاليةَ المدرسةِ في الحياة الاجتماعية، سواء من خلالِ إبراز إيجابيات العادات والإضاءة على القيم والصفات الحسنة، أو من خلال انتقادِ العادات السيئة والسلوكيات المنافية للقيم .

٢-يرسّخُ عرضُ موضوعات تتعلق بحياةِ الطالب في المدرسة أو البيت أو المجتمع أهدافَ المسرح المدرسي في التربيةِ والتعليم .

٣-يساهم المسرحُ المدرسيّ في توصيل المعلومةِ إلى الطالب، وهذا يعني مؤازرته للأسرة في تحقيق أهدافها من خلال أبنائها .

٤-بعضُ المسرحيات المدرسية رسم مساراً واضحاً لحياة الطالب داخل المدرسةِ وخارجها .

٥-هناك مسرحيات ساهمت في بناءِ شخصيةِ الطفل وتوسيع دائرة معارفه ومعلوماته وأهَّلتْه للقيادة .

٦-المسرحُ المدرسيّ ارتقى بذائقة الطفلِ وفتح النوافذ أمامه للابتكار والخلقِ والإبداع .

٧-المسرحُ المدرسيّ أهَّل الأطفال ليكونوا عناصر فاعلة ومؤثرة في المجتمع .

٨-يرسَّخَ المسرحُ المدرسي الحسّ الوطنيّ والقومي وأسلوبَ التفكيرِ السليم .

٩-يساعد المسرح المدرسيّ الطفلَ على التكيفِ مع الواقع ومنحه قوةً كي يكون عقلانياً في أمور كثيرة .

١٠-يسهمُ المسرحُ المدرسيّ في تعميقِ تجربةِ الطفل الذي يغدو أكثر إحساساً بشعورِ الآخرين .

١١-يرتقي المسرحُ المدرسي بالعلم والتعليم، ويساعد الطفلَ على إدراك معنى الحياة والتكيّف معها .

١٢-يساهم المسرحُ المدرسيّ في إكسابِ الطفل مفردات جديدة وجمل تعبيرية جميلة مبدعة وخبرات لم يكن على علم بها .

١٣-يعمِّقَ المسرحُ المدرسيّ قدرات الطفلِ باللغة وأسرارها .

١٤-يشارك المسرحُ المدرسيّ في تعميقِ التناغم بين التربية والتعليم .

١٥-المسرحُ المدرسيّ ينمّي القدرةَ لدى الطفلِ على الاستمتاع بالعمل الفني ويؤثرُ فيه اجتماعياً ونفسياً وسلوكياً .

١٦-المسرحُ المدرسيّ ينبش مكنونات لدى الطفل يمكن أن تفيده في الحياة .

١٧-يُفصحُ الطفل عن بعضِ غرائزِه من خلال التمثيل .

١٨-يفجّر التمثيل العالمَ الداخليّ للطفل .

هامش :

* حافظ الجديدي، قراءات في العرض والنص والأداء المسرحي، تبر الزمان، تونس ٢٠٠٧ .

تشيخوف ومسرح الواقعية العارية

إعداد : خليل البيطار

مدخل

هل يستطيع المسرحُ أن يحكي لنا كلّ شيء؟ سؤالٌ ظلّ يتردد عبر قرونٍ مضت، وظلّت الشكوكُ تحوم حول دورِه وأهميته في نقلِ الحقائق العاريةِ للناس، وتزايدت الشروحُ والدراسات حول تراجع دورِ المسرح في زمنِ السرعةِ وشبكاتِ الأخبار المصوّرة وضخّ المعلومات والمَشاهد المثيرة، وقد عبّر عن ذلك بجلاء المخرج الروسي أناتولي فاسيلييف في كلمة يوم المسرح العالمي في ٢٧ آذار قبل سنتين حين قال :

«نحتاجُ إلى كل أنواع المسرح، عدا واحداً هو مسرح الألاعيب السياسية والعنف والإثارة والدجل والمذابح العرقية والمذهبية ومسرح الإرهاب اليومي بين الأفرادِ أو الجماعات.. لا نحتاج إلى مسرح الجثثِ والدم في الشوارع والميادين».. وقد وجّه دعوة إلى المتفرجين حين قال : «اذهبوا إلى المسرح، واحتلوا الصفوف الأمامية والشرفات، وأنصتوا للكلمة، وتأملوا المشاهد الحية.. إنه المسرح قبالتكم، فلا تهملوه، ولا تفوّتوا سانحة المشاركةِ فيه، فربما تكون أثمن فرصة لنا أن نتشاركه في حيواتنا الفارغة الراكضة» .

هنا مقاربة لتجربة الأديب الروسي أنطون تشيخوف أحد أعلام المسرح الواقعيّ الكاشف للمساوئ الاجتماعية والمشكلات المتراكمة بفعل تفشي الأنانية والجحودِ والتهميش وإهدار الكرامة وعدم الاعترافِ بالحقوق الطبيعية وانتهاكها باستمرار .

لقد أدهش تشيخوف بمسرحياته أعلام أدباء روسيا وأدباء العالم، وتأثيره واضح على مجايليه وعلى أجيال المسرحيين العالميين .

والفنّ عند تشيخوف أشبه باختراق أعماقِ الحياة

وجدرانها الصماء العارية، كما عبّر انغمار برغمان، وأضاف : «لا وجود لكاتب مبدع تحرّر من تأثير تشيخوف بحسب نقاد عديدين وكتّاب معروفين» .

ولدَ تشيخوف لعائلة متوسطة الدخل عام ١٨٦٠ والده تاجر في مدينة تاغانروغ جنوب روسيا، وقد أورثته الأسرة حب الحياةِ والموهبة المتوقدة لكنها لم تورثه ثروة، واستطاع أن يتفوق في مضماري الطبّ والأدب، ففرض حضوره الأدبي بفضلِ دأبه وحبه للكتابة، ونشر مبكراً قصصاً ومقالات وروايات باسم مستعار هو انطوشا تشيخونتا، وواصل كتابة مسرحياتِه القصيرة (الفودفيل) ومنها مسرحية «إيفانوف» التي وصفها النقاد بهاملت الروسي الباحث عن مغزى الحياة، ومسرحية «السهب» وكتب مسرحيات وقصصاً قصيرة كثيرة .

لاقتْ قصته «العسل البرّي» نجاحاً لافتاً في روسيا وخارجها، وأعدت للمسرح وعُرضت على مسرح ليتلتون في لندن، وبدأ تشيخوف الاهتمام بالشأن العام السياسيّ

والاجتماعي منذ عشرينياته، ونشرَ ثلاث مسرحيات كوميدية من فصل واحد هي : «بلا آباء-اضحك منها إذا استطعت-الماس يقطع الماس» ونشر بعدها عدةَ مسرحيات هي : «على الطريق-الدبّ-أغنية البجعة» بين العامين ١٨٨٥ و١٨٨٧ .

أُصيب تشيخوف بالسل عام ١٨٨٩ فسافرَ إلى منتجع يالطا، وشهد هناك عبث الأثرياءِ وسخافاتهم، وبعد شفائه قصد جزيرةَ ساخالين في الشرق الأقصى لروسيا، وهناك تعرّف على عذابات الناس، ثم عاد إلى قرية ميليخوفو قرب موسكو حيث مقر أسرته وانخرط في النشاط الاجتماعي والإنساني، وعالج المرضى بالمجان، وأنشأ في القرية دائرة للبريدِ وثلاث مدارس ومستوصفين، وساهمَ مع فريق مساعد له في مواجهة وباءِ الكوليرا، وحدّ من تفشيه في المنطقة والجوار .

كتبَ تشيخوف خلال إقامته في ميليخوفو أكثرَ من أربعين مسرحية، منها : «العنبر رقم ستة-البيت ذو العلية-النورس» وقد أخفقَ عرض «النورس» في بطرسبورغ فامتعضَ تشيخوف وسافر إلى القرم ويالطا، وتفاقم مرضه من جديد فابتعد عن موسكو وبنى بيتاً في يالطا سماه الكوخ الأبيض استقبل فيه أعلام الثقافة والأدب في روسيا، وكتب خلال تلك الفترة مسرحيتَي «الشقيقات الثلاث» و«السيدة والكلب» .

انضمَّ تشيخوف عام ١٨٩٧ إلى ستانسلافسكي ودانشينكو في مسرح موسكو، وكتب مسرحية «الخال فانيا» ثم مسرحية «بستان الكرز» عام ١٩٠٤ وهو عام رحيله .

«بلاتونوف» ونقد البورجوازية المنحلة

كتبَ تشيخوف مسرحية «بلاتونوف» بين عامَي ١٨٨٨ و١٨٨٩ ونُشرت بعد رحيله، وقد خلط النقاد بينها وبين مسرحية «بلا آباء» التي ضاعت بحسب دافيد ماجرشاك المتخصص بدراسة مسرح تشيخوف .

أعدَّ المسرحية عن مخطوطها الروسي وترجمَها إلى الإنكليزية ألكس سزوجي وعنْونَها بـ «فضيحة في الريف» وجعل عنوانَها الفرعي «بلاتونوف» وترجمها إلى العربية وقدم لها فاروق عبد القادر، وبدّل موقعي العنوانين الرئيسي والفرعي، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٨٢ .

شخصياتُ المسرحية : آنا بتروفنا أرملة جنرال، سيرجي ابنها بالتبنّي، صوفيا إيجوروفنا كنّة آنا، ميشيل بلاتونوف المدرّس الشخصية الرئيسة في المسرحية وزوجته ألكساندرا (ساشا) ابنة إيفان تربتيسكي الضابط المتقاعد، نيكولاس الطبيب ابن إيفان، وشخصيات ثانوية عديدة، منها أوسيب لص الخيول، بترين المرابي، ماريا العاملة الشابة، إرام التاجر اليهودي، وخدم وسائقة عربات .

تتألّف المسرحية من أربعة فصول ومشاهد عديدة في كل فصل، وزمنها صيف أحد الأعوام من ثمانينيات القرن التاسع عشر .

تدورُ الأحداث في بيوت مترفي البورجوازيّة، وبعض الشخصيات على حافةِ الإفلاس مثل الطبيب السكير تريتيسكي شقيق ساشا .

لدى آنّا الأرملة صالون يجتمع فيه الأصدقاءُ من الجنسين ويسمعون الموسيقا ويلعبون الورق، وكان تريتيسكي الضابط الأرمل يميل إلى آنا ويغازلها، كما أن ابنه نيكولاس المتزوج يقع في حبها، لكن آنا متعلقةٌ بالمدرس المتزوج من ساشا بلاتونوف، وكانت ساشا تلوم أباها بسبب ميلِه العلني إلى آنا، وتتغاضى عن غرابة أطوارِ زوجها .

في الفصل الأول كشف حوار بين المرابي والطبيب، وآخر بين ساشا وأبيها واقعَ العلاقات الاجتماعية المنحدر والتفكك الأسريّ واهتزاز القيم والعواطف المهشمة .

آنا بتروفنا أرملة خبيرة ومستقلة وثرية، وحكايتُها مع أوسيب اللص المسلح ببندقيته والشبيه بالمشرد الجائع يرويها لساشا حين زارَها، فأطعمته وطلبت منه أن يقص عليها كيف انجذب لآنا بتروفنا وما معنى سماحها له بتقبيلها، وقولها له : «من الضروريّ أن أخلق منك إنساناً يا أوسيب بدلاً من اللص، وأقترح عليك أن تمشي حتى كييف قبل أن أكون لك» .

وفي حوارات دارت بين آنا وبلاتونوف وبين الأخير

وزوجته ساشا ظهرت التناقضاتُ وصدام العواطف، فبلاتونوف حائرٌ بين حبه لآنا والإشفاق على زوجته وطفلِه.. يقول لساشا وهو يقبّل جبهتها : «فلتبقي سعيدة وعمياء.. ليحفظك الله ويحول بينك وبين أن تفهمي أي شيء» ويضيف : «لم يكن معقولاً أن تخلقي امرأة.. كان واجباً أن تُخلقي فراشة» .

أما حواره مع آنا فهو متوتر ومركّز على مشروعِهما المقبل للارتباط وعلى مواجهةِ الشائعات التي تدور حول علاقتهما الملتبسة، ومثال ذلك :

«-ألستَ خائفاً مني؟

-خائفٌ من نفسي فقط .

-هل سنرجع لهذا اللغو مرة أخرى؟

-أليس هذا شيء غير لائق؟

-أنت تعرف الأسباب الحقيقية.. بداية التقدم في العمر.. أصابنا هذا جميعنا .

-لا زلتِ شابة، وحياتك ما زالت أمامك .

-أريدُها أمامي الآن، الليلة.. أحس نفسي شابةً على نحو شيطاني غريب قاس .

-لماذا تنظرين إليّ هكذا؟

-(ضاحكة) لقد وقعت في أسري» .

حاولَ بلاتونوف الخروج من دائرة الضغطِ الذي تمارسه آنا، ومن الإحراج الذي تُسببه طيبة ساشا الواثقة به، وهناك أيضاً صوفيا التي تغازله وتريد تغيير حياتها الزوجية الفارغة، وهو حائر بين أن يواجهَ المشكلات وأن يحيا ويتمتع ببهجة الحياة.. وضغط آنا عليه هو الأشد حين ترددُ على مسامعه ومسامع رواد صالونها : «لا شيء في العالم أسوأ من امرأة متبطلة» .

بلاتونوف المثقل بالضغوط يحاول إبعادَها عن طريق شرب الكحول، ويشعر أنّ العالم مزعزع ولم يعد يثق بأحد لأن من يهتمون به لا يفهمونه بل يضغطون عليه.. يقول محبطاً : «لماذا لا أترك الناس وشأنهم؟ أنا لم أقدم لهم سوى التعاسة، وهم جميعاً يريدون قتلي» .

وقد هدد أوسيسب بلاتونوف وكاد يقتله، كما أن كيريل بن جلاجوليف المرابي شرّعنَ ارتكاب الخطيئة في بلاد أخرى، مبرراً رغبة ابنه بالسفر .

وحين عاد بلاتونوف إلى بيت فونتيزيف شعرَ بنظرات الاتهام في عيون الحاضرين : صاحب البيت وآنا وصوفيا، ودار حوار ساخنٌ بينه وبين منافسيه في حب آنا، ومع آنّا نفسها :

«**فونتيزيف** : لماذا جئت إلى هنا؟

آنّا : (بحدة) كي يسخر منا، وهذا لن يُسألَ عنه (بتهكم لبلاتونوف) نحن بشر أيّها المتسلق الطفيلي الماهر، يا مثقف .

بلاتونوف : أرى أن كلاً منا لا يستطيع أن يفهم الآخر .

آنّا : لن تدهشنا بعباراتك هذه» .

ظهرَ بلاتونوف في أسوأ حال، فقد هدّ جسمَه الشراب والسهاد والتجاذبات العاطفية التي حاصرته، وكان تريتيسكي والد ساشا قد دعاه كي يساعدها في رعاية طفلِهما المريض، وأكد له أنها قلقة عليه وعلى غرابة أطواره، وقال له : «عد إلى ساشا زوجتك وقل لها إنك تحبها» .

كما أن صوفيا ضيقت عليه الخناق ودَعتْه إلى أن يرحل بصحبتها، وسدّت عليه آنا المنافذ، وشهرت مسدسها في وجهِه لأنها تعدّه مصدر تعذيب لها، لكن بلاتونوف انهار قبل أن تطلق عليه الرصاص .

مسرحيةٌ اجتماعية ناقدة، وجهت سهامها صوبَ الفئات الريفية الثرية والمفككة، فالأزواجُ يخونون زوجاتهن، والنساء الثريّات اللواتي تزوجن مسنّين احتفظن بعشاقِهن، وانهارت قيم المجتمع، وحشد تشيخوف في المسرحية شخصيات واقعية دون أحلام أو أساطير أو أشباح، ووصف المشاعرَ القلقة المتوترة والانكسارات والإحساسَ بالعزلة والخواء، وشحن شخصياتِه بأشياء يعاينها ومشاعر تعتلج في داخله من ضيق وتردد وإحساس بآلام الآخرين وعجز عن مساعدتهم، ولفت إلى معرفتِه العميقة بأسباب التردي، وهذا هو سرّ موهبته التي جعلت منه فنان الحياة القريب من الجميع .

ويرى المترجم والناقد فاروق عبد القادر أن هذه المسرحية تنتمي إلى أعمال تشيخوف الأولى في مضمار

المسرح، وهي الوحيدة التي اكتُشفت بعد رحيله وضمّتْ أطول قائمة من الشخصيات في أعماله المسرحية كلها .

قدمَ تشيخوف في المسرحية شرائح تمثل طبقات المجتمع الروسي ليوضح الصراع بين القوى الصاعدة ونقيضتها المنهارة، ولم يكرر ذلك في أعماله إلا في الفصل الأول من مسرحية «الشقيقات الثلاث» على لسان نيوزنباخ حين قال : «ها هو عصرٌ جديد يطل علينا فجره.. في الوقت المناسب الناس سيزحفون علينا جميعاً.. عاصفةٌ قوية مانحة للحياة تتجمع أمامنا وتقترب، وسرعان ما تهب علينا فتطرد الكسلَ واللامبالاة وكره العمل والبلادة الفاسدة التي أصابت مجتمعنا» وقد بدا بلاتونوف ضمير المثقف الروسي، فقد كان تائهاً وغارقاً في التردد، وهو غير متعاطف مع العالم القديم، ولا ينحاز للجديد الذي لم تتضح معالمه، وانخرط في عادات طبقته (الخمر والنساء) وهو يعي ضعفَه ويعيبه، ويكتفي بالفرجة.. يقول لصوفيا : «أرى الظلم يحيط بي، وأراه يُغرِق الأرض، لكني لا أفعل شيئاً سوى الجلوس والصراخ : لا جدوى منا.. نحن أعشابُ الأرض.. ضعنا تماماً» .

شخصياتٌ قلقة حالمة، تبحث عن تغيير نمط حياتها الرتيب أو المهين، لكنها تجهل الوسائلَ الناجعة، فتلجأ إلى أساليب غير مجدية مثل حب من طرف واحد، أو محاولة انتحار للتخلص من الضغوط والأوجاع والتهميش، أو الانحراف واللصوصية، وتحب أن تكتفي بالفرجة أو الهروب من دورها ومواجهة المشكلات الاجتماعية المتزايدة .

«بستان الكرز» وتفكيك ركائز الظلم الاجتماعي

شكّلت مسرحيات تشيخوف الأخيرة نقلة مهمةً في تطوير بنية النص ورسم شخصيات واقعية ورسم عوالمها الداخلية، وتمكّنَ من أن يوظف النص المسرحي لتفكيك ركائز البنى الإقطاعية في روسيا القيصرية، كما أُعدت قصصه لتعرض على المسرح وتكشف المظالم التي يرزح تحتَها الريفيون والعمال.. و«بستان الكرز» واحدةٌ من هذه

المسرحيات، ترجمها د.سهيل إدريس ونشرتها دار العلم للملايين في بيروت عام ١٩٥٤ .

ضمَّت المسرحية أربعة فصول وعدة مشاهد.. شخصياتها : اثنان من ملاكي الأراضي، مربية، محاسب، طالب، ابنتان، إحداهما متبناة، خادمة .

مالكةُ بستان الكرز وأفراد أسرتها عائدون من المدينة.. تقول الخادمة : «الكلابُ لم تنبحْ هذه الليلة لشعورها أن أسيادَها عائدون» وهناك حديث بين العائدين عن الجو البارد الثلجي .

ترفيموف وغاييف يشكوان من تردي الأوضاع وغطرسة النبلاء الذين ساءت أحوالُهم :

«-أي معنى للغطرسة حين يكون التركيبُ الإنساني ضعيفاً؟

-كم هم قلة هؤلاء الأشخاص الشرفاء الصالحون».

وغرقت الأسرة بالديون، وكثرت نفقاتها، ولم يبق لدى الأم رانيافسكي سوى بستان الكرز، وهو ميراث ثمين، يحوم حوله الملاّك العقاري والمرابي لوباخين .

هنـاك مشروع خطبـة لفاريا ابنة صاحبـة البستان لم يتـم، ومعروف أن الـزواج بثري يحلّ المشـاكل، ويبدأ الحديث بين أفراد الأسرة وزوارها عن تقسيم البستان أو تأجيره أو بيعه من أجـل تسديد الديون وتأمين النفقات، وبدأت الإقطاعيات الريفية تتحولُ إلى استثمارات .

حـين عرض لوباجـين تقسيـم البستـان وتأجـيرَ قسم منـه لتسديد الدين ردّت شارلـوت ابنة رانيافسكي محتجّـة: «إذا سُمِح لك بتقبيل اليـد فستطلب الذراع ثم الكتف» فيذكّر لوباخين رانيافسكي بمشروعِ بناء مقاصير للسياح واستثمارها .

ويتوقع فيرس وغاييف أموراً سيئة ستقع :

«**فيرس** : لقـد نعقت بومة، وغلت القدر من غير أن تتوقف .

غاييف : قبل أية مصيبة؟

فيرس : قبل تحرير الأقنان» .

ويطمئـن تروفيمـوف صديـق الأسـرة رانيافسكـي ويقـول: «روسيـا كلهـا بستاننا، وهـي طافحـة بالأمكنة الرائعة» .

لكن الأمور تسوء، ويتمكن لوباخين من شراءِ بستان الكرز ويتحدى منافسه داريغانوف ويدفع الدين المتراكم علـى الأسرة، ويقول متباهياً : «اشتريت الأرض التي كان أبـي وجدّي رقيقـين يخدمـان فيها» فيوبخـه تروفيموف ويردّ بإباء : «لن أقبل منك أي دين، وحبك الشديد للمال وتفاخرك لن ينفعك، وما تقيّمه أنت وأمثالك ليس له عليّ أي سلطـان، وأرى الإنسانية تسير نحو الحق الأعلى، نحو أرفع سعادة، وأنا في الصفوف الأولى» .

إن أكثر المحزونين على فقدان بستان الكرز صاحبته التـي ورثته عن أمها وغاييف وفيرس الـذي انهار تماماً، وعكسَ الحوارُ الأخير والأصوات المرافقة القتامة المخيمة:

«**غاييف** : يا أختي .

رانيافسكـي : آه.. بستاني، حياتي، شبابي، وداعاً.. كانت أمي تحب المشي في هذه الحجرة» .

ويظهـر فيرس ممـدداً بلا حركـة، ويسمـع صوت انقطـاع حبـل، ويأتي صوت من بستانِ الكـرز لفأس يجزّ شجرة .

صـوَّرت المسرحية حالة التدهـور الاجتماعيّ أواخر القـرن التاسع عشـر وانهيـارَ النمط الإقطاعـي والأسر النبيلة التي تتفـق كثيراً وتفقد أملاكهـا ومكانتها نتيجة بذخهـا الاستعراضـي وخوائهـا الروحـيّ، ورصـدت فئة صاعـدة رثة من المرابـين والسماسرة ومـلاك الأراضي الجـدد واصلت الظلـم الاجتماعي للعمـال، واستشرفت تحـولات إنسانيـة مقبلة تصنعهـا قوى موحـدة صاعدة مثّلهـا تروفيمـوف، وأكّـد أنهـا تسعى إلى الحـق الأعلى وإسعاد الناس .

«طلب زواج» والتهكم على الانحلال المتفشي

كوميديـا اجتماعية من سبعـة مشاهد، تتحدثُ عن الانحلال السائد والنفاق المتفشّي لدى الأثرياء والملاكين العقاريين والمرابين، وتتهكم على زواج المصلحة والحديث بالتفاهـات.. ترجمهـا إلى العربيـة د.سهيـل إدريـس وصدرت عن دار العلم للملايين عام ١٩٥٤ .

شخصياتُها : ناتاليـا ستباتوفا، لوموف، تشكوبوف صاحب المنزل .

يحـاول لوموف أن يتـودد إلى ناتاليـا.. حقولُه التي ترعى فيها الأبقار تتاخم غابة أشجارِ البتول التي تملكها ستيبانوفـا، وتلـك الحقـول الصغيرة مملوكـة لصاحبة الغابـة، لكنّ لومـوف يدّعي ملكيتها، فتنزعـج المالكةُ من تأكيد لوموف، ويدور بينهما حوارٌ حادّ النبرة :

«**ناتاليا** : لست طامعة بأملاكك يا لوموف، ولا أريد فقدان أملاكي .

لوموف : إنها لي .

ناتاليا : أنت تتصرف مثل البوهيميين .

لوموف : إنها لي .

ناتاليا : حصادو حقولنا سيتوجهون إليها اليوم .

لوموف : سأطردهم .

ناتاليا : لن تجرؤ .

لوموف : هي لي .

ناتاليا : بل لي .

تشوبكـوف : الحقول لنا يـا فرخي الصغير، واليوم كل كلب يعرف أن هذه الحقول لنا .

لوموف : سأثبت لك أمام القضاء أنها لي .

تشوبكوف : أنت تلتمس مبرراً لتُقاضينا.. كانت أسرتها كلها تماحك» .

ويتجه تشوبكوف إلى ناتاليا بعد مغادرة لوموف ويقول :

«**تشوبكوف** : إنه فزاعة عصافير.. هذا المجنون الأعمى.. عجباً أن يطلب يدك للزواج .

ناتاليا : أرجعه.. الحقول لك.. لقد أخطأنا .

لوموف : لست متعلقاً بالأرض، لكنها قضية مبدأ» .

وتحوّل ناتاليا الحديث مع لوموف إلى شأنٍ آخر كي تقرّبه منها :

«**ناتاليا** : هل ستذهب إلى الصيد؟

لوموف : كلبي يعرج واسمه أوغاداي .

ناتاليا : كلبنا أوتكاتاي أفضل من كلبك .

لوموف : بل أوغاداي أفضل .

ناتاليا : أكثر الصيادين مناقشة أقلهم فهماً للصيد.

ويصرخُ تشوبكوف به أخيراً بعد أن جاملَه كرمى لابنته ويقول : «أنت دسّاس، سوقيّ» ويردّ لوموف : «وأنت جرذ» ويدّعي تشوبكوف أنه ميت فتذهل ناتاليا وتطلبُ طبيباً، لكن الأب يصحو ويشبك يدَها بيد الصياد لوموف ويقول له : «إنها موافقة.. تزوّجا.. عانقها واذهبا إلى الشيطان» .

ويعود العريس والعروس إلى المقارنة بين الكلبين، وتقول ناتاليا : «يجب أن تقر أن أوتكاتاي كلبنا أفضل من أوغاداي» فيردُّ لوموف : «بل أسوأ» ويقول تشوبكوف : «وهكذا بدأت الحياة الزوجية» ويرفع صوته طالباً الشمبانيا .

مبضع تشيخوف المسرحي وتشريح أوجاع المقهورين

يكشفُ تشيخوف في مشروعه المسرحي الانحلالَ الواضح لدى البورجوازية الروسيّة أواخر القرن التاسع عشر، والانحلالَ لدى الفئات الثرية وملاكي العقارات، وانحدارَ القيم والعواطف المهشَّمة .

وأتقن تشيخوف رسم شخصيات واقعية من الحياة الريفية وتفاعلها مع التغيرات الجارية في المدن، واستخدم حواراً سريعاً مكثَّفاً مكّنه من إبداع توتر درامي كاشف وجاذبٍ للقارئ والمتفرج، ورأى أن المسرحَ هو الحياة في حركتها وتصدعاتها وتفاعلاتِها وآلامها كما تبدو لعين المبدع لا كما نتخيلها، وأبرز في قصصه المشوقة التي أُعدّ عددٌ منها مسرحياً وعُرضت بنجاح .

في مسرحياته التي ذاع صيتها وعُرضت على مسارح المدن الكبرى في روسيا فهم أنطون تشيخوف روح الشعب الروسي، وحققَ انضمامُه إلى فريق ستانسلافسكي ودانشينكو نقلة مهمةً في تطوير مشروعه المسرحيّ عندما عُرضت مسرحياته «الخال فانيا» و«الشقيقات الثلاث» في موسكو وفي عواصم أوربية .

انتقدَ تشيخوف مشروع إبسن المسرحي، إذ رأى أن شخصياته لا تسلك على المسرحِ سلوكها في الحياة، وقد ابتعد تشيخوف عن كتابة مسرحيات الحدث المباشر كما كان الحال في مسرحياته الأولى قبل مسرحية «بلاتونوف» وانتقل إلى كتابة مسرحيات الحدث غير المباشر لأن مسرحيات الحدث المباشر تبدو أكبر من الحياة، فالناس لا يمضون أوقاتهم وهم يتسامرون ويشربون ويشنقون أنفسهم، أو يأكلون ويحبون ويثرثرون، ورأى أن حياة الشخصيات على المسرح يجب أن تبدو كما هي في الحياة.

لم يكن غريباً أن يهتم العديد من المخرجين المسرحيين والنقاد بمسرح تشيخوف، مؤكدين تأثيره على المبدعين المسرحيين في روسيا والعالم، وكان هذا رأي أنغمار برغمان ومكسيم غوركي وأرسكين كالدويل .

أكّدت تجربة تشيخوف أن المسرح هو الحياة وجوهرها وغاياتها النبيلة، وقد عبّر في مسرحه عن الإخفاق والأمل في إزاحة القهر، والتمس الجديد في بناء حياة أكثر إنسانية .

سجناءُ القدَر في مسرح وليد فاضل

عبد الفتاح رواس قلعه جي

يشـكّل القـدرُ محورَ اهتمـام الكاتـب المسرحيّ منذ المصائر الإنسانية المحكومةِ بالنبوءات في المسرح اليوناني القديم وحتى الآن، وكانت التعددية المعبوديةُ والصراعات بـين الآلهـة في الملاحـم والدراما الإغريقيـة تحمل بعض الخـيرِ للإنسان بوقـوفَ بعض الآلهـة إلى جانبِه وبعضها الآخـر ضده، ثم أخذ الصراعُ يتبلـور بين الإنسان وقدره، أو بين الإنسان والآلهة، فظهرت أنصاف الآلهةِ التي تحمل طبيعيتـين، إنسانيـة وإلهية نتيجـة التـزاوج الميثولوجي الرمـزيّ بين الآلهة والإنسان، ثـم ظهر الإنسانُ المتحدي، إنسان بروميثيوس الذي ينافس الآلهة على المعرفة .

ومع تطور العقل البشري أصبح الإنسانُ في الديانات التوحيديـة محـطّ رعايـةِ السمـاء، وفي العصر الحديث ظهرتْ آلهـة جديدة، وأصبح الإنسان محكوماً بأقدارها، وهـي ليست استنساخاً للآلهـةِ في الميثولوجيات القديمة بـل آلهـة وضعيّة، وأقدارهـا شبكات رهيبة مـن الأنظمةِ الاقتصاديـة الشرسة والمالية والمصرفيـةِ التي لا ترحم، فهـي في حـال صراعاتِهـا أو اتفاقها تقف ضـد الإنسان والإنسانيـة، وهي محتاجة لاستمـرار وجودِها كخفافيش والغة في الدم إلى قرابين مستمرة من الأفراد والجماعات والشعوب .

ويبـدو أن مسألـةَ القـدر أخـذت حيـزاً هامـاً من تفكيرِ الكاتـب المسرحي الراحل وليد فاضـل[١] ونتاجِه المسرحـي، فالمحكومـون بالقـدَر وسجنـاؤه في مسرحه قضيـة ملحّـة تتبلور في عددٍ من نصوصـه، وهم أبطاله التراجيديـون الذيـن يعبّرون عمّـا تعانيـه البشريةُ من سيطـرة الآلهـة الدموية الشرسةِ في هـذا العصر، ففي مسرحيته «أوربة أميرة صـور»[٢] تبدو أوربة ابنة أشنار ملـك صور محكومـةً بقدَرها بأن يختطفهـا زيوس كبيرُ الآلهـة ويتزوجها، ويخرج أخوتهـا ليبحثوا عنها، لكنهم أيضـاً محكومون بأقدارِهم، فأخوها كيليكس يتخلى عن المهمـةِ ليصبح ملكاً على بـلاد تكتسب فيما بعد اسمَه.. يقـول كاهن معبـد أولبا في كيليكيا : «أيـا كيليكس، هذه البـلاد المترامية تحت قدميك أدفعها لـك ولنسلك من بعـدك.. بقوّةِ إلهنـا صندان تسود هـذه البلاد وتملكها وتتسلـط عليهـا لأنه مكتـوب في أسفارنـا أن من يجلس علـى الصخـرة باكياً ومن يقبّـل قدمَـي الكاهن الأكبر معتـذراً ومـن يـرم النسـر طائـراً يصبح ملـك البلادِ وباسمـه تسمى».. ويدعوه الكاهـن إلى أن يبدأ بمجابهةِ

التنّين الطائـر ذي الرؤوسِ السبعة وينفث النارَ من فمه ويحاصـر مدينـةَ طرسوس.. ويخرج التنين مـن جلدِه الأسطـوريّ إلى إهـاب العصـرِ التكنولوجـي بطائراته وصواريخه المدمّرة حين يسألـه الكاهن : «أبهذا السهم ستقتلُ التنين وغيرك لم يستطع ذلك؟

كيليكس : هذا لأنهم لم يحشوا السهم بالبارود .

الكاهن : البارود؟!

كيليكس : الذي ينفجر بالنار.. لدينا البارود ولدى التنين النار.. إذاً لم يتبق سوى أن نطلق السهم» .

ويبـدو أن قدموس أيضاً محكوم بقـدَره، فما إن يصـل بيوتيـا في بـلاد الإغريـق حتى تدعـوه الكاهنة إلى نسيانِ أمرِ أختِـه أوربة وتملُّك أرض اليونان وبناء مدينـة طيبـة، ويخاطب أهلهـا خطابـاً عصرياً حول الانتخابات وحكم الأغلبية والعدل، ويؤكد هذا الخروج اللغوي من جلدِ الأسطورةِ ذلك الحوار بين الإلهة أثينا وأخيهـا آريس إله الحرب اللذين يتجوّلان ليلاً في قلعة قدميا المنيعة :

«**أثينـا** : أما أنـا فمعجبة بنمط بناء طيبة وبنظامها الديموقراطي.. إنني أحلم ببناءِ مدينة على نمطِ طيبة.. سأبنيها على شاطئِ البحر وسأدعوها أثينا .

أريـس : أمـا أنا فسأبقى داخل أسـوار هذه المدينة، فأشـدّ مـا أكـره الديموقراطيـة ولغـة الحـوار واحترام الآراء.. لا يوجد في العالم أروع من لغة السيف» .

وإذا كان القـدَر الزيوسي قد ساق قدموس إلى بلادِ اليونان ليحمل إليها الأبجديةَ والمعرفة والحكمة الشرقية فقـد فرَض عليه أيضاً أن يرحل عن اليونان بعد أن ابتلاه في عائلتِـه، ولا يستطيـع أبولـون حامـي المدينـة أن يدفع عنـه إرادة زيوس، فيرحل، مشيراً الكاتـب بذلك إلى أن اليونـان هـم الذين أخذوا العلـوم والفلسفة عـن الشرق وليس العكس .

ويسـاق فينيـق (الأخ الثالـث) فـترةً إلى قـدرِه الزيوسـي، فيلفـه كبير الأربـاب وأخته أوربـة بالنسيان، فيجتمعان ولا يتعارفان، ثم يوغل في بحر الظلمات، زيزور هاديـس الجحيم، ويستوقفنا اسـمُ ملاح مركبِ الجحيم شـارون وزبانيتـه في إشـارةٍ سياسيـةٍ معاصـرة شديدة المباشـرة والوضـوح، كمـا تسوقنـا إشـاراتٌ أخـرى إلى الحروبِ الكونية المعاصرة حـين يلتقي فينيق في الجحيم بكرونوسـ والـد زيوس وبقية الآلهـة المهزومين المنسيين، ونتبـين أن سببَ هزيمتهم تدخّل المَـردة بأسلحةِ اللايزر الفتّاكة والسلاح الذري وغيرها من الأسلحة المتطورة :

«**كرونوس** : المـردة أمدّوا زيوسـ بأحدث الأسلحة الفتاكـة والمتطورة، الشعاع الثاقـب، والصاعقة المحرقة، وهكـذا اندحرنا وألقي بنا في قعر الجحيم حيث الصمت التـام، بينمـا تقاسـم زيوسـ السيطـرةَ علـى العالم مع أخوته».

ومـن الغريـب بعد هـذا التركيـب المتداخـل ما بين الميثولوجـي والمعاصـر أن يلجـأ الكاتـبُ إلى مُعطـى في الحكايـات الشعبيـة الطفوليةِ هو قبعـة الإخفاء ليخلّص فينيـق من الملاحقـة القدَريـة (زيوس والآلهـة الآخرون وزبانيتهـم) ليعيـده سالمـاً إلى صور، وهنـاك يخلع قبعةَ الإخفاء ويقذفها في وجـه الآلهة ويظهر عياناً كأنما يريد أن يقول أن الوطن هو الذي يحمي الفرد من الأقدار التي لا ترحم .

* * *

في مسرحيـة «لميـس والقطـط»[٢] يتنـاول الكاتـب فئةً أخـرى من المحكومين بالأقـدار الوضعية هم سجناءُ الأنظمـة المعقدة والصارمة التـي فرضتها سلطة أناطت بأعتـى الزبانية من السلطةِ التنفيذيـة مراقبة تطبيقها، هذه الأنظمـة والقوانين التي فرضتها قوى مهيمنة ليست خارجيـة وإنما هي وطنية وذات قربى، تفقد الفرد الحد الأدنى من حريته .

تبـدو لميـس في دارها التي تحرسها قطـطٌ متوحشة سجينةَ نظام صارم وضعتْه لها أختُها الكبيرة عفراء التي رسمتْ لها شبكة خطوط تسير عليها وهي بمثابة متاهة.. وتَحَرُّكُهـا في الغرفـة من مـكان إلى آخر عـبر الخطوط المسموحةِ يقتضي أضعافَ الزمن العاديّ، وحددت لها ما هو مسموح وما هو ممنوع استعماله أو لمسه، وحتى المذياع والصحف والكتب من المحظورات :

«**لميـس** : علـيّ أن أقـوم بـكل شيء في هـذا المنزل، الطهي، التنظيف، الترتيب، وإلا غضبتْ سيدتي وسلّطت

علـيّ قطعَها السـوداءَ المتوحشة.. لقد حـددت لي طرقاً للمسـيرِ ضمنهـا في المنزل، وأنا لا أستطيـعُ مخالفةَ تلك الطرق وإلا علقتُ في خطوطِ تلك الطرق وبقيتُ محاصرة حتـى تأتـي السيـدة وتفكّنـي مـن الدائرة المحيطـةِ بي، ولـو لمسـت هذا الوعاء الخـزفيّ لتجمدت يـدي في الحال وصـارت خزفاً.. إن هذا محظورٌ علـيّ ويحقّ لي الجلوسُ على هذا الكرسي.. لـو جلست على كرسي آخر لتجمدت في الحـال.. المذياع لا يمكن أن ألمسَه وإلا تجمدتْ يدي في الحـال، وهناك التلفزيون محظور علـيّ لمسه.. القراءة؟ محظور عليّ القراءة، قراءة صحيفة أو كتاب» .

وعندمـا تتزوج لميس من عماد رجـل الأعمال تزداد القيود المفروضة عليها، وفي هذه المرة باسم الشرف ومنع الخيانة الزوجيّة :

«**عمـاد** : إنني رجـل أعمال، أقضي معظمَ أوقاتي في السفـر خارج البلاد، لذلك يجـب أن أطمئنَ، وهل هناك خير من القطط السيامية المتوحشة لحماية الإنسان؟» .

غير أن ثمة أمـلاً أحياناً وليس دائماً في أعمال وليد فاضـل يبسطـه أمـام المتفرج للخلاصِ من أسـرِ القدَر الوضعيّ الاجتماعيّ والسياسي، ويتمثل دائماً في الشبابِ المثقف الذي يحمل بـذورَ الوعي الثوريّ والفكر الجديد.. وفي هـذه المسرحية يحضر خليل وحنان الطالبان في كليّة الصحافـة ليخلّصا لميس من قططِها المتوحشة، وتنزل الستـارة علـى لميس وهي تطـرد القطـط بالمكنسة خارج الدار .

ودائمـاً يجـد وليـد فاضـل في المسـرح الطليعـيّ- التجريبي مجـالات أرحب لتقـديم تراجيديا الحياة غير المعقولـة في قوالب مـن الكوميديا الساخـرة المريرة التي تصوّر امتهانَ الآلهة الجـدد وأقدارها الوضعيةِ للإنسان البسيط الباحث عن أمنِه وحريته وعيشه الكريم .

* * *

القـدَرُ الأسود المتمثل بالشبكات المالية الأخطبوطيةِ العالميـة في مسرحيـة «السيمفونية الهادئـة»[٤] لا يهيمن فحسـب علـى شخصيات المسرحيـة وإنما يشمـل شعوباً بأكملها .

أنغومـو مبعـوث حكومة زيمبابـوي المستقلـة حديثاً يقصـد مؤسسـة جيمس واطسـن الماليـة للحصول على قرض، ويشرحُ هذا الأمر لمدير المؤسسة :

«**أنغومـو** : مـاذا يحـدث إذا كنت بحاجـة لشراءِ سلع ضروريـة لطعام الأطفال أو لتقَـدّم الزراعة وأنت لا تملك العملةَ الصعبـةَ التي تمكّنك منَ ذلك؟ عندئذ تدرك أنك نلت استقلالاً وهميـاً، أنك مستقل بالاسم، أما الواقع فلا، فأنت أسـير لشبكةٍ ماليةٍ أخطبوطية لا تُـرى أناملها، شبكة قادرة على إلحاق الدمار باقتصادِ أيـةِ دولـةٍ مستقلـة، وعندما يحـاول جيمس مساعدة أنغومـو تعمل القـوةُ الماليـة الأعظم علـى تصفيته مع مؤسستِه، ويصبح هو نفسه أسيرَ قدريّة الكاهن الأكبر الخاضع لسيطرةِ العقل الأكبر والذي يقوم بتدميره مع أربع حركات مـن معزوفة الموت الهادئةِ يعزفها جيمس بنفسـه بإرادة مستلبة.. ولكن من هو هذا الإله الجديد الذي له كهنة (رجال أعمال) ومعابد (مصارف وبيوت مـال) وله صفات الآلهة المدمّرة؟ هـو لا يُرى ويستطيع أن يسـوقَ العواصـفَ والصواعق فيدمّر مـن يشاء وما يشـاء، ويلتقي بـه جيمس أو يسمع صوتـه فقط، ويدور الحوار التالي :

«**جيمس** : ولكن من أنت؟

الصـوت : أنـا العقل الإلكتروني الحـيّ الفعّال.. أنا من تحـرر من أسرِ الطبيعـة والضـرورةِ والبرمجة.. أنا المُبرمِج والمسيّرُ لمصائر البشر والشعوب والمجتمعات .

الصـوت : أفوق عقلَ الإنسـان ذكاء ووضوحاً وعمقاً لأننـي بلا انفعـالات، بلا عواطـف، بارد كريـاح القطب الجنوبيّ» .

وعندمـا يطلب هـذا الإله مـن جيمـس التخلّي عن مساعـدة شعـبِ زيمبابوي ويقـول جيمس إنـه قد أعطى كلمته يـردّ الصوتُ قائلاً : «يا سيـد جيمس، دع الفقراءَ حيـث هـم ولا تحـاول النهوض بهـم، فمتى فعلـتَ بدؤوا بالثورة والتمرد، ولن يقفَ عنفُهم حتى يقوّضوا الحضارة كلها.. تلك الشعوب التي اعتادت المرض والجوعَ والسياط دعها تحيا الحياة التي اعتادتْها» .

هذا الصوت أو هذا العقل يسوق جيمس إلى القناعة بالتخلص مـن زوجتـه وابنـه وصديقِـه بالتشكيـك في

سلوكهم، ثم إلى قتـلِ نفسه، لتصبح مؤسسته المالية بعد ذلك ملكاً للعقل الأكبر، يديرها جوزيف أحدُ عملائه .

ويبقـى خيطُ الأمل الواهـي في نهاية المسرحية حين يحضر أنغومو ويرفض شروطَ القرض الجهنمية :

«**جوزيف** : القرض سنقدمه بكل سرور، ولكن حسب شروطنا المعروفة .

أنغومو : ومثل هذه الشروط نرفض .

جوزيف : إذن طريق الجوع مفتوح أمامكم .

أنغومـو : سيـد جوزيـف، لقـد ناضلْنا كثـيراً حتى حصلْنا علـى الاستقلال، ونحن نفضّـلُ معاناة مزيد من الجوع على أن نضعَ قيدَ العبودية في أعناقنا طائعين .

جوزيـف : هذا العالم ملـيء بالحمقى.. لقد انتهت السيمفونيةُ الهادئة.. ترى أية سيمفونيةٍ جديدة سيعزفها العقل الأكبر وفي أية بقعة من العالم؟» .

* * *

في مسرحيتـه «الخفاش»[٥] يعـزف الكاتبُ الموضوعَ نفسَـه ولكن على وترٍ مغاير، مستفيداً من مسرحِ القسوة، مسـرح أنتونين أرتو، ومستخدماً الأقنعة التي يمثل شكلها الباطنَ الحقيقـي لحاملها الإنسان العصـري المتوحش، فهنالـك جـرذ المال والذئـب الوالـغُ في الـدم والتمساح والقـرد والثعلب والسيد هـ المركّب من عـدة حيوانات.. وبمنتهـى القسوة والسخرية التي نعرفها في الكاتب ينبش عن طريق الأقنعة وتصرفـاتٍ وحوارات حامليها الجانب الحيوانيّ المخبوء في الشخوص التي تتحكمُ بأقدار الناس ويديرهـا ربّ خفـيّ (كما العقل الإلكـتروني في مسرحية السيمفونيـة الهادئة) هـو صاحب نادي الـوردةِ الزرقاء في إشـارةٍ واضحة إلى الماسونية/الصهيونية التي تتحكم -عن طريقِ المال- بالمصائر والشعوب .

السيد هـ مدير إحـدى الشركات تظهـر في جسمه تحولاتٌ موازيـة لتحولاته النفسيـة الداخلية وتفحّشه في عالم الاقتصادِ والمال، فقد أصبح له حوافر تيسٍ ورائحته وقرنا ثور، فخنزير مجنّح بجناحَيّ نسر وبملياراته العشرة وتحولاته أصبـح مؤهلاً للدخول إلى نادي الوردةِ الزرقاء والحصول على بطاقةِ العضويـة، وهنا نجده يتشرنق ثم يخرج من البيضة وقد تحول إلى خفاش مصّاصٍ للدماء، وتجري تحولات حيوانيةٌ أخرى لمن حوله، فصديقه غياث يتحـولُ إلى قـرد ويصرخ فرحاً : «آه كم هـذا رائع.. لقد تحررتُ مـن سجنِ إنسانيتـي السابقة» وتتحـول ماتيلدا زوجـة هـ إلى قـردة، ويمارسان معاً الجنـس والقفزَ على الأشجـار، ولا يُغضِـب ذلـك الـزوجَ لأن النخـوة طـارت بتحولـه إلى خنزير، أمـا الكائن الوحيد الـذي لم يصبْه التحولُ فهو زيزي المومس الجميلة في بيتِ السيد هـ ولكن هـذه يلتهمها مندوبو نـادي الوردة الزرقـاء وهم الرجل التمسـاح والرجلُ الذئب والرجـل الجرذ، فهذه العصابة تلتهم الإنسانية برمتها :

«**هـ** : أتشعرون بالسعادة؟

التمساح : في منتهى السعادة .

هـ : أراقت لكم زيزي؟

التمسـاح : جداً.. مثل هذا اللحم الإنسانيّ لم نذقْه منذ مدة طويلة .

الذئب : كانت طرية.. كلّ ما فيها طري .

هـ : وأين زيزي الآن؟

التمساح : لقد أكلناها .

هـ : أكلتموها!

التمسـاح : أجـل.. لم نـذقْ لحمـاً رائعـاً مثـل هذا اللحم من قبل.. نشكرك على هذه المناسبة، وهي تهديك تحياتها.. هذا الدبّوس هو ما تبقّى منها» .

وفي مشهدٍ مضادّ لما جاءت به الوصايا العشر يبسط لنـا الكاتب ناموس الإلهِ الجديد علـى لسان كاهنه الذي يقوم بتعميدِ السيد هـ وهي مناقضة تماماً لوصايا الرسل والأنبياء وحكماء الإنسانية :

«**الكاهـن** : أترضى بوصايانا العشر التي تنظّم عمل نادينا؟

هـ : وما هي وصاياكم؟

الكاهـن : لا تشفـق.. لا ترحـم.. لا تساعـد أحداً.. لا تحـب أحداً مـن البشر الفانين.. لا تعطـفْ على إنسان بائـس.. لا تحـزن علـى إنسـانٍ معـذَّب.. لا تتواصـل مع إنسـان.. اهجـرْ عائلتك وولـدك من أجل المـال.. اهجرْ أرضـك ووطنك من أجـل المال.. اهجرْ نفسـك من أجل المال.. الإله الذهبي المقدَّس، أترضى بذلك؟

هـ : إنني أرضى وأمارس ذلك منذ زمن بعيد .

الكاهـن : إذن أكرّسـك عضـواً محترمـاً في ناديـنا المحـترم.. لك ما لنا وعليك ما علينـا.. خذ هذه القائمة بأسماء شركات يجب أن تسحقَها على طريقتك الخاصة، تسحقهـا بقـرنَي الثـور وتدوسهـا بقدمَـي الخنزير، ثم تبتلعها بفم الخنزير المغرَم بالقمامة والأشلاء» .

يؤكـدَ السيد هـ لأعضاء النـادي أنه لم يُقبلْ عبثاً في عضويـة النادي، فقد توفرت لديه جميـعُ الشروط لذلك عندمـا يقول لـه الرجلُ التمساح موصيـاً : «على الفقراء تحمّـل أكبر نصيبٍ ممكن من الشقـاء كي يحيا الأغنياء برفاهية.. إنها سنة الحياة وضريبةُ الوجود» .

يقـول السيـد هـ بعـد حـوار قصـير : «لا تنسَ أن مؤسستي المتواضعة تغطـي أعمالُها أربعين بلداً بائساً في أفريقيـا وآسيا وأميركا اللاتينية، وأعمل على جلبِ مزيد مـن البؤسِ لتلك الشعوب البائسة، لذلك لم أُقبل عبثاً في ناديكم الموقر» .

وعندمـا يتحول السيد هـ إلى خفّاش لا يستطيع أن يعيش إلا على الدّم الإنسانيّ فإنه لا يكتفي بالتهام الناس والشـركات وإنما يقوم أيضاً بالتهـام عماله، فهو يمتصّ دمهم في الليل، ويموتون بالمئات ليستورد بدلاً منهم عمالاً آليين :

«هـ : إننا نفتح عهـداً جديداً.. مضـى زمنُ العامل الإنسان وأتى زمنُ العامل الآليّ.. إنه عهد الأتمتة .

عبد النور : والمعامل يا سيدي؟

هـ : سيجـري تعديلُهـا لتصبـح مهيأة للتـلاؤم مع الإنسـان الآلي.. إننـا نخطـو الخطوةَ الحاسمـة، نقطع الحبلَ السريّ الذي يشدنا للإنسان، ونعلن ولادةَ الإنسانِ الآليّ.. بعـد الآن لـن يجدَ الإنسـانُ مكاناً داخـلَ معمعة الآلـة.. إنه مراقب فقط، وعن بعد، أما من يصنع الحياة والحضارة فهي الآلة الذكيـة.. يصبح الإنسانُ زائداً عن الحاجة» .

إذن يعـود مجمع الآلهة والأرباب في هذا العصر من جديـد، فالبشريـة محكومـة بأربابِ المـالِ وصراعاتهم، وهؤلاء الأربـاب محكومون بقوانين العِجـلِ الذهبيّ وقوةِ زيوس الجديد الـذي يحكم العالمَ من خلالِ ناديه، نادي الـوردة الزرقاء.. والإنسانُ الـكادح البسيط الباحث عن حياةٍ حرة كريمة هو الضحية .

هذا محور رئيسٌ اشتغل عليه وليد فاضل بإخلاص وبتقنية مسرحية جيـدة، مستفيداً من تجارب الطليعيين -غالبـاً- في إطـلاقِ المخيّلـة الحلميـة إلى أقصى حدود الحريـة في رسم شخصياته التي تجمـع تارةً بين القسوة والغرائبيـة، وتارة أخرى بين الشفافيـةِ والهدوء المختزن لـلآلام الإنسانيـة، والتي تقع تحـت ضغطٍ قدريـة خفيةٍ عميـاء لا تمـتّ إلى القدريـة الإلهيـة الأولى بصلة، وقد أتـاح له ذلـك تناولَ قضايـا إنسانية كبرى تسـوق العالمَ إلى وجـودٍ كارثيّ، في حين شُغـل بعضُ الكتّابِ المسرحيين بالكتابة في تفاصيـل قضايا سياسية واجتماعية محلية.. وإذا كان بعضُ كتّابنـا المسرحيين قد جعل منهم الإعلام وتركيـز الأضواء بمثابة قدَرٍ لنقّادنا ودارسينا المسرحيين فهم يتناسخون الدراسات المتتالية عنهم من غيرِ أن يأتوا بجديد، ونحن اليوم بحاجةٍ إلى الخروجِ من هذه القدَرية النقدية إلى تناولِ أسماء هامة لا تقل قيمة عن تلك وربما تزيدهـا قيمة في المسرح السوري خاصة والعربي عامة لم تحظَ بالدراسة التي تستحق .

هوامش :

١-وليـد فاضـل كاتبٌ مسرحـيّ سوريّ مـن مدينة حمص، مارسَ الكتابة منـذ سبعينيات القـرن الماضي، كان عضـواً في جمعيـة المسرح في اتحـاد الكتّاب العرب، صدر له عددٌ من النصوص المسرحية، منها «أوربة أميرة صور-الخفاش-السيمفونيـة الهادئـة» وله دراسات قيّمة في المسرح .

٢-سلسلـة مسرحيـات عربيـة (٩) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٦ .

٣-سلسلة مسرحيـات عربيـة (١٠) وزارةالثقافة، دمشق ١٩٨٦ .

٤-سلسلـة مسرحيـات عربيـة (١) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٥ .

٥-سلسلـة مسرحيات عربيـة (١٢) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢ .

أشاد بتأسيسِ مسرحٍ قوميّ في حماة

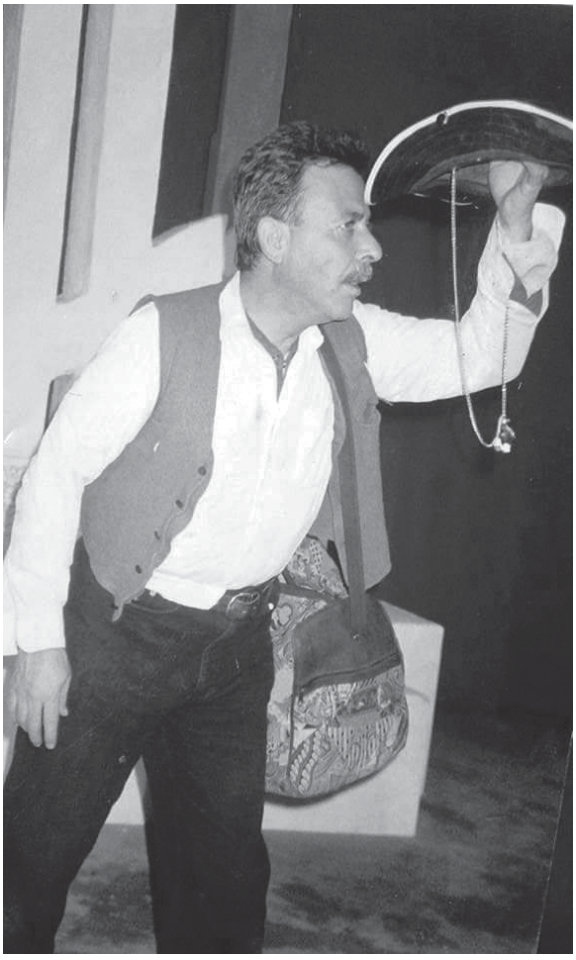
الفنان المسرحي حيان داوود : المسرح عمل جماعيّ

شـــاكر شـــاكر

تاريخُ ومسيرةُ الفنان المسرحي حيان داوود يتحدثان عنـه، وقـد قال عنـه أحـدُ المعنيـين بالمسـرح الحموي : «عندمـا نـودّ أن نذكـر أهم عشـرة مسرحيـين في حماة يجب أن نذكـرَ من بينهم الفنان المسرحـيّ حيان داوود، وإن اكتفينـا بخمسة فهو من بينهـم أيضاً».. ما قاله هذا المهتـم غيضٌ من فيض قياسـاً لتاريخ الفنان حيان داوود الـذي كان وما زال يقـدم فنّه على خشبـة المسرح عشقه الأول والأزليّ كأول يوم اعتلى فيه الخشبة وبنفس حماس الشبـاب، فبـاتَ أحد أعمدة المسرح الحمـويّ اليوم، وقد التقتْـه «الحيـاة المسرحيـة» وحاورتْه عن عشقـه الدائم للمسرح منذ أول لحظة قادتْه فيها موهبته وقدماه للسير في درب المسرحِ وكواليسه وردهاتِه .

*** بداياتُك المسرحية كانت من خلال أداء المَشاهد الكوميدية، ثم أديتَ بعدها شخصيات مختلفة الأنماط، فأين وجدتَ نفسَك أكثر كممثل مسرحيّ؟**

** بداياتـي كانـت في عروضِ نـادي الفارابـي، وأثنـاء الاستراحـة في الحفـلات الموسيقيـة كنـتُ أقوم بتقليد شخصيات دراميـة معروفة كان يؤديها الفنانون : دريد لحام، أنـور البابا، ياسين بقوش، ناجي جبر، ياسر العظمة، نهاد قلعـي.. وكانِ أدائي يترك أثراً جميلاً لدى الجمهور، وفي مرحلة تالية أُسنِدت لي شخصياتٌ مختلفة المَشـارب مـع المخـرج الراحـل سمـير الحكيـم والمخرج



مصطفـى صمودي الذي عملتُ معه في مسرحيات «ألوان وضباب-الملك والوزير-القصة وما فيها» كما شاركتُ في عروض مسرح الطفل في أدوارِ كوميدية لأنها الأقرب إلى قلـب الطفل، وأنا أعتقـد أن الممثلَ يجب أن يؤدي مختلفَ

الأدوار التـي تثبـت مقدرته وتفرضه ممثـلاً ناجحاً على الساحة المسرحية .

*** عملتَ تحت إدارة عدد من المخرجين المسرحيين، فمـن منهم استطـاعَ أن يكتشفَ قدراتك التمثيلية أكثر من غيره؟**

** أستـاذي مصطفـى صمودي الـذي كان يُسند لي أصعـب الأدوار في أعمالـه المسرحيـة لأنـه كان علـى درايـة كبيرة وثقـة بقدرتي علـى إتقان مـا يسند لي من شخصيـات، ولا يمكننـي أن أغفلَ دورَ المخـرج المسرحيّ سمير الحكيم الذي طوّرَ قدراتي ومواهبي المسرحية، وقد شاركتُ معه في عدة عروض، أهمها «أنتَ لست غارا» .

*** مـن الملاحـظ أن الأعمـالَ التلفزيونيـة التـي شاركـتَ فيها قليلة قياساً إلى أعمالك المسرحية، فبماذا تعلّل ذلك؟**

** هـذا يعـودُ بالدرجـة الأولى إلى ابتعاد مكانِ إقامتـي (حمـاة) عـن العاصمـة التي هي مركـز الفن والعلاقـات مـع شـركات الإنتـاج، ويبقـى المسـرح أبـاً للفنـون، وهـو العشـقُ الساكـن في قلـبِ كلّ فنـان، وأنا مصرّ على العمل فيه رغم كلّ الظروف الصعبة، وأعمل فيـه على مسـارح مدينتي، وهذا لا يتطلـب مني الإقامة في العاصمـة، ومـن تعاملـتُ معهم من فنـاني المدينة لا يقلّـون عطاء وإبداعاً عن فنـاني دمشق، ويسعدني أنني تعاملـتُ في حمـاة مع فنانـين مبدعين كسمـير الحكيم ومصطفـى صمودي وعادل شكري.. والمسرحُ يبقى أكثر التصاقـاً بي وبعلاقتي مع الجمهور بشـكل مباشر أثناء العرضِ المسرحيّ، وهنا تكمن جماليتُه التي لا نجدها في السينما أو التلفزيون لأننا كممثلين نأخذ نتيجةَ نجاحِنا مباشـرة ونحن على خشبة المسرح مـن خلال ردودِ فعل الجمهـور سلباً أم إيجابـاً، ومن خـلال التصفيقِ الذي يعبّر عن الإعجاب .

*** مـا هـو الجانـب المشـرق في مشـوارك المسرحـيّ وتُسرّ كلما تذكرتَه؟**

** تخللـت مسيرتـي المسرحيـة جوانـبُ مشرقةٌ متعـددة مـذ كنتُ في مقتبـلِ العمـر عندما كنـتُ أجسّد للأهـل كلَّ مـا كنـتُ أشاهـده بالصـوت والحركـة مـن شخصيات المسلسلات التلفزيونية، وكانوا يُعجَبون بأدائي ويشجعونني.. ومن الجوانـب المشرقةِ في مسيرتي الفنية أيضاً حصـولي في مهرجان حماة المسرحـي على جائزة أحسـن ممثـل في مونودراما مـن تأليف وإخـراج الفنان محمد خوجة، وجائزة أخرى عـن مشاركتي في مسرحية «الانتحار» تأليف ماريو فراتي إخراج محمد خوجة .

*** يُقـال أن الشريـك المريـح في المشهـد المسرحـيّ يعطـي الممثـل حافزاً لإظهـار طاقته أكثر مـن الشريك المتعب، فإلى أي حدّ تؤيد هذه المقولة؟**

** الممثلُ المسرحي يبدع ويتألق عندما يقفُ أمامه ممثـل يمتلك موهبة عالية وقدرات تعـادل قدراته، وهذا مـا أسميه تـوازن الأداء والعطاء، حيـث يعرف كل طرف ماذا يريد الطرف الذي يقـف أمامَه، عندها تبدأ عمليةُ التناغـم الحسّي والفنـيّ ليرتقي الطرفان معـاً بالأداء، وأشبّه هذا التناغم بالتناغم بين اللاعبين في كرة القدم، ولا شـك أنك تذكر التناغم الـذي كان بيننا وكيف شكّلْنا ثنائيـاً في الأعمـالِ الكوميدية والتراجيديـة التي جمعتْنا والتي يتذكرها جمهور المسرح حتى الآن .

*** يُقـال دائمـاً أن المـردود المـاديّ للمسـرح ضحـل بالمقارنة مع مثيله في السينما والتلفزيون .**

** هـذا صحيح، فالمردود المادي للممثلِ المسرحي لا يسدّ نفقات أجـور المواصلات في أكثر الأحيان، والممثل المسرحـيّ يُجري بروفات على مدى شهرين أو ثلاثة، وفي النهايـة تكـون المكافأةُ ضئيلة جداً مقارنـةً بالجهد الذي قدَّمـه وبأجر من يعمل في الدراما التلفزيونية من زملائه الفنانـين، فأجرة المشهدِ الواحـد في التلفزيون قد تعادل مكافـأةَ ما يأخذه الممثـل المسرحي عن عرضٍ سهرَ فيه وتعب حتى يرى النور .

*** كيف تقيّم واقع المسرح السوري حالياً؟**

** لا أعتقـد أن المسـرح السـوري تراجـع بسبـب الحـرب علـى سورية كما يـردد البعض، فمـا زال هناك مسرحيـون يواظبـون علـى تقـديم العروض المسرحية، وخاصـة في مدينة حمـاة، إذ ما تزال الحركـةُ المسرحية مستمرة، خاصة بعـد تأسيسِ المسرح القومي فيها، حيث ينـال الفنانون مكافآت على العروض المسرحية، وسابقاً

كنـا نعمل في المسـرح دون مقابل، بل كنّا ندفع من جيوبنا ليبقى المسرحُ مزدهراً .

*** من خلال تجربتك في المسرح هل يستطيعُ النص المسرحي المترجَم أن يلامسَ قضايا مجتمعاتنا العربية بنفس درجة ملامسة النص المسرحي العربي لها؟**

** النصّ المسرحيّ العربيّ هو الأقرب إلى قضايانا وهمومنا من النصوص المسرحية المترجمة، وهناك كتّاب سوريون متميزون كالراحل سعد الله ونوس الذي قدم العديد من النصوص التي لامست مجتمعاتنا بكل شفافية، وأذكر من نصوصه : «مأساة بائع الدبس الفقير-جثة على الرصيف-الفيل يا ملك الزمان» وهناك أيضاً الكاتب الراحل ممدوح عدوان الذي سلك نفس المسلك.. ومن الكتّاب العرب أذكر الكاتب المصري علي سالم الذي قدمنا له في نادي الفارابي مسرحية «أغنية على الممرّ» للمخرج الراحل عادل شكري .

*** لمن تقرأ من الكتّاب المسرحيين المحليين والأجانب؟**

** محلياً أقرأ نصوص سعد الله ونوس، ممدوح عدوان، مصطفى صمودي، جوان جان، حمدي موصللي، محمد اسماعيل بصل.. أما على صعيد النصوص المترجمة فتستهويني نصوص تشيخوف، موليير، شكسبير .

*** هل تؤيد نقلَ بيئات النصوص المسرحية الأجنبية إلى البيئات العربية لإسقاطها على الواقع العربي؟**

** طالما لدينا كتّاب مسرحيون مهمون فلماذا نلجأ إلى النصوص الأجنبية ونُتعِب أنفسَنا في كيفية إسقاطها على مجتمعنا؟

*** بعد مشاركاتك في العديد من الأعمال المسرحية كممثل ألم تفكر في خوض مغامرة الإخراج المسرحيّ؟**

** لم أفكر يوماً أن أكون مخرجاً مسرحياً لأنني أشعر أنني كممثل أمتلك إمكانيات يوجهها المخرج المسرحي، وأؤكد هنا أن لكل فنّ من الفنون المسرحية اختصاصيوه، وأنا لا أحبّذ أن يقومَ الفنان المسرحي بالتمثيل والإخراج في آن واحد .

*** ما هو الأهم برأيك لصنع فنان مسرحيّ جيد : دراسة المسرح أكاديمياً أم تراكم الخبرات؟**

** الدراسةُ الأكاديمية لا يمكنها أن تصنعَ ممثلاً موهوباً، فالمعاهد المسرحية تصّقل طلابها وتثقفهم ثقافة مسرحية أكاديميةً عالية بواسطة مدرّسين مختصّين بالمسرح، فإن لم يكن الطالب موهوباً فإن المعاهد لن تقدم له شيئاً .

*** هل تؤيد فكرة تقسيم المسرح إلى : مسرح جادّ، ملتزم، شعبيّ، إلى ما هنالك من تسميات؟**

** المسرحُ بكتّابه وفنانيه رسالة للناس سواء أكان جاداً أم شعبياً، فالمسارح الشعبيةُ قدمت عروضاً هادفة بأسلوب كوميديّ وحققت أرباحاً سدّت حاجةَ من عملَ بها مثل مسرح دريد لحام ومسرح محمود جبر ومسرح الأخوين قنوع، وجميعها صبّت في بوتقة واحدة، عكس عروضِ المسرح القومي الجادّة التي كانتْ تُقدَّم بالفصحى وشارك فيها نجوم المسرح الجادّ كأسعد فضة، عبد اللطيف فتحي، جهاد سعد، منى واصف .

***خرّج نادي الفارابي في حماة الكثير من الفنانين، وأنت واحد منهم، فهل يستطيع منفرداً إغناء الحركة المسرحية في حماة بعيداً عن نقابة الفنانين والمسرح القومي؟**

** في بداية العام ١٩٧٧ انتسبتُ إلى نادي الفارابي، وكان في أوج عطائه بإدارة الفنانَين عادل شكري وسمير الحكيم الذي أخرج أعمالاً مسرحية هامة شارك بها في عدة مهرجانات، وكانت الفرقةُ تحصد الجوائز ويُشار لها بالبنان، وكانت الفرق المسرحية الأخرى تحسب لها ألف حساب، وفي هذا النادي عملتُ إلى جانب الفنانَين مصطفى صمودي وعبد الكريم حلاق

وغيرهما، وقدمنـا أعمالاً ما تزال في ذاكـرة الناس، ولا أعتقـد أن النادي وحـده قادر على تحمّـل أعباءِ الحركة المسرحيـة في المحافظـة، لكـن بتعـاون الجهـات المعنية بالحركة الفنيةِ كنقابة الفنانين ومديرية الثقافة والمسرح القومـي نستطيـع النهوض بالمسـرحِ الحموي كـي تبقى أبوابُه مشرعةً للجميع.

*** هـل شاركـتَ في عروض المسرح القومي الذي تم إحداثه في السنوات الأخيرة في حماة؟**

** لا بـد بدايةً مـن أن أشكـر وزارة الثقافة على هـذا المنجَز المسرحي المنتظَر في محافظة حماة، والشكر موصول لمديرية المسارح والموسيقا ممثلةً بمديرها أ.عماد جلـول ولمديرية ثقافة حماة ممثلـة بمديرها أ.سامي طه على الجهود المبذولة في إحـداث قومَي حماة، وقد دُعيتُ للمشاركة في أكثر من عرضٍ مسرحي فيه لكنني اعتذرتُ لأننـي لم أشعر أن الأدوار التي دعيـتُ إليها ستضيفُ لي شيئاً جديداً مقارنةً بما قدمتُه سابقاً، وبالتأكيد سأشارك في عروض قومي حماة مستقبلاً حين أجد الدور المناسبَ لأؤديه .

*** مـاذا تقـترح لتفعيـل الحركـة المسرحيـة في محافظة حماة؟**

** أقترحُ إعـادةَ الألق للمهرجانات المسرحيةِ من خـلال العمل على انتظامها وعـدم انقطاعها، واستدعاء كلّ المشتغلـين بالمسـرح مـن ممثلـين وكتّـاب ومخرجين لسمـاعِ آرائهـم ومشاكلهـم وهمومهـم بهـدف تطويـرِ الحـراك المسرحـي، ولفت نظر المعنيـين إلى لحظ وجود مسـارح في المنشآت العامة ولو للتدريب والبروفات بهدفِ تخفيـف العبء عـن مسـارح المراكزِ الثقافيـة، ومطالبة نادي الفارابي بتفعيلِ دورِ المسرح وإعطائه الأولوية ضمن نشاطاتـه، والعمل ضمـن إطار فرع نقابـةِ الفنانين على إقامة ورشات عمل للممثلين الهواة .

*** مـن الملاحظ أن هـدف بعض العروض الموجهة للطفل أصبح تجارياً .**

** للأسـف وجـد البعضُ في مسـرح الأطفـال ضالتـه الماديـة رغـم أن هدف مسـرح الطفـل تربوي وتعليمـي وترفيهـي، ونلاحـظ في هـذا الإطـار لجـوء بعض مخرجي مسـرح الطفل إلى نصوص ليس فيها إلا التهريـج والحركات البهلوانيـة لإضحاكِ الطفل ولو كان ذلـك على حسابِ الحالة الفكريـة والتعليمية، وقد استسهـلَ البعض الموضـوع إلى درجة الوصـولِ به إلى مرحلة الإسفاف .

*** مـا هـي الشخصيـة المسرحيـة التـي تحلـم أن تلعبها؟**

** يغرينـي تجسيـد شخصيـة في أي نصّ جيدٍ وتحـت إدارة أي مخـرج متمكـن وفي أيّ عمـل مسرحـي يحمـل مقوّمات النجاح، وأتمنى أن أجسّد شخصية الملك أوديب في مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس .

*** هـل يعتمـد نجـاح العمـل المسرحـي بالدرجـة الأولى على النص أم الممثل أم المخرج؟**

** كلّ العناصـر المذكـورة تشـكل بمجموعها لبنة أساسية لبناءِ عرضٍ مسرحـيّ متكامل تتوفر فيه أسبابُ النجاح كاملة، فالمسرح عمل جماعي متكامل، فإن فُقِد أيّ عنصر من البناء المسرحي فسيتخلخل العرض المسرحي وتظهر فيه عيوبٌ ونواقص .

*** ما هي مواصفات العرض المسرحي الجماهيريّ الجيد؟**

** كل عرضٍ مسرحيّ قريبٍ مـن هموم ومشاكل النـاس ويحمل في طياتـه مقولة هامةً وفرجـة ومتعـة جميلـة هـو عرض جماهـيريّ جيـد، باستثناء مـا يسمى بعروضِ النخبة التي لا أحبذها لأنها لا تستقطبُ كل شرائح المجتمع .

*** مـا هـي أهميـة المهرجانـات المسرحية العربيةِ برأيك؟**

** في هذه المهرجانات يكتسب الفنان الخبرةَ والمعرفـة ويتعرف على فنانين مسرحيين مـن الوطن العربي، وبفضل هذه المهرجانات يحقق الفنان المسرحي التوسّعَ والانتشار ويطّلع على المدارس الإخراجيـةِ الجديـدة وعلى تجارب المسرحيين العرب .

*** مـا هـي نصيحتـك للجيـل المسرحي الجديد؟**

** هنـاك شبـاب مسرحيـون موهوبـون أثبتـوا وجودهم علـى الساحة المسرحيـة المحليـة، وأنصحهـم بتنميـة معارفهـم وثقافتهـم المسرحية سواء عن طريق الورشات أو من خلال قراءة الكتب الخاصةِ بالمسـرح ومتابعة مجلة «الحياة المسرحية» لإغناء معارفهم والاطلاع على آخر الكتابات النقدية والمسرحية وأخبارِ المسرحيـين، والأهم هو الالتزام بمواعيدِ البروفـات وتعليمات المخـرج وتوجيهاتِه وعدم الوقوع في فخّ الغرور .

عَبرت إلى عالمِه من بوابة مسرح الطفل

الفنانة المسرحية ريم نبيعة : المسرح عالمٌ مدهش

ندا حبيب علي

لم يتوقف المسرح السوري يوماً عن إنجابِ المبدعات في مجـالات العمـل المسرحـيّ المختلفـة.. وفي السنـوات الأخـيرةِ برز اسم الفنانـة المسرحيـة ريم نبيعة كواحدة مـن أهـم الفنانـات المسرحيـات في محافظـة اللاذقية وقـد شاركـتْ في العديد من الأعمـال المسرحيـة الهامةِ الموجهـة للكبار والصغار والتـي كان لها وقعها ومساحتها في الحركـة المسرحيـةِ السورية مثل «الأمـيرة القبيحة- جحـا بـاع حماره-محكمة-الذئـب المغرور-عودة جحا- هـوب هوب-كلب الآغا-بذرة الإجاص-ما زالوا يغنّون».. وغيرها .

*** كيف كانت بداياتك في عالم المسرح؟**

** حبّـي المفرِط للفنّ بشـكلٍ عامّ وللمسرحِ بشكل خاص جعلنـي أهجر كورسـات الأدب الفرنسي كي أتابع بروفات إحدى عروض المسرح القومي في اللاذقية أواخر القرن الماضي وكنتُ مجرد زائرة أجلس في الصف الأخير وأتابـعُ حـوارات الممثلـين بترقـب وحماس، وقـد واظبتُ علـى حضـور البروفات وحفظـتُ الحـوارات واستوعبتُ ملاحظات مخرج العرض آنـذاك الفنان كمال قرحالي، ولاحقـاً تغيَّبـتْ إحـدى الممثـلات عن البروفـات، وكانت فرحتـي كبيرةً عندما دعاني المخـرج للمشاركة في العمل بـدلاً منهـا، وكان ذلـك في مسرحيـة الأطفـال «الأميرة القبيحة» وقد أجدْتُ تجسيـد الشخصية بشهادة الجميع

وبشـكلٍ لم أتوقعـه كما لم يكـن يتوقعه المخـرج قرحالي الـذي أعتبره صاحـب الفضلِ الأول في ما أنـا عليه الآن، كما لا أنكر الدور الكبير للفنان فايز صبوح الذي شجعني كثـيراً، الأمر الـذي شكّل عندي حافزاً كبـيراً لأن أجتهد علـى نفسي، حيـث خضعت لكورسات تمثيـل وإلقاء، ولم أدّخـر فرصة من شأنها زيـادة ثقافتي المسرحية، خاصة وأننـي لستُ خريجة المعهـدِ العالي للفنـون المسرحية بل خريجة كلية التربية وعلم النفس .

*** مـا هي الشخصية التي جسدتها لاحقاً وحدَّدتْ هويتك المسرحية؟ وما هي الشخصية التي تجدين أنها كانت الأقرب إليك؟**

** كلّ دور أدّيتُـه علـى الخشبة أخـذ من جسدي وروحـي، وليـس مـن السهولـة أن أفاضلَ بـين شخصية وأخـرى، فلكلّ منهـا طعمٌ ولونٌ ونكهـة، ولكن من الممكن أن أذكـرَ شخصيـةً لعبتُها في مسرحية «مـا زالوا يغنّون» وهـي شخصية المرأة التي عادَ زوجُهـا من الموت ليطالب بحقوقـه، رافضـاً العودة إلى المـوت، في الوقت الذي كان فيـه شخصاً سلبياً وخانعاً عندما لم يطالب يوماً بأيّ حق من حقوقِه، وقد نالتْ الانفعالات التي عشتُها مدة العرض مـن نفسيتي لفـترة طويلة.. أمـا الشخصيـة الأحبّ إلى قلبي فهي شخصية أم فارس في مسرحية «كلب الآغا» لأن الشخصيـة كانتْ جزءاً من كوميديا العمل التي كانت من نوع الكوميديا السوداء وهي من أرقى أنواع الكوميديا .

*** هـل تساهـم كـثرةُ مشاركـة الممثـل المسرحيّ في الأعمال المسرحية في نجاحه؟**

** لا أعتقـد ذلـك لأن النجـاح لا يقاس بعددِ الشخصيـات التـي يؤديهـا الممثل، فربمـا يلعب الممثل عشـرات الأدوار ولا يفلح بأداء دور واحد منها، وبنفس الوقـت لا نستطيـع إنـكار أن تعـدد الشخصيـات التي يؤديها الممثل يتيح له مساحة أكبر وفرصاً أكثر لاختبار قدراتـه التمثيلية، وأكـثر ما يهمني كممثلـة هو ماهية الشخصيـات وقيمتهـا الفكريـة والفنية ومـدى تفاعل الجمهـور معها وكيف يمكـن أن تلامس همومه وتعكس تطلعاته .

*** هـل مـن شخصيـة مسرحيـة محـددة تداعـبُ طموحَك وتطلعاتك؟**

** أنا مغرمة بالمسـرح الغنائي كمسرح الرحابنة في لبنـان، ومـا يعنيني في الشخصيـةِ التـي سأؤديها أن تكون جزءاً من عرض مسرحي كامل ومتكامل على صعيدِ الفكـرة الهادفـة والديكـور والإضـاءة والموسيقـا وكافة مفردات العرض المسرحيّ التي ينبغي أن تكون منسجمة فيما بينها لتحقـق النجاح وإيصال الرسالة المنشودةِ من العمل .

*** هـل تعتقديـن أن مشاركـة الفنـان المسرحـيّ في المهرجانات المسرحية يمكن أن تضيف شيئاً ذا قيمة له؟ وماذا عن مشاركاتك في هذه المهرجانات؟**

** المهرجاناتُ المسرحية عبـارة عن طقسٍ للاحتفاء بفنّ المسـرح، وهـي مناسَبـةٌ لتلاقح الثقافـات وتبـادل الخـبرات، وفرصـةٌ لتسويـق الفنـون بكافة أشكالهـا، وعلـى الرغـم مـن مشاركتي في العديد منها إلا أنني لم أوفَّق في أن أعيشَ هذا الطقس بجـوّه الصحّـي والصحيـح، ولم أشعرْ بتوفر المصداقية والتنظيم الجيد، وهما شرطـان أساسيان لنجـاح أي مهرجـان، ومـع ذلك يبقـى للمهرجانـات المسرحيـة ألقهـا الخاص الـذي لا نستطيع تجاهلَه .

***حدّثينا عن حصادك المسرحي حتى الآن، وهل شاركتِ في عمل ما خيّبتْ نتائجُه آمالَك؟**

** شاركـتُ في أعمال مسرحيـة عديدة، معظمُها لمسـرح اللاذقيـة القومـي، ولم أنـدم علـى أي شخصية أديتُهـا في هذه الأعمـال سواء كانت مساحتهـا كبيرة أم صغـيرة، ولكن شعرتُ بالندم أكثر من مرة على عملي مع مخرجين لم يستطيعوا تفجـيرَ الحالةِ الإبداعية والطاقة الفنية التي تسكنني .

*** هـل استطـاع المسـرحُ في اللاذقيـة في السنـوات الأخيرة تقديم واقع الشارع السوريّ على حقيقته؟**

** قدم المسـرح في اللاذقية في السنوات الأخيرة العديد من العروض التي حاكت الواقع، ولكن للأسف كان هنـاك ضعف واضح سواء في أسلوب العرض أو المعالجة، ولم يجـد الجمهـور في بعض هذه العروضِ ما يضيف له شيئاً أو يفيده بشيء .

*** وماذا عـن تجربتـك في الكتابـة عـن المسـرح وللمسرح وخاصة لمسرح الطفل؟**

** لم أكـن يوماً علـى موعد مع الكتابـة كمشروع أقـدّم من خلاله ذاتـي، إلا أن الكتابـةَ بالنسبة لي كانتْ وما تزال النافـذة التي يأتيني منها الحـبّ والفرح، فهي تطل علـى الشرفةِ الخلفية لروحي، وقد كتبت العديدَ من المقـالات المسرحية النقدية في صحيفة «البعث» كما كتبتُ لمسـرح الطفلِ عـدداً مـن النصوص التـي تم تقديمُها.. الكتابة للمسرح عالم مدهشـ، حيث تتحول الشخصيات مـن عـالم التأمل والخيالِ إلى أناس مـن لحم ودم، وهنا تكمنُ نشوة الكاتب الذي يتذوق المتعةَ والجمال .

*** ماذا عن مسيرتك في عالم مسرح الطفل بشكل عام؟**

** رافقَنـي الطفل منذ أول عملٍ مسرحيّ شاركتُ بـه، ثم ابتعـدتُ قليلاً عن مسرحِ الطفـل بسبب انشغالي بالأعمـال الموجهـةِ للكبار، ولكـن سرعان ما عـدت إليه كمدرّبة وممثلـة ومخرجة وكاتبة، وكان السبب الأساسي لهـذه العودة هو محاولةُ إدخال الفرح إلى قلوبِ الأطفال، وكان ذلـك من خلال عروض المسرح القومي كممثلة ومن ثـم من خلال مبـادرة قدمتُهـا إلى جمعيـةِ أرسم حلمي الفنيـة بالتعاون مع الفنانة هيام سلمان مديرة الجمعية، ومهمـا كتبـتُ أو شرحـت لا أستطيع وصـف كمية الفرح والسعـادةِ في عيونِ الأطفال الذين اعتلـوا خشبة المسرحِ وجسّدوا شخصيات بكلّ ثقة .

*** هـل مـن معطيـات معينـة تستندين إليها عند اختيـارك لطبيعة المهمة التـي ستقومين بها في أيّ عمل مسرحيّ؟**

** الكتابـةُ تجعلني أتوازن علـى خشبة المسرح، وتجعـل إحساسـي بالنصـ والشخصيـات مختلفاً عن إحساس زملائـي، وتكمـل جزئـي المفقـود في الحياة والعمـل، وأؤكد هنـا أن المهمة هي التـي تختارُنا وليس نحن من نختارهـا.. وبالنسبة لي فـإن أدواتي حاضرة لـكل مهمـة، وأصبحـت مفاتيحُ خبرتـي تفتـح أي بابٍ في أي مجـالٍ أختـاره، وأقـول إن الوقـوفَ علـى خشبةِ المسـرح كممثلة هـو غرامـي الأساسـي، وأرى أن الفن لا يتجـزأ، فهو كلّ متكامـل، إذ لا يعقـل أن يكونَ الممثل المسرحـي بمعزل عن باقـي الفنون لأن عليـه أن يتذوقَ الفـن التشكيلي والطربَ الأصيل والرواية.. إلى آخر ما هنالك من فنون وآداب .

*** مـا هـي نصائحـكِ للجيـل الجديـد مـن المسرحيين؟**

** أتمنـى أن لا يقـع الشبـاب والشابـات ممن تتوفـر فيهـم الموهبة الحقيقيـة والشغفُ لفـنّ المسرح في مطبّ اختصـار المراحل لأن المسرح علْمٌ يحتاج إلى الدراسـةِ وتثقيف النفـس والموهبة والشجاعـةِ والثقة بالنفس، وأتمنـى أن يبتعدوا عن وهمِ الأضواء وإغراء التصفيق .

*** وماذا بعد؟**

** أحـاول جاهـدةً أن أتابـع ما بدأتُه مـع أطفالِ بلادي لصنع شيء جميل، ولـن أدّخرَ جهداً في المساهمة في بنـاء جيل يمتلـكُ حسـاً مسرحيـاً عاليـاً لأن المسرح يساعـدُ النفس علـى تجاوز الكثـير من العقـد والمشاكلِ النفسية والجسدية، وهو أرضيـةٌ خصبة لتهذيب النفس وللإبداع، وهذا هو مشروعي الأساسي .

الفنانة المسرحية هدى ركبي مسيرة حافلة بالإنجازات

محمد هلال دملخي

عندما نتحدث عن أعـلام المسرح في مدينة حلب لا بـد أن نذكرَ بكل جـدارة الفنانَة هدى ركبـي التي نشأت في أسرة فنية عريقـة، فوالدها أ.سعد الدين ركبي عضو نادي اليقظة لـلآداب والفنون، ووالدتُهـا الفنانة سعدية غريب من رائدات المسرح في حلب، وزوجها الفنان أحمد سعيد ماوردي عضو نقابة الفنانين وأحد مؤسّسي مسرح الشعـب ومسـرح حلـب القومـي، وابنتها سينـا ماوردي المديـرة السابقة للمسرح القومي في حلب، وابنتها الثانية الفنانة سندس ماوردي، وابنهـا الفنان بيبرس ماوردي، وحفيدها الفنان الشابّ نجيب السيد يوسف .

ولِدَت الفنانة هـدى ركبي عام ١٩٤٩ في حيّ المرعشلي قـرب قلعة حلب، وتلقَّتْ تعليمَها في مدارس حلب، وعملتْ في المسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، واعتلتْ خشبةَ المسرح لأول مرة عام ١٩٦٣ في عمل بعنوان «حفل عيد ميلاد» إخراج أديب صايم الدهر، وقد عُرض العمل في مطار حلب .

انتسبتْ هـدى ركبي إلى مسـرح الشعب عـام ١٩٦٨ بموجب مسابقة أُعلن عنها وقتئذ، وكانت اللجنة الفاحصة مؤلفة من الفنانين : حسين إدلبي، علي عقلة عرسان، جميل ولاية، وهي عضو نقابـة الفنانين منذ العام ١٩٧٢ وشاركت في عروض معظم الفـرق المسرحية الحلبية كمسرح الشعب ومسرح حلب القومي والمسرح العمالي ونادي اليقظة للآداب والفنون وتجمّع مسرح المضحك المبكي وتجمّع مسرح الساعة وتجمّع مسرح دراماتيك وتجمّع مسرح الورد، بالإضافة إلى فرق خاصة بمسرح الطفل .

مـن أهم أعمالها المسرحيـة : «هبط الملاكُ في بابل- حليب الضيوف-سمك عسير الهضم-كيف تصعد دون أن

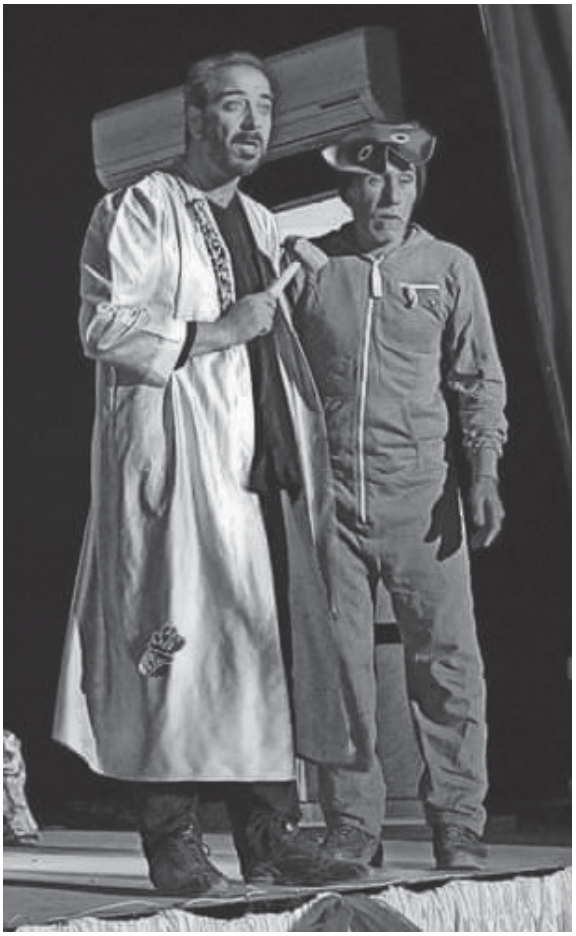
تقع-مصنـعُ الأقـدام والسيقان-عنتر هـذا الزمان-فرح شرقي-الملـوك يدخلـون القرية-حالـة حرجة-مالكو يعود إلى تدمر-المفتّش والحرامي-عيلة الدوغري-حرم سعادة الوزير-الملك هو الملك-زوجتي في ورطة-الجلف-مذكرات امرأة-بـدّي اتجوز-لعبة خطرة-حتـى إشعار آخر-لمسات ناعمة-حبل الكذب قصير-عودة الوعي-جزيرة التنابل» .

كمـا شاركت في عـدد كبير مـن الأعمـال الدرامية الإذاعية والسينمائية والتلفزيونية .

كُرّمت الفنانة المسرحية هدى ركبي عدة مرات ومن قبـل عدة جهات عن مجمل مسيرتها الفنية، فقد كرمتْها وزارة الثقافة ومديرية الثقافة بحلب ومهرجان اللاذقية المسرحي ومهرجان دمشق المسرحيّ ونقابة الفنانين .

الفنان المسرحي عبد العزيز أملح : جمهور المسرح في الحسكة يفضّل الأعمال المحلية

في الوقـت الـذي كان فيـه الشـابّ المتحمّـس للفنّ وللمسـرح عبد العزيز أملح يبحثُ عـن متنفّس يفرّغ من خلالِـه ما كان يشعـرُ به في نفسِه من رغبـة في اكتشافِ فضاءاتِ المسرح تعرّف على مجموعةٍ من أقرانِه الهواة في مدينةِ الحسكة الذين اتجهوا للعمل في مسرح مديرية الثقافـة والمسـرحِ العمالي، فكان هو أحدهـم، وكان أول عمـلٍ مسرحيّ يشـارك به بعنـوان «الفارسـة والشاعر» لمديريـة ثقافـة الحسكـة إخـراج جَماعـيّ، وبعد نجاح العمل تبنَّتْهم –كمجموعـة– مديريةُ الثقافة التي قدموا لهـا أيضـاً عملاً للأطفـال بعنوان «مرحـى للشاطر» ثم مسرحيـة بعنوان «انتظار» إخـراج جماعيّ.. وفي مرحلة تاليـة تم تأسيـس فرقـة للمسـرحِ القومـي في محافظةً الحسكـة وكان عبـد العزيـز أملحَ مـن أوائـل المنتسبين



إليها وقد استلمَ إدارتَها المخرجُ المسرحيّ فيصل الراشد وأخرج لهـا عملاً بعنـوان «المنشار يعـزف أحياناً» وكان أملح من المشاركين فيـه وأدى فيه شخصية غنية درامياً تعيش صراعاً داخلياً، وهو يردد دائماً أنه يعتز بمشاركتِه في تلـك المسرحية، ويعتـبر الشخصيةَ التـي أداها فيها من أفضلِ أدوارِه لأنهـا قدمتْه إلى الجمهور بشكل جيد،

خاصة وأن العمل بمجمله كان قد أوجدَ حالةً من الانبهار لدى الجمهور، وكان فيه سعي إلى تفجيرِ الحالةِ النفسيةِ عند الممثلين .

وشارك عبد العزيز أملح في مسرحية ثانية للمخرج الراشـد بعنـوان «الموت بعـد منتصف الليـل» إلى جانب الفنانين عبد الله الزاهد وبشار الضللي.. وعندما استلم إدارةَ قومـي الحسكة المخـرجُ المسرحـي اسماعيل خلف بـدأ عبد العزيز أملح بالمشاركةِ في الأعمال التي أخرجها خلـف للقومي، وهـو يعتز بـكل الشخصيات التـي أداها في العروض المسرحية التـي أخرجها خلـف، وكانت أول مسرحيـة لاسماعيل خلف يشارك بها أملح هي «عن هول ما جـرى» وكانت من الأعمال الضخمـة وتمتعت بحرفية عاليـة، وفيها أدى أملح شخصيتين، كما شارك في أعمالٍ خلـف الموجهـة للأطفـال والتـي بـدأوا –كمسرحيـين– بالتركيـز عليهـا بعـد اندلاع الحـرب على بلادنـا لأنهم وجدوا أنه مـن واجبهم كفنانين مسرحيين أن يرفعوا من معنويات الأطفـال ويحصنوهم ضدّ الأفكار الغريبة التي حاولت التسللَ إلى مجتمعنا، وقد قدموا للأطفال مسرحاً ترفيهياً وتعليمياً في آن .

ومـن خـلال العروضِ المسرحيـة التي شـاركَ فيها الفنـان عبد العزيز أملـح أتيحت له المشاركـة في العديدِ مـن المهرجانات والتظاهـراتِ المسرحية كاليـوم العربي للمسرح ويوم المسرح العالمي ومهرجان الحسكةِ المسرحي.

شارك عبد العزيز أملح في رحلته المسرحية في عدد من الأعمال الموجهة للأطفال، وهو يؤمن أن ممثل مسرحِ الطفل يجـب أن يتمتع بعددٍ مـن المواصفاتِ المختلفة عن المواصفات التـي يتمتع بها الممثلُ في المسرحِ الموجّه للكبار مثل القدرة علـى استخدامِ الجسد بليونـةَ والتمتع بحسّ كوميديّ .

ويشـير عبـد العزيـز أملـح إلى أن المسرحيـين في الحسكة يحاولون بين الحـينِ والآخر تقديمَ أعمالٍ تعتمد على نصوصٍ مترجَمة لكن الجمهور يطالب دائماً بتقديمِ أعمالٍ محليّة .

ويؤكـد أملـح أن الحسكة تفتقر إلى وجـودِ وفرةٍ في عدد الممثلين المسرحيين، ولتداركِ هذا النقص في أعداد

الممثلـين المسرحيين يدعـو إلى إنشـاءِ معاهـد مسرحيةٍ خاصـة في المدينة لتشجيع الشبابِ علـى العملِ المسرحيّ أسوة بما هو قائـم في بعض المحافظات، ويشير أملح إلى أن البروفات والعروض في الحسكة نهارية في الوقت الذي يكـون فيه معظـمُ الممثلـين منشغلين بأعمالِهـم الأخرى، وهذا الأمر يمنع بعض الممثلين من المشاركة في العروضِ المسرحية .

وأخـيراً أشـاد الفنـان المسرحي عبد العزيـز أملح بمهرجان الحسكـة المسرحي لتنشيطِه الحركة المسرحية في المحافظـة، لكنـه يلاحـظ أن الجمهور الـذي يحضر عروضَ المهرجان غير متجدد بسبب محدوديةِ عدد الفرق المسرحية الموجودة في الحسكة، وبالتالي عدم وجود حالة مـن التنافس، وهو يؤمن أن زيادة أعداد الفرقِ المسرحية الفعالـة في المحافظة سيدفعُ الجمهور إلى حضورِ عروضِ المهرجان بشكلٍ أوسع .

الفنان عبد العزيز أملح مكرماً في مهرجان الحسكة المسرحي

قراءة في نص مسرحية زهور وعقارب للكاتب المسرحي العراقي صباح الأنباري

د. حمـــدي موصللـــي

مـن الصعوبـة بمـكان وضـعُ نصّ الكاتـب المسرحيّ العراقـي صباح الأنباري «زهور وعقـارب» تحت أيّ تصنيف مـن التصنيفات المسرحية المتعارف عليها، وهو ليس تلميحاً لأي شـيء عدا الشيء الذي يريد قوله، وهو ليس مجازاً، ولا ينبغي أن يُفسَّر إلا بما يريد أن تقولَه أو يشير إليه .

المسـرحيةُ كرّاس مسرحيّ غاضـبٌ عن شخص فرديّ السـلوك هـو الأب نصـف المتّـزن وصـلب الـرأي، ويذكّـر بشخصـية الدكتـور توماس سـتوكمان في مسـرحية «عدو الشـعب» لهنريك إبسن، ستوكمان الغاضب دائماً والمضحك وصلب الرأي والعنيد والذي يضحي بكل شيء في صراعِه مع الأكثرية .

لا ينتهج نصُّ «زهور وعقارب» التقسـيمَ الفصليّ، فهو مكوّن من مشهد واحد مستمر منذ البداية وحتى النهاية .

تنطـوي المسـرحية علـى تضـادات لمفـردات تحمـل معانيهـا دلالات مباشـرة وواقعية على نحو «الخير والشـر- القوة والضعف-السـيد والعبد-الحرية والقهر».. كما تحمل معانيهـا دلالات غير مباشـرة (رمزية) علـى نحو «الجمال والقبح-الزهـور والعقارب».. وهذه الثنائيـات تنمّ عن فهم لواقع معاش وراهن ويوميّ تقصّـده الكاتبُ عن عمد ليقحمَ المتلقي فيـه ويجـبره على التعاطـي معه سـلباً أحياناً، وعلى الغالـب إيجاباً، وهذا يعـودُ إلى نوازع الفرد في الاختيار أولاً كأن يكـره أو يُحـب، كمـا يعـود إلى مَقدار الوعـي بتيارات المجتمـع المتعددة من سياسـية واجتماعيـة واقتصـادية وتاريخية والكمّ النوعيّ الذي يمثّله هذا الوعي .

تروي المسرحيةُ حكايةَ أسرة غنية، يتزعمُها أب متسلّط علـى ابنـين هما سـديد ونـوار، ومجموعة خـدم وموظفين متعاونين معه كالطبيب، بالإضـافة إلى شخصيتين سلبيتين مكملتين لنسـيج الحدث وهمـا شخصـيتان نموذجيتان في المسرحية (وداد والفنان) .

المشهدُ العامّ عبارة عن صالة مؤثثة بأثاث فخم، تزين جدرانَها لوحاتٌ زيتيةٌ غاية في الجمال.. موسيقى ومؤثراتٌ غرائبية وإضاءة غير ثابتة تتير عدة مرات قبل أن نسمع صرخةَ نوار :

«**نوار** : (صارخاً ومتألماً) آخ.. لقد لُدغت.. لقد لدِغتُ يا أبي .

الأب : (بدهشة) لدغْت! كيف؟!» .

نشعر للوهلة الأولى أن هناك كائناً شديد الخطورة، وهو مرعب ومخيفٌ ولا ملامح له ولا شكل وغير مرئيّ ويقوم بعملية اللدغ ويضعنا في دائرتَي التساؤل والاستغراب حول من هو؟ وما هو شكله وملامحه؟ ولمَ لم يظهر؟ وأين يختبئ؟ إلى آخر هذه الأسئلة الملحّة التي تزداد غموضاً مما يجعلنا نلحّ عليها ضمنياً إلى درجة التشكيك الذي نتقبّله متضامنين مع الوالد الذي يتهم ابنه سديد بعملية اللدغ بهدف التقليل من استغرابنا كشكل من أشكال التواطؤ، وأيضاً بهدف التقليل من حالة عدم الاستقرار والخوف التي تسيطر على المكان بما فيه وعلى المتلقي قارئاً أو متفرجاً :

«**سديد** : (بتجاهل) هل لُدغ شقيقي حقاً؟

الأب : سديد.. أنا الذي يسأل (صمت) كنتما معاً قبل أن يصرخ.. أليس كذلك؟

سديد : نعم .

الأب : إذن أنت تعترف أنه تركك ولُدغ .

سديد : لا .

الأب : كيف لُدغ إذن؟

سديد : لم أفهم .

الأب : بل تفهم .

سديد : أبي.. أنا لم ألدغْ شقيقي حتى تحدّثني بهذه الطريقة .

الأب : بالتأكيد أنت لستَ عقرباً أو أفعى.. أنت أكبر من ذلك بكثير (بلهجة أمر) اسمع.. أنا أعرف أنك الوحيد الذي يستطيع أن يدبّر لعبةَ الظلام» .

ويستمر البحثُ عن الفاعل بضغط شديد من قبل الأب والخدم، ويستمر معه التساؤل، ويزداد التوتر والصخب والخوفُ على الجميع حين يعلن طبيب المنزل :

«**الطبيب** : ثمة حالة تسمّم غريبة يا سيدي .

الأب : ماذا؟! (ينظر إلى سديد شزراً) .

الطبيب : نجلُك تعرض لحالة لدغ من قبلِ كائنٍ غريب .

الأب : كائن غريب؟! ماذا تقول أيها الطبيب؟!

الطبيب : دعني أشرح لك الأمر يا سيدي .

الأب : حسن.. تفضل .

الطبيب : عندما بدأتُ بمعاينته تبادر إلى ذهني أنه مصاب بالتسمم جراء لدغة عقرب سامّ جداً، ولكن ما إن أمعنتُ النظرَ إلى ذراعه التي تضخمت على نحو غريب حتى تأكد لي أن ما تعرض له شيءٌ مختلفٌ تماماً .

سديد : (متدخّلاً) وما ذلك الشيء أيها الطبيب؟

الطبيب : شيءٌ أجهله لعدم حدوثه من قبل.. أنت تعرف أنني تخصصتُ بدراسة السموم كلها، لكنني لم أعرف سمّاً بإمكانه أن يفعل ما فعله هذا السم الغريب بذراع شقيقك، لذا حقنتُه بمضادّ حيويّ وأرسلتُه إلى المستشفى لإجراء المزيد من التحاليل المخبرية» .

وتزداد الشكوكُ لتبتعد عن سديد ولتقترب من المجهول الذي يشير إلى كائن غريب رهيب وظروف مرافقة لظهوره واختفائه لا تقل غرابة كانعدام الرؤية مع أن المكان مضاء.. وتستمر هذه الحالة، ويستمر معها من جديد الشكّ والوهم تارة، والتصديق تارة أخرى، إلى أن يتضحَ الأمرُ وتظهر اللوحة المعلقة إلى الجدار كسبب في كل ما يحدث، واللوحةُ عبارة عن مجموعة من الزهور والعقارب التي تتحرك بينها :

«**الخادم** : فهمت يا سيدي (يخرج الأب ثانية) يا إلهي! لا أعرف كيف حدث لي هذا! هل أتوهم مثلهم؟ (يصمت ويفكر) يخيّل إليّ أنني لم أكن أتوهم، بل إن شيئاً ما في الصالة هو الذي بعث في نفسي هذا الوهم.. تُرى ما هو؟ ما هو؟ تذكرت.. اللوحة (يلتفت إلى اللوحة ويصرخ) لا (يغطي عينيه بيديه ثم يبعدهما ببطء ويدقق النظر) عجباً! ما هذه اللوحة الغريبة المفزعة؟! (يدقق النظرَ أكثر) ويلي! أي قدرة تمتلكها هذه العقارب العجيبة؟! (يصمت) لكن العقارب ليست كائنات غريبة كما يقول سيدي (يفاجأ) ما هذا؟! إنها تتحرك! (يدقق النظر) تتحرك بالفعل.. من يصدّق أن عقارب في لوحة كهذه يمكن أن تتحرك بهذه الطريقة؟! (مندهشاً) أنظروا.. إنها تحاول الهجوم على الزهور (يدير ظهره للّوحة)» .

وتمرّ المسرحية بعدة مواقف لتذليل الشكّ والالتباس من أن اللوحة هي مصدر كل الإشكاليات والمتاعب والخوف الذي أصاب الجميع، ويقع الخادم ضحية لدغ أخرى سببها عقارب اللوحة، ويُحمل إلى المشفى، ويستمرُ الجدل حول اللوحة بين الأب ومديرِ المنزل والخدم، ويتم طرح عدة تساؤلات : "من الذي حملها إلى المنزل؟ من أيّ مَرسم أو معرض جاءت؟ من هو الفنان الذي قام برسمها؟".. هذه الأسئلة بدأتْ تأخذ طريقَها عبر مخيلة الأب، وبعد ذلك يتم الاتصال بصاحبة معرض بيع اللوحات السيدة وداد التي تؤكد أن اللوحة مشتراة من مخزنها وقام بشرائها مديرُ المنزل، وهذه اللوحة كانت في المستودع ولم تُعرض للبيع :

«**المرأة** : لسببٍ واحد هو أنني لم أعرضْها للبيع وآثرتُ الاحتفاظ بها في مستودعِ اللوحات .

الأب : لماذا؟

المرأة : لأنني أحسستُ بالقرف وأنا أنظرُ إليها لأنها تشوه الجمال بطريقة سحرية» .

والقرفُ حالةٌ مقززة ناتجة عن إحساسٍ عميق لدى الفرد وردّ فعل على ما هو غير طبيعي.. وطبيعياً فإن إحساسَ وداد صاحبة المعرض بهذا التشوه نقيض الطبيعيّ يعزز حالةَ الرفض لديها في رفضِ هذه اللوحة، حيث تسأل الفنان الذي رسمها عن أسلوبها.. والأسلوب هنا هو حالةٌ تركيبية ذات طابع سيكولوجي مريضٍ مغاير للحالة الإنسانية العادية المتزنة حيث الزهور حالةٌ سامية للجمال، والعقارب حالة مقززة ومكروهة ومزعجة إلى درجة القتل، والقتل حالةٌ غير عادية، ومن حقّ السيدة وداد الإنسانة أن تدفعَ باللوحة إلى المستودع وعدم عرضِها للبيع :

«**الأب** : (مندهشاً) بطريقة سحرية؟

المرأة : نعم .

الأب : ألا يمكنك -رجاءً- أن توضحي هذه العبارة؟

المرأة : أنا لا أملك لها إيضاحاً محدداً.. كلّ ما في الأمر أنني أحسستُ بها هكذا .

الأب : وماذا أيضاً؟

المرأة : أقنعتُ الفنان بعدم عرضِها لاختلافِ أسلوبها عن الأسلوب الذي رسم به بقيةَ لوحاته .

الأب : أقلتِ لاختلاف أسلوبها؟» .

بعد ذلك تبدأ عمليةُ التأثير المتبادل بين الأبِ واللوحة والتي تكشف عن دواخله ونوازعه النرجسية (الأنا العليا) فتدفعها إلى الخارج وتسيطر عليه فتحوله إلى عقربٍ هائج يهاجم كل ما حوله، حتى أقرب الناس إليه ابنه سديد، إلى أن يبدأ في التحول إلى حالة اتزانٍ جديدة غير مستقرة :

«**الخادم** : (إلى سديد) سيدي.. خلّصني أرجوك .

سديد : (يحاول تخليص الخادم من أبيه) أبي (الأب يترك الخادم يفلت منه ليمسك بسديد) أبي! ماذا تفعل؟! إنك تهاجمني! (يصرخ به) أبي!

الأب : (ينتبه لنفسه) سديد! ماذا حدث؟! ما سبب كل هذا؟!» .

وتستمر الأحداث إلى أن يصل أخيراً الفنان الذي رسمَ اللوحة برفقة أحد أتباع الأب الأمنيين بالقوة، ويحاول الأب أن يعتذرَ بلباقة عما فعل به رجلُ الأمن، مؤكداً غباء هذا الجهاز الذي لا يفرّق بين الفنّ وغيره.. ويدور حوارٌ طويل بينهما عن الفنّ والطبيعة وعن ابتكارِ مصطلح الواقعية السحرية الذي تبناه الفنان لتوضيح الطريقة التي بواسطتها يعبّر عن فهم الطبيعة، إلى أن يأخَذ الحوارُ طابعَ الصخب والانفعال في عَدم فهم الآخر (الأب) للفنان، إذ يصرّ الأب على البعد السحريّ المتمثّل بالشعوذة، ويصرّ الفنان على الحالة الإبداعية للفنّ من خلال عمل الألوان والفرشاة :

«**الفنان** : أنت تحاول اتهامي بالشعوذة.. أليس كذلك؟

الأب : كلا، لكنني فقط أريد التأكد من قدراتك السحرية .

الفنان : يبدو أنك أخطأتَ في طلبي يا سيدي، فأنا لستُ الشخص الذي تريد.. أنا فنان، مجرّد فنان يتواصل مع العالم والحياة من خلالِ فرشاته وألوانه ولا يعرف أي شيء عن الشعوذة» .

ويصرّ الأبُ على أنّ الفنان مارس السحرَ فجعل عقارب اللوحة أداةَ تدمير موجهة له بغرض تدميره والقضاء عليه، وتبدأ عمليةُ الابتزاز والتهديد من قِبل الأب للفنان الذي يرفض كل أساليبِ الإغواءِ المادي، وحتى التهديد بالقتل :

«**الأب** : (متراجعاً) معك حق.. لا أحد اليوم يقوم بعملٍ دون مقابل.. سأمنحك عشرةَ آلافِ دينار عن كل عقربٍ تحوله إلى فراشة .

الفنان : عشرة آلاف فقط؟!

الأب : لا.. سأمنحك مكافأة إضافية.. بضعة آلافٍ أخرى .

الفنان : آلافك هذه يا سيدي لا تعادل تغييرَ عقربٍ واحد .

الأب : حسن.. أنا موافق .

الفنان : موافق؟! على ماذا؟!

الأب : على دفع هذا المبلغ لقاء كل عقربٍ من عقاربك .

الفنان : حينَ تكتمل اللوحة وتُعرضُ للناس فإنها تصبح ملك مرحلتها لا ملك الفنانِ الذي أنتجها .

الأب : هل هذا يعني أنك تريد رفع ثمنها؟

الفنان : الإبداع لا يعادله ثمنٌ مهما كان باهظاً» .

إن القتلَ برأي الأب هنا هو قتل الإبداع، وهو مرهونٌ بقتل الفنان وتحطيم الريشة وبعثرة الألوان، أي تحطيم اللوحة وما فيها من زهور، وحتى العقارب التي هي انعكاس داخلي لحالته المتسلطة الأنانية (الأنا العليا) وقتل العقارب يعني قتل الأب كانعكاس سيكولوجي للحالة التي هو عليها :

«**الأب :** (ينظر إلى الرجل ذي المعطف الطويل والذي ما يزال واقفاً يصغي عند الباب) أنت، تعال (يشير برأسه إلى الفنان ويسحبه بقوة نحو الخارج) توقف (يتوقفان) لن أسمح لك بمقابلتي ثانية إلا والفرشاة بيدك.. هل فهمت؟ (الفنان يكتفي بابتسامة معبّرة خفية تثير حنق الأب) خذه (يخرجان.. يتوجه إلى اللوحة) لقد أرسلتُه الى الجحيم، وسأجعلك تلحقين به الآن أيتها الفاجرة (يتقدم منها أكثر) وسأجعل من زهورك هذه وقوداً لجحيم لم يحلم به ساحرٌ يوماً (يتقدم أكثر) وسأرمي رمادك في أكبر مزبلة في المدينة.. هل تعتقدين أنني خائف منك أو متردد في تنفيذ ما أريد؟ حسن.. حسن.. سترين أن سحرَك كله غير قادر على الوقوف بوجهي، وأن لا أحد يستطيع عصيان أمري.. ما أريده هو الذي يُنفذ، وما تريدينه أنت ليس سوى هراء.. هل تسمعين؟» .

وينفّذ وعيدَه متحدياً اللوحة وعقاربها بالقضاء عليها، ويهجم عليها في الوقت الذي نسمع فيه المؤثرات ذاتها التي حدثتْ في المشهد الأول، حيث نرى ونسمع الأصوات والمؤثرات الغرائبية نفسها، ونرى الإضاءة تخفت قليلاً ثم تطفأ لينير الضوء عدة مرات خلال تقدم الأب وتراجعه أمام اللوحة.. وما أن يظلم المسرح حتى نسمع صرخة الأب، وتفتح الإضاءة خافتة على المسرح ونرى الأب في وسط الخشبة ماسكاً يده متألماً وغير مصدّق ما حدث، ويستمر وقوفُه وتحديقه باللوحة لفترة وجيزة، وتختفي بقعة الإضاءة من عليه تدريجياً مع الموسيقى لتضاء اللوحة المعلّقة على الجدار وتستمر الإضاءة مركّزة عليها لمدة قصيرة قبل أن يُسدل الستار، ليُطرح سؤال «هل مات السيد المستَغِل المتسلط (الأب)؟» .

أجاد الكاتب استغلالَ مكان الحدث بطريقة فعالة، وساعدتْه عناصرُ السينوغرافيا الأخرى في عكس تفصيلات الحالة التي أبرزتها جمالياً علاقاتها المختلفة على الرغم من تناقضاتها ضمن نسيج الحدث.. وكان الزمنُ ملازماً للمكان ولا يمكن فصله عنه وهو الفترة الممتدة منذ بداية المشهد حتى موت الأب، وبعدها يصبح الزمن حراً وغير مقيّد لأن مقولة المسرحية هي «الانعتاق».

وأجاد الكاتبُ رسمَ شخوصه بشكل احترافيّ، ولعل شخصية الأب المتسلط وما حملتْه من أفكار ونوازع للشر والتسلط وحب السيطرة تعكس صورة واقعيةً للحدث الراهن لكثير من الشخصيات المخيفة على الصعيدين العامّ والخاصّ .

أما شخصية الفنان بقعة الضوء ومبعث الأمل في المسرحية والتي هي مشكلة في حياتنا الثقافية والفنية فطرح وجودُه سؤالاً هو : «كيف يمكن للفنان أن يحافظَ على عطاءاته ومستواها والتزامه بأفكاره التي يريد لها أن تكون فاعلة وبنّاءة وسط انحدار الفنّ على أيدي البعض وتوجهه نحو مستويات تجارية كما هو حال التاجرة وداد في المسرحية؟» .

وكانت بقية الشخصيات عادية ويمكن الاستغناء عن بعضها، وهذا لم يكن ليؤثر على استمرار الحدث وشفافية الفكرة كشخصية الابن نوار وشخصية أحد الخدم .

مجموعةٌ من الأفكار المطروقة والعادية صاغَها الكاتبُ وعبَّر عنها رمزياً من خلال فكرة أحادية الجانب هي الانعتاق بأسلوب أخرج هذه الأفكار من سطحيتها ودلالات معانيها ليعمل على صهرها في بوتقة واحدة بعد أن غاص بعمق إلى مكوناتها الداخلية ليعكسها على شكل لوحة قالت الكثير مما نطمح أن نقوله، وإن شابتْها المباشرة أحياناً .

جاء التكثيفُ اللغويّ في نصّ المسرحية ليكمل رسمَ اللوحة التي اتكأت المسرحيةُ عليها، وهذا الجانب عزز مقولة المسرحية التي هربت من السردية إلى الاختصار والتبسيط، إضافة إلى أنها أسهمتْ في تقليل الأخطاء التقنية التي يقع فيها الكثيرون من كتّاب المسرح عند صياغة الحوار الذي جاء في معظم تراكيبه ليناً ومرناً وسهل التركيب والحفظ بالنسبة للممثل، حيث الدلالات السيميائية واضحة ومعبّرة عن الحالات والإرهاصات لدى الشخصية بشكل جيد وواضح .

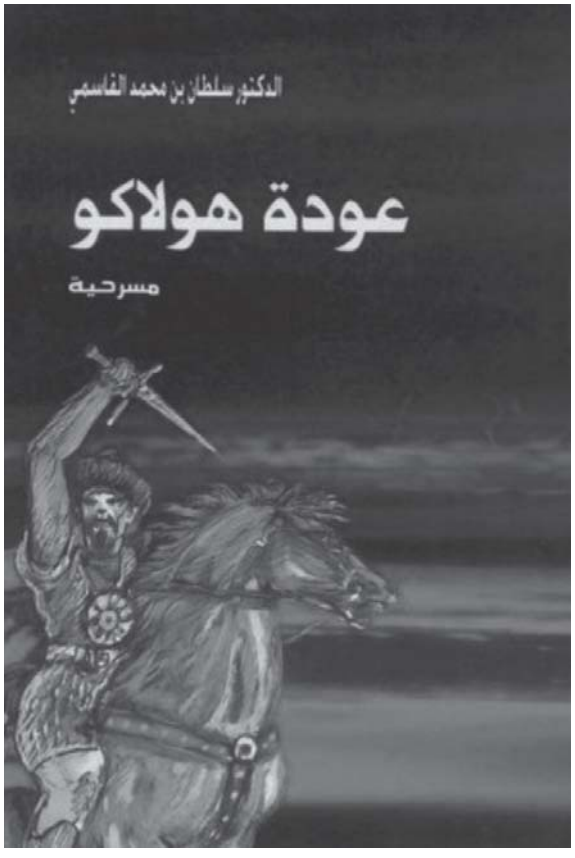
قراءة في نص مسرحية عودة هولاكو للكاتب المسرحي الإماراتي سلطان بن محمد القاسمي

نـــوزاد جعـــــدان

«عودة هولاكو» هو عنوان واحدةٍ من أولى النصوص المسرحيـة التـي كتبهـا الكاتـب المسرحـي الإماراتـي د.سلطـان بن محمـد القاسمي، ويعود تاريـخُ كتابته إلى العـام ١٩٩٨ وقد تمّ طبعه ثلاث مـرات، وجاء في مقدمةِ المسرحيـة في الطبعةِ الأولى : «مـن قراءاتي لتاريخ الأمة العربيـة وجدتُ أن ما جرى للدولةِ العباسية قبل سقوطِها مشابـه لما يجري الآن على الساحـةِ العربية وكأن التاريخ يعيـد نفسَه، فكتبتُ هـذه المسرحية من منظـورٍ تاريخي لواقعٍ مؤلم.. وأسماء الشخصيات والأماكن والأحداث في هذه المسرحية حقيقية، وكل عبارة تدلّ دلالة واضحة على ما يجري للأمة العربية» .

تُرجِمـت المسرحيـةُ إلى عـدة لغـات كالإنكليزيـة والفرنسيةِ والإسبانية .

وبتتبـع تاريـخ الأدب المسرحـي نجـد العديـدَ مـن الكتّـاب المسرحيين الذيـن اتخذوا التاريـخ مادة خصبة استفادوا منها فى بناءِ أعمالهم المسرحية، منهم ألفريد فـرج في مسرحيته «سقـوط فرعون» وسمـير سرحان في «ست الملـك» وصلاح عبـد الصبـور في «مأساة الحلاج» وغيرهـم.. ويُعـدّ الكاتـب سلطـان بن محمـد القاسمي الأكثر ميلاً لهذا الاتجاه، فالتاريخ لديه ليس ماضياً فقط بـل يحتوي على المـادةِ الحقيقية للحاضـر، وقد كتب فى إطارِ التاريخ العديد من أعماله التي جعلتْه من أكثر كتّاب



جيلـه عناية باستلهام شخصيـات التاريخ، فقد استخدم مادته الدراميّة لتصوير الواقع والحلم في التاريخِ العربي وانطلاقاً منـه، فالماضي عنده لا ينفصـل عن الحاضر، وما حدث فـى الماضي قد يتكرر فـى الحاضر، وقد تمتد أنيابُه إلى المستقبل .

يسرد نصّ «عودة هولاكو» حكايةَ الخليفة العباسيّ المستعصم الذي هُزِم على يد هولاكو المغولي في أجواء التوتر السائدة بين قائد جيشه الدويدار ووزيره ابن العلقمي، إلى أن ينجح الأخير في خداعه وإقناعه بكتابة رسالة إلى هولاكو يتذلل فيها ويعرض عليه الهدايا والمجوهرات لاسترضائه بعد أن بات على مشارف بغداد، ثم إدراكه الخطر المحدق، ولكن بعد فوات الأوان .

في الفصل الأول من المسرحية يعيش المستعصم حالةَ توجّس وخوف، ويسأل وزيرَه ابن العلقمي والدويدار الصغير قائد الجيش عن أخبار المغول والقائد هولاكو، كما يستمع إلى رأيهما برسالة هولاكو الذي يطلب منه أن يرسلَ كتيبة ليساهم في حربه ضد القلاع المسلمة التي يحاصرُها، ويعترض الدويدار على إرسال قوة للمشاركة في تلك الحرب لأن هدفَ هولاكو تبديد القوة العربية لاحتلال بغداد، بينما يشجع ابن العلقمي على مشاركة هولاكو في هجومه على تلك القلاع كونها تشكل جيوشاً للإرهاب في بلاد المغول، وتهدد أمنَ بلادهم.. ونكتشف من خلال حوارات المسرحية حبّ المستعصم للمال وخذلانه، خاصة عندما يعلن الشباب رفضَهم لموقفه .

وتتسارع الأحداثُ في الفصل الثاني ويبدو أن هولاكو قد ضجر من حصار قلعة ميمون والمدة الطويلة للحصار بزعامة شيخ الطائفة ركن الدين، ثم فجأة يستسلم ركن الدين ويطالبه هولاكو بالإرسال إلى القلاع الأخرى للاستسلام، ويعده بتزويجه من فتاة مغولية، ولكن تكون المكافأة قتله .

في الفصل الثالث تصل رسالةُ هولاكو إلى المستعصم ويطالبه بتهديم الحصون وردم الخنادق المحيطة ببغداد، وتسليم إدارة شؤون البلاد إلى ابنه، فيرسل رداً بالتنازل عن الأراضي التي احتلها كي يتوج ذلك بالسلام بين العرب والمغول، وتدور السجالاتُ بين الدويدار والمستعصم وتذكير الأول له بإنشاء قوة عسكرية في ظل رفض الثاني، كذلك يظهر ابن العلقمي وتأييده للاستسلام ومدح قوة هولاكو .

وتتوالى الحواراتُ والأحداث، ويدخل هولاكو إلى بغداد، ويستشهد الدويدار والشباب المقاوم، ويندم المستعصم لكن بعد فوات الأوان ويقدم كلَّ الأموال لهولاكو، لكن هولاكو يقوم بسلخه حياً .

في الفصل الرابع يشكو الناس من سياسة ابن العلقمي الموالية لهولاكو بعد ممارسات الأخير الشائنة، ويقوم هولاكو بعزل ابن العلقمي الذي يموت لاحقاً ويستلم ابنُه الوزارة، ثم تقفل الستارة على رجلٍ بغداديّ ينادي بإخراج رموز الخيانة .

حاول الكاتبُ أن يقتنص من التاريخ لحظةً درامية كثيفة، تكتنز بالدلالات، وكان الصراعُ تقليدياً في بدايته، إلى أن يشتد بدخول الشخصيات المساندة، وهي في مجملها تحمل في طياتها ما ينبئ بقراءة مستقبلية، وهي في النهاية قضية الأوطان والإنسان المعاصر التي نعيشها يومياً .

حاول الكاتب أن ينسخ مأساة أبطاله من خلال إعادة خلق مواقف تهمّ الفرد لاستثارة مَواطن التوهج وامتلاك الرؤية الشاملة التي تسقط عناصر التاريخ بصورة ضمنية على الواقع، وتتملص من إسار الفترة الزمنية المحددة لتتوغل في منطقة عريضة وثرية بوقائعها عبر انتقاء مُحكَم لجزئيات التاريخ وإعادة تشكيلها بصورة تسهم في فهم القوانين الداخلية لحركة الأحداث التاريخية، والولوج إلى وقائعها المؤثرة، وفي إطار هذا الفهم اكتسبت بعضُ الوقائع التاريخية ثقلاً متزايداً، بينما تراجعت وقائع أخرى، فالتاريخ لا يعالَج من خلال الطرح السرديّ والمتوالي، بل من خلال اكتشاف خلاق للعلاقات والتيارات التي أسهمتْ في صنع حركة التاريخ، وكان دورُ الكاتب إيجابياً وبنّاءً في كشف علاقة الماضي بالآني وبالجدل المتواصل، تماماً كارتباط المسرح ارتباطاً قوياً بالحياة المعاصرة ومشاكلها وتطوراتها، ومما لا شك فيه أن التاريخ يشكل مادة خصبة يمكن من خلالها معرفة ما حدث في الماضي لفهم الحاضر والتعامل معه ومواجهة مشاكله، لذا فقد اتجهت أشكال الإبداع الإنساني بصفة عامة والإبداع المسرحيّ بصفة خاصة لتنهل من التاريخ لأن المبدعَ المسرحيّ يقلب صفحات التاريخ بحثاً عن الفعل الذى أثّر يوماً على الزمن الماضي وغيّر من مصائر شخصياته ولعب دوره الإيجابي أو السلبيّ فى مجتمعه، ليس بهدف بحثه عن ذاته وتقديمه كأيقونة متحفية

ولكن لأنه أدرك أن فعل الأمس قد يتشابه مع فعل اليوم، لهذا يستدعيه المسرحيّ المعاصر ويستخدمه للنظر فى الفعل الآنيّ الذى يعايشه، وبذلك يمكن الاستفادة من دالّ التاريخ في مدلولات جديدة معاصرة بقصدِ إحداثِ صدمة فكرية من خلال التقاطعِ الحاصل بين التاريخ المتشكل في المنظرِ المسرحي والحدث الدراميّ وما يتضمنُه من مضامين معاصرة .

وبدايةً من العنوان باعتباره عتبة النص المسرحيّ والذي يؤثر في تأويل النص الدراميّ كانت العتبة التي لا بد من الوقوفِ عندها قبل سبر أغوار المتن الدراميّ لما يكتنف هذا العنوان من حيرةٍ تتولد لدى المتلقي وتجعله يَمضي في قراءةِ النص ليعلم سبب اختيار الكاتب لهذا العنوان دون غيره .

إن استلهامَ التاريخ ليس هروباً من الواقع، بل إن الاتكاء على التاريخ في كتابة المسرحية دليل على أن الواقعَ الذي نعيشه ليس إلا امتداداً لهذا التاريخ أو إسقاطاً على الواقع أو اتخاذه كعبرة، وتجسّد هذه المسرحية إسقاطَ التاريخ العربيّ قبل حوالي ألف عام على حالِ الأمة العربية في الوقت الحالي من خلال قصة ظهور هولاكو والدويدار الصغير في تلك الفترة وطرح الكثير من إشارات الاستفهام حول ذلك .

يختَار الكاتبُ شخصيةَ هولاكو لتجسيد الدورِ الرئيسي في المسرحية، ويعبّر بواسطتها عما أراد تصويرَه من أفكار بهدفِ الوصول إلى الهدف الذي يسعى إلى بلوغه، والشخصيات الرئيسية هي محورُ المسرحية، وعن طريقها يمكن التركيزُ على اسم الشخصية الرئيسية وما تحمله من دلالة سيميائية توحي بصورة ذهنية لدى القارئ مثل الزمن التاريخي، ويكون الزمن هنا متّسماً بالخيبات .

إن ذكرَ رسالة هولاكو في بداية المسرحية يُنتج مفهوماً آخر للزمن هو الزمن الواقعيّ الذي ستسير عليه المسرحية وتدور حولها الحبكة لتشكل دلالة لدى المتلقي وترقبّاً لما يحصل، أما المدلول فإنه يدفع القارئ للتساؤل عن مدى استخفافِ الأعداء بحالِنا، ويقدم لنا مفهوماً لخاصية الزمن الاسترجاعيّ إلى الوراء، إلى فترةٍ بعيدة المدى حيث لا بد من تحديدِ نوعِ الزمن للوصول إلى التحليلِ السيميائيّ، وكذلك نلاحظ في المشهد الأول من المسرحية وجود زمنِ المزج أي ارتباط زمن الاسترجاع الخارجيّ بزمن الاسترجاعِ الداخليّ، وقد استخدم المؤلفُ مجموعةً من الدلالات التي وظّفت بهدف الإشارة إلى الاتصالِ المستمر مع الواقع واختصار المسافة الزمنيةِ لتوضيح المعلومات .

وقد عمدَ الكاتبُ إلى تصاعدِ أحداث النصّ عن طريق اللغة الجدلية القائمة على مبدأ الاحتجاج على الواقع ورفض ما يحدث من خراب كما نلاحظ في ما يقوله الدويدار :

«**الدويدار** : إنهم يحاصرون ثلاثَ قلاع من قلاعِ المسلمين يا مولاي ولا أحد من المسلمين يقوم بنجدتهم.. إنه التخاذل والله» .

نلاحظ هنا وجودَ إشارة إلى الزمن الفيزيائي متمثلاً بطريقة غير مباشرة، إذ يوظَّف الزمن الفيزيائي كبنية معلوماتية دقيقة تقدم معلومات عن صدق الزمن المستشرفِ للانهيار .

وتسير المسرحيةُ وفق نمطٍ معيّن من الحبكة التي تتصاعد وفق هرم من الحدث الصاعد المجسَّد برسالة هولاكو باتجاهِ الذّروة أثناء خيانة ابن العلقمي، مروراً بالحدث النازل حين يتم قتل الدويدار، وأخيراً النهاية المفجعة المتمثلة باستيلاءِ هولاكو على بغداد، وتمضي السيمياء الظاهرة في النصّ حسبما يلي :

-المرسل.. الطمع .
-الذات.. المستعصم الخليفة .
-المرسل إليه.. الفاسدون والمستغلون .
-المساعد.. الوزير ابن العلقمي .
-الموضوع.. الرغبة في السلطة .
-المعارض.. الدويدار الصغير .

ويتجلى محورُ الإبلاغ في نداء النفسِ والذات، لاسيما الأنا الموجودة عند المستعصم، فالمرسل يعني هنا الجشع والملذات الدنيوية، أما المرسَل إليه فيتمثل بشخصيات المفسدين الذين يدفعهم الجشع، وكل ذات

فاسدة تسعى إلى استغلالِ الآخرين، أما موضوع رغبة هذه الذات فهو البقاء في السلطة والجاه محور الصراع، وقد ساعد المستعصم العديدَ من الخونةِ الذين تربطهم هذه المصالح متجسدة بشخصية وزيرِه .

وفي تناقضِ الصفات الأخلاقية التي تقوم عليها المسرحية نجد تنوعاً في النفوس كما في هذا المربّع السيميائي :

-علاقة التضادّ.. الخيانة الوفاء .

-علاقة شبه التضادّ.. لا خيانة لا وفاء .

-علاقة التناقض.. الخيانة لا خيانة–وفاء لا وفاء .

-علاقة التضمين.. خيانة لا وفاء–وفاء لا خيانة .

تميز النصّ بحضورِ تيمة الخيانة التي غيّبت بالضرورة نقيضها الوفاء، فتميز بذلك حضور الخيانة على الوفاءِ في الأحداث، ما عدا شخصية الدويدار، فالخيانة تمثّلت في شخصية ابن العلقمي والمستعصم ومَن يشغلون المناصب ويستغلونها لتسيير مآربهم الشخصية، أما الوفاء فتمثل بشخصية الدويدار والشبان المسلمين الذين اتجهوا إلى ساحات الوغى، ولكن دون جدوى، ليظلوا ضحية مكائد الخيانةِ التي أودتْ بهم إلى حتفهم، وقد حاول الكاتب معالجةَ قضية الفساد التي أدت إلى انزلاق الحضارة إلى الهاوية .

اتصل حوارُ المسرحية باللغة والشخصيات كصيغ كلامية متبادلة بين شخصيتين أو أكثر تُستخدم – غالباً- للكشفِ عن أبعادِ الشخصيات وعرض الشكل المسرحيّ وتفعيله للوصول إلى الفكرةِ الكامنة في النص، ومن ثم محاولة إيصالها إلى الآخرين بطريقة فعالة، ولا يكون الحوار موظّفاً إلا إذا كان صادراً عن الشخصية التي تستخدمه ويختلف باختلافِ المواقف كما نجد في شخصية المستعصم :

«**المستعصم** : وأنت ما رأيك يا ابن العلقمي؟» .

على النقيض من حوارات الدويدار الواثق من نفسه، رابط الجأش :

«**الدويدار** : الخيانة والذل مكّناه من احتلالِ تلك القلاع» .

استنتاجات

-تلعبُ الشخصيات الأساسية دوراً رئيسياً في تحريكِ وحدة الزمن، وقد استطاع الكاتبُ توضيح وحدة الزمن الاسترجاعيّ عن طريق شخصية تحمل دلالةً زمنية متفردة لها التأثير المهيمن عن طريق التكوين الدلاليّ بين الزمن الحقيقيّ بوصفه مدلولاً والزمن الاسترجاعيّ بوصفه دالاً .

-استخدم الكاتبُ الدلالة السيميائية بهدفِ اختصار المسافة الزمنية بين عنصرَي الدال والمدلول في تحديد الدلالةِ كأحد أنواع الزمن وفق المفهوم السيميائيّ للزمن الاسترجاعيّ الخارجي، إذ استخدَم وحشيةَ هولاكو للعودة إلى الماضي الأليم وإسقاطه على الحاضر .

-تلعب الشخصياتُ الرئيسية دوراً في تحريكِ وحدة الزمن، واستطاع الكاتب توضيحَ وحدة الزمن الاسترجاعيّ عن طريقِ شخصية هولاكو التي تحمل دلالةً زمنيةً متفردة وسوداء لها تأثير مهيمن عن طريق التكوين الدلاليّ بين الزمن الحقيقيّ بوصفه مدلولاً والزمن الاسترجاعيّ بوصفه دالاً .

-التحليل السيميائيّ للزمن المسرحي يعطي أهميةً في كشف الأفكار وتصاعد الأحداث .

-التشكل البنائيّ لسيمياء الزمن ينتج عن طريقِ العلاقة القرائية بين الدالّ والمدلول .

-يُعتبر الزمن أحد العناصر المهيمنة على النصّ المسرحيّ لما له من تأثير على بنيةِ النص، فعن طريق الزمن يتم تحديدُ بنية النص، وقد تكون البنية خطية كما في المسرحيات الكلاسيكية أو دائرية كما في مسرح اللامعقول أو متموجة كما في المسرحيات التعبيرية .

-تتنوع الأشكالُ الزمنية في النص حسب موقعها الزمنيّ كأن يكون استرجاعياً أو استباقياً أو دالاً على الوقت الحالي .

-لجأ الكاتبُ بشكل متكرر وإيجابي إلى مخاطبةِ عقل القارئ عبر استخدام الجمل والإشارات التي يعتمد فهمها على التأويل والتفسيرِ والشرح والإيحاء .

-حاول الكاتبُ في أكثر من موقع في المسرحية الرجوع إلى المدلول الوجداني كطريقة للتعبير أو كوسيلة لتحقيق أكبر عصْفٍ عاطفيّ في نفوسِ المتلقين .

بمشاركة المسرح السوري

خمسة عروض في مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائيّ السادس

أنـــور محمـــد

في الـدورة السادسة مـن مهرجان المسـرح الثنائيّ التـي نظَّمتْها إدارةُ المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة- الإمـارات في شهر أيار الماضي تمَّ عرضُ خمسة عروض مسرحيـة من الإمارات وسورية ومصر والأردن والكويت، إلى جانبِ عقدِ ندوة فكرية وإقامة النسخة الثامنة عشرة من ملتقـى الشارقة للمسرح العربي تحت عنوان «المسرح والموسيقى» بمشاركة عـدد من الباحثين المسرحيين هم : عبد الله راشد (الإمـارات) ياسمين الفراج ورانيا يحيى وهـاني عفيفي (مصر) عبد المجيد فنيش ورشيد برومي (المغرب) عائشة قلالي ونوفل لعزارة (تونس) رعد خلف (العراق) .

* * *

في مسرحيـة «حدث ذات مرَّة» لجمعية دبا الحصن للثقافـة والـتراث والمسرح (الإمـارات) إعـداد وإخراج مهنـد كـريم، تمثيـل نبيـل المازمـي وشريف عمـر يقيمُ المخـرجُ حـواراً من جـدل يكشف فيـه مأسـاة العقل بين مُخـرج مسرحيّ أدَّى دورهَ الممثّل نبيل المازمي وممثّل أدَّى دورَه المَمثّل شريف عمر .

في العرض مُخرجٌ تشغلـه قضايا الفكـر والفلسفة وعلاقتهـا بالفنـون واليأس من فعل شيء تجـاه القضايا الإنسانيـة التـي يخسـر فيهـا الإنسـانُ كرامتَـه وكأن لا جـدوى، فالعولمة وما بعـد العولمة افترسـت المشاعرَ عند

مهند كريم

الآدميـين كالحبّ والنخوة والفروسية، وقد ذهب الإنسانُ إلى استحالـة إصـلاح ما فَسَـد.. عقلٌ عولمـيّ لا مشاعر عنـده، يسعى إلى الربـح والثروة وامتـلاك الحياة، فيما الممثّل يشكو الفقر وقلَّة فرص العمل .

«حـدث ذات مـرّة» مسرحيـةٌ مـن حـوار على طول مقاطعه كان يمورُ بالحيوية ويمسُّ أعماقَ الذات، فالغايةُ تعبرُ فوق الشرائع وفوق الإنسـان الذي يتمُّ إلغاءُ وجوده، وهـو ما يُثـير ويفجع المُخـرج والممثّل، فنشعـر من خلال الحـوار والجدل بـين الشخصيتين أنَّهما يرثيـان نورانية العقـل، فالمُخرج لم يكـفّ في أغلبِ الزمـن المسرحي عن عرض ألمِه مما جرى لهـذا العقل ولحظات انفعاله وكأنَّه ينتحر .

تتـدرجُ المسرحيـةُ ضمـن مسـرح الفكـر لا مسرح الدراما، فهي تدافع عن العقل الذي يتمُّ اغتصابُه بقسوة ليظهر هذا الدمار الذي حلَّ بالعالم .

«حـدث ذات مـرَّة» مرثاةٌ لما يحـدثُ كل يوم من شرّ للإنسان ينالُ من حريّته .

* * *

تتألـف مسرحيةُ «السيرك» لفرقة المسرح القومي (سورية) للكاتـب الأرجنتيني أزوالـدو دراكون إعداد وإخـراج أيمـن زيـدان تمثيل حـازم زيـدان ولمى عبد الكـريم مـن حكايتين منفصلتـين متصلتـين.. الأولى لموظَّـف أحرقـت القروضُ والأسعـارُ التـي اشتعلـت نيرانُهـا راتبَه فيعمل بائعاً جـوالاً ليُعيل زوجته وابنته، لكنّ وجع أسنانه لم يمنحْه هذا الشرف.. أما الحكاية الثانيـة فهي عن مُواطـن لا يكفيه راتبُـه أمام وحشية الغـلاء (ربّما في إشارة لمـا فجَّرتْه الحرب على سورية مـن أزمات للإنسـانِ السوريّ) فيضطـر للعمل ككلبِ حراسة .

في الحكايتـين يمارس المُخـرج أيمن زيدان دور الأنا الواعيـة لحريتهـا، فيحوّل جسـدَ الممثّـل إلى أداة فكرية وقد ذلّ الشخصيةَ القهرُ الاقتصاديّ فلا تسرق من المال العام ولا الخاص ولا تؤجّر جسدَها لعصابات القتل .

وفي الحكايتـين أيضاً يكشـف أيمن زيدان عن فساد الحياة وعبثيتهـا، وعن المآسي الصامتة لبشر لا تحميهم القوانـين فيتحولـون إلى حيوانـات تتمُّ حيونتُهـم بقصدِ ضمّهم إلى القطيع البشريّ .

يتمـردُ بطـلُ المسرحيـة ولكن كمـن يلفـظُ أنفاسَه الأخـيرة من إنسانية تمَّ تدجينهـا ويتحوَّل إلى كلب، حتى أنّه لمّا يقوم بتقبيل زوجته يعضُّها .

أدى الفنـان حـازم زيـدان دوره بتعبـيرات حركية متمثـلاً مشاعـر الشخصيـة في الحكايتـين، لكنّـه زادَ من قـوّة صوته، فـكان أعلى مـن الحركـة، وكان صوتاً حماسيـاً ذا نـبرة خطابية، بينما كانـت الممثّلة لمى عبد الكـريم أكـثر واقعيـة وهي تنغمـس وتغمـس أفعالَها في الطبيعة الفيزيولوجيـة والروحية للشخصية ولم تقع في الشكلانية، وشخصيتُهـا تكاد تُفجَع وزوجها في مواجهةِ المـوت كإنسان وهو في قفص على أنّه كلب حراسة للسيّد وقـد صار ينبح عنـه وعليه.. فما هذا المصـير الذي آلَ إليه الإنسان؟

* * *

في مسرحيـة «النافـذة» لفرقـة مشـوار المسرحيـة (مصـر) للكاتـب البولنـدي ايرينيوش ايريدينسكـي ١٩٣٩-١٩٨٥ تمثيـل إسلام عبـد الشفيع ورضوى حسن، إخراج محمـد مرسي غرابةٌ وعبثٌ في انتظـار أن يشتعلَ عـودُ الثقـاب ثانيـةً في نافذة بيـت في البنـاء المُقابل فلا يجـنّ الـزوج الـذي أدى دوره إسلام عبـد الشفيع، فيما الزوجـة التـي أدَّت دورها رضـوى حسن تتزيَّـن لزوجها في غرفـة النوم على صـوت أغنية أم كلثـوم «هذه ليلتي» ولكن بإيحاءات جنسية، وحتى يضيء الضوء ورغم تفاني الزوجة على مدى عـدّة أيام في أن تتنشله أو تصرفه عن انتظار الأمل الكاذب فإن الزوج يصرُّ على البقاء متربّصاً على الكرسي أمام النافذة في انتظار ذاك الوميض لشعلة النار، ومن ثمّ أضاء وانتهت الحكاية وكأن المخرج محمد مرسي تركَ الميتَ ميتاً فلم يُشيعه ولم يدفنه، على أنّنا في وضعِنـا العربيّ الذي نعيشه من فقر وجوع أحوجُ ما نكون إلى مسـرح يُثـيرُ مشاعـر الغضبِ والفـرح والحبّ وليس الاستسـلامَ لـ (الأمل) الـذي تحقَّق في العرض وأشعلَ عودَ الثقاب، ولكن ما الذي جرى أو سيجري في اللحظات التالية؟ لا انفجـارات فكرية أو فلسفيـة مُقاومة للضعف الإنسـانيّ.. رجلٌ شغـلَ فكرَه عودُ ثقاب اشتعـل لثوانٍ ثمّ انطفـأ، وقضى أياماً في انتظارِ أن يشتعلَ ثانية ولم تشغله كل المآسـي التي تحلُّ بالإنسان العربـي.. إنّه انتظار غير مُملّ بالنسبة له، ولكنّه انتظار لم يؤسّس لمعنى بالنسبة لنا كمتفرجـين، حتى أنّ الممثّلة رضوى حسن بأدائها المرهف كزوجـة كان بالإمكان الاستغناء عنها، إذ أنّ حركة جسد الممثّل إسلام عبـد الشفيع التي وعلى قصديتها التمثيلية كانت كافيـة لصرفِ النظر عنها فقد بـدت حركاته كما لو أنّها من صلصـال قسر فيها المُمثّل أعصابه وعضلاته ليشكّل تلـك الحركات الصلبة تعبيراً عـن توترِه وقلقِه.. لقد كان عنيفاً وقاسياً دون سببٍ ودون ثمن .

* * *

السيرك

في مسرحِ العبث كما شاهدنا في عروضٍ مسرحية عربية وأجنبيةٍ يتحوَّل الجسد إلى أداة تعبيرٍ عن دورة الحياةِ الفكرية والعقلية للشخصية كما شاهدنا الممثّل بكر الزعبي في مسرحية «منظر طبيعي» تأليف هارولد بنتر١٩٣٠–٢٠٠٨ إخراج دلال الفياض، وشاركتْه في التمثيل ياسمين الدلو، وهو يؤدّي دورَه بتكنيكات بدنية محسوبة بدقّة وبتكثيفٍ شديدٍ لطاقته وقدراته الذهنية والعضلية، فيذهب من الحركةِ إلى السكون ليُرينا شعورَه وإحساسَه بالشخصية التي يؤدّيها، فيكشف عن هذياناتها لا عن تجلياتها وهي تعيش لحظةَ سلب عدميّ لزوجين كلاهما خان الآخر، وكلاهما لا يحبُّ الآخر، وهما في جلسة تصفيةِ حسابٍ في المطبخ بافتراض أنّهما في مواجهةِ البحر كمنظرٍ طبيعي، فيسردان من الوعي إلى اللاوعي غير المشروط رفضهما للحظة العبودية التي عاشاها معاً على أنّها لحظة استدعاءِ الحرية .

بالنسبة لهذين الزوجين لا مشكلة وهما يتواجهان ويُعريّان أفعالَهما الحياتية، فنرى قلقَهما واضطرابَهما وهدوءَهما وهما يتباريان، وهذا عربياً لا يحدث، وإن حدثَ ففي الغرفِ السرّية، والمسرحيةُ تعرض علاقة زوجين تفسَّخت نظريةُ الأخلاقِ عندهما، فلا تمييز بين العقلِ المجرَّد والفكر الذي صار مثالياً وبين العقلِ العمليّ التجريبيّ .

في الشرق لا يمكن أن يكاشفَ الزوجُ زوجتَه بخيانته لها، ولا الزوجة تكاشف زوجَها بخيانتها له.. هذا أمرٌ مستحيل، وقد يُفضي إلى قتلِ الزوجة .

مُخرجةُ العرض دلال الفياض ربّما تطرح معاناة زوجين وجوديين لا عدميين، ولكنّها تستسهل تبنيها عربياً وشرقياً .

الزوجان في مسرحية «منظر طبيعي» لفرقة ملتقى الظلال (الأردن) يُعذّبان روحيهما ويتحاوران دون جدوى باستثناءِ جلْد الذات، وربّما ليست هذه هي فلسفة الكاتب المسرحيّ الإنكليزيّ هارولد بنتر الحائز على جائزة نوبل للآداب ٢٠٠٥ والذي كان أديباً وناشطاً سياسياً مدافعاً عن العدالة والحريَّات وقد ناصرَ طويلاً القضية الفلسطينية، وتعاملت المخرجةُ مع مسرحيته القصيرة «منظر طبيعي» من خلال بسطِ أفكارِه الفلسفية الوجودية، لكنّها لم تَنفذ إلى أعماقه ولم تلتقطْ لحظةَ المُعاناة الشعورية لشخصيتَي الزوج والزوجة، حيث نرى خواء اللاوجود وهما يتراشقان الاتهامات .

دلال الفياض كانت تستعرض الحوارات بينهما : زوجان يحملان ثورةً وتمرداً في داخلهما وضدّ بعضيهما، لكنّهما يؤجّلانها.. هذا هو العبث واللحظة التي التقطها وعاشها الممثّل بكر الزعبي، إذ صار العرضُ له وليس للمخرجة لشدّة قدرته على التأثير الجماليّ وإثارة انفعالاتِنا كمتفرجين .

* * *

ما بين العبثية وشيء من الملحمية جاء العرض المسرحيّ الكويتيّ «الشفّاف» لفرقة المسرح الكويتي، تأليف فوزي الغريب، إخراج وتمثيل أحمد السلمان وسماح، ويوهمنا المُخرجُ الممثّلُ وهو يكسر الجدارَ الرابع نازلاً من على درجات صالةِ المسرح في مونولوج باتجاهِ الخشبةِ وهو بكامل طاقته المتوهجة ويقوم بتعريةِ وتهشيم الأوضاع السياسية بإحساس حادّ بمأساة الوجودِ الإنسانيّ، فالرجل سَتَلِدُ زوجته بعد انتظار، فيما الطبيبة تقوم بتوليدِها في الغرفة المجاورةِ لغرفةِ الاستراحة، وما بين بَيْنَيْن تلدُ ونسمعُ صراخَ وليده وتخرج الطبيبة (التي أدَّت دورها الممثّلة سماح) ويبدأ الحوار الساخرُ في لا مبالاة من جانب الأب لمعرفةِ جنسِ المولود وإمكان رؤيته وضمّه إلى صدرِه في فرحة ما بعدها فرحة، لكنّ الطبيبة ترفض بحججٍ غير مُقنعة فيتحوَّل الحوار -الذي لا يفضّله الأب- بينه وبين الطبيبة إلى ثرثرة مع شيءٍ من الطرافة بقصدِ الإضحاك، ولا شكّ أنّ أحمد السلمان مُخرجاً وممثّلاً يكشفُ عن تجربةِ الألم عنده في اندحارِ الإنسان، فالمولود جاء شفّافاً لا لون له، وهنا الكارثة، إذ أنّ لون جلدِه يخالف لون الطبيعة البشرية : أبيض، أسود، حنطيّ.. فمن أين جاءته هذه الصبغيات والجينات؟ شكوكٌ كثيرة مخيفة ومرعبة تساورُ الأب، ثمّ كيف سيواجه مجتمعَه بمولودٍ لا لون له؟ فإنْ نجا ولدُه من الموت فكيف سينجو من الحياةِ وهو الشفّاف؟ وكيف سيتخلَّص الأب منه؟ وهل تموت الشفافية بموتِ الولدِ الشفيف؟

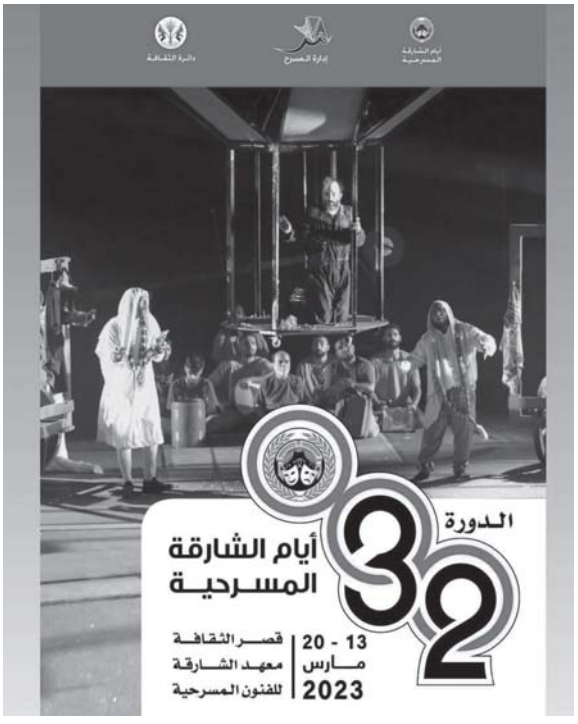
أسئلةٌ كثيرةٌ تنهض أمام الأب الذي ورغم هول مأساته بولده الشفّاف نراه يقايضُ الألمَ بالرغبةِ في الزواجِ من الطبيبة التي توافق وكأنَّ علمها لا علْمَ له، وهو الرجلُ المزواج.. إنه انتقال سريع من العمق إلى السطح، انتقال ليس من خفّة ظلّ من أحمد السلمان بل انتقال فيه فجاجة حقَّرت وأهانت القدر المأساويّ والفكرةَ الساميةَ التي يحملُها العرض .

مسرحيةُ «الشفاف» تهجو الضياعَ المأساويّ للإنسان، فالخير والشرّ ليسا ضدَّيْن كما يبدو من «الشفاف» بل هما قناعان، ولكن في المسرحية كانا رماديين، وهو اللون الذي اقترحه الأب ليصبغ به وليدَه الشفاف .

الممثّل أحمد السلمان في أدائه دور الأب كان كمن يرتجل دورَه وحواراته بأسلوبٍ فاقع غير مدرسيّ ولا أكاديمي، فهل كان يمثّل أم يتقمَّص حالات؟ خاصة وهو يحشو المسرحية بمشهدٍ وإن كان مأساوياً يسوق فيه أمَّه على كرسي ليودعها في دار المسنين تنفيذاً لرغبة زوجته .

بمشاركة مسرحيين سوريين

أيام الشارقة المسرحية الثانية والثلاثون



بمشاركةِ أربعة عشر عرضاً مسرحياً أقيمتْ في شهر آذار الماضي الدورةُ الثانيةُ والثلاثون من أيام الشارقة المسرحية، وتم في حفل الافتتاح تقديمُ العرضِ المسرحيّ «رحل النهار» إخراج محمد العامري، وتتويج الفنان البحريني محمد ياسين بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربيّ في دورتها السادسة عشرة، كما تمَّ الاحتفاء بالفنان الإماراتي عادل بن سيفان باعتباره الشخصية المحلية المكرَّمة في هذه الدورة .

رحل النهار

تنافست على جوائز المهرجان ثمانية عروض مسرحية هي :

- «قائمة الخديج» إخراج عبد الرحمن الملا .
- «أغنية الرجل الطيب» إخراج مهند كريم .
- «الجلاد» إخراج إلهام محمد .
- «تفسير بنت ياقوت» إخراج علي جمال .
- «الحيّ الميت» إخراج أحمد الأنصاري .
- «ترنيمة» إخراج محمد صالح .
- «ميادير» إخراج حسن رجب .

محمد ياسين

عادل بن سيفان

- «زغنبوت» إخراج محمد العامري .

أما خارج مسابقة المهرجان فقُدمت العروضُ التالية:

- «سلام يا سلامة» إخراج عمر غباش .
- «مضارب بني كرش» إخراج سالم العيان .
- «احتراق شمعة» إخراج أحمد عبد الله راشد .
- «فشل عرض مسرحي» إخراج يوسف المغني .
- «الآنسة جوليا» إخراج دنيا بدر .

وتألفت لجنةُ مشاهدة العروض من الأساتذة : خليفة التخلوفة (الإمارات) غنّام غنّام (الأردن) خولة الهادف (تونس) .

أما لجنة التحكيم فتألفت من الأساتذة : وليد الزعابي (الإمارات) مشهور مصطفى (لبنان) محمد خير الرفاعي (الأردن) عادل حسان ورشا عبد المنعم (مصر) .

الملتقى الفكري للمهرجان جاء تحت عنوان «المسرح والبيئة» وشارك فيه الأساتذة : عبد الله مسعود (الإمارات) محمد شيحة ودينا أمين (مصر) فهد كغاظ وحسن يوسفي (المغرب) علي محمد سعيد (السودان) محمد المي (تونس) جورج مطر (لبنان) .

وضمن فعاليات المهرجان شارك أحد عشر من خريجي كليات ومعاهد المسرح العربيّة للعام ٢٠٢٢ في ملتقى الشارقة الحادي عشر لأوائل المسرحِ العربي، وتضمن البرنامج الثقافيّ المرافق للمهرجان ندوات تخصصية ولقاءات مع فنانين مسرحيين .

وضمن فعاليات المهرجان أقيمت ندوة بعنوان «المحترَفات المسرحية العربية.. تجارب وشهادات» تمَّ فيها تسليطُ الضوء على مفهوم الورش والمحترَفات والمختبَرات المسرحيةِ التدريبية في الوطن العربي وتحدث فيها الأستاذان سمير عثمان الباش (سورية) وشادي هبر (لبنان) وأدارها مهند كريم (الإمارات) وتحدث الباش في الندوة عن مدرسةِ الفن المسرحيّ التي أسسها في دمشق قبل سنوات وعن دور المدرسة الفاعل في الحركة المسرحية السورية في السنواتِ الأخيرة .

وشهد المهرجان إقامةَ ورشة بعنوان «الممثل وتحليل النص المسرحي» أشرف عليها المخرج مأمون الخطيب (سورية) في إطار ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي الحادي عشر وتضمنت الورشة شرحاً عن كيفية تعاملِ الممثل مع النص وتحليل أبعاد الشخصية .

مهرجان محمد الجم لمسرح الشباب الحادي عشر في المغرب

نالتْ مسرحيةُ «الجنود المنسيون» الجائزةَ الكبرى في الدورةِ الحادية عشرة من مهرجان محمد الجم لمسرح الشباب والتي أقيمت في الرباط في شهر أيار الماضي تحت شعار «الشباب دعامة للنموذج التنمويّ الجديد».. ومنحت لجنةُ التحكيم بقيةَ جوائز المهرجان على النحو التالي :

-جائزة الأمل-شابات لزينب ولاد غالم عن دورها في مسرحية «جوارو» لفرقة كنديلا .

-جائزة الأمل-شباب لرشيد بن عمر عن دورِه في مسرحية «دخلتو معايا شريك قسمو معايا فريك» لفرقة الموناليزا للفنون .

-جائزة التمثيل-شابات لمريم لبشيري عن دورِها في مسرحية «الجنود المنسيون» لفرقة محترف عكاض للإبداع الفني .

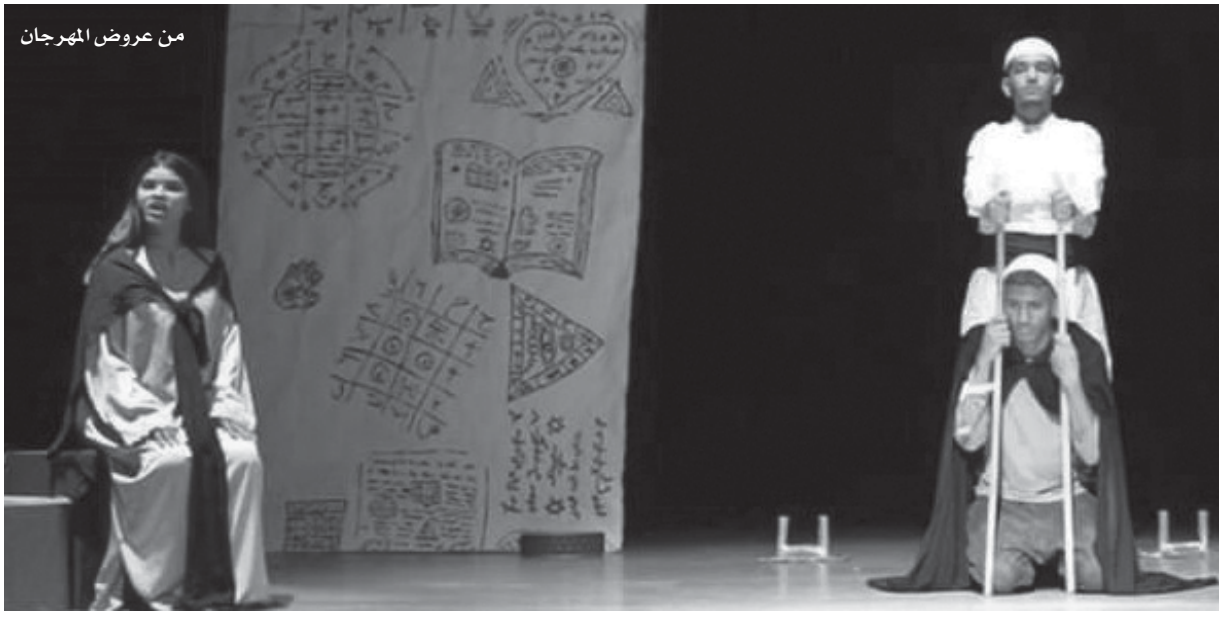
-جائزة التمثيل-شباب لأنس ثابت عن دورِه في مسرحية «جرح حي» لفرقة الفن والموضة .

-جائزة السينوغرافيا لأنس فرحاني عن مسرحية «القوقعة» لفرقة نادي مسرح القدس .

-جائزة التأليف لسعاد الوافي عن مسرحية «جوارو».

-جائزة الإخراج مناصفة بين عبد الفتاح صرصار عن مسرحية «لين نوار» لفرقة خشبة البيضاء وبدر سعود عن مسرحية «متحف التاريخ» لفرقة إيكو فاميلي .

وأشارت لجنةُ التحكيم التي ترأسَها الكاتب المسرحي المغربي عصام اليوسفي في تقريرها إلى أن العروض المشاركة في المسابقة كانت متفاوتة المستوى على صعيد الأساليب الفنية والمضامين الفكرية، ودعت اللجنةُ إلى نشرِ النصوص المسرحية الجيدة التي شاركتْ في المهرجان والتي تتوفر فيها المقوماتُ المطلوبة، والترويج للعروض الفائزة بجوائز المهرجان، واقترحت اللجنة إدراج جوائز للموسيقا والأزياء في الدوراتِ القادمة، وتخصيص جائزة رمزية للجمهور، وإقامة دورات تدريبية لتطويرِ مهارات الفنانين الشباب في مختلفِ أوجهِ العملِ المسرحيّ .

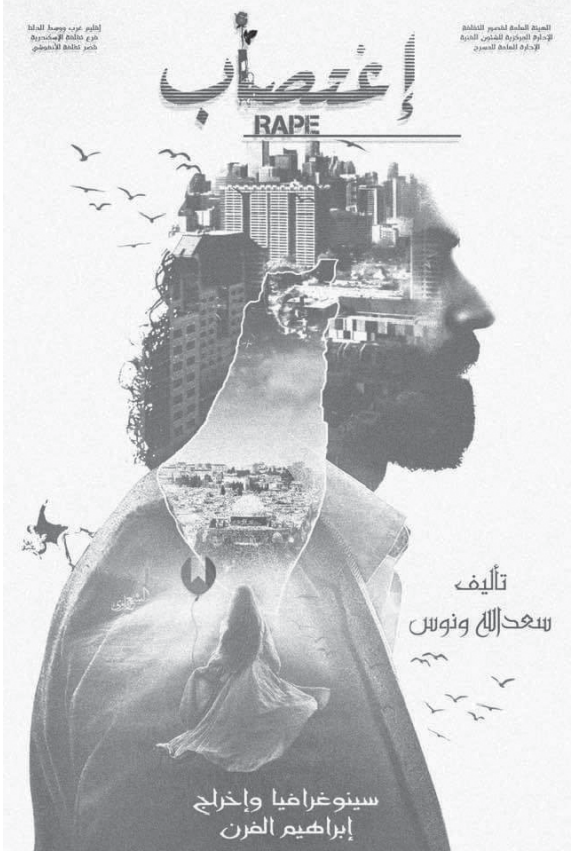

من عروض المهرجان

اغتصاب

ابراهيم الفرن يُحيي القضية مسرحياً

قدمت الهيئةُ العامة لقصورِ الثقافة في مصر في شهر نيسان الماضي العرض المسرحيّ «اغتصاب» نص سعد الله ونوس إخراج ابراهيم الفرن بمشاركة الفنانين : أحمد عامر- إسلام محمود-مشيئة رياض-فاطمة أحمد-سوزي الشيخ-أريج-أحمد عماد-مينا أسامة- أبو شنب-مروان محمود-أكرم نجيب-عادل سعيد-عبد الرحمن عيد .

تناول العرضُ القضيةَ الفلسطينية وأكد على حتميةِ إحقاقِ العدالة، وعلى أن كل من اعتدى سينال عقابه من خلال حكاية ضابطٍ إسرائيلي يقوم بتعذيب مواطن فلسطينيّ مما يؤدي إلى استشهادِه بعد أن تتعرض زوجتُه إلى التعذيبِ أمامه، وأبرزَ العرضُ ملامح الصراع السياسيّ والنفسي والإنسانيّ في فلسطين .



ابراهم الفرن

سيدتي أنا
في المسرح القومي المصري

عـن نصّ مسـرحية «بجماليون» للكاتـب المسـرحيّ الإيرلنـدي جـورج برنارد شوقدم المسرح القومي في مصر في شهر أيار الماضـي العرضَ المسرحي «سـيدتي أنا» إخراج محسن رزق الذي اختار الكوميديا عنواناً عريضـاً لرؤيته الفنيـة الجديدة لنصّ مسـرحيّ عالمي شهير .

جسّدَ شخصيات العمل الفنانون : داليا البحيري-نضـال الشافعي-فريد النقراشي .

اسـتخدم المخرجُ في «سـيدتي أنا» تقنيـات حديثـة على صـعيد الإضـاءة والصوت والجرافيك والأزياء والديكور، معتمداً على عنصر الإبهار، وقد استغرق العملُ على إنجاز العرض عامين، ويقول مخـرجُ المسـرحية أنه حافـظ على بيئة النصّ الأصلية .

محسن رزق

وقالت الفنانة داليا البحيري التي أدت دوراً رئيسياً في العرض : «تحمستُ للمشـاركةِ في هـذه المسـرحية لرغبتي بالتعاونِ مع المخرج محسـن رزق الذي يمتلك رؤيةً ثاقبة، بالإضافة إلى عشقي للمسـرح القومـي الـذي كنـت أتمنـى الوقوف على خشبته» .

قُدمت في الدار البيضاء

بوريوس
بين علم النفس والموروث الثقافي

«بوريوس» هو عنوان العرض المسرحيّ الذي قدمه المخرج المسرحي المغربي سامي سعد الله في شهر نيسان الماضي في مدينة الدار البيضاء المغربية .

المسرحية من النوع القائم على رؤية فلسفية نفسية اجتماعية، كتبها عبد المجيد سَعد الله وأراد من خلالها عكسَ الحياة الاجتماعية على خشبةِ المسرح وطرح العديد من الأسئلةِ الفلسفية، وقد استغرقت كتابةُ النصّ أكثر من سنة .

تتحدث المسرحيةُ عن صديقين يبحثان عن زوجةِ أحدِهما ويواجهان في عمليةِ البحث العديدَ من المصاعب، والهدف من المسرحية هو البحثُ عن الحقيقةِ وتسليط الضوء على بعضِ الأمراض العقلية والمشاكل النفسية من خلال رحلة داخل النفسِ البشرية وطرح مواضيع متعلقة بالحبّ والأمراض النفسية بالاعتماد على علم النفس، وقد عُرف عن المخرج طرحه لهذا النوع من المَواضيع في أعماله المسرحية، وهو يردد دائماً : «في المسرح أريد معالجةَ مختلف الأمراضِ النفسية، وأسلوبي المسرحيّ يعمل على الربطِ بين علم النفسِ والمسرح والموروثِ الثقافيّ المغربيّ» .

يعود سببُ تسمية المسرحية بـ «بوريوس» إلى شخصيةٍ كانت موجودة في المغرب في النصف الأول من القرن العشرين وقد ارتبطت تلك الشخصية منذ ذلك

الحين بالثقافة الشعبية المغربية.. يقول مخرج العرض تعليقاً على عودته إلى التراث الثقافيّ المغربيّ والاستفادة منه : «لا نريد نسيان موروثنا الثقافيّ بل نسعى إلى الاستفادة منه، وأنا كمخرج لا أسعى في أعمالي إلى الإكثار من استخدام التقنيات الحديثة بل أحرص على الاعتماد على جوهر الموضوع، وأحاول الاستفادة من مختلف الرموز المغربية لإعطاء قيمة مضافة للعمل، ولا أمانع وجودَ تجارب حديثة، وأسعى في نفس الوقت إلى الحفاظ على الموروث الثقافيّ» .

الجدير بالذكر أن المخرج المسرحيّ سامي سعد الله تمرَّسَ في مختلف مناحي العمل المسرحي حتى أصبح مخرجاً، وهو حاصلٌ على إجازة في الاقتصاد ودارسٌ متعمقٌ في علم النفس من منطلق قناعته أن الفنان المسرحي يجب أن يكون ملمّاً بكل المجالات والمعارف كي يستطيعَ إيصالَ أفكارِه ورسائلِه، ومن أهم أعماله : «طارلو الفريخ- الطلاميس- المجدوبية» .

الأمنيات الذهبية
عرض مسرحي للأطفال في الأردن

قدمت فرقةُ الزرقاء للفنـون المسرحية في الأردن في شهر كانون ثاني الماضي العرضَ المسرحيّ الموجه للأطفال «الأمَنيات الذهبية» نص د.عواطف نعيم عن أسطورة الملك الإغريقـي ميداس إخـراج رمضان الفيومـي، وهو عرض تربويّ تعليميّ يحثّ على التعلم والتفكير بشكلٍ مختلف .

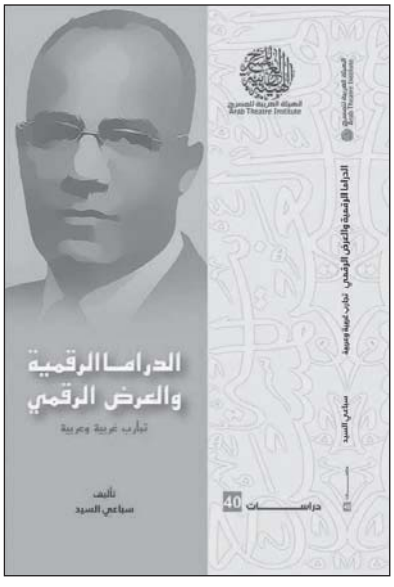
جسّد الشخصيات الفنانَون : خالد المسلماني-سارة سعيد-سليـم جمول-تسنيـم أبو عيشة-محمـد رسول.. كتـب أغـاني المسرحيـة الخمس ولحَّنَهـا جليـل خزعل وصممت الرقصات رشا حداد .

يتحـدث العرض عـن رجلٍ يتمنـى أن يصبـحَ ثرياً ويمتلـك أمـوالاً طائلـة وأن يتحـول كل شـيء في يده إلى ذهب، وتتحقق أمنيته فيتحول كل شيء في يده إلى ذهب، حتى الطعام والشراب وابنته، وهنا يتعلم درساً مفاده أن المال ليس كل شيء في الحياة .

الحركة المسرحية المصرية تودّع سباعي السيد

خسرت الحركةُ المسرحية المصرية في شهر كانون ثاني الماضي الباحثَ والمترجمَ المسرحيّ سباعي السيد عن عمر ناهز ٦٠ عاماً .

درس الراحل سباعي السيد في المعهد العالي للفنون المسرحية-أكاديمية الفنون في القاهرة وحصل على الماجستير في التقنيةِ الرقمية وأثرها على المسرح عام ٢٠١٧ ونشر العديدَ من الأبحاث في الدورياتِ المسرحية المتخصصة، وترجم العديدَ من المؤلّفات المسرحية، وشارك بأوراق بحثيةٍ في عدة مؤتمرات ومهرجانات كمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومهرجان المسرح العربي، وعمل في المركز القومي المصريّ للمسرح، كما عمل في مجال التربيةِ المسرحيةِ في قطر، وأسس موقع المسرح دوت كوم عام ٢٠٠٢ كما أسس مشروع ذاكرة المسرح على شبكة الانترنت بهدف توثيق الحركة المسرحية .



مثّلَ حركة التغيير والحداثة في المسرح التونسي

عبد الغني بن طارة
أثرٌ باقٍ بعد الرحيل

كريســـــتين كســـــاب

في العـام ٢٠١٠ حـلّ ضـيفاً علـى مهرجانِ دمشـق المسرحي، وتمّ تكريمه فيه إلى جانب نخبة من المسرحيين العرب.. إنه المخرج والممثل المسرحي التونسيّ عبد الغني بن طـارة الذي قدم الكثير للحركة المسـرحيةِ التونسـية والعربية على مدى سـنوات طويلة من إبداعِه المسـرحي، وقـد ودَّعَنا في شـهر آذار الماضـي تـاركاً وراءه مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية التي خلّدت اسمَه كواحد من أهم المسرحيين العرب في الخمسين عاماً الأخيرة .

تخرَّج عبد الغني بن طارة من مركز الفنّ المسرحي في تونس عام ١٩٦٧ ليسـافر بعدهـا إلى باريس وليدرس التمثيل والإخراجَ المسـرحي فيها، وبعد أن عاد إلى وطنِه عـام ١٩٧٣ سـاهم في تأسـيس فـرقٍ مسـرحية عديدة، كما سـاهم في تأسيسِ المسـرح الوطني التونسي، وأخرجَ عشـرات الأعمـال المسـرحية، وكرّمتْـه بلدُه عـام ٢٠٠٥ بمنحه أرفع أوسمتِها الثقافية .

حـاول عبـد الغنـي بن طـارة إيجـاد هويةٍ خاصـة للمسرح التونسي، فأسس في العام ٢٠٠٣ ما سُمي بـ «بيت الاحتفـال» الذي اتخذ شـكلَ الحلقة بحيـث يتحلق حوله الجمهورُ من مختلف الاتجاهات ويكون الحدثُ المسرحي في الوسط، وقدم هذا المسـرح أعمالَه بأسلوب الحكواتي

هب الريح إخراج عبد الغني بن طارة

على صعيدِ الشكل، ولكن كان هناك تجديد على صعيدِ المضمون حيث أصبحت حكايات الحكواتي أكثر عصرية بدل أن يكون التاريخُ مصدرها الوحيد، وقد اعتمدتْ هذه الحكايات في مضامينها على البعدِ عن المنطق والجنوح نحو الخيال بعيداً عن الخطب والشعارات في إطار طقس مسرحي متأصل ومتجذر وبالاعتمادِ على عدد قليل من الممثلين لا يتجاوز الرقم أربعة .

لم يكن عبد الغني بن طارة مؤمناً بالأعمال المونودرامية بما فيه الكفاية، فقدم عدداً قليلاً جداً منها رغم أنه كان يحترم أعمالَ زملائه من الفنانين التونسيين من الذين تبنّوا مشروع المونودراما، وكان يعتقد أن المونودراما شكل من أشكالِ المسرح التنفيسيّ لاعتماده على المضامين ذات الطابع السياسيّ في أغلبِ الأحيان .

لم يكتفِ بن طارة بالإخراج فقط بل مارس التمثيلَ المسرحي أيضاً، وهو لا يفاضل بين الجانبين رغم أنه يعتبر أن الممثل هو العنصر الأهمّ في العمل المسرحيّ .

ومارس عبد الغني بن طارة الكتابة للمسرح أيضاً لكنه لم يكن ميالاً لإخراج نصوصِه المسرحية بنفسه بل كان يسعى إلى إخراجها من قبل مخرجين آخرين، وهو يعتقد بوجودِ تكامل بين الكتابة والإخراج، ويرى أن الإخراج هو كتابة ثانيةٌ للنص وتعميق لما يريد الكاتب أن يقولَه في نصه، وهو يفضّل أن يُخرِج نصوص غيره من الكتّاب على أن يخرج نصوصَه بنفسه .

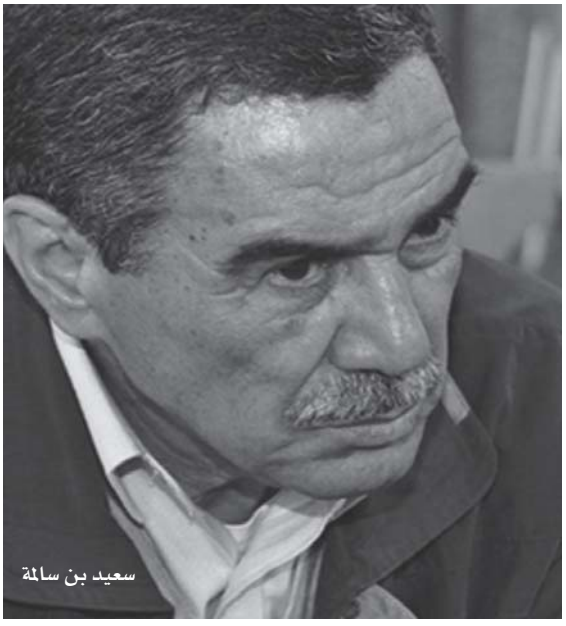
لم يكن عبد الغني بن طارة متشدداً للنصّ المسرحي الذي يكتبه وكان يسمح للممثلِ بالتدخل بالنص قدر ما يشاء، شرط ألا يذهب النص إلى اتجاهات أخرى لا يريدها هو ككاتب، وهو يرحب بمبادراتِ الممثل الإيجابية التي تضيف جديداً إلى العمل المسرحي، وهو يفضّل التعاملَ مع الممثل المبدع لا الممثل الحافظ للدور بشكل تلقيني ودون فهم له، وهو يعتبر الممثل مساعداً في عملية الإخراج .

وفي إطارِ توصيفه لعمل الممثل على خشبةِ المسرح يرفض الراحل بن طارة فكرةَ ارتجال الممثل المسرحي لأنه يعتقد أنّ على الممثل الالتزام بالخطة التي يتم الاتفاقُ عليها بين أقطاب العرض المسرحيّ أثناء البروفات، وهو يسوغ للممثل بعض حالات الارتجال كلحظات نسيانه للنص مثلاً، فإذا خرج الممثل عن النصّ دون عذر مشروع يعتبره بن طارة خائناً لزملائه الممثلين، فإذا كانت هناك اقتراحات مفيدة للارتجال فعلى الممثل حسب بن طارة التنسيق المسبق مع المخرجِ ومع زملائه الممثلين .

في مسيرته المسرحية الغنية قدم عبد الغني بن طارة اجتهاداً مسرحياً لقي ترحيباً من الأوساط المسرحية التونسية والعربية، وكان خير ممثل لحركة التغيير والحداثةِ في المسرح التونسي .

رحيل المسرحيين الجزائريين أحمد حمومي وسعيد بن سالمة

أحمد حمومي


سعيد بن سالمة

فقدت الساحةُ المسرحية الجزائرية في الأشهر الأخيرة اثنين من أبرز مبدعيها.. ففي شهر آذار الماضي رحل الكاتب المسرحي أحمد حمومي عن عمر ناهز ٧٦ عاماً وكان آخر ما قدمه للمسرح الجزائريّ تدريسه في قسم الفنون الدرامية في جامعة وهران في سنواته الأخيرة.. وكان الراحل مهتماً بالكتابة لمسرح الطفل الذي قدم له العديدَ من النصوص المسرحية مثل «القطار الأخير- الخياط الصغير-زمان جديد».. وله مساهماتٌ عديدة في مجال ترجمةِ النصوص المسرحية كترجمته لمسرحية «الدرس» للكاتب الفرنسي يوجين يونيسكو، وأشرف على العديد من رسائلِ الماجستير والدكتوراه في مجال المسرح .

وفي شهر نيسان الماضي فقدَ المسرحُ الجزائريّ الممثل والمخرج سعيد بن سالمة المولود في العام ١٩٤٦ وكان من أوائل الطلبة الملتحقين بالمعهد الوطني العالي للفنونِ الدرامية عام ١٩٦٥ وتخرّج فيه عام ١٩٧٠ وأثناء دراسته فيه شارك في عددٍ من العروض المسرحيةِ مثل «إيفانهو- الوحش-الجثة المطوقة» وبعد التخرّج عمل مساعد مخرج مع المخرج المسرحي زياني شريف عياد في مسرحيتَي «الامبراطور جونز» و«المقبرة» كما شارك كممثل في عددٍ من الأعمال مثل «علي جناح التبريزي-يا الأخ راك متسلل-باب الفتوح-بني كلبون-سكّة السلامة» .

عُيّن الراحل سعيد بن سالمة مديراً للمسرح الوطني عام ١٩٨٥ وساهم في تأسيسِ المهرجان الوطنيّ للمسرح المحترف في نفسِ العام، وفي العام ١٩٨٨ بدأ مسيرتَه الإخراجية التي توَّجَها عام ١٩٩٩ بإخراج مسرحية «اشرب البحر» وأسس في نفس العام فرقةً للأطفال في المسرحِ الوطني.. وفي العام ٢٠١٤ ترأس لجنة تحكيم المهرجانِ الوطني التاسع للمسرح المحترف، وأشرف على المديرية الفنية للمسرح الوطني عام ٢٠١٥ .

إصدارات عربية

* صدر في القاهرة عن دار واو للنشر والتوزيع ومؤسسة هبة بنداري للتنمية كتابٌ بعنوان «مسرح الأطفال في العراق» للباحث العراقيّ فاضل الكعبي الذي أهدى كتابَه إلى من يعي أهمية مسرح الأطفال ويُدرك ضرورتَه وخواصه وعوالمَه والحاجة إليه فيعمل على نقلِ ذلك إلى الطفل بكل جدية وجدارة، ويتحدث الكتاب عن مسرحِ الأطفال ومفهومه بشكل عام وخصوصيته في التجربة المسرحية العراقية، ويبدأ بالإشارة إلى نشوءِ وتطور مسرح الأطفال في العراق وما مرَّ به من مراحل تطوره وأبرز مبدعيه في الكتابة والتمثيل والإخراج والنقد والبحث.. وفي مَحاور أخرى يناقش الكتاب ماهية المسرح وضرورته في عالمِ الأطفال والظاهرة المسرحية في حياةِ الأطفال وعلاقةَ مسرح الطفل بالتكنولوجيا والعلاقة الموضوعية بين المسرحِ المدرسي ومسرح الطفل وخصوصية كل منهما في حياةِ الطفل، كما تطرق الكعبي في كتابه إلى الإرهاصات الأولى لمسرحِ الأطفال في الوطن العربي، مستعرضاً فترات التأسيس الأولى لقواعد مسرح الطفل في الدول العربية، وخصوصاً في سورية ومصر .

* وفي القاهرة أيضاً صدر كتابٌ عن الناقد المسرحيّ المصري الراحل حسن عطية بعنوان «سوسيولوجيا المسرح عند الناقد حسن عطية» لكاتبَيه الباحثَين العراقيين عامر صباح المرزوك ورسل خلفة البكري.. الجدير بالذكر أن الناقد المسرحي حسن عطية يُعد من أبرز الأقلام النقديةِ العربيةِ وقد باشر إسهاماته في مجالِ النقدِ المسرحي منذ ستينيات القرن الماضي ونشر دراساته وأبحاثه في الصحف والمجلات

المصـرية والعربية وله العديد من الكتبِ الخاصة بالنقدِ المسرحي والدراسات المسرحية، العربية والعالمية، وكانت له مشاركاته الفعالة في مهرجانات المسرحِ العربية .

* وعن الهيئة العربية للمسـرح في الشـارقة صـدر الكتاب رقم ١٠١ ضـمن سلسـلة «دراسـات» وهـو للناقد المسـرحيّ المغربيّ كمـال خلادي بعنوان «فورة الخشـبة» ويتحـدث الكتاب عن واقعِ الكتابةِ المسـرحيةِ الجديدة في المغرب.. وتعود فكرةُ تأليفِ الكتاب إلى العام ٢٠١٠ عندما شـارك خلادي في مشـروعِ الكتابـةِ المسـرحية الجديدة الـذي نظمـه مسـرح رويـال كـورت في لندن حيـث جمع خلادي من خلال تلك المشاركة مجموعةً من الخلاصات والاسـتنتاجات ثـم عمل علـى تعزيزِ تلك الاسـتنتاجات بالمزيدِ من البحث.. والكتاب موجّه لممارسي المسرح ممن يريدون تطوير أفق ممارسـتهم، وللباحثين الذين يودّون توسيع آفاق بحثِهم في المسرح .

* وصـدر عن دار الورشـة للنشر والتوزيع في بغداد كتابٌ بعنوان «الخماسـية المونودرامية الشكسبيرية» وهو عبـارة عن خمسـة نصـوص مسـرحية قصـيرة للكاتب العراقي منير راضـي تحت عناوين : «هاملت في المدينة- ليـر يحاكم القدَر-مأساة المنديل-دزدمونة زولي-الليدي ماكبـث» وكتبَ مقدمةَ الكتـاب الناقد والمخـرج العراقي حسـين علي هارف وجاء فيها : «لم يكن خلود النصـوص الشكسـبيرية بشخصـياتها التراجيديـة المحتدمـة والمتسـيدة اعتباطياً أو محض صـدفة أو ضربة حظ، لذا قـام العديدُ من كتّاب العالم على مدى عقود بالتفاعلِ مع هذه النصوص والتشابك معها استلهاماً ومحاكاة وتأويلاً ومشاكسـة في تناصّات درامية مشروعة وغير منقادة إلى النص الشكسـبيري المتفرد بخصوصـيتِه.. من هنا تأتي تجربة الكاتب منير راضي بعد سلسلة من النصوص ذات الطابع التاريخي لتحاور النصَّ الشكسـبيري وتدخل معه في عمليـة توليد دراميّ وفكريّ جديد ومحاولة اسـتنطاق شخوصـه لتبوح بما يريد راضي أن يبثّه من رسائل فكرية وإنسانية» .

سيرة ريم

محمـد الحفـري

الفصل الأول

المشهد الأول

الزمان غير محدد.. المسرح مظلم بشكل تام.

صوت : يـا ريم البريئة، من قـال إن ما حدث معك سيحـدث؟ ها أنتِ تركضـين في هذه الأمـداء الشاسعة، تتأملـين أن تُكتَـب لـك النجاة لتردّي إلى مَـن طعنكِ ولو طعنة واحدة.. اركضي يا ريم.. سنوات وأنتِ تخبئين ابن الفعلة.. اركضي يا ريم.

(تظهـر علـى شاشـة عرض خلفية ظـلالُ خيول يمتطيهـا فرسـان وهي تنهـب الأرض في بريـة واسعة، مثـيرة مـن خلفهـا الغبـار، ومن بعيـد وعلـى الطرف الآخـر للشاشـة نلمح امـرأة تركض مرعوبـة والخوف بـادٍ عليها، ونسمع صوت لهاثهـا، ثم نراها وهي تسقط علىٰ الأرض.. يمر الفرسان من جانبها وكأنهم يبحثون عنها، وتثبت الصورة عليهـا، ونسمع دقات قلبها بشكل مضطـرب وخائـف، وتُغلَـق الشاشة على ذلـك.. تفتح الإضاءة على خشبـة المسرح فنرى ريم ترتدي ثياباً رثّة وممـددة على بطنهـا، وعليها علائم التعـب والخوف، وترفـع رأسهـا بالتدريج فتبدو وكأنهـا تراقب الفرسان الذين مرّوا)

ريم : الحمـد لله.. مضـى الأمـر بسـلام (تحاول النهوض فلا تستطيـع) سأستعيد قوتي عندمـا أرتاح.. المهم أنهم ذهبوا ولم يعثروا عليّ.

(يظهـر ملحـم أمامهـا بشـكل مفاجئ كأنـه شبح مخيف ويضحك ساخراً)

ملحم : إلى أين ستهربين مني أيتها الخائنة؟

ريم : (بصوت مرتجف) ملحم؟!

ملحـم : (يضحـك وهو يتقـدم نحوهـا وكأنه يريد خنقهـا) بـل هو شبحـي الذي يبحـث عنـك لينقلك إلى العالم الآخر يا ريم.

ريم : (تزحـف علـى مؤخرتها محاولـةً الهروب ثم تصرخ بصوت مرتفع) لا.. لا.. لا.

(تطفـأ الإضـاءة.. علـى شاشـة العرض الخلفية نشاهـد ظلال امـرأة مرمية على الأرض وبالقرب منها يمر عددٌ من الفرسان المسرعين على خيولهم)

المشهد الثاني

ملحم يقف غاضباً أمام رجل١ ورجل٢.

ملحـم : اللعنـة عليكما.. أرسلتُ معكمـا جيشاً من الرجال ولم تعثروا عليها؟!

رجل١ : بحثنا في كلّ مكان ولم نجدها.

رجـل ٢ : لقـد توزعنـا مـع الرجـال في كلّ مكان يا سيدي.

ملحـم : لا تكذبـا.. لـو أنكما فعلتما ذلـك لعثرتما عليها.. لا يُعقَل أن تكون الأرض انشقّت وابتلعتها.

المشهد الثالث

ريم تقـف على خشبة المسرح ثم تمشي فتبدو وكأنها الراوي الذي يسرد الحكاية.

ريم : كنـتُ أسـير معه في تلـك البرية وقـد ضللنا الطريق.. حـدث ذلك بعد أن هاجمَنـا السيل ليلاً وأخذ معـه ما أخذ من الناس، وجـرف البيوت والأغراض.. في تلـك الليلة كانت الأمطار تنهمر بغـزارة وكأن السماء قد جمعت تلـك المياه لسنـوات طويلة لتسكبهـا دفعة واحدة على مكان سكننا، وكنا نحسب أن كلّ قطرة تندلق وكأنها دلو من المياه.. طوفان حقيقي حلّ علينا، والريح الهوجاء

هبّـت لتسوقنا رغماً عنا إلى حيـث لا ندري ولا نريد.. في اليوم التـالي استيقظنا على شمسٍ حارقة تكوي الجلود والأبـدان، فشعرنا أننا قد وصلنـا إلى وسط الصحراء.. الريـح والأمطار والعتمـة والخوف دفعتْنا معـاً إلى ذلك المـكان.. أيّ سخريـة تلـك التـي جمعتْني مـع ملحم من جديـد؟ لـو أن الطوفان أخـذه لكنتُ قد عشـت من بعده حيـاة هانئة، ولو أخـذني لارتحتُ من خـوفي الذي عشتُه طوال تلك السنوات.

المشهد الرابع

ريم وملحـم ممـددان علـى الأرض إلى جانـب بعضهما.. ينهضان ببطء ويجلسان.

ريم : (يبـدو عليها الخوف) ما هـذا؟! أين نحن؟! وماذا حدث؟!

ملحـم : (فرحاً) نحـن أحياء يا ريم! أكاد لا أصدق ذلك!

ريم : (بحزن) أهلي؟! أين أهلي؟!

ملحـم : جرفهـم السيـل بالتأكيد كمـا جرف أهلي وبقية الناس.

ريم : (غير مصدقة) جرفهم؟!

ملحـم : نعـم، جرفهـم.. ألا تذكريـن مـاذا حدث البارحة؟ المهم أننا نجونا.. أنا وأنتِ أحياء يا ريم.

ريم : أنا وأنت؟!

ملحـم : نعم، أنـا وأنتِ.. أنتِ زوجتـي.. هل نسيتِ ذلـك؟ (ينهض ويمـدّ يده إلى ريم) هيا يـا ريم، انهضي ودعينا نتابع المسير.

ريم : هل تعرف أين نحن وإلى أين سنتابع المسير؟

ملحـم : لا أعـرف، ولكـن يجـب علينا المسـير وإلا سيقتلنـا الجوع والعطش إن بقينا هنـا.. هيا يا امرأة ولا تضيعي الوقت.

ريم : (تمـد يدهـا إلى ملحـم وتنهض) هيـا بنـا (تمشي إلى جانبه عدة خطوات، ثم يظهر لصان).

لص١ : أنتما، توقفا في مكانيكما.

(يلتفت ملحم وريم إلى حيث اللصين خائفَين)

لص٢ : إياكما أن تتحركا.

لص١ : ماذا تفعلان هنا؟

ملحم : (متلعثماً) في الحقيقة..

لص٢ : (ساخـراً) حقيقة ماذا؟ نسألك ماذا تفعل هنا؟

ملحم : سأقول يا سيدي.. فقط لحظة يا سيدي.

لص١ : سيدك؟! هل تقصدني أنا أم تقصده هو؟

ملحم : في الحقيقة..

لص٢ : أعدتَ إلى الحقيقة من جديد؟

ملحم : في الحقيقة أقصدكما معاً يا سيدي.

لص١ : ماذا تفعلان هنا؟

ملحم : (متلعثماً) نحن؟!

لصـ١ : وهـل هنـاك غيركما في هـذا المـكان أيها الغبي؟

ريم : لقد ضللنا الطريق ولم نعرف إلى أين نذهب.

ملحم : نعم.. لقد ضللنا الطريق.

لص١ : يعني أنتما تائهان الآن؟

لص٢ : جئتما في الوقت المناسب.

لص١ : من هذه الجميلة التي معك؟

ملحم : (مرتبكاً) هذه؟.. أتقصد هذه المرأة؟

لص١ : أنت فعلاً غبيّ وأحمق.

لص٢ : أجب عن السؤال بسرعة ولا تثر غضبي.

ملحم : (يزداد ارتباكه) في الحقيقة.. هذه أختي.. عـن أذنكمـا.. أريـد أن أقضي حاجـة (يركض مغادراً المسرح).

لص٢ : (إلى لص١) لماذا تركتَه يذهب؟!

لصـ١ : (يضحك ساخـراً) دعه في حـال سبيله.. ستتكفل أمرَه الصحراء.

ريم : (تنادي) ملحم.. يا ملحم.

لصـ١ : (يقهقـه) لا تتعبي نفسك.. لـن يسمعك.. لقد ذهب شقيقُك ولن يعود.

ريم : هو زوجي وليس شقيقي.

لص٢ : نعرف يا حلوتي، نعرف.

ريم : (تحاول الركض) سألحق به.

لص٢ : (وهو يمسك بها) لن نسمح لك بذلك.

لصـ١ : (يمسـك بهـا من الجهـة الأخـرى ويتابع

الضحـك) لقد تركك زوجك لنـا.. أنتِ جميلة وسنقضي معاً أوقاتاً ممتعة.. هيا بنا.

ريم : (تحـاول الإفلات منهمـا) اتركاني.. أريد أن أذهب.

لص١ : هيا معنا دون عناد.

لص٢ : سنكـون لطيفـين معـكِ إلى أبعـد الحدود (يسحبانهـا بقـوة إلى خـارج المسـرح بينمـا هـي تتابع الصراخ).

المشهد الخامس

ريم تمشي عدة خطوات والغضب بادٍ عليها.

ريم : لم يكونا لطيفين معي ذلك اليوم.. لقد تعاملا معـي كثوريـن هائجين، وأعتقـد أنهما لم يـتركاني حتى عندمـا دخلـتُ في حالـة غيبوبة.. لم يـتركاني إلا عندما لم يعـودا قادرين البتة على الحركة، ولحظتها ارتميا إلى جانبـي كجثتين هامدتـين.. كان المـوت يلاعبني يومها.. جـوعٌ وعطش واغتصاب وذلّ سأذكره ما حييت، وسأذكر معـه نذالة ذلـك الرجل الذي تركني وهـرب مدّعياً أنني شقيقته.

المشهد السادس

ريم مرميـة على الأرض بثيـاب ممزقة، مفتوحة العينـين، تبـدو منهـارة ولا تقوى على الحركـة، وإلى جانبهـا يتمـدد لص١ ولص٢.. يدخل ملحـم بهدوء وبيـده سكين ويطعـن لص١ فيختلج جسـده ويرتخي، وينهـض لص٢ ويحـاول الدفاع عن نفسـه، لكن قوته لا تساعـده، فيعاجله ملحم بطعنـة يسقط بعدها إلى جانب لص١ وتبدو علامات الفرح على وجه ملحم وهو يفتـش جيوبهم التي يخرج منها مصاغاً ذهبياً ونقوداً ويلتفـت فيجد كيساً من النقـود مرمياً إلى جانب أحد اللصـين فيتناوله ويضمـه إلى صدره ثم يقبّله ويضعه داخل ثيابه.

ملحـم : يا لفرحتي وهنائـي.. هذه النقود تكفيني إلى آخر العمر.. لا، لا.. هذه نقود كثيرة تكفي حتى أولاد أولادي.. مـن الآن وصاعداً لن أكون ملحم الفقير الذي ينظـر إليـه الناس على أنه مسكين لا حـول له ولا قوة.. أنـا الآن رجـل آخر يولد في هذه اللحظـة.. هل تسمعين ذلـك يا ريم؟ (ينتبه إلى وجود قطعة من القماش ملقاة على الأرض في زاوية بعيدة عنه فيركض ويلتقطها ويجد فيها طعاماً وعدداً من أرغفة الخبز) يا سلام، ما أحلى حظي.. نقـود وطعام! سأتناول طعامي وأفكر جيداً قبل الانطـلاق (يبدأ بتناول الطعام وهو ينظر نحو ريم التي تنظر نحوه دون حركة) لا داع لأن أوقظها وأقلق راحتها.. منذ يومين لم أذق الطعام ولا الشراب.. هي تستطيع أن تتحمـل أكثر منـي.. يُقال إن النسـاء يصبرن ويتحملن أكثر من الرجال (يلوح لها بيده فتبقى ثابتة النظرات) ريم، يـا ريم (يبتلع ما في فمه على عجل ويحشو في فمه لقمة أخرى) يبدو وكأنها ماتت.. إن كان ذلك قد حدث فهذا نصيبها.. ليرحمها الله.. سأرى ماذا سأفعل حين أنتهي مـن طعامي.. أصبح لـديّ حصانان ويمكنني أن أضعها على واحد منهما.. يجب أن أحملها معي حتى لو ماتـت.. ما زالت تلزمني.. سأبـدو في نظر الناس ذلك الزوج الوفيّ المخلِص الذي رفض أن يترك زوجته وأصرّ علـى أن يدفنها قريبـاً من المكان الـذي سيسكن فيه.. سأكـبر أكثر في عيـون الناس، وسأغـدو بطلاً في عيون النساء اللواتـي سأعشقهن وأتزوجهـن (ينهض ويتجه إلى حيـث تتمـدد ريم ويتفحصهـا) ما زالـت على قيد الحيـاة! (ريم تشـير إليه كي يساعدهـا على الجلوس) حاضـر.. سأساعدك (يجلس قبالتهـا وهي في وضعية الجلوس) قولي لي يـا ريم، ما الذي حـدث بالضبط؟ (ريم تشير إلى فمها ولسانها من أجل أن يفهم أنها غير قادرة علـى الكلام) متى فقدتِ الوعـي؟ لم أغب عنك إلا قليـلاً (ريم تعيـد لـه الحركة ذاتهـا) لا تتذكرين؟! أمعقـول هـذا؟! آه.. الآن فهمـت.. أنـتِ لا تستطيعـين الـكلام (ريم تشـير إلى فمها ولسانها مـن جديد) هل أصابكِ الخرس؟ (تومئ برأسها موافقة) خرساء إذاً؟ هـذا أفضل على كلّ حال.. ساعديني يا ريم.. سأضعكِ علـى الحصان ونرحل من هنا.. كوني قوية كما أعرفك (يحملهـا ويسير عدة خطوات) ستركبـين اليوم أفضل الأحصنة على هذه الأرض.

المشهد السابع

ملحـم يقـف فخـوراً أمام عـدد من الرجـال بينما تجلس مريم على الأرض وهي تنظر إليه بصمت.

ملحـم : ومـاذا تنتظرون مني أن أفعـل غير قتلهما وإراحة النـاس منهما؟ لا يُعقل أن أسمح لأي كان في هذه الدنيـا أن يدنس شرفي وعرضـي، أو يمسّ شعرة من هذه المسكينة البائسة.

رجل١ : خيراً فعلتَ يا ملحم.

رجل٢ : أنت بطل حقيقي بالفعل.

ملحـم : (متباهياً) شكراً لك يا أخي.. هذا ما كان يجب عليّ أن أفعله.

رجل١ : وهل أعجبتْك بلدتُنا؟

ملحم : بصراحة، أعجبتني كثيراً، وأحببتُ الإقامة فيها لأن جوَّها نظيف، وهي أيضاً قريبة من المدينة.

رجل٢ : أنت بين أهلك وأقاربك يا ملحم.

ملحم : لكنني لا أريد أن أكون ضيفاً ثقيلاً عليكم.

رجل١ : اطلب وأنت مُجاب.

رجل٢ : أنت لا تطلب بل تأمر، ونحن لم نعتبرك ضيفاً منذ قدومك، بل واحداً منا، لك ما لنا، وعليك ما علينا.

ملحـم : سلمتم ودمتم، ولكن كما تعرفون فالإنسان لا يرتاح إلا في بيته.

رجل١ : معك حق.

ملحـم : أريـد أن أشتري قطعة أرض كبيرة وأبني على طرفها منزلاً واسعاً.

رجل١ : قطعة الأرض موجودة.

رجل٢ : والمنزل سنبنيه لك بأقصر مدة ممكنة.

ملحـم : أريد أن تبنـوا لهذه الخرساء زوجتي غرفة مستقلـة عن المنزل، فهـي لا تستطيع أن تعيش مع البشر، ولا تعرف كيف تتفاهم معهم.

رجل١ : اعتبرْ أن ذلك قد حصل.

ملحم : أريد أن أتزوج أيضاً.

رجل٢ : سنخطب لك أجملَ فتاة في القرية.

ملحـم : أريدهـا ابنة حسب ونسـب، مليحة الوجه، طويلة وذات خصر ناحل.

رجل١ : كلّ فتيات بلدتنا طويلات وناحلات الخصور.

ملحم : أريدها امرأة ولوداً.

رجل١ : هـذا الأمـر ليس بيدنـا.. أمـر الإنجاب والولادة في علم الغيب.

ملحـم : يمكن أن يكـون ذلك في أيديكم لو أحسنتم الاختيار.

رجل١ : سنضع الجمـال في المقام الأول حين نختار لك عروساً.

ملحـم : هـذا حسـن، ولكن يجب مراعـاة أن تكون أمها ولاّدة.. البنت تتشبه بأمها دائماً.

رجل٢ : هذا ليس شيئاً مؤكداً.

ملحـم : هـذا شَرطـي.. أريـد فتـاة جميلـة وأمها ولاّدة.. سأنجب منها عدداً غير محدود من الأطفال.

رجل١ : هل هذا يعني أنك تريد أن تتزوج عدداً غير محدود من النساء؟

ملحـم : ما الـذي يمنع ما دامـت إمكانيتي البدنية والمالية تسمح بذلك؟

رجل١ : لا شيء يمنع يا أخي، لا شيء.

رجـل٢ : (متزلفـاً) أنـت تستحـق كلّ خـير.. لقـد أحببناك منذ أن دخلتَ أنت وزوجتك الخرساء بلدتنا.

ملحـم : شكـراً لكرمكم.. أعـرفُ أنني قـد أثقلتُ عليكم بطلباتي.

رجل٢ : أنتَ تأمر ولا تطلب.

ملحـم : غمرتموني بحسن معاملتكم لي، وأريد من يقوم على خدمتي وخدمة أهل بيتي منذ الآن.

رجل١ : أنا أول من سيقوم على خدمتك.

رجل٢ : وأنا خادمك الثاني يا سيدي.. سنحضر لك العدد الذي تريده من الخدم.

ملحم : اتفقنا.

رجل١ : اتفقنا يا سيدي.

المشهد الثامن

ريم تمشي وتبدو أكثر قوة وصلابة.

ريم : لم أكـن خرسـاء كما كان يعتقـد ملحم وأهل تلـك البلـدة التي بنـى فيها زوجي منـزلاً كبـيراً وواسعاً مؤلفـاً من عدد مـن الطوابق، لكنني وجـدت أن الخرسَ

هـو أفضـل طريقة لي كـي أحافـظ على حياتـي في تلك الغرفـة المنعزلة عـن داره الكبيرة.. تلقيـتُ الرسالة من ملحم وفهمتُ مقصدَها جيداً، وخاصة بعد زواجه الأول، ولـو نطقـتُ بكلمة تفضـح بطولاتـه الكاذبة يـوم تركني للاغتصـاب وهـرب فسـوف ينهـي حياتي ويدّعـي أمام الناس أن المرض قد داهمني بشكل مفاجئ وقضى عليّ.. كانت ثروتُه تزداد يوماً بعـد يوم، استثمارات، وعقارات، وبيوت ومتاجر، وغيرها الكثير.. خلال أقل من عام صار يملك أكثر من نصف البلدة، وذات مساء بينما كنا نحلب الأغنـام اكتشـف ملحم أمرَ حملي الـذي خبأتُه عنه منذ قدومنـا مـن الصحراء.. كنـتُ في أيامـي الأخيرة وعلى وشـك الولادة حين انتبه لذلك ففقـد صوابَه وجنّ جنونه وانطلـق نحـوي وراح يضربني بـكلّ قوة ووحشيـة، وكان يريد شقي إلى نصفـين، وركلني على بطني كثيراً، وحين خلصنـي النـاس من بين يديه كنت قـد دخلتُ في غيبوبة طويلـة.. كان الجنـين يلتصق بأحشائي، غـير آبهٍ بحالي وكأنـه علَقـة تحصل على الغـذاء دون أن تـدري من أين مصدره.. في ساعة من وضح النهار جاءتني آلام المخاض العصيبـة التي هزَّت جسدي وروحي واقتلعتني من مكاني مرات ومـرات لتدخلني إلى بوابات المـوت وتعيدني منها إلى الحيـاة.. كانت النسوة قد تجمّعـنَ من حولي يطلبن منـي أن أصبر على الوجـع وأتحمّل طلقـات الولادة التي صـارت تأتينـي بشـكل متواصل ودون توقـف، وفي لحظة واحدة أحسسـتُ أن كلّ شيء قد انتهى، حيث سقط مني وكأنه قطعة من نار كانت تلهب جسدي.. عندها ارتخيتُ وأسلمـت نفسي لغفوة كنـت بأمسّ الحاجـة إليها.. حين ولِد ابن الحرام أطلقـت بعض النسوة زغاريدها الطويلة فرحـاً بقدوم ابن الفعلـة إلى الحياة، بينمـا ركض قسمٌ منهـن إلى ملحم الذي كان يمشي متوتـراً على المصطبة أمـام الـدار ليبشرنـه بقـدوم ابنـه البكر، طامعـات أن يأخـذن منه مكافـأة هذه البشرى التـي ضبط من أجلها أعصابَـه ليستقبلهـا بابتسامة صفراء، ثـم يأمر بعدها بذبـح الخراف متظاهراً بالفـرح، لكنني حين استيقظتُ مـن غفوتـي ولمحـتُ عينيه عرفتُ مـا أضمـرَه في نفسه، لذلـك شـددتُ همتـي وقـررتُ أن أحتفظ بذلـك الطفل كسهم أوجهه إلى صدر ملحم انتقاماً لذلّي وسواد عيشي وللأيام البائسـة التي قضيتُها معه، ثم أنه ابن حرام من وجهـة نظره، أما من وجهة نظري فهـو ابني الذي حملتُه في أحشائي شهوراً طويلة.

المشهد التاسع

يدخـل ملحم بحذر وهو يمشي علـى رؤوس أصابعه ويلتفت يميناً وشمالاً ويتابع سيره.. الإضاءة خافتة جداً.. يتوجـه نحو فراش ريم الممدود علـى الأرض وإلى جانبها فراش طفلها الصغير.

ملحـم : (لنفسـه) سأبـدأ بك يـا ريم، وستكون هـذه ليلتك الأخيرة في هـذه الدنيـا، وسألحق بكِ ابن الحرام الذي ولد رغمـاً عني (يقترب منها أكثر ليقف عنـد رأسهـا) هذا مـا كان يجـب فعله منـذ زمن.. لا أعـرف لمـاذا جئتُ بكِ إلى هنـا.. أي جنون وقلة تدبير دفعـاني إلى ذلك؟ كان يجب أن أتركك هناك لتنهشك وحوشُ الصحـراء، أو يفتك بك الجوعُ والعطش، ولكن لا بأس.. يمكنني الآن فعل ذلك (يهجم بقوة وشراسة علـى عنقها ويبـدأ بالضغط عليه) موتـي يا ريم.. من الآن فصاعـداً لـن تكـوني سوى اسـم نذكـره في أيام العزاء، ثم ننسـاه إلى الأبد (يزيد الضغط على عنقها وهـو يضحك) ستصبحـين المرحومـة ريم.. مَن مثلك يـا ريم؟ محسودة أنـتِ على هذه الميتـة الصامتة.. ها أنـا أجعلـك تسلمين روحك من دون أوجـاع أو مرض.. محسودة أنت والله.. الموت بهدوء وسلام فرصة لا تأتي لأي إنسان بسهولة (يتنبه إلى شيء ما فتتراخى قبضته قليلاً) ما هذا؟! (تنفتح الإضاءة لتغدو ساطعة عندما يكشـف الغطاء فلا يجد ريم بل يجد عدداً من الوسائد فيقوم برفع الغطـاء الموضوع على فراش الطفل فيجده فارغـاً أيضاً) أين ذهبت العاهرة؟! سأقتلها عاجلاً أم أجـلاً.. لـن تنجو مني حتـى لو ذهبـتْ إلى آخر الدنيا (يبـدأ بالصراخ) اللعنة عليكم.. استيقظوا من نومكم أيها الأوباش الكسالى.. يـا دواب.. سأعاقبكم جميعاً، وسألعن أجداد أجدادكم.

(تدخل الزوجة٢ مع رجل١ ورجل٢)

الزوجة٢ : ماذا هناك يا ملحم؟ ما الذي جرى؟!

ملحم : بدل أن تسأليني يجب أن تواسيني وتندبي الحظَّ معي (متظاهراً بالبكاء) لقد هربت الخرساء، المجنونة.

الزوجة٢ : أتقصد ريم؟

ملحم : ومن غيرها يا امرأة؟ المصيبة أنها أخذت ابني حبيبي معها.. يا للفقد والخسارة التي لا تعوَّض، وأنتم نائمون وكأنكم الأموات.. يا خسارتي ويا خسارة الأموال التي أدفعها لكم.

رجل١ : هوّن عليك يا سيدي.. لقد كانت هنا في المساء.

ملحم : يا حسرتي.. كانت.

رجل٢ : لنفتش حول الدار يا سيدي فقد تكون خرجت لسبب لا نعرفه.

ملحم : لو كان ذلك صحيحاً لما كانت قد اصطحبت الطفل معها.. أنا المُلام على كلّ حال.. أنا مَن يتحمل مسؤولية هروبها.

الزوجة٢ : لا تحمّل نفسك ما لا تحتمل يا ملحم.

ملحم : بادلتْني نظرة غريبة حين صحت من غفوتها وكان يجب عليّ أن أفسّرها جيداً وأفهم معناها.. كان فيها تهديد ووعيد بأنها ستحرمني من ولدي، لكنني استهترتُ بالأمر وقلتُ لنفسي من أين لتلك البلهاء الخرساء ذلك العمق في التفكير والمكر والتدبير؟ وها أنا أجني نتيجة تجاهلي واستهتاري.

رجل١ : لو أنك نبهتنا لذلك الأمر لكنّا شددنا الحراسة ومنعناها من الخروج.

ملحم : كلمة لو لا تنفع الآن.

رجل٢ : الليل في منتصفه يا سيدي، ولا أعتقد أنها تجرؤ على الابتعاد عن حدود البلدة، ويمكن العثور عليها بسهولة.

ملحم : (بعصبية) أيها الأحمق، ما دمتَ تعرف أنه يمكن العثور عليها بسهولة ما الذي تنتظره إذاً وأنت ترى حالتي وكأن النار قد دبت في أوصالي؟

رجل٢ : أنتظر الأمر منك يا سيدي.

ملحم : هذا شأن لا يحتاج إلى أمر بل إلى فعل.

رجل١ : سنعثر عليها بالسرعة القصوى يا سيدي.

ملحم : هيا ولا تضيعا الوقت.

رجل١ : أمرك (يهم مع رجل٢ بالمغادرة).

ملحم : اسمعا جيداً.. خذا معكما من يستطيع أن يذهب من أهل البلدة.. أريد أن يبحث عنها أكبرُ عدد ممكن من الرجال، والمكافأة ستكون مجزية إن عثرتما عليها.

رجل١ : سيكون ذلك.. ثق بنا يا سيدي.

(يغادران)

ملحم : (وهو يضرب وجهه) يا حسرتي.. ضاع ابني وثمرة عمري.

الزوجة٢ : (تقترب منه مواسية) اطمئن يا ملحم، وليهدأ بالك.. حتماً سيعودان بها.

ملحم : ليتهما يعودان بولدي فقط ولتذهب هي إلى الجحيم.

المشهد العاشر

تدخل ريم حاملة طفلها بين يديها ومعلّقة صرّة ملابس على كتفها.. المكان مظلم.. رجل جالس على الأرض، يخاف عند دخولها ويُخرِج سكّينه استعداداً للدفاع عن نفسه، لكنه يهدأ ويتراجع عندما يرى ريم تجلس وهي تبكي.

ريم : (لنفسها وهي تبكي) أخاف أن يلحقوا بي ويكتشفوا أمري (يزداد بكاؤها) يا ويلي ويا سواد ليلي إن اكتشفوا أمري.. سيقطعني ملحم ويرمي بلحمي ولحم طفلي إلى الكلاب (يتنحنح الرجل الجالس فتفزع ريم وتتراجع إلى الخلف) بسم الله، بسم الله.. هل من أحد هنا؟!

الرجل : (يتنحنح من جديد) لا تخافي يا أختي واطمئني.

ريم : هل أنتَ إنس أم جانّ؟

طيف : قلت لكِ لا تخافي.. أنا بشر مثلك، واسمي طيف.

ريم : وماذا تفعل في هذا المكان؟

طيف : داهمني الليل فلجأت إلى هنا ريثما يطلع

النهـار وأتابع سيري.. ثـم أنني قبلك هنـا وكان الأجدر بـي أن أسألك أنا ماذا تفعلين هنا.. هـل أستطيع معرفة الأسباب؟

ريم : (مرتبكة) أنا.. أنا خائفة.

طيـف : أدركـتُ ذلك مـن ارتجاف صوتـك (يبكي الطفل) هل أنت خاطئة؟

ريم : (يـزداد ارتباكها) لا، لا.. هذا ابن.. لا أدري ماذا أقول لك.. المهم أن والده معروف هنا.

طيف : هل أنت زوجة الشيخ ملحم؟

ريم : نعم.. كيف عرفت؟!

طيف : أنتِ أخبرتِني الآن.

ريم : أنا لم أخبرك بشيء!

طيف : بلى.. ألم تقولي إن والده معروف هنا؟ ليس مـن أحد معـروف في هذه المنطقـة سواه.. أنـا لا أعرف الرجل، لكن صيته سبقه إلى كلّ مكان.

ريم : الوقت يمر وهذا ليس في صالحي.

طيف : بماذا أستطيع أن أساعدك؟

ريم : ساعـدني علـى الابتعـاد عـن هنا قبـل طلوع الفجر.

طيف : تهربين من زوجك؟!

ريم : بـل أنجـو منـه قبـل أن يفتك بـي ويقتلني.. أتوسـل إليـك أن تدلّني على الطريـق أو ترافقني قبل أن يدركنا رجالُه.

طيف : قلت لك اطمئني.. لن يصيبك مكروه.

ريم : لقد وعدتَني.

طيف : (مؤكداً) وعدتُك.

ريم : أرجوك ألا تحنث بوعدك وتعيدني إليه.

طيـف : كفّـي عـن هذا الهـذر يـا امـرأة واتبعيني (يخرج وتلحق به ريم).

الفصل الثاني

المشهد الأول

حفـل في مضـارب الغجـر.. صوت المزمـار المرافق للغنـاء.. حلقـة رقص وتصفيـق الحضـور مـن النساء والرجـال.. ريم تجلس عنـد طرف المكان وهـي تضع في حضنهـا طفلهـا.. طيف وامـرأة غجريـة.. يدخل رجل١ ورجل٢.

رجل١ : أوقفوا الرقص والغناء حالاً.

طيف : ما هذا؟! من أنتما؟!

رجل١ : قلتُ توقفوا.

رجـل٢ : توقفـوا قبـل أن نستعمـل طرقـاً أخرى في إيقافكم.

طيف : من أنتما؟ وماذا تفعلان في مضاربنا؟

رجل٢ : هذا ليس من شأنك.

طيـف : (باستغـراب) ليـس من شـأني؟! شأن من إذن؟!

الغجرية : كيف دخلتما إلى هنا دون إذن منا؟!

رجل٢ : لستُ معنياً بالرد على سؤال امرأة.

طيـف : هـذه ليسـت أي امرأة.. إنهـا زوجتي.. هل تفهم ما أعني؟

رجـل٢ : لا يهمني من تكون أنت، ولا يعنيني من هي زوجتك.. أوقف هذا الحفل وانتهى الأمر.. عليك أن تنفذ أوامرنا بسرعة وإلا..

الغجرية : وإلا ماذا؟

رجل٢ : سيكون لنا تصرف آخر.

الغجريـة : قبـل أن تفكر كيف ستتصـرف ستكون رأسك قد طارت من بين أكتافك.

رجل٢ : (ساخراً) حقاً؟ يبدو أنكم لا تعرفون من نحن.

طيـف : ويبدو أنكما تجهلان آداب الحديث وطريقة التعامل مع الناس.

رجل٢ : نحن لا نسمح لك أن تحدثنا بهذه الطريقة.. أوقف الحفل وكفى جدالاً.

طيـف : إذاً فأنـا مضطر للتعامـل معكما بالطريقة التي تفهمانها.

رجـل١ : (بكياسـة) عفـواً.. لقـد فهمتَنـا بشـكل خاطئ.. نحن الملامون لأننا لم نوضح لكم الأمر.

رجل٢ : لا تعتذر منه.. لقد جئنا بطلب محدد وعليه تنفيذه.

رجـل١ : أسكت.. أنـت لا تعرف كيف تتصرف.. أنا أعتذر بالنيابة عن صديقي يا جماعة.

رجل٢ : وأنا لم أطلب منك أن تعتذر بالنيابة عني.

رجل١ : أسكت وأقفل فمك ولا تفتحه بحرف واحد بعد الآن.

رجل٢ : كما تريد (وهو يضع يده على فمه) ها قد أقفلتُ فمي.

رجل١ : جئنا كي نقرئكم السلام من قبل الشيخ ملحم.

الغجرية : وهل يرضى الشيخ ملحم بتصرفكما هذا ودخولكما علينا بهذه الطريقة؟

رجل١ : بالتأكيد لا يرضى، وسيعاقبنا لو علم بذلك.

طيف : لماذا فعلتما ذلك إذاً؟

رجل١ : الإنسان يخطئ ويصيب، ونحن نعتذر عما بدر منا.

طيف : المهم، ماذا يريد الشيخ ملحم؟

رجل١ : لقد هربت زوجتُه وأخذت ولده معها، وكلَّفنا بالبحث عنها.

الغجرية : وما هو طلبكما؟

رجل١ : لا طلب لنا، ولكن من باب الرجاء جئنا نسأل إن كنتم قد رأيتم امرأة مع طفلها الرضيع مرّت بمضاربكم؟

طيف : لا علم لنا بهذا الأمر، ولو أن أي أحد غريب قد جاء إلينا لعلمتُ بذلك فوراً.

رجل٢ : (وهو يشير نحو ريم) من هذه المرأة التي تجلس هناك إذاً؟ شكلها غريب عن الغجر ولا ترتدي لباسكم.

رجل١ : (إلى رجل٢) طلبتُ منك أن تقفل فمك قبل قليل.. أصمت ولا تتكلم.

رجل٢ : حاضر.

رجل١ : (إلى الغجرية) هل تسمحين لي بسؤال تلك المرأة عن اسمها.

الغجرية : هي خرساء ولن تجيبك.

رجل٢ : المرأة التي نبحث عنها خرساء.

رجل١ : لا تفكرا بكلام صديقي.. يبدو أن دماغه أصابه العطب من التعب وحرارة الشمس.. لكن تبدو هذه المرأة غريبة عنكم بالفعل.

طيف : هي فعلاً ليست غجرية.. لقد جاءت بها زوجتي لتقوم على خدمتها.

رجل١ : منذ متى؟

طيف : منذ أكثر من سنتين.

رجل١ : وهذا الطفل الذي تحمله بين يديها أليس ابنها؟

الغجرية : لا، ليس ابنها... إنه ابني.. ألم يقل لك زوجي إنها خادمتي؟

رجل١ : (مرتبكاً) نعم.. نعم قال.

الغجرية : إذاً كفاك أسئلة تتذاكى بها علينا.

طيف : (وهو يشير إلى رجل١ ورجل٢ بالمغادرة) أبلغا الشيخ ملحم سلامي، وسأزوره في القريب العاجل.. مع السلامة.

رجل١ : (وهو يغادر ومن خلفه رجل٢) عن إذنكما.

(يخرجان)

طيف : (إلى ريم التي يبدو الخوف على وجهها) اطمئني يا ريم.. لن يمسّك أحد بسوء.. لقد وعدتُك بذلك.

(ريم تشدّ وليدها إلى حضنها وتبقى صامتة ومحدّقة بطيف وزوجته)

المشهد الثاني

تظهر على الشاشة الخلفية صورُ أولادٍ يتراكضون ويلعبون، وعلى مسافة بعيدة منهم تظهر صورة امرأة وهي تضع يدها على جبينها وتراقب الأولاد المشغولين بلعبهم ولهوهم.

صوت ريم : هيا ولتكبر بسرعة يا ولدي.. بانتظارك قطعانُ الماشية والأبنية والمتاجر والمال الكثير.. الثروة كلّها بانتظارك يا منّاع.

المشهد الثالث

ملحم وطيف يقفان مقابل بعضهما.

ملحم : لقد وعدتَ بزيارتي يوماً.

طيف : نعم وعدت.

ملحم : وها هي السنة الخامسة قد مرّت ولم تنفذ وعدك.

طيف : الظروف والمشاغل حالت دون ذلك.

ملحم : أصدّق ذلك، مع أن المسافة بين القرية التي نقيم فيها ومضاربك ليست ببعيدة.

طيف : نحن معتادون على الرحيل، وفي السنوات الماضية غادرنا هذه المضارب أكثر من مرة، ولا شك أنك تعرف أن وطن الغجري في قلبه ولا يمكن أن يأسره المكان أو أن يغدو عبداً له.

ملحم : أعرف هذا، وكنتُ أتتبع أخباركم دائماً.

طيف : تتبع أخبارنا؟! أهذا يعني أن أمرنا يهمك؟!

ملحم : ولم لا وزوجتي وابني يعيشان بينكم؟

طيف : زوجتك وابنك؟! من أخبرك بهذا؟

ملحم : هل يعقل أنك لا تعرف من هو الشيخ ملحم وما هي مكانته بين الناس؟

طيف : لم أنكر عليك ذلك، ومكانتك محفوظة عندنا.. ما هو المطلوب؟

ملحم : المطلوب أن تعيدهما إليّ.. لا أريد أن تبقى زوجتي وولدي بعيدين عني.

طيف : طلبك صعب يا شيخ ملحم، ولا أستطيع أن أسلّمك ريم وولدها بهذه السهولة.

ملحم : اسمع يا زعيم الغجر، سأعطيك مقابل ذلك ما تطلبه من مال.

طيف : لست ممن يباع أو يُشرى بالمال.

ملحم : لم أقصد ذلك أبداً.. قصدي أن أعوّضك عمّا أنفقتَه عليهما طوال تلك السنوات.

طيف : عدتَ للخطأ يا ملحم.

ملحم : (غاضباً) أنا الشيخ ملحم.. لا تنسَ ذلك.

طيف : وأنا زعيم الغجر، ومَن يوالونني تربط بيني وبينهم صلة قرابة ودم، ولستُ غريباً عن جماعتي، فأنا واحد منهم في نهاية الأمر.

ملحم : هل تقصد أنني غريب؟

طيف : نعم، أقصد ذلك، وأقصد أيضاً أن من تظنهم معك ليسوا كذلك.. هم مع مالكَ فقط.

ملحم : وبمالي أستطيع أن أفعل أي شيء يا طيف.

طيف : قل يا زعيم الغجر قبل أن تلفظ اسمي، وليكن بمعلومك أن أموالك كلّها لا تعنيني شيئاً.

ملحم : الأيام ستثبت لك أنها تفعل كلّ شيء.

طيف : دع الأيام تحكم بما تشاء.

ملحم : أتمنى أن تتراجع عن كلامك.

طيف : لن أنكث بعهد قطعتُه لريم ذات وقت.

ملحم : جئتُ أطالبك بحقي، فهي زوجتي وأريد أن أعيدها إليّ.

طيف : أنت غير مؤتمن الجانب، ولن أسلّمها لك.

ملحم : تذكر أنك رددتَني خائباً.

طيف : سأتذكر فقط أنني وفيتُ بعهدي.

ملحم : (يهم بالمغادرة وهو ينظر إلى طيف بعينين مستعرتين بالغضب) أنا ذاهب.

(تدخل الغجرية)

الغجرية : انتظر ولا تغادر وأنت غاضب يا شيخ ملحم.

ملحم : من أنتِ؟!

طيف : إنها زوجتي (إلى الغجرية) ماذا تريدين منه؟

الغجرية : أعتذر لأنني سأتدخل بينكما، ولكن أصواتكما العالية وصلتني إلى الداخل واستفزتني للتدخل.

ملحم : ما الذي تريدين قوله؟

جواهر : أريد القول إن حديثكما بدا لي وكأنكما ديكا عراك.

ملحم : (إلى طيف) هل أعجبك هذا؟ زوجتُك تشبّهنا بالديوك.

طيف : دعنا نسمع ماذا تريد أن تقول.

ملحم : (بغضب) ماذا سأسمع بعد الذي سمعتُه منك وبعد أن منعتني من استرداد زوجتي التي فقدتُها منذ أكثر من خمس سنوات؟

جواهر : معك الحق كلّه يا شيخ ملحم.

طيف : كيف تقولين إن معه حق وأنت تعرفين أن زوجته لجأت إليّ لأحميها منه؟!

جواهر : وأنت معك حق يا زوجي العزيز.

ملحم : لا شك أنك ستلقي علينا بأحجية.

طيف : كيف يكون الحق معي ومعه في الآن ذاته؟ الحق بيّن وهو لي.

ملحم : الحق بيّن وهو لي، والمرأة التي تحتجزها في مضاربك هي زوجتي.

طيف : أنا لم أحتجز المرأة، وهي من قصدتني وجاءت إليّ.

ملحم : بل فعلتَ ذلك.

جواهر : (متدخلة في حديثهما) توقفا عن هذا الشجار الذي لا طائل منه ولا فائدة.. اسمعاني أرجوكما.

طيف : تفضلي.

جواهر : قلتُ إن الحق لكلّ واحد منكما لأن الأمر كذلك فعلاً، والمشكلة بينكما بسيطة وسهلة الحلّ.

ملحم : ها نحن نسمعك وكلنا آذان مصغية.

جواهر : أنتما تختلفان على ريم وهي موجودة ويمكن أن تحضر إلى هنا، أو لندعها تلتقي مع زوجها ثم تقول لنا ما هو رأيها وماذا تريد بالضبط.

طيف : أنا موافق.

ملحم : وأنا موافق أيضاً، ولكن على شرط.

جواهر : غير مسموح بالشروط المسبقة.

المشهد الرابع

ملحم وريم يقفان وسط المسرح وكلّ منهما يدير وجهه للآخر.

ملحم : لو تطاوعينني ونعود معاً يا ريم.

ريم : طاوعتُك كثيراً ولم يوصلني ذلك إلا إلى مزيدٍ من الذلّ.

ملحم : لننسَ ذلك ونبدأ صفحة جديدة.

ريم : كيف أنسى تلك الأيام التعيسة التي عشتُها معك؟ وكيف أنسى أنك كنتَ تريد قتلي؟ لقد فتش رجالك عني في كلّ مكان.

ملحم : كنت أريد إعادتَك إلى الديار يا ريم.

ريم : لا تكذب يا ملحم.

ملحم : طال لسانُك واستطال أيتها الخرساء.

ريم : أخرسَني الخوف وألجم لساني ذات يوم.

ملحم : قولي إنك خدعتِني وكفى.

ريم : كان يجب أن أتظاهر بذلك، فالحياة غالية وليست رخيصة.

ملحم : المهم أنكِ بخير.

ريم : سأكون بخير أكبر حين تبتعد عني وعن حياتي إلى الأبد.

ملحم : ما كان قد كان يا ريم وليس من داع لنبشه.

ريم : هل من أحد يدّعي الشرف والرجولة يترك زوجته لضواري الصحراء ويهرب كالأرنب دون أن يستجيب لاستغاثتها وتوسلاتها؟

ملحم : لم أهرب يا ريم.. لقد عدتُ وانتقمتُ لشرفك وشرفي.

ريم : عدتَ ووجدتَني قد أغمي عليّ بعد أن انتهك من هربت منهم ستري لساعات طويلة، فلا تحدثني عن الشرف يا ملحم.. فاقد الشيء لا يعطيه.

ملحم : أنت تهينينني يا ريم.

ريم : لقد أصيب الرجلان بالإعياء وسقطا بسبب عدد المرات التي مارسا فيها فعلتَهما معي.

ملحم : قلتُ لك إنني عدت وقتلتُهما من أجلك.

ريم : أعدتَ للكذب يا ملحم؟

ملحم : ليت لسانك بقي في مكانه والخرس لم يفارقك.

ريم : بالتأكيد تتمنى ذلك كي لا أقول الحقيقة وأفضحك.. أنت لم تعد من أجلي يا ملحم.. لقد كنتَ تراقب ما يجري من بعيد، وحين تأكدتَ من نفاد قوتيهما عدتَ لتقتلهما.

ملحم : المهم أنني قتلتُهما.

ريم : لم تقتلهما من أجلي وليس دفاعاً عني.

ملحم : من أجل ماذا إذاً؟

ريم : من أجل أن تسلب ما لديهما من أموال ومجوهرات.

ملحم : لنفرض ذلك.. هل يختلف الأمر كثيراً؟ أنتِ لم تخسري أي شيء في النهاية.

ريم : بل خسرتُ كلّ شيء يا ملحم، وفي المقابل صرتَ أنت ثرياً، تملك البيوت والعقارات وآلاف المواشي والآمر الناهي في تلك البلدة التي أصبحتْ بكلّ رجالها ونسائها وصغارها أطوع إليك من بنانك.

ملحم : لـو أننـي قاومتُهمـا وهمـا في عـزّ قوتهما لقتلاني ثم فعلا معك ما فعلاه أساساً.

ريم : كان أهـون علـيّ أن أمـوت وتمـوت علـى ألا يحصل ما حصل.

ملحم : لكنـه حصـل، فلمـاذا نقتل أنفسنـا كمداً وندماً؟

ريم : وهـل جئـتَ لتعيـدني إلى تلـك الغرفـة التي أجبرتَنـي على الإقامة فيها يومـاً وكأنني منبوذة وغريبة لا قيمة لها؟

ملحم : اختاري السكن الـذي تريدين يا ريم، وأيّ قصر تدخلينه سيكون ملكاً لك.

ريم : ومن سيضمن سلامتي يا ملحم؟

ملحم : أنا.

ريم : لسـتُ مستعدة لأجرب المجرَّب.. لقد خبرتُك وعهدتُك جيداً، فأنت لا عهد لك ولا أمان.

ملحم : هل تقبلين بطيف الذي عشتِ في كنفه طوال تلك السنوات؟

ريم : نِعمَ الرجل.

ملحم : تعالي نتحدث إليه.

ريم : لكنـك لم تقل لي يا ملحم هـل تريدني امرأة خرساء هذه المرة؟

ملحم : للسكوت منافع كثيرة يا ريم.

ريم : لم أنطـق يوماً بما يسـيء إليك، ولكن لا تظن أنني فعلتُ ذلك من أجلك بل من أجل ولدي فلذة كبدي.

ملحم : ولدك؟!

المشهد الخامس

ملحم يقف في مواجهـة الشاشة الخلفية التي تظهر عليهـا ريم وكأنها شبح بعيد وتقترب تدريجياً ثم ما تلبث أن تتضح صورتها بشكل كامل.

ملحم : إنني أتعذب يا ريم.

ريم : الحياة تنصفنا أحياناً.

ملحم : هل أنتِ شامتة بي؟

ريم : ولماذا أشمت؟ الحياة أعطتك المال، فهل تريد كلّ شيء دفعة واحدة؟

ملحم : أنتِ تعرفين ماذا أعني، فلا تراوغي يا ريم.

ريم : لا أدري ما الذي تقصده بالضبط.

ملحم : أسألك عن ولدك منّاع، هل هو ولدي؟

ريم : لم أتزوج من غيرك حتى اللحظة.

ملحم : ولكنني تزوجتُ ثلاث نساء من بعدك.

ريم : إذاً من الأجدى أن توجه السؤال إلى نفسك.

ملحم : تعرفـين أنني قـوي كحصـان ويمكنني أن أتزوج عشر نساء دفعة واحدة.

ريم : رأيتُ قوتك بعينيّ هاتين.

ملحم : لا تسخـري منـي، ولا تقـارني بـين أمرين لا يرتبطـان ببعضهمـا.. مـا حـدث معنا في تلـك البرية الشاسعة لا علاقة له بأمر النساء.

ريم : الأمـور تتشابـك وتتعالـق أحيانـاً وليس كما تفكر.

ملحم : دعـكِ من تلـك الكلمـات المطاطية وقولي بصراحة هل هذا الولد ابني أم لا؟

ريم : كم سنة مرت وأنت على تلك الحال يا ملحم؟

ملحم : ركبنـي الهـمّ ولم يبارحني مـذ درج ذلك الولـد على هذه الدنيـا وكأنه اللعنة التي حلـت عليّ دون تنبيه أو إنذار.

ريم : ينبغي أن تفرح بذلك.

ملحم : كيـف للفرح أن يطرق بابي يـا امرأة وأنتِ تعرفين أن الوجع ينغرز سكيناً حادّ النصال في قلبي؟

ريم : الأمر يخصّك وحدك يا ملحم.

ملحم : بل يخصنا معـاً، ولكنك ماكرة ولا تريدين قـول الحقيقة (تطفـأ الشاشةُ الخلفيـة وتختفي ريم) لا تذهبي قبل أن تقولي الحقيقة يا ريم (يدور وكأن الجنون قـد مسّـه) قـولي يا ريم هـل هذا الولـد هو ابنـي أم لا؟ (يتعـالى صوتـه أكثر، ثـم يسقط على الأرض وهو يعيد السؤال ذاته).

المشهد السادس

تظهـر ريم على خشبة المسرح وهـي ترتدي ملابس بيضاء.

ريم : قبـل أن أمضـي في طريقـي سأتـرك لـك ما ينغصّ عيشك ويقلـق راحتك بدلاً من تلك السنوات التي هجرتني فيها وكأنني لستُ إنسانة، ولن أنسى ذلك الوقت الذي تركتَني فيه للذئاب تتناهشني.

(يقف منّاع خلفها وكأنه شبح غير واضح المعالم)

مناع : دعكِ من التفكير بالانتقام يا أمي.

ريم : (تضحـك بصـوت مرتفـع وهـي تجلس على الأرض وتنظر إلى البعيد) تعال واقترب مني يا مناع.

(تطفـأ الإضـاءة علـى الخشبة ويظهـر ملحم على الشاشة الخلفية)

ملحـم : لن أبقى صامتاً حيال هذا الأمر، ولا بدّ أن أحسـم ذلك.. ما يحدث معـي شيء يكاد يطيّر العقل من الكفّ، إذ لا أستطيع أن أتخيّل أنه بعد جمعي لهذه الثروة الهائلـة أن ولداً لا أعرف مَن هو أبـوه يرثني ويصبح بين ليلة وضحاها مالكاً لما تركتُه.. لا أدري ما الذي يجب عليّ فعلـه مع ابن الحرام الذي صـار ابني بين ليلة وضحاها؟ (لحظـة صمت.. يفكـر) لا يجوز أن أقـول عنه ذلك.. لا أستطيـع أن أجـزم في هذا الأمـر، ولا أستطيـع أن أسلّم بذلـك بالمطلق أيضـاً.. ريم وحدها من يملـك الحقيقة، ووحدهـا من يستطيـع أن يريحني (تطفـأ الإضاءة على الشاشة الخلفية وتضاء على خشبة المسرح حيث نرى ريم وهـي جالسة وتضحك بصوت مرتفـع، ثم تضاء الشاشة الخلفية ونـرى ملحم يركض وهو في أشد حالات غضبه) سأقتلـكِ مع ولـدك يا ريم ولن أحافظ علـى وعودي التي قطعتُهـا.. موتكما هو الحلّ.. لن تنجـوا مني هذه المرة.. أنتمـا في قبضـة ملحـم ولا فـكاك لكما (يـزداد ركضه، ثـم يسقـط على الأرض مغميـاً عليه.. صـوت ريم وهي تضحـك) ريم؟! (يحـاول النهوض لكنه يفشـل ويسقط على الأرض).

المشهد السابع

ريم تمسـك عصـاً غليظة وتهم بضـرب ملحم على رأسه وهـو لا يستطيع النهوض ويزحف من خوفه محاولاً الهرب والتخلص منها.

ملحم : اتركيني أعيش يا ريم.

ريم : وهل تركتنا لنعيش يا ملحم؟

ملحم : أرجو ألا تستغلي ضعفي ومرضي.

ريم : أنت من استغل حاجتي وضعفي ولست أنا.

ملحم : دعيني أعيش وخذي ما شئتِ من مالي.

ريم : هل سيأخذ ولدي منّاع كلّ شيء يا ملحم؟

ملحم : هل هو ولدي يا ريم؟

ريم : حـان الوقـت كـي أريحـك مـن وساوسـك وهلوساتك يا ملحم.. لقد جاء الوقت الذي تدفع فيه ثمن أفعالـك القبيحة (ترفـع العصا لضربه علـى رأسه لكن مناع يدخل مسرعاً ويمسك بيدها).

مناع : لا تفعلي ذلك يا أمي.

ريم : (تحـاول أن تفلت يدها من مناع) دعني أقتله وأريح نفسي من شروره.

مناع : أرجوكِ أن تهدئي وتكفّي عن ذلك.

ريم : لقـد أراد أن يقتلنـا معـاً ذات يوم، ولو تمكّن منا لقتلنا الآن أيضاً.

منـاع : (يأخذ العصا من يدهـا ويلقيها جانباً) إذا قابلْنا الإسـاءة بالإساءة والقتلَ بالقتل فمن سيغفر لنا يا أمـي؟ كيف سنوقـف التوحش الذي يحيـط بنا من جميع الجهـات والذي ينبـت أحياناً في داخلنـا ليحرضنا على الضغينة والحقد؟

ملحم : (يعتدل في جلسته) هل أنت ولدي يا منّاع؟

انتهت

ذُهـان
مونودرامـــا

علي عبد الحميد طهور

يمكـن استخـدام شاشة عرض في إحـدى جنَبات المسـرح لعرض بعض اللقطـات المصـورة وتوظيف تلك الشاشـة للتعامـل مباشرة معها من قِبـل الممثل، وخاصة في المكالمـات الهاتفيـة الطويلـة، ويمكن عرض ما يجول في رأس الشخصيـة مـن تهيـؤات وأفـكار إذا اقتضـت الضـرورة.. الزمان صباحاً.. المكان صالةٌ في منزل تشير موجوداتـه إلى أنّ صاحبـه يتمتع بحالة ماديّـة ومِزاجيّة جيّـدة.. البيـت أشبـه ببيـوت الفنّانين، تشـير إلى ذلك المقتنيـاتُ الأنيقـة والمكتبـةُ الضّخمةُ التي تضـمّ العديدَ من الكتـب.. جدران البيت مطليّة بأكـثر من لون.. مرآة كبـيرة في الخلفيّة تجعـل المشاهد يشاهـدُ الممثّل بوضوح تامّ عندما يُديرُ ظهرَه للجّمهـور.. الجدران الملوّنة عليها لوحات وشهـادات مؤطّرة بإطارات زاهيـة وصور عائلية وبوسترات لمسرحيـات وصور لفنّانـين معروفين بصحبة شخصيّة المونودرامـا.. في الوسط يقع بابُ الشقّة المؤدّي إلى الخارج، وعلى اليمين بابٌ غرفة موصد، وعلى الجهة المقابلـة نافـذةٌ كبيرةٌ مغطّـاةٌ بستـارة شفّافـة، يتخلّلها الضـوء، وفي الوسط طاولةٌ عليهـا هاتفٌ أرضيٌّ من النّوع القـديم (قرص) وبعض الأشياء المنتشـرة بفوضويّة مثل عقاقـير طبّية وأكـواب زجاجية وكرتونية وأقـداحٌ وعلبٌ لقطع السُّكّر والشّاي وبعضُ زجاجات المشروباتِ الروحية وعلبـة للسّكائر من النّوع الفاخـر، بالإضافة إلى منفضة سكائـر وإبريق معـدنيّ ودلّة قهوة وفناجـين قهوة.. حول الطاولة كرسيان خشبيان وبعضُ الأثاث الموزّع بشكل غير منظّم وبعض الفازات والـدّروع التذكاريّة.. كرسيّ هزاز ولمبادير قديم.. صوت موسيقا.. ضوء يدخل من النافذة.. يعلو وقعُ أقدام آتيةٍ من الخارج رويداً رويداً ونرى مقبَضَ البـابِ يتحرّك إلى الأسفل ويُفتَـح الباب وترتفع الإضاءةُ ويدخل رجـل يتحلّى بمَسحة وَسامة وهـو في أواخر عقده الرابع.. يدخل لاهثـاً مرتدياً معطفاً رماديّاً طويلاً وقبعة كاسكيت بألـوانٍ مختلفة متداخلـة (كاروه) وحذاءً لافتاً للانتباه بشكله ولونـه ويحمل بيده أكياساً سوداء وبيضاء يضعهـا على الطاولة فيُسقط بعض الأشياء على الأرض دون اكتراث منه ويجلس على الكرسي بعجل .

الرجل : اللّعنـةُ على هذا البيت وعلى كثرة الطّوابق وعلـى مـن اخترعهـا.. واللّعنـةُ أيضـاً علـى مـن اخترع المصعد.. المصاعد ليست لنا.. إنها للبلاد التي تُوجدُ فيها الطّاقةُ الكافيـةُ لتحريكها من الأسفـل إلى هنا.. الطاقة التـي تجعلُها تصعدُ حتى الطّابق الخامس، ونحن لا طاقةَ لنا.. لو كان هناك مَنجنيقٌ بدلاً من المصعَد لكانَ أنجعَ في اجتياز كلّ هذا العدد من الطّوابق المعلقة في الهواء (يمثّل حالـةَ المنجنيـق عندما يقذفون فيه الكُتـل الكبيرة) تجثو هكـذا في المِلعقة.. ألم يكن اسمهـا مِلعقة؟ وتمسك سكيناً وتقطـع الحبل و.. بوو (يذهب باتجاه زجاجة الماء ويتناول حبّةَ دواء ثم يشرب ويمسح بكُمّه الماء السائلَ كاللّعاب من فمـه وينظر إلى بـاب الغرفة في الجهة اليمنـى ويخاطبُ نفسـه بصوت أمه وهـي في شبابها) يا ابـنَ الكلب.. متى تتعلّـم اللباقة؟ أنت فنان ويجـب أن تحافظ على مظهرك أنيقـاً أمام الناس.. الفمُ يُمسـح بالمنديل، بالمنديل يا ولد (يقلـد والدته ويعـود إلى صوته الطبيعي) أيـن الناس يا أمـي؟ أنا وحـدي هنـا.. حتـى أم ياسمين غـير موجودة (بحسرة بعد صمت) آه يا أمي.. هل أبقوا هم فيها مظهراً أو فنّاناً أصـلاً؟.. حسناً.. بالمنديل.. كما تريدين (يُخرِج منديـلاً مزركشاً مـن جيبه ويجفّـف به فمـه وينظر إلى

المنديل نظـرةً ذات معنى ويستدرك وكأنـه يخاطبُ أمّه) أأصبحـتُ لبقـاً الآن؟ حسناً.. شكراً لأنّـك قمت بتنبيهي (يتّجه نحو السّتارة في الجهة اليسرى ويُشعلُ لفافةَ تبغ ثم يسـترقُ نظرات) أين هي هذه الفتـاة الكسولة؟ لا بد أنها نائمـةٌ حتّـى الآن (ينظـر إلى فوضى المـكان) أين هي أم ياسمين؟ ألم تأتِ هذا الصباح؟ البيتُ يحتاج إلى ترتيب، وهـذا عملهـا.. إنها تأخـذ أجرتَها على أكمـل وجه.. هل يمكـن أن تكـون مريضة اليـوم أيضاً؟ وأمـي هل ما زالت نائمـةً هي الأخرى؟ هـل تناولتْ دواءَها (ينـادي) أمي.. أمـي (يتذكّـر ويضع يده على فمه) مـاذا تفعل يا عزّام؟! ستوقظهـا إذا بقيتَ تصرخ هكذا.. اللعنة عليّ.. يا لي من ولد عـاقّ.. أأنا عـاق؟! لا والله.. أنا أفضـل أولادك يا أمّ فاضـل.. كلّهم سافـروا بعيداً.. نعم سافـروا كي يحقّقوا أحلامهم وتركوني أنا أصغرُهم هنا أرعاكِ وأعيش وحدي معـك دون أحلام.. حتى ابنك البكـر فاضل سافر بحجّة الدراسـة والعمـل، وأنـا مـن كان عليـه أن يضحّي ويبقى (صمـت) وعندما سنحت لابنكِ الأكبر فرصةٌ للعودة بعد أن أنهـى دراسته رفضَ أن يعود.. قلتُ لك لن يعود.. قلتُ هذا عندما وقع عليه الاختيار للسّفر رغمَ أنني كنتُ الأولى بذلـك.. قلتِ لي «ابقَ وسأكتب لكَ مقابل بقائكَ معي هذا البيـت باسمك».. قلتُ لكِ «لا يهمّني الأمـر، فأنا الأصغرُ والأحقّ بهـذا البيت.. هكذا العُرف».. بقيتُ كُرمى لكِ ولا يهمّني امتلاكُ هذا البيت المعلّق بين السماءِ والأرض.. لم تصدّقينـي.. صحيح أنّه يرسل لنـا المال، ولكن المال ليس كل شيء في الدنيا، ومع هذا اشترانا بماله وانتهى الأمر.. أصبحـتُ سجينَ الإسمنت، سجـين الواجب.. ظننتُ أنني ببقائـي هنا سأفعل الكثير، لكنّ الحربَ اللّعينة خرّبتْ كلّ شـيء، حتى نفسيتـي.. لولا الحرب لربّمـا أصبحتُ أغنى منه.. أجل.. كنتُ سأصبح أغنى منه بشهرتي وفنّي وعملي وعلاقاتي الكثـيرة، حينها لن أكونَ بحاجتـه، ولن أحتاجَ إلى مالـه ولا إلى نصائحـه السمجـة ولا حتّـى إلى هـذا السّجـن.. بناتُك أيضاً تزوجْن وهاجرْن ولا نراهنّ إلا عن طريق هـذا المسخ (يشير إلى الموبايل) ولم يبقَ في الميدان إلا حديـدان.. الموبايل (يبحث عن الموبايل ويجده ويتفقده بهـدوء ويـرى على شاشتـه شيئـاً) رأفت؟ مـاذا؟ (يقرأ بصـوت مسموع) عندما ترى هـذه الرسالة كلّمني (ينهي القـراءة) أيّها البخيـل.. ذيلُ الكلب أعـوج ولو وضعوه في القالـب تسعين عامـاً (يطلب رقماً علـى الموبايل) ألو.. يا كلـب.. حتى لو كنتَ طبيباً أنت كلبٌ وكلبٌ كَلْبان أيضاً.. يا رجل ألسـتَ مستعداً لتضييع بعض اللّـيرات لتطمئنَ على صديقـك.. أحمد الله أنّني من القليلـين الذين يتوافدون إلى عيادتـك لتقـومَ بعلاجهـم، وأقـول دائمـاً لمـاذا كثُر المجانـين في البلد؟ بسبب الأطبـاء أمثالك.. لا.. لا.. كلنا مجانين.. أنا لستُ مجنوناً؟ شكراً لك على رفع المعنويات، والحقيقـة جميعنا يظن نفسـه معافى، وأنا مـن القليلين الذيـن يعترفـون بك كطبيب جيـد.. يا حقـير تأخذ مني الآلاف.. حتى لو معي بطاقة صحية تأخذ.. صحيح أم لا؟ أأقول لك شيئـاً؟ أنت بخيل ولن تغير عادتك.. اضحك يا منافـق.. ألا تذكـر كيف كنتَ تسرق منّـي شطيرة الجبنة أيام الدراسة؟ كنتَ تضحك عليّ وتبدأ بالتّلذذ بشطيرتك العظيمة (يمثّل الحالة) وتقول لي (يقلده) أتعلم يا عزام أن الزعـتر اختراعٌ عظيم؟ (ينهـي التقليد) وتظلّ تمضغ وتلـوك وتمضغ وتلـوك أمامي هكذا (يمثـل الحالة) حتى تقنعنـي أنّ الزعتر لذيذ، وبمكرك تعطيني الزعتر وتأخذ منـي الجبنة، ومن قال لك أنّني أحـبّ الزعتر؟ نعم آكلها مجاملـة لك، أو بالأحرى أشفق عليـك وأنا أعلم أنّ أبيك وأمـك لن يرسلا معك سوى الزعتر حتى لو مزّقتَ نفسك وأصبحـتَ خمسين رأفت.. آه صحيح.. حتى الخيارة كنتَ تبادلنـي بها علـى تفاحة أو مـوزة يا.. سأسكـت لا لأنني أحترمـك بل كرمـى لأم فاضل فقط.. مـاذا؟! إذا علمتْ أننـي أتفـوّه بـكلام سـيء فلـن يحصـلَ لي خـير أبـداً؟ (هامسـاً) أنـت تعلم أن أمّي من سيـدات المجتمع الرّاقي وكانت لها صولةٌ وجولةٌ في عالم الأتكيت والبرستيج أتعلم لمـاذا لا تظهـر للنـاس؟ تريـد أن تُبقي صورتهـا الزاهية المنمّقـة في ذاكرة كل من عرفها.. أيّ فنان؟ يا رجل دائماً تُذكّرني أنت وأمي بأنّني فنان، وماذا تنفعني هذه الذكرى وكل شـيء أصبح من الماضي؟ المهم قل لي لماذا أرسلتَ في طلبي؟ لتسألني عن حالي؟ أنت الطبيب ويجب عليك أنت أن تصـف حالتـي وتجيبني عن هذا السـؤال.. أنا أواظب علـى الـدواء وأشعـر بتحسّـن، ومزاجي جيد جـداً.. ألم تلحـظ ذلـك؟ أيّ اجتمـاع؟ اجتمـاع النّقابـة أم اجتماع الجمعيّة؟ نعم ذهبت.. ماذا يريدون؟ قلتُ لك سابقاً أنهم

لا يرسلون في طلبي إلا لجمع الاشتراكات، وأنا لم أقصرّ إلا في فترة مرضي.. بالطبع أدفعها سنوياً، لكنني بالأمس تكلمتُ بكل شيء ولم أبقِ شيئاً.. إلى متى سأبقى صامتاً؟ لقد انتسبنا إلى النقابة لا ليقولوا عنا نقابيّين فقط بل لتُؤمّنَ لنا فرصَ عمل لائقة بمسيرتنا الطويلة، ومهام النقابة ضمان حقوقنا وحمايتنا من مديري شركات الإنتاج الدجّالة، مع أنني لا ألتقيها أبداً (يضحك) قلتُ هذا الكلام كله ولم يُعجبْ أحداً.. كلّهم بدأوا بعضّ شفاههم يريدون مني أن أسكت، وطُلب مغادرة القاعة على الفور.. هل تريد مني أن أبقى؟ خرجت ولن أعود، وليفعلوا ما يحلو لهم.. ألم تسمعْ ما قلت؟ قلتُ لك تشاجرنا وعلت أصواتنا حتى ملأت القاعة.. آه أنتَ خائف على نفسك.. تخاف لأن النقابة لن تدفعَ لك أجرك على معاينتي.. لا تخَفْ.. البَركة بفاضل.. إنّه يرسلُ لي المالَ شهرياً.. أسمعُ قلبَك يرقصُ طرباً.. قلت لك أنّك مادّي وبخيلٌ ألفَ مرة وأنت لا تقتنعْ وتضعُ اللّومَ على الظروف.. والله أنت بخيل أباً عن جدّ.. البُخل في الدّم، في الجينات.. قلتَ لي أنني أعاني من مرض الذُهان وبعض الاضطرابات النّاتجة عن الكآبة وتشكُّ أنّها شيزوفرينيا؟ أنا لا أشك بل متأكد من أنك أنتَ وعائلتك تعانون من مرض اسمه البخلوفرينيا.. حسناً.. اذهب الآن.. رصيدي أوشك على أن ينتهي (بسخرية) لا والله شهم.. لا تتصل على الأرضي.. سأسحبُ السّلك لأنّك ستوقظ والدتي.. اذهب الآن.. لقد مللتُ منك (ينهي المكالمة وينظر إلى الباب في الجهة اليُمنى ويسحبُ السّلك الموصولَ بالهاتف ويتجه بسرعة نحو النّافذة ويسترق النّظر) هل من المعقول أنّها ما زالت نائمة؟! ما خطْبها؟ وأمّ ياسمين لم تتصل حتى الآن! ما بالهم جميعاً؟! (يذهب إلى الطاولة ويبدأ بتفريغ الأكياس من محتوياتها ويُفاجأ ويقفُ جاحظَ العينين) الكلب أبو عبدو.. كيف يفعل هذا معي؟! يضع لي المنتجات الغذائية في أكياس سوداء؟! لا بُدّ أنّه يريدُ أن يختبرَ صبري، وها هو قد نفد (يتجه نحو الموبايل) ألا يكفيه أمراضي كلّها؟ يريدُ أن يصيبَني مرض السّرطان أيضاً؟ (يمسك الجوّال ليتصل لكن الاتصال يفشل) أين ستهرب مني؟ سأغلق له دكانه بسبب فعلته السوداء هذه.. تضعُ لي الطعام في أكياس سوداء يا ابن الكلبة السوداء؟! هذه الأكياس للقمامة يا.. قمامة (يحاول الاتصال بالهاتف الأرضي فيفشل الاتصال) لماذا فصلوا هذا أيضاً؟! أمعقول أنّ عليه رسوماً؟ مع أنّ أم ياسمين لا تنسى مثلَ هذه الأمور (ينظر إلى سلك الهاتف فيجده مرمياً على الأرض فيعيده إلى مكانه.. يرنُّ جرس الهاتف فيجفلُ ويرفع السمّاعة بعجالة) أيها الكلب ألم أقل أنك ستوقظ والدتي؟ (يفاجأ وتتغير معالم وجهه) أخي فاضل؟! أعتذر.. لم أقصدْك أنت.. أنت بمقام الوالد.. أحدهم كان يتصل ويتسلى وأمّك نائمة ولا أريدها أن تصحو مذعورة، وأنت تعلم أن جهاز الهاتف قديم ولا يوجد فيه كاشفُ أرقام المتّصلين.. نعم؟ بالطبع سأشتري واحداً.. بكل تأكيد.. ولكن لماذا لا تتّصل عبر الشبكة؟ أليسَ ذلك أوفر عليك من الاتصال على الهاتف الأرضي؟ الوالدة؟ بخير.. صدقاً.. لا تشغل بالك.. كل شيء على ما يرام.. الدواء؟ تأخذه في موعده المحدّد.. أم ياسمين؟ أجل.. بكل تأكيد تقوم بواجبها على أكمل وجه، وأعطيها حقها بشكل يوميّ.. إنّها تقوم بعملها على أكمل وجه.. ليلةَ أمس قامت بتحميمها.. قلتُ لها "نعيماً سلفاً وحمّاماً هنيئاً يا أمي".. معقول يا رجل؟! إنّها والدتي.. وهل أغفَل عن أمر كهذا؟ أرسلتَ لي حوالة مالية؟ أشكرك.. سأستلمها غداً صباحاً.. الزواج؟! لا.. لا أفكر بالزواج في الوقت الراهن.. أنت تعلمُ مِزاجَ أمّك الصعب.. لا تعجبها أيّة بنت.. لا.. لا أقصد انتقاد والدتك.. إنّها صفةٌ حقيقيّة موجودة في عائلتنا عموماً.. ألا تذكر قصةَ سماح؟ قالت عنها : "ليست من مستوانا الاجتماعيّ".. صحيح.. الخيارات أصبحت قليلة وصعبة بالنسبة لعمري، فأنا لم أعد صغيراً.. أيام قليلة وأنهي الأربعينيات.. لا عليك منّي.. زوّج ابنك وافرح به.. ابنك جو أصبح شاباً.. زوّجه وفرّح العائلة.. أنا شخصٌ ميؤوسٌ منه.. لا لشيء.. لا.. لا أتعاطى شيئاً.. حتى الفن لم أعد أمارسه.. إنه أسوأ أنواع الماريغوانا.. أعلم أنّك تُطرب لسماع مثل هذه الكلمات.. لا خيار آخر.. أصبحتُ حكيماً لكثرة ما مر على رأسي.. أعلم أنّك لا تفتأ تذكّرني في كلّ اتّصال أنّكم منحتموني هذا البيت مقابلَ رعاية الوالدة.. إذاً كيف تقول لي "تزوج"؟ أشكر تعاطفك.. إلى اللقاء (بصوت منخفض) مع أنني متأكد من أنّني لن ألقاكَ ما حييت.. لا.. لم أقلْ

شيئـاً.. أتركُكَ بخير (يغلـق السمّاعة ويتّجـه نحو المَوقِد المتحرّك ويشعله دون أن يضع شيئاً عليه ويقف حائراً ماذا سيفعـل.. يسحب كِسـرة خبز من الكيـس ويلتهمها بنهم ويشعـل لفافة تبغ ويتجه نحو النافذة ويسترق النظر) أين أنـت؟ لا صوت ولا صورة.. تعوّدتُ أن أراها يومياً، أو حتى أسمـعَ موسيقاهـا.. أمعقولٌ أنّهـا نائمةٌ إلى هـذا الوقت المتأخـر؟! (يسمع صوتـاً فيركض باتجـاه الغرفة اليمنى ويقف منصتـاً.. صوت مُواء قطّة وأصـوات أشخاص من خـارج البيت.. يتناول حبـةَ دواء) عليّ أن أدوّن ما أتناولُه مـن الدواء، فهذه تعليمات الدكتور الكلب رأفت.. لو أن أم ياسمـين هنا لما احتجتُ إلى تدويـن أيّ شيء، فهي أفضل مـن الحاسوب مع أنهـا أميّة.. غريبٌ كيـفَ يضعُ سرّه في أضعـفِ خلقه! (يضحك ثـم ينتبـه إلى أن الموقد مشتعل فيُخـرج مـن الكيس الأسود عبـوة أندومي ويبـدأ بتكسير الرّقاقـات ويفتـحُ العبوة ويضعهـا على الطاولـة ويتناولُ إبريقـاً ويضعه على الموقد ويفرغ محتويات المغلّف في كوب مصنوع من الـورق المقوّى) اختراعٌ مهـم وعظيم وأفضل من اخـتراع رأفت.. الزعتر (يذهب نحـو الهاتف ويطلُبُ رقمـاً) ألـو.. أبـو عبدو، كيـف تضع لي الطعـام في كيس قمامـة؟ مَن؟ عبدو؟ أين والدك؟ ذهب؟ متى سيعود؟ كم عمرك؟ في أيّ صفّ أنت؟ تركتَ المدرسة؟! لماذا؟ هل أنت كسول؟ (يضحك) أنا أمازحك.. قل لأبيك أنني متضايقٌ جـداً مـن تصرفه معي.. أنـت لا ذنب لـك.. عندما يأتي سأتحـدث معه.. قـل له أنّنـي أحتاجُه في أمـر هامّ.. هل فهمت؟ (يغلق السماعة وينتبه إلى أنّ الإبريق قد بدأ يغلي فيطفىء الموقد ويبدأ بتحضير المنتَج داخل الكوب ثمّ يبدأ بالأكل) كم هو لذيذ (يلتفـت إلى المرآة ويبدأ بالكلام مع نفسه فيها) لذيذ؟! واللّه إنّك كاذب.. أنتَ تُوارب يا عزام ولا تقـول الصّدق.. آه يـا أمي لو أنّكِ قبلتِ أن تكونَ سماح زوجـةً لي كانتْ ستُحضّر لي أطيب الطعام.. كنا سنتناول الفطـور سويةً في مثل هذه الأوقات كباقـي البشر، وكانت بالتأكيـد ستعتني بنا معـاً في محنتنا هذه، ولكن سامحكِ اللّه.. وهـل المرأة ممرضة وطباخة فقط؟! المرأة تفاصيلَ كثـيرة لا تُعَـدّ ولا تُحصى (ينظـر إلى صـورة مُعلّقة على الجدار لفتاة جميلة تقوم بحركة فنية على خشبة المسرح) وأنـتِ أيضاً يا سمـاح استعجلتِ كثيراً.. أذكـر أنّها كانت مُمثّلـة جيّـدة وموهوبةً وتستحـق كل شيء جميـل، لكنّها تركـت كلّ شيء مقابل الزواج والأولاد والروتين.. تُرى هل زوجُها وسيـم ومثقف؟ وهل يسمح لهـا بمزاولة العمل في المسـرح؟ هل هو من النوع المتفهّم؟ هل أنجبتْ أولاداً؟ كم أحـنُّ إلى أيامنـا معـاً (يرنّ الجـوّال فيهرع نحـوه ويرفع السماعة) ألو.. مَن؟ الدكتور رأفت؟ لا أصدق أذنيّ.. أنتَ تتصل؟! كيف ذلك؟! لا بُدّ أنّ الأمرَ خطيرٌ.. يجب أن أدوّن ذلـك في أجندتي.. بـل سأشتري أجنـدة جديدة وسيكون أولُ ما أدوّن فيها هـذا الاتصال، وسأكتب "حدث في مثل هـذا اليـوم".. يـا لـك مـن صديـقٍ وفيّ، أوفى نـوع من الـكلاب.. تضيـع وقتـك وليراتك مـن أجل السـؤال عن دوائـي؟! آه كم أنت كبير.. ما بك جدّي أكثر من اللزوم.. ابـن حـلال.. منـذ قليـل تذكـرتُ سمـاح.. لا أتقصّـى أخبارَهـا.. أنت قلتَ لي أنّها تزوّجتْ، لكنّك لم تقلْ لي من هـو غريمي حتى شعرتُ أنّك تتقصـدُ أن تغيّرَ الموضوع في كل مـرة نتحدث فيها عن المسـرح.. كعادتك بخيل.. حتى في هـذا الموضوع لا تخدمنـي.. أقسم لك أنها خرجت من قلبي وعقلي، لكن الأندومي ذكّرتني بها، فقد كانت تأكلها نيئة المتوحشة (يضحك) ماذا؟ الفيسبوك؟ لا أستخدمه.. تركتُـه لأمثالك من التافهـين.. ولماذا أتصفحـه؟ جرّبتُه شهـراً واحداً ولم يعجبني.. لم يكنْ ينقُص مجتمعَنا سوى الفيسبـوك ليكملوا رسالتهـم في النّفاق الاجتماعي.. أنت تعلـم أنّ هاتفي المحمول من الجيل القـديم، ولولا والدتي لرميتُه في القمامة منذ زمن.. إنني أحتاجه فقط للتّواصل مع أخوتي المغتربين لأتحدثَ معهم.. أنا اقتنيتُه أصلاً من أجل الوالدة لتستطيعَ رؤية أحفادها عبرَه.. لا أحب التلفاز ولا الراديو.. لقد كرهتُ كلّ شيء.. لم يتبقّ في هذه الحياة خبرٌ يسـرُّ الخاطر.. ولكن قـلْ لي لماذا تسـأل وأنت تعلم أنّني منعزلٌ بنفسي ومنقطـع عن جميع وسائل التواصل؟ مـا بك يا رجل؟! قلتُ لك أنني آخـذُ الدّواء بشكلٍ مُنتظم ولـن يحدثَ لي شيء.. كُن مطمئنّـاً.. من له عمرٌ لا تقتله شـدّة.. هل تخفي عني شيئاً ما؟ هل سأموت مثلاً؟ (يمثل الحالـةَ بشـكلٍ غـير مُتقَـن فيضحـك) آه.. أنـا أموت يا رأفت.. لقد نسيتُ التمثيل.. رأفت، قمْ وتعال.. قلتُ لك لا تخفْ علـيّ.. سأسجل كلّ شيء حتى اتصالك هذا (ينهي الاتصـال) لا بـدّ أنّ الجينات قد واخذتـه على فعلته هذه

(يضحـك) لا بـد أنـه يشعـر بالنـدم الآن (يأخذ صحن الطعام وشوكةً ويبدأ بالأكل وهو متجه نحو النافذة ويفتَحُ ستارةَ النافذة ويغلقها بسرعة ويعود نحو المنضدة مسرعاً ومرتبكاً ومتوتراً) من هذا؟! أول مرة أراه هنا.. إنّه ضخمٌ كالجاموس.. هـل شاهـدني وأنـا أختلس النّظـر إلى شرفتهـم؟ لا بـد أنّه شاهـدني.. آه يـا ربّ مـاذا فعلتُ؟ سأتبهدل لا محالة.. حتماً سيأتي إلى هنا ويبدأ بالصّراخ والشّتائـم، وسينهال عليّ بالضّرب.. لـن أفتحَ الباب له.. لكـنّ أمّي ستستيقظ علـى أصواتنا وأصـوات قرع الباب، وربمـا على أصـوات تكسـيره، وإذا كان قـادراً على كسرِ البـابِ فلن يصعُبَ عليه تكسـيرُ عظامي.. من الأفضل أن أفتح الباب قبـل أن يقرعَه، وليُرِني ماذا سيفعل، وليَرْكَب أعلـى ما في خيلـه.. أيظنّ أنني لقمةٌ سائغـةٌ له ولأمثاله؟ البلـدُ فيهـا قانـون وشرطة، لكنـه سيقنعهـم بأنني كنتُ أتلصّص على حريمه.. سأُكلّمُ رأفت لعلّه يساعِدُني بشيء (يهرع باتّجاه الهاتف الأرضيّ ويطلبُ رقماً.. بذعر) ألو.. رأفت.. كيف حالك؟ أنا سـيء جداً.. علمتُ أنّها متزوّجة مـن جاموس.. أقسم أنّه ماموت عاد إلى الحياة مجدّداً.. هنـاك شخصٌ ضخم البنيـة، طويل، مفتـولُ العضلات، تـاركٌ لحيتَه حتّى كرشه.. غـول واللّه العظيم (ينتبه إلى انقطـاع الاتصـال) رأفت.. ألـو يا رأفـت.. الكلب تركني وهرب وأنا بأمسّ الحاجـة إليه.. يا كلب، لن تحصل على قرش واحـد منّـي بعـدَ اليـوم.. مثـل الحمـار.. عندما يحتاجـون إليه يحرُنُ أو يغيب، ولا يرونَه إلا عندما يجوع.. فعلاً كما قالوا قديماً: "وفي الليلة الظلماء يُفتَقدُ البدر".. أيُّ بـدر؟ أنت كلبٌ مسعور يـا رأفت (يرنّ جرس الهاتف) ألـو.. من؟ سمـاح؟ ماذا هنـاك؟ (يُقرَع جرس الباب) سمـاح، سأكلمك فيما بعـد (القَرعُ على البـاب يتزايد.. ينهي المكالمـة ويشرع باتصال جديد) ألـو.. الشرطة؟ أنا أتعرّضـ لمُضايقـة.. أحدُهم يقـرعُ على بـاب بيتي بشكل جنـونيّ مُرعِـب.. إنّه يزعجُنـي (يقوم بإسمـاع الشرطة الطـرق على الباب عن طريق سماعـة الهاتف) اسمعوا.. ألا تسمعـون؟ أنا مريضٌ وأمي امرأة عجـوز وغير قادرة على الحركـة.. أرجوكم ساعدوني.. إنّـه شخصٌ مخيف (صوتُ حصى يرمى على النافذة) إنّه يرمي حجارة على نافذتـي.. لا بُـد أنّهم أكثرُ مـن شخص، وأنـا لوحدي في المنزل وغيرُ قادر على مجابهة مثل هكذا جيش.. أرجوكم لا تتأخـروا علـيّ.. العنـوان؟ سجّـل عنـدك (بصـوت منخفض) ما هو عنـواني؟ اللعنة.. لقد نسيتُ أين أسكن (يغلق السمّاعة ويتنـاول حبّة دواء ويرتشف الماء بشراهة ويسكـب فوق رأسه مـاء ويبلّل بها ثيابه) أنـا لا أنظرُ إلى نسائـك ولا أتلصّص على أحد.. أنا إنسانٌ محترم ومُجاز وأعملُ في الشأن العامّ وعضوٌ في أكثر من جمعيّة إنسانيّة.. أنـا نقابيّ ولي إنجازاتي على الصّعيـد الفنّي وحائزٌ على العديـد مـن الجوائز.. أكـثر من خمسين ممثـلاً درّبتُهم وعلّمتُهـم التّمثيـل وأصبحـوا فنّانـين معروفـين ولهـم أسماؤهـم في البلـد.. عندمـا كنـتُ أصـرخ فيهـم كانوا يرتعبـون.. إرم الإبـرة على الأرض تسمـع صوت رنينها.. العديد منهم أصبحوا نجوماً.. نعم.. أنا التاريخ والماضي والحاضر والمستقبل، والكلّ يشهد على ذلك.. اسألوا عني الصّحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون.. اسألوا عني ولا تتسرعوا في إهانتي.

صوت: (من خارج المسرح) يا أستاذ.. أنا آسف على الإزعاج.. معي بطاقة لك.. سأتركها لك أسفل الباب.

(الرجـل ينظـر بتوجس إلى أسفـل البـاب لكنّه لا يجـرؤ على الاقـتراب منه ويـتردّد في الذهـاب لإحضار البطاقـة ويتّجه بحذر نحو الستـارة وينظر بحركة هادئة ويهز الستارة بيده ويدخل ضوءٌ زاهٍ من النافذة.. موسيقا هادئة.. يتلفّت ويتخيل أصواتاً بشرية ومواء قطة ويطرد الأصـوات بحـركات مـن يديـه ويذهـب إلى بـاب البيت ويُحضِـر الظّـرف دون اكـتراث ويرمي به فـوق الطاولة ويعود للأكل من الوعاء بشراهة.. يطلب رقماً من الهاتف بطريقة ميكانيكية)

الرجـل: أهـلاً زميلة سمـاح.. كأننـي رأيتُك اليوم في الاجتمـاع إذا لم أكـن مخطئـاً، ولكـن متـى انتسبـتِ إلى النقابـة؟! ليـس لي علم.. هل وجدوا لـكِ عملاً؟ أنتِ تعلمين صعوبة الظروف هذه الأيام.. ما رأيكِ بما طرحتُه اليوم؟.. صحيح.. ولكن.. ماذا؟! يريدون فصلي؟! ليَكُنْ.. الـكلّ؟! ووقّعوا جميعهم على مذكرة؟! مذكّرة ماذا؟! وأنتِ الوحيدة التي لم توقّعي على المذكرة؟ لماذا؟ (يرتفع صوته قليـلاً) وكيف استنتجوا أنني مريضـ نفسياً؟ من يطالب بحقوقه يصبح مريضاً نفسيّاً؟! هذا واقعنا على كلّ حال،

عليّ أن أشكركِ أولاً، وثانياً هل اتصلتِ بي فقط لتخبريني أنّهم يريـدون التخلّص من المجانين أمثـالي أم أن هناك شيئاً آخر؟ ما هو الموضوع الآخر؟ لماذا أنتِ متردّدة هكذا؟ ظـرف؟! موجود أمامي.. منـكِ؟! منكم؟! أحضره زوجكِ شخصيـا؟! ومن يكون زوج حبيبتي السابقة؟ آسف.. دون قصـد.. مَـن؟! حـازم؟! حازم سعيـد؟! تلميـذي؟ حازم أصبـح زوجـك؟! كيف؟ ومتـى؟ أما زال ينـام في المسرح أم أنـه استأجر لكِ قنّـاً في العشوائيات؟ تعيشان في منزل أهلـك؟ طبيعـي.. انتهازي.. متـى تزوجتما؟ هـل أصبح لديكـم أولاد؟ صبي؟ ما اسمه؟ أنت منحتِه هذا الاسم أم هو؟ قـولي الصدق (ينفجر غاضباً) ولمـاذا تسمونه على اسمـي؟ ما هـذا الانحطاط (يصمـت) آسـف.. انفعلتُ قليلاً.. دعوة مـاذا؟! (يتأمل الظرف دون أن يفتحه) إذاً جـاء حازم بنفسه ليقدم لي الدعوة؟ عرض مسرحيّ؟ في يوم المسرح العالمي؟ ويريـد أن يكرّمني؟ وأنا سألقي كلمة المسرح لهذا العام؟ يا إلهي ما أعظمكم.. أكيد سأحضر.. مـا اسم العرض؟ كأنني أعرف اسم النّصـ.. صحيح.. كتبتُه قبل أن تندلـعَ الحرب وكنتُ سألعب الدور الرئيسي فيـه.. تذكـرت (ساخـراً) ما هـذا الوفاء.. سمـاح، أنتِ كلبـة.. أقصدُ وفيّـة مثل الكلبة (يغلـق السماعة بعصبية ويقـوم بسحب السلـك مجدداً) عظمـاء.. أنتم عظماء.. الـكلابُ يريـدون أن يتسلقوا علـى ظهري.. دائمـاً كنتم انتهازيـين وكلاباً (يمسك الجوال ثم يعيـد سلك الهاتف ويطلب رقمـاً.. بعصبية) ألو.. أبو عبدو؟ حوّل لي رصيداً علـى رقمي.. كيـف؟! لا تعرف رقمي؟! سجّـل عندك.. لا تعـرف كيـف تحوّل رصيـداً؟ أيـن والدك؟ الكلـب (يغلق السمّاعـة ويخـرج من جيبـه مفكرة هاتـف صغيرة) من سأكلـم؟ من سأكلـم؟ (يطلب رقمـاً) ألـو.. كيف حالك أستاذ جمال.. مبارك على ماذا؟! أنا أعلم ذلك.. شكراً، ولكـن لديّ تعقيب بسيط، شنيع، بـذيء، قميء.. سمّه ما شئـت.. كيف تسمحون بمهزلة كهذه؟ أولاً هذه أكبر إهانة لي وليـس تكريماً كما تدّعون.. أنـا اعتبرتُها إهانة.. ثانياً أعلم أن النص جميل لأننـي أنا مَن كتبه (يخرج البطاقة وينظر فيها) وعلى البطاقـة مكتوب تأليف وإخراج حازم بطيـخ (يمزّق البطاقة) كيف أصبـح من تأليفه؟! هو قال لكـم أنـه من تأليفـه؟! وتريد منّـي أن أهدأ؟ هـراء.. أنا أحترم نفسي ولكن هل تحترمون أنتم أنفسكم؟ إنها سرقة موصوفـة.. إنّه نصي، مشروعي الـذي لم يكتمل بسبب.. مشكلتـي ليسـت معكم (يغلـق السمّاعة ويبحـث عن رقم هاتـف آخر ويطلبـه) ألو.. أهلاً حبيبي حـازم.. اسمعني جيداً ماذا سأقـول.. اسمع يا جحش.. الآن صحّح الخطأ الـذي ارتكبتَه بحقّي.. واللّه سأرتكب جريمة ولا أحد على الإطـلاق سيلومنـي.. أقتلُـك برصاصة واحـدة.. أرديكَ قتيـلاً.. دائماً كنتَ لصّاً.. تسرقني وأغضّ الطرْف؟! لقد طفـح الكيل.. لقد سرقتَ مني كل شـيء.. اخرس ودعني أتكلـم (يشـرب مـاء) يـا حبيبي يـا حـازم.. اسمع مني وبالحُسنـى أوقف هذه المهزلة حالاً.. سأرفعُ دعوى تشهير ضدّك وضدّ كل من يشدّ على يدك (يغلق السماعة ويفكر قليلاً.. صـوت موسيقا.. يهدأ قليلاً ثم يطلب رقماً) ألو.. مَن؟ دعيني أكلّم حازم.. أهدأ؟! حسناً.. أنا هادئ، ولكن قـولي لي أولاً مـن أين حصلتـم على النصّ؟ مـن المؤكد أن حـازم سرقه مـن مكتبتي.. يده طويلـة كعادته.. أنا لا أظلـم أحداً لأنني أذكـر جيداً أنني سحبـتُ النّصّ منكم في آخـر بروفة اجتمعنا فيها.. أنـا أهديتكِ النصّ عندما كنا معـاً؟! نواياكم حسنـة؟ متى موعـد العرض؟ مكتوب علـى البطاقة؟ صحيح.. تذكرت.. سآتـي بالتأكيد (يغلق السماعة ويشعـل لفافة ويسكب لنفسـه كأساً من زجاجة خمـر ويشـربُ الكأس دفعـةً واحـدة وتدمع عينـاه باكياً لكنه يحـاولُ إظهار جسارته وينظرُ إلى غرفـة أمّه) آه يا أمّـي.. انهضي الآن وانظري ماذا حـلّ بي.. لقد قتلوني.. الـكلّ تآمـروا علـيّ واجتمعوا علـى قتلي.. أخـي وأخواتي وحبيبتـي غدروا بي.. حتى أنتِ يا أمـي؟! لكلّ شيء نهاية ولا بـد أنّهـا النّهاية.. كلنا سنمـوتُ في نهاية المطاف.. ما فائدة حياتك وأنتِ تقتربين تدريجياً من الهاوية؟ لا شيء دائـم.. حتّى هذه المهزلة يجب أن يكونَ لها نهاية (يمسك سكيناً ويتجه نحو غرفة أمه بهدوء شديد ويمسك بمقبض الباب ويهمّ بفتحه لكنه يتردّد ويأخذ حبّةَ دواء ويقفُ أمامَ المـرآة ويضحك) إنّها البداية.. سمـاح هي الوحيدة التي رفضتْ التّوقيـع على أنني مجنون.. نواياكم حسنة؟ يجب أن يضعـوكِ سفـيرةً للنوايا الحسنة يـا سماح (يضحك) مسكينـة أنتِ يا سمـاح.. لو تعلمين مـاذا فعلتُ بكِ طوال علاقتنـا.. كنـتِ دميتي اللطيفة.. لعبـتُ بحياتكِ كلاعبِ

ماريونيت.. كنـتُ أسوقُك كالنّعجـة.. حرمتُك من أشياء كثيرة كنتِ تستحقينَها، أولُها الدّخول إلى المعهد العالي.. هـل تذكرين كيـف جعلتُ منك سخريـة اللّجنة وأصبحتِ حديـثَ الـكلّ وسبباً لاستهزائهـم؟ كانوا جميعـاً ينفّذون أوامـري.. حرمتُكِ من النّقود التي هـي من حقك.. كنت أشتري لـكِ الهدايا فيها وأقول لك إنّها منّي وهي بالأصل مكافأة على جهـودك المبذولة، وخاصة في آخر عرض لك معـي.. جائزةُ أفضل ممثلة حرمتُـك منها كي لا تخرجي مـن تحت عباءتي، ولكي لا تتفاخـري بها أمامي وتتمردي عليّ.. والغبيّ حازم الذي أخذ أغلب مقتنياتي حرمتُه من الجوائـز التـي كانت من حقه في الكثير مـن المرّات، حتى أننـي سحبـتُ اسمه مـن دورة كان سيخضع لهـا مع أهم فنّـاني البلد.. هل تعلمون أنني رفضـتُ أهمّ فرصة كانت ستأتيكم في حياتكم كلّها وهي عرضٌ مسرحي في مهرجان قرطاج؟ نعم.. إنها مسرحية «روميو وجولييت» التي كانت مرشحة لقرطاج وأنا لم أوافق.. كانوا سيمنحونكم عقوداً وظيفيّـةً كنتم بأمَسّ الحاجة إليهـا وفي مكان واحد، وهل أسمـح لكمـا أن تختليـا ببعضكما في غرفـة واحدة؟ لا.. منعـتُ هذا من الحـدوث ولم أستفدْ من هـذا كلّه.. كنتُ أعلـمُ أنّـه يحبّك، فقـد لاحظتُ هـذا عندمـا كان يتعمد إعـادة المشهـد الـذي يضمّك فيـه إلى صدره بحُجـة أنّه تعـثّر أو أخطأ.. وأنـا أبعدتكما عن بعضكمـا وحاولت أن أزرع الكـره والحقد بينكما.. كنتُ أرمي فِتناً لا حصر لها، لكنّكمـا غدرتما بـي والتقيتما وتزوجتمـا وتعيشان معاً في بيـت واحد، وأنا دمّرتُ حياتي مـن أجل هذا البيت.. آه يا أمـي.. هل لـك أن تقولي لي كيف أصبـح الكلبُ مُخرِجاً؟ كيـف؟ أنـا لا أصـدّق.. أذكـر عندمـا جـاءني أوّلَ مـرة يريـدُ أن يصبح ممثـلاً وكان لا يُجيد حتـى التّكلّم بشكل جيّـد.. مَخارِجُ حروفِـه كانتْ سيئة.. أنا مـن درّبه وعلّمه كيـف يتكلّم ويمشي على المسرح.. كنـتُ أرفعُ له رِجلَه كي ينقلَهـا مـن مكان إلى آخـر على الخشبـة، وعلّمتُه الكثيرَ حتّى أصبـحَ نجماً في المسرح.. كثيرٌ مـن المخرجين كانوا يسألونني عنه بهـدف العمل معهم فكنـتُ أمنعُه وأهدّده بأنّـه إذا فكّر مُجـرّد تفكير أن يعملَ مع غـيري فلن يعمل معي مجدداً.. حتّى الصحافة حجبتُها عنكما أيها السذّج، فأنـا المخرج وأنا الذي يجـب أن يتكلّم.. هل تجيدان أنتما الـكلام أصلاً؟ فعلتُ بكمـا كل هذا وتكرمونني؟! فرصٌ كثـيرة حرمتُكـم منهـا.. أنتـم لا تستحقـون منـي سوى التحقـير.. تكرمونني؟! أنتم جبنـاء.. تسمّون ابنكما على اسمـي؟! منحطّون ولاعقو أحذيـة.. أنتم خرجتم من هنا (يشـير إلى حذائه) من تحت هـذا، ومن دوني لا تساوون قرشـاً صدئاً.. أنا صنعتُكم وأنتـم أدواتي التي كنتُ أعمل بهـا.. أنتم بيـادق، أقزام، مسوخ، وأنـا الفنّان الأوّل حتى لـو اعترفتْ بكم البشريّةُ جمعـاء.. أنا.. نعم أنا.. أنظروا جيـداً إلى شهاداتـي.. أنظـروا إلى الجوائـز والـدروع.. الصّور تشهد على ذلك.. هذه نلتُها عن مسرحية (يتوقف عـن القراءة وتـزوغ عيناه ويترنّح) عـن أيّ مسرحية نلتُ هذه؟ (يتركها ويذهـب إلى غيرها فلا يستطيع القراءة) وهـذه نلتُها بمجهـودي الشخصيّ (يذهـب إلى الدّروع) وهذا في مهرجان، وهذه أفضل عرض متكامل.. أنتم ماذا حقّقتم؟ أنا مُجاز وأعمـلُ في الشّأن العام وعضو في أكثر مـن.. (يترنّح) ما هـذه الأشياء وكيف حصلـتُ عليها؟! (يحـاول القراءة) نعم هـذه لي ومن تعبي لوحدي، وهذه (يرن الهاتف فيرفع السماعة ويتكلم بتلكّؤ كلاماً مبهماً) ألو.. من؟ أبو عبدو؟ ماذا تريد مني.. أنا اشتريتُ أشياء ولم أدفـع لك ثمنها؟! أنا؟! من؟! متى؟! (يُغلق السمّاعة) الـدّواء؟ أين الـدّواء؟ (يُقرَع البـاب) أم ياسمين، لديكِ مفتـاح.. افتحـي وادخلي.. أريـد الدواء.. أمـي، أعطني الدواء.. أم تحسين؟ أم ياسين؟ من الطارق؟

صـوت : (مـن الخارج) عـزام، يا عـزام.. افتح يا عزام.. أنا رأفت .

(أصوات مُواء قطط وجلبة)

صوت : جائزةُ أفضلِ إخراج للفنّان عزام مُراد .

(يجمع عزام الجوائز ويرميها من النافذة)

الرجل : ما هذا؟! ما فائدة كلّ هذا إذا كنتُ لا أتذكّر؟ مـا معنى أتذكّر؟ ما معنى فنّان؟ أنا لا أتعاطى الماريغوانا.. الفن ماريغوانا.. الفن ممنوعات.. أبي، افتح الباب (يرمي مـا تبقى من أشيـاء من النافـذة.. يشعر بـدوار ويستلقي أرضـاً.. تخفـت الإضاءة.. صوت فتح بـاب المنزل بطريقة الكسر.. أصوات جلبة.. موسيقا مؤثرة تختتم العرض) .

انتهت

هِبَةُ الدَّم

المسرحية الحائزة على المركز الثاني في مسابقة النص المسرحي الشاب-فئة النصوص الموجهة للكبار التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عام ٢٠٢٢

رائـــــد الحـــــلاق

غرفـة جلوس ذات أثـاث قديم مؤلف من عـدة أرائك وكراسٍ وطاولة خشبية قديمـة ومكتب متواضـع عليه كتب وقرطاسيـة وبعض الأوراق البيضـاء وساعة رمليـة، ووراء المكتـب كرسـيّ خشبي عتيـق يتميـز بزخرفة تعطيـه شيئاً مـن الفخامة مدعَّم بعـدد مـن الوسائد والمسانـد، ومكتبةٌ متواضعـة تنوء بالكتـب المكدَّسة، وسخّانـة كهربائية وبعض الأثاث.. المنظر العام يوحي بالهيبة.. ساعة فخمة ذات بيت خشبي عليه نقوش تراثيـة، وهي مزوَّدة برقّاص يزيد صوتُه مـن الشعـور بالهيبة وتشـير إلى الثامنـة والنصف.. يدخل رجـلٌ في بداية العقـدِ السادس من عمـره، متوسط الطول، نحيـف، في وجهـه شـروخ، وفي عينيـه بُهوت ويضـع عليهما نظارة طبية كبـيرة العدسات، وله بروزٌ جبهـي وشعر رأسه منحسر، وهو صلب الملامح، وله صوتٌ هادئ فيه بُحّة توحي بالاتّزان والهدوء.. يرفع كُمّيه وينشف وجهه ثم يعلّق المنشفة على رقبته ليسدلها إلى كتفيه.

الرجـل : (بانزعـاج واستيـاء) لا أدري مـاذا يقـول المـرء.. ليس في الدنيا مصيبة أسوأ من جيران السوء.. ربما يحكم الزمـان على جيران السوء بالبعـد، لكن هذا المشفى اللعين لا يمكـن أن نتخلص من مصائبه إلا برحيلنا من هنا أو بتدميره، لكننا لن نرحل.

(تدخل امرأة خمسينية فيها بقيّة جمال)

الرجل : (بلامبالاة) رقيّة؟ أين كنت؟

رقيّـة : قـل أولاً صبـاح الخـير يـا أَصـلان.. كنتُ في الخارج.

أصلان : وأيّ خير في هذا الصباح وفي كل صباح ونحن نستيقظ على أصوات سيارات إسعاف هذا المشفى أكثر مما نستيقظ على صوت المنبّه.

رقيـة : لكـن صـوت سيـارة الإسعـاف هـذا الصباح مختلف كثيراً عن صوتها في الصباحات السابقة.

أصـلان : (يجلس على أريكة قديمـة ويرد بلامبالاة) كفّـي عـن سفسطائيتك المعتادة.. ربما كان مـن الأفضل أن تهدّئـي من مزاجنا بفنجان قهوة.. ما عليكِ إلا إحضارها.. هي جاهـزة.. حضَّرتُهـا ووضعتها على نار هادئـة (يتناول سيكارة من على الطاولة ويُشعلها بحركة سريعة).

رقيّـة : ألا تريد أن تعرف السبب؟ وربما تشرب القهوة مع ضيفك المتوقع.

أصـلان : مـاذا تقولـين يـا امـرأة؟! عـن أي سبـب تتحدثين؟

رقيّـة : سبب اختـلاف أصوات سيـارة الإسعاف هذه المرة.

أصـلان : كفّـي عـن ذلك يا امـرأة، فليس من سبب إلّا أن يكـون صاحـبُ المشفى قد أمرهم بـأن يرفعوا أصوات سيارة الإسعاف إمعاناً في إزعاجنا لعلّنا نلين ونقبل عروضَه التافهـة.. لن أرحلَ ولن أبيعَ داري ليوسّع مشفاه ولو قدّم لي ألفَ عرض.

رقيّة : ربما لن يسعفه الوقت لذلك، ولا شك أنه سيقدّم لك أروع العروض بعد أن يعرف بمساعدتك الكبيرة له.

أصلان : بماذا تهرفين؟! بُقّي البحصة وانتهي منها.

رقيّـة : سيـارةُ الإسعاف هذه المرة لم تأتِ بمريض، بل برئيس المشفى بذاته.

أصلان : جلال بيك؟!

رقيّة : جـلال بيـك بشحمـه ولحمـه إنْ كان بقي فيه شحـم ولحـم، فقد قيـل إنّ الحـادث مـروّع وقد نجـا منه بأعجوبـة (تهـمّ بإحضار فنجاني قهوة مـن بوفيه صغير في الغرفـة، وترفـع دلّة القهوة عن سخان صغـير بقربها إيذاناً بصبّها في الفنجانين).

أصلان : (ينفث دخاناً كثيفاً) يا لطيف! أين؟

رقيّة : كالعادة عند التحويلة الخسيسة.. قيل أنّه كان مسرعـاً ليعقد صفقـة أدوية ومعـدات لمشفـاه، ومن شاهد السيارة لا يصدّق نجاته منها.

أصلان : ربما نال جزاءه.. رحمه الله.

رقيّة : الرجل لم يمت.

أصلان : الرحمةُ تجوز على الجميع.

رقيّة : ربما يمـوت إنْ تأخـر إنقاذه، وقـد سمعتُ أنه بحالـة خطـيرة في العناية المشـددة، وربما يحتـاج إلى عدة عمليـات، والدكتور وارِد يريد أن يـزورك بشأن الرجل حالما يُنهي إجراءات يقوم بها.

أصلان : وما علاقتي أنا؟!

رقيّة : أظنّ أن الأمر له علاقة بزمرة دمك يا أبا زمرة الدم المعطاءة، ربما للتبرع بالدم أو لشيء من هذا القبيل.

أصلان : وأنـتِ مـن أيـن سمعْـتِ بكلّ هـذا؟ دعيني أُخمّن: قفزْتِ كعادتـكِ بثياب الصلاة إلى قسم الإسعافات الخارجيـة والاستقبال لتُشمشمي الأخبار وتتلقّفي القصص والحكايات البائسة عن رجل بُقِر بطنُه أو امرأة بُتِرَتْ ساقُها أو ولـدٍ هُرِس رأسه أو غنيّ يدفع الأمـوالَ الطائلة لاستعادة شبابـه ببعض العمليات وللاستجمام في هذا المشفى الريفي الجميل.. ألم أقل لك لا تعودي إلى هذا.

رقيّة : لا تخرب علينا هذا الصباح، ولا تضع الحديث الحقيقي بالمواربات الكلامية، وقل لي ماذا أنت فاعل؟

أصلان : بشأن ماذا؟

رقيّة : بشأن زيارة الدكتور وارِد إليك.. ربما تأكد من أنـك لن تبادر بالذهاب إلى المشفـى فأراد أن يأتي إليك من أجل موضوع التبرع.

أصلان : الموضوع لا يعنيني.

رقيّة : اسمـع.. لا تُضع الفرصة هذه المـرة.. ربما إن تبرّعْـتَ بالـدم سيكون جـزاؤك عظيماً.. سمعتُهـم يقولون شيئاً عـن زمرة الدم التي تصلح للتـبرع لهذا الرجل، وأنت تعلـم ما بينكمـا من مشاحنات، فـإن لم ترِد التـبرع مجاناً فاجعلْها صفقة.. ماذا قلت؟

أصلان : بـاللّه عليـكِ يـا امرأة؟! مـا نوعُ المـخّ الذي تفكريـن به؟ صُبّي قهوتك وخـذي فنجانَك واتركيني لشأني مـع هذا الكتاب الرائع (يتناول كتابـاً يبدو عليه القِدَم) وإن جاء هذا الجرّاح الماكر فقولي له إنني نائم ومريض.

(يُقرع بابُ البيت)

صوت مـن الخـارج : أين أنتـم يا جـيران الرضا؟ أنا الدكتور وارد.

أصلان : اذهبي وقولي له ما قلتُه لكِ.

رقيّة : (تتعمـد استبـاق الأمـور ووضع أصـلان أمام الأمر الواقع) أدخل يا دكتور وارد.. الباب مفتوح.. نحن هنا (إلى أصلان) أرجوك لا تُضِع الفرصة واجعلها صفقة وانسَ أمر التاريخ المُتعَفّن الذي تبحث فيه (تخرج).

(يدخل الدكتور وارد وهو رجلٌ في نهاية العقد الخامس مـن عمره، متوسـط الطـول، بَدين، وجهُـه أبيض مُشَرَّبٌ بحُمـرة، له شعـرٌ أبيض يعطيه سمة الوقـار، وسيم، يرتدي مئزراً أبيض ويلفّ على رقبته سماعـة القلب وبيده مقياس الضغط)

وارد : أين أنتم يا سادة؟ (يخرجُ من جيب مئزره حُقنة وظـرف دواء بشكل استعراضـي وبابتسامة ماكرة) الدكتور أصـلان، أهلاً بـك أيّها الدّكتـور التّاريخي العظيـم.. كلّما رأيتُـك استشعرتُ فيك هيبةَ التّاريخ ووقارَ أحداثه (يصافح أصلان ويهز يده بقوة مبالغ فيها ولا تخلو من نفاق).

أصـلان : (يرخـي يـده.. بلامبـالاة) أهـلاً بالدكتور وارِد.. أسعدْتَ صباحي بحضورك.

وارِد : هل بإمكاني الجلوس؟

أصلان : (ببرود) بالطبع، وهذه قهوتك جاهزة.

وارِد : (يجلـس) أشكرك على سرعـة إكرام الضيف، وأقـدّم اعتـذاري الشديد لزيارتـي الطارئة هـذه، ولكن ما يخفّـف من حَرَجـي أنني لمحْـتُ زوجتَك في قسـم الإسعاف الخارجي فقدَّرْتُ أنها لا بدّ أنها أوصلَتْ إليك الخبرَ المُحزِن عن الحادثة التي تعرّض لها الدكتور جلال.

أصلان : نعم.. لا عليك.. عافاه الله.. كيف حاله الآن؟

وارد : إنّـه في وضـع حَرِج ويحتاج إلى عـدّة عمليات.. وضعُـه صعب، ورجائـي ودعواتي لله أن ينجيـه ويعافيه.. لا قـدّر الله إنْ... (بتأثر ويـكاد يبكي) فـإنّ خسارتنا ستكون عظيمة، ولهذا جئتك لأُلهِـب فيكَ كل صيحات البطولة التي مرّت عليك في التّاريـخ، ولأستنهضَ فيكَ كلَّ شعورٍ بالواجب والتّضحيـة مـن أجـل إنقـاذ رجل عظيـم.. جئتـك لتدخل التّاريـخ مـن أوسع أبوابـه كما دخلـه الأبطالُ الذيـن حَمَوا القلاع وأنقذوا الحصون.

أصلان : دخـول التاريـخ لا يحتـاج إلى كل هـذه الملحميات، إذ يكفي أن تموت لتصبح من التاريخ.

وارد : (بدهشـة) هـل من المعقول أن تكـون دراساتك المعمّقـة في التاريخ قد أوصلتْك إلى هـذه النتيجة؟! التاريخ يسجّـل أعظمَ مواقف الشجاعـة وأسمى التضحيات وأسماء أقوى القادة والأبطال.. من دون التاريخ لن يفرّق الناسُ بين مَن قدَّم ومَن لم يقدّم.

أصلان : جمـعَ بينهمـا المـوت على كلّ حـال.. أعظم القادة لم ينل من تـراب الأرض أكثرَ ممّا ناله أحقرُ الجنود بعد الموت.. والآن ماذا بإمكاني أن أخدمك؟

وارد : في الحقيقـة يحتاج الدكتور جـلال إلى عمليات سيخسـر فيها دماً كثيراً وهـو يحتاج إلى التبرع بالدم بشكل سريع، وحصولنا على زمـرةِ دم تناسب زمرتَه سيحتاج إلى وقـت وجهـد لا يكفيان لإنقـاذه من الموت، ومـن سوء الحظ أنّ فصيلـةَ دمه هي -AB وما حصّلْنـاه حتى الآن لا يكفي لإنقاذه، ونحن نعلم أنك تحمـل فصيلة O- ولهذا تستطيع التبرع بالدم لإنقاذه، وأنا هنا لأصطحبك إلى المشفى للتبرع بدمك له.

أصلان : أمِن أجل هذا أتيْتَ إليَّ مدججاً بعدة طَبابتك وألقيْـتَ على مسامعي خطبةً عصماء حول صيحات المعارك وتضحيات الأبطال؟

وارد : مدخـلٌ ملحمـيٌّ عظيـم لموقفٍ إنسـانيّ يسير.. أليس كذلك؟ هيّا بنا.

أصلان : إلى أين؟

وارد : إلى المشفى لتتبرع.. ألن تفعل؟

أصلان: (يتناول سيـكارة ويُشعلها) بالطبع لن أفعل، وأحـبُّ أن أضيـف إلى خطبتـك الملحميـة أنّ الأبطـال حين يذهبون إلى المعارك الطاحنة لا يخطر ببالهم أنهم يذهبون ليضحوا بدمائهم وإنما ليسفكوا دماء الأعداء.

وارد : هـل أفهـم منك أنّـك لن تتناسـى حتى في هذا الموقف العداء الذي بينك وبين الدكتور جلال؟

أصلان : افهـم ما شئت، ولكن ما أريد أنْ تفهمه أنني لن أتبرع بدمي له.

وارد : اسمـع يـا سيـد أصـلان.. إنّ مـا بينـك وبـين الدكتـور جلال من مشاحنات لا يبرر موقفك المتعصّب هذا، وإحجامُك عن التبرع له بالدم قد يتسبب بموته.

أصلان : اسمع يا سيد وارِد.. أنتَ تخطئ حين تتحدث بنـبرةٍ تُشعرني بأنّ من اللازم علـيّ أن أتبرع بدمي للدكتور جـلال وكأن دمـي مُلْكه هو وليـس ملكي أنـا.. وتخطئ مرةً أخـرى حين تُجرّم ما أفعله، وما من قانونٍ يُجبرني أن أتبرع بدمـي لشخص مـن الأشخاص أو يجرّمنـي إن امتنعْتُ عن ذلك، وتخطـئ أيضاً حين تتحدث عن مشاحنات لا يجب أن تكـون عائقاً أمام موقف إنساني كالتبرع بالدم وأنت تعلم أنّ هذه المشاحنـات كادت أن تتسبّب بموتِ ابني في مشفاه حين احتـاج إلى عملية جراحية مستعجلة وهو صغير حين انقلبَتْ غرفـةُ العمليـات إلى مكتب مساومات على بيتـي لأنّه يجاور مشفـاه، فإمـا دفعُ أجـور العملية بأثمان مضاعفـة وإما بيعُ البيـت ليوسّع مشفاه، وآثـرْتُ حينها دفعَ الثمن الباهظ على التخلـي عن البيت، وقد أخّر صاحبُـك موعدَ العملية قصداً لعلّنـي أتخلّـى له عن البيـت، وهذا التأخير فاقـم من حالة ولدي المرضيَّة، فـازدادت معاناته وتأخّر شفـاؤه.. ألا تذكر ذلك اليوم يا دكتور؟ ألم تفكّر وقتَها بموت طفل صغير؟

وارد : أرجـوك لا تبالغ بوصف الموقف وشحنه إلى هذه الدرجـة.. أنا أعـترف بالمساومات التي جـرتْ، لكنّ العملية تمّـت بنجاح، وها هـو ذا ابنُك مـلء ثيابه، مثقّـف، متعلّم، وَقـور، وسيـم، والجميع يغبطـك عليه، ولم تؤثّـر به كلُّ هذه المساومات.

أصلان : أنـتَ تـرى أنّ المساومات كانـت على البيت، وأنـا أراها على حياة صغيري، وبالمقابـل أنتَ ترى الآن أنني أعرّض حيـاة جـلال للخطر، فانظـر كيف اختلفَـتْ وجهةُ نظـرك.. ولا تنس أنني سأعرّض حياتـي للخطر إن تبرّعتُ

بالـدم، فأنا مريض وكبـير في السّن ومدخّـن، فهل ستأخذ الدّمَ من مسنّ مريض مدخّن؟

وارد : الاختـلاف في وجهـة النظـر أثنـاء التعامل مع الموقـف قد يزيـد أحيانـاً من سـوء الفهم ويخلـق المشاكل، وكثـيراً مـا نقع نحن الأطبـاء في هذا المطب، فكـثرة قيامنا بالعمليـات الجراحيـة ومواجهتنا للحـالات الحرجة تجعلنا نتعامـل معهـا ببرود طبيعـي لا يتناسب مع لهفة قلـوبِ أهلِ المريضـ أو المصاب.. ما أريـد أن أقوله أن وضعَك لا يمنعك من التبرع بالدم، بل على العكس فالتبرع يفيدك ويحسّن من صحتك ويـ...

أصـلان: (يقاطعه ساخـراً) وينشّط دورتـي الدموية ويعيـد إليّ شبابـي ويجعلني أشعر بالخفّـة والحيوية.. أعلمُ هذا، لكنني لا أريد التبرع بالدم لهذا الشخص تحديداً.

وارد : لا أفهـم مـا الـذي يمنعك من منـح بعض دمك لهـذا الرجل.. لن تخسر شيئاً، بل ربما تكون مناسبة لتسوية الخلافات بينكما.

أصلان : ما يمنعني هو اختلافُ وجهة نظرنا تلك التي تحدثْـتَ عنها قبل قليـل.. كلٌّ منّا يرى الـدم من وجهة نظرٍ مختلفة حسب طبيعة عمله.

وارد : وهل تعمل أنتَ بالدماء كما نعمل نحن؟!

أصـلان : وهـل في التاريخ كلّـه سوى الدمـاء؟ أَخَطَرَ ببالك مـرةً كم أريق من الدماء على هـذه الأرض في صراع الإنسـان مع الإنسـان؟ أَخَطَرَتْ ببالك حـين تنظر إلى الدم على يديك دماءُ قيصر الذي خرَّ صريعاً بطعنات الأصدقاء؟ دماءُ كليب وما أراقت دماؤه من دماء؟ دماءُ جان دارك التي غلَـتْ وسط نـيران الظالمين والنظرات الباهتـة التي ترقبُها وهـي تحـترق؟ أتظـنُّ نفسك تعلم مـن أمر الـدم أكثر مما أعلـم؟ أتأمـرُني أنْ أهـدرَ دمي علـى هذا وتغفـلُ عن آلاف المعارك التي نشبت جرَّاء المطالبة بالدم المهدور؟

وارد : أيُّ هـراء هذا الذي يجـري على لسانك؟! أنظر إلى الـدم الآن علـى أنّـه خمسـة لـترات من السائـل داخل جسمك، وهو مهم لحفظ حياتـك، لكنّ نقصان نصف ليتر أو ليتر منـه كحدّ أقصى لا يعرّضك لخطر، لكنه ينقذ حياة إنسان آخر.

أصـلان : نعـم، خمسـةُ لـترات فيها بلازمـا وكرياتٌ حمـراء وبيضاء.. مـاذا تفعل هذه اللـترات داخل جسمك؟ لماذا تُتْعِبُ القلبَ في ضخّها في عملٍ دؤوب بلا كلل؟

وارد : إنها... إنها تنقل الأوكسجين والغذاء والدواء و...

أصـلان : (يقاطعـه) وتنقـل المشاعـرَ والانفعـالات والعواطـف الحسنة والسيئة، وتسري في عروقك لتغذيها بكل مـا يعتمـل في قلبك ووجدانـك وبكل ما تفكـر بعقلك.. تدفع بمـا يحمله القلب من مشاعر لتُشبِع بها كلَّ عضو من أعضاء جسمـك وكلَّ تفصيل من تفاصيلك.. حـين تفرح كيف تَشعر بحـرارة دمك؟ حين تُلهبـك الحماسةُ لشيءٍ مـا كيف تشعر بسريـان دمـك في عروقك؟ وحـين يُوقد حَـدَقَ عينيك جمرُ الغضـب والانتقام كيف تصير؟ كيـف تنتفخ أوداجُك؟ وحين ينتابـك بـرودُ اليأس وصقيـعُ الاستسـلام ألا يركنُ دمُك في تضاعيف جسمك المُنهَك لتجـدَ نفسَك أكثرَ صُفرةً من ورقة خريفية؟ دمي ينقـل إلى أنحاء جسمي ما يعتمل في قلبي من هذا الشخص، ولن أمنحَه قطرةً من هذا الدم المشبع بمشاعر صاحبه.. اذهـب وابحث عن شخص يفكّر بالدم مثلما تفكر أنتَ لعلَّه يسكب لك دمَه في أكياسك الطبيّة البليدة.

وارد : لا يُجدي الحديث معك نفعاً وقد أفرغْتَ التاريخ من أيّة تضحية، ولا أعتقد أنّ غلّكَ سيسمح بمرور قطرة من دمك عـبر المحقَنة إلى كيس الدم.. ربمـا أكسبك عملُك في التاريـخ وأحداثه الكثيرَ مـن الحساسية الشديدة تجاه الدم وحالاتـه، ولا أوافقُـك علـى ما تفوَّهْـتَ به، ولكـن أعذُرك، ويسعـدني أنَّ ابنـك الطالب المجتهـد في الهندسة الزراعية علـى غـير رأيك ووجهـة نظرك وإلّا لمـا زرع في أرضٍ بذرةً واحدة.

أصـلان : لـو أنّ ابنـي عانـى مع ابنـه مـا عانيتُه من مشاعـر الابتـزاز على عافيتـه لَمَا زرع في أرضٍ جلال بذرةً تُنبِتُ شيئاً يؤكل.

وارد : غـير صحيح.. إنـه يعرف القصـة من كثرة ما رويْتَها له، لكنه لم يبخل بدمه حين الطلب.

أصلان : وما الذي أدراك؟

وارد : لقد اتصلْتُ به من أجل التبرع بالدم قبل المجيء إليـك لأن زمرة دمـه أيضاً O- وكان في طريقـه إلى الكلية فلبّـى النداءَ ووعـدني بالعودة سريعـاً وموافاتي في المشفى، فقلْـتُ لنفسـي أنه بالإمـكان أن أجمعك مـع ابنك في غرفة

التبرع، فجئتُ أدعوك ريثما يصل.

أصـلان : يالسفالة ما تفعـل.. أتصل بك الوقاحةُ إلى التجسس على بيانات مرضـى المشفى ومعرفـة زُمَر دمهم والتسلُّـط عليهـم واستجرارهم إلى التبرُّع؟! بـأيّ حقّ تُبيح لنفسـك هذا التصـرُّف؟ أين الهاتـف؟ (يصرخ وهو يخرج من الغرفة) رقية، أين الهاتف؟ أين غيث؟ هل جاء إلى هنا؟

(تدخـل رقيّة تلبية لنـداء زوجها فتجـد الدكتور وارِد مرتمياً على الأريكة مُحدقاً في سقف الغرفة)

رقيّة : ما به؟! أين هو؟ سمعتُه يناديني.. ألم يفعلْ؟

وارد : بلى، وخرج ربما ليُجري اتصالاً.

(تتشاغل رقيّة بترتيب بعض أشياء الغرفة وهي تترقب أن تباشر حديثاً مع الدكتور وارد)

رقيّة : الفرج من عنـد الله.. ربما لم تعجبك القهوة؟ فنجانُك على حاله.. حقُّكَ علينا.. أصلان مَن صنعها.

وارد : شغلَنا الحديثُ عنهـا.. كان حديثاً شاقّاً، ويبدو أنّ زيارتـي غـير مرغوب فيهـا ولم تُجدِ نفعـاً.. سأعود إلى المشفى لأرى ما يمكنني فعله.

رقيّة : ما الذي جرى؟

وارد : حديـث طويل.. طلبْتُ منه التبرع بالدم للدكتور جـلال لإنقـاذ حياته، لكنه رفضَ بشدة.. مسكـين الدكتور جلال، فزمرة دمه نادرة ولا تناسبها أية زمرة و...

رقيّة : (تقاطعـه) لا بأس.. استمعـتُ إلى جـزء من حديثكما، ولكن لماذا غضب؟

وارد : أخبرتُـه أنني اتصلْـتُ بغيث من أجـل التبرع لأنّ زمـرة دمـه O- أيضـاً، فاستشاط غضبـاً وخرج يريد الاتصال به، ربما ليُثنيه عن التبرع.. أترينه يفعل؟

رقيّة : يفعل.

وارد : عسـى أن يكون غيث قد تبرَّع قبل أن يتصل به.. أيُّ عقـل لهذا الرجل؟ قلبُه من صوَّان، لا تحرّكه أيَّة مشاعر لإسداء خدمة إنسانية لرجل على وشك الهلاك.

رقيّة : أعرفُـه... عِشْـرةُ عمر معه.. ولكـنْ أنتَ قلْتَها بلسانـك : «حجر صوّان» والحجر لا يتزحزح من مكانه بقوة المشاعـر بل بقـوة الآلـة.. إن أردْتَ تحريكَ الحجـر فحرّكْه بشيء محسوس لا بطاقة المشاعر.

وارد : ماذا تقصدين؟

رقيّة : أقصـد أن تجـرّب معـه قـوة أجـدى مـن قوة العواطـف (تشير بيدها إلى طريقة عـدّ النقود) هل حرَّكَتْ قوةُ المشاعر قلبَ جـلال بيك تجاه عملية ابني الصغير حين كان مُلقى على سرير العمليات أم حرَّكَتْه قوة المال؟ لن أنسى مـاذا فعـل في ذلك اليوم ومـاذا يفعل كل يـوم، لكن ما فات مات، والأسى على الماضي لا ينفع الحاضر ولا المستقبل، ولو كنْـتُ أحملُ زمرة الدم المطلوبة لتبرعْتُ له مقابل مبلغ مالي كبـير.. الحياة غالية يا دكتور ولا بدّ من دفع ثمنها، وخاصة حين يكون الذي يدفع من أمثال جلال بيك الذي يعرف كيف يفكّر بالمادة جيداً وكيف يبتزُّ بها.

وارد : ليتـك تحملين زمـرةَ الدم المطلوبة لـكان الأمرُ انتهى ببساطة.. أنت تعرفين من أين تؤكل الكتف، ولكن هذا النوع من اللحن لا يُطرب أصلان، وربما يتحول الكلام بيني وبينه إلى تضارُب بالأيدي إنْ أَسْمَعْتُه هذا النّغَم.

رقيّة : علـى كلّ حال أنتَ هنا وسيـط بين اثنين ولا بدّ من أن تجرّبَ كلَّ طريقة ممكنة ولن تخسرَ أكثرَ ممّا خسرْتَه حتـى الآن، وما يمكـن أن تكسبه من جـلال بيك إن نجحت المحاولة سيدفعك إلى عدم اليأس.

(يدخل أصلان إلى الغرفة في حالة من الارتياح)

أصلان : (إلى رقية) لمَ أنت هنا؟!

رقيّة : أنتَ ناديتَني.. ألَمْ تفعلْ ذلك قبل قليل؟

أصـلان : بلـى ناديتُك.. عودي إلى عملـكِ فقد قُضِيَ الأمر.

وارد : (تظهـر عليـه السعـادة لسمـاع جملـة أصلان الأخيرة) هل تَبرَّع؟

أصـلان : (ينظر إلى وارد شزراً.. إلى رقيّة) قُلتُ لك عودي إلى عملك وأرسلي ابنك إليّ حالما يأتي من غير تأخير ودون أن تقصّي عليه السّيَر والأخبار.. هل فهمْتِ؟

(رقيّة تخرج)

وارد : أعلـمُ أن ابنكَ لن يُفلتَ منك إلّا بأشدّ العقاب.. أقسَمْـتُ عليك بالأيْمان البالغة أنْ تتركَـه وشأنه حين يأتي، فقـد اختار مـا أراد، وأنا سعيد أنّه فعلَها قبـل أنْ تصلَ إليه وتؤثّر بقراره، وأسعدُ أكثر إنْ أنتَ رافقتَني لتفعَلَها.

أصـلان : أنـا لا أُعاقـب ابنـي علـى شـيء لا يستحق العقـاب، ولم أعاقبـه في حياتي على خطـأ فعله ثم تعلّم منه

تجربـةً واكتسب خـبرة، وأحبُّ أن أُتَمّم عليـك سعادتك بأنْ أُخبرَكَ أنَّ ابني لم يتبرع بالدم، فقد اتصلْتُ به قبل أنْ يصلَ إلى المشفـى وأمرْتُه بألا يتبرع وأنْ يأتي إليّ فوراً، فأنا أُعاني فقـر الـدم وأحوجُ إلى دم ابنـي من الغريـب، ومَعْلُومٌ لك يا دكتـور أن O- يعطي الكلّ، لكنه لا يأخذ إلا من O- وأخشى أن يتطور فقرُ دمي خلال الأيام القليلة القادمة فلا يستطيع ابنـي التبرعَ لي قبل أن تمضي عـدة أشهر على تبرّعه اليوم فيما إذا حصل.

وارد : باللّه عليك يا رجل من أين تأتي بهذه الحكايات.. كلمـا فتحْتُ باباً للنقاش معكَ أغلقْتَه (يتوجـه إلى أصلان ويفتح له عينيه بطريقة طبية وينظر فيهما) صحتك ممتازة وليس بك شيء (يتوقف عن الفحص.. يبتعد عن أصلان).

أصلان : (متهكّماً) نسيْتَ أن تأخذ أجرتك يا دكتور.. لقـد تعبْتَ في فحصي.. خُـذ أجرتك قبل أن تخرج.. لا تنسَ ذلـك.. والآن اشـربْ قهوتك إنْ شئتَ وانطلـق إلى مريضِكَ وبلّغْه سلامي ودعائي له بالشفاء.

وارد : اسمـع يـا أصلان.. أنتَ حرٌّ فيمـا تفعل بدمك، ولكن لا يحقُّ لكَ أن تحتكر حياة ابنك وأن تتملَّكَ دمه.. دعْه يتـبرع ولا تسلبه حرية رأيه وفكـره وأفعاله.. ربما يعود عليه هـذا التبرع بفوائد عظيمـة، إذ لا أخفيك أنني أنوي اطلاع جلال بيـك حين يتعافى إن شاء اللّه علـى المساعدة الجليلة التـي سيقدمها له غيـث، وسأسعـى إلى أن يؤمّـنَ له منحةً دراسيـة إن أراد السفر، أو مشروعـاً كبيراً يدرُّ عليه الأرباح الوفيرة، فلا تحرمْه من ذلك.. وأنتَ أيضاً بإمكانك أن تنال ما تريد إنْ تبرَّعْتَ بدمك لجلال بيك.

أصلان : الآن يحلو الحديث.

وارد : (بسعادة) أنتَ تفهمني إذن؟ هذا عظيمٌ.

أصـلان : عظيـمٌ أنني استطعْـتُ أنْ أُسقطَ القناعَ عن الوجه الحقيقي لإنسانية الطّبّ في هذا المشفى المرموق، بدءاً بصاحبه ورئيسه، مروراً بـكادره الطبي المتميز، ولا أستثني ممرّضيـه ومُستَخدَميه.. أنا أكشـفُ الآن أبشعَ الندوب التي تشوّه هذا الوجه الإنسانيّ الوسيم لمهنة الطب عندكم.

وارد : كُـفّ عن هـذا وقل ما هي طلباتـك.. أنتَ تُثَمّنُ دماءك غالياً ولا تـترك قيمةً ولا رمزاً من التاريخ إلا وتجعل لدمك منه نصيباً.. إذن فليكن حديثُنا عن قيمة دمك المالية أو عـن المكاسب المادية التي يمكـن أنْ أُحققها لك من جلال بيك حين يتماثـل للشفاء.. ماذا تطلب؟ أجراً مالياً عظيماً؟ أم رخصـةَ بنـاء طابق فوق بيتـك تجعله لابنـك؟ أم ماذا؟ أفوّض نفسـي الآن لتحصل على ما تطلـب، ولي الصلاحية المطلقة من جلال بيك.. قُلْ ما بدا لكَ لِنُنهي الموضوع.

أصـلان : وأنتَ ما هو نصيبُـك من هذه الصفقة التي تُسمسر عليها؟ ربمـا رئاسةُ قسم الجراحة العامة والتنظير الـذي كنْـتَ تسعى إليـه مذ كان ابنـي صغيراً بـين شفرات مَشارطِـك، أو ربمـا تريـد أَسْهُمـاً في المشفى الـذي يمتصُّ دمـاءَ المحتاجين إلى العناية الطبية الإسعافية ويستولي على أموال الأغنياء الذين يريـدون مكاناً للاستجمام ولاستعادة شبابهم.. كيف لا وقد بُنيَ هذا المشفى لاستقطاب أمثالهم.. ألا تسمـع النـاس يقولون «الـدم لا يتحول إلى مـاء»؟ أتدري لمـاذا؟ (صمت) نعـم، الدم لا يتحول إلى مـاء لأنّ الماء يُباع في عبوات يا دكتور.

وارد : أظنُّ أنّ الوقت حان لِتَنبذَ هذه التُّرّهات التي تتفوَّه بها جانباً وتفكّر بشكل جدّيّ في المقابل الذي أعرضُه عليك.. لا تضـع الفرصةَ التـي ستغيّر وجهَ حياتـك وحياة عائلتك.. الدماء يا سيدي تُباعُ، وكذلك الأعضاء، وكلُّ شيء أمام المال سلعـة.. مرّرْ في ذهنك شريطَ تاريـخ الإنسانية المُتعَفّن أيها التاريخـيّ العتيـق ستجد قائمـةَ السّلَع تطول وتطـول : المالُ مقابـل الدّين، المـالُ مقابل الشرف، المَـالُ مقابل الضمائر، المـالُ مقابل العِلم، المالُ مقابل السلطة، المالُ مقابل الشهوة، المـالُ مقابل الجنود، المال مقابل القلاع.. أعظمُ القلاع التي حصَّنَتْهـا الأيادي وحرسَتْهـا العيونُ والسيـوفُ سقطَتْ من أبوابهـا حين سلَّم أحدُ حرّاسهـا المفاتيحَ مقابلَ المال، وأعلى صيحات الجنود في أعنف المعارك الطاحنة أَخْرَسَتْهَا صفقةٌ أُبرِمَتْ في هدأة الليل.

أصـلان : هـذا الـكلام صحيـح، ولكـن في السّلَـع والصفقـات هنـاك مشترٍ وهنـاك بائـع، وأنا لسْـتُ ببائع، فامضِ إلى شأنك.

(يهـمّ الدكتـور وارد بالخروج هـازّاً برأسـه يأساً من موقـف أصـلان في اللحظـة التي يدخـل فيها شـابّ وسيم، متوسـط الطول، نحيف، في حـوالي الرابعـة والعشرين من العمر)

الشاب : صباح الخير (إلى أصلان) كيف أصبحتَ يا أبي؟

أصـلان : أفضـل حالاً.. لا تقلق يا غيـث، فأنا على ما يُرام ولا أعاني من شيء.

غيث : خيراً إن شاء الله.. يمكننا أن نستفيد من وجود الدكتـور وارد لنطمئنّ على صحتـك (إلى وارد) ولكن أراك أيّها الدكتور العزيز تهُمُّ بالمغادرة؟

وارد : فحصْـتُ أبـاك، وصحّتُـه علـى أتمّ مـا يرام.. سامحـه الله إنْ شغـل بالَـك علـى صحّتـه ليستعجلَـك في المجـيء.. اسمحا لي.. عليّ المغادرة.. الوقتُ يضيع والدكتور جـلال بحالة حرجة (إلى أصلان) أتمنى اليوم أكثر من أيّ يوم مضى أن يُسَنَّ قانونٌ يُجَرّمُ مَن يمتنع عن التبرع بدمه في الحالات الحَرِجَة إنْ طُلب منه ذلك وهو قادرٌ عليه.

أصلان : وأنا كنْتُ قد تَمَنَّيْتُ فيما مضى أنْ يُسَنَّ قانونٌ يُجَـرّمُ المشفى الخاص الذي لا يستقبـل الحالات الإسعافية الطارئة ويعالجهـا مجاناً، أو لا يُجـري العمليات الجراحية المُستَعجَلة بسعر التكلفة (إلى غيث) غيث، رافق الدكتور إلى الخارج (إلى وارد) سُرِرْنا بزيارتك.

(يخرج الدكتور وارِد خائباً مُطرِقاً رأسَه ويداه في جيبي مريولـه ويخرج معه غيث.. تدخل رقيّة وهي تضع يديها على خصرها وتتجهَّز لتأنيب أصلان ويدخل وراءها غيث)

غيـث : ضاعَتْ محاضراتي لهذا اليـوم، وليس أحسنَ مـن أنْ أعوّضَها بفطـور ملكيّ معكما من تحـت يديكِ يا أم غيث.

أصـلان : (إلى رقيّـة) لا تقـولي ولا كلمـة، فأنا لسْتُ مستعداً لسماع أيّ شيء منك.

رقيّـة : ربمـا لأنـك مُنهَـك كمـا ادَّعيْـتَ في الاتصال الـذي خـوَّف ابنَك عليك، أو ربمـا لأنَّ قواك خـارَتْ بعد أن خُضْـتَ معركـةً مـن الجـدالات العقيمة مـع الدكتـور وارد وأعلنْتَ انتصارَك الساحق (بسخرية) معكَ حقّ.. ألم تفكّر بالفرصة الذهبية التي ضيَّعْتَها عليك وعلى عائلتك؟ فرصة لم يَجُدْ تاريخُك المهترئ بمثلهـا على مرّ السنين.. ألمْ تتعلَّمْ من التاريخ أنَّ الدنيا مصالح؟ لا أراك استفدْتَ من دراستِك شيئاً.

أصـلان : أيّـة فرصـة يـا امـرأة؟! هـؤلاء لا يعطـون الفرص.. قلْتُ لكِ الأمر انتهى ولا أريد أن أسمع كلمة واحدة.

رقيّـة : من خبرتي بـكَ كنْتُ أعلم بالنتيجـة مسبقاً.. عَبَث (تمسـك كتفَ ابنها وتهزّه) اسمع يـا غيث، أنتَ لسْتَ كأبيـك، أتفهـم؟ لسْـتَ كأبيـك.. امضِ لِما تريـد ولا تفوّت الفرص.

غيـث : أنـا فخور بأبي علـى كلّ حال.. ربمـا لا أوافقه الرأي فيما فعل، ولكنّه فعلَ ما يؤمن به.

رقيّـة : إنّـه يؤمنُ بأفـكارٍ لا تُطْعِمُ عنكبوتـاً يُشاطِرُنا السكـنَ في هـذا البيـت المتهالـك (بسخريـة) مـا يؤمن به (تخرج).

أصـلان : أنا مَدينٌ لكَ باعتذارٍ يا بنيّ.. ليس بي شيء ولكـن أردْتُ أنْ أسدَّ أبوابَ التبرع عليـك وعلى هذا الدكتور السمسـار.. أنتَ لم تكن منـذ بداية لقائي به، ولكن صدّقْني أنا أبغضُ هذا الرجل وأبغضُ معلِّمَه جلال بيك وأحبُّ لك ما أُحبُّ لنفسـي ولا أحبُّ أنْ يذهبَ شيءٌ منّي ومنكَ إلى هذين الوغدين.

غيـث : لا عليكَ يا أبـي.. أفهم موقفكَ ولا ألومُكَ فيما تفكـر به وتشعر.. على العموم أنا أعرف قصة المساومة على البيـت وقصةَ عمليّتـي عندما كنـتُ صغـيراً وأدرك طبيعةَ مشاعركَ تجاه الدكتور جلال.. لقد سردَتْ لي أمي تفاصيلَ مـا جـرى من لقائـك بالدكتـور وارِد عنـد وصـولي البيت، وأنـا لا أستطيـع أنْ ألومَك على موقفـك، ولا أملك الحقَّ في الاستغـراب منه أو استهجانـه لأنّ معرفتي بالقضية لا يعني أنْ تستحـوذَ عليَّ المشاعرُ التـي تنتابك بطبيعتها وشدّتها... الفـارقُ بيننا فارقُ أجيال، حتـى في المشاعر، فالثأر يبردُ في النفوس إذا ما تتالت عليه الأجيال والسنون.. الرجل الآن في حال الخطر.. إنّه إنسانٌ في حالة حَرِجة.

أصلان : أنا لا أراه إلّا مجرماً وقع في شر أعماله.. لقد شاعت منذ زمـن أقاويلُ تزعم أنَّه استعمل نفوذه في البلديَّة لإيقاف عدة مشاريع إصلاحية للطُّرُق والتحويلات الخطِرة من أجـل تشغيل مشفاه بالمصابين وتشغيـل ورشاته الأخرى في سحـب السيارات وصيانتهـا، ولا أدري ما هي صحَّة هذا الكلام، لكنني أصدّقه.

غيـث : أبي، عندما تتـبرع له بالدم الآن فمن أجلكَ وليس مـن أجله، من أجل فِطرتكَ التـي تدفعك إلى حبّ الخـير وإغاثة الملهـوف وإنقاذه من المـوت.. هناك معانٍ

وأشيـاء نفعلها يـا أبي لذاتها من غـير أن ننظرَ إلى حال الطرف الآخر ومدى استحقاقه إيّاها، نفعلها لأنّ الفطرةَ الخـيّرةَ تُلحّ علينـا بذلك.. أرأيْـتَ لـو أنَّ امرأتين التقتا وبينهما أشدُّ العداوة لنشبَتْ بينهما حربُ نساء، ولو لقيت إحداهمـا الأخـرى وهي تصـرخُ من صميمهـا صرخات المخاض وليس لها مُعين سترى المـرأة الأخرى تنسى كلَّ حقد وتُسرع إلى صاحبتها تريدُ أن تخفّفَ عنها ما تعانيه من ألم الولادة، ولن تسمح لنفسها أن تقول : دعيها تموت من عُسْرِ الـولادة.. إنَّ الفطرة تحدو بالمرأة إلى تخليص بنـت جنسها مـن ألم الـولادة.. إنَّها تَهَبهـا الحياةَ لتحيا ولـترى ابنها حيّاً ولترعاه وترضعـه وتحنو عليه.. وكذلك هبةُ الدم، إنَّها هبةُ الحياة في مواقف لا يمكن لكَ فيها أنْ تُغلّـبَ موقفك الناقم ومشاعـرَك الغاضبة على فِطرتك، فإنْ فعلْتَ فأنتَ الخاسر وإنْ كسبْتَ الجولة.

أصـلان : الدمُ من غير قلب يضُخّه لا يساوي شيئاً، وكيـف لقلـبٍ غاضـبٍ أنْ يصفحَ ويـأذنَ بالتـبرّع.. ربما ينقبض فلا يسمح لقطرة بالمـرور.. أفكّر الآن يا بنيّ في أنَّ العلـمَ قد أراحنـا كثيراً من العلاقـات الإنسانية التي قد يحتـاج فيها الإنسـانُ إنسانـاً يَبْغَضُه، فـالآلات حلّت محلّ العضـلات وأخرجت كثيرين من مأزق الالتجاء إلى آخريـن.. حتـى آلات المشروبات توفر علـى الشخص أنْ يتحمَّلَ مِنَّةَ طلبِ المشروب من شخص آخر ربما لا يحبُّه.. هناك الكثـير من التكنولوجيا التي مكَّنَت الإنسان من أنْ يُنجـزَ عملَه لوحده من غير التذلُّل لمَن لا يطيقه.. حتى في الطبّ هناك الأعضاء الاصطناعية والكراسي الكهربائية المتحركـة التـي تعـين المعوقين، وغـير ذلك مـن الأدوات للمكفوفين والصّمّ والبُكم، وكلُّها تحفظ الإنسان من مغبَّة تحمّلِ إنسان آخـر أو الانكسار له، فلماذا لم يُرِحْنَا العلمُ مـن عناء هذا الموقف المُحـرِج في التبرّع بالدم لرجلٍ مثل هذا؟ لقد فشلَت المحاولاتُ الطبيَّة في إنتاج دم صناعيّ.. أعترفُ أنني خسرْتُ في المسألة الأخلاقية والإنسانية.

غيث : ربما فشل إنتاجُ الدم الصناعي علمياً لكنّه ربح أخلاقياً لأنّه بفشله هذا وفّر دليلاً عظيماً على أنَّ للدم قيمةً إنسانيـةً تربط النـوع الإنسانيّ الذي يسـري في عروقه هذا السائل، ربما لتبقى حاجةُ الإنسان إلى الإنسان قيمةً فِطريةً فلا يستطيع التخلّي عن أخيه الإنسان.. أنتَ يا أبي لم تخسرْ بعدُ في المسألة الأخلاقية.. فقط فكّرْ بالدم الآن على أنَّه رمزُ الإنسانية، رمزُ الحياة.. فقط قرّر الآن.

أصـلان : الـدَّمُ، الـدَّمُ رمـزٌ.. واعجبـي مـن ذلك السائل الأحمر الدافـئ! إنّه رمزُ الحياة بقدر ما هو رمزُ المـوت، رمـزُ الإنسانية بقدر مـا هو رمـزُ الوحشية، رمزُ الجُبْن بقدر ما هو رمزُ الشجاعة والإقدام، رمزُ التمسُّك بالوجـود بقدر ما هـو رمزُ التضحية.. أينمـا وجدْتَه فهو رمـز.. نعم، علـيّ ألا أخسرَ المسألـةَ الأخلاقية.. عليّ أن أسمـوَ في نظرتي إلى التبرّع الآن فـأُدرك قيمةَ هبةِ الدم بصـرف النظر عـن المتلقـي.. الآن أُدركُ كلامَ الرافعيّ في وحـي القلم حين يقول: «هؤلاء قـومٌ لا يَرون فضائلَهم فضائـل، لكنّهم يَرونَها أمانات ائتُمنُـوا عليها لتبقى بهم معانيهـا في هذه الدنيـا، فَهُـم يُزرَعُـون في الأمم زرعاً، ولا يَملـكُ الزَّرعُ غيرَ طبيعتـه».. ونحن هنا يجب أن نفكّرَ بالدم على أنّه أمانةٌ نؤديها وقتَ الحاجة إليها.. إنَّ الناسَ ينظرون إلى المتبرّع وهو على سرير التبرُّع على أنَّه إنسانٌ يؤدي فِعلاً إنسانياً ولا تُدرك ما بينه وبين المتبرَّع له.. هذا هو المغزى.. هيا بنا يا غيث إلى المشفى لنَهَبَ دمَنا.

غيث : لقد أيقنْتُ من خلال دراستي للهندسة الزراعية أنّكَ تحصد ما تزرع، ولكنْ إنْ هيَّأْتَ التربة الخصبة للعطاء ونفيْـتَ عنهـا كلّ خَبَـث وقذارة تَضُـرُّ بها فذلـك أسمى لها وأهنأ للروح.. تفضّلْ يا أبي.

(يهُمّان بالخروج.. تدخل رقيّة)

رقيّة : إلى أين؟! الفطور جاهز.

أصلان : إلى المشفى للتبرُّع بالدم.

رقيّـة : (بفـرح) أخـيراً عُـدْتَ إلى رُشـدك؟ أسرِعا لإتمام صفقة الدم.

أصلان : بل لإتمام هِبَةِ الدم.. سأتبرَّعُ من غير مقابل ماديّ.

رقيّـة : وأنـتَ الرابـح.. تبرَّع وعـد سريعـاً إلى فطورٍ سيعيد إليك شبابَك.

(يخرج أصلان وغيث)

انتهت

كريم والفراشة

مسرحية للأطفال

ضحـــى مهنـــا

المشهد الأول

حقل من الزهور.. فراشـة١ تمتـاز بجمالها الأخّاذ.. فراشة٢ أقل جمالاً.

فراشـة١ : لقد تأخرنا في ارتشـاف الرحيق.. أنظري إلى الشمس.. لقد علَتْ وارتفعتْ.

فراشة٢ : اصبري قليلاً ريثما تصحو بقية الفراشات.

فراشـة١ : لا، لـن أصـبر.. سأذهـب وحـدي.. لقـد جعتُ.. بعد قليل يصبح الجوّ حارّاً وخانقاً.

فراشة٢ : لا تذهبي وحدك.. انتظرينا.

فراشة١ : لن أنتظرَ أحداً.. إلى اللقاء (تخرج).

فراشة٢ : ستندم المجنونة.

المشهد الثاني

فراشـة١ تمتص الرحيـق مـن إحـدى الزهـرات وتستحسـن طيب المـذاق وتنتقل إلى زهـرة أخرى.. يدخل كـريم (اثنـا عشر عامـاً) بحذر وهـو يحمل شبكـةً لصيدِ الفراشـات ويتلفّـت يمينـاً ويسـاراً ويقترب مـن فراشة١ ويصيدها فتحاول الهروب من الشبكة وتفشل.

الطفل : ما أجملك أيتها الفراشة.

فراشـة١ : (بذعـر) ما هذا؟! ماذا جـرى؟! ما هذه الخيوط؟!

الطفـل : لا تخـافي.. أنـا كـريم محـبّ الفراشـات وصائدها.. سآخذك إلى بيتي.. هيا بنا.

فراشة١ : (تصرخ بخوف) لا.. لا.. دعني وشأني.

(يخرج كريم آخذاً فراشة١ معه دون أن يعير صراخها اهتماماً)

المشهد الثالث

منزل كريم وهو عبارة عن غرفة مرتبة ونظيفة، على جدرانها لوحات لمناظر طبيعية ذات طابع طفولي.. منضدة عليها أوراق رسم وأقلام ملونة.. كريم وفراشة١ وهي ما زالت داخل شبكة الصيد.

فراشة١ : (بخوف) ماذا ستفعل بي؟

كـريم : (يتأمل فراشـة١ بإعجاب) سأطلق سراحك وألعـب معـك قليـلاً وأركض وراءك في هـذه الغرفـة، ثم أجففك من خلال وضعك بين صفحات كتابي هذا (يتناول كتاباً ويفتحه فتظهر فيه فراشات جميلة مجففة).

فراشـة١ : (بذعر) تقتلني وتجففني وتضعني في هذا الكتـاب وتقول عن نفسك بأنك محبّ للفراشات؟! (تحاول اللجـوء إلى الحيلـة.. بتـودد) لماذا لا نخرج معـاً إلى حقلِ الزهور وتركض ورائي هناك؟

(يُخرِج كريم فراشة١ من شبكة الصيد)

كريم : أنا أحب اللعب مع الفراشات، ولكن هنا، في غرفتي.

فراشة١ : (تطير وتستقر على الحائط) لن ألعب مع صائدي.

كـريم : (يتناول وعاء فيه عسل) العبي معي وسأقدم لك العسل.. جدتي أرسلتْه لي.. إنه لذيذ جداً.

فراشة١ : لن آكلَ منك شيئاً.

كريم (باستعطاف) هيا، تعالي نلعب ونمرح.

فراشة١ : أبداً.

كـريم : (بحـدّة) هيا تعـالي ولا تكوني عنيـدة.. لن تنجـي مني بوقوفك هناك.. ستموتين عاجلاً أم آجلاً.. لن تخرجي من هنا أبداً (يتمـدد على سريره متأملاً فراشة١ التـي تنتقل ما بـين الحائط والنافذة المغلقـة تحاول إيجاد مَخـرج دون فائدة لتعود إلى الحائط) كم أنتِ جميلة أيتها الفراشة.. أنتِ أجمل فراشة اصطدتُها في حياتي.

فراشة١ : أكره جمالي الذي دفعك إلى اصطيادي.

كريم : اصمتي ودعيني أستمتع بالنظر إلى ألوانِ جناحيك.

فراشـة١ : (تحـاول إخفـاء جناحيهـا.. بغضب) لن أدعكَ تستمتع.

كريم : (يستوي على سريره ضاحكاً) لا زلتِ جميلة، وأنـا سعيد بوجـودكِ هنا (صمـت.. يتوجـه إلى منضدته ويبدأ بتفقد أوراق الرسم وأقلام التلوين).

فراشة١ : (تحاول تهدئة الجو المتوتر) هل تحبّ الرسم؟

كـريم : أحب الرسـم والألوان والفراشـات والزهور (يشـير إلى اللوحات المعلّقة على الجـدران) هذه اللوحات أنـا رسمتُها، وفي غـرف البيت الأخرى لوحـات أخرى من رسمـي، وفي المدرسة علّقـت معلّمتي رسومـي على جدران قاعة الدرس.. أنا فنانٌ أرسم كلّ ما أحبه، وخاصة الطبيعة.

فراشة١ : (بسخرية وبصوت منخفض) وأيّ حبّ هذا؟!

كريم : يقولون إنني سأصبح رسّاماً مهماً في المستقبل.

فراشـة١ : (تحـاول أن تلجـأ إلى الحيلـة.. تفـرد جناحيها وتستعرض جمالها) ما رأيك أن ترسمني؟

كريم : صعب جداً.. ألوانك غاية في الجمال ولا يمكن نقلُها إلى الورق.

فراشة١ : (تحاول استفزازه) تبدو غير واثق من نفسك.

كريم : بل واثق من نفسي، لكنني لن أستطيع بألواني منافسةَ جمال الطبيعة.

فراشة١ : لن تخسر شيئاً لو حاولت.

(كريم يفكر بكلام فراشـة١ ثم يتناول بحماس لوحة فارغة وأقلام التلوين)

كريم : سأرسمكِ (يبدأ بالرسم).

فراشـة١ : (تحاول مشاهدة مـا يرسمه من مكانها) يبدو بالفعل أن رسمَك جميل.

كريم : شكراً.

فراشـة١ : سأقـترب منـك حتـى ترسمنـي بشـكل أفضل (تقترب من كريم) هل أفرد جناحيّ حتى ترسمني بشكل أوضح؟

كريم : إن شئتِ.

فراشة١ : (تتأمل الصورة) رسمُك جميل مثل اسمك.

كـريم : هل تقولين الصـدق أم أنكِ تحاولين خداعي كي أطلقَ سراحك؟

فراشة١ : أقولُ الصدق بالتأكيد (تفكر) ما رأيكَ أن نعقدَ اتفاقاً؟

كريم : حول ماذا؟

فراشـة١ : إذا نجحـتَ في رسمـي بدقـة أطلقـتَ سراحي.. ما رأيك؟

كـريم : (بدهشـة) مـاذا تقولـين؟ لم أتعـب في اصطيادكِ حتى أطلق سراحكِ.

فراشـة١ : (باستعطـاف) لمـاذا يا كـريم؟ أليس لي الحقّ في الحياة مثلك؟ ألستُ من الكائنات الحية؟

كريم : (ساخراً) وفيلسوفة أيضاً؟

فراشة١ : (بإلحاح) هيا يا كريم، دعنا نعقد اتفاقاً.. أنا واثقة من أننا سنتفق.

كريم : (بتردد وارتباك) ولكن...

فراشة١ : سترسم فراشة أجمل من كلّ الفراشات.

كريم : لا أعتقد ذلك لأن الطبيعة أمهر من الإنسان.

فراشة١: (تحاول رفع معنوياته) أنت فنان عظيم.

كـريم : هـل عـدتِ إلى المجاملـة؟ (بإصـرار) لـن تخرجي من هنا.

فراشـة١ : (تحـاول أن تخيفه) تخيّـل نفسَك سجيناً محكوماً بالموت من غيرِ ذنب.

كريم : (خائفاً) ماذا تقولين؟!

فراشـة١ : (تحـاول أن تلعـب على العامـل النفسيّ) تخيـل أنك سجين محروم من الحركةِ ومن أصدقائِك ومن رسومِك وألوانك.

كـريم : (يحـاول الخروج مـن جوّ الخـوف) ما هذا الهراء؟! هذا أمر لن يحصلَ أبداً.

فراشـة١ : (إلى نفسهـا بصوت منخفض) لن أيأس (تفـرد جناحيها وتحـاول أن تشيع جواً مـن الألفة) هناك نقاط سوداء في باطنِ جناحيّ.. هل رأيتَها؟

كريم : (يتأمل الجناحين) هذا صحيح.. شكراً على المساعدة.

فراشـة١ : (بـدلال لا يخلـو من خبث) ألـن تقدم لي شيئاً من عسلِ جدتك؟

كـريم : (بارتيـاب) إذا كنتِ تفكريـن بالهرب فأنتِ تحلمين (يشير إلى وعاء زجاجي) سأضعكِ في هذا الوعاءِ الزجاجيّ ريثما أجلب لكِ العسل من المطبخ.

فراشة١ : أنتَ كثيرَ الشكّ وهذا الأمر ليس جيداً.. أنا جائعة حقاً لأنك لم تدعني أكمل طعامي في حقلِ الزهور.

كريم : لستُ واثقاً من نواياك.

فراشـة١ : سأثبـت لكَ حسـنَ نيتي، ولكـن دعنا أولاً نعقد اتفاقاً.

كريم : (بنفاذ صبر من إلحاحها) لا بأس، ولكن أولاً ادخلي في هذا الوعاء الزجاجيّ.

فراشـة١ : (إلى نفسهـا بصـوت منخفض) سجـن داخـل سجن؟ ليتني لم أخرج وحـدي (إلى كريم بإصرار) لن أدخل إلى هـذا الوعاء ولن أهرب، بل سأقف على حافة النافـذة المغلقـة ريثما تعـود (تطـير إلى النافـذة ويخرج

كـريم.. بندم) لـو انتظـرتُ صديقاتي لانتبهـتُ إلى خطرِ كريم ولما وقعتُ في شباكه.

(يدخل كريم وهو يحمل صحناً فيه عسل)

كريم : تذوّقي هذا العسل اللذيذ وتذكّري جدتي الطيبة بالخير.. أنا واثق من أنك لم تتذوقي عسلاً مثله في حياتك.

فراشة١ : (إلى نفسها بصـوت منخفض) العسل في الهواء الطلق ألذّ (إلى كريم) يا له من عسل لذيذ.

كـريم : ألم أقل لكِ؟ دعكِ من عسل الحقول وسأقدم لكِ هنا ما تشائين من العسل.

فراشة١ : (باستعطاف) كريم.. أنت ولد طيب.. لماذا لا تتركني أخرج إلى صديقاتي؟

كريم : أنا طيب وأحبك ولن أتخلى عنك.

فراشـة١ : (تحـاول أن تشجعـه علـى اتخـاذ قـرار لمصلحتها) ولكنك إذا نجحتَ في رسمي ستطلق سراحي.. أليس كذلـك؟ دعنـي أحيـا بـين أصدقائـي وأعيش كما يعيشون.. أنـت بالتأكيد لن تنكر عليّ هذا الحق.. ألم تقرأ في كتبك عن حق الحياة لكل الكائنات؟ أرجوك.

كريم : يا لكِ من عنيدة ولجوجة.

فراشـة١ : بـل أسعـى إلى حريتـي (يضحـك كـريم بسخريـة) لا تسخـر منـي أرجـوك.. فكّر في طلبـي المحقّ وسأساعدك في رسمك ولن أغادرَ حتى تكتمل لوحتك.

كـريم : (يقترب مـن فراشـة١ ويتأملهـا بإعجاب) حدّثيني أيتها الفراشة عن عالمك.

فراشـة١ : عن ماذا أحدثك أم عن ماذا؟ هل أحدثك عـن صديقاتي؟ أم عـن نزهاتنـا ورحلاتنـا ومغامراتنا؟ (تبتعـد عنـه وتقـترب مـن اللوحـة.. إلى نفسهـا بصوت منخفـض) لن أتراجـع عن المطالبة بحريتـي (إلى كريم) لقد نسيتَ أن ترسم لي إبرتين.. واحدة لامتصاص الرحيق والثانية لأنظف بها نفسي.

كريم : أنت حريصة على أدق التفاصيل، وأنا أشكرك على هذه الدقة، واعلمي أنني أحترمك على إصرارك على نيل حريتك.

فراشة١ : (باستعطاف) عدني يا كريم أن تطلقَ سراحي إذا نجحتَ في رسمي، ولتكن أفعالك كريمة مثل اسمك.

كريم : أعدك.

فراشة١ : (بسعادة غامرة) شكراً، شكراً لك (تقترب منه ومن اللوحة) لنَعد إلى لوحتنا.

كريم : سأبدأ بالتلوين.. هذا اللون في طرف جناحك يحيّرني.. إنه ليس بالأصفر وليس بالأحمر، ولا أجد له ما يناسبه بين أقلام التلوين.

فراشة١ : جرّب أن تمزج اللون الأصفر باللون الأحمر.

(كـريم يجـرّب مـزج اللونـين علـى ورقـة جانبيـة، وفراشة١ تدور حوله بقلق)

كـريم : اقترب لونُ المزيج كثيراً من لونِك، لكنه ليس اللون ذاته.

فراشـة١ : (بقلق لنفسها بصـوت منخفض) يا إلهي كم أكره لون جناحي.

كـريم : سأكـثر مـن اللـون الأصفر وأضـع قليلاً من اللون الأحمر (يقوم بخلط الألوان.. بسعادة) جميل جداً.. لقد ظهر اللونُ المطلوب.

فراشـة١ : (بسعـادة) كم أنت ماهر يـا كريم.. أنت فنان حقيقي.

كريم : أنت تبالغين في مدحي.

فراشة١ : صدّقني، أنا لا أقول إلا الحقيقة.

كريم : كل ما أتمناه أن تكون اللوحةُ مطابقة للواقع.

فراشة١ : (بقلق) وإن لم تكن كذلك؟

كـريم : دعينـي أكمل اللوحـة الآن (يغنّي) لو مزجنا الأصفـر مـع الأحمـر لخرجنـا بلون آخـر.. لـو أكثرنا من الأصفر لكان اللون أجمل.

فراشـة١ : (تغنّـي) لو مزجْنـا الأزرقَ بالأبيض لكان معنا لونٌ آخر (تتوقف عن الغناء وتقترب من كريم) ها قد شارفت اللوحة على الانتهاء.. هل أنت عند وعدك؟

كـريم : (يتجاهل السـؤال ويقارن بالنظر بين اللوحة وفراشة١) أنتِ أجمل من اللوحة.

فراشة١ : أرى أن اللوحة تماثلني في الشبه.

كـريم : كل مـا تريدينه هو إطـلاق سراحك والعودة إلى صديقاتك.

فراشة١ : (بقلق) ألن تطلق سراحي؟

كـريم : أنـا فنـان، والفنـان يجـب أن يفـي بوعـوده (فراشة١ واحدة تشعر بالسعادة) لكنني أحب الفراشات.

فراشة١ : (بقلق) هل تراجعت؟

كريم : (بودّ) لا، لكنني كنت أتمنى لو بقيتِ معي.

فراشة١ : سنبقى معاً.. ستزورني في الحقول ونركض معـاً ونتسابـق ونلهـو ونمـرح.. سأرسـل صديقاتـي إليك لترسمهن ولن تحتاج بعد الآن إلى تجفيف الفراشات.

كريم : اتفقنا (يفتح النافذة لفراشة١ التي تطير من خلالها ملوّحة لكريم بيدها فيبادلها التحية).

انتهت

النجار الطبيب*

مسرحية للأطفال

يـــارا الحكيـــم

المشهد الأول

المكان صالة بيت قروي بسيط جداً أقرب ما يكون إلى الفقر بمحتوياته.. الزوج متمدد على بساط متواضع يحاول ألا يستيقظ ويبدو عليه الانزعاج من الجلَبة التي تحدثها زوجته وهي تنظف وتتعمد أن تثير الضجيج.

الزوجة : (متأففة) غبار.. غبار في كل مكان وأنت تغطّ في نومك العميق وتتركني أنظف البيتَ لوحدي.

الزوج : (مصرّ على الاستمرار في النوم) وماذا أفعل لكِ يا امرأة؟ هذا عملك وليس عملي.

الزوجة : (باستنكار) عملي؟ وأين هو عملك يا رجل؟ الشيء الوحيد الذي تجيده هو النوم والنوم والمزيد من النوم (تقترب منه وتتعمد الكنس قرب رأسه).

(يهب الزوج من الفراش منزعجاً)

الزوج : (غاضباً) ما بالكِ يا امرأة؟ لم يبقَ سوى أن تكنسي رأسي بمكنستك القذرة هذه.

الزوجة : ليتني أستطيع ذلك.. كان عليّ أن أفعلَ ذلك منذ زمن طويل، منذ أن تركتَ أشغالَك وأعمالك وقررتَ أن تعيش لتنام، وتستيقظ لتنام من جديد.

الزوج : (متأففاً) عدنا إلى نفسِ الديباجة؟ العمل والشغل، والشغل والعمل.. ألا تملّين يا امرأة؟

الزوجة : (بتأفف) مللتُ وملّت من مَلَلي الجدران.

الزوج : (محاولاً تغيير الموضوع) أين هم الأولاد؟

الزوجة : إنهم في الغرفةِ يدرسون.

الزوج : (باستنكار) يدرسون؟ هذا ما كان ينقصنا.. وماذا سيستفيدون من هذه الدراسة؟ (ساخراً) هل سيعيدون اختراعَ المطرقة؟

الزوجة : بل سيخترعون مطرقةً جديدة أكبر كي أنهال بها على رأسك.

الزوج : اذهبي وقولي لهم أن يتوقفوا عن الدراسة ويرتاحوا قليلاً.. ليس هناك شيء أجمل من الراحة.

الزوجة : (بغيظ) كلامُك هذا يستفزني.

الزوج : (صائحاً بغضب) ما بكِ يا امرأة؟ إنهم أولادي مثلما هم أولادك، وأنا أدرى بمصلحتِهم منك.

الزوجة : مصلحتُهم تكمن في أن تخرج في هذه اللحظة من البيت وتبحث عن عملٍ بدل أن تضيع وقتك في النوم والكلام الفارغ.. إذا بقيتَ على هذه الحال من الكسل سيأتي يوم ولن نجد فيه ما نأكله.

الزوج : (يحاول أن يظهر بمظهر خفيف الظل) هذا جيد جداً.. حينها لن نعود بحاجة إلى الملاعقِ والسكاكين وسنتمكن من بيعِها.

(المرأة وقد بلغت من الغضب أشدّه تتناول المكنسة وتهمّ بضربه)

الزوجة : هل ستغرب عن وجهي أم لا؟

الزوج : (يصاب بحالة من الرعب) يا ويلي.. لقد جنّت (يهرب إلى خارج المنزل).

المشهد الثاني

نفس مـكان المشهد السابـق.. الزوجة تعمل على ترقيـع جـوارب، والطفـلان أحمـد وليس يرتديـان ملابس بسيطة جداً وقديمة.

أحمد : ذكّرينا يا أمي، ماذا كان والدي يعمل؟

الزوجـة : كان والـدُك نجاراً ماهـراً يا أحمد.. كان أمهر نجارٍ في القرية.

ليس : ولماذا ترك عمله وأصبح لا يغادر البيت؟

الزوجـة : لا أحد يعلم ما الذي جرى بالضبط يا ليـس.. كل ما أذكره أنه فجـأة قرر بيع ورشة النجارة والتوقـف عـن العمل بحجـة أنه سئم من هـذه المهنة ويريد الانتقال إلى مهنة أخرى.

أحمـد : وهـل جـرّب أن يعمل في مهنـة أخرى يا أمي؟

الزوجـة : لا لأنـه لا يجيـد غيرَهـا.. هـو كما تعلمـان لم يكمـل دراستـه ولم يتعلـم سـوى مهنة النّجارة.

ليس : أمـي، ألـن تشـتري لي ثوباً جديـداً هذا العـام؟ لقد مللتُ مـن الثوب القـديم، وصديقاتي في المدرسة أصبحنَ يسخرن مني.

أحمـد : وأنـا يا أمـي أريد أن تشـتري لي حقيبة بدل الكيس المهترئ الذي أضع فيه كتبي ودفاتري.

الزوجـة : (ساهمـة وكأنهـا تفكـر بشـيء مـا) سيتغـير كلّ شيء يـا أحبائي.. لا بدّ من فعلِ شيء.. لا يمكن أن نبقى هكذا إلى الأبد.

ليس : وماذا بإمكانك أن تفعلي؟

الزوجة : لا أعرف بالضبط يا ابنتي.. ولكن لا بد مـن فعلِ شيء.. أي شيء.. اذهبا الآن إلى مدرستكما ولا بد من أن أجدَ مَخرجاً.

(أحمد وليس يخرجان)

الزوجـة : (لوحدهـا) سأفعل المستحيل من أجل أحمـد وليس ولا يمكن أن يستمر هذا الوضع أكثرَ من ذلك.

المشهد الثالث

قاعة قصر الملك.. الملك والملكة والمنادي.

الملـك : (إلى المنادي) اسمع أيها المنادي.. عليك أن تقـوم بجولة في كلّ الأحياء والشوارع تعلن فيها عن حاجتِنـا إلى طبيـب لمعالجـة ابنتنا الوحيـدة بعد أن أعيتنـا الحيلة واستعنّا بـكل الأطباءِ الموجودين عندنا دون فائدة.

المنادي : أمرك مولاي.

الملكـة : (إلى المنـادي) ولا تنسَ أن تعلن عن مكافـأة مجزية للطبيـب الذي سيتمكـن من شفاءِ الأميرة.

المنادي : أمركِ مولاتي (يخرج).

الملكة : هل تعتقد أيها الملك أننا سننجح في العثورِ على طبيب جيد لابنتنا بعد كل هذا الانتظار؟

الملـك : (بحزن) أتمنى ذلك أيتها الملكة.. أتمنى ذلك.

المشهد الرابع

بيت الزوج والزوجة.. الزوجة ترقّع جوارب.

الزوجـة : (بتأفـف) نفـس الجـوارب.. تهترئ وأعيد ترقيعها.. تهترئ وأعيد ترقيعها.

صوت المنادي : أيهـا الناس.. أيها الناس.. يعلن ملـكُ البلاد والقائمُ على شؤون العباد عن تخصيصه مكافأة مالية مُجزية للطبيب الذي سيتمكن من شفاء ابنته الأميرة.. أيها الناس.. أيها الناس..

الزوجـة : (تستمع باهتمام إلى المنادي.. تفكر) طبيب؟ مكافأة؟! (تنادي من النافذة) أيها المنادي.. أيها المنادي.

صوت المنادي : من الذي ينادي؟

الزوجـة : هنـا.. هنـا.. أريـدك لشـيءٍ هـامّ.. تفضل بالدخول (تتجه نحو باب البيت وتفتحه ويدخل المنادي).

المنـادي : تكلمي بسرعة يا امـرأة، ماذا تريدين مني؟ ألا ترين أنني في مهمةٍ رسمية؟

الزوجة : وأنـا أريـدك مـن أجـل هـذه المهمـة الرسمية.

المنادي : مـن أجـل طبيبِ الأمـيرة؟ هل تعرفين طبيباً ماهراً؟

الزوجة : بالطبع أعرف.. إنه زوجي.. هو طبيب ماهر.. بل من أمهر الأطباء.

المنادي : (يتأمـل المـرأة ومحتويـات البيـت باشمئزاز) زوجكِ أنتِ من أمهر الأطباء؟!

الزوجة : طبعـاً.. لكنه غريب الأطـوار إلى حدّ كبير.

المنادي : (باستغراب) غريـب الأطوار؟! وكيف ذلك؟

الزوجة : لن أقول أكثر من هـذا إلا أمام مولانا الملك.

المنادي : (باستهزاء) أنتِ تريدين مقابلةَ مولانا الملك؟!

الزوجة : نعـم أنـا.. وإن لم تأخـذني إلى حيث الملك فستتحمل كامل المسؤولية عن ذلك أمامه وأمام التاريخ.

المنادي : (بذعر) أمام التاريخ؟! أمامي بسرعة إلى القصر الملكي.

(يخرجان)

المشهد الخامس

قاعة قصر الملك.. الملك والملكة والزوجة.. الملك يدور حول الزوجة وهـي واقفة في مكانها تشعر بشيء من الخوف والرهبة.

الملك : (بحزم) هكـذا إذن؟ قلتِ أن زوجك من أمهرِ الأطباء؟

الزوجة : (بشـيء مـن التردد نتيجـة الخوف) بالتأكيد يا سيدي.

الملكة : وأين هو الآن؟ ولماذا لم يأتِ معك؟

الزوجة : (بـتردد) إنـه.. إنـه.. بصراحـة يـا سيدتي زوجي له أطباع غريبة، فهو لا يمكن أن يعترفَ أنه طبيـب ويقوم بواجبه تجاه المرضـى إلا إذا ضُرِب ضرباً مبرحاً.

الملك : ما هـذا الهـراء؟! هل زوجـك طبيب أم مجنون؟ (بعصبية) أتسخرين منا يا امرأة؟

الزوجة : (بخوف) معاذ الله يا سيدي.

الملكة : (بحـزم) اسمعي أيتها المـرأة.. سنقوم باستدعاء زوجك، وإذا تبيّن لنا كذبُ كلامك فستنالين منا أقسى ما يمكن من عقوبة.. هل تفهمين؟

الزوجة : لسـتُ كاذبة يـا سيدتـي، وبإمكانكم التأكد من صدق كلامي حين ستأتون بزوجي.

الملك : خوفي على ابنتـي يجعلني أصدق كلامَك كالغريـق الـذي يتعلق بعـودٍ من القشّ (ينـادي) أيها الحراس.. ألقوا القبض على الطبيب الذي يرفض أن يكون طبيباً في أي مكان كان.

المشهد السادس

قاعة قصـر الملك.. الملك علـى كرسي العرش.. صـوت الزوج من خـارج المسرح.. الملـك في حالة من الترقب.

صوت الزوج : (صارخاً بتوسّل) دعوني وشأني.. قلتُ لكم أنا لا علاقة لي بشيء.. لا بد أنكم مخطئون.. أنا نجّار مسكين.

(يُدفع بالزوج إلى القاعة)

صوت من الخارج : أنت في حضرة جلالة الملك.

الملك : (باحـترام) ها أنتَ أخـيراً أيها الطبيب العالم (الزوج يلتفـت حوله مستغرباً من كلام الملك) تشرفنا بك عالماً جليلاً من علماءِ بلادِنا.

الـزوج : (بصوت منخفض لنفسه) ما هذا؟! هل أنا في القصر الملكـي أم في مشفى الأمراض العقلية؟ (بصوت خائف ومسموع) والله يا سيدي جلالة الملك أنـا لم أفعل شيئـاً ولم أرتكب أي فعـل يدفعكم لإلقاء القبض عليّ.

الملك : إلقاء القبض عليك؟! ومن ذا الذي يجرؤ على فعل ذلك؟ أنت هنا في حمايتي يا رجل.

الـزوج : دام فضلكم جلالة الملك.. هل تسمحون لي بالانصراف؟

الملك : بالطبع.

(الزوج يهمّ بالانصراف)

الملك : (بحزم) لحظة (يتوقف الزوج) سنسمح لك بالانصـراف ولكن ليس قبل أن تقوم بعملِك الذي أرسلْنا في طلبك من أجله.

الـزوج : (بارتيـاح) عمـل؟ الآن فهمت عليكم يـا سيـدي.. أنتـم تريدون منـي أن أصلـح شيئاً في قصركـم العامر.. سمعاً وطاعة يا سيدي رغم أنني لم أمارس عملي منذ فترة طويلة، وربما نسيتُ بعضَ تفاصيلِه.

الملـك : لا بأس.. سمعتُـك الطيبـة سبقتْك إلى هنا.. هيا ولتبدأ في الحال، فأنا على أحرّ من الجمر.

الـزوج : وأنا في كامـل الجاهزية يا مولاي، ولكن أرجو أن ترسلـوا أحدَ رجالكم إلى منزلي كي يأتي لي بحقيبتي التي تحتوي على أدواتِ العمل.

الملـك : لا تخف أيهـا العبقريّ.. حسبْنـا حساباً لـكل شيء.. لقـد جلبنا لـك حقيبتَك (ينـادي) أيها الحراس، أعطونـا حقيبـة الطبيـب ولتدخـل سمـوّ الأميرة وجلالة الملكة.

(يدخـل أحـد الحراس ويعطـي الـزوج حقيبته وتدخل الملكة والأميرة التي تضع يدها على رقبتها من شدة الألم.. الزوج يأخذ الحقيبة)

الملـك : فلتبدأ عملَك أيها الطبيب (إلى الأميرة) وأنتِ أيتها الأمـيرة اجلسي أمام الطبيب كي يستطيع أن يبدأ عملَه.

(الملكـة تُجلِس الأميرة أمام الـزوج وهو في حالة من الدهشة)

الزوج : (وهو يهم بفتح حقيبته) هل ستبقين هنا أيتها الأميرة؟ أخشى أن يضايقَك ضجيجُ العمل.

الملكة : (بدهشـة) طبعـاً ستبقـى هنـا.. كيف ستستطيع أن تمارس عملك دون أن تكون موجودة؟!

الـزوج : (مستغربـاً) كمـا تشـاؤون (يخرج من حقيبتـه منشاراً.. الملكة تصـرخ من الخوف والأميرة تقفز من مكانها مذعورة والملك في حالة من الدهشة).

الملـك : (بدهشـة) مـا هذا؟! مـاذا تفعـل أيها المعتوه؟!

الـزوج : آسف جداً يا سيـدي، ولكنني في العادة أبـدأ عملي بهذا الشيء (يعيـد المنشار إلى الحقيبة) حسنـاً.. هـا أنـا أعـدتُ المنشـار إلى مكانِـه.. لنبدأ بطريقة أخرى إن لم تعجبكم الطريقة الأولى.

(الملكـة تعيـد الأميرة لتجلـس أمام الـزوج وقد استعادتـا هدوءهمـا.. الـزوج يُخـرِج مطرقـة مـن الحقيبة.. الملكة والأميرة تصابان بالذعر من جديد.. الأميرة تقفز من مكانها والملكة تصرخ والملك في حالة من الدهشة والغضب)

الملك : (غاضباً) اسمع يا هذا.. إذا لم تكن تريد أن تبدأ عملك كمـا يفعل جميعُ زملائك فأنا سأعرف كيف سأتصرف معك.. هيـا أخرج أدواتك الحقيقية وابدأ عملك وإلا...

الـزوج : (بحـيرة) لا أعـرف عـن أي أدوات تتحدثون جلالتكم.. هذه هي الأدوات التي أملكها.

الملـك : (مهـدداً) هكـذا إذن؟ هـذا يعنـي أنك بالفعـل لا تمارس عملك إلا إذا ضُرِبتَ بشدة كما قيل عنك.

الزوج : يا سيدي، أرجوك أن تسمعني.

الملـك : لـن أسمـع منـك ولا كلمـة (ينـادي) يا مسرور.

(يدخـل مسـرور وهو رجل ضخـم الجثة ويحمل بيده عصا)

الملك : تصرف معه يا مسرور.

(الـزوج في حالة دهشة.. مسـرور يضرب الزوج بالعصا)

الـزوج : (في حالـة شديـدة مـن الألم) آخ.. يـا ويلـي.. أعطـوني الأدوات التي تشاؤون كـي أقوم بأي عمل تريدونني القيام به.

الملـك : (يعطـي إشـارة لمسـرور بالخـروج.. يخرج مسـرور) الآن بدأنا نتفاهـم (ينادي) أيها الحاجـب أعطنـا حقيبـة طبيـب القصـر السابق (يدخل الحاجب ويعطي الـزوج حقيبة) هيا وابدأ عملك.

الـزوج : (بحيرة وخـوف وتردد) سمعـاً وطاعة سيـدي الملك (يمد يـده بتردد إلى الحقيبـة ويصرخ مـن الألم) آخ.. ما هذا؟ (يخرج إبـرة من الحقيبة) من الذي وضع هذا الشيء اللعين هنا؟ (يرمي بالإبرة علـى الأرض.. الجميـع في حالة دهشة مـن تصرف الـزوج.. يدخل يـده إلى الحقيبة مـرة أخرى ويخرج منها جهاز قياس الضغط) مـا هذا؟! منفاخ دراجة؟ من هو الأحمق الذي وضع هذا الشيء هنا؟ (يرمي به على الأرض).

الملك : (إلى الملكة بصوت منخفض) هذا الرجل سيصيبني بالجنون.

الملكـة : (بصوت منخفض) لننتظر حتى النهاية لنرى إلى أين يريد أن يصل.

(الرجل يخرج من الحقيبة سماعات)

الـزوج : هذا هو ما كنت أبحـث عنه.. لقد رأيتُ هـذا الشـيء مـن قبـل (يضـع السماعة علـى أذني الأميرة ويضع الجهة الأخرى من السماعة على صدره فتنفجـر الأميرة بالضحك.. الملك والملكة في حالة من الدهشة).

الأمـيرة : (تقهقه) يـا إلهي.. لم أجد في حياتي شيئاً مضحكاً كهذا.. أبي.. أمي.. هل رأيتما أين وضع السماعة؟ (تتلمس حلقها.. بدهشة) أبي.. أمي.. لقد زال الألم.

(الملك والملكة في حالة من الدهشة)

الـزوج : (يتنـاول شيئـاً مـن على الأرض.. إلى الأميرة) آنستي.. لقد سقطت قطعةُ الخشب هذه من فمـك عندما كنتِ تضحكين.. ربما كان عليكِ إعادتها إلى مكانها.

(الأميرة تضحك من جديد)

الملـك : لا شـك أن قطعة الخشب هـذه هي التي كانـت تسبب لـكِ الألم (إلى الزوج) مـا أمهرك أيها الطبيـب (الطبيب في حالة دهشـة) اطلب وتمنّ أيها الطبيب ما تشاء.

الزوج : لا أريد إلا أن أعود إلى بيتي.

الملـك : ستعـود ولكن بعد أن نحتفـل جميعنا بك وبعائلتـك العظيمـة وبزوجتك الرائعة التـي أرشدتْنا إليك.

الـزوج : (بدهشـة) زوجتـي أرشدتكـم إليّ؟! سيكون حسابها عسيراً.

الملكة : (مبتسمة) ومتى ستحاسبها؟

الزوج : عندما أعود إلى البيت.

الملكـة : ومـا رأيك بمـن يقول لـك أن البيت كله جلبنـاه إلى هنا؟ (تعطي إشارة بيدها فتدخل الزوجة وأحمد ولميس).

الـزوج : (يعانـق أبنـاءه) أبنائـي، أحبائي.. لن أقصّر بحقكم بعد اليوم.

الأميرة : ولن تقصر بحقّ زوجتك أيضاً.

الزوج : زوجتـي؟ سأعطيها نصف المكافأة مهما بلغتْ لأنني بفضلها سأعود إلى عملي.

الملـك : والمفاجـأة الأكـبر هي أننـا عيّنّاك كبير أطباء المملكة.

الزوج : (بدهشة) أنا؟! (يسقط مغمياً عليه).

الملـك : (ينادي) أيهـا الحراس.. ائتوني بطبيب لإنقاذ الطبيب.

انتهت

*** من الأدب الشعبي الفرنسي**

منطقة حرجة

عـــلي العبـــادي

عربــة قطــار.. رجل (الــزوج) يهمّ بجمــع ملابسه المتناثــرة في أرجــاء العربــة ووضعها في حقيبــة.. امرأة (الزوجة) تقوم بنفس الفعل.

الزوج : لم يتبقّ سوى خمس دقائق.

الزوجـة : يومياً نقول لم يتبقّ مــن الوقت إلا القليل وتجدنا أكثر الناس هدراً للوقت.

الزوج : وبماذا هدرنا الوقت؟!

الزوجـة : بالتفكير المفرط به خشيــة أن ينزلق من بين أيدينا.

الزوج : ولا بد أن نستمر بالتفكير.

الزوجة : بماذا؟!

الزوج : بالوقت.

الزوجـة : إنه لا يتحرك.. بل هو جاثمٌ على صدورِنا منــذ سنوات عدة.. لماذا لا يفكر هــو بنا؟ ألسنا جديرين بالتفكير بنا؟

الــزوج : دائماً تطرحين أسئلــة لا أجوبة لها.. رجاءً ضعــي الملابسَ وكل هذه الأشيــاء المتناثــرة هنا وهناك في الحقيبــة بصمت (الزوجــة تنظر إليــه بعتاب خفيف فيبادرها بالنظر خجلاً منها.. صمت) لماذا أنتِ صامتة؟

الزوجة : (بانكسار) أنت من طلب ذلك.

الزوج : هل ستبقين هكذا؟

الزوجة : أن أردتَ ذلك.

الــزوج : البلابل حين تصمت يكــون تغريدها خارج السرب، وأنتِ لم تغردي يوماً خارج أسوار الروح.

الزوجـة : أي بلابل تتحدث عنها وأي تغريد؟! وهل من هو مثلي يجرؤ على أن يغرد حتى ولو خارج السرب؟

الزوج : إن لم تغردي أنتِ فمَنْ سيغرد؟

الزوجة : هناك من يغرد.

الزوج : لم يتبقّ من الوقت الكثير.. هيا أسرعي.

الزوجـة : (تســرع في حــزم أغراضهــا) أنــا أجمع الأغراض بسرعة.. ألا ترى؟

الزوج : أخشى أن أكون قد نسيتُ شيئاً.

الزوجـة : أي شــيء نسيتَــه وأنــت لم تضــع هــذه الأغراض جميعها في حقيبتك؟

الزوج : أشعر أن ثمة شيء قد نسيتُه.

الزوجـة : بعد أن تجمع كل هذه الأغراض ستتعرف على المفقود منها.

الزوج : المفقود منها؟

الزوجة : أجل.

الزوج : ما هي؟

الزوجة : الأشياء التي تفتقدها.

الزوج : هل نسيتِ شيئاً ما؟

الزوجـة : لا أعرف.. أنت تقــول أنك تشعر أنك قد نسيتَ شيئاً.

الزوج : باللّه عليكِ ما هو هذا الشيء؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : طيب ما شكله؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : ما لونه؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : طيب هل يؤكل أو يُشرَب؟

الزوجة : لا أعرف.

الــزوج : (بحــزن) أيعقل أنــكِ لا تعرفين؟! إذن من الذي يعرف؟

الزوجة : ماذا أصابك يا رجل؟ ما بك؟

الـزوج : (متفاجئـا) يـا رجل! كنـتِ تقولين حبيبي وأحبك.. يا رجل؟!

الزوجـة : حبيبـي.. لا تبتئـس منـي.. أربكتَنـي في التفكير معك.

الزوج : وهل التفكير يربك؟

الزوجة : أجل.

الزوج : كيف؟

الزوجـة : حين نحـرثُ الأسئلةَ المتيبسةَ على الشفاه وننقطع عن أداء فروض الحب.

الزوج : الحب؟!

الزوجة : أجل.

الزوج : هل ثمة حب هنا؟

الزوجة : أين ما نكون أنا وأنت سيكون هناك حب.

الزوج : وهل يتسع الوقت له؟

الزوجـة : يـا لهذا الوقـت اللعين الـذي أصبح مثل فزاعة لأحلامنا.

الزوج : أحلامنا؟! لا يوجد شيء اسمه حلم.. هناك اللاشيء.

الزوجة : إن تكون بقربي هذا أجمل حلم.

الـزوج : وأن نكـون معاً في عربة قطـار لا حياة فيها فهو ما يهشّم الحلم.

الزوجة : من قال أن الجحيم هنا؟

الـزوج : (تضحـك) أخشى أن تَعُـدّي عربة القطار هذه التي تشبه عجوزاً طاعناً في السن على أنها الجنة.

الزوجـة : أجل، هـو كذلك ما دامت أنفاسك تحيط بهذا الرجل العجوز.

الزوج : أشعر بالشيخوخة أحياناً بسببه.

الزوجـة : يـا لسحـر الشيخوخـة إذ تتجلـى فيهـا الحكمة.

الزوج : أية حكمة هذه التي لا تنفع أصحابها؟

الزوجة : أشعر أن ثمة شيء جميل ينتظرنا.

الـزوج : (بعصبية) ولماذا لا يأتـي؟ من الذي منعه من المجيء؟

الزوجـة : (تضحـك) يخشـى مـن عصبيتـك.. ينتظرك أن تكون أكثر رومانسية كي يأتي.

الزوج : هذه الحياة مملة.

الزوجـة : التكرار مزعج حـدّ اللعنة، ونحن لا عمل لنا سوى إحصاء هذه التكرارات.

الزوج : تكرارات استفزازية.

الزوجة : مرعبةٌ ومؤلمة.

الزوج : هل يشعر المرء بمتعةٍ في هذا التكرار المرير؟

الزوجة : لا أعتقد ذلك، لكن ليس لهم خيارات أخرى.

الزوج : التكـرار يفقدنا هيبة الزمن ويجعلنا في تيه كبير إلى درجة أنه ينسينا أين نحن.

الزوجـة : (بعصبية) ماذا بوسعنـا أن نفعل ونحن وسط هذا الـ.. العفو.. أقصد وسط عربة القطار هذه؟

الزوج : أن نخرج منها دون رجعة.

الزوجة : هل هذا ما تراه حكمة الشيخوخة؟

الـزوج : (بزهو) أنا لسـتُ شيخاً.. لا زلتُ شاباً وفي ريعان الشباب.

الزوجـة : (ساخرة) العفو، أنت في قلبِ عربة قطار ولستَ في ريعانِ الشباب.

الـزوج : ولماذا انزعجتِ؟ هل هنـاك نسوة أو فتيات معنا يثرْن حفيظتك كي تغاري؟

الزوجة : أنا لا أغار إطلاقاً.

الـزوج : إذاً الحمـد لله أنكِ لا تغارين.. ما رأيك أن أتزوج ثانية؟

الزوجة : (تضحك ساخرة) في عربة القطار؟

الزوج : لا بعد أن نخرج منها.

الزوجة : كي أرجعكَ إليها نادماً.

الزوج : إذن لا يوجد حلم.

الزوجـة : (مستنكرة) وأحلامك لا تجد ضالتها إلا في التفكير بالنساء؟

الزوج : أجل.

الزوجة : (تصرخ) ماذا؟!

الـزوج : لو لم تجد ضالتَهـا عند النساء لما كان عليّ أن أتحمل كل هذا العمر العيش في هذا الجحيم (يضرب الأرض بقدمه) من أجلك.

الزوجـة : (بغنج) أنا آسفة.. كنتُ أعتقد أنك تحب امرأة أخرى.

الزوج : (يضحك) وماذا لو كانت حقيقة؟

الزوجة : عربة القطار تنتظرك.

الـزوج : وهل خرجتُ منها كـي تنتظرني؟ قولي لها أنني مشغول أو اطرديها.

الزوجة : (ساخرة) بالله عليك؟

الزوج : أجل والله.

الزوجـة : (تستـدرك) أتـرك المـزاح.. الوقـت يداهمنا.

الـزوج : بالفعل نسيـتُ أن لا وقت لدينا.. هكذا أنتنّ النسوة، دائماً ما تشغلن الذهن.

الزوجـة : (ساخـرة) لطفـاً روميو الجميـل، أترك النسوة وانشغل بعملك.

الزوج : (باستنكار) أتسخرين مني؟

الزوجـة : لا.. العفـو.. أعتـذر منـك، لكـن الوقت يداهمنا وأنت لا يشغل بالك سوى النساء.

الزوج : من الآن فصاعداً أنتِ خارج نبضات القلب.

الزوجة : أتحمّل وأفوض أمري لله.. مَن يتحمل هذا البؤس (تشير الى عربة القطـار) يتحمل أن يكون خارج نبضات القلب.

الزوج : ألا يزعجك ذلك؟

الزوجة : (تبتسم) ما دمت تمزح فلا يزعجني.

الزوج : كم تبقّى لنا من الوقت؟

الزوجة : كل ما أعرفه أننا في آخره.

الزوج : لا بد أن نخرج من هذا الجحيم وإلا..

الزوجة : (تقاطعه) وإلا ماذا؟

الـزوج : سنمـوت في هـذه الأرض القصيـة غـير مأسوف علينا.

الزوجـة : نسقي هذه الأرض بالدمع ونحصد جفاء وانتظارات لا حدود لها.

الزوج : نحن في منطقة حرجة من الحلم.

الزوجة : أنحن في منطقة حرجة أم في حلم؟

الزوج : الإجابة هي الأخرى حرجة.

الزوجـة : لنهربَ مـن هذا الجحيم أيهـا الرجل.. مالي أراك لا تحرك ساكناً؟!

الزوج : (مستنكراً) يا رجل؟! ثانيةً؟!

الزوجـة : الجحيـم لا يؤمن بالحب والرومانسية بل بأن يراكَ تكتوي به.

الـزوج : نكتـوي بـه ومـن ثـم نصبح حطـب الأيام للذاكرة.

الزوجة : وأحياناً لهيب النيران الذي يخرج من بين ثنايا صمتها.

الزوج : موجعةٌ الذاكرة جداً، وأحياناً نذهب صوبها لما فيها الكثير مما نعانيه الآن من أوجاع دائمة.

الزوجة : جروحُنا غائرةً في أعماق الروح.

الزوج : وأقسى تلك الجروح لا ذنب لنا في حصادها.

الزوجة : لا ذنب لنا في حصادها.

(لحظات صمت)

الـزوج : (بذعـر) لم يتبقّ من الوقـت الكثير.. هيا أسرعي.

الزوجـة : (تتحـرك بسرعة) هـل حزمتَ حقائبك جيداً؟

الزوج : أجل، حزمتُها.. وأنتِ؟

الزوجة : أنا حزمتُها أيضاً؟

الزوج : أخشى أنكِ نسيتِ شيئاً.

الزوجـة : نسينـا وراءنا عمراً لم نأبـه به، ولا شيء بعده يغرينا.

الـزوج : أيكـون الوقت الذي بُلّغتُ بـه غير صحيح؟ أيكون المُبلّغ كاذباً؟

الزوجـة : (بسخريـة) ومـا أكـثر الصادقـين هذه الأيام.

الـزوج : إذن فالوقـت صحيـح (يستـدرك) لكن لا شيء يشير إلى ذلك.

الزوجة : لننتظر قليلاً.

الزوج : هل جننت؟

الزوجة : لماذا تقول ذلك؟!

الـزوج : أتعرفين ماذا يعني أن نبقى أكثر من الوقت المقرر؟

الزوجة : مثل كل يوم.. لا شيء يحدث سوى صراخ يزداد.

الـزوج : سنمـوت إن بقينـا أكـثر من خمسـة عشر دقيقة.. سنموت.

الزوجة : مَن أخبرك بذلك؟ نحن هنا منذ سنوات ولم يحدث لنا شيء.

الزوج : أخبرَني أحدهم بضرورة الخروج من عربة القطار هذه خلال خمسة عشر دقيقة وإلا سنكون في خبر كان.

الزوجة : أتعني أنه هددك بأنه في حالة عدم إخلاء العربة سيقتلك؟!

الزوج : (بعصبية) لا، لا.. قال أن الحياة ستتوقف إن لم نخرج في غضون خمسة عشر دقيقة.

الزوجة : (بغضب) ماذا تقول؟!

الزوج : سنموت.. سنموت.

الزوجة : يا لهذا العمر العاثر الذي يهددنا بالفناء وهو عبارة عن هراء.

الزوج : (بعصبية) يا لهذا الهراء الموجع الذي يقضّ مضجعنا نحن الذين لا نحلم سوى أن نكون خارج أسوار هذا الجحيم (يضرب الأرض بقدمه).

الزوجة : لماذا نحن مرغمون على تحمّل هذا الجحيم الحارق؟

الزوج : ربما هو تمرينٌ للعزل الانفرادي وما سنواجهه بعد الموت من المكوث في الجحيم.

الزوجة : وهل يعيش المرء الجحيم مرتين؟!

الزوج : مرتين أو أكثر.. ما السبيل إن كان قحط الحطب سيد الموقف؟

الزوجة : ألم نكن نرثي العمر حطباً لكل هذه النيران المتصاعدة؟

الزوج : هذا مجرد تمرين لا يؤخذ به.

الزوجة : على ما يبدو أنه لا يوجد شيء يؤخذ على محمل الجدّ.

الزوج : أي جدّ تتحدثين عنه في زحمة هذه السخرية المرة؟

الزوجة : لم يعد للحديث طعم.

الزوج : لا بد من الخروج من هنا.

الزوجة : (بيأس) هل من عربة قطار أخرى أو جحيم آخر ينتظرنا؟

الزوج : المهم أن نخرج من هنا.

الزوجة : هذه مدينة قصية، وأعتقد أنها خارج صلاحية العيش، لذا لا نرى أحداً فيها.

الزوج : الوقت يداهمنا.

الزوجة : لا بد من الخروج بأسرع ما يمكن.

الزوج : كيف السبيل إلى ذلك ولا يوجد أحد هنا يساعدنا على الخلاص؟

الزوجة : ننتظر عسى أن يمر أحد.

الزوج : عسى ولعل.. حتى أدوات الترجّي ملّت منا.

الزوجة : محكومون بها.

الزوج : محكومون بها أم بالجحيم؟

الزوجة : (تفكر) ما رأيك أن نخرج من هنا دون مساعدة من أحد؟

الزوج : مستحيل.

الزوجة : لماذا؟

الزوج : هذه المدينة عبارة عن تيه.. سنخرج من جحيم صغير إلى جحيم أكبر.

الزوجة : طيب أخرج أنت وابحث عن أي وسيلة للخلاص، ومن ثم عُد إليّ.

الزوج : الطرق غير آمنة.. ربما أعود اليكِ على هيئة ذكرى.

الزوجة : ما هذا الكلام الموجع والفأل السيء؟!

الزوج : هل هناك ما هو أسوأ من هذا المأزق؟ (صمت) الحقيقةُ مُرّةٌ أليس كذلك؟

الزوجة : أجل مُرّة، لكن أنتَ من تعطي الحلاوة لمعناها، لذا أصمت حباً وهياماً بك.

الزوج : (بهدوء) أنتِ جنّتي التي أحب والتي من أجلها دخلتُ إلى الجحيم.

الزوجة : (بسخرية) دخلتَ إلى الجحيم من أجلي أم أنا التي دخلتُ إلى الجحيم من أجلك؟

الزوج : المهم أنني أحبك.

الزوجة : (تبتسم) المهم أن نخرج من هنا وأتخلص منك.

الزوج : لا سبيل لك إلى ذلك.. معكِ أينما تحلّين.

الزوجة : وما هو السبيل أمامنا؟

الزوج : (يمد رأسه من نافذة عربة القطار) لا شيء هنا سوى السراب والصحراء.

الزوجـة : ومـاذا سنفعل؟ أتنتظر أن تحـلّ الكارثة بنا؟

الزوج : لا.. سأخرج باحثاً عن المساعدة.

الزوجة : أخشى عليكَ من التيه.

الزوج : والذي نحن فيه أليس تيهاً؟

الزوجة : أجل، لكن أخشى أن لا تعود.. ما رأيك أن أذهب أنا؟

الزوج : هل ستتضاءل مساحة هذا التيه؟

الزوجـة : لا بـد من الخروج من هنـا.. لديّ أحلام كثـيرة ولي رغبة في تحقيقها وأهمها أن أكون أماً لأطفال أكحّل عينـيّ برؤيتهم يوميـاً وأتشاطر البـكاء والضحك معهـم وأقصّ لهـم حكايات جميلـة أثنـاء خلودهم إلى النوم.. لا أريدهم أن يولدوا في هذا الجحيم الحارق.

الزوج : نحن الأطفال الكبار غاب عنا معنى الطفولة ولم نعش ذلـك الحلم حين كنا أطفالاً، والآن نحن أطفال كبار وهذه البيئات لا تصلح للطفولة.

الزوجة : أريد أن أكون أماً.

الـزوج : هنا في هذه العربة المتعطلة من الحياة ومن الرحمة ومن كل شيء؟

الزوجة : لا، بل خارج هذا الجحيم.

الـزوج : تصرّين على تسمية هذه العربة بالجحيم؟ أخشى أن يكون الخارج أكثرَ جحيماً.

الزوجة : في الخارج الكثير من الحرية.

الـزوج : خـارج هـذه العربـة الكثير مـن الحرية؟! بالتأكيـد لكِ الحريـة فيما تقولين وبأي لسـانٍ تتحدثين، ولكن لهم الحرية أيضاً في القصاص منك.

الزوجة : ووجودنا هنا أليس قصاصاً؟

الـزوج : أشعـر أحيانـاً أن الحياة التـي نعيش بحدّ ذاتها قصاص.

الزوجة : أشعر أنني في قبر.

الزوج : لكنه ليس ككل القبور، ففي القبر أنتِ ميتة، أمـا في هـذه العربة فأنـت تتأرجحين بين المـوتِ والحياة (يتأمـل الكتابـات التي خُطّت على جـدران عربة القطار ويقـرأ) «لا تيأسـ».. هل قرأتِ ما كُتـب؟ هنا (يشير إلى مكان الكتابة).

الزوجة : طبعاً.. نصيحة سديدة.

الزوج : كيف نصيحة سديدة؟!

الزوجة : ما الذي يدعوك إلى اليأس؟

الزوج : والذي نحن فيه أليس يأساً؟

الزوجـة : أنت قلتَها.. أنت تعيش في قلب اليأس فلا ترهـق نفسك بتفسير العبارة التي شاخت على جسد هذا الحائط المتهرئ.

الزوج : كل شيء هنا شاخ.. كل شيء هنا متهرئ.

الزوجة : (بألم) نعم.. كل شيء متهرئ.

الـزوج : (يقـرأ عبـارة أخـرى) «ماذا لـو..».. أنظري إلى هذه العبارة التي خُطّت على عجل.. «ماذا لو..».. تُرى ما هو الفجر الذي سيبزغ بعد لو؟ هل هو لغز؟!

الزوجـة : ربما أراد أن يقـول «ماذا لو..» (لا تعرف ماذا ستقول).

الزوج : أكملي.

الزوجـة : (دون مبـالاة) لا أعـرف.. أظنـه -أو أظنها- أراد أن يقول شيئاً.

الزوج : (ساخراً) وفسّر الماءَ بعد الجهد بالماء.

الزوجة : (باستنكار) وهل أغشّك؟

الـزوج : (ساخـراً) لم تغشّي بشـيء سوى الارتباط بك.

الزوجـة : (غاضبة) ومن الـذي ضربك على يدك كي تطلب يدي؟

الزوج : (يقرأ عبارة أخرى) «الجحيم يوحّدنا».

الزوجة : والآن هل صدّقت؟

الزوج : ماذا؟

الزوجة : لا شيء قادر على توحيدنا سوى الجحيم.

الـزوج : إذا كان الجحيـم يوحّـدك فلمـاذا تودّين الخروج منه؟

الزوجة : كي نجربَ جحيماً آخر ذا نوعية فاخرة.

الزوج : هل أُصبتِ بالملل هنا؟

الزوجة : أجل.

الزوج: وهل نحن في نزهة؟

الزوجة : هذا ما أراه ومتيقنة منه.

الـزوج : (يقرأ عبارة أخـرى) «لا حياة خارج نطاق الحب».

الزوجة : (دون النظر للزوج.. بزهوّ) لا حياة خارج نطاقي.

الـزوج : وهـل ثمة حيـاة (يشير إليهـا) خارج هذا الكوكب الجميل؟

الزوجة : (تبتسم) بالتأكيد لا.

الـزوج : حتى ثرثرتك أعتبرها تغريداً على أغصان روحي الذابلة.

الزوجـة : ويا لجمال هـذا الغصن ونبله.. كلما ذَبُل يزداد أناقةً وجمالاً وسحراً.

الزوج : أنتِ وردتي التي أحب وأحيا من أجلها.

الزوجـة : أنتَ قمري في الليلـة الظلماء التي يُفتقد فيها الضياء.

الزوج : (برومانسية) كيف حال الجحيم؟

الزوجة : (بسخرية) أحاول أن أتحمّلك.

الزوج : (بدهشة) ماذا؟!

الزوجة : أقصد أتحمّل الجحيم من أجلك.

الزوج : الجحيم؟!

الزوجة : أجمل جحيم.

الـزوج : (يقرأ عبارة أخـرى) «لا بد من الهروب».. ما السبيل إلى ذلك الهروب؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : (يقرأ عبارة أخرى) «أنتظر.. أنتظر.. أنتظر».

الزوجـة : بالفعل لا داع لهـذه العجلة، فقد أمضيتَ عمرك وأنت في عجلة من أمرك.

الزوج : (بدهشة) ماذا تقولين؟!

الزوجـة : (تتلافى الإجابة وتقرأ إحدى العبارات) «نحن على رحيل دائم» (تنظر إلى الزوج).

الـزوج : علـى رحيل دائم لكننا مكثنـا هنا أكثر من الفترة المقررة.

الزوجـة : حاولتُ جاهدةً عدم التعلّق بك لكن قلبي خانني.

الـزوج : وهـل أنـا البصمـة السـوداء في حياتـكِ الشاحبة؟

الزوجة : أنتَ كلّ حياتي.

الزوج : ولما هذا الخوف؟

الزوجة : الرحيل موجع.. نحن حياة لا تستقيم دون الآخر.

الـزوج : رحلنا منذ سنوات، وهـا نحن نرثي خيبتَنا في هذا المكان الموحش.

الزوجـة : أنـت لا تستطيـع أن ترحـل إلى أبعد من حدود القلب وتتوهج في ثنايا الروح.

الزوج : هذه الروح المأزومة أصابها العطب.

الزوجـة : لا تيأس، فثمة ضوءٌ في الأفق سيزيل هذه العتمة.

الزوج : (بيأس وحزن) لا تيأس؟!

الزوجـة : (تقـرأ عبارة أخـرى) «سنصل ذات يوم إلى تلك المحطات التي نبغي ونحب».

الـزوج : (يضحـك) أخشـى أن تكـون كل المحطات على شاكلة هذه المحطة.

الزوجة : سنصل ذات يوم.

الزوج : إلى أين؟

الزوجة : إلى ما نبغي.

الـزوج : بـأيّ وسيلة نصل ونحن في هذه العربة التي غـادرت الحياة منذ فـترة بعيدة ولا أحـد يصل إلى هذا المكان كي يأخذ بيدنا؟

الزوجة : حتماً سنصل.

الزوج : متى؟ متى؟

الزوجة : (تقرأ عبارة أخرى) «الوقت..» (تستدرك ولا تكمل العبارة) كم تبقّى من الوقت؟

الـزوج : كـم تبقى مـن الوقت؟! (يضحـك) ما هو الوقت المتبقي لنا في هذه الحياة؟

الزوجة : لابد أن نجد حلاً.

الـزوج : همـا خياران لا ثالـث لهما، إمـا أن ننتظر الموت أو نحن من يذهب إليه.

الزوجـة : لمـاذا كل هذه الخيـارات الحتمية ما دام هناك حياة خارج هذه العربة اللعينة؟

الـزوج : (بانفعال) ومـا الذي يلزمـكِ بالبقاء هنا إن كانـت هناك حيـاة أفضل خارج هـذه العربة؟ لماذا لا تذهبين إليها؟

الزوجة : (بغضب) لستُ وحدي هنا.

الزوج : أنا لم أقل أن هناك حياة أفضل في الخارج.

الزوجة : أطلب منك مساعدتي في الخروج لا أن تقول إن كانت هناك حياة أفضل أم لا.

الزوج : ولماذا أنتِ التي تقولين ولستُ أنا من يقول؟ (صمت) لماذا تصمتين؟

الزوجة : أنت تعرف جيداً أنك وراء هذا الجحيم المُرّ الذي نحترق به يومياً.

الزوج : أجل، أنا وراء هذا الجحيم المُرّ، لكنني لم أكن أعلم أن ساعة الخلاف ستحرق كل أشجار الحب وتُذبل كل الذكريات الموشومة على أجسادها.

الزوجة : (بحزن) ليس الأمر كذلك.

الزوج : (بحزن) ربما أنا ساذج.

الزوجة : وكيف يمكن لقلبٍ دافئ أن تستوطنه السذاجة؟

الزوج : هذا القلب سيكون معطلاً لأن كل شيء أصبح بارداً.

الزوجة : إلا قلبك.

الزوج : الذي جُرح توّاً.

الزوجة : وهل أجرؤ أن أجرحَ قمري الذي ينير ظلمتي؟ كيف أجرح تلك الشجرة التي أتفيأ تحت ظلالها؟ أردتُ فقط أن نتخلص من هذا المكان حتى ولو في الحلم.

الزوج : لا عليكِ.. لا تبتئسي.

الزوجة : أحبك.

(الزوج يتجه بغضب إلى أحد جدران العربة ويضربه بيديه فيكتشف أنه يتحرك.. ينظر إلى زوجته)

الزوج : (بدهشة) إنه يتحرك!

الزوجة : (بفرح) إنه يتحرك.. ثمة أمل في الخروج من هنا!.

الزوج : ماذا نفعل؟

الزوجة : لا أعرف.

الزوج : لديّ فكرة.

الزوجة : ما هي؟

الزوج : بما أن الجدار يتحرك فبإمكاننا دحرجة العربة.

الزوجة : ونحن؟! كيف ندحرج العربة ونحن بداخلها؟

الزوج : لا عليك.. لا خيار آخر أمامنا.

الزوجة : إذن اتكل على الله.

(يحاولان معاً زحزحة العربة عن طريق دفع الجدار)

الزوج : أيها الجدار اللعين، تحرّك.

الزوجة : أرجوك أعطف علينا.

الزوج : أقبلّك (يقبّل الجدار) أرجوك، أرجوك ساعدنا في الخلاص من جحيمك.

الزوجة : أعفُ عنا إنْ اخطأنا بحقك.. لم نعد نحتمل أكثر من ذلك.

(يتجه الزوج إلى الجدار الثاني وتتبعه زوجته ويباشران دفعه)

الزوج : (وهو يدفع الجدار) تحرّك.

الزوجة : (وهي تدفع الجدار) أأصارع تنيناً؟

الزوج : أرجوك، تحرك، تحرك.

الزوجة : أشفق علينا.

الزوج : لم نعد نحتمل أكثر.

الزوجة : الوقت يداهمنا.

الزوج : وليس لنا أحد هنا.

الزوجة : أستحلفك بكل الأماكن التي زرتَها وأنت تقف هنا على قلوبنا المتعبة تحرك (تصرخ) تحرك.. تحرك.

الزوج : (يدفع بقوة) انقلب بنا، فإما حياة خارجك أو موت.

الزوجة : (تدفع بقوة) انقلب.. انقلب.

الزوج : (لاهثاً من التعب) انقلب.. انقلب.

الزوجة : (لاهثة) تزحزح.. انقلب.. تحرك.

الزوج : (ينظر إلى الجدار الثالث المدوّن عليه العبارات) لنحاول أن نحرك هذا الجدار (يتجه مع زوجته إلى الجدار الثالث محاولَين تحريكه) ارحمنا أيها الجدار الحكيم.. ليس لنا خيار غيرك.

الزوجة : استمعنا لأقوالك كثيراً، وها نحن ننتظر أفعالَك.

الزوج : أرجوك لا تكن نسخة منهم.

الزوجة : أملنا الأخير أنت، فلا تخيب ظننا.. تحرك واقلب موازين هذا الصمت المرعب.. نرجوك.

الزوج : أرجو أن لا تكون مهمتك في هذه الحياة الثرثرة فقط.

الزوجة : أمطرتَنا بالحكمة فتصَدَّق علينا بغيثك.

الزوج : (يطرق الجدار صارخاً) لماذا هذا الصمت؟ هل أنت عاقر؟ (يضحك بألم) عاقر لا ينجب سوى الثرثرة.

الزوجة : أرجوك قل شيئاً حتى لو كذبت.. آسفة.. لا أريدك أن تقول، أريدك أن تتحرك فقط.

(يهتز الجدار بفعل الدفع والضرب عليه دون أن يتزحزح من مكانه)

الزوج : (يبصق على الجدار) كان الأجدر بك أن تكون صامتاً بدلاً من هذه السيول التي أمطرتَنا بها من الحكمة والموعظة.

الزوجة : (تبصق على الجدار) تباً لك.. أنت نسخة منهم ولا تختلف عنهم بشيء.

(يذهب الزوج إلى أحد الجدران ويجلس تحته متكئاً عليه، والزوجة تتجه للجدار المقابل وتجلس تحته وتتكئ عليه)

الزوج : لم يتزحزح هذا الكابوس (ينظر في فضاء العربة) الجاثم على صدورنا.

الزوجة : لا وقت لدينا.

الزوج : لم يتبقّ سوى خمس دقائق.

الزوجة : يا للهول!.

الزوج : خمس دقائق لا تسعفنا في فعل شيء.

الزوجة : (تضحك بمرارة) شيء؟! وهل بقي شيء؟

الزوج : لا تسعفنا حتى أن نحلم أو نقلّب الذكريات.

الزوجة : تقصد رماد الذكريات.. لم يتبقّ من تلك الذكريات التي تتحدث عنها سوى الرماد.

الزوج : وهل يسعفنا الوقت للحديث عن ذلك الرماد؟

الزوجة : ما شأنك والرماد؟ فكّر كيف تنجو مما أنت فيه.

الزوج : على ما يبدو فإن بعض النجاة غرق.

الزوجة : غرق؟! وأحلامنا؟ لن أتنازل عن حلمي الأثير في أن أكون أماً.

الزوج : لا أعرف لماذا لم يكن لي حلم.. أنا عكسك تماماً.. هل هي نبوءة بما آل إليه الوضعُ الآن؟

الزوجة : كلّ منا لديه أحلام.

الزوج : إلا أنا.

الزوجة : (تصرخ غاضبة) بل حتى أنت.. من الذي أودى بنا إلى هنا؟ أليست أحلامك في البحث عن حياة مرفّهة؟

الزوج : حقاً أنا مدين لك بحياتي.

الزوجة : (بهدوء) أنا لا أحاسبك بل أنبّهك إلى ما غفلتَ عنه من أحلام.

الزوج : ليس لديّ الآن سوى حلم واحد.

الزوجة : الخلاص من هذه العربة والقبول بأي حياة بسيطة؟

الزوج : لا.

الزوجة : مواصلتك البحث عن حياة مرفّهة؟

الزوج : لا.

الزوجة : ماذا إذن؟!

الزوج : أحلم أن أعود طفلاً.

الزوجة : (باستغراب) طفل؟!

الزوج : أجل.. طفل محمّل بالبراءة ومتخم بالقبل، وفي كل حضن وطن.

الزوجة : (تقترب منه وتمسك وجهه بيديها كأنه طفل) وماذا عن حضني؟ ألم يعد دافئاً؟ هل غيرتْ هذه الرحلة المضنية ملامحَ عشقك؟

الزوج : لا يغير ملامحَ عشقي غير الموت.

الزوجة : (يخوف) اسم الله عليك.

الزوج : لا تصدقي أنني سأذهب إلى أي عالم آخر دون اصطحابك.

الزوجة : وكيف ستصطحبني معك وأنت طفل؟

الزوج : هي أمنية لكلينا.

الزوجة : وكيف لي أن أسمع غزلك العذب؟

الزوج : ستستمتعين بما هو أجمل.

الزوجة : ما هو؟

الزوج : البراءة التي فقدناها.

الزوجة : (تحـاول أن تخفـف من حزنـه) لكن في الطفولـة لدينا ألعـاب حربيـة ونركض أكثر مـن الكبار ونبكي كثيراً.

الـزوج : كل شـيء مما ذكرتِ بشـأن الطفولة هو بروفـة، لكنهـا بروفة تسودهـا الـبراءة.. لم نكن نعلم ذات يـوم أننـا سنهرب من هذه الألعـاب الحربية التي أحببناهـا، ولم نكـن نعلـم أن الركض سيكـون حياتنا القادمة.

الزوجة : أنا معك أينما ترحل.

الزوج : (ضاحكاً) وأنا أودّ الخلاص منك.. حتى في الأماني تلاحقينني.. هو حلم، حلم.

الزوجة : وماذا لو تحقق؟

الزوج : وماذا لو لم نحلم أبداً؟

الزوجة : وماذا لو خرجنا من هذه العربة العاقر؟

الـزوج : وماذا لـو كان الوقت أطول من خمسة عشر دقيقة؟

الزوجة : وماذا لو لم نكن هنا؟

الـزوج : ومـاذا لو لم نلتقِ ببعضنـا؟ (الزوجة تنظر للزوج بحزن) ماذا لو لم تحزني كل هذا الحزن؟

الزوجة : وماذا لو لم تقل كل هذا؟

الـزوج : (يضحك) لا تفرحي.. هي أسئلة فقط مثل الانتظارات التي تعانق السراب.

الزوجة : كم تبقّى من الوقت الممنوح لنا؟

الزوج : كم تبقّى لنا من الوقت في هذه الحياة؟

الزوجة : بل الوقت الممنوح لنا.

الزوج : وإن نفدَ ألا نكون ضمن عداد الموتى؟

الزوجة : هذا ليس مؤكداً.

الزوج : تبقّت دقيقة واحدة.

الزوجة : ماذا نفعل بها؟ (صمت) لماذا لا تتكلم؟

الزوج : وماذا أقول؟

الزوجة : قل ماذا سنفعل.

الزوج : فعلْنا كل شيء ولم نفعل شيئاً.

الزوجة : هل نواجه الموت بقلب بارد؟

الزوج : وهل نحن أحياء كي نموت؟

الزوجـة : أجـل أحياء.. لا يوجـد في قاموس العشق مفردة للموت.

الزوج : هذا صحيح.. في القواميس المتحفية فقط.

الزوجة : أرجوك.

الزوج : على ماذا تترجينني؟

الزوجة : على أن تقول لي ماذا سنفعل بهذه الدقيقة التي شارفت على الانتهاء.

الزوج : نواجه الموت بقلب حارّ.

الزوجة : (بسعادة) كيف؟

الزوج : ننتحر.

الزوجة : (تصرخ) لا.

الزوج : ماذا سنفعل إذن؟

الزوجة : أنا من أسأل.

الزوج : حقيبتي المملوءة بالأجوبة ثُقِبت منذ سنوات.

الزوجة : أرجوك ساعدني.

الزوج : وماذا كنتُ أفعل كل هذا الوقت؟

الزوجة : لم أقصد أنك لم تساعدني، بل أقصد أن تساعدني في استثمار الدقيقة.

الـزوج : لم نفلح باستثمـار الأربعة عشر دقيقة فهل سنفلح باستثمار الدقيقة؟

الزوجة : عسى أن نفلح.

الزوج : قلتُ لك أن «عسى ولعل» ملَّت منا.

الزوجة : وما السبيل؟

الـزوج : عـن أي سبيل تتحدثـين؟ ثرثرتك تجاوزت الدقيقة.

الزوجـة : أيعنـي ذلـك أن الوقـت نفـذ وتجاوزنـا الدقيقة الخامسة عشر؟

الـزوج : أجـل (يذهـب إلى أحـد الجـدران ويجلسـ القرفصاء إلى جانبه متكئاً عليه.. الزوجة تتجه إلى الجـدار المقابل له وتجلس القرفصاء إلى جانبـه متكئة عليه، وينظران إلى بعضهما وينكسان رأسيهما).

انتهت

كيف كذب على زوجها؟

جورج برنارد شو
ترجمة : عبد السلام إبراهيم

صالـةٌ في منـزل أورورا وزوجهـا تيـدي.. الساعـة تشـير إلى الثامنـة.. أجـواء مسائيـة.. موقد وبيانو كبـير ومنضدة مزخرفة توجد عليها مرآة يدوية ومروحـة وزوج قفازات أبيض وطويل وعدد مـن الشرائط الصوفيـة النسائية وكرسي مربّع عريض ذو تنجيـد ناعم.. موجودات المكان تشير إلى ثـراء سكانه.. يدخل هـنري وهو شاب وسيـم في حوالي الثامنة عشرة من عمره، يرتدي ملابس سهرة ويضع رداء على كتفيه ويحمل باقة ورد ويضع قبعة حريرية سوداء.. يضع باقة الورد برفق علـى المنضدة بجوار المروحـة ويخلع رداءه ويضعـه على البيانـو، ويضع قبعته علـى الرداء، ويقـف إلى جانـب المدفـأة وينظـر إلى ساعتـه سعيـداً، ويخطو نحو المنضـدة ويمسك الشرائط بين يديـه ويقبّلهـا ويقبّـل زوج القفـازات واحداً تلـو الآخر ويقبّـل المروحة، ويتنهـد بشغف ونشوة ويجلس على الكرسـي، ويلمـح ذرات تراب على حذائـه فيمسحها بدقة بمنديله، وينهض ويمسك المرآة اليدوية من فـوق المنضدة ليتأكد من ربطة عنقـه وينظـر إلى ساعتـه مـرة أخـرى.. تدخل أورورا فيشعر بالارتباك وقد ارتدت ثياب السهرة وتضع الكثير من المجوهـرات، وهي امرأة جميلة في السابعـة والثلاثـين مـن العمـر.. يضع هنري المرآة من يده بمجرد دخولها .

هنري : (يقبّل يدها) أخيراً .

أورورا : (بخـوف) هـنري.. لقـد حدث شيء رهيب .

هنري : (بقلق) ما الأمر؟

أورورا : لقد أضعتُ قصائدَك .

هنري : لا تهتمي.. سأكتب لكِ المزيد منها .

أورورا : لا.. شكـراً.. لا مزيد من القصائد.. كم كنتُ مجنونة ومتهورة ووقحة .

هـنري : شكـرا للّه علـى جنونـك وتهـورك ووقاحتك .

أورورا : (بنفاذ صبر) كُن منطقياً يا هنري.. ألا تـدرك كم سيكـون الأمر سيئـاً بالنسبة لي إذا وقعت القصائد في يد أحدهم؟ ماذا سيقول عني؟

هـنري : سيقول أن رجـلاً وقع في غرام امرأة بإخلاص أكـثر من أي رجل أحب امـرأة، لكنه لن يعرف من هو هذا الرجل .

أورورا : (ساخرة) يا له من شيء رائع بالنسبة لي إذا عرف من تكون تلك المرأة .

هنري : وكيف سيعرف؟

أورورا : (باستنـكار) كيف سيعرف؟! أنسيتَ أن اسمي مكتوب عليها؟ اسمي السخيف التعيس.. آه يا هنري، لماذا لم تحاول أن تكبح جماح مشاعرك قليـلاً من أجلي؟ لماذا لم تكتـب بشكل محافظ ولو قليلاً؟

هنري : أكبح مشاعري؟! وتسألينني؟!

أورورا : (برقّة) نعم يا عزيزي.. لقد كان ذلك

شيئـاً لطيفـاً منك، وأعرف أن غلطتـي كانت أكبر مـن غلطتك.. كان يجدر بـي أن أدرك أن أشعارك لا يجب أن تُرسل إلى امرأة متزوجة.. ماذا ستقول عنـي شقيقـات زوجـي إذا وقعـت القصائـدُ بين أيديهـنّ؟ (تضع يدها على كتف هـنري) اسمع يا عزيـزي.. لطفٌ منـك أن تعيش معـي في حلم وأن تحبنـي، لكن لـن أستطيـع أن أمنع زوجـي من أن يكـون له أقرباء كريهون (يأخذ يدها من فوق كتفه ويقبّلهـا.. تجلـس على الكرسي ويظـل هو بالقرب من المنضدة وظهـره لها ويبتسم ببلاهة) زوجي لا يملك شيئاً إلا الأقرباء.. لديه ثمان شقيقات وست غـير شقيقـات والعديد مـن الأشقـاء.. في العائلة الكبيرة تتشاحن الأخوات مع بعضهن مثل المجانين طوال الوقـت، وعندما يتزوج أخ لهـنّ تشتعل النار في قلوبهـن نحو زوجـة أخيهن التعيسـة، ويكرّسن بقيـة حياتهـنّ بإجماع تام ليقنعنـه أن زوجته غير جديرة به.. يمكنهن أن يفعلن ذلك أمامها دون أن تـدرك ذلك لأن لديهن دائمـا العديد من التوريات اللفظية التي لا يفهمها أحد إلا هنّ.. يجب أن يُسنّ قانـون ضد شقيقة الـزوج يمنعها مـن دخول بيته بعـد زواجه.. أنا على يقين من أن جورجينا شقيقة زوجي سرقت تلك القصائد من علبة أدواتي .

هنري : أظن أنها لن تفهمها .

أورورا : لـن تفهمها؟! بـل ستفهمها أكثر مما ينبغـي.. ستعطيها تأويلاً سيئـاً أكثر مما تتضمنه في الواقع.. تلك اللبوة المؤذية .

هـنري : (يخطو نحوها) لا تفكري بها مطلقاً (يمسك يدها ويجلس على السجادة عند قدميها) أورورا.. هـل تتذكرين ذلك المسـاء عندما جلستُ هنا تحت قدميك وقرأتُ لـك تلك القصائد للمرة الأولى؟

أورورا : مـا كان يجـدر بـي أن أدعـكَ تفعـل ذلـك.. أدرك ذلك الآن.. عندمـا أتخيل جورجينا تجلـس هناك عند قدمـيّ تيدي وتقرأهـا له أشعر أنني سأصاب بالمرض .

هـنري : نعـم.. أنـتِ علـى حـق.. ستكـون فضيحة .

أورورا : لا آبـه بالفضيحـة، لكن ماذا سيظن بـي تيـدي؟ مـاذا سيفعل؟ (يبعـد رأسـه من على ركبتيها) لا يبدو أنكَ تلقي بالاً لتيدي .

هـنري : (وهو مستلق علـى الأرض) لا يعني تيـدي بالنسبـة لي شيئـاً، وجورجينـا أقل من لا شيء .

أورورا : ستكتشـف سريعـاً كـم هـي ضحلـة (تنتفض وتركض نحوه وتلقـي بنفسها في حجره) هـنري.. أعـثر لي على طريقـة للخـروج من هذا المـأزق وسأمتنّ لـك ما حييـت.. آه كم أنـا بائسة (تنشج على صدره) .

هنري : وكم أنا سعيد .

أورورا : (تبتعد عنه برشاقة) لا تكن أنانياً .

هـنري : (بتواضع) سأخاطر معك.. يجب أن أظل معك .

أورورا : (تهـدأ وتربـت على يـده) أنت صبيّ حبيـب وعزيزٌ يا هنري، لكنـك (تلقي بيده بعيداً) عديم الفائدة.. أريد شخصاً يقول لي ماذا أفعل .

هنري : سيخبركِ قلبُك في الوقت المناسب كم فكـرتُ بعمق بهذه المشكلة.. أعـرف ماذا علينا أن نفعل معاً عاجلاً أم آجلاً .

أورورا : يجـب أن أتوقف عن ارتكاب الأخطاء (تجلس على الكرسي وتنظر بصلابة) .

هنري : إذا ارتكبتِ أخطاء فلن تكوني أورورا التي أعرفها.. طريقنا بسيط ومستقيم ومباشر.. لقـد وقعنا في الغـرام وأنا لا أخجل مـن ذلك، بل ومستعـد لأن أخـرج وأعلـن ذلـك الأمـر للنـدن

بأسرها، كمـا أنني سأعلنه لزوجـك عندما ترين ذلك مناسباً، وسترين أن ذلك هو السبيل الشريف الوحيد كي تمشي بين الناس مرفوعة الرأس.. هيا نذهب سوياً إلى عشّنا الخاص بنا هذا المساء دون كتمـان أو خجل.. هنا نحن مدينـان لزوجكِ لأننا ضيوفـه.. لا شك أنه رجلٌ جديـر بالاحترام، فقد كان كريمـاً معنا، وربمـا أحبك حسبمـا تسمح به طبيعتُـه المملة وبيئتُـه التجاريـة التقليدية.. نحن ندين له بأشيـاء كثيرة ولـن نسمح لـه أن يعرف الحقيقـة مـن شفتَـي ناشـرة أحاديـث الكـذب، جورجينا.. هيا نذهب إليه بهدوء متشابكَي الأيدي لنحييه ونودعه ونخرج مـن البيت بكرامة وبكامل الاحترام للذات .

أورورا : (تحدّق فيه) وإلى أين سنذهب؟

هنري : سنمارس حياتَنا الطبيعية.. كنا ننوي الذهـاب إلى المسـرح عندمـا فرض علينـا ضياعُ القصائـد أن نجد حلاً في الحـال.. ما زالت فكرةُ ذهابنا إلى المسرح قائمة، لكن سنترك مجوهراتكِ هنا لأننا لا نريد المجوهرات ولا نحتاجها .

أورورا : (باضطـراب) قلـتُ لـك إننـي أكره المجوهرات لكن تيـدي يصرّ أن أتحلى بها، ولا داعٍ لأن تعظني بأهمية البساطة .

هـنري : لم أفكـر في أن أفعل ذلك يا حبيبتي، فأنـا أعـرف أن تلك التفاهات لا تعنـي لك شيئاً.. بدلاً مـن العودة إلى هنا من المسرح ستعودين معي إلى بيتي، بيتنا، وقريباً سنعمل على الحصول على الطلاق رغم أنني لا أعير القوانين اهتماماً، فحبّي لم يولـد داخلي بالقانون ولن يقيّده القانون (يأخذ باقـة الورد من فوق المنضـدة) باقة الورد هذه من أجلـك، والتذاكـر معـي.. سنطلب مـن زوجك أن يعيرنا عربته لنبـيّن له أننا لا نضمر مكراً أو حقداً في قلبينا.. هيا .

أورورا : هل تعنـي أن تقول أننا يجب أن نقول له إننا سنأخذ طريقنا في الحياة سوياً؟

هنري : تماماً .

أورورا : وهـل تظن أنه سيحتمل ذلك للحظة؟ سيقتلك على الفور .

هنري : (بثقة) من المحتمل أن يُصنَّف زوجك علـى وزن ثقيل من الدرجة الثانية إذا كان يتدرب، وهكـذا يستطيع أن يقوم بجهـد عظيم يعطيه ثباتاً لخمسة عشر ثانية، أما أنا فنشيط إلى درجة أنني سأتجنب مواجهته لخمسـة عشر ثانية، وبعد ذلك سأنقضّ عليه .

أورورا : (تنهضـ وتقبِـل عليـه بذعـر) ماذا تعني بكلمة أنقضّ عليه؟

هنري : (برقّة) : لا تقلقي .

أورورا : هـل تقصـد أن تقول أنـك ستضربه أمام عينيّ باعتبارك ملاكماً محترفاً؟

هـنري : كل هـذا الخـوف لا جـدوى منـه يا حبيبتي.. صدّقيني لن يحدث شيء.. يعرف زوجك أنني أستطيع أن أدافع عن نفسي.. لن يحدث شيء علـى الإطـلاق.. كل مـا في الأمر أن ذلـك الرجل الذى أحبك يوماً يهابني .

أورورا : (بريبـة) أحبنـي يومـاً؟! ألا يحبني اليوم؟! هل أفضى لك بشيء عن ذلك؟

هنري : لا، أبداً (يأخذها برقة في أحضانه) حبيبتـي، كـم تتعذبـين.. تبدين مضطربة.. كل تلك العذابات تخصـ الطبقة الدنيا.. فلتصعدي معـي إلى الطبقة الراقية.. القمم.. التفرد.. روح العالم .

أورورا : ظننتُ أنك ستخشى كثيراً من الإقدام علـى فعـل أي شـيء، والآن تريـد أن تضرب تيدي وتهـدم بيتي وتُلحـق بي العار وتتسبـب في فضيحة فظيعة في الصحف؟! إنه شيء قاسٍ وجبان .

هنري : (بدهشة) هل أنتِ خائفة؟!

أورورا : بالطبع خائفة (تذهب إلى المدفأة وتدير لهنري ظهرها وتضع أطراف أصابع قدمها على سياج المدفأة) .

هنري : (باحترام) الحب العظيم يصد الخوف، لذلك أنا لست خائفاً، وللأسف أنتِ لا تبادلينني الحب .

أورورا : (تستدير نحوه) شكراً لك .

هنري : ولماذا تشكرينني؟

أورورا : (تقبل عليه بدلال) أشعر الآن أنك ستصبح متعقلاً وتتصرف كرجل مهذب (يجلس على الكرسي ويغطي وجهه بيديه ويتأوه) ما الأمر؟

هنري : لمرة أو مرتين في حياتي حلمتُ أنني كنتُ سعيداً.. لكن طعنة الواقع وسجن جدران حجرة النوم وخيبة الأمل المريرة جعلتني أدرك أنني كنتُ مستيقظاً .

أورورا : أنصت لي يا هنري.. ليس لدينا وقت لهذا الهراء .

هنري : (يقف بأدب وهو يكظم غيظه) أستميحكِ عذراً.. ماذا تريدين مني أن أفعل؟ أنا رهن أمرك ومستعد لأن أتصرف كرجل مهذب إذا شرحتِ لي كيف يكون ذلك .

أورورا : شكراً لك يا هنري.. كنتُ متيقنة من أنك ستفعل.. هل أنت غاضب مني؟

هنري : قولي.. ماذا تريدين؟ (فجأة ينتزع منها مروحتها وهو على وشك أن يكسرها بقبضته) .

أورورا : (تركض نحوه وتمسك المروحة.. بصوت عال) لا تكسر مروحتي (تسحب مروحتها) ليس لك الحق أن تفعل ذلك (تفتح المروحة فتكتشف أن أعوادها تفككت) كيف تتهور إلى هذا الحد؟

هنري : أعذريني.. سأشتري لك واحدة جديدة .

أورورا : (متبرمة) لن تستطيع شراء مثلها.. كانت شيئاً غالياً عليّ .

هنري : ستمضين حياتك دونها.. هذا كل ما في الأمر .

أورورا : أعتقد أنه شيء غير لطيف أن تقول ذلك بعد أن كسرتَ مروحتي المفضّلة .

هنري : إذا عرفتِ أنني كنتُ على وشك أن أكسر رقبتك وأقدمها لزوجك قطعاً ستكونين ممتنة أنك ما زلتِ على قيد الحياة بدلاً من النباح على مروحة قيمتها خمسة قروش.. اللعنة على مروحتك .

أورورا : كيف تجرؤ؟! لو سمعك أحد لظنّ أنك زوجي .

هنري : (ينهار على الكرسي) يا له من كابوس.. ماذا حدث لك؟! أنتِ لستِ أورورا التي أعرفها .

أورورا : هل تظن أنه ينبغي عليّ أن أشجعك في سلوكك الشيطانيّ؟

هنري : لا تسحبينني نحو الأسفل، بل ساعدينني على أن أجد السبيل للعودة إلى القمة .

أورورا : (تركع بجواره وتناشده) يجب أن تدرك أنني على حافة الهاوية .

هنري : أدرك ذلك .

أورورا : (تنتفض بذهول) إذا أعدتَ ما قلتَ سأفعل شيئاً أندم عليه.. إذاً أنت تعرف أنني على شفير هاوية (بسخرية) يا له من أمر عادي.. بدلاً من ذلك لمَ لا تقترح شيئاً مقبولاً؟

هنري : لا يمكنني أن أقترح شيئاً الآن.. لقد هبط الظلام ولا أستطيع أن أرى شيئاً سوى حطام أحلامنا .

أورورا : لا شك أن جورجينا قد تكفّلت بسرقة وتمريـر تلـك القصائـد لتيـدي (بتصميـم) لقد أوقعتَنـي يـا هنري في ورطـة وعليـك أن تخرجَني منها .

هنري : (بيأس) كل ما أستطيع أن أقوله أنني في خدمتك.. ماذا تريدين مني أن أفعل؟

أورورا : هل تعرف امرأةً أخرى اسمها أورورا؟

هنري : لا .

أورورا : لا فائـدة من قول لا.. يجب أن تعرف امرأة أخرى اسمها أورورا .

هـنري : (بمشاعر فياضة) أنـتِ بالنسبة لي أورورا الوحيدة في العالم .

أورورا : نعـم يا عزيـزي.. بالطبع.. إنه شيء لطيـف منـك وأقـدّره لك، لكـن هذا ليـس وقته.. اسمع.. أظن أنك تحفظ كلّ تلك القصائد .

هـنري : نعم، أحفظهـا (يرفـع رأسه وينظر إليها بريبة مباغتة) ألا تحفظينها؟

أورورا : لا أحفظ الشعر عادة، بالإضافة إلى أنني كنتُ مشغولة جداً إلى درجة أنه لم يكن لديّ الوقت لأقرأها كلها، وكنت أنوي قراءتها.. أعدك يـا هـنري أن أقرأها كلهـا.. لكن الآن حـاول أن تتذكر هل كنيتـي بومباس مذكورة في أي قصيدة منها؟

هنري : لا .

أورورا : هل أنت متيقّن من ذلك؟

هـنري : بالطبع أنـا متيقّن مـن ذلك.. كيف يمكننـي أن أستخـدم كنية غـير شاعرية كهذه في قصيدة؟

أورورا : غـير شاعرية؟ أنـت شاعر ويجب أن تعرف ما هي الأسماء غير الشاعرية .

هنري : ما فائدة هذا الكلام الآن؟

أورورا : فائدته أننـا يمكن أن نقول أن أورورا المقصـودة في القصائد ليست أنـا، وأنكَ عرضتَ القصائـد علـيّ لأن اسمـي مشابـه لاسـم المـرأة المذكورة في القصائد .

هنري : تريدينني أن أكذب؟

أورورا : نعـم، ولكن كرجـل محترم ومهذّب.. لن تقول الحقيقة.. أليس كذلك؟

هـنري : حسنـاً.. لقد سحقـتِ روحي ودنستِ أحلامي بهذا الطلـب.. سأكذب وأقف على أطلال شريف وألعب دور الرجل المهذب بنجاح .

أورورا : لا تكن حقيراً يا هنري .

هـنري : أنتِ على حق تماماً يا سيدة أورورا.. أستميحك عـذراً.. أرجو أن تعذري انفعالي.. إنني أتألم .

أورورا : وما الذي يؤلمك؟

هـنري : عمليـةُ التحـول مـن مرحلـة الصبا الرومانسيـة إلى مرحلة الرشـد الساخرة تستغرق ١٥ عامـاً عـادةً، وعندمـا تُضغَـط في ١٥ دقيقـة فستسبب آلاماً مبرحة .

أورورا : لقـد حُسِـم الأمـر، وستصبح لطيفاً وطيبـاً، وستواجـه تيدي وتقول لـه أن لك معشوقة اسمها أورورا.. أليس كذلك؟

هنري : أستطيع أن أفعل أي شيء من أجلك .

أورورا : كنتُ علـى يقين من أنك ستفعل.. أنا سـ (تندفع نحو الباب وتستمع لاهثة) .

هنري : ما الأمر؟!

أورورا : (بخوف) إنه تيدي.. تُرى هل أخبرته جورجينـا بشيء؟ (تتراجـع للوراء عنـد المدفأة) حاول أن تتظاهر كما لـو لم يحدث شيء.. أعطني قفازي بسرعـة (يعطيها القفازيـن فتلبس أحدها سريعـاً) ابتعـد عني حـالاً (يبعد عنهـا إلى حيث البيانو) .

هنري : ستكتمل اللوحة بإثم الكذب .

(يدخـل تيدي وهـو رجل قـوي الشخصية وأنيـق وذو عينـين براقتـين وفـم تبـدو عليـه السذاجة)

تيدي : مرحباً.. ظننتُ أنكما في المسرح .

أورورا : شعـرتُ بالقلق عليـك يا تيدي.. لماذا لم تعد على العشاء؟

تيدي : تلقيتُ رسالة من جورجينا تطلب مني فيها الذهاب إليها .

أورورا : (بترقب)عزيزتـي جورجينـا المسكينـة.. أنـا آسفـة لأننـي لم أستطـع زيارتهـا الأسبوع الماضي.. آمل ألا يكون قد أصابها مكروه .

تيدي : لم يصبها مكروه.. هي قلقة عليّ فقط (يبدو الخـوف علـى أورورا) على فكـرة يا هنري أرغـب أن أتحدث معك اليوم إذا استطاعت أورورا أن تتخلى عنك لدقيقة .

هنري : (بجدية) أنا تحت أمرك .

تيـدي : أنـا لستُ مستعجـلاً.. سنتحدث بعد عودتكما من المسرح .

هنري : قررنا عدم الذهاب .

تيدي : حسناً.. هل ننتقل إلى حجرتي؟

أورورا : لا داعـي لأن تذهبـا.. سأذهب لأضع مجوهراتـي في الخزانـة (إلى تيـدي) أعطنـي أشيائي (تيدي يعطيها الرداء والمرآة وتخرج) .

(يُخـرج تيـدي القصائـد مـن جيبـه بتـأنّ ويتأملهـا ثـم ينظـر إلى هـنري بصمـت لجذب انتباهه ويتظاهـر هنري باللامبالاة ويبذل جهداً ليبدو غير مهتم)

تيدي : هل تبدو هـذه الأوراق مألوفة بالنسبة لك؟

هنري : (بلا مبالاة) أوراق؟

تيـدي : نعم.. هل تريـد أن تلقي نظرة عليها عن كثب؟ (يقرب الأوراق من وجه هنري) .

هنري : هذه قصائدي .

تيـدي : إذن بالإمكان أن أستنتج شيئاً ما بناء على ذلك .

هـنري : يـا للخجـل.. هـل عرضتهـا عليـك السيـدة أورورا؟ يجـدر بك أن تظن بـي الظنون.. لقـد كتبتُها منذ سنـوات ولم أكتب غيرهـا، وكلها عن سيدة تدعى أورورا، وعندما علمتُ أن زوجتكم تدعى أورورا لم أتردد في أن أعيرها إياها .

تيدي : (بغضب) ردّ جاهز .

هـنري : (بدهشة مصطنعة) هل تعني أنك لا تصدقني؟

تيدي : هل تتوقع مني أن أصدّقك؟

هنري : ولم لا تفعل؟

تيدي : لا تقلل من شأنك يا هنري.. أظن أنك تفهم عليّ جيداً .

هـنري : أؤكد لك أنني لا أفهمك.. ألا يمكنك أن تكون واضحاً أكثر؟

تيدي : هيا، اعترف أنك كتبتَ تلك القصائد لزوجتـي.. بالطبـع كتبتَهـا لها (يلقـي بالقصائد فـوق المنضدة ويذهب نحو المدفـأة ويقف بجوارها بصلابة) .

هنري : (بجديـة) سيد تيدي.. أقسم بشرفي أنك مخطئ، ولا أحتـاج إلى أن أخبرك أن السيدة أورورا سيـدة ذات شـرف لا تشوبه شائبة، وهي لم تفكر بـي بطريقة غير لائقة.. لا شك أنها هي التي عرضت عليك القصائد .

تيدي : لا، أبداً.. هي لا تعرف أنها بحوزتي .

هنري : ألا يبرهن ذلك على براءتها المطلقة؟ كان مـن الممكـن أن تعرضهـا عليـك إذا كانت قد عرفت أنك اكتشفتَ أمرَها .

تيدي : (بانفعـال) هنري.. العب لعباً نظيفاً ولا تسء استخدام مواهبك العقلية.. هل تظن أنني غبيّ؟

هنري : (بجدية) أخشى أنك كذلك.. أؤكد لك بشرفي أنني لا أكّن للسيدة أورورا مشاعر خاصة تفوق التقدير العادي وحسب الاعتبارات العادية للمعرفة الشخصية .

تيدي : (بسخرية) حقاً؟ (يقترب من هنري بتمهل ويحدجه بنظرات ممتعضة من أسفل إلى أعلى) .

هنري : لم أفكر يوماً بكتابة قصيدة للسيدة أورورا.. هذا شيء منافٍ للتفكير السليم .

تيدي : (بغضب) ولماذا هو منافٍ للتفكير السليم؟

هنري : (يحاول أن يكون طبيعياً) لا يمكن أن أعجب بالسيدة أورورا بهذه الطريقة .

تيدي : (ينفجر غضباً) لتعلم أن السيدة أورورا قد أعجب بها رجال أفضل منك أيها الدمية الدميمة .

هنري : لا داعٍ لأن تهينني هكذا.. أؤكد لك بشرفي أنني لا أعير السيدة أورورا أي اهتمام .

تيدي : (بغضب) السيدة أورورا لا تعجبك؟! أنت لا تحلم حتى بأن تلفظ اسمها.. هل تراها قبيحة؟ (بعنف) من أنت حتى تسمح لنفسك بأن تقيّمها؟

هنري : سيد تيدي.. أقدّر غيرتك عليها .

تيدي : (باستنكار) غيرتي؟! هل تظن أنني أغار منك؟ لا، ولن أغار من عشرة من أمثالك، لكن لو ظننتَ أنني سأدعك تهين زوجتي في بيتها فأنت مخطئ .

هنري : (بقلق وظهره في مواجهة البيانو وتيدي يقف أمامه) كيف أقنعك؟ كن متعقلاً.. أؤكد لك أن علاقتي بالسيدة أورورا علاقة باردة، علاقة لامبالاة .

تيدي : (باحتقار) تجرّأ وأعد ما قلت .

هنري : ليكن بعلمك أن صبري بدأ ينفد .

تيدي : أما زال في عروقك دم يجري بعد كل هذا؟!

هنري : أؤكد لك أن السيدة أورورا...

تيدي : ماذا تعني لك السيدة أورورا؟ أريد أن أعرف.. أنا سأخبرك.. إنها أكثر النساء أناقة في أكثر الأحياء أناقة.. إنها أجمل النساء وأمهرهن وأكثرهنّ سحراً للرجال المتمرسين الذين يقدّرون الجمال.. ثلاثة من ألمع المدراء عرضوا عليها مئة جنيه في الأسبوع.. العضو الوحيد في مجلس الوزراء الحالي الذي يمكنك أن تقول بأنه وسيم أهمل عمل الحكومة كي يرقص معها.. أحد شعرائنا المحترفين البارزين كتب لها قصيدة تساوي كل كتاباتك.. في احتفال في العام الماضي اعتذر الابن الأكبر للدوق لأن استقباله لي لم يكن لائقاً بسبب اهتمامه بالسيدة أورورا (بغضب) وبعد هذا تقول بكل برود بأنها غير جميلة بنظرك؟! سأحطم أنفك لأعلّمك مكارمَ الأخلاق.. إن وضع امرأة جميلة إلى جانبك عبارة عن وضع لؤلؤ إلى جانب خنزير (يصيح بغضب) خنزير.. هل تسمعني؟

هنري : (بغضب) أتصفني بالخنزير؟ أعد ما قلتَ كي أطرحك أرضاً .

تيدي : (بغضب عارم) ماذا تقول؟! (يهجم على هنري بغضب فيدفعه هنري ويوقعه أرضاً) .

(تدخل أورورا باندفاع باتجاه زوجها وتلف رأسه بذراعيها)

أورورا : لن تتغلب عليه يا تيدي.. إنه ملاكم محترف .

تيدي : (بغضب) سأعلمه الأدب (يحاول الوقوف) .

أورورا : هنري.. لا تشتبكا.. لقد وعدتَني..

عِـداني أنتما الاثنان أن تتوقفا عن كل هذا الجنون (يحاول تيدي أن ينهض) تيدي.. كن طيباً.. عدني بذلك .

تيدي : ليس قبل أن يسحب كلامه .

أورورا : سيسحـب كلامه.. اسحب كلامك يا هنري .

هنري : أسحب كل كلامي دون تحفّظ .

أورورا : أمـا من أحد يساعدني على الوقوف؟ (كلاهما يمدان أيديهما ويرفعانها) والآن تصافحا وكونا مهذّبين؟

هـنري : لن أفعل شيئاً من هـذا القبيل.. لقد انغمسـتُ في مستنقـع مـن الأكاذيـب مـن أجلكِ، والمكافـأة الوحيدة التي أحصل عليها هي مجموعة من الإهانات؟

أورورا : هنري (بتوسل) بحق السماء .

هـنري : لا فائدة من التوسـل.. زوجك أحمق وهمجيّ .

تيدي : (بغضب) ماذا تقول؟

هـنري : أقـول أنـك أحمـق وهمجـي، وإذا اضطـررتُ فسأعيدهـا ثانيـة وثالثة (يبـدأ تيدي في خلـع معطفـه استعداداً للقتال) تلـك القصائد كتبتُها لزوجتك .

أورورا : (بدهشة) هنري!

تيدي : دعيه يكشف الحقائق .

هـنري : (يتابـع دون اكـتراث) كل كلمة فيها لزوجتـك لأنني أحبهـا وأعتبرها أجمـل امرأة في العالم، وقد قلتُ لها ذلك مراراً وتكراراً.. أنا أهيم بها.. أتسمعني؟ أنت مجرد تاجر مغفّل وغير جدير بها .

تيـدي : (بدهشـة) أنـت بالتأكيـد لا تعي ما تقول .

هـنري : بل أعنـي كل كلمة أقولهـا.. وأكثر مـن ذلـك.. لقد طلبـتُ مـن السيـدة أورورا أن تذهـب معـي إلى البيت وتـتركك وتحصل منك على الطلاق وتتزوجني.. توسلتُ إليها وناشدتُها أن تفعل ذلـك الليلة، لكن رفضها أنهى كل شيء بيننا.. لا أعرف ما الذى يعجبها بك.. الله وحده يعلم .

تيدي : (يشرق وجهه) ماذا؟! رفضت؟! لماذا لم تقل ذلك من قبل؟ أنا آسف.. أعذرني (يمد يده للمصافحة.. هنري يشيح بوجهـه) أطلبي منه أن نتصافح يا أورورا .

أورورا : من أجلي يا هنري صافحه.. بالرغم من كل شيء يبقى زوجي.. سامحه (هنري يبدي بعض المرونـة.. تأخـذ بيـد هـنري وتضعها بيد تيدي) .

تيـدي : (يصافحه بحرارة) يجب أن تعترف أن قصائـدك لم تؤثـر بـأورورا (إلى أورورا وهـو يربـت على كتفهـا) لا أحد يستطيـع أن ينال منكِ يـا حبيبتـي (إلى هنري) مـا رأيك بمشـروع رابح مشترك بيننا؟

هنري : (بدهشة) مشروع؟!

تيـدي : مـا رأيـك أن أطبـع لـك قصائدك، والمرابح مشتركة بينـنـا؟ سأطبعها في أجمل حلّة.. ورق فاخـر.. تجليد ممتاز.. كل شيء درجة أولى.. قصائدك جميلة وستدر علينا مبلغاً محترماً .

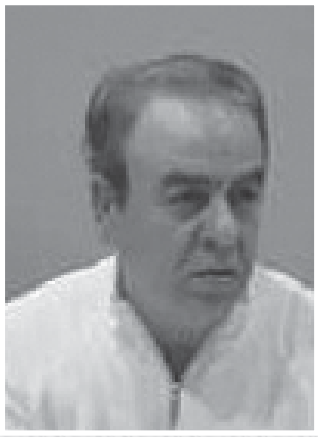
أورورا : أرجوك يا هنري لا تمانع .

هنري : لن أمانع .

تيـدي : وماذا سنسمي الكتاب؟ (إلى أورورا) ما رأيك أن نسميه «أورورا»؟

هنري : بل سنسميه «كيف كذب على زوجها» .

انتهت



د. عجـــاج ســـليم

في الحديث عن إعداد الممثل المسرحيّ يبدو مصطلح «تكوين الممثل» أكثر واقعيةً وشمولاً من مصطلح «إعداد الممثل» الذي قد يقتصر على الجانب التقنيّ، بينما يتسع مصطلحُ تكوين الممثل ليشمل جوانبَ فكرية ونفسية، وحتى روحية عند الممثل المسرحي الذي ينبغي أن يصل في نهاية عملية تكوينه الإبداعيّ إلى أن يؤدي أيّ دور يُسند إليه بالاعتماد على موهبته واجتهاده بالدرجة الأولى .

في المرحلة التي درستُ فيها فنّ التمثيل أكاديمياً في ثمانينيات القرن الماضي تمتع جيلُنا بوجود نخبة من الأساتذة الأكاديميين الذين أعدّونا بشكل جيد لنكون فنانين مسرحيين إخراجاً وتمثيلاً، فقد كان جيلُنا محظوظاً بوجود هؤلاء الأساتذة الذين كان معظمُهم يعتمد على المدرسة الشرقية في إعداد الممثل، وقد تلقّوا علومَهم المسرحية في أكاديميات عالمية، وأقصد هنا بالمدرسة الشرقية المدرسة الروسية تحديداً، وأنا شخصياً أؤمن أن المعلّم المسرحيّ الروسيّ قسطنطين ستانسلافسكي هو أساس كل المدارس المسرحية التي أتت بعده، فأسلوبه في إعداد الممثل يشبه الشعاعَ الذي يضيء باستمرار، وكلّ من جاء بعده انطلق من أسلوبه وأسّسَ عليه .

لقد تمتعت المدرسةُ الروسيةُ بالعراقة في عملية إعداد الممثل بفضل مجموعة من المسرحيين الذين طوروا أسلوب ستانسلافسكي الذي لم يكن مقتصراً على المسرح الروسي والمسرحيين الروس وحسب بل انطلق ليغزو العالمَ وصولاً إلى المسرح في الولايات المتحدة .

مع تأسيسه في العام ١٩٧٧ اعتمد المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق في عملية إعداد الممثل المسرحيّ على المدرسة الروسية، وقد سبقتْ تجربةَ المعهد بسنوات في إعداد الممثل تجربةُ المسرح الجامعيّ التي أفرزت أسماء لامعة .

لقد تطورت تجربةُ المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سنة إثر سنة من عمره المديد بسبب استفادته من الخبرات المتراكمة، وقد لمسْنا النتائجَ التي حققها خريجو المعهد على المستوى العربي من تواجد دائم وحضور فعّال على الساحة الدرامية العربية في المسرح والسينما والتلفزيون، وهذا يؤكد وجود خصوصية يتمتع بها الممثل السوريّ خرّيج المعهد وهو المعتمد على عملية إعداد معقدة تشمل الاهتمامَ بالجسد ولغته وبالصوت وبالمرجعية الفكرية، ولا ننسى الجانبَ النفسيّ في هذه العملية .

ويلعب الخيالُ جانباً هاماً في عملية إعداد الممثل المسرحيّ منذ السنة الدراسية الأولى من خلال العمل على جسد الممثل حتى يكون قابلاً لتنفيذ كافة الفرضيات والمهام والتعامل بديناميكية مع تفاصيل الحياة اليومية واستخدام الحواسّ الخمس، ولا شك أن تنمية الخيال عند الممثل تشير إلى القدرة على السيطرة والفعل مما يؤدي إلى تركيز الانتباه الذي هو قرار إراديّ يحتاج إلى كثير من الجهد ومجموعة من التمارين بهدف السيطرة على الجسد والتوصل إلى مرحلة العمل على مسرحية كاملة والتعمّق في تفاصيل شخصياتها واختيار الأفعال وأدائها بشكل صحيح، وهناك تمارين محددة لها علاقةٌ بالتركيز، وعندما يتمكن الممثلُ من هذه العناصر يكون قد وصل إلى مرحلة التحكم بالجانب النفسيّ المتعلّق بالشخصية الدرامية .

ومما لا شك فيه أن الممثلَ الأكاديميّ السوريّ يخضع للعمل على كافة أدواته أثناء فترة الدراسة لأن إعدادَه بشكل جيد هو الضمان لمستقبل مشرق لفنّ التمثيل في بلادنا، ولا شك أيضاً أن عمليةَ إعداد الممثل المسرحي تتفاوت في كفاءتها وخطوطها العامة بين أستاذ وآخر ومعهد وآخر، وما توصلتُ إليه خلال سنوات طويلة من العمل مع الممثلين الشباب الأكاديميين والإشراف عليهم هو أنّ المدرسةَ الشرقية هي الأنسب لنا، مع احترامي لجميع مدارس إعداد الممثل المسرحيّ الأخرى .

الممثلُ المسرحيّ السوري اليوم يثبت وجوداً في أي مكان يقدم فيه عملاً مسرحياً بفضل تمكّنه من أدواته وقدرته على ضبط اللحظة المسرحية ونجاحه في التعامل مع الشركاء .

ومن جانب آخر تمكّن فنانونا المسرحيون من تأسيس جمهور مسرحيّ ذوّاق ومثقف وقادر على المناقشة وإبداء الملاحظات السديدة .

نحن اليوم في سورية في وضع جيّد على صعيد إعداد الممثل المسرحيّ رغم افتقادنا إلى الكثير من الأمور التقنية، ونستعيض عن ذلك بالتركيز على الفكر والتكنيك .

ممثلُنا المسرحيّ يمرّ بمرحلتين أساسيتين هما مرحلة التأهيل والإعداد الأكاديميّ، ومرحلة اكتساب الخبرة من خلال الانخراط في الحركة المسرحية بشكل فعّال، ومن المعروف أن الخبرةَ تصقل تجربةَ الفنان وترسخ الكثيرَ من المفاهيم مع ما تفترضه من احتكاك مع فنانين آخرين وعلاقة مباشرة مع الجمهور.. والفنان المسرحيّ بحاجة دائماً إلى الوقوف على خشبة المسرح كي لا تصاب أدواته بالصدأ، وخاصة فيما يتعلق باستخدامه للحواسّ الخمس وتفعيل استخدام الخيال وتدريب الصوت والعمل على الجسد، مع أهمية المواظبة على الاطّلاع على كل ما هو جديد في مجال العمل وفي الثقافة العامة، وتبقى مرحلةُ الدراسة في المعهد أو الأكاديميّة هي المرحلة الأصعب بسبب خضوع الطالب إلى المراقبة من قبل أساتذته، حيث لا مجال للكسل أو التقاعس .

وتبقى مدرسةُ الحياة العملية هي الأقدر على بلورة ممثل مسرحيّ متطور ومؤثر .

أقامت مديرية المسارح والموسيقا عروضاً مسرحية ترفيهية في محافظتَي حلب وحماة في مساهمة منها للتخفيف عن الأطفال المقيمين في مراكز الإيواء جراء الزلزال الذي ضرب شمال غرب البلاد في شهر شباط الماضي .

ضمن عروض تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر نيسان الماضي كان أطفال مدينة الحسكة على موعد مع العرض المسرحي «يوميات الديك المغرور» للمخرج اسماعيل خلف.. وقد حفلَ العرض على صعيد المضمون بمجموعة من المبادئ والقيم التربوية بالاعتماد على الطابع الكوميدي في الأداء وعلى مجموعة من الأغاني المنسجمة مع أهداف العرض الذي اعتُبرِ نموذجاً من نماذج المسرح التفاعلي الذي عرفته خشبات مسارحنا في السنوات الأخيرة.