الحياة المسرحية

العدد 126 - 127 شتاء وربيع 2024

رئيس مجلس الإدارة:
الدكتورة لبانة مشوِّح
وزيـــرة الثقافـــة

المدير المسؤول:
عمـــــاد جلـــــول
مديـــر المســـارح والموســـيقا

رئيس التحرير:
جـــــوان جـــــان

هيئة التحرير:
د. حمـدي موصللـي
د. فايـــز الدايـــة
د.حورية محمد حمو
د. دانيـس بانـــدك
مصطفـــى العبـــود

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
- ثلاث جوائز لـ «نقيق» في مهرجان الدن الدولي المسرحي الرابع	لمى طيارة	٥
- «تجربة أداء» في مهرجان الحمامات الدولي في تونس		١٠
- «بيت على الحدود» في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي في تونس		١١
- «في رواية أخرى» بين حيوية الرؤية الإخراجية ومحاكاة الواقع بأبعاده المتعددة	لمى بدران	١٢
- من عروض الموسم المسرحي	عبد الرحمن الداموني	١٦
- «لا زال يحلم» كوميديا شعبية في الحسكة		٢٣
- نشاط مسرحي مكثف في حلب		٢٤
- مونودراما «على وشك الحياة» في السويداء		٢٥
- «قلب الدمية».. مونودراما للكبار بأسلوب مسرح الدمى		٢٦
- المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بانطلاق عامه الدراسي		٢٧
- «الهشيم» وعبثية الحروب	د.حورية محمد حمو	٢٨
- «موج عالي» و«ليته كان كابوساً» في الموسم المسرحي	شاكر شاكر	٣٥
- «رجال في الشمس» لفرقة المسرح الجامعي في درعا		٣٩
- «حارة مهاجرة» لمسرح حمص الجامعي		٤٠
- «أكاديمية الضحك» تجول على حمص واللاذقية		٤١
- «نبض» جولة مسرحية راقصة على ثقافات العالم		٤٢
- «إنسان الفراغ» مونودراما في القدموس		٤٣
- «مسرح على الطاولة» لعبد الكريم عمرين	محمد خير الكيلاني	٤٤
- قراءات مسرحية في مرمريتا		٤٧
- «ضوء قمرٍ ونجمة».. عرض مسرحي يحاكي خيالَ الطفل وعقله	نجوى صليبه	٤٨
- «جحا والأميرة بدور».. عرض عرائسي للأطفال في دمشق		٥٢
- «ادفع.. ما بدفع».. من عمّان إلى دمشق	عبد الرحمن الداموني	٥٣
- ورشة لإعداد الممثل في دمشق	هناء أبو أسعد	٥٦
- ورشة في مديرية المسارح والموسيقا عن العمل الدراماتورجي	هناء أبو أسعد	٦١
- ورشة إعداد الممثل المسرحي تتألق بمواهب الطموحين	لجينة سلامة	٦٧
- «المسرح من الفكرة إلى الخشبة» دورة في كتابة النص المسرحي في حماة	هزار بديع المعاز	٧٠
- النادي الثقافي الشبابي يستعيد ذكرى المسرحي محمد بري العواني		٧٢
- محاضرة لعبد الكريم عمرين عن صورة البطل المسرحي عند فرحان بلبل	عبد الحكيم مرزوق	٧٤
- محاضرة في السويداء عن شخصية الراوي في المسرح	فوز أبو ترابي	٧٧
- نادر حكمت عقاد مكرَّماً في حلب		٧٨
- رحيل حاتم الحراكي رائد الإضاءة المسرحية في حمص		٧٩
- «السينوغرافيا.. مشهدية العرض» جديد الهيئة العامة السورية للكتاب	كريستين كساب	٨٠
- «فراشة الأندلس» لإباء مصطفى الخطيب		٨٦
مهرجانات		
- مهرجان محمد الماغوط المسرحي الخامس	راما الرفاعي	٨٧
- من عروض مهرجان محمد الماغوط المسرحي		٨٩
- «أخوة الجنون» و«الكاتب بين العقل والقلب» في مهرجان محمد الماغوط المسرحي	رماح اسماعيل هرموش	٩٠
- «الضيوف» في مهرجان محمد الماغوط المسرحي الخامس	لمى بدران	٩٣
- سبعة عروض في مهرجان المونودراما الثالث في حماة		٩٧
- «جوف الحوت» و«تكّات» في مهرجان المونودراما في حماة	نجوى صليبه	٩٨
- «ارتقاء» في مهرجان المونودراما في حماة	رماح اسماعيل هرموش	١٠١
- «حلقة مفرغة» تختتم مهرجان المونودراما الثالث في حماة		١٠٢
- مهرجان أليسار المسرحي يشعل شمعته الخامسة	شاكر شاكر	١٠٦
- عروض مسرحية في دمشق والمحافظات في تظاهرة فرح الطفولة		١١١
- «نرجس».. رسالة تربوية وأخلاقية هادفة	نوار الشاطر	١١٣
- «علاء الدين والمصباح السحري» في تظاهرة فرح الطفولة		١١٩
- «نهاية المخادع» جديد المخرج نديم سليمان		١٢٠
- عرضان مسرحيان في تظاهرة فرح الطفولة في طرطوس	لجينة سلامة	١٢١
- مشاركة حمصية في تظاهرة فرح الطفولة		١٢٢
- «مغامرة في مدينة المستقبل» تعزيز قيم التعاون والمحبّة	ميرة الربّاع	١٢٣

In This Issue

ملف العدد- الكاتب المسرحي الراحل عبد الفتاح قلعه جي

- عبد الفتاح قلعه جي الراحل جسداً والباقي فكراً — كريستين كسّاب — ١٢٧
- البنية الإشارية في مسرح عبد الفتاح قلعه جي — د.وانيس باندك — ١٣٤
- عبد الفتاح قلعه جي.. علامة فارقة في المسرح العربي — أمينة عباس — ١٣٩
- قراءة في ثلاثة نصوص مسرحية لعبد الفتاح قلعه جي — صباح الأنباري — ١٤٣
- التراث والتاريخ في نصين مسرحيين لعبد الفتاح قلعه جي — محمد الحفري — ١٤٨
- «الأراجوز» لعبد الفتاح قلعه جي — جمال الطرابلسي — ١٥١
- التاريخ بين الرؤية الفكرية والصياغة الفنية في «هبوط تيمورلنك» لعبد الفتاح قلعه جي — د.حمدي موصللي — ١٥٣
- «مدينة من قش».. بين التجريب واستلهام التراث — د.هيثم يحيى الخواجة — ١٥٨
- قراءة في نص مسرحية «طرد بريدي» لعبد الفتاح قلعه جي — محمد ابراهيم العبد الله — ١٦٢
- دراما الصراعات والمشاعر في «ترنيمة حب» لعبد الفتاح قلعه جي — د.محمد علي حرفوش — ١٦٧
- قراءة في نص مسرحية «أنطولوجيا الشر» لعبد الفتاح قلعه جي — علاوي وهبي — ١٧٠

قضايا وآراء

- حضور متميز للمسرح في الندوة الوطنية للترجمة — سلام الفاضل — ١٧٢
- المسرح السوري في السنوات العشر الأخيرة — فاتن دعبول — ١٧٧
- قضايا مسرح الطفل في ملتقى «شآم والقلم» الثقافي — ١٨٢
- المسرح القصير في الوطن العربي.. ندوة حوارية في عُمان — ١٨٥
- المهرجانات المسرحية بين المتاح والمرتجى — نوّار الشاطر — ١٨٧

دراسات وأبحاث

- في العلاقة بين الطفل ومسرحه — فاضل الكعبي — ١٩٦

تجارب ورؤى

- ملتقى العائدين الثقافي يحتفي بالمسرحي فرحان بلبل — ٢٠٢
- نورس برو : المسرح يفقد هويته عندما ينأى بنفسه عن جمهوره — ٢٠٣
- الفنان المسرحي سليمان قطان : المهرجانات المسرحية تُكسب الفنان ثقافة عاليةَ المستوى — ٢٠٦
- سميح السباعي.. رصيد مسرحي جدير بالاهتمام — محمد خير الكيلاني — ٢١١
- من تجارب المسرح التفاعلي في سورية — هادي عمران — ٢١٢

نوافذ على المسرح العربي

- قراءة في مسرح الأديب اللبناني خليل هنداوي — إعداد رياض النداف — ٢١٣
- مهرجانات المسرح العربية وتجلياتها التنظيمية — علي عليّان — ٢١٧
- كل شيء عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثلاثين — د.ميسون علي — ٢٢١
- المهرجان الدولي للمسرح الجامعي الخامس والثلاثون في الدار البيضاء — ٢٢٧
- مهرجان عشيات طقوس المسرحية الدولي السادس عشر في الأردن — ٢٢٨
- مهرجان بغداد الدولي للمسرح في رابع دوراته — ٢٢٩
- مهرجان بنغازي للفنون المسرحية يقيم أولى دوراته — ٢٣١
- مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في دورته العاشرة — ٢٣٢
- «زنوبيا ملكة الشرق».. فرجة مسرحية في القاهرة — ٢٣٣
- «لافيراي».. قضايا المجتمع المغربي في دائرة الضوء — ٢٣٥
- «في انتظار فلاديمير» جديد المسرح العراقي — ٢٣٦
- المسرح السوداني يفقد عبد العظيم حمدنا الله — ٢٣٧
- المسرحي التونسي عبد الحميد جليل.. رحيل بعد عطاء — ٢٣٨
- سمير خوالدة.. فارس مسرح الطفل في الأردن يترجل — ٢٣٩
- إصدارات عربية — ٢٤٠

ملف العدد- الكاتب المسرحي النرويجي جون فوسه

- جائزة نوبل للآداب للكاتب المسرحي النرويجي جون فوسه — إعداد :أنور محمد — ٢٤٣
- جون فوسه في دائرة الضوء — إعداد : منتجب صقر — ٢٤٥

مسرحيات العدد

- ضفاف الشمس — الياس الحاج — ٢٥٥
- بيت الأمير — محمود أحمد عوض — ٢٦٤
- سنجوبة بأذنَي أرنوبة — ضحى جواد — ٢٧٦
- سوناتا اليباب — عبد الله جدعان — ٢٨٩
- أنا الريح — جون فوسيه — ترجمة إسلام محمد عبد العزيز — ٢٩٥

كواليس

غنام غنام — ٣٠٨

كلمة العدد

لا يختلف اثنان على أنّ المسرحَ العربيّ في مختلف أقطاره قد شهدَ في السنوات العشر الأخيرة قفزات متعددة الأشكال، منها ما طالَ المضامين التي تطرحُها عروضُ هذا المسرح، خاصة بعد التصدعات العميقة التي أصابتْ المجتمعات العربية في ضوء الأحداث الأليمة المتتالية منذ العام ٢٠١١ وحتى يومنا هذا، ومنها ما طال الأشكالَ المسرحيةَ المستحدثة التي شكّلت ثورةً حقيقيةً على صعيد توجهات المسرح العربيّ الفكرية والفنية .

وفي نظرة سريعة تُلقى على طبيعة المضامين التي تشغلُ بالَ المسرحيين العرب اليوم نلاحظ وجودَ حرص متزايد على أن تكون الأعمالُ المسرحيةُ الجديدةُ انعكاساً لواقع الشارع العربيّ، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر باعتبار أن النسبةَ الأكبر من المسرحيين العرب تفضّل اللجوءَ إلى عناصر الترميز والإشارات الخفية إلى الأفكار المراد إيصالها، لكن ما يؤخذ على هذه المحاولات ابتعادها عن روح العمل المسرحيّ (الدراما) ونزوعها نحو حشو تلك الأعمال بحوارات جدلية ونقاشات ذات طابع ذهنيّ جدليّ لا يحمل من سمات فنّ كتابة النصّ المسرحيّ سوى النزر اليسير، وبذلك تحوّل مفهومُ الحوار في المسرح بما يتطلبه من تبادل للمواقف وتصعيد للأحداث إلى مجرّد كلام مفرّغ من مضمونه دون أدنى اعتبار أو احترام لجمهور جاء ليشاهدَ عملاً مسرحياً متكاملاً لا ليستمع إلى هذيانات لفظية وبصرية يكاد لا يربط بينها رابط .

لقد كان من المنتظر من المسرح العربيّ أن يناقشَ بشكل معمّق ما ضرب بعضَ البلدان العربية من زلازل ذات طابع سياسيّ في ظاهره ووجوديّ في عمقه، مع ما رافق ذلك من محاولات ضرب الثقافة العربية في صميمها، لكنها ليست الثقافة المتعارف على معناها المباشر من فنون وآداب فحسب، بل وكعلاقات اجتماعية وأبعاد حضارية بين مختلف مكوّنات المجتمعات العربية.. وكان من المنتظر أيضاً من المسرح العربيّ أن يضعَ النقاطَ على الحروف ويسمّي الأشياءَ بمسمّياتها، لكنه آثر أن يبتعدَ ما أمكنه ذلك عن الخوض في استقطابات رأى أنه بغنى عنها كي يستطيعَ الاستمرارَ في خضمّ مجتمعات وصلتْ إلى حافة الهاوية بـ (فضل) جهل بعض أبنائها وانجرارهم نحو صراعات هامشية وتركهم للتحديات التي تهدد وجودَهم وكياناتهم .

وتتبارز اليوم عروضُ المسرح العربيّ –على صعيد الشكل الفني- على تقديم اقتراحات تعتمد على عناصر بصرية وسمعية على حساب العناصر التي تشكل أساسَ العمل المسرحيّ من نصّ ذي بعد دراميّ ومقولات ينبغي على عناصر العرض المسرحيّ البصرية والسمعية خدمتها وإظهارها وإيصالها لا محاصرتها وتصفيتها وتهميشها.. من هنا تتضح الفجوةُ العميقةُ التي تفصل المسرحَ العربيّ عن جمهوره الذي أخذ ينفضّ عنه شيئاً فشيئاً، ولن يطول المقامُ بالمسرح العربيّ ليجد نفسَه وحيداً في صالات خاوية إلا من رجع الصّدى .

رئيس التحرير

بمشاركة الخاني وجلّول

ثلاث جوائز لـ نقيق في مهرجان الدن الدولي المسرحي الرابع

نـالَ العرضُ المسرحـيّ «نقيق» نص **روعـة سنبل** إعـداد وإخـراج **د.عجـاج سليـم** لفرقـة المسـرح القوميّ بدمشق ثلاثَ جوائز في مهرجـانِ الدن الدولي المسرحيّ الـذي أقيم في عُمان بمشاركة ٢٤ عرضاً مسرحياً من ٣١ دولـة عبر ثلاث مسابقات هـي : العروض الموجهة للكبار والعروض الموجهة للأطفـال وعروض مسـرح الشارع.. وفي مسابقـة العروضِ الموجهـة للكبار نـال الفنان **وليد الدبس** جائزةَ أفضل ممثـل-دور أول (مناصفة) ونالت الفنانة **ندى عبد الله** جائزة أفضل ممثلة-دور ثان بينما نـال نصّ المسرحيـة جائزةَ أفضـل نصـ في المهرجان، وجـاءَ في التقـديم للجوائز الثـلاث أن المسرحية جسَّدت الواقـعَ السوري ونجحـت في لفت أنظـار المتابعين ولجنةِ التحكيـم والمهتمين، ونالـت الجوائز عن جـدارة لأهميةِ الفكـرة المطروحة والمعالجـة الدرامية الجيـدة، وكذلك لأداء الممثلين المتمكن، وقال بعض النقاد إن العرضَ كسر النمـط التقليديّ للعروض المسرحية العربيـةِ السائدة، وسبق للعمل أن قُدّم في مدينة دمشق في شهرِ تشرين أول ٢٠٢٢ ضمن الموسم المسرحي لمديريةِ المسارح والموسيقا .

وكلّفَ المهرجان الفنان **مصطفى الخاني** بالإشراف علـى ورشـة تدريبية بعنـوان «إعـادة اكتشـاف التعامل مـع الحواس لـدى الممثـل» وهـي الورشـة التـي أقامها المهرجان بالتعـاون مع قسم الأنشطـة التربوية في دائرةِ

التوجيه المهني والإرشاد الطلابي في العاصمة مسقط واستهدفت القائمين على النشاط المسرحي في مدارس مسقط وإقامة دورات حول القضايا التي يجب على الممثل الاعتماد عليها كالخيال والكتابة والثقة المتبادلة بينه وبين فريق العمل، وأبلغ الفنان **الخاني** «الحياة المسرحية» أن الورشة التي أشرف عليها كانت موجهة للأساتذة الذين يقومون بتدريس المسرح في عُمان وقد لقيتْ إقبالاً واسعاً وكان محورها الأساس استخدام الحواس بشكل جيد وصحيح وكامل من قبل الممثل وكيف أننا بالعموم لا نجيدُ استخدام حواسنا ولا نوظفها بكامل إمكانياتها للاستفادة منها سواء كان ذلك خلال العمل كممثلين أو في حياتنا عموماً وإنما نقوم باستخدام نسبة قليلة منها، لذلك كانت هناك مجموعة من التمارين العملية حول تنمية استخدام الحواس والتعامل مع الآخر ومع المحيط وحول الاسترخاء وتركيز الانتباه، وكانت هذه التمارين تصاعدية خلال أيام الورشة بهدف الوصول إلى وعي كامل بما نمتلكه من حواس واستخدامها بالشكل الأمثل، الأمر الذي يطور أدوات الممثل ويساعده على استثمار ما لديه من قدرات، وبالتالي يدفعه لتقديم الأفضل .

كما كلفّ المهرجان الناقد **عماد جلول** بعضوية لجنة تحكيم مسابقة العروض الخاصة بمسرح الطفل.. وكُلّفت كاتبةُ هذه السطور بإدارة الندوة الختامية للمهرجان والتي جاءت بعنوان «مهرجان الدن الدولي.. مشاهدات وتوثيق» وشارك فيها الفنان الكويتي **داوود حسين** والمسرحي العراقي **د.صفاء جمعة** و**د.سيد علي اسماعيل** من مصر .

وخلا حفلُ الافتتاح من أيّ مظاهر احتفالية نظراً للظروف الاستثنائية في فلسطين، وخاصة في مدينة غزة، واقتصر الحفل على تقديم عرض مسرحي لفرقة مسرح الدن للثقافة والفن بعنوان «أصابع جميل» وهو أحد العروض المشاركة في مسابقة مسرح الطفل، نص وإخراج **أسعد السالم السيابي** تمثيل مجموعة من الأطفال، بالإضافة إلى الفنان **إدريس النبهاني** .

نظّمت المهرجان فرقةُ الدن العُمانية في شهر تشرين أول الماضي، وهي الدورة الرابعة من هذا المهرجان والأولى التي نالت السمة الدولية، وترأس هذه الدورة الفنان **محمد النبهاني** وأدارها الفنان **إدريس النبهاني** وأقيمت في الجمعية العمانية للسيارات تحت شعار «أهلاً بالعالم في عُمان» وكان للمشاركة السورية حضورها المميز في هذه الدورة تجلّى بالاهتمام الخاص الذي قدمتْه إدارةُ المهرجان للوفد السوري .

أسرة المسرحية تحيي الجمهور

وبالإضافةِ إلى التنظيم الجيد تميزت دورة هذا العام بوجود ثلاث مسابقات : الأولى مسابقة مسرح الكبار، وشاركت فيها ثمانية عروض من سورية والعراق ومصر والكويت وعُمان وإيران وإسبانيا، وكانت المستويات الفنية لهذه العروض متقاربة جداً، وتميز بعضُها بالبذخ الإنتاجي، وترأست لجنة التحكيم **د.نوال بنبراهيم** من المغرب وشارك في عضويتِها : الفنانة الأردنية **عبير عيسى** والفنان السعودي **سامي الزهراني** والفنان العُماني **محمد خلفان** والفنان الروسي **فلاديمير ستيبانفيج** .

المسابقةُ الثانية كانت مسابقة مسرح الطفل وضمّت أحدَ عشر عرضاً من الأردن، عُمان، الكويت، كازاخستان، إيران .

أما مسابقة مسرح الشارع فشاركت فيها عروضٌ من الإمارات، العراق، عُمان، وهذه العروض بدت وكأنها عروض تقليدية تُقدّم في الشارع وليست عروضاً لمسرح الشارع بالمعنى الأكاديمي لهذا المصطلح، فعروض مسرح الشارع التي تختار الساحات والشوارع والأماكن العامة لتُقدَّم فيها عليها طرحُ مواضيع هامة وآنية تشغل المجتمع في محاولة منها لدمج الجمهور بالعرض من خلال إحداث نوع من التفاعل بين القائم بالاتصال (الممثلون) والمتلقي (الجمهور) ورغم أن أغلب العروض التي قُدّمت طرحتْ مواضيع هامة يتشارك بها معظم الحاضرين إلا أنها قُدّمت على استحياء ولم تتوجه للجمهور، فبقيتْ حبيسة العلبة الإيطالية التي اختارت إطارها بشكل يوميّ، لذلك قد يصح القول عن تلك العروض بأنّها عروض فنية لا تختلف عن العروض الفنية التي تُقدَّم في الشارع فيقترب الجمهور لمشاهدتها كعروضِ المهرجين والعازفين والراقصين، أما بالنسبةِ للجنة تحكيم عروض

روعة سنبل

عجاج سليم

مسرح الشارع فكانت برئاسة **د.بشار عليوي** من العراق وهو الأكثر معرفةً بهذا النوع من العروض، خاصة وأنه نشر كتاباً حول مسرح الشارع بعنوان «مسرح الشارع.. دراسة ونصوص» وعضوية **د.عزة القصابية** والفنان **عمير أنور** من عُمان والفنان **فالح فايز** من قطر والفنان **عادل شمس** من البحرين .

وبالإضافة إلى المسابقات المذكورة تضمّن المهرجان مسابقةً لأفضل صورة مسرحية ومسابقة لأفضلِ فريق إعلامي.. وضمن فعاليات المهرجان أُقيمتْ خمس ورش مسرحية لاكتشاف المواهب وتنميتِها، كما عُقدت ثمان جلسات حوارية بهدف التفاعلِ وتبادل الخبرات بين المشاركين، بالإضافة إلى إقامة ندوات يومية لمناقشة عروضِ مسابقة الكبار بمشاركة صنّاع العروض والنقاد والجمهور .

وفي نهاية المهرجان تم الإعلان عن فوز مسرحية «خلاف» من العراق إخراج **مهند هادي** بجائزة العرضِ المتكامل في مسابقة الكبار، كما حصل بطلا المسرحية الفنانان **هيثم عبد الرزاق** و**سهى سالم** على جائزتَي أفضل ممثل (مناصفة) وأفضل ممثلة، وحصلت المسرحية الكويتية «الساعة التاسعة» على جائزةِ أفضل ديكور للفنانة **سارة العبد الله** بينما حصلت المسرحية المصرية «ليلة القتلة» على جائزتَي الأزياء والمكياج للفنان **إسلام عباس** بالإضافة إلى الجوائز الثلاث التي نالتْها مسرحية «نقيق» والمشار إليها في بداية هذه المادة .

مصطفى الخاني مشرفاً على الورشة التدريبية

عماد جلول

أمّا مسابقة عروض الأطفال فقد فازت فيها بجائزة أفضلِ عرض متكامل مسرحية «الأرانب» من الكويت والتي حصلت أيضاً على جوائز أفضل إخراج لمخرجها **بدر الشعيبي** وأفضل إضاءة وأفضل ديكور، بينما حصلت مسرحية «براهين» من إيران على جائزة أفضل ممثلة طفلة لـ **علينا هرمزي** وجائزة أفضل مكياج وجائزة أفضل ممثل-دور ثان، وحصلت المسرحيةُ العُمانية «أصابع جميل» على جائزة أفضل نصّ لكاتبها **أسعد السيابي** وجائزة أفضلِ ممثل طفل لـ **راشد الهنائي** وحصلت المسرحيةُ الأردنية «الأمنيات الذهبية» على جائزة أفضلِ ممثلة-دور ثان للفنانة سارة سعيد، وتشكلت لجنةُ تحكيم مسابقة مسرح الأطفال بالإضافة إلى أ.**عماد جلول** من : الفنان **كال سميث** من بريطانيا والفنان **محمد سعيد الرواحي** والطفل **عز محمد خلفان** وترأسها الفنان **شبير العجمي** وثلاثتهم من عُمان .

وفي مسابقة عروض مسرح الشارع فازت مسرحية «المنطقة» إخراج **سامي البوسعيدي** لفرقة مسرحِ الدن من عُمان بجائزة العرض المتكامل، وحصلتْ مسرحية «مواطن في آي بي» من العراق على جوائز أفضل ممثل رئيسي أول للفنان **حسين مالتوس** وأفضل مؤثرات صوتية وأفضل إخراج، وحصل الفنان **عبد الله محمد صالح** على جائزة أفضل ممثلٍ رئيسي ثاني عن مسرحية «محطة القطار» وحصلت الفنانة **أروى السنيدية** على جائزة أفضل ممثلة-دور ثان عن مسرحية «التائهون» من عُمان، وحصلتْ نفس المسرحية على جائزة الأزياء والاكسسوار .

لمى طيارة تدير إحدى ندوات المهرجان

تجربة أداء

في مهرجان الحمّامات الدولي في تونس

شارَكَ العرض المسرحي «تجربة أداء» لفرقة المسرح القومي بدمشق في شهر تموز الماضي في الدورة السابعة والخمسين من مهرجان الحمّامات الدوليّ في تونس، نص وإخراج **سامر محمد اسماعيل** تمثيل **عامر علي، مجد نعيم، دلع نادر** .

اعتمدَ العرض على عناصر التجريب في صياغة المشهدية المسرحية، واستفاد من فن العرض السينمائيّ، وحاول الغوص في دواخل شخصياته الثلاث واستكشاف مكامن الضعف والقوة فيها، وهي شخصياتٌ تَعاملَ معها العرض كنماذج اجتماعية تمثّل شرائح اجتماعية متعددة.

صمم السينوغرافيا **أدهم سفر** ووضع الموسيقا **رامي الضللي** .

بيت على الحدود

في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي في تونس

شاركَ العرض المسرحي «بيت على الحدود» لفرقةِ المسرح الجامعي في اللاذقية في شهر آب الماضي في الدورة التاسعة عشرة من المهرجان الدوليّ للمسرح الجامعي في المنستير (تونس) وهو من إخراج **كمال فضة** إشراف **هاشم غزال** نصّ الكاتب البولوني **سلافومير مروجيك**.

يتحدثُ العرض عن أسرة تعيش حياة عادية وروتينيّة، تقتحم حياتَها مجموعةٌ من الدبلوماسيين الذين يخبرونها أن الحدود الدولية ستمر من بيتها، الأمرُ الذي يقلب حياة أفراد الأسرة رأساً على عقب، ويصلُ بهم الأمر إلى حدود التدمير التدريجي، وهذه هي التجربة الإخراجية الأولى للمخرج الذي حاول في العمل إرسال رسائل ذات طابع إنساني لا يرتبط بزمان أو مكان، وتميزت التجربة بطابعها الشبابي حيث أن جلَّ الممثلين فيها من جيل الشباب، وقد جسَّد الشخصيات: **الليث لايقة-عبد الستار الجغيني-سوزان زلف-علي الجهني-مقداد حمودة-أسامة مرعشلي-وليد العبد الله-نور المصطفى-مصعب مرزوق-رسيل حيرب-وفاء غزال**.. مخرج مساعد وسينوغرافيا **وفاء غزال** إضاءة **غزوان ابراهيم** صوت **محمد ابراهيم** إدارة منصة **نبال شريقة** .

وكتب الناقد التونسي **حافظ الشتيوي** معلقاً على العرض يقول : «العرض في ظاهره حكاية كوميدية طريفة خالية من السياسة، وفي جوهره جرح دام وعميق حول مفهوم الأمن والاستقرار النفسي والاجتماعيّ والتعايش الفكري والتوازن الذاتي وفرض منطق القوة على قوة المنطق، وانطلق العرضُ من حيث انتهى بأسلوب إخراجي متقن اعتمدَ فيه المخرج في البداية على سينوغرافيا مشهدية لأربع شخصيات متوفاة مرسومة في إطارات معلقة على الجدران تتحدث عن طريقة موتها والمفارقات التي عاشتها في حياتها، وتنطلق الأحداثُ بطريقة كوميدية ساخرة تعتمد على تقاطع الأدوارِ والتحرك في كل الفضاء المسرحي، وتتطور الوقائعُ إلى نقاش حول ماهية الإنسان ومدى شعوره بالأمنِ والاستقرار في هذا العالم، ومدى الظلم المسلّط من طرف قوى ظاهرية وخفية من أجل السيطرة والهيمنة.. ولا يفوتني التنويه بالأداء الجيد للممثلين الذين قدموا أداء استثنائياً احترافياً يعكس ثراءَ وتطور الحركة المسرحية السورية، وشكراً لإدارة المهرجان التي راهنت على العرض السوري ليفتتحَ عروض المهرجان» .

يُذكر أنه شاركت في المهرجان عروض مسرحية من تونس، الجزائر، السعودية، الأردن، مصر، العراق، عُمان، ليبيا، فلسطين

في رواية أخرى

بين حيوية الرؤية الإخراجية ومحاكاة الواقع

لمى بدران

لا شك أن إعادة النظر بالواقع بطريقة عبثية ناجمة عن ضغوط معينة قد تصنع من هذا الواقع روايةً أخرى مليئة بتفاصيل أكثر واقعية من الممكن أن نصلَ فيها إلى حدّ الجنون أو الهروب أو الموت.. ولو سألْنا أنفسنا عما يمكن أن يحدث لو عبثْنا بالواقع قليلاً، ملامسين حدود البساطة والعمق في آن ستجيبنا مسرحيةُ «في رواية أخرى» للمخرج **كفاح الخوص** الذي قدم عملاً سورياً بامتياز بعد انقطاع يقارب الأربع سنوات عن العمل المسرحي، وقد كان فيه مخرجاً ومؤدياً لشخصية كاتبٍ يُدعى جبران وهو كاتبٌ يحمل أفكاره القديمة والمغلقة داخل جدران منزله المنعزل عن العالم الخارجي ولا يحب أن يخرجَ منه إلى أي مكان ولا أن يدخل إليه أيّ كان حتى لو كانت السيدة إيفون صاحبة المنزل الذي يستأجرُه وزوجته التي تقرر -بعد تراكم الديون والقروضِ وتفاقم أعباء الإيجار والفواتير أن تتركه وترحل كي يبقى وحيداً مع اضطراباته النفسية، لتبدأ بعدَها صراعات مليئة بالتشويق والمتعة والمفاجآت في العرض الذي قدمه المسرح القومي بدمشق في شهر أيلول الماضي.

شخصيةُ هذا الكاتب لها مواصفات محددة ودقيقة، ويقولُ المخرج في تصريح له لـ «الحياة المسرحية» أنه كان من المفترض إسناد الشخصية إلى ممثل آخر غيره، لكن الظروف حالتْ دون ذلك، فاضطر هو إلى تجسيدها، واستطاع أن يحقق حالة من التوازن بين كونه مخرجاً من جهة وممثلاً أساسياً في العرض من جهة أخرى،

لوتس مسعود

وهذا بالتأكيد احتاج منه جهداً أكبر كمخرج شاركه فيه مساعد المخرج **نوار سعد الدين** الذي جسّد أيضاً إحدى شخصيات العرض.

جبران بشخصيته المضطربة العاجزة جنسياً ومادياً ومعنوياً يمثل الكثير من شباب اليوم الذين يعانون من الوضع المعيشي الصعب ويتمنون أن يكونوا في رواية أخرى، أي في مكان آخر وظروف مختلفة تحاكي أحلامهم وطموحاتهم الكبيرة.

تجربةُ المخرج الأولى مع كاتبة النص **لوتس مسعود** تؤكد أن هناك نقاط التقاء كثيرة بينهما، وقد استطاعا طرح أفكارهما وإسقاطها على ما يجري هنا واليوم والآن.

تبدأ المسرحية بمشهدِ شجار بين جبران وزوجته ديالا التي قدمها العرض كنموذج يمثل شريحة واسعةً من النساء، وتخوض ديالا صراعاً مستمراً مع زوجها الذي تتحمّل منه الكثير، إلى أن تنفذ طاقتُها وتيأس من أن تصل وإياه إلى برّ الأمان، لتقررَ بعدها الانفصال والرحيل عن عالم الزوج الموحشِ والبالي والعقيم.. وقد جسّدت الشخصية الفنانة **مرح حجاز** .

ونرى السيدة إيفون التي أدتها الفنانة **أمانة والي** وهي تمارس ضغوطاً على جبران كي يسدد لها إيجارَ منزلها الذي يقيم فيه مع زوجته، وهو إيجار متراكمٌ منذ ثلاثة أشهر دون أن يتمكن من سداده، وتعطيه صاحبة المنزل مهلة مدتها ثلاثة أيام لإخلائِه.. وفي حديثها مع «الحياة المسرحية» أكدت الفنانة **والي** أن أهمية هذه التجربة بالنسبة لها تكمن في أنها مع جيل الشباب، وأن التجربة أوجدت تواصلاً بين الجيلين كي يعطيا ما هو أفضل، وهي تعتقدُ أن نهاية العرض والمتمثلة بموت الكاتب كانت منطقيةً لأنه من الطبيعي أن تموت شخصية الكاتب المضطربة التي لا تبحث عن حلول، وأن تُرَحَّل شخصياتُه إلى رواية أخرى .

ويتوالى بعد ذلك ظهورُ الشخصيات الروائية التي يستدعيها جبران من رواياته وهو في حالة من اللاتوازن والانهيار، فتظهر أولاً شخصية لص المنازلِ المدعو حشكو، وهي شخصية ظريفة ورشيقة وخفيفة الظل، أداها الفنان **علي اسماعيل** الذي أظهر من خلالها مقدرة على تجسيد الشخصيات الكوميدية، وكانت أول شخصية يقتلها الكاتب جبران في خياله ولكن دون قصد منه عندما تطلب منه الشخصيةُ أن يعتبرها الشكّ الموجود داخله تجاه زوجته، وقد حاول **اسماعيل** أن يعطي الشخصية أقصى ما عنده من إمكانيات .

وفي حالة الانهيار التالية يصارع الكاتب شخصيته الثانية المستدعاة وهي شخصية فوكس التي جسّدها الفنان **سليمان رزق** الذي تمكّن من إظهار إمكانياته كممثلٍ مسرحي على الرغم من مخاوفه تجاه تجربته هذه، وقد قدّم شخصية أقرب إلى الكوميديا .

فوكس الذي يعمل كتابع لراقصة شرقية يجد أن عملَه هذا أكثر جدوى من شهادة الأدب العربي الحائز عليها والمعلّقة على الجدار دون فائدة منها، وفي سياق الحوار الدائر بينه وبين جبران نعرف أنه كان عضواً في لجان القراءة التي كانت تقيّم أعمال جبران الأدبية وترفضها في شركة إنتاج فني خاصة، لكنه كان معجباً بهذه الأعمال وغير راض عن قرارات زملائه في اللجنة، وكان مصيره أن يموت خنقاً على يد جبران بعد أن أوحى إليه أنه على علم بجريمة قتله لحشكو .

وفجأة وفي ذروة اضطرابات جبران الذهنية تظهر شوشي الراقصة النابضة بالحياة وغير الراضية عن وضعها لتطلب منه أن يجعل منها كاتبة لأنها كانت تكتبُ جميع رسائل الحب لصديقاتها في الحي، أو قائدة طائرة، لكن مصيرها يكون مشابهاً لمصير (زميليها) عندما يطلق جبران النار عليها لأنها استفزتْ وقار الكاتب فيه وذكّرته بجريمتيه السابقتين، وقد حرصت الفنانة **وئام الخوص** التي أدّت الشخصية على إظهار الكثير من تفاصيلها، وفي سبيلِها إلى ذلك عمدت إلى

الالتقاء براقصة حقيقية أثناءَ فترة البروفات .

بعد ذلك تنتقل بنا صراعات الكاتب وهواجسه إلى الشخصيةِ الأخيرة وهي شخصية الطبيب المجنون زوج الراقصة شوشي الذي يحلّق بنا نحو نهاية العرض متحولاً إلى راوٍ يحيي ضحايا الذهان ويذهب بهم ومعهم إلى رواية أخرى لا تشبه رواية جبران وذلك بعد مواجهة الكاتب بجرائمه ليصبح الكاتبُ بعدها جثة هامدة، وقد عمد العمل إلى ربط شخصيةِ الطبيب المجنون -التي أداها الفنان **نوار سعد الدين**- بالبيئة والمكان من خلال كلامه عن أماكن كأحياء الشام وضفاف نهر بردى وساحة الأمويين وساحة السبع بحرات، وقد جسّدت هذه الشخصية الحل والنهاية المنطقية للعمل، فكل الأمراض والعقد النفسية والاضطرابات التي قد يعيشُها أفراد المجتمع ستقتلنا وتنتقل إلى مكان آخر وأشخاصٍ آخرين ما لم نعمل على حلّها جذرياً لأن الخلاص يكمن في مواجهة الواقع دون العبث به، أو لنبقَ متفرجين عابثين، نعيش ونموت ونحن حالمون بروايةٍ أخرى ليست روايتنا .

هذه هي التجربة المسرحية الثالثة للكاتبة **لوتس مسعود** بعد «كأنّو مسرح» و«هوى غربي» وذكرت **مسعود** في حديثِها مع «الحياة المسرحية» أن طبيعة نصّ «في رواية أخرى» قادرة على حمل دلالات أكثر عمقاً كونها أبعد عن الواقعية من العملين السابقين، وأكثر استفادة من لحظات ذات طابع عبثيّ، والواقعية هنا موظفة لخدمة العبث، وهي تصل بنا إلى حالة من السهل الممتنع الذي يحقق بدورِه المعادلة الأساسية التي تؤمن بها **مسعود** في المسرح وهي المتعة والفائدة، وقالت : «الكتابة بالنسبةِ لي ليست قراراً بل هي وحي وإلهام، وعلى الرغم من أن تقنية استدعاء شخصية الكاتب في العملِ الفني أو الأدبي لشخصيات أعماله سبق وأن طُرِحتْ في عدة أعمال في السينما والأدب والمسرح، آخرها مسرحية «ما لم يكتبه شكسبير» للمخرج **عروة العربي** الذي استدعى ١٥ شخصية شكسبيرية ومزج بينها لتصل بعد الصراعات والشكوكِ إلى أن تطلب من شخصية شكسبير إعادة كتابتِه من جديد إلا أن هناك طرحاً جديداً يظهر بقوة من خلال نص في رواية أخرى الذي ينطلق من المدرسةِ الواقعية وينتقل إلى الغروتسك الذي يعتمد على المبالغة والخيال، ليعود في الختام إلى الواقعية، وكلّ هذا من خلال قضايا تلامس الناس في هذه الأيام تحديداً» .

ولفتَ النظر من بين جمهور العرض الفنان المسرحي **غسان مسعود** الذي عبّر لنا عن وجهة نظرِه المختصرة بالعرض قائلاً : «عمل ناضج وعميقٌ ومفيد» وأضاف أنه يؤمن أن مهمة المسرح طرح الأسئلة أكثر من البحث عن إجابات .

ساعةٌ وأربعون دقيقة قد تبدو فترة زمنية طويلة لعرضٍ مسرحي، لكن حيوية الرؤية الإخراجية ومحاولة محاكاة الواقع بأبعاده النفسية والاجتماعية والجنوح إلى المبالغة والخيال والأحداث سريعة الإيقاع كانت عناصر منعت الملل من أن يتسلل نحو المتلقّي، وكانت المعاني المتعددة التي حملتها حكاية العرضِ الأساسية والرواية الأخرى المتخيلة تسافر بالمُشاهدِ إلى روايته الخاصة به والمتخمة بالمعاني التي تهمه وقد لا تهم غيره، لذلك فإن هذا النوع من الأعمالِ المسرحية يتوجه إلى الجميع باختلاف فئاتهم ومستوياتهم الفكرية .

اهتمَّ المخرج بالمؤثرات السمعية والبصرية التي تشدّ الحضور –عادةً- فكان من الملاحظ وجود حالة من التناغم بين المَشاهد وطبيعة الجمل الموسيقية المرافقة لها، وعملَ المكياج على تعزيز الانطباع المتكوّن لدى المُشاهد عن كل شخصية على حدة، إذ تمتعَ مكياج شخصيتَي السيدة إيفون والراقصة شوشي بصخب الألوان وجرأتها، بينما اعترى مكياج الزوجةِ ديالا بعضُ الشحوب والألوان الهادئة نوعاً ما، أما مكياج جبران والدكتور فأعطى الانطباع بالاضطرابِ والمبالغة والبهوت، واتسم مكياج فوكس وحشكو بالهدوء والاقتراب من الواقع .

من جهتها ارتبطت أركان الديكور المتعددة ببقع إضاءة خاصة بكل ركن منها، وهذا أعطى هذه الأركان سحراً، الأمر الذي منح العمل تماسكاً أكبر، وكان من اللافت استخدام الضوء الأحمر بغزارة للدلالة على لحظات ارتكاب جرائم القتل، كما أنّ تنسيق الديكور بشكل دقيق وتقسيمه إلى خمسة أجزاء ساهم في سهولة حركة الممثلين على الخشبة .

في رواية أخرى

التأليف الموسيقي : طاهر ماملي .

تصميم الديكور : محمد كامل .

تصميم المكياج : ردينة ثابت .

تصميم الملابس : ديمة فياض .

الإعداد الموسيقي : خالد محسن .

تصميم البوستر : بشار سعد الدين .

فوتوغراف : يوسف بدوي .

مساعد المخرج : نوار سعد الدين .

من عروض الموسم المسرحي

عبد الرحمن الداموني

في رواية أخرى

تقول الأديبة الراحلة **ألفة الإدلبي** على لسان إحدى شخصياتها في رواية «دمشق يا بسمة الحزن» : «لقد هُزمتُ شرَّ هزيمة حين انتصرتُ على نفسي».. ولكن يا تُرى كيف سيكون الحال عليه لو عجز الانسان عن الانتصار على نفسه ووقع ضحيةً لعجزه؟

قدمَ المسرح القومي بدمشق في شهر أيلول الماضي العرضَ المسرحيّ «في رواية أخرى» ثالث تجارب الكاتبة **لوتس مسعود** في الكتابة المسرحية بعد مسرحيتَي «كأنّو مسرح» و«هوى غربي» اللتين عرضهما المسرح القومي بدمشق في سنوات سابقة، وكلاهما للمخرج المسرحي **غسان مسعود** .

تسلطُ مسرحية «في رواية أخرى» التي أخرجها الفنان **كفاح الخوص** الضوء على الكواليس المظلمة والمأساوية لعملية الخلق الابداعيّ، وتصور أحد أوجه معاناة الكاتب عندما يستعصي خيالُه الأدبيّ ويجافيه الإلهام، فيُصاب بمتلازمة الصفحة البيضاء ويعجز عن إتمام النصّ الذي بدأه، وتتكاتف الظروف العامة والخاصة بما يحول دون إنجاز هذه المهمة .

جبران، كاتبٌ أكاديميّ، مثقف، تدفعه نظرتُه

الفوقيـة للمجتمـع لأن يكون منعـزلاً ومُعتـلاً اجتماعياً، ويجبر زوجتَـه على قطع تواصلها مـع محيطها وصلاتها بأهلها، وهـو مهووس بالسيطـرة، وإلى ذلك كله يسيطر عليه جنـونُ الارتياب، وتتقاذفه الوساوسُ القهرية فيما يتعلقُ بوفاء زوجته له، فيرغمها على ترك عملها .

وتطغـى الشجـاراتُ والخلافـاتُ علـى العلاقة بين الزوجـين، ويُفاقـم الأمورَ مـن جهة الزوج عجـزٌ جنسي يصيبُـه لا نعلم إن كان عضوي المنشـأ أم أنه وليد وضعه النفسـي، ولا يردعـه تحصيلُـه الأكاديمـيّ والثقافيّ عن ممارسة التعنيـف اللفظي والعنف الجسدي على زوجته، بل على العكس، فهو ينتهـج العنف كاستراتيجية للتغطية على عجزه المضاعف، الجنسيّ والمهنيّ .

على المستـوى المهنيّ يعجز جبران عـن إتمام كتابة أيّ نصّ، الأمـر الـذي أدى إلى تـردّي الوضـع المعيشيّ للأسـرة المكوَّنة من جبران وزوجتـه ديالا وتراكم الديون والقروض عليهمـا، وبلغ الأمر من السوء حدّ تلقّيه إنذاراً أخـيراً ومهلة نهائية من صاحبـة المنزل مدّتها ثلاثة أيام لتسديـد الإيجار المتراكم عليه لثلاثـة أشهر، وإلا فسيتم طردُه وزوجته إلى الشارع .

وبعدَ شجار حادّ كان مـن المفترض أن يكون روتينياً ومعتـاداً بين الزوجين تقـرر الزوجةُ أن يكـون شجارُهما الأخـير، فتهجـر زوجها بعـد أن عجزت عـن التأقلم مع عجزه أو دفعه للخروج منه .

ووحيـداً أكـثر مـن المعتـاد يستحضر الكاتـبُ على مستـوى اللاشعـور شخصيات النص الأخـير -الذي لم يكملْه بعد- فُرادى لتؤنس وحشتَه .

وأحـد التكتيـكات التي يم

النصوص عمومـاً هـو أن يعمـد الكاتـب إلى إسقـاط شخصياتـه النفسيـة علـى شخصياته الأدبيـة، فيتناول عـدداً مـن صفاتها الشخصيـة ويخلق لـكل واحدة منها شخصيةً مقابلة على الورق، مانحاً إياها الفرصة لتتطور منفـردة وفـق خـط ومنحـى دراميّ مستقـل، متقاطعةً مـع بعضهـا بحكـم انتمائهـا لحبكـة دراميـة واحـدة، فيسهـل عليه بذلك رصد هـذه الشخصيات (الصفات) بموضوعيـة، وتحليلهـا، ومراجعـة سلوكهـا، ويبدو ذلك واضحـاً في حالة جبران، فعلى الرغم مـن عدم معرفتنا بموضـوع النص الذي يكتبه إلا أن شخصياتِ النَص التي يقوم باستدعائها إلى فضائـه النفسيّ تعكس واقع حاله، فلصّ المنازل هو زبون الراقصة، وهو شخصية بوهيمية، شهوانية، وترمز باستخدام الضد للشهوة المُضمحلة عند جبران نتيجة عجزه الجنسي .

ومُرافـق الراقصـة مثـل جـبران يحمـل شهادة في الأدب العربيّ ومثقف، إضافـة إلى أنه عضو لجنة قراءة نصوص، وموظـف سابـق في شركـة إنتـاج فنـي، وهـو شخصيـةٌ براغماتيـة، لا يرى ضيراً في مزاولـة أي مهنة أو الجمـع بين مهن متباينة بطبيعتهـا طالما أن ذلك يوفرُ له مستوى عيشٍ مناسب، وهذه الشخصية ترمز لما يُطلب من جبران أن يكونه .

وزوجُ الراقصة طبيب نفسيّ سابق، يُصاب بالجنون بعـدَ أن عجز عـن التكيّف مع طبيعة عمـل زوجته، وهذه الشخصية تعكس التصور الذاتـيّ لدى جبران لما ستؤولُ إليه حالـه فيما لو سمح لزوجته بالعمـل، وفيما لو تفاقم الفُصام الذي بدأت إرهاصاته وأعراضه بالظهورِ عليه .

والراقصـةُ هي الشخصيـة المركزية التـي تتمحور حولَها الشخصيات الذكورية الثلاث سابقة الذكر، وتدورُ في فَلَكها وتُنسَب إليها، وهي الإسقاط الميلودراميّ المباشر والنسخـة الكاريكاتورية عن ديالا زوجـة جبران، آخذين بعـين الاعتبـار شكوكـه المتورّمـة حولَهـا بفعـل وسواسه القهريّ وجنون الارتياب اللذين يغذّيهما عجزه المضاعف، الجنسيّ والمهنيّ، وتحرصُ جميـع هذه الشخصيات على ترسيخ هذه الظنون لدى جبران عندما تؤكد له أن منزله هذا هو منزلُ الراقصة، وأثناء هلوسات النقاش الثنائية بـين جـبران وشخصيات عملـه الأربـع، كلّ علـى حدة، يتطـور الحوارُ الهذيانيّ بما يدفع الكاتب ليشعر بالتهديد المباشـر له من قبل هـذه الشخصيات، وكمـا اعتاد على فضّ نزاعاته الزوجية بالعنف يمارس العنف المفرط على شخصياته إلى حدّ يصل به إلى القتل الماديّ اللاأدبيّ لها وإخفائها بشكل عبثيّ في أثاث منزله .

وتتتالى عمليات القتل بسهولة دون أي تردد ودون أنْ تظهر على جبران أيّ من أمارات تأنيب الضمير في ظل غياب أي وازع أخلاقي عنده، وفي ظل تفاقم ذُهانه العقلي، مع توافر الاستعداد النفسي لديه للمضي في هذا الطريق إلى نهايته خوفاً من افتضاح أمره ومن فقدان وهم السيطرة على من يعتقد أنه يمتلك الحق الطبيعيّ في السيطرة عليهم .

وفي ظل غياب أي إضاءة على التاريخ النفسي لجبران والحياة السابقة والخبرات الانفعالية لهذه الشخصية لا يمكننا أن نحدد على وجه اليقين الدوافع العميقةَ الكامنة وراء ترجيح هذا النمط السلوكي لديه، فهل العنف هو غريزة أساسية متأصلة في الطبيعة البشرية وإرث مرافق للنوع البشري ككُلّ خلال مسيرة تطوره البيولوجي؟ أم أنه سلوك ثقافي مُكتسب؟

ويُصدَم جبران بأن شخصياته الأربع تلك ما زالت على قيد الحياة، أو على قيد الورق بمعنى أكثر دقة، وأنّ الآلية الوحيدة لإنهائها هي ضمن حبكة درامية وفقَ المنهجية الأدبية الكلاسيكية، وعلى اعتبار أنه ما زال عاجزاً عن إتمام أي نص أدبي يكتبه فإن شخصياتِ نصوصه تلك تبقى مبعثرة هائمة في الفضاءِ التخيلي بين الوجود والعدم، في منزلة بين المنزلتين، بلا سقوط ولا تحليق، خارج الموت والحياة، داخل الاحتضار البرزخي، وخطوطها الدراميّة واهية ومتينة في آنٍ معاً كخيطان العنكبوت، ممتدّة بلا نهاية في الفراغ السرمدي، كحاله هو، ولذا فإنّ تلك الشخصيات تسير على خطى زوجته ديالا، وتتخذُ بمحض إرادتها الحرة قراراً بالتخلي عنه وهجرانه، باحثة عن كاتبٍ آخر قادرٍ على منحها حياةً لائقة، مكتملة الملامح على الأقل، ضمن نص مختلف ومكتمِل .

وحيداً ومنبوذاً من الجميع، من زوجته وممّا خطّت يداه يجد جبران نفسه وجهاً لوجه مع وجوده المُفرغ من المعنى، محاطاً بهذا المعطف من الهجران الذي حاكَه بنفسه، ومُهدَّداً بمصيره المشؤوم في الطرد من منزلِه والتشرد يقرر الانسحاب من وجوده، متخلياً هو أيضاً عن نفسه .

كان من المُلفت غياب مونولوجات كان من شأنها أن تسلطَ الضوء على بعض نقاط العلّام في تاريخ الشخصيات، الرئيسة منها على الأقل (الكاتب وزوجته) ووجهة نظرها ودوافع سلوكها، وتثري الحوارات، وتسهم في تكوين روابط عاطفية مع الجمهور .

المخرجُ كاتبٌ ثانٍ للنص، والكاتب هو صاحب النصّ الأول والأساس، والمعيار الفاصل هو الوصول في نهاية الأمر الى نصّ جيد، ومن المُنصف هنا أن نأخذَ بعين الاعتبار حداثة تجربة الكاتبة **لوتس مسعود** عند تقييم نتاجها الفني، وكما يقول الأديب العالمي **ميلان كونديرا** «الأسلوب هو شرف الكاتب» والكاتبة هنا ما زالت في طور التجريب والبحث عن أسلوب وتوقيع أدبي يميزها عن غيرها، ومن المهم تشجيع المواهبِ الشابة ودعمها وتسليط الضوء بشكل إيجابيّ على الثغرات ليتم تداركها وليكتسب الكاتب والفنان الخبرةَ التي يحتاجها لتطوير نفسه والارتقاء إلى مستوى التميز والأصالة .

في رواية أخرى

نص : لوتس مسعود .

إخراج : كفاح الخوص .

الممثلون : أمانة والي- كفاح الخوص- سليمان رزق- مرح حجاز-نوار سعد الدين-علي اسماعيل-وئام الخوص .

الصوت : راكان العضيمي .

تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .

مسؤول الاكسسوار : سامر لوباني .

تحريك الديكور : أحمد عبد الغني .

ما لم يكتبه شكسبير

في الرياضيات : «الخطّان المتوازيان في عالم واحد لا يلتقيان» أما في الفن والأدب فإن العوالم المتوازية ذاتها يمكن أن تتلاقى وتتداخل.. هذا ما كان عندما

قام طـلابُ السنة الرابعة-قسم التمثيل في المعهد العالي للفنـونِ المسرحيـة وبإشـراف أ.**عـروة العربـي** باقتباس قلـم الكاتب البريطاني **وليم شكسـبير** ليرتجلوا بالنيابة عنـه نصّـاً يقوم بخلـط أوراق عـدد من أعمالـه الأدبية الأشهر ومعالجتها وفـق خوارزمية تطور داروينية أنتجت عمـلاً جديداً حافـظَ على الهيكليـة الأساسيـة للمسرح الشكسبـيريّ وامتلَـك من الصفات ما يمكّنـه من البقاء والتكيّف مع شروط العصر الجديد .

تبـدأ القصة عندما تتلقى خمسـة عشر شخصية مُنتزعـة من أشهر أعمـال **شكسـبير** : هاملت-روميو-عطيل-لير-ريتشارد-أوفيليا-كلوديوس-جولييـت-ماكبث-شايلوك-ديزدمونـة دعوةً من مضيف مجهول، فتجتمعُ الشخصيات حـول طاولةٍ في قصر ملكيّ منيف في جلسة ودية، سرعان ما يتم كسرها عندما يظهر لهم طيفُ **شكسـبير** على غرار ما حصل في مفتتح مسرحيةِ «هاملـت» ليبلغهم أنـه مات مقتـولاً ويطالبهم بالكشف عن قاتله، وهـو أحدهم، والقصاص منـه حتى تطمئنَ روحه وتسكن .

ويُغلَـق بـابُ القاعـة عليهـم، ولا يبـدو أن هنـاك مَخرجاً لهم من جلستهم السرية تلك سوى تنفيذ وصية **شكسـبير** الأخـيرة.. وسرعان ما يتم تبـادل الاتهامات وتبـدأ المكاشفاتُ وتتصادم الأكـوان على خشبة المسرح التـي تخْلو مـن ستار، فيغدو كل شـيء واضحاً، وتُكشف الحُجُـبُ عن ما خفي عن أعين أبطال **شكسـبير** وعن ما يمكـنُ أن يكونوا قد أخفـوه من مكائد حيكت في كواليس رواياتِهـم وخيانـات طُعنت بهـا ظهورهم وسُـمّ دُسّ في عسلِهـم وحـبّ مشـترك عابـر للروايـات لم يعيشوه في قصصِهم.. وتحتدم الصراعات ويتطاير شرر السيوف والنفوس، لتكشف الشخصيات عن ماضٍ خفيّ مشترك ومجهـولٍ لا يقل تراجيدية ودموية عـن ماضيها المعلوم، فنغـدو أمـام مسـرح للكواليـس، وفي الكواليـس تكـونُ الأمور أكـثر ترابطاً وقابليةً للفهم، ويبـدو جلياً أن لدى كلّ شخصيـة ما يكفي من دوافع محتملة لقتل **شكسـبير** وتصفية حسابها معه .

وتسـودُ الفوضـى وتقـود عناصـر التشويـق الشكسبيريـة مـن حـبّ وغـيرة وخيانة مؤلـة وتضحية ووضاعـة وغدرٍ ورغبـة في الانتقام سلـوكَ الشخصيات وتوجـه الصراعات التي تحتدم والتحالفات التي تتشكل وتتبـدل والمبـارزات التـي تشتعل ليسقط معظـم أبطال القصة ما بين قتيلٍ بسيف غيره ومنتحرٍ بسيفه، يائسين من قدرتِهـم على الخلاص من جحيـم ذواتهم وجحيم الآخر دونَ غوث خارجي أعلى بعد أن وقعوا أسرى المكان وأسـرى دنسهم الفطريّ، وتطلـق الشخصيات الخمسة عشر صرخةً وجوديـة مدوية لطلب الرحمة، تُحمّل فيها **شكسـبير** مسؤوليـة ما لم يكتبه مسؤوليـةً مباشرة كونه الباعـث الأصلـي لوجودهـم، ويناشدونـه إعـادة رسم مصائرهـم وإعادة خلقهم على صفحات بيضاء جديدة ونظيفـة، مبرَّئين مـن ماضيهم وخطاياهـم وأوزارهم، وخالين مـن كل عيوبهم النفسيـة وتشوهاتهم الجسدية ونقائصِهم الأخلاقية .

وفي لقطـة ختاميـة لعلهـا ترمـز إلى الاستجابـة تنهمر عليهم أمطـار الخلاص التي تطفئ نيران الجنون وتعمّدهم وتغسل آلامهم .

مسرحُ **شكسبير** من أعقد المسارح وأصعبها لما يتسمُ به من خصوصية، فمن الأسس التي يقوم عليها بناؤه الدرامي إلى حالة الذهان التي تُخلق عليها الشخصيات، والعُصاب النفسي الذي تُجبل عليه، وشبكة الدوافع المَرضية المتداخلة التي توجه سلوكها، وحالة الهذيان والهلوسة التي تطغى على الحوارات الماراتونية، والحبكة المعقدة وما تنشطر عنه من حبكات ثانوية، وقد كان النص وفياً لصفات المسرح الشكسبيريّ، فجاء العرض استثنائياً عكَسَ ما قام به الطلابُ من دراسات مُعمَّقة للشخصيات وتدريب شاق على حسن أدائها وتدفق سلس في الحوارات الصعبة والمرونة والمجهود البدني الجبار الذي تطلّبه تنفيذ النصّ والتوافق العصبي الحركي في مبارزات السيف المتزامن والمنسجم مع التشكيل الحركي لجميع الشخصيات في الفضاء المسرحي .

«ما لم يكتبه شكسبير» عرض التخرج الذي تم تقديمُه في شهر حزيران الماضي كان تحية محبّة لـ **وليم شكسبير** ولمسرحه الذي تجاوز عمره أربعة قرون، وتأكيد على أن أعماله العظيمة مازالت حية، وأسلوبه خالد لا يسقط بالتقادم، وأنه قادر على الكتابة حتّى بعد وفاته، وكما يقول الشاعر الفرنسي **جان كوكتو** : «الشعراء لا يموتون.. إنهم فقط يتظاهرون بذلك» .

ما لم يكتبه شكسبير

إخراج : عروة العربي .

الطلاب المرشحون للتخرّج : باسل عنيد-براء بدوي-تيما الغفير-جعفر مصطفى-حسن كحلوس-خالد النجار-شيراز لوبيه-عمر نور الدين-فارس جنيد-لانا الحلبي-مازن الحلبي-مراد انطاكية-مرام اسماعيل-ميرنا المير-ورد عجيب .

سفر برلك.. أيام الجوع

شهِد مسرح الحمراء بدمشق في شهر آب الماضي تقديم العرض المسرحي «سفر برلك.. أيام الجوع» وهو عرض تخرّج طلاب الدفعة الأولى من قسم التمثيل في الجامعة العربية الدولية-كلية الفنون (دفعة **مصطفى العقاد**) وهو من تأليف **ممدوح عدوان** إخراج **د.عجاج سليم** .

في مطلع القرن الماضي، وتحديداً في العام ١٩١٤ قرّرت الدولة العثمانية دخول الحرب العالمية الأولى إلى جانب ألمانيا ضد الحلفاء، وعلى إثرها أعلنت النفيرَ العام (سفر برلك) وأصدر السلطان محمد رشاد فرماناً يطالب فيه جميع المتواجدين على أراضي السلطنة ممن تتراوح أعمارهم بين العشرين والخمسين عاماً بالتأهب للحرب والالتحاق الفوري بالخدمة العسكريّة .

تروي قصة المسرحية حكاية إحدى البلدات السورية كنموذج لما كانت تعيشه البلدات التي كانت ما تزال خاضعةً للسلطةً العثمانية في تلك الفترة التاريخية السوداء، وفي هذه البلدة يسود الجوع والفقر والظلم والقهر، فالسلطة العثمانية تُنهِك الناس بالضرائب لتُموّل خزينتها وقت السلم وآلة حربها وقت الحرب، والتاجر أبو ابراهيم متواطئ مع السلطة العثمانية في نهب وشراء ما تبقّى من محاصيل الفلاحين التي قضى المحَلُ والجرادُ على جزء كبير منها بأبخس الأثمان، الأمرُ الذي يدفع الفلاحين للتفكير ببيع أراضيهم للتخلص من الضرائب، تزامناً مع انتشار أخبار محاولاتِ اليهود شراء الأراضي في فلسطين بمبالغ ضخمة .

ومع إعلان النفير العام يزداد الظلم، ولم تكتفِ السلطةُ العثمانية بمصادرة أرزاق الفلاحين ومحاصيلهم وتكديسها في المخازن والمستودعات، بل قامتْ بالتفتيش عما يحاول الأهالي إخفاءه من لقيمات ليطعموها لأطفالهم، فتستولي على طعامهم وشرابهم ودجاجِهم، وحتى أشجارهم تقوم بقطعها لاستخدامها في المجهود الحربي، ولا تترك لهم ما يسد رمقهم سوى خَشاش الأرض .

ويبلغُ الذعر ببعض شباب البلدة حدّ إلحاق الأذى بأجسادهم ليتفادوا السَوق إلى السفر برلك، فهذا يقطع أصابعَه، وذاك يقلع عينه، ويدفع الفقرُ سليم للموافقة على الالتحاق بالسفر برلك بدلاً من سالم ابن المختار مقابل بضع ليرات ذهبية سيتقاضاها عند عودته، إن عاد .

ويُساق رجالُ البلدة للمشاركة في حرب العثمانيين (المقدسة) ضد الإنكليز والفرنسيين والروس، مصحوبين بالذلّ والهوان وبإهانات وشتائم تطال إنسانيتَهم وقوميتهم، حفاةً عراة، يحملون بنادق لا يقوون على حملها من شدة الجوع والهوان، تاركين خلفَهم نساءً وأطفالاً بلا مُعيلٍ أو مُعين .

وفي طريقهم إلى مصر لاسترداد قناة السويس من الإنكليز يتوهون في الصحراء ويستبد بهم لهيب الشمس والجوع والعطش والإذلال المتعمَّد، حيث يتم تجريدُهم بشكل ممنهج من كرامتهم وكبريائهم، وتتقطع صِلاتُهم بالعالم الخارجي ويتحولون بفعل ذلك إلى وحوشٍ بشرية تتصارع مع بعضها على الصغائر .

ومع وصول أنباء ثورة الشريف حسين في الحجاز على العثمانيين يفرُّ عدد منهم للالتحاق بجيش الشريف المدعوم من الحلفاء .

وفي البلدة التي خلت من رجالها لم تكن معاناة النساء أقلّ مأساويةً، فبينما ينشغلن بزراعة ما يسدّ رمق أطفالهنّ من حشائش لا تغري أحداً بالسطو عليها يُردّدن أغانٍ تتحدث عن الجوع والمعاناة وتعب الروح، وكما اعتادت النساء منذ فجر التاريخ انتظار عودةِ الرجال من رحلات الصيد مظفّرين غانمين تنتظرُ نساء البلدة بحلم سرمدي عودة رجالهن منتصرين في حربٍ، الذاهبُ إليها مفقود، ومن المرجح ألا تعود منها حتى جثامينهم، فريما تنتظر عودة خطيبها غانم، وحميدة تنتظر عودة زوجها، وأخرى جفلة تنتظر عودة زوجها صالح وهي في أحضان عشيقها صطوف .

وكالمستجير من الرمضاء بالنار يفدُ الى البلدة رجل أرمنيّ يدعى آرتين، قتل العثمانيون بعضَ أفراد عائلته وغرقَ بعضهم الآخر بينما كانوا يقطعون نهر الفرات فارّين نحو العراق والشام .

ومع وصول أنباء الهزيمة في حرب الترعة إلى البلدةِ وإبادة الإنكليز لحملة جمال باشا السفاح هناك ووصول جثامين بعض الرجال تستطيل يد الفجور والمجون في غياب حسيب يقطعها، حيث يعتدي الدَرَك على أعراض النسوة، وتسقط النساء في ذواتهن ويغرقن في اليأس

بعد أن تفشّت المجاعة وعجزن عن إخمادِ صراخ بطون أطفالهن، وتهوي بعضهن إلى الدرجةِ الأخيرة في سلّم التردّي الإنساني، فيأكلن لحوم أطفالِهن الذين ماتوا جوعاً، بينما تختار إحداهن (حميدة) أن تبيع جسدها مُكرهةً للدَرَك مقابل طعام لها ولأطفالِها، وتتخذ من ذلك مهنةً لها .

ومن الحوارات العميقة التي دارت في العرض ذاك الحوار الذي دار بين حميدة وشيخ البلدة المنزوي بعبادته على نفسه، منفصلاً عن الواقع، حيث تطلب حميدة من الشيخ أن يساعدها في الترويج لعملها كامرأة محترفة في مجالها، فيرد عليها الشيخ بدعوتها للتوبة وأنْ تطلبَ الغفران، فتجيبه أنها لا تريد من الله أن يغفر لها بل أن يطعمها ويطعم أطفالها .

وفي حوار آخر بين حميدة والمتنفّذين في البلدة والذين يشترون جسدها تقول حميدة أن الأثرياء لا يحتاجون إلى الله لأنه منحهم كل شيء، وأن من يحتاج لله هم الفقراء الذين حرمهم كل شيء .

ومع الهزيمة النهائية للدولة العثمانية عام ١٩١٨ تصلُ الأحداث التاريخية والدرامية إلى خواتيمها، ويعودُ من تبقّى من رجال البلدة إلى بلدتهم، إلا أن عودةَ من نجوا لم تكن نجاةً لمن بقوا، حيث يقوم سليم الذي عاد

فاقداً لقدم وعين بقتل سالم ابن المختار كفعل انتقاميّ، ويقوم عباس بقتل غانم خطيب ريما خطأً معتقداً أنه جندي تركي، أما التاجر أبو ابراهيم كنموذج لطبقة التجار البراغماتية التي تغيّر تحالفاتها وولاءاتها على الدوام بما يضمن استمرار مصالحها ويعزز مرابحَها فيتحول إلى موالاة ومهالأة الإنكليز المنتصرين، ولاستعراض مكانته الجديدة بصفته الحاكم بأمره يقود العائدين في حملة للقصاص والتطهير، فيقومون -بدعوى الشرف- بمحاكمة حميدة ميدانياً، فتدافع عن نفسها قائلةً أن المرأة لا تملك في أيام الضيم والضنك سوى جسدها سلاحاً لتطعم أطفالها وأطفالَ نساءٍ أخريات تداعوا مع أطفالها على ثدي جفَّ من الحليب، إلا أن الرجال يحكمون عليها بالقتل، كما يطالبون صالح بقتل زوجته جفلة التي كانت تخونه مع ابن عمه صطوف الذي ينتهي به الأمر مجنوناً، إلا أنّ صالح يختار أن يصفح عن زوجته مدافعاً عنها بقولِه إن الإنسان لا يملك من أمره شيئاً لأنه أسيرٌ لقدره .

وفي لقطة ختامية يتوجه الممثلون بسؤال للحضور : «هذا ما كان من أمر بلادنا، فماذا ستفعلون أنتم؟» .

جاءَ ثباتُ صورة البلدة في خلفية المشهد واللعب على إظهار تبدل المكان في مقدمة المسرح بالاستعانة بالإضاءة كشكل من أشكال التوكيد البصري على التواجد الدائم للوطن في لاوعي المتلقي أياً يكن مقدار الاغتراب الذي قد يشعر به الإنسان عن وطنه نتيجة البعد المكاني أو النفسي، فالمكان لا يمتلك ذاكرة لكنه نواة ذاكرة الإنسان والمادة الأولية التي تُنحت منها كينونتُه ويتمحور حولها وجوده .

وعكستْ معالمُ البلدة الريفية هدوءها وجمالها وبساطةَ تكوينها وخصوصية تفاصيلها من طقوس الدبكة والرقص والاحتفال في الأعراس إلى خصوصية الأزياء الفلكلورية وامتزاجها مع اللهجة المحلية للأهالي وأهازيج أعراسهم وتراتيل أحزانهم وشجونِ أناشيدهم باعتبار أن الغناء وسيلة الإنسان الريفيّ في التواصل مع روح العالم وبثّ همومه وأداة تعبيرِه الوجداني عن عمق وجوده وهشاشته في الوقت ذاته .

وكان جزء من الموسيقا التصويرية مسجلاً، والجزء الآخر قامت الفرقة الموسيقية بأدائه بشكل حيّ في الركنِ الأيسر لخشبة المسرح .

وقد رسمت تفاصيل العمل في الخلفية مشهداً ذا روابط حميمة مسبقة التكوين مع المتلقي باعتبار هذه البلدة هي الصيغة الدرامية المختزلة للوطن كله بكل بقعِه الجغرافية وأطيافه الديموغرافية .

ينتمي العرض للمسرح التعبيري، وقد ظهرت بعض ملامحِ مسرح **بريخت** في واقعية الأحداث والفواصل الغنائيةِ الراقصة وكسر الجدار الرابع والخطاب المباشرِ من الممثلين في نهاية العرض باتجاه الجمهور، وساهمت طبيعة النص في ابراز الإمكانيات التمثيليةِ والقدرات الفنية التي طوَّرها الطلاب وصقلوها خلال دراستهم الأكاديمية على مدى أربع سنوات .

وعلى الرغم من طغيان الحدث التاريخي على القصةِ الدرامية إلا أن أحد الأسباب الأساسية التي دفعت المخرج لإعادة العمل على نص سبق وأن قدمه في التسعينيات هو التأكيد على أن الذين لا يتعلمون من دروسِ التاريخ محكوم عليهم بالمعاناة مجدداً .

سفر برلك.. أيام الجوع

نص : ممدوح عدوان .

إخراج : د.عجاج سليم .

الممثلون : بدر مكارم-جودي القرواني-حنين الجريان-محمد شعبو-نورهان حمد-يحيى عبد الهادي دراوشة-زين عبد الحميد-سارة عيسى-عبد الحميد شيخي-عيسى خوري-ابراهيم حسن-أحمد حميدي-أحمد عباس-رنيم الحرفوش-غدير أحمد-فراس علي-كنان شاهرلي-محمد السليمان-أنور حيدر .

تصميم الديكور : ريم الماغوط .

الأزياء : راما فليون .

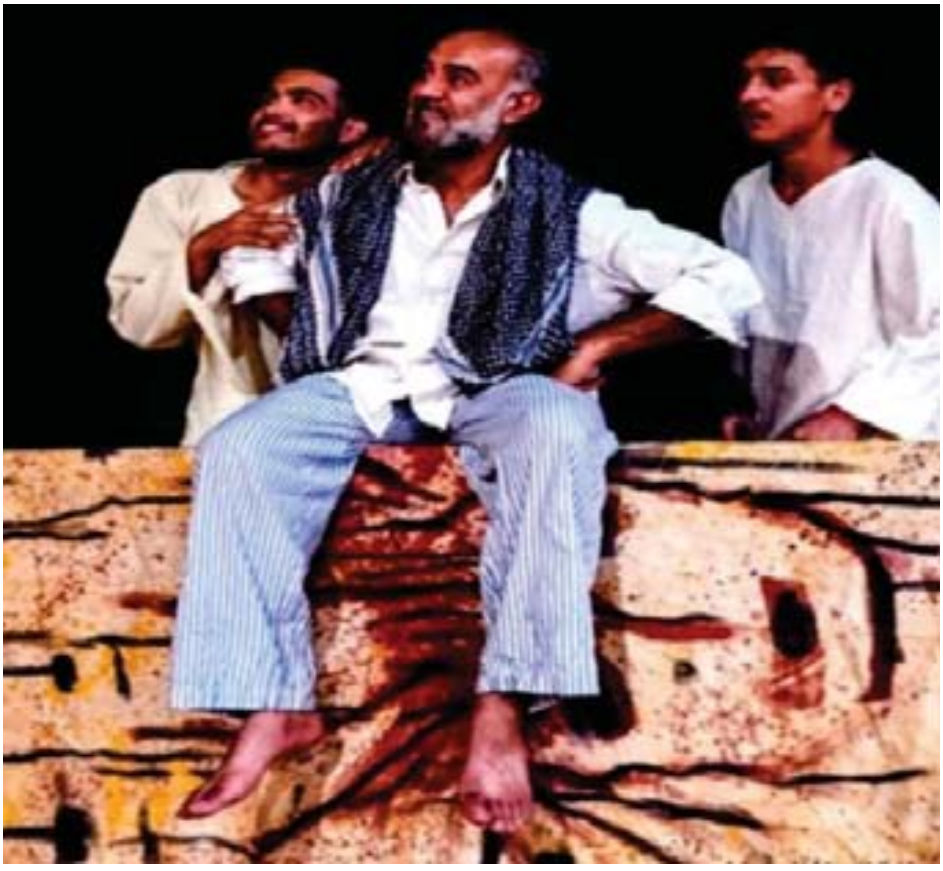
تصميم الإضاءة : ليوناردو أحمد .

مشرفة مساعدة : رباب كنعان .

المخرج المساعد : علي كمال الدين .

لا زال يحلم

كوميديا شعبية في الحسكة



خطـوةٌ جديـدة يخطوهـا المسـرح القومـي في مدينـة الحسكـة مـن خـلال تقديمـه في شهـر آب الماضي العرض المسرحيّ «لا زال يحلم» نص وإخراج **اسـماعيل خلـف**، وهو عمل ذو طابع شعبي كوميدي، يسلـط الضوء على شخصيةٍ شعبية تعاني الكثير من الهموم والمشاكل التي تعـاني منها شرائح اجتماعية واسعـة بسبـب الحـرب الإرهابيةِ علـى سورية، وقد استخـدم العرض اللهجـة العاميـةَ لغةً لـه بهدف تبسيـط المضمون وتقريبه أكـثر للجمهور الذي أقبل على مشاهدة العمل بكثافة .

نشاط مسرحي مكثّف في حلب

تابعَ المسرح القومي في مدينة حلب تنفيذ خطته المقرّرة للعام ٢٠٢٣ فقدم في شهر تشرين أول الماضي العرض المسرحي «عزف الصمت» بالتعاون مع الجمعية العربية المتحدة للآداب والفنون وهو من تأليف وإخراج **أحمد كامل شنان** .

عزف الصمت

طـرحَ العمل قضايا متعلقة بالبعد الوطنيّ من خلال رصـد معانـاة شخصيتَـي العمل مع الحـب والتغرّب عن أرضِ الوطن، حيـث يعرض العمل لقصـة عاشقين سبقَ وأن عاشـا قصة حب عاصفـة، وكان تمسكهمـا بحبّهما رمزاً لتمسكهما بأرضهما ووطنهما .

المسرحيـةُ مـن تمثيل **أحمد كامل شـنان وياسـمين الحمـوي** المخرجة المساعدة **ريم خطيب** اختيار الموسيقا **عصام بدوي** إضاءة **عمار جراح** .

***

وقدّم المسرح الشبيبـي في حلب بالتعاون مع المسرح المدرسـي في شهـر تشريـن أول الماضي عرضـاً مسرحياً بعنوان «السـور المنيع» نص **أحمد الفارس العلي** إخراج **جمـال خللو** وهو مؤلف من ثـلاث لوحات أدتها مجموعة كبيرة مـن الفنانين الشبـاب الذين جسّـدوا شخصيات مـن التاريخ البعيد والقريب كجنكيز خان وزنوبيا وصالح العلي وعز الدين القسام وسليمان الحلبي وجول جمال.. المخرج المساعد **رائد البين** الديكور والأزياء **راميا عتقي**.

***

السور المنيع

وقدمتْ مديرية التراث اللامـادي ومديرية الثقافة في حلـب في شهـر حزيـران الماضـي عرض خيـال الظلّ «حفلة مسعود» نص **د.فايز الداية** إخراج **جمال خللو** .

جسّـدتْ شخصيـات العرض مجموعة مـن الشبّان الذين سبق لهم أن خضعوا لدورات تدريب في خيال الظلّ.

تمّ تقـديم العرض بالعربية الفصحـى المبسّطة في إطارِ حكايـة ذات مقولة تربوية متعلقة بقضايا الصداقة والتنافـس الشريف وعدم هدر المياه أو تخريبِ الحدائق، ويسلـط العرض الضوء علـى كيفية تحـولِ الخصومات إلى عكسهـا بعد المرور بمراحل التجربـة والاختبار، وقد استفاد العرض من عناصر الموسيقا والغناء .

قُـدّم العرض في ثلاثين دقيقة وأربعـة مشاهد وأربع أغنيات، وفي تصريحات إعلامية اعتبر المخرج **جمال خللو** أن هذه التجربة تُعتـبر إضافة متميزة لتجاربه السابقة في نفس المجال، وقال : «وظّفتُ شاشةَ عرض والإضاءة والدمى والموسيقا بهدف الخروج مـن الشخصيات الكلاسيكية في مسرح خيال الظّل مثل كَراكوز وعيواظ» .

حفلة مسعود

مونودراما على وشك الحياة

في السـويداء

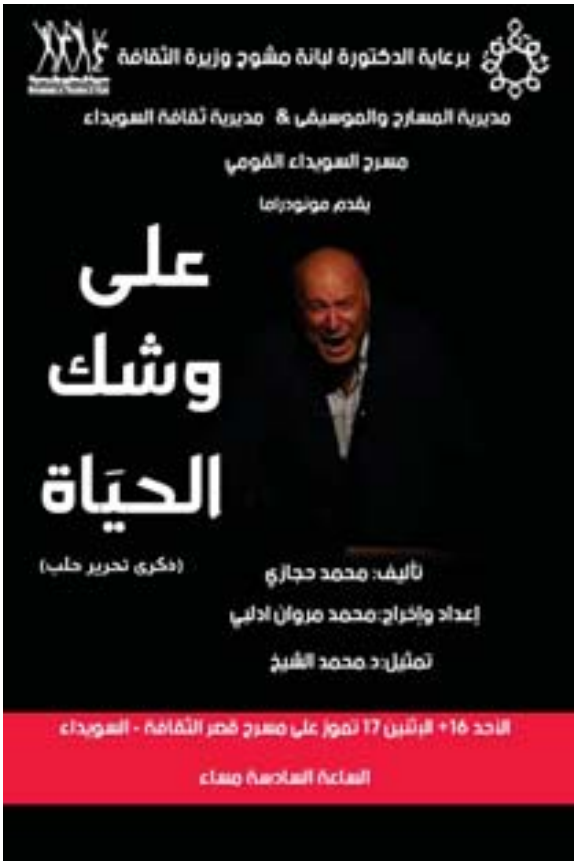
بعدَ أن تم تقديمها في عدد من المحافظات حطّت مونودراما «على وشك الحياة» رحالها في شهر تمّوز الماضي في محافظة السويداء لتلتقي بجمهور المسرح فيها، وهي من تأليف **محمد حجازي** تمثيل **محمد الشيخ** إخراج **محمد مروان إدلبي** .

يتحدث العرض -الذي قُدّم برعاية مديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة السويداء والمسرح القومي- عن إنسانٍ عانى على مدى سنوات حياته من الكثير من المشاكل التي حوَّلت حياته إلى جحيم، وفي المقدمة منها معاناته مع الإرهاب الذي أخذ منه أقرب المقرّبين إليه .

اتّخذ العرض بعض الأحداث التاريخية كخلفية لأحداثه الأساسية المرتبطة بشخصية العمل مثل الحربِ العالمية الأولى، سفر برلك، جرائم جمال باشا السّفّاح، استقلال سورية .

حاولَ العرض إشراك المتلقي في مجرياته من خلالِ توجه الممثل في مونولوجه لمخاطبة الجمهور بشكلٍ مباشر.

وسبق للمخرج **محمد مروان إدلبي** أن أخرج عدداً من الأعمال المسرحية، نذكر منها : «سبونج بوب- ولو بعد حين-نسخة طبق الأصل» .



قلب الدمية

مونودراما للكبار بأسلوب مسرح الدّمى

شَهد جمهور المسرح الدمشقي في شهر تموز الماضي تجربة مسرحية مونودرامية كانت ثمرة تعاون بين نقابة الفنانين ونقابة الفنانين العراقيين ومديريةً المسارح والموسيقا بعنوان «قلب الدمية» نصّ وإخراج الفنان العراقي **د.حسين علي هارف** تمثيل وتحريك الفنانة **إيمان عمر** .

يتحدثُ العرض-المونودراما عن دمية ماريونيت مهمَلة ومرمية في مخزن خاص بصالة مسرح، تدبّ فيها الروح فجأة لتقوم بمغامرة في عالم الإنسان تكتشفُ فيها مدى التدهور الأخلاقي الذي يسم عالم اليوم بعلاقاته الاجتماعية المعقدة والمتشعبة .

اختارَ العرض أن ينحو منحى التجريب في تواصله مع الجمهور، وفي هذا الصدد ينقل الإعلاميّ **نضال قوشحة** عن المخرج قوله :

«التجريبُ روح المسرح، وهو لا يخلو من مغامرة، والمسرح يتجدد بالتجريب وبالأفكار الجديدة في الشكل والمضمون.. والمونودراما فنّ صعب، يعتمدُ على المغامرة في الأدوات وأشكال التنفيذ لأن لها بنية درامية دائرية.. وفي إطار بحثي عن شكل دراميّ لهذه التجربة المونودرامية وجدت أنه بالإمكانِ تقديم مونودراما بشكل ونمط جديدين من خلالِ جمعهما في شكل مسرح دمى، وباعتباري أعملُ في مجال مسرح الدمى فقد حاولت أنَ أزاوج بين فنّ المونودراما وفن الدمى.. من هنا جاءت فكرة أنْ تكون شخصية العرض دمية، وكان لا بد من إيجاد فكرة وصراع ومسارات درامية، فكان الخيار أنْ تُبعث الحياة في هذه الدمية، ثم يُفسح لها المجال لتعبّرَ عن مشاعرها تجاه محركها، وصولاً إلى مرحلة الصراع الداخلي الذي تم إيجاده في الدمية من خلالِ علاقة الحب التي تكتشفها بين محركها وصانعتها التي تعتبرها أمها، وقد حاولتُ الوصول إلى نهاية غير تقليدية للعرض».

من جهتها قالت الفنانة **إيمان عمر** :

«كان تقديم عمل مونودرامي حلماً بالنسبة لي، وتعاوني مع المخرج العراقي **حسين علي هارف** كان غنياً ومثمراً، فقد كان لدينا هاجس فني مشترك، وسبقَ لنا وأن قدمنا العرض في العراق قبل تقديمه في سورية» .

المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بانطلاق عامه الدراسي

تحت شعار «معاً نبدع» احتفل المعهد العالي للفنون المسرحية في شهر تشرين أول الماضي بانطلاق العام الدراسي الجديد ٢٠٢٣-٢٠٢٤ من خلال عدد من الفعاليات، بدأت باستقبال الطلاب الجدد في أقسام المعهد الخمسة، وقيام رؤساء الأقسام بالتعريف بطبيعة كل قسم وتوصيف الدراسة فيه، ثم تم توزيع دليل المعهد وافتتاح معرض الكتاب الذي يقيمه المعهد بالتعاون مع الهيئة العامة السورية للكتاب، وتمَّ تقديم عرض فنيّ بعنوان «معاً نبدع ٢٠٢٣-٢٠٢٤» تضمَّن لوحات فنية وغنائية وراقصة بمشاركة طلاب الأقسام الخمسة، والعرض المسرحيّ «الخطوبة.. اليوبيل» لطلاب السنة الثانية-قسم التمثيل إشراف أ.**كفاح الخوص**، والعرض المسرحيّ «عائلتي» لطلاب السنة الثالثة-قسم التمثيل إشراف أ.**مجد فضة** وأ.**الفرزدق ديوب** .

أشرف على الفعالية د.**تامر العربيد** عميد المعهد تعاونٌ فني **مغيث صقر** تصميم البوستر **كريم هواش** الإشراف التقنيّ **عمار الحامض** .

الهشيم وعبثية الحروب

د.حورية محمد حمو

كتبَ نصّ مسرحية «الهَشيم» الكاتب العراقي **عبد الأمير الشمخي** وحاول فيه أن يسلّط الضوء على الدمارِ الذي حلّ بالعراق، وصوَّر ما كابده الشعب العراقيّ من قمع وتهجير وظلم من خلال أربع شخصيات عايشت الألم والحزن وعانت من العذاب والاضطهادِ والتهجير، وقد شكَّلت هذه الشخصيات رموزاً واضحة في العرض المسرحي الذي أخرجه الفنان **هاشم غزال** وقدمه فرع نقابة الفنانين في اللاذقية وتجمّع العائلة الفني في شهر تموز الماضي.. وسبق لنص المسرحية أن قُدّم بوجهات نظرِ إخراجية عربية متعددة، فعلى سبيل المثال تمّ عرضُه عام ٢٠٠٥ في مهرجان الكويت الثامن وحصلَ العرض على جائزة أفضل إخراج لمخرجه **فيصل العميري** وكان للمسرح السوري نصيبٌ في تقديم النص عندما قُدّم في المركز الثقافي في سلمية عام ٢٠١٦ بإخراج الفنان **فادي شريف ديوب**.. واليوم يُقدِم المخرج **هاشم غزال** على تقديم النص بمشاركة

الفنانين : **عبد الوهاب عيان**-وفي **شحادة**-**رولا عبد الباقي**-**بشارة عدرة** .

تألّفت المسرحية من أربعة مشاهد، وسلّطت الضوءَ على الهزيمة والانكسار بعد حروب طاحنة في العراق، وعالجت قضية التلاعب بالوطن ومحاولة تدميره في إطار مؤامرة دنيئة جعلت الوطن أشلاءً ممزقة، وسكانه بقايا نفوس محطمة، فمنهم من مات، ومنهم من ينتظر، ويشير العنوان (الهشيم) إلى مضمونِ العمل، إذ جاء في لسان العرب : «الهَشيم : النّبْتُ اليابسُ المتكسّر، والشجرةُ البالية يأخذها الحاطبُ كيف يشاء» لكن هل يقصد المؤلف بكلمة «الهشيم» الهشيم المادي أم الهشيم النفسي؟

تدور أحداث المسرحية في ساحة عامة فوق بقايا وطن، وتتناول أربعة أفراد تهشّمت شخصياتهم وتبددتْ أحلامهم بسبب الحروب الطاحنة التي خاضتْها بلدانهم، فراحوا يبحثون عن طوق نجاة ينقلُهم إلى منطقة يشعرون فيها بالحياة والأمل .

أربع شخصيات بلا أسماء : زوجان، وشاب يتعرضُ لأنواع مختلفة من التعذيب، ورجل ظالم ومتسلطٍ يسلب الشاب رجولته ويقتل طفل الزوجين .

الشخصيةُ الأولى جريئة، عانى صاحبُها من أساليبِ القهر والتعذيب حتى فقد رجولته وشكّل عاملاً محرّضاً في كشف الصراع النفسي الذي عانتْ منه الشخصية الثانية التي هي شخصية الجلّاد الرجل القوي الذي ارتكب جرائم بحق الإنسان والإنسانية، ورمز في العرض إلى السلطة السياسية التي تمارس القمع على أبناء جلدتها .

الشخصيةُ الثالثة زوج المرأة التي هي العنصر الرابع في العمل والتي تبحث عن بقية أشلاء طفلها من أجل وضعه في مرقده.. والجميع بانتظار العربة التي تمثّل الأمل لتأخذهم من هذا المكان الملوث بالحربِ ودمائها وأشلائها إلى عالم مغاير لا دماء فيه ولا دمار، لكن العربة المُنتظَرة لم تأتِ، إلا أنها ربما ستأتي يوماً ما .

في المشهدِ الأول وبعد أن تُضاء الأنوار يطالعنا في الفضاء المسرحي ديكورٌ يميل إلى السواد، وثمة مجموعة من الصناديق الخشبية ذات اللون الأسود الموشح بقليل من اللون الأبيض، وتُستخدم كمقاعد بلا مساند للظهر، ويبدو أن الزمن فيها هو زمن الانكسارِ والهزيمة.. والمكان ساحة مفتوحة، أو لنَقُل على حدّ تعبير إحدى الشخصيات في المسرحية ما تبقّى من طريق على أرض الوطن، والساحة يلفّها السواد، وتخترق صمتَ المكان بين الحين والآخر أصواتُ عواصف مختلفة، يرافقها تصاعد دخان، وهناك شخصيات تروح وتجيء، وتبدو في حالة ضياع وكأنها تبحث عن شيء ما، وثمة قلق ينتابها، ويجلسُ على المقعد رجلٌ حزين يعاني من الألم والمرارة وكأنه خاض معركة، وبالقرب منه رجلٌ آخر حاله ليس أفضل من حال الأول، ويبدوان في حالةِ انتظار.. إنهما ينتظران العربة التي ستنقلهما إلى عالم السلام والأمان، عالم اللاحرب، لكنهما يختلفان في تحديد اتجاه مجيء العربة :

«**الأول** : ستأتي العربة من هذا الاتجاه .

الثاني : لا.. من هذا الاتجاه.. ربما من هنا» (مشيراً إلى الساحة) .

الأول : لا أحد يأتي .

الثاني : ربما.. لستُ أدري.. كنت أنتظر» .

وبعد الاختلاف يصلان إلى نتيجة مفادها : «ليس مهمّاً من أين ستأتي، لكن المهم أن تأتي» .

ومن بين الدخان الذي يتصاعد من وسط الساحة تخرجُ امرأةٌ تحمل في يديها جمجمة، ويبدو أنها بقايا إنسان، وتجلس على المقعد وتضع الرأس بالقرب منها :

«**المرأة** : هل ستأتي العربة؟

الأول : هل تتكلمين معي؟

المرأة : لا.. معه (مشيرةً إلى الرأس)» .

وعندما يسألها أحدهم : «لماذا تحملينه؟» تجيب : «إنه ميراث المأساة وعليّ أن أعيده.. لقد ظلّ جسده هناك بعد أن خرجتُ من العاصفة» .

ويحاولُ الرجلان التعرّف على بعضهما لكن دون جدوى، فواحدٌ خرج من الضباب، والثاني خرج من الدخان، والمرأة تشير إلى الجمجمة قائلة : «وهو خرج.. هكذا.. رأسٌ أفزعتْه المأساة» .

ويتبادل الرجلان أطرافَ الحديث حول المُنقذ الذي سيأتي :

«**الثاني** : إذا كان من سينقذنا رجلاً فأنا أرفض .

الأول : أتحبّ النساء؟

الثاني : المأساة جعلتْنا لا ندري ما نحب .

الأول : قلتُ لأمي ذات يوم : أنا طائر أعرج ركضَ الأغبياء ليمسكوا به لكنه طار ونسوا أنه يستطيعُ الطيران.. أنا ذلك الطائر.. وهكذا خرجت من الدخان».

أمّا الرجل الثالث فإنه يندفع إلى المكان كأنه مجنون ويطلب أن يصمتوا كي يجد الطريق، ويبدو أنّ الطريق في رأسه وليس على الأرض.. إنه يحاول أن يجدَ حلاً، لكنه في النهاية يعلن أنه سيطفئ القمر، عندها يعمّ الظلام وينتهي المشهد الأول .

في المشهد الثاني يبدو أن الزمن يمرّ سريعاً، وأن العاصفةَ تهب، ولا شيء هناك.. يجلس كلّ من الأول والثاني على المقعد الخشبي ويتساءلان عن توقيت وصولِ العربة :

«**الأول** : لم تأتِ العربة .

الثاني : لم يأتِ أحد .

الأول : ولمَ كنا ممددين على الطريق؟

الثاني : لقد رموا بنا .

الأول : كنا أمواتاً، ومع ذلك فقد حلمت .

الثاني : وهل يحلم الميت؟!

الأول : من يستطيع الإجابة على ذلك؟ (صمت) هل سنبقى ننتظر؟» .

وعلى ما يبدو فإنهما يعلنان بأن لا بدّ من التكيّف مع المرحلة الجديدة ومع واقع فُرِضَ عليهما فرضاً، ولا يلومان أحداً فيه إلا القرن الذي خُلقوا فيه، ومع ذلك ففي نفسيهما بصيصُ أمل وهو مجيء العربة، ومع بصيص الأمل يتعرّف أحدهما على الآخر ويكتشفُ أن من يتحدث إليه هو السجان الذي ذاق على يديه أمرّ ساعات العذاب، ويذكّره بتلك الليلة التي جعله فيها عقيماً :

«**الأول** : توسلتُ فيها، ولكنك لم تصغِ .

الثاني : كنتُ حجراً .

الأول : (يصرخ) لمَ فعلت ذلك؟

الثاني : لم أكن أسمع.. كنتُ حجراً .

الأول : بكيتُ ولم ترحم .

الثاني : كنتُ حجراً» .

وبعدها يعترف السجان بأنه أُجبر على ذلك، معلناً أنه كان يريد أن ينجو بنفسه.. وفي لحظة تأمل :

«**الثالث** : (يدور ثم يصرخ فجأة) مسكين من يحيا كورقةٍ بيضاء يضع عليها الآخرون أختامهم» .

وفي هذا المشهد يلتقي الزوج بزوجته صاحبة الجمجمةِ ويسألها معترضاً : «لماذا لحقتِ به وتركتِ المكان الذي كنت فيه؟» :

«**الثالث** : (للمرأة) لماذا تتبعينني؟

المرأة : لأنك لم تعُد .

الثالث : أضعتُ الطريق .

المرأة : ونحن أيضاً.. أنا وابني» .

ويلومها على ترك المكان، وهي بدورها تعلن أنها أُجبِرَت على مغادرة المكان الذي كانت تحيا فيه لأنّهم كانوا في عجلة من أمرهم، وكان عليها أن تنفّذ، وتتابع قائلةً : «أخذتُ رأس ابني وتركت جسده في الغرفة تحت السرير، وهناك دفنت جسده» لكنهما لم يستطيعا العودة إلى حيث كانا لأنهما أضاعا الاتجاهات :

«**الثالث** : وأحدهم سرق مني شيئاً أخلّ بوجودي ولم أعد كما كنت.. أتفهمين؟ في جسدي حلقة تورمت فأصابتْ جسدي كلّه بعطب، وما إن أستعيد أمراً حتى أجد نفسي فقدتُ أموراً غيره» .

ويقرر أن يغادر المكان، وتعارضه الزوجة، إلا أنّه يأبى إلا أن يواصل الهرب ويهيم على وجهه باحثاً عن الخلاص.. إنه يحاول أن يتمرد على واقعه، إذ يقول : «سأقطع ذلك الحبل الذي يشير إلى تاريخٍ لم يعد فيه إلا الحكايات» .

في المشهد الثالث يدخل الشخص الثاني وكأنه يهربُ من شبح يطارده حتى ينزوي ثم يصرخ فجأةً : «في صدري رجل آخر يحرجني، يحطم كلّ ما أحلم به (يجلس ويضع رأسه في الأرض ويعيد تكرار ما قالَه) في صدري رجل آخر، رجل آخر في صدري هو المذنب الوحيد.. في صدري رجل آخر لا علاقة بيني وبينه».. إنه يعيش حالةً

هيستيريـة، ويظـن الأول أنهـم دخلـوا مرحلـة الجنون، وتخـرج المرأة وتضع الرأسَ في حضنها وتهدهده وتسأل : «هل وصلت العربة؟» فيجيب الثاني : «ليتها تصل الآن».. ويفقـد الجميعُ الثقـة والأمل بوصول العربـة، ويعلنون أن الانتظـارَ نوعٌ من الجنون، وهنا تتكشـف حقيقة السجّان أو لِنَقُل الجلاد، لكن الندم يكاد يقتله لأنه يكتشفُ أنه لم يبقَ منه سوى جذع ميت، ويعلن أنه لن يتابع اللعبة، ويقرر أن يضع حـداً لهذا الصراع النفسـيّ، ويأمر الجميع بأن لا يخرجـوا إذا سمعوا صُراخـاً، ويريدهم أن يخلدوا إلى النوم، وهنا يتدلى ثوبٌ كبير فضفاض من سقف المسرح، وعلى مـا يبدو هو الـذات الشريـرة لنفسية الجـلاد، أو ربما هو رمـزٌ للسلطة، فيخاطب السّجـان قائلاً : «أنظر ماذا فعلتَ بي.. أنظـر إلى ضحيتك الأخيرة.. أنا تبعْتُك كالكلـب، ووثقتُ بـك، ولكنك رميتَ بـي إلى التهلكة.. يا لعذابي (يبكـي، يتألم، يصرخ، يعوي، يئن، ثم ينتهي إلى سكـون ويصرخ) لا أريـد مواصلة اللعبـة.. لا ترغمني.. يكفـي ذلك، ولهذا سأقتلك علّنـي أبقى كما أريد» ويهجم علـى ملابسِه كما لو أنـه يقتل آخـر، ويسقط كلاهما في الظلمة .

في المشهد الرابع والأخير تتصاعد الأصوات، ويكبرُ الأمل، وتفرح الشخصيات بقدوم العربة لأنها رأتْها تتجه صوبها، إلى المكان نفسه الذي تجلس فيه، وبوصولِ العربة ستتحقق الأحلام، وربما تنتهي المأساة :

«**الأول** : (يعلـن بفـرح) وصلـت العربـة.. وصلـت العربة (تظهر المرأة مسرعـة فرحة) وصلت العربة التي ستأخذنا.. وصلت أخيراً.. وصلت العربة .

المرأة : أعِد على مسامعي ما قلت .

الأول : وصلت يا امرأة.. وصلت .

المـرأة : (للرأس) وصلت العربة يـا بني وسأعيدك (للأول) أين هي؟ أين العربة؟» .

ومـا هي إلا لحظـات حتى يتلاشى الأمـل لأن رجلاً نـزل مـن العربـة، وبعدها غـادرت المكان ربمـا إلى غير عودة، عندها يدخل الرجل الثالث ويخبر الجميع بأنه هو من نزل مـن العربة، ويعقّب قائـلاً : «المدينة اختفتْ ولم يبقَ شيء في أي مكان».. ويصرخ الثالث : «لم أجدْ أحداً.. لم أجـد شيئاً على الإطلاق، حتى ولا بقايا» ويسأل الثالث الثـاني عن الجلّاد فيخبره بأنه مـات ولم يقم بدفنه لأن الجـزاء مـن جنس العمل، ومـع عدم وصـول العربة ومع الضيـاع الذي تعيشه الشخصيات لم يفقد الكاتب الأمل، بـل أعاد المسرحية إلى مـا كانت قد بدأت به وهو محاولة تحديـد الاتجاه الـذي ستأتي منـه العربـة : «ستأتي من هنا.. لا من هناك.. بل من هنا» ويعمّ الظلام .

أشار بعض النقاد والدارسين إلى أن نص المسرحية ينتمـي إلى الاتجـاه العبثـي في المسـرح، ذلـك أنّ تشابه المسرحيـة وتقاطعهـا مـع مسرحيـة «في انتظـار غـودو» لمؤلفها **صمويل بيكيت** جعلهم يضعونها في خانة المسرح العبثـي، والعلـة في ذلك أن التشابهَ بـين المسرحيتين برز واضحاً في عدّة مواضع، أولها أنه قد جسّدت المسرحيتين أربـعُ شخصيـات وجميعهـا تعيش حالة انتظـار بعد أن سرقـت الحربُ منهـا الوطن والحبّ والذكريـات، إلا أن الشخصيات في مسرحية «الهشيم» بلا أسماء لأنها تشكل رمـوزاً، بينما في مسرحية «في انتظار غودو» الشخصيات لها أسمـاء.. وثانيها أن عملية الانتظـار التي عانتْ منها شخوص المسرحيتـين، وأقصـد انتظارَ المُنقـذ الذي هو غـودو في المسرحية الأولى والعربـة في المسرحية الثانية، والانتظـار في المسرحيتـين لا يتكلـل بنتيجـة إيجابيـة.. ثالثها الإشـارة في كلتا المسرحيتين إلى بقاء الشخصيات علـى حالها تمارس عملية الانتظـار على الرغم من تتابع الزمن، وفي مسرحية «في انتظار غودو» نستدل على مرور الزمنِ من خـلال اخضرار أوراق الشجـرة وامتلائها في الفصـل الثاني بعد أن كانـت عارية في الفصل الأول، أما في مسرحيـة «الهشيم» فقد استدللنا على ذلك من خلال حديـث إحدى الشخصيات : «ليس مهمـاً ولكنهم أشاروا إلى الساعـة، وحين صحوتُ أدركتُ أنّ الزمن قد مرّ» وفي موضـع آخر : «يبـدو أن الزمن يمرّ سريعـاً وأن العاصفة تهب.. لا شيء هناك».. رابعُها قضية العمى التي تكشّفت في كلتـا المسرحيتين، لكن إذا كان بـوزو الرجل النبيل في مسرحية «في انتظـار غودو» قد أصيب بالعمى تعبيراً عن عبثية الحياة فإن مسرحيـة «الهشيم» أشارتْ إلى العمى إشارةً عابرة، وفعل العمى لم يحدث :

«**الأول** : (يردد) ينبغي أن لا نصاب جميعاً بالعمى.

الثاني : (يصرخ) في صدري رجل آخر .

الأول : (يصرخ) إننا نصاب بالجنون» .

والعمى هنا ليس حقيقياً وإنما مجازي، ويعني ذلك أن لا نتجاهل حقيقة ما حدث وما يحدث، ومع هذا التشابه والتقاطع والتأثر الكبير من قبل الكاتب بمسرحية «في انتظار غودو» لا نستطيع أن نجزم بأنّ هذه المسرحية تنتمي إلى الاتجاه العبثي لأن قلم الكاتب أبى إلا أن ينغمس في وحل الحرب العراقية بما أنتجتْه من تشوهات نفسية وجسدية ومن خراب ودمارٍ على جميع الأصعدة، لكن إذا توخينا الدقة فإن العبثيةَ في هذا العمل المسرحي هي عبثية الحرب الطاحنة التي صوّرتها المسرحية والتي خرّبت الوطنَ وهشّمت المواطن، تلك الحرب التي لم تُبقِ ولمْ تذرْ ولم تفرّق بين الجاني والضحية ولا بين المتّهم والبريء، بل طحنت الحجر والشجر والبشر.. أضفْ إلى ذلك أن هناك بعض المواقف التأملية التي بدتْ واضحةً من قبل بعض الشخصيات والتي ربما تتنافى مع المسرح العبثي، نذكر منها :

«**الأول** : (ينهض متأملاً) تكيّفت دائماً.. تكيّفت على الدوام.. انحنيتُ لأتكيّف وخسرت الكثير كي أتكيّف (يُخرج ورقة ويقرأ) إن القرن الذي عشنا به وتسلّقنا زمنه لم يكن إلا ضحية نفسه، ومع ذلك قمنا بعمليةِ التكيّف» .

وهناك أيضاً :

«**الثالث** : (يدور وحده ثم يصرخ فجأة) مسكين من يحيا كورقة بيضاء، يضع عليها الآخرون أختامهم» .

وأيضاً :

«**الأول** : قلتُ لأمي ذات يوم : أنا طائر أعرج ركضَ الأغبياء ليمسكوا به، لكنه طار.. لقد نسوا أنه يستطيع الطيران.. أنا ذلك الطائر، وهكذا خرجتُ من الدخان» .

مَزجت المسرحية بين ما هو واقعي وما هو عبثي لأنّها جسّدت معاناة الإنسان بعد زجّه في حروبٍ لا ناقة له فيها ولا جمل، إذ كان ضحية مؤامرات خبيثة، وقد انصبّت هموم شخوص المسرحية في الطريقةِ التي ستعالج بها جروحها للتخلص من ذكرياتِ الماضي ولتحسين أوضاعها الكليّة، لذلك نراها تتحدث وتروح وتجيء وتتلاوم وتستنطق الذاكرة وتنتظر المُنقذ الحقيقي، ولعل ما زاد الأمر سوءاً وضع الإنسان داخل دائرة الانتظار، ذلك أن الانتظار يعني تعميق الحسّ المأساوي لأنها لم تجد حلاً إلا بانتظار (غودو) الذي قد يأتي وقد لا يأتي، فالشخوصُ هنا تنتظر وتتألم وتتذكر ما حلّ بها من كوارث، لكنها تأمل بقادم ينقذها من هذا الألم والضياع :

«**الأولُ** : ستأتي العربة من هذا الاتجاه .

الثاني : لا.. من هذا الاتجاه.. ربما من هنا (يشير إلى الساحة) .

الأول : لا أحد يأتي .

الثاني : ربما.. لستُ أدري.. كنت أنتظر» .

وتفرح الشخصيات في المشهد الرابع بقدوم العربة لأنّها تتجه نحوها إلى المكان نفسه الذين تجلس فيه ولأنّ وصول العربة سيحقق أحلامها، وبعد أن يكبر الأمل :

«**الأول** : (بفرح) وصلت العربة، وصلت العربة (تظهر المرأة مسرعة فرحة) وصلت العربة التي ستأخذنا.. وصلت أخيراً» .

لكن الشخصيات تصاب بعدها بخيبة أمل لأن العربةَ رحلت دون أن تدركها، ومما يُلحظ أن هناك أملاً آخر في خلاصها من محنتها غير العربة، فالشخصيةُ الثانية عندما كانت تتحدث عن مآسيها وآلامها وتتساءل عن وصول العربة وتتحدث عن قصةِ كلب جاره الذي هو كلبه كانت توجه الحديث إلى الجمهور وجهاً لوجه، وربما كان حديثها بمنزلة الدعوةِ لإشراك الجمهور في إيجاد الحلّ وكأنها ترى أنّ الجمهور يجب أن يشارك في اللعبة ولا بد له من أنْ يستمع إلى همومها، ومن ثم لا بد من أن تجد حلاً لهذه المأساة، لاسيما أن الوطن ملكٌ للجميع، وهكذا فإنّ هذه الشخصيات تعاني بسبب آثار الدمار وانعدام اليقينِ وفقدان الثقة بأن ما تحلم به قد يأتي، ولعل هذا المقطع يؤكد ذلك :

«**الأول** : ستأتي العربة من هذا الاتجاه .

الثاني : وربما تأتي من هذا الاتجاه (يشير إلى الاتجاه المعاكس) .

الأول : لا، لا.. ستأتي من هناك (تبدو عليه الثقة).

الثاني : ولكنهم قالوا...

الأول : لا تصدّق أحداً .

الثاني : (يتأمله) ولماذا أصدقك؟

الأول : لأنني لا أحد (يشير إلى رأسه) ولا شيء هنا (يضحك) ستأتي العربة من هذا الاتجاه لتأخذنا (ينظر إلى البعيد) لا بد للإنسان أن يبقى على علاقة بشيءٍ ما.. هذا ما حُكم به علينا» .

لا شك أن وصول العربة يعني إنقاذ هؤلاء، ووصولُ العربة هو الوسيلة الفعّالة للوقاية من تعميق المأساة، ذلك أن العربة ستنصر الشخوص على المعاناة، شرط أن تكون هذه العربة آتية لا محالة، والعربةُ هي رمز الخلاص لأنها ستنقلهم نقلة نوعية، ستنقلُهم من العذاب والجحيم إلى حياة تليق بهم كبشر، لذلك نجد مقطعاً يتكرر كثيراً في المسرحية :

«**المرأة** : وهل جاءت العربة يوماً من هذا الاتجاه؟

الأول : لا أدري، فالتاريخ لا حدود له، ولكنها ستأتي.

المرأة : قبل أن تعود العاصفة .

الأول : ستأتي من هذا الاتجاه .

المرأة : بل من ذاك الاتجاه .

الأول : (يضحك بسخرية وهو يعيد اللعبة بعناد) بل من هذا الاتجاه .

المرأة : لا، لا.. ستأتي من ذلك الاتجاه .

الثالث : (من عمق المسرح) وربما من هذا الاتجاه (يشير إلى اتجاه ثالث) لا شكّ أن هذا الانتظار يشير إلى إمكانيةِ الحياة، ويعني أيضاً أن المعاناة يمكن أن تكون أبدية» .

وهكذا فإن الشخصيات تملك أملاً بعيش مغاير، إلا أنّها تنتظر وتعاني بسبب هذا الانتظار، لكن أحد هؤلاءِ الشخوص، وتحديداً الجلاد الذي لم يأبه لموعد وصولِ العربة بسبب جرحه الذي كان أكبر وأعمق فقد وجد خلاصه بإنهاء حياته .

***

تجسَّدت في العرض وحدة الزمان والمكان، وإن كان الكاتب قد اتّبع نظام التدوير، ذلك أن النهاية كانتْ كالبداية، وإن عمّقت النهاية الحسّ المأساوي لأنها أضافت شيئاً جديداً على البداية وهو إعلان الرجل الثالث أنه لم يبقَ شيء، ويقصد لم يبق شيء من آثارِ الوطن.. أضف إلى ذلك أن العرض لم يراعِ نظامَ تطور الحبكة وصولاً

إلى الذروة، ولا شكّ أن ما أضعف ذلك هو عملية التدوير التي التزمها الكاتب، والمهم أن المسرحية استطاعت أن تنقل إلينا رسالةً على نحوٍ ما عكست النظرة السوداوية للحياة، فكانت الحياة مملوءة بالقلق والضياع ومرارة الألم، فالفردُ هنا يبحث عن مَخرج يخلّصه من آثار الماضي، وربما أراد الكاتب أن يصفَ الشرط الإنسانيّ القاسي الذي يعيشه المواطن العربي إثر انتهاكِ أرض وطنه عبر معالجته للضياع والتشتت والقهرِ والحرمان بسبب كثرة الحروب وتكالب الأعداء .

لا من تسجيل تقدير خاص لمستوى الأداء لدى كلّ من **عبد الوهاب عيان**، **وايفي شحادة**، **رولا عبد الباقي**، **بشارة عدرة**، وثمة ملاحظة على **رولا عبد الباقي** التي كان عليها الاهتمام أكثر بمسألة الإلقاء، إذ أن كلامها لم يكن واضحاً كما ينبغي مما دفع إلى عدم التعاطف مع الشخصية التي أدتها على الرغم من عمقِ مأساتها، وخاصة عندما راحت تغنّي لبقايا طفلها، أمّا باقي الممثلين فقد أدوا أدوارهم بإتقان، وكانت تحركاتهم على خشبة المسرح منظّمة ولا إرباك فيها، أضف الى ذلك أن عملية الدخول والخروج كانت تتمّ بخطوات سريعة تتماشى مع القلقِ النفسي الذي تعاني منه الشخوص في مرحلة البحثِ عن مَخرج لمعاناتها والتي يخشون أن تكون أبدية، أما عملية الصراخ التي عبّرت عن بعض المواقفِ المؤلمة فقد كان بعضها مبرراً، وبعضها الآخر لم يكن كذلك على الرغم من أن المخرج حاول أنْ يجعل الشخصيات تعبّر بالصراخ عن الضيق الذي تشعر به بهدف إيصال الرسالة، فأصاب في بعضِ المواضع لا كلها.. وهناك ملاحظة أخرى هي أنّ المتفرج ظنّ أن المسرحية انتهت قبل نهاية المشهدِ الثالث .

لامسَ العرض جوانب كثيرة من حياتنا، وصوّر ما تعانيه شعوبُنا من قلق وضياع، وربما شعور بالخيبة، وقد حمّل المخرج العرضَ بصيص أمل عندما توجهتْ إحدى الشخصيات بالحديث إلى الجمهور وجهاً لوجه، بما يعني أن الحلّ لن يكمن في العربة فحسب ولكن ربما سيأتي من الجمهور .

لا بد من التنويهِ إلى الديكور الذي تمّ تصميمه من قطعٍ خشبيةٍ كبيرة (صناديق مستطيلة) عكست سوداويةَ الحياة والنفوس من خلال وضع المقاعد السوداء الموشّحة ببعض المشحات البيضاء، لكن إذا كان الديكور قد أفلح في عكس سوداوية الحياة إلا أنه لم يفلحْ في عكس فوضوية الحرب والدمار، كما أن اختيارَ مساحة واسعة على خشبة المسرح أعطى الممثلين حرية التحرك، لكنه لم يمنح المتفرج حالة القلقِ والضياع ليشارك الشخصيات آلامها، ولا سيما أنّ المأساة مأساة وطن، وكانت الإضاءة جيدة وموحيةً ولعبت دوراً بارزاً في العرض، إذ عبّرت عن المواقف الدرامية ودعمتها ولاحقت كل شخصية على حدة، ولعل مشهد موت الجلّاد الذي سبقته الإضاءةُ الحمراء والتي أوحت إلى المتلقي بأننا الآن في ساحة الإعدام كانت موفقة وناجحة، وأثبتت الموسيقا وجوداً من خلال تأثيرها الدرامي، ورافقت الأحداثَ بهبوطها وصعودها، وعبّرت عن حلول العواصفِ المحملة بالدخان، أضف إلى ذلك الموسيقا الحزينة التي رافقت لحظات فقدان الأمل بعدم وصولِ العربة، إذ عبّرت عن الموقف وجعلت المتلقي يشعر بالأسى للحال الذي وصلت إليه شخوصُ المسرحية من مرارة الانتظار والألم :

«**الأول** : ستأتي العربة من هذا الاتجاه .

الثاني : لا.. من هذا الاتجاه.. ربما من هنا (يشير إلى الساحة) .

الأول : لا أحد يأتي .

الثاني : ربما.. لست أدري.. كنت أنتظر» .

وبعد الخلاف يصلان إلى نتيجة مفادها : «ليس مهمّاً من أين ستأتي، لكن المهم أن تأتي» مع موسيقا حزينة .

أما من ناحية اللغة فقد استخدم الممثلون اللغة العربيةَ الفصيحة، وهذه إيجابية يُشكر عليها الكاتب والمخرجُ والممثلون لأن استخدام اللغة الفصيحة كان متقناً ولا إرباك فيه، وتميّز بالسلاسة، وتناسب مع الموضوعِ المطروح، وأعاد لنا الأمل في أن يتابع المسرحيون في كتاباتهم المسرحية وفي عملية الإخراج الالتزام باللغة العربية الفصيحة، تلك اللغة الراقية التي افتقدناها في عروض كثيرة عُرضت على خشبات المسارح في مدينة اللاذقية .

موج عالي وليته كان كابوساً

في الموسم المسرحي

شـــاكر شـــاكر

موج عالي

موجةٌ مسرحية عالية ومفعمة بالمتعـة والفرجة الجميلة ومشـبعة بالتكنيـك والأداء العالي لمجموعة العرضِ بـلا استثناء، سيمـا وأن كاتبهـا ومخرجهـا وموصلها لشطّ الأمـان ربّـانٌ ماهـر لـه سمعتـه وصولاتُه وجولاته في عالم الإخراج والتدريـس الأكاديمـيّ في فنـون الأداء **د.سامر عمران** .

ثلاثـةُ مناطـق وأمكنـة لا رابـع لها كانـت الملهـم الحقيقيّ الذي بنى عليه أكثرُ كتّاب المسرح ومخرجيـه نصوصَهـم وعروضهـم المسرحيـة، وشكّلت فضـاء خصباً لإبداعهم وداعب قريحتهم الإبداعية وهي الصحـراء والجبل والبحر، ومن الأخـير استلهم المخرج المسرحي **د.سـامر عمران** عملـه المسرحي الجديد «موج عـالي» كمشـروع تخـرّج لطـلاب قسـم التمثيل-السنـة الرابعة في كلية فنـون الأداء-جامعة المنارة في اللاذقية، ولطالمـا شكّل البحر جـزءاً كبيراً من أعمـال المسرحيين مـن كتّاب ومخرجـين برمـوزه ودلالاته المختلفـة وملهماً أطلقوا من خلاله عنان إبداعِهم وفنّهم، ووظّفوه لمصلحة أفكارهـم وقضايـا مجتمعِهـم بمـا يشكلـه علـى امتداد التاريـخ من مصدر رزقٍ وفخر في خوض البحر والتغلب علـى مصاعبه أو بما يمنحه لهم مـن قوة.. والبحر يفتح أمـام المخرجين آفاقاً كبـيرة في التعاطي مع دراما العمل وبـثّ إيحـاءات وإشارات تضيـف إلى الحـدث نوعاً من القـوة وإظهار قـدرات الممثل في فـن الأداء وعلى مستوى السينوغرافيا والمؤثـرات الصوتية ومستوى الأزياء، وهنا يـبرز فهم المخرج للنص الذي يقدم أجواء بحرية، ويأتي عملـه ليقدم رؤية بصريـة للحكايةِ من خـلال جماليات البيئة البحرية ومفردات العرض .

لقـد تناول **سـامر عمـران** البحـر وموجاته بطريقة مختلفـة في إطـار قصـة حب واقعيـة ورومانسيـة، وكان البحـرُ صديقـاً يُفشي إليـه بالأسـرار، وغـدّاراً وقاسياً وعاكساً لشظف العيش .

علـى مدى ساعتـين متواصلتـين وبسبعـة وعشرين مشهـداً سريعـي الإيقاع وبعيدين عن الرتابـة والملل قدّم

الطـلاب المقبلون على التخرج مشروع تخرجهم الذي نوّه مخرجـه **عمـران** في البروشور إلى أنه استفـادَ في كتابته لنصّ العرض علـى روايتـين للأديبين **حنا مينـة** و**وديع اسمندر** .

بدأ العرض بشاشة عرض سينمائية نرى من خلالها عـودة يقظان (أداه **حيـدرة اسـمندر**) أحد سكان القرية البحرية بعد غربة طويلة ليدخل بانتقال سلس إلى خشبة المسـرح من شاطئ البحـر إلى ساحة القريـة وليستقبله بحر (أداه **يوسـف المرعـي**) الذي يتصنع البلاهةَ ويخفي الأمـر على الجميع ما عدا بصيرة (أدتها **لين سـليمان**) المـرأة العمياء، ثم ينقلنا المخـرج إلى مقهى القرية الذي يملكه المختار (أداه **سـليم خندريـة**) وتديره روزا (أدتها **مـريم إبراهيـم**) ويجتمـع أهـلُ القرية، وتـدور أحداث العرضِ في المقهـى وعلـى الشاطـئِ الرملـي، وكل واحد مـن سكان القرية له شخصيتُـه المتفردة شكلاً ومضموناً بطريقة مدروسة وبعناية فائقة، ليدور الحوار حول ما بثّه المذياع في المقهى عن عاصفة قوية والطلب من الصيادين الالتـزام في بيوتهم وعدم خروجهـم للصيد حرصاً على حياتهـم، ليحتدم النقاش ويتحـول إلى صراع فكريّ بين أبـو فهـد (أداه **عامـر اسـماعيل**) وعدد مـن الصيادين الجائعـين والخائفـين على قـوت يومهـم والمصرّين على ضـرب التعليمات التي تطالبهم بالمكوثِ في بيوتهم عرض الحائط بحثاً عن رزقهم .

ومن أجـواء المقهى المشحونة بالتوتـر ينقلنا المخرجُ إلى بيـت المختار وزوجتـه (أدتها **آلاء الخطيـب**) وابنته (أدتهـا **رامـا مفحوص**) العاشقـة لأدونيـس الصيـاد المرفوض من قبل أهلها بسبب فقره والتي تتمسك به .

ويظهـر ابـن المختـار (أداه **إبراهيـم طبـولي**) والرافض تماماً لفكرة أبيـه بأن يصبـح قبطاناً لكنه لا يتجـرأ علـى الإفصاح عن ذلـك وتنوب أختـه عنه لتعلن جهـاراً أن شقيقها يعشـق الرقص، وينقلنـا المخرج بعد ذلـك إلى منزل مدرّسة اللغـة الأجنبية في القرية (أدتها **مروى سليمان**) التي تعشق الموسيقا الغربية الرومانسية والتـي أصر المختـار على ولده كـي يتعلم عندهـا، ويعود بنـا المخـرج إلى المقهى التي يدور فيها شجـارٌ بالكراسي والأيـدي، وتتسـارع الأحـداث وتتصاعدُ حدّتهـا في ظلّ لحظـات حبّ رومانسية تارة، ولحظات جشع تارة أخرى، ليكـون الحدث الأعظم الذي يغير مـن سيرورة الأحداث قيام أهل القرية بنجدة وإنقاذ قارب يحمل بعضَ من قرر الهجرة مخاطراً بكل ما يملك، وتدخل شخصيات جديدةٌ مغايرة لما عهده أهل القرية كالشابة الجميلة ماريا (أدتها **لمى غريب**) والتي تتحدث العربيـة بصعوبة بالغة، وعلى نفس القـارب هناك أبو نـدى (أداه **عمر الأعـور**) الذي أضـاف جرعة كوميدية محبّبة للعرض، ووليد (أداه **عبد الكـريم خطاب**) ويعود بنـا المخرج إلى بيت المختار ومعه حـلاق القرية جرجور (أداه **يوسف طجمية**) وهو المخبر الشخصـيّ للمختار والواشي بـكل ما يسمعه في القرية له لقـاء أجر يتقاضاه منه.. ومع تواتر الأحداث وتصاعدِها تتوالى مشاهد متلاحقة، منها ما يوطد علاقةَ حبّ جميلة بـين ماريا وصخر، ومنها بثّ شكـوى عن لواعج حبّ قويّ من أدونيس لصديقه صرغوص، لكنه يتحول مع دخول أبو ندى في جو من الطرافة، ومشهد قدوم عبد لله وهو يحمل معه العـودَ لسعيد الصياد العازف الماهر الذي توقف عن العـزف بعد غرق أبيـه الريّس بشـير ولا أحد يعرف عنه شيئـاً، ويطلب من عبد الله أن يعزف له، ليتجرأ ويرقص فرحـاً لأول مرة، ولينقلنا المخـرج إلى أجواء جديدة عبر مشهدية متقاربة الهدف عن طمع وجشع المختار في زيادة أسعار المشروبات في المقهى رغم معرفته بفقر أهل القرية المدقع، وطمـع من نوع آخر عندما يقرر يقظان الاستعانة بصرغوص ووليد مع خبرةِ أبو ماجد الحموي (أداه **هادي طنيش**) الخبـير بإصـلاحِ محركات المراكـب الصغيرة وإقنـاع روزا بإقنـاعِ الصيادِيـن وكل من يحلـم بالهجرة السفـر عن طريقه، ولعلّ المَشاهـد الخمسة الأخيرة أراد بهـا المخرج أن يقـول أن لا سبيل لإنقاذ مـا يمكن إنقاذه إلا بالحـبّ ولا شـيء غيره يمكنه إخراجنـا من دوامة ما يحدث ومـا يحيق بنا من صراعات وصعـاب، وفيها نرى صـوراً متناقضـة لمفهـوم الهجـرة والسفر، فمَـن قاسى ويلات البحر يرفض السفر، ومن قاسى وعانى من الفقر والجوع يقرر السفر بلا تردد، ولو كان الثمنُ حياته .

يختتـم المخـرج عرضَـه بربـط جميـل وجديد بين

المسرح والشاشة البيضاء عن هجرة من قرر السفر ومَن أراد البقاء وكتابة النهاية بطريقة سينمائية، مستخدماً النار على الشاطئ .

استطاع المخرج أن ينسج نصاً مشدوداً بكامل أركانه، معتمداً على نصوص أدبية لكتّاب كبار برؤية مختلفة وعصرية، وقدم في عرضه عدة شخصيات مختلفة الأنماط والمشارب، لكنها جميعها تصبّ في خانة واحدة هي سورية بكل أطيافها، وهذا التنوع المقصود في الشعب السوري بعاداته ولهجاته وطباعه بدا واضحاً وجميلاً، والتناول المدروس للواقع المعيشي الصعب، وتسليط الضوء بكل شفافية على تغيّر طباع الناس وجشعهم، والتفاوت في ذهنيات وعقليات شخوص العمل، والعمل على جزئيات اللحظة، والتناول العميق لأهوال الهجرة في البحر سراً هرباً من الحرب الإرهابية على سورية، والتعايش بين السوريين، والتحالف يداً بيد ضد المآسي والملمّات جسَّده الكاتب المخرج بشكل بسيط ومُتقن، ولم يخفَ عليه أن مدة العرض الطويلة يمكنها أن تفرض حالة من الرتابة والملل، لذا وبذكاء يُحسب له أضاف جرعات كوميدية وأخرى عاطفية من خلال عدة مشاهد لممثلين عرفوا ما أراد المخرج إيصالَه .

قسم المخرج الخشبةَ إلى ثلاثة أماكن، فعلى يمين ويسار المسرح تواجدت أربع غرف خشبية، فيها لمبات، وفي مقدمتها شاطئ رمليّ تتبعثر على ضفافه جذوعٌ خشبية استُخدمت في أكثر من مشهد، وفي صدر الخشبة تموضع مستوى خشبيّ وكرسيّ كبير من القش وقصب متشابك ومذياع خشبي قديم وحوضُ سمك بلوري صغير فيه سمكة واحدة ملونة وكراس خشبية موزعة على الخشبة، إضافة إلى شاشة عرض سينمائية متصدرة واجهة الخشبة، وفي المشهد الأخير تحولت الغرف الخشبية إلى نوافذ تترقبُ هجرة بعض سكان القرية، أو إلى قوارب في عرض البحر، واستُخدمت جميع قطع الديكور حسب وظيفتها المرسومة لها، ولم يخفَ عن المخرج الأزياء الخاصة بكل شخصية وقد كانت موفقة إلى حدّ كبير وناسبت كل الشخصيات بلا استثناء .

بعد مرور بعض الوقت من زمن المسرحية يخيل للمشاهد أن المشاركين فيها كلهم من المحترفين لأن الكلّ برع وأبدع، وكان التفاوت بين أداء الممثلين بسيطاً وغير ملحوظ، وتميز بشكل لافت الممثلون : **أنيس الحكيم، سمهر بدور، عامر اسماعيل، عمر الأعور، محمود أحمد، مريم إبراهيم، هادي طنيش، يوسف المرعي** وهذا لا يعني أن البقية كانوا أقل ممن ذكرتُهم براعة، فالجميع بدا ملتزماً بتعليمات المخرج بدقة متناهية .

حضرَ العرض جمهور كبير تابع بشغف وحب تفاصيلَه لحظة بلحظة، وصفق في نهايته لأسرة العمل التي قدمت عملاً جميلاً وممتعاً .

ليته كان كابوساً

قدمَ المسرح الجامعي في مدينة اللاذقية في شهر حزيران الماضي العرض المسرحي «ليته كان كابوساً» نصّ **اسماعيل خلف** إخراج **رغداء جديد** إشراف **هاشم غزال** .

يبدأ العرض بمشهد لبروفة نهائية لعرض مُفتَرَض من تأليف وإخراج الممثل كاتب المسرحية إلى حين إيقافها من قبله لإعطاء بعض التوجيهات لممثليه، ليتبيّن لنا شيئاً فشيئاً أنه يغار من بطل مسرحيته على الممثلة التي تقف أمامه والتي يتضح لنا بشكل جلي أنّها عاشقة حتى الثمالة للممثل مما يزيد من حنق وغضب المخرج الذي يحاول جاهداً مضايقة الممثل واستفزازَه لأنه يحب الممثلة ولا يستطع الإفصاح عن حبّه ومشاعره لها أمام الجميع رغم أن الجميع يدركُ هذا الأمر، لكن الممثل يتحمل كرمى للممثلة التي يحبها ويتقبّل -على مضض- كل الاستفزازات التي يكيلها له المخرج، لتتسارع أحداث العرض رويداً رويداً وتتشابك لتطفو على السطح واقعة تفجير الجسر في المنطقة، الجسر الرمز لكل شيء جميل عاشه أبطال العرض، فهو بالنسبة لهم كل الذكريات الجميلة، ويمكن أن يتخيل المشاهد ما يشاء وما يراه لما يرمز إليه هذا الجسر، وقد ترك الكاتب **خلف** والمخرجة **جديد** الباب مواربا لتخيّل ما يرمزه الجسر للمُشاهد .

وبالعودة إلى سياق العرض يظهر قرار مفاجئ من قبل شخصية المخرج بإنهاء العرض في نهاية أحد

المشاهد لأنه بات متشائماً ومستنكراً ومتيقناً أن الحب وحده لم يعد له نفع وجدوى في زمن يتحكم ويعلو فيه صوتُ الرصاص على الحب، الأمر الذي لا يعجب ولا يرضي الجميع، لكن نزولاً عند رغبة الممثلة التي يحبها بطل العرض يقرر مواصلة البروفة، وقبلَ نهاية العرض يأتيهم الخبر اليقين أن الإرهابيين فجّروا الجسر وأنهم قادمون باتجاههم لقتلهم، فيقرر الجميعُ الصمود والوقوف في وجه الموت والإرهاب رغمَ مناشدة المخرج بالهروب، لينتهي العرض بلوحةٍ راقصة تعبيرية تؤكد على الصمود وعدم الانهزام، وليؤكد العرض المقولة التي بنى عليها قوام فكرته «بالحبّ وحده يمكننا مجابهة وردع الإرهاب وكتم صوت الرصاص بصوت الموسيقا والفن والحب» ويلخص العرض المقولة التي يتمناها كل السوريين «ليت كل ما حدث من قتل وخراب وموت كان كابوساً نستفيق منه وكأننا لم نعشه أساساً» .

النصّ من النصوص التي يمكننا تسميتها بالسهل الممتنع، لكنه نص صعب جداً، والتصدي له ليس بالأمرِ السهل، وصعوبته تكمن في أن المخرجة **جديد** صاحبة الخبرة والتجارب الكثيرة والجيدة تعمل مع شبابٍ وشابات ما زالت تجربتهم غضة وما زالوا في بدايةِ مشوارهم الفني رغم أنهم أدوا ما هو مطلوب منهم إلى حد كبير، وكان النص رمزياً ويحتاج إلى قدرات كبيرة لإيصال الفكرة للمشاهدين إخراجاً وتمثيلاً، وقد استطاعت المخرجة فكَّ طلاسم النص وبسَّطتْ مقولته لتصل إلى كل المشاهدين بمختلف أنواعهم، واعتمدت على التكنيك العالي لجسد الممثل والاكسسوارت البسيطة وعلى ديكور كان عبارة عن مجموعةٍ من الستائر البيضاء وبعض الملابس المعلّقة طوال العرض في عمق المسرح وقد وظَّفتْها في أكثر من حالة مشهدية، فتارة كانت عاصفة، وتارة كانت سجناً، واعتمدت على مقتطفات موسيقية ومؤثرات صوتية ناسبت الشكل الإخراجي الذي انتهجتْه، كما وظّفت لوحات راقصة تعبيرية اعتمدتها من سياقِ أحداث العرض وكان لها شكل جمالي ووقعٌ درامي ولم تكن مجانية أو لمجرد خلق حالة من الإبهار .

وعلى صعيد الأداء كانت المجموعة على قدر كبير من المسؤولية في فهم الشخصيات بعمق، وقدم لهم النصّ والإخراج فرصة كبيرة لاكتشاف قدراتهم ومواهبِهم من خلال الثنائيات، ولا يمكننا الإشادة بممثل دون آخر، فالكل كان بارعاً ومبشّراً بجيل مسرحيّ شاب سيرفد الحركة المسرحية في اللاذقية .

نالَ العرض استحسان المشاهدين الذين تفاعلوا معه في معظم مراحله وأبدوا إعجابهم ورضاهم من خلالِ التصفيقِ لكثير من مَشاهده، ويُحسَب للمسرح الجامعيّ تنمية هذه المواهب الشابة الواعدة وإعطاؤها الفرص لإثبات قدراتها وتفجير طاقاتها الفنية .

جسد الشخصيات : **عبد الوهاب عيان-بشار عدرة-رؤى مصطفى-أنطونيو عشي-حنان نعمان-محمود حميدوش-يوسف زين الدين-رولا عبد الباقي-نغم دياب..** الصوت **محمد إبراهيم** الإضاءة **وفاء غزال** إدارة المنصة **نبال شريفا** مساعدة المخرج **هديل عمار** .

رجال في الشمس

لفرقة المسرح الجامعي في درعا

قدّم المسرح الجامعي في محافظة درعا في شهر تشرين أول الماضي العرض المسرحي «رجال في الشمس» عن رواية بنفس العنوان للأديب الفلسطيني **غسان كنفاني** إخراج **فراس المقبل** إشراف فني **يوسف أبو حمد** وهو يعرض لمعاناة الشعب الفلسطينيّ تحت نير الاحتلال في مراحله الأولى حيث التهجير خارج حدود الوطن، وركّز العرض على شخصيات تنتمي لمراحل عمرية مختلفة بهدف رصدِ تأثير نكبة فلسطين على الفئات العمرية المختلفةِ وكيف تعاملت كل فئة مع النكبة، وقد أهدت أسرةُ المسرحية عملها إلى روح الشهيد الإعلامي **فراس الأحمد** .

اعتمد العرض على مونولوجات الشخصيات بمؤازرةٍ من حركة الجسد والإيماء، وأرادَ إيصال رسالة مفادها تمسك الشعب الفلسطينيِ بأرضه وهويتِه.

وسبق للمخرج **فراس المقبل** أن قدم إلى جمهور المسرح في درعا عدداً من الأعمال المسرحية للكبار والأطفال، نذكر منها : «مغامرة في مدينة المستقبل-مملكة العدل-هذيان» .

حارة مهاجرة

لمسرح حمص الجامعي

شهدَ جمهور المسرح في مدينة حمص في شهر حزيران الماضي تجربة مسرحية جديدة لفرقة المسرحِ الجامعي بعنوان «حارة مهاجرة» نص وإخراج **علي محمد** وجسّد الشخصيات أحد عشر ممثلاً قدموا عدداً من القضايا ذات الطابع الاجتماعي ضمن إطارِ حي شعبي تقطنه شرائح اجتماعية متعددة، منها قضايا الغيرة والحسد والطمع والجشع، ويدعو العمل إلى غرسِ قيم المحبة والتعاون والتسامح بهدف إقامة مجتمعٍ خال من العيوب .

جسّد الشخصيات : **مؤيد العلي-جعفر علي-محمد ابراهيم-هلا نون-أحمد ابراهيم-رند النقري-علي محمد-أنطونيو دلو-قصي الليمون-يوسف بعريني-شذا القوجة..** مساعد المخرج **مؤيد العلي** .

جمهور العرض

شاركت في المهرجان الدولي للمسرح في الجزائر

أكاديمية الضحك

تجول على حمص واللاذقية

بعدَ تقديمها في دمشق لعدة أيام انطلقت مسرحية «أكاديمية الضحك» في شهر حزيران الماضي في جولة على المحافظات شملت حمص واللاذقية.. والمسرحيةُ من تأليف الكاتب الياباني **كوكي ميتاني** إعداد وإخراج **د.سمير عثمان الباش** .

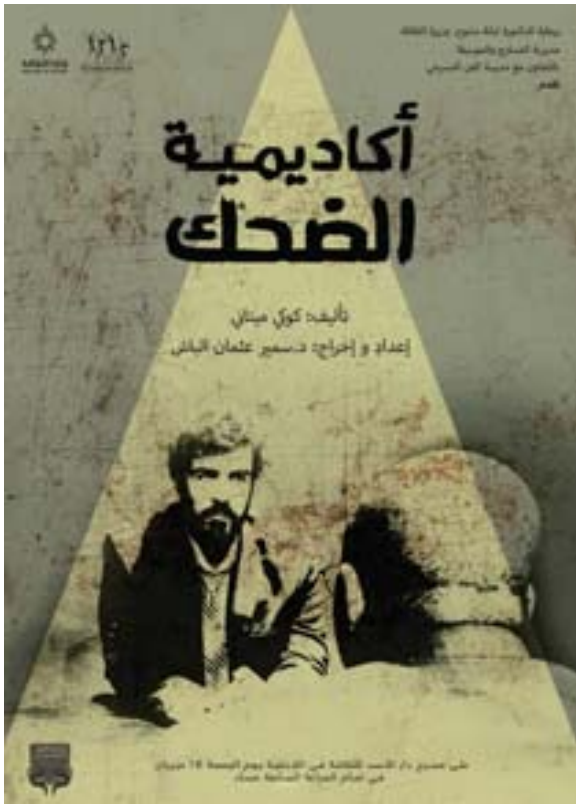
طرح العمل مشكلة تسلط الفكر البيروقراطي على العملِ الإبداعي ضمن رؤية فلسفية تلقّاها كل مُشاهد حسبَ موقعه ووجهة نظره من خلال معاناة كاتب مسرحيّ لعرضِ مسرحية له حيث يصطدم بمواقف متشنّجة وغير مسؤولة من قبل جهة رقابية أدبية ترفضُ النص مما يؤدي إلى مواجهة بين الكاتب وهذه الجهة بأسلوب ساخر وناقد .

جسّد شخصيتَي المسرحية الفنانان **لجين اسماعيل** و**كرم حنون** .

حضرت عرضَ اللاذقية وزيرةُ الثقافة **د.لبانة مشوح** التي أشارت في تصريحات إعلامية إلى أهميةِ تقديم العرض في المحافظات بعد تقديمه في دمشق، خاصة وأنه عرض كوميدي هادف، وجمهورُنا أحوج ما يكون اليوم إلى مثل هذا النوع من العروض، وأضافت : «أنوّه بكمّ الجمهور الكبير الذي حضر العرض، وجمهور المسرح في المحافظات متابعٌ شغوف للعروض المسرحية والفنية» .

قدمَت العرض مديريةُ المسارح والموسيقا بالتعاون مع مدرسة الفنّ المسرحيّ .

يُذكَر أن «أكاديمية الضحك» شاركت في شهر تشرين أول الماضي في الدورة الثانية عشرة من المهرجان الدولي للمسرح في الجزائر .



نبض

جولةٌ مسرحية راقصة على ثقافات العالم

«نبض» هـو عنوان العرض المسرحي الـذي قدمته فرقـةُ هارموني للمسرح الراقص في شهـر أيلول الماضي في مدينـة اللاذقية ضمن صيغـة من التعاون بين مديرية المسارح والموسيقـا والمسرح القومي في اللاذقية ومديرية الثقافة .

«نبضـ» عرضٌ جمـع بين المشهديـة المسرحيـة الدراميـة والمشهديـة الراقصـة المعتمـدة على فـنّ الباليه بالاعتمـادِ على فنـون الرقص التراثيـة المعروفة عند عددٍ مـن الشعوب، والهدف إرسال رسالة محبة وسلام للعالم من سورية التاريخ والحضارة .

وأكـد الفنـان بسام جديد مخـرج العرض في تصريحـات إعلاميـة أن الرقص لغـة لا يعرفها إلا من تصالحَ مع أفراحه وأحزانه .

تنـاولَ العرض قضايـا اجتماعيـة وإنسانية مسّـت الروحَ والعواطـف مـن خـلال تسليـط الضـوء علـى مفـرداتِ الـتراث الثقافي العالمي والرقص التعبيري المعاصـر، وبدأ بلوحة عـن دمشق انتقالاً إلى عدد من المدنِ السورية، وأكد على مفهوم الحب وأهميته في حياتِنا، ومـن أهم لوحات العرض لوحة «المـوت والحيـاة» التي تقول إن الانكسار ليس خسارة إذا كانت الإرادة موجـودة، ومن لديه إرادة الحيـاة سيحقق أهدافَه.. وخُتِم العرض بلوحة بعنوان «رجال العز» .

الجدير بالذكر أن فرقة هارموني للمسرح الراقص تأسَّست في العـام ٢٠١٩ بعضوية أربعين راقصاً وراقصة وبأعمار تتراوح بين ثمانية إلى خمسين عاماً.

إنسان الفراغ

مونودراما في القدموس

تابعَ جمهور المسرح في القدموس في شهر أيلول الماضي العمل المسرحي المونودرامي «إنسان الفراغ» نص ربا هابيل تمثيل حسن كاكور .

يتحدثُ العمل عن رجل في نهاية العقد الخامس من عمرِه، هارب من جماعة متشددة تورَّطَ بانتمائه إليها أثناءَ الحرب، ليقول العمل -كمحصّلة لمجموعة من الأحداثِ التي تتعرض لها الشخصية- أن الفراغ الفكريّ عند الإنسان لا يورثه إلا الخراب والدمار، فيمسي قابلاً للوقوع في براثن الأفكار الدخيلة التي لا تشبهُه، وأن الفراغ يدفع الإنسان للانسياق نحو أي شيءٍ يظن أنه الخلاص من واقعه، ليكتشف في النهايةِ أنه ما كان إلا أداة يريد الآخرون تنفيذ مآربهم من خلالِها .

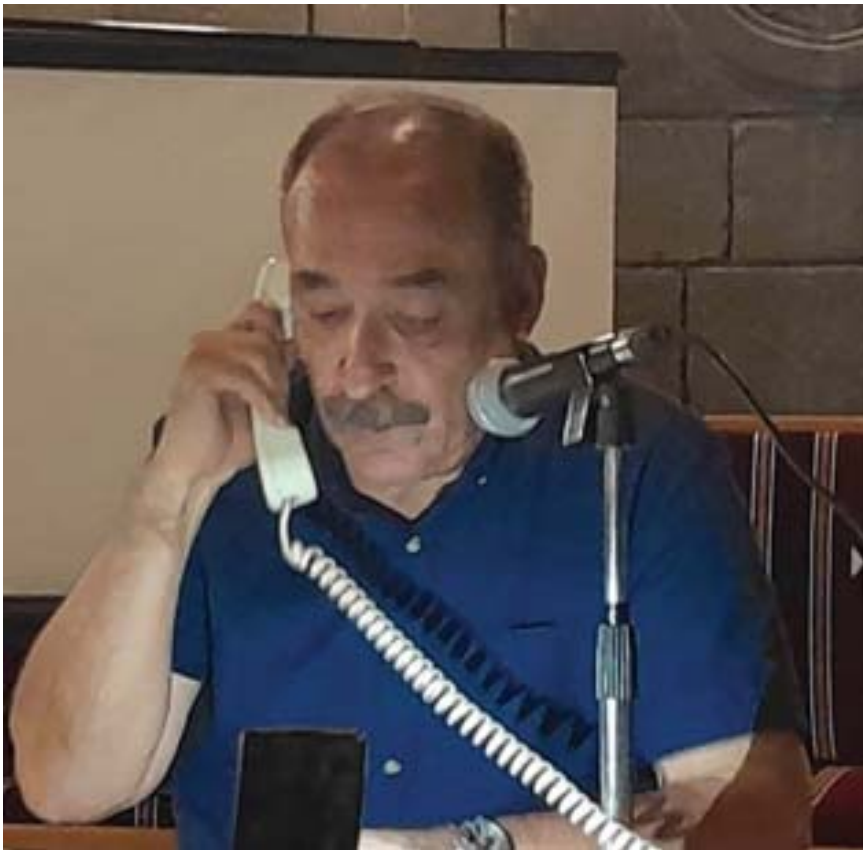
استغرقَ العرض أربعين دقيقة من الوقت، وقُدّم بفصحى مبسّطة تفاعل معها الجمهور، وتميز الديكورُ ببساطته، حيث تم وضع مجسّم لكهف وتلة حولَها حفر بهدف تقريب الفكرة إلى المتلقي، وقد تفاعلَ الجمهور مع العرض بشكل جيد .

وتُعتَبر مونودراما «إنسان الفراغ» أول مونودراما تُقدّم في القدموس .

تجربة مسرحية جديدة في حمص

مسرح على الطاولة لعبد الكريم عمرين

محمد خير الكيلاني



بعْد عدة تجارب في مسرح الممثل الواحد (المونودراما) والتي يتابعها عادةً في حمص جمهور محدود نظراً لضيق مكان تقديمها والمسرح المجرد من الديكور إلا من بعض الإكسسورات، وبعد أنْ خاضَ المسرحي **تمام العواني** تجربة مسرح الغرفة بمونودراما «سهرة مع أبو دعاس الحمداني» والقراءة المسرحية للمسرحي **خالد الطالب** لنص «كالخاس» خرج علينا الباحث والفنان المسرحي **عبد الكريم عمرين** بنظرية «مسرح على الطاولة» التي قدمَ من خلالها في شهر أيلول الماضي نصَّ الكاتب **فرحان بلبل** «أحبها» بحضور جمهور من المهتمين ومتابعي الأنشطة المسرحية .

وفي شرحِه للتجربة قال **عمرين** في مستهل الجلسة : «نحن اليوم بصدد عرض مسرحي مختلف، عرض عار، دون ديكورات وإضاءة وموسيقى، لا وجود فيه سوى للكلمة والأداء الصوتي والاكسسوارات الشحيحة، وكل هذا مقصود وعن سابق إصرار وتصميم لأن الهدف الأول من التجربة هو إحياء اللغةِ وعلاقتنا بها وبما تنتجه من معان وأخيلة وجمالٍ داخلي بعد أن سرقت

الصورة خيال الإنسان وتفكيرَه، والقادم أعظم وأدهى وأمـرّ في السوشيال ميديا والعـالم البغيض وتطبيقات الذكاء الصناعي».. وأضـاف أ.**عمرين** : «هذا عرض مسرحـي مختلف وناقصٌ أيضاً.. إنـه يشبه إلى حد بعيد شقة مكسوة نصـف إكساء، والنصف الباقي من صنع مالـك الشقة-المتفـرج، وهنا ينشـط خيال هذا المتفـرج علـى قاعدتَـي اللغـةِ والأداء الصوتـي ليكون العرض عبـارة عن صـورةٍ ومشهديـة جمالية تضاف إلى الجهـد الإبداعـي للمؤلـفِ والمـؤدي، بـل وتتفوق عليهمـا وعلـى عقل الإنسـانِ المعاصر وتجعلـه مستلباً لأن التكنولوجيـا الحديثـة تسرقُه كليـاً، وكذلك تفعل تكنولوجيا المسرح عبر الإضاءة الإلكترونية والموسيقى والفضاء المسرحـيّ المبهر والمشهدية التـي تهدف أولاً وأخـيراً إلى الإبهار عبر التزويق والتنميق على حساب اللغـة والفعـل الدرامي والحكايـة.. تكنولوجيا المسرح تسرق وتقتلُ تلك الحميمية بين الخشبة والمتفرج، وهي لا تقـدّمُ في أحسن حالاتها سوى شجـن إنساني مبتور ومنعـزل، ويعلن الكثيرون أن المؤلـف مات، وها هم في العروض المسرحية يعلنون موت المتفرج، وهذا العرضُ المسرحـي محاولـة لإحياء المتلقـي من خـلال القصّ أو الـروي الفني والمـؤدي الذي هو بشكل مـا راوٍ يروي الحكايات الدافئة» .

بـدأ العرض في المـكان المفترض أنـه غرفة ذات أثـاث فاخـر وأنيـق، لكنـه قـديم، وتسـود فوضى مع أصواتِ رصاص كثيفة وأصوات قذائف قريبة وبعيدة .

جمـال رجـل في حـوالي الخامسـة والستـين من عمرِه، يجلس خلف الطاولة ويضرب رقماً عبر الهاتفِ الأرضـي متصلاً بابنه كامل ليحضـر له الطعام حيث هـو معـزول بسبـب الاشتبـاكات الدائـرة في محيـطِ إقامتـه.. يقول : «منذ أسـبوع وأنـا آكل الخبز اليابسَ والزيتون المالح وأنت مع زوجتك تأكل أطيب الطعام ولا تفكـر بإحضار بعض الطعـام لي.. لا تستطيع الخروج مـن البيت مـن كثافة النيران؟ تريـد أن آتي لعندك؟! كيـف أخرج تحت الرصاص؟ أنـت تستطيع أن تركض وأنا لا أستطيع الحركـة، فكيف أركض؟ لن أخرج من غرفتـي هذه حتى لـو تهدمت على رأسـي.. أين أمك؟ (يشهق ويصـرخ) جاءت لعندي ومعها الطعام؟! كيف تسمـح لها أن تـترك البيتَ وتسير تحـت النيران؟ ألا تخـاف أن تصاب مـن رصاصةٍ طائشـة أو من شظية قنبلـة؟ إلحقها وأرجعْها إلى البيت.. لا أريد طعاماً ولا سمّ الموت، فقط إلحق بها وأرجعها إلى البيت.. انقطع الخط» .

ويعـود الرجل ليكسر الإيهـام مع الجمهور عندما يتحـدث عـن حياتـه وكيـف تعـرّف على زوجتـه التي اشترطـتْ عليه ليتم الـزواج أن يحدّثها عـن القضية الفلسطينيـة في كل مناسبـة، وحتـى في ليلـة الزفاف تطلـبُ منه الحديث حتى ملّ مـن حديثها، لكنه يحبها ويصـبرُ عليهـا، ومن أجـل حبه لها ينحـرف في عمله الوظيفيّ ويدخل في دوامة توقيع فواتير غير نظامية في لجنة المشتريات، وهكذا صار توقيع الفواتير أسهلَ من شرب الماء بالنسبة إليه : «ولأنني شابّ ممتلئ بالحيوية بـدأتُ أبحث عن صديقات الليـل، فلا أعود إلى البيت إلا قبل الفجر، واستأجرت شقة خاصة تحتاج إلى مال كثـير، وكلما ازداد مصـروفي كنـتُ أغوص في الموافقة علـى الفواتير وأنـا أعرف أنّهم سـيعيـدون فتح دفاتر الدوائـر الحكوميـة وستنكشـفُ سرقاتـي، وقد أدخل السجن».. ويعود لسؤال ابنه كامل عبر الهاتف عن أمه فيمـا إذا كان قد أرجعها بالتزامن مع صوت الرصاص والقذائـف : «ألمْ أقلْ لك أن تعيـد أمّك إلى البيت؟ ألا تسمع أصواتَ القيامة؟ أرجعت أمك إلى البيت؟ ماذا؟! اغتصبوهـا في الطريق؟! (ينفجـر بغضب) من الذي اغتصبها؟ مـاذا؟! لم أفهم.. البعض يقـول اغتصبها أحدهـم من الذيـن يحاصرون المعمـل، والبعض يقول اغتصبها العمـال المتمردون؟ كيف ذلك؟! ومتى؟ أين أمك؟ أريد أن أكلمهـا.. ماذا؟! السلطات تتفاوض مع المعتصمـين لتنفيذ مطالبهم؟ وأمك؟ أين أمك؟ صدر

قـرارٌ بإقالـة مدير المعمل؟! كيف ذلـك؟! هرب مدير المعمـل خارج البلد؟ هذا يعني أنهـم سيفتحون ملفات إدارةِ المعمـل؟ وأمك؟ مها.. أريـد مها (يترك سماعة الهاتف لتسقط من يده وهو ينادي) مهاااا (يموت)» .

وبعـد انتهـاء العرض دار نقاش حولـه أكـد الحاضـرون فيـه نجـاح التجربـة مـن خـلال أداء **عمريـن** وتقمّصـه لشخوص النصـ : الأب بقسوته ورخامـة صوتِـه ونظرياتـه ونصائحـه، والابـن بلامبالاتـه في تنفيـذِ طلبات والده ومراعـاة والدته التـي تركها تذهب لإيصالِ الطعام لوالده تحت أزيز الرصاص، مقدّماً شخصيـة زوجته مها في تمسكها برأيهـا، أما شخصية جمال فقد قدمها **عبد الكريم عمريـن** بنضـوج وبعد عمـرٍ مسرحي قضـاه ممثلاً وناقداً وباحثاً في المسرح وهمومِه، وخاصة في المسرح العمالي الذي كان مديراً له .

***

وعـن تجربة «مسرح على الطاولة» حدّثَنا الفنان **عبـد الكريم عمرين** قائـلاً : «في العام ٢٠٠٨ قدمت هـذه التجربـة مـن خلال نصـ مـن تأليفـي بعنوان «صـلاة» وقـد نجحـت التجربـة آنـذاك، والآن وبعد مرورِ هذا الوقت والتقـدم التكنولوجي في المسرح من ديكـورٍ وإضاءة وتمثيل أصبح العرض المسرحي في كلّ دول العـالم حِرَفيـاً وجامداً بامتيـاز ولا يمسّ وجدان المتفـرجِ الذي كاد أن يضيع، فضاع عند المتفرج شعورُ التطهـر والاندماج، ولم يعد العرض يلامس الوجدانَ والـروح والقلـب، وتغيب هـذه النقاط عـن مسارحِنا ومشاهدينـا، وقد لجأت إلى تقـديم العرض في مكان غير المسـرح التقليدي وأسميتُه «مسرح على الطاولة» وهو مسـرح بإمكان أي ممثل أن يقدمـه بشرطِ توفّر نـوع مـن الأداء عـالي المستـوى والإحساس المرهف بالشخصيات، وأشير هنـا إلى أن كلّ الأشكال الفنية التي فيها مرسـل ومتلقّ هي مسرح، وقد استفدنا من فقـر العرض بالاكسسوارات وبعض عناصر العرض الأخـرى لنقـول أن العرض يكتمـلُ عـن طريق حثّ مخيلة المتفرج على إكمال الصورةِ المشهدية الخاصة بهـدف إحيـاء مشاعـر وأحاسيس المتفـرج وإنشاء تصـوره الخاص عـن العرض المسرحـي لا أن يأخذ صـورة جاهزة كما هو الحـالُ عليه عندما يذهب إلى المسرح ويستمتع بعناصرِ العرض المتكاملة من إضاءة وديكور ورؤية إخراجية» .

قراءات مسرحية في مرمريتا

«أنا وأنت وبرج» هو عنوان القراءات المسرحية التي قدمها المخرجُ المسرحي **د.منتجب صقر** في مرمريتا في شهر أيلول الماضي، وذكرت وكالة الأنباء السورية «سانا» أن الفكرة العامة للتجربة تقوم على طبيعة العلاقة مع الآخر المختلف من خلال سبعةِ مَشاهد أداها خمسة ممثلين اعتمدوا في أدائهم على التناوب في إلقاء مونولوجاتهم وحواراتهم ذات الطابع الكوميدي بالاعتماد على السرعة في الإلقاء وعلى الأسلوب المسمى «المسرح في كرسي» وهو أسلوب ظهر في القرن الثامن عشر بهدف إيصال فكرة العرضِ إلى الجمهور بشكل واضح واستمزاج رأي الجمهور بما قُدّم له، ويقوم هذا الأسلوب على ميزانسين يعتمد على انفعالات الممثلين مع وجود فعّال للإضاءة المسرحية .

شارك في العرض الفنانون : **ليس عباس-رولا طهماز-نغم إدريس-عدنان عبد الجليل-زيد الظريف .**

ضوءُ قمر ونجمة

عرضٌ مسرحي يحاكي خيال الطّفل وعقله

نجـــوى صليبـــــه

تركّـز معظـم العروض المسرحيـة الطّفليـة علـى الصّـراع بين الخـير والشّـر وانتصار الخـير في النّهاية بفضـل تعـاون الجميع وتكاتفهـم، فتيةً وفتيـات، صغاراً وكبـاراً، رجالاً ونساءً، في شـكل من أشكال الاشتغال على فكرة مكـررة ومطروحة سابقـاً، لا سيّمـا أنّ طفل اليوم صار لا يعجبه شـيء بحكم أنّه يشاهد الكثير من المقاطع المصوّرة على الهواتف النّقالة ويقلّد شخوصَها، لذلك هو بحاجة إلى طروحات جديـدة تدهشُه وتجذبه، ولعلّ هذا التّفصيـل المهمّ هو مـا اشتغلَ عليه وانطلـق منه المخرج المسرحـي **وليـد الدّبس** كاتباً ومخرجـاً في عمله الجديد الموجه للأطفـال «ضوء قمر ونجمة» الذي قدّمته مديرية المسـارح والموسيقـا في شهـر تمـوز الماضـي، إذ يقـول: «عندما أكتب نصّاً مسرحياً للأطفال فإن أوّل ما أفكّرُ به هو أن تكون الفكرة ملحّة وتشكل لبّ الصّراع الذي سيكوّن معالم النصّ، ومن هنا يكـون التّوجّه الأساس الذي أبني عليـه نصّي المسرحي هو: أين يقـف طفلُنا الآن؟ وفي أي مرحلة زمنيـة؟ وما هي تفاصيل هـذه المرحلة التي يجب العمـل عليهـا بعناية وإتقـان من ناحيـة مكوّنات تحريك

اللغة التي يجب أن نخاطب الطّفل من خلالها؟ وهذا يتطلّب رؤية واضحة للبيئة التي ينتمي إليها الطّفل بكلّ تفاصيلها وبدقّة ومسؤولية خلّاقة لأنّ الكتابة لمسرح الطّفل صعبةٌ جدّاً ومرهقة وتتطلّب نفَساً طويلاً، وتالياً إيصال مجموعة الرّسائل الأخلاقية التي نريد» مضيفاً **الدبس** : «علينا أن ندرك أنّ الطّفل يمتلك من الوعي الفطري ما يكفي ليتقبّل بعفويّته ما نريد قوله بعيداً عن الاستخفاف بعقله، وأن نحترم فهمه لأبسط الأمورِ وأكثرها تعقيداً، أي احترام عقل الطّفل، وهذا ركنٌ مهمّ جدّاً يجب أن يكون حاضراً في أسلوب خلقِ النّصّ المسرحي بكلّ ما فيه من مساحات فكرية مهمّة وبسيطة وحاضرة بقوّة كافية لنقول ما نريده بكلّ صدق وأمانة وأفق ذهنيّ يفهم تماماً ماذا يريد هذا الطّفل وبحرص شديد وحذر وانتباه وحرفية ومسؤولية، والطّفل يمتلك ثقافة خيال فطرية علينا أن نعيها ونعمل على تطويرها لنكون بمستوى خياله الخصْب ونصل إليه بأفضل صورة».

وللفنان المسرحي **وليد الدّبس** تجارب كثيرة في مسرحِ الطّفل كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، نذكر منها على سبيل المثال : «الرّيشة البيضاء-صغيرة الألوان-عربة الملاك-التّفاحة الحمراء» لذا فهو يدرك تماماً ما هي الشّروط الواجب توفرها في ممثّل مسرح الطّفل عندما يقول : «يجب أن يمتلك ممثّل مسرح الطّفل أدواته التي تلعب دوراً مهمّاً وأساسياً في خلق شخصيته التي يؤديها كالخيال النّاضج والخصب الذي ينبض دائماً بفكرة الارتجال ضمن سياق الشّخصيةِ التي يؤديها، ويجب أيضاً أن يتمتّع بطاقةٍ بدنيةٍ كبيرةٍ ولياقة جسدية مفعمة

بالنّشاط وقدرة على تصميم حركته الحاضرة بقوّة طوال فترة تأدية الدّور، وكلّ ذلكَ بإشراف مباشر من المخرج بحيث يقودُه إلى شخصيته التي يريد الوصول إليها بكلّ ملامحِها الواضحة، وتالياً الوصول إلى أعماق مضمونِها بكلّ ما تحمله من تفاصيل مدروسة بعناية».. ولأجل ذلك اختار **الدّبس** مجموعة من الممثّلين الذين لهم تجربتهم الطّويلة في مسرح الطّفل كالفنان **زيد الظّريف** الذي أدّى دور مرزوق والذي كسب حبّ الحضور من أطفال وكبار، ومثله أيضاً الفنانة **عبير بيطار** التي أدّت دور السّنجاب بندق، أما شخصية ملكة الظّلام الشّريرة فقد أدّتها الفنانة **لميس عبّاس** بحضورها القويّ والمقنع، وبسؤالها عمّا إذا كانت تخشى أن يكرهها الأطفال بسبب دورها هذا أجابت **عباس** : «أدوارُ الشّر تجعل الممثّل يستمتع أكثر ويكشف أشياء بداخله لم يكن يعرفها سابقاً، وعندما يكرهني الأطفال أتأكّد أنّ رسالتي وصلت على أكمل وجه، وأفرح كثيراً، ولو أنّهم أحبّوني فهذا يعني أنّ الطفل يعيش حياةً أسريةً غير صحية، ويعني أيضاً أنّه يحبّ الشّر، وهذا أمر غير صحيح وغير صحّي» .

وبالإضافة إلى وجود الممثّل المتمكّن من مسرح الطّفل اتّسم العرض بالحركة الدّائمة والنّشطة على خشبة المسرح وخارجها، وقد تفاعل الأطفال معها ضحكاً وكلاماً، ولاسيّما حين كانت إحدى الشّخصيات الشّريرة تقول : «سأدمّر المملكة» فكانوا يردّون على الشخصية بقوّة وبصوت واحد : «لا.. لن تستطيع» .

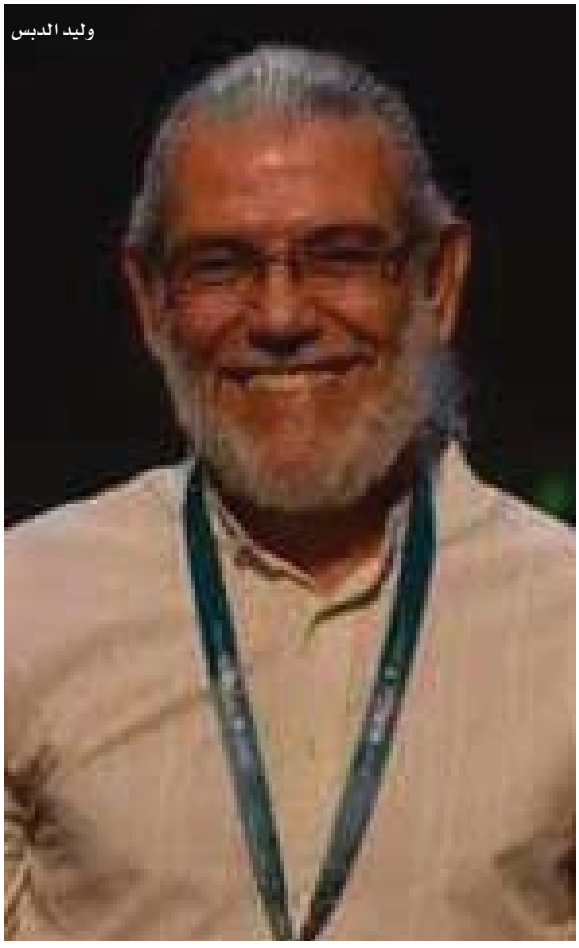
ومن عناصر العرض الهامة الرّقصات المعبّرة والمناسبة لطبيعة العرض، ويحدّثنا مصممها الفنان **محمد طرابلسي** قائلاً : «في علم تصميم الرّقص مبادئ وقواعد يجب على أي مصمّم رقص أن يدرسها ويطّلع عليها، ومن هذه المبادئ ما يخصّ التّصميمات الحركيّة للأطفال والتي تُستوحى من حركات الأطفال أثناء اللعب، وتُعدّ هذه الحركات جزءاً من بناء الشّخصية المستقبلية للأطفال، ويجب أن ينتبهَ مصمم الرّقص إلى الإيماءات المتعارف عليها في المجتمع ويسقطها على التشكيل الحركي ويخرجها ضمن نطاق فنّي مفهوم للجميع، ثمّ ينقل هذه الحركات للرّاقصين ويتابع تنفيذها بدقّة لأنّ الأطفالَ الذين سيشاهدون العرض سيحفظون بعض هذه الحركات بسرعة كونها قريبة من حركاتهم، ومن هنا يأتي دور المصمّم الذي أبدع حركات الرّقص بناءً على الأفكار التي استوحاها من نصّ المسرحية والتي ناقشها مع مخرج العمل ليصوغ رقصات ضمن القواعد والضّوابط والإيماءات المناسبة لعمر الأطفال».. ويضيف **طرابلسي** : «في هذا العرض اعتمدتُ على فكرة حبّ اللعب بالنّسبة للشّخصيات الخيّرة، وكذلك الشّخصيات الحيوانية التي يراقبها الطّفل بشغف كبير كشخصية السّنجاب بندق وشخصية القرد، بالإضافة إلى رقصة خاصّة بملكة الظّلام وأتباعها الذين لعبوا كركترات مدروسة بدقّة، وهذا دليل على رؤية صحيحة للمخرج وحرفية الممثّل ليأتي دوري كمصمم رقص فأضع الممثّلين ضمن حالة راقصة تشكيلية تدلّ على القوّة والسّيطرة والتّبعية المطلقة لسيّدة الظّلام، لنعود في النّهاية إلى رقصة الختام واستعراض الشّخصيات للتّحية» .

وثمة شرط مهمّ للنّجاح ومكمّل للعناصر سابقة الذكر وداعم لها ألا وهو الأزياء التي لا تقلّ أهميّة عن أي عنصر فنيّ آخر.. تقول الفنانة **ريم الماغوط** مصممةُ أزياء العرض خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية : «الأزياء ضرورية بالدّرجة الأولى من أجلِ خلق المتعة البصرية عند الطّفل وتحفيز خياله، وهي توضح للطّفل معالم كلّ شخصية ودورها في العرض المسرحي، وهي من ناحية ثانية ضرورة جماليةٌ للزّي ويجب أن تتساوى بالأهمية مع مضمون الشّخصية كي تجذب انتباه الطّفل للعرض والحكاية، وحتّى نمنع حالة الملل التي تحدث عنده عادةً، ونشجعه على بناء أحكامه وتصوّراته الخاصّة عن كلّ شخصية، سواء كانت إيجابية أم سلبيّة».. وتمضي **الماغوط** في الشرح : «أحاول من خلال عملي في مسرح الطّفل تحديداً أن أعود إلى ذاكرتي في مرحلة الطّفولة

أسرة العمل في لقطة تذكارية

بما يتعلّق بأفلام الرسوم المتحركة التي كنّا نحبّها ونتمنّى رؤية شخوصها وهي تتحرّك أمامَنا ونتكلّم معها، وأحاول قدر الإمكان أن أشتغل على تصاميم شبيهة بخطوط الانيميشن مع دراسة لونيةٍ تنفرّد بها كلّ شخصية حسب دورها في العرضِ المسرحي» .

قامت الفنانة **رباب كنعان** في العرض بمهامها كمخرجة مساعدة، وساعد المخرجَ **عمر فياض** .


وليد الدبس

ضوء قمر ونجمة

نص وإخراج : وليد الدبس .

الممثلون : غسان الدبس-عبير بيطار-فراس الفقير-زيد الظريف-يارا مريم-سليمان قطان-لميس عباس-عبد السلام بدوي-اسماعيل هابيل-أحمد حجازي-آيات الأطرش .

التأليف الموسيقي : أيمن زرقان .

التوزيع الموسيقي : لويد النجار .

تصميم الإعلان : راما فليون .

فوتوغراف : بكري مارديني .

جحا والأميرة بدور

عرضٌ عرائسي للأطفال في دمشق

تابعَ المخرج المسرحي **تاج الدين ضيف الله** مشروعَه في مسرح الطفل والعرائس عندما قدم في شهرِ تشرين أول الماضي عرضاً لمسرح العرائس بعنوان «جحا والأميرة بدور» تأليف **سريعة سليم حديد**.. ورأت الإعلامية **آنا عزيز خضر** أن العرض اهتمَّ بعالم الطفل الخاص وبعلاقاته وخياله وآفاق أحلامِه وحاجته إلى محيط يحتويه ويرعاه ويستمع إلى مشاكله اعتماداً على الجانب الترفيهي الذي أولاه المخرجُ جلّ اهتمامه .

تتحدثُ المسرحية عن أهمية الصداقة في حياتنا وكيف على الصديق أن يكون حاضراً في الأفراح والأحزان، وكيف يحافظ على الأسرار ويكون وفياً، ودعت المسرحية إلى عدم إهمال عنصر اللعب والنشاطِ الجسدي في حياة الطفل .

ادفع.. ما بدفع

من عمّان إلى دمشق

عبد الرحمن الداموني

برعايةِ **د.لبانة مشوح** وزيرة الثقافة قدمت مديرية المسارحِ والموسيقا ومسرح الشمس الأردني في شهرِ حزيران الماضي العرض المسرحي «ادفع ما بدفع» على مسرح الحمراء بدمشق، نص الكاتب المسرحي الإيطالي **داريو فو** وقد تمت كتابته عام ١٩٧٤ تحت عنوان "Can't Pay? Won't Pay" "ألا يمكنك الدفع؟ لن أدفع" ويُعتَبر **داريو فو** الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٧ أحد أيقونات المسرحِ الاحتجاجي الارتجالي، وقد تناول في مسرحِه قضايا العمال والبسطاء في إيطاليا في ظل حكومات نخر الفساد أركانها ولم تُفضِ سياساتها التقشفيةُ وشعارات شد الأحزمة التي رفعتها سوى إلى مزيد من التردي في الأوضاع المعيشية لطبقة البروليتاريا، وقد قام المخرج المسرحي الأردني **د.عبد السلام قبيلات** بإسقاط النصّ على الواقع المعيشيّ المزري الذي يعيشه المواطن في معظم المجتمعاتِ العربية في قراءة مختلفة ومغايرة حتى من حيث التقنيات عن القراءات السابقة التي قدمها المخرجُ المسرحي **أيمن زيدان** لنفس النص في المسرحِ القومي بدمشق في فترات زمنية متباعدة .

تبدأ أحداث العرض عندما يتوافد إلى أحد المتاجر في مدينة نابولي الإيطالية عددٌ من ربّات

البيوت ليستفدنَ من الإعلان عن تخفيضات على الأسعار، ليتفاجأن بعد ذلك أثناء تسوقهنّ بقرار مفاجئ للحكومة فرضت بموجبه ضرائب على هذه التخفيضات، ولتنطلق على إثر ذلك مظاهرة عفوية للنسوة، سرعان ما تتطور إلى صِدام مع رجال الشرطة.. وفي خضمّ الفوضى التي تعمّ المكان تقوم النسوةُ بسرقة كلّ ما تقع عليه أعينهنّ الغاضبة وتصلُ إليه أيديهنَّ الهزيلة .

وفَرِحةً بما اعتبرتْه غنيمةً مُستحقّة تعود أنطونيا إلى منزلها لتُفاجأ بالتشكيلة الغريبة لما قامت بسرقته من طعام للبشر ومأكولات للطيور والقطط والكلاب .

من جهتها لا تتهاون السلطات في ملاحقة (الجُناة) وتُطلق حملة واسعة لتفتيش المنازل واستعادة ما تمت سرقتُه .

وتستعين أنطونيا بصديقتها مارغريتا وتقدم لها –كرشوة– بعضَ الأطعمة المسروقة، مانحةً إياها ما يؤكل وتاركةً لنفسها ما لا يؤكل –حالياً على الأقل– وتقومُ أنطونيا ومارغريتا بإخفاء المسروقات عن أعينِ زوجيهما جيوفاني ولويجي اللذين ينتميان للطبقة العاملة المسحوقة التي ما زالت –رغم بؤسها– مؤمنةً بقيَم النظام الاشتراكي وشعاراته العريضة رغم خيبتها المبطّنة من سياساته الاقتصادية .

وتقوم أنطونيا ومارغريتا بإخفاء المسروقات عن أعينِ فرق التفتيش التي تجد نفسها مضطرةً للانصياعِ لأوامر السلطة والقيام بالمهمة المنوطة بها رغم تعاطفها الوجداني مع (المذنبين) كونها هي نفسها تنتمي لتلك الفئة المسحوقة الموعودة بالإصلاحِ والمساواة الطبقية والعدالة الاجتماعية .

ويقود تواطؤ الصديقتين إلى إطلاق جملة من المواقفِ الكوميدية والمفارقات الساخرة التي تتصاعد وفق متوالية حسابية، وتبرز نتوءاتها بشكل كاريكاتوريّ يدفعهما في كل لحظة كشفِ وشيكة إلى سترِها بنسجِ طبقة جديدة من الأكاذيب اللامعقولة .

وتتحطمُ الكرامة الإنسانية ويتشظى الانسان فاقداً هويته وكينونته عندما يدفع الجوع جيوفاني إلى تناولِ الأطعمة غير المُعدَّة للبشر .

وتنتهي حملةُ التفتيش إلى إعلان رسمي يُحدّد (الجُناة) ويطالبهم بتسديد قيمة ما قاموا بسرقته وإلا فإنّ السلطات ستضع يدها على منازلهم لتسديد ما استحقّ عليهم إن رفضوا الدفع .

واقفةً أمام بدائل متعددة للانكسار ما بين جوع وتشرّد تجتمع الشخصيات في مقدمة المسرح في صفٍّ واحد أقرب للاصطفاف للصلاة ليناجوا ربّهم تغيير قدَرهم وتبديل وضعهم وإنقاذهم وتغيير السيناريو كاملاً وإعادة كتابة النص كاملاً بعد أن فشلتْ جميع محاولاتهم في الخروج عنه .

حضرتْ في العرض أنواع الأنا : أنا الشخصية وأنا الممثل وأنا الانسان، فكان حضور الممثل متعدد الطبقات كما نراه في استخدام تكتيك السخرية الرومانسيّة في كسر الإيحاء وقطع الوهم لدى الجمهور وهدم الجدار الرابع من خلال التواصل المباشرِ معه وإشراكه في بعض مواضع العرض وفي الفواصل الغنائية الراقصة .

اعتمدَ العرض على الممثل كقائد للعرض في أدائه المنطوق والحركي والاعتماد على الارتجال في بعضِ الحوارات، في حين كان هناك ثبات للديكور الذي جسَّد منزل الشخصيتين الرئيسيتين (أنطونيا وزوجها جيوفاني) مع صورة خلفية للمشهد تمثّل مدينةَ نابولي، ومشاركة بسيطة للإضاءة والأزياء في التشكيلِ البصري الفعال .

قُدّم العرض بمزيج من الفصحى واللهجتين الأردنية والسورية، مع المحافظة على أسماءِ الشخصيات والأماكن في النص الأصلي الإيطالي على سبيل التورية وبالتواطؤ المُسبق والمُعلَن مع الجمهور، وامتد العرض لمدة ساعة ونصف، وعلى الرغمِ من أن هذه المبالغة في زمن العرض ترجع بشكلٍ رئيس لطبيعة النص الأصلي إلا أنها كانت غير مسوغة درامياً، إذ عانت الحبكة الدرامية من ترهّلٍ في بعض المواضع، ووقع العرض في فخ بطء الإيقاع في بعض الأحيان،

عبد السلام قبيلات

وانخفض مستوى الأداء والانسجام بين الممثلين في أحيانٍ أخرى، وعندما سارع العرض للخروج من هذا المأزق عند النهاية انزلق الخطّ البياني للحكاية بحدة بما يشبه السقوطَ الحر، فتسارعت الأحداث حين كان ينبغي أن تُبطئ، وتباطأت حين وجب الإيجاز، كما غاب الغموضُ الذي يخلق التشويق ويمسك بتلابيب المُشاهدِ حتى لحظة الختام .

وكان أعضاء مسرح الشمس قد عبَّروا قبل العرضِ عن قلقهم وتوترهم من الوقوف أمام الجمهورِ السوري الذي يُشتهر بثقافته الواسعة وذائقته الفنية الرفيعة والحس النقدي المتقدم وعراقة تاريخه المسرحي والحرَفية العالية لممثليه، إلا أنّ رجْع الصدى كان إيجابياً بالعموم، الأمر الذي أمكن رصدُه في الإقبال الكثيف على الحضور والاحتفاء المُشجّع بعد العرض والإشادة من قبل الجمهور .

جسّد الشخصيات الفنانون : **عدي حجازي- حياة جابر-أحمد سرور-روسن حلاق-سعيد مغربي** .

رعتْها مديريةُ المسارح والموسيقا

ورشةٌ لإعداد الممثل في دمشق

هنـــاء أبـــو أســـعد

يقـولُ الكاتـب المسرحـي الراحـل **سـعد الله ونوس** : «المسـرحُ ليـس تجلياً مـن تجليات المجتمـع فحسب، بل هـو شـرط من شـروط قيام هـذا المجتمع وضـرورة من ضـرورات نمـوّه وازدهـاره.. المسـرح أكثر من فـنّ، إنه ظاهـرة حضاريـة مركّبة سيـزداد العالم وحشـة وقبحاً وفقـراً لـو أضاعها وافتقـر إليها».. ويقول أيضـاً : «يظلّ الأمل كبيراً بعودة المسرح إلى ألقه، لا بالحلم ولا بالرخاء ولا بالتمنـي، بـل بالعمـل فقـط لأن المسـرحَ أداة معرفة وابتسامة فرح وحالة خلق وإبداع إنسانيّ كبير لأنه يبحث عـن الحقيقي والجميل في الحياة.. المسرح حياة فيها من الصخـب والتعب والفرحِ والدموع مـا يكفي ليكون العالم أجمل» .

انطلاقـاً من تلك المقولات وغيرها، ومع تزايد رغبةِ الشباب في اكتساب وتعلم فن المسرح أعلنت وزارةُ الثقافة في العـام الماضي ومـن خلال مديرية المسـارح والموسيقا عـن إقامة ورشة إعداد ممثـل بإشرافِ المخرج المسرحي **مأمـون الخطيب** اعتباراً من ٨ أيار ٢٠٢٣ ولمدة شهرين، انتهـت بعرض مسرحـيّ بعنوان «هواجـس» قُدّم في شهر تمـوز اختـار الموسيقا له **رامـي الضللي** ووضعت المكياج **شغاف الشريف**، وضمّ فريق العمل ١٨ شاباً وشابة قدموا عرضـاً اعتمد على الارتجال عبر ثلاث مجموعات، حيث قدم المشاركون ما تعلموه من الورشة وعبّروا عن أنفسهم من خلال مونولوجات بـدتْ في ظاهرها شخصية، لكنها في الواقـع تـروي قصصـاً حقيقية عن مشـكلاتٍ عائلية لشريحة واسعة من الشباب .

تقدّم لهذه الورشة عددٌ من هواة وعشاق فن التمثيل والمسرح من الباحثين عن فرص لإثبات الوجود، وجاء في شروط التقديم للورشة :

- الفئةُ المستهدفة من عمر ٢٢ وحتى ٣٠ سنة .
- أن يكـون المتـدرب حاصـلاً على شهـادة الدراسة الثانوية كحدّ أدنى .
- أن لا يكـون من الخريجـين الحاصلين على شهادة جامعية في فن التمثيل .
- الالتزامُ بأوقات التدريب بشكل كامل .
- في حـال الغياب المتكرر يُفصـل المتدرب بقرار من المشرف .

-أوقاتُ التدريب أربع ساعات في الفترة الصباحية.

-نتيجة الورشة عبارة عن عرض مسرحي بالاعتمادِ على فكرة تشاركية مع المتدربين .

-مـدةُ الورشـة شهران مـن تاريخ بدئهـا وتتضمن تمارين في إعداد الممثل والحركة والصوت والإلقاء، ومن ثم بروفات العرض المسرحي الختامي .

مجلة «الحيـاة المسرحيـة» رافقت الورشـة والتقت أولاً المشـرف عليها أ.**مأمـون الخطيب** الذي حدَّثنا عنها قائلاً:

«أقيمـت الورشة بمبادرة من وزارة الثقافة-مديرية المسارح والموسيقا بهدف إعطاء فرصة للموهوبين لإثباتِ مواهبهم وتقـديم فرصة تقديمها أمـام المشاهدين على خشبـة المسرح، لذلك عملْنا في هـذه الورشة على تكثيفِ المعلومـات وتقديمهـا للمتدربين بشكل احـترافي في فترة زمنيـة قصيرة، وكانت مدة كافية بسبب التزامِ المتدربين بالبرنامج رغم صعوبة الظروف العامّة» .

وسألْنا **الخطيـب** : «هل حققـت الورشة أهدافها؟»

فأجـاب : «أعتقـد أنهـا حققـت أهدافهـا المرجـوة وهي تعريـفُ الممثلـين الهـواة بأهميـة التحضـير والبحث في إعـدادِ الدور التمثيلي وأهمية الجسـد والصوت والموهبةِ في التكويـن البدئي للممثل بشكل عـام، والممثلِ المسرحي بشكل خاصـ.. والهدف الأكبر كان تصويب المواهب نحو شغفها في فن التمثيل والخروج بنتيجة تقترب من العرض الاحـترافي بعد الخضوعِ لتمارين مكثّفة تشكّل بنية الممثل وتضمنت تدريبَ الخيال والتركيز والولوج إلى أعماق كل متدربٍ كي يستطيع إيصال موضوعه وهواجسه بالطريقةِ المثلى» .

وسألْنـا **الخطيب** عن الأسس التـي تم اعتمادها في عمليةِ قبول المشاركين فأجاب : «الموهبة والالتزام الكامل بالتدريبات بعد الخضـوع لفحص قبول أكاديميّ يتضمن مونولوجـاً وقصيـدة، وقد تقـدم شباب كـثر وتم اختيار الشبان الذين ارتأينا أنهم الأفضل لهكذا ورشة» .

بـدوره قـال الفنـان **إبراهيـم عيسـى** الأستـاذ المساعـد في الورشة : «تقـدم للورشة ٢٣ شاباً وشابة،

بقي منهم ١٨ وكأيّ ورشة تم اختبارهم بمونولوج وقصيدةٍ ومشهد إيمائي، وكانت مستوياتهم متفاوتة وتمَّ العمل معهم على الصوت والجسد والحركة والطاقةِ الكامنة ومفاهيم المسرح، وكان هناك تدريب عمليّ شبه شاقّ لأن هدف الورشة كان صقل مواهب هؤلاء الشباب وتقديمهم بشكل لائق، وقد قمنا بالتدريبِ على المَشاهد التمثيلية حتى وصلنا إلى العرضِ الختاميّ «هواجس» وبإمكاني القول إن المشاركين وفي فترة زمنية قصيرة جداً استطاعوا الوقوفَ بثقة على خشبة المسرح لمدة ساعة من الزمن، وأودّ الإشارة إلى الشغف الذي لمسناه عند هؤلاء الشباب الذين قدموا عرضاً جيداً واستفادوا

ممـا قُـدّم في الورشـة على الرغـم من قصـر المدة الزمنيـة، وكلّ الشكر لمديرية المسـارح والموسيقا التي تُعتَبر بيتَ المسرح والمسرحيين على اهتمامها بالهواة، وأتمنى أن تستمر هكذا مشاريع بشكل دائم» .

***

والتقينـا بعضَ المشاركـين في الورشـة، وكانت هذه الشهادات :

جمـال الدين زعـير (٢٨ سنة) : «التحقتُ بالورشة لأسترجـعَ ذاكرتي الجسديـة بتمارين الليونـة والجسد، وقـد استفـدتُ بما يخصـ الصوت والخيـال، وأتمنى أن تكـونَ هذه الورشـة فرصـة لي ولزملائـي للانطلاق في مجالِ الفن المسرحي، وهي تجربة جيدة جداً أضافت لي الكثير» .

وقال عمار السيد (٢٤ سنة) : «كانت تجربة مميزة ومهمة جـداً تعلمتُ فيها الكثـير، وكل الشكر للأستاذين **مأمون الخطيب وابراهيم عيسى** لما قدماه لنا» .

محمـد مهنـا (١٨ سنة) : «هذه هي تجربتي الأولى في الوقـوفِ علـى خشبـة المسـرح، وبفضل هـذه الورشة اكتشفتُ الكثير من نقاط ضعفي وقوتي في مجال التمثيل، أما في مجال النطق فقد زادت ثقتي بنفسي كثيراً، وأتمنى لهكذا فرصة أن تتكرر» .

مقـدام الصالـح (٢٧ سنة) : «كانـت فرصة ذهبية بالنسبـة لي أن أشـارك في هـذه الورشـة، خاصـة أنهـا بإشرافِ أساتذة مختصين في إعداد وتأهيل الممثل» .

عـلاء العكيلـي (٢١ سنـة) : «قدمـت الورشـة لي الكثير، فقد استفدت على صعيد النطق والصوت، وعملت علـى تقوية نقاط ضعفي، أما من ناحية الخيال فقد اتسع خيالي بشكل ممتاز، وأتمنى أن تتكرر هذه الفرصة» .

ندى شعبان (٢٣ سنة) : «هذه الورشة كانت فرصةً مميـزة ومهمـة بالنسبـة لي، وقـد استثمرتُ وقتـي لمدةِ شهريـن بشيء مفيد جداً واستطعـت من خلال التدريب تطويـر أدواتـي مـن ناحيـة الصـوت والجسـد والخيالِ والتركيـز والانضباط، إضافة إلى المتعـة النفسيةِ بوجود أساتذة مختصين تعاطوا مـع موهبتنا بكثيرٍ من الرعاية والاهتمام لاستخراج أفضل ما فينا في زمنٍ قصير» .

سيـدرا جباخانجـي (٢٣ سنـة) : «هـذه الورشـة قدمـت لي الكثير من الفائدة، خاصـة بما يتعلق بتمارين الصـوتِ والتنفس والخيـال، وقد علّمتنـي كيفية التحكم بالصـوتِ وتنظيـم التنفس، وكل الشكـر لمديرية المسارح والموسيقـا علـى إتاحـة هـذه الفرصـة، وجزيـل الشكر للأساتذة المدربين الذين بـدأوا معنا من الصفر وقدموا لنا معلومات مفيدة جداً» .

يارا مريم (٢٥ سنة) : «كانت فرصة ثمينة بالنسبة لي لأكون جزءاً من نتاج هذه الورشة التدريبية» .

فادي هزيم (٢٣ سنة) : «في هذه الورشة كان المسرحُ بيتي الثاني، أجتمع فيه مع الزملاء، وقد تعلمتُ الصبر والهدوء واستخدام الخيال وسرعة البديهة وتطوير الأدوات الإبداعية والبساطة والصدق» .

حاتم اتمت (٢٣سنة) : «كانت فرصة هامة لاكتسابِ المعلومات في ورشة غنية بالتدريبات المفيدة، وأتمنى أن تستمر هذه الورشات» .

***

شارك في العرض المتدربون : **علاء العكيلي–طريف أباظلي–محمد مهنا–فادي الهزيم–علي عهد إبراهيم–أحمد الشنبور–بشر اكريم–عمار السيد–طارق المصري–يارا مريم–جمال الدين زعير–ندى شعبان–سيدرا جباخانجي–رزان البني–مقدام الصالح–حاتم أتمت–ضياء المصري–آيات الأطرش** .

صممت السينوغرافيا والمؤثرات البصرية والأزياء **ريم الماغوط** تنسيق النصوص **رزان البني** مساعد المخرج **عمر فياض** تنفيذ الإضاءة **عماد حنوش** تنفيذ الصوت **راكان العضيمي** مدير المنصة **سامر لوباني** مسؤول الأزياء **مازن صلوح** .

لحظات قبل بدء التدريب

ورشة في مديرية المسارح والموسيقا عن العمل الدراماتورجي

هنـــاء أبـــو أســـعد

«دراماتورجيا» كلمةٌ يونانية مشتقّة من كلمة Dramaturgein وتعني مؤلف أو واضع الدراما، كما تعني صناعة الدراما، وطبقاً لقاموس المسرح الألمانيّ Theater Lexikon فإن هناك ثلاثة مصطلحات تتعلق بالدراماتورج : Dramaturg وهو الشخص القائم بالوظيفة نفسها، ومصطلح Drmaturgi وهي الإجراءات التي يقوم بها الدراماتورج على النصّ لتجهيزه لكي يُقدم كعرض، ومصطلح Dramatisierung ويعني الإعداد الدراميّ أو التحويل إلى دراما، وهو يشير إلى تحويلِ أعمال فنية كالقصة والرواية إلى أعمال مسرحيةٍ من خلال تطويعها لقوانين الدراما.. وعلى هذا يمكن تعريف الدراماتورجيا بأنها «الدراسة التي تبيّن العلاقة بين المضمون المسرحي والشكل ليظهر مشهدياً أمام المتفرجين».

وانطلاقاً من أهمية الدراماتورجيا في المسرح أعلنتْ وزارة الثقافة– مديرية المسارح والموسيقا في أيار ٢٠٢٣ عن إقامة ورشة دراماتورجيا

بإشراف د.**ميسون علي** أستاذة المسرح المعاصر والدراماتورجيا في المعهد العالي للفنون المسرحية، وجاء في الإعلان: «تتوجّه الورشة إلى هواة ومحترفي المسرح في سورية، وتتضمن التعريف بمفهوم الدراماتورجيا وتطوره واتساع الطيف الدلاليّ له مع انتقال مركز الثقل تدريجياً من النص إلى العرض، ومن مؤلف النص إلى مُعدّ العرض، وارتباط الدراماتورجيا بتطور علاقة المسرح بالمؤسسة وبتحرّر الكتابة من الأعراف الصارمة التي تُحدّد شكل الكتابة والعرض، وكذلك علاقة الدراماتورجيا بالكتابة المسرحية والإخراج والمفاهيم المشتقّة (التحليل الدراماتورجي) و(دراماتورجيا العرض) من خلال تطبيقات عملية على المسرح الكلاسيكيّ والحديث والمعاصر عبر ربط المصطلح بالسياقِ التاريخي لتطوّر المسرح ومهام الدراماتورج والتركيز على الدراماتورجيا كعملية متكاملة يُشارك فيها المخرج مع الدراماتورج والممثل والسينوغراف.. ومن شروط التقديم للورشة :

-أن يكون المشارك حائزاً على الشهادة الثانوية كحدّ أدنى، ولديه خبرة في مجال العمل المسرحي، وأن لا يتجاوز عمره ٣٥ عاماً .

-يخضع المتقدمون إلى اختبار مقابلة يتم بنتيجته تحديدُ المقبولين بشكل نهائي، وعلى المقبولين الالتزام بمدة الورشة كاملة لمدة أربع ساعات يومياً، وستكون نتيجة الورشة تقديم عرض عن النص المُعدّ من قِبل المشاركين .

وكان نتاج الورشة عرضٌ مسرحي بعنوان «العَود الأخير» قُدّم في شهر تموز الماضي، إعداد جَماعيّ عن نصّي «ارتجالية أوهيو» و«خطوات» لـ **صمويل بيكيت** وتضمَّن مونولوجات طويلة لثلاث شخصيات جسّدت الإنسان الذي يحاول العودة إلى الحياة عبر الكلام من خلال استرجاع الماضي.. جسّد الشخصيات : **بشار صالح وياسمين الجباوي وربا الحسين**، وكان عدد المشاركين في هذه الورشة ١٥ مشاركاً هم : **أسامة الحلو-حبيب أبو قبع-حسام حميدو-ربا الحسين-رزان الحسو-ريم خير بك-زينب ديب-صائب قدورة-كولان يوسف-لين اليوسف-نيرفانا داوود-هايدي فرج-وليم عمران-يوسف شرقاوي-حسين محمود** .

***

حول هذه الورشة ومُخرَجاتها كان لـ «الحياة المسرحية» الحوار التالي مع المشرفة عليها د.**ميسون علي** :

*** على أيّ أساس تمَّ قبول المتدربين في الورشة؟**

** تمَّ إجراء اختبار مقابلة للمتقدمين، وبنتيجة الاختبار تم قبول ١٥ مشاركاً ومشاركة، مع الأخذ بعينِ

الاعتبـار أن يكون لـدى المتقدم خبرة بالعمـل المسرحيّ مهما كانت بسيطة، وعـدد المقبولين كان مثالياً ويناسب نوعيـة الورشـة وتوجهها مما أتـاح الفرصـة لي لمتابعة المشاركين بدقة، ومناقشة أفكارِهم في التحليل والقراءة الدراماتورجية .

*** وما هي أهم محاور الورشة؟**

** توضيـحُ مفهـوم الدراماتورجيـا ومهـام الدراماتـورج وعلاقة الدراماتورجيـا بالكتابة المسرحيةِ والإخـراج وعلاقـة الدراماتورج بالمؤسسـة، وتم توضيح المقصـود بالدراماتورجيا بوظائفِها المتعددة التي ظهرت تباعـاً، فالمعنـى الأول وهو الأقدم يربـط الكلمة بالكتابة المسرحيـة، حيث كان الدراماتورج هـو الكاتب.. والمعنى الثاني ظهر مـع انتشارِ المدلول الألماني للكلمة مع الكاتب **ليسنـغ** في القـرن الثامن عشر، وقد تطـور المعنى ودخل عليـه مدلولٌ جديـد وشمل إضافة إلى المعنـى الأول «فنّ تأليـف المسرحيـات» معنى يشـير إلى مَن يقـوم بإعداد العرض أو نصّ العرض ويكـون مرتبطـاً بفرقـة أو مؤسسـة، وهنـا تم التمييز بين مهمتـين مستقلتين هما : الكاتب والدراماتورج (المُعـدّ المسرحي) وهذا هو المعنى الأحـدث.. ومن حيث مهام الدراماتـورج تم التمييزُ بين دراماتـورج المنصة الـذي يدخل عمله في صلـبِ العملية الإخراجية، أي تقديم تحليل للنص والسياق الذي أفرزه، ومـن ثم إعداد النصـ للعرض أو توليفـه وتقديم قراءة محـدّدة له بالتشاور مع المخـرج، كما يمكن للدراماتورج أن يترجم النص أو يعيـدَ ترجمته لعرض معين، أو يقوم بكتابة النص انطلاقاً مـن تدريبات الممثلين الارتجالية، كما يمكن أنْ ينقل النص من بيئة إلى أخرى، وقد يستمر عمـل الدراماتورج بعد إعداد النص أثناء البروفات أو لا يستمر حسب رغبة المخرج وفريق العمل، ويجب أن يكون الدراماتـورج شخصـاً مستقلاً عن المخـرج، أو قد يكون المخرج ذاته في حال امتلك المخرج منهجية وأدوات وخبرة الدراماتورج، ومثـال ذلك تجربة المخرجين **جاك لاسال** و**أنطوان فيتيز**.. أما دراماتورج الإنتاج فلا يرتبط عمله مباشـرة بالعمليـة الإخراجية، فهو المسـؤول عن تحديد الريبرتوار أو برنامـج المسرح لموسم معين ورسم سياسة المسـرح وتحضـير الدعايـة للعرضـ وكتابـة البروشور وتوثيـق العمل بعد العرض (إعداد ملـف وصور وفيديو العرضـ وما كُتـب في الصحافـة عنه) وإجـراء دراسة عـن جمهور العرضـ بعد العرض.. وكان لا بـدّ -إضافة للقسم النظريّ- من تقديم تطبيقات عملية حول التحليلِ

المشرفة والمتدربون في لقطة تذكارية

الدراماتورجي–دراماتورجيا العرض من خلالِ العمل على الكلاسيكيات والمسرح الحديث والمعاصر (نماذج من أعمال الألماني **هاينر مولر** والإنكليزي **بيتر بروك** والأميركي **روبرت ويلسون** في قراءتهم الدراماتورجية لمسرحية «هاملت» لـ **وليم شكسبير** والفرنسية **أريان منوشكين** في «ثلاثية الأترديين» والكاتبة المعاصرة **سارة كين** حيث تمت ترجمةُ مسرحية «حب فيدرا» خصيصاً للورشة، والألماني **توماس أوستر ماير** وعمله على نص «فويتسك» وقراءته المعاصرة له، وخصصنا حيزاً في الورشة للبحث في دراماتورجيا السينما واختلاف العملِ الدراماتورجي بين المسرح والسينما من خلال تطبيقاتٍ عملية .

***هل تعتقدين أن الورشة حققتْ أهدافها؟**

** أعتقد أن الورشة حققت أهدافها بفضل حماس وشغفِ المشاركين، وقد عملتُ على تأهيل دراماتورج لديه أدوات منهجية تمكّنه من التحليل الدراماتورجيّ، وعرّفت الورشة بأساليب وأنواع الكتابةِ وتطورها وتطوّر العرض المسرحي وبأساليب معالجة النص لكي يتمكّن المتدرب بعد ذلك من إعداد النص للعرض وتقديم قراءة له، ومن أهم أهدافِ الورشة العمل على إعداد نص مسرحي للعرض، وتم العمل على إعداد نصّين لـ **صمويل بيكيت** هما «ارتجالية أوهيو» و«خطوات» حيث تم دمجُ النصين ليحمل نص العرض عنوان «العَود الأخير»..

وكانت الورشة نتاج التقاء خبرات متنوعة لمجموعةٍ من الأشخاص، وتم تحليل النص من قِبل كلّ المشاركين، وكذلك القراءة الدراماتورجية والإعداد للنصين، ومن خلال المناقشة ثبّتنا بعض الأفكار والتفاصيل، وتوليتُ في النهاية توحيد الرؤية والوصولَ إلى الصيغة النهائية لنص العرض، وهذا النوعُ من العمل اكتسب طابعاً إبداعياً لما يمكن أن نسميه مسرح البروفة الخلاّقة .

*** ما هي النتائج المرجوّة عادةً من هكذا نوع من الورشاتِ المسرحية؟**

** التأكيدُ على أهمية دور الدراماتورج في المسرح، فالعملية الدراماتورجية مهمة لأنها تبني علاقةً جديدة بين النص والعرض بمعزل عن القواعد والأعرافِ التي كانت تتحكّم بالكتابة والعرض سابقاً، إذ لم يعد الترابط بين شكل كتابة النص وأسلوب العرضِ أمراً مفروغاً منه، كما أن ارتباط النص بنوعٍ مسرحي معيّن لا يفترض بقاءه على نفس الصيغةِ في القراءة الدراماتورجية، وخلصنا إلى أن الدراماتورجيا عملية متكاملة، يشارك فيها الدراماتورج مع المخرج والممثل والسينوغراف .

***

وعبَّر المشاركون في الورشة عن سعادتهم بما تلقّوه في فترة قصيرة من التدريب المكثف، وكانت لنا معهم هذه الوقفات :

جلسة عمل

ربا الحسين خرّيجة علم اجتماع وطالبة في المعهد العالي للسينما-قسم السيناريو والنقد السينمائي، سنة ثالثة : «كان هدفي من الالتحاق بالورشة أن أفهم جيداً ما تعنيه كلمة دراماتورجيا، خاصة وأن هذا المصطلح لا يؤخذ به على مَحمل الجدّ عندنا، ودائماً يقومُ بمهمة الدراماتورج شخص آخر، لذلك التحقتُ بهذه الورشة حتى أعرف ماذا تعني كلمة دراماتورجيا وكيف يتحول النص من نص مكتوب على الورق إلى مشهد تمثيليّ على المسرح، وقد بدأنا تدريباتنا مع المشرفة نظرياً وعملياً بنفس الوقت، حيث كانت تشرح لنا نظرياً ماذا تعني كلمة دراماتورجيا وبعدها نشاهد نماذج عملية للنص سواء في المسرح أو السينما، وكان نتاج الورشة عرض «العَود الأخير» وكانت فرصة مهمة ورائعة بالنسبة لنا كمجموعةِ عمل، وأتمنى أن تتكرر» .

لين اليوسف طالبة دراسات مسرحية، سنة ثانية : «عندما قرأتُ الإعلان الخاص بالورشة بادرتُ فوراً إلى التسجيل والالتحاق بها لأن هدفي من دراستي المسرحية هو أن أعمل في مجال الدراماتورجيا، وهذه الورشة طوَّرت أدواتي المسرحية وأكسبتْني مهاراتٍ عديدة، وخلال فترة قصيرة اكتسب المشاركون في الورشة الكثير من الأشياء المفيدة بطريقة ممتعة وشيقة، وفي نهاية الورشة أحسسنا أننا تطورْنا سواء على صعيد تحليل النصوص أو طريقة تلقّينا للعرض والعمل على النص ونقله إلى الخشبة.. لقد كانت تجربة مفيدة جداً استفدنا فيها من خبرات **د.ميسون علي** فكلّ الشكر لها ولمديرية المسارح والموسيقا على هذه الفرصة» .

وليم عمران طالب دراسات مسرحية، سنة ثانية، طالب في كلية الحقوق، سنة رابعة : «كان هدفي من الالتحاقِ بهذه الورشة زيادة المعرفة المسرحية، خاصةً أننا كطلاب فنون مسرحية مقبلون على دخول الحياةِ العملية قريباً، وقد التحقت بالورشة كي أخوضَ تجربة عملية خارج جدران المعهد وقبل التخرج وألاحظ الفرق، وفي هذه الورشة تعرَّفنا على مشاركين من خارج المعهد وتعلّمنا كيفية التعاون والعمل المشترك مع أشخاص لا نعرفهم ولكل منهم فكره الخاص ووجهة نظره، لذلك فإن أهم ما في هذه الورشة كان العمل الجماعي وتقبّل الآخر لأن العمل المسرحيّ في الأساس عملٌ جماعي، وقد تلقّينا المعلومات بشكل مكثف وبطريقة أكاديمية حيث اطّلعنا

الجمهور

على نموذج من السينما اليابانية حيث استفاد المخرجُ من نص مسرحي وقدمه كفيلم سينمائي.. باختصار، كانت تجربة ممتازة تعلمتُ منها الكثير، والشكر الجزيل لكل القائمين عليها» .

نيرفانا داوود سنة ثالثة، قسم الإخراج السينمائي: «كانت الورشة مهمة جداً بالنسبة لي لأنه لم يكن لديّ اطلاع كافٍ عن فن المسرح الذي هو على ارتباط بفنّ السينما، وأثناء الورشة اطلعتُ على الكثير من المعلومات عن المسرح بطريقة بسيطة ومفهومة على الرغم من زخم المعلومات المكثفة التي قُدمت لنا، وهذا حرّك لديّ الفضول للبحث والدراسة والتعمّق أكثر في فن المسرح.. ومن المواضيع المهمّة التي تطرّقنا لها في الورشة التعرّف على أنواعِ كتابة متعددة ومدارس مسرحية مختلفة في حقبٍ زمنية متباعدة، وهذه التجربة أضافت لي الكثير، وكانت فرصة ضرورية ورائعة» .

زينب ديب ممثلة مسرح عرائس : «أعتبر أنني خلال أقلّ من عشرين يوماً حصلتُ كمشاركة في الورشة على ليسانس عامّ في المسرح إخراجاً وتمثيلاً ونقداً، فقد كتبتُ مئات الصفحات وتعرّفتُ على تاريخ المسرح ومدارسه وأنواعه، وقرأتُ كمّاً كبيراً من المسرحيّات المقرّرة التي ناقشناها في الورشةِ التي كانت غنية ومتميزة في تحفيزنا باتّجاه التفكيرِ والإنجاز والتطبيق العمليّ وإظهار إلى أيّ مدى كان الملتحِق بالورشة مستوعباً، وإلى أيّ حدّ استطاع التفاعل وتطوير مهاراته كتابيّاً وقدرة على تحويلِ النصّ المسرحيّ إلى فعلٍ حيّ على الخشبة وقريب في الوقت نفسه من الجمهور» .

أسامة الحلو عضو نقابة الفنانين : «الورشة كانت مميزةً جداً، فقد طورنا مهاراتنا وازدادت معلوماتنا بفضلِ المعلومات القيّمة التي تلقيناها والتي كانت مكثفةً في المرحلة الأولى من الورشة، حيث تناولنا عدةَ تجارب وتعلّمنا كيفية العمل الدراماتورجي على عدةِ نصوص، ومن ثم انتقلنا إلى المرحلة الثانية وهي عملية الدراماتورج وكيفية صناعة الملفّ الدراماتورجيّ، وصولاً إلى المرحلة الأخيرة وهي النصّ الذي قمنا بإعداده دراماتورجياً، ومن ثم التحضير لعرض الختام «العَود الأخير» وإعداد نصّين لـ **صمويل بيكيت** من حقبة زمنية متقاربة، والسمة المشتركة بين النصين هي الفقدان عند الشخصيات، وقد عملنا على الدمج بين النصين وجعلهما بروح واحدة.. لقد كانت تجربة مميزة جداً استفدتُ فيها من التعمق بالتجارب المسرحية من خلالِ دراسة نصوص مسرحية عالمية وتعلمتُ الدراماتورجيا بطريقة احترافية من خلال المعلومات القيّمة التي تلقيناها» .

في مسرح طرطوس القومي

ورشة إعداد الممثل المسرحي تتألق بمواهب الطموحين

لجينة سلامة

شبابٌ هواة جسّدوا أدوارهم بإتقان في امتحان ورشة إعداد الممثل التي أقامها المسرح القومي في طرطوس في شهر تشرين أول الماضي، كلّ حسب أدواته التي كانت بحوزة البعض منهم كالعجينة، فأبدعوا في تشكيلها، فيما بالغ البعض في صياغتها فجاءتْ فجّة وباهتة، ويبدو أن المدرب نجح في اللعب على الفوارق الفردية بين المتدربين، فأعطى هوامشَ واسعة لمن لمس فيه التميز.

كان الهروبُ من الواقع وإظهار تفاصيله هو الفكرة العامة للورشة التي تناول فيها المشرفان عليها **علي سلمان** و**محمد بسام علي** جوانب عدة من حياة الناسِ عموماً والشباب خصوصاً الذين عاشوا سنوات الحرب على سورية وذاقوا مرارتها .

تضمّن امتحان الورشة مشهدَي بداية ونهاية حملا عناوين الفرضيات التالية : فرضية أول مرة والمصعد والانتظار ومحطة القطار، بالإضافة إلى تمارين التوازنات .

شارك في الورشة المتدربون : **حسام حزوري-سام يوسف-مارلين خليل-مايا ناصر-أمل عثمان-رزان**

سليمان-مصطفى سليم-علي علي-جلال يوسف.

وقد توجهت «الحياة المسرحية» بالسؤال إلى المشرف أ.**محمد بسام علي** عن تقييمه لأداء المتدربين وأهمية هكذا ورشات فأجاب :

«جاءت الورشة كنتيجة لجهد المتدربين لمدة شهر ونصف الشهر من الالتزام بالتوجيهات والتدريب والملاحظات التي ترجمها كل متدرب حسب موهبته وإمكانياته وطاقته ورغبته، وقد التزم المتدربون بالورشة رغم حساسية طقس فصل الصيف في الساحل، ونشأت علاقة طيبة بيننا كمجموعة عمل، الأمرُ الذي انعكس إيجابياً على عرض الامتحان الذي تفاعل معه الجمهور المتشوق للعروض المسرحية بعيداً عن سطوة الانترنت، وهناك جمهور مسرحيّ ذواق في طرطوس ينتظر أعمالاً تلامسه، وهو جمهور يتابع العروض بذكاء ويقيّمها ويتفاعل معها» .

المتدربة **أمل عثمان** قالت لنا عن مشاركتها في الورشة :

«شاركتُ في الورشة للتعبير عما هو مدفون بداخلي ومحاولة لكسر حواجز عديدة في المسرح وفي الحياة عبر ٣٧ يوماً من التعب والجهد واكتشاف أشياء عديدة في شخصيتي واستحضار ذكرياتٍ كنتُ أتجنب ذكرها، وقد تمكنتُ من تخطّي عقدٍ عديدة والتحرر من قيود بالية وتعرفتُ على ذاتي أكثر وتعلمتُ كيف أكون حقيقية وأعبّر عن مشاعري بصدقٍ وفي الوقت المناسب، وأستغل كل لحظة في فرضية أو مشهد» .

من جهتها قالت المتدربة **مايا ناصر** :

«كانت الورشة فرصة لاكتشاف موهبتي والطاقة الكامنة بداخلي والتي تجسدت في إثبات قدرتي على أن أكون ذاتي ودون أقنعة أمام الجمهور وعلى خشبة المسرح التي كسرتُ عليها حاجز الخوف من التعبير، وعملت على ملامسة مكامن الضعف داخلي وكذلك نقاط القوة، وأتمنى أن تتاح لي الفرصة لمتابعة تطوير موهبتي أكاديمياً، وكانت الورشة تجربةً ممتعة وتمنيتُ لو كانت مدتها أطول» .

وقالت المتدربة **مارلين خليل** :

«علّمتني الورشة كيفية الوقوف على خشبة المسرح والعمل وفق منهج أكاديمي وعلميّ لأن المدربين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد تعرفت في الورشة على أدواتي بشكلٍ أفضل واختبرت نفسي بشكل معمق، ومدة الورشة لم تكن كافية، إذ كان هناك كمّ هائل من المعلومات في مجال المسرح، وكذلك الأمر بالنسبة لتمارين اللياقة والمرونة التي كانت ضرورية لأن الليونةَ مادة أساسية في المعهد العالي للفنون المسرحية» .

وتابعت المخرجة المسرحية **إناس حسينة** فعاليات الورشة وحدّثتنا عنها قائلة :

«كان من الواضح وجود جهود فعالة من قبل المدربين، الأمر الذي تجسّد في أداء المتدربين عالي المستوى، خاصة وأنني لمستُ تطور أداء بعضهم خلال مجريات الورشة التي لم تتوَّج بعرض مسرحيّ تقليدي، وهذا أمر جيد» .

ونوّه المخرج المسرحي **جاك عاقل** بأهمية مثل هذه الورشات بالنسبة للمسرحيين الموهوبين حتى يتعلموا الأساسيات التي يحتاجها الممثل كي يكون على الطريق الصحيح في عالم المسرح الواسع، وأوضح أنّ نتائج الورشة قُدمت على شكل فرضيات أعطيت للمتدرب، وهذه طريقة جديدة لم تُطرح من قبل في طرطوس، وشجع **عاقل** على استمرار هذا النوع من الورشات .

***

عندما تتغلب الموهبة على القفص الوهميّ تطير إلى حيث مبتغاها، وهذا هو حال بعض الموهوبين الذين تابعناهم في امتحان الورشة.. طيور بلا أجنحة حلّقتْ بما تملكه من طاقات كامنة توزعت على فرضيات ومَشاهد صامتة أبلغ من أي كلام.. طيور كانتْ بحاجة إلى غصن أخضر، إلى خشبة مسرح تجدُ عليها ضالّتها لتقدم نتاجاً فنياً لجمهور شغوف ينتظرُ مسرحاً يحترمه ويحاكي اهتماماته رغم الحاجة الماسة لتوفير المستلزمات والتقنيات التي تساهمُ في تقديم المشاريع الفنية بصورتها المتكاملة بدءاً من النص مروراً بالمخرج وصولاً إلى الممثل الذي يمتلك الخشبة التي تصبح ملعبه، ومثل هذه المشاريع لا يمكن أن تُنجَز ما لم تتكامل جهود الطواقم الإدارية والفنية، وهذا ما حدث في هذه الورشة من خلال رعاية وزارة الثقافة ممثلة بمديرية المسارح والموسيقا والمسرح القومي في طرطوس على أمل إغناء الحركة المسرحية ورفدها بالدماء الشابة.. تقول أ.**غادة عيسى** مديرة المسرح القومي في طرطوس :

«من المستحيل أن يتّسع المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق لكل محبي المسرح وعشاقه، لذلك تكون هذه الورشات كبديل معقول وحسب المتاح، ومن أبرز مهامها رصدُ وانتقاء المتميزين لاختيارهم للمشاركة في الأعمال المسرحية بعد صقل مواهبهم وتثقيفهم مسرحياً على أيدي أكاديميين، وهذه الورشات غير كافية لصناعة الممثل، لهذا على المشارك فيها الاهتمام بثقافته وموهبته وتنميتها تدريجياً، والورشة التي أقمناها مؤخراً لم تتوّج بعرض مسرحي وإنما بفرضيّات مسرحية تم من خلالها معرفة مدى استفادة المشاركين بها منها وقدرتهم على التحكم بقدراتهم وأدواتهم» .

أقامها فرعُ حماة في اتحاد الكتّاب العرب

المسرح من الفكرة إلى الخشبة دورة في كتابة النص المسرحي

هـزار بديـع المعـاز

«المسرح من الفكرة إلى الخشبة» عنوان الـدورة التدريبيةِ التـي أقامها فـرع اتحاد الكتـاب العـرب في مدينةِ حماة في شهر أيلول الماضي .

الإبـداعُ والموهبـة حالتـان لا ترتبطـان بمنهـاج تعليمـيّ أو بدراسة إلزاميـة تشـكل عبئـاً علـى صاحبها، بل بتكويـنٍ بنيـوي بحاجـة إلى صقل وتنميـة.. من هنا أقيمـتْ هذه الدورة التـي هدفـتْ إلى تنشيـط الفعـل المسرحـيّ في محافظـة حمـاة ونقـل الحالـة المسرحيـة مـن الـورق إلى الخشبة .

أشـرفَ علـى الورشـة الفنـان المسرحي **محمـد تـلاوي** وقد تناولت عـدة مواضيـع مسرحية بهـدف تطوير المنتسبـين إليها الذيـن كانوا في معظمهم من ممارسـي الحالةِ الإبداعية ككتابة القصة والخاطـرة الأدبية، والأهمّ من ذلك أنهم امتلكـوا شغفـاً كبـيراً في اكتسـاب مهـارةِ كتابـة النص المسرحي، ومن هنا كان السعي إلى إيجاد منهاج مسرحي كدليل عمل للدورة من خلالِ محاضرات ألقاها الأساتذة : **مصطفـى صمـودي، كمـال الديـري، عبـد الكـريم حـلاق، محمـد أحمـد خوجـة** وكانـت مَحـاور الورشـة متنوعـة وركّـزت على تعزيزِ قـدرة المشاركـين فيها على تحويل القصة أو الروايةِ أو الفكرة إلى نص مسرحي .

تمَّ الاعتمـاد علـى فكرة محـددة كمحصلـة لتبادل وجهـاتِ نظر متعددة وتمت مناقشتها على صعيد الزمانِ والمـكانِ والشخصيـات حاملـة الفكـرة ومن ثـم الحوار وعلاقـة الشخصيـات ببعضهـا وبناؤهـا بنـاء دراميـاً متماسـكاً وصياغة النصـ بأسلوب جيد وممتع بما يجعل النص قوياً وفعالاً .

***

في حديثه مع «الحياة المسرحية» أكد المشرف على الدورة أ.**محمد تلاوي** على ضرورة عقد دورة مركزية على مستوى سورية تضم جميع المواهب من المحافظات، وأكد أن الدورة استقطبت جميع الأعمار، لكن الأغلبية كانت من فئة الشباب .

من جهته أشار أ.**محمد أحمد خوجة** إلى تراجع الحركة الثقافية بشكل عام في المنطقة العربية بسبب الظروف الصعبة التي تمرّ بها، ورغم ذلك –يؤكد **خوجة**– أن الحركة المسرحية في سورية عامة وحماة خاصة شهدتْ حركة ملموسة كمهرجان محمد الماغوط ومهرجان المونودراما اللذين تقيمهما سنوياً مديريةُ المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة حماة، ويشير **خوجة** إلى ضرورة وجود نشاط مسرحي دائم خارج نطاق المهرجانات كي يتسنى لنا القول إن مسرحَنا بخير، وانتقد **خوجة** قيام بعض المخرجين بإجراء تغييرات شكلية على الأعمال المسرحية التي يقدمونها تحت عنوان إعداد النص .

من جهته حدّثنا أ.**كمال الديري** قائلاً :

«تحدثتُ في الدورة عن الشخصية المسرحية وأهميتها كعنصر أساس من عناصر العرض المسرحيّ، وهي تُعتبر صلة الوصل بين فكر الكاتب ورؤية المخرج في بناء المنظومة المعرفية للمسرحية من حيث تشكل الصورة التي تساهم في إرسال الرسالة المعرفية إلى المتلقي عبر وحدتَي الزمان والمكان، وقد حاولتُ في الدورة أن تكون محاضراتي مفيدة وممتعة في آن».. وانتقد **الديري** بعضَ المسرحيين والنقاد كونهم يقومون بدور سلبي في الحركة المسرحية من خلال تثبيطهم للهمم وادّعاء المعرفة .

من جهته تحدث أ.**مصطفى صمودي** إلى طلاب الدورة عن المسرحين اليوناني والروماني، كما قدم أمثلةً عن كيفية إعداد الممثل المسرحي وكيف نحول نصاً

قصصياً إلى عمل مسرحي، وأشاد **صمودي** بتجاوب الطلاب مع المحاضرين وشغفهم لاكتساب المعارف المسرحية .

***

كما التقت «الحياة المسرحية» ببعض المشاركين في الدورة، ومنهم **عبد الغني سرميني** الذي قال :

«الدورةُ عززت قدرتي على كتابة النص المسرحيّ، وفيها تعلمتُ كيف أكتب النص بناء على فكرة محددة من خلال بناء الشخصيات وصياغة حواراتها، كما تعلمتُ أيضاً دراسة الشخصية المسرحية وكيف يجب أن تكون، كما تعلمتُ التفكير بمسار النص قبل كتابته على الورق» .

وحدّثتْنا المشاركة في الدورة **رنيم مجلوبة** قائلة :

«كانت تجربةً رائعة أضافت لي معلومات قيّمة جداً سواء على صعيد الثقافة المسرحية أو كتابة النصّ المسرحي وكيف نترجم الفكرة إلى نص مسرحيّ هادف».

***

لا بدّ من التأكيد أخيراً على أن بلدنا زاخر بالمواهب المسرحية التي تستحق الرعاية والاهتمام من خلال التركيز على إقامة دورات وورشات عمل دائمة بهدف تطوير إمكانياتهم وفتح مجالات الإبداع أمامهم .

في حمص

النادي الثقافي الشبابي يستعيد ذكرى المسرحي محمد بري العواني

كـرّمَ النادي الثقافي الشبابي في فرع حمص لاتحاد الكتّـابِ العرب في شهر آب الماضي الفنان المسرحـي الراحل **محمد بري العـواني** بمناسبة مـرور ثلاث سنوات على رحيلـه من خلال إقامته لجلسة بعنـوان «فنٌّ وأدب» قُدّمـت فيها شهاداتٌ عن الراحل **العواني** .

بـدأ الجلسـةَ الشاعـر **محمـد شريـف سلمـون** شارحـاً الفكـرة مـن هـدف الجلسة قائـلاً : «اليـوم تعـود بنـا الذاكـرةُ إلى إحدى القامـات التـي تستحـق أن تكـون حاضرةً في عقولنـا والتي قدمـت كل ما لديهـا أدبياً وفنياً وأخلاقياً، صاحب الأثر الفني الباقي المسرحي **محمد بري العواني**» .

وقالـت الكاتبة **نور الحسين** : «ثلاث سنوات ولم تغادرْنا ولن تغادرَنا كإنسان صاحب روح نبيلة ومُحبّةٍ للناس الذين أحبوه وقد كتب عن معاناتهم

محمد بري العواني

وألمِهم، فكانوا معه عندما جسّد آمالهم على خشبة المسرح، فأحسن التجسيد» .

وتحدثت الأديبة **أميمة ابراهيم** رئيسة فرع حمص لاتّحادِ الكتّاب العرب عن الراحل ونشاطاته المسرحيةِ والفكرية، وأضافت : «كان **محمد بري العواني** يُغني محاضرات الأدباء كمدير لأمسياتهم الأدبيةِ ومُحاورٍ لهم» .

ثمّ تحدث الفنان المسرحي **تمام العواني** عن علاقتِه الحميمة مع الراحل وقربه منه كونه كان الأبَ الروحي له في مشواره المسرحي ممثلاً ومخرجاً، كما كان ناصحاً ومرشداً له في أعماله المسرحيّة .

وقدمت الشاعرة **غادة اليوسف** شهادتها شعراً.. كذلك فعل الشاعر **غسان لافي طعمة** الذي ألقى قصيدةً عن مناقب الراحل .

وتحدث **محمد خير الكيلاني** عن علاقته بـ أ.**العواني** والتي بدأت عندما دعاه للمشاركة في عروض فرقة المركزِ الثقافي المسرحية في حمص عام ١٩٨٠ فكانتْ مشاركته في مسرحية «قرقاش» للكاتب الفلسطينيّ **سميح القاسم** ومسرحية «حلم في محطة قطار» تأليف **وليد فاضل** وأخرج المسرحيتين **محمد الحموي**.. وختم **الكيلاني** شهادته بالقول إن الراحل اسمٌ كبير في سماء الثقافة السورية .

وقدم د.**وحيد قسطون** شهادة وجدانية بالراحل .

من جهتها تحدثت عازفة الكمان **سارة سعد** عن المواقفِ والذكريات مع الراحل **العواني** مؤكدة فضله عليها كعازفةٍ كمان في فرقة نادي دوحة الميماس وتوجيهاته لها كموسيقي مخضرم تعلمت منه الصدق في العمل .

وتوالت الشهادات من د.**رنا قادر** الحائزة على درجةِ الماجستير في رسالتها التي تحدثت فيها عن الأسلوبِ في الأدب المسرحي للراحل **العواني** .

كما ألقت الأديبة **آلاء دياب** عضو النادي الشبابي الضوءَ على بعض المؤلّفات النقدية للراحل .

ثم قدمت فرقة نادي دوحة الميماس فقرات غنائية.

محاضرة لعبد الكريم عمرين عن صورة البطل المسرحي عند فرحان بلبل

عبد الحكيم مرزوق

بدعوةٍ من رابطة الخريجين الجامعيين ألقى أ.**عبد الكريم عمرين** في شهر حزيران الماضي محاضرة بعنوان «صورة البطل المسرحي عند فرحان بلبل» بحضورِ جمهور من الأدباء والمهتمين ومتابعي الأنشطةِ الثقافية، وتحدث **عمرين** عن بعض مسرحياتِ **بلبل**، فوجد أن الأخير ترك أبطاله في مسرحية «الجدران القرمزية» يعزفون على وتيرة واحدةٍ دون إغناء طبائعهم في فكرة أو نزوة أو مهنة أو معتقد أو فقر أو غنى، وتشذ قليلاً شخصية العم أحمد.. وفي «الطائر يسجن الغرفة» يدعونا **فرحان بلبل** إلى الحياة عبر حكاية تقوم على الحوار بين شخصياتٍ شاذة وحوار أقرب إلى الأفكار الذهنية منه إلى الحوار الدرامي.. وفي «العيون ذات الاتساع الضيق» ثمة شخصيات حية نابضة ومتكاملة، ولكل شخصية عالمها

وأهدافها ومنطقها الخاص ومساحتها المحسوبة دراماتياً بدقة في إطار حبكة محكمة.. ولشخصيات «العيون ذات الاتساع الضيق» منطق واضحٌ ومبررات مقنعة دراميا، فهي تستند على الانسجام الداخلي في أقوالها وأفعالها وصراعاتها، وتبدو شخصيات **بلبل** في «الحفلة دارت في الحارة» بلا طباع ولا ملامح إنسانية ولا أسماء أعلام، وهي تعكسُ همَّ الفكرة لدى البورجوازي الصغير المثقف في ضياعه وتردده.. إنه يلمح لفكرته عبر شخوصه التي وزعها على جميع الفئات والقوى الاجتماعية والسّلطوية، وهذا التمثيل للقوى عبر الشخصيات يُفصح عن ضبابية في رسم طريق الخلاص وعن حقيقة حياتية وفنية خجولة.. وفي «الممثلون يتراشقون الحجارة» يخطو **فرحان بلبل** الخطوة الأهم في مسيرته ككاتب مسرحي، فهو يترك البيوت والساحات لينقل المتفرج إلى المسرح الحقيقي، المسرح الذي أحب وعشق، المسرح الأداة، المسرح المضمون، المسرح الجمال .

في «الممثلون يتراشقون الحجارة» ينتقل بنا الكاتب من الحاضر، حاضرنا نحن، إلى الماضي، ماضينا نحن الذي أراد **بلبل** أن يرويه بشكل مغاير، فانحاز لأفكارِ طليعة الطبقة العاملة .

وعن صورة البطل العامل في مسرح **فرحان بلبل** يرى أ.**عبد الكريم عمرين** أنه انحاز لأفكار طليعة الطبقة العاملة بشكل متأخر نسبياً، فكان الكاتبَ المسرحيّ الأكثر صدقاً، وقدم نصاً أكثر إيغالاً في الإيديولوجيا وأكثر حدة وقسوة، واعتبر أن النص الأقلّ فنيات وزخرفات مسرحية هو نص «يا حاضر يا زمان» وأضاف : «ميزت مسرحيات **بلبل** العمّالية الصرفة من حيث أحداثها وشخوصها بين نماذج ثلاثة من المناضلين العمال : النموذج الأول هو المناضل الواعي الصلب الذي لا يتراجع ولا يتردد في خوض معاركه الطبقية ونضاله المطلبي كسامر ومنصور في «العشاق لا يفشلون» وحسن في «يا حاضر يا زمان» ورشيد ونجوى في «لا تنظر من ثقب الباب».. النموذج الثاني هو النقابي المتخاذل والمنسلخ عن طبقته كفواز في «العشاق لا يفشلون» وفؤاد في «لا تنظر من ثقب الباب».. والنموذج الثالث هو النقابي المتردد الذي تغيب عنه اليقظة الثورية، فيسلك السلوك الخطأ، ثم يصحو ضميره ويعودُ إلى جادة الصواب كأحمد في «العشاق لا يفشلون» ومحمود في «يا حاضر يا زمان»» ورأى المحاضرُ أن مسرحيات **فرحان بلبل** العمالية تطرح مشاكل كثيرة، لكنها جميعاً تنحصر في ثلاثة موضوعاتٍ هي : النضال النقابي والعمالي في أماكن العملِ والمجتمع، والنضال في سبيل تحقيق العدالة الاجتماعية، واليقظة والحذر والانتباه إلى الانحراف والانسلاخ الطبقي.. وينشطر بطلُه العمالي النقابي الثوريّ إلى نمطين.. يقول **عمرين** : «لأن **فرحان بلبل** مسكون بالهم السياسي في مسرحه العمالي ومتأثر بالواقعية الاشتراكية لذا كان بطله العمالي النقابيّ الثوري ينشطر إلى نمطين : النمط الأول يتصف بأنه مناضل ثابت وراسخ لا يتخاذل ولا يلين ولا يتهاوى، بل لا يُهزم، ويعرف زمان ومكان معركته، كما يعرف لماذا يخوضها بوعي جليل، وهو يدرك المصير التاريخي لنضاله، كما أنه أقرب إلى معلّم المدرسة الحزبية منه إلى السياسي، فهو ينثر المواعظ والحكمَ والموضوعات والمقولات أينما كان، وهو حريص على أن يكون المثل الأعلى، لكن هذا المثل الأعلى مقيّد بمشاكل ومعوقات كبيرة وكثيرة، فلا يستطيع أن يكون هذا المثل الذي يريد.. النمط الثاني يتصف بأنه مناضل لين، بدأ يتهاوى ويسقطُ رويداً رويداً، لكن هذا السقوط لا ينتهي إلى قرارٍ أو إلى الحضيض، بل يقف في منتصف الطريق، فلا هو يستطيع العودة إلى رفاقه وإلى النضال معهم من جديد، ولا هو بمقدِم على الارتماء نهائياً في حضن العدو الطبقي، وهذا النمط لا يدرك مصيرَه الحياتي.. إنه مشتت ضائع، تعزّ عليه الأيام الخوالي، أيام الكفاح والنضال، ولا يستطيع التراجع والاعترافَ بخطيئته أو عجزه، ويفتقد القوة الداخلية والقدرةَ على الاستمرار ليكون في أحد موقعي طرفي الصراع».. ويشير **عمرين** إلى أن **بلبل** قدم في العام ١٩٨٣ نصّ «لا ترهب حد السيف» الذي يحكي قصة عبادة الذي يقف بين مطرقة السلطة وسندان الصعاليك، ويدين الكاتب بطله عبادة الذي هام على وجهه باحثاً عن أصل الشقاء وسرّ السعادة.. ويطرق **بلبل** في «ثلاث مسرحيات غير محايدة» باب مسرح العبث أو اللامعقول، مجرّباً شكل هذا المسرح بالمضامين التي يريد.. يقول المُحاضِر : «إذا كان الكاتب في مسرحياته السابقة يهتم بأبطاله ويهبهم

جمهور المحاضرة

الحـبَّ والعمـل والكـره والانتمـاء ويخلـع عليهـم الأسماء والألقـاب والصفـات والأعمـار ويـوزع عليهـم الفضيلة أو الرذيلةَ بميـزان ومقـدار، ويجعلهم يتصارعـون، ويتدخل أحيانـاً في هـذا الصـراع فيغلّـب طرفاً على طـرف وفكرة علـى فكرة، ويُنطقهـم بما يلزم من الكلمـاتِ والحوار فإنه في مسرحيتيـه القصيرتـين «الصخرة والحفـرة» و«قطعة العملة» لا يفعل ذلك تماماً» .

ويتوصـل أ.**عمريـن** إلى نتيجة مفادهـا أن صور أبطالِ **بلبـل** لم تخرج في باقي المراحل عن هذه الصور والملامح، بل تكـررت بأحداث وقصص مسرحيـاتٍ تبعتْها، ويحدد سمات شخصيات **بلبل** بما يلي :

١-شخصيـة الأب في مسرح **فرحان بلبـل** دائماً فاشلة ولاأخلاقيـة ونذلة، سواء حضـرت كشخصية في الأحداث أو كانت غائبة وتعرّفْنا عليها بالإخبار .

٢-شخصيـة المرأة في مسرحه تتصف بالطيبة والذكاءِ والنجاح.. والمرأة عموماً عنده تعرف كيف تحيا وتحب وتتغلب علـى الصعوبات مهما بلغت قسوتُهـا، مع أن تكوينها التربوي والنفسي والطبقي والتعليميّ لا يبرر لها ذلك دائماً .

٣-يركـزُ **فرحـان بلبـل** في مسرحياتـه العمّاليـة علـى سقـوطِ الشخصيـة الفاضلـة الطيبـة البريئـة أو المناضلـة الثائـرةِ مثل خليل في «الجدران القرمزية» وفؤاد في «لا تنظر من ثقب الباب» ومحمـود في «يا حاضر يا زمان» والصهر في «الميراث» .

٤-أبطـالُ الكاتـب في مسرحياته العماليـة تلقي خطباً سياسيـة وتقوم بعمل دعائي أكثر مما تعيش أو تحب أو تحقق رغباتها كبشرٍ عاديين .

٥-الشخصيـاتُ في جميـع المسرحيات التـي أتينا على ذكرها تمثـل أنماطاً اجتماعية مختلفـة ولا تسمو إلى مرتبة النمـوذج، باستثنـاء عبـد المطلـب في «الممثلـون يتراشقـون الحجـارة» وآدم في «القرى تصعـد إلى القمر» وعبادة في «لا ترهب حد السيف» .

وينـوه **عمريـن** إلى أن توصيـف شخصيـات الكاتـب بالأنمـاط لا يحـطّ من قدْر ما كتبه، بل علـى العكس تماماً، فقـد نجـح **بلبـل** في خلـق أنماطـه المسرحيـة اللصيقـةِ بأنماط شخصيـات مجتمعه، وتاريخ المسـرح العالميّ حافل بالشخصيات النمطية كشخصيات **موليير** و**راسين** و**بلزاك** و**إبسن** و**غوغول** و**تشيخوف** و**فريش** و**شو** و**لوركا** و**ميلر** .

وختـم **عبـد الكريم عمريـن** محاضرته بالقـول : «نقرّ للكاتـب **فرحـان بلبـل** بأستاذيتـه كاتبـاً ومخرجـاً وناقـداً وإدارياً.. لقد وهب نفسه للمسرح ليكون فن المسرح على يديه حاجـة روحيـة وأداة للمتعـة والفائدة ومسألـة يختلف عليها الناس أو يتفقون» .

ألقاها زياد كرباج

محاضرة في السويداء عن شخصية الراوي في المسرح

فـوز أبــو ترابــي

ألقــى الباحث المسرحي **زياد كربـاج** في شهر تشرين أول الماضــي في قصر الثقافــة في السويداء محاضرةً عن شخصيــة الــراوي في المســرح، طرح فيهــا مجموعة من الأفكار المتعلقة بشخصية الــراوي وخصائصها ونشأتها تاريخياً، وتضمنت المحاضرة المَحاور التالية :

- مقدمة عن شخصية الراوي تاريخياً .
- تاريخ الإنشاد الديني .
- الجوقة المسرحية .
- الــرويّ الجماعــي والجذر العالمي للــروي الفردي وعمل الراوي .
- المسرح الحداثويّ .
- مصطلح شخصية الحكواتي .
- أهمية الراوي في المسرح .
- خصائص الراوي الداخلية وميزاته .
- استثمــار شخصيــة الــراوي وتوظيفهــا في العمل المسرحيّ العربي .

ولفـت **كربـاج** الانتبــاه إلى أهمية عمل الــراوي فنياً، موضحاً أن عمل الراوي ذو طابع تمثيلي أساساً لأنه يجسدُ حالات لمظاهر إنسانية واجتماعية متعددة كطقوسِ العبادة قديماً، وغيرها، فالراوي عندما يجسدُ الحالة أثناء روايته للعمــل فهو يتشابك مع جوهرِ المسرح والتمثيل، مشيراً إلى عمــق شخصية الــراوي وثقافتــه الواسعــة وإدراكه ووعيه لعلاقته مع الزمن ثلاثيّ الأبعاد : الماضي الذي يحكي عنه،

والحاضــر الذي يروي به، والمستقبل الذي يستشرفه ليعبّرَ من خلال الزمن ثلاثي الأبعاد عن الحالة الدرامية ويصل للتوحــد مع ما يرويه، بالإضافة إلى قوةِ التخييل التي يجب أن يتمتــع بها، كما ميــز المحاضرُ الفرق بــين عمل الراوي وعمل الجوقة في المسرح .

وختم أ.**زياد كرباج** محاضرتــه بالتأكيد على أهمية شخصيةِ الراوي واستثمارها في المسرح العربي .

نادر حكمت عقاد مكرّماً في حلب

كرّمت مديريةُ ثقافة حلب في شهر تشرين أول الماضي الكاتب والمخرج المسرحي **نادر حكمت عقاد** تقديراً لمسيرته الإبداعية في مجال العمل المسرحيّ بمختلف مساراته، وقال مدير ثقافة حلب أ.**جابر الساجور** أن الفنان المسرحي **نادر حكمت عقاد** رمزٌ مسرحي هام في مدينة حلب، وله دور بارزٌ في تطوير العمل المسرحي فيها ونشر رسالة المسرح من خلال الأعمال المسرحية التي قدمها كاتباً ومخرجاً على مدى مسيرته المسرحية الطويلة، وأكد **الساجور** أن الفنان **عقاد** من أكثر المسرحيين المخضرمين دعماً للمسرحيين الشباب ولتجاربهم المجدّدة .

بدوره أكد المكرَّم أن هذا التكريم يشكل دافعاً له للمزيدِ من العطاء، مشيراً إلى أن علاقته بالمسرح علاقة شغف منذ أن بدأ بالتعرف على هذا الفن الخلاق في ستينيات القرن الماضي .

من أهمّ الأعمال التي قدمها **نادر حكمت عقاد** للحركة المسرحية الحلبية خاصة والسورية عامة نذكر : «أنشودة الملح الأخرس-ليش هيك؟-صرخة الحق-زوبعة في فنجان-حكاية عصرية جداً-لعبة السلطان والوزير-سهرة مع أبو خليل القباني-الجوهرة الزرقاء-كفر قاسم-حكاية وادي طيبون-القلم والمنديل-عروس القلعة» .

من أقواله عن المسرح :

«المسرح ذلك العالم الساحر الذي يُهدي جمهورَه المتعةَ والفائدة، وهو ليس مجرد كلام.. صحيح أن المسرحَ كلمة، ولكن تبقى الكلمة والفعل هما سلاح المُخرج ليصل إلى إبداع في الصورة وكمال في خلق الأحاسيسِ والمشاعر التي تجعل الخشبة تنبض بالحياةِ دون استخفاف بها.. المسرح سيمفونية متكاملةُ النغمات وذات إيقاع هارموني، صاعد مرة وصامت مرة، وفي الصمت آلاف المشاعر».

أنشودة الملح الأخرس
نص وإخراج نادر حكمت عقاد

رحيل حاتم الحراكي رائد الإضاءة المسرحية في حمص

يُعتبر فنانُ الإضاءة **حاتم الحراكي** الذي ودّعنا في شهرِ حزيران الماضي من رواد الإضاءة المسرحية في حمص خاصة وسورية عامة، وقد كان عمله الوحيد تصميم الإضاءة لفرقة المسرح العمالي بحمص باعتباره أحد أعضائها المؤثّرين فيها لمدة أربعين عاماً، وكان صديقاً ودوداً لجميع الفنانين، يقومُ بعمله بكل صدق.. وتقديراً لتاريخه مع الفرقة فقد كرَّمه مهرجان حمص المسرحي في إحدى دوراته .

ولِدَ الفنان الراحل في العام ١٩٤٥ ويقول عنه المخرج المسرحي **فرحان بلبل** : «باشر الراحل **حاتم الحراكي** عملَه في فرقة المسرح العمالي بحمص في العام ١٩٧٧ يومَ لم تكن فيه الفرق المسرحية تمتلك أجهزةَ إضاءة، فقام بتصنيع جهاز إضاءة محلي في شركةِ مصفاة حمص وكان عبارة عن ديمر ولمبات لأنه لم يكن من الممكن شراء أجهزة إضاءة غالية الثمن، فكانت الفرقة تحمل هذا الجهاز البدائي جداً معها أينما ذهبت لتقديم أعمالها، وخاصة في التجمّعات العمالية، وكان الراحل يفيدنا بآرائه من خلالِ حضوره بروفات المسرحيات حيث يكون قد استوعبَ المسرحية كاملة، والمعروف أن الإضاءة تُصمَّم بعد نهاية البروفات، فكان **الحراكي** يعرف ما يلزم كل مشهد من إضاءة ويصممها له، وكان يتشاورُ معي ويسألني فيما إذا كانت الإضاءة التي اختارَها تناسب المشهد أم لا، وعندما كنا نعرض أعمالَنا في دمشق كان من أبرع المستخدمين للأجهزة الحديثة، وكنتُ أطلب من **الحراكي** أن يستخدم الإضاءةَ لمساعدة الم

ففي مسرحية «لا تنظر من ثقب الباب» كان هناك مونولوج للممثلة **سلام قندقجي** يستمر ربع ساعة، وهذا حدثٌ نادر في المسرح، فطلبتُ من **الحراكي** تسليط الضوء عليها دون أن يحرك الإضاءة، لكن كانت له رؤية خاصة، فكان تارة يقوي الإضاءة وتارة يخفضها، فساهم بذلك في توضيحِ الدور الدرامي للمشهد» .

الفنان الراحل حاتم الحراكي في لقطة تذكارية مع مجموعة من الفنانين المسرحيين

استعرضَ جانباً من تاريخ المسرح العالمي

السينوغرافيا.. مشهدية العرض جديد الهيئة العامة السورية للكتاب

كريستين كساب

صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب كتابٌ بعنوان «السينوغرافيا.. مشهدية العرض» تأليف **د.رندا سلمان اسماعيل** وجاء في مقدمته أنه يقدم مصطلحَ السينوغرافيا من منظور أكثر شمولاً، إذ يطرح مفهومَ السينوغرافيا على مستويين، توثيقي وتقني، ففي المعالجةِ التوثيقية جرى اختبار نماذج مختلفة مما نسميه اليوم بالفنون التشكيلية التي سادت في فترات محددة مثل التصويرِ والنحت، إذ ارتبطت هذه الفنون في استخدامها الأول بحدث أو حالة ما دفعت الإنسان إلى تمثيلها لتكون عنصراً فاعلاً، وربما توثيقياً، أما المعالجة التقنية للمصطلح فتتناول المواد والوسائل والأجواء التي أسهمت في تمثيل المشهد، مع ملاحظة تطور هذا التمثيل ملازماً لتبدلٍ طرأ على العناصر المذكورة على مدى التاريخ وفي مناطق مختلفة من العالم .

تجتمعُ في هذه الدراسة عناصر التاريخ وعلم الآثار والفنون التشكيلية والعمارة والمسرح، وفيما يلي أبرز ما ورد فيه من معلومات :

يشيرُ الكتاب إلى أن ما يميز الجنس البشري عن باقي المخلوقات هو الوعي الذاتي والذاكرة ووسائل التعبير، وعملية بحث الإنسان الدائم لإيجاد وسائل تعبير قادرة على ترجمة ما يدور في ذهنه كانت المحرك الأساس في تطوره، وما نتج عنها هو حصيلة التراث المادي واللامادي، وما تصميم المَشاهد إلا واحد من وسائل التعبيرِ التي طوّعها الإنسان عبر التاريخ ليحول الفكرة المشحونةَ في عقله إلى منتَج مرئي مهما اختلفت الأهدافُ الكامنة وراء تمثيل هذه المَشاهد، فالمشهد هو جزءٌ من حدث أو طقس خاص يمثل عملاً ما خلال فترة محدّدة، وقد يعبّر المشهد عن عمل يطول إنجازه وتتعدد فيه العناصر كما في الأفلام أو النصوص الروائية، أو يوثّق

لحظـة خاطفة مثل الصـور الضوئية وصـور الأشخاص، فالحـدث عمل وقته قصـير نسبياً، وقد تتكـون عناصرُه خـلال فترة طويلة سابقة لكنهـا لا تجتمع إلا لحظة وقوع الحـدث، أمـا الطقس فهو مجموعة مـن المَشاهـدِ التي تتعاقـب بنظام زمنـي معين وضمن محيـط معيّن ليحقق هدفـاً معيناً، ويرتبط اختلاف المشهد فيزيائياً باختلاف نقطـة الرؤيـة وإحداثياتها، أمـا نفسيـاً فالمشهد يرتبطُ بتركيبة الشخص الراوي وعقليته .

وورَد في الكتـاب أن العمـل الفني الأقـدم يُقدّر بـ ٢٩٠ ألف عام قبـل الميلاد عندما ترك إنسـان العصر الحجري آثـارَه علـى الحجـر من خـلال حفـر ثقـوب وأخاديـد، أو بصقلـه وطرقـه وصولاً إلى نحته وتلوينـه في أماكن مخفية داخـل الكهوف وعلـى جدرانها وأرضيتهـا وأسقفها وبعض المنحوتـات البسيطة داخل تلك الكهـوف، ويُعدّ فنّ الكهوف المصـدر الأساس لاستنبـاط المعلومات عـن الشعوب التي نفّذتـه، وفي المرحلـة الأخـيرة مـن هـذا العصـر استخدم الإنسـانُ تقنية التلوين بالبخّ وتقنية التظليل مما يدل بشكل واضـح على تطور قدرة الإنسـان على تمثيل الأشكال ثلاثية الأبعادِ، ومع الاقتراب من العصر الحجري الحديث ظهرتْ المنحوتـات الطينية أول مرة ودخل الإنسـان مرحلة الفنونِ التشكيلية على مختلف أنواعها .

وجـاء في الكتـاب : «يُعتقـد أن الإنسـان خـلال فترة العصرِ الحجـري القديم الأعلى قد بـدأ بالتمثيل المجسّم، أي النحـت قبل اللجوء إلى التمثيـل بالرسم الذي يعبّر عن تطـورِ العقـل البشري وقدرتـه على تمثيـل الأجسام ثلاثية الأبعاد على السطـوح ثنائية البعد.. وخلاصة القول هنا أن حدثاً مجهولاً دفع الإنسـان إلى تنفيذ الرسومات الجداريةِ في الكهوف وصنع المنحوتات الصغيرة» .

وتضيـف الكاتبـة : «انحسـرَ فن الكهـوف في العصر الحجـريّ الحديث، وظهرت المنتجات الفنيـة القابلة للنقل والمشكّلـة مـن الطـين، وكان الإنسـان هـو الموضـوع الأكثر تصويـراً، إذ بدأت تفاصيله تصبح أكثر واقعية، وبالاعتمادِ على الزراعة تعـرَّف الإنسان على خواص التراب، الملموسة منهـا والمحسوسـة، فتطـورت صناعـة الخـزفِ والفنـون التشكيليـة المرتبطـة بالـتراب ومكوّناتـه لتكـون بدايـة التسجيـلات المصورة التـي بشّرت بالاكتشـاف اللاحقِ في نهاية هذا العصر، ألا وهو التدوين» .

وأضافت الكاتبة : «تطورت العمارة بالوظيفة والحجم، فظهـرت العمائـر الحجريـة الضخمـة في بدايـة الألـف الخامسِ قبل الميلاد غرب أوربا، وظهرت العمائر الضخمة المثبتـة في الأرض وفق خطوط وحلقات متحدة المركز، ومما قيل عنهـا ارتباطها بالطقوس الجنائزيـة، وأدركَ الإنسان اختلافه وتميزه عن باقي المخلوقات، لكن أموراً بقيت خارج سيطرتـه، وهذا حرّض لديه الخيـال والتصويرَ في محاولة لفهمها.. والاعتماد على الزراعة ونشوء المدن خلال العصر الحجري الحديث دفع الإنسان إلى تطوير عمارته وممارسة الفنون التشكيلية وصياغة أولى الأساطير» .

وجـاء في الكتاب أيضـاً : «في النصف الثاني من الألف الرابـع قبل الميلاد كان بدء التدوين واكتشاف الكتابة، حيث بـدأت بشكل تصويري، ثم أصبحـت الأشكالُ أكثر تجريداً، ومن ثم ظهرت الكتابة الهيروغليفية، ومع بداية الألف الثالث قبـل الميلاد تبنّـى السومريون الكتابة المقطعيـة، ثم الكتابة الصوتية، ودخلـت الكتابةُ طوراً جديداً مـع ظهور الأبجدية الفينيقية في الألف الثاني قبل الميلاد واختراع الكتابة خلال عصـر البرونز في الشرق الأدنى في ظـل النظام الاجتماعي الاقتصـاديّ والتحـول نحو المدنية مما جعـل الإنسان يسعى إلى تمثيل النصوص من خلال الفنون التصويرية التي كانت قد احتكرتها مراكزُ النفوذ من معابد وقصور» .

وعن دورِ العقلانية في تشكيل العقيدة الإغريقية خلال عصـرِ الحديـد داخل الأرخبيـل اليونـاني ورد في الكتاب : «سعى الإنسان إلى تمثيل الأساطير تمثيلاً واقعياً، فأسطورةُ ديونيزوس أوحـت للكثيريـن مـن الرسامـين والنحّاتـين، فتركـوا أعمالاً كثيرة تمثل مـا قرؤوه عن قصـة هذا الإله، لكـن الأهـم هو تحـول هـذه الطقوس الدينيـة إلى طقس اجتماعـي يجتمع فيـه جميع سـكان المدينة علـى اختلافِ مراتبهـم وعباداتهم بهدف الترفيـه عن أنفسهم من همومِ الحيـاة.. وبانتشار عبادة ديونيزوس خلال الألف الأولِ قبلَ الميـلاد في الأرخبيل اليوناني دُفـع أتباعه إلى إحياءِ طقوس عبادته مـن خلال تمثيل مراحل حياته بكل تفاصيلها، وأول من بدأ بعملية تنظيـم احتفاليته الكاتب أرستوفانيس الذي

تخلى عن فجاجة التلميحات الجنسية وأعطى للممثل حرية الكلمة والإيماء، وعملية التنظيم هذه والمساهمات المستمرة في تهذيبها أفقدتها الأصل الديني محوّلةً إياها إلى طقس اجتماعي يومي في حياة الأثينيين، وأصبح أحد أعمال الدولة، إذ تنظمه وتموله، وقد انبثق المسرح من الطقوس الدينية ليصل إلى عصره الذهبيّ في عهد بيريكليس، وظهر فنانون للديكور المسرحيّ، وشاعت في عهد الكاتب سوفوكليس زخرفة وتجميلُ واجهة خشبة المسرح بلوحات مرسومة تمثل مناظرَ معمارية أو طبيعية للتعبير عن مكان الحدث، وهذا ما يسمى بالسينوغرافيا موضوع الكتاب» .

وأضافت الكاتبة : «ومع تطور العمل المسرحي الإغريقيّ وتمايز أنواعه ارتبط كل نوع بنموذج خاص من الديكور، فنُفذت المسرحيات التراجيدية ضمن جو ملكي فخم تزينه الأعمدة والتماثيل، بينما اتخذت الأعمال الكوميديةُ الجو الشعبي بتصويرها لمنازل ونوافذ وأجواء مدنيّة يومية، أما الأعمال الساخرة فكانت تصوَّر في أجواء طبيعية كتمثيل الأشجار والجبال، ومردّ هذا النوع يعودُ إلى أصله المرتبط بأجواء الأعمال الهزلية، ولكن في الوقت نفسه تتمتع بحسّ نقدي ساخر بدافع التوجيه نحو إصلاح اجتماعي» .

وتضيفُ الكاتبة : «إن انتقاء موقع مسرح ديونيزوس جاء نتيجة لدراسة فلسفية نابعة من قصة ديونيزوس، وقد أخذ شكله وتكونت عناصره مع الزمن نتيجة محاولات المسرحيين توفير جوّ عرض أمثل لمسرحياتهم قادر على تمكين الجمهور بكل طبقاته من متابعة العرض صوتاً وصورة وتلقّي الرسالة الكامنة وراءه» .

وأضافت : «استعان المسرحيون بالمعماري الذي ترجم أهدافَهم بعناصر ملموسة، فكانت الحلبة في البداية مستديرةً وتتحلق الجموع حول مذبح ديونيزوس الذي يشكلُ عنصراً مهماً في المشهد، وكان باستطاعة أحد المشاركين من الجمع أن يبرز من بين الجموع متحولاً إلى ممثل-راوٍ تتحلق حوله جموع المشاركين في الاحتفالية، في حين تحول جزء من المشاركين إلى مشاهدين مما استوجب أماكن للجلوس حول الحلبة، فنشأت المدرجات» .

وأضاف الكتاب : «بعد تحول الاحتفالية إلى طقس اجتماعيّ أزيحت المنصة إلى الخلف، ورُفعت ليقف عليها الراوي الوحيد، لكن عندما وصل عدد الرواة إلى أربعة استوجب ذلك ربط المنصة بالكواليس ليقوم أحد الرواة الثلاثة بتغيير ملابسه واتخاذ هيئة الراوي الرابع، وكانت الملابس مبهرجة واستعراضية لسهولة رؤيتها من بعيد، مرفقة بالرموز لتعرّف بالشخصيات، أما الأقنعة فكانت للتبديل بين الشخصيات التي يزيد عددها على عدد الممثلين، إضافة إلى دورها في تضخيم الصوت، وكانت ملامح الأقنعة كبيرة ومبالغاً بها لتبقى واضحة لكلّ المشاهدين مهما بعدت مواقعهم عن المنصة، وأعطي لأقنعة الشخصيات الأنثوية اللون الأبيض، ويرتدي الممثلون أحذية بكعوب عالية مصنوعة من الخشب لإطالة قاماتهم وجعلها أكثر ملاءمة للمشهد المرئيّ من بعيد، إضافة إلى تمييز الشخصيات المهمة عن باقي المجموع، وكان التمثيل يتم في موقعين، أولهما الأوركسترا الدائرية أو جزء من الدائرة، ويكون مخصصاً للراقصين والمغنّين، بينما يقف الممثلون على ما سمي بالبروسينيوم الذي يظهر بشكل امتداد أفقي أمام جدار الخلفية ويفصل المنصة عن الكواليس مشكّلاً المشهد، ومع الزمن وتطور العروض أُدخلت رافعات ميكانيكية لإنزال شخصية الإله كحلّ درامي لحالة اليأس في نهاية العمل، وتُفصل المنصة عن المدرجات بممرين يؤديان إلى الخارج، وأصبحت المدرجات في الفترة الرومانية نصفَ دائرية مقسمة على طبقات، تفصل بعضها عن بعض ممراتٌ حلقية وأدراج شعاعية، وكانت مقاعد الشرف تحتل الصف الأول من الطبقة السفلى، وشكّل جدارُ الكواليس خلفية للمنصة، وجدار المنصة خلفية للأوركسترا، وشكّل الساتر الذي يفصل الأوركسترا عن مدرجات العرض سطحاً عارياً معروضاً للجمهور، وحسب المبادئ الإغريقية أحيا النحاتون كل السطوح بمَشاهد مستوحاة من جنس العمل للتأكيد على الحياة واستمرارِ الوظيفة في الفترات القصيرة بين المَشاهد والفصولِ التي تمنع تشتّت ذهن الجمهور» .

وأوردت الباحثةُ في هذا السياق قوانين ناظمة لبناء المسارح الكلاسيكية : «أن يلامس الخطُّ المرسوم في المدرجات من المقعد الأدنى إلى المقعد الأعلى حوافَ المقاعد كلها ليضمن وصول الصوت إلى كامل الفراغ من

دون إعاقة، وألا يزيد ارتفاع المنصة عن خمسة أقدام، ولا يتجاوزُ ارتفاع السقف الذي سيبنى في أعلى صفوف المقاعدِ ارتفاع جدار الخلفية حتى لا يلقي ظلاله عليه، وأن يكون طول خلفية المشهد ضعف قطر الحلبة ليوجه الأنظارَ إليها» .

وقالت الكاتبة : «إن تحريم التصوير في الفنون الإسلاميةِ منذ فجر الإسلام، وخلال الفترة الأموية طُبّق في الفضاءات المعمارية الدينية لا في الفضاءات المدنية المرتبطة بالبلاط الملكي، إذ تقدم العصور الأموية بما تحويه من رسومات جدارية واضحة عن حصر التحريم صورةً عن الأمور الدينية وتأكيداً على فكرة احتكار الفنون التصويريةِ من قبل السلطة الحاكمة، وتطورت هذه الفنونُ مع بدء العصر العباسي وتداخل القوميات الذي حدث في المرحلة الثانية من عصر الدولة العباسية المعروفة بعصر الانحطاط والذي أغنى ناتجها الفكري والثقافيّ، وقد ازدهر فنّ المقامة وفن خيال الظل، إضافة إلى التصوير، وارتبط فنّ خيال الظل بالعروض الحية، وفكرةُ هذا الفن نشأت من حركة ظلال أوراق وأغصان الشجرِ خلف ستارة شفافة، فيما يرى آخرون أن الفكرة ترجعُ إلى إنسان الكهوف، حيث لفتت نظره الظلال الساقطةُ المتراقصة على جدران الكهف بفعل النار المشتعلة، ومن الشخصيات الأساسية في مسرح خيال الظلّ الصيني اثنتان : الأولى إيجابية وتمثّل بأعين ضيقة وطويلة وفم صغير، بينما الشخصية السلبية تمثّل بعيونٍ صغيرة وجبين عريض وفم غليظ، وتُصنع من الجلدِ الرقيق، وتُرافق العرضَ جوقةٌ موسيقية تضم وتريات وصنجاً وطبولاً ومؤدين يغيرون أصواتهم، وصغر حجم الأدوات ساعد على ممارسة هذا الفن أثناء الترحال والتنقلِ مما أسهم في انتشاره على رقعة واسعة مرتبطة بطريقِ الحرير، ويرجّح أن مسرح خيال الظل انتقل إلى بلادِ فارس والمشرق العربي من خلال التجار المسلمين، وإلى الأناضول عبر قبائل الغجر، ليظهر في مصر في القرنِ الحادي عشر خلال الحكم الفاطمي، وانتقل إلى أوربا من خلال حملات جنكيز خان الذي كان معجباً به، وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر نُقل هذا الفن إلى شرقِ أوربا، ووصل إلى أوربا الغربية في القرن الثامن عشر بواسطة الرحالة الأوربيين، ووصل هذا الفن إلى أوجه في الشرق العربي في العهد المملوكي، وأقدمُ النصوص المكتوبة لمسرح خيال الظل كانت في القرن الثالث عشر وتُنسب إلى شمس الدين ابن دانيال الذي قدمَ نصوصه بأسلوب ساخر، مازجاً بين النثر والشعر والعظةِ والفكاهة، جامعاً بين الفصحى والعامية في تعابيره ومستعرضاً مختلف أنواع الزخارف اللفظية، وتطور مسرح خيالِ الظل في الأناضول في القرن الرابع عشر، وشخصياتُه الأساسية : قره كوز ومُثّل بعيون سوداء مبالَغ بكبرها، وهو ساذج ويقول الحقيقة دائماً مما يعرضه للسخريةِ ويوقعه في المشاكل، ويعطى له صوتٌ حاد.. وحاجي وات، صديقه، شخص ذكي، يتدخل لحل الخلافات، ويمتاز بحلاوة لسانه وموارِبة كلامه، ويضع مصلحتَه الشخصية في المقدمة دوماً، ولا يقاوم النظام السائدَ ولا ينتقده.. لقد شكلت الشخصيتان ثنائياً متكاملاً ومتلازماً في كل المواقف التي يختلط فيها الهزل بالبكاء، وترافقُ العرضَ آلةٌ موسيقية تشكل الخلفية الموسيقية في المشاهدِ المختلفة، وانتقل الثنائي بتسميته التركية بعد التحريفِ إلى بلاد الشام مؤسّساً لمسرح كركوز وعيواظ الذي تطبَّع بالبيئة المحلية، فكان مسرحاً ناقداً للأوضاع الاجتماعيةِ والسياسية المعاصرة، ويستمد موضوعاته من الأوضاعِ المحلية والأحداث اليومية المعيشة مما جعله متنفساً للتعبير عن كره الناس للظلم، وكانت شخصية قرة كوز وسيلة لإيصال ما يجول في أذهان الشعب من انتقاد للسلطة بشكل مجرد بعيداً عن التنميق والتزويق مما كان يثيرُ ضحك المشاهدين، وقد انتقلت هذه التسمية إلى مصر بتحريف جعلها تُلفظ أراجوز وتعني المهرج المنفلت من الضوابط، واكتسبت عروض هذا المسرح شعبية واضحة بتناولها مواضيع تاريخية تتحدث عن المعارك والبطولات، وعُرضت فيما بعد مَشاهد ساخرة وجريئة تطالُ شخص الحاكم كعرض مشهد شنق طومان باي السلطان المملوكي، وقد تجرأت بعض المشاهد في إدخال تلميحات جنسية فجة، ويقوم مسرح خيال الظل على ثلاثة عناصر هي : الشخصيات، وهي الدمى بما تحمله من دلالات اجتماعية، والحوار المسؤول عن إدخال الجمهورِ والشخصيات في حوار مشترك، والحدث وهو العقدةُ التي يدور حولها الحوار

والمستَمدة من الواقع المعيش.. وعروض خيال الظل كانت لها أربعة فضاءات : فضاءُ الجمهور وقد يكون خيمة أو مقهى، وشاشة العرض وهي ستارة بيضاء شفافة تشكل الحد الفاصل بين فضاءِ الجمهور وفضاءِ المحركين، والمنبع الضوئي وهو سراجٌ زيتي أو قنديل يُثبت خلف الشاشة، وفضاء المحرّكين وهو الفراغ الواصل بين الستارة والمنبع الضوئي حيث يجلس القائمون على تحريك الدمى وتفعيل الاستعراض، ونميز من الدمى وتقنيات تحريكها ثلاث حالات : الدمى ثنائية البعد المصنوعة من الجلد الرقيق الشفّاف الملون وتُلصق بالشاشة وتُحرَّك بشكل متعامد مع السّتارة، وأحياناً يُستعان بخيوط يقوم المحرك بتحريكها خلفَ الشاشة، ويكبر ظلها أو يصغر حسب حاجة المشهد بابتعادها أو قربها من الشاشة.. ودمية كبيرة بحجم الإنسان مصنوعة من الجلد ومرتبطة بهيكل خشبي يقومُ بحمله وتحريكه أكثرُ من شخص يجلسون تحت الشاشة، وتكون الدمية قريبة جداً من الشاشة، ولكن لا تلتصقُ بها، ولا بد من وجود محرك يوصل رسالة العرضِ متخفياً خلف الشاشة ويدير العرض بشكل مطرد مع تفاعل الجمهور وهو قادر على تحريف النص وتوسيعه والارتجال بما يتماشى مع الفتور أو الحماس لدى الجمهور، والمحرك هو غالباً المؤلف والمخرج ومقلّد الأصوات والمغنّي، وهذا يتطلب منه اطلاعاً واسعاً على مجريات العصر وعلى التقاليد والأعراف، وأن يكون صاحبَ خيال ونكتة» .

وأضافت الكاتبة : «لقد كان القصد من وراء عروض خيالِ الظل مخاطبة الحواس الفردية واستثارة المشاعر الجمعية باستخدام أيقونات متحركة، ويبدو أن التأكيد على إخفائها خلف الستارة كفيل بالتأكيد على جذورها المرتبطة بعالم الأرواح وقدرتها الخارقة مما يقنع الناظر بإمكانية تحقق ما يشعر ويحلم به.. وخلاصة القول هنا أنّ الإنسان لجأ إلى نقد الواقع الحياتي من خلال وسيط وهميّ هو الخيال كردّ فعل على الواقع السياسي والاقتصاديّ شرق المتوسط خلال العصور الوسطى» .

وورد في الكتاب : «بعد أن صارعت الكنيسة الأوربية في العصور الوسطى فكرة المسرح بقوة عادت لإحياء بعض الأعياد التراثية بصيغة الدراما الشعائرية، وتكونت من خلال عبارات قصيرة يُردّ عليها بأجوبة قصيرة من قبلِ الجوقة، وقُدمت باللغة اللاتينية، ووزّعت المسرحيات إلى مَشاهد تتكون من العنصر الرمزي وهو عبارة عن منشأة استعراضية بشكل عام تشبه الخيمة وترمز إلى مكانٍ خاص كجنّة عدن أو مدينة القدس، وحيز التمثيل مُسطّح وفارغ، يستخدمه الممثلون لتنفيذ مشهد متمحور حولَ العنصر الرمزي، وتوزع العناصر الرمزية في أماكن محددة حول الرواق المركزي في الكنيسة، وينتقل الممثلون والمشاهدون من طرف إلى آخر في الكنيسة حسب الحاجة التي تقتضيها القصة، وتوجهت المسرحياتُ إلى الإنسان دون أي تطور درامي للقصة، وهذا ما أفقدها دورها التعليمي، وأصبحت تؤدى في ساحة الكنيسة في القرن الثاني عشر، وانتقلت العروض بعد ذلك إلى ساحات المدن والبلدات لتحل اللغة المحكية محلّ اللغة اللاتينية، وأصبح الممثلون من خارج المجموع الكنسيّ، واعتمدت الاحتفالات الدينية على مواكب العربات مما جعل المشهد الديني برموزه وممثليه متحركاً يجوبُ المدينة، متنقلاً من مكان إلى آخر ويجتمع المشاهدون حوله، أما في المحيط الريفي فتُنظّمت احتفالياتُ الأعياد بشكل دوري، وتسهم القرية بكاملها في إحياءِ هذه الاحتفاليات كل أربع سنوات، وقد يصل عدد المسرحيات المقدمة في الاحتفالية إلى أربعة عشر مسرحية.. وللديكور في هذا النوع من العروض نظام محددٌ وهو يتألف من ثلاثة هياكل خشبية مركّبة فوق بعضها من الأسفل إلى الأعلى : الجحيم، المطهر، السماء» .

ويشيرُ الكتاب إلى أن إخراج العمل المسرحي من إطارِه الكنسي ساعد على تطور المسرح الشعبي في القرن الثالث، وقد تألف هذا المسرح من فرقة الممثلين مع جوقة المردّدين التي تقدم إلى جانب المونولوجات مَشاهد تمثيل جماعية تستثمر تجسيد الشخصيات الشيطانية والرمزية بهدف تقديم مَشاهد ساخرة هزلية، وبدأت القصص ذات الطابع الديني تختفي شيئاً فشيئاً ليتحرر المسرح الشعبي من الدراما الشعائرية في القرن الرابع عشر، وقد استمر المسرحُ الشعبي بتقديم القصص التراثية والأساطير الشعبية، إضافة إلى المَشاهد الواعظة التي أسهمت في تطورِ المسرح التوعوي في القرن الخامس عشر، ومع بدايةِ عصر

النهضة كانت العروض المسرحية تُمثَّل في قاعات مستطيلة أو في فناءات القصور، وقد شيّدت فيها مدرجاتٌ لجلوس المشاهدين، لكن تنامي دور المسرح في نقل الأفكار وتعاظم فكرة إحياء المسرح الروماني الكلاسيكيّ حثَّ المعماريين على البحث عن تصميم منشأة خاصة قائمة بحد ذاتها، ففي روما اختيرت هضبة الكابيتول لإنشاء المسرح الحديث عندما سعى المعماريون لإعادة إحياء صورة المسرح القديم بالاعتماد على الحفريات الأثرية والمخططات والرسومات، وقد نُفّذ المبنى ليستقبل عدة أنواع من العروض، سواء كانت تلك التي ترتبط بالاحتفالات الدينية أو الرسمية التي يمكن اعتبارُها أحداثاً مركزية في تطور مفهوم المسرح، أما بناء المسرح الأولمبي فقد دشّن عام ١٥٨٥ كأول مسرح مغطّى محققاً حلم إعادة المسرح القديم الروماني، وصُمم المشهدُ في المسرح الروماني كنوع من الأروقة المتقدمة مما أعطاه هيئة واجهة قصر، وجرى تنظيم إطار معماريّ دقيق يحيط بالمشهد يسمى المعطف لإخفاء الآليات، ويسمح في الوقت نفسه بتمييز فضاء المشاهدين عن فضاء التمثيل .

وجاء في الكتاب : «كان استخدام اللوحات المنفذة وفق قواعد المنظور الخطي في تشكيل المشاهد المسرحية عاملاً مهماً في توجيه الخيال الحر نحو نقطة محددة تقومُ بتهيئة المشاهدين قبل دخولهم إلى العالم الافتراضي الذي يجسد أفكار العصر، كما سمحت الحركة الإنسانية بإعادة اكتشاف المسرح القديم من خلال كتاب أرسطو «فن الشعر» لكن الفكرة الأهم التي قادت المسرح في عصر النهضة هي أن الأعمال المسرحية لم تكن تقليداً للواقع، بل كانت رفضاً لما هو غير مناسب وغير عقلانيّ، مع التشديد على تنفيذ القواعد الصارمة في المثالية والجمال، وقد اعتمد المسرحيون نظامَ الوحدات الثلاث : الزمان، المكان، الحدث للوصول إلى عمل مسرحيّ يحقق ما هو ممكن، ويقوم العمل على احترام المحرَّمات كالعنف والحميمية الجسدية، واستُعيضَ عن إجراء المعارك ومشاهد الموت بنقلها للمُشاهد بشكل روائيّ» .

وورد في الكتاب أيضاً : «ظهر المسرح المثقف في إيطاليا وتبنّى الكوميديا في عروضه التي لاقت شعبية كبيرة وعُرفت باسم الكوميديا الارتجالية في منتصف القرن السادس عشر والتي يؤديها ممثلون يقدمون شخصيات من عامة الشعب : (خادم مضحك، عجائز، أطباء مضحكون، عاشقون) وفي نهاية القرن السادس عشر طرأ تطورٌ ملحوظ على العمل المسرحي تجلى باستثمار الفواصل الزمنية بين كل فصلين من الفصول الخمسة للمسرحية لشدّ انتباه الجمهور بتقديم فواصل موسيقية مسموعة أو مرئية، يرافقها نوع من التمثيل الراقص والاستعراضيّ، وأصبحت بعض الفواصل الموسيقية والغنائية ذات تأثير واضح مما جعل المشهد أكثر غنى، وصولاً إلى درجة التعقيد، وأحياناً كانت تُنفَّذ مشاهد تاريخية رمزية، ترافقها أغان منظومة لمجاملة الأمراء، وتحولت شيئاً فشيئاً إلى عرض قائم بحدّ ذاته، معلنة ولادة نوع جديد من العروض هو الأوبرا والذي لاقى شعبية سرعان ما ضاهت في القرن السابع عشر المسرح الكلاسيكيّ بقواعده الصارمة التي حولته إلى مكان للمشاهَدة والإنصات، وبهذا تحولت الفواصل في الكوميديا إلى عرض أوبرا قائم على البنية الموسيقية، يرافقُها المونولوج والرقصات وغناء الجوقة، واستوجبت هذه التطورات تغيير المشهد بشكل مستمر، فدخل استخدام المواشير والمَشاهد المنزلقة في العروض المقدمة في القصور وفي المسرح الذي افتتح في فينيسيا عام ١٦٣٧ وأنشئتْ في إيطاليا في القرن السابع عشر مسارح مخصصةٌ للأوبرا بقاعات على شكل حدوة الفرس وعدد كبير من المقصورات المصفوفة على طول الجدار الداخليّ من أجل إيجاد أماكن خاصة للجمهور الأرستقراطيّ، وقُدم أول عرض كبير للأوبرا عام ١٦٠٠ واستُخدمتْ فيه آلة كبيرة، رافقها تغيير للديكور سعى إلى الاندماج مع الكلام المغنّى ليروي قصة تتماشى مع خط واضح خاص يعكس تطوراً دراماياً يجعل العرض جديراً بالمقارنة مع الكوميديا أو التراجيديا، وأصبح تصميم المَشاهد المسرحية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر مهنة قائمة بحد ذاتها أسسها فنانون معماريون إيطاليّون استخدموا المنحوتات إلى جانب الطراز المشبع بالزخارف» .

وتختمُ الكاتبة كتابها بالقول : «نشأت مهنة تصميم المَشاهد المسرحية للمواءمة بين متطلبات المسرح الكلاسيكيّ والهزليات الشعبية في إيطاليا في عصر النهضة» .

فراشة الأندلس لإباء مصطفى الخطيب

صدرَ عن دائرة الثقافة في مدينة الشارقة الإماراتيّة كتابٌ ضمَّ النص المسرحي «فراشة الأندلس» لكاتبته **إباء مصطفى الخطيب** وهو النص الفائز بالمركز الأول في مسابقة جائزة الشارقة للإبداع العربي-فئة النصوص المسرحية الموجهة للكبار للعام ٢٠٢٢ .

يتناول النص شخصية الشاعرة الأندلسية ولادة بنت المستكفي في جزء من سيرة حياتها وفترة عزلتها وشيخوختها بعد نهاية قصتها الشهيرة مع الشاعر ابن زيدون.. ويقدم النص مقترحاً درامياً عن لقاءٍ بين ولادة بنت المستكفي بعد أن تقدمت بالعمر وشاعرة شابة واعدة من الزمن الحالي، ويقارن النصُّ بين عزلة ولادة والفراغ الذي عاشته وصخب حياة الشاعرة المعاصرة والتزاماتها، وبين شوق ولادة لحياة العز والإنجازات وتأفف الشاعرة المعاصرة من عدم قدرتها على إيجاد الوقت لتطوير موهبتها الشعرية.. وجاء هذا اللقاء بين الشخصيتين عبرَ تقسيم المسرح زمانياً ودلالياً ووجود إسقاطات وإضاءات تاريخية متعلقة بزمن ولادة .

ويخلصُ النص إلى مقولات متعلقة بالمرأة وأحلامها وسبل تحقيق هذه الأحلام، وقد أرادت الكاتبةُ أن تقول إن المرأة المبدعة تعاني اجتماعياً ولا تجدُ الوقت الكافي لإغناء موهبتها والتعبير عنها، لكنّها بدل أن تستسلم يمكنها أن تستثمر صخب يومياتها ليكون مصدر قوة لها ودافعاً نحو المزيد من الإنجاز .

يُذكر أن **إباء مصطفى الخطيب** تحمل إجازة في الهندسة الزراعية من جامعة البعث ونالت عدداً من الجوائز على المستوى العربي عن كتاباتها في مختلف صنوف الأدب كجائزة الهيئة العربية للمسرح ٢٠٢٣ في فئة النص المسرحي الموجه للطفل عن نصّها «أمي ساحرة» وجائزة البابطين الشعرية عن مجموعتها الشعرية «بأي جرح ألمسك» عام ٢٠٢٠ في الكويت، وجائزة

منى الشافعي للقصة القصيرة في الكويت عام ٢٠١٨ بالإضافة إلى جوائز أخرى نالتّها في الكويت وسورية، كما شاركت في أمسيات شعريّة في الإمارات ولبنان والأردن وسورية والعراق، وصدرت لها مسرحية للأطفال بعنوان «خطة الألوان السرية» ومجموعة قصصية بعنوان «كما لم تحب أنثى» ولها قصائد ومقالات منشورة في عدة صحف ومجلات سورية وعربية .

مهرجان محمد الماغوط المسرحي الخامس

رامـــا الرفاعـــي

تضافـرتْ جهودُ مديرية المسارح والموسيقا ومديريّة الثقافة والمسرح القومي في حماة لإنجاز الدورة الخامسة من مهرجان محمد الماغوط المسرحي التي أقيمت في شهرِ أيلول الماضي في مدن حماة ومصياف والسقيلبية وسلمية برعاية د.**لبانة مشـوّح** وزيرة الثقافة.. وفي حفل الافتتاح ألقـى أ.**سامي طـه** مديرُ ثقافة حمـاة كلمةً عبّر فيها عن أهميـة المهرجـان، وأشـارَ إلى زيادة الاهتمـام بالأعمال المسرحيّة من قِبل العاملين في هذا الفن الراقي وبتشجيع مـن وزارة الثقافةِ من خلال إتاحة الفرص للمبدعين من كتّاب ومخرجين وممثلـين لتقديم أعمالهم ذات المقولات الاجتماعيّةِ المعاصرة .

وحضـرَ حفـلَ الافتتـاح جمهـورٌ غفـير مـن عشاق المسرح .

***

وانطلقـت فعاليـات المهرجـان بالعرض المسرحي «الضيـوف» اقتباس **جوان جـان**، إخراج **كاميليا بطرس** التي تحدّثت لـ «الحيـاة المسرحية» معبّرة عن امتنانها لما قدمـه الفنانون المشاركون في العرض : **أسامة العثمان، نـوران العثمـان، بـراءة غـزال، مؤيـد الـدرع، يمـان الشـوّاف، جـودي عبود، عبد الرحمن الـلاز** وأثنتْ على روح فريـق العمـل المتكامل رغم الفـترةِ الوجيزة التي تم فيها إنجاز العرض الذي طرح فكرةَ التناقض بين الوفاء والغدر .

وحدّثَنا الفنـان **أسامة العثمان** عـن دوره في العمل الشـابّ عمـاد الـذي لا يشبهه أبـداً، فطباعـه مناقضة

لطباعه في الحياة، لكنه يعتقد أنه بذل جهداً في أدائها .

رصدَ العرض كيفية التواطؤ الذي يمكن أن ينشأ بين طرفين تجمعهما مصلحة واحدة على الرغم من التناقض الظاهـري والشكلـي في مواقفهمـا، وقد وفّقـت المخرجةُ **بطرس** في اختيار الممثلين الذي قدموا شخصياتهم بكثير من الإبداع النـاتج عن الأداء المتمكّـن، ولم يخلُ العرض من لمسة كوميدية نالت استحسانَ الحضور .

***

ومن عروض المهرجان التي قُدّمـت في حماة أيضاً عرضٌ بعنـوان «صدى» نص **عبد المنعم عمايري** إخراج **محمـود عبـد الباقـي** أداء : **فـادي الياسـين، ديانـا الحمصي، جيما نجار** .

يعرضُ العمـل لمجموعـة مشاعـر لزوجـين فقـدا

الضيوف

صدى

الشغـفَ بسبب الحيـاة الروتينيـة، وقد أجـادت الفنانة **ديانا الحمصي** في أداء دور الزوجة التي احترفت الغيرةَ والشـك بتصرفاتها اتجاه زوجها الذي أبدع في لعبِ دوره الفنـان **فادي الياسين** وقـد جسّـد بأدائـه طقوسَ الفنـان التشكيلـي والـزوج الرافض روتـين الحيـاة الزوجيّـة والمصـرّ علـى رسـم لوحة للفتاة التي أحبّهـا منذ سبع سنوات، كمـا بـرزت الفنانـة **جيما نجار** في إيصـال فكرة الصـراع بين الزوجين من خلال رقصِها التعبيري المؤثّر .

ووصـف المخـرج **محمـود عبـد الباقـي** النصـ بأنـه نصّ متكامـل ولم يغير فيـه شيئاً لأنه طـرح قضية اجتماعيةً شائكة في مجتمعنا، وأثنى على دور مديريـةِ الثقافة في اختيارها للنصوص المشاركـة في المهرجـان وعملها على إنجاح فعالياته .

***

وشهـد المهرجـان أيضـاً تقـديم العروض التالية :

-«الميراث» نص **ممـدوح عدوان** إخراج **علي عبد الحميد** (مصياف).

-«شيطانسـان» نصـ **مصطفـى صمـودي** إخـراج **فهـد حقـوق** (السقيلبية) .

-«أخـوة الجنـون» نصـ وإخراج **زيناتي قدسية** (سلمية) .

-«الكاتـب بـين القلـب والعقـل» كريوغـراف **سليمـان غيبـور** و**منـال الحمـوي** إخـراج **محمـد الشعـراني** (سلمية) .

وفي ختـام المهرجـان توجهْنـا بالسـؤال إلى أ.**سامـي طـه** عـن رأيـه بالعروض التـي قُدّمـت في المهرجان فأعـرب عـن إعجابـه بتنـوّع الأعمال المشاركـة، وأشـاد بالتطورِ الـذي يطرأ علـى أداء الفرق المشاركة من دورة إلى أخرى من دورات المهرجان .

جمهور المهرجان

من عروض مهرجان محمد الماغوط المسرحي

لمْ تقتصـر عروض مهرجان محمد الماغوط في دورته الخامسة الذي أقامتـه مديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة حمـاة والمسرح القومـي في شهرِ أيلـول الماضي على جمهـور مدينة حمـاة، فقد شهـدَ جمهور مـدن السقيلبية ومصيـاف وسلمية بعض عروضِ المهرجان، ففي السقيلبية كان الجمهور على موعدٍ مع العرض المسرحي «شيطانسان» نص **مصطفى صمودي** إخراج **فهد حقوق** .

يتحـدث العمـل عـن مـدى جشـع الإنسـان وطمعه وتفوقِـه على ما تسميه المخيّلـة البشرية «الشيطان» الذي لا وجـود لـه إلا في العقول المريضة التي تحـاول أنْ تحمّل هذه الشخصيـة الوهمية الأخطاء التي يرتكبُها الإنسان، ويرصـد العرض نـزوع الإنسان نحـو ارتـكاب الأعمال الشريـرة ونسبها زوراً وبهتانـاً إلى الشيطان، وقد اعتمد العرض علـى اللهجة العامية بهدفِ إيصال المضمون إلى كل شرائح المجتمع دون عوائق .

***

وفي مصيـاف قُـدم العرض المسرحـي «الميراث» نص **ممدوح عدوان** إخراج **علي عبد الحميد**، وتكوَّن العرض من ثلاث شخصيات تناوبت من خلالِ علاقاتها المتشابكة على إيصـال مقولـة العرض وهي أن الإنسـان ومن خلال طمعه وجشعه يمكن أن يصلَ إلى أقصى حالات اللاإنسانية .

جسّد الشخصيـات الفنانون : **علي عبـد الحميد- رباب مصا-آلاء طيبا** .

وفي تصريـح لهـا لـ «الحيـاة المسرحية» قالـت الفنانة **رباب مصا** أنهـاً جسّـدت في المسرحيـة شخصيـة ملطخةً بالطمع لفتاة تعود بعد غياب خمسة عشر عاماً بعد معرفتها أن شقيقها مصـاب بمرض قاتل وهو على وشك الموت، ليتم

شيطانسان

الكشف عن السلوك اللاأخلاقيّ المشين للشقيق تجاه شقيقته وزوجته، وتعيشُ شخصية الأخـت صراعاً داخلياً يتضح من خلالِ سردها لتفاصيل حياتها ومعاناتها، كما تعيش صراعاً خارجيـاً بينهـا وبـين زوجة شقيقهـا حول تقاسـم الميراث، ويتصاعـد الحـدث من خلال الحـوار الذي يكشـفُ الوجوه الدنيئـة لهـذه الشخصيات، ويظهر ذلـك في المشهد الأخير حـين يموت الرجـل وهو يطلب مـن المرأتين إعطـاءَه دواءه، فتتعـري النفوس المتوحشـة ويظهرُ الوحش البشري القابع داخـل الإنسان، الوحش الذي يجعل الإنسان قاسياً وجباراً..

وأكـدت **مصا** أنهـا أدتْ شخصيتها في العرض بشعور عال بالمتعـة لأنها عكستْ من خلال هذه الشخصية وقائع نعيشها ونعـاني منها، وأكدت أهمية المشاركة في مهرجان ذي سمعة عطـرة كمهرجـان محمد الماغـوط المسرحي الـذي تحرص إدارته على إعطاء الفرص للمواهب الشابة .

الميراث

أخوة الجنون والكاتب بين القلب والعقل

في مهرجان محمد الماغوط المسرحي

رماح اسماعيل هرموش

أخوة الجنون

ضمن فعاليـات مهرجان محمد الماغـوط المسرحي الخامس الذي أقامتْه مديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافـة حماة ومسرح حماة القومـي في محافظة حماة في شهرِ أيلول الماضي قدمت فرقة فرع حماة لنقابة الفنانين العرضَ المسرحي «أخـوة الجنون» نص وإخـراج **زيناتي قدسية** لجمهور المسرح في مدينة سلمية .

قـدمَ العرض أفـكاراً ساميـة عاليـة المستوى عبر حـوارٍ متلاحـق ومُتسارع كُتبَ بحرَفيـة الخبير من خلال ميلودرامـا تقطـعُ الأنفاسَ وتجعلُ السمـعَ والنظرَ في توقٍ وشـوقٍ إلى آخـر لحظةٍ من العرض.. ومـاذا بعد؟! سؤالٌ بحجـم الانتماء والكينونـة، ودون أي ستائـر أو مقدمات تحـطّ الحقيقةُ من عـلٍ وتداعبُ النفسَ التواقـةَ الراغبةَ بالانعتاق والآملـة باحتضانِ الحياة كمـا في المشهد الأول ومناجاة الدمية (الفنان **زيناتي قدسية**) جنباً إلى جنب مـع الاختيـارِ الناجح للمؤثـرات الصوتيـة المُفرحة، لكنّ الرغبـة التي وَعتْ ذاتهـا لا تجدُ مفراً مـن التشظي على زوايـا المرآة الحادة لتتشتت بـين الأنا والهو، وعند النحن وفي أكنافها تتجلى الحكايـةُ وتبدأ رحلةُ السنام المُضنية، رحلـةُ عذاباتنا وأحلامنـا المسروقة التـي لا تُجدي معها صحـوةُ فتيـةِ الرقيم على بـاب كهفهم البعيـد عن العين والحاضـر في ذات الإنسان النجيـب الذي يعيش غرائبيةَ فلسفـة النأي بالنفس لاجتناب الظلم والتبعية القَسرية.. إنه الصراعُ في ذواتنا بين المأمولِ والمحتوم وعبثية ترويض العقـلِ علـى الممكنِ في معركـة هزيمة الأنا أمـام حقيقة التشريـف الإنسـانيّ النبيل، مشهد قبـول الوافد الجديد

ودور متقـن وواعد من فنان هاوٍ هو **بشار منصور** وجدلية حتميـة قبولِ الرمادي كحـلّ وسطٍ بين الأسـودِ والأبيض (الجوقة) وجنـون الإقنـاع القسريّ (العدالـة العمياء) في مشهـدٍ عنيفٍ تطهيريّ هزّ إنسانيتنـا المستباحَة بأداءٍ متقن مـن فريقٍ يمتلك مزايا المحترفـين : **حسين عرب، ليـث كراكيت، محمد النعمان، طارق جبور، زين الدين قلعاوي** .

هـل هي أخوّة الجنـون أم تراها جنـون الحقيقة في معركـة وجودها كما يجـب أن تكون لا كما يريدُ الناسُ أن يَسمَعوها؟

الحقيقةُ أساسُ الحريـة، والحريةُ أساسُ الإنسانية (اسبينـوزا) تلك كانت صرخـات الضريـر التحذيرية، ذاك المـدركُ لماهية الإنسانِ وحامل همّـه (الفنان **أفرام دافيـد**) هـذا من جهة، ومـن جهة أخرى فـإن استخدامَ التـترات أضـافَ لمسةً توظيفيـةً ناجحةً للعمـل كما نجح التحكـم بالإضاءة إلى درجة التعتيـم بإلقاء عبءٍ نفسي ضاغـطٍ مقصودٍ ومدروس على ذواتنـا المُشخصة على خشبـةِ المسـرحِ وذواتنـا المُتابعَـة للعمل كنظـارة.. ومرة أخـرى وتحت وطـأةِ إصـرارِ الوافدِ الجديـد ذاك الفتى المثقـل بالأحـلام وتبعاتها أمام هـول الصدمـة المكانية والزمانيـة والضـاربِ بـرأي **جـورج برنـارد شـو** عرضَ الحائـط «الحقيقـة لا تحتاج إلى أدلة فهـي بذاتها دليل» يضعنـا هذا الفتى المُتعبُ المُتعَبُ وذاتُه المقيمةُ بين صراط الحلم والواقع في كَربٍ وضيـق، رافضاً الانصياع لغريزة القطيـع، أي فلسفـة الواقـع القسري البعيد عـن قدسية الإنسـانِ الكائن المُختَـار الباحث عـن الفضائل المثلى في الوقـت المهـدور المسحوق تحـت رحى اللامعقـول كعبثية **بيكيت** واستحضـارات التطهـير الأصيلة لـ **هوميروس** في مشهـد العدالـة العميـاء المُتقن إلى حـد الترف.. هل هـو عصـر الهـروب للأمام أم هـو عصرُ الأفـول للذات الإنسانية الحالمة الطامحة للكينونة الحقة؟

نصّ ثرٌّ بلغة فصحى ذات مواصفات عالية الجودة لـ **زيناتي قدسيـة** المرتقي إلى درجـة عالية من الإبداع، وأداء مشهود لفريق تمَّ انتقـاؤه بعنايةٍ وتركيزٍ شديدين، وفي ذات السياق أتعبتنا مشهديةُ الفزاعة (الفنان **طارق جبـور**) بحركاتها الجسديـة التعبيرية الناجحة، وتبرير الهيمنـة ولـذة السطـوة النيرونيـة كمـا في مشهد الملك ودور البطانة الانتهازية التي لا تبحث إلا عن مصالحها، وأيضاً مشهد مشرد نيويورك (الفنان **عزالدين عيسى**) تلـك الدولة المارقة التي تعيّن نفسهـا شرطياً على العالم وتجعـل الأرض تضيق بما رَحبت علـى كل الأجناس فيها وحولهـا بسطـوةٍ وجـبروتٍ لا ينجحان بالمطلـق في كسر إرادة الشعـوب الحرة التي لا تقبل الضيم ولا الاستسلام بغضّ النظر عن الجنس واللـون والدين لأن الإنسان هو القيمـة الفضلى في هذا الكون، ولـن يقتله ضيمٌ أو تثنيه فزاعة، وبنـاء الأوطان يبدأ من صناعة الإنسان المتوازن المؤمـن بإنسانيته ووجـوب احترامها والـذود عنها، فإن طفـا على السطح كثـيرٌ من الهفوات والتجـاوزات الآنية فهذا لا يعنـي حتمية الانكفاء والسلبيـة المُطلقة بقدرِ ما يصبـح دافعاً لابتكار المواقف الإيجابية الفاعلة في البناء والعطاء.

في الصرخـة الأخيرة للأعمى ترتفـع نبرة التحدي ورغبة الحياة المتجذرة داخل كل إنسان فينا بغضّ النظر عن التأطـير والتخصيص.. إنها رحلـةُ الضريرِ المبصرِ بنور قلبـه وروحه لتكريم هذا المخلوق العنيد والعتيد على صليبِ الخلاص.

عملٌ إبداعي يستحق الثناء من قبل جمهور متعطّش لانبعـاث المسرح في أرض العراقـة والتاريخ وديار الثقافة والفنّ والأدب.

الكاتب بين القلب والعقل

وفي سلميـة أيضاً وضمن فعاليـات المهرجان قدمت فرقـةُ أوركيديـا للفنـون المسرحيـة العرض المسرحـي «الكاتـب بين القلب والعقـل» كريوغراف **سليمـان غيبور** و**منال الحموي** إخراج **محمد الشعراني**.

الإنسـانُ ثانيةٌ بين القلب والعقل، وعلى الكاتب بقيةُ الـكلام في ثنائية المدّ والجَزر وتداخل الحقيقة بالخيال، ويقودنا الحوارُ الهادئ الرخيـمُ للبحث عن نقطة التقاء الـروح والجَسـد في زاويـة الالتحام التـي لا تتراجع عن التغلغـل في تلافيف مـخّ الكاتب الإنسـان، وكلما اقتربَ الكاتـبُ مـن قضايـا مُجتمعـه ومحيطـه وتبنّاهـا نـالَ المصداقيـةَ والثقـةَ والحُضـور، وحـين تنتابـه هواجسُ أقرانـه ويلتصق بها يصبح أكثر إشراقـاً وإمتاعاً، وهذا الكاتـبُ الـذي هـو خلاصـةُ الإنسـانِ الشفيـف الحالم بالجمالِ والمثلِ والتحليق هو ذاته مزيجُ روحٍ وجَسد، رغبة وانعتاق، برد وحـرّ، شمس وظل، تمامـاً كفصول الزمن الأربعـة، فتراه يذوبُ ليصيرَ حـبرَ حروفه ولسانَ كلماته

في تداخلٍ مع شخوصه، حتى أنّ المتابع يشعر بها كما لو أنها من لحم ودم .

ويدورُ شريطُ أفكارٍ وقصّ جميلٍ للعمل المسرحي الجديد لـ **محمد الشعراني** في إطار محاولاته التي لا تتوقف عن إيجاد عالم مسرحيّ جديد خاص به وهو (يسرقنا) بالخطف أماماً لروايته التي لا تجدُ بُداً من تقمصه عبر سردٍ متداخلٍ لخطابٍ مركبٍ لصراع الذات الحَقة ونظيرها الظل الجريء عبرَ مناجاة حيناً والخيال والغوص في الرغبات المكبوتة حيناً آخر، وينقلنا **الشعراني** في خطابٍ رومانسيّ واقعي محببٍ إلى تفاصيلنا المعتادة كما في المشهد الأول وممثليه **محمد الشعراني** و**حنان عابد** الثنائي المجتهد والمتناغم.. وفي المشهد الثاني وممثليه **محمد الشعراني** و**فرح عرعور** حيث تستحضر شخصية الكاتب الخطابَ الخفي الدفين لذاتِ الإنسان التجريبية المتمردة في صراع بين اللبيدو وتطابق الأنصاف الفاضلة في رحلة أحلام رمادية مُشَوشَة، يقطعها تفسيرٌ نسائي بَحت (**حنان عابد**) لا التفسيرُ المعتمدُ لـ **ابن سيرين** .

في المشاهد التالية يزداد التكثيفُ عبر اللفظِ وإشباع المعنى القصدي (تبرير الكاتب لهفوته والاختباء خلف الكلمات) وتتصاعد الحبكة لتصل إلى الذروة مع اتساع الرؤية وضيق العبارة وصولاً إلى نهاية مفجعة ذات طابع شكسبيريّ وتضع حداً لضعف البطل فتخونُه الكلماتُ والعباراتُ ولا يغير قدَرَه الوضعي سوى رصيدهُ الجماهيري اللصيق الذي يُكافئه باسترجاعِ الثقةِ والهيبةِ المهدورة، ولو إلى حين .

محمد الشعراني و**حنان عابد** ثنائي طموح وراغب في إبداعات جديدة عبر تَحدّ قادم لامحالة، ومعهم القادمةُ الجديدة **فرح عرعور** .

كانت الإضاءةُ عاملاً إيجابياً ومُوفّقاً في تسليط الضوء على داخلِ وخارج الشخصية وتجلياتها، وكذلك الموسيقى الرومانسية المتناغمة مع الحدث كخلفيةٍ مُقنعة للوقائع وتداعياتها وخلجات هوى النَفس وتعابيرها عبرَ لوحاتٍ راقصة لثلاث راقصات من فرقة أوركيديا المسرحية (الفنان **سليمان غيبور** والمدربة **منال الحموي**) في تجربةٍ تشاركية إضافية لتناغم عناصر الإبداع وإعطاء قيمة مُضافة لخشبة المسرح وجذب الجيل الشاب لسحره في قاعةٍ عَجّت بالمتابعين والمهتمين في مهرجان معطاء ومتجدد، وإن كانت مسرحية «الكاتب بين القلب والعقل» هي خاتمةُ المهرجان فمن المؤكد أنها لن تكونَ الأخيرة لطاقات مُبدعي العرض .

الضيـــوف

في مهرجان محمد الماغوط المسرحي الخامس

لمـــى بـــــدران

يتبنـى كلّ عمـل مسرحـي وجهةَ نظـر معينة ويتخذ اتجاهـاً خاصـاً به مـن خلال مـا يختاره القائمـون عليه بعـد القراءة العميقة للنص المكتوب من أسلوب عمل ينيرُ أمامهـم الطريق لتقـديم عرض لائق بهـم وبجمهورِهم، ولعـلّ أفضل أسلـوب يمكن أن يلامس أيامَنـا ويصل إلى عقل وقلب المتلقي هو أسلوب المسرحِ الواقعي الذي جسّدته مسرحية «الضيوف» التـي عُرضت في مدينة حماة ضمن إطار عروض مهرجان محمد الماغوط المسرحي الخامس الذي أقامته مديريةُ المسـارح والموسيقا ومديرية الثقافة والمسـرح القومـي في حماة في شهـر أيلـول الماضي، وقد أضحـى المهرجان تقليداً ثقافيـاً واجتماعياً سنوياً يسعى إلى تقديم كل ما هو جميل إلى جمهور المسرح الحمويّ .

هذه هي التجربة الإخراجية الثامنة للفنانة **كاميليا بطرس** التي حرصتْ علـى اختيار الأسلـوب الواقعي في

عملِها هـذا لأن هذا الأسلـوب برأيها يرفـع نسبة نجاحِ أي عمـل فني كونـه يتناول الجوانـب اليوميـة الحياتيّة، والإنسانيـة النفسيـة في آن والتي تلامس أفراحَ وأحزان الكثيرين وهمومهم .

وتصفُ **بطرس** علاقتها الفكريـة والفنية بمقتبس النصّ **جوان جـان** بالوطيـدة : «من المفروض أن تكون علاقـة المخـرج بالكاتب مبنيـة على الشفافيـة والصدق والوضـوح والإحساس بالمسؤوليـة المشتركة تجـاه العمل وتجـاه الجمهور، وهذه هي التجربة المشتركة الثالثة بيني وبين الكاتب **جوان جان**» .

وخاضـت المخرجـة في هـذه التجربة تحديـاً كبيراً لم يخـلُ من المغامرة عندمـا اختارت وجوهـاً جديدة لم يسبقْ لها أن وقفت على خشبة المسرح لتجسد شخصياتِ المسرحية الستّ، وهي تعتبر أنها كسبت الرهانَ من خلال التعامـل مع الهـواة الموهوبين بعد أن لمسـتْ ذاك النجاح الكبير الذي حققه العرض .

تـروي المسرحية التي اقتبسها **جوان جان** من الأدبِ المسرحي البريطاني وأسقـطَ أحداثها وشخصياتها على المنطقة العربيـة بصراعاتها المتعددةِ والمعقّدة عن سيدة ثريـة ورثت أمـوالاً طائلة عـن زوجِها وتعيش في منطقة نائيـة بعـد وفاة زوجهـا وهي سيـدة تنتمـي إلى المجتمع الأرستقراطي بشكلـه التقليديّ.. وفي يوم من الأيام تلجأ إليهـا صديقة قديمـة لها وتخبرها كيـف أن الأيام دارت بهـا فأصبحت معدمـةً من الناحية الماديـة، خاصة وأنها المعيلـة الوحيـدة لابنتيها، وتطلب مـن صديقتها صاحبة البيـت قضـاءَ فترة وجيـزة عندهـا ريثما تتدبـر أمرها وتجـد مكاناً يأويهـا مع ابنتيهـا، فتوافـق صاحبة البيت وترحبُ بضيوفها، وبعد فترة وجيزة من وصول الصديقة القديمـة مع ابنتيهـا الشابتين تكتشف صاحبـة البيتِ أن الفتاتين تعانيـان من اضطراب عقلي يجعلهما تتصرفان تصرفـات طفولية لا تناسب عمريهما، ويصل بهما الأمر إلى تخريـب محتويات المنزلِ من تحف نادرة، الأمر الذي يدفـع بصاحبة البيتِ إلى الطلب من صديقتها إيجاد حل سريـع للمشكلةِ من خلال إبعـاد الفتاتين دون أي تأجيل،

أسرة المسرحية تحيي الجمهور

وباعتبارِ أن الصديقـة الضيفة لا تمتلك أي حل للمشكلة وهـي التي كانـت تسعى إلى إقامة حالة مـن التعايشِ بين صديقتها وابنتيها لا تجد حلاً سوى التخلص من صاحبة البيت عن طريـق القتل، مستغلة عدم وجـود أقارب لها، لكن ابن زوج القتيلة يتمكن من كشفِ عملية القتل ويساوم الضيفة على ذلك طامعاً بشيء من المال .

يلقـي النصّ الضـوء علـى نـوازع شريـرة كالغدر والخـداعِ والجشـع وعـدم رد الجميـل والطمـع الذي قد يستولي على الإنسان في الظروف الصعبة .

جسّـدت شخصيـة الصديقـة الضيفـة الفنانـة الشابة **نـوران العثمـان** التي قالت لـ «الحيـاة المسرحية» إن الشخصيـةَ التي أدتها لها معـادل واقعي منتشر، وما ساعدَهـا على التعامل مـع الشخصية اهتمـام المخرجة بالتفاصيـل، وقد تعاملت **العثمان** مـع شخصيتها كجزء مـن رسالـة اجتماعيـة إنسانيـة حـاول العمـل إرسالها بطريقـة واضحـة وبعيدة عـن التعقيد، وهـي تطمح إلى تطويرِ أدواتها كممثلة في المستقبل .

وجسّـد شخصيـة ابـن زوج صاحبة المنـزل الفنان الشاب **أسامـة العثمان** الذي قال لنا إن مضمون العرض أكـبر من أن يكون مجـرد قصة اجتماعيـة، بل هو قصة أوطـان تباع وتُفقد في طرفة عـين، وهو يطمحُ –كممثل– أن يجسد مستقبلاً مختلف أنواع الشخصيات .

تكاملت عناصـر العرض الفنية، المرئية والمسموعة، في رسـم الصورة الجمالية، واقـترب الديكور من الطابع الواقعي بما ينسجم وطبيعة النصّ .

كمـا توجهنا بالسؤال لمقتبـس النص **جوان جان** في مـا إذا كان يؤيد المخرجةَ في اختيارها لفنانين هواة لأداءِ شخصيات المسرحية فأجاب :

«مـن حيث المبدأ لا يوجد مـا يمنع ذلك، خاصة وأن مسرحَنـا السـوري بحاجـة ماسّـة اليـوم إلى المزيد من الوجـوهِ الشابة التي سترفـد مسيرتـه إذا اتبعت الطرق السليمـةَ في إعـداد الممثل المسرحي، وأنـا لا أشك بقدرةِ الفنانـة **كاميليـا بطرس** علـى اختيار الأفضـل والأنسب للأعمال التي تقدمها» .

كمـا سألْنا أ.**جـان** عـن رأيه بالنجـاح الجماهيري الذي حققه العرض وهل كان يتوقع هذا النجاح فقال :

«عوامـلُ عديدة تضافرت لإنجاح العرض، أولها أنه قُـدّم في مهرجان مسرحي له قيمتـه ومكانته على صعيد محافظـة حماة خاصة وسورية عامـة.. ثانيها أنّ جمهور المسـرح في حمـاة يقـدّر الجهـود المبذولـة في العروض المسرحية على صعيد العمل على عناصرِ العرض المسرحي المتعـددة.. ولا شك أن مضمونَ العرض الراهن والملامس للكثـير مما يشعر به ويعانيه المواطن اليوم كان له دور في هذا الشأن» .

الضيوف

اقتباس : جوان جان .

إخراج : كاميليا بطرس .

الممثلون : عبـد الرحمـن اللاز-يمـان الشواف-مؤيد الدرع-جودي عبود-براءة غزال-نوران العثمان-أسامة العثمان .

مساعدة المخرج : نوران العثمان .

تعاون فني : محمد تلاوي ومحمد نجم .

تصميم الإضاءة : خالد الموصلي .

تنسيق الموسيقا : أسامة كعيد .

تصميم البوستر : دانية المصول .

سبعة عروض في مهرجان المونودراما الثالث في حماة

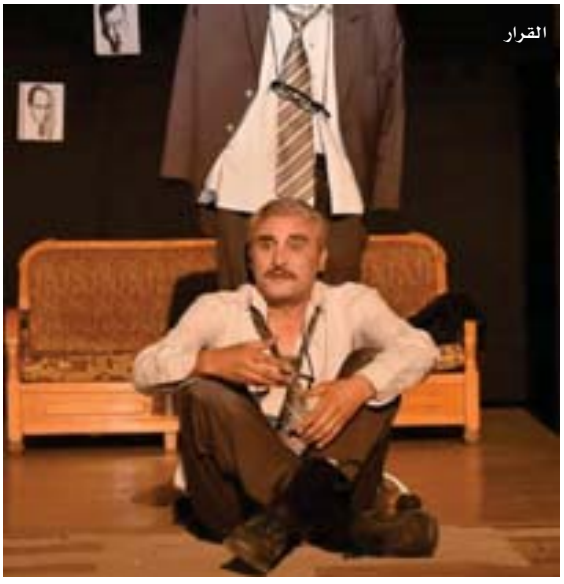
افتتـحَ مهرجـانُ المونودراما في حمـاة عروض دورتـه الثالثة التـي أقامتها مديرية المسارح والموسيقـا ومديرية الثقافة والمسرح القومـي في حمـاة في شهرِ تمـوز الماضي بمونودرامـا «الجزماوي» نصّ وتمثيل وإخـراج **زيناتـي قدسيـة** وهي تتحدث عـن القضيةِ الفلسطينية ونضالِ الشعبِ الفلسطيني ضد المحتلّ الصهيوني .

وشَهد المهرجان أيضاً تقديم العروضِ التالية :

- «القرار» نص **أحمد خنسة** تمثيل وإخراج **مهند زيداني** .
- «صـور مـن ذاكرة الحياة والمـوت» نص **شاكـر شاكر** تمثيل **أسامة عثمان** إخراج **محمود عبد الباقي** .
- «ارتقاء» نص وتمثيل وإخراج **محمد الشعراني** .
- «جـوف الحوت» نصـ **ناهض الرمضاني** تمثيـل وإخراج **حسين عرب** .
- «حلقـة مفرغة» نص **يـارا الحكيم** تمثيل **باسـل علو** إخراج **علي عبد الحميد** .
- «تكّات» نص وإخراج **محمد تلاوي** تمثيل **غدير حمشو** .

وتم تقديمُ العروض في مدنِ حماة ومصياف وسلمية.

الجزماوي


القرار

صور من ذاكرة الحياة والموت

جوف الحوت وتكّات

في مهرجان المونودراما في حماة

نجـــوى صليبـــه

جوف الحوت

عن نصّ للكاتـب العراقيّ **ناهض الرمضاني** قدم الفنـان **حسين عـرب** ممثلاً ومخرجـاً مونودراما «جوف الحـوت» في مهرجـان المونودراما الثالـث في حماة والذي أقيـم في شهر تمـوز الماضي.. وعن أهمية هـذه المشاركة تحـدّث **عرب** لـ «الحياة المسرحيـة» قائلاً : «قُـدّم العمل باسـم منتدى غسـان كنفـاني في حمص، والمشاركة في هكذا مهرجانات مهمّة جـدّاً، فهي تساعد على الانتشار، وتفتح أبواب النّقاش، وتسمح بمشاهدة العروض الأخرى، وكسـب وتبادلِ الخبرات، وهذا هو المهرجان الثّالث الذي أشاركُ به في مدينة حماة» .

يحكـي العرضُ قصّـة رجل يبتلعـه الحـوت فيبدأ الحديـثَ عن الماضـي الذي يعتـزّ به وببطولاتـه وأمجاد مدينتِه وعـن الحضارة العظيمة التي كانـت تمتلكها، ثمّ ينتقـل إلى مرحلة صعبـة وبشعة من تاريخهـا، إذ دخلَها الغرباء وحرّضوا أهلها وأشعلوا فتيل حرب استغلّها الغزاة ودخلـوا إلى المدينـة وعاثوا فيهـا فسـاداً، وتسبّبوا بفقر وجـوع النّاس، وحاصروهـم على كلّ الصّعـد.. ويتحدّث العرض عن الغربة في جوف الحوت، غربة المدينة والغربة التي يعيشها مَن هاجـر، وعن قسوة الغربة بكلّ أشكالها، كما يدعو العمل إلى توحيد الصّفّ والتعاونِ والتّعاضد بين الجميع من أجل إعادة بناءِ المدينة .

وعما إذا كانت المونودراما أكثر قدرةً على إيصال فكرة المخرج والكاتب من العرض الجماعي يجيب **حسين عرب** :

«لكلّ عملٍ خصوصيّته وجماله، فالعروض الجماعية لهـا خصوصيتها، وللمخـرج طريقته في إيصـالِ الفكرة

بالتّعاون مـع الفنّانـين والفنّيين، أمّـا المونودراما فتكمن صعوبتهـا في وجـود ممثـل وحيـد عليـه توظيـف كافـة قدراته وإمكانياته وحرفيتـه وليونة جسدِه وفهمه العميق للشّخصية مـن أجل إيصال الفكرةِ التـي اتّفق عليها مع المخرج، وفي مونودراما «جوف الحوت» كنتُ والكاتب على تواصل دائم وقد فوّضَني بكلّ شيء يخصّ النّص» .

أن يكـون المخرج ممثـلاً في العرض المسرحي أمر صعـبٌ ولا شك، والسّؤال هنا هو «هل هذا الأمر يضاعف المسؤوليـة علـى المخرج؟ وما هـي سلبياتـه وإيجابياته؟» يجيب المخرج :

«بالتّأكيد فـإن حجم المسؤولية كبير إذا كان المخرج هـو نفسـه الممثـل، لكـن الإصـرار والعزيمـة يصنعـان المستحيـل، وكذلـك فـإن دعـم الأصدقـاء ووقوفهم إلى جانبـي ساعـدني كثيراً في نجـاح العرض الـذي شعرتُ بـه وأنا على خشبة المسرح من خـلال الصّمت الذي كان

يخيّم على الجمهور أثناء العرض ومن ثمّ تجاوبه وتفاعله في اللحظات الحسّاسة» .

تضافرتْ على إنجاز العرض جهود أسرة العمل : الإشراف العام وتنفيذ الموسيقا **افرام دافيد** تصميم الإكسسوارات **فتحي صالح** تنفيذ الإضاءة **بسام حمزة** تصميم البروشور والإعلان **عماد الأقرع** إدارة المنصة **زين العابدين قلعاوي** .

يُذكر أنّ للكاتب العراقي **ناهض الرّمضاني** عشر مسرحيات قُدم معظمها في الدول العربية وتُرجم بعضُها إلى الإنكليزية والألمانية والإيطالية، وشارك **الرمضاني** في عدد كبير من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية داخل العراق وخارجه، وهو حاصلٌ على عدة جوائز عن أعماله المسرحية .

تكّات

يبدأ المخرج المسرحي **محمد تلاوي** حديثه لـ «الحياة المسرحية» عن مونودراما «تكّات» التي كتبها وأخرجها وقدمها في مدينة حماة في إطار عروض مهرجانِ المونودراما بالقول : «يحمل النص الكثير من الرّسائل بطريقة فنية، وخاصة على صعيد أداء الممثّل، فهو يحتاج إلى ممثّل يمتلك أدواته وقادر على إيصال كلّ تفاصيل النّص، والمشاركة في هذا المهرجان تُعتبر إضافة إلى رصيد أعمالي، وأنا أحرصُ دائماً على تقديم كل ما هو جديد ومميّز ويلامسُ آلام وطموحات أفراد المجتمع من خلال تسليطِ الضّوء على العديد من مفاصل الحياة والواقع، والنصّ بالدّرجة الأولى يحمل رسالة إنسانية» .

وعن طبيعة عروض المهرجان قال **تلاوي** :

«أضحى المهرجان تظاهرة فنية ثقافية سنوية ينتظرُها مسرحيو حماة وجمهور المسرح فيها بفارغ الصبر» .

يروي العرض قصّة فتاة اسمها نور (أدتها الفنانة **غدير حمشو**) تعيش في البيت الكبير الذي هو رمز الوطن، وأفراده شخصيّات تتحدّث عنهم تارةً وتحاورُهم تارةً أخرى، وتتقمّص شخصيّاتهم لتتحدّث بلسانهم، وتعيش سباقاً مع الزّمن، وتتحمّل مسؤوليّاتها هي وأخوتها لأنّها كانت على ثقة بأنّ العلمَ الذي تلقّته لا بدّ أن يعود

بثماره على وطنها، لكنّها تصطدم بالواقع لتجد نفسها وعائلتها ضمن شبكة من الفساد، فتحاول الصّراخ .

يقول المخرج شارحاً تفاصيل العرض والشخصية :

«تتناول نور المجتمع بتفاصيله التي تقتل الوقت بتفاهات تجعلنا نتأخّر دائماً، حيث فساد بعض الأساتذة أصحاب النّفوس الضّعيفة الذين لا همّ لهم سوى جمع الأموال من خلال الدّروس الخصوصية وتقصيرهم في أداء واجبهم في المدارس، وفساد الكثيرين من العاملين في القطاعين الخاصّ والعامّ والذين تصرخ نور في وجوههم وتنادي من بيدهم دفّة الإصلاح ليوقفوا هؤلاء ويديروا عجلة الإصلاح ويكفّوا يدّ من يضع العصي في العجلات لأنّهم العقبة أمامَ تطوّر المجتمع وارتقائه ورفع راية الوطن عالياً، وتدعو نور لأن تكون تكّات السّاعة في أيدينا لنوجهها نحو الطّريق السّليم ويكون التّوقيت بيدنا، أي أننا نحن من يصنعه، وكيف لا ونحن من ابتكر الأبجدية؟» .

ويضيف **تلاوي** : «المسرحُ رسالة يجب أن تصل بصدقٍ لتكون رسالة منّا وإلينا ولننظر إلى مرآة أنفسنا ونصنع الوقت ونملكه كما نشاء لا كما يشاء الآخرون الذين يريدون أن يدمّروا طموحنا خدمةً لمصالحهم الشّخصية.. وتأتي خصوصية العرض من حيث الطّرح كمرآة للوطن بكلّ مكوّناته الاجتماعية والاقتصادية، وبشقّيها المادّي والمعنوي، وهو يحاكي طموحَ الشّباب بين الواقع والخيال بشجونه وهواجسِه، والعرض غنيّ بالمَحاور المتشابكة

والمعقـدة التي يعيشهـا الشّباب الطّامحـون، وهو يميل إلى السّخريـة من الواقـع بهدف تسليـط الضّوء علـى جوانب ملؤهـا الظّـلام، وللظّلام أنصـار يتسلّحون بـأدوات تعيق البنـاء والتّطوير، ويتلاعبون بعقارب السّاعة على مزاجهم وعلـى مـا تقتضيـه مصالحهـم الشّخصيـة حتـى تصبح تكّات السّاعة مجرّد وقت يمضـي وصوتها مدعاة للضّحك والسّخرية، فبماذا يريد أن يذكّرنا؟ بالخيبات التي أصابت عقولنـا وقلوبَنا؟ هنا تتصاعد أحـداث المسرحية بالإشارة والتّنديـد والصّـراخ على أنفسنا كي ننظـر في المرآة ونرى عيوبنـا ونصـرخ بوجـه الفسـاد وأنصـاره لنعيـد عقاربَ السّاعـة إلى مسارهـا الصّحيح، فالسّاعـة نحن من يحدد مسارهـا بالعمـل والبناء، ونحـن من يصنـع الأمجادَ كما صنـع أجدادنا أبجدية العلـم والطّـب والجغرافيا، وكانت الأبجدية بحدّ ذاتها من صنع أيدينا، فنحن قادرون عندما تتّحد طموحات الشّبـاب مع مَن بيدهم قرار الإصلاح ضدّ الفاسدين والمعرقلين الذيـن يضعون العصي في العجلات، حينها سيصل صوت تكّات ساعتنا إلى العالم بأجمعه» .

أمّـا السّبب الذي دفع **محمد تـلاّوي** إلى كتابة هذا النّصّ فيذكره بقوله :

«أحـبّ المونودراما، وكان هذا الحبّ دافعاً لي لكتابة نصّ مونودرامي، وهذه هـي التّجربة الثّانية التي أقدمها وأشـارك بها في مهرجان المونودراما في حماة، أمّا النّصّ الأوّل فـكان بعنـوان «دائرة النّار» وأنـا في الأساس ممثّل ومخرج ولديّ العديد مـن الأعمال منذ العام ١٩٩٦ ومن خلال المونودراما أغنيتُ تجاربي الإخراجية، والمونودراما نـوعٌ من أنواع المسرح الذي يحتـاج إلى ممثل يبذل جهداً مضاعفاً يساعده في التواصل مع الجمهور» .

ولكتابـة نصّ المونودراما خصوصيتهـا المتأتية من طبيعة النّوع المسرحي ذاته، وهنا يبيّن **تلاوي** :

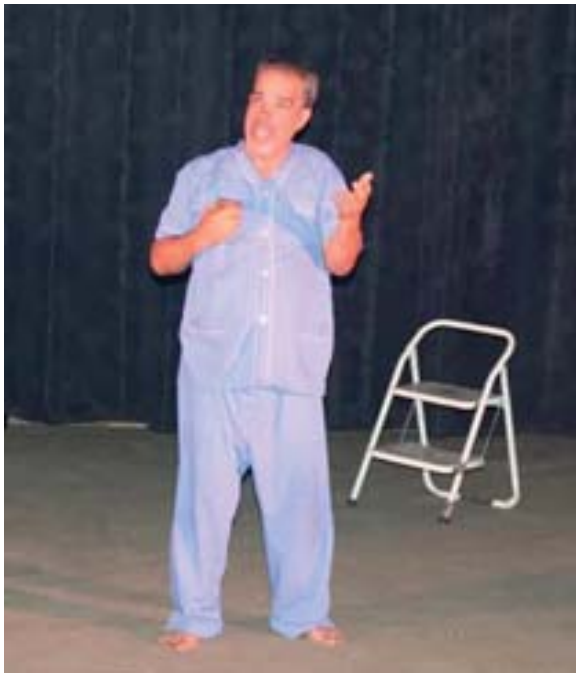
«نصّ المونودراما نصّ سـرديّ، يحاكي واقع أو خيالَ الشّخصيـة وهواجسها وحالة الصّراع التـي تعيشُها، وهو علـى الأغلب تراجيديـا تتكلّم عن ماض خلّـفَ الكثير من الألم بسبـب الحيـاة التي عاشتهـا الشّخصيـة والظّروف المحيطـة بهـا والشّخصيـات التي تعاطتْ معهـا سلباً أم إيجابـاً، وهذا الألم هو محرّك العاطفـة، ويبذل الممثّل كلّ إمكانياتـه التّمثيليـة والإبداعيـة ليعيش الشّخصيـة بكلّ تفاصيلهـا، ولكونـه ممثلاً وحيـداً على الخشبـة يجب أن يمتلـك ليونة في التّعامل مـع أدواته بتوجيـه من المخرج.. والنّصـ المسرحيّ المونودرامي يختـزل حياة شخص، وقد يتحـدّثُ فيه عـن حياتـه الشّخصيـة ومعاناتـه وتفاصيل حياته اليومية وحالته الشّعورية، ويستعرض لنا الكثيرَ من المواقـف التي كان لها أثر في مسـار القصّة التي يسردها، لذا يجب أن يتمتّع مونولوج المونودراما بالكثير من العاطفة والحـزن والرّومانسيّة والفـرح ليؤثّر في الجمهـور ويشدّه نحـو العرض، وهنا يجـب أن ننوّه بأهميـة أن يكون المؤلّف دقيقـاً جدّاً في اختيـار الصّيغة الحوارية التـي يسرد فيها قصّةَ الشّخصية ويعيش في أعماقها ويتحدّث عنها وكأنّه داخـل الحدث لا مجرد سـارد قصّـة ذات مونولوج باهت وسطحـي يصعب على الممثّـل تشخيصه فيكون عبئاً عليه، وتاليـاً يخلق حالة من الملل عنـد الجمهور ويقع العرض في مطـب سردية فيها الكثير من الـكلام والقليل من الفعل.. ونصّ المونودراما يجـب أن يكون غنيّاً بالمواقف والإشارات والدّلالات، ويقدم حالات إنسانية مجتمعية نفسية وعلاقات ترتبـط بكلّ مناحي الحياة في إطار شخصية تحمل دلالات وتتبنّاهـا، لذلك من الصّعب أن نعثرَ على نصّ مونودرامي مقنـع، إذ نرى المهتمّين بهذا النّوع المسرحي دائمي البحث عن نصّ يمتلـك مقومات يستطيع المخـرج من خلالها أن يحلّق بعملـه عاليـاً ويفجّر إمكانياتـه وإمكانيـات الممثّل، وأن يجـذب حوّاسـ الجمهـور في كلّ لحظـة أو تفصيل في العرض مـن البداية إلى النهاية لإيجـاد حالة من المتعة.. وتحتـاج كتابـة المونودراما إلى مؤلّـف يمتلك حسّـاً عالياً ودقّة في اختيار النّقلات بـين المواقف والمَشاهد، والانتقال مـن مشهـد إلى آخر ومـن شخصيـة إلى أخـرى تقلّدها الشخصيـة موضوع العرض وتتحـدّث عنها دون أن تخرج عـن الشّخصيـة الأساسيـة، فهـي شخصيـة تتحدث عن كلّ تفاصيـل حياتهـا أمام جمهور يتابع بدقّـة.. والممثّل في المونودراما ليس حكواتيـاً يروي لنا قصّة، بل هو شخصيةٌ تعيش أمامنا في زمن مـا ومكان ما وكأنّ كلّ شيء حقيقة، وهنـا نعود لنقول إن قـوّة النّصّ مع قـدرة المخرج ومهارة الممثّل عوامل قادرة على تقديم عمل مونودراميّ متكامل» .

ارتقـــاء

في مهرجان المونودراما في حماة

رماح اسماعيل هرموش

بـلا استئذان تبـدأ الحكايـةُ وتَشتغـلُ تفاصيلها داخلَ الذات المُستَعرة في نقائضها، تلك الذاتُ الراغبةُ بكل وعيها، والمُشبَعـةُ بماكيافيلية صارخة إلى حد التبرير وحمّى الوصول والنرجسيـة، فمن خلف الظلمة والتعتيـم يَدهمُنا بشارة حنا القـادمُ مـن ذكريات الأحـلام الجاهـزة والخيبـات التي لا تنتهي ليسردَ ذكرياته المؤلمة علينا وعلى الـهُم المتمثلة بسعاد الزوجـة تـارة والأم والابنة تـارةً أخرى، ومـن خلف الحكاية تطحنُـه نُدوبُ الحياة التي كانت الدافعَ الرئيس لتَردّد بشارة وإحباطاته وإتباعه خُطا الأخطاء السبعة المُميتة بُغيةَ الوصول للأهـداف والغايات، فمن خلف نَخـب ليله الثمل يلوحُ للغريق طوقُ النجاة الذي يقـتربُ ويبتَعدُ عنه بلعبة الحبل والجزرة، ثمّ تعلو بَعدَها أغنيةُ الشيطان ونغمات مزمار الهوى، فينقلبُ السحـرُ على الساحر فتغلـظُ فاتورةُ الاستحقـاق في حَضرة بشـارة المُنتشـي إلى الثمالة في حضن النفـع والمصلحة، وفي المشهـد الأخير تصلُ الحبكةُ إلى نصـل السيف، ويحينُ وقتُ الجبريـة بـين خيارين لا ثالـثَ لهمـا : الانتمـاء أو الارتقاء، فترتفـع صرخات بشارة عَـبرَ التترات الصوتيـة المتصاعدة التـي تنتقلُ من تَـردد إلى ثقة وقـرار : «الإنسان هـو القيمةُ الفُضلـى، ولا صـوت يعلو فوق صـوت الانتمـاء، وإذا دعتكُم المحبـةُ فأجيبوها، فـكلّ الطُرق تمر عـبرَ الإنسانيـة والمَودّة والاحترام.. تلك هي الأيقونة، ولا يخشى قائلها بما قال لومةَ لائـم» وبالتالي فالشهادةُ الصادقـةُ التي نَطق بها بشارة حنا بلساننا جميعاً ولو أتت متأخرة فقد كانت الردّ الحقيقي على ضـرورة انتمائنا لجنس الإنسانيـة الصرفة بغضّ النظر عن الصنـف واللون، فإن كان على نفسه جنى بشارة وفَقَد حياتَه نتيجـةَ سوء اختيار الوسيلـة للوصول فقد باحَت التترات عبر صـوت الرصاص الغـادر أنَّ الحيـاةَ كلمة، ولـكل كلمة ثمن، وأبهظ الأثمان عندما تسعى الكلمةُ للارتقاء .



هكذا كان العرضُ المونودرامي «ارتقاء» نص وتمثيل وإخـراج **محمـد الشعـراني** والـذي قُـدم في مهرجـان المونودراما الثالث في حماة والذي أقامته مديريةُ المسارح والموسيقا في شهر تموز الماضي .

قُـدم العرضُ في مدينـة سلمية ولاقـى أداء **محمد الشعـراني** استحسـان الجمهـور، ولوحـظ في العرض نجاح طاقم العمـل في حُسن استخدام وتوظيف الإضاءة والتلميـح مـن خلالهـا لكوامـن الشخصيـة والترميـز لتفاصيلهـا، وكذلك تم النجاح في توظيـف الموسيقى من قِبـل الواعـدة **هايـدي محمـد الشعـراني** ومتابعة **حنان عابد وفادي حداد** .

هكـذا هو المسرحُ.. حياةٌ في حَياتـين.. حياةٌ نعيشُها وحياةٌ نُشاهدها من خلالِ رغبةٍ ودهشةٍ وانتظار .

حلقة مفرغة

تختتم مهرجان المونودراما الثالث في حماة

اختتمَ مهرجان المونودراما المسرحي في حماة دورتَه الثالثة التي أقيمت في شهر تموز الماضي بتقديم مونودراما بعنوان «حلقة مفرغة» تمثيل باسل علو إخراج علي عبد الحميد في ثاني تجربة مونودرامية مشتركة بينهما بعد تجربتهما الأولى «ليلة التكريم» والتي قُدمت في مهرجان المونودراما الأول في حماة ٢٠٢١ .

وتمسّ عاطفته بتنوع أسبابها وأساليبِ طرحها، فيرى بوضوح وشغف امتدادها ونهايتَها، ويسير معها بتقلباتها المختلفة، وهذا بالتحديدِ ما جعلها ترغب في كتابة المونودراما.. تقول **الحكيم** : «أريد أن أعيش مع شخصية واحدة وألتزمُ معها كتجربةٍ وفنّ» موضحة أن أولويات الكتابةِ في مونودراما «حلقة مفرغة» كانت الانطلاق من حالة حسية حقيقية ثم ترتيب الأحداث وتصعيدها ووصولِها إلى الذروة الدرامية، ثم البحث والتعمق في الأسباب والنتائج»

أصعب أنواع المسرح

تسلطُ مونودراما «حلقة مفرغة» التي كتبتها **يارا الحكيم** الضوء على خفايا النفس البشرية وعالمها الواسعِ من خلال مرض الفصام الذي يعاني منه بطل العمل، وتشير الكاتبة **يارا الحكيم** إلى أنها تتفق مع من يقول أن المونودراما من أصعب أنواع الكتابة المسرحية، لكنها مع ذلك خاضت تجربة الكتابة في هذا النوع من المسرح حيث وجدت فيه العمق الإنسانيّ الذي لطالما بحثت عنه، خاصة وأنه يقوم على شخصية واحدة يتم الاستماع إليها من قبل الجمهور بكامل جوارحه، فيشعر بها ويعيش معها تجربةً غنية من نوعها لأنها تأخذه في رحلة من التساؤلاتِ والاستدلال،

موضحـة أنهـا بعد خوض تجربـةِ كتابـة المونودراما وجـدت أنـه علـى الكاتـب أن يجمعَ بـين النقيضين، وأن يجمـح بعاطفتـه ويصعـد بهـا مـن القـاع إلى القمـة بشكل تدريجي لتصير مهمـة الكاتبِ تدريجياً تصعيد هـذه الأحداث بحيث يبقى الجمهورُ في حالة انشداد تام إلى ما يحدث على المسرح وإسقاطه على أرض الواقـع، مع قناعتهـا أن المونودراما تحتاج إلى مخرج شامـل وأن نصـ «حلقة مفرغـة» يتطلب من المخرج الإلمـام بالأمراض النفسيةِ وظروفها ونشأتها وعلاجها، وتحديداً مرضـ الفصام الذي يعاني منه بطـل المسرحيـة، وهو ما توفـر في المخرج **علـي عبد الحميـد** والممثل **باسـل علو**، منوهـة إلى أن للمخرج دائماً وجهـات نظر مختلفة لإخراج العرض وتطويره من خلال الحلول الإخراجيةِ والاختيارات الصحيحة والصائبـة للممثـل الـذي هـو العنصـر الأساس في المونودرامـا وكذلك بقية العناصر الفنية الأخرى من موسيقا وديكور وأزيـاء، فجميع هذه العناصر برأيها تمنح العرضـ أبعاداً مختلفة عـبر عمل المخرج على تحويل النصـ إلى شخصيات من لحـم ودم، معبّرة **الحكيم** عن سعادتها في التعاون مع المخرج **علي عبد الحميـد** الـذي تواصلت معه أثنـاء التحضير للعمل، وكان التواصلُ معه ومع الممثل **باسل علو** مستمراً طيلة فترةِ البروفات بهدف تطوير العمل، واستمر التواصلُ حتى لحظة بدء العرض الذي كتبتْه بالفصحى ثم تمّ تحويله إلى اللهجة العامية ليتناسب مع مكانِ العرض والجمهور وكان ذلك برأيها خطوة جيدة، خاصة وأن ذلـك لم يُحـدِث أيّ تغيير في مضمـونِ العرض الذي سار بحسب ما تم الترتيب له .

التشجيع والتحريض

وأشـار المخـرج **علـي عبـد الحميـد** إلى أن نصـ «حلقـة مفرغـة» لكاتبته **يـارا الحكيـم** انسجم مـع خياراتـه الفكريـة بسبـب ميلـه لهذا النـوع من

يارا الحكيم

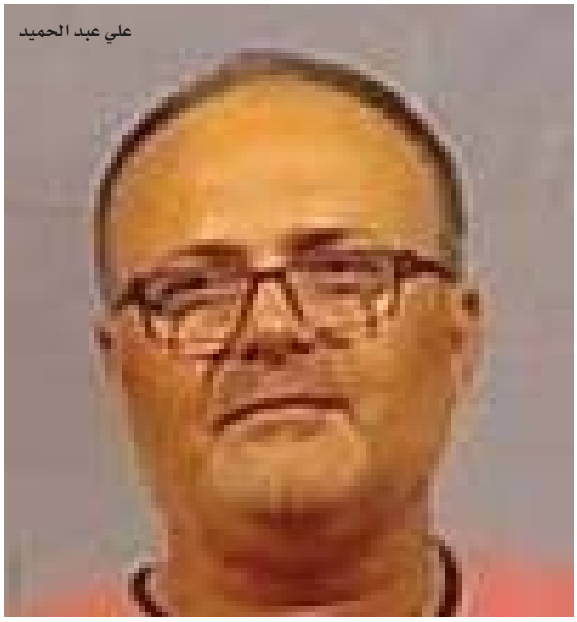
النصوص الذي يسـبرُ أغوار النفس البشرية، وأنه وعلـى الرغم من كتابتِـه لمونودراما بعنـوان «ذهان» نُشِـرت في مجلة «الحياة المسرحيـة» إلا أنه لم يرغب في إخراجهـا لإيمانِه أنّ وجود مخرج آخر لها سيُغني النصـ، إضافـة إلى أن العمل عليهـا كان يحتاج إلى وقت أطول، مـع تأكيده على أن اختياره لنص «حلقة مفرغـة» كان لأنه وجد فيه مساحات تتيح له التجوال والخوضَ فيها، مـع إمكانية إضافة ما يمكن إضافته لإغناءِ العمل وزيـادة جمالية النص الذي تمتّع بقدر كبيرٍ مـن الإدهاش والقـدرة على إظهار قـوة الممثل والمخرج، حيث كانت شخصية النص محرضاً للولوجِ في عوالمهـا الداخلية، موضحاً **عبد الحميد** أنه وعلى الرغم مـن ميله للّغـة العربية الفصحـى وارتباطها الوثيق بالمسرح فقد اعتمد اللهجة المحلية في العرض

بالاتفـاق مع الكاتبة لإرضـاء المتلقي وجذبه للنهوض مـن خلف شاشـات التلفاز والمنصـات الجديدة عبر الهواتـف النقالة وعالم السيوشـال ميديا، مؤكداً أنه كمخـرج اضطر للتنازل عن جمالية الفصحى مقابل أن يشاهـد العرضَ أكـبرُ عددٍ ممكن مـن الجمهور باعتبـار أن اللهجة المحكية القريبة من الشعبية تلقى استساغـة الجمهور أكـثر وتعكس حرصـاً على أن لا يبتعـد المتفرج الجديـد عن المسرح، فكانـت العامية الخيـار الأنسب بالنسبة له، مؤكـداً أن الممثل عنصرٌ أساسـي في المونودرامـا، فهو الـذي يوصل مـا يريدُه العرض عكس أنواع العروض المسرحية الأخرى التي تضم شخصيات متعددة تتوزع المسؤوليةَ فيما بينها، في حـين أن المونودراما تعتمد علـى شخصية واحدة، وبالتـالي على ممثل واحد مـن أهمّ صفاتـه التحلي بالصـبر والإيمـان بالمخـرج والنصـ والفكـرةِ التي يحملها على عاتقه لإيصالها بأمانة للجمهور، إضافة إلى أهمية أن يكون الممثـل مطواعاً وديناميكياً، وهي صفـات وجدها المخرج متوفـرة في الفنان **باسل علو** الذي يتمتع بطاقـة لا يُستهان بها تمكّنه من الوصول إلى عقـل وقلـب المتلقـي، وهـذا جانبٌ لمسَـه فيه في التجربـة الأولى المشتركـة مونودرامـا «ليلة التكريم» التـي عرف مـن خلالها أيـن تكمنُ نقـاط القوة فيه ونقـاط الضعف، فعمل علـى تذليل الأخـيرة وتقوية الأولى، كمـا سانده كمخرج لإيصال مضمونِ العرض بشكل يحـترم عقل المتلقي بعد تفكيـكِ رموزه وشرح ما يصعب فهمه، إلى جانب إدخالِ التسجيل الصوتي لشخصيـات كان تتخيلهـا الشخصيـة في لحظـات الحنـين للماضـي أو مـا ارتكبنه من ذنـوب وما آلت إليـه في حالتهـا الراهنـة وهـي القابعة بـين جدران مصحـة نفسيـة تستعرض فيهـا مـا قامـت به من خطايا والطريقة التـي اختارت أن تعيش فيها، مبيناً **عبـد الحميـد** أن مخرج المونودراما يجـب أن يعرف كيف يستحضـر أدوات ممثـل المونودراما عن طريق التشجيـع والتحريض واعتمـاده على طريقةِ الخطوة خطوة وهـي طريقة يتبعها منذ أن بدأ العملَ كمخرج للوصـول بالممثـل إلى مرحلـة يدرك فيهـا مسؤوليته في صـون أمانـة النص مـن خـلال تقديمِـه بشكل سليـم.. وكمخرج لا يجـد **علي عبد الحميـد** صعوبة في التصـدي لنصّ مونودرامـا، ولكـون مونودرامـا «حلقـة مفرغة» هي التجربة الثانيـة له إخراجياً بعد مونودرامـا «ليلة التكـريم» لكاتبها **جـوان جان** والتي نالت جائزتين في مهرجان المونودراما الأول في حماة يؤكـد **عبد الحميـد** أن ما حققته «ليلـة التكريم» من نجـاح شجعه علـى القيـام بأعمـال أخرى مـن نوع المونودرامـا، فكانـت «حلقة مفرغة» مـع إشارتِه إلى أن الصعوبـات -إن وجِدت- فغالباً مـا تكون مادية، منوهـاً إلى أهميـة المشاركة في مهرجـان المونودراما في حماة الذي يشجع المسرحيين على تقديمِ أعمالهم ليعبّروا عن إمكانياتهم، وهـو سبب وجيه لاستمراره في محافظـة حمـاة التـي تهتـم بالحركـة المسرحيةِ عمومـاً وبالمونودرامـا خصوصاً من خـلال القائمين علـى صناعـة المسـرح وتنشيـط الحـراك المسرحيّ فيهـا، وتوجـه **عبـد الحميـد** بالشكـر إلى مديريـةِ المسـارح والموسيقا ومديرية الثقافة في حماة ومسرح حمـاة القومي، مع تأكيده كمسرحـي أن الهاجسَ هو السعـي الدائـم لتقديم الأفضل، قائـلاً : «في المسرحِ لا ينتظـر المسرحي كثيراً حتـى يعرف مدى أهميةِ ما يقـوم به من جهـد، فرجْع الصدى يأتـي سريعاً عبْر الصالـة بعد انتهـاء العرض مباشـرة، أو لاحقاً عبرَ الشارع إن كان بالشكـر أو عن طريق السؤال المحبّب له دائما وهو : متـى ستقومون بإعادة العرض؟ وهذا مؤشـر علـى السير في الطريـق الصحيـح، وبالتالي فإن محبة الجمهـور للعرض هو الأجـر الكبير الذي يحصـل عليـه المسرحي، وهـذا ما يجعلنـي مستمراً في خوض التجـارب المسرحية، مع تأكيـدي على أن رضـا الجمهور عن أي عمل فني مهما كان نوعه مهم

جداً، أما صانـع العمل فعليه ألا يكونَ قانعاً، وهذا ما يجعلنـي أسعى جاهـداً لئلا أقف عنـدَ حد معين لأن الرضـا التام أمر غير مقبول في الفنّ، خاصة وأن في داخلـي الكثير ممـا أستطيع تقديمه للناس بأدوات بسيطة في ظل فقر الإمكانيات الموجودة» .

أهم التجارب

تعدّ هـذه التجربـة بالنسبـة للفنان **باسل علو** مـن أهم التجـاربِ المسرحيـة التي قدمها لمـا تركتْه مـن أثـر، وكونها قُدمت بعـد عمل امتـد لسنوات في المسـرح في مدينةِ مصياف، وهو يـرى أن المونودراما هـي الفن المسرحيّ الأصعب الـذي يجعل الممثل أمام تحـدّ كبير، مشـيراً إلى أن شخصيـة «حلقة مفرغة» أغرتـه كثـيراً كونهـا شخصيـة مركّبـة وتعـاني من مرض الشيزوفرينيـا، وهـذا ما شكّل تحديـاً كبيراً بالنسبـة له، وقام بتحليلها تحليلاً دقيقاً، موضحاً أن هـذا العمل هو أوّل تعامل له مـع الكاتبة **يارا الحكيم** وكان التعـاون معها قائماً رغم بعـد المسافات، حيث لم يتسـنّ لها حضورُ البروفات.. أما بالنسبة لعلاقته مـع المخرج **علي عبد الحميد** فكانـت تتجاوز مفهوم شراكـة المخرجِ مع الممثل، مشـيراً إلى أن المونودراما كنـوع مسرحيّ جديـدة –إلى حد ما– علـى مسارح محافظة حماة، وقد اتضح له من خلال آراء الجمهور أنها نوع يتشوق الجمهور لوجوده دائماً، دون أن يخفي **علـو** أنه بذل جهداً كبيراً من أجل تقديم أفكار جيدة وجديـدةٍ ومميزة، فكان من واجبـه كممثل أن يسعى إلى إيصـال ما يريد قوله من على الخشبة، وهو يعلم صعوبـةَ المونودراما ومدى أهمية النجاح في الإمساك بزمامِ الأمور على الخشبة لأن الهفوة ستكون واضحةً للمتلقـي، وهـذا ما يجعـل ممثـل المونودرامـا يبذلُ قصـارى جهـده في ألا يقع في الأخطـاء التي ستجعلُ تعبه يذهـب أدراج الرياح باعتبار أن المتلقي سيتذكرُ الخطأ وينسى الفكرة الأساسية وما تقوله المسرحية،


علي عبد الحميد

مبينـاً أن شـدَّ انتبـاه الجمهـور في المونودراما قرابة ساعـة مـن الزمن ليس بالأمـر السهـل، فالتفاصيل الكثـيرة فيها تحتاج إلى ممثل متمكّنٍ ومخرج شديد الانتبـاه والملاحظـة لضبـط الإيقاع الكلّـي للعرض، مؤكـداً أن المونودرامـا تحتاج إلى ممثـل متمكّن من أدواتـه ولديـه القدرة علـى استحضـار الأصواتِ في اللحظـة المناسبـة للتفريـق بـين شخصيـةٍ وأخرى، وكذلك القدرة على التبنّي الكلّي لجميعِ الشخصيات المـؤداة على الخشبة، وهـذا برأيه يحتـاجُ إلى ذكاء من نـوع خاص وقـدرة من الممثـل علـى أن يتأنى في دراستـه للشخصية وأن يمتلك الإيمانَ الكبير بنفسه وبالمخـرج الـذي منحه الثقة لتقديمِ مـا هو مناسب، وأن يتمتـع بحسن الاستمـاع والمراقبةِ الجيدة لنفسه وتطور الشخصية التي يؤديها .

يُذكر أن مونودراما «حلقة مفرغة» ألقت الضوء علـى قضيةٍ مصيرية مفادها أن جراح الطفولة تبقى ندوبـاً على الأرواح، فلنكن لأولادنا الملاذ الآمن الذي يحفظهـم من الحرمانِ بشتـى ألوانه، فالحرمان هو أبـو النقائـص جميعهـا والأب الشرعي لشتـى أنواع العقد النفسية .

خصّها لنصوص وليد إخلاصي

مهرجان أليسار المسرحي

يشعل شمعته الخامسة

شـــاكر شـــاكر

خصّ مهرجان أليسار المسرحيّ الذي تقيمُه سنوياً فرقةُ أليسار المسرحية في مدينة اللاذقية دورةَ العام ٢٠٢٣ التي أقيمتْ في شهر تموز الماضي لنصوص الكاتب المسرحيّ الراحل وليد إخلاصي وهو المهرجانُ الذي اعتاد على تخصيص كل دورةٍ من دوراتِه لنصوص كاتب مسرحيّ سوريّ .

الافتتاح

بحضـورٍ كبير، رسميّ وشـعبيّ، افتُتح المهرجان بكلمـةٍ لمديـرِه الفنـان **نضـال عديـرة** رحَّـب فيهـا بالحضـور وشـكر وزارةَ الثقافـةِ ممثلـةً بالسـيدة وزيـرة الثقافة **د.لبانة مشـوح** على دعمِها واهتمامِها المتواصـلِ بالحركـةِ الثقافيـةِ والمسرحيـة، كما تقدم بالشكـرِ لمديريـةِ المسارح والموسيقـا ولمديرها أ.**عماد جلـول** ولمديريةِ الثقافـةِ في اللاذقية ممثلةً بـ أ.**مجد صـارم** مديـر الثقافة ولكل مـن كان سببـاً في وصولِ المهرجان إلى دورتِه الخامسة .

العروض

تمّ في المهرجان تقديمُ خمسةِ عروضٍ مسرحية هي :

- «باريدوليا» إخراج **نضال عديرة** .
- «الزقوم» إخراج **كمال قرحالي** .
- «فوبيا» إخراج **خالد حسن** .
- «اللغو» إخراج **نضال عديرة** .
- «قريبـاً من ساحة الإعدام» إعـداد وإخراج **مجد يونس أحمد** .
- «سهرة مـع وليد إخلاصي» إعداد **اسماعيل خلف** إخراج **أوس غدير** .

باريدوليا

مسرحيـةُ «باريدوليا» عبارة عـن توليفة بين نصّين مسرحيين قصيرين للكاتب **وليد إخلاصي** هما «صرعة العندليب» و«التبادل» .

يتحدث العرضُ عن كاتب (أدّاه **بسام سعيد**) يجلس خلـفَ طاولتـه، يكتـب ويقـرأ بعضَ الأوراق، لينتقل من مكانـه نحو عمقِ المسرح ويعود حاملاً امرأة وكأنها دمية، وبعدها يحرّك بعصاه شخصاً وكأنه رجلٌ آلي، ويقف إلى جانـبِ المرأة، ويعودُ إلى خلفِ طاولتـه يراقب ما يحدث، ونتبين بعـد لحظات أنهمـا زوجان محاصَـران ويعيشان ظروفَ حربٍ طاحنة في بيت ضمن بناءٍ هجره كلّ قاطنيه هرباً من الحربِ والاقتتال، يطلّ على ساحة تناثرتْ فيها أشـلاءُ الجثـث التـي تفسَّخ بعضُهـا، وراح ينفـذ لديهما الطعامُ والماء، ويأملان برجوعِ ولدِهما الغائب.. وفي زحمة وهـولِ ما يحيط بهمـا يخيّلُ للـزوج (أداه **يقـين زنيبة**) سماع صـوتِ عندليبٍ يغرّد، فيحدوه الأمـل والتفاؤلُ بأن هـذه الحربَ المجنونة لا بـدّ أن تنتهي قريباً، لكن الزوجة (أدتهـا **زينـة عسـاف**) لا تعطـي أهمية لما يسمـع الزوج بل تحلـمُ برجوعِ ولدِهـا الغائب لتكحل عينيهـا برؤيته.. وضمن أحداث الموت اليومية يُقسمان بألا يتخلى أحدهما عن الآخر مهما حصـل.. وتتصاعد وتيرةُ الأحداث شيئاً فشيئـاً لتصاب الزوجةُ بإحـدى الشظايا، وتموت، فيقرر الزوجُ رمـي جثتها في الشارع خوفاً مـن تفسّخها، ويخطّ رسالةً على ضوءِ الشمعـة لمن سيكتشفُ جثتيهما معاً بعد أن يفـارق الحياةَ هو أيضاً، وفي لحظـة رميه جثة زوجته يُسمـع من جديد صـوتُ العندليب، فيحـاولُ تقليدَ صوته مراراً حتى ينجح أخيراً مع بزوغِ فجرِ يوم جديد .

بعـد نهايةِ الجـزءِ الأول مـن التوليفة يعـود الكاتبُ الشاهـد على الحدث لقربِ طاولـة المكتب ويشغل المذياع علـى موسيقـا يؤدي مـن خلالهـا بعضَ تمارين رياضة اليوغـا ليدخل عليه الشـابّ الأحدب (أداه **يـزن عمرو**) الـذي يحاول لفتَ نظرِ الكاتبِ لدخوله أكثر من مرة لكنه يتجاهـل وجـودَه، ويكـرر المحاولة أكثر من مـرة ليتوقف الكاتـبُ عـن رياضتـه ويـدور بينهمـا حـوارٌ نعـرف من خلالـه أن الشخصَ الأحدبَ هو بطـلُ روايةٍ للكاتب رغم أن الكاتـبَ تخيّلها من بنـاتِ أفكاره، والـذي ينكر بداية الأمـرِ أيَّ معرفـة به، لكنـه وتحت إلحـاح الأحدب الذي يناشده أن يساعدَه بمـا جرى له يتذكره الكاتب ويؤكد له أنه مجرد شخصية وهميـة تخيلها وجسّدها على الورق، فيُصـدم الأحدبُ لظنّه أنه يعرفه أو أن أحداً روى للكاتبِ قصتَـه، ويطلب منه تخليصَه من المأزق الذي وضعه فيه، ليقـدم له الكاتب عدة نصائح لا تقنـع الأحدب بل يزدادُ حنقاً وغضباً، وينتهي العرض بنزول الاثنين جاثيين على ركبهما مع صراخ موجع للأحدب .

مَـن يقرأ النصينِ لكاتبهما **وليـد إخلاصي** يرى أن هناك اختلافـاً جذرياً في بنيـة النصّ قياسـاً بالعرض، خاصة بما يتعلق بالشقّ الأول من المسرحية .

حـاول المخرج تبييء النص من خلال تقديمه باللغة المحكية، ولأن جانب السواد كان طاغياً فقد حاول المخرج إضافة لمحـاتٍ كوميدية معتمداً علـى اكسسورات الشكلِ الخارجي من حيث الملابس والماكياج .

علـى صعيـدِ الأداء أجـادت الفنانـة **زينـة عسـاف** دورها بالاعتمـاد على فهمها الجيدِ للشخصية والتزامها بتعليمـات المخـرج مـن خـلال تقـديم إضافـات جميلة وموظفـة إلى حـدّ كبير، والأمر يندرج علـى الفنان **يقين زنيبـة** الذي خرج من عبـاءة الأدوار النمطية التي أطّرته في مرحلة سابقة، فأدى دوراً مهماً وممتعاً في هذا العرض يُشهد له .

وبالانتقال للجزء الثاني من العرض كان هناك مزجٌ بين جيلـين متمثلين بالفنـان الشاب **يزن عمـرو** والفنان المخضرم **بسام سعيد** وهي مغامرة من قبل المخرج، لكنها كانـت مغامرة محسوبة ونقطـةً إيجابية لصالح العرض، وأعتقـد أنّ المخـرج حافـظ كثيراً علـى النصـ الأصلي للكاتب في الجزء الثاني من العرضِ بعكس الجزء الأول .

الزقّوم

وقدمَ المخرج **كمال قرحالي** مسرحية «الزقوم» وهو عرضٌ مغاير تماماً عن نص **إخلاصي** وبإمكاننا أن نقول إنّه نص مؤلَّف من جديد .

ديكـورُ العرض كان في غايـة البساطة والأهمية بآن

واحـد : طاولتان على يمين ويسار المسرح، يجلس خلفَهما المخـرج التلفزيـونيّ المفترض (أداه **كمـال قرحـالي**) وقبالتـه ممثلـة شابـة (أدّتها **بتـول علي**) وعلـى ساحة مسوَّرة بأشرطة حمراء تدل على مسرح جريمة ما تتحول مع تواتـر الأحداث إلى حلبـة مصارعة يُطحـن ويُسحق فيهـا النـاسُ البسطـاء، وعلـى عرشٍ في صـدر المسرح مغطى بجِلالة زرقاء بدلالة تعمَّدها المخرج بدلاً من اللون الأحمـر، وبجانبه كنبتان، في قوائم إحداها حذاء نسائي وآخر رجالي، وفي منتصف كرسي مقلوب انتهى المحققون من التحقيقِ مع أحدهم، وقد جسّد الشخصيات الخمس ممثلٌ واحد هو **بسام سلكان** في فرجة مختلفة عن الأخرى شـكلاً ومتقاطعـة مضموناً من حيـث الحالـة الإنسانيةِ والدراميـة، ففـي كل مشهـد عـبرة تـروى عـن شخص عانـى الكثير من بيروقراطية متسلطة لامرأة تديرُ وحدةً إرشاديـة ولمتعهد بناء فاقد للضمير، لتُختَتم هذه الفرجة بمشهـد لخَّص أوجـاع بطل العرض وأوجـاعَ الحاضرين وهـو يصرخ متوجعا ومتسائلاً : «إنّ لقمة واحدة من هذا الرغيف تقتل فيلاً من فيلة السيرك.. أيها المهرجون كلكم عالقـون.. خالٍ مـن دهنِ الخنزير.. خـالٍ من الكحول.. خـالٍ من المعدّلات الوراثية.. تاريخ الصنع ٢٠١١» هذا ما أراد العرض إيصالَه .

لقمـةُ الزقّوم وطعـم مرارتهـا وذلّ الحصول عليها وتأمينهـا في ظروف معيشية قاسية، هذه اللقمة قد تُنهي حيـاةَ الكثيرين خنقاً نظـراً لصعوبة ابتلاعها كما حصلَ مع بطل العرض ضمن حلبة الحياة التي طحنتْه وسحقتْ كلَّ أحلامـه المستقبلية في الحيـاة التي رآها المخرج حلبةَ صراع نعيشها بعدة جولات، فإما أن ننتصرَ بها أو ننهزم، سبقتْهـا إعلاناتٌ كالتي تجـري في حلبة المصارعة بلوحة كُتـب عليهـا «الجولـة الأولى» ومـا تلاهـا، وكأيّ فرجـةً تلفزيونيـة تخلـلَ الحالـةَ التلفزيونيةَ المفترضـة فواصلُ موسيقية وراقصـة كانت مرسومة بعنايـة وموظَّفة بدقة متناهية للحالة المشهدية في العرض .

تألَّـق تمثيـلاً الفنانـان **بسـام سلكان** و**بتـول علـي** والأخيرة أصبحت تمتلك مواصفات الممثلة المحترفة، كما بشّرت مجموعـةُ الفتيات بمواهب واعـدة، ولفتت النظر الشابةُ عازفة الكمان والممثلة **سيلينا علاء الدين** .

«الزقّـوم» عملٌ يحتاج إلى فهـم عميق لمفرداته وتأنّ قبل إصدارِ حكم على نجاحه، وأعتقد أن المخرج نجحَ في إيصالِ مقولتِه بسلاسةٍ وبساطة .

فوبيا

«فوبيـا» إخراج **خالـد حسن** تمثيل **حيـدر طه** و**يارا علـي** وقبـل الدخـول في تفاصيـل العرض الـذي يندرج ضمـن العروض النفسية التي تتحدث عـن الفوبيا نذكر أنّ هنـاك ٥٠٠ نوع من أنواع الفوبيـا في العالم و١٥ بالمئة مصابـون بهذا المرض بأشكالـه المختلفة، ومنها ما يودي بأصحابه إلى الجنون أو الموت.. وفي العرضِ الذي تابعناه ثمـة شخص مُصـاب بفوبيا الخوفِ مـن أم رعيدي وهو المصطلح الشعبي القـديم المعروف لدى الأجيال السابقة بصوت الرعد والذي كانت بعضُ الأمهات تخيف أطفالها به إن أوغلوا في إتعابهنّ وإزعاجهنّ .

ديكورُ العرض موزع بشـكل عشوائي وغير متجانس : دميـة ملبوسة، عجلة سيارة قديمـة، مقعدان خشبيان، مـرآة في عمـق المسـرح، طاولة خشبيـة، وتـدورُ أحداث العرضِ حـول شاب يبدو عليـه خوف لا يفارقـه من بدء العرض وحتـى نهايتـه، وهو يتنقـل خائفـاً ومختبئاً بين قطع الديكـور، مخاطباً بـين الحين والآخر فتـاة (أدّتها **يـارا علـي**) عاكسـاً خوفه المتمثل بـأمّ رعيـدي، ويحاول تارة الهروب منها، ومواجهتها تارةً أخرى، وهي تحاصره وتلاحقـه طوال العرض وتحاولُ كسـر خوفه وإقناعه بأن خوفـه نابع مـن ذاته ويستطيعُ التغلب عليـه إن أراد رغم مواجهته لها بالسلاح، مهدداً إياها .

ظهـرتْ في العرض لمحات إخراجيـة موفقة وجميلةٌ على مستـوى الموسيقا والإضاءة وتحريـك الممثلين، وبدا التعـب واضحاً على حركة الفنان **حيدر طه** وغاب الكثير مـن مخارج الحروف، خاصـة في نهاياتِ الجمل رغم أنه ممثـل جيد وموهوب، وأعيد السببَ إلى عدم فهم الحالة النفسية للمصاب بالفوبيا والدخول في أغوارها بما يكفي لأن أكثر تصرفاته دلَّـتْ على حالة جنون أقرب إليها من الحالـة المَرَضية النفسيّـة، وإن كنتُ أضـع اللوم في هذه

النقطة تحديداً على المخرج، فهذا دوره في توضيح الفرق بين المريض نفسياً والمجنون، بينما وفّقت الفنانة **يارا علي** إلى حدّ كبير في تجسيد شخصية القرينة لشريكها، ولاقى العمل صدى طيباً لدى المتابعين .

اللغو

وقدمَ المخرج **نضال عديرة** مسرحية بعنوان «اللغو» تمثيل الفنانَين **ياسين حيدر** و**براء فارس** .

بديكور بسيط لطاولة وحيدة متوضعة في منتصف المسرح بدأ العرض الذي يحمل في طابعه كوميديا خفيفة لشخصين، أحدهما رجل أمن حكوميّ (أداه **ياسين حيدر**) ورجل يعمل موظفاً في أحد الفنادق كرجل أمن خاصّ (أدّاه **براء فارس**) مطلوب منه وتحت إلحاح رجل الأمن الحكومي ووعيده مساعدته في التنصّت على هواتف النزلاء في الفندق ومراقبة كلّ المكالمات الواردة والصادرة، الأمر الذي يستهجنُه بداية لكنه ينفّذ ما طلب منه صاغراً ومكرَهاً، وضمن هذه الأحداث يستكشف كل منهما حياةَ الآخر، فيرى رجل الأمن الحكومي رجل الأمن الخاصّ صيداً ثميناً يستطيع من خلاله إثبات أنه رجل أمنٍ ناجح كي يترقى إلى رتب أعلى، لكننا نلمس في نهاية المسرحية تعاطفاً إنسانياً بين الشخصيتين، سيما وأنهما يعيشان نفس الظروف المعيشية الصعبة والقاسية، ويصبحان صديقين متحابّين .

أدّى الممثلان دوريهما بشكل مقنع، مع تميز واضح لـ **براء فارس** الذي أكد أنه خامة فنية جديدة طيعةً يمكنها أن تؤدي في المستقبل أدواراً أصعب.. وإخراجياً استطاع المخرج **عديرة** اللعب على الوتر الممتع في النص من خلال استغلال الكوميديا كمادة أساسية بنى عليها عدة مقولات مررها خلال العرض معتمداً على موهبة ممثليه، لذا لاقى العرض متابعة من المشاهدين، إلا في حالات قليلة وقع فيها العرض في فخّ الرتابة .

قريباً من ساحة الإعدام

وتمّ في المهرجان تقديم مسرحية «قريباً من ساحة الإعدام» بإعداد مختلف عن النصّ المسرحيّ الذي كتبه **وليد إخلاصي** قام به المخرج **مجد يونس أحمد** وتمثيل المحترفين **مجد عدنان يونس** و**أكرم الشيخ** .

كان من الواضح أن المخرج **أحمد** قرأ ما بين يديه وما بين السطور بتمعن وقام بإعداد جديد لما قرأه، مع المحافظة على المقولة الرئيسية للكاتب، وهذا ما رأيناه

قريباً من ساحة الإعدام

جلياً في العرض الـذي يبدأ في حديقـة عامة يرتادها بشـكل يومـي موظف حكومـيّ سابق متقـدم في العمر (أداه **أكـرم الشيـخ**) فُصلَ مـن وظيفته بسبب نزاهته وأمانتـه، ليلتقي مصادفة بشاب في مقتبل العمر (أدّاه **مجـد عدنـان يونس**) جامعي باحث عـن فرصة عمل مهمـا كان نوعها بسبـب وضعه الماديّ المـزري للغاية، لنشعرَ في لحظـات لقائهما الأولى بجفاء وعدم ارتياح وثقة، لكننـا بعدها نـرى حالة مغايرةً تماماً، خاصة بعـد أن فتـح كل منهمـا قلبَـه للآخر وسـرّا لبعضهما وجعهمـا، وروى كل منهمـا حكايتـه للثاني مـن معاناة الشـابّ في البحث سيراً على الأقـدام وقد بات حذاؤه في حالـة يرثى لها لإيجاد عمل، إلى الموظف الذي طُرد من وظيفتـه طرداً تعسفياً لأنه رفض مجاراة الفسادِ والرشوة ولتمسكه بنظافـة يده، وهذه الأحداث تجري في الحديقة القريبة جداً مـن ساحة إعدام افتراضية سيتـم فيها شنقُ رجل، الأمر الـذي لا يباليان به بدايةً وكأنه لا يعنيهما، لكن مع عزف الموسيقا الخاصة التي تسبـق حالة الإعـدام عادةً يتغيرُ حالهمـا تماماً، وهنا اتضـح دور المخرجِ عندما استطاع تغيير حالة الشكوى مـن زمن النص إلى الزمن الحـاليّ للمواطن السوري ومـا يعانيه مـن ظروفِ عيشٍ قاسية وحـرب إرهابية يعيشُهـا يوميـاً، إذ تبوح الشخصيتـان بأمور لم تتجرآ سابقـاً على مجـرد التفكير بهـا، فالشابّ يـرى نفسه حـراً مـذ أنجبتْـه أمه ومـن حقّـه أن توفر لـه الدولة عمـلاً يعتاش منـه، والثاني لا يحبّ تبريـر ما يحصل لركـوبِ موجةِ الفساد، وليُختَتَـم العرض بحبلٍ مشنقة كبير يتدلى من سقف المسـرحِ نحو رقبتيهما في لحظة انهيارِهما وكأنهما المقصودانِ بالإعدام عقاباً على ما باحا به.

في هـذا العرض كنّا أمام كوميديـا سوداء مدروسة بعنايـة فائقة ابتعدت عن الإسفـافِ والتهريج، وقد خرج الممثـلان **يونـس والشيخ** من عباءة النمطيـة التي ترتكزُ علـى الكاريكاتير الخارجي وقد أدّيا شخصيتين مركّبتين تحتاجـان إلى فهـم عميـق، وأكـدا أنهما جديـران بثقة المخرج بهما لأكثر من مرّة.

كان الديكـور العبثـيّ الـذي اختـاره المخـرجُ حـلاً إخراجياً مناسباً ومواكباً لسيرِ الأحداث وتصاعدها، كما كان الخـرابُ المقصـود في عمق المسـرح لمقاعد الحديقة برغم عبثية المشهد موظفاً بشكل كبير، والموسيقا مُختارة بعنايةٍ وقد أدَّت الهدف منها.

لقـد كنّا أمام عرض مسرحي غني بـكل تفاصيلِه، بدءاً من إعداد النص حتى لحظةِ الختام.

سهرة مع وليد إخلاصي

وفي اليوم الأخير من المهرجـان قدم المخرج الشابّ **أوس غديـر** تجربتـه الإخراجية الثانية «سهـرة مع وليد إخلاصي» إعداد **اسماعيل خلف**.

يختلطُ في العرض حلم المستخدم، العاشق للتمثيل، رجـل المسـرح، عامل التنظيفـات في أحد المسـارح بواقع صـادم بعد استيقاظه من حلـم راوده وعاشه وعشنا معه به حتـى نهاية العرض بشـكل أقرب للعبثيـةِ منه للواقع، ويبدأ العرض بتشكيلات وجوقة بشرية من عدة ممثلات وممثلين تنوعـت وشكلت بأجسادها قطعاً من الديكورات في كل مشهد على حدة.

قـدّم العرضُ رسائل واضحة وغـير مشفّرة طُرحت مواضيعُهـا سابقـاً كالحـبّ والكـره والتفـاوت الطبقـي والعـاداتِ والتقاليـد البالية من خـلال مَشاهد متلاحقة يحركُهـا شخص واحد هو رجـل المسرح ضمـن الحالة البنيويـةِ للعرض ومقولتـه، لينتهي العرض باستيقاظ عامـلِ النظافـة في المسرح من حلمه الجميـل على واقعِه المرير، وتعود الأمور كما كانت عليه.

كانـت الإضـاءة واحـدة مـن العناصـر الأساسيـة في العرض، إضافـة إلى وجـود عناصـر شابـة موهوبة استطاعـتْ لفت النظر لقدراتهـا ومواهبها رغم مساحة الـدورِ القليلة المسنـد إليها: **بيبرس كنعان-علي عليا-رنـد أبـو العروس-علـي ملحم-رند عـلاء الدين-عمر السليمي-علي خير بك-زين بلال** كما لعبت الرقصات التعبيريـةُ التي كانت من تدريب **جعفر مناع** دوراً بصرياً ووظيفيـاً في إيصال ما ودّ المخرج إيصاله، ولاقى العرض الإعجاب والاستحسان.

عروض مسرحية في دمشق والمحافظات

في تظاهرة فرح الطفولة

كعادتها وبمناسبة عيد الأضحى أقامت مديرية المسارح والموسيقا في شهر حزيران الماضي تظاهرةَ فرح الطَفولة بمشاركة عروض مسرحية من دمشق والمحافظات وفق البرنامج التالي :

دمشق

- «علاء الدين والمصباح السحري» إخراج **بسام حميدي** .
- «نرجس» إخراج **عبد السلام بدوي** .
- «نهاية المخادع» إخراج **نديم سليمان** .
- «الحمار السحري» إخراج **خوشناف ظاظا** .
- «الأطفال حُماة البيئة» إخراج **نزار البدين** .
- «ماشا والدب» إخراج **ماهر عطايا** .
- «توم وجيري» إخراج **محمد سويد** .
- «السنافر والنسر الذهبي» إخراج **زهير نعمو** .
- «أليس في بلاد العجائب» إخراج **سعيد عطايا** .
- «جحا والكنز» إخراج **أشرف أبو سرية** .
- «ظريف وخفيف» إخراج **فؤاد المصري** .
- «علي بابا ومرمر» إخراج **سعيد عطايا** .

درعا

- «مغامرة في مدينة المستقبل» إخراج **فراس المقبل**.
- «سوق عكاظ» إخراج **عبد الله الحسن** .

السويداء

- «الدب والفلاح» إخراج **نورس الملحم** .
- «ماذا لو» إخراج **لجين الهادي** .

دير الزور

- «حلم وردي» إخراج **أيمن عبد القادر** .

الحسكة

- «كوخ الأصدقاء» إخراج **اسماعيل خلف** .
- «حكاية الفتى السعيد» إخراج **عبد الله الزاهد** .
- «لننسج حكاية» إخراج **عبد الله الزاهد** .
- «أنشودة الأمل» إخراج **اسماعيل خلف** .

حمص

- «بون بون» إخراج **سمر ياسين الديب** .
- «أضحى وفرحة» إخراج **سعيد طوقتلي** .
- «حكاية جحا» إخراج **خالد حمادة** .

حماة

- «ألحان ملونة» إخراج **لؤي جنيد** .
- «ضحك ولعب» إخراج **سليمان غيبور** .
- «أضحى وفرحة» إخراج **سعيد طوقتلي** .

حلم وردي

حكاية الفتى السعيد

حلب

- «سبونج بوب» إخراج **محمد مروان إدلبي** .
- «حذاء الطنبوري» إخراج **أحمد كامل شنان** .
- «الأرنب الكسول» إخراج **حكمت عقاد** .

طرطوس

- «فرقة البراعم» إخراج **لمى الضايع** .
- «رحلة لولو» إخراج **وعد الجردي** .
- «فرقة شهرزاد» إخراج **أنس حرفوش** .
- «قصة وعبرة» إخراج **أمل العلي** .

اللاذقية

- «عرض باليه» إخراج **هاني محمد حمود** .

جمهور المهرجان

نرجس

رسالة تربوية وأخلاقية هادفة

نـــوّار الشـــاطر

الصراعُ بين الخير والشر هو القضية المحوريةُ التي يقوم عليها الوجود البشريّ، فمنذ بدء الخليقة بدأ هذا الصراع وتجسَّدَ بصور مختلفة، واقعاً وأدباً، ولأنَّ المسرحَ هو الفن الأكثر إثارة لحواس المشاهد وتتحققُ فيه الفرجة التي تحقق المتعةَ والفائدة للكبار والصغارِ على حدّ سواء فقد عُني بهذا الصراع وأبرزَه من خلالِ أعمال كثيرة، الهدف منها نشر الوعي بأهمية الخير عن طريق إبراز ضدّه الشر وبشاعته في محاولة لزرع بذورِ المحبة بين الناس، وخاصةً الأطفال.. وفي هذا الإطار تابع جمهور الأطفالِ في مدينة دمشق في شهر حزيران الماضي وضمن تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عرضاً مسرحياً بعنوان "نرجس" نص **فاتن ديركي** إخراج **عبد السلام بدوي** وقد قدم كلّ من الكاتبة والمخرج في هذا العرض نموذجاً يصور هذا الصراع وينقله للأطفال بقالب لطيف ومناسب للفئة العمرية التي توجه إليها .

تتحدثُ المسرحية عن أميرة اسمها نرجس، وبسبب ظروف الحرب على مدينتها مدينة الزهور وتدميرها من قبل مملكة الظلام والشر فقد ضاعت الأميرةُ عن أمها الملكة وأخذتْها رياحُ العاصفة بعيداً وأسقطتْها في وادٍ بعيد فتفقد ذاكرتها وتحتضنُها بعضُ حيوانات الغابة وتكون بمثابةِ أهل لها، تعتني بها، وتشرف على تربيتها إلى أن أصبحت فتاة جميلة تحملُ ناياً في عنقها، ولهذا الناي سر كبير لا تعرفه نرجس، لكنها تعرف أنه السبب الذي سيجعل أهلها يتعرّفون عليها يوماً ما .

في المقابلِ توجد مملكة الظلام وملكها الشرير وابنته شوك اللذان يسعيان لنشر الظلام بكل ما أوتيا من شرّ، وشوك تغار من وردة (نرجس) وتسعى للقضاءِ عليها بمعونة سحر والدها، وتظهر الأم الملكةُ وهي تغنّي نفس الأغنية التي تغنّيها نرجس، وتحكي قصة وردة والناي للأمير ولأصدقاء نرجس، عندها يعرف الأمير

والأصدقـاء بـأن نرجس هي وردة الأمـيرة الضائعة التي أصابها السحر فهامتْ على وجهها في الغابة ولم يجد لها الأصدقاء والأمير أثـراً، لتنام بفعل السحر، وتصحو من سباتهـا وتسمع أغنيةَ أمّها وتعـود إليها الذاكرة، ويُكشف سرّ النـاي الذي تعزف عليه، وتتعـرف على أمّها ويحيط بهـا الأميرُ والأصدقـاء بكلّ حـب، وينقلـب السحر على الساحـر، ويصيب شوك في النهاية لتقـع في شر أعمالها مـع والدها، وينتصـر الخير عـبر سلسلة مـن الأحداث المشوقـة بمعونـة الأمير النبيـل وبالمحبـة الحقيقية التي أبطلتْ السحرَ ومؤامرات الشر .

استطـاع العرض أن يوصـل مقولة النصـ وهي أن الحبّ أعظـم من الكره، وأن الخيرَ أقـوى من الشر، وأنّ السـلام الأبدي هـو المنتصر دومـاً عندما تتوفـر أدواتُه الملائمـة عـبر الشخصيات التـي رسمها العمـل والحوارُ بينها ومسار الأحداث التي تصـل ذروتها لتتوّج بانتصار الخـير والمحبـة، وهـي القيـم الفاضلـة التـي حفـل بها النصـ ووصلت إلى الطفل بأسلـوب لطيف ومحبّب رسم الابتسامةَ على وجهه .

***

ولمعرفـة المزيد من التفاصيل عـن المسرحية التقينا كاتبتَها الأديبة **فاتن ديركي** التي قالت عن هذه التجربة :

"لو عرفنا قيمة المحبة لزرعْناها في كل مكان.. هذا ما أردتُ إيصالـه من خلال مسرحية "نرجس" فالمحبة تعزز الروابط الاجتماعية بين الناس وتفرحهم وتحملهم إلى شاطئ الأمـان والسعـادة والرضـا، وتمـدّ الإنسانَ بقبَـس من السعادة يعينه على تحمـل مشاق الحياة، كما أن الجمال الروحـيّ والداخلي يشكلُ قيمة جمالية مهمة، فما نفع جمال الشـكل والمظهر إذا كانت دواخلُنا مشوهة وقبيحة وسوداء بفعل الكره والحقد والحسد وفقدان قيم الخير والإحسان والوفاء والإخلاص؟" .

جسّـد ممثلـو العرض شخصياتهم بشـكل متقَن، وكان تفاعـلُ الجمهور معهم واضحاً، وهو مـا أشار إليه الفنـان **وليد الدبس** الـذي أدى شخصيـة أساسية في المسرحيـة في سياق حديثه مـع "الحياة المسرحية" وقد أضاف قائلاً :

"هنـاك صـراعٌ أزلي بين الخير والشـر في الحياة، وهـذا الصراع لا ينتهي لأن طبيعة تكوين النفس البشرية قائمـة أساساً على محورين أساسيـين هما الخير والشرّ

وذلـك منـذ أن وجدَ الإنسـانُ على سطـح الأرض، وهذا الصـراع قائـم لأسبـاب كثـيرة كالرغبـة في السيطـرة والهيمنـة، فالأطماع التي تراودُ النفـس البشريةَ أوجدت الشـر في حياتنا، وبالمقابل هناك الخيرُ الذي يقف بثبات أمـام الشـر، لينتج عن هذا الوضع صـراعٌ أزلي لا ينتهي إلا بانتهاء الحياة علـى وجه الأرض، ومن هنا نحن نعمل في مسرح الطفل على إظهار هذا الصراع بكلّ ما فيه من تفاصيـل نعملُ على أن تكونَ واضحة لتحديد مفهوم الشر ومفهوم الخير بهدف إيصـال ما نريد من أفكار وحالات وصـور، خاصة وأن الشر يشكل اليـوم العبءَ الأكبر على الإنسانيـة.. مـن هنا نسعـى دائماً في مسـرح الطفل إلى البحـث عن شخصيـات تجسد هذا المحـور بشكل مقنع، فالساحـر الـذي جسدتُـه في "نرجـس" يمثّـل الجانب الشريـر، وهـو شخصيةٌ سلبيـة، تكرهُ مفهـوم الإنسانية بالمطلق وتسعى إلى خلق الفوضى وتدمير كل ما هو جميل على وجـه الأرض، وقد اخترْنـا أسلوباً مدروسـاً لنجسدَ الشـر بأبشع صوره مـن خلال هذه الشخصيـة التي من خلالهـا يـدرك الطفل أنّ الشـر هو أبشـع صفة موجودة في نفـس الإنسان، وبذلك نكون قـد استخدمْنا شخصيةَ الساحـر لتكوين فكرة كاملة ومقنعـة بالنسبة للطفل بأن الشـر لا يمكـن تقبّلُه بـأي شكل مـن الأشكال لأنـه وجِدَ لمحاربـة القيـم الخلاقة التـي يزرعها الخـير في النفس البشرية" .

ويضيف الفنان **وليد الدبس** قائلاً :

"لمكوّنـات العمل المسرحـي سـواء أكان للأطفال أم للكبـار من أزياء وإضاءة وموسيقـا وديكور أهميتها الكبيرة في تفسيرِ وتأكيد وإظهار كل شخصية موجودة علـى خشبـة المسـرح، ويتـم المزج بـين هـذه المكوّنات لإظهـار كل حـدث يقـع علـى خشبـة المسـرح، وهـذه العناصـر الإبداعية تساعد علـى وضع الشخصيات في أمكنتها المناسبة لجهة إيصالها إلى المتلقّي حسب رؤية المخرج بهـدف إيصالِ المفاهيم الفكريـة العميقة التي يريد إيصالَهـا، فالعمل المسرحي جملـةٌ من المعطيات الفنيـة المدروسة بشكل جيـد وبأفق إبداعـي، والطفل يمتلك ثقافة وخيـالاً فطرياً خطيراً، لذا يجب علينا أن نجاري هذه الثقافة ونحرصُ علـى احترامها والتعاملِ معهـا بكل جدية ومسؤوليـة لأن الطفلَ لا يمكن خداعه أو الاستخفـاف بعقلـه لأنه يفهـم الأمور بعمـق ويهتم

بالتفاصيل أكثر مما نتوقع.. من هنا علينا احترام عقل الطفـل إلى أبعد حدّ ممكن، وهذا ما أتمناه من كل من يعمل في مجال مسرح الطفل" .

وتلعبُ أنسنـة الشخصيات الحيوانيـة وتوظيفها في العملِ المسرحي الموجه للأطفال دوراً أكبر في جعل العرض المسرحـيّ بالنسبة للطفل أكثر تشويقـاً، وقد تجسدَ هذا في العرض من خلال شخصيـةِ أرنوب التي أداها الفنان **سليمـان قطـان** الذي يعلّق علـى دوره في المسرحية وعلى العرض بشكل عام قائلاً :

"حـاول العمـل أن يقـدم رؤيـة بصريـة وموسيقية مختلفةً عمـا هو سائد، ونتمنى أن نكـون -كفريق عمل- قـد وفّقْنا في تقـديم تلك الرؤية، بدءاً مـن النص وصولاً إلى الإخراج والتمثيل والموسيقا والأغاني والسينوغرافيا، وقـد جهدْنـا لتقـديم عمل مسرحـيّ ممتع ومفيـد، وهي تجربـة مسرحية أعتز بهـا وأضيفها بفخـر إلى رصيدي المسرحيّ" .

يعـرف الأطفال أن الكلب هو رمز الوفاء، وشخصية كلبون التي ظهرت في العمل عززتْ هذه القيمة من خلال أداء الفنـان **غسـان الدبس** الذي يقـول إن الطفلَ يحب شخصيات الحيوانات الأليفة على المسرح لأنها قريبة من أشكال ألعابِه التي يلعب بها في البيت ويبثّها فرحَه وحزنه وكل ما يدور في ذهنِه، ويضيف :

"حاولـتُ أن تكون شخصية كلبون قريبة من الطفل في فهمـي لـه ولشخصيته، ورغـم الحيـز البسيط الذي احتلتْه الشخصية في العرض إلا أنني أعتقد أنها وصلتْ دون مبالغـة في الأداء لأنني أحترم عقلية الطفلِ وأتعامل معها بجدية" .

وتبقى الأمومة هي العاطفة المقدسة التي لا تتغير ولا تتبـدل ولا تتحول، وهذا ما عكستْه الفنانة **ليلى بقدونس** من خلال تجسيدِها لشخصية أم وردة.. تقول :

"كممثلـين وعاملـين في مسرح الطفل نطمـحُ دائماً إلى نشـر القيم الإيجابيـة وإيصالِهـا إلى الجمهور على أمـلِ أن يعمّ السـلامُ والأمان والطمأنينـة، وقد أديتُ في المسرحيـةِ شخصيـة أم نرجس التـي تبحث عـن ابنتها الضائعـة لتجتمـع بهـا وتحتضنهـا وتعيش معهـا أجمل اللحظـاتِ المفقـودة خلال سنـوات الضيـاع، ومن خلال هذا الدورِ حاولتُ تجسيد معنـى المحبةِ والأمومة التي لم تَمـتْ باختفاء الابنة وبقي شعـور الأمومة متوهجاً إلى أن

اجتمعت مع ابنتها لإثبات أن هذه العاطفة من أرقى وأنبل العواطف البشرية" .

وعن شخصيةِ الأمير حيان التي أداها الفنان **فراس الفقير** يقول :

"هي شخصيـة إيجابية وترمز إلى المحبةِ والعطاء، والأمـير حيّـان متواضع جـداً ويحـب الطبيعـة ويساعد المحتـاج، وإعجابُـه بالفتـاة وردة كان لأنها فتـاة لطيفة ومتواضعـة وتحمـل المحبـة لكل شـيء حولهـا.. والتوجه للطفـلِ أمـر حسّاس ودقيـق، وشخصيـةُ الأمـير كانت رمزية ودعت إلى ترسيخِ القيم الفاضلة كالمحبةِ والتعاون والسـلام ومساعدة المحتاج، وهذه القيـم هي ما حاولتُ إيصاله إلى الجمهور من خلالِ أدائي للدور" .

وعن شخصيةِ شوك التي تناصب وردة العداء وتغارُ منها تقول الفنانة **لميس عباس** التي أدتها :

"شوك فتـاةٌ أنانيـة ومسكينة بنفـس الوقت بحكم مظهرِهـا الـذي يشبه اسمهـا مما جعلَها لا تـرى نفسهاَ جميلـة، وإعجابهـا بالأمـير دفعها وأبيهـا للسحر بهدف التجمّـل، وهـي شخصية لديهـا طموح، والمهـم بالنسبة لهـا هو أن تحقق غايتها بغضّ النظر عن الأذى الذي قد تُلحقه بالآخريـن، وقد أوضحت الشخصيـة بتصرفاتها ما هـو الشر كي ينفر الطفل منه عندما يلمسُ انعكاسات السلوك الشرّير على أحداث العرض" .

وتُعتـبر المؤثـرات البصريـة والسمعيـة كالموسيقـا والمَشاهـد الاستعراضيـة الراقصـة والأزيـاء والإضاءة أركانـاً هامة في مسـرح الطفل، وانسجام هـذه العناصر مـع بعضها بشكل متقن يساهم في تقديم عرض مسرحيّ ناجح ومتكامل، وقد تحققَ ذلك في "نرجس" وبالتحديد مـن خلالِ العنصـر الموسيقي الـذي حدّثنا عنـه الفنان **أيمن زرقان** واضعُ موسيقا العرضِ قائلاً :

"إن كانـت الكتابـة للأطفـال تتطلـب تخصصـاً ومعرفـة بمراحـل النمو الفكـري عند الطفـل فالموسيقا والأغـاني تتطلب جهوداً موازيـة، والكلمة التي تخطّها يدُ الكاتب هي اللبنة الأولى التي يقوم عليها العملُ المسرحيّ الموجه للطفل، تليها الرؤيةُ البصرية التي يضفيها المخرجُ على النص، لتأتي فيما بعد الموسيقـا التي تنمي الذائقة

الموسيقيـة عند الأطفال، ولتتكامل بذلك عناصرُ العرض المسرحي" .

يقـول أرسطـو : "يميـل الطفل إلى اللعـب والتمثيل بالفطـرة".. من هنا يمكننـا اكتشافُ خصوصية مسرح الطفل، فالأطفـال قادرون أكثر من الكبـار على الدخولِ في لعبـة الخيال والتعامـل مع عناصرِ العرض، والمسرح والموسيقـا أقـرب الفنـون إلى الطفلِ من خـلال عنصرِ الحكاية المقرونة بالفعل والموسيقا والأغاني والشخصيات المثيرة للخيال واللوحـات الراقصة، وقـد صمم لوحات العرض الراقصـة الفنان **محمد طرابلسي** الذي أبلغَنا أنه عندما تواصلَ معه مخرج العرض **عبد السلام بدوي** كانت أولى النقاط المتفق عليها هي التصميمات الحركية الراقصـة التـي تنسجـم مـع فكرة النصّ التـي تبنّاها الممثلون، وهي الفكرة التي تقول أنه عندما تتواجد المحبةُ فلا تستطيع أي قوى شريرة التغلب عليها، وتمّ الاتفاق مع أ.بـدوي على أن يكون الرقـص وحركةُ الراقصين هي ما يجـول ببال وردة (نرجس) وهـو ما شاهدناه في أكثر من موقع في العرض" .

من أجمـلِ ما يمكـن أن نلاحظه حـول تأثير العمل علـى الجمهور هـو انسجام جمهـرة الأطفال مـع العمل

فاتن ديركي

ومتابعتهـم الدقيقـة لأدقّ تفاصيلـه وتكرارهـم لبعض الكلمات التي استخدمتْها الشخصيات .

اعتمد العرض على ثنائيـة التضاد في الشخصيتين الرئيسيتـين (وردة وشوك) فـوردة ملابسها ملونة تشبه بتْـلات الـورود، وابتسامتُهـا لطيفـة وهي تنشـر المحبة والسـلام، أما شوك فملابسها تشبـه أفعالَها، وهي تكره

عبد السلام بدوي

اسمَهـا وتلـوم والدها على اختيـار هذا الاسـم لها، وهو من جهتِـه يحاول تحسين أمورها، لكنـه يفشل لأنّ الحبّ الحقيقـي أقوى من أي سحر، حيث يُهـزم الشر وينتصرُ الخير، وتكـون نهاية المسرحية السعيـدة وإسدال الستار والأطفـال يشعرون بالأمل وبأن الحب والسلام هما القوة الحقيقية في هذا الوجود، وبذلك تحققُ أسرة العمل قيمة إيجابيـةً ونبيلة تضيفهـا للطفل، فكان أن شـكّل العرض حكايـة مرئيـة ومسموعـة موجهـة للطفـل الـذي تفاعل معهـا عاطفياً وتعاطف مـع شخصياتها الخـيّرة وعادى شخصياتهـا الشريرة التي أخـذَ الطفل-المُشاهد يصرخ عليها مؤنّباً، بينما انبرى عند ظهور الشخصيات الخيّرة إلى التصفيق والتهليل .

نرجس

نص : فاتن ديركي .

إخراج : عبد السلام بدوي .

الممثلون : غسـان الدبس-فراس الفقير-ليس عباس-رولا طهماز-سليمان قطان-وليـد الدبس-ليلى بقدونس .

أداء الأصوات : بثينة شيا وموفق الأحمد .

الإضاءة : محمد يونس قطان .

التأليف الموسيقي : أيمن زرقان .

تصميم الأزياء : تيماء الحسين .

تصميـم الغرافيـك : محمـد نذيـر الدباس وخالد عبد العظيم .

تصميم الرقصات : محمد طرابلسي .

تصميم الإعلان : راما بدوي .

مساعد المخرج : عمر فياض .

مكياج : راما فليون .

تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .

فوتوغراف : يوسف بدوي .

تنفيذ التقنيات : جمال الشرع .

مدير المنصة : هيثم مهاوش .

صوت : راكان عضيمي .

مسؤول الملابس : علي النوري .

علاء الدين والمصباح السحري

في تظاهرة فرح الطفولة

ضمن عروضِ تظاهرة فـرح الطفولة التي أقامتهـا مديريةُ المسـارح والموسيقا في شهر حزيران الماضي قُدّم العرض البصري «علاء الدين والمصباح السحري» نص **إيهاب مرادني** إخراج **بسام حميدي** .

يعيـدُ العرضـ إنتـاج حكايـة تراثيـة معروفـة بأسلـوب عصـريّ، ويقـول مخرج العرضـ في تصريحات إعلاميـة عن طبيعة تجربتـه الجديـدة ضمـن سلسلـة تجاربِـه السابقة في المسرح البصري قائلاً :

«حاولـتُ أنـا والكاتـب وأسـرة العمـل تقـديم مقترح بصـريّ يقوم علـى الاعتماد علـى الديكور والفضـاء المسرحـيّ المتاح في مسرح الحمـراء تماشياً مع متطلباتِ مسرح الطفل وما يفترضه من طبيعة تعامل، خاصة مع مفردات العرض المسرحـي، وأعتقدُ أننا تمكنّا من الوصـول إلى صيغة مقبولة نتمكنُ مـن خلالها من تحقيـق ما صبونـا إليه من هـذا العرض الذي تعمّدتُ فيـه تحجيم دور الحوار الدرامـي لمصلحةِ الحوارات الغنائية والعنصـر البصري المبهـر بغية جذب انتباه الطفل حتـى نهايـة العرض، وأنـا شخصياً لا أحبّـذ الأداء الجامـد التقليـدي، وأعتمد على الإبهـار البصري الذي هـو لغة المسرح الجديـدة بالاعتمـادِ علـى مـادة الغرافيك التـي ألغت الديكور بشكلِه الكلاسيكي وحلَّت محله.. ويبقـى عالم الطفل دائماً عالماً رحباً يمنحني فرصة لتقديم رؤى فنية مختلفة» .

بسام حميدي

نهاية المُخادع

جديد المخرج نديم سليمان

شهـدتْ تظاهـرة فـرح الطفولـة التـي أقامتهـا مديريـة المسـارح والموسيقـا في شهر حزيران الماضي تقديم عرض لمسرح الدمى في دمشق بعنـوان «نهاية المُخـادع» للمخرج **نديم سليمان** .

تميَّز العرض بأسلوبه الرشيق ومضمونه الممتـع الـذي قـدم قيمـاً إنسانيـة واجتماعية حياتية، ودعا إلى التمسك بقيم الخير والمحبة والصـدق في التعامـل والاستفـادة من تجارب الآخريـن بالاعتمـاد علـى الحكايـة الشهيرة «ليلـى والذئب» برؤيـة جديدة قدمهـا إعداداً **عبـد السـلام بدوي** وركّز العرض على أهمية عـدم الثقـة بمن هم ليسـوا أهلاً لهـا والحذر منهم، كما أكّد على أن الشر لا يمكن أن يتحول إلى خير أبداً .

اعتمـد العرضُ علـى عناصـر الغنـاء والموسيقـا، مخاطبـاً أكثر مـن شريحة عمرية ومدخلاً السعادة إلى كلّ من شاهده .

وسبـق للمخـرج **نـديم سليمـان** أن قدم لمسـرح العرائس مسرحية «مغامـرة في مدينة المستقبل» للكاتب **جوان جان** ومسرحية «ساعي البريـد الأخضـر» للكاتـب العراقـيّ **عاصـم الخيـال**.. تصميم الديكور **راما فليون** كلمات الأغـاني **فاتن ديركي** التأليف الموسيقي **أيمن زرقـان** تصميـم الإعلان **راما بـدوي** مسؤول الدمـى **رضـا رمـال** فوتوغراف **يوسـف بدوي** مدير المنصـة **هيثـم مهاوش** تنفيـذ الإضاءة **عماد حنوش** تنفيذ الصوت **جمال الشرع** .

ندیم سلیمان

قُدّما في بلدة دوير الشيخ سعد

عرضان مسرحيان في تظاهرة فرح الطفولة في طرطوس

لجينـــة ســـلامة

انفـردتْ بلـدةُ دوير الشيخ سعـد في محافظة طرطوس بتمثيـل المحافظـة في احتفالية تظاهـرة فرح الطفولـة التي أقامتهـا مديرية المسارح والموسيقـا في شهر حزيران الماضي علـى مستـوى محافظـات القطـر، فقـد قدمت فرقـة الأمل المسرحية عـدداً من المشاهد ذات الطابع الدرامي والمتضمنة قصصـاً معروفـة للأطفـال بشخصياتهـا المحببـة كالأرنب وليلى والذئب والحمار المغـرور والتمساح والعصفورة والكلب الطمّاع، حيث تم تجسيد هـذه الشخصيات بأسلوب كوميدي أظهـر مواهـب الأطفـال وركّـز علـى العـبَرِ التـي يمكـن استخلاصهـا مـن كل قصة مـن القصص المقدمـة بطريقة سلسـة، وأبرز العملُ قـدرات المؤدين الأطفـال ومواهبَهم في الرقصـ والجمبازِ الإيقاعـي والغنـاء، واعتمد المـؤدون على التفاعلِ مع جمهور الأطفال الذين تجاوبوا وعَلت ضحكاتُهم .

***

من جهتِها قدمـت مجموعة الرينمبـو للفنون مسرحية للدمى بعنوان «الراعـي الكذاب» إخراج **وعـد الجردي** وكان مـن الواضـح تأثّـر الأطفال بمضمـون العرض الـذي حاكى عقولهـم ولامس قلوبهم بشـكل مباشر، وقد يعود هذا إلى تقـديم العرض في الهواء الطلق مما ساعد على مضاعفة كميـة التفاعـل لدى جمهـورِ الأطفال الذيـن اندمجوا مع ما سمعـوا ورأوا، الأمرُ الذي أسَّـس لعلاقة مباشرة وجميلة بين المرسل والمتلقي الطفل .

***

لا شيء أثمن من تلك الفرحة التي لمسناها عند الصغار الذين توافدوا بمحبة لمتابعـة عروض تظاهرةِ فرح الطفولة، وقـد عملـت إدارة المسـرح القومـي في طرطوس بالتعـاون مـع بلدية دويـر الشيـخ سعد ومديرية تربيـة طرطوس على إنجاز هذه التظاهرة والوصـول إلى الهدف منها وهو إسعاد الأطفـالِ من خـلال العروض المسرحية التـي تفاعلوا معها بعفوية واهتمام وصدق، وقد ظهرت للعيان ثمرةُ هذا التعاون من خـلال الصور التي توثّـق فرح الطفولة العـارم وإعجاب الأطفـال بما قُـدم لهم، وقـد أسـرَّ إليّ أحـد الأطفال ممن حضروا الاحتفالية بمشاعره عندما قال : «وعدتني أمي –إن نمتُ باكراً– أن تأخذني إلى المدرسة لألتقي بالراعي الكذاب وأرقص مع ليلى وأغنّـي».. هذه العبارة وغيرها الكثير كانت عنوانـاً لفرح الأطفـال وانطباعاتهم الإيجابيـة التي عكستْ تفـاني القائمين علـى هذه الأعمـال في إدخـال السعادة إلى قلوبِ الأطفال .

مشاركة حمصية في تظاهرة فرح الطفولة

قدمَ مسرح حمص القومي في شهر حزيران الماضي وضمن تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عرضاً مسرحياً بعنوان «الأميرة النائمة» واستفاد العرض من عناصر الدراما والعرض السينمائي، وتميزت الأزياء التي ارتداها المؤدّون بألوانها وزركشاتها، وقامت شخصيةُ الراوية بشدّ انتباه الجمهور الذي تواصل مع العرض وشارك به غناءً وهو يتابع دمى ديزني كالدبّ والعصفور والفيل، وقد خلعت الدمى لباسها وتحولتْ إلى أميرات جميلات بثياب ملونة وعرضت حكايةَ الأميرة النائمة بياض الثلج التي تقوم الساحرة الشريرةُ زوجة أبيها بقتلها كرهاً لها من خلال إعطائها تفاحة مسمومة لتموت ويأتي الأمير ويقبّلها قبلةَ الحياة، فتستيقظ .

وقد التقينا معدّة ومخرجة العرض **سمر الديب** التي قالت : «من خلال دراستي لرياض الأطفال أنا وزميلتي **ميرنا سليمان** عرفنا ما هي متطلبات الطفل، فشكّلنا فرقة بون بون التي تبنتها وزارة الثقافة من خلال التعاون مع المسرح القومي بحمص، وجسّدنا على الخشبة ألعاب أميرات ديزني اللواتي خلعنَ لباس الدب والفيل والعصفور وظهرن كأميرات، وقد أحببنا أن نكسر روتين بعض عروض الأطفال لتفادي لحظات الملل التي قد يشعر بها الطفل، وقدمنا فقرات كان فيها الطفل عنصراً فعالاً في العرض، يشارك ويستمع للحكاية، وفي المسرح فإن الحكاية هي الأساس، وكوننا نقدم العرض على خشبةِ مسرح وليس في مكان عام كان تقديمنا لحكاية الأميرة النائمة بياض الثلج من خلال سينوغرافيا عرضٍ سينمائي يروي الحكاية التربوية الهادفة ويركز عليها ويوصل أفكارها كالتحذير من التعامل مع الغرباء والحذر من خداعهم وشرورهم والابتعاد عن الغرور والدعوة إلى حب الآخرين .

تدريب وكريوغراف الرقصات **مادلين عشي** إضاءة **عماد الأقرع** .

مغامرة في مدينة المستقبل

تعزيزُ قيمِ التعاون والمحبّة

ميـــرة الربّـــاع

ضمـن تظاهرةِ فـرح الطّفولة التـي أقامتها مديرية المسـارح والموسيقا في شهر حزيـران الماضي على مستوى القطـر قدّمتْ فرقةُ حاتم علي للفنـونِ المسرحيّة في درعا العرضَ المسرحـيّ «مُغامـرة في مدينة المُستقبـل» تأليف **جـوان جان** إخراج **فراس المقبل**.. وأوضح كاتب العمل في تصريـح لـ «الحيـاة المسرحيّة» أن فكـرةَ العمل تقوم على مقولـةٍ أساسيّة هـي : «مهما تمكّنَـت البشريّة من تحقيقِ تقدّم علميّ وتكنولوجيّ فإنّ هذا التّقدم لن تكون له فائدة إن لمْ يُحافظ البشرُ على إنسانيّتهم وعلاقاتهم الاجتماعيّة القائمة على الحبّ والعطفِ والحنان والاحترام، وأضاف: «أعتقـد أنّنـا الآن بحاجـةٍ إلى تكريـسِ مفاهيـم تقليديّة أصبحَـت اليـومَ أمراً نـادراً في ظلّ ما نشهـدُه من تراجعٍ مُخيفٍ على الصّعيد الأخلاقيّ بمُختلف أنواعه» .

من جهته أكّد لنا مخرجُ العمل **فراس المقبل** أن هذا العمـل هو الثّاني الذي يتعـاون فيه مع الكاتب **جوان جان** بعد مسرحية الأطفال «دو ري مي أبجد هوّز» أما بالنّسبة لنص «مُغامرة في مدينـةِ المُستقبل» فهو –حسب **المقبل**– نصٌّ هـادف بكلّ تفاصيله، وقد حاولَ وجميع الممثّلين فيه

العملَ بجـدّ وبذلوا جهوداً كبيرة للخروج بأفضل النتائج، وأضـاف : «اجتهد الممثّلون في العمل على شخصياتهم، وعملنـا على كل عناصـرِ العرض المسرحـي، خاصة وأن الأعمـال المسرحيةَ المُوجّهة للأطفـال يجب أن يتم العمل عليهـا بدقّـة، فالطّفل مُشاهدٌ دقيـق، وفي هذه المسرحيّة عملنا على كلّ شخصيّة على حدة» .

وعـن مضمـون العرض قـال المخرج : «مجـد ونغم طفـلان رائعـان قَبِلا التّحـدّي والمُغامـرة والخطر الذي ربّمـا يواجههمـا في طريـقِ السّفـر إلى مدينـة المستقبل مـن أجلِ إحضـارِ الدّواء لوالدهما المريض، تلك المدينة التـي لا يعرفان عنهـا شيئاً.. وعنـد وصولهما إلى هناك يُشاهـدان أشخاصاً غريبين ويتعرّفـان إلى ثقافة جديدة مُتطوّرة عنهما مدة مئة عام، لكن حضارتهما هيَ الأعمق لأنّهـا تقوم على الحُـبّ والمودّة والتّعـاون، وكانت النّتيجة حصولهما على محبّة أهالي مدينة المستقبل وعلى الدّواء أيضاً لإنقاذ والدهما، ويرسل سيد مدينة المستقبل معهما مَـن يحرسهمـا في الطّريق بشـرط أن يعـودا إلى مدينة المستقبل ومعهمـا الأشجار والغِراس لإعـادةِ زراعتها في المدينةِ بعد أن كانتْ قد اقتُلِعَت في السّابق» .

وأدى **المقبـل** في المسرحيـة شخصيّتين، الأولى كانَت شخصيّة الرّجل العجوز في مدينة المُستقبل والتي كانت في البدايـة شخصيّةً سلبيّةً تجاه الجميع بما يتناسـب مع مفهوم الحضـارة في المدينة والذي يدعو إلى عدم تقديم أيّة مساعدة لأحد، وعند وصـولِ الطّفلين إلى أطرافِ المدينـة كان لقاؤهمـا الأول مـع الرّجـلِ العجـوز، وهنـا لا يكـون مـن الطّفلين إلا مـدّ يد العونِ لهذا الرّجل الذي ربّما يكون بأمسّ الحاجـة إليهـا، وبعـد أن يساعد الطّفـلان الرّجـل يتعلّم منهمـا أنّ الحُبّ والرّقيّ ومُساعـدة الآخرين أسمى وأرقى أساليبِ الحضارة، فيقرّر أن يردّ الجميلَ متذكّـراً مرحلـة طفولتـه عندمـا كان الحُـبّ والصّدق هما الشيئـان الوحيدان الحقيقيّان في الحياة، فيقوم بمساعدة الطّفلين للحصولِ على الدّواء الذي جاءا من أجله وعرّضا نفسيهما للخطرِ مـن أجل الحصول عليه، وبالمُقابلِ يقومان بإهداءِ الرّجل العجوز كتاب الحكايات الثّمين .

أمـا الشخصيـة الثانية التـي أداها الفنـان **فراس المقبـل** فهي شخصيّة بائـعُ الأدوية وهو أحد سكّان مدينة المُستقبـل الذين فهموا الحضـارةَ بطريقة خاطئة (عدم مساعـدة الغير بأيّ شكلٍ من الأشـكال، وكلّ شيء مُقابل المـال) وهو بائع الأدوية الوحيـد الموجود في المدينة، ومن صفاتـه أنه شخصٌ مُستغلّ وطمّـاع، ولكن عندما يُشاهد مجـد ونغم ويتعـرّف عليهما عـن قرب وعلى مـا واجهاه من مخاطر وصعوبـات في الطّريق وكيف قطعا المسافات من أجلِ الحصـولِ على الدّواءِ لوالدِهمـا المريض وكيف يُعامـلان بعضهمـا يتعلّـم منهمـا معنى الحـبّ والتّعاون بين النّاسـ، فيقرّر مُساعدتهمـا وإعطاءهما الدّواء دون مُقابـل، والنتيجـة حصولهمـا على الـدّواء لإنقـاذِ حياةِ والدهما .

مع الفنانين والفنيين

وتحـدث إلينـا الفنان **عمـر الحـاري** الذي جسَّد شخصيّةَ مجد موضحاً أن مجد طفلٌ يعيش مع أخته ووالـدِه المريض، وذاتَ يوم يشتدّ مرضُ الأب ويحتـاجُ إلى دواء غـير موجودٍ إلا في مدينةِ المستقبـل، فيضطر مجد وأختـه إلى السفر إلى مدينـة المستقبـل لجلبِ الدواء، وعنـد وصولِهما إلى المدينة يُشاهدان كم تغيّرت العادات الجميلة وكيـف أنّ الأخـلاقَ والتّعـاونَ غـير موجودَيـن في هـذه المدينـة التـي يُطاردُهمـا فيهـا سيدُها للقبضِ عليهما وسجنهما، لكنّهمـا يتغلّبان عليه بأخلاقِهمـا وينشران المحبّـةَ في المدينة، وأخيراً يحصلان على الدّواء ويُنقذان والدَهما .

وأدّى الفنان **يوسف أبو حمد** المشرف الفنّيّ علـى المسرحيّة شخصية سيـد مدينة المستقبل، وقـد حدَّثنا عنهـا قائلاً : «هو حاكـمٌ يبحث عن التّطـوّر والمُضيّ قُدُماً في التّجـاربِ والبحث العلميّ، لكنّه أغفلَ أهـمَّ نقطة في بناءِ المجتمع وهـي الأخلاقُ والحُبّ، ونسي تأثيرَ الطّبيعة الإيجابيّ على سكّان المدينة وتجاهلَ الاهتمامَ بالنّباتات والحدائـق، وبالتّالي أصبحَت المدينةُ تفتقـدُ إلى الجمال، لكـن نغم ومجد يستطيعـان إقناعَه بإعـادة بناءِ مدينة مُتطـوّرة خضراء خوفـاً من الوصولِ إلى مرحلة الانهيارِ بغيابِ الأخلاق» .

أمّا بالنّسبة لدورِه في العرض كمُشرف عليه فقد أكّد أن التجربـة كانت رائعةً جدّاً مـع كادرِ عملٍ مُتفاهم ركّز علـى الهدفِ التّربـويّ المرجوّ من العمـل وإيصال المقولة الأخلاقية التي أرادها الكاتب .

الفنـان **محمّد المحاميد** أوضح مـن جهته أن العملَ يستشرفُ التّطوّرات الحديثة المتوقعة في المستقبل، وكيف لهـذه التّطـوّرات أن تؤثرَ سلبياً على الجميـع حتّى تنعدمَ المحبّةُ وحب المساعدة ويختفي التّعاونُ بين النّاس ويُصبح ذكـرى قديمة، وقـال : «أعتقد أننـا استطعْنـا أن نوضحَ للكبـارِ والصّغار أن الحُـبّ والتّعاونَ همـا أساسُ الحياة ويجـبُ ألا نسمحَ للتّطـوّراتِ الحديثة بجانبها اللاإنساني أن تسيطرَ علينا» .

وعـن دورِه في العرض قـال **المحاميـد** : «قمتُ بأداءِ شخصيّة العسكري٢ الذي يريد إلقاءَ القبض على طفلين يبحثان عن الدّواء لأبيهما ويريدان نشرَ المحبّة والسّلام، وكانـت مهمته منعَ هذيـن الطّفلين من ذلـك، وفي نهاية العمـل يتضح للجميـع أن الإنجازات الحديثـة ليستْ كُلَّ شـيء، وأهمّ شيءٍ في الحياة هو القيـم النبيلة كمُساعدةِ الآخرين واحترامهم ونشر المحبّة والسّلام» .

بدورِهـا أكـدت الفنانـة **مـودّة سلامـة** أن إنجـاز المسرحيـة كان أمراً رائعاً، وأن الهدف منها هو القول أنه كلّما تطوّرنا تراجعـت قيمنا وأخلاقنا، وأننا قد نصادفُ من هم أصغر منا عمراً لكنهم قادرون على تقديم النصح بهـدف تعزيزِ مفهومِ الأخلاقِ والمحبّـة لدينا، وأضافت : «أديتُ شخصية الطفلة نغـم التي تخوضُ مُغامرةً برفقة أخيهـا في مدينة المُستقبل من أجـلِ الحصولِ على الدّواءِ لوالدِهمـا المريض، وينتهـي بهما المطـافُ إلى الحصولِ على الدّواءِ ونشرِ المحبّة في أرجاءِ المدينة» .

وبـيّن الفنان **محمّـد المومني** أن العمـلَ حمل رسالةً ساميـةً للجمهور، كبـاراً وصغـاراً، وأن العرض استهدف الأطفالَ بشكلٍ خاصّ بحواره ومعانيه الواضحة والهادفة،

وقال : «عكست المسرحيّة واقعاً نعيشُه، حيث يقضي أغلب الأطفالِ في وقتِنا الحالي ساعات في استخدام الهواتف الذّكيّة، وأنه مهما وصلْنا إلى مراحل من التّطوّر في المُستقبل تبقى الطّبيعة هي أساسُ كلّ شيء في الحياة، وقد أدّت المسرحيّةُ غرضَها في تعزيز مفهوم المُعاملة الحَسنة بين النّاس، والتأكيد على أن الطّبيعةَ والحدائقَ مُهمّة في حياتِنا لنقضي فيها الأوقات الجَميلة وقراءة الكتب واللعب بين الأشجار والأزهار، وأن الأخلاق والتّعاونَ هما أساسُ الحياةِ السعيدة التي يكون فيها الجميعُ في قمّةِ السّعادة» .

وعن دوره في العمل قال **المومني** : «أديت شخصيّةَ العسكري١ بأسلوب طريف، وكانت مهمة الشخصية أن تلقي القبضَ على مجد ونغم بأوامر من حاكم المدينة، واتسم حوار الشخصية مع شخصية العسكري٢ بالطرافة، وأعتقد أننا استطعْنا رسم البسمة على وجوهِ الأطفال وأوجدنا جواً جميلاً ضمن العمل، وأوصلنا رسالة تقول أن التّعاونَ هو أساسُ النّجاح في أي زمانٍ ومكان» .

وأدّت الفنانة **هداية الفارس** شخصية زوجة سيد مدينة المستقبل، وهي سيّدة محرومة من حقّها في التّعبير وإبداءِ الرأي وتُعامَل كخادمة، ولكن حين ترى الطفلين وهما يسعيان لجلب الدواء لوالدهما تقرر أن تساعدهما في الهرب من السجن الذي وضعهما فيه سيدُ المدينة..

تقول **هداية الفارس** في حديثها معنا : «مضمون العمل هادف وممتع بنفس الوقت، واستطعْنا كأسرة للعمل أن نوصلَ فكرتَه بحسّ فكاهي، وأنا فخورة بمشاركتي مع فرقة حاتم علي في هذا العمل وفي غيره من الأعمال التي نحاولُ من خلالها أن ندخل الفرح إلى قلوب الأطفال والكبارِ على الرغم من المصاعب والعقبات التي قد نواجهها» .

ومن الفنيين المساهمين في إنجاز العرض فنّيّ الموسيقا **أحمد مسالمة** الذي عبّر عن سعادته بالمُشاركة في هذا العمل قائلاً : «الموسيقا جُزءٌ أساسٌ من المسرح، ومسرحيّةٌ دون موسيقا لا تكتمل، وهناك عدة أنواع من الموسيقا نستخدمها في العروض المسرحية كالموسيقا الحزينة والموسيقا البهيجة والموسيقا ذات الطابع الطفولي، وفي هذا العرض عملْنا على اختيارِ أغانٍ هادفة بما يتناسب والمضمون» .

أما **شريف قصّاص** فنّيّ الإضاءة في العمل، وهو عازفٌ ومُغنّ فقال لنا : «الموسيقا الحيّة أكبر تأثيراً من تلك المُسجّلة، وهي تشكل نسيجاً مُتكاملاً مع العرض المسرحي لتأكيد فكرته وإيصالِ شعورٍ يكتملُ بين الكلمة واللّحن، وفي هذا العرض كان للموسيقا تأثيرٌ كبيرٌ بهدف جذب انتباهِ الأطفالِ وإيصالِ فكرة العمل من خلالِ كلماتٍ عنصر الغناء بما يتناسب مع مستوى الأطفال الفكري.. أما الإضاءة التي استخدمناها في العرض فقد حاولنا أن تساهمَ في تعزيز أفكاره، فعلى سبيلِ المثال عندما يكون هناك تغييب للإضاءة فلكي نقول للأطفال إن هناك شيئاً من الخوف والخطر، أو إن هناك ما هو جديد، وعندما نستخدم اللّعبَ بالإضاءة وتغيير ألوانها فلكي نضفي طابعاً من الفرح.. وبشكلٍ عام كانت الإضاءةُ جُزءاً أساسيّاً من العمل بهدف تحقيقِ الفائدة المرجوّة منه» .

خمسون عاماً من الإبداع المسرحي

عبد الفتاح قلعه جي
الراحل جسداً والباقي فكراً

كريستين كساب

في شهر تموز من العام الماضي ٢٠٢٣ كتب الكاتب المسرحيّ عبد الفتاح قلعه جي المشهد الأخير من مسرحية طويلة بدأها في ستينيات القرن الماضي وقدم فيها للحركة المسرحية السورية والعربية عشرات النصوص المسرحية ومئات الدراسات والأبحاث والمقالات التي تُعد اليوم إرثاً مسرحياً يستفيد منه دارسو المسرح العربي والمهتمون به والمتابعون لشؤونه .

عملَ الراحل عبد الفتاح قلعه جي على تعزيز دور التراث في النصّ المسرحي العربي المعاصر من خلال استفادته من العديدِ من الشخصيات التاريخية والفكرية والأدبية التي ارتبط اسمُها بتاريخ المنطقة على مدى فترات زمنية متعددة، وكان يقول : «التراث عندي ليس أصيص زهر أضعه على خشبة المسرح وإنما هو كائن حي يشارك في صنع الحدث المسرحي المعاصر» .

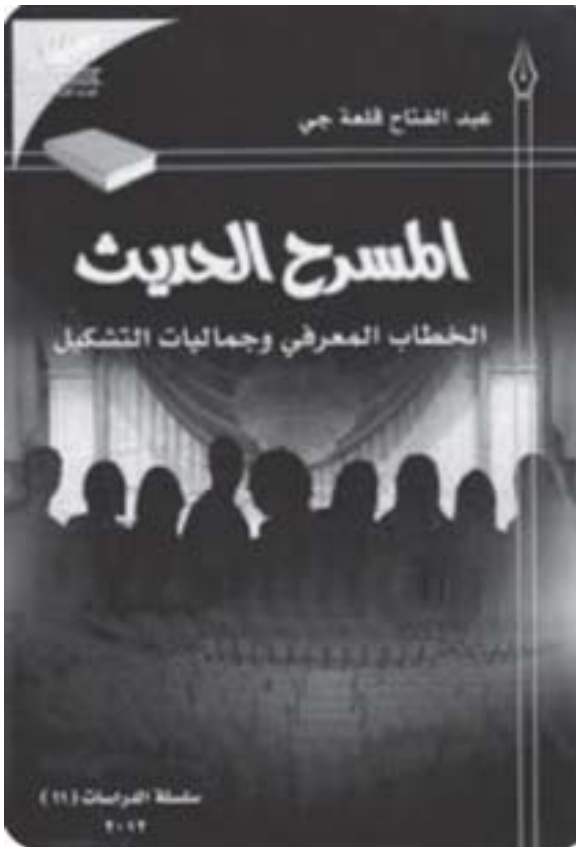
قـدمَ الراحـل للمكتبـة العربيـة العديد مـن الكتب البحثية والنقدية المتخصصـة في فنون المسرح العديدة، مـن أهمهـا : «مسـرح الريادة-سحـر المسرح-المسـرح الحديث».. كمـا كتب عشرات النصوصِ المسرحية التي يصعب حصرها، نذكر منهـا : «هبوط تيمورلنك-ثلاث صرخات-الشتـاء يأتـي مبكراً-هل قتلـت أحداً-صناعة الأعداد-صعود العاشق-طفل زائد عن الحاجة-علي بابا والأميرة شمسـ النهار-مدينة من قش» ونشرتْ له مجلة «الحياة المسرحية» عدداً مـن مسرحياته مثل «النسيمي» و«وادي العقيق» .

كتـبَ الراحل مئـات المقـالات النقديـة والدراسات والأبحاث في الصحفِ والمجلات السورية والعربية، وكان يخصّ «الحياة المسرحية» بأهم هذه الدراسات والمقالات، وقد ظل لسنوات طويلة يكتب للمجلة عن النشاط المسرحي في مدينـة حلـب من عروضِ ومهرجانـات، وعندما كان يحضر عروض مهرجان دمشق المسرحي كان يكتب عنها أيضاً، بالإضافة إلى دراساته وأبحاثه الرصينة التي كان يـزوّد المجلة بها، ومن أهم المقالات التي نشرها في المجلة نذكر :

-«سيـارة البلاوي» و«مغامرة رأس المملوك جابر» في الموسم المسرحي .
-مهرجان الكويت المسرحي السادس .
-ثلاثة عروض مسرحية في حلب .
-مهرجان عمون الثامن لمسرح الشباب .
-**أبو خليل القباني** مئة عام على رحيله .
-«انتحار غير معلن» بين النص والعرض .
-سجناء القدر في مسرح **وليد فاضل** .
-«فصل في الجحيم» دراما موسيقية .
-مهرجان الرقة المسرحي الأول .
-مهرجان الشباب الأول للفنون المسرحية .
-هوامش نقدية على عروض وفعاليات مهرجان دمشق المسرحي.
-الإنسان والقيم الإنسانية في مسرح **حسيب كيالي** .
-مهرجان الرقة المسرحي الثالث .
-المسرح التعبيري والغوص في أعماق اللاوعي .
-المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير .
-**مروان فنري** رحلة مديدة من الإبداع .
-مسرح ما بعد الحداثة ما بعد التجريب .
-«هل تأتون قليلاً» بين **نيسين والرومي** .
-«السيد» في قومي حلب إيقاع محكم وفتور في الأداء .
-فصول من تاريخ المسرح السوري .
-قبسات من تجربة المسرح الجامعي في سورية .

وجـدتْ نصوص **عبـد الفتاح قلعـه جـي** المسرحية صـدى واسعـاً لها عند المخرجـين المسرحيين، وقد تحول عـدد كبـير منهـا إلى خشبـة المسـرح في حلـب ومعظم المدن السورية وبعضِ الأقطار العربية، وقد تعامل خلال مسيرتـه الطويلة في عالمِ الكتابة للمسـرح مع عدد كبير من المخرجـين المسرحيينَ السوريين والعرب، نذكر منهم : **عهـد فـنري، جوزيـف ناشـف، إيليا قجمينـي، محمد الطيب، محمد طيلون، أوجا أبو الذهب، نبيل سـايس، حبيـب غلوم**،.. وقد تميزت علاقتـه مع المخرجين الذين تعاملـوا مع أعمالـه بالتفاهم والاحـترام المتبادَل.. يقول **أ.قلعـه جـي** بهـذا الصـدد : « ليـس العرض المسرحيّ الـذي طرفاه الكاتب والمخرج سوى مشروع ثنائي تشتركُ في إنجـازه وإغنائه عناصـر العرض الأخـرى الأساسية والمتمّمة من تمثيل وإضاءة وموسيقا وتشكيل سينوغرافي للوصـولِ في النهايـة إلى نص مرئي ومسمـوع يكون ملْكاً للمُشاهـد، لهـذا وبحثاً عـن توليد طاقـة إبداعية تحكم العلاقـة بين الأطرافِ الثلاثة : الكاتب والمخرج والمُشاهد لا بـدّ وأن يوضع في الاعتبار الإقرار بسلطة الجمهور وهو القـارئ الأخير للعرضِ المسرحي، وهـذا يقتضي تقديم نصّ مشخّص مؤسس على حريـة الاستقبال، يفتح آفاق التعدديـة في الدلالة والمتصـوراتِ الذهنية بحيث يتفادى أن يكـون نصـاً منجـزاً بشـكل نهائـيّ كبضاعـة مغلّفـة ومرصوصة جاهزة للتصدير، وبهذا وحده ينأى المسرحي بعمله عن الاستهلاك السلبي له، لتمتد العمليةُ الإبداعية إلى الصالـة.. من هنا يجب أن تبـدأ العلاقة بين المؤلف والمخـرج، والأساس الذي يجب أن تقوم عليه العلاقة بين ثنائي الإبداع هذا هـو الاحترام والحوار، وثمة حالات في هذا الموضوع : الحالة الأولى : يتناول المخرج نصاً منْجزاً

لكاتب راحل، قديم أو معاصر، أو لكاتب غائب يصعبُ الاتصال به.. هنا لا بد للمخرج أن تقوم علاقته مع الكاتبِ على أساس الاحترام لفكر الكاتب وقضيته التي يحملها في نصّه، فلا يقوم بتحريف النص عن مساراته ولي ساعده بالحذفِ والإضافات النصية ليستعمله كوعاء يفرغ فيه أفكاره، وهذا الأمر يصبح مرفوضاً تماماً عندما يكون الكاتب على قيدِ الحياة.. ولا شك أن في عملية الإخراج مجالات رحبة إبداعية ليعبّر المخرج عن أفكاره، والمخرج أصلاً يختار عملاً يحبه ويستطيع التناغم معه مضموناً وشكلاً، وعلى المخرج أن يتعرّف على الكاتب ليس من خلال نصه الذي يريد أن يخرجَه فحسب وإنما من خلال نصوصه وأعماله الأخرى.. الحالةُ الثانية : عندما يضع المخرج أمامه نصاً منجزاً لكاتب يستطيعُ الاتصال به أو لقاءه، وهنا لا بد من جلسات طويلة بينهما تسودها الصراحة التامة والحوار، وأي تعديل أو تغيير يجب أن يوافق عليه ويقوم به الكاتب.. الحالة الثالثة : عندما تكونُ الفكرة منجزة والنص قيد الإنجاز، وثمة تعاون وثيق بين الكاتبِ والمخرج منذ بدايات العمل، وهذه حالة مثالية للتأليف على خشبة المسرح.. وهذا لا يعني أن تكون العلاقة بين الكاتبِ والمخرج علاقة نسخ ومحاكاة ولا علاقة تضاد أو تغايرٍ كلي، وإنما هي علاقة تكاملية، ولكي يحقق النص مستويات أفضل في العرض لا بد أن يترك الكاتب فسحة واسعةً للمخرج في الإبداع والإغناء والتخيل والحركة واستكناه وإبداع النظم الإشارية والدلالية في نص مفتوح، وقد تعاملتُ مع مخرجين محترفين وشباب هواة وحققت المسرحيات التي تمَّ فيها التعاون وتبادل الحوار مع المخرج والممثلين نتائج أفضل، ففي مسرحية «العرس» التي قدمها المسرح القومي في دمشق عام ١٩٨٧ اتصل بي المخرج **محمد الطيب** وأعرب عن رغبته في تقديم مسرحيتي المنشورة في وزارة الثقافة «عرس حلبي وحكايات من سفر برلك» وقال إن النص بحاجة إلى إعداد، فقمتُ بإعداده للخشبة وتحاورْنا في أفضل طريقة لتقديمه، وكنتُ أحضر العرض أسبوعياً ونتناقش بعد العرض معاً أو مع الممثلين ليكون العرض التالي دائماً أفضل من سابقِه.. وفي مسرحيتي



«الملوك يصبّون القهوة» التي قدمها المسرح القومي بحلب عام ١٩٩٩ أثمر الحوار بيني وبين المخرج **إيليا قجميني** عن : ١-تحويل المونودراما المؤسسة على الأصوات إلى مسرح جماعي ٢-إضافة أكثر من مشهد ٣-حلّ مشكلة استحضار بعض الشخصيات التاريخية السلبية باللجوءِ إلى الدمى الصقلية.. إن أجمل الأيام تلك التي كنتُ أعملُ فيها مع المخرجين في مهرجانات الهواة في السبعينيات أو في فرقة المسرح الشعبي، وكان يخرج لي أعمالي المخرجان **أحمد سيف** و**مروان فنري** وبالرغم من ضعف الإمكانياتِ المالية والفنية وانعدام المردود إلى حد وضع التكلفةِ من جيوبنا فإن حوارات مستمرة كانت قائمة بيني وبين المخرج ليلاً نهاراً من خلال المعايشة المشتركة، وكان ذلك ينعكسُ إيجاباً على العروض، وكان المخرج آنذاك أكثر إيماناً بالكاتب، وأحرص ما يكون أمانة على النص» .

قدم أعمالَ **عبد الفتاح قلعه جي** المسرحُ القومي في حلب والمسرحُ القومي في دمشق والمسرح الشبيبي في حلب والعديد من الفرق والتجمّعات المسرحية .

وكُرّم الراحلُ عدة مرات، فقد منحتْه وزارة الثقافة في العام ٢٠١٥ جائزة الدولة التقديرية، وفي العام ٢٠٢٢ كرّمه اتحاد الكتّاب العرب في مدينته حلب وأقام له ندوة نقدية حول مجملِ أعماله المسرحية بمشاركة عدد من النقاد والباحثين، كما كرّمه مهرجان الرقة المسرحي في دورته الأولى عام ٢٠٠٥ .

كُتِبت عشرات الدراسات عن أعمال **عبد الفتاح قلعه جي** المسرحية، أهمها ما تمَّ جمعه في كتاب أصدره اتحاد الكتاب العرب عام ٢٠٠٣ ضمن سلسلة «أدباء مكرّمون» وتضمّن دراسات عن الأدب المسرحي عند **قلعه جي** كتبها الأساتذة : **حمدي موصللي-محمود منقذ الهاشمي-عبد الله أبو هيف-وانيس باندك-وليد فاضل-جوان جان-محمد قرانيا-ناظار ناظاريان-خالد محي الدين البرادعي-حسين يوسف خربوش-مروان فنري-فايز الداية-أحمد زياد محبك-محمد عزام** .

شارك الراحل في عشرات الندوات المسرحية المتخصصة داخلَ سورية وخارجها، وكان خير سفير للمسرح السوري في المهرجانات المسرحية العربية .

لم يخُصّ **عبد الفتاح قلعه جي** في عالم الطفل ومسرحه إلا في حالات محدودة، ورغم ذلك كان من أهمّ المنظّرين لمسرح الطفل وحالاته وتمظهراته.. يقول : «مسرح الطفل حديث العهدِ في الوطن العربي وذلك عائد إلى حداثة التوجه إلى الكتابة للطفل، لهذا من الطبيعي أن نكون مفتقرين إلى كتّاب في مجال مسرح الأطفال، وأقصد الكتابة على قواعد علمية من علم نفس الطفل وعلم النفس التربوي.. وفي سورية كان هناك مهرجانٌ سنوي للطلائع، مسرحياته أخذت طابع الأوبريت، وأبطالها من الأطفال أنفسهم، وأصبح لمسرح الطفلِ في مديرية المسارح إدارة خاصة، كما أفردت المديرية لمسرح الطفل جزءاً من نشاطها في المحافظات، وهناك مسرحياتٌ أخرى تقدمها تجمعات آنية أو مبادرات فردية هدفها إنتاجيّ أكثر من أن يكون فنياً تربوياً، تقوم على مبدأ مسرح الكبارِ للصغار، كما خاضت بعض الفرق المسرحية المعروفة إلى جانب عروضها للكبار تجربةَ تقديم مسرحيات للأطفال، لكننا بحاجة ماسّة إلى كتّاب متخصصين بالمعارف الخاصة بالطفولةِ ومراحلها العمرية، ولا شك أن مسرح الطفل فن صعبٌ لما يتطلبه من بناء مسرحي وتقنيات تتلاءم مع عقول الأطفالِ وأمزجتهم، ومؤلف ذي معرفة بثقافة الطفل وعلم النفس، ونصّ تتوفر فيه شروط إبداع وتخييل عاليين، ومُخرج قادر على فهم نفسية الطفل، وممثلين مقتدرين يكون حضورُهم جاذباً ومحبباً للطفل.. وتبقى كلمة مسرح أطفال عامة ومستسهلة ونهباً لكل مغامر، في حين أن أول ما يجب أن يدركَه الكاتب ويسأل نفسه : إلى أية فئة عمرية أتوجه؟ إذ أن لكلّ من الفئات العمرية الأربع اهتماماتها وشروطها النفسية والاجتماعية التي لا بد أن تجد منعكساتها الفنية في الفكرةِ والموضوع والمشهد البصري في المسرحية، وثمة نوع آخر خاص بالأسرة والطفل من كلّ الأعمار هو المسرح التطوريّ.. والسؤال الهام : لماذا يبتعد كتّاب مسرح الطفل عن كتابة نص مسرحي معاصر؟ سؤال يجب أن نطرحه دائماً.. أولاً ما هو المقصود بنص مسرحي معاصر؟ إذا كان المقصود أحداثاً وشخصيات وموضوعات كما تقدم للكبار فهذا شأن الكبار، فللأطفال موضوعاتهم الخاصة وهي واقعية بالنسبةِ لهم، وتركّز على جملة قيم تأسيسية مثل حب الوطن والتضحيةِ والاجتهاد والدراسة واللعب والصدق والنظافة والتعاونِ والاتحاد والاحترام والعلاقة مع الأبوين والصداقة، وهذه الموضوعات تُطرح من خلال أحداث وشخصيات يبدعُها الكاتب أو أحداث وشخصيات يستحضرها من التراث العربيّ أو العالمي، وهي في الحالتين تتسم بالخيال المحبب للأطفال والسينوغرافيا القائمة على أجواء الفانتازيا السحرية بما فيها من جماليات التشكيل والألوان والموسيقى والأغاني.. إنّ الطفل ما بين الخامسة والسابعة يهوى قصص الحيوانات وما هو جديد وما يترك انطباعاً بصرياً قوياً، وفي المرحلة التالية ما بين السابعة والتاسعة وهي مرحلة التكوين السلوكي يهوى الشخصية البطولية ويبحث عن القصص الخرافية والأساطيرِ والحكايات الخيالية، وما بين العاشرة والثالثة عشرة حيث تتكون فرديته تستهويه مسرحيات المغامرات

عبد الفتاح قلعه جي مكرما من وزارة الثقافة

والتاريخ الطبيعيّ والفكاهة والإثارة، وتميل الفتيات إلى القصص العاطفيّة، وعندما نتحدث عن المعاصرة فيجب أن يقترن مفهومُها بالمرحلة العمرية ومتطلباتها، وقد بدأ مسرح الأطفال بتناولِ نصوص مترجمة وإعدادها إلى أن تكوّن لدينا عددٌ من كتّاب مسرحِ الطفل، وعنيت وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب بتخصيصِ جزء من منشوراتهما لمسرح الأطفال، وقد بقيت بعضُ النصوص العالمية ذات الشهرة والانتشار في متناول المخرجين، وهي نصوص على مستوى جيد من العلمية والإحكام والتشويق، خاصة وأن عوالم الطفولة واهتمامات الأطفالَ تكاد تكون مشتركة بين أطفال الشعوب، فلا ضير في تناولِها بعد إجراء لمسات خفيفة في إعدادها، لكن هذا الأمر يجب أن يسير في موازاة تشجيع كتابة النص المحلي.. وكتابةُ نصّ للأطفال يجب أن تكون مرتكزة على ثلاثة أمور :

١-معرفة علمية تامة بثقافة الطفل واهتماماته وقدراته وعوالمِه ووعيه الجماليّ ٢-حب المسرحي لهذه العوالم، وأن تتوفرَ لديه الموهبة المبدعة الخلاقة والقدرة على التماهي في معايشةِ المخيلة الطفولية في مختلف مراحلها ٣-ضرورة وجودِ مسؤول تربوي مرافق للعملية المسرحية بدءاً من انتقاء النصوصِ وتحديد الفئة العمرية وحتى مرافقة المخرج والممثلين في التدريبات لتبيان ردود الأفعال المتوقعة من الأطفالِ في كل مشهد مسرحي.. وللمؤسسات المسرحية وغيرها دور كبير في تشجيع كتّاب مسرح الطفل، وقد استطاعتْ منظمة طلائع البعث أن تقدم وتشجع عدداً من الأسماء.. والآن وقد اهتمت فرق المسارح القومية في المحافظات بمسرح الطفل أرجو أن يكون الأمر أفضل، علماً أنّ جميعها ليس فيها مختص في مسرح الطفل، وفي حلب كانت تُقدم بين الحين والآخر مسرحيات للأطفال لتجمعات خاصة وتباع البطاقات في المدارس بالتنسيق مع إداراتها، بمعنى لم يكن هناك اعتماد على شبّاك التذاكر إلى أن بدأ مسرحُ حلب القومي بمبادرة ذاتية منه عام ١٩٩٨ بتقديم مسرحيةٍ للأطفال

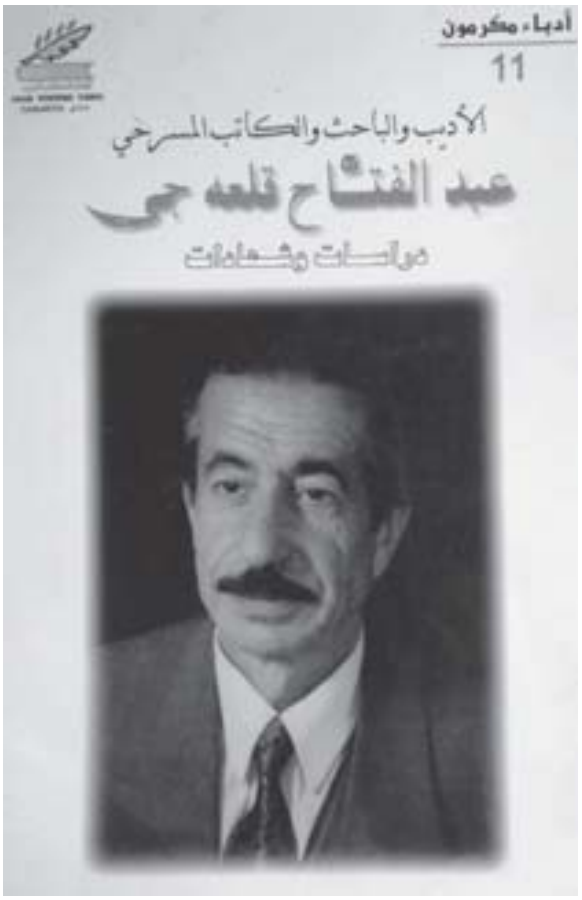
سنوياً في موسمه، واستمر ذلك حتى الآن، وكان الاعتماد الأساسي على نصوص محلية وعربية.. إن تشجيعَ الكتابة لمسرح الأطفال يُعتبر من أولويات مهمات وزارة الثقافة، ولا يكون ذلك بمجرد التشجيع المعنوي وإنما بالمكافأة الجيدة التي تعطى للكاتب» .

انصبّ اهتمامُ **عبد الفتاح قلعه جي** المسرحي على التراث، فنهل منه، مستعيداً أهم رموزه الفكرية والأدبية والفلسفيّة، رابطاً إياه بالنزعة التجريبية التي سيطرت على الحركة المسرحية العربية في السنوات الأخيرة.. يقول : «ما من شيء ذي بال في الأدب والفن سوى الجديد، وللوصول إليه في المسرح لا بد من التجريب، ومغامرة التجريب لا تعني الانزياحَ عن الذاكرة الشعبية، فالعملية هي عملية إبداع أكثر مما هي عملية ابتداع.. إن حمل المأثور من مرجعيته وجماهيريته إلى معمل المسرح هو التأصيل نفسه، وهو جوهر التجريب.. يبدأ المسرحيّ عمله بانتقاء مادته من المأثور الشعبيّ، وهو وحده يدرك الإمكانيات الدلالية والدرامية فيه والتي تحقق طموحاته في تقديم رؤية فكرية وفنية، وفي ذلك يلتقي أكثرُ من مسرحي، كاتب أو مخرج، في مادة أسطورية موجودة ولكن لا بدّ للمسرحي من فترة تتبّع واستقصاء للوثائق الضروريةِ قبل الدخول إلى المعمل المسرحي.. إن مسألة المصداقية في التعامل مع الشخصيات التراثية والتراث مسألة إشكاليةٌ لأنها تلخص تجارب إنسانية، وهناك عدة شروط لاستخدامها في العمل المسرحي، منها جماهيريتها واحتفاليتها واستمرار الحياة فيها وغناها وتنوع موضوعاتها بحيث يكون على أي كاتب يريد التعامل مع نص من موروثاتنا الأدبية والشعبية والأسطورية أن يعرف كل شيء عن المأثور الشعبي أو الديني ورموزه ونظامه الإشاري قبل أن ينقله إلى معمل التجريبِ المسرحي، وأن يضبط العلاقة بين المأثور في كينونته المرجعية الشائعة وكينونته في النص المكتوب، ثم بين صيرورته المعملية أثناء التدريبات على العرض، فعملية التجريب تبدأ من كاتب النص الذي لا يكتب مادة للقراءة السطحيةِ وإنما يؤلف عرضاً متكاملاً ينتهي إلى المؤلف الثاني على الخشبة، أي المخرج القادر على تحويل شيفرات النصّ وجملة العلامات اللغوية إلى نسق من العلامات، تؤديها بتكاملٍ جميع مفردات العرض.. هناك فريق من المسرحيين أعاد الوعي بأهمية ممتلكاتنا الثقافية وطواعيتها للتجريبِ المسرحي، وآخر اختصر الطريق وجعل المأثور مادة تزيينيةً لزخرفة العرض.. الأقدر على التجريب هم الذين يجيدون كتابة النص الكلاسيكي، ومثلهم المخرجون الذين لديهم القدرة على تقديم عرض كلاسيكي، فهم الذين تكون أقدامُهم ثابتة في التجريب حين يرتادون هذه الحقول.. التجريبُ الحقيقي يقوم به شيوخ المسرح الذين تكامل وعيهم الثقافيّ ونضجهم الفكري، فالتجريب مغامرة تقوم على نزوع عقلانيّ وتمرد على الراهن وإرادة ثابتة ورؤية سابرة للحياة، وإذا كان التجريب اختراقاً للمألوف في الفكر والعلاقات والوسائلِ والحدث والتشكل المسرحي لاستكشاف بواطن الذات والمجتمع الخافية فإنه لا بد للمسرحي أن يكون عارفاً ومتمرساً بهذا المألوف ليستطيع اختراقه» .

وحدد **عبد الفتاح قلعه جي** الدور الملقى على عاتق المسرح والمسرحيين بقوله : «يشكل المسرح نقطة انطلاق رئيسيةٍ لكل مسرحي، وبقدر ما يكون الواقع الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي حاضراً في الفكر المسرحيّ تكون انطلاقة المسرحي الباحث عن الحقيقة والمعرفة قوية وفاعلة ومتمردة في اتجاهيها :

١-الانتقادي الهادم للفكر الاستلابي والبنى الفاسدة

٢-الرئيوي الفلسفي الذي يعيد النظر في الوجود ويستشرف المكان.. وفي سورية كانت الريادة المسرحية العربية الأولى مع **أبو خليل القباني**، وتلا ذلك ظهور المسرح في المدارس، فمسارح الأندية والفرق الخاصة، ففرق المنظمات، فالمسرح القومي، فالمعهد العالي للفنونِ المسرحية مما أتاح ولادة الكاتب المسرحي السوري بعد فترة من الاعتماد على النصوص المترجمة، وظهرت أسماءٌ كبيرةٌ في التأليف المسرحي، وكان همّ الكاتب المسرحي تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في نصوصه تصويراً ناقداً، وكان المسرح رديفاً للنضال



الوطني من أجل الحرية والعدالة الاجتماعية ومحاربة الفساد والجهل، وقد بدأ المسرحُ السوري بتقنيات بسيطة في التأليف والإخراج والتمثيل، معتمداً على الموهبة والهواية والإخلاص، إلى أن عادت البعثات التعليمية المسرحية من الخارج فاجتمعت لدى بعضهم الأكاديميةُ والموهبة المبدعة، وشهد المسرح السوري نهضةً حقيقية على أسس علمية، غير أن أزمة الثقافة العربية والحياة العربية نفسها وانكساراتها المتتالية ألقت بظلالها على المسرح العربي عامة والسوري خاصة، وأدى بروز اتجاهات ومفاهيم جديدة في التجريب وما بعد التجريب وسيادة سيطرة المخرج على العرض والنص معاً وشيوع المسرح الجسدي في حركة تبعية مستمرة للغرب بالإضافة إلى مشكلات المسرح نفسه وعلاقته مع السلطة أو مع انكسارات الوضع العربي عامة إلى تراجع المسرح وانحسار دور المؤلف» .

ودعا الكاتبُ الراحل إلى إعادة الاعتبار للكاتب المسرحي العربيّ الذي كان يعتقد **قلعه جي** أن دوره ينحسر لحساب عناصر العرض المسرحي الأخرى ذات الطابع الشكلاني قائلاً : «يشهد عصرُنا تحييد الفعل الثقافي واستبعاد المؤلف المسرحيّ وموته وعدم احترامه، والمؤلف كعقل للمسرح والعرضِ المسرحي هو وحده القادر على هذا الفعل الهادم المتمردِ على الأنظمة القائمة وعلى تجسيده والانطلاق منه إلى أمداء الفكر والاستشراف المأمول أو الكارثي وعلى بناء عمارةٍ متخيلة تبدأ بيوتوبيا ملونة وتنتهي بالواقع الملموس، ولا يمكن لباقي بناةِ العرض المسرحي بدءاً من المخرج وانتهاء بالسينوغراف أن يقوموا بمهمة الكاتب.. هل في وسع المخرج أن يقدّم مثل هذا الفكر الرؤيوي المتمرد؟ أو يقوم بمثل هذا الفعلِ الثقافي بالاستعاضة عن كلمة المؤلف بلغة الجسد والمسرح الحركي الراقص؟ أو بنصوص هزيلة يلفّقها؟ أو بالاكتفاءِ بالمشهد البصري الآسر المصنّع كغاية في ذاته؟ إن انحسارَ دور المؤلف المسرحي أدى إلى غياب دور المسرح في قراءة الواقع العربي الذي وصل إلى أدنى حدود التردي، وهذا مما لا يستطيع أن يقوم به الكتبةُ والمخرجون والدراماتورغيون، وإلا بماذا نفسر ندرة انعكاس الوضع الكارثي العربيّ الراهن والمستقبلي على خشبة المسرح؟ إن أياً من المسرحيين لدينا لم يستطع أن يقود اتجاهاً خاصاً في المسرح يرسمُ به علامة أولى في المسرح السوري، وجميع المغامرات المسرحيةِ لبعض الفرق الجادة الخاصة انتهت بالفشل والتوقف لأسباب تتعلق بالإنتاج والجمهور وموقع المسرح نفسه في المركّبِ السياسي والثقافي العام.. إن التوازن هو الانسجام، وأنا منسجمٌ مع نفسي ولست عبداً لاتجاه معيّن، وأبحث دائماً عما هو جديد سواء أكان النص كلاسيكياً أم تجريبياً، وخشباتُ المسارح في العالم ما زالت وستبقى تقدم نصوصاً حداثية تجريبية ونصوصاً من كلاسيكيات المسرح القديم والحديث، وثمة أمر آخر هو أن بعض ما نصنّفه اليوم على أنه عمل كلاسيكي كان في عصره عملاً تجريبياً بالنسبة للسائد، وهذا يعني أن على المسرحي أن يبقى دائماً مغامراً ومجرّباً» .

البنية الإشارية في مسرح عبد الفتاح قلعه جي

د.وانيس بانـــدك

يستخدمُ المنظّر **بيرس** لفظة الرمز Symbol بمعنى الإشارة، والرمز عنده ثلاثي مبني على علاقة بين إشارة وموضوع ومعنى، فالإشارة هي أي شيء يمكن أن يرمز إلى شيء آخر هو موضوع يثير في ذهنِ المتلقي إشارة هي بمثابة معنى للإشارة الأولى .

وعند العالم اللغويّ **سوسور** فإن المدلول-المعنى يتولدُ من العلاقةَ بين الإشارة والموضوع، أي الدالّ .

ويأخذ الرمزُ في النص اللغوي شكله البسيط، بينما هو في النص المسرحي يأخذ شكله المركّب والأكثر تعقيداً، فثمة عدة أمور رامزة- دالّة في البنية اللغوية للعبارة، وفي إلقائها وأدائها الحركي، وفي مفردات السينوغرافيا من ديكور وإكسسوار ومؤثرات ضوئية وصوتية وملابس، كلها تتضافر مع الموضوع لتقدم المعنى أو المدلول .

***

في مسرح الكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** بنيةٌ سيميائية واضحة ومدهشة، تتعدد فيها مساراتُ الرمز، فهناك الرمز التاريخي والرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز الموضوعي المجرد، وهذه الروامز تؤدي دائماً إلى مدلولات واقعية أو فكرية .

وتتباين هذه الرموز في مسرحياته غموضاً ووضوحاً، كثافة ورقّة، شدّة وخفة، لا بدواع فنية جمالية وإنما بدواع تتعلق بمستويات حرية التعبيرِ في ظرف سياسي أو اجتماعي معين .

يُعتبر **عبد الفتاح قلعه جي** واحداً من مؤسسي مسرح الطليعة في سورية، وهو مسرح واقعي بامتياز لأنه بالرغم من غرائبيته فإنه يجسد لاواقعية الوضعِ

الإنساني، وفي مسرحياته التي تعود إلى هذه المرحلة مثل "ثلاث صرخات، طفل زائد عن الحاجة، غابة غار، السيد، اللحاد، باب الفرج، سفر التحولات" تزداد الرموز كثافة وشدة، وتأتي بين الوضوح والغموض، وهي دائماً تنتهي إلى مدلولات تتعلقُ بالإنسان وحريته وكرامته وأمنه النفسي والاجتماعيّ والسياسي والاقتصادي، فالإنسان دائماً هو محورُ اهتمام الكاتب **قلعه جي** .

ثلاث صرخات

في ثلاثيته المسرحية «ثلاث صرخات» رموز كثيفةٌ وحوار شديد التركيز والشاعرية .

في مسرحيته الأولى في الثلاثية «هل قتلت أحداً» يأخذُ الرمز ثلاثة أبعاد هي : البعد السياسي، البعد الاجتماعيّ، البعد النفسي.. أما المكان فهو مصمم وموظفٌ لخدمة هذه الأبعاد .

بطلا المسرحية كهل يعيش في برميل قمامة، يستقبلُ الشمس المشرقة بسخرية قائلاً : "إنها الشمس تغمرُ الكائنات" يبحث عن كسرة خبز في القمامة، وتنتزعُها منه الجرذان، ثم يصل شابّ يدور حول القمامة ويدين الكهل لأنه لا يفعل شيئاً لتغيير الوضع الذي هو فيه، ويقول إنه سيحوّل هذه القمامة إلى مزرعة، ثم نتبين أنه هو الآخر مطارَد.. وهل يمكن لمن فقدَ حريته أن يقوم بفعل التغيير؟ لهذا فإنه بعد أن يقتلَ الكهل يأخذ مكانه ويتحدث بكلامه، وهكذا فإنه لا يفعلُ شيئاً .

تتعددُ الرموز والدلالات في هذه المسرحية القصيرة، فهناك جرذان المال التي تأكل خبز الإنسان، والحرية المفقودة، وإحساس الإنسان بأنه مطارَد، والموت يترصده، أما القمامة فهي رمز للوضع الإنساني اللامعقول الذي يعيش فيه.. والشاب رمزٌ لحمَلة شعارات التغيير الذين ينتهون إلى ما انتهى إليه الجيل السابق .

كُتبت هذه المسرحية التنبؤية في السبعينيات حيث كانت الصراعات الإيديولوجية في أوجها .

في مسرحيته الثانية من الثلاثية "الليل جزار" ثنائيةٌ أخرى : الجلاد الذي ينتظر وصول الثابت لينفذ حكمَ الإعدام بالمحكوم، وخلال ذلك تنمو مسامير حذائه، فتخترق القدمين فالجذع حتى تجعل جسمه بلا حركة، وهذه المسامير ترمز إلى القلق الداخلي والإحساس بالذنب لما يمارسه من فعل القتل، ويبدو المحكومُ الذي ينتظر الموت أكثر حرية منه، حتى إذا حرَّر نفسه ووضع عنق جلاده في عقدة المشنقة أصبحَ وضعه بائساً كما كان الجلاد.. وتستمر هذه الدورة الجهنمية وهذا التبادل في المواقع بين الجلاد والمحكوم إلى ما لا نهاية، وخلال ذلك يصل ويتردد صوتُ المرأة كرمز لهذه الأرض وهذه الأمة وهي ترثي أبناءها بهذا النداء المؤثر: "يا.. ابني.. يا.. ابني" وتُسدل الستارة على صوت الجلاد : "الإنسان لا يستطيع أن يموت، ولا يستطيع أن يعيش.. عليه أن يتعذبَ فقط" .

في مسرحيته الثالثة من الثلاثية "الشتاء يأتي مبكراً" مدينة بأسْرها غارقة في الظلام، وعاملان يحاولان إصلاح الأسلاك المقطّعة في شبكة قديمة، لكنهما يختلفان ويختصمان أكثر مما يعملان، ويتبادلان الاتهامات بالخيانة، والمتسول يغذّي هذا الصراع ليوسع دائرة نفوذه.. وتتضح شيئاً فشيئاً الرموزُ السياسية، حيث تغذّي الصهيونية والإمبريالية الممثَّلة بالمتسول الصراعات العربية، ودائماً يصل صوتُ المرأة التي ترمز للأرض وضمير الأمة محذّراً العاملين : "كلاكما يحمل وجهاً غير حقيقي.. اخلعا القناع" وعندما يبدآن بخلع القناع ينسحب المتسولُ قائلاً : "إني أموت" ثم يستأنفان إصلاح الخطوط حتى يعمّ النورُ المدينة .

حملتْ هذه المسرحيات الثلاث إرهاصاً وتنبؤاً بأحداث طالت الساحة العربية على مدى أكثر من عشرين سنة وصراعات ومؤامرات الأشقاء العرب وولوغهم وتلطّخ أيديهم بالدم الأخوي الطاهر حتى قيام الربيع العربي الدمويّ .

يقول الأديب **وليد إخلاصي** في تقديمه لهذه المسرحيات : «في هذه المسرحيات الثلاث التي طلع علينا بها الكاتب مغامراً بطرح أشكال تجريبية للدراما المحلية في غمرة المسرح الذي يخاطب الغرائزَ الجسدية والعقلية يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة في ارتياد المناطق المحرمة، إن كان على مستوى الشكل أو على مستوى القضية» .

في انتظار السيد

في مسرحيته «في انتظار السيد» تتكاثف الرموز، فالمكانُ حقل ليس فيه غير شجرة جرداء أسطورية، والزمنُ جزء من يوم غير تابع لدورة زمنية سنوية، والشمسُ تشرق مربعة الشكل، وتتوالى شخصيات المسرحية الرامزة : الراعية التي تمثل الأرض الأم أو ضمير الأمة، وأبو الرؤوس، وهو كائن غريب بثلاثة رؤوس : الأول بشقّين أحمر وأبيض، والثاني أسود، والثالث أصفر، وهذا الكائن يمثل القوى الغاشمة في العالم، لكن الراعية تستمر في سقاية الشجرة وتقول مخاطبةً مجموعة الشهداء : "رحمُها لا يحتطب أبداً.. عليّ ألا أتوقف عن السقاية.. أيتها الشجرة، أيتها الأم، ما زلتِ تعانين وأنتِ في الشهر الأول من الحمل.. إنها تتألم.. أنا أتألم.. كلنا نتألم، لكن الشمس ترتفع.. أنظروا، إنها ترتفع" .

يقولُ الناقد المسرحي **رياض عصمت** في تقديمه لهذه المسرحية : «**عبد الفتاح قلعه جي** كاتب يبشر بمسرح مضادّ، فمسرحياته غريبة ومثقلة بالرموز.. إنه ليس كاتباً عبثياً، ففكره يؤكد على الأصالة القومية والتراثية، وشكله الفنيّ يحمل تجديداً مستقى من تجارب الطليعة في العالم" .

وكان الإنسان الذي يتعرض للظلم موضع اهتمام **قلعه جي** وانتصاره له، أما قوى الإحباط والظلم فهي دائماً في موقع الإدانة والهزء، سواء كان ذلك في رموزه الأسطورية أو التاريخية .

اختفاء وسقوط شهريار

في مسرحيته «اختفاء وسقوط شهريار» نجد شهريار على عرشه ملكاً أبكم لا يتكلم، يعاني من الآلام، وهو مشغول بالتهام الطعام وكشّ الذباب عن وجهه، ويسخر الكاتب من هذه الشخصية، فيقدمها بصورة مثيرة للسخرية.. تقول شهرزاد : "مولاي.. ستّ وأربعون ليلة أحدّثك وأنت صامت لا تتكلم.. أعلمُ أن هذا الذباب الذي يحوم حولك يؤرقك ويمنعك من النوم، والبعوض يأكل جسمك ويمتصّ دمك" .

وشيئاً فشيئاً ومع توالي مَشاهد المسرحية تخف شهيةُ شهريار إلى الطعام، وينحل جسمه حتى يختفي تماماً من على العرش وتحلّ محله صورته.. وتوالي شهرزاد سردَ حكاياتها التي تساهم في القضاء على الملك .

صناعة الأعداد

وفي مسرحيته "صناعة الأعداد" يلجأ **عبد الفتاح قلعه جي** إلى الرمز التاريخي صلاح الدين الأيوبي ليطرحَ مسألة الحرية والسلطة والحرب والسلام، غير أنه لا يتحدث عن السلطان الأيوبي وإنما يقدم صورةً عكسية تماماً له، فصلاح الدين في المسرحية سلطان معاصر ومحاط بحاشية من المتملقين .

وفي مشهدِ النهاية نرى السلطان يصيبه مرض التورّم والانتفاخ فيُنقل خارج القصر، ويزداد تورم بطنه حتى يصير أعلى من سور المدينة، ويصبح فمه مقلَباً للقمامة، وعيناه مغطساً لأرجل المارّة، وينتفخ أكثر فأكثر حتى ينفجر ويُسمع لانفجاره دويّ هائل.. ويلي مشهد الانفجار اختلاط أزمنة، حيث يسيطر جو الحلم، ويسود المجموعةَ شعورٌ بأنهم أهل الكهف، ويأخذُ المتحدث دور ميشيلينا، وصاحب الشرطة دور مرنوش، ووزير السلطان دور يمليخا.. وهكذا يختلط عالَمُ الحلم بعالم الواقع، والروامز الدينية والأسطوريّة بدلالاتها الواقعية .

يقولُ يمليخا : "أسمع نداء.. ثمة من يناديني في المدينة" .

وتقولُ الزوجة : "المدينة دائماً تنادي ما دامت سلالةُ دقيانوس قائمة فيها" .

ويستيقظُ الجميع من هذا الحلم الثقيل لتختلط مفرداتُ التاريخ بمفردات الواقع .

يقولُ صاحب الشرطة وهو حزين لموت السلطان : "ستبقى مصر وبلاد الشام بلا سلطان" ويجيب المتحدثُ وهو يمثل الرجل المعاصر : "لا تحزن.. سيصلُ الثالث.. الأعداد لا تنتهي" .

وفي خاتمةِ المسرحية ومع اختفاء قطع الديكور يظهرُ شبحُ صلاح الدين الحقيقي ليقول بصوت عميق

: "نشـدتُ السلام فلم أجد إلا السيـف طريقاً له، وكنت أتمنـى غير ذلك.. ابحثوا عني في نفوسكم قبل أن يصدأ سيفي وتبلى ثيابي، فأنا ما زلت حياً" .

هبوط تيمورلنك

ويأخـذُ الرمـز التاريخـي في مسرحيـة "هبـوط تيمورلنك" أبعاده التاريخية الحقيقية، فثمة شخصيات حقيقيـة يتعامـل معهـا المؤلف ومـع أحداثهـا التاريخية بمصداقية مثل تيمورلنـك وزوجته ألجاي، سارة، الأمير حسـن، ابن خلدون، قاضـي دمشق، نائـب القلعة.. غير أنها توضع في كون آخر وتتعرض لثلاثة هبوطات، ويستمر قاضـي العـالم الأسفـل بمحاكمـة تيمورلنـك، وفي كل هبـوط يتم كشفٌ جديد للعلاقات بـين هذه الشخصيات وللجرائم التاريخية التي ارتكبها الطاغية التتري.. وثمة شخصية يستحضرُها الكاتب من الميثيولوجيات الرافدية هـي شخصية نمتار ويسند إليها دورَ حارس العالم الآخر الجحيمـيّ، وتقـوم بتعريـة تيمورلنـك من تاجـه وسيفه وثيابه .

وفي الهبـوط الثالـث تتحـول منصـات القضاء إلى قبور، وتـبرز أعمدة أثرية مهشمة يتكـوم تيمورلنك وراءَ أحدهـا وهـو يتحـدث في يأس وهزيمـة : "عبث في عبث (يصرخ) أنا تيمورلنك قاهر العالم (صمت ولا يُسمع أي صدى) أين صدى صوتي؟ ما لهذه الوديان تبتلع الصوت كأنها تسخر مني.. تيمورلنـك، أيها النجم الذي انهارت مادتـه.. كل شـيء يمـوت هنـا (يـرى دودة في الأرض) أنـا تيمورلنـك أيتها الـدودة.. أنا روح وأنـت روح.. نحن سواسيـة.. سأحدثك عـن حياتي.. سأعـدد لك الممالك التي فتحتُها (يحاول أن يتذكرَ فيفشل)" .

ويطلبُ تيمورلنك من الـدودة أن تساعده بلقاء روح ما، لكنـه يشعر بالخيبة حين يتبين أنهـا دودة تصخّرت، فهي بلا حياة.. وخلال مونولوج طويل مؤثر ساخر يتعرى تيمورلنـك ويتصلـب ويسقط على ظهره، ويـداه ورجلاه إلى الأعلى، وتسحبه قوة خفية إلى أعماق المسرح، أعماق الجحيم .

***

تتكـررُ غوامض المكان الرمزي الأسطوري وعوالمُ الآخرة والجحيـم والشخصيـات المرسومة بريشتين : ريشة الحلم وريشة الواقع في مسرحيات أخرى :

-في مسرحيـة "اللحـاد" حيـث وبفعـل عوامل مجهولة غاصـت المدينة بسكانها وبيوتهـا وشوارعها تحـت الأرض، واضطـر النـاس إلى حفـر الأنفـاق للخروج منها والدخـول إليها، أما المقبرة فهي الجزء الوحيد منها والـذي لم يَغصْ في باطن الأرض، وعلى شواهد القبورِ يقيم الرسام معرضه السنوي، ويجري بينـه وبين اللحـاد حوار متعـددٌ حول الفـن والسلطة والحريـة، ينتهي بأن يغـري اللحادُ الرسـامَ بالتمدد في أحـدِ القبور ليدفنه تحت ركام لوحاته.. ويستخدم الكاتبُ المانيكان (تماثيـل الشمع) كشخصيات تمثل عالمَ الموت .

-في مسرحيـة "سفـر التحـولات" وبالضبط في الدهليـز المسرحي أحـلام الموتى تجـري الأحداث في مـكانٍ تحـت أرضيّ، مدهشـ، جميل، كأنـه غرفة من غـرفِ الجنـان.. ويسقط أفـراد العائلـة صرعى قوى الظلم فوق الأرض ويفِدون إليه الواحد تلو الآخر .

-في مسرحيـة "طفـل زائد عـن الحاجة" كهف منقطعٌ عن العالم، كأنه من عوالم الجحيم، تعشش فيه الرطوبة، ويعيش فيه زوجان.. ووسط المسرح أرجوحةٌ فيهـا طفل ينمـو عشوائيـاً، والزوجة تشعـر بالمخاض وتنتظـر مولـوداً، والـزوج لا يريده لأنه سيكـونُ طفلاً آخر مشوهاً يدمر العالم.. وتنتهي المسرحيةُ بأن يدخل عامـل التنظيفات فيحمل الطفل والمشيمةَ ليضعهما في حاوية القمامة ويمضي .

-مسرحيـةُ "فانتازيـا الجنـون" كوميديـا جحيميـة، تجـري أحداثهـا في العـالم الآخـر حيث الحسـاب والصـراط ممـدود للعبـور، ويستحضر الكاتب شخصياتٍ تاريخيـة ليحاكمها : كليوباترا- أنطونيو-عمـر بـن أبـي ربيعـة وشخصيـة مجردة معاصـرة تمثـل القوةَ المسيطـرة على العـالم اليوم

وتجسدها شخصية الكابتن، وهناك شخصية الفنان المهرج والبواق الذي يمثّل إسرافيل ويجبر الآخرين على عبور الصراط، أما المرأة فهي الرمز الذي ينظر إليه كل واحد بمنظارِه الخاص، فهي كليوباترا والثريا ومونيكا وامرأةٌ عادية.. وتكون المفاجأة في النهاية حين نتبين أن هذه المجموعة عبارة عن مجموعة من المجانين الذين هربوا من المشفى ولجأوا إلى مسرح مهجور، ثم يدخلُ عليهم رجل الأمن ليتهمهم بالإرهاب .

-في مسرحيةِ "الجرذ العظيم" تقوم البنية الإشارية على فعل التحول، فالجرذان القوارض تتحول إلى بشرٍ شديدي الأناقة لكنهم يمارسون فعل الجرذان، فهم يقرضون الناس والاقتصاد والبلاد.. يقول الجرذ العظيم : "لا بد من إنهاء الجيل الضعيف، جيل الإنسان، ليقوم مكانه بفعل التحول جيلٌ قوي هو جيل الجرذان لأنها أقوى الكائنات كلها على وجه الأرض" .

-ويمثلُ الرمز الديني الصوفي البنية الإشارية الأساسية لمسرحية "صعود العاشق" وهي مستقاة من قصةِ الشيخ صنعان التي أوردها فريد الدين العطار في كتابِه "منطق الطير".. والمسرحية حافلة بالرموز والمصطلحاتِ الصوفية وتتمثل في الشيخ صنعان شخصيةُ الباحث عن الحقيقة عن طريق العشق، ويمثلُ الديكور المسرحي الدائري والمقسّم إلى مراتب جملة روامز صوفية ترمز إلى المراحل التي يقطعُها السالك في الطريق إلى معشوقه الإلهي .

-وتتداخل الرموز التاريخية والدينية والأسطورية ضمن أنساق إشارية في مسرحية "الملوك يصبّون القهوة" لتصبّ في غدير الواقع العربي الممتد ما بين التضحيةِ والتسلط والشهادة والتخاذل والحرب والاستسلام، وجميع الشخصيات التاريخية التي يستحضرها الكاتب تتركز وظائف حضورها في تحليلِ الواقع، أما الشخصية الرئيسية أبو العز حامل صندوقِ الدنيا فهو الشاهد والضمير والمحرك لما يجري على الساحة العربية من أحداث .

-في مسرحيةِ "سيد الوقت الشهاب السهروردي" التي قدمها المسرح القومي بدمشق بمناسبة احتفالية "حلب عاصمة للثقافة الإسلامية" يصبح السهروردي الذي أُعدم في حلب عام ١١٩١ رمزاً تاريخياً لشهداء الفكرِ في العالم، ويتكرر الرمز نفسه في مسرحية "هو الذي رأى الطريق" عن الشاعر عماد الدين النسيمي الذي أُعدِم في حلب في عهد المماليك ١٤١٧ بطريقةٍ وحشية هي سلخ جلده وتقطيع أعضائه .

أخيراً.. تميزت المرحلةُ الطليعية في مسرح الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** بكثافة الرموز الفكرية المجردةِ وجرأتها في الدلالة، وبغرائبية المكان والزمان وطبيعة العلاقات بين الشخصيات الرامزة وباهتمام كبير في إنجاز سينوغرافيا مدهشة دالّة تؤمّنُ المناخ الملائم الذي تتكامل فيه عناصر العرض لتكون جميعاً في خدمة المضمون.. وهو في مسرحياتِه التالية ذات الطابع الجماهيري والتي يغلب على بعضها الطابع الكوميدي الساخر لم يتخلَّ عن الرمز، وإن أصبح أقل كثافة وغموضاً لأنه خرج من المجردِ إلى المجسّد التاريخي من خلال الشخصيات والأحداثِ التاريخية.. والنسق العام في جميع مسرحياتِه يبقى نسقاً تجريبياً يحفل بالمغامرة والروامزِ الدالة، وإذا كانت مسرحياته الأولى الطليعية نخبوية فإنه عرف في مسرحياته التالية كيف يصوغُ رموزه ليجعلها أكثر إمتاعاً وجاذبية وفي متناولِ جميع مستويات الإدراك لدى الجمهور .

ويبقى مسرح الأديب **عبد الفتاح قلعه جي** بنية سيميائيةً رامزة، تخضع وحداتها الإشارية من حيث التلازمِ بين الدالّ والمدلول لأحكام أنساقه التجريبية .

عبد الفتاح قلعه جي
علامةٌ فارقة في المسرح العربي

أمينـــة عبـــاس

وصِفَ الكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** بـ «شيخ المسرحيين العرب» وهو الذي كان في المسرح العربي كاتباً وناقداً وباحثاً بامتياز، وقد جمع بين التجريب والعزف على أوتار متعددة من التراث بهدف التأصيل لمسرح عربي الهوية، وهو القائل : «لستُ عبداً لاتجاه معين، بل أبحثُ دائماً عما هو جديد».. وقد ظل يبحث ويكتب حتى رحيلِه، وصدر له قبل رحيله بأيام قليلة عن الهيئة العامةِ السورية للكتاب مجموعة مسرحية بعنوان «البوابة» قال عنها : «أعتقد أن هذه الأعمال هي آخر القطوفِ في كرمتي.. ثماني مسرحيات أُنجزت جميعاً في النصف الثاني من العام ٢٠٢٣ وكأنني كنتُ في سباق مع ما بقي في كأسي من العمر، وقد جاءتْ تحمل تأملاتي في الموت والحياة ومتاعب الوجودِ

الإنساني وشقائه، وأسئلة كثير تراودني».. وضمّت المجموعة سبع مسرحيات هي : «وردة للحبّ وردة للذات-كوميديا الكهف-أنطولوجيا الشر-البوابة-ظلال فتاة الغابة-سرجيلا-سلطان ابراهيم» وجاءَ تعريفها والإضاءة على مضمونها في كلمة الغلافِ كما يلي : «ثمة جدار زجاجي شفاف يفصل بين حياتين أو عالمين، الحياة الأولى والحياة الآخرة، بين الظلال والكيان المادي، الحلم والواقع، الموت والحياة، الغياب والحضور، الخير والشر، القبح والجمال، الوهم والصورة، وقد وصفت هذه المسرحيات بأنها تصورات ذاتية وتأملات فكرية لما قد يكون عليه العبور، وهي بنكهة الفلسفة مشحونة بالقلقِ الوجودي ومشدودة بإحكام بخيوط متشابكة غير تقليدية تقوم على السحر والحداثة والأسر الشائق، وسحر المضمون، وشاعرية اللغة، وتقنية البناءِ المشهدي المتعدد، وتداخل الأزمنة، ونقد الواقع الإنسانيّ المهيض، لتقدم بحثاً في الغياب والحضور، وفي الحياة والموت وما بعد الموت» .

وكان **قلعه جي** قد أصدر قبل هذه المجموعة كتابٌ حملَ عنوان «من المسرح الشعري» في الوقت الذي يغيبُ فيه هذا النوع من المسرح كتابة وعرضاً عن خشباتِ مسارحنا، وقد ضمّ مسرحيتين شعريتين هما : «ترنيمة حب» و«أغنية المسافر الوحيد» اللتان تنتظمان في عمق التجريب على التراث، وصولاً إلى تأصيلِ هوية المسرح العربي عامةً والسوري خاصةً، والمسرحيتان تعالجان إحدى أكبر القيم الإنسانيةِ وهي الحب الذي يكمن فيه سر استمرار الوجودِ البشري .

المسرح الشعري

وعن غياب المسرح الشعري في وقتنا الحالي وازدهارِه في فترة من الفترات كان **عبد الفتاح قلعه جي** يؤكد دائماً أن الشعر كان هو الأصل، ومنه انبثق المسرح، وأن الشعر منذ العهود الكلاسيكية اليونانية وحتى أواخر العهد الوسيط كان لغة المسرح، وبه كُتب، وكان الناس يحضرون المسرح الشعري لغايتين هما الاستمتاع بإنشاد الشعر ورؤية الحكاية المسرحية، ومع المسرح الحديث زالت دولة الشعر في المسرح وحلّ محلها التعبير اللفظي بالنثر أو الجسديّ في المسرح الراقص والحركي، والسبب برأيِه هو أن الذين كانوا يكتبون للمسرح هم الشعراء الكبار، أما اليوم فقد تسيّد كتّاب النثر الساحة الشعرية، موضحاً أن المسرح الشعري عندنا مرّ بتجارب، أولاها كانت مع أحمد شوقي والقصيدة العمودية ولم يستمر بها لعدم ملاءمتها للشرط المسرحيّ، ثم كان شعر التفعيلة وقد ابتدعه **علي أحمد باكثير** وكان أكثر ملاءمة، ومع تطور العرض وشروطِه الحديثة وتبدل أذواق الجمهور أصبح شعر التفعيلة في المسرح غير مستحب برأي **قلعه جي** بسببِ إضراره بإيقاع العرض، خاصة عند الشعراء الذين لا يفرّقون بين الشعر المنبري والشعر المسرحيّ، فجاء منجزهم للنص المسرحي مصاباً بالترّهل ويطغى عليه الإنشاد والترنّم أكثر من الالتفاتِ إلى البناء المشهدي، ومع سيادة قصيدة النثر أصبح بعضُ كتّاب المسرح من الشعراء يعتمدون الشاعريةَ التي يسميها أ.**قلعه جي** إيقاع النبض أو الإيقاع الداخلي الخفيّ الذي يعطينا إحساساً طاغياً بأنّ ما نسمعه هو شعر، لكن هذه الشاعرية برأيه لا تُعلَّم ولا تُحدّ، فالقارئ أو المتفرج يشعر بمدى العذوبةِ ويخال العرض كُتب بلغة الشعر تقليدي الأوزان بفضل الإيقاع الخفي، مؤكداً أننا اليوم بحاجة إلى شاعر مسرحي متمكن من أدواته وحداثته في المسرح، ومتمكّن من قدرته الشعرية والشاعرية لتوظيفها لغة حداثية جذابة في عمارة مسرحية جديدة شكلاً ومضموناً ليعود المسرح الشعري إلى ألقه وجاذبيتِه .

مشروع لمسرح عربي

حاولَ الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** منذ نصّه «الفصل الثالث» عام ١٩٦٨ صياغةَ مشروع لمسرح عربيّ، ثم وضع قاعدة فكرية للتأصيل، فكتب سلسلة من الدراسات جمعها تحت عنوان «نحو مشروع آخر في المسرح العربي» تضمّنه كتابُه «مسرح الريادة» وخلال ذلك كان يعمل على محور آخر هو التطبيق العمليّ لهذه الأفكار من خلال مسرحياته، وظل يعمل على محور التأصيل حتى رحيله على الرغم من أنه قدمَ في الفترة الأخيرة صياغات تجريبية حديثة يختلطُ فيها أسلوب الحلم بالواقع، واللامعقول بالمعقول عبر مسرحيات كوميدية ساخرة في معظمِها.. وكما كتب **عبد الفتاح قلعه جي** النصّ المسرحيّ الكلاسيكي التاريخي كتب النص التجريبي المغرِق في حداثته، واستطاع أن يوازن بين هذين الأسلوبين انطلاقاً من إيمانه أن الأقدرَ على التجريب هم الذين يجيدون كتابة النص الكلاسيكي، ورأى أن التجريبَ الحقيقي يقوم به شيوخ المسرح الذين تكامل وعيُهم الثقافي ونضجهم الفكري لأن التجريب مغامرةٌ تقوم على نزوعٍ عقلاني وتمرد على الراهن وإرادةٍ ثابتةٍ ورؤيةٍ سابرةٍ للحياة، وإذا كان التجريب اختراقاً للمألوف في الفكر والعلاقات والوسائل والحدثِ والشكل المسرحي لاستكشاف بواطن الذات والمجتمعِ الخافية فإنه لا بد للمسرح –برأيه– أن يكون عارفاً ومتمرساً بهذا المألوف ليستطيع اختراقَه، حيث كتب في أواخر الستينيات مسرحية «الفصل الثالث» وهي نصّ كلاسيكي عادي، وكتب في أواخرِ التسعينيات مسرحية «اختفاء وسقوط شهريار» وهو نص ينتمي إلى الكلاسيكية الحديثة بما فيها من تقنيات وتصوّر سينوغرافي حديث ومعالجة للتراثِ تقوم على تداخل ثلاثة أزمنةٍ وحكايات، وبين المسرحيّتين كان يكتب النصَ الحديث التجريبي وما بعد الحداثيّ، فكتب مسرحيتَي «طفل زائد عن الحاجة» و«اللحاد» وقُدمتا على المسرح، ثم أعاد كتابتَهما في تجريبٍ أكثر حداثة ينتمي في جانبٍ منه إلى ما بعد الحداثة، وقد نُشرتا في كتاب «نصوص من المسرح التجريبي الحديث» وكانت مسرحية «سيد الوقت الشهاب السهروردي» تتويجاً للمزج بين موضوعٍ كلاسيكي هو حياة السهروردي وفلسفته والإغراق فيما بعد التجريب في صياغة مشاهد متعددةٍ وفي التقنيات والشكل المسرحي، ومنها ما ينتمي إلى مسرح الصورة، وكان المهم برأيه التوازن والانسجام، وأنه منسجم مع نفسه وليس عبداً لاتجاهٍ معيّن، ويبحثُ دائماً عما هو جديد، سواء أكان النصّ كلاسيكياً أم تجريبياً، وأن خشبات المسارح في العالمِ ما زالت وستبقى تقدّم نصوصاً حداثية تجريبية ونصوصاً أخرى من كلاسيكيات المسرح القديم، مع قناعتِه أن بعض ما نصنّفه اليوم على أنه عملٌ كلاسيكيّ كان في عصره عملاً تجريبياً بالنسبة للسائد، وهذا يعني أن على المسرحي أن يبقى دائماً مغامراً ومجرّباً .

النص المسرحي الصوفي

كتب **عبد الفتاح قلعه جي** أيضاً النص المسرحي الصوفيّ، ومثل هذه النصوص نادرة في نتاجنا المسرحيّ العربي، وكان أول نص مسرحي كتبه في المسرحِ الصوفي «صعود العاشق» المنشور في مجلةِ «الموقف الأدبي» الدمشقية وموضوعه حكاية صنعان الشيخ الواردة في كتاب «منطق الطير» لفريد الدين العطار وهو الذي أحبّ أميرةً رومية رآها في حلمِه فرحل باحثاً عنها ولقي من مشاق الطريق وذلّ اللقاء ما بعث الاضطراب في قلبه، ثم عاد إلى إيمانِه.. وفي العام ٢٠٠٥ بدأ الراحل العمل في مسرحيةِ «سيد الوقت الشهاب السهروردي» وهو الحكيم الإشراقي، وأغراه بذلك أنه أراد أن يتحدث عن شهداءِ الفكر

في جميع العصور ودور الجهلة وذوي النفوذ الفكري المتطرف في الحكم بالإعدام على الرموز الفكرية المتنوّرة، وقصة إدانته وإعدامه تتقاطعُ إلى حدّ كبير مع قصة سقراط، وقد قدّم النص المسرحُ القومي بدمشق وصدر أيضاً عن وزارة الثقافة، وفي هذا المسار كتب مسرحية «النسيمي هو الذي رأى الطريق» والنص عن حياة وأفكار الشاعر والمفكرِ الحروفي عماد الدين النسيمي الذي حُكِم بسلخِ جلده وهو حيّ حتى الموت، وقُطّعَت أعضاؤه ووزعتْ على الناس.. ثم كتب الراحل مسرحية «بوح القصب جلال الدين الرومي» وموضوعها الإنسان وكرامتُه ومكانته العليا لدى الحق ومسيرته في العشق ليصل إلى مرحلة الإنسان الكامل، مبيناً **قلعه جي** في أحد حواراته أن النص المسرحي الصوفي سواء أكان يتناولُ الفكرة أم الأشخاص هو نصٌّ استثنائيّ لأنه يُبنى على الأحوال والأفكار أو سلوك الشخصياتِ الفكرية الصوفية : «إنه النقد الذهبي الخالص، ولكن حظه من التشخيص على خشبة المسرح السوري يكادُ يكون معدوماً» .

العودة إلى التراث

آمن الأديب المسرحي **عبد الفتاح قلعه جي** أن العودةَ إلى التراث عودة إلى الذات، وهذه العودة يجب ألا تكون متحفية تقديسية وإنما معرفية متصلة بالحاضرِ والآتي، فهو كمسرحيّ ليس مؤرخاً ولا أنثروبولوجياً ولا موظفاً في متحف، ففي مسرحيته «صناعة الأعداد» قدّم الوجه المضاد لشخصية صلاح الدين من خلال شخصية انتحلتْ اسمه، وفي «هبوط تيمورلنك» لم يحاكم تيمورلنك وحده وإنما كلّ الطغاة في العالم، وفي مسرحيته «القاضي الساخر» لم يستحضر جحا كشخصية تراثية متحفية وإنما ضمن تشكيلة عامة كشخصية تحاكم الفساد وتدينُه .

التراث والمعاصرة

كان **عبد الفتاح قلعه جي** يستغرب من الصراع والتضاد الذي أوحى به بعضهم بين التراث والمعاصرة، والمشكلة أساسها برأيه عندما فهمنا أن المعاصرةَ هي انقطاع عن كل موروثاتنا الثقافية، مبيّناً أن المسرح العربي الذي بدأ مع **مارون النقّاش** و**أبو خليل القباني** واستمر مع **سلامة حجازي** وآخرين بدأ على أيدي هؤلاء بتقنيات الشعر، والشعر هو موروثنا الذي نعتزّ به، ومع عودة البعثات الدراسيةِ المسرحية من الغرب تحديداً، ومع سيادة الأيديولوجيات التي تعتبر التراث رجعة إلى الوراء وجثةً ميتة بدأت صدمة المعاصرة، وكان ردّ الفعل عليها دعوة مجموعة من المسرحيين إلى تأصيل المسرحِ العربي، ولكن هذا الرعيل –برأيه– أدركه الكبرُ والزمن، وتسيّد المخرجون الشباب الهواة المنجذبون للغرب بادّعاء المعاصرة الساحة وراحوا ينتجون عروضاً –رغم جماليتها السينوغرافية– لا هي من التراث ولا هي من المعاصرة : «إنها في غالبيتِها مجرد توليفات أو هلوسات حركية» .

تجارب رائدة في التأصيل لمسرح عربي

وعن التجارب المسرحية العربية التي سارت بشكلٍ حثيث في طريق التأصيل لمسرح عربي كان **عبد الفتاح قلعه جي** يعبّر عن احترامه لجميع التجارب لأنها تمنحنا تلوّن الطعوم : «فلكل مسرحي باحث طريقته في التأصيل، فما نظَّر له وقدّمه **عبد الكريم برشيد** في المسرح الاحتفالي وتجارب **الطيب الصديقي** ونصوص **عز الدين المدني** وما كتبه **سعد الله ونوس** و**ممدوح عدوان** وآخرون في مختلف الأقطارِ العربية في هذا المجال يُعتبر إغناءً حقيقياً لتعددية النظرة إلى التأصيل» .

قراءة في ثلاثة نصوص مسرحية لـ عبد الفتاح قلعه جي

صبـــاح الأنبـــاري

أربعُ مسرحيات للكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** في مجموعته المسرحية «طائر الظلام» الصادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، سنتوقف مع ثلاثة منها هي: «المركب والمعبر-أوزوريس يعود ولا يعود-طائر الظلام».

استلهم الكاتبُ مواد هذه المسرحيات من الأسطورة انطلاقاً، ومن الواقع الراهن غايةً.. و«طائر الظلام» ليستْ عنونة شاملة عامة ولا معبّرة عن أجواء وموضوعاتِ نصوص المجموعة الثلاثة، وكل ما في الأمر أن **قلعه جي** اختارها من النصّ الثالث الموسوم بالعنونة نفسها، جاعلاً منها عنونة للمجموعةِ كلّها على الرغم مما بينها من العوامل المشتركة، واشتغالها على الأساطير قاعدةً، وعلى مادتها الأولية مستنداً، وارتكازها على مجريات الحاضر غايةً.. ولغاية في ذاته كتب الكاتبُ مقدمة لهذه النصوص بيّن فيها

باختصار أفكارَها وما ترمي إليه من الأهداف، فكانت في الأولى محددة في أمل الإنسانِ بالعبور إلى حياة أفضل وتمحورت حول الحكاياتِ السبع لسبع شخصيات تاريخية وواقعية.. وكانت في الثانية محددة ببيان الصراع الأزلي بين الإنسانِ وأخيه الإنسان وما ينجم عن ذلك من كوارث وتدميرٍ للذات والحياة.. وكانت في الثالثة محددة في تعريةِ الشخصيات الجائرة التي عشش في أذهانها وذواتِها الظلمُ والظلام أو كما تعرّفه أسطورة ما بين النهرين «طائر الزو».. ويختم مقدمته بتأكيد ما قاله هيرودوتس في مسرحية «طائر الظلام» :

«كلّ شيء هباء.. كل شيء عبث.. إنها البشرية النازفةُ أبداً» .

ومن الأجدر الرجوع إلى الأسطورة لمعرفة ما يعنيه طائر الزو، وقد وجدْنا أنه من قوى العالم السفليّ التي تتمتع بقوة تدميرية هائلة، وهو سارق ألواحِ القدَر السحرية من الإله أنليل والتي تمنح مالكَها القوة المطلقة والسيطرة التامة على الناس، وحتى على الآلهة العظام، وربما بسبب ما يلحقه من الظلمِ والظلام والسطوة، وما يثيره من خراب ودمار في الوجود استوحى **قلعه جي** عنوان مجموعته المسرحية لاتّصاف بعض شخوصها بصفات الزو نفسِها أو الشبيهة بها، ولما كانت أغلب هذه السمات غالبةً على نصوص المجموعة، لذا متح العنوان نفسَه منها ليصير دالاً عليها، وبهذا تميز على العنوانين السابقين له «المركب والمعبر» و«أوزوريس يعود ولا يعود» فضلاً عن أنها كُتبت في فترةٍ واحدة وبحجم يكاد يكون واحداً لا يزيد عن الثلاثين صفحة .

المركب والمعبر

ينقسمُ النص إلى قسمين تحت مسمى واحد هو العبور : العبور الأول والعبور الثاني، وهما بمثابة مشهدين أو فصلين من فصول المسرحية، منحهما المؤلفُ هذه التسمية كعنونة تعكس دور كل منهما في بلورةِ موضوعة المسرحية وحيثياتها ورصدها للوقائع والأحداث التي تقع أمام سور المدينة الذي يتسنّمه القاضي كما لو كان في محكمة تقرر مَن يستحق الدخول ومن لا يستحق، ومن سياق الأحداث نعرف أنها مدينة آمنة لا يدخلها شخص مع سلاحه، وفاضلة تمنع دخول الممنوعات إليها، ويعيش أهلُها بسلام ووئام، ويحظون بسعادة غامرة وعيش إنساني رغيد، وجميع سكانها من الأخيار، فهي مدينة مثالية فاضلةٌ يسعى إليها كلّ من فقد أو استلبت كرامتُه وإنسانيتُه ولم يحظ بالحياة التي يستحقها، وعليه يحدد المؤلفُ نوعية البشر من طالبي اللجوء ويختار أغلبُهم من الشعراء مثل الحلاج والشنفرى وقيس بن الملوح وزهير بن أبي سلمى، وهم جميعاً شخصيات تاريخيةٌ يضيف الكاتب إليها شخوصاً من الواقع مثل الأمّ وولديها والفتاة عاشقة الموسيقى أورنينا، وقد جاءَ هذا الاختيار بدافع الربط بين الماضي الافتراضيّ (التاريخ) والحاضر القائم (الواقع) المُعاش، وقد وسمتُ الماضي بكونه افتراضياً لأن المؤلفَ جاء بقيس بن الملوح على سبيل المثال وافترض قصة له ليست مرتبطة بما شاع عنه من القصصِ والحكايات الشائعة وربطها برؤيته الخاصة لشخصيةِ ابن الملوّح الحقيقية.. يقول المؤلف على لسان ابن الملوح :

"الناسُ هم الذين اخترعوني واخترعوا قصتي فوُلِدتُ وكبرت" .

وبالنظرِ لما حدث له يوافق القاضي على استلام ملفّه إلى حين يقضي قاضي القضاة بفتح المعبر له ليدخلَ المدينة، وسار المؤلف على طريق الافتراض مع القصص (الدعوات والقضايا) الأخرى، ففي قصةِ زهير بن أبي سلمى جعل المؤلفُ زهير يرى العجبَ من البشر وما يحدث لهم في الشرق والغرب في مجتمعات الشقر والسمر والسود، والفقر المدقع والغنى الفاحش والشبع والتخمة والاقتتال، وهذه

الرحلـةُ في مركب اورشنوبـي الأسطـوري افترضها المؤلفُ وعززتها موضوعـةُ المسرحية ولم يَردْ ذكرُها في كتب التاريـخ أو السيَر الذاتيـة، وهكذا الحال مع بقيـة القصص، وهذا يعنـي أن المؤلـف لم ينقلْ لنا سطـوراً معروفـة من تاريـخ الشخوص أو نسخاً من سيرهـم الذاتيـة بـل أراد ابتكار غيرها ممـا يصلحُ لنصّـه المسرحـي كقيمة إبداعيـة ابتكارية دون محوِ سماتها التاريخية .

وعَـودٌ على بدء لا بد من الإشـارة الى أن المؤلف استخـدمَ الأناشيـد الـواردة علـى لسـان الجوقة في العبـور الأولِ بما يشبه الطقـس، كما استخدمها على لسـان أورشنوبـي في مستهـل العبـور الثـاني، وهما ممهدان أوليّـان للدخول إلى أجواء المسرحية منحت القارئ حالةً من الاستعداد النفسي والروحي للدخول إلى موضوعةِ المسرحية المرتبطة بالأساطير والتاريخ من جهة، وبالواقع المعاش من جهة أخرى .

إن وجـودَ المدينة الفاضلة المسـوّرة بسور ضخم والمفصولة عن العالم الواقعي في معبر لا يُفتح إلا بأمرِ قاضي القضاة يـدل على مدى تردي الوضع البشريّ المنهَـك بالحروب والاقتتـال والاستغـلال والاحتلالِ والجشـع والطمع والشـره والتسلط والاستعلاء، ومن الناحيـة الواقعيـة لا وجـود لمثل هـذه المدينـة إلا في الذهنيـة المتقـدة في عقول فئة محدودة مـن البشر، وهي مجرد أمل نسعى إليه لتحقيق العدل بين الناس، وقـد لا يتحقق على مـدى الحياة المحكومـة بالنزفِ الدائـم وفق ما جاء بـه المؤلف على لسان هيرودوتس في مقدمة النصوص الثلاثة.. أما المشهد الأخير فهو مشهـد ابتكاري، يقـع حدثُه الرئيـس في ذات المكان الذي وجِـد فيه السور والقاضـي وبقية الشخوص في المعبرين الأول والثـاني، وفيه تلتقي شخصيتا الرجل والمرأة وهما يمثلان المـوت والزمان، ووجودهما يدل علـى دورة زمنية دائبة وحضـورٍ مستمر للموت الذي يلتقي معها ويفـترق عنها ليلتقي بها ثانية على المدار نفسـه، وكأن الحكاية التي رواهـا المؤلف مستمرة في دورانها اللانهائي، وهذا ما اتضح في الحوار التالي :

"**المرأة** : سنظلّ ندور وندور على محيط الدائرة إلى أن نعبرَ إلى المركز، فيلفّنا الموت بصقيعه وينعدمُ الزمان والمكان .

الرجل : والموت؟

المرأة : في المركزِ سيموت الموت .

الرجـل : هذا يعني أننـا سنلتقي ثانية في نقطة أخرى على محيط الدائرة .

أوزوريس يعود ولا يعود

تغيرت العَنونة التي وردت بعد مقدمة النصوص مباشـرةً إلى «دمـوع إيزيـس» لسبـب لم ينـوه عنـه المؤلـف، وربما نكتشفـه في سياق بحثنـا في تفاصيل النصّ القائـم علـى شخصيـات أسطوريـة وأخرى واقعيـة، ولكـي يتـم اللقاء بينهمـا عمـد المؤلف إلى كسـر الجدارِ الرابـع ليكون المسرح تفاعليـاً مفتوحاً على الصالة، ويكـون الجمهور قادراً على مناقشة ما تطرحُه المسرحية من حياة الشخوص الأسطورية .

الحـدثُ الافتتاحـي يقـع داخل صالـة العرض، حيـث يكـونُ الجمهـور منتظـراً عرض المسرحيـة ومستهجنـاً تأخرهـا ومعـبّراً عن استيائـه وضجره، ولم يعرف سببَ تأخـير العرض عن وقته المحدد، ثم تظهر المخرجة/الراوية بعد رفع الستار وتقدم نفسها للجمهور معتذرةً عن تأخرها بسبب الاختناق المروريّ ومـا حدث أمامها من صراع غريب بين أخوين سحب أحدُهمـا سكيناً فهرب الثاني لكنه رمى السكينَ عليه فانحـرف عنهـا وانغرست في بطيخة كبـيرة محدِثة فيها شقاً كبـيراً دخل منه الأخ الهـارب واختفى، ثم تبعـه الآخر واختفى أيضـاً، وقاد الفضـولُ المخرجةَ فدخلـت من ذلـك الشق الكبير لتجـد أمامها مدينةً كبيرة مسـوَّرة وفيها الجند مدججين بأنواع الأسلحةِ ومنتظريـن وصـول الملك ليعلـن عن بـدء الحرب..

وتـزداد الحكايةُ غرابة حين تـرى المخرجةُ الناسَ في السوق العامرة بأنواع البضائع ولكنهم لا يشترون غير الأكفـان استعداداً للموت، وحين تغـادر السوقَ تسأل المارّةَ عن مـكان المسرح فيأتيها الجـواب التحذيريّ : «إيـاكِ أن تذكـري ذلك، فهو مـن المحرّمات» وبعد ذلـك رأتْ نفقـاً طويـلاً ، في نهايتـه ضـوءٌ أخـذت الطريـق إليـه، وعندما خرجـت منه وجـدتْ نفسها أمـام باب المسـرح، وعند هـذه النقطة يبـدأ تفاعل الجمهـور معها، فيسأل أحدهـم : «هل هذه خرافة؟» وتكـثر التعليقـات مستهجنـة أحياناً ومتفقـة أحياناً أخـرى، وحين يسأل أحدُهم قائـلاً : «هل دفعْنا ثمنَ البطاقة لنسمـع مثل هذه التخاريف غـير المعقولة؟» تـردّ المخرجة عن السؤال بسؤال قائلة : «وهل الحياة التي تعيشونها اليـوم معقولة؟ أليست هي واحدة من كوابيس اللامعقول؟» .

في المشهدِ الثاني يعرض لنا المؤلف الحوار الذي دارَ بين إيزيس وحبيبها اوزوريس انطلاقاً من تغريدةِ الطائر العاشق وما ورد فيها من كلمات رقيقة وأحلام وردية وخيالات مجنحة من أجل حبيبته السجينةِ في قفص في الجهة المقابلـة.. وفي حبس الطائرين في قفصين منفصلين دلالة على البعد الشائكِ بينهما، وربما هو ذات البعد بين إيزيس وحبيبِها، أو هو إشارة أولية لما سيحدث بينهما من مرارةِ الفراق لسبب ما.. وتغريـدة الطائر كُتبـت بأسلوبِ الأناشيـد الطقسية التـي يعرفها معرفة دقيقة كاتـبُ النص وتكشف عن لوعة ومعانـاة الطائر/الحبيب ووعده لحبيبته بما لا يستطيع تحقيقه واقعياً، وهـذه الأناشيد هي الأقرب لأجـواء المسرحية وطقسِها التقليـدي، مع احتفاظها بالقدرة على أن تكون بأسلوبِ الشعر العمودي المقفى لدلالته الكامنة على زمـنِ الحدث أو زمن الأسطورة وأقـرب إلى ما حكم به أوزوريس على التغريدة قائلاً : "الشعـراء عادة يقولون ما لا يفعلون، فكيف حالهم إذا كانوا عشاقاً؟" .

هذا المشهـد الرومانسي الجميـل والمؤثر ينتهي نهايـةً عذبـة، إذ يأخـذ أوزوريس حبيبتَـه ايزيس في رحلـةٍ نهرية ليقضيا ليلـة رومانسية علـى نهر النيل تحت ضوء القمر الذهبـي، وبينما هما هكذا تتهادى حـولَ مركبهما عرائسُ الماء وهي تنشـد لهما نشيد عرائسِ النيل في مشهد ثالث، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هـذا النشيـد وحده لا يشكل مشهـداً مستقلاً لأنـه ببساطـةٍ شديدة تكثيـف لمقطع مكمـل للمشهد الـذي سبقـه إلا إذا كان للمؤلـف وجهة نظر مختلفة عما ذهبنا إليه .

في المشهـد الرابـع تبرز لنـا المأسـاة متجلية في حـربِ الأخوة الأعداء بعد أن نعمـت البلاد بالسلام والأمـانِ والرخـاء الـذي شهدنـاه مـن علـى شاشة العرض، وقـد سقـط أوزوريـس قتيـلاً في المعارك، ويقومُ البعض بتكفـير الناس وإزهاق أرواحهم باسم الدينِ والإله آمون، وتختفي مظاهر الفرح والأعراس، وتهـرب عرائس النيـل إلى الأعماق، وصـارتْ دموع النيل تفيـض من شدة الحزن علـى أزوريس، وهكذا فقدت إيزيس حبيبَها وغلَّـف الحزنُ قلبَها، ومن هنا جـاءت تسمية المسرحية "دموع ايزيس" وقد اختلف المشاهـدون فيهـا، فمنهم مـن أيد روايـةَ المخرجة، ومنهـم مـن جـاء بغيرها، ولكنهـا جميعـاً تصبّ في مصـبّ واحد هـو الدمار، وهذا هو الهـدفُ المركزي الـذي سعت إليـه المسرحية لتطهـير المُشاهد من كل الانكسـارات والهزائـم، وعلينا ألا ننسـى أن فلسفة **قلعـه جي** ورؤيته ارتكزت على تعريةِ شخصية البطل .

ارتـأى الكاتـبُ إضافـةَ مشهديـن أخيريـن للمسرحية لم تجـرِ أحداثُهما في صالة العرض بل في المـكان نفسـه (خشبة المسرح) بعـد تغييرات كثيرة، إذ لم يبـق مـن المـكانِ غير بئـر الماء ووعـاء الشرب وشجـرة زيتون كصـلاتٍ للوصل مع النصـ الأصل، وتبدلت أسمـاء الشخوصِ فتحـول ازوريس إلى ازر،

وايزيس إلى ايزي وهما شخصيتان قرويتان غير مرتبطتين بشخوصِ النص الذي اكتمل بصلات بسيطة، وللاثنين قصة مختلفة عن قصة المسرحية وتلتقي معها ببعض الدالات الشكلية مثل حلم الزوجة بإيزيس وازوريس الذي تردد عليها مراراً، وصورتهما المعلّقة على الجدار، وهذه الدالات لم تعززْ كثيراً العلاقة بينها وبين النص القائم على الأسطورةِ إلا قليلاً، فبدا المشهد وكأنه حدث لمسرحيةٍ هي الأقرب إلى أدبيات السجون منها إلى النصّ الذي بُني على الأسطورة وانفتح على جمهور النظارة .

أما خاتمة المسرحية (المشهد الأخير) فقد اشتغل فيها المؤلف على المؤثر الصوتي فقط :

"المسرحُ يعتم بالتدريج، وصوت آلية مجنزرة تقتربُ من بعيد، ويرتفع الصوت شيئاً فشيئاً مع ازديادِ الظلمة في المسرح، ويصبح الصوت قوياً جداً يملأ فضاء المسرح، ثم يسود الصمت والظلام التّام" .

طائر الظلام

اشتغل المؤلف في هذه المسرحية على عدد من الشخصياتِ الأسطورية ولم يقرنها بشخصيات واقعيةٍ أو تاريخية كما فعل في المسرحيتين السابقتين، واستبدل مصطلح «المشهد المسرحي» بـ «اللوحة المسرحية» وهو العارف بالفرق بين المشهد واللوحة، فكانت اللوحة الأولى وصفية نقلت لنا صورةَ موجودات المسرح من الشاشة التي عُرضت عليها صورةُ طائر الزو والتل المرتفع الذي يقف عليه أبو التاريخ هيرودوتس وحركة الممثلين المضطربة وقيام أحدهم بتفجير نفسه باثّاً الرعب والموتَ بين الجميع.. وأخيراً صوت الناي الحزين القادم من بعيد والذي أضفى على الحدث طابعاً مأساوياً مؤلماً ونقل الحدثَ من حالة الفوضى والضجيج إلى حالة السكون والصمت .

في اللوحةِ الثانية انفرد صوتُ هيرودوتس أبو التاريخ ليقدم لنا مع الخلفية (الشاشة) صوراً عما حدثَ للإنسانية من دمار جراء الحروب الكثيرة المستمرة على مرّ التاريخ، مشيراً إلى أن طائر الزو استيقظَ من سباته الحجري ليخرب العالم، وهو مَن سرقَ ألواح القدر السحرية من الإله أنليل، فصارت له قوة مطلقة لا تضاهيها قوة في الأرض أو في السماء، فعمَّت المجاعة الآفاق، ودمّرت البيوت والحجارة، وتفشى الطاعون، وامتلأت القبور بجثث القتلى، واندلعت حربان عالميتان، فضلاً عن الحروبِ القديمة، فأي طائر هذا الذي عشش في نفوسِ البشر وملأها ظلاماً وظلماً ورغبة في امتصاصِ الدماء؟ بهذه الإشارة البسيطة حاول الكاتبُ أن يُعصرن أحداث المسرحية لتلقي بظلالها على الحاضر الراهن وتبتعد ولو قليلاً عن المراوحة في زمنِها وبقائها رهناً بالزمن الماضي .

اللوحة الثالثةُ بدأها المؤلف بأغنية «آدابا» على شاطئِ الفرات، واجتذبت الأغنية إليها إنانا التي كسرتْ الريحُ شجرتَها كما كسرت مجداف آدابا، وفي هذه الأغنية يستبدل المؤلف الفصحى باللهجة الشعبيةِ الدارجة مستكملاً اللوحة بحوار ليس طويلاً بين إنانا وآدابا يكشف فيه كلّ منهما عما جرى معه بشكلٍ يشبه كثيراً شكل الأساطير والملاحم القديمة كملحمةِ كلكامش على سبيل المثال لا الحصر، وهو أقرب من حيث الشكل إلى قصيدة النثر المحدثة .

لقد أرادَ الكاتب لمسرحيته أن تتماثل شكلياً مع الأساطيرِ وألواحها دعماً لأجواء تقرّب القارئ/ المُشاهد من الطقس الأسطوري، وما قدمه أيضاً هو أنه صنع أسطورة جديدة لكلكامش مستلهمة من الملحمةِ الأصل، لكنها اختلفت عنها من حيث الفعلِ والحدثِ والسرد، فقالت ما لم تقله المثيولوجيا، وهذا يعني أن **قلعه جي** كان قادراً على الابتكار، وهذا هو ديدنه في كل نصوصِه الإبداعية .

التراث والتاريخ في نصّين مسرحيين لـ عبد الفتاح قلعه جي

محمـــد الحفـــري

أجمعَ الكثير من الدراسات والآراء على حداثة مسرح الكاتب المسرحي الراحل عبد الفتاح قلعه جي على الرغم من اعتماد بعض أعماله على التراث والتاريخ وسعيه الدائم لتأصيل مسرح عربي وخوض غمار التجريب في الأجناس الأدبية كافة، وكان المسرحُ أكثرها بروزاً وعلواً، وعندما نقرأ أي نص من نصوص قلعه جي سنجد أنفسنا أمام تاريخ حافل من التعب والعمل المتواصل، وأمام صاحب باع طويل في مجال الإبداع وهرم من الإنجازات المسرحية .

نتناولُ هنا عملين من أعمال الكاتب المسرحي **عبد الفتاح قلعه جي** هما «مدينة من قش» و«فانتازيا الجنون» وقد صدرا في كتاب واحد عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٤ .

استندَ الكاتب في نصّه الأول «مدينة من قش» على الموروث الشعبي من خلال شخصيتَي كركوز وعيواظ، إضافة إلى شخصية جحا ذائعة الصيت والتي يُروى عنها الكثيرُ من الحكايات المرتبطة بالتهكم والسخرية، واستند في نصه الثاني «فانتازيا الجنون» على التاريخ الذي أخرج الكثير من شخصياته من القبور لتقابل الجنرال الذي رمز من خلاله إلى القوة العظمى التي

تتحكم بمصير هذا العالم، وهو بذلك مزجَ بين القديم وما يحدث على أرض الواقع، ونجد في هذا النص نظرة الاستعلاء والتكبر من الآخَر الذي يمتلك المعدات والتقنيات لتدميرنا وسحقنا ساعة يشاء، ونجد فيه أيضاً ذلك اللعب وتلك المراوغة والسلاسة في التنقل بين مشهدٍ وآخر .

مدينة من قش

في مسرحية «مدينة من قش» ثمة شخصيات موضوعةٌ بعناية فائقة كشخصية الباشا الذي تجاوز الخمسين من عمره ويضع نظارة على أرنبة أنفه وهناك عرجٌ في قدمه، وقشقو رئيس العسس والقاضي المكلف بالوكالة، وقريطم كاتب المحكمة، وساكو أحد أفراد العسس، والمواطن صطيف الصطوف، وجحا القاضي، والحمار الكاتب في محكمة جحا .

قشقو رئيسُ العسس والقاضي في الآن ذاته، وهذا معناه أنه المتحكّم بكل شيء لأنه يمتلك السلطتين معاً، ولعلّ حنكة الكاتب هي ما جعلته يتكئ على شخصيتين شهيرتين في خيال الظلّ هما كركوز وعيواظ ليبدأ بهما عملَه بأسلوب ساخر وقد استخدمَ اللهجةَ المحكية لكلّ من كركوز وعيواظ لأنهما يمتلكان حالة من الثبات والرسوخ في الذاكرة الشعبية .

يمكنُ تصنيف هذه المسرحية على أنها من الأعمالِ الساخرةِ والعميقةِ التي تلامس الأوتار الحساسة في حياتنا والموظفة بشكل صحيح، ونلاحظ ذلك منذ دخولِ ساكو إلى المحكمة بعد أن قبضَ على المواطن صطوف الصطوف بالقربِ من قصر الباشا واتهامه مباشرةً بالإرهاب، وهذه المحكمة يدخل إليها عدد من المظاليم وأصحاب الحقّ، وقريطم يخاطب قشقو قائلاً : «القانونَ في جيبك، والحق في كرشك» وهذه السخريةُ اللاذعة نجدها في قول قريطم بعد أن ركل الحمارُ عربةَ رئيسِ البلدية : «يُغرم الحمار بعشرة آلاف دينار كلفة إصلاح العربة» وحين يبلغونه أنه دهسَ إنساناً يكتب : «مواطن مسكين يغرّم نصف دينارٍ دية كاملة» ويسأله جحا مستغرباً : «تصليح عربةٍ مسؤول بعشرة آلاف دينار ودية المواطن نصف دينار؟! أيّ مدينة هذه؟!» ويردّ قريطم على تساؤله بالقول : «خروج عربة من الجمارك يكلف الكثير، عدا الرشاوى، أما خروج الطفل من بطن أمه فلا يكلّف شيئاً.. هذا كلّ شيء» .

ومن الناسِ الذين نشاهدهم في المحكمة حمد البستاني الذي استولى شمعون على أرضه وبحثوا له عن تهمة مزيفة، وصطيف الذي وقع فريسة الاحتيال والذي اشترى المنزلَ بعرقِ جبينه ثم طُرد منه، وشهبندر التجار والصحفي، وغيرهم، وحين يعيَّن جحا قاضياً، وحماره مستشاراً، يحاول إحقاق الحق وإعادتَه إلى أصحابه وصولاً إلى محاكمة قشقو، حيث تقول المرأة التي شاركت في محاكمته : «يا للمهزلة.. هنا في هذا الكرش مدينة بأكملها.. لقد بلعتَ الوطن يا قشقو».. ويُنهي جحا هذه المحاكمة بسرعة :

«**جحا** : هيا يا حماري .

الحمار : إلى أين؟

جحا : سنرحل.. انتهتْ مهمتُنا في هذه المدينة .

الحمار : ما زالت هناك كروش كثيرة بحاجة إلى عملية قيصرية .

جحا : سنتركُها للشعب» .

ويعودُ الكاتب في المشهد الثالث والعشرين إلى كركوز وعيواظ وهما على الطريق ليخبرنا من خلالهما أن العمليةَ هي مجرد تمثيل، ومن خلال الحواراتِ البسيطة ندرك العمق الذي تأخذنا إليه وإلى مستوى الحداثة والعصرنة التي استطاع الكاتب أن يحمّلها لشخصياته الراسخة في المخيال الشعبي .

وفي المشهدِ ما قبل الأخير نجد جميع الفاسدين من أصحابِ السلطة والمال واقعين في حلم الخوف والحيرة وكأن الأرض تهتز من تحتهم، ثم يأتي الختامُ بطريقة غنائية حيث يدخل الممثلون لتطويق جماعة الباشا، وعندها يصدح المغنّي بالميجنا وصولاً إلى الغناء الجماعي، ولعل في وصوله إلى هذه الذروة التي سبقتها ذرى أخرى أراد للأحداث والمواقف أن تهدأ قليلاً كي لا تشتعل المدينة، فهي من قشّ.. فأيّ مدينة تلك التي يمكن أن تشتعل بعود كبريت؟

في هذا النص ثمة استشراف للمستقبل، حيث قضايا الفساد الكثيرة، وهناك من يتعاون مع رأس المالِ المسؤول عن أغلبها، وهذا النص يكاد ينطق ويتحدثُ عن

الـذي يجري الآن وكأن الكاتـب كان يتوقع ضنك المعيشة والغلاء الذي تغوَّل والتهمَ الإنسان.. تقول الزوجة : «حبّة القمح غَدت أندر من الذهب.. اللحم ارتفع سعره أضعافاً مضاعفـة.. الفواكه والخضارُ أسعارها مثـل النار» ويردّ عليها شهبندر التجار : «إننا نعمل للمصلحة العامة» .

هذا الاستشراف هو الهدف الرئيس للإبداع، وللمسرح على وجه الخصوص، لكننا نجد تلك المراوغة الفنية واللعب علـى الزمـن، ومثال على ذلك قـول الباشـا : «اقصفوا كلّ الشعـراء» فيجيبه كتخذا : «أنتَ تخلط في الأزمنة يا باشا.. الطائـرات لم تُخـترع بعد» وفي مقطع سابـق يقول للزوجة : «منذ الغـد نودعُ المال في البنوك الأجنبية» وزيادةً على ذلك فقـد وجدْنا الكاتبَ في مقدمـة المسرحية يقول : «ليس لهذه المسرحيـة زمـان ومـكان معيّنـان، لكنها تحتـوي كلّ زمان ومـكان، كما أن أحداث وشخصيـات المسرحية ليستْ واقعاً لأنهـا حلم، وليست حلماً لأنّها واقـع» وبالتّالي فقد ترك لنا مسألةَ التأويل مفتوحةً على مصراعيها .

فانتازيا الجنون

في نصّـه الثـاني «فانتازيا الجنون» نجـد شخصية الكابـتن بأوسمتِـه يخرج مـن مركبته المحطمـة في مكان مفترض، ومن القبر القابـع إلى جانبه تبدأ الشخصياتُ المعروفة تاريخيـاً بالخروج لتلتقي مع الكابتن المتغطرس، وقـد وضعَنا الكاتـبُ في أجواء تشابه أجـواء يوم القيامة المتخيل، وعبّر عن ذلك مـن خلالِ شخصية نافخ البوق، وكـي يدخلنا إلى العمل بسهولة يبـدأ المسرحية بمونولوج للكابـتن يقـول في بعض منـه : «كيف سمحـتُ لنفسي أن أغفـو ولـديّ أعمـال كثيرة يجـب أن أنجزهـا؟ ما زالت أمامي مهمات قتالية مقدسة في أنحاء من هذا العالم» .

ومن أجل أن يوحي لنا بشخصيته يجعلنا نقرأ كلمات كُتبـت على قبّعته وهي : «حريـة، عدالة، ديمقراطية» وفي عبـارات تالية يقـول ساخراً بعـد أن يضحـكَ باستعلاء وتكـبّر : «يقولـون أن أميراً عربياً كان ينفض الغبار عن ثيابه بعـد كل معركة حتى صنعَ من غبـار المعارك حجراً وضعـه تحت رأسه عند موته.. من يكون هذا البدوي؟ إنه لا يصلح لأن يكونَ جندياً من جنودي» .

وفي المشاهـد اللاحقة تتـوالى الشخصيات بالظهور، وتبدأ بالمهرج والفتاة التي معه، ومن خلال تلك الشخصية يسخر العمل من شخصيةِ الكابتن، أو لعلّه أوجدَها من أجل تلك الغاية ليقلل من أهميته، فهو لم يعدْ قادراً -كما ادّعى- علـى تدمير مدينة بأكملها أو عدة بلـدان بكبسة زر واحدة لأن الزمـن اختلف، وهو الزمنُ المفترض الذي يتساوى فيه الجميع ولم تعد تلك الأسلحة التي تحدّث عنها مُجدية .

مـن خـلال مَشاهـد المسرحيـة المتلاحقـة يعرّفنا الكاتبُ على الشخصيات التاريخية من وجهة نظره، وتلك مسألـة مهمة يطرحها الفـن كقضية أولى مـن قضاياه، ومن خلالها تظهـر الإشكاليةُ بـين الشخصية الحقيقيةِ والشخصية الفنية أو من يجسدها ويلعب دورَها، والكاتب في هذه المسرحيـة يركّز على شخصيتين، أولهما أنطونيو القائد الروماني في علاقته بكليوباترا ومدى تأثيرها على شعبها في ذلـك الوقت، وثانيهما عمر بن أبي ربيعة الذي تمنّـت الكثير من النسـاء أن يتغزل بهـنّ في ذلك الوقت والـذي يرتبط بشخصيـة نسائيـة أيضاً أسمهـا الثريا، وقصتُه معها معروفة في التاريخ الأدبيّ .

يبدأ الصراعُ بين الكابـتن وأنطونيو وعمر، ويتدخل فيـه المهـرج والمـرأة التي معـه والتي تنضـم إلى الكابتن معتقـدةً أنـه الأقوى، ولا يـكاد ذلك الصـراع ينتهي لولا وجـود نافـخ البـوق الـذي يتدخل ويقـول لهـم : «كفاكم ثرثرة.. تتجادلـون وتتصرفون كأنكـم في الحياة الدنيا» ثـم يفرقع بسوطه علـى الأرض، ويطلب منهـم أن يرموا بأنفسِهم إلى النّار .

كان يمكـن للمسرحيـة أن تنتهـي عند هـذا الحدّ، لكـن الكاتـب لم يُرِدْ لها ذلـك، بل أصرّ علـى أن يوصلنا إلى أننا أمام لعبة مسرحية لم تنتهِ بعد وذلك حين يُدخل إلى المسـرح شخصيـةَ زائـر الفجر ليتـمّ الكشف عن أن الشخصيـات التي لعبتْ دورَها على هـذا المسرح القديم والأثري بعيداً عن المدينة هي شخصيات فارّة من مشفى الأمراض العقليـة، والمطلوب من الزائـر القبض عليهم جميعـاً وإعادتهم إلى مكان إقامتهـم، أو ربما إلى أمكنة أخرى لوَّح الزائر بوجودها في إشارة منه إلى تهم جديدة قد تُلصق بهؤلاء المجانين .

الأراجـــوز
لـ عبد الفتاح قلعه جي

جمـــال طرابلســـي

مسرحيّة «الأراجوز» للكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتّاح قلعه جي** واحدةٌ من ثلاث مسرحيّات نُشرَت في كتابه المعَنون بـ «طرد بريدي» الصّادر عام ٢٠١٩ عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب وتضمَّن ثلاث مسرحيات هي : «الأراجوز-العربة والرحيل-طرد بريدي» .

يقول الكاتب **عبد الفتاح قلعه جي** :

«المسافةُ الفاصلة بين العقل والجنون ضئيلة جداً، والمرءُ يحتاج شيئاً من الجنون ليفضح الواقع، وهو بذلك يصهر دارات الحماية ويترك تيّار الكلام يتدفق دون خوف أو وجل، إذ ليس على المجنون حرج، فهو لا يمتلك في دماغه منطقة للخوف أو التردّد ولا أمام القوانين بما في ذلك الشرعيّة لأنه غير مكلّف» .

من هذه العتبة يستطيع القارئ أن يدرك كمَّ التناقضات الحياتيّة التي يفضحها العمل، خاصة حين يعرف أنّ المسرحية أنجزَت عام ٢٠١٦ .

والكاتبُ في هذا النصّ لا يفضح المفضوح عبر شخصياته، فهذا تدركه العامة ولا شأن له به.. إنه يغوصُ إلى النواة الأولى ويعود إلى السطح بخفّة ورشاقة بديعة، مصرّحاً وملمّحاً عبر الشخصيّة الرئيسة في المَسرحيّة وهي شخصية محافظ .

ولأنّ الكاتبَ لا يستطيع الانسلاخ عن بطله الرئيس مهما حاول فمحافظ هو لسان حال الكاتب **قلعه جي** في لحظة الاندماج الفريدة بين العبقريّة والجنون .

سمعتُ من الكاتب أنه حين يقوم بتشكيل شخصياته يتماهى مع عمله وشخصيّاته الافتراضيّة ويفقد التواصلَ مع محيطه تماماً ويعيش حياةً افتراضيّة مع شخصيّاتٍ افتراضيّة مسرحيّاً، لكنها حقيقيّة وواقعيّة

يخلقُها ويتركها تتصرف بعفويّة تارة، ويردّها إلى رؤاه تارةً أخرى ويشحنها بطاقته النفسيّة وثقافته الفريدة المتنوّعة، وهذا ما كان مع شخصيةِ محافظ .

الأسماء والدلالات الرمزية

من الصعبِ قبول فكرة عشوائية الأسماء في الأعمال الإبداعية سواء كانت رواية أو قصة أو مسرحية، وفي مسرحية «الأراجوز» لا نجد غير اسمين علَمين فقط، بينما تحمل الألقاب أو طبيعة العمل مهمة التعريف بالشخوص : (القاضي-القديسة-الملتحي-رجلان-أمّ القطط-الكهل) وهي صفات وألقاب واضحة الدلالة على الشيء ونقيضه، فالقاضي مثلاً وظيفة توحي بالعدل، ولكن باتت توحي بالجُور أكثر، أمّا شخصية الملتحي فتحيل إيحاءً إلى رجلِ الدين، لكنها باتت توحي بالشرير الذي يلعب دورَ الشيطان .

والاسمان العلَمان هما محافظ وخاتون، ويشي اسم محافظ بالمنصب الوظيفيّ ويعرّف عن نفسه بأنه الوالي ليس من باب الهروب وإنما من باب تشخيص القصّة

المرَضيـة في نمط التفكير والمرض الإداري الذي نعاني منه وجـذور هذا المرض وامتدادات هذه الجـذور في العمق إلى التاريـخ العميق والدولة العميقة التي ترسَّبَتْ في الثقافة عبر مئات السنوات، وهو وال للمرّة السابعة، وهذه الإشارة ليست عبثيّـة بل توحـي بتعدّدِ المهـامّ والمسؤوليات التـي اعتدنا أن يتنقل بينها أصحابُ الحظوة وقد توحي بعمق تاريخيّ أكثر .

ويوحي الاسم الثاني (خاتون) بتحوّل الثقافة العربية إلى ثقافـة مغوليّـة سلجوقيّـة، وعثمانيّة لاحقـاً، وتأصلت وتجـذّرتْ في وعينا وخارج هذا الوعـي.. إنّه اسم الأمّ التي تربّي وتُرضع الفكر والعادات والتقاليد والموروث كلّه .

اسمُ خاتون لم يعرفْـه العرب قبل العصرِ العباسي، حيـث دخلـت الثقافـةُ التركيّـة في لـبّ الثقافـة العربية واستحـوذتْ عليهـا.. وخاتـون أم محافـظ هـي مجـرد مانيكان أمامه، يخاطبُها وزوجها التركي المانيكان الثاني صاحب المنصب الكبير عند الصدر الأعظم حيث مدرسة الغدرِ والسياسة، وعلى يده الخبيرة ينمو، وبطباعٍ مغوليّة يتعلم كيف يرتقي ويرتقي .

شخصيات

تقـومُ المسرحية على ظهور محافـظ وبجانبه المانيكان الأنثـى والمانيـكان الذّكر وكأنهمـا آدم وحـواء، ونعرف من حديثه أنّها أمه خاتون وزوجها التركيّ، وهما بالفعل يمثّلان آدم وحوّاء لمدينـة غارقة في مشاهد الفسـادِ والجُور والقتلِ والنفـاق وجهـادِ النـكاح، أو بمعنـى آخـر مدينـة غارقة في الجنـونِ والعبقرية.. وبعـد أن ينتهي محافـظ من التعريف بنفسـه ونسبه العربيّ الذي يمرّ عـبر معاوية ليصل إلى نوح ومن ثمّ يعرّف بعلومه في السياسة وكيف تتلمذَ على زوج أمّه ومعلّمه التركـي يستعرضُ من حقيبته مجموعة من التماثيل الصغـيرة (أراجـوزات) ويقدمهـا على أنها أحفـاد خاتون وزوجهـا التركيّ، ويبدأ باستعراض شخصية القاضي أولاً، القاضي الـذي ألّفَ كتابا بعنوان «كيف تكـون قاضياً عادلاً» ثـمّ جمع ثروةً هائلة من أحكامـه (العادلة) جداً وفق قانون (حلال علـى الشاطر) وأعتقـد أنّ المؤلف اختـارَ شخصيةَ القاضي أولاً ليقـول إنّ القضاء وسلامته وعدالته هو الرائز الأول في المجتمع، فإذا صلُح صلح المجتمع، وإن فسد فالمجتمع يرقد في قاع المرض والجهل والفساد والظلم الاجتماعيّ .

أما القَدّيسة فقد اعتكفتْ في محرابَ بيتها وتقدّست وأنجبـتْ بعد طلاقهـا ثلاثة أطفال وهي تقـول : «سيأتي زمنٌ علـى البشرية تكتفي فيه النسـاء بأنفسهنّ وينجبن أجيـالاً أقلّ عنفاً وأكثر حبّاً للسـلام، ولأن عيسى أنجبته امرأة بمفردها لم يحملْ سيفاً قطّ .

هذه المرأة صارتْ داعية، تشرح نظريتها للنساء، ولعلّ الكاتـب أراد من خلالهـا إظهار حالة النفـاق التي يعيشُها المجتمع وهو يتستر بالفضائل التي تخفي شرّ الرذائل .

أمـا المُلتحي فهو أساساً مساعـد لبائع السمك الرجل الشّـاذّ الذي غيّر ولاءه بمجرد حـدوث الاضطرابات وحملَ السـلاح وارتزق وملأ جيوبه، ثم أطلـق لحيته وتعمّمَ وصار إماماً يفتي بمشروعية جهاد النكاح، وهذه شخصيةٌ حقيقية من واقع الحـرب الفظيعة على بلدنا، ولعـلّ الكاتب أراد به كشف قناع الكثير من المرتزقـة الذين حملوا السلاحَ باسم (الثـورة) وفضَـحَ بعضَ رجال الديـن الذين قطعـوا آخر شعـرة تربطهم بالإنسانية من خـلال الإفتاءِ بقتلِ الوالدين والتحريض على العنف بستارِ لحية وعمّة وسبحة .

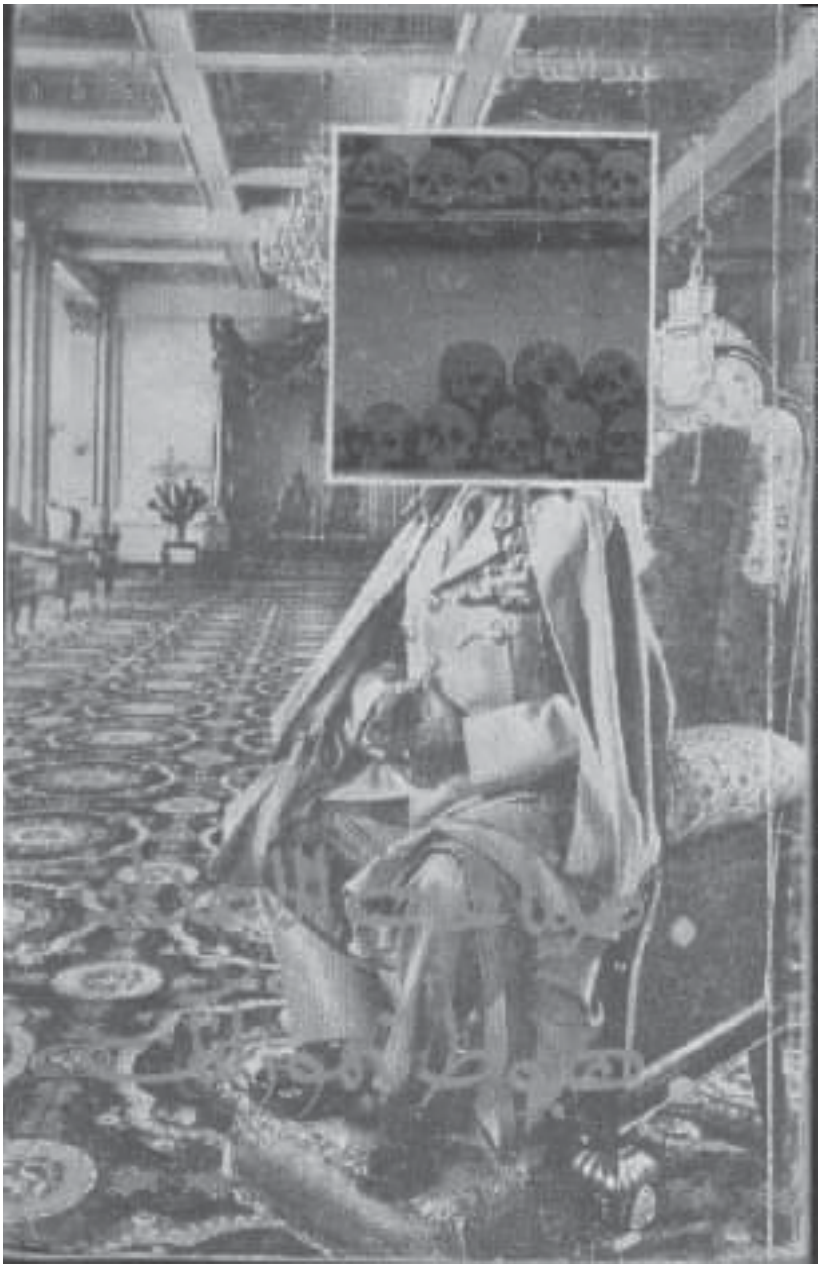
الكاتـبُ من خلال هذه الشخصيّـات وغيرها قبض علـى مفاتيـح اجتماعيّة خطيرة ممّـا تراكم قبل الحرب علـى سورية وبعدها، وكان الجهل وسوء التربية وغيرهما مما نعيشـه في الموروث سبباً في الحـرب وزيادة سعيرها لاحقـاً، وحتى تتأكد هذه الرؤيـة الواقعيّة لم ينسَ الكاتبُ أن يشـير إلى جـذور الكثـير مـن الحـالات المرضيّـة في التاريـخ أو العقائد الموغلة في التاريخ كذكره لأهلِ الصفّة في يـثرب حين يتحدث عن النازحـين وانتظارهم السلال الغذائية وهم يشربـون النرجيلة أو ذكر نهر الخمر ونهر العسـل والحور العين أو ذكر المسيح في سياق الحديث عن إمكانية خلق جيل تلده النساء بغيرِ ذكور .

وبـين الطرافة والجدية، بـين الكوميديا والتراجيديا يأخذنا الكاتب لنتعـرف على شخصيات ليست غريبة، بل هي ممن نعرفهم ونعايشهـم، وقد نجاملهم وننافق معهم كلّ يوم كأمّ القطط والكهل وغيرهما، ثم نكتشف في النهايةِ أنّ محافـظ الذي أخذ على عاتقه تحريك الأحداث وفضح مكامن الفسـاد والنفاق ما هو إلا مريض نفسيّ هارب من مشفـى ابن خلـدون حيث يتمّ القبض عليـه، فهل علينا أن نكون مجانين حتى نقول الحقيقة؟ الكاتب لم يقلْ هذا .

كتـب الراحل **عبد الفتـاح قلعه جـي** مسرحيته بلغة عالية الجمال، تسبح في فضاء المفردات اليومية للإنسان العاديّ في مدينة حلـب مدينة الثقافة والفخامة، فجاءتْ سلسة، وإيقاعها خفيف الظلّ عميق الدلالة .

التاريخ بين الرؤية الفكرية والصياغة الفنية في هبوط تيمورلنك لـ عبد الفتاح قلعه جي

د. حمـــدي موصـــللي



يشكلُ المسرح الجانبَ الأكثر أهمية في نتاجات الكاتب المسرحي الراحل عبد الفتاح قلعه جي في البحث والإبداع، إذ أن له في إنجازات أخرى مؤلفات في الشعر، وخاصة الشعر الملحميّ، وفي الفكر والتراث والدراسة والتراجم وقصصَ الأطفال والرواية الصوفية وموسوعات المدن والمقابلة الصحفية، عدا عن البحوث الجادة الموزعة في الصحف والمجلات السورية والعربية، وتميّز نتاجه الخاصّ بالمسرح بالبحث المسرحي والدراسة أولاً، وبالنَقد المسرحي النظري والتطبيقي ثانياً، وكتابة النصّ المسرحي ثالثاً .

سمات مسرح عبد الفتاح قلعه جي

١- الإنسانُ هو محور الخطاب في مسرحه، وإليه يتوجّه لينهض مدافعاً عن أمنه وحريته ولقمته وحقه في العيش الحر، والإنسان لديه هو مركزُ الوجود .

٢-يتميز مسرحُه بالجرأة والشراسة، ويدين بعنف ظلمَ الإنسان وظالميه والفساد ورجاله، وقد وجد في الصورةِ السوريالية والمشهد المصوغ على منطق الحلم وفي الكوميديا الساخرة مجالاً رحباً للانتقام كما في مسرحيتيه «صناعة الأعداد» و«هبوط تيمورلنك» .

٣-مسرحُه مسرح إرهاصيّ غالباً، إذ يستبق الحدثَ بالقراءة الواعية الداخلية للأمور والاستشعار الذاتيّ كما تنبأ في مسرحيته «هل قتلت أحداً» بدعاوى الأيديولوجيات الوضعية الزائفة، كما تنبأ في مسرحيةِ «السيد» بزحف العولمة المتمثلة بالوحش ذي الرؤوس الثلاثة .

٤-مسرحُ **عبد الفتاح قلعه جي** مسرح عربي تجريبيّ في غالبه، يحنّ إلى التأصيل عبر التجريب، إذ ينهل من التراث ويتعامل معه كمادة متحركة لا كمادةٍ خامّ ساكنة وبخط موازٍ مع المعاصرة وبحرصٍ على حداثة الرؤى المعالَجة، بعيداً عن الدمجِ بين مفهومَي الحداثة والمعاصرة .

منهج عبد الفتاح قلعه جي في استلهام التراث

أما النّهج الذي اختطّه وسار على هديه **عبد الفتاح قلعه جي** في استلهام التراث فيمكننا تلخيصه كالآتي :

١-اتّجه **قلعه جي** إلى التراث ليمارس بعداً أنطولوجياً بعيداً عن الحنين إلى التراث كشرط ضروريّ وحاسم يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته، هذا المسرح الذي واجه الاختيار (الهاملتي) الصعب «نكون أو لا نكون» .

٢-في هذا التوصيف يرى **قلعه جي** المسرح العربيّ الأداة التي تحقق نوعاً من التواصل الفني الذي لا يتجاوز الطرح المباشر للقضايا، وهذا شأن العديدِ من المبدعين الذين تعاملوا مع النص التراثي، إلا أنه زاد عليهم تركيزه في تحقيق عملية التأثر والتأثيرِ والجمالية كما في مسرحيتَي «هبوط تيمورلنك» و«البوابة» .

٣-لم يستفِدْ **عبد الفتاح قلعه جي** من الحادثة التاريخيةِ بشكلها الفوتوغرافي وإنما ألبسها الرمز ودمجَها بالحدث المعاصر، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصلَ إلى الوقت الحالي عبر دلالات إحصائية وأخرى فنية .

٤-استمد الراحل شحنةَ خطابه المسرحي من المرئيّ التاريخي دون التوغل فيه لأن الفعل موجّه من الخارج ليفسح المجال للواقعية ولمتواليات الحياة كما في مسرحيتي «دستة ملوك يصبون القهوة» و«حرجلّة» .

التاريخ بين الرؤية الفكرية والصياغة الفنية في مسرحية «هبوط تيمورلنك»

١-المادة التاريخية :

اعتمدَ الكاتب في مسرحيته «هبوط تيمورلنك» على حقائق تاريخية، تعامل معها واستفاد منها بمصداقيةٍ ومن غير تحريف أو تشويه، مستفيداً من كتبِ التاريخ ومقابلاً بين الروايات التاريخية للوصولِ إلى الرواية التي تفيد في رسم الشخصية والبناءِ الدرامي.. فمن هو تيمور؟ ومن هم حسن وبايزيد وسارة والجاي وتقي الدين ونور الدين وحافظ الشيرازي ونائب القلعة وابن خلدون؟

١-تيمور بن طرغاي من قبيلة البارلاس التترية، وتقعُ بلاد التتار بين إيران والصين وتدعى بلاد ما وراء النهر (نهر جيحون) والتتار رجال أشداء، وقد تزوجَ تيمور من فتاة تدعى الحجى كان آغا وأنجبت له ولداً أطلق عليه اسما جبّاراً هو «قاهر العالم» .

٢-الصلةُ بين تيمورلنك والأمير حسين وردت كما جاءتْ في بعض مراجع التاريخ، وفي المسرحية استخدمَ المؤلف اسم حسن بدلاً من حسين، وقد تزوج تيمور من الجاي أخت حسين، وعندما توفيت انقطعت الروابط التي تصلهما ببعض، فعاد الصّدام بينهما وعادت الحروب من جديد حتى انتهت بقتل الأميرِ حسين، وقد تزوج تيمور من امرأته سارة بعد قتلِه .

٣-جعلَ تيمورلنك عاصمته سمرقند ودهن مبانيها باللونِ الأزرق حتى سُميت بالعاصمة الزرقاء .

٤-حصار دمشق : أثناء هذا الحصار كانت هناك شخصيتان تاريخيتان هامّتان لعبتا دوراً رئيسياً فيه وهما : تقي الدين قاضي دمشق الذي كان يدعو الناسَ إلى السلام وتسليم دمشق دون قتال أو مقاومة.. ونائب القلعة (الاسم غير معروف) الذي كان يحضّ الناس على القتال ضدّ تيمورلنك كما ورد في كتبِ التاريخ .

٥-لقاء تيمورلنك بحافظ الشيرازي شاعر الفرس المعروف والحوار الذي دار بينهما منقول بشكل شبه حرفيّ من سيرة حافظ الشيرازي ومن كتبِ التاريخ .

٦-لقاءُ تيمورلنك مع ابن خلدون وكيف رسم له ابن خلدون خطط أفريقيا وهو يعلم أنه يريد أن يغزوها ، وهذا اللقاء حقيقيّ ومنقول حرفياً من كتبِ التاريخ .

٧-نور الدين قائد جيوش التتار في عهد تيمور .

٨-نمتار وهو الاسم الحقيقي لشخصية أسطورية ميثيولوجية وردت في الديانات القديمة كحارس للمملكة السفلى (الجحيم) وقد استخدم المؤلف الشخصيةَ الأسطورية كدلالة ربط بين عوالم المكان وشخوصِ الحدث من جهة، وشخصية تيمور وأفعالها من جهة أخرى.. وشخصية تيمور كما يصورها التاريخُ الذي استمد منه **قلعه جي** مادته تتسم بجبروتها ، فهي قوية، فتّاكة، وقاهرة، وأقرب لشخصية نيرون حارق روما :

«**تيمورلنك** : أنا قاهر العالم، أنا الذي غزوتُ العالم برجالِ توران وأبطال إيران ونمور تركستان وفهود ساجستان ونسور المغول وثعابين تدكان وجوارح جورجان وعقبان صفانيان وأسود خراسان وذئاب الري وأفيال الهند وكباش اللور وثيران الفور وعقارب شهرزور وحشرات عسكر عكرم وجند سابور وفواعل التراكمة والأوباش» .

يُقال إنه عندما ماتت زوجة تيمورلنك الجاي وهي صغيرة حزنَ عليها وقام بغزو العالم من البحر إلى البحرِ ومن اليابسة إلى اليابسة ودمَّر وقتل واغتصب وأحرقَ كل شيء صادفه من أجل أن ينتزع زوجته من براثنِ الموت في العالم الآخر، فكيف تعامل الكاتب مع هذه الشخصية شبه الأسطورية ذات النوازعِ الفردية النرجسية الغريبة وتوابعها؟ وهل نجحَ في سبر أغوارها بشكل معاصر؟ بمعنى هل وفّق **قلعه جي** في تعامله مع هذه الشخصية وعكس حالتَها التاريخية على المُعادل المقابل له وعلى أرضيةِ الواقع الراهن كأن تلتقي هذه الشخصية بتوأمِها المعاصر؟

هذه الأسئلة تقودنا نحو الموضوع الأساس الذي نتحدثُ عنه وهو التراث والمعاصَرة وإشكالية التوظيف .

٢-القصة المسرحية.. سر اللعبة :

كُتبت مسرحية «هبوط تيمورلنك» عام ١٩٧٩ وصدرتْ في كتاب جمَع مسرحيتين هما «صناعة الأعداد» و«هبوط تيمورلنك» عام ١٩٨٠ عن دار ابن رشد في بيروت .

قسّم الكاتبُ مسرحيته إلى ثلاثة أقسام (ثلاثة هبوطات) وهي بالتالي : الهبوط الأول-الهبوط الثاني-الهبوط الثالث.. وبهذا يكون قد استغنى عن مصطلحاتِ الفصول والمَشاهد المتعارف عليها في النصّ المسرحي، وكلمة «هبوط» تستمد شرعية وجودِها من واقع الأحداث التي تحفل بها المسرحية ولم توضع جزافاً، ونكتفي هنا بدراسة الهبوط الأول لأهميته .

يتحدث الهبوطُ الأول عن أربع شخصيات، بينها امرأة : حسن-بايزيد-تقي الدين-سارة يجمعها مكان واحدٌ عبارة عن كهف غير عادي ولا يشبه الكهوف المتعارف عليها، فهو مقطورة لقطار يسير بسرعة الضوءِ ويعبر نفقاً نحو العالم السفلي في الطريق إلى الهاوية :

«**سارة** : (إلى نمتار) أليس لديكم سجن خاص بالنساء؟

نمتار : لستِ في سجن يا امرأة.. أنتِ في العالم الأسفل، في الطريق نحو الهاوية، وستبقون هكذا إلى أن يُنادى عليكم (يخرج وينقطع صوت القطار)» .

في هـذا المكان المركّب تبدأ رحلـة الشخصيات مع المـكانِ أولاً، ومـن ثم تحـاول التعرف إلى نفسهـا ثانياً كحالةِ أهل الكهف في الأساطير :

«**حسـن** : لا بـد أنني غفوتُ قليـلاً.. لعلني أحلم.. ربما ما زلـتُ نائماً (يحرك ساقيـه ويديه ويفتح عينيه بقوة) لم يعد هناك شكّ (يتحسس المكان)» .

وتتتـالى الشخصيـات بالاستيقـاظ، وتبـدأ ببناء أفعالها مع الواقع الجديد بالنسبة لها، وفي البدء تعيش حالة اللاوعي والفوضـى وعدم التوازن مع نفسها : مَن تكـون؟ وكيـف وصلت إلى هنا؟ ومع المـكان وغربته، ثم تبدأ هـذه الشخصيات تدريجياً باستعادة حواسها على مستوى الذات (الحالة الخاصة لكل شخصية) :

«**حسـن** : نحـن أحيـاء، وهذا هـو المهـم.. أحياء بالتأكيد.. ها أنا ألمسكم .

تقـي الديـن : أعتقد أننـا الآن في منجم للفحم.. دعونا نتذكر.. هل حدث انهيار وأُغلق علينا المنجم؟ في الحقيقةِ أنا لا أذكر اسمي .

بايزيد : وأنا لا أذكر شيئاً .

سارة : يُهيأ إليّ أننا متنا وبُعِثنا من جديد» .

هنـا لا بـد مـن الإشـارة إلى أن الجملـة الاسمية «منجـم الفحم» الـواردة في النصّ تهيء لنا بدء الحالة المعاصرة، ذلك أن مناجم الفحم لم تكن قد عُرفت قبل منتصفِ القرن السابع عشر الميلادي .

تستمـرُ هـذه الشخصيات في البحـث الدؤوب عن غربتِهـا، وخلال ذلك تكتشف أنهـا تلقت دعوة غامضة من قبلِ شخص قبيح الوجه وعليها انتظاره، فمَن يكون صاحب هذه الدعوة؟ ومتى يأتي؟ وتتأكد حقيقة صاحبِ الدعـوة من ذلك النقش الذي يُكتشف أثناء البحثِ عن معـالمِ المكان، والنقش هو الصورة (الذاكرة المنقوشة) الحقيقية لتلك الشخصيات التي جمعها المكان-الكهف بالإضافة إلى الشخصية الغائبة عن المكان :

«**تقي الدين** : ألا تلاحظون؟

سارة : (بدهشة) غير معقول!

حسن : (يقفز مرتعباً) لا.. لا يمكن أن أصدق ذلك!

بايزيد : (لسارة) يا للشيطان! أهذا أنت؟!

سارة : وهذا أنت؟!

تقي الدين : (لحسن) النقش يشبهك تماماً .

حسن : (لتقي الدين) وهذه صورتك .

سارة : أنظروا.. ثمة خامس .

الجميع : نحن ننتظر وافداً خامساً (صمت)» .

وينتظر الجميع القادم لعلـه يحمل معه الذاكرة.. فمن هـو القادم؟ ومتـى سيأتي؟ إنـه انتظار الخلاص (غودو القادم) .

الجميـع : (بصـوت واحـد) أقبل أيهـا المنتظر.. مهما كنت شراً أنت، خيراً أنت.. أقبل أيها المنتظر» .

في (المحـرّم) و(القدسيّ) للأنبياء (معجزاتهم) فإعجـاز موسى عصاه، وإعجاز عيسـى إحياء الأموات وشفـاء المرضى والسير على الماء، وإعجاز نبي الإسلام القرآن الكريم، ولعل **قلعه جي** أفاد من ذلك فجعل لكل شخصيـة من الشخصيات أداتها (معجزتها) الخاصة بهـا، تحملها معها لأنها جزء مـن تكوينها التاريخي ثم المعاصر .

حسن المغنّـي والشاعر والموسيقي صاحب الطنبور وعضـو نقابـة الفنانين وصهـر تيمور (غـودو القادم) الذي قتله وتزوج من زوجته سارة :

«**حسـن** : (يغنّي) أقبـل أيها المنتظـر.. أقبل أيها المنتظر.. أقبل أيها الحرف الخامس» .

سـارة المرأة الجميلة التي يعشقها الجميع هي الآن في الكهف بين براثن الكل، والكل يريدها على طريقته :

«**حسـن** : دعونا نتسلى .

بايزيد : بماذا؟

تقـي الديـن : لا شـيء هنـا نتسلى بـه، لا كرة، لا حوض سباحة، لا شطرنج؟

حسـن : نتسلى بالحـب.. لعبة طيبة.. نحن أربعة، وفتاة واحدة لا يعقل أن تكون لنا جميعاً.. فلنرَ من الذي يستطيع أن يظفر بقلبها .

سارة : ولكنني نسيت فعل الحب منذ مدة طويلة .

حسن : ستساعدنا هذه اللعبة على التذكر» .

أمـا تقي الدين قاضي دمشـق في التاريخ فهو الآن أيضـاً في الكهف محاصر كما حوصـرت دمشق ويحمل إعجازه في يده كتابٌ صالحٌ لكل زمان ومكان :

«**تقـي الديـن :** يوجـد فيه بعض القصص، لكنه ليس رواية .

بايزيد : أهو كتاب جنسي؟

تقي الدين : عيب يا رجل .

سارة : لعله كتاب تاريخ؟

تقي الدين : لا أنكر، لكنه ليس بكتاب تاريخي .

سارة : أخلاق؟

تقي الدين : الأخلاق ليست في الكتب .

بايزيد : إذن نحافظ عليه .

تقي الدين : من يقرأه يصبح دمه حارّاً .

سارة : أهو كتاب ثوري؟

تقي الدين : طبعاً.. الحيطان لها آذان» .

الكلّ مـا زال ينتظر القادم الخامـس، والكل يريد أن يلعـبَ علـى طريقته.. وأخـيراً يظهـر المخلّص فإذا بـه تيمـور الخامـس المنتظر الـذي وفى بعهـده وحضر بشخصِـه وكامـلِ أناقتـه التتريـة، وتاجه علـى رأسه، وسلاحه إلى جنبه، ولم يخلف وعده، وتبدأ لعبة الحب، وكلّ منهـم يحاول تقـديم أوراق اعتماده ليفـوز بقلبِها، لكنهم جميعاً يفشلون في الاختبار الذي قدموه :

«**بايزيـد :** أنـتِ أيتهـا الفتنـة الطاغيـة، تعالي.. تزلزلني حركةُ النهدين.. يا امرأة من نار، أمامك رجلٌ لا يشيخ.. إذا أحببتك حفرت لك بمعولي الجبال .

سارة : (تدفعه) أنت ممثل فاشل» .

وكذلـك يتقـدم حسـن ويعلـن عـن حبـه بالغناء والعزف، لكنها ترفضه ويناصرها الجميع :

«**بايزيد :** فنان فاشل .

تقي الدين : ألحانُه مسروقة .

تيمورلنك : هل أحطم طنبوره؟

بايزيد : رجعيّ.. مازال يؤمن بنظرية الفن للفن».

وكذلك يفعلُ تقي الدين الذي يبدو أنه أكثر حرفية مـن زملائه، فهو مُـزاود من الطـراز الأول، وشعاراتيّ مـن النـوعِ الرفيـع، وقد تقصَّـد الكاتـب أن يُلبس هذه الشخصيـة الثـوب ذاتـه الـذي ترتديه هـذه الفئة من العيّارين عبر تاريخها الطويل :

«**تقـي الديـن :** كلاسيكـي عميـل.. أيـن أنت من الواقعيةِ الجديدة؟

بايزيد : والواقعية الاشتراكية .

تقـي الديـن : والاشتراكية الواقعيـة.. أين الثورة والثورة المضادة؟

تيمورلنـك : لا أفهـم هذه الفلسفـة.. دعوني أدق عنقه وأحطم طنبوره .

تقـي الديـن : (يناجي سـارة) حبيبتـي، قوامك كالرمـح ونظراتُك كالسيف.. يا رمـز النضال، نهداك قنبلتـان، وكلماتُك رصاص.. أيتهـا الكلمة التي يحملها الثوار منارة .

تيمورلنك : لا، لا أحتمل ذلك.. هذا خطر» .

وتستمـرُ هـذه اللعبـة، وتستمر معها لعبـة موازية بين تيمورلنك ونمتار حارس العالم السفلي الذي يجرد تيمورلنـك مـن سيفه ودرعـه وتاجه بالقـوة والتهديد، ويكـررُ هذه العملية أكثر من مـرة، وفي كل مرة يصادرُ مـا تبقّى من أشيائه رغم ما يبديـه من احتجاج صارخٍ حيـال ذلـك في استمـرار لرحلـة الذاكـرة واكتشـافِ مـا تبقّى مـن عوالمها في إطـار استكمال حالـةِ الماضي واسترجـاع ما تبقـى من الذاكـرة المنسيّـة.. والهبوط الأول مـن المسرحيـة يتدرج نحو تكويـنِ العالم الخاص عبر منظومـة الزمكانيـة وتكـوّن وتطـورِ الشخصيات واستكمـال أدواتها والبدء بأفعالهـا من خلال منظومة أفكارهـا التي ستكتمل تنفيذهـا في الهبوطِ الثاني حتى تنتهـي في الهبـوط الثالث والأخـير عند البـدء بتشكل العالم الجديدِ القادم .

شكّلت نموذجاً في تأصيل المسرح العربي

مدينة من قش بين التجريب واستلهام التراث

د. هيثم يحيى الخواجة

ليس سهلاً أن يكون المرء كاتباً مسرحياً مهمّاً، فالمسرحيّ لا بد أن يكون مثقفاً كبيراً، وأن يكون وعيه ضافياً، وأن يمتلك من المعرفة الكثير، وأن يكونَ موهوباً ومبدعاً ومبتكراً وخلاقاً طالما أن المسرحَ هو الحياة .

عندما تفقد الساحة المسرحية السورية خاصة والعربية عامة مسرحياً كبيراً مثل **عبد الفتاح قلعه جي** تكون قد خسرت الكثير، فهو أحد رموز الكتابة في المسرحين السوري والعربي، وقد عُرضت نصوصُه المسرحية في أرجاء الوطن العربي، وامتدحَها النقاد والباحثون، واهتم بها الجمهور لأنه ركَّز على كرامة الإنسان وحريته وعدم المساس بلقمةِ عيشه، وهو في صدارة الذين دعموا المبدعين، فقد أخذ بيد الكثير من الشباب ودعم نتاجاتهم الإبداعية .

إنّ الحديث عن مسرح **عبد الفتاح قلعه جي** يحتاج إلى كتب، إذ لا تكفي دراسة لكي تشمل ما قدمه هذا الفارس المسرحي من بحوث ودراسات، إضافة إلى تسع وتسعين مسرحية وأنشطة ومشاركات لا تعدّ ولا تحصى .

يقول الناقد والكاتب المسرحي د.رياض عصمت :

«تمثَّل الوعدُ بعودة مشرّفة للمسرح السوري مع مطلعِ القرن الحادي والعشرين، بينما ظهر عدد أقل من الممثلين المجيدين والمؤلفين الجدد، لكن المسرح السوريّ ظلَّ يحيا بمسرحييه المعروفين كـ **عبد الفتاح قلعه جي**» .

اهتم الراحلُ بالتراث اهتماماً كبيراً عندما أبدى رأيَه في كيفية التعامل مع التراث وأسلوب تطويعه وتوظيفِه في المسرح، فهو يرى أنه من الخطأ أن نعدّ التراث مادة لا تعرف الحياة أو انقطعت عنها الحياة، وأشارَ إلى ضرورة التنبه إلى مثل هذه الدعوات المشبوهةِ تحت ستار الحداثة، وأطلق على مثل هذه التوجّهات اختراقاً وليس حداثة :

«عندما نفهم بأن التراث ليس انقطاعاً فإنه بالطبع سيكون حداثة، ولكنها حداثتنا نحن، ومن الخطأ أن نفهمَ التراث بأضيق معانيه فنجعل رؤيتنا له بإعادة طرحِ قوالب مسرحية قديمة كخيال الظل والحكواتي والراوي، أو توليف نصوص قديمة لا تحمل مخزوناً درامياً» .

ودعا **قلعه جي** إلى تنويع طرق التعامل مع التراث كعرضِ مسرحية قديمة بشكل قديم واستلهام الشكل والمضمونِ والحدث في بناء مسرحي جديد للوصول إلى بناءٍ يرتفع ويتسق مع روح العصر .

وأكد **عبد الفتاح قلعه جي** على ضرورة فهم التراثِ على أنه امتداد من الماضي إلى الحاضر باعتبارِ أن التراث يعني للعرب «التشكيل الحداثي للروح العربية بكل أصالتها وطموحاتها في حوارها المتكافئ مع الحضارات الأخرى المعاصرة» .

وهو يعترف بأن مثل هذا التوجه صعب وعسير لما يتطلبه من معرفة وخبرة وتطبيق عملي وأمور تدخلُ في صميم المطبخ المسرحي، ثم يخلص إلى القول :

«التراثُ طليعة وريادة وحرية واسعة كحركة متقدمة، وهو الجذور الضاربة في عمق الأرض والزمن بمنتهى القوة والصلابة، والتي تمنح النبات والنسغَ ديمومة الاخضرار لشجرة الفن المسرحي العربيّ في حديقة المسرح العربي» .

وآمن **عبد الفتاح قلعه جي** بنظرية الانسجام والتناسقِ والتناغم وتوصيل الأفكار بأسلوب غير مباشر.. كل ذلك تضمَّنَه إبداعه المسرحي ليكون مهاداً صلباً ليس للنجاح والتفوق فقط وإنما للتأثير على المتلقي وتحقيق الأهداف .

كما آمن بالتأصيلِ المسرحي، ورأى أن تجارب المسرحيين العرب في هذا المجال متعددة وتنطلق من منظورات فكرية متباينة، وأن التأصيل يجب أن يبدأ من قراءة الحياة والنصوص العربية قراءةً مسرحيةً للوصول إلى ضوابط مسرح عربي له شخصيتُه و نكهته وأصالته :

«حركةُ التأصيل ليست حركة عصبية ولا هي نزعةٌ شوفينية، ففي سوق المسرح ستبقى الدكاكين مفتوحةً لجميع التيارات والمذاهب والأشكال والتجارب المسرحية العالمية، لكن السوق نفسه، مناخاً وحركةً وعمارةً ومعروضات فكرية أو تزيينية، سيبقى سوقاً عربياً» .

ثمة مسرحيات كثيرة كتبها **عبد الفتاح قلعه جي** تنتمي إلى أفكار وتوجهات التأصيل، ويكفي أن نذكر في هذا المجال مسرحية «عرس حلبي» التي تُعدّ نموذجاً مهماً في ترسيخ الفرجة المسرحية والتأصيل المسرحيّ .

لم يتخلَّ **عبد الفتاح قلعه جي** عن التجريب في جميعِ أعماله من منطلق إيمانه بضرورته لمواكبة تطورِ الحياة والحداثة، وهو يرى أن التجريب يعني الابتكارَ وتجاوز ما هو قديم وتقليدي من أجل الوصولِ إلى الهدف الأسمى في العمل المسرحي، ويرى أن التجارب التي لا تعتمد التجريب تظل تجارب باهتة وتقع في فخّ التقليد.

ومما يُحسب لهذا المسرحيّ أنه يعتبر الواقع والأزمات الأرضَ الخصبة لجسور الإبداع والتي ستكون الأساس لانعطافاتٍ حضارية عربية لها خصوصياتُها .

في بحوثه ودراساته وحواراته يشير **قلعه جي** إلى أنّ التأليف والإخراج عمليتان دقيقتان وخطيرتان في تحقيقِ الوصل أو القطيعة مع الجمهور، وهو بالإضافةِ إلى ذلك لا يدعو إلى القطيعة مع النص الأجنبيّ أو العربي وإنما يؤكد أن الدور الأول يجب أن يكون للنص المحلي لأنه يحمل خصوصية الواقع و البيئةِ بالمفهوم الواسع :

«سقوطُ نصوص أجنبية على خشبة المسرح ونجاحُ نصوصٍ محلية يجب أن يكون لنا درساً لا في الأخذِ بيد الكاتب المحلي ومؤازرته فحسب وإنما في احترامِه أيضاً» .

كتب **عبد الفتاح قلعه جي** مسرحياته من منطلق الإيمانِ بأن المسرح من أهم المؤثرات المعرفية والثقافيةِ والفنية على حضارة الأمم لما له من دور كبيرٍ في بناء الإنسان، ومن منطلق أن المسرح نظامُ حياة، وله سحره وتأثيره على المتلقي .

مدينة من قش

أذكرُ قولاً للمسرحي الفرنسي **جان جيرودو** مفاده : «المسرحُ استعراض سحري، لهذا يلجأ الكاتب إلى الكتبِ المقدسة والملاحم القديمة والواقع والمنابع الكلاسيكيةِ كي يستمد منها ويكشف عن اهتماماته المعقدةِ والصعبة والشائكة التي يعاني منها الإنسان أينما كان».. وأعتقد أن **قلعه جي** فعل ذلك، فهو مسرحيّ متميز يعشق التراث ويقرأ ويتأمل ويتفاعل ويستنتجُ ويستقرئ ويستوعب ويجرب كي يبدع نصاً يتضوعُ عطراً وفلسفة وأسئلة .

ويقول المنظّر هيربرت رد في كتابه «معنى الفن» : «لا بد لأية نظريةٍ عامة في الفن من أن تبدأ بهذا الغرض : الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمةِ أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كما ينتج تناسقاً معيناً متعلّقاً بسطح وشكل وكتلة الأشياء، وينتج في صورة إحساسٍ بالمتعة، بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعورٍ بعدم الارتياحِ أو اللامبالاة، أو حتى عدم الرضا أو النفور.. إن الإحساس بالتناسقِ الممتع هو الإحساسُ بالجمال، والإحساسُ المضادّ هو الإحساس بالقبح» .

تذكرتُ هذا الرأي بعد أن قرأت مسرحية «مدينة من قش» لـ **عبد الفتاح قلعه جي** لأؤكد على نظرية الانسجامِ والتناسق والتناغم في العمل الإبداعي .

استطاع **قلعه جي** أن يحقق ذلك في هذه المسرحية التي تبدأ بحوارٍ بين كركوز وعواظ يطرح نقداً للواقعِ العام بمجالاته كلها.. وفي المشهد الثاني تتحول المحكمة إلى دائرة للشرطة، فقشقو يصبح قاضياً بعد أن يرتكب جريمة نكراء ويقتل القاضي العادل بالتآمر مع كتخدا نائب الباشا رئيس البلدية، وفي المحكمة تظهر شخصية قريطم كاتب المحكمة الأعمى وهناك تُستدعى شخصيات الرواية التي كتبها المتهمُ بتدوين إفادتهم كما هي في الرواية، ويكون جزاء الكاتب السجن .

وتبْرِز الأحداثُ مجموعةً من المتهمين الذين يتقاطرون على المحكمة باسم صطيف الذي طرده التاجرُ الجشع خليل من بيته مع أسرته وزوَّر عقد البيت، وحمد الفلاح الذي سُرقت أرضه التي ورثها عن أجداده :

«**قشقو** : طبعاً القانون فوق الجميع.. كم ليلة نمت أنتَ وعائلتك على الرصيف؟

صطيف : عشرة أيام .

قشقو : تدفع أجرة منامة عن كل ليلة عشرة دنانير.. هذا هو القانون» .

ثم يقبض الشرطي على جحا وحماره ويحضرهما إلى المحكمة بسبب مخالفة مرورية، وبعد مقابلة جحا للباشا الذي يُعجب به يعيّنه قاضياً للقضاة، أما حماره فيعيّنه كاتباً ومستشاراً ومحامياً، ويعيّن قشقو نائباً عاماً ظناً منه أن جحا سيقف إلى جانبه وأن أحكامه ستكونُ لصالحه، لكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، فعندما يحضر الباشا وزوجته محاكمات جحا متنكرَين تكون المفاجأة عندما يقيم جحا العدل ويطالبُ بالإنصاف وإعادة الحق للمظلومين .

وعندما يُكْشف أمر جحا يقرر الرحيل مع حماره، ولا تتوقف المسرحية عند هذه النقطة، بل تتعداها إلى المزجِ بين الحلم والحقيقية، حيث تستيقظ الحاشية كلها على حلم كابوسي مزعج، فيضطر الباشا إلى منعِ الكلام والأحلام .

لقد تنبَّه المؤلف إلى أمورٍ كثيرة عند إبداع هذا النصّ، منها ما يتعلق بالبنية الفنية ومعماريتها، ومنها ما يتعلقُ بالحوار .

ويُلحظ أنّ المؤلف مسكونٌ بحب التراث وتوظيفه في الدراما، وتوظيف الشخصيات التراثية فيها، كما يُلحظ انحيازُه للإنسان وحبّه للوطن .

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن الكاتب مال في هذه المسرحية إلى الكوميديا الراقية، وبرز ذلك عبر المفارقاتِ والتناقضات حين رسم بعض الشخصيات بأسلوبِ الغروتسك، إذ جعل بعضَ الشخصيات تتأرجح بين الحلم والحقيقة، فالواقع يغدو حلماً، والحلمُ يغدو واقعاً، وتلك ميزة فنية في النّص .

أما الحوار المسرحيّ فقد بدا بسيطاً ويتضمن حمولاتٍ دلالية عميقة وثرّة، وفجَّر الصراع بشكل واضح.. يقول الكاتب **سنج** : «حين كنت أكتب «ظلّ الوادي» منذ سنين عدة استطعتُ أن أحظى بما لم أحظَ به من أي معرفةٍ مهما تكن.. كنت أسكن في دار واكلاو قديمة العهد، وتسمح الفجوة الأرضية في غرفتي التي أسكنها أن أستمع إلى ما كان يدور من أحاديث بين خادماتِ المطبخ، وهذا أمر على جانب عظيم من الأهمية على ما أحسب، ذلك أن في قدرة الكاتبِ أن يكون غنياً كل الغنى في كلماته في بلدٍ يكون فيه خيالُ الشعب خصيباً، ولغته غنية وحية» .

لقد أعطى الكاتب فسحةً مهمة للفرجة المسرحية من خلال الغناءِ وكركوز وعيواظ والشعر وبعض عناصرِ العرس وبعض الملامح التراثية، كما اقترب من البيئةِ الشعبية في رسم الشخصياتِ والحوار الذي تلوَّن باللهجة العامية والأغاني والحكاية الطريفة..

وبناءً على ذلك فقد أبدع **عبد الفتاح قلعه جي** نصاً مسرحياً عربياً ذا سماتٍ وملامح عربية، وهو بذلك انتقلَ من التنظير إلى التطبيق، ومن البديهي القول إن مسرحَنا العربي يحتاج إلى ذلك كثيراً لأن بعض الكتّابِ المسرحيين لم يستطيعوا أن يطابقوا بين إبداعِهم وتنظيراتهم، ولئن كانت مسرحية «مدينة من قش» غنية ولافتة ومهمة فإن **قلعه جي** كتب نصوصاً مهمة وخالدة ومؤثرة بسبب ملامستها للواقع بأسلوبٍ غير مباشر وبسبب طروحاته الجريئة وانحيازه لإنسانيةِ الإنسان.. ونذكر من هذه المسرحيات : «عرس حلبي-هبوط تيمورلنك-ثلاث صرخات-السيد-حكاية سفر برلك-صناعة الأعداد» .

لقد كتب الراحل مسرحيات متنوعة في شكلها وموضوعاتها كـ «فنتازيا الجنون-السهروردي-كفر سلام-سيرة مدينة اسمها حلب» واستخدم فيها تقنيات متعددة ومختلفة كالتجريب والتعبيرية والوثائقية والتسجيلية والكلاسيكية ومسرح الصور واللامعقول، وغير ذلك .

وأكد انغمارُ المسرحي **قلعه جي** في الإبداع المسرحيّ والحياة الثقافية بقوة منذ يفاعته أنه مسرحيّ موهوب ومثقف، ولديه مشروعه الهام.. ومن آرائه السديدة في المسرح : «سحر المسرح كامنٌ في ثنائية المضمون والشكل في إطار خطاب واضحِ القصد والنهج، وديكتاتورية المخرج واقتصاده للمؤلف يعني سيادة الشكلانية وشعوذات السحر» .

سيبقى نهج الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** المسرحي الذي اعتمد على التجريب دائماً واللامعقول أحياناً منارةً في تاريخنا المسرحي السوريّ والعربي، كما أن إصرارَه على الحوار المسرحي الفصيح الذي يعتمدُ السهل الممتنع سيظل نهجاً مهماً لكتاب المسرحِ في ضوء تطويع اللغة للحوار المسرحي ومواكبة الحداثة والحرص على استلهام التراث والتأصيل .

قراءة في مسرحية طرد بريدي لـ عبد الفتاح قلعه جي

د.محمد ابراهيم العبد الله

نُشِرت مسرحية «طرد بريدي» للكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** مع نصّين مسرحيين آخرين له هما : «الأراجوز» و«العربة والرحيل» وقد حملت المجموعةُ عنوان المسرحية الأولى «طرد بريدي» .

يُطلعنا المشهدُ الأول من المسرحية على عائلة تتألف من زوج وزوجة وحماة ووالد الزوج، وهي شخصياتٌ محورية في المسرحية، وهذه العائلة تعيشُ تحت سقف واحد، لكن كلّ فرد فيها سجين ذاته وسجين الآخرين، وكل فرد تفصله آلاف الأميال عن الأفرادِ الآخرين، فالعائلة تكون بذلك أنموذجاً للعلاقاتِ الأسرية اليوم والتي تحكمها الظروف الراهنةُ وتجعل من الزوج مجرد دمية لا يقام لها وزن في الأسرة التي تهيمن عليها الحماة بكل ما تمثّله من سفاهةٍ ونكد ونرجسية .

ونـرى الـزوجَ مقيّداً حتى في حركتـه داخل المنزل، فقـد فُرض عليه السـير في دوائر متلاصقـة في أرضية البهـو، وما إن يخرج عن هذه الدوائـر حتى ينبح الكلبُ الموجود في القبو .

وتقـدَّم الزوجـةُ بملامـح القط المتوحش، والزوج بملامح الضفـدع، أما الحماة فلها ملامح أفعى الكوبرا ولها عثنون وأظافر طويلـة تشي بشراستها وعدوانيتِها، ويتعلّـم الزوج كيـف يمشي في بيتـه وينصـاعُ لتعاليمها خشيـة أن تغرز الدبابيس في رأسـ دميتِه وهي بين يدي حماتـه لتسحره كمـا تغرزهـا في الدمى التـي حولها.. هذه الحـالات التي قدمها الكاتـب في مستهلّ المسرحية تشـي بصراع عميق سيحدث لاحقاً بـين أفراد العائلة.. والمسرحية عموماً تقدم لنا مركَّبا حُلمياً وهي تنتمي إلى المسـرح الطليعي التجريبيّ، أو مـا يسمى مسرح العبث، وقد انتهج التجريبيون الطليعيون الحلم كما السرياليين للتعبـير عن الواقع الباطني للإنسـان ولتشخيص بعض الأفـكار، كما أن أشكال وجوه الشخصيات تعيدنا إلى ما دعا إليـه المسرحيّ **أنتونان آرتـو** في أن الشكل أو القناع يجـب أن يكون معـبّراً عن حقيقة الشخصيـة، أما باقي الأحـداث ومجرياتها في المسرحية فهـي واقعية صارمة وتكاد تنتمي إلى المسـرح التسجيلي، وخاصة فيما يتعلق بقضية الحرب .

ويُطلعنـا الكاتب على بعض الأحـداث التي تتقاطع وسيرتـه المهنيـة وتجعلنا نعتقـد جازمـين أن المسرحية في نهايـة المطاف سيرة ذاتية للكاتـب، وضعها في قالبٍ درامي مميّز .

في المشهـد الثاني مـن المسرحية علـى سبيل المثال تسخرُ الحماة مـن الجائزة الممنوحة لزوج ابنتها وتقول بكل صفاقة ووقاحة واستخفاف : «إنّهم يمنحون الجوائز للأغبياء والمدعومين» هذه حال بعض النساء الجاهلات اللائـي لا يعرفن قيمة الأدب ولا يُقمن وزناً لأحد وهي لا ترى في هـذا العالم سوى نفسها، فهـي بحكم شراستها وجهلها لا ترى أي مبرر لوجودِ الرجال في هذا العالم .

هـذه الأسرة هـي انعكاسٌ للعـالم المتوحش الذي يغيّـب الكتّاب والمبدعـين، وربما أراد الكاتـب أن يصنعَ مـن هذه المرأة رمـزاً من رموز الظلـم وأحادية النظرة وانغـلاق الرؤيـة التـي تعيشها بعض المجتمعـات التي تعـاني من الجهـل والتخلـف، ولا يغيبُ عـن الكاتب في المشهد الثالث مـن المسرحية ما وصلتْ إليه حال المدينة جـرّاء الحرب من ازدحام في الأسواق وإشغال للأرصفة بالبرّاكات وانقطاع الماء والكهرباء، وغيرها، فالنازحون الذين قدموا من المناطقِ الأخرى تكدسوا في هذا الجزء مـن المدينة، وحتى مشفـى المجانين طالته يـد الإرهاب وانطلـق المرضى العصابيـون خارجه يحملـون السلاح وإيديولوجيا الجنون :

«**الزوجـة** : خرجـتُ مـن دوام المدرسـة واشتريتُ لطفلتي علبـةَ حليب تعبتُ كثيراً للحصـول عليها، فكما تعلمين فإن المدينة محاصَرة .

الحمـاة : نعـم.. لا مـاء ولا كهربـاء ولا أدويـة في الصيدليات ولا حليب للأطفال .

الزوجة : ولا محروقات وقد حلَّ فصلُ الشتاء» .

يتحـدث الكاتب عن المدينة ومـا خلّفته الحربُ من خـرابٍ ودمار ونـزوح لمعظـم سكانهـا إلى مناطق أكثر أمناً، ويسلط الضوء على الحصار الذي فرضه الإرهابُ على المدينة ومـا خلّفه من نقص في المواد والسلعِ ليطال حليب الأطفال .

ومن يعرف الكاتـب المسرحي الراحل **عبـد الفتاح قلعه جي** يدرك أن المدينة التي يتحدث عنها هي مدينته حلب التي لم يغادرْها طـوال الحرب، والخراب والدمارُ اللذان تعرضت له المدينة طال منزله أيضاً، فقد أصيبَ الكاتب ذات مرة بجـروح وبكسر في رجله جرّاء تساقط قذائف الإرهاب على الحيّ الذي يسكنه وتهدم داره .

تـؤرّخ المسرحية لحربٍ شهدتهـا المدينة على مدار سنـوات عديدة، وتظهر لنا الانحـدار الذي وصلت إليه، فالزوجُ يُهمل ويُهمَّش ويرضخ لأوامر الزوجة والحماة ولا يمتلك القدرة على التذمر، فالأسرة متفككة ولا يجمعها

سوى هذا المنزل.. والـزوج المهمَّش تُفرضُ عليه القيود، حتى إنّه لا يستطيع التحركَ داخل منزله إلا ضمن دوائر رُسمت لـه، وهو يشككُ في مصداقيتـه ورجولته وقدرته على فعل الأشياء، فالحرب وما خلّفته من آثار ونقص في المشتقاتِ النفطية جعلتْه يقول في لحظة استبصار نادرة : «معظم الحيوانات لها جحور ومخابئ تختبئ فيها شتاءً إلا الإنسان الذي يعاني اليوم من نقص في الموادِ النفطية التي يمكن أن تدفئه شتاء» ويحمّل الكاتبُ في هذا المشهد الحماة فلسفة الوجود وهي غير مؤهلة لها حين يستشهد برواية «الصدع» للكاتبة البريطانية **دوريس ليسنغ** حين تقـول إن النساء خلقـنَ أولاً والرجل جاء إلى هذا العالم بمحضِ المصادفـة، وهي تعمـل وتبحث علـى أن تكتفي المرأة بنفسها من غيرِ رجل وتنجب :

«**الحمـاة** : لا وجـود للرجـال في هـذا المجتمـع الجديد .

الزوجـة : وكيـف سيتم الإنجـاب إذا كان المجتمع كلّه من النساء العاريات العازبات؟

الحمـاة : ألم تقرئـي روايـة «الصـدع» لدوريـس ليسنغ؟ يتم الإنجاب فيها بالتوالد والتفاعل الذاتيّ .

الزوجة : حسبتُ أنني حالة خاصة تمّت بجهودك، ولكـن أن تكون الحالة عامة وتلـد المرأة من غير اتصالٍ جنسيّ فهذا لا أفهمه.. كيف؟!

الحمـاة : عندما تعكف المرأةُ علـى ذاتها فتعشقها فإنّهـا تستطيـع أن تحمل وتلد.. ألم تنجبـي طفلة؟ أنتِ أوّل تجربة في هذا المجال، بل لعلها الثانية في التاريخ» .

والحمـاةُ في موضـع آخر مـن المسرحيـة تستغرب تأهـبَ الزوج للعـودة إلى الخدمة العسكريـة وهو الذي سُـرّحَ منها لأسبـاب أخلاقية وهي تريـد الافتراء عليه وتحميلـه من الرذائل بقدر ما تكّـن له من عداوة وحقد لا نجـدُ مبرراً له في كثـير من الأحيان علـى الرغم من أنّ زوجَ البنـت في المجتمـع الحلبـي تكنّ لـه الحماة كلّ الـودّ والحبّ وتعتبره ابناً لها، لكن ربمـا أراد الكاتب أن يظهـرَ لنـا أن الحرب قلبـتْ كل المعايير وجعلـت الفردَ يفكـر بأنانيـة مفرطة إلى درجة لم يعـد فيها يرى سوى نفسه في الحرب التـي تركت الزوج في حالة من الضياع والانحطاط والاستسلام لكل القوى التي تحيطُ به .

ويعرض لنا الكاتب تفاصيلَ الحياة اليومية في زمن الحرب، وهذه التفاصيل لا تُقدّم مجاناً دون أن تكون لها أغراض درامية واضحة، ففـي المشهد الرابع تنفد جرةُ الغاز فتطلب الزوجة من الزوج أن يأتي لها بواحدة على الرغم من قذائف الإرهـاب التي تتساقط هنا وهناك.. وعلـى الرغم مـن أن القذائف التي تنهـال على المدينة أصبحـت مشهداً مألوفاً إلا أنها سبَّبت عقداً نفسية لدى الأطفال، فالزوجة مرشدة اجتماعية في إحدى المدارس وتعـرف جيـداً العُقـد النفسيـة التـي تسبّبهـا الحربُ للأطفال، لكنها لا تجد المبرر لزوجها كي يبقى في المنزل ويختبـئ من هول تساقـط القذائف علـى المدينة.. إنها النرجسية التي ولّدتها الحرب عندها وعند أمّها ودفعت بهمـا لأن يتعاملا مع الزوج كأنّه خادم في المنزل لا كيان لـه ولا رأي، بـل إن الزوجة والحماة تنظـران إلى الزوج وكأنه أشبه بذكر النحل :

«**الزوجـة** : جـرّة الغـاز تلفـظ أنفاسهـا (للزوج) عليك أن تحضرَ جرّة جديدة بسرعة .

الزوج : حاضر، ولكن هناك أزمة غاز .

الزوجة : أزمات الغاز والماء والكهرباء مجرد وهم، والمواطنون كثيرو الشكوى.. هذا ما يقوله المسؤولون .

الزوج : ولكنها أزمات فعلية وخانقة .

الحمـاة : لا علاقة لابنتي بهذا الأمر.. هل تريد أن تذهب وتحمـل جرّة الغاز بنفسها وهي حامل في شهرِها الثاني؟» .

ثمّـة تسـاؤلات عـن الأسبـاب التي تدفـع الزوجة والحماةَ للقيـام بهذا السلوك الشائن تجاه الزوج، فهما تشكّكان بأخلاقه ورجولته، وحتى بإمكان عودته للخدمةِ العسكريـة، الخدمة التـي أُبعدَ عنها ويحلـم في كلّ يوم أن يتصـل به أحدهم ويطلب منـه العودة إليها لأنه ربما أحسّ بكينونته ووجودِه فيها .

ويلبس الزوج حزام العفة ويخلعه عند التبول فقط، وفي لحظة تبصّر يسأل الزوج زوجته بعد أن علم أنها حامل في الشهر الثاني : «كيف تحملين وأنا مخصيّ ألبس حزام العفة؟» فتجيب : «الخصاء لا يكون جنسياً فقط، فعندما لا تتجاوز أفكارك وطموحاتك أرنبة أنفك وغرائزك البهيمية فأنت مخصيّ» .

شخصياتُ المسرحية متقلبة ولا تثبت على موقف معيّن، إذ نجد الحماة تتحدث أحياناً وكأنها فيلسوف، وتتعاطى أحياناً بالتمائم والخرافات.. والعائلة تعيش بين الوهم والحقيقة : حمل الزوجة الوهمي وحزام العفة الذي يلبسه الزوج .

في المشهد الخامس يفتح الزوج طرداً بريدياً مجهولَ المرسل، وهو طرد من كتب والده أرسلها له أخوه التوأم ليتخلص منها، وتوضع هذه الكتب في مستودع تكاثرت فيه الحشرات والقوارض وتصبح عبئاً على العائلة :

«**الزوج** : هذا صوت الجرذان التي بدأت تقرض الكتب .

الحماة : الجرذان يجب أن تتغذى» .

كلّ شيء في المسرحية معرّض للتبدل والتقلب والتحرّر من القيود إلا ذلك الزوج الذي رُسمت له الدوائرُ في أرض البهو، وكلما خرج عنها نبح الكلب الذي في القبو .

شخصياتُ المسرحية عبثية، فهي تعيش في جزر معزولة، تذهب وتأتي دون أي هدف.. والحوار غير متماسك، لكنه في العمق يحمل معان ودلالات عميقة.. والشخصيات تعيش في عزلة حقيقية ولا تفكرُ بشيء سوى بمصلحتها الشخصية .

في المشهد السابع تظهر شخصية الجد والد الزوج الشاعر الذي يتحدث عن فلسفة الموت، يرسله له أخوه التوأم -الذي أثرى بشكل غير مشروع والذي ضاقَ به- في صندوقٍ كطرد بريدي، وهذا المشهد ينتمي إلى الواقعية العميقة المخبوءة في الإنسان، وإلى لاواقعية الوضع الإنساني.. يقول الجد : «بدأت أفكّرُ بالموت، هذا الزائر الذي يأتيك من أعماق الجحيم» ويضيف : «الإنسان مجرد طرد بريدي.. من الولادة وحتى الموت تتقاذفه الحياة بأمواجها» .

وفي الختام يتحدث الكاتبُ عن لعنة العائلة في حوارٍ بين الجد وآدم، ويعاتبه الجد لأنه تركه في عزلةٍ تامة، ويجلس طويلاً جانب الهاتف لعله يتصل به ويسمع صوته، لكن يطول الانتظار فيغفو على الكرسي يائساً محبطاً، ويعْلمنا الجد أنه هو أيضاً لم تكن معاملته جيدة مع أبيه، وسوء المعاملة التي يتوارثُها الأبناء عن الآباء والأجداد ليس جديداً في عالمِ المسرح، فقد تناوله كتّاب مسرحيون آخرون مثل **هنريك إبسن** في مسرحيته «الأشباح» .

في مسرحيةِ «طرد بريدي» تظهر النزعة الواقعية، والحوارات الشعبية تأخذ طابعاً واقعياً، لكن إذا كان ما يجري في المسرحية واقعياً فما يقوم به الكاتب ليس واقعياً بل هو الواقعية العميقة كما يسميها الكاتب في بحوثه، والكاتب -مقارنة بكتّاب الواقعية- لم يتحدثْ عن البرنامج الاجتماعي المعمول به، بل على العكس، فقد قام بتفكيك الواقع الاجتماعي بفضل تطابقِ الشخصية مع بيئتها، فنزع المألوف المبتذل، وزعزعَ القارئ بما تحمله هذه الأسرة من علاقات اجتماعية فاسدة تركت الزوج في حالة من التراخي والاستسلام لكل السّنن الاجتماعية التي فُرضت عليه وتركت الجدّ بعيداً عن الحياة الاجتماعية السوية التي تشعره بموقعه الاجتماعي الرفيع كونه كاتباً مرموقاً.. والكاتبُ لم يضع اللوم كاملاً على الحرب وما خلّفته من سلوكيات اجتماعية فاسدة دفعت كثيراً من أفراد المجتمعِ إلى التخلي عن القيم التي تربّوا عليها من احترام الزوج والوالد والإشفاق على كبار السن ومساعدتهم في شؤون حياتهم، بل تحدث عن اللعنة التي تلاحق العائلة وتنتقل من الآباء إلى الأبناء، لعنة عدم البرّ بالوالدين وعدم الاهتمام بهما .

يقـول آدم محدّثاً نفسه : «لعنـة العائلة تلاحقني.. لم تحتمـل زوجـة ابنـي وجـودي في البيـت فطلبت إلى زوجها أن يبعدني عنه» .

ويعيشـ آدم حالة من الندم، ويستذكـر ما قاله له خالـه ذات مرة : «يـا آدم، لا توزع مالـك على أولادك.. سيأخذون المال ثم يرمونك في الشارع» ثم يدور حوارٌ بين الزوج والزوجة والحماة لإخراج الأب من البيت (الطرد البريـدي) فتقترح الزوجة أن يُبنى للأب كوخ في المقبرة يعيشـ فيه حتى يموت.. ويقيـم الأب في الكوخ الذي بني لـه في المقـبرة، ويقدّم له الابن بساطاً كـي يجلس عليه، فيقـول لـه الأب : «يكفيني نصـف البساط يـا بني، أما النصف الآخر فاتركه لنفسك لأنه في يوم ما سيخرجك أولادك مـن بيتك وتقيم هنا في هذه المقبرة كما أقيم أنا اليوم» .

في المقـبرة يلتقـي آدم بحفّـار القبور الـذي يدعوه إلى بيتـه وعدم النوم في المقبرة، كمـا يلتقي بابنة حفار القبـور، نسمـة، الطالبـة الجامعية التي تحضّـر رسالة جامعيـة بعنوان «الليل في الشعر العربـي» ويقرأ لها آدم الأطروحة ويضع إضافات عليها .

ولا شـك أن الإحبـاط والقلـق والخـوف والضيـاع وانتهـاك القيـم الاجتماعيـة والأخلاقية سمـة مميزة للشخصيـات الحداثية، فحفّار القبـور الذي يتعامل مع الموتـى بشكل يومـي ويُفترض أن تموت فيـه الأحاسيس والمشاعـر جـرّاء تعاملـه اليومـي مـع الأمـوات نجـده أكـثر إشفاقـاً على هذا الرجـل من ابنه وزوجـة ابنه.. إنّهـا الخيبـة التي تلّـف آدم، ذاك الرجل الـذي يُكَنّ له الاحترام والتقدير في كلّ الأوساط الأدبية، وينال جائزة الدولـة التقديريـة لكن مؤلفاته وكتبـه توضع في مخزن مهجور لتأكلهـا القوارض، وبالمقابل عرفـت تلك الفتاة الجامعية قدر ذلك الرجـل وما يملكه من علم ومعرفة، فحنّـت عليه وأحبّته واستفادت من علمه وأدبه حين قدّم لها المساعدة في إعداد رسالتها الجامعية .

إن كل مـن التقـى بهـم آدم كانوا أرحـم عليه من أبناء عائلتـه، حتى حفار القبور، الرجـل الذي تصلبت عنـده العواطف والأحاسيس يعطف عليـه ويدعوه للنوم في منزله بدل النوم في كوخه الذي نُصب له في المقبرة .

ويكتـب آدم رسالة في المـوت، ويعطي نظارته وقلمه إلى بسمة، وفي الفصل الأخير نشهد موت آدم، ويتداعى الكـوخ ويختفي صنـدوق الكتب، وتقـام مراسم الدفن، ويلقـي الزوج كلمة يقول فيهـا إن الفقيد كان عالماً كبيراً في اللغـة وباحثاً قديراً، وتلقي كذلـك الزوجة كلمة تبين فيهـا مناقـب الفقيد وما تركه مـن آثار أدبيـة وعلمية، وتتحدث الحماة عـن علمه وتدّعي أنّهـا نصحت ابنتها بالحفاظ على مؤلفاته :

«**الحمـاة** : كان حماي كنزاً وطنياً وقومياً وإنسانياً، لـه أبحاثـه ولي أبحاثي، وكثـيراً ما كنا نتبـادل الفائدة والمعلومـات، وعندمـا أراد أن يكمـل رسالتـه في المـوت قلـت لابنتي : يجب أن نهيـئ له مكاناً عمليـاً يعيش فيه هذه التجربة، تجربة الموت، ليكـون الكتاب أوفى وأغنى وأصدق، كمـا نصحت ابنتي البارّة وزوجها الفاضل بأن نحافظ علـى مؤلفـات الراحل ومكتبتـه، فوضعناها في صنـدوق ودفنّاهـا معه كمـا كان يفعل الملـوك الفراعنة لتكون ذخراً للأجيال القادمة» .

في هـذه المسرحيـة يستخـدم الكاتـب تقنيـة وعي العكـس التقنيـة التـي استخدمهـا الكاتـب المسرحـي الإيطـالي **بيراندیلـو** في معظم مسرحياتـه، وأظهر لنا الكاتـبُ حسنَ المعاملة التي لقيها من حفار القبور وابنتِه ليُظهر مدى الجور والظلم والإهمال الذي لقيه من أقرب النـاس إليه، وأظهر لنا كذلك الاحـترام والتقديرَ الذي لقيه مـن المؤسسـات الثقافية في بلده حـين قلّدته أعلى الأوسمة مقابـل الإهمال وعدم الاكتراثِ من قبل عائلته التي استخفـت بمهنته ككاتب ووضعتْ كتبه ومؤلفاته في مستودع مهجور .

وتنتهـي المسرحية بسمـاع أصـوات قذائف تنفجر وسقوط قذيفة طائشة فيتطايـر الكوخ والخطباء ويملأ خشبةَ المسرح الدخانُ والحجارةُ والأتربةُ المتطايرة .

دراما الصراعات والمشاعر في ترنيمة حب لـ عبد الفتاح قلعه جي

د.محمد علي حرفوش

المدينةُ حاضنة المسرح، والمسرحُ درة تزيّن المدينة .

علّمنا تاريخُ الثقافات والفنون أنّ المدينة تكتمل بمسرحِها، أما إذا غاب المسرح فَقَدَت المدينة كثيراً من بريقِها، فما بالنا إذا كنا نتحدث عن مدينة حلب، مدينة التاريخ والعلم والأدب والفنون؟

في قلبِ هذه المدينة النابضة بالإبداع والثقافة أبصرَ الكاتب المسرحي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** النور، وقبل أن يسفح مداد قلمه تابع أنماط النشاط الثقافيّ والإبداعي من فنون الطرب والأنشطة المسرحيةِ والزوايا الصوفية والاحتفالات الشعبية الفولكلورية حتى تشرّبت عيناه وأذناه كل

هـذه الأطيـاف والانطباعـات التـي -إلى جانـب ثقافتـه الشخصيـة ودراسته الجامعيـة- حرَّكت وتـر الإبـداع في أعماقِه، فاستلّ القلـم وراح يملأ الصفحـات بكتابات شتـى في القصـة القصيرة والنقدِ والمسرح .

اللافـتُ في مسـيرة **عبـد الفتـاح قلعـه جـي** الإبداعيـة اختيـاره المسـرح، ذاك الفـنّ المركّـب الصعب وسيلة للتعبـيرِ وأداةً لطرح الأفكار وقالباً جمالياً يبعث الدهشةَ في نفس المتلقي .

في ستينيـات القـرن المنصـرم ترأس **عبـد الفتاح قلعه جي** فرقةَ المسرح الشعبي في حلب التي قدمت عدداً من مسرحياته.. يقول : «كنا نصرف مـن رواتبِنا وأجورنا على المسرحيـة، ونسهر حتى الصبـاح في التدريبات وإنجـاز الديكور والملابس بأيدينـا.. واليـوم وأنـا أستعرض هـذا الشريط الملـون الحافل بالأحـداث والذكريات أتساءل : أي سحـر في المسـرح يجذبك إليـه؟»[1] ويمكن القول إن **قلعـه جي** ساهم في نهضةِ المسرح السوري منذ عقد الستينيات كغيره من أقطاب المسرح السوري أمثـال **سـعد الله ونوس وممـدوح عـدوان ووليد إخلاصي** .

رأى كاتبنـا الراحـل أنّ المسـرح العربـي بحاجـة إلى تأصيـلٍ ليغـدو جـزءاً عضويـاً مـن الثقافـة العربية، وبطبيعـةِ الحال جارى **قلعه جي** مسرحيـين عرباً آخرين مثل **عبد الكريم برشـيد** و**الطيب الصديقي** في هذا التوجه .

ومـن خلال الاطـلاع على بعض أعمال **قلعه جـي** المسرحيـة يستنتـج المـرء أنـه لم يستنسـخ الماضي بل استوحـاه واستلهمه، وهو بذلك يذكّرنا بالشاعر الداغستاني **رسـول حمزاتوف** في مقولته الشهيرة «إذا صوّبـتَ سلاحك نحو الماضي صوَّب المستقبـل سلاحَه نحوك» وقـد استخدم **قلعه جي** رمـوز الصوفيـة مثـل السهـروردي والنسيمي في مسرحيتيـه «سيـد الوقـت الشهـاب السهروردي» و«النسيمي هو الـذي رأى الطريق» وعدا عن رموز الصوفيـة لجـأ **قلعـه جـي** إلى بعض المرجعيات التاريخية في مسرحياته «هبوط تيمورلنك- اختفاء وسقـوط شهريار- دستـة ملوك يصبّـون القهوة- تشظيـات ديك الجن الحمصـي» على سبيل المثال لا الحصـر.. ومن خـلال هذه الرمـوز والمناخات التاريخيـة قام الكاتبُ باستحضار التاريخِ وخوض حـوار معـه، مستخدماً تلـك العناصـر في قوالب تجريبية تجمع بين التراثِ والمعاصرة .

حتى المرحلـة الأخيرة من تجربتـه المسرحية بقي **عبد الفتاح قلعـه جي** مثابراً على موضوعاته التي تجمـعُ التراث والمعاصـرة، وأدواته التعبيرية تناسب مـواد التراث العربي عندمـا يتم تقديمها لجمهور في عصر العولمة وتكنولوجيا المعلوماتية .

***

في مسرحيـة «ترنيمـة حـب»[2] قـدم الراحل شحنةً درامية عاليـة، جمع فيها بين شعر التفعيلة السلس والحـوار اليومـي العـاديّ بالفصحـى المبسّطـة، وعرضَ لتجربة الشاعـرة ليلى الأخيلية وحبّها لتوبة .

وحفلَ النصّ بمناخات العصر الأموي وبوقائع مأساويـة تذكّرنـا بأعمال **شكسـبير**، وينخرط في أحداثِهـا عـدد كبير مـن الشخصيـات، معظمها تغلب عليه النمطية، وتبقى البطولة لليلى التي من خلال تجاربِ حياتها في الحـبّ والزواج والنشاط الاجتماعيّ يتعمق الكاتـب في رصد السايكولوجية الأنثويـة، ولعـلّ الجانب الأهم مـن شخصية هذه البطلـة هو حضورها الشعـري الكاسح، وقد غدت ليلـى الأخيليـة شخصيـة اعتباريـة في عصرها، فتعاملـت من موقـعِ الند مع الخليفـة الأشهر عبد

الملك بن مروان ومع حاكم العراق ذائع الصيت الحجاج بن يوسف الثقفي .

ويورد الكاتب في هذه المسرحية إلماحات إلى أهمية دمشق في حياة العرب من خلال زيارة الشاعرة إليها والتجوال في ربوعها :

«وصلتُ دمشقَ عند الفجر.. كانت ناقتي تعبة.. شربْنا الماء من بردى.. ونهر دمشق فيّاض.. يفيض الماء مرآةً وأغنيةً.. ويجري ماؤها عذبا.. دمشق جنّة الدنيا سميّة.. وأسواق الشآم يرودها الزوار عامرة بكل بضائع الدنيا» .

ومن الواضح غنى النص بعناصر متنوعة من رصدٍ لأعماق الشخوص والخلفيات التاريخية والوقائع والأزمنة والأمكنة .

وفي النصّ أيضاً تباينات وصراعات عديدة حول حبّ ليلى ودوافعها وخياراتها وردود فعلها حيال الضغوطِ المجتمعية والعادات والتقاليد، ومن هذه المواقف نختار ما قالته الفيروزية :

«قدرٌ أن تتزوج ليلى عوفاً.. لكنْ قدر القلب أن تهوى توبة.. ما المانع أن تتزوج.. أو أن تهوى.. وتصون العفة والعقد.. وينال الاثنان رضاها؟ ليلى شاعرة، والشعراء لهم عالمهم والحب الأقدس .

المتزينة : أين المتعة؟»

إن الوصول إلى جوهر الحب لدى الأنثى ليس أمراً يسيراً واضح المعالم، فكيف يمكن للمرأة أن تصلَ إلى التوازن بين دورها المجتمعي (الزواج) والرغبة والعاطفة؟ وفي هذه المعمعة من المشاعر المتضاربة والمواقف الصعبة تعيش ليلى مأساتها صعوداً وهبوطاً وألماً وحسرةً وحيرة .

في النصّ تنويعات عديدة على وتر بالغ الأهمية من خلال شخصية مراد أحد الممثلين الافتراضيين حيث يتطرق **قلعه جي** إلى تأثيرات متعلقة بزمن العولمةِ وتكنولوجيا المعلوماتية : «بدأت الروبوتات الجنسيةُ تغزو الأسواق، وتم تطويرها بحيث تتأثر باللمسِ وتستجيب للهمس والغمز والنهز، وهي قادرة على النقاش وإلقاء النكات الجنسية والطريفة، والرجالُ كلهم سيفضّلونها ويتبادلونها فيما بينهم لتجنبِ الملل والهجر والصدود، وستنقرض النساء من هذا العالم».. يعكس هذا المقطع براعة الكاتب في تناولِ قضية الحب بطريقة كوميدية طريفة، حيث نلحظُ كيف أن الآلة اقتحمت جوانب عدة من حياة البشر، بما فيها الحب والجنس، ومما لا شك فيه أن النصّ بالغ الغنى بالمواقف والحوارات والتعابير والصور، وربما يكون المأخذ الوحيد عليه هو الإطالة في بعض المَشاهد مما يصعّب مهمة المخرج والممثلين عندما يريدون تجسيد النص على خشبة المسرح .

***

جرّب **عبد الفتاح قلعه جي** في مسيرتِه المسرحية الطويلة قوالب مسرحية شتى، وتناول موضوعات عديدة شملت التراث والمعاصرة بأسلوب لغوي سلسٍ يعبّر عن الثقافة الوطنية في زمن العولمة التي لا تقيم وزناً للقضايا والانتماءات والثقافات، وتشكل مسرحياتُ الكاتب الذي خسرناه منجَماً لنشطاء المسرح، آملين أن تأخذ طريقها إلى منصات المسارحِ المحلية والعربية وتنال من الاهتمام أكثر مما نالتْ في الماضي .

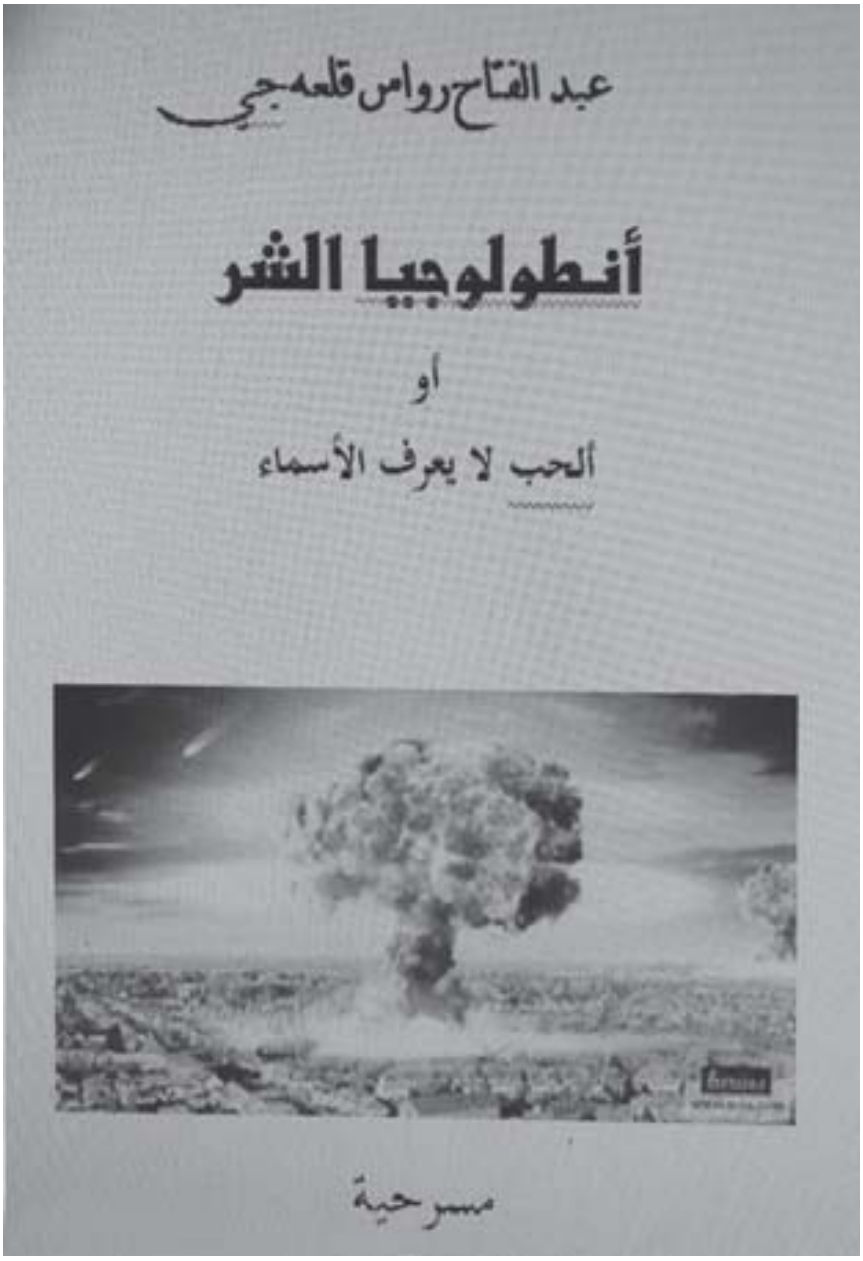
هوامش :

١-خواطر في التجربة المسرحية، عبد الفتاح قلعه جي، صحيفة تشرين-مدارات، دمشق ٢٠٠٢ .

٢-من المسرح الشعري، ترنيمة حب وأغنية المسافر الوحيد، عبد الفتاح قلعه جي، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٢٢ .

قراءة في نص مسرحية أنطولوجيا الشر لـ عبد الفتاح قلعه جي

عـــــلاوي وهبـــــي



تختلـفُ مسرحيـة «أنطولوجيـا الشـر» للكاتـب المسرحـي الراحـل **عبـد الفتـاح قلعـه جـي** الصادرة عـن الهيئة العامـة السوريـة للكتاب بدمشق في العـام ٢٠٢٣ ضمـن مجموعة مسرحيـة بعنـوان «البوّابـة» عن معظـم نصوصه الأخـيرة، فهي مختلفـةٌ شـكلاً ومضمونـاً، إذ يجنـح **قلعه جي** فيهـا إلى تناولِ موضـوع الشـرّ في العـالم منـذ القِدم وحتـى العصر الحديث.. ولأن النصـ هـو انطولوجيـا، والانطولوجيا هي تجميع لمادة في نوعٍ واحـد، أو تجميع لأسماء لها نفس نـوع الاهتمام لجـأ الكاتب إلى جمـعِ الأشخاص الذيـن اشتهروا بأعمـال الشر والتدمير والتخريـب في العـالمِ منذ غابر العصور، بل منذ نشأة الإنسانية الأولى، أي منـذ جريمـة قابيـل الأسطوريـة بحـق أخيـه هابيل، وهي بداية بسط الشر لنفسه في العالم، ويستحضر **قلعه جي** إلى

جانب أول مجرم مفترض في التاريخ أسماء مجرمين آخرين بحقّ الإنسانية مثل الرئيس الأميركي هاري ترومان الذي أمر بإلقاء القنبلة النووية على هيروشيما وناغازاكي في اليابان وهي الجريمة التي خلَّفت عشرات الآلاف من القتلى والمشوهين، وما زالت آثارها باقية حتى اليوم، ثم ذكر ادولف هتلر مصّاص الدماء الذي كان وراء اندلاع الحرب العالمية الثانية .

إلى جانب ذلك استحضر الكاتب شخصية نيرون صاحب النزوات الجنونية والامبراطور الذي أحرق روما وارتكب أشنع الجرائم بحق الشعوب، وكذلك الامبراطور كاليغولا الذي ادّعى الألوهية وتزوج أخته وسفك الدماء إرضاءً لنزواته، وهولاكو الذي دمّر المدن وأحرقَ الكتب وخرّب وقتل، وكذلك الملك الضحاك، أما عزازيل إبليس الذي استدعاه الكاتب فلأنه سيد الإغواء والتضليل الذي يجرّ أتباعه إلى ارتكاب المحرّمات، ورغم أن عزازيل عند بعض الكتّاب ليس رجلاً بل امرأة (زوجة إبليس كما عند الكاتب **يوسف زيدان** الذي جعل اسمها عنواناً لإحدى رواياته) فإن **قلعه جي** يجعله ذكراً .

وإلى جانب هذه الشخصيات نجد قاضياً مهمته محاكمة الطّغاة الذين عرفهم التاريخ وإدخالهم جهنّم عقاباً على ما اقترفوه بحقّ الإنسانية .

وهناك شخصيات إضافية هي : الرجل، ويسميه الكاتب آدم، والمرأة، واسمها حواء كاسم عاشقة هتلر، والفتاة، ويسميها الكاتب ولاّدة كاسم ابنة المستكفي ويعطيها من صفاتها الحبّ، أما إيفا فهي رسّامة، وآدم عالِم .

تدور أحداث المسرحية في ملجأ تحت الأرض محصّن بشكل جيد، وجدرانه مغطاة بواقيات ومجهز بكل الوسائل التكنولوجية والعلمية وبشاشةٍ كبيرة تمكّن آدم من متابعة ما يحدث في الخارج .

النصّ دعوةٌ للحب ولميلاد إنسانية وإنسانٍ جديدين على أنقاض زوال الإنسان الحالي الذي لا يعرف سوى القتل والدمار، أما الإنسان الجديد الذي سيأتي فهو يختلف عن الإنسان الحالي، إنسانٌ محبّ وعاشق، وهو الذي تعشقه ولاّدة وتتطلعُ إلى ميلاد جديد للإنسانية منها ومن عشيقها الإنسان الجديد .

في النصّ يتنبأ الراحل **عبد الفتاح قلعه جي** بزوالِ الإنسان الحالي، حالماً بوجود إنسان آخر مبدأه ودينه الحبّ، لذلك جمع الشخصيات التي كانت السبب في المآسي الإنسانية على امتداد التاريخ وحاكمَها ليرسل بها إلى الجحيم، مع التطلعِ إلى إنسان جديد في عالم جديد لا قتل فيه ولا تدمير ولا تخريب، عالم يسوده الحب فقط.. إنها نبوءة مرعبة بنهاية العالم، ونبوءة مبهجة بميلاد عالمٍ جديد مسالم يحكمه الحبّ .

أقامتها الهيئة العامة السورية للكتاب

حضورٌ متميز للمسرح في الندوة الوطنية للترجمة

سـلام الفاضـل

كان للترجمة دور كبير في إغناء حركة المسرح العربيّ عبر ما نقله كبارُ المترجمين العرب إلى اللغة العربية من مسرحيات عالمية جسَّدها ممثلون مسرحيون على خشبات المسارح العربية، سواء عبر نقلٍ حرفي لهذه الروائع أم عبر إعادة صياغتها وتطويعها بصورة تلائم حال بعض المجتمعات العربية أم من خلال استعارة بعض أحداثها وأسماء أبطالها وتحويرها بلغة جمالية ومزجها بإسقاطات عدة تقارب بعض الحالات المُعاشة في هذه المجتمعات .

ونظراً لما تشكّله الترجمةُ من أهمية كُبرى في تحقيقِ عملية التثاقف الحضاري ونقل علوم وآداب الشعوبِ الأخرى إلى اللغة العربية فقد درجت وزارة الثقافة–الهيئة العامة السورية للكتاب منذ أعوام على إقامة «الندوة الوطنية للترجمة» التي يحرص المشاركون فيها على تدارس واقع الترجمة في سورية من خلال عرض المشكلات التي تعترض هذا الواقع ومحاولة إيجاد الحلول له والنهوض بواقع المترجمين السوريين والتمكين لهذه المهنة بما تحمله من أهمية قصوى، وقد اختصت ندوة هذا العام –التي أقيمت في شهر تشرين أول الماضي– بتسليط الضوء على أثر الترجمة في الحركة الأدبية والفنية في العصرِ الحديث، وأفرد المحاضرون جزءاً كبيراً من مداخلاتهم للحديث عن أثر الترجمة في الحركة المسرحيةِ العربية عامة والسورية بشكل خاص وذلك لما للمسرح من حضور آسر في الذاكرة الجمعية والذاتِ الفردية .

ترجمة مسرحيات شكسبير

أولُ المتحدثين عن الترجمة والمسرح كان الباحث **د.باسل المسالمة** في بحثه «ترجمة مسرحيات شكسبير وأثرها في النهضة العربية الأدبية» إذ أوضح أن «أهمية **شكسبير** تكمن في تناول أعماله العواطف والأحاسيس الإنسانية وغوصها في النفس البشريةِ وتفرّد موضوعاتها المطروحة بالنظرة الفلسفيةِ وجرأتها في كسر القواعد الكلاسيكية، إضافة إلى فضلِها الكبير على اللغة الإنكليزية من جهة الألفاظ، وعكسها فكر عصر النهضة وفنه».. ومن هنا جاء اهتمام العالم العربي في القرن العشرين بترجمةِ أعمالِه، ولعلّ من أهم هذه الترجمات تبعاً للباحث ترجمة **علي أحمد باكثير** لمسرحية «روميو وجولييت» في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي.. وتابع : «من أكثر ترجماتِ مسرحيات **شكسبير** روعة وجمالاً وأدقها هي تلك التي قدمها الشاعر والناقد **جبرا إبراهيم جبرا** لمسرحيات «هاملت–ماكبث–الملك لير–عطيل»» .

وعن تعاملِ المسرحيين العرب مع نصوص **شكسبير** بيّن **د.المسالمة** أن «البعض منهم تصرّف بالنصّ بغية

باسل المسالمة

جوان جان

إعـداد المسرحيـة للعرض مثـل ترجمـة **نجيـب حـداد** لمسرحية «روميو وجولييـت» في حين أن البعضَ الآخر من الكتّاب والنقاد تأثر بأسلوب **شكسبير** وطريقته في عرضِ أعمالـه، وأكـثر هـذا التوجه نراه عنـد الشعـراء الذين كتبـوا المسرح الشعريّ، ومنهم **أحمد شـوقي** ولا سيما في مسرحيتـه «مصرع كليوبترا» بينمـا تعامل بعضهم الآخر مـع هـذه المسرحيـات كما هـي، وقدموهـا إلى الجمهور بتفاصيلها» .

وختـمَ **المسالمة** بحثـه بالتأكيـد علـى أن «ترجمات أعمال **شكسـبير** المسرحيـة أسهمـت في النهضة الأدبية العربيةِ من خلال رفع الذوق الأدبي وتطوير اللغة العربيةِ والتراكيب النحوية واللغوية الجديدة» .

قبَسات من حركة الترجمة في المسرح السوري

وفي بحثِـه «قبَسات مـن حركة الترجمـة في المسرح السـوريّ» عاد الكاتـب المسرحي **جوان جـان** إلى النهضةِ المسرحية التي شهدها المسرح السوري في النصفِ الثاني من القرن العشرين نتيجة نشاط حركة الترجمةِ في ذلك الوقـت، حيث انبرى المترجمون يومهـا إلى نقل منتخَبات الآداب العالميـة إلى اللغـة العربيـةِ عـن طريـق سلاسل صادرة عن دور النشر العربيةِ ولا سيما في سورية ومصر والكويـت، ثم عرجَ الباحث علـى العروض المسرحية التي شهدتهـا المسارحُ السورية بين العـام ١٩٥٠ والعام ١٩٦٠ عـام تأسيسِ المسـرح القومـي في دمشق قائـلاً : «تلقّف المخرجون المسرحيون السوريون حينها نصوصاً مسرحيةً مترجمـة وقدموهـا لجمهـور المسـرح الدمشقـي الـذي تعـرّف على كتّـاب مسرحيين عالميين من خـلال عروضٍ مشهودة حفظتها الذاكـرة التوثيقية في ظل غيابِ ذاكرة بصريـة في ذلـك الوقـت» كما عرض **جـان** في مشاركتِه أسماء عدد من الكتّـاب والمخرجين المسرحيين السوريين والعرب الذيـن استفادوا من الأدب المسرحي العالمي عبر مسرحيـات نُقلـت إلى العربيـةِ وقُدمـت إلى الجمهـور، وأوضـح أن «الكاتب المسرحيّ البريطاني **وليم شكسـبير** كان له حضوره القويّ في العروض المسرحية التي قُدمت، حيث قـدم له المخـرج **رفيـق الصبان** اثنتين مـن أشهر مسرحياتـه هما «تاجر البندقيـة» و«يوليوس قيصر» كما قدم له المخرج **يوسف حرب** مسرحيتَه «ترويض الشرسة» وقـدم له المخرج **علـي عقلة عرسـان** «الملك لير» أما رائد المسرح السوري **أحمد أبـو خليل القباني** فقد استفادَ في النصـف الثاني من القـرن التاسع عشر مـن الترجمات المتوفرة آنذاك للأدب المسرحي العالمي، ولا سيما الأدبين المسرحيـين الألمـاني والفرنسي، من خـلال اختيارِه نص «جنفيـاف» للكاتب الألماني **لودفيغ تيك** الذي قدمه تحت عنوان عفيفة، ونصاً للكاتب الفرنسي **راسين** وقدمه تحت

عنوان «لباب الغرام» وتابع **جوان جان** يقول : «كما استفاد الكاتب الحلبيّ **يوسف نعمة الله جد** المعاصر للقباني من اطّلاعه على الأدب المسرحي الفرنسي، فكتب مسرحيةً بعنوان «بريجيت» مستنداً في كتابتها إلى تقنية كتابة النصوص المسرحية العالمية الشائعة في ذلك الزمن، وأخرج في الفترة نفسها في مدينة حلب كذلك **أوغسطين عازار** النصَّ المترجم «افجيني» وترجم **توما أيوب** عدداً من النصوص المسرحية عن اللغات الأجنبية» .

وعرج أ.**جان** في معرضِ حديثه على الفائدة التي ظلَّ مسرحيو دمشق وحلب وسائر المحافظات السورية يحصدونها من نشاط حركة الترجمة في النصفِ الثاني من القرن العشرين، إذ ذكر أن «الفنان **حسين عباس** أخرج في اللاذقية مسرحية «العائلة توت» للكاتب الهنغاري **ستيفان أوركيني**، كما أخرج الفنان **تمّام العواني** في حمص مسرحية «المتعادلان» للكاتب الروسي **فيكتور روزوف**، أما في حماة فقد أخرج الفنان **سمير الحكيم** مسرحية «أنت لست غارا» للكاتب المسرحي التركي **عزيز نيسن**» ولم يُغفل **جان** الحديثَ عن المسرح الجامعي والمهرجانات المسرحية الجامعية التي قُدمت فيها عروضٌ مسرحية لنخبة من كتّاب المسرح العالمي، إذ قال : «كان دأبُ مخرجي المسرح الجامعي منصبّاً على إخراج النصوص المسرحية المترجمة بهدف تقديم وجبة ثقافية متميزة لجمهور هذا المسرح النوعيّ، حيث أخرج **بشير صافية** مسرحية «أوديب» وأخرج **خليل طافش** مسرحية «مهاجر بريسبان» أما مهرجان الشبيبة المسرحي فقد استقطب في أوج فتراتِ ازدهاره العديد من الأعمال المسرحية المترجمة، منها : مسرحية «حمّام روماني» للكاتب البلغاري **ستانسلاف ستراتييف**، ومسرحية «صور» للكاتبِ الإيطالي **ماريو فراتي**، وكذلك فعل مهرجان حمص المسرحي الذي كان على موعد مع أكبر كمّ من الأعمال المترجمة لعل من أبرزها : «طائر الليل» للكاتب التشيلي **آغون وولف**، و«العاري والأنيق» للكاتب الإيطالي **داريو فو**» ولم يغب مسرح الأطفالِ والعرائس عن الاستفادة من النصوص المسرحيةِ المترجمة، وأوضح الكاتب **جوان جان** في هذا الصدد : «تناولت المخرجة **سلوى الجابري** نصاً للكاتبِ البلغاري **فاليري بتروف** بعنوان «حارس الغابة يا صديقي» كما تناول المخرج **عدنان سلوم** نصاً للأطفال بعنوان «العسل المسحور» للكاتب **عزيز نيسن**.. وفيما يخصّ مسرح العرائس يُعدّ المترجمون **إلياس مرقص– شريف الراس– ظافر عبد الواحد– ميخائيل عيد** من أهم المترجمين الذين ترجموا أعمالَ هذا المسرح» .

دور الترجمة في إثراء وتطور المسرح

من جهتها تحدثت الباحثة المسرحية **د.ميسون علي** عن دور الترجمة في إثراء وتطور المسرح من خلالِ العودة إلى البدايات الأولى لتعرّف روّاد المسرحِ ومفكري عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر على المسرح في الغرب وكيف حاولوا أن يجدوا كلمات عربية تصف وتسمي ذلك الفن الوافد، إلى أن استخدم الكاتب المصري **توفيق الحكيم** كلمة «المسرح» بالمعنى الحديث، مؤكدة أن «تأثير المسرح على الثقافة العربية بدأ مع مشاهدة العروضِ المسرحية في أوربا وليس بقراءة النصوصِ المسرحية المكتوبة، ولعل أحد أسباب تأخرِ التأثر بالنص المسرحي الأجنبي هو تأخر وصولِ حركة الطباعة ونشر الكتب إلى البلدان العربية، إضافة إلى أن اهتمام الترجمة في ذلك الوقت كان منصبّاً على ترجمة القصص والروايات والدراسات» ثم أشارت إلى الاختلاف بين مصطلحَي «الترجمة» و«التعريب» وذكرت في معرض حديثها أسلوبَ «الترجمة بتصرّف» الذي رأت أنه «من الأساليبِ السلبية في الترجمة، لكن الأمر يختلف في التعاملِ مع النص المسرحي، خاصة إذا تُرجم النص من أجل العرض المسرحي، فالعرض يجب أن يكون مقبولاً ومفهوماً للجمهور الواسع» .

وعرجت **ميسون علي** في حديثها على الدور الكبير الذي قامت به وزارة الثقافة في هذا الصدد، حيث اهتمت الوزارة منذ نشأتها بترجمة الدراسات والنصوصِ المسرحية الأجنبية، وقدمت أمثلة على ذلك، منها : مسرحية «لعبة حلم» لـ**أوغست سترندبرغ**، ترجمة **إبراهيم وطفي** و«الثعلب والعنب» للكاتب البرازيلي

ميسون علي

ريم شامية

جولهيرم فيجويردو، ترجمة **فيصل الياسري** و«الصبر المُتحـرّق» لـ **أنطونيو سكارميتا**، ترجمة **ممدوح عدوان**، وتابعت مشيرةً في السياق نفسه إلى دور الجهات المعنية في الوزارة، ولا سيما الهيئة العامة السورية للكتاب، في إثراءِ حركة الترجمة، إذ قدمت ترجمات من مختلف التيارات، إضافة إلى ترجمات من المسرح الحديث والمعاصرِ لكتّاب مثـل السويسري **ماكس فريش** ومسرحيته «رحلة حياة» والفرنسي **جان جينيه** ومسرحيتـه «الشرفة» والإنكليزي **تـوم سـتوبارد** ومسرحيته «حبر هنـدي» موضحة أن هذه الترجمـات سواء تلك التي صدرت عـن وزارة الثقافة أم الجهـات التابعـة لها اكتسبـت سمعة جيدة لـدى القارئ العربي .

وفيمـا يتعلـق بـدُور النشر الخاصـة بيّنت **علـي** أن «عمليـة الترجمـة في بعض دور النشر الخاصـة لا تقوم انطلاقاً مـن مشروع ومنهج وسياسـة ثقافية، ومن لغات مختلفـة، إنما صارت تخضع لرغبـة ومزاج المترجم إزاءً كاتـب ما، أو رغبـة دار النشـر، أو حصـول الكاتبَ على إحدى الجوائز، كما أن معظم هذه الدور عزفت عن نشر النصوص المسرحية بحجةِ أن المسرح للعرض والمشاهدة وليـس للقراءة، ومع ذلك لا يمكن إنـكار ما قامت به دور نشر في هذا الصدد مثل دار كنعان» .

الترجمة وتأصيل المسرح العربي

وطرحت الباحثة **د.ريم شامية** في ورقة عملها أسئلة إشكاليـة يتمحـور حـول أثر الترجمـة على هويـة النصّ الأدبـي وهل حضـور الترجمة في نص هـو دليل صحة أم سقم يحـوّل النصـ الأدبي إلى نص هجـين ويفرغه من مضمونه وأصالته؟ وللإجابـة عن هذه التساؤلات قدمت **شـامية** في مداخلتهـا أنموذجـاً عـن المسـرحِ العربي في المرحلة الأولى، كما قدمت دراسةً عن الترجمة المسرحية، ورأت أن «عـدم وجود مسرح في الحضـارة العربية وضع هذا الفن أمامَ إشكالية ترجمة المصطلح المسرحي، ولكن وعلـى الرغم مـن كل ما رافق حركة الترجمـة المسرحية مـن صعوبات إلا أنهـا أسهمت وما تـزال في إغناءِ حركة المسرح العربي، وإن تراجعت هـذه الحركة أمام التأليف منذ مطلع القرن العشريـن إلا أنها ستبقى ترفد الحركة المسرحيـة بـكل جديد» وتابعـت الباحثةُ متناولـةً حضور النصـ المترجم في المسرح العربيّ : «ونتيجة تأثر الأعمال المسرحية العربية بـ **بريشـت وبيكيت ويونيسكو** فقد ظهر في ستينيـات وسبعينيـات القرن الماضي مـا عُرف باسم «المسرح الطليعي العربي» الـذي بدأ مع مسرحيات كتّاب سوريـين ومصريـين ولبنانيـين، أما أسلـوب **بيراندللو**

«المسـرح داخـل المسـرح» فقـد وجد صـدى كبـيراً لدى مسرحيينا، لذا كان التأرجح سمة هذه المرحلة» وأضاءت **د.شامية** في معرض حديثها على مسرح الكاتب **سعد الله ونوس** الذي أكد تأثره في بدايـة كتابته المسرحية بالفكر الوجودي، ولا سيما تيار العبث الذي نشأ عنه، ولجوؤه إلى المسرح الجديد الذي وجد من خلاله مجالاً لطرح قضايا تتعلـق بالفكر الوجـوديّ ومعاناة الإنسـان وهمومه.. أما الاقتباس الذي كان شكلاً من أشـكال تأثير الترجمة في المسـرح العربيّ فقد كان حين قام بعض روّاد هذا المسرح بتحويرِ المسرحيات العالمية وتقديمها بصورة تندمج فيها مع البيئة العربيـة وتتكيف مع واقعها، ورأت **ريم شامية** أن «هـذه التجربة لاقت قبولاً جماهيريـاً كبيراً» وضربتْ مثـالاً على ذلك «تجربة المسرح الجديـد في تونس وفرقة الحكواتـي في لبنـان اللتـان كانتـا تجربتـين رائدتين في المسرح العربي» .

وانتقلـت **شـامية** تاليـاً لمناقشـة إشكاليـة تأصيل المسـرحِ العربـي وهويتـه، إذ بيّنت أن «احتيـاج المسرحِ العربـي للتجديـد واعتماده نتيجـة لذلك علـى تياراتِ المسـرح الأجنبي ونصوصه المترجمـة عرّضه لأن يكون مُقلّـداً للمسرح الأجنبـي أكثر من كونه أصيـلاً، الأمر الـذي دفع بعض المسرحيين العرب وفي مقدمتهم **سـعد الله ونوس** إلى البحـث عـن أشـكالٍ أصيلـة للمسـرح العربـي، فأنشـأ مـع المخـرج **فـواز السـاجر** مـا عُرف بـ «المسـرح التجريبـي» الـذي ميّـزه **ونوس** بالقـول : «التجريـب في بلادنا هو البحـث الدائمُ عن مسرح يعي واقعنـا ويسهـم في خلـق مسـرح أصيلٍ وفعـال، وهو ما يختلـف عـن التجريب في أوربـا الذي جـاء في محاولة لإنقـاذ المسرح والخروج من البابِ المسدود الذي يواجه الثقافـة البرجوازيـة» مبينـة **د.شـامية** في ختـام ورقة عملهـا فيما يتعلق بهويـة المسرحِ العربـي : «الإبداع هو الـذي يكوّن الهوية، والمسرحُ المبدع يمكن أن يستفيد من كل الثقافات ويؤسـس مسرحاً متميزاً وخاصاً وذا هوية دامغة تؤهلـه ليكون مؤثراً بـدوره في الحركة المسرحية العالمية» .

في ندوة نوافذ

المسرح السوري في السنوات العشر الأخيرة

فاتـــن دعبـــــول

من اليمين نضال قوشحة-جوان جان-رنا جمول-أمانة والي-إدريس مراد

لطالما كان المسرح نافذة نطل من خلالها على قضايا المجتمع، ونلجأ إليه كلما ضاقت بنا السبل، نتفيأ بظلاله، ونسكب على خشبته خبايا الروح ووجع السنين تارة، وتارة أخرى نجد فيه الملاذ الآمن لأحلامنا، فننتزع البسمة والأمل بالقادم من الأيام عبر نصوص كُتبت بأقلام عشاقه، ليرسموا في كل مرة عالماً من الحقيقة والخيال في آن معاً .

في شهرِ آب الماضي أقامت مديرية المسارح والموسيقا بالتعاون مع مديرية ثقافة دمشق الفعالية الثقافية الدورية «نوافذ» التي يعدّها ويديرها الإعلامي **إدريس مراد** والذي اختار لها موضوعاً مسرحياً هو «المسرح السوري في السنوات العشر الأخيرة» وقد شارك في الندوة الفنانتان **أمانة والي** و**رنا جمول** والكاتب **جوان جان** والناقد **نضال قوشحة** .

وبيَّن **إدريس** في بداية الندوة أن المسرح السوري لم تتوقف عروضه رغم التحديات الكبيرة التي تعرَّض

لها جـراء الحصار الاقتصادي ورغـم معاناة الفنانين المسرحيـين من ضعف التقنيات وشـحّ المواد، فقد آمنوا أن المسـرح يجب أن تبقى أنـواره مشعة وأبوابه مفتوحة لوهـج الحياة ونبض القلوب لينثر عبـقَ المحبة لمستقبل فيه من الجمال ما يكفي لإنعاش القلوبِ الدافئة .

مسرح يواكب التطورات

تطـرّق أ.**نضـال قوشحـة** في مداخلتـه إلى أعمال المخـرج المسرحي **أيمـن زيـدان** ذات الطابـع الشعبي، كما تحدث عن بدايـات المسرح السوري ومرحلة الرائد المسرحي **أحمد أبو خليل القباني** وأعماله المسرحية كـ «ناكر الجميـل» و«هارون الرشيد» وأوضـح **قوشحة** أن مطالع القرن العشرين شهدت ظهورَ فرق مسرحية من خلال جهود تلامذة **القباني** وابتدأت المرحلة المفصلية في تاريـخ المسرح السـوريّ –حسب **قوشحـة**– في العام ١٩٦٠ مـع تأسيسِ المسـرح القومـي في وزارة الثقافة، وأشـار إلى تجربـة المخـرج **رفيـق الصبـان** في المسرح السوري ومحاولته تأسيس مسرح جادّ من خلال تقديمه لكلاسيكيـات المسـرح العالمـي كنصوص **سوفوكليس** و**شكسبـير** الأمـر الذي أدى إلى نشـوب صراع فني بين أنصار المسـرح الجاد وأنصار المسـرح الشعبي، وصار لـكل جانب جمهوره، وقال **قوشحـة** : «كان بطل المسرح الشعبـي الفنان **نهاد قلعـي** الذي كان يؤكـدُ أن المسرح يجـب أن يكون نابعاً من معانـاة الناسِ وأحلامهم، وقد تكفّـل المسرح القومـي بتقديم الأعمـالِ المسرحية ذات الطابع الجـاد التي تعتمد على العربيـةِ الفصحى كلغة دائمة لهـا، أمـا المسرح الشعبـي فكان يقـدم عروضه باللهجـة العامية وقد سمي بالمسرحِ التجاري وهو يبتعد عن مفاهيم المسرح الجـادّ، وعبر سنوات تكرس هذان التيـاران المسرحيـان ولم يلتقيا».. وأشـار **قوشحة** إلى أن المخـرجَ المسرحـي **أيمـن زيـدان** حـاول الجمـع بين المسارين من خلال عروض مسرحية شعبية راقية كسرَ مـن خلالها عـدداً من القواعـد واعتمد علـى نصوصٍ للكاتـب المسرحي الإيطالي **داريو فو** الـذي تقاطعَ معه فكرياً، فقدم مسرحيـة «لا تدفع الحساب» تحت عنوان «سوبر ماركـت» وقد قدمها **زيدان** عـدة مرات وبفريق عمـل مختلـف في كل مـرة، كما قـدم **زيـدان** مسرحية «اختطـاف» ولاحـظ **قوشحـة** أن الجمهـورَ يُقبـل على أعمال **أيمن زيدان** بشغف، ونقلَ عن الأخير قوله : «هي حالة مسرحيـة بسيطة تحاكي أوجـاعَ الناس البسطاء وآمالهـم وأحببنـا أن نعرضها كما هي وبـكل بساطتها وحيويتهـا كـي تكـون في متنـاولِ الجميع ويأتـي الناس باختلاف شرائحهم لمشاهدتها ونجعل من المسرح حالة اجتماعيـة، وما زلتُ مصراً على المضي في هذا الطريق الوعـر، وكلّي أمل أن يوصلني إلى قلوب البسطاء الذين يرون في المسرح برلماناً حراً لهم».. وذكر **قوشحة** عدداً من أعمـال **زيدان** المسرحية كـ «فابريكا» و«فضيحة في الميناء» .

ودعـا **نضال قوشحـة** إلى إيلاء المسرح المزيد من الاهتمـام وتقديم الدعم المادي له حتى يقوم بدوره على أكمل وجـه، خاصة في هـذه المرحلة التـي نحن بحاجةٍ فيها إلى مسرح يواكب التطورات .

مشروع دعم مسرح الشباب

مـن جهتِـه قـال أ.**جـوان جـان** : «في الحديث عن الحركةِ المسرحيـة السورية في السنوات العشر الأخيرة لا يمكـن أن نفصلهـا زمنياً عـن الفترة التـي سبقتْها» وتوقـف **جان** عنـد العـام ١٩٦٠ عـام تأسيـس المسرح القومـي والعـام ١٩٦٩ عـام إقامـة الـدورة الأولى من مهرجـان دمشق المسرحـي والعام ١٩٧٨ عـام تأسيس المعهـد العالي للفنـون المسرحية، معتبراً هـذه التواريخ مفاصـل هامة في الحركة المسرحيـة السورية، وقال إن الهـدف الأساسي لمهرجان دمشق المسرحيّ كان تعريف الجمهـور السوري بالمسرح العربـيّ حيث لم تكن هناك وسائل تواصل حديثة تمكّن المُشاهد من متابعة العروض المسرحيـة بطرق مختلفة، وقال : «كان المهرجان فرصة

هوب هوب نص جوان جان إخراج عجاج سليم ٢٠١٤

حقيقيــة كي يشاهــدَ جمهورُ المســرح الدمشقي تجارب مسرحية عربية وأجنبية» وأسِفَ أ.**جان** لتوقف مهرجان دمشق المسرحيّ أكثر من مــرة خلال مسيرته الطويلة، وقــال إن المهرجان كان فرصة للفرق المسرحية السورية لتقــدّم أفضل مــا عندها، وأشار إلى الــدور الذي يقوم بــه خريجــو المعهــد العــالي للفنــون المسرحيــة في رفد الحركــةِ المسرحيــة بكوادر من مختلــف الاختصاصات رغم تفــاوت مستويات الخريجــين، وأشاد **جــوان جان** بالدورِ الإيجابي الــذي لعبته فرق المنظمات الشعبية في الحركة المسرحية السورية، وقال إن هذه الفرق خرّجتْ مجموعــةً كبيرة من الفنانين المسرحيــين الذين كرّسوا حياتَهم للمسرح .

وتحدث **جــان** عن أهــم محطات المســرح السوري في السنوات الأخيرة، متطرقــاً إلى مشروع دعم مسرحِ الشباب الذي أطلقته مديرية المسارح والموسيقا في العام ٢٠١٧ قائلاً : «كان الهدفُ من المشروع استقطاب الهواة المتميزيــن على صعيــد الإخراجِ المسرحــي الذين أثبتوا وجودهــم ومواهبهم في فرقِ المنظمات الشعبية ليقدموا أعمالهــم ضمــن شــروطٍ احترافية، ومعظــم التجارب التــي قدمها المشــروعُ كانت متميزة» ونــوّه بالمهرجانات المسرحيــة التي تقامُ على مستوى المحافظات، كما أشار **جــان** إلى مسابقة النصّ المسرحي الشاب التي أطلقتها مديرية المسارح والموسيقا في العام ٢٠٢١ بهدف تشجيع الكتابــات المسرحيــةِ الشابــة، ورأى أن موضــوعَ النصّ المسرحــي موضــوع شائــك، وقــال : «النصّ المسرحي لا يكتمــل إلا بالعرض علــى خشبة المســرح، ولا يكتفي الكاتب بكتابة النص المسرحي ووضعه بالأدراج أو نشره في الكتب بل يسعى إلى عرضِه على خشبة المسرح، وهذا يتعلق بالعلاقة بــين الكتّابِ والمخرجين.. وفي ظل كل ما يحيــط بنا مــن محــاولاتِ تسطيح الفكر عــبر مختلف وسائــل الإعلام التي تبثّ الفتنــة والفكر الظلاميّ على مدى ٢٤ ساعة يبقى المسرح هو المنبر الأكثر نبلاً وقدرة علــى تكوينِ مجتمع متحــرر من الأفكار التــي يمكن أن تحطمَ مجتمعاتنا وتجرّ شعوبنا نحو الهاوية» .

مونودراما امرأة وحيدة نص داريو فو إخراج نسرين فندي تمثيل أمانة والي ٢٠١٨

المسرح باقٍ رغم التحديات

ورأت الفنانـة **رنـا جمـول** أن سنوات الحرب على سوريـة تركتْ آثارهـا السلبية على جوانـب عديدة من الحيـاة، وخاصة الحيـاة الثقافية والفنيـة، لكن رسالة الفنان –حسب **جمول**– تبقـى دائماً نشر عبق الجمال ومقاومة البشاعـة بالمحبة ونشر الأمل والتفاؤل والوعي بين الناس، وقالت : «الحل الوحيد هو الاستمرار بالعمل والإنتـاج وأن يبقى المسـرح موجوداً وعامـراً بالفنانين والجمهور رغم كل التحديات لأنه لم يعد ترفاً بل حاجة ضرورية للفنان والجمهور على حدّ سواء» .

وتحدثـت **جمـول** عـن الأعمـال المسرحيـة التـي شاركـتْ بهـا في السنـوات الأخـيرة، فأشـارت إلى أن معظـم هذه الأعمـال كان مع المخرج **مأمـون الخطيب** كمسرحيةِ «نبضـ» التي تحكي عن الشهـادة والشهداء وذويهـم.. والمسرحيـة الثانيـة «هدنـة» التـي تحدثـت عـن الشبابِ ودورهـم في المجتمع في ظـل الحروب، ثم أتـتْ مسرحيـة «زيتـون» التـي عالجت قضيـة الهجرة عنـد الشباب، كما تحدثـت **جمول** عـن مشاركاتِها في مسرحيات «الدب-اعترافـات زوجية-زبيب» وجميعها –كمـا تقول **رنا جمول**– تحاكي الوجـعَ السوري وتدعو إلى الحـبّ لأنه السلاح الأمضى الـذي يمكننا مواجهة الأزمات به .

وقالـت **جمـول** : «مـن يتابع العروض المسرحية في السنـواتِ الأخـيرة يلاحـظ تعطش الجمهـور للمسرح، فصـالاتُ المسـارح تمتلـئ عـن آخرهـا، وهـذا يحمّلنـا مسؤوليـةَ صناعة الفرح والأمل لتحقيق السلام الداخليّ، وعلينـا أن نبعد اليأس عن أنفسنا ونعمل بجـدّ من أجلِ صناعة مسرح متميز لجمهور يتقن اختيار الأعمالِ الأكثر أهميـة، فلطالما كان المسرح خلاصاً وعلاجاً، ونحن اليوم بحاجة إلى تفعيل الخيال لإنتاج إبداعاتٍ جديدة» .

إرضاء تطلعات الجمهور

وتحدثـت الفنانة **أمانة والي** عـن مرحلة دراستها في المعهدِ العالي للفنـون المسرحية، وقالت إنها انتسبت إلى المعهـد حباً بالسينما، لكنها أصبحت أكثر التصاقاً بالمسـرح، وقالـت إن المسرح هو نقطة التقـاء الجمهورِ بالفنـان، وهذا الاتصـال المباشر يعطـي للممثلِ طاقة إيجابيـة لأن التفاعـل يكـون مباشراً، والفنـانُ يحصد ثمرة جهده من الجمهور، وهذا يسعده، وبقدرِ ما يعطي الفنان للمسرح فالمسرح يعطيه، وأضافت **والي** : «أشعر أن موهبتـي تُصقَـل، وأحاسيسـي تنضـج علـى خشبة المسرح، ومنذ تخرجي من المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٨١ وحتى اليوم ما زلتُ أعمل في المسرح، وأعتبر ذلـك واجباً تجـاه نفسي وتجـاه الجمهور، وأنـا أسعى دائمـاً للعملِ في المسرح، وأعتـبر نفسي محظوظة لأنني عاصرتُ عدداً من المخرجين المسرحيين الهامين كـ **فواز الساجـر** و**مانويل جيجي** و**أسعـد فضة** والعراقيّ **جواد الأسدي** الذين تعلمتُ منهم الكثير» .

نبض نص وإخراج مأمون الخطيب ٢٠١٤

وأضافت **أمانة والي** : «كان المسرح يتألق تارة، وتارة أخرى يخبو بريقُه، خاصة في ظل الحروب، وأذكرُ كيف أثّرت الحرب اللبنانية في الثمانينيات سلباً على الحركة المسرحية التي عادت وانتعشت على أيدي الأساتذة **فواز الساجر**، **جواد الأسدي**، **سعد الله ونوس**، **ممدوح عدوان**، **نديم معلا محمد**، **نبيل الحفار**.. وفي السنوات الأخيرة مررْنا بتجارب مريرة كممثلين، وكان المسرح هو المتنفس النقي لنا، واستطاعَ بعض مخرجينا تقديم أعمال مسرحية هامة كـ **مأمون الخطيب** و**هشام كفارنة** و**أيمن زيدان**» .

وتطرقت **والي** إلى مرحلة إدارتها للمسرح القومي قائلةً إنها حاولتْ تقديمَ مسرح يرضي تطلعات الناس وحاجاتهم في فترة صعبة.. وختمت حديثها بالتأكيد على أهميةِ دعم المسرح والمسرحيين .

وفي نهاية الندوة فُتِح بابُ المشاركة لجمهور الحضور، وكانت البداية مع المخرج المسرحي **مأمون الخطيب** الذي أكد أن المسرح هام كلقمة الخبز، والثقافة هي مرآتنا أمام الآخر، داعياً إلى تقديرِ جهود كل العاملين في الحقل المسرحي .

من جهتِه طالب الإعلامي **غسان شما** بالتعامل مع المسرحِ بكثير من الإيجابية والانفتاح .

قضايا مسرح الطفل في ملتقى شآم والقلم الثقافي

بدعوة من ملتقى «شآم والقلم» الثقافي عُقدت في في شهر حزيران الماضي ندوةٌ بعنوان «مسرح الطفل.. ظاهرةٌ حضارية هل نتقن فنونها؟» أعدّتها وأدارتها الإعلامية فاتن دعبول وشارك فيها المخرج المسرحي هشام كفارنة والكاتب المسرحي محمد الحفري والإعلامي علي العقباني ومنتِج مسرح الأطفال زياد الموح .

بناء إنسان المستقبل

ابتدأ الندوةَ المخرجُ المسرحي **هشام كفارنة** بإشارته إلى أن المسرح سواء الموجّه للكبار أم للصغار يجب أن يحترم عقل المتلقي وألا يستهين بذائقته من خلال الاهتمام البالغ بكافة عناصر العرضِ المسرحي لأن المتلقي اليوم أصبح قادراً على المحاكمة في كلا المسرحين، على أن يكون الاهتمامُ مضاعفاً بمسرح الطفل من خلال عدم الاستهانة بعقلِ الطفل لأن الأخير يستطيع التواطؤ مع العرضِ المسرحي من خلال تقبّله لشرطية المسرح لا عن جهل بل عن رغبة منه في المشاركة في اللعبةِ المسرحية التي تحتاج إلى الكثير من الخيال والتخييل، وهما شيئان أساسيان للممثل في المسرح، منوهاً **كفارنة** بضرورة إنجاز أعمال مسرحية للطفل بشكل دائم وعدم اقتصار ذلك على مناسبات معينة لأن هناك تعطّشاً لأي ظاهرة فيها نوع من الأمل والحياة والفرح، وأكد أ.**كفارنة** أن العمل للطفل معقّد ويحتاجُ في كل عرض إلى خبير بعلم النفس والاجتماع والتربية لأن لدى الطفل قدرة على قراءة كافةِ الدلالات في العرض المسرحي من لون وديكور وأزياء وإضاءة، وهو يلتقط الإشارات والإيماءات والحركة، ويتفاعل مع كلّ ما يجري على الخشبة، وقد عزّز ذلك المسرحُ التفاعلي الذي يحوّل الطفل من مجرّد متلقّ إلى مُشارك وفاعل في العرض، وأوضح أن مسرح الطفل يحتاج إلى تكاليف مادية عالية، ومَن يريد أن يقدّم مسرحاً للطفل يجب ألا يفكر بالجدوى الاقتصادية لأن الجدوى الأهم في مسرحِ الطفل هي بناء إنسان المستقبل، لذلك يجب على الدولة بكل مؤسّساتها أن تقدم الرعاية الفائقة لهذا المسرح، وأن تبحث عن وسائل تشجع فيه القطاعَ الخاص على الاستثمار فيه، معبّراً عن أسفه لوجودِ عروض مسرحية طفلية تجارية لا قيمة لها يقدّمها أشخاص لا علاقة لهم بالمسرح، موجهاً التحيةَ لمؤسّسي مسرح الطفل في سورية وكل المسرحيين الذين ما زالوا يعملون فيه، مشيراً إلى أهميةِ المهرجانات المسرحية الموجهة للطفل والتي تقيمُها مديرية المسارح والموسيقا دورياً .

عروض غير تقليدية

وبيّنَ الكاتب المسرحي **محمد الحفري** أن النصوص المسرحيةَ الموجّهة للطفل كثيرة، لكنها تحتاج إلى مخرج قادر على أن يكون خيرَ ناقل لها من خلال البحثِ في مكنوناتها، وهذا الأمر يحتاج إلى مخرجين مؤمنين بهذا المسرح، مع تأكيده على أهمية أن تُقدّم للطفل عروضٌ مسرحية بطرق غير تقليدية لأنّ مهمة المسرح إمتاع الطفل بالدرجة الأولى، ثم تحقيق الفائدة، لذلك على الكاتب أن يكتبَ نصاً يغري الطفلَ منذ البداية،

هشام كفارنة

ودون ذلـك لا يمكن شدّه، وخاصـة في عصرِ التكنولوجيا والإلكترونيات التـي غاص فيها طفلُ اليوم، ودون كتابات نوعية تتوافق مع تفكيرِ الطفل وخياله سيكون من الصعب -بـرأي **الحفـري**- استعادتـه مـن هـذا العـالم، وهـذه مسؤوليـة تقع على عاتقِ الجميع، حيث يجب تعويد طفلنا علـى المسرحِ من خلال المدارس بدايةً عبر وجود منشّط مسرحيّ فيها، مع إشارته إلى أن مسرح الطفل يحتاج إلى قلوبٍ مؤمنة به .

محمد الحضري

علي العقباني

المتعة أولاً

ونفـى الإعلامـيّ **علـي العقبـاني** نـدرة النصوص المسرحيـة الموجهة للأطفال، وقـال إن نصوصاً مسرحيةً طفليـة كثيرة تملأ مكتباتنا، وهناك كتّاب مسرحيون كثر كتبـوا لمسرح الطفـل، وعلى من يريـد أن يعملَ في مسرح الطفل أن يبحث ويحسن الاختيار، مبيناً أن الكتابة لمسرح الطفـل يجب أن تتوفرَ فيها كلّ الشـروط المهنية والتقنية في مسرح الكبارِ على الصعيد الفني، إضافة إلى ضرورة أن يعـرفَ الكاتب الذي يريـد أن يتوجّه للطفل ماذا يريد هـذا الطفل وكيف يجب أن يرتقي إلى حيث يكون ليسعده ويمتعـه لأن أي مقولة يريد الكاتب تقديمها للطفل تصبح لا قيمـة لها إذا غاب عنصر المتعـة، مشيراً إلى أنه يجب التركيـز على المسرحيـات التفاعليةِ لنعـرف بماذا يفكر الطفـل وماذا يريد، فهو كائنٌ ذكيّ، وما يتخيّله أكثر ممّا يتخيلـه الكبـار، وهذا ما يجب أن يدركـه كلّ من يريد أن يتوجّـه لجمهـور الأطفال، وهـو جمهور كبـير يؤكد عليه الإقبال الكبـير على عروض مسرح الطفـل، وهذا يحمّل

زياد الموح

الجهات المعنية بمسرح الطفل مسؤولية السعي لاستمراره والارتقـاء به من خلال تقديم أجور مناسبة لكلّ من يعمل فيه ودعوة كلّ المهتمين للتوجه إليه كتابة وإخراجاً وتمثيلاً حتى لا تُترك الأمور للمتسلقـين على هذا المسرح، مؤكداً أن مـن يعملون في مسرح الطفـلِ اليوم هم الشغوفون به، لكن هـذا لا يكفي لأن هؤلاء سيتركـون هذا الشغف حين يحتاجون إلى ما يؤمّن لهم لقمة العيش .

تكاليف عالية

وتحـدّث المنتج **زياد الموح** مدير شركـة ميار للإنتاج الفني عن تجربته الأولى كمنتج للعرض المسرحيّ الطفليّ «فلّـة والأقـزام السبعة» مبيّنـاً أن ما شجعَـه على خوض هـذه التجربة وجود أسماء مهمة فيـه على صعيد الكتابة والإخراج والموسيقا والتمثيل، ثـم أتبعَه بمسرحية «علاء الديـن والمصبـاح السحـري» مـع تأكيدِه من خلال هاتين التجربتين علـى أن تكاليـف إنتـاجِ عروض للأطفال بالشـكل المطلوب عالية، وهو كمنتـجٍ لا يستطيـع أن يستمر دون دعـم ووجـود رعـاة آخريـن يشاركونه في هذا المشروع الثقافيّ، ورأى أن الاستمرارَ في تقديم هكذا عروض صعب جداً لأنـه قد يكون قـادراً علـى إنتاج خمسـة عروض

فاتن دعبول

متتاليـة، لكنـه سيتوقف بعد ذلك لأن تكلفـة العمل تشير إلى أرقـام هائلة بسبب الحرص على تقديم عروض ذات سويـة فنية عالية مع كتّاب ومخرجين وممثلين متميزين، منوهـاً بأنّ هناك جهات خاصة عديـدة لديها الرغبة في تمويـلِ عروض مسرحية للأطفـال لكنها تريـد أن تفعل ذلك بطريقة صحيحة، ونحن اليوم بأمسّ الحاجة لتكونَ هنـاك شـراكات بين القطاعـين العام والخاصـ في هذا المجـال، لذلـك رأى **الموح** أنـه في ظل عدم توفـرِ الشرطِ الإنتاجـي الجيـد الذي يشجـع هؤلاء لا يمكـن أن يتحقق الشـرط المسرحـي الصحـي إلا بالتعـاونِ والتكاتف بين مؤسسات الدولة والقطاع الخاصّ .

جمهور الندوة

المسرح القصير في الوطن العربي
ندوة حوارية في عُمان

«المسرحُ القصير في الوطن العربي» هو عنوان الندوةِ الحوارية التي أقيمت في شهر حزيران الماضي في العاصمة العُمانية مسقط وشاركت فيها الفنانة البحرينية غادة الفيحاني والفنان السعودي عبد العزيز السماعيل والمخرج المصري د.جمال ياقوت وأ.جليلة الفهدية من عُمان، وأدارها الكاتب العُمانيّ أسامة الشقصي .

تناولت الندوةُ –بدايةً– إشكالية المصطلحات والمدارسِ المسرحية، وعرجت على أشكال المسرح المختلفةِ وفضاءاته وأماكن تقديمه وتجارب المسرحياتِ القصيرة في الوطن العربي وزمن العرضِ والفارق بين المشهد المسرحي والمسرحية القصيرةِ وخصائص المسرح القصير .

وتحدثَ المخرج **جمال ياقوت** عن المونودراما وما يميزها، مشيراً إلى أنها مسرحية الحدث الواحد والشخصيةِ الواحدة.. وفي حديثه عما يسمى مسرح الغرفة أوضح أنها مسرحية التعامل مع المكان، وأشارَ إلى أن المسرح القصير لا يرتبط دائماً بمكان مفتوح، وميزَ بين مصطلح «مسرح في الصحراء» و«المسرح الصحراوي» حيث تحدّ الأخير محددات وشروط المكان، مؤكداً على أهمية الوحدة العضوية والاتساق بين عناصر الموضوع قائلاً : «المكان المسرحيّ هو العنصر الأكثر أهمية فيما يتعلق باتصالِ العرض بالجمهور، بمعنى أن هناك فضاءات تقليدية مثل مسرح العلبة الإيطالية وهي لم تكنْ مسرحاً أصلاً» وأضاف

: «المسـرح كان في أماكـن وفضـاءات مفتوحـة وفضـاءات غـير تقليدية مثـل مسـرح الصندوق الأسـود والمسـرح ثلاثـي الاتجاهـات والمسـرح الدائـريّ، وفي الفضـاءات المفتوحة هنـاك أنواعٌ كثـيرة مثل مسرح الحقل ومسرح الشارع، فالمكان لا بدّ أن يناسب طبيعة العرض المسرحي والقضية التـي يطرحها، ولا يمكن أن أقـدم مسرحية تدورُ في مكان تقليدي كالمستشفـى أو المدرسة وأقدّمها في الشارع وأطلب من الناس أن تتخيل، وما دامت المسرحيـة ستقدَّم في الشارع لا بـد أن تكون مثلاً في مقهـى علـى الشارع والأحداث تـدور في مقهى أو في شـارع عام وتطرح قضيـة تحتك مع مشاكلِ الجمهـور حتـى يشعـر فعـلاً بهـا، فالمـكان مهم جـداً حتى يحقق العرض أهـم أهدافه المتمثلة في التواصـلِ مع الجمهـور.. والمهـم أن نضع معايير واضحةً للمسرحية القصيرة، منها المعيار الزمني الـذي يجب ألا يزيـد عن ثلاثين دقيقـة، وما زاد عنهـا ليس مسرحاً قصيراً، وما قلّ عن ربع ساعة هو مايكرو تياتـرو، وهناك أنواع كثيرة، ومعيارها الوحيد هـو معيار الوقت، وعندمـا لا تكون هناك مسرحيـات تحقق شروط المسرحيات القصيرة لا بد أن نهتمَّ في المستقبـل بوضع شرط واضح حول وقـت المسرحيـة، والمسرحيات القصـيرة أصعب بكثير من المسرحياتِ الطويلة لأنها تتطلب التعبير عـن فكرة كاملةٍ بجـودة وإدهاش في زمن قصير، وبالتالي ليست هناك فرصة للمقدمات بل لتحقيق الدخول المباشر بالموضوع» .

من جهتِه رأى الفنان **عبد العزيز السماعيل** أن تصنيفـات وأشـكال المسرحيـات لم توضـع اعتباطـاً، واعتبرَ أن تقـديم مسرحية واحدة في فضـاءات متعـددة خطـأ لا يليق، وأشـار إلى أن لـكل فضاء أدواته وموضوعاته التي توائمه، وقال : «يهمنـي كمشاهـدٍ أن أجـدَ التوافـق في العمل المسرحـي» وأضاف : «إن إشكاليـة المصطلحات والمدارس المسرحيـة ومواقع العروض إشكالية مسرحيـة عربيـة وعالميـة، وتتفـاوت نسبيـاً في الاهتمـام وعـدم الاهتمام بهـا، لكنهـا في غاية الأهميةِ لأنها لا تعفي المشارك في المسرح سواء كان ممثلاً أو مخرجاً من البحث والتقصي والاجتهاد من أجلِ إيجاد المكان أو الصيغة المناسبة للعرض الـذي أرغـب في تقديمـه.. الكثـيرون يتعاملون مـع الموضـوعِ بخفّـة ولامبـالاة، وهـذا هـو أكبر الأخطـاء، وجزءٌ كبير من مـأزق المسرح المحلي» وأضـاف : «نلاحظُ أن دولنا تفتقر إلى المعاهد أو الأكاديميات المتخصصـة بدراسة المسرح، وهذا أحـد أكبر العيوب التي تسلبنا فرصة دراسة هذه المناهج وأساليبها واختلافها وعدم وجود دراسة منظمـة للجانب العلمـي في المسرح هو ما يفتقده المسرحيـون الحاليـون، إضافـة إلى الاحتـكاك والدراسات والاطلاع بشكل عام» .

وقالـت الفنانـة **غـادة الفيحـاني** : «لا يمكن تقديم النصّ بأشكال مسرحية متنوعة.. النص والفكـرة يحكمـان وبنـاء عليهمـا يتحـدد مكان العرض والفضاء العام، فـلا يمكن لأي فكرة أن تكون مسرحية شارع أو مسرحية دائرية» وتابعت : «لا بـد أن نهتـم بالتأسيـس، فالشبـاب عجينة تحتـاج إلى خبّـاز متمرس، وكلّ ما نقـوم به في المسرح لا بد أن يكون له مبرر» .

وتناولـت أ.**جليلـة الفهديـة** تجربـة المسرح العُماني ومدى مواكبتِه للحداثة .

مسرحيون يشخّصون واقعها ويتطلعون إلى مستقبل مزدهر لها

المهرجانات المسرحية بين المتاح والمرتجى

نـــــوّار الشـــــاطر

تقولُ الفنانة المسرحية البريطانية جون ليتلوود في مؤتمرِ المسرح الذي عقِد في نيودلهي عام ١٩٦٦ برعاية اليونسكو : "المسرحُ في الشارع وليس في الكتبِ ودور العرض الغالية، فحين يلتقي الناس بالناس ينشأ المسرح".. من هنا تُعتَبَر المهرجانات المسرحيةُ ظاهرة هامة ينتظرها الكثيرون من رواد المسرح ومن العاملين فيه والقائمين عليه، فهي تشكل محطةً هامة لعرض الأعمال المسرحية وتبادل الخبرات، سواء كانت هذه المهرجانات محلية أم دولية، فهل استطاعت مهرجانات المسرح أن تحقق الأهدافَ المرجوّة منها؟

مجلة "الحياة المسرحية" التقتْ نخبةً من القائمين على المهرجانات المسرحية وطرحت عليهم جملة من التساؤلات عن هذا الموضوع : "ما هو دور المهرجانات المسرحية في تعزيز علاقة الجمهور بالمسرح؟ ما هي أهمية المهرجانات المسرحية بالنسبة للمشاركين فيها؟ ما هو دور المهرجانات المسرحية في إعداد الممثل المسرحي؟ ما هي أهم المهرجانات المسرحية؟ ما هي تجاربكم الخاصة في هذا الميدان؟".. وكانت هذه الإجابات :

مدير دائرة السينما والمسرح في العراق
د.علي محمود السوداني

المهرجاناتُ المسرحية بوابة للتلاقح الفني والمعرفيّ والجمالي من خلال العروض المسرحية التي تنتمي إلى ثقافات ولهجات متعددة، يطرح صنّاعُ العرض من خلالها مجموعة من الأفكار والرؤى التي تعبّر عن البوح الذاتيّ للفنان والذي بدورِه ينتمي إلى مجتمع يختلف فيه وعي الإنسان، فضلاً عما يعانيه المجتمع من أزمات اقتصادية واجتماعيةٍ ودينية.. ويُعدّ الفنّ رسالة إنسانية في بناء

القيـم العليا لدى الفـرد.. إن علاقة الجمهـور تشاركية بين الصَانـع والمتلقي، ويُعدّ الجمهـور الركيزة الأساسيةَ في أي مُنتَـج فني قابل للقراءة والتأويل، وتُعدّ المهرجانات المسرحيـة نافذة يطل مـن خلالها المشاركـون فيها على عمليـة من التبـادل الجمالي والفكريّ عـن طريق عرض الإنتاجـات الفنية من عروضِ مسرحية وملتقيات فكرية تُعدّ ركيزة أساسية في بناءِ المنظومة المسرحية، فضلاً عن أنشطـة أخرى يتشارك صنّـاع العروض فيها كالدراسات النقديـة وتحليـل العروضِ ومناقشتهـا ممـا يساهم في تقويم المُنتَـج الفني حسب آليات وسياقات نقدية رصينة، أمـا الجانـب الآخر فهو الورشِ المسرحيـة والإصدارات العلميـة واللقاءات المسرحية، وتُعدّ المهرجاناتُ المسرحية سوقـاً ثقافيـة فنيـة مهمـة لعرضِ الإنتاجـاتِ الفنيـة والتواصـل مع الثقافـات المتعددة والاطـلاع على التطور الفني الحاصل في البلدان المشاركة تكنولوجياً ومعرفياً.. وتقـام في العـراق مجموعـةٌ مـن المهرجانـات المسرحية تقـدم عروضاً كلاسيكية وتجريبيـة وعروض المونودراما والأطفـال والشبـاب كمهرجان بغـداد الـدولي للمسرح ومهرجـان المسـرح العراقـي الوطني ومهرجـان مسرح الأطفـال.. ومن خلال مشاركاتي في عدد من المهرجانات المسرحيـة المحلية والعربيـة والدولية حصلت على جوائز عديدة وشاركتُ في نـدوات فكرية وعضوية لجانِ تحكيم وورش مسرحية ومؤتمرات فكرية .

مؤسس ومدير المهرجان الدولي للمسرح في الصحراء أ. حافظ خليفة - تونس

المهرجانـاتُ المسرحية قنطـرة تواصل مع الجمهور، وهـي التـي تجعل مـن المسرح محطـة هامة يُجمِـع عليها الجمهـور بخلاف الأيام العادية حيث إقبال الجمهور على المسرح أقـل نسبيـاً.. وفي المهرجانـاتِ المسرحية العربية والدوليـة الكـبرى يكونُ هنـاك ترقب من قبـل الحضور، وتتحـول هـذه المهرجانـات إلى مواعيـد ثابتـة ينتظرها الجمهـور سنوياً.. والمهرجانـات المسرحيـة مُهمّة لتبادل الخبرات، وهي فرصة لإقامة الورشات وتقديم المحاضراتِ العلميـة وعقد الحوارات والتعرف على المستوياتِ المختلفة للأعمـال المسرحية فنيـاً وجمالياً.. وأعتقـدُ أن الأهم في المهرجانـات المسرحية العربية ليـس المنافسة على جوائز بـل اللقاء وتبادل الخـبرات والثقافـات.. وأذكر من هذه المهرجانات المهرجان الدولي لمسرح الصحراء الذي نركّز فيه على إعـداد الممثلِ المسرحي باعتباره عنصراً أساسياً في المهرجان، إذ نبدأ بإقامة ورشات إعداد الممثل قبل بدءِ فعاليـات المهرجـان بشهرين، وفي ثـلاث دورات من عمر المهرجـان شارك معنا مئة وعشـرون فناناً قدموا عشرين عرضاً، وأشرف على ورشات المهرجان أساتذة مختصون، ونتجـت عنهـا عروضِ مسرحيـةٌ قصـيرة، وكمشرفـين على المهرجـان نبدأ مع الممثلين الشبـان من أولى مراحل الورشـات حتـى نهايتهـا لحظة العرضِ المسرحـي أمام الجمهـور واستلام المشاركين لشهادات المشاركة.. وتشكل ورشاتُ إعـداد الممثل في المهرجانـات المسرحية إضافات مهمـة لأن المهرجانات ليست فقط للعروضِ المسرحيةِ أو التنافس للحصول على الجوائز أو الندوات، وهذه الأخيرة تشكل جزءاً من الورشات التـي يتعلم فيها المشارك أيضاً مبـادئ الكتابة المسرحية.. وتُعتـبر تونس من أوائل الدول التـي أقامتْ مهرجانـات مسرحية كمهرجـان الحمامات الدولي، ثـم تلاه مهرجـان قرطاج المسرحـي عام ١٩٨٤ واليـوم يوجد في تونـس حوالي ثمانين مهرجانـاً مسرحياً دولياً ومحلياً وإقليمياً، وهـذه المهرجانـات ثمـرة عمل الجمعيـات المسرحية وتزايد المراكـزِ الدرامية التي تُعنى بنشر الثقافة المسرحية وإقامـةِ التظاهرات والمهرجانات المسرحيـة للأطفال والكبار، ومن هـذه المهرجانات أذكر : تظاهـرة ٢٤ ساعة مسرح في الـكاف، تظاهرة مهرجان المسـرح التجريبي في مدنين، المهرجان الدولي للمسرح في الصحـراء، مهرجـان البحر الأبيض المتوسط، مهرجان علـي بن عيـاد للمسـرح، وقـد أسسـتُ وأدرتُ المهرجان الدولي للمسـرح في الصحراء في الجنوب التونسي والذي يغطي ست محافظات مجاورة للصحراء، ووظّفنا الكثبان الرمليـة كمدارج طبيعيـة، واقتربْنـا من النـاس وأصبح جمهورنـا يتراوح بـين ألفين إلى ثلاثـة آلاف متفرج، وفي الـدورة الأخـيرة شاركـتْ اثنتـان وعشرون دولـة قدمت ثلاثين عرضاً مسرحياً .

الناقد والمخرج والكاتب المسرحي المصري مجدي مرعي

تُعتبر المهرجاناتُ المسرحية فلترة للعروض المسرحية التي تقدم سنوياً على خشبات المسارح، حيث تُعرض في هذه المهرجانات الأعمال التي لاقتْ رواجاً نقدياً وجماهيرياً، وبالتالي سيقبل الجمهورُ على عروض المهرجان المنتقاة بعناية، ويعمدُ بعض المهرجانات إلى سبر آراء الجمهور بالعروض عن طريق استمارات لأن رأي الجمهور لا يمكن تجاهله، وتتيح المهرجانات للمشاركين فيها المجالَ لتبادل الخبرات بما يفسح المجال لزيادة خبراتهم المسرحية وصقلها تقنياً، والعروض المسرحيةُ المقدمة في المهرجانات بالنسبة للمشاركين فيها هي البوابة التي ينفذون منها إلى ثقافات عديدة والتعرف على مدى تطور الحركة المسرحية على مستوى الأداء والكتابة والاطلاع على مدارس مسرحية جديدة ومعرفة مدى ارتباط المسرح بالقضايا العامة والمحلية، وتُعتَبر المهرجانات المسرحيةُ ساحةً لإعداد الفنانين المسرحيين وتعريفهم على مدارس الأداء المختلفة على صعيد الحركة والانفعال والصوت، وهي أدوات الممثل الأساسية.. في مصر لدينا عددٌ كبير من المهرجانات المسرحية كمهرجانِ المسرح المصري القومي ومهرجان المسرح التجريبيّ وما انبثق عنه من مهرجانات أخرى شملتْ مهرجانات أندية المسرح التجريبية، ومهرجان فرق الثقافة الجماهيرية، ومهرجان بيوت المسرح، ومهرجان نوادي المسرح.. أما تجاربي الخاصّة في هذا الميدان فهي مشاركاتي في مهرجانات مسرح الطفل والمسرح المدرسي ومهرجاناتِ المونودراما والمهرجانات الجامعية .

المدير الفني في المسرح الوطني الجزائري أ. جمال القرني

باعتبارِ أنّ رسالة المسرح العليا هي نشر الوعي والعلم بين أفراد المجتمع فلن يتحقق ذلك إلاّ بأن يتحركَ المسرحَ في طريق البحث عن سبل التواصل مع المتلقي والتقرب من عالمه لاستيعاب حجم تطلعاته الفكرية والخيالية المتجددة فيه، ولا أقرب طريق من ذلك إلاّ المناسبات الفنية على غرار المهرجاناتِ المسرحية التي تُمكّن الجمهور من الاطلاعِ على أهم المنتجات المسرحية محلياً وخارجياً بغرضِ الترفيه والاستمتاع وغرس تقاليد ثقافة مسرحية، كما تساهم المهرجانات في تكوين الشخصيةِ الذواقة المتزنة المتشبعة بالهويّة، وفي الجمع بين المنافسة والمتعة الفنية والمنفعة المعرفية، وتتعددُ أهميةَ المهرجانات بين الاكتشاف والإمتاع وتبادلِ التجارب، فمن حيث الاكتشاف هي فرصة يتمّ فيها الارتقاء بالفعل المسرحي بمجمل مكوّناته من التأليفِ والإخراج والأداء الحيّ مما يعطي للمشاركين والجمهور على حدّ سواء متعة اكتشاف الكفاءاتِ التي تقف وراء كل إبداع.. إن غاية المسرح تحقيق الفرجة، ومن هذا المبدأ نجد أن المهرجانات المسرحية تعملُ جاهدةً لبلوغ هذه الغاية، وحين نتحدثُ عن تبادل التجارب فأجواء النقاش والتنافس هي أولى عتبات ذلك.. إن أولى أدوار المهرجانات المسرحية هي إشباع حاجات التعبير الفني عند الممثلِ على مستوى الدور الذي يقوم به وعلى مستوى الجو العام الذي يساهم في تحقيقه مع فريق العمل، ومن أهم الوظائف التي تؤديها المهرجانات المسرحيةُ اكتشاف الطاقات الإبداعية والقدرات التعبيرية لدى الممثلين ليتم توجيهها توجيها سليماً.. وعديدةٌ هي المهرجانات المسرحية التي تقام في الجزائر، منها ما هو محلي، ومنها ما هو دولي أو إقليميّ، وهي بمجملها تتمتع بهوية فنية وخصوصية كالمهرجانِ الوطني للمسرح المحترف والمهرجان الوطنيّ للمسرح الفكاهي، وهناك مهرجانات للهواة، وأخرى للمحترفين وللمسرح الكوميدي والمونودراما والتجريبيّ، ومن أهمها المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وفيه تتنافس فرق محترفة، ويتم انتقاء العروضِ بشكل دقيق وفق معايير فنية وجمالية عالية المستوى، ويتم توفير جميع شروط التلقي السليم حتى تكتمل رسالةُ العرض، وقد شاركتُ في عدة مهرجانات دولية ومحلية، أهمها المهرجان الدولي في أفينيون-فرنسا كمشرف على ورشة لفنّ التمثيل، ومهرجانات في المغرب، ومهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح ومهرجان الفجر المسرحيّ الذي يقام في إيران، وجلّ مشاركاتي كانت لإلقاءِ المحاضرات أو كمشرف على ورشات أو كمشاركٍ في أعمال مسرحية مخرجاً أو ممثلاً .

المخرج المسرحي السوري د.عدنان سلوم

تُعتبرُ المهرجانات المسرحية حصيلة تجربة مسرحية ومجـالاً لتبادل الخبرات وفرصـة للجمهور للاطلاع على التجـارب الجديدة مجتمعة في مكان واحـد، سواء كانت هـذه المهرجانات محليـة أم إقليمية أم دولية، وتلعب هذه المهرجانات دوراً هامـاً في التنمية المسرحية، وهي فضاء هـام للمعرفـة المسرحية وساحـة للنقاش والنقـد البنّاء ومنـبر للتواصـل مـع الجمهور وتقـديم أفضـل التجارب المسرحيـة له، كمـا أنها عرس مسرحـي حقيقي بالنسبة للجمهور، ولقاء هام ونشوة بالنسبة للمسرحيين، وفي هذه المهرجانـات يلتفّ الجمهور حول العروض لتتشكلَ حالةٌ من العلاقة التكاملية بين صنّاع العروض ومتذوقيها، وقد استطاعـت إدارات بعض هـذه المهرجانات الحفاظ على هذه العلاقة التي هي أساسُ الممارسة المسرحية والهدف الحقيقـي مـن المهرجانـات المسرحيـة.. وبالنسبـة لي كمشـارك في بعض هذه المهرجانـات فهي تتيح المجال لي للاطلاع على التجارب المسرحية الحديثة وتقدم لي فائدة علميةً ومعرفية معمّقة من خلال الاحتكاك مع المختصين والتفاعل معهـم.. وتشكل المهرجانـات المسرحيةُ منصة لتقـديم زادنا المعرفي سواء من خلال الأبحاث والجلسات النقدية أو الورش والجلسـات التطبيقية أو تقديم نتاجنا الإبداعـي للجمهـور والمختصـين، وتُعتـبر المهرجانـات المسرحيـة للمشاركـين فيهـا فرصـة حقيقيـة لاكتشاف ذواتهم ومكانتهـم في الخارطة المسرحيـة، وفضاءً رحباً لتبـادل المعلومات والاطلاع على الجديد في عالم المسرح، وتأخذ المهرجانات دورها في عملية إعداد الممثل مسارين، المسـار الأول مرتبط بالورش التي تقـام أثناء المهرجان، وخاصـة في الدول التي لا توجد فيهـا معاهد وأكاديميات متخصصـة.. والمسار الثـاني يتمثّل بمشاهـدة العروض من قبـل الممثلين الشباب ومتابعـة أداء زملائهم الممثلين والتفاعل معهم، وبذلك تكون المهرجانات مناسبة لتطوير عمـل الممثـل وتعميق معارفـه الدرامية نتيجـة مشاهدته لعـدد كبير مـن العروض المسرحيـة.. وتشهـد الساحة الفنيـة سنويـاً عدداً كبـيراً مـن المهرجانـات المسرحية المحليـة والعربية والدوليـة، منها ما هـو موجه للأطفال ومنها ما هو موجّه للكبار.. وعلى الصعيد الشخصيّ فقد أخرجـتُ العديد من العروض المسرحية التي شاركت في مهرجانات محليـة وإقليمية ودولية، وساهمتُ في تأسيس العديـد مـن المهرجانات كمهرجـان مسـرح الأطفال في سورية ومهرجان مسرح بكل اللغات المدرسي في الإمارات ومهرجان الشارقة للمسـرح المدرسي ومهرجان الشارقة الدولي لفنّ الدمى .

الفنان المسرحي القطري أحمد المفتاح

ينظرُ البعض إلى المهرجانات المسرحية على أنها لا طائـل منهـا ولا فائدة ترتجى مـن إقامتها، وحجتهم في ذلـك أنه كيـف لعمـل مسرحي يُقـدَّم لليلـة واحدة ولا يـراه إلا عـدد قليـل مـن الجمهـور أن يكـون مفيداً ومجديـاً.. ويرى البعض الآخـر أن المهرجانات مفيدة للفنانين وللجمهورِ على حـد سواء، فهي تجمع الفنانين للاطـلاع على تجـارب بعضهم والالتقاء لتبـادل الآراء ووجهـات النظـر في زمـنٍ عـزَّ فيـه اللقاء وطغـى فيه عنصـر المجاملـة.. والواقـع أن المهرجانـات المسرحية تُعتـبر اليوم المتنفـس الأوحد للفنانين ممـن لا يجدون فرصة للتعبير عن أنفسهـم وأفكارهم ورؤاهم الفكرية والفنيـة التي لا يمكن أن تظهر للعلن إلا في المهرجانات، ولا شك أن الأعمال التـي تُقدَّم في المهرجانات يجب أن تعمل علـى تمتين العلاقة بين المسـرح والجمهور، وعبر الكثيرِ مـن التجارب الحية شاهدنا كيف عمل الجمهور علـى إحياءِ صـالات العرض أثنـاء إقامـة المهرجانات بحضوره وتفاعله، وساهـم في إيجاد رأي حول الأعمال المقدمة، وكثـيرون من الفنانين ظهـروا وتميزوا بفضلِ المهرجانـات المسرحية التي عملـت على صقل مواهبهم ومنحتهـم بطاقات تعريـف أمام الجمهـور، سواء على مستوى التأليف أو الإخـراج أو التمثيل، وقد استطاعت المهرجانـات المسرحية مدّ الحيـاة المسرحية بالعنصر البشـري الذي عمل علـى تقديم نفسـه للجمهور بشكل لائق حتـى أصبـح الكثير منهـم معروفـاً بأعماله التي خرجـت من رحـم المهرجاناتِ التي تُعتـبر ورش إعداد الممثلِ من أهـمّ فعالياتها، وقـد استطاعت هذه الورش

تأسيس وإعداد الممثل المسرحيّ المتسلح بكل الجوانب النظرية والعملية المتعلقة بالمسرح والتي تساعده على إثبات نفسه في مجاله لأن التمثيل وإن كان يعتمد على الموهبة أساساً إلا أن صقلَ هذه الموهبة بالجوانب العلمية والعملية يساعد في تطور الممثل وتميزه مستقبلاً.. ولعدم وجود قاعدة أو خارطة واضحة للمهرجانات المسرحية في قطر فقد حافظ مهرجانُ الدوحة المسرحي على وجودِه منذ حوالي ثلاثين عاماً، إلا أنه مرّ بعدد من الظروف الإدارية واللوجستية التي أدت إلى عدم انتظام إقامته، وكان هناك مهرجان للمسرح المدرسيّ يقام سنوياً خلال العام الدراسي إلا أنه توقف نظراً لما أصاب إدارة توجيهِ التربية المسرحية من التدخلات الإداريةِ وعدم تسليط الضوء عليها مما أدى إلى خفوتِ نجم المسرح المدرسيّ، وحالياً هناك قسم يعنى بالمسرح المدرسيّ يقيم مهرجاناً جيداً نوعاً ما ويحاولُ تأسيس مسرح مدرسي في المدارس، أما المسرح الشبابي فوصل إلى ذروة نشاطه حتى العام ٢٠١٤ ولكن وبعد الإلغاء الإداري للمركز الشبابي للفنونِ المسرحية خفتَ نجمُ هذا المهرجان الذي وصل إلى قمته في ذلك العام، كما تم تأسيس مهرجان المسرح الجامعيّ كبديل للمسرح الشبابي وقد بدأ قوياً لكنه تراجع في السنوات الأخيرة بسببِ عدم استمرار المساهمين فيه من الطلبةِ لانشغالهم بحياتهم الجامعية.. على الصعيدِ الشخصيّ شاركتُ في العديد من المهرجانات المسرحية المحلية والخليجية والعربيةِ والدولية، وقد ساهمت تلك المشاركات في صقل موهبتي على نطاق التمثيلِ والأداء والتأليف، وانعكس ذلك إيجابياً على الرؤى الإخراجية التي أقدمُها في أعمالي المسرحية في مسيرتي الفنية التي تجاوزت الثلاثين عاماً كان للمهرجانات المسرحية دور مهم فيها من خلالِ التفاعل معها واقتناص العديد من الفوائدِ والخبرات ومعرفة ما توصل إليه المسرحُ من نظريات وأفكار واجتهادات، وقد ساهم ذلك في تميز بعض الأعمال التي قمتُ بكتابتها وإخراجها، وحصل العديدُ منها على جوائز وتكريمات مما دفعني لمزيد من التحدي والمثابرة والتواصل مع عالم المسرحِ الساحر .

د.عبد الحسين علوان رئيس تحرير موقع مجلة "المشهد المسرحي" كندا

ثمة تقاليد ثقافية فنية تؤكد أهمية المهرجانات المسرحيةِ بأنواعها كافة في رفد الحركة الثقافية والفنية بالجديد دائماً، حيث تتلاقح الرؤى والأفكار والإبداعاتُ الجديدة فيما بينها لتقدم مشهداً وجوهراً ثقافياً أمثل، هدفه دائماً الوصول إلى ما هو جديد وباهر ومتطور، ويبقى السبب الأهم الذي يقف وراء عقدِ هذه المهرجانات التعرف على المستحدَث من الثقافاتِ والإبداعات والفنون والتعرّف عن قرب على المواهب الجديدة، إضافة -وهذا هو الأهم- إلى إشراكِ أكبر عدد من العقول في فعاليات المهرجان بهدفِ توسيع المدارك وتجديد الرؤى وتفعيل الحياة بميادينها المتنوعة.. كما تمثل المهرجانات المسرحية سوقاً حقيقية للفن المسرحي، حيث يتم التعاقد على أعمالِ الفنانين واختيار عروضهم لتسويقها في جولات فنية.. وفي بلدي العراق يقام مهرجان بغداد الدوليّ للمسرح الذي أقيمت منه حتى الآن ثلاث دورات، وهو مهرجان يستقبل عروضاً من كل أنحاء العالم تتنافس على جوائزه، وفي المهرجان محور فكريّ يناقشه نقاد عراقيون وعرب، وفي مرحلة سابقة أقيمت أربع دورات من مهرجان بغداد للمسرح العربيّ لكنه توقف، وحالياً تقام مهرجانات للمسرح في أربيل وكركوك وديالى وكربلاء، وينشط المسرح في محافظةِ النجف من خلال منظمة عيون الفن الثقافية الناشطة هناك والتي تحتضن مهرجان العراق للمسرح الشبابي الذي أقام حتى الآن ست دورات، وفي النجف أيضاً ينتظم مهرجان الطف المسرحي الدوليّ الذي تنظمه نقابة الفنانين-فرع النجف، كما تقام في بعض المحافظات مهرجانات مسرحية محلية.. في مهرجان بغداد للمسرح العربي عام ١٩٨٨ عملتُ سكرتيراً للمهرجان وساهمت في إدارته لأربع دورات مع اللجنة العليا التي خلت من تسميةِ مدير للمهرجان حسب نظامه.. وفي تونس كُلفتُ من قبل الأستاذة **ارتسام صوف** رئيسة جمعية العنقاء للفن المسرحي ومديرة المهرجان الدولي للمسرح النسائي وهو مهرجان مختص بالعروض النسائية ويدعم وجود المرأة في المجتمع بأن أكون المدير التنفيذي للمهرجان لأربع

دورات حتـى العـام ٢٠١٩ وقـد توقف المهرجـان لانشغال رئيسـة الجمعيـة بالدراسـة الجامعيـة وبسبـب جائحـة كورونـا.. وللمـرة الثانيـة كلفتنـي اللجنة العليـا لمهرجان العراق للمسرح الشبابيّ الـذي تقيمه سنوياً منظمة عيون الفن الثقافية في النجف أن أتولى رئاسة اللجنة الإعلامية للدورة السابعة وقبلها الدورة السادسة .

رئيس مهرجان الدن الدولي محمد بن سالم بن عبد الله النبهاني-عُمان

للمهرجانـات المسرحيـة دور كبـير في جـذب الناس للمسـرح، وخاصة إذا تمّت إقامـة المهرجان بهدف تقريب المسـرح للناس وليـس العكس، حيث أن الجمهـورَ متعطش دائمـاً للمتابعـة إذا وجـد أن الرسائل التـي تصله تراعي سقفـه العالي من التنـاول الحر للأحـداث والقضايا التي يتـم طرحهـا.. والمهرجانـات المسرحيـةُ ساحـة لتبـادل الخبرات وعرض التجارب وفرصة للتعليم والتدريب كونها تقدم العروض الأكثر تميزاً حسب ما يجب أن يحرص عليه المنظمون لهذه المهرجانات التـي تحفز الممثل لبذل أقصى درجات التميز لأنها تضعه في اختبار بجوار أقرانه من بقية الدول وما يقدمونه من عروض وتدفعه للتمسك والإخلاص لمهنتـه.. مهرجان الدن الدوليّ يشتمل على ثلاث مسابقات هي: مسابقة مسرح الطفل ومسابقة مسرح الكبار ومسابقة مسرح الشارع، وتنظمه فرقة مسرح الدن للثقافة والفن في مسقـط كل عامين بمشاركة فـرق مسرحية دولية وبحضور نجوم وضيوف دوليين وزخم إعلاميّ كبير .

الكاتب والمخرج المسرحي السعودي فهد ردة الحارثي

المهرجانـاتُ المسرحية مـادة ثرية بالعلـم والمعرفة والفـنّ، وقيمـة تُمنح للمسرحيـين وتجاربهـم وأعمالهم وتنظيراتهـم، وفيها مناقشـات حول المسـرح لا يهدأ لها بـال.. ومن أهـم مهرجانـات المسـرح مهرجـان دمشق المسرحـي وأيـام قرطـاج المسرحيـة ومهرجـان المسرح التجريبـي في مصـر ومهرجان بغـداد ومهرجان المسرح الأردني ومهرجـان الهيئـة العربيـة للمسـرح، بالإضافة إلى المهرجانـات المسرحيـة المحليـة كمهرجـان الكويـت المسرحي ومهرجانات الشارقة بجميع أنواعها ومهرجانَي المونودراما في الفجيرة والكويت .

الكاتب والناقد المسرحي العراقي الهولندي علاء الجابر

من متابعتي لبعض المهرجانـات المسرحية لمستُ عدمَ وجـود أي دور لها في إيجاد علاقة مع الجمهور، وأغلبُ هذه المهرجانات لا تفكر بهذه العلاقة ولا تهتمّ بها، فهي مستمرة انطلاقاً من برنامجها السنوي المتعارف عليه، وجمهورها لا يتغير، وهم مجموعة من العاملين في المسرح، وإن زاد عليهم فعائلاتهم وأصحابهم فقط، أما المهرجانات المسرحية التي لها تماس وعلاقة حقيقيـة بالجمهور فهي المهرجانات التي تقام في المدن الصغيرة والأقاليم النائية، فهذه المهرجانات هـي التي توجد علاقـة وثيقة مع الجمهور وتصـلُ للإنسان الذي ليس له علاقة بالمسرح، وتشكل حالةً من الفرح والبهجة أثناء متابعة الجمهـور لأنشطتها، وهي المهرجانات الأجدى باهتمـام الدول بها إذا كنا نريـد أن نحقق تلك العلاقة بين الجمهـور والمسرح.. وتكمن أهمية المهرجانات المسرحية في الانتشار الذي تحققـه للمشاركين فيها، حيث تسلط الضوءَ عليهـم أياً كان نوع مشاركتهم، وهـي تعرّفهم على العاملين في المسـرح في بلدهم وفي البلدان الأخرى إذا كان المهرجان خارج الإطار المحلـي، وكم من المؤلفين والمخرجين والممثلين والفنيين عُرفـوا من خلال تلك المهرجانات التي تُعدّ فرصة للتعرف على نتاج الآخريـن ولاقتناص الجوائز وفتح الآفاق للفائز للانطـلاق في مسارات متعددة، كما أن إعدادَ الممثل لا يتـم من خلال المهرجانـات بل من خـلال المعاهد الفنية المسرحيـة أو الورش المتخصصة في إعـداد الممثل، وحسبُ المهرجانـات أنها تساهم في إتاحة الفرصة للممثل للاطلاع علـى الأساليب الأخـرى في التمثيل التي تُقـدَّم في العروض المشاركـة في المهرجانـات، فتضيف إليه بعض الخبرات.. ومـن خلال إقامتـي في الكويـت أقـول إن المهرجانات التي تقام فيهـا عديدة، وأهمها مهرجـان الكويت المسرحي وهو مهرجـان سنوي تتنافس فيه الفـرقُ المسرحية الأهلية تحت مظلة المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب، وتُقدَّم فيه

جوائز مادية ومعنوية للفائزين، ويُعد الفرصة الأكبر والأبرز للمشاركين فيه، وهناك مهرجانات أخرى جيدة تعثرتْ ولم تستكمل مسيرتها مثل مهرجان الكويت الدوليّ للمونودراما الذي أسسه الفنان المسرحي **جمال اللهو** وهو من أوائل مهرجانات المونودراما في الوطن العربي.. وعلى الجانب الآخر هناك مهرجانات لم تحقق النجاح مثل المهرجان العربي لمسرح الطفل الذي كان مخيباً للآمال على جميع الأصعدة بسبب التخبطات الإدارية والفنية وسوء الإعداد مما أدى لتوقفه.. لديّ الكثير من المشاركات في المهرجانات المحلية في الكويت ومعظم مهرجانات الوطن العربي على المستوى النقدي في الندواتِ التطبيقية والمؤتمرات والندوات الفكرية، كما لديّ عشرات المشاركات على مستوى لجان التحكيم، أما أكثر ما أعتز به فهي مشاركاتي كمدرب ومشرف على الكثير من الورش في مجال التأليف المسرحيّ للأطفال والكبار كأنشطة مصاحبة للمهرجاناتِ في الكثير من الأقطار العربية، خاصة تلك الورش التي قدمتُ فيها أسلوبي الخاص في التأليف من خلال استخدام الحواس ولاقت إقبالاً واستحساناً من المشاركين، وكانت آخرها الورشة التي أقمتُها في محافظة المنصورة في مصر وكانت ضمن الأنشطة المصاحبة لمهرجان المنصورة المسرحيّ ولاقت نجاحاً كبيراً، وأعتقد أن تلك الورش هي الأهم في نتائجها وحصيلتها وقد بدأتُها قبل أكثر من عشرين عاماً، وشاركتْ معي فيها مجموعةٌ كبيرة من الشباب الذين لم يكتبوا نصاً في حياتهم وباتوا بعد الورشة كتّاباً ينافسون في مسابقات التأليف .

مدير مسرح عجمان الوطني أ.عبد الله الشحي-الإمارات

للمهرجاناتِ المسرحية دورٌ في تعزيز ارتباط الجمهورِ بالمسرح، فهي تتيح المجال للجمهور لمشاهدةِ فنانيه المفضّلين المشاركين في العروض المسرحية، وتقوم المهرجانات بمهمة ترويج الأعمال المسرحيةِ وتقديمها للجمهور بأبهى حلة.. والممثلُ المسرحيّ بحاجة لهذه المهرجانات لأن أغلب المهرجانات تتضمن ورشاً احترافية في إعداد الممثل والسينوغرافيا ولغة الجسد.. وفي الإمارات تقيم المهرجاناتُ المسرحية ورشاً متخصصة للممثلين الجدد وتقدم محاضرات نوعية وملتقيات تساهم في تمكينِ الممثل المسرحي من أدواته، وأهم المهرجانات التي تقام في الإمارات أيام الشارقة المسرحية التي عززت حضور المسرح في الإمارات من خلال دوراتها الاثنتين والثلاثين، وقد حققتْ هذه الأيام مكتسبات كثيرة من خلال مشاركة أهمّ المسرحيين الإماراتيين فيها، وأهم الأسباب التي جعلتْ أيام الشارقة المسرحية من أنجح المهرجانات الاعتناء بالممثل المحلي ودعوة أهم المسرحيين العرب لحضورِها.. وعلى الصعيد الشخصي فقد ساهمتُ في تأسيس مسرح عجمان الوطني الذي شارك في المهرجانات المحلية ونالتْ أعماله فيها جوائز عديدة .

مدير القسم الدولي لمهرجان فجر د.مرتضى منصوري-إيران

في إيران اثنتان وثلاثون محافظة، وفي كل محافظة يُقام مهرجان مسرحي خاص بها هو مهرجان مسرح فجر للمحافظة، وتتنافس فيه الفرق المسرحية، وفي كل محافظة ترسَل الأعمال المسرحية لإدارة المهرجان في المحافظة المعنية، وتقوم لجنة الإخراج بانتقاء عدد من المسرحيات التي ستتنافسُ فيما بينها للتأهل إلى مهرجان فجر الخاص بالمنطقة، ثم يستمر التنافس لتتأهل مسرحية أو اثنتان إلى مهرجان فجر الدولي، وهذا يضمن تأهل أفضل المسرحيات في المحافظات والمناطق للمشاركة في مهرجان فجر-القسم الدولي، ويتراوح عدد العروض المتأهلة بين خمسين إلى ثمانين من جميع أنحاء إيران، بالإضافة إلى مشارَكات إقليمية ودولية، وقد وصل عدد المشارَكات في إحدى الدورات إلى أكثر من ثمانين مشارَكة من اثنتين وعشرين دولة من مختلف أنحاء العالم، وتقوم لجنة اختيار العروض بانتقاءِ الأعمال الجيدة ثم تناقشها مع كادر العمل، ونختارُ أعضاءَ لجنة التحكيم من الدول المشاركة، ويهمّنا في القسم الدولي من المهرجان اختيار العروضِ التي تحمل تجارب جديدة ونوعية في مجالِ الإخراج والتمثيل بهدف تطوير الثقافة المسرحيةِ عند الجمهور الإيراني وطلبة المسرح في إيران .

المسرحي السعودي ابراهيم عسيري

دورُ المهرجانات المسرحية كبير في تعزيز العلاقة بين الجمهور ومبدعي العمل المسرحي، حيث تقوم المهرجانات بإطلاع الجمهور على مختلف المدارس المسرحية، وإذا كان المهرجان دولياً فستكون الفائدة مضاعفة مما يساهم في إيصال فكرة وافية عن الحركة المسرحية في مختلف دول العالم.. والمهرجانات المسرحية مهمة أيضاً لأنها تتيحُ المجال للمسرحيين للاطلاع على تجارب بعضهم والاستفادة من تنوع التجارب المسرحية المختلفة ومن الندوات والجلسات النقدية التي تقام أثناءَ المهرجانات والتي يتم فيها تبادل الآراء والخبرات المسرحية.. وبالنسبة لإعداد الممثل المسرحيّ فلا أرى دوراً كبيراً للمهرجانات في هذا الشأن، فإعداد الممثل المسرحي يكون بشكل مسبق من خلال الدورات التدريبية الطويلة، أما الورش القصيرة التي تقام أثناء المهرجانات ففائدتها محدودة.. وبحكم إقامتي في الإمارات ألمس أن هنالك الكثير من المهرجانات المسرحية، أهمها مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما وأيام الشارقة المسرحية والمهرجان الصحراوي والثنائي والعروض القصيرة ومهرجان المسرح الخليجي الذي يقام كل سنتين ومهرجان الشباب في دبي .

المخرجة والممثلة المسرحية خليدة الشيباني أستاذة تربية مسرحية - تونس

تحديدُ حجم جمهور المسرح لا يرتبط بالمهرجانات المسرحية لأنه في هذه الحالة سيكون جمهوراً موسمياً ينتهي حضوره مع نهاية المهرجان، والجمهورُ المسرحي هو تربية بالأساس وعلينا أن نربي جمهوراً يسعى إلى الفرجة خلال كامل السنة ويذهبُ إلى المسارح ويناقش ويتفاعل بحيث يكون جمهوراً مؤثراً.. إن كل مشارك في المهرجانات المسرحية مهما كان موقعه له دوافعه وأسبابه للمشاركة، فقد تكون أسباباً هامة وفاعلة، وقد تكون أسباباً سياحية لا علاقة لها بالفعل المسرحي، وأعتقد أن دورَ المهرجانات المسرحية لم يكن إعداد الممثل المسرحيّ، فإعداد الممثل يخرج عن أطر المهرجان وليس هدفاً له حتى من خلال الورش المسرحية التي تقام في المهرجانات عادةً والتي لا يمكن أن تعدّ ممثلاً بل هي تكتفي بتوجيهه وتفتح آفاق تفكيره إلى طريق يريد أن يسلكه.. والمهرجانات المسرحية هي حصيلةُ ما تعلمه الممثل والمخرج ليقدمه أمام الجمهور سواء كان جمهوراً بسيطاً أم مختصاً لتقييم عمله، والمهرجان المسرحي فرصة للوقوف على الهنات وللتعريف بالنفس أكثر من كون المهرجانات فضاء لمحاكمة الممثل.. هناك العديد من المهرجانات المسرحية التي لها وزنها في المشهد المسرحي والثقافي مثل أيام قرطاج المسرحية في تونس وهو من المهرجانات التي يتمنى أي مخرج أو ممثل المشاركة فيها، وكذلك هناك مهرجان المسرح التجريبيّ في القاهرة وأيام الشارقة المسرحية رغم محليةِ عروضها، لكنها تبقى من أهم المهرجانات المسرحيةِ التي تجمع عدداً كبيراً من المسرحيين العرب، إضافة إلى مهرجان الهيئة العربية للمسرح الذي ينتقل من بلد إلى آخر لتحفيز المسرحيين العرب على تقديم أعمالهم، وهذا لا ينفي وجود بعض المهرجاناتِ المسرحيةِ الناشئة التي تعمل جاهدة لتحتل مكانة هامة في المشهدِ المسرحي العربي .

رئيس مهرجان الاسكندرية الدولي أ.ابراهيم الفرن-مصر

تلعبُ المهرجانات المسرحية دوراً هاماً في تعزيز علاقةِ الجمهور بالمسرح، لاسيما أن غالبيتها تعتمد على الدخولِ المجاني للجمهور، الأمر الذي يحفز الجمهورَ المعتاد على حضور العروض المسرحية على مواكبةِ عروض المهرجان، ويغري البعض من غير المعتادين على حضور العروض المسرحية في خوضِ هكذا (تجربة) وبالتالي هذا قد يدفع إلى الاعتيادِ على ارتياد صالات المسارح بشكل يزيد من كثافة الحضور واستهداف شرائح اجتماعية أكثر.. وتزيدُ المهرجاناتُ المسرحيةُ من خبرة الفنانين المشاركين من خلال الاحتكاك بثقافات وأفكار مختلفة، حيث تشكل العروض المشاركة في المهرجانِ عنصراً هاماً في تشكيل وعي الفنان وتزيد من شغفه في تقديم ما هو مختلف ومتميز، ويكتسب الممثلُ المسرحي خبرة من خلال مشاركته في المهرجانات، كما أن التدريب والإعداد المستمرين يُعدّان جزءاً لا يتجزأ

مـن عمـل الممثل الـذي يبحث عـن التطـور، وهو مـا توفره بعضـ المهرجانـات من خـلال إقامـة ورش لتدريـب الممثل خـلال فعالياتها.. في مصـر يُعدّ مهرجـان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبـيّ والمعاصر مـن أهم وأقـدم المهرجانات المسرحيـة، بالإضافـة إلى المهرجـان القومـي للمسـرح المصريّ ومهرجانـات الثقافة الجماهيرية، ويُعتبر مهرجانُ الإسكندرية المسرحـي الدولي (مسرح بلا إنتاج) ثاني أكبر وأقدم فعالية مسرحية دولية في مصر بعد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومـن أهم المهرجانات الدولية في الشرق الأوسط حيث انطلق في العام ٢٠٠٨ كمهرجان محلي ثم تحول إلى النسخة الدولية في العام ٢٠١٦ ونسعى لتطويره بشكل يجذب أهم فناني المسرح في العالم .

السينوغراف والباحث المسرحي المغربي
د.طارق الربح

كثيرةٌ هي المهرجانـات المسرحية في المغرب، أهمها المهرجان الوطني للمسـرح الذي يُنظم في مدينة تطوان، والمهرجان الوطنـي للهواة الذي يُنظم كل مرة في مدينة، والمهرجـان الوطني لفنـون الشارع في فاس، والمهرجان الوطنـي لمسـرح الطفـل في تـازة، والمهرجـان الـدولي للمعاهـد المسرحيـة في الرباط، وكلهـا مهرجانات قيّمة، وهنـاك مهرجانات دوليةٌ ومحلية تُنظم من قبل جمعيات وفعاليـات مدنية وتخضعُ لرؤيـة منظميها ومدى قدرتهم علـى إنجاحها، والحقيقةُ أن المغرب بحاجة إلى مهرجان مسرحـي دوليّ يستقطب أهم الفـرق والعروض العالمية، وتلعـبُ المهرجانـات المسرحيـة بمختلـف أنواعهـا دوراً مهماً في إنعاش المسرح المغربي والارتقاء بمستواه وتنويع مواضيعـه.. وتشكل المهرجانـات مواعيد لالتقاء الفنانين المسرحيـين والنقـاد، وهـي أيضاً فرصـة للقـاء الإبداع والمبدعين بالجمهور، وتؤكـد دراسات عديدةٌ أن المواعيد الثابتـة للمهرجانـات المسرحيـة تفرزُ جمهـوراً مسرحياً نوعيـاً.. والمهرجانـات بالنسبـة للمشاركـين فيها فرصة لتبـادل الخـبرات والاطلاع علـى آخر الإبداعـات وسبر الآراء حـول الأعمال المسرحية وطبيعة تلقي الجمهور، مع التأكيد أنه على القائمـين على العملية المسرحية وفي ظل اهتمامهم بهـا ألا يتخندقـوا وراء المهرجانات فيعطونها جـل اهتمامهم ويهملون المسرح خارج إطار المهرجانات.. باختصـار، المهرجانات المسرحية فرصـة لإبراز الممثلين لمواهبهم وتمكينهـم من التمرس علـى الأداء والمهنية في التعامل مع التظاهرات الكبرى والجمهور المهتم .

في العلاقةِ بين الطفل ومسرحه

فاضـــــل الكعبـــــي

مقدمة

للطفلِ والطفولة علاقة أكيدة ووثيقة بالمسرح.. هذا ما خلصَ إليه وأكده العديد من الدراسات والأبحاث العلميةِ المعنية بعلوم النفس والتربية والاجتماع وغيرها من علوم ومعارف وفنون أخرى عديدة تؤكّد جميعُها على عمق العلاقة وقوتها بين الطفل والمسرح استناداً إلى صلة التقارب والتماهي بين جملةَ من العوامل والنشاطات الوظيفية المشتركة بينَ الإنسانِ والمسرح، ومنها التمثيل واللعب .

الطفل في خاصتَي اللعب والتمثيل

ثمة علاقة وثيقة بين الطفل والمسرح عبر خاصتَي التمثيلِ واللعب الذي يبرر ويبرز مديات العلاقة وقيمتها الواضحة وحدود ملتقاها وتجاوبها بين طرفيها : الطفل والمسرح، حيث تبرز هذه العلاقة أساساً من مقومات اللعب في حياة الطفل، فاللعب هنا هو التمثيل، والتمثيل بهذا المعنى هو اللعب مثلما يذهبُ البعض إلى القول في العديد من الدراسات التي جعلتْ معنى كلمة «اللعب» مرادفة لمعنى كلمة «التمثيل» لذلك شاع القول «الممثل يلعب الدور الفلاني» بدلاً من «الممثل يمثل...» حتى أن

البعض يذهب إلى القول : «العمل التمثيلي يكون أكثر إمتاعاً إذا تحوَّل إلى لعب» مثلما يرى د.عوني كرومي حين يقول : «إذا أردنا الابتعاد عن مثل هذا الإطلاق فأقل ما يقال أن شكلاً من أشكال اللعب هو التمثيل، وهذا يؤكدُ الخصوصية الأولى للتمثيل في معناه العام وفي رياضِ الأطفال بشكل خاص، إلا أن ألعاب الأطفال ليستْ جميعها تمثيلاً، إذ قد لا تتوفر فيها عناصر التمثيلِ الأخرى كالمحاكاة والتخيل، فالطفل عندما يمثلُ يتخيل ويتحسس ويبتكر ويرتجل ويحاكي في لعبِه التمثيلي ويؤمن بأدواته وشخصيته ويقنع بما يقدمُه قناعة تدفع بأقرانه إلى الإيمان بحقيقة ما يلعب، ومثالُ ذلك نزوع الطفل إلى تخيل عصا أو غصن شجرة حصاناً فيحدثه ويحاكيه كحقيقة واقعة، وهو بذلك يجسد دور الفارس في سلوكه وعواطفه وانفعالاتِه، فالطفل هنا ممثل قائم بذاته أثناء اللعب من خلال التمثيل التلقائي، حيث أن التمثيل التلقائي شائعٌ في مجتمعات الأطفال، ويبدو أنه متأصّل عندهم، ولا يرتبط هذا النوع من التمثيل بالنظارة لأن وجودَهم يُفقد الطفل طواعيته ويمنعه من الاندماج في تمثيل دوره، لذلك نرى أن مفهوم التمثيل واللعب مترادف في المعنى والوظيفة والغاية إذا كان مقروناً بالتلقائية، حيث يمكن حينذاك توجيهه والاستفادة منه»[١] .

من هذا المنطلق نستطيع أن ندرك مدى حاجة الطفلِ إلى المسرح ومدى علاقته الأكيدة والوثيقة به والذي يمكّنه من الاتصال والتواصل مع الطفل والتجاوب معه تجاوباً فعّالاً وسريعاً وممتعاً بعد تهيئة الطفلِ تهيئة نفسية للاستجابة لمؤثرات المسرح والدخولِ الفاعل إلى فضاء التمثيل الذي يدفع الطفل إلى تحريكِ طاقة التمثيل الكامنة في أعماقه، فيشعره ذلك بارتباط وثيق بين تمثيله العفوي وتمثيل المسرح المقنن على الخشبة، حيث يبدأ ذلك الشعور بالتفاعل الواضح والذي سرعان ما يظهره الطفل في سلوكه الذي لا يخلو من الدراما في ما يسعى الطفل من خلاله إلى (درمنة) الأشياء وعكسها في نشاطه الحركيّ والصوتي لتبدو له كما أرادها في واقعه التمثيليّ العفوي .

الطفل والحاجة الأساسية للمسرح

وبطبيعةِ الحال فإنّ المسرح في حقيقته المادية والمعنوية يشكل حاجة أساسية للطفل، وإن لم تكن هذه الحاجة منظورة في كثير من حالاتها ووظائفها لكنها تدخل مباشرة في كثير من وظائف توجيه وإرشادِ وتنمية وإمتاع الطفل في الشكل المنظور وغير المنظور، لذلك بات المسرح «يشكّل مهمة تعليمية وترفيهية بعيدة عن التوجه النظري المرهق والإرشادات المباشرة التي تسبب الملل وتتحدد بالتأثيرِ الذهني المجرد، ومسرح الأطفال فنٌّ يخاطب هواجسَ المتلقي ويناقش وعيه بأسلوب ممتع ومشوّق ولافتٍ للانتباه.. والتمثيل في أية مادة دراسية تصل إلى ذهنِ الطفل بشكل أسرع وأكثر استيعاباً وتفهماً من المادة التي تُلقن أو تُقرأ في كتاب»[٢] .

من هنا تبرز أمامنا ضرورة المسرح للطفل والعلاقة الموضوعية المهمة والمترابطة بين الطفل والطفولةِ والمسرح في جانب من جوانب الحياة التعليمية للطفل، فكيف بنا إذا درسنا الجوانب الأخرى وتوقفنا عند أكثر الجوانب أهمية في حياة الطفل، وخاصة منها الجوانب الاجتماعية والتربوية والثقافية والسلوكية؟

هذا الواقع يحيلنا بالضرورة إلى مجال أوسع من الكشفِ الموضوعي عن أوجه العلاقة والترابط بين الطفلِ والطفولة والمسرح من خلال دراسة السلوك العامّ للطفل، أو لنقل سلوك الطفل الدرامي وتبيان حقيقةِ التمثيل والتمثّل فيه للمسرح .

السلوك الدرامي للطفل

لا نبالغ إذا اعتبرنا سلوك الطفل بشكل عام سلوكاً دراميـاً، ولكن درامية هذا السلوك درامية عفوية، ففي كثيرٍ من جوانبها تفتقر إلى التخطيط والبرمجة، لكنها مع ذلك لا تخرج عن إطار التمثيل ولا يمكن عزلها عن النشاط التمثيلي إذا ما نظرنا إلى هذا النشاط من خلالِ المحاكاة في الإلقاء والحركة، وفن المسرح هو فنّ المحاكاة، وتأتي محاكاة الطفل هنا محاكاة مسرحيةً أكيدة، مع ما

يعتريها من نواقص وهفوات في جوانب منها، تظهرها عفوية السلوك الدرامي للطفل في نشاطه المتواصل .

وإزاء ذلك فإننا إذا سلَّمنا بحقيقة وجود الدراما في النشاطِ السلوكي للطفل وتأكَّد لنا هذا في واقع الأمر فلا بدَّ لنا حينها من الكشف عن موضوعية هذا الوجود في مسلَّماته وفي ما يعتريه من جوانب نشاطية قد يبدو بعضها خارج النشاط الدرامي، ومع ذلك لنأخذها على ما هي عليه ونعدّها ضمن الإطار الدراميّ، ولنعد إلى ترتيبها بشكل آخر لنؤكّد هذا الجانب ونقول : «بما أنّ النشاط السلوكي للطفل هو نشاط درامي فإنّ هذا النشاط بحاجة ماسة ودائمة إلى التهذيبِ والإعداد والتطوير، والمسرح شأنه شأن المدرسة والأسرة، وفي بعض الجوانب يتفوَّق عليهما في مهمة التهذيب والإعداد والتطوير لشخصية الطفلِ وقدراته لقدرة المسرح على تجسيد كل ما من شأنِه أن يجذب الطفل ويشده إلى قيمة ما نريد تعميقها في سلوك الطفل وتطوير الدراما في بنيته وجعلها مدخلاً مهماً للدخول إلى فهمه وإدراك معالمه وتوجيهه توجيهاً سليماً من خلالها، خاصة إذا أدركنا الواقعَ الدرامي للطفل، هذا الواقع المتلبس في كيان الطفلِ وفي كل شيء يقوم به لأن الدراما عند الطفل شيءٌ واقعي وطبيعي، وهذا الشيء يمكن ملاحظته ولمسُه والتعامل معه وفق إدراكنا لخواص التعامل الصحيحِ مع الطفل ومحاكاته بناء على التوافق مع قدراتِه والاستجابة لما يتفاعل عنده من دراما، لذلك يتوجبُ علينا الاهتمام بدراما الطفل وتحفيزها بشكل دائم من خلال ربط الطفل بالمسرح وإيجاد لغة مشتركةٍ ومتصلة بين دراما الطفل ودراما المسرح»[٣] .

يتوجَّب علينا معرفة درجات الوعي الحقيقي والإدراك الكامل والدقيق لمسائل ومحددات وعناصر الربطِ الصحيح بين دراما الطفل ودراما المسرح من خلالِ إدراك حقيقة الطفل والطفولة بكل ما في هذه الحقيقة من واقع ومظاهر وعوالم وقيم ومتغيرات ومراحل وما إلى ذلك من مكوّنات تنموية تتبدل وتتغيرُ بين آن وآخر، ويتطلّب مع هذا الإدراك إدراك آخر بنفس المستوى أو يتوافق ويتناسق معه هو الإدراك الأكيد لحقيقة المسرح بكل ما تحويه وتظهره هذه الحقيقة شكلاً ومضموناً في فضاءات المسرح، ليصار بعد ذلك ومن خلال وجود وامتزاج هذين المدركين التمكّن من معرفة الطفل والمسرح معاً والقيام بالتواصل معه ومخاطبته عبر خاصية المسرح، لذلك يكتسب المسرح أهمية واضحة في عالمِ الطفل مثلما يكتسب هذا الفن أهميته الخاصة والواضحة في عالمنا، وخاصة في عوالم الأطفال «فالعقل البشري يستثمر هذا الفن لأن المادة الدرامية موجودة فينا حقيقة، والأطفال يتعلمون اللعب قبل أن يتعلَّموا الكلام والكتابة»[٤] وهذا التعلّم يؤكّد لنا بما لا يقبلُ الشك حقيقة العلاقة الموضوعية والنفسية بين الطفلِ والمسرح في نشاطهما الدرامي المشترك على صعيدِ الواقع الدرامي للمسرح كنشاط منظّم، وعلى صعيدِ الواقع الدرامي للطفل كنشاط حي غير منظم، لكن المشترَك بينهما واقعية النشاط الدرامي ودراما النشاط الواقعي الحيّ الذي يعكس تلك الصور والمواقف الاجتماعية والجمالية للواقع الاجتماعي والجماليّ الذي نعيشه في الحياة العامة، وبذلك يتضح لنا -كما يذهب أ.سامي عبد الحميد- أنّ «هناك علاقة بين الواقع الاجتماعي والواقع الجمالي للدراما، وهناك علاقة أيضاً بين الواقع الاجتماعي والواقع الجمعيّ للعمل الدرامي، وبالتالي هناك تشابه بين الحياةِ الاجتماعية والحياة الدرامية الجمعية، وما هذه الحياة إلا نموذج عن تلك الحياة الواسعة، وقد تكون بديلاً عنها، كما أن الإنسان في المجتمع يمر بمراحل عدة من التحولات والتقنّع ولعب الأدوار، فهو مرَّة زوج ومرّة أخرى موظف في الحكومة ومرَّة ثالثة مواطنٌ عادي ومرَّة يتزلف لرئيسه وأخرى يتسلط على مرؤوسيه، كذلك الحال بالنسبة لشخوص الدراما وممثلي تلك الشخوص، إذ يمرّون بمثل تلك التحولات، ومثل ذلك اللعب أو ما نسميه التظاهر هو سلوك اجتماعي يعيش في الواقع الاجتماعي ويتحول

إلى الواقع الجمالي للدراما على خشبة المسرح»[٥] بهذا المعنى ندرك التالي :

على خشبةِ المسرح تجري أحداث حياة كاملة بما تعنيه هذه الحياة من معان، وتظهر معان ووقائع هذه الحياة وتتمظهر في تجليات مسرحية نحن من يصنعها ويقوم بتمثّلها وتمثيلها، وهذه الحياة هي من نوعِ الحياة التي تتماشى مع ما نرغب ونريد، وهي بذلك الحياة التي نطمح إلى تحقيقها وعيشها في واقع الحال، لكنّها في الواقع الحقيقي ليست هي الحياة التي نعيشُها.. من هنا يعطينا المسرح ما نريد وما نحلم به ويستجيبُ لحاجاتنا في كثير من جوانبه، لذلك نحن عندما نأتي إلى المسرح فإننا نأتي بدوافع تحقيق الذاتِ وما يفيض منها من تطلعات ورغبات وطموحات وحاجات جمالية ومعرفية ونفسية وغير ذلك مما نتطلع إليه من وراء ذهابنا إلى المسرح وتلقينا لعروضه كراشدين، أما بالنسبة لجمهور الأطفالِ وأسباب ذهابهم إلى المسرح فهم بذلك ينشدون اللعب وممارسته مع الممثلين في قاعة العرضِ المسرحي لتحقيق المتعة والتسلية وحصول شيءٍ من الخبرة الجمالية والتطلع المعرفي، بالإضافة إلى تحقيق نسبة متقدمة من التقارب النفسي والدرامي في تلك العلاقة المؤكَّدة بينهم وبين المسرح .

المسرح وحاجات الطفولة

علاقةُ الأطفال بالمسرح علاقة أكيدة ووطيدة وليستْ لأسباب اللعب والتقارب والتفاهم الحاصل بين السلوك الدرامي للطفل والنشاط الدرامي للمسرحِ فحسب، وتبرز في تأكيد هذه العلاقة وقوتها أسبابٌ أخرى عديدة لا تقل في أهميتها وقوتها عن الأسبابِ الأولى، وتأتي هذه الأسباب بمبرراتها وقوتها في هذا الجانب كونها تمثل حالة التجاوب والاستجابة الواعية بين الطفل والمسرح، بمعنى أن هذه الأسباب تنطلق أساساً من كونها تمثل استجابة واعيةً من قبل المسرح لحاجات الطفل وتأتي على الشكل التالي :

أولاً- حاجات التربية والتعليم : وهي من أهم الحاجاتِ التي يحتاج إليها الطفل، والمسرح من غاياته ووظائفه العمل على الاستجابة الجمالية والمعرفيةِ والفنية لهاتين الحاجتين والعمل على إشباعِهما بالقدر الذي تنطوي عليه وظائف المسرح وأساسياته في عروضه

خلال عمليات التجسيد الفني للقيم التربوية والتعليمية .

ثانياً-حاجة الإعداد الأخلاقي والثقافي والاجتماعي : وهذه الحاجات من أساسيات وضرورات التنشئة الاجتماعية والثقافية للطفل، وهي من الحاجات المهمة التي يتّخذها المسرح ويتناولها بالتغذية والإشباع، مستجيباً لها بدرجة عالية، متّخذاً منها غاية من غاياته في إعداد الطفل إعداداً ثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً وجمالياً عبر إسهامه الفاعل في التجسيدِ الفني لمبادئ الأخلاق وقيم الثقافة وأصول التكيّف الاجتماعي .

ثالثاً-حاجة تطور النمو بكافة أشكاله: للطفل حاجاتٌ أساسية لتطوير نموه الحركي واللغوي والحسّيّ والفكري والعقلي والخيالي والجمالي، والمسرحُ يسهم بوضوح في تطوير هذه الاتجاهات المتعدّدة من اتجاهات النمو الأساسية من خلال المكوّناتِ الجمالية للعرض المسرحي كالمناظر والأزياءِ والأضواء والألوان والمؤثرات الصوتية والموسيقيةِ والإيقاعية والغنائية، إضافة إلى الإيقاع الحركيّ واللغوي، وغيرها .

رابعاً-حاجة اللهو والمتعة والتسلية : من بين أبرز الحاجات الترويحية التي يحتاجها الطفل ويطلبها دائماً حاجته إلى اللعب واللهو والمتعة والتسلية والترفيه والبهجة والدهشة والإبهار والإثارة، وكل ذلك من صميم وظائف المسرح في شدّ المتلقي إلى أثره الفني وعالمه المسرح على الخشبة، وكل هذه الأشكال من الحاجات تُعد من جمالياتِ وأساسيات

العمل المسرحي الناجح الذي يسعى إلى محاكاة الطفل والتأثير فيه .

خامساً- حاجة الخيال والتفكير والتأمل: ليكون الطفلُ ذكيّاً ونبيهاً ومفكّراً ومبتكراً يحتاج إلى الخيال الواسع ليزداد مهارة وتحفيزاً إلى الابتكار والاندفاع لنموّ وتفتّح مواهبه وتنشيط قدراته على المحاكاة والتفكير والتخيل والتأمل، وهذا ما يُركّز عليه المسرحُ وعوالمه التي تتوجَّه إلى الطفل وتتوسَّل مخيَّلته قبل أية قدرة من قدراته، فخيال المسرح حين يتَّصلُ بخيال الطفل يصبح هو الطفل والطفل هو المسرح، وهذا التلازم الذهني والموضوعي هو المؤشّرُ إلى علاقة الطفل بالمسرح وعلاقة المسرح بالطفل .

سادساً- حاجة تعميق المعرفة والتجربة: من بين الحاجات الأخرى للطفل حاجته إلى تعميق المعرفة والتجربة في مجسّاته العقلية والنفسية والحركية، والمسرحُ يوصله إلى غايات هذا التعميق من خلال ما يطرحه في أشكاله ومضامينه من المعارف والاتجاهات المعرفية وما يجريه من تجارب حية مجسدة على خشبة المسرح بشكل واضح يتيح للطفل اكتسابَ المزيد من المعارف والخبرات التي تعمّق خبراته الذاتية وتطور بناء شخصيته .

سابعاً- حاجة التدريب على التذوق : من بين أشكالِ التدريب التي يحتاجها الطفل حاجته إلى التدريب الدائم على التذوّق الجيد وتعميق قوة هذا التذوّق في إحساساته، والمسرح يتيح له المجالات الواسعة من هذا التدريب الذي يجعل من ذائقته تتسع وتتطورُ ليصبح متذوّقاً جيداً لكل ما هو جميل وإيجابيّ في حياته الراهنة وفي المستقبل .

ثامناً- حاجة التربية الوجدانية : هذه الحاجة من بين الحاجات المهمة للطفل، إذ يحتاج الطفل إلى التربيةِ الوجدانية العالية وتربية حواسه وتعميق مشاعره الإنسانية من خلال ضبط هذه المشاعر وتوجيهها نحو المُثل العليا كحبّ الخير والأمانة والصدقِ والتعاون والإخلاص، والمسرح يستجيب لذلك في غاياته وتجسيداته الجمالية والموضوعية في أشكاله ومضامينه .

تاسعاً- حاجة التوجيه : مادام الطفل في حالة النمو المتواصل فهو يحتاج دائماً إلى التوجيه السليم في أشياء كثيرة، أبرزها توجيه طاقاته الإنسانية المتعددة، ومنها طاقته في التعبير الصوتي والحركي والتمثيل ودقة الملاحظة والإلقاء وحسن النطق والأداء وإبداء الرأي والجرأة في النقد، والمسرح مؤهلٌ إلى توجيهه إلى ذلك توجيهاً سليماً .

عاشراً- حاجة سدّ الفراغ : «لدى الطفل أوقات فراغ واسعة، لذا فهو يحتاج إلى سد هذا الفراغ، والمسرحُ من أكثر الوسائل وأفضلها لسدّ أوقات فراغه بالمتعة والفائدة»[٦] .

ما تمَّ عرضه والإشارة إليه من حاجات للطفل واستجابات لها من قبل المسرح يشكل جزءاً من كل، فهناك العديد من الحاجات الأخرى للطفل يعكسها المسرحُ ويستجيب لها في عروضه وغاياته ومن خلالِ أشكاله وأنماطه المتعددة، وكل ذلك يدعونا إلى تأكيدِ العلاقة القوية والوثيقة بين الطفل والمسرح .

هوامش :

١- فاضل الكعبي، مسرح الملائكة.. دراسة في الأبعاد الدلالية والتقنية لمسرح الأطفال، الشارقة ٢٠٠٩ .

٢- حسب الله يحيى، في الخطاب المسرحي.. رؤية نقدية في المسرح والمسرح المقارن ومسرح الأطفال، بغداد ٢٠١٣ .

٣- مسرح الملائكة، مرجع سابق .

٤- منتجب صقر، المسرح القصير، مراجعة عبود كاسوحة وأحمد الويزي، الكويت ٢٠١٥ .

٥- سامي عبد الحميد، قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه، بغداد ٢٠١٢ .

٦- مسرح الملائكة، مرجع سابق .

ملتقى العائدين الثقافي يحتفي بالمسرحي فرحان بلبل

أقامَ ملتقى العائدين الثقافي في مدينة حمص في شهرِ آب الماضي أولى نشاطاته بجلسة حوارية مع الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل بعنوان «حكاية المسرح والحياة» بالتعاون مع الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين.. أدار الجلسة د.هايل الطالب بادئاً إياها بسؤال لبلبل عن بداية عهده بالمسرح، فأجاب :

«لم أكن أفكر بالمسرح لأن اهتمامي كان منصباً على الشعر، وأصدرت كتاباً شعرياً، لكن الشعر لم يكنْ ميداني، ولم يكن المسرح يخطر ببالي مطلقاً، لكنه فيما بعد جذبني إليه، فاطّلعتُ على عوالمه لمدة أربع سنوات، ثم بدأتُ بالكتابة له، واهتممتُ بالإخراج وتعلمتُه على يد مسرحيين بارزين كفواز الساجر وأسعد فضة وعلي عقلة عرسان وزيناتي قدسية، وكنتُ أستمع لملاحظات الجمهور، ومنهم الأطفال الذين صنعنا لهم مسرحاً خاصاً بهم في حمص بعد أن كنّا نطردهم من عروضِ الكبار، لكن الفنان الراحل أحمد منصور اعترض على ذلك وقال لي : «أليس من حق الأطفال أن نصنع لهم مسرحهم؟» فكانت فرقة مسرح الطفل الموازية لفرقة الكبار، وقد قدمنا عدة مسرحيات للأطفال، وفي الفترةِ التي سبقت الحرب الإرهابية على سورية كنا نحضّر عملاً للأطفال لكننا لم ننجزه بسبب الحرب، وتوقفتُ عن الكتابة للمسرح منذ ذلك الحين وانصب اهتمامي على كتابة الدراساتِ المسرحية» .

وجواباً على سؤال فيما إذا كان المسرح حالياً بعيداً عن الاهتمام بالقضايا العامة أجاب فرحان بلبل :

«الموضوعاتُ التي تتعلق بالقضايا الجماهيرية لا تتراجعْ بل تتعمّق» .

وتحدث بلبل عن فرقة المسرح العمالي بحمص التي كان يديرها ويخرج لها أعمالها قائلاً :

«حاولْنا الارتقاء بعروض فرقة المسرح العمالي إلى أعلى المستويات، ونافسْنا الفرق المسرحية العربية في المهرجانات التي شاركنا فيها، وقد استطعْنا في الفرقة وبفضل المسرح الجاد الذي كنا نقدمه أن نؤثر بالناس في كل مكان كانت تذهب إليه فرقتُنا العمالية، وأحياناً كنا نواجَه بعدم التفهم لطبيعة عملِنا، لكن المواضيع التي كنا نقدمها في مسرحنا فرضتْ نفسها على الجميع» .

يسعى لتقديم فنّ جماهيريّ

نورس برو :
المسرح يفقد هويته عندما ينأى بنفسه عن جمهوره

منذ تأسيسها في العام ٢٠١٢ على يد الفنان نورس برو اتخذت فرقة سورية للمسرح الراقص منهجاً معيّناً وخطاً وسياقاً محددين في تقديم أعمالها يرتكز بشكل أساس على الشارع السوري ويشكّل مرآة لهذا الشارع تعكس همومه وطموحاته وشجونه وما يفكر به، وهو الأمرُ الذي كان برو يركز عليه في كل العروضِ التي قدمتها الفرقة منذ تأسيسها .

***ما هي الظروف التي أحاطت بتأسيس فرقة سورية للمسرح الراقص قبل أكثر من عشر سنوات؟**

**لم يكنَ من المنطقيّ أو المقبول تأسيس فرقة فنية في ذروةِ فترة الحرب على سورية تنأى بنفسها عما يحيطُ بها وتذهب باتجاه خيارات فنية بحتة، وقد اخترنا منذ البداية أن تكون فرقتنا انعكاساً لواقع الحال والشارع، وأعتقدُ أن المسرح يتحول إلى حالة من الترف ويفقد هويتَه عندما ينأى بنفسه عن الشارع ومشاغله، لذلك وجدتُ منذ البداية أنه على فرقة سورية للمسرح الراقص أن تهتمَّ أولاً بالنصوص التي تقدمها قبل اهتمامها بالشكل الفنيّ، ففي البدء كانت الكلمة، وأنا يهمني أن أتوجه إلى المُشاهد بأعمال تلامس مشاعره وقلبه وعقله ووجدانه وفكرَه قبل ملامستها لذائقته الفنية، وهو الأمر الذي تجلى واضحاً في عملنا الأخير «تداخل منفصل» .

***وهل تمكّنتم في «تداخل منفصل» من ترجمة هذه الأفكار كما تريدون؟**

**«تداخل منفصل» عرضٌ يقدم ثلاثة نماذج نسائية : المرأةُ المهجورة والمرأة المعنّفة جنسياً وجسدياً

ولفظياً والمرأةُ المضطهدة، ولم نقدم في العمل قضايا نسائية فقط بل كان للرجل وقضاياه حيز من الاهتمام لنقول أن الظروفَ العامة، والاقتصادية تحديداً، تنعكس سلباً على الجميعِ لا على النساء فقط، إذ رصدنا كيف شوّهت الأزماتُ الاقتصادية العلاقات الاجتماعية وغيّرت المشاعرَ والعواطف والعلاقات الاجتماعية .

***من خلال «تداخل منفصل» عملك الأخير والأعمال التي سبقتْه كيف توصف واقع جمهور المسرح الراقص في سورية؟ وهل تعتقد أن جمهور المسرح**

السوري هو جمهور كلمة أم جمهور صورة؟ وبأيهما يتأثر أكثر؟

**طريقةُ الطرح هي من يحدد ذلك، وما يهمنا في فرقة سورية للمسرح الراقص هو ما يهمّ جمهورنا، ونحن معنيون أن يحضر عروضنا كل الفئات الاجتماعية، وعندما لا نستطيع تحقيق هذه المعادلة نكون أمامَ مشكلة حقيقية .

إذاً أنت لا تعتقد أن المسرح الراقص هو مسرح نخبويّ؟

**ما أؤمن به هو أن المسرح يجب أن يكون قادراً على الوصول إلى الجميع، وأنا لا أقبل أن يكون مسرحي نخبوياً، وفي الواقع يهمني الوصول إلى الطبقات الشعبية أكثر من غيرها لأنني أشعر بالمسؤولية تجاه أفراد هذه الطبقات الذين يأتون من أماكن بعيدة لمشاهدة عروض فرقة سورية للمسرح الراقص، ومن واجبي أن أقدم مسرحاً لهؤلاء قبل غيرهم .

كيف لا تعتبر مسرحك نخبوياً وقد تجنبتَ التعامل في أعمالك مع التراث الشعبي السوري؟

**نحن في فرقة سورية للمسرح الراقص نعتز بتراثنا وبموروثِنا الشعبيّ، ولكن لنا مسارنا الفني المختلف، ونحن نؤمن أن للتراث والموروث الشعبي من

يحافظ عليه ويصونه في الفرق الفنية الأخرى، وعدم اقترابنا من هذا المسار لا يعني أننا لا نحبذه أو لا نحبه، بل على العكس تماماً، ولكن هناك فرق كثيرة تقدم التراث والموروثَ الشعبيّ السوري داخل الوطن وخارجه وهي تفي بالغرض، في الوقت الذي يتضاءل فيه عدد الفرق التي تقدم فنّ الرقص أكاديمياً، وهذا الأمر ألقى على كاهلنا كفرقة عبئاً إضافياً، خاصة في ظل ظروف الحصارِ على بلدنا، حيث لم يعد بإمكاننا إقامة ورشات عملٍ مشتركة أو مشاركة الآخرين خبراتهم، ونشعر بالفخرِ أننا في مثل هذه الظروف نتمكن أحياناً من المشاركة في مهرجانات خارج سورية وتحقيق نتائج جيدة كما جرى قبل سنوات في مهرجان الرقص الحديث والمعاصر في الجزائر عندما حصلْنا على جائزة تقديرية عن عرض «ألم».. نحن نقدّم فنَّ الرقص بأسلوبه الكلاسيكي لكننا نعوض ذلك على صعيد المضمون عندما نقدم مضامين لها علاقة بأكبر شريحة ممكنة من المتلقين .

كيف ولدت فكرةُ تأسيس الفرقة؟

**اطلعتُ في لبنان على تجربة فرقة كركلا وتدربتُ فيها لفترة بسيطة، وعندما عدتُ إلى سورية ظل هاجس تأسيسِ فرقة فنية يلازمني، فانتسبتُ لفرقة إنانا وشاركتُ في عروضها داخل سورية وخارجها، وفي العام ٢٠١١ انطلقت الخطواتُ العملية لتأسيس فرقة سورية للمسرح الراقص، وكانت أولى أعمالنا مسرحية «إنسان» التي تبّنتْها مديرية المسارح والموسيقا، وقد قدمت الفرقة حتى الآن ثلاثة عشر عملاً، وشاركتْ عروضُها في مهرجانات عربية ودولية .

ما هو العرض الذي تعتقد أنه مثّل الفرقة خير تمثيل والذي تعتز به أكثر من غيره؟

**هناك عرضان قدمتْهما الفرقة أعتز بهما أكثر من غيرهمـا، أحدهما بعنوان «خلق» وهـو يعبّر أكثر من غيرِه عن أفـكار فرقة سورية للمسرح الراقص وفلسفتها في الحيـاة، وكان عبارة عن مختبر تجريبي للفرقة وقُدم في عرض خاص للإعلاميين وقد تناول فكرة الخلق لا من وجهةِ نظر دينية بل من وجهة نظر فلسفية بدأت مع بدايةِ الخليقـة.. أما العمل الثاني الـذي أعتز به أكثر من غيره فهو «تداخل منفصل» .

***من المعروفِ أن الفـرق الراقصـة تعتمـد علـى فنانـين متبدّلـين باعتبـار أن العمـر الفنـي للراقـص محـدود بالمقارنة مع العمر الفنـي للممثل، الأمر الذي قـد يـؤدي إلى حالـة مـن عـدم الاستقـرار في الفرقـة الراقصة، فكيف تتعامل مع هذا الواقع؟**

**في أولى أعمـالِ الفرقـة استعنّـا براقصين من خريجي المعهـد المسرحي-قسم الرقص ومن فرقة إنانا، وفي مرحلة تالية أصبحت الفرقة تصنّع فنانيها بنفسها.. واليـوم فـإن كل الفنانـين الموجودين في الفرقـة هم نتاج التدريـبِ والعمل فيهـا، والأولوية بالنسبـة لي هي خارج نطـاق الخريجين الأكاديميين لسبب بسيـط أكرره دائماً وهـو العمل علـى أن يأخـذ الموهوب من غـير الخريجين فرصته التي يستحـق، ومعظم الخريجين اليوم سبق لهم وأن كانوا أعضاء في الفرقة وتدربوا فيها .

***هـل تعتقـد أن مفهـوم المسـرح الراقـص أصبـح مقبـولاً من الناحيـة الاجتماعية؟ وكيف ينظر المجتمع اليوم إلى الفنانِ الراقص؟**

**بالتأكيـد هنـاك صعوبة في أن يتقبّـل مجتمعُنا فكـرة الفنانِ الراقص أو الفنانة الراقصة، ونحن نحاول

إعلامياً تصديـرَ كلمة «مؤدّ» بدل كلمـة «راقص» خاصة وأنه في الأكاديميـات المتخصصة بفنّ الرقص لا يعلّمون الرقـص فقط بل والفنـون الأخرى مـن موسيقا وسينما ومسرح، ونحن في سورية للمسرح الراقص نحاول أن نتبع خطـى هذه الأكاديميات كما نحـاول إيجاد الجو المناسب الفكـري والفنـيّ للتعامل مـع كل هذه الفنـون، وبذلك لا يكـون عضو الفرقةِ مجرد راقص بـل فنان يجيد التعامل مع مختلف أنواعِ الفنون، لذلك أقول إننا في فرقتنا نصنع فناناً ونساهمُ في تغيير الصورة النمطية لفن الرقص .

***كيف تـرى مستقبلَ المسـرح الراقص في سورية؟ وهل من الممكن أن يتطور؟**

**بالنسبـة لفرقتنا هنـاك طموح بـأن نستمر ما استطعنـا ذلك رغم كل الظـروف الصعبة التي نمر بها، وخاصـة الظروف الاقتصادية.. وحتـى يستمر هذا الفن علـى القائمين عليه التجديد بشـكل مستمر في المضامين والأشكالِ التي يقدمونها حتى لا يبقى أسير نظرة أحادية لا مستقبل لها .

يعتزّ بمشاركته في الوصية

الفنان المسرحي سليمان قطان :

المهرجانات المسرحية تُكسب الفنان ثقافة عاليةَ المستوى

بداياتُه كانت في المسرح المدرسي عندما شارك في عرض مدرسي احتفالي، لينتقل في مرحلة تالية إلى المسرح الشبيبي الذي شارك في عدد كبير من أعماله والتي حصل من خلالها على جوائز في التمثيل في المهرجانات المسرحية الشبيبية، لتكون محطتَه الثالثة في المسرح الجامعي، ثم مسرح الطفل من خلال مجموعة من الأعمال المسرحية، كان آخرها قبل أشهر عندما شارك في مسرحية «ضوء قمر ونجمة» للمخرج وليد الدبس.. أما في مسرح الكبار فله تجارب متعددة وممتدة على مدى سنوات طويلة شارك من خلالها في أعمال عدد كبير من المخرجين المسرحيين.. إنه الفنان المسرحي سليمان قطان .

***متى وأين كانت نقطة التماس الأولى بينك وبين عالم المسرح؟**

**أَولُ مسرحية حضرتُها كانت مسرحية للأطفال بعنوان «الشاطر زياد» للفنان الراحل زياد مولوي وكان ذلك عن طريق نشاط مدرسي، ولا زالت تفاصيل هذه المسرحية راسخة في ذاكرتي.. وفي مرحلة تالية وفي العام ١٩٨٦ تحديداً كنت في الصفّ التاسعِ وطُلب منا في المدرسة إقامة حفل شاركتُ فيه من خلال مشهد تمثيليّ، ثم كبر طموحي فشاركتُ مع المخرج أحمد حامد في المسرح الشبيبي في مسرحية بعنوان «الملك هو الملك» عام ١٩٨٩ وعُرضت في دمشق، وفي نفس المرحلة كان المخرج أيمن زيدان يعمل في المسرح الشبيبي في ريف دمشق فشاركتُ معه كفنيّ في أكثر من مسرحية، ثم شاركتُ مع المخرج ناصر الشبلي عام ١٩٩٠ في مسرحية بعنوان «تساؤلات» ومن خلالها نلتُ جائزة عن دوري فيها في أحد مهرجانات المسرح الشبيبي، واستمرت مشاركاتي في المسرح الشبيبيّ لمدة أربعة عشر عاماً، وكانت الأعمال التي نقدمُها للمسرح الشبيبي في ريف دمشق ذات طابع شعبيّ لأنها كانت تعتمد على مفهوم المسرح الجوال، فعلى سبيل المثال شاركتُ في مسرحية بعنوان «أسعد باشا» إخراج ناصر الشبلي وحصلتُ من خلالها على جائزة التمثيل، وكان الشبلي في تلك المرحلة من أهم الناشطين في مسرح الشبيبة، وفي العام ١٩٩٣ شاركتُ في مسرحية بعنوان «في انتظار تشالنجر» إخراج ناصر الشبلي وقدمناها في إحدى دورات مهرجان حماة

نرجس إخراج عبد السلام بدوي

المسرحي ونالت جائزة أفضل عرض حينها، كما نال العرض جائزة في المهرجانِ الشبيبي المركزي، وشكّل هذا العرض نقطةَ تحول فنية بالنسبة لي ولكل من شارك فيه، وفي نفس الفترة شاركتُ في دورة تدريبية في المعهد العالي للفنون المسرحية.. ومن العروض الهامة التي شاركتُ فيها في تلك الفترة «المنطق الرابع» و«مظلة العم سيمون» وكلاهما لناصر الشبلي، وكان بعض أعضاء لجان تحكيم المهرجانات في ذلك الحين من مخرجي المسرح القومي، وقد شاهدني المخرج مانويل جيجي عام ١٩٩٢ في مسرحية «أسعد باشا» فاختارني لأشارك في مسرحية للأطفال لمسرح الطفل في مديرية المسارح والموسيقا بعنوان «الطائر الناريّ» وكان دوري في المسرحية ثانوياً جداً، ولكن بعد ثلاثة أيام من العرض كلَّفني المخرج جيجي بأداء الشخصيةِ الرئيسية بسبب غياب الفنان إدريس الطيب الذي كان يؤدي هذه الشخصية، ومن أبرز المشاركين في تلك المسرحية الفنانون : نضال سيجري وغسان الدبس ووليد الدبس وسليم تركماني.. وبعد «الطائر الناري» شاركتُ في عدد من الأعمال المسرحية الموجهة للأطفال بإدارة المخرجين نضال سيجري ووليد الدبس وغسان الدبس.. وغيرهم، ثم شاركت في مسرحية للكبار بعنوان «سفر برلك» للمخرج عجاج سليم ومسرحية «السمرمر» للمخرج تامر العربيد وقد شارك فيها نجومُ المسرح السوري آنذاك كعبد الرحمن أبو القاسم وصبحي الرفاعي وحسن دكاك، وهذه المسرحية كانت من المسرحيات الهامة في مسيرتي المسرحية، وبعدها اختارني المخرج العربيد لأشارك في عدد من مسرحياته كـ «عودة السندباد» بمشاركة مجموعة من الفنانين كفائق عرقسوسي وناصر الشبلي و«العين والمخرز» و«بياع الفرجة» وفي هذه الأخيرة أعطاني المخرج العربيد مساحة واسعة، كما شاركتُ مع المخرج جهاد سعد في مسرحيته «أواكس» وقبل مشاركتي في هذا العرض شاهدت لسعد مسرحيته «كاليغولا» وهي مسرحية مختلفة من حيث الشكل الفني عن الأعمال

كيميا إخراج عجاج سليم

التـي كنا نقدمهـا في المسرحِ الشبيبي، وهـذا ما أوجد عنـدي رغبـة في المشاركـةِ في عرض مـن إخراجـه، وتحققـتْ هذه الرغبـة في «أواكس» التـي شاركتْ فيها مجموعـة مـن المسـرحِ الجامعي الـذي كانـت لي فيه مشاركات عديدة كمشاركتي في العرض المسرحي «أول من صنع الخمر» إخراج فهد السكري .

***من خلالِ سـردِك لتفاصيل مسيرتك المسرحية توقفتَ مطولاً عند محطة مسـرح الطفل، فهل تعتقد مـن خـلال احتـكاكك مـع جمهـورِ مسـرح الطفـل أن الأطفال يتأثرون أكثر بالشخصيات المسرحية البشرية أم الحيوانية؟**

**المُشاهـدُ الطفل يتجاوب مع كل الاحتمالات لأنه مشاهدٌ ذكيّ، وهو مستعـد للذهاب مع العرض المسرحيّ في كل الاتجاهات .

***إذاً لماذا نلاحظ أحياناً أن الطفل لا ينسجم مع العرضِ المسرحي؟ ومن يتحمل مسؤولية ذلك؟**

**هـذا الأمر قـد يعود إلى وجـود حالة من الخلل في أحـدِ عناصـر العرض، وخاصـة في البنيـة الدرامية والتـي في حالة ضعفها قد تساهم في تشتيت ذهن المتلقّي سـواء أكان صغـيراً أم كبيراً.. وفي النهايـة يبقى المسرح حالة من الإمتاع البصري بالدرجة الأولى، وأعتقد أن ما يهم الطفل في العرض المسرحيّ هو جانب المتعة ومن ثم الفائدة .

***عنـد هـذه النقطة هـل نستطيع القـول أن المتعة تأتي أولاً من النص المسرحي الجيد؟**

**النصّ هو أساس العرض المسرحـي، ثم تأتي عناصـرُ الأداء والرؤيـة البصريـة، وأفضـل العروض المسرحية ما تضافرت فيه كافة عناصر العرض المسرحيّ دون انتقاص من إحداها .

***كممثل دائم في عروض مسرح الطفل، هل تفضّل أن تعتمـد تلـك العروض على بنى دراميـة كلاسيكية أم على روح التجريبِ والتجديد؟**

الأشجار تموت واقفة إخراج هشام كفارنة

**شاركتُ في أعمال طفلية كلاسيكية بنفس الوقت الذي شاركتُ فيه في أعمال طفلية تنحو باتجاه شيء من التجريب، ومن الأعمال الطفلية ذات النزعة التجريبية شاركتُ في عمل بعنوان «الانتصار الكبير» للمخرج سهيل عقلة وكانت طبيعة تلقي المُشاهد الطفل للعرض جيدة، وقد تعاطى المخرج مع جانب التجريب في العرض بحِرفية، وأنا مع الاستمرارِ في حالات التجريب في مسرح الطفل لأننا يجب أن نواكب الزمن والتطور الحاصل في مختلفِ المجالات.. الأجيال السابقة نشأت على الحكاياتِ التقليدية التي كانت ترويها الجدات، لذلك يذهبُ معظم مسرحيينا اليوم إلى استسهال تناول هذه الحكايات التي أصبحت معروفة والتي تراجع اهتمام طفلِ اليوم بها، وأدعو هنا إلى تكثيف الأعمال المسرحيةِ الطفلية التي تخرج عن نطاق الحكايات التقليديّة وتعتمد على التجديد في الشكلِ والمضمون.

ما هي أبرز مشاركاتك المسرحية في السنوات الأخيرة؟

**شاركتُ بدورٍ هامّ في مسرحية «الوصية» للمخرج ممدوح الأطرش وفيها جسدت شخصية رجلٍ من بيئة بدوية، كما شاركت في مسرحية «كيميا» للمخرج عجاج سليم، وأنا أعتز بمشاركتي في هذه المسرحية التي شاركتْ فيها نخبة من فناني المسرح المتميزين وقدمناها في الأردن وتونس، كما شاركتُ مع المخرج هشام كفارنة في العام ٢٠٢٢ في مسرحيةِ «الأشجار تموت واقفة» وفيها قدمت شخصيةً مختلفة تماماً عما قدمتُه في المسرح سابقاً.. وكمحصلة للأعمال المسرحية التي شاركت بها فقد شاركتُ في ٤٢ مسرحية، منها مسرحيات عديدة للأطفال في القطاعين العام والخاصّ.

ما هو الفرق بين عروض القطاع العام وعروض القطاع الخاص في مسرح الطفل تحديداً؟

**أنا بالعموم مع الطرح التربوي الذي يقدمه مسرحُ الطفل في مديرية المسارح والذي لا يعتمد على الأدوات التي تعتمد عليها عروض القطاع الخاصّ التي تتقاعس أحياناً عن العمل بجدية على مستواها، فتبدو أعمالُها متواضعة المستوى كتلك التي تقدَّم في المدارس، وهذا ليس مسرحاً حقيقياً، لذلك أدعو إلى تشديد الرقابة على العروض الموجهة للأطفال.. أما ما تقدمه العروض الطفلية التي تنتجها مديريةُ المسارح فهي ذات مستويات جيدة فكراً وفناً مهما تفاوتت مستوياتها، في الوقت الذي لا يهتم فيه مسرحُ القطاع الخاص في مسرح الطفل بالطرح الفكريّ بل يركز على الكسب المادي من خلال انتقائه لشخصيات الرسوم المتحركة المعروفة تلفزيونياً كسبونج بوب وميكي ماوس، في الوقت الذي على مسرحيينا المهتمين بمسرح الطفل البحث عن الشخصياتِ العربية وتقديمها للأطفال.

بالنسبة لتجربتك الأخيرة في القطاع الخاص في مسرحية الأطفال «فلّة والأقزام السبعة» للمخرج بسام حميدي، هل تعتقد أن هذه التجربة استطاعت أن تجمع بين شرط المستوى الفكري في القطاع العام وشرط شبّاك التذاكر في القطاع الخاص؟

**نعم، إلى حدّ كبير استطاعت هذه المسرحية تحقيق حالة من التوازن بين الجانبين.

شارك عددٌ كبير من الأعمال المسرحية التي ساهمتَ فيها كممثل في مهرجانات مسرحية عربية، فما هي برأيك فوائد المشاركة في المهرجانات المسرحية؟

**المشاركةُ في المهرجانات المسرحية تكسب الفنانَ ثقافة مسرحية عالية المستوى، وقد تابعتُ في هذه المهرجانات عروضاً مسرحية أخاذة، عربية وأجنبية، أضافت الكثير إلى مخزوني المعرفي في عالمِ المسرح.. وهنا لا بد من أن نذكر بكثير من الشجنِ مهرجانَ دمشق المسرحي الأب الروحي لكل المهرجانات المسرحية العربية، متمنين عودته إلى جمهورِه في أقرب الآجال.

سميح السباعي رصيدٌ مسرحي جديرٌ بالاهتمام

محمد خير الكيلاني

الفنان سميح السباعي المولود في العام ١٩٥٣ مخرجٌ وممثل وكاتب مسرحي من الرعيل المتوسط في الحركة المسرحية في محافظة حمص، ونشاطه كان محصوراً في مسرح منظمة اتحاد شبيبة الثورة الذي كان يقدم خيرة الممثلين والمخرجين للحركة المسرحية السورية والذين احترفوا العمل المسرحي، وعاصرَ السباعي الفنانين : نجاح سفكوني وأحمد منصور ووليد فاضل ورئيس أتاسي، لكنه لم ينل الشهرةَ التي نالوها، فبقي بين جدران المسرح الشبيبيّ، وهو الآن في السبعين من عمره، وقد قامت «الحياة المسرحية» مؤخراً بزيارته وتنشيط ذاكرته وهو المقيم في قرية بعيدة عن مركز المدينة، وقال في مستهل حديثه : «محبّتي للمسرح لم تنتهِ، وأعترفُ بالفضل لأستاذي عبد القادر دبدوب الذي درَّبني ونمّا موهبتي وحبّي للمسرح في المسرح الشبيبيّ بحمص، وفي هذا المسرح تعرفتُ على الفنان عبد الكريم عمرين وقدمْنا معاً مشاهد مسرحية برفقة عازف العود عدنان عبارة، كما عملت مع المخرج علي حسني نجار والممثلين عمر قندقجي وعبد الجليل عبارة، وكنا عبارة عن مجموعة فنانين محبّين للمسرح، وكان زميلنا علي سليمان يكتب المَشاهدَ الدرامية التي كنا نقدمها، وفي فترة من الفترات عملتُ ممثلاً بإدارة المخرج رئيس أتاسي كما في مسرحية «مدرسة موش» المقتبسة عن مسرحية «توباز» تأليف مارسيل بانيول، وبعدها قُدمت المسرحية بعنوانها الأصلي وشاركتُ فيها إلى جانب رئيس أتاسي ونجاح سفكوني.. ثم تحولت إلى الإخراج المسرحي والكتابة، وكان مثلي الأعلى الكاتب والمخرج مراد السباعي الذي تعرفتُ عليه عندما كان رئيساً لفرع اتحاد الكتاب العرب

بحمص وقد تأثرتُ بمسرحياته وعرضتُ عليه مسرحياتي التي كنتُ أكتبها، وكان يوجهني وينصحني، ومن مسرحياتي التي كتبتُها وأخرجتها : «ملك في العيد-الحقيقة-عند السحر فجر جديد-مجنون القصر» كما أعددتُ نص «الغانية والراهب» لأناتول فرنس، ثم مسرحية «هبط الملاك في بابل» للكاتب فريدريك دورنيمات ومثّلتُ فيها، إضافة لإخراجي لها، وقد قدمتُ ممثلين هواة موهوبين من الشباب مثل سمير عثمان الباش الذي صار اليوم شخصية مسرحية مهمة في سورية وتامر الخالدي وكاسر المحمود، وكان هناك تنافس في تقديم الأعمال المسرحية، فكان يعملُ في المسرح الشبيبي الكاتب والمخرج زكريا مينو والكاتب والمخرج وليد فاضل وقد قدما أعمالاً مهمّة للمسرح الشبيبي الذي قدم وجوهاً متميزة للحركة الفنية السورية كنجاح سفكوني وأحمد منصور» .

ويضيف سميح السباعي : «كتبتُ العديد من المسرحيات التي لم يبقَ منها سوى «الغانية والراهب» و«مجنون القصر» وخلال مسيرتي المسرحية قدمت مسرحية ذهنية اسمها «شهرزاد» وهي لتوفيق الحكيم وذلك مع فرقة عمال الدولة والبلديات التي كانت موازية لفرقة المسرح العمالي في حمص، لكنها لم تستمر رغم أنها شاركت في مهرجان الهواة السابع في حلب بمسرحية بعنوان «بانوراما مقهى عربي» للكاتب سهيل ابراهيم إخراج زكريا مينو، وأذكر أنني قدمتُ عرضاً مسرحياً بعنوان «قرقوش» من تأليفي وإخراجي وكان من النوع الكوميديّ» .

من تجارب المسرح التفاعلي في سورية

هـــادي عمـــران

يهتـمّ المسرح التفاعلـي بشكل أساسـي بقضايا الناس ومشـاكل المجتمع التي تعيق تطوره وبنـاءه والبحث عن حلول لهـا، إضافـة إلى دوره الرئيسـي في نشـر الطاقـة الإيجابية وتحفيـز الجمهـور الـذي يُعـدّ بطـلاً أساسياً في هـذا النوع مـن المسرح غير المقيـد بالخشبة.. وفي سوريـة ظهر المسرحُ التفاعلي على شكل عروض منفصلة وبرامج رعتْها مؤسسات أهليـة وانتشـرت عدة فـرق شبابيـة، وأخـرى متخصصة، تهتـم بهذا الشـكل المسرحي الـذي يتطور رغـم الصعوبات التـي يواجههـا، وأصبح له مهرجان سنـوي تشارك فيه فرق مسرحية وفنانون وخبراء يعملون على تطويرِه بشكل مستمر .

وتجربـةُ مشـروع ستانـد أب أكاديمـي لهـا طابعهـا المختلـف، فهـي من خلال عـدد من الفعاليـات لاقت تفاعلاً كبـيراً، وخصوصـا مـن قبـل شريحـة الشبـاب.. «الحيـاة المسرحيـة» تسلـط الضـوء فيمـا يلي علـى المشـروع والتقت مؤسسـه خبير التنمية البشرية والمـدرب أسامة ساطع الذي تحـدث لنا عن المشـروع الذي تأسس في العـام ٢٠١٧ وقدمه في عـدد مـن الدول الأوربيـة، وكان العرضـ الأول في سورية على خشبة مسرح دار الأوبـرا بدمشق في العام ٢٠١٩ وحمل عنـوان «صناعة السعادة» حيث لاقى المشـروعُ دعماً من قبل وزارتَي السياحـة والثقافة ومديرية المسارحِ والموسيقا، وقدم عـددٌ من الجهـات الحكومية دعمـاً كبيرا لـه، وأشار ساطع إلى أن الهـدف الرئيسـي مـن المشـروع هـو شحـن الطاقة الإيجابيـة للإنسـان الذي يتعرض للضغـوط اليومية، فيعمل على تحفيزه ونشر ثقافـة التفكير الإيجابي، ورأى أن المسرح التفاعلي هـو اندماجُ الحدث مع الجمهـور ليصبح الجمهور بطـلاً أساسياً في المسرحية بطريقـة أو بأخرى، وتأتي أهمية المسرحِ التفاعلي كونه يقدم آراء مختلفة لإيجاد حلول لسلوكٍ وتفكيـرٍ خاطـئ يعيـق تقـدم المجتمع، وهـو ما يعتمـد عليه مشـروع ستانـد أب أكاديمـي الذي يهتم بدعـم المبدعين في المجتمع ممـن غابت الأضواء عنهم وتكريمهم وطرح الأفكار التشاركية معهم خلال الفعاليات أو العروض، ويؤكد أ.ساطع أن مثـل هـذه الفعاليات تحتـاج إلى دعم إعلامـيّ كبير مما يساهم في إيصال رسالـة المشروع، وقال : «نعمل على توسيع شرائـح الجمهور لأكبر عدد ممكـن وتنويعه والحصول على أفضـل نتيجة، فالهدف هـو تقديمُ ما هو مفيـد، إضافة إلى تغيير وتصحيح سلوكيات ومفاهيم خاطئة تعيق بناء المجتمع وتمنع تطوره، وأشار أسامة ساطع إلى أن العناصر الرئيسية للمشـروع لا يمكنها إلا أن تنجح مجتمعة وهي المكان والزمان والجمهور الذي يُعتبر العنصـر الأساسي للمسرح التفاعلي، ورسالـة ستاند أب أكاديمي هـي بناء إنسان بفكـر إيجابيّ، فحضـارة المجتمـع لا تقاس إلا بالأفـكار الإيجابية، ومن هنا لا بد للإنسان أن يتحلى بقوة الإرادة والصبر لتجاوزِ مشاكله والبحث عن حلول لها» .

قراءة في مسرح الأديب اللبناني خليل هنداوي

إعداد : رياض النداف

خليل هنداوي (١٩٠٦-١٩٧٦) كاتبٌ مسرحيّ وروائيّ وناقد أدبيّ لبناني، أبصر النور في مدينة صيدا وتلقى علومه الأولى في مدارسها، وبرزت ميولُه الأدبية في فترة مبكرة، فكان خطيباً وملقياً للشعر في المناسبات المختلفة، وأدّى تمكّنُه من اللغة العربية وإتقانُه اللغة الفرنسية إلى بروز إمكانياته الأدبية الكبيرة وترسيخ أعماله الأدبية المتميزة، وكان من روادِ الحداثة في الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين، وساهم في تطويرِ الأشكال الأدبية من خلالِ أعماله التي كانت لها أبعاد اجتماعية وسياسية متعددة.

برزَ اسمُ **خليل هنداوي** بين أسماء الأدباء المسرحيين العرب متأثراً بهم ومؤثراً، ويمكن حصر النصوص المسرحية التي كتبها عبر مسيرته في المواضيع التالية :

أولاً-المسرحيات التي تتناول الأساطيرَ القديمة من إغريقية ويونانية وآشورية وعربية وفينيقية كـ «هاروت وماروت-برج بابل-زهرة البركان-سارق النار-الحمامة البيضاء-الرماد المحترق-حاملة المصباح-العالم لن ينتهي» .

ثانياً-المسرحياتُ التي تتناول القضايا القومية، وأهمّها قضية فلسطين، ومنها «الدم لا يصير ماء-ستة رجال تحت الشمس-من اليرموك إلى اليرموك» .

ثالثاً-المسرحيات التي تتناول القضايا الاجتماعية، ومنها «في سبيل العلم-جزيرة بلا رجل-فتنة-قريتي» .

رابعاً-المسرحيات التي تتناول التاريخَ العربي، ومنها «جابر بن حيان-وضاح اليمن-المناضل الصغير-في سبيل التاج» .

لا ينحصر العملُ المسرحي عند **خليل هنداوي** بزمنٍ معيّن، بل يشمل كلّ الأزمنة، وهو يمتلك رؤية خاصةً

للمستقبل، والواقع عنده ينبغي أن يعاش، والماضي هو تلك الذاكرة المختزَنة بمعاني الوجود والمعرفة الإنسانية التي تؤدي إلى نشوءِ علاقة جدلية بين عدةِ أزمنة بهدف المساهمة في خلقِ فنّ مسرحي مبدع خاص ورؤية مسرحية تؤمن بالتجديد والتجريبِ لتغييرِ مفاهيم المجتمع، فالثقافة التي لا تؤمن بالحداثة والتغيير تحكم على نفسها بالموت .

نزعَ **خليل هنداوي** في كتاباته المسرحية إلى الاستنادِ على حوادث تاريخية منتقاة وذات مواضيع فلسفية متنوعة، تاريخية وقومية واجتماعية وأسطورية كمنطلقٍ لتشكيل بُنى لمسرحياته واستخلاص العِبر من مضامينها

وإبـراز مقولات تلك الأعمال والحكمـة منها لإيصالها إلى المتلقي بأسلوب جيد ولغة سهلة .

ومزجَ **هنداوي** في مسرحياتـه بين الأسطورة كحكاية مفعمـة بالأحـداث وذاكرتـه الأدبيـة والإنسانيـة المليئـة بالأحـداث الواقعية كما في مسرحيات «الحمامة البيضاء- حاملة المصباح-برج بابل» وهو أسلوبٌ متّبع عند الكثير من الأدبـاء المسرحيين، وهدفه إرسال رسائل ذات بعد تثقيفي واجتماعي .

ولجـأ **خليـل هنـداوي** إلى كتابة مسرحيـات بأسلوب تسجيلـيّ وحـوادث واضحة النهايـات كمـا في مسرحيات «الـدم لا يصـير ماء-مـن اليرمـوك إلى اليرموك-أمـير الصعاليك-جابـر بـن حيـان» كمـا تأثـر بـالأدب العالمي الـذي تألق في بدايات القرن العشريـن، كما تأثر بما سُمي الواقعيـة الاشتراكية في الكتابـة، وظهر ذلك في مسرحيتَي «مدينة الجياع» و«ستة رجال تحت الشمس» .

عـن بداياته الأدبية يقول **خليل هنـداوي** في مذكّراته بأنـه حضر مسرحيةً بعنوان «دموع البائسة» وهي مسرحيةٌ اجتماعيـة عاطفية لإحـدى الفرق الزائـرة لمدينة صيدا.. وبعـد تلك المسرحية شاهد العديدَ مـن العروض المسرحية الزائرة إلى لبنـان، وخاصة مسرحيات فرقة **جورج أبيض** المصرية .

ويتابـع **هنـداوي** في مذكّراتـه أن عائلتـه انتقلت إلى سوريـة للإقامـة الدائمة فيهـا، وتابع تحصيلـه الجامعي في جامعـة دمشق، ونـال إجـازةً في الأدب العربـي، وعمل مدرّساً للّغة العربية في المدارس السورية، مستمراً بنشاطه الإبداعي .

تُعـدّ مسرحيته «جـبران» من أوائـل المسرحيات التي كتبهـا، وهي تتناول قصـةَ حياة الأديـب اللبناني المهجريّ **جـبران خليل جبران** في نشأته وآرائـه في الحياة وفلسفته الخاصـة به، وقد كتبها متأثراً بالكتب التي قرأها لـ **جبران** كـ «النبـي-الأرواح المتمردة-عواصف-الأجنحة المتكسرة» وغيرهـا من الكتب التـي شكّلت مصـدرَ إلهامـه في كتابة مسرحيتـه التي قام بإرسالها عام ١٩٢٣ إلى **جبران** المقيم في الولايات المتحدة، وجاءه الردّ بعد حوالي عام من **جبران خليـل جبران** في رسالة طويلة نقتطف منها بعض الفقرات كما وردت في كتاب «المسرح والدراسات المسرحية»-الجزء الثاني :

«أشخاصُ مسرحيتك قسمان : قسـم يحب **جبران**، وآخـر يكرهـه، وأشخاص القسـم الأول لا يختلفـون عن أشخاص القسم الثاني إلا بالأسماء فقط، ونقاط الخلاف بـين الفريقـين غير واضحة، فمثـلاً محبو **جـبران** لم تبيّن لمـاذا أحبـوه؟ والذيـن كرهـوه لم تبيّن لمـاذا كرهـوه، كما أنـك لم تهتم بالظروف الزمانيـة والمكانية المحيطة بهؤلاء الأشخاص، فلو خطر ببـال أحدهم أن يمثل تلك المسرحية تُـرى كيف سيمثلها؟ ومـا هو عمر الشخصيـة ومظهرها؟ هـذه الأمور مهمـة ولا تتمّ دونهـا المسرحية، وهـي سلسلة مترابطة مع بعضها» .

واعتُـبر هذا النقد اللاذع أول درس أدبيّ يتلقاه **خليل هنـداوي** في حياتـه، خاصـة وأنـه جاء مـن أديـب كبير كـ **جبران مما** دفع بـ **هنداوي** إلى الامتناع عن نشر مسرحيته هذه وإبقائها طيّ النسيان .

بعد عدة سنوات وخلال عمله التدريسي قام **هنداوي** بكتابة عدة نصوص مسرحية صغيرة من فصل واحد، فيها مـن الأفكار ما يشجـع الناشئين والطلاب علـى التحصيل العلمـي والذود عن الأوطان، وحمّلها قيماً تربوية وإرشادية مهمـة، منهـا «في سبيـل العلـم» و«في سبيـل التـاج» وجعل مسارحَ المدارس ميداناً خصبـاً لتجاربه المسرحية ومعرفة الآراء الأولى عن كتاباته المسرحية .

واطّلـع **خليـل هنداوي** علـى العديد مـن المسرحيات العربية والأجنبية كمسرحية «مجنون ليلى» لـ **أحمد شوقي** ورائعـة **توفيق الحكيـم** «أهل الكهف» ومسرحيات عديدة لـ **وليم شكسبير** شكّلت له ذخيرة أدبية وفنية راقية في كيفية بنـاء النص المسرحـي للحكاية، وكان بارعـاً في استخدام الـتراث القديم وإسقاطـه على واقعنـا المعاصر من خلال اعتمـاد مضامين فكرية عبر توليفـات أدبية حديثة، مقلداً مـا فعله **توفيـق الحكيم** في «أهل الكهـف» في مزج الأمثولة القديمـة بما تحمله من أفـكار وجودية عن الكـون بالرؤية المعاصـرة، والمحافظة على قدسية الحـدث التاريخي عبر قالـب أدبيّ جديد شكلاً أدى إلى ظهور ما سمي بالأسطورة الحديثة في الكتابة الأدبية .

ووقـع اختيارُ **خليـل هنـداوي** على أسطـورة الملاكين هـاروت ومـاروت التي تتحدث عـن هبوطهمـا إلى الأرض بعد قيامهما بأعمال خبيثـة في السماء، وتم تخييرهما بين عـذاب الدنيا وعذاب الآخـرة فاختارا عـذابَ الدنيا، فتم

إنزالهما إلى الأرض لينالا العقاب على فعلتهما، وقد حاول الكاتب في هذا النصّ إحياء الأسطورة الإغريقية الغنية أدبياً وفكرياً وإلباسها مفاهيم عصرية، فنفض عنها غبار القرون الموغلة في القدم، وسلّط الضوءَ عليها من جديد، وفيها معالجةٌ لقضايا الشكّ واليقين، والإيمان والكفر، والروح والجسد، وقد جسّدت شخصيتا الملاكين هاروت وماروت النفس التي صفا جوهرها ولمع معدنُها في السماء قبل أن يتسلل إلى كيانهما الطمع والغرور، وقد بدأت الراقصة بيدخت في إغواء الملاكين الهابطين من بروجهما وإيقاعهما في حبها، وكان الملاك ماروت أول من وقع بحبّها، حتى أنه نسي الأسباب التي هبط من أجلها، ويوجه الملاك ماروت حديثه لرفيقه هاروت قائلاً : «أريد أن أبقى إنساناً لأن الإنسان أسمى من الملاك، يشبع غرائزه ويتمتع بالإغراءات الأرضية وبمفاتنها، والإنسان يتسامى حتى يغدو ملكاً».. وبدأ التمردُ يدخل لنفسَي الملاكين عندما يهربان من السّلطة العُلْوية المطلقة ويحاولان تشكيلَ سلطة خاصة وكيانٍ مستقل .

أما مسرحية «سارق النار» التي كتبها **هنداوي** عام ١٩٤٥ فتتناول أسطورةً يونانيةً قديمةً هي أسطورة بروميثوس وهليوس، وتطرح موضوعاً فلسفياً حول وجود الخليقة وموقف الإنسان البدائيّ من الآلهة وسلطتها المطلقة على البشرية والتي تُزاحمها في وجودها وديمومتها، ورغم وجود الآلهة في أبراجها العاجية إلا أنها لا تستطيع أن تعيشَ دون الإنسان لأنه ببساطة لا معنى لوجودها دونه، لذا اتخذته رفيقاً لها، وتارة تحمل الحبّ له، وأحياناً تحمل الكره والسخطَ والموتَ والغيرة منه :

«**بروميثوس** : بالنار تبدع اليدُ ما تريد، وبالنار تحكم ما لا تريد، ولكن ويل لليد التي لا تحطم القيود بالنار .

هليوس : الآلهة ما تزال تلاحقُنا .

بروميثوس : لن تصلَ إلينا .

هليوس : تعال إليّ.. إن طموحك كبير .

بروميثوس : ارجعي إلى بيتك لئلا تلحقك نار السماء.. إنها تريدني وحدي .

هليوس : لن أتركك وحدك» .

وكما نرى فإن الأسطورة تحمل فكرةً فنيةً مبنيةً على الخيال، وجذورها ضاربة في صميم الإنسانية التي تألمت خلال مسيرتها الطويلة، وظلّ الأملُ يرافق **هنداوي** في معالجة قضية الإنسانية جمعاء وتحرير الفرد من ظلمته وإنارة دربه بالنار المقدسة التي هي رمزٌ حضاريّ جديد لنقل الإنسان من الظلام إلى النور وتحفيزه على الثورة على واقعه :

«**بروميثوس** : الإبداع ثورة وتعزية .

هليوس : إنك تلهمني أشياء مجهولة .

بروميثوس : لتكوني رفيقتي في رحلتي .

هليوس : لنغلق نوافذ الكوخ وبابَه .

بروميثوس : سنعيش كآلهة .

هليوس : دون خلود» .

إنها الدعوة على مرّ الأزمان لإلغاء حاجز الخوف وتحقيق رفاهية الإنسان وحمل شعلة التفاؤل للأجيال المقبلة حيث الغد المشرق .

وتتحدث مسرحيةُ «الدم لا يصير ماءً» عن أسرة فلسطينية داهمتْها نكبةُ ١٩٤٨ ففقدت معيلَها أثناء الحرب مع العدوّ الإسرائيلي، وتنزح الأسرة هاربةً مع الذين نزحوا، وبعد مدة تعود شقيقتان لزيارة البيت الذي تمّ الجلاء عنه، فيصطحبهما جنديّ إسرائيلي ويرافقهما إلى البيت، فإذا في البيت يوجد إسرائيليّ وزوجته، فتسأل إحداهن عن مصير ابنها الصغير الذي تركتْه يوم النكبة، لكن الولد الصغير أصبح جندياً إسرائيلياً يدعى عازر ويقاتل الفدائيين العرب، وعندما عرف أصلَه توقف عن إطلاق النارِ على العرب من أبناء جلدته.. وتنتهي أحداثُ المسرحية عند تشبث عازر بالبقاء في كنف الأسرة التي ربّته، وعودة والدته كسيرة النفس والتي تنبئ أخاه الكبير الفدائي فواز بالأمر، فيتألم لحديث والدته ويصيح : «يجب أن يعود أخي حياً أو ميتاً» ويهيئ مع مجموعة من الفدائيين خطة لخطفه حياً مهما كلف الأمر، وحين تنفيذ العملية الفدائية يصاب فواز بجروح ويهرب باتجاه بيت أهله ليختبئ عند أخيه الصغير عازر :

«**فواز** : (الدماء تسيل منه) أخي، أخي، لا تشهر بندقيتَك عليّ.. اسقني ماء (عازر يقدم له الماء) الماء ماءٌ إلى الأبد، لكن الدماء لا تصير ماءً (صمت) الدم دمٌ يا عازر .

عازر : لا تدْعوني بهذا الاسم بعد الآن، فأنا اسمي سمير كما أخبرتْني والدتي .

فواز : أخي سمير (يتألم) غداً عندما ينبلج فجر

الخلاص عُد إلى أمك وخذ سترتي هذه، إنها سترة الفدائيين.. أتصور الآن خطاً طويلاً يمشي دون انقطاع نحو الغرب.. كأنني معهم.. يكفيني أن أراك تعود إلى وطنك لتخدمه بشرف.. المواكب الهادرة يجب أن تتواصل مسيرتُها.. إنني أراها على الطريق» .

وتشاء الظروفُ أن يُصاب سمير بطلقات نارية من قبل الأعداء الذين يحاصرون المنزل، ويستشهد سمير وفواز ويختلط دمُهما .

وتتحدث مسرحيةُ «مدينة الجياع» عن حوادث عام ١٩٣٧ التي عانت فيها المنطقة من أزمة اقتصادية، فأصبح الناس يفتشون عن لقمة العيش عبثاً، وكانت الشكوى والأنين منتشرَين في أرجاء البلاد بطولها وعرضها، وكتب **خليل هنداوي** هذه المسرحية ليروي من خلالها سيرةَ شخصين مختلفين عمراً وهدفاً في الحياة، فالشخصية الأولى المعلم عزيز يحيا بخوف وجبن وهو مستسلم لواقعه المرّ والقاسي.. والشخصية الثانية المعلم الثائر جميل المتدفق حيوية وشباباً ونضارة، وهو يشنّ حرباً على المتنفذين في السلطة وأصحاب الجاه .

وينشب صراعٌ جدليّ بين فكرين متناقضين : فكر ذليل، وآخر يدعو إلى الثورة على الإقطاع بالقوة واستخدام السلاح، ويأخذ جميل على عزيز جبنه وتردده واستسلامَه لواقعه الذليل قائلاً : «أألفنا أن نسلخ جلودنا من الجوع ولم نألف أن نسلخ مع جلودِنا جلوداً؟ كلكم تحسنون أن تبكوا وأن تشكوا، وتعلمون أنكم جماعة مسلوب حقّها في الوجود» .

ثم يقدم الثائر جميل أمثولةً جديدة للغاية في تربية الناشئة بقوله : «أنت مربّ لو أردتَ لربيت جنوداً ينشؤون على هذه الروح.. لنعدّ جنوداً لا يعبدون إلا الحديد الأسود لأن أمعاء أولئك الأقوياء تقوى على هضم مثل هذا الحديد» ويقول مخاطباً حبيبته بعد أن مننته بأفضالها عليه : «أنا الرجل، ومالُك يفقدني رجولتي، بل يقتل موطنَ عزّتي وكبريائي.. أنت لا تستطيعين أن تمدّيني بالمال دون أن تسلبي إرادتي التي تميزني كرجل».. ويأتي جوابُ محبوبته : «سأرافقك ولو إلى الجحيم» فيردّ : «لن تستطيعي السيرَ معي طويلاً.. أريد أن أشنّ حرباً على الأرستقراطية، على مملكة المال.. أريد أن أجمعَ جنودي من هؤلاء العاطلين المهملين ليأخذوا نصيبَهم من الحياة.. نريد أن نفتح العيون والقلوبَ على الحياة.. كل إنسان له حظه الأوفى من الحياة.. نريد أن تتحرك مدينةُ الجياع» .

ومع كلّ ذلك كان أهل الحبيبة في خصومة مع الفتاة حتى تُقلع عن هذا الحب وترضى بمن تقدم طالباً يدها من أهل الجاه والثروة والسلطة .

وتشاء الظروف أن تندلعَ ثورةٌ ويصبح جميل مطارداً من مكان إلى آخر للقبض عليه، وتُرصَد الجوائزُ الكبيرة لمن يرشد إلى مكانه، ويُترك الخيار لمحبوبته في تركه كونه أصبح محاطاً بالمخاطر من كلّ اتجاه، لكنها تصرّ على البقاء معه وبأنها ستحارب المجتمعَ على اختيارها مهما كلَّفَ الأمر.. في هذه الأثناء تُقبل والدةُ جميل وتثنيه عن خياره الثوريّ خوفاً على حياته، فيطلب منها أن تكون شجاعةً وتقتل العاطفة أمام الواجب الوطني، فتردّ : «وعدوني أن يعفوا عنك إذا استسلمت».. وفجأة تدخل عليهما امرأةٌ متنكرة تحمل طفلاً بثياب رثّة تريد خبزاً لها ولطفلها، وهي ليستْ إلا محبوبته التي اصطنعت الحيلةَ لتظلّ بعيدةً عن أعين السلطة وترافقه في دربه، مضحية بالأرستقراطية وسلطان المال، ويخرجان معاً، بينما ترددُ الوالدة بصوتٍ خافت وبألم : «عودا إليّ سريعاً.. عودا إليّ» .

لقد حملتْ مسرحية «مدينة الجياع» في طياتها روحَ التمرد على الواقع، حاملة لواء الوعي الاجتماعيّ تأثراً بالواقعية الاشتراكية التي انتشرتْ في الأدب العربي وجعلت من **خليل هنداوي** كاتباً مسرحياً يحمل الهمّ العربي بفكر واعٍ قريبٍ من بيئته العربية ومن عالَم تتحكم به قوانينُه الخاصة .

المصادر :

-من أجواء الشرق.. هاروت وماروت، دار ممدوح عدوان ١٩٨٨ .
-زهرة البركات، وزارة الثقافة .
-المسرح في الوطن العربي (الطبعة الثانية) د.علي الراعي، عالم المعرفة ١٩٩٩ .
-المسرح والدراسات المسرحية (الجزء الثاني) إعداد عمر الدقاق ووليد إخلاصي .
-الدم لا يصير ماء، دار ممدوح عدوان .
-مدينة الجياع، دار ممدوح عدوان .

مهرجانات المسرح العربية وتجلياتها التنظيمية

عـــلي عليّـــــان

من عروض مهرجانات المسرح العربية

قبـل سنـوات وحـين حدثـت الأزمـة الاقتصاديـة العالميـةُ طرحت إحـدى الإعلاميات سؤالاً عـن مدى تأثـيرِ هـذه الأزمة على الفن والوضع الثقافي، وحينها كان هـذا السـؤال مستغرَبـاً وهجيناً، إذ كان مـن الصعـب الربـط بين الاقتصـاد والثقافـة.. وبعد مرور سنـوات قليلـةٍ بدأنـا نلحظ مدى هـذا التأثـير والربـط وجديته في تقنـينِ الحاجـة إلى الفعل الثقافي كونـه الحلقـة الأضعـف.. وتوالت التأثـيرات المباشـرة التـي تجلت في خفضِ الميزانيـات المقدمة إلى المسرح إلى أن وصلتْ إلى الحدود الدنيـا لـدى المؤسسـات الرسمية الداعمـة، وبعض هـذه المؤسسات توقـف تماماً عن رصدِ أي ميزانية لها علاقـة بالثقافة والفن لصالح بقـاء العديـدِ مـن المشاريـع التي تركـز علـى الشؤون الخدميـة، متناسيـة أهمية الدور الثقافي في بنـاء المجتمعِ الإنساني القـادر على تجميل حياة الناس، وحاجة الإنسـان إلى الغذاء الروحي إلى جانب الخبز والماء .

وإذا تحدثنـا مباشرة عن الحلقـة الأضعف لدى الجهاتِ الداعمة ألا وهي المسرح كونه مشروعاً جمعياً يحتـاج إلى ميزانيـات كبيرة نقـول أن المسرح مطلوب الرأس، وما يحدث اليـوم في العـالم العربي هو قطع للرأس بجرعـات كيميائية عبر قطـع شرايين الإمدادِ للـروح مما يـؤدي إلى المـوت البطيء، سـواء بوعي أو عـن غير وعي، لكن الفنـان المسرحي بطبعه قادرٌ على

مواجهة التحديات وتخطّي الصعاب واستشراف المستقبل ووضع الحلول والتصورات القادرة على مجابهة هذا الموت واحتوائه، فالفنان المسرحيّ كطائر الفينيق يجيد رسم التحولات والخروجَ من تحت الرماد من جديد .

المهرجانات المسرحية العربية

إذا كان وضع الفنان المسرحي قد تأثر مباشرة بالمتغيراتِ الاقتصادية فإنه يتساءل جهراً عن جدوى إقامةِ هذه المهرجانات وهو يفتقد إلى رغيف الخبز أحياناً وقلّة الإنتاج المسرحي وتركّزه في أعمال محددة لها طواقمها وحساباتها الإنتاجية والمعرفية في البحث عن الأقل جودة لصالح إنتاج عمل بأقل التكاليف.. وبسؤاله هذا الذي له الحق في طرحه نجد أن الرؤيا مختلفة لدى القائمين على المهرجانات لجهةِ أهمية استمرارها وأهمية إبقاء أضواء المسارح منيرة لإنارة درب الفكر والمحافظة على مصداقية المسارحِ أمام نفسها أولاً ومن ثم أمام جمهورها وأمام الحالة الظلامية المستشرية في المجتمعات العربيةِ بعد أن اختلط الحابل بالنابل، إذ ونحن منغمسون بالحالة الفنية نستطيع أن نميز بين قيمة مهرجانٍ وآخر، ومع الزمن من المفترض أن يتلاشى ما هو وهميّ لصالح المشروع الحقيقي، ولكن التقليد الأعمى والإصرار على إبقاء الغث ومساهمة الجهة الداعمة في تقديم مبالغ الدعم بنفس القيمة المقدمة للمشاريعِ الحقيقية من باب المساواة عوامل أدت إلى حالةِ الركود.. ومن هنا ينبغي النظر إلى هذه المسألة بجديةٍ تامة وتصحيح المسار ووضع الأمور في نصابِها ضمن حسابات جادة ومعرفية والتقييم العملي بهدفِ المحافظة على المشاريع المهرجانية الحقيقية التي تخطتْ أزماتها الاقتصادية وحافظت على منجزِها دون نقصان في بناء برامجها أو مستوى عروضِها وآلية اختيارها للعروض المتميزة كقيمة من قيمِ قوة المهرجان .

هذا فيما يتعلق بالمهرجانات المسرحية التي تقيمها الهيئاتُ الثقافية والفرق المسرحية المستقلة، أما المهرجانات الرسمية التي تشرف عليها وزارات الثقافة العربية والتي تمتلك ميزانيات، بعضها ضخم، فإن بعضها أصيب بحالة من الترهل والتكرار وتقديم أعمالٍ مسرحية في برامجها دون المستوى المطلوب وتدخل ضمن حسابات الوساطة والمحسوبية والاسترضاءات وتوزيع هبات المشاركات الخارجية و(على الدور) وكأن العمل المسرحي يقف على طوابيرِ الباصات.. وفي حسابات دقيقة إذا نظرنا إلى المهرجانات ومايزّنا بينها سنجد : مهرجان رسمي مدته أسبوع وقُدم فيه على مسرحين اثنا عشر عرضاً مسرحياً وأقيمت ندوات تطبيقية لهذه العروض وندوتان فكريتان وورشتا عمل متخصصتان وكانت ميزانيته ما يقارب من ٣٠٠ ألف دولار تذهب جميعها على الإقامات الفندقية والمكافآت لا على الإنتاجِ المسرحي، بينما مهرجان آخر تقيمه هيئة ثقافيةٌ مستقلة أو فرقة مسرحية يقدم نفس عدد المسرحيات ونفس الندوات والورشات وبقدر زمني متساو وكانت ميزانيته ٢٠ ألف دولار، والفارق كبير في الميزانيتين لكن البرامج واحدة بالعدد وليس بالمضمون.. أيهما أفضل وأقوى وحقيقي؟ هل هي مجرد ميزانيات لدى الجهات الرسمية وعليها صرفها بهذا الشكل وتقنين الدعم على المهرجانات المستقلة؟

المسألة بحاجةٍ إلى (بيروسترويكا) ثقافية تعيد البناءَ والتقييم للمحافظة على القيمة والرسالة الفنية للمسرحِ بعيداً عن الأنانية والمصالح الذاتية والمكتسباتِ المتراكمة عبر الزمن .

الطاقات المسرحية الشابة

يبدو النظرُ إلى الجيل المسرحي الشاب كجيلٍ محدود المعرفة مسألة تحتاج إلى بحثٍ ودراسة، وهو جيل بحاجة لرعاية من قبل المهرجانات والقائمين عليها، سواء في الجانب العمليّ أو النظري، وإشراكُ

هـذا الجيـل في مختلـف البرامج مـن أجـل اكتشاف الطاقـات الشابة ورعايتِهـا وتطوير خبراتهـا العملية من خـلالِ الاحتكاك المهني في بنية المهرجاناتِ كحالة تلاحـم فكري متبادل في بنـاء الجيل المسرحي الشاب والاستفـادة مـن أفكاره، مـع ضرورة أن يكـون هناك التفـات لبنـاء الأجيال وإشـراك الشبـابِ المسرحيين المتميزيـن من مختلـف بلـدانِ الوطن العربـي الذين قدموا تجـارب مسرحيةً هامـة في بلدانهم في الجانب التنظيريّ في المهرجانات، سواء في الندواتِ التطبيقية أو الندوات الفكرية التي تلائمهم والبحث في مشاكلهم بهـدف التعريـفِ بالأجيال الجديدة التـي ستكون بعد سنـواتٍ فاعلـة علـى ساحـة المهرجانـات المسرحيـةِ العربية، خاصـة إذا استطاع هذا الجيل تطوير أدواته والاستمـرار في الحالةِ المسرحيـة المتجددة والمتطورة، وهذه المبادرات تكتسب صفة الريادة وتكسرُ التابوهات التقليدية وتستطيـع أن تكتشفَ طاقات جديدة وتمايز في القيمة والمعرفـة والإخلاص بين من جاء بالوساطة والمحسوبيـة ومن يستحـق أن يكون في هذا المكان، وكل شي سيُكشف في حينِه .

الإدارة الفنية وأهميتها في المهرجانات

ليـس بالضـرورة لكي يكـون المرء فنانـاً أن يكون إداريّـاً ناجحاً، وليـس بالضرورة أن يكـون إدارياً لكي يكـون فناناً، ولكـن من المفيد الجمع بـين الصفتين لما يتيحـه ذلك من معرفـةٍ مهنية بأدق تفاصيـل العملية الفنيةِ ومعرفة احتياجاتهـا ومتطلباتها التي ستنعكس إيجابياً علـى أسلـوب الإدارة وإيجاد الحلـول العملية لأيّ إشكاليـة تواجـه صاحـب العلاقـة وتخرجـه من حالـة الروتين والبيروقراطيـة والتشابه مـع الإدارات في المهرجانـاتِ الأخرى، مع أهميـة تقسيم العمل على مـدارِ العـام إلى مراحـل بشـكل منظم يتيـح التفكير الجيـد بالجانـبِ الاستراتيجـي بعيـداً عـن الارتجال والعشوائية، ليقدم المعنيّ بنيةً مهرجانية سليمة قائمة علـى التخطيط المنظم في كافه مناحي المهرجان سواء في آليـة اختيار العروض التـي تُنجز كمرحلة ثانية بعد حجز المسـارح مسبقـاً وتحديد وقت إقامـة المهرجان كمرحلـة أولى ومن ثـم اختيار الشخصيـات المشاركة اللازمة لتنشيط الجانب النظري والفكري للمهرجان، ومـن ثم البدء بالنشر الإعلامـي الأولي عن كلّ مُنجز عملـي في المرحلة الأخيرة، ويتيـح وجودُ مسودة برامج المهرجـان قبل ثلاثة أشهـر من موعـدِه القيام بوضع اللمسات الفنية والرتوش والتعديلاتِ حسب المتغيرات التي تطرأ نتيجة الأمورِ الطارئة التي تحدث غالباً على صعيد المواعيدِ والارتباطات الخارجية للمشاركين مما يتطلبُ إيجادَ الحلول العملية لذلك.. وبالنتيجة سنكون أمـام مهرجان بقيمة عالية ومبنـي وفق استراتيجيات وأهـدافٍ واضحـة ومحددة، وقـادر علـى أن يكون في مقدمـةِ المهرجانـات المسرحية ويتقاطـع معها، ولكن لا يتشابـه في مضامينها ويتيح الخـروج عن التقليدية والترهلِ والوساطة والمحسوبية والارتجال .

الميزانيات

إنّ معرفـةَ ميزانية المهرجـان مسبقاً تتيح المجال للتحركِ بحرية تامة في وضع البرامج، سواء في التوسعِ أو التقليص حسـب المبالغ المحددة من الجهة الداعمةِ أو المانحـة، وهذا متوفـر لدى الجهـات الرسمية التي تنظـم مهرجاناتهـا، إذ تعرف ميزانيتهـا مسبقاً، أما المهرجانـات المستقلة ففـي أغلبها تُـترك حتى الرمق الأخـير وتخضع لمعايـير ومزاجية اللجـان التي تحدد قيمـة هذا الدعـم أو ذاك، وغالباً مـا تتأخر إلى حين رصد الموازنات الرسميـة المرتبطة بالتشريعات، وهذا يؤخـر معرفة قيمـة الدعم مما يربـك الجهةَ المنظمة للمهرجـان، وللخروج من هذه الحالـة ونتيجة لتراكم الخـبرات لا بد مـن الاشتغال وفـق المنهجيةِ المبرمجة زمنيـاً وتحضـير كافة أمـور المهرجـان وكأن الميزانية جاهـزة حتى لا يحـدث إربـاكٌ في اللحظـة الأخيرة،

ويكون حساب الميزانية مستقرئاً للمستقبل، وفي ضوئه يتم وضع البرامج والتخطيط الجيد للميزانية مما يتيح معرفة أين يذهب كل قرش، وهي مسألة دقيقة جداً وتحتاج إلى مراجعة يومية للحسابات قبل أشهر من انطلاق فعاليات المهرجان حتى لا يقع المنظمون في الخسارة والديون مما يؤدي إلى تراكمها ومن ثم تقليص الفعاليات في الدورة التالية، وبعدها ربما يتلاشى هذا المهرجان نتيجة لعدم التخطيط المنظم للميزانيات .

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى ضرورة انتباه الجهات الداعمة لأهمية تحديد ميزانيات المهرجانات المستقلة مسبقاً حتى تنجز مهماتها بدقة، وأن لا تخضع لاجتهادات لجان الدعم، وفي نفس الوقت ينبغي تقييم المنجَز بعد إتمامه حتى لا يُجتهد في تقييمه في العام الذي يليه، أي تقييم مسبق بعام على الأقل للتفريق بين مشروعٍ حقيقي وآخر وهمي أو ضعيف .

الجهات الداعمة والمانحة

في أغلبِ الأحيان تكون وزارات الثقافة هي الجهة الداعمة الرئيسية للفعل الثقافي والمسرحي، وفي بعضِ البلدان تأخذ البلديات دورها وتقتطع لصالح الفعلِ الثقافي جزءاً من ميزانيتها، وفي دول أخرى يكون هناك دور للقطاع الخاص ولكن بشكل محدود يخضعُ لاعتبارات النجومية والفعل المسرحي التجاريّ الذي لا يتماشى وطبيعة المهرجانات المسرحيةِ الجادة والتي يبتعد عنها القطاع الخاص وينظرُ إليها كمهرجانات تقدم عروضاً (متجهمة) .

وفي سنواتٍ سابقة لجأت بعض المهرجانات المسرحيةِ العربية إلى الجهات المانحة الدولية والتي أخضعتْ هذه المهرجانات لشروطها ولنوع معين من العروض مما أدى إلى اختراق حصة الثقافة من قبل نوع هجين من العروض، وهنا لا بد من الانتباه لشروطِ العقود المبرمة مع هذه الجهات إذا كانت تتدخلُ في مضمون العروض المسرحية وتوجهاتها، وهذه المهرجانات مموَّلة من قبل جهات دولية لها أجنداتها، وتقوم هذه الجهات بتقديم منح عبر لجان لا يُعرف كيف تنتقيها، وتبقى منح إنتاجها سرية، وحتى منجَز هذه المنح في بعضه يُعرَض بشكل سريّ .

الحالة الأردنية

يأخذُ تكثيف ونشر الوعي المسرحي دوره في بناء الإنسانِ في كل زمان ومكان.. وفي الأردن ثمة دعوات لترسيخ ظاهرة المهرجانات رغبةً في نشر الوعي المسرحي لدى الجمهور بهدف تنمية الذائقة الجماليةِ ولكي يعتاد على مواعيد معروفة مسبقاً ولتصبح هذه المواعيد ضمن البرامج السنوية لهذا الجمهور، ومن ناحية أخرى العمل على إعطاء بُعد عربيّ ودولي لهذه المهرجانات، يثري الحالةَ بأبعاد أخرى أكثر تنوعاً وانفتاحاً على لغة الآخر، وتزداد الحالةُ الفنية عمقاً من خلال تلاقح هذه التجارب بين المسرحيين وتطرح بعداً آخر لدى الجمهور الاردني في الاطلاع المباشر على عروض الغير سواء كانت عربية أو أجنبية، خاصة وأن الأردن لا توجد فيها تقاليد لمسرح يومي ودائم، لذلك أصبح جمهور المسرحِ ينتظر المهرجانات المسرحية وما تقدمه من تجارب هامة رغم أن مستويات العروض تتفاوت في هذه المهرجانات، وبذلك فإن هذه المهرجانات أصبحت المتنفّس المسرحي الوحيد للجمهور الأردنيّ، وإذا استشهدنا بعدد المهرجانات المسرحية الأردنيةِ مقارنة بدول أخرى سنجد أن الأردن من أقلّ الدول إقامة للمهرجانات المسرحية مقارنة بالدول الأخرى .

ويساهمُ مهرجان المسرح الحر في الأردن وضمن مسؤولياته الاجتماعية وقدر الإمكانيات المتاحة في محاربةِ العنف والتطرف الفكري، وهو يمتاز باستقطابِ العروض المسرحية من عدة دول عربية وأجنبيّة .

شارك فيه سعد وكفارنة

كلّ شيء عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثلاثين

د.ميســـون عـــلي

مهرجانُ القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من أكثر المهرجانات المسرحية تأثيراً، وهو يُعدّ من أوائلِ المهرجانات المسرحية العربية، وقد أوجد تواصلاً حميماً وأكاديمياً ومعرفياً بين المسرحيين من كلّ المشارب والاتجاهات، وحاول ردم الفجوة بين أجيالِ المسرح من حيث فهم المسرح في كنهه وجوهرِه وتطوير أساليب التعبير الفنية فيه، وقد أدى هذا الجوّ الثقافي المنفتح على أهم الاتجاهات والتياراتِ المسرحية في العالم إلى التواصل مع شرائح متعدّدة وكبيرة من الجمهور، وإلى ولادة فرق وتجمعاتِ ومختبرات مسرحية، وقد عمل المهرجان على أن يكون التجريب عنصراً تأسيسياً في الثقافة المسرحيةِ المصرية المعاصرة، وعنصراً تكوينياً من عناصرِ الحضور المسرحي العربي بوجه خاص والدوليّ بشكل عام .

حفل الافتتاح

أقيمت الدورةُ الثلاثون من المهرجان في شهر أيلول الماضي مُتخطّية الصعوبات التي واجهتها والتحديات المختلفة، وأبرزها التيار الأصولي الذي طالما دعا لإلغاء المهرجان الذي حفلت دورته الجديدةُ بفعاليات متنوّعة من عروض وندوات ومحاضرات وورشات تدريبية وإصدارات ليُحقّق حالةً من نشر الوعي والمعرفة، ومثيراً الأسئلة التي تشكلُ مدخلاً لحوار متكافئ .

حفل الافتتاح

في حفل الافتتاح أشار **د.سامح مهران** مديرُ المهرجان في كلمته إلى أن «المسرح التجريبي لا يتوجّه إلى الجمهور الكتلة المتوحّد بفعل أيديولوجية ما أو سردية كبرى ما، بل هو المسرح الذي يتوجّه إلى المتفرج الفرد الذي تتوافر لديه استعدادات ثقافية للتقويم المستقل، إذ لا يمكن في المسرح التجريبي توحيدُ الوعي في ما يعرف بسيكولوجيا الجمهرة التي تمثلُ طريقة واحدة وعامة من الأحاسيس والمعتقدات.. إن تفكيك وهدم ما سبق يظل دائماً من الاختباراتِ الإرادية لدى الفنان المُجرّب ليحظى بهبةِ فقدان الاتجاه، وهذا ما يُجبره على تحفيز كل طاقاتِه باتجاه اكتشاف ما لم يتم الكشف عنه، ففي كل نظام فني هناك مكوّن ذاتي عميق، أي الذات المُجرّبة التي تمتلك شيفرتها النوعية» .

وتمَّ في حفل الافتتاح تقديم فقرات ذات قيمة فنية وجمالية عالية، تخللها الرقص الكلاسيكي والمُعاصر، وتكريمُ تسع شخصيات مسرحية مصرية وعربية وأجنبية هم : مدرّب التمثيل والمخرج **جايلز فورمان** (إنكلترا) الكاتبة المسرحية **أسيموي ديبوراه كاوي** (أوغندا) **سلطان عبد الرحمن البازعي** الرئيس التنفيذي لهيئة المسرح وفنون الأداء (السعودية) **د.جلال حافظ** أستاذ النقد والدراما (مصر) **عوّاد علي**، ناقد وباحث وكاتب مسرحي (العراق) **ناصر عبد المنعم**، مخرج مسرحي (مصر) **محمد العامري**، مؤلف ومخرج وممثل (الإمارات) **خالد جلال** رئيس قطاع الإنتاج الثقافي ورئيس البيت الفني للمسرح (مصر) **حازم شبل**، سينوغراف (مصر) .

جهاد سعد

وكان عرضُ الافتتاح بعنوان «تشارلي» وهو عرضٌ غنائي استعراضي راقص، تأليف **مدحت العدل**، إخراج **أحمد البوهي**، موسيقى إيهاب عبد الواحد.. يتناول هذا العرض الضخم المُبهر حياة الفنان **تشارلي شابلن** ومدى تأثيره في صناعة السينما في العالم، ويُقدّم قصته من جانبها الإنساني والمراحل والصعوبات التي تخطاها في رحلته ومشوارِه الفني حتى حصوله على الأوسكار.. وعرض «تشارلي» هو أحد عروض القطاع الخاص (إنتاج سي سينما) ولأول مرة يتم تقديم عمل من إنتاج خاص في المهرجان، وهو يبدو كبداية لطرح فكرةِ التعاون بين القطاعين الخاص والعام في مصر .

لجنة التحكيم

تكونت لجنةُ تحكيم المهرجان من سبعة مسرحيين برئاسة المخرج **عصام السيد** (مصر) وعضوية المخرج والممثل **جهاد سعد** (سورية) أستاذ التمثيل **جايلز**

فورمان (إنكلترا) الممثل ومدرّب التمثيل **أحمد كمال** (مصر) الكاتبة المسرحية **أسيموي ديبوراه كاوي** (أوغندا) الأكاديمي المسرحي **د.عز الدين بونيت** (المغرب) الناقدة والمترجمة **د.رالوكا رادوليسكو** (رومانيا) .

عروض المسابقة الرسمية

حَفل برنامج المهرجان بعدد كبير من العروض المسرحيةِ وتعدّد النطاق الجغرافي والثقافي للبحث عن المسرح وتجاربه، وبلغ عدد العروض ١٩ عرضاً بغياب بعض الفرق الأوربية مدفوعة الأجر بسببِ المبالغ العالية المطلوبة، وتنافس ١٨ عرضاً في المسابقةِ الرسمية، وعلى هامش المهرجان شارك عرضٌ واحد خارج التنافس هو «فريدا» (لوحات من حياةِ الفنانة التشكيلية فريدا كالو) لفرقة الرقص المسرحيّ الجديد، كوريوغرافيا **سالي أحمد**.. أما عروض المسابقة فهي :

-«الرجل الذي أكله الورق» فرقة غروتيسك، إنتاج مستقلّ، دراماتروجيا وإخراج **محمد الحضري** (مصر).

-«من أجل الجنة» (إيكاروس) تعاون مشترك بين فرقةِ مسرح الورشة بهانوفر (ألمانيا) والمخرج **أحمد الألفي** (مصر) .

-«الروبة» المركز الوطني للفنون الدرامية بالقيروان، إخراج **حمادي وهايبي** (تونس) .

-«السيد والعبد» نص من الحضارة الأكادية، سينوغرافيا وإخراج **خالد الرويعي** (البحرين) .

-«مايراوش» المركز الوطني لفنون العرائس، إشراف على ورشة تصنيع الدمى الأسعد المحواش، دراماتورجيا وإخراج **محمد العرقي** (تونس) .

-«ائمة الخديج» جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، إخراج **عبد الرحمن الملا** (الإمارات) .

-«ملف ١٢» دراماتورجيا **علي المالكي**، إخراج **مرتضى علي**، وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح (العراق) .

-«صادق النمك» دراماتورجيا وإخراج **محمد عقيلي** (السعودية) .

-«فنتولين العودة» فرقة مسرح عشتار، نص وتمثيل **بيان سليم**، إخراج **إيمان عون** (فلسطين) .

-«نوستالجيا» سينوغرافيا وإخراج **لخضر المنصوري**، تعاونية مسرح النقطة (الجزائر) .

-«عطيل» إخراج **جيا مارغانيا وديمتري خفتسياشفيلي**، دمى من **فاختانج كوريتوزي** (جورجيا).

-«الإلياذة» إخراج **تاسوس راتزوس** (اليونان) .

-«أبينيا» إخراج **جورجيا سيري** (إيطاليا) .

-«أنتيجون» إعداد وإخراج **بيروت مار** (ليتوانيا) .

-«بوكوفسكي» عن حياة الشاعر الأميركي بوكوفسكي، إخراج **ماريتا دوفلاتبيكيان** (أرمينيا) .

-«إله المراهقة» عرض تفاعلي، **أرماندو نافارو** (فرنسا) .

-«نيكي باديري» نص وإخراج **مايكل فابريس ديسانكا** (الكونغو) .

-«تابو» عرض راقص، كوريوغرافيا وإخراج **محمد ديبان**، شركة حركة للرقص (ألمانيا) .

وتنوعت عروضُ المهرجان وعبّرت عن الحرب وأزماتِ الإنسان وشتات الذاكرة والتابوهات وغياب العدالةِ والتضليل الإعلامي وصراع السلطة مع القيم الأخلاقيةِ والإنسانية من المسرح الغنائي الاستعراضيّ إلى المسرح الحركي والراقص وتقديم الكلاسيكيات برؤية معاصرة (أنتيجون-عطيل-السيد والعبد) إلى مسرح الدمى المستوحى من البونراكو الياباني (عطيل-مايراوش-بوكوفسكي) ومسرحة السرد (الإلياذة-نوستالجيا) والمونودراما (أنتيجون-فنتولين العودة) والعروض الأدائية التي تفترض نوعاً خاصاً من التلقي يقوم على تورّط المتفرّج ومساهمتِه الفعّالة في العرض (إله المراهقة-صادق النمك) وعروض تميزت بغلبة الصورة المشهدية على الحوار واستخدام الوسائل السمعية والبصرية وتراكب مقاطع-كولاج كما في (أبينيا) .

من ندوات المهرجان

وقد بدا أن المسرحَ العربي يحاول في خضمّ التحولات الجارية أن يكتشف أسئلة جديدة تُمكّنه من أن يكون جزءاً من الثقافة المسرحية المقاومة لقدَر الاغترابِ والتسطيح والاستهلاك وثقافة الحروب الجديدة، وكذلك البحث عن أدوات جديدة لإعادة طرحِ أسئلة المسرح وفعاليته ودوره في حياة الإنسان المعاصرِ في سياق جديد لمواجهة آليات التغريب والتسطيحِ والعنف التي تعصف بالمجتمعات العربية في ظلّ صعود الأصوليات البديلة لخطاب الحداثة المأزومة .

المؤتمر الفكري

«الجغرافيا الثقافية والتجريب في المسرح» هو عنوانُ المؤتمر الفكري للمهرجان، تنسيق **د.محمد الخطيب** الذي رأى ضرورة البحث في هذا الموضوع قائلاً : «ونحن نحتفل بثلاثين سنة من عمر المهرجان من الضروري التعرّف على ما آل إليه مفهومُ التجريب وتأثيره في المسرح العربي» .

وتوزعت ندوات المؤتمر على عدة محاور :

-الجغرافيا الثقافية وفنون الأداء، بمشاركة **محمد رزق-مختار شحاتة-عبد الناصر حنفي-سيد الإمام..** إدارة الندوة **د.علي شبو**، تعقيب **هشام كفارنة** .

-التجريب المسرحي في الخليج العربي، بمشاركة **د.عزة القصابي** (عُمان) **يوسف الحمدان** (البحرين) **فهد ردة الحارثي** (السعودية) **مجدي محفوظ** (مصر) إدارة الجلسة **د.محمد زعيمة** تعقيب **د.جميلة زقاي** .

-التجريب المسرحي في الشام والعراق، بمشاركة **عبيدو باشا** (لبنان) **د.ميسون علي** (سورية) **د.عمر نقرش** (الأردن) **د.رياض سكران** (العراق) إدارة الندوة **د.هشام زين الدين** تعقيب **د.عبد الواحد بن ياسر** .

-التجريب المسرحي في المغرب العربي، بمشاركة **سعاد بن سليمان** (تونس) **الأخضر المنصوري** (الجزائر) **د.عبد الواحد بن ياسر** (المغرب) إدارة الندوة **عبد الجبار خمران** تعقيب **د.مدحت الكاشف** .

-التجريبُ المسرحي في المهجر، بمشاركة **فاروق صبري** (العراق-نيوزيلندا) **د.محمد سيف** (العراق-فرنسا) **د.جميلة زقاي** (الجزائر) إدارة الندوة **رشا عبد المنعم** تعقيب **يوسف الحمدان** .

هشام كفارنة

كما عُقدت مائدةٌ مستديرة بعنوان «التجريب المسرحيّ في مصر.. مشكلات وحلول» إدارة **د.سامية حبيب** بمشاركة **طارق الدويري–حسام عطا–أحمد خميس–أحمد عبد الرازق أبو العلا-محمد مسعد–عبد الكريم الحجراوي** .

كما عُقدت ندوةٌ بعنوان «ستون عاماً على مسرح الطليعة» إدارة **محمد الروبي**، بمشاركة **د.سيد إسماعيل-د.محمود سعيد-محمد علاّم-عادل حسّان** .

ورشات العمل

هي دائرة المختبرات حيث العمل الجماعي والتعدّد والاختلاف والجدل بين الفرد والمجموعة في فاعلية الحوارِ الذي يفضي إلى حلول إبداعية مُغايرة، والجديدُ في هذه الدورة اعتماد الورشات على المسرحيين المصريين، وهم نخبة متخصّصة تعلموا في الخارج وحققوا إنجازات كبيرة في نطاق عملهم.. وكانت الورشاتُ على النحو التالي :

-تنميةُ مصادر التمويل (**أحمد العطار**) .

-توظيفُ الارتجال لتفجير الطاقات الإبداعية للممثل (**د.إنجي البستاوي**) .

-مسرحُ إعادة التمثيل (**داليا صبور**) .

-موسيقى الجسد والمسرح (**د.ياسمين فرّاج**) .

-رسمُ وبناء الشخصية (**لوك لينر**) .

-بروفةٌ ممتدة (**نورا أمين**) .

الإصدارات

أصدرَ المهرجان عدداً من الكتب المترجمة والمؤلفة، الإبداعية والنقدية التي تحمل فعل التجريب وتؤسّس لوعي غني بمعنى التجريب لدى القارئ العربيّ، وترتبط بأبعاد التجريب واتجاهاته وبلدانه، ومن هذه الإصدارات نذكر : «نظرية الدراماتورجيا» **جانيك زاتكوفسكي** ترجمة **أحمد عبد الفتاح** «الأدائية» **إيريكا فيشر ليشته** ترجمة **مروة عبيدو** «تمثيلات الهجنة الثقافية في مسرح يوكيو نيناجوا» **الشيماء مكرم كامل** «الفنون الأدائية والشتات العربي في أوربا» **عمر فرتات** «فن المسرح» **جيمس هاملتون** ترجمة **أحمد عبد الفتاح** «مهرجان أبو الهول أول مهرجان ميتافيرس مسرحي في العالم» ترجمة **هايل علي المذابي** .

اتحاد المهرجانات العربية

وضمن فعاليات المهرجان عُقدت مائدة مستديرة مع رؤساء ومديري المهرجانات العربية المشاركة بحضورِ **أ.إسماعيل عبد الله** رئيس الهيئة العربية للمسرح، **د.سامح مهران** رئيس مهرجان القاهرة الدوليّ للمسرح التجريبي، **أحمد أبو رحيمة** (الإمارات) **عقباوي الشيخ** (الجزائر) **علي عليان** (مهرجان المسرح الحر–الأردن) **عبد الإله السناني** (السعودية) **مازن الغرباوي** (مهرجان شرم الشيخ–مصر) وتمَّ في الجلسة بحث فرص التعاون بينها وتعزيز العمل المشترك وإعلان البيان التأسيسي لتدشينِ الاتحاد، وتم إعلان القاهرة مقراً للاتحاد و**سامح مهران** رئيساً له و**علي مهدي** سفير السودان في اليونسكو أميناً عاماً، وتم الاتفاق على الإعداد والتحضيرِ لعقد لقاء موسّع (مؤتمر عام) والتشاور مع اللجنة التأسيسية حول المكان والموعد، وكذلك تنظيمُ وعقد اجتماع للّجنة التأسيسية بحضور رؤساء ومديري المهرجانات العربية الأخرى لضمان

مشاركـة واسعـة، وصرّح د.**سامـح مهـران** في حوار حول الموضـوع قائلاً : «نسعـى إلى دمقرطة الثقافـة العربية، ونحتـاج إلى تطوير قدرات المهرجانات العربية، والاتحاد يدعـو لانضمام الـكل، ويفتح ذراعيه للحاضـرِ والغائب، وقدَرنا أن نحتوي الجميع» .

حفل الختام وإعلان الجوائز

تضمّن حفلُ ختام المهرجان فقرة مسرحية قصيرة شارك فيها الفنان **محمود حميدة** بدور مخرج مسرحيّ، وأكدت الفقرة على التجريب في المسرح وأهميته في تقديم الخبرات الإنسانية، كما عُرض فيلم عن فعاليات الدورة، ومـن ثم إعلان لجنـة التحكيم العروض الفائزة وتوزيع الجوائز وتكـريم خاص للفنانِ الراحل **الأسعد المحواشي** (تونـس) والوقوف دقيقة صمت حـداداً على وفاته أثناء المهرجان، أما الجوائز فكانت على النحو التالي :

-جائـزة أفضل عرض مسرحـي لمسرحية «الجنة-إيكاروس» (مصر) .

-أفضـل ممثل **خالـد رأفت** عـن دوره في مسرحية «الجنة-إيكاروس» .

-أفضل ممثلة **أسماء الشيخ** عن دورها في مسرحية «نوستالجيا» (الجزائر) .

-أفضل نص لـ **مايكل فابريس** (الكونغو) .

-أفضل مخرج **جيا ديمتري** عن مسرحية «عطيل» (جورجيا) .

-أفضل سينوغرافيا لمسرحية «ملف ١٢» (العراق) .

كمـا تمَّ منـح شهادتي تقديـر لمسرحيـة «أنتيجون» (ليتوانيا) ومسرحية «الرجل الذي أكله الورق» (مصر) .

مجلة التجريبي

واكبتْ مجلةُ «التجريبي» الصادرة عن المهرجـان جميعَ فعالياتـه باللغتين العربية والإنكليزيـة مـن حيـث الأخبـار والمقالات النقدية للعروض واللقاءات الصحفية، كما أتاحت للمشاركين في المهرجان من ضيوف وفنانين وباحثـين ونقّاد فرصة الكتابة على صفحاتهـا ممـا أضفى بعداً عربيـاً ودولياً على مجمل موادِها .

كلمة أخيرة

رغـمَ كل الصعوبـات التي واجهت المهرجـان إلا أنه استطـاع التأسيس من جديد لفعاليـات مسرحية مختلفة ذات وزن ثقافيّ في الواقـع الحياتي ومواجهة التحديـاتِ المختلفة وتقديم عدد لا بأس به من العروض ذات السوية العالية، وقد تم توزيـعُ العروض على الصالات بدقة، فكانـت الفضـاءات المسرحيـة ملائمة للعروضِ ولعلاقة الفرجة المُبتغاة .

المهرجان الدولي للمسرح الجامعي الخامس والثلاثون في الدار البيضاء

ترأسَ الفنان المسرحي المغربي **محمد الشوبي** لجنة تحكيم الدورة الخامسة والثلاثين من المهرجان الدوليّ للمسرحِ الجامعي التي أقيمت في مدينة الدار البيضاء المغربية في شهر تموز الماضي، وهو المهرجانُ الذي تنظمه كلية الآداب والعلوم الإنسانية في المدينة، وشارك في عضوية اللجنة الناقدة المسرحيةُ المغربية **بشرى عمور** والأستاذ الجامعي المغربيّ **محمد بنزيدان** وأستاذة المسرح الرومانية **أنكا سيميلار** وأستاذ المسرح الإيطالي **كلاوديو دو ماكليو**.. وكرّم المهرجان الباحثين المغاربة **قاسم العلوي العجلاوي** و**محمد فرح** و**ميلود بوشايد**.. وأقيم المهرجانُ تحت شعار «المسرح والعوالم الافتراضية» حيث شكل هذا الشعار عنواناً للندوة الفكريةِ للمهرجان التي حاولت الإجابة عن عدد من التساؤلاتِ مثل : «هل يشكل الذكاء الصناعي خطراً على المسرحِ والممارسة المسرحية أم بإمكانه أن يشكلَ عامل تطوير لهذه الممارسة وتنمية لها؟ هل يمكنُ للمسرح الحي والمباشر الفعلي أن يدمج في عناصرِه ومنظومته التكنولوجيات المهيمنة راهناً؟ هل سيتقلص المسرح ويعيد تشكيل هويته الفنية والجماليةِ من جديد؟ هل يتم التوجه نحو مسرح هجينٍ يتقاطع فيه المسرح الحي بالمسرح الافتراضيّ؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف ستكون التجربةُ الفنية الجمالية المسرحية في المستقبل؟» .

شاركتْ في المهرجان عشرة عروض مسرحية من السعودية والمغرب وإيطاليا وألمانيا وبنغلاديش، وتمكَّن العرض المسرحي المغربي «جفاف الجلد المصطبغ» من انتزاع الجائزة الكبرى للمهرجان، ويطرحُ العرض قضية مرض الأطفال وما قد يعانونه من إقصاء وتهميش داخل المجتمع، وهو من إخراج عبد القادر الوردي، ومنحت

جفاف الجلد المصطبغ

لجنة التحكيم جائزتَها الخاصة للعرض المسرحي «وماذا بعد؟» لكليةِ اللغات والفنون والعلوم الإنسانية، وذهبت جائزةُ الإخراج للمخرجة **ريم مكاوي** عن مسرحية «أسطورة» من ألمانيا، بينما نالت الفنانة **سامية العسولي** جائزة أحسن ممثلة (مناصفة) عن دورها في مسرحية «جفاف الجلد المصطبغ» بينما ذهبت نفسُ الجائزة (مناصفة) إلى الفنانة **موصومي** عن دورِها في مسرحية «لم يحن وقت الفرار» لجامعة دكا من بنغلاديش، ونال جائزة أحسن ممثل (مناصفة) الفنانان **عبد الصمد صادق** عن دوره في مسرحية «جفاف الجلد المصطبغ» و**يوسف الغليظي** عن دورِه في مسرحية «زمن الصفر» لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحصد جائزة النص المسرحي الكاتب **رفَيق مرشيد** عن مسرحيته «خط أسود» التي قدمتْها كلية الآداب والعلوم الإنسانية .

وشهدَ حفل الختام تقديم عرض لمجموعة من الورشاتِ المسرحية التي أقيمت على مدى أيام المهرجان بإشراف مجموعة من الفنانين المغاربة والعرب والأجانب كـ **سيرين الأشقر** و**محمود شهدي** و**إدريس الجاي** و**كلاوديو دو ماكليو**، كما تم عرض فيلمٍ تضمَّن نبذة عن أهم فعاليات المهرجان .

مهرجان عشيات طقوس المسرحية الدولي السادس عشر في الأردن

أقيمتْ في العاصمة الأردنية عمّان في شهر آب الماضي الدورة السادسة عشرة من مهرجان عشيات طقوس المسرحية الدولي، وافتُتِح المهرجان بعرض تراثيّ لفرقة آني للفنون الشعبية، وتم تكريم الكاتب المسرحيّ الأردني **رياض طبيشات** والفنان الأردني **مازن عجاوي**، وقد فاز العرض المسرحي العُماني «التلي» لفرقة الصحوة المسرحية الأهلية إخراج **عبد الملك بن سالم الغداني** بستّ جوائز من جوائز المهرجان هي : أفضل عمل متكامل وأفضل إخراج وأفضل نص وأفضل موسيقا وأفضل ممثلة وأفضل سينوغرافيا، بينما ذهبت جائزة أفضل ممثل للفنان **هشام سويدان** من الأردن عن دوره في مسرحية «بوتكس» ومُنِحت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمونودراما «ميرا» من الجزائر .

تشكلتْ لجنة تحكيم المهرجان من الأساتذة: **زيد خليل مصطفى** و**علي الشوابكة** من الأردن و**كلثوم أمين** من البحرين، ودعت لجنة التحكيم في توصياتها إلى إيلاء اهتمام أكبر للّغة العربية الفصحى في الدوراتِ القادمة والتركيز على تعزيز حالة التواصل مع المتلقين .

وحَفل المهرجان بالعديد من الندوات الفكرية والنقديةِ التخصصية .

وقُدمت في المهرجان عروض مسرحية من الأردن-الجزائر-ليبيا-العراق-عُمان .

أسرة مسرحية التلي بعد حصدها لمعظم جوائز المهرجان

كرَّم الفنان مصطفى الخاني

مهرجان بغداد الدولي للمسرح في رابع دوراته

شهدتْ العاصمة العراقية بغداد في شهر تشرين أول الماضي انعقاد الدورة الرابعة من مهرجان بغداد الدوليّ للمسرح تحت شعار «لأن المسرح يضيء الحياة» بمشاركة عشرين عرضاً مسرحياً، منها ثلاثة عروض عراقية وتسعة عربية وثمانية أجنبية، وترأست المخرجةُ المسرحية العراقية **د.إقبال نعيم** لجنةَ تحكيم المهرجان التي ضمت في عضويتها الفنانة الأردنية **عبير عيسى** والمسرحي المغربي **الحسن النفالي** والمسرحي الإيراني **مهدي حامد** والمخرج الألماني **هانز جورج** والمسرحي الفرنسي **جان بيير**، أما لجنة المشاهدة فترأسها **د.باسم الأعسم** وعضوية : **د.رحان عمران، آلاء نجم، جبار المشهداني، خالد راسم**، وتم في حفل افتتاح المهرجان تكريمُ الفنانين المصريين : **إلهام شاهين، سميرة عبد العزيز، منال سلامة، محسن منصور** والمخرج المغربي **بوسلهام الضعيف** والفنانة التونسية **فاطمة بن سعيدان** والكاتب المسرحي القطري **حمد الرميحي** والفنان الأردني **محمد العبادي**، ومن العراق تم تكريم كل من المخرج **جواد الأسدي** والفنان **عزيز خيون** والفنانة **شذى سالم** والفنان **محسن العلي** والفنانة **سناء عبد الرحمن** والفنان **جواد الشكرجي** والباحثة **عواطف نعيم** والمخرج **عقيل مهدي** والفنان **مقداد مسلم** والكاتب **فلاح شاكر** والفنان **ميمون الخالدي** والمخرج **غانم حميد** والمخرج **مهند هادي**، كما تم تكريم الفنان **مصطفى الخاني** الذي عبّر لإدارة المهرجان عن اعتزازه بهذا التكريم

تكريم الفنان مصطفى الخاني في مهرجان بغداد الدولي للمسرح

قائلاً : «أهدي تكريمي إلى أهلنا في فلسطين الذين يسطّرون التاريخ من جديد، وإلى كل ضحايا الإرهاب في سورية والعراق» وأضاف مخاطباً جمهور المهرجان: «أنا عاجزٌ عن أن أردّ تحيتكم بأحسن منها أو أن أعبّر عن حب أكثر من التعبير عن الحبّ الذي رأيته منكم» واستذكر **الخاني** أبياتاً من قصيدة للشاعر **نزار قباني** يتغنى فيها ببغداد.. كما تمّ في حفل الافتتاح توزيع شهادات مسابقة للنصوص المسرحية وتقديم فقرات موسيقية ورقصات شعبية عراقية، كما تم تقديم عرضين مسرحيين هما : «ترنيمة الانتظار» و«يا زارع البزرنكوش» .

ونظمَ المهرجان مؤتمراً فكرياً بعنوان «مشهدية الخطاب المسرحي الجديد.. ذائقة التلقي المعاصر وممكنات التجسيد» بمشاركة فنانين وباحثين ونقاد من العراق، الجزائر، عُمان، لبنان، مصر، تونس، المغرب، كما نظم المهرجان ندوةً فكرية بعنوان «المسرح العراقي في المهجر.. قراءة تطبيقية» بمشاركةِ مجموعة من الفنانين العراقيين المقيمين خارج العراق .

وشاركتْ في المهرجان العروض العربية التالية :

-«الملك لير وساحرات ماكبث» إخراج **كاميران رؤوف** (العراق) .

-«أمل» إخراج **جواد الأسدي** (العراق) .

-«بيت أبو عبد الله» إخراج **أنس عبد الصمد** (العراق) .

-«فرمولوجيا» إخراج **الحاكم مسعود** (الأردن) .

-«موشكا» إخراج **يوسف البلوشي** (عُمان) .

-«حيث لا يراني أحمد» إخراج **محمود صلاح عطية** (مصر) .

-«مانيا» إخراج **إدريس بن حديد** (الجزائر) .

-«نوستالجيا» **الخضر منصوري** (الجزائر) .

-«ثورة الخشب» إخراج **فيصل بن محمود** (تونس).

-«خارج عن السيطرة» إخراج **آمال العويني** (تونس) .

-«اكستازيا» إخراج **ياسين أحجام** (المغرب) .

كما شاركتْ عروضٌ من إيران، بلجيكا، تركيا، روسيا، إيطاليا، ألمانيا، فرنسا، البرازيل .

مهرجان بنغازي للفنون المسرحية يقيم أولى دوراته

خطـوةٌ جديدة تخطوها الحركـة المسرحية في ليبيا تجلّـت بإقامةِ الدورة الأولى مـن مهرجان بنغازي للفنون المسرحيـة وقـد حملت اسم الفنـان الليبـي الراحل **فرج الطيرة** وشعار «بالمسرح نرتقي» .

كـرّم المهرجـان –الذي أقيم في شهـر آب الماضي– فرقـاً مسرحية وفنانين، وحفـل بأنشطة ذات طابع ثقافي وبعروضٍ مسرحية قدمتها خمس فـرق من مدن بنغازي وطرابلس ومصراتة والمـرج، بالإضافة إلى عرض ضيف قادم من تونـس قدمتْه فرقة مركز الفنون الدرامية، كما ازدانَ المهرجـان بعدد من المحاضـرات والندوات وورش العمـل وقد أشـرف على هذه الورش الأساتذة : **محمود السوداني** مـن العراق و**عاصم بالتهامـي** و**بوكثير دومة** من تونس .

وضمـن فعاليـات المهرجـان أقيـم معرض للكتب المسرحيةِ ضم ٨٦ كتاباً متخصصاً بالفنون المسرحية .

ومن عروض المهرجان برز عرض بعنـوان «أعيدوا لي وجهـي» وهـو حصيلـة ورشـة تدريبية أقيمـت ضمن فعاليات المهرجان .

وكرّم المهرجـان الفنانين الليبيـين الراحلَين **صلاح المصري** و**محمد بركة** .

واحتفـى القائمـون على المهرجـان بالفنـان الليبي **سيف النصر** .

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في دورته العاشرة

أقيمت في شهر أيلول الماضي الدورة العاشرة من مهرجانِ كلباء للمسرحيات القصيرة في إمارة الشارقة (الإمارات) حسب الجدول التالي :

- «نهاية اللعبة» إخراج **ياسين الدليمي** .
- «حلم المطر» إخراج **عبد الله الكمالي** .
- «انهيار» إخراج **أماني فاروق** .
- «الكراسي» إخراج **حميد محمد** .
- «الحمار الميت» إخراج **هاني عيد** .
- «مكان مع الخنازير» إخراج **حنان دحلب** .
- «حيوات» إخراج **محمد جمال التركماني** .
- «الخادمات» إخراج **هبة ذيب** .
- «الموت والعذراء» إخراج **دينا بدر** .
- «لنتحادث قليلاً» إخراج **جاسم التميمي** .
- «إن لم تخنهم الذاكرة» إخراج **رضوان النوري** .
- «الخيار الأخير» إخراج **عبد الله محمد آل علي** .
- «٦٠١» إخراج **جاسم سامي غريب** .

وتألّفت لجنة تحكيم المهرجان من الأساتذة : **أحمد المازم** وأحمد **بوصيم** من الإمارات و**شفاء الجراح** و**آلاء حماد** من الأردن و**ربيع شامي** من لبنان .

ورافقت عروضَ المهرجان ندواتٌ يومية لمناقشتِها .

واحتفى المهرجان بالفنان الإماراتي **علي القحطاني** من خلال تنظيم جلسة حوارية تناولت تجربتَه الفنية، أدارها الفنان **عبد الله راشد**، وأُنجِز كتابٌ حول مسيرة القحطاني المسرحية ضمّ شهادات عنه كتبها زملاؤه من المسرحيين .

وأقام المهرجان ملتقى فكرياً بعنوان «المسرحيات القصيرة.. التجربة العربية وآفاقها» شارك فيه : أ.**فيصل الدرمكي** من الإمارات وأ.**مريم الجلاصي** من تونس وأ.**محمد علام** من مصر وأ.**ربيع شامي** من لبنان.

وضمن فعاليات المهرجان أقيمت الدورة التاسعة من ملتقى الشارقة للبحث المسرحي المكرس لاستعراضِ وإبراز أحدث الرسائل العلمية المنجزة في كلياتِ الدراسات العليا المسرحية، وشهد الملتقى مشاركةَ أربعة باحثين نالوا شهادة الدكتوراه في المسرح مؤخراً هم : **خالد البناي** من الإمارات و**داليا همام** من مصر و**هشام حكام** من المغرب و**عبد الحكيم صويد** من تونس .

وتألفت لجنةُ مشاهدة واختيار العروض المشاركة من الفنانين : **ابراهيم سالم** من الإمارات و**سالمة بن آغا** من تونس و**خالد رسلان** من مصر .

الكراسي

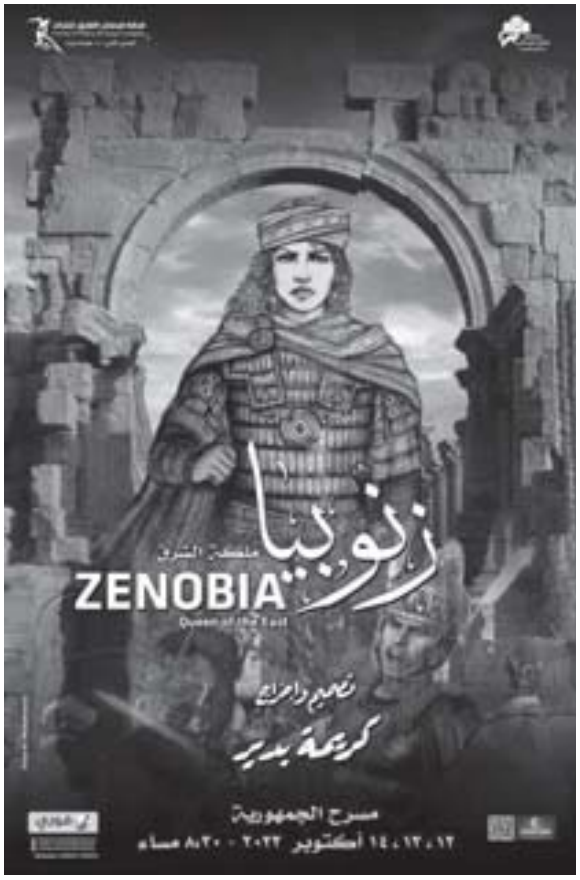
زنوبيا ملكة الشرق
فرجة مسرحية في القاهرة

لم يكنْ حدثاً عادياً لجمهور المسرح المصري الاطلاع مسرحياً على واحدة من أهم ملكات الشرق، زنوبيا ملكة تدمر التي طبقت شهرتها الآفاق كواحدة من أقوى حكام الشرق القديم والملكة السورية التي زاحمتْ ملوكَ روما في أوج قوتهم وجبروتهم، وقد وجدتْ المخرجة المسرحية المصرية **كريمة بدير** في هذه الشخصية التاريخية والحضارية غنى درامياً دفعَها لتقديم عرض مسرحي ضخم في دار الأوبرا المصرية في شهر تشرين أول الماضي بعنوان «زنوبيا ملكة الشرق» وهو من إنتاج فرقة فرسان الشرق للتراث، كتبه **محمد زناتي** .

يقدمُ العرض شخصية الملكة زنوبيا كشخصية قوية وجميلة وشجاعة، خاضت حروباً وانتصرت فيها، وامتدت مملكتها في كل الاتجاهات، وكانت من أقوى ملوك الشرق وأشجعهم، وقد نجحت في مدّ نفوذِها إلى آسيا الوسطى، ورأى الناقد المسرحي المصري **يسري حسان** أن المخرجة **بدير** حاولت إحداثَ قدْر من التوازن بين الكلمة والحركة في العرض رغم أنها في أعمالها السابقة كانت تغلب عنصرَ الحركة على عنصر الكلمة التي كانت حاضرةً ومؤثرة في «زنوبيا ملكة الشرق» وأكثر انسجاماً مع مضمون العمل الذي لم يهتم بما كان فقط بل بما هو كائنٌ اليوم .

تبدأ أحداث العرض بفتاة تنتمي إلى زمننا هذا، تحاولُ الانتحار بعد أن يئست من حياتها، وتظهر لها روحان هائمتان في الوجود : روح رجل وروح امرأة يتحولان فيما بعد إلى راويين .

استعانت المخرجة في العمل بمجموعة من الراقصين المحترفين، وبنَت عرضها على أساس اللوحات المتتابعة، مستعينة بموسيقا مناسبة للحظات الحبّ والنصر واليأس



والهزيمـة، وتنوعـت الرقصات ما بين الرقصـ الفولوكلوري الذي بدا في مَشاهد تحريرِ زنوبيا لمنطقة الأناضول، والرقص التفسـيري الـذي احتـل مساحة كـبرى في العرض سواء في مَشاهد الحروب أو المؤامرات أو لحظات الحب والنصر .

ووضعـت المخرجـة تمثـالاً لزنوبيا في عمـق المسرح بحجم كبير لتكون شخصية زنوبيا مهيمنة على المشهدية المسرحية منذ البداية حتى النهاية، واعتمدَ العرض على المَشاهـد المتوازيـة التي تربـط حركاتِ شخصيـة الفتاة المعاصرة وانفعالاتها بما يحدثُ في مَشاهد زنوبيا .

وفي تصريحـاتٍ خاصة لـ «الحيـاة المسرحية» قالت المخرجـة **كريمـة بدير** إنهـا في أعمالهـا المسرحية تهتم بقضايا المـرأة، وتعمد دائماً إلى التعامل مع الشخصيات التاريخيـة وتقديمها بمضمـون معاصـر، وأضافت : «في مسرحيـة «زنوبيـا ملكة الشرق» ركّزتُ علـى جانب القوة والحكمـة والطمـوح في الشخصيـة وهي الجوانـب التي كانـت تنقص شخصية الفتـاة المعاصرة في العرض، وأنا في هـذا العرض لم أقدمْ عملاً تاريخياً بالمعنى التقليدي، بل قدمت عملاً معاصراً بالاستعانة بشخصيةٍ تاريخية» .

الجديـرُ بالذكر أن فرقة فرسان الشرق التي قدمت العرضـ تأسسـت عـام ٢٠٠٩ بهـدف استلهـام التراث المصـريّ والعربي وإعادة صياغته فنياً من خلال عروضٍ حركية مبتكرة تحمل صبغة درامية شعبية وتاريخية .

لافيـــراي
قضايا المجتمع المغربي في دائرة الضوء

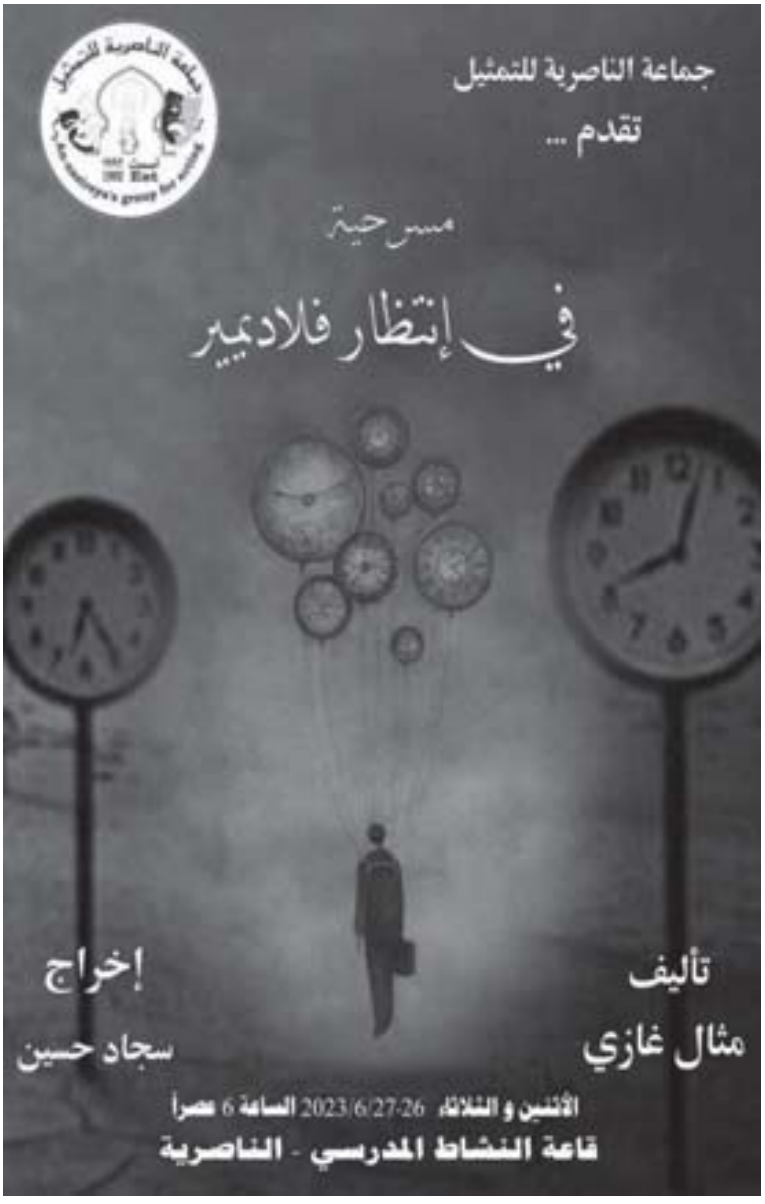
عـن نصّ كتبـه الكاتـب المسرحي المغربـي **أنس العاقل** قـدم المخـرج المسـرحي المغربي **ياسـين أحجام** في شهرِ أيلول الماضي في العاصمة المغربية الرباط العرضَ المسرحي الاجتماعـي «لافيراي» الـذي يعرضُ لظواهـر اجتماعيـة تسود الحياة في المغرب اليوم في ضوء التطورات الاقتصاديـة المتسارعـة، ويسلطُ العرض الضـوء على بعض القضايـا الاجتماعية الحساسـة من خـلال الحـدث الأساسي المتمثلِ بإقامة حفل زفاف يضم عدداً من الشخصيات المتناقضةِ اجتماعياً وثقافياً وتعليمياً وإيديولوجياً .

العرضُ متخم بالحـوارات الداخلية لخمس شخصيـاتٍ متباينـة المنابـت الاجتماعيـة والسياسيـة والفكريـةِ حول قضايـا الديـن، القضـاء، الشعـب، وقد اعتبرَ بعض النقاد العرضَ قراءةً متمعنة في تفاصيـل المجتمـع وتجسيـداً لصـراع الأفـكار فيه وتأثير الأفـكار الإيديولوجية عليه بأسلوب نقدي ساخر .

وسبقَ أن تم تقديم العرض في مدينة الدار البيضاء، وجسّدت شخصياته نخبةٌ من فناني المسرح المغربي .

الجديـرُ بالذكـر أن الفنان **ياسـين أحجـام** ممثل ومخـرج مسرحـي، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية والتنشيط الثقافي في المغرب عام ١٩٩٨ .

في انتظار فلاديمير
جديد المسرح العراقي



«في انتظار فلاديمير» هو عنوان العرض المسرحي الذي شهدتْه مسارح مدينة الناصرية في العراق في شهر حزيران الماضي وهو من تأليف الكاتب المسرحي **مثال غازي** إخراج **سجاد حسين** .

يعتمدُ نص المسرحية على مسرحية «بانتظار غودو» للكاتب الإيرلندي العبثي **صامويل بيكيت** والتي ظهرت في العام ١٩٥٢ ويذهب نصّ «في انتظار فلاديمير» إلى منحى دراميّ يتمثل بمحاكمة **بيكيت** فكرياً وفنياً لأنه روَّجَ في نصّه «بانتظار غودو» لعجز الإنسان، ويقترح النصّ الجديد قراءة مستحدثة لموضوع الانتظار بعيداً عن نظرة **بيكيت** العبثية التي تتحدث عن الانتظار اللامجدي، وقد حاولت الرؤيةُ الإخراجية للعرض قراءة النصّ الجديد بشكل إيجابي عبر تحويل فعل الانتظار اللامجدي إلى فعل يعمل على إزاحة الخطوط الحمراء والتطهرِ من أدران الشر كما تجلى ذلك في نهاية العرض، وحاول المخرج إنشاء حالة من التوازن بين العناصرِ السمعية والبصرية بهدف شدّ إيقاع العرض دون المساس بمضمون النص، كما حرص على الاهتمام بالجانبِ الأدائي عند الممثلين حركياً وحسياً، وأشار النقاد إلى أن المخرج تمكن من احتواء النص بطريقة جمالية تلتصقُ بواقع المتلقي وتؤثر به .

جسّدَ الشخصيات : **حيدر حسين- محمد خريش-أحمد محسن عطية- كرار علاء** .

المسرح السوداني يفقد عبد العظيم حمدنا الله

ودّع المسـرحُ السوداني في شهر أيلول الماضي الكاتبَ والمخرجَ المسرحي **عبـد العظيـم حمدنـا الله** بعد رحلة مديـدة من الإبـداعِ المسرحي أمضاها بين الخرطوم والقاهرة.. والفنان **حمدنا الله** خريج المعهدِ العالي للموسيقا والمسـرح في الخرطـوم، وبعـد تخرجه شـارك بنشاط ملحـوظٍ في الحركة المسرحيـة السودانية، لينتقلَ بنشاطـه الفني بعد ذلك إلى القاهرة وليتوفى فيها تاركاً خلفه إرثاً مسرحياً غنياً .

المسرحي التونسي عبد الحميد جليل رحيل بعد عطاء

نَعت الأوساط المسرحية في تونس في شهر تموز الماضي الفنان المسرحي **عبد الحميد جليل** عن عمر ناهزَ سبعة وثمانين عاماً أمضاها في ميادين العمل المسرحيّ .

ولِدَ الراحل في العام ١٩٣٦ والتحق في العام ١٩٥٩ بمدرسة التمثيل العربي، ونال شهادة الدراساتِ المسرحية عام ١٩٦٣ وساهم في تأسيس عدةِ فرق مسرحية، وأخرج العديد من العروض المسرحية، ونال عدداً من الجوائز عن أعماله المسرحيةِ تمثيلاً وإخراجاً، كما تم تكريمه في عدة مناسبات، أبرزها مهرجان المسرح العربي في صفاقس، وكان وراء تأسيس أول شركة خاصة للإنتاجِ المسرحي في تونس.. ومن أهم المسرحيات التي شارك فيها كممثل : «المخادعون-حارس المحطة-الجمل المسروق-رجل في المدينة» وأخرج عدداً كبيراً من العروض المسرحية، وتعامل مع نصوصِ عدد من الكتّاب المسرحيين العرب كـ **ممدوح عدوان وسمير العيادي ومصطفى الفارسي** .

سمير خوالدة
فارس مسرح الطفل في الأردن يترجل

بعد تقديمِه للعديد من الأعمال المسرحية الخاصة بالطفل وعوالمه على مدى سنوات عديدة تلتْ حصولَه على شهادة البكالوريوس في الإخراج والتمثيل من جامعة اليرموك في الأردن رحل في شهر آب الماضي المخرج المسرحي الأردني **سمير خوالدة** بعد أن أثرى مسرح الطفل الأردني والعربي منذ تسعينيات القرن الماضي بعدد من الأعمال المسرحيةِ الطفلية المتميزة مثل : «الكنز-الطمع ضر ما نفع-أطفال المنجم-رحلة الأمان-الشجرة السحرية-حلم» كما كان له نشاط مكثف في مسرح الطفل في الإمارات حيث شارك في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل ونال فيه جائزة أفضل مخرج عن مسرحيته «الفلاح الطيب» وفي الأردن شارك عام ٢٠١٤ في مهرجانِ مسرح الطفل وحصلت مسرحيتُه «إشراقة الأمل» على تسع جوائز في المهرجان، وظل مخلصاً لمشروعِه في مسرح الطفل حتى أواخر أيامه .

اعتمدَ الراحل في رؤيته المسرحية البصرية على عناصرِ الإبهار في صنع سينوغرافيا العرض إيماناً منه بضرورة تمتّع مسرح الطفل بالثراء البصري بالإضافةِ إلى الثراء الفكري .

إصدارات عربية

*عـن دار الباسـل للنشـر والتوزيـع في القاهرة صدر للباحـثِ المصري **د.جمال ياقـوت** كتاب بعنوان «تخطيـط المشروعـات في المسـرح» ضمـن سلسلـة موسوعـةِ «الإنتـاج المسرحـي» وينقسـم الكتـاب إلى قسمين : الأول يختص بالتخطيط الأفقي الذي يناقش آليةَ وضـع الخطط الإنتاجية لمجموعة من المشروعات المسرحيـة في وقـت واحـد.. والقسم الثـاني يختصّ بالتخطيـط الرأسـي المعنـيّ بدراسـة مراحـل إنتاج العرض المسرحي .

*وعـن الهيئـة العربيـة للمسـرح في الشارقـة صدرَ للناقدِ المسرحي العراقي **د.بشـار عليوي** كتابه الجديـد «دليل نُقـاد المسرح العربي» ضمـن سلسلة دراسات-العـدد ١٣٠ وهو أول كتـاب باللغة العربية

وفي تاريخ المسرحِ العربـي المُعاصر يهتم بتوثيق سيَر نُقـاد المسرحِ العربـي على مدى أكثر مـن مئة عام، بدايـةً مـن أول مقال نقدي مسرحـي تطبيقي عربي نُشـرَ عام ١٨٩٩ وصولاً إلى العام ٢٠٢٠ وهذا الدليل هـو نِتاج بحثٍ لسنوات وضَمَّ أسمـاء عشرات النُقاد المسرحيين العرب، ويقع في ٢٢٠ صفحة.. يقول مؤلف الكتاب **د.بشـار عليوي** عنه : «عُرِفَ النَقد المسرحي بحضورِه المؤثـر في المسرح العربي، مُعـادِلاً بأهميته النِتاجَ المسرحي ذاته بكافة أنساقه، إذ لا يُمكن لهذا النِتاج أن يَكتمل دون وجـود النقد ومُخرجاته بشكل يعضده فعـلاً ومُمارسة، ويُقـوّم مساراته ويُشخّص مَكامِـن الهِنـات ويعمل علـى إنفاذ فاعليـة التطوير والتحديثِ فيه، ناهيك عن مدى التأثير الذي أحْدثَه النقـدُ عـبرَ عديـد أنساقـه بالمسرح العربـي بشكل

عـام، وهـذا لم يتحقق إلا مع وجـود النُقاد الفاعلين ممـن توافرتْ فيهـم الثقافـة المسرحيـة الموسوعية والموضوعيـةُ في الطـرح والعلميـة في الأحـكام حين عمدوا إلى مقاربة جميع مُخرَجات المشهد المسرحي العربيّ بجميع تمظهراته نقديـاً، ولا شك أن العديد مـن الأبحـاثِ العلميـة والدراسـات الأكاديميـة قد تَصدتْ للبحثِ في ماهية النقد المسرحي ومُخرجاته، والتعمـق في دراستِـه من الناحيـة المفاهيمية وصولاً لمحاولـة إيجـادِ تعريف واضـح ومُحـدد ومُقارب له وتبيان هيئته واشتراطاتِه وموضوعاته وأنواعه، لكن تلـك الدراسات عانتْ من شحّ واضحٍ في مجال توثيق المُنجزِ النقدي لنُقـاد المسرح العربيِ منذ بداية هذا المسرح وعـبر تاريخه، مع وجود بعض الاستثناءات البحثيـة، ولا نأتـي بجديد حين نؤكد علـى أن النتاج المسرحـيّ العربي قـد سبقَ في وجـوده إنتاج خطاب نقـديّ مُحايـث له، ولهـذا التأخير في نشـوء الكتابة النقديـةِ أسبـاب عِـدة، منها عدم وجـود نقاد ذوي خـبرة ودرايـة وتخصص في فنـون المسـرح وآدابه، فضـلاً عن الشحّ في المطبوعات من صُحف ومجلات عربيـةٍ تُنشر من خلالها النتاجـات النقدية المواكبة لعروضِ المسرح العربي.. ولكل ما تقدم جاءت فكرة إنجازِ هذا الدليل بُغية الاهتمام بتوثيق تجارب نُقاد المسـرحِ العربـي، متضمناً معلومـات وافية عن ٢٣٨ ناقداً مسرحياً عربياً» .

*وصـدرَ في القاهـرة كتـابٌ بعنـوان «شهادات عربية وعالمية عـن المونودراما» إعداد الناقد المصري **د.محمود سـعيد** الذي قال أن فكرة الكتاب تدور حول اختـلافِ الرؤى حول المونودراما، وأضاف : «أردتُ أن أستعرض العديد من الرؤى لأكـثر من كاتب ومخرج وممثـل وسينوغـرافي مصـري وعربـي وأجنبـيّ».. وساهـم في الكتـاب من سورية المخرجـان المسرحيان **د.عجاج سـليم وعبد الكريم حلاق** والكاتب المسرحيّ **جوان جان** .

*وفي بغـداد صـدر للباحـث العراقـي **د.عامـر صـباح المـرزوك** كتابٌ بعنـوان «تنظيرات في فن الممثل المسرحيّ» واحتـوى على مجموعة من التنظيرات التي اختصتْ بالممثل المسرحي عبر تأريخ المسرح منذ نشأةِ التمثيـل الإغريقي ومن ثم الرومـاني وتمثيل العصورِ الوسطـى وعصر النهضة والتمثيـل في الهند واليابان والصـين، وصـولاً إلى فـن التمثيل المعاصـر، وتطرقَ الكتـاب إلى أهـم المنظّرين المسرحيين عـبر العصورِ المسرحيـة المختلفـة بمختلـف توجهاتهـم الفكريـةِ والفنية.

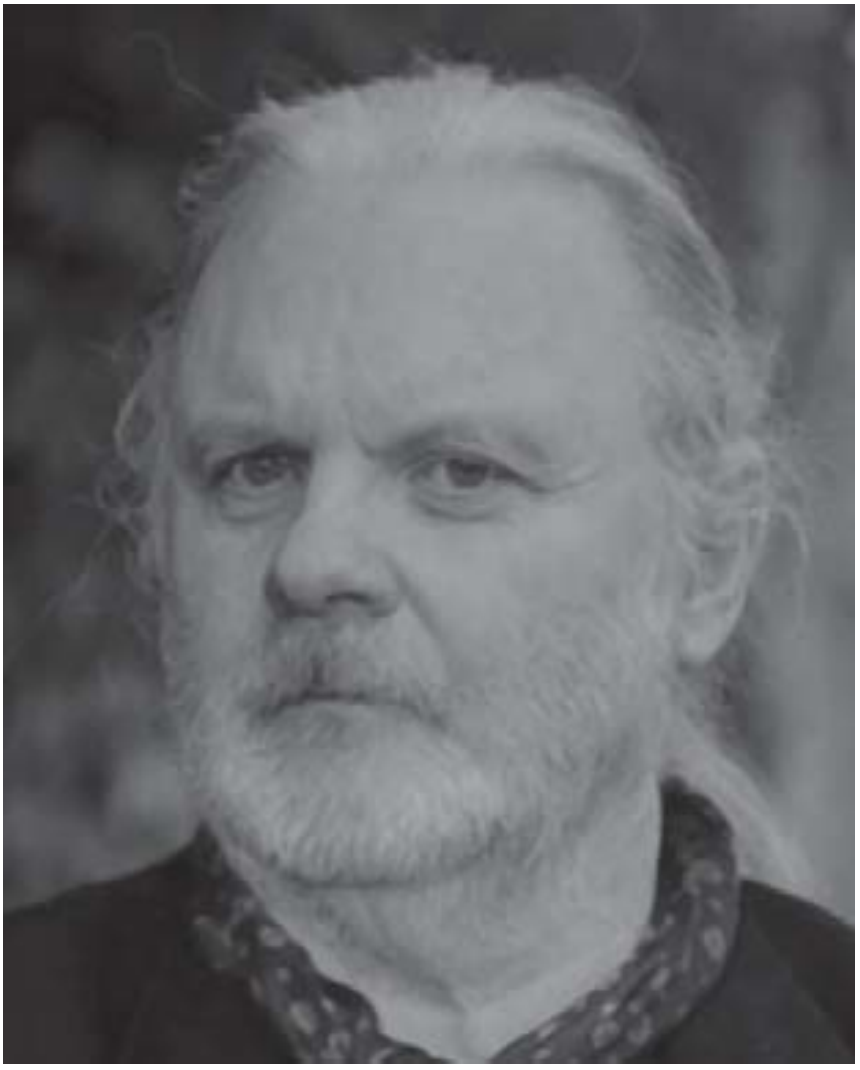
*وعن مركزِ نـون للأبحاث الدرامية والمسرحية والاستراتيجيـات الثقافيـة في الربـاط صـدر للكاتب المسرحي المغربي **كريم الفحل الشـرقاوي** كتاب ضمّ نصـاً مسرحياً بعنوان «حشـرة القلاس» وهو يتحدث عن مفهـومِ الحرب بأسلـوب ساخر، ويقـول الباحث العراقـيّ **د.محمـد سـيف** في تقديمه للنصـ : «حاول الكاتـبُ مـن خلال نصه تقـديم كوميديا سـوداء عن

الحـرب، معـززة بالفانتازيا والغروتسـك ومشحونة بالمشاهـدِ السينمائية بهدف إعـادة تفكيك الذاكرة الفرديـةِ والجماعيـة التي يتـم سحقها تحـت وطأة التاريـخ الرسمـيّ للأحـداث والكـوارث، ونكتشـف في هـذا النص أن الحـربَ والوبـاء بحـدّ ذاتهما لا يظهران بشكل مباشر لكنهما يرتبطان دائماً بالحياة الاجتماعية والسياسيـةِ التي يقوم الكاتب بتحديدها ومحاكاتهـا بأسلوبٍ لا يخلو مـن المشاغبة والسخرية اللاذعة» .

*وضمن سلسلةِ «المسرح العالميّ» الكويتية صدر كتـابٌ ضم نصين مسرحيين روسيين هما «الكوميديا الرومانيـة (ديون)» للكاتـب **ليونيد زورين** و«أنسوا هيروسـترات» للكاتـب **غريغـوري غورين** ترجمـة **محمـد صـالح** مراجعة **د.منـذر ملا كاظـم** مقدمة ودراسة نقدية **د.منتجب صقر** .

جائزة نوبل للآداب للكاتب المسرحي النرويجي جون فوسه

أنـــور محمـــــــد



سُلّطـت الأضـواء مؤخـراً على مسرحيـات الكاتب المسرحـي النرويجي Jun Fosse جـون فوسه المولود في العـام ١٩٥٩ والذي تُرجمت أعمالُـه إلى أكثر من أربعين لغـة، وعُرِضَتْ أكثر من ٩٠٠ مرّة حول العالم بسبب فوزه بجائزة نوبل لـلآداب للعام ٢٠٢٣ عن «مسرحياتـه المبتكرة وأعماله النثريـة التي تُعـبّر عمّـا لا يُمكن البوح به» وجاء في حيثياتِ القرار: «استحـق هـذه الجائـزة رغـم نظرته السلبية ورؤيته الغنوصية× الخاصـة للوجـودِ والتـي لا يمكن القول إنّها تؤدي إلى ازدراء عدمي للعالم، ففي الواقـع ثمَّة قدْرٌ كبير من الدفءِ والفكاهـةِ في أعماله، وضعـفٌ في صـورِه الصارخـة للتجربة الإنسانية» .

وتأتـي مسرحيـات فوسـه لتكمل ما بـدأه الكاتـبُ المسرحي الإيرلنـدي Samuel Becket صمويـل بيكيـت ١٩٠٦ - ١٩٨٩ فالإنسـان حُكِـمَ عليـه بمواجهـة خـواءِ العقل الذي يُعمّـق إحساس الإنسـان بلاجـدوى الحيـاة، وهـذه هـي المأسـاة التـي اشتغلَ عليهـا فوسـه في مسرحياته، ففي مسرحيـة «الابن» يقـف الأب عند النافـذة وينظـرُ إلى الخـارج : «إنّهـا كما لو أنّهـا تزدادُ عتمـةً.. عـامٌ بعد آخر ليس هناك أيّ ضـوء في أيّ مكان، والعديدُ من المنازل فرغتْ أيضاً.. سابقاً كان هناك ضوءٌ

في بعضِ المنازل».. إنّه اللاجدوى والخواء الذي يشغل تفكيره كما شغل تفكير جاري، آرتو، جينيه، يونسكو، آرابال، بنتر، سمبسون .

مسرحياتُ جون فوسه لم تكن ساخرة من هذا الخواء/العبث تلك السخرية التي عند بيكيت، وقد كانت صامتة الصمت الذي يبعث على الكلام، ففي مسرحية «أنا الريح» : «كلّ شيء مرئي.. كلّ شيءٍ يمكن رؤيته.. الأشياءُ التي يُخفيها الناسُ بما يقولون.. الأشياء ربّما لا يعرفونها حتى عن أنفسهم.. أرى كل ذلك».. والمثيرُ هو أنّ كتابات فوسه عموماً خالية من أيّ إشارات ورموز حتى لا نفقد الإحساس بالحياة ولا يتحوّل الأملُ إلى قلق، فشخصياته تعيش قلقاً وإحساساً بعبثية الحياة.. إنها شخصياتٌ من لحم ودم وليست آلاتٍ ناطقة، وأعتقد أنّ هذا ما شدَّ الأنظار إلى مسرحه، فنراه مرّةً ساخطاً ومرَّةً غير مقتنع، ويصدمنا بلاواقعيةِ الخواء وكوابيسه، ويصفه الناقد بيتر فرانكن في خطابٍ منحه الدكتوراه الفخرية من أكاديمية ياناتشيك للفنون المسرحية : «تقوم شخصيات فوسه بتمريرِ الكلمات لبعضها بعضاً وتكرارها ما يؤدّي إلى تأرجحها على طول موجاتٍ من الفهم الإنساني والرغبة في الفهم، ومع كل تكرار تظهر سياقاتٌ وأعماقٌ وإدراكاتٌ جديدة تُظهر متعة الاكتشاف، وبينما نقرأ كل تلك الجمل الطويلة التي غالباً ما تكون خاليةً من علامات الترقيم نشعرُ أنّ المسرحية تستولي على الوقت وتشوّشُ إدراكنا للحاضر، ويبدو إيمان فوسه باللغة وقوتها الهشّة غير نهائي، ففي نهاية المطاف هو نفسه يقول بمبالغة متعمدةٍ إنّ كتابته ليست عن شيء ما، بل هي في حد ذاتها شيء» .

أوَّلُ مسرحية كتبها جون فوسه كانت مسرحية «Nokon kjem til å kome شخص ما سوف يأتي» عام ١٩٩٢ وانطلاقتُه العالمية كانت مع تقديم المخرجِ الفرنسي كلود ريجي لمسرحيته هذه في فرنسا عام ١٩٩٩ وتلا ذلك عرضُ مسرحية Namnet «الاسم» في العامِ التالي في برلين، وكتب فوسه أكثر من ثلاثين مسرحية، منها : Vinter «الشتاء» Ein sommars dag «يوم صيفي».. وفي مسرحياته هذه نرى أنّ هاجسَ الموت يشغل شخصياتها التي تبحثُ عن معنى العدم الإنساني وتعاني من تجربةِ صمت الأنا المفكّرة وصمت الوجودِ كونه الصمت المتحوّل والمتغيّر .

جون فوسه لا يقطع الأمل وإن كان مسرح العبث يجزّه من رقبته.. لا أمل فيما الانتظار نقيض الأمل حتى لا نستسلم للموت الذي هو كاشفُ العدم .

مسرحُ فوسه هو مسرح الاشتغال على لحظةِ معاناة الإنسان الشعورية، إذ يفصلُ بين لحظة القصد الممتلئ، وهذا ما يذهب إليه، ولحظة القصد الخاوي، فلا نتحوّل إلى ضحايا للوهم ولا ينقطع خيط الأمل، وهذا ما يميّزه عن مسرح صمويل بيكيت الذي يكاد ينقطع خيطه، خاصة في مسرحية «في انتظار غودو» بصفتِه خيطاً كاذباً، وجون فوسه يريده في مسرحياته خيطَ أملٍ صادق، وهنا تكمنُ التراجيديا أو مأساوية الصراعات على بساطتها في مسرحياته، إذ يجب ألا نفقدَ الأمل حتى لا نسقط في الخواء واللّامعنى، ومن اللّاحياة أن نترك الإنسانَ يغرقُ في الشعور بالغربة والانفصالِ والعجز والغثيان والتشاؤم والعقم واليأس، وهذا ما يناقض مفهوم البطولةِ في المسرحِ، حتى وإن كان الموتُ أملَ أبطاله فلا تحدثُ تلكَ القطيعةُ مع الوجود .

جون فوسه يكتب بلغة نادرة يستخدمها في الكتابة ما يقارب نصف مليون شخص، وإن كان كل من يتحدث النرويجية يفهمها .

هامش

*الغنوصية مصطلح يُطلق على مجموعة أفكار ومعارف من الديانات القديمة، وقد انتشرت هذه الأفكار في حوض البحر المتوسط في القرن الثاني الميلادي، كما انتشرت زمن الامبراطورية الفارسية حتى وصلت إلى الصين .

بعد نيلِه جائزة نوبل

جون فوسه في دائرة الضوء

إعداد : منتجب صقر

ولـدَ جـون أولاف فوسـه في العام ١٩٥٩ في مدينـة هاغوسانـد الساحلية جنوب النرويج، وكبر وترعرع في مدينةِ ستراندبـارم في منطقـة هاردنغرفورد ذات الطبيعـةِ الساحـرة والتي نلاحظ تواجدها في جميع مسرحياته .

اهتمّ فوسـه بالكتابـة منذ نعومة أظفاره، وبدأ يخـط الأشعارَ القصيرة تعبـيراً منه عن شعور الوحدة التي كان يشعـرُ بهـا سـكان قريتـه البعيدة عن المناطق الأخرى .

يُعتبر جون فوسه من أكثر الكتّاب المسرحيـين النرويجيـين المعروفـين في أوربـا، حيـث تُعرَض مسرحياتُـه في جميع مسارحهـا منذ صدور مسرحيته الأولى «الطفل» عام ١٩٩٦ والتي تركت أصـداء إيجابيـة باعتبار أنهـا كشفتْ رؤيـة جديـدة للحـوار المسرحـيّ الذي يشـكل قطيعة نهائيةً مـع جميع أشكال الحوارِ ومقاربة جديدة للصمت .

بالإضافـةِ إلى اهتمامـه بالقصة والروايـة بـدأ جـون فوسـه الكتابـةَ للمسـرح في مدينـة بيرغـن، وعُرضت مسرحياتُه علـى خشبة المسرح الوطني في مدينـة أوسلـو، وكتب فوسـه قرابة أربعـين مسرحية، منها إعـدادات عن

كتّاب آخرين، ويمكن تقسيم إنتاجه المسرحيّ الذي بدأ عام ١٩٩٤ إلى ثلاث مراحل :

المرحلةُ الأولى تمتد من العام ١٩٩٤ إلى العام ١٩٩٧ وهي المرحلة الواقعية وكتب فيها دراما عائلية كـ «الاسم» عام ١٩٩٥ و«الطفل» عام ١٩٩٦ و«الابن» عام ١٩٩٧ .

المرحلةُ الثانية مرحلة الرمزية، وكتب فيها ثلاث مسرحيات هي : «يوم في الصيف» ١٩٩٨ و«حلم الخريف» ١٩٩٩ و«الشتاء» ٢٠٠٠ .

المرحلة الثالثة تبدأ عام ٢٠٠٥ حيث تغير فيها أسلوبُ كتابته بشكل جذري من ناحية الحكاية والشخصيات والحدث، إذ أن طريقة الكتابة عنده أصبحتْ أقرب للشعر المسرحي مثل مسرحية «أنا الريح» عام ٢٠٠٥ و«تلك العيون» عام ٢٠٠٩ و«فوق هناك» عام ٢٠١١ وغيرها .

من الصعبِ تصنيف كتابات جون فوسه المسرحية ضمن تيار معيّن أو مدرسة مسرحية محددة، لكننا نستطيعُ مقاربة مسرحياته من مسرحيات صمويل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) التي أثّرت على إنتاجه المسرحيّ على حدّ تعبيره، وأيضاً من مسرحيات موريس ميترلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) مثل «داخل» ١٩٩٤ و«العميان» ١٩٨٠ في حين أن اللغز يسود مسرحيات ميترلنك والبعد اللحظيّ الهش عند بيكيت، ونلاحظ أن مسرح جون فوسه يتمحور حول القلق الوجوديّ واللحظية، فمسرحية «الاسم» تنتمي للتراجيديا اليومية، وبشكل أدق للمسرح السكونيّ، وهنا فإن مصطلح التراجيدي يذكّرنا بالتراجيديا، أما اليوميّ فيعني الساذج المتكرر والجماعي أو المألوف .

كتابات الظاهرة فوسه المسرحية

أحدثتْ كتابات فوسه في النرويج ما يسمى «الظاهرة فوسه» نظراً لأهمية البعد الحداثوي في مسرحه وتأثيره الواضح على الكتّاب المسرحيين الشباب في النرويج والبلدانِ الاسكندنافية الأخرى، وأوربا عموماً، وفي خضم الحديثِ عن توجهه للكتابة المسرحية يعبّر جون فوسه بشكلٍ صريح عن حقدِه على المسرح، وربما أن هذا الشعور بالنفور هو الذي فتح الآفاق واسعة أمام مخيلته فجعله يراه بعيونٍ مختلفة.. يقول : «أنا كاتب مسرحي ولكنني لم أرغبْ أن أكون كذلك أبداً، بل على العكس، لمْ أحب المسرح، وكنت دائماً أقول في المقابلات إنني في الحقيقةِ كنت أكره المسرح، وبشكل خاص المسرح النرويجيّ» .

تأثرَ فوسه بكتّاب كثر أمثال باختين وتيودور أرنو وهايدغر وديريدا، وعندما نتكلم عن طريقة كتابته المسرحية نذكر أنها ليست كالكلام اليومي المحكي لأن الكلامَ المقدم على الخشبة مختلف وهو ليس بكلام محكيّ ولا بلغة أدبية بحتة بل هناك مسافة معينة بينَ اللغتين، وهذه اللغة تجعلنا نرى الحدث ونتخيله خارج الخشبةِ، وهذه الحالة تذكّرنا بمسرحية «العاصفة» لشكسبير عندما تجتمع الشخصيات على جزيرة مقفرةٍ وهي تتحدث عن الأرض .

من أهم المخرجين الذين أخرجوا مسرحياته المخرجان الألمانيان فاك ريختر («والليل يغنّي» و«الظلال») وتوماس أوستماير («الاسم» و«الفتاة الشابة على الأريكة») والمخرجان الفرنسيان جاك لاسال («يوم في الصيف» و«الابن») وباتريس شيرو («حلم الخريف» و«أنا الشتاء») وكلود ريجي («أحدهم سيأتي» و«تنويعات حول الموت») وحصدَ جون فوسه العديد من الجوائز تقديراً لأعماله، من أهمها جائزة نينورسك للآداب ١٩٨٨ و٢٠٠٣ وجائزة تقدير الفارس الوطني الفرنسية ٢٠٠٧ وجائزة الأكاديمية السويدية الشمالية ٢٠٠٧ ودكتوراه فخرية من جامعة بيرغن ٢٠١٥ وجائزة إبسن العالمية ٢٠١٠ والجائزة الأوربية للآداب ٢٠١٤ والجائزة الكبرى للآداب من مجلسِ بلدان الشمال ٢٠١٥ .

وتعبّر أعمالُه المسرحية عن علاقته الخاصة بأماكنِ الطفولةِ وبالناس الذين عاشرهم في محيطه والذين كانوا يتعاملون بعلاقة توتر حذرٍ وحادّ تولد من المشهد الطبيعي الجميل الذي لا يمكنهم التعبير عن براعتِه.. في ذلك المكان يشعر السكان بالعزلة والكراهيةِ تجاه الأماكن البعيدةِ المزدحمة، وهنا فهم يعيشون في واقع قلق وعاجز نراه بشكل واضح في شخصياتِ مسرحياته، ومن

تلك المناطق النهرية السهلية البحرية الجبلية الساحرة استمد جون فوسه فضاءاته المسرحية كالبحر والوادي والسواد والمطر وخطّ الأفق، فبدا إيقاع كتابته مشابهاً للمناطق التي قضى فيها أيام طفولته وشبابه.. من جهة أخرى استمدّ السكون الواضح في مسرحه من البحر وهدوء الطبيعة المائية وكأنه يبحث عن ملجأ ومكان دائم للتأمّل.. يقول : «عندما أكتب أحاول فهم مجموعة من الأشياء، أهمها تلك الوحدة الغريبة جداً» .

كتابةُ جون فوسه نقيض الكتابة المؤسلبة ذات البعد العقليّ.. إنها كتابة خام، مجردة، مملة أحياناً، كتابةٌ تقول ما لا يمكن أن يقوله المرء في أوقات حميمية وعادية.. مثال : «لكن لا يمكننا قول اللاشيء، كل شيء كان هنا في الحاضر ونقوله ولم يبق منه شيء» من مسرحيته «حلم الخريف» وفي مسرحية «الطفولة» نقرأ : «ما هو هام جداً لا نستطيع قوله» .

ومن خلال عدم كفاية اللغة على الشهادة على اضطراب الواقع يجعل فوسه من الكتابة المكانَ الأمثلَ لتداخل الكلمات حيث أن المعنى أقل أهمية من الإحساس.. يقول المخرج الفرنسي كلود ريجي عن كتابة فوسه : «إنها كتابة صامتة، تتكلم فيما وراء معناها» وهي لغةٌ مسرحية توجد عبر ذاتها بلا أي موضوع أو قضية، وهي كتابة يضيق فيها الصمت ليخرجَ بعده الكلام، وهنا تتحركُ الكلمات كالآلات التي تباعد مسافات ذلك الصمت وتمنعه، فتتجاذب أجسادُ الشخصيات وتتفاهم دون كلام لأنها لا تقول مباشرةً ما عليها قوله، وهنا فإن كتابتَه المسرحية تتوجه إلى الأعماق، إلى مكان مجهول يحاولُ الكاتب أن يدعو القارئ أو المتفرج لاكتشافه عبر إحساسه وتفكيره .

يقول جون فوسه : «الكتابة ليست التعبير ولا إعادة استحضار للواقع، بل إنها الإصغاء».. يكتب جون فوسه جُملاً سهلة يقطعها الصمت المتغير بتغير الحالة النفسية لشخصياته، وفي جميع مسرحياته توجدُ لغة واضحة تتوزعُ في شطر حر وتقتصد في كلماتها، كما أن ما يميزُها هو التكرار.. ولا تحمل مسرحياتُه أسماء ولا أي تقديم.. إنه يقول بهذا الخصوص : «عندما أكتب لا أرى وجهاً ولا أي شيءٍ آخر.. إنني فقط أسمع» ولهذا يفضّل الحديثَ عن الشخوص أكثر من الشخصيات.. في مسرحياته الأولى يسمي فوسه بعض شخصياته مثل بجارن في مسرحية «الابن» في حين أنه يسمي شخصياته في المسرحيات اللاحقة بـ «هو-هي-البنت-المرأة المسنّة» وأحياناً «الظل» أو «الصوت».. وبصورة عامة تتناول مسرحياتُ فوسه صراعات داخلية متعلقة بالقلق الوجودي والدراما العائلية .

في تسعينيات القرن العشرين سادت فكرة وصف العنف على الخشبة بدلاً من تجسيده إخراجياً، في حين انشغلَ فوسه بفكرة التخلي عن البعد الدرامي للعنف في مسرحه دون التخلي عن مسرحته، وهذا الأمرُ يظهر في جميع مسرحياته عبر شعور القلق الذي يحرك دواخل شخصياته كما لو أن العنف المنجزَ أو المرئي على الخشبة يخرج إلى السطح عبر كلام الشخصية المتوجسة من شيء ما مجهول تخفيه دائماً، وخصوصاً عندما تفقد التعبيرَ ولا تكمل كلامَها .

إنّ إسماع صوت الكتابة هامّ في مسرحه، حيث أن الصمتَ يرخي بظلاله فجأة في المحادثة التي يمر بها الزمن.. إنه يكسر تدفق المعنى الداخلي الذي يقدمه الكلام، ويبدو الفضاء مجمداً وصادماً ومتناقضاً، وفي هذا التناقض يتوزع حوار يشبه عبارة الكاتب البلجيكي موريس ميترلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) «الحوار الآخر» المتشكّل من وجود مُضمر للّغة الدرامية.. يقول ميترلنك : «لاحظوا بانتباه وسترون أن الروح وحدها هي من تسمع لأنها المكان الوحيد الذي تتكلم معه.. سوف تتعرفون أيضاً على نوعية الحوار غير المفيدِ التي تحدد مدى جدية العمل» .

ذلك الصوت غير مسموع من قبل الأذن البشرية، بل من قبل صوت الفهم والإحساس الذي لا يمكن تسميتُه ولا شرحه باللغة.. يتكلم جون فوسه عبر «صوت الكتابة» وما هو متناقض وغريب أن ذلك الصوت موجود ولا يقول أي شيء.. إنه صوت صامتٌ يتكلم عبر إيحاءات الصمت، وهو يأتي من البعيد، صوت يريد الكاتبُ إسماعه عبر الإخراج والمشهدِ البصري العام .

وهنـاك صفة عامـة يتسم بهـا مسـرح فوسه هي المسـرح المصغّر أو الكتابـة المصغرة التـي تزخر بتندّر الحـوار والتكرار والصمت والمَشاهد المعزولة التي توحي ببساطـة وسذاجة الموقف العائلـي بحيث يمكن مقاربتُه مع المسـرح الفقيرِ ووسائله الأوليـة، وينطبقُ أيضاً على الديكـور المبسّـط المقتصر علـى بعضِ الأغراض على الخشبة مثـل الكرسي والطاولة والنافـذة للإيحاء بجو البيـت دون إغـراقِ الخشبـة بالأثاثِ الـذي لا لزوم له، فالتركيـز يكون منصبّـاً عندئذ على لعبـة الشخصيات وحوارهـا كـي لا يتشتـتُ ذهـنُ المتفـرج في تفاصيـل الديكور.. وفي سياق الحديثِ عن البيت يمكننا القول إن مسرحيات جـون فوسه تدور في فلـك العائلة باعتبارها النـواة الأساسية للمجتمع بغضّ النظر عن التناقضات بـين أفرادهـا حيـث أنّ الكاتـب يصورهـا في حالاتهـا المتعددة وانكساراتها وحزنهـا وأرقها وانتظارها، وحتى في طريقـةِ تفكيرهـا وصمتهـا وكأن أرواح شخصياتـه متعلقـةٌ بحنين ما للأم والأب وتقوم بزيارات رحيل دائم إلى البيت العائلي الحاضرِ دوماً في مسرحه .

تشـكلُ الكآبـة أو الانطباع السـوداوي سمة ملازمة لمسـرحِ فوسـه الذي يقـدم صـورة قريبة مـن الحياة في النرويج حيث نـرى الفضاء البارد والجو العائلي المحكومَ بعلاقـات هادئـة وصامتـة نراها بوضـوح في الحوار بين الشابّ والأم، وهذه الحالة التـي تستحضر القلقَ والكآبة نلاحظُهـا أيضـاً في مسرحياتـه «الابن-الليـل يغني-لن نفترق أبداً» وعلى سبيل المثال في مسرحية «الكلاب الميتة» يشـكل الضجر إحدى سماتِ هذه الكآبـة التي يعبّر عنها الصديـق عندما يوجهُ كلامه للشـاب قائلاً : «لكن أليس مضجـراً أن تبقى هنـا طيلة الوقت؟ نعـم، أقصد البقاءَ هنا في المنزل» .

في هـذه الكآبـة الاسكندنافيـة تبـدو شخصيـات فوسـه غيرَ قـادرة على استخـدام الضمـير الأول «أنا» لاتخـاذ قرارٍ مـا، بل إنها تنتظر مـرور الزمن وتتحرك في فضاءِ البيـت تماماً كما هي الحياة في بلده النرويج، حيـث يطرح فوسه تساؤلاً هامـاً : هل نستطيع أن نعيشَ في عزلـة ذات مستويـات متعـددة؟ عزلة علـى مستوى العائلـة وعزلة على مستوى الفـرد ذاته، عزلة تحددها علاقـات نابعة مـن اللاشـيء، اللاحـدث، اللاحركة، اللازمن، اللافضاء، اللاوقت، اللاشيء، ومن كلّ ذلك يُنتـج مسرحاً فردياً لا تؤطّره حبكـة أو عقدة، بل يقدم لنـا شخصيـات متماهية مـع الزمان والفضـاءِ وكأنها تبحث عن معنى ما لوجودها .

وفي هذا السياق فإن ضياع «الأنا» محصّلة للمجتمع الاسكندنـافيّ الكئيب عمومـاً والذي تتحول فيـه مسألةُ الهويـة إلى صراع وجودي بين الإنسـان ومحيطه، وهذا ما يعالجُه فوسه في جميـع مسرحياته، وهو بذلك يوجه انتقـاداً غير مباشر لمجتمعـه الغارق في سكـونٍ توافقي كأنّ مسألـة الهويـة عند أفـراده غائرة في زمـنٍ ماض وفي تناقضـاتِ البحـث عـن هويـة جديـدة في الحاضر تُلقـي بظلالِها علـى حـوار الشخصيات، بل إنـه يُظهر هـذه الأخيرة وهي محاطـة بفضاءٍ آخر ربمـا هو الموت

أو فضاء ذو لغز ما يذكّرنا بمسرحية «الدكتور فاوست» لغوته الذي تعبر شخصيتاه فاوست وميفيستوفيليس أزمنة وأجيالاً وتتحولان إلى شخصيات أخرى كأن الحلم الأكيد لشخصيات فوسه هو النزوع إلى عوالم أخرى وسط رغبات مكبوتة وآهات يؤطرها الصمت وندرة الكلام .

يكتب جون فوسه باللغة النرويجية المحلية نينورسك والمسمّاة لاندسمال وتُلفظ «لانس-مول» وتعني لغة الأرياف وهي اللغة الثانية في النرويج بعد بوكمال التي تُلفظ «بوك-مول» وهي لغة الكتب، وهنا نشيرُ إلى أن النرويج هو البلد الوحيد الذي ليس له لغةٌ وطنية رسمية.. وبالنسبة لجون فوسه يشكل اعتمادُ هذه اللغة المحلية نوعاً من المقاومة عبر الثقافة، فهي كما يقول «أفضلُ وسيلة لتأكيد ما تبقّى من خصوصية نرويجية وتقيم سداً منيعاً أمام ثقافة الجماعة» .

وفي هذا السياق يقول جون فوسه : «أكتب بلغة لا يتكلمُها سوى خمسمئة ألف شخص، وهي لغة مكروهةٌ لأنها إجبارية في المدارس، وبالنسبة لي فإنّها صوت جدّتي وأمي، إنها لغة نظيفة جداً، مثابرة ولم تتأثرْ بالدعاية ولا بلغة الأعمال.. بالنسبة للكاتب هي أداة رائعة، ولكن هذه اللغة لا تسمح بوصف الطبقات الكادحة في شمال أوسلو، ولا تقدم مرآة واقعيةً للمجتمع.. إنها لغة مجردة، تفيد الفكر والتأمل وتقدمُ لي نوعاً من الأمان والحماية، وفي نفس الوقت تغمرُني بالحزن لأنني أعرفُ أنها ستختفي» .

مسرحية «أحدهم سيأتي» ١٩٩٩

عُرضت هذه المسرحية في مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦ حيث قدم المخرج اللبناني نبيل الأظن رؤيةً إخراجيةً جديدة لها، وهي مكتوبة عام ١٩٩٦ .

تقدم لنا المسرحية رجلاً وامرأة اشتريا منزلاً في جزيرة نائية ومعزولة عن العالم الخارجي، وهما الآن لوحدهما «أحدهما مقابل الآخر» كما يقول الزوج، وفجأة ينتاب المرأةَ إحساسٌ غريب بأن أحداً ما سوف يأتي، فتبدأ الحديثَ عن ذلك الأمر وكأنه أكيد وقريب، وتتساءل أمام الرجل : «ماذا لو أتى أحدهم؟» وبدأت تلك الفكرة تشغل بالَ الاثنين، ويحاولُ الرجل مراراً تطمينها مذكّراً إياها بأنهما بعيدان عن الآخرين، وأن لا أحد يعرفهما في هذه الجزيرة البعيدة، وفعلاً يأتي شخص غريب إلى المنزلِ هو الجار القريب منهم وابن مالك البيت الذي اشتراه الاثنان، ويبدأ بالتدخل في حياتهما الهادئة وبالتعرفِ عليهما رغم امتعاض الرجل وحذر المرأة.. وتدور أحداث المسرحية في نفس المكان : المنزلُ الجديد الذي اشتراه الاثنان ليرتاحا فيه بعيداً عن ضوضاء العالم وصخبه، ولذلك المنزل أهمية بالغة في المسرحية، خاصة وأنه حاضرٌ بقوة في حديثِ الزوجين لأنه ما زال مسكوناً من قِبل مالكيه القدامى .

ويمثلُ قدوم الرجل الثالث الحدث الذي يقلب صفاء المشهدِ الساكن بين الزوجين ويدل على هشاشتهما تجاهَ العالمِ الخارجي، فمنذ ظهوره يبدأ الرجل بسؤال المرأةِ عن سبب تساؤلها إذا كان أحد ما سوف يأتي .

يحاولُ الكاتب جون فوسه في هذه المسرحية أن يقدمَ شكلاً درامياً جديداً عبر الكتابة الدقيقة التي تجسّدُ موقفاً بين اثنين يشغلهما وجود ما في مكان ما في هذا العالم، والمسرحية تفيض بالشعرية العالية والإيقاعِ الموسيقي الذي يميز الكلمات والجمل المتكررة.. والدراما في هذه المسرحية ليست على مستوى الحدث، بل هي محملة باللغة التي تعلن قدوم شخص ما، وعندما يأتي يصبح الأمرُ واقعاً وكأن التفكير بشيء مجهول والحديث عنه يؤدّي إلى حضورِه بعد وقت قصير، وهكذا فإن الشخصيات تبدو وكأنها أطياف خفيفة الظل على الخشبة في مكانٍ محدد مرتبط بزمن ما، فالزمن هو الحاضرُ المطلقُ الذي يمكن أن يعيش فيه أي اثنين .

اعتمدَ المخرج على الخشبة العارية من أي ديكور، واستخدمَ الظل في بعض المشاهد ليؤكد على عزلة الاثنين.

يقول المخرج نبيل الأظن في لقاء أجريناه معه حول العرض : «فكرةُ المسرحية تتحدد في المشهد الأولِ عندما يخرج الاثنان من الظل ويأتيان باتجاه

الجمهـور.. البيت هو الجمهـور، والبحر هـو الجمهور وهما ينظـران باتجاهه.. هناك شـيء مهم في العرض هـو أن النص ملـيءٌ بالموسيقى، وهو مكتـوب ليمثَّل في الحاضـر وليس في الماضـي، لذلك لا توجد هناك حريةٌ كاملة في الإخراج.. والمـكان هو مكان ميتافيريقيّ تمثل فيـه الشخصيـاتُ أدوارهـا، أما عن الشخصِ الثالث فهو يمثل الواقعَ باعتبـار أن له علاقة بالبيتِ وبالماضي وبالنقـود، وهذا لا يعني أن الاثنين ليسا واقعيين لكنهما معزولين عـن الآخرين في الجنة التـي تصوراها تماماً كآدم وحـواء.. والشخصِ الثالـث هـو خيـالُ الاثنين، والمـرأة تخيلت أنـه سيأتي، فأتـى.. المسرحيةُ تدور بين الخيـال والواقع، وهي تمثلُ الكائـنَ الإنساني في عزلته وآمالـه وأوهامه، أما عن الإيقاعِ فقد طلبتُ من الممثلَين تأديـة دوريهما ببطء وكأنهما يسيران في مكان خالٍ من الجاذبية» .

مسرحية «شتاء» ٢٠٠٣

في مسرحيةِ «شتاء» يلتقي امرأة ورجل من وقت لآخر في المدينة التي يكون فيها الرجل في رحلة عمل، ويظهران في البدايـة في حديقـة، ثـم في غرفة فنـدق، وفي كلّ مرة نفـس الأفعال تقريباً : اتصال مؤقـتٌ مهدد في أي لحظة بنهايـة مفاجئـة أو باضطرابِ جـذري يتأرجح على طولِ الهاوية التي ربما ستختفي، وتبدو الشخصيتان عاديتين، ومع ذلـك فإنهما تعرفان كيف تخلقان هـذا التوتر الذي يحول عادةً أو حادثة يومية إلى حدث دراميّ .

في هذه المسرحية تبدو كتابة فوسه الدرامية بسيطة وكثيفـةً وقريبة مـن الشعر الذي يركـز كلماته في مقاطع قليلة تتحدث عن العلاقات بين الناس أو غيابها .

في أغلبِ الأحيان ليس هناك الكثير من الشخصياتِ في مسرحيات فوسـه، اثنان، ثلاثة، وعلـى الأكثر أربعة، يتجمعون على المسرح، وكلما تقدمْنا بالقراءة زاد التركيز وأصبح إدراكنا أكبر لمجرياتِ الحدث، إذ تضاف ظاهرة أخرى هي البعد الزمنيّ.. ويبدو أن الوقت يتباطأ، واللغة البسيطـة والمتكررةُ تُبرز عزلـة البشر المسكونة بالصمت وبلحظاتٍ عاطفية كثيرة .

في «شتـاء» هنـاك بـطء في التواصـل بـين الشخصيتين والكثيرُ من التكـرار في اجتماع بين رجلٍ وامـرأة في يوم بـاردٍ كما هو حال الشتـاء عندما تبدو الحيـاة متجمدة وتعملُ في الخفاء قبـل تحول الطبيعةِ إلى الربيع.. وفي المسرحية أيضاً حركة سريةٌ للأشياء والمشاعر والأفكار التي تنضج وتستعدّ وتتطور فينا دون أن ندري وتفاجئنـا وتأخذنا في اتجاهات غير متوقعة، فالهشاشة والضعف هما أساسُ اللقاء، وينشئ الكاتب لعبـة علاقات أقـرب ما تكـونُ إلى الواقـع، وهو يهتم باختـزال النص وجعلـه بسيطاً، أي يهتـم بالتفاصيل التـي تتجنـب الابتـذال والثرثرة، وكما هـي الحال في مسرحياتـه الأخـرى تهيمـن علـى الحـوار في «شتاء» الجمـل غير المكتملة والأفـكارُ التي لم يتم حلها وتخيّل الإجابات حول الأسئلةِ المطروحة .

وعبر الحـوارِ يسعى جـون فوسـه إلى إضعاف بناء المعنى الذي أشار إليه الفيلسوف الألماني هيغل، فالتفكيرُ بحسـب هيغل ليس فقط مجرد نشـاط إنساني كغيرِه من النشاطـات الأخرى بل «يمتـد إلى النشاطـات الإنسانيةِ الأخـرى كالسمـع والرؤية والحـوار والتصـرفِ والتذكر والحدس، وحتى الرغبة والإرادة» .

وخلافاً لفكرة هيغـل نلاحظ أن الحوار في مسرح فوسـه لا يسمح بإظهار ملامـح الشخصيات التي تعبّر في خضمّ حالة ضبابية ولا تؤثر على مجرى الحدث لأنه أساسـاً يكاد يكون غـير موجود أو هامشيـاً واعتيادياً، وهنا نتسـاءل إذا كان علينا تركيـب الحوار عبر تقدم النص ومـا هي أهدافه والعناصر التـي تعترضُ سردهَ وتؤطر إيقاعه .

وتتواصـلُ الشخصيـات في مقاطـع أحاديـة المقطـع، متردّدة أحياناً : نلاحظ صمتهم وأجسادهم ونظراتهم المتلعثمة قبـل أن يتكلموا بطريقة مقيدة.. مثـال : تنادي المـرأة لتتواصل مع الرجـل : «يا أنت.. أنـت.. هنـاك.. نعم أنـت.. نعم.. أنا أتحـدث إليك» وتبدو تلـك المرأة حزينـةً ويتجاهلُهـا الرجل، وتصر علـى التواصـل معـه، وينتهـي بـه الأمـر إلى العودة والاستماع إلى ما ستقوله له، وهكذا يدورُ حوار بينهما

يبرز العلاقة الغامضة، وطيلة المسرحية لا يعرف المتفرج ما ماهية تلك العلاقة مما يترك مجالاً لكل الاحتمالات .

في هذه المسرحية هناك مقعد في الحديقة يذكّرنا بمسرحية «حديقة الحيوانات» لإدوارد ألبي.. امرأةٌ تقترب من الرجل وهو لا يعرفها وهي لا تعرفه أيضاً، ومع ذلك فهي تتمسك به : «أنت.. نعم.. أنت لا ترى.. أنت.. أنت لا ترى.. أنت لا ترى.. أنا هنا.. فتاتك.. فتاتك.. فتاتك هناك.. أنت لا ترى» ولا تسمح له بالذهاب، وعلى الرغم من أنه يقول باستمرار أنه سيتأخر إلا أنه يبقى معها، ثم يحدث العكس، إذ يقتربُ الرجل فجأة من المرأة فقد كان ينتظر ذلك لفترة طويلة، ساعات، وربما لأيام.. لقد تعرّفتْ عليه بشكلٍ غامض، ويتوسل لها أن تبقى قريبة، فتبقى، وهكذا تبدو مسرحية «شتاء» قصة عدة لقاءات بين رجلٍ وامرأة، ويتساءل القارئ والمتفرج : مع من يتم اللقاء فعلياً؟ مع الآخر أم مع الشخصية من خلال الآخر؟

تدورُ أحداث المسرحية في فصل الشتاء حيث تبدو الأشياءُ ميتة (هل الطبيعة في سبات أم أنها تسبق الربيع؟) وتتكوّن المسرحية من أربعة فصول في جزأين.. وفي الجزء الثاني يجد الرجل نفسه مكسوراً في حالة من الفوضى : لم يحترم تعيينه المهني وترك وظيفتَه وعائلته، فهو يبدو رجلاً مقطّع الأوصال، وعلى العكس من ذلك يبدو أن المرأة تعيد بناء نفسها.. وفي نهاية المطاف ربما يبدأ الرجل والمرأة رحلةً مشتركة بين كآبة الحياة المعيارية ويأسها وهامشيتها.. في هذه المسرحية يهتم فوسه بفكرة ضعف البشر وعدم استقرارهم أو إمكانية وصول الآخرين إليهم أو حتى الحديث معهم وكيف تتشكل علاقاتُ الناسِ مع بعضهم .

مسرحية «الكلاب الميتة» ٢٠٠٤

يجعلُنا عنوان المسرحية نفكر بتاريخ عرض الحيواناتِ على الخشبة، وخصوصاً الكلب، حيث نرى أن أديبة فرنسية كتبتْ نصّ «حوار الحيوانات» عام ١٩٠٥ وفيها تتحاور القطط والكلاب.. ونذكر أيضاً مسرحية «الحيوانات الزجاجية» للكاتب الأميركي تنيسي وليامز.. أيضاً هناك مسرحية «صراع العبد والكلاب» للكاتب المسرحي الفرنسي برنار ماري كولتيس، أي أن وجودَ الحيوان، وخاصةً الكلب، أمر مألوف في المسرح الأوربيّ المعاصر، وإذا كان الكلب حاضراً-غائباً في مسرحية «الكلاب الميتة» فلأن القصة تتمحور حول تيمة مقتلِ كلبِ الشاب ومقتل الجار .

تُعتبر رمزية الكلب من المواضيع المتداولة في المسرح المعاصر، حيث أنه الحيوان الأليف الذي لا يفارقُ الإنسانَ إلا عند الموت، ويُضرب المثل بوفائه في الأشعار والأدبيات القديمة والمعاصرة، ومن ناحيةٍ أخرى قد يكون اختيار وجود الكلب من قبل جون فوسه نوعاً من الإشارة إلى أهمية هذا الحيوان وحضوره في حياة المواطنِ الأوربي المعاصر، وخصوصاً في النرويج، إذ أنّ تربية الكلب ليست هوايةً كما يعتقد البعض بل إنها تعويضُ نقصِ تواصلِ الإنسان مع غيره من نظرائه وحاجته لمُرافقٍ أمين ووفيّ في مجتمع متباعد لا تسوده الحياةُ الاجتماعيةُ الدافئة كما هي الحال في المجتمعات الشرقية، وخصوصاً المجتمعات العربية .

في المجتمعِ الأوربي يلجأ المرء المعزول إلى تربيةِ كلبٍ ويتعلق به، بل ويعتني به أيما اعتناء لأنه بذلك يجد سبباً نفسياً للتخلص من الوحدة التي يعاني منها في حياته اليومية، وشخصيات فوسه تعكس ذلك الطابع الانعزاليّ والرغبة في الانطواء على النفس، ربما بهدف حمايتِها، وعلى سبيل المثال عندما يتدخل الصديق ليف بموضوعِ كلب الشاب يقابله الأخير باستهجانٍ ويهاجمه بعنف مبطّن لأنه يعتبر سؤاله المكرر عن الكلب تدخلاً واقتحاماً لشخصه وكأن الأمر يعنيه وحده ولا يحق لأحد آخر التدخل فيه :

«**الصديق** : نعم، كان من الجيد أن أدردش قليلاً مع الكلب، فأنا أحب الكلاب كما تعرف .

الشاب : (مستفز قليلاً) لكنني أخبرتُك أنه خرج في نزهة» .

وهناك مثالٌ آخر على حالة النفور التي تعبّر الشخصياتُ عنها : عندما عادت الأم وأحضرت البنّ

معهـا طلبت مـن الصديق ليـف المكوث لوقـت أطول كي تحضّـرَ له فنجان قهوة، إلا أنه يصـرّ على الرحيل، وهنا جاءتْ ردة فعل الشاب باردة، فقد تمنّع عن دعوة صديقه لشربِ القهـوة، مكتفياً بكلمتين باردتين تؤجلان لقاءهما المرتقب :

«**الشـاب** : (مخاطباً الصديـق) سنتحدث (صمت قصير) غداً» .

مـن ناحيـةِ الإخـراج يجـدر التنويـه إلى أنـه مـن الصعـبِ التعامل مع الكلب وإحضـاره على خشبة المسرح لأمور تقنية، فالكلب يبقى حيواناً يثار عند أقلّ حركة من حركاتِ الجمهـور كالضحك أو التصفيـق، وهذا التنويه يذكّرنا بإخراج مسرحية «زوجة الخباز» للكاتب الفرنسي جان جيونو حيث ترجّى المخرج آلان ساش حينها الجمهورَ ألا يصفـق عندما يظهر الكلب علـى الخشبة خشية إثارة خوفـه، فالجمهـورُ لا يدرك مـدى صعوبة تدريـبِ الكلب وضبـطِ تحركاتـه على خشبـة المسرح، أمـا في مسرحية «الكلاب الميتة» فقد اختار فوسه جعل قصة الكلبِ محوراً لها دون أن يعرضه على الخشبة .

وفيما يتعلق باللغة المسرحيـة يسعى جون فوسه إلى تجسيـدِ لغـة مسرحية لا تهتم -في المقـام الأول- بالمعنى لكنها موجودة على الخشبة كما هو الحال عليه في الحياةِ اليوميـة وتتجاوزهـا بطريقة واضحة لتصبـح هذه اللغة خليطاً بين نمط الحيـاة النرويجية والبعدِ الدرامي الذي يأمل فوسه تجسيده على المسرح.. ونلاحظ هذه البساطة اللغوية في كل مسرحياته، ويبدو أنه يخلق حساسيةً جميلة ترتقي لما يمكنُ تسميته المسرح المرئي عبْر الحوار .

في خضـمّ هـذه اللغـة البسيطـة تتكشـف دواخل الشخصيـاتِ تباعاً كأننا أمام لوحة نفك رموزها جزءاً جـزءاً عـبرَ اللغة، وهنا لكـي نفهم مسرحيتـه يجب أن نلاحـظَ تلـك الحركـة بـين الداخـل والخـارج، أي أن الشخصيةَ غالباً ما تتكلمُ عن موضوع أو مشهد خارجيّ تـراه وتجعل منه مادة أساسيـةً للحوار، في حين أن هذا المشهد لا يظهر على الجمهور مما يضيفُ دوراً أو مهمة إضافية على عاتق المتفرجِ أو القارئِ الذي يتلقى العرض ألا وهي تخيل ذلـك الشيء أو المشهد الموصوف من قبل الشخصيـة، فعلى سبيلِ المثال يـدور محور الحديث في مسرحية «الـكلاب الميتة» حول كلب الشـابّ الذي قُتل، وفي نهايةِ المسرحية هناك موضوع مقتل الجار الذي قتله الشابّ.. إن هـذه المراوحة بين داخل الخشبة وخارجِها يجعل المسرحية تتميزُ بالحداثة ويقدم رؤيا مخالفةً عن لغة المسـرح الواقعيّ الذي يتعامل مـع الأشياءِ كقيمتها الحقيقـة المرئيـة الموجودةِ علـى الخشبـة، ونضيف أن خيـال المتفرج يبحر في فضاءاتٍ خارجية قابلة للحدوث وقريبـة من مخيلته، تجعله يدرك أن الشخصيات تبقى واقفة على الخشبة لكنّها تتحدث عن شيء ما أو شخص ما في مكان آخر.. وفي هذا السياق تبدو اللغة المسرحية مطواعـة ومسبوكةً حسب مبدأ التكرار وتنويعاته وكأننا أمـام توزيـعٍ موسيقـيّ مـتردد لجمـل وكلمـات النص لدخول شخصيةٍ على الخشبة أو خروجها حتى الانعدام النهائيّ.. مثال :

«**الأم** : أنـت قتلتـه.. لكـن (صمـت) وبعدئذ.. نعم (صمت) وأنت لا تخطـط أن.. بالطبع (تصمت.. صمت قصير) وماذا.. عندما يصلون.. لأنهم سرعان ما يأتون إلينـا.. إنهم يتنقلون من بيـت إلى آخر.. وأنت (صمت) أنـت لن (صمت) أنت (صمت) أنت.. نعم.. قل لي شيئاً ما.. أنا أمك.. قل شيئاً ما.. حدثني» .

هـذا الإيقـاع يفرض شكلاً جديـداً لتـوزع الجمل كأننا أمامَ قصيدةٍ مـن الشعر الحرّ تتناثر فيها الكلمات متقطعـةً بين سطرٍ وآخر ويتخللهـا الصمت والتوقف من حـينٍ لآخـر دون أن يكون هنـاك أي علامة ترقيـم.. إنّ غياب علامة ترقيم أمـر شائع في مسرح ما بعد الحداثة الذي بـدأ الكتّـابُ المعاصـرون يبتكرون أشـكالاً جديدة للكتابة له، وهنا فإن بعـداً صوتياً وتشكلاً فضائياً يهيمن على النصّ المكتوب قبل أن يتم العمل عليه وتجسيده على الخشبة بالطريقةِ الأمثل.. مثال :

«**الصـديق** : نادراً ما نتحدث هذه الأيام.. وهكذا..

نعـم (يصمـت.. صمت قصـير) ينبغـي أن نبقـى على تواصل.. كما يقولون .

الشاب : نعم.. ينبغي أن نبقى على تواصل» .

تزخـرُ نصوصـ جـون فوسـه بالتكـرار في مجمـل المسرحية، وأحياناً تكرر الشخصية الجملة ذاتها أو تقوم الشخصيةُ الأخرى بتكرار جمل أو كلمات الشخصيةِ التي تكلمتْ قبلها.. مثال :

«**الأم** : لكنه مجرد كلب .

الشاب : مجرد كلب» .

والهـدفُ من التكـرار هو تأكيد الكلمـة وإشاعة جو من الضحـكِ والكوميديا، وفي مسرحيـة «الكلاب الميتة» نلاحـظ أنّ التكـرار يشبـه تكـرار الكلام اليومـي الذي نقـوم به جميعنا كأشخاص عندمـا نتكلم بطريقة عفوية في حياتنـا اليوميـة.. وفي هـذا الإطـار يقـول الفيلسوفُ برغسـون : «في التكـرار الكوميدي للكلمـات توجدُ بشكل عـامّ مفردتان وشعـور مضغوط ينفـرد كالنابضِ وفكرة تتسلى بضغط الشعور مرة أخرى» .

في خضـمّ هـذا التكـرار يبـدو أن الزمـن يتمـدد، وأحيانـاً يتباطـأ، بحيـث يصبـح إيقـاع العرض هادئاً وأقـرب إلى الإيحاءِ من فعالية فكـرة التكرار لأن الجملَ المكـررة غالباً ما تكون بلا أهمية، وفي هذا الصدد يشكل موضوع السذاجـةِ أو الاعتيادي في المسرحِ ظاهرة شائعة نراهـا في جميعِ نصوص جون فوسـه المسرحية، حيث أن الإرشـادات الإخراجيـة تساهـمُ في إطالـة وتمديد تلك البساطـة في الكلمـات والجملِ عبر جعـل الحدث يتقطع إلى أحـداث صغيرة، وهنا فإن حركـة الممثل سوف تشبه ذلك الإيقاع البطيء المتكرر العادي بحيث تبدو غير فعالة ويألـف المتفرجُ وجودها، وبعبارة أخـرى تشكل الحركاتُ والأشياءُ عالمـاً مجرداً يضع المتفرج أمام حساسيةٍ معينةٍ عـبر صياغة العناصـر الصوتية والبصريـة التي تولّدها الكلمات.. مثال :

«**الأخت** : نعـم، بالطبـع (صمـت.. تنظـر عـبر النافذة) ها هو.. أخيراً.. لحسن الحظ.. نعم.. يبدو أنه كان في زيارةِ جاركمـا.. إنه هناك.. واقف في الحديقة.. أمام بيته» .

إنّ استخـدام اللغـة في مسـرح فوسـه لا يهدف إلى تقـديم معنى، ولكن من خلال إعـادة الصياغة يمكن أن نسميه التدفق الذي تضمـن تكراراته المعجمية والنحوية وفـق تجانسٍ إيقاعي وصوتـي، ويمكننا القـولُ إن فوسه يكتب نصاً مسرحياً غير منتهٍ .

مسرحية «أنا الريح» ٢٠١٠

تعرضُ مسرحيـةُ «أنا الريـح» شخصيتين يسميهما الكاتـبُ «الواحد» و«الآخر» وهمـا على متن قارب في عمق البحـر.. ونتسـاءل إن كان هذا الفضـاء المسرحي ملاذاً للسلام أم للمـوت؟ وعلى الجسر تتشـارك الشخصيتان شـربَ الكحول بصمت وهما تتسـاءلان عن معنى الحياة التي تنجرف دون مراسٍ.. وتدور الأيامُ حيث الغوص في رحلةٍ مـع الزمن بين الماضـي والحاضـر، وأحياناً تفتقر الشخصيتـان إلى الكلمـات لوصـفِ قلقهمـا وأفراحهما وصعوبـة عيشهمـا.. البحـر لا يـزال هنـاك، والمناظـر الطبيعيةُ أيضاً وكأنها حاجة للإنسانِ كي يفرغ همومه في امتداد الأفـق البعيد، وبعد ذلك بوقت طويل ومع اقترابِ المسرحيـة من نهايتِهـا يعود القـارب إلى الميناء ولكن لم يتبـقّ سوى رجـل واحد علـى متنه، فما الـذي حدث له؟ يأتـي الجوابُ على لسان الشخصيـة الأخرى : «ذهب مع الريح».

عُرضـت المسرحيةُ على خشبة مسرح سان جوزيف في مهرجانِ أفينيون الفرنسي ٢٠٠١ من إخراج باتريس شـيرو، وأثـارت صدمة لدى المُشاهد مـن حيث تطرقها للإحساسِ والمعقول، للحواس والمعنـى، فتأخذ المشاهد في غوصٍ وجودي في مياه عميقةٍ حيث يتناغم اليأس مع الحنان والرحمة، وتجلسُ الشخصيتان بجانب بعضهما على كرسيين تخاطبان المتفرجين الذين يدخلون المسرح وهـم يتباهـون ببدلاتهـم السـوداء الأنيقـة وأحذيتهم اللامعة، ومنذ البداية نفهم أن «الواحد» لم يعد موجوداً وأنه ذهب مع الريح، ولا يروي جون فوسه قصة الانتحارِ فقـط، وبعيداً عـن الاستعارات البحريـة يكشف الكاتبُ

عن شعريةٍ وجودية، حيث يأخذ الصمت أهمية كبيرةً مثل الحوار .

تتطرقُ المسرحية لموضوع الوحدة وكراهية العالم وحبّ البشرِ والتناقض في مواجهة اليأس بين من لم يعدْ يتحمل والآخر الذي لا يزال يحتمل.. ومن تعليماتِ الكاتب لمخرجِ العرض : «ليس من الضروريّ تجسيد الحدث لأنه يبقى خيالياً».. الصمت ثقيلٌ بينهما : الواحد يجيب بكلماتٍ أحادية أو عن طريقِ تناول الاختلافات الدقيقة بينهما، ويقول الآخر : «أسعى إلى الفهم» .

مسرح فوسه

يرفضُ مسرح جون فوسه التفسير كما هو الحال في الميتافيزيقا، فهو في حالة عدم اليقين اللحظيّ .

ويُعتبر رو دروجي أول مخرج فرنسي قدم أعمال فوسه على خشبات مسارح باريس.. يقول فوسه : «هناك صوت في المسرح، وهذا الصوت لا يقول أي شيء.. إنه صوت شفهي، ولا يحدد أي شيء، ويمكن أن نسمعَ هذا الصوت ونفهمه على أنه كلام دون كلام، وهو يأتي من بعيد» .

حصل فوسه على ماجستير في الأدب، وهو كاتب مثقّف، اطّلع على أعمال الكتّاب الكلاسيكيين، وهو قارئٌ نَهِمٌ لأعمال الفلاسفة اليونانيين والكلاسيكيين في عصرِ التنوير .

اهتمّ فوسه بأعمال هيسرل وفيدكينشتاين وغيرهما، وقبل أن يبدأ بالكتابة الروائية والمسرحية كان قارئاً شغوفاً بالأدبِ والفلسفة، وهناك تقاطع بين مواضيع مسرحياتِه وأدبِ الظواهر كما يسميه النقاد والذي يطبعُ أدبه بشكل عامّ، وتبدو كتاباته مقدمة للقارئ والمخرجِ والممثل، فهو يطلبُ منه أن يَمضي نحو الأمام في تخيله للأحداث، ولا يحصره في أفكار معينة، بل يتعامل مع قارئِ نصوصه بحريةٍ تامة، وهذه الحرية خاصة بالتفسير، ومن هذه الناحية فإن مسرحياته لا تبدو مغلقة أو محددة الأفكار، ونهاياتُها ليست محسومة كما هو الحال في المسرح الكلاسيكيّ أو بعض المسرحيات المعاصرة، ويترك جون فوسه تلك النهايات مفتوحة على احتمالات وتأويلات القارئِ وكأنه يكتب مسرحياته وفقاً لأفق توقعات ذلك القارئ.. يقول فوسه عن الكاتب النرويجي فيدكنشتاين : «نحن مدينون لفيدكنشتاين لأنه قضى وقتَه وهو يكتب في بيتِه الريفي وسط الجبال والطبيعة» وهكذا فإن فوسه يهتمّ بردّ فعل الطبيعة وتأثيرِها على الكاتب كما هو الحال عند فيدكنشتاين، ويمكن القول إن معظم مسرحيات فوسه تتخللها مناظر طبيعية وتصور الشمال النرويجي الساحر، ولا سيما هدوء الطبيعة الصامتة، وفي مسرحيته «أنا الريح» يصور القارب على أنه مكان خيالي ينتمي إلى طبيعة النرويج التي تظهر في أعماله، وبذلك يكون هناك ارتداد تلقائي ووجودي في التماهي مع الطبيعة، مع الحرص على خلق فضاء قابل للعيش، الأمرُ الذي يترك للقارئ حرية تخيل القصة وبناء الأحداث وفق ما يعرفه عن أي رحلة يمكن القيام بها في القارب، أي أنها رحلة قابلة للحدوث، ويقوم فوسه بإشراكِ القارئ في بناء بنية وفضاء النص، ويُقحمه في عمليةِ تخيل الأحداث عبر ترك أماكن مفتوحة تتكلمُ عنها الشخصيات لكنها غير موجودة ولا يراها القارئ، فعلى سبيل المثال تتحدث الشخصية عن الضفة الأخرى دون أن نراها، وبالتالي هناك دعوة للقارئ أو المُشاهد ليتخيّل امتداد الحوار وتفاصيله، وهناك تقاطع بين مسرح صامويل بيكيت ومعظم مسرحياتِ فوسه رغم أنه يكتب بلغةٍ محلية يتكلم بها سكّانُ شمال النرويج وهي تمثل ١٠٪ من لغة النرويج، وهناك شعرية واضحة في مسرحية «أنا الريح» كما يقول المخرج الفرنسي باتريك شيرو في إخراجِه لها عام ٢٠١١ في مهرجان أفينيون المسرحي .

جائزة نوبل

نال جون فوسه جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٢٣ احتفاء بـ «المسرحيات المبتكرة والنثر الذي يمنح صوتاً لما لا يوصف» واعتبر النقادُ فوسه أحد الكتّاب المسرحيين الأكثر تجسيداً لأعماله في العالم، وبذلك يكون فوسه رابع كاتب نرويجيّ يحصل على هذه الجائزة .

ضفاف الشمس

اليـــاس الحـــــاج

المشهد الأول×

خلفيـةٌ موسيقيـة ملحمية مناسبـة.. الممثل والممثلة يقفـان في مقدمة جانبي خشبة المسـرح ويتحدثان بنبرة الرواة .

الممثلة : بين الزمـان والمكان علاقـة رحم عضوية لا يمكـن لهـا أن تنتهي، وبين الجـولان والإنسانِ السوري حكاية عشق قديمة قدم التاريخ والحضارةِ فينا .

الممثل : وكمـا يخبرنـا التاريـخ فإن فكـرة الوطن ابتـدأتْ بنبـوءة حكيـم روى تـراب هـذه الأرض بعرقه ودمِـه.. وتخبرنـا الأحـداث القادمة أن الجـولان المحتل عائد.. ويبقى العنوان .

المشهد الثاني

تتصاعـدُ إنـارة خافتة على سنديانـة عتيقة نشرت ظلالَهـا في طرف مقدمة المسـرح.. في العمق بيت بازلتيّ جولاني ومصطبة للجلوس وكراسٍ من قش ومقهى شعبي وبيوت أخرى مترامية في العمـق، وأخرى شبه مدمرة في جوانب منها.. قسّام.. تدخل شمس .

شمس : (تقترب من قسام) مرحبا يا قسام .

قسـام : (بلهفـة وحـب) أهـلاً بمـن أطلَّـت علـيّ كاسمِها.. لماذا تأخرتِ شمس بالسطوع؟

شمس : (بشيء من الحرج) للضرورة أحكام .

قسـام : (بثقـة) ومع ذلك كنتُ علـى يقين من أنك مشرقةٌ في قلبي كضوء نهار مجدل شمس .

شـمس : (تطـرق بنظرهـا) لقـد تأخـر والدي في الخروجِ من البيت .

قسـام : لا عليـكِ يـا شمسـ.. لكن.. لكـن إلى متى سنلتقي عند هذه السنديانة مثل اللصوص؟

شمس : لو كنتُ أملك الإجابة لما ترددت .

قسام : شمس.. هل تعلمين بماذا أفكر وأحلم؟

شـمس : بالطبع أعلم (بشيء من التهكم اللطيف) تحلـمُ أن تقيم لنا عرساً لم يسبق أن حدث مثله في تاريخِ مجـدل شمس.. صرتُ أتوقع منك مثل تلك العبارةِ في كل لقاء .

قسام : لكنني لا أحلم بهذا الأمر الآن .

شمس : بماذا تحلم إذن؟ هاتِ حدّثني يا قسام .

قسام : (ساهماً) بالوصية .

شمس : أتقصد وصيةَ الشهيد والدك؟

قسام : تماماً.. منذ أن وعد العم زيدان أن يحدثني عن وصيـةِ المرحوم أبي صـار يظهر أمامـي مثل الحلم، وأحياناً أسمع صوته يحدثني بدفء قلبه .

شمس : وماذا يقول لك؟ وما هو الشكل الذي يظهرُ به؟

قسـام : بهيئة ملاك راكب على حصان عربي أصيل شامـخ، ثم يقـول لي بصـوت الفارس الشجـاع : «هيا يا ولـدي يا قسام، شدّ عزيمتك وأدخل السعادة إلى أفئدتنا بذريّـة صالحـة، ودعّهـم يكـبرون أمـام عينيـك أبطالاً يحرسـون هذه الأرض.. حينهـا فقط تردّ لي الدينَ الذي تركتُه على كاهلك .

شمس : (بقلق واستفسار) دين؟!

قسـام : نعـم، دين يا شمسـ.. منـذ أن كنتُ طفلاً والناس يـرددون على مسامعي عبـارة «استشهاد والدِك دين في رقبتك يا قسام» .

شمس : دمُ الشهداء دين في رقابنا كلنا يا حبيبي .

المشهد الثالث

قسّام أمـام بيت العجوز زيدان الجالس على كرسي من قشّ .

قسام : (بثقة) لقد كبرتُ واشتدّ عودي .

زيدان : (يتأمله بطرف عينيه مبتسماً) أعلم ذلك، وأنا فخور بك .

قسـام : (يشـدّ جسده ويرتب هندامـه) وأنا أعتقد بأنه جاءَ موعد اليـوم الذي تخبرني فيه عن الأمانة التي حملتَها من الراحل والدي منذ أيام حرب فلسطين .

زيـدان : (يبتسـم بترحـاب) ولمـاذا تسـأل وأنـت واقـف؟ تفضل اجلس بجانبي فـوق مصطبة الدار لتسمع ما سأقوله لك .

قسـام : (يجلس بهدوء) ها أنـذا أصغي إليك جيداً يا عم زيدان .

زيـدان : فيمـا مضـى كنـت تطـرح علـيّ السـؤال مـراراً فأقـول لـك : «عندما يشتـدّ عـودك».. والحقيقة أن الشهيـد والدك طلب مني أن أحتفـظ بوصيته إلى أن تكـبرَ ويشتد عـودك (بنبرة الـراوي) بـدأت الحكاية يا قسـام يوم التحقـتُ معه في المقاومـة في فلسطين، وبقينا نحـارب هناك ست سنوات، بعدها جاء اليوم الذي اشتد فيـه غضـبُ الشهيد الشيخ عز الديـن القسام الجبلاوي فأشعل ثورة ضـدّ الصهاينة، وفي أول يوم من تلك الثورة كنا متحمسين لنعطيهم درساً لا ينسونه على مدى الأيام، وكان أبوك من أوائل الذين استشهدوا في المعركة .

قسـام : (بإلحـاح) وهـل شهدتَ استشهـاده؟ كيف كانتْ حالته يا عم زيدان؟

زيـدان : (يزفـر بضيـق) المسكـين.. استشهد على يديّ وفي قلبه حسره .

قسام : حسرة؟!

زيـدان : كانـت أمنيته أن يـراك ويتأمل بهاء طلتك قبـل أن يفارقَ الحياة، وبعـد أن أصيب وحملتُه بين هاتين اليدين قال لي :

(علـى خلفية مؤثـرات معركـة يظهر زيـدان بعمر الشباب ومصطفى والد قسام وهو مضرج بالدماء)

مصـطفى : زيـدان، إذا رجعـتَ إلى جولاننـا فـإن وصيتي لك وحيدي قسـام.. علّمه أن يحب ناسه وأرضَه، وعندمـا يشتدّ عوده أخـبره بوصيتي وهـي الحفاظُ على بستـان التفـاح الـذي سقيتُـه من عرقـي ودمـعِ عيني.. البستان، الأرض، شمس الجولان.. كرامتُنا هي حياتنا.. يا.. زيداااان (يستشهد) .

(موسيقا مؤثرة)

زيدان : (يخفي دمعته) وهكذا أسلم الروح .

قسام : (يداري دمعته) عم زيدان، أقسم بروح أبي أن أخلصَ لوصيته .

المشهد الرابع

جنودٌ إسرائيليون يقتحمون بيت قسام وسط نظرات ربيعة الدامعة .

جندي : (ساخطاً) ألا يوجد رجال في البيت؟

ربيعة : (بغضب) ماذا ترى؟ هل هناك أحد أمامك غيري؟

الجندي : (إلى الجنود) فتّشوا البيت بسرعة .

(الجنود يفتشون ويحدِثون جلبة)

المشهد الخامس

صـوتُ خـوار بقرة.. تظهـر ثريا وهي تشـد حبلاً.. يدخلُ جندي إسرائيلي .

الجندي : (بخبث إلى ثريا) كم أنت جميلة .

ثريا : (معنّفة) ابتعدْ عن طريقي .

الجندي : (بقسوة) هيا أمامي .

(صوت خوار البقرة)

الجندي : يا للبقرةِ المزعجة (يطلق النار باتجاهها)

ثريا : (بغضب) لماذا أطلقت النار على البقره أيها المجرم؟

الجنـدي : (يقترب منهـا ويمسك بها) حتى تسكت (مهدداً) وإذا لم تسكتي ستلحقين بها.. مفهوم؟

ثريا : (تقاومه) ابتعد عنّي يا حقير.. ابتعد عني .

(يدخـل ربيع وهو طفل في حوالي العاشرة من عمرِه مسرعاً)

ربيـع : (يندفع باتجـاه الجندي ويحـاول دفعه عن ثريا) ابتعد عن أختي أيها الحقير.. اتركها أيها المجرم .

الجنـدي : اخرسْ أيهـا الصبـي.. ابتعـد من هنا (يضربه) .

ربيع : (يتألم) آه .

ثريا : (بغضب) مجرم.. نذل .

المشهد السادس

ترتفـعُ الإضـاءة بمرافقـة مؤثـرات أجـواء طبيعة وصوتٍ مجنزرة تقترب.. فلاح وفتى .

فـلاح : (إلى الفتـى) جميـل، هـات الفأس ودعنا نكمل حراثةَ الأرض .

جميـل : (بتوعـد وتحـدّ) إذا دخلـوا إلى أرضنـا فسوف أضربُهم بالفأس .

الفلاح : بل لنتجنّبهم ونتقي شرهم .

(تدخل مجموعة من الجنود الإسرائيليين)

قائـد المجموعـة : (بعنف) أوقفـا العمل في الأرض وانصرفا منها .

الفلاح : إلى أين نذهب؟ هذه أرضنا .

جميل : (متحدياً بفأسه) أنتم اخرجوا من أرضِنا.

(يدخل زيدان مندفعاً)

زيـدان : (إلى الفلاح بحزم) أبـو جميل، امض مع ابنِك إلى الدار .

قائـد المجموعـة : لـن يغـادر أحـد منكـم (إلى المجموعـة) ألقـوا القبض عليهـم، ومن يحـاول الهرب اقتلوه.

(الجنـود يضعـون القيـود في أيدي الفـلاح وجميل وزيدان)

المشهد السابع

يدخلُ أدهم غاضباً .

أدهم : (ينادي) شمس.. أين أنتِ يا شمس؟

(تدخل شمس بسرعة)

شمس : أنا هنا يا أبي .

أدهـم : هل دخل أحد من الإسرائيليين الأنذال إلى دارِنا؟

شمس : (بقلق) لا.. ما الذي يحدث في قريتنا؟

أدهـم : لقـد اعتقلـوا الكثيريـن من رجـالِ وشباب القرية .

شـمس : (لنفسهـا بصـوت غـير مسمـوع) يـا للمصيبة.. وقسام أين يكون الآن؟

أدهم : (بقلق) بماذا شردتِ يا ابنتي؟

شمس : (بحنق) أشعر برغبةٍ في الخروج من المنزل والصراخ في وجوههم .

أدهم : لا يا ابنتي.. إنهم مسلّحون .

شـمس : (بغضب) وماذ يعنـي أنهم مسلحون؟ هل نضع ملحاً على الجرحِ ونسكت؟

أدهـم : اهدئي يا ابنتي (يهـم بالخروج) أنا ذاهب لأمرٍ ضروري .

شـمس : لكنك لم تسترح بعد.. ثم إلى أين ستذهب في مثلِ هذا الوقت؟

أدهـم : (يبتسـم بثقـة) لا تخـافي على أبيـك.. لن أتأخر (يخرج) .

المشهد الثامن

حزمٌ إضـاءة خافتة علـى الزنزانة التـي تبدو شبه مظلمـة.. خلفيـة موسيقيـة ملحميـة.. زيـدان وقسـام والفلاح .

زيدان : الحرية لها ثمنها يا قسام .

قسـام : (بنفـاذ صبر) وهل الثمـن باهظ إلى هذه الدرجـة؟ لأننـي أسقي بستان التفاح يزجـون بي في هذه الزنزانة؟

زيـدان : لا يهنأ عيش للمحتل عندما يشاهدنا نهتم بأراضينا وبساتيننا .

(يُفتـح بـاب الزنزانـة ويُدفـع بجميل وهـو مضرج بدمائه)

جميل : (يرتمي متألماً) آآآآآه .

الفـلاح : (يقترب من جميل.. بلهفة) ابني جميل.. ماذا فعلوا بك؟

جميـل : ضربـوني كثـيراً يا أبي (يتـألم) ضربوني على رأسي.. آآآآه.. ماء.. أريد ماء (يموت) .

الفـلاح : جميـل.. ردّ علـيّ (يصرخ بقهـر شديد)

جميل (إلى زيدان) لقد توقفتْ أنفاسه من شدة التعذيب يا زيدان .

قسام : (بحرقة) مجرمون.. جلادون .

الفلاح : (يبكي.. بإصرار) لن يذهب دم ابني رخيصاً وفي جسدي عرقٌ ينبض .

المشهد التاسع

والدة جميل : (تصرخ باكية) يا ويلي.. قتلوا ابني.. قتلوا جميل.. ويلكم يا مجرمون .

المشهد العاشر

بيتُ أدهم.. ثريا تبكي وشمس تربت عليها .

ثريا : لقد أطلقوا نيران حقدهم على البقرة واعتدوا عليّ، ولولا ربيع لكنتُ الآن...

شمس : (مقاطعة) كفّي عن البكاء يا ثريا .

ربيع : وأنا أيضاً ضربوني.. اقتربتُ لأدافع عن ثريا فركلني العسكريّ الإسرائيلي بقدمه .

شمس : ما حدث معكما يمكن أن يحدث مع أي شخص في القرية .

ثريا : (بقلق) نحن في حيرةٍ من أمرنا يا شمس ولا نعرفُ إلى أين نمضي .

شمس : مكانكما هنا في قلوبنا، معزّزين مكرّمين في دارِنا .

ربيع : (بحرج) ووالدك؟

شمس : (مطمئنة) حتى لو كان صعب المزاج إلا أنه يدرك تماماً أن شرفَ بنات القرية من شرفِه .

المشهد الحادي عشر

أمام بابِ بيت أبو جبر.. أبو جبر وأدهم .

أدهم : الموضوع زاد عن حدّه ويجب أن تجدوا له حلاً يا شيخ أبو جبر .

أبو جبر : من يسمعك يقول إنك تريد أن تعود فلاحاً بسيطاً وتوقف مصالحك مع من لا رغبة لي بذكرِهم على لساني .

أدهم : دعْك من مصالحي.. نحن الآن بمصائر أهلِ قريتنا .

أبو جبر : اطمئن يا أدهم.. أنا أخاف على مصالح أهالي مجدل شمس أكثر منك .

أدهم : إذن عليك أن تشعرَني أنك تخاف أيضاً على مصالحي الشخصية.. لقد سلبوا الكثير من المساحاتِ التي أملكها، و...

أبو جبر : (مقاطعاً) لا تكمل توسلاتك المزعومة.. مهما أخذوا دونمات من أرضك فلن تتضرر كما تضررَ فلاح سُلبت قطعةُ الأرض الصغيرة التي يملكها .

أدهم : وإذا قلتُ لك إنني مستعد لتنفيذ أي عمل تشورُ به عليّ؟

أبو جبر : (بريبة) هل أنت متأكد مما تقول؟

أدهم : (بثقة) بكلّ تأكيد.. المهم فقط أن ننقذ أهالي قريتِنا من أعمالهم القذرة .

المشهد الثاني عشر

بقعةُ ضوء على خارطة سورية.. عكيبا يشير بعصا صغيرة إلى مواقع من الجولان وإلى جانبه ضابط .

عكيبا : أولُ خطوة سنبدأ بها هي فصل الجولان عن ارتباطاته الإدارية والقضائية والمدنية والخدماتيّة في سورية .

الضابط : أقترحُ سيدي عكيبا فاينشتين إلغاء مناهج تعليمِهم .

عكيبا : حسناً.. ولتفصلوا المعلّمين من عملهم .

الضابط : وأقترحُ أيضاً إلغاء النظام المالي والإقتصاديّ السوري في الجولان .

عكيبا : هذا حسن.. ولنعلن منذ الساعة أن الجولان خاضعٌ لنفوذ حكمنا العسكري وتطبيق القانون الإداريّ والمدني والقضائي الإسرائيلي عليه .

المشهد الثالث عشر

شمس وأدهم .

شمس : (متوسّلة) ثريا وأخوها ربيع ليس عندهما من يحميهما .

أدهم : لكن يا شمس...

شمس : (مقاطعة بإلحاح) أتوسل إليك لا تقلْ لا.. ألا يكفيهـم أنهم فقدوا والديهما يوم دخل الصهاينة إلى الجولان؟

أدهـم : أنا موافـقٌ على استضافتهمـا.. ضعي لهما الطعام .

شمس : ألا تريد أن تتناول الطعامَ معنا يا أبي؟

أدهم : وعدتُ الشيخ أبو جبر أن أعود إليه .

شمس : وهل الأمر ضروريّ؟

أدهـم : أجل يـا ابنتي، ويجـب أن أدخل إلى غرفتي لأحضرَ منها شيئاً أوصله له .

المشهد الرابع عشر

أدهـم وأبو جبر في بيت أبو جـبر.. أدهم يُخرِج لفّة قماش صغيرة .

أدهم : تفضل يا أبو جبر.. هذا ما وعدتُك به .

أبو جبر : ما هذا؟! إنه مبلغٌ كبير!

أدهم : هذا المبلغ ضعف ما طلبتَ مني .

أبو جبر : منذ هذه اللحظة ثقتي بك لا حدود لها .

المشهد الخامس عشر

ربيعة على فراشِ المرض وشمس تطعمها بحنان .

شمس : كلي أيضاً هذه اللقمة .

ربيعة : لا أستطيع ابتلاعَ الطعام يا شمس .

شمس : لأجل خاطـري خالة أم قسام.. هيا افتحي فمَك .

ربيعـة : لم يعـدْ ينفع مع جسدي النحيـل الهرِم أيّ شيء.. حضـروا يوم أمس وفتشوا وكسروا وغادروا.. لقد أنهكوا قلبي بتخريبِهم .

شمس : سلامة قلبك يا خالة ربيعة .

ربيعـة : قسـام يا شمـس لم يدخل الـدار منذ ليلة البارحة .

شمس : يا ويلي .

المشهد السادس عشر

جنـودٌ إسرائيليـون مسلحون يوجهـون بنادقهم إلى صاحبِ المقهى أبو محمود .

الرقيب : (إلى أبو محمود بنبرة آمرة) أغلق المقهى فوراً .

أبو محمود : ولماذا أغلق المقهى؟!

الرقيـب : (بنـزق) النقاشُ ممنـوع.. أغلق المقهى وإلا سقتُك إلى المعتقل .

أبـو محمـود : (متأفـفاً) سوف أغلقـه (يبدأ برفع الكراسي) .

(يبتعد الجنود ويدخل أدهم)

أدهم : ماذا تفعل يا أبو محمود؟

أبو محمود : أغلق المقهى حسب أوامر الإسرائيليين .

أدهم : تصبَّر يا أبو محمود.. لهم يوم قريبٌ أسود .

المشهد السابع عشر

عكيبا خلف طاولة مكتبِه وأمامه أدهم .

عكيبا : وأيّ مقابل تطلب لقاء خدماتك يا أدهم؟

أدهـم : الرضـا.. ليس لي أي طلبـات أخرى سيادة الضابـط عكيبا.. فقـط الرضا وحمايتـي وحماية داري وأرضي مقابل المعلومات عن أهالي مجدل شمس .

عكيبـا : موافـق.. اعتـبر نفسك منذ هـذه اللحظة واحداً منّا سيد أدهم .

المشهد الثامن عشر

الزنزانة.. قسام وزيدان .

قسام : والعمل يا عم زيدان؟ إلى متى سنبقى هنا؟

زيدان : الصـبر يا قسام.. الأيام التي مرّت وستمر علينا مكتوبةٌ بدم شهدائنا .

(يُفتح باب الزنزانة ويدخل عكيبا)

عكيبـا : (بنبرة آمـرة) اسمعوا جميعـاً.. قررنا أن نفـرجَ عنكم وتعودوا إلى بيوتكـم، وعليكم أن تعلموا أنكم تحـت مراقبتنا، ومن يصـدر منه أي شغـب سوف يكون مصيرُه الموت المحتم .

المشهد التاسع عشر

شمس وأدهم وثريا .

شمس : وما هدفهم من حبسِهم ثم إخلاء سبيلهم؟

أدهم : يعتقدُ الحاكم العسكري عكيبا أنه قادر بهذه الطريقة على ترهيبِ الناس .

ثريا : عـم أبو شمس، هـل لي أن أسـال عن سبب زيارتِك إليه؟

أدهـم : هل نسيـتِ يا ثريا مكانتي في مجدل شمس؟ على كلّ حال ليس لديّ إجابة شافية الآن .

المشهد العشرون

ربيعة وقسام .

ربيعة : (بعيون دامعة) هل ضربوك يا ولدي؟

قسـام : (بأسى) اطمئنـي يا أمي.. أعرف كيف أردّ عليهم .

ربيعـة : (بخـوف) لا يا قسام.. لا تفعـل شيئاً.. أنا بحاجتِك .

قسـام : وأنـا بحاجـة لكرامتـي وكرامتـك وكرامة الراحلِ أبي.. كيف مضى الوقت عليكِ في غيابي؟

ربيعة : لولا شمس لكنتُ قد فارقتُ الحياة .

المشهد الحادي والعشرون

مكانٌ خارجي.. قسام وشمس .

قسـام : منـذ أول النهـار وأنا بانتظـارِك تحت هذه السنديانة أراقبُ طلّتك .

شمـس : وأنا عندما علمـتُ أنهم أخلوا سبيلك كنتُ متأكدة من أنني سألقاك هنا .

قسـام : أشكـرِك من قلبـي يا شمس علـى ما فعلتِه لأمي .

شمـس : لم أفعل سـوى الواجب.. أخبرْني، ما الذي حدث معك؟

قسام : (بغلّ) سوف أريهم يوماً كسواد الليل .

شمس : أرجوك لا تجعلني أخاف عليك يا قسام .

قسام : (بحزم) إذا استشهدتُ سيكون يوم عرسي، وإذا كُتـب لي عمر فسوف أنفّذ وعدي وأقيم لك عرساً لم ولن يتكرر إلا يوم خروجِهم من جولاننا .

شمـس : لكن أنـت تعلم أن والدي غـير موافق على زواجِنا .

قسـام : سيأتي اليوم الذي يـدرك فيه أنني أستحق حمايتَك والدفاع عنك، وعندها لن يتردد في الموافقة .

المشهد الثاني والعشرون

أدهم وأبو جبر .

أدهم : طمئنّي يا شيخ أبو جبر .

أبـو جـبر : اطمئـن.. صار معنـا مبلغ جيـد.. لقد جمعـتُ من أهـلِ النخوة مبلغـاً وضعتُه فـوق المبلغ الذي أخذتُه منك لأرسله كدفعة من ثمنِ السلاح .

أدهـم : عظيم.. ولا تنسَ أن تكون حذراً من دورياتِ تفتيش العدو .

أبـو جـبر : لا تهتم للأمر.. سوف يصل السلاح إلى الرجالِ دون أن يمرّ على دورياتهم .

أدهم : وأنا سوف أوقع الحاكم عكيبا وفريقَه بكمين حتى يتعلموا من أهل الجولان درساً لن ينسوه .

المشهد الثالث والعشرون

بـرقٌ ورعد ومطر عبر نافذة غرفـة في بيت ربيعة.. ربيعة وقسام .

قسام : (يقترب من ربيعة وعلى كتفه بندقيته) لماذا لم تغمضـي عينيـكِ حتى هذا الوقت المتأخـر من الليل يا أمي؟

ربيعـة : لم يأتِني النـوم بعد.. أراك تحمل بندقيتك على كتفِك؟

قسام : خوفاً من أن يعترضني أحدهم .

ربيعة : هل تنوي الخروجَ تحت المطر؟

قسـام : أشعـرُ بكابوس جاثـم علـى صـدري يكاد يخنقني يا أمي.. أحتاج لأن أشمّ بعض الهواء النقيّ .

ربيعـة : (بقلـق) أخشـى أن يـراك جنـود العـدو

وبحوزتك البندقية.. عندها لن يرحموك .

قسام : ستكون الأمور على ما يرام يا أمي .

ربيعة : أجلس قليلاً لأحدثك بما قاله لي والدك قبل أن يذهبَ إلى الحرب ويستشهد .

قسام : هل تخفين عني أمراً ما؟

ربيعة : لا، لكنني تذكرت ما قاله لي عن البندقية يوم التحق بثورةِ عز الدين القسام في فلسطين .

المشهد الرابع والعشرون

مصطفى وربيعة في عمر الشباب.. ربيعة حامل ومصطفى يحمل بندقية .

مصطفى : جاء الوقت الذي يجب أن أودّعكِ فيه يا ربيعة (يعطيها البندقية) عليكِ الاحتفاظ بهذه البندقية لابننا فربما يأتي يوم ويحتاجها .

ربيعة : وهل ستذهب إلى الحرب دون بندقية؟

مصطفى : علمتُ أن الشيخ القسام سيوزع علينا بنادق جديدة فور وصولنا.. المهم أن تعطي هذه البندقية لابننا .

ربيعة : (تضحك) بندقية لابننا قبل أن يأتي إلى الدنيا؟!

مصطفى : (يهم بالذهاب) زيدان والشباب بانتظاري في أولِ القرية .

ربيعة : (تستوقفه) مصطفى.. أنا خائفة عليك .

مصطفى : حياتي ليست أغلى من حياة الذين قضوا في حربِ فلسطين (على وشك الخروج) أوصيني .

ربيعة : أنتَ أوصني ماذا أسمي ابننا إذا أنجبتُه قبل عودتك .

مصطفى : إذا كان المولود صبياً أسميه قسام على اسم الشيخ القسام .

ربيعة : وإذا كان بنتاً؟

مصطفى : أسميها مسعدة على اسم أمي.. وداعاً .

ربيعة : وداعاً يا حبيبي .

(يخرج مصطفى)

المشهد الخامس والعشرون

أجواء المشهد الثالث والعشرين.. قسام وربيعة .

قسام : الشهداء مهدوا لنا الطريقَ إلى يوم النصر .

ربيعة : يوم النصر قريب، والأهم معرفة كيف نتعاملُ مع العدو .

المشهد السادس والعشرون

أمطارٌ غزيرة.. قسام متخفياً بالقرب من مقر الحاكمِ عاكيبا وقد ظهر أمام دورية من الجنود الإسرائيليين وهو يصوّب بندقيته نحوهم .

قسام : (لنفسه) لقد حان الوقت لأنتقمَ لأبي وجميل وكل شهداء الجولان (يطلق عيارات نارية باتجاه الجنودِ فيسقط ثلاثة منهم) .

المشهد السابع والعشرون

شمعون وعكيبا .

شمعون : قتلوا ثلاثة من جنودِنا .

عكيبا : (غاضباً ومحتدّاً) ثلاثة! هذا كثير جداً يا رقيب شمعون (مزمجراً) لا توفروا أحداً من القرية.. اقتلوهم.. أحرقوا بيوتهم ومزارعهم.. اعتقلوا كل من يقع نظرُكم عليه.. أريد جثثاً كثيرة مقابل جثث جنودنا.. تحركوا بسرعة.. بسرعة .

المشهد الثامن والعشرون

أمطارٌ غزيرة.. عويل وصراخ وإطلاق عيارات نارية كثيفة ودخان.. قسام وربيعة .

قسام : مجرمون.. إنهم ينتقمون منا أبشع انتقام .

ربيعة : أين كنتَ في هذا الليل؟

قسام : انتقمتُ لأبي وللشهداء .

ربيعة : (تسعل) قسام.. بيتنا يحترق .

قسام : الأنذال يحرقون كلّ بيوت القرية .

ربيعة : (تكاد تختنق) قسام.. عليك أن تهرب قبل أن يلقوا القبضَ عليك .

قسام : كيف أهرب وأنتِ بهذه الحالة؟

ربيعة : (تتنفس بصعوبة شديدة) اهرب.. أرجوك أن تهربَ قبل أن يسوقوك إلى معتقلاتهم (تموت) .

قسام : (يصرخ باكياً) أمي .

المشهد التاسع والعشرون

صوتُ أمطار غزيرة.. أدهم وعكيبا .

أدهم : (بخبث) ما حدث أمر خطير ولا يجوز السكوت عنه .

عكيبا : هل تعرف أين يتواجدون؟

أدهم : وأستطيع أن أحددَ لكم مكان تجمعهم بالضبط سيدي عكيبا .

المشهد الثلاثون

زيدان وأدهم .

زيدان : أنت تلعب بالنار يا أدهم .

أدهم : الوقت ليس في صالحنا يا زيدان .. الشيخ أبو جبر أمَّن السلاحَ لكل الرجال .

زيدان : وأين أبلغتَ الحاكم عكيبا أن الرجال متجمّعون؟

المشهد الحادي والثلاثون

عكيبا وشمعون ومجموعة من الجنود .

عكيبا : الموقع هنا.. عليكم أن تتوزعوا في كل مكان.. حاصروهم وانقضّوا عليهم .

شمعون : لكن لا يوجد أيّ حركة في المكان يا سيدي.

عكيبا : وهل تريدهم أن يظهروا أمامك يا رقيب شمعون؟

شمعون : لا يا سيدي، ولكن من المحتمل أنهم لم يصلوا المكان بعد .

عكيبا : لذلك عليك أن توزع عناصرنا حول الموقع، ومع وصولِهم نباغتهم.. لا أريد أن يخرج أحد منهم حيّاً .

(صوت إطلاق عيارات نارية كثيفة)

شمعون : الرصاص يأتي من ناحيةِ الأشجار سيدي عكيبا .

عكيبا : ردّوا عليهم.. أطلقوا النار بكثافة باتجاه الأشجار.. يبدو أننا وقعنا في كمين يا رقيب شمعون .

(صوت إطلاق عيارات نارية كثيف)

المشهد الثاني والثلاثون

زيدان وقسام .

زيدان : إحساسي أن نصرنا اليوم سيكون بداية للنصرِ الكبير يا قسام .

قسام : المهم الآن ماذا سأفعل بعد أن خسرت أبي وأمي .

زيدان : بستان التفاح، قريتك، جولاننا كله لك .

قسام : وشمس؟

المشهد الثالث والثلاثون

مكانٌ خارجي.. أدهم وزيدان .

أدهم : أنتَ تعلم بأن طلبك عندي لا يردّ يا زيدان .

زيدان : يعني موافق؟

أدهم : في هذه الأيام من الصعب عليّ أن أعطيك كلمة .

زيدان : ولماذا يا أدهم؟ ما الذي يعيب قسام؟

أدهم : قسام أغلى الرجال، لكن كما تعلم فهذه الأيام غير مناسبة للأفراح .

زيدان : أتقصد أننا سوف نؤجل العرس حتى يروق الحال؟

أدهم : وفي أول فرصةٍ مناسبة نقيم العرس .

(صوت رشقات رصاص متتالية.. أدهم يصاب ويقع أرضاً)

أدهم : آه.. قتلوني.. قتلوني يا زيدان .

زيدان : الغدر عادتهم (بغضب) آه .

المشهد الرابع والثلاثون

شمس .

شمس : (تصرخ باكية) أبي.. قتلوا أبي.. قتلوا العم زيدان.. يا أهل مجدل شمس، يا أهل الجولان.. استشهد أبي والعم زيدان (يدخل قسام) استشهد أبي.. استشهد العم زيدان يا قسام .

قسام : هيا بنا .

شمس : إلى أين؟

قسام : إلى البساتين.. هيا بسرعة يا شمس .

المشهد الخامس والثلاثون

الممثل : كان ذلك أثناء حرب حزيران ١٩٦٧ والتي انتهت باستيلاء العدو على هضبةِ الجولان .

الممثلة : وتُعد هذه الحرب هي الثانية ضمن سلسلةِ حروب الصراع العربي الصهيوني بعد حرب عام ١٩٤٨ التي انتهت باستيلاء العدو الصهيوني على فلسطين، هذه المنطقة الجغرافية التي كانت بين العام ١٩٢٣ والعام ١٩٤٨ تحت الانتداب البريطاني .

المشهد السادس والثلاثون

قسام وشمس وغسان في بيت غسان .

قسام : لقد أحرقوا كل شيء.. ضربوا وخربوا وقتلوا الكثيرين من أهلِ القرية يا خال .

غسان : ومع كل ذلك وصلتُنا عنكم أخبار مفرحة هي أنكم أوقعتموهم بكمين محكم وقضيتم على عدد كبيرٍ منهم .

قسام : هذا صحيح، والقادم أعظم .

غسان : قلْ لي يا ابن أختي، هل أستطيع معرفة سبب تركك لمجدل شمس والمجيء إلى بقعاثا؟

قسام : حضرْنا أنا وشمس إليك لنتزوج .

المشهد السابع والثلاثون

قسام وقد تقدم به العمر.. يدخل مصطفى .

مصطفى : أبي .

قسام : ماذا هناك يا مصطفى؟ لماذا حضرت راكضاً إلى البستان؟

مصطفى : شبابُ وشابات الجولان جاؤوا من سورية.. يقول أهل القرية إنهم اخترقوا السور ودخلوا عنوة .

قسام : من حقّهم أن يعودوا إلى بيوتِهم وأراضيهم .

مصطفى : اليوم وفي ذكرى النكبة بتّ واثقاً من أن جولانَنا سوف يتحرر قريباً يا أبي .

قسام : طبعاً سوف يتحرر ورغماً عن أنوفهم يا مصطفى، وكنْ على ثقة أن القصة لن تتوقف عند تحريرِ الجولان، إذ لا بدّ أن تشمل كل الأراضي المحتلة مهما كان الثمن .

المشهد الثامن والثلاثون

شمس .

مسعدة : (تدخل بلهفة) أمي.. أمي .

شمس : ماذا هناك يا مسعدة؟

مسعدة : لقد عاد شباب الجولان بعد أن قطعوا الأسلاكَ ودخلوا إلى مجدل شمس .

شمس : يجب أن يعودوا يا أمي.. اليوم ذكرى نكسةِ حزيران التي يجب أن تكون نكسة على رأس العدوّ الصهيوني .

مسعدة : العدو يطلق العيارات النارية على الشباب وعلى سياراتِ الإسعاف، وقد سقط شهداء .

شمس : مهما أطلقوا رشاشاتهم لا بد أن يصل الشبابُ يا مسعدة.. هي أرضهم ومن حقهم وحدهم ولا يوجد قانون في الدنيا يمنعهم من أن يعودوا إليها ويعيشوا فيها بعزّة وكرامة .

***تدور أحداث المسرحية في إحدى قرى الجولان . انتهت**

بيت الأمير

محمود أحمد عوض

المشهد الأول

قاعـةُ العرش.. يدخـل السلطـان ميمـون وزوجته السلطانة لؤلؤان إلى قاعة العرش، ويجلس السلطان على عرشه وتجلس السلطانة لؤلؤان بجانبه .

لؤلـؤان : أرأيـتَ يا مولاي كم كانـت احتفالات هذا العام مميزة عن الأعوام الماضية .

ميمـون : نعم، لقد كان شيء جميـلاً بالفعل.. لقد قمنـا بعملٍ عظيم يـا زوجتي العزيزة وتمَّـت الاحتفالات علـى الصـورة التـي أردناها.. أيتهـا السلطانـة لؤلؤان، شكراً لكِ، شكراً من القلب .

لؤلـؤان : (بتـبرّم) فقط؟! هذا مـا أستحقه جزاء جهـدي لثلاثة أشهـر من التحضـيرات؟! (تقلّده) شكراً من القلب يا سلطان ميمون .

ميمـون : ومـاذا تريدين أكثر مـن... (مستدركاً) آه.. أنـتّ النساء تحبـبن الهدايا الثمينـة أكثر من كلام الشعـر.. حسن.. فليكن.. ماذا تحبين أن تكون هديتك يا لؤلؤان؟

لؤلـؤان : (بفرح) هـو طلب صغير ولا زلـتُ أطلبه منك منذ ثلاث سنوات، ولكنك...

ميمـون : (مقاطعاً) أعدْنـا إلى ذات القصة؟ أنت لا تملّين مـن تكرار ذات الطلب يا لؤلؤان؟ قلتُ لك مراراً وتكراراً من المبكر الحديث عن ولاية العهد .

لؤلـؤان : ولكـن مسألـة ولايـة العهـد مسألة مهمة جداً، وأنا أخشى أن...

ميمـون : تخشين ماذا؟ أكملي.. أتريدين أن تقولي أنـكِ تخشين أن يداهمني أجَلي قبل أن أعيّن ولياً لعهدي؟ أليس كذلك؟

لؤلـؤان : طال عمرك أيها السلطان ميمون، ومُتّعت بالصحة والعافية، لكن ولدنـا أسعد يريد أن يطمئن إلى أن ولاية العهد قد آلت إليه .

ميمون : ومن قال لك إن ابننا أسعد هو من سيكون ولياً للعهد من بعدي؟

لؤلـؤان : مـاذا؟! كيف لا؟! ومن سيكـون غيره ولياً لعهدك يا مولاي؟

مسمون : وهل نسيتِ أن لي ولداً اسمه سعيد؟

لؤلؤان : (بقلق) ماذا تعني؟

ميمـون : أعنـي أن ولاية العهد ليست من حق أسعد فقـط.. هل نسيـتِ أن سعيد هو الأخ الأكـبر لابنك أسعد وأنـه ولِدَ قبله بثلاثـة أشهـر؟ أسعد وسعيد أخَـوان وإن اختلفت الأمّهات .

لؤلـؤان : (بارتبـاك) هـذا صحيـح، وأنـا لم أنسَ ذلـك، لكـن ابنك سعيد يا مـولاي أكد مرات عـدة أنه لا رغبة له بولايـة العهد، ولا يريد أن يكون إلا خادماً للناس ويعيش بينهم .

ميمون : أنا لا أنظر إلى فارق العمر بين ولديّ سعيد وأسعـد ولا أفرّق بينهمـا، ولا يمكن أن أحـب واحداً دون الآخـر، لكن أمر ولاية العهد أمـر عظيم، وأنا وحدي من أقرر لمن ستكون من بعدي، ولا يمكن أن تؤثر على قراراتي رغبات أحد.. هل فهمتِني يا لؤلؤان؟

لؤلؤان : فهمتك يا مولاي.. ولكن...

ميمـون : ثم إن شئتِ الحق فـإن سعيد هو الأفضل والأحـقّ بولاية العهد، فهـو مهتم بالعلـم والثقافة ويبذل

قصـارى جهده لتطوير مجالات الحياة في الولاية دون أن يطلب منه أحد ذلك، أما أسعد...

لؤلـؤان : (مقاطعة) وأسعد يفعل ذلك.. إنه قريب من الناس ويحب كل سكان الولاية، وهم أيضاً يحبونه .

ميمـون : (باستنـكار) هـل تعتبريـن أن الغنـاء والطـرب والحفـلات والعبـث بمـا لا طائل منـه وإهدار الوقـت في اللهو والرقص والأحاديث التـي لا فائدة منها هـي أفعال تجعل ابننا أسعد جديـراً بولاية العهد؟ لا.. لا يمكن أن تكون هذه صفات ولي عهدنا يا لؤلؤان .

لؤلـؤان : إنما تستمع لأقوال الوشـاة يا مولاي.. إن ابننا أسعد...

ميمـون : سعيد وأسعد أخَـوان، ولا فضل لأحدهما على الآخر عندي إلا بالعلم والمعرفة والثقافة وبما يقدمه في خدمـة الرعية، ومع ذلك فإننـي لا أزال أرى أن الأمر مبكر للحديث فيه .

اللؤلؤان : (بانزعاج مبطّن) أرى أن تضع الحق في نصابه يا مولاي .

ميمـون : (بغضب) الحـق؟ أتريدين الحق؟ حسن (ينـزل عن العرش) أنـا أجد أن سعيد هـو الأحق بولاية العهـد (لؤلؤان ترتبك) ومع ذلـك سترين وتسمعين الآن حالاً من هـو الجدير بولاية العهد، سعيد أم أسعد (يتجه إلى العرش وينادي) أيها الحاجب (يدخل الحاجب) .

الحاجب : أمر مولاي .

ميمون : أرسل في طلب الحكيم برهان إلينا، وليأتِنا بأسرع ما يستطيع .

الحاجب : سمعاً وطاعة يا مولاي (يخرج) .

لؤلـؤان : (باندهاش) ولكـن مـا علاقـة الحكيم برهان بشأنٍ يخصنا وحدنا؟!

ميمـون : الحكيـم برهـان رجـل رشيـد وذو رأي سديد، وهو مستشـار في القصر منذ عدة سنوات، وقدم لنا النصيحـة الصادقة في أمور جـدّ عظيمة، وكان رأيه مصيباً دوماً، كما وأنـه أشرف بنفسه على تأديب وتعليم ولدينا سعيد وأسعد منذ نعومة أظفارهما.. أليس كذلك؟

(تهز لؤلؤان رأسها مستسلمة.. يدخل الحاجب)

الحاجـب : الحكيم برهان يستـأذن بالدخول إليكم يا مولاي .

(يشـير السلطان بالموافقة.. يخرج الحاجب ويدخل الحكيم برهـان وهو رجل ذو لحية بيضـاء، وقور، يمشي بهـدوء.. يقـف بين يـدي السلطـان الذي يقـف احتراماً وتقديراً له)

ميمـون : شرّفتَ مجلسنا أيهـا الحكيم (يشير إليه بالجلوس) .

برهـان : أنـا من تشرفـتُ بالدخـول إلى مجلسكم الكريم يا مولاي .

ميمـون : لقـد أشرفت وتابعـت واهتممـت بشؤون ولدينا الأميريـن سعيد وأسعد منذ نعومة أظافرهما أيها الحكيم.. أليس كذلك؟

برهـان : ليـس فقط سعيـد وأسعد يا مـولاي، فقد دخلـت إلى هذا القصر وكنتَ لا تزال في ريعان شبابك يا مولاي، وقد أشرفت علـى تعليمك الكثير من فنون الأدب وعلوم الفلك وقواعد الحكم أيضاً (يضحكان) .

ميمـون : نعـم.. لقد صدقت.. قـل لي أيها الحكيم مَن مِن الأميرين يصلح لأن يكون ولياً للعهد؟

برهـان : إذا أردتَ رأيي يـا مولاي فإني أرى أن ولي العهـد أياً كان وفي أي مدينـة كانت يجب أن يكون حليماً، حكيمـاً، واسع الصـدر، عليمـاً بخبايا النفوس، يشجع الحَسن ويستقبح الـرديء، على معرفة بشؤون الحياة في حلوهـا ومرّها، أباً للصغير وأخـاً للكبير.. هو لكل الناس وليس لبعض الناس .

لؤلـؤان : هذا الكلام جميـل، ولكن من تراه يصلح لولاية العهد؟ سعيد أم أسعد؟

ميمـون : إنها تعني مـن منهما تتوفر هذه الصفات والمزايا فيه أيها الحكيم؟

لؤلؤان : نعـم، هذا ما عنيته تماماً (بتبرم) فنحن على خلاف -كما تعرف- حول هذا الأمر .

ميمون : أنا أرى أن سعيد هو الأصلح لولاية العهد.

لؤلؤان : وأنا أرى أن أسعد هو الأصلح .

برهـان : حسن يا مولاي.. بما أنـك أردتَ أن أحدد لكما مَن مِن الأميريـن يصلح لولاية العهد فاسمح لي أن أضعهما في تجربة بسيطة وسريعة قد تستشفّ منها رأيي دون أن أقوله .

لؤلؤان : تجربة؟!

ميمون : وما نوع هذه التجربة أيها الحكيم؟

برهـان : أرجـو منـك يا مـولاي أن ترسـل في طلب الأميرين إلى هنا على وجه السرعة .

ميمـون : حسـن (ينـادي) أيها الحاجـب (يدخل الحاجـب) أرسـل وراء الأميرين سعيد وأسعـد.. فليأتيا إلى قاعة العرش في الوقت والحال .

الحاجب : أمر مولاي (يخرج) .

لؤلـؤان : ولكـن مـا هـذه التجربـة السريعـة التي ستجعلنا نحدد مَن مِن الأميرين سيكون ولياً للعهد؟!

برهان : لا تتعجلي النتائج يا مولاتي.. قريباً سترين وسيرى مولاي نتائج التجربة .

(يدخل الحاجب)

الحاجـب : الأمير سعيد يستـأذن بالدخول إليكم يا مولاي .

ميمون : فليدخل .

(يخرج الحاجـب ويدخل الأمير سعيد وهو شابّ في العشريـن من عمـره، يرتدي أجمل الثيـاب، وسيفه على خصره، ويحمل بيده صرّة)

سعيد : السلام على مولاي السلطان وعلى السلطانة لؤلؤان أم الأمير أسعد، والسلام على المعلّم المبجّل والمربي الحكيم برهان .

الجميع : وعليك السلام .

لؤلـؤان : لقـد تأخـرتَ في تلبية طلبنـا بالحضور.. ترى ما السبب في ذلك؟

سعيـد : كان عليّ أن أغتسـل وأتطيب وأرتدي فاخر الثياب.. كيف لا وأنا قادم للوقوف بين يدي سلطان البلاد والسلطانة لؤلؤان؟

ميمـون : ولكني أراك وقد حملتَ سيفك وصرّتك.. لم هذا كله؟!

سعيـد : قلتُ لنفسي لم يطلبنـي والدي في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل إلا لأمر هام : إما رسول إلى بلاد بعيـدة، أو جندي في حرب جديدة، فأتممت الاستعدادات لذلـك وجهـزتُ حصاني للانطـلاق، وها أنـا بين يديك يا مـولاي.. هذا هو سبـب تأخري عن المجـيء مباشرة، فأعتذر، وها أنا أنتظر أوامر السلطان لتنفيذها .

(ميمون وبرهان ينظران إلى سعيد بإعجاب.. يدخل الأمير أسعد وهو شابّ في مثل عمر الأمير سعيد ولا يزال في ثيـاب النـوم ويجرّ رجليـه ويحكّ شعـره ويتثاءب قبل وبعد كل جملة يقولها ويقف بالقرب من شقيقه سعيد)

أسعد : (متثائباً) هل أرسلتما في طلبي؟

ميمون : لماذا تأخرت بالحضور إلينا يا أسعد؟

أسعـد : غلبنـي النعاس بعـد أن طلب مني الحاجب الحضورَ إليكما، فعدت إلى النوم قليلاً .

ميمون : (متعجّباً من هيئة الأمير أسعد) وكأنك لم تغسل وجهك وترتدي ثيابك؟

أسعد : وهل ترك لي الحاجب مجالاً لأفعل؟ لقد راح يصـرخ : «أبوك وأمك يريدانك حالاً يـا مولاي» وها أنذا أمامكما.. ماذا تريدان مني؟

لؤلـؤان : لا عليـك يـا ولـدي.. لقـد أراد والـدك السلطـان أن يطمئن عليك فقـط.. بإمكانك أن تعود إلى نومك .

أسعـد : (متذمـراً) ولمـاذا أرسلتـم في طلبي إذن؟ تصبحون على خير (يخرج) .

ميمون : وأنت يـا سعيد، عد إلى عملك، وسأطلبك عند الحاجة إليك .

(ينحني الأمير سعيد ويخرج وعلامات السرور تبدو على وجه السلطـان ميمون والحكيم برهـان بينما تشعر السلطانة لؤلؤان بالقلق)

لؤلـؤان : لا يمكن لنا أن نحكم على أحقية أحدهما دون الآخر بولاية العهد من خلال تجربة سريعة ومباغتة.

برهان : قلتُ لك يا مولاتي هي تجربة سريعة فقط، وبالتأكيـد لا يمكننـا أن نستخلص منهـا من هـو الأحق بولاية العهد .

ميمون : وهل نجد عندك تجربة أقوى وأكثر تأثيراً تجعلنا نقرر على وجه اليقين مَن مِن الأميرين يصلح لأن يكونَ ولياً للعهد؟

برهان : بالطبع يا مولاي .

لؤلؤان : قلها بسرعة .

برهـان : أرى يـا مـولاي أن نضـع الأميريـن سعيد وأسعـد في امتحـان حقيقـي وتجربـة عمليـة لقدراتهما الفعليـة، والذي يجتاز الامتحان من خـلال تلك التجربة يغدو الأحق بولاية العهد .

ميمون : أنا موافق .

لؤلـؤان : وأنا موافقة، بشرط تكافؤ الفرص بينهما في هذا الامتحان .

برهان : وهو كذلك يا مولاتي .

ميمون : تكلم أيها الحكيم .

برهان : نرسل كلاً من أسعد وسعيد إلى بلد يختاره هـو بنفسه من بلدان الولاية، ونعطـي كل واحد منهما ما يشـاء مـن المال والمتاع، ثم نطلب مـن كل واحد منهما أن يبنـي بيتاً له في تلك المدينـة، وأن يحسن التعامل والعيش مع أهلها .

لؤلؤان : هذا أمر سهل .

برهان : لا يا مولاتي، ليس سهلاً أن يساكن الإنسان بيئة جديدة عليه ويكسب ودّها.. يجب أن يقوم بالكثير لأجل ذلك .

ميمـون : أظـن أننـي فهمـت مـا ترمـي إليـه أيها الحكيـم.. تريدنا أن نكتشف في النهاية من منهما أحسنَ بناء البيت ومخالطة الناس .

برهـان : تمامـاً يا مـولاي، وهذا مـا سيحكم عليه أهـل تلك المدينة بأنفسهم نتيجـة مخالطة الأميرين لهم وتعاملهما معهم .

لؤلـؤان : ولكـن ستترك لهما حريـة اختيار المدينة التي يريدان، أليس كذلك؟

برهان : بالطبع يا مولاتي .

لؤلـؤان : (إلى السلطان) أنا أفضّل أن يختار أسعد المدينة أولاً .

ميمون : لا بأس.. فليختار أسعد أولاً .

برهان : إذن غداً سيكون موعد بدء المهمة .

المشهد الثاني

قاعةُ العرش.. السلطان والسلطانة والحكيم وسعيد وأسعد وقد ارتدى الأخيران ثياب السفر .

برهان : والآن هل فهمتما مهمتكما والغاية منها؟

لؤلؤان : أنت من سيختار أولاً يا أسعد .

أسعـد : أنـا أختـار أن أبنـي بيتي في أجمـل وأبهى وأقرب مدينة إلى مركز الولاية .

ميمون : وأنت أي المدن تختار يا سعيد؟

سعيد : أختار عكس ما اختاره أخي الحبيب أسعد.. أختار أفقر وأبسط وأبعد مدينة في الولاية .

برهـان : حسـن.. وحيـث أن كلاً منكمـا قـد اختار المدينـة التي سيعيش فيها فسيكون لكل واحد منكما كيس من الذهـب يستعين به علـى بناء بيته واختيـار أصحابه وحسـن استجابتهـم لـه، وكل ذلك يجـب أن يكون خلال مدة لا تتجاوز ثلاثة أشهر فقط .

سعيـد : هل من الضـروري أن يعرف الناس حقيقة كوني ابن الوالي أم يمكنني إخفاء ذلك عنهم؟

برهان : هذا يرجع إليك، فإن شئتَ يمكنك الكشف عـن حقيقة أمرك والإعلان عـن شخصيتك للناس، وإن شئتَ أخفيتها، فالغاية هي أن تحسن بناء البيت، والعبرة في النتائج يا بُني .

ميمـون : أكبر وأقرب وأغنـى مدينة في الولاية بعد مدينتنا هي مدينة الزنابق .

لؤلؤان : وهي من نصيبك يا أسعد .

ميمون : وفيها ستبني بيتك وتعيش تجربتك .

أسعد : سأبني بيتاً لم ترَ مثله في حياتك كلها يا أبي.

ميمون : (يبتسم ثم ينظر إلى سعيد) أما أصغر

وأفقـر وأبعد مدينة في ولايتنا فهـي مدينة الصبّار .

لؤلؤان : وهي من نصيبك يا سعيد .

ميمـون : وفيهـا ستبني بيتك وستبـذل جهدك كي يرضى عنك الناس .

سعيد : سأفعل يا أبي .

ميمـون : إذن في الصبـاح تنطلقـان في مهمتيكمـا (ينادي) أيها الحاجب .

(يدخل الحاجب)

الحاجب : أمر مولاي .

ميمون : هل حزمتَ أمتعة الأميرين على الخيول؟

الحاجـب : نعـم يا مـولاي، وجميع مـن في القصر يقفون استعداداً لوداعهما .

السلطـان : انطلقـا إذن مصحوبـين بالأمنيـات الصادقة .

سعيد : إلى اللقاء يا أمي.. إلى اللقاء يا أبي .

أسعـد : أمـا أنا فلـن أودعكما لأنني سأكـون قريباً منكما .

(يـودع السلطـان والسلطانـة والحكيـم الأميريـن بأيديهم)

المشهد الثالث

قصـرُ والي مدينة الزنابـق.. والي مدينـة الزنابق يجلس على عرشه وبجانبه المعاون.. يتناول الوالي تفاحة ليأكلها ويرمي بتفاحـة إلى المعاون الذي يبدو عليه القلق والخوف .

الـوالي : ألن تهدأ أيها المعـاون؟ لقد أتعبتَني.. منذ يومين وأنت تذرع قاعة العرش ذات اليمين وذات الشمال بلا فائدة .

المعـاون : مولاي، إنني أبحـث عن حل لهذه المصيبة التي وقعت فوق رأسي .

الوالي : مصيبة؟! أية مصيبة؟!

المعاون : كيف أية مصيبة يا مولاي؟ ألم تخبرني أنه قـد وصلك كتاب من مولانا السلطـان ميمون يأمرك فيه بتشكيـل هيئة للتدقيـق في ثـروات المستشارين في الولاية التي تتولى أمرها؟

الوالي : صحيح .

المعـاون : إذن فالهيئة ستحقـق مع كل صاحب ثروة في مدينة الزنابق للوقوف على حقيقة مصدر ثروته .

الوالي : صحيح .

المعـاون : هذه هـي المصيبة.. ماذا لـو وصلت هيئة التفتيش إليّ وأخضعتْني للتفتيش وراح المفتشون يسألونني عن أموالي وأملاكي؟ بماذا سأجيبهم؟

الوالي : (متهكماً) قل لهم الحقيقة .

المعـاون : ماذا؟! الحقيقة؟! مولاي، أنت أكثر إنسان يعـرف مصدر ثروتي، وإن شئـتَ الدقة مصدر ثروتينا.. هل تريدني أن أقول إن ثروتي قد جمعتُها من وراء تهريب الآثار والمتاجرة بكل ما هو ممنوع؟

الوالي : (ضاحكاً) ولم لا؟

المعـاون : مـولاي الـوالي، أرجوك.. هل نسيـتَ أننا شركاء في أعمالنا وما أنا إلا واجهة لك؟

الوالي : (بغضب) ماذا تقصد أيها المعاون؟ وكأني أشم في حديثك رائحة تهديد وتوعّد؟

المعـاون : لا، لا.. معـاذ الله أن أقصـد تهديـدك يا مـولاي، لكننـي فقـط أردت أن أذكّرك بحقيقـة مصدر أموالنا وثرواتنا .

الـوالي : لا عليـك.. لـن تصل الهيئـة ولا مفتشوها إليك ولا إلى ثروتك .

المعاون : حقاً يا مولاي؟ ولكن افرض أن...

الـوالي : (مقاطعـاً) قلت لك لا تخف.. بما أنني أنا من سيشكل الهيئة فسأعيّنك كبير المفتشين فيها .

المعاون : كبير المفتشين؟!

الـوالي : نعـم، كبـير المفتشـين، وهـذا يعنـي أنك أنت مـن ستفتش عن مصادر ثـروات الأغنياء والمهربين (يضحكان) لذلك لا تقلق .

المعـاون : (يهـرع ليقبّـل يَـدي الـوالي) أطـال الله عمرك يا مولاي وأبقاك ذخراً لمدينة الزنابق .

(يدخل الحاجب)

الحاجب : مولاي الوالي.. الأمير أسعد ابن مولانا السلطان المعظّم ميمون يهمّ بالدخول إليكم .

(يدخل الأمير أسعد)

الوالي : (مرحّبا بتملّق مبالغ به) يا أهلاً بالأمير أسعد ابن سلطاننا المعظّم.. شرفتَ مدينة الزنابق بحضورك يا ولي العهد .

أسعد : شكراً لحفاوة الترحيب أيها الوالي .

المعاون : (إلى أسعد) لا تقل ذلك يا مولاي، فهذا أقل ما يمكن فعله لكم أيها الأمير، ولو أنك أخبرتَنا بمقدمك إلينا لاستقبلناك أحسن مما رأيت بعشرات المرات يا ولي عهد مولانا المعظّم .

أسعد : لقد فضّلتُ أن يكون مقدمي مفاجئاً لكم، وفي الحقيقة لقد حضرت لأمر مهم للغاية وسأحتاج لمساعدتكما في إتمامه على الوجه الأكمل .

(ينظر الوالي والمعاون إلى بعضهما بدهشة)

الوالي : مساعدتنا نحن؟!

المعاون : نحن نساعد الأمير أسعد ابن السلطان المعظّم؟! بل نحن من يحتاج إلى المساعدة والرضا يا مولاي .

أسعد : لقد جئت إلى مدينتكم من أجل أن أبني بيتاً عندكم .

الوالي : شيء جميل أن يكون لابن والينا المعظم بيت بيننا .

المعاون : ابن والينا المعظم وولي العهد .

الوالي : (يشعر بالحرج) صدقت يا معاوني.. بيت لولي العهد.. وسنجعله البيت الأجمل إن شاء الله .

أسعد : في الحقيقة فإن اكتمال البيت الذي أنوي بناءه وجماله هو ما سيؤهلني لأكون ولياً للعهد (يندهش الوالي والمعاون) فهناك أخي سعيد أيضاً هو الآخر يحاول أن يبني بيتاً أكثر جمالاً وأعظم بناءً من البيت الذي أنوي بناءه في مدينة الزنابق .

الوالي : وأين هو الأمير سعيد الآن؟ وفي أي مدينة ينوي أن يبني بيته؟

أسعد : في مدينة الصبار .

الوالي : (يضحك) ماذا؟! في مدينة الصبار؟! (يقهقه) اطمئن يا مولاي، فلن ينجح ببناء بيته أبداً .

المعاون : بالطبع لن ينجح.. كن واثقاً من أنك ستكون أنت ولي العهد يا مولاي .

أسعد : المهم الآن عليكما أن تساعداني في العثور على قطعة الأرض المناسبة التي سأبني فيها البيت .

المعاون : لا تقلق يا مولاي، فأنا أعرف تلة مشرفة على مدينتنا وستكون أرضاً مناسبة لبناء قصرك المنشود، ويا حبذا لو تبني فيها قصرك .

أسعد : ولمن تعود ملكية هذه التلة أيها المعاون؟

الوالي : إنها ملكي، وسأقدمها لك هدية عن طيب خاطر فيما إذا استطعتَ أن تبني فيها قصرك .

أسعد : ماذا؟! ماذا تقصد بـ فيما إذا استطعت؟

المعاون : (متدخلاً) يقصد أنك قد تصادف صعوبة بالغة في البناء بسبب وجود صخرة عظيمة فيها .

أسعد : إذن علينا أن نعمل لإزالة الصخرة .

الوالي : (بحزن) حاولتُ مراراً وتكراراً لكن دون فائدة، ولم أهتدِ إلى الطريقة الأفضل لإزالتها .

أسعد : هل فكرتَ أن تستعين بطاقات الشباب في المدينة؟

المعاون : الصخرة كبيرة يا مولاي، وتحتاج إلى جهد كبير ووقت طويل .

أسعد : وكم من الوقت والجهد سنحتاجه لإزالتها أيها الوالي؟

الوالي : أظن أننا نحتاج إلى ألف من العمال، وسيحتاج هؤلاء إلى ثمانين يوماً لإزالة الصخرة عن التلة.

أسعد : وإن جعلْنا الألف ألفين؟

المعاون : سينهون عملهم في أربعين يوماً .

أسعد : إذن لنجعل الألفي عامل أربعة آلاف أو ثمانية آلاف، وبذلك يمكننا إزالة الصخرة في غضون عشرة أيام.. أليس كذلك أيها المعاون؟

الـوالي : (بقلـق) كلامـك صحيـح أيهـا الأمير.. ولكن...

المعـاون : مـا يقصـد أن يقولـه الوالي يا مـولاي أن ثمانيـة آلاف عامل سيحتاجون إلى أجـور ووجبات طعام طـوال فترات العمـل، وخزينة المدينـة لا تحتمل مثل هذه النفقات .

أسعد : ولكننـي أعرف أن خزينتيكما تحتملان مثل هذه النفقات .

الوالي والمعاون : ماذا؟!

أسعـد : وهل تظنان أنني لا أعرف شيئاً عن مصدر ثروتيكمـا؟ هل نسيتما أنني ابن السلطان المعظم وأعرف كل شـاردة وواردة في مـدن الولاية؟ اسمعـا.. عليكما أن تساعـداني في إنجاز قصري وإلا خسرتما كل شيء.. هل أشرح لكما أكثر؟

المعـاون : لا، لا.. بالتأكيـد سنساعـدك يـا مولاي.. أليس كذلك أيها الوالي؟

الـوالي : طبعاً سنساعـدك أيها الأمير، وأنا سأدفع نفقات الأجور اليومية للعمال طوال أيام عملهم .

أسعـد : ولا أظـن أن الأجور تساوي مقدار ما تربحه من عملية تهريب واحدة صغيرة أيها الوالي .

المعاون : أما أنا فسأتكفل بدفع ثمن وجبات الطعام.

أسعـد : وحبّـذا أن يكون الطعام دسمـاً ومن أشهى أنواع اللحوم والأسمـاك، فالعمال هم من أبناء مدينتكم ولا أظنكما ستبخلان على أبناء مدينتكما الذين سيبذلون الجهـد العظيـم لبناء قصـر ولي العهـد.. أليس كذلك؟ (يقهقه بينما يشعر الوالي والمعاون بالارتباك والقلق) .

المشهد الرابع

فقـراء ينامـون في شـارع في مدينة الصبّـار وعلى وجوههم علامـات البؤس واليأس.. يدخـل الأمير سعيد وقـد تنكـر بـزيّ تاجـر، يتأمّل وجـوه الناس بحـزن، ثم يطـوف عليهم واحداً تلو الآخـر، ويقترب من رجل عجوز ينام مستنداً إلى جدار.. موسيقا حزينة .

سعيـد : أُسعـدتَ صباحاً يا عـم (ينظر إليه الرجل بنظرات يائسة ثم يعود إلى نومه) أرجوك لا تنم .

الرجل : (يتأمله ويتأمل ثيابه) ماذا تريد مني أيها الرجل الغريب؟

سعيد : هل يمكنك أن تدلني على بيت والي المدينة؟

الرجل : لا بيت لوالي مدينتنا .

سعيد : ماذا؟!

الرجل : بسبـب الفقر والمرض ترك الوالي مدينتنا وذهب ليبحث عن مصدر للعيش .

سعيد : ماذا؟! طيب أين أجد منزل القاضي أو شيخ الكار؟

الرجـل : يمكنني أن أدلّك على بيت شيخ الكار رغم أنـه لا يوجد كار يعمـل في مدينتنا، فجميـع الكارات هنا متوقفة .

سعيد : حسن.. أين أجد بيت شيخ الكار؟

الرجل : هل ترى ذلك الباب الذي أمامك؟ هذا هو بيت شيخ الكار .

سعيـد : شكـراً لك يا عـم (يتجـه إلى الباب الذي أشـار إليـه الرجـل ويطرقـه فيخـرج إليه رجـل مسنّ) أُسعدت صباحاً يا عم .

شيخ الكار : أُسعدت صباحاً يا...

سعيـد : اسمـي سعيد.. تاجر وابـن تاجر من بلاد الهنـد، وقـد قـررتُ أن أجـوب البـلاد للكسـب ولأقوم بأعمـال الخير في شتى البلاد حتى وصل بي المطاف إلى مدينتكم.

شيخ الكار : أهلاً بك يا أخي.. لماذا طرقتَ بابي؟

سعيد : أرغب أن أؤسس مشاريع في مدينتكم والعمل مع أهل الخير من أمثالك أيها الجليل .

شيـخ الـكار : أهـلاً وسهـلاً بـك.. شرفـتَ مدينتا بحضـورك، ولكن يا بُنيّ مدينتنا حالها بائس، فلا أعمال فيها ولا مشاريع .

سعيـد : كنـت قـد سمعـت أن مدينتكـم مشهـورة بصناعـة النسيج والزجاج والفخار منـذ القدم، لكن في

الفـترة الأخيرة ركدتْ تلـك الصناعات، فمـا السبب يا ترى؟

شيـخ الـكار : هـذا صحيح يا ولدي، فبعـد أن كانت مدينتنـا تصدّر أكثر المنتجات جودة وإتقاناً انقلب الحال وأصابنا الكسل وفترت الهمم وابتعد الناس عن العمل .

سعيد : وما السبب أيها الجليل؟

شيـخ الكار : السبب هو الطمع والابتعاد عن الحِرفة والزراعة، فتبدلتْ حالنا من مصدّرين إلى مستوردين .

سعيد : وبالطبع فإن الاستيراد يحتاج إلى مال وفير، فنضب المال وانكسر الحال وركن الناس إلى الكسل .

شيخ الكار : تماماً.. هو ما ذكرتَ يا بني .

سعيـد : إذن ما رأيـك أن تضع يديك في يديّ لنعيد حال المدينة إلى ما كانت عليه؟

شيـخ الـكار : وكيـف نجـبر الناس علـى ممارسة الحرَف بعد أن ركنوا إلى الكسل والنوم؟

سعيـد : طلب البضاعة.. حين تطلب البضاعة يقوم أصحـاب الحرف إلى حرفهم، فمثـلاً أنا أحتاج إلى ألف ألـف قطعة من الزجاج الذي سأبـين مواصفاته لمحترف صناعـة الزجاج، كما واحتاج لألف ألف قطعة من الفخار سأبين مواصفاتها لصانع الفخار.. وهكذا.. أما القماش فحدّث ولا حرج .

شيـخ الكار : ولكن هل سنشتري البضاعة سلفاً قبل صناعتها؟

سعيد : سأدفع الثمن حسبما أستلم، والمطلوب منك أن تجمـع أصحاب المهن والحرف وتتفق معهم على كل ما يلزم لإنجاز ما أطلبه منهم، وأنا جاهز لدفع المال اللازم لإعادة عجلة الإنتاج إلى سابق عهدها .

شيـخ الـكار : إن كان الأمر كذلـك هيا بنا لنستحث الهمم ولنعِد الناس إلى مصالحهم وحرفهم .

سعيد : هيا بنا .

(يتجهـان إلى إيقـاظ الناس من سباتهـم، فيتجه سعيـد إلى شخص أو شخصين بشـكل صامت، وكذلك يفعل شيخ الكار، وكلما استيقظ صاحب صنعة من غفوته قام ليحضر الآلة التي تخص صنعته ويبدأ بالعمل عليها، مترافقاً ذلك كله مع أغنية تحث على العمل) .

الأغنية : قوموا نبني قوموا نعمل.. أنتم أمل الوطن الأجمل.. لا تتكاسل، لا تتردد.. لا تتراجع، أنت الأفضل.. انسج ثوباً، اغرس شجراً.. اترك أثراً، لا تتمهل.. أرض بـلادك لا تتركهـا.. اعمـل كي تجعلهـا الأكمـل.. اعمل، اعمل.. أنت الأفضل .

المشهد الخامس

قصرُ والي مدينة الزنابق.. الأمير أسعد والوالي .

الوالي : مـا شاء الله أيها الأمير.. لقد استطعنا أن ننجز قصـرك في أقل من ستين يومـاً، وبقي هناك شهر كامل على الموعد المحدد.. فعلاً لا شيء يمكنه أن يقف في وجه الإرادة والتصميم .

أسعـد : صدقت.. أين معاونك أيهـا الوالي؟ لا أراه بيننا اليوم .

الـوالي : خرج منذ الصبـاح الباكر للنظر في بعض أمور المدينة التي لا يمكن تأخيرها، وأظنه الآن في الطريقِ إلى هنا .

أسعد : وما هذه الأمور التي تحتاج إلى معاون الوالي كي ينجزها بنفسه؟

الوالي : لا تشغلْ بالك في أمور جانبية لا قيمة لها يا وليّ العهد.. عليك الآن أن تفرح بإنجاز قصرك المهيب .

أسعـد : أريدُ أن أشغل بالي.. هل هذه الأمور صفقة تجارية أم عملية تهريبٍ جديدة؟

الـوالي : لا هـذا ولا ذاك.. كل ما في الأمر أنّ بعض من عملـوا ببنـاء قصركم أيهـا الأمير راحـوا يتذمرون ويقومون بشيء من الفوضى في ضواحي المدينة، فأرسلتُ المعاون كي ينظر في الأمر عن كثب .

أسعـد : (مستغربـاً) بعض العمـال الذين عملوا في بنـاء قصري يتذمّـرون؟! مـا السبب الـذي دعاهم إلى ذلك؟

الـوالي : يتذرعـون بحجـج واهيـة مثـل أنهـم لم

يحصلـوا علـى أجورِهم، ومنهم من يقـول أنه تم اقتطاع جـزءٍ من حدائق القصر مـن أراضيهم، ولكن لا عليك.. اطمئن.. سيقوم معاونُنا المخلص بإنهاء الفوضى وإعادة الحال إلى ما كانت عليه .

أسعـد : مـن المهـمّ جـداً أن ينتهي ذلك فعـلاً أيها الـوالي، فأنا لا أريد أن يصل إلى مسامع والدي السلطان أن هنـاك فتنة في مدينة الزنابق بسببـي أو بسببِ البيت الذي أبنيه.. افعـل أي شيء كي تنتهي الفوضى.. أفهمتَ أيها الوالي؟

الوالي : طبعاً أيها الأمير.. اطمئن.. الأمور ستنتهي بسرعة.. كن واثقاً بكلامي .

(يدخل المعاون)

المعـاون : السلام على وليّ العهد المبجّل وعلى والينا المكرّم .

الـوالي : أهـلاً بمعاونِنا الـوفيّ.. كنـا قبل لحظات في سيرتِـك (غامزاً) هـل أنهيت الفوضى التـي قام بها البعض؟

المعـاون : بالطبـعِ يا مـولاي.. لقد انتهـى كل شيء، وباتـت الأمورُ على خيرِ ما يـرام، وصارت المدينة جاهزةً للبـدء باحتفالها وافتتـاح قصر ولي العهـد الأمير أسعد أطال الله عمرَه .

أسعـد : لا يزال الأمرُ مبكراً على الحديث عن افتتاحِ القصر، فالقصر تم بناؤه من الخارج فقط .

الوالي : ماذا تعني أيها الأمير؟

أسعـد : كمـا أن القصـرَ يبهـج الناظريـن إليه من الخـارج يجـب أن يبهرهم مـن الداخل أيضـاً، وهذا لن يكـون إلا ببعضِ التحـف المبهرة والقطـع الأثرية النادرة أيّها المعاون .

المعاون : (بارتباك) ماذا؟ نعم.. هذا الكلام صحيح يا مولاي.. إن قصورَ الأمراء بلا تحف وآثار كالعروس بلا أساور وأقراط.. أليس كذلك يا والينا؟

الوالي : (مرتبكاً) يا سلام.. هذا ما كنتُ أفكر فيه أيها الأمير .

أسعـد : لـذا فإننـي لا أجـد مكانـاً يليـق بالتحـف الموجودة في قصرِك أيها الوالي إلا قصري الجديد .

الوالي : ماذا؟!

أسعـد : أظنّك سمعتَني جيداً أيها الوالي .

الـوالي : لا.. لا.. أقصـد نعم.. نعم.. التحف لك يا مولاي.. هي لك .

أسعـد : وأطلـب منـك أيها المعـاون أن تنقـل الآثار الموجودة في قبو بيتك مـن تماثيل ومنمنمات إلى قصري ويجب أن يتم ذلك خلال أيام وإلا...

المعاون : ماذا؟! قبو بيتي؟!

أسعـد : (بغضب) وهل تظـن أنني أجهل أين تُخفي الآثار التي تسرقها مـن تجارتك المشتركة مع الوالي أيها المعاون؟

الـوالي : (غاضبـاً) مـاذا؟! أكنـت تسرقنـي أيها المعاون الخائن؟!

أسعـد : لا يمكنك أن تتكلم عن الخيانة أيها الوالي، فلقد تشاطرتماهـا بالتساوي وسأغضّ النظر عن ذلك (للمعـاون) وعليك ألا تنسـى أن تخبر الشهبندر أن ينقلَ الأواني الفينيقية إلى أروقة قصري .

المعاون : (بقلق متزايد) سمعاً وطاعة يا مولاي .

أسعـد : بقيت التيجـان الإغريقية.. من الذي يزين بها مداخلَ بيته؟

الوالي : إنه.. إنه القاضي يا سيدي الأمير .

أسعـد : إذن لتنقـل كل الأعمدة والتيجان الإغريقية إلى القصر.. هل ستُنفذ أوامري أيها الوالي؟

الوالي : طبعاً ستُنفذ بالتأكيد، وسيُنجز كل ما قلتَه خلال أيام .

أسعـد : وهكـذا سيكـون البيت الجديـد أجمل بيت يبنى في مدينة الزنابق .

المعاون : بل هو أجمل قصر يبنى في البلاد كلها بعد قصرِ مولانا السلطان .

أسعـد : (إلى الـوالي) إذن ستكـون شاهـدي عنـد والدي على عظمةِ وجمال القصر .

المعـاون : ولكن ينقصه شـيء هام كي يكتمل جماله يا سيدي .

أسعد : ما هو؟ قل .

المعـاون : مـا ينقصـه يا مـولاي هو عروس جميلة تضفي عليه الحياة .

الـوالي : صدقـتَ أيهـا المعـاون.. فعلاً هـذا هو ما ينقص قصرَك العظيم يا ولي العهد .

المعـاون : إذن مـا رأي مولاي الوالي أن نخطب ابنتَه بدور لمولانا الأمير أسعد لتكون زوجته؟

الـوالي : (بفرح) هي جارية في قصر مولاي الأمير أسعد إن كان يرضى الزواج بها .

أسعـد : ومـن قـال إنني أفكـر بالـزواج؟ (ينظران إلى بعضهمـا) ومع ذلك لا أمانـع أن أتزوج فتاة من هذه المدينة، ولا أشك أبداً أن جميع الفتيات في مدينة الزنابق هنّ كالزنابق فعلاً .

الوالي : إذن هل أحلم أنك ستمنحني شرف الزواج بابنتي أيها الأمير؟

أسعد : نعم أيها الوالي، وسيكون العرس يوم حضور أبي لافتتـاح القصر وتنصيبي ولياً للعهـد، خاصة وأنني أنجزت بناء البيت في الوقت المناسب .

الوالي : على بركة الله يا مولاي .

أسعـد : علـيّ الآن أن أستعـد للعـودة إلى قصر أبي لأخبره بانتهاءِ المهمة.. أراكما بخير .

الوالي : مع السلامة يا مولاي .

المعاون : مع السلامة يا مولاي (يخرج) .

(يقفز الوالي من شدة الفرح وهو يغنّي)

الوالي : صرتُ عمّاً للأمير.. قلبي من الفرح يطير .

المشهد السادس

سعيد وشيخ الكار .

سعيـد : لا يا شيـخ الكار.. لم ننجزْ كل شيء.. أفكر بأهمّ شيء يمكن أن نفعلَه في مدينة الصبار .

شيخ الكار : ماذا تريد أن تفعل أكثر من الذي فعلتَه يا ولدي؟ لقد كفيتَ ووفيت وعملت لمدينتنا أكثر مما عمل أهلُهـا، فها قد راجت الحرف من جديد، وأصبحْنا سادة صناعة الزجاج والفخار والنسيج كما كنّا سابقاً .

سعيـد : منذ أيـام أحسستُ بألم في معدتي، فبحثت عـن البيمارستـان الطبيّ لأتلقى العـلاج فيه، فأخبروني أنـه مغلقٌ منذ زمن، لذلك اضطررت للذهاب إلى العطّار الذي أخذ مكان طبيبِ البيمارستان .

شيـخ الـكار : كأني بـك تريد فتـح البيمارستان من جديد؟

سعيد : هو كذلك يا عم.. تصور أن مدينة مثل هذه فيها نشـاط تجـاري وصناعي وعديد مـن الحرف تدفع الناسَ لارتيادها بالمئات، بل بالآلاف يومياً للعمل والتسوق وتعيش على طبابة العطار.. أيجوز هذا يا سيدي؟

شيـخ الـكار : الأمرُ يحتـاج إلى طبيب خبير وعنابر للمرضى وكل ما يلزم ذلك .

سعيـد : لقد أعـددتُ للأمر عدّته وكتبـتُ إلى أحد معـارفي في مدينـة سلطان البلاد كل مـا يجول بخاطري ووعـدني أنه سيرسل إلينا طبيباً مع مساعده، وقد يصلا إلينا اليوم مساء أو صباح الغد .

شيـخ الـكار : مشكورة جهودك يـا ولدي.. لقد قمتَ بأعمال عظيمة .

سعيد : وهكذا لن يبقى عندنا إلا أمر الكتاتيب .

شيـخ الـكار : الكتاتيـب؟! ما بهـا الكتاتيب؟! هناك طلبة علم، والأمورُ جيدة إلى حدّ ما يا بُني .

سعيـد : لكـن معظـم الكتاتيـب مغلقـة، ولعل ذلك لنقصٍ في المعلمين.. أليس كذلك؟

شيخ الكار : هو كذلك فعلاً، ولكن المعلمين الموجودين في المدينة يسدّون حاجات طالبي العلم .

سعيـد : من خلال تـرددي على الكتاتيـب رأيت أن المعلمـين يقتصـرون في تعليمهـم على مسائـل الحساب البسيط والقراءة والكتابةِ فقط .

شيخ الكار : وماذا في العلم غير ذلك يا بُني؟

سعيد : أفكر أن ألحق الكتاتيب المغلقة بالبيمارستان

لتتعلـم مجموعةٌ من أبناء المدينـة أمور الطب والكحالة .

شيخ الكار : إنك تفكر بما لم يفكر به أبناء المدينة.. أحسنتَ يا بني .

سعيـد : إذن ليسمح لي شيخ الـكار أن أبدأ بمهمتي فور وصولِ الطبيب .

شيـخ الـكار : ولكن لا أريدك أن تهمل العطار يا بني أو تستبعـده، فقد تـولى مهمة الطبابـة في مدينتنا لفترةٍ طويلة .

سعيـد : لن أهمله بالتأكيد.. سأقوم بكل ما أفكر به وبعدها أغادر إلى مدينتي وقد أكملتُ بناء البيت .

شيخ الكار : بناء البيت؟! هل قلت بناء البيت؟!

سعيـد : لا.. لا تشغل بالك بشيء قلتُه من باب اللغو فقط .

شيخ الكار : ولكنك قلت أنك ستغادر إلى مدينتك.. هل ستنكر ذلك أيضاً؟

سعيد : أما هذا فلا أنكره ولا يمكن أن أؤكده .

شيـخ الـكار : أشفـق على عقلي يا ولـدي، فأنا رجل كبير ولا أستطيع حلَّ الأحاجي والألغاز .

سعيد : أقصد أنني في النهاية لا بد لي أن أعود إلى مدينتي التي فيها نشأتُ وترعرعت وكبرت .

شيـخ الـكار : معـك حق (بحزن) لا بـد أن يعود كل مسافرٍ إلى بلده .

سعيد : ما بك يا عم؟ لماذا تبدو حزيناً؟

شيـخ الـكار : وكيف لا أحزن علـى رحيلك يا ولدي؟ لقـد غيرتَ حياتنا وبنيـت مدينتنا وأعـدت إليها الدفء والحيـاة، وبعـد كل الـذي فعلتَـه تريـدني ألا أحزن على فراقك؟

سعيـد : ما فعلـتُ إلا واجبي تجـاه الناس، وهو حق الناسِ عليّ، ثم من قال لك إننـي لن أعود إلى هنا؟ لقد أحببتُ هذه المدينـة وأصبحتُ واحداً من أبنائها، وأعتبرُ أهلها أهلي .

شيـخ الـكار : وأهـل المدينـة يعتبرونـك ولـداً مـن أولادهم.. على يديك يا ولدي عاد للمدينة نشاطها وألقها وصفاؤهـا وحركتُهـا الصناعيـة والتجاريـة والحرفيـة، وعملتَ...

سعيـد : (مقاطعـاً) علـى رسلك يا عـم.. أنا أحب العمـلَ ولا أحب أن يمدحنـي أحد بشيء عملته بحب.. ثم إنني لم أفعل شيئاً سـوى أنني حرضتُ الناس على العمل وهيـأتُ لهـم البيئـة والظـروف المناسبة لذلـك، فكانت النتيجة هي ما وصلْنا إليه الآن .

شيخ الكار : صدقت .

سعيـد : والآن اسمـح لي أن أذهـب لأنهي ما تبقى من أعمال ثـم أسافر عائداً إلى مدينتي على أمل اللقاء قريباً.

شيـخ الـكار : اعلـمْ يا ولـدي أن بيتي هـو بيتك، بل وبيـوت جميع أهل مدينة الصبار هي بيت لك، وما قدمتَه لأهل هذه المدينة يعطيك هذا الحق عن طيب خاطر .

سعيـد : أشكـرك على مشاعرِك الطيبـة يا عماه.. شكراً لك .

شيـخ الكار : مع السلامة يا ولدي (يتعانقان ويخرج الأمير سعيد) .

المشهد السابع

قاعـةُ عرش السلطـان ميمـون وهـو جالـس على عرشـه، والحكيم برهان والسلطانة لؤلـؤان جالسان إلى يمين العرش ويسـاره، وأمام العرش يقف الأميران سعيد وأسعد .

ميمـون : تقدم يا أسعد وأخـبرني كيف بنيت بيتك في مدينةِ الزنابق .

(يتقـدم أسعـد مـن أبيه ويخـرج صندوقـاً معشقاً ومرصعاً ويفتحه ويقدم لأبيه مفتاحاً ذهبياً)

أسعد : لقد طلبتَ مني يا أبي أن أبني بيتاً جميلاً لا يفوقه جمـالاً ومنعة وعظمة بيت آخـر إلا قصركم هذا بالطبع، وها أنا أقدم لكم المفتاح الذهبي للقصر الـذي بنيتُـه والـذي لا يضاهيـه أي قصـرٍ في مدينة الزنابق .

ميمون : هكذا إذن .

أسعد : وقد زوَّجني والي مدينة الزنابق من ابنته .

ميمون : عظيم .

لؤلؤان : المهم أنه أنجز المهمة وبنى البيت الذي طلبناه منه .

ميمون : وأنتَ يا سعيد، ماذا أنجزت؟ وكيف كان بناؤك للبيت الذي طلبناه منك في مدينة الصبار؟

سعيد : (يتقدم من أبيه في حين يتراجع أسعد) لم تعدْ تلك المدينة مدينة الصبار يا أبي (يخرج من جعبته قطعة زجاج ملونة ويعطيها لأبيه) تفضل يا أبي .

ميمون : ما هذا؟! زجاج مزخرَف؟! (يعطيها للؤلؤان وبرهان كي يتأملاها) .

سعيد : إنها من مصنوعاتهم.. وهذا أيضاً (يخرج من جعبته صحناً من الفخار) .

ميمون : فخار مشويّ أيضاً؟! (يعطي الصحن للؤلؤان وبرهان كي يتأملاه) .

سعيد : (يخرج قطعة من القماش الزاهي ويقدمها لوالده) أما هذه فهي أجمل وأجود مصنوعاتهم .

ميمون : يا لجمالها! قماش مطرز (تأخذها منه لؤلؤان) .

لؤلؤان : إنها تنفع أن تكون فستاناً أرتديه في حفل زفافِ أسعد .

ميمون : ولكنكَ لم تقدم لي مفتاح البيت الذي طلبنا منك بناءَه هناك يا ولدي .

سعيد : (يخرج زجاجة صغيرة لونها أخضر) أما هذه الزجاجة يا أبي فتحوي دواءً لرمد العيون، وقد صنعها وركّب دواءها كحّال البيمارستان الذي أعدنا افتتاحَه (يعطيها لأبيه، ثم يخرج من جعبته زجاجة لونها أحمر ويعرضها أمام أبيه) أما هذه ففيها دواء لآلام البطن، يأخذ المريض عدة قطرات منها قبل الطعام بقليلَ فيشفى من آلامه .

ميمون : (يأخذ الزجاجة ويتأملها.. بإعجاب) كل هذا أنجزتَه يا ولدي؟!

سعيد : نعم.. ومدرسة أيضاً (يخرج كتاباً ويعطيه لوالده) وهذا الكتاب واحد من الكتب التي تدرّسه تلك المدرسة .

لؤلؤان : لقد طلب منك والدك أن تبني بيتاً في المدينة التي اخترتَها أنت بنفسك، فهل قمت بهذا مثل أخيك أسعد أم لا؟ هذا هو السؤال .

برهان : لتسمح لي السيدة لؤلؤان أن أجيب عن هذا السؤال.. عندما طلب مولانا السلطان من الأميرين سعيد وأسعد أن يبني كل منهما بيتاً له في مدينة يختارها لم يكن يقصد البيت بمعناه الحرفي وإنما بمعناه الرمزيّ، خاصة وأن التنافس بين الأميرين كان على ولايةِ العهد .

أسعد : (مندهشاً) ماذا؟! ما فهمتُه هو أن والدي طلب مني بناء بيت لا يفوقه بيت في البهاءِ والجمال، وأظن أنني قمتُ بالمهمة، وعليه فإنني أتوقع أن تكون ولاية العهدِ من نصيبي .

برهان : المطلوب من وليّ العهد أن يكون مالكاً للصفات والمؤهلات التي تجعله محبوباً بين الناس ونافعاً لهم وبينه وبينهم مودة واحترام وصداقة، يدافع عن مصالحِهم ويُعنى بمريضهم ويعلّم صغيرهم، فهو الراعي وهم الرعية .

ميمون : أهنئك يا ولدي.. لقد أحسنتَ بناء البيت وجعلتَه البيت المثالي.. والآن يا زوجتنا المصون هل يمكنكِ أن تقولي لي مَن الأَولى بولاية العهد؟

لؤلؤان : (بحرج شديد) شؤون ولاية العهد ليست من اختصاصي يا مولاي .

أسعد : (يقترب من أخيه ويعانقه) عليّ أن أعترف أنني كنتُ سطحياً بتفكيري، وأنك الأَولى مني بولاية العهد.. هنيئاً لك بها يا أخي (يتعانقان) .

(أغنية الختام)

انتهت

سنجوبة بأذنَي أرنوبة

المسرحية الحائزة على المركز الثاني في مسابقة النص المسرحي الشاب-فئة النصوص الموجهة للأطفال التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عام ٢٠٢٢

ضحـــى جـــــواد

المشهد الأول

غابةُ جوز.. أواخر الشتاء وأوائل الربيع.. على يسارِ المسرح بيت سنجوبة داخل شجرة جوز كبيرة، معلَّق على جذعها من الخارج مرآة.. جحر فرفر.. جحر أرنوبة.. على يمين المسرح وكر العرّاف وبيت الحكيمة.. الخلفية منظر طبيعي لغابة، معظم أشجارها من أشجار الجوز.. لافتة كبيرة على يسار المسرح كُتِب عليها بالخط العريض «غابة الجوز».. أشجار معظمها عاري الأوراق.. صوتُ صفير رياح.. الطقس غائم.. الإضاءةُ خافتة.. تفتح سنجوبة باب بيتها وتخرج حاملةً سلة فارغة.. يلمع البرق فتنظر نحو السماء، ثم يُسمع صوتُ الرعد .

سنجوبة : (تنبش التراب) سأُخرجُ حبّات الجوز التي خبّأتُها في فصل الصيف (تُخرج حبات الجوز وتضعها في السلة.. يزداد لمعان البرق ويرتفع صوتُ الرعد) عليّ أن أسرع قبل أن ينهمر المطر (تسرعُ وتنبش في مكان آخر وتخرج المزيد من حباتِ الجوز) ها قد مَلأتُ السلة (تدخل إلى بيتها) .

(يُخرج كلّ من أرنوبة وفرفر رأسه من جحره دون أن ينظرا إلى بعضهما.. أرنوبة تفرك يديها بسبب الإحساس بالبرد.. يلمع البرق)

أرنوبة : (تنظر نحو السماء) أما زال الشتاء هنا؟! (ترعد السماء فتختفي وفرفر بسرعة، كلّ في جحره) .

(يظهر من يمين المسرح العجوز بمظهر الشتاء خارجاً من الغابة)

العجوز : (يرتدي معطفاً شتوياً فيه الكثير من الرقع وبعض الشقوق ويتعكّز على مظلته.. يمشي ويتكلمُ ببطء) قضيتُ ثلاثةَ أشهر رائعة في هذه الغابة المسالمة الهادئة، وها أنا الآن راحل عنها (يسعل) إيه.. الأيام تمضي بسرعة (يحاول أن يتذكر) ماذا كان اسم هذه الغابة؟ آه.. لقد صرتُ أنسى كثيراً هذه الأيام (ينظر حوله) ألا يوجد أحد هنا لأسأله عن اسمِ هذه الغابة؟ الكلُّ مختبئٌ مني؟ صحيح أنني باردٌ جداً، وبقدومي أجلب الزمهرير والصقيع، لكني أجلب أيضاً الثلج والمطر (يقترب بفرح من الجمهور) أنتم هنا يا أطفال؟! بالتأكيد أنتم تحبون الثلج والمطر.. هلا أخبرتموني يا شُطّار أين أنا؟ ما اسم هذه الغابة يا أطفال؟ لا أسمعكم.. ارفعوا أصواتكم من فضلكم، فأنا كما ترون شتاءٌ هَرِمٌ وسمعي ضعيف.. ماذا تقولون؟ غابة الجوز؟ آه.. صحيح.. أحسنتم (يلمع البرق وترعد السماء ويهطل المطر.. يفتح مظلته) أنا محتاطٌ دائماً للمطر.. قد تستغربون أنني أنا الشتاء أخشى البلَل.. بصراحة أنا لا أخشى على نفسي وإنما أخشى أن

يبتـلّ معطفـي هـذا (مشـيراً إلى المعطـف الـذي يرتديـه) فهو كما تـرون جديد، أرتديـه منذ أربعين عاماً فقط.. صحيـح أنه تعرَّض خلال هذه السنوات لبعض الإصلاحـات (يتلمّس الرقـع) لكن هذا غير مهمّ.. لا مشكلة (ضاحـكاً) أصبحَ على الموضة.. في الحقيقة أنا عادةً لا أكـترثُ للموضة بل أرتدي دائماً ما يناسبنـي ويريحني (يستعرض الشقوق مازحاً) لكـن هذه الموضة بالـذات تتناسب مع وضعي الحالي (مُخرجـاً جيوب معطفـه الفارغة.. تلمـع السماء.. يكمل سيرَه بسرعة) آه.. لقد تأخرت.. عليّ أن أرحلَ إلى أماكـن أخـرى، فهناك مـن ينتظر بشـوقٍ الثلجَ والمطـر (تنزلق قدمه على الأرض بطريقة كوميدية) آخ.. لقـد أصبحت الأرض زلقة.. هـذا ما لم أحسبْ لـه حساباً (ينهض ضاحكاً ويلوّح بيـده مودّعاً) إلى اللقاء (يخرج) .

(يتوقف صوت المطر ويمدُّ فرفر وأرنوبة رأسيهما)

فرفر : (يلوّح للعجوز) إلى اللقاء أيها الشتاء .

أرنوبة : (تلوّح للعجوز) إلى اللقاء .

المشهد الثاني

تـزدادُ الإضـاءة وتسطـع الشمـس.. صـوت تغريد العصافـيرِ والبلابـل.. صـوت تدفق الميـاه والشلالات.. يدخـل الربيـع إلى الغابة مع الموسيقـى السعيدة، ويمكن الاستعانـة بشاشـة عرض تُظهر احتفـالَ الطبيعة بقدوم الربيـع كخـروج الحيوانـات والحشـراتِ مـن سباتهـا، وكذلك الفراشات التي تطيرُ والأرانب والوعول التي تقفز والبراعم التي تتفتح .

الربيـع : (يرتـدي رداء أخضر مزركشـاً بالألوان، وعلـى رأسه إكليل من الزهر، ترافقـه جوقةٌ من الطيور، ويتحـرك بمـرح وحيويـة ونشـاط، وهـو أشبه مـا يكون براقصـ باليه، ويحمل معـه أزهاراً وأوشحـة خضراء.. ينادي) أين أنتم يا أصدقائي؟ أنا الربيع قد عدت (يلقي الأوشحة الخضراء على أغصان الأشجار العارية ويفرش الأرضَ بالأزهار الملوّنة) لقد عدتُ إليكم .

(تتجمع حيوانـات الغابة : فرفـر وأرنوبة وسنجوبة والعصافير، ويتقدمها الدب)

الدب : (بفرح) أهلاً بالدفء والحيوية والنشاط .

(الحيوانات ترقص بسعادة وتدور حول الربيع)

فرفـر وأرنوبـة وسنجوبـة : أهـلاً أهـلاً بالربيع.. أهلاً أهلاً بالبديع .

الربيـع : (بسعـادة) أهلاً يا أحبائـي (يوزّع عليهم الأزهارَ مغنّياً) **كم يسعـدني أن ألقاكم.. بالخير الوافرِ أرعاكم .**

العصافير : (ترفرف بسعادة) ربيعنا كلّه فرح .

الحيوانـات : (تتقافز بسعادة) ربيعنا جميل.. يحلو فيه المرح .

(يتسلـلُ الغراب غـاق ملتفّاً بعباءتـه السوداء دون أن يراه أحد ويختبئ وراء شجرة، ويكمل الربيع نـثرَ الأزهار في أرجاء الغابـة، وتلحق به الحيواناتُ وتختفـي في عمق الغابـة، ويبقى علـى المسرحِ غاق وأرنوبـة وسنجوبـة وفرفـر وبليبل والطيـور.. غاق ينتقـل إلى شجرة قريبـة من الأصدقـاء ويتنصَّت عليهم)

أرنوبـة : فرفر، سنجوبة، كان شتاءً طويلاً (بشوق) كم اشتقتُ إليكما .

سنجوبة : (إلى أرنوبة) ياه! لقد نمَتْ أذناكِ خلال الشتاء يا أرنوبة.. كم أصبحتا جميلتين .

فرفر : تبدين رائعة ومميزة يا أرنوبة .

الطيور : (تتجمع حول أرنوبة) ما أجملهما .

أرنوبة : شكراً لكم.. هذا من لطفكم .

(موسيقـى.. ترقصـ أرنوبـة وهي فخـورة بأذنيها والإضـاءة عليهـا، ويصفّـق لهـا الجميـع بإعجـاب.. سنجوبـة مـن حين لآخـر تتلمـس أذنَي أرنوبـة بإعجاب كبـير وتقارنهمـا بأذنيهـا القصيرتـين وتتنهـد وتخبطُ قدميهـا على الأرضـ بتحسّر.. ينسى غـاق نفسَه عندما يسمع الموسيقى الراقصة فيخرج من وراءِ الشجرة ويبدأ الرقصـ بطريقـة مضحكة دون أن ينتبـهَ إليه الأصدقاء المشغولون بأرنوبة)

بليبل : (يرى غاق ويقترب منه.. بدهشة) غاق؟! ماذا تفعل هنا؟!

غاق : (يعود بسرعة للاختباء مشيراً إلى بليبل كي يبتعد ولا يلفت الانتباه إليه) ابتعد، ابتعد .

بليبل : غاق، ألم تغير هذه العادة السيئة؟

غاق : وما شأنكَ أنت؟ (يفرد عباءته السوداء على بليبل مادّاً منقاره الحادّ كي ينقره) ابتعد من هنا وإلا نتفتُ ريشك الملوّن وصنعتُ منه قبَّعة .

(تتوقف الموسيقى ويبتعد بليبل عن غاق ويلحق بجوقةِ الطيور التي تغادر المسرح، ويسرع غاق ليختبئ وراء الشجرة ويلفُّ نفسه بردائه الأسود)

سنجوبة : (إلى فرفر وأرنوبة) ما رأيكما أن نجتمعَ غداً أيضاً؟

فرفر : (بفرح) موافقان .

(فرفر وأرنوبة يلوّحان لسنجوبة)

أرنوبة : إلى اللقاء يا سنجوبة.. نلتقي غداً .

سنجوبة : (تلوّح لهما بيدها) مع السلامة يا أصدقاء .

(فرفر وأرنوبة يختفيان في جحريهما.. تمشي سنجوبة باتّجاه بيتها ببطء وهي تفكر ويلحق بها غاق ويمشي خلفها على رؤوس أصابعه ويقلّد مشيتها وحركاتها بطريقة مضحكة.. تقف سنجوبة لتفكر فيقف غاق مثلها، ترافقه موسيقى مناسبة.. تمشي سنجوبة فيمشي غاق وراءها فتشعر أنّ أحداً يتبعها، وتقف لتنظر إلى الوراء فيتحرك غاق ليصبح خلفها تماماً فلا تراه وتجمع بعض الأزهار فيسبقها غاق إلى بيتها ويختبئ خلف المرآة المعلّقة على الشجرة بحيث يكون مرئياً للجمهور ويشير لهم بأن يلزموا الصمت)

سنجوبة : (تنظر في المرآة وتتلمّس أذنيها) ليت لي أذنان طويلتان كأذنَي أرنوبة فأبدو جميلة مثلها ومميزة كي ألفتَ الأنظار إليّ .

غاق : (يتكلم من وراء المرآة مغيراً صوته لتبدو المرآة وكأنها هي التي تتكلم) أذنا صديقتكِ أرنوبة في غاية الجمال والروعة، وبهما تبدو مميزةً وجميلة، وأنتِ أيضاً تستطيعين أن تمتلكي أذنين مثلهما لتصبحي جميلة مثل أرنوبة .

سنجوبة : كيف يا مرآتي؟

غاق : ما عليكِ إلا أن تذهبي في الصباح الباكر إلى العرَّاف، فهو يفهم بكلّ شيء ويعرف الماضي والحاضر والمستقبل وكيف يحقق أمنيتك، ولا تنسي أن تأخذي له الجوز، فأنا أحبُّ الجو... (يدرك أنه أخطأ فيضع يده على فمه) أقصد هو يحبُّ الجوز .

سنجوبة : (تقتنع بالفكرة) سأذهب غداً إلى العرّاف وأجرّب حظي (تدخل إلى بيتها) .

(يخرج غاق من وراء الشجرة)

غاق : (يغنّي ويرقص) أنا غاق غق غق غاق.. غرابٌ أسود من أذكى الكائنات.. أتواجد في كل مكان.. منتبهاً دوماً لما يحدث حولي.. أسمع الأصوات.. أستشعر الأخطار.. أجمع المعلومات.. أنقلُ الأخبار.. أنعق غاق غاق.. أنا غاق غق غق غاق (يطير مبتعداً) .

المشهد الثالث

تسطعُ شمس الصباح مع أصوات زقزقة العصافير.. وكر العرّاف وهو وكرٌ عميق وفيه كل الأشياء كبيرة الحجم : طاولة عليها الكثير من الأشياء الغريبة والعجيبة وقطّارة ومقص وقواقع وأصداف ومرآة وكاميرا وصور للعرّاف يظهر فيها معتزاً بنفسه وأذنا حمار وقرون وأقنعة وباروكة شعر وقبّعات.. غاق يهمس في أذن العرّاف الذي يصغي باهتمام ويهزّ رأسه بالإيجاب .

العراف : نعم، أكمل .

غاق : وسنجوبة (لا تُسمع بقيةُ الكلام) أذنا أرنوبة (مشيراً إلى رأسه دلالة على طول الأذنين) .

العرّاف : (يستمع وهو يعلّق أذنَي حمار) فهمت.. حسناً (مشيراً لغاق أن يسكت) يكفي.. اصمت (يتحرك من مكانه) .

غاق : سيدي، سيدي (يلحق بالعرّاف يريد أن يكمل الكلام فيدوس على ذيله عن غير قصد) .

العـرّاف : (بغضـب) أيّها الغبي انتبـه.. لقد دستَ على ذيلي .

غاق : آسف يا سيدي.. كنتُ أريد إخبارك بأن بليبل البلبل الصغير رآني عندما...

العرّاف : (يضربه) كم مرّةً قلتُ لك أن تنتبه كي لا يراك أحد؟ كم مرّة؟

غاق : لكني كنتُ...

العرّاف : كنتَ ماذا؟ اصمت.. كم أنت ثرثار .

(يطأطـئ غـاق رأسه شاعـراً بخيبة أمـل.. صوت سنجوبة)

صوت سنجوبة : (تغنّي) ترا لا لا.. ترا لالا..

العرّاف : ها قد جاءت.. هيّا انصرف قبل أن تراك.

(يخرج غـاق بسرعـة من الوكـر ويطـير مبتعداً.. تدخل سنجوبة وتحمل بيدها سلّة)

سنجوبة : (بارتباك) أنا.. أريد.. أقصد.. أرغب بأن..

العـرّاف : (مقاطعـاً سنجوبـة بلهجـة الواثق) أنت سنجوبة (مستعرضاً إمكانياته بغرور) أعرف ما تريدين وما ترغبين.. لا داعٍ لأن تشرحي .

سنجوبة : كيفَ عرفتَ اسمي وما أريد وأرغب؟! أنا لم أخبركَ بشيء بعد!

العرّاف : (يضحك بخبث.. بصوت عالٍ) ألا تعرفين من أنا؟! (يتبختر مزهوّاً بنفسه) أنا العرّاف (يدور حول سنجوبة) وأعـرفُ من أنتِ وما يجولُ في خاطركِ وبماذا تفكرين الآن، وحتى مـاذا ترين في أحلامك (مستعرضاً نفسه بصوت أوبرالي) أقرأ الأفكاااار.. أعرف الأسرااار.. أكشف المستووور.. أعلم المجهووول.. أنا العرّاف .

سنجوبة : طيب أخبرني ماذا أريد وبماذا أرغب .

العـرّاف : (يحرك يديه فوق رأسهـا متظاهراً بأنّه يستخـرج أفكارهـا) أنت تريديـن أذنـين كأذني أرنوبة، وترغبين بأن تشبهي صديقتَك الجميلة .

سنجوبة : هذا صحيح! لقد عرفت!

العـرّاف : (متباهيـاً) طبعاً عرفـت.. طلبكِ عندي (يفتّش بـين الأشياء المكوّمة علـى الطاولة ويستعرضها) هـذا أنـف كلـب، وهذا ذيـلُ ثعلـب، وهذه قـرون غزال، وهـذا خرطوم فيل، عُرف ديك، بيضة ديناصور، شوارب صرصـور، لبن عصفور، دموع تماسيـح.. كانت هنا أذنا أرنب.. أين ذهبتا؟!

سنجوبة : (بقلق ونفاذ صبر) ليستا هنا؟!

العـرّاف : لا تقلقـي (يخفـي ارتباكه) فلـديّ دائماً الحلّ (يفكّر.. يُنزل أذنَي حمار معلّقتين) ما رأيكِ بهذه؟

سنجوبة : (باستغراب) ما هذه؟!

العرّاف : أذنا حمار (رافعاً الأذنين باعتزاز) أليستا أكثر هيبة من أذنَي الأرنب؟ ما رأيكِ؟

سنجوبة : (بدهشة) ماذا؟!

العـرّاف : حظكِ جيـد، فمنذ أسبـوع جاءني حمار وحشيّ محترم وذكي وابـن عائلة معروفة.. حمار أباً عن جـد، وأبدلـتُ أذنيه هاتين الجميلتين بقـرون غزالٍ قوية طويلة (يرسم بيـده في الهواء شكل قرون الغزال الملتفة ومعقوفة و...

سنجوبة : (مقاطعة العرّاف.. بتفجّع) أذنا حمار؟! يـا ويلـي! (بغضب) هـل تسخر منـي؟ أنا ذاهبـة (تهم بالمغادرة) .

العـرّاف : لا، لا.. توقفـي (يلحـق بهـا ويمنعها من الذهـاب.. بتـودد) سنجوبة، كنتُ أمزح معـكِ (يُرجعُها بلطف) تعالي.. سأجدهما حتمـاً (يبحث.. يُخرج أذنين كأذنَي أرنوبـة) هـا همـا.. لقـد وجدتُهمـا.. أنظري ما أجملهما.. إنّهما تناسبانك .

سنجوبة : (تأخذهما من يد العرّاف بفرح) تماماً، هذا ما أريد .

العـرّاف : (بخبـث) لهذا الأمر عواقـب يا سنجوبة (بلطف مصطنَع) هل فكرتِ جيداً قبل أن تقرري؟

سنجوبـة : لا يهم.. المهم عنـدي أن أشبه صديقتي أرنوبة (تُجرّب الآذان أمام المرآة بحماسة) .

العـرّاف : كمـا تريدين (يخطـف الأذنين من يدها ويخبّئهما خلف ظهـره) لكن الأمر مكلفٌ بعض الشيء يا صغيرة .

سنجوبـة : (تفرّغ سلة الجـوز على الطاولة) جلبتُ لكَ هذه .

العـرّاف : (بدهشة وفرح) جوز؟! (يتفحّص حبات الجـوز ويحـدّث نفسه) يا سـلام.. حبات جـوز ممتازة (يتظاهـر أنّهـا لم تعجبه كثـيراً) حسنـاً.. لا بأس بها.. سأقبلها منك (يعطيها الأذنين فتأخذهما وتجربهما على رأسها وتتفحص شكلها في المرآة من جميع الجهات) .

(يدخـل غـاق ويحـاول الحصـول على الجـوز لكنّ العرّاف يشير له أن يبتعـد قبل أن تراه سنجوبة، فيجلس خارج الوكر ينتظر)

العـرّاف : (رافعـاً باعتزاز بيد قطّارة وباليد الثانية الأذنـين) سألصـقُ لـكِ هاتـين الأذنـين مـكان أذنيـكِ الحقيقيتين بهذا اللاصق العجيب .

سنجوبة : هل هذا مؤلم؟

العـرّاف : لا، علـى الإطـلاق، فهـذا لاصـقٌ ممتاز (بغـرور) أنا مالكه الحصريّ (يتلمّس مجسّم أبو بريص المحنّط مـن خلف ظهر سنجوبة) لقـد حصلتُ عليه من صديقـي أبـو بريص حين زارني مـرّة في بيتـي (يلصق الأذنين على رأس سنجوبة ويثبتهما بإحكام) .

العـرّاف : (يحرّك يديـه فوق رأس سنجوبة وكأنّه يستخـدمُ السحر لتثبيـت الأذنين) أبركا دابـرا.. فستق بندق (موسيقا سحرية) ها قد انتهيت .

سنجوبـة : (بفـرح واعتـزاز) الآن أصبحتُ جميلة مثـل صديقتي أرنوبة، والـكلّ سيعجبون بأذنيّ (مخاطبة الجمهور) أليس كذلك؟

العـرّاف : (بنفـاق) نعـم، لقـد أصبحـتِ جميلـةً جداً ومميـزة حقّاً (فاتحـاً ذراعيه للأعلـى وكأنّه يقدم شخصيـة مهمـة) سنجوبـة بـأذنيّ أرنوبة.. يـا سلام.. شخصيـة جديـدة ورائعـة (يلتقـط لهـا صـوراً من كل الجوانـب) ستصبحـين مشهورة (تأخـذ سنجوبة سلتها الفارغة وتخرج فرحةً جداً دون أن ترى غاق الذي يجلس عند البـاب، وعندما يراها غـاق يلتفُّ بسرعـة بالعباءة كـي لا تراه.. يفرك يديه ويهزّ رأسـه بمكرٍ وسعادة) لقد نجحت (يبدأ بتكسير الجوز) كم أنا جائعٌ (يأكل بتلذّذ) كم هو لذيذ هذا الجوز .

غاق : (قافزاً إلى الداخل) جوز.. أحبّ الجوز.. إنه يزيد الذكاء ويقوّي الذاكرة (يمد يده إلى الجوز) أعطني يا سيدي .

العرّاف : (مبعداً الجوز من أمام غاق) وما حاجتك للجـوز؟ (مشـيراً إلى نفسه) هذا طعـام الأذكياء، وأنتَ غبيّ .

غاق : أحتاجه كي تقوى ذاكرتي ولا أنسى شيئاً مما يحدث في الغابة وأنقله لك بحذافيره .

العـرّاف : لا داعٍ للجـوز أو اللـوز (يـأكل بنهـم) إن نقلتَ لي الأخبار أولاً بأول فلن تنساها .

غاق : لكن أنا...

العـرّاف : (مقاطعـاً) هيّـا انصرف (يُخـرِج غاق ويُغلق الباب) .

غـاق : (بتذمر) سيأكل الجوز وحده؟ (يجلس أمام الوكر) يا له من بخيل وطمّاع، ومخادع أيضاً.. في كلّ مرّة يفعـل معي نفس الشيء.. أنـا أجلب له الزبائن وهو يأخذ المقابـل ولا يعطيني شيئـاً (يفتح العـرّاف النافذة ببطءٍ ويسترق السمع إلى ما يقوله غاق) صدّق نفسه أنّه يعرف كل شـيء.. لولا المعلومـات التي أنقلها لـه والدعاية التي أنشرهـا في أرجـاء الغابـة عن قدراته العجيبـة لما قصد أحدٌ بابه .

العـرّاف : (يرمـي لغـاق بصـورة سنجوبـة فيجفل غاق) خذ هذه الصورة التي فيها آخر إنجازاتي الخارقة وانشرهـا في الغابـة واكتب أسفلهـا : «سيتوفر لدينا عمَّا قريب أجنحة غراب لمن يريد» .

غاق : (بدهشة) أجنحة غراب؟!

العرّاف : (يحمل مقصاً كبيراً يفتحه ويغلقه) نعم، أجنحـة غراب اسمه غاق.. لقـد سمعتُ كلامكَ.. أتتكلم علـيّ؟ ألا تخجـل؟ يكفيكَ فخـراً أنني جعلتُـك مساعدي (يقـذف له بدفتر وقلـم) خذ، هذا دفتر وقلـم من أجل ذاكرتك الصدئة.. سجّـل المعلومات الكبيرة والصغيرة، وهكذا لـن تنسى.. هنـاك حكمة صينيةٌ تقـول : «الحبر الباهـت أفضل من أقوى ذاكـرة» اذهب الآن وتابع عملكَ ولا تعـد إلا ومعك خـبر جديد يا ناكر المعـروف (يضرب غاق بحبةِ جوز ويغلق النافذة) .

غـاق : (يركض ويلتقط حبة الجـوز.. بفرح) حبة جوز؟!

العـرّاف : (يفتـح النافـذة) أعـد إليّ هـذه الحبة (بنبرة آمرة) هاتها .

غـاق : (بصـوت حزيـن وهـو يعطيه حبـة الجوز) حاضـر (يغلـق العـرّاف النافـذة ويأخـذ غـاق الدفـتر والقلم.. يجـرّب القلم) ما هذا؟! إنّـه لا يكتب! (ينفضه قليـلاً) فارغٌ مـن الحبر أيضـاً؟! (يطير ناعقـاً) بخيل، بخيل.. غاق، غاق .

المشهد الرابع

سنجوبة عائدة وهي تحمل سلتها الفارغة .

سنجوبـة : (تتباهى بأذنيها وتردّد بطريقة منغّمة) أنـا سنجوبـة الشطّـورة.. أُشبـه أرنوبـة الأمّـورة (تدور وتتراقص في مشيتها) ياه كم أنا مسرورة.. أشعر بالفرح وأكاد أطير كالعصفورة .

(أرنوبـة وفرفـر قادمان باتّجـاه سنجوبـة، وفرفر يحمل سلة فارغة)

فرفـر : (يضحك مشيراً لسنجوبة) أرنوبة، أنظري (يضحك) .

أرنوبة : (بدهشة) سنجوبة بأذني أرنوبة؟!

فرفـر : تبديـن مضحكـة جـداً بهاتـين الأذنين يا سنجوبة.. هل أنتِ ذاهبة إلى حفلة تنكّرية؟

سنجوبـة : (بخيبة أمـل) لا، لست ذاهبة إلى حفلة تنكرية.. ظننتُ أنني سأبدو هكذا أجمل.. مثلكِ يا أرنوبة .

أرنوبـة : (تلـف ذراعهـا حول كتفـي سنجوبة بودّ) ليس من الضروري أن تشبهيني حتى تبدين جميلة، فأنتِ جميلة أيضـاً، ولديكِ الكثير من الصفاتِ والقدرات التي تجعلك مميزة .

فرفر : سنجوبة، هل تذهبين معنا؟

سنجوبة : إلى أين أنتما ذاهبان؟

فرفـر : (يهـز السلـة الفارغـة) ذاهبـان لنجمع الفطر.

أرنوبـة : تعالي معنا.. سنتسلـى كثيراً.. فرفر لديه حاسةُ شمّ قوية وسيدلّنا على الفطر لنجمع الكثير منه .

سنجوبة : (تريهم سلتها الفارغة) عليّ أن أستخرجَ ما تبقّى من حبات الجوز التي خبّأتُها في الصيف .

فرفـر : (مندهشاً) وكيـف تتذكرين جميع الأماكن التي خبّأتِ فيها ثمار الجوز؟!

أرنوبة : سنجوبة مذهلة.. تمتلك ذاكرة قوية .

سنجوبـة : أتذكر معظـم الأماكن، وقد أنسى بعضَ الحبّـات، لكن لا خسارة في ذلك لأنّهـا تبقى مطمورة في التراب ثم تنمو وتكبر وتتحول إلى أشجار .

فرفـر : الآن عرفـتُ لمـاذا يتكاثـر شجـر الجوز في غابتنا .

أرنوبة : حسناً، إلى اللقاء يا سنجوبة .

سنجوبة : إلى اللقاء .

(يخرجون)

المشهد الخامس

مجموعةُ الطيور ترى سنجوبة .

طيـر١ : (بصوت منخفض) من هذه؟

طيـر٢ : هذه سنجوبة .

طيـر٣ : لا، ليست سنجوبة .

طيـر١ : أرنوبة؟

طيـر٢ : لا، ليست أرنوبة .

طيـر٣ : من تكون إذن؟

(يظهـر غاق ويقترب منهم متخفّياً بعباءته ويختبئ وراء الشجـرة ويُظهـر رأسه من حين لآخـر ويسجلُ على الدفتر ما يسمع.. تصل سنجوبة إلى مجموعةِ الطيور)

سنجوبـة : مرحبـاً يـا عصافـير وبلابـل الغابـة الجميلة.

طيـر١ : (بحيرة) أهلاً.. سنجو.. أرنو..

سنجوبة : (تلطم خديها) ألم تعرفوني؟!

طيـر٢ : لستِ سنجوبة التي نعرفها!

طيـر٣ : تشبهـين أرنوبـة، لكنكِ لسـت أرنوبة التي نعرفها!

(يقترب غاق أكثر منهم ليسمع)

سنجوبة : (بحزن وخيبة أمل) أنا...

بليبل : (يقترب من سنجوبة.. بدهشة) أنت سنجوبة بأذنيّ أرنوبة!

مجموعة الطيور : (باستهجان) سنجوبة بأذني أرنوبة! (تتجمع حول سنجوبة.. يحطُّ الصقر جارح على مقربة منهم ويراقبهم) .

غاق : (يرى جارح) غاق، غاق (يطير بسرعة فيصدم بليبل) .

بليبل : (متلفّتاً حوله مستشعراً الخطر) ما باله غاق ينعق هكذا؟! (يرى جارح.. بفزع) حذاري.. جارح هنا .

مجموعة الطيور : (تزقزق بشدة) جارح هنا (موسيقى تعبّر عن الخطر) اهربوا، اهربوا (يتفرقون في جميع الاتجاهات وتتصاعد الموسيقى) .

جارح : (يطارد الطيور) إلى أين تذهبين أيتها الطيور اللذيذة .

سنجوبة : جارح؟! يا ويلي (تركض وتختبئ بين الأعشاب) .

جارح : (يتلفّت حوله وقد بقي بمفرده) أين اختفتْ كلُّ تلك الطيور؟! (متحسّراً) يا للخسارة.. كنتُ سأحظى بوليمة شهيّة من العصافير والبلابل الملوّنة لولا ذلك الأخرق غاق الذي رآني وجعل أحد الطيور ينتبه لوجودي (يرى أذني سنجوبة ظاهرة من بين الأعشاب) أرى أذنَيّ أرنب! (بشهية) أظنّ أنّه أرنب سمين، وأنا من الجوع أصبحتُ صقراً هزيلاً (ينقضّ على سنجوبة) .

سنجوبة : (تصرخ هاربة) ساعدوني .

جارح : (مطارداً سنجوبة مع موسيقى مناسبة) إلى أين تهرب مني أيّها الأرنب صاحب الأذنين الطويلتين الجميلتين (يعود غاق ليتفرج على المطاردة ومن خلال حركته يبدو أنه يشجع جارح) .

سنجوبة : (تتعثر وتصرخ) النجدة .

جارح : (يستعد للانقضاض على سنجوبة) تعال إليّ أيّها الأرنب .

(تتجمع الطيور وتهجم على جارح)

مجموعة الطيور : هجوم .

بليبل : (منادياً) سنجوبة، سنجوبة، تعالي من هنا (تركض سنجوبة باتجاه بليبل فيأخذها ويبتعدان عن جارح، وتتصاعد الموسيقى) .

جارح : (يطارد عصفوراً فيظهر في وجهه عصفور آخر فيترك الأول ويلحق بالثاني بطريقة كوميدية) سأمسك بكَ أيّها العصفور.. سألحق بهذا، فهو أسمن.. وهذا الملوّن (تتسبب الطيور بالدوار لجارح ثمّ تهرب بعيداً.. يترنّح) آه يا رأسي.. لماذا تدور الأشجار من حولي هكذا؟! (يسقط على الأرض.. بفخر) لقد هربتْ بعد أن دوَّخْتُها .

غاق : (يقفز نحوه) هل تحتاج إلى مساعدة؟ (محاولاً رفعه عن الأرض) سأساعدك على النهوض .

جارح : (بغضب) ابتعد من هنا (يدفع غاق عنه) لولا نعيقك لما تنبّهت الطيور لوجودي (ينهض بصعوبة ويعرج على قدمه) .

غاق : (يدور حول جارح وينعق) غاق.. غاق .

جارح : (يلتقط حجراً ويرمي غاق به) اُغرب عن وجهي .

غاق : (يطير مبتعداً) غاق.. غاق .

(جارح يبتعد)

سنجوبة : (تمشي بحذر متلفتة حولها) جيد أن جارح قد رحل.. عليّ أن أتخلص من هاتين الأذنين المزعجتين بأسرعِ وقت .

المشهد السادس

سنجوبة في وكر العرّاف .

العرّاف : (يفكّر وهو يذرع المكان ذهاباً وإياباً) والآن كيف سننزعهما؟ كيف؟

سنجوبة : مثلما ألصقتَهما تنزعهما .

العرّاف : (هازئاً) بهذه البساطة؟! (بعصبية) كيف؟ قولي، كيف؟

سنجوبة : أنت من يجب أن يعرف كيف.. أليس من

المفروض أنك تعرف كلّ شيء؟ (تجلس على الأرض) .

العـرّاف : نعم (بزهـوّ) أنا أعرف كلَّ شيء (يطرق على رأسه) هيّا.. فكّر، فكّر .

(يدخـل غاق على عجـل مندفعاً بطريقـة كوميدية دون أن ينتبه لوجود سنجوبة)

غـاق : سيدي، سيدي.. لـديّ أخبار مهمة (بحماس مفرط) سنجوبة...

العرّاف : (يغلق فم غاق) اصمت (بصوت خفيض) إنّهـا هنا (ينقر غاق يد العـرّاف.. يصرخ) آه.. منقارُك حادّ .

سنجوبـة : (تنهض.. باستغراب) غاق؟! ماذا تفعل هنا؟!

غاق : (بارتباك) أنا؟!

سنجوبـة : نعـم، أنت.. وهل يوجـد هنا أحد غيرك يُدعى غاق؟

غـاق: (مرتبـكاً) في الحقيقـة.. في الواقع.. أجل.. كنـتُ مـارّاً من هناك (مشـيراً إلى مكانـه الحالي) لا.. أقصدُ من هنا (مشيراً إلى مكان بعيد) .

العـرّاف : وجدتُهـا.. تعـال وساعـدني يـا غـاق.. مـرورك بالصدفة (يشدد على كلمـة بالصدفة) جاء في الوقـتِ المناسب.. شـدّ معي (يشد إحـدى أذني سنجوبة ويشد غاق الأذن الثانية) .

سنجوبـة : (تصـرخ) آه يا رأسـي (بغضب متألمة) توقفا .

العـرّاف : (بقلـق) لا تقلقـي يا سنجوبـة.. سنجد طريقةً أخرى .

غاق : ما رأيكَ يا سيدي (يهمس في أذنه) .

العرّاف : فكرة جيدة.. هاته .

غـاق : (يحمـل مقصاً كبـيراً) انتبه يـا سيدي كي لا تقصّ أذنيهـا الحقيقيتين كما فعلتَ مـع أذني الحمار الوحشـيّ حـين جـاء ليغـير شكلـه.. أتذكـر؟ وقتَهـا... (يضحك) .

العـرّاف : (مشيراً لغاق بأن يسكت) هات المقص.. لا وقت لهذا الكلام الآن .

غاق : (غارقاً في الضحك ويتكلم بطريقة متقطعة) وقتهـا.. قصصـتَ له أذنيـه بالغلط (يضحـك) بدل أن تقصَّ غرّته (يضحك) فغضـب منك (يضحك) وركلكَ ركلةً...

العرّاف : (يقاطعه) اصمت (يخطف المقص من يد غاق) ابلع لسانك ولا تتحدث أبداً .

غـاق : (يتوقـف فجأة عن الضحـك) أبلع لساني؟! وكيف سأنقل لكَ الأخبار إن بلعتُ لساني؟

سنجوبـة : (بدهشة) قصصـتَ أذنَي الحمار بدل غرّتـه؟! وغاق ينقل لك الأخبار؟! لقـد فهمتُ كلّ شيء.. يبدو أنني في المكان الخطأ (تخرج) .

العـرّاف : سنجوبـة، انتظـري (بصـوت عـالٍ) سنجوبة، أحضري لي الجوز في المرّة القادمة .

سنجوبـة : لن يكون هناك مرّة ثانية.. لن أعود إلى دجّال مثلك، وأعرف الآن إلى أين سأذهب (تخرج) .

العراف : (ملتفتاً لغاق) وأنتَ لماذا تقف هكذا؟ تابعْ عملك.. طِرْ واجلب لي زبوناً جديداً .

غاق : (يطير مبتعداً) غاق.. غاق .

المشهد السابع

بيـتُ السلحفـاة وهو على شكل بيـت سلحفاة كبير، فيـه صندوق إسعافـات أولية وعدد مـن أنابيب الاختبار والقواريـر ومعدّات طبّية ومزهرية فيهـا أعشاب وأزهار عطرية طبّية والكثير من الكتب.. سنجوبة تركض باتّجاه بيت السلحفاة وترافقها موسيقا .

سنجوبـة : (تستنجد) أيتهـا السلحفاة الحكيمة.. أيتها السلحفاة الحكيمة .

السلحفـاة : (بلباس الأطباء وبيدها كتاب) تفضلي يا صغيرتي .

سنجوبـة : ساعديني لأتخلص من هاتين الأذنين.. أريد أن أعودَ إلى طبيعتي .

السلحفـاة : اهدئـي يا سنجوبـة.. سيكون كل شيء على ما يرام (**متفحّصة الأذنين**) **دعيني أرى** .

سنجوبة : **إنّها ملتصقة برأسي ولا أستطيع نزعها.**

السلحفاة : (**بهدوء رزين**) **لا تقلقي يا سنجوبة.. لا شيء يستعصي على العلم، فلكلّ مشكلة حل، ولكلّ داء دواء** (السلحفاة **ترتدي نظارتها** وتتصفح في كتابٍ كبير وسميك) سأبحث عن مادة تبطل تأثيرَ هذا اللاصق العجيب (تخلط بعض المواد) هذه المواد فعّالة ضد اللاصق وسأضيف إليها بعضَ القطرات من هذه العشبة الطبّية كي لا تشعري بالألم أثناء نزع الأذنين (تسكب المادة مكانَ التصاق الأذنين.. موسيقا مترافقة مع نزع السلحفاةِ للأذنين اللذين تنزعهما بسهولة) انتهينا .

سنجوبة : (تتنهد بارتياح) أشعر الآن بارتياح كبير.. ما أجمل أن أكون على طبيعتي (وهي خارجة من بيت السلحفاة) شكراً لكِ أيتها السلحفاة الحكيمة.. أنت طبيبةٌ ماهرة .

السلحفاة : لا شكر على واجب، فأنا هنا لأساعد مَن يحتاج المساعدة، ومن الجيد أنكِ لجأتِ إليّ.. وداعاً يا سنجوبة .

المشهد الثامن

الشمسُ قاربت على المغيب.. أمام بيت سنجوبة .

سنجوبة : (تنبش التربة وتخرج حبات الجوز وتضعها في سلتها) هذه آخر حبات الجوز المخبأة في الأرض.. ها قد انتهيت (تطير حولها مجموعة العصافير والبلابل وتزقزق مستنفرة وتظهر قربها مجموعة الحيوانات وتبدو قلقة ومضطربة وتبحث عن شيء ما، ثم يجتمع الجميع ويتشاورون.. موسيقى مضطربة.. تتلفّت حولها) ما الأمر؟! لماذا تبدو العصافير مستنفرة والحيوانات مضطربة؟! يبدو أنّها تبحث عن شيء ما (يظهر غاق ويندس بينهم ويحاول معرفة عن ماذا يبحثون.. يتابعون البحث في أماكن أخرى.. يلحق بهم غاق يريد أن يعرف ما الأمر لكن لا أحد يخبره ويبعدونه عنهم.. يمر بليبل مسرعاً من أمام سنجوبة ويتلفت حوله باحثاً عن شيء ما.. يتوقف بليبل) ما الأمر يا بليبل؟!

بليبل : (بقلق) فرفر وأرنوبة لم يعودا بعد إلى بيتهما.. الشمسُ شارفت على المغيب وأخشى أن يكون قد حدث لهما مكروه (يتابع البحث) .

سنجوبة : بليبل، انتظر.. سأذهب معك، فأنا أتذكرُ أماكن الفطر التي يقطف عادةً منها فرفر .

بليبل : هيّا تعالي بسرعة (تركض معه وبيدها سلة الجوز.. تتصاعد الموسيقى) .

المشهد التاسع

الإضاءةُ خافتة وقد شارفت الشمس على المغيب.. في عمق الغابة تحت شجرة سنديان يجلس فرفر وأرنوبة، وبالقرب منهم سلة مليئة بالفطر .

فرفر : (**ممسكاً** ساقه متألماً) آه يا ساقي، آه .

أرنوبة : (مشيرةً إلى الشجرة التي هم تحتها.. بلوم) قلتُ لكَ لا تتسلّق هذه الشجرة العالية.. لا داع لأن تُعرّض نفسك للخطر.. يكفي ما جمعناه من الفطر، لكنّك أصرّيت، وهذه هي النتيجة .

فرفر : (بكلام متقطع.. متألماً) الفطر الذي ينمو.. آه.. على جذع الشجرة.. لذيذ جداً، وطعمه مختلف عن ذاك الذي ينمو في الأرض.. آه .

أرنوبة : (بحزن) لو كانت سنجوبة معنا لكانت تسلّقتْ بدلاً عنك، فهي ماهرة في تسلّق الأشجار (تحاول أن تحمل فرفر) سأحملك، فالشمس قاربت على المغيب ولا أرغب بالبقاء هنا .

فرفر : هل أنتِ خائفة يا أرنوبة؟

أرنوبة : (تحاول أن تخفي خوفها) وأنتَ ألستَ خائفاً؟

فرفر : أنا لا أخاف.. أنا فأرٌ قوي (عواء ذئب من البعيد.. بخوف شديد) يا ويلي (متمسكاً بأرنوبة) أنا خائف جداً يا أرنوبة (يسقط على الأرض) آه يا ساقي (يبكي) .

أرنوبة : لا تبكِ يا فرفر (صوت عواء الذئب يقترب.. تُنهض فرفر) سنحاول مرة ثانية ولن نستسلم .

فرفر : لكنني لا أستطيع تحريكَ ساقي .

أرنوبـة : هيّـا يا فرفر، استند علـيّ، تشجّع، إلا إذا كنتَ ترغب أن تصبح اليوم عشاءً للذئاب .

فرفر : (يحاول النهوض.. بخوف) عشاء للذئاب؟! ها أنا أحاول (يتألم) آه (يقع) .

أرنوبة : ما العمل الآن؟ يجب أن نعود قبل أن تغيبَ الشمس .

(يمر غاق فيراهما ويهبط نحوهما)

غاق : ماذا تفعلان هنا في هذا الوقت؟

أرنوبة : لقد وقع فرفر من على الشجرة، وأخشى أن ساقه قد كُسرت .

غاق : (مؤنّباً) ولماذا صعدتَ على الشجرة؟

فرفـر : (يخبّـئ سلـة الفطـر خلف ظهـره) وقعت وانتهى الأمر .

غاق : تعالا معي .

أرنوبـة : لا، شكـراً.. سنتدبـر أمرنـا (تحـاول أن تُنهض فرفر) .

غاق : لا يجوز أن تحرك ساقك يا فرفر.. ربما تكون مكسـورة (عواء ذئب قريب) سأحملكَ على ظهري.. هيّا ساعديه يا أرنوبة (يحمل فرفر، وأرنوبة تسير خلفهما) .

أرنوبـة : غـاق، هـذا ليس طريـق العـودة! إلى أين تأخذنا؟!

فرفر : (يصرخ) أنزلني، أنزلني .

غاق : لا تقلقا.. للغربان طرق مختصرة .

(أرنوبة ترمي خلفها حبات الفطر)

أرنوبة : (تحدّث نفسها) لستُ مرتاحةً لغاق .

غاق : (ينحرف في طريقه) آه يا ظهري.. أنتَ ثقيلٌ يا فرفر .

غـاق : لقـد تعبت (يُنـزل فرفر بمساعـدة أرنوبة) ابقيا هنا ولا تتحركا.. سأطير بسرعة وأطلب المساعدة.. اتفقنا؟ (مؤكداً) لا تتحـركا (يبتعد قليلاً عنهما ويتلفّت حولـه ليتأكد من أن أحداً لا يراه.. محدّثاً نفسه) سأطير إلى العـرّاف لأخـبره بمـكان الصغيريـن، ثـم نُشيع بين حيوانـات الغابـة أنه وجدهمـا بفضل قدراتـه الخارقة، ونأخـذ الكثير من الجوزِ مقابل ذلك، وبالتأكيد هذه المرة سيعطيني العرّاف حصتي من الجوز (يطير) .

أرنوبة : (تدور قلقة) لستُ مطمئنة لهذا الغراب .

فرفر : ولا أنا .

أرنوبـة : لقـد أسقطـتُ خلفنا حبات الفطـر، وأنا متأكـدة أن سنجوبـة ستأتي لتبحث عنـا، فهي تعرف كلَّ طرقِ الغابة .

فرفـر : سنجوبـة صديقتنا الوفيّة ولـن تتخلى عنا (صوت عواء ذئب قريب جداً) أنا خائفٌ جداً يا أرنوبة.. لا أريد أن نبقى هنا.. دعينا نهرب .

أرنوبـة : (تنظر يمينـاً ويساراً مستكشفـةً المكان) لا أعـرف طريقَ العودة.. نحـن الآن تائهان (صوت عواء ذئـب.. بخـوف) يجب أن نحمـي أنفسنا.. لـديّ فكرة.. سنشعل ناراً تحمينا من الذئاب المفترسة .

فرفـر : فكرة جيدة.. لا بد أن يرى أحدهم الدخان فيأتي لمساعدتِنا .

أرنوبـة : (تلتقط حجرَيّ صوان من الأرض) فرفر، خذ هذين الحجرين واقدح بهما النار، وأنا سأجمعُ بعض الحشائش والأعواد اليابسة .

فرفـر : (يضـرب حجـراً بالآخر ليحـدث احتكاكاً بينهما) هكذا؟

أرنوبـة : (تحمـل إليه بعض الحشائش اليابسة) نعـم، لكـن بقوة وسرعـة أكبر ليتولـد شـرار يشعل هذه الحشائش اليابسة .

(تعوي الذئاب وتصبح الإضاءة خافتة)

المشهد العاشر

تحـت السنديانـة في المـكان الـذي كان فيـه فرفر وأرنوبة.. تصل سنجوبة وبليبل .

سنجوبـة : هـذا هـو المـكان الذي يجمـع فيه فرفر الفطرَ عادةً .

بليبل : (يتلفَّـت حوله) أين هما؟ (ينادي) فرفر.. أرنوبة .

سنجوبـة : أنظر.. حبّات فطـر! دعنا نتبعها فربما تقودنا إلى مكان فرفر وأرنوبة .

(يتبع بليبل وسنجوبة حبات الفطر ويجمعانها)

بليبل : لقد انتهتْ هنـا (ينظر إلى الأمام ثم يميناً ويساراً) أيّ اتّجاه سلكا؟!

(يمر غاق من أمامهما مستعجلاً)

سنجوبة : غاق (تقطع عليه الطريق مع بليبل) .

بليبل : انتظر .

غاق : (يتوقف) ماذا تريدان؟

سنجوبة : غاق، هل تعرف مكان فرفر وأرنوبة؟

غاق : (مرتبكاً) أنا.. الـ.. العـرّاف يعرف.. أجل، هو يعرفُ كلّ شيء .

سنجوبة : لكنني لن أسأل العرّاف بل أسألكَ أنت، فأنت أذكى منه وشديد الانتباه، ترى وتسمع كلَّ شيء، وإن دللتَني على مكانهما سأعطيك سلة جوز كاملة (تريه سلة الجوز التي بيدها) .

غاق : سلة جوز كاملة؟! لي وحدي؟!

سنجوبة : نعم، لكَ وحدكَ يا غاق .

غاق : (يتظاهر أنه يتذكر) آه.. لقد تذكرت .

أرنوبة وبليبل : (بصوت واحد وبلهفة) أين؟

غاق : إنهما.. لكن (يتردد) العرّاف .

سنجوبة : العرّاف شريرٌ ومخادع، أمّا أنتَ فطيبٌ وصادق .

غاق : (محدّثاً نفسه ومتأثراً بكلام سنجوبة) لأول مرّة في حياتي يصفني أحدٌ بهذه الصفات الجيدة : ذكي، طيب، صادق.. العرّاف دائماً ينعتني بالغبيّ ولا يعطيني شيئاً، بينما سنجوبة لطيفةٌ معي، وكريمة أيضاً، وستعطيني سلة جوز كاملة (يحسم أمره) الحقا بي وسأدلكما على مكانهما (سنجوبة وبليبل يتبعان غاق وتصبح الإضاءة خافتة أكثر وتغيب الشمس.. يتوقف محتاراً) لقد غابت الشمس وأضعتُ الطريق .

(صوت عواء ذئب)

سنجوبة : (بفزع) ما العمل الآن؟

بليبل : (بقلق) يجب أن نجدهما بأسرع وقت .

(في عمق المسرح فرفر يضرم النار ويبدأ الدخانُ بالتصاعد)

غاق : (يرى الدخان) أرى دخاناً هناك! لنسرع .

(يركض الجميع باتجاه الدخان)

سنجوبة : فرفر، أرنوبة هل أنتما بخير؟

أرنوبة : لقد كُسرتْ ساقُ فرفر .

سنجوبة : بسرعة، لنأخذه إلى السلحفاة الحكيمة، فهي طبيبة ماهرة .

غاق : (ينحني) ارفعوه على ظهري .

(سنجوبة وأرنوبة تضعان فرفر على ظهر غاق)

بليبل : (يهيل التراب على النار ويطفئها) وأنا سأطفئ النار حتى لا ينشب حريق في الغابة .

سنجوبة : هيا بنا إلى الحكيمة .

(يخرجون)

المشهد الحادي عشر

الشمسُ مشرقة.. الغابة.. غاق يفكّر جالساً.. تدخلُ مجموعة الطيور وهي تحمل طوقاً من الزهور مع سنجوبة التي تحمل سلة من الفطر.. غاق ينهض حين يراهم .

طير١ : (إلى غاق) جئنا نشكركَ يا صديقنا (يُلبسون غاق طوق الزهور) .

غاق : (يفاجأ حين يسمع كلمة «صديقنا») صديقكم؟!

سنجوبة : نعم، أنتَ الآن صديقنا لأنك صدقت معنا ودللتَنا على مكان أرنوبة وفرفر، وساعدت في إيصال فرفر بالسرعة القصوى إلى الحكيمة .

غاق : كيف حاله الآن؟

سنجوبة : بخير.. لقد جبّرت له الحكيمة ساقه المكسورة (تمدُّ له سلة الفطر) وقد أرسل لك سلة الفطرِ هذه .

غاق : (متفاجئاً) كلّها لي؟!

بليبل : نعم، فأنت تستحقها يا غاق .

غاق : (متأثراً) مكافأتي هي هذا الشعور الجميل الذي شعرتُ به حين ساعدتُ فرفر (موسيقى مناسبة) لم أكن أعلم أن مساعدة الآخرين تعطي هذا الشعور الرائع.. والآن صار عندي أصدقاء.. أشعرُ بسعادة لا توصف.. شكراً لكم يا أصدقائي .

(يظهر العراف قادماً نحو غاق)

العـرّاف : (ينـادي بصـوت خافـت) غـاق، تعـال (يسرع غاق إليه.. هامساً لغاق) سمعت أنّ فرفر وأرنوبة ضائعان.. اذهب حـالاً وابحث عنهما وأخبرني بمكانِهما (غاق لا يتحـرك.. يبدو الانزعاج علـى مجموعة الطيور وسنجوبة من رؤية العرّاف الذي يدفع غاق) ما بك واقف هكذا؟! هيّا تحرّك وجِدْهما قبل أن يجدهما أحد غيرنا .

غاق : (بلامبالاة) أعرفُ مكانهما .

العـرّاف : (بدهشة) حقّاً تعـرف؟! (بصوت عالٍ) اسمعـي يـا حيوانات غابة الجـوز (تتجمـع الحيوانات.. بتفاخر) أنا العرّاف بقدراتي الخارقة عرفتُ مكانَ فرفر وأرنوبة .

(تتجمع الحيوانات والطيور وسنجوبة حول العراف)

سنجوبـة : (بسخريـة) هيّا أخبرنا يـا ذا القدرات الخارقةِ أين هما .

العـرّاف : سأخبركم حالما تجلبوا لي سلة كبيرة من الجوز .

سنجوبـة : اطمئن.. ستنالُ مـا تستحق.. والآن أين هما؟ هيّا أخبرنا إن كنت تعرف .

العـراف : طبعـاً أعـرف، وقـد أخـبرت غـاق تـوّاً بمكانِهما، وهو سيقول لكم الآن أين هما.. قلْ لهم يا غاق أين هما .

غاق : أخبرْهم أنت .

العـراف : بما أنّني أخبرتك فلا مشكلة أن تخبرَهم أنت .

غاق : لا يجوز، فأنتَ من يعرف كلَّ شيء وليس أنا .

الحيوانات : (للعرّاف) أخبرْنا .

(سنجوبة وبليبل والجوقة يضحكون)

العراف : (بغضب) لماذا تضحكون؟

سنجوبة : لأنّـك لا تعرف أين هما يا... (ينفجرون ضحكاً) .

العرّاف : (بغرور) قلْ لهم يا غاق من أنا .

غاق : (بتردد) أنتَ.. أنتَ...

العراف : (بغرور وثقة) نعم.. أكمل وارفع صوتك .

غاق : أنتَ دجّالٌ كبير وبخيلٌ وطمّاع .

العـراف : (متفاجئاً) ماذا؟! كيـف تجرؤ على قول هـذا الكلام؟! (يلحق بغاق ليضربـه) انتظر حتى أؤدبك (تسـرع الحيوانات وتمسـك العراف من ذيلـه.. يصرخ بصخب ويضرب أقدامه بالأرض) اتركوني.. اتركوني .

(يحاول غاق الهرب فيصطدم بجارح)

جـارح : (لغـاق) صـه (يستعـد للانقضاض على الحيوانات) .

غـاق : (ينعـق محـذراً) غـاق، غـاق.. انتبهـوا يا أصدقائي.. جارح.. جارح .

(تترك الحيوانات ذيل العرّاف فيقع أرضاً.. تتفرق الحيوانـات بسرعة مـع ارتفاع صـوت الموسيقى ولا يبقى سوى العرّاف)

العـرّاف : (يتلفّت حوله مندهشاً) ماذا هناك؟! ما الذي جرى؟! لماذا هرب الجميع؟! هل خافوا مني؟ (يقف متباهياً) طبعاً، فأنا مخيفٌ ولي مهابة .

جـارح : (من خلف العراف يتراقص ساخراً) أجل، مهابة، مهابة سمينة ولذيذة (ينقضّ على العرّاف) .

العـرّاف : (برعـب) يـا ويلـي.. إنه جـارح (يهرب فزعاً) النجدة.. النجـدة (موسيقى تتناسب مع مطاردة كوميدية) .

جـارح : (مطـارداً العرّاف بطريقـة مضحكة) إلى أين ستهرب مني أيها الجرذ السمين ذو المهابة؟ سأمسك بك لو ذهبتَ إلى آخر الدنيا .

المشهد الثاني عشر

أمام بيتِ سنجوبة.. غاق يدخل مسرعاً .

غاق : (ينادي) سنجوبة، سنجوبة.. هل سمعتِ آخر الأخبار؟

سنجوبة : (تخرج من بيتها) غاق، ألم تغيّر عادتك؟

غاق : نعم، غيّرتُها ولم أعد أتنصّت على الحيوانات، لكنـي لم أستطـع أن أغيّر طبيعتي، فأنـا شديدُ الانتباه.. أنتبـه لكلّ مـا يحدث حولي، لكن اطمئنّـي، فقد بتُّ أنقل الأخبار الجيدة والمعلومات المفيدة .

سنجوبة : هات ما عندك .

غـاق : ما زال جـارح يلاحق العرّاف حتى الآن، وقد وصلا إلى الصحراء .

سنجوبـة : (بفرح) أخبارٌ جيـدة.. سننعم بالأمان لفترة طويلة في غابتنا .

غاق : وشُفيت ساقُ فرفر، وسيأتي بعد قليل ليشكرك (يظهر فرفر و أرنوبة وبليبل) ها هو .

فرفر : شكراً لكِ يا سنجوبة.. أنتِ شجاعة .

بليبل : وذكية .

أرنوبة : ومميزة جداً .

سنجوبـة : شكـراً للطفكـم يـا أصدقائـي.. عندي فكرة.. ما رأيكم أن نقيم حفلاً كبيراً ندعو إليه أصدقاءَنا حيوانات الغابة؟

الجميع : (بحماس) موافقون (صوت غاق أعلى من أصوات الجميع.. يصمتون وينظرون لغاق باستغراب) .

غاق : (بشيء من الرجاء) هل أنا مدعوّ للحفل؟

سنجوبـة : بالطبـع يـا غـاق، فأنـتَ صديقنا الذي تنبّهنا للأخطار وتنقلُ لنا الأخبار الجميلة .

غاق : (بفرح وحماس) إذن لنستعدّ للحفل .

أرنوبة : سأصنع حلوى الجزر .

فرفر : وأنا سأُحضّر شطائر الفطر .

سنجوبة : وأنا سأخبز كعكة بالجوز .

بليبـل : وأنا مع رفاقـي العصافير والبلابل سنؤلّف أجملَ الألحان كي نشدو بها في الحفل .

غاق : وأنا سأبلغ الحيوانات المدعوّة .

سنجوبة : هيا إذاً نستعد للحفل.. كلّ إلى مهمته .

الجميع : (بحماس) هيا .

المشهد الثالث عشر

الحفل.. الغابة.. الأشجـار مزيّنة بالشرائط الملوّنة والبوالين.. طاولة طوليـة عليها مزهرية فارغة، عصير، عنـب، كعكـة الجـوز، شطائـر الفطـر، حلـوى الجزر.. الأصدقـاء الثلاثـة يضعـون اللّمسـات الأخـيرة علـى التجهيزات.. سنجوبة تحمل شرائط ملوّنة وأزهاراً .

سنجوبة : (لفرفر) علّق هذه الشرائط هنا .

فرفر : (ينتهي من تعليق الزينة) ها قد انتهيت .

سنجوبـة : (لأرنوبـة) ضعـي هـذه الأزهـار علـى الطاولة .

أرنوبـة : (تضـع الأزهـار في المزهريـة) كلّ شـيء جاهز .

(تتوافـد حيوانـات الغابـة إلى الحفـل وهـي تحمل الفاكهة والحلوى والأزهار)

غـاق : (يستقبـل المدعوّيـن بفـرح عـارم) أهـلاً وسهـلاً.. تفضلوا.. تفضلـوا (يأخذ منهـم الأشياء التي يحملونها ويضعها على الطاولة) .

بليبل : (يقـود مجموعة العصافير والبلابل ويطلق إشـارة البدء، والجميع يشاركون بأداء غنائي) هيّا يا كلّ الأصحاب .

المجموعة : نعمل خيراً يا أحباب .

بليبل : بتعاوننا .

المجموعة والموجودون : نبدعُ فكراً.. نصنعُ مجداً .

المجموعة : بتميّزنا .

سنجوبة : نبدو أجمل .

أرنوبة : نرقص فرحاً .

الجميـع : (يتمايلون وهم يمسكون بأيدي بعضهم) ننثر عطراً من كلّ الأطياب .

غـاق : (يتـذوق الطعـام) هيّـا نـأكل يـا أصحـاب (بتلذذ) عنباً، جوزاً يا أحباب .

(تصدح الموسيقى)

أرنوبـة : (إلى فرفـر) هيـا نرقـص (يرقصـان ويشدّان سنجوبة لترقص معهما) هيّا يا سنجوبة .

(يتجمـع الجميع حـول سنجوبـة ويصفّقـون لها.. سنجوبة ترقص)

غاق : (يترك الطعام ويرقص في المنتصف بطريقة مضحكة) هيّا نرقص .

(يضجّ الجميع بالضحك فرحين بالرقص والغناء)

انتهت

سوناتا اليَباب

عبـد الله جدعـــان

المشهد الأول

بقايا قبـو تحت الأرض.. نافـذة صغيرة الحجم في يمين المسرح.. دَرج بثلاث درجات للدخول في وسط أعلى المسرح.. كومة من الحجارة وعدد من العلب البلاستيكية على يسار المسرح.. بقعة ضوء على سامي وسليم وطاهر، يرتـدون ملابس رثة وغير نظيفـة.. ممددون على فراش بسيـط.. يدخل أيوب مرتدياً معطفـاً ممزقاً ويضع يديه على بطنه ويئن من شدة الألم .

أيـوب : لا أصـدق عينـيّ! هـل نمتم؟! هيـا انهضوا (يقترب من سامي ويضربه بقدمه) من جاء بالطعام؟

سامي : لا علم لي .

أيـوب : (يضـرب سليـم بقدمه) قـل لي، من جاء بالطعام؟

سليم : طاهر هو من جاء به .

أيـوب : (يضـرب طاهـر بقدمه بقـوة) هيا انهض وأخبرْني الحقيقة .

طاهـر : أية حقيقة؟! دعني أنام يا زعيم، فأنا متعب جداً .

أيوب : (متألماً) أشعر كأن سكيناً تقطع أمعائي.. قل لي، من أين أتيتَ بالطعام؟

طاهـر : في طريق عودتي (ينادي) معاق، صدقة يا محسنين .

أيوب : وماذا حصل بعد ذلك؟

طاهـر : خـرج رجل مـن المطعم ثم توقـف ورمقني بنظراتٍ لؤم وأعطاني الطعام .

أيوب : فقط؟

طاهر : وهل هناك سبب آخر؟

أيـوب : كلا.. كنـتُ جائعـاً فالتهمـتُ الطعـام كله بمفردي .

طاهـر : هنيئاً لك على كل لقمة التهمتَها دون مضغ .

(الجميع يضحكون)

أيوب : (يتألم) آه.. بطني تؤلمني.. ما السبب؟!

سامي : أنا أعرف السبب .

أيوب : لا تمزحْ يا عاشق الموسيقى .

سامي : يبدو أنك كبرتَ وأن معدتك هرمت وكسلت عن العمل .

سليم : (يضحك ساخراً) أو ربما لم تتعوّد على مثل هذا النوع من الطعام .

أيوب : (بانزعاج) اخرس .

طاهـر : عـدت سريعـاً بغايـة السـرور لأن الجميع سينعم بطعام شهيّ.. ولكن..

أيـوب : من يسمعك يقـول جلبتَ لنا كبابـاً مشوياً، لكننـي لم أجـد سوى قطعة لحـم واحـدة، أي باختصار واحد كباب وعشرة مقبّلات .

سليم : ونحن ألم نكن جياعاً؟

طاهـر : كلا.. لقـد شبعنا من الـدوران والتسكع في الطرقات.. هذه هي هويتنا.. متسولون، نصطنع العاهات والعوز والحرمان .

سليـم : أجلس على الرصيف وأمدّ يدي مثل أي قردٍ في حديقة الحيوانات .

سامي : لكن القرد إذا تطور أصبح إنساناً .

سليـم : كيـف لنـا أن نعيش وقـد فقدنـا آدميتنـا وإنسانيتَنا؟

سامـي : هذا هو قدَر المتسولـين.. نتقاسم الخراب فيما بيننا .

سليم : لا أحد يستطيع أن يلومنا .

طاهر : لأننا ضحايا قبل أن نكون شيئاً آخر .

سامي : نحن متسللون من قافلة التشرد كأننا نعيش عيشةَ الضفادع في هذا المكان .

سليم : كان نصيبي الشارع.. لم يقل لي أحد "هذا عيب، لا يصح أن تفعل هذا وذاك" .

طاهر : قال لي أحدهم : "ويحك.. شابّ وتتسول؟! جدّ لك عملاً خير من أن تتسول" ثم أعطاني الطعام ومشى.. كم شعرتُ بالخجل وقتها يا زعيمنا .

أيوب : (يصفّق باستهزاء) أحسنتَ أيها الشاب الخجول.. ألم يكن هذا اتفاقنا؟

طاهر : أيّ اتفاق يا زعيم؟ لقد انتشلتَنا من ملاذات أكثر بؤساً وخوفاً ووحشة .

سليم : ملاذاتُنا هي الآن في مواقف السيارات وقرب المطاعم وعلى الأرصفة وفي الحدائق العامة .

سامي : التشردُ كان قدَرنا في الحياة .

أيوب : وقدَري أن أكون زعيمكم .

سامي : صدقاً لم أجد يداً تمسك بي غير يدك يا زعيم .

طاهر : ثأرُ عشائري ومشاحنات تافهة التهمت أفرادَ أسرتي، وبعض من عشيرتي ما بين السجن والموت.. أصبحتُ حيث لا أحد.. لا مكان يأويني سوى هذا المكان .

سليم : الطلاق كلمة بسيطة دخلت بيتنا فغيّرت خارطتَه.. أبي طلّق أمي وتزوج بأخرى، وزوجة خالي زوَّجت أمي لرجل متزوج من ثلاث نساء ولديه سرية من الأولاد فأصبحتُ فاقداً للأبوة وعملت عند صاحب كراج يحتسي الخمر بدلاً من ماء الشرب، وفي يوم من الأيام كنتُ أسترق السمع لحديث دار بينه وبين مجموعة أغرتْه بالنقود ليبيع لهم إحدى كليتيّ، لكنه رفض، فأشبعوه ضرباً مبرحاً.. فرحتُ كثيراً لأنني اعتقدت بأنه هو الذي سيعوضني الحنان الذي فقدتُه، لكنني كنت واهماً لأنه أراد أن يعبثَ بجسدي ليروي شذوذه، فهربتُ منه حتى قادتْني قدماي إلى هذا المكان .

طاهر : (إلى سامي) لماذا ناداك بعاشقِ الموسيقى؟

سامي : لأن الموسيقى بالنسبة لي مثل قنديل يتحررُ بالضوء باعثاً في الأمل .

طاهر : وهل تربطك به أية قرابة؟

سامي : كلا .

أيوب : (يضحك) سامي منذ أن كان صغيراً وهو يحملُ بيده آلة الكمان، وكثيراً ما كنتُ أمازحه وأقول له : كيف حالك يا عاشق الموسيقى؟

طاهر : هل لا زلتَ تحبها؟

سامي : احترقتُ بنيران كان سببها ماس كهربائي التهمَ الحجارة وكل البشر الساكنين في البناء ولم يبق منهم سوى الرائحة.. هم من كلّ المذاهب لكنهم يتكلمون لغة واحدة هي لغة الحب .

سليم : إنه محبّ للعزلة.. كيف استطعت العيش معه قبل أن ننضم إليكما؟!

سامي : بعد الفاجعة التي حلّت بالساكنين في البناء أصبحتُ وحيداً في خضم لسعات البرد القارس منذ ساعاتِ الصباح الأولى، تقودني قدماي الى مكان الطمرِ الصحي أو مكبّ النفايات وأتدفأ بنيران أدخنتِها المتصاعدة جراء الحرق وأنا أبحث عن بقايا ما جادت به موائد الأغنياء والميسورين، عن علبة معدنية أو بلاستيكية أو سلك نحاسي لأستبدلها بلقمة خبزٍ تشبع جوعي وجوع أيوب، حتى عرفت ما سيلحق بعينيّ وصدري من ضرر .

طاهر : ولهذا السبب انضممتَ إلى القافلة؟

سامي : نعم، لأن التسول أكثر أناقةً ووقاراً من هذا البؤس والحرمان والجوع .

أيوب : كفاكما ثرثرة .

سامي : يبدو أن الألمَ ذهب من معدتك .

أيوب : نعم.. هيا اخلدوا للنوم .

سليم : حقاً يا زعيم يجب أن أنام.. عليّ الاستيقاظ باكراً مثل ديك نشيط .

طاهر : كيف ننام وأيوب زعيم الشخير؟

أيوب : أغلق فمك وإلا.. أنام خلف العلب البلاستيكية وعلى بعد أمتار منكم وتنعتني بزعيم الشخير أيها المتسوّل الثرثار؟

سامي : لا تغضب.. هو يقصد أن شخيرك يقطع علينا متعة النوم الهادئ يا زعيم المتسولين .

أيوب : (يردد بانزعاج ما قاله سامي ويهم

بالخـروج) يقطع علينا متعة النوم الهادئ.. من يسمعكم يتصور أنكم في فندق خمس نجوم (يخرج) .

(يستلقـي سامـي على فراش النوم وكذلـك يفعل طاهر وسليم)

سليم : ننام على فراشِ الأحلام .

سامـي : لنغمض عيوننا ونحلّق فـوق الظلام، فلا شيء ينيره سوى الحب .

طاهر : من أين لك هذا الكلام؟

سامي : من سحرِ الموسيقى.. اسمع (يدندن نغمات موسيقية) .

سليم : (منزعجاً) أغلقْ فمك.. أريد أن أنام .

طاهر : نمْ أنت.. ما شأنك بنا؟ (إلى سامي) وكيف أحببتَ الموسيقى؟

سامـي : مـن خـلال معلـم الأناشيـد في المدرسة.. بعدها أدركتُ أن سحر الموسيقى هو مفتاح لكل الأحلام .

طاهر : لكن أحلامنا يبست وأصبحت كعود ضعيف.

سامـي : سيأتي يوم ويخضرّ فيه العود وتورق أوراقُه التي سترقص على أنغامي .

طاهـر : هيهات.. إنك حالم يـا صديقي، فالبؤساء والمتسولون ليس لديهم أحلام .

سامي : أطرد من قلبك اليأس والخوف واحلم بيوم جميل .

طاهر : قد أكون مثلك أو مختلفاً عنك، لكنني أحمد اللّه علـى أننـي في مملكة أيوب ولسـت في مملكة أخرى، فقد تعددت أغراض وأهداف التسول عندهم .

سامي : حالنا لا بد أن يتغيرَ يا صديقي.. كم تمنيت أن أعزف .

طاهر : الآن؟!

سامي : كلا ، ليس الآن .

طاهر : متى إذن؟

سامي : لم يبق إلا القليل حتى أسدد ثمنها للأستاذ فريد مدرّس الموسيقى .

طاهر : كم ثمنها؟

سامي : ستون ألف دينار .

طاهـر : خبأتُ مبلغاً من المال بعيداً عن أنظار أيوب (سليـم يتظاهر بالنـوم العميـق ويعلو شخـيره.. طاهر ساخـراً مـن نوفـل) أصبح ينـام كزعيمنا أيـوب (يتجه صوب المكان الذي خبأ فيه النقود ليعطيها لسامي) خذْ .

سامي : أشكرك.. هل يمكن أن يكون هناك أصدقاء بهذا الوفاء؟ (يأخذ النقود) .

طاهـر : وأنا أيضـاً كنتُ أحلم بصديـق مثلك قلبه مليء بالحب .

سامي : القوة الحقيقية في الصحبةِ يا صديقي .

(سليـم يتنحنـح في نومـه.. طاهر وسامـي يضعان الأغطية فوق رأسيهما)

المشهد الثاني

إضاءة منبعثة من النافـذة الصغيرة.. أيوب يفتش بـين الأغطية وتحـت وسائد النوم وبين الحجـارة وأسفل العلب البلاستيكية .

أيـوب : لم أجـدْ شيئـاً.. ربما خبـأوا النقود في مكان آخر.. كيف السبيل لمعرفة ذلك؟ (صمت) ماذا أفعل لو لم يكونوا معي؟ كيف سأقضي على هذه الوحدة والوحشة؟ هم أصبحوا سلوتي لأنني هـارب من العالم كلّه ومن حضارته الزائفـة (يجلس على الدرج منتشياً) لأنني الزعيم عليكم إطاعتـي.. قلـت لهـم : حتى تعيشـوا وتنامـوا في مملكتي وجـب عليكـم أن تعملوا.. عفواً، تتسولـوا، فأنا لا أطالبكم بـأن تحبـوني أو تحترمـوني، فما أريـده منكم هـو النقود (يضحك) النقود.. النقـود (صوت دوي ممزوج بأصوات منبهات سيـارات الشرطـة والإسعاف.. إظـلام.. يلتقط الفانوس ويضيء المـكان قليلاً) أصبحـتُ أختبئ دون أي صـوت فكيف بي وأنا أسمع تلك الأصوات؟ قُصفتْ أمانينا ولا زالـت حبال صفـراء تطوقنـا.. إنني أتأرجـحُ كالقشة وسط هذه الفوضى.. طويت مكاني ورميتُ مفاتيح صبري بعيداً.. أجراس الخوف تدق.. تدقّ (ينام في مكانه) .

المشهد الثالث

بقعة ضوء على نغمات السلّم الموسيقي ومفتاح صول والتي تتدلى من أعلى المسرح.. سامي يمسك بقبضة يده اليسرى صندوق الصوت الذي على كتفه الأيسر، ويمسك القوس بيده اليمنى.. فريد يرتـدي ملابس بيضاء اللون

وأمامه ستاند حاملة أوراق النوتات الموسيقية .

سامي : هل يوجد خطأ؟

فريـد : كلا.. إنـك تحمل الآلة بشـكل جيد ومتقن، ولكن انحنِ انحناءة بسيطة برأسك إلى جهة اليسار .

سامي : (يميل برأسه إلى جهة اليسار قليلاً) هكذا؟

فريد : نعم.. هيا لنبدأ بالدوزان .

سامي : (يردد عبارات مع العزف) صول.. ري.. صول .

فريـد : صـول.. ري.. صول (سامـي يبدأ العزف) أحسنت.. هنيئاً لك بهذه الموهبة .

سامـي : (غير مصدق) أصحيح ما تقوله؟ وأي من القوالبِ أستطيع العزف عليها؟

فريد : السوناتا .

سامي : ماذا تعني بالسوناتا يا معلمي؟

فريـد : هي مقطوعة موسيقيـة تعزفها إما على آلة واحـدة كاملة الهارمونيـة كالبيانو أو آلـة أخرى ميلودي كالكمان وتعزف بأربع حركات .

سامي : (لنفسه) سوناتا.. سوناتا.. وماذا توصيني أيضاً؟

فريـد : أن تكون متذوقـاً للموسيقى لأنها تساعدك بشـكل واضح وملموس في السمو والـذوق، كما تُعتبر أداة التعبيرِ عن الوجدان البشري .

سامـي : أشكـرك مـن كل قلبي.. هـل باستطاعتي عزف هذه المقطوعة؟

فريـد : نعـم، لأنك موهوب وبـارع في العزف، وكما قلتُ لك سابقاً إذا تطور الإنسان أصبح فناناً .

سامي : وإذا تطور الفنان أصبح موسيقياً.. سأعمل على تأليفِ مقطوعة موسيقية .

فريد : لا تنس أن تختار لها اسماً .

سامـي : (يحمل آلـة الكمان ويضعهـا في الحافظة ويهم بالخروج) أعدُك بذلك .

المشهد الرابع

ضـوء خفيف ينبعـث مـن الفانوس ليضـيء المكان بشكل خفيـف.. طاهر أثناء دخولـه يسقط على الدرج.. أيوب يصحو من نومه مذعوراً .

أيـوب : من هنـاك؟ من القـادم؟ (ينهض حاملاً الفانوس حتى يقترب من طاهر) طاهر؟!

طاهر : نعم يا زعيم .

أيوب : هل أصابك مكروه؟

طاهر : لا.. المكان مظلم فكدتُ أسقط .

أيوب : لماذا تأخرت؟

طاهر : هذا حال المتسولِ يا زعيم .

أيوب : سمعتُ منذ الصباح أصوات دوي .

طاهـر : لا شـك أنـك عجـوز خائـف.. الخائفـون يعمرون طويلاً .

أيوب : دعك من هذا الكلام وقل أين سامي ونوفل؟

طاهر : لا أعلم .

أيوب : أخشى أن يكونا قد أصابهما سوء .

طاهر : لا تخفْ.. لقد تعودت آذاننا على سماع تلك الأصوات بدلاً من زقزقة العصافير وضحكات الأطفال وهـم عائدون من المدرسة.. حتـى صرير الأبواب صار يفزعنـا.. أصبحنا نقشـر الصخـور بأصابعِنا ونبحث عن يد توقـف أجراس الخوف التي كلما دقت تعلن عن ولادة قصـة.. قصصنـا كـثرت، ففي كل شـارع دارتْ قصة، وفي كل منزل، وحتى المدرسة التي تركتها مرغماً جرت فيها قصة .

أيـوب : ليـس من عادتهم أن يتأخـروا إلى مثل هذا الوقت .

طاهـر : احترِس يـا زعيم ألا يسقـط الفانوس من يدك، فالمكان فيه نفط .

أيـوب : كثيراً ما يحسدوننا عليه، لكنني أقول لهم : انقلـبَ السحر على الساحر وابتلع الأخضرَ واليابس.. كم تمنيتُ أن يكون ترابنا تراباً فقط .

طاهر : هو سحرٌ وضوءٌ في العيون .

(يدخل سليم متألماً ويعرج أثناء مشيته)

أيوب : ماذا بك يا سليم؟ لماذا تمشي هكذا؟

سليم : ألم بسيط في قدمي .

أيوب : هل اصطدمتَ بسيارة؟

سليم : لا، بل اصطدم بي سامي .

أيـوب : كنتما تمزحـان كالعادة، فحدث ما لا تحمد عقباه .

سامي : لا.. أخذ مني نصف النقود التي استجديتُها.

أيـوب : هل أصابك مسّ مـن الجنون أم أنك تخفي عني شيئاً؟

نوفل : طاهر يجيبُك بدلاً عني .

طاهر : وما علاقتي بما حدث بينكما؟

سليم : (بمكر) ليلة البارحة وقبل أن ننام...

طاهر : إنه يهذي يا زعيم .

سليم : صحيح أن قدمي تؤلمني لكن عقلي سليم .

طاهر : هيا قلّ ولا تكثر من الكلام .

سليم : قال طاهر إنني أسير على خطى زعيمي أيوب ثم أعطى لسامي نقوداً كان قد خبأها تحت الأحجار .

أيـوب : (إلى سليم) كيـف استطعتَ أن تخفي عني ذلك؟ (إلى طاهر بانزعاج) هل صحيح ما يقوله سليم؟

طاهر : إنه يكذبُ لأن سامي خير صديق لي .

سليم : وأكثر من ذلك فقد أخذ ينصاع لأوامره .

أيـوب : (يحاصـر طاهـر) لقد وقعتَ في المحظور أنـت وصديقك (صوت عزف على آلـة الكمان ثم يقترب الصـوت شيئاً فشيئاً ويسـود الصمت.. يدخل سامي وهو ممسك بآلة الكمـان.. طاهر وسليـم يرقصان بحركات تعبيرية.. يـدور أيوب حـول نفسه منزعجـاً ويضع راحة يديه على أذنيه ويصرخ بأعلى صوته) لا.. كفى .

(سامـي يتوقـف عـن العـزف، وطاهر يقـترب من سامي ويحـدق بآلة الكمان ويتلمسهـا، وسامي يعطي آلة الكمان لطاهر)

سامي : خذ، أنظر إليها .

طاهر : دعك منه وأجبني على سؤالي .

سامي : أنا طوع أمرك .

أيوب : حدثني عما جرى بينك وبين سليم .

سامي : أعطيته درساً .

أيوب : في الموسيقى؟

سامي : كلا، بل في الآداب والسلوك .

أيوب : في مملكتي محذوف منها تلك الأفعال .

سامـي : الحكايـة باختصار شديد : منـذ الصباح ونحـن نمني أنفسنـا بصيد ثمين.. اتفقـت مع نوفل على أن يقفَ هو بباب المطعم وأنا أسفل الشارع، لكنه فعل مثل الأخ الأكبر .

أيوب : ومن يكون الأخ الأكبر؟

سامي : حكايةٌ سمعتها منذ صغري من أحد المعلمين.

أيوب : وما هي؟

سامـي : توفي فـلاح ولم يترك لولديـه سوى شجرة تفـاح واحـدة، وقرر الأخ الأكـبر أن يأخـذ القسم الأعلى من الشجرة، ويأخـذ الصغير القسم الأصغر منها، وراح يرعاها ويسقيها حتى حان وقت قطف ثمارها، فأخذ الأخ الأكبر يجمـع التفاح ليبيعه ويحصل على النقود، وعندما طالـب الأخ الصغـير بحصته مـن النقود رفض الكبيرُ إعطاءه لأنه يملك القسم الأكبر، لذا حمل الصغير فأسه وهمّ ليقطـع الجذع، فسأله الكبير : مـاذا تفعل يا أخي؟ أجابـه : سأقطـع الجزء الخاصّ بي وأتـرك لك النصف الأكـبر، ففهـم الكبير وأعطـاه نصيبه وهو يقـول : "لن أغشّك مرةً أخرى" :

"**أيـوب** : (إلى سليم) هيـا أخرج النقود من جيبك (سليـم يعطيه النقود علـى مضض.. إلى سامي) وأنت كذلك .

سامي : ماذا تقصد؟

أيـوب : مثـل كل مساء.. هيا أعطنـي النقود.. هذه هي قوانيني .

سامي : تباً لقوانينك التي هرمت.. نحن لسنا سوى شركاء في تقاسم الخراب .

أيوب : ماذا قلت؟!

سامـي : أنـت تعرفنـي منـذ صغـري.. أنـا أعشق الموسيقى وانتظرتُ هذه اللحظة يوماً بيوم وساعة بساعة حتـى استطعتُ أن أمسك بمفتـاح حلمي (يعزف على آلة الكمان) .

أيـوب : موسيقاك تخـز آذاني وتوقظني من سباتي وتنبـش في ذاكرتي صوراً جميلة ومحفورة في عقلي وقلبي وقد تكسرت (يوقفه عن العزف) كفى وإلا كسرتها .

سامـي : مـاذا؟! أتريـد أن تكسر حلمـي؟ ويحك يا صاحب القبعة .

أيـوب : اصمـت ولا تقلها مرةً ثانيـة (يحتمي خلف العلبة البلاستيكية) .

سليم : (باستغراب) صاحب القبعة؟!

سامي : أجل.. كنيته واسمه فيما مضى .

طاهر : (باستغراب) أيوب صاحب القبعة؟!

سامي : أجل، فقد ورثها عن أبيه الذي ورثها بدورِه، وهكذا فهي تعود لجدّ جدّه .

سليـم : (ساخـراً) جـدّ جـدّه الذي عاش في زمن اختراعِ المعول .

طاهـر : لأهميتهـا ربمـا كان يرتديهـا أثنـاء الأكل والشربِ وفي الشارع والمقهى .

سامـي : اعتـاد الجميـع أن يراه بالقبعـة، ومن هنا جـاء لقبُه ووصـل صيته إلى المناطق المجـاورة، كما صار اسمه يتردد على كلّ لسان .

طاهر : (يقترب من أيوب) وهل فيها ألوان؟

أيوب : الرمزُ والعنوان.. الشرف والعفة.. كما تفوح منها رائحةُ الأصالة الممزوجة بعبق التاريخ .

سليم : هل رأيت صاحب القبعة عندما فعل ذلك؟

طاهر : هل سمعت صاحب القبعة عندما قال هذا؟

سليم : هل رأيت صاحب القبعة عندما فعل ذلك؟

سامـي : (بـألم) كانت جزءاً مـن شخصه وطباعه وكبريائه .

أيوب : (بزهو) أجل، فعندما كنت أرتديها كنت أرى نفسي في القمة .

سامـي : القمة شيء كبـير أيها الزعيم، وأكبر منها أن تصعدَ إليها بقدميك لا على أكتاف الآخرين .

أيـوب : الفسادُ لوَّث الأرض والطيبين، فهل سيسمح لنا المبعثرون أن نخيط قبعةً من جديد؟

طاهر : أجل، فنحن بحاجة إلى الغضب كي تتحرك فينا نخوةُ التغيير .

أيـوب : (يتذكـر) كنت جالسـاً في المقهـى أحتسي الشاي وأسمـع أغنية، وفجأةً حاصـروني، وأخذ أحدهم القبعـةَ من علـى رأسي ثم رماها علـى الأرض، وداسوها بأقدامهـم، ثـم مزقوهـا إرباً إربـاً، وطـارت في الهواء، فركضتُ ألملم بقاياها الممزقة المتطايرة وأنا أصرخُ بأعلى صوتي : لماذا؟ فهي العنوان والهوية .

سامي : دعك من الماضي وهيا لنفتش لنا عن أسماء جديدة (ينزع عن جسده الجاكيت) .

أيوب : لا.. أنا ميت منذ زمن .

سليم : أوقف الحزن واقلع جذور الخوف من داخلك (ينزع عن جسده المعطف) .

أيوب : لا أستطيع.. إنني أسير على الحافة .

طاهـر : اكسرْ مرآة الماضي واحتجز الحاضر وارتدِ قبعة المستقبل (ينزع عن جسده المعطف) .

أيـوب : لأكون مـا أريد أن أكون عليـه اسخروا مني كما تشاؤون، فإنني لا أستطيع...

سليم : لا بد أن تغادر هذه العتمة .

أيوب : لكننا أصبحنا أصدقاء دائمين لها .

سامـي : سأعـزف لك مقطوعـة موسيقيـة اسمها سوناتا اليباب، فالأرض يباب، والمنازل يباب، وحتى هذه المملكة يباب (يعزف) .

أيـوب : (يدفع سامي بكل قوتـه فتسقط آلة الكمان مـن يده) لا.. لا أريد سماعهـا، فأذناي لم تعودا تسمعان الأصوات الجميلة .

سامي : لأنك أصبحتَ عجوزاً يا عقرب الساعة .

أيـوب : (ينتفـض) انتشلتُكـم صغـاراً مشرّدين في الشـوارع قبل سنوات، والآن اشتد عودكم ولم أعد بحاجة إليكـم (بغضب) هيا اخرجوا من مملكتـي.. لقد غيرتُم الحروف والألوان، وحتى عقارب الساعة .

سامي : لأننا نعيش بين ثنايا الخوف والظلمة .

طاهـر : يومياً نسير بين حقول المـوت المزروعة هنا وهناك .

أيوب : (يهدأ) أأستطيع؟

سامـي : نعـم.. انطلـق بجناحيك مـن العتمة نحو الضـوء، وكلنـا سنكـون معك (أيـوب ينـزع المعطف عن جسـده بتردد وفرح.. سامي يعـزف مقطوعة موسيقية.. أيـوب يتجـه صـوب الـدرج ويصعـد عليـه ببـطء حتى يختفي.. سليـم وطاهر يرقصان بحـركات تعبيرية على أنغام الموسيقى التي يعزفها سامي على آلة الكمان) .

انتهت

أنا الريح

جـــون فوســـــه
ترجمة : إسلام محمد عبد العزيز

ملاحظتان إخراجيتان :

١-يجب تجسيد القارب وكل ما يتعلق به أو الحديث عنه بدلاً من تقديمه بشكل تقليدي .

٢-النقطتـان المتجاورتان في الحـوار (..) تعنيان : «صمت قصير» .

شاطئ

الأول : لم أُرِد أن أفعلَها .

الثاني : أنت فقط فعلتَ ذلك .

الأول : أنا فقط فعلتُ ذلك .

الثاني : حدث ذلك فقط، ولكنني كنتُ خائفاً جداً أن يحدث.. قلتَ لي.. أخبرتَني بذلك .

الأول : أعرف .

الثاني : ثم حدث.. بالضبط ما كنتَ تخشى حدوثَه.. بالضبط ما كنتَ تخشى أن تفعلَه.. حدث .

الأول : فعلتُها .

الثاني : فظيع .

الأول : أنا بخير .

الثاني : حقاً؟

الأول : لقد ذهبتُ الآن مع الريح .

الثاني : لقد غادرت .

الأول : لقد ذهبت.. لم أعدْ هنا .

الثاني : أنت لستَ هنا .

الأول : لا أنا لستُ هنا .

الثاني : لكن..

الأول : ماذا؟

الثاني : حسناً.. صحيح.. ولكن الحياة هكذا.. ليست سيئة للغاية، فهي.. هناك العديد من الأماكن التي يمكن أن تكون فيها .

الأول : نعم، أو ربما لا يوجد مكان.. ولكن بعد ذلك يجب عليك.. يجب أن يكون الناس في مكان ما.. لا أستطيع تحمل الضوضاء.. لا أستطيع تحمّل الضوضاء التي يسببها الآخرون، لا أستطيع تحملَ ضجيج كل شيء.. هذا يثقلني بشدة .

الثاني : أنت تريد أن تكون بمفردك .

الأول : لا أستطيع أن أكون بمفردي .

الثاني : لا يمكنك أن تكون بمفردك، ولا يمكنك أن تكون مع أي شخصٍ آخر .

الأول : لا أستطيع تحمّل كل الضوضاء .

الثاني : أنتَ بحاجة إلى الهدوء .

الأول : أحتاج إلى الهدوء.. وأريد أن يكون كل شيء أقل وضوحاً .

الثاني : وضوحاً .

الأول : كل شيء واضح للغاية.. يمكن رؤية كل شيء يخفيه الناس بما يقولونه عن الأشياء التي ربما لا يعرفونها عن أنفسهم.. أرى كل ذلك .

الثاني : أنت لا تريد أن تكون مع أشخاص آخرين .

الأول : لا .

الثاني : لكنك لا تريد أن تكون بمفردك، فلماذا لا تريد أن تكون بمفردك؟

الأول : لأنه إذا كنتُ بمفردي فكل ما يمكنني رؤيته

هو نفسي، وكل ما يمكنني سماعه هو نفسي.. وأنا لا أحب ذلك.. من الواضح.. يعني .

الثاني : أليس هذا أفضل؟

الأول : لا، ليس أفضل.. بالطبع ليس أفضل.. إنه أسوأ .

الثاني : ألا تحب نفسك؟

الأول : لا .

الثاني : أنت لا تحب الآخرين ولا تحب نفسك .

الأول : نعم.. هذا كل ما في الأمر .

الثاني : ما الذي لا تحبه في نفسك؟

الأول : أنا لا أحب.. أنا لا قيمة لي .

الثاني : أنت عديم القيمة .

الأول : بالطبع .

الثاني : كيف يمكنك أن تقول أنك بالطبع لست عديم القيمة، فأنت تستحق الكثير .

الأول : حسناً، أنا لست عديم القيمة.. ولكن إذا كنت بمفردي.. وكل ما يمكنني سماعه هو أنني على حق حينئذ .

الثاني : ماذا؟

الأول : إذن لا يوجد شيء هناك.. وبعد ذلك بدأت أشعر بالثقل .

الثاني : تبدأ في الثقل؟

الأول : نعم .

الثاني : ثقيل؟

الأول : تحولت إلى صخرة.. وتصبح الصخرة أثقل وأثقل.. أصبحت ثقيلة جداً لدرجة أنني بالكاد أستطيع أن أتحرك.. ثقيلة جداً لدرجة أنني أغرق تماماً.. لأسفل.. ولأسفل.. لأسفل تحت سطح البحر، غاصت إلى القاع ثم.. استلقيت هناك في قاع البحر بلا حركة .

الثاني : وحينئذ عندما تكون صخرة.. ثم لم تقل شيئاً .

الأول : بالكاد أستطيع التحدث.. إنه صراع للحصول على كلمة واحدة لاستخراج كلمة واحدة.. وبعد ذلك، عندما يتم نطق الكلمة، عندما يتم لفظها فإنها تشعرني بثقلها.. تسحبني أيضاً.. تجعلني أغرق وأغرق .

الثاني : هل هذا ما تبدو عليه الكلمات؟

الأول : نعم .

الثاني : لكن لماذا الأمر على هذا النحو؟

الأول : إنها الطريقة التي هي عليها .

الثاني : أنت صخرة.. وأنت رمادي.. مثل الصخرة.

الأول : نعم.. مثل.. لا ليس بالضبط .

الثاني : ما هو ليس بالضبط؟

الأول : ليس رمادياً .

الثاني : ماذا تقصد؟

الأول : قلت رمادي.. إنه ليس رمادي .

الثاني : لا .

الأول : لا.. لأنه رمادي لطيف .

الثاني : لطيف .

الأول : نعم، اللون الرمادي اللطيف.. والقبيح.. هو الجزر الصغيرة العارية والشعاب المرجانية تطل هناك.. ترى الجزر الصغيرة والشعاب المرجانية كلها رمادية .

الثاني : إنها لطيفة.. وقبيحة .

الأول : نعم .

الثاني : مثل الضباب .

الأول : نعم مثل الضباب الذي تراه في المحيط، يشبه إلى حد ما الضباب.. ربما.. لا، إنه ليس رمادياً مثل الضباب.. يشبهه .

الثاني : ماذا؟

الأول : يستمر أكثر مثل.. حسناً، ربما.. نعم ربما أشبه بجدار خرساني .

الثاني : مثل كل شيء هو مجرد جدار إسمنتي .

الأول : أنا جدار خرساني يتكسر إلى قطع .

الثاني : لا بد أن هذا مؤلم .

الأول : بالطبع هذا مؤلم .

الثاني : هل هو يعني مجرد ألم؟

الأول : نعم .

الثاني : كل ما أنت عليه.. هو جدار خرساني يتكسر إلى قطع .

الأول : ويتفكك.. يسقط في الأنقاض .

الثاني : أنت ركام .

الأول : لا، أنا محطم، لا وليس أيضاً .

الثاني : منهار .

الأول : نعم بطريقة ما.. ربما.. ربما أنا المحطم .

الثاني : أنت المحطم .

الأول : نعـم.. أو.. كل هـذا مجـرد كلمات، مجرد ثرثرة .

الثاني : أنت جدار خرساني يتفتت إلى أشلاء .

الأول : إنها مجرد كلمات .

الثاني : لكـن.. حسنـاً، هل ستخـبرني.. ما الذي يجعل من الأفضل.. أن تذهب.. إلى الماء .

الأول : حسناً يمكنني .

الثاني : حسناً .

الأول : أنـا.. أنـا علـى حـق.. هل يمكنـك أن ترى هنـاك، الجـزر الصغـيرة، والشعـاب المرجانيـة التـي هناك، تلك المنحدرات، المنحدرات الرمادية، المنحدرات الرماديـة النقيـة.. وهـل تـرى الصخور علـى الشاطئ، رماديـة مستديـرة كبيرة، هـل يمكنك رؤيتهـا.. هناك، هناك؟

الثاني : نعم .

الأول : وهل يمكنك أن ترى ذلك الخليج الصغير.. هنـاك، حيـث تنشر الجزيـرة الصغـيرة أرجلها.. حيث يصنع خليجاً صغيراً.. هناك، هل يمكنك رؤية ذلك؟

الثاني : نعم .

الأول : يمكننـا أن نرسـو هناك.. سيكـون القارب آمناً هناك.. هل تريد.. هل تريد الذهاب إلى هناك؟

الثاني : حسناً.. يمكننا القيام بذلك .

الأول : تعـال إذن (الأول يدفع دفة القارب، وينزلق القارب ببطء نحو الخليج) .

الثـاني : يبـدو لطيفـاً جداً هنـاك.. ويبـدو البحر هادئـاً.. جميـع الجـزر والشعـاب المرجانيـة والمحيط.. هناك.. إنه المحيط المفتوح .

الأول : نعم .

الثاني : ثم أمامنا مباشرة، بيننا وبين المحيط على هذا الجانب، من تلك الجزيرة الصغيرة عبارة عن خليج محمي لطيف .

الأول : ويمكننا إلقـاء المرساة هناك، و.. إذا أردنا أن نبقى هناك حتى الغد .

الثاني : هل الوضع آمن هناك؟

الأول : الطقس مثالي .

الثـاني : لن تهدأ الريـح، أعني أن هناك القليل من الضباب.. أليس هناك ريح على المحيط؟

الأول : لا.. لا، لا أعتقد ذلك .

الثاني : هل أنت متأكد؟

الأول : حسناً، لا يمكنك أبداً أن تكون متأكداً تماماً من كل شيء.. دعنا نبحر هناك .

الثاني : حسناً، هيا .

الأول : متأكد؟

الثاني : لما لا .

الأول : عظيم .

الثـاني : تحـب أن يكـون كل شـيء صامتـاً، أليس كذلك؟

الأول : نعم .

الثـاني : هـل هذا هو السبـب في أنك تحب التواجد في البحرِ كثيراً؟

الأول : ربما .

الثـاني : هـل تحب التواجـد في البحر كثـيراً لأنك تريد أن يكون كل شيء صامتاً؟

الأول : لا أعرف ما إذا كنت أريده أن يكون صامتاً،

وهنـاك أصـوات على المـاء، صرير عـال جـداً، رفرفة، وصرير .

الثاني : لكنك لا تحب الضوضاء .

الأول : لا.. أو..

الثاني : الجـو هادئ علـى الماء.. الأصـوات هادئة حقاً هناك .

الأول : نعم.. بطريقة ما، الجو هادئ هناك .

الثاني : ولكن عندمـا تعيش الحيـاة، يمكن سماع الأشياء، يمكن رؤيتها، هذا هو الحال تماماً .

الأول : هذا صحيح .

الثاني : وأنت لا تحب ذلك.. أنت لا تحب أن تعيش هـذه الحياة.. لأنه إذا كنت قد أحببت ذلك.. لكنك تحب أن تكون على الماء .

الأول : نعم.. لا.. لا.. لا أنا .

الثاني : ماذا؟!

الأول : حسنـاً.. أنا هنا، لـدي مكاني، لكل شخص مكانه، لدي مكاني، كل شيء له مكانه .

الثاني : لكن لا يجب أن تكون هنا.. إذا لم تكن هنا في القارب، أعني..

الأول : أنا هنا .

الثاني : لكنك لا تريد أن تكون هنا .

الأول : ولا أريد أن أكون في أي مكان آخر أيضاً .

الثاني : أنت لا تريـد أي شيء.. هل من الممكن ألا تريد أي شـيء.. عندما تشعر بالبرد تريد ارتداء بعض الملابـس.. أليـس كذلـك، أو تقـوم بالتدفئة بطريقة ما .

الأول : نعم .

الثاني : وعندما تشعر بالجوع أو العطش .

الأول : إذاً تريد أن تأكل شيئاً أو تشرب شيئاً .

الثاني : هذا صحيح.. ولا تريد تلك الأشياء .

الأول : بين الحين والآخر .

الثاني : إذن أنت تريد شيئاً ما .

الأول : ربما.. إذا كان هذا هو ما يعنيه أن تريد .

الثاني : أليس كذلك؟

الأول : ربما فقط لأننا هنا.. كل هذه الأشياء.. نعم كل تلك الأشياء التي تتحدث عنها .

الثاني : ربما.. ولكن إذا كان هناك شخص ما على حق في ضربك .

الأول : سأحاول الدفاع عن نفسي .

الثاني : أليس هذا لأنك تريد أن تفعل شيئاً؟

الأول : قـد يكـون.. أو قـد يكون ذلـك بسبب الألم الشديد عند التعرض للضرب .

الثاني : ولكن الحياة يجب أن نحياها .

الأول : الحياة يجب أن نحياها .

الثاني : وأنت.. ألا تحب ذلك؟

الأول : لن أفعل ذلك .

الثاني : كيف يمكنك.. كيف؟ أنا بخير .

الأول : لأن الأمر ليس هكذا دائماً .

الثاني : ليس الأمر دائماً كما قلت .

الأول : لا.. لا يمكـن أن يكون الأمر مختلفاً، أحياناً بين الحين والآخر.. ليس الأمر كذلك .

الثاني : الأمر مختلف في البحر .

الأول : نعم .

الثاني : وعندمـا كنـت طفلاً كان الأمـر كذلك في ذلك الوقت .

الأول : لا .

الثاني : كيف كان الوضع آنذاك؟

الأول : بعـد ذلـك كان كل شـيء يتحـرك (يذهب ويرفع المرسـاة) ولكن الآن.. نحن هنـا، نحن هنا ويبدو أننا يجمعنا هذا الخليج .

الثاني : صحيح (الأول ينزل المرساة) .

الأول : ولكـن.. لماذا لا تخرج على سطح السفينة.. وتذهـب إلى مقدمة القارب وتستعـد لرسو القارب؟ نعم هناك، ثم هناك في هـذا الصندوق (يشير) ولكن أسرع (يشير) الآن.. هيا اذهب .

الثاني : ثم ماذا؟

الأول : ثـم عندمـا نصـل إلى الشاطـئ مباشـرة، تقفز.

الثاني : ثم ماذا؟

الأول : ثم يرسو القارب .

الثاني : صحيح .

الأول : حسناً، هيا.. استمر، أسرع .

الثـاني : صحيـح.. أنا أسـرع في الواقـع، ألا ترى (يخـرج علـى سطـح السفينة ويمشـي للأمـام، ويجد حبلاً).

الأول : الآن اقفـز.. الآن.. انطلـق هيا، اقفز، اقفز إلى الشاطئ (يقفز الثاني، ينزلق، يسقط، يؤذي نفسه) هل آذيت نفسك؟

الثاني : انزلقت (يحاول الوقوف، يقف على قدميه، لكنه يتألم) .

الأول : هل أنت بخير؟

الثاني : نعم.. أعتقد أنني آذيت نفسي قليلاً .

الأول : صحيح .

الثاني : لكنني بخير .

الأول : الآن اربـط الحبل هنـاك.. نعم هناك.. في هذا المسمار الذي تراه هناك .

الثاني : سأحاول .

الأول : أيؤلمك؟

الثاني : نعم، قليلاً .

الأول : أنت بخير، أسرع، هيا من فضلك .

الثاني : حسناً.. الآن ماذا تريد مني أن أفعل؟

الأول : عليك ربط الحبل.. بهذا المسمار الذي تراه هناك .

الثاني : ثم ماذا؟

الأول : ثم تعود إلى القارب .

الثاني : لا يمكنني العودة، القارب بعيد جداً .

الأول : فقط اسحبه نحوك .

الثـاني : حسناً (يسحب القارب قليلاً إلى الداخل) لا يمكنني الاقتراب منه .

الأول : لا.. وهل يمكنك العودة على متن الطائرة؟

الثـاني : سأذهب (يقفز ويمسـك بقضيب حديدي ويزحف مرة أخرى على سطح السفينة) .

الأول : لم يكن ذلك سهلاً .

الثاني : لا.. ولكني فعلت ذلك .

الأول : نعم .

الثـاني : والآن حسنـاً.. الآن بعـد أن رسا القارب.. ماذا سيحدث الآن؟

الأول : حسنـاً.. عندمـا تقوم بإلقـاء المرساة ثم.. ثم.. ثم تتناول مشروباً .

الثاني : A wee dram. .

الأول : إنه فقط ما سأفعله.. هل أصبّ لنا واحدة؟

الثاني : نعـم، سيكون المشروب رائعاً (يذهب الأول لإحضار زجاجة وكؤوس) .

الأول : أعتقـد أن هـذا هـو بالضبـط مـا نحتاجه (يعطـي الكؤوس للثـاني، يصب، يأخذ كوبـاً) في وقته.. (يضع الزجاجة جانباً) في صحتك .

الثاني : في صحتك .

(يرفعان الكؤوس ويشربان)

الأول : أوه هـذا جميـل.. رائـع هنا أليس كذلك؟ الشعـاب المرجانيـة الرماديـة كلها لا تنمو هنـا.. الجزر الصغـيرة العارية، كلها رمادية وسـوداء، والصخور على شاطـئ البحر، والصخور المستديـرة.. ثم هناك.. خلف المحيط.. هنـاك حيث يلتقي المحيـط والسماء.. المحيط هادئ جداً .

الثاني : نعم .

الأول : لا شيء ينمو هنا.. كل الصخور الرمادية .

الثـاني : وهنـاك الكثـير من الجـزر الصغيرة هنا الكثير من الشعـاب المرجانية.. والمحيط والسماء (الأول يملأ كأسه ويشرب) .

الأول : أنا أحب الشرب .

الثاني : حقاً .

الأول : والجو هادئ للغاية هنا .

الثـاني : كل مـا يمكنـك سماعه هو تلاطـم أمواج البحر على القارب .

الأول : نعم ونحن فقط نطفو بشكل لطيف وخفيف.. نحن خفيفان جداً لدرجة، إنه.. مثل.. رياح تدور فينا .

الثاني : يبدو الأمر كما لو أننا نتدحرج .

الأول : نعم، صح .

الثاني : والقارب يتدحرج .

الأول : نتدحـرج برفـق، نتدحرج بلطـف.. هذا هو بالضبط ما نحن عليه .

الثـاني : نحـن خفيفـان جـداً، نحن خفيفـان مثل الرياح.. تقريباً .

الأول : ونحن نتدحرج عالياً هنا.. مع القارب .

الثـاني : نعـم.. نعـم.. نحن خفيفان جـداً.. نعم.. لكنـك.. منذ فترة قلتَ إنك بين الحين والآخر كنتَ ثقيلاً جداً.. لدرجة أنك كنتَ مثل صخرة .

الأول : نعم .

الثاني : ماذا قصدتَ بذلك؟

الأول : لا شيء .

الثاني : لا بد أنك قصدتَ شيئاً ما .

الأول : كانـت مجرد كلمات.. كان مجرد شيء قلتُه ولم أقصد شيئاً .

الثاني : مجرد شيء قلتَه؟

الأول : نعم.. نعم، مجرد كلمات .

الثاني : كلمة صخرة؟

الأول : إنه مجرد شيء قلتُه .

الثاني : صحيح؟

الأول : نعـم.. إنه ليـس حقيقياً.. تحـاول أن تقول كيف يكون شيء ما بقول شيء آخر .

الثـاني : لأنـك لا تستطيـع أن تقول كيـف هو الأمر حقاً.

الأول : لا.. لا بالطبع لا يمكنك .

الثاني : تصبح مجرد كلمات .

الأول : كلمات والمزيد من الكلمات .

الثـاني : لكن ما قلته.. صح، ذلك الشيء عن كونك جداراً خرسانياً يتصدع .

الأول : كنت سيئاً، ولكن .

الثاني : كانت صورة .

الأول : نعـم.. نعـم أفترض أنه يمكنـك تسميتها صورة .

الثاني : وصورة .

الأول : نعم، أفترض أني أقول شيئاً.. شيئاً صغيراً.. ولكن في الغالب أقول شيئاً خاطئاً.. لا يفترض أن يقال .

الثاني : يجب أن تقول الصورة، كيف تكون.. لأنك لا تستطيع قولهـا بأي طريقة أخرى.. هذا هو بيت القصيد من ذلك على ما أعتقد .

الأول : نعم أعتقد ذلك .

الثاني : ولكن في النهاية يقول دائماً شيئاً آخر .

الأول : هـذا مـا أعتقـده.. أعتقـد أنه ربمـا تكون كل الكلمـات هكـذا.. ولكن جوهر الشيء كمـا هو حقاً لا يمكنك إيصاله لأن هذه ليست كلمات، أليس كذلك؟

الثاني : إنه شيء موجود.. وشيء غير موجود .

الأول : نعم.. لكن.. كل تلك الأشياء التي أقولها وأنـا أعلم أنه لا ينبغي للناس أن يقولوا أشياء كهذه.. أعلـم أنه لا فائدة من قول أي شيء حقاً ولكن.. ولكن أنـا.. أنـا على قيد الحيـاة لذا يجب أن أقـول شيئاً.. والآن .

الثاني : نعم ماذا الآن.. ماذا يحدث الآن؟

الأول : هل يجب أن يحدث شيء ما؟

الثاني : حسناً، لا يمكننا البقاء هنا.. في القارب .

الأول : بالطبع يمكننا ذلك .

الثاني : حسناً، يمكننا ذلك .

الأول : إنه هادئ جداً الآن .

الثاني : نعم.. نعم الآن كل شيء على قيد الحياة .

الأول : ألا تحبه؟

الثاني : نعم أحبه .

الأول : حقاً .

الثاني : حسناً، لا أحب ذلك.. لكنني لا أعتقد أنني أفهم ذلك تماماً.. لا أعتقد أنني أفهم تماماً ما هو الجيد فيه .

الأول : لا .

الثاني : هل يمكنك إخباري؟

الأول : لا.. لا، إنه نفس الشيء .

الثاني : كما كان من قبل .

الأول : نعـم.. نعـم، يعجبني حقـاً كل شيء عندما يكون هادئـاً جداً.. والرياح الخفيفة التـي أحبها أيضاً.. أحب.. أن أتأرجح بلطف في القارب الثقيل.. إنه جيد .

الثاني : نعم .

الأول : أنا فقط أحب أن أكون في القارب .

الثاني : نعم.. أعتقد أنني نعم أنا أيضاً أحب رائحة البحـر أيضاً.. وأنا أحب النظر إلى الصخور على شاطئ البحـر.. أو الشعاب المرجانية أو الجزر الصغيرة.. أحب النظـر إلى السماء وفي المحيط وأنا أحب.. مجرد وجودي في القـارب، لم أكـن أعتقـد أننـي سأحب ذلـك.. لكني وجدت نفسي أحب ذلك .

الأول : نعـم.. أحـب ذلـك هنـاك.. (يشـير) هـو البحـر البارد والخطير والهادئ والواسع.. وإذا استلقيت هناك.. في البحر فلن يستغرق الأمر وقتاً .

الثاني : ستتجمد حتى الموت بسرعة ستصبح ميتاً.. إلى الأبد .

الأول : هـذا صحيح.. نحـن متعلقون تماماً.. بدون القارب.. بضع خطوات إلى اليمين.. وننتهي .

الثـاني : ولكـن هل تحب تماماً.. هـل تحب التفكير في ذلك؟

الأول : نعم.. أفعل ذلك .

الثاني : أليس هذا مخيفاً؟

الأول : نعم بالطبع هو كذلك .

الثاني : لأن هذا القارب صغير جداً .

الأول : نعم .

الثاني : وعلى البحر في المحيط، هذا المحيط الكبير الواسـع، قد تضطـر إلى البقاء هناك علـى متن القارب لعدة أيام وأسابيع .

الأول : نعم .

الثاني : وأنت ترغب في ذلك .

الأول : نعم .

الثاني : دائماً .

الأول : لا ليس دائماً .

الثاني : متى لا يعجبك ذلك؟

الأول : عندما أكون بمفردي .

الثاني : أنت لا تحب أن تكون بمفردك في القارب .

الأول : لا .

الثاني : لماذا لا؟

الأول : لا.. لا شيء .

الثاني : قلها .

الأول : لا .

الثاني : هل تخاف؟

الأول : نعم، لا.. لست خائفاً تماماً ولكن..

الثاني : ما الذي تخاف منه؟

الأول : من...

الثاني : قلها .

الأول : أشعر بالخوف من أن أقفز .

الثاني : تقفز في البحر؟

الأول : نعم .

الثاني : هل تفكر في ذلك كثيراً؟

الأول : طوال الوقت .

الثـاني : تفكـر في الأمر طوال الوقـت عندما تكون بمفردك في القارب؟

الأول : نعم.. حسناً، لا أفكر تماماً ولكن..

الثاني : دائماً أنت لوحدك في القارب؟

الأول : نعم .

الثاني : وهو موجود دائماً؟

الأول : دائماً .

الثاني : كفكرة؟

الأول : ليس تماماً كفكرة.. أو ربما كفكرة.. ولكن.. نعـم كفكرة أيضـاً.. ولكني أعتقـد في الغالب كخوف.. لا هذا ليس صحيحاً .

الثاني : هذه مجرد كلمات؟

الأول : نعم .

الثـاني : لكنه شيء قريب إنـه موجود.. ليس تماماً مثل فكرة ليس تماماً كخوف ولكن كشيء قريب .

الأول : نعم.. نعم ربما .

الثاني : هل نسيت ذلك؟

الأول : نعم.. هذا يحدث.. لا .

الثاني : إنه قريب منك طوال الوقت .

الأول : إلى حد كبير .

الثـاني : لكنـك لا تفكـر في الأمـر عندمـا لا تكون وحيداً في القارب .

الأول : لا.. لا ثم تمضي الفكرة .

الثاني : هناك .

الأول : ليـس هناك الكثير ممـا يمكنني قوله حول هـذا الموضوع (يريد إعادة ملء كأس الثاني، لكنه يرفع يده) .

الثاني : لا، شكراً.. لا أريد (الأول يملأ كأسه) كان لطيفاً ولكن..

الأول : نعم .

الثاني : الشراب يهدئك، أليس كذلك؟

الأول : إنه كذلك .

الثاني : إذاً.. ها نحن هنا في القارب.. و..

الأول : هـل أحضـر لنـا شيئـاً نأكله، مجـرد شيء بسيط .

الثاني : سيكون ذلك جميلاً .

الأول : أو يمكننا الإبحار .

الثاني : ثم ماذا؟

الأول : ثم نبحر .

الثاني : ثم ماذا؟

الأول : وبعـد ذلك يمكننا أن نجـد لأنفسنا خليجاً صغيراً آخر حيث يمكننا إلقاء المرساة .

الثاني : هل هذا كل شيء؟

الأول : نعم.. أعتقد ذلك .

الثاني : ربما يمكننا أن نبتعد قليلاً .

الأول : بالطبع نستطيع ذلك .

الثـاني : أتسـاءل عمـا إذا كان الوضـع آمنـاً هنا، أفكـر فقط في هذه الليلة، يمكن أن تشتـد الرياح وأمواج المحيـط.. المحيط هناك تمامـاً، الضباب مستقر هناك، إنـه ضبابـي في المحيـط وفي الخـارج هنـاك بيننا نحن والبحر المفتوح، كل ما هناك هو تلك الجزيرة الصغيرة، الصخرة الرمادية .

الأول : أعـرف.. ولكن لا أعتقد أن الرياح ستشتد.. المحيط ساكن والسماء صافية .

الثاني : قد لا يكون كذلك .

الأول : سأحصل لنا على شيء لنأكله .

الثـاني : سيكون ذلك لطيفاً (يذهـب الأول ويشعل الموقد، ويضع مقلاة عليه، ويفتح علبة ويصب المحتوى في الوعاء) أنا جائع قليلاً في الواقع .

الأول : مذاق الطعام دائماً أفضل في البحر .

الثاني : يمكنني أن أفعل شيئاً لآكله .

الأول : نعم.. لكن أنت..

الثاني : ماذا؟

الأول : مـذاق الطعام دائماً أفضل في البحر حسناً، لكنني فكرت (يحرك الإناء) .

الثاني : ماذا؟

الأول : لا شـيء.. سأضع الطاولـة (يجلب الأطباق وأدوات المائدة، ويضع الطاولة) .

الثـاني : هل ترغب في كأس من النبيذ مع طعامك، هل لديك أي نبيذ؟

الأول : نعـم، نعـم لـدي.. سأفتـح زجاجـة نبيذ.. (يذهـب لإحضـار زجاجة نبيـذ، يفتحها، ويصـب كأساً للثاني وكأساً لنفسه) .

الثاني : أنا جائع حقاً الآن.. لا بد أن يكون صحيحاً أنك تشعر بالجوع عندما تكون في البحر .

الأول : نعم .

الثاني : لا بد أنه هواء البحر.. حسناً، لا بد أن يكون شيئاً ما .

الأول : يجب أن يكون (يرفع كأسه) بصحتك (الثاني يرفع كأسه) .

الثاني : بصحتك (يشربان) لكن حسناً.. الحياة ليست بهذا السوء، إنها ليست دائماً .

الأول : لا .

الثاني : في بعض الأحيان يكون من الجيد أن تكون على قيد الحياة .

الأول : نعم .

الثاني : في كثير من الأحيان فقط تتقن كيفية التعبير عن أنك صخرة أو شيء من هذا القبيل .

الأول : نعم.. نعم في كثير من الأحيان لا أكون كذلك .

الثاني : لا .

الأول : ولكن.. هل تعلم أنني أعتقد أن الطعام قد يكون جاهزاً، إنه يحتاج فقط للتسخين، إنها وجبة خفيفة جداً، كما تعلم .

الثاني : أعرف ذلك .

الأول : أتمنى أن تكون وجبة خفيفة ولكن جيدة (يضع كأسه ويذهب ويحضر الوعاء) إنه طعام على أي حال وآمل أن تستمتع به (يخدم الثاني) تفضل .

الثاني : شكراً لك (يقدم الأول الطعام لنفسه ويضع الوعاء بعيداً ويبدأ الثاني بتناول الطعام) جميل، لذيذ .

الأول : نعم لا أستطيع انتظار طعامي (يبدأ بالأكل).

الثاني : نعم.. الحياة ليست بهذا السوء.. هناك طعام جيد.. هذا طعام جيد وبسيط.. حقاً إنه جميل.. والنبيذ هناك نبيذ جيد أيضاً.. ومن الجيد التحدث إلى الناس.. لنكون معاً.. وحتى لو كان الأمر صحيحاً، نعم حتى لو كانت لديك تلك الأفكار.. فأنت تعرف هذا الشيء عن القفز، فأنت لا تزال ترغب في ذلك في القارب أليس كذلك؟

الأول : حسناً.. نعم هذا صحيح.. إنه في كثير من الأحيان .

الثاني : إنك نوعاً ما.. لا تستطيع التحرك.. كأنك نوع من الصخور .

الأول : نعم .

الثاني : وبعد ذلك.. من المفيد أن تتناول مشروباً صغيراً.. كأساً من النبيذ، أليس كذلك؟

الأول : نعم .

الثاني : ولتخيل الأشياء.. ما أعنيه هو.. أن ما أحاول قوله هو.. وهذا يساعد أيضاً .

الأول : وبطريقة ما، حتى التواجد على الماء هو نوع من الخيال.. أليس كذلك حتى لو كنت هناك؟

الثاني : بالتأكيد.. كل شيء متخيل بطريقة ما، يوجد بطريقة ما، أليس كذلك.. حتى لو حدث بالفعل فإنه لا يزال متخيلاً.. فهو موجود في مكان آخر أيضاً بطريقة ما.. إنه يحدث على أية حال، أليس كذلك؟ بالكلمات أو.. أعني .

الأول : نعم .

الثاني : الطعام كان لذيذاً (يرفع كأسه) بصحتك، حسناً (يرفع كأسه) .

الأول : نعم، بصحتك (يقرعان الكؤوس) لكن..

الثاني : ماذا؟

الأول : لكن صحيح.. أنا لا أعرفك .

الثاني : لا.. ربما لست على ما يرام.. لكنك تعرفني.. أنت تعرفني قليلاً على الأقل .

الأول : أريد أن أقول لك شيئاً.. لكني لا أعرف ما هو .

الثاني : حسناً .

الأول : أريد أن أخبرك بشيء .

الثاني : لكنك لا تستطيع قوله .

الأول : لا.. أعرف فقط أنني أريد أن أقول لك شيئاً ما.. لأنني أحيا .

الثاني : تحيا؟

الأول : نعم أحيا.. أعني أنه عليك أن..

الثاني : ماذا؟

الأول : لا، لا شيء .

الثاني : والآن.. الآن بعد أن أكلنا.. حسناً ماذا نفعل الآن؟

الأول : الآن يمكننا التوجه في طريقنا .

الثاني : صحيح.. سأقوم بمسح الطاولة .

الأول : يمكنني القيام بذلك .

الثاني : لا، سأقوم بذلك، وبعد ذلك سأغسل الأطباق .

الأول : الأطباق يمكن أن تنتظر .

الثاني : ويمكنك تناول مشروب .

الأول : هل آتي لك بكأس معي؟

الثاني : لا، شكراً (يصب الأول لنفسه مشروباً والثاني ينظف الطاولة، ويضع الأطباق في الحوض) ثم سنمضي في طريقنا.. سيكون ذلك لطيفاً، أعتقد أنني ربما أفعل ذلك.. بدأت أحب الأمر هنا على الماء.. لكن.. صحيح.. هل هناك أي شيء آخر ترغب في التفكير فيه؟

الأول : ليس علي أن أفكر في أي شيء بعد الآن .

الثاني : لا تفعل ذلك .

الأول : لا .

الثاني : أنت تشعر بتحسن الآن .

الأول : نعم .

الثاني : هذا جيد .

الأول : الآن.. والآن.. سنبحر.. حسناً.. علينا أولاً أن نفعل ما فعلناه عندما أنزلنا المرساة، يجب أن تخرج على سطح السفينة وتسحب القارب نحو الشاطئ .

الثاني : حسناً .

الأول : وبعد ذلك عليك القفز إلى الشاطئ و.. فك رباط الحبل بسحب القارب إلى الشاطئ مرة أخرى والقفز على متن السفينة ولف الحبل وضعه في الصندوق على سطح السفينة .

الثاني : على اليمين (يخرج على سطح السفينة، يسحب القارب نحو الشاطئ، يقفز، وينزلق، ثم يستلقي على الصخرة) اللعنة، إنه زلق (يقف على قدميه ويمسك الحبل، ويسحب القارب) كيف يمكنني العودة على متن السفينة؟ هذا مستحيل .

الأول : عليك أن تجرب، عليك فقط القفز، حاول فقط .

الثاني : لا أستطيع .

الأول : حاول أن تقرب القارب قليلاً .

الثاني : حقاً .

الأول : تمام .

الثاني : لقد اقتربت قليلاً .

الأول : هل يمكنك أن تمسك بحافة المركب؟

الثاني : لا .

الأول : لا يمكنك؟

الثاني : لا .

الأول : اقترب منه .

الثاني : لا يمكنني الاقتراب منه .

الأول : العارضة عالقة في الأسفل .

الثاني : حقاً .

الأول : هل يمكنك الوصول إليها؟

الثاني : سأحاول (يتمكن من الإمساك بحافة المركب ويقفز ويزحف على سطح السفينة، ويقف على قدميه) كان ذلك قريباً .

الأول : سأسحبنا للخارج ونسحب المرساة (الثاني يلف الحبل ويضعه في الصندوق ويسحب المرساة) أخبرتك أنه يمكنك القيام بذلك .

الثاني : فقط .

الأول : حسناً .

الثاني : إلى أين نحن ذاهبان؟

الأول : في رحلة صغيرة في المحيط على ما أعتقد .

الثاني : هدوء البحر .

الأول : هادئ إلى حد ما، ولكن هناك رياح لطيفة .

الثاني : لا تأخذنا بعيداً .

الأول : لن.. بالطبع لن أفعل .

الثاني : سنتعمق قليلاً .

الأول : نعم (يقف ويده على المجداف والثاني يقف بجانبه ويتطلع إلى الأمام) .

الثاني : المحيط مرعب .

الأول : نعم هو كذلك .

الثاني : يملأ كل شيء هناك .

الأول : لكنه جميل أن المحيط جميل فعلاً .

الثاني : نوع من..

الأول : أنت لا تعتقد أنه جميل .

الثاني : إنه مخيف في الغالب.. لكننا لسنا بحاجة إلى الذهاب بعيداً جداً .

الأول : لا.. أبعد قليلاً من هذا، على الرغم من أنه سيتعين علينا المغامرة أكثر قليلاً .

الثاني : أبعد قليلاً؟

الأول : نعم .

الثاني : أنت متجه مباشرة إلى البحر .

الأول : أعرف .

الثاني : لماذا؟

الأول : يمكنك أيضاً الخروج إلى المحيط، حقاً الآن بعد أن أصبحت معي في القارب الآن وأنت خارج الماء .

الثاني : ماذا لو اشتدت الريح مع هذا الضباب هناك؟

الأول : لكن البحر هادئ حقاً، السماء صافية جداً.. إنها رياح لطيفة .

الثاني : لكنه يتغير بسرعة كبيرة في المحيط .

الأول : يمكن أن يحدث.. نعم .

الثاني : لماذا لا نعود إلى الوراء؟

الأول : ليس بعد.. أبعد قليلاً.. علينا أن نذهب أبعد قليلاً.. أبعد قليلاً .

الثاني : هل يمكننا العودة من فضلك؟ أشعر بالخوف قليلاً .

الأول : حسناً.. سأعود إلى الوراء .

الثاني : أنت لا تزال تتجه مباشرة للأمام، أنت تتجه مباشرة نحو المحيط.. أشعر بالخوف.. أنا خائف .

الأول : أنت تضحك علي .

الثاني : أنا..

الأول : أنت لست.. هذا القارب قوي جداً وآمن.. الطقس مثالي.. هناك رياح جيدة.. كل شيء على ما يرام .

الثاني : لكنني خائف جداً .

الأول : أنا أيضاً .

الثاني : أنت أيضاً؟

الأول : نعم .

الثاني : إذن لماذا لا تعود.. لماذا لا تفعل ذلك؟

الأول : حسناً (يستمر في التوجه مباشرة إلى المحيط المفتوح) .

الثاني : لا تذهب أبعد من ذلك .

الأول : لن أفعل .

الثاني : الآن، ارجع.. لقد قطعنا شوطاً كافياً الآن.. توقف عن اللعب.. ارجع من فضلك .

الأول : حسناً.. حالاً.. سأعود حالاً .

الثاني : أخبرني ما الذي أردت قوله، قلت أنك تريد أن تقول لي شيئاً ما .

الأول : لم أكن أريد أن أقول أي شيء، ليس لدي ما أقوله لك .

الثاني : أخبرني لماذا فعلت ذلك؟

الأول : لا، أنا.. أنا..

الثاني : أنت .

الأول : أنا .

الثاني : نعم.. قلها .

الأول : أنا.. لا، لا شيء .

الثاني : قلها .

الأول : كنت خائفاً دائماً من حدوث ذلك، واعتقدت أنه سيحدث، وكنت مرعوباً من حدوثه .

الثاني : صحيح .

الأول : وبعد ذلك حدث ذلك .

الثاني : نعم .

الأول : لقد حدث ذلك حالاً .

الثاني : نعم .

الأول : لا يوجد شيء يمكن لأي شخص أن يقوله بشأن ذلك.. والآن ذهبت .

الثاني : لماذا بالرغم من ذلك.. لماذا حدث ذلك؟

الأول : ليس هناك سبب يجعلني أعلم أن ذلك سيحدث، ثم حدث ذلك .

الثاني : صحيح.. لماذا لا تعود إلى الوراء .

الأول : حسناً.. حسناً، سأعود حالاً .

الثاني : ماذا حدث؟

الأول : أنا .

الثاني : لا.. لا تقل أي شيء.. أنت.. نعم.. نعم عندما نخرج مباشرة إلى المحيط عندما يمكننا فقط جعل المنارة هي طريقنا للعودة إلى هناك.. حتى تتذكرك.

الأول : نعم.. هذه ريح طيبة .

الثاني : نعم، نحن نحقق تقدماً جيداً .

الأول : لماذا لا تأخذ ذراع الدفة؟

الثاني : لا، لا أجرؤ .

الأول : هيا.. خذها (الثاني يأخذ المحراث) فقط أمسكها بثبات وحافظ على هذا المسار (يخرج على سطح السفينة) .

الثاني : لا تقف هناك.. ليس هنا في وسط المحيط.. لماذا تفعل ذلك؟ لماذا تقف هناك؟ تعال واجلس.. الرياح تشتد، والأمواج تزداد قوة.. لا أجرؤ على فعل هذا.. نحن نقترب من الضباب.. خذ الدفة من فضلك.. أنا خائف.. تعال.. لا تقف هناك.. إنه أمر خطير .

الأول : ليس خطيراً.. لا بأس بهذا .

الثاني : لا تقف هناك هيا، لا، لا تفعل ذلك، عد، الأمواج تزداد قوة، عد، أنا خائف.. لا أريد أن أقود القارب، خذ القارب.. ارجع.. كن حذراً من فضلك.. ارجع .

الأول : سأحترس .

الثاني : ثم قف هناك على سطح السفينة وقف هناك وانظر.. ثم.. ثم تعثر نوعاً ما.. ثم استلق هناك في البحر.. وأمسكت بسترة نجاة وألقيتها عليه وكانت الأمواج ضخمة.. لكنه لم يصل إليها.. وتدحرجت الأمواج فوقه.. كان فوق الأمواج.. ثم كان تحت الأمواج.. استلقى هناك في الماء وكانت الأمواج تعلو.. أمسكت بالقارب الذي حاولت الوصول إليه وحاولت الإمساك به لكنه دفع القارب بعيداً.. كان فوق الأمواج.. ثم كان تحت الأمواج.. ثم رأيته ينجرف بعيداً خلف القارب.. وأنا.. لم يسبق لي أن أبحرت بقارب من قبل، لم أكن أعرف أي شيء عن المحيط، القارب ينجرف، الأشرعة ترفرف.. ماذا كان علي أن أفعل، دفعت الدفة، لم يحدث شيء، ظل القارب ينجرف ثم فجأة انجرف القارب للأمام لكن أين هو؟ أبحث عنه أصرخ أين أنت، لا يمكن رؤيته في أي مكان يجب أن أجده يجب أن أمسك به القارب ينجرف للأمام أدفع الدفة، القارب يقف الأشرعة ترفرف القارب يهدأ هناك ثم ينجرف إلى الوراء وأبحث عنه أصرخ أين أنت القارب يهدأ ترفرف الأشرعة أدفع الدفة ينجرف القارب للأمام أبحث عنه وأبحث عنه أصرخ أين أنت أصرخ مرة أخرى أين هل أنت، أنا أنظر، القارب ينجرف للأمام، أنظر وأنظر، أدفع الدفة، ينجرف القارب للأمام، أنظر وأنظر، لكني لا أستطيع رؤيته .

الأول : لقد ذهبت .

الثاني : أصرخ أين أنت القارب ينجرف إلى الأمام أصــرخ أين أنت القارب ينجرف إلى الأمام أنتظر أصرخ أين أنت .

الأول : لقد ذهبت .

الثاني : أنتظر القاربَ أن ينجرف للأمام.. أدفع الدفة.. القارب ينجرف للأمام.. يجب أن أفعل شيئاً.. أنظــر إلى المــاء.. وكل مــا يمكننــي رؤيته هــو المحيط المفتوح.. كل شيء فارغ.. فقط المحيط والسماء.. فراغ أبيضــ وأســود، والأمواج عاليــة جداً.. إنهــا الأمواج.. أنظــر إلى الشاطــئ.. طريق العودة هنــاك.. في طريق العــودة إلى هنــاك أعتقــد أننــي أرى المنــارة.. والآن تصطدم الأمــواج بالقارب ولا أستطيع البقاء هنا أكثر من ذلك.. أنتظر.. أصرخ.. أين أنت؟ ينجرف القارب إلى الأمــام.. أنتظــر.. أدفع الدفة.. ينجــرف القارب للأمــام.. أحــاول أن أثبــت الدفة والأمــواج تتلاطم.. أصبحت موجــات ضخمة بالأبيض والأســود، والسماء تتحــول إلى اللون الأسود.. المحيــط أسود.. أصرخ أين أنت؟ أصرخ.. لا أعرف ماذا أفعل.. أنظر نحو المنارة.. أتوجــه نحو المنــارة.. أنظــر إلى الخلف.. أصــرخ أين أنت؟ كل ما أستطيع رؤيته هو السماء السوداء والمحيط الأســود والأمواج الســوداء والبيضاء والقــارب يغوص للأسفــل ويصعد للأعلــى، للأعلى ثــم للأسفل.. أرى المنــارة.. أتوجه نحوها وأمســك الدفة بثبات، والقارب يعلو ويهبط .

الأول : لقد ذهبت .

الثاني : أصرخ أين أنت؟

الأول : لم أعــد خائفــاً، لم أعد ثقيــلاً بعد الآن، أنا وزن فقــط حتى أنني ليس لي وزن، أنا مجرد حركة تسير مع الريح، أنا الريح .

الثاني : أنظر نحو المنارة وأصرخ أين أنت .

الأول : لقد ذهبت .

الثاني : أصرخ أين أنت .

الأول : لقد ذهبت الآن .

الثاني : ويتحــرك القــارب لأعلى ولأسفــل، لأعلى ولأسفل، والأمواج، والأمواج السوداء، والأمواج البيضاء.. ثم المطر، ثم يهطل المطر، وتملأ الرياح الأشرعة، ويرتفع القــارب لأعلــى ولأعلى.. ثــم يسقط للأسفــل وللأسفل، وهكــذا للأسفل ثم للأعلى.. وأنظر نحــو المنارة وأمسك بالدفة .

الأول : لقد ذهبتُ بعيداً الآن .

الثاني : ولكن لماذا فعلتَ ذلك؟

الأول : لقد فعلتُها .

الثاني : لكنك كنتَ خائفاً جداً من القيام بذلك .

الأول : لقــد كنــتُ مرعوبــاً منــه ولهــذا السبــب فعلتُهــا.. كنتُ أعلم أنني سأفعلهــا.. كنتُ ثقيلاً جداً.. وكان البحر خفيفاً للغاية وكانت الرياح تتحرك بسرعة كبيرة .

الثاني : اعتقــدتُ أنه مجرد شيء فكــرتَ به بشأن شيء كنتَ تخاف منه .

الأول : لقد فعلتُ ذلك أيضاً واعتقدتُ أن الأمر كان كذلك أيضاً .

الثاني : ولكن بعد ذلك فعلتَ ذلك .

الأول : أعرف .

الثاني : لماذا فعلتَ ذلك؟

الأول : فعلتُهــا.. كنّا في القارب وفعلتُ ذلك.. فعلتُ ذلك لأنني كنتُ ثقيلاً جداً .

الثاني : لقد فعلتَها .

الأول : لقد غادرت .

الثاني : لقد فعلتَها .

الأول : فعلتُ ذلك .

الثاني : وقد فعلتَ ذلك بشكل صحيح لأن..

الأول : لقد غادرتُ الآن مع الريح .

الثاني : لقد ذهبتَ الآن .

الأول : لقد غادرتُ مع الريح.. أنا الريح .

انتهت

غنّـــام غنّـــام

في العام ١٩٩٤ حملتُ وفرقة مختبر موّال المسرحية مسرحيتَنا «سهرة مع أبي ليلى المهلهل.. الزير سالم» إلى الملتقى العلميّ لعروض المسرح العربيّ في مصر (الدورة الأولى والأخيرة) وكنا نرفعُ أكثر من راية في ذلك العمل، فكرية وفنية وتقنية، كما كنّا قد أنجزنا مغامرتَنا الثانية من الفرجة المسرحية والثالثة في إطار الحلقة، وكنتُ أرفع قفاز التحدي في الحوار حول ذلك، مواجهاً كل محاولات الإحباط والانتقاص التي واجهناها في هذا العمل، وهناك جاءنا المددُ من مبدعين سبقونا في التجربة، وفي مقدمتهم الراحل عبد الفتاح قلعه جي الذي كان اكتشافاً عظيماً لناحية عمق المعرفة والثقافة لرؤيته الحيوية والناقدة للموروث، وهو العارف والموغل فيه.. والأهم من ذلك هو الاهتمام العالي الذي أولاه لنا كفريق، ولي كشخص، ومنذ ذلك اليوم صار عبد الفتاح قلعه جي عنواناً أيمّمُ صوبه كلما التبس الأمر أو صعب .

لم يلعب المعلم عبد الفتاح قلعه جي دور المعلم معي بل دور الصديق والرفيق، ولم يجعل من تفوقه الثقافيّ حاجزاً، فما إن ينتهي من كتابة إبداع ما ويشعر بأنه يصب في مجرى نهرنا المشترك إلا ويبادر في إرساله لأكون ممن تشرّف بأولوية الاطلاع، وبتواضع المعلم كان يطلب رأيي وتقييمي، وكنتُ دوماً أكتفي بالاستمتاع والتعلم .

ذات عام كنتُ بصدد كتابة مسلسل ضخم عن سيف الدولة الحمداني، وهي شخصية كتب عنها الكثيرون، فتعمدتُ التركيز على من جمعهم ديوانه من المبدعين في كافة صنوف الشعر والحكمة والملائح والمدائح والموسيقى وصنوف الفكاهة والإضحاك التي عرفها ذلك العصر، وكانت بطون الكتب مصدراً هاماً، لكن شيئاً ما ظل ينقصني، شيء يتعلق بالمكان، بالجغرافيا، بالناس، بالأثر المادي والمعنوي، فحلب الضاربة في القدم ما زالت حلب المتفردة، لذا شددت العزم وتوجهتُ إليها ونزلتُ في أحد فنادقها وهاتفت بوابة حلب بالنسبة لي عبد الفتاح قلعه جي.. فرح لحظةً وثارت ثورتُه بعدها، إذ كيف أنزل في فندق وبيته موجود؟ وما هي إلا دقائق حتى وجدتُني أحمل حقيبتي مغادراً الفندق متجهاً إلى بيته في حيّ الكلاسة، وبعد أن عرف هدف زيارتي وضع برنامجاً بدأ بتنفيذه فوراً، وخلال ثلاثة أيام قضيتها برفقته قرأتُ حلب من بابها لمحرابها، وعرفت أهلها من حمالها إلى مؤرخها ورجال الدين بمختف الملل، ودرجتُ على مواضع وصفتْها أقلام مرحلة سيف الدولة وما زال الناس يدرجون عليها، وجلست في أيك كانوا يجلسون فيه ويختلون.. وأجمل ما في تلك الرحلة أنني كنت معجباً ومدافعاً عن سيف الدولة بينما كان (معلّمي) يحمل وجهة نظر نقيضة، فحواراتنا لم تنته طيلة أيام ثلاثة، وكنا ننام على خلاف حول أمر ما ونصحو على قهوة يعدّها بيديه ومعها أدلة جديدة على ما ذهب إليه .

نعم، كنت في حضرة خلاصة العصور الحلبية، وكنت عريساً في مسلسل «العرس الحلبي» الذي وثّق فيه حلب التي يحب .

لا كلمات ولا شهادة تكفي لتفي عبد الفتاح قلعه جي حقّه ومكانته، ففي حلب كان هناك كبير اسمه عبد الفتاح قلعه جي دوّن اسمُه إلى جانب اسمها، لكني أجزمُ بأن قلعه جي وحلب اسمان لا يقبلان القسمة على اثنين .