

110  
111

# الحياة المسرحية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقا - دمشق - السنة 43 - شتاء وربيع 2020



نقابة الفنانين في حلب صلحوق  
التقاعد  
تجمع رايت الفني

يقدمان الكوميديا السياسية

# القدس أنجهم يا عربي

تأليف

م. مصطفى آغا

إخراج

د. حازم حداد

بالاشتراك مع عندليب حلب

فؤاد ماهر

كلمات  
الغاني  
فخري قدورة  
ألحان  
عمار عساني  
ديكور  
ممدوح عباس  
الإشراف  
العام  
عبد الحليم حريري

اعتباراً من  
27/2/2020  
الساعة 7 مساءً



على مسرح نقابة الفنانين بحلب



# الحياة المسرحية

العدد 110-111 شتاء وربيع 2020

رئيس مجلس الإدارة:

الدكتورة ليانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول:

عماد جلول

مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:

جان جان

هيئة التحرير:

عبد الفتاح قلعه جي

د. حمدي موصلي

مصطفى صمودي

د. فايز الدايدة

داود أبو شقرة

التنفيذ الضوئي:

كريستين كساب

الإشراف الطباعي:

أنس الحسن

الإخراج الفني والتنفيذ:

عبد العزيز محمد

الطباعة وفرز الألوان:

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات: هاتف: ٢٢٢١٣٤٥

WWW.theaters.gov.sy

Facebook:juan jaan

ثمان العدد

500 ليرة سورية

# في هذا العدد

- كلمة العدد**
- ٤ رئيس التحرير
- ٥ - تكريم فضة وزيدان في مهرجان «الثقافة تجدد انتصارها»
- ٦ كنعان البني - «كيميا» و«ثلاث حكايا» في مهرجان المسرح العربي الثاني عشر
- ١١ - «فانتازيا الجنون» شخصيات من التاريخ تنطق بلسان الحاضر
- ١٥ رياض النداف - «هوى غربي».. صور نابضة بالحياة
- ١٨ - «الزير سالم» في المعهد العالي للفنون المسرحية
- ٢٠ - «خدمة».. جديد مشروع دعم مسرح الشباب
- ٢٢ شاكرا شاكرا - المسرح القومي ينشط في اللاذقية
- ٢٧ ندا حبيب علي - لا تكن أحرق مرتين.. دعوة للمحبة والسلام
- ٣١ الياس الحاج - من عروض الموسم المسرحي في اللاذقية
- ٤١ ميرفت علي - حصاد مسرحي مثمر في طرطوس
- ٤٧ - «سيمر الوطن من هنا» لمسرح حلب القومي
- ٤٩ - «ثلاث ثوان».. تجليات حلم
- ٥١ - «زائر غير شرعي» جديد المسرح الجامعي في حلب
- ٥٣ - «بابل سيمفونية مدينة» مسرحية شبابية تدعو إلى تقديس العمل
- ٥٤ - عروض مسرحية طفلية في دمشق
- ٥٧ سلوى صالح - قراءة في كتاب «تاريخ التراث في المسرح العربي المعاصر»
- ٦٧ كريستين كساب - قراءة في كتاب «يعقوب صنوع رائد المسرح المصري ومسرحياته المجهولة»
- ٧١ - رياض عصمت يسدل الستار
- ٧٦ نجوى صليبه - عبد الرحمن أبو القاسم.. خاتمة المشوار
- ٨٠ أمينة عباس - رحيل مأمون الفرخ.. مسرح الطفل يخسر أبرز أركانه
- ٨٦ - إصدارات
- ٩٠ - شهيد نديم يكتب كلمة يوم المسرح العالمي ٢٠٢٠
- تجارب ورؤى**
- ٩١ رياض النداف - ندوة في مكتبة الأسد حول كتاب «عبد اللطيف فتحي.. رائد المسرح الشعبي»
- ٩٥ محمد خير الكيلاني - مشروع مدى الثقافي يحتفي بتجربة فرحان بلبل
- ٩٨ نجوى صليبه - المخرج المسرحي د. تامر العريبي: العروض المسرحية السورية لها احترامها عربياً
- ١٠٧ الحياة المسرحية - الفنان محمد خير الجراح: بيع الفرجة محطة هامة في مسيرتي المسرحية
- ١١٤ ندا حبيب علي - المسرحي مجد يونس أحمد: أخوض تجارب مسرحية مشاكسة

# In This Issue

## نوافذ على المسرح العربي

- ١١٩ - مهرجان لبنان الوطني للمسرح في دورته الثانية  
١٢٠ - أيام الشارقة المسرحية في دورتها الثلاثين  
١٢٢ - محي اسماعيل مكرماً في مهرجان أيام القاهرة الثالث للمونودراما  
١٢٣ د.محمود سعيد - قراءة في نص مسرحية «على المتضرر اللجوء إلى القضاء» لسامي بلال  
١٢٦ ربا عادل هايبيل - المسرح العربي.. تساؤلات وآراء  
١٣٣ كنعان البني - الفنانة المسرحية التونسية زهيرة بن عمار : لسورية مكانة خاصة في قلبي  
عباسية مدوني

## ملف العدد-مسرح الشارع

- ١٣٥ د.حمدي موصلي - كلمة أولى في مسرح الشارع  
١٣٦ نادر عقاد - مسرح الشارع.. متعة الفرجة  
١٣٨ حسام الدين سعد - التآطير في تكوين العلاقة الثنائية في مسرح الشارع  
١٤٠ أنور محمد - في مسرح الشارع  
١٤٢ وائل زكريا مصطفى - مسرح الشارع.. من الشارع وإليه  
١٤٤ سامر محمد اسماعيل - تجارب متقدمة في مسرح الشارع في سورية  
١٤٦ بدور الموسى - مسرح الشارع.. من عتمة الأماكن المغلقة إلى نور الفضاءات المفتوحة  
١٥١ د.عامر صباح المرزوك - ملامح من تجربة مسرح الشارع في العراق  
١٥٤ عزيز ريان - مسرح الشارع في المغرب

## قضايا وآراء

- ١٥٧ هناء أبو أسعد - المسرح والعالم المتغير  
١٦٤ عباسية مدوني - أفكار في الكتابة المسرحية

## دراسات وأبحاث

- ١٦٩ حيدر سلمان - التنمية المستدامة وصناعة العرض المسرحي  
١٧٢ ضياء عمايري - الإضاءة المسرحية بين المصمم وتطور أدوات التصميم  
١٧٦ أيهم غزالي - محطات في نشوء وتطور التصميم المسرحي

## مسرحيات العدد

- ١٨١ د.ثائر زين الدين - مورفين  
١٩٣ محمد الخالد برغوث - درويش  
١٩٦ رشاد كوكش - الحطاب الطيب  
٢٠١ فاتن ديركي - نرجس  
٢١٣ سهيل عقلة - الانتصار الكبير  
٢٢٤ د.بشار عليوي - كواليس



## كلمة العدد



يستخدم المؤرخون ومدونو الأحداث التاريخية مصطلح «قبل.....» و«بعد.....» للدلالة على الأحداث التاريخية التي تشكل منعطفات حادة في مجتمعاتها، كأن يقولوا: «قبل فتح الأندلس» أو «بعد سقوط غرناطة» أو «قبل معاهدة السلام».. إلى آخر ما هنالك من تحديد لمفاصل تاريخية شكّلت تحولات نوعية على كافة الأصعدة، إما نحو الأفضل أو نحو الأسوأ.

واليوم ونحن ما نزال - على الصعيد العالمي- تحت وطأة الضغط النفسي والاقتصادي والاجتماعي لجائحة المرض المعروف بـ «كورونا» يطرح سؤال نفسه: «هل سيشكل هذا المرض وما رافقه من انزياحات على مختلف الأصعدة نقطة تحوّل تجبر المؤرخين على التمييز بين ما كان قبل انتشار هذا المرض واستشرائه وبعده؟».

في هذه العجالة لن نكون معنيين سوى بما طرأ ويطرأ على حياتنا الثقافية في سورية من تحولات بدأت بوادرها تلوح في الأفق منذ أن تم اتخاذ إجراءات احترازية على مستوى الدولة والحياة اليومية في بداية الحديث عن الجائحة، حيث تم تجميد النشاط الثقافي بشكل كامل أسوة بكل الفعاليات الأخرى، فكان لا بد خلال فترة التوقف من إيجاد بدائل - على الصعيد الثقافي- تعوّض غياب بعض ما اعتاد مواطننا المهتم بالشأن الثقافي على متابعته، فكان أن كثفت الهيئة العامة السورية للكتاب من وتيرة نشرها للكتاب الإلكتروني، وهو المشروع الذي كان قد بدأ قبل فترة طويلة من جائحة كورونا، كما عمدت المؤسسة العامة للسينما ومديرية المسارح والموسيقا إلى التواصل مع متابعي نشاطاتهما عبر بث الأفلام السينمائية والعروض المسرحية على صفحاتهما ومواقعهما الإلكترونيّة، واتخذت بعض المراكز الثقافية إجراءات مماثلة على هذا الصعيد.

اليوم وبعد انتهاء فترة الحظر محلياً وعالمياً والانتقال إلى مرحلة التعايش والاعتماد على وعي المواطن في ضوء التقارير التي تتحدث عن فترات زمنية مديدة سيقضيها

المرض على سطح الكوكب الأرضي عادت الأنشطة الثقافية إلى سابق عهدها بشكل تدريجي، فكان أن فتحت المراكز الثقافية أبوابها أمام مرتاديهما وأعلنت عن برامجها لأسابيع قادمة، كما عاد النشاط السينمائي إلى صالات العرض رويداً رويداً، وتجلّى ذلك أولاً بإقامة المؤسسة العامة للسينما للدورة السابعة من مهرجان سينما الشباب والأفلام القصيرة وهو المهرجان الذي يعرض عدداً كبيراً من الأفلام القصيرة الجديدة التي أخرجها المخرجون الشباب المؤهلون أكاديمياً في إطار من التنافس على نيل جائزة المهرجان، وقد حفلت الدورة السابعة منه بعدد من الأفلام السينمائية التي ناقشت قضايا اجتماعية بالدرجة الأولى، منها ما هو مرتبط بالحرب الإرهابية على سورية في نتائجها واستداراتها متعددة الأوجه، وقد شهدت الصالة متعددة الاستخدامات في دار الأسد للثقافة والفنون إقبالاً واسعاً من قبل الجمهور السينمائي على حضور أفلام المهرجان التي امتدت على مدى خمسة أيام على الرغم من الإجراءات الصحية الاحترازية التي اتخذتها وزارة الثقافة في صالات العرض التابعة لها، وقد قدمت أفلام هذه الدورة أسماء جديدة في عالم الإخراج، الأمر الذي يجب أن يعني أننا على أبواب مرحلة جديدة من العمل السينمائي في سورية.

من جهتها أعادت مديريةية المسارح والموسيقا الحياة إلى صالاتها، فاستقبلت في دمشق عروضاً مسرحية من عدد من المحافظات، وتواصلت مع جمهورها من الأطفال من خلال أكثر من عمل مسرحي، واستأنفت فرق المسرح القومي في اللاذقية وطرطوس وحلب والسويداء والحسكة تقديم عروضها التي شهدت إقبالاً عكس توقّ جمهور الثقافة في بلدنا إلى عودة النشاط الثقافي بكامل أركانه ومفرداته.

وكانت الخطوة الأهم هي تلك التي خطتها الهيئة العامة السورية للكتاب والمتمثلة بإعادة الروح إلى الإصدار الورقي لكتبها ودورياتها ولو بشكل جزئي مؤقتاً ريثما يتم استكمال الإجراءات الكفيلة بإعادة الحياة إلى هذا النوع من الإصدار بشكل كامل، وهو الأمر الذي يؤكد أنه لا غنى ولا بديل عن الإصدار الورقي لأية جهة ناشرة، فما بالك إذا كان الأمر متعلقاً بجهة لها رصيد كبير وتاريخ مشرق على صعيد نشر الثقافة على المستوى العربي كإصدارات وزارة الثقافة، ولا يمكن لا مرئ أن يتخيل إقامة الدورة القادمة من معرض الكتاب في مكتبة الأسد دون جناح الهيئة العامة السورية للكتاب وإصداراتها التي تلقى رواجاً منقطع النظير بسبب جودتها على صعيد المضمون والشكل الفني.

هي بعض التداعيات التي تفرض نفسها ونحن على أبواب مرحلة متجددة من حياتنا الثقافية والفكرية في بلد لطالما قدم للبشرية رواداً وأعلاماً في عالم الثقافة والفن والإبداع.

رئيس التحرير

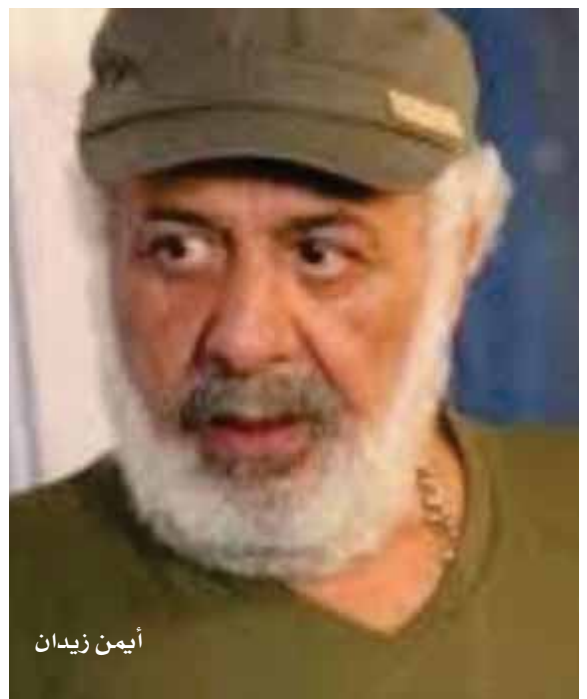


# تكريم فضة وزيدان في مهرجان «الثقافة تجدد انتصارها»

كرّمت وزارة الثقافة الفنانين المسرحيين أسعد فضة وأيمن زيدان في حفل افتتاح مهرجان «الثقافة تجدد انتصارها» الذي أقيمت فعالياته على مدى عشرة أيام من شهر آذار الماضي، وقد تحدث المخرج والممثل المسرحي أيمن زيدان عن هذا التكريم قائلاً: «هذا التكريم يرتب مسؤولية أن نكون شركاء حقيقيين في صياغة مشهد ثقافي سوري يرقى إلى ما يستحقه الوطن ويسهم في إعادة الإعمار الثقافي». وفي حفل الافتتاح تم أيضاً تكريم الفنانين نادين خوري- فاديا خطاب- رضوان عقيلي- هالة مهاني- سوسن جلال.. كما تم تكريم الأدباء والمترجمين والإعلاميين: مالك صقور - د. محمد الحوراني - د. اسماعيل مروة - د. نورا اريسيان - مها عرنوق - محمد الخطيب.. بالإضافة إلى الفنان الراحل عبد الفتاح سكر. وتضمن عرض الافتتاح عرضاً فنياً لفرقة أرام للمسرح الراقص إخراج نبال بشير، وقاد الفرقة الموسيقية الفنان نزيه أسعد. وقدمت في المهرجان أمسيات غنائية وموسيقية.



أسعد فضة



أيمن زيدان



# «كيويا» و«ثلاث حكايا» في مهرجان المسرح العربي الثاني عشر

كنعان البني

وممثل ومخرج مسرحي من مواليد العام ١٩٤٧ وله الكثير من الأعمال والكتابات في مجال القصة والمسرح والرواية والشعر، وقد اختار أن يتحدث عن النص المسرحي بين الصوت والصورة وهذا جانب من كلمته: «نحن اليوم في زمن الصورة بامتياز.. السينما صورة.. التلفزيون صورة.. مواقع التواصل الاجتماعي صور.. النصوص التي تنشر على مواقع التواصل دون صورة لا يلتفت إليها أحد.. حتى الصحافة الورقية تبنت الصور مادة أساسية على صفحاتها.. صارت الصورة هي الجسد الحقيقي للمعنى وحرية الخيال.. المسرح العربي اليوم معني بالصورة، بل يجب أن يعنى بالصورة حتى يواكب تراكم التطورات في المسرح العالمي، وما دام المخرجون الذين يمتلكون الرؤية الفنية والفلسفية والجمالية قادرين على تحويل قصيدة للمتنبى مثلاً إلى صورة مسرحية جاذبة فهذا يعني أن المسرح مسرح مخرجين.. أين إذن الكاتب المسرحي الحديث؟ وهل يجدر بالمؤلفين أن يكتبوا نصوصاً للصورة؟ برأيي نعم.. هل هذه دعوة إلى تحويل النص المسرحي التقليدي إلى سيناريو مسرحي أسوة بسيناريو الدراما التلفزيونية أو السينمائية؟ نعم إنها دعوة للخروج من نمطية كتابة النص المسرحي التقليدي، والخروج من النمط خطوة لتحرير الفكر المسرحي من قيد الثبات والجمود، فبما أيها المسرحيون العرب إذا أردتم أن تطوروا المسرح العربي ليصير عالمياً فلا تقفوا عند الأمل ولا عند اليوم، بل اذهبوا إلى ما بعد الغد لتطوروا المسرح العربي.. اذهبوا إلى ما بعد الغد».

وجرى في المهرجان تكريم عدد من الفنانين الأردنيين، وهذا تقليد خاص بالهيئة العربية للمسرح

المسرح منبر للعطاء والتواصل، همزة وصل للإبداع الفني والفكري والحضاري الإنساني، وبوابة نحو التميز والتفرد على كل المستويات.. والهيئة العربية للمسرح الحريصة على تجسيد أهداف على المدى القريب والبعيد في الفن المسرحي الإبداعي تنظم سنوياً مهرجاناً مسرحياً عربياً، وعلى مدار إحدى عشرة دورة حط هذا المهرجان رحاله في مدن وعواصم عربية عديدة، ليعلن رفع ستار الدورة الثانية عشرة في العاصمة الأردنية عمان، في شهر كانون ثاني الماضي تحت شعار «المسرح معمل الأسئلة ومشغل التجديد».

## تكريم ومسارات

يشهد مهرجان المسرح العربي عادةً سلسلة من المسابقات الإبداعية والعلمية الأكاديمية بروح المنافسة الإبداعية، ليتوج ذلك بلقاء مسرحي عربي في شكل مسابقة رسمية للتنافس على جائزة أفضل عمل مسرحي عربي، إضافة لعروض مسرحية موازية خارج المسابقة، وورشات تكوينية وندوات علمية وفكرية، ومسابقات التأليف للكبار والصغار وللشباب حتى عمر ٣٥ سنة، ومسابقة البحث العلمي المسرحي للشباب دون ٣٥ سنة، إضافة لاحتفالية اليوم العربي للمسرح الذي تم اعتماده بتاريخ العاشر من شهر كانون ثاني من كل عام بعد اتفاق المسرحيين الذين اجتمعوا في مؤتمر تأسيس الهيئة العربية للمسرح عام ٢٠٠٨ وقد تم اختيار المسرحي البحريني خليفة العريفي لإلقاء كلمة اليوم العربي للمسرح عام ٢٠٢٠ وهو كاتب





- «على قيد الحلم» لمسرح الشباب من الكويت  
تأليف تغريد الداود إخراج يوسف البغلي .  
- «كيمياء» للمسرح القومي بدمشق تأليف ألكسندر  
ابرازتسوف إعداد وإخراج عجاج سليم .

### المسار الثاني

أما في المسار الثاني لأفضل عمل مسرحي للعام  
٢٠١٩ فتم تقديم الأعمال التالية :  
- «الجنة تفتح أبوابها متأخرة» من الأردن تأليف  
فلاح شاكر إعداد وإخراج يحيى البشتاوي  
- «الصبغة» من الكويت تأليف وإخراج عبد الله العابر .  
- «النمس» من المغرب تأليف عبد الإله بنهدار  
إخراج أمين ناسور .  
- «بحر ورمال» من الأردن تأليف ياسر قبيلات  
إخراج عبد السلام قبيلات .  
- «جي بي اس» من الجزائر تأليف وإخراج محمد  
شرشال .

- «خرافة» من تونس تأليف علي عبد النبي الزبيدي  
إعداد رضوان عويساوي إخراج أيمن النخيلي .  
- «سماء بيضاء» من تونس تأليف وإخراج وليد  
الدغسني .  
- «قاعة الانتظار» من الإمارات تأليف وإخراج  
أيوب أبو نصر .

- «مجاريح» من الإمارات تأليف إسماعيل عبد الله  
إخراج محمد العامري .  
لجنة تحكيم العروض المتنافسة ضمن المسار  
الثاني مكونة من : د. شذى سالم من العراق- أ. لينا خوري  
من لبنان- أ. خالد جلال من مصر- د. عادل الحربي من  
السودان- أ. إيهاب زاهدة من فلسطين .

وخصصت الهيئة العربية للمسرح جلسات نقدية  
وتطبيقية لعروض المهرجان المتنافسة على جائزته .

### كيمياء

شاركت سورية في المهرجان بمسرحية «كيمياء» التي  
تحدثت عن الحب، وطرحت سؤالاً عن قيمة الوجود دون  
حبّ بأسمى معانيه وتجلياته في ظل عالم موبوء ومسكون  
بالأطماع والجراح .

يتجلى بتكريم مبدعي البلد المحتضن للدورة، وقد  
اختارت نقابة الفنانين الأردنيين عشرة من الأسماء  
اللامعة والفاعلة في المسرح الأردني هم : حابس حسين-  
حاتم السيد- خالد الطريفي- عبد الكامل الخلايلة- عبد  
الكريم القواسمي- د. مجد القصص- نادرة عمران- نبيل  
نجم- يوسف الجمل- باسم دلقموني .

وفي حفل الافتتاح ألقى الأمين العام للهيئة العربية  
للمسرح أ. إسماعيل عبد الله كلمة أكد فيها على حب  
المسرح الذي يجمع المسرحيين العرب تحت سقف بيت  
واحد اسمه المسرح إبداعاً وتكويناً وبحثاً قائلاً : «طوبى  
للمسرح الذي يجمعنا على حبه.. أيها المسرحيون، إنكم  
تدراون عن خيالنا الظلام وعن عقولنا الظلمة وعن  
مشهدنا العربي القتامة والتوهان اللذين يلفان جوانب  
عديدة من حياة شعوب المنطقة والعالم.. إنها الحيوية  
الكامنة فيكم أنتم أيها المسرحيون أبناء الحياة» .

وألقى نقيب الفنانين الأردنيين حسين الخطيب  
كلمة أشاد فيها بالجهود المبذولة لصناعة هذا الحدث  
المسرحي العربي، وقال : «باسم كل المسرحيين والفنانين  
نحيي الأشقاء المسرحيين العرب، وأهلاً وسهلاً بكم،  
ومعكم نغزل سوباً من خيوط الشمس، متدثرين بالمعرفة  
والسمو والإبداع الذي لا يقارن.. أهلاً بكل الأشقاء العرب  
المبدعين، ودمتم أهلاً للمسرح» .

المسار الأول لعروض المهرجان لا تنافس فيه على  
جوائز، وفيه تم تقديم ستة أعمال مسرحية، أما المسار الثاني  
فهو مسار تنافسي ضمّ تسعة أعمال مسرحية تنافست إبداعياً  
على نيل جائزة المهرجان لأفضل عمل مسرحي للعام ٢٠١٩ .

### المسار الأول

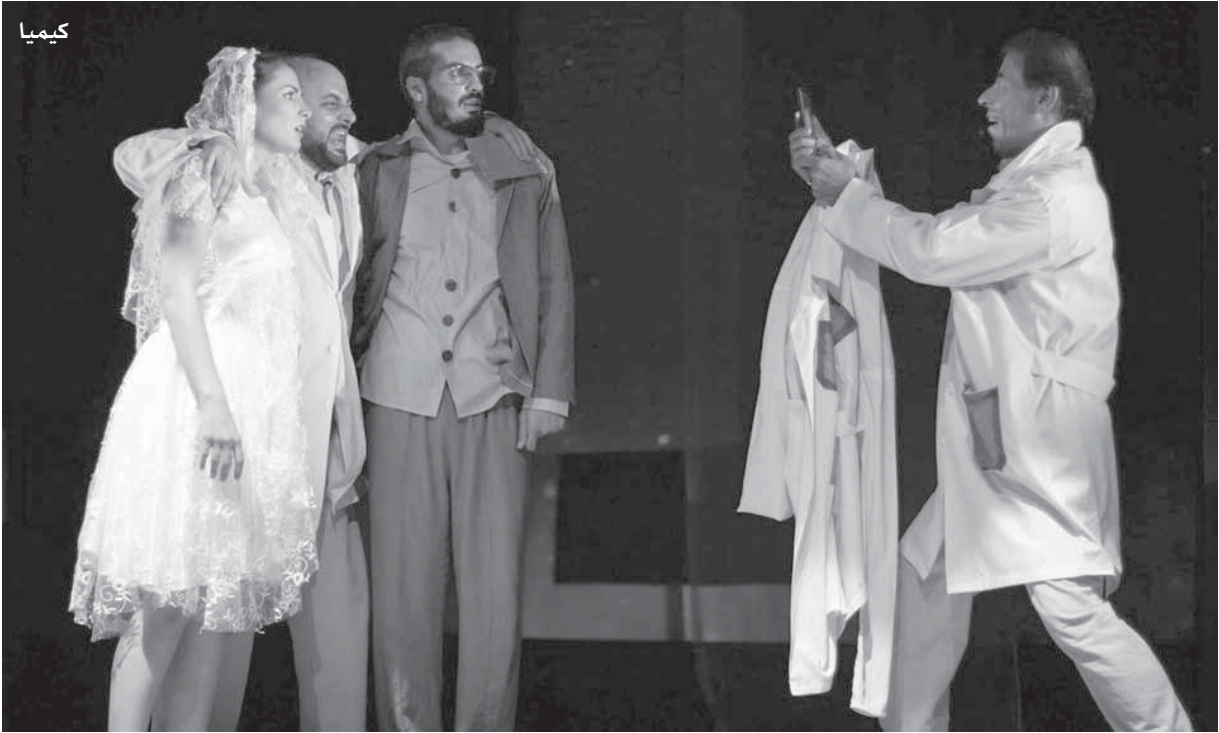
في المسار الأول تم تقديم الأعمال التالية :

- «أيام صفراء» لمسرح الهناجر من مصر تأليف  
دانييلا يانيتش إعداد عمر توفيق إخراج أشرف سند .  
- «ثلاث حكايا» للمسرح القومي بدمشق تأليف  
أزوالدو دراغون إخراج أيمن زيدان .  
- «رهين» للمسرح الجهوي باتنة- الجزائر تأليف  
محمد بويش إخراج شوقي بوزيد .

- سماء أخرى لمسرح أكون من المغرب عن مسرحية  
«يرما» للوركا نص وإخراج محمد الحر .



كيميا



أحداثه منحى كوميدياً بلمسة تراجيدية بين المشهد والآخر وفق تسلسل الأحداث، وأداء تمثيلي كشف عن قدرة المخرج في إدارة ممثليه ومدى تمكّنهم من تقمص الشخصية بشتى انفعالاتها وتوجهاتها، مراعين فضاء اللعب الدرامي وحركتهم وانتقالهم بين المشاهد .

وعرف التنقل بين مشهد وآخر وشتى مجريات العرض في الغالب سينوغرافيا بسيطة بحكم توجه العرض الكوميدي بصيغته الاجتماعية بدلالاتها الواضحة والمكشوفة، واعتماد المخرج تقنياً على مستوى الإضاءة تقنية المربعات كإطار خاص بكل شخصية وكأنه مجالها وعالمها الذي من خلاله تتحرك وتتفاعل، مع اعتماده أيضاً تقنية شاشة العرض والتي من خلالها تمّ عرض مشاهد لحوارات شعرية كشفت للمتلقي ما تعايشه كل شخصية على حدة بشكل واقعي وملموس أداها الفنان الراحل مأمون الفرخ في آخر عرض مسرحي يشارك به .

استخدم المخرج إسقاطات عدّة سعى من خلالها إلى تعرية أنانية الإنسان مهما كان جنسه، وكيف يتنكر لكل ما هو جميل نتاج لحظة قد تكون عابرة وإن كانت أعمق دلاليًا، فالحب بشتى أشكاله وتوجهاته هو الآخر يتولّد نتاج ظروف قهرية لعل أهمها الحروب التي تنأى بنا إلى عوالم مشفرة وفق عديد التناقضات، حتى

قدّم المخرج المسرحي د.عجاج سليم مسرحيته هذه إعداداً عن مسرحية «مجالات مغناطيسية» للكاتب الروسي ألكسندر أوبرازتسوف ليضعنا ضمن مسار حكايته ذات الاتجاه الغريب بعيد المفارقات، حيث تجمع بين شخصين: عروس في يوم زفافها ورجل متزوج يستعجل الذهاب إلى بيته بعد يوم مضمّن من العمل.. الترابط الذي حصل بين الاثنين مغناطيسياً ترابط لا إرادي يحصل بين بني البشر دون مقدمات أو ترتيبات مسبقة وبشكل ساحر، لترابط الشخصيتان ضمن فضاء مسرحي لا يتعدى الأمتار الثلاثة بفضل جاذبية لا تفسير لها .

ولّد لقاء الشخصيتين صدفة حالة من التلاصق والترابط بينهما، فصار من غير الممكن أن تنفصل إحداهما عن الأخرى، مع أن لكل طرف حياته الخاصة واهتماماته، وكل طرف فيهما يحتاج إلى أن ينفصل عن الآخر ومتابعة يومياته وتفاصيل حياته، إلا أن الكيمياء البشرية تفرض واقعاً مغايراً، لتتوالى أحداث العرض إلى أن يضطر الرجل إلى مرافقة السيدة إلى بيتها وسط أهلها وبحضور زوجها، وفي خضمّ كل هذا ينجذب أحدهما إلى الآخر ويقرران بالتالي عيش حياة يرغبان بها بنمط جديد ومتجدد باسم الحب كأسمى قيمة في الوجود .

نحا العرض المسرحي في مجمل مشاهده وتطوّر



في مراحل متقدمة مزجت بين الطابع الحكائي ومسرح بريشت والمسرح داخل المسرح فقد وجدنا أنفسنا كمتلقين صامتين وموجوعين ومغمورين بالسؤال وبالصمت الموجه. يعرض العمل وجع ثلاث شخصيات متباينة من حيث الطرح والزمان والمكان، وحتى من حيث اللون والجنسية والتوجه، لكنها تجتمع على وجع واحد وجرح وحيد، وجاء العمل الذي أعده أيمن زيدان ومحمود الجعفوري عن الكاتب الأرجنتيني أوزالدو دراغون إنسانياً بكل أبعاده وتشكيلاته .

«ثلاث حكايا» ببعد متباين وقصص مختلفة عن قريناتها.. الأولى لبائع متجول يكدّ لكسب لقمة العيش، إلا أن وجع ضرسه يقف عائقاً أمام الخروج والعمل، ليقف في منتصف الصراع بين وجعه وضرورة الخروج والعمل، ومع تفاقم الألم والآه ينتهي به المطاف إلى موت محتوم، وبالرغم من بساطة الألم إلا أنه كان أكثر وجعاً بالنسبة لطبقة من الفقراء تناضل لكسب لقمة العيش .

ثاني حكاية جاءت متقاطعة مع سابقتها، بطلها شاب يدرس الهندسة ويحلم بمستقبل زاهر، لكن قهر الأيام يجبره على الاشتغال والعمل عند قريب زوجته الفاسد، ليقتمح هو الآخر بدوره عالم الفساد، وليغير المال شخصيته وتركيبته ويفرق في قاع الفساد، وليقبل في آخر المطاف على الانتحار كخلاص مما يعيشه ويعايشه .

الحكاية الثالثة هي لرجل بسيط يسعى للعيش الكريم بوظيفة حارس ليلي، فيتقمص دور كلب حراسة، ليتنازل عن كرامته وكثير من المبادئ ليعيل أهله ويُسكّت جوعهم، وليتحول في النهاية إلى كلب حراسة حقيقي .

تيمة المسرح الشعبي السوري وتوجه المسرح داخل المسرح كسرت الجدار الرابع، والحكايات الثلاث كانت لمتجولين ثلاثة بملابس المهرجين، حضروا المتلقي لا إرادياً لأن يتماشى وحكاياتهم، ومزج المخرج بين المدارس الثلاث من مسرح شعبي وبريشت والمسرح داخل المسرح كان أمراً سلساً ومباشراً بشكل مضبوط وإيقاع واضح واعتماد تقنية التبريد في سرد الحكايات لتكون كوميدياً دي لارتي شاحصة وموجعة وساخرة إلى حد الألم، كما استعان المخرج بالأغنيات بين مشهد وآخر، مع حضور الحكواتي الشعبي السوري والعب بالدمى والسرد .

وان انتصر الحب دوماً كقيمة جمالية وإنسانية عالية كمعادل موضوعي وتفاعلي .

قبل العرض أقيمت ندوة صحفية مع فريق العمل، افتتحها مديرها أ.رسمي محاسنة الذي افتتح جلسة النقاش بإضاءة أبعاد رسالة الحب التي يحملها الإنسان القادر على الحب والذي به يستطيع أن يصنع الكثير من الأمور.. بعد ذلك أعطي المجال للمخرج عجاج سليم الذي قدم الامتتان لكل القائمين على مهرجان المسرح العربي، كما عرّف بالعمل الذي يحكي عن الحب الذي لن يحققه إلا الفن المسرحي، وأكد على الأثر الذي تركه العمل في المتلقي الذواق في كل زمان ومكان، والتغلب على كل الشوائب، وأبشعها الحرب، كما استعرض التوجه الذي سلكه في إخراج عمله المسرحي بأنه استطاع تحويل الواقع اللامعقول المعيش في المنطقة العربية إلى واقع ملموس نحاكه مسرحياً لأنه اتضح أن الحب هو الخلاص الذي ننشده فنياً، وأن مسرحية «كيمياء» ذات بعد إنساني محض، والأفعال والأحداث التي عرّاه العرض من خلال هذه الصدفة بين المرأة والرجل اللذين يقعان في مساحة من التجاذب استطاعت أن تكشف الكثير من البوح الذاتي لآلية حب ذات قضية إنسانية .

الفنانة سالي أحمد المشاركة في العرض صرّحت أن الدور الذي تقمصته يحاكي دور الزوجة التي تنظر إلى الحب من زاوية أنه ملكية خاصة، لذلك كانت رافضة لكل شيء له علاقة بالحب الإنساني، ولم تكن قابلة لأي نقاش في ضوء هذا الموضوع، كما فصّلت أحمد في العلاقة الإبداعية التي جمعتها بالمخرج من خلال هذا العمل وقد أكدت على ديمقراطية المخرج وتقبله للمقترحات وإخضاعها للحوار الذي من شأنه أن يخدم العرض برمته .

وتحدث الفنان وليد الدبس المشارك في العمل عن اللغة البصرية والسمعية التي تجلّت في العرض والتي منحتة تواصلاً بين الشخصيات والمتلقي .

### ثلاث حكايا

العرض المسرحي الثاني المشارك من سورية هو «ثلاث حكايا» الذي وبالرغم من اشتغاله على ثلاث مدارس متباينة الطرح والرؤى وذات اشتباكات معينة



## ثلاث حكايا



تقدم «ثلاث حكايا» شكلاً فرجواً لنص قريب إلى أكبر شريحة من الناس ويتماشى والواقع ليجسد شخصيات العرض خمسة ممثلين يتقمصون شخصاً مهرجين يعايشون القهر والألم .

وقال الفنان مازن عباس المشارك في العمل أن الخوض في هذه التجربة مع أيمن زيدان فرصة هامة للعودة إلى المسرح، حيث أن «ثلاث حكايا» أعادته إلى سحر المسرح ومنحته الشغف والحب .

وتحدث الفنان قصي قديسي عن تجربته الثانية مع المخرج زيدان، مؤكداً أن العمل جماعي، وطابعه الحب الذي مكّن من إنجازهم، مع حنكة المخرج في التعامل مع الممثل وقدرته على إدخال الممثل في فضاءات موسومة بالشغف والمتعة والسحر .

كما تحدثت الفنانة لما بدور عن دورها في العرض وكيف أن العمل جمع أسرة العمل كعائلة عمادها التفاهم والحب والشغف، مع العمل الجاد نحو تحقيق هدف العرض .

أما الفنان حازم زيدان فقال أن العمل في العرض كان ممتعاً جداً، وأن التنقل من شخصية إلى أخرى مكّن الممثلين من نحت شخصيات العرض والتعامل مع الدمى والأقنعة .

كانت سينوغرافيا «ثلاث حكايا» معتمدة على ديكور وظيفي يعايش الحالة ويمكّن الممثل من التفاعل معها بوجود عدّة عوالم تعكس طابع الحكايات الثلاث . مسرحية «ثلاث حكايا» ذات زخم إنساني موجع وأليم، حمل همه الممثلون بحيوية وطاقات، وكانت شخصيات المهرج أكثر مرونة وأسرع إيقاعاً لشدّ انتباه المتلقي وحمله على التفاعل مع الحكايات الثلاث بوجعها وزخمها وسخريتها اللاذعة .

وقبل العرض أقيمت ندوة إعلامية حضرها الإعلاميون مع المخرج أيمن زيدان» وفريق عمله، وصرّح زيدان أن العرض عبارة عن ثلاث حكايات قد تأتي منفصلة كما قد تتصل وتتلاقى في نقاط معينة، وتقدم ثلاثة نماذج من الناس بشكل مبسّط وسلس، لتسلط الأضواء على القهر والظلم والانتصار للعدالة، وتمّ إعداد النص بالتعاون مع الكاتب محمود الجعفروري وتمّ الاستناد على الواقع دون المساس باتجاهات العرض ورؤاه الفنية، وقال زيدان : «حاولنا في هذه المسرحية أن نصنع عرضاً قريباً من المسرح الشعبي، وهو ذلك النوع من المسرح الذي يخاطب أوسع شريحة ممكنة من المتلقي وفق شروط ومعايير البناء المسرحي للعرض بأسلوب فرجوي وبصري» .



# فانتازيا الجنون

## شخصيات من التاريخ تنطق بلسان الحاضر



«فانتازيا الجنون» لأن فكرته جديدة ولم يتم التطرق إليها من قبل، حيث تدور الأحداث حول مجموعة من نزلاء إحدى المشافي العقلية الذين يهربون من المشفى ليقدموا مسرحية في مكان ما يسלטون فيها الضوء على أحداث وقضايا اجتماعية وسياسية ليتم تقديم المسرحية من قبل إدلبي بقالب جديد ومحَبَّب، موضحاً أن فكرة المسرحية أغرته لأنها تفسح المجال له للتطرق لأحداث معاصرة وشخصيات سياسية عربية وأجنبية ومعاناة الشعوب من الغرب و«عنجهيته تجاه الشعوب العربية وشعوب العالم الثالث، وتدعو المسرحية إلى ضرورة مقاومة هذه العنجهية الغربية وعلى رأسها أميركا ومن ورائها الحركة الصهيونية، مؤكداً أن العرض حقق الفائدة من خلال فكرته والمتعة التي يولدها في ذات الوقت، وهذا ما سعى إليه إدلبي في كل أعماله بعد مسيرته المسرحية الطويلة في حلب ودمشق.

عاد المخرج المسرحي حسين إدلبي إلى المسرح القومي بدمشق بعد غياب دام عدة سنوات من خلال العرض المسرحي «فانتازيا الجنون» عن نص للكاتب عبد الفتاح قلعه جي والذي تم تقديمه في شهر شباط الماضي، وأشار إدلبي إلى أن النص كُتِبَ قبل الحرب على سورية وسبق أن قُدم في أكثر من دولة عربية، موضحاً أن النص خضع لإعداد من قبله، حيث تم ربط المسرحية بالأحداث السورية، فكان النص أرضية خصبة لتكوين عرض ذي سمة مميزة من خلال أداء جماعي يجمع بين الدراما والرقص والموسيقا والغناء ليكون العرض مسرحياً استعراضياً، وبنفس الوقت يحمل أفكاراً معاصرة تدعو إلى الفكر المقاوم بطريقة غير مباشرة وبأسلوب مسرحي.

ويشير المخرج إدلبي إلى أن «فانتازيا الجنون» هي التجربة الأولى له مع نص لـ عبد الفتاح قلعه جي أملاً أن يتجدد التعاون معه في أعمال قادمة، منوهاً إلى أن نصوص قلعه جي بشكل عام صعبة، وقد اختار نص



أسلوب التعبير عن الفكر الذي يحمله، مؤمناً أن الأفكار تبقى ولكن تتغير الأساليب بتغير الإنسان وتطوره، مع تأكيد على أن المسرح يجب أن يكون وسيلة للتعرف على التاريخ، وقد أنجز عدة مسرحيات في هذا المجال مثل «علي جناح التبريزي وتابعه قفّة» داعياً للفكر التحرري المقاوم ضد عنجهية الغرب وهو الذي يؤمن بالفكر التقدمي الاشتراكي القومي العربي ويسعى من خلال أعماله إلى الدفاع عنه، مؤكداً أن هذا الفكر له جدوى من خلال القالب الذي يُقدّم فيه العرض المسرحي البعيد عن المباشرة، مبيناً إدلبي أنه سيطر مؤمناً بأفكاره وسيدافع عنها رغم كل ما يحدث على أرض الواقع خلافاً لها، موضحاً أن الإعلام الغربي ووسائل التواصل توجه الناس ضد هذا الفكر لإبعادهم عن الكثير من الحقائق والدعوة للتخلي عن العروبة، مبيناً أن المسرح المقاوم يسلط الضوء على الفكر الغربي الذي هو ضد الفكر المقاوم، ومن نتائج الحرب الظالمة التي شنت على سورية، والحصار الذي نعاني منه .

ولإيمانه أن لكل زمان دولة ورجال يشير إلى جيل جديد يحاول أن يُقدّم تجارب مسرحية، وما يؤخذ على الجيل الجديد برأيه أنه ينسى الجيل القديم المؤسس، فلا يحاول الاستفادة من خبرته، مؤكداً أن الشباب هم الشعلة التي تغذي بمساندة أصحاب الخبرة لتتوقد وتضيء لأن خبرة الشباب قليلة، وحماسهم الكبير بحاجة لأن يُدعم بالخبرة لتقديم أعمال جيدة ليقدّموا تجارب فنية تحمل

خاصة، وسمة «فانتازيا الجنون» على صعيد الشكل أنه مستوحى من العنوان، فهو عرض خيالي بعيد عن الواقع والأساليب المباشرة ويعتمد على المسرح الفقير، حيث لا يستخدم على خشبة المسرح إلا ما يجب تواجده حتى لا ينشغل الجمهور بالديكور ويلتفت بالدرجة الأولى للعنصر البشري في العرض، مستعيناً إدلبي باللوحات الراقصة لفرقة «يائيل» مؤكداً أن وجود لوحات راقصة في العروض المسرحية يكون حسب طبيعة النص، وهو لا يعتمد على ملء فراغ بل ليكون لها دور درامي، بحيث تكون موظفة توظيفاً يتلاءم مع طبيعة العرض .

قدم المخرج حسين إدلبي في العام ٢٠١٢ مسرحية «الأميرة والصلعوك» ولأن حياته دون مسرح تبدو ناقصة يعود إلى المسرح بين فترة وأخرى، مبرراً غيابه عنه منذ تلك الفترة لظروف الحرب على سورية، مؤكداً بأنه اليوم يقدم العرض في ظروف غير سهلة، معتمداً على مجموعة من الممثلين المتميزين هم : نور خلف-ريم مقدسي- رندا الشماس- عبد السلام بدوي-فهد السكري- ناصر الشبلي-فادي شاعر- غسان الدبس بالاشتراك مع فرقة يائيل للرقص بقيادة الفنان إياد السبع إلى جانب وجود الموسيقي سامر الفقير .

بعد مسيرة مسرحية طويلة قدم خلالها أكثر من ثلاثين مسرحية في حلب ودمشق يؤكد الفنان حسين إدلبي أن أشياء كثيرة تغيرت فيه كمخرج، خاصة على صعيد



أفكاراً سياسية وقومية وليس أشكالاً فنية مختلفة فقط.. من هنا يبيّن أن اختيار النص ليس أمراً سهلاً، وهو يحتاج إلى قراءات كثيرة ومن ثم اختيار الأنسب والأفضل، لذلك قام بقراءات كثيرة حتى اختار نص «فانتازيا الجنون» موضعاً أنه قدّم نصوصاً عربية وسورية ولكتاب أجنبي، ومؤكداً أنه معجب بالفكر التقدمي للكاتب المسرحي فريدريك دورينمات الذي يكتب نصوصاً لعامة الشعب، وقد قدم له مجموعة من الأعمال، منها «هبط الملاك في بابل» الذي افتتح به مسرح الشعب في حلب، و«النيك».. وغيرهما، كما ترجم له أكثر من نص.

ويؤكد إدلبي أن ما يميز النص الأجنبي عن النص المحلي أو العربي هو العنصر الثقافي الذي يبدو واضحاً لدى الكتاب الأجنبي، فتقافتهم أوسع من ثقافة بعض الكتاب العرب والمحليين، مبيناً أن الثقافة تفتح آفاقاً واسعة، والكاتب الذي لا يملك اطلاعاً فنياً ومعرفياً تكون كتابته ضحلة. ولا ينكر إدلبي أن لدينا كتاباً مسرحيين يحملون ثقافة توازي ثقافة الكتاب الأجنبي.

### مع أسرة العمل

يقول الفنان غسان الدبس الذي جسّد في المسرحية شخصية البدوي العاشق: «كانت تجربة فريدة ومختلفة عما سبق وقد جسدت شخصية البدوي ابن أبي ربيعة وحبّه للثريا وقصائده، وهو العاشق الولهان.. لقد كانت تجربة متعبة وممتعة، وهنا لا بدّ أن أشير إلى أن النص كان رائعاً الأمر الذي شجّعني على الموافقة للمشاركة في العمل، ولا بد من القول أن كل عمل يشارك فيه الفنان هو تجربة يخوضها لاكتساب المزيد من الخبرة، وما ميّز هذا العمل أنه ضمّ مجموعة أجيال مسرحية جهدت لتقديم الأفضل».

أما الفنان ناصر الشبلي الذي قدم في المسرحية شخصية المهرج فيقول: «جسدت في العرض شخصية المهرج التي تحمل في ثناياها كل الهموم والتساؤلات التي تشغل بال الناس على اختلاف مستوياتهم وأينما وجدوا على سطح الكرة الأرضية، وشخصية المهرج رسمت الخط الإيجابي في العمل في مواجهة خط الشر الذي

تمثله شخصية الجنرال رأس هرم الامبريالية والفكر الاستعماري والإرهابي، ذاك الفكر الموغل في التاريخ والجغرافيا بتسميات مختلفة، مع استدعاء مجموعة من الشخصيات التاريخية التي كانت تطرح شعارات الحب والديمقراطية والوطنية المزيفة والتي لا تمت إلى الإنسانية بصلة.. والحقيقة وكما هي العادة في كل مشاركاتي المسرحية كممثل حاولت أن أقدم الشخصية المعقدة والمركّبة والممتعة بكل مفرداتها الفطرية من خلال الأداء الحركي والإلقاء والرقص والغناء، وأتمنى أن أكون قد وفّقت في ذلك لأنني كنت مستمتعاً في أداء الشخصية كما استمتاعي بمشاركتي وعملي مع أ.حسين إدلبي المخرج المخضرم الذي يعمل على أدق تفاصيل العرض من إلقاء وحركة وصوت وأداء.. إلخ.. إنه مخرج محترف بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وقد تعلمت منه الكثير



أسرة العمل

## فانتازيا الجنون

- مساعدة المخرج : رندا الشماس .
- تصميم الإضاءة والتقنيات : بسام حميدي .
- كريوغراف : إياد السبع .
- دراماتورغ : بسام سفر .
- تصميم الديكور والأزياء : سوزان غريير .
- تصميم الإعلان : ابراهيم مؤمنة .
- الماكياج : منور الخطيب .
- كلمات الأغاني : ماهر ابراهيم .
- التأليف الموسيقي : سامر الفقير .
- تصوير فوتوغراف : يوسف بدوي .
- غناء : ديما زين الدين ووليد الزبيدي .
- تنفيذ فني للديكور : محمد بياعة .
- تنفيذ فني للأزياء : فائزة عيسى .
- تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .
- تنفيذ الصوت : إياد العساودة .
- مدير المنصة : سمير أبو عساف .
- تنفيذ تقنيات : جمال الشرع .
- مسؤول اكسسوار : عماد سعيدان .



حسين إدلبي

من خلال مشاركتي بهذا العرض المسرحي الذي كان تجربة رائعة، وأشير هنا إلى أن العروض المسرحية التي تعتمد التنوع الفني في عناصر الفرجة من دراما وحوار وغناء ورقص كانت قد بدأت مع رواد المسرح وتطورت مع تطور الأدوات الفنية، وأنا من مناصري هكذا تنوع لأنه أقرب إلى مجتمعا وأدوات تعبيرنا، مع أن أغلب العروض التي اعتمدت الغناء والرقص في الفترة الأخيرة لم تكن موفقة، فالرقص والغناء في هذه الأعمال كانا للاستعراض وليس كحالة مكملة للمشهد الدرامي أو لمقولة العرض، ولكي تحقق العروض المتنوعة في أدوات الفرجة والتي تعتمد الرقص والغناء وشاشة العرض النجاح والمتعة والفائدة معاً يجب أن تكون من صلب الموضوع ومدروسة بشكل جيد وليس للاستعراض فقط .

وعن دوره في مسرحية «فانتازيا الجنون» يقول الفنان فادي شاعر: «يعتمد العرض على نص جريء ذي طابع سياسي ناقد وهو مكوّن من سبع شخصيات مختلفة وعبارة عن مجانين هاربين من مشفى المجانين يختبئون في مسرح مهجور، وشخصيتي في العرض تسمى أنطونيو وهي شخصية عاشق فاشل باع تاريخه وبلده من أجل حبه لكليوباترا وغيرها من النساء، وهو الأكثر جنوناً على الخشبة.. لقد قدمت في العرض شخصية صعبة ومركبة، وهذه هي أولى مشاركاتي مع المخرج حسين إدلبي المخرج العنيد والصعب وصاحب التاريخ الفني المشرف، ولا أنكر أن العمل كان شاقاً ومتعباً، ولا بدّ من الإشارة إلى أن فرقة الرقص كانت أكثر من رائعة، والموسيقا تم اختيارها بطريقة صحيحة .





# هوى غربي.. صور نابضة بالحياة

رياض النداف

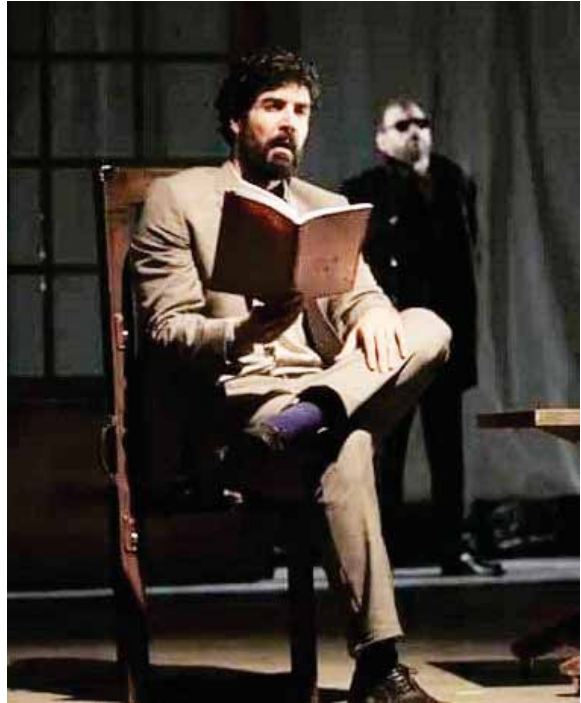


وبعيد عن بيئتنا، تاركين أحلامنا وماضينا وأملنا؟ رسمت الكاتبة لوتس مسعود خطوطاً درامية متصاعدة عبر تقديم عدة قصص لعائلة ميسورة تتهاوى، فتحدثت عن ثلاث فتيات أخوات مهاجرات رجعن إلى الوطن لتصفية ما تبقى من أملاك وأحلام، وأخ محام عازب لم يرحل وبقي في بلده محافظاً على ثروة أهله ولم يهدرها رغم الظروف القاسية التي يعيشها . استطاعت الكاتبة جذب الجمهور من خلال معرفة نبض الشارع والعمل على عكس أوجاعه وآماله وطموحاته من خلال شخصيات تعيش معنا وتتألم لواقعنا، وبالتالي تحقيق المعادلة المسرحية الصعبة «الفائدة والمتعة للجمهور» وقد قاد الفنان غسان مسعود عمله بحرفية في تطبيق المعايير العلمية الدقيقة والصارمة للمسرح، وحوّله إلى مركز إشعاع فكري وجمالي عبر تقديمه لمجموعة من الفنانين المتميزين : سيف الدين سبيعي-

تُعتبر الكتابة المسرحية من أصعب أنواع الكتابة الدرامية لما تحمل في طياتها من رؤى فكرية يريد الكاتب إرسالها إلى الجمهور مباشرة لإيجاد حيز لمناقشة أفكاره، عندها سيعرف نتيجة عمله فيما إذا نال الرضى أو العكس.. هذا ما حدث مع الكاتبة لوتس مسعود من خلال تجربتها المسرحيتين المتتاليتين : «كأنو مسرح» ثم «هوى غربي» إذ استطاعت أن تغوص في فن الكتابة المسرحية الشاقة لاكتشاف مكوناتها واصطياد لآلئها الساحرة .

ما يهمنا في هذا الصدد إلقاء الضوء على عملها المسرحي الأخير «هوى غربي» الذي قدّمه المسرح القومي بدمشق في شهر كانون ثاني الماضي بتوقيع المخرج المسرحي غسان مسعود وهو يروي قصة عائلة سورية تعيش تجربة الحرب على سورية عبر طرحها للسؤال الصعب : هل تبقى في الوطن ونعيش في ظل الظروف الصعبة؟ أو نرحل لنعيش في بلاد الغربة بثوب غريب





روبين عيسى-مصطفى المصطفى-عبد الرحمن قويدر-جمال قبش-نظلي الرواس-نجين اسماعيل-مي مرهج-غسان عزب وقدم مسعود رؤيته الإخراجية عبر حرفة الصائغ الماهر والمتقن لعمله الفني بالاعتماد على عامل البساطة والجمال والإيحاء والدقة لصنع العمل برؤية مسرحية نابغة عن خبرة طويلة، ولتكمّل بذلك اللوحة الدرامية للعمل الفني وإظهاره بأعلى حلّة . أعطى تناغم الأحداث والانفعالات إلى المسرحية غنى كبيراً، وساهمت ردّات أفعال الشخصيات بارتقاء العمل إلى السوية الفكرية المراد تحقيقها .

أدهشنا الفنان جمال قبش بشخصية غير معهودة، وقدم دوراً كوميدياً، مهتماً بأدق التفاصيل، ومتسلحاً بصوته المعبر وحركته المتناغمة مع إيقاع المسرحية، فكانت حركاته تنتقل ما بين القوة والهدوء بأداء راق . واستطاع الفنان نجين إسماعيل أداء دور محوري جذاب عبر امتلاكه مقوّمات الفنان العاشق للمسرح، وأدى شخصية شكر الله حديث النعمة بسبب أعماله التجارية وعلاقاته المشبوهة، موظفاً إسماعيل قدراته الحركية وتعبيرات وجهه وانفعالاته التي تتفاعل معها الجمهور بشكل لافت مما أضاف الكثير من المتعة عبر التفاعل الفوري .

وقدمت الفنانات نظلي الرواس وروبين عيسى ومي مرهج أدوارهن بأسلوب احترافي وطرحن عبر شخصياتهن مشاكل المرأة وصراعها مع الحياة، وخيبات الأمل من الواقع في تغيير المسار، وأخذت كل شخصية تروي قصة غربتها، وانكفأت نحو الداخل في تقديم مونولوج داخلي طويل يلزمه الكثير من التركيز على الحدث الدرامي المتصاعد، وطرحت مسألة في غاية الأهمية هي : كيف للمرأة العربية أن تعيش بعيدة عن وطنها ومحمّلة بموروث اجتماعي مختلف؟ فكانت الأفكار محملة بلمسات إبداعية فنية وحلول إخراجية متقنة . وأدى الفنان سيف الدين سبيعي دوراً أنيقاً من خلال أدائه لشخصية المحامي الذي يصارع للمحافظة على تركّة أهله وعدم التفريط بها، محافظاً بذلك على المستوى الأرستقراطي، وقد أدى سبيعي عدداً من المونولوجات . ختم المخرج مسرحيته بمشهد ختامي عبر تقديم جوّ ضبابي، مع رسم الممثلين لحركات دائرية أعطت المشهيدة بعداً رمزياً ونهاية مفتوحة تتلاءم مع كل شخصية . تميز العمل بحسّ الجمالي عبر سينوغرافيا تنوعت ما بين المؤثرات البصرية والسمعية المشغولة ببراعة، مراعية تبدلات المشاهد مع الموسيقى والغناء، ولتشكل لوحة أساسية



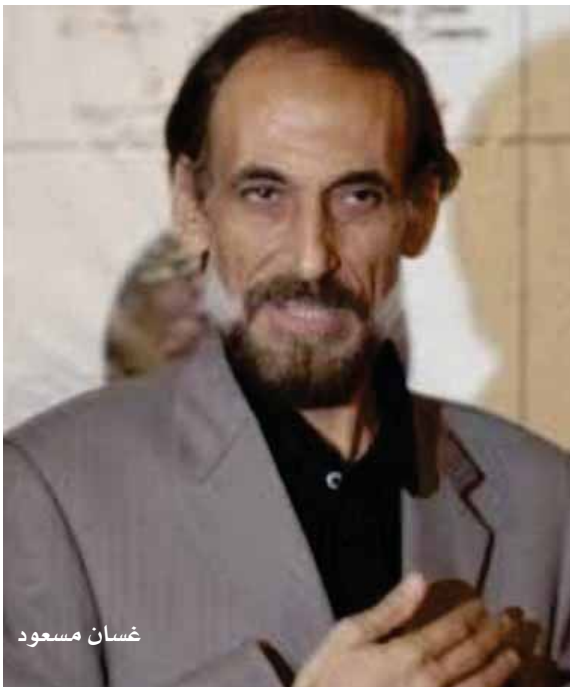
### هوى غربي

- تعاون فني : غسان عزب .
- مخرج مساعد : موسى أسود .
- تصميم الديكور : هاني جبور .
- تصميم الإضاءة : جلال شموط .
- مساعد مخرج : خوشناف ظاظا .
- تصميم الأزياء : لوسي موسان .
- الموسيقا : نزيه أسعد .
- تصميم الإعلان : جورج نوفل .
- مكياج : منور الخطيب .
- كوافير : طارق عيسى .
- تصوير فوتوغراف : يوسف بدوي .



من مكونات العمل وليست تزيينية، ولا بدّ من التتويه إلى الإقبال الجماهيري على العمل، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أن المتفرج يشجع العروض المعتمدة على نصوص محلية - حتى وإن كانت مقتبسة كما في «هوى غربي»- لأنها تلامس واقعه وتقدم شخصيات من لحم ودم تعيش بالقرب منا وتحمل أفكاراً وقيماً متأصلة فينا، والهدف الرفع من إحساس المشاهد بواقعه الذي يحياه .

نؤكد أخيراً على أهمية تشجيع النصوص المحلية لأنها تطرح أفكاراً تهتم الأجيال العربية على اختلاف معتقداتها الفكرية والاجتماعية والسياسية .



غسان مسعود





# الزير سالم في المعهد العالي للفنون المسرحية



شباط الماضي بإشراف المخرج المسرحي حسن عويتي الذي تناول النص من خلال رؤية حاول أن تكون معاصرة، حيث اعتمد على طرح مشكلة قائمة ومنتشرة على رقعة الخارطة العربية اليوم ألا وهي الحرب بين الأقارب،

«الزير سالم» النص المسرحي الشهير للكاتب المسرحي المصري ألفريد فرج وقع عليه الاختيار ليكون عرض التخرّج الأول في المعهد العالي للفنون المسرحية للعام الدراسي ٢٠١٩-٢٠٢٠ وقد تم تقديمه في شهر



من الحركة، حتى أنه تغلب على طول فترته الزمنية وقسوة أحداثه وتداخلها، فبنى صيغة متحركة شملت كل مفاصله، فظهرت لوحات كبيرة كانت عبارة عن شاشات بيضاء تم استخدامها لعكس ظلال الممثلين في تقديم الممارك كما كانت تتحرك بشكل دائري على المنصة لتعبّر عن حالة التكرار والإحاطة بشتى مفاصل الحياة حيث يستسلم لها الجميع».

جسد شخصيات المسرحية الفنانون الشباب المرشّحون للتخرّج :

يوشع محمود-يزن الريشاني-ملهم بشر-كنان حاتم-علي اسماعيل-علاء زهر الدين-ريموندا عبود-راما زين العابدين-دجاجة عيسى-حسناء سالم-حسن خليل-آية محمود-إياد عيسى-إلين عيسى.. إعداد حسن عويتي ورنا كرم سينوغرافيا غيث المحمود وغيث مرزوقي أزياء سهى حيدر إضاءة أوس رستم وجواد أبو كرم ماكياج منور عقاد .



وفي تصريحات صحفية نقلتها الإعلامية رشا محفوظ قالت د. ميسون علي رئيسة قسم التمثيل في المعهد أن طلاب دفعة التخرّج أجروا أبحاثاً متعددة حول النص، كما قاموا في مرحلة توزيع الشخصيات بتحليلها ورصد دقائق تفاصيلها وتاريخها وعلاقتها ببعضها، موضحة أن الشخصيات قدّمت بعد تبنيها من قبل الممثلين الذين استخدموا مخيلاتهم، خاصة وأن العمل لا يتبنى الأسلوب الواقعي إنما يميل إلى الأسلبة والشرطية.. من جهته بيّن عميد المعهد د. ماهر خولي أن خطة عمل المعهد تراعي خصوصيات أقسام المعهد الخمسة عبر تبني استراتيجية متكاملة بهدف رفع مستوى الطالب من خلال ورشات العمل والتأهيل الدائم للوصول إلى تخريج مختصين يمتلكون المواصفات والإمكانات المهنية الاحترافية .

بلغ عدد الممثلين في العرض أربعة عشر ممثلاً قدموا العمل على مدى أكثر من ثلاث ساعات .

يقول الناقد نضال قوشحة في تعليقه على العرض : «قدم العمل حالة حيوية متدفقة، فيها الكثير



حسن عويتي



# خدمة

## جديد مشروع دعم مسرح الشباب

تابع مشروع دعم مسرح الشباب الذي ترعاه مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة تقديم سلسلة عروضه المسرحية من خلال تقديم العمل المسرحي «خدمة» عن مسرحية «الدب» للكاتب الروسي أنطون تشيخوف اقتباس وإخراج نورس أبو علي .

اضطلع بتجسيد شخصيات العمل الذي تم تقديمه في شهر شباط الماضي الفنانون : سامر سفاف- سليمان رزق- سارة ناصر . مخرج المسرحية أكد في تصريح صحفي لوكالة الأنباء السورية «سانا» أن مشروع دعم مسرح الشباب فرصة مهمة لكل شاب لديه الموهبة، خاصة بالنسبة لمن لم تمكنهم ظروفهم من الانتساب للمعهد العالي للفنون المسرحية، وأوضح أن إعداد النص وتحويله من البيئة الروسية إلى البيئة السورية اعتمد على تكريس موضوعة ذكورية المجتمع الشرقي وكيف أن الأنثى هي ضحية هذه الذكورية، مركزاً على مقولة «اتخاذ قرار سيء أفضل من عدم اتخاذ أي قرار» .

أشرفت على العمل سهير برهوم وصمم الإضاءة والتقنيات





نورس أبو علي

نصر الله سفر وصمم الديكور محمد خليلي أما الأزياء والمكياج فصممتها سهى العلي التوليف الموسيقي قصي قدسية تصميم الرقص نورس عثمان مساعدة المخرج رندا الشماس تصوير فوتوغرافي نبيه عصام ديوب . الجدير بالذكر أن هذا هو العمل الإخراجي الثاني للمخرج نورس أبو علي، إذ سبق وأن قدم عملاً مسرحياً في مدينته جبلة قبل عدة سنوات بعنوان «نور العيون» جسّدته مجموعة من شباب المسرح في المدينة .





# المسرح القومي ينشط في اللاذقية

شاكرا شاكر

اعتمد المخرج في عمله على تراكم خبراته الإخراجية السابقة التي لمسنا فيها تطوراً كبيراً، واستطاع ببراعة فهم مفردات وخفايا النص الذي اشتغل عليه والذي لم يكن معقداً إلى درجة كبيرة، بل اعتمد على فكرة بسيطة جداً، لكنها تحمل من عناصر الفرجة والمتعة الشيء الكثير، وقد استطاع ضبط إيقاع خشبة وكل مفردات العرض، واعتمد على المشاهد البصرية المتلاحقة بتناغم جميل ورشاقة تحسب له، واستخدم الإيقاع السريع بشكل مدروس وموظف بحيث لم يترك مجالاً لأي شعور بالملل يتسرب للمتلقي المتابع في الصالة، واستطاع توظيف الديكور والذي برغم بساطته بطريقة جميلة شغل تفكيرنا كمشاهدين بغرابته وقد اعتمد على التوغل في فكرة العرض دون أن يشعروا بذلك، ونستطيع أن نصف هذا العرض بالعرض الجماهيري لأنه جعلنا شركاء كمشاهدين في تخيل الخاتمة، ولعل من أهم ما يحسب للمخرج في هذا العرض تعاونه مع ممثلين أدارهم بدقة متناهية وقد استطاعوا التفوق على أنفسهم، وكان الواحد منهم على قدر كبير من الفهم للشخصية التي يؤديها، واعتمدوا على الكاركتير الخارجي أحياناً، والكاركتير الداخلي أحياناً أخرى، ولعل مفاجأة العرض كانت وقوف المخرج المسرحي سلمان شريبة على خشبة ممثلاً بعد غياب طويل، ومثله المخرج المسرحي كمال قرحالي العائد إلى خشبة ممثلاً بعد انقطاع والذي كان رغم مساحة دوره القصيرة نسبياً لاعباً أساسياً في تقديم المتعة، ولم يشذ الفنان هاشم غزال عن قاعدة جودة الأداء

## العائلة الحزينة

عندما تتفسخ العلاقات الأسرية وتطفئ عليها الأطماع الشخصية التافهة والصغيرة، وعندما تضمحل وتتلاشى الروابط الاجتماعية بين الناس عموماً والأقرباء خصوصاً، وعندما تتضخم الأنا الفردية على حساب الحالة الجمعية، وعندما تطفو المنفعة الشخصية على سطح المنفعة المشتركة، وعندما نرى أن الكل يتمثل مقولة «اللهم أسألك نفسي» وتناسي أقرب الناس علينا أن نعرف أننا وصلنا إلى بداية النهاية وبداية الانحدار ونهاية القيم الأخلاقية.. هذا ما أراده معد ومخرج العرض المسرحي «العائلة الحزينة» مجد يونس أحمد من عرضه الذي قدمه لنا عبر طبق مسرحي ووجبة شهية ولطيفة وممتعة وجماعية بآن واحد .

يتحدث العرض الذي قدمه المسرح القومي في اللاذقية في شهر شباط الماضي عن ميراث تختلف عليه مجموعة من مدعي القرابة الانتهازيين الذين يجتمعون في قصر من يدعون قرابتهم له، التاجر الكبير والثري، بانتظار المحامي الذي سيكشف من خلال الوصية عن الوريث الحقيقي لكل أملاك التجار، لنطلع على عدة متناقضات ومفارقات بصرية وحركية مضبوطة بشكل مدروس، لنرى على مدى خمس وأربعين دقيقة قمة الانحدار الأخلاقي والتفسخ الاجتماعي بأعلى درجاته، فالكل يخطط لسرقة الكل، والكل نسي المصاب الجلل الذي اجتمعوا لأجله، وأصبح أكبر الاهتمام وضع المخططات والحلم بأحلام وردية في كيفية وضع اليد على ميراث الراحل القريب- البعيد .





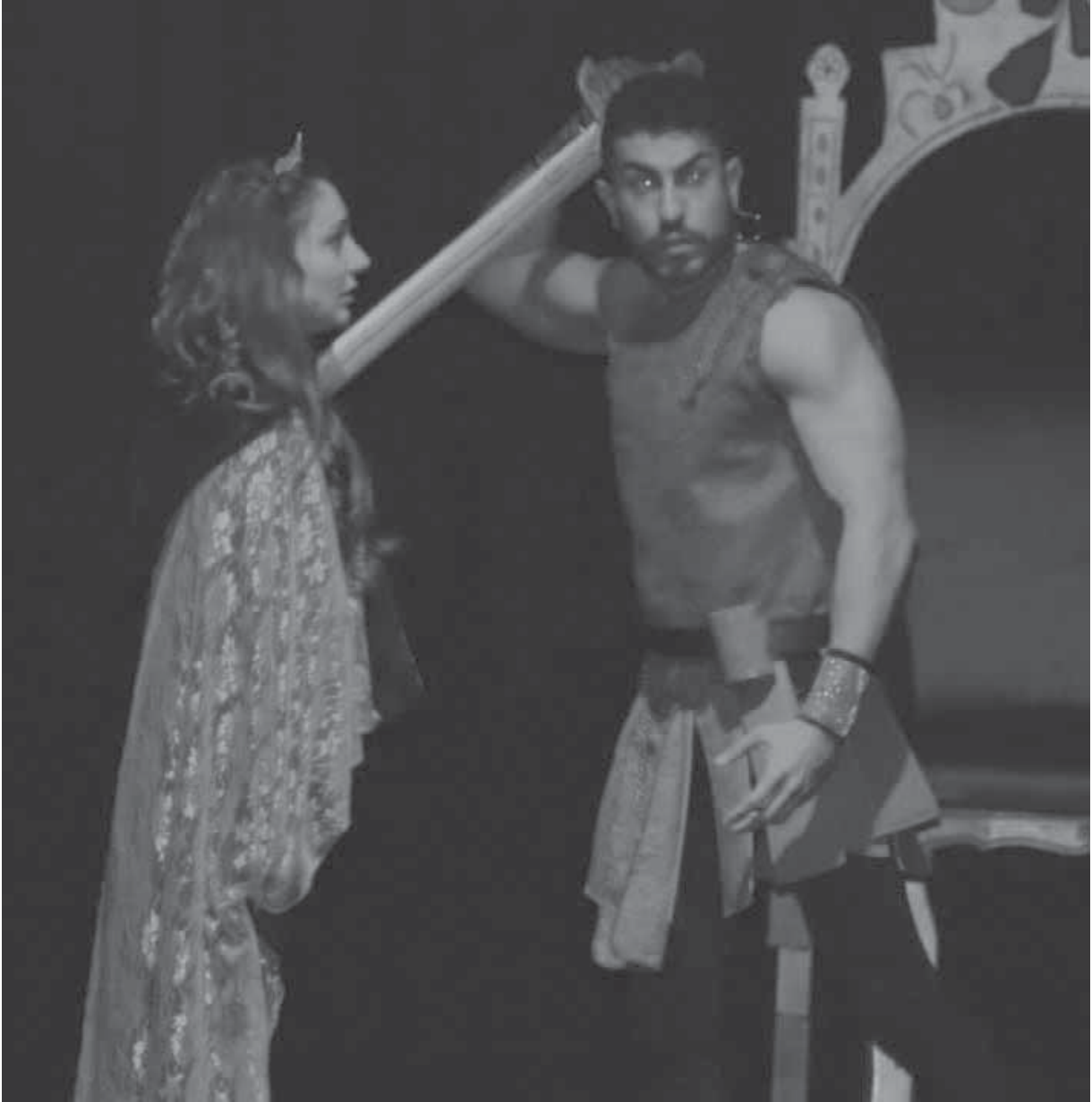
العناصر الشابة الفنانتان غربية مريشة وراما قرحالي استطاعتا إتقان دوريهما، وكانتا نديتين قويتين للممثلين المخضرمين .

«العائلة الحزينة» عمل مسرحي يندرج تحت عنوان «كوميديا الموقف» وهو للكاتب المسرحي الصربي برانسيلاف نوشيتش دراماتورغ اسماعيل خلف مساعد مخرج أكرم شاهين تصميم الديكور فواز حسون تصميم وتنفيذ الإضاءة غزوان ابراهيم تصميم وتنفيذ الماكياج نور شيخ خميس اختيار الملابس والاكسسوار إشراق صقر هندسة الصوت وفاء غزال إدارة منصة سماهر عدرة تنفيذ الديكور مالك يوسف .

### لا تكن أحرق مرتين

من الحماسة أن يقترف المرء نفس الخطأ مرتين، فإن اقترفنا أخطاءنا ذات يوم بدافع الحقد والضعيفة وأردنا أن نستبدل هذه الأخطاء لنعيد

وتجسيد النمطية الكوميديا التي تعتمد على الموقف من خلال شخصية السياسي السابق الذي ينسج الكذبة تلو الأخرى في صفاقة واضحة، ويبدل مواقفه من أجل الوصول إلى الإرث حتى ولو على حساب سمعته وعلاقته بزوجته، وتألقت الفنانة سوسن عطاق كعادتها، بل وأجادت في تجسيد شخصية الانتهازية، واستطاعت بخبرتها ومعرفتها أن تقنع بطريقة كبيرة لحدّ التماهي، وقاربتها بجودة الأداء الفنانة رغداء جديد التي وظفت الكاركتير الخارجي الذي انتقته بالتوازي مع دواخل الشخصية، أما الفنان نضال عديرة فقد تناغم مع مجموعة العرض وإن حاول بعض الشيء زيادة جرعة الكوميديا، لكن ذلك لم يؤثر على الإيقاع العام، وكان الفنان خالد حمادة حاضراً بقوة وبرع في ما طلب منه، أما الفنان مصطفى جانودي ففي كل عرض يفاجئنا بتجده وتوع أدائه التمثيلي، ونستطيع القول أنه فنان متنوع ومتجدد، يدخل في أعماق الشخصية ويسبر أغوارها .



كان هدفه الوصول إلى العرش والكرسي بشتى الطرق والوسائل .  
 اتكأ العرض بجلّ مفرداته ومشاهده البصرية على الاستلهام من نصوص الكاتب الإنكليزي وليم شكسبير (الملك لير-هاملت-عطيل-ماكبث) المبينة على التراجيديا والتي تحمل في طياتها توجهاً وخطاً درامياً عنيفاً، وقد استطاع كل من الكاتب والمخرج بانسجام كبير بينهما الهروب بسلاسة وبأسلوب كوميدي من هذا المأزق الدرامي ليأتي العرض لطيفاً وممتعاً، وقد

رسمها وترميمها فسيكون ذلك من خلال نشر الحب .  
 هذا قبس مما يمكن أن يصلنا من العرض المسرحي «لا تكن أحرق مرتين» لكاتبه مجد يونس أحمد ومخرجه الفنان كمال قرحالي والذي قدمه المسرح القومي في اللاذقية في شهر حزيران الماضي .

يبدأ العرض بظهور ديكور بسيط يقسم الخشبة إلى قسمين، قدر كبيرة إلى اليمين، وكرسي عرش إلى اليسار، ورغم بساطة الديكور إلا أنه جاء معبراً وكافياً، فكل ما (يُطَبَّخ) على يمين الخشبة



عند استحضاري لشخصيات شكسبير وزجّي لها في مواجهة مباشرة مع كاتبها شكسبير حاولت التمرد وتأنيب الكاتب وبث لوعتها وعذاباتها ومطالبته بتغيير بعض النهايات وسيرة حياة تلك الشخصيات بسبب ما نالها من الغدر والخيانة والقتل، فكانت تكراراً لما آلت إليه من مصائر رغم كل محاولاتها الفاشلة في تغيير مصيرها، وبذلك كانت المسرحية قراءة لزمن يواجه فيه العالم تخبطاً كبيراً وحروباً ومجاعة، أي أن الشر يعم العالم .

**\*كان هناك إعداد جديد للعمل من قبل المخرج، فألى أي حد توافقت معه؟**  
**\*\*الإعداد الذي صاغه المخرج كمال قرحالي قارب فيه رؤيتي، وهو في النهاية المخرج الذي يحمل رسالة العمل، وهو يريد إيصال رؤيته لهذه التركيبة من المقولات الآنية .**

**\*عندما كتبت نصك المسرحي هذا هل كنت ترى نفسك مجسداً لإحدى الشخصيات؟**  
**\*\*لم أكن أنتظر أن أكون ممثلاً لإحدى الشخصيات، ولكن حين قام المخرج بتبني النص اسند إلي دور ماكبث .**  
**\*يرى البعض أنها جرأة كبيرة منك الدخول إلى عوالم شكسبير المسرحية .**

**\*\*ربما كانت جرأة، إلا أن نصي كان في حالة تحدّ، فشخصيات كالمملك لير وهاملت وعطيل وماكبث هي شخصيات ثابتة في ذاكرتنا، وعند استحضارها هيأت لها بعض المواقف لتحاول أن تفعل شيئاً إلا أنها بقيت راضخة لقدرها الذي سطر لها، وكنت كالسائر في حقل ألغام أثناء كتابة النص لأنها تجربة محفوفة بالمغامرة، ونحن في زمننا الحالي نحتاج إلى خلخلة الثوابت بدراية وحكمة في محاولة للبناء بما يتناسب ووقتنا الحالي ومزاجنا، وبالتالي كسر الجمود**

نجحنا إلى حد كبير في إيصال ما يريدان من الإسقاطات بإقناع .

الشخصيات المعبأة بحمم الجنون والغدر والخيانة والسؤال الذي يقض مضاجعها في النوم واليقظة تفشل أمام كل المحاولات لتغيير مصائرهما حسب ما كانت توجهها شخصية شكسبير في العرض التي أداها نضال عديرة « من خلال القول الحقيقي البعيد عن الوهم : «الحكاية هي الحكاية.. أنتم هناك في دهاليز الذاكرة.. أنت من صنع خيالي.. أنتم وهم».

العرض ببساطة كان قراءة معاصرة لزمننا عبر لغة تناسب عصرنا الحالي، ورغم كلاسيكيتها إلا أنها قريبة من خطابنا الآني ومفرداتنا المتداولة التي تحمل في عباءة شاعريتها الخوف والقلق والتوجس والعذابات التي تنغرز في صدور أيامنا .

الموسيقا والإضاءة كانتا عاملين هاميين في جذب المشاهدين إلى العرض لأن المخرج استطاع توظيفهما لصالح العرض .

عدة أسئلة توجهنا بها إلى كاتب العمل أ.مجد يونس أحمد بهدف الإضاءة أكثر على هذه التجربة :

**\*ما الذي دفعك إلى التشابك مع نصوص كاتب كبير ك شكسبير في هذا العمل؟**

**\*\*ما دفعني هو أننا نعاني ما نعانيه من عالم قلق ومضطرب تسوده الحروب والأوبئة والكوارث الطبيعية ويكتنفه الظلام والانقسام وانقلاب للمعايير الخلقية والجمالية الجديدة على القديمة على كافة المستويات، أي باختصار عالم يمور بالشر.. من هنا كان لا بد من التعبير عما يحدث لنا، فكانت فكرة مسرحية «لا تكن أحرق مرتين» التي تعتمد على فرضية ماذا لو قامت شخصيات الكاتب بالتمرد على قدرها الذي تواجهه وقررت هذه الشخصيات تغيير مصيرها للتخلص من آلامها وعذاباتها، فهل تنجح؟..**



بعض المماحكات وهي ليست اختلافاً جذرياً، لكن من الضروري أن يضيف المخرج رؤاه الإخراجية الخاصة به، إضافة للخطة الإخراجية بين ما هو مكتوب وما نبشّه المخرج من النص ليضيء على مقولات إضافية قد تكون غائبة، بحيث يكون مؤلفاً ثانياً للنص الذي بين يديه، وأعتقد أنني وفقتُ في إعداد النص ووفقتُ بين ما طرحه الكاتب وما طرحته كمخرج .

**\*لجأت في عملية إخراجك للنص لأكثر من مدرسة إخراجية واعتمدت على الكوميديا كأسلوب من واقع نصوص شكسبير المفعم بالسوداوية والتراجيديا، فهل كان ذلك حاجة ملحة؟**

**\*\* من مقولة «شر البلية ما يضحك» انطلقنا في مسرحيتنا فكانت الكوميديا السوداء هي طابع العمل وسمته، فمن رحم التراجيديا تولد الكوميديا في كثير من الأحيان، والكوميديا قد تكون أسلس في تقبل المقولات، وقد ختمت العرض بدعوة للحب، وركزت على الصراع على العروش بكل الوسائل من دسائس ومؤامرات وقتل، وأنا كمخرج استحضرت شكسبير إلى الخشبة وقمتُ بمعاصرة ما اقتطفه الكاتب من نصوصه .**

**\*بعد انتهاء العرض كيف كان انطباع الناس عنه؟ وهل وصلت مقولة العمل برأيك لكل من تابعه؟**

**\*\* أنا راضٍ عن عملي كل الرضا لأنني لم يسبق لي أن تصدّيتُ لعمل لم أكن راضياً عنه بالأساس، فأنا أقوم بتحضير دقيق وطويل جداً للنص الذي بين يدي، وفي أول بروفة لأي عرض أكون قد شاهدتُ شخوصي تتحرك على الورق وفي مخيلتي قبل تحركها على الخشبة مع كامل عناصر العرض.. زد على ذلك أن أعضاء الفريق الذي أعمل معه تعودوا على بعضهم، وهم متفهمون لأية ملاحظة إخراجية أوجهها لهم .**

في النصوص المسرحية ومحاولة لتقريبها من جمهورنا الآن .

**\*هل استطاع المخرج برأيك إيصال مقولة**

**العمل التي بنيتُ عليها نصك المسرحي؟**

**\*\*أعتقد أن المخرج راضٍ عن عمله لقناعته أنه قام بإيصال ما يريد إيصاله، أما بالنسبة لي فهناك رأي مختلف إلا أن الأمر متروك للمخرج، فكل مخرج له رؤيته وهدفه ورسالته التي يريد إيصالها إلى الجمهور.. وبالعوم أعتقد أنه نجح إلى حد ما في إيصال فكرته التي تتقاطع مع النص الذي كتبته .**

**\*هل تصنف نفسك في تعداد الكتّاب المسرحيين**

**أم تفضّل أن تبقى ممثلاً؟**

**\*\*لا أستطيع أن أصنف نفسي كاتباً مسرحياً فقط أو ممثلاً فقط، فأنا أعمل في المسرح وأحاول أن أكون فاعلاً في كل المفردات التي تخص العملية المسرحية من كتابة وإخراج وتمثيل وتصميم مناظر.. إلخ.. يجب أن نتعلم كل مفردات العمل المسرحي ما يغني أية تجربة جديدة .**

**\* \* \***

وكان لنا لقاء مع مخرج العمل الفنان كمال قرحائي الذي سأله

**\*ما الذي أغراك في هذا النص لتتصدى لإخراجه؟**

**\*\* أغراني النص لأنه يحمل جانب المعاصرة، ولأنه غير تقليدي ومغاير ومختلف في تناول الموضوع، وإلا كنتُ تناولتُ نصاً من نصوص شكسبير الكثيرة، وأيضاً لأنه يحمل إشكالية وجدلية بين ما هو قديم وما هو معاصر .**

**\*كانت هناك في العرض وجهتا نظر : وجهة**

**نظر الكتّاب ووجهة نظر المخرج .**

**\*\* من واجب أي مخرج عندما يتناول نصاً مسرحياً ألا يكون منقذاً حرفياً للنص.. وللأمانة لم أختلف مع الصديق مجد يونس أحمد رغم**



# لا تكن أحرق مرتين.. دعوة للمحبة والسلام

ندا حبيب علي



الكاتب من شكسبير بعض شخصياته، خاصة تلك التي أمضت حياتها بالخراب والدسائس ليحاكي واقعنا الحالي في بعض جوانبه، وهذا العمل عبارة عن صرخة مدوية تدعو إلى السلام والحب باعتبارهما منقذين للإنسانية .

وفقت الإضاءة في العمل بألوانها وكيفية توزيعها وكميتها، وتمكنت من خلق جو سحر للممثلين أثناء تأدية أدوارهم، إضافة إلى تأثيرها النفسي والفيزيولوجي على الجمهور الذي تفاعل مع العرض بكثير من الرضا والتعطش للمزيد .

يوصل المسرح القومي في اللاذقية تنفيذ خطته للعام ٢٠٢٠ إذ قدم العرض المسرحي «لا تكن أحرق مرتين» وهو من تأليف الفنان مجد يونس أحمد وإخراج الفنان كمال قرحالي وبمشاركة الفنانين: كمال قرحالي-نضال عديرة-قيس زريقة-هاشم غزال-غربا مريشة-راما قرحالي-وفاء غزال-خالد حمادة-جعفر درويش-وسام مهنا-محمد قرحالي-مروى سليمان-أحمد مشاعل-مجد يونس أحمد .

«لا تكن أحرق مرتين» عرض مسرحي سياسي اجتماعي، يمزج بين الكلاسيكية والمعاصرة، وقد استعار



لا تكن أحقق مرتين..

العرض استحضار شكسبير من خلال وجود المخرج على خشبة بدور الراوي والمخرج بنفس الوقت، حيث حاول أن يدير دفة الأحداث باتجاه مقولاته .

في عالم يمور بالشر قامت فكرة المسرحية على فرضية ماذا لو قامت شخصيات الكاتب بالتمرد على قدرها الذي تواجهه وقررت تغيير مصيرها للتخلص من آلامها وعذاباتهما؟ وهل ستنجح في ذلك؟ وخير مُعين لهذه الفرضيات شخصيات شكسبير كالمملك لير وهاملت وعطيل وماكبث لأنها تحمل إسقاطات عنيفة عن الشر، وهو الخيط الواصل بين ما كان وما هو كائن في زمننا، ف شكسبير الذي وضع أبطال مسرحياته في ظروف تحتم عليها الفعل الآن حاولت التمرد عند استحضارها في «لا تكن أحقق مرتين» كما حاولت أن تؤنب شكسبير وتبته لوعتها وعذاباتهما، مطالبة له بتغيير بعض النهايات أو سيرة حياة تلك الشخصيات بسبب ما نالها من الغدر والخيانة والقتل، فكان العرض تطوفاً مؤلماً لا ينتهي وتكراراً لما آلت إليه من مصائر رغم كل محاولاتها الفاشلة في تغيير مصيرها، وبذلك كانت قراءة لزمع يواجه فيه العالم تخبطاً كبيراً وحروباً ومجاعة، بما معناه أن الشر يعم العالم .

\* \* \*

لتتعرف على صدى هذا العمل عند الجمهور النوعي الذي تابعه كانت لـ «الحياة المسرحية» هذه الوقفات :

-د.محمد علي حروفوش : لدى متابعة مسرحية «لا تكن أحقق مرتين» يخرج المتابع بعدد من الاستنتاجات: يقوم النص/العرض على عنصر التوليف، فيستدعي مَشاهد راسخة معروفة من مسرحيات شكسبير الخالدة التي تجلى فيها أبطاله في أقصى مدى من حالاتهم المأساوية والمؤلمة والحادة من إفراط في الحب والكراهية والانتقام والعنف.. والشخصيات المستعادة هي الملك لير وماكبث وهاملت وعطيل، والجديد في العرض هو أن الشخصيات المذكورة لم تظهر مستسخة عن النص الأصلي بالمطلق بل أضاف كل من المؤلف والمخرج لها بُعداً وجدانياً هو حقها في الاحتجاج

وتضمّن الديكور الكثير من الرموز التي خدمت العمل، فكان على الخشبة قدر يغلي وتطبخ من خلاله الساحرات مصير الشخصيات وكيف أدى بها الطمع والجشع إلى ما أدى، بالإضافة إلى كرسي العرش الذي حمل الكثير من المضامين الفكرية التي تخدم رؤية المخرج وفكرته .

أما الموسيقى فكانت عبارة عن مختارات من الموسيقى العالمية، كما تواجدت الموسيقى الحية التي رافقت المشاهد : طبول ودرامز .

العمل عبارة عن دعوة صريحة للحب، إذ أن جميع شخصياته من الملك لير إلى هاملت إلى مكبث كانت شخصيات تبحث وتسعى إلى العرش، ومن أجله قامت بكل ما قامت به من قتل وسفك دماء ومكائد ودسائس ومؤامرات، والهدف من مثل هذه الأعمال قراءة التاريخ بشكل دقيق وفهم ما يمكن استخلاصه منه لصالح الواقع المعاصر، وهذا ما أغرى المخرج لتبني هذا العمل الذي لا يخلو من بعض الخطورة، فهو سلاح ذو حدين: الحد الأول هو القيمة التاريخية للأحداث والحكايات، والحد الثاني هو معاصرته لهذا الزمن ومدى ضرورة أن يدرك الإنسان أن في قراءة التاريخ عبر كثيرة لا بد من الإشارة إليها وتبنيها، وهذا ما تطلب من طاقم العمل جهداً كبيراً، إذ أمضوا على الخشبة قرابة شهرين في بروفات مكثفة، تخللها الكثير من المماحكات والخلاف في وجهات النظر باعتبار أن العمل عمل إشكالي في موضوعه وأسلوب معالجته .

أدخل المخرج في العرض أسلوب السينما في المسرح عن طريق عرض الأشباح التي هي محور أساسي في العرض، فهي لسان حالنا الآن وليست مجرد شبح لوالد هاملت يطالبه بالانتقام، وقد سخّرت هذه الشخصية لأبعاد فكرية جديدة عندما ظهرت في جميع المشاهد لتقول للملك لير ولعطيل ولهاملت ولماكبث : لا تكن أحقق مرتين.. هذا هو البعد الفكري الذي اتصل بالمقولة النهائية للعمل وبدعوة المخرج للحب الذي يصنع المعجزات والتأكيد على أن القتل والدسائس والمؤامرات ليست سوى وسائل تدمير للنفس البشرية، وقد حاول



كمال قرحالي

وكذا في مشهد عطيل ودزدمونة حيث لم يستطع شكسبير أن يجيب على أسئلة دزدمونة بأن يبرئها ولم يقنع عطيل في أن يتراجع عن قتل حبيبته رغم اكتشافه براءتها.. أما الختام فكان مسكاً، حيث أظهر ماكبث والليدي ماكبث الغدر والخيانة من أجل الحصول على العرش، وما الحضور الإبداعي للشائئ مجد يونس أحمد وغربا مريشة إلا تتويجاً لنص مأخوذ من روح شكسبير وبممثلين استطاعا الغور في أعماق الشخصية الشكسبيرية.. لقد استطاع المخرج تقديم عرض فرجوي جميل، تفاوتت فيه مستويات الأداء، مع استخدام المؤثرات الحية وكذلك المسجلة والتي أعطت جواً مشحوناً أسطورياً جنائزياً أحياناً، إضافة إلى الاستخدام المتقن للساحرات في كل المشاهد وللأشباح الذين يرددون: «لا تكن أحمر مرتين».. لقد قدم كمال قرحالي عملاً صعباً وجميلاً بامتياز، وإشكالياً في الشكل والمضمون.

د.حمدي موصلي : قرأت النص على الورق، وناقشتُ بعضاً من الأفكار التي وردت فيه مع الكاتب، وكنا مختلفين حول بعض النقاط مثل مفهوم الخيانة والأسباب والمسوغات لفعالها ومفاهيم النشوة واللذة

على شكسبير بسبب المصائر المرعبة التي آلت إليه، فقامت بمحاولة للاحتجاج بصوت الممثلين المعاصرين الذين قاموا بتجسيدها من خلال لعبة المسرحية ضمن المسرحية المعروفة في مسارح العالم.. وقام النص أيضاً باستدعاء شخصية شكسبير والمخرج المعاصر لكي يظهر أسلوب رسمه لتلك الشخصيات، وقد بذل المخرج وطاقم العمل جهداً ملحوظاً في تقديم الحلول البصرية والحركية المناسبة وضبط إيقاع العمل، وارتقى أداء الممثلين إلى سوية جيدة في تجسيد الأدوار في معظم مراحل العرض الذي جاء ممتعاً ونال استحسان المشاهدين.. ختاماً يمكن للمتابع تسجيل ملاحظتين بحق العرض: أولاً الاختيار غير الموفق للموسيقا البعيدة بدلالاتها وإحباطها عن المناخات الشكسبيرية، وثانياً ظهور الكاتب شكسبير كشخص عادي غير قادر على تبرير خياراته الفنية وتجسيده للشخصيات وإقناع منتقديه بوجهة نظره.

أ.أكرم شاهين : العرض يحاكي أبطال مآسي شكسبير الكبرى، ويبدأ بالملك لير الذي قدمه هاشم غزال في محاولة للغوص فيه بحرفية بالتوازي مع تنويعات المخرج في إخراج الملك لير من حلة الساحرات اللاتي يطبخن الأقدار كما يُطبخ الحساء السام، وقد وقَّ المخرج في بناء مشهدية مسرحية جعلت المشاهد مأخوذاً بتلايب المشهد، وهنا تأتي شخصية شكسبير ليحاكمها الملك لير، وينتهي المشهد بخصام بينهما، وطبعاً لم نعرف كمتفرجين هل نلوم لير أم شكسبير أم القدر؟ ليأتي مشهد هاملت مفعماً بالقسوة والتناقض والرهافة الأوفيلية، فمع صراع هاملت مع والدته بعد خروج شبح أبيه ليقول له: بُني، لا تكن أحمر مرتين.. ومرة أخرى يحاجج هاملت شكسبير ويتهمه بوضعه في مأزق مهول، ليقول له شكسبير: أنت اخترت ما يناسبك.. المشهد كان صعباً وجميلاً، وقد حاول الفنانان راما قرحالي ووسام مهنا الدخول إلى عمق الشخصيات وتبني الحالة النفسية والفكرية والانفعالية لها، مع مؤازرة مشهدية وموسيقية استخدمها المخرج لتثبيت كرنفالية العرض..



لا تكن أحمق مرتين..

حياتها في الحروب والقتل والدمار ليسقطها على واقعنا الحالي ويوجه رسالة خلاقة يدعو فيها إلى الحب والسلام ويرسخ هذين المفهومين، فهما السبيل الوحيد لإنقاذ البشرية وخلصها، ولا أظن أن أحداً لا يشاطره هذه القناعة، كما لفتني استخدام السينما في العرض، فقد أدت الغرض منها وأغنت العمل، وربما لا يروق ذلك لمعظم المسرحيين الأكاديميين الذين يشددون على ضرورة التقيد بمفردات العرض المسرحي ويفرضون الاجتهاد عليها.. برع الممثلون في تجسيد أدوارهم وظهروا في قمة الانسجام والتناغم مما يشير إلى جهد المخرج قرحالي وجهودهم، وأعتقد أنهم حققوا نجاحاً متميزاً، ولا أدل على ذلك أكثر من إقبال الجمهور على المسرح ليحظى بوجبة معرفية حققت له الفائدة والمتعة، وهذا أحوج ما نكون إليه أكثر من أي وقت مضى .

أ.أحمد عيسى : العمل جريء ومدروس.. يتصومع مجد يونس أحمد في كهفه تاركاً قلمه عند باب الكهف ليخرج بنص أقرب إلى الصرخة بوجه كل شرٍّ وخطأ.. يحتال أحمد بأفكاره على وليم شكسبير ويختبئ في محبرته ويراعه ويتهمه بتلك الجرائم التي يندى لها جبين الإنسان، ويحاكم الملك لير ويقاضي هاملت ويستعيد أدلة إدانة ماكبث ويرسخ الحكم على عطيل ويقلب بنصه الطاولة على المسلمات والبديهيات ويعيد تكوين كل شيء لا لشيء إلا لينهي هذه المهزلة التي تتخبط بها البشرية بجهاتها الأربع ووسطها وأطرافها.. العمل أثر بضمائرننا وفصل وحشيتنا عن إنسانيتنا وقد انبرى قرحالي للإخراج بحرفية الصياد المتمكن من حلوله بحذاقة إدارة ممثلبيه ودجن الديكور والملابس والمؤثرات وهدهد أنغام الموسيقى المنتقاة بعناية وتوافق بينه وبين كاتب النص بالتناغم مع الإضاءة التي رضخت لجموح الموسيقى المنتقاة وبالتوافق مع كاتب النص فانسابت شلالات الأبيض والأحمر بسلاسة.. مسرحية «لا تكن أحمق مرتين» امتلكت الجرأة على قول الحقيقة بذكاء وشجاعة .

والسلطة والعنصرية والكرهية والمفارقات الأخرى التي تقوم على الغيبية والقدرية والتي تسم مسرح شكسبير، واللافت للنظر أن الممثلين المشاركين في العرض أغلبهم من الصف الأول وبعضهم ممارس بشكل مستمر للإخراج، فكيف استطاع قرحالي جمعهم في عمل واحد من إخراجة؟ هذا إن دل علي شيء فهو يدل على تفهم الجميع لمقدار التعاون وأهميته في الإخلاص للمسرح وفي نجاح أي عمل، وغير ذلك مرفوض بعيداً عن المنفعة ومقدار الاستفادة المادية.. لا بد من القول إننا نختلف ونتفق، نختلف حول معايير فكرية مثل الخيانة بخصوص هاملت، فهل كان قتل الأخ لأخيه من أجل الاستيلاء على السلطة بالاتفاق مع زوجة أخيه؟ أم أن الزوجة هي التي مهدت للحب والمعاشرة ولمزيد من الاستئثار بالسلطة؟ هل أجاب العرض على هذا السؤال؟ وكذلك بخصوص عطيل الأمير المغربي: هل لجأ إلى قتل حبيبته ديمونة البريئة بمجرد الشك؟ أم أن الآخر أراد التخلص منه لأنه أسود ولا يليق بديمونة؟.. المقاربة الثانية هي استحضار شخصية شكسبير وتقديمه كمتهم أمام أبطال مسرحياته ولا بد من محاكمته.. نحن مع المساءلة والدفاع عن أفكار الشخصيات التي اختارت أفعالها بذاتها، ونحن معها تعاطفاً على الرغم من تقبل ما فعله وفعلته، لكننا لسنا مع تقزيم حالة الكاتب المستجدي للعطف والمسامحة من أبطاله الذين هو من صنعهم ورتب أفعالهم ليظهر علينا بطريقة أقرب إلى السخرية الفجة التي يراد لها أن تكون أقرب إلى الكوميديا، خاصة في ظل العسكري السجان الذي يتبعه كظله، وهذا لا يقل من أهمية العرض الذي جاء ممتعاً وحمل حلولاً إخراجية جميلة تم عن رؤية وذكاء، وقد قدم المخرج أسلوباً متقناً في ضبط الكتل من ممثل وأدوات وعلامات كانت كافية لتقديم متعة غير مربكة في ظروف صعبة.. باختصار، كان العرض ممتعاً وهو من العروض القليلة جداً الذي يجب الوقوف عندها والتصفيق لها .

د.جميل علي : راققت لي فكرة النص التي استخدمها الكاتب، حيث استعان بشخصيات تاريخية من مسرحيات شكسبير، خاصة تلك التي عاشت





# من عروض الموسم المسرحي في اللاذقية

## الibas الحاج

«حرم سعادة الوزير» التي قدمها المسرح القومي بدمشق في السبعينيات وأعاد إنتاجها في مطلع ثمانينيات القرن الماضي، وأيضاً مسرحية «المرحوم» التي سبق وقدمت على مسارح دمشق وحلب، ومسرحية «العائلة الحزينة» التي قدمها المسرح القومي في اللاذقية في شهر شباط الماضي، إعداد وإخراج مجدي يونس أحمد، تمثيل: كمال قرحالي-هاشم غزال-رغداء جديد-سوسن عطايف-سلمان شريفة-نضال عديرة-غربة مريشة-مصطفى جانودي-خالد حمادة-راما قرحالي

ينتظم الإيقاع منذ اللحظة الأولى، لحظة الصمت، الحزن، الحداد، فتبدو اللحظات الأولى مع رفع الإنارة التدريجية مشهداً للتهيئة والتمعن في صمت البشر قبل أن تعلن دواخلهم تناقضاتها غريبة الأطوار والتي أبدت في تناميتها تنوعاً من الطيبة والشر، الجوع والفقر العقلي، الخبث والدهاء، إلى لحظات اجترار الحزن وإعلان الفرح، وكل الشخصيات تفصح عن فضائلها، مشيرة إلى رذائل غيرها عبر مزج بين الأداء التراجيدي والفعل الكوميدي المتعمد في إعادة المعالجة الكاملة لمسرحية «العائلة الحزينة» والتي سعى من خلالها المخرج مجدي يونس أحمد إلى صياغة مواقف سريعة وطريفة تقترب من الواقع الراهن في عملية اختزال النص الأساس والتي احتاجت إلى مهارة إبداعية في إعادة كتابة الحوارات بعبارات قصيرة سلسلة ورشيقة وباللغة العامية، جسدها الممثلون بأداء حيوي لا يخلو من المبالغة، وبنبرة كوميديّة حققت شرطها اللحظي والتي جهد معها العرض في أن يعير اهتماماً خاصاً بذكاء المتفرج في تلقي الحكاية وأحاديثها كشريك في صناعتها، والتي

## العائلة الحزينة

### أفكار الحكاية وخيال المتلقي

منذ أفلاطون وأرسطو وأسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، وصولاً إلى ستانسلافسكي ومايرخولد وبريخت وآخرين من المفكرين والأدباء والباحثين المسرحيين في العصر الحديث عرّف الجميع الفن المسرحي بأنه عملية نتاج إبداعي يعتمد على المهوبة والقدرات المعرفية والعلمية والمنهجية.. وعرّف الفن بشكل عام كفكر وفلسفة للوجود الإنساني، الواقعي والمتخيل .

ينحاز البعض في نظرياتهم فيعرّف الفن بأنه حالة إلهام وشغف، وبعضهم يذهب في تعريفه فيقول إن الفن حالة يعيشها إنسان غير عادي بأحاسيسه وعوالمه وعواطفه كمن يمتلك مفردات السحر، فيكون له تأثير مختلف لدى المتلقي .

الفن ليس إلهاماً ولا شيطاناً ولا ساحراً فذاً، بل يضاف إلى ما سبق بأنه قيمة جوهرية تمتلك أعلى درجات الوعي ومفردات النسيج العضوي والأفعال الداخلية وردود الأفعال، وهو البحث والتثقيب والتجريب، وهو بالطبع عملية معقدة في نبش الذاكرة الانفعالية وتفعيلها وتصعيدها وما تتركه من أثر إبداعي يحقق معادلة الفن (المتعة والفائدة) وبالتالي هو تنظيم للذات الجمالية والتكامل بين العلاقات السيكلوجية الداخلية وواقع الأفعال الخارجية، ومن هذا المفهوم نذهب إلى فلسفة النص الكوميدي لدى الكاتب المسرحي اليوغسلافي برنسلاف نوشيتش المتمرس في جذب المتلقي باستدراجه إلى لعبة تجريد الشخصيات من أفتعتها وفضح سلوكياتها، تماماً كما فعل في مسرحية



ومضموناً، وقد تخللته فرضيات واحتمالات حول من سيرث المرحوم حسب الوصية، وقد اعتمد المخرج في بناء الشخصيات الكاريكاتورية على ضبط التفاصيل بذكاء فني يوازي إعادة صياغة الأحداث، بحيث جعل جميع الممثلين يتحركون بانتظام، بدءاً من الافتتاحية المفترضة لمجموعة تتقبل العزاء على كراس خشبية، إلى طريقة تقديم الفتاة للقهوة تناوبياً ورشفتها بحركة شبه آلية تصدر عنها قرعة الفناجين، إلى تناوبية الحوارات وتعليقات الشخصيات، إلى تحركهم في صف واحد وتفريقهم ثم لملتهم كجماعة واحدة، يتخللها تفرد كل منهم بالتعبير عن حزنه بطريقته، ثم يبدأ التفكك والانتشار في مشاهد فردية، وفي كل مرة يعاد تركيبها كمشاهد جمعية بصرية تتمحور حول الانتقال الحركي (الدخول والخروج) وتوزيع المشاهد الفردية والثائيات على منصة الحدث (الصالة) واختلاس اللحظات في تسليط الضوء على التطلعات العاطفية من خلال محاولات الشاب العاشق في التقرب من الفتاة الخادمة الجميلة وأسرار الأزواج وتستترهم على

يمكن أن نختصرها بعائلة اجتمعت لتتلقى العزاء بوفاة فقيد ثري، وكل من أفرادها يبحث عن طريقة للتعبير عن أعلى درجات الحزن لفقده ذلك القريب الذي ترك وصية لدى محاميه الخاص، شرط أن تُفتح بعد أربعين يوماً من تاريخ الوفاة، غير أن لهاث الأقارب لمعرفة كل منهم نسبة حصته من الميراث يدفعهم للبحث عن طرق لإقناع المحامي كي يفتح الوصية قبل انتهاء مدة الأربعين يوماً.. وبين المد والجزر والأحلام والأوهام في تحقيق الثراء تبدأ لعبة فضح الشخصيات التي تتحرك ببطء لتستولي على المكان، فتسرق أشياء الثمينة وتنقلها إلى غرفها بادعاء أنهم يسعون للمحافظة على ما وصلت إليه أيديهم من تحف أثرية ومجوهرات وأشياء ثمينة . قارئ العرض يكشف كم من الذكاء يُحسب لصالحه في إسقاطه على الواقع الراهن في زمن الحرب وما فعله الانتهازيون الوصوليون من تخريب وعبث بالممتلكات وسرقة كل ما تصل إليه أيديهم .

القراءة العميقة لنص برنسلاف نوشيتش وتكثيفه جعلت من العرض قريباً من الجمهور شكلاً



## لا تكن أحق مرتين

### شخصيات بحم الجنون

في مشهدة ضبابية طقسية، ومن بين خيالات الدخان المتصاعد عبر ظلال الإنارة المتلونة على أجساد عرافات شمطاوات، وعلى إيقاع يشبه مجون هيئات الحاققات على البشر تلعن الأجواء المتخيلة التشكيلية الحركية الراقصة الكشف عن عالم الشرور الافتراضي وعمليات طهي الأشباح في قدر كبيرة للتغيف القادم، طرائق التخطيط لجرائم القتل، التهيب وما ينتج عنه من أوجاع، الخوف، الحرمان، نزف الدم على مذابح معلقة، التخفي بين سطور القدر، مواجهة مصائر حتمية، الندم.. لتأتي اللحظات الأولى من العرض كشفاً تشويقياً سريعاً لتنوع حالات الاستنزاف للأرواح المترقبة وشحذها نحو ما يثير تساؤلات العقل حول ما يحدث هنا والآن في مطابخ مؤامرة خارجية .

ومن وحي تلك الدلالات والشخصيات المعبأة بحم الجنون والغدر والخيانة، والسؤال الذي أفض مضاجعهم في النوم واليقظة ثمة بحث مبتكر حول مفهوم التغيير، فيما تسلط الأضواء على فشلهم الأكيد مع كل المحاولات البائسة في السعي لتغيير مصائرهم الشكسبيرية تلك التي رسمها لهم النص الأصلي قبل أن تولد تحت مجهر منصة المسرح، فهي كانت واستمرت حسب ما وجهتها الشخصية الدرامية الحية وليم شكسبير والتي جسدها باقتدار الفنان نضال عديرة مواجه حقائق الشخصيات ومصائرهما بعيداً عن الوهم والتخيّل الحالم: «الحكاية هي الحكاية.. أنتم هناك في دهاليز الذاكرة.. أنت من صنع خيالي.. أنتم وهم».

قبل الولوج في تفاصيل تلك الحالات المقتبسة من وحي رؤى أعمال مسرحية شهيرة للكاتب المسرحي والممثل وليم شكسبير الشهير والبارز في الأدب الإنكليزي خاصة والعالمي عامة والذي أطلق عليه «شاعر الوطنية» و«شاعر افون الملحمي» ومسرحياته وأعماله الأدبية متوفرة في بقاع الأرض بعد أن تُرجمت إلى كل اللغات الحية وتم العمل عليها وتجسيدها أكثر من مؤلفات أي كاتب مسرحي آخر في العالم، بل وتدرّس

بعضهم وصمت الأخرس واستنكاره بأصوات مبهمة، إلى وصول المحامي وقراءته لمجريات ما يحدث، ثم الوعد بأن يأخذ قراراً من المحكمة لاختصار مدة فتح الوصية التي هو كاتبها أصلاً، ويستعد الجميع للحصول على حصتهم في الميراث، لتأتي المفاجأة عند قراءة الوصية وتسليم الممتلكات للفتاة الخادمة في مشهد بصري صامت شكّل خاتمة عرض مدته حوالي أربعين دقيقة .

ومن وحي الأسلوب الكاريكاتوري لطبيعة الشخصيات الواقعية جاء شكل ديكور العرض متضمناً دلالات بسيطة كاستخدام كتل من الأسلاك المعدنية الملفوفة على بعضها ووضعها تحت مقاعد الكراسي الخشبية المستخدمة للعزاء دلالة على أنها أرائك فخمة، واستخدام ذات الأسلاك المعدنية بأشكال غير منتظمة كثرات في الصالة أو تشكيل شخصية المرحوم ضمن إطار (برواظ) بما يشير إلى تبسيط الحلول البصرية، والاستخدامات الموسيقية المرافقة كمختارات مساعدة للحس العام، كما حققت الإضاءة شرطاً بصرياً إضافياً لأجواء العرض والانتقال بين أزمنة الأحداث المتتابعة، واللافت في العرض المكياج الواقعي المناسب لطبيعة الحدث الرئيسي (العزاء والوصية) بعيداً عن المبالغة لشخصيات اعتمدت المبالغة في سلوكها وردود أفعالها، وبتكامل العناصر التقنية والفنية في علاقة انسجمت مع الشرط الدرامي للحكاية وبناء شخصياتها في مشهدياتها المتلاحقة يصل العرض إلى هدفه في المزج بين الأفكار في زمن الحكاية المسرحية وما يتخيله المتلقي افتراضاً في زمن الحرب وتلك الممارسات للفاسدين المجردين من المشاعر والمستغلين لحالات الحزن بصورة متوازنة مع الشرط الذهني الساخر من أفعال تلك الشخصيات المريضة بما يشير إلى دراية وحنكة في التعاطي مع جوهر النص وأهدافه، لتأتي الخاتمة بعنصر المفاجأة وقلب الموازين كنقطة تحول للمصائر الأخيرة لطبقة لم تستطع الخروج من معانفها البالية المهترئة .



النشر الذي يشكّل في العرض الخيط الواصل بين ما كان وما هو كائن في زمننا، وبالتالي يمكن أن نسجل علامة فارقة في الكتابة المسرحية وجرأة دخول مجد يونس أحمد عوالم شكسبير الشائكة في حالة تحدّ في التشريح والتحليل والدلالات الفكرية لشخصيات شهيرة ثابتة في ذاكرتنا المسرحية مثل الملك لير، هاملت، عطيل، ماكبث في إعادة استحضار أفعال ومواقف خارج قدرها المسطر لها، لكنها لم تستطع فعل ذلك، وهنا تكمن معالجة النص المغامر المحفوف بالمخاطر كمن يمشي في حقل ألغام.. والعلامة الثانية التي نجح فيها الكاتب بحته عن طرائق لكسر الحواجز الوهمية التي تخرج القارئ والمُشاهد من حالة الخوف والترقب والدفع باتجاه التحريض والاستنكار، بل وخلخلة الثوابت التقليدية البالية والاستعاضة عنها بالتفكير الجوهرية للمصائر من خلال الدعوة للبناء بما يتناسب ووقتنا ومزاجنا الحالي، وأعتقد أنها دعوة ناجحة لكسر القوالب المسرحية الجاهزة والخروج عن المألوف بكسر الجمود المكرر في الكثير من النصوص المسرحية الكلاسيكية والسعي لمعاصرتها كضرورة جماهيرية، وهذا يشير إلى نجاح العرض في تقديم قراءة حالية لزمننا عبر لغة تناسب عصرنا الحالي رغم كلاسيكيتها وقريبة من خطابنا الآني ومفرداتنا الراهنة التي تحمل في عباءة شاعريتها الخوف والقلق والتوجس والعذابات التي تنغرز في صدور أيامنا في زمن الحرب الكونية على بلادنا، زمن الحصار الاقتصادي والوجع المزمّن في صراع مستديم مع عقول الشر والفساد .

وإذا اعتبرنا العرض حالة انتقائية لعالم شكسبير (الشخصية الحية على المسرح) فهو الوحيد الذي من حقه أن يتدخل في مسار الشخصيات ويستطيع في الوقت الذي يريد أن يحاورها، حتى حين تكون متمردة عليه أو هاربة منه (من قدرها) مستنكراً أفعالها من جهته، ومستنكرة هي مصائرهما التي قادها إليها من جهتها، وما قادت -من وجهة نظره- نفسها إلى تلك النهايات المفجعة والشريرة .

في معظم أكاديميات الفنون الدرامية والمسرحية وكليات الأدب والنقد.. ولو ذهبنا إلى أي بلد في العالم سنلمس اهتمام المسرحيين والأدباء بأعمال شكسبير وكيف قدموا أعمالاً مسرحية له أو بانوراما من أعماله وربما تأليفاً جديداً لعرض مسرحي على خلفية شخصيات شكسبيرية كما فعل الكاتب المسرحي مجد يونس أحمد في العرض المسرحي «لا تكن أحرق مرتين» لفرقة المسرح القومي في اللاذقية إخراج الفنان كمال قرحالي الذي بدا في رؤاه البصرية والتكنيكية في العرض أكثر نضجاً وتأثيراً من عروض سابقة، وجسد الشخصيات : كمال قرحالي-قيس زريقة-نضال عديرة-هاشم غزال-راما قرحالي-وفاء غزال-غربا مريشة-وسام مهنا-مروى سليمان-جعفر درويش-خالد منير حمادة-مجد يونس أحمد بمشاركة الفنان الموهوب أحمد مشاعل الذي رافق العرض على آلة الدرامز .

ولأن المسرح فنّ الآن وهنا فنحن أمام تجربة مسرحية تؤكد أننا جزء من عالم قلق ومضطرب، عالم تسوده الحروب والأوبئة والكوارث الطبيعية ويكتنفه الظلام والانقسام، وانقلاب المعايير الخلقية والجمالية الجديدة على القديمة، مشيراً العرض بدلالاته إلى أننا نحن هنا الآن فعلاً ونعاني ما نعاني مما سبق على كافة المستويات وكأن النص أراد أن يختصر عالماً يمور بالشر ومتوجاً بتصورات ورؤى إخراجية مأزومة وحالات مشهدة موضوعة تحت مجهر المسرح الشكسبييري، ومن تلك الرؤى كان التعبير المسرحي التراجيدي عما يحدث لنا، تتخلله مفارقات كوميدية لحظية ساخرة مما حدث ويحدث في مراحل العرض المسرحي الذي اعتمد كاتبه أحمد على فرضية التساؤلات، ومنها : ماذا لو قامت شخصيات الكاتب بالتمرد على قدرها الذي تواجهه؟ وماذا لو قررت هذه الشخصيات تغيير مصيرها للتخلص من آلامها وعذاباتها؟ وهل تتجح الشخصيات بذلك؟ وكان من وجهة نظره خير معين لهذه الفرضيات شخصيات الملك لير وهاملت وعطيل وماكبث الشكسبيرية كونها تحمل إسقاطات عنيفة عن



جلوسها على كرسي العرش (الديكور الأنيق) للمُشاهد جاحظة العينين، معنفة الأداء كمن أعلنت سعيها للتمرد في محاولة تأنيب ضمير الكاتب الذي جعلها تعيش الحرقة واللوعة والعذابات، مطالبة إياه بتغيير بعض النهايات أو سيرة حياة تلك الشخصيات بسبب ما نالها من الغدر والخيانة والقتل، فكان تطوفاً مؤلماً بارداً لا ينتهي، وتكراراً لما آلت إليه من مصائر رغم كل محاولاتها الفاشلة في تغيير مصيرها، وبذلك كان العرض قراءة لزمان يواجه فيه العالمُ تخبّطاً كبيراً وحروباً ومجاعة، مسقطاً العرض تلك الأفكار على إشارة بأن الشر بات يعم العالم، لذلك لا بد من محاكمة الشر وإنهاء دوافعه ومقاضاة كل من تسول له نفسه انتهاك الإنسانية، ومنها محاكمة شخصيات شكسبير المعاد صياغتها :

الملك لير الذي جسّده ببراعة الفنان هاشم غزال نجده وقد تصدعت الأرض الصلبة تحت قدميه، عاكساً بذلك سقوط العالم وتفسخه وتغليب الطمع والجشع على العواطف الإنسانية، ضاربة عرض الحائط بكل العلاقات الأسرية مقابل المال

في العرض هناك إسقاط لهوية شكسبير من خلال استخدام المخرج قرحالي القناع الذي يشبه وجه شكسبير المعروف، موظفاً ذلك في شخصيتي الشبحين اللذين يظهران ويختفيان في طرقي خشبية المسرح وكأن ذاكرة شكسبير هي التي تدعو الناس للوعي: «لا تكن أحمق مرتين، وربما يُعبر قناع الموت هذا عن الشكل المُفترض أن يبدو عليه شكسبير على عكس الشكل المُثبت على الجدار الشمالي للمذبح في كنيسة الثالوث المقدس في ستراتفورد-أفون الذي وُضع في العام ١٦٢٢ ويحمل في يديه ريشة وورقة بعيداً عن الصورة التي حفّرها مارتن دروشاوت على «المطوية الأولى» وهي الطبعة التي تضم بين دفتيها مسرحيات شكسبير المُجمّعة في العام ١٦٢٣ ويُعتبر هذا الشكل غير الجذاب الصورة الصحيحة الوحيدة الموثوق بها لشكسبير المتروكة للأجيال القادمة.

وضع شكسبير أبطال مسرحياته في ظروف تحتم عليهم الفعل-الآن، وعند استحضار الكاتب مجد يونس أحمد لتلك الشخصيات وزجّها في مواجهة مباشرة مع كاتبها شكسبير بدت منذ لحظة



والسلطة، وبذلك تجتاح العواصف المجتمعات وتبرز قوى الجحود والخيانة والجشع، ضاربة وكاسحة كل القيم والمفاهيم الأخلاقية التي هي عماد المجتمعات الإنسانية ليستبد الباطل ويجول التآمر والغدر، مشعلاً الفوضى، لتعم أخيراً الجريمة، ويكون العذاب، ونبقى نحن في قبضة الرعب .

كذلك يعبر العرض عبر العرافات صانعات الشر وطباخات المواقف إلى هاملت الذي جسده وسام مهنا وإلى تلك المأساة التي عاشها والتي تتسم بالتناقض بين الفكر والعقل، ومحاولته البائسة لتغيير المصير الذي يواجهه بسبب حينه إلى حياة سابقة كان يعيشها، ولكنه يصاب باليأس بعد فشله في النجاح بذلك التغيير في أحداث حكايته بسبب رفض وليم شكسبير الشخصية المسرحية موافقته على ما يريد، مكتشفاً أن ما كان هو مجرد عبث، وأن الحياة ما هي إلا حماقة، وكل ما اعتاد الناس على التمسك به وفعله مجرد أوهام وعبث .

## الاغتصاب

### خطاب فكري بأدوات المسرح

في اليوم الأول من شهر شباط الماضي رُفِعَت المؤثرات السمعية والبصرية في جامعة المنارة في اللاذقية معلنة طقساً مسرحياً منظماً، منضبط الإيقاع، خاصاً بمشروع تخرج الدفعة الأولى-الفصل الأول للمرشحين لنيل إجازة كلية فنون الأداء-قسم التمثيل في العرض المسرحي «الاغتصاب» نص سعد الله ونوس والمقتبس من وحي النص الإسباني «الحياة المزدوجة للطبيب بالمى» للكاتب المسرحي أنطونيو بويرو باييخو ومن إعداد وإخراج فايز قزق وبطولة المتفوقين بحضورهم وأدائهم: رغد ديب، مها الشيخ، الليث الكحيل، خالد عضيمة، عقل سليمان، لؤي النوري بالاشتراك مع طلاب السنة الثانية: علي القاضي، علي اليوسف، مالك معوض، محمد برهوم ومن السنة الأولى: كساندرا النياب، عبد الله فتال وإشراف إداري ريما صقور .

حضر العرض عميد الكلية المخرج المسرحي د.سامر عمران ورئيس الجامعة د.صفوان العساف وأعضاء من الهيئة التدريسية ونخبة من عشاق فنون الدراما والإعلام وأهالي الطلبة وطلاب الجامعة في حالة من الاحتفاء بعمل مسرحي عميق في معالجته الفكرية ودلالات موضوعه القديم الجديد وببراعة أداء الطلبة الممثلين في أول خطوة احترافية لهم، أملين أن تمتد رؤاها نحو الأفق البعيد في تحقيق مشاريع مستقبلية مسؤولة تضيف لشرفات مسارحهم ومسارح الحياة امتياز إبداعياً .

أما عطيل الذي جسده شخصيته محمد قرحالي فقد بدا مواجهاً لمصير بأس بسبب وشاية خادعة وغيره قاتلة، الأمر الذي حوّل مصيره إلى مزيج من عذاب وتوق وكراهية أزمته إلى درجة لا يشعر معها براحة إلا في إعلان تعطشه الوحشي للدم، وهو أنموذج نجح من خلاله النص في تقديم المثال الصارخ لأناس يقعون في أحابيل لا نجاة منها مؤسّسة على الدسياسة والغدر .

أما ماكبث الشخصية التي جسدها مجد يونس أحمد فقد بدا كمن قطع الحبل الذي يربط مأساته ببقعة معينة من المكان والزمان، فتغدو تعميمية كونية من ناحية، أو معاصرة من ناحية أخرى، فالعنصر المعاصر الذي يضيف مغزى اليوم على الوضع التاريخي كان أعمق رؤيةً للشر وأنضجها.. إنها كما عاشت لحظاتها المسرحية حالة من الصراع والهدم مع الخلق، وصورة معركة خاصة في حرب كونية شاملة، بل وساحة معركة على امتداد العالم، تماماً كما كانت روح ماكبث الشكسبيرية التي أصابها اللعنة.. وبين تلك

أما ماكبث الشخصية التي جسدها مجد يونس أحمد فقد بدا كمن قطع الحبل الذي يربط مأساته ببقعة معينة من المكان والزمان، فتغدو تعميمية كونية من ناحية، أو معاصرة من ناحية أخرى، فالعنصر المعاصر الذي يضيف مغزى اليوم على الوضع التاريخي كان أعمق رؤيةً للشر وأنضجها.. إنها كما عاشت لحظاتها المسرحية حالة من الصراع والهدم مع الخلق، وصورة معركة خاصة في حرب كونية شاملة، بل وساحة معركة على امتداد العالم، تماماً كما كانت روح ماكبث الشكسبيرية التي أصابها اللعنة.. وبين تلك

أما ماكبث الشخصية التي جسدها مجد يونس أحمد فقد بدا كمن قطع الحبل الذي يربط مأساته ببقعة معينة من المكان والزمان، فتغدو تعميمية كونية من ناحية، أو معاصرة من ناحية أخرى، فالعنصر المعاصر الذي يضيف مغزى اليوم على الوضع التاريخي كان أعمق رؤيةً للشر وأنضجها.. إنها كما عاشت لحظاتها المسرحية حالة من الصراع والهدم مع الخلق، وصورة معركة خاصة في حرب كونية شاملة، بل وساحة معركة على امتداد العالم، تماماً كما كانت روح ماكبث الشكسبيرية التي أصابها اللعنة.. وبين تلك



في تشريحه الذكي وتعمية غير مسبقة للعقم الصهيوني، ولعل اختيار إعادة إنتاج النص في مطلع العام ٢٠٢٠ في زمن أنتجت فيه الإدارة الأميركية الصهيونية صفقة القرن الركيكة والهادفة لإخراج الفلسطينيين من أراضيهم والتمهيد لمشروع إسرائيل الكبرى حسب تعليمات بني صهيون يأتي العرض الهام موضوعياً وفنياً «الاعتصاب» بعلامة أولى على توجه فريق كلية فنون الأداء لانتقاء الفكر المواجه والفاضح للتسييس الصهيوني الجائر وما شكّله الصراع المستديم بين المغتصب الإسرائيلي والعرب، وخاصة تلك الصراعات الداخلية، بل التفاصيل التي تعيشها الأسرة الفلسطينية تحت وطأة الرعونة المتمرسة على يد المغتصبين للأرض وأرحام النساء .

أعلن زمن العرض افتتاح فرجته بتشكيلات حركية جزئية، مصحوبة بموسيقا مقلقة متواترة الظلال والنقلات الزمانية والمكانية في إشارة أولى إلى الأفعال الداخلية وتطورات الحالات السيكلوجية والفيزيولوجية ضمن مسار توجّس الشخصيات وتناميها المدروس في خطوط بيانية تصاعدية أبداع قزق في نسج إيقاعاتها لتصل بالتدرج إلى ذروات مشحونة بالقسوة حتى في اللحظات النرجسية الحاملة ولحظات الحب الموجعة، مشكّلاً أحداثها الأقرب إلى الملحمة في عملية الاشتغال التفصيلي المدروس بهدف منح الممثل مساحات ليست بقصيرة، يتحقق معها نبش الذات (الذاكرة الانفعالية) معتمداً التعريب حيناً وكسر الإيهام المسرحي - الجدار الرابع - أحياناً أخرى حسب كتابة ونوس النصية في إطار مدرسة برتولد بريخت، مضيفاً في حبكة الإعداد والإخراج دلالات وظيفية ورمزية لاستخدامات العنف الفكري والجسدي الصهيوني تأكيداً آخر على تواتر الصراع الذي لم يعد يخفى على أحد كيف ينتهز اللحظات لاغتصاب أرحام أمهاته وضحاياها من النساء .

من تلك المعادلة العقيمة في محاكاتها نسج العرض مهارات في أول مشهدياته الحركية التقنية

ولأننا بصدد مناقشة مشروع تخرج أول دفعة - الفصل الأول من كلية فنون الأداء باللاذقية ومعّد ومخرج العرض خريج الدفعة الأولى من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق لا بد لي من العودة في الذاكرة إلى نحو أربعين سنة يوم تسابقت خطواتي للوصول إلى مسرح الحمراء بدمشق محققاً حلمي وحلم الكثيرين من عشاق المسرح في مشاهدة تخرج الدفعة الأولى من المعهد العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٨١ في العرض المسرحي «سهرة مع أبي خليل القباني» نص سعد الله ونوس إشراف المخرج المسرحي د.فواز الساجر وكم كانت دهشتي بالغة الشدة وأنا أتابع مستويات المسرح وتووعات المؤثرات وبراعة تكنيك حزم الاضاءة وتحريك كتل الديكور وحركة وأداء الممثلين الخريجين في مشهديات ومونولوجات حيوية ساحرة جعلتني أتقلب في خلجات نفسية واضطرابات روحية وغبطة لم تقارقتي طيلة زمن العرض، ولعل سبب النشوة بذلك الإحساس العميق ليس عشقي لفن المسرح والمسرحيين وحسب وإنما تأثراً بذاكرتي مع ذات النص لـ ونوس الذي شاركت فيه ممثلاً قبل عامين من ذلك التاريخ في مدينة اللاذقية وكان من إخراج فؤاد مرعش وقد نال العرض يومها جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل وجائزة أفضل ممثل في المهرجان القطري الخامس، وبالمصادفة يأتي عرض مشروع تخرج الدفعة الأولى - الفصل الأول للكاتب ونوس وفي ذات السياق في تلك المرحلة تم تخريج القسم الثاني من الدفعة الأولى في عرض ثانٍ هو «السيد بونتلا وتابعه ماتى» نص بريخت إشراف أسعد فضة وكان يومها نجم العرض فايز قزق وبذلك تحقق الحلم في تخرج دفعة درامية أكاديمية أولى، وطالب الدفعة الأولى من المعهد فايز قزق يشرف اليوم على تخريج الدفعة الأولى من جامعة المنارة .

في نهايات ثمانينيات ومطلع تسعينيات القرن الماضي أثارت مسرحية «الاعتصاب» حواراً جدلياً إشكالياً في قراءات الباحثين والمفكرين والنقاد والمسرحيين نظراً لأهمية ما تضمّنه النص



والمقلق والحالم في مشاهد أخرى، ومنها على خلفية موسيقا الرهبة والمجون، مشكّلة الموسيقا بذلك نسبة لا يستهان بها في التأثير والتفاعل، ورغم بساطة العمل بتقنياته وإكسسواراته الفقيرة والإنارة التي تكاد لا تتجاوز المهام الوظيفية أكد العرض شخصيته الإبداعية في تمكين الممثلين من الإمساك بجبايل الشخصيات وشد المتلقي لأدائهم المتقن البعيد عن الاستخفاف بالشخصيات الصهيونية إلى لحظة المواجهة بين راحيل والأم سارة، والمواجهة بين اسحق والزعيم الأمني العسكري بابا مائير المسؤول عن أمر انتهاء دوره وتصفيته .

وعلى خلفية الموسيقا المؤثرة تبدأ القفلة المسرحية مع تلاشي حزم الإنارة، فتتحو الحالات الدرامية في صراعها الداخلي نحو المشهد ما قبل الأخير، حيث فضحت الحكاية علاقة قديمة غير شرعية بين الصهيونية سارة والزعيم اليهودي مائير قاتل زوجها جوزيف بنحاس وكيف تتخلى سارة عن ابنها اسحاق المساق كشاة مذبوحة، الأمر الذي تتبدل معه فلسفة الرؤى، وأيضاً نمط الإيقاع في أسلوبية التأثير لدى المتلقي في لحظات تهجر معها الضحية راحيل تلك الأرض المدنسة بعهر ساستها بحثاً عن فضاء آخر لتطهير روحها قبل جسدها، فيخلص معها العرض إلى مقاربة واقعية جريئة للصراع العربي الاسرائيلي، تمحور في جوهره حول رصد تفاصيل وأشكال علاقة الحاقد المغتصب بالضحية دون أن يعير المضمون الاهتمام للحظة الصحوة التي رفضها جميع المخططين العابثين بمصائر من اعتقلوهم وفعلوا بهم كل أنواع التعذيب بوحشية، حتى اغتصاب نسائهم أمام أعينهم في سلسلة من الاعتقالات للأسر الفلسطينية والتي توالد منها البحث عن مخرج للصراع النفسي المتأزم في حالة الموتور المأمور بتنفيذ الاغتصاب (اسحق) والذي حاول تفكيك اللعبة سعياً منه إلى الدعوة لصحوة الضمير الميت، غير أن الحقيقة البائسة تبوء مع جميع من حاول تحريض تلك الصحوة الإنسانية والوجدانية بالخيبة والصدمة

لفعل الممثل وطريقة رسم الملامح الأولى لبناء كل شخصية على حدة وتفاعلها الهارموني مع باقي الشخصيات، محققة في تجانسها هيكلية البناء الدرامي العام، مسقطاً رموزها الفلسفية العميقة على فكرة الاغتصاب والعجز السياسي والاجتماعي المشار له في سيرورة الأحداث بالعجز النفسي التراكمي المؤثر بشكل تلقائي على ذلك العجز الجنسي لدى العسكري الأمني اسحق بنحاس (أداء الليث الكحيل) المتأثر أيضاً بموسيقا الكمان الموروث عن والده المقتول جوزيف بنحاس والمتمرس رغماً عنه منذ نشأته الأولى على عمليات الاعتقال والتعذيب والاغتصاب، والمعلن مؤخراً هجره لزوجته راحيل (أدتها رغد ديب) في وقت باتت تشعر معه بالغربة والعزلة، فتلحّ بطلبها كي يلبي رغبتها في تحقيق علاقتهما الزوجية، ثم يأتي قرار البحث عن مخرج لأزمته النفسية فيخضع وبارادته للاعتراف في لحظات الخوف والضعف أمام الطبيب النفسي أبرهم مونحن (أداء عقيل سليمان) الرافض احتلال الأراضي وسيطرة الفكر الصهيوني المتمتت بكل أشكاله والمحرض للإسرائيليين على ممارسة أبشع أنواع أساليب العنف والاغتصاب، وهو الطبيب المعالج قبل وقت ليس ببعيد للضحية المضطهدة راحيل التي تتعرض هي الأخرى لملاحقة الإسرائيلى الأرعن جدعون (أداء خالد عزيمة) شريك زوجها اسحق في المهام العسكرية السرية الأمنية والذي يستدرجها ويغويها لتلتقي به، في حين تطالبه بجاعتها للصداقة النوعية، غير أن قدميها تقودانها لتكون فريسة أنيابه، ولتعود إلى بيتها مضرّج جسدها بدمائها، فتتشج بصوتها الممزق قهراً حدث اغتصابها، منهارة القوى والروح، فيما الأم المتمتتة سارة (أدتها مها الشيخ) متمسكة بعنفوانها المخدر بالفكر الصهيوني المتمثل بالبابا الأجرى والعقيم مائير (أداء لؤي النوري) .

وقبل الولوج في تشريح تفاصيل الأحداث المحورية والشخصيات الرئيسية لا بدّ من الإشارة إلى استخدام التنوع الموسيقي المتواتر في مشاهد،





قاتلة كحالة اسحق المتمرد أخيراً على عجزه وواقعه الإجرامي الحاقد وأسياده الممثلين شدةً ووحشية في نهجهم الإيديولوجي الصهيوني .

يُعد الروسي الشهير قسطنطين ستانسلافسكي أبا الأداء التمثيلي الحديث، وتعتمد نظريته في التمثيل على ممثل يقوم بالفعل المطلوب منه بشكل عفوي تلقائي، وبمعنى آخر فإن الطلبة في العرض بدوا يسلكون طريقهم على نحو غريزي في ترجمة أحاسيسهم وأدائهم بالاستفادة من نظرية ستانسلافسكي في عملية البحث عن محفزات للأداء خارج حدود المشهد المكتوب، أي داخلهم هم أنفسهم، وهذا ما يؤكد اشتغال المعدّ المخرج على الهواجس والانفعالات والانطباعات المحرّضة على إظهار أدق تفاصيل حالات الممثلين بدءاً من التهيئة الحركية والإيماءات الدلالية والأفعال الداخلية في المشهد الأول إلى لحظات الأفعال المباشرة وتفرد الشخصيات في

كنتيجة لمحور الحدث الرئيس التضميني النفسي والذي يمكن أن يعتبره المراقب المطلع على مجريات الأحداث السياسية القديمة المتجددة محاكاة لواقع أسود لا بدّ من تقويضه بالمتمرد الشخصي من داخل اللعبة الصهيونية، فربما تحول فيما بعد إلى فعل جمعي قادر على تفكيك النجس الإسرائيلي من داخل عقول المدبرين لمخططاته، وهي بالطبع أكثر دهاء من حبكة قصة العائلة اليهودية وعمل اسحق بنحاس في الأمن الإسرائيلي وما يأتي في اعترافاته للطبيب أبرهم منوحين من قصة اعتقال الفلسطيني وتعذيبه وخصيه واغتصاب زوجته أمام عينيه، والفكرة الذكية هنا هي الكشف عن المرض الصهيوني الوحشي عن طريق الطبيب النفسي مونوحين المستنكر لكل ما وصل إليه المريض اسحق بهدف تشريح النزاع بين الإسرائيليين أنفسهم في تنوع مواقفهم، وأن البدايات العدوانية المرضية لا بد من أن تفضي إلى نهايات



المسيطر في سلبها شخصية الآخر، كما استحق عقيل سليمان الثناء في ولوجه إلى عالم شخصية الطبيب النفسي الإنساني وتفكيكه للعبة الهيمنة والاستبداد الإمبريالي الصهيوني وتشريح تلك الشخصية الإسرائيلية المتناقضة بأفعالها وأقوالها، ثم انتقاله إلى مونولوجات وجدانية أقرب إلى التنبيه الخطابى المباشر كمن يلعب دور راوي ضمير الحكاية، الزارع للأمل والتضاد الفكري في تصعيد تمرد العدو على ذاته .

كما يمكن الإشارة إلى مواهب مبشرة من طلاب السنة الثانية المشاركين في العرض، وأيضاً الطالبة من السنة الأولى كساندرا الذياب التي استطاعت بحضورها المكثف أن تسرق الأنظار في شخصية سكرتيرة الطبيب الكاريكاتورية، كما بدت موهبة عبد الله فتال في حالة التعذيب للأسير الفلسطيني .

«اغتصاب» مشروع فكري حقق تفوق علاماته ومسؤوليته في الدعوة مفتوحة الرؤى إلى تسييس الفكر الإبداعي المسرحي في زمن أحوج ما نكون فيه إلى الوعي الجمعي في مواجهة الغاصب الصهيوني المتعفن بمختلف جوانبه الاستراتيجية والسياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية، والاستخدام المكثف من قبل العقيدة الصهيونية للأساطير والمزاعم الدينية المؤسسة على التفسير المحرف .

نجح العرض في تقديم ممثلين مدركين لأسلوب الأداء التلقائي في ترجمة المشاعر والأفعال وبدراسة عميقة لجوانب بناء الحدث التاريخي وما أنتجه ونوس وقزق من إثارة وتشويق في حياة شخصيات لها البعد الطبيعي والاجتماعي والنفسي، وأيضاً تفكيك الممثلين لتاريخ تلك الشخصيات وتطورها في مراحلها الإنسانية والسياسية مما يوضح أنهم بحثوا عن عوالم كل شخصية ودواخلها النفسية قبل أفعالها الخارجية، وكذلك صفاتها وذاكرتها وما احتاجت إليه من أزياء ومكياج مناسب، حققت جميعها حالات إبداعية وفرجة ممتعة لن تغيب عن ذاكرة المتلقي .

تنوع خطوطها البيانية وذروات حالاتها وانقلاباتها النفسية والحسية، وحتى مواجهاتها الصدامية العنيفة منح شخصية العرض أهمية لفهم الأبعاد السياسية والدرامية الحكائية المشوقة بسلاسة أحداثها المركبة والفلسفية المجازية والواقعية المصيرية مما منح الطلبة الخريجين مهارات إبداعية في عملية التحكم بقدرات مواهبهم الفطرية والتمكن من التسلسل لأذهان وأرواح الحضور وتحقيق الجذب والتأثير الفاعل في تجسيد شخصيات متماسكة البناء في حوالي مئة دقيقة دون أن يشعر المتلقي بالتململ أو الحاجة لأخذ قسط من الراحة في التفاتة هنا أو هناك، متمكناً المشروع من إبراز موهبة الطالبة رغد ديب في تجسيد شخصية راحيل بحضور عفوي في نبذة أدائها وليونتها الجسدية وتنامي حالاتها النفسية إلى بلوغها درجة الهذيان والانهيان، ثم الصحوة والرحيل، وقد أبدت تدفقاً محكماً وشاعرياً وصل إلى درجات عليا من الميلودراما في تصاعد علاقتها مع شخصية الزوج اسحق الذي أداه الليث الكحيل الذي بدا منذ اللحظات الأولى في غاية التركيز على تعابيره الحسية المرهفة في رسم مسار شخصيته النفسية المركبة، ولا يقل عنه أهمية خالد عزيمة في تجسيده وبمهارة شخصية جدعون المخمور بالنجاسة العدوانية والانتهازية، والمسيح المسير من أربابه لفضل اغتصاب راحيل، أما مها الشيخ فقد لعبت وبدرية في الإلقاء شخصية الأم اليهودية سارة المتعفنة بحقدتها، والمستعدة عنفوانها وتزمتها من العقل الرجعي الصهيوني، فكانت استثنائية في رخامة صوتها، خاصة في لحظات تجاوزها حالة التعاطف مع راحيل المغتصبة وابنها المغدور اسحق، فبدت للمتلقي كمن صدقت انصرافها عن عواطف عائلتها في انتمائها الصهيوني المرضى، بينما جسّد لؤي النوري شخصية بابا ماثير العنصري المتشدد في نزعته العدوانية نحو العرب، واللافت في قوة حضور النوري كمثل خامته الصوتية وطريقة تقمصه لشخصية بدت في ملامحها جرباء انطوائية، لكنها تشعر بالعظمة والقوة الدينية



# حصاد مسرحي مثير في طرطوس

ميرفت علي



## سفينة الجنون

ما بين قضة آدم لتفاحة الخطيئة وحتى إعلان الشخصية التي أداها الفنان نصر مغماس عن ابتداء الرحلة انطلقت سفينة المخرج نضال حمود في المسرح القومي في طرطوس في شهر حزيران الماضي لتختصر - زماناً ومكاناً - قصة الخلق والتكوين منذ بدء الحياة على الأرض حتى آخر صرعات جنون رؤاها من البشر ونسلهم الملعون الذي توارث الخطيئة أباً عن جد، وعمّر الكوكب الرضي بالانحلال الخلقي والقيمي، وبأنماط الجنون والتشوّه في العلاقات والأواصر، سيما في علاقة الرجل مع المرأة في جانبها الإغوائي والجنسي الصرف الذي افتضح أمره على مرّ الأجيال ولم ينجح - حسب رؤية نضال حمود - في الارتقاء بنفسه سلوكاً وممارسة بما يليق بالإنسان رغم تطور الحضارة البشرية وازدهار المدنيّات عبر التاريخ .

«سفينة الجنون» عرض مسرحي أعادَ الاعتبار للفلسفة والوجودية في التفكير الفلسفي عندما غاصَ ربّان السفينة في تحليل ماهية الرحلة : «رحلة البشر على كوكب الأرض» وأوجدَ لها محدّدات ومفاصل تاريخية وميثولوجية، وحاضناً زمانياً ومكانياً، مُبدياً استعداداً تاماً لنقد كل ما يسيء إلى علاقة الذات بالآخر، وبوجه خاص علاقة الرجل بالمرأة التي ما تزال تنوء بأعباء الرغبة الجنسية المحضّة والابتزاز العاطفي الرامي إلى استغلال النساء وتجنيدهنّ لخدمة الغريزة الجنسية والشبق الفتاك لأحفاد آدم على الأرض، وقد ركّز حمود في أعماله الأخيرة على تعرية هذه العلاقة وإثارة جدليّتها في عرض مسرحي سبق وأثار تساؤلات كثيرة حول جرأة الطرح ومدى استيعاب خشبة المسرح للمنطوق الجسدي

واللفظي والإيمائي الدلالي في نزوعه إلى التحرر من القيود وتوسيع رقعة حرية التعبير التي قاربت تخوم المغامرة الفنية بكل ما للكلمة من معنى وغدت تشكل هوية (المسرح الحمودي) وسمته .

ثراء فكري وغنى في المضمون المعرفي يتمظهران على لسان شخصية شيخ الرحلة أبو البشرية الذي رمزّت إليه شخصية الفنان نصر مغماس عندما قالت :

- «بداية الرحلة عندما انفصلت ذرّة المياه والضوء عن ذرّة المياه الأولى» في إشارة إلى بزوغ فجر الخليقة وتوارث الحياة على الأرض .

- «الصاعدون إلى السفينة هم أنفسهم القافزون منها» في إشارة إلى الفناء ودورة الحياة المستمرة .



لم تتجح حتى اليوم في فترة البالي والناشز في العلاقة الإشكالية الاستفزازية بين الجنسين، وما زال الرجل رغم بدلة السموكينغ وماركات الأحذية والعلطور وربطات العنق هو نفسه الوحش المفترس جنسياً وعاطفياً، والمرأة هي نفسها الأنثى العاجزة عن مبارحة كهوف العصور الأولى، المتلفعة بعباءات وملاءات جواربي القصور، ومحظيات الأمراء.. و«الليبدو» ما زال هو اللاعب الأساسي وحكم الميدان في العلاقة الثنائية .

لقد أفصح العرض عن تكامل وانسجام بين لغة الجسد ولغة اللسان، وبرع الممثلون في ترجمة تحولات شخصياتهم الوجدانية والنفسية بما يخدم الفكرة بأداء ماهر ومكثف تكثيفاً لغوياً وحركياً.. الإنسان مخلوق قدر، أكثر حيوانية من الحيوان وأرذل.. لا يتطهر من الرذيلة بل يدعي ذلك، ويرنو إلى تبرير دناسته بكل المبررات المتاحة، وأقلها الكلام المعسول والرياء والنفاق مما يربأ غير البشر بأنفسهم عن فعله.. وبالمجمل فالمقولة الختامية هي «ليس بالإمكان أفضل ممّا كان، لكن بالإمكان الأسوأ.. لن تستقيم الحياة على هذه السفينة (الأرض) طالما يُسيرها الإنسان، أحط المخلوقات وأحسها وأدنسها، دون أن يرفع المخرج العتب والملامة عن الشريك الحقيقي للرجل في الخيانة المرأة التي ما زالت تتغنى بالخطيئة هي الأخرى وتتشدّها في سريرتها، وقد توارثتها عن جدّاتها، لكنّها في الظاهر تقبّحها وتذمّها .

وفي الإشارة إلى الاجتهاد الإخراجي والبدعة الفنية نُحيل إلى أكثر من ملمح بارز :  
كشف العرض عن سُيفساء بصرية ضابجة بالألوان والأزياء والأثاث وعن الحوامل والمقومات الخارجية الموضوعية التي تكاملت مع العوامل الذاتية في إنجاح العمل، وتعاضدت لغتا التعبير الجسدي واللساني في تأصيل فكرة العمل وتجديرها مشهداً إثر مشهد، ومناجاة إثر أخرى مما سبق ذكره، فإذا نحن أمام لوحة فنية تشكيلية حيّة العناصر متحرّكتها، وتفوق ملحوظ في الاستلهام والإسقاط .

«السفينة هي الناجية الوحيدة في هذه الرحلة» في إشارة إلى ديمومة الحياة وأبديتها بغض النظر عمّن يعبرها من البشر الفانين .

«المياه كلما ابتعدت عن رأس النبع ازدادت تساخاً وُقذارة» في إشارة إلى ابتعاد البشر عن منابع النقاء والطهارة في القيم والسلوك والخلق .  
ووردت على ألسنة الممثلين ملفوظات لافتة للذاتة الجمالية :

«في الألم تكون الذات مخلصه لكيونتها.. الألم بصمة إلهية قد تكون مخاضاً لحياة أخرى أو ممراً إلى عالم نعرف عن عدميته أكثر ما نعرف عن جوهر وجوده.. في الألم علينا أن نفرح بحجم الألم وأكثر لأن يد الله تلمسنا وتغسلنا بنور إلهي.. ابتسم، ابتسم للألم حتى يتوجع الوجع» .

خاطبت المسرحية المفكر النخبوي دون أن يترتب على ذلك استدعاء جمهور نخبوي الثقافة، واكتناز العرض بالرؤى الفلسفية وبمخزون ثرّ ماضياً وحاضراً لم يشكل تحدياً ذهنياً يحول دون التقاط المتلقي للدلالة وإلا لما نجح العرض في إثارة إعجاب المشاهدين على مدى ساعة ونصف من إنعاش الذواكر وتحفيز الأذهان على تتبع جزئيات الحدث وتحولاته في اضطرابه وتناميه تنامياً متعافياً من آثار الافتعال والتصنع والإقحام للمرئي وللمسموع في أن معاً، خلا بعض الحالات الصغيرة، بل توالت المشهديات برشاقة فنية ودرامية مطعّمة بخيال وقاد وذكاء إخراجي أعلن عن هويته وقدم بطاقة اعتماده للمُشاهد الذي قبلها شاكراً ممتناً .

هل يمكن لآدم وحواء ولأحفادهما من الجنسين إصلاح خلل الشراكة التي تبدورا جحة الكفة وبإجحاف بين لصالح الطرف الأول المتحكم والمسيطر رغم الخروج من قمع المجتمعات البديئة في صيغتها الذكورية الغابرة واعتناق الحداثة والمدنية المعاصرة سلوكاً بشرياً رامية إلى المساواة بين الجنسين؟

تتبرأ رؤية المخرج من ذلك الهراء كله وتعلن استحالة توازي كفتي الميزان وانتفاء العدل على الأرض، فمنظومة القيم والأخلاق الفردية والجمعية



فجاء الاستثمار المكاني كفضلاً وعادلاً ولم يُغفل أيّ تفصيل أو حيز أو مساحة متاحة .

الحوارات والمونولوجات الفردية والجماعية تكاتفت وتعاضدت على السنة الممثلين فاستمدّ العرض أهميته من أهمية جهود عناصره مجتمعة من مادية وبشرية وصوتية وسمعية، ولا نغفل الشاعرية في الأداء اللغوي والحواري والإشراقات التعبيرية التي تفتقت من أكمال المونولوج والمناجاة في غير موضع من الأداء التمثيلي .

تميزت سينوغرافيا «سفينة الجنون» بالإثارة والإبهار من حيث صخب الألوان وضجيج الإيحاءات والتلاميح فكانت ثرية وشاملة في تفاصيلها ومفرداتها المنتخبة، وباذخة الثراء تماشياً مع المضمون الفكري العميق للعرض، والمغامرة الإخراجية الخائضة في لجة الفكر الفلسفي تطلبت مغامرة مادية متغاممة معها .

ثمّة إجادات في الأداء المسرحي يصعب حصرها، نذكر منها :

المشهد الإيمائي للنساء خلف الستارة مشفوعاً بالحوار التالي :

«هل تعرفين طعم الجنة؟ اخلي فستانك ودعي جسدي يداعب الريح» .

وفي موضع آخر : «أنا عارية، قذرة، متسخة.. الوحل والطين يغمرنني، وأنا أراه يلتهم الجنة» .

مشهد إيمائي يحيل إلى طقس اغتصاب جماعي، متلبساً هيئة أمواج بحر غاضب، وارى فيه المخرج سوء شخصياته وخلاعتهم ومجونهم بشرشف أحمر، مُحيلاً إلى الرغبة الجنسية الفتاكة التي أمت بها .

أنطق المخرج الستائر وجعلها تتحدث بأكثر من لغة وتعبّر عن غير فكرة، ومن هذه الإفصاحات مشهد رفع الستارة الخلفية للمسرح والتي كشفت عن شخصية قرصان كقائد لسفينة الجنون في دلالة بيّنة على قيادة آدم (البشر) للحياة على كوكب الأرض والتي اتّسمت بالقرصنة والاستباحة لكل القيم السامية دون رادع من ضمير .

الدُمى البلاستيكية والقماشية وخلافها بدت كمكّلات تمثيلية وتعبيرية حيّة، وظّنها المخرج على يد الممثلين ببراعة وإتقان إلى حدّ أنّها لم تكتف بلعب دور الكومبارس بل شاركت في البطولة التجسيدية، شأنها شأن الممثلين ذوي الشحم واللحم وسريان الحياة، وهجست الدمى بهواجس حاملها ومحركها، وأنبأت بأفكارهم وانشطاراتهم واصطراعاتهم مع أنفسهم ومع الآخر، وشكّلت ظللاً نفسية لهم، وفي هذه التقنية ما فيها من متعة وخيال أوجدهما المخرج كحلّ إخراجي، بل كحيلة فذة .

تجلّى الاجتهاد الإخراجي في حسن استثمار جزئيات السينوغرافيا ومكوّناتها، وهذا ينطبق على أشرعة السفينة التي لم تبق مجرد أشرعة تتحرك بفعل الريح وتذبذبات موج مفترض بقدر ما تجسّد تذبذبات وهيجانان الرغبة والنزعة الجنسية من ناحية، ومن ناحية أخرى تتحول إلى ستارة تستر على العُري في طقوس التعرّي .

الأداء التمثيلي الإيمائي بدا لمأحاً ونبهها وسباقاً إلى ترجمة الأحاسيس والمعاني في أوجهها الخيرة والسّيئة .

بوّب المخرج مسرحيته وفقرها حدثاً وراء حدث ونقله إثر نقلة تقفيراً ماهراً مدروساً، وعمد إلى بناء دراماه المسرحية وفق تسلسل منطقي حيناً وعبثي حيناً، فأجاد في التقسيم والتشطير الذي يحيل إلى رؤية حدثية رافقت العرض منذ البداية لحظة انطلاق السفينة وانتهاءً بالخاتمة والباب الموارب رمزياً والذي أبقاه المخرج مفتوحاً على اللاحسم للجدلية القائمة «صراع الإنسان مع ذاته ومع الحياة» .

تعامل المخرج مع الممثلين كما مع خشبة المسرح وفق مبدأ تكامل الفرص وملء الفراغات كافة، وكان جميع الممثلين سواسية في فرص التمثيل كما هو الفضاء المسرحي المشغول بمكوّنات العرض المادية والسينوغرافية من أقصاه إلى أقصاه ومن أمامه إلى خلفه وفي أفقيته وشاقوليته ولا تكاد تجد موضعاً على الخشبة إلا وقد سُغل بالأثاث ولواحقه دون أن يشكل هذا الزخم أيّة فُضلة عن المطلوب أو حشواً غير مبرر،



## سفينة الجنون

نص وإخراج : نضال حمود .

الممثلون : عمار حمود-حلا يوسف-مارلين خليل-

مجد مغماس-شذا حسن-نصر مغماس .

استشارة درامية : يحيى زيدو .

مساعد مخرج : مصطفى سليم .

ديكور : وسيم ديب .

أزياء : فادي بشور .

إضاءة : مجد مغماس وعزام محمد .

صوت : رامي الصارم ومحمد اسماعيل .

تصميم البروشور : ماجد عيسى .

مختارات موسيقية : آصف ابراهيم .

تصوير فوتوغرافي : ليث سليمان .

## الملكة الجائعة

تعودُ المبادرات الأولى لـ «تسييس» مسرح الطفل

في سورية إلى رائد أدب الأطفال الشاعر سليمان العيسى الذي التزم بالقضايا الوطنية وبأبعادها القومية مضموناً، وعمد إلى شفافية التعبير وبساطة اللغة والصيغة السليمة للصورة الشعرية في مسرحه الغنائي كما في شعره، وقرب الرموز إلى ذهن المتلقي الصغير فاستحقت عروضه المسرحية النجاح المطرد عبر عقود طويلة، تشهد على ذلك المناهج المدرسية التي اكتنزت بإبداعات العيسى ونهلت من معين جمالها وتذوقها أجيالٌ وأجيالٌ.. وأزعم أن المسرح السوري قد عانى من ثغرة كبيرة في الخطاب المسرحي الموجه للطفل الذي ابتلي بفوييا الحذر الشديد في مخاطبة جمهور الصغار وبزيادة جرعات الوصائية وبالمباشرة التعبيرية والتلقين المعرفي الذي طالما حذر منه النقاد المحدثون وأوصوا بتفاديه وبتابع اللامباشرة في أدب الطفل، خاصة في صياغة المناهج المدرسية والعروض المسرحية لما لهما من تأثير مباشر في وجدان الطفل وفي لاوعيه وفي تحديد نسق تفكيره، وظل هذا الخلل ملازماً لكثير من عروض المسرح الطفلي في مهرجانات طلائع البعث.. أما اليوم وقبيل نشوب حرب الإرهاب

تلبّست لغة «سفينة الجنون» روح قصيدة شعرية ملحمية في تصريحها وتلميحها معاً، وبدت من زاوية أخرى أوبريت مسرحية مطعّمة بتصورات ذهنية من حيث قدرتها على إنارة التفكير وإيقاد الذهن وإحالة المشاهد إلى تفكيك الرموز والبني الدلالية والبحث عن الخيط السري الرابط لها .

أمّا فنية الإخراج فقد تجلّت في أبهى حلّها في اقتران الشعر بالموسيقا التصويرية والإضاءة، وبالبراعة التمثيلية وبغنى الثقافة البصرية والسمعية والفكرية، وباستحضار المقولات والعبر والمآثورات الداعمة والرديفة لموضوعة العرض، وبدا أنه ورغم هذا المناخ المتنوع لا بطولة مطلقة في مسرح نضال حمود الذي يؤمن بالقدرة الجماعية على الخلق والابتكار وبتفادي البطولة الفردية قدر الإمكان.. ولنستحضر هنا بعض الومضات التعبيرية الجميلة من منطوق الشخصيات :

«من رحم الوجع النبيل يولد الفرح العظيم»..  
وقول الأب في وفاة المولود الجديد : «تشعُّ من جسده طاقة غريبة تمتصُّ كلَّ طاقتي» بمعنى أن القادمين من البشر ورثة الأرض أسوأ من الآباء والأجداد..  
«كلّما أنظر في عينيه أشعرُ بالتعب والإنهاك وكأني أركضُ منذ بداية الخلق».. و«نتأوه كي نتأله».. وقول الأم في ولدها : «ابن الخطيئة».. و«عندما يكبر العصفور فإنَّ أمّه تطرده من العش عَصاً بمنقارها»..  
«الطبيعة أصدقُ منّا.. نحن نحنُ الموتى»..  
واستحضار جزء من قصيدة «قارئة الفنجان» وإسقاطها على العمل ساهم في إغناء المضمون وإكسابه سمة الفنية التعبيرية والدلالية.. و«قلَّ ذلك، ولولم يكن صحيحاً أنا سعيد، أنا سعيدة»..  
«فلسفة الغواية والضحك على اللحي».. و«أولادكم ليسوا لكم.. أولادكم أبناء الحياة» .

«سفينة الجنون» أغنى مسرحيات الفنان نضال حمود الذي ما برح يطور أدواته الفنية إخراجاً واختياراً نصياً، عرضاً بعد عرض، ورؤية بعد رؤية .



إنَّ أول ما يلفتُ الإدراكَ هو المكتوب الذي يتوهَّم القارئُ أنَّه مقروءٌ من عنوانه، فالعنوانه هي المصيدة الأولى التي أوقعَ فيها العرض المشاهد الصغير، إذ يقود العنوان إلى سذاجة الاستنتاج بأنَّنا ولا بدَّ سنشهدُ عرضاً مسرحياً نمطياً، يتناول بروح الحكاية البسيطة سير الملوك وإدارتهم لشؤون الملك بأسلوب الجدَّات الرصينات وبحرصهنَّ على استخلاص العبرة، ولكنَّ التناقض الذي نشأ بين شقِّي العنوان «ملكة-جائعة» يباغتُ الوعيَ بأحجية مستترة ككنز علي بابا في مغارة سمس ما يستدعي التقاط كلمة السر الكفيلة بفتح الأبواب الموصدة على المعنى، وهذا تفخيخٌ لفظيٌّ يُحسب في ميزان حسنات العمل وينطوي على شيفرة متضادة المعنى مدعاة للإثارة.

إنَّ الشرط اللازم وغير الكافي لنجاح العرض المسرحي يرتكز على محدودية عدد الممثلين بحيث يغني القليل عن الكثير ما لم يكن العمل استعراضياً غنائياً راقصاً، وهذا ما التزم ويلتزم به الخطيب في عروضه، خاصة عروض مسرح الطفل الذي يراعي فيه ضيق أفق المتلقي الصغير فينأى به عن تشتيت الفكرة بإكثار عدد الممثلين، وقد راعى فريق

على سورية فقد لمسنا انتعاش صالات العرض المسرحي في طرطوس على سبيل المثال بالحضور الجيد بل الكثيف والتداعي أحياناً في استجابته لنهج مسرحي مُستحدث تسامى فيه النص والإخراج عن عوالم وتبعات الإشكالية السابقة، وبرز الفنان دانيال الخطيب من صفوف الجيل الجديد ليؤدي وثبةً نوعية ارتقت بالأداء المسرحي، إذ تعامل مع المسرح كرسالة إنسانية أولاً، وأعاد له أحييته كسيد للمجتمع وكأب للفنون لا يجاريه في أبوته فنَّ بعد قرون من الإهمال والتحييد، وينطبق ذلك على عروض مسرحه الموجهة للكبار كما للصغار، وأحدث هذه العروض مسرحية «الملكة الجائعة» التي قدّمت في شهر شباط الماضي في مدينة صافيتا وهي من كتابة دانيال الخطيب وإخراج سهى غنام .

«الملكة الجائعة» عرض مسرحي وقفَ على مسافة متساوية من المشاهدين، كباراً وصغاراً، وحقَّق بذلك معادلة صعبة في توجُّهه الفكري، والتقط فيه أصحابه صورة فوتوغرافية للواقع السياسي والاقتصادي المعاصر، وأعاد تصديره في دراما مسرحية برؤية ساخرة ناقدة وعمق بصيرة وبأدوات فنية تشذبية حوّلت اللقطة الفوتوغرافية التسجيلية إلى لوحة فنية تشكيلية سوريةالتي النزعة، تُدين في تلميحها السياسي تسلطَ الدول العظمى وعلى رأسها الولايات المتحدة على مقدّرات شعوب العالم الثالث وثرواتها الوطنية، وتشجُّبُ جشع هذه الدول غير المبرر (نهمُ الملكة وشراحتها السافران) للاستحواذ على الأنفاس التي تنتفسها هذه الشعوب وللتحكم بمقاليدها حياتها ومصائرهما، فملكة هذه المملكة هي السلطة الأميركية المهيمنة، والمملكة هي بلد الحرية المزعومة التي تنادي باحترام حريات وحقوق الإنسان، يجسدها الرمز الأميركي المعروف تمثال الحرية.. ومملكة الحرية هذه في صراعٍ أزلي مطرد مع مملكة الطبيعة، وقوامها سواد الشعوب المستغلَّة مهدورة الحقوق والثروات .

وتؤوّل العقدة الدرامية إلى الانحلال وفق رؤية استشرافية واعدة على لسان راوية، ولنتساءل عن سرِّ الوصفة السحرية والحيل الفنية التي ابتدعتها الملكة الجائعة لتنال استحقات المشاهدة الثانية .



عكست مسرحية «الملكة الجائعة» السمة الدامغة لمسرح دانيال الخطيب: التزام الحداثة نهجاً فنياً دائم التطور، ففي الوقت الذي بعثر فيه الحداثيون مضامين آدابهم وقيمتها في الفهم الخاطئ لأسس الحداثة الإبداعية أنكروا الخصائص والمقومات البنيوية للجنس الأدبي حافظ الخطيب على مركات العمل المسرحي وأبدى غيرته على المسرح وأدبياته ومُحدّداته، وتلاعب بالأسلوب الفني والإخراجي، محافظاً على أصالة الهوية وجوهر الانتماء، فقدّم ملهاً مسرحية متقنة التأسيس والبناء، محكمة الصنع.

الديكورات والإكسسوارات، الإضاءة والأزياء، الماكياج والمؤثرات الصوتية بُنى ومركّزات قوية في العرض، وقد أكثر الإخراج من إضفاء الألوان على وجوه وملابس الشخصيات وأظهرها كبهلوانات السيرك ترسيخاً للمضمون الساخر وجذباً للمتعة البصرية. «الملكة الجائعة» مؤشّر من مؤشرات احترام ذائقة ووعي المشاهد، وقد عقدت توءمة جيدة بين جمهور الصغار والكبار في توازن المتعة، وكم كان لطيفاً استحضار شخصية الطفلة مقدّمة المسرحية أو شهرزاد الحكاية، إذ ساهم في إنعاش العرض بفواصل منشطة، وكان أداء الطفلة لاعبة الدور مجيداً وواثقاً. نأخذ على العمل إغراق الحوار بالذهنيّة والترميز إلى درجة خيّل للمشاهد أنّ حبّات العقد كادت أن تفرط، وكاد أصحاب العمل يفقدون سيطرتهم على العرض، لكنهم عادوا وأحكموا حبل السلسلة الدرامية، فالمشاهد الصغير لا يستوعب غالباً كثرة الترميز والإسقاط.

### الملكة الجائعة

نص: دانيال الخطيب.

إخراج: سهى غنام.

الممثلون: سيليا درويش-لورا برهوم-لور أسعد-هادي سليمان-سارة مرهج-ريتا سلمان-فارس ابراهيم-رينا عيزوقي-زين مرعي-هادي عيسى-تالا الجندي.

عمل «الملكة الجائعة» هذا الجانب واكتفى بعدد محدّد من الممثلين الأطفال في تجانسهم وتناغمهم مع الأدوار المنوطة بهم ومع بعضهم بعضاً، فأنبؤوا عن مهارات تمثيلية لم تكن بالسويّة ذاتها، وهذا خللٌ وارد ومعلّل أيضاً، سيّما وأنّ طاقم العمل يؤدي مسرحية رمزية مركّبة المغزى في ظهور أول على خشبة المسرح.

امتطت المسرحية بساط الريح في مغامرة غير مسبوقه، فزجّت جمهور الأطفال في عمق اللعبة السياسية الدائرة في العالم من حولهم، متخطية حدود جغرافيتهم الضيقة فإذا نحن أمام نص وإخراج يتقان ثقة دامغة بوعي طفل اليوم، ويراهنان على تناميّه وتجاوزه للمألوف ونزوعه إلى كشف التحديات التي يواجهها مجتمعه حاضراً وماضياً.. ومن هذا الجانب فإن «الملكة الجائعة» مغامرة درامية احترمت مواظنية وحقوق الطفل العربي وكاشفته بصراحة بقضايا أمته، رافضة تحيته عن دائرة البلوغ العقلي المبكر في عالم متسارع الأنفاس، متورط في صراع الأمم للسيطرة على مقاليد الحياة.

ورغم جدية الطرح السياسي وخلط الأوراق بين العام والخاص، المحلي والعالمي، لم يغب عن بال أصحاب العمل حاجة الطفل إلى المرح والتسرية عن النفس، فقادوا العرض قيادةً فطنت إلى هذه الحاجة وحفلت بالفواصل الترفيهية، وكانت فيها الكوميديا والسخرية الرّبّان والمساعد في رحلة العبور إلى خاطر الطفل، فنعم المشاهدون بعرض مسرحي ذي حامل فكري رصين وعميق، وبأسلوب مَرِح خَفّف من وطأة ورصانة وجدية المحتوى. اتّسم العرض بوثبات فنية رشيقة، وبتراكيب تعبيرية محلّقة، وبرع الممثلون الذين أدوا شخصيات الملكة ومعاونيتها في الأداء اللّامح المغامر سردياً ودلاليّاً وحركياً في التعبير الجسدي والنطقي كما في التنقل السريع الدقيق على خشبة المسرح الذي عكس تناغماً عضلياً عصبياً وارتباطاً للمهارتين الجسدية والذهنيّة، وكشف عن درجة انسجام الفريق التمثيلي مما يصعب تداركه عموماً في مسرح الأطفال.





# سيمرُ الوطنُ من هنا لمسرح حلب القومي



كتب العمل وأخرجه أحمد كامل شنان وجسّد شخصياته الفنانون : العمل من بطولة عصام بدوي، غياث عبد القادر، بشرى قवास، ضياء علي، منار علي، ربيع أكتع، رهام بدوي، محمود مبروك، أحمد بدوي بالاشتراك مع فرقة الإبداع للرقص المسرحي.. موسيقيا تصويرية ربيع أكتع مصمم الرقصات محمد علي الإضاءة والصوت عمار جراح مديرة منصة رهام بدوي

مجموعة من الفنانين الهواة بقيادة الفنان أحمد كامل شنان تنادوا إلى تقديم عمل مسرحي تبنّاه المسرح القومي في حلب وتم تقديمه في شهر حزيران الماضي . يتحدث العمل عن مجموعة من الشخصيات المحطمة نفسياً ولكن المتطلعة دوماً نحو غد أفضل، ويتم تسليط الضوء على هذه الشخصيات من خلال رصد معاناتها وآمالها بأسلوب لا يخلو من سخرية .



سيمرُ الوطنُ من هنا لمسرح حلب القومي

مساعدة المخرج ريم خطيب .  
الجدير بالذكر أن مخرج  
العمل عضو في الجمعية العربية  
المتحدة للآداب والفنون، كما أن  
الممثلين هم من عشاق المسرح  
وهواته.. يقول رئيس الجمعية  
أ. عبد القادر بدور في تصريح  
صحفي للإعلامية أسماء  
خيرو أن هذا العمل يقدمه  
المسرح القومي في حلب الذي  
يدأب دائماً على رعاية المواهب  
الفنية المسرحية الشابة الواعدة  
التي تعشق المسرح، علماً أن  
المشاركين في هذا العمل هم من  
أعضاء الجمعية العربية المتحدة  
للآداب والفنون وغير محترفين  
للعمل المسرحي إلا أنهم عشاق  
لهذا الفن، مضيفاً أن العمل  
يعالج بطريقة فلسفية حب  
الوطن ويعرّي الأفكار الداعية  
إلى التخلي عن وطنه .



بدوره بين كاتب العمل  
ومخرجه أنه أراد من خلال هذه التجربة أن يجسد  
التمسك بالأمل والأشياء الجميلة، وأن يحث الإنسان على  
الآ يفقد الأمل مهما عصفت الظروف به وبالوطن، ومهما  
شعر بالوهن أو الضعف، مشيراً إلى أن الممثلين من خلال  
أدائهم الرائع حققوا ما يصبوا إليه من رؤية إخراجية  
ويطمح لتجسيده للمُشاهد إلى حد كبير .  
ومن جانبه لفت عضو مجلس إدارة الجمعية عبد  
العظيم الملا إلى أن العرض كان مميزاً جداً، وخاصة أنه  
جاء بعد أزمة وباء كورونا، وأنه استطاع أن يسלט الضوء  
على أهمية الوطن والتمسك به، فالوطن هو الحضن  
الداثي والواقى والراعي لكل أبناء سورية الشرفاء،  
لذلك يبقى الوطن هو الأعلى والأوفى والذي يشعر في  
حضنه المرء بالأمل والأمان .



أحمد كامل شنان



# ثلاث ثوان... تجليات حلم

الجمهورية العربية السورية - وزارة الثقافة  
الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون



## ثلاث ثوان

عرض أداء حركي

إخراج: ميار ألكسان  
تصميم وأداء: حور ملص

أيام ٢٥، ٢٦، ٢٧ شباط  
الساعة السابعة مساءً  
القاعة متعددة الاستعمالات



العرض محاولة للغوص في خبايا هذا العالم من خلال الجسد والضوء، ولأخذ الجمهور في رحلة ضمن دهاeliz الرأس الضيقة والحميمة» .

حاول العرض العمل على موضوع الوحدة الإنسانية في المجتمعات المعاصرة ورصد تفاصيل الحياة اليومية .

«ثلاث ثوان» هو التعاون الفني الثاني بين الفنانين ألكسان وملص بعد عرض «معلق» الذي قدماه في العام الماضي .

الجدير بالذكر أن الفنان ميار ألكسان هو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية-قسم التمثيل في العام ٢٠١٣ وعمل في عدة أعمال مسرحية منذ تخرجه .

أما الفنانة حور ملص فقد بدأت مشوارها الفني وهي في الثامنة من عمرها في مدرسة الباليه بدمشق وحصلت على شهادة التخرج في مجال الرقص من المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠٠٧ وحاصلة على شهادة دبلوم في الرقص المعاصر من المدرسة الشمالية للرقص الحديث في مدينة ليدز البريطانية عام ٢٠٠٨ كما شاركت في تأسيس فرقة سما للرقص في دمشق عام ٢٠٠٦ وهي مدرّسة في المعهد العالي للفنون المسرحية .

الحلم بتجلياته وإرهاصاته هو العنوان العريض للعرض المسرحي الأدائي «ثلاث ثوان» الذي قدمه الفنان ميار ألكسان مخرجاً والفنانة حور ملص مصممة ومؤدية في شهر شباط الماضي، وقد ورد في بروشور العرض : «في هذا العصر باتت الأحلام المكان السري الوحيد الذي يملكه الإنسان، فهو المكان الذي يغض فيه الرقيب البصر ولو بشكل جزئي، تاركاً المساحة لجميع الرغبات المكبوتة والذكريات الساحقة والأحداث اليومية لتتزوج وتصنع في كل ليلة فيلمها السحري الخاص..»





# زائر غير شرعي.. جديد المسرح الجامعي في حلب

الذي يعيش في دوامة عاصفة من التناقض، والزمن حوله ثابت لا يتقدم قيد أنملة، ويضيق إناءه حتى يطفح فيبحث عن وسيلة ليرأب بها صدعه فيتأبط زجاجة خمر فارغة ليتخلص من صحوه، وهو يذهب يوماً إلى المتحف علّه يكتشف دواء لما يعانيه وللمقارنة بين أوهامه وأحلامه المحنطة وبين محتويات المتحف فيفشل بالمقارنة كما يفشل في البقاء لفترة أطول، لكنه يصمم على أن يستعصي فيه رافضاً الخروج .

العمل يتألف من أربع شخصيات رئيسية: زائر-مستخدمة-حارس-محقق.. وتدور أحداثه في متحف، سماته العربية ظاهرة فيه إن كان في التماثيل أو اللوحات وكافة محتويات المتحف بشكل عام .

استخدم المخرج ثلاثة تماثيل في التشكيل البصري، وافتتح العمل برقصة تعبيرية بسيطة أدتها شخصية المستخدمة شرحت فيها صفات الشخصية، وهكذا تم

التعريف بكافة الشخصيات على الخشبة .

تميزت شخصية المستخدمة ببساطتها وثقافتها، لكنها لم تجد أجوبة على أسئلتها، وظهرت بمظهر حبيسة الأمجاد .

أما شخصية الحارس فاعتمدت على الصلابة وإظهار القوة والشجاعة، وهي لديها قصة مختلفة وتتميز بتقلب مشاعرها وتأثرها بالماضي وبالأحداث التي مرت



قدم المسرح الجامعي في مدينة حلب في شهر شباط الماضي العمل المسرحي «زائر غير شرعي» نص أحمد الفارس علي إخراج براء الباشا وهو عمل اجتماعي واقعي يتبع المدرسة الرمزية في أسلوبه .

يتحدث العمل عن التاريخ العريق للأمة العربية قديماً من منظار الزمن الحالي، وعن أمجاد الأعلام الذين نحمل أسماءهم دون أن نتخذهم قدوة أو نتبع أقوالهم وأفعالهم من خلال شخصية زائر المتحف



زائر غير شرعي..

أما شخصية المحقق فكانت نموذجية في عملها، حيث تبحث عن سبب سرقة التماثيل في الفصل الثاني من العرض، وفي لحظات كان هو من يحقق مع الشخصيات الثلاث، وأدار محور العمل في التحقيق لمدة صغيرة لتصبح بقية الشخصيات المحققين مع المحقق الأساسي الذي أصبح انهزامياً في آخر العرض، ويتضح أنه عميل للجهة السارقة .

يتمحور العمل حول فكرة نسيان أجيالنا الصاعدة لتاريخنا وأمجادنا وبطولات أبطالنا الذين سطرُوا انتصاراتهم بسيوفهم وأقلامهم كمحاربين أو فلاسفة، وتم إلقاء الضوء على العثمانيين والفرنسيين وكيف سرقوا تاريخنا وأمجادنا، وعلى التماثيل التي تحولت إلى رماد في لحظات .

حاول المخرج التركيز على البطولة الجماعية إن كان بالحركة المسرحية أو الرقص التعبيري الذي كان سمة رئيسية في العمل الذي قدم بالفصحى المبسطة التي تساعد الممثل على التماهي مع الجمهور المثقف .

سعت أسرة المسرحية لتقديم عرض متماسك يقدم المتعة والفائدة بأسلوب تراجيكوميدي بسيط ورمزي عن طريق المحاكاة الواقعية .

### زائر غير شرعي

نص : أحمد الفارس علي .

إخراج : براء الباشا .

مساعد المخرج : محمد درويش .

الممثلون : عبد الوهاب اسكيف-رونا حيدر-سعيد

الهلل-همام فليس .



بها، وحاولت رغم ذلك إظهار قوتها وشجاعته، وكانت ذاكرتها مصدر ضعفها .

شخصية الزائر بدورها تتردد على المتحف، وبعد انتهاء الدوام كانت تريد البقاء في المتحف فلا يسمح لها الحارس.. الزائر سكير ومثقف ويبحث عن سر تمجيد التماثيل حتى وقتنا هذا، وكانت اكسسوارات الشخصية عبارة عن قطعة جبن وقارورة خمر، وسمات الشخصية مستمدة من القارورة الفارغة التي يسميها «المجد» عندما افتتح المسرحية بقوله «قطعة من الخوف وكأس من المجد» وأعطيت صفة الجوكر للزائر بلباسه ومكياجه وحركاته الجسدية وحالاته النفسية وبسبب الضياع الذي كانت تعيش فيه الشخصية .





# بابل سيمفونية هدينة

## مسرحية شبابية تدعو إلى تقديس العمل

«بابل سيمفونية مدينة» هو عنوان العرض المسرحي الذي قدمته فرقة شباب درعا في شهر كانون ثاني الماضي ضمن فعاليات مشروع التماسك المجتمعي «عالبال بعدك» بالتعاون مع مديرية ثقافة درعا ومجلس المحافظة وفرع الاتحاد الوطني لطلبة سورية، وهو عمل يدعو إلى التركيز على العمل وأهميته في حياة الإنسان، ودور الشباب في المجتمع وتجنب مظاهر التسوّل والاعتماد على الآخرين، ويقدم العرض دعوة للعمل والمشاركة في بناء المجتمع، وتناول العمل واقع المتسولين وإصرارهم على ممارسة دور سلبى في مجتمعهم .

المسرحية أعدها الفنان حسين السالم عن مسرحية «هبط الملاك في بابل» للكاتب السويسري فريدريك دورينمات وأشرف عليها الفنان فراس المقبل الذي أكد أن المشاركين في العمل استطاعوا من خلال المثابرة الإلمام بتفاصيل العرض وكيفية التعامل مع المشهد من حيث الخيال والنطق .





# عروض مسرحية طفلية في دمشق



الثعلب والأصدقاء





أون لاين



وبمشاركة نخبة من فناني مسرح الطفل وتوقيع المخرج المسرحي بسام ناصر قدمت شركة نتالي للإنتاج الفني العرض المسرحي التربوي «أون لاين» في شهر آذار الماضي وهو يأتي بعد أكثر من عمل أخرجه ناصر لمسرح القطاع الخاص .

يقول مخرج المسرحية أن فكرتها تخاطب الطفل والعائلة في ظل طغيان النت على حياتنا وانعزال الأطفال نتيجة غرقهم الشديد في عالم الألعاب المنتشرة على النت، وترصد المسرحية حالة طفل يدمن بشكل غير طبيعي عليها نتيجة إهمال العائلة له وانشغال الوالدين عنه، الأمر الذي وجد فيه الطفل مجالاً للحوار مع الآخرين، فتتم الاستعانة بطبيب نفسي لتخليصه من هذا الوضع، فيقرر الطبيب أن يعيش مع الطفل وعائلته لمتابعة حالته ويدخل في حوار معه لإخراجه من جو العزلة وإعادةه للعائلة .

تلامس المسرحية جميع العائلات في هذا العصر، وقد تم تقديمها ضمن قالب كوميدي وهي تتدرج ضمن إطار مسرح العائلة، موجّهة رسائل عديدة، أهمها التأكيد

شهدت مسارح دمشق في النصف الأول من العام ٢٠٢٠ عدة عروض مسرحية للأطفال، منها ما قدمته مديرية المسارح والموسيقا، ومنها ما قدمته فرق القطاع الخاص.. من الأعمال التي قدمتها المديرية العرض المسرحي «الثعلب والأصدقاء» الذي تم تقديمه في شهر حزيران الماضي والذي كتبه أحمد سلامة وأخرجه سعيد عطايا وجسّد شخصياته الفنانون : إياد دكائ- شانتال مقبعة- هبة خمران- أشرف أبو سرية- لمي ناصر- محمد عيسى .

تدور أحداث المسرحية في غابة يرفع قاطنوها من الحيوانات شعار الحب والعمل والوفاء حتى جاء الثعلب الذي يحاول التفريق بينهم، فينشب خلاف بين سكان الغابة حول الموقف من الثعلب إلى أن ينتبه الكلب ويلقي القبض على الثعلب وتعود المحبة إلى قلوب سكان الغابة.. أرادت المسرحية أن تقول أن الشر لا يمكن أن ينتصر وأن النصر دائماً يقف إلى جانب الحقّ .

\* \* \*



العرض، ولكن هذا لا يعني أن الأمر مختلف كلياً في القطاع الخاص حيث تخضع الأعمال التي يقدمها القطاع الخاص لرقابة ومتابعة من قبل مديرية المسارح ولكن مع بعض المرونة، لذلك اعتمد في مسرحية «أون لاين» على ما يمكن تسميته باللغة الثالثة مع تقديم لمسة كوميدية لتمير ما يريده العرض من جرعات معرفية بهدف رسم البسمة وإيجاد نوع من أنواع التفاعل بين الجمهور والعرض، لذلك حرص ناصر على الاعتماد على الفنان أندريه سكاف في «أون لاين» وهو المشارك في معظم أعمال شركة نتالي والفنان المحب للأطفال وصاحب الباع الطويل في مجال مسرح الطفل، ويؤكد ناصر أن سكاف له حضور ساحر على خشبة المسرح، ويسعد ناصر أنه تعامل مع فنان لديه خبرة اختصرت الكثير من الوقت والجهد أثناء البروفات إلى جانب علاقته الجيدة التي تربطه بفريق العمل، الأمر الذي خلق أجواء مريحة لتقديم كل ما هو ممتع للأطفال، منوهاً ناصر إلى أن التعامل مع القطاع الخاص يتمتع بخصوصية معينة، خاصة على صعيد الديكور الذي ينبغي ألا يكون ضخماً لأن القطاع الخاص لا يكفي بعرض أعماله في مكان واحد، إذ غالباً ما يتنقل بها بين المحافظات، لذلك اعتمد المخرج في «أون لاين» على الستائر وتوزيعها بشكل بسيط، وهي صيغة تفي بالعرض المسرحي وتوحي بالمكان.

ولا ينكر ناصر أن القطاع الخاص يحرص على عدم الخسارة في أعماله التي ينتجها، واستمراره محكوم بربحه، في حين أن القطاع العام يقدم رسائل ثقافية ومعرفية دون الالتفات لموضوع الربح والخسارة.. من هنا تأتي برأيه أهمية دعم القطاع الخاص تشجيعاً له على تقديم أعمال جيدة للأطفال وعدم الانجرار وراء أساليب لا تناسب طفلنا بهدف تحقيق الربح لتغطية التكاليف.

جسد شخصيات المسرحية بالإضافة إلى الفنان أندريه سكاف الفنانون زهير بقاعي-راكان تحسين بيك-مريانا حداد-خالد زياد مولوي-أحمد عيد.

على خطورة هذه الألعاب وضرورة الاهتمام بأطفالنا لإنقاذهم من أخطارها الكثيرة.

يشير بسام ناصر إلى أنه كتب النص اعتماداً على فكرة لسالي النشواتي وقد أعجبتة الفكرة لحرارتها وراهنيتها وعلاقتها المباشرة بحياتنا اليومية، وهذا ما اعتاد ناصر عليه في أعماله، فهو يحرص على تجاوز عنصر الحكاية في عروضه لقناعته أن مكانها الكتب، ويفضّل على ذلك تسليط الضوء على قصص مستمدة من واقع أطفالنا، لذلك عمد في هذا العمل إلى تشكيل فريق عمل منسجم والعمل وفق مبدأ الورشة، فقدّم الجميع اقتراحاتهم وخضع الأمر للنقاش والحوار، حيث تم استبعاد الاقتراحات غير المناسبة للحكاية وتبني كل ما يخدمها، وقد تم تطوير الفكرة أثناء البروفات، ليتم التعاون بين الجميع على ترميم بعض الثغرات الموجودة في البنية الدرامية للنص، ونوه بسام ناصر إلى أن التجربة أتت بعد بروفات قام بها بعض الممثلين لتقديم عمل آخر، وقد وضع شخصيات العمل وفي ذهنه الفنانون المشاركون والذين يعرفهم جيداً، الأمر الذي سهّل عملية رسم الشخصيات بشكل جيد، مؤكداً أن هذه الطريقة في الكتابة خطيرة في حال عدم معرفة الكاتب بالفنانين، وهي طريقة إيجابية جداً في حال معرفته بهم.

ويشير المخرج إلى أن طفلنا بأمر الحاجة لهذا النوع من المسرح الذي يحقق له المتعة والفائدة ولمساعدته على التخلص مما بين يديه من تكنولوجيا جعلته منعزلاً عما حوله، مؤكداً أهمية وجود قطاع خاص يهتم بالمسرح ويقدم أعماله إلى جانب أعمال مديرية المسارح التي لم تتوقف عن تقديم الأعمال المسرحية الموجهة للطفل.

ويوضح ناصر أن العمل ضمن عالم الاحتراف الذي له علاقة بأعمال مديرية المسارح يلزم المخرج بتقديم عمله المسرحي ضمن مقاييس معينة في عالم الطفل، حيث التأكيد على تقديم أعمال باللغة الفصحى دون الانجرار وراء الكوميديا على حساب مقولات



## قراءة في كتاب

# «تاريخ التراث في المسرح العربي المعاصر»

سلوى صالح

اقتباس موضوعاتهم من التاريخ والتراث العربي وسير الأعلام والموروثات الحكائية الشعبية وأساطير البطولات التاريخية وتاريخ الفكر العربي الإسلامي والتراث الديني. في إطار إحياء التراث العربي ونشره يقدم الباحث عبد اللطيف الأرنؤوط دراسة بعنوان «تاريخ التراث في المسرح العربي المعاصر» في كتاب صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب تطرق فيه إلى الصعوبات التي واجهها المسرح العربي وافتقاره في بداياته إلى التقنية الفنية ومنع الرقابة لبعض النصوص المسرحية وتحول المسرح إلى تقديم مسرحيات كلاسيكية مترجمة وتأرجحه بين جدية نتاجه والاستغلال التجاري، مؤكداً أن نهضة المسرح العربي لا تقوم إلا على الكاتب المبدع والمخرج الموهوب والممثل البارع.

تتشابه الظروف التي نشأ فيها المسرح في مختلف الدول العربية، كما تتماثل الصعوبات التي اعترضته والمراحل التي مر بها.. وتحت ستار نشر الوعي الزائف تبنى كثير من كتّاب المسرح والعاملين في مجاله التجارب المسرحية الغربية تحت شعار التغيير، رغم أن هذه التجارب كانت مخالفة للواقع التاريخي العربي والإسلامي «فأعلنوا مبدأ موت المؤلف وسمحوا لكل مجرب أن يعث بالنص الأدبي أو يلغي رؤية مبدعه» تلك الرؤية الموضوعية التي تعكس الواقع التاريخي.

### بدايات

يشير الأرنؤوط إلى سعي بعض العاملين في مجال المسرح وتحت ستار نشر الوعي إلى تمزيق الهوية الاجتماعية للتراث ووحدته المادية والروحية بهدف



للمسرح رسالة إنسانية وفنية حين يسترجع التاريخ وبيعت الماضي ويستشرف المستقبل، فهل استطاع المسرح العربي بشكل عام أن يؤدي رسالته بصدق ويعبر عن الواقع التاريخي بموضوعية؟ الجواب: نعم ولا، فقد ولد المسرح العربي ولادة قيصرية وفرض وجوده رغم محاربة التيار الديني السلفي المحافظ له، وتزامن تأسيسه مع نشأة الرواية، فكان كتّاب المسرح يعتمدون على محاكاة وتقليد التراث المسرحي الغربي المترجم لعدم وجود تقاليد مسرحية عربية أو روائية يُركن إليها، في حين توجه بعض الرواد المسرحيين الفيارى على التراث إلى



علي عقله عرسان



في العهود القديمة، وقد تسرب إلى عاداتهم وتقاليدهم كثير من الأعراف والاحتفالات الشعبية منذ أيام سومر مروراً ببابل ومصر واليونان والرومان، وهم ورثة هذا التاريخ في المنطقة، وكانت لديهم فكرة واضحة عن هذا الفن الذي تجسد في أوابد مسرحية يمرون بها خلال رحلاتهم إلى بصرى وتدمر وبعليك وسواها، فالمسرح نشأ نشأة شرقية في ظل هذه الحضارات عندما ارتبط الفن بحياة المجتمع وكان له حضوره المائل والهادف في حياة المجتمع الشرقي قبل أن يبتدع الغرب فكرة الفن للفن .

### الإسلام والمسرح

يؤكد مؤلف الكتاب أن الفنون لم تحظَ بشكل عام بتشجيع الثقافة الإسلامية ولم تترجم النصوص المتعلقة بها بسبب ما ورد فيها من أساطير يونانية تتعدد فيها الآلهة، إلا أن الشخصيات التكرية الساخرة كالمهراج والبهلول التي كانت تؤدي أدواراً من النقد الاجتماعي الساخر وتثير الإضحاك كان لها حضور مائل في مجالس الخلفاء والأمراء، وكان بعض الشعراء يضطلع بهذه الأدوار الساخرة كبشار بن برد وأبي نواس وأبي دلالة . وفي التراث الأدبي العربي الإسلامي مادة غنية

خلق نوع من الفوضى والانقسامات السياسية والمذهبية والطائفية لإضعاف المجتمع، ففي مصر كانت أول محاولة لإقامة المسرح العربي المعاصر على يد يعقوب صنوع الملقب بأبي نظارة والذي قام بدور خطير بهدف خلق الفرقة والانقسامات السياسية والحزبية في مصر، فأنشأ أول مسرح عربي في القاهرة عام ١٨٧٠ ولكن غاياته من إنشائه لم تكن نبيلة .

وفي سورية قاومت السلطة المدنية العثمانية والسلطة الدينية مساعي رائد المسرح أبي خليل القباني لتأسيس مسرح عربي، إذ اعترض مفتي دمشق ركب السلطان العثماني في الأستانة واشتكى إليه ما يقوم به القباني من (هتك للمحارم والأعراض) فبادرت السلطات إلى إغلاق مسرحه .

أما في العراق فقد بدأت الحركة المسرحية في العشرينيات من القرن الماضي، وكانت أهدافها في البداية تربوية، ثم انحازت إلى الأهداف الوطنية تزامناً مع ثورة الشعب الكبرى عام ١٩٣٠ فكان للرائد المسرحي حقي الشبلي الفضل في رعاية المسرح المدرسي، إلا أن السلطات المدنية منعت تمثيل أية مسرحية أهلية إلا بعد أخذ الموافقة من السلطة .

إن اختيار الموضوع التاريخي للمسرحية يشف عن رؤية الكاتب وتفسير الحوادث التاريخية فيها من زاوية القيم والمثل العليا، وتُظهر ببيلوغرافيا المسرحيات المختارة للتمثيل في مرحلة نشأة المسرح في البلدان العربية مسرحيات يتكرر تمثيلها في أكثر من بلد عربي كمسرحية «المروءة والوفاء» للكاتب المسرحي خليل اليازجي .

ونجد أن أغلب الموضوعات المسرحية في تلك الفترة اختيرت شخصياتها من العصر الجاهلي كمسرحية «عنتر» وقد بالغ المسرح الحديث في تقديم صورة مشوهة عن الحياة العربية في الجاهلية، متناسياً قيم الشخصية العربية الإنسانية من شجاعة وكرم وإيثار .

ومع أن العرب لم يعرفوا المسرح في جاهليتهم إلا أن ذاكرتهم الجمعية كانت تحتفظ عبر قرون طويلة بالمحاولات المسرحية التي كان لها حضورها في وسطهم



وأعددة والتعبير عن هموم الشعب وتطلعاته إلى التحرر من الاستعمار والاستغلال الاجتماعي، ولكن بعد نشوب الحرب العالمية الثانية التي هزّت كيان المجتمع العربي وزرع (إسرائيل) كياناً مغتصباً في قلب الوطن العربي بدأ المسرح العربي يدخل في نفق مظلم وقطع صلته بالتقاليد وانطلق في الآفاق التجريبية الحدائرية المقتبسة من الغرب الذي أعلن بلسان الحدائين نهاية تاريخ الظاهرة المسرحية وموتها .

ظلت الحركة المسرحية العربية أقرب إلى روح التراث إلى أن عاد الشبان الذين درسوا المسرح في أكاديميات الغرب وتشبّعوا بنظرياته واتجاهاته، فاسترجع الماضي التاريخي وتراثه في نظرهم هو تكريس للموت والجمود، ونادى نقاد الفن والأدب بموت المؤلف واستباحوا إبداعه ورفعوا شعار موت اللغة لأنها الحامل التعبيري عن التراث، ورفعوا شأن اللغة الرمزية الغامضة، واستعاضوا عن اللغة بالحركة والإيماءة والصورة، واخترقوا التابو الاجتماعي والذائقة العامة . ومن الملفت للنظر أن أنصار الواقعية والواقعية الجديدة قد وجدوا أنفسهم مدانين بالجحود والرتابة والنقل الحرفي للواقع وأحادية النظرة للإنسان والتاريخ، ومحاصرين أمام مذاهب ونظريات مسرحية جرى تعميمها والترويج لها، لذا لجؤوا إلى تبني بعض تجليات الحدائرية على حساب الواقع والصدق التاريخي ومبادئ الواقعية الجديدة التي تبناها .

يقول الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل : «في بداية التسعينيات من القرن العشرين صار المخرجون يكتبون نصوصاً هي أشبه بالسيناريو، مفصلة بالحجم والشكل الذي يريده المخرج.. هذه الحالة أدت إلى خروج النص المسرحي عن خشبة المسرح وتراجع القدرة على كتابة النص المسرحي الجيد ما أدى إلى انفضاض الجمهور عن الإقبال، فالجمهور يطلب من العرض أن يتمتع ويناقش مشكلاته وهمومه بشكل فني» .

ويضيف بلبل : «كانت دمشق في السبعينيات والثمانينيات تقدم العرض المسرحي الواحد لأكثر من خمسة وعشرين ألف متفرج، وكان سكانها لا يتجاوزون

للمعالجات المسرحية بشقيها المأساوي والكوميدي وموضوعاتها القومية والاجتماعية والإنسانية والدينية، إلا أن المحاولات المسرحية التي جرى تقديمها في مرحلة نشأة المسرح لم تكن مسرحاً بالمعنى الحقيقي.. وبصورة عامة فإن الوجه الإسلامي للمسرح ظل مغيباً بسبب حساسية الفكر الديني، ما جعل المسرح العربي المعاصر ينأى في نشأته عن معالجة المسائل الدينية بروية واقعية وأثر التركيز على الاتجاهات الدينية والموضوعات التي تتناول عالم المثل من زاوية ماورائية رومانسية وفلسفية كالتصوف الذي كان مرجعاً لكثير من الكتابات المسرحية، في حين ارتكزت المسرحيات التاريخية والدينية على التاريخ والسير وأحوال المجتمع من منظور واقعي

### الاتجاهات الحدائرية في المسرح المعاصر

ويؤكد الأرنأؤوط أنه تحت ستار الحدائرية والتحديث اندفع المسرحيون العرب المقلدون للحدائرية الغربية في مغامرات تجريبية مصطنعة لا تمت إلى التراث الفني والأدبي العربي والإسلامي بصلة من خلال إسقاط مفاهيم العصر الحاضر على الماضي، أو الماضي على الحاضر دون أي التزام بالصدق الموضوعي والتاريخي، وهم بذلك يعتقدون أنهم يسدون الفجوة التي أحدثها إهمال التراث للمسرح والحذر منه، وتشبّعوا إلى فرق متناحرة بين تجريبية بريخت ومايرخولد أو تقليد المسلسلات الأميركية بدلاً من البحث في القضايا العربية المهمة وحاجات المجتمع، إذ تثبت التجارب المسرحية التي عُرِضت أن أنجح العروض المسرحية تلك التي لامست قضايا الشعب وهمومه .

غير أن أخطر ما يهدد التراث هو حين يلجأ المسرحي إلى العبث بأهداف الأثر الأدبي أو يضيف إليه حبيكات وثيمات تحرفه عن غاياته القيمة وتمسخ هويته وتعبث بخصائصه .

### أهمية المسرح في إعادة الأحداث التراثية

يقول الأرنأؤوط أن المسرح العربي نجح رغم العوائق المادية والجمود العقلي في خلق حركة مسرحية



عبد الفتاح قلعه جي



التاريخي ثيمات ووقائع وشخصيات خيالية تختلط  
بالشخصيات التاريخية الحقيقية، فيضيع المشاهد في  
الفصل بينها .

من هذا كله يتبين أن الكتابة التاريخية للمسرح  
من أشق الأعمال وأكثرها دقة ورهافة حس وأحوجها  
إلى الثقافة الواسعة والفهم والوعي، ولن يفلح الكاتب في  
مقاربة الحقيقة التاريخية ما لم يملك تمثلاً للمحيط  
الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية والعوامل المؤثرة في هذه  
الأحداث، وما يثبت هذه الحقيقة محاولة المسرح المعاصر  
الالتفات إلى السير التاريخية للأعلام، فقد تناول المسرح  
العربي من هؤلاء الأعلام سيرة المتنبي وأبي العلاء المعري  
وعروة بن الورد والجاحظ، وقد تعرضت هذه الأعمال  
للنقد والاحتجاج بسبب تسطحها أو بعدها عن الواقع  
التاريخي للشخصية، أو بسبب دوافع مادية خالصة، فيبدو  
العمل المسرحي جهداً كلامياً يقتصر على عرض أعمال  
الشخصية وإنجازاتها الإبداعية وليس تشخيصاً إنسانية  
مبدع كونه عوامل ثقافية وإنسانية خاصة .

مليوناً ونصف المليون، وهي اليوم في ملايينها الخمسة  
لا تقدم أعظم عرض مسرحي لأكثر من ألف متفرج» .  
إن أبرز اختراق للتاريخ في النصوص المسرحية  
هو العبث بالصدق التاريخي وعدم التثبت من الوقائع  
قبل تبنيها كشخصية خولة بنت الأزور التي يشكك بعض  
المؤرخين بوجودها التاريخي، وشخصية عنتره الذي  
تقدمه كتب التاريخ كإنسان فرد يدافع عن حريته، في  
حين ترفعه الأسطورة الشعبية في سيرته إلى مصاف  
الأبطال خارقى القوة، ثم تأتي المسرحية التي كتبها  
الكاتب المسرحي رياض عصمت لتجعله محرراً للعبيد  
مثل سبارتاكوس .

ويتجاوز كتاب المسرح الأهداف الإنسانية  
والاجتماعية الواقعية للنص التاريخي المُسرح، فصورة  
شهرزاد وتطلعاتها الإنسانية تختلف من مسرحية لأخرى  
لدى من عالجوا رؤاها الإنسانية مسرحياً، فهي لدى  
الكاتب المسرحي توفيق الحكيم تغاير ما هي عليه لدى  
رياض عصمت مثلاً، وقد يضيف المسرحي إلى النص



## إشكالية المسرح بين الأصالة والمحاكاة

يشير الكاتب إلى أن الحديث كثر عن إعادة النظر في مسيرة المسرح العربي والدعوة إلى تأسيس مسرح جديد يستند إلى تراثنا القومي والديني، مستلهماً هذا التراث ومقومات الأصالة فيه سواء من حيث مضامينه وقيمه أو من حيث بنيته وإطاره الدرامي وتقنياته. وتفاوتت دعوات منظري المسرح العربي بين معتدل يريد أن يوفق بين أعراف مسرح غربي وافد وبين مسرح عربي أصيل وبين متطرف يشجب كل تجديد أو تطوع للمحاكاة ومتطرف آخر يرى أن الموروث المسرحي العربي هو تجارب بدائية عفا عليها الزمن وأن في تبني هذه التجارب حتى لو كانت تمثل روح الشعب تجميداً لحركة المسرح وإيقافاً لمسيرة الزمن والحدثة.

ويرى الباحث د. خليل أحمد خليل أن المسرح هو تعبير عن رغباتنا في معرفة ذاتنا من خلال الآخرين، فنحن في المسرح نبحث عن صورتنا المنتظرة، صورتنا البشرية المتوقع تمثلها في صور آخرين لهم مواقع وأدوار ومواقف وآراء مثلنا، فمسيرة المسرح العربي هي مسيرة المجتمع نفسه في صيرورته وتطوره المستمر، ومن الصعب وصف المسرح أهو مسرح ترجمة وتقليد ومحاكاة أم هو مسرح تجديد وإبداع وتحرر، شأنه في ذلك شأن الظواهر الفنية الأخرى كالشعر والموسيقا.

ويتبى خليل النظرة المعتدلة للمسرح، فيترك للزمن أن يرسخ الأعراف القومية الأصيلة للمسرح من خلال محاولات وتجاربه لا أن تُفرض عليه نظريات ومبادئ قد تعوق انطلاقته وتجمد سعيه إلى الوصول بالتجربة والمعاناة إلى هوية قومية أصيلة.

ويتساءل د. خليل عن سبب عدم إنتاج العرب مسرحاً يمثل هويتهم شأن الشعوب الأخرى، إلا أن الباحث المسرحي د. علي عقله عرسان يرصد في كتابه «الظواهر المسرحية عند العرب» أنماطاً من الظواهر المسرحية التي مارسها العرب عبر العصور التاريخية، وهي ظواهر لها خصوصيتها القومية يرى كثير من النقاد أنها تصلح لأن تكون منطلقاً لتأسيس مسرح قومي له سماته المميزة.

أما الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد فيذهب إلى الإقرار بوجود ظواهر مسرحية لدى العرب دون أن يفرق بين الاحتفالية والتأسيس، فهما صورتان لمظهر واحد، ويرى أن المسرح العربي في مطلع عصر النهضة كان بمثابة التأسيس الأول ولا بد من تجديده باعتماد تأسيس حقيقي يجعل الإنسان العربي يجد صورته في مسرح يختزل فكره وروحه، وأكثر ما يخشاه برشيد أن تنقطع مسيرة تواصل الخط الفني والفكري الذي ابتدأ مع المسرحي مارون النقاش وتواصل مع توفيق الحكيم والكاتب المسرحي يوسف إدريس وصولاً إلى جيل السبعينيات والثمانينيات في المسرح العربي، غير أن ذلك لا يمنع - في رأيه - أن نعود بمسرحنا إلى الاحتفالية المسرحية في الماضي والتي تتجلى في المظاهر الشعبية الحية كاحتفالات العودة من الحج والأفراح والختان، ذلك أن المسرح الاحتفالي كان له وجوده الدائم في المجتمع العربي.

ويدعو بورشيد إلى تجديد المسرح العربي بالروح التي سلكها يوسف إدريس والمسرحي سلمان قطايا والمسرحي الطيب الصديقي في الثمانينيات بترسيخ النزعة الاحتفالية الشعبية في المسرح العربي، على أن ترتبط هذه الاحتفالية بتطور الفكر الإنساني وتقديم الوجه الإيجابي للتراث، وهذا التأسيس الجديد يقوم على الانصهار بالمجتمع ومنح المسرح هويته العربية ومسوغات وجوده في البحث عن الذات القومية بعد أن تأسس المسرح العربي على التراكم دون التخطيط الواعي.

فيما يرى المخرج المسرحي جواد الأسدي أن التأصيل هو التجديد والتجريب في إعادة خلق بنية النص الدرامي كتابةً وعرضاً مما يمنح المتفرج إمكانات مركبة للفرجة، إذ لا يكفي استخدام الحكاية التراثية أو المناخات العربية كالسوق والخان والحمام فحسب، بل المهم البناء الدرامي وخلق الشخصيات خلقاً مسرحياً أصيلاً، متماسكاً ومتيناً وجديداً على صعيد اللغة والفعل. أما المدافعون عن وجود ظواهر مسرحية في تراثنا، ومنهم الباحث محمد كمال الدين في كتابه «العرب



## نذير العظمة



البطولية في تراثنا، وإن كان بعض الدارسين لا يعترفون بوجود شكل مسرحي في نصوصها . ومن الواضح أن الدارسين يفرضون في الحماسة للتراث العربي والإسلامي، لكن من المبالغة الزعم بأن المظاهر الاحتفالية في التراث تنتمي كلها إلى جنس المسرح أو إلى النصوص المسرحية .

وفي دراسة حول العرب وفن المسرح تفنّد الباحثة ذكاء الحر الآراء التي قدمها النقاد حول غياب المسرح في حياة الأمة العربية عبر تاريخها، محاولةً أن تحلّ ذلك اللغز الذي حير نقاد المسرح ودارسيه، فتردّ على المؤرخ إرنست رينان الذي علّل ذلك الغياب بافتقار شعوب المنطقة إلى الأساطير، وتؤكد أن الدراسات الأنثروبولوجية أثبتت بطلان هذا الرأي، فقد كان للعرب في الجاهلية أساطيرهم وفكرهم الأسطوري .

وتردّ على الناقد محمد مندور الذي ردّ تلك الظاهرة إلى غنائية الشعر العربي، فتقول أن الشعر العربي عبر عن الجماعة وتزامن مع وعيها، كما تفنّد رأي الكاتب عباس محمود العقاد الذي عزا تعدّر

والمسرح» وعلي عقله عرسان في «الظواهر المسرحية عند العرب» فيستشهدون ببعض هذه المظاهر ومنها : الأسواق الأدبية والتجارية ومجالس القصاصيين في العصر الأموي، ويعتقدون أن من الظلم النظر بعين مستعارة من الغرب للحكم على وجود مسرح عربي عند العرب، فإنشاد الشعر ومجالس الفخر في الأسواق كانت بمثابة أشكال مسرحية، كذلك السهرات في المقاهي وسماع قصص عنتره والوزير سالم، وقد استوحى الطيب الصديقي هذا المنحى الشعبي التراثي في أعماله المسرحية .

أما الباحث المسرحي عبد الفتاح قلعه جي فيرى أن القرآن حوى حوارات ومشاهد درامية أغناها بتصوير فني تناول مشاهد الجنة والنار في يوم القيامة، كذلك فإن مقامات الحريري والهمداني تُعد نصوصاً مسرحية بما فيها من نصوص وشعر يدخل في صلب العمل الدرامي، وتشبه وظيفة الأغنية في مسرحيات بريخت وما تقوم عليه من تركيب بانورامي، ويستشهد بمسرح الأفتنة في «كليلا ودمنة» التي يتوافر فيها أهم عناصر الدراما وهي الحكاية بما فيها من صراع وقصّ وحوار وتقسيم، وبالسير





ذات طابع سياسي في محاولة لتوضيح الحقائق الكبرى التي هي مدار الصراع في المنطقة .

-محاولة روجيه عساف المخرج المسرحي اللبناني لتأصيل المسرح العربي، إذ أسس عام ١٩٧٧ أيضاً مسرح الحكواتي وقدمت فرقته عدة مسرحيات، منها : «بالعبر والإبر» و«حكايات من سنة ١٩٣٦» وهو يرفض الصيغة الغربية للمسرح العربي ويدعو إلى صيغة بديلة تنطلق من معطياتنا الثقافية والفكرية في وجه المشروع التدميري الذي يستهدف ثقافتنا العربية .

### إضاءات على واقع المسرح العربي

يقول الأرنأؤوط أن كتاب «بقعة ضوء» لـ رياض عصمت هو أول كتاب في النقد المسرحي التطبيقي يصدر في سورية، إذ يستنير به العاملون في مجال المسرح وكتّاب المسرحيات والممثلون والمخرجون لترشيد عملهم في ضوء ما ورد فيه من دراسات تطبيقية ضمن منهج نقدي موضوعي صريح لا يهادن ولا يجامل، وتتناول فصوله حقبة تمتد بين عامي ١٩٤٩ و١٩٧٤ ويضم مقدمات نظرية وبحوثاً تطبيقية تناولت المسرح السوري والمصري واللبناني والعراقي والمغربي والجزائري، ويستعرض فيه نشأة المسرح العربي، ويحدد ثلاثة اتجاهات مسرحية برزت في مصر بعد نشأته هي :

- \* نجيب الريحاني والمسرح الكوميدي والاستعراضي.
- \* يوسف وهبي والميلودراما .
- \* جورج أبيض.. قمة الاقتباس والترجمة .

وعرفت مصر أيضاً المسرح الذهني بفضل رائده توفيق الحكيم الذي تناوله من أربعة أوجه، فعالج في مسرح الحياة قضايا الساعة الراهنة، وتناول في مسرحه التجريدي شتى المذاهب والموضوعات المجردة، وفي المسرح الهادف عاد إلى قضايا المجتمع بروح ناقدة، فيما التفت في مسرحه الحديث إلى جذور المسرح الشعبي القديمة وحاكى الغربيين بتناول اللامعقول في مسرحياته .

وتعرض المسرح العربي لتأثيرات متباينة الاتجاهات، منها المسرح الأميركي (ميلر وأونيل) ثم المدارس

وجود المسرح لدى العرب القدماء إلى ارتحالهم وعدم استقرارهم، ويرى أن العرب لم يشكلوا في الجاهلية مجتمعاً متماسكاً، ولذلك لم يعرفوا الفن المسرحي بسبب طغيان الروح الفردية لديهم .

وتتقضى أيضاً رأي توفيق الحكيم في تعليقه سبب غياب المسرح العربي بظروف العرب الاجتماعية، فتبين أن الرومان بنوا في بيروت مسرحين وبنوا في سورية مسرح بصرى ولا بد أن أبناء البلاد كانوا يشاركون في حضور التمثيليات .

أما الذين ردّوا غياب المسرح إلى العامل الديني، ومنهم المستشرق جاك بيرك والناقد محمد عزيزة فقد ذهبوا إلى أن وثنية العرب لم يكن لها أثر عميق في نفوسهم، فلم تدفعهم إلى الاهتمام بمسرح ديني، كما ألغى الإسلام الصراعات الدينية وجمدها وحرّم ظهور المرأة، كما حرّم التشخيص والفنون التشكيلية، ولعل هؤلاء جميعاً أغفلوا الظرف الاقتصادي والاجتماعي الذي مرّ به العرب، وبرأي الباحثة ذكاء الحرفان غياب الدولة في المجتمع الجاهلي ودورها الثقافي هو من أهم أسباب عدم معرفة العرب للمسرح، بالإضافة إلى العوامل الاجتماعية والثقافية الأخرى التي منها البداوة وانصراف العرب إلى الفتوحات وتعذر ترجمة الشعر المسرحي اليوناني .

ويرى الباحث حيدر سلوم أن الجهد المبذول اليوم لإحياء أنواع وأشكال مسرحية بدائية عرفها العرب في الماضي كمسرح الحكواتي وصندوق الدنيا وخيال الظل عاجزة عن استيعاب حركة المجتمع وتطوره، فطبيعة الحياة وتطور الثقافة يقتضيان تطوراً مسرحياً يلائم العصر .

### اتجاهات التحديث

ويورد المؤلف محاولات لعدد من الكتّاب ومنظّري المسرح للتحديث والتطوير :

-فرقة جاكى لوبيز في القدس وهي أميركية أسست مع زوجها الفلسطيني فرقة الحكواتي عام ١٩٧٧ بهدف إنشاء مسرح فلسطيني يعالج مشكلات معاصرة



وفي المحافظات بدأت بعض الفرق الجادة ترسخ تطلعتها لنهضة جماهيرية، ومن أبرزها فرقة مسرح الشعب في حلب، وتم تأسيس المسرح العسكري في دمشق وقدم عروضاً كوميدية ترفيهية، بالإضافة إلى العروض القومية الموجهة توجيهاً مباشراً. كما أسست وزارة الثقافة المسرح الجوال الذي قدم مسرحيات تناولت مشكلات الريف .

وما يزال المسرح في سورية يبحث عن الهوية وعن النص وعن الشكل والتطبيق الأكاديمي الاحترافي في التمثيل والإخراج والنقد والمؤثرات المسرحية .

### تجارب في المسرح العربي

وقدم الباحث الأرنؤوط في كتابه إضاءات على بعض المسرحيات العربية، منها :

#### عودة هولوكو

تعتبر هذه المسرحية التي كتبها سلطان بن محمد القاسمي عام ١٩٩٨ محاولة جادة لتشجيع الكتابة المسرحية الأدبية والوصول إلى نص مسرحي يصلح للقراءة والتمثيل معاً، وهي تستمد أهميتها من أنها تعالج موضوعاً قومياً مهماً هو الواقع العربي الراهن المتردي الذي يذكرنا بظروف تاريخية مماثلة في قسوتها مرّت بها الأمة العربية في تاريخها المنصرم، وتعكس المسرحية روح الصراع القائم بين الفئات المشاركة في الحكم وتحول الخلفاء في عصور الانحدار إلى أدوات ودمى .

وقد صاغ المؤلف مسرحيته بأسلوب سهل تدركه الجماهير دون تعقيد بجزالة اللغة ونصاعتها، وهي تتألف من أربعة فصول تحمل مغازٍ وصدقاً وصراحة بهدف هزّ الضمير العربي الهائم في بحر التفريق والتجزئة والضياع، مشيراً إلى تماثل الظروف بين الأمم واليوم وعجز الأمة أن تتعلم من التاريخ درساً يجنبها العثرات .

الجديدة من التعبيرية إلى اللامعقول، كما تعرّض للمسرح الواقعي والواقعي الاشتراكي، فالمسرح العربي لا يعاني أزمة نصوص بل مستوى تلك النصوص التي تفتقر إلى ربط القومي بالإنساني أو معالجة أخطر الأمور من زوايا ضيقة أو غموض في الرؤية أو الوقوع في التطرف الأيديولوجي .

### نشأة المسرح في سورية

ويُفرد عبد اللطيف أرنؤوط جزءاً من كتابه للحديث عن المسرح السوري فيقول أن هذا المسرح نشأ بجهود فردية مهّدها رواد مسرح عصر النهضة الأوائل من السوريين، وتعثرت نشأته بسبب سقوطه في عروض تجارية استهدفت الربح وإرضاء ذائقة العامة التي لم تصقل.. وبدأت نشأته في ستينيات القرن الماضي بنماذج مسرحية عالمية، ونهض فن الكوميديا بجهود الفنان عبد اللطيف فتحي وفرقة ناديا العريس، ولم تسفر جهود هؤلاء في إعداد خامات مسرحية على مستوى الكتابة أو التمثيل أو الإخراج .

كما أسس الفنان رفيق الصبان نواة مسرحية سمّاها «ندوة الفكر والفن» لم يتجاوز جهدها تقليد المسرح العالمي وترجمة مسرحياته، لكنها أرست حجر الأساس الأول في بناء التقاليد المسرحية في سورية وصنع ممثلين يملكون من الثقافة ما يسمح باستمراره، ثم انطلقت الدولة برعاية المسرح وتمويله وتوجيهه، فأُسست فرقة الفنون الدرامية ثم فرقة المسرح القومي .

واجه المسرح السوري في نشأته مصاعب جمّة، إذ كان يفتقر إلى التقنية والفنية، وقدم عدداً من المسرحيات الكلاسيكية المترجمة، كما قدم عدداً من المسرحيات العربية من مصر والمغرب، وكان نشاطه محرّضاً للفرق الأخرى، وله الفضل في تقديم نصوص عالمية لأعلام المسرح الغربي، وظل محافظاً على جدية نتاجه بعيداً عن الاستغلال التجاري، واعتمد على ممثلين أكفاء ممن امتلكوا المهوبة ودرسوا فن التمثيل .



خليل هندراوي



### البحث عن زنوبيا

لهذه المسرحية التي تقع في فصلين ومقدمة وخاتمة وجه سياسي ووجه تربوي أسقطهما الكاتب رياض عصمت على حياة الشباب خلال نشاطات صيفية في المرحلة الجامعية بهدف تعزيز البحث المعرفي لدى الناشئة وامتلاك المنهج التحليلي العقلاني الذي يربط بين ثقافة العصر ومخترعاته العلمية والمعتقدات الخرافية المتحدرة من الثقافة القديمة لكي يتعود الشباب تحكيم عقولهم في الحكم على الظواهر وتحليلها بمنهج معرفي علمي .

إن سيرة زنوبيا في وجهها التاريخي والأسطوري كانت مدار العرض المشهدي الذي تقدمه آلة الزمن للشبان الثلاثة عبر حوار مسرحي تحليلي يسترجع حقيقة نهاية هذه البطلة السورية، ويوحى ظاهر المسرحية أنها تتحدث عن زنوبيا لكنها في الحقيقة تجسد زنوبيا رمزاً لبلدها، وسيرتها قراءة معكوسة للحاضر في عين الماضي، إذ استطاع عصمت بحسه التحليلي الواعي أن يستبق المستقبل ويتنبأ بأزمة البلاد العربية الراهنة .

### الواقع صورة طبق الأصل

يتابع الكاتب سلطان بن محمد القاسمي في هذه المسرحية محاولة استقرار التاريخ العربي الإسلامي وإسقاطه على الحاضر الراهن من خلال المقارنة بين ماضي الأمة وحاضرها وتسييل الضوء على مرحلة مهمة من مراحل التاريخ العربي هي مرحلة الحروب الصليبية والتي تشبه ظروف المرحلة الراهنة من حياة أمتنا، وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول تتجلى فيها الحقائق بوضوح وموضوعية في الحكم بعيداً عن التعصب الديني، وفيها نقاط مهمة وإشارات متميزة ضرورية لحياتنا في العالم العربي لفهم ماهية الأخطار المحدقة بنا .

### عبلة وعنتر

كتب رياض عصمت هذه المسرحية وهو مسلح بمعرفة نقدية مسرحية غنية وخبرة عميقة واطلاع واسع على التجارب المسرحية العربية والعالمية، ورغم ذلك فقد واجه صعوبات جمة في تطويع سيرة عنتر للإعداد المسرحي بسبب فقر هذه السيرة في المراجع التاريخية في سياقها التراثي والشعبي، إذ تحتاج إلى جهد كبير لتطويعها لعمل مسرحي مقنع وواقعي يستمد واقعيته من صدقه وانسجامه مع الحقائق الاجتماعية والتاريخية .

تتألف المسرحية من فصلين وقد حاول المؤلف أن يسبغ عليها طابعاً شعبياً مقتبساً من سيرة عنتر في صورته الشعبية لدى الرواة والقصاصين أكثر من اعتماده على المراجع الأدبية التي ترجمت لحياته شاعراً، واختار عصمت النثر وسيلة للحوار، لكنه نثر عصري تحرر من قيود السجع وأساليب التعبير السائدة في الخطاب زمن الجاهلية، فتميز النص برصانة التعبير والبعد عن التهريج، وربط بشعر الشاعر الذي منحه غنائية شفافة وبيانا أدبياً .



من عروض المسرح الكويتي

### دروع امرؤ القيس

كتب الأديب نذير العظمة هذه المسرحية في فترة سياسية صاخبة من حياة الأمة العربية بعد اجتياح (إسرائيل) للبنان والانقسام العربي إثر اجتياح العراق للكويت واندلاع حرب الخليج، فكان عمله المسرحي الذي استمد من التاريخ العربي والمرويات الأدبية عن حياة الشاعر امرؤ القيس محاولة لإسقاط الماضي على الحاضر ودعوة إلى العرب ليحتكموا إلى العقل ويتخلوا عن بيع أنفسهم للغرباء طمعاً بالمناصب .

بنى العظمة مسرحيته في ثلاثة فصول، واعم فيها بين نبوءات العراف وإبهام لغته، فمنح النص بعداً رمزياً جميلاً، لكن هذه المحاولات لم ترق إلى المستوى السريالي وإن كانت بعض ملامحه برزت في سلوك امرؤ القيس وتصرفاته اللاواعية .

وألقى الكتاب الضوء على سيرة أحد رواد المسرح العربي الكاتب المسرحي توفيق الحكيم وأهم مسرحياته: «أهل الكهف» و«يا طالع الشجرة» كما أضاء الكتاب على تجربة الكاتب المسرحي السوري خليل هندراوي ومسرحياته : «هاروت وماروت» و«الحب يخلق الآلهة» .

ويتناول الباحث الأرنؤوط في ختام الكتاب أدب المسرح في منطقة الخليج وشرقي شبه الجزيرة العربية ويسلط الضوء على المسرح الكويتي الذي شهد تجربة مسرحية نشطة استُخدمت فيها العامية والفصحى لغة للنصوص ووظفت التراث العربي الإسلامي كما حاكت المؤثرات الوافدة وعالجت مشكلات المجتمع واتجهت إلى القضايا الوطنية والقومية والسياسية، إلا أن هذا المسرح يشبه في تطوره ومحاولاته شتى المحاولات المسرحية في الدول العربية، فهو مازال في طور البدايات .



## قراءة في كتاب

# «يعقوب صنوع رائد المسرح المصري ومسرحياته المجهولة»

كريستين كساب



عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر صدر مؤخراً كتاب حمل عنوان «يعقوب صنوع رائد المسرح المصري ومسرحياته المجهولة» من تأليف الباحثة د.نجوى عانوس .

يقدم أمين عام النشر في الهيئة أ. جرجس شكري في تمهيدته للكتاب تعريفاً واسعاً بالمسرحي المصري يعقوب صنوع قائلاً : «كان لـ صنوع جرأة يُحسد عليها في الهجوم وخوض المعارك مع شخصيات قوية في الدولة المصرية من رأس الخديوي إسماعيل مروراً بنوبار باشا ووصولاً إلى أصغر موظف يمارس الظلم على المواطن المصري، فلم ينجُ أحد من لسانه، وقد قام بتشخيص الجميع وفضحهم والسخرية منهم في العروض المسرحية، أما شخصياته فيستعيرها من الواقع ويمنحها أسماء وصفات رمزية، بالإضافة إلى مناداته بالحرية والعدالة.. وبشكل عام جاءت العروض المسرحية التي قدمها انعكاساً للحياة الاجتماعية والسياسية للمصريين في ذلك الوقت ليجسد من خلالها معاناة الفلاح واستغلاله وطغيان الحكام، كما أنه حاول بشكل كبير الاستفادة من الظواهر المسرحية ومفردات التراث الشعبي المصري، وأخذ على عاتقه مقاومة مظاهر التخلف والتصدي للظلم الاجتماعي الذي تعرض له المواطن المصري وقتذاك، ومعظم عروضه المسرحية تنتهي نهاية ثورية وذلك بالانتقام من ظلم الحاكم، وعلل كتابتها بهذه الصورة بعد إغلاق مسرحه قائلاً : استحسنًا وضعها في قالب منطري عسى تكثر إفادته ويؤثر في العقول.. والقارئ لأعمال صنوع سوف يلاحظ تأثيره الواضح بالجيل التالي من الرواد أمثال أمين صدقي، بديع خيرى، محمد تيمور، وسواهم،

بأعماله والشخصيات المحورية في العروض المسرحية التي استعارها من التراث الشعبي المصري والتي نقلها من الواقع في تلك الفترة وظلت بملامحها وصفاتها منبعاً أساسياً لكتاب المسرح في المرحلة التالية في ملابس جديدة، وأحياناً في ملابسها نفسها كما صاغها صنوع». ويضيف شكري أن الكتاب جاء في قسمين : الأول أكدت فيه د.نجوى عانوس بالأدلة زيادة صنوع للمسرح المصري من خلال دراسة مكونات عالمه الفكري وأثرها في مؤلفاته، وأوردت في القسم الثاني عالم صنوع الفكري



العام ١٨٨٢ وتستطرد الباحثة قائلة: «هناك فرق بين أن الكاتب لم يبحث عن المراجع وبين أنها غير موجودة، إذ عثرتُ على الكثير من الأخبار في هذه الفترة التي تؤكد ريادته للمسرح والتي أرفقتُ صورها في هذا الكتاب».

وجاءت الباحثة عانوس على ذكر أسماء وألقاب اعتمدها صنوع نفسه وهي: «جيمس صنوع، جيمس صنوع المصري، أبو نظارة، جيمس صنوع أبو نظارة شاعر الملوك، الشيخ، غاظم الإنكليز-الذهب الإبريز» وأطلق عليه الخديوي إسماعيل لقب «موليير مصر» وأوردت عانوس ما يثبت أن العام ١٨٧١ شهد تأسيس التياترو العربي، وبدأ المشروع بتقديم ثلاث مسرحيات هي: «آنسة على الموضة-غندور مصر-الدرتين» وقد تم تمثيلها مراراً في تياترو الفنسير أمام الخديوي ونالت إعجاب الجميع، وهي عبارة عن قطع مسرحية صغيرة سهلة مكتوبة باللغة العامية وهي من تأليف الخواجة جيمس أحد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية، وذكرت عانوس أيضاً أن صنوع قام بتدريب الممثلين على مسرحيتين عربيتين أخريين، وتقليداً لأوروبا تم تقديم «البخيل» على نموذج الكوميديا الفرنسية لـ موليير، و«الجواهرجي» تأليف بعض الشبان المصريين، كما قدمت تحت إدارته كرئيس لجمعية التياترات العربية مسرحيات عربية جديدة مؤلفة.. هذه التفاصيل نقلت من قبل صاحب صحيفة «الجوائب من وادي النيل» عام ١٨٧١.. وثمة تفصيل آخر يثبت أن الخديوي أنعم على صنوع تكليفه بترتيب وتنظيم وصيانة المسرح العربي، والمسرحية التي تمت الإشارة إليها في هذا الخبر هي مسرحية «حريم السلطان» أو «الحريم» لأن صنوع كان قد كتبها بالفرنسية ومن ثم قام بترجمتها إلى العربية ووجد صعوبة في ترجمة الأشعار الغرامية إلى العربية، وقد اعتاد صنوع على كتابة بعض أعماله المسرحية بالعربية والفرنسية، وكتب «الزوج الخائن» باللغة الإيطالية في العام ١٨٧٦ أي بعد رحيله أو فنيه إلى فرنسا .

وفي صحيفة «الإيجيبت» عام ١٨٧٢ جاء خبر فيه ثناء خاص لـ صنوع لأنه أنشأ خمس مسرحيات وقعت موقع الاستحسان من الجمهور، وأمل كاتب الخبر أن تشمل صنوع عناية الخديوي إسماعيل .

وكتب أحمد فارس الشدياق في صحيفة «الجوائب»

في عروضه المسرحية لتنفي المزاعم والمغالطات التي تم الترويج لها عن سوء نية مبيّنة.. ويختم جرجس شكري تقديمه للكتاب بقوله: «لا يحتاج يعقوب صنوع إلى جهد كبير في إثبات ريادته للمسرح المصري أو لإخلاصه وتفانيه ليس فقط في تأسيس هذا النوع الجديد من الفن بل في الدفاع عن مصر والمصريين، ومن يقرأ أعماله المسرحية أو الصحفية يتأكد من إخلاصه لهذا الوطن منذ ولادته مروراً بنضاله السياسي والثقافي من أجل مصر ووصولاً إلى مقبرته التي أحاطها بالرموز المصرية».

وتؤكد نجوى عانوس في مقدمة كتابها ريادة صنوع للمسرح المصري، وتشير إلى أن دراستها هذه تنتمي إلى الحقل الإبيستمولوجي الذي يضع في مقدمة دائرة اهتمامه البحث عن الأصول المعرفية التي شكلت المنطلقات الخلفية التي انطلق منها صنوع في بناء مسرحياته بعد أن تفاعلت في عقله، انطلاقاً من مبدأ مؤداه أن النص اللغوي يحمل خصائص القائل وصفاته وفكره، ويتفق المنهج النقدي مع الدراسة الإبيستمولوجية (التي تعني علم العلوم أو الدراسة النقدية للعلوم) اتفاقاً تاماً .

انقسم الكتاب إلى جزأين، حُصص الأول للتمهيد وتأكيد ما هو مؤكد عن ريادة صنوع للمسرح المصري، وأرفقت الكاتبة دراستها بالدوريات والوثائق المناسبة، وخصصت الفصل الأول لدراسة عالم يعقوب صنوع الفكري، إذ درست ثقافته وأفكاره وتراثه الشعبي والغربي الذي أثر في شخصيته ومؤلفاته.. أما الفصل الثاني فكان بعنوان «عالم صنوع الفكري» وفيه توضيح لأثر ثقافته في مسرحياته الصحفية المصورة مثل «سلطان الكنوز» .

وتضيف الباحثة مؤكدة أن ريادة يعقوب صنوع للمسرح المصري عام ١٨٧٠ كانت من الثوابت التي اتفق عليها مؤرخو المسرح والمعاصرون لتلك الفترة التاريخية، وإذا ثار ذلك الجدل حول إنكار صنوع وريادته ترفعت الباحثة عن الولوج في هذا العبث المعرفي الذي اعتبرته هدرًا للجهود الإنسانية والمعرفي لإثبات ما هو حقيقي، إلا أن المغالطات تضخمت وانتشرت في أحد الكتب التي تناولت يعقوب صنوع، حيث يؤكد صاحب الكتاب عدم وجود ما يؤكد ريادة صنوع للمسرح المصري منذ العام ١٨٧٠ إلى



دون الدخول إلى عالمه الفكري، فكتبت معرفة به : «يعقوب صنوع، والده إيطالي الأصل، هاجر إلى مصر ودرس فيها وتزوج من فتاة مصرية، وكان صنوع قد كتب هذه المعلومات في مذكراته عام ١٩١٢» .

أرسل الخديوي صنوع في بعثة إلى إيطاليا على نفقته الخاصة في العام ١٨٥٣ ومكث هناك سنتين ودرس اللغات والمسرح الإنكليزي والفرنسي والإيطالي وتأثر بالحركة القومية الإيطالية الهادفة إلى التحرر من السيطرة النمساوية آنذاك وتحقيق الوحدة الإيطالية، وعاد إلى القاهرة مقرراً العمل على تمدن مصر وتقدمها، وأدرك أن ذلك لن يتحقق إلا بالمسرح، وساعده على ذلك اهتمام الخديوي إسماعيل بتمدّن مصر ورغبته في أن يجعلها قطعة من فرنسا، فبنى مسرح الكوميدي فرانسيز في حيّ الأزبكية في القاهرة وافتتحه عام ١٨٦٨ وهو مسرح فرنسي، ثم بنى دار الأوبرا الإيطالية في العام ١٨٦٩ بمناسبة الاحتفال بقناة السويس، وكان صنوع يعتقد أن الخديوي سيكون علماً في المدنية والحرية، فاحترمه وسماه «عزيز مصر» .

وتختتم د.عائوس حديثها في الفصل الأول من الكتاب منوهة إلى أن يعقوب صنوع أسس المسرح المصري، وكان رائداً من رواد التنوير، وكتب جنساً أدبياً جديداً هو المسرحيات الصحفية المصورة، ورسم تاريخ مصر في صور ساخرة كاريكاتورية تؤكد ولاء مصر . وانتقلت الباحثة في الفصل الثاني من كتابها إلى عالم يعقوب صنوع الفكري في أعماله المسرحية، ملاحظة أنه كان يكتب الأغاني المصورة ولم يكن يدرجها في العرض، ولكنه كان يأتي بالأغنية ويصوّرها وحدها أو من خلال بضعة أسطر حوارية، وتأثر بالمسرح الشعبي في الدراما الصحفية فألف في هذا الإطار «القرديات- حكم قراقوش- الواد المرق وأبوشادوف الحدق» .

ومن هذه العروض ذلك العرض الذي يتبارز فيه القرديات مع قرده بالعصا، وكثيراً ما كان يلبسه ملابس العروس ويضعه على ظهر حمار ويستعرضه أمام حلقة المتفرجين، في حين يتقدم هو الموكب وهو يعزف على الطمبور، وأحياناً يرقص القردي ويقدم رقصات ماجنة، كما

خبراً في العام ١٨٧١ عن مسرحية «القواص» من تأليف يعقوب صنوع، وعبر عن سروره الكبير بحضور نحو ألف شخص للعرض الأول لها .

وتضيف الباحثة أن المسرح المصري ظل ينهل من المسرحيات الأجنبية حتى وصل إلى مرحلة التأليف أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨ وبالتالي يكون صنوع قد سبق عصره بأكثر من ثلاثين عاماً عندما بدأ مؤلفاً (وممّصراً) وقد سبق زمانه، وتنقسم أعماله المسرحية إلى ثلاثة أنواع : أولاً- دراما صحفية ليست مصورة مثل «القرديات» و«حكم قراقوش» و«بالوظة آغا وعدالته».. ثانياً- مسرحيات صحفية مصورة وهي المنشورة منذ العام ١٨٧٦ إلى العام ١٩١٠ ويقوم صنوع فيها بتصوير رؤيته الإخراجية من خلال رسوم ساخرة يوضح فيها حركة الممثلين والملابس والديكور، أي أنه يقوم بإخراجها، ويقول صنوع في مسرحية «المستر بول بلع السطول» إنه يستلطق الرسومات وليس العكس، فالمهم هو الإخراج، وبالتالي يكون مسرح صنوع قد استمر منذ العام ١٨٧٠ إلى العام ١٩١٠ ثالثاً- يقوم صنوع بتحويل المحاوراة أو النادرة التي وصلت إليه من شخص ما إلى لعبة مسرحية .

وتختتم الكاتبة تمهيدها لهذا الكتاب بقولها : «أكدت على ريادة صنوع للمسرح من العام ١٨٧٠ إلى العام ١٨٧٢ وأقصد بهذا التاريخ العرض على خشبة المسرح، لكن صنوع استمر يكتب مسرحيات إلى العام ١٩١٠ إذ كتب بعد العام ١٨٧٢ مسرحيات «موليير مصر وما يقاسيه» و«الزوج الخائن» وكتب ثلاثين مسرحية منشورة هي عبارة عن دراما صحفية أو مسرحيات صحفية مصورة رسم فيها رؤيته الإخراجية رسماً دقيقاً يجعل المتلقي يشاهد العرض بالصور وإن لم يشاهده على خشبة المسرح، ويصف في مسرحياته تقنيات العرض المسرحي (ملابس- حركة الممثل-ديكور...) أي أن مسرح صنوع لم ينته بل ظل حتى العام ١٩١٠ بالصورة وليس من خلال خشبة المسرح» .

دخلت د.نجوى عائوس في فصول كتابها هذا إلى عالم يعقوب صنوع الفكري المتمثل بترائه الشعبي وتأثره بالتراث الغربي، معللة ذلك بعدم جدوى دراسة مسرحه



هروباً من عصا الحاكم، والشخصيات وضع صنوع لها أسماء رمزية، فرشيد هوروتشيلد، وفانوس هو خزن دار الدولة، ويصور صنوع في هذه المسرحية كيف تم اصطيد روتشيلد (اليد الخفية) والإنكليز (اليد الظاهرة) لإسماعيل، إذ استدان في مقابل رهن أراض، أما خزينة المالية المفلسة فهي في يد الإنكليز، وأدى كل ذلك في النهاية إلى التدخل الإنكليزي والفرنسي، ثم الإنكليزي في شؤون مصر، وتعد هذه المسرحية إداة للخديوي إسماعيل .

ونذكر أيضاً «عصبة الأنجال على الوزير الدجال» وتعني اجتماع الأولاد والزوجة ضد الخديوي إسماعيل لأنه رهن أملاكهم وأراضهم.. والوزير الدجال هو نوبار إشارة إلى نوبار باشا الأرمني الأصل رئيس مجلس الوزراء ووصفه بغبار لأنه يجلب الغبار والأتربة على مصر والمصريين.. ويقدم صنوع شخصياته بأسماء رمزية، والزمن لديه هو زمن وهمي.. وما ميّز هذه المسرحية هو أن يعقوب صنوع أدرج محاوره غنائية ليست في المسرحية وبها رسم صورة لها علاقة بنوبار أو غبار الأصم .

أما «الجهادي» فتحكي عن ثورة الضباط على وزارة نوبار باشا عام ١٨٧٩ لعدم دفع رواتبهم والاستغناء عن معظمهم بحجة سوء الأحوال وتعيين الأجانب في الوظائف المهمة، وقد استبدت الوزارة في جمع الضرائب، وأضيف إلى العمل أغنية مصورة .

وتحكي «يا الله بنا على السودان» عن الثورة المهدية في السودان وانتصار المهديين في عدة معارك، وما تلا ذلك من انتصارات حتى عملت إنكلترا على فصل السودان عن مصر .

أما «تشكر الإنكليز» فهي لعبة مسرحية مكونة من ثلاثة فصول مترجمة عن اللغة الفرنسية، وتدور حول هزيمة الثورة العربية ونفي أحمد عرابي ومحمود سامي، وغيرهم، إلى جزيرة سيلان .

وختمت الباحثة فانوس بقولها أن المسرحيات الصحفية المصورة إبداع جديد في المسرح العربي، وبهذا يكون صنوع قد أضاف نوعاً وشكلاً جديداً إلى المسرح المصري، وأرقت كتابها بفصل كامل أوردت فيه النصوص الكاملة لمسرحيات يعقوب صنوع .

نذكر عرض «حكم قراقوش» ويشير العنوان إلى شخصية قراقوش التي ذكرها ابن ممتاتي في كتابه «الفاشوش في حكم قراقوش» وهي شخصية قراقوش التركي أحد قواد صلاح الدين، واسمه بهاء الدين قراقوش، وكان صلاح الدين يوليه مقاليد مصر حين يغيب عنها في حروبه، ويصف صنوع العمل بأنه «لعبة تياترية» حصلت سنة ١٢٠١ ويقدم الشخصيات كقراقوش إشارة إلى الخديوي إسماعيل، أما السنجق فقد أطلق عليه صفة تنفق مع شخصيته وهي ظالم أوغلو لأنه يجمع الضرائب والعوائد والمال والإعانة، أما شيخ البلد فهو يملك فداناً من الأرض باعها بالإكراه وبالنبوت ويضرب القواص شيخ البلد ويتأزم الصراع بينهما حتى يمهد القواص للحل عندما يعلم أن شيخ البلد له ابنة تدعى نفوسه، ويضطر عبد الله ابن عم نفوسة أن يتزوجها ويدفع مهرها بعد تمنعه بحجة أنه متزوج ولديه أولاد، ويسلم المهر للسنجق .

أما «لعبة الواد المرق وأبوشادوف الحدق» فيستمدتها صنوع من شخصية أبو شادوف الشعبية، الفلاح المصري الفقير الذي لا يعرف من أنواع الطعام إلا الذرة والحنطة والعدس، ويرتدي الملابس الرثة القذرة، ويعيش حياة كلها شقاء، حيث يذوق مرارة ظلم الحكام له ومرارة الحبس والهوان، ويشير العنوان (الواد المرق) إلى الخديوي توفيق، أما صفة «الحدق» فهي دلالة على ذكاء أبوشادوف الفلاح وقدرته على الانتصار ومحاربة الظلم، فقد استطاع أن يضرب الخديوي وتمليق باشا والثورة على الظلم مع أمنيته أن يتولى حليم بن محمد علي الحكم بدلاً من توفيق ليحقق العدالة، فهو صاحب الحق الشرعي في حكم مصر، ويقوم صنوع بالدعاية له ومطالبة السلطان التركي بعزل الخديوي وتولية حليم وإثبات عدالته وإنصافه وصلاحيته للحكم .

خلاصة القول هنا إن أعمال صنوع الصحفية المصورة تعكس عالمه الفكري .

ومن أعمال يعقوب صنوع نذكر : «سلطان الكنوز» أو «رشيد سلطان الكنوز» ويشير العنوان إلى الهيمنة والسلطة والثراء الفاحش، فسلطان كلمة تركية توحى بالسلطة، والكنوز إشارة إلى الثراء الفاحش، أما المكان فهو وهمي





# رياض عصمت يسدل الستار

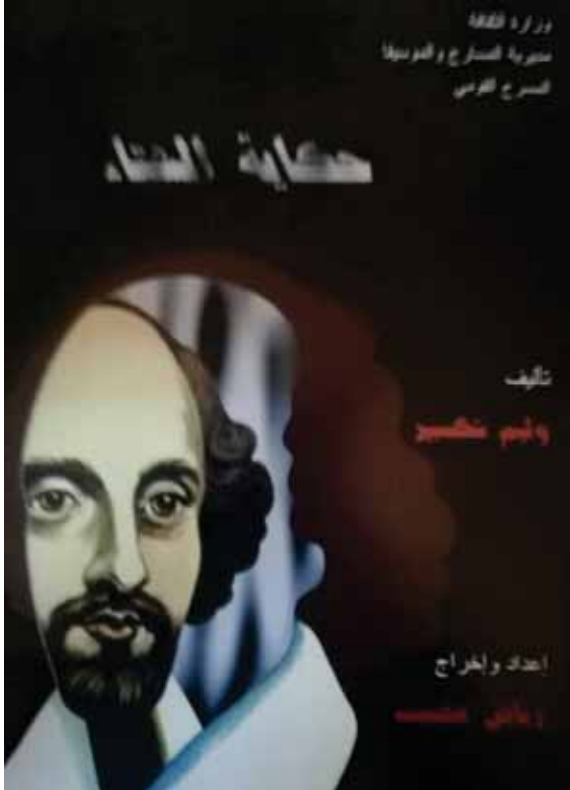
## لا يخون الأمانة

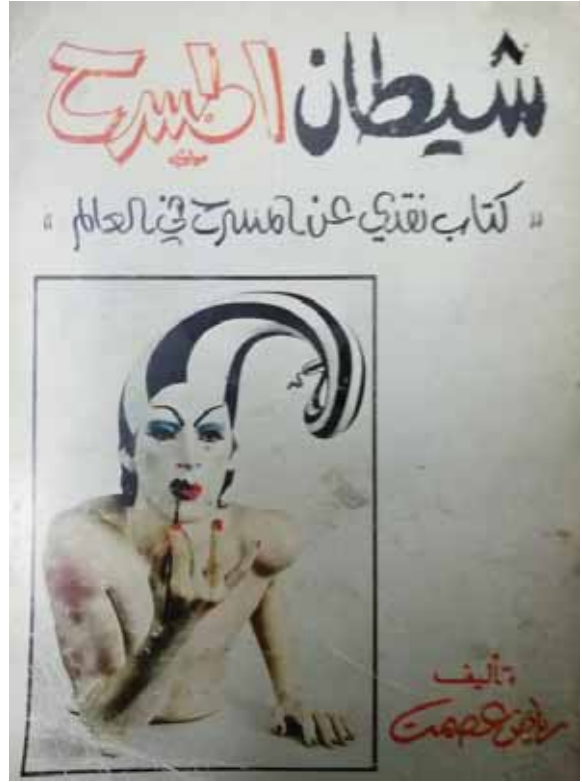
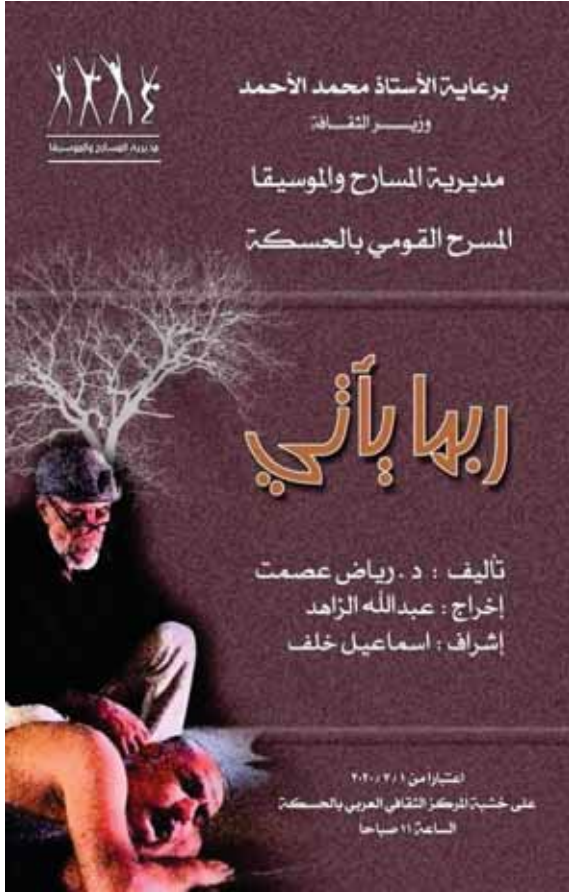
وُلد الراحل رياض عصمت -الذي غادرنا في شهر أيار الماضي- في دمشق عام ١٩٤٧ ودرس الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق وتابع دراساته العليا في مجال الإخراج المسرحي والتلفزيوني، فنال درجة الماجستير في الإخراج المسرحي من بريطانيا عام ١٩٨٢ ومن ثم درجة الدكتوراه في الفنون المسرحية من الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٨٨ .

مارس رياض عصمت الكتابة المسرحية، وكان التأليف المسرحي عنده نابعاً بدايةً من رغبة، ثم صار حاجةً حينما انهمك بالافتباس بقصد إخراج النصوص المعدّة، ثم تعامل كمخرج مسرحي مع نصوص من كتابته ومن ثم مع نصوص لكتاب آخرين عرباً وأجانب، وكان دائماً يؤكد أن حرصه على نصوص الآخرين كان أكبر



مسيرة مسرحية إبداعية متعددة الاتجاهات، كان فيها الكاتب والناقد والمخرج والإداري والمدرّس، بل والممثل أيضاً.. درس في سورية وبريطانيا والولايات المتحدة.. أسس مركز إيماء دمشق في العام ١٩٨٧ ودرّس مواد التمثيل والأدب المسرحي والمختبر المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق الذي أداره لعدد من السنوات.. له عدة كتب في النقد والبحث المسرحيين.. كتب وأخرج عدداً من المسرحيات، وأصدر مجموعة كبيرة من الكتب النقدية التي تناولت واقع المسرح في سورية والوطن العربي وأنحاء متفرقة من العالم.. تم تكريمه في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام ١٩٩٣ .





بداياته كان تعبيرياً بدرجات متفاوتة في مسرحيات مثل «نجوم في ليل طويل» و«القنبلة» و«طائر الخرافة» و«الخسوف» ثم اتجه إلى كتابة مسرح اللامعقول في «الذي لا يأتي» و«هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة؟» والمسرحيتان كانتا تدرّسان في وقت سابق في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة دمشق، وفي الوقت ذاته اتجه إلى استلهام «ألف ليلة وليلة» في مسرحيات مثل «لعبة الحب والثورة» و«السندباد» و«ليالي شهرين» وفي أواخر تلك المرحلة بدأ باستلهام موضوعات وشخصيات أجنبية كما في «الحداد يليق بأنثيغون» و«ماتا هاري» و«كولومبوس» وحتى في الكوميديا السياسية مثل «جمهورية الموز» التي تدور أحداثها في بلد صغير وهمي من بلدان أميركا اللاتينية، لكنه في المرحلة الأخيرة شغف باستلهام شخصيات وأساطير عربية كما في «عبلة وعنتر» و«البحث عن زنوبيا».. وكان عصمت يميل إلى المسرحية الناجمة عن بحث تاريخي معين والمزوجة بين ما هو تسجيل وما هو تخيلي.

من حرصه على نصوصه حتى لا يخون الأمانة التي تركها كتاب ك شكسبير وبريخت، وكمؤلف ومخرج وناقد كان لا يؤمن بالرأي القائل أن المخرج يفجر النص ويدمره ليعيد تركيبه، بل على العكس فقد كان يؤمن بأن المخرج الناجح مفسر بارع لنص أبدعه خيال مؤلف بحيث يتمكن من إحيائه ضمن شروط الزمان والمكان في حادثة وعصرية وليس بصورة متحفية.

لم يخرج رياض عصمت سوى نصين من تأليفه، أولهما «ليالي شهرين» في نسختين متباينتين: إنكليزية في كارديف-بريطانيا، وسورية في دمشق، فضلاً عن إخراجة لمغناة «سفر النرجس» المقتبسة عن حكاية «سندريلا» وهي من تلحين رعد خلف وأشعار معن خليفة وغناء نورا رحال.

### مجرّب

تنوعت الأساليب التي كتب عصمت بها نصوصه المسرحية، مبرراً ذلك بأنه بطبعه مجرّب، ولا يوجد هناك أسلوب معين عبّر عنه أكثر من سواه لأن الأساليب المتباينة تمثل مراحل مختلفة من نتاجه المسرحي، ففي



### الإعداد والاقْتباس

مارس رياض عصمت الإعداد والاقْتباس تمهيداً لعمله كمخرج، وقام بهذا في صيغ ومستويات مختلفة مع نصّي «حكاية الشتاء» و«حلم ليلة صيف» لشكسبير، ونصّي «ترامواي الرغبة» و«الحيوانات الزجاجية» لـ تنيسي وويليامز، و«يقظة الربيع» لـ فرانك فيديكند، لكنه لم يمسّ نص «القناع» لـ ممدوح عدوان بكلمة، وحافظ على كل حرف فيه، واكتفى بأن قام بتفسيره تفسيراً إخراجياً فاجأ عدوان كمؤلف الذي كان راضياً عنه تماماً .

الإعداد والاقْتباس برأي عصمت ينبعان عن حاجة ماسة بسبب مقتضيات العرض نفسها مثل ضبط الإيقاع وتكثيف درامية العمل ليحرز تعبيره التأثير المطلوب بالجمهور، وليكتسب العرض نضارة في مكان وزمان معينين، وأحياناً قليلة رغبة في تطوير أفكار مسرحيات أجنبية لأفكار الواقع المعاش والجمهور المحلي، لكن رياض عصمت كان لا يميل إلى هذا الطراز من الإعداد لأنه يلوي عنق

النصوص الأصلية ويقحم عليها معانٍ لم تخطر ببال مؤلفيها الأصليين .

أعدّ عصمت مسرحية «زنوبيا» التي أخرجها مأمون الخطيب، وحاول عصمت أن يكون إعداده شكلياً وحرص على الاختصار والتكثيف البصري عوضاً عن الحشو الكلامي المطول دون أن يقحم أفكاراً معينة على روح المؤلف .

### الإخراج تجربة وخبرة

الإخراج برأي الراحل رياض عصمت تجربة وخبرة، تصقلها المشاهدات وتنمية الذائقة الجمالية، كما تصقلها المطالعة والبحث، وكان يؤكد أنه تأثر بنظريات إيليا كازان من جهة وبيتر بروك من جهة أخرى، كما تأثر أيضاً ببعض أساتذته من كبار مدرّسي التمثيل المشاهير، ويتفق الجميع على أن تجربته كمخرج تميزت عموماً بحسن إدارته وتدريبه للممثلين والابتعاد



## الجمهور

كان رياض عصمت من المخرجين الذين لا يغفلون أبداً حساب الجمهور ولا شروط الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية منذ أول محاولاته الإخراجية كهوا حين أخرج «أنتيغون» عام ١٩٧٢ ثم «هاملت» عام ١٩٧٣ في إطار مسرح الحلبة، فقد كان حريصاً على التواصل والتوصيل، وكان همّ المتلقي في ذهنه طوال التدريبات، وإبان دراسته العليا كمحترف في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٨٨ اكتشف أنه كان على صواب، وتعلم من أستاذه المخرج الطبيعي الراحل جو تشيكن حرصه الشديد طيلة البروفات على أن يرى كل جوانب العرض من خلال عيون الجمهور بحيث لا يفتر التنقل من زاوية إلى أخرى سبراً لمختلف وجهات النظر، وكانت ذروة قطف الثمار لهذا في إخراجة مسرحية تنيسي وويليامز «ترامواي الرغبة» وكان يرى أن الحرص على التعبير للتأثير في الجمهور لا يتناقض على الإطلاق مع السوية الراقية، مع إشارته إلى أن الحرص على السوية العالية وحدها قد ينجم عنه الابتعاد عن الجمهور، وهي مصيبة بعض العروض المغرقة في التجريب إلى درجة إضاعة المعنى والتواصل والتأثير.. من هنا كان يشير إلى أن المسرحية نص أدبي كُتِبَ كي يُمَثَّل، فإذا كان النص صالحاً للقراءة فحسب وغير صالح للتمثيل والتجسيد على منصة أمام الجمهور فإنه يخرج من دائرة المسرح ويدخل في دائرة الأدب الصرف.. من هنا وُجِدَت مسرحيات للقراءة فقط من «فاوست» غوته إلى عدد من المسرحيات الشعرية القديمة والحديثة إلى بعض نصوص توفيق الحكيم وسواه، وكان يعتقد أن اقتباساً ناجحاً لهذه النصوص قد جعلها قابلة للمسرح الإخراجية، فالمسرحية برأيه نص ذو طابع فني، ويمكن أن يُكْتَبَ بالفصحى أو بالعامية، وأن يكون قابلاً للمطالعة الممتعة، ولكن بالتأكيد يجب أن يكون قابلاً للتجسيد على منصة المسرح لأنه كُتِبَ لهذا الغرض.



عن استعراض عضلاته الإخراجية على حسابهم لأن أقصى طموحه كمخرج كان التواري في الظل لإبراز النص والتمثيل.

## في المعهد العالي

تولى رياض عصمت عمادة المعهد العالي للفنون المسرحية لفترة من الزمن، وأبرز ما فعله أنه أعاد قسم الرقص التعبيري إلى أحضان أمه، وأنشأ قسم التصميم تلبية لحاجة متزايدة مع افتتاح دار الأسد للثقافة والفنون، كما أعاد تنظيم وتطوير المناهج وفق مرسوم إحداث المعهد وما أقره مجلس الشعب، كما استقطب العديد من الأساتذة الأكفاء المؤهلين من ثقافات مختلفة وأفكار متنوعة، وكان يذكر دائماً أن خططا كثيرة كانت لديه ولم تتحقق لضيق الزمن مثل افتتاح قسم ماجستير في النقد الفني يقبل خريجي المعهد وكليات الآداب وقسم الإخراج المسرحي والسيناريو والإخراج السينمائي التلفزيوني.



حلم ثيلة صيف إخراج رياض عصمت



لصالح الفرق التجارية لأنها أوجدت حاجزاً بين العرض والمتفرج العادي، خصوصاً في مجالَي المسرحية الواقعية والكوميديا، وكان عصمت يؤمن أن اللغة في المسرح وسيلة وليست غاية بحد ذاتها .

### وسيلة وليست غاية

كتب رياض عصمت مسرحياته بالفصحى غالباً، وعندما احترف الإخراج المسرحي وجد أنه من الطبيعي والضروري أن يقدم المسرحيات الواقعية، عربية كانت أم أجنبية، باللهجة العامية، كما وجد أنه يُستحسن أن يكتب المسرحيات غير التاريخية باللهجة المحكية مثلما فعل في كوميديا «جمهورية المون» أما في المسرحيات التاريخية فكان يجد أن الفصحى خير وسيلة نقل لها، لذلك كان يعتبر التجارب المصرية أو العراقية أو التونسية التي حاولت ترجمة الإغريقيات وشكسبير إلى العامية قد أخطأت هدفها.. بالمقابل فإن ترجمة أعمال أنطون تشيخوف ويوجين أونيل وبرتولد بريخت وفرانك فيديكند وتنيسي ويليامز وآرثر ميلر وسواهم إلى اللغة المحكية أمرٌ مهم على حد تعبيره لأنه يمنح الشخصيات مصداقية وإقناعاً أكبر، لذلك كان يبين دائماً أن الفرق الرسمية في سورية ارتكبت خلال ثلاثة عقود غلطة كبيرة في إصرارها على الفصحى في جميع أنماط الأعمال، فقدت جزءاً لا يستهان به من جمهورها

### مع «الحياة المسرحية»

واكب الراحل رياض عصمت مجلة «الحياة المسرحية» منذ أعضائها الأولى ناقداً وباحثاً ومعرفاً القارئ العربي والسوري على التجارب المسرحية المتطورة عالمياً، فكتب في العدد الأول من المجلة عن مسرحية «ماكبث» رائعة الكاتب المسرحي البريطاني الشهير وليم شكسبير وتنازل مقالاته فيها فكتب في الأعداد اللاحقة عن قضايا مختلفة في المسرح العربي وعن فن الإيماء البولوني ومسرحيات داريو فو والمسرح في العراق وفنون الرقص والباليه والمسرح البريطاني وبعض عروض المسرح القومي بدمشق كمسرحية «الفتاح» للمخرج أسعد فضاء وغيرها العديد من الدراسات، وقد أجرت المجلة معه حواراً موسعاً نُشر في العدد ٦٣ الصادر في العام ٢٠٠٨ .



# عبد الرحمن أبو القاسم.. خاتمة المشور

## نجوى صليبه

كان يوماً حزيناً ذاك اليوم من أيام شهر نيسان الماضي والذي تناقل فيه العاملون في الوسط الفني خبر رحيل أبو القاسم على صفحاتهم الشخصية على شبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك» ونعوه بأعذب الكلمات والأوصاف.. يقول المخرج المسرحي داود أبو شقرة : «فاجعٌ رحيلك يا شيخ المسرحيين العرب.. تفضُّ في حلقي الكلمات وتخونني العبارات وتخونني العبرات عندما أنعي أخاً وصديقاً وفناناً كبيراً وقامةً عملاقةً في المسرح العربي وشيخاً من شيوخ المسرح العربي ترك أثراً كبيراً في الحركة المسرحية العربية والمسرح الوطني الفلسطيني.. لم تكن علاقتي بالفنان الراحل مُجرَّد علاقة فنية، بل كانت علاقة قرابة في الفكر والروح، علاقة القرابة والعائلة الواحدة لما يحمله أبو القاسم من نقاء السريرة وعلو الهمة وصفاء القلب.. عبد الرحمن أبو القاسم الإنسان والفنان المؤمن المعطاء إلى درجة التماهي بالآخر.. حين عمل معي ممثلاً في مونودراما «تفريدة أبو السلام» اكتشفتُ الطاقة المدهشة عنده خلال التدريبات، فلم يسبقه أحد من أسرة العمل يوماً إلى المسرح، وقد تعرّض أثناءها لنكستين صحيتين فطلبتُ منه أن يتوقف عن البروفات لكنّه كان يقول لي : أنا أتعالج بالمسرح.. كنا نلاحظ وجود طاقة عجيبة خلال وجوده على الخشبة ناسياً آلامه.. في بعض المشاهد التي تحدثت عن الوجد الفلسطيني كانت تسيلُ عبراته، أي أنّه كان يتجاوز حدود التمثيل إلى درجة الاندماج الكلي بأوجاع الشعب الفلسطيني، وفي لقطة الحديث عن التلاحم الحقيقي بين الفلسطينيين والسوريين بكى أبو القاسم بحرقة وهو يقول : وحده الشعب السوري لم يتركنا.. آخر لقاء بيننا كان خلال



نادرة هي المرات التي نشهد فيها إجماعاً من قبل العاملين في مختلف المجالات الفنية والأدبية على فنان كما هو الحال مع الفنان الراحل عبد الرحمن أبو القاسم سواء في حياته أم في مماته، ذاك أنه لم يبخل يوماً بتلبية دعوة للمشاركة في أمسية أدبية أو ندوة مسرحية أو كل ما من شأنه دعم الحراك الثقافي عمومًا والمسرحي خصوصاً .



مونودراما بيت العيد إخراج هشام كفلرنة



تكريمه في المنتدى الثقافي العراقي من قبل تجمع أوغاريت.. اليوم نبيكي عبد الرحمن أبو القاسم ورحيله خسارة كبيرة للفن النظيف المخلص ولقضايانا العادلة وللتقافة الراقية وللانتصار للحق والعدالة.. رحلت جسداً وستبقى روحك بيننا» .

بدوره نعى المخرج المسرحي أمجد طعمة الفنان عبد الرحمن أبو القاسم : «على لسانه تصبح قصص الطفولة الأولى في فلسطين كأنها قصص أليس في بلاد العجائب، وتصبح تفاصيل التشرد الفلسطيني زينة يطرز بها السهرة، فتصبح سماء الذكريات مرصعة بنجوم جديدة.. هل عرفتم يوماً راوياً يجيد زيادة عدد نجوم السماء بحكاياته مثله؟ كان ذلك بعض ما قلته في تقديمه يوم التقيته.. أيّ حزن يُتلف الروح برحيلك في زمن البؤساء؟ ستفتقدك الحكايات.. ستفتقدك المسارح.. ستفتقدك اللغة.. ستفتقدك نحن يا أستاذنا، سيد إلقاء الحكاية» .

بدورها قالت الإعلامية سعاد زاهر : «هل نشبهه في أدائنا الكاريكاتوري ونحن نغرق في أدوارنا ضمن مشهدية عالمية نعيشها من خلف قضبان المنازل؟ ترى لو أنه نجا مثلما قد يحدث لنا يوماً هل كان سيستمر في تقمص الشخصيات ورواية الحكايات كما فعل أم أنه سيكون أكثر تملصاً من واقع في لحظة يطبق على أنفاسنا ويكتمها بهدوء شديد وكأنه لم يفعل أي شيء، وتستمر الحياة؟ هل هذا الواقع أطبق على قلب الفنان وأسكته؟ وهل تخيل أنه سيفادر والدنيا كلها تحوم حول وباء يشغلها، ومع ذلك يطغى رحيله على الصفحات الزرقاء؟ لننتذكر -ولو أنيًّا- العثور على احتيال ما نقفز فيه على عتبات الحياة وتفلتاتها كما فعل جيل ذهبي

لم يبخل عبد الرحمن أبو القاسم بالمشاركة في ندوات وأمسيات نقدية تتحدث عن المسرح، ومنها تلك التي أقيمت في فرع دمشق لاتحاد الكتاب العرب.. يقول رئيس الفرع د.محمد الحوراني : «له حضور النبض في قلب الأجيال.. هو عنوان للأصالة وصدق الانتماء.. شموخ الأشجار التي تآبى الموت والإقوفاً.. لن تموت أيها العلم الكبير، يا سندیانة فلسطين.. أصحاب المواقف والانتماء يبقى ذكرهم ما بقيت الحياة.. عبد الرحمن أبو القاسم ستبقى مدرسة فكرٍ وعلمك وأدبك منارةً يطوف حولها حجاج الأصالة ورواد الانتماء الصادق» .



والعالمية، ومن خلالهم فهم ماهية الفن الدرامي وأصبح لديه اطلاع على هذا الفن، ليبدأ لاحقاً وباستحياء -على حد تعبيره- بقراءة بعض النصوص العربية والمترجمة، وبدأت هذه النصوص تستهويه لينطلق مبحراً في خضمها .

شخصيات مسرحية كثيرة قدمها عبد الرحمن أبو القاسم على خشبة المسرح وكان معياره الأول والأخير في اختيارها وطنياً بامتياز، فقد حاول أن يقدم في كل عرض مسرحي ما له علاقة بالقضية الفلسطينية تصریحاً أو تلميحاً، وفي الحالات التي لم تكن الشخصية التي يجسدها تحتل ذلك حاول أن يجيئها ويحولها بهذا الاتجاه بكل الوسائل، فإن لم تنجح محاولاته يكفيه أنه بذل جهده ونال شرف المحاولة، مكتفياً بتقديم المفيد من هذه الشخصية من خلال اللعب على أوتارها ليقدمها طازجة للمتلقى بغض النظر عن طبيعتها.. لكن هل استطاعت العروض المسرحية المقدمة عن فلسطين أن تخدم القضية الفلسطينية كما هو مطلوب أو مرغوب أو مفيد؟ يقول أبو القاسم في إجابته على هذا التساؤل: «هناك أعمال قُدمت ترفع لها القبعة، لكن كل ما قُدم حتى اليوم لم يفها حقها لأن فلسطين أكبر من كل التجارب الفنية التي قُدمت عنها» ذاك أنه كان يرى أن النص هو العمود الفقري الذي يرتكز عليه أي عمل مسرحي لكي يكون ناجحاً ومتكاملاً، وتأتي بعده العلاقة بين الممثل والمخرج لتكتمل الصورة نوعاً ما، تليها الإضاءة والديكور والنقد الحقيقي، مؤكداً مراراً أن العمل المسرحي لا ينجزه شخصٌ لوحدِه إنما تتضافر الجهود مجتمعة لإنجاز عمل متميز ينال رضا الجمهور مهما كان عدده قليلاً أو كثيراً، وكان همُّ أبو القاسم العمل في المسرح، وهو يقول في ذلك: «المسرح مشروع حياتي وهو عندي مسألة جوهرية لا قضية سياحية». وكانت للراحل نظرته وتقييمه للمسرح العربي عموماً: «حتى الآن لا يوجد مسرح عربي مكتمل الملامح، فنحن ما نزال حتى اللحظة نضرب يميناً وشمالاً بحثاً عن هوية للمسرح العربي، لكننا لم نصل إلى ماهية هذا المسرح للأسف الشديد، والمشكلة تكمن في النص

مونودراما تخريدية أبو السلام  
إخراج داود أبو شقرة



يمثله أبو القاسم اختار أن يقاومها عبر منجز فني، قوامه إبداع خالص تعلقت يده به بحرص طوال حياته.. ستبقى ذكراه عطرة بفسنّ لم يخف صوت نكبته العميق، لكنه تعايش معها فنياً كما أعاننا على التعايش مع نكباتنا ولو إلى حين إسدال الستار» .

ستار أسدل على مسيرة طويلة وغنية بدأت من المسرح المدرسي عام ١٩٥٤ وتحديداً في مدارس دمشق الابتدائية، ومنها إلى الإعدادية في مدرسة الصناعة، وبعد ذلك تنقل في عدد من الفرق السورية المحلية، منها الفرقة السورية للتمثيل، نادي الأزبكية، والنوادي التي كانت تابعة لوكالة الغوث في المخيمات الفلسطينية، وبعد ذلك انضوى في فرقة فتح المسرحية، وفي العام ١٩٦٥ شارك فيها بعدد من المسرحيات بما لا يقل عن ١٥ عرضاً ثم تبنّت منظمة التحرير هذه الفرقة وأصبح اسمها فرقة المسرح الوطني الفلسطيني في العام ١٩٧٠ ومن الأعمال التي شارك بها على مدى مسيرته الفنية الطويلة: «الاغتصاب- عمكو أبو محمد- ثورة الزنج- تخاريف- المؤسسة الوطنية للجنون- السمرمر- السهروردي» .

لم يجد أبو القاسم ضيقاً في صراحته يوماً، فقد قال أكثر من مرة إنه لم يقرأ في حياته كتاباً عن الفن أو المسرح لأنه تتلمذ على أيدي نجوم السينما العربية





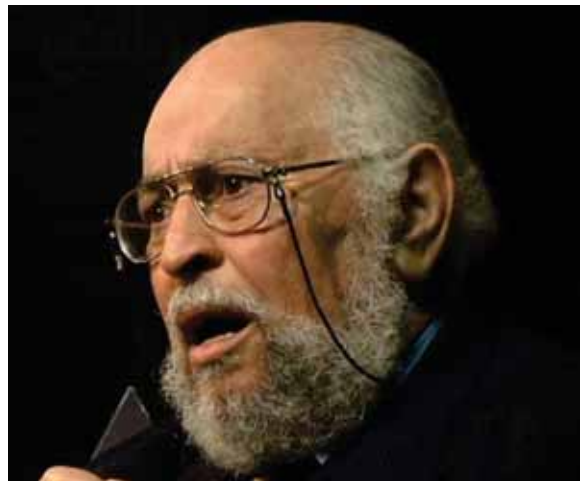
## السمرم إخراج تامر العريبي



المسرح السوري لم يقدم المفيد على خشبته، فقد شهدت خشبته في بداياتها العديد من العروض المترجمة المهمة مثل «الأخوة كارامازوف» و«العنب الحامض» و«كيف تصعد دون أن تقع» و«الأشباح».. هناك عدد هائل من المسرحيات العالمية ذات القيمة الفكرية والفنية التي قدمها المسرح السوري.

ولعل خير ما نختم به إطلالتنا على فقيه المسرح السوري والعربي عبد الرحمن أبو القاسم قوله: «المسرح السوري يتجه لما هو أفضل مما كان عليه، فالاهتمام بالمسرح من قبل هذا الجيل الناضج مشجع جداً، وعلينا دعم الخريجين الشباب الذين يحاكون نبض الشارع ويعايشون هموم الناس.. في فترة سابقة كنت أشاهد عروضاً مسرحية بعيدة كل البعد عن الناس والمجتمع، ولهذا السبب أصبح هناك فجوة بين الشارع وخشبة المسرح، وهذه الفجوة يجب أن نسدها عن طريق إعطاء الفرص للشباب».

والإخراج والممثلين والإنتاج المسرحي سواء أكان على صعيد الدول أم الأفراد.. يبدو أننا لم نتبن المسرح ولم نعره اهتماماً كما فعل الآخرون في الغرب واعتبرناه شيئاً ثانوياً على هامش الحياة الاجتماعية.. نحن ما نزال حتى اللحظة نعيش مخاض المسرح، وأتمنى بعد هذا المخاض العسير الذي دام أكثر من مئة عام أن نحصل على مولود جديد يسمى المسرح العربي، وهذا لا يعني أن





# رجيل مأمون الفرخ.. مسرح الطفل يخسر أبرز أركانه

أمينة عباس

والحدائق ومراكز الإيواء، وقد ظل حتى أيامه الأخيرة يؤكد على أن الجميع معنيّ بمسرح الطفل، داعياً إلى رفع معنويات أطفالنا الذين عانوا ويلات الحرب على بلدهم وتخليصهم من ارتداداتها وإعادة الثقة والبسمة التي افتقدوها من خلال المسرح.

## الإطالة الأخيرة

وقف الراحل مأمون الفرخ آخر مرة على خشبة المسرح في العام الماضي من خلال مسرحية «كيميا» للمخرج د.عجاج سليم والتي شاركت في مهرجان قرطاج المسرحي في تونس ومهرجان المسرح العربي في الأردن، في حين كانت مسرحية الأطفال «التحفة» إخراج جمال نصار آخر عمل مسرحي له للأطفال كممثل من خلال دور المهرج، وقد سبقتها أعمال كثيرة له مخرجاً مثل حسن وحسنة، البطاريق ورجل الثلج، توبة الثعلب، القبطان والقرش الجوعان، بعاب الطماع، الملك شر حبييل والفتى النبيل» وكانت آخر مسرحية أخرجها للأطفال هي مسرحية «شيبوب ولصوص الصحراء» التي قدمت عام ٢٠١٨ وعُرضت عبر مسرح العرائس ضمن قالب كوميدي اعتمد فيه الفرخ على قصة عنتر بن شداد الفارس الشجاع وأخيه شيبوب، ورأى حينها الراحل أن استحضار شخصيات تاريخية معروفة في هذه المسرحية فرصة لتعريف أطفالنا بهذه الشخصيات والبيئة التي عاشت فيها ونبذ الكذب ومحاربة اللصوص، وهي قيم



يُعتبر رجيل الفنان المسرحي مأمون الفرخ خسارة كبيرة للمسرح السوري بشكل عام والمسرح الطفل والعرائس بشكل خاص، هذا المسرح الذي كانت له مكانة كبيرة لدى الفرخ الذي رحل عن عالمنا في شهر أيار الماضي وقد أخلص له كمدير لمسرح الطفل وكممثل ومخرج لم ينقطع عن مسرح الطفل يوماً، وقد شارك في معظم أعماله، بما فيها أعمالٌ قُدمت في أماكن عامة كالشوارع



مأمون الفرخ ممثلاً في مسرحية كيميا إخراج عجاج سليم



العلمي لمن سيأتي بعده كي يواصل الطريق... في حين بين الراحل في كلمته التي تصدرت الكتاب أن عمله في هذا الكتاب لم يكن وليد الصدفة، بل كان نتيجة مسيرة حياة بدأت خطواتها مع شغفه بالمسرح الذي استهواه منذ الطفولة وتعلق به ليصبح أحد طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، وليجد نفسه أحد أولئك الممثلين الذين يعتلون خشبة المسرح ويملاؤها حياة وحركة، مشيراً الفرخ في كتابه إلى أن حب المسرح والطفولة قد اجتمعا في قلبه، فعكف على دراسة مسرح الطفل، وهنا كانت معاناته مع المؤلفات الأدبية التي تناولت مسرح الطفل، ذلك المسرح الذي نشأ منذ بدايات القرن العشرين وعانى من غياب المختصين، وقد لفت انتباهه ندرة الكتب التي تحدثت عن مسرح الطفل بالنقد والتحليل، فوجد أنه لا بد من عمل يتحدث عن مسرح الطفل ويختص في هذا المجال فيتناول هذا المسرح منذ نشأته وولادته وبيئته أهم الصفات التي اتصف بها في سورية، وهكذا كانت محاولته في تأليف هذا الكتاب الذي تناول النص

كان من الضروري برأيه تذكير أطفالنا بها بهدف إعادة بنائهم وترميم نفوسهم من خلال إعطائهم جرعة أخلاقية لأن الأمم تُبنى بالأخلاق، وكل ذلك عبر قالب كوميدي وبدمي جميلة صُنعت لتكون أشكالها قريبة من الشخصيات الحقيقية التي تتحدث عنها المسرحية، ومن خلال موسيقا وديكور جميل قريب من البيئة التي عاشت فيها هذه الشخصيات .

### مسرح الطفل في سورية

صدر للفنان مأمون الفرخ كتاب بعنوان «مسرح الطفل في سورية»، عن وزارة الثقافة عام ٢٠١١ وقد قدم للكتاب الشاعر بيان الصفدي الذي أشار إلى أن الكتابة عن مسرح الطفل في سورية ميدان خالٍ لم يدخله باحث جاد حتى الآن، فالدراسة في أدب الطفل نادرة، فما بناها بمسرح الطفل الذي ما زال يحبو حيناً ويدبّ أحياناً ويقف على ساقيه بعض الوقت، لهذا السبب تأتي دراسة الفنان مأمون الفرخ لتلقي الضوء على هذا المسرح بجِدٍّ وهدوءٍ وليضع الأساس



وفي احتفال عائلي  
إخراج:  
عبد الله الكيلاني

### شهادات

للإضاءة أكثر على التجربة الفنية والإنسانية للفنان الراحل مأمون الفرخ تواصلت «الحياة المسرحية» مع بعض أصدقائه وزملائه من العاملين في الوسط المسرحي .

#### المخرج المسرحي د.عجاج سليم

مأمون الفرخ، الطيب، البشوش، المحب للجميع.. كان بهلوان الفرخ الذي يخفي دمعته كي لا يزيد آلام الكون.. صديقي وجاري منذ كنا في المرحلة الإعدادية.. كنا أبناء حي واحد هو حي القزازين الدمشقي، ومع أننا لم نكن في مدرسة واحدة لكننا كنا نلتقي كل يوم تقريباً، تضمنا ثلة من الأصدقاء وأبناء الحي، وكان حضوره مفتاح الضحك والفرح والسعادة، وكم أطرّبنا بصوته الجميل، وكم ألقى من الطرف المبهجة، فكان يحول حياتنا إلى عرس لا يتوقف.. وأنا أكتب هذه

الأدبي الموجه إلى الأطفال والعرض الفني، حيث أنه بين النص والعرض يكتمل مسرح الطفل، وأبرز ما تناوله الراحل في الكتاب نشأة المسرح في سورية ونشأة مسرح الطفل وتطوره وأهم رواد المسرح المدرسي ودور المسرح في تطوير ثقافة الطفل وسمات النصوص المسرحية في مسرح الطفل وتحليل لبعض النصوص المسرحية مع التعريف ببعض النصوص المسرحية المنشورة .

مأمون الفرخ من مواليد دمشق ١٩٥٧ خريج المعهد العالي للفنون المسرحية، ماجستير في مسرح الطفل، له دراسات في مسرح الطفل والعرائس وسيكولوجيا اللعب عند الأطفال والنص المسرحي الموجه للطفل، كتب مسرحية «عروس البحر» التي نُشرت في مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٨١/٨٢ وشارك في العديد من المهرجانات المسرحية، منها (أفينيون-قرطاج-الجزائر-الأردن...) .



الفنان مأمون الفرخ مع أسرة مسرحيته الملك شرحبيل والفتى النبيل

### الفنان أحمد السيد

من يعرف الفنان الراحل مأمون الفرخ يعرف تماماً بأنه طاقة إيجابية وحضور جميل وحركة دائمة ومتحدث لا تخونه العبارات، صاحب ابتسامة لا تغيب عن محياه أينما حل وتحت وطأة أي ظرف يواجهه.. ومعرفتي به عمرها أربعون عاماً، أمضينا بدايتها في الخدمة العسكرية واستمرت بعد خروجنا للحياة العملية في الوسط الفني، وأستطيع القول بأننا لم نفترق طوال هذه السنوات، وجمعنا عشقنا للمسرح والفن ومتابعنا لنشاطات بعضنا، وكان لا يمر يوم دون أن نلتقي أو نتحدث هاتفياً أو نتسامر ونشكو همومنا وقلقنا لبعض.. كنا معاً نرفض وبشكل قاطع فكرة المسرح التجاري واللغة المتدنية التي كان يتداولها بعض القائلين على هذا المسرح، وكنا متفقين على أن المسرح مكان له هيئته وقدسيته ورهبته ولا يجوز أن تُنتهك هذه المكانة، وعندما بدأت العمل في الدراما الإذاعية وبدأت الكتابة لها كان شريكي في الشخصيات التي أرسمها على الورق ويؤديها بحس عالٍ وحرفية مذهلة.. لقد عاش الراحل نزيهاً، لم يتملق لأحد من أجل العمل، ولم يطرق أبواب الشركات ليحصل على دور، وكان يقول دائماً: أنا موجود ومعروف، فمن أرادني سيجدني.. لقد ترك بصمة كبيرة في الدراما التلفزيونية والمسرح والدراما الإذاعية، وأخذ مسرح الطفل منه وقتاً وجهداً وترك فيه إرثاً لن ننساه، كمنخرج وكممثل، وقبل وفاته

الشهادة بحق رفيق عمري يعتصرني الألم لأنني لم أكن أتصور ولا في أفضع كواييسي أن يأتي يوم أكتب فيه كلمة أهديتها إلى روحه.. من السهل زخرفة الكلمات ونسج الجمل وصناعة شهادة بحق راحل جميل، ولكن كم هو صعب أن تكتب عن جزء من كيانك، عن شريك رافقك كل يوم، في السراء والضراء، في الحزن والفرح، عاش معك وعشت معه وكأنكما أخوين.. لم يكن فقط صديقاً أو أخاً أو زميلاً.. كان شريك الروح والعقل.. كنا نقدم على خشبات المسرح المدرسي والشببي ما يشبه العروض المسرحية.. كنا نؤلف ونخرج ونمثل ونقدم عروضنا في مدارس الحي، وكان لنا جمهورنا الذي يدعمنا ويشجعنا، وعندما أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحية تقدمنا إليه معاً وتم قبولنا ودرسنا فن التمثيل معاً وتخرجنا، وعندما خرجنا من حي القزازين ودون أي تنسيق أو اتفاق سكننا نفس الحي الجديد.. الحكاية بيني وبين الراحل طويلة، وعدد صفحاتها هو نفسه عدد صفحات العمر.. حزني على فقدان الطبيب مأمون الفرخ يعادل حزني على فقدان أخي الذي رحل قبله ببضعة أيام، وذكرياتي معه هي نفسها سيرة حياتي، فتخيلوا كم هو حجم فقدانني ومأساتي.. عزائي أننا قضينا معاً آخر الشهور من حياته في مسرحية «كيميا» وكانت أياماً جميلة من العروض التي تألق فيها، ومن خلال هذا العرض سافرنا لأكثر من مكان وكاننا كنا نودع بعضنا.. مأمون الفرخ لن يتحول لذكرى، فهو أخي وصديقي الباقي في أعماق قلبي وروحي.

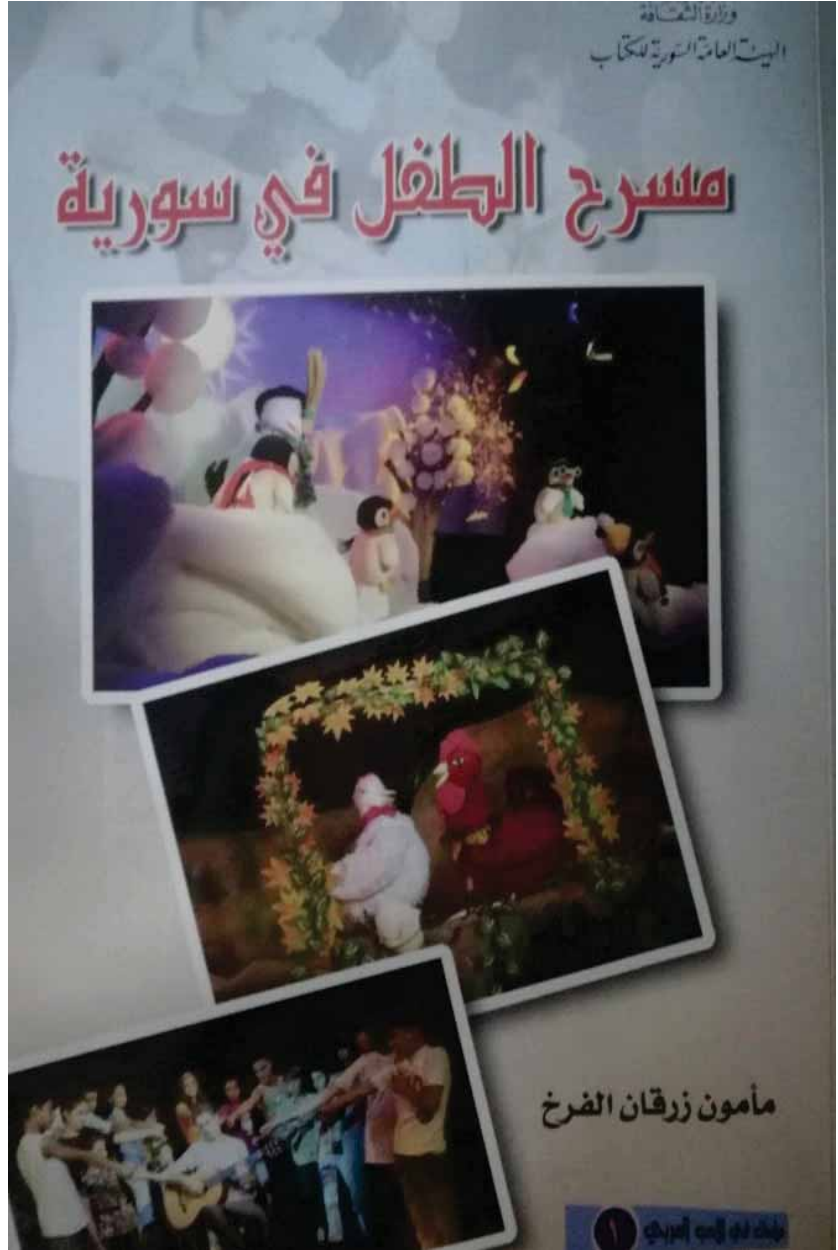


### الفنان نديم سليمان

عندما أسأل عن الطيبة والكرم والأخلاق وعذوبة الحديث سيخطر ببالي شخص واحد، اجتمعت به كل هذه الصفات، بالإضافة للإحساس المرهف والصوت الأنيق.. إنه الفنان مأمون الفرخ الذي كان يتمتع بإنسانية عالية المستوى، وأنا أعرفه منذ العام ١٩٨٧ ولم يتغير وكان مثال الصديق ورفيق الدرب، ورحيله خسارة إنسانية وفنية كبيرة .

### الفنان رشاد كوكش

لم يخطر ببالي يوماً أن تخطأ أناملي ما أكتبه عنك أيها الحاضر الغائب ونحن الذين كثيراً ما تبادلنا المزاح عمن سيكتب كلمة رثاء بالآخر، وكنْتُ أصرُّ على أنك أنت من ستكتب عني لأنني أكبرك بسنتين والوضع الطبيعي أن أسبقك الى عالم البرزخ.. شريط من الذكريات طويل يمر بخاطري من لحظة وصول خبر رحيلك وإلى اليوم أعاود رؤيته كل يوم مرات عديدة وبأشكال مختلفة كمن يمتلك آلة عرض سينمائية يبدل بكرة أفلام يمتلكها بأخرى فيضع ما يريد أو ما تريده اللحظة الآنية التي تفرض نفسها لسبب أو لآخر على الذاكرة والمشاعر والعواطف.. من اجتماعنا في المدرسة الإعدادية في القيمرية مدرسة ابن هانئ الأندلسي إلى ثانوية سيف الدولة في العمارة وافتراقنا فترة الجامعة لسنتين فكان طريقك إلى كلية الزراعة وأنا إلى كلية الآداب، ولكن خلال هاتين السنتين كنا نلتقي في الحي، نتبادل الأحاديث الكثيرة



بفترة قليلة زارني وصار يقلب بأوراقه فوق نظره على نص مسرحي كنت قد كتبتُه منذ عشرين عاماً فقرأ العمل مرتين وأبدى إعجابه به وقال إنه سيعمل على تنفيذه فوراً، وبدأنا العمل به برفقة الفنان الصديق علي القاسم ولكن الموت كان أسرع من قدرتنا على التنفيذ وبقيت المسرحية تبكيه.. لن أستطيع الإحاطة بكل ما أعرفه عن هذا الفنان الرائع والصديق الغالي، لكنني أختصر القول بأن رحيله خسارة كبيرة، وقد ترك فراغاً لا يعوض بصفته المهنية كفنان وكونه صديق العمر ورفيق الأيام الصعبة .

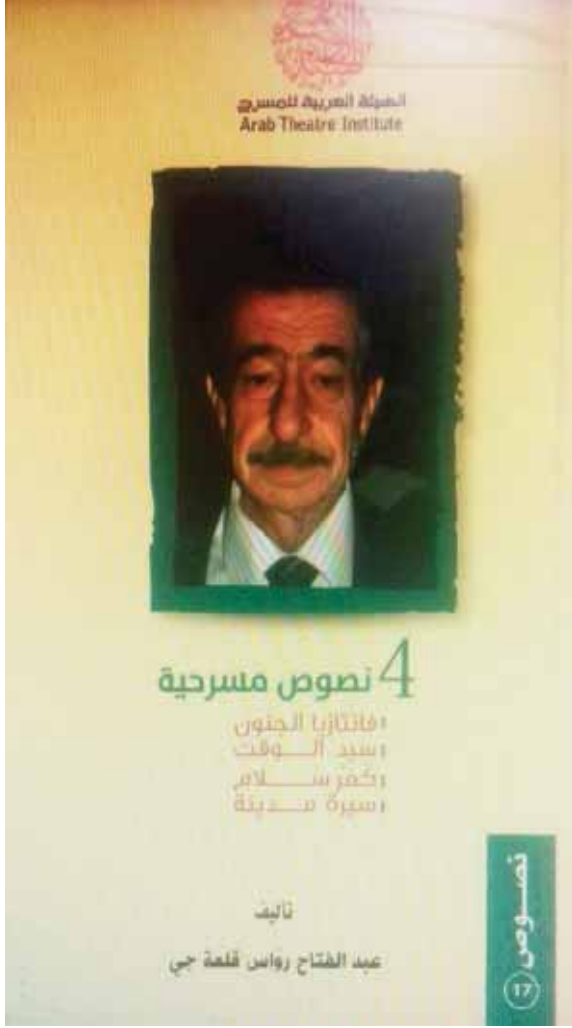


فكنتُ صديقَ عائلتك وأخوتك، وأنت كنتَ كذلك، وكنا جيران السكن لسنوات طويلة في جوبر وقدسيا، وفي كلا المكانين لم نكن نبتعد عن بعضنا أكثر من مئة متر كمسافة، ونقترب من بعضنا كأصابع اليد في المحبة والمودة والاحترام.. كم زرّعنا شوارع دمشق بخطواتنا إلى مديرية المسارح أو إلى نقابة الفنانين أو إلى بروفات عرض مسرحي أو مواقع التصوير أو حضور العروض والمهرجانات.. لماذا استعجلت الرحيل يا صديقي؟ ما زال هناك الكثير لتتحدث به والكثير لنقوم بعمله والكثير من الأحلام الجميلة التي حلمنا بها معاً ولم نحققها بعد.. كم هي موحشة دمشق التي نحب من دونك .

ومشاعر المودة، ثم عاودنا اللقاء عام ١٩٧٧ في المعهد العالي للفنون المسرحية-قسم التمثيل وكانت بداية رحلة جديدة، رحلة بناء الأحلام والآمال والمستقبل، وبعد تخرجنا عام ١٩٨٢ سعينا إلى تأسيس فرقة مسرح المقهى واخترنا لعملنا الأول شخصية سلامة الأغواني لتقديم عمل عنه، ولكن بسبب التحاق أكثر أعضاء الفرقة حينها بخدمة العلم أخرجت المشروع، ثم حاولنا أن نقدم أعمالاً للأطفال عن طريق منظمة الطلائع وأعمالاً ضمن المسرح الجوال، حيث كنا جزءاً من فريق عمل مسرحية «المهرج» حيث أمضينا لحظات لا تنسى خلال أربعين عرضاً.. لم نكن أخوة وأصدقاء فقط، بل امتدت علاقتنا إلى الأهل والعائلة،



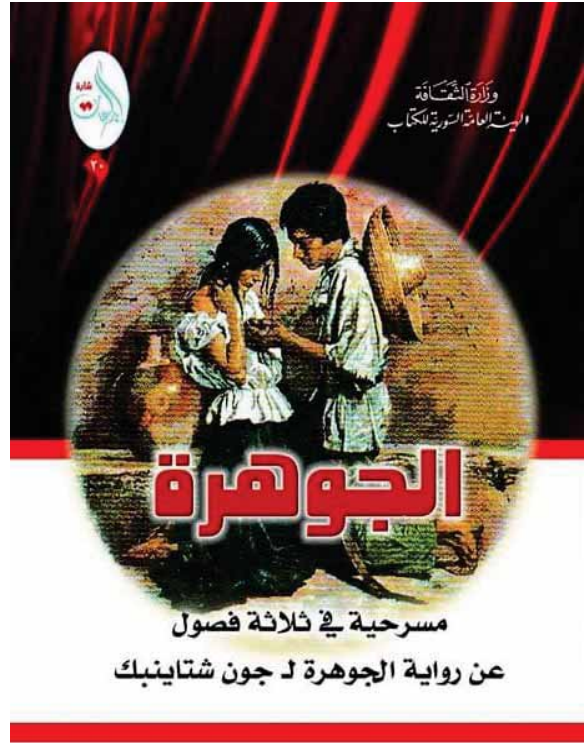
## إصدارات



في مقدمة الكتاب : «في هذا الكتاب أربعة نصوص من فضاءات عبد الفتاح قلعه جي تجسد اهتمامه بالمضمون واللغة والكثافة الدرامية وتقنية الكتابة المشهدة حيث لا يكف عن تحويل مجرى الماضي ليكون حاضراً ولا يتردد في إعادة إنتاج شخصيات استقرت في وجدان النصوص المكتوبة والشفاهية ليدخلها أسراً إلى عوالمه» .

\* وفي القاهرة صدر للباحثة د.نجوى عانوس كتابٌ بعنوان «التمصير في المسرح المصري من يعقوب صنوع إلى الحرب العالمية الثانية» وهو يُعتبر جزءاً ثانياً من كتابها السابق «التمصير في المسرح المصري من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية» الصادر في العام ٢٠٠٠ وكشفت الكاتبة عن دافعها للعودة إلى موضوع التمصير في المسرح المصري قائلة:

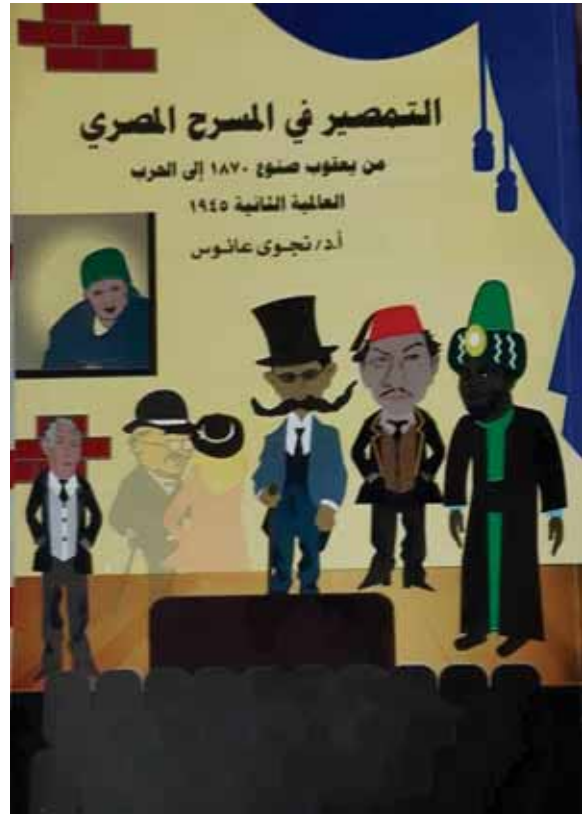
\* عن الهيئة العامة السورية للكتاب صدر كتابٌ ضم نصين مسرحيين هما «الجوهرة» وهي مقتبسة عن رواية بنفس العنوان لـ جون شتاينيك و«الكلمة الطيبة» لكاتبتهما سلوى رياض أسعد.. يقع الكتاب في ٨٧ صفحة من القطع المتوسط .



مسرحية في ثلاثة فصول  
عن رواية الجوهرة لـ جون شتاينيك  
سلوى رياض أسعد

\* عن الهيئة العربية للمسرح في الشارقة صدر كتابٌ للكاتب المسرحي عبد الفتاح قلعه جي ضمَّ أربعة نصوص مسرحية هي : «فانتازيا الجنون-سيد الوقت-كفر سلام-سيرة مدينة» وقد جاء الكتاب في ٣٤٠ صفحة، وقد جمعت نصوص الكتاب بين المعاناة والألم الإنساني وما يتعرض له الفكر المتثور من القهر والإلغاء وظلمات الحروب، وهي في النهاية دفاع عن الإنسان في أمنه وحرية وكرامته ولقمة عيشه.. وجاء



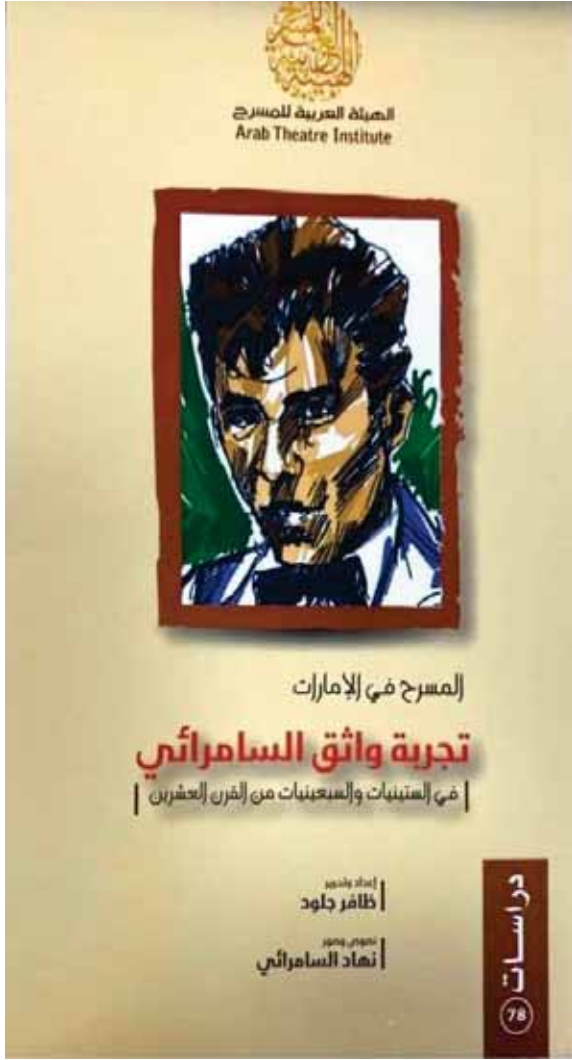


\* وفي بغداد صدر للكاتبة المسرحية العراقية سحر الشامي كتابٌ ضمَّ خمسة نصوص مسرحية موجهة للأطفال هي : «لا تقل كاو كاو- ليس الذئب وحشاً- نصيحة غراب- حكاية ضفدع- من يخدع الثعلب».. كتب مقدمة الكتاب أ.علي الزبيدي وسبق للكاتبة أن حصلت على عدد من الجوائز عن نصوصها المسرحية .

\* وفي الشارقة صدر عن الهيئة العربية للمسرح كتاب بعنوان «المسرح في الإمارات.. تجربة واثق السامرائي في الستينات والسبعينات من القرن العشرين» إعداد وتحرير ظافر جلود نصوص وصور نهاده السامرائي.. والكتاب يوثق سيرة واثق السامرائي التي كانت من ملامح تأسيس مسرح إماراتي حديث منذ أن رسا بوم خشبي على خور دبي قادماً من البصرة عام ١٩٦٣ كان يقلُّ شاباً عراقياً يحمل معه طموحاً لإضاءة خشبات المسارح في الإمارات، ولم يطل به طويلاً فاشتبك مع الرغبة الجامحة لجيل من الفنانين الشباب الإماراتيين من أجل الارتقاء بالمسرح والتطلع نحو نهضة شاملة بالفن والأدب المسرحي المحلي الإماراتي» .

«الدراسة الأولى تفتقد الفترة الأولى في التمصير منذ يعقوب صنوع الذي مصَّر مسرحيتين عن موليير هما مريض الوهم تحت عنوان العليل وعن جورج داندان تحت عنوان الأميرة الاسكندرانية، وتفتقد أيضاً ممصراً متميزاً هو محمد عثمان جلال حيث أنه الوحيد الذي مصَّر كوميديات موليير زجلاً فمصَّر الشيخ متلوف عن طرطوف لـ موليير في العام ١٨٧٣ ثم مدرسة الزوجات ومدرسة الأزواج والنساء العالمت في فترة ١٨٨٩ إلى ١٨٩٠ في كتاب بعنوان الأربع روايات من نخب التياترات».

\* وفي مدينة الاسكندرية في مصر صدر للكاتب المسرحي العراقي عمار نعمه جابر كتاب ضمَّ ثلاثة عشر نصاً مسرحياً بعنوان «العشاء ما بعد الأخير» وهو الإصدار العاشر للكاتب الذي قُدمت أعمال مسرحية له على خشبات العالم العربي وحصل على جوائز عربية عديدة وهو عضو نقابة الفنانين في العراق ومن نصوصه المسرحية نذكر : «مقامات نورانية-ليلة جرح الأمير-زلزال» .



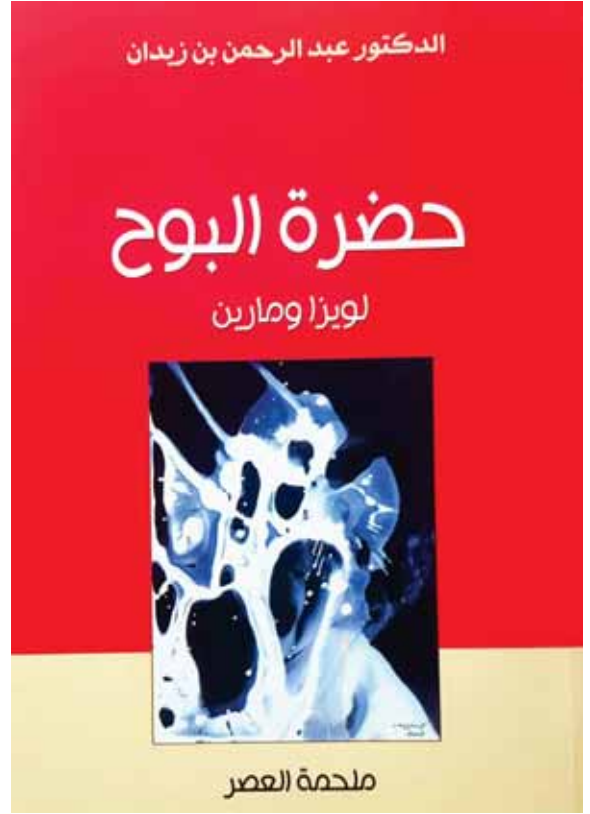
تشريده، وصدره ينشر في كل عملية من عمليات تهجير الناس، وتسهيل تهريبهم ليصبحوا رقماً من أرقام الإحصاء لا غير... وبالرجوع إلى النماذج المسرحية العربية التي جربت الكتابة عن الهزات السياسية والاجتماعية والحضارية التي عرفها الوطن العربي بكل تداعياتها وتأثيرها على الزمن العربي سنجد نتاجات كثيرة مكتوبة برؤى متباينة كانت تتخرط في عمليات رصد آثار هذه الهزات على إدراك ومستوى صياغة حالة الزمن العربي بكل انكساراته وكأن هذه النماذج تريد ألا تبقى حبيسة الكائن، بل تراهن بجراتها على الممكن بعد تحقيق التغيير المحتمل كما يكتبه النص المسرحي.. من هنا شاعت الدعوة إلى توكيد جدلية حقيقية بين المسرحيين العرب وتاريخهم وتراثهم وواقعهم دون صرف النظر عن خصوصيات الكتابة الدرامية لتبقى في هويتها منتمية إلى



\* وللمسرحي المغربي د. عبد الرحمن بن زيدان صدر كتاب تضمّن عملاً مسرحياً بعنوان «حضرة البوح».. وفي تصريح خصّ به «الحياة المسرحية» يقول بن زيدان معقّباً على نصه المسرحي «حضرة البوح»: «ظلت الكتابة المسرحية العربية في ثوابتها ومتغيراتها محكومة بوعي الكُتّاب المسرحيين وارتباطهم بالحياة الجمعية وبالتاريخ الذي يقدمون به دلالات هذه الكتابة المتحركة في البنى الظاهرة والخفية في نص مكتوب درامياً سبقي جامع معانيها وهو يؤرخ للحظة أو اللحظات التي عاش فيها الزمن العربي عصره المتوتر الذي هزّ فعل الكتابة المسرحية العربية فجعلها تكتب برؤيتها الواقعية والمتخيلة مخاض التجربة الحياتية حتى تتسجم كموضوع عربي مع مفارقات الحياة وما يدور فيها من نزاع هو بالضرورة تراجعياً لها حقيقتها وعلاقتها بالتاريخ، والواقع حامل صور دمار الإنسان في المدن، ودمار المدن فوق روح هذا الإنسان والعالم يتلذذ بقتل الإنسان، ويستمتع بصور



مبنياً على المتناقضات وليس على التصالح بين الأضداد، وهو ما رصدتُ به في نص «حضرة البوح» المعطى ونقيض المعطى وفق ثنائيات ضدية تتصارع بضديتها حتى لا تضع في النص الرمزي مكونات ظاهرة الإرهاب في المطلق، أو يختبئ عنفها بين ثنانيا التعميم الملتبس، أو يتحول الخطاب المسرحي إلى خطاب للاستهلاك والديماغوجية الإعلامية المباشرة.. هذا ما جعلني أحرك البنى العميقة لخطاب النص بالوقوف على حقيقة الإرهاب الذي يتحرك بغاية محددة، غطاؤها الدين، أو الادعاء الانتهازي الذي يدعي الانتماء إلى الدين، لكن في هذا النص أردتُ الكشف عن التقوى الكاذبة التي يحركها الغرب من خلال شخصية قزح وأبنائه المتصفين بالانتهازية والجهل بالدين وعدم الاعتراف بالقيم الإنسانية والقوانين لأن أولويات العمل الإرهابي عندهم هو التخطيط لتكوين ما يسمى دولة إسلامية أبرزتها في حوارات النص كما روج لها بالشعارات والعمليات الميدانية قزح وأبناؤه والأشباح ومريدوه وذلك بالتشدد والتعصب بعقيدة تقوم على الغزو والجهاد) والتكفير.. هذا هو المنطلق الذي انطلقتُ منه والذي جعلني أضع معادلاً موضوعياً لكل شخصية على حدة، وكل فكرة مقابل فكرة، وموقف مغاير لكل موقف يناقض شخصية قزح الذي هو البغدادي المتمثل في نقيضه العريف كطيف وحقيقة تمثل موقف المثقف العربي المدافع عن حقوق الإنسان والعروف عالمة النفس التي تشتغل مدلثة في إحدى المؤسسات الرياضية والتي هي مفتاح شخصية قزح ومفتاح فهم مخططاته بعد أن أراد استقطابها لتنتمي إلى جماعته، أو بالأحرى تنتمي إلى حريمه وهو الغارق في كل ما هو لذوي يروم المتعة وجمع المال وتوظيف الجهاد الجنسي تنفيساً عن كرب كل إرهابي يجد متعته في القاصرات.. لقد كتبت مسرحية «حضرة البوح» سنة ٢٠٢٠ وجعلت منها كتابة تاريخية بالمتخيل وبالمرجعية الصوفية وبالمرجعية الدينية حتى تنتمي إلى التاريخ العربي ووسمتها بصفة الملحمة وجعلتُ من حادثة ذبح السائحتين لويزا ومارين محرراً للأحداث، وجعلتُ هذه الأحداث تجري كلها في الأماكن المغلقة، لكن هذا المغلق لا يبقى مغلقاً بل يفتح ليصير متحركاً يحيل على العالم العربي الذي يهدده الإرهاب.



الزمن العربي.. في هذا التفاعل المتجدد بتجدد مسيرات ووضعيات الزمن العربي أردتُ أن تكمن راهنية ما أكتب في العمل على تركيب المعيش التراجيدي تركيباً يراهن على الاقتراب أكثر من عالم الصراعات، وكشف خبايا الصراع العربي الإسرائيلي، والوقوف على خيانة بعض الأنظمة للاختيارات العروبية القومية، وهو ما حفّزني على الدنو أكثر من كل الظواهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تحركها قوى امبريالية تستمد بقاءها من مرجعية العولمة المتوحشة الهادفة لاكتساح العالم والسيطرة عليه والتسيّد فيه بعد السيطرة على خيراته وهدم تراثه الثقافى المادي وغير المادي لأنها تريد أن تستبدل كل ما موجود بما يوافق عملية تقديم البديل الذي تحركه سياسة الفوضى الخلاقة التي لا تحقق برامجها إلا بصناعة الإرهاب المنظم ومحو من يعارض سياستها.. لقد فكرتُ بعمق في طريقة اختيار الرموز التي تلائم المواقف والوضعيات التي تعيش في الإرهاب ومخلفاته، وتكتوي بنار تداعياته، وفكرتُ في وضع المسافات الممكنة بينها وبين الاختلاف الذي سينسج المنظومة الفكرية التي أريد أن أبلورها بالموقف وبالموقف المضاد ليكون الصراع



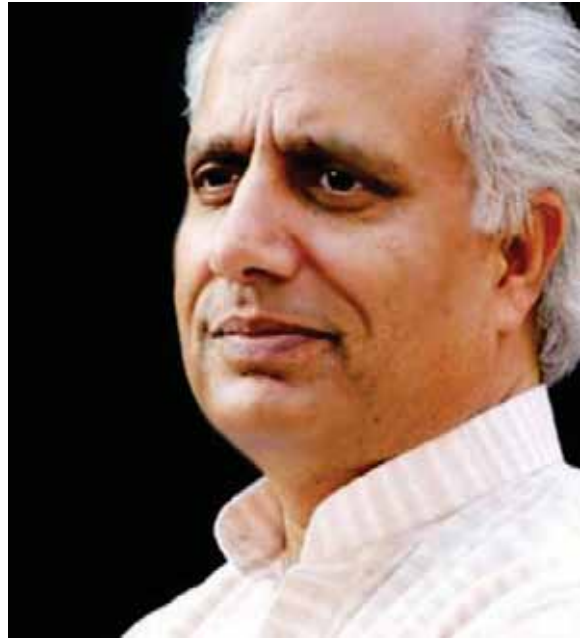
# شهيد نديم يكتب كلمة

## يوم المسرح العالمي ٢٠٢٠

مشدوداً بين طرفين.. لا نزال أنا وفريقي المسرحي «أجوكا» منذ ٣٦ عاماً نحاول التوازن والعبور من عليه .  
عالمنا اليوم يكثر فيه التعصب، الكراهية، العنف.. الأمم تحرّض بعضها على بعض، المجتمعات تبت الكراهية، الأطفال يموتون من سوء التغذية، الأمهات يمتنّ أثناء الولادة بسبب عدم وجود رعاية طبية جيدة.. إيديولوجيا الكراهية تزيد وتزدهر .

كوكبنا اليوم يفرق أكثر وأكثر تحت مناخ كارثي من الحروب، المجاعات، الموت.. كل هذا يحدث صمّتا رهيباً تستطيع من خلاله أن تسمع وقع حوافر خيول الفرسان الأربعة في الطرف الآخر من العالم.. هذا ينبئ بالفعل بنهاية العالم.. نحن بحاجة في هذه الأيام لتجديد قوتنا الروحية.. نحن بحاجة لمحاربة اللامبالاة، الخمول، التشاؤم، الجشع، محاربة من يتجاهل عالمنا الذي نعيش به، الكوكب الذي نعيش عليه .

للمسرح دورٌ نبيل من خلال إعطاء مساحة الأداء والاهتمام بقيمة خشبة المسرح والسعي لتحويلها لخشبة مقدسة تعطي طاقة، حيوية، تعبئة بشرية لعدم السقوط في الهاوية .  
الفنان المسرحي في جنوب آسيا يشعر بحساسية خشبة المسرح قبل أن يصعد عليها، يساعده على إتمام ذلك تقليدٌ قديم يمزج بين الروح والثقافة.. حان الوقت لإستعادة العلاقة التكاملية ما بين الفنان المسرحي والجمهور، ما بين الماضي والمستقبل.. العمل في المسرح هو عملٌ مقدّس، وللرفع من قيمة الأعمال المسرحية الروحية يجب على الممثلين التعمق في الشخصية وتاريخها .  
أخيراً، المسرح لديه القدرة ليتحول إلى مزار للأداء الروحي .



كلفت الهيئة العالمية للمسرح المسرحي الباكستاني شهيد نديم كتابة كلمة يوم المسرح العالمي لعام ٢٠٢٠ وترجمها أ.سامي الزهراني وهذا نصها :

شرفٌ لي شخصياً أن أكتب رسالة اليوم العالمي للمسرح ٢٠٢٠.. أشعر بالتواضع والإثارة للاعتراف بالمسرح الباكستاني، بل بكل باكستان من قبل الهيئة العالمية للمسرح التي تشرف وتهتم بالمسرح في أنحاء العالم وفي مختلف الأوقات.. هذا الشرف الغالي هوتحية وهداء لشريكة حياتي، مؤسسة مسرح أجوكا، أيقونة المسرح مديحة جوهر التي رحلت عن الدنيا قبل عامين .  
«الأوقات السيئة هي وقتٌ جيد للمسرح».. هذه المقولة نذكرها أحياناً عندما تشتد المصاعب.. عددٌ لا محدود من الصعاب نواجهها.. تناقضاتٌ يجب الكشف عنها.. وضعنا الراهن نتعرض فيه للتدمير.. كل هذه الأمور كوّنت حبلاً



## ندوة في مكتبة الأسد حول كتاب

# «عبد اللطيف فتحي.. رائد المسرح الشعبي»

رياض النداف



من اليمين الأساتذة أيمن الحسن - عماد نداف - أحمد بوبس

بوبس بأن مصادره متعددة، أولها برنامج إذاعي عنوانه «مسيرة فنان.. أربعون عاماً من العطاء» وصل عدد حلقاته إلى أكثر من مئة حلقة بدأ بثه عام ١٩٨٠ واستمر لعدة سنوات، وقد تناوب على إخراجه المخرجان نذير عقيل ومازن لطفي، وفيه معلومات موثقة عن الفنان عبد اللطيف فتحي، وكان البرنامج من تقديمه.. أما المصدر الثاني فهو بعض الفنانين الذين شاركوا فتحي في مسيرته الفنية وهم: محمد العقاد، صالح الحايك، اسكندر عزيز، وغيرهم، بالإضافة إلى بعض الكتب والمراجع التي تناولت مسيرة الفنان الراحل، وقد نتجت عن هذه المصادر مجتمعة دراسة واقعية ومنهجية استمرت عدة سنوات قضاها الكاتب بوبس في البحث والمقابلات الشخصية.

وذكر الكاتب أحمد بوبس أن بداية عبد اللطيف فتحي كانت بانتسابه إلى نادي الألحان والتمثيل الذي كان يرأسه آنذاك الفنانان عبد الوهاب أبو السعود وأنور المرابط، فشارك معهم بعدة مسرحيات بصفة ملقّن وبأدوار ثانوية، وكان ذلك عام ١٩٣١ ثم انتقل

شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق في الحادي عشر من شهر شباط الماضي ندوة فنية بمناسبة صدور كتاب «عبد اللطيف فتحي.. رائد المسرح الشعبي» مؤلفه الباحث والإعلامي أحمد بوبس الذي تناول مسيرة فتحي الفنية، وشارك في الندوة أ.أيمن الحسن وأ.عماد نداف بحضور السيدة نهى عبد اللطيف فتحي وبعض الفنانين الذين عاصروا الفنان الراحل.

وفي بداية الندوة قدم أ.بوبس عرضاً عن مسيرة الفنان الراحل والتي امتدت على مدى أكثر من نصف قرن وأغنت الحركة الفنية والمسرحية، وهو يُعتبر أحد مؤسسي الحركة المسرحية في سورية، مشيراً بوبس إلى أنه أُلّف الكتاب بهدف توثيق المسيرة الفنية لرائد المسرح السوري الحافلة بالإنجازات الكبيرة لمثل شكل علامة فارقة في الكوميديا السورية.

ورداً على سؤال من أ.عماد نداف عن المصادر التي اعتمدها في توثيق هذه المسيرة الفنية الطويلة أجاب



الانتقادية التي تدور حول أزمة السكن وتعدد الزوجات والميراث، وغيرها من المشاكل الاجتماعية، فساهمت براعته وثقته بنفسه في إدخال البسمة إلى الجمهور، وبدأ اسمه يلمع في عالم الكوميديا ويشار له بالبنان.. ثم تسلّم بعد ذلك الإدارة الفنية في فرقة نادي العريس وقام بكتابة المشاهد التمثيلية والمونولوجات المتنوعة للفرقة مع عدة فنانيين من أمثال أحمد أيوب وسامي الكسم، وقدم مع الفرقة عدة مسرحيات، أهمها «هارون الرشيد».

وقال بوبس أن أول فرقة مسرحية تحمل اسم عبد اللطيف فتحي ظهرت في العام ١٩٤٥ حيث قام فتحي بتأسيس فرقة اعتمدت اللهجة الشامية لحواراتها المسرحية، حيث هجر شخصية البربري التي كان سابقاً يقدمها باللهجة المصرية، وضمت الفرقة العديد من الفنانين الذين ساهموا في ارتقاء الفن المسرحي المعاصر، نذكر منهم: سعد الدين بقدونس، نزار فؤاد، أحمد أيوب، محمد العقاد، رفيق سبوعي، حيث لاقت الفرقة الشهرة الواسعة خلال عروضها المسرحية، وتلقت عدة عروض لتقديم مسرحياتها في عدة بلدان عربية كفلسطين والعراق والأردن ولبنان، وجميع تلك العروض كانت تقدّم باللهجة الشامية، وساهمت الفرقة في نشر اللهجة الشامية في البلدان العربية، فأصبحت مفهومة ومحبة ومستساغة لدى

بعدها إلى نادي إيزيس لمؤسسه جودت الركابي وكان يضم العديد من الفنانين الرواد أمثال سعيد جزائري وممتاز الركابي، وقدم مع النادي مسرحية «الانتقام العادل» وهي مسرحية للفنان يوسف وهبي مقتبسة من الأدب العالمي، ولاقى العمل نجاحاً باهراً خلال عرضه الذي استمر لعدة أشهر، وبعد فترة انضم إلى فرقة حسن حمدان الكوميديّة ذائعة الصيت في العام ١٩٣٤ وبدأ يشق طريقه في الاحتراف، وأغنى تجربته الفنية من تجارب الفنانين الموجودين في الفرقة أمثال سامي الكسم، وديع جبيلي، ميشيل خياط، وغيرهم.

ويرد الكاتب قائلاً: «انضم عبد اللطيف فتحي لفترة وجيزة إلى فرقة عطية محمد المصرية، وشارك معها بتقديم عدة أوبريتات غنائية خلال تواجدها في سورية، منها «روميوجولييت» و«صلاح الدين الأيوبي».

وتوجهت «الحياة المسرحية» بسؤال إلى أ. أحمد بوبس عن تاريخ ظهور شخصية البربري التي برع في تقديمها الفنان عبد اللطيف فتحي، فأجاب: «حين انضم فتحي إلى فرقة أمين عطا الله المصرية بقي فيها حوالي ثلاث سنوات، وكلفه رئيس الفرقة بتقديم مشاهد ارتجالية خلال فواصل المسرحيات، فقام بأداء دور البربري باللهجة المصرية، مضيفاً بعض المونولوجات الغنائية



الصغير، البطة ذات التاج الذهبي، المريض، علاء الدين والمصباح السحري، ساحر الغابات، السمكة الذهبية، علي بابا والأربعين حرامي» والعديد من المسرحيات التي نالت القبول من قبل الأطفال وأصبحت تقدّم في المسارح خلال العطل والأعياد والمناسبات القومية.. وأسندت للفنان عبد اللطيف فتحي بعد ذلك إدارة المسرح الشعبي لفترة وجيزة، حيث تم إلحاقها بالمسرح القومي بإدارة واحدة، وأصبحت تقدم العديد من المسرحيات العالمية باللغة الفصحى مثل أعمال شكسبير «الملك لير» و«ترويض الشرسة» بالإضافة إلى أعمال مسرحية باللغة المحكية مثل «صابر أفندي» و«بين ساعة وساعة» وانضم إلى تلك الفرقة العديد من الفنانين، ونال المسرح القومي الشهرة والدعم الحكومي وبدأت أعماله تلاقي حضوراً جماهيرياً واسعاً، وأصبح للمسرح السوري نكهة خاصة تميزه عن غيره من المسارح العربية .

وأنتهى أ. أحمد بوبس حديثه قائلاً :

«إن مسيرة الفنان الكبير عبد اللطيف فتحي تُعبّر من أغنى التجارب المسرحية السورية وامتدت أكثر من خمسين عاماً قضاها في العطاء والتفاني بعمله الفني،

والعرب، وذكر بوبس أنه خلال عرض المسرحيات في الأرياف السورية كانت تحصل مع أفراد الفرقة حوادث مضحكة، منها أن أفراد الفرقة كانوا يحصلون على مواد غذائية بدل النقود عندما كانوا يعرضون أعمالهم في الريف.

وأشار أحمد بوبس إلى أن الفنان عبد اللطيف فتحي تقلد العديد من المناصب في وزارة الثقافة، كما استلم إدارة فرقة المسرح الحر عام ١٩٥٦ ولعدة سنوات، وتعاون مع القصاص الشعبي حكمت محسن في تقديم عدة مسرحيات، منها «صابر أفندي، وصية المرحوم، بالمقلوب» وغيرها من المسرحيات التي نالت الاستحسان الجماهيري باعتبارها مسرحيات كوميدية ناقدة اجتماعية تهم المواطن، وفي العام ١٩٦٠ تولى إدارة مسرح العرائس لمدة خمس سنوات، وكان المسرح يقدم عروضه للأطفال من خلال مسرحيات مقتبسة من الأدب العالمي أو من المسرح العربي، مهمتها ترسيخ التعاليم التربوية الصحيحة وزيادة المعرفة الثقافية باعتماد أسلوب تفاعلي ما بين الممثل والطفل بأسلوب فكاهي بسيط وقريب من عالم الطفولة، ومن أهم المسرحيات التي قدمت في تلك الفترة : «بيت الدمية



وأذكر من هذه المسرحيات: «علي بابا والأربعون حرامي، علاء الدين والمصباح السحري، ليلي والذئب».. لقد علمنا أشياء كثيرة أثرت حياتنا وزرعت فينا الثقة والإرادة والقوة والإيمان بالنجاح، وأذكر أنه حين ولدت أختي الصغيرة هلا كانت فرحته كبيرة، مردداً وضاحكاً وهي محمولة على أكتافه: «اجت على ست بنات».. لقد كان محباً لأهله وأخوته، وكان ملجأً لأفراد العائلة جميعهم .

**\*وكيف أصبحت علاقتكم به بعدما شببتم عن**

**الطوق؟**

**\*عندما أصبحنا كباراً بدأنا بمساعدة الوالد في** حفظ أدواره المسرحية، فكنا أنا وأخوتي نلعب دور الملقن له، وكان من عادته أن يتحرك في أرجاء المنزل خلال حفظه لأدواره، وبعد ذلك يتم اختيار الحركة المناسبة للمشهد حتى يأخذ الشكل النهائي للمقطع الدرامي، وكان يملك عدة مواهب فنية أخرى فعلمنا فن التخطيط، فقد كان خطاطاً ماهراً، وقد ورثت أختي الكبرى ندى هذه المهبة وكانت تكتب وتدوّن مسرحياته بخط يدها، وما زلنا نحفظ ببعض المسرحيات المدوّنة، بالإضافة إلى ذلك كان عازفاً على آلة العود ومؤدياً للأغاني الفولكلورية والشعبية القديمة .

**\*هل كان يشجعكم على دخول عالم الفن؟**

**\*كان يرفض فكرة دخولنا عالم الفن بشكل** حاسم لأنه عالم متعب، وقد عانى الوالد الكثير من الصعوبات حتى وصل إلى النجومية ومحبة الناس له، فكان لا يريد أن نعاني نفس المعاناة، فكان يبعدنا تماماً عن هذا المجال، وكان يشجعنا على التعليم والتخصص في مجالات بعيدة عن الفن .

**\*كيف أمضى الراحل أيامه الأخيرة؟**

**\*أمضاها في كتابة نصوص مسرحية لم ترَ** النور حتى الآن وهي موجودة لدينا، وقد تعرض الوالد في سنواته لمرض جلدي أرقه نفسياً، وقد أرسله الرئيس حافظ الأسد عدة مرات إلى تشيكوسلوفاكيا للمعالجة وقد شفي من المرض قبل شهر من وفاته، وقد كرّمه الرئيس حافظ الأسد بوسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٧٦ .



وساهم في إثراء الحركة الفنية، والمسرحية خاصة، من خلال أعماله، ولم يضع نفسه ضمن قالب كوميدي واحد، بل تنوعت أدواره ما بين اللغة المحكية والفصحى، وسيظل علامة فارقة في تاريخ المسرح السوري المعاصر» .

**\* \* \***

وعلى هامش الندوة وبهدف إلقاء الضوء أكثر على مسيرة الفنان عبد اللطيف فتحي الإبداعية كان للمجلة لقاء خاص مع ابنته السيدة نهى عبد اللطيف فتحي حيث طرحنا عليها بعض الأسئلة وكان الحوار التالي :

**\*نرجو أن تعطينا فكرة عن عائلة الفنان عبد**

**اللطيف فتحي .**

**\*عائلتنا مؤلفة من والدي ووالدتي عناية زركلي** وثمانية أولاد : سبع بنات وأخ وحيد وأنا الوسطى في ترتيب العائلة، وكانت والدتي تهتم بأمور الأسرة، فكانت تمارس دور الأب والأم خلال وجود الوالد خارج المنزل لفترات طويلة .

**\*هل تحتفظين ببعض الذكريات عن والدك؟**

**\*عندما كان يدخل إلى المنزل كان يدخل البسمة** والفرح إلى نفوسنا، وكان مدرساً لنا من نوع خاص، فكان يقدم مشاهد ارتجالية فكاهية إرشادية تلبّي حاجاتنا الطفولية التعليمية بأسلوب مسرحي بسيط، ساهمت في صقل شخصياتنا فيما بعد، وكان يقدم المشاهد بطريقة خيال الظل أو العرائس، وبالإضافة إلى ذلك كان يقوم بتحضير بعض المشاهد والتدريبات في المنزل ثم نذهب إلى المسرح لنرى العرض كاملاً، فكنا محظوظين بذلك،





# مشروع مدى الثقافى

## يحتفى بتجربة فرحان بلبل

محمد خير الكيلاني

### حمص ومسرح الجدل

وبدا الناقد أنور محمد دراسته النقدية باستهلال قال فيه : «فرحان بلبل ابن حمص مدينة الجدل، مدينة الحوار، ومسرح فرحان بلبل يعلمنا الجدل ويعلمنا أن لا نتعب من الجدل.. لقد أدرك فرحان بلبل كاتباً ومخرجاً وناقداً مسرحياً أن القيم الاجتماعية تكمن في الفن، لذا أسس عليها بناء المسرحي، فهو إن لم يقض على الفساد والخيانة فهو يزرعها، يكسر جدرانها وله فيها أكثر من أربعين مسرحية، أخرج معظمها، وأول مسرحية كانت «الجدران القرمزية» التي كتبها عام ١٩٦٨ ثم «الحفلة دارت في الحارة» و«يا حاضري يا زمان» و«لا تهرب حد السيف» و«الممثلون يتراشقون الحجارة» و«العشاق لا يفشلون» و«القرى تصعد إلى القمر» وغيرها الكثير.. يكتب فرحان بلبل ويخرج مسرحياته لأنه يريد أن يُنطق الجسد بصفته جسد معرفة ووجود، فلا يعيش الإنسان منفياً بجسده داخل جسده، والإخراج عنده هو امتداد للنص، هو الروح تحتفل بجسدها على الخشبة، و خشبة المسرح هي لتكريم العقل الإنساني، لتحريره ليشغل، فلا رؤية أحادية ولا سلطة مطلقة، فمسرحه مُنجز ثقافياً لدعم العدالة الإنسانية، وهو يعطي السيادة في الاعتقاد للعقل» .

ويتابع محمد دراسته النقدية فيستعرض مسرحية «الممثلون يتراشقون الحجارة» موصفاً إياها بالمسرح داخل المسرح، حيث يقدم بلبل بحثاً سيولوجياً عن غريزة مجتمعية يتم محوها إن في الجاهلية أو في ما بعد الإسلام إلى يومنا هذا، وهي أقوى من الغريزة الجنسية مما دفع عبد المطلب في المسرحية لأن يدافع عن إبله ويترك الكعبة لربها ليدافع عنها حين غزاها إبرهة الحبشي، ويضيف محمد : «فرحان بلبل في المسرحية يدفع عبد المطلب لأن



من اليمين الأساتذة فرحان بلبل - أنور محمد - حسن عكلا

مشروع مدى الثقافى إضاءة جميلة على المشهد الثقافى في حمص بكافة أنواعه من شعر وموسيقى ومسرح حيث أقام المشروع ندوة نقدية عن أعمال الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل قدم فيها قراءة نقدية أ. أنور محمد وأدارها المخرج المسرحي حسن عكلا وذلك يوم ١٦ شباط الماضي بحضور جمهور من المثقفين وذلك في قاعة عبد المعين الملوحي في المركز الثقافى ب حمص .

بدأ الجلسة المخرج المسرحي حسن عكلا قائلاً : «فرحان بلبل ليس مجرد اسم فحسب.. إنه تاريخ سجل اسمه في عصره، وأظن أن عصره سيكون دائماً عليه، وأن الزمن القادم لن ينساه، بل على العكس سيعرفه أكثر مما عرفناه».. وتابع عكلا حديثه معرّفاً بالناقد أنور محمد فقال : «ناقد معروف وبارز، يستطيع أن يدرس العرض المسرحي والنص المسرحي ليس دراسة أكاديمية فحسب بل أوسع من مجرد الدراسة الأكاديمية» .



فأجمع حوالي أربعين ضيفاً من الضيوف العرب على إباحة دمي وهدره، ولم يدافع عني أحد من السوريين، وانتشرت المسرحية وعُرِضَتْ في كثير من البلدان العربية مرات ومرات.. أما مسرحية «الجدران القرمزية» التي قدمت عام ١٩٦٩ في نادي دوحه الميماس إخراج المخرج المسرحي المصري محمود حمدي فقد أقيمت حولها خمس ندوات في حمص وقوبلت بتشنج شديد تأييداً أو هجوماً، وهي تتحدث عن عائلة فلسطينية بدأت في أحد المساجد واندثت بإثراء بعض الذين استغلوا إخوانهم الفلسطينيين.. واختلاف وجهات النظر بين المتلقين وضعني على الطريق الصحيح لأنه على المسرح أن يهتم بشؤون بلده، فأغلب المسرحيين كتبوا عن مشاكل بلدهم وعصرهم كشكسبير وإبسن وبريخت وموليير، فالمحلية طريق للعالمية، وأنا بدأت من هموم بلدي، وفي الفن لاحظت أن الكتاب العرب والأجانب ثرثارون مهذارون كأدباء، فالأديب يفضض بالحوار، وهذا مرهق في العمل المسرحي، وأنا كأديب أكتب مسرحياتي بالفصحى وتعلمت أن أحذف ما يجب حذفه من مسرحياتي، فلا نجد فيها أية كلمة زائدة، إضافة إلى أن الممثلين إذا تضايقوا من حوار أحذفه ليبقى العمل رشيقاً، ومسرحيتي أكتبها حوالي خمسة عشر مرة وأعرضها على زملاء مسرحيين ليصححوا لي أخطائي وينتقدوني، ثم أقرأها بصوت عال لأرى هل هناك مشكلة في الحوار قد يؤدي إلى تعثر الممثل.. إذن لا زيادة في الحوار، والقضية ليست لغة فصحي أو عامية بل هي لغة مسرحية أم لا وهل المسرحية مبنية بناءً درامياً متيناً.. وأعترف أنني لص، إذ لم أترك مدرسة أدبية في المسرح إلا وسرقت منها، لكنني (فرحت) ما أخذت وصغته بما يناسب بلدي وقومي.

وتحدث فرحان بلبل عن عمله الإخراجي قائلاً:

«عندما أخرج مسرحية أضع في الحسبان هل سيجب الجمهور عملنا أم لا.. من هذا المنطلق أصوغ العمل المسرحي بما يؤدي إلى أن يفتن الناس، وأعتقد أنه إذا نظر المتفرج إلى ساعته فهذا يعني أنه أحسّ بضيق، وعندما ينتهي العرض ليقُل المشاهد ما يشاء.. المهم أنني شديته إلى العرض وأوصلت إليه المقولة عبر ممثلين أحبهم وأسعى لإبرازهم لأن الممثل عندي هو بطل العرض، ولا أنكر أن الإضاءة والديكور والسينوغرافيا عناصر لها أهمية لكن الممثل هو الأهم، خاصة عندما تتعلق به عين

يخالف موقفه ومقولته التاريخية: «الإبل لي والكعبة لها رب يحميها» فيجعل عبد المطلب يغير موقفه ليدافع عن الكعبة بالغريزة المجتمعية، وهذا تحريك لساكن لأننا مازلنا نعيش كبتاً مجتمعياً منذ ذلك الغزو وحتى الآن.. بلبل في مسرحه مع تعدد أساليب النظر والبحث والأخذ بنظرية الإبداء كونها تحمل في بذورها حلاً منطقياً لتفسير المسائل المختلف فيها وعليها بين القوي والضعيف، ذلك أن خشبة المسرح ليست ككرسي الحكم مُلك استئثار واحتكار وإن كان المسرح من أقتعة فهو ليس زينة وترياقاً وقتاعاً لأولئك الفاسدين الذين يحتمون ويأتزون بالشرف والوطنية.. والإنسان عند فرحان بلبل لا يمكن أن يعيش وحيداً، وإن اضطر فلا يتمتع عن المقاومة، فكيف إذن سنهزم العنف؟ لا يروج بلبل للاستسلام، والصراع في مسرحياته اجتماعي حتى وإن كانت المسرحية تتأسس على أحداث تاريخية وسياسية كما في مسرحية «الممثلون يتراشقون الحجارة» فبلبل في مسرحياته يذهب إلى صراع تصطدم فيه المبادئ».

ثم تعرّض أنور محمد إلى مسرحية «الجدران القرمزية» التي تتكلم عن القضية الفلسطينية، بطلها العم أحمد الذي يتصارع مع عدوِّين، الصهيوني في الأرض المحتلة من طرف، وسلمان الخائن و خليل المتخاذل من طرف آخر.. كما تحدث محمد عن مسرحية «إبداء» المعتمدة على أسلوب المسرح داخل المسرح.. العقلاء الثلاثة أدهم ورامي وفراس يؤلفون مشاهد مسرحية تتصارع مع الواقع المادي المجنون الذي صنعه حرب السنوات التسع من خلال علاقة جدلية تجرّم قوانين التخلف التي حكمت الحرب، فمات من مات وتشرد من تشرد وجنّ من جنّ.. في هذه المسرحية يقدم بلبل رؤيته وموقفه كمثقف عضوي من هذه الحرب من خلال الجدل.

### بلبل وشخصياته الأربع

وتحدث فرحان بلبل عن تجربته بشخصياته الأربع: الكاتب والمخرج والناقد ومدير فرقة المسرح العمالي، فأشاد أولاً بتجربة مشروع مدى قائلاً: «أنا معجب ومفتون بهذا النشاط المتدفق في المدينة».. ثم تحدث عن حادثة وقعت معه في مسرحية «الممثلون يتراشقون الحجارة» فقال: «في مهرجان دمشق المسرحي عرضنا المسرحية،



الأعضاء لذلك واشتغلنا مع اتحاد عمال حمص منذ العام ١٩٧٣ وحتى العام ٢٠١١ مجاناً، وبالتالي لم يقع بيننا تنافس من أجل المال على الإطلاق، وعندما كانت الفرقة تتال مكافأة مالية كان يتم توزيعها بالتساوي، لا زيادة لأحد ولا نقصان من أحد... وتقدم أعضاء الفرقة بالعمر والفهم وأحدثوا تمرداً عليّ وعقدوا اجتماعاً عند أصغر عضوي الفرقة وقرروا تشكيل مجلس إدارة ونظاماً داخلياً فانصعبت لهم تقديراً لوعيهم لأن ما كان يصلح اليوم لا يصلح للغد، وبقيت مديراً للفرقة لكن القرار كان للإدارة، ومرة كنت في دمشق عند الفنان أسعد فضة عندما كان مديراً للمسرح والموسيقا فطلب مني الذهاب إلى حلب لإخراج عرض مسرحي بمناسبة افتتاح المسرح القومي هناك، فقلت له أنني سأستشير إدارة الفرقة فلم يسمحوا لي بالذهاب، فاعتذرت.. أذكر أيضاً أنه في جولات الفرقة كان الأطفال يساعدوننا في نقل الديكور، وعند العرض لا نسمح لهم بالدخول، فقال لي الفنان أحمد منصور: هؤلاء الأطفال أليس لزاماً علينا أن نقدم لهم مسرحاً يخصهم، فقلت: نعم.. وطلبت من الكاتب سلام اليماني كتابة نص للأطفال، وبذلك شق الكاتب المسرحي سلام اليماني طريقاً لمسرح الأطفال ليس على صعيد الفرقة فقط وإنما على صعيد المسرح السوري، وفرقتنا رائدة في مسرح الأطفال وقد قدمنا ثلاثة نصوص للأطفال تأليف اليماني، ثم صرنا أكتب للأطفال، وكنا فرقة جوالاً، تعرض أعمالها في أنحاء سورية، وقد غيرنا موقف الناس من المسرح».

### مدير المشروع

وقال مدير المشروع أ.رامز الحسين مختتماً الندوة: «الشكر الأكبر لجمهور حمص، وخصوصاً المسرحيين الذين أضفوا بحضورهم ومدخلاتهم جواً من المتعة والفائدة، ونعدكم بالأجمل دائماً.. وأضاف: «مسرحية الممثلون يتراشقون الحجارة من أجمل المسرحيات التي حضرتها لفرحان بلبل وكانت لها بصمة كبيرة في حياتي وحيي للمسرح.. هذه المسرحية عرضت في حمص في التسعينيات وما زلت أذكر تلك الانطباعات الجميلة عنها.. وجميل جداً أنه وبعد ثلاثين عاماً التقيت مع مخرج المسرحية أ.فرحان بلبل في ندوة مسرحية من تنظيم مشروعنا».

المتفرج.. وللإستفادة من الإضاءة والسينوغرافيا يجب أن تلعب دوراً درامياً حساساً، فالإتقان ثم الإتقان، ومن أسرار المسرح الاعتماد على الإيماءة المحلية لتؤدي طابعاً بلدياً، وهذا ما اشتغلت عليه في مسرحياتي، فلو أخرجت عملاً أجنبياً يجب أن أعطي الإيماءة المحلية دورها».

وتكلم بلبل عن عمله كناقذ فقال: «مرة حضرت مسرحية للمسرح الجامعي المركزي وكان الجمهور ينتقد المخرج والعرض بشكل قاس، وكانت هناك ندوة عن العرض فطلب مني مدير الندوة الكاتب لؤي عيادة الإدلاء برأيي فقلت: إن أهم قانون في المسرح هو قانون الاحتمالات، وكل من في الصالة يرى العرض من وجهة نظره، وكل واحد يجد تفسيراً، والمخرج ينطلق من تفسيره الذي يحتمله النص ويبني العرض عليه، وأنا كمُشاهد يجب أن أرى تفسيره هو وليس تفسيره.. وبناء عليه قلت لهم تعالوا نرى ما هو الاحتمال الذي اختاره المخرج وبنى العرض عليه، ويجب أن أرى تفسيره وليس تفسير الآخرين، ويجب رؤية العرض من داخله وليس من خارجه، ومنذ العام ١٩٧٠ وحتى العام ٢٠٠٣ وأنا أركز في نقدي للعروض المسرحية على داخلها، ولا يحق لي أن أضع تفسيراً يخالف تفسير المخرج فأرى هل قدم المخرج رؤيته بشكل صحيح أم لا، وهنا مرتكز النقاش، إذ أدخل الي عقله وأدرسه.. أما بالنسبة لتأليفي لكتبي فكلما وجدت نصاً في المعرفة في حقل من حقول المعرفة المسرحية في سورية كانت الظروف تدفعني لتأليف كتاب عنها، فمثلاً اشتغلت أستاذاً لمادة الإلقاء في المعهد العالي للفنون المسرحية فوجدت نصاً بطريقة الإلقاء، فألفت كتاباً بعنوان «أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي» وشعرت باضطراب في التأريخ للمسرح السوري فألفت كتاب «المسرح السوري في مئة عام من ١٨٤٧ إلى ١٩٤٧» وقد وضعت أربعة عشر كتاباً، وآخر كتاب أعيد طبعه كان «النص المسرحي.. الكلمة والفعل» في القاهرة.. لقد رأيت محاولات لشباب تصدوا للكتابة المسرحية فوجدتهم لا يعرفون أركان الدراما، وهذا الشعور وجدته من خلال لقائي مع مسرحيين شباب وجولاتي في المهرجانات المسرحية».

وتحدث أ.بلبل عن دوره كمدير للفرقة العمالية المسرحية في حمص فقال: «شكلنا فرقة مسرحية استمرت أربعين عاماً كانت لها قواعد وأسس، أهمها الانضباط الصارم، فقد كنا كفرقة عسكرية، وكنت مديراً والجميع تحت قبضتي الحديدية واستجاب

# لا يخفي انحيازه لمسرح الفرجة المخرج المسرحي د. تامر العرييد : العروض المسرحية السورية لها احترامها عربياً

نجوى صليبه



سيرة مهنية غنية من حيث الدراسة الأكاديمية للمسرح وتطبيق هذه الدراسة على أرض الواقع، بل والتوسع بها بما يخدم المشروع المسرحي ويساهم في تطويره والسير به قدماً.. احترنا من أين نبدأ حوارنا مع المخرج المسرحي د. تامر العرييد، هل نبدأ من الدراسة أم التدريس لسنوات في المعهد العالي للفنون المسرحية؟ أم نبدأ من العروض المسرحية التي أخرجها؟ أم من البرامج التلفزيونية الخاصة بالمسرح التي أعدها وأخرجها للتلفزيون؟ أم ورشات العمل الداخلية والخارجية؟

إقامة عروض مسرحية على مستوى المدرسة، ثم صار لدينا المسرح الشبيبي وشاركت في عروضه المسرحية على مستوى المحافظة، وتوجت ذلك بانتسابي إلى المعهد العالي للفنون المسرحية والدراسة في قسم التمثيل وأنا خريج الدفعة الخامسة في المعهد.. لقد انصب اهتمامي على المسرح، وكنت شغوفاً بأن أمثل وأكتب وأخرج وأفعل كل شيء له علاقة بهذه النشاطات.. تلك المرحلة كانت مهمة بالنسبة إليّ كثيراً، فقد كانت فترة للمعرفة وصقل الموهبة واكتشاف الذات أكثر، وصار المسرح حالة معرفية وليس هواية فقط، كما صار خياراً وفكراً وحياء، وأنا صرت أفهم المسرح بشكل أكاديمي ليصبح لاحقاً مشروعياً في الحياة، وأتذكر اليوم فترة الدراسة

ولعلّ أجمل البدايات في هكذا حوارات هي تلك التي تتحدث عن البدايات أيضاً، أي الخوض في ذكريات الخطوات الأولى في طريق المسرح الطويل.. يقول العرييد: «المسرح كان ضمن قائمة اهتماماتي الأولى، وكنت أحب الحكاية ومغرمًا بالرواية والقصّ، وهذا له علاقة بالبيئة التي نشأت فيها، حيث كانت جدتي تروي لنا الحكايات، وهذا كان يعني لي أن أتصور الحكايات وأتخيلها، وخلال فترة الطفولة تعلقت بالحكايات كثيراً إلى درجة صرت أمثل فيها الحكاية وأحكيها لأصدقائي وأخوتي وأقراني، لكن نضوج فكرة المسرح بدأ في المرحلتين الإعدادية والثانوية، حيث كنت قادراً على



مزاد علني

اسمه يحيى بوز وكان مهتماً بالمسرح وحريصاً على صنع شيء فيه، وكان عندنا أيضاً مدرّس لغة إنكليزية اسمه سرور شلش وكان يحب المسرح والموسيقى، وكان درسه دائماً يسير باتجاه حب الفنون إلى درجة أننا كطلاب قدمنا حينها عرضاً باللغة الإنكليزية، كما حاول تعليمنا الموسيقى.. وفي المسرح الشببي شاركتُ في عدة عروض يمكن التوقف عندها لأنها كانت مفصلية بالنسبة لي، حيث شاركتُ في العام ١٩٨٣ في مسرحية «السيد بونتيللا وتابعه ماتى» عن نص لبريخت إخراج بنيامين حميدان وكنت سعيداً بهذه التجربة لأن مشروعى كان في الأساس هو التمثيل ودخلت المعهد على هذا الأساس، شاركتُ بإدارة حميدان في مسرحية «قبل أن يذوب الثلج» وأذكر هنا أن الفنان بنيامين حميدان كان شخصاً صادقاً في التعاطي مع الفن المسرحي وترك بصمة جميلة، وقد قدمتُ في تجاربي معه شخصيات جميلة كان لها صدق جيداً عند الجمهور، وتم عرض هذه الأعمال لاحقاً خارج مدينة السويداء».

بكثير من الحنين لأنني كنت غارقاً بالمسرح وأشتغل فيه لأعرف أكثر عنه، وكنت أدرك أن مستقبلي تحدد في هذا المجال، وأصبح المسرح حياتي وشخصيتي». عروض كثيرة قدمها تامر العريبي في المسرح الشببي، حيث يتذكر بكثير من الدفء تلك المرحلة: «أستطيع الوقوف عند تلك الفترة بكثير من الحب والدفء على الرغم من أن العروض التي قدمناها كانت عادية كعروض هواة، لكن على بساطة ظروفها الإنتاجية كانت مهمة جداً لتكوين الشخصية وتعميق الشغف وحب المسرح، وأتذكر أنني كنتُ في الصف العاشر حين اشتغلنا العرض المسرحي «الملك يموت» وكانت أول مرة نصعد فيها كمجموعة عرض على خشبة بالأزياء والستائر، وقدمنا العرض لمدة يومين على مسرح سينما سرايا في مدينة السويداء الذي كان يستقبل عروضاً زائرة، وكانت هذه التجربة مهمة جداً بالنسبة لي، وقد أديتُ فيها الشخصية الرئيسة، أما مخرج هذا العرض فكان شخصاً لعب دوراً كبيراً في تشجيعي على حب المسرح

بياع الفرجة



في المسرح السوري، وكان مترجماً أمعياً وامتلك معرفة حقيقية في إعداد الممثل.. كانت هذه المرحلة من حياتي دافئة جداً ولها زاوية دائمة في قلبي لأنها تذكرني بمرحلة الطالب وأحلام الممثل في المستقبل وعلاقته بزملائه، فالحياة في المعهد والعمل المسرحي يجدان الود والألفة لأن العمل المسرحي يقوم على تكاتف كل الفريق بلا استثناء: من الذين يشتغلون على الماكياج إلى الإضاءة إلى الديكور.. في تلك الفترة كانت غالبية العروض من نتاج الطلاب ويشرف عليها المدرس بشكل عام إلى درجة أن الماكيت كنا نشغله مع الفنان نعمان جود أحد الأساتذة المهمين في السينوغرافيا والديكور المسرحي، وأتذكر الآن أصدقائي في عرض التخرج وحالة الحلم في مواجهة الجمهور، حيث كنا نواجه الجمهور لأول مرة، وكان عرضاً متميزاً، وكانت آنذاك مشاريع التخرج تعرض دائماً على خشبتي الحمراء أو القباني خدمة للممثل الذي صار قادراً على مواجهة جمهور المسرح.

وبالسؤال عن العروض التي شارك فيها خلال دراسته في المعهد قال د. العرييد: «خلال تلك الفترة شاركتُ بعمليين خارج المعهد هما «النصيحة» مع المخرج فؤاد الراشد للمسرح الجامعي عن نص لمارك توين وكُنَّا حينها طلاباً في السنة الثالثة في المعهد، وكان يدرّسنا الراشد حينها فن الإلقاء، والعمل الثاني هو «المفتش» لغوغول أخرجته شريف شاعر الذي كان أستاذنا في السنة الرابعة وأعطانا فرصة المشاركة بعرض مختلف، أما بقية العروض فكانت مختبرية داخل المعهد على مدى السنوات الأربع وهي ليست عروضاً جماهيرية، الهدف منها تدريب الطالب وتعويد على جو المسرح والحفاظ عليه قبل أن يقف أمام الجمهور ويقابله للمرة الأولى». وعن المشروع الذي تخرّج العرييد من خلاله يقول: «في العام ١٩٨٥ عرضنا على مسرح القباني مشروع تخرجنا مسرحية «رومولوس العظيم» إخراج شريف شاعر الذي كان أحد الأسماء المهمة والعلامات الفارقة



بواب وشبابيك وأسرار

فهنالك من يجتهد ويتعب حتى يحقق جزءاً من طموحاته، وهناك من تأتبه الفرص تباعاً أو على طبق من ذهب، فكيف كانت هذه المرحلة بالنسبة لتامر العرييد؟ وما هي العروض التي شارك فيها بعد تخرجه؟ يجب: «تخرجت في العام ١٩٨٥ وعملت كمساعد مخرج في عرض للمسرح القومي من إخراج طلال الحجلي اسمه «الزواج» وفي العام ١٩٨٧ عملت في المعهد كمعيد وبقيت فيه سنتين إلى أن يتم إيفادي إلى روسيا لإتمام الدراسات العليا والحصول على شهادة الدكتوراه، أما الأمر الذي دفعني لإكمال دراستي العليا فهو أنني أثناء الدراسة في المعهد كنت أرى نفسي مخرجاً أكثر من كوني ممثلاً».

بقي تامر العرييد في روسيا حتى العام ١٩٩٣ وحصل على الماجستير والدكتوراه في إعداد الممثل، ويحدثنا عن تلك المرحلة قائلاً: «مدينة بطرسبورغ التي درست فيها مدينة مهمة، فهي تسمى «المدينة المتحف» لأن الفن فيها حالة يومية، كما أنه متنوع وغني، والدراسة فيها كالذهاب إلى النبع، والمدرسة المسرحية فيها مبنية على

يتابع تامر العرييد: «الصعود حينها على خشبة المسرح كان لحظة خاصة ومهمة وفيها شيء من الرهبة والمتعة المحفوظة بالقلق لأن مواجهة الجمهور يجب أن ترافق بالقلق، وأتذكر الآن هذا العرض بكل تفاصيله، وقد أديت فيه شخصية تاجر بنطلونات وكان استمرار الحرب يعني له الكثير، وأديت أيضاً شخصية ثانية هي شخصية قائد روماني، وجرت العادة في تلك الفترة أن يؤدي الممثل شخصيتين من أجل أن ينال حقه في الظهور وأن يكون هناك مساحة كافية له لتقديم ذاته للجمهور.. مواجهتنا للجمهور للمرة الأولى والتصفيق لأدائنا جعلنا نشعر أننا صرنا ممثلين محترفين وأكاديميين، واستمر العرض أسبوعاً كاملاً دون أن تخف عزيمتنا أو حبننا أو شغفنا، وبعد أن انتهت أيام العرض أدركنا أننا لن نقابل الجمهور في اليوم التالي ولن نشعر بمتعة الأداء، فشعرنا بالحزن».

وتعدّ مرحلة ما بعد التخرج مرحلة صعبة بالنسبة للممثل من حيث توفر فرص العمل ونوعية الأدوار،



العين والمخز

التي كنا نعانيها، إذ كنا نضطر إلى الاستعانة بالخبرات الأجنبية لعدم وجود مختصين لدينا في هذا المجال.. وكل فترة لها ظروفها، وأنا لم ابتعد كثيراً عن الطلاب، فقد كنتُ دائماً على تواصل معهم في الفترات التي كنتُ فيها أترك التدريس في المعهد.. كان هناك طلاب مشاكسون لكنهم موهوبين، وهناك مساحة للمبادرة والتجريب، والموارد متاحة، واتسعت مساحة الارتجال، وعاد الأكاديميون الذين كانوا يدرسون في الخارج، وهناك كوادرمهمة لعبت دوراً في إنضاج العمل والتدريس، كذلك الأمر على مستوى العروض ووجود أساتذة زائرين سواء عرب أو أجانب، وأتيح للطلاب المشاركة في الملتقيات العربية والعالمية المختصة بالمسرح».

وعن العروض التي قدمها في تلك الفترة يقول العريبيد : «كانت مرحلة مهمة جداً، قدمتُ خلالها عروضاً كثيرة، إضافة إلى عملي أستاذاً في قسم التمثيل، وبرأيي أن المسرح مشروع يبدأ من الشخصي ليصبح مشروعاً ثقافياً كبيراً.. من هنا أستطيع القول إن

المنافسة فيما يتعلق بإعداد الممثل والعروض، وخلال فترة دراستي كنتُ أشتغل مع أستاذي غاليديف أحد المخرجين الكبار في المسرح الروسي، فاشتغلت معه مع عمليين، الأول «رجال وفئران» ضمن العمل الدراسي والمختبري، والثاني «أخوة وأخوات» وهما عملان مهمان أعيد عرضهما أكثر من مرة، وكنتُ كل ثلاثة أشهر أقيم ورشة عمل أو تدريب، فقد كنتُ مدرباً هناك إضافة إلى عملي مخرجاً مساعداً مع أستاذي، كما اشتغلت عرضاً لاتحاد الطلبة السوري هناك بمناسبة عيد الجلاء في العام ١٩٩٠ وخلال فترة الدراسة كانت حالة المختبر المسرحي مهمة جداً، وكان من الضروري حضور الأستاذ مع طلابه والجمهور أيضاً.. كانت مرحلة فيها من الفن والمعرفة والفائدة الشيء الكثير».

بعد عودته إلى سورية استمر د.العريبيد في إعطاء الدروس في المعهد العالي للفنون المسرحية.. يقول : «أعطيت دروساً في مادة فن الإلقاء الذي أنجزت فيه دراسات، وهي مادة مهمة جداً وواحدة من المشكلات





التلفزيون بمسرحية «السمرمر» .

بعد مسرحية «السمرمر» وبحسب العرييد صار هناك وضوح أكثر في المشروع المسرحي، وترتبت على ذلك مسؤولية كبيرة حول ماذا يقدم وبماذا يطالبه الجمهور، وقدم العرييد بعد «السمرمر» مسرحية «عودة السندباد»، تأليفاً وإخراجاً لمسرح الطفل، تلتها في العام ١٩٩٧ مسرحية «العين والمخزن» إخراجاً عن نص «سليمان الحلبي» لألفريد فرج.. يقول تامر العرييد : «شاركت في هذا العرض أسماء كبيرة مثل محمد حداقي وفادي صبيح ومحمود خليلي ومحمد خير الجراح، وفي كل عرض اشتغلته كنت أعتد على المجاميع لأنني أحب المسرح الذي فيه ناس ولا أحب العرض الذي يلوي ذراعه ليقدّم ممثلاً أو ممثلين لأن المسرح حياة وأشخاص وأجساد تتحرك، ومهما كانت الفكرة مهمة يجب أن يكون هناك أشخاص لتقديمها، لذلك قدمت مسرحاً صعباً فيه غناء وموسيقى مباشرة على خشبة المسرح ودفعنا بسبب ذلك ثمن عدم استطاعتنا المشاركة في عروض خارجية بسبب العدد الكبير من الفنانين المشاركين في العرض الواحد، والعرض الوحيد الذي ذهبنا به إلى خارج سورية هو «بياع الفرجة» الذي كان يضم اثنين وثمانين مشاركاً حيث ذهبنا به إلى الأردن في العام ٢٠٠٠ وشاركنا في مهرجان بيترا المسرحي الأول وحصلنا حينها على جائزة أفضل ممثل وجائزة أفضل عرض، وهذا يدل على أهمية هكذا عروض.. وفي العام ١٩٩٩ كانت مسرحية «بواب وشبابيك وأسرار» بطولة نضال سيجري وسيف الدين سبيعي ومحمود خليلي ورفيق سبيعي ومحمد خير الجراح، وكان فيه استعراض ومجاميع، وعرضناه في شهر رمضان، وميزته أنه كان كل يوم يستضيف فناناً على مدى ثلاثين يوماً، وكل فنان يروي حكاية تخدم العرض، وكان هناك دائماً عمل على الموسيقى الحية المباشرة والغناء على خشبة المسرح، وكان معنا أيسر اللحام واشتغل معنا في هذا العرض وفي «السمرمر» و«العين والمخزن» .

بعد ذلك قدم العرييد مسرحية «بياع الفرجة» تأليفاً وإخراجاً، ويقول عنها : «يحكي العمل عن المسرح،

لدي مشروع الذي أستطيع الدفاع عنه عندما اشتغل على الفرجة المسرحية.. في بطرسبورغ حيث درست كان هناك ثلاثون مسرحاً، أي ثلاثين خياراً يومياً من العروض، سواء للشباب أو الأطفال أو البولشوي أو الهواة وعروض القطاع الخاص.. هي مدينة تحتضن عروضاً راقية جداً، ولا أحد يلغي الآخر، بل على العكس فإن وجود هذا التنوع هو الحالة الحية، وهذا ما حملته معي وأتيت به لأصنع مسرحاً قريباً من الناس، يقدم المتعة والفائدة ويرتقي بذائقة الجمهور ويحترم ذنبيته.. أنا ضد وجود مسرح تجاري فقط أو جاد فقط، إذ أن وجود الاثنين حالة صحية، لذلك لجأت إلى عروض الفرجة المسرحية القائمة على نصوص فيها قيمة فكرية، وتقديمها بأسلوب فني يحبب الناس بالمسرح ويرغبه بالذهاب إليه دون الشعور بالندم مثل «حلاق بغداد» و«السمرمر» و«بياع الفرجة» و«العين والمخزن» و«كلاكي» وأذكر هنا أنه في التسعينيات كسر الجمهور باب المسرح من أجل الدخول وحضور مسرحية «السمرمر» .

في العام ١٩٩٥ أخرج تامر العرييد مسرحية «حلاق بغداد» للمسرح القومي بدمشق عن نص لألفريد فرج وبطولة زيناتي قدسية، عبد السلام الطيب، يوسف المقبل، جمال العلي، شكران مرتجى.. يقول العرييد عن هذه التجربة : «كان هذا العرض بداية مشروع المسرح الذي يقوم على الفرجة والذي اشتغل عليه، وتلاه في العام ١٩٩٦ العرض الثاني «السمرمر» إعداداً وإخراجاً للمسرح القومي أيضاً، وهو من العروض التي كانت علامة فارقة في المسرح السوري، إذ أنه أعيد تقديمه خلال فعاليات تظاهرة دمشق عاصمة الثقافة العربية عام ٢٠٠٨ وهو عرض جمع بين الخريجين الجدد وقامات كبيرة، إذ شارك فيه : عبد الرحمن أبو القاسم الذي أدى دور أسعد باشا وهو دور يبقى في الذاكرة، أندريه سكاف، محمود خليلي، محمود جركس، وليد الدبس، لينا دياب، حسن دكاك، ناصر الشبلي، وقد عرضناه شهراً كاملاً وتم التمديد عشرة أيام على الرغم من أنه عُرض خلال شهر رمضان، أي في ذروة عروض الدراما التلفزيونية، وحينها كُتب في الصحافة أن المسرح ينافس



باختلاف طبيعة العمل لأن إعادة العرض تتطلب التقييم والتطوير وإعادة النظر، كما أن لكل مجموعة نكهتها الخاصة». وفي العام ٢٠١١ أخرج العرييد مسرحية «كلاكيث» وكانت من تمثيل عبد الرحمن أبو القاسم، جيانا عيد، جمال العلي، محمود خليلي، عن نص «زورق في الغابة».. يقول العرييد: «لهذا العرض خصوصيته لأنه لم يعتمد على مجاميع كبيرة، وكان هناك فضول وتساؤل عمّا سأقدمه بستة ممثلين، وكان هناك توظيف للأجواء البصرية واعتماد على الرقص التعبيري والسينوغرافيا، إضافة إلى الفكرة التي كانت صادمة قليلاً وهي الصراع بين الخير والشر، وكيف يمكن أن نكون مواطنين صالحين.. الأفكار كانت جريئة، وكذلك الشكل الفني، أما الجمهور فكان الرقم الصعب بالنسبة إلي، وشهد العرض إقبالاً جماهيرياً مميزاً».

ولأنه من أنصار مسرح الفرجة والمجاميع أشرف العرييد على العديد من الاحتفاليات، فقد أخرج حفل افتتاح مهرجان المحبة في اللاذقية لأعوام ٢٠٠٠ و٢٠٠٥ و٢٠٠٦ ويحدثنا عن هذه المشاركة فيقول: «في هذا المهرجان كانت اللوحة الواحدة تعتمد على ثلاثمئة فرد، والعرض يتضمن أكثر من لوحة، أي أكثر من ثلاثة آلاف فرد، وهذا كله بحاجة لتدريب وتحضير كبير من حيث بناء اللوحة والإضاءة والصوت وكل تفاصيل العمل من صغيرها إلى كبيرها».

في العام ٢٠٠٤ تسلم العرييد إدارة مهرجان المسرح الجامعي في سورية، وفي العام ٢٠٠٥ قام بإخراج حفل افتتاح الأولمبياد الخاص الدولي في قصر المؤتمرات بدمشق، ومن ثمّ أشرف على احتفالية «عرس النّصر» وأخرجها وكانت لمصلحة المنظمات الشعبية والمقاومة

بطريكية أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس  
حركة الشبيبة الأرثوذكسية  
مركز دمشق

وبركة و رعاية صاحب الغبطة البطريرك يوحنا العاشر  
الكلّي الطوبى والجزيل الإحترام  
تقدم العرض المسرحي :

**قرب  
يطلع  
الضوء**

نص مسرحي و إخراج:  
**د. تامر العرييد**

أيام ١٠ - ١١ - ١٢ / تشرين الأول  
الساعة السابعة مساءً  
على مسرح الحمراء - دمشق

تباع البطاقات في  
مقر حركة الشبيبة الأرثوذكسية  
جانب كنيسة العليب المقدس - القمام  
بدءاً من ١ تشرين الأول  
للإستعلام:  
الأخ إيهاب خردق 0997728842  
الأخت حنان سهد 0994624669

شركة سارا  
للصناعات  
الغذائية

SARA  
شركة سارا وسين  
لوح الحياة النهم

ومن العناوين الصحفية التي نُشرت عن العمل أذكر «بياع الفرجة مسرح يدافع عن المسرح» وشارك في العرض محمود خليلي وفادي صبيح وكميل أبو صعب ومحمد خير الجراح ويوسف المقبل وإسماعيل ديركي، وهي أسماء لها وزنها الفني.. وهذا النص كان ذروة مشروع المسرحي القائم على الفرجة».

وفي العام ٢٠٠٠ أعدّ وأخرج مسرحية «مزداد علني» للمسرح القومي أيضاً عن نص لمارك توين وهو يقول عنها: «شارك في المسرحية الفنانون: فيلدا سمور، طلال نصر الدين، جمال العلي، عروة العربي، وغيرهم الكثير.. وفي العام ٢٠٠٨ أعدنا عرض مسرحية «السمرمر» مع ممثلين جدد، إذ انضم لمجموعة العمل الفنانون: زيناتى قدسية ويوسف المقبل، وقد شعرتُ



الضوء، أي كنت أعدّ ممثلاً خلال ستة أشهر، والمستوى الذي وصلنا إليه في عروض «قرب يطلع الضو» ومسافر بلاوطن» أقرب إلى الاحتراف، وأنا راض جداً عنهما، ولم يكن التعامل مع الشباب صعباً، فأنا ما أزال قريباً من الطلاب وأدرّسهم وأتعامل معهم بشكل يومي، وبطبعي أحب التعامل مع الجامعات والأعداد الكبيرة، وأعتقد أننا نتوصل معاً إلى نتائج مهمة.. كفنانيين ومشتغلين في المسرح نجد أنفسنا أحياناً في مكان آخر يخدم مشروعنا، ونحن لا نستطيع التخلي عن العمل الأكاديمي في المعهد العالي للفنون المسرحية، وفي الوقت ذاته أحقق ذاتي كمخرج. برامج عديدة عن المسرح أعدّها وأخرجها تامر العرييد للتلفزيون، منها «ارفعوا الستار» و«بيكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً» في العام ١٩٩٩ وفي العام ٢٠٠٠ أعدّ وأخرج برنامج «من يرفع الستار» وبرنامج «حكواتي المسرح» في العام ٢٠٠١ وبرنامج «المسرح شاهد على عصره» في العام ٢٠٠٢ وبرنامج «المسرح في دائرة الضوء» في العام ٢٠٠٤.. وحول هذه البرامج وهدفه من العمل بها وإعطائها هذا الوقت والجهد يحدثنا د. العرييد: «أهتم بإعطاء الممثلين المسرحيين حقهم على التلفزيون وتخليد ذكرى الأوائل منهم، وهذه مهمتنا جميعاً، ومن المعيب بل والكارثي ألا يوجد لدينا أرشيف يحفظ مسرحيات كـ «الملك لير» و«حرم سعادة الوزير» و«برج المدايح» و«أزهار تشرين» و«أولاد بلدنا» و«أغنية على المر» وغيرها من العروض المسرحية القديمة.. مهمتنا هي صنع إرث وأرشيف وإعطاء الناس حقها، وهذا ماكنت شديد الحرص عليه في برامجي المسرحية التي أنجزتها، فقد عملت على إحياء بعض العروض وتسجيلها من جديد، وكانت هناك صعوبة كبيرة لعدم وجود مواد على أشرطة قديمة وكان البحث مضيئاً».

لم يقتصر نشاط د. تامر العرييد على سورية، بل حمل كفاءاته وخبرته إلى خارج حدود الوطن لتكون في خدمة ومتناول الفن في كل مكان.. يقول: «في العام ٢٠٠٥ شاركت في تونس ببرنامج «من يرفع الستار» وشاركت في «أيام الثقافة السورية» في السودان في العام ٢٠٠٣ وكانت لي مشاركة في الندوة الفكرية حول المسرح العربي

اللبنانية في دمشق وذلك عام ٢٠٠٦ وفي العام ٢٠٠٧ كتب سيناريو أوبريت «من أجل فسحة من الأمل» وأخرجه أيضاً وعرض بمشاركة ذوي الاحتياجات الخاصة في دمشق ودير الزور، وفي العام ذاته أرسل العرييد رسالته الإنسانية ضد الألغام فكتب سيناريو احتفالية «بيزرع لغم.. منزرع فرح» وأخرجها وقدمها في القنيطرة، وبعد هذا العام عاماً غزير العمل إذ كتب العرييد وأخرج كرنفال «دقيناع بواب المجد» وهو احتفالية شعبية لمصلحة الاتحاد الوطني لطلبة سورية. لم يتوقف العرييد عن السير باتجاه مشروعه أبداً، بل حرص على تقديم الأفضل في كل مرة، إضافة إلى السعي للاستمرار في هذا الطريق، ففي العام ٢٠٠٩ كتب سيناريو كرنفال معرض دمشق الدولي للخيول وأخرجه، وفي العام نفسه أخرج احتفالية اليوم العالمي للتطوع في كلية الفنون الجميلة، كما كتب سيناريو أوبريت «الطريق إلى دمشق النور إلى العالم» وأخرجه وعرضه في قلعة دمشق وذلك بمناسبة الألفية الثانية للقديس بولس، وفي العام ٢٠١٠ كتب سيناريو حفل افتتاح «مهرجان ربيع حماة الثالث عشر» وأخرجه أيضاً، وفي العام ٢٠١٤ كتب سيناريو احتفالية «يوم الثقافة السورية» وأخرجه وعرضه على مسرح دار الأوبرا، واحتفالاً بالذكرى السنوية لانتصار الجيش العربي السوري وتحرير مدينة ببرد كتب العرييد سيناريو احتفالية «الزمن لنا» وأخرجه في العام ٢٠١٥، أما في العام ٢٠١٨ فأشرف على حفل عيد إذاعة دمشق الحادي والسبعين وأخرجه وعرضه على مسرح دار الأوبرا، وقدم مؤخراً عرض «مسافر بلا وطن» بالاعتماد على شباب جامعيين وبالتعاون مع كنيسة عربين، وبعده قدم مسرحية «قرب يطلع الضو» وهذان العرضان كان قوامهما شباب جامعيين خضعوا لورشة عمل مدة ستة أشهر، ويحدثنا تامر العرييد عن العمل مع الشباب في هكذا ورشات قائلاً: «التعامل مع الشباب ليس صعباً رغم أنه متعب، والأمر الأكثر أهمية هو أن لديهم الحب لكن ليس لديهم معرفة بالعمل المسرحي، لذلك كان من الصعب أن نصنع شخصاً يؤدي دوراً مسرحياً، فاشتغلنا على الجسد والإحساس والتعبير



وبالسؤال عن موقعنا عربياً في مجال العمل المسرحي يجيب العريبي: «كنتُ أشعر دائماً أنّ هناك انتظاراً وترقباً للعروض المسرحية السورية لأن لها قيمتها واحترامها ومستواها ويُحسَب لها حساب في الخارج، وأشعر باحترام التجربة المسرحية السورية وبالفرغ الذي يشكّله غيابها، وأمس أن الإرث المسرحي لدينا مهم وله تقدير هناك، وكنت أرى التفاعل والإعجاب والرغبة في معرفة أكثر عن المسرح السوري والمستوى الذي وصلت إليه المدرسة المسرحية السورية».

وفي سياق الحديث عن المهرجانات المسرحية العربي فقد شارك العريبي في العام ١٩٩٩ بمسرحية «بياع الفرجة» في مهرجان بترا الأول للمسرح العربي في عمّان وحصل العرض على جائزة أفضل ممثل والجائزة التقديرية، كما حصل العريبي على الجائزة الذهبية عن برنامج «حكواتي المسرح» في مهرجان طهران ٢٠٠٢ لكن الجائزة الكبرى تبقى في نظره هي الجمهور السوري الذي يتذكّر أعماله دائماً.

تصوير فوتوغرافي: صالح علوان

في الجزائر عام ٢٠٠٩ كما كنتُ عضو لجنة تحكيم المهرجان الدولي للمسرح المحترف في الجزائر ٢٠١٠ وفي العام ٢٠١٥ شاركتُ في ملتقى أيام الشارقة المسرحية بورقة عمل بعنوان «مسرح سوري محكوم بالأمل.. المسرح وتحديات الواقع الراهن» وفي العام ٢٠١٧ شاركتُ في الملتقى الثقافي السوري الإيراني الذي أقيم في طهران، كما شاركتُ في ورشة العمل الدولية لبرمجي المسرح في العالم بإشراف اللجنة العليا لمعهد سرفانتس في العالم- مدريد ٢٠٠٦ وهذه الورشة تعني لي الكثير لأنني كنتُ الوحيد من سورية وربما من الدول العربية، وكان الملتقى هاماً وشارك فيه مختصون من كل دول العالم.. أتذكر هذه الورشات لأننا نقدّم من خلالها المعرفة ونكتسبها أيضاً وتبادلها ونطور ذواتنا ونعرف إلى أين وصلت الحالة المسرحية في الدول الأخرى.. أحياناً أشعر أنّ التعصب لهذا الفن يصبح أمراً مشروعاً لأنّ المسرح يستحق التحيز وإيجاد الفرص لدعمه ودعم العاملين فيه، والأكثر أهمية من ذلك أننا في سورية لدينا كل المقومات لتطوير العمل المسرحي، وفي المقدمة من هذه العوامل العامل البشري».



يسعى لإبقاء جذوة المسرح الشعبي متّقدة

## الفنان محمد خير الجراح :

### «بياع الفرجة» محطة هامة في مسيرتي المسرحية

#### الحياة المسرحية

للجراح صولات وجولات على مسارحها، وقد عُرف بالشخصيات الكوميديّة المتعددة التي قدمها تحت إدارة معظم المخرجين المسرحيين الفعّالين في مسرح دمشق القومي.. وقد خاض مؤخراً تجربة الإخراج المسرحي من خلال مسرحية «سلطان زمانو» التي قدمها مسرح القطاع الخاص مؤخراً وقد عُرضت في دمشق وحمص وطرطوس.. مع الفنان المسرحي المتمرس محمد خير الجراح كانت لـ «الحياة المسرحية» وقفة مطوّلة جالت معه من خلالها على أبرز المحطات في مسيرته المسرحية :

\* متى كان أول عهدك بالمسرح؟

\* \* والدي هو الفنان المسرحي عبد الوهاب الجراح، وكنتُ أرافقه إلى مسرح الجمعية الخيرية الأرمنية في حلب عند التحضير للأعمال المسرحية، وكنتُ أصعد إلى خشبة المسرح وألعب كما يلعب الأطفال في الحداثق، إلى أن تم اختياري كمثل وأنا في الثانية عشرة من عمري في مسرحية «بانوراما مقهى عربي» نص سهيل ابراهيم وإخراج محمود خضور، وأخذتُ مشاركاتي المسرحية تتعدد بعد هذه التجربة .

\* كيف كان واقع الحركة المسرحية في حلب في

تلك الفترة؟



من النادر أن يمرّ موسم مسرحي في دمشق دون أن يكون الفنان محمد خير الجراح من أبرز الأسماء المساهمة في عروضه، فهو ابن المسرح البارّ والويّ له منذ أن كان طفلاً مرافقاً لوالده الفنان الراحل عبد الوهاب الجراح في مسارح حلب، ومن ثم كانت انطلاقته في أكثر من فرقة مسرحية في حلب ليصبح واحداً من الأسماء الهامة في المدينة.. وفي دمشق كانت



\* في تلك الفترة نشطت في حلب فرقة مسرحية تابعة لبلدية حلب تم تأسيسها في الستينيات وضمّت مجموعة متميزة من ممثلي المسرح وكتّابه ومخرجيه كحسين إدلبي ومحمد الطيب وفواز الساجر ووليد إخلاصي وأديب قدورة وفاتن شاهين وعبد الرحمن حمود ورضوان عقيلي، وكان فنانو حلب حريصين على تقديم أعمال هامة لأهم الكتّاب العرب والمحليين كأفريد فرج ووليد إخلاصي.. وكانت هناك أندية عديدة تقدم أعمالاً مسرحية كالجمعية العربية للآداب والفنون ونادي شباب العروبة، بالإضافة إلى مسارح الشبيبة والجامعة والعمال، وكان الفنان أحمد سيف من أبرز الفنانين الناشطين في تلك المرحلة، وكانت المنافسة محتمة بين العروض المسرحية، وما ميّز المنافسة بين مسارح وفرق تلك المرحلة هو أنها كانت منافسة ذات طابع أكاديمي بعيداً عن النّفس التجاري، دون أن يعني هذا أن المسرح التجاري لم يكن موجوداً.. وكان والدي عبد الوهاب

الأيام المخمورة  
نص سعد الله ونوس  
إخراج باسم قهار



العين والمخرز نص أفريد فرج  
إخراج تامر العريبي





شو هالحكي؟ إخراج جلال  
شموط وسيف الدين سبيعي  
ونضال سيجري



مجموعة من نصوص الكاتب الروسي أنطون تشيخوف مثل «الجلف».. فترة عملي مع والدي لم تكن سهلة، خاصة وأن ممثلين كباراً كانوا يعملون معه، وكانت آخر مسرحية شاركت فيها مع الوالد هي «الأخ الكبير» للكاتب زهير أمير براق وكان ذلك في العام ١٩٨٢ عام دخولي إلى الجامعة، وفي الجامعة اشتغلت مع المخرج هاروت جينوزيان، ومن المسرحيات التي قدمناها مسرحية «الغزاة» لآغون وولف .

\* لماذا لم تنتسب إلى المعهد العالي للفنون

المسرحية ؟

\*\* لم يكن هناك تشجيع من قبل العائلة على

ذلك على الرغم من الجو الفني السائد في العائلة بحكم عمل الوالد، كما أن الجدوى المادية من العمل في المسرح لا وجود لها، وكل العاملين في مجال المسرح كانوا يمتهنون مهناً أخرى بمن فيهم الوالد.. في تلك الفترة حضرت عرضاً متميزاً في المسرح الجامعي للمخرج إيليا

الجراح من الفنانين الذين قدموا أعمالاً جادة للجمهور، وكانت تتم الاستعانة أحياناً بمخرجين من خارج مدينة حلب، ومن أهم الأعمال التي تم تقديمها في تلك الفترة «حلاق بغداد» لألفريد فرج و«مع الجميع على حدة» لألكسندر غيلمان، ومن الأعمال التي شاركتُ فيها أذكر مسرحية «القرى تصعد إلى القمر» ومسرحية «لا ترهب حدّ السيف» إخراج عبد الوهاب الجراح.. وقد نشطت في مدينة حلب فرقة مسرح الساعة للفنان غسان مكناسي وفرقة دراماتيكي لمجموعة فنانيين، وشكّل الفنان مروان إدلبي فرقة خاصة به.. كانت هذه التجمعات تقدم أعمالاً ذات مستوى راقٍ من الناحية الأدبية .

\* ومتى بدأتِ بالمشاركة في أعمال غير أعمال

والدك الفنان عبد الوهاب الجراح؟

\*\* حدث ذلك في مرحلة الدراسة الجامعية

عندما كنتُ في السنة الثالثة في كلية الاقتصاد، وكان عمري ٢١ عاماً وقد عملتُ بإدارة المخرج كريكور كلش في

سلطان زمانو نص سعيد الحناوي إخراج محمد خير الجراح



مجموعة من الزملاء للمشاركة في عرضين للمسرح القومي في حلب، وهو المسرح الذي ضم فنانين مسرح الشعب .

\* من خلال عملك في عروض المسرح الجامعي هل شاركت في دورات مهرجان المسرح الجامعي؟  
\*\* شاركت في المهرجان بمسرحية «الغزاة» التي عرضناها في حمص .

\* ما هي التجارب الهامة التي تتذكرها اليوم من تلك المرحلة؟

\*\* شاركت في عرضين لفرقة والذي المسماة «المضحك المبكي» وبعد وفاته شاركت في عمل تكريمي له أعدنا فيه استذكار بعض نشاطاته وأعماله حيث أديت فيه بعض الشخصيات التي قدمها.. كما شاركت في مسرحية «حفلتنا عالفانوس» لفرقة المهندسين

قجميني عنوانه «ملحمة جلجامش» وكان العرض مدهشاً في ابتعاده عن المسرح التقليدي من حيث عمله على اللغة البصرية وعلى جسد الممثل وتشكيلات السينوغرافيا، وبناء على إعجابي الشديد بهذا العرض كان أول عمل قمتُ به بعد دخولي الجامعة هو تقديمي طلباً للانتساب إلى المسرح الجامعي الذي لمستُ فيه رفعة المستوى وقد عملتُ فيه أولاً مع الفنان إيليا قجميني ثم مع الفنان هاروت جينوزيان، كما خضعتُ في المسرح الجامعي لدورات احترافية على أيدي أساتذة معروفين كمانويل جيغي وفواز الساجر .

\* خلال سنوات مشاركاتك في عروض المسرح الجامعي كم بلغ عدد الأعمال التي شاركتَ بها؟  
\*\* شاركتُ في حوالي عشرة عروض في المسرح الجامعي، وقد اختارني المخرج هاروت جينوزيان مع





هوب هوب نص جوان جان إخراج عجاج سليم

أولاً في إذاعة دمشق، وفي إحدى المرات كنتُ أسجل عملاً  
 درامياً إذاعياً وكان إلى جانبي المخرج المسرحي محمود  
 خضور وكنت قد عملت معه سابقاً في عمل مسرحي في  
 حلب عندما كنتُ طفلاً ولم يكن يعلم أنني انتقلتُ إلى  
 دمشق، وعندما رأني في الإذاعة عرض عليّ المشاركة في  
 عرض مسرحي يقوم بالتحضير له، وباعتباري عاشقاً  
 للمسرح ومهتماً بتقديم نفسي كممثل مسرحي لجمهور  
 دمشق وافقتُ فوراً ودعاني في نفس اليوم إلى التواجد  
 مساءً في مسرح القباني لحضور بروفة مسرحيته الجديدة  
 «نبوخذ نصر» للكاتب طلال نصر الدين وبطولة الفنان  
 زيناتى قدسية، واندمجتُ مباشرة مع جو البروفة وقد  
 أسند إليّ خضور دوراً هاماً في المسرحية.. في نفس الفترة  
 كان المخرج المسرحي تامر العريبي يحضّر لعمل مسرحي  
 جديد له، وكان هناك ممثلون من مسرحية «نبوخذ  
 نصر» يعملون معه بنفس الوقت كعبد الباري أبو الخير  
 ومحمود خليلي فرشحوني للعمل في مسرحية العريبي  
 الذي التقيتُهُ في مديرية المسارح وعرض عليّ العمل في  
 المسرحية التي كان عنوانها «العين والمخزن» وقد عُرِضتْ

المتحدين، وعلى الرغم من تواضع مستوى العمل إلا أنه  
 قدم لي دفعة إلى الأمام وخبرة على صعيد التعامل  
 اللحظي مع الجمهور، كما تعاونت مع الفنان عمر حجوة  
 في فرقة أسمينها أسرة المتحدين الفنية وكانت برعاية  
 المركز الثقافي وقدمنا عملاً بعنوان «براويظ» وبعد  
 هذه المسرحية عدتُ إلى فرقة المهندسين المتحدين في  
 مسرحية «الحقينا يا حكومة» وفي هذه التجربة سعيت  
 إلى تقديم شكل جديد لأعمال فرقة المهندسين المتحدين  
 من خلال الاستغناء عن الشكل الفني لعروض الجامعة  
 المعتمد على الفواصل الغنائية واعتمدنا على شكل درامي  
 متكامل، وبعد هذه المسرحية تركت المهندسين المتحدين  
 بشكل نهائي وتوجهت إلى دمشق وكان ذلك في العام  
 ١٩٩٧ .

\* بعد هذه الأعمال لا شك أنك تركت أثراً  
 واضحاً على الحركة المسرحية في حلب ساعدك على  
 الانطلاق مجدداً من دمشق .

\*\* بالتأكيد.. قبل قدومي إلى دمشق كنتُ قد  
 انتسبتُ إلى نقابة الفنانين وهذا ساعدني على العمل



مزاد علني إخراج تامر العريبيد

من خلالها إمكانياتي أمام الجمهور كمسرحية «نور العيون» للمخرج عجاج سليم .

\* وماذا عن مشاركتك في مسرحية «بياع الفرجة»؟  
\* مسرحية «بياع الفرجة» كانت محطة هامة في حياتي الفنية، وقد شاركنا فيها في مهرجان جرش في الأردن، وكان فريق العمل مكوناً من حوالي ثلاثين ممثلاً وفنياً وراقصاً وقد حصلتُ من خلالها على جائزة أفضل ممثل في المهرجان، وقد كنت سعيداً بهذه الجائزة لأنها أعطتني دفعاً إلى الأمام وهي بمثابة شهادة تخرّج وشعرت أنني أكملت مسيرة والدي في المسرح .

\* في معظم مشاركاتك المسرحية كانت الشخصيات التي أديتها ذات طابع كوميدي، فهل عملت على الخروج من طغيان هذا النمط على شخصياتك؟  
\* بالتأكيد أعمل وأسعى لتنوع أدواري، وفي هذا الإطار قدمتُ مثلاً في مسرحية «التحقيق» للمخرج زيناتى قدسية شخصية جادة، كذلك قدمت

قبل «نبوخذ نصر» وتكررت مشاركاتي في عروض تامر العريبيد ذات السمة الشعبية وهي السمة التي أفضلها في الأعمال المسرحية، وتوعدت مشاركاتي بعد ذلك مع عدد كبير من المخرجين المنتمين إلى اتجاهات مسرحية متعددة .

\* لتتوقف عند أبرز مشاركاتك المسرحية في تلك المرحلة .

\* بعد «العين والمخز» و«نبوخذ نصر» عملتُ مع المخرج تامر العريبيد في تجربة فريدة من نوعها بمشاركة فرقة أمية كان عنوانها «بواب وشبابيك وأسرار» وقام العمل على الحكايات الشعبية المقدمة في المقهى، حكايات لها علاقة بوجودان الناس، وأذكر من الفنانين المشاركين في العمل : جمال العلي-نضال سيجري-سيف الدين سبيعي، وفي هذا العرض لمع نجمي كممثل كوميدي، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف الأعمال المسرحية التي شاركتُ فيها واستعرضتُ



التحقيق إخراج زيناتي قدسية



شخصيات جادة أثناء عملي في حلب، وبالتحديد في الأعمال التي كان يخرجها والدي الذي كان يراني مناسباً للشخصيات ذات الطابع السلبي.. جمال مهنة التمثيل يكمن في أنها ذات طابع متلون ومتعدد .  
\* قدمت شخصية كاتب مسرحي في أحد الأعمال.. حدثنا عنها .

\* \* حدث ذلك في مسرحية «هوب هوب» للمخرج عجاج سليم.. عادةً ما يتم تجسيد شخصية الكاتب مسرحياً بأسلوب ساخر ونمطي، وأنا في عملي على هذه الشخصية تعاملت معها بؤد شديد وحاولت تقديمها بشكل أقرب إلى الواقع ولم أعمد إلى السخرية منها بل قدمتها كشخصية خفيفة الظل، وهناك لحظات من تفاصيل الشخصية أشعرتني بكثير من المتعة حين كنت أؤديها، وكانت ردود أفعال الجمهور إيجابية وتفاعل كثيراً مع الشخصية.

\* نلمس في السنوات الأخيرة تراجعاً في حركة المسرح الشعبي، وفي السنتين الأخيرتين جرت محاولات لإعادة هذا النوع من المسرح من خلال عدة تجارب شاركت في اثنين منها، فكيف تقيم محاولات إعادة هذا النوع من المسرح إلى الواجهة؟

\* \* هذا النوع من المسرح ضروري ولا غنى عنه.. صالات المسارح يجب أن تبقى أضواؤها وهّاجة لتضيء كل أنواع العرض المسرحي.. من غير المقبول ألا يكون أمام المواطن سوى المقاهي ليمضي أوقاته فيها.. ولا شك أن تطور وسائل الإعلام والاتصالات قد أثر سلبياً على الحركة المسرحية بالإضافة إلى حالات الاضطراب التي مر بها العالم العربي، ورغم

ذلك أعتقد أن المسرح هو أكثر الأماكن قدرة على التواصل مع الناس، وأنا أسعى باستمرار لإبقاء جذوة المسرح الشعبي متّقدة، وهنا لا بد من الإشادة بالتجارب التي قدمها عبد اللطيف فتحي ومحمود جبر ودريد لحام في هذا الإطار.. علينا اليوم تقديم مختلف أنماط العرض المسرحي حتى نشد الناس أكثر إلى صالات المسارح ونجعل ارتياد المسارح جزءاً من الحياة اليومية للناس، وقد تمكنا عبر مسرحية «سلطان زمانو» -التي كتبها سعيد الحناوي وقمت بإخراجها وقدمناها في دمشق وعدد من المحافظات- من أن نعيد المسرح الشعبي إلى الوجدان العام وأتمنى أن تتعدد هذه المحاولات لأن فيها يتجلى المفهوم الحقيقي للتواصل الاجتماعي .

# ينفي وجود أزمة نصّ مسرحي سوري المسرحي مجد يونس أهد : أخوض تجارب مسرحية مشاكسة

ندا حبيب علي



السورية والتراث السوري والحضارة السورية والإرث التاريخي للبلد، وأعتقد أن المسرحيين نجحوا إلى حد كبير في التصدي لبعض جوانب هذه الحرب من موقعهم سواء أكانوا ممثلين أم مخرجين أم إداريين .

\* هل نفهم من كلامك أن العروض المسرحية استطاعت أن تعكس الواقع كما هو؟

\*\* أعتقد أن المسرح يستطيع أن يعكس هذه الحالة بألوانها وتشعباتها، ولكنني من الذين يفضلون التريث في الخوض في موضوع الحرب لأن الذاكرة ما زالت طازجة وما زلنا نعيشها بكل تفاصيلها لأن كل ما يمكن تقديمه قد يكون انطباعات أو رؤى عن المشكلة، إلا أن المسرح يستطيع من خلال تطوره ودوره الحقيقي أن يعكس الجوانب الأخرى من الحرب كالجوانب

فنان مسرحي تماهى مع فضاءات المسرح وما زال يعانق الخشبة ويرقص فوقها ممثلاً وكاتباً ومخرجاً ويبدع في تقديم الشخصيات والعروض بأساليب تتصف بالجرأة والغرابة، وهو من بين المسرحيين المميزين الذين يحجزون مكانهم في ذاكرة الجمهور.. نجده دائماً مثقلاً بالأحلام والمهوم المسرحية كصاحب مشروع مسرحي أصيل.. إنه الفنان مجد يونس أحمد الذي كانت له «الحياة المسرحية» معه هذه الوقفة :

«بالرغم من الظروف العامة الصعبة إلا أن المسرح السوري ما زال حاضراً بقوة، فلماذا برأيك؟  
\*\* المسرح في سورية استطاع أن يأخذ دوراً متقدماً عما كان عليه قبل الحرب، فخلال الحرب أعتقد أنه كان هناك اتفاق ضمني بين المشتغلين في المسرح على أن يأخذوا دورهم الحقيقي، منطلقين من إيمانهم بالمسرح وأهميته وقدرته على التصدي لجانب من جوانب الحرب التي تعرضت لها سورية، فكان أن تنالت العروض المسرحية، لا سيما في محافظة اللاذقية، حيث لم تخل خشبة المسرح من العروض المسرحية المتنوعة التي حققت حضوراً لافتاً، وبالتالي اتخذ كل الفنانين المسرحيين موقفاً مقاوماً من موقعهم لإدراكهم أن من أهم المعارك معركة الثقافة والإعلام، فقد كانت الثقافة والإعلام المزييفين جانباً من جوانب الحرب على الذاكرة



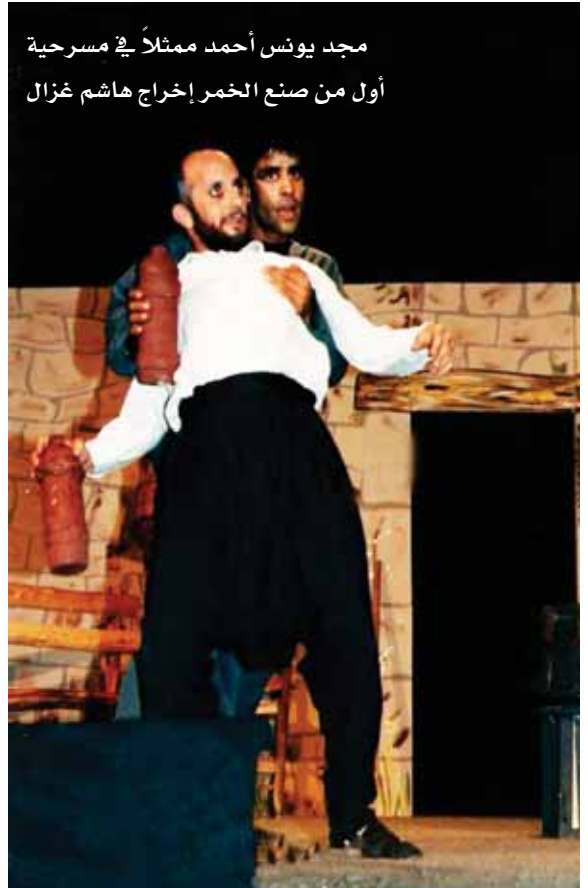
الاجتماعية، بالإضافة إلى تناول موضوع هام وخطير يجب أن ننتبه إليه وهو موضوع الأطفال، فنحن الآن لدينا جيل من الأطفال بحاجة إلى إعادة تأهيل وإلى كافة الجهود لانتشاله من غسيل الدماغ الذي تعرض له على يد التنظيمات الظلامية، ومن أهم الأدوات التي يمكن أن تنقذ هذا الجيل هو المسرح، وأعتقد هنا بأهمية الكثير من الأنشطة المسرحية التي تناولت هذا الجانب، ومن أهمها المسرح التفاعلي الذي عالج تلك الموضوعات وسلط الضوء عليها وبحث في الحلول، وهو ما حقق نتائج مرضية في الكثير من الأماكن .

\* وماذا عن الحركة المسرحية في اللاذقية خصوصاً؟  
\* العروض المسرحية لم تتوقف سواء في دمشق أو في اللاذقية، ونستطيع القول إن العروض المسرحية التي قدمت في محافظة اللاذقية كانت متفاوتة ومتباينة من حيث الأسلوب والمدارس، بالإضافة إلى التفاوت في المستوى الفني لتلك العروض، وهنا لا بد من الإشارة إلى دور مديرية المسارح والموسيقا ممثلة بمديرها الأستاذ عماد جلول الذي كان على قدر كبير من المسؤولية التي ألقيت على عاتقه، فاستطاع أن يزيل الكثير من العقبات التي كنا نعاني منها وأن يفتح المجال للكثير من التجارب المسرحية على اختلاف أنواعها وأنماطها ووفر لها منصة عرض ودعم حقيقياً، وبالتالي استطاع أن يدفع الحركة المسرحية التي أصبحت بحالة نشاط دائم، فمن يلاحظ النشاط المسرحي يجد أنه ما إن ينتهي عمل مسرحي حتى يبدأ آخر، وهكذا على مدار العام.. هناك بالعموم حالة من الوعي الحقيقي بدور المسرح ورغبة من قبل القائمين عليه في التجديد والدفع باتجاه الأمام، خاصة بعد إطلاق مشروع دعم مسرح الشباب الذي أضاف الكثير من الفنى والتنوع، بالإضافة إلى فتح الباب واسعاً أمام التجارب الشابة في تقديم إبداعاتها .

\* نسمع دائماً أن هناك مشكلة في النصوص المسرحية المحلية، فهل توافق على وجود تلك المشكلة؟  
\* لا أوافق على هذا الرأي أبداً لأنني أعتقد أننا من أكثر البلدان العربية التي يتوافر فيها كتاب



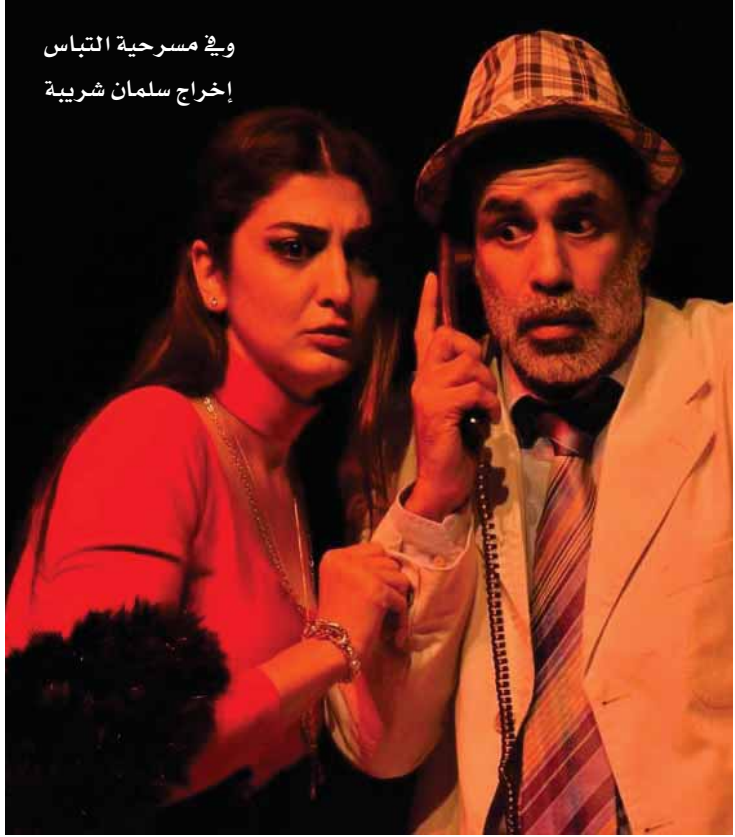
مجد يونس أحمد ممثلاً في مسرحية أول من صنع الخمر إخراج هاشم خزال





مسرحيون، ولو كان لنا مجال لتعدادهم كلهم لما اتسع المجال، فمنهم الراحلون ومنهم من مازال يبذل، وعلى سبيل المثال لا الحصر أذكر : سعد الله ونوس، ممدوح عدوان، وليد إخلاصي، حمدي موصلي، إسماعيل خلف، عبد الفتاح قلعه جي، رياض عصمت، سامر محمد اسماعيل، جوان جان بالإضافة إلى كتّاب شباب ما زالوا يبحثون عن فرص لتقديم أعمالهم.. علينا في هذا الإطار أن نخرج من عباءة التقليد وأن نسير باتجاه تكريس هوية سورية خالصة بعيدة عن التقليد الأعمى أو الموضوعات الغربية لأننا نعوم على بحر من المواضيع والأفكار التي تهمنا كسوريين .

\* قدمت الكثير من الأعمال بين التمثيل والإخراج والكتابة، فأين تجد نفسك بين تلك الفضاءات؟



وفي مسرحية التباس  
إخراج سلمان شريبة



وفي مسرحية ديمقراطية كوم  
إخراج عبد الناصر مرقبي



الدكتاتور

إخراج مجد يونس أحمد



وفي مونودراما العصفورية

إخراج نضال عديرة



\* كيف بالإمكان تطوير الحركة المسرحية في

سورية؟

\*\* من خلال إقامة دورات وورشات عمل

للعاملين في المسرح سواء أكانوا فنانين أو فنيين، فنحن دائماً بحاجة لتلك الورشات التي تصقل موهبة الفنان المسرحي، وبالتالي تطور الأدوات وهو ما يسهم في تطور ونضج العمل الفني، علماً أن ذلك النقص في الخبرات كان من المفروض أن يسدّه خريجو المعهد العالي للفنون المسرحية إلا أن المعهد للأسف يخرج كل عام مجموعة من الطلاب الذين يمتنون التمثيل التلفزيوني ويهجرون المسرح، فمن بين عشرات الخريجين من المعهد نجد

\*\* أجد نفسي مخرجاً رغم صعوبة التجارب

الإخراجية، إلا أنني أعتقد أنني أستطيع أن أقود تجربة مسرحية قد تكون مشاكسة أحياناً كنوع من التدريب وإيجاد حالة من التحدي بيني وبين التجربة والطاقم الفني والإداري وتلقي الجمهور لها لأن هكذا تجارب تُعتبر كالسير في حقل ألغام .



ضمن فعاليات مهرجان مسرح الطفل  
الذي يقام برعاية السيد وزير الثقافة الأستاذ محمد الأحمد  
فرقة كواليس  
تقدم مسرحية الأطفال

# القط أبو جزمة

تمثيل :  
غريباً مريشة  
جعفر درويش  
مجد يونس  
أوس غدير  
ريم خوري

تأليف وإخراج  
مجد يونس أحمد

إشراف عام  
أكرم شاهين

الدعوة عامة

على خشبة المسرح القومي في اللاذقية - ايام  
26 - 27 - 28 / 12 / 2019  
الساعة 1 بعد الظهر.

الممثل المخرج بين الأمرين فإنه لن يستطيع العمل لا كمثل ولا كمخرج .

\* بماذا تخاطب المسرحيين الشباب اليوم؟

\*\* أقول لمن يريد العمل في المسرح أن يبتعد عن فكرة أن هذا العمل سبيل للشهرة السريعة، بل هو عمل شاق، قوامه التواضع والصبر، ومن ثم تأتي الشهرة تلقائياً .

\* ما هو تقييمك لمسرح الطفل اليوم؟

\*\* لمسرح الطفل دور هام تربوياً وفكرياً، لذلك على المسرحيين أن يعملوا جاهدين ليقدموا للطفل مسرحاً هادفاً بأسلوب تعليمي مشوق، وأن يتركوا فرصة لخياله كي يسبح في كل الفضاءات لتتشكل عنده حالة من التفاعل بين انتصار الصبح على الخطأ والخير على الشر في عروض مسرحية فيها المتعة والفائدة والتسلية، وهذا من شأنه وضع لبنة لبناء جيل واع مثقف يؤمن بأهداف وطنه وقضاياها وتطلعاته نحو الازدهار .

واحداً أو اثنين من كل دفعة يشتغلون في المسرح كمشروع إبداعي حقيقي.. ولا بد أن نشير أيضاً إلى أمر هام هو غياب العملية النقدية الحقيقية التي ترافق العملية الإبداعية أو تسير جنباً إلى جنب معها، إذ نجد الكثير من المقالات أو المواد الصحفية المنشورة في الصحف أو التقارير الإعلامية دون الاقتراب من تفكيك العروض المسرحية ونقدها وفق مناهج ومدارس وإعادة تركيبها بناءً على تلك النتائج والإشارة إلى كافة مفاصل العمل المسرحي من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة وموسيقى.. إلخ، وهو ما يجب الانتباه إليه، ولا أعلم أين هي المشكلة، هل في غياب النقاد؟ أو عزوفهم عن ممارسة عملهم تاركين المجال لآخرين؟

\* ما مدى تأثير عملك كمخرج عندما تكون

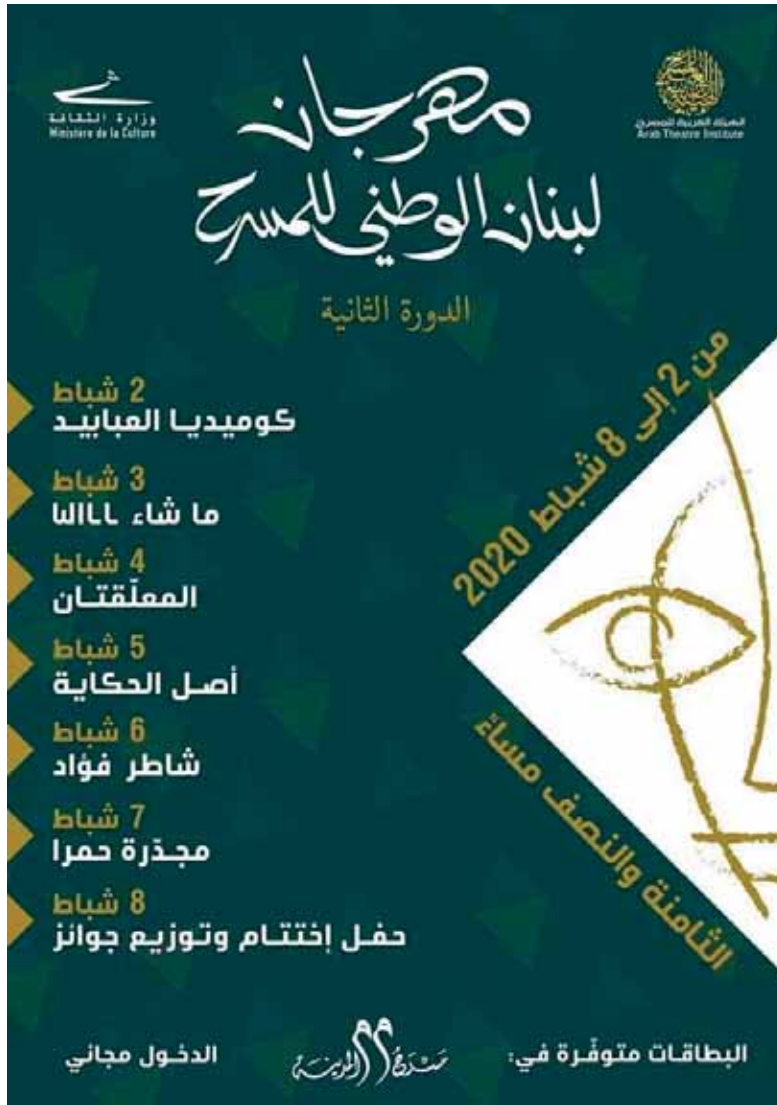
ممثلاً تحت إشراف مخرج آخر؟

\*\* عندما أعمل كممثل مع أي مخرج أنسى أنني مخرج وأنفذ كل ما يطلبه مني، فإذا خلط





# مهرجان لبنان الوطني للمسرح في ثاني دوراته



استضاف مسرح «المدينة» الشهير في العاصمة اللبنانية بيروت فعاليات الدورة الثانية من مهرجان لبنان الوطني للمسرح التي أقيمت في شهر شباط الماضي، وهو المهرجان السنوي الذي تقيمه الهيئة العربية للمسرح، وقد تم في حفل الافتتاح تكريم الفنانة اللبنانية سوسن شوريا على مجمل مسيرتها الإبداعية في المسرح اللبناني، وتلا حفل الافتتاح تقديم العرض المسرحي «كوميديا العباييد» نص وإخراج هشام زين الدين .

تشكلت لجنة اختيار عروض المهرجان من الفنانين: رندا الأسمر- وليد دكروب- بيار أبي صعب.. ويقول أعبيدو باشا عضو الهيئة العليا للمهرجان أن اختيار العروض كان بناءً على احترافية هذه الأعمال وجودتها . وبالإضافة إلى مسرحية «كوميديا العباييد» التي قُدمت في حفل الافتتاح تم تقديم العروض التالية :  
- «ما شاء الله» نص وإخراج

غبريال يمينا .

- «المعلقان» نص حسن مخزوم إخراج لينا عسيران .

- «أصل الحكاية» نص وإخراج أورليان الزوقي واريك دينيو .

- «شاطر فؤاد» نص وإخراج فؤاد يمينا .

- «مجردة حمرا» نص وإخراج يحيى جابر .

لجنة تحكيم المهرجان ضمّت الفنانين :

لينا خوري - ندى بوفرحات - ناجي صوراتي-

زاهي وهبي.

# أيام الشارقة المسرحية في دورتها الثلاثين



أشياء لا تصلح  
للاستهلاك الآدمي

تنافست على جوائز المهرجان سبعة أعمال مسرحية إماراتية هي:

- «أشياء لا تصلح للاستهلاك الآدمي» نص علي جمال إخراج حسن رجب-فرقة المسرح الحديث في الشارقة .

- «أين عقلي يا قلبي؟» نص عثمان الشطي إخراج أحمد الأنصاري-فرقة جمعية كلباء للمسرح .

بالعرض المسرحي الجزائري «جي بي اس» لفرقة المسرح الوطني الجزائري تم افتتاح الدورة الثلاثين لأيام الشارقة المسرحية التي أقيمت في شهر آذار الماضي.. وقد تم اختيار مسرحية «جي بي اس» لافتتاح المهرجان كونها فازت بجائزة د.سلطان بن محمد القاسمي كأفضل عمل مسرحي عربي في مهرجان المسرح العربي الذي أقيم في شهر كانون ثاني الماضي، وهي من تأليف وإخراج محمد شرشال .



الملتقى الفكري

وقد أقيمت ندوات يومية لمناقشة العروض المسرحية. وكرم المهرجان الفنانين العمانيين صالح زعل وسعود الدرهمي والفنان الإماراتي سلطان النيايدي. وضمن فعاليات المهرجان أقيم الملتقى الفكري الذي حمل عنوان «المسرح والبحث الأكاديمي اليوم.. الإشراقات والإشكاليات» بمشاركة نخبة من الباحثين، كما ضمت الفعاليات ملتقى الشارقة التاسع لأوائل المسرح العربي بمشاركة ثلاثة عشر طالباً من معاهد وكليات المسرح العربية، ومن ضمنها سورية، وقد خضعوا لورشات تدريبية ومحاضرات ولقاءات ثقافية، ومن المواضيع التي تمت مناقشتها في الملتقى:

- «مفهوم الكتابة المسرحية الجديدة» إشراف عصام اليوسفي.
- «تطور حركة التمثيل في الإمارات» إشراف ابراهيم سالم.
- كما التقى الطلبة المشاركون مع الفنان العراقي جبار الجودي الذي تحدث عن مسيرته الفنية.
- وأقيمت ضمن أيام المهرجان أربع ندوات تخصصية هي:
- «الإخراج المسرحي وهندسة صالة المتفرجين».
- «الإبداع والصناعة.. الكتابة تحت الطلب».
- «تسويق الإنتاج المسرحي العربي.. أين الخلل؟».
- «في عصر الإعلام الجديد أي نجومية يحققها المسرح؟».

- «حارس النور» نص عبد الله صالح إخراج علي جمال-فرقة مسرح دبي الوطني.
- «ليلة مقتل العنكبوت» نص اسماعيل عبد الله إخراج إلهام محمد-فرقة مسرح خورفكان للفنون.
- «سمرة» نص وإخراج مرعي الحلين-فرقة مسرح بني ياس.
- «بكاء العربي» إعداد وإخراج مهند كريم-فرقة مسرح دبا الحصن.
- «سمفونية الموت والحياة» نص اسماعيل عبد الله إخراج محمد العامري-فرقة مسرح الشارقة الوطني.
- بالإضافة إلى مشاركة ثلاثة عروض إماراتية خارج إطار المنافسة على الجوائز هي:
- «صبح ومساء» نص وإخراج حافظ أمان-فرقة مسرح دبي الأهلي.
- «لمس المواجه» نص حميد فارس إخراج مبارك خميس-فرقة مسرح رأس الخيمة الوطني.
- «الرحمة» نص عبد الأمير الشمخي إخراج عبید الهرش-فرقة مسرح الفجيرة.
- وتم في المهرجان أيضاً تقديم عملين من الدورة الثامنة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة هما:
- «لير ملك النحاتين» إعداد حسن يوسف إخراج سعيد الهرش.
- «مأساة الحجاج» نص وإخراج رامي مجدي.
- لجنة تحكيم المهرجان ضمت الأساتذة: وليد الزعابي-أمين الناسور-زهيرة بن عمار-محمد الضمور-جبار جودي.



# محي اسماعيل مكرماً في مهرجان أيام القاهرة للمونودراما



كرّم مهرجان أيام القاهرة للمونودراما في دورته الثالثة التي أقيمت في شهر شباط الماضي الفنان المصري محي اسماعيل الذي عُرف عنه تجسيده للشخصيات المعقدة والمركّبة، وهو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة وشارك في أعمال عديدة في المسرح القومي، وهو من مؤسسي تجربة مسرح المئة كرسي ذات الأهداف التجريبية عام ١٩٦٩ ومن أهم المسرحيات التي شارك فيها: «الليلة السوداء- سليمان الحلبي- دائرة الطباشير القوقازية- المغناطيس- الليلة العظيمة- القاهرة في ألف عام- بياعين الهواء- تكنولوجيا الحب».

يشير الفنان المسرحي محي اسماعيل إلى أنه كان أول من قدم عرضاً مونودرامياً في مصر وكان ذلك في العام ١٩٦٩ وهو مونودراما «البيانو» وسبق أن تم تكريمه في عدة فعاليات ونشاطات مسرحية.





# قراءة في نص مسرحية «على الهتضرر اللجوء إلى القضاء» للكاتب الكويتي سامي بلال

د. محمود سعيد

كل موضوع يتمتع بمسرحانية خاصة به، وأن البحث عن البنى المعبرة عن هذه المسرحانية هو ما يشكل المسرحية، ومع أن المسرحي الفرنسي بيير سارازاك الذي يعلن في مستقبل الدراما أنه «لا يكفي في المسرح أن نقول أشياء جديدة، وإنما ينبغي أيضاً أن نقولها بطريقة مختلفة نحتاج في دراستنا للأعمال المسرحية إلى جانب التجديدات الشكلية باعتبار أنها تكشف عن اهتمام المؤلفين بأن يأخذوا في الحسبان تطور العالم»<sup>(١)</sup> ويؤكد الكاتب المسرحي الكويتي سامي بلال تلك المقولة دوماً في كتاباته، فقد سلك منهجاً منفرداً في الكتابة، فخاصمت كتاباته المسرحية المقلدين خصاماً عنيفاً لأن أعمالهم إنما هي نسخ لأعمال من انبهروا بهم إلى حد العمى، ولم ينبهر سامي بلال بأحد، وتلك من أجمل مفردات الكتابة لديه، فهو يقدر الآخر لكن دون الوقوع في أسرته، وهو يحترم كل الكتابات دون التقليل من شأن أحد، وله لغته الدرامية الخاصة جداً.

لعب سامي بلال مع التكنيك، مقدماً حلولاً بديلة لأحوال التعامل مع البناء الدرامي والتي اجتاحتها الركود والسكون والتقليد، لتخرج كتاباته وكأنها تهتم بقضايا شتى، إلا أنها كتابة مشروطة بالتركيز على الفعل الدرامي وعلى تقنين الأفكار والمشاعر والمواقف والأدوار، مع إيجاد الكلام بين



كان المسرحي الألماني برتولد بريخت يؤكد ضرورة اختيار موضوعات جديدة وعرض علاقات جديدة في شكل درامي ومسرحي جديد.. يقول محمداً فكرته :

«كوارث اليوم لا تُعرض لنا بصورة مستقيمة ومباشرة وإنما هي تنمو من خلال أزمات دائرية، فالأبطال يتغيرون مع كل مرحلة، وهم قابلون للتبادل، وخط الفعل الدرامي يتعقد بأفعال محبطة أو مجهضة، والقدر لم يعد قوة أحادية، بل نحن نلاحظ ساحات قوة تخترقها تيارات متعارضة، بل أكثر من ذلك فإن مجموعات القوى لا تعمل وحسب في تحركات تتعارض فيما بينها، وإنما هي تخضع لتناقضات داخلية». .  
وها هو المسرحي الفرنسي أرمان جاتي يؤكد أن



فن المسرح، إذ تتأسس كل الأحداث الإنسانية المرتبطة بالتفاعل الاجتماعي (غالبية الأفعال المسرحية) على استخدام اللغة كوسيلة أو أداة لا غنى عنها لتحقيقها، وتكون اللغة حاضرة في كل فعل إنساني، مباشر أو غير مباشر بالقياس إلى أن كل حدث يفكر، يقال ويقيم بواسطة أفكار قبل وأثناء وبعد التحقق.. وكل فعل إنساني مثل اللغة هو في الأساس حوارِيّ، يقود نحو آخر، لذلك كله فإن المسرح هو كلمة في فعل أو نشاط : كلمات الكاتب الأولى، كلمات الشخصيات وكلمات يقولها المخرجون لأنفسهم أثناء وبعد مشاهدة عرض.. تأمل الأحداث الحقيقية التي تثير أفعالاً ذهنية ومحفزات وأفكاراً وانفعالات حقيقية .

وحسب سانتياجو ترانكون فالمرح «حدث فني، ملمحه الأساسي والمختلف هو العلاقة الخاصة التي يقيمها بين الحقيقة والخيال.. في المسرح يصبح الخيال حقيقة، وتتحوّل الحقيقة إلى خيال حقيقي وحقيقة منخيلة.. يجبرنا المسرح بسبب طبيعته الخاصة على التفكير في معنى الحقيقة والواقعية في الفن»<sup>(٦)</sup> فهل يجبرنا سامي بلال على إعادة قراءة البهلوان الحكاية؟ أم حكاية البهلوان؟ هذا هو السؤال.. هل انتهى عالم البهلوانات؟ وكما يقول ترانكون «إننا لا نتواصل أبداً مع الأشياء كما هي بل كما ننبئها، لذلك لا توجد حقيقة فريدة من نوعها وموحدة، مسبقة وخارجية، حيث أن حقيقة كتلك هي بناء معرفي موضوع اعتباراً من اللغة والثقافة.. هذا الفعل هو ما يمنح مخططنا معنى، حيث يحاول تفسير كيف نبني تلك الحقيقة ودرجة الاتساق والثقة التي نمناها لكل مستوى من الحقيقة المبنية»<sup>(٧)</sup> كما يقول بلال في مسرحيته «على المتضرر اللجوء إلى القضاء»: «الحياة كالمسرحيات.. ملهاة.. مأساة.. لم أدرك أين هي مأساتي ما دمت أنا ملهاة

المتحاورين والربط مع الجمهور المثقف والمتعلم، وحتى الأمي دون وصاية أو إلقاء دروس تعليمية في الأخلاق والدين والسياسة والأيدولوجية، ودون غمز ولا همز ولا لمز، بل عبر لغة خاصة درامية ناجحة وناجزة، ليتحول الفعل الدرامي لديه كالتجربة الإنسانية التي يراها المتلقي بالعين المجردة ويحيها بالفكر والإحساس، ويسهم فيها بالقبول والرفض، وكأن سامي بلال يستكشف عوالم مجهولة حتى لو استخدم مفردات معلومة للقاصي والداني، وهو يستنطق المجهول من المعلوم، ويتحرك النص لغوياً لديه مخاطباً جمهوره بلغة مطواعة مشكلة حسب ذائقة الشارع ومكتسباته ولهجاته، حتى وتحريفاته، فاللغة الاستعمالية التداولية في خطاب سامي بلال هي بمثابة ابتكار وبراءة اختراع بحاجة للاعتراف الشاسع بها عبر الدرس النقدي الرصين لها .

ولغة شخصياته عربية صافية، من الغريب والمهجور، وأسبابها ملتصقة بلغة المجتمع، وهي «مفهومة في مستواها الأول، ولكنها ذات مستويات متعددة من المعنى والإشارة والتصريح والرمز والعلامة، إذ أن الكلمة والجملة والتعبير المسرحية إجمالاً لا تستهلك مستوياتها المتعددة والمتنقلة من حقل دلالي إلى آخر والمشتبكة استهلاكاً كلياً واحداً، بل يبقى منها من الدلالات ما هو جدير بالتفكير والشرح والتأويل والنقاش»<sup>(٨)</sup> وكما أعاد المتلقي قراءة النص فطن إلى دلالات وعلامات جديدة، فن المسرح لا يحتمل اللغو ولا المزايدات الشعاراتية، ولفته الإيجاز، والجملة المسرحية هي لبنة مادية لأنها ليست إيقاعاً فقط ولا دلالة ولا علامة فحسب، بل هي أيضاً شيء مادي نشيد به صرح المسرحية، ولا بد حينئذ من أسس متينة يقوم عليها الصرح وينهض.. تلك هي إحدى خطابات



يبدو من كلمات البهليل التي تنطلق كالرصاص أحياناً، وكالهمس أحياناً، أن البطل المعتاد هو الذي يحكم، والمعاني المعتادة هي التي تسود وتسوق الأحداث، وحتى المعاني وتناقضاتها تتحكم بأمور الفعل الدرامي ومسار الشخصيات المسرحية بشكل جعل من باقي الشخصيات ذاتها أشبه بالرواة منذ أن امتلأت المسرحية بالرواة بين التخفي والظهور، إلا شخصية البهلول نفسه الذي ظهر كبطل تراجيدي يحمل بذور سقوطه بيده، وفي نفس الوقت قد يكون هو ترزياس في رائعة سوفوكليس «أوديب» ترزياس الأعمى البصير، الحكيم المتهور، وفي (مكر) درامي واضح رسم المؤلف شخصية البهلول برؤية مغايرة، وكأن المسرحية تحولت إلى فخ درامي نُصِبَ بشتي الشخصيات الدرامية مع المتلقي في ذات الوقت عبر البطل المضاد المعروف بالبهلول .

في المسرحية أيضاً نقف خارج وداخل النص في نفس الوقت في شكل من أشكال الكتابة المراوغة، إذ يوجد العديد من المقاربات المختلفة للقارئ نحو النص المسرحي كحد فاصل بين النص وخارج المعنى والمعنى المضاد .

### هوامش :

١- جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ٢٠٠٤ ص ٧٧ .

٢- مجموعة مؤلفين، من ندوة المسرح العربي بين المسكن والحرك، إصدارات الشارقة الثقافية، الإمارات ٢٠٠٦ ص ١٩ .

٣- سانتياجو ترانكون، نظرية المسرح قواعد لتحليل العمل الدرامي، ترجمة رانيا الرباط، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة ٢٠١٠ ص ٤٤٠ .

٤- المرجع السابق، ص ٤٤٢ .

الآخرين».. بهذه الجملة بدأ سامي بلال المسرحية، في كشف مبكر للعبة الدرامية، إلا أنه لا يُعد كشفاً بالمعنى المباشر، بل توريط مسرحي، فقد ورطنا سامي بلال بشكل جعل منا بهليل، فترك السؤال بلا إجابة يلقي ظله على واقع قاس عندما تتحول الحياة لبهليل وملوك من ساكني القصور وساكني القبور، من ينظر من الداخل، ومن يختلس النظر، ومن يتصرف أصلاً على مجرد النظر على البهليل وكأنهم بلا معنى ولا وجود، إلى درجة أنه وضع كل الاحتمالات والتحويلات، حيث تحول البهلول إلى قائد، والقائد إلى بهلول، في لعبة ماكرة من مؤلف واع يمتلك أدواته بحنكة، وحتى لو كان يكتب بعين المخرج إلا أن يد المؤلف واضحة وقوية في مسرحية «على المتضرر اللجوء إلى القضاء» في لعبة درامية أخرى على العنوان، لنصل إلى نتيجة واحدة هي أن القضاء هو ملجأ البهليل .

### البهلول والبطل المضاد

تغيرت صفة البطولة في الأعمال المسرحية بشكل واضح، بل إن ملامح البطولة ذاتها قد تغيرت، فقد يتحول الإنسان الضعيف أو العادي إلى بطل، بل إن صفات مثل الضعف والقلق والألم قد تكون مفردات للبطولة، وقليلة هي الأعمال التي احتفظت للبطول بصورته التي اعتدناها، البطل الذي ينهي كل الصعاب وينقلب على كل الظروف المحيطة، لذا فإن بلال وضع لنفسه بطلاً خاصاً، بل شديد الخصوصية هو البطل المضاد، يقف بين حدي الإيجاب والسلب، ويزاوج بين كلمة الحق والسيف، ويحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مختلفة وتصورات جديدة، خاصة وهو يتحدث عن البلد وطريقة الحكم المثالية، لنرى أننا أمام عقل تقدمي شديد الذكاء ما بين البهلول والمؤلف ذاته .



# المسرح العربي... تساؤلات وأراء

ربا عادل هابيل

منذ بداية تعرّف العرب على المسرح من مارون النقاش وأبو خليل القباني إلى الآن؟ ما معنى التأصيل؟ أنعني به العودة لإحياء مظاهر المسرح البدائية أم وجوب الاقتصار على تأثيرات روادنا المسرحيين أم هو مجرد استلهام من الأساطير؟.. لعل هذه التساؤلات أوضحت لنا انقسام تاريخ المسرح العربي إلى ثلاث مراحل ذات روابط واهية ببعضها: المرحلة الأولى هي مرحلة الشعائر الدينية في الحضارات الفرعونية والبابلية والفينيقية والإيلائية.. المرحلة الثانية هي فترة قبل وبعد الإسلام، وتتضمن الأدب الشفوي للشعوب.. المرحلة الثالثة هي إنجازات الرواد منذ أواسط القرن التاسع عشر والتي نجمت عنها أنماط مختلفة تراوحت بين الكوميديا والاستعراض ومسرح كلاسيكي مقلد لأوروبا، كما تفاوتت المواضيع بين قومية وتاريخية وأسطورية واجتماعية.

ليس عيباً أن نعتز بتشتت أصولنا المسرحية لأن هذا يعطينا قوة اختيار غير محدودة في حاضرنا، ويجعلنا نطمح لأن نستلهم ما نشاء من المراحل الثلاث في الأشكال والمضامين، فمفهوم التأصيل ينطلق من نقاط أساسية تفترض أن الحاضر هو الجوهر وأن الماضي هو عامل مساعد.. وتأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادثها وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة.

كلمة تأصيل لا تتعلق بالشكل فحسب وإنما يمتد معناها ليشمل المضمون، ولا بد من تمازج تطوير الاثنين معاً كي يتطور فن المسرح العربي، فالشكل بحاجة لتجريب يستفيد من الظواهر المسرحية دون تقديس الغربي،

للمسرح مجموعة من العوامل الخاصة التي تجعل منه فناً يتميز عن غيره من النشاطات الإبداعية، سواء من خلال البناء الدرامي أو المدارس النقدية من أرسطو بكتابه «فن الشعر» إلى المسرح الوجودي عند سارتر وألبير كامو، وصولاً إلى مسرح العبث ثم السريالية.. لكن ما هي الماهية التي تجعل لكل أمة خصوصية لمسرحها؟ ما الشيء الذي يجعل للمسرح الروسي خصوصيته؟ هل هو ستانسلافسكي ومدرسته وفلسفته الانفعالية واعتماده على ماورائيات النص لتفسيره، وبالتالي يكون قد ابتدع مدرسة نقدية تقيّم على أساسها الأعمال من وجهة نظر روسية؟ وما الشيء الذي أعطى المسرح الفرنسي خصوصيته؟ وكما احتاج الفرنسيون من الزمن لجعل مسرحهم ذا خصوصية؟ ما هي الخصوصية الفرنسية عند موليير والتي تميزه كفرنسي عن غيره؟ هل هي اللغة؟ إذا كان الجواب نعم فـالمسرح العربي لغة حية ومتطورة ومرنة وتدخل في أعماق الروح والنفوس، أم أنه يكتسب خصوصيته من مضمون أعماله أو من خلال خصوصية الأفكار؟ إن كان الجواب نعم فالموروث العربي فيه خصوصية وعمق في المضامين والأفكار التي نوقشت قبل موليير بكثير، و«بخلاء» الجاحظ معروف للجميع وإن اختلفت طريقة طرح الفكرة.. ماذا يميز موليير كفرنسي؟ هل هي الخصوصية الفرنسية لشخصياته؟ للشخصية العربية خصوصية تميزها عن غيرها من الشخصيات، وهي تختلف في طريقة تعاطيها مع الأحداث والحياة بالعموم، فما الذي ينقص العرب ليكون لهم مسرحهم الخاص، خاصة وأنهم يمتلكون كل المقومات وثقافة عربية قادرة على ذلك؟ هل هذه الخصوصية هي اكتشاف يحتاج لبحث ضمن التراث العربي؟ أم بحث





يوسف إدريس

سعيًا دائمًا لإثبات الوجود العربي المادي والحضاري، وكان أ. سلمان قطاية من أوائل الداعين إلى مسرح عربي أصيل، وكُرِّس لهذه الدعوة أبهى سنوات عمره، مدركاً أن المسرح لا يبدأ مع محاكاة فكرة المثاقفة في تقديم مسرحيات حسب المفهوم الأوربي لأن المسرح العربي يوغل في التاريخ المعروف للأمة العربية، حيث تتكشف عاماً إثر عام أشكاله المجهولة وغير المجهولة، لذا كانت دراسة قطاية الموجزة «المسرح العربي، من أين وإلى أين» ولأن الجواب غير معروف رفع سؤاله علامة الاستفهام.. إنه موضوع بحث، وقد تنبّه -برأيه- رجال المسرح العربي إلى أنهم لا يزالون يدورون في حلقة مفرغة، وأنهم لم يصلوا إلى الهدف المرجو ألا وهو خلق مسرح عربي أصيل، أما الخطأ فقد كان منذ البداية مع مارون النقاش وأبو خليل القباني، واستمر مع جورج أبيض ويوسف وهبة ونجيب الريحاني، وظلّ حتى اليوم.. خطأ البداية هو أن مارون النقاش كان قد شاهد المسرحيات في أوروبا، والواقع هو أنه شاهد أوبرا إيطاليا، وبعد أن اطلع على مسرحيات موليير قَدِّم «البخيل» فكانت أن خرجت كمزيج من هذا وذاك، واستمر الجميع في الأخذ من الغرب وتقليده، فوصل الشرق العربي إلى الفشل، وأصبح من الصعب بل من المستحيل الرجوع إلى الوراء والبدء من جديد.

والمضمون بحاجة إلى جرأة فكرية وصدق في الطروحات والمعالجة، وبعدها يتم وضع بنية لقواعد نقدية عربية يتم على أساسها تقييم الأعمال وليس من خلال مدارس نقدية غربية، فنكون بالتالي نقيّم بعقل عربي صرف، أي أن خصوصية المسرح العربي تحتاج لخصوصية نقدية. تختلف الآراء إلى حدّ التناقض عندما تُطرح هوية المسرح العربي على بساط البحث وفيما إذا كان للمسرح العربي هوية تميزه عن مسارح الشعوب الأخرى أم لا، فكان البحث عن هوية المسرح العربي أهم ما شغل بال كتّاب المسرح والعاملين فيه منذ ستينيات القرن الماضي حتى نهاية الثمانينيات، سواء في إيجاد الموضوعات التي تتبع من الواقع العربي وتراثه أو إيجاد الشكل الفني الخاص بالمسرح العربي والمعبر عن تلك الموضوعات.. وتجلّى البحث عن هوية المسرح العربي في الأسئلة التالية: هل هناك مسرح عربي واحد أم هو عبارة عن مسارح محلية؟ إلى أين يمضي وكيف يمكن أن يوجد؟.. هذه الأسئلة تعبر عن رغبة جارفة في اكتشاف عناصر مشتركة في المسرح العربي تجمع ما تشتت منه فوق مسارح الأقطار العربية المتعددة.

إن إثبات الهوية لا يتم بسهولة ويسر، فهو نتاج تطور حثيث وتراكم كبير للنصوص والأعمال المسرحية، يرافق



العرض المسرحي العربي باحتوائه على عناصر مسرحية مستوحاة من التراث الثقافي العربي كخيال الظل والحكايات وحكايات التاريخ العربي، سواء الحقيقية منها أو المدونة كملاحم أقرب ما تكون إلى الأسطورة.. وفريق ثالث يركز على المضمون أكثر من تركيزه على الشكل، إذ يكتفي بأن تكون المضامين على علاقة وشيجة بهموم المُشاهد العربي وتطلعاته وآماله حتى نطلق عليه «مسرح عربي» حتى ولو لم تكن النصوص المقدمة لكتّاب مسرحيين عرب.. ومنهم من يرى أنه لا يمكن عدّ المسرح الذي يرتدي عباءة عربية أوزياً تراثياً مسرحاً عربياً بامتياز، وليس مهماً أن يكون العمل المسرحي نابعاً من التراث أو من التاريخ العربي كي يأخذ خصوصيته المسرحية طالما أنه سار وفق التيارات الغربية .

تشعّبت الآراء واتسعت مما أدى إلى فوضى تشبه التخبط لأن الآراء لم تلتق عند نقطة واحدة تجمعها ضمن إطار واحد قد يكون اكتشافاً للجوهر أو تنظيراً لا يبقى طي الورق بل يُرى على الخشبة .

لم تخلُ التجارب العربية من محاولات جادة لإيجاد خصوصية عربية لهذا الجنس الإبداعي الراقي، لكنها ظلت مغلّبة داخل البيانات والديباجات الإنشائية ولم تتطوّر - كما في الغرب - من الممارسة، ويُستثنى من هذا نظريات مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس الذي أعلن عن مشروعه «السامر» من خلال هذه المسرحية التي أُخرجت عام ١٩٦٣ وكانت تضم الأشكال الفنية في المجتمع المصري والتي جسّدها إدريس كشكل مسرحي مغاير ينطلق من الموروث المصري من أجل خصوصية مسرحية مصرية، و«الفرافير» بالتحديد تجسيد تطبيقي لدعوة يوسف إدريس الحارّة للبحث عن المسرح الآخر المغاير والبديل الذي يستفيد من الموروثات الشعبية من الأراجوز وخيال الظل والسامر الشعبي وأجواء السيرك وألعاب الهواء ومن تراث الكوميديا الشعبية وعروض الفرق الجواله، وأيضاً من حالة التمسرح بإعادة مسرح الحياة بمشاركة وتوحد الممثلين والمتفرجين دون إيهام مسرحي ولا حائط رابع ولا ستار يفصلهم ولا بناء درامي تقليدي يلتزم بالقواعد الأرسطية، مع حرص على

إن المسألة تتعلق بالأخذ السريع من الغرب وتجاهل الماضي، بينما تبين أن للبلاد الأخرى مسارح ممتازة وإن كانت لا تخضع للمفهوم الأوربي عن المسرح كمسرح النو والكابوكي اليابانيين ومسرح الأوبرا الصيني والمسرح الإفريقي، وهنا نلاحظ أن الموقف من الغرب كان يختلف عنه في الفنون والآداب الأخرى، والشعر بخاصة .

لقد نهض الأدب على أساس تقاليد الراسخة، فعلى الرغم من التجديد الذي بلغ مذاهب شتى فإن نزعات التحديث كانت تستند إلى التقاليد الأدبية، أما في المسرح فقد قامت النهضة المسرحية على أساس التقليد المباشر للمسرح الأوربي ولاتجاهاته، ويتفق قطاعية مع أبرز المسرحيين العرب في أولوية عنصر التمثيل على عناصر المسرح الأخرى كالمكان والحوار والإخراج، وهكذا عاد قطاعية إلى الأشكال المسرحية العربية، فوجد فيها عناصر التمثيل كالمقامة، تمازجها أشكال تراجيدية كالحفلات الدينية، وأخرى فنية كخيال الظل، وصندوق العجائب والمداح والحكايات، ثم خلص إلى نتائج عملية إيجابية بهدف خلق فن مسرحي عربي أصيل، منها :

- ١- العودة إلى التراث لدراسته عملياً .
- ٢- ضرورة الالتصاق بالشعب .
- ٣- الاتجاه نحو المسرح الشامل .
- ٤- الاعتماد على الواقع في الاستلهام .
- ٥- الاكتفاء بالعناصر التقنية الأوربية .
- ٦- رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوربي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السابق .
- ٧- الاستمرار في البحث عن العناصر والخصائص الفنية للأشكال المسرحية للاستفادة منها وليس إعادة عرض تلك الأشكال، فإذا كنا نستطيع الاستغناء عن بقية العناصر الأخرى فليس بالإمكان الاستغناء عن التمثيل.. ومن نقطة الانطلاق هذه بإمكاننا العودة إلى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتقريب والبحث عن أشكال مسرحية أو مسرح عربي، فمنهم من يتحدث عن مكان العرض فيقول أن شكل اللعبة الإيطالية الذي عرفنا المسرح من خلاله لا يمكن أن يكون مكاناً مثالياً لتقديم مسرح عربي بغض النظر عن المضمون.. وآخرون يتحدثون عن شكل



سعد الله ونوس



تجارب من المسرح العالمي، وأي اهتمام بالقضايا السياسية هو تجنُّ على فنيته.. بالتسييس أراد سعد الله ونوس أن يمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقدماً وأن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية، وقد التقط ونوس في تجربته صورة الإنسان العربي، أو كما عبَّر عنها: «الصورة التي هزَّتني وأثرت بي وبالتالي انعكست في أعماله وهي صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور والذي يلتمس إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره بنفسه».. وسعد الله ونوس كسائر المجدِّدين في خصوصية المسرح العربي يرفض الالتزام بحدود المصطلحات التي وضعها النقاد وتقسيم الأعمال المسرحية من حيث انتمائها إلى المذاهب المعروفة مادام يعالج قضية تحمل نكهة بيئته وجانباً من هموم شعبه بأسلوب أسر ومنطق مقبول، وأي قارئ لها أو مُشاهد يتحسس الألم الذي يخترق أعماق شخصياتها لقرب الصلة وتلاحم الامتداد التاريخي ووحدة الوعي بينها، ومن مسرحيات سعد الله ونوس المسيَّسة «مغامرة رأس المملوك جابر» حيث اكتفى في هذه المسرحية المسيَّسة بإظهار الوجد أكبر من حجمه وإظهار الخراب التاريخي وأدخل مشروطاً حاداً في جسم التاريخ وحركه في كل الاتجاهات وترك النهاية بيد الحكواتي دون أن يقترح وسيلة لنجاح العربي المغترب عن أرضه، ونجد أن يوسف

الاستفادة من توظيف الميل الغريزي للإنسان للعب.. هذا هو فحوى مشروع إدريس «السامر» ولكن كل ذلك شيء نظري لا يعدو كونه حلماً لمسرح آخر.. كاتب فُكر أو حلم بمسرح مغاير، ونؤكد على مصطلح كاتب، إذ لم يكن إدريس مخرجاً مسرحياً أو حتى ممثلاً كي ينطلق من تجربته العملية من الخشبة، بل انطلق من الورق والتنظير، والمسرح يعترف بالتجربة العملية، والشغل على الخشبة هو المحك الحقيقي لإعطاء التجربة مصداقية الكتابات النظرية، لهذا لم يقتنع إدريس بما قدمه المخرج كرم مطاوع لمسرحية «الفرافير» وذكر أن ذلك لم يكن الشكل الفني الذي اقترحه لمسرح السامر ولا ما تذهب إليه المسرحية كنص أدبي.

وبلور سعد الله ونوس مفهوم التسييس في المسرح كشكل تجريبي اكتسب صفات وخصوصيات جعلته يتميز عن أنواع أخرى، هذه الخصوصيات برزت كنتاج لمرحلة شكلت منعطفاً تاريخياً حاسماً وخطيراً بالنسبة للمجتمعات العربية وهي مرحلة نهاية الستينيات من القرن العشرين، خاصة بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ هذه الهزيمة التي فرضت الإجابة عن تساؤلات عدة تم التفاوضي عنها من قبل حول الوضع القائم على مستوى الأدب والفن قبل هذه الهزيمة، وكان أغلب المهتمين بالثقافة عموماً والمسرح خصوصاً يتوهمون ممارسة تجارب مسرحية حدودها الفن عبر تقديم وعرض



نؤمن بالانفتاح على الثقافات الأخرى والتفاعل معها ومناقشتها، بل ومناقضتها في كثير من الأحيان، بعيداً عن أي شكل من أشكال التبعية والاستلاب.. من هنا نستنتج أن البحث عن شكل مسرحي عربي لا يعني بالضرورة الانغلاق عن الثقافات الأخرى أو رفضها، بل قد تكون هذه الثقافات منطلقاً متيناً، وهذا المنطلق لا يعني أننا سنستغني عن أصالتنا وأساس الثقافة العربية التي تحمل تاريخاً عريقاً فيه الكثير من ظواهر المسرح من القرآن الكريم وما فيه من قصص إلى ديوان العرب «الشعر» وما فيه من عمق إنساني لم تستطع أمة أن تبذل مثله، فالثقافة العربية حاضرة بقوة، وأدبنا العربي لم تظهر عظمتُه وتكاملُه إلا حين ظهر النقد الأدبي الذي رجع إلى منشئه وبيدائته في العصر الجاهلي، ثم رافقه ووصَّفه وحلَّه وبين خصائصه وقسمه إلى عصور واتجاهات، متخذاً في ذلك مناهج نقدية متعددة من شتى النواحي كالموضوعات والصيغة الأدبية والأمثلة الجغرافية والتجديد والتقليد، وغير ذلك من أنواع الدراسات التي كانت تتغير بتغير التركيبة الاجتماعية وثقافة العصر .

إن أدبنا الحديث منذ بداية عصر النهضة يعرج إليه الدارسون بالنقد والتحليل والتصنيف، لكنه حتى الآن لم يترسَّخ له ذلك الهرم النقدي الكبير الذي يتناول الفنون على حدة ثم يجمعها ليعطي الأدب العربي صفة التكامل التي هي من خصائص أدب ينتمي إلى أمة واحدة، وقد يكون السبب في عدم وجود هذا الهرم النقدي جِدَّة بعض الأنواع الأدبية كالقصة والمسرح مما يُفقد هذه الأنواع سابقتها النقدية التي يتكئ النقد عليها ويستمر في طريقها مقيداً حيناً ومعدلاً حيناً آخر، وهذه الجِدَّة في مسرحنا جعلته من غير دراسات نقدية مرافقة له وجعلتنا نعتد زمناً طويلاً على النقد الأجنبي الذي تعلمنا منه أصول النقد المسرحي نظرياً وتطبيقياً، لكن هذا النقد الأجنبي صار مربكاً لنا وعائقاً في وجه التقييم الصحيح لمسرحنا، ذلك أن المسرح صار الآن فناً أصيلاً من فنوننا وتعايش مع الواقع العربي وعبر عنه، فصار بحاجة إلى مناهج نقدية خاصة به تؤثر

إدريس وسعد الله ونوس طرحا نظريتهما بآلية اشتغال غربية، فالأول اعتمد على الكوميديا ديلارتي، والثاني اعتمد على برتولد بريشت والمسرح الملحمي، وهذا ينقلنا للتساؤل التالي: هل هناك مانع من اقتباس النظريات والأفكار والاشتغال على آليتها لدعم أفكار ونظريات عربية مبدعة؟ وما المانع في أن يقتبس ونوس وإدريس من غيرهما وعكس ما يُقْتَبَس على الخصوصية العربية؟ ولماذا نقتبس؟

في حقيقة الأمر قام المسرح العربي على الاقتباس، فعندما قدم رائد المسرح العربي مارون النقاش هذا الفن الوافد إلى الجمهور العربي أثار أن تكون المادة المقدمة مادة مقتبسة عما يمكن أن يكون قد شاهده خلال رحلاته التجارية إلى أوروبا، فقدم «البخيل» لموليير .

ولم يسلم الاقتباس في يوم من الأيام من هجوم المعارضين له والداعين إلى وضع حد للتجاوزات التي قد يقوم بها البعض تحت يافطة الاقتباس من استيلاء على أفكار الآخرين ونسبها إلى أنفسهم، والواقع أن هذا الهجوم له ما يسوغه، ولكن ليس على طول الخط، فالأمر لا يخلو من وجود بعض المتجاوزين الذين يسطون على أعمال الآخرين بحجة الاقتباس بعد أن يكونوا قد أجروا عليها بعض التعديلات والحذوفات والإضافات الطفيفة، لذلك من الضروري وضع معايير دقيقة وصارمة تميز بين المقتبس الدعوي الذي لا همَّ له سوى التسلق على أكتاف الآخرين والمقتبس المبدع الذي يرى في أعمال الآخرين الإبداعية مادة أولية لإبداعات جديدة تركز على أساس صلب ومتين .

الاقتباس ليس أسهل من التأليف كما يعتقد البعض، ذلك أن العمل المقتبس لا بدَّ أن يضع صاحبه في مقارنة قاسية مع الأصل، وهي مقارنة قد لا تكون منصفة في كثير من الأحيان، ولا بدَّ أن المقتبس يعي هذه الحقيقة، وهذا ما يدفعه إلى التفكير مئة مرة قبل التصدي لأي عمل من هذا النوع لأن الفشل في هذه الحالة سيكون أشد وطأة، ولن يكون المقتبس بمنأى عن انتقاد المنتقدين وشماتة الشامتين .

الاقتباس لا يدلُّ على عجز عن الابتكار بل لأننا



توفيق الحكيم



الإخراجية ذات رؤية تنطلق من النص بعيداً عن نقل النص الأدبي على خشبة المسرح؟ بالتأكيد لا لأن المسرح ما زال وافداً غريباً على المنطقة، ولهذا كانت أغلب العروض تتم وفق ترتيب معروف في المسرح الأوربي قبل المخرج الأول الدوق ساكس مايننغن، وبعد فترة التقليد والاقتباس سعى مارون النقاش لإيجاد خصوصية في تقديم أعماله المسرحية لعله يبتعد عن تأثيرات الثقافة الغربية وقد لجأ في آخر مسرحياته «أبو الحسن المغفل» إلى التراث العربي ممثلاً في حكايات «ألف ليلة وليلة» ومثله فعل القباني مضيفاً إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» عناصر تراثية أخرى كرقص السماح والموشحات الأندلسية.. ومن الكتاب المسرحيين الذين حاولوا ترك بصمة إخراجية ذات خصوصية عربية توفيق الحكيم في مسرحه الذهني وطروحاته بضرورة إيجاد ذلك المسرح البديل الذي لا ينتمي للمسرح الأوربي على الرغم من أهميته وذلك من خلال آرائه في «قالبنا المسرحي» لإيجاد خصوصية نابغة من داخل المجتمع المصري والظواهر الفنية المتوافرة فيه ومن خلال توظيف تلك الأشكال الفنية ومن ثم مسرحتها، وكانت طروحاته الأولية تسعى لإيجاد أرضية مشتركة لما يُقدّم من أعمال

على الإخراج وخصوصيته، إذ لم تتعرف المنطقة العربية على المخرج كوظيفة مستقلة في عملية صنع العرض المسرحي مبكراً، بل كانت تكرر الخطوات التي سار عليها المسرح الأوربي في بداياته على الرغم من وصول المسرح إلى المنطقة العربية بعد إرهاصات كثيرة على الساحة المسرحية الأوربية، وإذا تتبعنا التاريخ فإننا نجد أنه بعد أن تخلص المسرح الأوربي من مخاضات الطبيعية والواقعية في القرن التاسع عشر وبدأ الدخول في لعبة الاتجاهات المسرحية ثم جاءت بدايات الإعلان عن الرمزية وسحرها وضرورة الابتعاد عن كل ما يقوّض المخيلة ويساهم في ضمورها وتخليص العرض المسرحي من الأيقونات الطبيعية والواقعية والسعي للخلاص من استنساخ الواقع ونقله إلى الخشبة بشكل فوتوغرافي والبحث عن عوالم داخلية حاولت طروحات الطبيعيين والواقعيين قتلها .

إن ثورة الرمزيين بدأت أدبية واستفاد منها المسرح بشكل كبير من خلال طروحات أدولف أيبا وكوردن كريك اللذين قادا ثورة إصلاحية شاملة على مجمل عناصر العرض المسرحي، وقد عرفت المنطقة العربية المسرح من خلال القباني والنقاش، فهل كانت خطواتهم



بالعودة إلى المنبع الصائفي والاستفادة منه ما هو جدير بالاهتمام، ليس لكونه يقدم لنا اتجاهاً مسرحياً، بل من أجل توظيفه مسرحياً برؤية حديثة بوصفها طقساً مسرحياً مختلفاً، هدفه جمالي أولاً وأخيراً .

ولكن ما هي الإرهاصات المسرحية في الثقافة العربية؟ ولماذا لم تتطور إلى مسرح متكامل؟

بالإضافة إلى القرآن الكريم والشعر هناك المقامات كمقامات الحريري وبيدع الزمان الهمذاني، فالمقامة تحتوي على عنصر الصراع الأهم في المسرح.. إذاً لماذا تأخر ظهور هوية وماهية للمسرح العربي حتى الآن؟

أهم سبب هو تحريمه دينياً، ولا يزال يُحَارَب حتى الآن من قبل المتشددین، ناسين أن القرآن الكريم جلّه قصص تعتمد على الحوار في بنائها.. أما الفئة غير المتعصبة دينياً فلم تؤمن به وتقدر أهميته في أنه قادر على إحداث تغيير في المجتمع وجعله يتقدم، فالصورة المأخوذة عنه هي أنه للتسلية فقط لا غير، مع أن التسلية والترويح عن النفس أساس من أساسات المسرح، لكنه ليس الهدف الأوحد والأسمى .

إن تجاوز هذه العوائق يجعل الطريق أمام المسرح العربي مفتوحاً للانتشار ليأخذ المكانة التي يستحقها .

### مصادر :

- خصوصية المسرح العربي، خالد محي الدين البرادعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٦ .
- المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد، أحمد شرجي، مكتبة عدنان، بغداد، الطبعة الأولى ٢٠١٢ .
- مسرحنا العربي.. واقعه وآفاقه، فرحان بلبل، دار حوران، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٧ .
- مقالات في المسرح السوري، عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩ .
- المسرح العربي.. سقوط الأتعة الاجتماعية، رياض عصمت، مؤسسة الشبيبة للإعلام والنشر، دمشق ١٩٩٥ .
- وراء الستار.. مقالات نقدية في المسرح السوري، جوان جان، منشورات وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ٢٠٠٠ .

مسرحية مع المتفرج لأن المتفرج يشعر بغربة حقيقية لما يُقدّم على الساحة المسرحية المصرية، فكان تبسيط اللغة إحدى أدوات المسرح الذهني عند توفيق الحكيم كمسرح مغاير ينتمي إلى بيئته وأشكاله الفنية، وأيضاً سعيه للانتقال بالعمل المسرحي إلى أي مكان خارج بناء المسارح والبحث عن مكان مسرحي وترويضه لصالح العمل المتنقل بين القرى والمصانع والمقاهي، وقد كان مسعاه هذا في مسرحية «الصفقة» عام ١٩٥٦ والتي دعا فيها إلى فك الارتباط مع الإرث الأوربي، وكان الحكيم بدأ مشروعه المسرحي في مسرحية «الزمار» عام ١٩٣٠ التي وظّف فيها السامر الريفي وفيها تناول الحكيم شخصية الزمار التي تشر المتعة للقرويين، ولم يرص لمشروعه أن يبدأ من السامر الريفي بل بالعودة إلى النبع الصائفي في جذور البيئة المصرية لأنه يرى أن السامر لا ينتمي كلياً إلى المظاهر المصرية وبيئتها الغنية، والعودة إلى النبع الصائفي يكون بتوظيف كل الفنون والأشكال الفنية لا عن طريق تأثيرات الثقافة الأوربية ولا المسرح الأوربي، بل هي مظاهر اجتماعية خالصة داخل الثقافة المصرية، وفيها يتم التخلي عن كل التأثيرات الأوربية من مكان (خشب المسرح) ومكياج وديكور وإضاءة، حتى أنه طلب من الممثل أن يكون مقلداً لا أن يمثل باعتبار أن الممثل يتقمص الشخصية، بينما المقلد يطرح نفسه أولاً كمقلد ومن ثم يقوم بتقليد الشخصية بوعي ودراية كاملتين، ويبقى المتفرج على طول المسرحية يعي أنه مقلد يقوم بنقل الشخصيات عبر العرض المسرحي، لكن هذا الطرح بالنسبة للممثل عند الحكيم والذي بنى مشروعه عليه تقليدي بالكامل بالنظر لنظرية برتولد بريشت في المسرح الملحمي والذي رفض أن يكون الممثل متقمصاً وإنما منتحلاً للشخصيات التي يمثلها، ويبقى دائماً بالنسبة للمتفرج مجرد وسيط في تجسيده للشخصية التي يمثلها بين المتفرج والحدث، وأيضاً انطلق مشروع الحكيم من الورق، والورق لا يصنع مسرحاً حقيقياً أو شكلاً مسرحياً لأنه من السهل جداً الحديث عن شكل مسرحي مغاير دون تجربة عملية لأن التنظيرات شيء وما يُقدّم على خشبة شيء آخر، ونجد في طروحاته



## تبنت قضايا المرأة ودافعت عنها

# الفنانة المسرحية التونسية زهيرة بن عمار : لسورية مكانة خاصة في قلبي

كنعان البني  
عباسية مدوني



على هامش فعاليات مهرجان المسرح العربي الثاني عشر والذي استضافته العاصمة الأردنية عمّان في شهر كانون ثاني الماضي تواصلت «الحياة المسرحية» مع الفنانة المسرحية التونسية زهيرة بن عمار وأجرت معها حواراً خاطفاً أضاء على بعض الرؤى والمحطات الهامة في مشوارها الفني الإبداعي، ورصد رؤيتها للمسرح بوصفه فناً وحضارة إنسانية من خلال تجربتها المسرحية التي انتصرت للإبداع بشكل عام، ولدور المرأة في ازدهار هذا الفن بشكل خاص.. وهذه حصيلة جلستنا معها :

\* \* \* مارستُ التمثيل المسرحي بشكل أساسي، وخضتُ تجربة الكتابة المسرحية والإخراج المسرحي، وأسستُ شركة إنتاج قدمتُ أعمالاً مسرحية على مدى ثماني سنوات، وتمكنتُ من تأسيس خشبة عرض في المدينة القديمة من العاصمة تونس وأسميتها على اسم أول مسرحية كتبتها وقدمتها (السنديانة) وهي المسرحية التي لديها تاريخ ووقع وأثر كبير على شخصي كامرأة عربية.. وقد تعددت تجاربي في المسرح والسينما والتلفزيون، وسعيتُ دائماً في مسيرتي الفنية للظهور أمام الجمهور بحلة جديدة وبخطاب متجدد كي لا أكرر نفسي، وأنا

حريصة على أدوار، ويعرف جمهوري في تونس والوطن العربي أنني تبنتُ قضية المرأة إيماناً مني بها، ولا زالت قضايا المرأة تهمني وتعنيني وأشتغل عليها على مستوى المسرح بشكل أساسي.. عندما كنتُ صغيرة بدأت بتلمس أولى خطواتي في عالم المسرح، واطلعتُ على تجربة فرقة الممثل المسرحية وعلى تجربة المخرج المسرحي المتميز حبيب اشبيل، وشاركتُ في الدورة الأولى من أيام قرطاج



أنا مع حرية الفنان الواعي والملتزم بقضايا الإنسانية في كل بقاع العالم، والمسرح يساعد في بلورة الوعي.. لقد جلنا العالم بأعمالنا المسرحية وقدمناها للجمهور الذي كان يفهم رسالتنا ويتعاطف معنا، ومثال ذلك ما حدث معنا في اليابان عندما قدمنا مسرحية «السنديانة» حيث صفق لنا الجمهور طويلاً ورَّحَّب بالعرض بشكل منقطع النظير، وما سمعته في اليابان من آراء حول العرض سبق وأن سمعت شبيهه في الدول العربية التي عرضنا عملنا فيها، الأمر الذي يثبت أن الفن رسالة إنسانية علينا معرفة طريقة إيصالها للجمهور، ولا يمكن أن ننسى رحلتنا الفنية إلى سورية التي عرضت فيها مونودراما «شجرة الدر» بعد أن قدمناها في تونس وكنا ندعو إلى حضورها الجهات المعنية بالشؤون الثقافية في السفارات بهدف بناء جسور تواصل مع البلدان العربية، وجاء حينها السفير السوري في تونس وحضر العرض، وفي اليوم التالي أرسل الملقِّق الثقافيِّ ومعه مجموعة من الكتب عن المسرح وعن معالم سورية ومجموعات قصصية وروايات لكتَّاب سوريين وشكرني باسم السفير على العرض المسرحي، وبعد فترة استقبلي السفير في السفارة مع أسرته واحتفى بأسرة العمل بشكل لطيف فحبَّبني بسورية التي زرتها فيما بعد وشاركتُ بعرض «شجرة الدر» في مهرجان الرقة المسرحي وتعرفتُ على عدد من الزملاء السوريين، وكانت زيارتي الثانية للمشاركة في مهرجان المونودراما في اللاذقية، ثم شاركتُ في مهرجان دمشق المسرحي، وشعرتُ أنني بين أهلي وناسي.. لسورية مكانة خاصة في نفسي بأهلها ومتقفيها ومسرحيها، ونحن في تونس بانتظار عودة مهرجان دمشق المسرحي كي نكون السبَّاقين للمشاركة فيه .

تلك كانت أهم الأفكار التي أثارها الفنانة المسرحية التونسية زهيرة بن عمار، وقد عبرت من خلالها عن شغف الفنان والإنسان الذي يسكنها، المفعم بالطموح ورغبة السعي الحثيث نحو الإبداع والتميز انتصاراً للعطاء والإنسانية، وهي وإن مثَّلت المرأة في دورها الريادي والتحرُّري إلا أنها لم تتسلخ عن المسار الذي يجمعها بقريتها الرجل لتكمل رسالتها على أكمل وجه وبكل إحساس بالمسؤولية، ناحتة من الإبداع أجمل الصور .



المسرحية وفيها حصلتُ على الجائزة الأولى، ومنذ ذلك الوقت صممتُ على أن أكون عنصراً فعَّالاً في الحياة الفنية والاجتماعية، وأن أكون صاحبة رؤية ومشروع بعيداً عن الشعارات، وحرصتُ على أن يكون الجمهور معنياً بالموضوع المطروح بشكل مباشر كي يشعر أنه شريك في حل القضية المطروحة، وقد أضحتُ لي بصمة خاصة في المسرح التونسي والعربي، وكانت دائماً علاقتي بالمسرح علاقة نبيلة وصادقة جداً، وتعاملتُ معه على أساس أنه رسالة وقضية تدفعنا لأن نتحدث عن المسكوت عنه في حياتنا ونزيل عنه الغبار رغم أنه موجه ومؤلم.. في المسرح نتطرق لمختلف القضايا من جانبها الإنساني الذي يشمل الجميع ويتجاوز الحدود ويكسر المحاذير الدينية وغيرها ويمجِّد الإنسان بعيداً عن اللون والجنس والطائفة والدين، فأنا مع الإنسان أينما وجد بعيداً عن الاستعباد والظلم والاستغلال بكافة أشكاله وأساليبه..





# كلمة أولى في مسرح الشارع

د. حمدي موصلي

المعابد من الممثلين والراوين لها، وقد يشارك الملوك وأبناءؤهم في التمثيل، ففي ملحمة الخلق الكوني اينوما ايليش البابلية كان الملك يقوم بتمثيل دور الرب مردوخ الذي يحارب تتين الشر يتامات رب الموت، وكانت تنزع منه شارات الملك ثم تعاد إليه في تمثيلية يقوم بها الكاهن .

هذه الإشارات الأولى البدئية للمسرحيات كانت تقدم في شوارع البلدات ومواسم وأعياد تقام خصيصاً لها كما كان يحدث في بلدة بنت جبيل اللبنانية، وفي صحن المعابد المكشوفة .

في مصر الفرعونية كان قدماء المصريين يشاركون -شعباً وسادة- في احتفال كبير يستمر سبعة أيام وهم يمثلون أسطورة الماسي ايزيس وأوزوريس، وعند الإغريق نجد أن بعض العروض التي كانت تقدم في أعياد ديونيسوس قد خرجت عن الأمكنة خارج الأوبل لتقدم -على سبيل المثال- مسرحية سلاميس التي انتصر فيها الإغريق على الفرس، وعلى طول المسافة بين أثينوس ومدينة أتيكا كانت تمثل هذه المسرحية .

واجتهد كتاب المهابة في العصر الروماني في تقديم مسأخرهم في ساحات البلدان والبلدات في العصر الوسيط الإليزابيثي، ولم يستمر هذا المسرح بعد ذلك إلا في إطار ضيق إلى أن استيقظ في منتصف القرن الثامن عشر، ولعل بدايات مسرح موليير قبل أن ينتقل إلى القاعات الملكية يمثل نموذجاً قريباً لمسرح الشارع، فقد كان مسرحاً جوالاً وكان يقدم عروضه في ساحات البلدات في ظروف قاسية .

في القرن العشرين، وتحديدًا في فترة ما بين الحربين نشط هذا المسرح في أوروبا وأميركا، ولعل مدينة نيويورك تعد المكان الرئيسي لهذا النشاط، وخاصة خارج بردواي، فقد ولدت مئات الفرق وتبوعت أشكال عروضها وأخذت تظهر مسميات لم تكن معروفة مثل مسرح الخبز ومسرح العنف ومسرح الدمى ومسرح العربة ومسرح الحدوث ومسرح الحياة والغضب.. إلى آخره من الأسماء، وقد أعلن هذا المسرح عن شعاره «أيها المتفرج نحن نأتي إليك».. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا : ترى هل اللعبة الإيطالية التقليدية في طريقها إلى الأفول؟



يجعلنا الحديث عن مسرح الشارع ننطلق من أن المسرح أولاً وأخيراً هو فن جمعيّ شرطيّ مركب، وإن تعددت أشكاله فلكل شكل لونه وطعمه ومتابعوه تحت يافطة تعريفه التي تقول : «المسرح هو منظومة علاقات تعني الكشف عن الحياة، حياة فرد، خصائص بيئة، مصير إنساني، تاريخ وعلاقات اجتماعية إنسانية، حياة اقتصادية، تاريخ سياسي.. وهذا الكشف يحتاج إلى تخطي المؤلف والراهن اليومي في تلك العلاقات من خلال تفجير الساكن وتحويله إلى صراع لبناء الحياة .

يعود مسرح الشارع تاريخياً إلى ما قبل ديثورامبس الإغريقية، وقد عُرف في حضارات الشرق القديم قبل ألف سنة من الإغريق في بابل وآشور وأرام وعند المصريين القدماء، ففي الوركاء العراقية عُرف أول نموذج لهذا المسرح في التاريخ وهو عبارة عن شارع أو قطعة أرض مستطيلة يزيد طولها عن ألف متر، والمدرجات على شكل صندوق مفتوح مؤلف من ثلاث إلى أربع طبقات كانت تقدم عليه قصص الخلق المعروفة .

ونجد في الملاحم السورية القديمة وبلاد ما بين الرافدين أقدم شعر ملحمي سبق ملاحم اليونان بنحو ألف من السنين .

لقد ترك لنا الأدب الكنعاني ملحمة كرت وأفقت وأشعار بلع وعناة، وكذلك ترك لنا الأدب البابلي ملحمة الخلق وجلجامش، ولم تكن هذه الأساطير تروى فقط كعشر بل تم تمثيلها، وكان كهنة

# مسرح الشارع.. متعة الفرجة

نادر عقاد

يمكن أن نقول عنه بأنه شكل من أشكال العرض المسرحي يتم في الأماكن التي تجتمع فيها أعداد صغيرة من الناس، وفي أميركا استغلوا مسرح الشارع للدعاية والإعلان لمنتج تجاري أو لحفل أو لعرض مسرحي في دور العرض، وفي الاتحاد السوفييتي استخدموا مسرح الشارع أثناء المد الشيوعي للدفع نحو العدالة الاجتماعية، وخلق الوعي الاجتماعي والسياسي، أما في بريطانيا والهند فقد استخدمت الطبقة العمالية مسرح الشارع لتوعية العمال بحقوقهم وواجباتهم .

لقد أصبح مسرح الشارع وسيلة ممتعة لتجميع الناس المتجاورين أو المشتركين في شيء ما لمشاهدة المسرح، وهي تجربة ذات طبيعة ارتجالية ومتاحة لأيّة فرقة تنظّم نفسها لأن تقدم من خلال مسرح الشارع مهاراتها المتعددة.. كل هذا يذكرنا بظواهر تراثية كانت منتشرة في العالم، فمثلاً في أوروبا كانت فرقة كوميديا ديلارتي تقدم عروضها النمطية في الساحات وبعض المدن الصغيرة وكأنها فرقة جواله، حيث كانت عروضها تشبه المسرح الجوال



انطلاقاً من فكرة مسرح الشارع ومن تعريفه بأنه نوع من العروض التي تُقدم في الساحات والحدائق والمقاهي أي بتماس مباشر مع نبض الإنسان المتفرج



لكي يكتسب العرض أهمية ويستقطب الجمهور وينال إعجابه تلجأ فرق مسرح الجوال إلى الذهاب باتجاه المبالغة في الكوميديا التي تصل إلى مرحلة التهريج، ويصبح العرض أشبه بعروض مهرجي السيرك، ويتم استخدام لغة الشارع بمفرداتها السوقية أحياناً بالرغم من رقي المواضيع التي تقدمها هذه الفرق والتي تهتم المتلقي وتوعيه، كما يعتمد أصحاب هذه الفرق إلى استخدام تعدد الألوان والتصاميم الغريبة للملابس بشكل مبالغ فيه يثير الانتباه، كما تعتمد فرق مسرح الشارع على شخصيات متناقضة في الشكل لتجسيدها: السمين والضعيف - الطويل والقصير - الأسود والأبيض - الأعمى والبصير.. والشخصيات المتناقضة في المضمون أيضاً: الكئيب والسعيد - الفضولي والمستهتر - السعيد والتعيس - الضاحك والباكي.. وكثيراً ما كان يرافق الفرقة عازف كمان أو غيتار أو طبل أو أية آلة موسيقية نفخية بهدف جمع الجمهور وحضه على المشاهدة .

ويبقى السؤال الملحّ هو: هل يمكن أن يتم تحقيق عروض مسرحية ذات بناء درامي متكامل وشخصيات متعددة في الشارع وتحقق المتعة والفائدة؟

أعتقد أنه بعد التطور التكنولوجي وتطور وسائل العرض ودخول تقنيات إبهار صوتية ومرئية حتى في الإعلانات الطرقية دخلت أشكال وابتكارات جعلت وظيفة عروض الشارع الإعلانية أو الثقافية في توصيل المعلومة للمتلقى ضعيفة التأثير، ففي اليابان مثلاً انتشرت الصحف الإلكترونية عبر شاشات عملاقة في الشوارع تقدم أخباراً سياسية وثقافية خلال ٢٤ ساعة، كما انتشرت في بعض الدول النافورة المائية الراقصة على أنغام مقطوعات موسيقية مبهرة في التوزيع يجتمع الناس حولها وكأنها صارت بديلاً عن مسرح الشارع، وهذا يقودنا إلى القول أن التأثير الدرامي على خشبة مسرح مغلقة يكون أكثر إمتاعاً للمتلقى مع وجود التقنيات الحديثة في الإضاءة والصوت .

ويبقى الجمهور هو صاحب الحكم الأول والأخير على أي عرض مسرحي، سواء كان في الشارع أو في دور عرض تقليدية .

شكلاً وليس مضموناً، كما انتشرت ظاهرة الحكواتي وخيال الظل وكراكوز في المقاهي أيام الحكم العثماني لبلاد الشام، واستطاعت تلك الظواهر والأشكال الوصول إلى الإنسان وتحقيق متعة الفرحة والفرح بإمكانيات متواضعة، وبدأت تلك الظواهر تفقد بريقها بسبب تطور التكنولوجيا وإنشاء دور عرض خاصة بالعروض المسرحية وتحول الجمهور إلى ارتياد تلك الأماكن، وأصبح عرض المسرحية يتم في المسارح ذات الشكل الإيطالي وهو نفسه نمط العمارة الذي نشأه اليوم في مسارح العالم، ولا بد أن نذكر هنا أن نشأة الدراما سواء الملهة أو المساة كانت عبارة عن ظواهر احتفالية في الربيع واحتفالية جني العنب وصنع النبيذ والفرح والمرح .

عندما يقدم أحدنا عرضاً مسرحياً في ساحة أو شارع يتبادر إلى الذهن مباشرة أن يكون العرض قريباً من الناس ليلبي تطلعاتهم ويتحدث عن مشاكلهم وهمومهم بلغة بسيطة، سهلة التركيب، مفهومة للمتقف والأمي.. وعبارة أخرى هي صورة التقطها إبداع فنان وصاغها وقدمها للجمهور، وعادة ما تكون تلك العروض مجانية، وقد أجمع النقاد والمخرجون والممثلون وعلماء النفس على أن أهم وظيفة للمسرح هي الإمتاع والتغيير، واتفق الجميع على أن المسرح هو أبو الفنون لأنه يجمع عدة فنون: الديكور والتمثيل والموسيقى والشعر والغناء والملابس.. كل هذه الفنون اجتمعت لتقدم عرضاً مسرحياً بشكل ساحر وممتع جذاب وفيه إبهار.. ومسرح الشارع سمح لأنواع عديدة من الفنون لتكون جزءاً منه مثل فن الأداء والغناء والموسيقى والألعاب البهلوانية والارتجال والحركات الكوميديّة وألعاب الخفة وعروض الحيوانات الأليفة .

تُرى هل استطاع مسرح الشارع أن يحقق تلك المتعة البصرية، خاصة بعد تطور الوسائل في ملحقات العرض المسرحي؟ بالتأكيد لا، فعلى سبيل المثال هل يستطيع الإنسان المعاصر أن يستمتع بعرض لخيال الظل أكثر من استمتاعه بعرض على التلفاز؟ الجواب بالتأكيد لا، وإن حضر لخيال الظل يكون ذلك بداعي الفضول .

# التأطير في تكوين العلاقة الثنائية في مسرح الشارع

حسام الدين سعد



نفسه مشتبكاً مع العرض المقدم له في الشارع، وهنا تطرح تساؤلات هامة: هل للتأطير دور أو تأثير على هذه العلاقة الثنائية؟ وهل صاحب القرار في التأطير الممثل أم المتلقي؟ أي من هو صاحب القرار في إحاطة موضوع العرض المسرحي بحدود ومفاهيم تتطلب الوصول لغايات معينة؟ قبل الإجابة على هذه التساؤلات وجب علينا أولاً أن نحدد تعريفاً للممثل في مسرح الشارع يتسق مع دوره كأداة توصيلية هامة يمكنها تكوين علاقة ثنائية تفاعلية بينه وبين المتلقي المتواجد بشكل عشوائي في مكان عرض هذا النوع من المسرح، وممثل مسرح الشارع هو ذلك المبدع الذي يمتلك الموهبة الصوتية والجسدية والإدراك الحسي وردة الفعل التلقائية الممزوجة بالخيال

التأطير هو الاختيار والتركيز واستخدام عناصر بعينها في نص ما لبناء حجة أو برهان على المشكلات ومسبباتها وتقييمها وحلولها.

والتأطير أيضاً هو المبادرة من صاحب القرار لإحاطة أي موضوع بحدود ومفاهيم تتطلب الوصول إلى غايات معينة من ذلك الموضوع مهما كانت العناوين التي يشملها. نسعى في مسرح الشارع لتكوين علاقة ثنائية بين المتلقي والممثل، لاسيما أن مسرح الشارع هو التفاعل الحقيقي المباشر لفن المسرح، فهو المسرح الذي يذهب للمتلقى بعد دراسة ديموغرافية وسوسولوجية لهذا المتلقي بقصد تكوين العلاقة الثنائية بين ممثل مسرح الشارع والمتلقي والتي من خلالها يستطيع هذا المتلقي أن يجد



تقديم رؤيته الإبداعية المتفردة ولكن داخل إطار الرؤية الإخراجية التي يطرحها المخرج للعرض المسرحي، أي أن التأطير باستخدام عناصر بعينها تتعلق بفكرة النص وبالرؤية الإخراجية للعرض يخضع له الممثل الذي يسعى -كأداة توصيل- إلى غايات معينة تساعد على بناء العلاقة الثنائية بينه وبين المتلقي في مسرح الشارع في نفس الإطار المحدد لإحداث التفاعل المتبادل، وكذلك يخضع له المخرج صاحب الرؤية الإخراجية للنص الذي يحوي رسالة بُنيت بعد دراسة ديموغرافية وسيكولوجية للمتلقي في إطار زمني محدد... والإطار الزمني المحدد هو أن الأفكار المطروحة في مسرح الشارع تهتم بالحياة اليومية للمتلقي وتناقش قضاياها الآنية في عرض مسرحي مكثف، مدته لا تزيد عن عشرين دقيقة، إذ من غير المعقول أن يتحمل متلقي مسرح الشارع الوقوف على قدميه مدة زمنية طويلة يتابع فيها عرضاً مهما بلغت حُرْفية صنّاعه .

واللغات ليست سوى أصوات جمالية تضاف للمشاهد الفرجوي، والمعنى الحقيقي هو ما وراء الكلمة المنطوقة بأية لغة كانت، فالأرواح تتكلم لغة واحدة، والمقصود هنا هو الحوارات الداخلية التي تُفعل دوافعنا، فأحاسيسنا التي نجسدها بتعبير مرئي أو مسموع بأي شكل كان توصل المعنى الحقيقي عكس الشكل الجمالي أو اللفظة الصوتية الخالية من الحسّ أو الاستشعار من خلال الحواس غير الظاهرة، لذا فصاحب القرار في تكوين العلاقة الثنائية بين الممثل والمتلقي في عروض مسرح الشارع ليس الممثل وحده ولا المخرج صاحب الرؤية وحده ولا حتى المؤلف الذي طرح الأفكار في نصه... إن صاحب قرار التأطير في مسرح الشارع هو المتلقي نفسه الذي يبادر إلى إقامة العلاقة الثنائية مع صنّاع مسرح الشارع الذي يكثر لتقضاياها اليومية المؤلف بعد دراسة ديموغرافية وسوسولوجية، أي أن المؤلف موضوع في إطار مناقشة القضايا اليومية وطرحها ومحاولة إيجاد حلول لها في إطار زمني محدد .

ويتناول المخرج أيضاً رؤية النص في ذات الدراسة وذات الإطار الزمني، مستخدماً أداة توصيل (الممثل) على دراية تامة بأطر تكوين العلاقة الثنائية مع المتلقي الذي يُعد صاحب قرار وضع الأطر في عروض مسرح الشارع .

والإيديولوجيات الثقافية والتسويقية التي يشتبك بها مع جمهور الشارع الذي قام هذا الممثل بجذبه، وهو الجمهور المتجمّع بشكل عشوائي في مكان العرض، مستخدماً ذاكرته الانفعالية وتجاربه الحياتية في أحداث تفاعلية تبادلية مع الجمهور في إطار زمني محدد يؤدي إلى غايات معينة تتسق ورسالة العرض .

هذا التعريف يؤكد أن إدراك المتلقي لمسرح الشارع لا يكفي وحده لإحداث التفاعل وتكوين العلاقة الثنائية بين المتلقي وممثل مسرح الشارع كأداة توصيل لرسالة العرض، بل يجب أن يكون التفاعل متبادلاً بين الطرفين، لا سيما أن ما يميز نصوص مسرح الشارع عن غيرها من نصوص الفرجة هو أن النص في مسرح الشارع يكثر للحوار المباشر مع الجمهور، مستخدماً اللغتين الكلامية والجسدية حتى لا تقيب الدلالة عن الرسالة الأساسية للنص.. والخيال جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع المسرحي.. إنه يتغلغل في كل أركانها، وهو شرط رئيس في جميع الأعمال الإبداعية المتعلقة بالمسرح الذي يتميز بجماعيته، وبالتالي لا يجب أن يسعى الممثل لاتخاذ الأداء التمثيلي كمجرد وسيلة ينقل بها كلمات النص، ولكن يتحتم عليه أن يجعل من هذا الأداء نتيجة حتمية للمشاهد الذي كوّنه في مخيلته، فيأتي الأداء فطرياً يخلو من الزيف، وبالتالي يصدّقه المتلقي .

الممثل أداة مهمة جداً من الأدوات التي يستخدمها المخرج لتنفيذ رؤيته الإخراجية، ولكن هل يعني ذلك أن الممثل يجب أن يكون أداة طيعة في يد المخرج، ينفذ تعليماته وهو مسلوب الإرادة الإبداعية؟ وهل يتساوى جميع الممثلين في كونهم أدوات طيعة في يد المخرجين لا يملكون أية رؤية إبداعية تميزهم عن أقرانهم؟ وبالتالي يتساوى ممثل مع آخر عندما يتناوبون على نفس الدور مع المخرج ذاته؟

هذه التساؤلات الافتراضية تجايف الحقيقة، فالأصل في عمل الممثل هو الإبداع المتفرد، خاصة أن الممثل لديه أدواته الخاصة التي تمكنه من تقديم رؤية إبداعية متفردة، وهذه الأدوات تتمثل في الأدوات الخارجية المتمثلة في جسده وصوته، وأدواته الداخلية المتمثلة في الذاكرة الانفعالية وغيرها من الأدوات، وفي الوقت ذاته فإن الممثل هو أداة غير مباشرة للمخرج الذي يمتلك أدوات أخرى مباشرة، أهمها الخيال، أي أن الممثل يمكنه

# في مسرح الشارع

أنور محمد

ومسرح الشارع بالذات، لا نواة صلبة له في أدبياتنا الاجتماعية، وعندما نرى عرضاً في الشارع -وهو نادرٌ وقليل الوقوع في الحياة السورية- سيزدرية المارة لأن ذلك يعني الانخراط الجسدي والروحي الذاتي للعاشر في المشهد المسرحي، فيُحَقِّق «أنا رأيت» وهذه تحتاج إلى إعداد الجماهير وإلا اعتبروا مثل هذه العروض فعلاً جنونياً.. فرقة مسرحية قلَّعت الحياء واحتلت الشارع وتمثَّل علينا.. إنه احتلال شارع وليس فعلاً يؤسس للتحام المسرح مع بُنى الحياة اليومية للناس.. في الماضي وقبل



أن تصبح عندنا خشبة مسرحية ويعتليها ممثلون كان السوري يروِّج عن نفسه بالاستجمام في الطبيعة وبالصيد أو بالجري والسباحة وذلك لاستهلاك المكان فيزيائياً، وكون أن ما يقوم به هو فعالية تُحَقِّق له المتعة.. ثم إنَّ العرض المسرحي وفي الشارع فعلٌ دخيل، وهو ليس شريكاً لنا في الحياة الاجتماعية.. حتى إنَّ التمثيل كهواية أو احتراف لدى العامة كما أخذوا عن رعاة اللاهوت الديني حرام ويحط من قدر الإنسان ومكانته الاجتماعية، في حين ومن جانب آخر كانت الكنيسة ترعى المسرح والعرض المسرحي، بل كان رجال الكهنوت يقومون بالتمثيل .

بعد تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية -وكانت الغاية منه رقد المسرح بطاقات شابَّة ذات خبرة نظرية وعملية- سرعان ما قام صنَّاع الدراما التلفزيونية باستدراجهم، فصار الممثل نجماً، وأيُّ نجم، فخر المسرح ما خسر، وتراجعت صناعته لحساب صناعة الدراما التلفزيونية التي غزت الفضائيات باعتبارها سلعة السلعات، وتمَّ تجييشها لتخريب قيم جمالية وأخلاقية

رأيتُ، تفرَّجتُ، شاهدتُ، استمعتُ.. أفعال لم ترتب عليها عربياً، فيما كانت الدولة الإغريقية تصرف وتصرف من جيبها لخلق وتجذير هذا السلوك عند مواطنيها، فنلتهم الطرقات التي تعبر بنا إلى خشبة المسرح.. كُنَّا وما زلنا نكتفي بـ «أنا سمعتُ».. أمة سمَّعة لا تعترض على قدرها.. «أنا أكلتُ» أمة آكلة تقبل بما قُسم لها من طعام.. أمة رعوية لأنَّ التفرُّج على عرض مسرحي يعني أننا نمارس فعلاً/طقساً يذهب بنا نحو السمو، فـ «تفرَّجتُ» فعلٌ يثير مظاهر الحياة ويدفعنا لتجاوز مآسيها.. تفرَّجتُ فعلٌ يأخذنا نحو الحدس والصورة الكلامية لانفجارات العقل ليفتح طريقاً إلى المعرفة، ففي سورية ظهرت بعض المسرحيات التي عُرضت في دمشق وحلب والسويداء، حتى أنَّ هناك عدة فرق في دمشق خاصة مثل فرقة «بابل» للفنون المسرحية وفرقة «كون» المسرحية، لكن هذا لا يستوجب أن نشكِّل فرقة لهذا الغرض لأننا لا نستهلك المسرح كما تستهلكه بعض الدول، إذ لا طلبٌ عليه، خاصة وأنَّ الدولة العربية عموماً تضع المسرح في آخر مشاغلها وانشغالاتها، وكذلك لأنَّ المسرح،



وتاريخية.. سورياً أو عربياً لم نُهَيَّأ للتفرُّج على العرض المسرحي إنَّ على خشبة المسرح كمكان مُغلق أو في عرض الشارع والساحات العامة كمكان مفتوح، ففي أدبياتنا الاجتماعية فإن التمثيل ما يزال مُحَرِّماً، أي أن الفاعل الذي سيؤثِّر سينشر أفعاله حركة تفرُّج عليها بصفتنا المُتفعل ممنوعة، وإن حُلَّت بعدما اجتاحت السينما والمسلسلات التلفزيونية عقولنا وصارت تُشكِّل وعينا الفاسد، وكُهَّان وسدنة الفكر اللاهوتي لم يقدرُوا أن يُقاوموا أو يصدُّوا هجمات الدراما التلفزيونية بأجناسها كونها ملأت الصالات وغرف الجلوس كما

غرف النوم، وهي دراما وإن قامت على الحوار لكنَّه ليس الحوار الذي في العرض المسرحي والذي يشكِّل جوهر الحياة الثقافية الإنسانية والذي يثمر حضارةً ووعياً نقدياً جديلاً.. المكان المسرحي هو بالأساس بناء نفسي قبل أن يكون بناءً هندسياً، وهو يتشكَّل حسب وضع النفس الإنسانية، كذلك البيوت والشوارع والملاجئ والمسارح التي صارت أمكنة صديقة وندافع عنها.. إنَّ مسرح الشارع وإن قامت فيه عروضٌ وعروضٌ لم يشكِّل قوَّةً جذب للمتفرِّج، كذلك هو لم ينبذ، لكنَّه يتفاعل معه تفاعلاً هامشياً وسطحياً، مع أنَّ النزوع الإنساني يسعى نحو خلق المكان المفتوح تخلصاً من المكان المغلق، وما يحدث من موت ودمار وعمار وتجدد إنما يحدث في المكان المفتوح، وهذه كلها مشاهد تمثيلية تقوم بلعبة جدلية، حضور وغياب، خفاء وتجلُّ في إثارة الحالة الانفعالية والفكرية ونحن نتفرِّج .

مسرح الشارع يعني أن نمتلك المعرفة العلمانية التي تستبدل اللاهوتيات بالإنسانيات وفق دياكتيكية اتصالية لا لتصنع (جنَّات) مسرحية ولكن لتفتح أبواب العقل المغلقة وتُشغِّل خلايا التفكير الضامرة.. نحن والمشتغلون في المسرح لا نخطِّط لعمَلنا.. نحن نرتجل قرارات الموت والحياة بالاستناد إلى السحر والمنجمين والقوى الخفية الغامضة، فنحن لا نملك، أو أننا لم نضع استراتيجية وطنية وقومية للمسرح الذي هو حاجة اجتماعية وثقافية.. لقد قتلنا سعد الدين وهبة ومحمود دياب وميخائيل رومان

ونجيب سرور وسعد الله ونوس ومحمد بن قطاف وعبد القادر علولة ومصطفى كاتب ومحمد الماغوط وممدوح عدوان وعصام محفوظ لأنهم يشكِّلون أنتلجسنيا غير مُدجَّنة ولا تقبل وصايةً وحماية، وكان من أحلامها أن يعمَّ الفعل المسرحي الشوارع العربية كما الصالات .

«مسرح الشارع» مصطلحٌ غامضٌ، إذ لا يكفي أن ندفع فرقة مسرحية في عربة لتقدم عرضاً في شارع أو ضاحية أو قرية لنحقِّق أو نكوِّن مسرح الشارع.. لننظر إلى السينما والدراما التلفزيونية كيف تروِّج لكتَّابها ومخرجيها ونجومها ولقصصها من الحب والنهايات السعيدة إلى غزو الفضاء والحروب والجريمة والرعب والمطاردات والمغامرات، ونرى إقبال الجماهير عليها، في حين أنَّ جمهور المسرح يرفض الاندماج في مجتمع الاستهلاك، مجتمع الجمال والترويح والإثارة والتبذير والانتقال من السياسي إلى الجنسي إلى الاجتماعي فالعرفاني وباحساس فردي، وهذا يكشف مدى إقبال الجماهير على استهلاك العنف الذي تتأسَّس عليه صناعة السينما والمسلسلات وبكميات كبيرة.. هذا العنف غير موجود في المسرح، وإن وُجِدَ فلضرورات أخلاقية وجمالية وتطهيرية، وهو عنفٌ غير حامل للعدوى .

«أنا أتفرِّج» هي الحلقة المفقودة والضائعة والمُضيَّعة بين المسرح إنَّ في الشارع أو على المنصة، وبين الناس، وهذه تحتاج إلى عصبية مسرحية، ونحن في عملنا بنقل العرض المسرحي إلى الشارع نستعجل ونقتل العصبية وتأثيرها الجمالي في إثارة الانفعال والتفكير عند الناس.



# مسرح الشارع.. من الشارع وإليه

وائل زكريا مصطفى



في الشارع تبدأ الحكايات، وفي الشارع تُطرح القضايا والمواضيع، ولطالما كان الشارع ملجأً للمطالبين بحقوقهم والمدافعين عن قضاياهم .

مسرح الشارع هو مسرح القضايا الاجتماعية، مسرح من الشعب وإلى الشعب، ومن الشعب إلى المسؤول مباشرة دون أية حواجز.. ومسرح الشارع هو شكل من أشكال الأداء التمثيلي والعرض المسرحي في الأماكن العامة وفي الفضاءات المفتوحة ولا تشترط جمهوراً محدداً، ويمكن أن يقدم العرض في أماكن عدة مثل مراكز التسوق، مواقف السيارات، الحدائق العامة، زوايا الشوارع، وحتى أمام منازل المسؤولين أو أية دائرة حكومية، فالفضاء متاح

العدالة الاجتماعية، وهنا نذكر أن الطبقات العمالية في بريطانيا وأميركا والهند استغلت المسرح لتوعية الناس بحقوقهم وواجباتهم، والتاريخ يقول أن مسرح الشارع بدأ على عربة تيسبيس وهو المسرحي الأول في تاريخ المسرح

تماماً لمسرح الشارع، كما يجبّذ أن يكون العرض في الأماكن التي تستطيع جمع أعداد غفيرة من الناس لإيصال الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي عند المتلقي، ولدفع حركة المجتمع نحو





وأهم ما يتميز به مسرح الشارع هو أن المسرح يذهب إلى الجمهور ولا يأتي الجمهور إليه، وهذا شيء مميز جداً.. وفي العام ٢٠٠٦ بدأ هذا النوع من المسرح في لبنان على يد المخرج الفلسطيني قاسم اسطنبولي الذي كان ممثلاً ومخرجاً، يعبر عن أفكاره ومواقفه من القضايا العربية بكل جرأة وأمام الملأ، وبالنسبة له فإن المسرح والتمثيل ركنان أساسيان في حياة الإنسان، حيث يستطيع من خلالهما التعبير عن أفكاره بكامل حريته والتحرر من قيود المجتمع المغلق، لذلك كانت وجهته الشارع للتمكن من الوصول إلى كافة الشرائح اللبنانية، وقد ألقى الضوء في مسرحياته على القضايا العربية والفلسطينية بالذات بعد حرب غزة عام ٢٠٠٨ حيث قدم حينها مسرحية «قوم يابا» التي هزت المسرح التقليدي بطريقة واقعية عرضها في الشارع، فقد عُرِضَت المسرحية في الفضاء الواسع أمام عدد من السفارات في لبنان، كما عُرِضَت أيضاً أمام مبنى الأسكوا وفي مختلف الجامعات، ليأخذ بعدها مسرح الشارع أو الفضاء الواسع اسم اسطنبولي.

يلعب مسرح الشارع دوراً أساسياً في تقريب فئات المجتمع من بعضها وإلغاء الفارق السياسي والطبقي والطائفي من خلال جمعها لكل الناس في مكان واحد مفتوح الفضاء، لا قيود ولا حواجز فيه.. وفي وقتنا هذا تطور مسرح الشارع وأصبح ركناً أساسياً لإيصال رسالة إلى الجهات المعنية ومعالجة قضايا الناس بأسلوب واقعي إن كان العمل جاداً أو كوميدياً، وأصبح مسرح الشارع منتشراً في الهند والسودان وسورية والعراق وليبيا والجزائر والمغرب وتونس لإيصال صوت الشعب.

اليوناني، وكان المسرح حينها جوالاً ويتم عرض الأعمال المسرحية في الطرقات، ولكن الأهم أن الولادة الثانية للمسرح بدأت في ساحات القرى والطرقات والشوارع في أوروبا، ثم جاء هذا المسرح إلى الكنيسة على أيدي الرهبان ليطم فيه عرض قصة السيد المسيح، ثم تم الفصل بينه وبين الكنيسة ليخرج إلى ساحات المدن الكبرى والقرى، ومن أهم الفرق الجوالّة المعروفة في العالم التي ظهرت في القرن الخامس عشر في أوروبا فرقة «ماي تنغس» التي كانت تقدم كل العروض المسرحية من الجاد إلى الكوميدي، ثم تطور هذا المسرح ليعمّ العالم، فأصبح في كل دولة في العالم على الأقل فرقة تسمى فرقة المسرح الجوال .

ولمسرح الشارع نوعان، منه ما يستخدم العربات، وهي عربات مفتوحة على كل الجهات، حيث يقدم العرض محمولاً على عربة وهو موجود في كل دول العالم، وهو عبارة عن فرق تنتقل من مكان إلى آخر.. والنوع الثاني هو عرض مسرحي من أساس التصميم، يُصنَع ليُقدَّم في الشارع، وهناك عروض مسرحية متعدّدة، والأهم هو أن مسرح الشارع لا يحتاج إلى ديكور أو إضاءة أو موسيقا، والتصميمات الحركية تكون من داخل العرض، فالإضاءة هي الإضاءة العامة الصالحة لكافة المشاهد، والديكور يتبدل مع الحركة ولا يحتاج إلى مناظر وكتل، والملابس يتم تبديلها أمام الجمهور ضمن اللعبة الفنية، والموسيقا تكون من داخل العرض ويؤديها الممثلون ولا تحتاج إلى جهاز صوت، حيث تُستخدم الإيقاعات الحية والغناء الحي، ولكن في زمننا أصبحت الموسيقى ضرورية كي يتعامل معها الممثل حسب اختيار المخرج، ولكل عمل موسيقى خاصة به،

# تجارب متقدمة في مسرح الشارع في سورية

سامر محمد اسماعيل



قليلة هي التجارب التي قدّمها المسرحيون السوريون في الشارع، حيث تبقى مسارح الإطار والعلبة الإيطالية هي المكان التقليدي للعروض، ويمكننا تسجيل بعض التجارب التي غادرت مسارح العلب الإيطالية نحو فضاء الشارع، لعلّ في مقدّماتها التجربة التي قدّمها المخرج سامر عمران في عرضه «عابرون» عام ٢٠٠٦ والتي كانت بمثابة مسرحية متحركة استقاها عمران من نص «العميان» لموريس ميتزلينك، مطوّحاً بممثلبه في سرير نهر بردى- الخشبية التي أرادها هذا

خرج عمران مع ممثليه من حياة المسرحية المختبئة ليلقي بهم وجهاً لوجه مع ضخامة الفضاء وعبقريته من أشجار وقارعة نهر مستطيل جاف وخطير وتحركات على شكل دروس التكتيك العسكرية تمثل العدو ومحاولة أسره، إضافة إلى توليد قدرة صوتية وجسدية جديدة لدى الممثل مناشدة الحوارات المكتوبة، ليقدم عمران التجربة ذاتها في حصين البحر عند ضريح الكاتب المسرحي الراحل سعد لله ونوس، سائراً بممثليه بين دروب البلدة نحو شاطئ بحر طرطوس، ليكون هذا العرض مغامرة جمالية وفكرية لمسرح شارع استعاد شرط الفرجة الأصلية وقدم تفاعلاً غير مسبوق مع ما يسميه رولان بارت بـ «جمهور الصدفة» أو «الجمهور العفوي».

المخرجة بيسان الشريف أيضاً قدّمت أكثر التجارب وضوحاً في مسرح الشارع، حيث حققت عام ٢٠٠٨ عرضاً بعنوان «صندوق الكار» وكانت ساحة عرنوس القريبة

الفنان بديلاً عن منصات المسرح التقليدية، مستخدماً الحبال وأضواء السيارات العابرة كمادة للسينوغرافيا التي صمّمها، فالعرض بدأ من حديقة المعهد العالي للفنون المسرحية، ليمتد بشبكة من الحبال نحو مجرى نهر بردى.. هذه التجربة ولدت فضاءً جديداً أكثر سماحة وبرية، وتخلّص بجديّة من الجدران الخشبية العاكسة للصوت، إذ أنه خلّص الممثل من مايكروفون الجدران نحو مساحات صوتية وانفعالية تتطلب الكثير من الصدق والتصميم على تقحّم الخشبة الجديدة من دون اللجوء أصلاً إلى عطالة كانت ستوفرها الكواليس المظلمة بردهاها الخفية عن عيون المتفرجين.. لقد اقترح المخرج عمران في هذه التجربة شكلاً ونموذجاً للمسرحية المتقلة والتي تطلبت بدورها جمهوراً متحرّكاً مشاءً ومتعاطفاً، جوالاً ومتأملاً في آن معاً، ووفق هذه الصياغة الحديثة لبنية العرض المسرحي



المجتمع السوري ليكون الجمهور وجهاً لوجه مع راقصي فرقة «ليش» التي قدمت العديد من عروضها في أماكن بديلة، خارجةً من مسارح الإطار المتعارف عليها في سورية .

لقد استفاد الفنان المسرحي السوري من أماكن محدّدة من الشارع، وأثر بعض الفنانين الأماكن الجانبية والهامشية لتقديم عروض الشارع، وتبقى التجارب التي قدّمت في سورية في مجال مسرح الشارع نادرة وشحيحة، لكنها ورّطت جمهوراً عابراً وجعلته في صميم اللعبة المسرحية، راجعةً فيه إلى زمن كان فيه المسرح لا يُقدّم إلا في الساحات العامة والأسواق كما تُخبرنا موسوعات المسرح العالمية منذ مسارح أثينا وروما وباريس، حيث كانت الفرق الجوالّة تقدم عروضها بين الناس ولهم، بعيداً عن مفهوم مسرح النخبة والمختبرات المسرحية المنطوية على نفسها .

من القلب التجاري لدمشق فضاءً له، وفيه استعرضت الشريف تاريخ صناعة الحرير في بلادها، متكئةً على مُجَسِّم ضخم لدودة القزّ نصبتة في شارع الصالحية جنباً إلى جنب مع تصميم لصندوق فولكلوري يخرج منه الممثل الذي يُدعى بحارس الصندوق ليروي حكاية الحرفة الدمشقية العريقة، تتشابك عبرها سيرة تاريخ المدينة مع صراعات سياسية واجتماعية، أبرزها فتنة عام ١٨٦٠ وما جرّته من ويلاتٍ على حرفيي صناعة الحرير الدمشقي أدّت فيما بعد إلى تناقص عدد الورش الشامية المنتجة للبروكار من ثمانين ألفاً إلى ثلاثة آلاف . بدورها قدّمت المخرجة نسرين فندي عرض قراءة لمسرحية «نهر الجنون» لكتبتها توفيق الحكيم في قارب صيد قبالة مرفأ طرطوس عام ٢٠١٥ مكملةً بذلك مسيرة العديد من العروض التي قدّمتها في خان أسعد باشا في قلب سوق البزورية بدمشق القديمة، حيث يستعير مسرح الشارع هنا مفهوم الأماكن البديلة، مطوّراً من شكل العرض المسرحي بعيداً عن آليات تقديم العرض في صالات مغلقة، ما يتطلّب جهوداً مضيئة ومغايرةً من الممثل في هذا النوع من العروض والتي يمكن وصفها بالانتحارية كونها تعترض الشكل الاعتيادي للحياة العامة وتشاكس السلطة وعيونها بالذهاب مباشرةً إلى الجمهور بدلاً من انتظاره في صالات معتمة .

كما قدّم المخرج والممثل نوفل حسين تجربته اليتيمة في مسرح الشارع بعنوان «صرخة» عام ٢٠٠٩ والتي اختار لها ساحة قلعة دمشق كفضاء ضخم وكبير كان من الصعب السيطرة فيه على ردود فعل الجمهور الذي حضر العرض عبر تنقله من خيمة إلى خيمة، مجسّداً آلام الشعب الفلسطيني في غزّة من خلال الإطالة على مشهديات من معاناة الأم الفلسطينية وما اختبرته في مواجهة سلطة الاحتلال لحماية عائلتها وأطفالها، مصوّراً علاقتها مع الأرض وشجرة الزيتون .

قلعة دمشق كانت أيضاً فضاءً مناسباً لعرض «ألف مبروك» عام ٢٠٠٩ للمخرجة نورا مراد التي استخدمت سراديب سجن قلعة دمشق وساحتها الكبرى لتقديم مسرح حركي راقص تناولت فيه طقوس الزواج في

# مسرح الشارع

## من عتمة الأماكن المغلقة إلى نور الفضاءات المفتوحة

بدور الموسيقى



عابرون

مع مطلع القرن الفائت وبعد أن ضاقت العمارة المسرحية بالعروض التي كانت تقام داخل جدرانها لجأ بعض المسرحيين إلى البحث عن أشكال وصيغ فرجوية جديدة تلبي حاجات الجماهير المستجدة في التعبير عن أفكار الإنسان المعاصر ومشكلاته، لذا اختير الفضاء المفتوح كمكان بديل قدموا فيه عروضهم المسرحية، فظهر العديد من الأشكال المسرحية التي لها جذورها الضاربة منذ نشوء المسرح، ويُعدّ مسرح الشارع أحد تلك الأشكال، وقد كان عليه -عكس المسرح التقليدي- أن يذهب إلى جمهوره المتواجد في الساحات العامة والشوارع، حيث سعى هذا النوع من المسرح إلى تحقيق مشاركة واعية بينه وبين جمهوره من خلال تناول مواضيع قريبة من

الواقع اليومي لهذا الجمهور، بالإضافة إلى أن مسرح الشارع يترك أثراً قوياً عند الناس متمثلاً في اكتشاف الناس لأنفسهم من خلال التفاعل مع عروضه التي تُعد بمثابة لحظات اكتشاف جماعي تتمحور حول قيم وأبعاد جماعية ذات طابع إنساني، حيث أن مسرح الشارع يهدف إلى تحقيق أهداف عديدة بأسلوب اتصال جديد من خلال خلق حالة من التفاعل بين الممثلين والجمهور لم يتعود عليها في العروض التي تُقدّم في المسرح المغلق.

### مسرح الشارع

يُعرّف مسرح الشارع من خلال «المعجم المسرحي» بأنه «تسمية تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج



العمارة المسرحية في الساحات العامة والشوارع»<sup>(١)</sup> وهو معدّ خصيصاً للشارع والساحات والأسواق ومحطات المترو والمؤسسات الجامعية والمدارس والمراكز التجارية والمصانع، ليقطع علاقته كلياً مع العمارة المسرحية وكل مميزاتها ومغرياتها ورفاهيتها، ويعرفه باتريس بافيس بأنه «إرادة الخروج من العمارة المسرحية والذهاب نحو جمهور لا يشاهد المسرح في مجمله»<sup>(٢)</sup> إذ تقدم فرق مسرح الشارع عروضها لمتفرج ربما يكون مارةً من ذلك الفضاء صدفة، عكس جمهور المسرح (البورجوازي) الذي يأتي إلى قاعات العرض وفق مواعيد وبرامج واستعدادات معينة .

علاقة فرجة ذات طابع حيوي يكون فيها التلقي مختلفاً عما يوجد في العلاقات التقليدية في البناء المسرحي، فيكون حيز اللعب مختلفاً عما توفره اللعبة الإيطالية، إذ يمكن أن يكون دائرياً أو مربعاً أو مستطيلاً ومن كل الاتجاهات، ويمكن أن تغيب المنصة في مسرح الشارع ليُفسح المجال لإمكانية مشاركة المتفرج وفق وسائل مدرّوسة مسبقاً.. كذلك يمكن أن يغيب الديكور -الذي يُشكل في المسرح التقليدي القالب الأساسي لأداء الممثل- ويُستبدل بالاكسسوارات والأزياء التي تجعل من الممثل الحامل الأساسي للعرض .

### مزايَا مسرح الشارع

مع بدايات القرن العشرين وضمن توجهات التجريب بدأت العلاقة بين المسرح وجمهوره تتسم بالحميمية بعد مغادرة مسرح اللعبة والتفكير بالخروج إلى الشارع والساحات والأماكن العامة للتعبير عن المشكلات التي تواجه المجتمع وتقديم الحلول لها بكل أطيافها ومستوياتها من خلال إشراك الناس في اللعبة المسرحية لأن هذه العروض تقدّم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور، وبالتالي تحظى بوجود جمهور متفاعل معها، وهذه الخاصية من أهم ما يميز مسرح الشارع .

يذكر الناقد بشار عليوي في كتابه «مسرح الشارع».. حضريات المفهوم والوظيفة والنتاج» عدداً من مميزات مسرح الشارع، أهمها :

١- هو ظاهرة قديمة، بدأت كنوع من الترفيه، ثم تطورت مع أول عرض مسرحي قُدم في الشارع كان من تقديم ثيسبيس، وتوالى بعدها عروض مسرح الشارع كما

العمارة المسرحية في الساحات العامة والشوارع»<sup>(١)</sup> وهو معدّ خصيصاً للشارع والساحات والأسواق ومحطات المترو والمؤسسات الجامعية والمدارس والمراكز التجارية والمصانع، ليقطع علاقته كلياً مع العمارة المسرحية وكل مميزاتها ومغرياتها ورفاهيتها، ويعرفه باتريس بافيس بأنه «إرادة الخروج من العمارة المسرحية والذهاب نحو جمهور لا يشاهد المسرح في مجمله»<sup>(٢)</sup> إذ تقدم فرق مسرح الشارع عروضها لمتفرج ربما يكون مارةً من ذلك الفضاء صدفة، عكس جمهور المسرح (البورجوازي) الذي يأتي إلى قاعات العرض وفق مواعيد وبرامج واستعدادات معينة .

يشير «المعجم المسرحي» إلى أن «ظاهرة مسرح الشارع قديمة لأن عروض الممثل اليوناني ثيسبس ٥٢٥ - ٤٥٦ ق م كانت تتم في الشوارع خارج المعبد»<sup>(٣)</sup> .

كانت ولادة المسرح من الشارع بالأساس من خلال الاحتفال بأعياد الإله ديونيسوس وتطورها، وصولاً إلى العمارة المسرحية الإغريقية.. كذلك الأمر بالنسبة للممثلين الإيمائيين والممثلين الجوالين في الحضارة الرومانية وفي القرون الوسطى في أوروبا وعروض الكوميديا دي لارتي والأشكال الكوميديا الريفية وفي بدايات القرن العشرين وفي البحوث العميقة التي أقيمت حول علاقة المسرح بجمهوره وتطور أشكال الفرجة من سينما وتلفاز اعتُبر مسرح الشارع وسيلة هامة لتخليص المسرح من مشكلة جمهوره .

في ستينيات القرن الماضي ظهر عديد التجارب في مسرح الشارع، استند البعض منها على التقاليد



العامة والأسواق في غالبية المدن العربية، حيث يجتمع حولها المارة، ويُعد السامر شكلاً من أشكال المسرح الشعبي الذي يعتمد على الارتجال، مقدماً مجموعة من المضامين الفكرية التي تحمل الهموم اليومية، فضلاً عن نقده للحياة السياسية والاجتماعية، وكذلك السخرية من الأشخاص المعروفين في المجتمع، وتسليط الضوء على المشاكل الاجتماعية وتوجيه سهام النقد للتقاليد والأعراف الاجتماعية التي تتحكم بحياة الناس، لا سيما أولئك الذين يعيشون في القرى والأرياف، وقد امتازت عروض السامر بكونها تلجأ إلى أداء مشاهداتها دون وجود لعنصر الإيهام أو وجود كواليس للمسرح، إذ يقوم المؤدون بتغيير ملابسهم واستخدام الاكسسوار وإشراك الجمهور في الحدث .

أما مسرح الحلقة فتعود تسميته إلى تحلق الجمهور حول الممثلين، واشتهرت المدن المغربية بتقديم هذا النوع من المسرح دون سواها من المدن العربية، وكان هذا المسرح يعتمد على الحكايات الشعبية والأساطير والتراث، وكانت عروضه تنتقد الكثير من أوضاع المجتمع المغربي الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن كونها تعد وسيلة إيجابية بوصفها تشكل رابطاً قوياً يجمع أبناء الشعب ويقربهم من بعضهم من خلال إشراكهم في اللعبة المسرحية المقدمة .

كما عرفت المدن المغربية شكلاً آخر من أشكال الفرجة الشعبية هو مسرح البساط، وهو مسرح شعبي مغربي محلي صرف، يتكون من فرقة مسرحية تقدم عروضها في الأسواق وساحات المدن والقرى .

إن جميع الأشكال المسرحية سالفة الذكر والمستمدة من التراث الشعبي سبقت تعرف المجتمع العربي على الفن المسرحي بوصفه الفن الوافد على يد مارون النقاش وقبل وجود عمارة خاصة يقدم فيها هذا النوع من الفن، وبالتالي فإنها اتخذت من الشوارع والأماكن العامة مكاناً لتقديم عروضها .

### الممثلون في مسرح الشارع<sup>(٦)</sup>

لأن مسرح الشارع مسرح فقير بإمكانياته المادية وخال من الديكور والتقنيات المسرحية المتوفرة في مسرح اللعبة من تقنيات إضاءة وأنظمة صوت كان اعتماده الأكبر على قدرة الممثل الارتجالية واستخدامه لقدراته الجسدية والصوتية وقدرته في استغلال واستخدام كافة وسائل

في عروض الممثلين الإيمائيين والجوالين ومسرح الأسواق وكوميديا ديلاوتي والمسرح الشعبي والمسرح التحريضي .

٢- يعتمد على عنصر الفرجة الحيوية من أجل جذب انتباه الجمهور .

٣- يخضع العرض المسرحي إلى عدة اشتراطات من أجل تقديمه في الشارع، منها أن يكون مخصصاً لتقديمه في الشارع والأماكن العامة انطلاقاً من الطبيعة الخاصة لها، مع ضرورة اختيار موضوع مناسب يناقش قضايا عامة تهم الجمهور الذي يتابعه .

٤- يُعدّ مسرحاً سياسياً في عرضه وإثارته للقضايا السياسية .

٥- يعمل على إيصال خطاب معرفي تابع من صميم مشاكل الجمهور من أجل الوصول إلى حلول لتلك المشاكل .

٦- يُستخدم كأداة تربوية تتجسد في محمولاته الفكرية بوصفها رسالة ينبغي توصيلها للمجتمع من خلال استخدامه كوسيلة فعالة تساعد في الوصول إلى عامة الناس .

٧- تمتاز عروضه بقصر وقت عرضها مقارنة بالعروض التي تتم داخل المسارح المغلقة .

٨- يسعى إلى التحرر من الجمود الفكري والاجتماعي خلال تلك الفترة، وإدانة المؤسسات الحاكمة وتعرية سلوكياتها والاحتجاج على التأثيرات اللاإنسانية للحياة الحضرية الحديثة ونزعتها المادية<sup>(٤)</sup> .

### مسرح الشارع في التراث العربي<sup>(٥)</sup>

عرف العرب أشكالاً درامية اتخذت من التمسرح صفة لها بالاعتماد على الأشكال المأخوذة من التراث العربي الشعبي والتي كانت تقدم في الشوارع والأماكن العامة التي توفر إمكانية لتجمع أكبر عدد من الناس الذين يجدون في هذه الأشكال وسيلة ترفيهية وثقافية واجتماعية تساعد على نشر الوعي التنويري وتقديم المتعة، ومن هذه الأشكال : «الحكواتي-خيال الظل- السامر-الحلقة-البساط» وهي أشكال يمكن إدراجها ضمن عروض الشارع بوصفها عروضاً فرجوية تهدف إلى التسلية التي كانت تقدم في الطرقات العامة والأسواق . كانت عروض خيال الظل تقدم في الساحات



صندوق الكار



تتنوع وتتعدد مضامين هذا المسرح بين ما هو اجتماعي وما هو سياسي كقضايا الإرهاب والتطرف والهجرة وحقوق الإنسان وقضايا المرأة والزواج، وكذلك قضايا الفقر والتهميش، وما دام هذا المسرح قد عاد إلى الشارع فهو يقترب من الشارع وهمومه .

### من عروض مسرح الشارع في سورية

يمكننا رصد بعض العروض المسرحية التي غادرت المسارح المغلقة في سورية واتجهت نحو فضاء الشوارع، في مقدمتها مسرحية «عابرون» للمخرج سامر عمران عن نص «العميان» لموريس ميترلينك، وقدم العرض عام ٢٠٠٨ في دمشق، حيث هبط عمران بممثليه على ضفة نهر بردى، مستخدماً بعض الحبال والاكسسوارات القليلة، وساروا على ضفة النهر حتى وصلوا إلى غابة (حديقة المعهد العالي للفنون المسرحية) كما استخدم إضاءة متحركة (ضوء السيارة) لتثير للعميان طريقهم الذي ينتهي إلى المجهول، وكان الجمهور مشاركاً أساسياً في العرض من حيث تحويله إلى كتلة صماء قد تتحسسها أيدي العميان، وقد تحاول جرّها معها في طريق العمى والظلام الذي يسرون فيه باتجاه الهاوية، ولا يمكن

التعبير والتشخيص، وأهمها الاكسسوارات، كما يتميز ممثلو مسرح الشارع بقدرتهم على التشكيل بأجسادهم لتعويض البناء المعماري المعروف على خشبات المسرح والتمرد عليه وكسره بصنع التشكيلات بأجساد الممثلين .

### جديد مسرح الشارع

لدراسة الجديد في الخطاب المقدم في مسرح الشارع<sup>(٧)</sup> يجب الأخذ بعين الاعتبار أن مسرح الشارع يُعتبر مسرحاً جديداً غير مرتبط بالعبء الإيطالية ونمطية الفرجة المسرحية التي اعتادها الجمهور.. ومن حيث جغرافية العرض فهي جغرافية مفتوحة لا تتوفر على أبواب ولا يحتاج المتلقي معها إلى إذن بالدخول، فهو يقتحم فضاء الفرجة في الوقت الذي يشاء.. ومن حيث الفضاء فهو فضاء حيوي حامل لدلالات ومعان، ويدخل في بناء العرض . ومن حيث النص المسرحي فهو نص لا يخضع للبنية التقليدية بقدر ما يتأسس على مهارات الممثلين في الارتجال والتفاعل مع الفضاء والجمهور.. أما العلاقة مع الجمهور فهي علاقة تفاعل ومشاركة، كما أن هذا النوع من المسرح يتفاعل مع المجتمع وينطلق من قضايا الشارع، فهو في أصله مسرح سياسي يجعل من المسرح فناً للجميع .



## ختاماً

مسرح الشارع مسرح فرجوي جديد، يفتح على ألوان جديدة من الخطاب والقضايا، بما فيها ذلك الجانب المتعلق بالتراث الذي يفرض نفسه من خلال الفضاءات والأمكنة، لكن توظيفه ليس شرطاً إلزامياً ولا ضرورياً.. ويبقى مسرح الشارع شكلاً فرجواً قابلاً للانفتاح على مختلف القضايا الإنسانية والفكرية، بما فيها الموروث الثقافي والحكايات الشعبية، مع العمل على تكييفها مع العرض، وهو الشارع بحمولته الفكرية والجمالية، إذ لا بد أن يهتم مسرح الشارع بقضايا الشارع أساساً، كما أن التجديد والتجريب فيما يتعلق بالخطاب المقدم يبقى مفتاحاً لاستمرار هذا الشكل الفرجوي وتقبله من طرف الجمهور باعتباره حجر الزاوية في صناعة العرض.

### هوامش :

- ١- المعجم المسرحي، ص ٢٦٨ .
- ٢- معجم المسرح .
- ٢- المعجم المسرحي .
- ٤- مسرح الشارع.. حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج . ص ١١٢/١١١ .
- ٥- المسرح والتراث في الوطن العربي .
- ٦- مسرح الشارع.. الأداء التمثيلي خارج المسارح .
- ٧- أنطولوجيا مسرح الشارع، ص ١٢٩/١٣٨ .

### المراجع :

- قصاب حسن ، حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٩٧ الطبعة الأولى .
- بافيس، باتريس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة .
- عليوي، بشار، مسرح الشارع.. حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، دار الرضوان للطباعة والنشر، عمان ٢٠١٥ .
- عليوي، بشار، أنطولوجيا مسرح الشارع، جمعية أبولون للثقافة والفنون، تونس ٢٠٢٠ .
- قلعه جي، عبد الفتاح، المسرح والتراث في الوطن العربي، مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٤٨ دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٠ .
- ماكولاند، آلان، وآخرون، مسرح الشارع.. الأداء التمثيلي خارج المسارح، ترجمة عبد الغني داود وأحمد عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب ٢٠١٢ .

التغاضي عن الأسلوب الذي يرمي إلى جعل الجمهور أعمى أيضاً حين يسير في ركب الممثلين إلى الهاوية على طول الطريق الذي يسلكه الممثلون .

وفي العام ٢٠٠٨ وضمن احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية قدم عرض «صندوق الكار» في ساحة عرنوس بدمشق .

انطلق العرض من بحث سينوغرافي يوظف مجموعة من الآلات الميكانيكية ضمن تصور درامي يحاول الاستفادة من فضاء المكان المفتوح لينسحب عبره إلى فضاء المدينة بأسره .

يروى حارس الصندوق في هذا العرض المسرحي قصة حرفة دمشقية شارفت على الاندثار، الأمر الذي دفعه للاحتفاظ بها في صندوقه الذي بات رفيق دربه وحافظاً لسر الحرفة التي تختزن في ثناياها حكاية مدينة ليست ككل المدن وإنما حكاية الشام التي يجب أن تروى كي تبقى نابضة بالحياة.. والعرض فكرة محمد العطار وبيسان الشريف وإخراج بيسان الشريف وتمثيل كضاح الخوص الذي بدأ الحكاية من قصة ثوب زفاف ملكة بريطانيا إليزابيث الثانية، وختم بذات القصة.. وتلك كانت حكاية ثوب الملكة، حكاية البروكار، حكاية الشام.. فكرة ولدت من رحم السينوغرافيا، والمشتغلون على هذا العرض ثلاثة سينوغرافيين هم بيسان الشريف وزكريا الطيان ونزار البلال، أرادوا تقديم عرض بصري قائم على الإبهار في مكان مفتوح، بالاعتماد على دمي ضخمة، فكانت فكرة دودة القز والفراشة والمغزل وصندوق الكار وخيطان الحرير التي أحاطت بساحة عرنوس من كل الجهات وحوّلت الساحة إلى فضاء مسرحي ضخم يعبر عن مكونات اجتماعية واقتصادية، شكّلت جزءاً مهماً من تاريخ المدينة وحياتها بالاستفادة من تقنيات المسرح التفاعلي، ولكن ليس إلى الحد الأقصى، فالتداخل بين حيز اللعب والتلقي غير مفتوح دائماً، فقد كان تدخل المتلقي بالعرض بإضافة جملة أو أكثر وذلك عبر أسئلة يمكن أن يطرحها حارس الصندوق على الجمهور، الأمر الذي يتيح له الارتجال نسبياً .





# ملاح من تجربة مسرح الشارع في العراق

د. عامر صباح المرزوك



الولوح من الباب الضيق

تقدم دروساً في الحياة والسياسة والعلاقات الإنسانية، حتى اتخذ الفنان من المسرح سبيلاً تنويرياً يواجه فيه التخلف والسلطات، وتبقى الحاجة ملحّة حتى يومنا هذا إلى الاهتمام والتثقيف عن طريق الفن المسرحي .

وعندما أخذ المسرح طابعاً تجريبياً أخذ المخرج يشكل مفردات العرض المسرحي فوق خشبة المسرح وفق صياغات جديدة تتماشى مع فعل التجريب، وبدأ المخرج يقترح شكلاً جديداً للعرض المسرحي، وقد يكون التجريب الحقيقي الذي يُعدّ مادة جاهزة قابلة للتشكيل شيئاً

ينفرد المسرح من بين الفنون الأخرى بارتباطه المباشر مع الحياة اليومية وتغييراتها الاجتماعية والسياسية، وتأتي أهميته من كونه وسيلة من وسائل تغيير المجتمعات وتثقيفها، وهذا ما أدركه الكتّاب المسرحيون الأوائل الذين أدركوا أنه لعب دوراً خطيراً في تطور الآداب العالمية منذ أن ظهرت الملاحم التي انبثقت منها الأعمال الدرامية على يد الإغريق، تلك الأعمال التي ارتبطت بالغاية التعليمية والوعظية والتربوية المستندة إلى قيم اجتماعية وأخلاقية ودينية، وبذلك كان الفن المسرحي وما يزال بمثابة مدرسة



من عروض مسرح  
الشارع في العراق

مستويات الاشتغال، فتسمية مسرح الشارع تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية، وتكون في الهواء الطلق كالساحات العامة والشوارع والمقاهي والمدارس والمراكز التجارية.. إلخ، وخصوصيته تكمن في أنه يخلق طابعاً حيويّاً أنياً يعتمد على الجمهور ونوعه، وهو يختلف عن العروض التي تُعرض من أجل جمع المال، ويؤدي الممثلون فيه أدواراً بهلوانية أو خارقة أو ترفيهية .

بدأ مسرح الشارع يأخذ مدياته بشكل أوسع من خلال إقامة مهرجانات مسرحية متخصصة بهذا الفن في بلدان عديدة، وعراقياً يُعد المهرجان الدولي لمسرح الشارع الذي أقيمت دورته الأولى عام ٢٠١٠ في مدينة دربندخان بمحافظة السليمانية أول مهرجان متخصص بمسرح الشارع، ولا يزال هذا المهرجان قائماً حتى يومنا

يتسم بالابتكار الجدي في العروض المسرحية التي سيشترك فيها المتفرجون كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية .

ومع بدايات القرن العشرين وضمن توجهات التجريب بدأت العلاقة تتسم بالحميمية مع الجمهور بعد مغادرة مسرح العلية والتفكير بالخروج إلى الشارع والساحات والأماكن العامة للتعبير عن المشكلات التي تواجه المجتمع وتقديم الحلول لها بهدف المشاركة الواعية وتثقيف الناس بكل أطرافها ومستوياتها من خلال إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية لأن هذه العروض تقدّم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور، وبالتالي تحظى بوجود جمهور متفاعل معها، وهذه الخاصية من أهم ما يميز مسرح الشارع . بقي مسرح الشارع عائماً وعشوائياً في مفهومه وتناوله، ويختلف من بلد لآخر وفق



نصه : «كلنا ندخل من خلال الباب الضيق» في دلالة على صعوبة الدخول إلى رحمة السماء عبر الحياة ومغرياتها، وهي دلالة على صعوبة الحياة في العراق، وهذا ما اشتغل عليه المخرج من خلال المضمون السياسي وإدانتته الاحتلال الأميركي للعراق وما تركه من آثار وتداعيات سلبية تتمثل بانتشار الإرهاب الدموي والاحتجاج ضد الصراع الطائفي بين أفراد المجتمع، وتدهور الاقتصاد، وتسلب عدد كبير من السياسيين الانتهازيين، وتفشي البطالة، وازدياد نسب الفساد الإداري والمالي .

ومن تجارب مسرح الشارع العراقي خارج العراق مسرحية «موت صالح للشرب» تولى إخراج الفنان محمد زكي والتي قدمت في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي عام ٢٠١٧ في مصر، ويتحدث العرض عن مجموعة خرجوا للتو من البحر بعد أن نجوا من الغرق الذي تعرض له زورقهم وكان يحمل مجموعة من أقرانهم ممن غرقوا جميعهم في عرض البحر، حيث كانوا يحاولون الهروب من جحيم الحروب التي عصفت ببلدهم، ووجدوا أنفسهم على ساحل إحدى الجزر التي تعج بالسياح فتفاجأ الناس بخروج المهاجرين الهاربين ويدور الحديث بينهم وبين السياح عن مآسي الحروب وتداعياتها المدمرة على حياة الشعوب، وهنا يتم إشراكهم في النقاش والحوار حول أسباب هجرتهم القسرية، تحركهم دوافعهم الإنسانية، وينتهي العرض وفقاً لدور الجمهور في التفاعل مع السؤال عن صواب القرار في سفرهم أم البقاء في بلدانهم، حيث تُستخدم أغاني تراثية فولكلورية معبرة عن الحس الإنساني الذي يوحد جميع الشعوب، فضلاً عن استثمار كادر العرض لبيئة الساحل في مدينة شرم الشيخ وفق اشتراطات مسرح الشارع .

هذا، ومن ثم أقيم في كركوك مهرجان مسرح الشارع، وفي بغداد وغيرها، وبدأت هذه العروض تنتشر بشكل أوسع .

ومن تجارب مهرجان دربندهان الدولي العرض المصري «ملاحننا» تأليف وإخراج الفنان محمد الجنائني الذي استخدم في عرضه أحد الأشكال الشعبية المصرية وهي شخصية المغني الشعبي الذي يرتدي ملابس شعبية معروفة في منطقة الصعيد، وهذه الملابس الفولكلورية توحى بوحدة مصر بوصفها سمة مميزة للشخصية المصرية، كما أن استخدام هذا المغني لآلة الدف الإيقاعي مع دخوله لمكان العرض وهو يغني أغنية تراثية مستوحاة من المخيال الجمعي المصري جاء كوسيلة لجذب الجمهور وتجميعه إيداناً ببدء العرض، ثم يدخل مع باقي الشخصيات التي ارتدت ملابس تستوحي ألوانها من ألوان العلم المصري إلى مكان العرض/الشارع، مع الاستمرار بالغناء لتجميع أكبر عدد ممكن من الجمهور، وتبدأ الشخصيات بسرد الأحداث التي مرت بها مصر من خلال ترديدهم لعدد من الأغاني التراثية المصرية والتي تعبر عن وحدة أطياف الشعب المصري .

ومن نماذج عروض مسرح الشارع العراقي مسرحية «الولوج من الباب الضيق» تأليف وإخراج د.أحمد محمد عبد الأمير، وتدور فكرة العرض حول الواقع العراقي المعاصر وما يجري فيه من صراعات ونزاعات سياسية ونفسية وأخلاقية غيرت البنية الاجتماعية في العراق بسبب استغلال الفراغ السياسي والصراع الطائفي من قبل الشخصيات الانتهازية في المجتمع التي تتخذ من الكذب والاحتيايل طريقاً لتحقيق غاياتها غير المشروعة، واسم العرض مقتبس من مقولات مقدسة في القرآن والإنجيل، إذ يذكر الإنجيل ما

# مسرح الشارع في المغرب

عزيزيان

مع جيل أكاديمي خلخل الكثير من المفاهيم التقليدية في المسرح واستطاع إثبات الذات للخروج من المسلمات إلى تنوع مسرحي يفيد المتلقي ويحقق الفرجة المشهدة الدرامية المعاصرة، مع الإشارة إلى صعوبات البداية مع الجهات الرسمية، وكذا الجمهور نظراً لنوعية المواضيع المتناولة والتي تتميز بجرأة من ناحية المواضيع واللفة وأساليب التشخيص مع نسج لعلاقات حانية مع المتفرج .



تتعدد دوافع الفنانين لاختيار فضاء الشارع لعرض مسرحية، حيث الجانب الثقافي ودعوة لنقل رسالة إنسانية عبر موجات من التفاعلات والحركات، معتبرين أن مكان الشارع يعطي مساحة أكبر من الحرية في الطرح والتفاعل وخلق جسور بين المؤدين والمتلقين.. هو مجال يلغي المسافة بين العرض والجمهور ليشارك في خلق أحداث المسرحية وتفاعلاتها.

فن مسرح الشارع هو أداء مسرحي ارتجالي يقدم في الأماكن والساحات العامة في الهواء الطلق دون تحديد جمهور معين وفي أماكن تعرف الذروة كمحطات القطار والمترو ومراكز التسوق والحدائق.. وفي المغرب لا يُعتبر مسرح الشارع فناً أدائياً مستجداً لارتباط الساحات العمومية به بعروض ارتجالية واحتفالية معروفة.. ومسرح الشارع هو أحد فروع فنون الأداء أو التمثيل الذي يجسد قصصاً أو نصوصاً مكتوبة أمام الجمهور باستخدام مزيج من الكلام والإشارات، أما

عرف المسرح المغربي منذ نشأته عدة تطورات على مستوى الشكل والمضمون، ولما كان مضمون العرض ينهل من نص المؤلف وتوجهه فقد كان الشكل هو الذي يتسم بدلالات تبنى على رؤية وتصورات المخرج.. ومن بين الأشكال المعاصرة نجد فرجة مسرح الشارع، وتشهد مختلف الدول عربياً وعالمياً تجارب متميزة ومتنوعة في هذا المجال كتجارب مصر ولبنان، وتميزت فرجة مسرح الشارع في المغرب بحدائتها وتعددتها وتنوعها شكلاً ومضموناً، إذ يُعتبر مسرح الشارع من الأشكال الفنية الحديثة التي ظهرت في الساحة الفنية مؤخراً بشكل متصاعد، حيث تخصصت فرق بعينها في هذا النوع الفني، وقدمت عروضاً مميزة مختلفة.. فما هو مفهوم مسرح الشارع؟ وكيف يتم الاشتغال عليه؟ ولماذا يعرف نمواً متسارعاً في المغرب حالياً؟ وهل له رسالة فنية ثقافية راقية أم هو مجرد صرخة شعبية؟ هي أسئلة تتفجر كلما تم التطرق إلى المسرح المغربي



كرنفال فني ومسرحي يفري بالبقاء داخلها طوال الوقت، ولقد اعتمدت فرقة مسرح المحكور في الدار البيضاء على صهر تجربة أوغستو بوال بمختلف أشكال التراث الفرجوي الشعبي، وهو الحلقة، فأنتجت عرضها «بحال بحال» في إطار مشروع ميكسي سيتي المدعوم من طرف الاتحاد الأوروبي، وهو عرض يتطرق لإشكالية اندماج المهاجرين الأفارقة بالمجتمع المغربي والمشاكل الإدارية التي يتعرض لها من لا يحمل وثائق إقامة، ومشكلة التمييز والأحكام المسبقة، ليفتح نقاش مع الجمهور للبحث عن حلول ممكنة، وهذا يحيلنا إلى المسرح الاجتماعي ورائده البرازيلي أوغستو بوال الذي تميز مسرحُه بالتفاعل .

استطاع خريجو المعهد العالي للمسرح، خصوصاً في التدبير الاحترافي مثل هذه المبادرات التي تم توقيع عقود لها بشكل محترف، وحددت قيمة التعويضات في البدء قبل أن تباع لجهات ومؤسسات معينة قامت باحتضان هذه العروض، وسهّل ذلك على القطاعات الوصية التجاوب والتعامل مع انتظام فعاليات فن مسرح الشارع في جمعيات أو فرق أو مؤسسات فنية .

إن تزايد حجم انتشار مسرح الشارع في المغرب كان بسبب سهولة التنقل والعرض في أمكنة ومدن مختلفة، وقد تجاوب المتلقي المغربي بمختلف شرائحه مع مسرح الشارع نظراً للمواضيع القريبة من همومه ومجانية العروض، وبالتالي خروج الفرق نحو المتلقي المنتظر بدل انتظاره بالقاعة المعروفة .

تتصف التجارب المغربية القليلة في مسرح الشارع بالبساطة في التقنيات والحجم، إلا إذا استثنينا بعض المشاريع الفنية العملاقة المدودة ودون التطرق إلى تجربة مؤلّت واقترحت من طرف مؤسسات دولية كعرض «القراصنة» الذي قُدم على سفينة بمصب وادي أبي رقرق بين العاصمة وسلا والتي اعتبرت تجربة تستحق الاهتمام لأنها قدمت لسنوات متتالية وبعروض منتظمة . تقسم نماذج مسرح الشارع في المغرب إلى ثلاثة أنواع مختلفة :

1- فئة خريجي المعهد العالي للفن المسرحي كفرقة

تيرمونيس وفرقة أونكور .

الشارع بمفهومه الاعتيادي فهو عبارة عن طريق ومساحة تحدد للأشخاص مسلك العبور والوصول من دون حاجز أو معوق.. الشارع وسيلة تثقيفية وتعليمية خرج منها الكثير من العروض الإنسانية التي تصل إلى خلفيات المجتمع وأسس تكوينه، فللشارع أهمية في إبداع فن المسرح الارتجالي بأزياء بسيطة وأفق مساحة وخيال غير محدد كبوادير حدائثية تنظيرية تجلت بكتابات جان جاك روسو في القرن الثامن عشر وتنظيرات أنطونان أرطو في الأربعينيات، مروراً بعروض لاجي بروب في روسيا التي عمّت أوروبا، دون أن ننسى تأثيرات القارة الأمريكية في ظهور هذا النوع في أوروبا كالليفينك تياتر ومسرح المهوورين والبرفورمونس والهاينينك .

في المغرب لا يمكن إهمال معطيات وتجارب المسرحي الراحل الطيب الصديقي في مسرحه الجوال السبّاق في تاريخ المسرح المغربي، ومبادئه الأولى التي خرجت بالمسرح من القاعة نحو أماكن أخرى أرحب، كذلك نصوص الكاتب عبد الكريم برشيد ونظرياته المسرحية التي دعا فيها إلى إيجاد مكان عرض عربي نابع من الثقافة الشعبية لتعويض العلية الإيطالية المستوردة، وأشهر هذه التنظيرات المسرح الاحتفالي الذي لا يؤمن بالمكان المقفل .

عرفت الساحات العمومية المغربية منذ العصور السابقة حضوراً لمسرح الشارع المسمى بالحلقة والتي تكون على شكل دائرة براو وممثلين وآلات موسيقية شعبية، وأشهرها عالمياً ساحة جامع الفنا وسط مدينة مراكش.. لن يختلف اثنان إذن على أن ساحة جامع الفنا في قلب مدينة مراكش هي أحسن نموذج لمسرح الشارع المقدم على شكل حلقة دائرية، وهذه الفرقة الشعبية تحدث في المجال الحضري ويشغل فيها الكثير من الأسماء الحكّاءة والفنية، فنرى المعاشة والممارسة وتقنية إشراك المتلقي والتفاعل الذكي، وليس عبثاً أن يتم اعتبار الساحة إرثاً ثقافياً عالمياً من طرف اليونسكو، فالحليقي (الراوي) يقدم حكاياته في الساحة ويشرك المتفرج من كل الجنسيات.. وفي الساحة يحضر فن الارتجال بشكله الطبيعي والحريفي.. هي ساحة يُقدم فيها



٢-فئة خريجي المدرسة الوطنية للسيرك كفرقة كولو كولو في مدينة سلا .

٣-فئة متكونة بالممارسة في تجارب محترفة محلياً أو دولياً كفرقة المسرح الرحال .

٤-الفرجة ومضمونها الدراماتورجي والذي قد يتمظهر حكياً لفظياً أو مشهدياً بالصورة أو حدثاً بطروف تساعد على حكي يصنع باشتراك بين فعاليات العرض وجمهوره .

اعتمدت فرقة إيكلا جو لون وفرقة المسرح الرحال عروضاً وجولات بآليات ودمى ضخمة على شكل كائنات بشرية أو حيوانية يحركها أشخاص لهم دراية وممارسة فعلية كما هو الحال في عرض «اللا ميكا» لفرقة المسرح الرحال و«قافلة أزلاي» لفرقة إيكلا دولون.. وهناك فرق أخرى تتكى على تيمة الحكي والسرد في موضوع محدد، معتمدة على الكلام وتقنية اللعب عند الممثل لأدوار درامية يتم التدريب عليها بشكل متقن حيث يكون الممثل عارياً من أية آلية أو عنصر تشكيلي من الممكن أن يتقاسم معها الحضور، أو تحضر على حسابه، حيث يحضر النص بشكل كبير وهام مما يعطي للكلمة المنطوقة مساحة فعالة في كون أثرها على المتلقي حاسماً في تكوينه لموقف ما من العرض واختيار أسلوب للتجاوب معه، ومن هذه الفرق ترمينوس في الدار البيضاء وفرقة أونكور، وقد تفاوتت مستويات الاشتغال على معطيات جمالية وفنية من عرض لآخر وفرقة لأخرى الشيء الذي يجعل تأطير أنواع مختلفة من هذه التجارب مهمة تكاد تكون مستحيلة، إذ باعتمادنا على علاقات قد تحدد زاوية تناول كل عرض بالدراسة والتحليل فإن لكل تجربة تخصص في اختيار جمالية محددة وتصبح نوعاً مسرحياً حاضراً قائماً بذاته مما يؤدي إلى غنى وتنوع الفرقة المسرحية الخارجية، ومن بين العلاقات التي تتحكم بتنوع خصوصيات الاشتغال على هذه العروض نجد :

١- مفهوم الفرجة في علاقتها بفضاء العرض والمتنوعة بين الثبوت والتحرك والانتشار .

٢- الفرجة في علاقتها بالحضور، وهي علاقة تختلف بين ما هو أفقي وما هو عمودي، وعلى مستوى الدراية بالموضوع والقصة أو على مستوى التواجد في المكان العمومي واستغلال الفراغ المؤقت .

٣- الفرجة وموادها الجمالية التي تزين الفضاء

لقد كان دافع انتشار مسرح الشارع في المغرب من تجليات البحث عن أشكال تواصلية جديدة بين الفنان والمتلقي، ويعكس حاجة الفرقة المسرحية المغربية لجمهور أكثر تجاوباً وأوفر عدداً من جماهير القاعات المسرحية المعروفة، فجمهور مسرح الشارع يختلف عن جمهور مسرح القاعة بكونه يختار بين أن يتابع العرض أو يكمل مسيره، ثم في اختيار زاوية المشاهدة وطريقة تجاوبه دون تدخل جهة أخرى، فنجد المتلقي يبدع في خلق فرجة خاصة به انطلاقاً من العرض المقدم، فتتنوع مشاهدة العروض لمسرح الشارع مقارنة بالقاعة حيث تصبح كل الاجتهادات ممكنة في غياب كراس وأرائك مريحة .

لا شك أن تجارب مسرح الشارع المغربي في تزايد ونمو، سواء على مستوى الخلق والإبداع والإنتاج أو على مستوى التوزيع والتدبير الفني والإداري مما ينبئ بمزيد من تزايد الفرق المتخصصة وغير المتخصصة وتزايد المهرجانات والفعاليات المحفلة بالفرجة في الأماكن العمومية، حيث أصبح مسرح الشارع تحصيل حاصل يلمسه كل مهتم ومتتبع، فبدأنا نتلمس الكثير من الفعاليات والمهرجانات المتخصصة أو التي تقوم بإدراج مسرح الشارع في مهرجانات معروفة، فجمعية أوديسا في مدينة العيون تقيم مهرجاناً دولياً لمسرح الشارع بمشاركة دول وتجارب مختلفة، وثمة مهرجان آخر في مقاطعة اليوسفية في الرباط .

ينبغي تكثيف الجهود لتشجيع مساعي ظاهرة مسرح الشارع، فعروضه تتصف بالجرأة على مستوى الخطاب والعناصر المشهدية كالحركات الإيمائية والتعري الجزئي، وهذا يثير بعض المتلقين لكن دون أن يؤدي إلى نفور، حيث يعبرون عن اشمئزازهم إلى أن يكتمل العرض فيرون التفاصيل تتكامل وتتماسك العناصر الفنية .



# مسرحيون سوريون يشخصون المرض ويقترحون الحلول

## المسرح والعالم المتغير

هنا أبو أسعد

«عبر آلاف السنين لم ينفك المسرح عن مجارة التطورات التكنولوجية معبراً بذلك عن حيويته التي هي حيوية الإنسان باعتباره منتجاً مبدعاً، ومستهلكاً مبدعاً أيضاً، وهذا يعني أن المسرح هو ابن الإنسان وليس ابن الآلهة، بل هو ابن الحاجة الثقافية والمعرفية، وابن الحاجة الاجتماعية الإنسانية التاريخية بكل تجلياتها، غير أن هذا الكلام لا ينطبق -للأسف- على مسرحنا العربي الذي لا يزال يدور في فلك خشبة تقليدية بكل ما تحتويه من إضاءة وديكورات وأغراض.. إلخ، بل ومن حركة مسرحية يقوم بها الممثلون بما في ذلك الذي صرنا نسميه سينوغرافياً.. إن مسارح العالم -باستثناء مسارح العالم الثالث- تتوجه شعلاتها ليس بسبب مواكبة المسرح نفسه لتطور التكنولوجيا، بل لأنه ظاهرة اجتماعية ثقافية، والظاهرة الثقافية سلوك معرفي وعلمي وروحي لأن الثقافة طعام وشراب لا بدّ منهما.. وحين يكون المسرح هكذا فإن تطوره على جميع الأصعدة يعني تطور مجتمعه المنتج إبداعياً له لأنه لا يجوز أن يتطور المجتمع مثل هذه التطورات العلمية والمعرفية المبهرة ويبقى مسرحه متخلفاً في شكله ومضمونه وضرورته، بل إن على المسرح أن يكون كذلك أكثر من السينما باعتبارها صناعة ثقيلة تشبه صناعة الصواريخ والغواصات لأن هذه الصناعة تغير الآن وهنا وفي كل آن ومكان من أنماط التفكير من خلال الضخ السريع للأفلام الموجهة، ومن ثم فإن صناعة السينما الإيديولوجية تعمل على هدف تغيير ثقافات الأمم والشعوب وتغيير أنماط حياتها.. ولأن المسرح ليس سينما باعتباره لقاء مباشراً مع مستهلكيه فلا بد له من مواكبة التكنولوجيا وتطوير أدواته الفعالة».

هو أشد أنواع الفنون ارتباطاً بالنسيج الاجتماعي، والأكثر قرباً مما يجري في المجتمع من تبدلات وتغييرات على مختلف المستويات.. يعبر عن رؤية الإنسان وهمومه وتطلعاته لأنه انعكاس للحياة الاجتماعية وأحد مكونات الحياة الأساسية.. إنه المسرح الذي يقول البعض أن شعلته خفتت عالمياً مع تقدم التكنولوجيا، فهل هذا الادعاء صحيح؟ وما هو دور المسرح في ما يشهده مجتمعنا من انعطافات؟ وأي دور له في ما نعيشه من تفكك للقيم والمبادئ التي تربينا عليها وعشناها منذ الأزل؟ في محاولتهم للإجابة على تساؤلاتنا أفادنا عدد من مسرحيين بأرائهم ووجهات نظرهم بالقضايا التي طرحناها عليهم.

### للمسرح دور استراتيجي

وكانت البداية مع الكاتب والمخرج المسرحي محمد

بري العواني\* الذي قال :





من فهم طبيعتها وتفكيكها، ويبدو أن المطلوب أيضاً هو إعادة بناء منظومة قيم ومبادئ بما ينسجم مع الحياة الجديدة، حياة الحرب والدمار، وخاصة إعادة بناء النفس الإنسانية المشبعة بالتفاؤل والأمل والباحثة عن حياة منسجمة وواعية.. إن لحظة المسرح التاريخية - بالتعاون مع الفنون والآداب الأخرى - تقوم على بناء الإنسان الجديد فكراً وروحاً، وهذه هي استراتيجية المسرح ودوره الفعال، وهذا يتطلب زمناً ليس بالقليل، وما لم يتحول المسرح العربي إلى ظاهرة ثقافية سلوكية فإنه سيبقى مجرد وسيلة للترفيه والتفيس والمزايدات السياسية والفكرية.. لقد ابتعد مسرحيوننا - إلى حد ما - عن الذائقة الجمالية والحاجات الفكرية لمشاهدنا، وهذه مشكلة كبرى».

### صورة المسرح الحضارية

الكاتب والباحث المسرحي مصطفى صمودي قال :  
«المسرح هو أكثر الفنون ارتباطاً بالنسيج الاجتماعي، والأكثر قرباً من ما يجري في المجتمع من تبدلات وتغيرات على مختلف المستويات، ويعبر عن رؤية الإنسان وهمومه وتطلعاته لأنه انعكاس للحياة الاجتماعية وأحد مكونات الحياة الأساسية.. كانت القبيلة قديماً عندما يظهر فيها شاعر تقوم ولا تقعد لأنه كان لسان حالها وجهاز إعلامها، وقد تضاعف تأثيره بعد اختراع الطباعة وصار المؤلف موجوداً في كل مكان يصل إليه كتابه لينوب عنه.. وتضاعف دور الطباعة بعد اختراع المذياع الذي وصل إلى كل بيت وأخذ يبيث أحدث الأخبار في كل مكان من العالم، ثم تضاعف دور المذياع بعد اختراع التلفاز لاعتماد الأخير على الصوت والصورة، ليتضاعف دوره بعد انتشار الانترنت انتشار النار في الهشيم، فصار حتى الطفل الصغير يتعشق التعامل معه واللعب به قبل أن يدرك ماهيته، وكلما تقدمت التكنولوجيا يتضاعف الحضور الثقافي عموماً والمسرحي خصوصاً لأن للمسرح ولادتان، الولادة الأولى على يد المؤلف نصاً، والثانية على يد المخرج عرضاً، والعرض بحاجة إلى مسرح مؤطر واستقرار على الصعد كافة».

وعن دور المسرح في ما يشهده مجتمعنا من تغيرات وتبدلات قال :

«ليس للمسرح دور آني وسريع وكأنه ساحر عبقرى لأنه ليس صاروخاً يهدم بثانية ما هو عصي على الهدم، بل إن هذا ليس من مهامه الراهنة الآنية المرحلية.. إن دور المسرح دور استراتيجي بعيد المدى.. إنه تاريخ يراكم الخبرات والمعارف والثقافة عبر ثقافة إثارة الأسئلة ومحاولة البحث عن حلول استراتيجية، ويجب علينا أن نستبعد من حواراتنا السؤال الدائم عن دور المسرح في التغيير والتحويل والتعديل، ومن ثم يجب أن نكف عن طرح الأسئلة حول دور المسرح في ما يشهده مجتمعنا من تغيرات وتحولات.. إن ما يجري واقعياً في سورية والوطن العربي ليس نكتة ساذجة، بل هو تحول واقعي خطير وعميق وموغل في التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي والمعرفي، وهذا يعني أن المشكلة ليست في وجود الإرهاب بكل مسمياته وتجلياته، بل في الجذور التاريخية للفكر الإرهابي المنتج للإرهاب من أجل تدمير ثقافات الأمم والشعوب العريقة ليتم القضاء على الإنسان الفارغ من أية ثقافة، وتكمن المشكلة أيضاً في فهم طبيعة ووظيفة القوى التي تنتج هذا الإرهاب العالمي المبني على إلغاء الآخر وتكفيره وقتله، وسوف نرى أن أميركا و(إسرائيل) تشتركان في صفة المنتج الرئيس للإرهاب لكونهما تستمدان هذا (الحق) من (حق إلهي) لذلك فالمسرح فن استراتيجي، لا تظهر فاعليته وآثاره إلا بعد زمن، لكنه يظل على الدوام مفجراً للأسئلة ومحرضاً على اكتشاف جواهر المشكلات لا أعراضها».

أما عن دور الفن المسرحي في ما نعيشه من تفكيك للقيم والمبادئ التي تربينا عليها وعشناها قال العواني :

«كل أزمة تخلق معها بالضرورة وبالقوة تفكياً لمجموعات كثيرة من القيم والمبادئ، ولكن هذه الأزمة تخلق في الوقت نفسه كثيراً من القيم والمبادئ الجديدة التي تتناسب مع المستجدات الراهنة، وهذه جدلية طبيعية، وعلى هذا فإن ما هو مطلوب من المسرحيين ليس محاكاة ما هو متحول ومتغير الآن بفعل الظروف المتحركة، بل فهم جوهر الأزمة تاريخياً كي يتمكنوا





وأى دور للمسرح في ما نعيشه من تفكيك للقيم والمبادئ التي تربينا عليها وعشناها منذ الأزل؟ يقول مصطفى صمودي :

«للمسرح دور في غاية الأهمية، وخير مثال على ذلك اليونان وعشقهم للمسرح، حتى أن الحاكم اليوناني كاليكليس كان يعطي مكافأة مالية لكل من يحضر عرضاً مسرحياً إيماناً منه بأن المسرح ليس للأستقراطيين فقط لكنه لشرائح المجتمع كافة، وعندما أتى الرومان وحولوا المسارح إلى حلبات مصارعة انكمش المسرح وغفا إلى أن أيقظته الكنيسة التي كانت هي من جعلته يغفو في سبات شتوي.. وخلاصة القول : كلما خطا المسرح قدماً نحو الأعلى خطت معه حضارة الشعب لأنه صورة حضارية تعكس مرآة الشعب الذي يتعشقه».

### المسرح في كل مكان

الكاتب المسرحي جوان جان قال عن نفس الموضوع :  
«لا شك أن مسألة التكنولوجيا ودورها في تطور العرض المسرحي مسألة معقدة، ففي عودة إلى تاريخ نشوء المسرح في العالم نجد أن المسرح الإغريقي على سبيل المثال في القرن الخامس قبل الميلاد قد استفاد من كل الوسائل التكنولوجية المتاحة بهدف إيصال الفكرة المطلوبة إلى المشاهدين، ونذكر هنا مشاهد نزول شخصيات الآلهة من السماء عن طريق أدوات قد تبدو معقدة ولكنها كانت تفي بالغرض الدرامي، وهذه الأدوات كانت مشدودة إلى حبال رفيعة تهبط بشخصيات الآلهة عند اللزوم وترتفع بها عندما ينتهي دورها، كما استخدم المسرح الإغريقي لوحات سوداء مثلثة الشكل لتصوير مشاهد البرق والرعد حيث كانوا يستخدمون جراراً مملوءة بالحجارة تتدحرج منها أوعية من النحاس لإظهار الصوت المطلوب، وقد ساعد على نجاح هذه الاستخدامات أن منصات المسارح الإغريقية كانت مفتوحة، ومن ثم تنوعت إمكانيات الاستفادة من الفضاء المسرحي إلى أقصى حد، وفي مراحل تالية من تاريخ تطور المسرح تمت الاستفادة



وأضاف متحدثاً عن دور المسرح في ما يشهده مجتمعنا من تغيرات وتبدلات :

«الشعر حالة كشف يشعر الشاعر خلالها بانخطاف وانعدام جاذبية، وإن لم يستغل تلك اللحظة قد تنطفئ ولا تتكرر ثانية لأنه يخضع لعاطفة ويصور ما يرى، وأحياناً يكتب ما يتصور، أما المسرح فهو يخضع للفكر، إذ تولد الفكرة ثم تتخمر في المختبر المعمل للمؤلف الذي يحلل الشخصيات التي ينطق من خلالها بما يريد، ويخضع مسرحيته لفكرة تحملها المشاهد والفصول، حيث تمر بمراحلها الأربع : (التثقيف- الكون- بذور الفكرة-تحقيقها) ويبقى النص بين طيات الكتاب إلى أن يأتي مخرج فيحيل النص المكتوب بلغة واحدة إلى لغات سمعية وبصرية، لغات وهبها إياها التقدم التكنولوجي، وخاصة في أواخر القرن العشرين، لذا قد تكون فكرة وهدف النص المسرحي لاحقين لما يحيط به من أحداث، لكن في بعض الأحيان يستطيع الكاتب كشف المستقبل من خلال راهنه بعد قراءته واستقرائه بوعي لأن القراءة والاستقراء هما استعادة لا إعادة، وكل استعادة هي إبداع بمعنى ما، وخاصة على الصعيد النظيري لأن الاستقراء يستوجب الاستنتاج، ولا استنتاج دون غائية، ولا غائية بغير مرجعية، إذ يقول التوسير : ليست هناك قراءة بريئة، حتى أنه من خلال تحليله لراهنه بإمكانه قلب المستقبل إلى مستقبل لأن المستقبل يأتيك من رحم الغيب وما عليك إلا التصدي له بالإمكانيات المتاحة، أما المستقبل فأنتم من يرضى عليه لأنه من صنع يديك» .



كالعواصم والمدن الرئيسية، بل في التجمعات الصغرى والنائية حيث يعيش الجهل وتزدهر الأمية.. هناك في هذه الأماكن ينبغي للمسرح أن يكون موجوداً وأن يقود عملية نهضة اجتماعية قد تكون مطلوبة اليوم أكثر من أي يوم مضى» .

وعن دور المسرح في ما نعيشه من تفكك للقيم والمبادئ التي تربينا عليها وعشناها منذ الأزل قال جان :  
«لنتفق أولاً على أنه ليس كل ما عشنا عليه من قيم ومبادئ هي أمور صحيحة وسليمة أخلاقياً واجتماعياً، فكثير مما تربينا عليه أثبتت الأيام خطأه، بل ودوره في تفتيت المجتمع بشكل بطيء ولكنه منظم ومبرمج.. المسرح اليوم يقوم بدور جمالي وتربيني في حياتنا الاجتماعية والثقافية، والسبب في ذلك أن مسرحييننا ابتعدوا إلى حد ما عن الذائقة الجمالية والحاجات الفكرية لمشاهدنا واتجهوا نحو أعمال مسرحية تلبى حاجات هؤلاء المسرحيين الفنية بعيداً عن المتلقي بمعناه الواسع، لذلك نبدو اليوم بعيدين تماماً -كمسرحيين- عن القيام بواجبنا تجاه مجتمعنا وما يمكن أن نقوم به من دور ترميمي للنفوس والقلوب» .

### مراجعة المكونات التاريخية

بدوره أفادنا الكاتب المسرحي د.حمدي موصلي برأيه قائلاً :

«المتغيرات الهائلة مسّت جميع مناحي الحياة الاقتصادية والسياسية والتاريخية، وكان الغرب الصناعي هو المستفيد الأكبر من هذه التكنولوجيا، وبالتالي كان نصيب المسرح منها كبيراً، فاستفادت المسارح من تقنيات الليزر وشاشات السايكلو والمؤثرات الكثيرة الأخرى التي تمت أتمتها.. أذكر أنني في العام ٢٠٠٩ قمتُ بزيارة الصين مع وفد من الكتاب السوريين، وتمت دعوتنا لمشاهدة عرض «أوبرا بكين» وأخبرونا أن حجز بطاقة لحضور العرض يحتاج إلى شهرين، وبما



من التيار الكهربائي في إضاءة المكان وتحديد زمن الحدث، حيث أصبحت صالات المسارح مغلقة دون أن يكون هناك مشكلة في موضوع الإضاءة.. واليوم تشهد صالات المسارح في العالم ثورات حقيقية في استخدام التطور التكنولوجي في الأعمال المسرحية، ولكن ما يؤخذ على هذه الاستخدامات أحياناً أنها أخذت تحتل مكان العنصر الدرامي في العرض المسرحي لتجعله عنصراً ثانوياً لحساب البهرجة الشكلانية المعتمدة على تطور التقنيات المستخدمة في العروض المسرحية، وهنا ينبغي على المسرحيين أن يكونوا أكثر وعياً وألا يسمحوا لهذه التقنيات بالاستحواذ على مجمل العرض المسرحي، بل يجب أن تكون هذه التقنيات في خدمة الرؤية الفكرية والفنية للنص وللإخراج ومن ثم خدمة الممثل في أداء دوره بشكل انسيابي ومن دون وجود عناصر منافسة تسرق منه الانتباه وتجعله عنصراً ثانوياً في المشهدية المسرحية» .

أما عن دور المسرح في ما يشهده مجتمعنا من تغيرات وتبدلات فقال :

«لا أجد له دوراً اليوم إلا في أضيق الحدود، ولكي نحدد دوره الحقيقي لا بد أولاً من أن نحيط بأعداد المشاهدين الذين يحضرون الأعمال المسرحية وبنوعية هؤلاء المشاهدين.. إذا أردنا لمسرحنا اليوم أن يكون مؤثراً وفعالاً علينا أن نتقل به إلى كل مكان يمكن الوصول إليه لأن الجمهور المستهدف بعملية التغيير لا يوجد عادةً في أماكن التجمعات السكنية الكبرى



إلى الروبوت في عرض مسرحي يدعى «الباشا الأحمر» فكنا نرى بساط الريح يطير فوق جمهور الصالة الذي يبادلته الترحيب.. أما المسرح في الوطن العربي فما زال يعيش خارج التحولات والمتغيرات العالمية، فهو بعيد كل البعد عن ما تحدثنا عنه لأنه يعيش أزمة احتضار تكمن في العديد من الأمور التي تتعلق بالنص والعرض ومكان العرض والتقنيات والممثل الهارب من المسرح والدعم المادي المحدود، ويمكن القول أن المسرح ومنذ ثلاثة آلاف عام باقٍ وصامد، وجمهوره يواكبه» .

ويضيف موصلي :

«الحديث عن المتغيرات والتحولات في المجتمعات العربية يقتضي فهماً وتفسيراً للواقع الذي تعيشه هذه المجتمعات : هل هذه التغيرات والتحولات طالت البنى التحتية من اقتصاد واجتماع وتاريخ وعلاقات إنسانية وثقافة في ظل ما يعانيه العرب من أزمات وخاصة الحروب؟ إن الكتلة السكانية العربية الأكبر : مصر-السودان-العراق-سورية-اليمن-ليبيا أصابها وباء الإرهاب، وخاصة سورية التي عانت من حرب كونية أدت إلى تهجير قسم كبير من المجتمع السوري وخاصة من شريحة الشباب أصحاب العقول من كوادرفنية وعقلية كانت تسهم في مسيرة التطوير والتحديث، ولهذا وفي ظل ما يحدث من تحولات على المسرح أن يكون له دور مهم في إعادة ترتيب عروضه والاقتراب من السوية الجيدة من خلال ملاسة الواقع وخدمته في عمق علاقاته الإنسانية والاجتماعية والتاريخية، فهو اليوم أشبه بالذي يحتضر لأنه مصاب بداء إدارة الظهر عن الواقع والهروب لأي واقع آخر في عالم آخر» .

وعن دور المسرح في الحفاظ على القيم

والمبادئ قال :

«الحديث عن القيم ضمن منظومة الأخلاق

العامية يحتاج منا إلى مراجعة المكونات التاريخية المتوارثة لهذه القيم والتي سادت لفترات زمنية بعيدة



أننا كنا ضمن وفد كانت هناك مقصورات مخصصة للضيوف، وعدد الحضور مرقم على لوحة إلكترونية تعطي الرقم النهائي للحضور قبل بدء العرض، وكان عدد الحضور سبعة آلاف متفرج، وقد أصبنا بالدهشة والانبهار ونحن نتابع بشغف حكاية تطور الصين وحضارتها منذ أسرة تانك مروراً ببناء سور الصين العظيم والمعارك والانتصارات التي حققتها شعوب الصين، ومن ثم الاحتلال الياباني للصين وزوال هذا الاحتلال بتصميم الشعب على الانتصار وطردهم الغزاة، ومن ثم يعرفنا العرض على الثورة الثقافية والصناعية التي صنعت الصين الحديثة، وكان للفولكلور والغناء والموسيقا بتلويحاتها الرائعة دورها، وقد لعبت تقنيات الليزر الدور الكبير، وفي كل تشكيل للمعارك كثيراً ما كان يمر المحاربون والأحصنة والفيلة والعربات والطائرات والسفن الحربية فوق رؤوس المتفرجين حتى تخال أنك مشارك في القتال وأنت المستهدف.. وفي مسرح موسكو الحديث استُخدمت ذات التقنيات، بالإضافة



ولم يطرأ عليها تغيير بسبب العلاقات الاجتماعية السائدة والتي كانت مستقرة وواضحة، وكانت أيضاً كثيرة التشابه على الرغم من تعدد الإثنيات، فالمؤثرات الثقافية السائدة والمتشابهة انعكست على العلاقات الاجتماعية وفي صلبها العادات والتقاليد في المأكل والملبس والأفراح والعزاء.. كنا نطرب -ولا زال أغلبنا إلى هذا اليوم- على أصوات أم كلثوم وفيروز وصباح فخري وناظم الغزالي.. كنا نضحك كثيراً ونحن نتابع مسرحيات زياد الرحباني ودريد لحام ونهاد قلعي وعادل إمام، وغيرهم، وكما كنا مبهورين ونحن نتابع أفلام المخرجين مصطفى العقاد ويوسف شاهين وآخرين.. أما الآن وعلى مدى السنوات العشرين الأخيرة وفي زحمة المتغيرات فإن قسماً كبيراً من هذه القيم أصابها أو طرأ عليها الكثير من التغيير لدرجة أن بعضها خرج نهائياً من تلك المنظومة، وبعضها الآخر استبدل تماماً.. إن من الصعوبة بمكان أن يكون للمسرح وللوسائل المساعدة الأخرى من سمعية وبصرية من التأثير على القيم والمبادئ، ولأن هذا الدور مناط بالدرجة الأولى بالمؤسستين الكبرى والصغرى (إعداد الفرد وتربيته وتعليمه) ومن ثم توفير كل الأسباب التي ترتقي به».

### المسرح فسحة للتأمل

أما الباحثة المسرحية د. ميسون علي فقالت:

«الثقافة تشكل اليوم الجبهة الرئيسية لمواجهة العولمة الخالية من أي بعد إنساني، وللمسرح دور جوهري في إنجاز المهام النقدية والإبداعية التي تتصدى لها الثقافة عبر المشاركة والأمثلة والحوار الجاد والشامل والقادر على رآب الصدع والتمزق الذي أصاب جسد الجماعة، ولخلق إنسان أكثر حرية ووعياً.. إن دور المسرح في منتهى الأهمية، فالإنسان المعاصر وبنوع من الجدلية بدأ يشعر منذ الآن ونحن في قمة الانبهار بالتكنولوجيا بحاجة أكبر للخروج

ولقاء الآخرين وتذوق متعة الحضور الجمعي في التظاهرات الثقافية والاحتفالات الفنية التي تشهد إقبالاً اليوم، وبالتالي فإن المسرح الذي يتميز بكونه الفن الحي للممثل والمتفرج هو أحد المنافذ التي تسمح لإنسان اليوم أن يتلمس إنسانيته بقلائه مع الآخرين بعد أن كاد يفقدها وهو يتجول صامتاً بين مواقع الإنترنت.. إنه المكان الأرقى للتعبير، والدليل على ذلك أنه وفي خضم الحرب كان الجمهور يزدحم أمام أبواب المسارح ليتابع النشاط المسرحي، وهذا يدل على التعطش للقاء والحوار والإصرار على الحياة رغم أشكال الموت المحدقة».

وعن دور المسرح في الحفاظ على القيم أضافت علي: «على الرغم من متغيرات العصر وتبدلاته وانعطافات على كافة المستويات إلا أن المسرح يظل



ضمنها المسرح هي الأداة الأقوى لمواجهة العدوان وأشكال الدمار والتطرف والارهاب.. إن هذا التدافع المرعب والسريع للأحداث، وكل هذه المتغيرات التي تعصف بعالمنا اليوم وتُحيله إلى فوضى قد بدأت تحضر عميقاً في ذواتنا وتؤثر في تكويننا الفكري، وستكون بالنتيجة وراء حصول تحولات مهمة في كافة مجالات الحياة.. يتنامى اليوم لدى الإنسان العربي الشعور بالقهر أمام استهتار القوى العظمى بالمعايير والقيم، وأؤمن بولادة حالة وعي جديدة لا يمكن الاستهانة بها، وسينعكس ذلك بشكل إيجابي على الفنون وعلى كل أشكال التعبير الأخرى، وعندها قد نشهد ولادة مسرح جديد يختلف عما نعرفه اليوم.. إن ما يحصل الآن هو هزة حقيقية لابتداع مسرح جديد وتطوير أدواتنا من أجل إبداع مسرحي مختلف، وعلى الرغم من البؤس العام على مستوى الحدث السياسي المباشر إلا أنني متفائلة بما سيحصل لاحقاً لأن هناك أزمة وعي بدأت تتبلور لدى الجيل الجديد ستغير المعطيات لتخرج من ركامها مؤسسات مختلفة وإنساناً مختلفاً وقتاً مختلفاً، وفي خضم الانهيارات والتحوّلات التي تعصف بالمنطقة إلا أن التجارب التي يقوم بها المسرحيون، وجيل الشباب خاصة، تقول إن روح الحياة في الأجيال الشابة لن تستسلم لقدر الموت والدمار والعبث، وستتمكّن في وقت ما من المساهمة في صنع ثقافة مسرحية جديدة.. الهوامش ضيقة، لكن لتتذكر أن كل من نجح في تطوير ثقافة مسرحية جديدة في العالم بدأ من الهوامش، ويبدو أن قدر المسرحيين الشباب في المجتمعات العربية أن ينهضوا من الهوامش ليواجهوا آليات التغريب والتسطيح والعنف التي تعصف بمجتمعاتهم».

ذلك الاحتفال الذي يهبنا فسحة للتأمل والحوار ووعي انتمائنا الإنساني العميق، وهو سيدربنا عبر المشاركة والحوار الجاد والأمثلة على رأب الصدع الذي أصاب جسد الجماعة، ورغم كل ما عانيناه من ويلات الحرب طوال تسع سنوات ورغم كل الإحباطات يبقى المسرح هو المكان الممتاز للتعبير.. إن دور المسرح في وقتنا الراهن في منتهى الأهمية، فهو يستجيب لكوامن ورغبات في النفس لا تتوافر في ما يزاحمه من فنون أخرى، وقد يقدم التلفزيون والسينما صوراً مسلية أو تعليمية لكن هذه الصور خالية من الحياة وفورانها المتدفق العفوي، وما نحتاجه الآن هو إعادة هيكلة البنى الثقافية وترميم البنية التحتية التي طالتها الدمار في المحافظات، وأن يكون المسرح قادراً على تغيير بنيته الداخلية، وأن يتوافر داخله مناخ ديموقراطي حقيقي، والشرطان متلازمان ولا يمكن فصل واحدتهما عن الآخر، فالمسرح لا يزال يتحرك ضمن الأطر القديمة وبالبنية التحتية ذاتها، والصالات المسرحية هي نفسها، والصيغ المسرحية وأشكال الإنتاج، وهي صيغ وأشكال مارس فيها جيل الآباء تجربته في ظروف مختلفة تماماً عما نحن عليه اليوم.. كل هذا بات يتطلب نوعاً من التجديد وضمان وجود المسرح ضمن أطر متنوعة ومتعددة، بمعنى أن تكون هناك عدة حلول بين شكل المسرح التابع للدولة والمسرح الخاص، وعلى المسرح أن يكتشف أسئلة جديدة يستعيد من خلالها علاقته بالواقع، وأن يبتكر أدوات تمكّنه من أن يكون جزءاً من الثقافة المسرحية العالمية المقاومة لقدر الاغتراب والتسطيح والاستهلاك وثقافة الحروب الجديدة».

وتضيف ميسون علي :

«للمسرح دور كبير في التنمية الثقافية وبناء الإنسان المسلّح بالمعرفة، وهذا أحوج ما نكون إليه في هذه المرحلة، كما يلعب المسرح دوراً كبيراً في نشر الوعي وترسيخ القيم الأخلاقية، فالثقافة ومن



# أفكار في الكتابة المسرحية

عباسية مدوني

الدرامي الذي يبدعه المؤلف ويكون عصاره مرجعية اجتماعية وسياسية وتاريخية، وحتى أيديولوجية.. وإذا تأملنا عن كتب خارطتنا المسرحية العربية فإننا نجد قدرًا لا يُعد ولا يُحصى من النصوص المسرحية، سواء تلك التي تُرجمت إلى عروض مسرحية أو التي ظلت حبيسة الأدراج كمؤلفات حاول أصحابها جاهدين أن ترى النور، وفي الغالب ارتبطت بالنشر ضمن حيز مناسبات معينة، ليكون المسرح العربي رافداً مهماً، خاصة وهو يرتبط بحركة الترجمة التي أضفت عليه الكثير وأسهمت في انفتاحه على عديد المدارس والاتجاهات، كما سعت إلى أن تكون ناقلاً حياً لمختلف القضايا والمستجدات الراهنة بعمق فلسفي وإنساني.

في ضوء ذلك يُعتبر النص المسرحي موضوع جدل لا ينتهي ومجالاً خصباً للممارسات التي أسالت الكثير من الحبر، وظل مجال بحث واستفسار وإعادة نظر ومقاربات جدية.. والنص المسرحي بحكم علاقاته الداخلية والخارجية ورموزه اللغوية ودلالاته المتعددة يُعد نواة أساسية وعنصراً مهماً في حقل الكتابة المسرحية وما تحمله من رؤى إنسانية وجمالية وفكرية وفلسفية، ومع ذلك ما يزال النص المسرحي يبحث عن كينونته في ظل الحراك المعلوماتي وضمن إطار الممارسات النقدية التي لم تَفه حقه من الدراسة والبحث، حتى نؤسس لممارسة مسرحية يتساوى فيها ومن خلالها النص والعرض في جهود التأسيس لمسرحنا العربي الذي ظل باحثاً عن هويته وكينونته على طول مسار الحركة الإبداعية. خاصة وهو يواكب حركة الترجمة كثيراً إبداعياً حمل الكثير من الرهانات والتحديات.

والنص المسرحي جزء لا يتجزأ من كيان عام مرتبط بالكاتب المبدع وبالمخرج الذي من مهامه رسم



أبو الحسن سلام

ما يزال المسرح، أبو الفنون والفن الرابع، يثير الكثير من الجدل، ويسلط الأضواء على عديد من القضايا، ليقف عند محطات هامة ضمن مساره، تواكب مجرى تطوره.

والمسرح أحد أهم الروافد الهامة في حياة الأفراد والمجتمعات الحُبلى بدورها بكم لا بأس به من الهموم والطموحات والآفاق والأبعاد التي من شأنها تقليص المسافات وترتيب فوضى الوجود، فالفن الرابع رافد تواصلِي هام بين الأمم والشعوب ولسان حال الأفراد والجماعات والمرآة العاكسة لشتى التحولات.

من هذا المنطلق ارتكز المسرح على قاعدة هامة تُعنى بطابع الكتابة الدرامية والبحث في مجال النص



تجتمع لتحقيق فاعلية العمل المسرحي مهما كان اتجاهه أو غايته، والأهم أن يقارب النص ويعالج القضايا الإنسانية باعتباره وليد المجتمع وذا صلة وثيقة بوشائجه وعاكساً علاقاته ومستجداته وشتى إبداعاته وأنماط تفكيره.. من هنا تأتي الرغبة في عكس كل ذلك عن طريق الكتابة بهدف تشكيل ما نسميه نصاً، فالكتابة مرتبطة بصياغة النصوص بأسلوب مقبول وذو وزن وتأثير تصويراً للأحداث وطرحاً لقضايا متباينة وتعرية لأحاسيس ومشاعر وتجسيداً للجمال، وحتى للقيح من خلال تصوير صادق وواقعي مما يحملنا على الإيحاء والتأمل والتفكير أكثر لإعادة تشكيل ما يُطرح كتابةً وفق نسق معين ذي أبعاد وحدود ليغزلها بأسلوب خاص ضمن إطار إبداعي معجون بالشغف والسحر والدلالات الواضحة والضمنية حتى يمكنه التعبير عن احتياجات عصره ومحاكاة الواقع، على أن يوازن بين الشكل والمضمون ضمن حيز تناغمي يتحقق بفعل الكتابة .

الكتابة نتاج أحاسيس وعواطف وتجارب وممارسات، وهي ذات صلة وثيقة بالمزاج النفسي والمرجعيات التي يمتلكها المؤلف، فهي فلسفة وجود ونتاج مخاض عسير تتراكم فيه تجارب متباينة تتوغل بالذات الإنسانية التي تُفرض على الكاتب أيّاً كانت التساؤلات، مع تحديد أسلوب الكتابة وعلاقته بالموهبة والصناعة الإبداعية، ولعل أهم تلك التساؤلات :

لماذا أكتب؟ ولماذا أكتب؟ وما هدف كتاباتي؟ وكيف نكتب؟ الكتابة بمفهومها العام صور الفكر الرئيسية، فكل كاتب منكب على الكتابة لا ينطلق في إبداعه من فراغ وإنما يصنع الفكرة ويتأملها ويطوعها ويصوغها وفق أسلوب طرحه ووجهة نظره وأفقته الشامل للموضوع ولحيز الكتابة ذي الأبعاد المتعلقة بمجتمعه وبيئته .

ورد في معجم لسان العرب أن «الكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصباغة والخياطة»<sup>(١)</sup> و«رجلٌ كاتبٌ، والجمع كُتّابٌ وكتّبةٌ، وحرفته الكتابة»<sup>(٢)</sup> وها هو ابن منظور يحدّد الكتابة بأنها حرفة أو صناعة ذات قيمة . ويرى عبد الملك مرتاض في كتابه «في نظرية النقد» أن «الكتابة ما هي إلا نوع من القراءة، وأن الكتابة والقراءة

معالم النص المكتوب وترجمته ركحياً، وكثيراً ما أهمل النص المسرحي لحساب العرض، حيث أن المتلقي يبقى مهتماً بلوحات العرض لا مفككاً لشيخرات النص على الرغم من أن العرض المسرحي هو ترجمة دقيقة وفعلية لنص مسرحي مكتوب .

لقد شكّل النص المسرحي دوماً هاجساً عند الممارسين المسرحيين والمهتمين بحقل الفن الرابع، وظلّ مشروعاً مفتوحاً ضمن المنجز المسرحي .

النص المسرحي كمنجز إبداعي عرف الكثير من المراحل، من التأليف إلى الإعداد إلى الترجمة، فما هي خصوصية النص المسرحي؟ وماذا أضافت له الترجمة على صعيد خصائص التأليف؟ وما هي أهم الخطوط الفاصلة بين نص مسرحي مؤلف وآخر مترجم؟ وما أهم ما يميّز النص المسرحي من حيث هندسته وبنائه؟ وما هي حدود النص المسرحي من حيث السياق الفكري والإنساني والاجتماعي والسياسي؟ وهل توصل كتابنا العرب إلى تجربة نصية رائدة في ظلّ التيارات المستوردة؟

## مفهوم النص المسرحي وقوانين الكتابة المسرحية

### مفهوم النص المسرحي :

حاجة الإنسان إلى المسرح مثل حاجته إلى الأكل والشرب، وفي حاجته تلك كان لا بد له أن يعبر بطرق وأساليب متعددة، فأبدع اللغة، وفي إبداعه اللغة لمس حاجته إلى التعبير عن مطالبه وأيقن حاجته لتشكيل لفظي يترجم جلّ متطلباته، وكانت نمة دعائم ومقومات لتعزيز غايته .

والإنسان العربي في سعيه هذا اهتمّ بالمسرح باعتباره أنجع الوسائل لتقديم مطالبه وطرح آماله، مع السعي إلى إثبات وجوده وهويته، وهذا ما بذل فيه جهداً واسعاً ضمن إطار درامي منذ التشكيل الأرسطي إلى عصرنا الحالي بحثاً عن قاعدة ثابتة تعنى بالمسرح وبعناصره، ولعلّ تلك العناصر الحيوية والأكثر تتجلى في النص المسرحي، سواء كان مبنياً على التأليف أو الاقتباس أو الترجمة أو الإعداد، وهو في كل حالاته يبقى نصاً درامياً وبداية تشكيل باقي العناصر المسرحية التي



وهي استحضار لوقائع وشخصيات خيالية أو واقعية وبلورتها حسب فكر الكاتب وأهدافه وما يرمي إليه من مادته الإبداعية، مع مراعاة العصر وجغرافية المكان والزمان والتعبير الصادق وطرح البدائل واقتراح الحلول بكل مصداقية وموضوعية لتوصيل رسائله بلمسة إبداعية تستحق الوقوف والدراسة والمتابعة .

وللكتابة دوافع حددها د. أبو الحسن سلام ورآها كأى فعل إنساني ذي دوافع، فالأديب «يكتب حين يؤرقه موضوع ما أو تشغله قضية ما أو فكرة أو ظاهرة، فينفعل بها ولها، ويفدو مستعداً للتعبير عنها وطرح موقفه إزاءها، فالكتابة نوع من الإبداع، وهي ذات رؤى واسعة وآفاق متعدّدة»<sup>(٧)</sup>.

والتأليف المسرحي يتطلب تراكم خبرات إبداعية في الكتابة، وأخرى في الحياة، لهذا كان «الافتباس والإعداد والترجمة مراحل مهمة تتأسس عليها مرحلة التأليف، وهي محطات أسهمت في تطوّر الحراك التاريخي للكتابة الإبداعية»<sup>(٨)</sup> فالمؤلف ليس مجرد كاتب للنص، بل هو مفكر وفيلسوف وسابق لعصره، و«المؤلف المسرحي لا بدّ أن يؤسس لمادته المسرحية انطلاقاً من فكرة أساس، يرفقها بشخصيات وحوار وحبكة، مع تحديد الزمان والمكان، وإن كان البعض لا يتقيد بعنصريّ الزمان والمكان حسب طبيعة المسرحية وأساسها، على أن يستخلص الطبيعة الدرامية والبعد الجمالي والفني لموضوعه ويحدّد تفكيره الدرامي المعتمد على أن يكون قديماً باستناده على الانطلاق من فكرة أو من حدث، أو درامياً حديثاً مستنداً إلى المنهج الماديّ، وكلا الاتجاهين من شأنهما تحديد أسلوبه باختلاف المدارس المسرحية»<sup>(٩)</sup>.

### قوانين الكتابة المسرحية

الدراما المسرحية شأنها شأن القصة، إذ لا بدّ أن تعرض لموقف محدّد يثير خيال القارئ أو المتفرّج ويجعله ملماً بالمعاني التي ينطوي عليها هذا الموقف.. والحدث في المسرحية - شأن الحدث في القصة - يرمي إلى إثارة عاطفة خاصّة يصل إليها الكاتب عن طريق الترتيب الفني لمادته، والدراما المسرحية تتميز وتنفرد بعنصرين محدّدين، هما :

وجهان لعمل واحد»<sup>(٢)</sup> بمعنى أن الكتابة هي قراءة ما يحيط بنا، ولا تُسَلَّم إلا لمن يحسن التعامل بها ومعها، والقراءة هي مفتاح المعرفة والتفتّح على أكثر من أفق، وكلاهما مكمل للآخر باعتبار أن الكتابة هي تعبير عمّا يختلج في الذات، والقراءة ترجمة لها.. ويعرّف الكتابة كذلك بقوله : «الكتابة وجود، قوامه رسوم سوداء متّفق على نظامها وكيفية استعمالها، تمثّل صفات لفظية متّفق عليها أيضاً بين مجموعة لغوية معيّنة»<sup>(٤)</sup> كإشارة واضحة إلى نظام الألفاظ واستغلال المعنى، مع إدراجها ضمن سياق لغويّ ذي خصائص معيّنة تميّز كتابة ما عن أخرى .

ولما كان من أهداف الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا\* تقويض الفلسفة الداعية إلى إدراك الحضور أو المنطق وتفكيك التطلّعات الفلسفية الممتدّة منذ القدم والمتمثلة في ادّعاء يسمّى الحقيقة أو المدلول المتعالي خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن، ولما كان ديريدا يحاول إثبات أن عمل اللغة ذاته يحول دون الوصول إلى إدراك الحضور أو المنطق فإنّه يقدّم بديلاً عن سيميولوجيا دي سوسير وهو ما يسمّيه علم الكتابة، فهو يقصد بمصطلحه الكتابة العامّة الكلام والكتابة العادية، وعلم الكتابة في رأيه ثمرة لثلاثة عوامل هي :

«الكلمة، وأوجه التشابه بين الكلمات، وأوجه الاختلاف»<sup>(٥)</sup>.

وللكتابة خاصية تتقيّد بها تتمثل في خاصية العصر الذي كتبت فيه، حيث أن الكتابة تنطلق من فكر العصر، وقد تخالفه كما قد تتفق معه، فهي تُكتب لعصر كاتبها وقد تتخطاه إلى عصور أخرى تالية وفق شروط موضوعية تتوافق هي الأخرى وطبيعة الكتابة، وهذا ما ينطبق على الكتابة المسرحية وباقي ألوان الكتابة والتعبير، فالكاتب كما يقول سارتر : «لا بدّ له من أن يعانق عصره عناقاً شديداً»<sup>(٦)</sup> وهنا تشكل الكتابة ثقل المجتمعات وأسلوب الفكر الحيّ منذ وعي الإنسان، فالكاتب عليه أن يصوّر واقعه وواقع مجتمعه وفق صياغة فكر تتناسب مع ما يختلج داخله من آراء وآفاق، على أن يكون عنصراً فعالاً يسهم في تطوير أساليبه وأفكاره، ليتطوّر عالمه ومجتمعه. والكتابة تعبير عن وقائع وأحداث وقيم وأفكار،





داخلي وصراع خارجي، أو مزيج بين الصراع الخارجي والنفسي»<sup>(١١)</sup>.

عدد الشخصيات : «في المسرحية يقوم الصراع بين شخصيتين أو أكثر، والمؤلف المسرحي مُلزم أن يكون ملماً بالشخصية الرئيسية في مسرحيته وبدورها في الحدث وبأهمية ذلك الحدث والمعنى في دلالاته، ووجود الشخصيات الثانوية في العمل المسرحي له علاقة بموقف رئيسي لشخصية من الشخصيات الرئيسية، وتركيز الكاتب المسرحي على الشخصيات يمل عليه واجبات تجاهها من حيث تصرفاتها المتماشية مع بعضها والناعبة من طبيعة الشخصية بدوافع قوية ومقنعة تمكّن

«حدود الزمكان (الزمان والمكان) واعتمادها على الحوار، ومن العنصر الأول نتصل بالحدث المسرحي-الدرامي وبعده الشخصيات»<sup>(١٢)</sup>.

الحدث الدرامي : «تتبع الدراما المسرحية -أيّاً كان نوعها- صراع الشخصيات عندما تتأزم المشكلة في وقت معين ويحدثم الصراع في مكان معين، والموقف إذا لم يحتمل التأزم على المؤلف أن يهمله ويتغاضى عنه، وذلك الموقف يتطور بفعل التناقض، وكل فكرة تحيل إلى فكرة معارضة، وكل شخصية ذات اتجاه خاص تقابلها شخصية ذات اتجاه مضاد مما يسهم في تطور الموقف ويوجد صراعاً درامياً، والصراع من شقين، صراع



**الحركة والإيقاع :** «الحوار يمنحنا إحساساً بالتقدم، ونسمي ذلك الإحساس بالحركة، واللغة في المسرح ليست مجرد كلمات بل هي إيقاع معين كما يقول ستانسلافسكي: «في أية مسرحية جيدة هناك سطحان، السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع، والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عنه الحوار، وذلك الإيقاع هو الذي يهتدي به المخرج والممثل في أداء المسرحية، والحركة عادة تكون بطيئة في الجزء الأول وسرعان ما تتسارع وفق نمطية الحوار وتلاحق المشاهد وذروة الصراع»<sup>(١٩)</sup>.

### هوامش :

- ١- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة، بيروت، لبنان، المجلد الأول الطبعة الثالثة، ص ٦٩٨ .
- ٢- لسان العرب، ص ٦٩٩ .
- ٣- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد... متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورسد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٢ ص ٦ .
- ٤- في نظرية النقد، ص ٦ .
- ٥- جاك ديريدا... فيلسوف فرنسي، مؤسس التفكيكية، يعد من أشهر فلاسفة القرن العشرين .
- ٥- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ص ٥٢ .
- ٦- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧ الطبعة الثانية ٢٠٠٦ ص ١٥٧ .
- ٧- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، ص ١٥٨ .
- ٨- حيرة النص المسرحي (بتصرف) ص ١٦٢ .
- ٩- حيرة النص المسرحي (بتصرف) ص ١٦٣ .
- ١٠- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤ .
- ١١- فن كتابة المسرحية (بتصرف) ص ٤٢ .
- ١٢- فن كتابة المسرحية (بتصرف) ص ٤٥ .
- ١٣- فن كتابة المسرحية، (بتصرف) ص ٤٨ .
- ١٤- فن كتابة المسرحية، ص ٥٠ .
- ١٥- فن كتابة المسرحية، ص ٥٠ .
- ١٦- فن كتابة المسرحية، ص ٥٢ .
- ١٧- فن كتابة المسرحية، (بتصرف) ص ٥٦ .
- ١٨- فن كتابة المسرحية، ص ٥٨ .
- ١٩- فن كتابة المسرحية، (بتصرف) ص ٦٠ .

من الوصول إلى أعماقها وملازمة ملامحها الفردية التي تميّزها، كما على الكاتب أن يبرّر الأحداث لتغدو معقولة ومقبولة»<sup>(١٢)</sup>.

**المكان :** المؤلف المسرحي ليس محصوراً -من الناحية النظرية- بالمكان، حيث يمكنه التغيير من منظر إلى آخر، ومن فصل إلى آخر، وعليه اختيار المكان أو الأمكنة التي تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي بعيداً عن الغرابة، إذ عليه تبرير دخول وخروج شخصياته تبريراً قوياً ومقنعاً<sup>(١٣)</sup>.

**الحوار الدرامي :** الحوار الدرامي مرتبط بحدث متطور له معنى، والحوار هو ما يكشف عن الشخصيات في حاضرها وجانب من ماضيها، ولكنه يتجه أساساً إلى المستقبل بحكم التطور في الحدث»<sup>(١٤)</sup>.

**تطور الحدث والحوار :** لا بد للحدث من أن يتقدم في المسرحية، والحوار هو الذي يؤدي إلى ذلك التطور، والحدث في المسرحية يتقدم تحت ظل الصراع، ويؤدي الحوار مهمّتين تؤديان إلى تطور الحدث، هما : تطور الموقف الذي يعالجه منظر أو فصل ما، والإشارة إلى التطور في المنظر اللاحق والإيجاء به، وإن لم يحدث هذا يشعر الجمهور بالملل، على أن يكون الكاتب حريصاً في إشارته إلى الحدث اللاحق بنوع من الإيجاء وبشكل طبيعي»<sup>(١٥)</sup>.

**العرض والحوار :** «يعتمد المؤلف المسرحي في عمله على الحوار، وعلى شخصياته أن تقوم بالمهمة كاملة»<sup>(١٦)</sup>.

**الحوار ووسائل الإخبار الأخرى :** «الحوار عنصر أساسي يستخدمه الكاتب للتعليق والإدلاء بمعلومات، لكنه ليس وسيلة الإخبار الوحيدة، بل هناك وسائل أخرى يلجأ إليها الكاتب المسرحي مثل الحوارات الداخلية للشخصية وإشراك الجمهور في الحوار بشكل غير مباشر، مع ضرورة إيجاد الظروف المادية والنفسية لذلك»<sup>(١٧)</sup>.

**الحوار والإقناع :** «ليغدو الحوار مقنعاً لا بد أن يكون طبيعياً، والمسرح يحتاج إلى التركيز، وتأثير الدراما يكمن في حرص الكاتب على حصر حوار في موضوع معين تتمحور حوله مسرحيته، حيث لا بد أن يكسب حوار سمته الطبيعية دون إغراقه في الاستطراد والحشو المبتذل»<sup>(١٨)</sup>.



# التنمية المستدامة وصناعة العرض المسرحي

حيدر سلمان



تكمُن الحكمة في التنمية المسرحية في طرح نوافذ جديدة للعرض وإدخال عدة ملامح تبين لنا تطورات عناصر العرض.. وكلنا نعرف أن هناك ثوابت في المسرح، لكن هذه الثوابت تحتاج إلى تطوير وتنمية حتى تصبح أداة بحث على التجريب الذي وجدّ من أجل تطوير الثوابت، فكل العروض المسرحية التجريبية ليس لها شكل ثابت وتعامل مع أدوات جديدة، وهي نتاج عملية بحث مستمر لإيجاد صيغ متعددة من خلال الورش أو المختبرات المسرحية .

نقصد بمصطلح «التنمية في العروض المسرحية» تعزيز وتطوير العروض، لكن ما يحدث الآن في مسرحنا العربي على صعيد التمثيل والإخراج وربما النص المسرحي ليس له علاقة بالتنمية الذاتية الفنية، على الرغم من وجود تجارب يقدمها مسرحيون وهي محاولة لتقليد قواعد معينة لكنها تحتاج إلى محاولة جديدة في تنمية العرض المسرحي وعناصره، وإيجاد عنصر الدهشة عند المتلقي .



## التنمية المستدامة والممثل

اعتمد بعض المخرجين على تقديم عروضهم المسرحية اعتماداً على جسد الممثل دون الكلمة، وأصبحت لغة الجسد هي اللغة الوحيدة في العرض المسرحي، وهناك حالات مسرحية كثيرة لا تستند كثيراً للنص اللغوي وإنما تقوم بالاعتماد على التعبير الحركي كوسيلة بدلاً من الخطاب المسرحي، وهذا يعود بنا إلى المسرح التقليدي .

يقدم البعض مجموعة رقصات كيريوغراف أشبه بعروض الاستعراض، وهذا لا ينتمي إطلاقاً للمسرح وحلوله في معالجة الواقع كون المسرح يقدم معالجات تخدم المجتمع، والحل يكمن في أنه يجب أن تكون هناك توليفة تجمع بين الأداء الحركي والمعنى المقصود في العرض .

على الممثل أن يبحث عن الظواهر المعاصرة ودراستها جيداً من أجل اكتساب انطباعات جديدة متنوعة لإغناء فكره وأحاسيسه، وبالتالي اكتشاف وسائل تعبيرية جديدة، وإذا كان الممثل دون بحث ودراسة تامة عن وظائفه الفنية سيبقى وحيداً وعاجزاً وفاقداً للحواس والتعبير، وينبغي على الممثل أن لا يعتبر التمرين المسرحي وظيفية روتينية جامدة لها وقت محدد، وعليه أن يبحث باستمرار عن شيء جديد كل يوم، وحتى في العرض المسرحي عندما يؤدي الممثل دوراً معيناً يتساءل مع نفسه : لماذا أمثل؟ لمن أحرق دمي وأتلف أعصابي وأتحمل كل شيء؟ لمن أوجه خطابي والكل من حولي لا يهتم ولا يقدر عملي؟ لمن أعرض عملي وأنا أبيع جسدي شيئاً فشيئاً؟

يحتاج الجمهور الى تنمية، والكل يساهمون في إيصال الرسالة، وبالتالي فإن كل عناصر العرض مهمة، بدءاً من فتحة الستار إلى خروج آخر شخص من الجمهور .

## التنمية المستدامة والمخرج

مما لا شك فيه أن كل مشارك في العرض المسرحي يريد أن يصنع مُنجزاً يستند على قدراته الذهنية والخطط الفكرية في تكوين الجانب الفني لصناعة المُنجز الإبداعي، فالمخرج لديه مجموعة مقومات يستند عليها من خلال التجارب السابقة والبحوث المسرحية والمدارس الإخراجية.. هذا من الجانب النظري والتطبيقي، ومن ثم يشغل أدواته الحسية والذهنية حتى يوجد المشهد المسرحي بصورة إبداعية .

إن تنمية الرؤية الإخراجية عند المخرج تتطلب مجموعة أدوات تتيح له القدرة على صناعة العرض المسرحي، وبالتالي عليه أن يكون لديه الحلول والمضامين لكي ينمي ويغذي روحية المشهد، وأن يكون لديه خطط كاملة لإيجاد الرؤية المناسبة لمشهد ما، وأن تكون لديه السرعة البديهية في مواجهه الآخرين في حال التشابه، وأن يكون قادراً على تحليل الشخصية وفهم مضامينها.. وعلى المخرج أن يكون صاحب معرفة تامة بالوضع العام للعرض المسرحي ومتابعة مشاعر الآخرين وعلاقاتهم، فالمخرج هو القائد والمفكر في العمل المسرحي، وهو من يختار النص المسرحي بما يناسب أفكاره وخططه الإخراجية، وهو الذي يضع عينه على الممثل القادر أن يلبي ما يحتاجه منه خلال العرض، فللمخرج مهمات كثيرة، وكل منها يحتاج إلى تنمية وتركيز وتفصيل أدق من أجل نجاح العمل أولاً، وإيصال مضمون العمل ثانياً .

يلجأ المخرج المسرحي إلى عدة مفاهيم تنمي أفكاره وتشغل مخيلته فيقوم بقراءة النص بعدة طرق، ويصل إلى مرحلة بحث فيما بين السطور وإظهار المعنى الحقيقي المبطن النص المسرحي (القيمة الفكرية) ومن هنا نستطيع أن نقول أننا وصلنا إلى صناعة عرض مسرحي يحمل رؤية إخراجية تنموية .



## التنمية المستدامة والشخصية المسرحية

كلنا نعرف أن الشخصية هي التي تجسّد من خلال الطابع الدرامي للنص المسرحي، فهي عنصر مهم وتملك عدداً من المؤهلات التي لا تملكها الشخصيات الأخرى إلا بشكل متفاوت، وتتطلب تنمية الشخصية الدرامية في النص المسرحي العديد من المعطيات، منها تمييز كل ملامح الشخصية وإدخال عنصر الدهشة كتجريد البنية السطحية، وهذا الأمر يقوم على تطوير المهام الأساسية عند الممثل كي يأخذ على عاتقه توظيف المستويات وتحسين سمات الشخصية وعناصرها الدلالية.

الشخصية المسرحية قائمة على شبكة علاقات، فالدراما تقدم العلاقات الإنسانية وما يفعله الناس والعلاقات الواقعية، وغيرها، بناء على تحليل المفاهيم التي نريد أن نجسّدها في العرض المسرحي.. من هنا فإن مهمة الشخصية تتمفصل إلى أصغر العناصر وتوضيح صفاتها، أي أنها تظهر وتبرز الصفة الدرامية النصية.

## التنمية المستدامة والسينوغرافيا

المسرح بمفهومه العام هو فنّ بصريّ، وكل ما يُقدّم على خشبة قابل للرؤية وله دلالات وعلامات تحمل معاني ورموز ومضامين العرض المسرحي، ومن ضمن هذه العلامات الرموز التي هي عناصر الصورة التي تتكون من المنظر المسرحي والإضاءة والاكسسوارات والأزياء، وكل هذه العناصر تقع في بوتقة السينوغرافيا، وحتى الموسيقى هي جزء من السينوغرافيا، فهي تساعدنا على كشف معالم البيئة المكانية للمشاهد المسرحي، ونحن لا نختلف على أن السينوغرافيا هي جزء مهم من صناعة العرض المسرحي لأنها تحمل الشكل الخارجي للعمل وهي

العنصر الأهم للصورة الإخراجية بالنسبة للمخرج الذي يعتمد عليها اعتماداً كبيراً في صناعة العرض من أجل إيصال ملامحه والشيفرات المخفية في النص المسرحي من خلال السينوغرافيا، وهناك رسائل في بعض النصوص لا يمكن للمتلقّي فهمها إلا من خلال الدلالة الصورية.

إن مفهوم التنمية في السينوغرافيا يتطلب دلالات الحسّ العقلي حسب رؤية النص والمخرج، لذا على المصمم أن يتعامل مع كل مفردة في تكوين الصورة بأدق التفاصيل ودارسة مساحات الخشبة وتوظيف كل ما هو على خشبة المسرح، وهناك العديد من العروض تُعرض على الخشبة وتكون ذات صور مسرحية ولا يعي المخرج والمصمم مدى تأثير بعض الدلالات فيها، وربما تضع العرض في مأزق، وربما تصنّفه ضمن أفضل العروض، وهذا أسلوب خاطئ من الطرفين لأن المتلقّي لا يريد صوراً ومناظر خلاقية ليس لها معنى في النص ولا في العرض، وربما يذهب العرض في اتجاهين مختلفين، وهذا بحدّ ذاته يشكك عند المتلقّي.

إن الصورة المسرحية هي التي تحمل مضامين الفكرة ولو في قطعة ديكور واحدة ومجموعة مساقط ضوئية كافية، وهناك العديد من العروض تختصر الصورة المسرحية بمنظر واحد وتحمل كل رسائل العرض، وهناك أيضاً عروض مكثّفة الديكور والأدوات الأخرى، لكنها موظفة توظيفاً يليق بالعرض، فتنمية الضوء في العرض المسرحي لها معان ورموز وليست اعتباطية، إذ وضعت الألوان في مكانها، أما تنمية الأدوات الأخرى فهي تأتي حسب معايير النص المسرحي.

إن الهدف من تنمية السينوغرافيا هو أن تتوفر عوامل الإدراك الحسي والعقلي وصولاً إلى مرحلة الجمال المسرحي.



# الإضاءة المسرحية بين المصنّف وتطور أدوات التصوير

ضياء عمايري



من المسارح القديمة مسرح ديونيسوس (Dionysus) (أثينا-حوالي عام ٣٣٠ قبل الميلاد) والمسرح في إبيدورس (Epidaurus) (انتهى بناؤه حوالي ٣٤٠ قبل الميلاد) وهي مسارح استُخدمت فيها الإضاءة الطبيعية والإضاءة الاصطناعية، فالشمس والشموع ومشاعل النفط والغاز والقوس الكهربائية وإضاءة الجير والمصاييح كانت عبارة عن أدوات لها أهميتها في تكوين الإضاءة المسرحية على الرغم من المخاطر التي رافقت حقبة الإضاءة بالغاز ذات الرائحة الكريهة وما تضمنته من مشاكل متعددة أدت إلى تدمير العديد من المسارح بسبب النيران والحرائق .

تصميم الإضاءة المسرحية قديم قدم المسرح نفسه، فقد بنى الإغريق في وقت مبكر مسارحهم في فضاءات الهواء الطلق وكانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بضوء الشمس وذلك لاستخدامهم الضوء الطبيعي لإنارة مسارحهم، حيث كانوا يقدمون عروضهم في أوقات مختلفة من اليوم للاستفادة من الأنواع المختلفة للإضاءة الطبيعية.. هذا النوع من طريقة التفكير والتخطيط هو في جوهره التصميم المبكر للإضاءة .



باستخدام نظام الديمر والتحكم بشدة الإضاءة باستخدام الإشارة الكهربائية .

استمر تطور الإضاءة المسرحية في العام ١٩٠٠ ورافقت تطورها صناعات موازية في مجال تصميم الإضاءة، ومن هذه المجالات الإضاءة في مجال التصوير السينمائي والإضاءة في مجال التلفزيون، وجميعها تطورت بحيث سمحت بتطور الإضاءة المسرحية في وقت مبكر، وأصبح تصميم الإضاءة

جاءت مرحلة النهضة في إيطاليا لتقوم بترسيخ العديد من المبادئ الأساسية الحديثة في تصميم الإضاءة، حيث بدأت الإضاءة المسرحية تزدهر مع تطور المصباح المتوهج في أواخر العام ١٨٠٠ وهذا الاختراع سمح بتطوير مصادر الإضاءة المسرحية التي أصبحت أكثر أمناً وأصبح بالإمكان تركيبها في كل مكان في المسرح وحوله، ومن ثم أصبح التحكم بهذه المصادر يتم عن بعد



تصميم الإضاءة المسرحية، ولهذا يمكن القول أن كافة التطورات في هذا المجال كانت جزءاً من مستقبل مشرق لتصميم الإضاءة وصناعة المتعة والترفيه .

ليس هذا فحسب، فقد تطورت برمجيات التصميم الحاسوبية واستمرت في التطور بحيث أصبحت تسمح في نهاية الأمر للمصمم بالسيطرة الفنية الكاملة والتفاعلية للتكنولوجيا المرئية، فبرمجيات الإضاءة الآن توفر البرامج المساعدة في تصميم الإضاءة وإنشاء الرسومات والمخططات والحصول على التقارير ومخططات توضع على التجهيزات وبياناتها، ويمكن من خلالها الحصول على كل ما يتعلق بالملف التقني الخاص بالإضاءة أو ما يُطلق عليه «فيش تكنيك الإضاءة» كذلك تقوم هذه البرمجيات بتأمين إمكانية مشاهدة التصميم على



يعتمد على مجالين أساسيين العلم والفن، ولتحقيق الأهداف والغايات المرجوة من تصميم الإضاءة تطلّب الأمر دمج هذين المجالين .

في العام ١٩٣٠ شكّل اكتشاف المصباح الكهربائي الفيليمنت ثورة هائلة ومثيرة في تطوير الإضاءة المسرحية وشكّل الأساس لصناعة وتطوير مصدر الإضاءة المسمّى ليكو Leko الذي يحتوي على عاكس بيضوي، وجاء تطوير نظام الـ SCR عام ١٩٦٠ الحامل للإشارة الرقمية نظام الـ DMX ليقدّم تغييراً جذرياً آخر في هذا المجال، ولأول مرة عام ١٩٧٠ توفرت في السوق مصادر الإضاءة المسرحية المؤتمتة والمجهزة بتقنيات ذات وثوقيه عالية.. كذلك ظهرت تكنولوجيا الألوان وهي التكنولوجيا الجديدة التي تم إنتاجها في الآونة الأخيرة والتي لم تشاهد ولم تُستخدَم من قبل في

الحاسب قبل مشاهدته على خشبة المسرح .

ولا بد هنا من الإشارة إلى أهمية التكنولوجيا التي ظهرت حديثاً وتطورت بسرعة كبيرة جداً، تكنولوجيا الـ LED الليدات التي لها من الأهمية الكثير في توفير الطاقة الكهربائية والتقليل من نشر الحرارة مقارنة بمصادر الإضاءة السابقة المتوهجة، وشملت تكنولوجيا الـ LED جميع مصادر الإضاءة من فرينل وبي سي وبروفایل وملاحقة وأجهزة إضاءة ذكية، وأصبحت هذه التكنولوجيا الـ LED تُستخدَم بشكل كبير وواسع في جميع مجالات إنتاج المتعة والترفيه .

وفي ضوء ما سبق وما تمّ الحديث عنه بخصوص تطور أدوات التصميم يمكن أن نقول أن توفر هذه الأدوات والتجهيزات في المسارح كبنية تحتية شكّل الأساس لمصمم الإضاءة باعتباره المسؤول والمشرف على





مما سبق يمكن القول أن مصمم الإضاءة الناجح هو المصمم المتفهم لكامل أدوات الرسم بالضوء من كل الجوانب المادية والنفسية، ابتداءً من المبادئ الأساسية للضوء وليس انتهاءً بالرؤية والتكوين والجو العام، والاختلاف الحقيقي بين مصمم وآخر في صناعة الإضاءة هو المنهجية التي يعتمدها المصمم وأنواع المعدات والتجهيزات التي يستخدمها في تصميم عرضه، فعلى سبيل المثال فإن مصممي الإضاءة الخاصة بعروض الأزياء ربما يستخدمون مصادر إضاءة فريزل مختلفة ١٥٠ واط - ٥٠٠ واط مثلاً، ومصممو الإضاءة المسرحية ربما يستخدمون مصادر إضاءة فريزل مختلفة ١٠٠٠ واط - ٢٠٠٠ واط إضافة إلى مصادر الإضاءة البروفيل وال C مثلاً، ومصممو الإضاءة في التلفزيون أو السينما ربما يستخدمون مصادر إضاءة فريزل مختلفة حسب المكان وظروف التشغيل قد تصل إلى أكثر من ١٠٠٠٠ واط مثلاً، ومصممو العروض الراقصة ربما اعتمدوا كثيراً على أجهزة الإضاءة الذكية (موفينغ هيد-موفينغ ووش) .

من هنا ندرك أهمية أن يمتلك مصمم الإضاءة بمختلف أنواعها بشكل عام ومصممو الإضاءة المسرحية بشكل خاص الخبرة والمعرفة في اختيار أدواتهم من مصادر الإضاءة وفلاتر الألوان إلى التجهيزات والمعدات والتي تمكنهم من رسم العرض وإخراجه ضوئياً، والأهم متابعة التطور التكنولوجي لهذه الأدوات وتطويعها لخدمة وجمال وروعة الفضاء لمسرحي .

#### مراجع :

- Stage Lighting Handbook - by Francis Reid
- Theatrical Design and Production - by J. Michael Gillette

#### مواقع إلكترونية :

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Stage\\_lighting](https://en.wikipedia.org/wiki/Stage_lighting)
- <https://billwilliams.ca/resources/library1.htm>

جميع الجوانب المتعلقة بتصميم الإضاءة من أجل إنتاج مسرحي نموذجي .

بعد هذا التطور الذي حصل قام مصممو الإضاءة في العديد من الدول، وعلى وجه الخصوص في بريطانيا وأميركا بتطوير وصقل أساليب الإضاءة الحديثة في كل العروض المسرحية والاستعراضات الراقصة ودور الأوبرا، حيث تم وضع أسس ومعايير جديدة في التصميم سواءً كان العمل في مسرح صغير أو دار أوبرا، ومن هنا كان مصمم الإضاءة يُعتبر عضواً هاماً وذا شأن في أي إنتاج حديث .

أدرك الكثيرون من المنتجين ومديري المسارح منذ سنوات أن الكثير من الأموال أنفقت على المشاهد والديكورات والمناظر وأداء الممثلين وضاعت كلها وذهبت أدرج الرياح بسبب الإضاءة السيئة.. العديد من شركات الإنتاج يطالب بتقديم سوية عالية من الإضاءة ومتطلباتها، وأصبح مصمم الإضاءة جزءاً لا يتجزأ من المسرح وصناعة المتعة والترفيه، وباعتباره هو المصمم الأخير في المسرح يتوقع منه الجميع بشكل دائم أداء المعجزات والسحر من خلال جعل الديكورات والأزياء والجو العام للفضاء المسرحي تبدو أكثر روعة وجمالاً . هناك الآلاف من مصممي الإضاءة يعملون حول العالم في العديد من الصناعات الترفيهية المختلفة، وغالباً ما يميلون إلى التخصص في أنواع محددة من المنتجات الترفيهية، حيث يتطلب كل منها القليل من الأساليب والتقنيات المختلفة عن بعضها الآخر، وقد يشمل التخصص المسرح والعروض الراقصة والأوبرا والتلفزيون والمنتزهات وعروض الجليد ومهرجانات الهواء الطلق وعروض الأزياء.. إلخ، وبعض مصممي الإضاءة قد يتخصصون ضمن التخصص نفسه، فعلى سبيل المثال فإنه ليس من غير الشائع العثور على مصمم الإضاءة الخاص بالعروض الراقصة، ولكن يمكن أن نجد مصمم الإضاءة الذي يعمل في الرقص الحديث فقط، وهناك من مصممي الإضاءة الذين يعملون فقط في مجال موسيقى الروك ROCK .



# محطات في نشوء وتطور التصوير المسرحي

إعداد : أيهم غزالي

تصميم الفضاء المسرحي أو تصميم الديكور المسرحي أو تصميم المنظر المسرحي مع اليونانيين عام ٤٦٥ ق.م، حيث كانت البداية باختراع السكينا (Skene) التي كانت عبارة عن خلفيّة وحيدة ثابتة في المدرج اليوناني، لكنها لم تكن تُستعمل فقط كخلفيّة بل استُعملت أيضاً كمكان يغير الممثل ملابسه خلفها، ثم في العام ٤٢٥ ق.م بدأ استعمال الباراسكينا (Paraskenia) التي كانت عبارة عن أجنحة متصلة بجوانب السكينا وتُستعمل لتوفير مداخل ومخارج أكثر للممثلين.. بعدها جاء سوفوكليس (Sophocles) بأدوات مثل البرياكتوي (Periaktoi) وهو موشور دوار مرسوم على كل وجوهه، استُخدم لتغيير المناظر، وكذلك الايكليما (Eccyclema) وهي طاولة قصيرة الأرجل لها دواليب استُعملت لنقل الممثلين من وإلى الخشبة، وأيضاً المشينا (Mechane) وهي رافعة بسيطة استُعملت لرفع وإنزال شخصيات الآلهة.

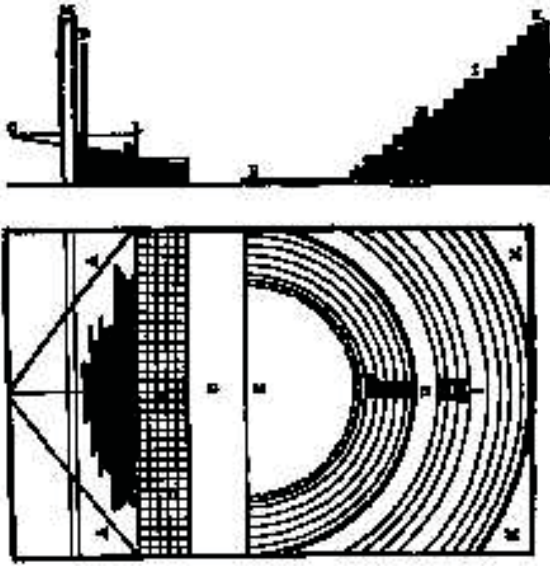
وقدم الرومان القدماء عروضهم أمام حائط واسع (Scaenae Frons) منحوت بشكل متقن ويحتوي على عدّة أبواب تؤدي إلى منطقة خلفيّة مخفيّة، وبدلاً من امتلاك منظر واحد مرسوم في الخلفيّة أصبح هناك ثلاثة مناظر مختلفة، وبدأ استعمال الستارة في بداية العرض، وكان الرومان أوّل من أقاموا عروضاً ليلية وأحاطوا كامل المسرح بالمشاعل لخلق إنارة للعروض.

أما في القرون الوسطى فقد استعملت المسارح الأوربية مناظر مسرحية قياسية لكل عروضها، ودُعيت هذه المناظر بالمانزل (Mansions) وعرضت الجنة والجحيم ومناظر من قصص الإنجيل، لتصوّر مواقع مختلفة في المسرحية

يتضمّن مصطلح المنظر المسرحي (Scenery) أو الديكور المسرحي أيّ عنصر بصريّ مُستعمل لدعم ومساندة العرض المسرحي، عدا الأزياء، فالمنظر المسرحي ضمن سياق هذا التعريف هو أيّة خلفيّة غير دائمة، ثنائية أو ثلاثية الأبعاد، أو أي عنصر يوضع في المسرح لكي يلمح أو يشير إلى فترة تاريخية أو موقع أو جوّ عام يخصّ العرض المسرحي، بينما الملحقات كملحقات الديكور (أرائك، كراس، أقمشة.. إلخ) والملحقات اليدوية (زجاجيات، لوازم مائدة، كتب.. إلخ) والتي تقوم بنفس الوظيفة لا تُعتبر منظرًا، لكنها جزء أساسي من مكونات فضاء العرض المسرحي.

أما بشأن البدايات الأولى لتصميم الديكور المسرحي فهناك جدل واختلاف بين المسرحيين حولها بسبب نقص السجلات التاريخية المتعلقة بهذا الموضوع، ولكن قد تكون مهرجانات المسرح اليوناني هي البداية التي انطلق منها تصميم الديكور المسرحي نتيجة الاعتقاد بأنهم غالباً ما استخدموا المناظر المرسومة والملوّنة والتي من الممكن أنها كانت تُستبدل وتُحرّك لتوحي بمواقع مختلفة، فقد بدأ





الزوج الأقرب إلى الخلفية يوضع ظاهراً على الخشبة أكثر من البقية أمامه، وفي خلفية الخشبة ستارة خلفية مرسوم عليها، لذا أصبح نظام تنفيذ المناظر هذا معروفاً في أوروبا بالمنظر الإيطالي (Italianate Scenery) أو منظر الجناح والستارة (Wing and Drop) تبعاً لطريقة بنائه، وانتشر هذا النموذج من المناظر بسرعة في كافة أنحاء أوروبا أثناء القرن السابع عشر .

كما ظهر في عصر النهضة العديد من الفنانين العظماء الذين حسّنوا وأضافوا إلى عالم التصميم في المسرح تكيّفاً مع الإبداعات العلمية الأخيرة في الرسم المنظوري، وهذا ما جعله أقرب بخطوة إلى ما هو اليوم، فكان الكاتب المسرحي والمعماري الإيطالي فنفينزو ساموزي (Vinvenzo Scamozzi) أول من استعمل الخلفية الصلبة والخشبة التي يمكن أن تُرى من منظور واحد بدلاً من خمسة، ويُعدّ المعماري الإيطالي جيوفاني باتستا اليوتي (Giovanni Battista Aleotti) أول من استعمل البانوهات على المسرح، وهو من أبدع قوس مقدّمة المسرح وقدمه للعالم المسرحي .

وأصبح المنظر الإيطالي أكثر إتقاناً على نحو مطّرد، وزادت الاختراعات الجديدة من كفاءته، فأثناء عصر الباروك أواخر القرن السابع عشر في فرنسا أجرى العديد من الإيطاليين والفرنسيين تجارب على المناظر برعاية الملك لويس الرابع عشر، فحين جاء الإيطالي جياكومو توريلي (Giacomo Torelli) إلى فرنسا حبا بالعمل فيها ابتكر

الطقوسية التي شكّلت معظم مسرحيات تلك الفترة، وكانت هذه المنازل في أغلب الأحيان تُبنى على صحن الكنيسة أو على مصطبة أمام الكنيسة أو في ساحة البلدة، كما أنهم ثبتوا هذه المقصورات على عربة حملت من مقصورة واحدة إلى ثلاث مقصورات، وكانت العربة تُسحب من بلدة إلى بلدة أخرى، ومن ثم تُرتّب لخلق المنظر الملائم.. ومنذ ذلك الحين بدأ يقل استعمال المناظر مع الوقت، وصولاً إلى عصر النهضة الإيطالي، حيث لم يستعمل أكثر المؤدّين في أوروبا أية مناظر في عروضهم إلا قليلاً، وبدلاً من ذلك كانوا يصفون المواقع إما في الحوار أو باستعمال الكسوة والملحقات للإشارة لكامل الموقع الذي تجري فيه أحداث العرض أو المشهد، وكانت هذه المقاربة عملية وسهلة مما أعطى المجال للعديد من الفرق للتجول بعروضها مثل عروض كوميديا ديلارتي الإيطالية. كما تجدد الاهتمام بكل سمات الثقافتين اليونانية والرومانية في هذا العصر، ومن ضمن ذلك الاهتمام بهندسة المسرح المعمارية والنصوص المسرحية والأداء والتصميم، ففي العام ١٥٤٥ نشر سيباستيانو سيريليو (Sebastiano Serlio) المعماري الإيطالي الجزء الثاني من كتابه (Architettura) والذي وضّح فيه كيفية بناء المسرح وفق النماذج الرومانية والذي دافع فيه عن ثلاث كتل للديكور المسرحي، مستنداً على ما قرأه عن استعمال القدماء للبرياكتوي (Periaktoi) فرأى أنهم استخدموا كتلة ديكور واحدة محددة للتراجيديات وواحدة للكوميديات وواحدة للشعر، وأضيف العمق إلى المنصة الرومانية، وتمّ بناء المنطقة الخلفية لتكون أعلى من المنطقة الأمامية وتتحدر إلى الأمام، كما رُسمت كتل الديكور الثلاث بشكل منظوري، فظهرت كل قطع الديكور خصوصاً عندما وُضعت على الخشبة المائلة وكأنها تتلاشى نحو نقطة زوال مركزية واحدة، كما أنّ مناظر الديكورات الثلاثة كانت خارجية، وكلّ الخطوط مستقيمة، والزوايا قائمة، وكلّ الكتل كانت كبيرة، بينما وضعت كل المناظر في خلفية المسرح، وبقي المؤدّون أمامها.

تم تنفيذ أفكار سيريليو حول المناظر عن طريق الرسم على بانوهات متوازية سمّيت حينها أجنحة ووضعت بشكل أزواج على جوانب الخشبة (أزواج متقابلة وراء بعضها إلى أن تصل إلى خلفية المسرح) مع ملاحظة أن

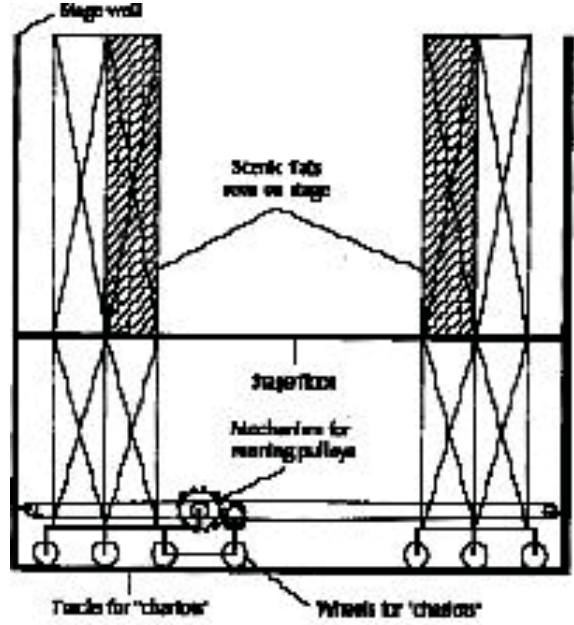


كانت تضم من أساس خشبتها المسرحية مناظر دائمة بُنيت كجزء من هندسة المسرح المعمارية، ومسرح الغلوب (Globe Theatre) في لندن وكانت له خشبات مفتوحة مكشوفة دون عناصر مشهدية دائمة .

إن كل ما سبق يشير إلى أن استعمال المناظر المسرحية كان قليلاً جداً في المسارح الغربية قبل القرن السابع عشر . أما في أساليب الإضاءة المتبعة فنتيجة للتحويل إلى تصميم وبناء المسارح المسقوفة زادت الحاجة للإنارة أكثر من إنارة المصابيح والشموع، ولإنتاج هذا النوع من الإضاءة بدأ المصممون بتجريب تقنيات الإضاءة المختلفة مثل الثريات، فاكتشفوا كيف يستعملون إضاءة معينة لإنجاز أحداث واقعية مثل تدفق الماء، وفي هذه الفترة بدأوا باستعمال مصباح الغاز كمصدر للضوء أثناء العروض.. وكان هنري إرفين (Sir Henry Irvin) أول من استعمل غرفة معتمة أثناء العرض، وأجرى تجارب على كثافة وألوان إضاءة مصباح الغاز .

وبين منتصف القرن السابع عشر ومنتصف القرن التاسع عشر بُني العديد من المسارح في المدن والبلدات في كافة أنحاء أوروبا .

وفي القرن التاسع عشر شكّل العمل بتصاميم مجموعة ديكورات الصندوق تحدياً لشعبية مناظر الجناح والخلفية (Wing and Drop) الذي يتم التحكم به بواسطة نظام السارية والعربة، فديكور الصندوق يدور البانوهات المتوازية (الأجنحة) على طول جوانب الخشبة لتكوّن زاويةً مع منظر الخلفية، وبالتالي يصبح منظر الخلفية مرتبطاً مع البانوهات، مكوّناً وحدة واحدة وليس فقط عبارة عن ستارة خلفية.. وهكذا وعند وضع البانوهات بهذه الزوايا مع الخلفية تصبح جميعها معاً وكأنها ثلاثة جدران لغرفة أو صندوق، وتعدّ ديكورات الصندوق فعّالة أكثر بكثير في تصوير المواقع الداخلية بشكل واقعي، إلا أنّ تحريكها ونقلها أصعب بكثير.. وقد تمّ تصميم ديكور الصندوق على يد المصمم مميّه فيسترس (Mme Vestris) والذي كان عبارة عن غرفة لها تفاصيل معينة وواقعية قدر الإمكان، مع إلغاء الجدار الأقرب إلى الجمهور ليستطيع الجمهور مشاهدة العرض من خلال هذا الجدار الملقى (الجدار الرابع) كما أراد



طريقة لتغيير المشاهد، وأصبحت هي الطريقة المعيارية في أوروبا لثلاثة قرون، حيث ابتكر نظام شقوق متوازية في أرضية الخشبة مع عربات تُثبّت المناظر عليها ويمكن التحكم بها بواسطة الحبال والبكرات المثبتة بالجزء الموجود تحت أرضية الخشبة، وكانت البانوهات تُثبّت مع سارية أو تُثبّت قطع شاقولية عمودية على العربة، فعندما تكون العربة خارج المسرح تكون عربة أخرى تعرض على المسرح منظرًا لمشهد مختلف، وتم تجهيز كل خشبة مسرح بـ ٣ أو ٤ مجموعات مضاعفة من الشقوق على كل جانب من جوانب الخشبة وفي الخلفيات التي يمكن أن تلف إلى الأعلى والعربات داخل الخشبة وتلك التي تكون خارجها والحبال التي تتحكم بالخلفية، كلها موصولة من تحت أرضية الخشبة إلى نظام بكرات وحبال.. وهكذا استطاع عمال التحريك التحكم بكل الديكور تقريباً بتغيير كل البانوهات والخلفية بانسجام، وكانت النتيجة دهشة واستمتاع المشاهدين مع استخدام نظام العربة والسارية (chariot-and-pole system) لتوريلي، وقد صُممت هذه المكنة للعروض المسرحية التي يراد تغيير مشاهدها وتحريك مناظرها بأقل درجة ممكنة من لفت انتباه الجمهور .

وكان عصر النهضة عصر التطوير والتجريب في الفنون، وقد أثرت هذه الصحوة الإبداعية على تصميم بناء المسرح بالإضافة إلى تأثيرها على تصميم المناظر، فبعض المسارح مثل (Teatro Olimpico) في فيشنزا-إيطاليا



مكان وموقع المسرحيات إلى التركيز على المنزلة الاجتماعية والاقتصادية للأشخاص وبيئة المسرحية، بالإضافة إلى مزاج وروح المسرحية، فحاول مصممو الديكور في أميركا وأوروبا مساعدة الجمهور على فهم وربط العرض المسرحي بشكل بصري من خلال تعزيز كل تلك السمات .

وتمّ استخدام أول ضوء مسلط (spotlight) في العام ١٨١٦ وصنع ضوء القوس في العام ١٨٤٦ وصنع المصباح الكهربائي المتوهج في العام ١٨٧٩ مغيراً طرق الإضاءة بشكل جذري.. كما استعملت القبة لعكس الضوء على خشبة المسرح، وتمّ اختراع صفائح اللون التي توضع أمام مصدر الضوء لتغيير لون الإضاءة على خشبة المسرح، وتمّ أيضاً اختراع مصباح الإضاءة المسلطة (Projector Lamp) ما مكّنهم من التحكم بشدة الإضاءة على الخشبة .

أثرت هذه الاختراعات على طريقة تصميم الفضاء المسرحي حول العالم، ومن ثم درس مصممو الفضاء المسرحي الإضاءة وأتقنوها، وواصلوا الإضافة إلى المجالات المختلفة في تصميم الفضاء المسرحي .

كانت دور الأوبرا من الأبنية الأولى التي نصبت في البلدات والمدن الجديدة لتصبح جزءاً من المنظر المعماري أثناء القرن التاسع عشر، وكانت الأغلبية الساحقة من هذه المسارح من طراز البروسينيوم (Proscenium) المسرح ذي الإطار، وكان أسلوب تصميم وبناء المناظر لهذه المسارح يُحدّد عموماً بحجم برنامج الإنتاج للمؤسسة المنتجة، فالمسارح التي تدعمها شركات دائمة وذات برامج إنتاج ضخمة ومتوسّعة مثل (La Scala in Milan) والعديد (Covent Garden Theatre in London)

ديفيد بيلاسكو (David Belasco) إعطاء الجمهور شعوراً أكثر واقعية، لذا بدأ باستعمال الصور كخلفيات، حتى أنه استعمل روائع محددة أثناء العرض .

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت حركة حاولت تشكيل العالم المسرحي بشكل جديد هي الحركة الواقعية التي جلبت تفاصيل واقعية إلى تصاميم الديكور المسرحي والتي بدأت جزئياً كردّ فعل على ميلودراما نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث تم إنتاج بعض من المسرحيات الأولى التي ركّزت على القضايا الاجتماعية في حياة المواطنين العاديين بدلاً من التركيز على الحياة الأرستقراطية والملكّية، وهذا التغيير في بؤرة المواضيع كان السبب الرئيسي في تغييرات جديدة في تصميم وبناء المناظر المسرحية، حيث طلبت الواقعية بأن تكون الديكورات من الحياة اليومية العادية المعاد إنتاجها بإخلاص، ووصل اتجاه الدقة التاريخية في تصميم المناظر إلى الذروة، وتزامن هذا الاتجاه مع اهتمام المؤرخين المتزايد بالمتكشفات الأثرية الجديدة ونُشر كتب جديدة عنها، وبالتالي الحصول على معلومات جديدة عن الأزياء وملابس الحرب والزينة الداخلية والأشياء الداخلية والخارجية والملحقات، وغيرها، والتي يتم البحث عنها بانتظام طبقاً للمكان والناحية التاريخية للعرض، وإذا لم تكن تتوافر القطع التاريخية الأصلية كان يتمّ تشكيل وصنع هذه القطع بشكل مطابق قدر الإمكان مع المواصفات الأصلية.. وفي آخر المطاف أدى الاتجاه نحو الدقة التاريخية في تصميم وبناء الفضاء المسرحي إلى خشبات مليئة بالقطع الواقعية حدّ الفوضى، فشعر بعض المصممين بأن وجود الكثير من قطع الديكور قد يشوّش على المسرحية نفسها، لذا يجب اختيار هذه المواد بحسب أهميتها، فتحول التركيز من خلق الكثير من التفاصيل الواقعية إلى اختيار بضعة أجسام مجازية تسمح للجمهور بملء باقي التفاصيل تخيلياً، وبهذه المقاربة الانتقائية لتصميم المناظر يصبح كل جسم موضوع على الخشبة أكثر أهميةً ويُسْتَمَرّ بشكل رمزي في أغلب الأحيان، كما أدى التركيز على الدقة التاريخية إلى أن يصبح الديكور أكثر أهميةً من المسرحية نفسها، وهذا ما كان حتى بدايات القرن العشرين عندما بدأ تصميم الديكور بالتحرك متجاوزاً تلك الفترة ومنقلاً من التركيز على



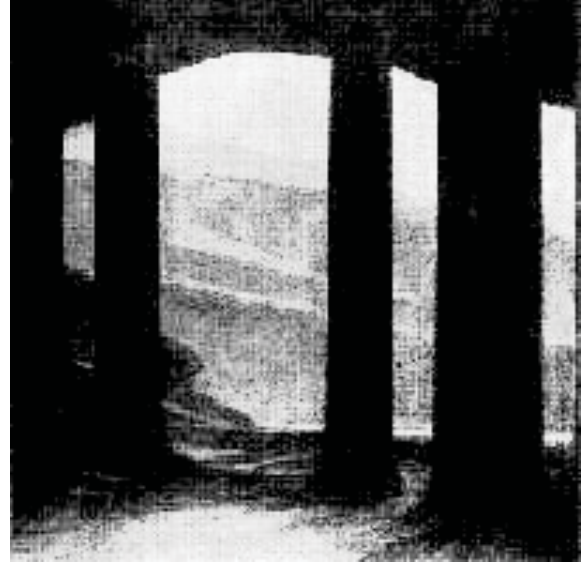
النهضة، وبداية هذه التحولات كانت مدفوعة برؤى السويسري أدولف أيبا (Adolph Appia) والإنكليزي إدوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) حيث تحوّل تصميم المناظر من الشكل المنظوريّ المرسوم والملوّن إلى المنظر ثلاثي الأبعاد، وهذا ما غير الديكورات المنظوريّة إلى ديكورات أكثر تعبيرية .

ويُعتبر روبرت إدموند جونز (Robert Edmond Jones) أول مصممي الديكور لأنه صمم ديكور العرض المسرحي (The Man Who Married a Dumb Wife) في العام ١٩١٥ .

ومع بداية القرن العشرين أصبح لتصميم وإنتاج الديكور والمناظر المسرحية معايير واضحة، وقام المنتج والمخرج سوياً أو مع الكاتب المسرحي أو الممثل الرئيسي أحياناً بوضع التصميم الأساسي ومخططات الديكورات المطلوبة، وتعاقدا مع ورشات لإنتاج وصنع الديكور، ومن ثم قام موظفو ورشة الإنتاج بصنع نماذج مصغرة وملونة من الديكورات، وبعد الموافقة النهائية يتم بناء الديكورات، فالمسارح المنتجة الدائمة وذات برامج الإنتاج النشيطة كانت توظف نجارين متخصصين وفناني صنع المناظر لصنع وإنتاج الديكورات المسرحية .

في القرن الحادي عشر أصبح أكثر استوديوهات إنتاج الديكورات إما خاصة أو مستقلة شاملة، أي أنه تمّ تصميم وبناء كل أنواع الديكورات والمناظر تقريباً، والعديد من الملحقات المطلوبة لعرض مسرحي ما، وخاصة العناصر التي تحتاج لعلم الهندسة في صنعها كالجملونات (Trusses) والمصاعد (Elevators) بالإضافة للعناصر المعقدة التي تتطلب تقنيات وأجهزة الصناعة المتخصصة .

وهكذا نجد أن تاريخ تصميم المناظر المسرحية قصير بالمقارنة بتاريخ المسرح الغربي، فالعصر الذهبي للمسرح الإغريقي كان قبل أكثر من ألفيتين، بينما الاستعمال الحقيقي للمناظر في المسرح لم يبدأ إلا بعد العام ١٦٠٠ ووظيفة مصمم الفضاء المسرحي الشخص المسؤول عن الشكل المرئي والوظيفي للديكور وملحقاته في العرض المسرحي لم تصبح عملاً رسمياً في مواقع إنتاج العروض المسرحية حتى عشرينيات القرن العشرين.



من مسارح القاعة الأوربية وظفت فنانيين دائمين لتصميم وبناء ورسم وتلوين المناظر، أما المؤسسات والشركات المنتجة ذات البرامج الأقل ضخامة مثل الفرق المتقلة فكانت إما توظف فنانيين وحرفيين متجولين أو تطلب صنع الديكور والمناظر من الحرفيين الموجودين تقريباً في العديد من المدن الرئيسية ومتوسطة الحجم في كل أوروبا وشمال أميركا خلال منتصف القرن التاسع عشر، والديكورات التي أنتجها هؤلاء الحرفيون لم تكن مفضلة بحسب الحاجات الخاصة لكل مسرحية بشكل خاص، وبدلاً من ذلك صُنعت نماذج قياسية تُستخدم لأكثر من عرض كمكتبة رجل نبيل وفناء الدار وغابة.. إلخ، وهكذا عندما يستدعي العرض بناء ديكور موقع معين (على سبيل المثال مشهد شارع) تقوم مؤسسة الإنتاج بطلب منظر شارع (الذي يشمل عادة ستارة خلفية (Drop) قطعة قماش معلقة في عمق خشبة المسرح وأجنحة (Wings) وقطع قماش موازية للستارة الخلفية تُعلق على جوانب خشبة المسرح) من قائمة المناظر المتوفرة والموجودة على كتالوجات مصوّرة في العديد من ورشات إنتاج المناظر المسرحية.. وبعد إنهاء عرض المسرحية توضع الديكورات في المخزن حتى تُطلب لمسرحية أخرى، ويتم استعمال الديكور مرّة تلو المرّة، مع قليل من التعديلات في كل مرة . ثم حدثت تحولات هامة في اتجاهات تصميم الفضاء المسرحي في القرن العشرين أدت إلى الابتعاد عن الاتجاهات المسرحية التي بقيت مسيطرة منذ عصر



# مورفين

د. ثائر زين الدين\*

## المشهد الأول

على الجزء الأيمن من خشبة المسرح يقف الطبيب بومغارد في مريته البيضاء.. غرفة مشفى متواضعة، فيها طاولة عليها كتب طبيّة، ومصباح قراءة وإلى جوارها سرير بسيط، وبعض الأثاث.

بومغارد: منذ زمن بعيد لاحظَ البشر الأذكى أنّ السعادة كالعافية: عندما تكونُ باديةً على الوجه لا تنتبهُ إلى وجودها، ولكن حين تعبر السنوات كم سنتذكّر تلك السعادة.. آخ كم سنتذكرها.. أمّا فيما يتعلّق بي فكما اتضح الأمر لي الآن لم أكن تَسأ شتاء عام الحرب، ذلك العام العاصف الذي لا يُنسى.. العاصفة التي هبّت يومذاك حملتني كما تفعل بقصاصة جريده ممزّقة ونقلتني من بلدة خاوية إلى مدينة هي مركز القضاء.. قد يظنّ المرء أن مركز القضاء هو شيءٌ عظيم، لكن لو أن أحداً ما عاش مثلي سنة ونصف السنة بين الثلوج شتاءً وفي الغابات البائسة القاسية صيفاً دون أن يغادر المكان ولو يوماً واحداً.. لو أن أحداً ما كان يفك رباط صحيفة الأسبوع الماضي خافق القلب كما العاشق الذي يفضّ ظرف رسالة سماوي اللون.. لو أن أحداً ما قطع ثمانية عشر فرسخاً على الزلاجة متجشّماً عناءً متواصلاً ليجري عملية ولادة لكان هذا الشخص قد فهم ما أعنيه ولا بد.. هنا مصابيح كهربائية فاتتة.. شارع المدينة الرئيس المهدّد جيداً من جرّاء مرور زلاجات الفلاحين وعرباتهم، الشارع الذي يسحر الأنظار باللافتات التي تروّج للأحذية والملابس والمأكولات والرايات الحمراء.. وفيما يتعلّق بالمشفى فليس بإمكانك أن تُلَقّ.. إنه يضمّ قسم جراحة وقسم طبّ عام، وثالثاً للأمراض السارية، ورابعاً للتوليد، كما أنّه احتوى غرفة عمليات تلمع

فيها آلة تعقيم وصنابير فضيّة برّاقة وطاولات تُظهر قوائمها الخبيثة وأسنانها وبراغيتها.. وفيه أيضاً رئيس أطباء وثلاثة أطباء داخليين غيري أنا، ومساعد طبيب، وقابلات وممرضات، وصيدليّة، ومختبر.. المختبر، فلتخيل فحسب، مزوّد بمجهر جيد واحتياطي رائع من المظهرات.. مرّت أيامٌ غير قليلة حتى اعتدت على رؤية مبنى المشفى ذي الطابق الواحد يشعشع بالأضواء الكهربائية المبهرة في ظلمة شهر كانون الأول.. في قسم أمراض الأطفال المُعدية كانت تتعالى الأناث طوال النهار، ويُسمع البكاء الرقيق الشاكي والغرغرات المبحوحة.. الممرضات ركضن، حملن الأشياء.. أعباءً ثقيلة انزلت عن روحي.. ما عدتُ أحمل على كاهلي المسؤولية المصيريّة عن كل ما يحدث في هذا العالم، ولم أعد مذنباً في حدوث أي حالة فتاق مختنق، ولن أرتعد عند وصول أي زلاجة تحمل امرأة في حالة حرجة، وما عاد يعنيني الجناب المتقرّح الذي يتطلب مني إجراء عملية.. لقد أحسست أنني إنسان للمرة الأولى بفضل حجم المسؤولية المحدد هنا.. عملية ولادة؟ هناك لو سمحت.. أترى ذلك البناء ذا السقف الواطئ؟ هناك حيث النوافذ المتطرّفة ذات الستائر البيضاء تجد الطبيب المولّد، رجل لبق وسمين، ذو شارب أشقر ورأس صلعاء.. إنّه عملهُ، فاذهبي أيّها الزلاجة إلى حيث تلك النافذة ذات الستارة البيضاء كسر معقّد ذو مضاعفات؟.. تلك مسؤولية كبير الأطباء الجراحين.. التهاب رئوي؟.. عليكم بقسم الطب العام.. اقصدوا بافل فلاديميروفيتش.. آه، أيّ آلة عظيمة هذا المستشفى الكبير حين تسير بانتظام كما لو على سكة مزبّنة.. ما كانت تؤلّمني إلا تلك الحالات الغريبة التي بدأت تأتي بسبب الأحداث التي تلت الحرب.. مرّة



المدعوكه، ثم هذا ختمٌ مقاطعتي الأزرق، ختم مستشفى السابق.. استمارة لا يمكن أن تنسى (بسخرية) يا له من أمرٍ ممتع.. طوال المساء وأنا أفكر في تلك المقاطعة، وها هي تظهرُ مُذَكَّرَةً بنفسها.. إنه الحدس على ما يبدو.. لم أفهم شيئاً.. إنها وصفة متداخلة، غير مفهومة أبداً (يتمتم) مورفين، ولكن ما الضير في ذلك؟ أه، نعم، محلول بنسبة أربعة بالمائة؟! من ذا الذي يصف محلول المورفين بنسبة أربعة بالمائة؟! ولكن لماذا؟! (يقلب الورقة ويقرأ) ١١ شباط.. زميلي العزيز.. اعذرني لأنني أكتب إليك على هذه القُصاصة.. ليس لدي ورقة أخرى.. لقد أصابني مرضٌ سيئٌ جداً وخطير.. ما من أحدٍ يساعدني، ولا أريد أن أبحث عن المساعدة عند أحدٍ سواك.. للشهر الثاني وأنا أجلس في المكان الذي كنت تشغله، وأعلم أنك في المدينة وغير بعيد نسبياً عني.. باسم صداقتنا وسنوات دراستنا في الجامعة أرجوك أن تأتي إلي على جناح السرعة.. يوماً واحداً، بل ساعة واحدة، ولو قلت لي إنني رجلٌ ميؤوس منه فسأصدقك، وربما ما زال الوقت ممكناً لإنقاذي ولم يفتم تماماً.. ربما يلتمع بريق أملٍ ما لأجلي.. أرجوك ألا تخبر أحداً بفحوى رسالتي هذه (ينادي) تانيا (تدخل الممرضة تانيا بردائها الأبيض) اذهبي في الحال إلى قاعة الاستقبال وادعي الممرضة المناوبة إلي.. ما اسمها؟ لا أذكر.. المهم تلك الممرضة التي حملت إلي قبل قليل الرسالة.. فلتأت في الحال.

(الممرضة تخرج)

بومغارد: يجب أن أعرف من أوصل الرسالة.

(تدخل الممرضة المناوبة)

بومغارد: من حمل الرسالة؟

الممرضة المناوبة: لا أعلم.. كان ذا الحية.. قال إنه يعمل في التعاونيات وإنه مسافر إلى المدينة.

بومغارد: شكراً.. انصري.. لا.. قضي.. سأكتب

رسالة قصيرة إلى رئيس الأطباء.. خذها إليه من فضلك، وعودي بالجواب حسناً (يكتب ويقرأ ما يكتبه)

أحضروا بروفيسوراً كبيراً في الطب جاء من موسكو بعد أن جرّده من غرف منزله الكبير بما فيها غرفة العيادة ووزعوها على عمالٍ في أحد المصانع.. البروفيسور لم يصمد أمام هذا الامتحان، وشاء الخبيث ألا يطلق النار على نفسه إلا هنا في هذا المكان البعيد.. ومرةً أحضروا جندياً كان قد عاد من الجبهة فوجد أسرته في الشارع، فغرس الأوسمة التي نالها في لحم صدره وشنق نفسه.. الآن أدخلت في جهاز العمل كما لو كنت برغياً جديداً أخذ قياسه مسبقاً واستلمت قسم طب الأطفال وابتلعتني الخناقات، والحُمّات القرمزية استولت على نهاراتي كلها، فقد أصبحت أنام في الليالي، ذلك أن دوي تلك الضربات الحاقدة على بابي لم يعد يُسمع، الدوي الذي كان يرسلُ بي في الظلام نحو المخاطر التي لا دافع لها، أصبحت أقرأ في المساءات، وكنت سعيداً جداً بمصباح طاولة القراءة وبالفتحات الرمادية على طاولة السماور وبالشاي البارد والأحلام بعد سنة ونصف السنة قضيتها بلا أحلام.. كنت سعيداً إثر نقلي من منطقة نائية كثيرة العواصف الثلجية إلى مدينة هي مركز مواصلات.

(قرع على الباب.. تدخل ممرضة تُلقي على كتفها معطفاً ذا ياقة رثة يغطي قميصها الأبيض الذي يحمل شعار المشفى)

الممرضة: (تعطيه رسالة) إنها رسالة سنحت فرصة لإيصالها إليك.

بومغارد: هاتها (يأخذ الرسالة.. يتنأب) أنت

المناوبة اليوم في قاعة استقبال المرضى؟

الممرضة: نعم أنا.

بومغارد: هل من أحد؟

الممرضة: لا، المكان خالٍ.

بومغارد: (يتنأب) إذا جاء أحدهم فتعالى أخبريني.. سأحاول النوم.

الممرضة: حسناً، هل أستطيع الانصراف؟

بومغارد: نعم، اذهبي (تخرج.. يمشي نحو السرير وهو يمزق مغلّف الرسالة) يا لهذه الاستمارة القديمة





مضطربة هستيرية تصيب مَنْ يتلقاها بالصداع،  
وها هو الصداع قد بدأ.. لا بد لي من استعارة معطف  
الفراء الخاص بالسفر من مساعدي وإلا سأجمد  
بمعطفي الرقيق.. ما الذي أصابه؟ هل من بارقة أمل؟  
(يستلقي على سرير) عليّ أن أنام.. أنام.. يجب ألا  
أفكر بالأمر أكثر.. غداً يصبح كل شيء واضحاً.. غداً  
(يتمتم وهو يحاول أن يغفو) لم أر سيريوجا بولياكوف  
منذ سنتين.. كان دائماً إنساناً حقيقياً جداً.. نعم..  
لا بد أن مكروهاً قد أصابه.. ها قد بدأ ألم صدغي  
يخف، وسأغفو.. ما هي آليّة النعاس يا ترى؟  
(إظلام)

### المشهد الثاني

غرفة بومغارد.. بومغارد نائم.. قرع على الباب.  
بومغارد: (يستيقظ فزعاً) آها.. مَنْ؟ مَنْ؟ ماذا؟  
يقرعون الباب.. آخ.. يا للشيطان.. يقرعون.. أين أنا؟  
مَنْ أنا؟ ما الأمر؟ نعم، أنا في سَكَنِي وفراشي.. لماذا  
يوقظونني؟ هل لهم الحق في ذلك؟ نعم، لهم الحق، فأنا  
الطبيب المناوب.. كم الساعة؟ (ينظر إلى الساعة) إنها  
الثانية عشرة والنصف ليلاً.. إذن نمت ساعة واحدة..  
والصداع؟ ما يزال.. هذا هو الأمر (يستمر القرع  
خفيفاً) أدخل.

(تدخل الممرضة المناوبة وقد أصابها ذهول شديد)  
بومغارد: مَنْ حملوا إلينا؟  
الممرضة: طبيباً من مقاطعة غوريلوفو (بصوت  
عالٍ أجش) أطلق النار على نفسه يا دكتور.  
بومغارد: بو.. ليا.. كو.. ف؟! غير معقول! هل هو  
بولياكوف؟!

الممرضة: لا أعرف كنيته.  
بومغارد: لا بأس.. أنا قادم فوراً، وأنت اركضي في  
الحال إلى رئيس الأطباء.. أيقظيه وقولي له إنني أدعوه  
للقدوم على الفور إلى صالة الإسعاف.  
(تخرج الممرضة)

١٣ شباط.. بافل إيلاريونوفيتش المحترم.. استلمتُ  
توأ رسالةً من رفيقي في الجامعة الدكتور بولياكوف  
الذي شغلَ مكاني في مستشفى غوريلوفو وهو يعاني من  
وحدة تامة، وقد مرض على ما يبدو مرضاً شديداً،  
وأعتقد أن من واجبي القيام بزيارته.. إذا سمحتم  
لي سأقومُ غداً بتسليم القسم للدكتور رودوفيتش  
مدةً يوم واحد وأسافر إلى بولياكوف.. الرجل وحيد  
دون مساعدة.. مع فائق الاحترام.. الدكتور بومغارد  
(يعطي الرسالة إلى الممرضة التي تخرج) إذا حالفني  
الحظ فسأكون في غوريلوفو غداً ليلاً، ولكن ما المرض  
الذي أصابه؟ تيفوئيد؟ التهاب رئوي؟ لا هذا ولا ذلك  
والإ لكتب إليّ ببساطة: إنني مصابٌ بالتهاب بالرتتين،  
مثلاً.. لا.. في الأمر شيءٌ أسوأ، والرسالة تخفي ما  
تخفيه: «لقد أصابني مرضٌ سيئٌ وخطير».. ولكن أي  
مرض؟ هل هو السفلس؟ نعم، لا شك في ذلك.. إنه  
السفلس.. وهو مرتعب ويخفي الأمر.. يخاف.. لكن  
على أيّ خيول سأنتقل من المحطة إلى غوريلوفو؟ من  
الضروري أن أعرف.. سيكون أمراً سيئاً أن أصل  
إلى المحطة وهناك لا أجد وسيلة تحملني.. لكن لا..  
سأجد وسيلة.. لا بُدَّ أن أجد لدى أحد ما في المحطة  
حصاناً.. لن يجدي إرسال برقيةٍ إليه كي يبعث إليّ  
حصاناً، فالبرقية تصل بعد يوم من وصولي.. هي  
لن تطير في الهواء إلى غوريلوفو.. ستظل موجودة في  
المحطة نفسها حتى تسنح الفرصة فيحملها أحدهم  
إلى البلدة.. أعرف هذه الغوريلوفو جيداً.. آه يا ملجأ  
الدبية.. في حقيقة الأمر إن لم يكن هناك أي شيء  
شديد الخطورة، فلنقل سفلس، إذن لماذا لم يأت هو  
إليّ؟ لماذا عليّ أنا أن أسافر إليه في العاصفة الثلجية؟  
هل سأستطيع أن أعالجه تماماً من مرحلة متقدمة  
من السفلس خلال مساء واحد؟ أو من سرطان  
المعدة؟ ولكن أي سرطان؟ إنه أصغر مني بسنتين..  
هو في الخامسة والعشرين فحسب.. مرض خطير؟  
أهو مصابٌ بورم نسيجي خبيث؟ يا لها من رسالة



## المشهد الثالث

قاعة الإسعاف.. امرأة جالسة.. يدخل بومغارد  
ورئيس الأطباء والمرضة المناوبة.

رئيس الأطباء: أهو صاحبك بولياكوف؟

بومغارد: لا أفهم شيئاً.. إنه هو على ما يبدو  
(المرأة تقف.. إلى رئيس الأطباء) ماريا فلاسيفنا  
القبالة في مشفى غوريلوفو (إلى ماريا) أهو  
بولياكوف؟

ماريا: (عينها مليئتان بالدموع) نعم.. أمرٌ  
مخيف يا دكتور.. كنت أرتجفُ خلال سفري طول الطريق  
خشيةً ألا أوصله حياً.

بومغارد: متى أطلق النار على نفسه؟

ماريا: فجر اليوم.. ركض الحارس إليّ قائلاً:  
هناك إطلاق نار في شقة الطبيب.

(بومغارد يقترب من بولياكوف الممدد على سرير  
ويبدأ بفحصه بمساعدة ماريا ويخرج من تحت معطفه  
قطعة شاش بيضاء مضمخة ببقع حمراء)

بومغارد: (بذعر) اختفى نبضه تحت أصابعي..  
يا إلهي! نبضاته تتباعد وتشتت (إلى الممرضة) أعطني  
جرعة كافور كي أحقنه بها.

(الممرضة تحضر الجرعة)

بولياكوف: (بصوت جاف وضعيف) ارم الكافور  
جانباً.. فليذهب إلى الشيطان.

رئيس الأطباء: (إلى بولياكوف) اصمت (يتناول  
الجرعة من الممرضة ويحقنه بها).

ماريا: (تتنهد) يجب أن نفترض أن شغاف القلب  
قد أصيبت.

بولياكوف: (بصوت يكاد لا يُسمع) دكتور  
بومغارد.

بومغارد: (بحنان) أنا هنا.

بولياكوف: (يعطيه دفترًا.. بصوت مخنوق)  
الدفتر لك (يموت).

(إظلام)

## المشهد الرابع

بومغارد في الجزء الأيمن من غرفته.. ليلاً.

بومغارد: مدينتنا الصغيرة نائمة.. كل شيء  
ساكن.. جثة زميلي المسكين بولياكوف في الكنيسة  
الصغيرة.. ما الذي أرادني أن أعرفه؟ لماذا ترك لي  
دفتره؟! (يقترب من الطاولة ويتناول رسالة في ظرف  
مفتوح ودفترًا.. يعيد الدفتر إلى الطاولة ويقرأ الرسالة)  
رفيقي العزيز.. لن أترث في انتظارك، فقد غيرت رأبي  
فيما يتعلق بعلاجي.. لا أمل في ذلك، ولا أرغب في المزيد  
من العذاب.. لقد حاولت كثيراً.. إنني أحذر الآخرين:  
كونوا حذرين من تلك المادة البيضاء المذابة في ٢٥ جزءاً  
مكعباً من الماء.. لقد وثقتُ بها كثيراً، لكنها أودت بي إلى  
الهلاك.. أهديك دفتر يومياتي.. لقد بدوت لي دائماً  
شخصاً محباً للمعرفة وللوثائق المتعلقة بالناس، فإذا ما  
وجدت ما يشدك فلتقرأ قصة مرضي.. وداعاً.. أرجو ألا  
تتهموا أحداً بقتلي.. المخلص لكم سيرغي بولياكوف..  
١٣ شباط.. لا بد أن دفترك يا زميلي يضيء كل شيء  
(يتناول الدفتر ويقرأ) ٧ كانون الثاني...

(يضاء الجزء الأيسر من المسرح ويظهر بولياكوف  
فتىً نشيطاً.. تطفأ الأنوار على الجزء الأيمن من المسرح  
حيث بومغارد يقرأ في الدفتر)

بولياكوف:.. وأنا سعيد جداً.. كلما كان المكان  
أكثر نأياً كان أفضل.. لا أطيق رؤية الناس، وهنا لن أرى  
أحداً منهم، ما عدا المرضى من الفلاحين.. ولكن هؤلاء  
الذين يلمسوا جرحي بأي شكل من الأشكال؟ لم يكن وضع  
الآخرين أفضل، فقد نثروهم مثلي في بقاع البلاد بعد  
الحرب.. الدفعة التي تخرجت معي كلها ممن لم يكن  
أفرادها مطلوبين لأداء الخدمة العسكرية وزعواها في  
الريف.. وعلى كل حال هذا ليس ممتعاً لأحد.. ومن بين  
أصحابي لا أعلم إلا عن موقع إيفانوف وبومغارد.. اختار  
إيفانوف مقاطعة أرخانغل وهي مسألة ذوق، أما بومغارد  
- كما أخبرتني الممرضة المساعدة - فموجود الآن في مكان  
نأٍ يشبه هذا المكان، وتفصل بيننا ثلاثة أقضية.. إنه في



المصباح وأجلس.. في النهارات أرى الناس حتى الآن لكنني أعمل بشكل آلي.. اعتدت على عملي.. إنه ليس مخيفاً كما كنت أظن من قبل.. وبشكل عام فقد ساعدني كثيراً عملي في المشفى العسكري الميداني، ولهذا فأنا بصورة ما لم أت إلى هذا المكان جاهلاً تماماً.. اليوم أول مرة أجري عملية نوعيّة.. وهكذا ها نحن ثلاثة أشخاص مدفونون في الثلج: أنا وأنا كيريلوفنا المساعدة والقابلة ومساعد آخر وهو متزوج.. جميعهم يعيشون في جناح العاملين، أمّا أنا فوحيد.. ١٥ شباط..

(إظلام على الجزء الأيمن من المسرح وإنارة على الأيسر حيث يبدو بولياكوف يتلوّى من الألم في فراشه)  
**بولياكوف:** (ينهض واهناً) ما هذا الألم الشديد في بطني! ما زال علماً يبعث على الشك، والا فكيف أفهم أن رجلاً لا يعاني من أي مرض في المعدة والأمعاء، لا زائدة دودية ولا غيرها وكبده في حالة رائحة، وكليته تقومان بوظيفتهما بصورة مثاليّة، فإذا به ليلاً يعاني من ألم مبرح يجعله لا يهدأ وهو يتقلب في فراشه؟! (يصرخ متألماً) أكاد أموت (تدخل أنا كيريلوفنا على وقع الصراخ) ساعديني يا أنا.. لا أفهم ماذا أصابني. أنا: أنت شاحب جداً، بل إن لونك يكاد يكون أخضر (تلمس بطنه وتقيس درجة حرارته بعد أن تجعله يجلس على السرير) لا بد من حقنك بجرعة صغيرة جداً من المورفين (تتناول الجرعة وتحقنه إياها).

**بولياكوف:** أنت إنسانة رائعة يا أنا.. أنيسة ومثقفة، وأستغرب لامرأة شابة مثلك أن تصمد وتتمكن من العيش في عزلة تامة ضمن هذا القبر الثلجي. أنا: ما زال زوجي أسيراً لدى الألمان، وعندما يعود يجب أن يجديني حيث تركني.

**بولياكوف:** (وقد بدأ يشعر بتحسّن) أتعلمين يا أنا، لا أستطيع إلا أن أثني على أول من استخرج من رؤوس الخشخاش المورفين.. إنه ذو فضل حقيقي على الإنسانية.. ها هو الألم يزول بعد سبع دقائق من أخذ الجرعة.. الغريب أن الألم كان على شكل موجة واحدة

غوريلوفو.. أردت أن أكتب إليه، لكنني تراجعتم.. لا أرغب في رؤية أو سماع أي إنسان.

(يضاء الجزء الأيمن من المسرح حيث بومغارد ما يزال يقرأ في دفتر، وتطفأ الأنوار على الجزء الأيسر)  
**بومغارد:** ٢١ كانون الثاني.. عاصفة ثلجيّة ولا شيء آخر.. ٢٥ كانون الثاني.. يا لهذا الغروب الجميل شديد الوضوح.. الميغرينين هو مزيج من 'a antipyrin' والـ 'a coffein' وحمض الـ 'a citvic' وهو موجود على شكل مسحوق في أكياس وبيجار ٠،١، هل يعقل أن يوجد بيجار ٠،١؟

(عودة إلى الجزء الأيسر من المسرح.. إنارة على بولياكوف وهو يكتب على دفتر.. تطفأ الأنوار على الجزء الأيمن.. يكتب ويقرأ بصوت مسموع)

**بولياكوف:** ٣ شباط.. اليوم استلمتُ صحف الأسبوع الماضي.. لم أقرأها، ولكنني مع ذلك ألقيتُ -منجذباً- نظرة على صورة باب المسرح.. أوبرا عايدة كانت قد عُرضت في الأسبوع الماضي، وهذا يعني أن أمينريس صعدت إلى خشبة المسرح وغنت: «يا صديقي العذب، تعال إلي» إنها تملك صوتاً لا مثيل له، وكم هو غريب أن يُمنَح ذلك الصوت الصافي القوي إلى تلك الروح المظلمة! أي روح شريرة حوى ذلك الجسد الجميل؟ وأي لؤم اختبأ خلف تلك العينين الجميلتين؟ ليتني ما عرفتها.. بالطبع، الأمر غير لائق يا دكتور بولياكوف.. إنها حماقة حتى في نظر طلاب المرحلة الثانوية أن تتوجّه بالشتائم النابية إلى امرأة لأنها هجرتك.. لم ترغب في العيش معك فذهبت وانتهى.. كم هو أمرٌ بسيط في جوهره.. مغنية أوبرا عاشت مع طبيب شاب سنة واحدة ثم هجرته.. هل نقلتها؟ نقلتها؟ آخ يا للغباء والخواء.. لا أمل.. لا أريد أن أفكر.. لا أريد.

(تطفأ الأنوار على الجزء الأيسر وتضاء على الأيمن حيث بومغارد ما زال يقرأ)

**بومغارد:** ١١ شباط.. عواصف ثلجيّة لا تنتهي، تنهكني.. وحيداً أنا في أمسياتي كلها، وحيد.. أشعل



الثدي داخل القفص الصدري، ومخافة أن تتجدد أزمة البارحة قمت بحقن نفسي في الفخذ بمقدار سنتيغرام واحد.. اختفى الألم في ثوانٍ تقريباً.. من حسن حظي أن أنا تركت الزجاجاة عندي.. ١٦ شباط.. أربع حقن.. لا خطورة في ذلك.. ٢٥ شباط.. عجيبة حقاً هذه الـ أنا.. لكأنني لستُ طبيباً.. حقنة ونصف الحقنة = ٠,١٥٠ مورفين.. ١ آذار.. دكتور بولياكوف، كن حذراً.. هراء.

(إضاءة على النصف الأيسر من المسرح وإظلام

على النصف الأيمن)

**بولياكوف:** إنه السحر.. مضى خمسة عشر يوماً ولم أعد بذاكرتي إلى تلك المرأة التي كذبت علي.. لقد غادرني ذلك اللحن الذي كانت تؤدّيه أمينيس.. أنا فخور بذلك كثيراً.. إنني رجل.. نعم، وأصبحت أنا زوجتي السرية.. ما كان للأمر إلا أن يكون كذلك، فنحن سجناء هذه الجزيرة القاحلة.. لقد تغير لون الثلج.. أصبح كما لو أنه رمادي، والصقيع العنيف تلاشى، لكن العواصف الثلجية ظلت تتجدد أحياناً (يعلوصوت مغنيّة من أوبرا عابدة ويخبو تدريجياً) في الدقيقة الأولى إحساس بأن شيئاً يلامس عنقك.. هذه الملامسة تصبح دافئة ثم تتسع.. في الدقيقة الثانية وبشكل مفاجئ تعبر موجة باردة قعر بطنك، وبعد ذلك تبدأ حالة غير عادية من صفاء الأفكار وانفجار في القدرة على العمل، وتنتهي تماماً المشاعر المؤلمة المزعجة كلها.. إنها النقطة العليا لظهور القوّة الروحية لدى الإنسان.. لو لم أكن قد أُسِّدْتُ بدراسة الطب لقلتُ إن الإنسان الطبيعي يستطيع العمل بعد أن يتناول جرعة مورفين فحسب.. في حقيقة الأمر، نحو أي شيطان ينحدر الإنسان إذا كان مجرد ألم عصبي صغير يمكن أن يسقطه عن سرجه؟! بالمناسبة، بدأت أنا تخافُ علي.. هدأتها قائلاً إنني منذ طفولتي أمتاز بقوة إرادة جيّارة.

(إظلام على النصف الأيسر من المسرح وإضاءة

على النصف الأيمن حيث بومغارد مازال يقرأ)

**بومغارد:** ٢ آذار.. شائعات عن أمور هائلة كما

مستمرة دون أي انقطاع، حتى إنني أوشكتُ على الاختناق تماماً.. كان الأمر كما لو أنهم أدخلوا حديدية محماة في بطني وأداروها داخله.. لو كان بإمكان الطبيب أن يختبر كثيراً من الأدوية على نفسه لكان الأمر مفيداً جداً، ولأصبح فهمه لطريقة تأثيرها مختلفاً كثيراً.

**أنا:** إنه التعب والحالة النفسية.. هل نسيتَ عملية اليوم التي أجريتها لذلك البائس كوروتكوف؟ هل وجدتُ ضلعاً واحدة غير مكسورة أو مُهشّمة في جسده؟ هل انتبهتَ يا دكتور بأيّ كلام كان يهذي؟ «حاصروني، حاصروني.. راتبي علبة أعواد ثقاب.. قفزتُ نحو الشمس.. الموت ولا العار.

**بولياكوف:** نعم سمعته.. لن يعيش طويلاً.. هل سمعتَ العبارة الصينية التي تقول «فليحمننا الربُّ من أن نعيشَ في زمن التحوّلات» هل هناك تحوّلات أكثر مما حملته لنا تلك الحرب؟ ويا لها من تحوّلات!

**أنا:** اخفض صوتك يا دكتور.

**بولياكوف:** لا تخافي يا أنا، لا أحد سوانا في هذا الليل البائس.. امرأة جميلة وحيدة تنتظرُ زوجها الأسير، وشابٌ خدعته حبيبته مغنيّة الأوبرا وهجرته إلى.. (يتشاءب).

**أنا:** حسناً.. أرى أنك تحسنت وبدأت تنعس.. غداً لدينا عمل كالعادة.. تصبح على خير.

(بولياكوف ينام.. تطفأ الأنوار على الجزء الأيسر من المسرح وتضاء على الأيمن فنرى بومغارد يقرأ)

**بومغارد:** ١٥ شباط.. اليوم في ساعات الاستقبال كانت أنا كيريلوفنا شاهدة على حالتي وكيف أشعر.. إنها المرّة الأولى منذ وجودي في المكان تراني غير عابس.. وهل أنا متجهم دائماً؟ قلتُ لأنا.. جداً.. قالت أنا بجديّة ثم أردفت أنها تشعر بالدهشة كيف أظل صامتاً دوماً.. هذه طبيعتي.. سوّغتُ لها.. كنت أكذب.. كنتُ إنساناً فرحاً بالحياة حتى حدثت مأساتي الأسرية.. حلّ الظلام مبكراً.. أنا وحيد في الشقة.. عند المساء تجدد الألم، ولكن لم يكن شديداً هذه المرّة، كأنه ظلال ألم البارحة، خلف



للمعاينة (أمينريس تغني) وعلى كل حال من المستحيل نقل هذه التجربة إلى الورق.. هل هذه الأحلام ضارة؟ أه، لا.. أنهض بعدها قوياً وممتلئاً نشاطاً وأعملُ بجد وقد بزغ لديّ اهتمامٌ شديدٌ بالعمل ما كان موجوداً سابقاً، وليس ذلك بالأمر الحكيم، فقد كانت أفكارى جميعها مركزة على امرأتى السابقة، أما الآن فأنا مطمئن.. مطمئن!.. ١٩ آذار..

(تطفأ الأنوار على الجزء الأيمن وتضاء على الأيسر)

أنا: لن أحضر لك ذلك المحلول بعد اللحظة.

بولياكوف: هذه حماقات.. هل أنا طفل؟

أنا: لن أفعل.. أنت تقتل نفسك.

بولياكوف: حسناً، كما تريدن، لكن افهميني..

لديّ ألم في صدري.

أنا: عالج نفسك.

بولياكوف: أين؟

أنا: خذ استراحة.. المورفين ليس علاجاً (تفكر)

لن أسامح نفسي أبداً أنتي حضرت لك زجاجة ثانية.

بولياكوف: هل تعتقدين أنني مدمن على المورفين؟

أنا: نعم، ستصبح مدمناً على المورفين.

بولياكوف: إذن ترفضين التحضير؟

أنا: أجل.

بولياكوف: أنت غبية.. أنت لا تطاقين.

#### المشهد الخامس

بولياكوف يمسك زجاجة صغيرة وينظر فيها.

بولياكوف: لم يبقَ فيها ما يكفي (يحاولُ تعبئة

إبرة الحقن فيجدها فارغة.. يرميها جانباً ثم يرتجف ويرفعها عن الأرض ثم يجلسُ ورأسه بين يديه، ثم يخرج مسرعاً).

#### المشهد السادس

بولياكوف: أنا، كوني طيبةً وأعطني مفاتيح

الصيدلية.

لأن رجال الحرب يصفون بعضهم بعضاً.. سأوي إلى النوم مبكراً جداً، في نحو التاسعة، وأنامُ بشكلٍ مريح.. ١٠ آذار.. أصبح النهار أطول، والظلمة بدأت تميل إلى الزرقة.. لم أزم من قبل أحلاماً كالتى أراها هذه المدة قبل الفجر.. إنها أحلام مزدوجة، والطريف أن الحلم الأساس فيها حلمٌ زجاجي، شفاف.. وهكذا فإنني أرى أضواء مسرحية أمامية تشعشع بقوة، تتبثق عنها شرائط ضوئية ملونة.. أمينريس تغني وهي تهز ريشة خضراء.. الأوركسترا تصدح بأنغام غير عادية، غير أرضية.. وعموماً لا أستطيع أن أصف الحالة بالكلمات.. وباختصار، في الحلم الطبيعي تكون الموسيقى صامتة.. في الحلم الطبيعي؟! هذا سؤال جديد.. ينبغي معرفة أي الأحلام أكثر طبيعية.. إنني أمزح.. نعم، صامتة، أما في حلمي فتسمع تماماً وتبدو سماوية حقاً.. والأهم أنني وبارادتي أستطيع أن أخفف شدة صوتها أو أقويها.. أتذكر في رواية الحرب والسلام وصفاً لحالة مشابهة عاشها بيتيا روستوف في نعاسه.. ليف تولستوي كاتب رائع (ترتفع أنغام أوبرا عايدة ويعلو صوت المغنية ثم يبدأ بالتلاشي.. يتابع القراءة) وفيما يتعلّق بشفاافية الحلم فأستطيع القول إنه وعبر ألوان عايدة الزاهية التي تنسكب عليّ انسكاباً تظهرُ بشكلٍ واقعي جداً حافة طاولتي المعدة للكتابة، وأرى عبر انضراج باب مكتبي المصباح والأرضية اللامعة، كما يُسمع متخللاً أمواج موسيقاً أوركسترا مسرح البولشوي وقع الأحذية بوضوح تام وبشكلٍ مريح وكأنه قرع صنّاجات صماء.. إذن، إنها السابعة وهذه أنا تأتي لإيقاظي لتخبرني ما الذي يجري في قاعة الاستقبال.. إنها لا تدري أن من غير الضروري إيقاظي، ولا تدري أنني أسمع كل ما يدور وأستطيع التحدّث إليها.. وهكذا فقد أجريت اختباراً البارحة: صوت أنا: سيرغي فاسيلوفيتش..

صوت بولياكوف: إنني أسمعك.. وقلت للموسيقا

الخافتة: ارتفعي (الموسيقا تصدح بلحن)

صوت أنا: عشرون شخصاً سجلوا أسماءهم



أنا: لن أعطيك.

بولياكوف: أنا، كوني طيبة وأعطيني مفاتيح الصيدليّة.. أنا أتحدّث إليك الآن بصفتي طبيباً.  
أنا: لماذا تتحدّث إلي بهذه الطريقة؟ إنني أشفق عليك (تخرج يدها من تحت شالها والمفاتيح في يدها).  
بولياكوف: (بخشونة) هاتي المفاتيح (ينزع المفاتيح من يدها.. يخرج).

### المشهد السابع

بولياكوف في غرفته جالساً على سريره.. أنا..  
إضاءة على الجانب الأيسر من المسرح.  
بولياكوف: (معتذراً) أنا نفسي لا أعرف كيف حدث ذلك لي.. كنت من قبل شخصاً لطيفاً محترماً.  
أنا: أنا لست غاضبة منك.. أعلم الآن أنك هالك..  
الآن ألعن نفسي لأنني حقنتك في ذلك اليوم بالمورفين.  
بولياكوف: (يحاول تهدئتها) أوكد لك أنك في هذه الحالة لست مذنبه البتّة.. أنا بنفسني مسؤول عن تصرفاتي، ومنذ يوم غد سأبدأ بشكل جاد الإقلاع من خلال تقليص الجرعات.  
أنا: كم تأخذ الآن؟  
بولياكوف: لا شيء يُذكر.. ثلاث حقن بنسبة واحد بالمئة.. لا تقلقي.  
أنا: المورفين شيء مرعب.. الإدمان عليه يحدث سريعاً.

بولياكوف: (يتمتم بصورة يكاد فيها لا يُسمع) لو شئت أن أقول الحقيقة فهذه المرأة هي إنساني الحقيقي المخلص الوحيد، وفي جوهر الأمر كان ينبغي أن تكون زوجتي، أما تلك فقد نسيتها، نسيتها، ورغم كل شيء شكراً للمورفين.

(إنارة على النصف الأيمن من المسرح حيث يبدو بومغارد ما يزال ممسكاً بدفتر اليوميات)  
بومغارد: (يقراً) ٨ نيسان.. إنه العذاب..  
٩ نيسان.. الربيع مرعب.. شيطان في قارورة هو

الكوكائين.. شيطان في قارورة، تأثيره على النحو الآتي: أثناء أخذ حقنة بنسبة محلول اثنان بالمئة تحل في اللحظة نفسها تقريباً حالة من الهدوء، ثم سرعان ما تحل أحاسيس من النشوة والغبطة، ثم يأتي الألم، الرعب، الظلمة، الربيع يزمر، الطيور السوداء تطير من غصن إلى آخر، وفي البعيد تتراءى غابة شائكة مكسرة سوداء تحاول أن تتسلق السماء، وخلفها يشتعل أول مغيب ربيعي محتلاً ربع مساحة الأفق.. أقيس بخطواتي الصالة الواسعة الفارغة المستوحدة، في شقّة الطبيب، متابعاً قطر الصالة من الباب حتى النافذة، ومن النافذة حتى الباب بكم نزهة من هذا النوع أستطيع أن أقوم؟ خمس عشرة أو ست عشرة، لا أكثر.. بعد ذلك عليّ أن أعود أدراجي نحو غرفة النوم.. على قطعة الشاش بجوار القارورة تتوضع الحقنة الطبيّة، أمسك بها وأمسح موضعاً ما من فخذي المثقّب دون كثير اهتمام باليود، أغرز الإبرة في الجلد، لا أشعر بأي ألم، بالعكس، أنتظر بلذّة تلك النشوة التي ستغمرنني بعد قليل، وها هي ذي تصل.. أعرف ذلك لأن أصوات الغارموشكا التي يعزف عليها فرحاً بالربيع الحارس فلاس جالساً على درجات المدخل، تلك الأصوات غير المترابطة والفضّة التي تصل إلي عبر الزجاج خافتة تتحوّل إلى أصوات ملائكية، وتلك الأصوات ذات القرارات العميقة الناتجة عن الآلة الهوائية ترن كصوت جوقة سماوية، وخلال لحظات ها هو الكوكائين في الدم، ووفق قانون سرّي ما لم تتحدّث عنه كتب علم العقاقير إطلاقاً يتحوّل إلى شيء جديد.. أنا أعلم، إنه مزيج الشيطان مع دمي الخاص، ويختفي فلاس عن درجات المدخل فلا أعود أراه، ويضرم الغروب النار في أعماقي بصخب ودون رحمة، وهكذا تتكرّر الحالة مرّات عدّة بصورة متواترة خلال المساء حتى أوقن تماماً أنني تسممت.. يبدأ قلبي بالخفقان بشدّة، حتى إنني أحسّ به بين يدي، بين صدغي، ثم يسقط عميقاً جداً في القاع، وتمرّ لحظات أشعر فيها بأن الطبيب بولياكوف



التي كنتُ قد دَوَّنتُ فيها استباقاً للأمر ما لا يخطر بالبال من الأدوية بما فيها ما يحتوي على الكافيين، مع العلم أن لدينا كثيراً منها، ثم قال: أربعون غراماً من المورفين؟ وأحسستُ أنني أخبئُ عينيّ كتمليذ، ثم شعرتُ أنني بدأتُ أحمّر.. «ليس لدينا هذه الكميّة.. سأعطيكم عشرة غرامات فحسب».. وبالفعل، لم يكن لديه هذه الكميّة، ولكنني ظننتُ أنه قد كشفَ سرّي، وأنه يتلمسني ويتحسّسني بعينيه، وأنا أقلقُ وأتعذب.. لا، الحدقتان، فحسب الحدقتان هما الخطيرتان، ولهذا فأنا أتبعُ القاعدة الآتية: لا تماسٍ مع الناس مساءً، ولهذه الغاية لن أجدَ مكاناً أفضل من مكانِ إقامتي على الإطلاق، فهأنذا ومنذ ما يزيد عن نصف السنة لم ألتقِ أحداً، ما عدا مرضاي بالطبع، وهؤلاء لا علاقة تربطني بهم أبداً.. ٨ أيار.. ليلةً خانقة.. هناك عاصفةٌ قريبة.. ها إن بطنها الأسود يزدادُ اتساعاً وانتفاخاً خلف الغابة، وقد بدأ برقٌ شاحبٌ ومرتجفٌ يتراءى من بعيد.. العاصفةُ قادمة.. حالة كآبة.. لا، أنا المصابُ بهذا المرض أنبهُ الأطباء لكي يكونوا رحماً بمرضاهم.. ليست حالة كآبة، بل موتاً بطيئاً يسيطرُ على مدمن المورفين إذا ما منعمتُ عنه المورفين ساعة أو اثنتين.. الهواء لا يكفيه، لا يستطيع أن يبتلع شيئاً.. ما من خليةٍ في جسده إلا وتجدها متعطشة.. متعطشة إلى ماذا؟! هذا ما لا يمكن تحديده، أو شرحه.. ببساطة، الإنسان غير موجود، هو مقفل تماماً.. إنه جثةٌ تتحركُ وتتألمُ وتعاني.. إنه لا يرغب في شيء، لا يفكر في شيء، إلا المورفين.. المورفين! الموتُ عطشاً نعيمٌ، موتٌ سعيدٌ بالمقارنة مع العطش إلى المورفين.. إنها حالةٌ شخصٌ دُفنَ حياً في تابوته، ويجاهدُ ليقبضَ على آخر فقاعة هواءٍ لم تعد موجودة في التابوت، فيكشطُ جلدَ صدره بأظافره.. هكذا هي حالةُ مهرطقٍ يئنُ ويرتجفُ وقد بدأتُ السنة النار تلعقُ قدميه.. الموتُ الجاف، الموتُ البطيء.. لا بدُّ أن أذهب إلى موسكو، إلى مصح البروفيسور أناتولي بتروفيتش كما نصحتني أنا.. غداً أطلبُ إجازةً وأذهب ولن يعرف أحدٌ بذلك إلا أنا.

لن يعود إلى الحياة من جديد.. ١٣ نيسان.. أنا الطبيب التعس بولياكوف المريضُ بإدمانه على المورفين منذُ شباط من هذا العام أحذر الجميع ممّن قد يقعون في مصيرٍ مشابهٍ لمصيري ألا يجربوا على الإطلاق أن يستعوضوا بالمورفين الكوكائين.. الكوكائين أكثر السموم دناءةً وسفالةً.. البارحة تمكّنتُ أنا بصعوبةٍ شديدة من إعادتي إلى الحياة بالكافور، واليوم أنا نصف جثة.. ٦ أيار ١٩١٧.. منذُ زمن لم أعد إلى دفتر يومياتي، وأنا أسف لذلك.. في حقيقة الأمر هذا ليس دفتر يوميات، بل قصة مرض، وعلى ما يبدو لديّ ميلٌ مهني نحو صديقي الوحيد في هذا العالم إذا ما استثنيت صديقي الحزين والباكي عليّ كثيراً، أنا، وهكذا لو سردتُ لكم قصة مرضي لقلت: أحقنُ نفسي بالمورفين مرتين في اليوم، وفي الخامسة من بعد الظهر، بعد الغداء، وفي الثانية عشرة ليلاً قبل النوم، المحلولُ بنسبة ثلاثة بالمئة، وأتناولُ حقنتين، أي إنني أحصل على ٠,٠٦ كل مرة، وهذا حسن.. ملاحظاتي السابقة تبدو هستيريةً نوعاً ما.. لا شيءٌ خطير بشكل خاص في كل ذلك.. لا ينعكس الأمرُ إطلاقاً على قدرتي على العمل، على العكس، إنني أعيشُ طوال النهار متماسكاً بفضل الحقنة المسائيّة، وأتصرفُ خلال العمليات الجراحية بصورةٍ مثاليّة، وأنا شديدُ الانتباه إلى وصفاتي الطبيّة وإلى نصائحي وكلماتي كطبيب، ومن ثمّ فإدماني على المورفين لا يشكلُ أيّ خطرٍ على مرضاي، وأرجو ألا يشكّلُ مستقبلاً، لكن أمراً آخر يعدّ بني.. إنني على ثقة من أن أحداً ما سيكتشفُ مشكلتي، ويثقلُ عليّ شعوري بنظراتِ مساعدي المسدّدة إلى ظهري في عُرفة الاستقبال، لكن لا، هذا هراء.. إنه لا يتوقّع ما يحدث.. لا أتصرفُ بطريقة تفضحني.. حدقتا عينيّ يمكن أن تخوناني في المساء فحسب، ومساءً لا ألتقيهِ أبداً.. تداركتُ النقص الشديد من مادة المورفين في صيدليتنا بسفري إلى مركز القضاء، وهناك قُدّر لي أن أعيش لحظات مزعجة.. أخذ أمينٌ مستودع الأدوية قائمةً متطلباتنا من الدواء



### المشهد الثامن

مكتب كبير مؤثث جيداً.. البروفيسور أناتولي بيروفيتش وبولياكوف.. الجانب الأيسر من المسرح.

اناتولي: ما الذي تقوله؟! هل أنت مجنون؟!

بولياكوف: (باستخفاف) قررتُ أن أعود إلى مكاني الموحش النائي، ولاسيما أن استراحتي قد انتهت.. أنا أشكرك كثيراً يا بروفيسور أناتولي على مساعدتك.. أحسُّ أنني أصبحت أفضل بكثير، وسأتابع علاجي في مكان عملي.

اناتولي: أنت لا تشعر على الإطلاق بأنك أفضل حالاً.. من المضحك أن تقول هذا الكلام لي أنا، فنظرةً واحدة إلى حدقتي عينيك كافية لتحديد حالتك.

بولياكوف: أنا يا بروفيسور لا أستطيعُ الإقلاع مباشرةً، ولاسيما في هذه المرحلة، حيث يحدث من حولنا ما يحدث، فقد أثر في كثيرٍ إطلاق النار.

اناتولي: لقد انتهى كل ذلك، وها هي ذي سلطة جديدة.. إنك تكذبُ من جديد.

بولياكوف: يا بروفيسور، لا أستطيعُ أن أتحمّل.. الأروقة الباردة الخالية، الجدران المطلية بالألوان الزيتية، وأنا أرحف مثل كلبٍ كُسرت ساقه.. ما الذي أنتظره إذن؟ حربٌ مسعورة؟ حقنة مورفين بنسبة ٥٠،٠٠٥ جرعة لا تقتل حقيقةً مَنْ يتناولها، ولكن فحسب، تبقى تلك الكآبة كلها.. أضطجُع كععبٍ ثقيل كما كانت من قبل.. ليالي فارغة.. قميصٌ كنتُ مزقتهُ على جسدي، راجياً أن يطلقوني.. لا، لا، على من اكتشفَ المورفين بإخراجه من رؤوس تلك النبتة الإلهية اليابسة ذات الخشخشة أن يكتشفَ إذن وسيلةً لعلاج الناس دون ألم ومعاناة.

(اناتولي يتحرك من مكانه فيجفل بولياكوف)

اناتولي: لستُ سجاناً.. اجلس هادئاً، فقد تبججتُ أنك طبيعي تماماً منذ أسبوعين فحسب.. وبالمناسبة (مُقلداً حركات بولياكوف الخائفة) لن أحبسك عندي يا سيّد.

بولياكوف: بروفيسور، أعد إليّ التعهد أرجوك (بصوتٍ مرتجفٍ راجٍ) أرجوك.

اناتولي: هذا شأنك (يدير مفتاح درج مكتبه ويخرج ورقةً ويدفعها نحو بولياكوف) خذ تعهدك بأنك مُلزم بإنهاء مرحلة العلاج مدّة شهرين وبأني بإمكانني حبسك في المصح حتى انتهاء العلاج.

بولياكوف: (يمسك التعهد بيد راجفة ويخبئه متمتماً بصعوبة) أشكركم (يقف ويهمّ بالمغادرة).

اناتولي: أيها الطبيب بولياكوف، لا تعاند.. تراجع عن قرارك.. لتفهم أنك في كل الأحوال ستجد نفسك في مصح نفسي ويكون الوقت قد تأخر قليلاً.. وبالمناسبة، ساعتها سيكون وضعك أشد سوءاً.. لقد عاملتُك على الرغم من كل شيء كطبيب، ولكن عندها ستصل إليّ بحالة من الانهيار الروحي الكامل.. في جوهر الأمر يا عزيزي ومهنيًا سنرتكبُ جرماً إن لم نبلغ عن حالتك هذه إلى الجهة التي تعمل فيها.

بولياكوف: (بصوتٍ خفيضٍ ومرتجفٍ) أتوسّل إليك يا بروفيسور ألا تخبر أحداً بشيءٍ عني وإلا فإنهم سيطردوني من عملي وسيفتضح أمر لي لدى مرضاي.. لماذا تريدون فعل ذلك بي؟!

اناتولي: اذهب (يصرخ به مغتاضاً) اذهب.. لن أقول شيئاً، ولكنك ستعود إليّ حتماً.

(إطفاء الأضواء على الجزء الأيسر من المسرح وإنارة الجزء الأيمن حيث الدكتور بومغارد يقرأ بصوت عالٍ)

بومغارد: وذهبتُ، وبقيتُ طول الطريق أرتجفُ من الألم والخجل.. لماذا الأمر في غاية البساطة يا صديقي، يا دفتر يومياتي المخلص.. أنت مهما يكن لن تخونني.. المشكلة الحقيقية أنني سرقتُ مورفيناً وأنا في المصح.. ثلاثة مكعبات كريستالية وعشرة غرامات من المحلول بنسبة واحد بالمئة، وليس هذا ما يعني فحسب، بل هناك أمر آخر.. لقد كان المفتاح يتدلى من الخزانة حين اندلَع تبادل إطلاق النار وفترتُ الممرضات، ولكن لو أنه لم يكن كذلك هل كنتُ كسرتُ الخزانة أم لا؟ أجب بضمير.. لكنتُ كسرتها.. وهكذا فالطبيب بولياكوف لص.. سأجد





بعد مغامرتي الموسكوفية، أريد أن أنساها، وهأنذا أفعل..  
لقد نسيتها.

(إنارة على النصف الأيسر من المسرح.. بولياكوف  
مصاب بإقياء شديد وأنا كيريلوفنا تقف بجواره  
ترتجف)

أنا: مساعد الطبيب يعلم.

بولياكوف: حقاً سيان عندي.. لا أهمية لذلك.

أنا: إذا لم ترحل من هنا إلى المدينة سأشئق  
نفسي.. هل تسمعي؟ أنظر إلى يديك.. أنظر.

بولياكوف: ترتجفان قليلاً، وهذا لا يعيقني عن  
العمل إطلاقاً.

أنا: أنظر إليهما.. لقد أصبحتا شفافتين تماماً..  
جلد على عظم فحسب.. أنظر إلى وجهك.. اسمعني يا  
سيريوجا، ارحل.

بولياكوف: وأنت؟

أنا: اذهب.. أنت تقتل نفسك.

بولياكوف: ولكن هذه الحالة مبالغة شديدة..  
نعم، أنا وحدي لا أستطيع تجاوز هذه.. لماذا ضعفت  
بسرعة؟ لم يمر عام واحد على مرضي.. هي بنية جسمي  
بالتأكيد.

أنا: (بحزن شديد) ليتني أعلم ما الذي يمكن أن  
يعيدك إلى الحياة.. ربّما تلك، أمينريس، زوجتك.

بولياكوف: آه، لا، فلتهديني.. شكراً للمورفين..  
لقد خلصني منها.. المورفين حل مكانها.

كيريلوفنا: آخ منك، يا إلهي، ماذا عليّ أن أفعل؟  
بولياكوف: كنت أظن أن لا وجود لمثلك يا أنا إلا  
في الروايات فحسب، وإذا ما قُدّر لي في يوم ما أن أتعاثي  
فسأربط مصيري بمصيرك إلى الأبد، وليبق ذلك الرجل  
في ألمانيا ولا يعود منها.

(إظلام على النصف الأيسر من المسرح وإنارة  
على النصف الأيمن.. بومغارد ما زال يقرأ)

بومغارد: ١٥ كانون الثاني.. تقيأت صباحاً..  
ثلاث حقن تحتوي على نسبة أربعة بالمئة قبل بزوغ

وقتاً لأمزق هذه الصفحة فيما بعد، ولكن فيما يتعلق  
بقدرتي على العمل فقد بالغ البروفيسور كثيراً.. نعم،  
أنا منحط.. هذا صحيح تماماً.. لقد بدأ انهيار ذاتي  
الأخلاقيّة، ولكنني أقدر على القيام بعملتي ولا أستطيع  
على الإطلاق أن أضرب أحداً من مرضاي أو أؤذيه.. نعم،  
ولكن لماذا سرقّت؟ الأمر بسيط جداً.. اعتقدت أنني في  
وقت المعارك هذا والفوضى العارمة المتعلقة بالانقلاب  
لن أحصل على المورفين في أي مكان، ولكن عندما هدأت  
الأمر حصلت أيضاً من إحدى الصيدليات المتطرّفة  
على خمسة عشر غراماً بنسبة محلول واحد بالمئة،  
وهذه لقياً تافهة لا تجدي نفعاً معي، إذ عليّ أن أحقن  
نفسي تسع حقن، وهكذا كان عليّ أن أهين نفسي من  
جديد.. الصيدلاني أصرّ على أن أحتّم له الطلب، وهو  
ينظر إليّ شاكاً وعابساً.. وبالمقابل في اليوم التالي وكنت  
قد عدت إلى وضعي الطبيعي استطعت أن أحصل على  
عشرين غراماً في كريستالات دون أي عوائق.. كنت قد  
كتبت طلبية خاصة بالمشفى وحملتّها بالإضافة إلى ذلك  
كمية من الكافيين والأسبرين.. نعم، في نهاية المطاف  
لماذا عليّ الاختباء والخوف؟ وفي حقيقة الأمر هل كتبت  
على جبّتي عبارة تقول إنني مدمن مورفين؟ وما علاقة  
الناس بذلك في النهاية؟ نعم، وهل هذا الانحطاط  
أو الانهيار عظيم؟ سأقدّم هذه الملاحظات على أنها  
شهود على حقيقة الحالة.. هي مقتطفات مبتورة، ذلك  
أنني لست كاتباً، ولكن هل فيها أي أفكار غريبة؟ أعتقد  
أنني أحاكم الأمور بمنطق سليم.. يملك مدمن المورفين  
سعادة واحدة لا يستطيع أحد أن ينتزعها منه هي قدرته  
على الحياة مدى العمر في وحدة كاملة، هذه الوحدة أو  
العزلة تعني أفكاراً مهمة جداً، تأملاً ونضوجاً، طمأنينة،  
حكمة.. الليل ينساب حالكاً وصامتاً.. هناك في مكان  
ما غابة عارية وخلفها نهر صغير، برد، خريف، وبعيداً،  
بعيداً موسكو الصاخبة المتحرّرة.. لاشيء يعنيني، ولا  
أحتاج إلى شيء، وما من أمر يشدني إلى أي مكان..  
أضئ أيها النور مصباحي، أضئ بهدوء، أريد أن أرتاح



مُساعد الطبيب، لكنه سخر.. ليس مهماً.. لقد زارني للطمأنينة عن صحتي، وأقترح أن يقوم بمعاينتي.. لم أسمح له.. هل عليّ أن أجد حججاً لذلك من جديد؟ لا أرغب في ذلك.. القصاصة التي كتبتها إلى بومغارد انطلقت.. أيها الناس، هل سيساعدني أحد؟ بدأت أصرخ بألم وحرقة، ولو أن أحداً ما قرأ ذلك فسيفكر.. كذب ونفاق، ولكن أحداً لن يقرأ ما أكتب.. قبل أن أكتب رسالتي إلى بومغارد تذكرت كل شيء، ولا سيما ما حدث معي في محطة القطارات في موسكو تشرين الثاني الماضي عندما هربت منها.. كان مساءً رهيباً.. لقد حققت نفسي بالمورفين المسروق في المرحاض.. كان ذلك عذاباً.. قرعوا الباب بعنف، وصرخوا بي بأصواتٍ حديدية.. ويخوني لأنني شغلت المكان لوقت طويل.. قفزت الأيدي وقفزت كلابات، ولو طال الأمر أكثر لكسروا الباب وفتحوه.. منذ ذلك الوقت بدأت الدمامل بالظهور لدي.. بكيت ليلتها حين تذكرت ما حدث.. ١٢ من الشهر نفسه ليلاً.. وبكيت من جديد.. ما الذي يعنيه هذا الضعف والشعور بالعار في الليل؟ فجر ١٣ شباط ١٩١٨ غوريلوفو.. أستطيع أن أهني نفسي.. هأنذا دون أي حقنة منذ أربع عشرة ساعة.. أربع عشرة.. هذا رقم خيالي.. يشرق النور عكراً وشاحباً.. الآن سأصبح معافى تماماً.. وبتفكير ناضج، لا أحتاج إلى بومغارد، ولا حتى أي شخص آخر.. كان من العار عليّ إطالة حياتي لو دقيقة.. حياة كهذه لا، لا يمكن.. الدواء كان دائماً عندي وتحت يدي.. كيف لم أكتشف ذلك من قبل؟ حسناً يا سيدي، إلى العمل.. لستُ مديناً لأحدٍ بأي شيء.. لقد أهلك نفسي فحسب، أما أنا فما الذي أستطيع فعله لها؟ الزمن كفيل بالعلاج كما غنت أمينريس ذات يوم، وستكون الأمور بالنسبة إليها بسيطة وسهلة.. الدفتر لبومغارد.. هذا كل شيء.

\* ترجمة وإعداد عن قصتي «مورفين» و«نشيد الشيطان»

ميخائيل بولغاكوف.

انتهت

الفجر.. ثلاث حقن تحتوي على نسبة أربعة بالمئة من المادة في الليل.. ١٦ كانون الثاني.. يوم لإجراء العمليات الجراحية، ولهذا سأمتنع عن أخذ العقار مدة طويلة، حتى السادسة من مساء غد.. مع بداية هبوط العتمة الوقت الأكثر رعباً تناهى إلى مسامعي صوت رتيب واضح ومحمّل بالوعيد: «يا سيرغي فاسيليفيتش، سيرغي فاسيليفيتش» ثم اختفى كل شيء سريعاً بعد الحقنة.. ١٧ كانون الثاني.. عاصفة ثلجية.. لا استقبال للمرضى اليوم.. قرأت في مدة امتناعي عن أخذ الحقن كتاباً مدرسياً في التحليل النفسي، وقد استدعى لديّ تصوّراتٍ مُرعبة.. لقد انتهيت.. لا أمل لي.. أخافُ مجرد حفيف الشجر.. أكره الناس جميعاً في أوقات امتناعي عن تناول الجرعات، أخافهم، ولكنني أحبهم كلهم في لحظات السعادة بفعل الدواء، ومع ذلك أفضل البقاء وحيداً.. ١٨ كانون الثاني.. أصبت بالهلوسات الآتية: كما لو أنني كنت أنتظرُ مرور بشر شاحبي اللون عبر نوافذ سوداء.. هذا لا يحدث.. ليس هناك إلا ستارة واحدة.. أخذت من المستشفى قطعاً من الشاش ورحت أعلقها على النوافذ.. لم أجد سبباً لتلك التوهّمات.. آخ، فليأخذهم الشيطان.. لماذا في نهاية الأمر عليّ أن أجد سبباً أو حجة لكل تصرف من تصرفاتي؟ إنه عذابٌ حقيقي في نهاية المطاف وليس حياة تُعاش.. هل أُعبر عن أفكارٍ بسلاسة ويسر؟ أعتقد أنني أفعل.. الحياة؟ يا للسخرية.. ١ شباط.. قدمت أنا، مصفرة، شاحبة.. لقد أجهزتُ عليها، أهلكتها.. نعم، ضميري مثقل بالعار.. لقد أقسمتُ لها إنني سأسافرُ منتصف شباط.. هل سأفي بوعدٍ لها؟ نعم، سأفي إن بقيت على قيد الحياة.. ١١ شباط.. لقد قررت أن أخاطب بومغارد.. لماذا هو بالتحديد؟ لأنه ليس طبيباً نفسانياً، ولأنه شاب، وهورفيقي في الجامعة.. إنه معافى، وقوي، ولكنه رقيق إن لم أكن مخطئاً.. سأجد فيه رحمة، ولا بد أن يجد حلاً ما.. فليأخذني إلى موسكو.. لا أستطيع السفر إليه.. لقد استلمت استراحتي تَوّاً.. أنا مستلق هنا، لا أذهب إلى المستشفى.. ربّما قسوت في حكمي على



# درويش

## مونودراما

محمد الخالد برغوث

لتصل إلى الأرض تهب رياح من النافذة فيُغلق باب غرفة النوم بقوة فتصاب بالذعر فتتدحرج على الأرض منقلبة على يدها وساقها الأيمن) أخي.. يدي كُسِرَت يا درويش.. آه يا أمي.. أين أنت يا درويش؟ ساعدني (تحاول أن تهض فتؤلمها ساقها) آه يا ساقِي.. لا أستطيع النهوض.. آه.. ماذا أفعل الآن؟ ما عليّ إلا أن أستريح لبعض الوقت (تزحف لتصل إلى أقرب وسادة إسفنجية قرب الأريكة وتمد ساقها) على مهلك يا سناء.. آه (صرخة متألمة) آه يا ربي، ماذا فعلت؟ لا أحد يستجيب لي حتى زوجي أبو أبنائي، درويش.. هو درويش حقاً.. اسم على مسمى.. مسكين أنت يا درويش ومظلوم في حياتك (تحاول النهوض لكنها لا تستطيع من شدة الألم فتعاود الزحف ببطء لتصل إلى أقرب أريكة.. تحدثت نفسها) أرايت؟ هذه هي النتيجة يا سيدة سناء.. تستحقين أكثر من ذلك (بلوم) أنسيت أم أذكرك ماذا كنت تفعلين به؟ لا.. أتوسل إليك.. أرجوك.. لا أريد أن أعرف أو أعترف أنني كنت أقاسيه وأعذبه وأفتري عليه.. لا بد أن يكون قد.. (لحظة صمت) لا.. لا يمكن أبداً.. أنا أعرف درويش.. إنه يحبني ولا يمكن أن يطلقني ويدعني وحيدة بين أربعة جدران، لا أولاد ولا أحفاد يؤنسون وحدتي بعد أن تزوجت ابنتي أسماء وسافر ابني سامي إلى خارج البلاد لدراسة الهندسة (صمت) درويش

منزل بسيط الأثاث.. غرفة من جهة اليمين داخل الكواليس في عمق المسرح.. الصالة في المنتصف.. المطبخ والحمام من جهة اليسار.. نافذة في عمق المسرح يدخل منها ضوء خفيف يوحي بوقت الفجر.. موسيقى ومؤثر صوتي يعطي حالة من القلق والارتباك والخوف.. تخرج امرأة من جهة اليمين، ترتدي ثوب نوم لونه زهري فاتح .

المرأة : (تنادي) درويش، يا درويش، أين أنت يا حبيبي؟ درويش (تقترب من جهة اليسار وتلقي نظرة على الكواليس.. بدلع) يا درويش، يا أبو الدراويش، لم لا تجبني؟ لا بد أنك مختبئ كعادتك وراء الأريكة، وعندما أجلس عليها تأتي من خلفي، تضع يديك فوق عيني وتساألني : من أنا يا سناء؟ (بابتسامة) آه كم أنت رائع يا درويش في تصرفاتك.. مداعبتك لي تعيدني إلى طفولتي.. خمس وعشرون عاماً مضى من العمر، أي ربع قرن، أليس هذا عجيباً؟ كأنه البارحة (تعود إلى البحث.. تنادي) درويش، يا درويش.. لا وقت لدي الآن لمزاحك.. هيا، أخرج من مخبئك (تتجه نحو سلم النصية وهي غرفة صغيرة في عمق المسرح من جهة اليسار وتصعد السلم وتنظر إلى داخل الغرفة بعد فتح بابها) لا أحد يجيب.. عجيب! أين يمكن أن يذهب الرجل في هذا الوقت؟ (بينما تنزل من على سلم النصية



كان يعلم بحبِّك له فأخذ يتدلل عليك .. (تتوعد) بسيطة يا درويش.. سأتركك وأذهب إلى بيت أهلي لمدة أسبوع (بتحد) أو حتى شهر بأكمله (تراجع نفسها) لا يا سناء.. هل تقدرين؟ (المرأة الصغيرة بيدها) أتغيبين كل هذه المدة عن حبيب قلبك درويش؟ حرام يا ظالمة أن تهجريه (بتردد) إذا غبتُ عنه فترة طويلة لا يستطيع أن يكتب شعراً عن الحب والغرام والشوق والحنين والبعد وسهر الليالي والعيون والقمر والشمس والنجوم.. كلها يذكرها في خاطرة شعرية أو ديوان شعر واحد.. آه يا درويش آه (تنظر إلى ساعة الجدار) لقد تأخر وحن وقت ذهابه إلى وظيفته.. أصبحت الساعة السابعة والنصف ويجب أن يكون في عمله قبل نصف ساعة من الآن.. لقد تأخر (تنظر إلى علاقة الملابس الفارغة) أين يمكن أن يكون؟ (تتجه نحو الخزانة وتفتحها وتنظر فيها) آه يا سناء! لقد فعلها.. ذهب ولن يعود.. إذا غاب عنك حبيبك درويش سيذوب قلبك.. مهمتك الآن أن تبعثي له رسالة شوق وعتاب (بلوم وألم ونفس طويل حتى تكاد دموعها أن تنهمر) لا بد أنه غادر البلاد هرباً منك ومن تصرفاتك وأفعالك.. أليس هذا ما تريدينه؟ يجب أن أتصرف (تتجه صوب الهاتف ثم تتوقف) لا.. لا تعقلي قبل أربع وعشرين ساعة من غيابه.. ربما يعود إليك الآن وفي الحال، أو ربما يكون قد ذهب إلى الفرن لإحضار الخبز ووجده مزدحماً كما في كل مرة، وما إن يقترب دوره حتى يقول له صاحب الفرن (مقلدة صوت صاحب الفرن العريض) نغد الخبز يا درويش ولم يبق عندي ولا رغيغ (تعود لشخصيتها) ويعود درويش زوجي المسكين بعد جدال مع صاحب الفرن مكسور الخاطر (تقلد درويش) عوضي من الله.. الحق ليس عليك، الحق عليّ أنا لأنني

يخفف عني الشعور بالوحدة عندما أتذكر أولادي وكيف كانوا بالأمس صغاراً يلعبون ويشاكسون بعضهم وضحكاتهم تملأ البيت (تبكي بشوق وحنين.. تمسح دموعها.. بتذمر) مع كل ذلك لم أكن أفهمه أو أحاول حتى فهمه إلا بعد أن فقدته الآن وعرفت قيمته وقيمة وجوده في حياتي.. لم أكن أشعر من قبل بهذا الإحساس لأن كل همّي كان أن أصرف كل ما يناله من أجر شهري من عمله في وظيفته وعمله الآخر بعد انتهاء دوامه من الوظيفة، وكذلك الأجر الأسبوعي.. أكثر ما أكرهه في حياتي أن يكون في جيبه قرش واحد لأن الرجال يصبحون لا أمان لهم بمجرد أن يصبح لديهم مال أو سلطة ونفوذ أو حتى شهرة على صعيد العمل.. وإذا قرر الرجل أن يتزوج سيتزوج ولن يسأل عن أحد ولن يجد أحداً يقول له ماذا تفعل؟ ولماذا فعلت ذلك؟ أما أنا فإيا حسرتي عليّ.. مشكلتي صعبة وحالتي حالة.. إذا أصبح معي مال ماذا سأفعل به؟ لا أستطيع تغيير قدرتي لأن درويش هو قدرتي حتى مماتي أو مماته، فإذا مات قبلي فيمكن أن أفكر ب (تتبه إلى نفسها) ماذا تقولين أيتها الملعونة؟ أنسيت الشبان الذين تقدموا لخطبتك قبله؟ كان كل متقدم أجمل من الآخر في شكله وهندامه الأنيق.. آه.. أختهم تعشقهم.. أين الخليجي وأين السعودي وأين وأين وأين؟ الحق عليك يا سناء، فأنت لم ترضي أن تتزوجي للغربة.. كنتِ تقولين: هل من المعقول أن أعيش في الصحراء؟ لا وألف لا.. أما أولاد الحسب والنسب فكنتِ تنتقدينهم وتقولين أنهم مغرورون.. الغني لم ترض به، والمتعلم لم يحن قلبك له، حتى ابن خالك صبحي وابن عمك سعدو لم تأبهي بهما ولا فكرتِ بواحد منهما، ومن أجل من؟ من أجل السيد درويش حبيب قلبك، ودرويش



بصير بالعباد.. هذا أفضل شيء.. آه يا درويش..  
 مقدر عليك أن تبقى درويش ولا مفر من قدرك..  
 كله منك يا سناء.. أنت السبب في كل ما يجري  
 معك حتى غادر البيت دون علم منك.. كان يقول  
 لي دائماً كلما تشاجرنا وعلا صوتنا حتى وصل  
 إلى الجيران (تقلد درويش) سأترك لك البيت  
 وأتخلص من تدمرك فوق رأسي دائماً.. ألا يكفي  
 أنك لا تتركين معي مصروفاً وتلاحقيني دائماً  
 لأخذ كل مالي؟ يا بنت استحي على دمك وخلصيني  
 من مشاكلك كرمي لله (ترجع لشخصيتها) معك  
 حق يا درويش.. النساء كثيرات اللغوم مثل الغراب  
 الذي لا يبشّر إلا بالخراب.. إلى متى يطول غيابك  
 يا درويش؟ تعال.. لا أستطيع تحضير الفطور من  
 دونك، فأنت رجل ذواق ولا أشعر بلذّة الطعام  
 إذا لم تشاركني في صنعه.. لقد حان وقت عودته  
 (تحاول النهوض ببطء) يا الله، توكلت عليك يا  
 الله (تنهض) سأتوجه إلى المطبخ وأغسل البندورة  
 والخيار ليقوم هو بتقطيعها.. وماذا بعد يا سناء؟  
 (تتوجه نحو المطبخ وتفتح بابه لتقع جثة درويش  
 على الأرض هامة متفحمة ونرى كيف أنها  
 ملتصقة بالبراد.. تصرخ وتبكي) يا ويلي.. درويش  
 مات (تلطم على وجهها وتتراجع للوراء وتتجه نحو  
 المكان الذي يوجد فيه القاطع الكهربائي) كيف  
 تتركني وترحل يا حبيبي دون أن تسمعني صوتك؟  
 على الأقل اعطس، اصرخ بي كي أستيقظ وألبي  
 طلبك في الحال.. آه يا ويلك يا سناء من الوحدة  
 ووحشتها (تتنهد بعمق) آه يا سناء، راح الغالي فلا  
 أسف على الرخيص.. بقيت وحدك بلا أولاد ولا  
 أحفاد (تندب) أولادي، أحفادي، أين أنتم؟ أبوكم  
 مات (تضع يدها على القاطع الكهربائي فتصعقها  
 الكهرباء وتموت في مكانها) .

انتهت

أشترى منك.. وقفنا بالدور ولم نستفد، ووقفنا في  
 الزحام قرب النافذة فداس أحدهم على رجلي،  
 والثاني ضربني بكوعه، والثالث سرق كل ما في  
 جيبتي حتى وصلت لعندك ولم أستفد.. إلى أين  
 أذهب؟ (تعود إلى شخصيتها) كان يتحدث بألم  
 شديد، وأحياناً يلوم نفسه على اسمه «درويش»  
 ويسأل ربه : يا رب، لما سمّيتني درويش ولم  
 تسمّني شادي أو ثامر.. بت أشعر أن الناس لا  
 تعتبرني فرداً من أفراد المجتمع بسبب اسمي  
 (تبكي بشخصيته.. تعود إلى شخصيتها) كان  
 يبكي، لكنه لا يُظهر دمعته لأحد من شدة ألمه..  
 قال لي لمرات عديدة (تقلده) ما رأيك أن أبدل  
 اسمي ولقبتي وعنواني؟ أبدل كل شيء في حياتي  
 لكي أنتهي من هذا الحال الذي أنا فيه؟ (لحظة  
 صمت) أستغفر الله العظيم.. يمكن أن نغير كل  
 شيء في حياتنا لكننا لا نستطيع أن نغير قدرنا، فهو  
 مكتوب على جبيننا منذ أن خلقنا.. وهل نستطيع  
 أن نتخلى عن أصلنا؟ ألا نعرف المثل الذي يقول  
 «من يغير أصله لا أصل له» ألا ليت الشباب يعود  
 يوماً، وماذا فعلت في شبابك يا درويش وتريد أن  
 تفعله الآن؟ (تعود إلى شخصيتها) ترى إلى أين  
 يمكن أن يذهب يا سناء؟ آه منك يا درويش.. لقد  
 شغلت بالي هذه المرة.. كُن مع زوجي درويش يا  
 رب.. إنه رجل مسكين.. لقد حلّ النهار.. لا بد أن  
 اتصل لأطمئن عليه في مكان عمله الآن.. أمعقول  
 أن يكون الآن في عمله يا سناء؟ سأحاول.. إنه  
 حبيبي وأبو أولادي (تمسك بسמاعة الهاتف وتبدأ  
 بكبس الأزرار.. تتوقف) يا الله.. هناك رقمان  
 لا أعلم ما هما.. يا للمصيبة يا سناء.. سأتصل  
 بالاستعلامات.. هذا أفضل حل (بحيرة) ولكن  
 ماذا سأقول لهم إذا كنت لا أعرف في أي دائرة  
 أو قسم يعمل.. منذ الصباح لم يعد بوسعي القيام  
 بأي عمل، لذلك سأفوض أمري إلى الله.. إنه



# \* الحطاب الطيب

## مسرحية للأطفال

### رشاد كوكش

أم خلدون : أه يا بُني.. ليت والدك كان معنا  
ليشاركنا الفرحة.. لرقص فرحاً بك .  
خلدون : والآن يا أماه أما حان الوقت لكي تحكي  
لي كيف مات أبي في الغابة؟  
أم خلدون : قصة وأصبحت من الماضي.. ما  
فائدة الحديث عنها؟.. دعنا فرحين بك وبحصولك على  
شهادة الطبّ .

خلدون : يجب أن أعرف كيف مات والدي في  
الغابة.. كل الأولاد لديهم آباء إلا أنا، وهذا ما يحز في  
نفسي كثيراً .

أم خلدون : (بعد تردد) سأحكي لك كيف توفيت  
أبوك في الغابة، ولكن هل تعدني بعد أن تسمع الحكاية أن  
تلتفت لعملك ومستقبلك؟  
خلدون : خلف كلماتك ما يثير القلق في نفسي..

تكلمي، وأعدك أنني لن أفعل شيئاً يغضبك .  
أم خلدون : في يوم من الأيام حمل أبوك الفأس  
وخرج باكراً كعادته إلى الغابة ليحلب أخشاباً كان قد  
طلبها منه نجارُ البلدة لزوم عمله...

### المشهد الثاني

الغابة.. الحطاب يسير حاملاً معه فأسه الحادّ  
على كتفه وينتقي شجرة يابسة وينهال عليها تكسيراً  
وضرباً.. يبرز أرنب من بيته ويقف يراقب الحطاب، ومع  
كل ضربة فأس يقفز في مكانه ويحاول أن يلفت نظر  
الحطاب إليه، ولكن الحطاب لا ينتبه له.. يرى الأرنب

### المشهد الأول

منزل الحطاب.. موسيقى وأغانٍ فرحة تغنيها  
حيوانات الغابة.. في عمق المسرح وعلى جذوع الأشجار  
وقفت العصافير قبل ظهور الدمى على المسرح.. تدخل  
زوجة الحطاب وهي تتمايل بلطف على أنغام الموسيقى،  
ومع انتهاء الأغنية يدخل خلفها خلدون مسروراً.. زوجة  
الحطاب تطلق زغرودة وتشد أهزوجة .

أم خلدون : (تزغرد) أويها ويا طيب لا  
تعيس.. أويها تناول المريول والبس.. أويها ولا تنسى  
السماعة.. أويها مشان تسمع زلاغيط كل اللي  
بالقاعة.. لي لي ليش .

خلدون : (ضاحكاً) كفى يا أماه، كفى..  
بأهازيجك هذه علمت البلدة كلها بأنني تخرجت من  
الجامعة وأصبحت طبيباً .

أم خلدون : (تتقدم منه وتعانقه) أريد العالم كله  
أن يعرف بأنني أصبحت أم الطبيب خلدون وليس فقط  
بلدتنا الصغيرة .

(يسيران نحو الكراسي ويجلسان مقابل بعضهما)  
خلدون : كفى إجهاداً لنفسك، فأنت منذ الصباح  
الباكر تنظفين المنزل وتطهين الطعام .

أم خلدون : أهل البلدة سيأتون لتهنئتي بحصولك  
على شهادة الطب ويجب أن يكون بيتنا نظيفاً وأن نقدم  
لهم أطيب الطعام .

خلدون : حسناً.. أهلاً وسهلاً بكل القادمين..  
والى أن يحين موعد قدمهم خذي قسطاً من الراحة .



الغابة والحيوانات) وعليك السلام يا رجل الغابة .  
رجل الغابة : أيها الطيب، إنك بتقطيعك للأشجار  
هنا تقلق راحة سكان هذا المكان، وقد اشتكوا لي منك،  
فتعال نجد حلاً للموضوع .

الحطاب : صدّقني، لم أتقصد يوماً أن أزجج  
أحداً، وأنا جاهز لما تطلبه مني .

رجل الغابة : (يشير إلى البعيد) ما رأيك أن تقطع  
الحطب هناك؟ عند ذاك الجبل حيث لا يسكن أحد من  
الحيوانات؟

الحطاب : حاضر.. ومن الآن سأحمل فأسي  
وزوادي وأغادر إلى ذاك الجبل، وأنا أعتذر عن إزعاجي  
لهذه الحيوانات اللطيفة (يحمل فأسه وزواديته ويغادر  
المكان) .

رجل الغابة : ما أطيّب هذا الحطاب.. إسمعي يا  
حيوانات الغابة، عليك مساعدة الحطاب في جمع الحطب  
من الأشجار والعيّدان اليابسة.. بلّغي الجميع قراري هذا .  
صوت أم خلدون : وأخذ أبوك يعمل في الجبل  
البعيد كي لا يزجج الأرنب وباقي الحيوانات المقيمة في  
الغابة.. وكنوع من ردّ الجميل أصبح الأرنب وعائلته وكثير  
من الحيوانات اللطيفة يساعدون والدك في جمع الحطب  
وترتيبه، فكثرت إنتاجه وزاد ربحه .

#### المشهد الرابع

السوق.. لغط وضجيج السوق مع موسيقى  
مناسبة.. فاضح يقف مع شهبندر التجار .  
فاضح : يا سيدي شهبندر التجار، إنه رجل واحد  
ويأتي بحطب بكميات كبيرة ووفيرة.. كيف؟  
شهبندر التجار : ولماذا أنت مستاء إلى هذا الحد  
يافاضح؟ لعل عائلته تساعدك .

فاضح : لا يوجد لديه إلا زوجة نادراً ما  
تغادر المنزل، وابن صغير أرسله للدراسة في المدينة  
البعيدة .

شهبندر التجار : على كل حال هو إنسان طيب  
وكريم ولم نر منه إلا كل خير.. اتركه وشأنه يفاضح  
والتقت إلى أشغالك (يفادر) .

عصفوراً يقف على شجرة ويقفز مع ضربات الحطاب  
على الجذع.. الأرنب يقترب من العصفور .

الأرنب : هيه أيها العصفور .

العصفور : ماذا تريد أيها الأرنب؟

الأرنب : هل يعجبك ما يفعله هذا الحطاب بنا؟

العصفور : طبعاً لا يعجبني.. لكن هل لديك  
طريقة لإيقافه؟ إنه يكسب رزقه من تقطيع الحطب وبيعه  
في السوق .

الأرنب : هذا من حقه، ولكن يمكنه أن يقوم بعمله  
في مكان آخر بعيداً عن بيوتنا .

(يقترب الوعل منهما)

الوعل : أه يا رأسي.. أه يا رأسي .

الأرنب : ماذا بك أيها الوعل؟

الوعل : رأسي يؤلمني بسبب هذا الحطاب، فهو من  
الصباح حتى مغيب الشمس لا يكمل ولا يمل عن تقطيع  
الخشب .

الأرنب : أنت يؤلمك رأسك وأنا تهدم بيتي مرتين  
بسببه .

العصفور : وأنا سقط صغاري عن العش جراء  
ضربات فأسه القوية .

(يقترب الذئب منهم)

الذئب : هيه يا أصدقائي، ماذا نحن فاعلون بهذا  
الحطاب؟

العصفور : حتى أنت أيها الذئب تشتكي منه؟!

الذئب : إنه يجعل الطرائد تهرب من الغابة فلا  
أجد ما أقتات به .

الأرنب : تعالوا نشكو حالنا لرجل الغابة .

الوعل : فكرة صائبة.. هيا بنا .

(يفادرون)

#### المشهد الثالث

الغابة.. الحطاب يعمل.. يدخل رجل الغابة  
والحيوانات .

رجل الغابة : السلام عليك أيها الرجل الطيب .

الحطاب : (يتوقف عن العمل وينظر إلى رجل



**الحطاب :** وما شأنك أنت؟ فاضح، اهتم بشؤونك واترك الناس لشؤونها.. عن إذنك.. أريد أن أشتري بغلاً قوياً بعد أن اشتريتُ عربية كبيرة لحمل الأخشاب من الغابة إلى السوق (يفادر) .

**فاضح :** (لنفسه) بغل قوي وعربة! هذا الرجل وراءه سر كبير ويجب أن أعرفه .

#### المشهد الخامس

الغابة.. موسيقا ومؤثرات خاصة بالغابة.. الحطاب يعمل.. السنجاب وعائلته وغزلان وحمار وحشي وطيور وحيوانات أخرى.. الطيور تشدو بأغنية عن العمل وقيمته.. الحمير تشد الأخشاب إلى مكان واحد.. السنجاب تقرض الأغصان الصغيرة بشكل منظم.. فاضح يطل من بين الأشجار وينظر للحطاب وللحيوانات وهي تساعده والدهشة ترتسم على وجهه ثم تبدو عليه مشاعر الغيرة فيهز رأسه متوعداً ويفادر.. الحطاب ومجموعته يستمرون بالعمل بجد ونشاط .

#### المشهد السادس

السوق.. شهبندر التجار يقف مع قائد الشرطة .  
شهبندر التجار : إسمع يا قائد الشرطة، أريدك أن تتبته لفاضح، فقد حاول أن يفسد الوُد بيني وبين أبو خلدون الحطاب .  
قائد الشرطة : نعم، وقد حاول معي أيضاً ولكنني أسكتُّه .

شهبندر التجار : فاضح رجل سيء الخلق ولا أريد أن يسيء للحطاب.. حذر الحطاب منه .

قائد الشرطة : سأوجه في الحال إلى بيت أبي خلدون وأحذره من فاضح .

شهبندر التجار : رافقتك السلامة .

(يفادر كل في اتجاه)

#### المشهد السابع

منزل الحطاب.. قرع على الباب.. أم خلدون تقترب من الباب .

**فاضح :** هكذا إذن، لا يريد أحد أن يصغي إليّ، لا الوالي ولا شيخ الجامع الذي حاولتُ أن أثير اهتمامه.. والآن شهبندر التجار أسكتني عن الكلام .

(يدخل قائد الشرطة)

**فاضح :** أهلاً بقائد الشرطة .

**قائد الشرطة :** ما جديدك يا فاضح؟

**فاضح :** يا سيدي يا قائد الشرطة، جاري

الحطاب...

**قائد الشرطة :** أبو خلدون؟! ما به؟!؟

**فاضح :** (يقترّب من قائد الشرطة ويهمس) ألم يلفت نظرك أن أحواله تحسنت كثيراً في الفترة الأخيرة؟

**قائد الشرطة :** ولماذا تحدثني همساً؟

**فاضح :** لا لشيء، ولكن لا أريد أن يسمعي أحد ويعتقد أنني أريد شراً بجاري أبو خلدون .

**قائد الشرطة :** أبو خلدون رجل طيب وشريف، وأنا أشتري منه مؤونة الشتاء من الحطب .

**فاضح :** وهل يراعيك بسعرها؟

**قائد الشرطة :** وما شأنك أنت؟

**فاضح :** إنه يبيع شهبندر التجار مؤونة الشتاء من الحطب بأقل من سعر السوق.. أرجو أنه يعاملك أسوة بشهبندر التجار .

**قائد الشرطة :** ويحك يا فاضح.. إنك ترمي كلاماً تريد به شراً للرجل.. أصمت يا رجل قبل أن أودعك السجن (يفادر غاضباً) .

**فاضح :** (يحدث نفسه بغضب وحقد) لماذا؟ لماذا يحبونه؟ ماذا يفعل لهم كي يحبوه هكذا؟ ها هو قادم (يدخل الحطاب) أهلاً بجاري الطيب .

**الحطاب :** أهلاً بك.. كيف أشغالك وأيامك؟

**فاضح :** لا بأس.. ولكن أنت أخبرني أيها الطيب، كيف تستطيع قطع كل هذا الكم من الأخشاب وأنت وحدك، لا معين لك؟

**الحطاب :** ومن قال لك إنني وحدي؟ لي أصدقاء كثير يساعدونني في عملي .

**فاضح :** ماذا؟! أصدقاء كثير؟! ومن هم؟! ما أسماؤهم؟! أم بلدتنا هم أم من بلدات مجاورة؟





الغابة.. حاول أن ترهبها وتخيفها كي تبتعد عنه وتتركه  
وشأنه .

الرجل : (بصوت مرتفع) وما شأنك بالحطاب  
وحيواناته؟

فاضح : إخفض صوتك يا رجل.. إسمع.. أنا أعلم  
أنك طمّاع وتحب المال، وأنا سأعطيك منه ما تريد .

الرجل : كم ستعطيني؟

فاضح : خمسة دنانير.. هل تكفي؟

الرجل : بالطبع لا تكفي.. إسمع.. أريد عشرة  
دنانير .

فاضح : حسناً، حسناً.. كما تشاء.. أعرفت ما  
يجب أن تفعله بالغابة؟

الرجل : أجل.. أطرّد الحيوانات منها.. لقد قلت  
لي هذا الكلام ألف مرة وحفظته عن ظهر قلب .

فاضح : أتمنى أن تكون قد حفظته.. والآن هيا  
افعل ما أمرتك به .

الرجل : أريد دفعة من النقود .

فاضح : حسناً.. خذ، هذه خمسة دنانير مقدماً،  
واياك أن تفتح فمك بكلمة أمام أحد (يعطي النقود إلى  
الرجل) .

(يغادر كلّ منهما باتجاه)

### المشهد العاشر

الغابة.. موسيقا ومؤثرات مناسبة لنيران تندلع في  
الغابة، والحيوانات تهرب منها مغادرة الغابة.. الحطاب  
وحيداً يحاول إطفاء الحريق، ولكن النار أقوى منه.. يقع  
منهكاً على الأرض والنار تحيط به من كل مكان.. المشهد  
يعبر عن استبسال الحطاب في محاولته إنقاذ الحيوانات  
أولاً وإطفاء النيران ثانياً .

### المشهد الحادي عشر

السوق.. حالة من الهلع.. شهبندر التجار وقائد  
الشرطة .

شهبندر التجار : ماذا جرى في الغابة يا قائد

الشرطة؟

أم خلدون : من الباب؟

صوت قائد الشرطة : أنا قائد الشرطة يا أم  
خلدون .

(أم خلدون تفتح الباب)

أم خلدون : حلت أهلاً ووطئاً سهلاً.. تفضل .

(يدخل قائد الشرطة)

قائد الشرطة : زاد فضلك.. إنني على عجلة من

أمري.. أين أبو خلدون؟

أم خلدون : ذهب إلى السوق ليشتري بعض  
الأغراض وسيذهب إلى بيت الوالي ليرى كم يحتاج من  
حطب مؤونة الشتاء القادم .

قائد الشرطة : حسناً.. سألحق به إلى بيت الوالي

وأراه هناك.. إلى اللقاء .

أم خلدون : رافقتك السلامة .

(قائد الشرطة يغادر)

### المشهد الثامن

منزل الحطاب.. أم خلدون وخلدون .

أم خلدون : ...وركض قائد الشرطة ليلاقي أباك،  
ولكن كل واحد منهما راح من طريق.. لا قائد الشرطة  
التقى بأبيك، ولا أبوك علم بالشر الذي يضمه فاضح  
له .

خلدون : ولماذا لم يلتقيا في اليوم الثاني أو الثالث؟

أم خلدون : اضطر قائد الشرطة إلى أن يترك  
البلدة ليلحق ببضعة لصوص سرقوا أغنام الراعي  
وهربوا شمالاً .

خلدون : وماذا حدث بعد ذلك؟

أم خلدون : لم يعلم أبوك بما يريده قائد الشرطة  
منه وقد طالت غيبته وهو يطارد اللصوص، أما والدك  
فقد توجه إلى عمله كالمعتاد .

### المشهد التاسع

السوق.. فاضح ورجل تبدو عليه أمارات الشر .

فاضح : (هامساً للرجل) إسمع.. أريد منك أن

تحاول إبعاد كل الحيوانات التي تساعد الحطاب في



وكرهه للحطاب الطيب (يرفع صوته) يا أهل بلدي، هو من تسبب بموت الحطاب، وأنا شاهدته عندما أشعل النار بالغابة .

أصوات : أقبضوا عليهما.. أخبروا الشرطة..  
لنأخذهما إلى الوالي .

### المشهد الثالث عشر

منزل الحطاب.. أم خلدون و خلدون .

أم خلدون : (تبكي وهي تتحدث و خلدون يصغي بحزن) ...وقبض رجال الشرطة على جارنا الحسود فاضح والرجل الشرير وقدموهما للوالي والقاضي الذي حكم على فاضح الحسود والرجل الشرير بالسجن مدى الحياة في سجن الجزيرة المهجورة .

خلدون : ولماذا يا أماه لم تخبريني بالقصة حين كنتُ أسألكِ المرة تلو المرة عن حكاية أبي وكيف مات في الغابة؟

أم خلدون : كنتُ أخاف أن تستسلم للحزن على أبيك وتبتعد عن دراستك، وهذا ما كان سيحزن أبيك لأنه كان دوماً يحلم أن يراك طبيباً يفتخر بك أمام الناس .

خلدون : أقسم لك يا أماه بأنني سأجعله يفتخر بي كما لو كان على قيد الحياة بيننا، وسأضع لافتة على باب العيادة كتبتُ عليها الطيب خلدون ابن الحطاب الذي مات دفاعاً عن الغابة وسكانها .

أم خلدون : أويها ويا أم خلدون افرحي.. أويها بابنك الدكتور وزلغطي.. أويها وصار الوقت لتغني وترقصي.. لي لي ليش..

(أغنية الختام)

انتهت

\* قدم مسرح الطفل والعرائس في مديرية المسارح والموسيقا هذه المسرحية في دمشق في العام ٢٠١٩ بإخراج الكاتب .

قائد الشرطة : شبَّ حريقٌ في الغابة التهم الأخضر واليابس .

شهندر التجار : وماذا جرى للحيوانات التي تعيش فيها؟

قائد الشرطة : أبو خلدون تمكن من إنقاذ جميع الحيوانات .

شهندر التجار : أين هو كي نرفعه على الأكتاف؟  
قائد الشرطة : للأسف، مات أبو خلدون جرّاء الدخان الكثيف الذي غطى سماء الغابة .

شهندر التجار : هيا بنا نرى زوجته الطيبة ونواسيها .

### المشهد الثاني عشر

السوق.. فاضح والرجل الشرير .

فاضح : (بصوت هامس ينم عن الغضب) أيها الأحمق، كيف تشعل حريقاً في الغابة؟

الرجل : وكيف تريدني أن أخيف الحيوانات وأحملها على الهرب إن لم أشعل النار بالغابة؟ والآن أين تتمة المبلغ الذي اتفقنا عليه؟

فاضح : عن أي مبلغ تتحدث أيها المجنون؟ والحطاب الذي مات من الدخان الذي ملأ صدره ورتتيه وهو يحاول إطفاء الحريق وإنقاذ الحيوانات من سيدفع لزوجه مبلغاً تعيل نفسها به؟

الرجل : وما شأنني أنا؟ أريد ما اتفقنا عليه والإ...  
فاضح : إذهب.. لن أعطيك شيئاً.. واعلم أنك إن أبلغت الشرطة فستعلق على حبل المشنقة لأنك تسببت بموت الحطاب .

الرجل : هكذا إذن؟ ولكن ما لا تعرفه أنت هو أنني مستعد للموت وغير مستعد للمسامحة في حق لي (يرفع صوته) أيها الناس، هذا الرجل هو من أمرني بأن أشعل النار بالغابة وتسبب بموت الحطاب وهروب الحيوانات منها.. أيها الناس، لقد وعدني بأن يعطيني عشرة دنانير، ولكنه لم يعطيني ديناراً واحداً .

فاضح : لا تصدقوه.. هو من فعل ذلك من غيرته



# نرجس

## مسرحية للأطفال

### فاتن ديركي

لنشرب نخب الشريا أصدقائي.. سيكون النصر  
حليفنا (تضحك).

(يضحكون وهم يرفعون كؤوسهم ثم يغنون):  
الساحرة: ها نحن في شرورنا نستعذب  
الأنواء.. ها نحن من شرفاتنا نلوث الهواء.. نُعتم  
الشمس التي صحت مع الصباح.. ونظلم القمر الذي  
أطل في السماء.

سيد البرق: يا أيها الرعد القوي بدد شملهم..  
إرم الحرائق في الدروب لتمحو ظلمهم.  
سيدة العواصف: عواصفي تحطم الأزهار  
والأشجار.. رياحي عنفها بطش على كل الديار.  
الجميع: ها نحن في شرورنا نستعذب الأنواء..  
ها نحن من شرفاتنا نلوث الهواء.. نُعتم الشمس  
التي صحت على الأرجاء.. ونظلم القمر الذي أطل  
في السماء.

### المشهد الثاني

الغابة.. يظهر بريق البرق ويسمع صوت  
العواصف والرعد وأصوات استغاثات وصراخ أناس  
يستجدون، وتظهر امرأة تلبس ثياب الملوك وهناك  
تاج على رأسها، تمشي منهكة بصعوبة بالغة وهي  
تمسك بيد طفلة صغيرة لا تتجاوز السادسة من  
العمر، تتلفت مذعورة خلفها بين الحين والآخر وتضع  
حول رقبتها شريطاً أحمر ينتهي بناي صغير.  
الطفلة: ماما، أنا خائفة ومتعبة.. سأتجمد  
من البرد.. أرجوك يا أمي توقفي لنتراح قليلاً.

### المشهد الأول

ليلاً.. بيت الساحرة الشريرة، فيه أشكال  
غريبة: جماجم وأقنعة وكرة سحرية وأوان صغيرة  
فيها سوائل ملونة وبعض الأدوات الغريبة ورف عليه  
بعض الزجاجات.. تظهر الساحرة جالسة مع  
أصدقائها يضحكون.

الساحرة: يجب علينا يا أصدقائي أن نتنصر  
على مدينة المحبة تلك.. يجب أن تكون شعوذتنا  
وقدراتنا الخارقة أقوى من محبتهم وودهم وطيبتهم  
السخيفة.

امرأة العواصف: باعتباري سيدة العواصف  
سأعمل على أن أعصف ببيوتهم ومزروعاتهم،  
فأنشر الصقيع وأقضي على أشكال الحياة هناك  
وأجبرهم على الرحيل، فهذا المكان لنا.. نحن ملوك  
هذه المدينة وأسيادها، ولن نسمح لهم بالهيمنة  
عليها مهما كانت الأسباب.

الساحرة: هذا جيد.. ما رأيك يا سيد البرق؟  
هل يكفي ما ذكرته صديقتنا سيدة العواصف؟ هل  
باستطاعتك مساعدتنا؟

سيد البرق: بالتأكيد.. أنا سأقذف في قلوبهم  
الرعب.. سأرسل بقواي الخارقة الرعد والبرق في  
سمائهم، وأصيب أرضهم بالصواعق والحرائق..  
ستصبح حياتهم مسلسل رعب وخوف.. لن يعيشوا  
في سعادة بعد اليوم.

الساحرة: هذا رائع يا سيد البرق.. هيا



وردة: يا لكلبون الوفي المخلص.. ما أجملكم يا  
أصدقائي.. كم أنا محظوظة بكم.

كلبون: (يدخل متثائباً) صباح الخير وردة..  
صباح الخير يا أصدقاء.

الجميع: صباح الخير.

كلبون: (تسقط على رأسه صنوبرة من شجرة  
صنوبر يجلس عليها سنجوب يراقب الغابة فيصرخ  
رافعاً نظره إلى الأعلى بغضب) ما هذا؟! انتبه يا  
سنجوب.

وردة: كيف حال غزول؟

كلبون: بدأ مع أصدقائه الغزلان للتو في بناء  
منزل لصديقهم.

وردة: ما أجمل المحبة التي تجمعنا.. إنها حقاً  
أرض المحبة والسلام.

دبدوب: وأنت وردتنا الجميلة ورمز المحبة  
والمودة.

كلبون: (يستلقي تحت الشجرة بادياً عليه  
النعاس، وما أن يغمض عينيه حتى تسقط على رأسه  
ثمرة صنوبر أخرى فيقفز غاضباً مرتعباً) آآخ يا  
رأسي.. قلت لك انتبه يا سنجوب.

وردة: (تضحك بمرح) كم أحبكم يا أصدقائي.  
قطقوط: وأنا أحبك وأحب قلبك العطوف  
النقي (يتمسح بوردة فتمس رأسه بحنو).

كلبون: وأنا أحبك يا وردتنا الجميلة.  
سنجوب: (نازلاً من أعلى الشجرة) وأنا، وأنا  
أيضاً.

وردة: (تضحك) أحبكم جميعاً.. تعالوا إليّ.

(يعانقون وردة)

الجميع: (يغنون) نعيش في مدينة.. بها دفء  
القلوب.. تغوص في خميلة.. بأزهار الطيوب.. جميلة  
بأهلها.. بأرضها وسمائها.. بمائها العذب الذي..  
لا يعرف النضوب.. على المحبة نلتقي.. وتجمعنا  
الدروب.. نواجه المصاعب.. ونتحدى الخطوب.

الأم: تماسكي يا صغيرتي.. سنصل قريباً إلى  
مدينة الزهور، وهناك سنكون في مأمن في قصر  
صديقنا الملك زعفران.

(تظهر فجأة عاصفه هوجاء تشد الطفلة إلى  
الوراء فتفقد توازنها، بينما تحاول الأم إمساكها  
جيدا كي لا تفلت منها)

الطفلة: أنقذيني يا أمي.

الأم: لا تخافي يا نرجس.. تمسكي جيداً بيدي  
وإياك أن تفلتيها.

(تفلت يد الطفلة من يد أمها وتجرها الرياح  
بعيداً فتصرخ)

الطفلة: أمممممممييي.

الأم: نرجس، ابنتيييييييييي.

### المشهد الثالث

صباحاً.. جزء من الغابة فيه الأشجار والأزهار  
والطبيعة الجميلة.. يُسمع صوت صياح الديك،  
وتظهر على المسرح فتاة جميلة الملامح بسيطة  
الثياب تعزف على الناي ثم تغني غناءً جميلاً عذباً،  
فيه شيء من الشجن وهي تسقي الأزهار بالماء.

الفتاة: هذا المدى.. عذب الصدى.. حلو  
الندى.. يشدوله الصباح.. للناس ذكرى.. ترقص  
ملء قلوبهم.. وأنا بلا ماضٍ.. تراقصني الجراح..  
سأغني للزهور.. وأحيا لأجلها.. فهي المحبة ريحها..  
تحيي به الأرواح.. شمسٌ وحبٌ.. في قلوبٍ أينعت..  
أملًا يشع.. يعطره الفوّاح.

(تنتهي الأغنية وتدخل إلى المسرح حيوانات  
أليفة: دبدوب، قطقوط، سنجوب)

الحيوانات: صباح الخير يا وردة.

وردة: صباح الخير يا أصدقائي.. أين هو  
كلبون؟ لماذا لم يأت معكم؟

قطقوط: تركته ساهراً ليلة أمس يحرس بيت

غزول الذي كان خائفاً من الذئب.



### المشهد الرابع

يدخل شاب وسيم هو أمير المدينة إلى مكان جميل حيث الطبيعة الغناء وصوت الجداول وخرير الساقية وتغريد العصافير.

الشاب: (يتلفت حوله) ما أجمل هذا المكان.. سأستلقي تحت هذه الشجرة وأستمع بالطبيعة الجميلة قبل أن أكمل جولتي الصباحية.

(يُسمع صوت عزف رقيق على الناي.. الشاب يستمع بإمعان وتلذذ مغمضاً عينيه، ثم يقترب من الصوت فيلمح وردة تنتهي من العزف وتغني)

وردة: هنا الطبيعة والجمال ونسمة علية.. هنا العصافير التي تعانق الخميطة.. هنا نحن.. هنا نسمو بالغاية والوسيلة.

الشاب: (يصفق) ما أجمل صوتك وغناءك أيتها الجميلة.

وردة: (ترتعب) من أنت؟

الشاب: لا تخافي.. أنا أمير المملكة أحاول تفقد أمور الرعية (تهدأ الفتاة وتحنني له باحترام وأدب).

الأمير: هل لي أن أسألك عن اسمك وأين تعلمت العزف والغناء؟

الفتاة: ينادونني وردة، لكنني (تفكر) لا أعرف من الذي علمني العزف على الناي.

الأمير: (مستغرباً) حقاً لا تعرفين؟! هل يعقل هذا؟

الفتاة: (تخفض رأسها) نعم، لا أعرف.. لقد تعرضت لحادثة.. وجدوني منذ سنين في واد عميق مصابة أنزف دماً، ووجدوا الناي معلقاً بشريط حول رقبتني.. صحوت من إغمائي لا أذكر من أنا ولا من أين أتيت.. كل ما استطعت تذكره مقطوعة أعزفها على هذا الناي الحزين كحزني الأبدي، وكلمات أغنية أتذكر بعضها كلما أويت إلى الفراش لأنام.

الأمير: أه، يا لها من قصة مؤثرة.. وكيف

تعيشين؟ من الذي يقدم لك الرعاية والاهتمام؟  
الفتاة: سأقول لك كل شيء، ولكن هل تعدني بالأمان أولاً؟

الأمير: أعدك.. قولي ما عندك ولا تخافي.

الفتاة: أنا أعيش هنا في هذه الغابة الجميلة في كوخ صغير بناه لي أصدقائي الحيوانات، أتعرف؟ لولاهم لكنت مت.. هم من أنقذوني وهم من يقدمون لي الرعاية والحماية.. أرجوك أيها الأمير امنع رجالك من الصيد، فأصدقائي الحيوانات طيبون جداً وجديرون بالحياة.. أرجوك امنعهم عن هذه الهواية المؤذية، وليستبدلوا بهواية أخرى أكثر نفعاً وفائدة، فهذه الأرض لا تتسع إلا للمحبة والزهور والسلام.. أتعلم؟ هناك ظبية صغيرة أصيبت مرة في ساقها ففطبت وصارت المسكينة عرجاء، بالكاد تقوى على الوقوف، ولا أراك إلا شاباً رقيقاً رحيم القلب، فهل ترضى أن يكون الصيادون مصدرراً لشقاء أحدهم أو سبباً لآلامه؟

الأمير: (متأثراً) بالتأكيد لا.. آسف لتلك الظبية أسفاً شديداً، وأعدك أن أجعلهم يتوقفون عن صيد الحيوانات والطيور، بل أعدك باتخاذهم أيضاً أصدقاء لنا مثلك تماماً.. هل بالإمكان ذلك؟

الفتاة: لحظات وأعود إليك أيها الأمير النبيل (تخرج من المسرح وبعد ثوان تسمع أصوات الحيوانات تتناقش لتدخل مع الفتاة بحذر) أعرفك على أصدقائي.. دبوب.. قطقوط.. كلبون.. سنجوب.

الجميع: أهلاً أيها الأمير.

الأمير: أهلاً بكم.. أنا سعيد بمعرفتكم، وشكراً لكم لأنكم قبلتم بي صديقاً جديداً، وأعتذر من كل واحد تأذي عن غير قصد، وأنا مستعد لعلاجهم والاهتمام به حتى يشفى.

الجميع: شكراً لك، شكراً لك.



يدمي اليدين ويسبب الألم؟ ماذا كنتِ ستخسرين لو سميتني سماء أو سحباً مثلاً أو شمس أو قمر؟ أليست أجمل من هذا الاسم القبيح؟ إن صديقاتي يسخرن من اسمي طوال الوقت.. يا لحظي السيء.. يا لتعاستي (تبكي بصوت عال).

الساحرة: لا تبكي يا حبيبتي، فأنا أُعدُّ لك دواءً سحرياً سيجعل منك أجمل فتاة على وجه الأرض.

شوك: (تفزع أساريرها) حقاً؟

الساحرة: بالطبع.. إنني في المرحلة الأخيرة من إعداده.

شوك: ماذا تنتظرين إذاً؟ هيا أعطني إياه على الفور ليُعجب بي الأمير وأصبح أميرة مدينة الزهور وأحقق حلماً طال انتظاره.. هيا أسرعي.. لقد نفذ صبري.

الساحرة: تريثي يا صغيرتي، فأنا لم أنه بعد.. لو شربته الآن ستكون له آثار سيئة (تستدير لتأخذ شيئاً من رفٍّ على الجدار فتغافلها شوك وتتجرع الدواء دفعة واحدة ليخرج دخان ملون وتخفي شوك لتظهر مكانها فتاة رائعة الجمال.. الساحرة تستدير وتصرخ) آه.. لماذا يا شوك لم تصبري؟ لماذا يا حبيبتي؟

شوك: (تتحسس وجهها بأصابعها وتجري باتجاه المرأة وتصرخ فرحة) يا اااااهل هذه أنا حقاً؟ الساحرة: هذه أنت يا حبيبتي.. ستسرقين قلوب الجميع، لكنك تسرعتِ بشرب الدواء، والآن يتوجب عليّ أن أخبرك بأن الأمير إذا لم يحبك خلال عشرة أيام من الآن (بصوت منخفض خافضة رأسها بحزن وفزع) فستموتين يا صغيرتي، لذلك أرجوكِ حاولي أن تستحوذي على قلبه بسرعة.

شوك: (بزهو) بجمالي الأخاذ هذا أنا متأكدة من أنه سيقع في حبي بمجرد أن يقع نظره عليّ.

الفتاة: لتتعاهد إذاً أيها الأصدقاء على المحبة والوفاء.

(يقتربون من بعضهم ويضعون أيديهم فوق بعضها، والأمير كذلك)  
الأمير: أعدكم أن أكون صديقاً مخلصاً ما حييت.

### المشهد الخامس

الساحرة الشريرة في بيتها تقف منهمكة أمام طاولة صغيرة عليها زجاجات صغيرة، في كل واحدة منها سائل بلون مختلف تحاول صبّ نقاط من سائل ما بحرص في زجاجة بيدها.. تدخل إلى المكان فتاة قبيحة الملامح غير مرتبة تضع ميكاجا مكثفاً بطريقة عشوائية، معكّرة الملامح، لا تبسم أبداً.

الفتاة: عمت مساء يا أمي.

الساحرة: (بيدو عليها الإهتمام) شوك، حبيبتي.. عدت أخيراً.. طمئنيني ما هي الأخبار؟ كيف كان لقاءك مع أصدقائك وصديقاتك اليوم؟ شوك: (تزمّ شفيتها وهي تمقل خصلات شعرها بعصبية) يبدو أنني لا ألفتُ نظر أحد من الشبان يا أمي.. أنا دميمة ولا أحد يحبني (تبكي وهي تضع أصابع يديها تحت عينيها تمسح الدموع وتضرب برجليها على الأرض بعصبية وبطريقة مضحكة).

الساحرة: (مواسية) لا تقولي هذا الكلام يا شوك.

شوك: (تقاطع أمها بعصبية) ثم إنني لا أحب إسمي.. ألم تجدي لي اسماً غير هذا الاسم القبيح؟ الساحرة: (مستنكرة) على العكس.. إنه اسم جميل جداً.

شوك: (مستغربة) جميل؟ هل سمعتِ بأحد يحب الشوك ويجرؤ على الاقتراب منه وهو الذي



### المشهد السادس

في الغابة يبدو الأمير جاثياً بجانب غزال يضمد جراحه باهتمام ويساعده كلبون.  
 الأمير: ها قد ضمدتُ جراحك يا غزول.  
 غزول: شكراً لك أيها الأمير.. لولاك لكنتُ الآن ميتاً في بطن الذئب.. أنت شجاع ونبيل.  
 الأمير: لا عليك يا غزول.. سأكون دائماً إلى جانبكم.. لا تخف.. هيا يا كلبون، رافقه إلى البيت.  
 (يذهب غزول متعكزاً على كلبون ويبقى الأمير لوحده في المكان.. تظهر شوك وهي تتبختر مزهوة بنفسها، تحمل باقة من الزهور وتتظاهر بأنها تفاجأت بوجود الأمير)  
 شوك: ها! مرحبا أيها الشاب الوسيم.

الأمير: أهلاً.. من أنت؟

شوك: اسمي شمس.. وأنت؟

الأمير: أنا حيّان أمير هذه البلاد.. هل تحتاجين أية مساعدة؟  
 شوك: أه! أنت الأمير حيّان؟ ما أسعدني بمعرفتك.

الأمير: شكراً لك.

شوك: رأيته وأنت تساعد الغزال وتضمّد جراحه، وهذا طبعاً كرم أخلاق منك، ولكن ألا يجب على الأمير أن يكون أقل تواضعاً وأكثر رفعة وعزة وأنفة من أن يساعد حيواناً ويتودد إليه هكذا؟  
 الأمير: (مستغرباً) على الإنسان إذا ما عظم قدره أن يتواضع، ومن عرف نفسه عرف قيمته، ومن عرف قيمته تواضع.

شوك: حسناً.. كما تريد.. هل تسمح لي أن أقدم لك هذه الزهور كعربون ل صداقتنا؟ (تمسك الباقة لتقدمها له فتصرخ فجأة) أه.. يبدو أن شوكة نخزنتني (بانزعاج وقرق) كم أكره الشوك.

الأمير: (ممتعضاً) لا بأس أحياناً بوخز الشوك للشعور بجمال الورود.

(شوك تمد يدها لتعطيه باقة الأزهار الصغيرة)

الأمير: أبقى الأزهار معك، فلا حاجة لي بها.

شوك: لماذا؟! ألا تحب الزهور؟

الأمير: بلى، ولكنني أفضل مراقبة الورود وهي تتمايل فرحة تحت قرص الشمس على أن أراقبها وهي تذبذب في كأس أو مزهرية.. عن إذنك يا.. شمس.

(يذهب الأمير فتغضب شوك وترمي الأزهار وتدوسها بقدميها بغضب شديد)

شوك: اللعنة عليك وعلى هذه الورود السخيفة.. من قال لك أنني أحب الأزهار أصلاً؟ (تذهب بسرعة تاركة المكان).

### المشهد السابع

قرب الكوخ الصغير تظهر وردة وهي تسقي الزهور وتغني.. يدخل الشاب الأمير ويراقبها دون أن تنتبه إليه.

الأمير: هل تفضلين عليّ بشربة ماء يا جميلتي؟

وردة: (تسرّع تجاهه مبتهجة) متى جئت أيها الأمير؟

الأمير: منذ برهة.. تبدين حلوة مثل هذه الزهور، بل إنك أجمل منها بكثير (تخفض وردة رأسها خجلة) جئتُ كي أراك يا وردة.. لقد اشتقتُ لك، اشتقتُ لعينيك البريئتين وصوتك الساحر وقلبك الكبير المليء بالمحبة والحنان.

وردة: اشتقتُ لك أيضاً.. ما رأيك أن تبقى لتناول الغداء معي ومع أصدقائي الحيوانات؟

الأمير: أوافق طبعاً وبكل محبة.

وردة: حسناً.. سأذهب لجمع بعض الفطر.

الأمير: وأنا سأساعدك.



يا صديقي العزيز.. اذهبوا جميعكم إلى النوم وغداً صباحاً نلتقي هنا.. موافقون؟

الجميع: موافقون.. تصبحين على خير.  
وردة: وأنتم بألف خير.

(يذهب الجميع.. تدخل وردة إلى الكوخ..  
شوك تقف مع الساحرة على مقربة من الكوخ وراء  
إحدى الأشجار تراقبان ما يجري وتبدو شوك  
غاضبة)

شوك: هل رأيت يا أمي؟! أنا لم أعد أحتمل..  
قلبي يتحطم (تهار باكية).

الساحرة: لا تبكي يا صغيرتي.. لن تكوني إلا  
راضية.

شوك: أريد سحراً يقضي على هذه الفتاة التي  
تدعى وردة، وأريد لقلب الأمير أن ينكسر وأن ينتهي  
الحب الذي يجمعهما ويختفي إلى الأبد.

(تجلس الساحرة على جذع شجرة مستحضرة  
كرتها السحرية وتنظر إلى وردة من وراء نافذة  
كوخها وتتمتم بكلمات سحرية)

الساحرة: هسكن بشكن سيرا ميرا دولوجيلو..  
لتنحول وردة إلى زهرة قصية عن المكان ولتزرع في  
جبل الثلج الأكبر لتذبل رويداً رويداً حتى يتوقف  
قلبا وتموت في الصقيع.. ها ها.

(تظهر وردة وهي تتأثر بالسحر مع أضواء  
تخرج مع السحر وموسيقى ودخان وتختفي وردة..  
تفرح شوك وتبدأ بالغناء والرقص مع أمها الساحرة  
الشريرة)

شوك: وداعاً يا وردة.. وداعاً يا مُحبة.. امضي  
إلى البعيد.. إلى البيت الجديد وهناك اعزيفي، نامي  
فوق الجليد.

الساحرة: وداعاً يا صغيرة لنقاء السريرة..  
ذوبي مع الصقيع وودعي الربيع.

شوك: لن تعزفي وترقصي على ضوء الشموع..  
لن ترجعي إلى الحياة بخفقةٍ ودموع.

(يذهبان.. تخرج شوك من بين الأشجار  
غاضبة حزينة والدموع تبلل خديها)  
شوك: هذا ليس عدلاً أبداً.. أتركني بجمالي  
الساحر ويُعجب بهذه الفتاة المشردة؟! ستري أيها  
الأمير ماذا سأفعل بوردتك تلك.

### المشهد الثامن

الأمير حيّان يجلس مع وردة والحيوانات  
يشربون العصير ويتحدثون سعيدين قرب كوخ وردة  
وهو كوخ صغير فيه نافذة صغيرة مضاءة وحوله  
الأزهار.

قطقوط: وهكذا قبضتُ بمخالبتي الحادّة على  
رقبة كلبون وجعلته صاغراً أمامي حتى صرخ بي  
طالباً النجدة مسترحماً إياي حتى لا أقتله.

كلبون: (ساخراً) نعم، وصرتُ أبكي كالفئران  
وأقبل يديك خائفاً مرتعداً يا سيدي القوي.. كفّ عن  
هذا الحديث السخيف يا قطقوط وكفاك مراوغة.

قطقوط: (يضحك) ما بك يا كلبون؟ ألا  
تحتمل المزاح؟

كلبون: لا، لا أحتمل المزاح.  
(يضحك الجميع ثم يقوم الأمير من مكانه  
ويقول متوجهاً بكلامه لوردة)

الأمير: حسناً.. سأذهب الآن.. لقد قضيتُ  
معكم وقتاً جميلاً ممتعاً.. شكراً لكم.

وردة: العفو أيها الأمير.. لقد سررنا بوجودك  
معنا كل السرور وأرجو أن تتكرر هذه الزيارة دائماً..

أليس كذلك يا أصدقائي؟  
الجميع: نعم.. بالتأكيد.. نعم.

الأمير: شكراً لكم جميعاً.. تصبحون على  
خير (يمضي).

قطقوط: (يتأهب) وأنا أيضاً سأذهب.  
كلبون: هل ترغبين أن أحرسك الليلة يا وردة؟  
وردة: لا يا كلبون.. المكان آمن.. لا تخش عليّ





الدهر أغلى أحببها.. ابنتي الأميرة نرجس ضاعت مني منذ سنوات عدة حينما كنا هاربتين من الدمار الذي حلَّ بمدينتنا مدينة المحبة، وعندما وصلنا إلى مشارف الغابة هبَّت ريح هوجاء اقتلعتها وأخذتها بعيداً عني، ومنذ ذلك اليوم وأنا أصعد التلال وأنزل الوديان باحثةً عن دليل يوصلني إليها.

الأمير: هل أنتِ حقاً الملكة نورهان زوجة الملك نعمان ملك مدينة المحبة التي اختفت منذ سنوات؟  
المرأة: (بحزن خافضة رأسها) نعم يا بُني، أنا الملكة نورهان.

الأمير: اسمحي لي أن أسألك عن شكل ابنتك، هل لك أن تصفيها لي؟  
الأم: ابنتي جميلة كالبدر، رقيقة، حاملة، مُحبة للجميع، تحب الخير وتبذل نفسها من أجل إسعاد الآخرين.. آه لو رأيتهَا تعزف على الناي وتغني بصوتها العذب.. لقد فقدتُها.. يا لتعاسي (تبكي).  
الأمير: يا للمعجزة! لقد لفتني تشابه صوتيكما.. لا تبكي يا مليكتي لا تبكي.. أعرف أين ابنتك.

الأم: لا أصدق! هل حقاً تعرف أين ابنتي؟  
إذا أخبرني أين هي.. خذني إليها.. أريد أن أراها.. أرجوك.

الأمير: (يتجهم وجهه) أنا.. قابلتها.. هي.. هي الآن..

الأم: نعم، أين هي؟  
الأمير: (يخفض رأسه) ليتني أعرف.. أنا الآن أجهل مكانها، لكنني قابلتها وتكلمتُ معها وكانت بخير.. صدقيني.. هي فقط.. فقط..

الأم: هي ماذا؟ تكلم أرجوك.. ما بها نرجس؟  
الأمير: نرجس! لقد فقدت ذاكرتها جراء سقوطها في الوادي وإصابتها في رأسها.

الأم: فقدت ذاكرتها؟! يا إلهي (تبكي مخبئة وجهها بيديها).

شوك والساحرة: سيرني إلى رقادك الأخير كزهرة بريّة يبدها الأثير.

### المشهد التاسع

في الغابة بجانب كوخ وردة.. يأتي الأمير والحيوانات.

كلبون: غريب! أين وردة؟! لقد اعتدنا أن نراها هنا في هذا الوقت تسقي الأزهار.  
الأمير: اذهب يا قطقوط وأيقظها.  
(يدخل قطقوط إلى الكوخ ثم يخرج مذعوراً وبيده الناي وأوراق زهور خضراء)

قطقوط: لم أجد وردة في سريرها.. وجدت فقط نايها وهذه الوريقات الخضرة.

الأمير: ماذا يعني هذا؟! أين ذهبت وردة؟  
دبدوب: ربما تكون قريبة من هنا.  
الأمير: هيا لنبحث عنها.

الجميع: (يصرخون) وردة.. وردة.. أين أنت يا وردة؟

### المشهد العاشر

يبدو الأمير جاثياً على ركبتيه يحمل محفظة يضع فيها الطعام والشراب وبعض الأشياء.

الأمير: سأذهب للبحث عن وردة (يسمع صوت غناء من بعيد.. يقف متنبهاً) وردة!

الصوت: تعالي يا بنيتي.. أنت مناي ودنيتي.. أنت العمر الذي ولّي.. وأنت الأمل ومنيتي.

(يشاهد الأمير امرأة وقوراً تغني هذه الكلمات بحزن)

الأمير: مرحباً يا خالة.

المرأة: أهلاً يا بني.

الأمير: هل لي أن أسألك من أنت وماذا تتعلمين في هذا المكان؟

المرأة: آه يا ولدي.. أنا أم حزينّة بأئسة سلبها



الحيوانات هي أيضاً أصدقاء لوردة.  
 الأم: آه! أنت الأمير حيان؟! لقد كبرت  
 وأصبحت شاباً وسيماً.  
 سنجوب: هل حقاً أنت أم وردة؟  
 الأمير: نعم يا سنجوب.. إنها الملكة نورهان  
 ملكة مدينة المحبة وأم نرجس التي هي وردة.  
 قطقوط: وهل من أخبار عنها؟  
 الأمير: نوعاً ما.. على من يريد مرافقتنا  
 للبحث عنها أن يتبعني.  
 كليون: بالطبع سنذهب جميعنا معك، عدا  
 غزول، فقدمه مصابة.. لن نتركك لوحدك أبداً.  
 الجميع: نعم.. بالطبع.. هيا بنا.

#### المشهد الحادي عشر

الساحرة مجتمعة مع أعوانها سيد البرق  
 وسيدة العواصف.  
 الساحرة: وصلني أن الأمير يجهز نفسه مع  
 أصدقائه للسفر والبحث عن وردة.. مهمتكم الآن  
 هي مساعدتنا كي لا يصل الأمير ورفاقه إلى أرض  
 الصقيع حيث وردة.. يجب عليكم استخدام قواكم  
 الخارقة كما استخدمتموها في تدمير مدينة المحبة  
 للقضاء عليهم ومنعهم من إنقاذها، وإلا ماتت ابنتي  
 الوحيدة.. هل فهمتم؟  
 سيدة العواصف: لا تخافي.. سأقضي عليهم  
 بإشارة من إصبعي.. سأجعل زوابعي تحملهم  
 وترميهم كذرات غبار.. أتركي الأمر لي.  
 سيد البرق: وأنا سأصعق كل واحد يقترب من  
 المكان.. سيجعلهم البرق والرعد يعودون من حيث  
 أتوا، فاطمئني يا صديقتي.  
 الساحرة الشريرة: أرجو أن ننجح في ذلك  
 (بصوت خفيض) كما أرجو أن تتجحي يا شوك في  
 استمالة قلب الأمير وإلا كانت نهايتك ونهايتي.

الأمير: اهدهني أرجوك.. لا بد أن يكون هناك  
 دواء يشفيها.. المهم أن نجدها الآن.  
 الأم: (بخوف.. تنظر إليه) هل ضاعت ابنتي  
 من جديد؟  
 (يخفض الأمير رأسه بحزن)  
 الأم: آه يا طفلي الصغيرة.. لقد كنت أراها  
 في أحلامي دائماً تجلس مرتاحة على تلة خضراء،  
 حولها الزهور والأشجار، وكثيراً ما كان هذا الحلم  
 يهدئ من روعي ويريحني، لكنني منذ فترة وجيزة  
 أصبحت أراها تجلس على قبة من الثلج وهي ترتجف  
 من البرد وتبكي، وهذا ما جعلني أسعى للبحث عنها  
 من جديد.  
 الأمير: ماذا؟! قبة من الثلج؟! (يتقدم منها)  
 صفي لي هذا المكان يا خالة.  
 الأم: المكان بدا موحشاً لا حياة فيه، وأمام  
 القبة بحيرة متجمدة.  
 (يستدير الأمير بسرعة ويتناول محفظته  
 ويضعها على ظهره)  
 الأم: إلى أين؟  
 الأمير: يجب أن أجد هذا المكان.. إنها حتماً  
 هناك.. أنا أثق بقلب الأم.  
 الأم: لن تذهب دوني.  
 الأمير: أخاف أن يكون المكان خطراً عليك يا  
 أماء.  
 الأم: إن لم تسمح لي بمرافقتك فسأذهب  
 للبحث عنها بمفردي.  
 الأمير: (بحزم) حسناً.. هيا بنا.  
 (تدخل الحيوانات وهي تلهث)  
 الحيوانات: إلى أين أيها الأمير؟  
 الأم: (ناظرة إليه باستغراب) أمير!  
 الأمير: نسيت أن أعرفك بنفسي.. أنا حيان  
 أمير مملكة الزهور وصديق حميم لابنتك، وهذه



## المشهد الثاني عشر

الأمير يجلس ومعه أم نرجس والحيوانات متعلقين حول نار موقدة ويده خريطة ينظر إليها بتمعن.. الحيوانات تتجادل.

قطقوط: قلت لك أننا أخطأنا الطريق.. الحق عليك أيها الكلب الغبي.

كلبون: بل أنت الغبي.

قطقوط: بل أنت.

كلبون: بل أنت.

الأمير: يكفي.. لا عليكم.. سنتبع الخريطة.. لن نضيع.. لا تخافوا (ينظر إلى الخريطة) سأذهب لاستكشاف الطريق.. ابقوا هنا في مكانكم ريثما أعود.. إياكم أن تتفرقوا.

## المشهد الثالث عشر

الأمير يسير ليلاً ويده مصباح يستطلع الطريق في الغابة، وفجأة يسمع صوت أنين خافت واستغاثة.

الصوت: أرجوكم ساعدوني.. سأموت.. النجدة.

الأمير: من هناك؟ (يسأل الجمهور) هل ترون أحداً هنا يا أطفال؟

العجوز: أنا هنا وراء الأشجار.. علق قدمي بمصيصة الثعالب.. أرجوك ساعدني.

(الأمير يدنو فيرى عجوزاً واقعة على الأرض تنزف قدمها)

الأمير: لبيك يا أمي.. سأنقذك حالاً (يفك المصيصة من حول قدم العجوز ويسندها إلى جذع شجرة ويبدأ بعلاج قدمها فيربطها بأربطة نظيفة يحملها في حقيبته ظهره).

الأمير: لقد وضعت لك أعشاباً طبية توقف النزيف وتطهر جرحك.. ستشعرين بالتحسن بعد قليل.

العجوز: أرجوك يا بني اسقني، فأنا لم أكل شيئاً أو أشرب منذ البارحة.

(يخرج الأمير الطعام والشراب من حقيبته ويسقيها الماء ويطعمها)

العجوز: أرجوك يا بني لا تدعني في هذا المكان الموحش.. خذني معك.

الأمير: اطمئني يا أماه، لن أتركك.. اصعدي على ظهري وتمسكي جيداً برقبتي، سأحملك إلى حيث أصدقائي (يسير والمرأة العجوز فوق ظهره).

العجوز: ألم تتعب يا بني؟ يبدو أن المسافة طويلة.. دعني هنا.. لقد تحسنت قليلاً.. تابع سيرك إلى حيث تريد.

الأمير: لا، لا يمكن أبداً.. لن أدعك هنا.. أخاف عليك من الوحوش الضارية في هذا الليل.

## المشهد الرابع عشر

يصل الأمير إلى حيث الجميع بانتظاره، وما أن يروا العجوز حتى يسارعوا إليها.

الجميع: (بأصوات مختلفة) سلامتك يا أمي.. ماذا حدث؟ هل أنت بخير؟

(تنصب العجوز واقفة وتخلع عباءتها لتظهر امرأة شابة موفورة الصحة)

الجميع: أوو! من أنت؟ كيف حدث هذا؟

العجوز: أنا جنية الخير.. كنت أنتظر منذ زمن بعيد قلوباً نقية طاهرة محبة كقلوبكم لتنتصر

على قوى الشر وتعيد مدينة المحبة إلى سابق عهدها.. وأنت أيها الأمير الطيب الشجاع تستحق

فعلاً الفوز بأميرة المحبة نرجس، لذلك سأساعدك وأعطيك ثلاثة أشياء تساعدك في مهمتك الصعبة..

الأولى (تخلع عباءتها) عباءتي هذه ستقيكم شر العواصف، أما هذه العصا فستوقف الرعود وتطفئ

الحرائق التي تنتج عنها (تأخذ شيئاً معلقاً حول خصرها) والثالثة قارورة ماء الحياة التي تحيل



(ما أن يعاودوا السير بحثاً عن سنجوب حتى يظهر برق شديد، يتبعه رعد قوي)

الأمير: يبدو أننا أمام محنة جديدة.

قطقوط: ولكن أين سنختبئ من البرق الصاعق؟ لقد دخلنا في أرض الصقيع وربما نتأذى منه.

الأم: (تصرخ وهي تشير إلى مغارة قريبة) فلنذهب للاختباء في هذه المغارة (تشير بيدها ولكن البرق يشعل الحرائق التي تحول بينهم وبين الوصول للمغارة ويشتد صوت الرعد).

دبدوب: يا إلهي! سنحترق جميعاً.

الأمير: (يخرج العصا التي أعطته إياها جنية الخير ويوجهها باتجاه السماء) لن تتغلب علينا يا قوى الشر.

(فجأة تنهمر الأمطار الغزيرة وتطفئ الحرائق ويتوقف البرق والرعد.. يعتم المسرح تدريجياً إشارة إلى حلول الظلام فيستلقي الجميع وينامون)

#### المشهد السادس عشر

صباح يوم جديد.. يتوقف انهمار المطر.

كلبون: (يحاول إيقاظهم) هيا استيقظوا.. لقد حلّ الصباح.

(يستيقظون ويشاهدون ظهور قوس قزح في السماء)

الأمير: إنه قوس قزح.. ما أجمل ألوانه.

دبدوب: ما أجمله حقاً.

دبدوب: (يصرخ) أنظروا هناك (مشيراً بإصبعه).

قطقوط: إنه جبل الثلج الأكبر.

الأم: المكان بارد هنا.

(يخلع الأمير سترته ويضعها على كتفي الأم)

الأم: شكراً لك يا بني (تنظر حولها فتري

القبح جمالاً والموت حياة.. تفضل أيها الأمير الشجاع (يأخذ الأمير الأشياء)

الأمير: أشكرك أيتها الجنية الطيبة.. شكراً جزيلاً.. أرجو أن أكون عند حسن ظنك.

جنية الخير: الآن انتهت مهمتي وابتدأت مهمتكم.. أرجو لكم النجاح، ولقاؤنا سيكون للاحتفال في مدينة المحبة.

الجميع: وداعاً وشكراً لك.

#### المشهد الخامس عشر

يتابع الأصدقاء سيرهم متوجهين إلى مدينة الصقيع، وفجأة تهب عاصفة هوجاء.

دبدوب: ما هذا؟ لا أستطيع الحراك.. من أين جاءت هذه العاصفة؟

الأمير: تمسكوا بتلك الأشجار هيا.. لا تتركوها حتى تنتهي العاصفة.

(يتمسك كل اثنين بشجرة ويقاومون بشدة الرياح القوية بينما يتطاير كل شيء أمامهم بقوة العاصفة)

الأمير: لن تتنينا أيتها العواصف عن غايتنا.. محبتنا لوردة ستجعلنا نقاوم حتى النهاية.

(العاصفة تقتلع سنجوب من بينهم وتأخذه بعيداً عنهم)

(يُخرج الأمير العباءة ويطلب منهم الاحتماء تحتها.. يختبئ الجميع تحت العباءة وتهدأ العاصفة وتتلاشى وتبدو الساحرة الشريرة مختبئة خلف الشجرة)

الساحرة: (بغضب) ما هذا؟! لقد استطاعوا التغلب على سيدة العواصف.. أين أنت يا سيد البرق والرعد؟ تعال بسرعة واقض عليهم.. هيا.

(يخرج الجميع من تحت العباءة)

كلبون: أين سنجوب؟ سنجوب، أين أنت يا صديقي؟



(ترفع الأم رأسها باتجاه الهضبة الثلجية، ثم تركض إليها، ويتبعها الأمير)

الأمير: لا أظن أن أحداً على هذه الهضبة يا أمي.

الأم: ولكنني حلمتُ بها مراراً وتكراراً تجلس على هضبة كهذه تماماً (تتلفت حولها فتري زهرة بيضاء تقرفص أمامها) أه! يا إلهي! أنظر أيها الأمير، أليس غريباً أن تنمو الورود في هذا الصقيع؟! الأمير: غريب حقاً! لكنها بدأت بالذبول، أليس كذلك؟

(يُسمع فجأة صوت عواء ذئب فيجفان)

الأم: مستحيل أن تبقى على قيد الحياة في هذا المكان المليء بالوحوش.. لا بد أن الذئب أكلتها.. مسكينة يا ابنتي (تبكي).

الأمير: (يقرفص بجانبها مواسياً ممسكاً يديها) تماسكي يا أماه.. ابنتك بخير.. لا بد أنها بخير.. وردة لم تمت، لم تمت (يجلسان على التلة بقرب الوردة ويبكيان معاً فتسقط دموعهما وتروي الوردة، وفجأة تظهر نرجس، فينتبه الأمير ويقف على قدميه صارخاً بفرح) وردة (يتعانقان، بينما تندهش الملكة وتتسمر في مكانها وهي تنظر إلى ابنتها نرجس غير مصدقة عينيها).

الأمير: وردة.. هل تعرفين هذه المرأة الحنون من تكون يا عزيزتي؟

وردة: (تنظر لأمها باستغراب.. تحاول التركيز) يبدو وجهها مألوفاً لدي، لكني.. لا.. لا أستطيع التذكر.

الأم: (تنظر في عيني ابنتها بحنو وتبدأ بالغناء) نامي يا صغيرتي.. وعانقي السحاب.. وودعي الشمس التي.. غابت خلف الهضاب.. يا طفلي المدللة.. أنت القمر الجميل.. أنت السماء والفضا.. ونسيمي العليل.. فلتغمضي جفونك..

بحيرة الصقيع) أه.. إنها نفس البحيرة التي كنتُ أراها في أحلامي.

دبدوب: هل يعقل أن تكون وردة هنا في هذا المكان النائي حيث لا طعام ولا شراب سوى البرد القارس والصقيع الذي لا يطاق؟

كلبون: أرجو أن لا تكون هنا لأنني لا أعتقد أنها ستكون على قيد الحياة.

قطقوط: لا تقل هذا الكلام أيها الغبي.. وردة حية تُرزق.. أنا واثق من ذلك.

الأمير: يجب علينا أن نفرق الآن.. كلبون، إذهب في هذا الاتجاه، وأنت يا قطقوط إبحث في هذا الطريق، وأنت يا دبدوب أسلك ذلك المفرق، وأنا وأم نرجس سنبحث في هذه البقعة.

(تظهر الساحرة الشريرة بعصاها السحرية وتضرب الأرض فتتهتز تحت أقدامهم وتتشقق)

الأم: يا إلهي.. الأرض تهتز تحت أقدامنا وتتصدع.. سبتلعلنا حتماً.

الأمير: اهدهئي يا مليكتي وامسكي بيدي، وأنتم جميعاً أمسكوا أيادي بعضكم في حلقة واحدة.. هيا.

(الجميع يصارع الأرض ويسعى نحو الآخر، يحاولون الوصول إلى أيدي بعضهم، وما أن ينجحوا في ذلك حتى تتوقف الأرض عن الاهتزاز وتزول الصدوع)

الساحرة: (تصرخ بقوة) لا.. اللعنة عليكم جميعاً.. لقد أبطلتم سحري بقوة محبتكم.. ستهلك ابنتي شوك لا محالة.

(يظهر دخان كثيف وتختفي الساحرة ويعم الهدوء)

قطقوط: لقد نجونا.

### المشهد السابع عشر

الأمير: سنبحث الآن أنا والملكة عن نرجس.. فلتذهبوا أنتم بحثاً عن سنجوب.

الجميع: حسناً.. هيا بنا (يذهبون).



نرجس: أجل يا حيان.. لتسقيها من هذا الماء..  
هيا أرجوك.

(الأمير يقطر لشوك في فمها فتستعيد وعيها  
وتعود فتاة جميلة لطيفة)

الأمير: (مبتسماً) رأيت يا شوك؟ لقد  
أنقذت الماء السحرية من الموت.. ليس هذا فقط،  
بل إنك ستصبحين بفضل ماء الحياة هذه فتاة طيبة  
نظيفة القلب تحب الخير للجميع.

نرجس: لكن هناك أمراً هاماً يجب عليك  
إدراكه.. الجمال يا شوك ليس جمال الشكل  
والمظهر.. الجمال الحقيقي هو جمال الروح والقلب،  
هو الطيبة والنقاء والعطاء، هو المحبة التي يجب  
علينا أن لا نبخل بها على أحد.

شوك: (بخجل) هذا صحيح.. شكراً لكم  
جميعاً.. لقد أعدتموني للحياة، وأعدكم أن أكون  
منذ الآن صديقة وفيّة لكم، ولتنتصر المحبة أبداً.

### المشهد الثامن عشر

في حديقة القصر يجلس الأمير ووردة كعروسين  
حولهما الورود وهما في غاية السعادة، وكذلك الملكة  
نورهان أم نرجس والملك نعمان والد الأمير ووالدته  
الملكة والحيوانات سعيدة مبهجة.

الأمير: (بصوت عالٍ) أيها الحاضرون، يا أبناء  
مدينتي الزهور والمحبة، ليبقى الحب هو الرابط الذي  
يجمع بيننا وبوصلة السلام التي توصلنا إلى السعادة،  
ولنبقى بدأً واحدة قوية ننتصر بها على أعدائنا.

الجميع: تحيا المحبة.. تحيا المحبة (يغنون)  
هو النقاء صديقنا.. وعنوان الجمال.. والصدق رمز  
صنيعنا.. وفي الكذب المحال.. تزهو به أعمالنا..  
وتطمح للكمال.. مهما الزمان أهمنا.. وتتابع  
أجيال.. تبقى المحبة شمسنا.. تحيا بها الآمال.

انتهت

يا درة الأحباب.. نامي على حلم ندي.. وذوبي في  
اللباب.

(تصفي نرجس لكلمات الأغنية وتنتظر حتى  
تنتهي مغمضة عينيها الباكيتين بتأثر واضح)

نرجس: (تفتح عينيها وتصرخ غير مصدقة)  
أمييييي.

الأم: نرجس حبيبتي (تتعانقان وتبكيان).  
(تعود الحيوانات -ماعدا كلبون- وهي تلهث)

قطقوط: لم نعثر لسنجوب على أي أثر (ينتبه  
لوجود نرجس فيجري باتجاهها فرحاً ويعانقها)  
وردة.. الحمد لله على سلامتك يا وردة.

وردة: (تبتسم بفرح وهي تعانقه) قطقوط،  
اشتقتُ إليك يا صديقي.. ولكن ما القصة؟ أين هو  
سنجوب؟

قطقوط: (بيكي) لقد ضاع سنجوب يا وردة.  
(يظهر كلبون يحمل سنجوب لاهتاً)

كلبون: لقد وجدتُ سنجوب.. وردة! كم أنا  
سعيد لرؤيتك سالمة.

وردة: شكراً يا كلبون.. ولكن ما به سنجوب؟  
(تركض نحوه).

(يركض الجميع باتجاه سنجوب فيجدونه بلا  
حراك.. يخرج الأمير الزجاجة المعلقة بعنقه ويقطر  
بضع قطرات من الماء في فم سنجوب فيستعيد وعيه)  
الجميع: (بفرح) الحمد لله على سلامتك يا  
سنجوب (يتعانقون).

(بعد أن يسيروا قليلاً يجدون شوك ملقاة على  
صخرة فاقدة الحراك وقد عادت الى شكلها الأول)  
قطقوط: أنظروا هناك، كأنها ابنة الساحرة  
شوك.

الأمير: (يسأل الجمهور) هل نحييها أم  
ندعها تموت؟

الأم: كن رحيماً يا بني وساعدها رافة بأمها،  
فقد اختبرت لوعة ألم فراق الأبناء.



# \* الانتصار الكبير

## مسرحية للأطفال

### سهيل عقلة

كَلَّفْنَا بها صديقُنَا العالمَ حكيماً على أكمل وجه.  
كاسر: نعم.. إنقاذَ صديقتنا ياسمين التي  
اختطفها رجال عصابة كليم واجب علينا.  
أركان: لقد رصدتُ تحركات رجال هذه  
العصابة وعلمتُ أن بعضهم سيمرُّ في هذا الشارع  
بعد قليل.

كاسر: إذاً فلنختبئ هنا ونكمن لهم..  
لنهاجمهم ونقبض عليهم ونستدل منهم على المكان  
الذي يحتجزون فيه ياسمين.  
أركان: أجل.. ولنذهب بعد ذلك إلى ذلك  
المكان وننقذها.

كاسر: (يرى شيئاً عن قرب) ها هما  
شخصان قادمان إلى هنا.  
أركان: لا بد أنهما من رجال العصابة.  
كاسر: لنكمن لهما.  
أركان: وحين أعطيك الإشارة نهجم عليهما  
معاً.

(يفترقان ويكمن كل منهما في جهة من  
جهات المنصة.. يظهر شخصان يسيران معاً  
ويتبادلان الحديث هما وشيمة وأوكة)  
وشيمة: (متباهياً) ألا ترى يا أوكة أن  
صاحبنا كليم بات يثق بي ويستشيرني في كل أموره؟  
أوكة: أجل يا عزيزي وشيمة.. لا بد أنك

### مقدمة

يظهر الفرسان الثلاثة أركان وكاسر وجاسر  
في لباس الفرسان، يغنون ويرقصون بحركات  
تعبيرية.

### المشهد الأول

تظهر الفأرة درماء في جانب المنصة، ترتب  
أوراقاً وأدوات وقد ظهر خلفها ديكور يعبر عن  
مختبر علمي للتجارب وتغني أثناء عملها.. يظهر  
الفرسان الذين ظهرُوا في المقدمة بالتتالي، ويغني  
كل واحد معرفاً عن نفسه.

### المشهد الثاني

المختبر.. يظهر العالم حليم، يبدو وكأنه  
يستعد لإجراء تجربة علمية.  
حليم: (ينادي) درماء.. يا درماء... أين  
أنت؟ تعالي وأسرع بالحضور يا درماء.. (يسأل  
نفسه) أين هي درماء؟ إلى أين ذهبت يا ترى؟  
(يبدأ بالعمل ويغني معرفاً بنفسه).

### المشهد الثالث

زاوية شارع.. يظهر أركان وكاسر.  
أركان: علينا يا كاسر أن نجز المهمة التي



كاسر: لن يرهبنا سلاحكم.. هيا.. هوب..  
(يقفز أركان وكاسر عالياً ليتفاديا  
سلاح وشيمة ويشتبكا في معركة مع وشيمة  
وأوكة، حيث يطير السلاح من يد وشيمة  
وسط مؤثرات ضوئية وسمعية، وتنتهي المعركة  
بانتصار أركان وكاسر على وشيمة وأوكة وقد  
سقطا أرضاً)

أركان: والآن ما رأيكما؟ لمن الفوز والغلبة؟  
وشيمة: ستدفعان الثمن غالياً.  
كاسر: لا داع للثرثرة.. أين ياسمين؟  
وشيمة: لا أعرف.  
أوكة: وأنا أيضاً لا أعرف.  
كاسر: أنتما كاذبان.  
أركان: قولوا الحقيقة والإلا..

(يصدر صوت رنين من جهاز الموبايل الذي  
يحملة وشيمة فيلتقطه أركان بسرعة ويتحدث في  
الموبايل مقلداً صوت وشيمة)  
أركان: ألو.. أنا وشيمة.

صوت كليم: وشيمة، عليك الذهاب مع أوكة  
حالا إلى المستودع وإحضار ياسمين بسرعة.  
كاسر: (هامساً لأركان) لا بد أنه كليم.

أركان: حاضر معلّم كليم (يغلق الموبايل..  
إلى وشيمة) أين هو المستودع؟  
وشيمة: لا أعرف.  
أوكة: وأنا أيضاً لا أعرف.

أركان: أما زلتما تكذبان؟ كيف لا تعرفان  
وكليم يأمركما بالذهاب إلى المستودع وإحضار  
ياسمين منه؟

كاسر: قولوا أين المستودع.. لن يفيدكما  
الكذب والإنكار.

وشيمة: ولكن كليم سينتقم منا إذا  
أخبرناكم.

حزت على ثقته بفضل شجاعته.  
وشيمة: وبفضل ذكائي أيضاً.  
أوكة: (يتوقف ويهمّ بالرجوع) آه.. تذكرت..  
عليّ العودة إلى مقرنا.  
وشيمة: لماذا؟  
أوكة: لقد نسيتُ سلاحي هناك.. خرجنا  
بسرعة وغاب عن بالي أن أحمله.  
وشيمة: لا بأس.. أنا أحمل سلاحي وسأدافع  
به عن كلينا إذا تعرضنا لسوء.

(أركان يعطي من مكمته إشارة إلى كاسر  
فيظهران معاً فجأة من مخبئهما ويعترضان طريق  
أركان وأوكة)  
أركان: (إلى وشيمة وأوكة) هيه.. أنتما.  
وشيمة: (إلى أركان وكاسر) لماذا تعترضان  
طريقنا؟

أوكة: وما الذي تبيغانه منا أيها الفارسان  
الأحمقان؟  
أركان: لا بد أنكما من رجال عصابة كليم.  
وشيمة: وما شأنك بهذا؟

كاسر: لقد خطف رجال عصابتكم صديقتنا  
ياسمين، وعليكما أن تدلّنا على مكانها.  
أركان: سننقذها منكم أيها الأشقياء.  
وشيمة: (ساخراً ومهدداً) وهل تحسبان

الأمر سهلاً؟  
أوكة: ألا تخافان من غضب كليم وانتقام  
رجاله؟

وشيمة: (يشهر سلاحه مهدداً) وها أنتما  
الآن وقد أصبحتما رهن أمرنا.  
أوكة: وسنحتجزكما مع صديقتكما ياسمين.  
وشيمة: هيا سيرا أمامنا.

أركان: وهل تحسبان الأمر سهلاً؟ ألا تخافان  
من غضب الفرسان وتخشيان من شجاعتهم؟





تقنية ويقوم بتوصيل أسلاك من الأجهزة إلى طوق معدني حول رأسها) والآن الكاشف ما فوق المغناطيسي (يشغل جهاز الكاشف وتظهر صورة لتلايف مخ درماء على شاشة جهاز إسقاط وتظهر بينها بعض النقاط) هل تعرفين يا درماء أن بنية الفأر الفيزيولوجية في جسمه تشابه كثيراً بنية جسم الإنسان ولهذا أقوم بالتجربة عليك لأنني قد أتوصل إلى نتيجة مشابهة بالنسبة لمخ الإنسان.. والآن لنبدأ تحديد مواقع الشعور والإحساس والتفكير في المخ (يضغط على بعض الأزرار فتصدر موجات إلى مخ درماء التي تعاني بعض الشيء.. يشير إلى النقاط التي ظهرت بين تلايف دماغ درماء) هذه النقاط التي تظهر هنا أعرفها.. إنها تحدد مكامن المشاعر الطيبة في مخ الإنسان، لكنني أريد معرفة مواضع النقاط الأخرى التي تحدد مكامن مشاعر السوء والسلبية في المخ (يستعرض صورة تلايف المخ) ترى أين هي؟ أين تكون مواضعها؟ هنا أم هنا؟ للأسف.. إنها لا تبدولي ولا يجوز إطالة مدة التجربة (محبطاً) أه.. لا فائدة.. يبدو أنه ما زال ينقصني المزيد من البحث والتجريب حتى أنجح فيما أسعى إليه (يوقف التجربة ويطفئ الأجهزة وينزع الأسلاك من على رأس درماء) لا فائدة يا درماء.. لم تنجح هذه المرة أيضاً.. ولكن لا بد أن أنجح أخيراً.. شكراً لك على تحملك العناء والمشقة يا درماء.. أنت حقاً فارة نبيلة.. دعيني بمفردي لأراجع حيثيات التجربة. (تخرج درماء.. يدخل أركان وكاسر ومعهما ياسمين)

أركان: وها هي ياسمين يا سيدي وقد أنقذناها من عصابة كليم.

أركان: إذا اختاراً بين انتقام كليم المؤجل وانتقامنا المعجل.

أوكة: أنا من رأيي أن نخبرهما يا وشيمة. وشيمة: أجل يا أوكة.. أنا أرى ذلك أيضاً.. حسناً.. المستودع يقع إلى جانب خزان الكهرباء في نهاية الشارع رقم ٩. أوكة: ها قد أخبرناكما بمكان المستودع فأطلقا سراخا.

أركان: بل تعال معنا لتأكد من ذلك. كاسر: نعم، فليس لنا ثقة بكما.. هيا.

#### المشهد الرابع

العالم حكيم في مختبره العلمي ومعه الفأرة درماء.

حكيم: أين كنت يا درماء؟

درماء: كنت أتحقق من تشغيل جهاز الأشعة. حكيم: حسناً.. هل أنت مستعدة الآن لإجراء التجربة؟

درماء: طبعاً.. صحيح أنني لست متأكدة من نتائجها هذه المرة أيضاً، ولكن ليس أمامنا إلا الاستمرار في المحاولة.

حكيم: أه يا درماء.. ما أنبل شعورك هذا.. إنها المرة الثانية التي أجري فيها عليك تجربتي العلمية للتوصل إلى موقع مشاعر الكره والحقد والشر في مخ الإنسان لاستئصاله، فتختفي العداوة والنزاعات بين بني البشر، وتعمّ المحبة والسلام بدلاً منهما.

درماء: ولهذا تراني يا سيدي طوع أمرك في تجربتك العظيمة هذه، متمنية لك النجاح فيها هذه المرة.

حكيم: إذن لنبدأ التجربة (يُجلس درماء على كرسي مزوّد بعدادات وأجهزة علمية



بالستي: إنه في متناول يدك.. إنه يتعلق بأخيك البروفيسور حكيم.

كليم: ما دام الأمر يتعلق بأخي فثق أن ما تبغيه سوف يحصل.

بالستي: بصراحة فإن تجارب أخيك العلمية لا تروق لي.

كليم: خيراً؟ هل أزعجتك بشيء؟

بالستي: نعم أزعجتني وأزعجت أصدقائي وشركائي أيضاً فأرسلوني إليك لأحدثك بالأمر ونعقد اتفاقاً.

كليم: هل لك أن توضح لي ما عليّ أن أقوم به.

بالستي: أخوك حكيم يسعى من خلال تجاربه إلى اجتثاث مكامن الشعور بالغضب والشدة والقسوة من مخ الإنسان، وبالتالي تتغلب عليها مكامن المحبة والتسامح والتعاون. كليم: معك حق.. إنني على معرفة بهذا الأمر.

بالستي: ولك أن تتصوّر سيد كليم مدى الضرر الذي يلحق بنا نحن شركات صنع الأسلحة في العالم إذا لم تعد هناك مشاعر بالعدوان والقتال في مخ الإنسان وأنّ تعمم بدل ذلك مشاعر المحبة والسلام بين الناس ولا تبقى هناك حروب أو معارك أو غزوات بينهم.

كليم: صحيح.

بالستي: ولن تبقى في هذه الحالة حاجة لشراء الأسلحة واستخدامها.

كليم: صحيح أيضاً.

بالستي: وستنزل بنا خسائر مالية كبيرة، وستتوقف مصانعنا عن إنتاج الأسلحة وسيكسد ما عندنا.

كليم: ستكون الحالة بائسة.

حكيم: أحسنتما.. لقد أدبتما الأمر كما ينبغي.

كاسر: لقد ترصدنا اثنين من رجال كليم وقبضنا عليهما وأجرناهما على أن يدلّنا على المكان الذي كانت فيه ياسمين محتجزة.

ياسمين: شكراً لكم جميعاً على إنقاذي.. سأبقى معكم لنتصدى لكليم وعصابته الشريرة.

### المشهد الخامس

مختبر كليم.. طاولة عليها جهاز كومبيوتر وهاتف وغير ذلك.. يظهر الفأرفرنب وهو يرتب المكتب ويغني معرفاً بنفسه.

فرنّب: (إلى الجمهور) إذا كانت درماء تعمل عند العالم حكيم، فهل تعرفون عند من أعمل أنا؟ إنني أعمل عند العالم كليم.. إنه أخ حكيم التوأم، وإذا كان حكيم يسعى في تجاربه العلمية لاكتشافات يظنّها طيّبة وتخدم الإنسان فإنّ معلّمي كليم يعمل عكس ذلك خدمة لمصالحه الشخصية (يدخل كليم وفيه شبه واضح من حكيم) أهلاً بسيدي كليم (كليم يغني معرفاً بنفسه) لقد حضر السيد بالستي لزيارتكم حسب الموعد المتفق عليه. كليم: دعه يدخل.. إنها زيارة مهمّة.

(فرنّب يخرج ويدخل بالستي)

بالستي: مرحباً سيد كليم.

كليم: (مرحّباً) أهلاً بك سيد بالستي.. تفضل (يجلسان) إنني سعيد جداً بزيارتك الكريمة هذه.

بالستي: شكراً.. سأكون سعيداً أيضاً إذا أثمرت هذه الزيارة بما جئت من أجله.

كليم: أنا طوع أمرك، فأنت صديق عزيز وعسى أن يكون الأمر باستطاعتي.



## المشهد السادس

مختبر حكيم.. درماء تتبّع على شاشة  
المراقبة نقاطاً مجتمعة تتحرك باتجاه واحد.  
درماء: يا ويلى! إنها أهداف معادية تقترب  
من المختبر.. لا بدّ أنهم من رجال عصابة حكيم..  
لقد أحسنتُ إذ وضعتُ في أحذيتهم في المرّة  
السابقة رقائق تتبّع لتدلني على مكان تواجدهم..  
لقد كلفني البروفيسور حكيم بحراسة المختبر،  
وسأبرهن له أنني جديرة بذلك.. سأطلق جهاز  
الإنذار لينتبه أصدقائي الفرسان ويتصدّوا لهؤلاء  
الأشرار (تضغط زراً فتضاء لمبة حمراء وينطلق  
صوت جهاز الإنذار ويتردد صدى صوت درماء وهي  
تلقي التعليمات بعد خروجها) انتباه، أيها الفرسان  
انتباه، أهداف معادية تقترب من المختبر.. احرسوا  
المدخل والمنافذ.. لا تدعوا أحداً يدخل إلى المختبر.  
(يظهر أركان وكاسر بسرعة وهما على  
أهبة الاستعداد والانتباه، ثم يختفيان، بينما يتدلّى  
وشيمة وأوكة على حبال مربوطة بسقف المكان ثم  
يصلان إلى الأرض)  
وشيمة: ها قد دخلنا إلى المختبر ولم يشعر  
بنا أحد.  
أوكة: يبدو أن المختبر خال ليس فيه أحد.  
وشيمة: إذاً وكما أمرنا المعلم حكيم، لنخرّب  
وندمّر.  
(ما إن يحاولا البدء بالتخريب حتى يظهر  
لهما أركان وكاسر ويتصديان لهما)  
أركان: خستتم يا أوغاد.. نحن لكم  
بالمرصاد.  
كاسر: لن ندعكم تمسّوا شيئاً.  
(يدور عراك بين الجميع ينتهي بانتصار  
أركان وكاسر واندحار وشيمة وأوكة.. أركان وكاسر  
يفنيان فرحاً بانتصارهما)

بالستي: وبقى بلا عمل وتُخرّب بيوتنا  
ونصبح فقراء محتاجين بعد أن كنّا من أصحاب  
الملايين.. هل يرضيك هذا يا سيد حكيم؟  
حكيم: لا، بالتأكيد لا يرضيني.  
بالستي: لا بد من التّدخل في الأمر.  
حكيم: لا بأس.. سألتقي بأخي حكيم وأقنعه  
أن يتوقف عن ذلك.  
بالستي: وإن لم يقتنع حاول أن تضغط عليه  
بشتى الوسائل.  
حكيم: سأفعل ما بوسعي.  
بالستي: ونحن سندفع لك أموالاً كثيرة لقاء  
ذلك.  
حكيم: إذاً لا بد أن يتم الأمر كما ترغب.  
بالستي: وأنا بانتظار النتيجة على أحرّ من  
الجمر.. وداعاً.  
حكيم: وداعاً (يخرج بالستي) لن أفاوض  
أخي ولن أحاول معه، فأنا أعرفه.. عنيد ومتحمّس  
جداً لأبحاثه وتجاريه العلمية تلك.. من الأفضل أن  
أستدعي رجالي ليحسموا الأمر (يضغط على الزر  
فيدخل وشيمة وأوكة).  
وشيمة: حاضر سيد حكيم.  
حكيم: هذه المرة عليكم مهمّة يجب ألا  
تفشلوا فيها.  
أوكة: كما تأمر يا سيدي.  
حكيم: عليكم أن تذهبا إلى المختبر الذي  
يُجري فيه أخي حكيم تجاريه العلمية وتنتظرا  
حتى يخلو المختبر من أي شخص ثم اهجما ودمرا  
وخرّبا المختبر بكل ما فيه.. هل فهمتما؟  
وشيمة: أجل.. وسأخذ معي كاميرا لأصور  
لك ما سنفعله في مهمتنا هذه.  
حكيم: إن نجحتما في ذلك سأجزل لكم  
العطاء، وإن فشلتما فسينزل بكما غضبي.. هيا.



### المشهد السابع

مختبر حكيم.. درماء ترتب الآلات والأجهزة.

درماء: يا سلام.. لقد لقناهم درساً لن ينسوه، وعلينا بالمزيد من الحرص والحذر، فلا بد أنهم سيعادون شتّى عدوانهم علينا ثانية.. لقد هنأني السيد حكيم على يقظتي وانتباهي وكشفي لأمر رجال العصابة قبل أن يتاح لهم تنفيذ مأربهم السيء ضدنا.

(يدخل فرنب)

فرنب: مرحباً درماء.

درماء: أهلاً بصديقي فرنب.. مرّت فترة طويلة ولم نلتق خلالها.

فرنب: مشاغل الحياة يا صديقتي.

درماء: وكيف هي أحوالك؟

فرنب: لا بأس.. اشتقت إليك فجئت لزيارتك.

درماء: أهلاً بك يا فرنب.. ماذا تعمل حالياً؟

فرنب: أعمل لدى السيد حكيم.

درماء: حكيم؟!

فرنب: أجل.. هل تعرفينه؟

درماء: طبعاً.. إنه شقيق السيد حكيم الذي أعمل عنده هنا في هذا المختبر.

فرنب: يا لها من صدفة طيبة.

درماء: ولكن حكيم هذا رجل سيء وشرير.

فرنب: وكيف ذلك؟!

درماء: إنه يضمّر العداوة لمعلمي السيد حكيم ويحاول الإساءة إليه.

فرنب: مع أنه شقيقه كما ذكرت لي!

درماء: أجل، ولكنه لا يراعي صلة الإخوة ولا

تهمه سوى مصلحته.. كيف يعاملك أنت؟

فرنب: إنه يحسن معاملتي.

درماء: وكذلك السيد حكيم يحسن معاملتي ويشق بي ويطلعني على كل أموره وأسراره العلمية.

فرنب: عليّ الانصراف الآن وعسى أن تلتقي لاحقاً.. وداعاً.

### المشهد الثامن

مكتب حكيم.. حكيم وفرنب.

حكيم: (غاضباً ومتذمراً) يا لسوء حظي.

فرنب: ما بال سيدي حكيم مستاء؟

حكيم: لقد فشل رجالي التعساء في مهمة تدمير مختبر حكيم.

فرنب: لا بأس.. هوّن عليك يا معلمي، فأنا يمكنني أن أقدم لك خدمة أفضل.

حكيم: أنت؟! أنت مجرد فأر ولن يكون بوسعك أن تتجح فيما عجز عنه رجالي الأشداء.

فرنب: لقد قمّت البارحة بزيارة لإحدى صديقاتي من الفئران.

حكيم: وما علاقة هذا بموضوعنا؟

فرنب: صديقتي هذه ليست سوى درماء.

حكيم: درماء؟! الفأرة التي تعمل عند حكيم في مختبره؟!

فرنب: أجل، وأعلمتني أن حكيم يثق بها ويطلعها على كل أفكاره ومشاريعه وأسراره وتجاربه.

حكيم: وماذا أيضاً؟

فرنب: ما رأيك أن نخطف درماء هذه ونضغط عليها ونهددها إلى أن تبوح لنا بكل ما تعرفه من مخططات وأسرار حكيم، وبهذا



درماء: لا.. لا.. أنتم من عصابته (تهرب  
منهما في أرجاء المسرح فيلحقان بها إلى أن يتمكننا  
من القبض عليها ويجرّانها معهما خارجاً).

### المشهد العاشر

مختبر حكيم.. حكيم منشغل بتجاربه.. يرن  
هاتفه المحمول.

حكيم: (يتحدث في الهاتف) ألو... مَنْ؟  
صوت درماء: أنا درماء سيد حكيم.

حكيم: وماذا تريدان؟

صوت درماء: (متألّمة بحزن) أه يا معلمي.

حكيم: ما بك؟!

صوت درماء: لقد خطفوني وضربوني  
وعذبوني.

حكيم: ماذا تقولين؟!

صوت درماء: أنا بحالة بائسة تعيسة.

حكيم: ومن الذي خطفك وفعل بك هذا؟

صوت درماء: إنهم رجال عصابة حكيم،

حضرنا إلى المختبر واختطفوني عنوة.

حكيم: (غاضباً) سحقاً لهم.. ولماذا

يلحقون بك الضرر والأسى وأنت لم تسيئي إليهم  
بشيء؟

صوت درماء: إنهم يريدون مني أن أبوح

لهم بكل ما أعرفه عن أسرار تجاربك العلمية

ومشاريعك، ولكن ثق يا معلمي بأنني لن أبوح لهم  
بشيء.

حكيم: يا لك من شهمة وفيه.. ومن أوصلهم

إليك؟

صوت درماء: إنه فرنب.

حكيم: ومن فرنب هذا؟!

صوت درماء: فأر كانت له بي معرفة سابقة،

نوجد لأنفسنا ثغرة نخترق بها تجاربه السرية  
فندّمه من الداخل بدل أن ندمر مختبره  
والذي قد يعيد إنشائه؟

كليم: رائع.. يا لك من فأر داهية.

### المشهد التاسع

مختبر حكيم.. درماء منهمكة بعملها..  
يدخل وشيمة وأوكة وهما يتسللان فتشعر بهما  
درماء وتتوجس منهما شراً.

درماء: من أنتما؟! وكيف دخلتما دون  
استئذان؟!

وشيمة: أهلاً آنسة درماء.

أوكة: عفواً.. نحن من أصحاب السيد  
حكيم.

درماء: لكنني لم أركمنا عنده من قبل.

وشيمة: لا يهم.. المهم أنه أرسلنا إليك.

درماء: ولأي سبب؟

أوكة: لتذهبي معنا إلى حيث ينتظرنا.

درماء: هذه ليست من عادة سيدي حكيم..  
إنه يُعلمني مسبقاً بكل ما عليّ أن أقوم به.

وشيمة: إذاً ما رأيك أن نذهب معاً إلى  
حديقة الحيوانات ونتنزه فيها؟

درماء: ليس هذا وقت النزهة، فأنا مشغولة  
الآن.

أوكة: إذاً تعالي نذهب إلى البقالية القريبة  
وسنشترى لك كل ما ترغيبه وتشتهينه.

درماء: ليس من عادتي الذهاب مع أناس  
أغرب لا أعرفهم.

وشيمة: (يهجم عليها) لكنك ستأتين معنا  
رغمًا عنك.

أوكة: وسنأخذك معنا إلى عند العمّ كليم.



وتجلس على كرسي متألمة وأمامها كليم.  
 كليم: إذا ما زلت يا درماء مصرة على  
 كتمان أسرار سيدك حكيم.  
 درماء: أجل، ولن أبوح بكلمة.  
 كليم: لن يفيدك هذا.. تكلمي ووفري على  
 نفسك المزيد من العذاب والألم.  
 درماء: بل سأتحمل.. إن عنفوان وفائي  
 لسيدي حكيم يعينني على التحمل والصبر.  
 (يدخل وشيمة وأوكة)  
 وشيمة: هل ما زالت درماء تصرّ على  
 السكوت سيد كليم؟  
 كليم: أجل يا وشيمة.  
 أوكة: إذا سنعذبها حتى نرغمها على  
 الكلام.  
 كليم: بل من الأفضل أن نطلق سراحها يا  
 أوكة.  
 وشيمة: هل يُعقل هذا يا سيدي؟  
 كليم: ما دامت لن نتكلم فما الفائدة من  
 الاحتفاظ بها لدينا؟  
 أوكة: سنجبرها على الكلام.  
 كليم: بل بدلاً من ذلك سنسقيها مما في  
 هذه الزجاجة ثم نطلق سراحها (يخرج زجاجة  
 من أحد أدراج مختبره).  
 وشيمة: وماذا يوجد في هذه الزجاجة؟  
 كليم: مستحضر كيميائي خاص يثير في  
 دماغ من يشربه أشد مكامن الشر والأذى.  
 أوكة: ما الذي تقصده بهذا يا سيدي؟  
 كليم: أقصد أن درماء الطيبة المسكينة  
 هذه بعد أن نسقيها من هذا المستحضر رغماً عنها  
 ونطلق سراحها ستعود إلى مختبر صاحبها حكيم  
 وستعمد تحت تأثير هذا المستحضر ومفعوله إلى  
 تخريب وتدمير كل ما تراه في المختبر.

وهو يعمل عند كليم، ولا ريب أنه هو الذي أوقع بي  
 عنده.

حكيم: وكيف سمحوا لك أن تتصلي بي؟  
 صوت درماء: لم يسمحوا لي.. لقد غافلتهم  
 وأخذت من أحدهم هاتفه المحمول واتصلت بك  
 لأطلعك على ما حدث معي.

حكيم: حسناً.. اصبري قليلاً يا درماء،  
 وثقي أنني سأعمل كل جهدي لأنقذك منهم.. وداعاً  
 (يغلق الهاتف ويضغط على زرّ للحظات فيدخل  
 أركان وكاسر وجاسر).

أركان: ما الأمر سيد حكيم؟

حكيم: لقد حلت بنا كارثة.

جاسر: مستحيل ونحن معك وفي خدمتك.

حكيم: لقد اختطفوا درماء.

جاسر: من هم؟

أركان: متى؟

كاسر: لماذا؟

حكيم: اتصلت بي درماء خلصة وأعلمتني  
 أنهم رجال عصابة كليم.

جاسر: وما العمل سيد حكيم؟

حكيم: علينا أن نسعى بكل جهدنا لإنقاذها،  
 أو على الأقل نخطف بدلاً منها فرنب.

جاسر: ومن هو فرنب هذا؟

حكيم: إنه الفأر الذي يعمل عند كليم، فهو  
 الذي أوقع بدرماء.

أركان: أجل.. وسنبادلهم الكيد بالكيد  
 نفسه.

كاسر: وسنعمل على تبادل أسيرنا بأسيرهم.

جاسر: أجل.. إما درماء وإما فرنب.

### المشهد الحادي عشر

مختبر كليم.. درماء مربوطة من يديها



فرنرب: وهل كنت تتوي أن تؤذي درماء  
بتجربتك هذه عليها وقد أعلمتني أنها مخصصة لك  
وتتفاني في خدمتك؟  
حكيم: ومن قال لك أن تجربتي هذه فيها  
أذى؟

فرنرب: ماذا فيها إذا؟  
حكيم: دعني أجربها أولاً ثم سترى النتيجة  
(لأركان وكاسر) أركان، كاسر، ساعداني في ذلك.  
أركان: أجل.. نحن في خدمتك.  
(يمسك أركان وكاسر بفرنرب الذي يبدي  
مقاومة ويجبرانه على الجلوس على كرسي  
الاختبار)  
فرنرب: لا.. أنا أحتج.. أنا أعترض.

حكيم: اجلس هادئاً وثق أنك لن تتعرض  
لأي سوء (يوصل بعض الأسلاك إلى رأس فرنرب  
ويضغط عدة أزرار فتظهر صورة تلافيف مخ فرنرب  
على شاشة الإسقاط.. لفرنرب) أرايت يا فرنرب،  
هذه تلافيف دماغك تظهر على الشاشة (يضغط  
على أزرار أخرى فتبدو على الشاشة بعض النقاط  
ضمن تلافيف الدماغ) وها هي مكامن الشعور  
بالشر والعدوان التي تستوطن دماغك، وإن نجحت  
التجربة فسيتم القضاء عليها للتخلص منها  
(يضغط أزراراً أخرى وينظر بقلق وتبدأ النقاط  
بالاختفاء والتلاشي وتتفرج أساريه ويصبح  
فرحاً) نجحت التجربة أخيراً، وها هي مكامن  
السوء والشر تختفي وتلاشى.

أركان: مرحى يا سيد حكيم.. إنه انتصار  
علمي مذهل.  
كاسر: إنه فتح علمي عظيم نحو الخير  
والسلام.

(يبدو تحوّل واضح على مظهر فرنرب وتظهر  
ملامحه كوديع ومسالمة)

وشيمة: فتضيع بهذا على حكيم جهوده  
المبدولة في تجاربه.  
أوكة: ونتخلص من كل ما قد يثيره من  
مشاكل لمشاريعنا.  
كليم: ونقبض الثمن من شركائنا.  
(يضحكون)

### المشهد الثاني عشر

مختبر حكيم.. حكيم يتحقق من نتائج  
تجربته.

حكيم: لا بد أن تكون نتيجة هذه التجربة  
على هذا الشكل.  
(يدخل أركان وكاسر ومعهما فرنرب)

أركان: ها قد أحضرنا إليك الفأر فرنرب  
سيد حكيم.  
كاسر: لقد رصدنا حركاته إلى أن قبضنا  
عليه وأحضرناه إلى هنا.  
حكيم: أحسنتما.. إنه النذل الذي خان  
صديقته وأوقع بها.

فرنرب: (خائفاً) لا يا سيدي.. أنا..  
حكيم: (مقاطعاً بغضب) اسكت.. لقد  
أعلمتني درماء بحقيقتك، وستنال عقابك القاسي.  
فرنرب: هل.. هل ستقتلني يا سيدي؟  
حكيم: لا.. لا فائدة منك وأنت ميت.  
فرنرب: إذاً ما الذي ستفعله بي؟

حكيم: سأجري عليك تجربتي.. لقد تداركت  
الأخطاء التي قمت بها في تجاربي السابقة، وأعتقد  
أنني سأنجح هذه المرة.

فرنرب: أية تجربة يا سيدي؟  
حكيم: ستعرف حينها.. كنت أنوي أن  
أجري التجربة على درماء، ولكن شاءت الظروف  
أن أجريها عليك أنت.



فرناب: (باستغراب) ولماذا يا درماء؟  
سيغضب منك السيد حكيم وسيعاقبك.  
درماء: لم يعد يهمني أمره ولم أعد أواقفه  
على تجاربه المزعجة.

فرناب: أنت تقولين هذا يا درماء؟  
درماء: أجل، وسأريك صدق ذلك (تهجم  
على أدوات المختبر وأثاثه وتبدأ بتحطيمها).  
فرناب: (يتصدى لها) لا.. سأمنعك..  
توقفي.

(يدخل حكيم وبالتعاون مع فرناب يضعها  
على كرسي التجارب)

#### المشهد الرابع عشر

مختبر حكيم.. حكيم واقع في قبضة أركان  
وكاسر وجاسر.

أركان: ها قد وقعت في قبضتنا أخيراً يا  
حكيم.

حكيم: (خائفاً) ما الذي ستفعلونه بي؟  
كاسر: سنقضي عليك.

جاسر: سننتقم منك ونرتاح من سوء  
أعمالك ومكائذك.

حكيم: (متوسلاً) ولكن لا تنسوا أنني شقيق  
السيد حكيم.

أركان: وهل راعيت أنت حق الأخوة حين  
سعت لإيذائه وتخريب تجاربه؟

حكيم: أخطأت في ذلك وأطلب منكم السماح.  
جاسر: الأمر في هذا ليس بيدنا.

حكيم: بيد من إذاً؟

أركان: بيد السيد حكيم.

كاسر: سنعلمه بالأمر (يتحدث مع حكيم

حكيم: يا لحسن حظك يا فرناب.. أنت  
أول من تتجح التجربة من خلاله (ما أن ينتزع  
الأسلاك عن رأس فرناب حتى ينهض فرناب عن  
كرسيه ويقبل حكيم).

فرناب: تهنّئي الكبيرة لك يا سيد حكيم  
على نجاح تجربتك العظيمة هذه (يقبل أركان  
وكاسر) وأنما تستحقان الشكر على ما قمتما به  
لإنجاز هذا النصر العلمي المبدع.

#### المشهد الثالث عشر

مختبر حكيم.. فرناب يعمل وتظهر عليه  
علائم الطيبة والارتياح والسرور.

فرناب: يجب علي أن أبقى هنا لأعمل لدى  
السيد حكيم، فقد بتّ أشعر بالراحة والأمان، ولن  
أعود للعمل عند حكيم.

(تدخل درماء وقد ظهر تحوّل سيء عليها،  
فحركاتها حادة وصوتها أجشّ)

فرناب: (يرحب بها فرحاً) أهلاً بك درماء  
وبعودتك إلينا سالمة.

درماء: (محتدة) ماذا تفعل هنا أيها  
الأحمق؟

فرناب: أولاً، أنا آسف جداً عمّا بدر مني  
تجاهك سابقاً، فقد أصبحت الآن فأراً آخر وبتّ  
أعمل لدى السيد حكيم.. فلنكتاف معاً، أنا وأنت  
لخدمته.

درماء: ومن قال لك أنني عدت لأخدم  
حكيم؟

فرناب: ولكنه سيدك وصديقك و...

درماء: (مقاطعة بلهجة شريرة) بل جئت  
لغير هذا تماماً.. جئت لأخرّب هذا المختبر وأدمره.





صوت حكيم: أحسنت يا أخي، وأنا سعيد جداً بما توصلت إليه وأدركته.  
أركان: ونحن أيضاً سعداء بذلك.  
صوت حكيم: إذاً تعال يا أخي لإجراء التجربة.  
كليم: كما تشاء.  
(يخرجون)

### المشهد الخامس عشر

مختبر حكيم.. يدخل أركان وكاسر وجاسر ومعهم كليم.. ثم تدخل درماء.  
درماء: لقد أعادني السيد حكيم بواسطة تجربته إلى طبيعتي الطيبة.  
(يدخل حكيم ويجلس كليم على كرسي تجاربه فتتغير ملامح كليم ليصبح إنساناً طيباً)  
كاسر: (بفرح) ما أعظم أن ينتصر الخير على الشر.  
جاسر: (بفرح) وأن ينتصر العلم النافع على العلم الفاسد.  
أركان: (بفرح) وأن نعمل معاً على البناء والإعمار بدل الخراب والدمار.  
حكيم: (للجمهور) إذاً يا أصدقائي، العلم والاختراع مجال فكري عظيم وعلينا أن نجعل منه وسيلة لرفقي الإنسان وعظمته لا وسيلة للشر والعدوان.  
(الجميع يغنون أغنية الختام)

انتهت

\*قدم مسرح الطفل والعرائس في مديرية المسارح والموسيقا هذه المسرحية في العام ٢٠٢٠ بإخراج الكاتب.

عبر جهاز الهيدفون) سيد حكيم، أخوكم كليم بات في قبضتنا، فما الذي تأمرنا لنفعله؟ إنه يستحق أشد أنواع العقاب.

صوت حكيم: (عبر جهاز الهيدفون) لا.. لن يكون هناك أي عقاب.

جاسر: هل تريد أن نطلق سراحه إذاً؟  
صوت حكيم: ولا هذا أيضاً.

أركان: كيف سنتصرف معه سيد حكيم؟

صوت حكيم: لنخضعه للتجربة بعد أن باتت ناجحة ومضمونة، فليس أفضل عندي من أن يكون أخي من الذين تفيض فيهم مشاعر الخير والمحبة أكثر من مشاعر الشر والعدوان.

كاسر: وإذا رفض ذلك؟

صوت حكيم: أحضروه إلي لإجراء التجربة شاء أم أبى.

جاسر: (إلى كليم) أسمعته ما يقوله أخوك؟

أركان: لا بد من إجراء التجربة عليك شئت أم أبيت.

كليم: حسناً.. سأقبل بإجراء التجربة عليّ ليس خوفاً ولا هروباً بل بكل رضا وسرور واقتناع واختيار، فما أجمل أن تسود مشاعر المحبة والخير بين البشر، وما أعظم أن يسود الأمان والسلام بين الناس.. لقد أدركت أخيراً أننا إن كنا نربح أموالاً من تجارة السلاح وإثارة الفتن والحروب بين الشعوب والأمم وما تخلفه من مآسٍ وخراب ودمار فبوسعنا أيضاً أن نربح أموالاً من العمل في البناء والإعمار وتشبيد صروح العلم والحضارة.



د. بشار عليوي



هذا المسرح نشاطها بصورة واعية لدورها كوسائل للدعاية لصالح حركات اليسار، لذا فإن عروض مسرح الشارع هي عروض مسرح فقير لكنه غني بمواهب مبدعيه وطاقتهم وامكانياتهم الفنية، حيث نرى الممثل في هذه العروض يستخدم الأدوات والأشياء العادية مثل الطبق والكوب والعصا، بالإضافة إلى جسده بشكل مبتكر وجديد .

كما أن جمهور مسرح الشارع يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المقدمة في أبنية المسارح المغلقة لأن الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع، ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، وأحياناً استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض إلى حالة المشاركة فيه، وما زال حلم تدخل الجمهور في العرض إلى درجة تغيير مساره ونهايته أمراً بعيد المنال نظراً لطبيعة الجمهور وإدراكه لحقه في تغيير مسرحة وواقعه بالحوار البناء، لكن ما ينبغي التوقف عنده هو أن المجموعات البشرية متنوعة، وهذا ينسحب على طبيعة كل مجموعة، فتكوينها سوف يغير الحدث المسرحي لأن عدداً من المجموعات البشرية التي تكوّن الجمهور تتسم بطابع العمومية، فالجمهور المتجمع عشوائياً بوصفه جمهور مسرح الشارع يضم مختلف الفئات العمرية، مع ملاحظة أنه لا يمثل منطقة سكنية بعينها وإنما يمثل عدة مناطق، وحتى عدة مدن ومن جميع الطبقات الاجتماعية، فالعرض الذي يُقدّم للجمهور الذي يرتبط بعلاقات صداقة مع مقدميه يختلف عن العرض الذي يُقدّم للجمهور الغريب، وبالتالي فإن هذه العوامل مجتمعة لها تأثير مباشر في تغيير مسار العرض، بل وحتى تغيير نهايته من قبل الجمهور، فالنتفاعل مع الجمهور يعدّ من أهم ما تمتاز به عروض مسرح الشارع لعدة أسباب، منها ما يتعلق بالقرب المكاني والروحي الذي يحسّ به جمهور هذه العروض لأن هذا النوع من المسرح يرى أن العرض المسرحي يقدم المناسبة للاندماج مع الجمهور والتفاعل معه، ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلالها هو الجانب الأكثر أساسية في الحدث، لذا فإن صفة التفاعل ما بين عروض مسرح الشارع وجمهوره سمة مميزة لهذا المسرح، تجعل منه مختلفاً عن تلك العروض التي تُقدّم في المسارح المغلقة، وقد عمد العاملون في مسرح الشارع إلى إيجاد طرق عديدة من أجل إشراك واستخدام الجمهور في العرض من أجل خلق حالة التفاعل المنشودة، ومنها استخدام جميع المتفرجين في إنجاز نشاط جماعي يخصّ العرض، فضلاً عن إدخالهم في العرض المسرحي من خلال استخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض .

نشأ النشاط المسرحي وتبلور بفعل الطقوس التي تُمارس ضمن الموكب الجوال خلال الاحتفالات التي تأخذ صبغة دينية، حيث كانت تقام سنوياً في الحضارات الإنسانية القديمة كالبابلية والمصرية والإغريقية ضمن مواعيد محددة في الشوارع تمجيداً للآلهة واحتفاءً بالأعياد الدينية السنوية، وكتعبير عن شكر الناس لآلهتهم التي منحتهم هباتها بحسب معتقداتهم، والموكب يُعد من أشكال التمسرح القديم التي تُمارس في الهواء الطلق وهو يُعتبر من الملامح الدرامية الأولى لمسرح الشارع، وللموكب جانبان رئيسيان : الأول هو الجانب الرمزي المتمثل بممارسة الطقوس الدينية من خلاله، والثاني هو الجانب التربوي والمتمثل بتقديم شكل من أشكال رسائل التذكير والمواظب والإرشادات القيمية .

ثمة تعاريف عدة لمفهوم مسرح الشارع، وأعتقد أن التعريف الأقرب إلى الواقع هو : «مسرح الشارع هو كل عرض مسرحي يُقدّم في الشارع والساحات والأماكن العامة، متخذاً من الناس المتواجدين عشوائياً جمهوراً له، ومُستلهماً موضوعاته من الواقع اليومي بهدف إيصال أفكاره عن طريق المشاركة التفاعلية مع العرض» لذا فإن مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقة الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائياً معها، فعروض مسرح الشارع تهدف إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال إشراكه في اللعبة المسرحية لأن هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور، وبالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها، حيث إن مسرح الشارع وجد بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا، لذا فإن مفهوم مسرح الشارع Street Theatre خاضع لهذه العلاقة الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائياً معها، فمسرح الشارع تسمية تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج البناء المسرحي في الهواء الطلق كالساحات العامة والشوارع، وخصوصيته تكمن في أنه يُخلق فرجة لها طابع حيوي، يكون التلقي فيها مختلفاً عن علاقة التلقي التقليدية.. وبصفة عامة فقد استُخدمت لفظة مسرح الشارع من أجل تحديد العمل الذي يصمم من أجل العرض في الشوارع وليس ذلك الشكل الذي يقوم فيه الممثلون بجمع المال من المشاهدين بعد أن يقوموا بأداء عروضهم، ومسرح الشارع هو مسرح سياسي يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والمراكز التجارية وخارج بوابات المصانع وفي أي مكان آخر يمكن أن يتجمع فيه الناس.. إنه مسرح إثارة للقضايا، وتمارس فرق



صورة تادرة يظهر فيها ممثلان من فرقة والد المسرح السوري أحمد أبو خليل القباني هما موسى إيلان ومحمود العمري أثناء عروض الفرقة في مدينة شيكاغو الأميركية عام ١٨٩٣ .



مجموعة من المخرجين بعروض مسرح الطفل ضمنهم العمل المسرحي «الموجة ومطار النورس» الذي قدمه مسرح الطفل والعرائسي في مديرية المسارح والموسيقا في شهر حزيران الماضي، أحدث العمل وأخرجته الفنانة هدى الخطيب من الأدب العائلي وشاركت به نجويد شخصياته الطائون، رنا جمول، تاج الدين ضيف الله، روجينا رحيمون، نجيب السيد يوسف، تصميم الإضاءة نصر سفر، سينوغرافيا كنان جود، مساعد المخرجة رامي سماح تأليف الموسيقى زيد أحمد، تصميم الرقص جمال تركماني، تصميم الأزياء ريم المشوح، تصميم المكياج سوسى العلي، تصوير الفوتوغرافية يوسف بدوي، وسبق للمخرجة الخطيب أن قدمت عملاً للأطفال قبل عدة سنوات بعنوان «فارع الطبل».