كلمة العدد

في المسرح، ومن حيث المبدأ، لولا الكتاب والسطر والكلمة والحرف لما وصلَنا شيء من التراث المسرحي العالمي الممتد زمنياً إلى القرن الخامس قبل الميلاد، فعن طريق الكتاب تعرّفنا على نصوص عظماء كتّاب المسرح الإغريق من تراجيديين وكوميديين، ومن بعدهم الرومان، إلى أن جاء شكسبير بكتاباته المسرحية التراجيدية والكوميدية، مروراً بموليير الكوميدي البارز، ووصولاً إلى الترجمات الحديثة للمسرح العالمي، وكذا واقع الأمر في المسرح العربي، فلولا الأغلفة والأوراق التي حفظت لنا تراثنا المسرحي لما تعرّفنا على كتابات رائد المسرح السوري أبو خليل القباني، ولبقيت تجربته أسيرة الروايات الشفهية التي غالباً لا تمتاز بالدقة والموضوعية.. وإذا كان التأريخ للعرض المسرحي قد ابتدأ عملياً في ستينيات القرن الماضي فإن التأريخ للنص المسرحي هو الذي حفظ لنا التراث المسرحي عالمياً ومحلياً من الاندثار والضياع .

وفي واقع الأمر قامت وزارة الثقافة منذ تأسيسها بتحمّل العبء الأكبر في نشر الكتاب المسرحي منذ ستينيات القرن الماضي، وما زالت تقوم بهذا الدور من خلال الهيئة العامة السورية للكتاب التي تحرص على استمرار الكتاب المسرحي الجيد في حال توفره، وتوفر الكتاب المسرحي الجيد اليوم أصبح أمراً نادراً.. والواقع أن طبيعة هذا الاهتمام تأخذ منحيين، الأول نشر الكتاب النقدي الذي يتضمن دراسات مسرحية ترصد واقع الحركة المسرحية نصاً وعرضاً، والثاني نشر النصوص المسرحية السورية والمترجمة، وبذلك يتم الحفاظ على صلة الوصل بين الدارس للمسرح في سورية مهما بعدت المسافة الزمنية بينه وبين المرحلة التي يريد دراستها من جهة، والحركة المسرحية من جهة أخرى.. ومن حسن الحظ أن نصوص كتّاب المسرح في سورية كان لها نصيب واسع من إصدارات وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب وهذا الأمر يتيح المجال واسعاً أمام هذه النصوص للانتقال في مراحل لاحقة إلى خشبة المسرح من خلال المخرجين المسرحيين الذين يتوقون إلى النص المسرحي السوري ولا يجدون وسيلة للتواصل معه إلا من خلال ما يصدر من مطبوعات تتضمن النصوص المسرحية الجديدة الموضوعة من قبل الكتّاب المسرحيين الذين ما زالوا يمتلكون إرادة الاستمرار بالكتابة للمسرح .

ومما لا شك فيه أن الكتاب المسرحي سواء كان دراسة أم نصاً لا يرتقي على مستوى الانتشار إلى ما يمكن أن تحققه كتب الأنواع الأدبية الأخرى، إذ يبقى الكتاب المسرحي حبيس جدران الاختصاص ولا يجد رواجاً إلا عند المهتمين، إلا في حالات نادرة، ورغم ذلك ينبغي الاستمرار في دعم الكتاب المسرحي لأنه الوسيلة شبه الوحيدة لإبقاء جسر التواصل قائماً بين مسرح اليوم وجمهور الغد الذي سيكون معنياً بالتأكيد بمعرفة ملامح الحركة المسرحية التي سبقت عصره وزمنه .

رئيس التحرير

الحياة المسرحية

العدد 107 - 108 صيف وخريف 2019

رئيس مجلس الإدارة:
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول:
عماد جلول
مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:
جوان جان

هيئة التحرير:
عبد الفتاح قلعه جي
د. حمدي موصللي
محمد بري العواني

التنضيد الضوئي:
كريستين كسّاب

الإشراف الطباعي:
أنس الحسن

الإخراج الفني والتنفيذ:
عبد العزيز محمد

الطباعة وفرز الألوان:
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

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

ثمن العدد
200 ليرة سورية

في هذا العدد

كلمة العدد — رئيس التحرير ١

- إنجازات مسرحية سورية ٤
- «٣ حكايا» ضحك وألم وقسوة — محمد سمير طحّان ٦
- «حياتكم الباقية».. سورية اليوم والغد — جودي الزاقوت ١١
- مونودراما «أبو شنار» الجراح التي لا تبرد — محمد الحفري ١٧
- «أبو شنار» في حمص — محمد خير الكيلاني ٢١
- «مع الجميع على حدة» البحث في أعماق النفس البشرية ٢٣
- «شارة».. صراع الأبناء على ميراث الآباء ٢٥
- «المسمار الأخير» طقوس الخطايا والغفران — الياس الحاج ٢٧
- من عروض الموسم المسرحي في اللاذقية — أنور محمد ٣٢
- «كلب الآغا».. دراما ريفية بإسقاطات معاصرة ٣٦
- «تكميلية» تعالج هموم الشباب ٣٧
- رؤية جديدة لفن خيال الظل في حلب — د.فايز الداية ٣٨
- «درس قاسي» جديد مدرسة الفن المسرحي ٤٧
- «راحوا».. تجربة شبابية جديدة ٥٠
- عمل مسرحي في طرطوس يتحرى عالم النساء الوحيدات — ميرفت علي ٥١
- «الورقاء» حكاية وطن — غسان خيو ٥٥
- «مواطن نص كم» بين الترميز والمعاصرة ٥٧
- «أخت رجال» لفرقة عمال حلب ٥٩
- مونودراما «سهرة مع أبي دعاس» في رابطة الخريجين الجامعيين — محمد خير الكيلاني ٦٠
- «سارة» في يوم المرأة العالمي ٦٣
- «المحطة» في محردة ٦٥
- «الوحش وغابة الأصدقاء» في قومي اللاذقية ٦٦
- «حكواتي الفتيان» دعوة إلى التمسك بتراب الوطن ٦٧
- «أختي الحبيبة» جديد المخرج نضال عديرة ٦٨
- «وجهان» تجربة مسرحية جريئة لأطفال التوحد ٦٩
- محاضرتان مسرحيتان لفرحان بلبل في حمص ٧٠
- إصدارات ٧٤

مهرجانات

- مهرجان الحسكة المسرحي السابع — دحام السلطان ٧٨
- ستة عروض مسرحية في مهرجان ربيع حماة الخامس عشر — كنعان البني ٨٦
- ثلاثة عروض مسرحية في تظاهرة فرح الطفولة ٩٢
- «حيلة العنكبوت».. مفهوم الصداقة برؤية متجددة ٩٣
- «الحطاب الطيب» في تظاهرة فرح الطفولة ٩٧

المسرح في مهرجان دمشق الثقافي

- «أنا الذيب».. شراسة الحرب والتحولات الإنسانية — جمان بركات ٩٩
- مونودراما «الطين الأحمر» رؤى بصرية متعددة — علي الراعي ١٠٢
- «كائنات من ضوء» في مهرجان دمشق الثقافي ١٠٦
- «الخروج من الجنة» الإرهاب في دائرة الاتهام ١٠٩
- «غرفة تحت الصفر» عرض مسرحي راقص في مهرجان دمشق الثقافي ١١٣
- «نمرود والأصدقاء» قصيدة عرائسية في المحبة والوفاء ١١٥

يوم المسرح العالمي

- «تحية» من مسرحيي اللاذقية إلى جمهور دمشق ١١٧
- مونودراما «آخر الرايات» في يوم المسرح العالمي ١١٨
- المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي ١٢٠
- مسرحيو السويداء يحتفلون بيوم المسرح العالمي ١٢٢

In This Issue

- مديرية المسرح المدرسي في وزارة التربية تحتفل بيوم المسرح العالمي ١٢٤
- «عشق».. قيم البراءة والوفاء — ميرفت علي ١٢٥
- «بيدر الفرح» و«الجبّانة» في يوم المسرح العالمي ١٢٩
- يوم المسرح العالمي في حماة تأكيد على السعي نحو الأفضل — كنعان البني ١٣٠
- حمص تحتفل بيوم المسرح العالمي ١٣٣
- حلب والحسكة تحتفلان بيوم المسرح العالمي ١٣٩
- مونودراما «كناس» تراجيديا الأصوات المتعددة — محمد الحفري ١٤٠

تجارب ورؤى

- مسرحة السيرة الذاتية في مسرحية «الفصل الأخير» لعبد الفتاح قلعه جي — صباح الأنباري ١٤٣
- في رحاب مسرح الأديب الياس زحلاوي — رياض نداف ١٤٨
- بسام لطفي : اشتقت إلى المسرح وعوالمه — نجوى صليبه ١٥١
- جهاد الزغبي.. مسيرة مسرحية غنية وطموحة — الحياة المسرحية ١٥٧
- الفنان المسرحي وديع ضاهر.. مسيرة الألم والأمل — د.محمد علي حرفوش ١٦١
- الفنان المسرحي نبيل مريش : الحياة لا تكون إلا بالمسرح — ندا حبيب علي ١٦٦
- الفنانة المسرحية تماضر غانم : سعد الدين بقدونس معلمي الأول — سلوى صالح ١٧٠

نوافذ على المسرح العربي

- محمد بري العواني يستحضر الكاتب المسرحي اللبناني ابراهيم الأحدب ١٧٨
- عقدة التمثيل عند توفيق الحكيم — د.حورية محمد حمو ١٨٠
- «خيارات في زمن الحرب» لبدر الحمداني.. المسرح رائداً في نشر ثقافة التسامح — رحيمة الجابري ١٨٧
- قراءة في نص مسرحية «الجثة صفر» لـ فهد ردة الحارثي — د.محمود سعيد ١٩١
- الكاتب والمخرج المسرحي المغربي ابراهيم الهنائي — وحيد تاجا ١٩٤
- مهرجان المسرح العربي الحادي عشر — أنور محمد ٢٠٣
- تونس أولاً في مهرجان الأردن المسرحي الخامس والعشرين ٢١٤
- مهرجان السودان الوطني للمسرح في أولى دوراته ٢١٥
- مهرجان لبنان الوطني للمسرح في دورته الأولى ٢١٦
- مهرجان خليفة السطنبولي للمسرح الخامس والعشرون ٢١٧
- مهرجان البصرة الأول للمونودراما ٢١٩
- جائزة لبنانية لأدرينالين ٢٢٠
- «صباح ومسا» صرخة في وجه المجتمعات المتخلفة ٢٢١
- «ظلالوه» الأسطورة والواقع في عرض مسرحي ٢٢٢
- «شفناك فوق وشفناك تحت» جديد المسرح اللبناني ٢٢٤

قضايا وآراء

- المسرح في وسائل الإعلام — نجوى صليبه ٢٢٥
- تجليات التجريب المسرحي ومغامرات الشباب ١ من ٢ — عبد الفتاح رواس قلعه جي ٢٣٠
- قضايا مسرحية حارة في ندوة «كاتب وموقف» — علي الراعي ٢٣٨

دراسات وأبحاث

- الهندسة والمسرح (٤) — إعداد : أيهم الغزالي ٢٤٢
- جماليات النزعة التأثيرية في بناء الأصوات المسرحية ١ من ٢ — د.أبو الحسن سلام ٢٤٨
- مأساة الأندلس تغري المسرحيين العرب — مودة بحاح ٢٥٤
- عازفة الصمت ناتالي ساروت ومسرحها الساخر — خليل البيطار ٢٦٠

مسرحيات العدد

- أمنيات صغيرة جداً — محمد خوجة ٢٦٩
- حتى أنت يا مدى! — أمينة حنان ٢٧٤
- الوديعة — علي عبود ٢٨١
- المهرج وبائع الحصر — منتجب صقر ٢٩٠
- لعبة الحكايات — محمود محمد عوض ٣٠٠

كواليس — د.مدحت محمدي الكاشف ٣١٢

إنجازات مسرحية سورية

نالت مسرحية العرائس «شيبوب ولصوص الصحراء» للمخرج **مأمون الفرخ** جائزة أفضل محرك دمى للفنانة **رندا الشماس** بالإضافة إلى شهادتَي تقدير للكادر المسرحي وللإخراج في مهرجان مسرح الطفل في العراق والذي أقيم في شهر آذار الماضي.. والمسرحية من إنتاج مديرية المسارح والموسيقا .

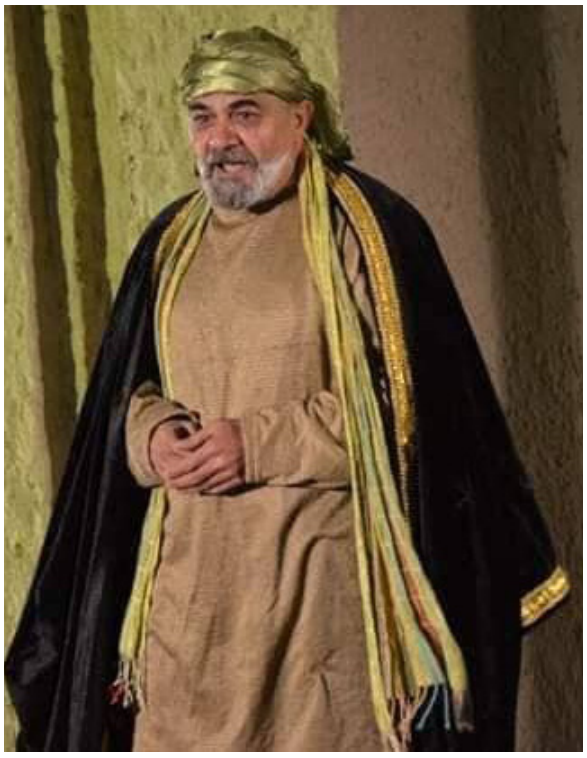
كما نالت الفنانة **مروة الأطرش** جائزة لجنة تحكيم النقاد الشباب الدولية في مهرجان شرم الشيخ الدولي الرابع للمسرح الشبابي الذي أقيم في شهر نيسان الماضي من خلال مونودراما «اليوم الأخير» نص وإخراج **يزن الداهوك** .

تدور أحداث المونودراما حول فتاة سورية تعيش حالة من العزلة والوحدة بابتعادها عن المجتمع لعدة

أسباب تشكلت بفعل مجموعة من الخيبات على المستوى الاجتماعي والعاطفي والاقتصادي والثقافي، وتُنسَب المسرحية إلى المدرسة الرمزية في المسرح وتعتمد على التعبير الجسدي أكثر من اللفظي .

وفي تونس فازت مونودراما «كحل عربي» بالجائزة الذهبية للمهرجان الدولي للمونودراما في قرطاج الذي أقيم في شهر حزيران الماضي وهي من تمثيل **روجينا رحمون** تأليف وإخراج **سوزان علي** .

يتحدث العمل الذي تتجاوز مدته الـ ٤٥ دقيقة عن فتاة فقدت أسرتها نتيجة عملية إرهابية لتبقى الفتاة رهينة الحيرة بين البقاء في سورية أو الرحيل عنها، وقد تنافست على جوائز المهرجان عروض من دول عربية وأجنبية وتشكلت لجنة التحكيم من المخرج المسرحي المصري **عاصم نجاتي** والناقد المسرحي العراقي **حسين علي هارف** والممثل الفلسطيني **أحمد أبو سلعوم** والسينوغراف الجزائري **حمزة جاب الله** .



وحضر المسرح السوري في الدروة الثامنة من مهرجان بابل للثقافة والفنون التي أقيمت في شهر آذار الماضي من خلال الفنان **يوسف المقبل** الذي قدم تمثيلاً وإخراجاً مونودراما «ترجمان الأشواق» عن حياة وأشعار **محي الدين بن عربي** وقد كرّمت إدارة المهرجان الفنان **المقبل** على مجمل مسيرته الفنية في عالم المسرح.. وسبق للفنان **يوسف المقبل** أن شارك في العديد من العروض المسرحية، نذكر منها : «موت عابر-مونودراما أبو العبد- نور العيون-يوم من زماننا - صالح العبد الصالح»

٣ حكايا

ضحـــك وألـــــم وقســـــوة

محمد سمير طحان

شـكّل العرض المسرحي «٣ حكايا» الـذي قدمه المخرج المسرحي **أيمن زيدان** في موسم المسرح القومي بدمشق للعام ٢٠١٩ حالـة مسرحية غنيـة من النواحي الفنيـة والفكرية، فالعرض المأخـوذ عن نص «قصص تروى» للأرجنتيني **أوزوالدو دراكون** (١٩٢٩–١٩٩٩) قُـدم بعـد إعـادة صياغـة اقتربـت إلى حـد الاقتباس قـام بها المخرج بالتعـاون مع الكاتب **محمـود الجعفـوري** ليغـدو العرض فرجـة مسرحيـة مفتوحـة على عدة مدارس لا تلتـزم إلا برؤيـة المخرج الخاصـة لإيصـال محتواهـا الفنـي والفكـري الملتـزم بوجـع الطبقـة المسحوقة في المجتمع .

اتخذ العرض علـى مدى ساعة مـن الزمن شـكلاً أقـرب الى مسرح الشارع أو الجوال بمباشرة مقصودة مـع الجمهور ليكون هـذا الحامل هو العرض المـوازي للعرض الأساسي الـذي انطلـق منـه المخـرج **زيـدان** لإدخال الجمهور في لعبته المسرحية، فالفرقـة الجوالـة التـي اكتسـى ممثلوهـا بأزيـاء تمثيليـة ورافقتهم

الدمـى في عـدة مشاهـد من العرض (الأزيـاء والدمى تصميم **ليندا جاموس**) ولونت وجوههم بأقنعة المهرجين (مكيـاج **خولـة ونوس**) أفصحـوا عـن كونهـم ممثلين منذ اللحظـات الأولى من العرض، وكـرروا هذه المعلومة عـدة مرات خلاله مـا بين الانتقال من قصـة الى أخرى للتوطئة أو التعليق باللهجة المحكية على كل مقولة تحملها إحـدى تلـك القصص التي جـاءت بالفصحـى، وليكون المبتغـى منها واضحاً لكل جمهـور العرض دون التباس أو غموض، فالرسالة لا بد من وصولها بكل ما تحمله من ألم وتحذير عبر عدة أشكال من الأداء المسرحي مثل الراوي للأحـداث، الأداء الحركـي، الرقصـ، الغنـاء، العزف، تحريك الدمى، وارتداء الأقنعة .

الحكاية الأولى «ضربة شمس» تم الدخول إليها عبر مشهـد زفاف من البيئة المحليـة باللهجة المحكية، لننتقل بعدهـا بسلاسـة إلى الأرجنتين لنتعرف أكـثر على حياة وهموم مواطن مسحـوق اقتصادياً (أداه **قصي قدسية**) يسعى بكل طاقته لتأمين قوت أسرته، فهو عامل في النهار وبائع متجول ما بعد دوامه، تنتابه أوجاع حادّة في الأسنان ولا يستطيـع أن يعالجها لعدم قدرته المادية ولعدم قدرته على التوقف عن العمل، إلا أن ازدياد الألم يدفعه لمراجعة الطبيب الذي لا يرأف بحالـه ويطلب منه تحاليل وصوراً شعاعية بكلفـة باهظة، ليختتم الأمـر بمطالبة المرضة لـه بأجور معاينـة عالية القيمة.. واقـع لا يرحم ولا يلبث أن يقضي على هـذا المتعيّش صريعاً تحت أشعة الشمس، ليتـم تكريمه بعد موته من قبـل إدارة المعمل الذي ينتمي إليه بإشادة تمثال له كنموذج للعامل المثالي في سخرية ما بعدها سخرية من واقع الطبقة العاملة .

الانتقـال إلى القصـة الثانيـة «حكايـة صديقنـا بانشـو» جاء بحلّ إخراجي ذكـي لم يضع حداً فاصلاً بين القصتـين وكأننا أمام شريط واحـد يحكي ألماً لا يتوقف، فمـن مشهد جنـازة العامـل الصريع ندخـل إلى نبأ عن سقوط آلاف الضحايا في جنوب افريقيا بسبب الطاعون، ليعترف المهندس بانجينو (أداه **حازم زيدان**) بالمسؤولية عـن تلك الفاجعـة الإنسانيـة وليبدأ بروايـة قصته، فهو الشاب الطمـوح الذي تزوج من الفتاة التي يحبها (أدتها **لمى بدور**) وسرعان ما يجد نفسـه أمام متطلبات أسرته التي تكبر يوماً بعد يوم دون أن يجد عملاً، ليرضخ أخيراً لطلبات زوجته باللجوء الى أحد أقاربها المتنفذين ويطلب منـه عمـلاً، والعمل الـذي حظي بـه كان مـن متطلباته الاجتهـاد في البحث عن أرباح كبيرة لأصحابه، فبعد فوز

الشركة التي تولى إدارتها بصفقة توريد لحوم إلى جنوب افريقيا طلب أصحابها منه أن يجد نوعاً من اللحوم يحقق هذه الأرباح الخيالية وإلا عليه أن يترك العمل ويعود إلى حياة الفقر بعد أن اعتاد البحبوحة في حياته، فما كان منه إلا أن اقترح توريد لحوم الجرذان ليتم تلقف اقتراحه بالتبني السريع والترحاب من أصحاب الشركة، ولينال بعدها جائزة عن جهوده في الحفاظ على البيئة والتخلص من الجرذان في بلده بعد أن فاز بمناقصة لذلك، لتأتي الأنباء عن تفشي الطاعون في جنوب افريقيا بسبب هذه اللحوم وليتبرأ الجميع من هذه الجريمة، و يبقى بانجينو هو المتهم الوحيد الذي لا يجد سوى الانتحار خلاصاً له من عذاب الضمير .

القصة الثالثة «قصة الرجل الذي صار كلباً» بدأت بمشهد رومانسي يصور بطل القصة (أداه **مازن عباس**) مع حبيبته (أدتها **لمى بدور**) وهي تغني له الأغنية التي يحبها على ضوء القمر لتبدأ معاناته بعد الزواج مع البحث عن عمل، حتى تأتي الفرصة عبر إعلان يطلب موظفاً بشرط وحيد هو أن يكون حاملاً للجنسية الأرجنتينية مما يشعره بالسعادة، فيهرول مسرعاً إلى مكان العمل ليجري المقابلة التي تنتهي بفوزه بالعمل ولتبدأ كارثته الحقيقية، فالعمل الذي سماه أصحاب المصنع بمساعد حارس لم يكن سوى بديلاً عن كلب الحراسة الذي نفق منذ أيام، حيث كان لزاماً على صاحبنا أن يضع السلسلة على رقبته ويجثو على أربع ويأوي إلى كوخ الكلب وينبح ويتناول العظام طعاماً له كمتطلبات أساسية للوظيفة الجديدة والتي أخذ بقبولها واحدة تلو الأخرى حتى صار اقرب للكلب منه للإنسان، مقدماً التنازلات تحت وطأة التهديد بطرده من العمل وبقاء أسرته جائعة دون طعام .

القصة التي شكلت ذروة العرض من الناحية الفنية وفي المضمون كانت قاسية في مقاربة التوحش الإنساني لدى الطبقة الثرية التي لا تكترث لآلام وهموم الطبقة الفقيرة، بل على العكس فهي التي تلعب دور البطولة في

إذلالها و تجويعها وهدر كرامتها للحفاظ على مكتسباتها ونفوذهـا، فما كان من هـذه القصـة إلا أن أكدت بشكل واضـح وصريـح على خطـورة أن يعتاد الإنسـان على كل شـيء يُفرَض عليه حتى وإن كان ذلـك الشيء هو نسيان طبيعتـه البشريـة والتصـرف ككلب كرمى لقمـة العيش المغمسة بالذل .

الأداء التمثيلي لكل من **قصي قدسية**، **حازم زيدان**، **مـازن عباس**، **لمى بـدور** و**خوشنـاف ظاظا** جـاء متقناً ومتنوعاً وغنيـاً ومضبوطاً، ففي الوقت الذي كان أحدهم يلعب دور البطولة كان البقيـة يشكلون السند له سواء في تحريـك الديكور أو الدمى أو النقر على الدفوف أو الغناء أو غيرها مـن الأعمـال المرافقة لـلأداء التمثيلي، وكلها ضمن رؤيـة وإدارة المخرج **زيدان** لتقـديم فرجة مختلفة يُحسَب له فيها تقديمهـم بأداء مفاجئ لم نشاهده منهم في السابـق، حيـث بقوا محافظـين طيلة دقائـق العرض على فكـرة الفرقة المسرحية الجوالة التي تقدم عروضها بكل حيويـة الشارع، يتنقلون من شخصية إلى أخرى بكل سلاسـة ورشاقة، مستفيدين من الفضاء الواسع للخشبة الذي أتاحه الديكور (تصميم **هاني جبور**) الوظيفي بكل مـا يحمل من رمزية ودلالات، كما أن التنوع في الكلام ما بـين العامية التي علَّـق بها ممثلو الفرقـة على القصص التـي أدوها والفصحى التي رووا وجسدوا فيها الحكايات الثلاث أتاح الفصل بين ما يُقدَّم كقصص عن بيئة بعيدة وبـين التعليق عليها وإعـادة إسقاطها على الواقع الراهن في محاولـة لتقـديم عرض يتضمـن جرعـة زائـدة من الكوميديا السوداء بمستويات متفاوتة بين فصل وآخر .

الإضـاءة التي صممها **بسام حميـدي** جاءت متممة للرؤيـة الإخراجيـة المركـزة علـى الحـدث كبقعـة ضوء في خضـم السـواد المحيط، وكانـت وظيفيـة، بعيدة عن البهرجة الزائدة واستعراض التقنيات، ومساعدة للممثل في إيصـال مـا يريد تجسيده من حـالات، أو الانتقال من شخصية إلى أخرى أو من مكان إلى آخر بكل سلاسة .

الفرجة المختلفة التي أرادها **أيمن زيدان** والتي امتزج فيها الضحك والألم بكثير من القسوة في الطرح جاءت متسقة مع أهداف العرض أو المسرح عموماً كما يراه المخرج، فخريج الدفعة الأولى من المعهد العالي للفنون المسرحية في رصيده أكثر من خمسة عشر عرضاً مسرحياً خلال مسيرته الفنية الطويلة والغنية والمتنوعة، استطاع من خلالها أن يكرس مسرحاً خاصاً به يقترب من هموم الناس حد الالتصاق، وبذات الوقت لا ينساق وراء أمزجتهم، كما يتناول النصوص العالمية بروح محلية، طابعها الفكاهة دون فقدان المضمون العميق، وهو ممتلك لسرّ الخلطة المسرحية الجماهيرية المنطلقة من مقولات لا بد من إيصالها.. كل هذا ساهم في كسر الحواجز التي صنعت عبر سنوات ما بين المسرح الجاد والجمهور العام في عروض **زيدان**، معتمداً في ذلك على تراكم الخبرات الفنية الكثيرة التي اكتسبها ما بين التمثيل في المسرح والدراما التلفزيونية والسينما، إلى جانب الكتابة والإخراج والبحث الدائم عن التجديد في الطرح الفني من جميع النواحي على صعيد الشكل والمضمون لخلق ثقافة مجتمعية واعية وواسعة الانتشار لا تغفل شرط المتعة إلى جانب المحتوى الفكري الثري لتحقيق المعادلة الصعبة التي قلما نشاهدها ناجحة عند غيره من المخرجين والفنانين .

حياتكم الباقية..

سـورية اليـوم والغـد

جـودي الزاقـوت

في إطار عروض موسم المسرح القومي للموسم ٢٠١٩ قدمت المخرجة المسرحية **سهير برهوم** مسرحية بعنوان «حياتكم الباقية» عن نص كتبته بنفسها ولعبت في تفاصيله على أوتار مفرزات الحرب على سورية.. تقول **سهير برهوم** : «لا نستطيع أن نغفل عن مفرزات الحرب على بلدنا لأننا ما زلنا نعيش في خضمها، وما نعيشه اليوم هو أقسى من مرحلة ما بعد الحرب، بالمقابل فإن النماذج المُستغلة للظرف الحالي والتي تتحين فرصة للظهور تستغل ظروف الناس، وأنا من واجبي ومن مهمة الفن أن يسلط الضوء على تلك النماذج التي تنغص عيش الإنسان، وهي الغاية الأولى لـ «حياتكم الباقية» .

قامت **سهير برهوم** بدمج عناصر من النص المفرط في الواقعية والسينوغرافيا الشرطية، وهي تقول في ذلك : «دائماً أنطلق من الواقع وتحويل الحياة الواقعية إلى مسرحية، أيّ مسّرحة الواقع،

فنحن على خشبة المسرح لدينا مجال مفتوح للرؤى، وهذا الاندماج أتى خدمة لهذا النص المسرحي» .

تقدم **سهير برهوم** في هذا العمل مزيجاً اجتماعياً مختلفاً بين أبناء القرية الواحدة وكيفية تعاملهم مع المواقف والأحداث التي تجري ضمن العرض بالرغم من الشتات والاختلاف الفكري ما بين أبناء تلك القرية، إلا أنهم يتفقون على أن الحرب توحد أحوالهم وتحثهم على مساعدة بعضهم .

تتحدث المسرحية عن شاب وفتاة (سعيد وسمر) واقعَين في الحب، وقفت في وجههما العاداتُ والتقاليدُ السائدة في مجتمع القرية الشرقي، حيث يتقدم سعيد (أداه **فادي الحموي**) لخطبة سمر (أدتها **رشا الزغبي**) فيقابَل طلبُه بالرفض من أهله وأهل سمر، ونرى كفاحهما في سبيل تتويج قصة حبهما بالزواج، ويعارض أهلُ سمر زواج ابنتهم من سعيد بسبب عمله في تهريب الممنوعات بالرغم من أنه حاصل على شهادة جامعية ولديه محل صغير لإصلاح الدراجات ويعمل لديه شاب في مقتبل العمر (أداه **روند الفياض**) بينما انطلق أبو سعيد (أداه **جمال نصار**) الرجل الصارم من مبدأ «من لا يتزوج من عائلته لن يسعد طيلة حياته» وتختلف معه في الرأي أم سعيد (أدتها **إيمان عودة**) ولا ننسى الأستاذ زهير (أداه **موفق الأحمد**) وهو رمز لمعاناة وقهر لرجل متقدم في السن وكيف أرهقته الحرب وتميز في حثّه للأطفال على متابعة تعليمهم في ظل عملهم لإعالة آبائهم وتشبثه بمواقفه وعزمه على التمسك بآرائه في خضم ظروف قاهرة، ونقيضه المعلم ابراهيم (أداه **علي القاسم**) صاحب مقهى في الحي، يتحدث عن بطولاته وتضحياته ومروءته، فقد كان يمثل العملة ذات الوجهين، ويدّعي مساعدته للمحتاجين، بينما هو المستفيد الأول مما يجري من أحداث .

وللطفولة دورها الإيجابي في هذا العرض تعبيراً عن الغد الواعد وكيف شوهت الحرب أطفالنا، فباتت الحياة

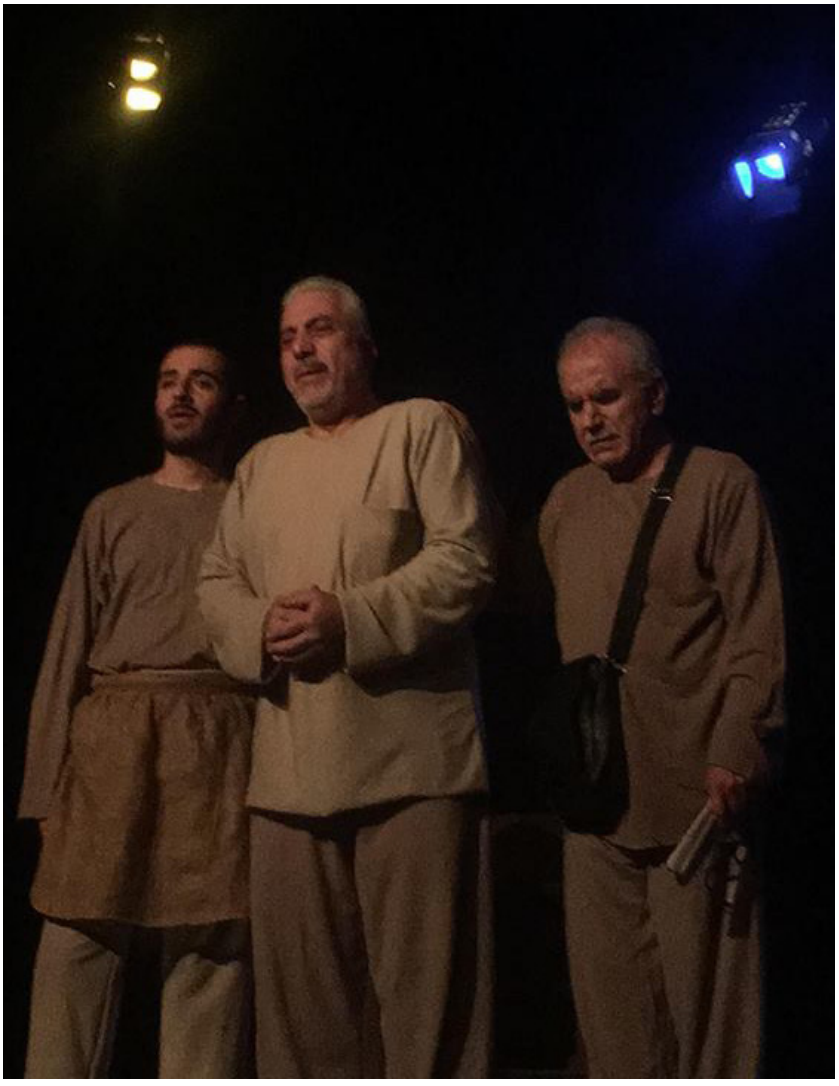
بالنسبة لهم إعرابها فعل ماضٍ مثلما قدمها الطفلان **شادي جان** و**غسان رحال** .

نقلتنا **سهير برهوم** إلى بيت كل عائلة توجد فيها تلك المشاكل الاجتماعية إلى جانب الحرب في الخارج، فبيّنت لنا معاناة الشابة سمر في إقناع أهلها بزواجها من سعيد، لكن أبو رامي (أداه **محمد ناصر الشبلي**) والد سمر وبالرغم من مكانته الاجتماعية الرفيعة (مختار الحي) إلا أن والدة سمر (أدتها **تماضر غانم**) هي المسيطرة وصاحبة النفوذ والكلمة الأولى ضمن العائلة، فتداخل الحس الكوميدي في المسرحية مع الموقف المرعب ضمن أحداث الحرب، وما إن تعرض سمر الموضوع على أهلها حتى نُفاجأ بخبر موت سعيد، الأمر الذي كسر ظهر أبو سعيد .

وبالانتقال إلى مجلس عزاء حقيقي يدخل الشيخ (أداه **سليمان قطان**) ليتمم مراسم العزاء وليقدم خطبة عن الشهداء وتضحياتهم، يتضح في خاتمتها أنه انتحل تلك الصفة وهو ليس بشيخ إنما استغلاله للظرف الراهن وحبه للمال جعله ينتحل تلك الشخصية الدينية .

المختار أبو رامي من جهته عرض خدماته أيضاً ضمن تلك الجلسة، وهذا يُعتَبَر من ضمن الحملة الدعائية التي يقوم بها معظم شخصيات العمل .

لم تتجاهل **سهير برهوم** قضية الأحزاب في هذا النص، لا بل قدمت صورة عن تأسيس الأحزاب من خلال السيدة الأنيقة ليلى (أدتها **جوري يوسف**) حيث قدمت صورة عن فئة قليلة من سيدات المجتمع اللاتي لا يفوتن مناسبة سواء فرح أم حزن ليظهرن أنفسهن، ويتفعَّل دور هذه السيدة في مجلس العزاء من خلال خطابها عن الشهداء وتضحياتهم، وفي الحقيقة فإن السيدة ليلى بالكاد تهتم لفاجعة استشهاد سعيد، بل اتخذت العزاء منبراً لها للترويج لحملتها الانتخابية، وقد أوصلت **يوسف** لنا صورة واضحة عن السيدة الانتهازية الوصولية التي تسعى جاهدة للوصول إلى مبتغاها بشتى



الطرق مهما كلفها الأمر، وأعطت الأولوية للظهور على حساب المنفعة العامة والادعاء بتعاطفها مع أهالي الشهداء والنساء الثكالى، وبينما تجري مراسم العزاء تقع مشكلة بين الحضور وتعلو أصواتهم، ويظهر سعيد ليفاجئ الجميع بقوله : الحرب مشتعلة في الخارج وأنتم هنا تتخاصمون على لا شيء؟ فيصرخون باسمه متعجبين، وتتجه سمر إلى سعيد فيقول لها أنه ذهب إلى المدينة ليحضر لها الخاتم والثوب ليتزوجها، وعندما وقع التفجير في المدينة سقطت بطاقتُه الشخصية في مكان التفجير، فظنَّت الشرطة أنه من بين الشهداء ضمن هذا التفجير ونقلوا خبر وفاته لوالده وتعلو أصواتُ الجميع مرددين بعباراتهم اللازمة التي سبق وقالوها أثناء مشاهدهم المقدمة، وفجأة تعلو أصوات

الانفجارات من الخارج مع الإعتام لنسمع صوت موسيقى (وضعها **سامر الفقير**) ولتصعد الشخصيات إلى سفينة النجاة وتضاء السفينة بإضاءة (تصميم **بسام حميدي**) أضفت لمسة متمازجة مع أزياء العرض (تصميم **ريم الشمالي**) الموحدة التي تتناسب مع الديكور الشرطي (تصميم **نزار البلال**) والكتل الشرطية بالرغم من ضخامتها المبررة، بحيث قُدّم تصميم ذكي عندما تُجمع الكتل الشرطية مع بعضها لتأخذ شكل سفينة، وهنا نرى إصرار **سهير برهوم** على إيصال كلمة العرض المراد طرحها : «كلنا في مركب واحد إذا ما حلَّ بنا الطوفان، فلنلتق بكل الأحمال كي ننجو بأنفسنا، ولتكن حياتنا هي الباقية» .

حياتكم الباقية

نص وإخراج : سهير برهوم .

الممثلون : سليمان قطان-فادي حموي-تماضر غانم-موفق الأحمد-جمال نصار-جوري يوسف-رشا الزغبي-إيمان عودة-ناصر الشبلي-علي القاسم.. الطفلان : شادي جان-غسان رحال .

تصميم الديكور : نزار البلال .

تصميم الإضاءة : بسام حميدي .

تصميم الملابس والاكسسوار : ريم شمالي .

ماكياج : منوّر عقاد .

التأليف الموسيقي : سامر الفقير .

تصميم البوستر والبروشور : أدهم اسماعيل .

مساعدة المخرجة : رندا الشماس .

هندسة الصوت : فؤاد عضيمي .

تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .

كلمات الأغاني : عهد أبو حمدان .

غناء : ديمة زين الدين وعهد أبو حمدان .

مونـــودراما أبو شـــنّار

الجـراح التـي لا تبـــرد

محمـــد الحفـــري

في زمـن الانكسـارات الفكرية وتراجع المـدّ العربي الهـادر بمشاعر جماهـيره الملتهبة حماسـة وتضامناً مع القضايـا المصيريـة للأمة العربية، وفي وقـت تتكئ فيه الذات علـى نفسها، أو ربما تتقوقع أكـثر حين تعتقد أنها تنطلق نحو عـالم افتراضي مجنون يزيدهـا عزلة وبعداً عـن مجتمعهـا وقضاياه وجراحه مـن دون أن تدري.. في هذا الوقت بالذات يعود لنا العرض المسرحي المونودرامي «أبو شنّار» تمثيل وإخراج **زيناتي قدسية** ليقدم فيه شيئاً يشبـه السـيرة الذاتية التي هـي أقرب الفنـون إلى قلب المتلقـي وعقله، ولينفتح معها جرحنـا الدامس المتمثل في القضيـة الأولى، قضية فلسطين أو الجنة التي خرج منها أهلهـا، حيـث أكد من شاهـد العرض في السابق، أي في العـام ٢٠١٢ أنـه في العرض الجديد غـدا أجمل من ذي قبـل لأن **قدسيـة** الذي تماهى مع شخصيـة أبو شنّار قد غدا الآن في عمر مناسب لها .

يـترك **زيناتي قدسيـة** في مونودرامـاه هذه -التي قدمهـا المسرح القومي بدمشق في شهر شباط الماضي- بصمتـه مجـدداً في هذا المجال وهو الفنـان المشهود له بحسـن الأداء في تمثيـل النصوص المونودراميـة، كما يترك صورته معلقة بملاقط الغسيل على بروشور عمله

كمفتاح تأويلي يمكننا من خلاله الولوج إلى المضمون المكتنز بالأسرار، وليذكرنا أن الريح مازالت تلعب بصاحب تلك الصورة، شأنه شأن الكثيرين من أهل الجرح الذي لم يبرد بعد، وإن ظن غيرهم ذلك، لكنها وعلى كل حال ما زالت معلقة، وعلى الجهة الأخرى من غلاف البروشور يترك أربع صور، تمثل إحداها تلك الحمامة الكبيرة التي حملته من مكان لآخر كي يشاهد ويرى ويروي أيضاً ماذا جرى وماذا يجري، أما الأخرى فتتجسد فيها حالة المقعد أو المشلول العاجز عن فعل شيء، والثالثة تمثل ذلك الراوي الكلي العليم الخبير بحكايته ويعرف بدربة وحنكة كيف يحكيها، أما الرابعة فهي لذلك الإنسان المتواضع الذي يحدثنا بكل أريحية ويتبسط مع من يحدثهم إلى أبعد درجات البساطة، لنقول بعد ذلك إن مفاتيحه تلك تشبه المفاتيح التي حملها الأهل يوم خرجوا من أرضهم ليتذكروا من خلالها أن لهم بيوتاً تنتظرهم وسيعودون إليها يوماً، وهذا ما أكده في عبارته الأخيرة من العرض والمكتوبة تحت تلك الصور: «أنا راجع على إجزم حتى لو بالحلم» وإجزم هي بلدته الفلسطينية.

لم يكن على الخشبة سوى سرير للنوم وبعض الأدوات الموجودة في غرفة بسيطة لم يستعملها الممثل، بل بقيت كديكور للزينة، وقد ابتدأ العرض بموسيقى تشي بخفقان قلب ذلك الرجل المستلقي فوق سريره والتي تدل على حلمه الذي يستيقظ منه مرعوباً ليجلس ويبقى على تلك الوضعية حتى نهاية العرض، حيث جاءه كما هو مفترض ومتخيل عدد من الضيوف، من بينهم المعارف والأقارب وصحفي أجنبي.

يروي أبو شنار بعض الحوادث التي جرت في الثلاثينيات من القرن المنصرم والخاصة بالصراع مع المحتل البريطاني آنذاك، ويؤكد بسخرية مريرة سقوط الكثيرين بنيران صديقة في إشارة واضحة إلى التواطؤ مع ذلك المحتل من قبل الأشقاء العرب، ثم ينتقل فوراً إلى ما جرى معه في الحلم حيث حمله ذلك الطائر الكبير الذي يشبه الحمامة ليرى نفسه وهو فوق طنجة، ولعل اختياره لهذه المدينة بالذات لم يكن عبثياً وكأنه تقصد أن يبدأ رحلته من حدود الماء لينهيها عند الضفة الأخرى من الوطن العربي حيث يعمل ولده في عمان أو في خليج هرمز على وجه التحديد.. لقد جاءته البشارة وهو في حلمه طائراً فوق خشبة المسرح عن طريق صوت خارجي أخبره أن ولده شنّار يعمل هناك، فلم يصدق بداية، ولكنه قرر أن يذهب إليه، يحدوه الشوق ويجاريه الأمل بأن يلتقي بولده بعد غياب طال خمسة وأربعين خريفاً من الشوق والبعد والحرمان.

عند الحدود بين المغرب والجزائر يتوقف قليلاً ليفاجأ أن لا متاريس ولا حواجز ولا حدود أصلاً، ولا جنود يتقابلون على طرفيها وقد جهزوا البنادق كي تكون حاضرة للإطلاق.. هناك ينزل لوقت قليل ليشاهد احتفالاً مهيباً بإزالة الحدود العربية وتوجيه الطعنة القاتلة لسايكس وشريكه بيكو اللذين قسّما الوطن الواحد إلى دول كثيرة، وهناك التقى بزعيم عربي مشهور وبمناضلة قارعت المحتل الفرنسي لسنوات وقبعت في سجونه مدة غير قليلة.

لقد اشتغل **زيناتي قدسية** في هذا الجزء بالذات على زمنين، الأول هو ذلك الممزوج بالأمل الذي راود كل عربي في زمن ما بأن الوحدة قاب قوسين أو أدنى، حيث كان رومانسياً وحالماً وهادئاً نتطلع فيه صوب ما أخذ منا بنظرة من التفاؤل، أما الثاني فهو زمن التنازلات والانكسارات التي بدأت تظهر منذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم أو ربما قبل ذلك بدءاً من كامب ديفيد ومروراً بأوسلو ووادي عربة، ولعل ما خفي هو الأعظم.

لا يطيل أبو شنّار المكوث في هذا المكان بل تصفقه الغيمة كما يقول أو تدفعه ليجد نفسه فوق الأهرامات حيث أرض الكنانة أو مصر ليقابل هناك وعلى جنح غيمة أخرى هريدي الذي يؤكد له وهو يسحب دخان أركيلته ما سمعه في السابق، فقد تحققت الوحدة العربية وزالت الحدود وعادت فلسطين إلى أصحابها، والعرب ليسوا دولاً كثيرة تحكمها البطون والأفخاذ والطائفية والعشائرية وغيرها من النظم المتخلفة، بل دولة واحدة، وعندما يسأله في عهد من تحقق ذلك يهطل المطر غزيراً

أبو شنّار

لـ زيناتي قدسية

وتتبدد الغيمة ويسقط هريدي من دون أن يتمكن من الجواب، ففي بعض الأجوبة مشاكل لا عد لها ولا حصر، وهي قد تفتح جراحات جديدة .

تدفع الغيمة بأبو شنّار إلى القطب الشمالي إشارة منه إلى تجمد الضمير وبلادة الوجدان إزاء ما حدث ويحدث، وهناك وفي دوامة البرد والوحشة يرى قافلة قادمة نحوه، والغريب أن بعضهم يركب التماسيح، بينما كان شيخ القافلة يركب حماراً أسود وقد زاد استغرابه أكثر عندما عرف أنهم يتكلمون لهجته الفلسطينية ذاتها، أي أنهم من جماعته كما قال، وقد سرقوا من صرته قرار حق العودة بعد أن شطبوا منه كلمتي «العودة» و«المقاومة» كما سرقوا منه اللاءات الثلاث الصادرة عن مؤتمر القمة العربية في الخرطوم في يوم ما .

لهذه الصرّة التي حملها بطل المسرحية دلالات كثيرة، فقد رافقت أبناء الشتات الفلسطيني في تجوالهم وترحالهم إلى أماكن كثيرة، وقد أفرغتها جماعة القافلة من مفتاح الدار ومن الأوراق التي تثبت ملكيته للبيت.. لقد سرقوا من الصرة حتى الثياب الداخلية، والأخيرة ليست مهمة برأيه بعد انتسابهم إلى نادي العراة الدولي.. لقد طلب منه شيخ القافلة أن يغلق فمه ويسكت، وكان يريد أن يقتله لكنه تركه كي يموت جوعاً وتشرداً .

ينقطع مشهد القطب المتجمد حين تأخذه الغيمة إلى فوق جبل المكبر ليطل على القدس مدينة المدائن وعلى كل فلسطين وعلى إجزم بلدته على وجه الخصوص التي ولِدَ منها العالم وتناسل، فهناك وفي كرم جده التقى آدم بحواء وبدأت البشرية، وفي ذلك تأكيد على أن تلك الأرض فلسطينية منذ الأزل، ثم يحدثنا كيف داهمها القصف وهجوم الدبابات عام ١٩٤٨ وهروبهم منها وكيف أصبح فدائياً وقد تلقى في تلك الآونة خبر استشهاد زوجته وضياع ولده شنّار، لكنه يصاب بالشلل حين وقّعت قيادته اتفاق أوسلو ليبرر للجمهور سبب جلوسه على السرير، فبعد رحلة الشقاء والعناء والدماء ها هم يحصلون على البصل بدلاً من العسل، وعلى بلدية بدلاً من الدولة، وها

هـو من جديد يعـود من شروده على صـوت ينادي الحاج محمود أبو شنّار كي يهرب من مخيم جباليا قبل أن يهدم المنزل فوق رأسه .

هـو الآن فـوق عمان يرى ولـده شنّـار فيلتقيان بعد فـراق ولوعـة ويراه بـأم عينه، ينـادي عليـه، فيستجيب للنداء ويحاول النزول فلا يستطيع لأنه مكبَّل بقيود كثيرة تمنعه مـن ذلك، عندها يطلب من ولـده الصعود ليلتقيا في الفضـاء الواسع بعيداً عمن لا يريـدون لهذا اللقاء أن يتحقـق، لكنه لا يستطيع أيضاً، فاللقاء ولو كان على جنح غيمـة ممنوع بـين الأب وزوجتـه وبين أبناء هـذا الشعب بشكل عام .

عند هذا الحد يتوقف الحلم وينقطع ليعود أبو شنّار إلى أرض الواقـع المؤلم ولينتهي العرض بالصدمة التي تعرَّض لها البطل في حالـة الحلم وإصابتـه بالعجز عن فعل أي شيء على الصعيـد العملي ليجسد حالة الضعف والانقسام ليس على المستوى الوطني الفلسطيني فقط بل على المستوى العربي عموماً .

قـدم العمل حالات المواطن الفلسطيني منذ خروجه من أرض الأجداد مظهـراً حالاته النفسية والجوانية بما في ذلك مـن ظلم وقهر وتشـرد، بالإضافـة إلى اشتغاله علـى حالات خارجية هامة مرت عليهـا مرارة الأيام ومر عليهـا الوقت بعجلاته كي يجعل منهـا غباراً منسياً، لكن العرض أعاد الأمور أمامنا وكأنها تحدث تواً .

اشتغـل العرض بذكاء على مسألة الافتراض الذي استطاع من خلاله أن ينتقل ويجول من مكان لآخر سواء كان الانتقـال بواسطة غيمة أو حمامـة، وهذه الطريقة -ونقصـد الافتراض هنـا- اشتغلـت عليهـا الفنـون والآداب العالمية كثيراً، ونذكر على سبيل المثال في مجال المسـرح مسرحيـة «الغزاة» لـ**إيجون وولف** وذلك حين حلم ذلـك الرأسمالي لوكاس بـأن جيشاً من المشردين يقتحـم قصره ويصـادر أمواله ويستـولي على المدينة، وعلـى صعيد الرواية نذكر روايـة «العمى» الحائزة على جائزة نوبل عام ١٩٩٨ لمؤلفها **جوزيه ساراماغو** والذي يفترض فيهـا أن العمى قد أصاب سكان المدينة ليفعلوا مـع بعضهم كل ما هو فظيع ومرعب من قتل واغتصاب مقابـل اللقمة، وليخبرنا فيما بعـد وفي لقاء صحفي أن العمـى الذي يقصده كان عمى البصيرة والجنون الذي يسمـح بإطلاق مركبة فضائية لمعرفـة تربة القمر على سبيل المثال بتكلفة ملايين الملايين من الدولارات وتترك الكثـير من البشر يتضرعون فقراً ويموتون جوعاً، وعلى هذا الافتراض أيضاً يبنـي **ساراماغو** روايته الأخرى التـي تحمـل عنـوان «انقطاعات المـوت» وعلـى صعيد السينمـا يمكـن أن نطرح مئـات الأمثلـة، منها الأفلام التي تخص آكلي لحوم البشر .

وبالعـودة إلى الافتراض الـذي اشتغلـت عليـه مونودرامـا «أبـو شنّـار» نـرى أن هـذا الافتراض كان ناجحـاً وموفقـاً إلى حـد كبـير، لكـن ممثـل العرض ومخرجه **زيناتي قدسية** ضيَّق الخناق على نفسه كثيراً وقلـل مـن اتساع الدائرة حـين جعل من نفسـه مشلولاً عاجـزاً عن فعل شيء سوى الحلم، فأين هو الأمل إذاً؟ وهـل ستنتهـي القضية عند هـذا الحلم؟ هـل توقفت أرضنـا عن إنجـاب الأولاد وانبثاق الأمـل من جديد؟ ربمـا يدفعنا الافتراض الذي اشتغـل عليه العرض إلى الغوص داخل مكنوناته لنقـول ألم يكن فيه الكثير من الأشياء المعتمدة على ذاكرة البطل الشفوية أو ما يُطلق عليه اصطلاحـاً «الفلاش باك»؟ ألم يكـن أيامها على الأقـل قادراً على الحركـة؟ وإذا كان الأمر كذلك يجب أن يكـون فيها علـى الأقل ما يشـير إلى حركته في تلك الفـترة قبـل أن يصـاب بالشلل، وهذا يدفعنـا للقول : لقد نجـح ممثل العرض في أن يكون راويـاً باهراً حد الإدهاش، لكنـه مـن ناحية أخـرى أخفـق في معالجة العرض وفق رؤية حديثـة ومبتكرة يضيـف لها الكثير مما استجد على بلادنا خلال سنوات الحرب والمحنة، وهذا الكلام ليس متناقضـاً أبداً مع كلام من شاهدوا العرض في السابـق وقالـوا إنه اليوم أجمـل.. ومجمل القول فيما نقصده عن هذه المسرحية أنها مفتوحة على احتمالات كثيرة، ولعل مـا يشفع جرعة الأمل التي بثها العرض : «عائد إلى إجزم ولو بالحلم» .

أبو شـــنّار في حمـــص

محمد خير الكيلاني

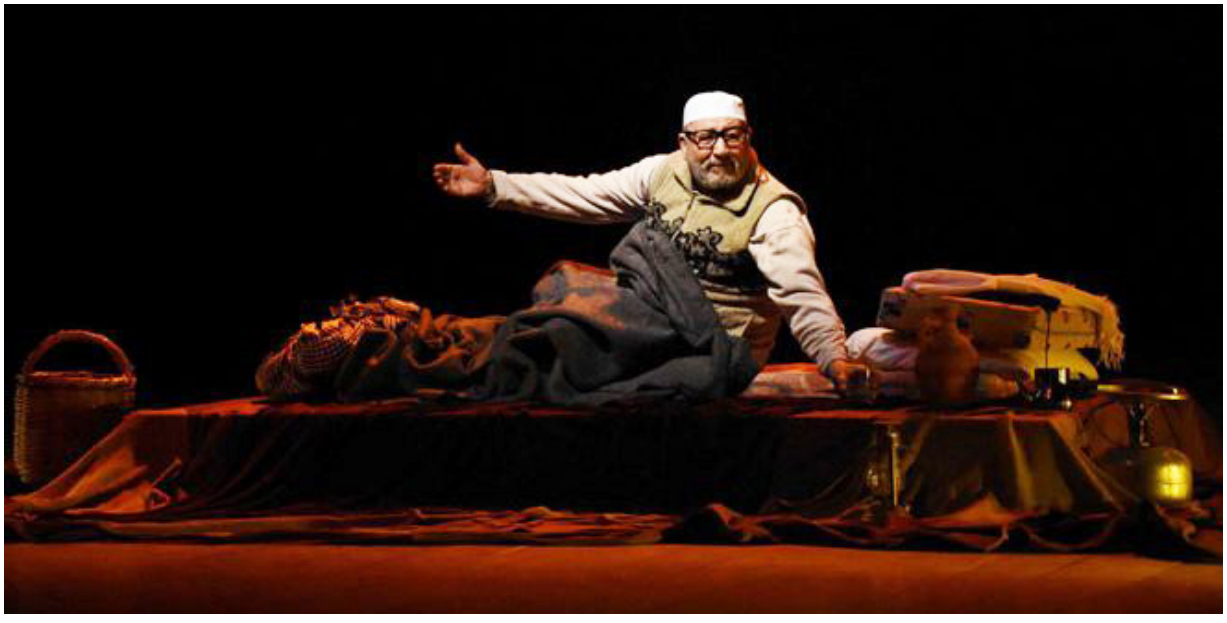
قبل تقديمها ضمن عروض موسم المسرح القومي بدمشق استضاف نادي محافظة حمص الرياضي والثقافي والاجتماعي في شهر كانون ثاني الماضي على مسرح دار الثقافة بحمص مونودراما «أبو شنار» نص وتمثيل وإخراج **زيناتي قدسية**، حيث استمتع جمهور حمص بالعرض وصفّق له وتفاعل بحرارة مع كل مفصل من مفاصل المونودراما التي تحدثت عن أبي شنار الإنسان البسيط المهجَّر من وطنه فلسطين وقد أصابه الشلل نتيجة تهجيره، حيث يتحدث عن حلم رآه له علاقة بالوحدة العربية والحدود التي تزول بمسح معاهدة سايكس بيكو من الذهن، المعاهدة التي عقدت قبل مئة عام وأدت إلى اغتصاب فلسطين، حيث يقسم أبو شنار أنه سيقاتل ويستعيد فلسطين وهو الإنسان العربي الحالم بوطن عربي دون حدود من المحيط إلى الخليج، ويراوده الحلم لأبي شنار فيطير فيه من قطر إلى قطر، ويصادف الصعاب في الدخول عبر الحدود من أجل رؤية ابنه شنار، وقد صور الفنان **قدسية** المعاناة التي واجهت الشخصية من خلال هاتف يأتيها يقول لها أن ابنك شنار في المغرب، فيطير أبو شنار وهو جالس على فراشه، وكانت أدوات الفنان **قدسية** الفنية نصف جسد يتحرك مع يدين اثنتين ورأس للتعبير عما يلاقيه في الحلم .

وقد كرَّم السيد محافظ حمص أ.**طلال البرازي** الفنان **زيناتي قدسية** من خلال منحه درع المحافظة، وقال الفنان **قدسية** عن التكريم : «إنه تكريم متميز ومختلف عن تكريمات سابقة لأنه تزامن مع انتصارات سورية على دول العدوان.. شكراً لحمص ولجمهورها الحبيب الذي يكرّمني في كل أعمالي بحضوره الكثيف» .

«الحياة المسرحية» التي حضرت التكريم والعرض توجهت إلى الفنان **زيناتي قدسية** بعدد من الأسئلة أجابنا عنها مشكوراً :

***بعد أن قدمتَ هذه المونودراما في العام ٢٠١٢ ها أنت تقدمها في العام ٢٠١٩ فهل أدخلتَ عليها تعديلات معينة تتناسب مع الفترة الزمنية التي تفصل بين الزمنين؟ وما هي مبررات إعادة العرض من جديد؟**

**أجريتُ على العمل تعديلات بسيطة، أما مبرر



السيد محافظ حمص يكرم الفنان زيناتي قدسية

إعادة تقديم العرض فقد تزامن ذلك مع مسيرات العودة وانتصارات سورية، وهذه مسألة مهمة جداً، ورغم وجود أكثر من خيار أمامنا لكن مونودراما «أبو شنار» فرضت نفسها في هذه المرحلة .

***ما هي رسالتك في هذا العرض؟**

**ما يهمني أن أقدم عملاً ممتعاً، وربما جارحاً، ولا بد أن تكون تفاصيل العرض تنتمي إلى الحقيقة حتى وإن كانت موجعة، وقد لوحظ كم كان أبو شنار واضحاً وقال أشياء لا أحد يقولها اليوم .

***هذه الجرأة في الطرح هل هي مطلوبة اليوم؟**

**دون شك هي مطلوبة لأن الفنان إذا تغاضى عن شيء من الحقيقة فيكون مدلساً، فإذا كان لا يملك الجرأة فينبغي ألا يفعل شيئاً حتى لو دفع ثمن مواقفه، فالمثقف الحقيقي والوطني والفنان يجب أن يكون صنواً للحقيقة وابناً لها ونازلاً من رحمها، وينبغي أن تقال الحقائق في أي عرض مسرحي، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بفلسطين؟

***في أعمال سابقة كنتَ تملأ الخشبة حركةً، وفي هذا العمل رأيناك لا تتحرك من مكانك .**

**عُرِفتُ في أعمال سابقة بحركتي على الخشبة، واليوم أقدم شخصية بنصف جسد وذراعين ورأس كانت أدوات التعبير عندي، ولا أعرف إلى أي مدى وصل الهدف من ذلك إلى الجمهور، وكانت هذه الوضعية مقصودة لأن النص مبني على أن الشخصية مشلولة .

***يقال أن جمهور المونودراما محدود بالمقارنة مع أنواع العرض المسرحي الأخرى .**

**لا أعتقد أن ذلك صحيح، والدليل الكثافة العددية للجمهور الذي حضر «أبو شنار» في حمص، وسبق أن قدمتُ أكثر من مونودراما في حمص وكان الجمهور كثيفاً.. أعتقد أن المعيار في إقبال الجمهور هو مستوى العمل وليس نوعه.. المونودراما تحتاج إلى رجال مسرح حقيقيين يستطيعون اجتذاب الجمهور دائماً .

***هل من أعمال مسرحية قادمة قريبة تحضّر لها؟**

**أفكر بتقديم عمل عن المجاهد عمر المختار .

مع الجميع على حدة

البحث في أعماق النفس البشرية

كتب رئيس التحرير

بعد مشاركته كممثل في عدد كبير من الأعمال المسرحية على مدى سنوات طويلة مضت على تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق يخوض الفنان **محمد مصطفى** تجربته الإخراجية الأولى من خلال العمل المسرحي «مع الجميع على حدة» للكاتب **ألكسندر غيلمان** والذي قدمته مديرية المسارح والموسيقا في شهر آذار الماضي .

في «مع الجميع على حدة» محاولة للكشف عما هو مخبوء في النفس البشرية من انفعالات وعواطف وأفكار ومواقف ورؤى لا تؤدي في المحصلة إلا إلى المزيد من تورط الكائن البشري في الأخطاء التي قد لا تبدو

مقصـودة بقـدر ما هي نتيجة لطمعـه وجشعه اللذين قد يوديا بـه لأن يصبح مجرماً بحق أقـرب الناس إليه دون أن يتعمد ذلك .

لا يقـدم العرض وجهـاً جميلاً وآخـر قبيحاً للنفس البشريـة بقدر ما يحاول إدانة هـذه النفس حتى بوجهها الإيجابـي الـذي لا يبرئه تمامـاً إنما يعمل علـى زجه هو الآخـر في أتون الإدانة بعد الكشـف عن الكثير من دقائقه وتفاصيله وأخطائه .

يقـوم العرض على علاقـة ثنائيـة بين رجل وزوجتـه، تتقاذفهما أمواج الاتهامـات والاتهامات المضـادة، الأمر الـذي يدفع بهما معـاً إلى الزاوية الضيقة من علاقتهما القائمة على رابط يجمعهما وقـد أضحى جـزءاً من الماضي، وهـو العامل الذي يجعل مستقبل هذه العلاقة في مهب الريح .

محمد مصطفى في تجسيده لشخصية الزوج بدا قادراً على الاستفادة من تراكم خبراته وتجاربه السابقة كممثل في عروض المسرح القومي، فأمسك الشخصية من كافـة جوانبها وأبرز روح الانتهازية والوصوليـة التـي تفيض بها، مركّـزاً على الصراع الداخلـي الذي يدمرها تدريجيـاً وعلى الانفعالات الخارجيـة بالتوازي مـع ما هو مُضمَـر وغير قابل للإفصاح عنه .

مـن جهتهـا شكّلـت الممثلـة **لجـين حمـزة** القادمـة إلى مسارح دمشق من مسارح السويداء والمسلحـة بخـبرة قـد تكـون متواضعـة، لكنهـا مدعومـة بجائزة أفضل ممثلـة في إحدى دورات مهرجـان السويـداء المسرحـي وبجـرأة علـى تقمّص شخصيـة صعبـة وبحاجـة إلى الكثـير مـن الجهـد الجسدي والنفسيّ على تجسيدها، فكانت نداً واثقاً من إمكانياته لشريكها الفنان **محمد مصطفى** .

مع الجميع على حدة

نص : ألكسندر غيلمان .

إخراج : محمد مصطفى .

تمثيل : محمد مصطفى-لجين حمزة .

تصميم الإضاءة : نصر الله سفر .

تصميم الديكور والملابس : سهى العلي .

تأليف موسيقي : أيمن زرقان .

مكياج : نورا الخطيب .

التصميم الإعلاني : محمد خليلي .

مساعدة المخرج : رندا الشماس .

شـــارة

صـــراع الأبنـــاء عـــلى ميـــراث الآبـــاء

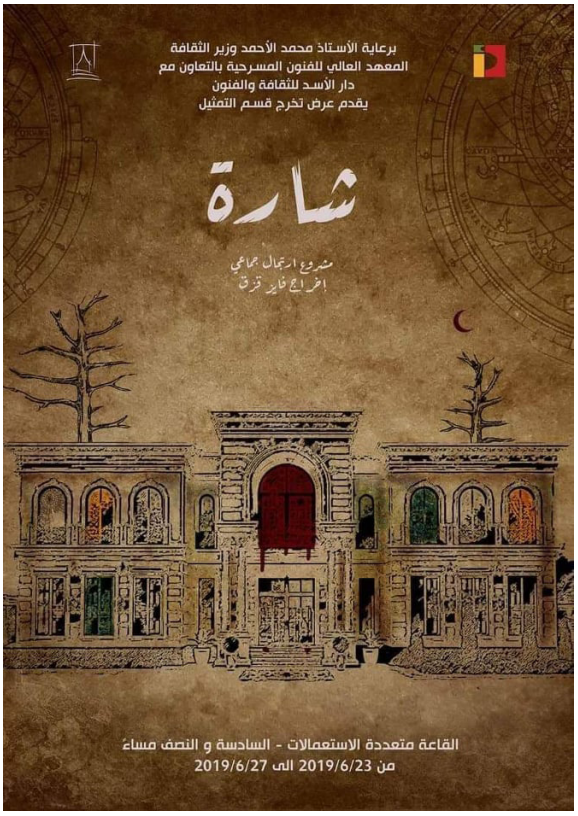
برعايـة أ.**محمـد الأحمد** وزيـر الثقافة قدم المعهد العالي للفنون المسـرحية بالتعاون مع دار الأسـد للثقافة والفنـون عرض التخرج للعـام الدراسـي ٢٠١٨-٢٠١٩ وكان بعنوان «شـارة» إخراج الفنان **فايز قزق** المدرّس في المعهد العالي للفنون المسرحية .

يتحدث العمل عن صراع ينشب بين أبناء رجل متوفّ على الميراث، الأمر الذي يـؤدي إلى الإساءة إلى تاريخه ومسيرة حياتـه في إطار كوميدي ساخر، دون أن يتجاهل العرض ظروف الزمان والمكان (سورية العام ٢٠١٩) .

جسّد شخصيات المسرحية خمسة عشر ممثلاً-طالباً حـاول كل واحد منهـم العمل على الشخصيـة المسندة إليه ضمن الرؤية الشمولية للعرض من وجهة نظر المخرج الذي لجـأ في كثير من مراحـل العرض إلى الاعتمـاد على الأداء المفرد في إيصال الحدث ورسم الشخصيات على مدى ثلاث

ساعـات ونصف كانت كافية للإحاطـة بجوانب شخصيات العمل.. ورأى الإعلامي **نضال قوشحة** أن العرض قام على حـدث حكائي بسيـط لم يحمل الكثير مـن العقد الدرامية، تـاركاً المساحة الأكـبر للطلاب المشرفين علـى التخرج بأن يساهـم كل واحـد منهم بـأداء يعمّـق من خلالـه مكونات شخصيتـه، فذهبـت المسرحيـة في عمـق الشخصيات ولم تذهـب في استعراض مساحة كبيرة ومتغـيرة من الأحداث بحيث كانت أحداثها قليلة لكنها عميقة .

وسبـق للمخرج المسرحي **فايز قـزق** أن قدم لطلاب المعهد العالي للفنـون المسرحية أعمـالاً مسرحية عديدة نذكر منها : «النو-مركب بلا صياد-أ ب سلبي-حلم ليلة صيف-حكاية السيدة روزالين» .



المسمار الأخير

طقـــوس الخطايـــا والغفـــــران

اليـــاس الحـــــاج

بـين السـلام والخطيئـة (الخيانة والغـدر) علاقة إشكالية جدلية لا تزال تحت مجهر صنّاع الفنون الدرامية والأدبيـة، وهي بالطبع غير مستقرة في جوهرها في تاريخ البشرية الطويل، فهـي في أشد حالاتها استقراراً لم تكن إلا محطة استراحـة لمن أرادوا فلسفتها في نص مسرحي أو أدبـي روائـي وقصصـي وغـير ذلك، فهـي لم تكن إلا أنموذجاً في سياق نظريـات العقْد الاجتماعي وطروحاته لعقاقـير مسكّنة لم ولـن تتطور لتصبـح علاجات ناجعة لا لقـروح الحاضـر ولا لعقابيـل الماضي، غـير أن عرض المسـرح القومـي في اللاذقيـة «المسمار الأخـير» للكاتبة **غلاديس مطـر** إعداد وإخراج **لؤي شانـا** جاء هذه المرة بالمختلـف في صياغته لدور المسـرح والشخصية المثقفة، وكأن الكاتبـة أرادت أن تطـرح منذ بدايـة العرض سؤالاً حـول مفـردة الثقافـة ودور المثقفين في فضـح الخيانات القديمة والحديثة بهدف المصالحة والتأكيد على السلام وحـب الأوطـان.. مـن هنا جـاء التمـازج بـين الحاضر والماضـي في النصـ المسرحي «المسمار الأخـير» مُسقَطاً على واقع ما تعيشـه بلادنا من ضغوطات خلَّفتها الحرب الكونيـة الإرهابية وما يطمح إليه فريق المسرح من تقديم مشـروع مسرحـي معاصـر يحكـي هواجس النـاس في الواقـع الأليم بهدف تقديم مشروع فكري حضاري يحمل مقوّمات الرؤية والرسالة والأهداف والتي تبدأ مع الرجل

العامل في المسرح (أداه الفنان **محمد أبو طه**) الباحث ببلاهة عفوية عن المسمار الأخير، في الوقت الذي تعلن فيه المؤثرات السمعية والبصرية بدء فرجة مسرحية داخل المسرح، شكّلها عدد من الممثلين القادمين بتنوع نماذجهم من الصالة وجهات الخشبة دلالة على فوضى الزمن والضياع في بحثهم عن فكرة تليق بتاريخهم المسرحي المشرف، وقد أبلغهم عامل المسرح عن وصول ضيوف ثلاثة فيمنعونهم من الدخول حفاظاً على الوقت ورغبتهم في إنجاز ما يصبون إليه، وبذلك تبدأ رحلة النص في الولوج إلى عمق المعرفة نوعاً من إحداث التوازن في القوى بين اللحظات الساخنة وهرج فريق المسرح من جهة، والفكرة القادمة من الغموض مع ثلاثة مجهولين وإصرارهم على الاعتراف بخطاياهم من جهة ثانية في تأهيل ذكي للمقاربة بين التاريخ القديم والحدث المعاصر، فكان في ذلك بحث سايكودرامي لمشروعين ضمن سياق مشروع واحد، وكان من الطبيعي أن يكون لكل مشروع ما يعارضه رؤيةً أو رسالةً أو منهجاً أو أهدافاً طبقاً للقناعات التي ينطلق منها الاتجاه المعارض، أي المخرج والممثلون في المسرح من جهة، ورجالات التاريخ من جهة ثانية، وعند اقتراب المشروعين من الاحتكاك والتلاحم في الأفكار الجادة تبرز القدرة على الحكمة التي يتمتع بها كل طرف (التاريخ والمعاصَرة) وبذلك يعود كل شيء هادئاً محرضاً لعرض كل منهم وجهة نظره بعد أن تحولت القناعة من لعب ومماحكة إلى أهداف سعى معها خيال مؤلفة العرض لإنارة الدروب الضبابية أمام ضحايا سقطوا عند عجلات الخيانة والزمن وقد عادت بهم تلك العجلات إلى التاريخ القديم وإلى كل من خان وطنه حديثاً بدعوة للعودة إلى الاعتراف بالدينونة، ومن ثم إطلاق مفهوم السلام في سعي دؤوب لتحقيق مشاريع حضارية تعيد إعمار النفس البشرية أولاً بما يدفع استمرار دوران عجلة نهضة المشاريع الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وحتى الدينية، فتسمو الإنسانية وتعلو أصوات الحق معانقةً الشمس والسماء، مغتسلة وجوهها بندى السحاب.

إن علامة الاستفهام التي شكّلتها الملامح الأولى لدلالة الربط بين التاريخ والمعاصَرة برزت كمعايير ذهنية للرمزية التي أبدعها خيال الكاتبة **مطر** في تخيلها صياغتها المبتكرة لمعالجة فكرة النص، مؤكدة امتداد العقل البشري في التعبير عن المجهول، معتمدة على أن الجهل بالشيء أو بالأشخاص يُعد أحد أبرز الشرور كونه يقبع متمترساً خلف هذه العلامة، ومع فتح الأبواب على مصراعي التاريخ والتعرف عن قرب على الضيوف الثلاثة القادمين من الخطيئة والتي جوهرها الخيانة للذات البشرية والوطن فإن مونولوجات الشخصيات تنقل العرض إلى المواجهة مع المتلقي كما فعلت الكاتبة في فلسفتها السردية وبشكل تدريجي للكشف عن مكنونات الألم والندم لشخصياتها المستحضرة إلى موقع الخشبة (بروتوس، يهوذا الإسخريوطي، بطرس الرسول) وبتعرية ماضيهم الأسود في الخيانة تتطور الانفعالات الداخلية، مطلقة –أي الشخصيات- شعاراتها ورغباتها في تشكيل خارطة وطن منتزَع من رؤى وفلسفة الكاتب **محمد الماغوط** في ما كتب تحت عنوان «سأخون وطني» وهذا ما وقفت عليه واجبات كاتبة النص التي أرادت أن تعود للبحث عن حلول لعلاقة المسرحيين بالمسرح وأهمية النص أولاً وعلاقة الجمهور بالعرض البعيد عن المباشرة، إلى ما هنالك من تفاصيل حسية ووجدانية وإنسانية ووطنية شكلت بنية العرض في تجاوزاته لتلك العلامة-الاستفهام والمضي قدماً نحو إعادة صياغة الواقع والتاريخ كمهمة أولى لأهل المسرح (المثقفون) الأمر الذي زاد في عدد علامات التعجب وازدحامها في ذاكرة الناس، وقد نجح العرض في ذلك، مولّداً الضغط النفسي لدى الجمهور، ثم أعلن دعوته للاعتراف بالخطيئة وحبّ الإنسان للإنسان والأوطان قبل أن يحدث الانفجار فيشعل حرائق النفوس.

وتُفتَح الأبواب في تشكيل هندسي بصري، وتقتحم الشخصيات الرئيسة في العرض المسرحَ باحثةً عن مُخرج، أي مخرج، لتبوح بما يشعل نار ماضيها الممتد إلى الحاضر في شخصيات الخطيئة، وتأتينا الشخصية الأولى بروتوس وقد أداها الفنان **خليل غصن** مجسّداً ذاكرة إحدى شخصيات أشهر قصة خيانة في التاريخ القديم

والتي حفظ عنها الجملة الشهيرة «حتى أنت يابروتس؟!» التي تعود بنا حسب الوثائق التاريخية إلى مئة عام قبل الميلاد، حيث ولِد غيوس يوليوس قيصر في عائلة عريقة من الأشراف الرومان، وقد عايش في مرحلة مراهقته عهد الحرمان من حماية القانون الذي فرضه ماريوس صهر أبيه، كما عايش عهد ديكتاتورية سولا وأوائل عهد بومبي القائد الروماني، كما يُعتَبَر يوليوس قيصر من أبرز الشخصيات العسكرية الفذة في التاريخ وصاحب ثورة تحويل روما من جمهورية إلى مملكة وكان امبراطوراً لها، وخلال السنوات التسع التي تلت انشغل قيصر بقيادة حملاته في بقاع مختلفة من العالم شملت توسعة نفوذ روما إلى كل من بلاد الغال (فرنسا) وسورية ومصر وغيرها، حيث كانت معظم حملاته ناجحة إلى حد مثير، كما حاول تحسين ظروف حياة المواطنين الرومان وزيادة فعالية الحكومة وجعلها تتبنى مواقف تنم عن صدق وأمانة، وأعلن في العام ٤٤ ق م عن جعل ديكتاتوريته المطلقة حكماً دائماً على روما، غير أن أعداءه الكثر دبروا له مؤامرة كانت نتيجتها اغتياله في آذار من العام ٤٤ ق م مما أدخل روما في حرب أهلية أخرى وحزن كبير على فقدانه، حيث انتقم ماركوس أنطونيوس زميل قيصر وأغسطس قيصر ابن قيصر بالتبني من مغتالي قيصر وهم إما بروتوس الذي يُعتقد أنه كان ابناً لقيصر والذي قدم له قيصر في حياته العديد من المناصب والألقاب وعيَّنه حاكماً لغاليا ومع ذلك صوب نحوه الخنجر، فقال له يوليوس قيصر : «حتى أنت يا بروتوس؟» مما جعل اغتيال قيصر قصة درامية

تاريخية ذكرها العديد من الكتّاب، وأبرزهم **شكسبير** الذي وصفها بأقبح عملية اغتيال في التاريخ، حيث تدور تفاصيل المؤامرات، وبعد الإعلان السابق ذكره قام زملاؤه بانتظاره في القاعة، وما إن جلس معهم حتى قاموا جميعاً بطعنه بخناجرهم في بطنه وصدره، وكان الاتفاق أن لكل شخص منهم طعنة حتى يموت على أيديهم جميعاً دون أن تقع التهمة على شخص واحد، وتتالت الطعنات على أحشاء يوليوس قيصر حتى جاءه آخرهم بروتس السابق ذكره وطعنه بخنجره مع الجملة الشهيرة، وقال له إني أحبك ولكن أحب روما أكثر منك، وجذب سلاحه من أحشائه ومات يوليوس بهذه الصورة البشعة .

ومع الشخصية الثانية المستحضرة من التاريخ يهوذا الإسخريوطي (أداه الفنان **نبيل مريش** المشهود

له بتجسيد الشخصيات التاريخية) والتي تأتي في سياق العرض لتعبّر وكما هو معروف عن أشهر تجسيد لصورة الخائن في التاريخ الديني للبشرية ومن دون وشايته بسيده المسيح ما كان له أن يصلب وما كان الخلاص الأبدي الذي تقوم عليه المسيحية في العالم، لذلك اعتُبِر يهوذا الإسخريوطي لغزاً محيّراً في تاريخ المسيحية، دافعه لخيانة معلّمه ليس بديهياً إلى الدرجة التي نتصوّرها.. ومن هنا نطرح الاستفهام الذي جاء به نص «المسمار الأخير» : هل فعلاً من أجل ثلاثين من الفضة؟ هل ندم على فعلته فأعاد المال إلى كبار الكهنة الذين رفضوا إعادتها لخزانة الهيكل كونها كانت ثمناً للخيانة واشتروا بها قطعة الأرض «حقل الدم» لتكون مقبرة للغرباء، فشنق يهوذا نفسه فيها بحسب إنجيل متى؟ أم أنّه كابر ولم يندم واشترى «حقل الدم» بنفسه ولنفسه، لينزوي فيه، ولم ينتحر شنقاً، بل عوقب ربانياً بمرض مزّق أمعاءه ليس له شفاء، كما جاء في أعمال الرّسل؟ وفي العرض سؤال ملحّ : هل يشفع الندم ليهوذا على فعلته أم العكس؟ والجواب اعترافه على الخشبة بأنه خان سيده، لكن ليس لدواع جهنمية ولا اندراجاً في خطة خلاصية، بل كواحد من هؤلاء الأناس العاديين الذين يسهل على السلطات الخبيثة أن تجبرهم على التعاون معها بمزيج من الابتزاز والتغرير وليست لديهم الخبرة في كيفية الحيلولة دون ذلك.. وفي السياق تجدر الإشارة إلى استثمار الصوت الشجي للفنان **نبيل مريش** في ترنيمة «وا حبيبي» كعنصر مضاف لتنوع الإسقاط السياسي والديني الطقسي على حد سواء، فتفتتح الشخصية (يهوذا) لقبلة غاشة كبوحها بترتيلة .

ومع شخصية بطرس الرسول (أداه برهافته ونبرته الدافئة الفنان **وديع ضاهر**) الذي كان حبه جماً وغيرته ملتهبة لمعلمه، ولكنه كان متسرعاً ومندفعاً، فهو الأول الذي اعترف بلاهوت المسيح والأول الذي بشَّر بالمسيح في يوم الخمسين، لكنه في اندفاعه حاول أن يمنع المسيح

مـن أن يموت، ولما قـال له المسيح أنـه سينكره ثلاثة قبل أن يصيـح الديـك مرتين أجاب في تحـدّ : «لو اضطررت أن أمـوت معك لا أنكـرك» وفي لحظة القبض على المسيح استل سيفه ليدافع عن ذاك الذي مملكته ليست من هذا العـالم، وكان بطرس والحال هذه بحاجة إلى تجربة مرة تهزه وتعرّفه ضعفه، فكان أن أنكر سيده ومعلمه بتجديف ولعـن وأقسم أمام جارية، ولكنـه سرعان ما رجع لنفسه وثـاب إلى رشـده وندم ندمـاً شديداً وبكي بُـكاءً شديداً، وقصد قبر معلمه باكراً جداً، فجر يوم قيامته .

تلـك الشخصيـات الثـلاث لم تشـكل صراعـات في العرض، وحتى حضورها المفاجئ إلى فرقة مسرحية لتقدم اعترافاتهـا ورسائلهـا لم يكن حدثـاً درامياً، بـل نوعاً من الفلسفة التاريخية المعاصرة لنص أراد أن يفضح من يدّعي بأنه يملك الحقيقة، وأن ذلك يستلزم التبلسم بشغف عشق الأوطان، محاولة تشريـح الزمن الماضي بمجهر الحاضر، كاشفـة عن وجـه آخر للصـراع بين الحضـارات الجدلية والتي جسد جانـب منها الفنانان **مصطفى جانودي** و**راما قرحـالي** بإيقاعات حركية راقصـة أنتجت محاكمة يهوذا الإسخريوطـي شنقـاً، كمـا أن الاستفادة مـن شخصيات دينية لصالح حـدث معاصر تأكيد آخر على عدم انفصال تلك الشخصيات عن الحياة وعلومها الطبيعية والفيزيائية وغيرها، وأن الثقافـة لا تتعارض مع الأديان، وأن كل ما في الحياة يخضع لطبيعـة البشر في الخطيئة والعودة عنها في الخيانة وفي الوفاء للأوطان .

وعلـى الصعيـد الفني ثمـة ملاحظـات جوهرية لا بـد من الإشـارة إليها والتي لـو تم تجاوزها لكان العرض أكـثر تماسكاً وتأثـيراً درامياً وبصريـاً، وأهمها العنصر الدرامـي التمثيلـي في إسناد أدوار لبعض الممثلين ممن لم يستوعبـوا أهمية عمق حوارات النص المكتوب ودلالاته الفلسفية مما جعلهم يتحركون في فراغ وبحالة غرائبية، يتشدقـون بالمواعـظ المباشـرة حـول دور الممثـل وأهمية النصـ كمرحلـة متقدمـة في أي عرض وكيـف تتحقـق عناصر التكامل بعيداً عـن الخطابية والمباشرة وضرورة امتثال الجميـع لدكتاتورية الإخراج، وهذا ما جعل فرجة العرض في مواضع خلل بسبب ارتبـاك البعض في الأداء التمثيلـي والحركـي الجماعي والذي كنـا نطمح أن يكون عفويـاً منظمـاً لمجموعة هـواة منضبطـين في إيقاعاتهم وردود أفعالهـم، والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه : لو تمت الاستفـادة من عـدد الممثلين الكـثر على الخشبـة كفريق جوقـة كما حـدث في أحد المشاهـد أو بتشكيلات تعبيرية حركية جسدية كما في لوحة الرقص التعبير ألم يكن ذلك مجدياً أكثر مـع مجموعة بدت في تعاونها المحب للمسرح بحاجة لإظهارها بشكل أفضل فعلاً وتأثيراً؟

لعـب الديكـور كشـكل أنيـق متنـوع الاستخدامـات عنصـراً وظيفيـاً جماليـاً يضـاف للعبـة المسـرح داخل المسرح، في حين تكررت طريقة استخدام المؤثرات مرتفعة الأصوات بطريقة لم تخدم الحالـة الروحية للشخصيات التاريخيـة، لتأتـي إضاءة **بـراءة حسينـة** العنصر التقني الأفضـل فنيـاً في تحقيقـه شـرط الانتقـال البصري بين أزمنـة الواقع والعـودة للتاريخ وبتشكيـلات لونية مشغولة الحـزم حسب مراحل مساحات اللعب المسرحي للممثلين، وبمهنيـة حسيـة في استخـدام خيـال الظل أثنـاء ترنيمة يهـوذا، كما حضرت أزيـاء **ابتسام خـدام** مناسبة لطبيعة الشخصيـات بأشكالهـا المختلفـة والتـي أضـاف مكياج والشعـر المستعار لـ **مهند نزيهـة** للتاريخية منها اقترابها من حقيقتها المقنعة لممثلين ثلاثة مخضرمين على خشبات مسارح تستحـق التجريب أكثر والعودة للسؤال الأول : هل لا تـزال الثقافة المسرحية بحاجـة إلى مزيد من التعريف وقد أكدت الكاتبة في منعطفات نصها أن معظم المفكرين لم يكملوا مشوار تعريف الثقافة؟ وهنا سؤال آخر يطرحه العرض في مقارباتـه الفكريـة الفلسفيـة : هـل أعطـت النصوص التاريخية أو المعاصرة كل ما لديها من معان أم أنها لا تزال تختزن رمزيات خلف مباني حروفها وأشكالها الفنيـة؟ وأن مـن بـين مهـام النصـ المسرحـي هندسة تصنيف المعاني ونقلها إلى أماكنها المناسبة في المباني وفي هذا حفظ للمعاني من التشظـي والضياع وانعدام القيمة وحفظ للمباني من الاغـتراب لتمكن الحقيقة التي تجلت بنبذ الخيانة والتضحية بتفان في حب الوطن .

تصوير فوتوغرافي : خالد منير حمادة

من عروض الموسم المسرحي في اللاذقيـــــة

أنـــور محمـــد

تصحيح ألوان

معركة بحرية لا نهرية أرادها الكاتب والمخرج **سامر محمد إسماعيل** في مسرحيته «تصحيح ألوان» لفرقة المسرح القومي بدمشق والتي استضافتها خشبة مسرح قومي اللاذقية في شهر حزيران الماضي، معركةٌ بين بطل، الممثِّلة **ميريانا معلولي** بدورين، الصحفية رشا، ومايا ابنة الضحيتين سُليمى واسكندر، وخائن، الممثِّل **يوسف المقبل** وهو يلبسُ ثوب الأبطال، وهذا ما دفع المُخرج ليُدخلنا في زمن كرونولوجي في المستوى الأوَّل التمهيدي من الفعل التراجيدي، فنراه وهو يكشف كيف كان يؤسِّس لجريمته، ومن ثمَّ يُدافع عنها، وإذا به في المستوى الثاني التصعيدي يضعنا في زمن لا كرونولوجي وقد صار يتكشَّف كذبه وانحطاطه، فالكذب الذي هو خيانة هو جوهر الفعل المأساوي، اختلاط الذكريات مع

الأحلام، ومن ثـمَّ نراها داخل مَشاهد متعاقبة من حوار ساخن يكاد يكـون دامياً بين جابر ومايا في نقلات حسيَّة محرِّكـة سرعان ما تتحوَّل إلى الفعـل في مواقف بصرية يمكن أن يُسفحَ الدمُ فيها ولا يُسفح .

الممثِّـل **يوسـف المقبـل** الـذي أدَّى دور الروائي جابر إبراهيـم الـذي سـرق رواية صديقـه ورفيقـه في الحزب اليساري السرِّي اسكندر ياسين كان قد سرق أيضاً زوجته الممثلـة المسرحيـة سُليمى بعد أن رمـاه في المُعتقل عشرين سنـة بوشايـة حيازته أعـداداً من جريدة الحـزب كوثيقة دامغـة على أنَّه مجـرم سياسي.. **يوسف المقبـل** كان يرينا كيف كان يدغم اندفاعاته الطبيعية كممثِّل مع المتناقضات الجدليـة الكفاحيـة لهـذه الشخصيـة المركَّبة مـن مزيج مـن البطولة والخيانـة التي كان فيها بطـلاً لا خائناً، وهو يصبرُ -مُجاملاً- على ممارسات رفيقه المناضل والروائي المثقَّف اسكندر ياسين الذي كان يتظاهر بالحب والشجاعة والشـرف الحزبي والوطني، فيمـا كان في الواقع حسب ما يـروي جابر إبراهيـم للصحفية رشا يبتلـعُ الحزب، يبتلعُ بشبقـه الجنسي والسياسي النساء والمال والسلطة، والذي يمثِّل قاعدةً وليس استثناءً في الحياة الحزبية العربية، هذه الشخصية التي التقطها **سامر محمد إسماعيل** قلَّ مثيلها في الدرامـا العربيـة، شخصيـة قيادية في حـزب سياسي تحمـل أفـكاراً شبـه كيميائية، تخلـط السياسـة بالثقافة بالوطن بالقومية بالإنسانية بالعدالة بالاشتراكية، وتتبادل الجذب والصـدَّ مع الرفاق كما مع الدولـة التي هو ندٌّ لها فيمـا هي عدوتـه، شخصية تنشـر كارزميتها مثل فيروس الـزكام، ورغم أنَّهـا بطلة قضت عشريـن سن في المعتقل، لكنَّهـا كمـا قُدمَت هي مَـنْ سيكـذب علينـا وتقبض على أرواحنا وتصبح عندها رهينة .

الممثِّل **يوسف المقبل** عملَ على دوره بتوازن ذاتي، كان يتوالد وينمو وهو يرينا أنَّ الإيديولوجيا أو العقائد إنَّما هي أقنعة، وهـذه الشخصية الإشكاليـة في الحياة السياسية العربيـة جديدة على المسـرح السوري كمـا العربي، ومِنْ قبل لعبتْ عليها الرواية أو قاربتها كما فعل **الطيب صالح** و**عبد الرحمـن منيف** و**نجيب محفوظ** على سبيل المثال في بعض رواياتهم.. **سامر محمد إسماعيل** وهو يلعب مع ممثليه **يوسـف المقبل** و**ميريانا معلـولي** هذه اللعبة إنما يصنـع مسرحاً حيَّـاً لا يرفع يافطـات سياسية، فالجدار الزجاجـي مع الستارة التي بثَّ عليهـا الإرسال الفيديوي علـى الفيسبـوك في آخر لحظـات العرض بعـد أن صُدِمَ جابر بـأنَّ اعترافاته التي كشف فيها عـن دونيته وَضِعَتِه ونذالته كان الناس يشاهدونها، ستارة وجدار متضافران مع سياق نموّ الفعل الذي انتهى بعدها بنوبة صرع أصابت مايـا وهي لحظـة ضعف يستغلها جابـر، فَيُكَوِّمُها بعد أن يُقيِّـد قدميهـا ويديها ويضعها في حقيبـة سفره التي كان سيرحـل بها إلى دولة خليجية ليستلم الجائزة التي فازت بهـا روايته «الخوف» التي كتبها والد مايا ونشرها باسمه بعد أن ضيَّع اسكندر في السجن .

قـدم المخـرج في «تصحيـح ألـوان» الحقيقـةَ وهي تجرحنا، و**يوسف المقبل** و**ميريانا معلولي** لعبا دوريهما بطريقـة مفاجئة وغير مُعلنة أو مُكـرَّرة وبشجاعة وحريَّة في الأداء، وبقـدر مـا كانـا يُخيـلان كانا واقعيـين، كانا يُزيحـان الشـكل الحقيقـي ليحـلَّ المُتخيَّـل المُفترض، والعكـس، فكما كان جابر مُجرماً كان قاضياً، وكما كانت مايـا تُمثِّـل دَوْرَيْنْ، الأوَّل عتبة للـدور الثاني كانت واقعية وهي تستدرج جابر الخائن والكذاب والمنافق في مقابلتها الصحفيـة التي كانت تبثها علـى الفيسبوك، فجاءت بالـ «هناك» إلى الـ «هنا» جـاءت بالماضي إلى الحاضر، فهي مـع صوت الممثـل **أيمن زيـدان** الـذي لعـب دور الشاهد واستدعـت صوتـه مـن آلـة التسجيـل الـذي كان صوت الماضي كأنَّنا كُنَّا في محكمة .

اسكنـدر ياسـين والـدُ مايـا في دوره هـذا حسب ما رواه جابـر، ومـن ثمَّ ونحن نسمع صوتـه يُكذِّب جابر كان يتشارك مع الجمهور، فهو صادقٌ ويكذب، وكذَّاب ويصدق كأنَّ المخـرج يريد أن يُرينا كيف يُقاتـل الإنسان المتفوق.. جابـر واسكندر دونجوانـان في الشبـق السياسي والشبق الجنسـي، إنسانان متفوقـان وخارقـان، ويكشف المخرج عـن جوهريهما الداخليـين، فنرى شهوتهمـا العارمة إلى السلطـة والجاه والمال، فيما سُليمى ضحية الزوج اسكندر والعشيـق جابـر، وكان جسدها هو قضيـة القضايا وليس روحها عندهما، وهي القوية بمشاعرها الإنسانية، أعطت

كلا الوحشين ما أرادا ولم تأخذ منهما شيئاً.. لقد قتلت في داخلها وهي الممثلة النجمة المسرحية ألكترا وأنتيغون وديدمونة وفيدرا والأم شجاعة وسُليمى، وماتت حزينة، والمخرج يعتز بهذه الضحية التي استسلمت للسلطة الذكورية الشرقية (يُذكرنا المخرج بأنتيغون التي تقابلها مايا التي لا ترى أنَّ أباها حين اضطهدَ أمَّها كما يروي جابر في علاقته السرية معها كان آثماً) اسكندر عاقبه جابر بالوشاية به إلى السلطة ليخلو له الجو وليس النضال، فَسَجْنٌ ومن ثمَّ فإن مَوْتُ اسكندر هو راحةٌ لجابر وليس لسُليمى، وباعثٌ للألم والحقد عند الطفلة مايا التي كبرت، وها هي جاءت لتنتقم لأبويها.. مايا تُحب والدها كما أنتيغون، ومستعدة للتضحية بنفسها.. لقد كانت ستقتل جابر لولا أن فاجأتها نوبة الصرع، فسقطت على الأرض، وهنا استغلَّ جابر هذه اللحظة فعبَّأها في حقيبة السفر.. نوبة صرع جاءت ضرورة وإن كانت صدفة لتدخل في بنية شكل المسرحية كحل مُفاجئ لأنَّ استمرار الحدث بعد هذا مستحيل وإلاَّ تمزَّقَ النسيج الدرامي للمسرحية .

المسمار الأخير

المسرحُ فعلٌ كوني، يتعالق مع القضايا المعرفية للعقل، فيستنطق اللحظة الحاضرة حتى تُثبت بطولتها أو خيانتها، فيُطبق القانونُ حكمَه عليها، فيُدق في عنقها المسمار، وهذا ما أفلتَ من يدَي **كلاديس مطر** مؤلفة مسرحية «المسمار الأخير» والمُخرج **لؤي شانا** في العرض الذي قدمته فرقة المسرح القومي في اللاذقية في شهر أيار الماضي .

تسعة ممثلين وممثلات مع مخرج مُفترَض يتراكضونَ ويتقافزون وقد شغَّلوا الاحتياطي الفكري عندهم بحثاً عن فكرة لعرض مسرحي يشتغلونه، وإذا بثلاثة ممثلين بأدوار يهوذا الاسخريوطي وبروتس والقديس بطرس يقتحمون خشبة المسرح بعد أن أزاحوا عامل المسرح من طريقهم ويبدأ الحوار المعتمد على ألفاظ وليس على أحداث أو أفعال، من خلال بنية سردية مفكَّكة، فالكلام وإنْ بدا كلاماً في الحوارات بين شخصيات العرض إلا أنَّه جاء باهتاً ويبعث على الكآبة، ولو أنَّ المُخرجَ استغنى عن الكلام واكتفى بالتلميحات والإشارات الحركية والصوتية والبصرية لأثار بعض خيالنا .

المسرحُ بشكلٍ عام يطرحُ قضايا جادَّة، لها علاقةٌ بحياة الإنسان ومصيره، بينما في هذا العرض ذهب إلى تسطيح الأفكار، فما فعله يهوذا وبروتس تحديداً (أستثني بطرس) هو أنَّهما قاما بممارسة مهنة وليس جريمة، مع إنَّ مساحة دوريهما في العرض لم تستثر سخطنا ولا غضبنا وكأنَّ ما طرحه هو إشاعة عن الخيانة وليس حقيقة، وكمتفرجين حسب العرض لم نقبل بخياناتهم، وهذا كلامٌ موجود في كتب التاريخ ومرويّ بروايات متعددة، منها لا يرى أنَّ ما فعلوه يستوجب الاهتمام به، خاصة وأنَّ بنية «المسمار الأخير» تقوم على فكرة الاستتابة، فلا بطولة ولا خيانة، حتى إنَّ العرض بدأ وانتهى ولم نعرف ماذا يريد من الحوار الذي سمعناه من أفواه الشخصيات، فلَمْ نَرَ الشجاعةَ ولا الجُبن، لا النصرَ ولا الهزيمة، لا الرضا ولا الغضب، لا الكأسَ الفضي ولا الإسمنتي، لا الطاووس ولا الدجاجة، لا أبطال ولا أفعال، ولا صُدفة ولا ضربات قَدَرْ.. مجموعةٌ من المُمثلين بالإمكان الاستغناء عن أدوارهم جميعاً ووضع المُمثل الذي يقوم بدور المُخرج في حال تأمُّل وتفكير بحثاً عن فكرة لينسج منها ثوب مسرحية، فما معنى أن تُتفتح المسرحية بتسعة ممثلين وممثلات على الخشبة يتداورون ويتساءلون ليولدوا فكرةً لمسرحية؟ وأين ذهبت صيغُ التعبير الدرامي؟ وإذا كان بروتس وكذا الاسخريوطي قد خانا صاحبيهما فإنَّها مهنتُهما كما ذكرنا، وهي ليست خيانة استثنائية، فأفعالهما تتبع من طبعهما، والمُخرج هو مَنْ يقدر على ترجمة ما في النص من طباع إلى حركة وإيقاع وليس إلى تبادل اتهامات أو تراشق بالكلمات، فخشبة المسرح أيضاً هي من ضوء وفراغ، والإحساس بها هو الذي يولِّد الأفعال، والحوار بين الممثلين ليس نقاشات بل إيماءات وحركات مفعمة بالحيوية ونوبات انفعالية .

مسرحية «المسمار الأخير» خالية من الدراما/ الصراع وحواراتها ثقيلة ومكرَّرة وتقليدية وليس فيها ما يفاجئ، وإن كان العرض يريد أن يطرح موضوع الخيانة

فقد كان طرحه باهتاً وليس أكثر من نقاشات خالية من المعاناة الإنسانية، وهذا لا ينفي أنَّ الممثلين بذلوا جهداً، غير أنَّ المُخرج ضيَّعه عليهم .

ساق النص شخصياته من مصادر تاريخية متباينة ولم يوظفها في وحدة فنية، والمُخرج لم يُشعرنا كمتفرجين بالتناقض فيما بينها، ولا حتى بالصراع الذي يُفترض أن يقوم عندها ولو من الناحية النفسية، فلا تقطيع ولا تكسير ولا تشظّ ولا انشقاقات، والنص يُفترض أنَّه ثمرة علاقة مُركَّبة مع الماضي ومع عناصر المصادفة والضرورة ما يُثير وعي المتفرج، والمسرح يثير ويؤسِّس للوعي بالحرية للقبض على الحقيقة .

الكاتبة والمخرج لم يضعا في حسبانهما أنَّهما يتعاملان مع شخصيات استثنائية في الحياة الدينية والسياسية، فهي ليست من عامة الناس، وخطؤها بمليون خطأ، أو ربَّما بمليون جريمة، فهي شخصيات لها جاذبيتها، فكيف انزلق اثنان منها هما يهوذا وبروتس ومارسا فعلاً وضيعاً؟ وأنا أتحفَّظ على فعلة بطرس، فهو ارتكب خطأً تكتيكياً وليس استراتيجياً ولم يَخُنْ بل ضحَّى وكان صادقاً واستحقَّ إعجاب مريديه وأتباعه، فكان أوَّل بابا واستمرَّ في التبشير للدين الجديد، وعانى بعدها معاناة هائلة وقاهرة دفع ثمنها الصلب من أجل أفكاره، وهو بذلك عاش مناخات نفسية وصراعات تراجيدية عظيمة تكفيراً عن نُكرانه.. ومع ذلك نتساءل : هل المسرحية محاكمة أم هي ضربٌ من السرد عن تورط بشر في الخيانة؟ أم هي شيء آخر؟ وكيف نجمعُ قصصاً مبعثرةً ومن جزئياتٍ متناثرة في قبر وليس في قفص اتهام؟

تابعتُ حوار الشخصيات لعلي ألتمسُ أو أمسكُ خيطاً من فلسفة بروتس أو يهوذا الخيانية كما يُفترض، وكنتُ أنتظرُ أن أتابع صراعاً أخلاقياً مُفترضاً بين الخونة والأبطال، وثمَّة عقل إنساني يرى، وهذا مسرح، المؤلِّفُ فيه كما المُخرجُ يُقيم مشروعه ورؤيته على نظرية فلسفية، خاصَّةً في زمن الحروب، ولنعد إلى الحرب العالمية الثانية ونرى المواقف الشُجاعة لـ **جان بول سارتر** و**ألبير كامو** و**جان أنوي** في مسرحياتهم من الاحتلال الألماني لباريس.. محزنٌ المسرح حين يذلُّ عقله وهو أبو الشجاعة .

جسَّد شخصيات المسرحية الفنانون : **حمزة يونس-نبيل مريش- فايز صبوح-وديع ضاهر-غياث سليمة-محمد أبو طه-مصطفى الجانودي-عصام تفاحة-قاسم عبد الحق-أليسار صقور-لمى غريب-منال الشيخ-غفار منلا-يوسف حيدر** .

كلب الآغا

دراما ريفية بإسقاطات معاصرة

يتابع المخرج المسرحي **فايز صبوح** مشروعه المسرحي الذي بدأه قبل عدة سنوات وذلك من خلال تقديم نص الكاتب المسرحي الراحل **ممدوح عدوان** «كلب الآغا» في موسم المسرح القومي في اللاذقية .

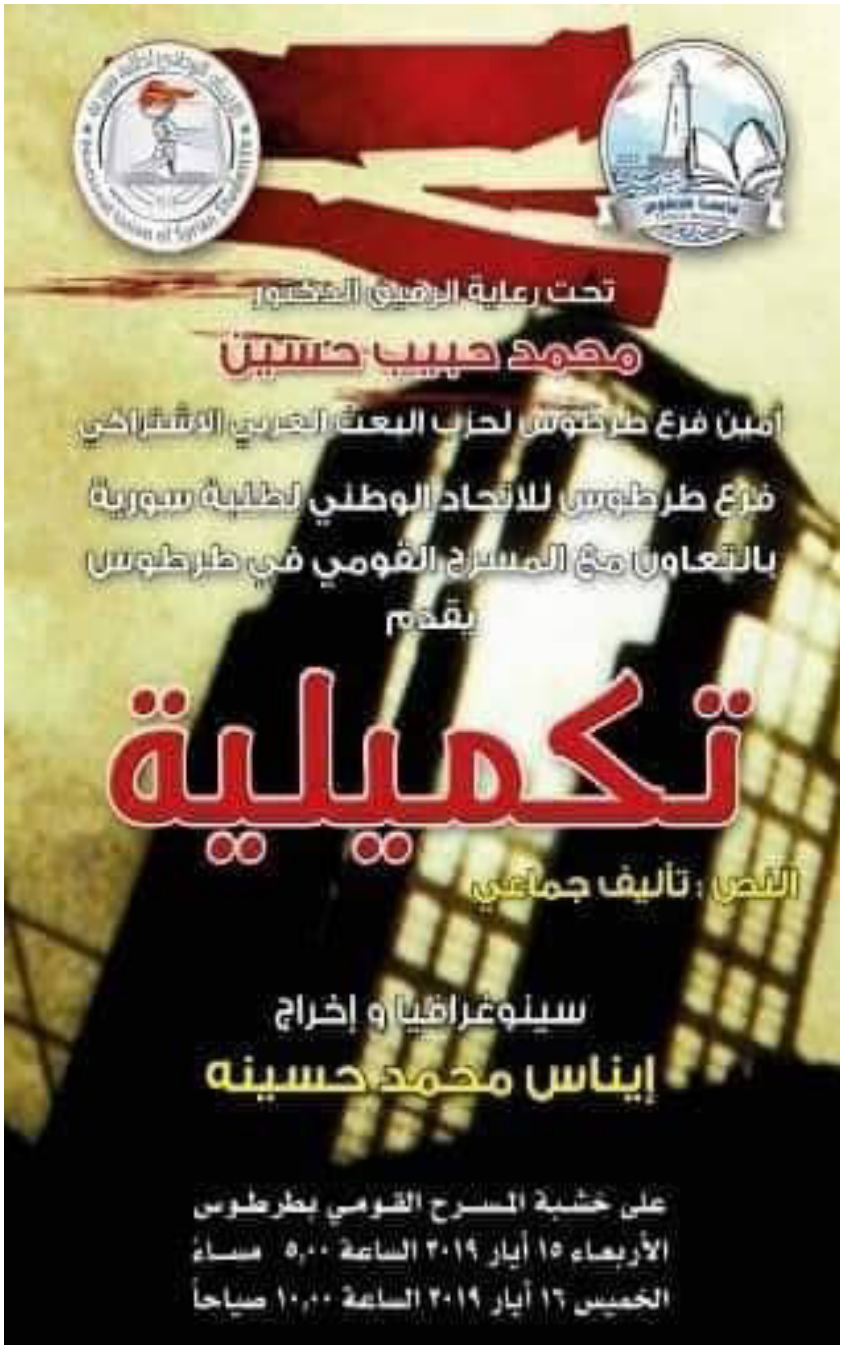
تدور أحداث العمل الذي قدمه مسرح اللاذقية القومي في شهر نيسان الماضي في قرية يسيطر عليها الآغا الذي يستعبد الناس ويستغلهم مقابل لقمة الخبز، ويحاول العمل أن يكشف النقاب عن زيف فئة الوصوليين والانتهازيين في ملامسة للوجدان الحي والذاكرة الجمعية للجمهور ..

حاول المخرج إيجاد حالة من التماهي على صعيد الأداء بين ممثلين ينتمون إلى أجيال مسرحية مختلفة .

جسَّد شخصيات المسرحية الفنانون : **مصطفى جانودي-خليل غصن-محمود كعيد-أشرف خضور-غيد غانم-ريم نبيعة-زينب لايقة-سمهر بدور-بشار حسن-مجد عمران-حمزة صبوح-نبيل مريش-فايز صبوح** مخرجة مساعدة **غادة اسماعيل** .

تكميلية

تعالج هموم الشباب



صيغة تعاون إيجابية بين المسرح القومي في مدينة طرطوس وفرع طرطوس للاتحاد الوطني لطلبة سورية أثمرت عرضاً مسرحياً شهد له جمهور طرطوس الذواق وكان بعنوان «تكميلية» تأليف جماعي إخراج **إناس حسينة** وتجسد المسرحية صورة من صور معاناة الشباب بأسلوب اتسم بعمق المعالجة وبساطة الأداء، وأشارت الإعلامية **أحلام الغباري** إلى أن العرض نجح في إرسال رسائل محبة من خلال تكامل الجهود المبذولة .

جسّد شخصيات المسرحية الفنانون : **زينب زمام- ابراهيم علي- علي شاليش-ملاك الخطيب- رواد رستم-ماغي فروي- ريان حسون- رزان البني- أنطونيو طعمة-حسن عيسى- محمد ديب-يارا عباس-محمد آصف حسن-أسماء حسن-حسين مصطفى-جنى محمود-مريم فرحة-مايا الضابط-هبة دبرها- جوزيف سنونو..** مخرج مساعد **علاء محمد** تصميم الرقصات **دعاء عيسى** موسيقا **منار محرطم** .

رؤيـــة جديـــدة لفـــن
خيـــال الظـــل فيـ حلـــب

د.فايـــز الدايـــة

جاء نداء منظمة اليونسكو العالمية عام ٢٠١٨ للحفاظ على فنّ خيال الظلّ تراثاً عالمياً غير مادي في البلاد العربية، وخاصة في سورية، حافزاً على القيام بخطوة عملية .

لا شكَّ أن الدرب طويل ويحتاج إلى حوارات عديدة، ولا بدَّ لفنان عالم المسرح والدراما عامَّة من الإقرار بأن ما سينتج سيكون متعدداً ولن نقف عند نموذج واحد هو الحامل لعنوان الصواب في الاستجابة إلى ذاك النداء، وليست المسألة أن نُخرج من الكيس ما كان ذات يوم موجوداً ليعطي الحلّ، وبالطبع إننا نُقدِم على العمل في هذا الأفق لنغنم طاقات فنية وفكرية وتفاعلاً، وليس لمجرد الإنصات إلى رغبة في رصف متحفي في سجلات النُظم الثقافية العالمية .

فن عربي ودراما معاصرة

استحضرتُ مشاهدَتي لعرض خيال ظل في أيام العيد سنة ١٩٥٥ قدَّمه **أبو عزت الكراكوزاتي** الدمشقي، وكان جمهور الأطفال معوضاً له عن انصراف الكبار آنئذٍ إلى السينما بعد سنوات الازدهار البعيدة، واجتمعتْ لديّ وأنا أتهيّأ لإعداد مشروع عمل في ميدان خيال

الظـل ثلاثة خطـوط، كان أولهـا ذاك الحديـث الجادُّ حـول حقيقة خيال الظل المسرحيـة في كتابات **عادل أبو شنب** في دمشق ود.**سلمان قطاية** في حلب، وما نشر من نصوص التُقطـت من الذاكرة ومن بعض الأسطوانات المحفوظـة لبعض مواقـف خيـال الظـل أيـام التسمية الرديفة القديمة (كراكوز وعيـواظ) وأما الخط الثاني فهو تلك التمثيليات التي قدَّمهـا بصوته المزدوج الفنان **تيسـير السعـدي** مطلـع ستينيات القـرن العشرين من إذاعة دمشـق للشخصيتين الشهيرتـين في خيال الظل، وكان الخط الثالث كتاب د.**إبراهيم حمادة** «خيال الظل وتمثيليـات ابن دانيال» الصادر عـام ١٩٦٣ في القاهرة والـذي اقتنيتُه أيامَ دراستي فيهـا في السبعينيات، وفيه تأصيـل هذا الفـن في التاريخ الثقـافي العربي، وتذكرتُ تجربةً لمزج الدراما المسرحية المعاصرة بخيال الظل على الخشبة في مسرحية «اتفرج يا سلام» من تأليف د.**رشاد رشـدي** وإخـراج **كمـال ياسـين** على مسـرح الحكيم في القاهرة في كانون الثاني ١٩٦٦ وقد ناقشتْها عدةُ مقالات في أعداد مجلة «المسرح» القاهرية إبان عرضها، وكانت جولـةُ الحوار مـع الصـور القديمة والأفـكار والتجارب مثيرة أسئلة حاسمة :

١-هل نقدم استعادة لما حُفظ من مواقف ونصوص ونؤكـد دراميتها (بوجود نص مـا وأداء تمثيلي بالصوت ونـوع من الصور وجمهور يتابع قاصداً التفاعل في مكان مخصص؟) وجاءت إجابة تقول : إن عروض خيال الظل اعتمدت علـى براعة الأداء الصوتـي وتلوينه في حوارات مكرورة وارتجالات في أحيان وفي تنوّع اجتماعي وحماسي لمعارك عنترة وأبي زيد الهلالي، ولم ترسخ نصوصاً أدبية في المراحـل الأخيرة مـع نهاية النصـف الأول من القرن العشريـن، وكانت عروض خيال الظـل في المقاهي تشهد استجابـة في كثـير من الأحيـان لرغبات جمهـور رجالي في التبسُّـط في الإيحـاءات المكشوفة وألـوان من الألفاظ الحادة في مشاجـرات وخصومات، وهـذا يماثل ما ساد العروض التـي قُدمت على الخشبـات المسرحية وأطلقت عليهـا صفة «التجارية» في ثمانينيات القرن العشرين وما بعدهـا في القاهرة ومدن عربية أخـرى، وهكذا ليس من المجـدي أن تحلَّ تلك المواد في مشـروع حديث يتوجه إلى جمهور أيامنا ويطلق رسائل إليه، ذلك أننا لا نريد إقامة عرض استعادي دافعه حنين الماضي، بل نسعى إلى تفعيل وحيوية في النشاط الجديد .

٢-ثمَّ كيف نجمع سحر الشاشة وظلال شخصياتها تتشـح بالأبيض الأسود مذكرة بالـتراث وجديد أحاديثنا المعاصـرة؟ وأمامنـا جمهـور رأت عيونه انفتـاح الفضاء وتعدد الألوان والصور، وكيف نمتعه ونقنعه؟

٣-وبعدهـا مَن هو الجمهور الـذي نشير إليه في كل هـذا التوجه؟ هل هـو جمهور الكبـار بمتطلباتـه العالية والصعبـة بعـد تطـورات إمكانيـات الفنـون ووسائـط الاتصالات؟ أم نتوجَّه إلى الأطفال رغم أنهم في كثير من المواقع يشاركون الكبار في معايشة التطور؟

لقـد رأيتُ أن يستعيد هذا الفـن هويته العربية التي غابـت عن كثيرين، فالدراسة العلمية وثَّقت حضورَ خيال الظـل على نحـو مؤكَّد منذ أيام صـلاح الدين الأيوبي في القاهـرة واستمرَّت في العصر المملوكي في مصر والشام، وكانـت الشخصيـات في البابات/المَشاهد التي تضمنتها متعددة مع ثنائية شخصيتَي عجيب وغريب كما حفظتْها مخطوطات نصوص **ابن دانيال الموصلي** الذي انتقل إلى القاهـرة ومارسَ طبابـة العيون (كحَّـال) وتأليف بابات خيال الظـل وأدائها (١٢٥٦) إبان حكم الظاهر بيبرس، وعندمـا اجتاحـت الجيوش العثمانيـة الشـام ومصـر (١٥١٦-١٥١٧) حمـل السلطـان سليـم إلى استانبـول أصحـابَ المهارات في الحرَف والفنون، ومنها خيال الظل الـذي ذاع وتم تداولـه وعُـرِف -مثل الأنشطـة الأخرى- بالتسميات التركية .

لقـد تفاعلـتْ طوال القـرون التـي أشـرتُ إليها في الشام ومصر عواملُ ثقافية تحمل من حكايات «ألف ليلة وليلـة» والسيَر الشعبية وذكريات الأحـداث التاريخية في الوعي الشعبي، وكذلك ارتبطت النشاطات الفنية ببعض الطوابع التـي قدمت تقنيات لها انضبـاط يؤدي وظائف التوصيل لخيال الظل، ولو عاش هؤلاء الأسلاف في أيامنا لطوَّروا هذا الفن وفق ما جدَّ من أفكار وأساليب جمالية، وعلـى هذا فأجدر بنا أن نقوم بمـا يناسب أيّامنا ونفسح

المجال لابتكارات يمكن أن يصل إليها أبناء المستقبل من الأجيال الجديدة .

قد يرفع بعضُهم صوتَه بالقول : أنتم بهذا لا تحيون التراث ولا تبقون على ما سجَّله الأجداد ولم تستجيبوا إلى النداء الثقافي العالمي، وقد يكون وصف هذا التصرف بالهروب ممكناً.. إننا نأخذ دورنا في الحوار لنقول : نحن سنكون حريصين على الحضور التمثيلي الحي في مَشاهد خيال الظل، وعلى أن نبقي التقنية الأساسية بالشاشة المضاءة وأخيلة سوداء لشخوص تتحرك فوقها ومكان مخصص لذلك يحيط بالجمهور الآتي لتلقي هذا الفن بكلماته وألحانه المصاحبة .

ونعتقد أن من حقنا أن نتصرف في طبيعة الإضاءة التي كانت قديماً شموعاً أو أنواعاً من القناديل بزيتها أو نفطها، وكذلك ستتسع الشاشة لمساحة أكبر، وتتخذ هندسة مناسبة، وتستطيع تقديم أبعاد ثلاثية، ونملك قدرات متنوعة لترتيب مكان المشاهدة ليغدو قاعة مسرح معاصر بإمكانياته الصوتية والبصرية، ثم لا بدَّ أن تكون لنا كلماتنا في هذه الرسالة الجمالية، فلا نكرر الألفاظ القديمة التي حكمتْها ملابسات اجتماعيةٌ وثقافية، خاصَّة وآنية، ونحن نتطلع إلى عروض مستمرة وخطاب إلى جمهور متنوِّع عبر المواسم المتوالية .

وحتى نكون على أرضية مشتركة مفتوحة الآفاق علينا أن نقوم بجولة سريعة على مراكز في العالم شرقاً وغرباً وهي تتناول الفنون الدرامية التراثية في مشاريع وتطبيقات لا تتوقَّف، وإثر ذلك لن نختلف، بل سينشئ كل منا تجاربه، وتؤول الحصيلة إلى منتخَبات هي الأكثر فاعلية، وستظل مفتوحة لا تقول الكلمة الأخيرة، ففي الصين والهند واليابان تعمل مراكز وتجمعاتٌ على أداء منفرد أو مركَّب للدمى/العرائس بأنواع لها ولخيال الظلِّ، وفي فرنسا تعمل هيئات على دمى عرفت أواخر القرن الثامن عشر إبان الثورة لفرنسية هي (guignol/الغينيول) وخصصت لها مواقع في مبان داخل مدينة ليون القديمة وفي حديقتها الكبرى المسماة الرأس الذهبية، وفي مناسبات تنتقل الفرق في مدن أخرى وتقدَّم عروضاً لتلاميذ المدارس، وثمة برامج منوَّعة لكل ذلك، وإذا تتبعنا الولع المعاصر بهذا السحر

لشاشة الأبيض والأسود فإننا سندهش من الإمكانيات الموظَّفة لعروض البانتومايم في العروض الظلّية، وليس بعيداً ما كان من تداخل تعبيري في عروض مسرحية أجنبية وعربية لمشاهد ظلية، وكذلك في حلول إخراجية سينمائية لمواقف كثيرة مع المشاهد الظلية، فلعلنا بعد التجوال نشرع في العمل على محاور مفتوحة مع عودة خيال الظلّ العربي .

عودة خيال الظل في حلب

بادرتُ إلى كتابة أربعة نصوص أو مَشاهد، كلٌّ منها يؤدَّى في حدود خمس عشرة دقيقة، اثنان منها للكبار، واثنان للأطفال والفتيان، وذلك لتكون مادة تجريبية تناقش ونتوصل من خلالها إلى اعتماد مسارات قريبة أو معدلة، وكما أشرت من قبل فنحن نتجه إلى شكل درامي مستمر في عروضه المتنوعة، وليس الغرض شكلاً متحفياً يكتفى منه بمشاهدة واحدة تذكارية، وهكذا جاء تصوّر الشخصيات بملامح معاصرة سواء الكبار أو الصغار، وبهذا نكون غادرنا القيد القديم الذي يجرُّ معه تصورات وحوارات من الماضي ومحدودية فيها بسبب تغير أنماط الحياة والرؤى والعلاقات وانتقلنا إلى أهداف تربوية في خطاب الطفل وفضاءات للعيش مما يدور حولنا، وإلى إشارات فكرية واجتماعية في خطاب الكبار، وكل ذلك في إطار من المفارقات الكوميدية التي تستفيد من تقابل بين الشخصيتين الرئيسيتين والمجموعة الأساسية الملازمة لهما، فهناك أبو اللوز الرجل الشعبي الطيب الذي يبدو في الظاهر صيداً سهلاً يراوغ آخرون للاحتيال عليه، لكنه ذكي، يقلب المعادلة في اللحظة المناسبة، وينجو من المكر الذي يراد به، وبجواره أم اللوز الزوجة ولوزة الابنة ومصباح الذي يملك دراية كبيرة بالأمور، لكنه يسعى للكسب بكل الطرق على حساب الجميع، ويحاول الإيقاع بصاحبه أبو اللوز أو دفعه إلى مواقف شائكة، وفي نهاية الأمر يعود عليه مكرُه بالجزاء السلبي ونتائج تجعل المتلقين يعيشون شيئاً من البهجة لسقوطه، وفي العمق لا يفكّرون في مغامرات سيئة النتائج كما يقع له، ومعه الزوجة أم السعد ومسعود الابن ومعين المرافق والمساعد، وبعد ذلك يمكن أن تشارك في الأحداث شخصياتٌ

نمطية من مثل الشرطي والفلاح والطبيب والمعلم وسواها، وهنا نلحظ أن هذه البنية الثنائية تتناغم مع ما أعطته السينما ودراما التلفزة عالمياً من مثل **لوريل وهاردي** وأبوت **وكاستيلو** والعربية كما رأينا مع الثنائي **دريد ونهاد** الذي لا يخفى تأثره بتراث خيال الظلّ الذي عرفه جيداً الفنان **نهاد قلعي** صاحب النصوص .

وجاءت لغة خطاب الأطفال عربية فصيحة موظفة دلالياً لتوصيل الرسالة والإمتاع على نحو قريب، وبما يمكّن المتلقين الصغار من اللغة مع الحالات الانفعالية وحيوية المعايشة، واخترتُ للكبار حواراً باللهجة السورية غير المغرقة، بل القريبة من صيغ الجملة العربية والدوالّ المشتركة مع الفصيحة فيما أطلقتُ عليه «المتداول اللغوي» في البيئة.. وقدَّمتُ الاقتراحَ إلى مدير المسرح القومي بحلب أ.**جابر الساجور** وجاءت موافقة لجنة القراءة وأُدرجَ في موسم ٢٠١٩ وتم تكليف المخرج **جمال خلُّو** بإنجاز العمل، ومع تقديم النص تمَّ التفاهم يبني وبين المخرج على الخطوط العريضة لعودة خيال الظل عبر الشخصيات وملامحها المميزة ومعمار المسرح الذي تشكل فيه الشاشة ركناً أساسياً وفيها معالم الوجوه والأبعاد الجسدية، وبحسب تطلعنا كان تكليف عدد من الممثلين بأداء الأدوار، وبهذا لن يكون عبر مؤد واحد – كما في القديم- يلون أداءه بصوتين، وكذلك بما يزيد عليهما من شخصيات ظلية .

قدَّمتُ للعرض بأغنية تحكي في لمحات تاريخ الظل في ازدهار له ثم خفوت ونسيان، وإطلالة جديدة في عملنا المسرحي اليوم، وكذلك ختمتُ بأغنية تدعو إلى الحوار النقدي حول العرض للارتقاء بالتجربة وتطويرها، وهنا وجدتُ المخرج يقترح أن نسند التعريف والربط إلى شخصية حقيقية تؤكد تلك الدلالات وتظهر بين المشاهد بكلمات قليلة، لكنها تقيم آصرة مع الجمهور، واقتنعتُ بهذا فكتبتُ دوراً لممثل معاصر (فياض) ينبش المستودع مستحضراً كيس الدمى القديمة، ونعرف منه أن أباه هو أبو فياض الخليلاتي الذي برع في بابات خيال الظل وجدُّه هو الحكواتي الشهير أبو أكرم، وهكذا يشير إلى العرض الجديد الذي يبين هذا الفن عبر الشاشة البيضاء وشخوصها، ثم يظهر بين الفواصل معلقاً وممهداً، والاقتراح الآخر كان المزاوجة بين خيال الظل وعرض للدمى/العرائس التي تُحمل وتُحرَّك باليد، والمخرج **خلُّو**

خبـير بعروضها في مسـرح الأطفال، والنتائـج مضمونة الإتقـان، فقبلتُ هـذا مادمنا في طور تجريـب للتقنيات، ولتنظيم مساحة العرض ومحاولة جعله مستساغاً بتنوّع يستنـد إليه، واقترح زيـادة الأغنيات في قسـم الأطفال، فقمـتُ بكتابة ثـلاث أغنيات لمشهدَي الأطفـال وقد كُلّف الفنـان **وضـاح كوريني** بتلحـين النصوص، وتم توزيـع الأدوار علـى أربعـة مـن المخضرمـين : **أحمـد مكاراتـي** و**سمير الطويل** و**إدريس عطار** و**ياسين عدس** وأربعة من الشبـاب : **حسَّـان الفيصل** و**سلاف الكـرز** و**وعد الرزوق** و**أحمد نور** .

العرض

قُدّم العرض المعنون بـ «عودة مصباح وأبو اللوز إلى خيال الظـل» في شهر نيسـان الماضي، وقـد قامت وسط الخشبة شاشة بيضاء من قماش الساتان يحيط بها إطار حامـل (٣ أمتـار مع الإطـار) وقامت بجوارهـا شاشتان أصغـر حجمـاً (١٤٠×١٢٠) تشـكلان في الوقـت نفسه شاشـة متحركة ونافذة يطل من خلالهـا الممثل في بعض المواقـف مع الـراوي وفي الأغنيـات، وكذلـك ستُستخدم لتطـل من خلالهـا الدمى العرائـس، وقد شكّلـت هاتان الشاشتان متسعاً للمشهد، فمنحت إيحاءَ المسرح في أداء شخصيات خيال الظل .

بـدأت المسرحية بحضور الـراوي فياض وهو يحمل كيسـاً فيه تـراث أبيه الخليلاتي ويروي مـا كان من جدِّه الحكواتـي، ويقاطعه مشـاركاً شخصٌ مـن الصالة مما أعطـى حيوية للموقـف وتشويقاً للآتي، ثـم يدعو فياض الجمهـور إلى متابعـة نمـوذج لخيـال الظـل القـديم في الصنـدوق الصغير وهو في الزاويـة اليمنى من الخشبة، وسرد الفنان **سمير الطويـل** مشهداً قصيراً بالشخوص المصغرة، تخللته عباراتٌ تقليدية، ثم دعا فياض الجمهور

إلى المشهد التالي مع التطوّر الجديد، وهنا نسمع الأغنية المهدة عن هذا الفن في رحلته عبر الزمن، ومنها :

«خيال الظل حبُّه الكل من زمان.. فن ظريف يا لطيف ع الزمان.. طلع لفوق ولمع الشوق بالفنان.. ونزل كتير من تقصير بعض الناس» .

اللوحة الأولى (في البستان)

يظهر في اللوحة الأولى على الشاشة مصباح، ثم ابنه مسعود وأبو اللوز، ثم ابنته لوزة بالظل الأسود (الحجوم بين ٣٥ و٧٥ سم) وقد التقوا في نزهة في بستان بعد الظهر، وتتوالى الأحداث، فمصباح يشعل النار ليحضر الشاي بطريقته ولا يسمع لجاره تحذيراً من الخطر ولا يقبل دعوته لشرب الشاي من الحافظة التي أحضرها مع شطائر خفيفة، وتبرز مفارقة أخرى، فمسعود يكسر مبدداً فرعاً كبيراً من شجرة الزيتون من أجل أغصان قليلة لمتطلبات درس العلوم، ويسخر من لوزة التي جمعت بعض النباتات في أكياس صغيرة، ولا يهتم لفكرتها في الحفاظ على الثروة الطبيعية كما تعلَّمت في المدرسة، ولكن لا يلبث الموقف أن يتأزَّم عندما تقع زجاجة النفط من يد مسعود، ويمتد اللهب إلى أغراضهما، فينادي مصباح جاره أبو اللوز للنجدة والمساعدة، وهنا تكتشف لوزة الرفش الذي يساعد على إخماد الحريق بالتراب في غياب الماء البعيد جداً، فيشكر مصباح جاره وابنته على إنقاذهم، وكذلك مسعود.. ويُختَم المشهد بأغنية عن حماية الطبيعة، ومنها :

«نحب الطبيعة تعطي الثمر.. وتعطي الجمال لكل البشر.. ثلوجاً وشمساً وزهر الربيع.. ونحمي الأماكن من كل نار.. تهدد حرقاً تخيف الصغار.. فهيا لود يلف الجميع.. فهيا لود يلف الجميع» .

كان أربعة من الممثلين يحركون الظلال السوداء/الشخصيات ويؤدون الأدوار بأصواتهم، وجاءت الحركة بتشكيلات متعددة على امتداد الشاشة/الخشبة وكان لطبيعة تكوين الدمية الظلية أثر في حركة الجسم عبر المفاصل للأيدي والقدمين والرأس، وكذلك كانت واضحة الحالة المعاصرة لمصباح وأبو اللوز ولوزة ومسعود في بعد واضح عن نمطية تصوير شخصيات الظل القديمة، وأدت الشاشتان في اليمين واليسار دوراً في تصوير المكان بالأشجار، وأضافت الإضاءة شيئاً من واقعية اشتعال النار، وهكذا جاءت اللوحة مسرحية بتنوّع التقنيات، ولا شكّ أن اللحن المتقن المتناغم بتموجات سريعة ومرحة أسبغ بهجة على الأجواء .

اللوحة الثانية (الامتحان والجائزة)

جاءت اللوحة الثانية مع ثلاث دمى/عرائس تُحمل وتُحرَّك باليد (مسعود وأمه أم السعد ولوزة) وكان الظهور عبر الشاشتين اللتين شكَّلتا نافذتين للمَشَاهد بالتناوب، فيظهر مسعود التلميذ المغرور بذكائه وحفظه السريع وهو يحجم عن الاهتمام بالامتحان الأخير رغم شموله وأهميته ولا يصغي لحوار مع أمه، ومن ثم يمتنع عن مساعدتها وينطلق إلى ألعابه، وفي المشهد الثاني نراه مع لوزة وهو يسخر من هؤلاء التلاميذ الذين يحتاجون إلى المراجعة الكثيرة، فهو الشاطر الذكي بغنى عن بذل الجهد، وكذلك تضيع كلمات لوزة وعروضها للمساعدة ببعض المذكرات والأقراص والبرامج، ويذهب مسعود مغنياً لاهياً، وفي المشهد الثالث يبدو مسعود نادماً يتلقى لوم أمه بعد نتائج مخيبة، ويرجوها التوسط لدى أبيه ليسامحه، ويأتي الجواب لن يكون ذلك إلا بالجد في الصيف للتعويض والاستعانة بلوزة وتهنئتها، وهنا تظهر لوزة وهي تغني بلحن النجاح، ومنه : «شاركوني فرحتي.. صار اسمي الفائزه.. بين أقراني جميعاً.. نلت أعلى جائزه.. لم أقصر في دروسي.. بل غدوتُ البارزه.. كل صحبي قد رأوني.. للمعالي حائزه» .

اللوحة الثالثة (التجارة شطارة)

يمهد الراوي فياض للقسم التالي (اللوحة الثالثة) وهو يخاطب الكبار، فلهم -كما للصغار- حصَّة في خيال الظل، ويبدأ المشهد الثالث بشخوص ظلية سوداء، فنرى مصباح يطرق باب أبو اللوز ليخرجا إلى إفطار وتَشاور حول التجارة التي عزم مصباح على الخوض فيها، ويدور حوار مع أم اللوز التي يتحرَّك ظلها على الشاشة الجانبية اليمنى قبل المغادرة، وتوصيه على طلباتها اليومية،

وخاصة الملح الذي نفد من المطبخ، وتبدأ مفارقات في الموقف بين هذين الصديقين، فأبو اللوز غير مقتنع بهذه الحكاية، فلا خبرة لهما، ولكن مصباح يشرح الخطة التي رسمها ورتَّبها باحتكار مادة الملح، والأجواء مطيرة ومثلجة، وقد انقطعت الطرقات، ويدفع بأبو اللوز لإطلاق شائعة فقدان الملح في المدينة، ويحتدم الحوار بين رؤية التفاعل الإيجابي ببيع الملح وحل الأزمة والرغبة العارمة لدى مصباح بالثراء والعيش المترف على حساب الآخرين، فهو يصرُّ على أن التجارة شطارة واستفادة من الفرص المتاحة، وكان لا بدَّ من افتراقهما، فكل منهما له طريق يباين الآخر، وعندها تتعالى أصوات معين مساعد مصباح ينبئه بأن توالي هطول المطر والثلج منذ أيام أدى إلى دلف وذوبان الملح في دار جده العتيقة، ومع صرخات الأسى لمصباح يطلق في المقابل أبو اللوز عبارته الساخرة «قال التجارة شطارة» .

اللوحة الرابعة (حلَّال المشاكل)

يدعو مصباح صديقه أبو اللوز إلى السوق للتوسط لدى المنجد كي يحضر لُحف الشتاء، لكن تكدُّراً يلفت الانتباه، وبعد إثارة يتدفق أبو اللوز حنقاً، فأم اللوز تطلب الثوب الجديد ومعدات لحفلة عرس أخيها رغم قرب العهد بالعيد الذي اشترت ثوباً مميزاً فيه، ورغم تذكير الزوج بمؤونة الشتاء والإنفاق عليها لكن إصرار أم اللوز يعكر الأجواء، وهنا يقترح مصباح –بمكر– حلاً، ولم يكن عوناً بليرات تتجاوز المشكلة، بل باقتراح زواج يغيظ المرأة غير المدبرة وغير المستجيبة لكلمات زوجها، ويراود الطمع أبو اللوز للحظات بهذا الحل، لكنه يتراجع لمعرفته بما يجرُّ عليه، وهنا تتعالى سخرية مصباح وتقريعه للصديق الذي يخاف من زوجته، ويؤكد في الحوار هيمنتَه على أم السعد، فهو لا يتنازل بل يفرض ما ينبغي، وعند الاقتراب من بيت مصباح لإحضار النقود نجد الردَّ الذكي، فأبو اللوز يستشير أم السعد في حكاية الزواج الذي اقترحه مصباح، وهنا يكون الموقف الكوميدي للمفارقة عندما تجرُّه إلى داخل البيت وتنزل به عقاباً، خاصة أنه قد يفكر في أن يخطب لنفسه بعد أن قام بدور خطابة لصديقه.. وتأتي العبارة الأخيرة من أبو اللوز دالّة وحاسمة : «قال ما بيخاف من زوجته» .

اختـار المخرج في المَشاهد الأربعـة أن يكون الصوت مسجَّـلاً بسبـب إمكانيات صالة العرض (مسرح المركز الثقـافي بالعزيزيـة) وساعـد هذا علـى أمريـن، أولهما إعطـاء أبعاد أكثر انضباطاً للتعبير عن المواقف الدرامية صوتيـاً، وكان المتلقون يحسُّون بالتباين بين الشخصيات، وثانيهما منح فرصة تحريك الشخوص الظلية والعرائس في تركيـب حيوي يعطـي الإيحاء بالدراميـة، وهنا كانت الشاشـات المتعددة مانحة الفرصـة للتقابل والدوران ثم لالتقاء المجموعة معاً وهي في تفاعل، وكل هذا لا يمكن أن نجده في شاشة خيال الظل القديمة .

كان للإضـاءة دور فاعـل لكنـه محـدود بحسـب إمكانيـات المسـرح الصغير، ولكن الجانـب الملموس كان للموسيقا ولألحان الأغنيات التي غمرت المكان وتلونت مع المواقف .

الحوار وعرض جديد

لاحظـتُ في العرض عدة نقـاط هـي اجتهاد من المخـرج وتداولـه مـع بعض الممثلـين رغبـةً في تصـور لهـم بإضفاء روح شعبيـة في بعض المواقـف، أو بتعميق موقـف في بعض المشاهد، ولكـن هذا لم يكـن متوافقاً مـع تطلع هذه التجربة الدراميـة إلى تجديد التصوُّر في تكويـن وأداء خيـال الظل، وهكذا تمَّ التحـاور والمناقشة وحذفنا الاستطالة في مشهد «في البستان» لتبقى النهاية محصورة في البستان، حيث تفاعل هؤلاء الأبوان والابن والابنـة في التتابع الدرامي المكتملة دائرته، ولا يمكن أن تثقـل بحادثة في بيت مصباح يأتـي خبرُها ليكون جزاء موازيـاً لإهمالـه في البستان، وكانت بعض العبارات في عرض النموذج القديم لا تتلاءم مع الإيقاع المتطور فتم حذفهـا، وراجعنا التكامـل بين قسمي الصغـار والكبار فوجدنا أننا دعونا الجمهـور إلى حضور عرض للأسرة والطفـل، وعلى هذا كانت القضية الاجتماعية في مشهد «حـلال المشـاكل» مناسبة للكبـار حول مشـاكل الزواج وتعـدده بعواقبه السيئة في أحيان كثـيرة، ولكن التركيز عليـه أمـام الأطفال يمكـن أن يخلـف انطباعـاً سلبياً، لذلك يفضَّـل عرضه في برنامج متعـدد للكبار ويُحذف مـن العرض المشـترك، وهكـذا تم الإبقاء علـى مشهد «التجـارة شطـارة» لتناوله القيم الإيجابيـة التي تواجه الطمع والشطـط الأنانيين في المجتمع، وهذا مما يتصل بالأهداف التربوية فيما يقدَّم من برامج وعروض فنية، وشهـدت الأيـام التالية العرض الثلاثـي : «في البستان» و«الامتحان والجائزة» و«التجارة شطارة» .

ومن خلال هذه التجربـة في مراحلها التي مرَّت بنا وفي التجريـب الذي خاضت فيه سوف تستمر الأعمال في عروض للكبار في تفاعل درامي أكـثر تنوعاً في التقنيات وفي مرونة الأداء التمثيلي وبشرط أكثر ارتفاعاً في سقفه، أي في مسرح ذي أدوات تقنية مكتملة، ذلك أننا نتوجَّه إلى جمهـور اتسعت فضاءاته وله تطلُّبه الكبير، ونحن في هذا الحيـز لا نزال نريـد عروضاً متجددة لا عرضـاً تذكارياً وحيداً.. ولا شـك أن المثاقفة مطلوبة، لكن من الضروري أن تكـون لنا ملامحنا المميـزة، وهي ستربح جمهوراً كان يحسـس في أحيان أنـه ليس قريباً من ألـوان بعيدة عنه في عروض للمسرح .

عودة مصباح وأبو اللوز إلى خيال الظل

تأليف : د.فايز الداية .

إخراج : جمال خلُّو .

الممثلـون : أحمـد مكاراتـي، إدريس عطـار، سمير طويل، ياسين عدس، حسان الفيصل، سلاف الكرز، وعد الرزوق، أحمد نور .

مساعد مخرج : ضحى عساف .

ديكور : محمود الساجر .

تصميم النشرة والإعلان : زهير العربي .

موسيقا وألحان : وضَّاح كوريني .

غناء : عماد دره .

كورال : سلاف الكرز، ياسين عدس، حسان فيصل .

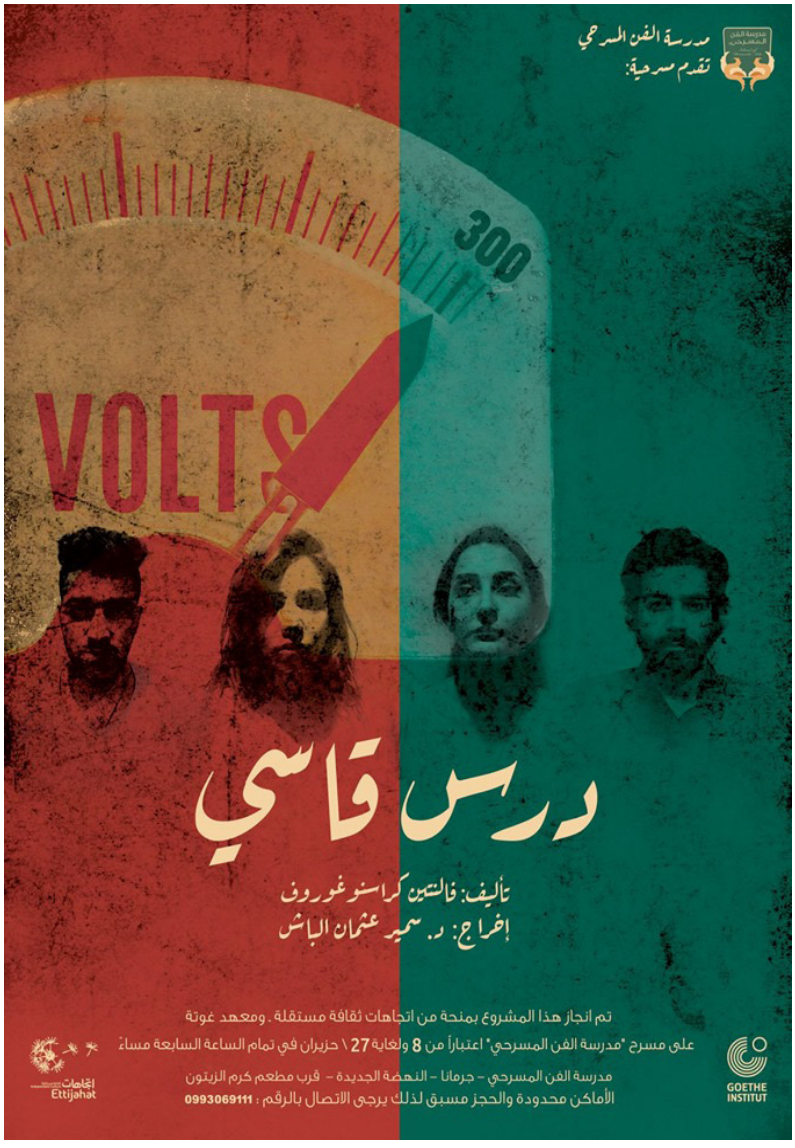
الإضاءة : عمار جراح .

مدير المنصة : حسين عابدين .

التصوير المرئي : محمد أبو ردن .

درس قاسي

جديد مدرسة الفن المسرحي



من جديد يطلّ شباب من مدرسة الفن المسرحي ومن خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية على جمهور المسرح الدمشقي من خلال عمل عمل جديد قدمته المدرسة في شهر حزيران الماضي وكان بعنوان «درس قاسي» نص **فالنتين كراسنوغوروف** إخراج **د.سمير عثمان الباش** .

تصدى العمل لظاهرة العنف تحليلاً وسبراً لأغواره داخل النفس البشرية، ويؤكد المخرج أن العمل لم يهدف إلى تغيير العالم بل دعا كل إنسان لأن يتحمل مسؤولية عمله ووجوب أن يكون أكثر طيبة وإنسانية، دون إدانة الإنسان بل العطف عليه ورثاء حاله .

يستند العمل إلى نص يبحث في الأصول السيكولوجية والاجتماعية للعنف والقسوة، ويبين الحدود الرفيعة التي تفصل بين الأفعال الأخلاقية وغير الأخلاقية التي يمارسها الفرد في المجتمع من خلال قيام طالب وطالبة بتجربة نفسية في مركز العمل بإشراف دكتور في علم النفس، يقومان خلالها بتعذيب امرأة حتى الموت لغايات (علمية) حيث الهدف المعلن من التجربة اكتشاف فيما إذا كان الخوف من العقاب الجسدي يساعد في عملية التحصيل العلمي أم يضر بها، أما مغريات الطالبين للاشتراك في التجربة فكثيرة، منها الحصول على مبلغ من المال وعلامة عالية في الامتحان العملي وشرف المشاركة في التجربة والاكتشاف العلمي الهام بالنسبة للمجتمع والوطن والإنسانية، ولكن تحت وطأة الضغوط النفسية لهذه المغريات وتأثير شخصية الدكتور وهيمنته يتحول أحد الطالبين المشاركَين في التجربة إلى جلاد حقيقي،

فيعذب المرأة التي تقام عليها التجربة، ويبالغ في إظهار قسوته حتى يؤدي ذلك إلى قتلها، ليكون السؤال : من المذنب الرئيس في تعذيب وقتل الضحية البريئة؟ هل هو الطالب الغِرّ الذي اتبع إرشادات أستاذه؟ أم الدكتور المحرِّض الذي مارس سلطته واستخدم مختلفَ أساليب الضغط التي تمارَس في المجتمع، الأمر الذي حوَّل الطالب الجامعي إلى مجرم؟ ولكن قبل إيجاد جواب لهذا السؤال يتضح أن للتجربة أهدافاً أخرى تماماً لا علاقة لها بأثر العقاب الجسدي في التحصيل العلمي، وإنما ينحصر جوهر التجربة في قياس مدى استعداد الأفراد لإطاعة الشخصيات الهامة وتنفيذ ما يتناقض مع ضمائرها وما يتعارض مع مبدأ عدم إيذاء الآخرين .

يوجد في المسرحية خط درامي آخر تشكّله علاقات حب ومثلثات غرامية تربط شخصيات المسرحية الأربع، حيث تكشف التجربة الطبيعة الحقيقية لكل شخصية مما يؤثر على مصير العلاقات فيما بين الشخصيات .

وانطلاقاً من إيمان **الباش** أن العرض المسرحي يبنيه فريق ومجموعة من الفنانين يفكرون ويجربون معاً يؤكد أنه لم يفكر كمخرج لوحده، ولم يتخيل صوراً شكلية ليطبقها على الخشبة، مبيناً أنه مع كل عرض جديد يرغب كمخرج أن يحتل دوراً أصغر في العملية الإبداعية كي يترك مجالاً أكبر لبقية المشاركين.. من هنا أكد أنه اختار وفريق العمل الشكل الواقعي في الديكور والأدوات والأداء لقناعته أن الإمعان في إيهام المتفرجين

سيزيد من تأثير العرض، وبالتالي سيساعد على إيصال فكرته الأساسية.. ومن هنا أيضاً تمّ تبييء المسرحية وإيجاد معادلات سورية للنص الروسي، وبما أن أحداث المسرحية هي أحداث تجربة نفسية تقام في مختبر كان لا بدّ لفريق العمل من زيارة المخابر في كلية التربية بجامعة دمشق، وقد حضروا العديد من المحاضرات، وشاركوا في النقاشات، وتجولوا في الردهات لالتقاط الأجواء بين الطلاب والأساتذة، كما زار سينوغراف العرض الفنان **محمود داوود** بعض هذه المخابر وعاد ليحول استوديو مدرسة الفن المسرحي إلى مخبر عتيق يحاكي مختبرات جامعة دمشق .

شارك في هذا العمل –الذي استمرت بروفاته لمدة أربعة أشهر– الفنانون **توليب حمودة–فرح الدبيات–كرم حنون–أوس وفائي** والأخير سبق وأن جسّد الدور الرئيس في مسرحية «المنتحر» التي قدمها طلاب المدرسة بإشراف **د.الباش** قبل فترة .

تأسست مدرسة الفن المسرحي في العام ٢٠٠٩ وتخرجت منها خمس دفعات من الطلاب، بعضهم رفد الساحة الفنية، وعدد آخر سافر أو التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وتهدف المدرسة إلى تشكيل فريق مسرحي محترف يضم مجموعة متآلفة من خريجي المدرسة بالدرجة الأولى، ويمكن أن تضم أيضاً عدداً من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الموهوبين والذين يميلون في طريقة عملهم نحو المدرسة النفسية الروسية التي تربّي المدرسة ممثليها عليها كمقدمة ليبدؤوا بتقديم تجارب مسرحية وعروض جماهيرية ضمن برنامج سنوي .

راحـــوا

تجربـــة شـــبابية جديـــــدة

مجموعـة مـن المسرحيـين الشبـاب قدمـت في شهـر كانون ثاني الماضي عمـلاً مسرحياً حمل عنوان «راحوا» أخرجه **فؤاد مختار** الذي أكد أن بعض ممثلي مسرحيته يعتلون خشبة المسرح للمرة الأولى وبعضهم الآخـر وصل مرحلة الاحتراف، وأشار إلى أن «راحوا» تجسـد في أحداثها وشخصياتها مشاعر الألم والحب والفقـد، وهـي تتحـدث عـن كل شخص فقـد شيئاً، والهدف مـن العمل إيصال رسالـة المواطن السوري، وأوضح أن العمل جسّد أيضاً بطولات الجيش السوري في الدفـاع عن الوطن.. وأشارت الإعلامية **آية قحف** إلى أن العرض الذي دعمه اتحـاد شبيبة الثورة أثار تفاعـل الجمهور الـذي امتزجت مشاعـره بين البكاء والدهشة والأمل.. وأوضح **حسام يازجي** أحد الممثلين المشاركين في العمل بأن المسرحية مستقاة من مشاعر الألم والحـب والخيانة، وأخـذت طابعاً نقديـاً، لافتاً إلى أنـه جسّـد في المسرحية شخصيـة كاتب فقد يده وتعرَّف علـى أشخاص شاركهم أوجاعهـم، مبيناً أن العمـل شكّل دعـوة لإزالة الحواجز ونشـر المحبة بين المواطنين.

جسَّـد شخصيـات المسرحيـة الفنانـون: **باسـل اسماعيل-موريس فياض-عفـراء الضمان-مـريم النقشبندي-نجيـب حـاج بكري-وائـل وطفة-حسـام يازجـي** سينوغـراف **سـلام الأحمـد** تصميـم الإضـاءة **فراس سعيد** مدير المنصة **محمود الموسى**.

عمل مسرحي في طرطوس

يتحرى عالم النساء الوحيدات

ميرفت علي

يرى معظمُ النقاد أنَّ النقد المسرحي من أصعب أنواع النقد، فهو نقدٌ مركَّب، تتعالق فيه المستويات اللسانية (النص) مع السيميائية والصوتية (العرض المسرحي) وخاصة حين يكون النص المسرحي مقتبساً عن عمل أدبي ما (رواية أو مسرحية) إذ نجد أنفسنا أمامَ تأليفٍ أول (النص الأمّ) وتأليفٍ ثانٍ (النص المسرحي الجديد أو الجنس الأدبي المُمسرَح) وهو ما ينطبق على العرض المسرحي (إجا) للمخرج **دانيال الخطيب** الذي قُدِّمَ في قاعة المسرح الصغير بطرطوس في شهر أيار الماضي وشهد إقبالاً على الحضور من عشاق المسرح، كباراً وصغاراً، مع العلم أنَّ العرض كان يبدأ الساعة التاسعة ليلاً، وهو توقيت غريب وغير مسبوق في تواقيت العروض المسرحية في مدينة طرطوس، لكن **دانيال الخطيب** يعشق التحديات والمغامرة ويكسب الرهان بفضل الإيمان بالموهبة والثقة بالمسرح، وبفضل المثابرة والجدية والاجتهاد وتقديم الأفضل.. وهذا ما أثبته المسرح الصغير أو محترف **دانيال الخطيب** الذي لا يعدو كونه صالوناً

محـدود الاتسـاع في شقـة أرضيـة متواضعـة يحتوي أنساقاً مرتبة ومنظمة من المقاعد الخشبية التي تتسع لثلاثين شخصاً تقريبـاً، مع حيّز مكاني ضيق لتقديم العرض المسرحي لا يوفر كثيرَ حركـة وتنقُّل للممثل، وثمـة أجهزة إضـاءة على قياس المـكان والإمكانيات، والمسرح قائم وسطَ حيٍّ شعبي عاشقٌ للفنون، متهافتٌ بسكانه على جديد المسرح الصغير الذي قدَّم لجمهور طرطوس أربعـة عروض مسرحية حتـى الآن أقلُّ ما يُقـال عنها أنها ممتعة، أحدثهـا مسرحية «إجا» وهي مسرحية ساخرة مقتبسة عن مسرحية «هيَّا اقتلني يا روحي» لمبدع الكوميديا الساخرة الكاتب التركي **عزيز نسين** وحين نستحضر **نسين** في الرواية كما في القصة القصـيرة نستحضر روحَ شيطـان أمرد، جلُّ اهتمامه منصـبٌّ على تعريـة الفسـاد السياسـي والاجتماعي والقِيَمـي ومناصـرة حقـوق البسطـاء المهضومـة في التمتع بحياة كريمة كما السخرية من السلوك الفردي والجمعـي غير المتجانس مع القيـم والعادات المتوازنة المألوفة، وهنا لبُّ الموضوع في مسرحية «إجا» فمن غير المألوف اجتماعياً وعاطفياً وبيولوجياً أن يستبدَّ الشَّبَق والاشتهـاء الجنسي والحاجـة إلى التواصل الجسدي مـع الرجـل بامرأتين في العقديـن السادس والسابع مـن العمر، امرأتان تكابدان مشقَّـات الوحدة والفَقد والترمُّل المُبكر في قبو رطب مهجور، والرجل أو الأبناء في حالة كهذه ينبغي أن يُستحضروا كحاجة اجتماعية ونفسية، و ليست جسدية صِرفة .

نهضتْ بأعباء العرض الطويل والصعب الفنانتان الشابتـان **حـلا ونوس** في دور العجـوز سِيـان و**يـارا العلـي** في دور العجـوز دِيهـا حيـث أضفيَتـا بأدائهمـا الواثـق روحاً أخرى علـى النص، وبرعَتـا في استبطان التحـولات النفسيـة للعجوزيـن اللتين تؤديـان دورهما وذلك باستخدام لغة الجسـد المكملة والداعمة للحدَث النفسـي وتداعياته، فالتعبير الجسـدي أغنى المضمون والمنطـوق أيَّما إغناء، وتجسَّدَ ذلـك في محاكاة عادات العجائز وتقمّص حركاتهم كارتعاش الجفون وارتقاص بؤبـؤ العـين وزمّ الشفـة السفلـى دلالة عـدم الرضا أو السخريـة والتشفـي وزرّ العيون دلالـة الشك والارتياب في نوايـا كلٍّ مـن العجوزيـن تجـاه جارتهـا في لحظات المكاشفة والمواجهة وتنافُر الآراء، ولعبت خريطة الوجه

عند الممثلتين دوراً بارزاً جسَّدتهُ لمسات المكياج وضرباته الرشيقة هنا وهناك كرسم طيف التجاعيد تحت الذقن كما تحت العينين، إضافة إلى الشّيب الذي غطّى الشعر من المنابت إلى الذيول المرفوعة فوق الرأس ككعكة (سيان) أو المجدولة كحبل متين (ديها) كما لَحظْنا تقوُّسَ الظهر وثقلَ الخَطو والساقين عند محاولة النهوض أو وضع رجل فوق رجل، إذ تسقط الساق العليا إلى الأرض دلالة العجز والهرَم وفقدان التحكُّم العضلي (ديها في محاولتها وضع ساق فوق أخرى عند الجلوس) أما الصوت فقد تلبَّسته حشرجة وخشونة وتماوجات تحاكي واقع حال المُسنِّين، حتى لتظنَّ بأنكَ فعلاً أمام عجوزين خَرِفتيْن متوحِّدتيْن أكلَ عليهما الدهر وشرب، وهجرتُهما مُتَع الحياة ونِعَم الشباب منذ أمد طويل ولم يبقَ من وشيجة لهما مع الحياة خلا النَّفَس الذي يربطهما بعالم الأحياء و سيل الذكريات المتداعي، وهكذا يتحقق للمشاهد من المقاربة السيميائية للنص مدى التفاعل الكبير بين الممثلتين والخطاب الصادر عنهما والانحلال الكلّي في الشخصيتين اللتين تؤديان دورهما والتقمص الناجح لهما .

وقد أدت الإنارة مهمة جيدة، فأثارت مخيلة المتلقّي وفضوله في خاتمة العرض عندما تعمَّدَ المخرج أن يترك نهاية المسرحية مفتوحة على أحد احتمالين :

١-أن تفتح العجوز سِيان الباب لبائع الغاز، فيقوم باغتصابها ثم قتلها .

٢-أن يغتصب بائع الغاز المرأة العجوز وتأتي جارتُها في اللحظة المناسبة لإنقاذها منه فتنجو سِيان من الموت .

لم يكن من حاجة لاستعراض مؤثرات أخرى كتماوجات الإنارة في عرض هادئ دراميا كهذا والذي ارتكزَ على التداعي في الذكريات لامرأتيْن وحيدتين والترحُّم على ماضيهما مع زوجيهما الراحلين، فالفعل هنا داخلي وليس خارجياً، لكن يمكن الحديث عن مؤثرات مشهدية خدمت العرض وتمخضت عن ذكاء المخرج وحِيَله الإخراجية، إذ استفادَ من أبسط الأشياء لتأدية الرسالة، ومثال ذلك استخدام المظلة عدة مرات :

-فتح المظلة على اتساعها من قِبَل الممثلتين وتدويرها دلالةَ عودة عقارب الساعة إلى الماضي، والتواري خلفَها واستذكار ومضات مشرقة من الشباب والحياة الرغيدة برفقة الأزواج .

-استخدام سِيان للمظلة تارةً على شكل عكاز تتوكأ عليه وتارةً كسلاح مفترض لمواجهة بياع الغاز عند مداهمته المنزل ومحاولته قتلها .

وهكذا ارتبطت المؤثرات المشهدية مع المضمون والفعل المسرحي بعلاقة توافُق رغم بساطة المكونات السينوغرافية .

وفي المقاربة الصوتية للنص فقد امتازَ الإلقاء بالفصاحة والنبر بالصوت وخفضه تماشياً مع الاختلاجات النفسية والتحولات الوجدانية المُراد الإفصاح عنها، وتمَّت مراعاة مخارج الحروف ومحاكاة ضعف النطق وتعثُّره عند الكهول (التأتأة والفأفأة والسأسأة) كما جاءت اللهجة مغرقة في المحليّة، وفيَّة للهوية الاجتماعية الساحلية بامتياز مما أكسب العرض مصداقية التعبير عن الحالة الاجتماعية وجعَله قريباً من قلوب المشاهدين ومنحَه بُعداً ساخراً في آنٍ معاً .

الموسيقا بدورها اندمجت مع العرض حتى غدت مكوناً أساسياً من مكوناته وليست شيئاً كمالياً أو تزيينياً وبرز ذلك في عدة مواضع من المسرحية، فقد افتُتحَ العرض مع أغنية الفنان **ملحم بركات** «جيت بوقتك» تماشياً مع الحالة المزاجية الإيجابية للعجوز سِيان وهي تقوم بتجميل نفسها بأدوات الماكياج، مستذكرةً ماضيها الشاب الجميل والمَرِح .

وبلغت السخرية أقصى مداها في توظيف موسيقي آخر حين عمدَ المخرج إلى استخدام أغنية «خلّي السلاح صاحي» للفنان **عبد الحليم حافظ** كنايةً عن التعبئة النفسية واستعداد العجوز سِيان للدفاع عن حياتها إذا ما أقدمَ بائع الغاز على قتلها بعد اغتصابها .

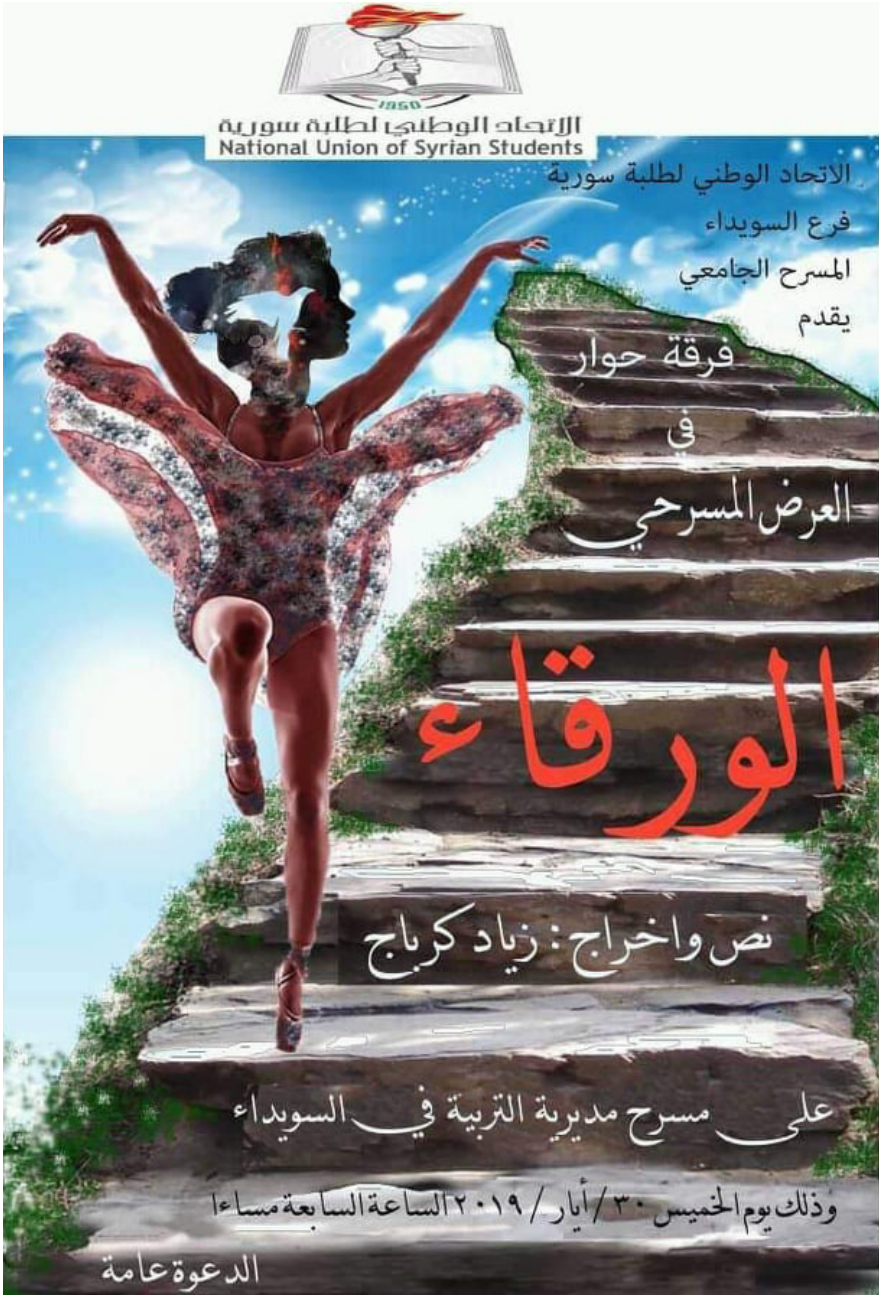
وبالحديث عن الأزياء فقد كانت بسيطة مما ترتديه العجائز في البيئة المحلية : ثوب طويل وبسيط قماشاً وتفصيلاً وسترة صوفية وحذاء جلدي جلُّ ما يؤديه من خدمة حماية القدم من الاحتكاك بالأرض، وكان العكاز حاضراً لا يُبارح دِيها في الحل والترحال .

تمت استضافة الفنان **زهير العمر** في اليوم الثاني من العرض حيث قدَّمَ إضاءةً نقدية وإغناءً لتجربة المسرح الصغير بحضورهِ ومناقشته لجوانب العمل الفنية ودلالاته .

الورقـــاء

حكايـــة وطـــن

غســان خيــو



يعتمد عرض «الورقاء» لكاتبه ومخرجه **زياد كرباج** على التعبيريـة في محاكاة الواقـع ومعانـاة الإنسـان وآلامـه في خضمّ ما يمر به بلدنا عبر مقاربة مشهدية فنيـة غنيـة بالرمزيـة والدلالات التعبيرية ليبشر بـولادة جديـدة تنهض من صميم البؤس والمعاناة .

العرض الـذي قدمته فرقة «حـوار» المسرحية في شهر أيار الماضي بالتعاون مع المسـرح الجامعيّ وفرع اتحـاد طلبـة سوريـة في السويـداء تـدور أحداثـه على مـدى نحـو ٤٥ دقيقة في قرية تتعرض للاعتداء، ليهبّ الجميع لحمايتها عبر ثلاث شخصيات اختار لها المخـرج اسـم «المنتقون» لا «الممثلـون» لأنـه يمكن لأي

شخص مـن الجمهور أن يحـل مكانهم من حيث الدور ليقدم مشهداً درامياً يجسد واقعنا .

الورقـاء تعنـي في اللغـة «الحمامـة» وهـي تمثـل –كما يوضـح **كرباج**– حكايـة الوطن حيث ورغـم الحرب تعود بذور الحـب إلى رحم الأرض لتنبت مـن جديد وتبشر بانفراج وأمل بغدٍ أفضل عبر قصـة تجسد فتـاة بائسة مضطهـدة تقاوم بحسّهـا الإنسـاني ليتقدم لهـا من قلـب المعاناة شاب لخطبتها، لكنـه يُقتَل، وهنا يبدأ التحول في حياتها لتصبح أكثر وعياً وجمالاً، وتغدو كمبشرة في محيطهـا ليعيش المشاهـد في سيـاق العرض حـالات وإسقاطات تعـبر عما تمر بـه سورية ولا تخلـو مـن مكاشفة للواقع وتقـديم حلول علاجية بشـكل إنسـانيّ رمزيّ وفنـي غير مباشـر إيماناً بـدور المسرح كمجال هام وفعال في مقاربة الواقع ومعالجة مشكلاته .

يخوض الممثلـون تجربتهـم لـيرى الجمهور معانـاة الشخصيـات وأحاسيسهـا، مستخرجين القسـوة من بـين عروقهـم ليلتحموا مـع الحياة ذاتها لتصبح جـزءاً أجمل من أنشودتها ولتكتمل بقية العناصر الفنية علـى محدوديتها في المشهد الدرامـي المشحـون بتراجيديـا إنسانيـة تحاكي الواقع .

الفنـان **حسن رسـلان** أدى شخصية درويش التـي تجسد الشريحـة الفاعلـة في المجتمع، وقد اعتـبر **رسـلان** أن العمـل تجربة جديـدة قدمت لـه الكثـير، فيمـا رأى الفنـان **أسامـة نـور** الذي قام بـدور الحارث الذي يعبّر عـن الكتلة الفاعلة المتمثلـة بالأرض أن العمل تجربـة جميلة كسرت الأسلوب النمطيّ في المسـرح، بينما بيّنت الفنانة **يـارا الشـويخ** التي جسـدت دور الورقاء أنها حالة جديـدة في طريقة التعاطي مـع الحدث والخروج من الواقع بأمل وإحساس بالولادة والانفراج .

القائمـون علـى العرض نجحـوا في إيجـاد أشـكال تعبيريـة جديـدة في التعاطي مـع الواقع كمـا يرى المخـرج المسرحي **رفعت الهـادي** بقيمة فنية وجمالية عالية من حيـث إمكانياته الدلالية الكبـيرة، منطلقـاً مـن مسـرح فقير بعيـداً عن البهرجـة بمستوى رمـزيّ ودلاليّ عميق من حيث المساحـة اللونيـة البيضـاء مخترقة بعمـق أسود وبقعـة خضـراء ومساحـة لونية مـن الأرض إلى السمـاء، مشيراً إلى أننـا رأينا في العرض فاجعة وطن بفقدانه لأبنائه وكيف استطاع المواجهة ومن ثم الخروج من المشكلة والتبشير بولادة جديدة .

أعقبت العرض جلسةُ نقاشٍ نقدية كتقليد درجـت عليه فرقـة «حوار» شـارك فيها الحضور الذيـن أمّوا المسـرح ورأوا في العمـل خروجاً عن النمطيـة نصاً وتمثيلاً وإخراجـاً، وشدَّ الجمهور أداءُ الممثلـين الذيـن تمكنـوا مـن نقـل الأفـكار والمشاعر التي يريدها الكاتب المخرج إلى المتلقين والتأثـير بهم ليخلق حالة تفاعليـة لديهم ليعيش كل منهم قصته وقصة الوطن بما يحمله ذلك من دلالات وإسقاطـات غير مباشـرة تحاكي ما يمر بـه مجتمعنا مـن أزمات، مع تأكيـد على الانتماء للأرض والإيمان بإشراقـة فجر جديد والنهوض من تحت الرماد للتحليق من جديد .

يضـم كادر العمـل في الإضاءة **منـى الهادي** السينوغرافيـا **لجـين الهـادي** هندسـة الصوت **مهنـد كنـج** إدارة منصـة **حمد الريشـي** مساعد مخرج **مرام الباروكي** .

مواطن نص كم

بيـــــن الترميـــــز والمعاصَـــــرة

تتابع الفنانتان الشقيقتان **عبير بيطار** و**وريم بيطار** مشروعهما المسرحي، إذ قدمتا في شهر نيسان الماضي مسرحية بعنوان «مواطن نص كم» من تأليفهما وإخراجهما .

تقدم المسرحية بأسلوب ترميزي مقولات ذات طابع معاصر من خلال شخصية المواطن وحيد الذي تبدأ المسرحية معه وتنتهي به وقد تغيرت أحواله وانتقل من حال إلى حال .

تقدم المسرحية أيضاً شخصيات تمثل الدول العربية، وتكشف عن الأساليب التي يتم اتباعها لنشر الإباحية وتشويه تاريخ المنطقة وغرس ظاهرة الفتن بين الأطياف بهدف محاصرة المواطن العربي إلى الحدود القصوى .

من أبرز شخصيات المسرحية شخصية العمة نورا التي تحاول تعميم الفكر الإباحي بمساعدة خادمتها سونيا التي تمثل الفكر الصهيوني، وهناك أيضاً شخصيتان تساهمان بجهلهما وتخلفهما في تهريب الآثار واستيراد السلاح بهدف الكسب المادي، بالإضافة إلى شخصية منيرة المتشددة التي تشعل نيران الحروب الأهلية والعنصرية باسم الدين، ويكون المواطن وحيد وغيره من المواطنين من بين الضحايا إلا أنه يرفض الرضوخ لتلك الإرادات التي تحاول أن تنتزع منه الكثير

من القيم والمبادئ ليعلن في النهاية ثورته على الفكر التخريبي الهدام والجاهل .

جسَّد شخصيات المسرحية الفنانون : **محمد جعفر-نجيب السيد يوسف-أحمد عزيزة-شفيق شهبندر-سيف الدين صابوني-نور كروط-جميل خوجة-ابراهيم غباش-نور عزو-محمد فاضل-عمر دوبا-عبير بيطار-ريم بيطار** غناء **صلاح طاهر الذيل** و**خلود الاجاتي** هندسة الإضاءة والصوت **عمار جراح** مدير المنصة **حسين عابدين** استوديو **وضاح كوريني** مساعد مخرج **عبد العظيم ملا** ومشاركة من فرقة حكمت للرقص المسرحي وتنظيم فريق ستار كروب بإدارة **زاهر الشيخ** .

أخت رجال

لفرقة عمال حلب

«أخت رجال» هو عنوان العرض المسرحي الذي قدمته فرقة المسرح العمالي في مدينة حلب في شهر نيسان الماضي وأخرجه الفنان **محمد مروان إدلبي** الذي تناول في عمله شخصية المرأة في كفاحها وصبرها ومعاناتها الاجتماعية نتيجة مفرزات الحرب على سورية وانتصارها بقيمها الوطنية والأخلاقية، حيث قدم العرض مجموعة صور واقعية هدفت إلى تسليط الضوء عليها، وقال مخرج المسرحية عن عمله: «يسرد العمل من خلال مَشاهد متتالية المواقف التي قد تتعرض لها المرأة في مجتمعنا، وخاصة زوجات الشهداء أو المصابين وهنّ يتحملن مسؤوليات أكبر في المنزل والعمل وتربية وتنشئة الأبناء، والعمل يركز على الناحية الإيجابية لنضال المرأة في المجتمع وكفاحها في تربية أبنائها ليتابعوا مسيرة آبائهم في بناء المجتمع والدفاع عنه من خلال غرس القيم الوطنية والأخلاقية في النفوس والتأكيد على أن المرأة هي نصف المجتمع الذي ينشئ ويربي الأجيال التي سيعتمد عليها الوطن» .

شارك في تجسيد شخصيات المسرحية : **سعيد الهلال-لينا الموسى-نجيب عقاد-محمود شومان-سوسن اسماعيل-ضياء قطان-تيم الموسى-رضوان حصري-أحمد الموسى-عبد الهادي حريتاني-منير مزيك-جوانا كنجو-مصباح اسكيف-قمر برو.. صوت بشار ريحاوي إضاءة عمار جراح مدير منصة خلود المصري تصوير فوتوغرافي نور برو تصميم ومونتاج صالح حداد مساعد مخرج مصطفى معدل مخرج مساعد أماني ريحاوي .**

مونودراما سهرة مع أبي دعاس

في رابطة الخريجين الجامعيين

محمد خير الكيلاني

قدم الفنان المسرحي **تمام العواني** في شهر نيسان الماضي في مقر رابطة الخريجين الجامعيين مونودراما (سهرة مع أبي دعاس الحمداني) من تأليفه وتمثيله وإخراجه، معتمداً مسرح الغرفة ووجود الممثل الواحد من خلال شخصية يحاكي فيها شعراء من حمص متهماً إياهم بسرقة أشعاره ونشرها بأسمائهم، وهي مداعبة لتكريم هؤلاء الشعراء، حيث يقدم **العواني** شخصية طريفة متهمة بالنرجسية وانفصام الشخصية أسماها أبو دعاس الحمداني تيَّمناً بالشاعر أبي فراس الحمداني، حيث يدخل حاملاً دراجته بدل أن تحمله، والسبب أنها تعطلت ولم يجد من يصلح عجلتها، ومعه كيس كبير فيه أشعاره ومخطوطاته التي لم تنشرها له أية جهة نشر، وكانت جهات النشر توافق له على نشرها بعد أشهر، وربما بعد سنة من دراستها ومراجعتها ولكن على حسابه الخاص وهو المعدم مادياً، وهذه نقطة مهمة اتهم من خلالها جهات النشر التي لا تنشر للمغمورين

بل للمشهورين، وهو يدخل معتذراً عن التأخير شارحاً ما حصل له بسبب عطل الدراجة، ويستهجن الشاعر **بسام النجار** دخول هكذا شخصية إلى مقر رابطة الخريجين ويشاركه الحدث مستنكراً شخصيته فيطلب من الكاتب **فرحان بلبل** أن يُعرف عنه، فيعترف **بلبل** أنه الشاعر أبو دعاس الحمداني الذي يبدأ بسرد حكايته متواصلاً مع الحضور المكون من الكاتب والمخرج **فرحان بلبل** والباحث والمخرج **محمد بري العواني** والممثل **أحمد منصور** والناقد **عبد الكريم عمرين** والشعراء **مظهر الحجة** و**عبد النبي تلاوي** و**معتصم دالاتي** و**انتصار البحري** ويحكي معاناته بحدث آنيّ يجري الآن أمام الحضور، معتمداً على نبش الذاكرة بصيغة الماضي، فيتهم الشعراء بسرقة شعره، ويستشهد بأشعار الحاضرين إضافة للشعراء الغائبين **محمود نقشو** و**عبد الكريم الناعم** و**خضر العكاري** و**محمد الفهد** مدعياً أنهم سرقوها منه ونشروها بأسمائهم في دواوينهم .

وتستمر السهرة بعرض ما حدث معه من مواقف بينه وبين الشعراء الذين يرافقون الجميلات، وخاصة مع إحدى المعجبات التي سمعت شعره صدفة ضمن كوكبة من الشعراء وطالبها بموعد في مكان في أحد المنتديات، فوعدته بالاستماع لشعره، ويتحضر لهذا اللقاء وهو لا يملك ثمن ضيافته لها، فيستدين ويأتي للمكان ويطلب تقديم المشروب وملحقاته عند حضورها، فتتأخر، ويظن أنها سايرته لكنها تحضر بكامل أناقتها فيستفيض بشرح هذا الموقف الاستثنائي بالنسبة له ويسترسل بالوصف وهو الذي لم يقابل امرأة في حياته، فيقرأ الشعر الذي كتبه في الليل، فتعجب بشعره

ويقع في حبها ويتنهد، ولكنه حب من طرف واحد، وتتصل به زوجته تسأل عنه ويقول لها أنا في رابطة الخريجين أقدم أمسية شعرية فتقول له دائماً تكتب قصائد بآخرين، أكتب قصيدة شعر بي أنا زوجتك حبيبتك فيقول لها شيطان الشعر لا يلهمني بك ولكنه يقول لها قصيدة فتفرح وتسر بها ويحكي أنه هو من جعل الشاعر **حسن بعيتي** أميراً للشعراء وبعد حكايات وقصص وروايات عن معاناته بعدم نشر أشعاره يخرج من الكيس مخطوطات من أشعاره وقصائده ومخطوطاته ويوزعها على الحاضرين، مؤكداً صدق كلامه في أنه شاعر، ويسحب دراجته ويخرج مكسور الخاطر بسبب تجاهله والتعامل معه بإنكار لشخصيته وشعره .

تميز الأداء بالتلقائية والمرح وانعتاق الممثل من أسر شخصية ممثل المونودراما وشكله وصوته فقدم جسداً ليناً استطاع التحرك بليونته بين الحاضرين مع ظهر مقوّس، معتمداً في شكله على شخصية أحدب نوتردام مع صوت مغاير لصوته الأجش، فأعطى للشخصية صوتاً مستعاراً مع بحّة.. وقد التقت «الحياة المسرحية» الفنان **العواني** الذي قال :

«مسرح الغرفة تجربة رائدة وأولى على مستوى حمص، وربما القطر، والعمل لم يخرج عن مسرح المونودراما الذي يعتمد على الممثل الواحد واستعراض حدث ما حصل معه في السابق، بل هو ضمن هذا التوجه في غرفة أو قاعة حيث يحكي الممثل عن حدث آني يحدث معه الآن ضمن جدران الغرفة، حيث يحكي أبو دعاس عن معاناة وآلام وهموم حدثت معه.. لقد استغنيتُ عن الديكور والموسيقى وقدمتُ جسد ممثل يتحرك وأرجو أن أكون قد وفّقت في ذلك» .

سـارة
في يـوم المـرأة العـالمي

«بيت الدمية» النص الاجتماعي الشهير للكاتب المسرحي **هنريك إبسن** والذي قُدم أكثر مرة على مسارحنا وقع اختيار المخرج المسرحي **علي عبد الحميد** عليه ليقدمه لجمهور مصياف في شهر آذار الماضي بمناسبة يوم المرأة العالمي برعاية مركز الإغاثة والتنمية بالتعاون مع صندوق الأمم المتحدة للسكان، كما تم تقديم العرض في مدينة دمشق في وقت لاحق .

جسَّد شخصيات المسرحية الفنانون : **قصي صعب- آلاء طيبة-علي سليمان-لمى شحادة-دينا الحرك-علي حمامة-آلاء شاهين-علي ديوب** إشراف وتنسيق عام **سنان نزار نمنوم** تعاون فني **عماد الدين بدر** .

وسبق للمخرج **عبد الحميد** أن قدم عدداً من الأعمال المسرحية نذكر منها : «يوم هرب الحب من المنزل-البحث عن الشمس-بوني-الكنز-مونودراما ليلة التكريم-حكاية المولود الجديد-نور العيون» كما شارك كممثل في عدد من العروض المسرحية مثل : «الرهان-حكي السرايا-السيد والخادمة-اللمسة الذهبية-وقت مستقطع-أجمل رجل غريق في العالم-التقاطع-شيء غريب-ساعي بريد نيرودا-الغزاة» .

UNFPA
صندوق الأمم المتحدة للسكان - سوريا
مركز الإغاثة والتنمية
Relief and Development Center
مركز الإغاثة والتنمية بالتعاون مع
صندوق الأمم المتحدة للسكان
و بمناسبة يوم المرأة العالمي
يقدم عرضه المسرحي الأول
سارة
عن نص : بيت الدمية للكاتب هنريك إبسن
يقدمه فريق مركز الإغاثة والتنمية المسرحي Light
يوم الخميس الواقع في 7/3/2019
في المركز الثقافي العربي - مصياف
الساعة السادسة مساءً
الدعوة عامة - يرجى استلام البطاقات للحضور من مركز دعم المرأة
أو الاتصال بالرقم 0999247114

المحطة

في محـــــردة

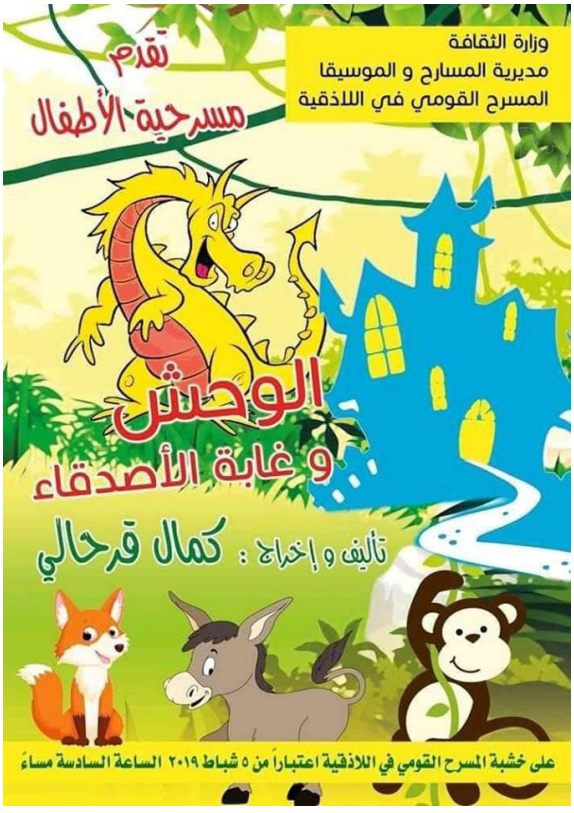
المسرحيات الغنائية الشهيرة للأخوين **رحباني** التي عرفتها خشبات المسارح اللبنانية والسورية في عقد السبعينيات من القرن الماضي وجدت في الآونة الأخيرة هوى عند المخرج المسرحي **يوسف شموط** الذي نقل عدداً منها إلى خشبة المسرح ضمن رؤية فنية جديدة لها.. وفي الشهر الثالث من العام الحالي جاء الدور على مسرحية «المحطة» التي جسّدت دور الفنانة **فيروز** فيها الفنانة **نهى زروف** .

شاركت في المسرحية التي قُدمت في مدينة محردة فرقة أرابيسك وفرقة لازورد والمغني **فادي ناصر** ونفذت اللوحات الراقصة فرقة أوركيديا للمسرح الراقص بإشراف الفنانين **سليمان غيبور وضاهر رحال ومنال الحموي** .

وللمخرج **يوسف شموط** العديد من الأعمال المسرحية التي قدمها على مدى سنوات عديدة، نذكر منها : «ضوء الشمس-القمر وخوابي العسل-الموت والعذراء-قبل أن يذوب الجليد-السيد صفر-حكايات-أماديوس-البحث عن الذهب-الدنس-المهرجون-المشخصاتية» وعرضت مسرحياته في عدة مهرجانات مسرحية محلية كمهرجان دمشق المسرحي ومهرجان حماة المسرحي ومهرجان حمص المسرحي ومهرجان مدينة الثورة المسرحي ومهرجان المسرح الشبيبي، وحازت أعماله على العديد من الجوائز .

الوحش وغابة الأصدقاء

في قومي اللاذقية



تابع المخرج المسرحي **كمال قرحالي** مسيرته المسرحية المتميزة فقدم في شهر شباط الماضي عملاً مسرحياً للأطفال حمل عنوان «الوحش وغابة الأصدقاء» وهو من تأليفه وإخراجه، وفيه يطرح **قرحالي** قضايا تربوية وأخلاقية حول قيم التعاون والمحبة والوفاء بين الأصدقاء، وقد تفاعل الأطفال مع شخصيات المسرحية المحببة إلى نفوسهم كالدب والغزال والقرد الثعلب، وأشار المخرج في تصريحات لوكالة الأنباء «سانا» إلى أن مخرجي المسرح القومي في اللاذقية أصبحوا يتوجهون بشكل متزايد إلى جمهور الأطفال في عروضهم، وخاصة في السنوات الأخيرة .

جسّد شخصيات المسرحية الفنانون : **هاشم غزال-رغداء جديد-سوسن عطاف-مجد يونس أحمد-نضال عديرة-خالد حمادة-راما قرحالي-محمد قرحالي-يقين زنيبة .**

أسرة المسرحية

حكواتي الفتيان

دعوة إلى التمسك بتراب الوطن

«حكواتي الفتيان» هو عنوان العرض المسرحي الطفليّ الذي قدمه المسرح القومي في الحسكة في شهر آذار الماضي وهو من تأليف وإخراج **إسماعيل خلف** .

أكد العمل على أهمية التمسك بتراب الوطن والدفاع عنه وبنائه ورفض مغريات الهجرة، ويتضمن العمل عدة لوحات مسرحية قُدّمت بأسلوب مبسط يحاكي عقل الطفل، بالإضافة إلى حكايات تمت روايتها على ألسنة أبطال العمل، ولم يهمل العرض الأغاني الهادفة في إطار كوميدي، وأشار مخرج العمل في تصريحات إعلامية إلى أن المسرح القومي في المحافظة حريص على تخصيص جزء كبير من عروضه التي تقدم على مدار العام للأطفال واليافعين والسعي إلى زرع حب الثقافة والأدب والمسرح في نفوسهم

يشارك في تجسيد شخصيات المسرحية الفنانون : **أليسار شدود-باسل حريب-فيصل حميد-عبد العزيز الأملح-يوسف شاكر** وتم تقديم العمل في مهرجان الحسكة المسرحي السابع في شهر نيسان الماضي .

أختي الحبيبة

جديد المخرج نضال عديرة

عمل مسرحي جديد للأطفال قدمته جمعية شباب للفنون وفرقة أليسار المسرحية في اللاذقية في شهر آذار الماضي من تأليف رافي عزيز وإخراج نضال عديرة إشراف دانيال ديب وسامي شحرور وهو يحكي قصة الفتى عامر الذي يقوم برعاية أخته عسل بعد وفاة والديهما من خلال عمله في بيع الذرة من الحقل الذي ورثاه عنهما ومحاولات الغربان سرقة الذرة وكيفية مواجهته لها في إشارة إلى ضرورة المحبة والتعاون بين الأخوة واستخدام العقل والذكاء في مواجهة اللصوص وتحقيق الهدف .

تفاعل مع العمل جمهور الأطفال الذين استمتعوا ووصلتهم الرسائل الإيجابية بشكل غير مباشر حسب مخرج العمل الذي عبَّر عن أهمية تحديد الفئة العمرية التي تستهدفها العروض المسرحية المقدمة للأطفال لتحاكي قدرات الطفل وتسهل عملية الفهم وتحقيق الفائدة المرجوة منه، ونوَّه عديرة بأهمية العروض المسرحية المقدمة للأطفال والتي تسهم في تعريف وتقريب الطفل من المسرح وتكوين ذائقته الفنية والبصرية من خلال استخدام الإيماء والموسيقى بالطريقة المثلى .

جسَّد شخصيات المسرحية الفنانون الشباب : زينة عساف-جعفر أبو علي-محمد جخلب-جويل معلا-محمود أبو كف-محمد عبد الله وتم تقديمها في شهر آذار الماضي .

وجهـــان

تجربة مسرحية جريئة لأطفال التوحد

حـين قدم أطفـال مركز التوحـد في منظمة آمـال عرضهم المسرحـي «وجهان» في شهـر نيسان الماضي علـى مسرح الحمراء بدمشـق لم يقدمـوا مـن خلالـه عـبرة جديـدة لحكايـات عالمية كسندريلا أو ليلى والذئـب والتي اعتاد أطفالنا عليها وإنما قدموا عـبرة حياتية تتجسد عبر وقفة هـؤلاء الأطفال على خشبة المسرح ليس فقط ليكسروا النظرة النمطية لهذه القصص بل أيضاً لكسر الأحكام المسبقة عن أطفال التوحّد الذين اعتلوا خشبة المسرح بعد جهود بذلتها المنظمة من خلال عدد من الأساتذة والمشرفين .

وكان الفنان **أيمن زيدان** الذي قدم للعرض قد أشار بدايةً إلى أهمية وجود منظمة آمال، موجهاً التحية لكل العاملين فيها للجهـود التي يبذلونها لإخراج أطفالنـا من عتمة التوحد، ورأى أنـه من واجبـه الإنساني والأخلاقـي التواجد في هـذا العرض والتجربـة الإنسانية التي يقدمها، آسفاً لأنـه لم يكن شريكاً في صناعتـه، وقـد كان وراءه جهد أساتذة من منظمـة آمال، وهو فخـور بما بذلـوه، منوهاً إلى أنـه اليوم وبعد نحـو ٣٥ عاماً من العمل المسرحي ما زال يشعر بسطوة المسرح ورعبه، وحين يقف علـى خشبته يشعر وكأنـه يخطو خطواتـه الأولى، وبالتالي فإن وقـوف أطفال لديهم وضع صحـي خاص على خشبته من خلال عرض مسرحـي دليل واضح على عمل طويـل ومتواصل وجهود بُذِلـت.. من هنا شكر **زيـدان** كلَّ الأيادي البيضاء التي أخرجت أطفال التوحد من دائرة العتمة إلى دائرة الضوء .

أمـا أ.**نجيب الحبال** مـدرب المسرح في منظمـة آمال فقد أكـد أن «وجهان» لم يكن مجرد عرض مسرحي بل هو خطوة من الخطوات وحلم في طريق طويل ومن الضروري أن يتشارك المجتمع مـع منظمة آمـال لتحقيقه بالتأكيد علـى أن إيماننا بأطفالنا هو الذي يفجر إمكانياتهم وقدراتهـم، مشيراً إلى أن «وجهان» ليس الخطـوة الأولى، خاصة وأن المنظمة ومنذ أربع سنوات وهي تعمل بمنهـاج الدراما الذي يتضمن أهدافاً تلائـم القدرات والخطط الموجـودة في المنظمة، والبداية كانت من خـلال مشاريع صغيرة ثم عروض ضمن مسرح المنظمة، واليوم مع عرض «وجهان» وهو عرض مسرحي متكامل، شـارك فيه ١٩ طفـلاً، مؤكداً **الحبال** أن العرض كان خطوة صعبة، خاصـة وأن الطفل التوحدي لديه ضعـف في التواصـل وعـدم الاستجابـة للتعليمـات، ولديه فرط حركـي يتمثل بحركات نمطية يستمـر في تكرارها.. من هنا فإن فكـرة وجوده على خشبة المسرح بكل العناصر الفنية التي تستفز طفل التوحد يقوم على الكثير من المخاطرة، منوهاً إلى أن الأهل تجاوبـوا وشجعوا الفكرة لأنهم كانوا مدركـين أن العرض فرصة لإلقـاء الضوء علـى قدرات أطفالهـم المصابين بالتوحـد، مبيناً أن المسـرح يعني زيادة الثقة بالنفـس والتفاعل مع الآخرين وهو يتطلـب مرونـة جسديـة وخيالاً واسعـاً، وهذا ما يقدمـه المسرح لطفـل التوحد، منوهـاً إلى أن «وجهان» سبق وأن قُدم في حمص وكانت ردود الأفعال خارج كل التوقعات .

محاضرتان مسرحيتان لفرحان بلبل في حمص

محاضرتان قدمهما الكاتب والباحث المسرحي **فرحان بلبل** في حمص في شهر حزيران الماضي، ففي الجمعية التاريخية ألقى **بلبل** محاضرة بعنوان «رجالات المسرح في حمص» وبعد تقديم د. **عبد الرحمن البيطار** رئيس الجمعية للمُحاضِر بدأ **بلبل** محاضرته بالتعريف بأربعة من رواد المسرح الحمصي من رجال الدين الإسلامي والمسيحي كتّاباً ومخرجين لم يقف الدين عائقاً أمام عملهم في المسرح، وكانت علاقة صداقة تربط فيما بينهم، أحدهم كان **داود الخوري** وكانوا يطلقون عليه لقب «المعلم» .

وسرد **بلبل** سيرة حياة وطموح وآلام الشيخ **عبد الهادي الوفائي** الذي وِلد في حمص عام ١٨٤٣ وتلقى علوم اللغة العربية وعلم العروض والموسيقا عن والده الشيخ **عمر الوفائي** فنبغ في الشعر والموسيقا، وكان عازفاً على الناي، ثم سافر إلى استانبول لأداء الخدمة العسكرية فتمكّن فيها أكثر من علوم الموسيقا، ثم انتقل إلى دمشق ليعمل عطّاراً فالتقى بـ **أبي خليل القباني** وحضر مسرحياته، فلمّا عاد إلى حمص بدأ بتقديم أعماله المسرحية عام ١٨٧٠ أو قبل ذلك بعام، وكان يقدم مسرحياته في باحات الدور الواسعة، وكان أهم هذه الدور بيت المير في حيّ باب التركمان، ويبدو أن الحاجّ **سليمان صايغ** الذي قدم عروضه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات وضع حديقة بيته تحت تصرّف **الوفائي** وعمل معه في فرقته المسرحية، وقدم **الوفائي** بين عامَي ١٨٧٠ و١٨٨٠ خمس مسرحيات هي : «نسيم-رعد-كوكب الإقبال-درغام-أبو حسن» وقد مُثّلت وأقبل عليها أهل حمص إقبالاً شديداً، وخُصّص ريعها للمشاريع الخيرية، ولم يلقَ **الوفائي** عَنَتاً من أهل حمص كما لقيه **سليمان صايغ** قبله بعشر سنوات أو

القباني في دمشق بعد ذلك بعشر سنوات، وحاول **الوفائي** أن يساير أهلَ عصره فكانت مسرحياته مشوبة باللهجة العامية نظراً لأن أكثر الجمهور كانوا ذوي ثقافة محدودة، ولم يكن الممثلون أكثر ثقافة، ومع ذلك استطاع **الوفائي** أن يغرس هذا الفنّ في نفوس جمهوره، فكانت مسرحياته تتضمن الغناء والموسيقا، فإذا تذكرنا أنه كان موسيقياً بارعاً ومطرباً وعازفاً على الناي أدركنا دور الموسيقا في مسرحياته التي كانت مأجورة في طريقة الدخول إليها، ولم يكن وجهاء حمص يتأبون على دفع النقود كما فعل وجهاء دمشق مع **القباني** ولعلهم لم يجرؤوا على ذلك لأنه رصد ريع مسرحياته للمشاريع الخيرية، وكان هذا سبباً آخر في حبّ الناس له حتى صاروا يتوافدون إليه من كل مكان، ويُروى أن **عبد الحميد باشا الدروبي** وهو رجل كان صاحب نفوذ قرر أن يحضر إحدى مسرحياته فمنعه البوّاب لسبب ما من الدخول، فطلب أن يقابل **الوفائي**

من عروض المسرح في حمص

فاستقبله الأخير أحسن استقبال، فلمّا حضر المسرحية أبدى إعجابه الشديد بها، ولعله بهذا يحاكي تأييد ولاة دمشق لـ **القباني** .

ثم انتقل المحاضِر للحديث عن **داود قسطنطين الخوري** المولود في حمص عام ١٨٦٠ في أسرة كريمة المحتد، وأخذ من والده اللغة العربية وآدابها، وتعلم الرياضيات، وكان من أوائل من تعلّم مسك الدفاتر والحسابات التجارية على طريقة الأوربيين، كما تعلم الموسيقا وكان يمتلك صوتاً شجياً، وعُيّن في دمشق موظفاً وهو فتى يافع دون العشرين، وتعرّف على **القباني** بواسطة **مدحت باشا** فقرّبه **القباني** واصطفاه معجباً بعبقريته، ويرجّح **بلبل** أن **الخوري** رافق **القباني** في رحلته إلى مصر، ثم عاد إلى حمص عام ١٨٨٨ فأخذ يمارس تدريس الرياضيات والموسيقا في المدارس، مستعيناً في تدريس الموسيقا بصوته الجميل، وفي العام ١٨٩٠ اتجه **الخوري** نحو المسرح وكتب بين العامين ١٨٩٠ و١٨٩١ سبع مسرحيات هي : «جنفياف-اليتيمة المسكوبية-الصدف المدهشة-عمر بن الخطاب والمرأة العجوز-للابن الضالّ-يهوديف» بالإضافة إلى عدد كبير من المسرحيات القصيرة والمَشاهد الهزلية التي ضاع معظمها .

ثالث الأسماء التي تطرق إليها **فرحان بلبل** في محاضرته هو **يوسف شاهين** الذي لم يكن له باع طويل في المسرح، وقد ظهر مع **الخوري** في العام ١٨٩٠ وقدم لطلاب إحدى المدارس مسرحية «الملك كورش» ووضع ألحانها **داود قسطنطين الخوري** وفي العام ١٨٩١ اشترك مع **الخوري** في كتابة مسرحية «سميراميس» .

وتحدث المحاضر أيضاً عن الشيخ **محمد خالد الشلبي** وهو أكبر الكتّاب الذين عرفتهم حمص في تلك الفترة وأبعدهم أثراً فيها وفي بلاد الشام، وهو من أوائل من اتجه بالمسرح نحو السياسة وجعله يخوض المعركة الوطنية في وجه الاحتلال العثماني، وكان المسرح قبله يكتفي بالجانب الاجتماعي وعظاً وتوجيهاً .

ولِد **محمد خالد الشلبي** في حمص عام ١٨٦٧ وبدأ يتلقى العلم منذ طفولته، ولمّا قدم **القباني** إلى حمص انضم **الشلبي** الذي كان في حوالي الخامسة عشرة من عمره إلى فرقة **القباني** وأخذ منه الكثير من الموشحات والألحان، وكان ذا صوت شجيّ وامتلك نواصي الفن من جميع نواحيه، فكان ملحناً وعالماً بفنون الإيقاع والنغمات، وانضمّ إلى حركة المقاومة ضد الأتراك، كما اشتغل بالتعليم فعمل أستاذاً في المدرسة الأهلية الوطنية وكانت غايته من العمل في التعليم نشر الأفكار القومية وتنبيه الوعي، وحين اتجه إلى المسرح كانت غايته منه كغايته من إنشاء المدارس والتعليم، فكانت مواضيع مسرحياته تتراوح بين الدعوة إلى إنشاء المدارس وإظهار أمجاد العرب وشجاعتهم وشهامتهم،

من عروض المسرح الجزائري

وكتب **الشلبي** بين عامَي ١٩٠٠ و١٩١١ المسرحيات التالية: «وفود العرب على كسرى-سليم وسلمى-نجم الصباح-ربيعة بن زيد المكدم-الصارخ المعلوم-الخلان الوفيّان-الأمير محمود والزير المهلهل-جابر عثرات الكرام» ورصد ريع مسرحياته لإنشاء المدارس، أما أهم ما فعله **الشلبي** فهو استغناؤه عن الغناء في بعض مسرحياته، وتُعتبر هذه خطوة جريئة في ذلك الزمان لأن ذلك قد يهدده بانصراف الناس عنه، ولعله أدرك أن الغناء تحول من وسيلة لجذب اهتمام الجمهور كما كان في بداية انتشار المسرح إلى عنصر معيق لإيصال الفكرة، ذلك أن المسرح عنده لم يكن وسيلة تسلية فقط بل صار توعية سياسية تحتاج إلى تفتّح الذهن والإصغاء إلى الأفكار .

في العام ١٩٢٦ سافر **الشلبي** إلى مكة لحضور مؤتمر فأصابه المرض فمات ودُفِن هناك .

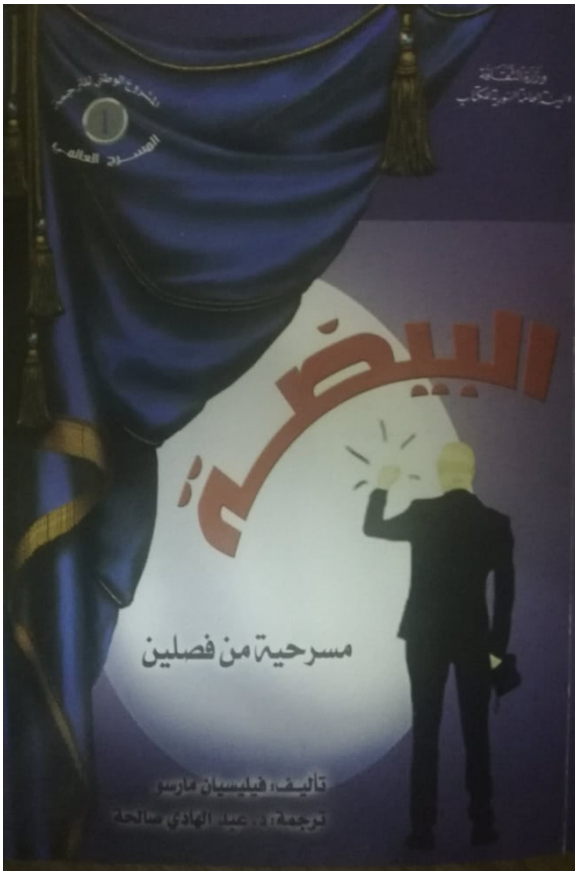
* * *

المحاضرة الثانية لـ **فرحان بلبل** تناولت المسرح الجزائري وقدمها في فرع حمص لاتّحاد الكتّاب العرب، وتأتي هذه المحاضرة كنتيجة لتماس **بلبل** المباشر مع المسرح الجزائري حيث دعيَ إلى الجزائر أكثر من مرة ليشارك في ندوات ونشاطات للمسرح الجزائري، وهو يقول في هذا الصدد : «أقامت وزارة الثقافة في الجزائر مسابقة مسرحية كنت عضواً في لجنة تحكيمها، وقبلها شاركتُ في عضوية تحكيم ثلاثة مهرجانات مسرحية جزائرية» ويتابع **بلبل** متحدثاً عن المسرح الجزائري: «بدأت حركة المسرح الجزائري بين عامَي ١٩٢١ و١٩٢٦ وهو تاريخ قريب من إنشاء كثير من المسارح العربية، وقد أثّر بعض المسرحيين العرب الذين زاروا الجزائر وقدموا عروضهم المسرحية فيها على نشأة المسرح الجزائري، ومن هؤلاء **جورج أبيض** عام ١٩٢١ لكن الجمهور الجزائري لم يهتم في ذلك الحين بالمسرح كثيراً بسبب ظروف كانت تعيشها البلاد، وبين العامين ١٩٢٦ و١٩٣٢ برز فنانون جزائريون جعلوا الجمهور يهتم بالمسرح، منهم **رشيد القسنطيني** الذي تعلّق به الجمهور بسبب سخريته المريرة من الأوضاع السائدة حتى قال عنه **كاتب ياسين** بأنه شارلي شابلن الجزائر، كما ظهر **محي الدين بشطارزي** الذي يسمى المسرح الكبير اليوم في العاصمة باسمه.. وفي بداية الأربعينيات ظهرت الأحزاب السياسية التي كان لها أثر كبير في طبع المسرح الجزائري بالطابع الوطنيّ، وكانت المسرحيات تقدَّم بالعربية الفصحى التي كان الفرنسيون يحرّمونها على الشعب الجزائري، وكان المسرح صنواً للعمل العسكريّ أيامَ الثورة الجزائرية التي بدأت في العام ١٩٥٦ مما جعل هذا المسرح يلقى العنتَ من المستعمر الفرنسيّ.. وبعد الاستقلال عام ١٩٦٢ كانت

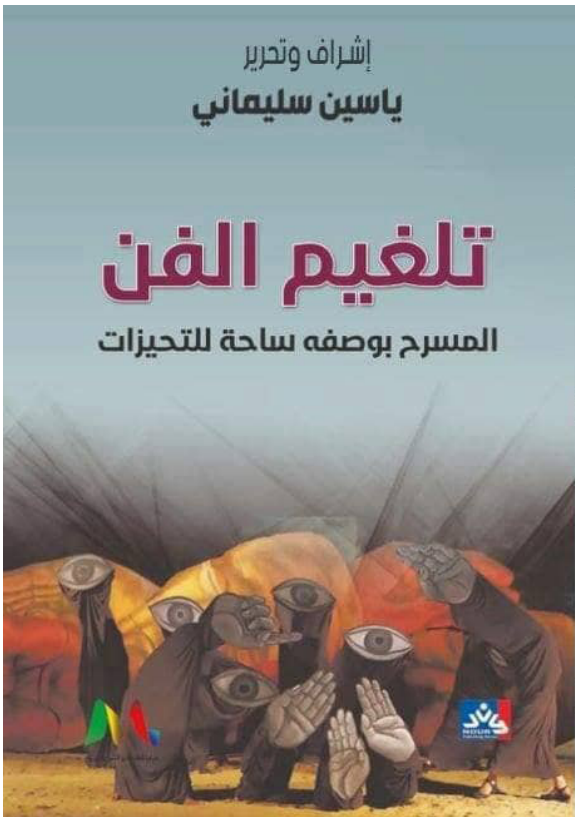
مهمة المسرح في الجزائر تثبيت الهوية الجزائرية التي كانت تتأرجح بين عروبتها العريقة وبين تثقفها بالثقافة الفرنسية، وكان من أبرز المسرحيين العاملين في هذه الفترة **مصطفى كاتب** و**عبد القادر علولة** الفريد بجرأته وهجومه الكاسح على التخلّف والظلم والعادات البالية وتمتّع بشهرة واسعة في ولايته تلمسان وفي بقية المدن الجزائرية، وقد دفع دمَه ثمناً لهذه الجرأة، إذ اغتيل في العام ١٩٩٤ من قبل التنظيمات الإرهابية المتشددة دينياً.. وفي العام ١٩٧٠ صدرت قرارات بإنشاء المسارح الجهوية، أي ما يقابله عندنا المسارح القومية في المحافظات، وهذه المسارح الجهوية تتمتع باستقلالية مالية وإدارية، ويحق للمراكز الثقافية أن تقدم مسرحياتها مدفوعة الأجر للعاملين فيها، ويمكن للفرق الخاصة أن تقدم عروضاً بمساعدة الدولة، يضاف إلى هذا المسرح الجامعي ومهرجانه السنوي، وبلغ عدد المسارح الجهوية في العام ٢٠٠٧ ستة وارتفع العدد في العام ٢٠١٨ إلى عشرة، وفي مقدمة المسارح الجهوية والمسرح الجامعي والفرق الخاصة يقف المسرح الوطني في العاصمة وهو يقيم ندوات وأنشطة متنوعة ويقيم مهرجاناً سنوياً هو مهرجان المسرح المحترف ويجمع أفضل العروض المسرحية، وكل مسرح جهويّ يقيم مهرجانه الخاص في ولايته، وتضم عروضه ما أنتجه هذا المسرح وما أنتجته المسارح الأخرى، ثم يتم انتقاء أفضل العروض لتشارك في المهرجان المركزي السنوي، وكان مهرجان المسرح الوطني الجزائري ذا وجه عربيّ بامتياز، فلجان التحكيم فيه مشكّلة من مسرحيين عرب وجزائريين، وضيوفه من الدول العربية، وبعضهم يُكلَّف بإقامة ورشات عمل لبعض وجوه العمل المسرحي كالكتابة والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، واستمر هذا الحال حتى توفي مدير المهرجان **محمد بن قطاف** فانتفى الجانب العربي واقتصر الحضور ولجان التحكيم على المسرحيين الجزائريين، وبناءً عليه لم تعد المسارح الجهوية تستدعي ضيوفاً عرباً.. وقد تفرَّدت الجزائر لعدة سنوات بنشاط مسرحي لم يُعرَف في بقية الدول العربية وهو فن «وَن مان شو» الذي شاع وتوسع وانتشر في معظم مدن الجزائر مما دفع جامعة سعيدة إلى أن تقيم ندوة دولية حول هذا الفن عام ٢٠١٦ وقد دعيتُ للمشاركة فيها مع بعض المسرحيين العرب، وحضر الندوة أكثر من أربعين أستاذاً جامعياً من مختلف كليات الدراما في الجامعات الجزائرية، وظننتُ للوهلة الأولى أن المقصود بهذا الفن هو المونودراما، لكنني فوجئتُ أنه ليس مونودراما مع أن الذي يقدمه شخص واحد، فهذا النوع من العروض يقوم على الارتجال وموضوعه سياسي فقط، إذ يقوم الفنان بالوقوف أمام الجمهور ويقدم فكرة سياسية يتحاور فيها مع الجمهور الذي يضج بالضحك، ثم يسوقه الكلام إلى حيث كان يتوقع أو لا يتوقع، وكان الجمهور يقبل بكثافة على هذا النوع من العروض ويدفع مقابله أجوراً عالية، وأهم فنان عُرف على هذا الصعيد هو **عبد القادر جريو** الذي حدّثني عن المبالغ الضخمة التي جناها من هذا الفن وعن بعض الموضوعات السياسية التي يتناولها.. هذا الفن تألق في الجزائر لعدة سنوات ثم انطفأ، وفي العام ٢٠١٨ التقيتُ بـ **جريو** وسألتُه عن سبب توقف هذا النوع من العروض فأجاب بأنه لا يعرف السبب، فقد بدأ الجمهور يتناقص إلى أن غاب تماماً، ولعل هذا الفنّ قد استوفى موضوعاته وصار يكررها إلى أن سئم منها الجمهور، فإذا تركنا هذا الفن جانباً وجدنا أن العرض المسرحي الجزائري شبيه بالعروض المسرحية العربية، فهو يقدم موضوعات وأفكاراً تُنسى بمجرد انتهاء العرض المسرحي، ومن بين العروض الجزائرية التي شاهدتُها لم يبقَ في ذاكرتي إلا عرض مقتبَس عن مسرحية «طرطوف» لـ **موليير** وينصبّ الاهتمام في العرض المسرحي الجزائري على إبراز براعة الممثلين أولاً، فالممثل الجزائري قويّ ومتمكن، ثم ينصبّ الاهتمام تالياً على السينوغرافيا، ويمتاز المشهد البصريّ الجزائريّ عن غيره بالميل إلى الضخامة حتى يكاد المسرح يختنق بقطع الديكور، كما تخطف الأبصار والبصيرة ألعاب الإضاءة وهي قادرة تقنياً على التحرك والاستدارة بالموتورات والمحركات مما يؤدي إلى مشهد بصريّ فاتن، ويمكن القول إن ظهور التأثير الفرنسي على المسرح الجزائري كان قليلاً، وهذا لا ينفي أن المسرحيين الجزائريين مستغرقون في التجربة المسرحية الفرنسية كما هم مستغرقون في الثقافة الفرنسية ولم يستطيعوا الموازنة بين ثقافتهم الفرنسية وبين العمق الثقافي العربي رغم سعيهم الحثيث نحو ذلك .

إصدارات

* عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب وضمن المشروع الوطني للترجمة صدر في إطار سلسلة «المسرح العالمي» كتابٌ حمل الرقم (١) في السلسلة وضمَّ نصاً مسرحياً للكاتب المسرحي الفرنسي **فيليسيان مارسو** بعنوان «البيضة» ترجمة **د.عبد الهادي صالحة** وهو يتألف من فصلين وتم تجسيده للمرة الأولى في مسرح الأتولييه في باريس عام ١٩٥٦ .

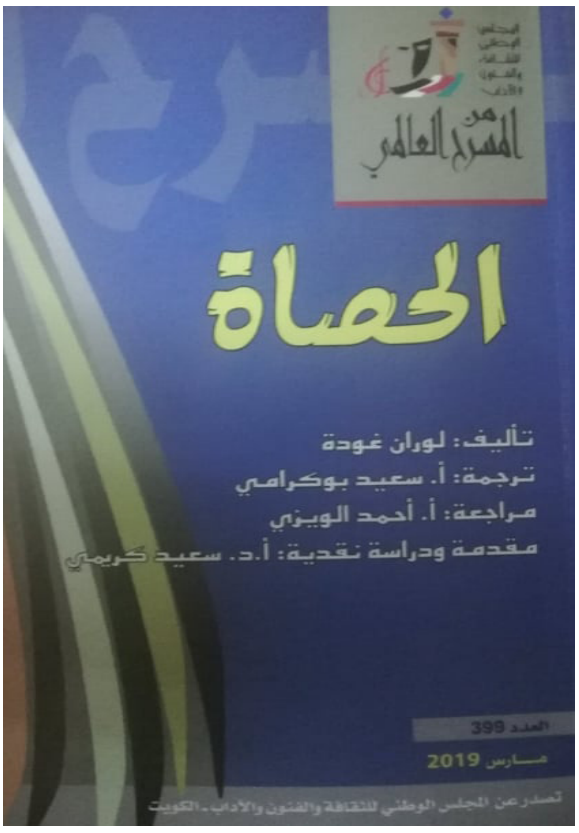


* وفي دمشق صدر عن دار نور حوران للكاتب الجزائري **ياسين سليماني** كتاب بعنوان «تلغيم الفن» وهو عبارة عن عمل جماعيّ من إنجاز مجموعة من الباحثين الجزائريين والمصريين،



وقد طرح الكتاب مجموعة إشكاليات مثل : «دلالات مفهوم التحيز وتمظهراته في الفنون الكتابية، السمعية والبصرية، وكيف يظهر التحيز في المسرح، وإذا كانت هذه الأسئلة مشروع انطلاق كمقدمة عامة لبحث طويل فإن أبواباً عديدة يمكنها أن تنفتح على هذا المفهوم وتعرجاته ونتوءاته ودلالاته وتمظهراته وتعقيداته في المسرح العالمي، وقد حاولت المقاربات التي تضمنها الكتاب أن تسائل النصوص المسرحية على اختلاف بيئاتها ابتداء من اختيارها لنموذج من الأعمال التأسيسية التي يعود لها الفضل في انفتاح الإنسان على المسرح وصولاً إلى نماذج المسرح المعاصر.

* وعن سلسلة «من المسرح العالمي» الكويتية صدر العدد رقم (٣٩٩) الذي ضم النص المسرحي «الحصاة» للكاتب المسرحي الفرنسي **لوران غودة** ترجمة **سعيد بوكرامي** مراجعة **أحمد الويزي** مقدمة ودراسة نقدية **د.سعيد كريمي** وتذكر السيرة الذاتية للكاتب **غودة** أنه ولِدَ في العام ١٩٧٢ في باريس وتابع



دراساتـه الأدبيـة والمسرحية بـإدارة الكاتـب والمخرج المسرحـي بيير سارازاك الذي أشـرف على رسائله في الدراسات المسرحية، وبعد أن اشتغل في التدريس لبضع سنـوات قرر التفـرغ للكتابة، وتعاقد منـذ العام ١٩٩٩ مـع دار نشـر وأصدر عدداً مـن الروايـات والقصص والمسرحيـات التي تُرجِمَت إلى عدة لغات، وحصل على عـدد من الجوائـز، كما عُـرِف باهتماماتـه الموسيقية حيـث ألَّف عـدة نصوص أوبراليـة، واشتُهِـر بعشقه للسفـر والتجـوال واستكشاف الثقافـات المختلفة وزار معظـم بلاد العالم، وكتـب أعمالاً مسرحيـة مستوحاة مـن الأساطير الإغريقيـة مستحضراً معانـاة الأبطال التراجيديين الإشكاليين، ومن نصوصه المسرحية نذكر : «أونسوس الغضبان-صراع المجانين-سالينا-صوفيا والأم-رقصـة موروبـي» وفيهـا عالـج قضايـا إنسانية وعرّى الواقع الذي تعيشه فئات اجتماعية مضطهدة .

* وفي بغـداد صـدر كتـاب حمل عنـوان «البطل المسرحـي سـؤال المبنـى والمعنـى في الفـن» للباحـث **د.يوسف رشيـد** تقديم **د.جبار حسين صبري** وفي هذا

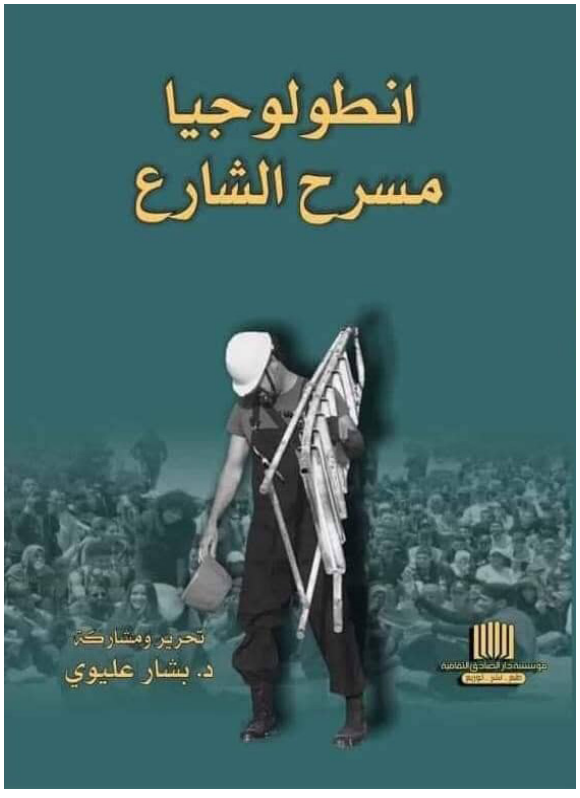
الكتاب يتناول الباحث مفهوم البطولة في معناه وكينونته والبطل في الفلسفة ونظريات الأدب والبطل الأسطوري والبطـل التراجيـدي والبطـل في الكلاسيكية الجديدة والبطـل الرومانسـي والعـوالم الداخليـة عنـد البطل التعبيري وأبطال اللامعقول والبطل الرمزي والواقعية والتكوين الفني والفكري للبطل، وتضمّن الكتاب جانباً

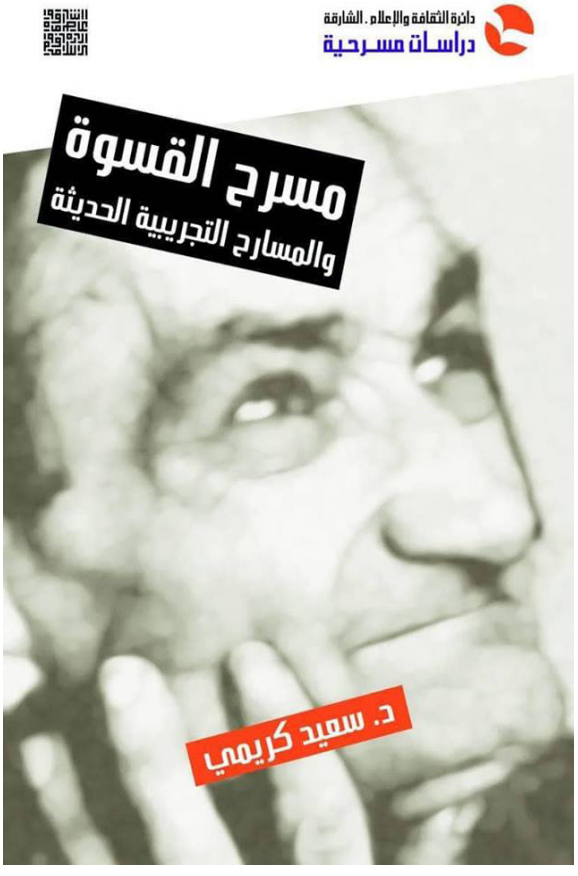
عملياً تناول فيه الباحث عدداً من التجارب المسرحية .

* وعن دار ابن النفيس للنشر والإعلان في العراق صدر للمخرج العراقي **علي العبادي** كتاب عن المسرح العراقي والمسرح العربي بعنوان «المخرج بوصفه قارئاً» وقد ركّزت أفكار الكتاب على دراسة مواضيع مسرحية اتخذت طابع الاشتباك المعرفي لطروحات ذات إشكالية مفاهيمية وجمالية وفكرية .

* وفي عمّـان صـدر للمخـرج والناقـد المسرحي العراقي **د.بشار عليـوي** كتاب حمل عنوان «أنطولوجيا مسرح الشارع» وفيه جمع **عليوي** شهادات لكتّاب عرب حول الموضوع، وأعرب **عليوي** عن رغبته بأن تكون هذه الأنطولوجيا بياناً وناطقاً باسم جميع العاملين في مسرح الشارع على مستـوى البلاد العربية ومرجعاً للمهتمين، علـى أمـل أن يكون إضافـة معرفية للمكتبـة المسرحية العربيـة بغيـة تحقيق فائـدة قصوى، ويقـع الكتاب في ١٨٩ صفحـة ويضم مقدمة لـ **بشـار عليوي** و١١ دراسة وبحثاً مـن مختلف الدول العربية، وتضمّن قائمة بأهم المهرجانـات المختصة بفنـون ومسرح الشـارع، فضلاً عـن ملخصات لعدد مـن الأبحاث ورسائـل الماجستير والدكتـوراه عن مسـرح الشارع نوقشـت في الجامعات العربيـة في السنـوات القليلة الماضية، وقـد أقيم حفل توقيـع للكتاب ضمـن فعاليـات مهرجان شـرم الشيخ الـدولي للمسرح الشبابي الذي يقام في مصر في دورته الرابعـة.. ومما ورد في الكتـاب نقتطـف : «لم تهتـم الدراسات النقدية العربية بمسرح الشارع بشكل يوازي أهميته بسبب الرأي السائـد والفهم الخاطئ لطبيعته والأسـس التـي يقـوم عليهـا، فضـلاً عـن موضوعاته المستقاة من الحياة اليومية للناس، وهو ذو تأثير واضح على مشاهديه بسبب الاحتكاك المباشر معهم» .

* وعـن منشـورات دائـرة الثقافـة والإعلام في الشارقـة صدر كتاب بعنوان «مسـرح القسوة والمسارح التجريبيـة الحديثـة» للناقـد المغربي **سعيـد كريمي**.. وفي الكتـاب يستعرض **كريمي** سيرة المسرحي أنطونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) وتأثـيره على توجهات واتجاهات التجارب المسرحية التي تلته، خاصة عبر رؤاه الجمالية والفكريـة.. استهـل الناقد كتابه بقولـه : «إن الحضور

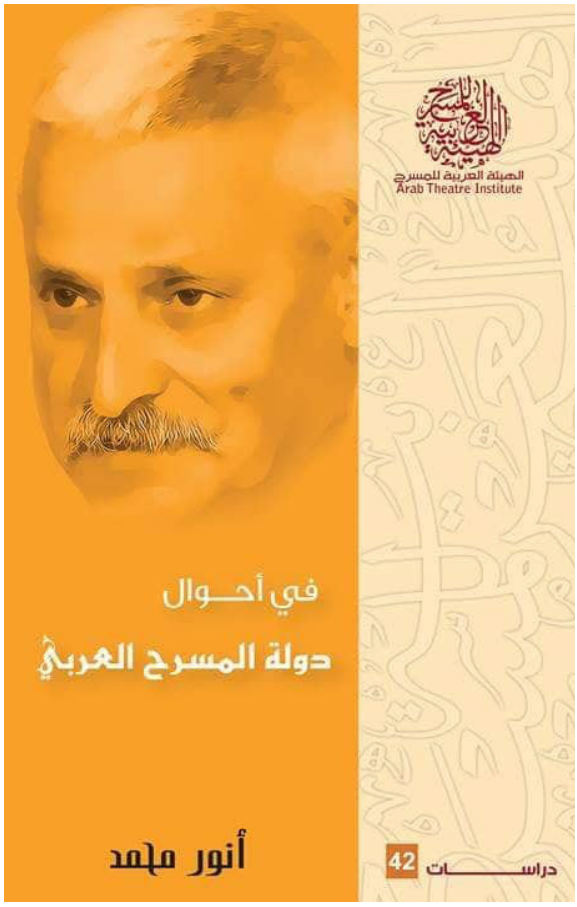


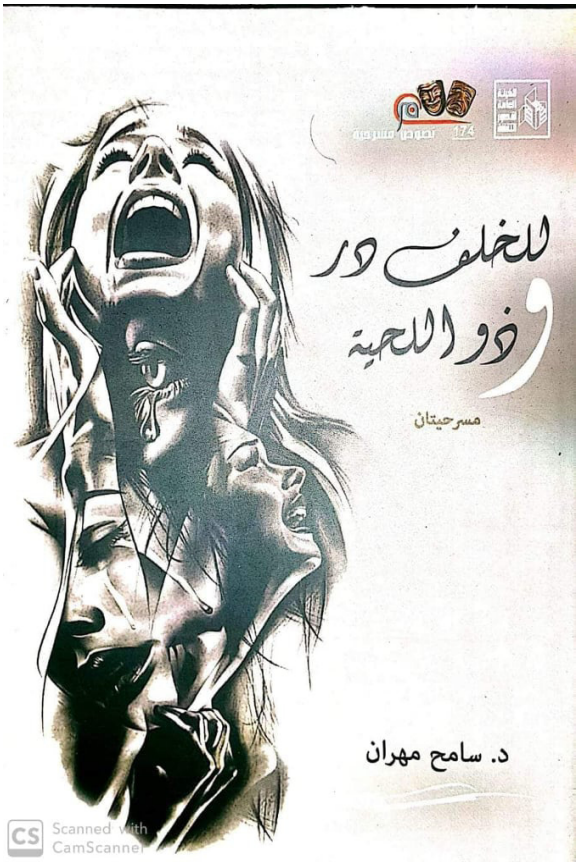


المكثف للجسد في كتابات آرتو بشكل عام قادنا إلى التوقف عند هذه النقطة، حيث أبرزنا تمظهرات هذا الحضور وتجلياته إيماناً منا بأن المسرح هو فنّ الجسد بامتياز إن لم يكن هو الجسد نفسه».. ومن مقدمة الكتاب نقرأ : «لقد كانت حياة أنطونان آرتو رائد مسرح القسوة صاخبة صخب القرن العشرين، فحماقات الحرب في هذا القرن تجد صدى لها في الاضطراب العقلي لدى هذا المسرحي الكبير.. إن التيارات العديدة، الأدبيةَ والفلسفية والفنية التي ميّزت هذا القرن تسير في المستوى نفسه، مع الطبع القلِق لهذا المفكر لهذه الشخصية».. ومما جاء فيه : «كل مأساة تتميز بالعناصر الستة التالية : الحكاية، المزاج، الفكرة، الغناء، التعبير، الإخراج، أما مسرح القسوة فتُسنده فلسفة حياتية تجريبية، بلورَها آرتو من لحمه ودمه، من عقله وانفعالاته» .

* وعن الهيئة العربية للمسرح في الشارقة صدر للباحث السوري **أنور محمد** كتاب «في أحوال دولة المسرح العربي» ويقع في ثلاثة فصول : الأوّل بعنوان «بيانات» وفيه ١٢ دراسة عن المسرح والديمقراطية والترجمة والنقد المسرحي ومسرح الصورة والمسرح وسياق ما بعد الاستعمار والسينما تسرق المسرح وفلسفة التكوين المسرحي.. الثاني بعنوان «سنديانات مسرحية» ويقرأ فيه مسرح محمود دياب وسعد الله ونوس ومحمد بن قطاف ومها الصالح ومحمد الماغوط وممدوح عدوان، فيما الفصل الثالث كان بعنوان «شجون مسرحية» ويقول **أنور محمد** في بحثه : عربياً لم نبنِ نُخَبُنا السياسية والاقتصادية، لم نبنِ الدولة المسرحية رغم أنّنا نملك مقوّمات الأمّة أكثر من أيّة أمّةٍ على وجه الأرض» .

* وفي القاهرة صدر عن سلسلة «نصوص مسرحية» في الهيئة العامة لقصور الثقافة نصان مسرحيان للكاتب المسرحي **د.سامح مهران** بعنوان «للخلف در» و«ذو اللحية» .





Scanned with CamScanner

مهرجان الحسكة المسرحي السابع

دحّـــام الســـلطان

برعايـة السيد وزيـر الثقافـة **أ.محمـد الأحمد** استضافـت خشبـة مسـرح المركـز الثقـافي في مدينة الحسكـة في شهر نيسـان الماضي الـدورة السابعة من مهرجان الحسكة المسرحـي الذي قدم على مدار أيام ستـة عروض مسرحيـة، وتم في حفل الافتتـاح تقديم تسجيـل بانورامي توثيقـي للعروض الفنيـة المسرحية في السنـوات الماضيـة وتسليـط الضـوء علـى مسـيرة الفنانين المكرّمـين في حفل الافتتـاح وهو : **محمـود معيسـر**، **فيصل حميـد**، **باسـل حريـب** وأكد مديـر ثقافة الحسكـة **أ.محمـد الفـلاج** دور المسـرح الكبـير في نقـل العديـد مـن الرسائـل الإنسانيـة والوطنية والثقافيـة والفكرية والتربويـة وإرسالهـا إلى المجتمع بأمانة، وهو الفن الهادف والنبيل الذي أخذ حيّزاً كبـيراً ومنحـى مهماً في تعزيـز الجانبين الثقـافي والفكـري في هـذه المحافظـة في ظل الرسائل التوعويـة التي تمت الإشارة إليها في مختلـف المجالات، وأشار **الفلاج** إلى أن المسـرح والمهرجانـات المسرحيـة والفعاليـات والعروض المسرحية لم تغب عـن الخشبة خلال فـترة سنوات الحرب علـى سورية، لافتـاً إلى أن هذه المحافظة صمـدت في وجه هذه الحـرب ومفرزاتها القـذرة وأثبتـت أنهـا محافظـة الخـير والتآخي والمحبة والعطاء والسلام بكل ما تمثلـه من أطياف مجتمعيـة وطنية والتي رأيناهـا تحضر وتعود بكثافة إلى الخشبة لمتابعة المسرح الوطني الجاد والهادف .

وقـال مدير المسرح القومـي في الحسكة المخرج المسرحـي **إسماعيـل خلـف** «الخطـوة الأهـم التـي أخذناهـا علـى عاتقنا منـذ سبع سنـوات وإلى الآن كانت محطَّ رهان بالنسبة إلينا كمسرحيين وتماشياً

المكرمون في حفل الافتتاح

مـع الشعـار الـذي رفعناه لـن تُسـدل الستـارة عن مشاهـد الحياة التي ينبغي أن تـدوم وتستمر، وهذا ما حمّلنـا مسؤوليات جساماً لكـي نكون بحجم هذا الشعـار، لذلك فإن الجهود أثمـرت لأن نقدّم كل ما هو جديـد للصغار والكبار على حـد سواء، فتناولت الدورات السابقة مـن المهرجان مسرح الصغار وفن المونودراما لتحقيق نوع من التشويـق لدى المشاهد» وأضـاف **خلف** : «هـذه الدورة مـن المهرجان قدمت ستة عروض مسرحية، كما تم تكـريم ثلاثة فنانين مسرحيين على اعتبـار أن التكريم هو جزء لا يتجزأ من طقوس المهرجـان السنوي، وهي حالـة معنوية للمكرّمـين يتـم اختصارهـا بكلمة شكـراً لمن صعد علـى خشبة المسـرح وبذل قطرة عـرق عليها في يوم من الأيام لكي يُعطى المكـرّم حافزاً لسنوات جديدة من العطاء.. الفنان **محمـود معيسر** لم يأخذ حقه، وهو ممثـل كوميدي من طراز رفيـع، لكن البعد عن العاصمـة هـو السبب الرئيـس في ضيـاع المواهب.. والفنـان **فيصـل حميـد** له تجـارب في المسـرح منذ العـام ١٩٨٥ وكذلك الفنان **باسـل حريب** الذي تألق خـلال السنوات الثلاث الأخيرة وحقق قفزات نوعية على مستوى المسرح القومي في الحسكة» .

تنـاول العرض المسرحـي «عويـل» الذي قدمتـه فرقة المسرح القومي بالحسكة موضوعاً يُعتبر مختلفاً عن العروض التقليديـة في الشكل والمعنى في آن معـاً وذلك عندما يتناوب ممثلان علـى أداء دور شخصية واحدة، وهنا تكمن مفاهيم الحِرَفيـة والتقنيـة التي خبرناهـا عن مخرج العمـل الفنان **إسماعيـل خلـف** من خلال إضفـاء وزرع لمساته الإبداعية في محتـوى النصـ بمفهومه المجرّد قبـل أن يتمـرّد عليه ويقوم بقلب الحالة التقليدية فيه إلى حالة إبداعية متعدية جديدة .

مخـرج ومعدّ العمل **إسماعيل خلـف** أكد أن العرض مأخـوذ من نصـين يندمج كلاهمـا ضمن إطـار مسرح المونودرامـا وهمـا «أكلـة لحوم البشـر» للكاتـب الراحل **ممدوح عدوان** و«صراع اللوحة المهزومة» لـ **خلف**، موضحاً أن رغبته كانت تكمن في التوليف بين النصين ما من شأنه إضفاء طابع جديد على النص الذي كتبه **عدوان** وعُرض لمـرات عديـدة حتـى أصبـح مألوفـاً لـدى الكثيرين من المهتمين بالمسرح على اتساع مساحة الوطن العربي، وبيّن **خلف** أنه قـام بكسر حالة المونودراما بمفهومها التقليدي المتعـارف عليـه لـدى جمهـور المسـرح من خـلال إيجاد شخصيتين على الخشبة بدلاً من الواحدة لتجسدا الحالة ذاتهـا، لاسيمـا وأن الشخصية الرئيسـة في العمل تعاني شيئاً من الفصام بحسب نصـ «صراع اللوحة المهزومة»

الذي أضافه إلى الشخصيـة الرئيسة على اعتبار أن من أدى الـدور من خلالها هو مدرّس فلسفـة وفنان تشكيلي أيضـاً، وهنا قـام **خلف** بإدخال الكثير مـن الإرهاصات التـي يعـاني منها الفنانـون في مجتمع يعـاني الكثير من الأمراض، وتابع **خلف** : «حاولتُ قـدر الإمكان أن أنطلق من الخاص نحو العام وبشكل غير مباشر، من مسألة أو مفهوم أكلة لحوم البشر بحسب مفهومها الشعبي الدارج بأن الإنسان يأكل أخيـه الإنسان نتيجة لانعدام الإنسانية في هـذا المجتمع واستنتاجاً طبيعياً لما ارتكبته المجموعات الإرهابيـة المسلحة من انتهاكات ظلامية إجرامية سوداء داخـل هذا الوطـن» ولفـت **خلف** إلى أنه حـاول إضفاء حالـة التعبير عن حالـة الضيق الذي تعانيـه الشخصية من خلال حصر حالـة العرض لمدة ٤٨ دقيقة في مساحة مـتر ونصف المتر، اعتمد فيها وبشكل أساسي على اللعب على الممثـل بعيداً عن التقنيات الأخرى من خلال اعتماد العرض على إضاءة سبـوت واحد فقط، يتغير لونه ثلاث مرات خلال فترة العرض في مساحة ضيّقة من الخشبة، مع وجود بعض المقاطع الموسيقية التي اعتمدت بمجملها على الآهات البشرية، موضوع وفكرة العمل .

وقال الفنـان **باسل حريـب** : «جسـدتُ مع زميلي الفنـان **عبـد الله الزاهـد** شخصية عمـاد الدين عمار الفنـان التشكيلي المثقف الذي يحمل إجازة في الفلسفة ويعـاني من فصـام في الشخصية نتيجـة لمجموعة من العوامـل الخارجيـة، منهـا مـا تتناولـه وتبثّـه وسائل الإعـلام التـي كان لهـا الـدور المباشـر الـذي أدى به إلى هـذا الفصـام في الشخصية، إضافـة إلى ثقافته وفلسفتـه الخاصة به التـي جعلته ينظـر إلى الآخرين على أنهم أكلة لحوم بشر، لتبدأ هنا هواجسه وتخيّلاته انطلاقاً من علاقتـه بأسرته، وخاصـة بالنسبة لأخيه فـوزي وزوجتـه، لتتوسع الدائـرة شيئاً فشيئـاً إلى كل مـا يحيط بـه» وأوضـح **حريـب** أن العرض يمـر بعدة مراحـل، فهو ليـس بمرحلة تصاعد وحيـدة، بل هناك عـدة مراحل متصاعـدة، إضافة إلى غنـاه بما يرضي غـرور الممثـل، حيث يـتراوح مستـواه بـين التراجيديا والكوميديـا، مـع الأخـذ بعـين الاعتبار الاعتمـاد على أسلـوب ترك مساحـة واسعة للجمهـور لتخيّل المشهد، في الوقـت الذي اتسم فيه العرض بخلوّه من أية قطعة ديكـور مساعدة واختصار وجوده ضمن مساحة جزئية صغـيرة من خشبة المسـرح، وهي بذلـك تعطي المجال للمشاهـد في حريـة التفسير والتخيّـل والفهم لما تعنيه الحالـة برمتها مـن معنى، ولفـت **حريـب** إلى أن أكثر الأمـور التـي واجهوها علـى مستوى التمثيـل هو الفعل

المشـترك بينه وبين مـن شاركه الظهور علـى الخشبة الفنـان **عبـد الله الزاهـد** من خلال مراحـل أراد وإياه منهـا أن تكون ثنائية تحمل نفس الفعل في نفس الوقت، وأحيانـاً أراد منهـا كسر هـذه الثنائيـة، وكل هذا كان يجـري في هذا المـكان الصغير من الخشبـة الذي رفع مـن مستوى حالة العبء عليهمـا كممثلين وعلى مخرج العمـل بشكل خاص، إلا أنه اعتبر ذلـك على الصعيد الشخصي تجربة جديدة منحتـه الثقة من قِبل مخرج العمـل، متمنياً أنه كان على مستوى ثقته وأنه قدّم شيئاً جديداً ومختلفاً عن العروض السابقة بالنسبة إليه .

مـن جهتـه أوضـح الفنـان **عبـد الله الزاهـد** أن شخصيـة عماد الدين عمـار في عرض «عويل» هي لفنان تشكيلي ومثقف لديه فصام في الشخصية ومصاب بلوثة دماغية، حيث كان بطبيعته ينظـر إلى العلاقة الإنسانية بين أخيه وزوجته كعلاقـة تنتمي في جوهرها إلى المفهوم الـذي يجسده أكلـة لحوم البشـر، ويرى أيضـاً أن المرأة الحامـل هي مـن يبتلـع الطفـل المتواجد داخـل جوفها، مبينـاً أن جوهر العرض يعتمد على الممثـل أولاً وأخيراً، حيث بقعة الضوء الذي يجسد من خلالها عالمه الداخلي، ومـن ثم يتابع العالم الخارجي من خلال تلك البقعة التي يـرى نفسه فيها أنه منقذ للبشرية، لكنه في نهاية المطاف ينتهي به الأمر في مشفى المجانين .

في اليـوم الثالث من مهرجان الحسكة المسرحي السابع تم تقديم العرض المسرحي «البكاء في غياب القمر» .

تنـاول العمل الـذي قدّمته فرقة المسـرح القومي في المحافظـة ماهية الغوص في جدلية وفلسفة صراع الحياة الإنسانيـة المتمثلـة بالخـير والشر وما يتفـرع عنهما من نقائض وتضـاد الفسـاد والنزاهة والانهـزام والتحدي، وسواهما قبل انتصار جانب الخير في نهاية صراعه ضد قوى الشر .

العرض اعتمد فيـه المخرج **عبـد الله الزاهـد** على نصوص للكاتب المسرحي **وليد إخلاصي** الذي أظهر من جديـد دورَ المسـرح التوعوي وعلاقتـه الوطيدة بمواضيع

الصـور والمشاهدات الحياتية التـي تمثل جانباً من طباع ومثاليـات وغرائز البشـر المرتبط فيها الصـراع الأبدي بـين معيـاري الخـير والشـر، وقـد اختـار العمـل موقعاً ملائمـاً لعرضـه وللتناوب علـى أداء أدواره مكان المقبرة التـي لها الدور المهم في تعزيز حالـة العزلة والهروب من الواقـع المـؤلم بعبثيته الحياتية المرتبطـة بصخب المدينة وطقوسها الاعتيادية وما تحتويه من ظواهر سلبية، حيث لجـأ بطلا العرض إلى اختيـار الهدوء ليجمعـا قواهما قبل خوض معركتهما ضـد الفاسدين والانتهازيين، وبيّن الفنـان **إسماعيـل خلـف** الذي حضر العرض أن المسرح بطبعـه قائم على فكرة التضـاد، فالخير والشرّ هما لعبة المسـرح منـذ نشأتـه الأولى، مشيراً إلى ضـرورة تماهي المسـرح مع حياتنا الواقعية وعكسه لها، ومن ذلك النص الذي تناوله العرض والذي يظهر فيه صراع داخلي ما بين المنعزل والمتمرد اللذين يكملان بعضهما بعضاً ويستمدان قوتهما من بعضهما أيضاً .

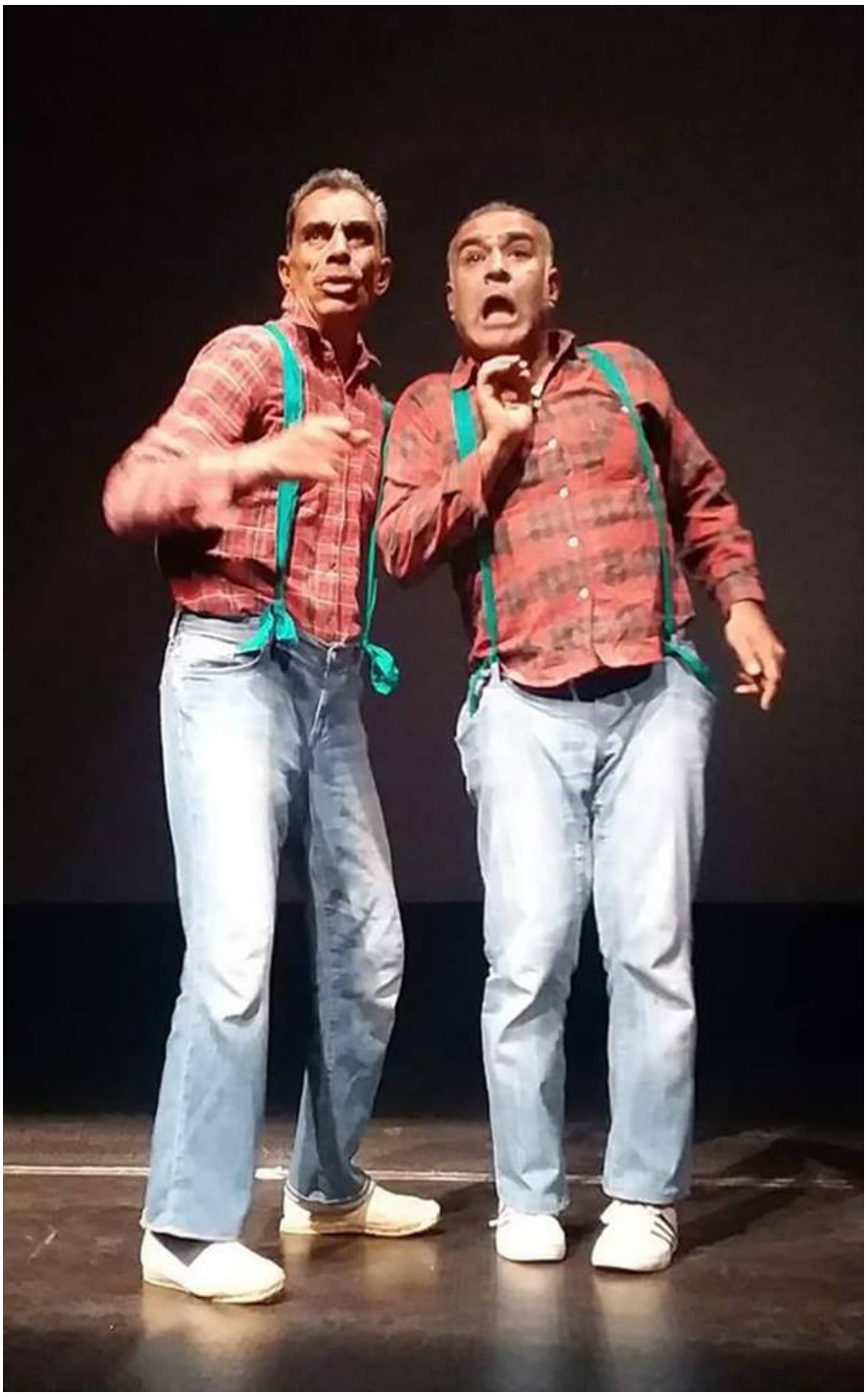
الممثـل **عبـد العزيـز أملح** جسَّـدَ شخصيـة الرجل المتوازن واختـار المقبرة وسكانها الأموات المسالمين الذين يمكـن التعامل معهم أكثر من الأحيـاء ليعمل مع صديقه الـذي اتهم بالجنون في العمل على محاربة الفساد، بينما جسَّـد الفنان **فيصل حميد** شخصية الرجل المثالي الذي يكتشف بواطن وبواعث الفساد من خلال امتهان ومزاولة السرقـة والاختلاس ضمن المؤسسة التـي يعمل فيها قبل أن يُتهـم بالجنون ليقوم ويحارب الفساد من قلب المقبرة مع الأموات، مشـيراً إلى أن العرض حاول إيصال رسالة مفادهـا بـأن كلاً في مكانه مواطن مثـالي وجندي متفان يخدم كلاهما وطنه بطريقته المثالية بالدمغة الإيجابية .

تناول العرض المسرحي «الصراخ» الذي قدمته فرقة المسـرح الشبيبـي ومديريـة التربية في الحسكـة في اليوم الرابـع من أيـام المهرجان مجموعةً من الصـور والمَشاهد التـي وثّقت معانـاة أهالي محافظة الحسكـة نتيجة أفعال

المجموعـات الإرهابيـة الإجرامية قبـل اندحارها على يد أبطال الجيش، حيث قام العرض بتقديم عدد من اللوحات المسرحيـة المتشابكـة والمتداخلة والتي جسّـدت اللحظات التـي عاشهـا أهالي المحافظـة وقصة صمودهـم أمام ما ارتكبته المجموعات الإرهابية مـن إجرام وإرهاب ظلامي تكفيري قبـل أن تصل صرخة ندائهـم إلى بواسل الجيش الذيـن لبّوا النـداء وضحّوا بأرواحهـم رخيصة وامتزجت دماؤهـم بـتراب الأرض الذي أزهـر نصراً مـؤزراً بدحر الإرهاب والقضاء عليه، وبـيّن كاتب ومخرج العمل **فاضل العبد الله** أن مسرحية «الصراخ» تناولت عبر مجموعة من اللوحات الإنسانية الحياتية اللحظات المريرة التي شهدتها محافظة الحسكة مـن خلال صور حية وواقعية من معاناة أهلها اليومية لأيام خلت، وأظهرت كل منها تفاصيل قسوة الألم وحجم المعاناة التي لحقت بهم وأوضحت أيضاً حجم ومقدار التضحيات التي قدمها أبطال الجيش في تصديهم ودحرهم للإرهاب .

من جهتـه أكد مدير المهرجـان **إسماعيـل خلف** على دور مسـرح الشبيبـة في دعـم وتعزيز حضـور المسرح على مستـوى المحافظة ومشاركته المسرح القومي في رفد المشهد المسرحـي، موضحاً أن عرض «الصراخ» هو ملامسة مهمة لجزء مهم من هموم وآلام الناس وأوجاعهم جراء الإرهاب التكفيري الذي أراد قتل كل شيء جميل في هذه الحياة .

وعالـج العرض المسرحـي «حكواتـي الفتيـان» المخصـص للأطفـال موضوع الوطـن في أدق تفاصيل الحالـة الرمزيـة التي ينتمـي إليها من خـلال التأكيد علـى التمسّك به والتشبّث بترابه كحالـة قيَمية عليا لا يساويهـا شيء على أرض مسـرح هذه الحياة الواسعة، حيـث تمكـن كاتـب ومخـرج العمـل **إسماعيـل خلـف** مستعيناً بخبرته المسرحية الطويلة من أن يبسّط الفكرة ويوصلهـا إلى الأطفال بأيسر وأسلـك الطرق المناسبة مـن منظار طابع الحكايات المتتالية والمبسّطة المرتبطة



بعامـل التشويق بشكل متسلسـل، وصولاً إلى الخلاصة التقليديـة المطلوبـة في نهاية العرض، كما حرص على معالجـة النص بشكل يتناسب وذهنيـة المتلقي، بحيث يعمـل علـى إيصال الفكـرة بسهولة متناهيـة، معتمداً في ذلـك علـى إيصـال الفكـرة بجزئيتهـا وشموليتها إلى مكانهـا المطلوب من خـلال إدراج المقاطع الغنائية التفاعلية ذات الأهداف الوطنية السامية لتخدم العمل وفق الطابع الكوميدي المحبب الذي زاد من تفاعـل الأطفال مـع الممثـل والعمـل علـى حد سواء .

تـروي مسرحيـة «حكواتي الفتيـان» حكايـة بطـل العمـل الشـاب حسـن الحكواتي الذي يحـاول وصديقـه أن يكسبـا جائـزة أعلـن عنهـا السلطـان لمـن يستطيـع أن يجعـل طيوره الجميلـة التـي احتجزهـا في قفص مـن ذهـب أن تغرد من جديـد، ويـدور حـوار بينهمـا وبين السلطان الـذي يوضح أنه يوفـر لطيـوره أفضـل الطعـام والشـراب، ويحتجزهـا في قفص ذهبـي، إلا أنهما يقولان له إن عـدم تغريد الطيور سببه حجزها وإبعادها عن مَواطنها، فيقـرر السلطان في نهاية العمل إطلاق سراح طيـوره لتعود إلى أعشاشها في وطنها .

مؤلف ومخرج العمل قال: «العمـل قدمتـه فرقـة المسرح القومـي التـي أخـذت علـى عاتقها خلال الفـترة الماضية أن تكـون هنـاك مساحـة واسعـة لمسـرح الطفـل مـن خـلال العروض التـي يتناولها على مدار العـام، ومنها الـدورة السابقة من مهرجان الحسكـة المسرحـي التـي خُصصـت لأعمـال مسـرح الطفل» مؤكـداً ضرورة الحرص في هـذه الأعمال على معالجة النصوص، لاسيما أننا نحتاجها اليوم أكثر من أي وقت مضى ونعتمد في إيصالها للمتلقي على المسرح الغنائـي والكوميدي، والسعي لأن يكـون الطفل شريكاً

في صناعة العمل ويأخذ طابع التشاركية، ولفت **خلف** إلى أن عرض «حكواتي الفتيان» يعالج فكرة جميلة هي محبة الوطن والتمسك بترابه عن طريق التحدث عن قصة طيور السلطان التي امتنعت عن التغريد لأنه احتجزها بعيداً عن وطنها رغم كل المغريات، مشيراً إلى أنه تم تقديم العرض بأسلوب فني استطاع أن يحقق النجاح ويوصل الفكرة إلى ذهنية الأطفال بشكل مباشر .

وقال الفنان **عبد العزيز أملح** الذي جسَّد شخصية حسن الحكواتي أن الشخصية كانت إيجابية وناصحة ومحبة للخير وللجميع، واستطاع أن ينصح السلطان بأن يطلق الطيور المحتجزة لكي تعاود تغريدها، مبيناً أن هناك ربطاً فكرياً بين الإنسان والطير اللذين لا يستطيعان العيش بشكل طبيعي إن ابتعدا عن أوطانهما مهما كانت المغريات .

ورأى الفنان **فيصل حميد** الذي جسد شخصية السلطان الحزين أن العمل يحمل قيمة كبرى ويعالج موضوعاً يرتبط وجوده بوجود الإنسان وهو الوطن الذي لا يساويه شيء ولا يوجد شيء أجمل منه على وجه هذه الأرض .

وشارك في العمل أيضاً الفنانون **باسل حريب**، **يوسف شاكر**، **أليسار شدود** أغاني **بشار الضللي** تنفيذ الموسيقا **أحمد الصالح** إضاءة **فايز الجدوع** .

واختتمت فعاليات المهرجان من خلال تقديم العرض المسرحي «العودة» الذي قدّمته فرقة المسرح القومي في المحافظة، وهو من إعداد وإخراج **عبد الله الزاهد** وتناول بشكل مباشر الاعتماد على إسقاط الواقع على الأشياء من خلال معالجة جادّة لواحدة من أهم المواضيع الوطنية المتمثلة بتهافت أبناء الوطن على الهجرة والاغتراب نتيجة للظروف الراهنة التي أفرزتها الحرب الإرهابية بكل مجاميعها وبواعثها على البلاد، ودعا العمل وبعد حجم التضحيات الكبيرة التي قدمها أبطال الجيش في السنوات الماضية من أجل إعادة الأمان إلى البلاد إلى ضرورة عودة أبناء الوطن لاستكمال مسيرة النصر وإعادة الإعمار والبناء .

وفي تفاصيل العرض يجسد الممثل **باسل حريب** شخصية أحد الشبان الذين يقررون تحت الضغط أن يغادروا وطنهم إلى إحدى دول الاغتراب، ولكن بمجرد أن تطأ قدماه تلك الأرض حتى تبدأ نوازع الشوق والحنين تنبض في قلبه قبل أن يكتشف أبعاد النظرة الدونية والعدائية التي ينظر إليها أهالي تلك البلاد نحو المهاجرين إلى بلادهم، ليقرر العودة والرجوع إلى وطنه ومن ثم التطوّع في صفوف الجيش مع صديقه جواد الذي ينال شرف الشهادة لاحقاً بعد دحر الإرهاب وإعادة الأمان إلى البلاد .

وأوضح مدير المسرح القومي في الحسكة **إسماعيل خلف** أن عرض «العودة» له أكثر من دلالة وطنية، منها عودة الأمان وضرورة عودة أبناء الوطن المغتربين وعودة الحياة الثقافية والمسرحية في محافظة الحسكة، مبيناً أن إدارة المهرجان حرصت على تنويع النشاطات المسرحية، وإن كان طابع الانتماء الوطني يربط جميع هذه العروض.

وبيّن مدير الثقافة أ.**محمد الفلاج** أن عرض «العودة» وبقية العروض التي قدمها المهرجان حملت رسالة وطنية لكل مغترب مفادها أنه لا بديل عن أرض الوطن وترابه الذي يحتاج لجميع أبنائه من أجل الدفاع عنه وبنائه والمساهمة في إعماره، لافتاً إلى أن المهرجان المسرحي قدم إضافة جديدة للمشهد الثقافي في محافظة الحسكة التي تشهد اليوم منابرُها نشاطاً نوعياً متنامياً وبشكل تصاعدي، لافتاً إلى أن هناك خطة ثقافية ستعمل عليها مديرية الثقافة من أجل إعادة الروح إلى دور المؤسسات والمراكز الثقافية لجذب المثقف والجمهور بشكل واسع والتي ستعتمد على التنوع الفكري والثقافي في إقامة المهرجانات والأنشطة البصرية أكثر من السمعية، وهي التي سيكون جمهور الحسكة على موعد معها خلال الفترة المقبلة .

وأكد الممثل **باسل حريب** أن العرض قدّم بطاقة شكر كبيرة وعرفاناً بالجميل لأبطال الجيش الذين قدموا الغالي والنفيس في سبيل الذود عن تراب الوطن من أجل أن نحيا حياة حرة كريمة تقوم على ربط الإنسان بتراب وطنه .

ستة عروض مسرحية في

مهرجان ربيع حماة الخامس عشر

كنعـــان البنـــي

تواجدَ المسرحُ بكثافة في فعاليات مهرجان ربيع حماة الخامس عشر الذي أقيم في شهر نيسان الماضي، وشاهد الجمهور الحموي وضيوف المهرجان عدداً من العروض المسرحية على خشبة دار الأسد ومدرج كلية الطب البيطري وصالة مجلس مدينة حماة، وشاركت في المهرجان العروض التالية :

- «خلف النافذة» إعداد وإخراج محمود عبد الباقي.
- «ليلة عيد الميلاد» إعداد وإخراج محمود عبد الباقي .
- «أوقفنا الطوفان» تأليف جوان جان إعداد وإخراج كاميليا بطرس .
- «مواطن ع الفحم» تأليف وإخراج أحمد الحسين .
- «شرابيك» تأليف نور الدين الهاشمي إعداد وإخراج محمد تلاوي .
- «سر السعادة» تأليف أحمد خنسا إعداد وإخراج فؤاد كعيد .

*البداية كانت مع مسرحية «خلف النافذة» وقد حدثنا عنها مخرجها **محمود عبد الباقي** قائلاً : «خلف النافذة هو عمل ديودراما، مقتبَس عن فكرة لرواية عالمية للكاتب **إدوارد أوتانغي** وقد غيَّرتُ في الحوارات بشكل جذري، والعمل يتحدث عن شخصين في مشفى للإعاقة الجسدية يبحثان عن الأمل، والأمل موجود حتى لو فقدنا أغلى ما نملك (الحركة الجسدية والبصر) لكن الأهم

أن تبقى عقولنـا تعمل وتدعنا نحلّق في فضاءات الأحلام والخيال» .

العمـل لفرقة أثـر للفنون المسرحيـة، وجاء في كلمة المخرج علـى البروشور قوله : «عندمـا تعصف بنا الريح وتغلق النوافذ جميعها يبقى الأمل هو مفتاح الحياة» .

شارك في التمثيل : **خالد النجار-عبد الله العيسى-عبد الرحمن معطي** .

*العرض الثاني بعنوان «ليلة عيد الميلاد» إعداد وإخراج **محمـود عبد الباقي** وجاء في كلمـة المخرج على البروشور : «مهما ابتعدنا عـن أوطاننا يبقى الوطن هو الناجي الوحيد» ويضيـف في حديثه إلينا : «ليلة عيد الميلاد عمل مقتبَس عن مسرحية لـ **تشيخـوف** بعنوان اليوبيل ويتحدث عن مجموعة من الأصدقاء خرجوا من بلدهم نتيجة الظروف ولكن علموا بعـد حرب دامت سنـوات أن الانسان مهمـا ابتعد عن وطنه يبقى الوطن هو الناجي الوحيد» .

شارك في التمثيل : **تامر نجيم-يوسف أسعد-بلال الخاني-مجـد صعب-نوران عثمان-عبد الله العيسى-غديـر حمشو-عبـد الرحمن معطي** والعمـل لفرقة أثر للفنون المسرحية .

*العرض الثالـث بعنوان «أوقفنـا الطوفان» تأليف **جـوان جـان** إعداد وإخـراج **كاميليا بطرس** وقد التقينا ببعض الفنانـين والفنيين المشاركـين بالعمـل، والبداية كانت مع المخرجة **كاميليا بطرس** التي حدثتنا عن العمل قائلـة : «العمل يشـارك في فعاليات مهرجـان ربيع حماة الخامس عشـر باسم أمانـة محافظة حمـاة، وهي المرة الثانيـة التـي أتعامل فيها مـع نص من نصوص الكاتب **جـوان جان** بعد مسرحيـة «حكاية المولود الجديد» واليوم نقـدم «أوقفنـا الطوفان» وهـو يتحدث بمرمـوزات ذات دلالات عـن الفسـاد والمفسدين الذيـن يسعون من خلال ارتباطاتهـم الخارجيـة إلى تدمير البنـى الاستراتيجية للبلـد وبشكل خاص الإنسان الطيب من خـلال زجّه في حرب تدمّر إنسان هـذا البلد، وقد استطعنا عبر الحلول الإخراجية وبالتعاون مع الكاتب التركيز على هذه النقطة بالـذات، فالعمل على الإنسان لا يختلـف عن صون حمى الوطـن وذلك بالعلم والثقافـة والفن والمسرح ومن خلال نسق درامي تاريخي ارتكـز على العودة للخلف من خلال وثائق تاريخية وظّفت بشكل فني لتخدم مقولة هذا العمل المسرحـي الـذي ركز علـى التلاحـم الواعي بـين عفوية التجـذر بالأرض والإيمـان بالدفاع عنها بزنـود أبنائها» كما التقينا الفنان **محمد نجم** بصفته مساعد مخرج في العمـل فقال : «العمل مع المخرجـة **كاميليا بطرس** ممتع ومفيد، وهذا العمل عبارة عن ملحمة وطنية بكل المقاييس الفنية والروحية من خـلال التعامل مع مختلف الأطياف الاجتماعية وزجّها فكرياً وعملياً لوقف الطوفان، وهذا لم يكـن بالشيء السهل في عملية البحث عن حلول إخراجية فنية تقـوم على تكنيك الممثل وربط الحوار بالحركة التي استطاعـت شـدَّ الجمهـور لمتابعـة العمل وتحقيـق المتعة والفائـدة» كمـا التقينـا مـع الفنان **عبـد الكـريم حلاق** الـذي أبلَغَنا قائلاً : «الجميـل في عملي في هذه المسرحية أننـي أجسـد شخصيـة المخـرج المسرحي الـذي يدرك أهميـة المسـرح في توصيل رسالته التوعويـة القائمة على ضـرورة التلاحم بين مختلـف فئات المجتمـع، فالانتماء ركيـزة هامة لتحقيق النصر، لذا فإن دعم المسرح قضية محوريـة أساسية في العمـل المسرحي وفي الواقـع أيضاً،

أوقفنا الطوفان

وعلينا إبقاء الإضاءة تنير الفعل المسرحي وتترك أثرها على المجتمع، والشخصية الثانية التي أديتُها كانت في محور حرب تشرين التحريرية والدور البطولي للجيش في تحطيم أسطورة العسكري الصهيوني الذي لا يُقهر» وكان لنا لقاء مع الفنان **طلال الصالح** الذي عبَّر عن رأيه قائلاً : «جسدتُ دور المختار الذي يقوم بدور توعوي يشد الناس للوفاء والانتماء للبلد والدفاع عنه بوصفه جزءاً من شرف الانتماء الأخلاقي لكل ذرة تراب ونسمة هواء ودمعة ماء مُزجت بدم الأبناء لوقف هذا الطوفان الشرس بهمة الجميع» وحدثتنا الفنانة الشابة **نوران العثمان** التي جاءت من عالم الهندسة المدنية إلى عالم المسرح : «المسرح يعبِّر عما في داخلي، وعندما أقف على خشبته أشعر بالثقة التي تخوّلني أن أجسد الشخصية الموكولة إليَّ بكل شغف ومحبة، وهذه المشاركة الثانية لي مع المخرجة **كاميليا بطرس** وجسدتُ دور مذيعة بيان الثورة السورية عند استعراض الأحداث التاريخية للثورة السورية حتى الاستقلال، والدور الثاني كان من خلال المشاركة في المشهد الجماعي الذي جسد الهجرة من الوطن نتيجة الظروف القاهرة وكيف حاول المخرج والمختار ومعلم المدرسة إيقاف السرب المهاجر وحثّه على التمسك بالوطن بوصفهم يمثلون الفئات الاجتماعية المثقفة المؤمنة بالوطن» .

شارك في التمثيل : **طلال الصالح-حسن عروب-مجد صعب-أمجد الحسون-عبد الرزاق مخللاتي-محمد سباغ-عبد الكريم حلاق-غيث مرقا-نوران العثمان-ديانا الحمصي-يوسف أسعد-لونا الشايب-مايا الشايب-هادي الحبال** .

*العرض الرابع «مواطن ع الفحم» تأليف وإخراج **أحمد الحسين** للاتحاد الوطني لطلبة سورية-فرقة توب سكريت وكان لنا هذا الحديث مع المخرج الذي قال : «رسالة العرض تقول : يجب أن تكون سورية الهوية والمعتقد بلا طائفية» ويمكن إيجاز العرض بالقول : أربع شخصيات تمثل كل شخصية منها طائفة محددة، تجري الأحداث والحوارات لتعبِّر عن الثقة والمحبة فيما بينهم.. يسافر الياس فلا يستقبله

أي بلـد عربـي ليعود ويتشبـث ببلده ويقـرر أن يلتحق بالجيش مع متابعـة الدراسة الجامعيـة وتأمين أمور المعيشة لزوجته وأولاده، وفي النهاية يستشهد، وتتخلل الأحـداثَ إشـارات حـول لعب التجـار بـدم الشعب، ورسالتي هـي أن يسمع العالم ويعي ما نحاول الوصول إليه من لحمة وطنية وعدم تفرقة» والتقينا مع الفنانة الشابـة **بتـول حـوراني** التـي حدثتنا عـن مشاركتها في هـذا العرض المسرحي الطلابي قائلـة : «جسدتُ دور الفتـاة الفقـيرة والمهجَّـرة والتي تتابـع دراستها الجامعية في ظل ظروف غير طبيعية، ودور الفتاة التي تعمـل نادلـة في مشهد تجار الزومبـي، ودور الفتاة في مشهـد كوميدي بعنوان «تلطيش» وفي مشهد التفجير الإرهابـي في المقهى ووفاة ابنتـي نتيجة التفجير.. لي تجارب سابقـة في المسرح الذي هـو بالنسبة لي حياة وشغف، والمسرح الجامعي هـو نقطة البداية لانطلاق أي فنان، وأن تدرس المسرح أشبه بأن تتعلم كيف تلتقي بمحبوبك سراً وجهراً» كما التقينا مع الموهبة الواعدة **هبة صواف** التي صرحت بأنها ليست المرة الأولى التي

تقف فيها على خشبـة المسرح، فقد شاركت في أعمال المسـرح التفاعلـي لكنها توقفت لفترة ثـم عادت الآن للعمـل المسرحي وهي أكثر شغفاً ومحبة للمسرح الذي هو الحياة بالنسبة لها، وقد جسدت في المسرحية أدوار دنيا أسعد سعيد والسفيرة المصرية والفتاة التي تريد الزواج عبر مشاهد كوميدية سوداء.. وحدثتنا الفنانة الشابـة **هبـة عكرة** قائلـة أنها المـرة الأولى التي تقف فيها على خشبة المسرح، وهي تتابع الأعمال المسرحية منذ وقت طويل، ولكن لم تكن تتوقع أنها سوف تخوض هـذه التجربة التي كانت مـن أجمل اللحظات التي لن تنساهـا في حياتها لأن المسرح هو حياة كما تراها وهو نبض الواقـع ومرآة لنا، وقد جسدت في المسرحية دور أم عبـدو المرأة النازحة التـي تعمل لتعيل عائلتها التي فقدت المعيل، وشاركـت في مشهد التفجير وفي مشهد التجـار ومرافقة الشهيد، وتقول أنـه رغم الإمكانيات الضعيفـة مادياً ومعنوياً فقد قرروا كفريـق عمل أن ينجحـوا وهـي تعتقـد أنهم حققـوا النجـاح.. وتقول الممثلـة ومساعـدة المخرج **هبـة فطـوم** : «ليست المرة الأولى التـي أقف فيهـا على خشبة المسـرح، فقد كان لي مشـاركات بأدوار بسيطة وشاركتُ بمسرح الطفل، ورغـم خبرتي البسيطة بالمسـرح لكن شغفي وحبي له غير محدود، وهو يعنـي لي الحياة، وعندما أقف على الخشبة أتجـرد من ذاتي وأصبح ملكـة الخشبة، وقد أديتُ بعض الشخصيات في المسرحية إلى جانب عملي كمساعدة مخرج» .

* «شرابيـك» هو عنوان العرض الخامس لفرقة مديريـة الثقافـة بحمـاة تأليف **نـور الديـن الهاشمي** إعداد وإخراج **محمد تلاوي** وكان من الأعمال المميزة ضمن عروض المهرجان، وعنـه حدَّثنا المخرج **محمد تـلاوي** قائلاً : «العمل هو حياة الفنان المسرحي في ظل ضغوطـات الحيـاة وحالة اللاوعي من بعض الشرائح المجتمعيـة لفكرة المسرح وصعود الفتـاة على الخشبة، ويبقـى الممثـل المحـارب الصنديد الـذي يتصدى لكل الصعوبـات والعراقيـل التي قد تنشـأ.. سعيتُ في هذا

شرابيك

العمـل لإظهار الممثـل بكل عفوية وأن يعـبّر عن حالات الحـب والألم التـي يعيشها، وقـد ظهر ذلـك جلياً من خلال الحـوارات، واعتمد العمل علـى العفوية، وكانت الحركـة على الخشبة في حالة مـن التوازن التي وزِّعت على الخشبة خلال البروفات بحيث كان المكان بالكامل ساحـة للتعبـير وظهـور الممثلـين مـن بـين الجمهور.. المسـرح هو حيـاة الفنان، مـن المجتمـع وإلى المجتمع» وعـن روح الانسجام وضرورة قبـول الآخر ضمن فريق العمـل حدثنـا **تـلاوي** قائـلاً : «في أي عمـل مسرحي أكون بالنسبة للممثلين الشباب الأخ والصديق والمخرج وأمارس كل مهمـة على حـدة، فأثناء التمريـن أكون المخـرج وأثناء المناقشـات والمبادرات وخـارج البروفة أكـون الأخ والصديـق، وأولاً وأخـيراً فـإن المحبـة هي من تنتـج عملاً ناجحـاً ومجموعةً قادرةً علـى إيصال الرسالة بكل رقيّ ومحبة.. المسرحية عبارة عن إسقاط على كثير من الأماكن في حياة الإنسان، وفي مكان توجد عراقيـل أو ظـروف صعبة أسميناهـا شرابيك، فحيث يوجـد الحب والإصـرار على العمل رغـم كل الظروف توجد الاستمرارية ومن ثم النجاح» .

شارك في التمثيل : **خالد نجار-فراس السلوم-منار حجازي-هادي دقاق-محمـد سباغ-غيث مرقا-يوسف أسعد-عبـد الرحمـن كربجها-نـوران عثمان-ميس خوجة-عبـد الرحمـن الطويل-أحمـد العلي-هشـام طومـاني**.. مساعـد المخـرج **محمـد نجم** فنـي الصوت والإضاءة م.**خالد موصلي** فني التصوير **غياث بازرباشي** موسيقا **يوسف أسعد** .

مجلس مدينة حماة
يقدم

مسرحية

سرّ السعادة

تأليف : أحمد خنسة

اعداد واخراج
فؤاد كعيد

*العرض الوحيد للأطفال كان بعنوان «سر السعادة» تأليف **أحمد خنسا** إعداد وإخراج **فؤاد كعيد** وعن العرض حدثنا الفنان **فادي الياسين** قائلاً : «أردنا أن نطرح مفهوم الشهادة في سبيل الوطن بمنظور مختلف وغير مألوف عبر حكاية تشبه حكايات ألف ليلة وليلة من خلال ملك من ملوك الأساطير مصاب بمرض جلدي وعجز عن شفائه الطب مما سبَّب له حزناً وضيقاً وقهراً وعدم شعور بأية متعة من متع الحياة، لينصحه كبار الأطباء بأن يبحث عن رجل سعيد ليعرف منه كيف أصبح سعيداً ويفعل مثله فيكون له الشفاء، وهنا تبدأ المفارقة والأحداث الشيقة بإطار مضحك وممتع وعملية بحث الملك عن الرجل السعيد الذي تبوء كل محاولاته بالفشل، حيث أنه في كل مملكته لم يعثر على رجل سعيد، حتى العلماء والمشاهير والعظماء عبر التاريخ كنوبل وطارق بن زياد اللذين من المفترض أن يكونا سعيدين لما قدماه للبشر من علم ومعرفة وفتوحات ومعارك ناجحة ما تزال حتى يومنا هذا يُحكى عنها، لنكتشف أخيراً إحباط الملك ويأسه الشديد لعدم وجود الشخص السعيد، وصدفة يلتقي بامرأة فقيرة تعيسة تدخل عليه وتخبره بأنها الشخص الذي يبحث عنه، لنتعلم منها أن السعادة الحقيقة في القلب والمشاعر وليست في الشكل أو المظاهر، وبأنها بمحبة الناس وحب العمل والقناعة بأننا يمكن أن نجد السعادة عبر أشياء بسيطة عادية، وحتى عبر أشخاص يمكن أن يكونوا بسطاء، فكيف إن حصلنا عليها عندما نخسر الروح أو شيئاً غالياً علينا كالولد أو البنت؟ كيف نشعر بها عندما ينظر إلينا الكل نظرة إجلال فقط لأننا أهل شهيد؟ لنعرف أن السعادة تكون بالتضحية والفداء والوفاء والبذل والعطاء ليحيا الوطن ويحيا أبناؤه بأمن وسلام» .

ميزة هذا العرض أنه يناسب كلَّ الأعمار ويعرّف الناس بقيمة الشهادة ضمن أحداث تتوالى بالتصعيد للوصول إلى الحبكة ومن ثم الخلاصة، وكل هذا دون أن يشعر الجمهور بالملل أو التكرار .

* وهكذا كان جمهور مهرجان ربيع حماة الخامس عشر أمام مجموعة من العروض المسرحية التي تفاوتت بسويتها الفكرية والفنية .

ثلاثة عروض مسرحية في

تظاهرة فرح الطفولة

القط أبو الجزمة

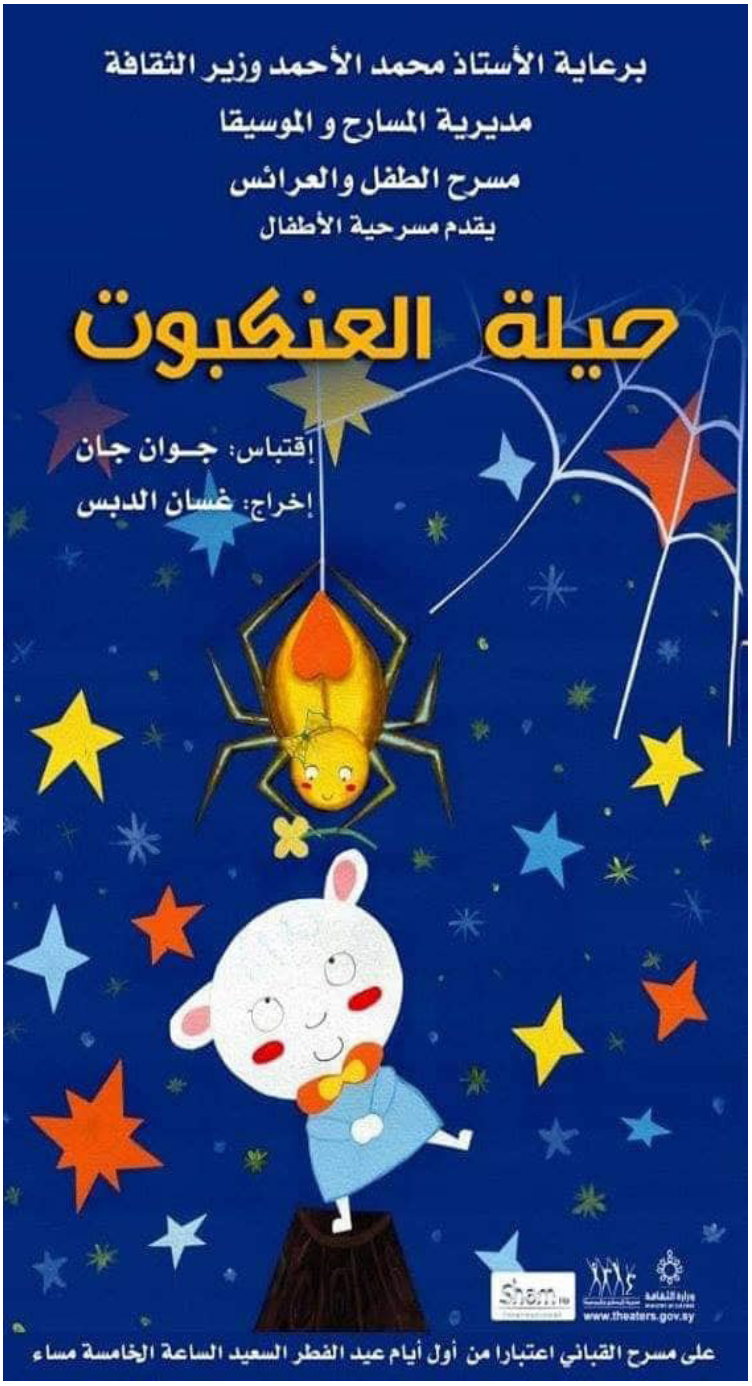
جمهور المهرجان

بمشاركة ثلاثة عروض مسرحيـة أقامت مديرية المسـارح والموسيقـا تظاهـرة مسـرح الطفـل في شهر حزيران الماضي وهذه العروض هي :

- «حيلـة العنكبوت» اقتباس **جوان جان** عن رواية «بيت العنكبوت» لـ أ.ب.وايت إخراج **غسان الدبس** .
- «الحطّاب الطيب» نص وإخراج **رشاد كوكش** .
- «القط أبو الجزمة» إخراج **محمد سويد** .

حيلة العنكبوت

مفهـــوم الصداقـــة برؤيـــة متجـــددة



«حيلة العنكبوت» هو العمل الثاني المشترك بين الكاتب جوان جان والمخرج غسان الدبس بعد مسرحية «دو ري مي» التي قدماها في العام ٢٠١٨ وها هما يعودان للتعاون في مسرحية «حيلة العنكبوت» التي تم تقديمها في تظاهرة فرح الطفولة ٢٠١٩ .

تدور أحداث المسرحية في مزرعة للحيوانات تعيش فيها مجموعة من الحيوانات الأليفة المتعاونة، ويلجأ إلى الحظيرة خروف صغير ضائع عن والدته فتساعده حيوانات الحظيرة في العودة إليها.

اعتمد العرض على الغناء والرقص في صياغته المشهدية والفنية، وأكد مخرج المسرحية أن الهدف من العرض إيصال فكرة التعاون بشكل غير تقليدي والتأكيد على أهمية تحفيز التفكير الذي يجعل من الفكرة لدى الطفل في حالة تأهّب وبحث لأجل المساعدة التي قد يحتاجها أي شخص، وتحدث **الدبس** عن أهمية التكامل الفنّي في العرض لتحقيق عنصر الجذب للطفل، فالديكور له حيز كبير، وللموسيقى عالمها الواسع، وللإضاءة سحرها، وللملابس جماليتها، والأهم هو لعب الممثل وتعامله الصحيح مع شخصيته لتقديم فكرة جميلة

للطفـل دون المساس بكينونتـه، واحترام عقلـه وبراءته وطفولته .

وعلى الرغم من مشاركاته المتعددة في مسرح الكبار إلا أن مسرح الطفل يغري **غسان الدبس** كثيراً، وهو مقتنع أن العمل في المسرحَيْن نشاط لا يُجَزَّأ، آسفاً لأن الكثيرين يستسهلـون العمل في مسـرح الطفل، وهذا يـؤدي أحياناً إلى إنجـاز أعمال لا قيمـة لها، مشـيراً إلى أن لكل عمل خصوصيتـه وإشكالياتـه وطبيعته، مبينـاً أن خصوصية مسرحية «حيلة العنكبـوت» تنبع من مضمونها، فالعرض يتناول فكرة الأم ووجودها النفسي والمعنوي وحالة الفقد التـي عانـى منها أطفالنـا في فترة الحرب علـى سورية، مبينـاً **الدبس** أنه اعتمد طريقةَ اللعـب مع الممثلين ولكن ضمن آلية مدروسة تؤدي إلى إنجاز عمل مسرحي يحاكي الطفـل ويحترمه باعتباره حالة إبداعيـة وليس كائناً من الدرجـة الثانية، مؤكداً أن الممثل الذي لا ينجح في إخراج الطفل الذي في داخله أثناء البروفات لا يمكنه الاستمرار

معـه، مشـيراً إلى الجهود الجبّـارة التي بذلهـا الممثلون للوصـول إلى هذه المرحلة بعيداً عـن التنظير ومن خلال التغلغل في عالم الطفل بشـكل بسيط، موضحاً أن النص يتضمـن الكثير مـن الحـوارات، منها مـا استعاض عنه بمشاهـد بصرية، ومنها ما اعتمـده لأنه يتضمن معلومة أساسيـة هـي هـدف المسرحيـة بالأساس، موضحـاً أن المخرج يجب ألا يكون هدفه وغايته دائماً الاستعاضة عن الحوارات بآليات مشهدية دون مبرر حقيقي، بل أن يسعى إلى تقديم عمل مسرحي يتضمن وجبة فنية متكاملة على صعيـد الحوار والديكـور والإضاءة والصـوت والموسيقا، فـكل هـذه العناصر يجـب التفكـير والاهتمام بهـا لأنها تخدم الفكرة الأساسية التـي يسعى لإيصالها كل عرض مسرحي، لذلك كان من الطبيعي بالنسبة للمخرج **غسان الدبس** في "حيلة العنكبوت" أن يكـون الحوار والنقاش مع الفنيين طويلاً لتقديم رؤية فنية متكاملة، وعلى الرغم مـن تكرار أسماء بعض الممثلين في مسرحه إلا أن **الدبس** يؤكد أن شخصيات العمل هي التي تفرض ممثليها دائماً، وهـو لا يبحث عـن ممثل بعينه وإنما عـن الممثل المناسب لأداء شخصيـة من الشخصيـات، موضحاً أن لكل ممثل

أدواتـه، وهو في أعمالـه يرسم خطوطـه العريضة تاركاً للممثـل حرية البحـث وتقديم الاقتراحـات ضمن الإطار العـام للعمل وضمن معطى مفهـوم مسرح الطفل، منوهاً إلى أن التعامـل مـع الوجـوه الجديـدة بالنسبـة له ليس بمحض المصادفة، وهو حين يستعين بهم إنما يراهن على العمـل ككل، وهو لا يطالبهـم بأداء معين بل يفسح المجال ليُقَدِّم الممثل نفسه بما يملك من إمكانيات وأفكار، مكتفياً **الدبس** بتقـديم مفاتيح وأطر عامة للإبحـار فيها، وأكد أنه أنجز ما كان يدور في رأسه في «حيلة العنكبوت» ضمن الإمكانيـات المتاحـة في مديريـة المسـارح والموسيقا التي وجَّـه الشكر لها لأنها لم تُقَصِّر ضمن إمكانياتها، دون أن يخفي أن مسرح الطفل يحتاج لإمكانيات مادية كبيرة قد لا تتوفر أحياناً، ليبقـى على المسرحيين حينها أن يُقَدِّموا أعمالهم ضمن ما هو متوفر .

حيلة العنكبوت

اقتباس : جـوان جان عن رواية «بيـت العنكبوت» لـ أ.ب.وايت .

إخراج : غسان الدبس .

الممثلون : ألمى ناصر-إنعام الدبس-علا سعيد-رشا الزغبي-محمد سالم-ناصر الشبلي-اسماعيل هابيل-عماد النجار-تماضر غانم .

التأليف الموسيقي والألحان : سامر الفقير .

تصميم الديكور والاكسسوار : محمد وحيد قزق .

تصميم الإضاءة : بسام حميدي .

تصميم الأزياء : باسل جبلي .

تنفيذ فني للديكور : د.عروب المصري وهلا الجاري .

مساعد مخرج : عمر فياض .

تصوير فوتوغراف : يوسف بدوي .

كريوغراف : أنجيلا الدبس .

تصميم الإعلان : راند الدبس .

كلمات الأغاني : عيسى الصمادي .

غناء : عفاف حذيفة-وليد الزبيدي-ديمة زين الدين .

الحطاب الطيب

في تظـاهرة فـرح الطفولـة

إطلالـة جديدة للمخرج المسرحي **رشاد كوكش** على عالم مسرح الطفل من خلال العمل المسرحي الذي قدمه في تظاهـرة فـرح الطفولة التي أقامتهـا مديرية المسارح والموسيقا في شهر حزيـران الماضي وقد استخدم **كوكش** في عمله هـذا أكثر من تقنية مسرحيـة بهدف التنويع في أدوات التواصـل مـع الطفل-المتلقـي، وتـروي المسرحية حكايـة حطّاب يتعامل مـع الآخرين بطيبـة قلب ومحبة، لكنـه يتعرض لمؤامـرة مـن قبـل شخص آخر يحسده، لكن الحسود ينال جزاءه في النهاية .

استخـدم المخرج تقنية الشاشة الألكترونية التـي لفتت انتبـاه الجمهـور وشكلـت إضافة في أعمـال مسـرح العرائس، كما لجـأ إلى الاعتماد علـى أداء الممثلـين الجسـدي بعيداً عـن الدمى وذلـك في المراحل الأخيرة مـن العرض مما أدى إلى تفاعـل الأطفال بشكل واضـح عندما وجدوا شخصيات العمـل تتجول بين مقاعدهم، ويعتقد **كوكش** أن العرضـ المسرحي عامـةً لا يمكن أن ينجح إلا بجهود الجماعة وكافة عناصر العرض، وهو يقول ضمن هذا الإطـار : «حاولتُ أن أخرج بالعرض مـن الناحية التقليدية التي تسمُ مسرحَ الطفـل مـن حيـث أسلوبـه في تنـاول القصص والحكايـات التـي يقدمهـا، فالكثـيرون يميلـون لاستخـدام القصص التراثيـة، ولكن هنا نلمس محاولـة لإيجاد نصـ طفليّ جديـد، وقد حاولنا استخـدام تقنيـات جديدة في ضـوء الإمكانيات المتاحـة.. والمهـم في الأمـر حالة التجـاوب التي لمسناها من جمهور الأطفال والتي أسعدتنا، وقد كان العمل نتيجة ورشة عمل حاولنا فيها محاورة عقول الأطفـال وتلقي ردود أفعالهم مـن خلال تجاوبهم المباشـر مع العرض» ويضيـف : «إن وجود عدة مستويات فنية في العرض أغناه ولم يُشَتِّت ذهنَ الطفل لأنها قُدِّمَت بشكل صحيح، والتوليفة التي حاولنا تقديمها كانت حاجة ملحّة للخـروج مـن رتابة العروض العرائسيـة ولمواكبة العصـر الذي يعيشه طفلنا، وكسـر العادات والتقاليد في

مسـرح العرائـس كان بهـدف تقديم الحكايـة بعيداً عن الشكل التقليدي ومن خلال صيغة وشكل فنيين جديدين».

يُذكَر أن الفنان **رشاد كوكش** سبق وأن أخرج للأطفال مسرحيتَي «سلمى والغيلان» و«الزهرة القرمزية» .

الحطاب الطيب

نص وإخراج : رشاد كوكش .

الممثلون : بسـام ناصر-أيهـم الجيجكلي-عصام حمدان-تماضر غانم-إيمان عمر-ألمى ناصر .

أصـوات : عادل أبو حسون-محمد خير أبو حسون-محمد فلفلة-بسـام ناصر-جمال نصار-موفق الأحمد-تماضر غانم .

التأليف الموسيقي : سامر الفقير .

مساعد مخرج : عمر فياض .

تصميم الإضاءة والتقنيات : إياد العساودة .

تصميم وتصميم الدمى : إيمان عمر .

الديكور : باسل جبلي .

تصميم إعلاني : زهير العربي .

الأزياء : ختام عمر .

تصوير فوتوغرافي : علي النجار .

تنفيذ إضاءة : عماد حنوش .

تنفيذ الصوت : محمد قطان .

كلمات الأغاني : عيسى صمادي .

غناء : ديمة زين الدين ووليد الزبيدي .

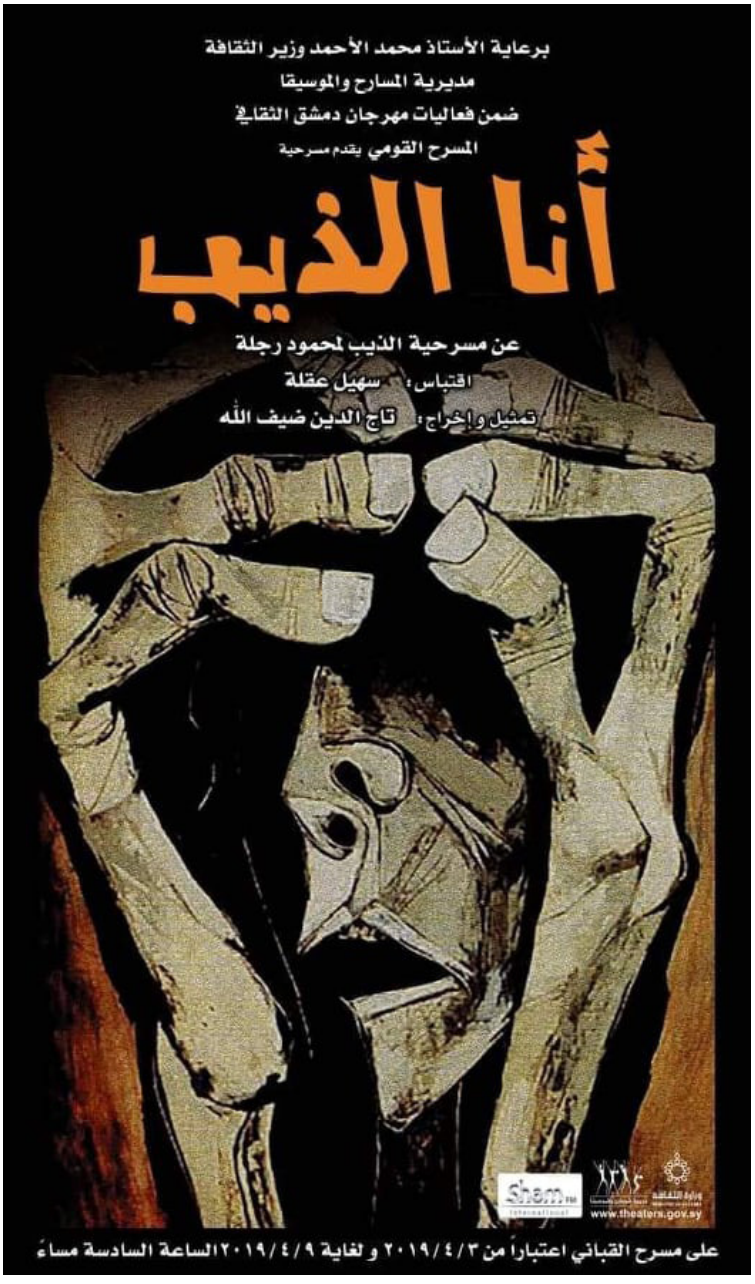
تنفيذ الديكور : تامر عبيد وكارول مقدسي .

مدير المنصة : إخلاص الشوا .

أنا الذيب

شراسة الحرب والتحولات الإنسانية

جُمـــان بركـــات

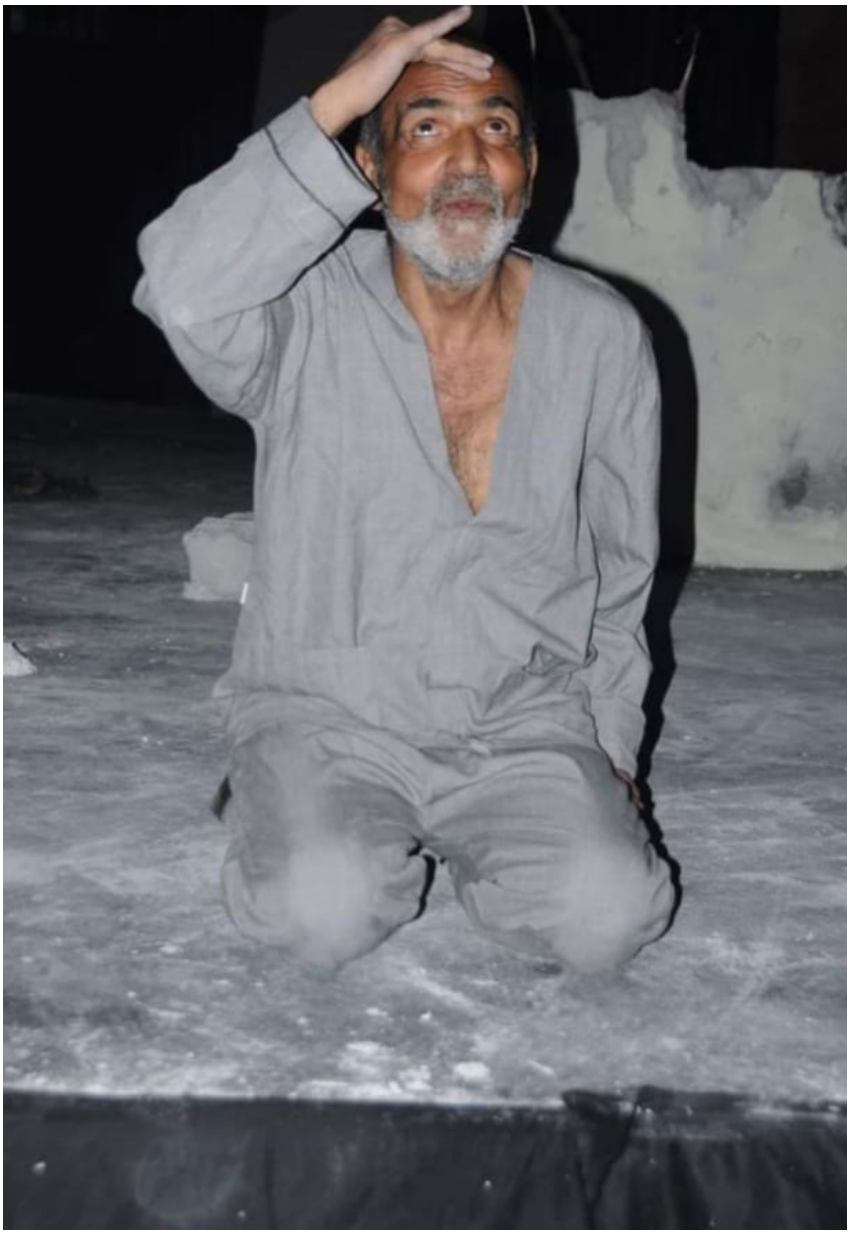


لطالما كانت المسؤولية في المونودراما أكبر من أي نوع مسرحي آخر، وفي الوقت الذي يرى فيه كثيرون أن مشاهدة مسرحية كاملة لا يظهر فيها سوى ممثل واحد يؤدي دوراً أو عدة أدوار، سواء كان دوراً صامتاً أو ناطقاً، تبعث على الملل، يجد آخرون أن مثل هذا العمل يُظهِر إمكانيات الفنان وطاقاته وقدرته على ملء المسرح وتحريك عاطفة الجمهور، فالممثل يتحمل أعباء العمل كاملاً، فكيف إذا كان ممثلاً ومخرجاً في آن واحد؟

تميزت مونودراما «أنا الذيب» (التي أداها الفنان **تاج الدين ضيف الله**) بتفاعل الشخصية مع الحدث وتصاعد الحالة الدرامية ووجود دمى متحركة بوصفها جثثاً.

اقتبس العمل الفنان **سهيل عقلة** عن نص الكاتب **محمود رجلة** «الذيب» عام ٢٠٠٢ وبقي هاجس المسرحية مرافقاً له حتى اليوم، وهو يقول عن ذلك :

«منذ تلك الأيام بقي لدي هاجس العمل على هذا النص، وبسبب الظروف فقدتُ النص ولم أجد منه سوى صفحتين، فحاولت تذكّر أحداث المسرحية وإعادة صياغتها وكتابة النص من جديد..



ما يميز مونودراما «أنا الذيب» عن باقي تجارب المونودراما أن المتلقي عندما يحضر العرض يكون مهيأ لمشاهدة ممثل واحد على الخشبة، يستحضر شخصيات أو يجسد شخصيات أخرى، أما في «أنا الذيب» فالشخصية واحدة وزمن العرض ووقت القصة نفسه ومدته ساعة، والأحداث تتتالى، بمعنى أن البنية الدرامية اقتصرت على ساعة واحدة تقدمها شخصية تتوالى عليها الأحداث، ومن جهة ثانية فإن الدمى أو الجثث الموجودة هي أبطال العرض أيضاً، حيث أننا في لحظة من اللحظات لا نرى الممثل ويطغى حضور الدمى، وفي ذات الوقت لا يمكن تسمية العمل إلا مونودراما لأن الدمى ليست أشخاصاً حقيقيين.. مونودراما «أنا الذيب» تحكي عن شاب عاش أثناء الحرب، وليس لديه أهل سوى أخ مسافر منذ زمن، على أمل أن يلتقي به، وهو مهجّر من منزله بفعل الإرهاب، ولم يرضَ تركَ مدينته، وعانى ماعاناه من الفقر والجوع، إذ لم يعد هناك طعام، وفي الوقت نفسه لا يستطيع الخروج من مكانه الذي يشبه الغابة بسبب الحرب، لذلك استسلم لقدَرِه بأن يعيش الجوع والألم.. هناك إسقاطات كثيرة على الواقع، ومع توالي الأحداث بظهور جثة دون رأس وبعد وقت قصير من بدء العرض يبدأ الذيب حوارَه مع الجثة، ثم تكون المفاجأة بوجود جثة أخرى، وبعدها ظهور رأس أخيه، وتسيطر على العمل حالة حزن وتراجيديا من النوع القاسي جداً، إلا أنها لا تلبث أن تصبح حالة مباشرة أو يمكن التعبير عنها بحالة تأنيب للأخ الذي علّمه دائماً أن يكون ذئباً، ولو كان بالفعل هكذا لما كانت نهايته جثة بلا رأس» .

ويتابع **عقلة** : «نريد القول أن النموذج الذي قدمناه موجود، ولكننا لسنا معه، والحل الذي وجده لا نحبذه، فنحن ضد الظلم والاضطهاد ولكن ليس بالطريقة أو المقولة التي تقول «إن لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب» نحن ننصر المظلوم ولكن بطريقة العقل

والتفكير، أي بالشريعة الإنسانية وليس بشريعة الغابة والدم والقتل.. نختصر عرضنا بأن الإنسان والعقل هو الأول» .

ويرفض **سهيل عقلة** التوقف عن الخوض مسرحياً في قضية الحرب على سورية وأسبابها، ولا يرى في تناولها عبر «أنا الذيب» موضوعاً قديماً أو مكرراً، بل على العكس يراه موضوعاً يجب ألا ننساه، وعن هذه الفكرة يقول :

«شخصية الذيب موجودة في الحياة، وهناك الكثير من المظلومين، ولكنه في المسرحية ردَّ الظلم بظلم أكبر منه، أي بالدم، وفي النهاية نحن بشر» .

أطل الفنان **تاج الدين ضيف الله** في العمل ممثلاً ومخرجاً في آن معاً، فجسَّد شخصية الذيب على الرغم من قراره السابق بالابتعاد عن المونودراما.. وعن دوره في المسرحية ورأيه بما قدّم قال :

«جسدتُ شخصية إنسان مشرد وهارب من الحرب إلى مكان لم ينجُ من الدمار والخراب وكأن الحرب تلاحقه في كل الأمكنة، وفي هذا المكان وبسبب وحدته وتجمّع الذئاب حوله يبدأ بالتوحش لتصبح صفاته مثل الذئاب وكأنه يعيش في الغابة ويتعامل مع أي شيء كأنه إنسان، حيث يتحدث مع الجثة، ويصل في نهاية العرض إلى مرحلة أنه يستطيع الحصول على كل ما يريد بالقوة، فهو في النهاية ديب ويحب أن يأخذ كل شيء.. وفي الواقع نحن ندينه لأن هناك شيئاً اسمه عقل مهمته التحليل والتفكير، وهو رغم أنه أخذ صفات الديب إلا أنه لم يستغنِ عن إنسانيته، فقد طالب الإنسانية بالحب والحنان، فهو إنسان مهما حاول تبديل نفسه، وعناصر الديكور أوحت للجمهور وكأنه أمام دمار حقيقي» .

تمت الاستعانة بدميتين كانتا بمثابة جثتين يتكلم معهما بطل العرض، وعن هذه الدمى قالت المصممة إيمان عمر :

«هذه التجربة مميزة بالنسبة لي لأنني للمرة الأولى أعمل في مجال الدمى للكبار، فكان هناك شيء غريب وجديد في نفس الوقت، والغرابة فيه أنني عملتُ أجساماً بلا رؤوس وأنا معتادة على صنع أجسام كاملة، ولكن هذه المرة وتبعاً للنص كانت الأجساد منفصلة الرؤوس، وبهذه الحالة تصبح ضائعة الملامح ويبقى هناك شيء مبهم، وبقدر ما يعرف الإنسان ملامح جسم الأشخاص الذين يعرفهم إلا أنه لا يمكن تمييزه إلا بوجود الرأس.. وبالاستناد إلى الواقع الذي عشناه عدتُ إلى الحالات القديمة التي مرت علينا وشاهدت التفجيرات ورأيت الأجساد والأشلاء، ونحن في المسرحية لم نستخدم أسلوب المباشرة بجرعة عالية حتى لا نوجع الجمهور أكثر، لذلك فضَّلْنا فصل الرأس عن الجسد فقط، وحاولتُ إعطاء ثقل بالوجع فقط ليكون العمل مناسباً للعرض دون مبالغة» .

بقي أن نذكر أن مونودراما «أنا الذيب» قدمها المسرح القومي بدمشق في مهرجان دمشق الثقافي الذي أقيم في شهر نيسان الماضي .

أنا الذيب

عن مسرحية «الذيب» لمحمود رجلة .

اقتباس وتعاون فني : سهيل عقلة .

تمثيل وإخراج : تاج الدين ضيف الله .

التأليف الموسيقي : سامر الفقير .

تصميم الإضاءة : نصر الله سفر .

تصميم الديكور والأزياء : باسل جبلي .

التصميم الإعلاني : زهير العربي .

تصميم وتحريك الدمى : إيمان عمر .

تصوير فوتوغرافي : علي النجار .

تنفيذ الإضاءة : محمد قطان .

تنفيذ الصوت : إياد العساودة .

تنفيذ فني للديكور : تامر عبيد .

مساعد مخرج : سليمان قطان .

مدير منصة : هيثم مهاوش .

مونودراما الطين الأحمر

رؤى بصريـــة متعـــددة

عـــلي الراعـــي

ثمة مستويان قاد من خلالهما **محمد سمير طحان** عرضه المسرحي المونودرامي «طين أحمر» إخراجاً وتأليفاً والذي قدمه ضمن عروض مشروع دعم مسرح الشباب الذي ترعاه مديرية المسارح والموسيقا.. والمستويان اللذان يُحاول تجسيدهما **طحان** على الخشبة من خلال الممثلة **لبابة صقر** هما المستوى الأول الشفهي أو الخطاب السردي، والثاني هو النص الرمزي، وربما النص الضمني في العرض الذي يحمل مقولة العمل المسرحي كله.. والنصان ينطلقان من مُفردة واحدة هي «الطين».. هذه المُفردة التي قد تُحيل المُتلقي إلى عشرات التأويلات والانزياحات، وهنا ليس أي طين، إنه الطين الأحمر، أو الملون باللون الأحمر، ليأتي هذا اللون الذي يوسع من دائرة التأويلات هو الآخر قبل أن يُحيلك مُباشرةً إلى الدم .

وبقدر ما يُمكن أن يوفر الطين كعجينة الكثيرَ من

الخيارات لإعادة البناء والخلق من جديد إلا أنّ اللون الأحمر سيبقى العائق لمثل هذا الخلق والإبداع، حيث تبقى كل الأمنيات والأحلام في مهبّ الـ «قاب قوسين أو أدنى» لأن هناك اتجاهين متناحرين على طول الأيام : القباحة بكل ما تعني من قتل وتخلف وجهل وتطرف وفقد وهجران، وفي المقلب الآخر الحب والجمال والإبداع والفن، حتى بدا أن الفن والجمال هما الملاذ الأخير لهذا الكائن الذي قُدّر لمشروعه الجمالي والإبداعي وحتى الإنساني أن يبقى على شفير القباحة .

صحيح أن مونودراما «الطين الأحمر» كغيرها من عشرات الأعمال، لا المسرحية وحسب، بل مُعظم الأعمال الإبداعية التي تمّ إنتاجها وتقديمها خلال سنوات الحرب على سورية لا بدّ لها أن تشتبك بهذا القدر أو ذاك مع هذا الواقع الدامي الذي لم يترك فرصة النجاة منه، غير أن «الطين الأحمر» قارب المحنة السورية من بعيد، أو أثر الحرب على هذا الكائن المبدع والعاشق الذي لا يجد نفسه إلا صانعاً للجمال من خلال سياق الحكاية التي كان على الفنانة التشكيلية التي جسّدت شخصيتها الفنانة **لبابة صقر** أن تسردها ببعديها أو بمستويها النصيين، الحكائي والرمزي، فكان اختيار الشخصية في العرض فنانة تشكيلية—اختصاص نحت له بعده الرمزي، لاسيما في مسألة عجينة الطين وإعادة الخلق.. كل تلك المُعطيات كانت الركيزة التي بنى عليها **طحان** عرضه المسرحي، ومن ثمّ ليبتعد بالحكاية عن عاديتها أو اعتيادها والتي قد تكون سُردت أو تمّت روايتها لعشرات المرات، سواء كانت هي نفسها أو من خلال الحكايات الكثيرة القريبة منها وذلك بإعادة الصياغة وإسقاطها في شبكة الرموز التي

اعتمدها ابتداءً من عنوان العرض ومن ثمّ إلى تفاصيله .

مخرج العرض اختار المونودراما شكلاً فنياً.. من هنا كانت المغامرة المسرحية بالمراهنة على الممثل لأن الهنات التي قد تمر في العروض المسرحية الأخرى تبدو في المونودراما واضحة عند أقل خطأ في أداء الممثل، ذلك أن المونودراما من الفنون التي توصف بالصعبة، وصعوبتها تكمن في الكتابة أو في التجسيد على الخشبة، إذ ليس من السهولة أن نجد شخصية هي من الغنى لأن تشد الجمهور لمدة ساعة، أكثر أو أقل بقليل.. عروض تميل في العادة لأن تكون صوت الفرد وكاشفة دواخله، وهذه ميزة المونودراما، ولأجل هذه الميزة التي تتقصر لصوت الفرد تبدو الأنا المبدعة التي تتيح المجال لكشف تداعيات المرء وآلامه ومعاناته، وهي شكل فني وجنس مسرحي يُعنى بهذا الصوت المغيّب، غير أن كل ما توحي به الفردانية والشخصية هنا ليس من الصعوبة إسقاطها على الحال الجمعية السورية كلها، لتُمسي المحنة الشخصية محنة أمة بكاملها، محنة أمة كسورية مثلاً التي هي بحاجة اليوم لمن يجبل طينها ويعيد تكوينها وإعمارها من جديد.. إعادة البناء التي رمز إليها العرض بالكثير من الإشارات في نصه الضمني من خلال سرد الفتاة– النحاتة لسيرة تمزقها وخيباتها وخذلانها لتُقارب ما حصل لسورية كلها من خيبات وخذلان، سواء من قبل الأخوة أو ممن يدعون إنهم أبناؤها .

الفنانة التي عشقت حتى الهيام زميلها في الجامعة، وتحدّت لأجله كل أعراف المجتمع باعتباره من طائفة أخرى غير طائفته؛ لكن يبدو إنها كانت قد اختارت الحبيب الخطأ.. الحبيب

محمد سمير طحان

الذي يهرب عند أول اختبار لجدّية حبه لها، يهرب ويتركها تتنقل بين الحواجز ورصاص القنص والقذائف، ومن ثم لتصل لحالة خيانة أصابعها نفسها لها، عندما تفشل في إعادة صياغة طينها من جديد في صنع الجمال التي كانت تخلقه من ذلك الطين قبل أن يصبح أحمراً.. وبعد كل رحلة الخيبة والمرارة الطويلة تصل إلى المواجهة الحارقة عندما تقف في لحظة تأمل مع ذاتها، تلك اللحظة التي فجَّرها صديقها الصامت الذي كان يُحبها بصمت أمام خذلان اختيارها لصديقها الهارب من وطنه، أو الذي ترك وطنه في أقسى لحظات حاجته إليه، ومن ثمّ فمن يخن وطنه يهن عليه خيانة كل شيء.. أليس هذا هو واقع سورية عندما تمّ اختيار أشخاص لمفاصلها من هؤلاء الجاحدين الذين خذلوها حين فتح عليها الغزاة هجماتهم من جهاتها الأربع، مع أن المخلصين لها كانوا ولايزالون أقرب إليها من حبل وريدها، غير أنّ المحنة أنهم لم يعطوا الفرصة لأن يعبروا لها عن حبهم أمام نفاق الآخرين ووصوليتهم.. هكذا يتم انزياح ما قد نظنه شأناً خاصاً وعلاقة فردية لتصبح محنة أمة بكاملها، ومن ثم لتُترك النهاية مفتوحة على سؤال حارق هو الآخر: هل لايزال ثمة وقت لإعادة جبل الطين وصياغة الجمال مرةً أخرى وإعادة الخلق من جديد؟ المونودراما فن يُعطي هامشاً للفردانية، دعمها **طحان** برؤية بصرية فيما يُشبه التماهي بين أكثر من إبداع على هامش المونودراما.. هي الحكاية ذاتها تتكرر منذ آلاف السنين، من ليليت أمازونة ما بين النهرين عندما انتصرت العقلية الذكورية ذات ليل وكان بعدها أول عملية اختطاف ربما لامرأة من قبل زيوس، ثم لتتكرر حكاية نكبتها، ليس كل يوم وحسب، بل ربما في الساعة الواحدة، حيث تنتهك فيها كرامة مئات النساء في زوايا هذا الكون.

الطين الأحمر

نص وإخراج: محمد سمير طحان.

تمثيل: لبابة صقر.

دراماتورغ: آنا عكاش.

ضيوف العرض: فادي شاعر-زين خولي-مادونا حنا.

تصميم الديكور: غيث مرزوقي.

تصميم الإضاءة والتقنيات: بسام حميدي.

تصميم الأزياء: ريم الماغوط.

موسيقا ومؤثرات: خالد بهنسي.

مكياج: منور عقاد.

مدير المنصة: إخلاص الشوا.

كائنات من ضوء

في مهرجان دمشق الثقافي

المسرح الحمصي ليس غريباً عن جمهور المسرح في دمشق، فقد سبق لهذا الجمهور أن شاهد عدداً من الأعمال المسرحية القادمة من حمص في أكثر من مناسبة في السنوات الأخيرة.. وقد كان مهرجان دمشق الثقافي الذي أقيم في شهر نيسان الماضي مناسبة لتماس جديد بين المسرح الحمصي وجمهور المسرح في دمشق من خلال العرض المسرحي الذي قدمته فرقة المسرح الجامعي في حمص «كائنات من ضوء» لكاتبه ومخرجه **حسين ناصر** .

يقدم العرض عدة نماذج نسائية تعرضت لضغوطات اجتماعية قاهرة بسبب عادات وتقاليد بالية حدّت من حرية المرأة وقدرتها على اتخاذ القرار.. «الحياة المسرحية» التقت المخرج **ناصر** الذي تحدث عن عمله قائلاً :

«كائنات من ضوء بانوراما للوجع السوري، عمل يعكس التجليات الإنسانية للحروب بعيداً عن تهييج الجراح وعن المباشرة في الطرح.. والعمل فيه خمس حكايات، الحكاية الأولى تتحدث عن فتيات تنتظرن عريساً لا يأتي نتيجة ظاهرة العنوسة المتفشية، وفي اللوحة الثانية تناولنا ظاهرة هجرة الشباب ولكن بشكل مختلف حاولنا من خلاله رؤية النصف المليء من الكأس وتسليط الضوء على شبّان قرروا أن يسافروا في اللحظات الأخيرة، وفي اللوحة الثالثة طرحنا قضية الزواج بين الطوائف وفيها دعوة للإخاء الديني من خلال شخصية راقص متصوف يؤمن بوحدة عناصر الكون لكنه يفشل في الزواج بمن يحب، وفي الحكاية الرابعة تناولنا قصص مهجَّرين من مكان إلى آخر بفعل الإرهاب وتأثير ذلك على الأطفال تحديداً، وفي اللوحة الخامسة قدمنا قصة

راقص فقد بصره.. اعتمدنا في المَشاهد الخمسة على الرقص والموسيقا اللذين قدمنا بواسطتهما تجربة لما يسمى بالميوزيكال مع الاعتماد بالطبع على الكوميديا والتراجيديا في صياغة الأفكار» .

وفيما إذا كان **حسين ناصر** قد تعمد في هذا العمل أن يقارب مفهوم المسرح الشامل أم أنه حاول الاستفادة من عناصر هذا المسرح لا أكثر قال :

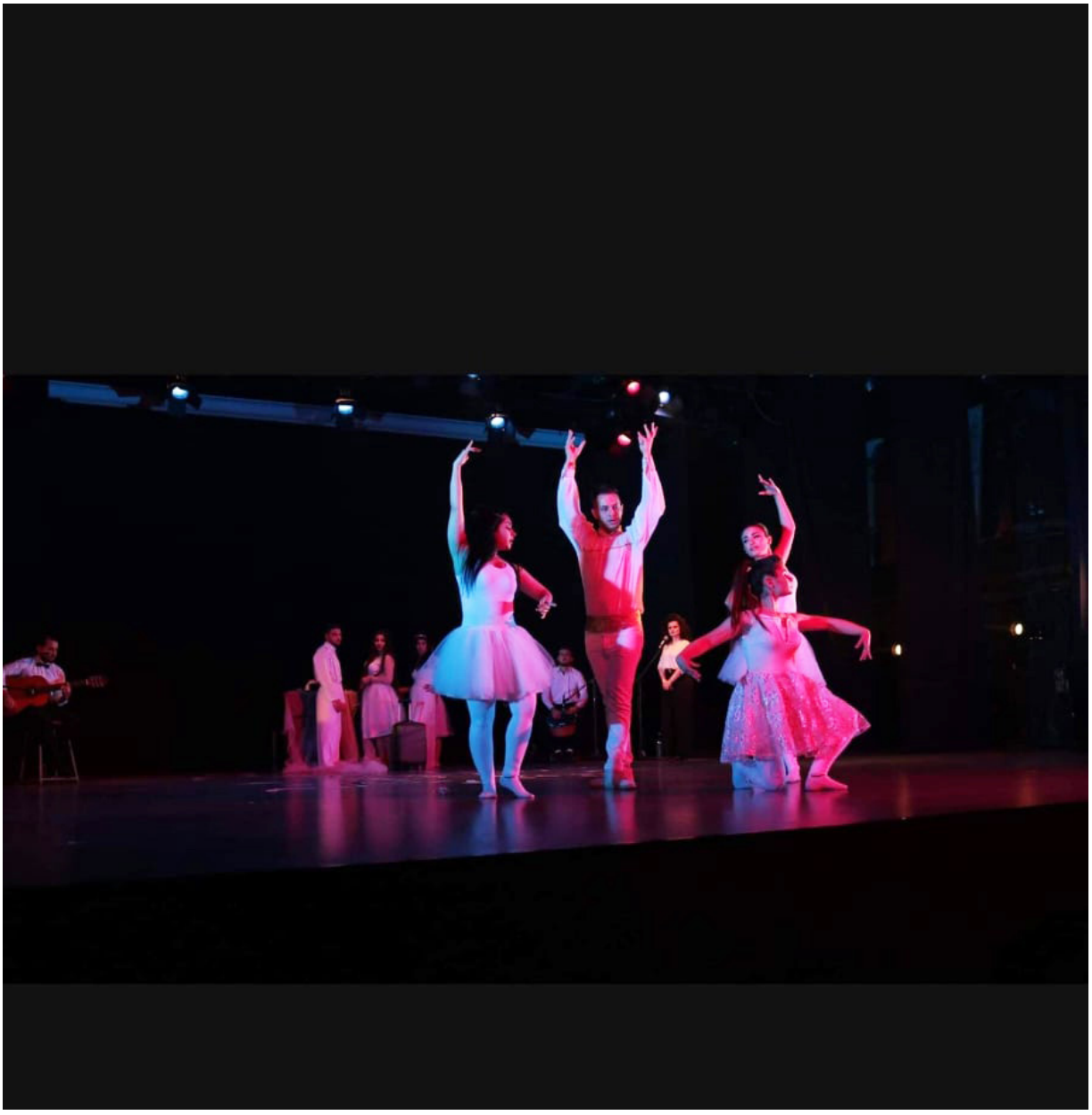
«أستخدم هذا المفهوم منذ زمن طويل، وأنا واعٍ له ومؤمن به.. والواقع أن مفهوم المسرح الشامل أكثر غنى مما نقدمه في سورية عموماً، والغني ينتِج الدهشة، وأنا دائماً أبحث عن الدهشة وأحرص على ألا تمر دقيقة أو دقيقتان إلا وألجأ فيها إلى عنصر الدهشة.. بالعموم أؤمن بمسرح الممثل وأنا مقتنع أننا إذا جلبنا أهم ممثل مسرحي في العالم فلن يستطيع شدَّ المشاهد دون وجود عوامل المتعة البصرية، إذ يجب علينا استخدام عدة عوامل بصرية لجذب انتباه المشاهد، وبذلك نكون أمام اختيار واعٍ للمسرح الشامل المنتشر في المسارح الأوربية أكثر من انتشاره عندنا.. وأحب أن أشير هنا إلى أنني في أعمالي المسرحية ومن خلال لجوئي إلى المسرح الشامل أحاول أن أرضي أوسع شريحة من جمهور المسرح، وهي معادلة صعبة لا شك، ولا أعرف إلى أي حدّ أحققها» .

وعن تقييمه لأهمية مشاركته في مهرجان دمشق الثقافي من خلال مسرحية «كائنات من ضوء» قال :

«من حيث المبدأ يُنتَج العمل المسرحي حتى يُقدَّم لأكبر كمّ ممكن من الجمهور، ومع الأسف اعتدنا على أن ننتج عملاً ونقدمه ثلاث أو أربع مرات ثم تُطوى صفحته، ومشاركتنا في مهرجان دمشق الثقافي أعتبرها خطوة أساسية على طريق الانفتاح على جمهور أوسع، وأعتقد أن مديرية المسارح والموسيقا تعمل على توسيع قاعدة نشر العرض المسرحي خارج إطاره الجغرافي الضيق داخل المدينة الواحدة (بلد المنشأ)» .

وعن عروض المسرحية السابقة لمشاركتها في مهرجان دمشق الثقافي قال **حسين ناصر** :

«قُدّمت المسرحية في مهرجان حمص المسرحي واحتفالية يوم المسرح العالمي وقد حضرها جمهور كثيف».



كائنات من ضوء

نص وإخراج : حسين ناصر .

الممثلون : ستيفان برشيني-محمد خباز-نور الدواك-لى شحادة-ديانا إدريس .

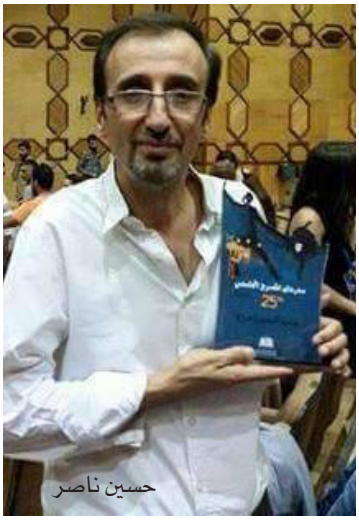
تصميم وأداء الرقصات : لجين ابراهيم-سالي الأحمد-ساندي الأحمد .

بيانو : رامي شنور .

غناء : حلا طراد-علي الشيخ .

إيقاع : فوزي دروج .

مساعد المخرج : ستيفان برشيني .



حسين ناصر

الخروج من الجنة

الإرهـــاب في دائـــرة الاتهـــام

ساهمت فرقة عشاق المسرح من مدينة درعا في مهرجان دمشق الثقافي بعرض مسرحي استضافته مديرية المسارح والموسيقا في مسرح الحمراء بدمشق وحمل عنوان «الخروج من الجنة» وهو من تأليف **محمد الحفري** إعداد **يوسف أبو حمد** إخراج **فراس المقبل** .

مزج العمل بين الجانب الفني البصري من جهة، والمضمون من جهة أخرى، وركّز على العديد من القضايا الإنسانية الراهنة وفي مقدمتها الإرهاب وتأثيراته السلبية والمدمرة على المجتمعات التي يتغلغل فيها، ودعا العمل إلى مقاومته وفضح رموزه.. وفي تصريح خاص بـ «الحياة المسرحية» يقول كاتب العمل : «الخروج من الجنة عمل مسرحي مقسم إلى مشهديات تحاول أن تحاكي الحرب على سورية منذ أيامها الأولى بدءاً بسيطرة حالة الفوضى التي أوجدتها مجموعات خارجة

عـن القانـون والتحريـض على حمـل السـلاح والتدخّل العربـي والغربـي السلبي، ورصد العمـل عذابات الناس وتهجيرهم بفعـل الإرهاب وجوعهم ووقوفهم عند معابر الدول المجاورة وما تعرضوا له من إهانة خارج أوطانهم، ولا يغفـل العمل عن ذكـر سورية الجنـة وجمالها وهناء العيش والحياة التي كانـت فيها، واعتمـد العرض على طـريق معادلـة تتمثـل بالراوي الـذي يتحـدث ويشارك في بعض المشاهـد، والرجل التمثال الـذي يضغط جهازَ تحكّمـه ليحرك الأحداث كما يريد وكما خطط لها، لكنه يصـاب بالصدمة حـين تخـرج الأمور من يـده وتنقلب عليـه، حيث يتمـرد الناس عليه ويخرجونـه من بلادهم وهو يمثل القوى الكبرى، وقد تكون الخارقة، والعرض في كثير من مشاهده يعتمـد الشعرية والرمزية العالية على الرغم من واقعية الأحداث» .

جسَّد شخصيـات المسرحية الفنانون الشباب : **عمـار الطرمزاوي-محمد أبو شقير-عبد الوهاب عصفور-أحمـد القبق-إيمـان الشرع-فراس المقبل-بيـان محاميد-سعـاد أبـو عون-حسين أبو**

الكاس-سامر سلامة-محمد خير عفشون-يوسف أبو حمد-مروة الشرع-بشار الزعبي-الطفلة ريتاج المقبل مخرج مساعد : يوسف أبو حمد تنفيذ الإضاءة والصوت خليل رضوان مدير المنصة وتصميم وتنفيذ الديكور أحمد حمزة تصميم البوستر حسين أبو الكاس مكياج أسماء عوض تصوير فوتوغراف مرح المقداد تدريب الرقص ميرفت شحادات .

غرفة تحت الصفر

عرض مسرحي راقص في مهرجان دمشق الثقافي

لم يغب المسرح الراقص عن خارطة الأعمال المسرحية التي قدمتها مديرية المسارح والموسيقا في مهرجان دمشق الثقافي، فقد شاركت فرقة خطى للمسرح الراقص في المهرجان بعرضها المسرحي «غرفة تحت الصفر» وهو مستوحى من رواية «العنبر رقم ٦» لـ **تشيخوف** كريوغراف **محمد حلبي** إخراج **سعيد الحناوي** ويطرح قضايا اجتماعية تعاني منها المجتمعات المضغوطة والمحاصَرة بالعادات والتقاليد البالية .

شارك بالعمل ستة عشر راقصاً وراقصة، ونقلت الإعلامية **فرح العمار** عن مخرج المسرحية **سعيد الحناوي** قوله «حاولنا الدمج في العرض بين الدراما والرقص، ودفعنا الفنانين المشاركين في العمل لكي يتبنى كل واحد منهم شخصية درامية، وهذا الأمر صعب لأنه من الممكن أن نشاهد ممثلاً يرقص، ولكن من الصعب أن يصبح الراقص ممثلاً.. الفكرة تتحدث عن مرضى نفسيين في مصحّ نفسيّ يتحدثون عن الحالات التي مرّوا بها وعن طبيب

سعيد الحناوي

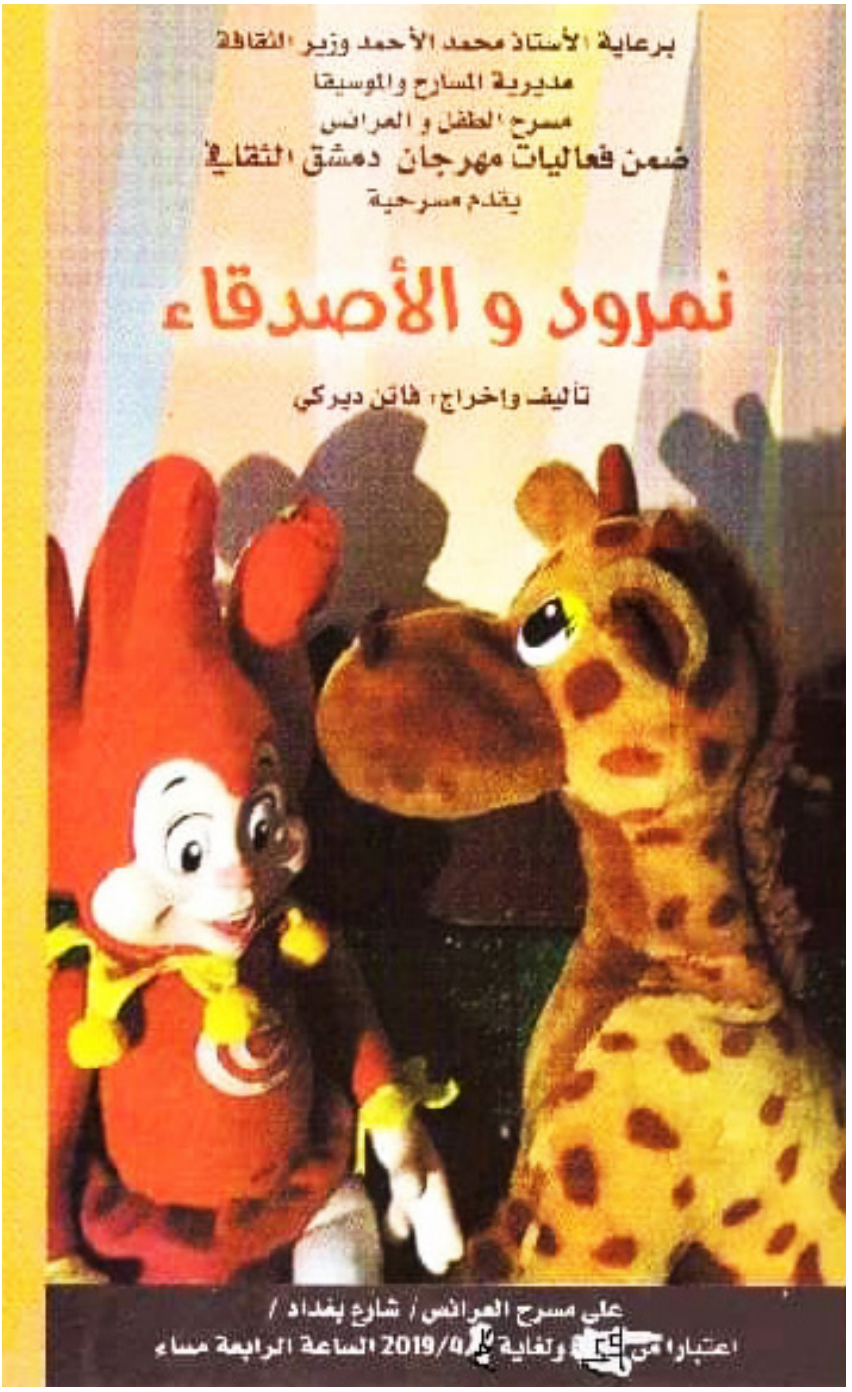
نفسي يكتشف أنهم عقلاء، وعندما يريد أن يخرجهم من المصح يكتشف أن هناك من يضغط عليهم» .

أما الكريوغراف **محمد حلبي** فقال : «حاولنا أن يكون هذا العرض مختلفاً عن عروض المسرح الراقص والنوع الذي نعتمده في فرقتنا، وهو يحمل طابعاً إنسانياً ويقدم فكرة جديدة لم يتم التسليط الضوء عليها مسبقاً» ووجه **حلبي** الشكر لمديرية المسارح والموسيقا على رعايتها للعمل .

شارك في العمل الفنانون : **محمد حلبي-نور صقر-فهد لحام-الزهراء هابيل-رأفت زهر الدين-لونا بقاعي-همام فاكهاني-وليد عيسى-أماني حسن-طارق ريحاوي-شام الملا علي-نورس عثمان-غزل حمادة-حسام فاكهاني-شهد عرنوس .**

نمرود والأصدقاء

قصيدة عرائسية في المحبة والوفاء



لم يغب مسرح الطفل عن مهرجان دمشق الثقافي، إذ حضر من خلال عرض مسرحي عرائسي بعنوان «نمرود والأصدقاء» كتبته وأخرجته **فاتن ديركي** التي تعتبر أن الآداب والفنون ينبغي أن تؤدي رسالة على الأديب والفنان تحقيق أهدافها، وهي تؤكد أن الكتابة للأطفال فيها مسؤولية كبيرة، والتوجه للطفل ليس بالأمر السهل، وكثيرون من الكتّاب يحجمون عن الكتابة له خوفاً من هذه المسؤولية، وتشير إلى أن من يريد أن يكتب للأطفال عليه أن يمتلك ذات نقائه وروحه وقلبه، وأن يكون قادراً على الشعور به وبكيفية الوصول إلى فكره والتأثير عليه بأسلوب قريب منه وأن يستعير جناحيه للتحليق بهما في دنيا الطفولة.. ومن هنا كانت سعادتها كبيرة لأنها نجحت في أن تكون طفلة تحاكي أحلام الأطفال ورؤيتهم للحياة، واستطاعت أن تجتاز هذا الباب للدخول إلى عالم الطفولة الثريّ من خلال «نمرود

والأصدقاء» التي أوجدت بينها وبين الطفل جسراً باتت حريصة عليه كل الحرص دون أن تنكر أن التوجه لفئة الأطفال صغار السنّ من خلال مسرح العرائس الذي له خصوصية تجعلنا نتوخى الدقة والحذر، فالطفل برأيها يولد سليم الفطرة لكنه يتأثر بالعوامل المحيطة به وبالظروف الاجتماعية التي يمكن لها أن تغير فطرته حسب التربية التي يتلقاها والوسط الذي ينشأ فيه .

تقوم فكرة المسرحية على تعزيز ثقافة الحب بين البشر عامة والأصدقاء بشكل خاص، وحثّ الأطفال على نبذ عادة التنمّر والسخرية وزرع الألفة والمحبة والتعاون في نفوسهم، وكذلك الحثّ على الرفق بالحيوان وعدم إيذائه، وتؤكد **ديركي** أن هذه التجربة في مسرح العرائس جذبتها بشكل كبير إلى عالم الطفل، حيث كانت تلاحظ تفاعل الأطفال مع الدمى وهي تتحرك وترقص وتغنّي، وجعلتها تؤمن بمدى تأثير هذا الفن على الأطفال عبر هذه الدمى التي كانوا يندفعون تجاهها في آخر العرض بكثير من الحب والشغف وكأنها شخوص بشرية، وتضيف **فاتن ديركي** :

«مسرح العرائس قادر على لفت انتباه الطفل والتفاعل معه والتأثير فيه على الرغم من غزو التكنولوجيا الحديثة، وهذا ما لمستُه من خلال الحضور الكثيف للأطفال لهذه المسرحية، وهنا لا بد من أن أتوجه بالشكر إلى مديرية المسارح والموسيقا ممثّلة بمديرها أ.**عماد جلول**» .

محركو الدمى : **علاء الشيخ-إيمان عمر-عصام حمدان-أيهم جيجكلي-رانيا تفوح-خوشناف ظاظا** تسجيل الأصوات : **سمر الكلاس-رانيا تفوح-علا بوظو-فاتن ديركي** تسجيل ومونتاج وعزف **وضاح رجب باشا** تصميم إعلاني **زهير العربي** تنفيذ صوت وإضاءة **إياد عبد المجيد** ألحان **فاتن ديركي** .

فاتن ديركي

تحيـــــة

من مسرحيي اللاذقية إلى جمهور دمشق

بمناسبة يوم المسرح العالمي استضافت مديرية المسارح والموسيقا العمل المسرحي «تحية» لمسرح اللاذقية القومي، نص **شادي كيوان** إخراج **حسين عباس** وهو عبارة عن تحية مسرحية من مسرحيي اللاذقية إلى جمهور دمشق بهذه المناسبة في إطار المسرح داخل المسرح على صعيد الشكل، ويتطرق إلى معاناة المسرحيين بشكل عام، وجسَّد شخصياته الفنانون : **سوسن عطاف-مجد يونس أحمد-مصطفى جانودي-غربة مريشة-جعفر درويش-أحمد بسما-حسين عباس-شادي كيوان** .

مونودراما آخر الرايات

في يوم المسرح العالمي

اختار الفنان **تمّام العواني** نص مسرحيته المونودرامية «آخر الرايات» ليقدمها في احتفالية مديرية المسارح والموسيقا بيوم المسرح العالمي للعام ٢٠١٩ وهي مونودراما تتخذ من المسرح وقضاياه مادة لها، وتقدم شخصية رجل مسرح ضحى كثيراً وأعطى الكثير من جهده ووقته وكان نجماً يسارع الناس إلى التقاط الصور الفوتوغرافية معه ومحادثته ودعوته إلى السهرات والاحتفالات، وهذه النجومية انطفأت مع مرور الزمن بعد أن دبّ المرض في أوصاله وتقدم به العمر ولم يبادر أحد من أصدقائه أو ذويه للوقوف إلى جانبه.. وفي تصريح لـ «الحياة المسرحية» يقول مخرج المونودراما **تمّام العواني** :

«المسألة الأساسية في هذه الشخصية هي صرخة الألم التي يطلقها عندما وصل إلى نقطة النهاية ولم يبقَ له سوى ذكرياته المرتبطة بمجموعة من الصور، وقد عمدتُ في العرض إلى إيراد أسماء عدد من الأعلام والتنويه إلى تجاربهم وأثرهم الإبداعي وكيف أناروا لنا الطريق، ونحن بدورنا كجيل تالٍ علينا أن نضيء الطريق لمن سيأتي بعدنا، أي أن نيران المسرح يجب ألا تنطفئ، وربما كان الجانب الدرامي أضعف من الأفكار المطروحة والتي تناولت فناناً وإنساناً محبطاً ويائساً منح الآخرين كل الحب، وكانت دعوتي في العرض إلى الحب واضحة، وكذلك إلى ضرورة الاهتمام بمبدعينا الذين وهبوا عمرهم لفنهم وجمهورهم» .

وعن نبرة التشاؤم التي سيطرت على العرض قال **العواني** :

«هي واحدة من آخر الرايات ولكنها ليست آخر راية، وبذلك تركنا المجال مفتوحاً أمام الأمل، خاصة وأننا راهنّا في العرض على الأجيال القادمة التي أؤمن أنها ستقوم بدورها خير قيام» .

وعن اختياره لأسماء محددة دون غيرها لاتخاذهم نماذج متميزة في العرض قال :

«لا أحد يستطيع أن ينكر فضل ودور أبو خليل القباني في المسرح السوري والعربي، ونفس الأمر ينطبق على كل الذين أشرنا إليهم في العرض، وهذا لا يعني عدم وجود مسرحيين متميزين آخرين كشريف شاكر ومانويل جيجي وعدنان جودة» .

آخر الرايات

تأليف وتمثيل وإخراج : تمام العواني .

تصميم الإضاءة : بسام حميدي .

موسيقا : محمد ابراهيم .

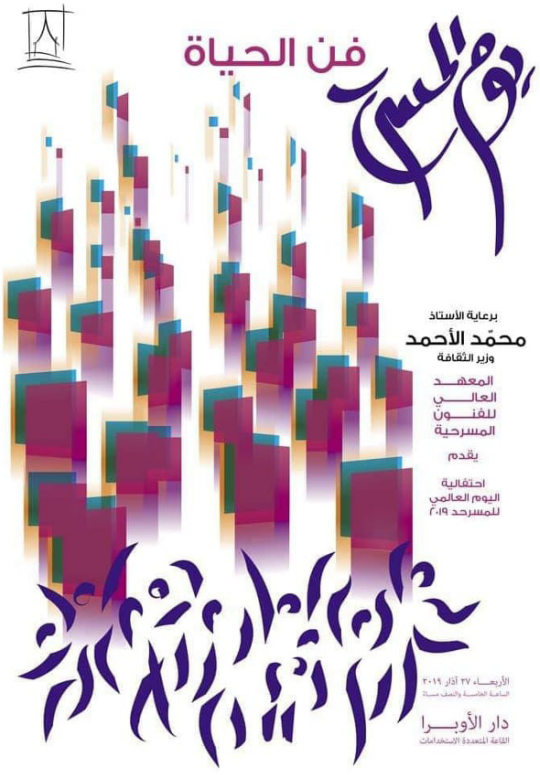
تصميم إعلاني : زهير العربي .

مكياج : ابتسام العبد .

إدارة منصة : هيثم مهاوش .

تحت شعار «يوم المسرح فن الحياة»

المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي



تحت شعار «يوم المسرح فن الحياة» احتفل المعهد العالي للفنون المسرحية بيوم المسرح العالمي، وضمت احتفالية هذا العام عدداً من الفعاليات حيث تم افتتاح معرض للكتاب في مكتبة المعهد ومعرض بورتريه بعنوان «تحية إلى المربين» للفنان **نضال خليل** ومعرض فني لطلاب قسم السينوغرافيا، كما تم تقديم فيلم بعنوان «الإطار الماضي» للطالبين **طاهر سلوم** و**منتجب عيسى** من قسم التقنيات المسرحية وعرض مسرحي للطلاب تضمن فقرات من عملهم في فنون الغناء والرقص والقتال المسرحي ومشاهد بعنوان «العنبر رقم ٢» إخراج **مأمون خطيب** تضمنت فنون الأداء الجماعية بمشاركة طلاب أقسام المعهد، وألقى كلمة يوم المسرح العالمي الطالبان **مرح حسن** و**علي محفوض** من السنة الرابعة-قسم التمثيل، وكلمة هذا العام كانت بقلم المخرج المسرحي الكوبي **كارلوس سيلدران** وجاء فيها :

«قبل معرفتي بالمسرح والتعرّف عليه كان أساتذة المسرح الذين هم أساتذتي موجودين هنا.. كانوا قد بنوا إقامتهم ومناهجهم الشعرية على بقايا حياتهم الشخصية.. الكثير منهم الآن غير معروفين أو لا يُستحضرون كثيراً في الذاكرة.. كانوا يعملون بصمت وفي قاعات التدريب المتواضعة، داخل مسارح مزدحمة.. بعد سنوات من العمل والإنجازات الرائعة راحت أسماؤهم تتوارى تدريجياً، ثم اختفوا.. عندما فهمت أن قدري هو اتباع خطواتهم فهمت أيضاً أنني ورثت من تقليدهم الفريد والمدهش العيش الآن وفي الحاضر دون أن أملك سوى الوصول لتلك اللحظة الشفافة وغير القابلة للاستنساخ، لحظة اللقاء مع الآخر في ظل المسرح.. لا يحمينا إلا صدق إيماءة وكلمة تعبر عن الكثير.. موطن مسرحي هو لحظات اللقاء مع الجمهور القادم إلى قاعاتنا ليلة بعد ليلة من الأحياء المختلفة بمدينتي لكي يرافقنا ويتقاسم معنا بعض الساعات، بعض الدقائق.. من هذه اللحظات المنفردة تتكون حياتي، عندما أكف عن أن أكون أنا، من أن أتألم لأجلي وأولد من جديد وأنا مدرك ومستوعب لمفهوم

المهمة المسرحية : أعيش الحقيقة المطلقة للحظة سريعة الزوال عندما يصبح ما نقوله ونفعله تحت نور الأضواء الكاشفة حقيقياً ويعكس أعمق الحنايا من أنفسنا وأكثرها شخصية.. موطن مسرحي ومسرح الممثلين معي هو وطن منسوج من لحظات نتعرى فيها من كل أقنعتنا، من البلاغة.. نتعرى ربما مما يمكن أن نكون نحن ونمسك بأيدي بعضنا البعض في الظلام.. التقليد المسرحي أفقي.. لا يمكن لأحد أن يجزم بأن هناك مركزاً عالمياً للمسرح في أي مدينة كانت، أو في أي صرح كان.. المسرح كما عرفته ينتشر حسب جغرافيا غير مرئية ويختلط مع حياة الذين يمارسونه.. الفن المسرحي إيماءة توحد بين الناس.. كل أساتذة المسرح يحملون معهم إلى قبورهم لحظاتهم التي يتجسد فيها الوضوح والجمال والتي لا يمكن أن تعاد مرة أخرى.. كل واحد منهم يضمحل بالطريقة نفسها بدون أي رد اعتبار لحماية عطائهم وتخليدهم.. أساتذة المسرح يعرفون كل هذا يقيناً.. لا يمكن لأي شكل من أشكال الاعتراف بالجميل أن يكون صالحاً خارج هذا اليقين الذي هو أساس عملنا.. خلق لحظات حقيقية، إيهام، قوة، حرية وسط هشاشة محفوفة بالمخاطر.. لا شيء يبقى إذا استثنينا المعلومات والتسجيلات من صور وفيديوهات تحمل بين ثناياها فكرة باهتة عن منجزاتهم.. كل هذه التسجيلات تنقصها الردود والتفاعلات الصامتة لجمهور فهم أن تلك اللحظة لا يمكن أن تترجم ولا أن يلتقي بها خارج ذاته.. وإيجاد هذه الحقيقة التي يتقاسمها مع الآخر هي تجربة حياة، بل أكثر شفافية من الحياة نفسها لبعض الثواني.. لمّا فهمت أن المسرح بحد ذاته موطن ومساحة شاسعة تغطي العالم نشأ في أعماق نفسي قرار، وهذا القرار بحد ذاته تحرر : لا تبتعد عن المكان الذي أنت فيه.. لا جدوى من الركض والتنقل.. حيثما كنت يكون الجمهور، يكون الرفاق الذين تحتاجهم بجانبك.. هناك خارج منزلك توجد الحقيقة اليومية المبهمة وغير القابلة للاختراق.. اشتغل وفق هذا الجمود الواضح لتحقق أكبر رحلة على الإطلاق.. تبدأ من جديد، من زمن المغارات :

كارلوس سيلدران

كن أنت المسافر غير القابل للتغيير والذي لا يتوقف عن تسريع كثافة وصلابة حقيقة عالمك.. تتجه رحلتك نحو اللحظة، الوقت، والنقاء أشباهك.. رحلتك تتجه نحوهم، نحو قلوبهم، نحو ذاتيتهم.. سافر في داخلهم، في مشاعرهم، في ذكرياتهم التي توقظها وتجمعها.. رحلتك مذهلة، لا أحد يمكن أن يعطيها حق قدرها أو يسكتها، ولا أحد يمكنه أن يقيس حجمها الصحيح.. إنها رحلة في مخيلة شعبك، بذرة مغروسة في أبعد أرض موجودة : الوعي المدني، الأخلاقي والإنساني لمن يشاهدونك.. وهكذا أبقى غير قابل للتغيير.. دائماً في بيتي، مع أهلي في هدوء واضح أعمل ليل نهار لأن لدي سر الانتشار والتوغل» .

وفي تصريحات إعلامية أكد **د.ماهر الخولي** عميد المعهد أن هذه الفعالية تعنى بإبراز نشاطات الطلاب وهي تحية من طلبة وأساتذة المعهد إلى الجمهور، مضيفاً : «أردنا هذا العام توجيه تحية إلى جيل المربين والمؤسسين في المعهد» وأكد أن المعركة بين الفكر الذي يتسع للعالم من جهة والفكر الذي يضيق بحامله من جهة أخرى معركة مستمرة ونتائجها ليست مضمونة دائماً إلا إذا آمنّا برسالة المسرح، مؤكداً أنه لا ينبغي أن نترك المسرح وحيداً في هذه المواجهة في ظل ما يعانيه من مشكلات .

أشرف على عرض الاحتفالية **د.ميسون علي** رئيسة قسم التمثيل في المعهد.. اللجنة التنظيمية : **عبد الرحمن كيالي-مها أبو خليل-بيان عطايا-زين العابدين سعيد** مساعدا المخرج في العرض المسرحي : **مؤيد الخراط ووسام أبو صعب** .

مسرحيو السويداء يحتفلون بيوم المسرح العالمي

من خلال مسرحية «قمامة» للمخرج **سمير البدعيش** شارك مسرحيو السويداء في احتفاليات يوم المسرح العالمي ٢٠١٩ وهي مسرحية تطرح موضوعة الحرب في تأثيراتها السلبية الاجتماعية والاقتصادية في المرحلة التي تلي نهاية الحرب، راصدةً ما يمكن أن تتركه الحروب من آثار مدمرة على المجتمعات، وخاصة على الطبقات الهشّة والضعيفة .

ثلاث شخصيات تتحرك على خشبة المسرح : الرجل العائد من جبهات القتال ووالدته وزوجته حيث يكتشف الزوج بعد رجوعه وبشكل تدريجي أن العالم الذي تركه قبل سنوات وحارب من أجل بقائه ليس هو العالم الذي وجده اليوم وقد تغير كل شيء فيه، بما في ذلك والدته وزوجته اللتان أوجدتا لنفسيهما عالماً آخر مختلفاً عن العالم الذي كان موجوداً قبل الحرب .

مخرج المسرحية تحدث عن مسرحيته قائلاً :

«النص للكاتب العراقي **علي عبد النبي الزيدي** وقد يظن المتلقي أن العمل يدين الحرب فقط، لكن الإدانة الحقيقية في العمل هي إدانة شريحة اجتماعية تبيع

ضميرهـا وشرفها وأخلاقها وقيمها وتعلّق أسبـاب انحلالهـا علـى مشجـب الحرب وقسوتهـا وتبعاتها، فالأزمة أزمة أخلاق لا أزمة حرب لأن الكثير مـن الناس عايشوا الحروب لكنهم حافظوا على قيمهم» .

أما الفنان **معـن دويعر** فلفت إلى ما يحمله العمل من قيمة فكرية .

مـن جهتـه أشـاد الإعلامـي **معـين العماطوري** بالعمل قائلاً :

«مزج العمل بين السريالية والواقعية، وكانـت حركة الممثلين رشيقـة، وأعتقد أن هـذا العمل ساهم برفد الحركة المسرحية في السويداء» .

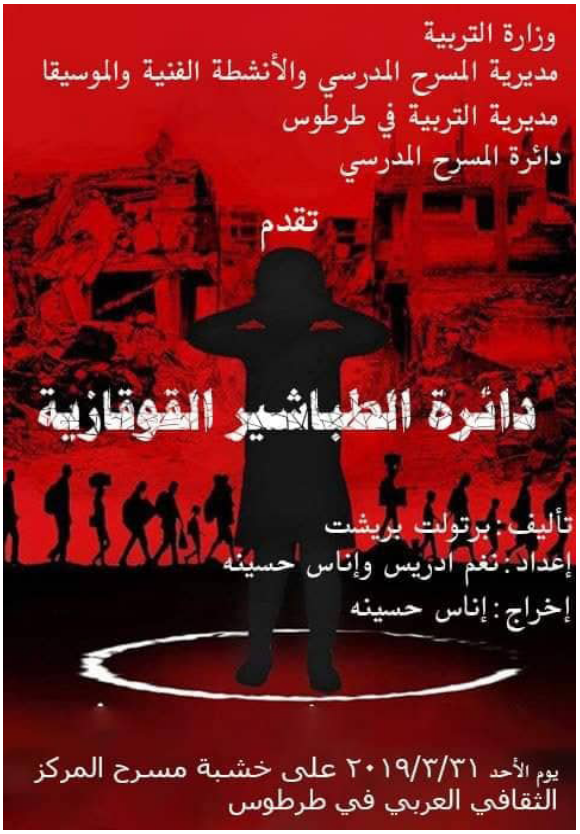
جسَّـد شخصيـات المسرحيـة الفنانـون : **معـن دويعر-اعتدال شقير-خلـود المصفي**.. تصميم وتدريب الرقصات **قتيبة أبو لطيف** سينوغرافيا وتصميم أفيش **فـؤاد نعيم** تنفيـذ الإضاءة **بشار الحنـاوي** إعداد وتنفيذ الموسيقـا **مهنـد كنـج** مكيـاج وتحريـك ديكور **فاديـة أبو ترابـة** تنفيذ وتحريك ديكور **حمد الريشـي** إدارة منصة **وئام البدعيش** مساعد مخرج **أيمن غزال** .

الجديـر بالذكر أن المسرحيـة تم عرضها في دمشق وحمـاة بعد عرضهـا في السويـداء ضمـن احتفالية يوم المسرح العالمي .

وبهـذه المناسبة أيضاً تم تكـريم الفنانين **يوسف أبو حـلا وتيسـير العباس وجميل مسعـود وأمجد الباروكي وأميرة حذيفة** .

وأكـد الفنـان **وجيـه قيسيـة** مدير المسـرح القومي في السويـداء أن واجـب الفنانـين والمسرحيـين والمثقفين الحقيقـي هـو النهوض بالمسـرح ليكون منصـة للحقيقة والوعي والحياة

مديرية المسرح المدرسي في وزارة التربية تحتفل بيوم المسرح العالمي



احتفلت مديرية المسرح المدرسي والأنشطة الفنية في الإدارة المركزية بوزارة التربية والدوائر الفرعية التابعة لها في المحافظات بيوم المسرح العالمي، وهي المرة الأولى التي يتم فيها الاحتفال به رسمياً في وزارة التربية وبكمّ كبير من العروض والفعاليات .

ويشير أ.**عدنان الأزروني** رئيس قسم المسرح إلى أن الفعالية تهدف إلى نشر الفن والثقافة المسرحية في المجتمع .

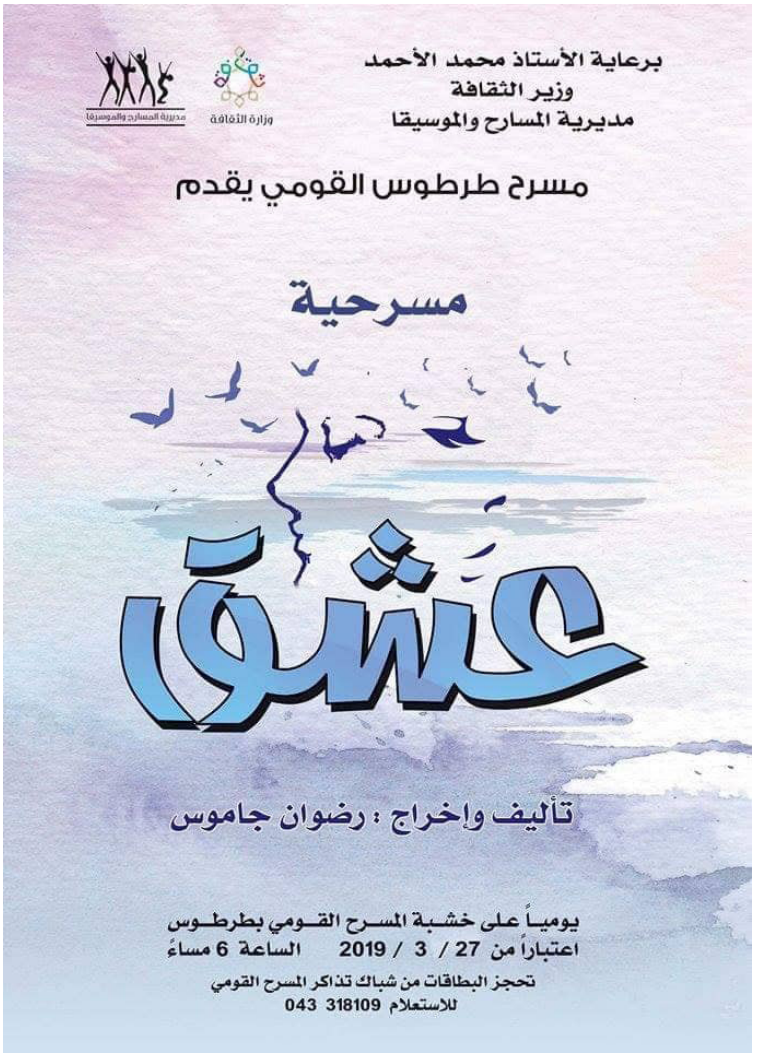
ولقناعتها بأن يوم المسرح العالمي يجب أن لا يكون احتفالية خاصة بوزارة الثقافة وأن المسرحيين في وزارة التربية معنيون بهذا اليوم بدأت أ.**ريم شالاتي** تفكر ومنذ تسلمها مهامها بالإشراف على قسم المسرح في مديرية المسرح المدرسي والأنشطة الفنية بضرورة المشاركة في هذا الاحتفال، ولكن ضغط العمل والمتابعة للدوائر الفرعية كان يشغلها عن المشروع إلى أن قدم العام الماضي المخرج **غسان الدبس** وهو مكلف في دائرة المسرح المدرسي في مديرية تربية ريف دمشق عرض «المعلَّقون» بالتعاون مع فريق نبض التطوعي، حيث قررت أن تقدم العرض في يوم المسرح العالمي في السنة الماضية رغم ضيق الفترة الزمنية، وقد حاولت العمل على تنظيم للعرض ضمن احتفالية بسيطة قُدمت على مسرح المركز الثقافي في العدوي، وبناء على النجاح والصدى الإيجابي للتجربة تم اعتماد يوم المسرح العالمي احتفاليةً سنوية في وزارة التربية، ورفد مديرية المسرح المدرسي والأنشطة الفنية بفعالية جديدة بهدف نشر ثقافة المسرح بشكل عام، ويوم المسرح العالمي بشكل خاص بين الطلاب والأهالي من خلال إنجاز ١١ عرضاً مسرحياً لاحتفالية يوم المسرح ٢٠١٩ .

وتوضح **شالاتي** أن قسم المسرح واحد من أربعة أقسام رئيسية في مديرية المسرح المدرسي والأنشطة الفنية والدوائر الفرعية التابعة لها، حيث يضم إلى جانبه أقسام الفنون الجميلة والفنون الشعبية والموسيقا، مبينة أن قسم المسرح الذي يترأسه أ.**عدنان الأزروني** يعنى بتنظيم ومتابعة النشاطات والأعمال المسرحية في الإدارة المركزية والإدارات الفرعية في المحافظات بشكل خاص، كما يشارك ضمن الدور المناط به في الفعاليات المعنية بالمسرح في وزارة التربية بشكل عام .

عشـــق..

قيـــم البـــراءة والوفـــاء

ميرفـــت عـــلي



لَئن كانت الميلودراما فنّاً تعبيرياً يجنح إلى التكثيف العاطفي والمبالغة الانفعالية وكشف مكنون الأحاسيس في أشد الحالات حدةً وتطرُّفاً والتي تتَّسق عادةً مع النمط الرومانسي المتصل بالحب وأفانينه المختلفة : (حب الوطن، حب الحياة، الحب بين الجنسين..) وبالتالي تُحيلُ إلى سويَّات الحب الرفيعة المترفة بالبوح والشجن (حالة الهيام، الشغف..) فإنَّ مسرحية «عشق» لفرقة المسرح القومي في طرطوس إخراج **رضوان جاموس** قد حققت تفوقاً ملموساً في هذا الإطار، وتركت صداها المتميز وتردُّداتها الإيجابية لدى المتلقي الذي تابعَ العرض بتماوجاته النفسية والاستبطانية، وبتَلاوينه المغرقة في الذَّاتية والوجدانية متابعةً حرصتْ على التقاط أدق الجزئيَّات والإحاطة بالمشهديَّات الرشيقة عاطفياً والمتناغمة شعورياً مع حالة العشق الصرف التي نادى بها المخرج بدءاً من العنوان .

تطرحُ «عِشق» موضوعةَ التشبُّث بقيم البراءة العاطفية والوفاء لمبادئ الحياة الطاهرة وثوابتها الأخلاقية متمثلةً بالقناعة والرضا في حياة تزدانُ بالمحبة والوفاء والتسامح والاحتفاء بالفن والإبداع (الرسم، الشعر، الرقص..) كمتنفَّس من ضغط الأوضاع المادية والمعيشية، وكمهرَب من شبح الحرب والأزمات التي عصفت بالبلاد في السنوات المنصرمة، حيث يجدُ الإنسان ملاذَه في الحب والتطهُّر بهذا الإحساس النبيل رغم أنفِ القتامة والظلامية والجهل وكل ما يُصادر حقَّ جيل

الشباب بعيشٍ كريم يليقُ بالصبا وبما تحمله هذه المرحلة العمرية من شغَف بالآخر وعشق وعلاقة ندِّية غير حسيَّة ولا نفعيَّة بين الرجل والمرأة، والوطن والمواطن، والمبدع والإبداع .

لقد اشتغل المخرج على نصه كما على عَرضه بحِرَفية إخراجية وكفاءة مشهود لها، ونجحَ في انتشالنا من برودة الواقع اليومي ومادِيته ورُوتينه المُفتقر إلى العواطف والشجن، وزَجَّنا عبرَ ساعة من الزمن في عالم حكائي رهيف لنتذكَّر بأنَّ واقعَ الحب المتبادل على ضنكٍ من العيش يمنحُ تعويضاً نموذجياً عما يحيطُ بنا من أقدار بائسة وبأنَّ الرومانسية هي جهازُ الإنعاش الوحيد المكفول الذي يُنقذنا من الموت السريري الذي انتابَنا لقرون وكرَّسته الحرب بظلالها الاجتماعية والاقتصادية وبحصارِها المادي القوي والنفسي المُخزي، وبتعبير آخر فقد تفرَّدَ **جاموس** في طرحه للموضوعة الاجتماعية والسياسية السورية عن زملائه المخرجين تفرُّداً بيناً وجليَّاً، فجاءَ العرض المسرحي خاصَّته هادئاً أنيساً حساساً وشفافاً شفوفَ الماء الزُّلال، وعزفَ على وتر الغرام عزفاً ماهراً، ودغدغَ المشاعر الراكدة، وداعبَ الأحاسيس باقتدار، وحرَّضَ الخيالَ الرومانسي على الانبعاث من ركام الواقع الكالح كجدارِ زنزانةٍ رطبة أو قبرٍ مهجور .

شخوص «عِشق» بخلافِ غيرهم يبدونَ أقوياء واثقين من جُرعة الجمال القِيَمي الذي يحملونه لذواتهم وأحبَّائهم ووطنهم رغم قسوة الأنواء العاصفة بالمشهد الوطني، تشذُّ عنهم شغَف حبيبة البطل عِشق التي تُصاب بفوبيا الخوف من الحرب والفقر واحتمالاتهما القائمة، بل والهَلَع من ذرَّات الأوكسجين التي تتنفَّس، فتبيعُ نفسَها وشبابها لإرهابي من أثرياء الحرب السورية، وتتخلَّى عن حبها لعِشق وعن إيمانها بمشروعه الفني والإبداعي المُلهِم (الشعر) وشغفه وافتتانه بالجمال، سلاحِ البسطاء في مواجهة صروف الدهر، بينما نجدُ في سناءَ نقيضاً نموذجياً يتمسكُ بتلاليب الحياة في الوطن تمسُّك الغريق بقشة طافية، فرغمَ مساومة صاحب المقهى لها على جسدها وعرض المساعدة في السمسرة عليه وتأمين (زبون) تحت الطلب إلا أنها تلقّنه درساً

ساخناً في الأدب وعدم تجاوز الخطوط الحمراء معها، وتخلُص من ذلك بدرس جديد من دروس الحياة يحملُ دلالةً مجازية تربطُ فنجان القهوة المُحتسى بفنجان الحياة المعاصرة .

ونجدُ مَن تبيع الورد الذي لا سوقَ له في زمن الحرب والكساد العاطفي لتأمين مصروفها الدراسي، تعكس هذه الشخصية ماري أو عِشق كما سمَّتْ نفسها، وهي حبيبة عِشق الجديدة وتوأم روحه التي تُعيد الاعتبار له كشاعر وفنان وعاشق أصيل يرضى بالقليل المادّي مقابل شحنة شغَف هي بالنسبة له إكسير الحياة، ماري هذه المتفهمة أفروديت أو عشتار أو فينوس والتي تختصر كل تجليات آلهة الجنس والحب والجمال والتضحية عند الشعوب القديمة هي مكافأة عِشق المخلص لبلده وإنسانيَّته.. بعبارة أخرى وإسقاط آخر هي مكافأةُ الوطن الصامد على أهوال الحرب وجرائم الإقصاء والتهميش والنهاية التي يتوخَّاها المؤلف المخرج ويبشّر بها كنبوءة ومشروع حلم منتظَر .

ورغم المعالجة الدرامية السَلِسة الشفيفة للرواسب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تثقل كاهل الحياة السورية المعاصرة والمشاهد المُوازية لها في المجتمعات العربية لا يغفلُ العرض عن إدانة جرائم الإرهاب والعنف بالوتيرة الهادئة ذاتها (أحاديث يتناقلُها شهود عَيان) كتفجير يحصل وعِشق في الطريق إلى الجامعة وانفجار شاحنة مفخخة قرب مدرسة ابتدائية واستشهاد أم الزِّين بقنبلة هاون واعتداء لإرهابي متطرف على مَرسم وارتكابه مجزرةً بحق معلمة الرسم

(الكافرة) وحقِّ تلاميذها، الاعتداء الموسوم بعبارة «اللّه أكبر» .

ثمَّة حاملٌ فلسفيٌّ يرتكز عليه العرض دون أن يُصاب بآفة المباشرة وهيمنة المنطق، نجد دالَّةً عليه في الحوار الموتور بين شغَف وعِشق حول سلطة المال والذي يلخص الصراع بين وجهَيْ الحياة الأبيض والأسود .

تنضحُ الشاعرية من منطوقِ أبطالِ العرض بين فينة وأخرى لتؤكد عمق المنحى الجمالي والأدبي للغة النص .

يحفل العرض بالآراء الناقدة الساخرة التي لا ترمي إلى الإضحاكِ بقدر ما ترمي إلى تشريح المأساة بمبضع خبيرٍ بالتشريح النقدي كاعتراف عِشق بأنه اشتغلَ بائع ورد لتغطية نفقات دراسته ليفاجأ بردّة فعل اجتماعية

قاسية، حيث يقوم بعض المارَّة بإعطائه المال ظنّاً منهم أنه متسول .

حاول المخرج تصميم سينوغرافياه بالشكل الأمثل ليتجسَّد لنا عالمُ البسطاء مختصراً ببيت عربي ذي غرفٍ قديمة متراصفة إلى جوارِ بعضها مؤجَّرة لطلاب الجامعات، وسطح وعريشة عنب وأشجار مثمرة متناثرة بعفوية في حديقة أمامية وصخرة تُحيل إلى البحر وعوالمِ الصيادين والمُتَع المرتبطة بها كالإبحار والسباحة والصيد والغناء والحلم .

تميز العرض بمؤثِّرات بصرية وصوتية وأزياء متناغمة مع حياة طلاب الجامعات وجيل الشباب، وأحكمَ المخرج السيطرة على مشروعه المسرحي وأوثق عُراه ووشائجَه بقوة بصماته الفنّية ودرايته بعالم المسرح واشتراطاتِ النجاح فيه حينَ وضعَنا أمام حتمية درامية قادَتْنا إلى ربط الأسباب بالمسببات والماضي بالحاضر في مشهديَّات بصرية توخَّت الحداثة في الأسلوب الإخراجي والتصدير للمتلقّي كما الاقتران بعناصرِ الإبداع كافةً من شعرٍ وحكايات مُتنامية متداخلة ورشيقة ورقصٍ وموسيقا وصوتيَّات وإضاءة .

«عشق» واحد من العروض النادرة التي أعادت الاعتبار للرومانسية المسرحية في أكثر الموضوعات جفاءً وخشونة وقسوة : الحرب ورحاها، فكيفَ أمكنَ التوفيق بين النَّقيضين : الحرب والرومانسية؟ لا أعلم .

الجدير بالذكر أن المسرحية تم تقديمها في مدينة طرطوس في شهر آذار الماضي في إطار الاحتفال بيوم المسرح العالمي .

عشق

نص وإخراج : رضوان جاموس .

الممثلون : علي عبد الهادي-ديانا محمد-يارا دالي-ياسمين خدام-فاتن الشامي .

تصميم الديكور : وسيم ديب وعمار سلوم .

تصميم الأزياء : جورجيت موسى .

تصميم الإضاءة : مجد مغامس .

تنفيذ الإضاءة والصوت : عزام محمد-رامي الصارم-محمد اسماعيل .

الموسيقا : علي عبد الهادي .

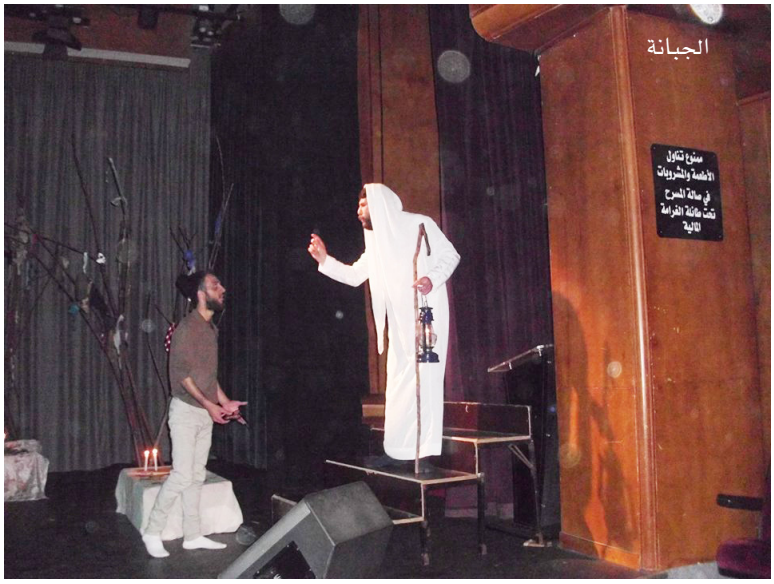
تصميم البوستر : ماجد عيسى .

بيدر الفرح والجبّانة

في يوم المسرح العالمي

بيدر الفرح

في إطار احتفال مسرحيي محافظة طرطوس بيوم المسرح العالمي استضافت صالة المركز الثقافي في طرطوس العرض المسرحي «بيدر الفرح» إخراج **علي اسماعيل** وهو عرض يعتمد على الفولكلور الشعبي والموسيقا والغناء والحكايات المتعددة والمتداخلة، مذكّراً بعراقة العادات والتقاليد، كما قدمت فرقة «عقد الياسمين» من بانياس عرضها المسرحي «الجبّانة» وهو عمل تراجيدي كوميدي فلسفي يطرح قضية جوهرية عن انعدام الذات والصراعات اليومية التي تواجهنا وهو من تأليف الكاتب المصري **د.السيد فهيم** سينوغرافيا **أسامة معلا** ماكيير **سماح عاصي** إضاءة **إبراهيم غصة** موسيقى **غيث سعادات** إعداد وإخراج **أحمد جودت حجحاح** الذي قال عن عمله : «المسرحية اجتماعية تراجيدية كوميدية، استغرق الإعداد لها قرابة أربعة أشهر، حيث عملتُ على إعداد النص وصياغته من جديد بحسب رؤيته باللهجة السورية، مع المحافظة على جوهر العمل وعدم المساس بسلاسة الحوار، معتبراً أن ما دفعه لإخراج النص وتقديمه للجمهور السوري هو التاريخ المشترك مع الأشقاء في مصر والتأكيد على أن نبض الشارع العربي لن يسمح لمخططات التقسيم والتفتيت النيل من عزيمته ووحدته، إضافة إلى توجيه رسالة للمجتمع بضرورة اليقظة من خطر الرضوخ لآلام الحياة والأزمات والانحدار لخيارات الندم.. قدمت العرض مجموعة من الكوادر الشابة من أبناء مدينة بانياس، صقلت موهبتَها بالتدريب المستمر» .



الجبانة

يوم المسرح العالمي في حماة

تأكيد على السعي نحو الأفضل

كنعـــان البنـــي

بدعوة من مديرية الثقافة في حماة التقى مسرحيو المدينة في يوم المسرح العالمي، وضم اللقاء أ.**مازن محفوض** ممثلاً لفرع حزب البعث العربي الاشتراكي في حماة، والكاتب **سامي طه** مدير الثقافة في محافظة حماة، ونقيب فناني حماة الفنان **معمر السعدي**، ونائب مدير الثقافة في حماة المهندس **مجد حجازي**، ورئيس فرع اتحاد الكتّاب العرب في حماة أ.**مصطفى صمودي**، ومدير المسرح المدرسي أ.**إبراهيم شحادة**، وعدد من مسرحيي حماة ومصياف وسلمية ومحردة.. وبدأ أ.**مازن محفوض** كلامه مرحّباً بالحضور ومهنئاً إياهم بيوم المسرح العالمي، معلناً عن تشكيل ورشة عمل لبحث آلية تطوير الحركة المسرحية في المحافظة، ومؤكداً على دور المسرح في النهوض الثقافي الحضاري والإنساني، ثم أفسح المجال للحضور لطرح الآراء ووجهات النظر حول وضع المسرح حالياً، وأول المتحدثين كان أ.**محمد مهتدي غالب** الذي طالب بوجود لجنة توثيق للحركة المسرحية في المحافظة كي لا يضيع دور أحد وبصمته في الحركة المسرحية الحموية.. من جهته دعا أ.**محمود السبع** إلى ضرورة إحياء المسرح القومي

واستكمال بنائه، وأشار إلى أن معظم أمناء مكاتب الثقافة والفنون في المنظمات الشعبية لا علاقة لهم بالفن، وبشكل خاص المسرح.. ودعا أ.**عبد الرحمن اللاز** إلى إقامة دورات في الإعداد المسرحي وإعداد الممثل وإعداد المشرفين والمدربين.. وأكد أ.**طلال الصالح** على ضرورة إحياء المسرح القومي في المحافظة ووجود شبّاك تذاكر لتحفيز المسرحيين على استمرار العطاء للمسرح.. كذلك دعا أ.**محمد تلاوي** إلى إحياء المسرح القومي وأكد أن الممثل بعد الدورات التي يتبعها يسعى إلى تطوير نفسه، والمشاريع التي تم تقديمها بعد انتهاء الدورة أفرزت مواهب شابة متميزة، كما أكد على ضرورة ربط القول بالفعل على أرض الواقع، وطالب بزيادة الدعم المادي والمعنوي للمسرحيين.. واقترح أ.**عصام الراشد** تفريغ بعض الفنانين للعمل بالمسرح وإعادة الحياة للمهرجانات المسرحية في المحافظة.. ودعا أ.**فؤاد كعيد** الجميع للبوح بالهموم والمعاناة التي تواجه المسرح والمسرحيين في المدينة والمحافظة، مؤكداً على ما ورد على لسان الزملاء بشأن الدعم المادي والمعنوي وضرورة تحفيز المسرح والمسرحيين.. وأشار أ.**عبد الكريم حلاق** إلى أن المنظمات الشعبية لا تحتاج إلى موافقات وهي تقيم مهرجاناتها الفرعية والمركزية بشكل ذاتي، أما المعوقات فهي تواجه مسارح الهواة.. ودعا أ.**صخر كلثوم** إلى الاهتمام بمسرح الطفل لأن ما يُقدم –حسب رأيه– لا يليق بالطفولة، كما دعا إلى إحياء مسرح المقاومة.. وشدد أ.**صلاح أورفلي** على توفير الدعم المادي والمعنوي لمسرحيي حماة.. بينما شدد أ.**ماجد الناصر** على ضرورة استمرار اللقاءات مع المسرحيين في المحافظة ومع المعنيين بالفنون بشكل عام.. ودعا أ.**مازن العلي** إلى الاهتمام بمسرح الطفل والمسرح الراقص ومراقبة العروض التي تُقدم تحت مسمّى مسرح الطفل.. واقترحت أ.**كاميليا بطرس** إنشاء مؤسسة إنتاجية للعروض المسرحية.. وتحدث أ.**إبراهيم شحادة** عن المسرح المدرسي والتعاون القائم مؤخراً مع منظمة الشبيبة مركزياً وفرعياً والفئة المستهدفة من الطفولة حتى الشبيبة، وأشار إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار مواعيد امتحان الشهادتين والمرحلة الانتقالية عند تحديد موعد مهرجان حماة الثقافي المسرحي الذي يقام برعاية السيد وزير الثقافة.. ثم تحدث نقيب الفنانين في حماة أ.**معمر السعدي** قائلاً : «باسمي وباسم النقابة نؤكد على ما تم تقديمه من ملاحظات ومقترحات في سبيل الارتقاء بالمسرح والمسرحيين ودعمهم مادياً ومعنوياً» وأجاب عن بعض التساؤلات التي طرحها الحضور، متمنياً للمسرح والمسرحيين الأفضل دائماً.. ثم تحدث مدير الثقافة أ.**سامي طه** مجيباً على بعض الاستفسارات حول النصوص الصادرة بموافقة وزارة الثقافة وأشار إلى أن هذه الموافقة لا تكفي لتخول الفرق تقديمها دون المرور على لجنة القراءة والمشاهدة لأن المخرج أو المعدّ قد يضيف أو يختصر، وبالتالي قد يخرج عن النص الأصلي، لذا من الضروري مروره على لجنة قراءة النصوص ولجنة مشاهدة العروض.. وأدار الحوار أ.**مازن محفوض** الذي أكد على ضرورة تجاوز الصعاب وذلك بتشكيل ورشة عمل من الجهات المعنية بالحراك الثقافي

المسرحي والمهتمين لبحث آلية الخروج من الأزمة وفق خطط موضوعية قابلة للتحقيق، وأنه سيتابع مع المسرحيين تحقيق الأهداف وتذليل الصعوبات يداً بيد، متمنياً للجميع التوفيق والنجاح، وأن باب مكتبه مفتوح للجميع لطرح كل ما يرقى بالعمل والحراك المسرحي.. وكان الختام مع كلمة المسرح الحموي التي ألقاها المسرحي **مصطفى صمودي** الذي أكد أن المسرح للشعب، والمسرح يحمل بذوره بداخله، لذا لا خوف على المسرح من الموت، والمسرح عمل جماعي يكرس روح الجماعة، فتذوب الأنا بالنحن رقياً روحياً فنياً يجمّل كلَّ قبيح يحيط بنا .

وبهذه المناسبة التقت «الحياة المسرحية» مع أ.**سامي طه** الذي تحدث عن هذه المناسبة قائلاً : «تاريخ المسرح في محافظة حماة لا يمكن اختصاره بحديث أو لقاء سريع، فقد تميزت المشهدية المسرحية بتكاملها من كتّاب ومخرجين وممثلين وفنيين لهم بصمتهم الواضحة على الحراك المسرحي لا على صعيد المحافظة فحسب بل وعلى مستوى القطر أيضاً، وقد تجلى ذلك في مهرجان حماة المسرحي الذي تجاوز بدوراته عقدين من الزمن، وكان له أثر واضح على الحراك المسرحي محلياً وعربياً، وقد ساهمت المنظمات الشعبية بدعم هذا الحراك الحضاري الإنساني القائم على العمل الجماعي وروح الجماعة».

كما التقينا بالفنان **حيان داوود** الذي وجَّه التحية إلى كل المسرحيين في عيدهم، متمنياً مضاعفة حجم الدعم للحركة المسرحية في محافظة حماة .

من جهته تمنى الفنان **محمد خوجة** النهوض بالحركة المسرحية فكرياً وفنياً .

حمص تحتفل بيوم المسرح العالمي

الفنانة مريم علي تلقي كلمة يوم المسرح العالمي

الافتتاح

ظلّت أضواء مسرح دار الثقافة بحمص مضاءة لمدة ستة أيام وهي تحتفل بيوم المسرح العالمي الذي رعته مديرية ثقافة حمص، وقد بدأ الاحتفال بكلمة من عريفة الحفل **ريما اليوسف** فقالت : «الشموخ.. أية كلمة يمكن أن تليق بالمسرح أكثر من هذه الكلمة؟ هذا العملاق العظيم الذي استطاع أن يقف راسخ الأقدام مثبتاً وجوده أمام كل ما طرأ على عوالم الاتصالات والإعلام من تطور وحداثة».. ثم دعت أ.**حسان لباد** مدير ثقافة حمص لإلقاء كلمته التي أكد فيها على أهمية المسرح كونه أداة تعبير صادقة عن الرأي العام وأحد أعمدة الإعلام الأساسية التي يجب أن يوجَّه لها كل العون والتأييد لتبقى البوصلة التي يُعتَمَد عليها في تنوير الأجيال القادمة وخدمة المجتمعات وتقدمها، ورحَّب براعي الاحتفال أمين فرع حزب البعث العربي الاشتراكي أ.**عمر حورية** ورئيس فرع نقابة الفنانين في حمص أ.**أمين رومية** وعضو المكتب التنفيذي لقطاع الثقافة عن محافظة حمص أ.**ضحوك مندو** ثم تمت دعوة الفنانة **مريم علي** لقراءة كلمة يوم المسرح العالمي .

اللص الشريف

ثم قدمت فرقة إشبيلية المسرحية مسرحيتها «اللص الشريف» عن نص الكاتب الإيطالي **داريو فو** الذي أعدّه وأخرجه **فهد الرحمون** وهي تتحدث عن

اللص الشريف

تفسّخ العلاقات الزوجية في مجتمع مخمليّ من خلال لصّ يدخل بيت أحد الأعيان ليسرقه طلباً لإعانته على الحياة الصعبة كي يأكل ويعيش، وتتصل به زوجته التي تعرف خطة زوجها لسرقة البيت، وأثناء ذلك يدخل صاحب البيت وعشيقته فيختبئ اللص داخل ساعة تراثية كبيرة، وبعد أن يراود صاحب البيت عشيقته تدقّ الساعة معلنةً الثانية عشرة، فيخرج اللص منزعجاً من طنين الساعة، ويتفاوض صاحب البيت معه كل لا يكشف تورطه مع عشيقته أمام زوجته التي تحضر ويدّعي أمام زوجته أن صديقه اللص طبيب ومعه زوجته (عشيقته) وتدخل زوجة اللص الحقيقية باحثةً عن زوجها الذي تأخر في عودته من مهمته اللصوصية، ويحصل لغط وارتباك بين الأزواج، ويأتي عشيق زوجة صاحب البيت ليسهر عند عشيقته فيُفاجأ أن زوجته هي عشيقة صاحب البيت، وبينما هم يتعاتبون يهرب اللص وزوجته بما حملاه من غنيمة ويلحقون به للبحث عنه، وعند ذلك يدخل لصّ آخر فيقع في قبضة الأزواج المخدوعين بينما اللص الأول يحتفل مع زوجته بغنيمته، وتقع الفأس برأس اللص الثاني .

أدى شخصيات المسرحية الفنانون : **عروة الأشقر-رهام دياب-ندى جوخدار-ثائر المحمد-علي دياب-نغم زخور-رامي جبر** الفنيون : مساعد المخرج **آصف حمدان** الديكور : الفرقة، تنفيذ **حسين غليون** الماكياج والاكسسوارات : الفرقة، الإضاءة **محمد حسين وميشيل عماري** .

حب ايه اللي

حب إيه اللي

وتتابع في الأيام التالية تقديم عروض الاحتفالية، فقدم طلاب معهد الثقافة الشعبية-قسم طلاب المسرح مَشاهد ارتجالية بإشراف المخرج **سامر أبو ليلى** بعنوان «حب ايه اللي» بُدِئت بلوحة أداها عشرون ممثلاً، حيث يقول كل ممثل وممثلة كلمة «أحبك» بطريقته تعبيراً عن حالة وجده وعشقه، وبالتالي جاءت المَشاهد لتحكي عن الحب بكل أنواعه : حب الوطن والأحبة والصداقة والعشاق والفيسبوك.. إلخ، وهذه المَشاهد هي بمثابة شهادات تخرّج لطلاب المعهد وأشبه بمَشاهد مسرح الشوك، ويُقدَّر جهد المخرج **أبو ليلى** في إشرافه على الأفكار التي طرحها كل ممثل ووضعها ضمن لوحة، وجاء مشهد الختام بلوحة بصرية على خلفية أغنية لـ **فيروز** جمعت الطلاب ليجسدوا مشهداً بصرياً بخلفية غنائية .

الفخ

وقدمت فرقة كنيسة مار افرام المسرحية مسرحية بعنوان «الفخ» تأليف **فيسيلين خانتشف** ترجمة **ميخائيل عيد** إخراج **افرام دافيد** والعرض يندرج ضمن خانة الأعمال الوطنية التي تتحدث عن الفدائيين الفلسطينيين والعدو الصهيونيّ، وهو أول عمل موجَّه للكبار تقدمه الفرقة التي كان توجهها سابقاً لمسرح الطفل، وفي هذه المسرحية حاول المخرج الاستفادة من مدارس فنية عندما دمج السينما بالمسرح، فبدأ العرض بفيلم يصوّر البطل (أدّاه **حسين عرب**) وهو يضحّي من أجل رفاقه المحاصَرين من قبل العدو (أدى شخصيات العدو **فيليب يوسف** و**هارون قسيس** و**بسام الأخوان**) لتأمين الخبز لهم، فيسير في الوديان ويصعد فوق الصخور حتى يصل إلى المكان المحدد ويفتح الباب ويدخل ليجد نفسه وقد وقع

الفخ

في فخّ نصَبَه الجنرال (أداه **افرام دافيد**) الذي يقع تحت قبضته ليدلّه على رفاقه، ويقوم راويان (أداهما **بسام حمزة** و**مجد ليوس** بتفسير ما سيحدث للضابط بعد التعذيب حيث يُحضِر الجنرال والدته (أدتها **صبا طحان**) ويضغط عليه بتعذيبها أمامه ليعترف أين هم ويأخذ لهم الخبز ويضعف أمام عذاب أمه التي ترفض أن يضعف ويقبل بالمهمة، وبينما هو جالس يأكل من الخبز بغفلة من الجنرال، ويتضح أن الخبز مسموم، ويثور الجنرال عليه وكان قصده أن يأكل رفاقه من الخبز ليموتوا، لكنه يموت ويغطونه بالعلم ليعود المخرج باللجوء إلى السينما في آخر العرض ليرينا أمهات الشهداء وجنازات الشهداء ومكانة الشهيد، وتصدح الأغنيات الوطنية مع رقصة الفراشات التي أدتها : **مريلا دعبول-ألين طحان-ريتا خوري-نعمة الدروبي-ميري داوود-تالا طعمة-جنيل الديب-انجي دباس** تدريب الرقصات **مادلين عشي** .

الجرافة

وقدمت فرقة منتدى غسان كنفاني مسرحية «الجرافة» تأليف **كمال مرة** إعداد **هناد الضاهر** إخراج **حسين عرب** .

يبدأ العرض مع حارس المقبرة (أداه **حسين عرب**) الذي يؤنبه ضميره لقتله شقيقته بعد أن تبين له أنها حامل من جاره نبيل الذي اغتصبها من خلال تجسيد الممثلة **لبنى** لحالة اغتصاب على خلفية خيال الظل لحالة الاغتصاب والممانعة والمعاناة لهذه الفتاة الضعيفة التي تقع تحت ضغط وعده لها بالارتباط وتنكره لوعده، حيث هرب خارج البلاد منذ ٣٥ سنة، وعندما تدخل شخصية

الجرافة

نيكولاس أو ما كان يُعرَف باسم نبيل (أداه **بسام حمزة**) ومن سياق الحوار بينهما نعرف أن هذه الشخصية تمثّل الغرب بكل قذارته وأنه قادم لجرف المقبرة لتكون طريقاً واسعاً ويقف له ندّاً أمام مشروعه الاستيطانيّ .

كائنات من ضوء

أما المسرح الجامعي في حمص فقدم مسرحية «كائنات من ضوء» تأليف وإخراج **حسين الناصر** .

قدم العرض ستّ لوحات ربطها خطّ الحبّ المفقود عند الرجل والمرأة في ظل الحرب، وتحكي اللوحة الأولى عن أربع فتيات، واحدة تعبّر لمرآتها عن فرحها بقدوم العريس بعد مرحلة عنوسة، وبعد أن تسهب في مواصفاته يتضح أنه جاء لخطبة أختها، وتحكي اللوحة الثانية عن التناقضات الطائفية ورفض الأهل للعريس إن لم يكن من نفس الطائفة وضرورة قبول الآخر دون التخلي عن طائفته، وحكت اللوحة الثالثة عن الخيبة بقدوم العريس، والرابعة تروي حكاية الفتاة التي فقدت خطيبها الذي انتظرته وقُتِل في الحرب، بينما تقدم اللوحة الخامسة لشاب باع آلته الموسيقية التي يعشقها من أجل إجراء عملية جراحية لوالدته، ليشاهد آلته في أحد المتاجر تباع بثمن كبير فيقرر مغادرة بلده، لكن حبه لبلده يجعله يرمي جواز سفره ويبقى في الوطن ليدافع عنه بالموسيقا، وتحدثت اللوحة السادسة عن شاب قرر الارتباط بفتاة لكن الأهل يرفضون .

وهكذا تحدث العرض عن معاناة شباب وشابات أضاعتهم الظروف .

نجح المخرج في تحريك ممثليه عبر خلفية موسيقية غنائية حية ومباشرة .

جسّد شخصيات العرض الفنانون : **آلاء سيجري- استيفان برشيني-محمد خباز-ديانا إدريس-لمى شحادة-نور شحادة-مايا شحادة-جورج الحايك- عدنان مشعلجي-علي رستم** .

كائنات من ضوء

العطسة

واختُتمت أيام الاحتفالية بعرض المسرح القومي في حمص «العطسة» المأخوذة عن قصص **تشيخوف** «موت موظف» و«مع سبق الإصرار» و«الصول برتشييف» وقد جمعها المخرج **زين العابدين طيار** وقدمها بطريقة مسرح الغروتسك، مضخّماً المعاناة التي عانى منها الموظف وهو يحاول الاعتذار للمفتش الذي عطس دون

العطسة

إرادته على رأسه فيموت دون أن يحصل على المسامحة، ويستمر الشرطي بمراقبة من يرتشي أو يقصر في عمله، وخاصة الصياد الذي فكّ عزقة من سكة القطار ليجعلها ثقّالة لصنارة الصيد، ظاناً نفسه ما زال في الخدمة بعد تسريحه، ويتدخل بعمل المفتش، مطالباً باتخاذ أقسى العقوبات لمن لا يعمل بضميره، ويكشف الشرطي أن المفتش يرتشي فيحكم عليه بالإعدام .

جسَّد الشخصيات الفنانون : **أحمد درويش-كرم الصيني-يارا رضوان-فاخر أبو زهير-سليمان الوقاف** ديكور **ميلاد عباس** موسيقا **جعفر طيار** أزياء **سحاب ابراهيم** مكياج **سارة الصافتلي** إضاءة **محمد الحسين وميشيل عماري** مساعد مخرج **سهير طيار** مدير منصة **الياس ديوب** إشراف فني **سامر أبو ليلى** .

* * *

وودع المشاركون زملاءهم بالقبلات بعد نهاية أيام الاحتفالية التي كان فيها الإعلام ناشطاً، بانتظار مناسبات مسرحية قادمة ليعيد الفنانون ذكرى وقوفهم على الخشبة، وقد شهدت صالة المسرح نوعين من الجمهور، نوع يتابع ويستمع بصمت ويتفاعل عندما يستدعي أيّ مشهد التفاعل، وهذا هو جمهور المسرح الذي اعتادت عليه صالة مديرية الثقافة، ونوع آخر من الجمهور أتى ليشوّش على العروض من خلال التصفيق والتصفير لكل حركة وسكنة على المسرح دون وعي لما يُقدَّم سوى التهليل للممثلين، وهذا الجمهور يحضر خصيصاً مع فرق معيّنة وليس لكل العروض، وقد يكون من حق الفرق استدعاء جمهورها لكن ليس من حقها أن تملأ الصالة بالأطفال والمراهقين ليأخذوا مكان الجمهور الحقيقي، وهذا النوع من الجمهور يسيء لتقاليد المسرح.

حلب والحسكة تحتفلان بيوم المسرح العالمي

أقامت مديرية المسارح والموسيقا ومسرح حلب القومي احتفالية بمناسبة يوم المسرح العالمي تضمنت في بنيتها الأساسية تقديم العمل المونودرامي «كنّاس» عن نص «حدث في يوم المسرح» للكاتب المسرحي **وليد إخلاصي** تمثيل **محمد الشيخ** وهو عمل يطرح مأساة الفنان المسرحي وهواجسه .

أعد الاحتفالية الفنان **محمد هلال دملخي** وأخرجها **غسان دهبي** وتم فيها تكريم المخرج المسرحي **د.وانيس باندك** ومصمم الديكور **خالد حناوي** والفنان **مروان غريواتي** والكاتب المسرحي **نادر عقاد** والفنان **مروان إدلبي** كما تم الاحتفاء بذكرى الفنانين الراحلين **بشار القاضي** و**فواز الساجر** .

وأكد أ.**جابر الساجور** مدير المسرح القومي في حلب أهمية الاحتفالية كون المسرح يتألق من خلال إبداعات الإنسان التعبيرية لتشكل عالماً متكاملاً من الفكر والأدب والغناء والموسيقا .

وفي الحسكة تم تقديم العرض المسرحي «خشبة وستارة وناس» نص وإخراج **اسماعيل خلف** الذي قدم في عرضه ثنائيات الوجود وصراعها من حياة وموت ويأس وأمل وبقاء وغربة ومشاهد يومية لظروف فرضتها الحرب الإرهابية على سورية عبر مزج المشاهد الجادة مع الكوميدية، ترافقها أنغام العود والأغاني خدمة لكل لوحة أو مشهد، وأوضح **خلف** أن العمل هو بانوراما مسرحية تناولت دور المسرح الحضاري والريادي والتنويري المهم في حياة الناس والحركة الثقافية .

عُرِضت في حلب بمناسبة يوم المسرح العالمي

مونودراما كناس
تراجيديا الأصوات المتعددة

محمد الحفري

عُرِضَت مونودراما «كنّاس» أولاً في حلب ضمن احتفالية يوم المسرح العالمي، ثم عُرِضَت في أكثر من مدينة، وهي من إعداد **داود أبو شقرة** وتمثيل **د.محمد الشيخ** إخراج **غسان دهبي** الإشراف العام **خديجة حسين** عن نص للكاتب المسرحي **وليد إخلاصي** .

تُعتبر عروض المونودراما (الممثل الواحد) من أصعب أنواع العروض وأدقها وأكثرها رهافة وحساسية لأن الممثل فيها يحمل أعباء كثيرة تتطلب الحركة وبذل الجهد، ومن ثم الانتقال من حالة إلى أخرى، وهذا يعني في جزء منه على الأقل أنه ليس كل ممثل بقادر عليها، وهي بالتالي تستلزم صفات معينة تخص من يقوم بذلك الدور، سواء كانت جسدية أو نفسية أو معرفية .

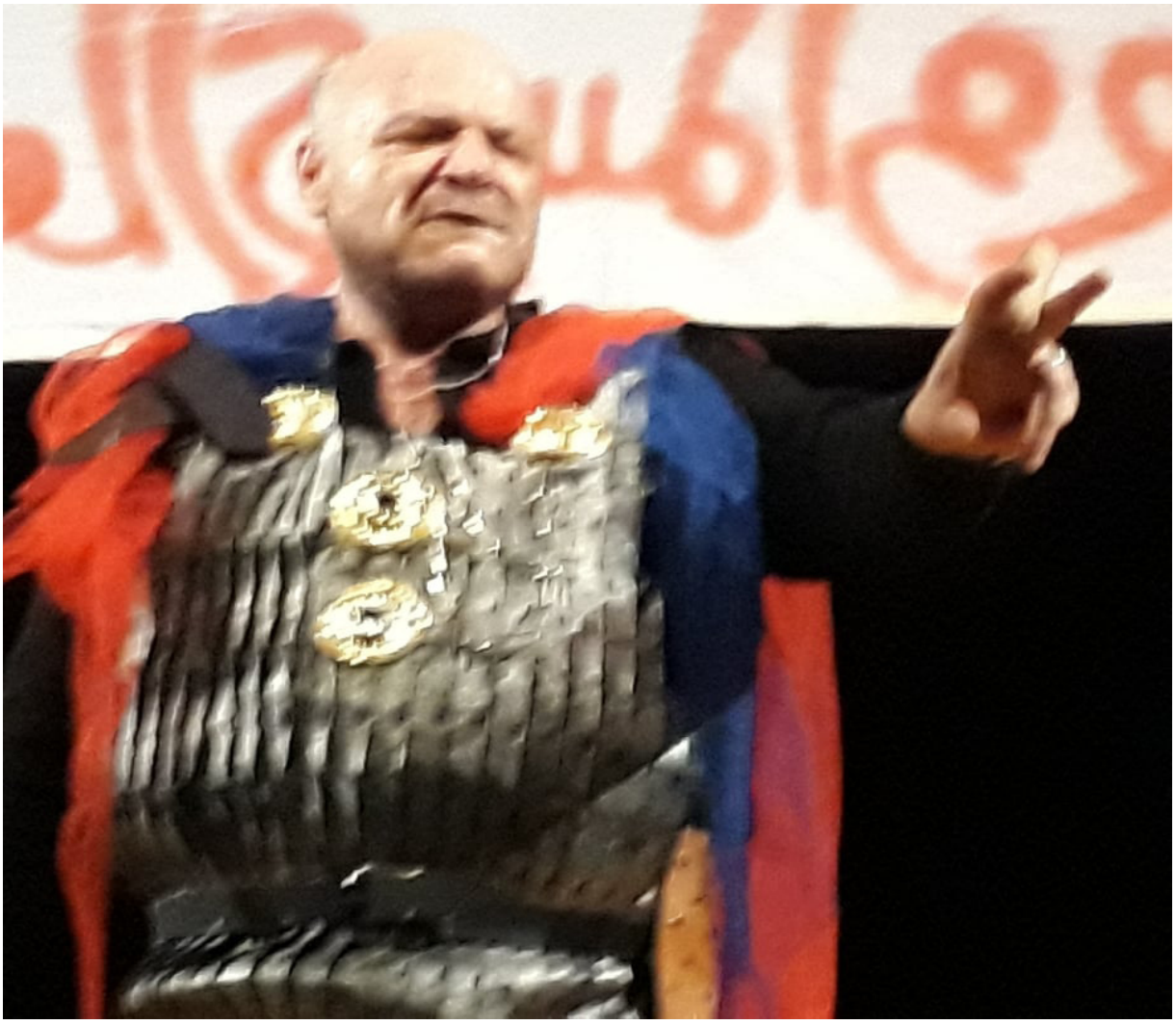
تقوم مونودراما «كنّاس» على افتراض أن المسرح خال من الجمهور وقد تم تجهيزه من ناحية الديكور لعرض قد يكون فانتازياً أو تاريخياً، والكنّاس الذي يُعتَبر أحد العاملين في المسرح يحضر لتنظيفه، ولكن حالات كثيرة تأخذه ليقوم بتجسيدها على الخشبة، وليكتشف من يشاهد العرض في نهاية الأمر بأنه أمام كنّاس وقع عليه الحيف في يوم من الأيام ، وتلك مسألة قد تأخذنا إلى اختيارات المعدّ والمخرج أولاً، ومن ثم التفكير بحالة تلك الشخصية ثانياً، ولنسأل من الذي ظلمها؟ ولماذا ظُلِمَت؟ وبعد ذلك نسأل لماذا لا تكون هي من أوقع الظلم على نفسها أساساً؟ كأن تكون مقصرة في الحالة التعليمية مثلاً أو اختيارها لعمل غير مناسب، وإن كان الأمر كذلك فعلاً فلماذا لم يقم صاحبها أساساً بتطويرها كما فعل غيره؟ وهذا بدوره يعيدنا إلى النقطة الأولى في مسألة الاختيار وصعوبته، وإلى أسئلة المسرح التي

تعـدُ من صلب عمل من يشتغلون فيـه، حيث يثيرها العرض ويمضـي تاركاً من خلفه عقم الإجابة حيناً، أو أبناء يمتلكون شرعـة الولادة في أحيان أخرى، ليكـون البناء على البناء أو الهدم وإعادة البناء على أساسات جديدة .

ولعل المـبرر الحقيقي لوجود المسـرح والفن عموماً هو البحث عن قضايا الإنسان أينما وجدت ومهما كانت صغيرة، حيـث ينبش فيهـا ليستخـرج مكنوناتها ويقدمهـا بطريقته الفنيـة، محـاولاً أن يعـادل بها الحيـاة كما هـي مونودراما «كنّاس» التي تقـول رسالتها أن الإنسان مهما يكن عمله فهو يحـاول وبشكل حثيـث أن يبحث عن ذاتـه لتحقيق ما يصبو إليـه وما يطمـح إلى تحقيقـه، ويعبر عن ذلـك غالباً تحت ظـروف حالكة وحين يكـون تحت وطأة الحـزن والانفعالات الجارفـة.. وعلـى كل حال فإن لـدى الإنسان طاقـة كامنة، وربمـا زائـدة يرغـب في التعبير عنهـا، وتلك مـن الرسائل المهمـة برأينـا للعمل المسرحـي «كناس» وهـذا الفراغ يجب التفكير به ملياً على الصعيد الاجتماعي، حيث من المفترض استثماره إيجابياً لخدمة المجتمع حتى لا ينعكس سلباً عليه .

تشتغل هـذه المونودراما في متـون حكاياتها الكثيرة والطويلة في آن على استحضار شخصيات تاريخية وسرد سيرهـا من خـلال صـيرورة حضورهـا وتناميهـا، ومن ثـم اندثارها، لينتقـل بعدها الممثـل إلى شخصية أخرى وأخـرى، ماضياً بالعرض إلى نهاية يبكي فيها من جسد تلـك الشخصيات، شاكياً الحالـة المزرية التي هو عليها، وحـين نقول حكايـات كثيرة وطويلـة فذلـك لأنها كذلك فعلاً حين حسبت أن زيادة المدة الزمنية قد تكون لصالح العرض، لكنها برأينا جاءت على حسـاب جودته عندما قللـت من رشاقتـه وأصبحت فيه مثل حمولـة زائدة على العرض بدل أن تكون عوضـاً عن أجنحة كثيرة يطير بها نحو أمداء أكثر سعة ورحابة .

ما يُسجَّـل حقيقةً لهذه المسرحيـة هو نجاح ممثلها وحضـوره المتميـز في تجسيد تلك الشخصيـات والتحول بسلاسـة يُشهَـد لها ليكوّنهـا حركياً وجسدياً من خلال استعمال اكسسواراتـه البسيطة القريبة من متناول يده، ومن خلالها أيضاً قـدم رسائل العرض المتلاحقة ليشكل مـن خـلال الأداء تعددية صوتية، ليدل بهـا على منطوق هـذه الشخصية أو تلك، وعلى قـدر نجاحه في ذلك كان ثمة إخفاق مواجه على الضفة الأخرى للصوت حين كانت تلك الأصوات على مستوى واحد من ناحية، وحين لم يعدد

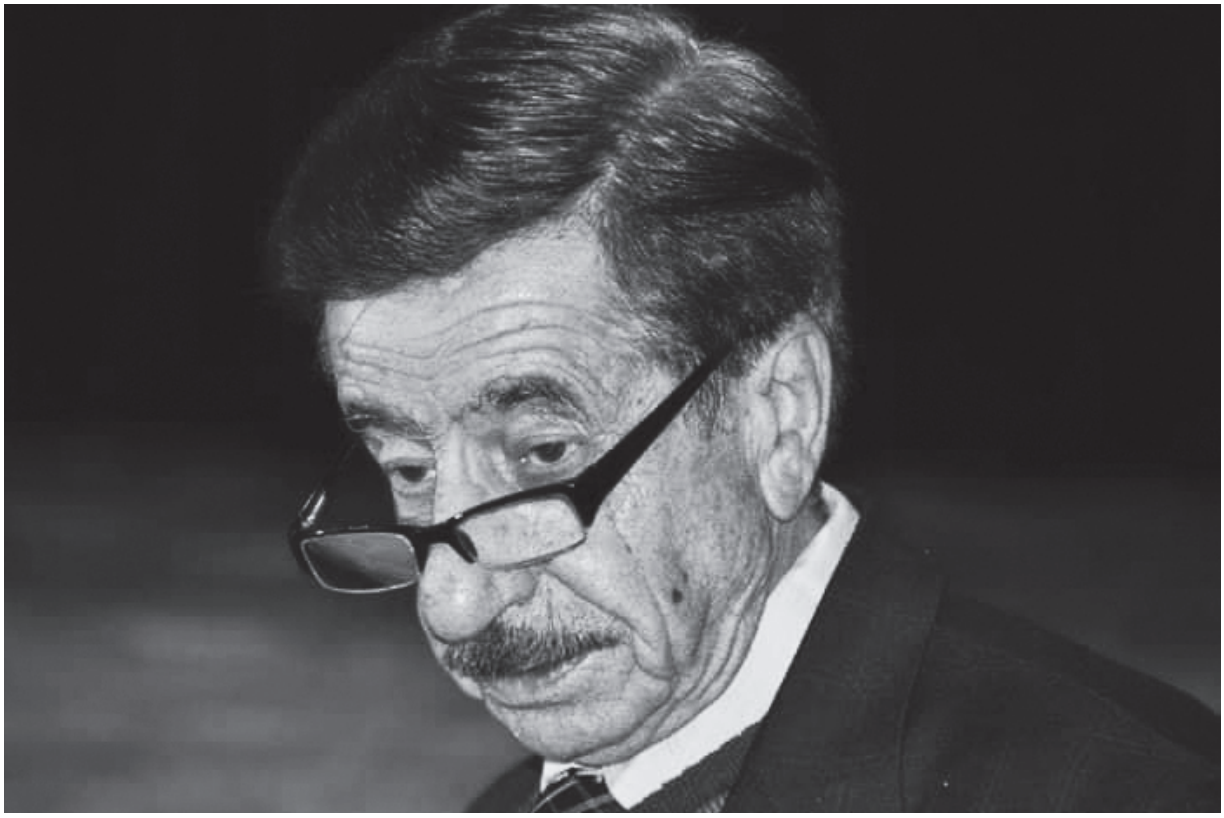


طرائقه في التعامل معها ومع أصحابها من ناحية أخرى، والاعتماد على مقولة أنها تاريخية أو قادمة من التاريخ غير مبرر بكل الأحوال ليتم التعامل معها بنظرة تقترب إلى ما يشبه الشمولية التي تنظر مثلاً إلى كل تاريخي على أنه جاد لا يتكلم إلا الفصحى، ويمكن أن ينظر إليه بعضهم بعين القداسة، ومهما يكن فليس القيصر الابن هو مثل أبيه، وذاك الخليفة ليس كشقيقه لأننا كبشر محكومون بالاختلاف حتى لو كنا أبناء جيل واحد ومجتمع واحد وزمن متقارب، ولعل مسألة التعامل مع تلك الأصوات في مسرحية «كناس» قد ارتبطت مع تكرار الفعل في بعض الأحيان، حيث استل الممثل سيفه مثلاً في غير موضع، وتعرض للموت أكثر من مرة، وعن ذلك نقول كمشاهدين للعرض أننا تأثرنا بالحدث لأول مرة، ونقصد بذلك الموت تحديداً، لكننا في المرتين التاليتين أخذنا الأمر على أنه عادي ويمكن أن يتكرر ويتكرر ليدخلنا معه في رتابة قد تدفع إلينا السأم الذي يؤثر سلباً على جودة العرض المسرحي، وهذا بدوره يحيلنا إلى القول إن عرض المونودراما هو مثل غارة تعتمد مبدأ الضرب والهرب، ولكن تأثيرها المعنوي لا بد أن يكون بقدر معركة وواقعة كبيرة وفتح جديد يحدثه العرض المسرحي الكامل والمكتملة شروطه من دون نقصان .

لقد كان الجهد الكبير المبذول واضحاً وكبيراً في مونودراما «كناس» حيث اشتغل فيها الممثل والمخرج **محمد الشيخ** على مفاصلها الأساسية، محاولاً مسَّ جوهرها لإظهار الإنسان بخيره وشره وجميع تناقضاته، مبرزاً بذلك تلك اللحظات التي يكون منتصراً ليقابلها بأخرى يكون فيها مخذولاً لا يملك سوى تلك الدمعات التي تهز الوجدان وتنسكب خارجة من أعماق روحه .

مسرحة السيرة الذاتية في مسرحية
«الفصل الأخير» لعبد الفتاح قلعه جي

صبـــاح الأنبـــاري



يعتقد بعضُ كتّاب السيرة الذاتية أن السيرة تفتح باباً كبيراً للدخول إلى عالم الكاتب وفهم منجزه الإبداعي، هذا إذا كانت السيرة مكتوبة بطريقة تقليدية وشائعة، ولكن ماذا لو كانت السيرة افتراضية؟ هل ستفضي إلى فهم ما سطَّره الكاتب في نصوصه وإلى تقريب المعنى أو إدراك المغزى الذي يريد؟ ولماذا لا نغامر في الكتابة (نحن الذين نعدّ أنفسَنا تجريبيين) عن مثل هذه السير التي أراها أكثر أهمية من السير التقليدية ولكن ليس من دون الاعتماد على نص يمكن أن يمنحنا مفتاح الدخول إلى هذه السيرة؟ لنجرّب هذا استناداً إلى نص الكاتب المسرحي عبد الفتاح رواس قلعه جي في هذا النوع الحداثي «الفصل الأخير»*

بدءاً لا بدّ من الإشارة إلى أن المسرحية تنقسم إلى قسمين افتراضيين : (أمامي وخلفي) وشخصيتين افتراضيتين (الكاتب والقرين) وأن جملة أحداثها مرتبطة بشكل أو بآخر بهاتين الشخصيتين، وأن الشخصيتين مرتبطتان بمؤلف النص عبد الفتاح قلعه جي، أما العنونة «الفصل الأخير» فقد جاءت مقترحة

مـن «القريـن» الداخلي لشخصيـة الكاتـب الافتراضي (سعيـد) بعد أن أقتـع القرينُ قرينَـه بالعدول عن حرق كتبـه ومخطوطاته في لحظة يأس هـي ناتج وعي متراكم بمجريات الأمور» .

«الفصل الأخير» عنونـةٌ تخبرنا أن فصولاً لا نعرف عددهـا قد انتهـت وحانت خاتمتها بفصـل أخير تخبرنا المسرحيـة أنه فصل سيرة ذاتية يشـكل سعيد (الكاتب) وقرينُـه مصدرها وتاريخها الشخصي/الاجتماعي وهما يحتـلان مساحة المسرح الأمامي، مسـرح الأخبار ورواية الأحداث، بينمـا يشكّل المسرح الخلفـي مساحة لتجسيد وتشخيص أحداث تلك السيرة .

جدير بالذكـر أن لعبة القرين ليست ابتكاراً يُحسَب لهذه المسرحيـة، فقد استخدمها كتّابٌ آخرون في القصة القصـيرة والروايـة، ولكـن ما يُحسَـب لهـا تشخيصها وجعلها بوابة للدخـول إلى فضح انتكاسات الواقع المعيش وارتداداته الفكرية والثقافية وتدهور الحال المعيشي .

النقطـة الأساسيـة في هـذه السـيرة إذن هـي أن شخصيتهـا المركزية كاتبٌ مسرحي وشاعر درامي، صاغ أول ملحمـة شعريـة لـه، وافترض أنهـا ستشغـل الناس والنقاد والصحافة، ثم اكتشف أن هذا مجرد حلم واهٍ في عالم آيل للخراب واقعاً وافتراضاً منظوراً إليه من زاويتَي الواقـع المعيش والواقع الافتراضـي المتشكل والمفضي إلى نبوءة تجترح قادمَ الأحداث ومكابدتها .

إن عبـد الفتـاح رواس قلعه جـي اشتغـل ضمن هذه النقطـة علـى إسقاط واقعـه ككاتـب وإنسان علـى الواقع النصـي، فلـو عدنـا إلى سيرته الذاتيـة سنجد أنـه ابتدأ مشـوارَه الأدبي بملحمـة شعرية عـام ١٩٧١ بعنوان «مولد النـور» ولكنه –وهـو الكاتـب المتمرس ذو الدربة والخبرة الكبيرتـين– آثر في هـذه الموضوعة الاشتغـال على التلميح تجنبـاً للتصريح وفق مقتضيات الضـرورة الإبداعية، ففي المشهد نفسه نقرأ على لسان الكاتب الافتراضي الذي يقوم برمي منجَزه الإبداعي في برميل حرق النفايات ما يأتي :

«مسـرح، قصص، دراسات أدبيـة، تراجم، أبحاث فكريـة (ينتهي من رزمة الكتب) ما نفع الثقافة في عصر الدجـل والاستهلاك؟».. فإذا عدنا إلى الأنشطة الثقافية والإبداعية لقلعه جي سنجد أنها تتضمن الأنواع الإبداعية المذكورة بالضبط .

شخصيـة الكاتـب إذن هـي القنـاع الـذي يخفـي شخصيـة قلعه جي بـكل ما لها وما عليهـا، ولكننا سوف لـن نعتبرها كذلك، فالوقـت لا يزال مبكـراً على إطلاق أحكامنا الاستنتاجية .

الزمـان في المسرحية يمكن تحديـده من خلال المؤثر الموسيقـي : أغنيـة «طلعـت يـا محـلا نورهـا» ومن خلال شخوص الغناء (سيد درويش ومحمد عبد الوهاب) وهما من لجيل قلعه جي بأعوام، وهذا يعني أن الأحداث تدور في زمن المؤلف قلعه جي الذي يلفت أنظارَنا بطريقة ذكية إلى التفاوت الطبقي والتناقض الواضح بين واقعين، أحدهما مُعاش والآخر افتراضي، فالفلاح الذي يعيش واقعياً حالةَ بؤس وفقر مدقع تحوّل افتراضياً على لسان سيد درويش إلى أمـير يُحسـد على حـلاوة عيشـه الرغيـد (محلاها عيشة الفلاح) ومن هنـا ينطلق قلعه جي في إدارة أحداث النص على أساس التناقض والتضادّ الديالكتيكيين اللذين يجعـلان الصراع حاداً بين ثلاث طبقات اجتماعية.. وثمة أمثلة تدعـم ما ذهبنا إليه : يقول قلعـه جي متسائلاً على سبيل المثال لا الحصر : «ما ينفع أن تكون حياً في مجتمع كل أهله أموات؟».. وهذا قـول تحريضي، الغاية منه استفزاز الوعـي الاجتماعي ليصحو من رقدتـه التي طالت مفاصل الحياة وأنشطتها الحيوية، وهي صرخة يائس بوجه الزمن الغشـوم كاد الكاتـب أن يستسلم له لـولا الحضور الفاعل لضميره الحي (القرين) :

«**القرين** : يحقُّ للكاتب أن يصمت فترة ليقرأ العالم من جديد ويستجمع قواه للكتابة .

سعيد : ليست القضية كما ذكرت، وإنما هو اليأس الذي يورث العقم.. أنا في مأزق حقيقي» .

وتخلصـاً من هـذا المأزق فـإن القريـن يقترح على سعيـد كتابة سيرتـه الذاتيـة بدعـوى أن «الناس يحبون الاطـلاع علـى الأسـرار الشخصيـة، والكتّـاب إذا أُغلق عليهـم لجـأوا إلى كتابـة سيرتهـم الذاتيـة».. عند هذه النقطـة تتحول المسرحية إلى الخطـوة الأولى على طريق السيرة، مبتدئة من طفولة الكاتب :

ولِـدَ سعيد في حي شعبي يدعـى «الكلاسة» وهو من الأحيـاء العريقة في مدينة حلب، فقـد كان أكبر حاضرة في العـالم الإسلامي استطـاع هولاكو أن يدمـره تدميراً شاملاً، ولم تكن طفولة سعيد طبيعية، فالظروف المحيطة تشير إلى ثلاث أزمات كبرى :

١-الجدري الأسود .

٢-الحرب العالمية .

٣-التدهور الاقتصادي .

فقد تفشى وبـاءُ الجدري في تلك الفترة ولم يتجاوز سعيـد السنـة الرابعة من عمـره، هـذا إذا افترضنا أن سعيد ولد عام ١٩٣٨ وأن دوريات الشرطة تأخذ الأطفال المصابين لتضعهم في الحجْر الصحي ولم يرجع منهم إلا القلـة، إلا أن والدة سعيد تفلح في كتمان أمر مرض ابنها حتى يتماثل للشفاء وتقول مطمئنة :

«**الأم** : هو أفضـل الآن.. بدأ يتعافى.. بقي أن آخذه إلى حمّام السوق كي أغسله فيبرأ تماماً .

الأب : تأخذينـه إلى الحمّـام؟! ألا تخشـين مـن دوريات الشرطة؟ إنهم يأخـذون الأولاد المصابين بحجة الحجر الصحي، وقلَّ من يعود منهم إلى أهله .

الأم : لا تقلـق.. اتفقـتُ مـع جارنا أن يلفّـه ببطانية ويحمله على ظهره بعد العشاء إلى الحمّام.. جارنا أبو علي قبضاي، رجـل شهم وقوي، حتى الشرطـة تحسب له ألف حسـاب».. وهذا موقـف إنساني شجـاع، إن دلَّ على شيء فإنما يدل على متانة العلاقة الاجتماعية وتخطيها لحدود المحـذور والمحظور، أما الحرب العالميـة الثانية التي بدأت في أيلول عام ١٩٣٩ واستمرت حتى العام ١٩٤٥ فقد أثَّرت على سوريـة (باعتبارها واحدة مـن المستعمَرات الرئيسة التـي دخلت الحـرب إلى جانـب فرنسا طلبـاً للاستقلال الموعود) تأثيراً كبيراً شَمَـلَ كلَّ مفاصل الحياة السورية.. يقول الأب واصفاً الحرب : «الإنكليز وقوات ديغول يدخلون حلـب ويشتبكـون مع قوات حكومـة فيشـي.. ألمانيا تخسر الحـرب الآن.. لقد طالت المحنة.. أربع سنوات قاسية مثل قلع الضرس».. الكاتب يـورد خبرَ الحرب ليوضح تأثيرها المباشر وغير المباشر على حيـاة الشخوص وعلى التدهور الاقتصـادي والفوارق الطبقيـة، فوالد سعيـد عامل بناء بسيـط في البلديـة، يتقاضى أجـراً شهرياً زهيـداً لا يكاد يسـد متطلبـات العيش تحت الخـط الأحمـر، في الوقت الـذي يصـرف شقيـقُ زوجته أمـوالاً فائضة عـن حاجته الحقيقيـة.. يقول لزوجتـه مذكّراً إياها بولائـم شقيقها : «أخـوك أبو دياب التاجر في سـوق الشام وشريك البدو في الأغنـام يقيم الولائـم يومياً لشركائـه وأصدقائه.. نسمع قرقعة الصحون، ولا يفصلنا عن داره سوى جدار».. ولكن علـى الرغم من هذه الفـوارق الطبقيـة والاجتماعية كان النـاس يعيشون تآلفاً وتقارباً تجـاوز الاختلافات المذهبية والطائفيـة.. يقـول الأب عنهـم : «يحضـرون أعراسنـا ونحضـر أعراسهم.. علاقات ممتـازة، والحارة الواحدة فيهـا المسيحيـون والمسلمـون متجاورين، أمـا اليهود فهم وحدهم يسكنون حارات مستقلة» .

في ظل الحرب وتدهور الحالة المعيشية وانتشار وباء الجـدري تموت شقيقة سعيد من الجـوع في حضن أمها، بينمـا ينجو سعيد مـن المرض ويلازمـه الشعور بالذنب، معتقـداً أنـه هو من تسبـب بموتها، فلولا اهتمـام أمه به وإهمالها لشقيقته لما حدث ما حدث .

ويستمـر الكاتـب برسـم صـورة الظـرف العـام (الظـرف المحيط) من خلال سعيد الـذي يخبرنا أنه لا يملك صـورة لشقيقته لعدم وجـود المصورين الشمسيين إلا في بـاب الفرج وهو أحد الأماكـن المهمة في حلب.. في هـذه المرحلة يبدأ سعيد تعليمـه في الكَتّاب لدى ابن عمه وزوج شقيقتـه الشيخ عيـدو، ثم في المدرسـة الابتدائية، بينمـا يقـدم لنا الكاتب -وفـق ذاكرته الفعالـة للمكان- وصفـاً عمرانياً دقيقاً للأبنية مـن الكلاسة إلى المدرسة: «بالطريـق الطويلـة التي أقطعها يومياً مـن الكلاسة إلى مدرسـة العرفـان الابتدائيـة، في الأسـواق القديمة عبر مقبرة الكليماتـي وخندق السور وبـاب قنسرين الشامخ والحـارات القديمة بأزقتها المتلاويـة وعمائرها الأثرية، هـذه الآثار علمتني كيف يقفـز التاريخ من الأبراج المطلة وشقوق الأسوار إلى دم القصيدة والمسرحية» .

والكاتب لا يفوته التلميح في هذه المرحلة الصعبة من تاريخ حياته إلى القضيـة الفلسطينية التي صارت معلقة على جدار الأمم المتحدة، فقد تركت أم وليد النازحة من

حيفـا مفتاحَ دارها أمانة عنـد أم سعيد إلى حين عودتها إلى فلسطين، لكنها ماتت ومات معها حلم العودة .

يتقـدم بنا الوقـت فنرى سعيد وهو يخـرج للتظاهر ضـد الحكومـة في الوقت الـذي يظل فيه شقيقـه الأكبر داخـل البيـت لا يبرحـه، فتشج رأس سعيـد.. عند هذه النقطـة يوقـف الكاتـب سيـل الذكريـات ويعـود بنا إلى البرميـل الذي امتلأ بكتبه التي تجـاوزت الأربعين كتاباً، وهـو العدد نفسه الذي بلغتْـه كتب عبد الفتاح رواس قلعه جـي، مشـيراً إلى أن هـذا العدد لم يـدر عليـه إلا مبلغاً زهيداً : «أكثر من أربعين كتاباً ألَّفتُها وما زلت أتلقّط رزق الأولاد.. مكافـأة الكتاب -إن كان هناك مكافأة- أقل من ثمن وليمة يقيمها واحد من ذوي النعمة لبعض محظياته أو أصدقائـه، ونحن نعزّي أنفسنـا ونقول : الحياة رسالة نؤديهـا وليسـت مـادة».. وهذه إشـارة أخـرى إلى تردي الوضـع الاقتصادي لسائر الكتّاب مـن أمثاله وإلى دونية النظـرة إلى هؤلاء الذيـن يشعلون أنفسهـم شموعاً تنير درب البشرية الحالك .

فاجعـة رحيـل أمـه تركـت في نفسـه شرخـاً كبيراً وجرحـاً لم يندمل، وعلـى الرغم من تقـدم العمر فهو لا يـزال يراها على شاشة الكمبيوتـر التي حلت عنده محل القلـم وكيـف حضرتها الوفاة وظلـت ممسكة روحها، لم تسلمها، معذبة بغياب سعيد الذي أرسل في بعثة للتدريس في الجزائر من العام ١٩٦٩ إلى العام ١٩٧٣ وإذ أحضروا لها قميصه سلمت الروح مغادرة عند انبلاج الصباح .

وتكـبر مأسـاة سعيـد ومعاناتـه جـراء الواقـع الاقتصـادي المـتردي وهو يرى القوارض البشرية تلتهم ما شاء لهـا الالتهام، تنخر عظمَ أبيـه فتحوله إلى معاق صُرِف من العمـل بتعويض تافه.. يكتـب سعيد مسرحية عن هـؤلاء القوارض بعنوان غريب علـى حد زعم والده، وفي الجانـب الآخـر يستمـر في وظيفتـه لإعالـة أسرتـه والاهتمام بأبيه، أما شقيقه الأكبر فيسافر إلى السعودية لجمع المال فـلا يعير اهتماماً لأبيه حتى تحضره الوفاة.. لم يكلّـف هذا الشقيق نفسه يوماً بالاتصال هاتفياً بأبيه، ولكنه بعد رحيل الأب اتصـل بسعيد ليذكره فيما لو عمل حصر إرث أم لا .

الغريب في الأمـر أن سعيد صرف على هذا الشقيق دمَ قلبـه ليكمل دراسته وليصبح واعظـاً يعظ الناس ببر الوالدين وتقوى الله، ولكنه حالما أصبح ميسوراً نسي البِرَّ والتقـوى وما يجلبانه عليه من نكد وخسارة أموال.. يقول الأب : «مـن كان يظن أنّ هذا الذي كان يخطب في الناس خطبـة الجمعـة في جامـع سكـر ويعظهـم ويأمرهم ببر الوالدين يفعل هذا؟».. ولعل بصقة سعيد عليه في الهاتف وإغلاق الخط بوجهه هو الفعل الدرامي والأخلاقي الذي أغلق الأبواب بوجه العقوق البشري، ولو إلى حين .

كانـت أمُّه تفرش بسطتَها الصغـيرة في سوق الجمعة منتظرة العودة بما يسد رمق أولادها واستمرارهم بالدراسة، فـكان ما كان، وصار ابنها الشيخ حمـدي ثرياً كبيراً ومؤمناً تقياً ورعاً، ولكن على طريقة أهل المال والثراء .

لقـد رحلت الأم معذبة بفقرهـا، وتبعها الأب معذَّباً بفقـره أيضاً، في الوقـت الذي ظلَّ بعضُـ الناس يقفزون فـوق خط الـثراء.. إن الكاتب هنا يعكـس من خلال هذا التناقـض الطبقـي ما كان حـال الناس عليـه بالضبط، وهـذا يعني أن سيرتـه ليست شخصيـة خالصة فحسب بـل هي سـيرة مجتمع حلبـي تنعكس عليه صـور المجتمع السوري، وربما المجتمع العربي أيضاً .

في مشهـد الحلم يقـدم الكاتب رؤيتـه لعالمين مختلفين هما عـالم الأنـوار (الجنة) وعـالم الأضـرار (الأرض) من خـلال الحوار الـذي دارت رحاه بين شخصيـة الأم وقناعتها واعتقادهـا الراسـخ بالحياة الأخـرى التي تعيشهـا مسرورة وشخصية الأب الـذي يتشبث بالحياة الدنيا على الرغم مما يكتنفها من التناقض والأضرار، وهو مشهد يبتعد عن السيرة ويقـترب من الرؤيـة ويفصل بين زمنين أو يمهـد للرجوع إلى الحاضر الذي يحيا فيه الكاتب واقعياً وتفصيلياً .

لقـد عمـل الكاتـب في الجزائـر، وبعد انتهـاء مدة عملـه قـام بجولـة سفـر رأى خلالهـا مدنـاً وحواضـر مهمـة ظلَّـت ملامحها عالقـة في ذاكرته على مـر الأيام والسنين: إسبانيا بجمالها ذي الملامح الشرقية، الأخاذ، ومدنهـا الساحرة كالأندلس وغرناطـة وقرطبة واشبيليا وبرشلونة، ولاتيزانيا في إيطاليا التي تعرض فيها لحادث مروري كاد يودي بحياته وحيـاة زوجته، وفرنسا بمعالمها

الحضاريـة وطرائقهـا العمرانيـة وشوارعهـا المفتوحـة علـى الجميع.. كل هـذه الأمكنة لم تستطـع تعويضه عن المـكان الذي عاش وترعرع بين دهاليـزه وزواياه : دارهم القديمـة التي اشترتها الأم من مـيراث أخيها وسقيفتها التـي كانت غرفـة له هي في نظـره الـبرج العاجي الذي أنجز فيه بعضَ كتبه وأشعاره واستقبل فيه رفاق الحارة والأصدقـاء.. وبعودته للمكان الأول يعـود إلى التعليم في حلـب لينقل لنـا صورة واقعها التربـوي آنذاك من خلال الشخصيـات التاليـة : «الأستاذ صالـح يوقع على جدول الـدوام في الثامنة صباحـاً ويصعد إلى السطح، لا يدخل إلى غرفة المكتبة وإنما يظل يدور حول السطح حتى ساعة الانصراف في الثانية وهـو يكلم نفسه ويشير بيديه، معه انفصـام في الشخصية، وجنونه هـادئ.. الأستاذ أمجد كان شخصيـة هامـة في الحـزب، تسلم وظائـف كبيرة (ساخـراً) كان مناضـلاً ثوريـاً اختص بكتابـة التقارير الأمنيـة ضـد زملائـه، بعضهـم أرسلـه إلى السجـن، وبعضهم سُرِّح من عمله.. الأستاذ خالد شاعر أُعفِيَ من التدريس وحـوِّل إلى المكتبة وصار خطيباً للجمعة في أحد المساجـد، يلقي الخطبـة مرتين، مرة أمامنـا في المكتبة، ومـرة في المسجـد، ويفخر بأنـه يزين خطبتـه بقصائده العصمـاء.. يديـر المكتبة شيـخ صدمه ابـن مسؤول وهو يشفِّط بسيارة أبيه ففقد عينه».. بهذه المقتطفات المكثفة والمختزلـة استطـاع الكاتـب أن يعكس لنا صـورة حقيقةً للوضع التربوي والاجتماعي والسياسي .

الكاتـب إذن ومـن خـلال سيرتـه ألقـى الأضـواء على سـيرة مجتمعه واستخدم الوثائـق كأدوات بوح عن الأزمات والاضطرابات التي مرت بها حياته إبان الحرب التـي وضعت «بيروت بين سنـدان الفتنة ومطرقة العدو» في تلـك الفـترة تكـررت زياراته لهـا لطبع كتبـه.. ومن الوثائق التـي اعتمدها الكاتب تلـك الرسالة التي أكدت على الممنوعات الثلاث :

١-ممنوع من الكتابة في الصحف والمجلات .

٢-ممنوع من الاشتراك بالندوات والمحاضرات .

٣-ممنـوع مـن حضـور المحاضـرات والمجـالات الثقافية .

وخلافـاً لهـذه الممنوعات فإنهم سينفـذون به حكم الله.. الرسالة غير مذيَّلة باسم الجهة المرسلة مما يعني أن ثمـة أكثر مـن جهة تقوم بكتابة مثل هـذه التحذيرات والمحظـورات علـى أفـراد في المجتمع الحلبي بمـا فيهم المبدعـون والحالمون.. تقـول التحذيـرات : «ليس لك أن تحلم، وليس لك أن تكتب أحلامك».. فما كان من الكاتب إلا أن شـدَّ الرحـال إلى بيروت التي صـار عالقاً فيها بين الموت والموت .

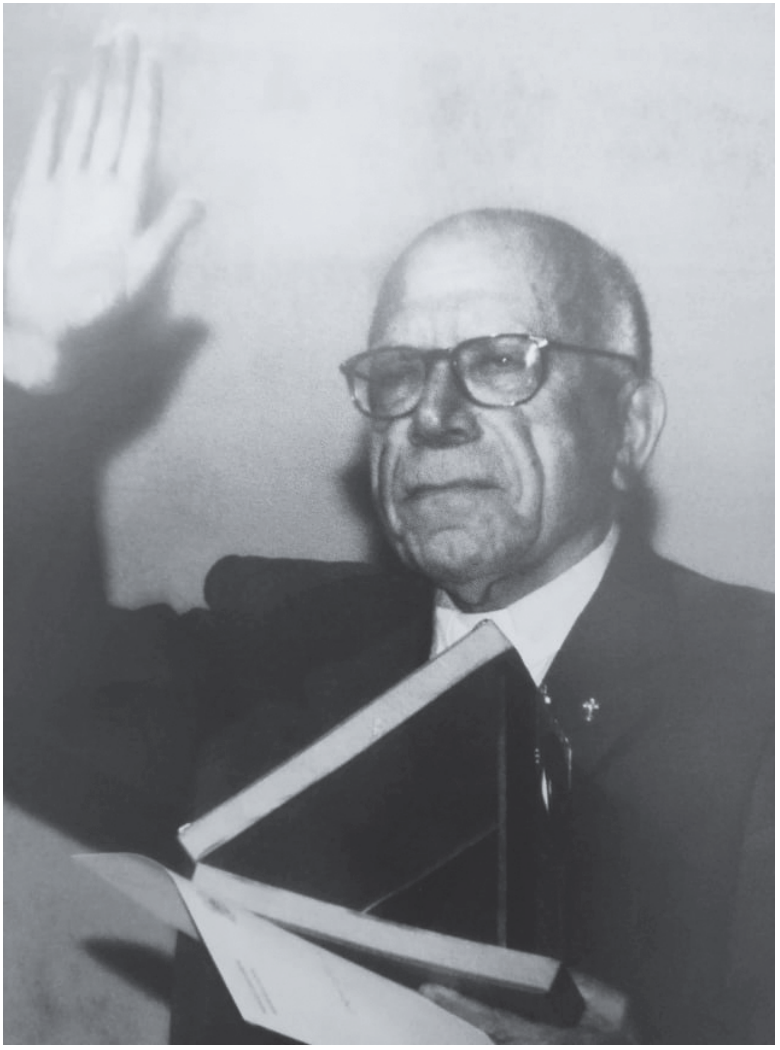
ولمّا كان اعتقاد الكاتـب أن الكلمة لم تفعل شيئاً لذا أراد حرقهـا ليتخلص من ثقل كاهلها عليه وبلا ندم هذه المـرة، لكن السؤال الاستيضاحي يطرح نفسه عليه : تُرى هل ندم أبـو حيان التوحيدي حين أحـرق كتبه؟ فيحضر التوحيـدي بنفسه ليجيب أنـه لم يندم على ما فعله بكتبه يومـذاك.. عند هـذا الحضور الافتراضـي يكون الكاتب قـد انتقل من السيرة إلى البيان بوساطة القرين الجديد (أبـو حيـان التوحيدي) ولعـل الارتبـاط القائم بين هذا الاستحضار وبين السيرة الذاتية هو التردد والندم اللذان طبَعـا شخصيةَ الكاتب بطابعيهما وراح يبحث عمن يبرر له فعـل التخلص من الأعباء المعرفية الثقيلة التي أعطت أكلها مزيداً من المعاناة والمكابدة .

إن السـيرة أو المسرحية (لا فرق) تنتهي بدخول كلب بوليسي مـدرب على اكتشـاف الممنوعـات فيكتشف وجود الكتـب داخـل ذلـك البرميل الذي ضـمّ كتـب سعيد وهي عنـد الكلب تتساوى مع سائر الممنوعـات من الهروبين إلى الأفيون، أو ربما تفوق تلك الممنوعات في خطورتها، وكل هذا يشير إلى سير حياة الكاتب على جمر المعاناة ونار المكابدة وجحيـم التناقـض.. عند هذه النقطة تنتهـي المسرحية أو السـيرة علـى خشبة المسـرح أو داخل النصـ، لكنها حتماً تستمـر داخل الحياة على أرضـ الواقع الذي تلوح في آفاقه ملامـح التغيير، وإن تكـن بعيدة المنـال، إلا أنها واقع حال سيصل إليه سعيد ليحقق شيئاً من سعادة جمعية .

* جميـع الشواهـد الحوارية الواردة في هـذه الدراسة هي من مسرحية «الفصل الأخير» من مجموعة عبد الفتاح قلعه جي المسرحية «ليلة الحجاج الأخيرة» اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٩ .

في رحاب مسرح الأديب الياس زحلاوي

رياض نداف



الكاتب والمترجم المسرحي أ. الياس زحلاوي أحد الوجوه السورية المعروفة على مستوى الوطن والعالم العربي، وصولاً إلى المستوى العالمي، وهو متعدد المواهب، من مفكر وموسيقي ومؤلف ومترجم، يتقن العديد من اللغات الأجنبية، الفرنسية واللاتينية واليونانية القديمتين، بالإضافة إلى لغته الأم، العربية..

وهو من مواليد دمشق عام ١٩٣٢ تلقى علومه الأولية في سورية ولبنان وفلسطين، وهو حاصل على درجة الفلسفة، وما يهمنا التركيز على إسهاماته المسرحية كونه قام بتأليف العديد من المسرحيات، هي : «ليتك كنت هنا-المدينة المصلوبة-الطريق إلى كوجو-وجبة الأباطرة-الأدغال» بالإضافة إلى مسرحيات قصيرة ذات مشهد واحد، كما قام بترجمة كتاب «تاريخ المسرح» لمؤلفه الإيطالي فيتو باندولفي بعدة أجزاء، وهذا الكتاب يُعتَبَر المرجع الوحيد باللغة العربية، وهو يدَرِّس في جامعات ومعاهد القطر، كما ساهم في تشكيل فرقة هواة المسرح العشرون بالتعاون مع صديقه الفنان الراحل سمير سلمون، وقد أسهمت هذه الفرقة في بروز العديد من المواهب الفنية في مجالاتها المتعددة من ممثلين ومخرجين وكتاب وفنيين، وقام بتدريس مادة تاريخ المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية لعدة أعوام، وحاضر في جامعات القطر وخارجها حول المسرح العالمي والعربي، ونال العديد من الجوائز في سورية، وآخرها جائزة الدولة التقديرية في العام ٢٠١٧ في مجال النقد والدراسات والترجمة .

وفي حـوار «الحيـاة المسرحيـة» مع الأديـب المسرحي الياس زحلاوي قمنا بتوجيه عدة أسئلـة إليه لمعرفة آرائه بالحركة المسرحية، أجابنا عليها وكان الحوار التالي :

***من الملاحظ بأن جميع مسرحياتك دوَّنتَها باللغة العربيـة الفصحى، ألا تعتقـد أنـه كان مـن الأفضـل لـو كتبتَها باللهجة المحكية؟**

**حملـت شخصيـات مسرحـي رسائـل إلى عامة الشعـب عبر حوارات ركـزتُ فيها على المضمـون ويفهمها كافـة أفـراد الشعـب وذلك مـن خـلال استخدامي لجمل قصـيرة وجيزة باتـرة صادقة، فأتت حسـب وجهة نظري أشـد تأثيراً مـن أية كلمـة باللهجة المحكيـة، ولا ننسى أن استخـدام المحكيـة يباعد بين أقطار الوطـن العربي، فيما اللغة الفصحى هي القاسم المشترك الأعظم والأوضح بين أبناء لغة الضاد .

***ما هي المواضيع التي عالجتَها في مسرحك؟**

**تصديتُ لمواضيع في غاية الأهمية، ففي مسرحية «ليتـك كنـت هنا» عـام ١٩٦٨ عالجتُ قضيـة الهجرة، ولا سيمـا هجـرة الأدمغـة والمثقفـين، وفي مسرحيـة «المدينة المصلوبـة عـام ١٩٧١ تصديـتُ للقضيـة الفلسطينية بما فيهـا من أبعاد تهدد المجتمع العربـي برمته، وفي مسرحية «الطريـق إلى كوجـو» عـام ١٩٧٦ تناولتُ قضيـة الصراع الطبقي بين أفراد المجتمع، وهذه المسرحيات الثلاث مُثلت على مسارح القطر عدة مرات، أما في مسرحيتَي «الأدغال» عام ١٩٨٠ و«وجبة الأباطرة» ١٩٨١ فتناولتُ قضايا الفساد المدمرة للمجتمعات والدول وهما لم تمثلا حتى اليوم .

***هـل يمكـن القـول أن شخصيتـك كإنسـان يمكـن نجدها في نصوصك المسرحية؟**

**سـل جميـع الروائيـين والمسرحيين هـذا السؤال تجـد الجواب نفسه، فهناك حضـور للكاتب بشكل أو بآخر في إحدى شخصيات رواياتـه أو مسرحياته.. والحقيقة أن ما يُكتب إن لم ينبع من أعماق الذات لا يترك أثراً، بل قد لا يجد وسيلة للتعبير، فكيف لي أن أكون استثناء؟

*** اتُهِمتَ بأنـك تحرض الشبـاب على عـدم إطاعة الأهل في مسرحياتك، فما هو تعليقك؟**

المدينـة المصلوبة تأليف الياس زحلاوي
إخراج محمود خضور

**نعم، هناك من اتهمني بهذا، وخاصة في مسرحية «ليتـك كنـت هنا» فقـد تقدم أحدهـم بشكـوى ضدي إلى السفارة البابوية بدمشق، وكان السفير يومذاك مونسنيور فـورني فكان جوابي بكل هـدوء أن أترجم له المسرحية إلى الفرنسيـة فيقرأها بنفسه ويحكـم عليها بعد ذلك، وهكذا كان.. وبعـد مـدة أرسل السفير لي بطاقـة تهنئة وشكر ما زلت أحتفظ بها حتى اليوم .

***مـاذا تحدثنـا عـن تجربتـك المسرحية مـع الفنان الراحل سمير سلمون؟**

**مـن خـلال فرقة هـواة المسـرح العشـرون التي أسستهـا عـام ١٩٦٨ مـع صديقـي المخرج الراحـل سمير سلمـون الـذي كانـت تربطني بـه علاقة محبـة ورغبة في العطاء قدمنا العديد من النصوص التي قمتُ بتأليفها مثل «ليتك كنـت هنا-المدينة المصلوبة-الطريق إلى كوجو» كما قامت الفرقة بتمثيل عدة مسرحيات لعدد من الكتّاب أمثال نيكوس كازنتزاكـي في إعـداد مسرحي لروايتـه الشهيرة «المسيح يُصلب من جديد» وقدمـت الفرقة أيضاً مسرحية «السـؤال» للكاتب الفلسطيني الراحل هارون هاشم رشيد، وظـل هذا التعاون قائمـاً بيننا حتى العـام ١٩٩٦ وهو عام رحيل سمير سلمون المبكر والمفاجئ .

***هـل تعتقد بـأن فرقة هواة المسـرح العشرون نالت حظوة كبيرة في مسيرتها المسرحية؟**

**نعـم، أعتقد ذلـك، فهذه الفرقـة حققت نجاحاً علـى مستوى القطر، ومثلـت وزارةَ الثقافـة في العديد من المهرجانـات والفعاليات الثقافية المسرحيـة للهواة، فمثلاً عام ١٩٧٣ اشتركت حوالي ثلاثة عشر فرقة مسرحية على

مستـوى القطـر في أحـد المهرجانات المسرحيـة وحصدت الفرقـة الجائـزة الأولى مناصفـة مع فرقة عمـال حمص بـإدارة للمسرحي فرحان بلبل، وقـد نلنا الجوائز مناصفة عن أفضل نص وأفضل ممثل وأفضل ممثلة .

***برأيك هل توجد أزمة في النص المسرحي السوري في الوقت الحاضر؟**

******الأزمـة موجودة.. أين هـي النصوص الجديدة؟ وما عددها؟ وما الذي يُعرَض منها؟

***تعاونتَ مـع مخرجـين مسرحيـين آخريـن بعـد رحيل المخرج سمير سلمون.. حدّثنا عن هذه التجارب .**

******نعم تعاونـتُ مع العديد مـن المخرجين السوريين المسرحيين المتميزين كـ د.رياض عصمت ود.عجاج سليم اللذين أخرجـا أعمالاً لفرقة الرعية الجامعية التي أشرف عليهـا، وأيضاً قمنا بتقـديم مسرحية «المـرآة» عام ٢٠١٥ للكاتب التركي جواد فهمي باشكوت .

***قمتَ بترجمـة كتـاب «تاريخ المسرح» بعـدة أجزاء، وهو للكاتب الإيطالي فيتو باندولفي .**

******تمامـاً، وهـذه الترجمـة باتت مرجعـاً لا غنى عنه في جميـع المعاهد المسرحية في الوطـن العربي، لأنه ليس ثمة ترجمـة للعربيـة لتاريخ المسـرح العالمي سـوى ترجمتي، وقد قمـتُ بترجمة الكتاب تعويضاً عـن استحالة متابعتي تدريس تاريـخ المسـرح في المعهـد العالي للفنـون المسرحيـة بدمشق لأسبـاب صحية، ولأن المسرح بـدا لي الميدان الأدبي الأرحب علـى الإطلاق مـن أجل تلقين من يتعاطونـه قيمة عظيمة في الحياة، لا تقوم لها قائمة من دونها، وهي صراع الحرية ضد جميع أشـكال الطغيان الـذي عرفتْه البشريـة عبر تاريخها الطويل، من صراع ديني وسياسي واجتماعي وفكري وثقافي، بـدءاً بالمسـرح الإغريقي، لذلـك صممتُ علـى ترجمة هذا الصـرح الأدبي الاستثنائي ولكن علـى هامش حياتي العادية ونشاطاتي الثقافية والاجتماعية، فلكل وقته، ولكل حقه عليّ .

***ألم تحاول ترجمة نصوص مسرحية؟**

******لم يخطر ذلك ببالي يوماً، فالترجمات المسرحية إلى العربيـة كثـيرة جـداً، ولا سيمـا تلـك التي تقـوم بها الكويـت منذ عشـرات السنـين، إلا أن لي مآخذ كثيرة على العديـد من هذه الترجمـات، ولا سيما ما هـو مترجم عن المسرح الإغريقي.. ترجمـتُ فقط مسرحيتين لي إلى اللغة الفرنسية، الأولى كانـت «ليتك كنت هنا» والثانية «الطريق إلى كوجـو» نزولاً عند رغبة كاهـن فرنسي، هو صديق لي، أبدى لي رغبة بقراءتها بعد أن حدثتُه عن مهمة المسرح في المجتمع العربي وعن تصوري الشخصي لهذه المهمة .

***وما هي أحدث قراءاتك المسرحية؟**

******مسرحية «مأساة الحلاج» للكاتب المصري صلاح عبد الصبـور (١٩٣١-١٩٨١) وقد صدرت عام ١٩٦٦ وقد علمـتُ مؤخراً أنها عُرِضت في مصر عام ٢٠١٥ يوم ١٣ آب المصادف للذكرى الرابعة والثلاثين لرحيل مؤلفها .

عشرات العروض المسرحية شهدت إنجازاته

بسام لطفي :
اشتقتُ إلى المسرح وعوالمه

نجـــوى صليبـــه

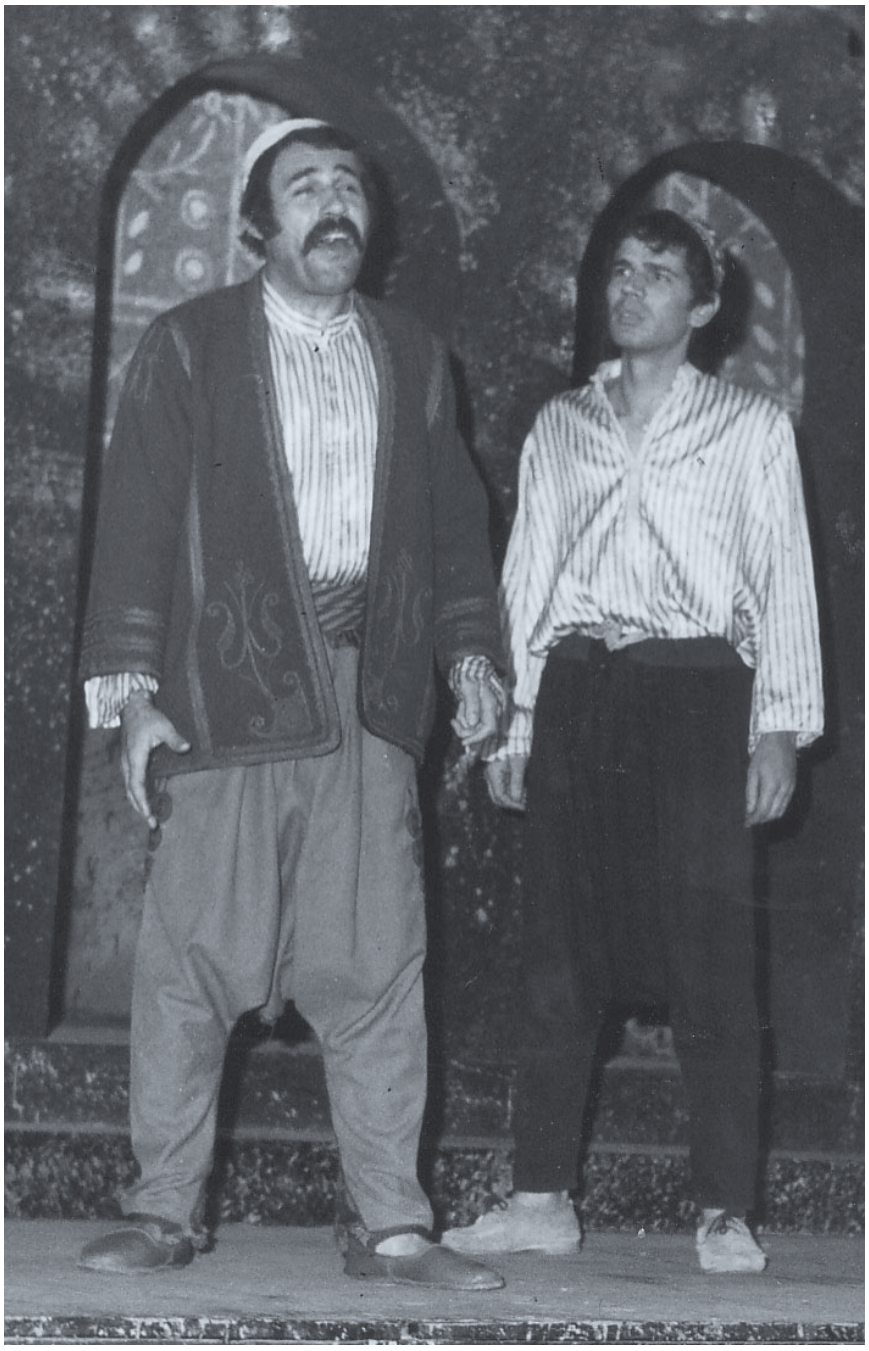
بسام لطفي، ذاكرة مسرحية وتاريخ حافل بالجهد والتعب والمحبة والإصرار على تأسيس مسرح سوري متميز.. مسيرة مبكرة بدأها كهاوٍ في العام ١٩٥٨ مع زميله الفنان سليم صبري، يقول لطفي : «في أواخر العام ١٩٥٧ كان هناك معهد تابع لوزارة المعارف اسمه معهد الموسيقى الشرقية وأحببتُ أن أصبح عازف كمان، وكانت المدرّسة التي تدربني من إنكلترا، وبعد ذلك تحدثت وجاري سليم صبري عن التمثيل والمسرح، ومن يومها تركتُ الكمان وانتقلتُ إلى المسرح.. أردنا العمل تحت مظلة جمعية وطنية عربية، لذلك لجأنا إلى نادي الشباب العربي الذي كان مقره في الجسر الأبيض منطقة بستان الرئيس، ولما عرفوا أن الأعمال التي سنقدمها اجتماعية ووطنية وافقوا على أن نكون تابعين لهم، وأسسنا

جمعيـة المسرح القومي في نـادي الشباب العربي وهو نـادٍ يقدم عروضاً مسرحية فقط، ولم يكن قد تأسس المسرح القومـي في وزارة الثقافة، واشتغلنا على نص وطنـي اسمـه «قسمـاً بالدمـاء» ونص آخـر فكاهي، وبحثنـا عن مكان نقدم فيه العروض، ولم يكن أمامنا إلا النـادي المصري-السوري ومقرّه شـارع أبو رمانة وكان يتبـع لمصـر أيام الوحـدة بين البلديـن، وحالياً هـو المركز الثقافي العربي، وعندمـا دخلنا إلى هناك قالوا إن هناك فنانين كثراً أتوا ولم يتمكنوا من تقديم عروضهم لأسباب تتعلـق بالمكان وضيقه، لكننا كتبنا تعهـداً بـأن نقدم العرض علـى مسؤوليتنـا، فاستعنّا بنجّار لنصبِ المسرح وطبعنا بطاقات ووضعنا السعر عليهـا ٩٩ قرشـاً أي أقـل مـن الليرة بقرش لأننا لو حددنا السعر بليرة لأخـذت المالية ضريبة، أمّا هكذا فلا ضريبة تُحسَب على السعر، وعملنا أيضاً بطاقات شـرف، وجمعنا شباباً يحبّون المسرح لم يستمر منهم سوى واحد فقط هو المذيع داوود يعقوب» .

ويحدثنـا بسام لطفـي عن الاستعـداد للعروض وقتهـا ومكانهـا والدعـوات فيوضّـح : «كنـا نقيـم البروفـات في المسـاء، وخـلال النهار كنا نـدور على البيوت في أحيـاء أبو رمانة والروضة والمزرعة، وكنت أنا وسليم صبري نطرق الأبـواب ونقدم أنفسنا بأننا

شبـاب نحـبّ المسرح ونريـد الدعـم، وكانت تحصل مواقـف مثـيرة للدهشة والضحك معـاً، فمرّة فتحت لنا الباب سيدة وظنـت أننا نطلب صدقة فقدمت لنا خبزاً ومعه باذنجان وكوسا، وسيدة أخرى قدمت لنا ملابـس قديمة، وانتهينـا من بيع البطاقـات وقدمنا «قسمـاً بالدماء» ثلاثة أيام، وهـو عرض يتحدث عن القضيـة الفلسطينية أخرجه محمـد صالحية مقابل عشـر لـيرات، خمس لـيرات للنص، وخمسـ ليرات للإخـراج، ويومها حضرت العائـلات بأرقى الملابس ولاقـى العرض استحسـان مدير المركـز آنذاك عبد الستـار العـزوني، وبعـده زادت الأنشطـة في النادي ونشطـت الحركـة المسرحيـة وصـارت تأتـي الفرق مثـل فرقة يوسف حـرب وصبري عيّاد الـذي أعتبره أستـاذي، وهـو سوري من أصـل ليبي عـاد إلى ليبيا وعاش هناك حتى وفاته» .

بعد فرقة المسرح القومي هذه أسس بسام لطفي وسليم صـبري جمعية أنصار التمثيـل، يبين لطفي : «حضر عرضنا «قسمـاً بالدماء» المخرج صبري عياد وطلب منا أنا وسليم صبري أن نؤسس فرقة مسرحية اسمهـا جمعية أنصـار التمثيل واتخذنـا مقراً لنا في ساحـة عرنوس، وكان بـين أيدينـا نصـان لنتدرب عليهما، الأول اجتماعـي اسمه «الحصاد» وكان معنا في البطولـة فريـال كـريم وأختها كلير زوجـة الفنان سعـد الدين بقدونس، أما النص الثاني فوطني اسمه «صرخـة دمشق» تأليف وإخـراج صبري عيّاد، يتألف العرض من ثلاثـة فصـول ويستمر ساعتـين، وكان هنـاك بين الفصل والآخر استراحـة مدة ربع ساعة، ويتحـدث عن حادثة ٢٩ أيار وقصف البرلمان وقصف دمشق، وحضر العرض آنذاك وزير الداخلية وأعجب به كثـيراً وصارت وزارة الداخليـة تطلب منا كل عام أن نقـدّم هـذا العرض في ٢٩ أيـار، وكنّـا نقدّمه في سينمـا الحمراء قبل أن تصبـح مسرح الحمراء، ولم تكن تتبع لوزارة الثقافـة بعد، إلى أن اشترت الوزارة السينمـا، وفي تلك الفترة كان الشـارع السوري يغلي وطنيـةً ومتعاطـف جـداً مـع الثـورة الجزائرية ومع القضايـا العربية بشكل عام، وكان يضج بالمظاهرات تأييـداً لها، فطلبنا مـن أحد الأصدقـاء أن يكتب لنا نصـاً عـن المناضلـة جميلة بوحـيرد، ويومهـا قررنا



العرض في مدرسة اسمها فردوس التهذيب وهي مدرسة ابتدائية تقع بجوار حديقة المدفع، وفيها باحة كبيرة ركّبنا المسرح فيها، ولكي ندعم العرض اتصلنا بفخري بيك البارودي فأرسل لنا فرقة سماح مع العرض العسكري، وكتبنا على البطاقات يرصد ريع هذه الحفلات لمصلحة جبهة التّحرير الوطني الجزائري، واستمر ثلاثة أيام، وأيضاً في هذا العرض قدمت لنا وزارة الداخلية دعماً كبيراً وتكفلت بالملابس، كما حضر الوزير عبد الحميد السراج، وبعد الانتهاء من العرض ذهبنا إلى مقر الجبهة وقدمنا المبلغ لهم تبرعاً منّا باسم الفنانين السوريين لثورة الجزائر» .

مع بداية الستينيات أرادت وزارة الثقافة تأسيس المسرح القومي واستدعت بسام لطفي ليكون أحد المؤسسين، يقول لطفي : «حينها أقمنا بروفات في وزارة النّقل بشارع أبو رمانة وكان هناك إلى جوار نقابة الأطباء نادٍ نقيم فيه البروفات، وعقدنا الاجتماع الأول في المركز الثّقافي العربي بأبو رمانة في العام ١٩٦٠ بحضور عدنان عجلوني ويعقوب أبو غزالة وفهمي البكار، وقدمنا عرضين، الأول هو «المزيفون» تأليف توفيق الحكيم وإخراج نهاد قلعي، والثاني عن نص من الأدب العالمي «براكساجورا» أخرجه رفيق الصبان ولم يكن للوزارة مسرح خاص بها يومها، لذلك عرضنا في سينما القاهرة التي تغير اسمها كثيراً وكانت مقابل سينما الحمراء وكانت مسرحاً جميلاً يشبه الأوبرا في بنائه، وكان هذان العرضان أول ما يقدمه المسرح القومي، وخلال تلك الفترة دعاني د.رفيق الصبان لأكون من مؤسسي فرقة «ندوة الفكر والفن» التي كانت تعنى بتقديم عروض مسرحية على مستوى

عالمي، وقدمنا مسرحاً عربياً وأعمالاً تراجيدية، كما قدّمنا عروضاً في معرض دمشق الدّولي وفي المسرح العسكري بشارع بيروت، فقدمنا «تاجر البندقية» و«يوليوس قيصر» وغيرها الكثير، وكانت هذه الفرقة على مستوى عالٍ، وكان المخرج محمد شاهين حاضراً في حفل افتتاح المسرح القومي، وقال لي أنهم يؤسسون للمسرح العسكري ويريدون أن أكون معهم، فتركت المسرح القومي وأسسنا المسرح العسكري في العام ١٩٦٠ وقدمنا فيه عروضاً مسرحية ماتزال حتى اليوم محفورة في ذاكرة الناس مثل «مدير بالوكالة» مع الفنان محمود جبر، وكنا نفتتح العرض في المسرح العسكري ثمّ ننتقل إلى جبهة القنيطرة التي كانت مقسمة إلى ثلاثة قطاعات، شمالي وجنوبي وأوسط، وكل يوم نذهب إلى قطاع نقدّم العرض ونعود، وقدمنا هناك عروضاً كثيرة، وكانت الأكثر طلباً مسرحية «مدير بالوكالة» وأذكر أننا في إحدى المرات وقبل العام ١٩٦٣ كنا نقدم في القطّاع الأوسط القريب من العليقة عند الساعة الثامنة مساءً فجهزنا المسرح لنبدأ العرض، ولحظتها بدأ العدوان الإسرائيلي ونزلنا إلى ملاجئ تحت الأرض وبقينا فيها حتى صباح اليوم التالي، واستيقظنا عند الساعة السادسة واتجهنا إلى الحافلة لكي نعود إلى دمشق، لكن قائد الموقع طلب منا أن نقدم العرض وقال حينها : «نحن للحرب والفن.. قدموا العرض ولا حاجة للإضاءة.. لقد أشرقت الشمس» وفعلاً يومها قدمنا العرض وتناولنا طعام الفطور وسلكنا طريق العودة» .

يضيف بسام لطفي : «بعد الانتهاء من جولتنا في القطاعات الثّلاثة كنا نذهب إلى بقية المحافظات السورية ونقدم العرض المسرحي في المطارات والمواقع العسكرية، وبقيتُ في المسرح العسكري حتى حرب ١٩٦٧ قدمنا خلالها عروضاً كثيرة، منها «ترفيع استثنائي» إخراج محمد طرابيشي، وكانت أكثر عروض المسرح العسكري من إخراجه، وقدّمنا «أفول القمر» و«مدام امريكا» لكن بعد الحرب تراجع العمل في المسرح العسكري ولم يعد هناك اهتمام كبير به، وفي هذا الوقت كانت منظمة التحرير الفلسطينية تعمل على تأسيس فرقة مسرحية تقدم مسرحاً وطنياً فلسطينياً في الدول العربية وطلبت مني أن أكون أحد أعضاء الفرقة ووافقتُ واشتغلنا على نصّين، الأوّل «شعب لا يموت» والثاني «الطّريق» بدأنا عروضنا وقدمنا في مهرجان دمشق المسرحي بدورته الأولى، وقدمنا «الطريق» على مسرح القباني ويومها كتبت الصحافة : «فتح تطلق النار لكن للتوعية وليس للقتل» وانتقلنا بالعرض إلى الأردن والعراق والكويت والجزائر وليبيا وتونس والمغرب والسودان، واستمرت جولتنا هذه ثلاث سنوات، وقدمنا هذين العرضين في حوالي ٢١٠ مدن عربية» .

ويروي لنا بسام لطفي مواقف جميلة وغريبة وقعت خلال هذه الجولة وتحديداً في المغرب : «خلال وجودنا في المغرب بعد حرب ١٩٦٧ قدمنا عرضنا الأول في مدينة اسمها القنيطرة، وكان العرض من فصلين وبينهما استراحة، وخلال الاستراحة كانت الناس تقول : مزاودة.. مزاودة، ولم نكن نعرف معناها في البداية، لكن لاحقاً أدركنا ماذا تعني هذه الكلمة، كان يأتي شخص من الحضور أو مدير الصالة وبيده سلك عليه شعار الثورة ويطرحه للمزاد العلني، وكانت السيدات تخلع الزنانير الذهبية وتقدمها لقاء الحصول على السلك، يومها وقعت حادثة عجيبة، كنا في فصل الشتاء وكان الجو بارداً، صعدت سيدة على المسرح وقالت : لا أملك ما أقدمه في المزاد سوى هذا المعطف الذي أرتديه، وكان بين الحضور شخص أصرّ على ربح المزاد وفعلاً ربحه، ليتبين لاحقاً أنه حفيد المجاهد المغربي عبد الكريم الخطابي، بعد العرض خرجت من المسرح ورأيت أربع نساء بينهن سيدة كبيرة أتت وقبّلت يدي،

ومثلهـا فعلت الفتيات الثـلاث، ولم أكن أعرف حينها مـا هو الرد المناسب منـي أو السلوك السليم، وقامت كل سيدة بخلع قطعـة ذهب من حليها وطلبن منّي أن أوصـل المبلـغ للمجاهدين وودعوني كمـا استقبلوني، صعـدت الحافلـة مستغربـاً وسألت شخصـاً مغربياً جلس إلى جـواري فأجابني : ما حصـل لا علاقة له باحـترام المرأة للرجل، إنما لأنكـم من أرض مقدسة (فلسطين) وثورتكم مقدسة وهم يتباركون بكم» .

في مطالـع السبعينيات سأل الفنـان أسعد فضة الفنـان بسام لطفي عـن إمكانية عودتـه إلى المسرح القومـي، سـؤال قوبـل بالإيجـاب، يوضّـح لطفـي : «عـدت إلى المسـرح القومـي وبقيـتُ فيه منـذ العام ١٩٧٠ حتـى تقاعـدت عـام ٢٠٠٠ وشاركـت خـلال هـذه السنـوات بحـوالي ستـين عرضاً، وكنـا ننزعج إذا لم يطلبنـا مخرج للعمـل، وكنا نذهب إلى مديرية المسارح ونجـري بروفات نهارية، ومسـاءً كنا نعرض علـى مسرح القبـاني.. هكذا كنا نعمـل، وكان هناك حـب للمسـرح الـذي تميـز بمستـواه العـالي، وكان أكـثر الجمهور مـن طلبة الجامعة، ولمـا كنا نعلن عن عروض الأيام الثلاثة الأخيرة كنا نتفاجأ بأن الصالة ممتلئة والجمهـور علـى الأدراج، وكان هناك حضور متميز للمسـرح القومي، لكن منـذ الثمانينيات حتى التسعينيـات خفـت الوهـج، وكنّا نقـدم عروضاً على مستـوى عالٍ مثل «زواج على ورقة طـلاق» و«انتيغون» و«البخيـل» وهناك عروض قدمناهـا بثلاثين ممثلاً، لكن للأسف حالياً الممثل يطلب من المخرج ألّا يحسب حسابـه بـأي عمـل مسرحـي ويريـد أن يحصل على راتبه من دون عمل، ولا أريد أن أنسى هنا أنني خلال وجودي في المسرح القومـي استدعاني الفنان محمود جـبر لأعمل مـع فرقتـه، وصحيـح أنـه كان مسرحاً تجارياً لكنه جيد ويحترم الجمهور، وفي مرات عديدة كنـت أنهي العرض في المسرح القومي وأذهب للعرض مـع فرقة محمود جـبر، حيث كانت تبـدأ عروضه في الساعـة العاشرة ليلاً، وعملت معـه في ستة عروض، منها «بيت جدي» و«الأهبل» و«شيء في عقلي» .

عروض كثيرة يعتز بها بسام لطفي، منها «الملك لـير» إخـراج أسعـد فضـة و«زواج على ورقـة طلاق» إخراج محمـد الطيب و«الزوبعة» إخراج حسين إدلبي و«الغرباء» التي تتألف من ثلاثة فصول وهي من تأليف وإخراج علـي عقلة عرسـان.. سنـوات طويلة جميلة بحلوها ومرّهـا: «وفي التسعينيات شاركت في عروض قليلة، وختمتُ حياتـي المسرحية بعرض بعنوان «بحر الزمن الضائـع» إخراج سلمـان صيموعة عام ٢٠٠٠ وتقاعـدت.. واليوم أحنّ إلى المسـرح أيام الستينيات والسبعينيـات، ورحيـل المسرحيين الكبـار خسارة لا تعوّض للمسرح، وأذكر منهم على سبيل المثال يعقوب أبو غزالة ويوسـف حنا، واليوم أجتمع مع بعض ممن بقـي منهم مثل محمد الطيب وحسين إدلبي، أما علي عقلة عرسـان فلم أقابله منذ زمن طويـل، وأنا اليوم متفرغ للعمل الإذاعي، وخاصة للبرامج الدرامية التي يتم فيها إعداد نصوص مسرحية لتقديمها إذاعياً» .

وبالسؤال عن الاختلافات بين الأعمال المسرحية وهي تقـدَّم إذاعياً وعندما تقدَّم علـى خشبة المسرح يقـول الفنان بسام لطفي : «يختلـف المسرح الإذاعي عن مسـرح الخشبـة من حيـث الجهـد والتعب.. في الإذاعـة هنـاك مايكروفون وجمهـور، وللمايكروفون رهبتـه وليس بمقدور أي شخص أن يمثل في الإذاعة، ونحـن نتحـرك في الاستديـو وكأننا علـى مسرح ولا نسجّـل ونحن جالسون، بـل نعمل وكأننـا على خشبة المسرح، وعملي في المسرح لسنوات طويلة ساعدني في التلفزيـون والإذاعة والسينما، فالمسرح مدرسة، ومن حسن حظي أنني اشتغلتُ مع كبار المخرجين» .

هـذه هي مسـيرة الفنان المسرحـي بسام لطفي الذي غـرّد خارج سـرب العائلة وغـيّر نسبته ليحقق رغبتـه في العمل الفني وتأسيس مسرح سوري متميز، ونجح في ذلك بالحب والإخلاص والجهد والحب .

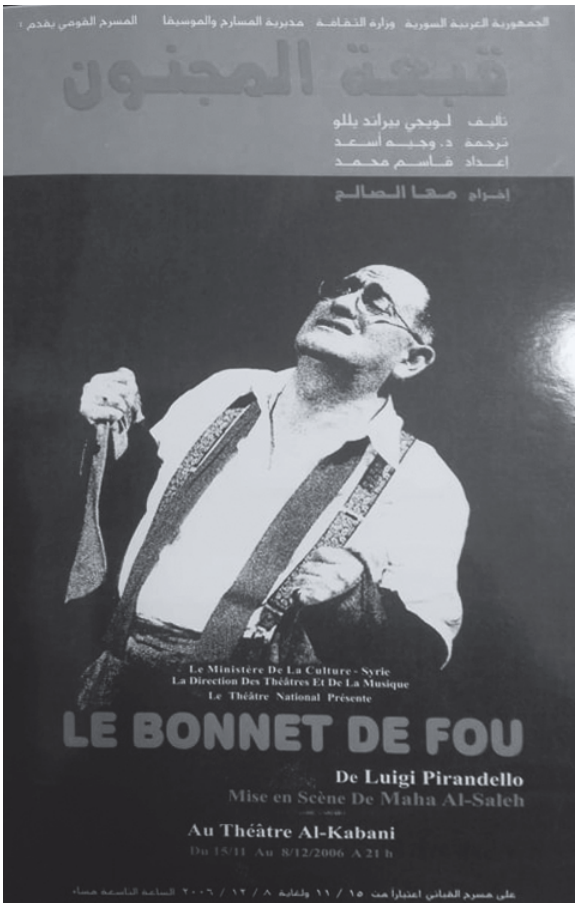
من حارة قبر عاتكة إلى وحشة

جهاد الزغبيِ
مسيرة مسرحية غنية وطموحة

الحيـــاة المســـرحية

بعد تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق من خلال مسرحية «بحر» كان الفنان المسرحي جهاد الزغبي على موعد مع عدد لا يُستهان به من الأعمال المسرحية التي قُدّم معظمها في مواسم المسرح القومي المتتابعة، وربما كانت مسرحية «يوم من زماننا» للمخرج المسرحي عجاج سليم من أبرز هذه الأعمال، حيث جسّد فيها الزغبي دور الأستاذ فاروق الساعي وراء الحقيقة التي تطيح به في النهاية من جملة الأشياء والأشخاص الذين تعريهم وتطيح بهم .

في هذه الوقفة مع الفنان جهاد الزغبي حاولت «الحياة المسرحية» أن تتذكر معه أهم المحطات المسرحية في مسيرته وهو الذي خَبِر المسرحَ طالباً وممثلاً ومديراً وصاحبَ مشروع .



***متى وكيف كان أول عهدك بالمسرح؟**

******أذكـر أنني كنـتُ أبلغ من العمر حـوالي خمس سنـوات عندمـا راقبـتُ والدتي وهـي تتابع علـى شاشة التلفزيـون مسرحيـة «العنـب الحامض» الشهـيرة التي قدمها المسرح القومي في ستينيات القرن الماضي، وأذكر أن والدتـي كانت مشدودة إلى حكاية المسرحية التي تدور حول الظلم والاضطهاد .

في مرحلـة دراستـي الأولى بدمشـق كانـت هنـاك نشاطـات مدرسيـة متعـددة ومتنوعة بإشـراف الأستاذ ياسـين بندقجـي، وأذكـر أننـي شاركت حينهـا في عمل مسرحـي بعنـوان «حارة قـبر عاتكة» عـام ١٩٧٠ وكانت للكاتـب معتز عويتي وقد تم تقـديم المسرحية على مسرح القبـاني وكانت بالعربيـة الفصحى لكـن أحداثها كانت تدور في بيئة شعبية وتم تقديم المسرحية لثلاثة أيام وكانت تلك أول مرة أقف فيهـا ممثلاً على خشبة مسرح، وذاك الشعور بالعظمة نتيجة الوقوف على خشبة المسرح ما زال يرافقنـي حتى الأعمـال المسرحية الأخـيرة التي شاركتُ فيهـا، ومجـرد الإحساس أن الجمهـور آت لمشاهدتـك يعطيـك إحساساً رائعاً، وهذا الشعـور في مرحلة الهواية يكون مضاعفاً .

بعـد استشهاد والدي في حرب تشرين ١٩٧٣ انتقلتُ إلى مدرسة أبناء الشهداء، وكان فيها مسرح كبير، وأذكر أنـه تم اختياري وقتـذاك لأشارك في برنامـج تلفزيوني، وعندمـا كنتُ أسأل ماذا تريـد أن تعمل في المستقبل كنتُ أجيب أريد أن أعمل في المسرح أولاً وفي السينما ثانياً .

في العـام ١٩٧٧ تم افتتـاح المعهـد العـالي للفنـون المسرحيـة، وكنـتُ متفوقـاً في مرحلـة الدراسـة الثانوية وبنـاء عليه حظيتُ بمنحة دراسيـة وخيّروني إما بدراسة علم النفس في الاتحـاد السوفييتي أو الأدب الإنكليزي في الأردن أو الهندسـة الزراعية في تشيكوسلوفاكيا ولم أكن أتوقـع أن أنجح في مسابقة الدخـول إلى المعهد المسرحي لذلـك اخترتُ دراسة التربية وعلم النفس، لكن قبولي في المعهد أطاح بمشروع السفر .

***لا شـك أن عـالم المعهد العـالي للفنون المسرحية كان عالماً جديداً بالنسبة إليك، خاصة بوجود مجموعة هامة من الأسماء التي كانت تتولى مهام التدريس فيه.**

******كانت أسماء هامة جداً كالأساتذة فواز الساجر وأسعـد فضـة ونائلة الأطرش، وقد اخـترتُ مشهداً من مسرحيـة «مأساة بائع الدبس الفقـير» لكاتبها سعد الله ونوس في مشهد الامتحان لدخول المعهد، وقد حفلت فترة دراستي بالمعهد بالقراءات والجهد الشخصي .

***يُقـال حاليـاً إن طالـب المعهـد العـالي للفنـون المسرحية يدخل إلى المعهد وعينه على العمل في الدراما التلفزيونية.. في تلك الفترة عندما كان الإنتاج الدرامي التلفزيـوني محدوداً إلى أين كانـت عيون طلاب المعهد متجهة؟**

******ثقافة الطلاب المنتسبين للمعهد في ذلك الوقت مختلفـة عن ثقافـة طـلاب اليـوم.. في ذاك الوقت كان الطلاب متأثريـن بالسينما أكثر من تأثرهم بالتلفزيون، فقـد كان هناك رواج واسع للسينمـا الروسية والإيطالية والفرنسيـة.. أيضـاً كانـت علاقتهم جيـدة بالمسرح من خلال مسارح المنظمات الشعبية، وهناك على سبيل المثال

أكثر من طالب انتسبوا للمعهد قادمين من فرقة المسرح العمالي في حمص كغسان سلمان.. أيضاً لم تكن هناك حركة إنتاج تلفزيوني مزدهرة كما هي الحال اليوم .

***ما هو عرض التخرج الذي تخرجتَ من خلاله؟**

******تخرجتُ من خلال عرض مسرحي عنوانه «بحر» معدّ عن نصوص ليوجين أونيل إشراف حسن عويتي .

***هل وجدتم صعوبة –كخريجين- في دخول عالم الاحتراف المسرحي في ظل وجود مجموعة من الفنانين المسرحيين المخضرمين في المسرح القومي؟**

******لم تكن هناك أدنى صعوبة لأن المخضرمين في ذاك الوقت فتحوا صدورهم لنا وساعدونا ورحبوا بنا.. ربما كانت هناك استثناءات بسيطة، لكنها استثناءات غير مؤثرة، وأتذكر على سبيل المثال كيف رحب بنا نجوم المسرح القومي عدنان بركات ويعقوب أبو غزالة وغيرهما.. والشيء الإيجابي أن المخرجين الأساسيين في المسرح القومي كانوا هم أنفسهم أساتذتنا في المعهد كالدكتور شريف شاكر .

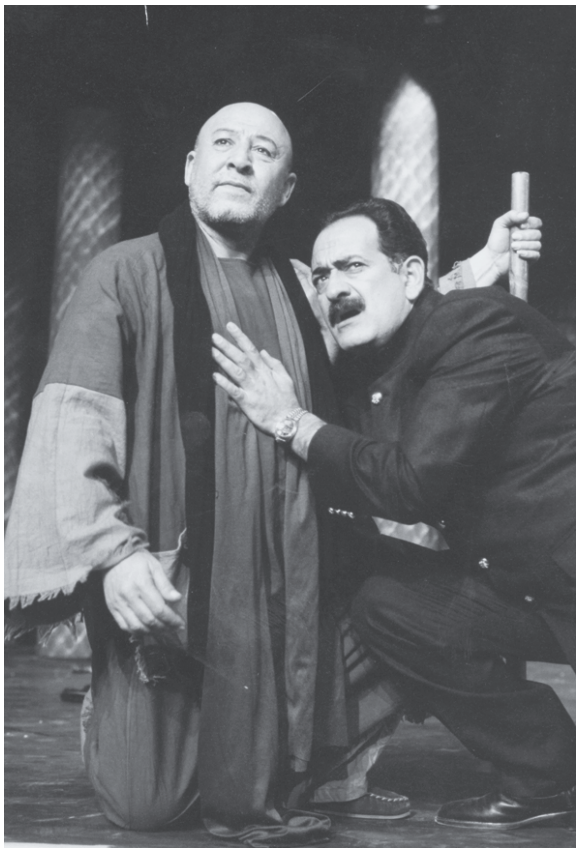
***ما هو أول عمل مسرحي محترف شاركتَ به بعد التخرج؟**

******كان مسرحية «المهرج» للكاتب محمد الماغوط والمخرج سهيل شلهوب، وفي نفس الوقت كانت هناك مجموعة ناشطة من المسرحيين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية في مصر كجهاد سعد وفايق عرقسوسي وعماد عطواني، وقد طلب منا آنذاك مدير المسارح والموسيقا أسعد فضة تفعيل المسرح الجوال، وقدمنا مسرحية «المهرج» وقمنا بجولة في المحافظات وعرضنا في مسارح لم تكن مجهزة تقنياً بشكل جيد، وهذا يعني تعاملاً مختلفاً مع الخشبة، وكان ذلك في العام ١٩٨٣ .

***وبعد «المهرج»؟**

******شاركتُ في مجموعة من الأعمال مثل «كل شيء في الحديقة» و«قصة موت معلن» وكلاهما لمانويل جيجي و«المفتش العام» لشريف شاكر، وفي مرحلة لاحقة شاركتُ في مسرحية «كاليغولا» لجهاد سعد .

***من ميزات الأعمال المسرحية التي شاركتَ بها**



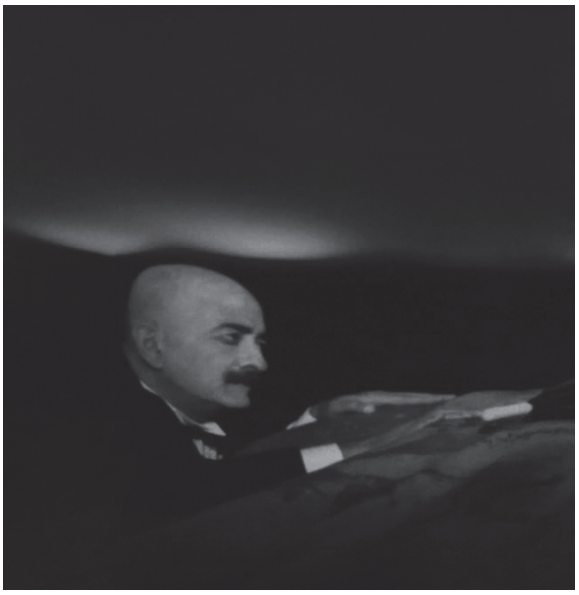
انتماء مخرجيها إلى مدارس مسرحية مختلفة، فهل هذه المدارس هي التي كوّنتكَ كممثل مسرحي؟

******بالتأكيد.. أتذكر في يوم من الأيام أنني كنتُ أتبع دورة عند خبير فرنسي في لغة الجسد فسألتُه عن مبرر التمرين فقال ستعرف بعد عشر سنين، وبالفعل بعد ثلاثة عشر عاماً كنتُ أشارك في مسرحية «يوم من زماننا» للمخرج عجاج سليم وكان هناك موقف درامي تذكرتُ من خلاله الخبير الفرنسي وتوجيهاته.. وفي مطالع القرن الحالي كانت تجربتي الهامة مع المخرجة مها الصالح في مسرحية «الأيام الحلوة» ليونيسكو .

***كأن نشاطك المسرحي بعد العام ٢٠٠٠ قد تراجع على صعيد الكمّ .**

******أعتقد أن هذا شيء طبيعي لأنني كممثل لم يعد بإمكاني أن أشارك إلا بعد دراسة دقيقة لشخصيتي التي سأؤديها وللعمل بشكل عام .

***مشاركتك في مسرحية «الأيام الحلوة» كانت لها خصوصية لأنك كنتَ فيها متواجداً على الخشبة دون حركة أو كلام، باستثناء جملة واحدة .**



**تماماً.. العرض أراد أن يقول إن الإنسان يغرق إلى العدم مما سيؤدي إلى تدمير البشرية، لذلك ينبغي الانتباه لأن كل ما يجري ليس أكثر من عبث، وقد كنتُ دائماً أثناء البروفات أصرّ على أن أية جملة في النص لا بد وأن يكون لها معنى.. وفي تجربة ثانية مع مها الصالح شاركتُ في مسرحيتها «قبعة المجنون» وهي مسرحية واقعية إلى حد بعيد ولها علاقة بعلم النفس .

مؤخراً شاركتَ في مسرحية «وحشة» مع المخرج رائد مشرف، فكيف تنظر إلى هذه المشاركة وما حملته من نفَس مسرحي جديد؟

**اندفاع شباب المسرح السوري أمر مهم جداً، وعندما يعمل المرء معهم يدرك إلى أي مدى هم عملوا على تطوير أنفسهم حتى لو لم يدرسوا المسرح دراسة أكاديمية.. في تجربة «وحشة» أعتقد أنني كنتُ عنصراً فعالاً في تطوير العرض ودفعه إلى أمام.. أعتقد أن الجيل الذي أتى بعدنا يحمل رؤى واعية وطروحات جديدة لأن الظروف التي يعيشها مختلفة، وهذا الجيل لا بد أن نتعامل معه ولا يجوز أن تكون هناك قطيعة بين الأجيال وإلا فلن نتطور.. أكدتُ من خلال عملي على شخصيتي في «وحشة» على أن الإنسان لا يتغير عبر الأزمان، ومشاكله لا تتغير في بعض المجتمعات نتيجة عدم تطور جوانب الحياة المختلفة، وقد طرحتُ في العرض فكرة محاكمة تشيخوف لا بمعنى الإدانة بل بهدف الحوار والنقاش .

شاركتَ في أعمال لكتّاب مسرحيين سوريين، كما شاركتَ في أعمال لكتّاب مسرحيين أجانب، فكيف كان تفاعل الجمهور مع كلا النوعين من الأعمال؟

**أعتقد أن جمهورنا يميل للكاتب السوري أكثر من ميله للكاتب الأجنبي، ويمكن رصد ذلك من خلال عملين، الأول هو مسرحية «المهرج» التي تحدثتُ عنها قبل قليل، إذ لم أكن متوقعاً نجاح العمل خاصة عندما عرضناه في المحافظات، لكن المخرج عرف كيف يستنبط من النص ما يدفع الجمهور إلى الإعجاب بالعمل.. المثال الثاني مسرحية «حمّام بغدادي» التي كتبها وأخرجها العراقي جواد الأسدي وهو عمل لم أشارك به لكنني أستخدمه كمثال على مدى تجاوب الجمهور مع نصوصنا السورية والعربية.. أيضاً أذكر في هذا الإطار الأعمال التي كتبها وأخرجها عبد المنعم عمايري .

أين تقف اليوم فرق الشباب وفرق المنظمات الشعبية؟ وما هو دورها؟

**للأسف لم يعد لهذه الفرق من دور تلعبه اليوم باستثناء دورها في مسارح محافظاتها.. أعتقد أن مهرجان مسرح الشباب لعب دوراً في تطوير المسرح السوري، كما أن خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الذين عادوا إلى محافظاتهم لعبوا دوراً إيجابياً في هذا الإطار .

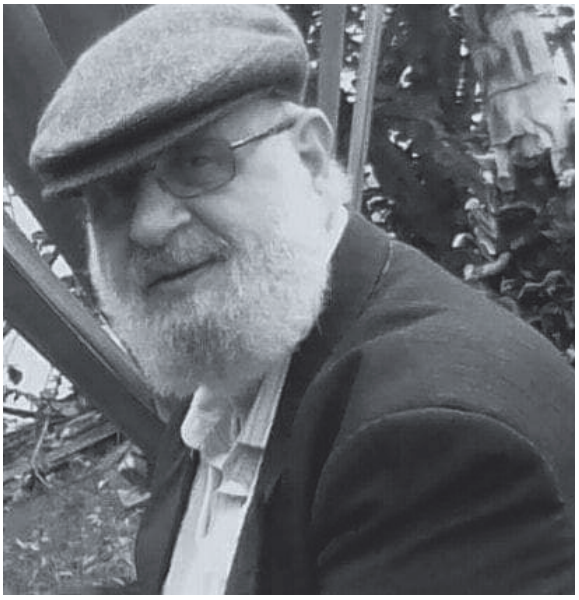
أطلقتَ في محافظة السويداء مركز قمح للفنون، فماذا تحدثنا عن هذا المشروع؟

**أثمر المركز نتائج مثمرة خلال ستة أشهر لم أكن أتوقعها خلال هذه المدة القصيرة، وأذكر أنني التقيتُ في الكويت بالمسرحي المصري أسامة أبو طالب وقد أبدى تشجيعه للمشروع وقال إنه سيشارك بعد أربع سنوات في رصد نتائجه، كما أن مديرة المركز الثقافي الفرنسي في إيطاليا كانت في زيارة إلى دمشق وطلبت مشاركة طلبة المشروع في مهرجان المسرح التجريبي للطفل في فرنسا، كما تم إبرام اتفاق مع فنانين لبنانيين للتعاون المشترك ودعونا للعرض في بيروت، كذلك طلب فنانون أردنيون أن نعمل معهم، لكن الحرب التي شنّت على سورية أوقفت كل هذه المشاريع .

كاد أن يفقد عينيه بسبب إهمال عامل الإضاءة

الفنان المسرحي وديع ضاهر مسيرة الألم والأمل

د.محمد علي حرفوش



«بطاقة دعوة- سعيد السعداء- العصفورة السعيدة- أنت لستَ جارا-نبع المحبة-مازالوا يغنّون-بعل صافون-أقهت بن دانيال-العائلة توت- ساندريللا- الأمير المزيّف- مملكة العقول- رحلة إلى الفضاء».. هي عناوين بعض الأعمال المسرحية التي شارك فيها الفنان المسرحي وديع ضاهر الذي يأخذنا معه في رحلته المسرحية عبر محطاتها المتنوعة في هذا الحوار الذي خصّ به «الحياة المسرحية» :

***هل بالإمكان أن تقدم لقراء «الحياة المسرحية» لمحة عن بدايات نشاطك المسرحي والفرق التي عملتَ معها؟**

**أنا من بلدة صلنفة التابعة للحفّة.. أولى أعمالي المسرحية كانت في المدرسة الابتدائية.. تصفيق الناس وحماسهم دفعني إلى متابعة هذا النشاط فاتجهتُ إلى مدينة اللاذقية في المرحلة الإعدادية، وفي مدرسة أسامة بن زيد كان مدرّس الفنون هو أ.أمين شخيص الذي كنت مرتاحاً معه وكان يعمل بدأب وإخلاص، وشاركتُ آنذاك في الأنشطة المدرسية، وفي المرحلة الثانوية انطلقت إلى العمل في فرقة الاتحاد الوطني لطلبة سورية، وكان من المعتاد أن تشارك ثانوية للبنات وثانوية للشباب في تقديم نشاط فني، وأغلب الأنشطة التي شاركتُ فيها أنا والفنان عدنان السيد كانت أعمالاً مسرحية.. بعض المدارس كانت تقدم منوعات من رقص وغناء وفقرات فنية.. في هذه المرحلة تمّ فرز الفنان ابراهيم كردية ليؤسس تجمعاً مسرحياً لصالح وزارة الثقافة.. وفي تلك الأثناء ازدادت الخبرة، وباتت هناك ثقة في الوقوف على خشبة المسرح، وتشكلت تجمعات تمارس الكتابة المسرحية، إذ يلتقي الشباب ويكتبون نصاً، كأن يكون ذلك من وحي مناسبة أو حالة اجتماعية، ونقوم بتقديمها في قالب عمل مسرحي وليس بصيغة فقرة تمثيلية ضمن سهرة منوعة، وفي الغالب كان الفنان محمد السوسو يكتب النصوص ويخرجها.. وبعد ذلك جاءنا عددٌ

مـن الشباب المبدعـين مثل فؤاد مرعش ومحمـد أبو ديب، وفيمـا بعد نبيل مريش في نهاية الستينيات، وكان هناك في الأساس حسن عيسى وعبد الله الخير ونـزار حلوم ونبيل عيسى، وهم مجموعة من الشباب الذين انطلقوا من خلال فرقة الاتحاد الوطني لطلبـة سورية.. هذه المجموعة كانت تقـدم أعمـالاً مسرحيـةً حصـراً.. زد على ذلـك في بعض الأحيـان كانـوا يحتاجوننا لتقـديم فقـرات تمثيلية ضمن حفل منـوع، فنقوم بتقديم اسكيتشـات، وكان الثنائي فيها غالبـاً الفنانان عدنـان السيد ووديـع ضاهـر، وأذكر أننا قدمنـا اسكيتشاً عـن المياه المالحة في اللاذقيـة، واسكتشاً آخـر عن المشـافي، وكان التفاعـل الجماهيري كبـيراً إلى درجـة أنّ القائمين على المشفى الـذي استعرنا منه سمّاعة الطبيب وملابسه قامـوا باسترجاعها منا بعد مشاهدتهم للاسكتش، وكان الغرض من هذه المَشاهـد أن نقدم مادةً مأخـوذة من الواقع، وكنا نقـدم أعمالنا دون مقابل مادي، وكانت الديكورات التي نستخدمها عبارة عن شاسيهات من الخشب وورق مقوى (كرتـون) نرسم عليها، وكان مبدعنا في هـذا المجـال آنـذاك الفنـان عدنـان السيد الـذي كان ماهراً في الرسم وصاحـب خيال واسع.. وبعد تلك المرحلة التزمنـا بالقضيـة الفلسطينيـة، فظهـرت مسرحيات عن القضية الفلسطينية، وكانت العمليات الفدائية قد انطلقت بعـد العام ١٩٦٧ وهكذا بدأتُ مرحلـة جديدة من النشاط المسرحي .

***مـن هـم الكتّـاب الذيـن كانـوا يكتبـون هـذه الأعمال؟**

******من الشباب الذين كتبوا النصوص المسرحية في تلـك المرحلة أذكر الأساتذة عدنـان السيد وفؤاد مرعش ومحمـد أبو ديب ومحمد السوسـو الذي كان يتمتع بخيال واسـع، وكان قلمـه خلاّقـاً.. وكان عدنـان السيـد يقـرأ القصص القصيرة ويقوم بصياغتها في قالب مسرحي.. هؤلاء هم من كانوا يزودوننا بالنصوص .

***ألم تحاول أن تكتب شيئاً؟**

******على الإطلاق .

***هـلا حدثتَنا عـن بعض الأعمـال التـي تناولت القضية الفلسطينية في تلك المرحلة؟**

******أذكـر مـن هـذه الأعمـال «المهمـة الخامسـة» و«بـلادي» وكلاهما مـن تأليف محمد السوسـو، وتتناول مسرحيـة «المهمـة الخامسـة» العمل الفدائـي، وتتضمن مشهـداً يتم فيـه حمل شهيد علـى الأكتاف علـى خشبة المسرح، وغالبـاً ما يكون الفنان عدنـان السيد من يؤدي ذلـك الـدور، وكان لهـذا المشهـد وقـع كبـير في صفوف المشاهدين، وسمعـتُ شخصياً بكاءهم تأثـراً بالمشهد.. أما مسرحية «بلادي» فهي اجتماعية قومية، تطرّقت إلى القضية الفلسطينية، وكان عدد شخصيات المسرحية ١٤ وقدمنـا أيضـاً مسرحية «زمر الدم» التـي تعالج القضية الفلسطينيـة وهـي مـن تأليف محمـد أبو ديـب، وهناك مسرحية أخرجها أسعـد فارس لا أتذكر عنوانها، وكانت أهـم سمـة للعمل المسرحي آنـذاك أن الذيـن يعملون في المسـرح كانـوا قلباً واحـداً، وكانت الغـيرة غائبة بينهم، وكان الدافـع للعمـل ذاتيـاً، وبالنسبـة لي كان العمـل في المسرح متعـةً حقيقية، وكانت التغطيـة المادية في مرحلة العمل مع الاتحاد الوطني لطلبة سورية جزئية وكأن لسان الحال يقول : تدبّروا أموركم بهذه الليرات يا شباب .

***من تذكـر لنا أيضاً من الأسماء التي ساهمت في رسم الخارطة المسرحية في تلك الفترة؟**

******أذكر على سبيل المثال حافظ ونوس الذي انضم إلى الكليـة الحربية بعد أن لعب دور البطولة في مسرحية بعنوان «وطني» من تأليف عدنان السيد وإخراجه .

***هـل جربتم أن تقدموا في تلـك الفترة عملاً من المسرح العالمي؟**

******قدمنـا عمـلاً واحـداً مـن المسـرح العالمـي هو «الإبـن، الأخ، العـم» للكاتب الألماني شيلـر وكان ذلك في العـام ١٩٧٠ وكان مـن ترجمة أ.أمـين رويحة وشارك في العرض عدنـان السيد ورشـاد طريفي وجرجـي بولص الحـاج وبطرس سمعان وندى سمعان ومـاري لوزي وأنا، وقُـدم العرض باسـم النادي الموسيقي الـذي كان الجهة المموّلة للعرض بعد أن أخفقنا في العثور على ممول، وكان مـن إخراج الفنـان التشكيلي خالد المـز، وحسبما يوحي العنـوان فإن جو العرض اجتماعي كوميدي ولقي العرض استحسانـاً جماهيريـاً، وحقـق دخـلاً عـاد إلى النادي الموسيقـي ولم نستفـد منـه كمشاركين، وحضـر العرض

أ.مـروان حـداد مديـر المؤسسـة العامـة للسينمـا فيما بعـد، وكتب في إحدى صحف العاصمـة : «هواة اللاذقية ينافسون محتَرِفي دمشق» .

***باستثنـاء ذلك كان من الواضـح أن جلّ الأعمال التـي كنتـم تقدمونهـا في تلك المرحلة كانـت مؤلَّفة من قبـل مجموعتكـم ولم تعتمدوا علـى نصوص مسرحية من خارج إطار المجموعة .**

**ولا بـأي شـكلٍ مـن الأشكال حتى العـام ١٩٧٢ عندما اقترح عليّ الفنـان ابراهيم كردية نصَّ مسرحية وصفـه بأنه سلس وعـدد شخصياته قليـل، وكان النص بعنوان «زوار الليـل» للكاتب المسرحي علي عقلة عرسان، وتـدور وقائـع هذا النصـ حـول طاولة، وعندمـا شاهد أ.عرسـان عرضنـا قـال : «أحسنتـم.. كيـف حركتـم الحـدث؟!».. كان عـدد الشخصيات ستة، وقـد شاركنا بهذا العرض في مهرجان مسرح الهواة الثالث في دمشق عـام ١٩٧٢ وكان مـن إخراج ابراهيم كرديـة ولعبتُ دور البطولة فيه وشارك في الأداء الفنانون : ليلى عبد القادر وجوزفـين ديـب ومحمود القيـم ومحمد خرماشـو وفؤاد كـريم، ونلتُ علـى أدائي للـدور جائزة بقيمـة ألف ليرة وكانت تعادل أربعة رواتب .

***ألم تكن تقام دورات للفنانين المسرحيين الشباب في تلك الفترة؟**

**في العـام ١٩٧٠ كُلِّفـتُ مـن قِبَل اتحـاد شبيبة الثـورة باتباع دورة تدريبية مكثفـة في الإخراج المسرحي في دمشـق، فشاركـتُ في الـدورة واكتسبتُ منهـا الشيء الكثـير، فعلى سبيل المثال لم يكـن لدي اطّلاع على تاريخ تطوّر خشبـة المسرح، وكانت معرفتي بفـن الإلقاء قائمة علـى الارتجال.. لقـد تعلمت أشيـاء كثـيرة لم أكن على معرفة بها .

***من هم الأساتذة الذين كانوا يحاضرون في دورة التأهيل؟**

**محمد الطيب ويوسف حرب وعلي عقلة عرسان، وفي فن الإلقاء كان يحاضر الفنان مروان عبد الحميد .

***وما هي الخطوة التالية لتلك الدورة؟**

**بعـد عودتـي قدمـت مسرحية في سبـع لوحات بعنـوان «أقـوى من الحـب» من تأليـف أمـين هنداوي،

وهـي تنتقل مـن أجواء عيـادة إلى مشفـى وجبهة وقتال وحب، وقمـتُ برسم اللون الذي ينسجـم مع كل من هذه المناخـات، وقد شـارك في هذا العمل الفنـان جهاد سعد الـذي كان يعتلي خشبـة المسرح للمـرة الأولى وكان بطل المسرحيـة وهـو طالـب في المرحلـة الثانويـة، وساهمـت في العمـل الفنانـة فايدة قرقاش، وكانـت هنالك ثلاث شخصيـات رئيسة، وجرى تقديم العرض في العام ١٩٧٠ ولقيـت المسرحية أصداءً إيجابيـة وكانت نقطة تحول في حياة جهـاد سعد دفعته ليسير في هذا المنحى.. بعد ذلك جاءت مسرحية «زوار الليل» التي تحدثت عنها قبل قليل.. وأذكـر مـن تلـك المرحلة أنه جـرى اختيـاري عن طريق استفتاء لمجلة «جيش الشعـب» كأفضل ممثل هاوٍ، ووضع الكاتـب المسرحي ممدوح عدوان جـدولاً بأفضل عناصر عروض مهرجان مسرح الهـواة الثالث وكان اسمي وارداً في ذاك الجدول .

***تعرضتَ في تلك المرحلة لعارض صحي مأساوي نتيجة إهمال بشريّ فادح .**

**هـذا صحيح، وكانـت الحالة عبـارة عن قرحة قرنيـة عنقوديـة في العينـين ناجمـة عـن حـرق سبّبتـه الإضـاءة، وفي التفاصيل كنتُ أؤدي في إحدى المسرحيات دور رجل فقير يجلس في مقدمة المسرح ومعه صرّة طعام يأكل منها قطعة خبز، وأثناء تناول قطعة الخبز كان فني الإضـاءة قد ترك مكانه ومهمته تـاركاً مصباح الإضاءة القـوي الموجـود أمـام وجهـي بكامـل طاقتـه، فشعـرت مباشـرة بانفجـار شيء ما في عينـيّ، وكان قد تبقّى ثلث ساعـة على نهايـة العرض فأكملت الحركـة معتمداً على أصـوات زملائـي، وتجاوبت مع أصواتهـم حسب توزعها على الخشبة ولم أكن أبصر شيئاً أمامي، وقد شعر بعض الحاضرين بمـا أصابني.. بعد ذلك ابتعدتُ عن النشاط المسرحي وشعرتُ بحزن كبير على ما أصابني، وكان همّي يتزايد كلما ذهبتُ لحضـور عرض مسرحي.. وبعد فترة تحسـن وضعي الصحـي قليلاً والتحقـتُ في العام ١٩٧٣ بخدمـة العلـم، وأثنـاء ذلـك ساهمت في ثلاثـة عروض مسرحيـة ضمن الوحدات المقاتلة، وشهدتُ حرب تشرين التحريريـة وحرب الاستنزاف في نقطـة اسمها الحانوت وكنـت قائد وحدة مقاتلة، وبعد نهايـة الخدمة عدتُ إلى جامعتي وكان ذلك في العام ١٩٧٦ .

***مـا هو المنحى الـذي اتخذته مسيرتك المسرحية بعد ذلك؟**

**بعـد نهايـة خدمتـي العسكرية قمـتُ بالتعاون مع الفنـان عدنان السيـد بإنجاز عمـل مسرحي بعنوان «الشـوارع الممنوعـة» من إعداد عدنـان السيد عن إحدى مسرحيات موليير وإخراجه، وكان العمل لفرقة أوغاريت التـي لا يأتي أحـد على ذكرها اليوم، وكانـت تجمّعاً فنياً صغـيراً مؤلفـاً من خمسـة ممثلين في مقدمتهـم عدنان السيـد وأيضـاً الفنـان رشـاد طريفـي، ولم يستمر هذا التجمع طويلاً لأنه لم يتلقَّ الدعم .

***عن ماذا تحدثت مسرحية «الشوارع الممنوعة»؟**

**«الشوارع الممنوعـة» مسرحية اجتماعية، بطلها واقع باستمرار تحت وطـأة الدَّين، لذلك يتجنب مواجهة الآخريـن، فتغـدو الشـوارع ممنوعـةً عليـه، وكانت تتم تغطيـة العروض مادياً عـن طريق بيـع البطاقات، وكان ثمـن البطاقة ليرة، وحصلت مـن العرض على مبلغ جيد تدبّرتُ به أموري إلى حين حصولي على عمل منتظم .

***وبعد «الشوارع الممنوعة»؟**

**بعد «الشوارع الممنوعة» كانت مسرحية «غواصة الأمان» عام ١٩٧٨ وهي من إعداد عدنان السيد، وتتحدث عـن عاشـق يتهرب من حبيبتـه ويعاني مـن اضطرابات نفسيـة ويختفـي كلمـا تعرّض للضغط والإربـاك، وكان عدنـان السيـد بطـل المسرحيـة ومخرجهـا.. وفي العام ١٩٧٩ كتـب د.مروان صقر أوبريتاً بالشعر المحكيّ بعنوان «البيعـة» ولحّنهـا الفنان زيـاد عجان وقمـتُ بإخراجها واضطـررتُ للعـب دور الأب لأن الممثـل الـذي كان يؤدي دور الأب لم يتمكـن مـن متابعـة العمل لأسبـاب قاهرة، وهذا كان العمل الثاني الذي أقوم بإخراجه، وقد شاركنا بهـذا العمل في مهرجان الفنـون الشعبية في اللاذقية في العام ١٩٧٩ ونلنـا الجائزة الثالثة، علماً أن التدريب على العمـل استغرق أسبوعاً واحداً فقـط، وشارك في العرض مجموعة من الفنانين أذكر منهم جابر ديب ووائل فاضل وكان العمـل لصالـح منظمـة اتحاد شبيبة الثـورة.. بعد

ذلك توقفتُ عن مزاولة النشاط المسرحي بسبب انتكاسة في عينـيّ نتيجة الإصابة سابقة الذكـر حتى العام ٢٠٠١ وعلى الرغم من ذلك كنتُ أتابع معظم الأعمال المسرحية وأستمتـع بأعمـال الفنانـين الذيـن أتـوا بعدنـا : حسن إسـرب، سهيل حداد، حسين دروبي، خليل غصن، سجيع قرقمـاز، وبنفس الوقت انشغلـتُ بالعمل الوظيفي في سد النهر الكبير الشمالي، وفي بعض الأحيان كنت أداوم على مدار ٢٤ ساعة، وشاركتُ في بعض الأعمال التلفزيونية في فترة التسعينيات، وفي العام ٢٠٠١ كرّمني المسرح القومي في اللاذقيـة، وأذكر أنني جئـتُ إلى المسرح يوم التكريم من باب رفع العتب وعندما دعاني الفنان لؤي شانا مدير المسرح القومي حينـذاك لصعود خشبة المسرح واستلام درع التكريم وشهادة التقدير تحركتُ برشاقة على الرغم مـن أنَّ وزني كان ١١٠ كيلو، وعندمـا وضعتُ قدميّ على خشبـة المسـرح مرّ بي إحساس لن أنساه مـا حييت كأنَّ خشبـة المسـرح أمسكت بـي وقالت لي : «أيـن كنت حتى الآن؟ لمَ هذا الهجـر؟ لمَ هذه القسوة؟».. استلمت الدرع والدمعة في عينـي، وعدتُ إلى مكاني دون أن أتّخذ قراراً بالعودة إلى المسرح.. بعد ذلك كانت هناك محاولة جادة من قبـل الفنانين سلمـان شريبا وسهيل حـداد لإقناعي بالعـودة إلى المشاركـة في عمـل مسرحـي، فأجبتهمـا : «الرغبـة موجودة وأنا جاهز» وكانـت أول مشاركاتي بعد العـودة في مسرحيـة «بطاقة دعـوة» من إخـراج سلمان شريبا عن نصـ لمدوح عدوان في العـام ٢٠٠٢ للمسرح القومـي، وهي تتناول مرحلة الاحتـلال الفرنسي لسورية وشـارك في المسرحيـة الفنانـون: سهيـل حـداد ورغداء جديد وعدنان السيد وهاشم غزال، ولقي العرض أصداء إيجابيـة ومتابعـة جماهيريـة لافتـة، وقد فاجـأني الكم الهائـل من الحضـور، إذ تابع بعضـ المشاهدين العرض وقوفاً في الممرات.. وللحقيقة والتاريخ أقول أن المسرحيين الذين جاؤوا بعد جيلنا قاموا بجهودٍ مميزة أدت إلى شد الجمهور إلى العروض المسرحية، وكانت لهم محاولات في تقـديم الأعمال العالمية، وجرى رفد الحركة المسرحية في سورية بكوادر أكاديمية من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحيـة مثل أيمن زيدان وحيان الجندي، وبات عملهم بطريقة أكاديميـة خلافاً للوضع السابق.. وبعد مسرحية «بطاقة دعوة» شاركـتُ في عدة أعمال للمخرجين سلمان شريبا ولؤي شانا .

الفنان المسرحي نبيل مريش : الحياة لا تكون إلا بالمسرح

نـــدا حبيـب عـــلي

في قرية تدعى «الغسانية» واقعة بين همسات بحر عروس الساحل اللاذقية وحفيف أشجار الزيتون في جسر الشغور ولد الفنان المسرحي نبيل مريش في العام ١٩٤٩.. لم يتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية ولكن من حلمه الأصيل وتوقه لعالم الفن وعشقه لخشبة المسرح منذ نعومة أظفاره استمد طاقته، وما يزال يدافع عن خياره كل يوم.. لم يتوانَ عن خداع والده الذي أرسله إلى إسبانيا لدراسة الطب وقد أراده طبيباً مشهوراً وليس -كما كانوا يسمونه في ذلك الوقت- مشخصاتياً، فهل نجح في ذلك؟ وما هي حكاية هذه الخدعة؟

عن مسيرته الفنية الطويلة حدثنا الفنان نبيل مريش وكان معه الحوار التالي :

***بدايةً هلا حدثتنا ماذا يعني لك المسرح وكيف كانت بداياتك معه ومتى؟**

**المسرح هو الأب الكبير والحامل الراعي لكل تقلبات الحياة.. هذه البقعة محدودة الأمتار والتي تتسع لشمولية الحياة بكل مجالاتها وتفاصيلها الفنية والإنسانية وهمومها وأفراحها كم هي مدهشة وساحرة.. إنها البقعة الصغيرة والوحيدة التي تأخذنا إلى فضاءات وخيالات خارج حدود الوقت.. كنتُ في المرحلة الابتدائية عندما شاهدتُ أول عمل مسرحي وكان بعنوان «السيل» وهي مسرحية شعرية من تأليف علي كنعان وإخراج أسعد فضة، ومنذ ذلك الحين بدأ شغفي بالمسرح وأصبحتُ أترقب وأتابع جميع النشاطات المسرحية في مدينة اللاذقية إلى أن وصلتُ إلى مرحلة الدراسة الثانوية، وفي الصف العاشر تحديداً كانت تجربتي الأولى إذ شاركتُ في مسرحية بعنوان «بلادي» إخراج محمد سوسو وكانت تتحدث عن الأعمال الفدائية، وكان العمل الفدائي في ستينيات القرن العشرين من الأمور الشائعة، حيث كان التعاطف والحماس في أوجه

لمناصـرة القضية الفلسطينية، ثم شاركتُ في عدة أعمال لاتحـاد الطلبة، أذكر منهـا مسرحيتَي «المهمة الخامسة» و«دمـاء علـى الطريـق» وكلاهمـا للمخـرج محمـد أبـو ديـب.. وبعـد أن حصلت على الشهـادة الثانوية انقطعتُ عـن العمـل المسرحي بسبب سفـري إلى إسبانيـا لمتابعة الدراسـة في كليـة الطـب كمـا كان يريد والـدي، أما أنا فكنـتُ أرغـب في دراسـة الإخـراج مما جعلنـي أفكر في خـداع والدي ولكـن للأسف لم أنجح بخداعـه، إذ طلب مني وثيقـة واضحة تثبت دراستي كـي أقدمها إلى شعبة التجنيـد في سوريـة.. وبقيـتُ في مدريد أكـثر من ثلاث سنـوات تابعتُ فيها المسرح الإسبـاني وأتيحت لي فرصة العمـل مع إحدى الفرق المسرحيـة، ولكن ظروفي العائلية الطارئـة فرضت عليّ العودة بسبب وفاة والدتي، ولم أعد إلى إسبانيـا بسبـب التحاقي بالخدمـة الإلزامية، ولكن هاجسي بالمسـرح جعلني على تواصل دائم معه، وفي تلك الفترة أصبـح حلمي أكثر نضجاً وخيـالي المسرحي أكثر عمقـاً، وبعد تأدية الخدمـة الإلزامية عـدتُ إلى المسرح مستفيـداً مـن صداقتي مع المخرج محمـد أبو ديب الذي دعاني للمشاركـة في مسرحية «هاملت يستيقظ متأخراً» للكاتب ممدوح عدوان، وتوالـت الأعمال بعدها وشاركتُ في العديـد مـن المسرحيـات، منهـا «الصليب-هابيـل وقابيـل مـرة أخرى-المسرحيـة تستمر-الانتظار-أنسوا هيروسترات» وكانت أغلبها في ثمانينيات القرن الماضي، وبعدهـا توقفت عن المسرح مرة ثانيـة بسبب سفري إلى ليبيـا للعمل في إذاعة الوطن العربـي مقدماً لعدة برامج ثقافيـة، وكانـت تجربـة في غايـة الأهمية، غـير أنني لم أجـد نفسـي في هذا العالم فعـدتُ إلى سوريـة ليسرقني العمل التلفزيوني لفترة ولأسباب مادية، لكنني لم أنقطع عـن الأعمـال المسرحيـة، حيـث شاركـتُ في مسرحيات «الباطوس-الفزاعة-مـا زالـوا يغنون-شكسبـير ملـكاً» إخراج لـؤي شانا و«بطاقـة دعوة-المرحوم يموت مرتين» إخراج سلمان شريبة و«العائلة توت» إخراج حسين عباس ومسرحيـة الأطفال «حسن وحسنة» إخراج فايز صبوح.. وغيرها من الأعمال .

***مـاذا عـن مشاركاتـك في المهرجانـات المحليـة والخارجية؟**

**شاركت في الكثير من المهرجانات المحلية كمهرجان الهواة المسرحي الذي كانت تقيمه وزارة الثقافة ونلتُ جائزة أفضل ممثل عن مسرحية «المسرحية تستمر» وجائزة أفضل ممثل أيضاً في مسرحية «هاملت» كما شاركتُ في مهرجان حمص المسرحي ومهرجان اتحاد شبيبة الثورة ومهرجانات نقابة الفنانين والمهرجان في مدينة كربلاء العراقية من خلال مسرحية «شكسبير ملكاً» .

***أين تجد المسرح السوري على الصعيد العربي؟ وأين تكمن معاناته؟**

**المسرح السوري حقق بصمة واضحة في مسيرة المسرح العربي، حيث بدأ متميزاً واستمر وتمكن من الحفاظ على تألقه وتفوقه، وأعتقد أنه من أهم المسارح العربية، وهذا لا يعني نكراني لمسارح وتجارب الآخرين مثل المسرح في مصر والعراق وتونس، لكنه يعاني من أزمة النصوص، حيث جودة النص غير متوفرة باستمرار رغم وجود النصوص العالمية التي أعتقد أنها استُهلكت إلى حد ما، ونحن بحاجة ماسة إلى كتّاب مسرحيين محليين .

***هل حاولتَ خوضَ تجربة الكتابة للمسرح؟**

**حاولتُ أكثر من مرة، لكنني لم أنجح في ذلك، ولم أجد نفسي مقنعاً فيما كتبت، ولم تتوفر عندي الشروط اللازمة لذلك مثل الموهبة الفطرية ومعرفة قواعد اللغة وإدراك دلالات الكلمات، ولا أتقن مهارات المزج بين العامية والفصحى وغير ذلك من الشروط التي يجب توفرها في الكاتب المسرحي.. وهنا أود الإشارة إلى نجاحي في تجربة واحدة فقط، حيث كتبت نصاً بعنوان «الروزانا» تناولت فيه قصة هذه الأغنية الشهيرة، وأعتقد أنه يستحق أن يرى النور .

***والإخراج؟**

**لم أقم بأي عمل مسرحي من إخراجي، ولديّ وجهة نظر خاصة بذلك، فالعمل الذي سأقوم بإخراجه يجب أن يكون مضمون التميز ويشار إليه ويضاف إلى رصيدي، ولم تتوفر لي حتى الآن العناصر الكفيلة لخدمة مشروعي من حيث النص والتمويل، لكن هذا الأمر سيبقى نصب عينيّ في مشاريعي القادمة .

***وماذا كانت آخر مشاريعك على صعيد التمثيل؟**

**مسرحية «كلب الآغا» تأليف ممدوح عدوان إخراج فايز صبوح ومسرحية «المسمار الأخير» تأليف كلاديس مطر إخراج لؤي شانا .

***ماذا تحدثنا عن الحركة المسرحية في مدينة اللاذقية؟**

**إذا تحدثنا عن المسرح اللاذقاني سابقاً نجد أنه كان أكثر حيوية وعطاء، حيث كانت الفرق الفنية منتشرة على مساحة واسعة وتغطي المحافظة بالأعمال المسرحية على مدار العام دون انقطاع، وكانت عدة جهات رسمية تتبنى هذه الفرق مثل اتحاد العمال واتحاد الفلاحين وشبيبة الثورة، بالإضافة إلى الأندية الثقافية الداعمة للحركة المسرحية مثل نادي العمل الثقافي، النادي الموسيقي، نادي توجيه الناشئة، أما الآن فأصبحت النشاطات مقتصرة على وزارة الثقافة وبعض أعمال المسرح الجامعي ونقابة الفنانين وعدد قليل من الفرق الخاصة .

إلى أي حد تجد أن المسرح السوري استطاع أن يواكب موضوعة الحرب على سورية؟

**التجارب المسرحية عن الحرب على سورية حاضرة، لكنها ربما لا تفي بالغرض لأن تأريخ الحرب على سورية فنياً يحتاج إلى مجلدات وكم هائل من الأعمال المسرحية وغيرها، ومع ذلك فقد برزت عدة أعمال مسرحية هامة في اللاذقية، وما زلنا بحاجة إلى الكثير من الأعمال .

في ضوء تجربتك المسرحية الواسعة ما هي مقترحاتك لتطوير المسرح السوري؟

**أتمنى زيادة الاهتمام بهذا الفن من خلال الاهتمام بالشباب ومسرحهم لأن عليهم تقع مسؤولية المحافظة على هذا الفن، والعمل على تشجيع الكتّاب المسرحيين بدعمهم معنوياً ومادياً، وإدراج ثقافة المسرح في المناهج الدراسية، وزيادة اهتمام وسائل الإعلام والصحافة بنشر أخبار المسرح باستمرار، وأن تكون هناك ورش مسرحية للبحث عن مواهب حقيقية في التأليف والتمثيل والإخراج، والعمل على تعزيز الثقة بين الجمهور والمسرح .

ما هي أحبّ الأعمال المسرحية التي شاركتَ بها إلى قلبك؟ وما هو الدور الذي مازال يداعب خيالك؟

**أحب الأعمال هي «هاملت يستيقظ متأخراً» حيث شعرت من خلاله بالتواصل الوجداني مع الشخصية التي لامست شخصيتي الحقيقية في أكثر من جانب، ولكني ما زلتُ أطمح بتجسيد شخصية الملك لير لأنها شخصية تعيش حالات متعددة ومتنوعة من شأنها أن تظهر إمكانيات الممثل وقدراته الإبداعية على الخشبة، وما زلت أبحث عن عالم يحكمه المسرح لأن الحياة لا تستقيم إلا به ومعه .

يمتلكها شغفٌ بالمسرح

الفنانة المسرحية تماضر غانم: سعد الدين بقدونس معلمي الأول

ســـلوى صالـــــح

بعد تجربة امتدت لأكثر من عشرين عاماً تجد الفنانة المسرحية تماضر غانم نفسها متورطة في عوالم التربية الترفيهية للأطفال من خلال مسرحَي الطفل والعرائس، عوالم تشبهها وتؤمن بها لتحقيق أهداف سامية ما يجعلها تفتخر بأنها ممثلة مسرح للأطفال وإن كانت لاتزال تشعر بالرهبة كما في أول وقفة على الخشبة حتى الآن، مستذكرة كيف كان أستاذها الفنان الراحل سعد الدين بقدونس يطمئنها ويقول لها إنه أمر طبيعي، فكل ممثل لا بد أن يشعر بالرهبة قبل الوقوف على الخشبة، وقد يشعر أنه نسي كل شيء أو يشعر بالعطش أو الارتباك، ولكن طالما كان متمكناً من أدواته فسيستعيد ذاكرته الانفعالية بمجرد وقوفه على المسرح ومواجهة الجمهور.

حياتكم الباقية نص وإخراج سهير برهوم

تمتلك تماضر غانم المولودة في العام ١٩٧٧ مقومات تجعلها تخوض تجربة مسرح الطفل المعقدة بكل أبعادها، متخطيـة كلّ العوائـق والصعوبات من خلال ما تتحلى به من روح طفولية ومقدرتها على إخراج الطفل الذي يعيش بداخلهـا والتقرب مـن الأطفـال واحترامهـا لكينونتهم وإدراكهـا لمشاعرهـم وطريقـة تفكيرهـم بشـكل كبير، بالإضافة إلى امتلاكهـا أدوات الوقوف على المسرح حتى برعت في مسرح العرائس بالتـوازي مع عملها في المسرح العسكري الذي لن تتخلى عنه ولا يمكن أن تتركه أمام أية مغريات من باب ردّ الجميل لجنود الوطن .

يسكنهـا الشغـف بالمسـرح إلى درجـة أنهـا تعتبره مزارهـا الخاص، فعندما تشعر بالضيـق تلجأ إلى صالة القباني حتى لو كانت فارغة وخالية من العروض، وكثيراً مـا كانت تطلـب من العاملـين في المسـرح أن يفتحوا لها الصالة لتتنفـس داخلها بعمق، تجلس فيها بعض الوقت، تتنقل بـين الخشبة والمقاعد وتشم رائحة خاصة تُشعرها بالراحة والسكينة .

مسرح الطفل

في لقـاء «الحياة المسرحية» معهـا تتحدث الفنانة تماضـر غانم عـن هواجس مسرح الطفـل الذي يفتقر إلى الإمكانيات المادية مـن أجل تحقيق عنصر الإبهار لشدّ الطفل إلى المسرح في عصر مغريات التكنولوجيا، ولكي نقـدم عملية متكاملـة للطفل علينـا أن نحقق له متعـة الفرجة من خـلال الإضاءة والملابـس والديكور والصورة والحركة والحكايـة باللغة التي يفهمها بعيداً عـن الوعظ والارشـاد المباشر.. مسـرح الطفل عندنا مظلوم، وهو بحاجة إلى دعم مادي، كما هو بحاجة إلى مساواته مع مسرح الكبار لجهة التمويل والمخصصات المادية، أمـا بالنسبـة للممثـل فـإن المـردود المادي لا يغطي أجور المواصلات، حتـى صرنا نسمي المسرح أبو الفقـر، فأينما وجِد فنان فقير نعـرف أنه ابن مسرح، ولكن شغفنا بالعمـل في هذا المجال يجعلنا نستمر دون التفكير بالمردود المادي .

الخادمات نص جان جينيه
إخراج قصي قدسية

وعن الفرق بين مسرح الكبار ومسرح الطفل بيّنت غانم أن الأخير فيه جهد أكبر للممثل : «وأنا يهمني أن أكسب الطفل لأنه صريح في آرائه وردّات فعله، بينما الكبار يجاملون الممثل، وأحياناً يدخل الطفل إلى الكواليس ويقول لي أو لغيري إنه لم يحب الشخصية أو أن التمثيل كان رديئاً، هكذا بمنتهى الصراحة» .

تتلمذت تماضر غانم على أيدي أساتذة كبار في المسرح السوري، منهم الفنان الراحل سعد الدين بقدونس الذي تعتبره معلمها في المسرح الشعبي، كما علّمها ضرورة التوفير من مصروفها الخاص لشراء الكتب المختصة بالمسرح والاطلاع على الثقافات العالمية، فعوَّضت عن عدم تمكنها من الدراسة الأكاديمية بجهودها الشخصية في هذا المجال، وقرأت كثيراً عن النجوم العالميين وتجاربهم المسرحية، كما اطّلعت على كتب متخصصة بعلم النفس لكي تفهم نفسيات الأطفال وتعرف دواخلهم، كما تتابع برامجهم على اليوتيوب وتبحث عن المعلومات المتعلقة بهم، وهي حريصة على اقتناء مجلة «الحياة المسرحية» والاطلاع على مواضيعها القيّمة : «كثيراً ما كان ينصحني سعد الدين بقدونس بذلك، وكنتُ أحلم باليوم الذي ستكتب فيه هذه المجلة عن أعمالي المسرحية» .

يقول لها المعنيون بالمسرح إن لديها رؤية إخراجية، لكنها تخشى خوض هذه التجربة رغم أنها خلال البروفات تقترح على المخرج بعض الاقتراحات، وربما تقدم عملاً من إخراجها يوماً ما للمسرح المدرسي مثلاً، أما في الكتابة فكانت لديها محاولة واحدة، إذ كتبت سهرة تلفزيونية بعنوان «أرض محبة» أخرجتها سناء حمود، ولكنها تتهيب الكتابة للأطفال لكونها تحترم عقل الطفل ورأيه الصريح الواضح .

جديدها

وتحدثت تماضر غانم للمجلة عن أحدث أعمالها، مسرحية «حيلة العنكبوت» التي قُدمت في حزيران ٢٠١٩ على مسرح القباني، وهو العمل الثاني الذي تشارك فيه للكاتب المسرحي جوان جان والعمل الثالث مع المخرج غسان الدبس، والمسرحية عبارة عن حكاية تدور حول حيوانات تعيش في مزرعة، وبالصدفة تلتقي مع خروف

سلمى والغيلان نص وإخراج رشاد كوكش

ضائـع فتعمل الحيوانـات علـى إعادته إلى أمـه، وتركّز الحكايـة على فكرتين أساسيتين هما التعاون والصداقة، وإيصـال هذه القيم النبيلـة إلى الطفـل بأسلوب غنائي ترفيهي .

وكانت قد شاركت في النصف الأول من العام ٢٠١٩ بعدة أعمال في مسرح العرائس، ومنها «الحطاب الطيب» و«موزاييك» هذا المسرح الذي برعت فيه حتى صار جزءاً محبباً من حياتها المسرحية .

مسرح العرائس

في العـام ١٩٩٩ وبعد أن حضـرت تماضر غانم مسرحية عرائس كمتفرجة شعرت بما يشبه التحدي لدخول هذا المجال الجميل، فالتقت بالمخرجة سلوى الجابري وعبَّرت لها عـن طموحها بالعمل في مسرح العرائس، فرحبت بها وشجعتها وأتاحت لها الفرصة للتـدرب للدخـول في أجـواء العمـل، وفي البروفـات تعرفت على الفنانين محمد خير عليوي وعبد الوهاب الحسكـي وتيريز أشقر وأندريه خاروف ولينا قاسم، وتدربـت على أيديهم : «سلوى الجابري علمتني كيف أنقـل إحساسي الداخلي من يدي إلى الدمية، وكانت تقول لي : إذا الطفل لم يصله الإحساس سيتجاهلك، وهكـذا بـدأتُ أستمـع إلى الحـوار المسجـل وأمسك الدميـة.. في البداية استسهلـتُ الأمر، لكن اكتشفت صعوبتـه فيما بعد، وعرفت مع الوقـت أن الفنان إذا لم يعـطِ من روحـه وذاته لا يمكـن أن ينجح، ولذلك نسميـه «ممثل إحساس» فهو ينقـل حسَّه إلى الدمية ثـم إلى الخشبـة ليتلقاه الطفل بمحبـة، ووصلتُ إلى قناعـة بأن العمـل في مسرح العرائـس يتطلب جهداً أكـبر مـن العمل في مسـرح الطفل، فليـس سهلاً أن تتحـول الدمية مـن شيء جامـد إلى شـيء يتحرك ويحس، وكذلك حركـة الشفاه يجـب أن تتطابق مع صـوت الممثل الذي يتكلم أو مع صوت المدبلِج، وكانت المخرجة سلوى الجابري تخصني بالأدوار الكوميدية الصعبة لأنها اقتنعت بموهبتي، وهذه الثقة بموهبتي شجعتني أكـثر للعمل في مسـرح العرائس حتى صار هاجسـي وشغفـي، وكم تكون سعادتـي كبيرة عندما

ضيف الدب نص بيان الصفدي إخراج غسان الدبس

أسمع ضحكات الأطفال وتفاعلهم مع مشهد أو حركة أقـوم بها، كما يسعدني دخول الأطفال إلى الكواليس بعـد انتهاء العرض ليسألوا عن شخصية دمية معينة أحبوها وتأثروا بها» .

وعـن كواليـس مسـرح العرائس قالـت إن هناك فنانـين مختصين بتصميـم دمى العرائـس، ثم تقوم الورشـات بتنفيذها.. أبو عبدو جركس مثلاً كان ممن يصنعـون الدمـى، وكان يشاركنـا في تجاربـه على كل دمية يصنعها إذا كانت ثقيلة أم مزعجة أثناء حملها.. منور عقاد وإيمـان عمر أيضاً كانتـا تصنعان الدمى، والمواد المطلوبـة هي الجبصين والقماش والستيريوبور والخشـب والاكسسـوارات والخيطان، والملفـت أن كل الدمـى التي صُنعـت في الأعمال السابقـة تم عرضها في بهـو مسـرح العرائـس لكي يراهـا الأطفـال أثناء دخولهـم إلى المسرح مع أجـواء الموسيقا والأغاني، ما يحقـق المتعة البصرية والتفاعـل الإيجابي مع عناصر المسـرح.. وتميـزت في هـذا المجـال هنـادة الصبـاغ التي صممـت الدمى لمسرحية «موزاييـك» من تأليفها وإخراجهـا، وكانت دمى مميزة جـداً، وخاصة الدمية الشبيهـة بالفنانـة فـيروز، مـا أذهـل الحضـور مـن الأطفال وأهاليهـم، وكان يحركها من الخلف ممثلان اثنـان بمهارة عالية، أخذ منهمـا التدريب وقتاً طويلاً أثناء البروفات، وتجربة هنادة تستحق التوقف عندها والإضـاءة عليها، وهي تقـوم بورشات عمل تدريبية في مجال تصنيع الدمى بين فترة وأخرى .

المسرح العسكري

وبالعـودة الى البدايـات تقـول تماضر غـانم إن انطلاقتهـا كانـت عام ١٩٩٧ مـن المسـرح العسكري بدمشـق، وهو مسرح تأسـس في الستينيات من القرن الماضي، ومن مؤسسيـه الفنانان سعد الدين بقدونس وبسـام لطفـي وشاركتْ غـانم في تقـديم أعماله على مسـرح صالـة ٨ آذار بدمشـق، بالإضافـة إلى تقديم أعمال مسرحيـة جوالة لجمهور مـن عناصر الجيش يصل أحياناً إلى ١٥٠٠ مقاتل من عزف ورقص شعبي وتمثيل مَشاهد مسرحية توجيهية مستوحاة من صميم حياتهـم اليوميـة، ويتم تقديم العروض الجوالة على

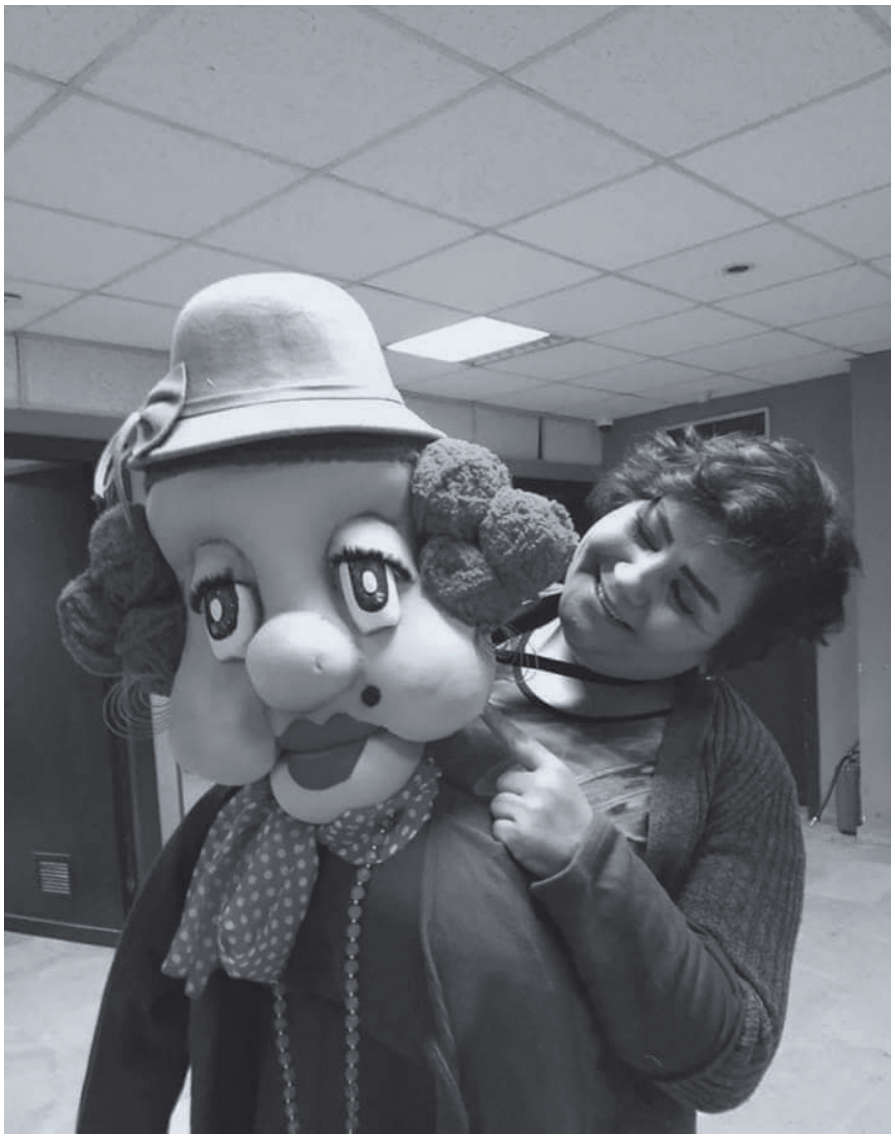
تماضر غانم مع أسرة مسرحية دو ري مي

مسرح متنقل عبارة عـن عربة كبيرة صنعها مهندس سـوري بجهـود محليـة وتحتوي علـى خشبـة مسرح وديكـور وإضـاءة، وفيهـا غـرف للممثلـين وكواليس، وخلال فترة الحرب على سورية شاركت تماضر غانم في تقديم أعمـال مستوحاة من واقـع الحالة النفسية للمقاتلين ومعاناتهـم بهدف رفع معنوياتهم والإضاءة على حالات خاصة يمرون بها وتوجيههم نحو الأفضل : «واليـوم يتعـذر الوصـول إلى بعض المناطـق التـي يتواجـد فيها الجيش بسبب المعارك مـع التنظيمات الإرهابيـة، إلا أننا تمكنّا من الذهاب إلى ريف دمشق بعـد تحريره، كما قدمنا عروضـاً لجرحى الجيش في طرطوس ومصياف، بالإضافة إلى عروض للمتقدمين الجـدد من أجـل تشجيعهـم، وللجنـود الذين مضت أشهـر لم يروا فيها ذويهم ولم يروا أية مظاهر للحياة المدنية كونهم في مناطق مقفرة أو صحراوية» .

وكشفت تماضـر غانم أنها قبـل سنوات فكرت في ترك المسرح العسكري والانتقال إلى مسرح آخر، أمـا الآن فلا يمكـن أن تتركه أمام أيـة مغريات من بـاب الوفـاء لجنود الوطن : «أقل مـا يمكن أن أقدم شيئـاً للوطن عن طريق الفن المسرحي وأقول : شكراً لحماة الديار» .

الصعوبات

لم يتوقف مسرح الطفـل والعرائس طيلة سنوات الحـرب على وطننا، حتـى الأطفال كانـوا متحمسين لحضـور المسرحيـات، وهذا مفيـد بالنسبـة لهم، إذ يجـب أن يواجهـوا جـو التوتـر بحضـور المسرحيات والفنـون الأخرى : «أذكر عند تقديم مسرحية «سلمى والغيلان» مـن إخراج رشاد كوكش عام ٢٠١٣ وكذلك في مسرحيـة «الملك شرحبيل والفتـى النبيل» للمخرج مأمـون الفـرخ عـام ٢٠١٦ كان المسـرح ممتلئـاً في تحـدّ كبير من قبـل الممثلين والأطفـال، أما البروفات والتحضيرات فهي التزام يومي لمدة شهر ونصف قبل كل عمـل، والصعوبة تكمن في ضبـط الوقت المناسب لـكل فنان مع وقـت البروفـات لكون معظـم الفنانين يعملـون في مجالات أخرى كالإذاعـة والدوبلاج، ومن



الصعوبـات أذكر أننا عندما قدمنـا عملاً من إخراج رشـاد كوكش كان الأداء فيـه على الركبتـين لمدة ٣٥ دقيقـة بسبـب وجود ضـوء شاشـة الإسقـاط فوقنا، وكان مـن أصعـب العروض، وهذا يستدعـي أن يتمتع الممثـل المسرحـي بلياقة بدنية عاليـة لكي يجيد جميع الحـركات الصعبة علـى المسـرح، وجيد أننـي أتمتع باللياقـة رغم بدانتي، إذ لم يكن جسمي الممتلئ عائقاً في عملي أبداً، بل أستطيع القول أن بدانتي خدمتني في كثـير من الأدوار التي أديتُها، ولم أفشل مرة في إخفاء جسمي خلف الدمية حتى ولو كانت صغيرة، إلى درجة أننـي لعبتُ مـرة دور سنجاب صغـير وتخفيتُ خلفه، وكان هذا تحدياً لمن يعتبر بدانتي عائقاً أمام عملي» .

وتسترجـع تماضـر غـانم عرض «الـوردة البريـة» عندمـا قامـت المخرجـة سلـوى الجابري بتجربـة مختلفـة، فقـد ألبست جميـعَ الممثلين زياً أسـود خلف الدمـى، وكان يتوجـب تقـديم العرض دون أن يظهـر أيّ جـزء مـن الممثلين رغم حركتهم المتواصلة، فإذا ظهر جزء مـن الممثـل فإنـه يُعتـبَر ممثلاً فاشلاً، إذ يجب أن لا ينتبـه الطفـل أن هناك شخصـاً وراء الدميـة، وهنا تكمـن صعوبة الأداء في هـذا العرض : «وفي عرضنـا الأخـير «حيلـة العنكبـوت» اضطررنا إلى ارتـداء ملابـس سميكـة في طقـس الصيف الحار، لذلـك يحزننـي أننـي لم أتمكن من أخذ الصور مع الأطفال بعد العرض لأنني كنتُ أخلع ملابس الشخصية بسرعة» .

المسرح الخاص

عملـت تماضـر غـانم في المسـرح الجـوال الخاص، فوصلت إلى قرى نائية لا يعرف أطفالها شيئاً عن المسرح أو الفنون الأخرى : «للأسف قبل سنوات توقف هـذا المسرح الخاص، ماعدا تجربة متواضعـة قمنـا بهـا بواسطـة مسـرح الكارافان الجـوال، وهو عبارة عن وسيلة نقـل تنقل الممثلين مـع الديكور والملابـس وخشبة مسـرح تجول على

المناطـق النائية في المحافظات كديـر الزور مثلاً، ويكـون الاعتماد الأكـبر فيه على مفهـوم الممثل- النجـم، فكنـتُ مـع الفنـان أندريه سـكاف الذي أسعـد الأطفـال بحضوره كونـه معروفاً من خلال الدراما التلفزيونية، وهم نادراً ما يلتقون بالممثلين النجوم بسبب بعدهم عـن العاصمة، كما اشتغلتُ مع الأمانة السورية للتنمية «أنيميشن مسرح» لأول مرة في سورية عام ٢٠١٠ وقدمنا عروضاً في ريفَي اللاذقية وحلب، وكان دوري أن أحرك شخصيات الأنيميشن على شاشة المسرح بواسطة الماوس، ما أثار انبهار الأطفال بشكل كبير، وأنا بدوري أحببتُ هذا النـوع من الأعمـال، ولكن ظـروف السنوات الأخـيرة أدت الى توقـف هذه التجربـة الجميلة، كما كانت لي تجربـة أخرى في المسرح الخاص مع المخرج الراحل هشام نشواتي، حيث قدمنا عرضاً للأطفـال في طيبـة الإمـام بريف حمـاة، وقدمنا العمـل عدة مرات من الصبـاح حتى المساء بشكل متواصل وسط إقبال كبير مـن الأطفال والكبار.. لـديّ مآخـذ عديدة علـى المسرح الخاص أهمها أنـه لا يهتم باللغـة العربية الفصحـى في الحوار، وأحيانـاً هناك كلمات مبتذلة وسوقية ليس مكانها المسرح، بالإضافة الى الاستسهال في كتابة النص بالعاميـة، وأتمنى أن يكون لدينا في سورية مسارح خاصة كثيرة» .

تعتـز الفنانـة تماضـر غـانم بـكل أعمالهـا المسرحية، وأحبت العمل مع جميع المخرجين الذين تعاملـت معهم في مسـرح الطفل مثل عبـد السلام بـدوي وبسام ناصر وغسان الدبس ورشاد كوكش، وإن كانت لـكل منهم طريقتـه في الإخراج، وتتمنى غانم أن تستمر العروض المسرحية وأن يبقى المسرح مفتوحـاً للأطفـال وأن يتـم تقـديم الدعـم المادي اللازم له وتفعيل المسـارح في المراكز الثقافية، وأن يعـود مهرجان دمشـق المسرحي ومهرجـان المحبة ومهرجان الشبيبة المسرحي .

ولأن المسـرح هو أبو الفنون ترى تماضر غانم أنه يتوجب النهوض به من خلال كتابة النص الجيد وعدم الاستخفـاف بالعمليـة المسرحيـة ككل : «سابقـاً كان المسرح حلمـاً لأي ممثل، وخصوصـاً المونودراما التي يجـب أن تُسنَ عروضها لممثل لـه باع طويل في المسرح كزيناتـي قدسية وعبد الرحمن أبـو القاسم لأنها من أصعـب الأنواع، لكن ما نراه حالياً هو إسنادها أحياناً لممثلـين مبتدئين.. إن المسرح هو معيار ومقياس نجاح الفنان والاختبار الحقيقـي للموهبة، فكم من النجوم عرّتهـم الخشبة وأظهرت زيف نجوميتهم، وأنا عملتُ مـع نجوم كبار كانوا يظنـون العمل على المسرح سهلاً لكنهـم فشلوا، ومن تحبـه الكاميـرا التلفزيونية ليس بالضـرورة أن تحبه الخشبة، والعكـس صحيح أيضاً، ووجـود الجمهـور يكشـف الفنـان الحقيقـي، أما في مجـال النقد المسرحي فهناك تطفل من نقاد السينما والدرامـا التلفزيونية على مسرح الطفـل لعدم وجود نقـاد مختصين بهذا المسـرح، ولا توجد موضوعية ولا أخلاق نقدية في هذا المجال» .

وحول موضوع اقتباس النصوص المسرحية قالت تماضـر غـانم : «لا أدري لمـاذا لا تلقـى المسرحيـات المكتوبة محليـاً الاهتمام من قبل الجمهور كما تلقاها المسرحيـات المترجمـة، فمثـلاً شاركـت مؤخـراً في العمـل المسرحي «حياتكم الباقيـة» من تأليف الفنانة سهير برهـوم وهو كوميديـا سوداء يـدور موضوعها حـول الحـرب على سوريـة، لكن قسماً مـن الحضور لم يستسـغ ذلـك بحجـة أن الموضـوع أصبـح قديماً ويريـدون موضوعاً بعيـداً عن الواقـع، وربما اعتادوا علـى ذلك، في حـين أنهم يتقبلـون العمـل المحلي في الدراما التلفزيونية مع أنه لدينا نصوص جيدة لكتّاب مسرحيين سوريين» .

محمد بري العواني يستحضر الكاتب المسرحي اللبناني ابراهيم الأحدب

من هو الكاتب المسرحي اللبناني **ابراهيم الأحدب**؟ وما هو مسرحه؟ ولماذا لم يأخذ حقه كباقي رواد المسرح رغم كثافة إنتاجه المسرحي؟

للإجابة على هذه التساؤلات أقام فرع حمص لاتّحاد الكتّاب العرب في شهر أيار الماضي محاضرة للباحث المسرحي **محمد بري العواني** بعنوان «الشيخ ابراهيم الأحدب مسرحياً».

أشار أ.**العواني** في بداية محاضرته إلى أن **ابراهيم الأحدب** هو واحد من رواد النهضة، ولِدَ في مدينة طرابلس عام ١٨٢٦ وتوفي في العام ١٨٩١ وأمضى حياته متنقلاً بين الفقه والتشريع والكتابة المسرحية، فكتب عشرين مسرحية، وتلقى علومه الشرعية والفقهية على يد مفتي طرابلس وتصدى للتدريس فيها وفي بيروت، وشغل في بيروت منصب نائب في المحكمة، ثم صار رئيساً للكتّاب فيها وعُيّن نائباً في ولاية بيروت ونهض بالتعليم وله أكثر من ثلاثة وعشرين كتاباً في اللغة والأدب والمقامة والشعر والبلاغة.

ويتابع **العواني**: «تُعدّ مسرحيات **الأحدب** نموذجاً للمسرح الغنائي الذي بدأه **مارون النقاش** وتبلور على يدي **القباني** الذي قدم له مسرحيات «ديك الجن الحمصي-المعتمد بن عباد-ابن زيدون مع الأميرة ولادة» وغيرها.. وتقوم مسرحيات **الأحدب** على نظام تعدد الفصول (أربعة أو خمسة فصول) وكل فصل ينقسم إلى عدة وقائع أو مشاهد، ويتجدد المشهد مع دخول شخصية جديدة دون تمهيد، وخاصة الأماكن التي تتضمن أمكنة للنساء، ويحرص **ابراهيم الأحدب** على تقديم شخصيات قليلة في الواقعة الواحدة، وفي الأغلب تكون الشخصيات الثانوية كالحجّاب والرسل والمضافة إلى المشهد وشخصياته

بسيطة ونمطية وذات وجه واحد وبعد نفسي واحد وهدف فكري واحد، وبالتالي فهي شخصيات ساكنة لا تتطور بسبب عدم وجود صراع درامي بينها» .

ويقول **العواني** إن الحبكة تظهِر ضعفاً عاماً عنده رغم أنها تسير وفق النظام التقليدي : بداية ووسط ونهاية، أو تمهيد وعقدة وحلّ، وسبب هذا الضعف برأي

ابراهيم الأحدب

العواني هو الافتقاد إلى صراع درامي بين الشخصيات المتناحرة، علماً أن الشخصيات المتناحرة يشار إليها في المسرحية غناءً أو شعراً، ويضيف **العواني** :

«مشكلة **الأحدب** الدرامية هي أنه لا يوجد عنده توصيف للأمكنة والأزمنة في نصوصه التي تكثر فيها مجالس الغناء واللهو والطرب، وتعوّض هذه العناصر ضعف الحبكة الدرامية وتطورها وتطور شخصياتها، وبلغ مجموع الألحان في مسرحياته الأربع الموجودة بين أيدينا ١٧٥ لحناً الأمر الذي يؤكد أن **الأحدب** كان يميل إلى الموسيقا ليدعم موضوع الحب ويدافع عنه متابعاً في ذلك مسيرة **أبو خليل القباني** ويستخدم **الأحدب** أسلوب عصره في السجع في معظم نصوصه، ويكتب نصوصاً جديدة لمجالس غنائه على عروض وأوزان ومقامات موشحات سائدة في زمنه، لكن هذه اللغة تبدو ركيكة بالقياس إلى لغة شعره، و**الأحدب** يكتب مسرحياته بالفصحى فقط ويضمنها الكثير من مصطلحات البلاغة والنحو والصرف ضمن حوارات الشخصيات، كما تحتوي على الكثير من الشعر الذي ألّفه **ابراهيم الأحدب** .

عقدة التمثيل عند توفيق الحكيم

د.حورية محمد حمو

ولِدَ توفيق الحكيم في مدينة الإسكندرية المصرية عام ١٨٩٨ من أم تركية الأصل، صارمة متزمتة، ومن أبٍ مصريّ كان يعمل وكيلاً للنائب العام، ثم قاضياً مستشاراً، والتحق بعد إتمام تعليمه العام بكلية الحقوق وحصل على ليسانس القانون عام ١٩٢٤ وأُبعد عن الجو الفني في مصر وأُرسل إلى فرنسا للحصول على درجة الدكتوراه، وهناك اتصل عن قرب بالفنون والآداب العالمية، لاسيما الأدب الفرنسي، وعاد إلى مصر في العام ١٩٢٧ أي بعد ثلاث سنوات من إقامته في فرنسا دون الحصول على درجة الدكتوراه، وبعد عودته تقلَّد مجموعة من الوظائف، إذ عمل وكيلاً للنائب العام في المحاكم المختلفة في الإسكندرية لمدة عامين (١٩٢٧-١٩٢٩) وانتقل من القضاء المختلط إلى القضاء الأهلي عام ١٩٢٩ وفي العام ١٩٣٤ انتقل من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية ليعمل بها مديراً للتحقيقات، ثم انتقل إلى الشؤون الاجتماعية عند إنشائها عام ١٩٣٩ وتولى فيها مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، ثم استقال من وظيفته الحكومية عام ١٩٤٣ ليعمل في جريدة «أخبار اليوم» التي نشر على صفحاتها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية، ثم عاد ليعمل مديراً عاماً لدار الكتب عام ١٩٥١ وعندما تمّ إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٥٦ عُيّن فيه عضواً دائماً متفرغاً بدرجة وكيل وزارة، وفي العام ١٩٥٩ عُيّن مندوباً مقيماً للجمهورية العربية

المتحدة لدى منظمة اليونسكو في باريس، لكن فترة إقامته هناك كانت قصيرة، إذ عاد إلى القاهرة ليعمل عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى كما كان .

توفي الحكيم في القاهرة عام ١٩٨٨ وتحدثُنا سيرته الذاتية بأنه كان ميالاً للفن، محبّاً للموسيقا منذ نعومة أظفاره، وعندما شبّ عن الطوق بدأت ميوله تظهر للاشتغال بالمسرح، لاسيما أن عوامل متعددة أسهمت في تنمية هذا الميل والتشجيع عليه، فكتب في المرحلة الدراسية التي أمضاها في كلية الدراسات القانونية وما قبلها بقليل مجموعةً من المسرحيات بالحجم الكبير، وكانت المسرحية الأولى بعنوان «الضيف الثقيل» أواخر العام ١٩١٩ إذ استوحى فكرتها من وحي الاحتلال البريطاني الذي رمز إليه بالضيف الثقيل الذي كان قد جثم على صدر الشعب المصري فترةً من الزمن، ثم كتب مسرحية «خاتم سليمان» عام ١٩٢٣ وهي مسرحية غنائية، وضع منظومة الألحان فيها مشاركةً مع صديقه مصطفى ممتاز[١] ثم مصّر مسرحية «العريس» وهي مسرحية كوميدية خالية من الألحان وقدّمها مع مسرحية «خاتم سليمان» إلى فرقة عكاشة بهدف تجسيدها على خشبة المسرح، ذلك أن طلعت حرب الذي يعدّ أول مستثمر لأول بنك في مصر أنشأ مسرح الأزبكية على الطراز العربي، واشترط أن يكون التمثيل فيه لمسرحيات مصرية وعربية، وأعلن أنه إذا لم يكن بدٌ من نقل موضوع أجنبي فليعرض ممصَّراً أو معرَّباً، أي مقتَبساً.. وكتب توفيق الحكيم أيضاً مسرحية «المرأة الجديدة» ذلك أنه كان من معالم ثورة العام ١٩١٩ أن المرأة شاركت فيها لأول مرة في تاريخ مصر مما كان يبشر بقرب تحقيق أحلام قاسم أمين في مطالبته بالسفور وببعض الأفكار التي طرحها حول مستقبل المرأة، وكان لتوفيق الحكيم أفكار معيّنة أراد أن يبرزها في مسرحية تتحدث عن المرأة الجديدة[٢] .

وهكذا فإن توفيق الحكيم بدأ بكتابة المسرحية، وإن لم تكن تلك المسرحيات ناضجة فنياً لكنها تبقى محاولات تمثل عصرها وتثبت أن الحكيم كان ضالعاً في كتابة المسرحية وموهوباً في كتابة الحوار، بل إنه كان ميالاً لكتابة المسرحية أكثر من أي فنّ آخر، وقد أيقن هذا الأمر في ذاته وأدرك أن حبّه للمسرح لا يجاريه حبه لأيّ نوع أدبي آخر، إذ سأل نفسه يوماً عن السرّ الذي جعله يبدأ بكتابة المسرحية دون غيرها من الفنون الأخرى فوجد أن شيطان الفن عنده «قد ارتدى ثوب التمثيلية قبل أن يلتفت إلى ثوب القصيدة الشعرية، ولمّا حلّ فيها كمُن واستقرَ ولم يعد يفكر في الخروج إلى غيرها من أثواب وأشكال»[٣] وكأن هذا الفن قد تأصل في داخله منذ مراحل حياته الأولى، ويُذكر أن توفيق الحكيم عندما أُوفد إلى باريس في بعثة علمية لدراسة القانون قد غرق في آداب الأمم كلها وفلسفاتها وفنونها، إذ يقول: «لم أكن أسمح لنفسي أن أجهل فرعاً من فروع المعرفة لأني كنتُ أعتقد أن الأديب في عصرنا الحاضر يجب أن يكون موسوعياً[٤] أي أن يلمّ من كلّ علم بطرف، لكن مع نهمه الشديد للقراءة وحبّه للمطالعة ومحاولته تحصيل كلّ أنواع المعرفة إلا أنه اعترف أن قراءته في القصص التمثيلي كانت الأكثر غرابة، وقد أوضح ذلك في رسالة أرسلها إلى صديقه أندريه يقول فيها : «أما قراءتي في القصص التمثيلي فهي أعجب شيء فعلتُه.. لقد قرأتُ كما أخبرتُك ذات مرة «المكتبة المسرحية» La librairie theatral فأنا كنت أراسلها من مصر قبل نزوحي إلى فرنسا، وكانت هي أول حانوت دخلتُه، إذ دخلتُ باريس فجعلتُ أختلف إليها أياماً طويلة، أطالع صفوف كتبها صفاً صفاً»[٥] وهذا يبرز بوضوح أن الموهبة المسرحية التي امتلكها وأن حبّه لهذا الفن جعلاه يبدأ حياته في باريس بالاطلاع على الثقافة المسرحية قبل غيرها من الآداب والفنون، وقد حاول الحكيم مراراً وتكراراً أن يبرر سبب انجرافه إلى الفن المسرحي دون غيره من الفنون الأخرى وذلك عندما أشار إلى أن العقلية الرياضية التي تمتع بها وحبّه لقوة البناء في الفن وما يتبعه من قوة التركيز جعلاه يفضّل الحوار عن غيره من أنواع الأدب، بل هذا هو السرّ في عنايته بالحوار التمثيلي في الأدب[٦] وأعلن أن لا شيء يرضي غريزته الفنية مثل الصحة في البناء، سواء كان هذا البناء لهيكل آدمي أو فني، ويرى أن قوة البناء «لا تتمثل فنياً أبرز تمثيل إلا في فن العمارة وفي السيمفونية الموسيقية وفي القصة

التمثيلية»[٧] ولا يحيل الحكيم قضيةَ شغفه بالمسرح إلى عناصر داخلية فحسب، بل يضيف إليها عناصر تعود إلى الطبيعة المسرحية والإرث الذي تلقفه عن والده، إذ يقول: «لعل الطبيعة المسرحية، أي خلق الإنسان من الحوار لا من الوصف، خلقه من واقع كلامه هو لا من واقع وصف غيره هو ما يلائم طبعي.. لماذا؟ أهي الوراثة؟ أهو روح الجدل والمنطق والتركيز ووضع الكلمة في موضعها وحوار النفس وقلق القاضي وميزانه عند والدي.. كل ذلك أقرب إلى روح المسرح»[٨] .

إن حبّه للمسرح لم يكن مصادفةً وإنما هناك عوامل أسهمت في تكوينه ومن ثم تأصيله، ثم يخرج توفيق الحكيم في التعليل من نطاق الخاص إلى النطاق العام عندما ينظر إلى القضية بشكلٍ أعمق وذلك عندما تحدث عن طبيعة الميراث الأدبي العربي فيجعل طبيعة التركيب عند العرب في الشعر والفكر والأدب والبلاغة هي جوهر الفن المسرحي، إذ يقول : «إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر والفكر والأدب والبلاغة هي جوهر الفن المسرحي، وتجعلني دائماً أعتقد أن السليقة العربية هي سليقة مسرحية»[٩] ذلك أن توفيق الحكيم كان قد برر عدمَ وجود المسرح عند العرب القدماء بأن الظروف لم تتهيأ لهم كما تهيأت لليونانيين، لذلك لم يستطيعوا أن يؤسسوا مسرحاً شبيهاً بالشكل المتعارف عليه، إلا أن السليقة المسرحية قد ظهرت عند العرب بأشكالٍ أخرى -كما يقول- ويشير إلى مَشاهد في «رسالة الغفران» للمعري، وإلى قطعٍ من الحوار في «الأغاني» وفي كتابات الجاحظ، وهذا إقرار منه أن طبيعة ميراثنا الأدبي العربي كانت إحدى الأسباب التي جعلته يميل إلى المسرح دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى، لكن مع هذه الطبيعة الحوارية التي تمهد الطريق لكتابة النص المسرحي، ومع هذا الإرث الفني الخاص والعام الذي أشار إليه، ومع ميله المبكر لكتابة النصّ المسرحي دون غيره من الفنون الأخرى نجد أن توفيق الحكيم عندما أرسله والده عام ١٩٢٤ إلى فرنسا للحصول على شهادة الدكتوراه في القانون أمضى وقتاً طويلاً وهو يتقلب بين نوعٍ أدبي وآخر في سبيل البحث عن أسلوبٍ يركن إليه وهو الذي أتقن فن الحوار، ولعل هذا ما لمسناه واضحاً أثناء حديثه مع صديقه أندريه في رسالةٍ خاصة بينهما، إذ يقول فيها : «في باريس انحنى ظهري بمكتبي بشارع بلبور أبحث وأبحث عن ذلك السراب الذي يدعى الأسلوب»[١٠] ذلك أنه في باريس قد بدأ بكتابة الشعر على المذاهب الحديثة، لكنه عدل عن ذلك لأنه لم يجد نفسه في الشعر، ثم بدأ بعدها بتأليف كتاب ضخم عن الفن وتاريخه في ثلاثة أجزاء كما كان مخططاً له، لكن ما إن كتب الخمسين صفحة الأولى حتى مزقها معللاً ذلك بأن أصحاب الاختصاص أولى بكتابة هذا التاريخ، ثم انتقل إلى كتابة الرواية بحجة أن الواجب يقتضي ذلك، إذ نسمعه يقول : «كان الأمر إذن -ولم يزل- فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعاً قومياً وفنياً أقوم به كلما شعرت أن هناك حاجةً إلى الإسهام بجهد، وأن الواجب يدعو إلى المحاولة»[١١] وهكذا كتب رواية «عودة الروح» وهو لا يرجو منها من حيث الشكل إلا المساهمة بهذا الواجب نحو هذا القالب الفني، أما من حيث الموضوع فقد أراد أن يجعلها سجلاً للتاريخ ووثيقةً لشعورٍ على حدٍّ تعبيره.. كلّ هذا وهو يعلم أن موهبة كتابة الحوار هي الأقوى، إذ يقول : «وأعود إلى أوراقي أنكبُّ عليها انكباباً غير حافلٍ بغضب إلهة الحب، معفراً جبيني عند أقدام إلهة الشعر والفن، وإذا بهذا الإله القاسي يهزأ في النهاية بتعبي وكدّي، ويبسم لي قائلاً بلسان مسيو هاب : نعم، نعم، لديك موهبة الحوار، لكن»[١٢] عندها ينهال توفيق الحكيم على كلّ ما كتبه من إبداعات متنوعة بالتمزيق ليبدأ من جديد بكتابات أخرى وأخرى، علماً بأن هذا الإله قد وضع في نفسه جرثومة الشكّ كما يقول، ويرسل رسالةً أخرى إلى صديقه أندريه، لكن هذه المرة من الإسكندرية بعد عودته من باريس يخبره فيها أنه مازال يعاني من مرحلة البحث عن الأسلوب، ذلك أنه وضع نصب عينيه من ناحية المضمون المصادر الثلاثة التي استلهمها فنياً وهي القرآن و«ألف ليلة وليلة» و«الشعب» أو المجتمع : «ولكن الأسلوب، الأسلوب، لطالما شغلتُك

معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه.. أين أجده أخيراً؟ ومع ذلك في وهمي أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر.. لمَ لا يكون هو ذلك الحوار الذي أنفقتُ في ممارسته وقتاً طويلاً؟»[١٣] إذن هو يدرك في قرارة نفسه هذا الميل الجارف إلى الحوار، وما يؤكد لنا ذلك إضافةً إلى ما ذكره سابقاً أنه يشير صراحةً في الرسالة نفسها إلى القالب الفني الذي استهواه، إذ يقول : «إنه القالب الذي بدأتُ معالجته قبل نزوحي إلى أوربا، ومن أجله انصرفتُ حتى عن الكتابة السياسية المحترمة في نظر أهل بلادي»[١٤] ويتابع متسائلاً : «لمَ لا تقول إن الحوار هو أسلوبي الذي أتحرق بحثاً عنه؟»[١٥] ولعل تمكنّه من أسلوب الحوار وموهبته في إبداعه دون أن يدري أو ربما يدري ويتجاهل ذلك هو الناحية الفنية التي لفتت نظر كلّ من اطلع على مخطوطاته أثناء تواجده في باريس من أدباء وفنانين، إذ نصحوه بأن يسعى إلى «إدخال الحوار قالباً أدبياً وباباً مرعياً في الأدب العربي» لما لمسوه في كتاباته من ميلٍ إلى الحوار[١٦] لكن بعد هذا التقديم وبعد هذا الميل من قبل توفيق الحكيم إلى موهبة الحوار وبعد عشقه للفن المسرحي يراودنا السؤال الآتي : لماذا اتجه توفيق الحكيم أثناء إقامته في باريس إلى كتابة الشعر وهو مدرك أنه لن يفلح بذلك؟ ولماذا بدأ بتنفيذ مشروعه في كتابة موسوعة عن تاريخ الفن وهو الذي عرف كنه طبيعته المسرحية؟ ولماذا بدأ بكتابة الرواية وهو الموهوب بفن الحوار؟ تُرى هل هذا التنوع والتنقل بين الأنواع الفنية المتعددة يعود إلى حمى الخلق الفني كما يقول؟ أو يمكن أن يعود إلى طبيعة الحالة النفسية التي شعر بها توفيق الحكيم من قلقٍ وحيرةٍ وهو يتقلب بين مختلف الأساليب والمذاهب، أو ربما يكون قد رغب في توسيع تجاربه وتنوع إبداعاته، أو ربما يكون انتقاله عبر المسافة المكانية بين الشرق والغرب جعله يحقق رغبةً في داخله وهي الاطلاع على الثقافة الأوربية بمجالاتها المتنوعة، ومن ثم محاولة مجاراتها.. أسئلة كثيرة تتبادر إلى الأذهان، لكن ما هو محقق فعلاً هو أن الحكيم كان ينأى بتجاربه قدر المستطاع عن التأليف المسرحي أثناء إقامته في باريس وبعد عودته منها بفترةٍ غير قليلة، ولعل أسباب ذلك كثيرة تدخل في نطاق واحد وتوضع تحت عنوان واحد وهو أن توفيق الحكيم قد عانى من عقدةٍ نفسية أطلق عليها فؤاد دوارة «عقدة التمثيل»[١٧] فكيف تشكلت هذه العقدة؟ وما تداعياتها؟

عقدة التمثيل.. أسبابها وتداعياتها

من خلال الاطلاع على السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم لاحظنا بوضوح أنه كان يعاني من عقدة التمثيل، وهذه العقدة لم تكن مختلقة وإنما ترسخت في داخله نتيجة عوامل متعددة تدخل في نطاق واحد وهو سطوة العادات والتقاليد، أو لنقل الالتزام بالمبادئ والأصول المتعارف عليها في المجتمع الذي ينتمي إليه، وسنحاول تبيان ملابسات هذه العقدة وتسليط الضوء على أسبابها وتداعياتها .

قد يعود السبب الأول في تشكيل هذه العقدة إلى خوف توفيق الحكيم من أن يصبح محطّ سخريةٍ من الآخرين كما حصل له في بداياته المسرحية وذلك عندما عُرضت بعض مسرحياته على خشبة المسرح فتعرّض للنقد والسخرية، وقد تبيّنا ذلك من خلال الرسالة التي أرسلها إلى صديقه الفرنسي أندريه يقول فيها : «أمامي قصاصات من نقد صحف مصر لرواياتي التي تُمثل في القاهرة، فإذا أنا موضع السخرية»[١٨] ولعل هذه السخرية هي التي جعلت توفيق الحكيم يحجم عن كتابة المسرحية ويخشى خوض غمار الفن المسرحي، بل ويجهد نفسه في البحث عن فنٍ آخر يركن إليه ويحقق ذاته .

إن هذه السخرية شكلت عند الحكيم عقدة نفسية جعلته حتى بعد أن عاد من فرنسا واستقر في مصر يخشى الولوج في كتابة المسرحية، ويخشى أن يمارس هوايته في كتابة الحوار، وقد استدلينا على ذلك من خلال الرسالة التي أرسلها إلى صديقه أندريه بعد عودته من فرنسا وانشغاله في السلك القضائي، إذ يقول فيها: «كيف السبيل إلى الخروج من إطاري القضائي؟ كيف أنشر فناً دون أن أتعرض لسخرية الزملاء وخيبة أمل النائب العام وفجيعة الأهل والخلصاء؟»[١٩] .

على الرغم من أنه كان يمارس مهمته الوظيفية القضائية إلا أن هناك شيئاً كان يعتمل في داخله قد يكون هذا الشيء هو حمّى الخلق، لكن هذه الحمى مكبوتة بسبب خوفه من ردة الفعل التي عرضته للإهانة فيما مضى.. ويعود السبب الثاني إلى السخط الذي وقع عليه من أهله بسبب اختلاطه مع المشتغلين بالمسرح وهو في مقتبل العمر، ولاسيما عندما رآه والده القاضي وهو يجلس مع أحد (المشخصاتية) على قارعة الطريق، إذ يصرح بذلك قائلاً : «لقد كانت فجيعةً لأبي المسكين أيام كان يسمع ويرى أنني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم عندنا (المشخصاتية) الحق أنهم في مصر ليسوا من الطوائف المحترمة.. لقد كان ملحن رواياتي كامل الخلعي يجلس معي على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عاري القدمين إلا من قبقاب خشبي»[٢٠] ويعترف بأن المثقفين أمثاله كانوا يبدؤون حياتهم الأدبية بالكتابة السياسية فينالون الشهرة والاحترام بينما هو بدأ حياته الأدبية بالانغمار بالفن والكتابة المسرحية والاختلاط بالمشخصاتية، ويضيف أنه لو فعل كما فعل غيره من المثقفين لنال الرضا من قِبل أهله لأن الفرق شاسع في مصر في ذلك الحين بين خدمة رجال السياسة وخدمة المشخصاتية.. وربما يعود السبب الثالث إلى رغبة الحكيم في تحقيق الحلم الذي كان يراود والده في أن يصبح قاضياً محترماً، ولاسيما أنه أوضح ذلك في رسالة إلى صديقه أندريه يقول فيها : «لقد خشي والدي المتوجع أن يجرفني التيار عن حياة القضاء التي عاشها بشرف فأشار عليه المخلصون أن يقصيني عن مصر فترة من الزمن فأرسلني كما ترى إلى هنا لعلّي أسلو الفن وأنصرف إلى ما يتمناه لي من حياة قانونية محترمة»[٢١] والحقيقة حصل هذا الأمر عندما رآه والده كما ذكرنا سابقاً يجلس على قارعة الطريق مع أحد المشخصاتية فنصحه بعض أصدقائه بضرورة إبعاد ولده توفيق عن هذه الأجواء الموبوءة وذلك عن طريق إرساله ببعثة علمية إلى فرنسا لإكمال دراساته العليا في القانون.. ويتعمق الحسّ المأساوي عند توفيق الحكيم عندما أدرك أن عائلته ضمت صوتها إلى صوت أبيه في ضرورة إبعاده عن أجواء الفن المسرحي، وقد تبيّنا ذلك من خلال رسالة أرسلها إلى الأديب والناقد المسرحي محمود كامل يشكو له همّه ويتمنى أن يتابع العمل في مجال الفن المسرحي، إذ يقول فيها : «كنتُ أودّ من أعماق قلبي أن أقدم حياتي الباقية لخدمة الفن غير طامع في شيء، ولكن أتدري ماذا جرى؟ قامت عليّ قائمة الأهل والمعارف والأقرباء، وجلّهم أهل علم وفضل، وبعضهم يشغل مناصب كبرى لاموني أشدّ لوم ومحضوني خالص النصح، بل وصرخوا في وجهي قائلين : أيّ فنّ تعني؟ بل أية هوة تريد أن تقذف بنفسك إليها؟ وهل الفن إلا صناعة الرعاع والساقطين؟»[٢٢] ويضيف توفيق الحكيم أنه استشار أحد أساتذة مدرسة الحقوق في التفضيل بين السفر لإتمام دراسته أو العمل بالفن المسرحي، فنصحه بأن يسافر إلى باريس ويدرس الدكتوراه ليعود قانونياً محترماً .

لقد تعددت الأصوات وتنوعت واجتمعت تحت رأي واحد هو ضرورة إقصاء الحكيم عن هذا الفن، عندها رضي توفيق الحكيم بالواقع وقرر السفر إلى باريس مرغماً لإتمام تعليمه في دراسة القانون، وبعد عودته من فرنسا عام ١٩٢٧ وبعد غياب ثلاث سنوات أمضاها في باريس ولم يستطع خلالها أن يحصل على شهادة الدكتوراه في القانون تعمقت هذه العقدة واتسعت وعاش مرحلةً من التشتت الذهني والقلق النفسي والصراع الداخلي بين الواقع الذي يعيشه وما يصبو إليه، لكن على ما يبدو أن الحكيم بعد أن شغل وظيفة نائب في الأرياف أخذ يفكر بجدية في أن يكتب للمسرح إلا أن عوائق جديدة حالت بينه وبين المسرح، يعود أولها إلى ما لمسه من ازدراء زملائه ورؤسائه لكلّ مشتغل بالمسرح أو بأي فنٍ آخر، فقد صرّح لصديقه أندريه بأنه عندما التحق بنيابة طنطا انشغل بعمله القضائي ولم يجالس إلا الزملاء من أعضاء النيابة والقضاة، والطامة الكبرى إذا فتح أحدهم حديثاً في أدب أو فن أو فكر، ليس هذا فحسب، بل روى له أن كارثةً كادت أن تحلّ به وذلك عندما هبط المدينة قاضٍ كان من زملاء دراسته بمدرسة الحقوق في القاهرة وقُيّد اسمه مع الحكيم في جدول

المحامين، وقد شهد انصرافه إلى التأليف المسرحي إبان بداياته الأولى، وحضر تمثيل بعض رواياته، وما إن رآه في جلسة مع زملاء العمل في طنطا حتى اتخذ جلسةً بقربه وصاح بصوتٍ مرتفع : «أين أنت وأين لياليك وروايتك التي كانت منذ عشرةً أعوام تملأ المسارح؟»[٢٣] عندها حملق فيه رئيس المحكمة ورئيس النيابة وقالا بتعجب : يعني إيه كان في التشخيص؟! وعندما رأى صاحبه في عينيه آيات التوسل تراجع عن ذلك وقال لا، بل كان يميل إلى مشاهدة التمثيل[٢٤] وعندما انفرد الحكيم بصاحبه أفهمه أن ذلك الماضي دُفِن، وطلب منه أن لا يلصق به أمام أعضاء الأسرة القضائية كلمة «أدب» أو كلمة «فن» أو حتى كلمة «فلسفة»[٢٥] فهذه البيئة أسهمت في خوف الحكيم من الخوض في غمار الفن المسرحي، وأكدت حرصه على ضرورة الابتعاد عن بيئة الفن والفنانين، ويمكن أن نضيف إلى ذلك ظروف المسرح المصري آنذاك وما عاناه من هبوطٍ فني مقابل ازدهار الصحافة وفن المقالة، وقد أخبر صديقه أندريه بذلك قائلاً : «ما كدتُ أعود من فرنسا حتى وجدتُ أوضاع مصر السياسية في تطورها السريع وما نتج عنه من برلمانات وأحزاب تنفق الأموال على ألسنة حالها من الصحف والكتّاب وقد رفعت من شأن الصحافة وكتّابها في الوقت الذي تدهور فيه المسرح وكتّابه»[٢٦] وعندما عاد من فرنسا لم يجد فرقة عكاشة لأنها أفلست واختفت، وانطفأت أسماء بعض المسرحيين أمثال محمد مسعود وعباس علام ولطفي جمعة وغيرهم بانطفاء أضواء المسرح، ولمعت أسماء جديدة مع التماع نجم الصحافة أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، وعندما خطر للحكيم أن يبحث عن صديقه القديم مصطفى ممتاز ليتنسم منه روائح العهد الغابر[٢٧] وليسأله عن أحوال المسرح فأجابه بنبرة حزنٍ وأسى : «المسرح مات» ولعلَّ هذه الأسباب متفرقة أو مجتمعة هي التي جعلت توفيق الحكيم يحجم عن الخوض في غمار الفن المسرحي بقوةٍ، وهي التي جعلته يرجئ نشر مسرحية «أهل الكهف» إلى العام ١٩٣٣ ذلك أنه كتبها بعد عودته من باريس باللغة العربية، ولعل هذه الأسباب هي التي جعلته يصرّ في أكثر من موضع على أن مسرحية «أهل الكهف» كتبها بهدف القراءة لا بهدف العرض بعد جمعها بين دفتي كتاب، لا بل حرص على ألا يطلق عليها اسم مسرحية، وأطلق عليها مرةً عبارة «حوار أدبي فكري» ومرةً «قصة تمثيلية» وعدّها مرةً ثالثة «شكل أدبي قائم بذاته» ولا صلةً بينه وبين المسرح، إذ نسمعه يقول : «إنها ليست عصرية ولا تاريخية ولا حتى قصة تمثيلية حقيقية، بل لستُ أدري، ربما كانت عملاً فنياً يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل، حوار أدبي للقراءة وحدها»[٢٨] .

لقد كان هدفه أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة على حد تعبيره، بل يقرّ ويعترف أن وضعها للتمثيل لم يخطر بباله قط لأن كلمة التشخيص التي عرَّضتْه للإهانة والسخرية في بداية حياته الأدبية مازالت ترن في أذنه، ويؤكد في موضع آخر قائلاً : «لم أكتب هذه القصة للتمثيل، ولو كان في مقدوري معالجة الفكرة في قصيدة أو في صورة زيتية أو قطعة موسيقية لفعلت.. لقد كانت وسيلتي في إخراج الفكرة هي الحوار»[٢٩] ولعل توفيق الحكيم الذي امتلك موهبة الحوار يريد أن يكتب للمسرح ويرضي ما يعتمل بداخله من مواهب، لكن بطريقة إبداعية جديدة، طريقة قائمة على تحويل المسرح إلى أدبٍ كباقي الآداب، وهذا الأدب لا يحتاج إلى تجسيد على خشبة المسرح .

لكن قد يقول قائل إن الحكيم أصرّ على أن مسرحية «أهل الكهف» غير قابلة للتجسيد على خشبة المسرح لا لهذه الأسباب فحسب بل لأنها مسرحية ذهنية يصعب عرضها على خشبة المسرح.. في الإجابة نقول : هذا صحيح، وقد أشار الحكيم إلى ذلك بقوله : «اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، ولكن المفاجأة لم تعد الحادثة بقدر ما هي الفكرة، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجده قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبّعة»[٣٠] لكن في الحقيقة فإن هذه المسرحية لم تكن للقراءة فحسب وإنما عُرِضت على المسرح في مصر إبان نشرها، ولاقت إقبالاً جماهيرياً واسعاً في حينه، أضف إلى ذلك أنه عندما سُئل الحكيم

هل يمكن لمسرحيات مثل «أهل الكهف» و«بجماليون» و«شهرزاد» أن تُعرَض على خشبة المسرح؟ أجاب : «أما أنا فأعترف بأنني لم أفكر بذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد ثم بجماليون، وقد نشرتُها ولم أرضَ حتى أن أسميها مسرحيات، بل جعلتُها عن عمدٍ في كتب مستقلة عن مجموعة المسرحيات»[٣١] .

قد تكون الجفوة بين توفيق الحكيم وخشبة المسرح في هذا النوع من المسرحيات لها مبرراتها الموضوعية لأن هذه المسرحيات الفكرية تحتاج إلى نوع خاص من الإخراج والأداء التمثيلي، ولاسيما أن ذلك لم يكن متوفراً في تلك الفترة، فالحركة المسرحية آنذاك كانت في بدايتها، لكن ألا يمكن عرضها إذا توفرت الشروط الملائمة؟ نعم، يمكن ذلك لأن توفيق الحكيم صرّح بأن هذه المسرحيات كُتبَ لها الحياة فوق خشبة المسرح عندما تُرجمَت إلى اللغات الأجنبية، وهذا ما لمسه من تصريحات بعض رجال المسرح الأوربي حول مسرحه الذهني، إذ نسمعه يقول : «مسرحيات مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم استطاعت أن تحيا بعض الحياة في الكتب، لكنها لم تستطع الحياة حتى الآن فوق خشبة المسرح، إلى أن نُقلت إلى لغاتٍ أجنبية، واطلعتُ أخيراً على بعض تقارير متحمسة لبعض رجال المسرح الأوربي عن صلاحيتها هناك لحياة التمثيل، فسألت نفسي : أتراه اختلاف العيّنة ورواد المسارح العامة»[٣٢] إلا أن توفيق الحكيم لم يرّ مانعاً فيما بعد من تجسيد مثل هذه المسرحيات فوق خشبة المسرح المصري، ولاسيما عندما طلب القائمون على الفرقة القومية في افتتاحها بالسماح لعرض مسرحية «أهل الكهف» إلا أن توفيق الحكيم بعد أن أسس للأدب المسرحي في مصر والوطن العربي، وربما بعد أن بدأ الفن المسرحي يلقى قبولاً وإقبالاً جماهيرياً راح يؤلف مسرحيات بهدف عرضها على خشبة المسرح، لا بل كتب مسرحيات أخرى بموضحاتٍ تساعد في عملية الإخراج، وهذا دليلٌ كافٍ لموافقته على تجسيد مثل هذا النوع من المسرحيات، وربما هذا يكفي للدلالة على أن توفيق الحكيم تخلص من عقدة التمثيل .

هوامش :

١-الحكيم، توفيق، سجن العمر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ١٩٩٠ ص ١٣٧ .
٢-المصدر السابق، ص١٦٣ .
٣-زهرة العمر، دار مصر للطباعة ١٩٨٨ .
٤-المصدر السابق، ص١٣٧ .
٥-المصدر السابق، ص١٣٨-١٣٩ .
٦-المصدر السابق، ص٧٢ .
٧-المصدر السابق، ص٩٠ .
٨-سجن العمر، مصدر سابق، ص١٢٩ .
٩-المصدر السابق، ص١٣٠ .
١٠-زهرة العمر، مصدر سابق، ص١٤١ .
١١-سجن العمر، مصدر سابق، ص١٢٥ .
١٢-زهرة العمر، مصدر سابق، ص١٤١-١٤٢ .
١٣-المصدر السابق، ص١٧٠ .
١٤-المصدر السابق، ص١٧٠ .
١٥-المصدر السابق، ص١٧٠ .
١٦-المصدر السابق، ص١٧١ .
١٧-يُنظَر في هذا المجال : دوارة، فؤاد، مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات المجهولة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص٢٦٧-٢٨٤ .
١٨-زهرة العمر، مصدر سابق، ص٢٣ .
١٩-المصدر السابق، ص٢٢٢ .
٢٠-المصدر السابق، ص٢١ .
٢١-المصدر السابق، ص٢٢ .
٢٢-الحكيم، توفيق، مجلة الجامعة ١٩٣٥ ص٢٥ عن فؤاد، دوارة، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات المجهولة ص٢٧١ .
٢٣-زهرة العمر، مصدر سابق، ص٢١٣ .
٢٤-المصدر السابق، ص٢١٤ .
٢٥-المصدر السابق، ص٢١٤ .
٢٦-سجن العمر، مصدر سابق، ص٢٠٦ .
٢٧-المصدر السابق، ص٢٠٧ .
٢٨-زهرة العمر، مصدر سابق، ص٢٠٩ .
٢٩-سجن العمر، مصدر سابق .
٣٠-٣١-الحكيم، توفيق، مقدّمة مسرحية بجماليون، عن دوارة، فؤاد، المسرحيات المجهولة ، ص٢٨٠ .
٣٢-الحكيم، توفيق، فن الأدب، دار مصر للطباعة ١٩٨٨ ص٣٠٥-٣٠٦ .

خيارات في زمن الحرب لبدر الحمداني

المسرح رائداً في نشر ثقافة التسامح

رحيمة الجابري

إن الحديث عن التعايش والتسامح هو حديث عن قيم إنسانية متأصلة في التاريخ الإنساني، تطورت بتطور المجتمعات، وانفتحت بانفتاحها على العولمة الرأسمالية التي ساهمت في تقارب الشعوب والثقافات واتصالها ببعضها من جهة، وبروز النرجسية الحضارية والتعصب من جهة ثانية، إلا أن تطور المجتمع وانفتاح الثقافات على بعضها وانتشار العولمة أدى بالعديد من المفاهيم الإنسانية إلى التلاشي أو الفهم الخاطئ مما ساعد على تأزيم القيم الإنسانية داخل المجتمعات وتعتيمها، وهذا ما فرض ضرورة التفكير جدياً في الخروج من بوتقة الانحسار القيَمي والبحث عن طرق بديلة تتناسب وطبيعة المرحلة المتقدمة، ولعل الخطاب الدائر اليوم حول قيم التعايش والتسامح في مجتمعاتنا هو نتيجة للواقع المؤلم الذي كرس العنف والتطرف والأحقاد وأدى بالبشرية إلى الاتجاه نحو أفق مظلم، الشيء الذي دفع بالعديد من الكتّاب إلى البحث في المجال الأدبي عن هذه القيم باعتبار أن الأدب نافذة المجتمع .

إن حاجة الكتّاب لإرساء قيَم التعايش والتسامح هي غاية بحدّ ذاتها وليست وسيلة للوصول لأغراض أخرى، والحوار الثقافي الذي تبنّاه المسرح اليوم هو من أهم السبل لنشر التعايش والبحث عن أفضل الطرق لكيفية التصرف بحكمة وتوازن أثناء التوترات والأزمات، وبشكل يؤدي إلى امتصاص العنف والحدّ من نزعات التطرف .

أمـام تزايـد التحديـات والرهانـات العالميـة التي تعيشها الإنسانيـة الآن ألسنا بحاجة إلى أدب يرسي قيم التعايش والتسامـح؟ وما هي السبل التـي اتبعها المسرح العربـي لتحقيـق تواصل حقيقـي بين الأفـراد؟ ألا يجب الاعتراف بأن المسرح اليوم بات من أفضل السبل لتمرير قيم التعايش الإنساني؟

كثر الحديث عن مفهـوم التعايش في الآونة الأخيرة باعتبـاره مفهومـاً مـن المفاهيـم الحديثـة التـي طفـت علـى السطح وأنتجـه الظرف الراهـن، الأمر الذي جعل وجهات النظر تختلف في تحديده باعتباره مفهوماً منفلتاً في الزمـان والمـكان، لـذا لا بد مـن بيان الدلالـة اللغوية للمصطلح واستعراض الدلالات الاصطلاحية له .

ورد في «المعجـم الوسيـط» : تعايشـوا عاشـوا علـى الألفـة والمودة، وعايشه عاش معـه، والعيش معناه الحياة وما تكون به من المطعم والمشرب والدخل، وفي الاصطلاح ثمّة مـن يعـرّف مفهـوم التعايش السلمـي بأنّـه سياسة خارجية تنتهجها الدولة المحبة للسلام وتستند إلى فلسفة مقتضاهـا نبذ الحـرب بصفتها وسيلة لفض المنازعات وتعـاون الدولة مع غيرها من الدول لاستغلال الإمكانيات المادية والطاقات الروحيـة استغلالاً يكفل تحقيق أقصى قـدر ممكن من الرفاهية للبشر بغضّ النظر عن النظم السياسيـة أو الاجتماعيـة أو الاقتصاديـة، ويرى د.عبد العزيز بـن عثمان التويجري أن مصطلـح التعايش يعني قيام تعاون بين دول العالم على أساس من التفاهم وتبادل المصالح الاقتصادية والتجارية، كما يعني اتفاقَ الطرفين على تنظيم وسائل العيش بينهما وفق قاعدة يحددانها، مع تمهيد السبل المؤدية إليها .

استنـاداً إلى ما سبـق يمكن تصنيـف التعايش إلى مستويـات ثلاثـة : المستـوى الأول سياسـي، إيديولوجي، يحمـل معنـى الحدّ مـن الصـراع، أو ترويـض الخلاف العقائـدي بـين المعسكريـن الاشتراكـي والرأسمالي في مرحلة الحرب الباردة، أو العمل على احتوائه، أو التحكُّم في إدارة هذا الصراع بما يفتح قنوات للتواصل، والتعامل الذي تقتضيه ضرورات الحياة المدنية والعسكرية .

المستـوى الثـاني اقتصـادي، يرمـز إلى علاقـات التعاون بـين الحكومات والشعوب فيما لـه صلةٌ بالمسائل القانونية والاقتصادية والتجارية من قريب أو بعيد .

المستـوى الثالـث دينـي، ثقـافي، حضـاري، وهـو الأحـدث، ويشمـل تحديـداً معنـى التعايش الدينـي، أو التعايـش الحضـاري، وهذا علـى مستوى الأفـراد داخل المجتمع الواحد وبين الشعوب والمجتمعات الإنسانية .

يمكـن القـول إن مفهوم التعايش مفهـوم قديم قدمَ الإنسـان باعتبـار أن شعوب العالم عرفـت حالة التعايش السلمـي وإن لم تستخـدم المصطلح نفسـه، وكان قيامها علـى أساس التشابه بـين أفراد المجتمع، ثـمّ لم تلبث أن تطورت بعد ذلـك لتقوم بناء على الاحتياج، ومن ثم فإنه كلمـا اتسع نطـاق المنضوين في تكتّل بشـري معين ضعفَ عنصرُ التشابه على أهميته وقوي عنصرُ الاحتياج وزادت معـه ضـرورة التعايش، ويشـير مصطلـح التعايش إلى وضعيـة معينة أو حالة بعينهـا قد تظهر في مكان وتختفي في مـكان آخر، وقد توجد في فترة أو عصر معين وتختفي في عصور أخرى .

ويُعـدّ المسـرح مـن الركائـز الأساسيـة في المجتمع العمـاني باعتباره وسيلة لنشر الوعـي الثقافي والمسرحي في المجتمـع مـن خلال بعـث رسائل واضحـة تنسجم مع تطلعات المسرحيين العمانيـين والجمهور العماني الواعي للقضايا التي تُطرَح .

لا يمكـن الحديث عـن مسرحية «خيـارات في زمن الحرب» لـ بدر الحمداني دون الوقوف على أهم ما جاءت به من مضامين وما هي الرسائل التي مررتها للقارئ .

ثمة مجموعة من الأفكار يمكن أن نستشفها من هذه المسرحيـة على اعتبار أنها تستعرض الزيف والانتهازية والنفـاق واللاإنسانية التي تتميـز بها القوى الاستعمارية الغاشمة التي تدخـل الحروب بقيم تمثيلية وتمارس قيماً عدوانية وسادية، ولعل المسرحية مليئة بالعديد من الأمثلة التـي ساقها الكاتـب على لسـان شخوصـه، فنجد طرحَ الأسئلة حول هذه الرسالة الكبيرة من بداية المسرحية :

«**خالـدة** : ماذا فعلوا هذه المرة؟».. بمعنى أن هناك مـرات ومرات تم فيهـا استخدام طـرق مختلفة للإذلال والتعذيـب الروحـي والجسـدي.. عربـي يقـول : «يلقون

صندوقاً لأحد الجوعى ويقطعون يد الجائع الذي يقف خلفه مادّاً يديه وهم يضحكون».. ويقول عربي أيضاً : «اللعنة على الحرب، واللعنة على من أتى بها إلينا» .

المسرحية تلقي أحمالاً من على مَن وقع عليهم الظلم وويلات الحروب، وهي تنتصر لقيم الأمل والرغبة في الحياة والتكيف مع هذا الدمار الذي سيحمل بارقة حياة أخرى يتفوق فيها الصبر على الجشع والمبالغة في القسوة، فموضوع المسرحية ينظر إلى نصف الكأس الممتلئ وليس الفارغ، ويقدم بشخصيتين النموذج لأسرة عربية تقع في هذه الدائرة من الرعب والموت اليومي المجاني الذي تقدمه صواريخ المحتلين مع كشف قيم الاستعلاء والفوقية والظلم في تعاملها مع الفئات الفقيرة في مجتمع الحرب ولا يهمها إذا ما كانت تطبق القوانين والانظمة بطريقة شريفة أو غير شريفة .

ركزت المسرحية على العديد من القيم الأخلاقية التي يجب أن يتحلى بها الإنسان، خصوصاً وأن هذه القيم لا يمكن تجزيئها، وأن على الإنسان الواعي المتحضر والصادق أن يكون صادقاً وشريفاً وعادلاً وطيباً ومتعاوناً ومضحياً في كل الظروف، في الحرب قبل السلم، وأن العدالة التي ينشدها الإنسان الحرّ، وتحديداً العربي هنا الذي لا ينتمي لمكان محدد بل لكل العرب الذين يمثلهم والذين عاشوا ويلات هؤلاء الغزاة المغتصبين لقيمة الحق والخير والفطرة الإنسانية السوية التي لا تؤذي بدافع التشفي إنما بهدف إرجاع الحقوق لأصحابها والدفاع عن الأوطان وأهلها .

من الواضح أن المسرحية بالرغم من أنها تحكي عن الصراع الذي يدور إبان الحرب ومحاولة التصدي لقضايا الجوع والعيش من أجل البقاء إلا أنها تحكي واقعاً مريراً ينبغي التأمل فيه واستخراج أهم الرسائل الصريحة والضمنية التي تجسده، وتستفيد المسرحية من تقنيات المسرح التعبيري، وتتحرك رؤى كاتبها في مناخه السياسي والتبشيري على وجه العموم، فقد كُتِبَت إبان الولع بهذا الاتجاه المسرحي الذي يرافق الانعطافات في حياة الشعوب والأفراد حيث تغلغل المفاهيم وبلبلة الأفكار والنزوع إلى التغيير وتناقض التطلع إلى مثال مع العدمية والفوضى، ولذلك يتخلل هذا النوع من الكتابة المسرحية غموض ونجوى موجعة إزاء وضع تاريخي يخال أنه للمكتوين بناره مؤبداً، أو يستحيل على التغيير، غير أن كاتب المسرحية بدر الحمداني مال في طوابعه التعبيرية إلى إيجابية في رؤية الواقع على غرار بعض المسرحيين التعبيريين أمثال أرنست توللر الذي سُمّي مسرحه بالدراما الثورية مما يصب في دائرة الدراما الاشتراكية، ولاسيما مسرحياته «هوبلا نحن نحيا» وكان قد قدمها المسرح الجامعي في جامعة دمشق عام ١٩٧٢ و«مهاجمو الآلات» ولم يكن الحمداني يسعى إلى ذكر الحرب بحد ذاتها لتثوير الأوضاع القائمة لأنه يستجيب لواقع الحال بقدر ما أراد إبراز جانب آخر متعلق بالسلم والتعايش بين أفراد المجتمع الواحد، خصوصاً حين ركّز في المسرحية على أكل لحم البشر مقابل سدّ رمق الجوعى، وقد مثل الكاتب لهذا بقوله :

«**عربي** : لا تقلقي.. تمكنتُ من التقاط عدد لا بأس به من الأيدي المقطوعة التي كانت تدوسها الأقدام.. التقطتُ أكبر عدد ممكن.. أحضرتها معي.. تركت الكيس قرب الباب حتى نقرر في أمره .

خالدة : ماذا تقول؟ أحضرتَ أيدي الناس المقطوعة؟!

عربي : فرصة لم أشأ تفويتها .

خالدة : فرصة؟! وماذا نفعل بها؟

عربي : سنأكلها .

خالدة : ماذا؟! ستأكل أيدي الجوعى؟!» .

على الرغم من أن الكاتب استطاع تأزيم الأوضاع داخل المسرحية إلا أن خيار التعايش السلمي بات هو السائد في ثنايا الكتابة المسرحية، وتبدو المسرحية تنويعات على هذه الأفكار والتبشير العقائدي لها، ويندر أن نجد كاتباً مسرحياً عربياً هجس بالسياسة أو مسرح الأفكار لم تُداخِل كتابتَه المسرحية بعضُ الخصائص التعبيرية ولم توجعه المصائر الذاتية لقومه أو لجماعته الإنسانية في أتون العذاب التاريخي والشخصي وتبادل التأثير بينهما .

إنّ التعايش الذي تهدف إليه المسرحية هو ذلك

التعايش الذي يهدف إلى تحسين مستوى العلاقة بين شعوب أو طوائف، وربما تكون أقليات دينيّة، ويُعنى بالقضايا المجتمعيّة كالإنماء والاقتصاد والسلام وأوضاع المهجّرين واللاجئين ونحو ذلك .

إن ثقافة التعايش توفر للفرد صيغة سلوكية ثقافية اجتماعية تعمل على تكوين العلاقات الاجتماعية الإيجابية وتنظم المجتمع والحفاظ على استقراره وفقاً لمصالح ومتطلبات أفراده، إذ أن التعايش يُعد جوهر عملية الضبط الاجتماعي الممارَس على الأفراد عند قيامهم بسلوك مخالف لسياقات الفرد، فالتعايش يستقر في ضمير الفرد ويشعره بالارتياح عند التخلص من المخالفات التي تصدر من خلاله، ومن هذا المنطلق فثقافة التعايش تعمل على خلق وعي ثقافي اجتماعي للعلاقات الاجتماعية المبنية على التعاون والتبادل بين الأفراد، إذ أن العلاقة الاجتماعية التي تحدث بين الأفراد تختلف حسب نمط المكانة والمركز والشهادة والثقافة المعرفية، وكذلك حسب نمط الدين، فالثقافة كما تصورها الأنتروبولوجيون هي كل القيم والمعاني والمعتقدات والعادات والقوانين التي يكتسبها الفرد من الجماعة التي تحيط به والمجتمع الذي يعيش فيه، ومن هنا نجد أن التعايش هو سلوك شخصي اجتماعي يصدر من قبل الفرد دون وقوع أي هجوم على حقوق الفرد الآخر، بمعنى استعداد الفرد لأن يترك الآخر بالتعبير عن حرية أفكاره وثقافته ولا يمكن مخالفته والتصدي له، وعليه نجد أن قيم ثقافة التعايش تعمل على تحقيق التآزر والمحبة والتعاون والألفة والانسجام، كما تعمل على مساعدة الفرد في تحمّل المسؤولية من أجل الوقوف بوجه مشاكل الحياة الاجتماعية لأنها تنمي مشاعر الإحساس الاجتماعي بالمجتمع، وحصول خلل في طبيعة قيم المعايشة لدى الأفراد سيؤدي إلى تكوين الشخصية المضطربة، وبالتالي فإن الشخصية المضطربة تصبح بنيتها أكثر تفككاً واستعداداً لتشرّب القيم الأجنبية الوافدة والسلبية، وذلك بدوره يؤدي إلى حالة من التذبذب على مستوى الانتماء الثقافي، وهذا الوضع ربما يقود صاحبه إلى الانعزال عن مجتمعه، وبالتالي يصبح مغترباً عن واقعه الاجتماعي والثقافي، لذلك ظلت كلمة «الحوار» تحمل معانٍ متعددة في المسرحية، ومن أمثلة هذا اللون من الحوار: «الحوار العربي الأوربي» و«حوار الشمال والجنوب» وهذا هو المفهوم العام الذي يؤخذ من دلالة الكلمة دون ارتباطات بالمفاهيم اللاحقة، لأن التعايش له مفهومان متغايران، أحدهما مأخوذ من المفهوم العام للكلمة، والآخر مأخوذ من شعار خاص رُفع في فترة من الفترات لأهداف سياسية ثم تطور إلى أن أصبح فكراً منظماً تقوم على تصديره بعض المؤسسات الكبرى (اليونسكو- الايسسكو) ثم عاد ليصبح شعاراً سياسياً للتخفيف من هيجان العالم الغربي بسبب أحداث ١١ أيلول ٢٠٠١ بنفس المضامين الفكرية .

المصادر :

*أحمد بن عبد الرحمن القاضي، دعوة التقريب بين الأديان (دراسة نقدية) دار ابن الجوزي، الرياض، الطبعة الأولى .

*عبد العزيز التويجري، الحوار من أجل التعايش (بتصرف) دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨ .

*عباس الجراري، مفهوم التعايش، منشورات منظمة الثقافة والتربية الإسلامية الاسسكو .

*عادل محمد عبد العزيز الغرياني، التعايش السلمي، بحث مقدم لندوة التعايش السلمي، سريلانكا .

*حسين فهمي مصطفى، التعايش السلمي ومصير البشرية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

*كرم رئيف، في المسرح ومكانته في حياتنا الاجتماعية، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد ١٤ آذار- نيسان ١٩٨٠ .

*مسرحية «خيارات في زمن الحرب» بدر الحمداني.

*مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، طبعة دار الفكر .

قراءة في نص مسرحية الجثة صفر

لـ فهد ردة الحارثي

د.محمـــود ســـعيد

برصيـد إنسـاني عـالٍ يأتي الكاتـب المسرحـي السعـودي فهد ردة الحارثـي في مسرحيته «الجثة صفـر» ليواجـه المـوت، باحثاً عن نقطـة ضعف المـوت التـي كشفت عنهـا المسرحية، مضيفـاً إليها ما توصل إليه عبر مساره في المجالين الحيـوي والإبداعـي وكأن حيـاة البشـر مـذ وجِدوا محكومـة بهذه المواجهة التاريخيـة التي انتظمت في مراحـل، وكل مرحلة تسلم إلى الأخرى ما انتهـت إليه من أسلحة رمزية قـادرة على النيـل من هذا المجهول الـذي يسمى موتـاً، ولعل المسرح مـن أهـم الاستراتيجيات الحربية تنكيلاً بالموت لكونه قادراً على امتصاص التجارب السالفة وإعـادة إنتاجهـا في شـكل خطاب إبداعي أكثر متانة وقوة .

في لعبة «الجثة صفر» لا أحد يعيشـ تجربـة موتـه الشخصي وإنما موت الآخر وبشكل خارجي وناقص، ومن الطبيعي ملاحظة مـوت الآخريـن، غـير أن هـذه

الملاحظة لا يمكن أن تتم إلا من الخارج، ولن نفهم شيئاً عما يكونه الموت بالنسبة إلى المحتضر، وحتى إذا كنا نستطيع أن نعاني أو نكابد موت الغير فإننا لا نكون قد تقدمنا خطوة واحدة لأن ذلك لن يكون نفاذاً إلى المعنى الأنطولوجي لموتي «أنا» إذ تقول كلمات المسرحية في بدايتها : «يدخل ممثل دور الجثة ومعه كيس يسحبه خلفه بحبل حالماً، يصل إلى منتصف المسرح، يتمدد وينام ويضع الكيس إلى جانبه.. إنه مجرد جثة الآن.. تعاود حركة المسرح نشاطها دون اهتمام.. يتوقف ممثل١ ويتفحص الجثة، ثم يتراجع للخلف دون اهتمام، محاولاً لفت حركة المارة لوجود الجثة دون اهتمام» .

يقرر الكاتب منذ البداية أن القضية أصلاً صفر في لمحات ذكية ماكرة ينشرها بين جنبات النص ليشير من خلال عبارة «دون اهتمام» منذ المشهد الأول إلى أننا أمام قضية محسومة منذ البداية، بل هي قضية بلا أوراق، بلا شهود، بلا قاض، بلا جلاد، وفي ذات الوقت هي قضيتنا الأثيرة، أوراقها مسروقة كأوراق العمر، والشاهد فيها متهم، إلا أن الرقم صفر في ضعفه وعنفوانه يعبّر عن عمق القضية بصدق الصفر الرقم الأبسط إلا أنه الأخطر في المعادلة، ومرهون بمكانه، خاصة وأن تأكيدنا على حالة الموت الواقعية التي تحدث عنها فهد ردة الحارثي في مسرحيته لا يعني أننا نطمئن كلَّ الاطمئنان إلى مثل هذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقا لأن هذه الحالة بالذات تشكل عنصراً مساعداً في فهم تجليات الموت كما تشكلت في وعيه وذهنه لتنتقل فيما بعد إلى التحقق المادي الذي يهمنا أمره بالدرجة الأولى .

معجم الموت

يتشكل معجم الموت في المسرحية إفراداً وتركيباً بنسب عالية، وهذا ما يجعل هذه المسرحية مكرّسة لتجربة الموت بكاملها، فألفاظ الموت وتراكيبه تخترق الفقرات والحوادث من البداية إلى النهاية، ويتنوع هذا المعجم تبعاً للدلالات التي تراهن عليها الرؤية الإبداعية إلى الموت، وهي دلالات تحيل إلى حقول متنوعة تكتسب أبعادها من التقاطعات المعرفية والثقافية التي تحفل بها المسرحية .

إن الخلفية الثقافية التي يصدر عنها الحارثي وهو يرفع مسرحيته في وجه الموت تنسجم تماماً مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية، غير خافٍ أن الجثة تمثل بوصلة للمفردات الدالة على الموت في صيغة اشتقاقية ترادفية، كما تحيل إلى الفضاءات والعوالم المكانية والزمانية المقترنة بها وعلى ما يرتبط بها من طقوس وأشياء .

بهذه التراكيب يُقدِم المؤلف على تعيين الموت وتسميته، وهو يختار له من أشياء الحياة وكائناتها علامات واصفة ومميزة بغية نفي المجهولية التي اقترنت بالجثة، وبعبارة أخرى فهمٌ يشخّصه كما يسهل عليه ضبط ممارساته .

وهكذا فإن الحديث عن الموت يأتي في المسرحية مشتبكاً برموز الحياة، فالجثة تصنع موتاً مختلفاً، وتؤسس لجمالية جديدة في مواجهته، فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد فإن الكتابة تغدو جسداً غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاءها لتنفتح على آفاق متباينة، وتنوع العلامات واختلاف الروايات والفعل ورد الفعل، لتبدو الذات بكامل قوتها وهي ترى نقائص الموت، وتفضح ضعفه، حتى لكأننا أمام مواجهة حربية بين الجثة وكل الشخوص .

هنا ملمحان يصدمان قارئ فهد ردة الحارثي، ويؤكدان الأثر السلبي الذي نتج عن تجربة المواجهة الفعلية للموت، أحدهما فني وثانيهما فكري، فالملمح الفني نلمسه في التقريرية، وهي تقريرية ناتجة عن رغبة في إيصال الموقف بتعابير واضحة لا مجال للتمويه فيها، ذلك أن أي انحراف إلى المجاز أو الرمز أو الكثافة من شأنه أن يشوش على حقيقة الموقف الذي انتهى إليه، كما أن الحث على عيش اللحظة الحاضرة بواقعية مفرطة يجد معادله اللغوي المناسب في هذا التعبير المباشر «الجثة صفر» أما الملمح الفكري فيكمن في تبني رؤية

وجوديـة تكتنفها فلسفة العبث من كل جانب «فالخلود هو التناسـل في الوجـود» وكل شيء باطـل أو زائل مما يدفع برؤية المؤلف ويزيد من عمقها ومراوغتها .

ولعل تشخيص المـوت وإدارة الكلام على لسانه نوع من القبض على حقيقتـه والانتقال به من حالته المجردة إلى الحالة الحسية المعلومة، ثم إن المعلومات التي تنطوي عليهـا الأحـداث عن الجثـة مـن شأنهـا أن تبسّط هذا الصراع غير المتكافئ بين عنف الموت والذات .

تأسيسـاً علـى أحـوال «الجثـة صفـر» وتركيبها ومستوياتها نستنتج أنه عندما يمتنع على الذات إيجاد انسجام للظواهر التي يستعصي عليها تفسيرها فإنها ترتـد إلى نفسهـا لكي تقلب في متـاع الذاكرة أو تنبش الواقع باحثةً عما يقيـم للأشياء والأفكار توازنها، ولما كان الموت مفهوماً تجريدياً أو شيئاً منعدماً باعتبار أن حضـوره يلغي كل وجـود فقد كان على اللغـة أن تخلق الفوضى في مفرداتها وتعيد ترصيفها في بنيات تركيبية تجتهـد في التنكيـل بالمـوت عـن طريق بنـاء حكايات وصـور متعـددة له كما لـو أن هـذه الصور تـبرِز عن طريق خطوطها وألوانها تلك المناطق الخفية في جسده الشفـاف والخفـي، فالخطـة الهجوميـة أو الدفاعية التي تبتـدر بها الذات عدوها تتجلى في كشف غموضه لتسدد لـه الضربات المتتالية، وهـذه الضربات تتجلى في تلـك الصـور الساخرة التي رسمهـا الكاتب ليحدد بهـا دلالات الموت، فاتخذ أبعـاداً مختلفة متراوحة بين السخريـة والمفارقة والحسية، وكل ذلك والمؤلف ينتقل بين الواقع وذاكرته ومخيلته لا لينتخب من هذا الواقع صـوره بل ليتمكن من تشخيص المـوت وتجسيده ونفي المجهولية عن مفهومه .

كان المؤلـف في بعض الأحيان ميالاً إلى تعرية الموت، مـرة باتهامه بالخديعـة والمكر، ومرة بافتقـاده الشهامة والشجاعـة، وفي ذلك إسقاط للصفات البشرية المنحطة علـى هذا المفهوم الـذي دوخ البشر على امتـداد الأزمنة السحيقـة، وبذلك تكـون الذات قد حققـت نصراً رمزياً وهـي تواجه عدوهـا الميتافيزيقي، مـؤازَرة في ذلك بتلك الحمولات الثقافية والتراكيب اللغوية الساخرة التي لعب بها وعليها فهـد ردة الحارثي بعنايـة فائقة، خاصة عبر دخولـه وخروجه من الحكايـات بلا جديـد وكأنه يتعمد إدخـال وإخـراج المتلقي معـه في الحكايـات المتنوعة بلا جديد ملموس ظاهرياً على الرغم من أن الإطار الضمني المضمَـر شديـد التكثيف والوضـوح أيضـاً، في لعبة كان بطلهـا الموت لدرجـة أن الجثة هي التي قـادت الأحداث ومسارها، وهي التي قـررت أن هنا جثة وهي التي هربت من المكان لتنهـي أوراق القضية ظاهرياً إلا أنها مستمرة بشكل أعنف .

الكثافة والدقة في بناء الجملة

مـن طبيعـة اللغـة المسرحيـة التكثيـف والتركيـز والابتعاد عن الجمل الإنشائيـة والسردية، لذا فإن تنقية اللغـة وصـوغ الجملة المنطوقة بسلامـة تبقي على روحها من جهـة، وتعزز مضامينها من جهـة أخرى، وبقليل من الجهد يمكـن أن يقدم الكاتب المسرحي لغة سليمة، منها الجملـة العربية المكثفـة التي تخلو من الحشـو الإنشائي والتي تعبّر عـن البيئة المعاشة، وهنا يكون الفن المسرحي أقـدر علـى التواصل من خلال اقترابـه من مجموعة من الجماهـير العربية، ومن ثـم يستطيـع أن يحقق وظيفته الأساسية وهـي «تنمية الذوق والتحريض على التمسك بالقيم، وبالصحيح من الفعل والرأي والذوق والعمل»[*] .

تتميـز أعمـال الحارثـي المسرحيـة بدقـة الحـوار وكثافته وقدرتـه العالية على بناء الجملـة ذات الدلالات المتعددة، فالحوار مكثـف، وكل كلمة فيه لها معنى خاص لا يمكـن الاستغناء عنه، كما أن الاقتصاد في الحوار يبلغ أعلى درجاتـه دون افتعال أو تصنّع، ودون إخلال بالمعنى المراد توصيله للمتلقي .

---

*علـي عقلة عرسان، وقفات مع المسـرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦ ص٢٠٧ .

الكاتب والمخرج المسرحي المغربي إبراهيم الهنائي :

المسرح منبر الاختلاف

وحيـــد تاجـــا

المسرح الذي نحلم به.. أسئلة المسرح الجديد.. المسرح السياسي.. خبوّ جذوة التأصيل في عالمنا العربي.. الغرائبية في المسرح.. غياب الحكواتي.. المسرح في المغرب.. وازدهار المسرح في تونس.. هذه النقاط شكلت أهم المحاور في لقاء «الحياة المسرحية» مع المخرج والكاتب المسرحي المغربي إبراهيم الهنائي الذي يُعتَبر من أهم الكتاب والمخرجين المسرحيين في المغرب.. صدرت له ٨ مسرحيات، منها ٤ باللغة الفرنسية، وقام بإخراج ١٥ مسرحية، فضلاً عن كتابته سيناريو وإخراج ٣ أفلام سينمائية .

***هل يمكن أن نتحدث عن البدايات وكيف اتجهتَ إلى عالم الفرجة والمسرح؟**

**البدايات كانت محطات أسبوعية مع الوالد حين كان يأخذني معه إلى ساحة جامع الفناء ليتركني في حلقة الحكواتي حتى يصلّي صلاة العصر ويعود لنرجع إلى المنزل.. في حلقة الحكواتي كنتُ أسافر مع عنترة ابن شداد والملك سيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس رغم أنني لم أكن أفقه الكثير مما يقال، فقد كانت لغة الحكواتي غريبة وبعيدة عن اللغة التي نتعلمها في المدرسة، لكن كان هناك سحر غريب يشدني أنا والجمهور الطاعن في السن لوجه الحكواتي وإيماءاته، جمهور حفظ السيَر عن ظهر قلب، لكنه يعود –مخلصاً– كل يوم ليسمع نفس الحكايات وهي تتكرر في جدّة لامتناهية.. في رحلة لاحقة بدأ أبي يشتري لي كتب السِّيَر بدءاً بالسيرة العنترية، وصرتُ أقرأ للعائلة التي تجتمع كلّ ليلة جمعة مقاطعَ من السيرة وصرتُ الحكواتي الصغير العائلي بدل جدّة لم أعرفها، إذ طواها الموت قبل ولادتي.. ثم كانت مرحلة الدراسة الثانوية، حيث انخرطتُ –كأغلب التلاميذ– في الفرقة

المسـرحية للمدرسـة ومثّلـتُ دوراً في مسـرحية وكان دور الشـبح الـذي يتحدث من وراء غطـاء، وهو دور لم يفارقني لأنني لا زلتُ ألعبه ولكن بطريقة أخرى.. وبعد حصـولي على الشهادة تعيَّنتُ أستاذاً للّغة الفرنسية في الخمسـينيات حيث كان لي الشـرف أن أشتغل في نفس المدرسـة مع أ.عبد الكريم برشـيد وأ.عبد الرحمن بن زيدان، وانخرطتُ آنذاك في فرقة النهضة الثقافية التي كانت تشتغل في أغلب أعمالها على مسرحيات أ.برشيد .

***كان مـن الملاحَظ اتجاهك نحو المسرح السياسي منـذ أول مسرحيـة لـك عـام ١٩٨١ وكانت مأخـوذة عن قصـة «عائـد إلى حيفـا» لغسـان كنفـاني وصـولاً إلى مسرحية «برلمان النساء» عام ٢٠١٦ .**

**نهاية الستينيات وعقد السبعينيات عرفا زخماً سياسـياً وفكرياً وفنياً كبيراً على صعيد الوطن وكان من الصـعب عدم الانخراط في المسـرح السياسـي أو مسرح التسـييس الذي كان رائده سـعد الله ونوس، وقد تعلمنا أنـه إمـا أن يكون المسـرح سياسـياً أو لا يكـون، وقد كان من الصـعب على سـبيل المثال أن نشـتغل على مسرحية «روميو وجولييت» في الوقـت الذي تفتخر فيه فرق الهواة بالاشتغال على أعمال تُصـنَّف ضمن المسرح الملتزم مثل «الأم شجاعة» و«بنادق الأم كارار» لبريشت أو أعمال بيتر فايس أو «مأسـاة بائع الدبس الفقير» لسعد الله ونوس أو أعمـال رياض عصـمت أو إميل حبيبي أو جـون أوزبورن على سبيل المثال لا الحصر.. أكيد كانت هناك مضايقات بسـبب اختيار هذه الأعمال التي رسَّـخت القناعة آنذاك أن المسـرح الذي نمارسـه هو المسرح الحقيقي، وما سواه تـرف فكـري وفني.. مـن هـذا المنطلق كان هناك شـبه غياب للأعمـال الكوميدية في مهرجانات الهواة آنذاك.. أضيف إلى ذلك أن بعض الأحزاب السياسية كانت تتبنى بعضـ الفرق بطريقة أو بأخرى بحيـث كانت هذه الفرق بمثابة بوق مقنَّع لهذه الأحزاب .

***الآن وبعـد هـذه الفـترة الزمنيـة الطويلـة على عملـك في المسرح فكيف تنظر إلى المسرح السياسي؟ وما هـي الصيغـة الأمثـل لتمريـر المضامـين السياسية من خلال الفرجة المسرحية؟**

**اشتغلتُ في البدايات على أعمال تمرر مضامين سياسـية، حيث اشـتغلتُ على «عائد إلى حيفا» وتوليفات لأشعار أمل دنقل «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» وأشعار للوركا وكتابات جماعية تسـتمد موضوعاتها من القضية الفلسـطينية، وفي السنة الماضية اشـتغلتُ على مسرحية «برلمان النسـاء» لأرسـتوفانيس.. هل يمكن تغييب البعد السياسـي في عمـل مسـرحي مهمـا كان؟ لنفترض أن فريق عمل مسـرحي اختار أن يشـتغل علـى عمل لا تأتيه السياسـية مـن بين يديه ولا من خلفـه، أليس هذا موقف سياسـي بحد ذاتـه؟ إن حضـور الخطاب السياسـي في الأعمـال المسـرحية كان –غالباً- يتم بطريقة مباشـرة وعلى حساب الجانب الفني مما يجعل الخشبة تتحول إلى منبر لخطابات سياسية.. بالتأكيد أنه لكل فترة قناعاتها السياسية والفكرية وكذلك اختياراتها الجمالية، قناعات واختيـارات تخضـع لحتميـة التغيـير، لكن تبقـى هناك ثوابـت وقناعات ثابتة تؤسـس للفعل المسـرحي، إذ ليس على المسـرح أن يكون منبراً سياسـياً أو تسييسـياً لأنه لا ثبات لأغلب القناعات السياسـية التي تتسـم بالظرفية، لكن هل للمسـرح الذي لا يتجاوز كونه ترفـاً فنياً وفكرياً شـرعيته؟ رجوعاً إلى موليير يمكن إيراد مقولته التي لم تعـرف تجاعيدُ الزمن طريقاً إليها : «المسـرح فن المتعة» متعـة فكرية بالأسـاس، متعة لا ترتبط بشـكل مسـرحي معين.. نحن نشـعر بنفس المتعة الفنيـة والفكرية ونحن نتابع روائع مثل «الأخوات الثلاث» لتشيخوف أو «حلم ليلة صيف» لشكسبير أو «الطيور» لأريستوفانس أو «الفرافير» ليوسـف ادريـس أو «حفلـة سـمر مـن أجـل ٥ حزيران» لسـعد الله ونوس وغيرهـا، فعندمـا يخاطـب المسـرحُ الحواسَ والعقـولَ والعواطـف تحصـل المتعـة الفكرية، وكذلـك المشـهدية.. إن قياس الأعمـال الناجحـة ليس بكثرة التصـفيق أو الضـحك طوال العرض ولا بالتهافت على شـبّاك التذاكر، فهذه المؤشـرات لا تضمن أننا أمام أعمال سـيُكتَب لهـا الخلود كما كُتِب لأعمال سـوفوكليس وأريسـتوفانيس وراسـين وشكسبير وسـترندبيرغ وإميل حبيبـي وودار يو فو ويوسـف العـاني وآرابـال وعز الدين المدني والطيب الصديقي وغيرهم.. إنها أعمال ساهمت

ولا تزال في بلورة الذوق الفني والوعي لدى المتلقي لترشيد أفقه.. هناك صيغ أخرى لتمرير المضامين السياسية دون السقوط في المباشرة والعزف على الأوتار الحساسة لاستدرار التصفيقات، صيغ تبتعد عن النمطية والنموذج المسرحي المهيمن.. هناك مسرح حديث يمرر قناعاته الفكرية والسياسية عبر صيغ فنية منفتحة على التجارب الغربية بعيداً عن أية عقدة نقص أو انبهار حتى تتمكن من أن تستثمر الإرث الفكري والفني الذي يضمن لها التجذّر، وهذه الصيغ تعمل على تأصيل مسرح مغاير على جميع المستويات : النص المسرحي-التشخيص-السينوغرافيا-الإخراج-التعامل مع الجمهور من منطلق إشراكه في العملية المسرحية، وهذا المسرح المغاير يعتمد التجريب بعيداً عن كل تعريف نهائي للمسرح، وهو يتشكل ضمن ما يمكن أن نسميه مسرح تغيير، مسرح مرحلة يؤمن ويساهم في بلورة الوعي التاريخي لمن يتوجه بالأساس إليهم، فكما أنه ليس هناك جمهور بالمعنى المطلق ليس هناك مسرح بل مسارح .

***كان تأصيل المسرح العربي من أكبر هموم المسرحيين، فلماذا خَبَت جذوةُ التأصيل في عالمنا العربي؟ ولماذا فشلت كل التجارب في هذا المجال؟**

******إذا نظرنا للتأصيل على أنه ردّ فعل فلا يمكن إلا أن يندثر كما تندثر أغلب ردود الأفعال من منطلق أنها ردود أفعال ليس إلا، أما إذا كان التأصيل بحثاً مسترسلاً لا يغلق الباب على مصراعيه للأصول ولمسرح الآخر فلن تخبو جذوته.. عندما نتتبع المنادين بالتأصيل نرى أنهم يغترفون من منابع أغلبها غربية، وهذا شيء جميل، لكن ردود أفعالهم التنظيرية لا تتوفر على نفَس طويل، فقوة صاحب ردِّ الفعل لا تصل إلى قوة صاحب الفعل الأول، لهذا لا غرابة أن تخبو جذوةُ الحملات التأصيلية في السنوات الأخيرة حتى عند من كانوا من أقوى المنظّرين لها، لكن المبدعين الحقيقيين في المسرح يمارسون قناعاتهم واختياراتهم الفكرية من منطلق أن المسرح مارد لا يمكن خندقته أو تحنيطه في متاحف تنظيرية، فالمسرح كائن حي وفي تطور متواصل بحيث ينتعش بكل الدماء الجديدة التي تجعله وليد الآن/هنا بامتياز .

***هل اختلفت أسئلةُ المسرح اليوم عنها في الماضي؟**

******هناك السؤال الثابت الذي تتفرع عنه أسئلة أخرى: أي مسرح نريد؟ هل هناك ضرورة للمسرح؟ الإنسان لا يعيش بالخبز وحده وهو بحاجة إلى غذاء روحي وفني توفره له مجموعة من الفنون، فالإنسان بحاجة إلى أن يرقص ويغنّي حتى في حالات مأساوية ويشاهد الجميل ويرسم ليصطاد.. كل هذا لأن الإنسان بحاجة إلى تشكيل العالم عبر الفنون، وهنا يفرض المسرح نفسه كجامع لكل الفنون.. هناك إذن ضرورة للمسرح، لكن أي مسرح؟ إنه مسرح يأخذ على عاتقه تنسيق الفوضى كما قال سعد الله ونوس.. القناعة المشتركة عند أغلب المسرحيين هي أن المسرح المغاير هو مسرح المرحلة، مسرح يؤسس جمهوره عندما يتوجه إليه، جمهور بينه وبين مسرحه علاقة جدلية، فالمسرح المغاير ينطلق من أفق انتظار متلقيه، وبالتالي عندما يتوجه إليه فإنه يساهم في بلورة وعي هذا الجمهور.. لن يتزاحم كلُّ الناس على مسرحية «١٧٨٩» لمسرح الشمس، كما لن يحجزوا جميعهم تذاكرهم قبل ثلاثة أشهر لمسرحية هزلية تدخل ضمن مسرح البولفار.. الجمهور لم ولن يشكل يوماً وحدة متجانسة.. ليس بالضرورة -للغوص في مسارات التأصيل- الرجوع التام إلى الماضي للاغتراف منه، إذ يمكن أيضاً أن نتناول بالدراسة أفق انتظار المتلقي الراهن والذي رغم السينما والتلفزيون والفرجات الرخيصة لا يزال يعاني مع الملك لير تحت العاصفة ويتأسف لبيع بستان الكرز ويتساءل عن علاقة فاوست بالأميرة الصلعاء وعن جدوى انتظار غودو وأهمية بنادق الأم كارار.. الحديث عن هذا المتلقي/الجمهور يطرح السؤال الفرعي التالي : هل جمهور المسرح الجامعي هو جمهور مسرح الحكواتي ومسرح الجيب؟ كيف نتحدث عن جمهور متجانس عندما نرى أنه في مدينة بحجم باريس هناك ما يفوق ٣٠٠ فرجة مسرحية وغنائية كل يوم وأن كل القاعات ممتلئة؟ من الواضح أن لكل مسرح جمهوره عندما تتوفر البنى التحتية للاستيعاب، لهذا لزاماً على الفريق المسرحي أن يحدد نوع الجمهور الذي سيتوجه إليه : ما هي نوعية الخطاب الذي سيندرج في

ظلـه المسـرح؟ ما هي الصـيغة الفنية التـي تضـمن التجاوب مـع الجمهور؟ هـذه الصـيغ الفنيـة ليسـت مجردة بـل مرتبطـة بالأفـكار والطروحـات والمواقـف، فالاحتفالية ليسـت مجرد شـكل فرجوي بل هي أيضاً رؤية للعالم وموقـف فكـري وسياسـي اتجـاه مـا يحدث.. هـل كان من الممكن أن يظهر تيار العبث في المسرح في القرن الثامن عشـر مثـلاً؟ أم هو مرتبـط بفاجعتَي الحربـين العالميتـين الأولى والثانيـة ونتـاج فشـل منظومـات اقتصـادية وسياسية وفكرية؟

***يُعـرَف عنـك اهتمامـك بالـتراث المغربـي والعالمـي، حيث كان نصـك المسرحـي الأول «قنديشـة» وهـي الشخصيـة الأشهـر في الـتراث المغربي، لتعود مؤخراً وتكتب «عنترة يبحـث عن أسمه» و«مـن أخبار عازف النـاي» فلمـاذا العـودة إلى الـتراث ومسرحـة الأساطـير في الوقت الذي يـكاد الـتراث فيـه أن يغيـب غيابـاً كاملاً عن خشبة المسرح العربي؟**

**من الصـعب تحديد الدوافـع التي الكامنة وراء كتابة عمل ما.. هناك تداخل بين الذاتي والموضـوعي، ثم هناك أيضـاً الصـدفة.. وبالرجوع إلى كتابتي لمسـرحية «عنـترة يبحـث عن اسـمه» كان الظرف هـو الأزمة التي هـزَّت العـالم العربـي إثـر الحرب علـى العـراق.. هذه الخلفيـة كانـت تعمـل علـى مسـتوى اللاشـعور.. كان هـذا الدافـع الأول للكتابة، أمـا الدافع الثـاني فهو أنني مـن مواليـد مدينة مراكش، ولِـدتُ وترعرعـتُ في حيّ لصـيق بسـاحة جامع الفناء حيث الكلام سـيد الموقف، وبالخصوص كلام السِّيَر.. الدافع الثالث يبدو غريباً مع أنه كان الدافع الأساسي والفعلي لكتابة الحوارات الأولى في المسـرحية، فقد كنـتُ في المقهى الذي أرتـاده وأمامي

دفتر، على غلافه الصورة المعروفة لعنترة ممتطياً جواده وشـاهراً سيفه، وتساءلتُ حينئذ : في وجه مَن يشهر هذا البطل العربي سـيفه؟ لمصـلحة من يحارب؟ الصـورة لا تظهر أدنى رقعة أرضـية وكأن الجـواد والفارس يحلِّقان في الفضـاء، وجـاءت الحـوارات الأولى : «عبسـياً يهبط هـذا الليـل.. يزحف يمتـد كالوباء.. الزمـن زمن الذبح والصـمت المسـاوم.. المكان حيثما يتوالد صـمت يغطيه فحيـح الرمـل.. البطل تمثـال وحيد في متحـف وهمي.. ينتظر أن تصـهل الغـبراء أو داحس.. عندها سيتشـقق التمثال ينشـر الذعـر في وجه الطفل والدفتر المرسـي.. السـيف أبيض.. الرمل أبيض كما المزمار وقطيع الإبل.. أبيضـ الحلم وحب جاهلة بما لا تعلـم».. نحن أمام بطل أسـطوري صـنعتْه القبيلة ليدافع عن أرض لا يملك منها ولا شـبراً واحداً، بطل ترسـخ معالَمه المؤسسـةُ المدرسية

حتى قبل أن يفتح الطفلُ أولَ دفتر مدرسي.. هناك عملان آخران تعاملتُ عبرهما مع التراث : «قنديشة» التي تتناول قصة تلك المرأة المغربية التي كانت تساعد المقاومة في المغرب خلال الاحتلال البرتغالي، لهذا كان لزاماً على المستعمر أن يشوه صورتها و(يقندشها) ليجعل منها امرأة بغلة تسكن المقابر لتأخذ بلبِّ الرجال، ولهذا ينبغي عدم الخروج ليلاً، ومن كان يخرج ليلاً سوى رجال المقاومة؟ ثم كانت هناك مسرحية «من أخبار عازف الناي» والتي استقيتُها من أسطورة ألمانية قروسطية.. لماذا هذا التعامل مع التراث؟ من الملاحظ تراجع التعامل مع التراث بشكل عام من طرف بعض المبدعين الذين يرون أن هناك مواضيع أخرى تستحق الاهتمام أكثر، فيما المسرح متوجه إلى متلقي الآن/هنا، وبذلك ألا يجدر به أن يستقي من مواضيع الحاضر أرضية له؟ إن الحاضر يزخر بالمواضيع والمواقف التي تصلح كأرضية للتناول والمسرحة، لكن هذا التراث مادة متحفية جامدة، فإذا كان الأمر كذلك كيف كانت ستبرز من جديد أعمال خالدة مثل «ثورة الزنج» و«المقامات» و«عنترة في المرايا المكسرة» و«الملك هو الملك» وما يماثلها من أعمال تتبوأ الصدارة في خارطة الإبداع المسرحي العربي؟ هل هي أعمال تجاوزها الزمن ويجب إيداعها في رفوف مكتبات منسية أو أقراص زائلة؟

***وكيف نفهم علاقة التراث بالمعاصرة مسرحياً؟**

**المسرح ذاكرة، ولا شيء يُبني على العدم.. المسرح كتاب الشعوب أيضاً، حيث يؤرخ بطريقته.. ألم تؤرخ أعمال سوفوكليس وهوميروس ويوربيدوس وأخيل للحضارة الإغريقية؟ أليس من المشروع الرجوع من جديد إلى درّة خالدة مثل ملحمة «جلجامش» بقصد إعادة قراءتها في زمن نعيش فيه الجري وراء الخلود عبر اقتناء آخر المنتوجات الطبية والخضوع إلى شتى عمليات التجميل كي نقف ضد زحف الزمن قصد أن لا نشيخ ونموت؟ قوة التراث نابعة من كونه يتحدى حدود زمانه ومكانه شريطة أن يتم انتقاء ما يناسب إعادة القراءة والمساءلة : ما الذي نريد أن نوصله للمتلقي الآن من خلال استقرائنا للتراث؟ عندما يتعامل مسرح الشمس بباريس مع الثورة الفرنسية في مسرحية «١٧٨٩» أو بيتر بروك مع الكتاب الديني الهندي في مسرحية «المهابهارتا» لا يتم هذا التعامل من منطلق متحفي بل قصد قراءة الحاضر عبر استدعاء التاريخ والتراث.. عندما تناولتُ شخصية عنترة لم يكن هذا التعامل من باب تمجيد بطولات زائفة أخطأت المسار التاريخي والطبقي الصحيح وإنما لطرح سؤال : كيف لم يحصل لدى شاعر كبير صُنِّفَ من شعراء المعلقات الوعي بأن سيفه مسخَّر لصالح الأسياد وأن لا سيد دون عبيد كما يقول العبد مبروك في المسرحية؟ من خلال عنترة تضمن عبس قوةَ كلِّ العبيد معها، حيث أن كل عبد يحلم أن (يتعنتر) يوماً ويُزوَّج بامرأة حرّة تمحي سواد لونه.. وهكذا يتم تذويب المجموعة خلف الفرد/البطل، وبالتالي يتم القضاء على الصراع الطبقي .

***في هذا الإطار كيف نفهم ظاهرة مسرح الحكواتي التي طغت في مرحلة سابقة ومن ثم انحسرت في كثير من الدول العربية؟**

**ليس من الجديد أن يقوم ممثل تتعدد تسمياته: (الفرفور، الحكواتي، القاصّ، المشخصاتي، القوّال) ويبدأ في سرد/تشخيص قصة أمام مُشاهد/سامع.. يبدأ المسرح كما يقول بيتر بروك عندما تُحدَّد مساحة للّعب ويقف شخص يشاهده/يسمعه شخص آخر.. ظاهرة الإنصات/الكلام متأصلة لدى كل الشعوب، فمن حكايات الجدة إلى حاكي السيرة نرى أن ممارسة الكلام ظاهرة متجذرة في الكيان العربي (والإنساني أيضاً) فالإنسان شهرزاديّ الهوية، يحكي لكي لا يموت، لهذا نفهم أن جلَّ الدعوات التأصيلية للمسرح العربي بحثاً عن قالبنا المسرحي رأى جلُّها في الحكواتي مرجعاً للتأصيل، وفي هذا الإطار يمكن تصنيف مسرح الحكواتي الفلسطيني والحكواتي لروجيه عساف والتوجه الاحتفالي في المغرب ومصر والأردن وغيرها من الأقطار العربية التي انخرط عددٌ من مبدعيها ومنظّريها في محاولات التأصيل.. مسرح الحكواتي مسرح يعتمد مبدئياً على المتداول اليومي على مستوى اختيار الموضوعات، كما أنه يعتمد على العمل الجماعي بناء على علاقة أخرى مع الجمهور الذي يُعد

–مبدئياً– شريكاً في الفرجة، مسرح يعتمد الرقص والغناء والاشتغال بأبسط الوسائل بعيداً عن كل وسائل الإبهار، بساطة لا تعني التسطيح، فمسرح الحكواتي يغترف من التراث كي يضمن الحفاظ على الهوية الفكرية والفنية، ولهذا فهو مسرح ذاكرة بامتياز، ليس بمفهومها التحنيطي ولكن كذاكرة مستقبلية.. كانت لي فرصة مشاهدة مسرحية «أيام الخيام» لفرقة الحكواتي لروجيه عساف، وكان العرض في قصر المؤتمرات في مراكش، وهنا تساءلتُ وبعض الإخوة عما آل إليه مبدأ إشراك الجمهور وإمكانية تدخله في العرض كما في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لسعد الله ونوس، أين غابت الحميمية التي هي من مرتكزات مسرح الحكواتي؟ كيف نجزم أن مسرح حكواتي روجيه عساف مسرح عربي/لبناني لا يمت بصلة إلى التيارات الغربية مع أنه يشتغل تقريباً بنفس آليات مسرح الشمس بفرنسا؟ ألا تنحو مسرحية «حكايا ٣٦» لروجيه عساف منحى عرض «١٧٨٩» لآريان منوشكين والتي تتناول أحداث وعوالم الثورة الفرنسية؟ أليست الكتابة الجماعية بحضور كاتب يساير العملية نسخة لاشتغال ورشة الكتابة بمسرح الشمس بحضور الكاتبة هيلين سيكسو؟ إذا كان مسرح الحكواتي يندرج في إطار تأصيل المسرح العربي والبحث عن قالب يتفرد به عن المسرح الغربي فلمَ انقطع هذا التأصيل؟ لماذا خبت هذه الجذوة مع انتهاء الثمانينيات؟ هل وصلت تيارات البحث عن تأصيل المسرح العربي لبابها المسدود؟ هل نحن أمام حكواتي أخير هو عبد الكريم برشيد؟ يمكن القول أن المسرح رفضٌ للخندقة والتمترس خلف أسوار تنظيرية موصدة الأبواب ضد الأساسي : المسرح كائن حي لا يمكنه أن يعيش داخل الكنائس التنظيرية، فهو ينشأ حين/أين يكون وليس كما كان، فالإبداع انزياح لا يتوقف .

*** لجأتَ إلى مسرح المونودراما في مسرحيتك «باي باي جيلو» وهناك من يرى أن بروز مسرح المونودراما تعبير عن أزمة مسرح وأزمة في العلاقة القائمة بين المسرحيين أنفسهم وليس أزمة نص .**

**أرى أن أزمة النص أزمة مفتعلة، فهي عند البعض ذريعة لكي يتم الاشتغال على أشكال أخرى لم تُكتَب للمسرح بالأساس، اشتغال له مشروعيته الكاملة، فلولا هذه الجرأة في الاشتغال لما استمتعنا بعروض رائعة، أرضيتها نصوص لم تُكتَب للمسرح، فعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحية «الطاعون» لألبير كامو ومسرحية «سفر في نهاية الليل» اشتغل عليهما كمونودراما وبكل نجاح الممثل الفرنسي فابريس لوكيني.. هل ملحمة «جلجامش» التي أمتعَنا بها سعدي يونس متن مسرحي بالأساس؟ هل المقامات ورسائل الإمتاع والمؤانسة التي اشتغل عليهما الطيب الصديقي نصوص كُتِبَت للمسرح؟ هناك سؤال آخر يُطرَح عندما نتناول مثل هذه الأشكال : ما هو النص المسرحي؟ هل هو النصوص التي بالضرورة تنحو في كتابتها منحى نصوص موليير وشكسبير وسوفوكليس؟ هناك تطور كبير في الكتابة المسرحية يجعل من مقولة أزمة النص مقولة تجاوزها الزمن.. مونودراما «باي باي جيلو» للشاعر طه عدنان ليست أول مونودراما أشتغل عليها، فهناك مونودراما «فاطما» لمحمد بن قطاف ومونودراما «الأستاذة آمال» المأخوذة عن نص الكاتب ألبيرتو أتايدي.. إن اشتغالي على هذه المونودرامات لم يكن يحكمه أزمة نص أو النظر إلى تكلفة العرض بقدر ما كان يحكمه عشق وانجذاب منذ القراءة الأولى لهذه النصوص.. هناك علاقة تنشأ بين المخرج وبعض النصوص تفتح فضاءات جمالية وتسمح باختيارات وقراءات فكرية تدفع إلى الاشتغال بها منذ القراءة الأولى لها.. هناك الصدفة أيضاً التي تلعب دوراً كبيراً في اختيار عمل ما.. بالنسبة لمسرحية «فاطما» فقد شاهدتُ العرض في مراكش في الثمانينيات بتشخيص الممثلة صوفيا ومن إخراج المخرج شريف زياني، ومرت سنوات قبل أن تجمعني الظروف في مدينة ليموج الفرنسية بين قطاف حيث كنا ومجموعة من المؤلفين في إقامة للكتابة فطلبتُ منه –إن كان من الممكن– الاشتغال على المسرحية مع طالبة لي في المعهد تدعى منى بلغالي في إطار بحثها للتخرج من المعهد العالي للفن المسرحي

والتنشيط الثقافي، وقد قدمنا العرض في عدة دول مثل فرنسا والسويد وإسبانيا.. بالنسبة لمونودراما «باي باي جيلو» فقد اقترح عليّ النص الممثل جمال كنو بعد أن شاهد مونودراما «فاطما» ومونودراما «الأستاذة آمال».. من هنا لم تحكم اختياراتي أزمةُ نص بقدر ما حكمت دوافع تداخلَ فيها الموضوعي بعاملَي الانجذاب والصدفة .

ككاتب وكمخرج مسرحي إلى أي مدى تسمح بالارتجال في النص المسرحي؟

**فسحة الارتجال يمكن إدراجها تحت عنوان «لزوم ما لا يلزم».. في العقود الأخيرة بدأ الاشتغال على ارتجال الممثلين كمرحلة مهمة للإنجاز المسرحي لأن الممثل ليس آلة تنفيذية لمنظومة إخراجية لا يأتيها الارتجال من بين يديها ولا من خلفها، فالكاتب يكتب النص وفقاً لتصور وتشخيص معين فوق الخشبة، وعندما يتم الاشتغال الركحي يأخذ النص أبعاداً مختلفة انطلاقاً من تعامل الممثلين معه، فالورقة ليست الركح، والحوارات ليست جملاً يتفوه بها ممثلون يكتفون بالإلقاء.. الممثل يشخِّص ويعطي المقول المسرحي حياته الفعلية.. من هنا فإن فسحة الارتجال محطة يمكن اعتبارها أساسية في إنجاز العمل المسرحي، شريطة أن يتم هذا الارتجال وفق منظومة إخراجية مفتوحة وإلا اتخذ الارتجال منعرجات تسيء للنص أكثر مما تدفع إلى بلورة إنجازه.. هذه المنظومة الإخراجية تأخذ بعين الاعتبار فسحة الارتجال التي قد تدفع إلى إعادة النظر في بعض الاعتبارات الإخراجية الأولية.. كثيراً ما دفعني تشخيص ممثل أو عدم تذكره لحوار أو إضافته جملة في النص إلى إعادة النظر فيما تصورتُه، ذلك أن الإضافات من طرف الممثل أو نسيانه لبعض الجمل أو المقاطع التشخيصية تعبير بارز لما يسميه بروك بالبعد الحي للمسرح، وإلا قد يكتفي المخرج بإعطاء ورقة التصور الإخراجي للممثلين ويغيب ليتركهم ينفذون التعليمات الإخراجية حرفياً، ليعود ليلة العرض .

من المعروف أن عوالمك المسرحية دائماً ما تكون مشحونة بمتخيل ميال للغرائبية سواء في استعمال اللون أو في المشهدية التي تختارها لفضاء الخشبة، أو حتى في الإضاءة، والسؤال : إلى أية درجة يخدم هذا الإبهار العمل المسرحي؟ ومتى يكون مطلوباً؟

**الغرائبية مكوِّن أساسي في المسرح ينبني على عنوان ماغريت للوحته الشهيرة التي تمثل غليوناً : «هذا ليس بغليون» فنحن عندما نشاهد مسرحية تادووش كانتور الشهيرة «الفصل الميت» أو أعمال المخرج الإيطالي روميو كاستوليتشي كمسرحية «الكوميديا الإلهية» أو

«العاصفة» لبيتر بروك أو «حلم ليلة صيف» لنفس المخرج أو أعمال المخرج الأميركي بوب ويلسون نبقى مشدوهين أمام الجانب الغرائبي الذي يطبع هذه الأعمال، سواء على مستوى التشخيص والمكيجة أو سينوغرافيا العرض.. هذه الغرائبية هي في العمق واقعية شعرية، من خلالها تحضر المسرحة بثقلها دون لفّ.. يقول المسرح عندئذ : «أنا مسرح ولستُ انعكاساً للواقع».. الغرائبية مبعث للتساؤل، والتساؤل مؤشر صحي للتلقي.. هذا البعد الغرائبي فوق الركح لا ينفي اشتغالات أخرى تعتمد الواقعية أو شبه الواقعية من منطلق أن المسرح محاكاة للواقع.. الغرائبية صيغة اشتغال ضمن اشتغالات أخرى ليس إلا.. ثم أن هناك بعض النصوص تسمح أكثر بمثل هذه الاشتغالات.. عندما اشتغلتُ على مسرحية «فاطما» اعتمدتُ سينوغرافيا شبه واقعية، حيث شكل فضاء الركح على شكل سطح بناء قديم كما يحيل نص محمد بن قطاف إلى ذلك.. أما بالنسبة لمونودراما «باي باي جيلو» فقد ارتأيتُ تأثيث النص بأشرعة بيضاء كُتِبَت عليها بالخط العربي مقاطع من مؤلّف النفري «المواقف».. كان استدعاء هذه الأشرعة البيضاء إحالة إلى أن الشخصية ترفض هويتها الأصل عبر رفضها لاسم الجيلالي لتبحر بحثاً عن هوية غربية باختيارها اسم جيلو.. من هنا فإن استدعاء عناصر غرائبية تحكمها طبيعة النص والرؤية الإخراجية ليس مطلباً ثابتاً وملحاحاً.. الغرائبية ليست هدفاً بحد ذاته، حيث يمكن أن تسيء إلى العرض بدل إغنائه إذا لم توظَّف في مكانها.. الغرائبية ليست إبهاراً حيث الإبهار لا يتجاوز الرؤية اللحظية،إذ ينمحي سريعاً مع إسدال الستارة .

***إذا انتقلنا للحديث عن المسرح المغربي، هل يمكن الحديث عن مسرح مغربي له سمات وخصوصية محددة أم عن عروض مسرحية تطغى عليها بصمات مخرجها؟**

**ماذا لو كان الحديث عن المسرح في المغرب بدل الحديث عن المسرح المغربي وخصوصياته؟ صحيح أن المؤلَّفات والمتابعات النقدية تتحدث عن المسرح المغربي حيث تحاول جاهدةً تحديد مواصفاته وخصوصياته، لكن إذا دققنا المقاربة فباستثناء بعض التشكيلات السينوغرافية وبعض التصورات للملابس واللهجة المنطوقة هل هناك فرق كبير بين مسرحية مغربية ومسرحية جزائرية أو تونسية؟ ما هي الخصوصيات التي تخول لنا أن نحصر في نفس الخانة أعمال الطيب الصديقي وعبد الواحد عوزري والهواس عبد المجيد وبوسلهام الضعيب والواعرابي اسماعيل وحسن هموش وزيطان نعيمة ومحمود الشاهدي وناسور ولطيفة أحرار ومحمد الحر والجم وعزيز مهير وغيرهم؟ حتى لو واكبنا مسار مخرج واحد هل هناك خصوصيات ثابتة توحد بينها؟ هل هناك تشخيص مغربي؟ هل هناك اشتغال سينوغرافي مغربي؟ هل هناك إخراج مغربي؟ هل هناك اشتغال مغربي على الفضاء المسرحي؟ ما الذي يوحد بين اشتغالي على مسرحية «المفتش» لغوغول و«فاطما» لبن قطاف و«منطق الطير» لفريد الدين العطار و«عزلة في حقول القطن» لبرنار ماري كولتيس و«خدمات صغيرة لمهرج عجوز» لفيسنييك و«باي باي جيلو» وغيرها من الأعمال؟ من الأكيد أن أعمال هؤلاء المخرجين تحمل بصماتهم دون أن تتخندق في سمات يمكن أن نجعل منها خصوصيات ثابتة للمسرح المغربي .

***كثر الحديث عن التجريب في المسرح المغربي وفي المسرح العربي بصفة عامة، فكيف تفهم التجريب في المسرح؟ وهل ترى أنه يقوم في المغرب على فلسفة جمالية أم أنه تجريب عشوائي كما يتهمه البعض؟**

**يكاد يكون من نافلة القول أن التجريب يدخل عموماً في العملية الإبداعية التي تخنقها المسارات المستهلكة.. العملية الإبداعية بحدِّ ذاتها تجريب وبحث عن الجديد ليس من باب التجديد وإنما للحيوية التي يضمنها التجريب المدروس، فالكاتب المسرحي المتمكن لا يحاول استنساخ أعماله السابقة وإلا فلن يتطور.. مما لا جدال فيه أن هناك بعض الثوابت التي تجعل كتابات بيكيت تختلف عن أعمال شكسبير، لكن تبقى الكتابة، وبالتالي الإبداع، إبحاراً نحو آفاق جديدة، نحو الغامض والمجهول.. ألا يشكل اشتغالنا أحياناً على عمل ما في العمق محاولة لفهمه؟ الإبداع تحكمه جدلية المعروف/

الغامض، واشتغالنا على عمل ما يظهر لنا جلياً أننا كنا نجرب طرائق لمحاولة كشف أسرار العمل الذي نحن بصدد إنجازه، فلو كنا نحيط بكل مكنوناته لما اشتغلنا عليه، وهنا يأخذ التجريب مشروعيته.. ثم أن تسمية التجريب بحد ذاتها تكاد تكون قدحية بحيث قد يُفهَم منها التماس أعذار لفشل محتمل، لهذا قد يأخذ البعض التجريب كدفاع مسبق مع أنه ظاهرة صحية تكاد تكون ملازمة للمشوار الفني .

***المسرح في أزمة.. عبارة أصبحنا نرددها، لكن بعضهم يربط جزءاً منها بأزمة النص الجيد، فهل توافق على ذلك؟ وما رأيك بالآراء التي تدعو إلى نسف النص المسرحي؟**

**الحديث عن أزمة النص أسال ولا زال كثيراً من المِداد لو صُرِف في الكتابات الإبداعية كان سيفيد المكتبة المسرحية.. رجوعاً إلى بعض المهرجانات العربية كقرطاج والجزائر وتطوان والقاهرة نرى إشراقات رائعة تجعل الحديث عن أزمة النص حديثاً قديماً وربما مفتعلاً.. هل كان مبدعو أعمال مثل «خريف-الأرامل-خوف-صولو» أمام أزمة نص؟ هناك أزمة إبداع ليس إلا.. ثم إن الحديث عن نسف النص المسرحي يستدعي التساؤل : أي نص مسرحي؟ هل هو النص المسرحي الملتزم بقواعد النص الكلاسيكي؟ هل هو الكتابات الجديدة للمسرح التي تفجر الحدود الأزلية للنص المسرحي؟ هل ننسف نصوصاً مثل نص مسرحية «أنتيغونا»؟ هل ننسف نص بيكيت الذي ننتظر من خلاله غودو الذي ربما قد يأتي لكي لا يأتي ونحن نعيش الوعود الغوداوية لمن احترفوا المراوغة؟ هل مات البحث عن حبة الخلود، وبالتالي هل ماتت ملحمة «جلجامش»؟ هل ننسف النص الذي سافر بنا بين صفحاته قروناً عديدة بحثاً عن خلود آخر؟ خلود الروائع الإبداعية.. تبقى النصوص الخالدة خالدة وصامدة أمام معاول الهدم، تبقى مفتوحة للقراءات المتعددة، تبقى جنباً إلى جنب مع تجارب لا تعطي النص نفس الفسحة في مكونات العرض، وهذا هو الجميل في المسرح، حيث ليس هناك مسرح بصيغة الفرد بل مسارح .

***يقال أن الحركة المسرحية في تونس متقدمة عن باقي البلاد العربية، فإلى ماذا تعزو ذلك؟**

**من خلال متابعتي لمهرجان قرطاج وحضور الفرق الجامعية التونسية إلى المغرب يمكن القول أن الحركة المسرحية في تونس تشهد زخماً لا نظير له في الأقطار العربية.. أسعفتني الفرصة في مهرجان قرطاج الأخير أن أشاهد صفوفاً من الناس واقفين ساعة فما فوق أمام قاعات العرض ينتظرون الدخول وتذاكرهم بين أيديهم، فكيف لا تنتعش الحركة المسرحية ووراءها متفرجون لا يتهافتون على الدعوات المجانية ثم لا يحضرون للعرض؟ هناك في تونس جمهور ذواق ومتعطش للفن الأنيق، جمهور لا يمكن إلا أن يدفع بالمبدعين للتطور المسترسل لتجاربهم الرائعة .

***كيف ترى تناول النقد المسرحي لأعمالك؟ وهل استفدتَ منه؟**

**لم أستفد منه الكثير وذلك لندرته، ولكن استفدتُ من الناقد المجهول الرائع : الجمهور.. لا أجعل من المتابعة النقدية لأعمالي عقدة، لا سيما والكل يعلم كيف يقيّم أغلب النقاد، وهذا لا ينفي وجوداً متميزاً لنقاد حقيقيين سيبقون قدوة، نقاد يتناولون الأعمال بالدراسة ويأخذون الوقت الكافي للكتابة بدل الوريقات التي تُكتَب بين رشفة جرعة مشروب وأخرى .

***ما الذي تريده من المسرح؟ وما هو المسرح الذي تحلم به؟**

**أنتظر من المسرح أن يبقى منبراً للاختلاف لا بوقاً مرحلياً لموضات وشعارات زائلة.. أحلم أن يبقى تلك المتعة الزائلة التي نعيشها ونحن نسافر خلف لير في العاصفة والثوار الزنج وهم يمزقون ستائر جان جينيه.. أنتظر من المسرح أن يبقى مسرحاً بصيغة الجمع لا مسرحاً يتهافت على القاعات في منعرجات السرايا المناسباتية.. أنتظر من المسرح أن يبقى مسرحاً لا مسرحاً للمسرح، فضاء حر تسافر بنا عبره الكلمةُ الخلاقةُ عبر عوالم روحية وفكرية وجمالية كما طيور العطار في منظومة «منطق الطير» .

مهرجان المسرح العربي الحادي عشر

أنـــور محمـــد

على التراجيديا المسرحية أن تهزّنا بدلَ أن تُكورثنا، وهذه رغبةُ كما هي هدفُ أي مهرجانٍ مسرحي، فنرى غنى واتّساع الأفعال والطِباع، فنسمو، أو نشعر بالسامي الذي يراهن عليه المسرح وهو يستقلب مآسي الوجود، مآسٍ شكّلت عصبَ عروض مهرجان المسرح العربي الحادي عشر في القاهرة ما بين ١٠-١٦ كانون الثاني ٢٠١٩ والتي بلغت خمسة وعشرين عرضاً، حيث تسابقت فيه ثمانية عروض على جائزة سلطان القاسمي، فكانت مأساة «الطوق والإسورة» من مصر أكثر المآسي استحقاقاً للجائزة حسب قرار لجنة التحكيم التي ضمَّت : عمر فطموش من الجزائر رئيساً، د.جبار خماط من العراق، د.عثمان بدوي من السودان، د.علية الخالدي من لبنان، فهد ردة الحارثي من السعودية، أعضاء، وأعقبت العروض المتنافسة على الجائزة ندوات نقدية تطبيقية كل ليلة بعد انتهاء العروض .

في العرض الفائز «الطوق والإسورة» لم يتخلَّص **د.سامح مهران** مُعداً ولا **ناصر عبد المنعم** مُخرجاً من تأثير السرد الحكائي لرواية **يحيى الطاهر عبد الله** فبقيا في السرد وغَنَّيَا ألَمَ «حزينة» بمفردات لغوية بالعامية المصرية، فكُنَّا مع خطٍ مُنكسر متوقَّعٍ للعنيِّن العريس الذي لا يخلِّفُ سوى اليباس، ومع خطٍ صاعدٍ لشيخٍ لا يخترقه الديالكتيك، فالواحد كيف يصير اثنين؟

ما يميِّز العرض أنَّه كان على مسرح دائري، فحقَّق المُخرج حميميةً وطفراتٍ نوعية كان فيها أكثر من ذروة يُحسب فيها للمُمثلين تفاعلهم مع المتفرجين وهم يتنقَّلون بين الصورة والكلمات، ولو إنَّ بعض الصور كانت صوراً نحتية أعادتنا إلى نطفة التمثيل البدئية في حرارتها وواقعيتها .

ناصر عبد المنعم في «الطوق والإسورة» أسَّس فعله على الكلام باعتباره يشكِّل جزءاً من الصورة البصرية عنده، ولكن النبرة التي كان يُلقي فيها الممثلون كلامهم قد أخلَّت بهذه الصورة بسبب سرعة الصوت وهم يقومون بأداء أدوارهم.. هنا -وهذه مشكلة عند كثيرٍ من المخرجين المسرحيين- أنَّهم يتركوننا مع الصوت المسموع

بـدل أن نتفرَّج على الفعل المسمـوع، وهذا لا يلغي أنَّ **عبد المنعـم** وقـد ساعدته المنصة الدائرية قـد حقَّق صورة في بعض مشاهد العرض ومفاصله تجاوزت فعـل الكلام، حتى إنَّ غناء **كرم مراد** وإنْ كان من كلام فقد شكَّلَ لازمةً دراميـة لتصعيـد الفعل في الصـورة المسرحيـة، بل كانَ دوره كمغنٍّ وبوظيفة شكليـة عنصراً أساسياً من عناصر العرض.. لقد كان مُلتحمـاً ومتماسكاً، وغناؤه ذو دلالات متنامية، كما كان الممثلون **فاطمة محمـد علي، مارتينا عـادل، محمـود الزيـات، أحمـد طـارق، شريـف القزاز، أشرف شكري، شـيراوي محمد، محمد حسيب، سلمى عمر، ريم علي، فرح عناني، نائل علي**، الطفلة **غنا رضا** مترابطين ومتدفقين بمشاعرهم في توصيل هدف الرواية المسرحيـة.. لقـد كان أداؤهم يذهبُ من التلقائي إلى المرسوم إلى النمطي .

هـي عـودة للماضـي، للتقليـد والمماثلة، وليس للراهن، لإبداع لحظة لم نحقِّقها في ما مضى.. هذا ما فعله عرض تونس «ذاكرة قصـيرة» للمؤلِّف والمُخرج **وحيـد العجمـي** حيـث استعرض ما كان بشـكلٍ إنشائـي، مع صـورٍ ذات صيرورة ارتداديـة مُثقلة بمخطَّـط إخراجي يقوم علـى الحـركات العنيفـة للممثلين الذين تحوَّلـوا إلى صـور، فالخائـن الجيلاني الـذي وشى به ابنه ويُعتقَل يُذكِّرنا برواية **جـورج أورويـل** ١٩٨٤» يتحـوَّل إلى بطـل بعد العام ٢٠١١ حـين يهرب من السجن ويسقط برصاصة تخترق رأسه.. الجديد والمُدهش والمُثيرِ في هذه الحكايـة أنَّها مليئة بصورٍ عمياء لممثلين بدوا محايدين رغـم أنَّنا كُنَّـا نترقَّـب انفجاراتهم وهم يتنقلـون على الخشبة.. ذاكرة قصيرة لا تنمو ولا تتكاثر، بل تضمحل .

بالتأكيد نحن نمارسـ أفعالاً يومية متكـرِّرة، كلُّ شيءٍ يتكـرَّر، وحتى العدالة تتكرَّر، ولا مُتمرِّد يكسرُ سياق التكرارية، يكسرُ صيرورة التماثل، فتصير صيرورةً نقضية خلاَّقة .

المؤلِّـف **عبـد الأمـير الشمخـي** والمُخـرج **فيصـل العبيـد** في مسرحيـة «الرحمـة» يريداننـا أن لا نطفـئ المصباح الأخير قبل أن يُغادر مَنْ يُغادر لأنَّه لا أحد هناك سوانا، وأن نُصبحَ علـى حياة وبخطابٍ تمثيلي أقرب إلى الهاملتيـة في بعض مشاهـده، وبصـورٍ ومَشاهدَ تركيبية ميكانيكيـة بطيئـة، وقد أخـذا بنا كجمهور نحـو التململ من كـثرة الأسئلة القديمة التي تُجسِّد التقليد وهي تسرد عذابـات الإنسان واغترابـه.. لا فعَلَ علـى الخشبة سوى اغتصاب الخشبة وإرهاقنا بأسئلة لا أفعال تُجيبُ عليها .

لنفترضـ أنَّ النص/العرض هو بحـثٌ في اغتراب

الإنسان، رجلٌ مهزوم، منكسر، مقهور، فيه سعيٌ من أجل أن ينتصر الجوهر الأخلاقي، وأنَّ ما نشاهده لم يذهب إلى القتل والتصفية باعتبار أنَّ التراجيديا التي فيه لفظية، وأنَّ هناك أبطالاً وليس بطلاً، ولم نلمس سوى أصوات تتحرَّك وتُعبِّر عن آراء وليس عن مواقف وأفعال .

كُنَّا نُنصت إلى كلام، وعلى مستوى الشكل لم يُقِمْ صراعاً بين متداولي الحوار، فيدفعنا كمتفرجين إلى الانخراط في الصراع، بل لاحظنا أنَّ بعض الجمهور وبعد الدقائق العشر الأولى بدأ ينسحب من قاعة العرض في المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالهرم بالقاهرة كأنَّ النص لا سلطة له على المتفرجين.. والممثلون **سماح، علي الحسيني، عبد الله التركماني، مهدي القصاب، عبد الله البلوشي، أحمد العوضي** يُلقون أدوارهم دون صراع بين أصواتهم السردية ولا نزاع دلالي ولا معنى مُحدَّد ولا ميلاد لمعنى ولا تحولات بين الأصوات.. شكلٌ وثيمةٌ يتكرران ويتداولهما المتحاورون كأنَّ العرض متواطئٌ مع العنف الصوتي/انفجارات الصوت في صدور وحناجر الممثلين رغم الأداء الصعب والشَّاق وهم يتنقَّلون بين الإحساسات الحسِّية الحركية والصورة البصرية والصوتية.. وطبعاً هذا لا يلغي أو ينفي أنَّ المُخرج **فيصل العبيد** صاحب وجدان شاعري أراد أن يُقدِّم مشاهد تصوِّرُ شعوراً جمالياً -وإن بدا سوداوياً- لخيباتنا وهزائمنا رغم كثرة أسئلته التي لا جوابَ عليها .

حيث لا وسيط بين المتفرِّج والعرض تؤسِّس مسرحية «شابكة» لـ **عبد الكريم برشيد** و**أمين ناسور** أمانتها للعقل وهو يفكِّر تفكيراً نقدياً في معاناته مع الفساد.. زوجٌ فاسد وزوجةٌ لا تلين ولا تتقهقر وهي تُقارع الفساد ليس صدفة ولكن لأنَّها امرأة عقلانية تقرأ حركة الحياة بقوانين الحتمية والسببية كما أراد لها المؤلِّف والمُخرج والممثلون .

الممثلون على عديدهم كانوا يُمثلون ويرقصون رقصاً جماعياً بتركيب ديالكتيكي فوق السطح وتحت سطح البيت، خلفه وأمامه وعلى جانبيه، فنرى جسداً متشابكاً ومتماسكاً، جسداً واحداً جامحاً لهؤلاء الراقصين.. **أمين ناسور** كان يستقصي حركة الجسد، حركة الحياة فيه فلا يفسد .

في بيتٍ متداعٍ وعارٍ من طابقٍ أرضي وسطح لضرورة سينوغرافية نرى امرأة تمتلك جدلية الوعي السؤالي اليومي، في عرض كتبه **عبد الكريم برشيد** «على باب الوزير» وأعدَّه وأخرجه **أمين ناسور** بعنوان «شابكة» كونها امرأة تعيش لحظة استلاب، لحظة قطيعة مع الوجود الذي يصون كرامتها بعكس زوجها عبد العالي (أداه الممثِّل **عبد الله شيشة**) وولده (أداه الممثِّل **نبيل بوستاوي**) اللذين ينزعان نحو تغيير واقعهما الاجتماعي بطرق انتهازية كونهما من أذناب الوزير، وهذا ما ترفضه الأمُّ صالحة (أدتها الممثِّلة **حنان خالدي**) التي تصطدم معهما بقوَّة الحقيقة في أعماقها، فـ **برشيد** و**ناسور** في «شابكة» وبها يستثيران الشعور ودوافعه عند المتفرِّج فلا يذهبان إلى التناقض ومن ثم المُهادنة، فيقبل بالاستبداد، لذا فإنَّ صالحة في المسرحية هي امرأةٌ تمتلك الوعي والمعرفة وترفض وتتحدَّى المصير الذي يدفعها إليه أولو الأمر المُستفيدين من عبوديتها وتسليمها بقدرهم، وهي بذلك تريد أن تخلق الحرية وتصنعها صنعاً ولو كلَّفها ما كلَّفها لأنَّها تعي مصيرها، لذا لا تريد أن تذهب إليه كما يذهب زوجها وولدها، وهذا صراعٌ خطير يفترضه **عبد الكريم برشيد** ويتبنَّاه المخرج **أمين ناسور** كونه صراعٌ بين قطبي الأسرة العربية : الأبX الأم ومن ثمَّ الابن الذي ينحاز للأب بصفته ذكراً، ابنُ مجتمع بطريكي وكأنَّ نظرية المعرفة التي تحصَّلت عليها صالحة بالتجربة اليومية الحياتية وتمتلك الوجود بوعيها قد نسفها هذا المجتمع البطريكي، هذا الأب وولده ووزيرهما مقابل أن يخضعا للسلطة السياسية والاقتصادية، لعلَّها ترضى عنهما وتمنحهما بعض الامتيازات الاجتماعية .

شخصيات «شابكة» تسكن جسدنا وإن كانت حبيسة جسدها لأنَّها توجد بيننا وبينها، فصالحة في ريبة من زوجها وولدها، وهي لا تُصدِّق أنَّ رابح ولد رابح في التغييرات الوزارية الجديدة صار وزيراً بثلاث حقائب.. هذا الفاسد الجاهل لا أحد يمتلك عبقرية مثل عبقريته في الحكم يُقلَّد مثل هذه المناصب الوزارية والبلد فيها الملايين من المواطنين الذين هم في غاية الكفاءة والنزاهة.. **أمين ناسور** كان يُهيِّئنا ليصل إلى

رابح، وهو اشتغل النص الذي كتبه رائد الاحتفالية **عبد الكريم برشيد** بقصد القبض على الزيف والفساد، لكن بحسٍّ ذهني، فبقي الجسد عنده على الخشبة في مخاض الولادة : لا هو جسد ذهني ولا هو جسدٌ فيزيائي، جسدٌ مادي محسوس يَحْرُكْ ويتحرَّك، فينشر أفعالاً، وبقي الجسد عنده مقيداً أو قليل الحركة في ما قبل الفعل، حتى إنَّ الزوج الفاسد عبد العالي في سؤاله الاستنكاري الاستهزائي وهو يقول : «لماذا تزوجنا يا صالحة؟ الزواج هو الثلاجة التي يدخل فيها المتزوجون ويجمد الحب فيها» هو كمن يرثي الجسد اليومي، وحتى الفلسفي، جسدٌ لا مشاعرَ ولا أحاسيسَ فيه، إنَّه جسد الغرائز الذي يتقابل مع جسد الحيوانات، جسده .

لا أنكر أنَّ المخرج حاول إبراز موقف صالحة من الخراب الذي حلَّ بهذه الأمَّة، لكنَّه لم يذهب إلى الصراع بواسطة الصراخ والضجيج من أجل أن يرينا ألم صالحة واستهجانها واستغرابها من تعيين رابح ولد رابح وزيراً وهو الفاسد.. **الناسور** أرانا مشاعر شخصياته الخارجية وليس مشاعرها الحقيقية سوى صالحة، فهي راحت نحو البطولة كشخصية قوية ذات مواقف حاسمة، تجهر برأيها، لا تخاف، كأنَّنا مع بعض «أم» **غوركي** فيما كان باقي الممثلين يقومون مقام الجوقة وهم يؤدُّون أغنيات لفرقة لمشاهب المغربية ولـ **عبد الحليم حافظ** بحماسة غنائية عاطفية في غاية التنظيم لتصعيد ألم صالحة كصوت للضمير الجمعي وقد مزَّقت الأقنعة .

أعتقد أنَّ المؤلف **عبد الكريم برشيد** كتبَ المسرحية بصدقٍ طبيعي، وقد منحَ الشخصيات حريَّة فردية ذات تركيزٍ شديد فأبرز ألمها وصدامها مع قوى الشرّ التي تحكمُ أهلَ الخير بقدرٍ من الهزل السياسي.. **برشيد** كما في سائر أطروحاته عن المسرح الاحتفالي وفي مسرحياته يكشف عن فساد الطبع الإنساني وعن ضعف القوي حين

يخـرّ وتخرُّ معـه سخافاتـه وتفاهاته ونذالاتـه وخياناته وجرائمـه السياسية والجمالية.. **أمين ناسور** وإنْ أمسكَ ببعضهـا لكنَّه أبقى العرض يقوم علـى الانفعالات وشيء مـن صدام الألاعيب التـي مارسها الزوج وَمَـنْ معه ضدَّ صالحـة.. نحن مع المخرج ضد جدلية العقل المطلق، لكن البشـر ليسوا أغبياء، لا مبـادئ ولا آمال يسعون نحوها.. هم يعانون، والمعانـاة هي أسُّ الحياة ومصدر كل صراع، إذ لا يمكـن أن نتصوَّر الحياة خاليـة من العنف والقسوة التي مصدرها دائماً مَنْ يملك القوَّة والنفوذ .

شخصيـات العرض لم تكـن مرئية على قلَّة عددها، وَإنْ وقفـت علـى الخشبـة لأنَّ صوتهـا وغناءهـا هو الذي كان يصلنـا، ومـع هـذا فإنَّ المشهـد المسرحي هـو مشهدٌ متحرِّك، صـورة مليئة بالاهتزازات التـي تؤثِّر في جهازنا العصبـي والنفسي، وهذه حقَّقها المخرج في واحد من أكثر المشاهد في مسرحيته صدقاً وإثارةً وتأثيراً، مشهد الممثلين العازفين **عبد الكريم شبوبة** و**أنس عادري** وهما يتحاوران محـاورة هزلية وساخرة بالعزف على آلـة الكمان دون أن يقعـا في الميكانيكية، وإن كنَّا قد شاهدنا مثل هذه المشاهد في أفلام السينما الصامتة كما عند **شارلي شابلن** .

المخرج **ناسور** ذهب نحـو السامي وأرانا إيَّاه، أرانا مشهداً جاء من الفكرة ومن المُدرَك بالحواس إلى التمثيل، موسيقـى تُمثِّـل لنا، مُحقِّقاً قـوَّة للمشهد وقـوَّة للجمال، فيجبرنا على الفرح، فصرنا نحسُّ إحساساً فيزيولوجياً، والذهني صار مادياً من حركة تُحقِّق ديالكتيكيتها، وهذه فعلهـا من قبل المخرج المسرحي السوري **محمد قارصلي** في مسرحيـة «امرأة نسـاء» ولو اشتغل مخـرج مسرحية «شابكـة» بهـذه الـروح النقديـة الثائرة لحقَّـق أكثر من صدمة انفعالية وحواسية، فالوصول إلى الجوهر الفكري للنصـ ومـن ثمَّ التعبير عنـه في مشهد تمثيلـي احتفالي بغايـة التقنية الفنية والسياسية ليس بالأمر السهل، ومن قبل شاهدنا مثل هـذا المشهد في مسرحية «ليلك ضحى» لـ **غنـام غنـام** ومسرحية «حفلـة على الخـازوق» لـ **صقر الرشود** على سبيل المثال .

المخرج **أمـين ناسور** في مسرحيـة «شابكة» لا يثقب الأوزون كمـا يرمي عبد العالي زوجتـه صالحة بها كتهمة وجريمـة وبأنَّهـا سببَّت الحـرب العالميـة الثانيـة، ولكنَّه يذكِّرنـا بين مشهدٍ ومشهد وجولـةٍ وجولة بأنَّنا المستمعون المتفرجـون كمـا صالحـة لا تقبـلُ أن تمرِّر هـذا السلوك

الفاسد لزوجها وللحكومات في تولية الفاسدين مسؤولية قيادة البلاد، فجملة «مُستمعينا الكرام» بين حركة وحركة لأجساد الممثلين والتي تحوَّل فيها المذياع إلى شخص من شخصيات المسرحية يمارس ديماغوجيته، يُعمِّر، يُخرِّب، يُدجِّن، يُهيِّج، يثوِّر، يُرقِّص، يُطيِّر، يبرِّئ، يُجرِّم، يخوِّن.. ولا ننسى هنا أنَّ هذا الجهاز كان يوقف حركة الشارع العربي في الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم عندما كان يخطب الرئيس المصري السابق **جمال عبد الناصر** أو تغني **أم كلثوم**، وعندما تُذاع البيانات رقم واحد لانقلاب عسكري أو لحربٍ مثل حرب ١٩٥٦ أو حرب ١٩٦٧ بالإضافة للفرقة الموسيقية التي كانت تعزف موسيقى حيَّة ترافق صعود وهبوط الصراع، بل انفردت لتصير بدورها بطلة مثل باقي شخصيات المسرحية، فنسمع موسيقى لألحان فيها دراما لأغنيات لـ **عبد الحليم حافظ** وفرقة لمشاهب، وكانت ترفع وتائرنا النفسية فنضحك ضحكة سوداء لِمَا آل إليه حالنا من فقرٍ وجوعٍ واستعمارٍ عسكري واقتصادي وثقافي، موسيقى لعبَ بها وعليها **عبد الكريم شبوبة** و**أنس عادري** و**هند نياغو** و**نبيل البوستاوي** محاولين شدَّنا إلى الاحتفال وليست حشواً أو تورُّما تمثيلياً، بل كانت لازمةً كي نتواصل دون أن نقع في السطحية، فـ **ناسور** كما **عبد الكريم برشيد** يُريدان خلق صدمة عصبية تنشلنا من حالة الثبات والفوات الحضاري، ذلك أنَّنا صرنا مومياءات عاجزة عن التفكير، فصالحة تريدنا أن نفكِّر أمام عجز الفكر لدى نُخبنا السياسية والاقتصادية والثقافية التي تحكمنا ولا تستسلم، تُريد أن تصدمنا وأن تجعل الفكر مرئياً .

مجموعة أجساد تتحرَّكُ في فضاء مسرح دائري وفي وضعيات لمجنون يتحلَّق حوله مجانين، وكأنَّ المُخرج والسينوغرافي **محمد العامري** يدعو إلى عبادة العنف الجسدي المجَّاني، فمن جسد في وضعيات متخشِّبة إلى جسد يُهستر لنبقى مع طقسٍ لوضعيات الجسد وهو يُنتج الأفعال العنيفة والأصوات والتشوهات، خاصة جسد المجنون مشروع الفيلسوف، فلا هي وضعيات يومية ولا هي وضعيات احتفالية ولا شعائرية.. **العامري** وَضَعَنا مع مُختلين عقلياً وعدوانيين، ولا أحد مُسالم، ولا أحد يُصالح أو يتصالح مع المجنون، أو أنَّ الكل مجنون ويريد أن يبتلع العقلاء.. الأجساد في الوجود وفي صراعاتها من أجل أن تبقى عاقلة تتشابك وتتصارع وتتعانق وتتصادم لتبثَّ الحياة، وفي أوضاعٍ نرى فيها كيف يتطوَّر

الجسد سواءً ثبتناه بالمسامير أو قيدناه بقضبان المصح النفسي بتهمة الجنون فلا يعقل.. ولو أنَّ المخرج **محمد العامري** اعتمد على بناء الصراع في دور المجنون خاصَّة على الحركة الإيمائية والفعل الصامت للكلام لكان تأثير المجنون أكبر ودوره أكثر غنى، وقد يحقِّق بُعداً رابعاً، وهنا كُنَّا سنتفرَّج على جسد يتحرَّك وهو ينشر أصواته وأسئلته المعرفية، فالدور الذي قام به الممثِّل هو دورٌ مقروء، والكلام والضجيج والموسيقا التي ملأت فضاء مسرح البالون الدائري في القاهرة لم تكن تتنافس كمحفِّز ومؤزِّم للصراع، بل كان بعضها يطغى على الآخر ويمحوه، وحتى استعماله للروافع الميكانيكية كضرورة لفتح وإغلاق نوافذ وأبواب على المنصة الدائرية زاد من بشاعة الصورة ولم يطورها أو ينميها، ولم يُشكِّل عامل جذب للجمهور.. لقد كان مُنفِّراً، إلى جانب التشوهات على رأس وجسد المجنون، وهذه التشوهات عطَّلت التحام عناصر الصراع، فالمتفرِّج ليس غبياً، وهو في المسرح خاصةً جاء ليأخذ جرعات عالية من الجمال الذي يفتقده في الحياة الطبيعية، إلاَّ إذا كان مشهد البشاعة ضرورة صراعية، وهذا لم نلمسه.. هناك فعلٌ مفاجئ يأتي كلمحة وكإشارة لتوليد أفعال سلوكية أو لتوليد مشاعر وتحفيز غرائز الممثِّل وهو يؤدِّي دوره، وبالتالي يتفاعل المتفرِّج معه، وقد ترك المخرج هذه الأفعال في تصاعد وهي تُكرِّر ذاتها وتتكرَّر، فصار المجنون ضحية سلبية، بل صار شيئاً وهو في صورة مشوَّهة تنزُّ منه تعابير عنيفة عن حيوية جسده في احتفاله به كأنَّ الممثِّل يمارسُ متعةً جسدية بدلاً من المتعة الروحية، فبدا العرضُ أخرساً رغم كل الأصوات المرتفعة والصراخ.. المجنون المتفلسف كما أراده **محمد العامري** عن قصة لـ **جبران خليل جبران** ورؤية **قاسم محمد** لم يكن مجنوناً، بل شخصية مرضية ملتاثة، وظَّفَت جنونها لفحص وتعرية فعل العقلاء الذين يُجَنِنونَه .

مُحادثة بكلمات تذهب نحو الإثارة، ثلاث نساء ورجلٌ قائدُ قطيع يتحادثون في غرفة أو زنزانة أو قبو، وكلٌّ منهم يدلي بما في داخله من استقامات واعوجاجات قادته إلى هذا الجحيم الآني.. قائدُ القطيع (أداه الممثِّل **علي عليان**) كما يُسمي نفسه يمسك بالسوط ويرمي به على الأرض كما على النساء ليبثَّ الرعب.. إنَّه عنفٌ يحرِّض النساء على التحادث حتى لا يطرحن ما في أرحامهنَّ

مـن أجنَّة ومن مصـادر حـرام.. المُخرج **إيـاد شطناوي** يُقيمُ فعـل مُحادثة بين المحبوسين، فنسمـعُ أصواتهم مع شيء من حركة فيها حذلقات ومقاربات لخلق تفاعل بين الممثلين والمتفرجـين، فامتلأ المسرح بالـكلام.. قد يكون على حق، فالنص الذي كتبه **عبد الأمير الشمخي** يحفل بالكلام والضجيج أكثر مما يحفل بالحركة والفعل الذي يُعتبر مكوِّناً للصورة البصرية في المسرح .

ممارسـة العنـف الجسـدي علـى النسـاء الثـلاث وانتهـاك أنوثتهـنَّ وإنْ بقصـد سياسـي وهـنَّ يتعرضن للإهانـة الذكوريـة مـن سجَّانهـنَّ لم يشحـن المُتفـرِّج بالغضـب، فقد كُنَّ يبتلعن ويمتصصـن التعذيب، وَبَدَيْنَ مغتاظـات أكثر منهـنَّ متألمات.. الشخصيـات المسرحية مهمـا تكن ضعيفة ومُـتردِّدة أو مُنقسمة هـي شخصياتٌ قويَّـة، تذهبُ إلى أهدافهـا وغاياتها سـواء كانت سامية أو خسيسـة.. وثمَّـة نـزاع بينهـنَّ وبـين السجَّـان، ونحن كمتفرجـين من الطبيعي أن نتتبَّع مصائرهنَّ وأن ننتصر لهنَّ مهما كان شكل ولون معتقدهنَّ السياسي .

المخـرج **إيـاد شطنـاوي** كأنَّـه والمؤلِّـف **عبـد الأمير شمخـي** يطرحـان نظـرةً أحاديـةً شموليـة تجـاه المـرأة ويكرِّسانهـا بَـدَلَ أن يُثيرا الجدلَ والخـلاف حول موضوع قهـر النساء واستعبادهنَّ فيما هُنَّ نبع حياة لفعل التناسل والتوالد والأمومة الذي دافعن عنه طويلاً أمام وضع القبر الـذي يَعشْـنَ فيه، فالممثـلات **أريـج دبابنـة** و**دلال فياض** و**رنـاد ثلجـي** -وهذا ليـس ذنبهنَّ- كُنَّ يَقمنَ بـأداء إيقاع مـؤلم متكرِّر وممل : نفس التوتـرات، نفس الصراخ، نفس التناصـات على حكايات مثيلة لحكايـة المسرحية، مع إنَّنا ندرك أنَّ المرأة ما زالت تعيش عمليات التهميش والإخضاع والانتهاك لكرامتها.. **إياد شطناوي** كان على زمن العرض يهين جسد المرأة وبمنطق النمط السردي التقليدي .

صديقان، مختلفان في الرأي، أسود وأبيض.. أبيض يطلـبُ من الأسود القيـام بعملية اغتيـال لإشغال الناس وإلهائهم، وقد التقيا بعد فراق من أيام الدراسة .

«عبـث» تسـترقُ السمـعَ من عـدَّة نصوص عالمية، ولكنَّهـا تكتـبُ نصَّهـا الـذي مثَّلـه الأسـود (أداه **بوبكر أوملـي**) والأبيـض (أداه **محمد أوراغ**) ومنـذ بداية أوَّل مشهـد نلاحظ التنافر والعداء قد بدأ يظهر بينهما، وقد كانا فيما مضى أصدقاء .

إبراهيـم روبيعـة مؤلفـاً ومُخرجـاً يرينـا عقيدتين

تتصادمـان وإن بدا أنَّهما مؤتلفتان بين الأعمدة والمقاعد وظلالها المنسرب منها الضوء على الخشبة .

بـين لحظـة سلـبٍ تقطـع آخـر شعـرة مـع الوجود ولحظـة عدم تُبقي **د.مجد القصص** النافذة مفتوحة في حوارات تكشفُ عن يأس ولا جدوى الحياة بين شخصيات المسرحيـة، فالقتـلُ هـو القتـل، والنـاسُ لا يولـدون وهم يكرهون مُعتقدات الآخريـن، وأعراسنا صارت جنازات، وحُريَّتُـكَ يجـب أن تنتزعهـا، وكلَّما فتحنا شبَّـاكاً نشعرُ بالخـوف، ثمَّ موتٌ ومـوتٌ، وبعد كل هذا المـوت ألا يجرؤُ أحدٌ فيفتح نافذة؟

مجـد القصص مُخرجةً كمـا المؤلِّف **مجيد حميد** لم يَخْرُجَـا بـل بقيا في هـذا العرض ضمن الخـطِّ المُغلق للوجـود وخلطـا اللاهوت مـع العلم وتحـولا إلى واعظين أخلاقيـين، وإنْ أمسَكا ببعض حوارات الممثلين بشيء من جدلية الوعـي السؤالي : لماذا نُحارب؟ لماذا حوَّل القانون حياتنـا إلى حقائب سفر؟ وغيرها مـن الأسئلة، ومن ثمَّ أفكار لم يتم تجسيدهـا حسياً على الخشبة، فلم نرَ فعلاً تراجيدياً أو نزاعاً أو صراعاً أو صداماً رغم كل الضجيج المـوزَّع على المنصة مـع هذا الملاك أو مع هـذا الشيطان الذي كلَّما فتحنا شبَّاكاً أقام أمامه جداراً .

كلا الممثلين **رجاء خرماز** و**توفيق ازديو** ينزعان نحو تحقيق الفعل البطولي وهما المُهمَّشان .

الكاتب **غنام غنام** والمُخرج **عبد الجبار خمران** ليس عندهمـا كائنات مُعطَّلة حتى لو ألقى بهـا القدرُ أو القوَّةُ الدنيوية في حالة العبـث واللاجدوى كونها كائنات عليها أن تسمـع وتطيع، كما أنَّها لا تمتلك أية رؤى وصارت صُماً بكماً .

المُخـرج مـن خـلال إشـارات متصلِّبـة وناعمة مع ممثلـين وعازف صنعَ عرضاً مسرحياً من صور مُتعاقبة ومتراصـة، فبعد أن وَضَعَنـا في المكان ذي البعدين أخذنا إلى بعد ثالث ورابع، فلا نكـون ضحايا ولا شهداء، وكأنَّه يصفعنا .

مسرحيـة «صبـاح ومسـا» داعبت روحنـا فكشفت عورات السلطة الاجتماعيـة والسياسية بأداء متحرِّر من النمطيـة عـبر تصميم سينوغـرافي مُحكم كشـفَ زمان ومـكان الأفعال المـؤداة بنسق حركي وعمـق سيكولوجي، إذ نلاحـظ اندفـاع الشخصيتـين نحـو التمسـك بحبال الحيـاة وقد قفزت غريـزة الحب لتشـدَّ رباطهما وتقوِّي

الحبال التي قطعتها السلطة.. إنَّهما يتطهران ويذهبان نحو تحقيق السامي وهما يرميان بالمشاعر المؤلمة التي عاشاها كطريدين، وحالة الحب التي يعيشانها أخرجت الطفولة وألعابها من أعماقهما وكأنَّهما يعيشانها حين كانا طفلين.. هنا نحن مع علاقة جدلية بين صباح ومسا وليس مع علاقة ميكانيكية، وهذا ما يذهب إليه الفن عموماً والمسرح خصوصاً .

غنام غنام و**عبد الجبار خمران** يثيران انفعالاتنا وهما يكشفان حيوية وغنى الحياة الداخلية للروح الإنسانية فلا تتيبَّس .

صراعٌ بين سلطة الصورة وسلطة الصوت هو ما أقامه المُخرج **د.الحاكم مسعود** في مسرحيته «سلالم يعقوب» مع ممثليه **عماد الشاعر** و **نبال العوضي** و**إبراهيم عشا** و**نبيل كوني** و**داليا الحاج** و**لطفي فحماوي** و**محمود حماد** و**ياسمين مروم** ليُقيمَ صورةً جسيمة، فنشاركه الصراع مع ممثلين يتحكَّمون في حركة الجسد وأطرافه وأجزائه، مع إضاءة ساهمت في صنع العرض وهي تذهب من السواد الداكن إلى الأسود المُشِّع، وأشعته تتحرَّك وتتلوَّن بالأزرق والأحمر، فمرَّات تكون خاطفة ومرَّات مُقيمة ومرَّات تأتي كومضة لتنمو مع حركة أجساد الممثلين فتعطي تأثيراتها ونحن نتابع تبدلاتها ونغمياتها .

شخصيات في أوضاعٍ جسدية تُرسلُ موجاتٍ وجُسيماتٍ راعشة وهي تُطبقُ على يعقوب مع موسيقا لـ **عبد الرزاق مطرية** تهبطُ وتصعدُ مع التوترات النفسية والحركية فتتداخل وتتشابك مع الشخصيات فنخرجُ من الصورة الذهنية إلى صورة الفعل المليئة بالتراكمات الكميَّة في ذهن المؤلِّف من سوادٍ يحكمُ حاضرنا ومستقبلنا : أُمَّةٌ لا تحترمُ علماءَها ولا فلاسفتها ولا مُخترعيها، سواءً كان يعقوب مع ما لاسمه من رمزٍ ودلالات أو يَعرُب بن قحطان، فماذا نفعلُ بهذه الأُمَّة؟

حركةٌ من صورة وصوت وموسيقا وألوانٍ بخطوطٍ مُنحنية ومُنكسرة، مُقطَّعة، مُتَّصلة، لنرى يعقوب وقد حلَّ مسألةً فيزيائية فيصيح : خلايا، خلايا، شجرة، كهرباء، مغنطة، خلايا، سلالم يعقوب، فيما كانت زوجته توبِّخه لعدم إحساسه بالمسؤولية تجاه أسرته التي لا يفكِّر في أن يؤمِّن لها الطعام وهو يشتغل تجاربه العلمية بغاية الإحساس والحرص والخوف على حاضر ومستقبل أُمَّته كي لا يفلتا منه إلى تجربة مسألة فيزيائية تالية يستخلصُ منها ثماراً مسحوقاً يرميه على أجساد مُناهضيه بمن فيهم زوجته، فيسألونه : ما هذا؟ ويُجيبهم : قرصة، حكَّة، حرارة، اختناق، موت، فيتحسَّسون أجسادهم، وتسأله زوجته : هل تمزح؟ إنَّ وهمَ الموت أصعبُ من الموت .

أُمَّةٌ تموت، أُمَّةٌ لا تستخدمُ عقلها الذي يُشكِّلُ جوهرها الإنساني، لا تُفكِّر، لا تشك، لا تُغيِّر، لا تُنتَقَدْ

تُبتَلَع، فالنقدُ هو الذي يُغيِّرُ جِهَةَ العِلم والثقافة كونه فعل عقلي ثوري.. هذه هي الأفكار، وعلى بَساطتها تُشكِّلُ حامل العرض المسرحي أو السُّلَّمَ المفقود كي نصعد لنقع، ونقعَ لنصعد .

المُخرج **الحاكم مسعود** في هذا العرض يحكمنا بجنونه، فيرينا جسداً مجهولاً يحملُ فكراً معلوماً مع سيرورة أجساد تُشكِّلُ صورةً نقدية لجسد كان غائباً، فنراه يُعيدُ تكوينه وولادته.. أجسادٌ تبدو وكأنَّها مُحتجزة بين زمانين ومكانين، الماضي والآتي، في عملية تحريض للحاضر فيذهب بالجسد الذهني ليأتي بالجسد الفيزيائي، جسد الأفكار، جسدُ الشكّ .

ممثلون عملوا ونفضوا عن أجسادهم بؤس الحياة : الأمراض العاطفية والجنسية والعُصابية وذهبوا مع المؤلف والموسيقي والسينوغرافي والمُخرج لتحقيق روحية للإنسان، فيستيقظ أو نستيقظ من هذا الموت السريري.. ومن موتٍ في الحياة حيث يرى يعقوب وقد فرغَ من مسألة فيزيائية النتيجةَ حيثُ كان يُجري تجاربه نَعتَقِدُ أنَّهُ يَستطيعُ أن يموتَ لو أراد، ويستطيعُ أن يحيا لو أراد.. فلنحيا .

يجب إعادة هندسة الرؤية، فالصور التي قدَّمها **د.سامح مهران** و**حسن رجب** في «المعجنة» كانت مسطَّحة.. الأب الذي قام بأداء دوره **ناصر شاهين** كان عبقرياً في البخل كأنَّ البخل من طبعه، وقد جسَّده حسِّياً، لكنَّه بقي عنده داخلياً كرغبة متوحشة افترس فيها عائلته، وهذا ما دفع الابن ليقوم بقتل أبيه، وكأنَّ الروابط الروحية التي تجمع الأسرة قد سقطت قيمتها.. لماذا قتل الأب جنائي ومِنْ قِبَلِ قاتل هو الابن ولا أحد يُحاكمه؟ إنَّه فعلٌ تراجيدي ولكنَّه دون أي جذر ملحمي، فالابن ينتقل إلى الفعل دون معاناة، إنه يرتكب جريمة أخلاقية لا مبرِّرَ لها حتى وإن بدا الأب مذنباً لا مُجرماً.. إنَّ الإنسان الأخلاقي لا يرضى بهذا القتل، وكل ذلك في مسرحية استعراضية فيها رقص وغناء وضحك واستدعاء لروح أحد الفراعنة في مشهد تخريفي ليدلَّ العائلة القاتلة على المكان الذي خبَّأ فيه الأب المالَ .

د.سامح مهران وكذلك **حسن رجب** لم يقيما صراعاً بين الخير والشر في «المعجنة» بل شاهدنا لصوصاً يحاكمون ضحيتهم وهم بكامل انحطاطهم .

تونس أولاً في مهرجان الأردن المسرحي الخامس والعشرين

حفل الافتتاح

حصل العرض المسرحي التونسي «الرهوط» على الجائزة الذهبية في الدورة الخامسة والعشرين من مهرجان الأردن المسرحي وهو من تأليف وإخراج **عماد المي** وتمثيل **وليد بن عبد السلام، علي بن سعيد، منى التلمودي، عبد القادر بن سعيد، غسان الغضاب، آمنة الكوكي** فيما نال الجائزة الفضية العرض الأردني «من يخاف أن يعيش وهماً» رؤية وإخراج **علاء بمشاف** تمثيل **أحمد العمري وجويس الراعي وحمزة محادين ونور كباريتي** وحصل العرض التونسي «فريدوم هاوس» على الجائزة البرونزية للمهرجان وهو من إخراج **الشادلي العرفاوي** تمثيل **شاكرة الرماح ومحمد حسين قريع وعبد القادر بن سعيد وشكيب رمضاني ومنصف بن مسعود**

الرهوط

افتُتِح المهرجان على أنغام فرقة «رم» بقيادة الموسيقار الأردني **طارق الناصر** الذي أبدع في تقديم لوحات فنية أبرزت المزيج بين التقليدي والحديث بالعزف والغناء على غرار الأوركسترا العالمية .

ودعت لجنة تحكيم المهرجان إدارته إلى العمل على البحث وإعادة دراسة واستخلاص ما جاء في التوصيات الخمس والعشرين الماضية من عمر المهرجان، وتشكلت لجنة التحكيم من الممثل الأردني **خالد الطريفي** والمخرج العراقي **محمد سيف** والممثل البحريني **عبد الله السعداوي** والمخرج المصري **عصام السيد** والممثل الإماراتي **عبد الله راشد** .

كرّم المهرجان الفنانين الأردنيين : المخرج **حاتم السيد** والممثل **مروان حمارنة** والممثلة **مارغو أصلان** .

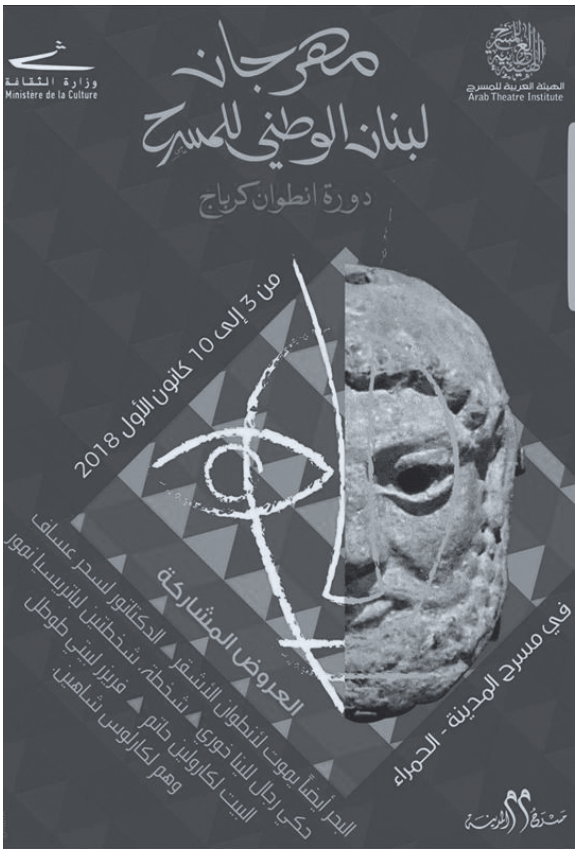
وأقام المهرجان ورشات عمل في فن البانتومايم ومفاهيم صناعة عرض خيال الظل والبيوميكانيك، إضافة إلى ندوة بعنوان «مهرجان المسرح الأردني في ربع قرن» تحدث خلالها المخرج **عبد اللطيف شما** والناقد **جمال عياد** من الأردن والناقد والروائي العراقي **عواد علي** .

مهرجان السودان الوطني للمسرح في أولى دوراته

استضافت مدينة أم درمان فعاليات الدورة الأولى من مهرجان السودان الوطني للمسرح، وفازت مسرحية «طرمبة حكومة» بجائزة أفضل عرض متكامل في المهرجان، بينما فاز نص مسرحية «رجل الطيور» بجائزة أفضل نص مسرحي في المهرجان للكاتب **عادل ابراهيم محمد خير**، ونالت مسرحية «نقطة انتهى» جائزة الإخراج المسرحي للمخرجة **أميرة أحمد إدريس**، وحصل على جائزة أفضل ممثل الفنان **حسن عثمان سعد** عن دوره في مسرحية «في بيتنا ممثل» بينما تم منح جائزة أفضل ممثلة للفنانة **آمنة أمين** وفازت بجائزة التأليف الموسيقي والمؤثرات الموسيقية/مناصفة مسرحية «طرمبة حكومة» ومسرحية «رغبة اسمها الرهبة».

الجدير بالذكر أن هذه الدورة من المهرجان حملت اسم المخرج المسرحي السوداني **الفكي عبد الرحمن** (١٩٣٣-٢٠٠٢).

مهرجان لبنان الوطني للمسرح في دورته الأولى



أقيمت في بيروت فعاليات الدورة الأولى من مهرجان لبنان الوطني للمسرح وقد سميت هذه الدورة باسم الفنان اللبناني **أنطوان كرباج** حيث تم تكريمه من خلال منحه وسام الأرز الوطني من رتبة ضابط .

وقد تنافست على جوائز المهرجان سبعة عروض مسرحية هي:

- «البحر أيضاً يموت» إخراج **أنطوان الأشقر** .
- «الوهم» إخراج **كارلوس شاهين** .
- «البيت» إخراج **كارولين حاتم**.
- «فريزر» إخراج **بيتي توتل** .
- «شخطة شخطتين» إخراج **باتريسيا نمور** .
- «حكي رجال» إخراج **لينا خوري** .
- «الدكتاتور» إخراج **سحر عساف** .

وهي من العروض الأفضل التي قدمت في السنتين الأخيرتين في لبنان.

وفي اليوم الأخير من المهرجان تم تقديم عرض خارج إطار المسابقة للمخرج **عصام أبو خالد** بعنوان «مأساتي» .

وقد حازت الكاتبة **أرزة خضر** على جائزة أفضل تأليف عن مسرحية «البيت» بينما ذهبت جائزة أفضل إخراج للمخرجة **لينا خوري** عن مسرحية «حكي رجال» وجائزة أفضل سينوغرافيا لـ **ماريز عبد المسيح** عن مسرحية «شخطة شخطتين» ونالت الفنانة **يارا أبو حيدر** جائزة أفضل تمثيل-ممثلات عن دورها في مسرحية «البيت٠» بينما نال الفنان **غبريال يمين** جائزة أفضل تمثيل-ممثلون عن دوره في مسرحية «حكي رجال» وكانت جائزة المؤثرات الصوتية والديكور من نصيب **بيتي توتل** عن مسرحية «فريزر» وخُصصت جائزة الهيئة العربية للمسرح لأفضل عمل مسرحي في المهرجان لمسرحية «الوهم» .

عضو الهيئة العليا للمهرجان الفنان **فائق حميصي** نوّه بأهمية تنظيم مثل هذا المهرجان للمسرح اللبناني، آملاً أن تتوالى الفعاليات المسرحية عاماً بعد عام، شاكراً كل من تعاون في إنجاز هذا الحدث الثقافي الفني .

أنطوان كرباج

مهرجان خليفة السطنبولي للمسرح الخامس والعشرون

بمشاركة ثمانية عروض مسرحية من تونس ومصر أقيمت في مدينة المنستير التونسية الدورة الخامسة والعشرون من مهرجان خليفة السطنبولي للمسرح في شهر نيسان الماضي في إطار برنامج «المنستير مدينة الفنون» كما قُدِّمَت في المهرجان خمسة عروض مسرحية موازية .

افتُتِح المهرجان بمسرحية بعنوان «جوزيف» للمخرج **حمادي الوهايبي** إنتاج مركز الفنون الدرامية والركحية، ثم تتالت عروض المهرجان :

- «وشياطين أخرى» إخراج **وليد الدغسي** إنتاج شركة كلاندستينو .
- «نوارات للجرذون» إخراج **عبد المنعم شويات** إنتاج شركة بدعة .
- «قمر ١٤» إخراج **دليلة المفتاحي** عن نص لـ **بوكثير دومة** إنتاج شركة مسرح الناس .
- «الثلاث بنات» إخراج **رضا بوقديدة** إنتاج شركة يافا للإنتاج .
- «بلوك ٧٤» إخراج **وليد الخضراوي** إنتاج المركز الدولي للفنون المعاصرة في القصرين .
- «البروفة» إخراج **عبير فوزي** إنتاج أكاديمية الفنون في المعهد العالي للفنون المسرحية في مصر .
- «خوف» إخراج **فاضل الجعايبي** إنتاج المسرح الوطني .

أما العروض الموازية فهي :

بلوك ١٤

- «الخبز المر» إخراج **عماد الساكت** إنتاج شركة عمر للإنتاج بفضاء ميم جيم بالساحلين بولاية المنستير .

- «المهلوس» إخراج **منيرة الزكراوي** إنتاج شركة المراد للإنتاج .

- «عزيزة ويونس صنقرية» إخراج **ناصر العكرمي** .

- «البروفة» إخراج **محمود جمال** .

- «عشية رائعة» إخراج **رضا بوقديدة** .

وأقيمت في المهرجان ورشة عمل حول كيفية إعداد ملف نشر فعّال بإشراف أستاذ المسرح ومدير مهرجان الإبداع التونسي في باريس **جلال الدّين العبيدي**، فضلاً عن تنظيم ورشة للجمعيات والشركات المسرحية، وورشة تكوينية بعنوان «الرقص المعاصر وتطبيقاته في العرض المسرحي» إشراف **آمال العويني** .

مهرجان البصرة الأول للمونودراما

المخرجان المسرحيان عجاج سليم وهاشم غزال في ندوات المهرجان

شارك المخرجان المسرحيان **د.عجاج سليم** و**هاشم غزال** في مهرجان البصرة الأول للمونودراما الذي أقيم في شهر نيسان الماضي من خلال مداخلتين قدماها في ندوات المهرجان التخصصية، كما كان **د.سليم** عضواً في لجنة التحكيم، وشارك في المهرجان عرض مسرحي لفرقة المسرح القومي في حلب بعنوان «الأشرعة» نص **فرحان بلبل** تمثيل **محمد سقا** إخراج **حسام الدين خربوطلي** .

في حفل ختام المهرجان تم توزيع الجوائز على العروض الفائزة، حيث حُجِبَت جائزة الإخراج والسينوغرافيا، في حين مُنِحَت جائزة أفضل عمل إلى المونودراما الكويتية «سبيليات إسماعيل» إخراج **رسول الصغير** .

تضمَّن البيان الختامي للمهرجان الإشادة بالقائمين عليه وتوصية بضرورة انتقاء الأعمال التي تحتوي على أساليب ورؤى من شأنها الارتقاء بالذائقة والفعل الإبداعي، وضرورة مرافقة العروض لندوة فكرية تحت عنوان محدد سلفاً واستثمار العروض لإقامة ورش فنية تطبيقية في تخصصات الإخراج والأداء والكتابة المسرحية، وتخصيص وقت مناسب لها لأنها تخدم العروض وفريق العمل المسرحي، وأن يكون هناك دليل مطبوع يضم جميع تفاصيل المهرجان ويزوَّد به جميع المشاركين والضيوف .

مونودراما الأشرعة

جائزة لبنانية لـ «أدرينالين»

منح مهرجان تيرو الفني الدولي الذي أقيم في لبنان مونودراما «أدرينالين» تمثيل وإخراج الفنانة الأردنية **أسماء مصطفى** جائزة أفضل عرض في المهرجان وهو عرض من نوع التراجيكوميديا، وتقوم فكرته على البحث والارتجال في كتابة النص والعمل عليه وعلى الحركة والصوت ضمن ورشة عمل متكاملة، ونوهت **مصطفى** إلى أن عملها هذا يعالج قضية المرأة وهمومها في المجتمع العربي وفي عصر الحروب ونتاج ما سمي بالثورات العربية وأثرها السلبي على المرأة عن طريق الموقف الساخر والكوميديا السوداء بأسلوب يطرح المشكلة وهمومها عن طريق طرح الأسئلة الوجودية لقضية إقصاء المرأة وتهميشها ضمن مجتمع ذكوري عنصري ما يزال ينظر إلى المرأة على أنها مصدر الشر والغواية والنظرة الدونية وتحويلها من المقدس إلى المدنَّس من خلال طرح المشكلة بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تؤثر على حياتها من خلال طرح مجموعة من الأسئلة بالاعتماد على لغة الجسد وخوض تجربة الرقص الاحتجاجي والنحت في العضلات والتعرية أمام الواقع الأليم للعودة إلى الطبيعة والإصغاء للعالم الداخلي، ولفتت **أسماء مصطفى** إلى أن المسرحية تعالج قضايا المرأة وهمومها من خلال هذيانات ومونولوجات لها علاقة بشؤون المرأة ومشاكلها وما تعانيه في المجتمع من خلال فكرة رفض الآخر عن طريق قصة امرأة كاتبة ومؤلفة مسرحية تعاني من مرض السرطان في ثديها، ومن خلال رحلة العلاج تعيد استرجاع ذكرياتها من خلال نصوصها التي ألَّفتْها لتكون عوناً وعلاجاً لها من مرضها، لنكتشف سرطانات أخرى أشد خطراً وفتكاً على الجسد وكينونة المرأة، فهناك سرطان المجتمع وسرطان معاملة وإقصاء الزوج، وهناك سرطان الخيانة وسرطان الإرهاب الفكري والديني، وتكون البداية بكتابة مونولوجات عن فنانة تمردت على عائلتها ومجتمعها باختيارها الفن كمهنة لها وما تعانيه من مجتمع مازال ينظر إلى تلك المهنة من منظور أخلاقي وديني، فتعاني من قمع المجتمع لها كالزوجة التي يعود زوجها بعد سنوات من التحاقه بالجماعات المتطرفة فأثّر ذلك على مسار حياتها ليعود فيجدها عمياء ويقرر ذات ليلة أن يفجر جسده في سوق المدينة تاركاً بيته وزوجته وأطفاله بعد أن كان يلون حياتهم بألوان الفرح وثقافة الحياة، فيذهب إلى ثقافة الموت .

صباح ومسا

صرخة في وجه المجتمعات المتخلفة

عمل مسرحي جديد للمخرج المسرحي المغربي **عبد الجبار خمران** قدمته فرقة «دوز تمسرح» المغربية عن نص كتبه **غنام غنام** وجسّد شخصياته **رجاء خرماز** و**توفيق ازديو** .

استمد العرض رؤيته الإخراجية وخطه الدرامي انطلاقاً من فضاء هامشي غير مكتمل يعكس حالة شخصيات منكسرة نفسياً واجتماعياً، شخصيات تعيش حالة من الضياع وعدم الاستقرار مما دفع أسرة العمل إلى الاشتغال على حركة أجساد مكسورة مثقلة بالهموم والبحث عن الذات، معتمدين فكرة المتاهة كمخطط لتنقل الممثلين داخل الفضاء .

اعتمدت العناصر الجمالية في العرض على توظيف الإضاءة والاشتغال على الفضاء الركحي بالاعتماد على حركة ثلاثية الأبعاد لأجساد الممثلين والتركيز على التعبير الجسدي والرقص لخلق خطاب جمالي تتجاور فيه المفردات المسرحية والرقص المعاصر والموسيقى الحية .

حمل العمل أسئلة وجودية تتخذ موقفاً تجاه كثير من الثوابت الاجتماعية، ذلك أن الكاتب –كما يقول– تربية مدارس التمرد ورفض التبعية للمستقر والراسخ من الأفكار، والنص كان صرخته في وجه مجتمعات تحمل الكثير من القيم المتخلفة .

ظـلالـوه

الأسـطورة والواقـع في عـرض مسرحي

عـن نصـ كتبـه الكاتب البحرينـي **يوسف الحمدان** قـدم المخـرج المسرحـي البحرينـي **اسماعيـل مـراد** في المنامـة العرض المسرحـي «ظلالـوه» بمشاركـة مجموعة من فناني المسـرح البحريني : **لمياء الشويـخ، نجـم مساعد، عبـير مفتـاح، صالـح الخير، أحمـد مطـر، ابراهيـم عبـد العزيـز، يوسـف الملا، حمـد عبـد الله، حمـد اسماعيـل، آمنـة عـادل** مـع فرقـة الـدار البحرينية .

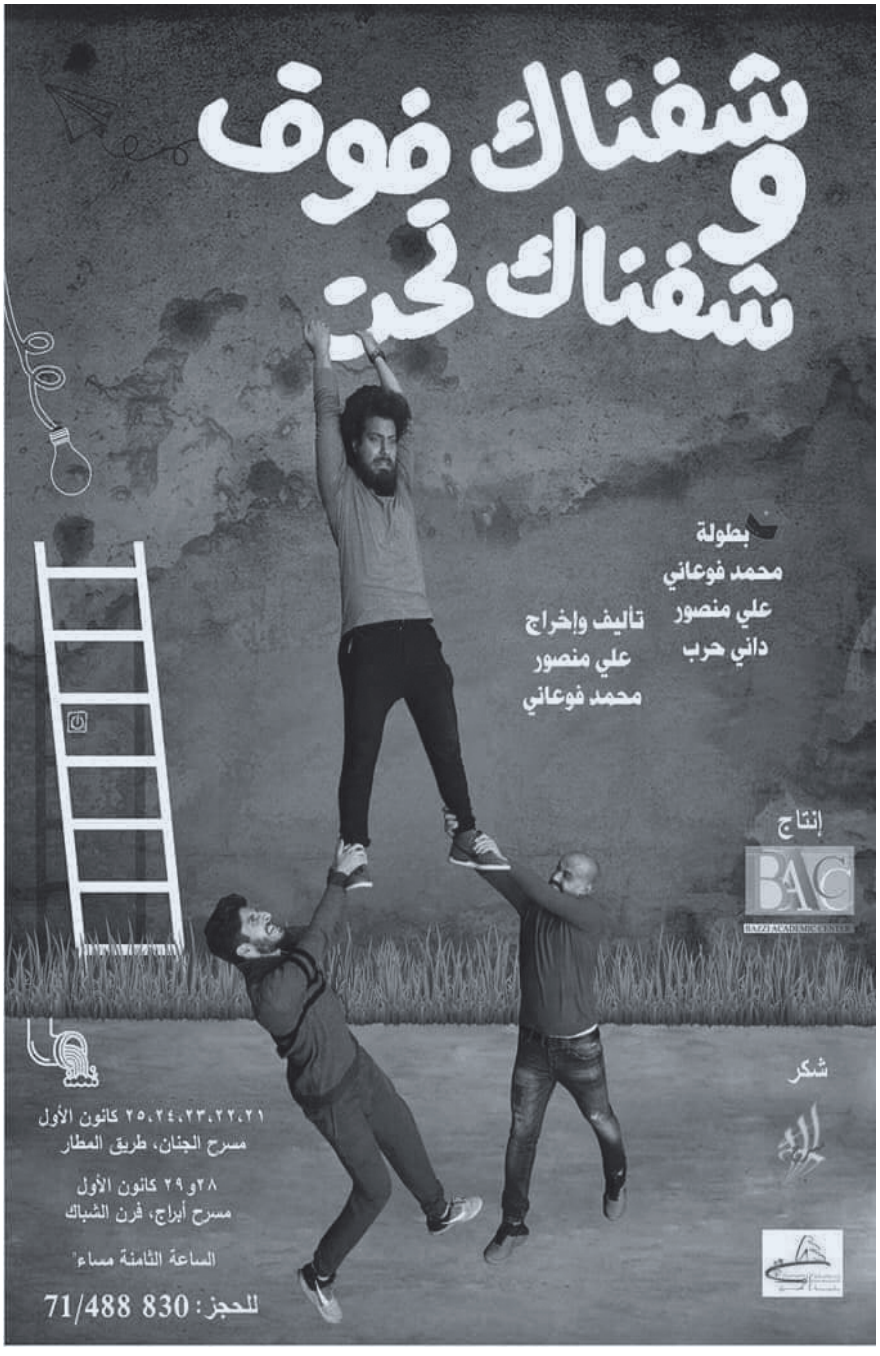
يقـول كاتـب النصـ عن هـذه التجربـة : «وجدتُ نصـي يبحـر في لجـج أخرى تحتاج إلى سواعد فتية وقوية لمواجهـة تقلباتهـا العاصفة، وكانت هـذه المغامرة الشائكة من وجهة نظـري قد تحققت إلى حـد كبـير عـبر رؤيـة المخـرج المغامـر **اسماعيـل مـراد** الـذي أضـاف إلى روح النصـ روحاً أخـرى وجديدة مكَّنتْـه من أن يصـل جسرَي

الماضي والحاضر المغيَّب والمرئي المسكوت عنه والمعلن، الميتافيزيقي والمادي، الأسطوري والواقعي والفانتازي ليخلق عبر بحثه القلق والخلاق مقطوعة موسيقية مسرحية تعبيرية غنائية راقصة تآزرت وتكاتفت في تفاصيل ثناياها وتنويعاتها روحُ العازفين المهَرة على أوتارها الدقيقة والشفيفة والشجية عبر مجموعة من الشباب الرائعين من مؤدين ومغنين وعازفين وراقصين وناحتين لجسد العرض السينوغرافي الضوئي والصوتي والذين كانوا أقمارَ ونجومَ ليل «ظلالوه» المعتم والمريب والمخاتل .

أما مخرج العمل فيقول عن ظروف تناوله للنص: «جلستُ حوالي شهرين وأنا أقرأ النص ولم أستطع فكَّ طلاسمه، ولكن مع مرور الوقت اكتشفتُ أن للنص مفاتيح بالإمكان أن تفتح أبواباً كثيرة، والجميل في النص أنه يتحدث عن أسطورة قديمة هي أسطورة الحوت الذي أكل القمر، ولكنني أضفتُ بعض الأمور وحوّرتُها مثل الحب المفقود بيننا ومحاولة اللعب بتراثنا بطريقة غريبة وعدم توظيفه بالشكل السليم وأدخلتُ الجوقة والفرقة الشعبية، مع تطوير بعض اللوحات والألحان» .

شفناك فوق وشفناك تحت

جديد المسرح اللبناني



شهدت المسارح اللبنانية تقديم العرض المسرحي «شفناك فوق وشفناك تحت» نص وإخراج **علي منصور** و**محمد فوعاني** وتمثيلهما مع الفنان **داني حرب** .

العمل من النوع الكوميدي الاجتماعي ويتناول مواضيع منوعة من صلب معاناة المواطنين ويحاول تخيل حياة المواطن ما بعد الموت ويحاكي مفهوم القدر والحياة ببعدها الشامل.. مسرحية شخصياتها أموات يخاطبون سكان الأرض بشكل تهكميّ ويحدثونهم عن معاناتهم ويبكون عليهم ويتأثرون لمصابهم، وقد وصفها النقاد بمسرحية الضحك الصامت والبكاء الخفي .

تحاول المسرحية إيضاح الفوارق بين حياة المرء الافتراضية ما بعد الموت وحياته قبل الموت .

المسرح في وسائل الإعلام

مادة دسمة تتطلب الكثير وتحظى بالقليل

نجـــوى صـــــليبه

كان خـبراً هامشيـاً سريعاً في البرامج التلفزيونيـة التي تعنى بالشـأن الثقافي من باب رفع العتب، لا أكثر .

لم نعـرف في الماضـي برنامجـاً متخصصـاً بالمسـرح علـى خـلاف الفنون البصريـة الأخـرى التـي تربينـا عليها من برامـج متخصصـة بالسينمـا وعوالمهـا والموسيقـى ونغمهـا والأدب وفنونه المتنوعة، وهـي مستمرة حتى اليـوم بعناوين تتغير كل دورة برامجيـة، علـى خلاف المسـرح الذي لا يتذكـر أهله المخضرمـون برنامجاً قديماً يحكـي قصصهم ويقـدّم أعمالهـم ويطرح مشكلاتهـم أو ربّمـا يعالجهـا، ولعـل الأمر الأكثر أهمية وخطـورة هو عدم وجود أفلام توثيقية لأوائل العروض المسرحية السورية .

واليوم نجد أنّ الحال لم يختلف كثيراً عـن سابقه علـى الرّغم من وجـود برنامج واحـد أو اثنـين مختص بالمسـرح وأهلـه ونشاطاته، وقد تنبّه بعض البرامج الثقافية الشّاملـة لهـذا الأمـر فخصص حلقة من حلقاتـه الكثـيرة للحديث عن عرض ما أو مناقشـة عنصر من عناصر المسـرح وشجونه، والسؤال هنـا : هل يُظلَم المسـرح هنا أيضاً كمـا ظُلِم حين سلبه التلفزيون أهـل بيته؟ يجيب المخـرج المسرحي د.عجاج سليـم : «الموضوع ليس موضوع ظلم أو غيره، بل الإعلام

عجاج سليم

هو المقصر، خاصة إذا اعتبرنا أنّ الإعلام الأكثر رواجاً وانتشـاراً والأسهل تناولاً يحتاج فقـط إلى الضغط على زرّ واحـد هـو التلفزيون وهـو مقصّر مـع المسرح، وهذا التقصـير يدفع المسـرح للشعور بالغـبن والظلم، كذلك التلفزيـون يظلـم نفسـه لأنّ المسرح مـادة خصبة جداً

لبرنامـج أو لعمل فني» مضيفـاً : «الشكل يكون حضارياً عندمـا تتضمـن الـدورات التلفزيونيـة برامـجَ تتحدث عـن المسرح.. أبو خليـل القباني منذ زمـن بعيد تحدّث عـن إيمانه بأنّ المسرح سيكون فنـاً حقيقياً عندما يعدّه المجتمـع ضمـن أولوياته على مستـوى التربية والخطط الاستراتيجية وبرامـج العائلة الأسبوعيـة أو على الأقل الشهريـة، لذلـك أتحفـظ وأتمنى سحب كلمـة مظلوم، فالمسرح ليـس مظلوماً بل الإعلام هـو الذي ظلم نفسه لأنه لا يهتم به.. ما يحدث لدينا هو تناول أخبار المسرح وقضاياه بشكل جـاف لأنّ كل الذين يعملـون معدّين أو مخرجـين يذهبون إلى المسرح ويجرون لقاءات ولقطات ويقدمـون البرنامج علـى أنهم يستعيضـون عن المسرح بنشـر خبر عنه، وهذا شكل تقليدي وفيه قصور في فهم هـذا الفن الذي هو أبو الفنـون جميعاً، وشكل عادي إلى درجة يمكـن أن نطلق عليه صفة الممـل، لذلك لا بدّ من البحـث عن أشـكال جديدة وقـادرة على جـذب الناس وجعلهم يجلسـون ويتابعون.. منذ زمـن بعيد كان لدينا مسابقـات للمواهـب تُقـدَّم علـى أنهـا محكَّمـة وقاضٍ وشهـود مقارنة ببعض البرامج التـي اشتغلت على شكل جديد في التقديم ومنها مسابقات الغناء للأطفال.. من المهـم جـداً التّفكير والبحث عن أشـكال جديدة لتقديم هـذه البرامج لا سيمـا أن للمسـرح كل المقومات ليكون قادراً على جذب الجمهور» .

يتابـع د.سليـم : «المسـرح مظلوم ليـس فقط من الإعلام، بـل مظلوم في الوطن العربـي وبشكل نسبي، فمثـلاً في سوريـة لا يمكـن مقارنتـه ببلد ثـانٍ، وربما هـو مظلوم لدينا ببعض النواحي، أولهـا مسألة تبني المسـرح علـى مستوى الخطـط الاستراتيجيـة وتفعيل دوره في الخطـط التنمويـة والتربويـة لا سيّمـا أنّ المسـرح مدرسة.. المسـارح كأبنية قليلـة على مستوى سوريـة، ويمكننا القول أن كل الفنـون مظلومة نسبياً، لكن هنـاك فنوناً سهلة التناول مثـل أغاني الكراجات والرقص الشرقي أو بعض الفرق التي تقول إنها فرق للفنـون شعبيـة وهـي لا علاقة لهـا بهذا الفـن بل هي ألـوان مبهرجة.. هـؤلاء لم يعـودوا مظلومين بل تجار فـن.. المسـرح مظلوم بـكل معنى الكلمة مـن الإعلام الـذي يتناول خبر المسرح كخبر إعـلان افتتاح فرن أو تدشـين مشروع صرف صحّـي، فالمسألة ليست مجرد نقل أخبار أو إجراء لقـاءات.. إن البرامج التلفزيونية التي تقدم المسرح صارت مثل البرامج الموسمية، تقدَّم لفـترة وفيما بعـد لأبسط أمر تتوقـف ولا تستمر.. من المهـم جداً أن يعرف المسؤولـون في الإعلام أن المسرح مقياس حضاري مثـل الأوابد والمتاحف وأنه في أي بلد يشـكل واجهة حضاريـة ودليلاً على تطـور كل الفنون المعمارية والفنية والإنشائية» .

سبـق لـ د.عجاج سليـم أن أنجز برنامـج «من ذاكرة المسـرح» تمّ تصوير حلقاته في عدد من المحافظات السورية في العـام ٢٠١٢ والتقـى مسرحيين كـثراً وحلقات البرنامج موجـودة في أرشيـف القناة التربويـة السوريـة، لكن ماذا تتطلـب البرامـج المتخصصة بشـؤون المسرح مـن معديها ومقدميهـا، يبـين سليـم : «مـن المفروض أن يكـون المعدّ أكاديميـاً ويشتغـل في المسـرح أو يعرف مـاذا يجري خلف الستـار ومطّلع بشكل كامل وله علاقة طيبة مع كل المشتغلين بالمسـرح لأنّ هـذا الأمـر يختلف عن عمـل الصحفي الذي يسمي نفسه ناقداً في المسرح، إذ نراه يقدّم ملخصاً للعرض المسرحي وبحسب علاقته بأعضاء العمل يطلق حكمه» .

من جهته قـدّم المسرحي داوود أبـو شقرة برامج ثقافية منوعة وناقش في بعض حلقاتها قضايا المسرح وشجونه، كما قدّم برامج متخصصة بالمسرح، ويلخّص أبو شقرة نصائحـه للإعلاميين الذين يقدمون برامج في المسرح من دون معرفة بالقول : «عليهم ألا يستسهلوا العمل لأنّ الجمهـور قادر على اكتشاف الخطأ، وهو إن لم يجـد الدهشـة والمعلومة الجديـدة فسيغـير القناة وينتقل إلى أخـرى، أما بالنسبة للبرامـج التي قدمتُها عن المسرح فهي كثيرة، منها برنامج «أبو الفنون» الذي عُرِض عام ٢٠١٥ وهو برنامج يتحدث عن كل ما يخص المسـرح من الألف إلى الياء، كتابـةً وعروضاً ونصوصاً

ونقـداً وتنظـيراً حتـى الاكسسـوار والفضـاء المسرحي والسينوغرافيا، وهنـاك حلقات أثـارت جدلاً كبيراً، منهـا تلك التـي كانـت تتحدث عن أصـل المسـرح وهـل وفـد إلينا من اليونان وأوربا؟ وكانت لنا وجهة نظر مختلفـة دعمتها بالدلائـل والوثائق وهـي أنّ المسـرح الإغريقـي كانـت مصادره الأولى من سورية ومصر.. لقد ذهبنا في البرنامج إلى مذاهب شتـى وتحدثنـا عن تجـارب سورية وعربيـة في الكتابـة والإخـراج.. أيضـاً لـديّ فقـرة «عـالم المسرح» ضمن استديو دراما ويستمر حوالي ١٥ إلى ٢٠ دقيقة وأحياناً يزيد الوقـت إلى نصف ساعة حسب الموضوع، وحاولتُ ألا تكون الفقرة ذات طابع خبري، بل اعتمدنا أسلوب الحوار والرؤيـة النقدية المنجزة الخالصة، أي نطلـق حكماً قيميـاً نقديـاً في الموضوع الـذي نعالجه، وهـي وجهة نظر شخصية، والآن في قناة «دراما» نحيي فكرة برنامج «أبـو الفنون» وسنقدم ساعة كاملة، وفيه سأقـدم وجهـات نظـر مختلفـة وأستضيـف أكثر من شخصـ في القضية المطروحـة وأتمنى أن يتفاعل معنا المتلقي والجمهور والصحافة نقداً لا مدحاً».

وبالسؤال عن العرض المسرحي كمادة لهكذا برامج يجيب أبو شقرة: «عندما نعرض العمل المسرحي نستطيع أن نعطيه حقه، والنقد وجهات نظر وقد لا ينتبه ناقد إلى تفاصيل ما لأن الحوار المسرحي يحمل الكثير من المعاني، ومـن الظلـم أن نختزله بـرأي نقدي في دقائـق، وبذلك نسهم في الإضاءة عليه».

أمـام كلّ هذه الأفكار والهمـوم لا بدّ من جهد كبير وإعـداد دقيق للحلقـات، وربما يتطلب الإعـداد لبرنامج يخص المسرح أكثر من أي برنامج آخر.. يقول أبو شقرة: «قبل أن أكون في الإعلام كنت في المسرح.. أنا ابن مسرح ولا أجـد عنـاءً في إعـداد حلقـة أو برنامـج عـن المسرح

داوود أبو شقرة

مـن حيـث الكتابـة والتكنيك، لكن مـع ذلـك لا أستهين بالمـادة على الرّغـم من معرفتي بها، وأدقـق في التواريخ والعلامـات الفارقة بكل شيء.. مثلاً كنـتُ أعدّ للقاء مع الكاتب المسرحي الياس زحلاوي وهو ترجم كتاب تاريخ المسرح بعدة أجزاء فذهبت إليه وأعطاني نسخة مصورة عنـه لأنني لا يجوز أن أخطئ، وهـذا التعب يوازي التّعب في أي برنامـج آخر، ولدي برنامـج أدب وفكر وفيه نوافذ ثقافية مسرحية ولدينا ٥٢ أسبوعاً في السنة، وأعرف عما سأتحـدّث في كل مرة، ولدي خريطة أمشي على أساسها، وعملي لأكثر من أربعة عقود في الثقافة جعلني على دراية ومعرفـة جيدة بالمشهد الثقافي السّوري والعربي، فألتقط أي شيء في المسرح والثقافة ولا ألاقي عناء كالذي يلاقيه من لم يتخصص بالمسرح، لكن قد يكون الأمر صعباً على شخص أو معدّ ليس لديه اطلاع على تقنيات المسرح».

سؤال نقلناه أيضاً إلى الإعلامية في إذاعة دمشق رنـا علي التي تقـدم برامج ثقافية منوعـة، فأجابت: «الصعوبة لا تكمن في المذيع أو معدّ البرنامج لأنّه يقوم ببحث طبيعي عن المادة المطروحة للنقاش، فالمادّة يتمّ تحضيرها من مصادر مختلفة، إضافةً إلى أنّ حضور المعـدّ أو المذيع للعمـل المسرحي موضـوع الحديث هو المصـدر الأساس، لا سيّمـا إن كان ملمّاً بسينوغرافيا

رنا علي

المسرح وأدواته، لكن الصعوبة تكمن في الضيف الذي عادةً مـا يرغب بالاستهـزاء بالمذيع تحـت شعار «كل واحـد بيفهم بشغلتـه» فيتوجّب عليه مـن وجهة نظره الإحـراج وقلـب الأدوار، وهنا تأتـي النقطة المهمة في اللعبـة، إذ يتوجـب على المذيـع بمخزونـه المعرفي أن يكـون ملمّاً إلماماً حقيقياً بالموضوع الذي يسأل ويحاور به لاستـدراك أي مطبّ أو فخّ يحـاول الضيف إيقاعه فيـه بأيـة وسيلـة، ومخزونه يكـون بهـدف استكمال عناصـر الأسئلة في حـال لم يكن هو المعـدّ، وإن كنتُ أفضّـل أن يكون المذيع معـدّاً ليشتمل العمل البرامجي على جوانبه الحقيقية» .

يختلف الإعـداد لبرنامج كامـل عن إعـداد فقرة تخص المسرح ضمـن برنامج منوّع أو فترة صباحيـة، وبهذا الصدد يوضّـح داوود أبـو شقـرة: «في الفقرات يكون معي مادة أقرب إلى اليوميـة، أمـا البرنامـج فيكون أكـثر أكاديمية، ويمكن أرشفتـه والعـودة إليـه في أي وقـت، وهنـا لا بدّ مـن التنويه بأنـه لا يوجـد لدينـا أرشيـف للمسـرح، لكنني عملـت بشكل شخصي على إنجاز أرشيف لي في البيت يحتوي على كل الكتب التـي صدرت عن المسـرح، أما بالنسبـة لبثّ عرض مسرحي بالكامـل فهـذا موجـود في كل تلفزيونـات العـالم، وأعتقد أنّ التّلفزيـون السّـوري يجـب أن يحذو هذا الحذو، وبعد عرض العمـل المسرحـي نقـدم قراءة فيـه، فالجمهور الـذي يحضر المسرح يحضر نـدوة النقاش، ونحن مقصرون مـع المسرح.. سابقـاً لم يكـن هنـاك برامج تخصـ المسـرح باستثناء برنامجـين توقفا لقلّـة الدّعم المادي والمعنوي» .

لكـن لماذا نقـدّم هكذا برامـج للجمهـور الذي لا يذهـب إلى المسرح، بل يكتفي بما يقدَّم له عبر الشاشة الصغـيرة؟ يجيب أبو شقـرة : «لدينا ريف سوري أكبر مـن المدن لا يشاهد المسـرح، وكان هناك مسرح جوال مخصص لهذه المناطـق لكنه اشتغل في المدينة فقط.. إن الأمم تقاس بثقافتهـا، وتقاس الثقافـة بالمسرح، وهـؤلاء النّاس لم نقـدّم لهم المسـرح، حتـى المناهج

المدرسيـة لم تعرّفهـم به، لذلك فإن تقـديم المسرح في هكذا برامج تلفزيونية سيساهم في تعريفهم به، ويجب أن نركّـز علـى أهميـة هذا الفـن الذي تصـب فيه كل الفنون والعلوم، كذلك الأمـر في الإذاعة، لكن للأسف هنـاك زملاء في الإذاعـة والتلفزيـون اشتغلوا في هذه البرامج واستسهلوا، إذ يقولون كلمتين ويضعون مشهداً لا علاقـة له بالموضـوع، وبالتالي فهـم يقدمون فعلاً لا علاقة له بالرسالة الإعلامية» .

وبالسّـؤال عمّا إذا كانت هـذه البرامج تتابع رجع الصـدى أم لا؟ يجيب داوود أبو شقرة : «لديّ علاقاتي بالمسرحيـين، أتواصل معهـم أحياناً وأقـرأ ما يكتبون على وسائـل التواصل الاجتماعـي، والناس متعطشون للمعرفـة، خاصة بسبب انحسـار المسرح، وهناك كثير من المشاهدين يعتبرون المسرح فقط عادل إمام ودريد لحـام، وأنا أقول إن التلفـزة السورية والعربية ارتكبت خطـأ بحق المسـرح لأنّها لم تقـدم إلّا المسـرح الهزلي التجـاري باستثنـاء عملـين أو ثلاثـة، لكـن أن يكرّس التلفزيون مسرح المتعة فهذه مشكلة.. المسرح مجموعة مدارس تقدم رؤى فكريـة وثقافية ومتعوية وفنية، فإن لم نفهـم هذا التكامـل سنقتصر على مسرح مرتجل لا قيمة له، وأتمنى أن يقدّم الإعلام المسرح بهذا التكامل لأنـه فن وفكـر ومتعة وثقافة، وهنـا سيحترم الجمهور المسـرح، وبالتالي يعـود المسرح إلى ألقـه، ويجب دعم المسرح ومنح المسرحي حقّه في أن يعيش بشكل جيد ولا يذهب إلى التلفزيون» .

ويؤكّـد أبو شقـرة أهمية دور التّلفزيـون والإذاعة في انتشـار المسـرح، لذلك لا بدّ من زيـادة كمّ البرامج المخصصـة للمسرح، لكن هل الخطة البرامجية تسمح بذلك؟ يوضّح أبو شقرة : «أعتقد أنه في الإعلام السوري عامّـة نفتقـر لوجود خريطـة برامجية، فمثـلاً صفحة ثقافية في جريدة ليست كافية لتقديم جانب من جوانب الثقافة، فـكل جانب بحاجة لصفحـة، حتى في وكالات الأنبـاء، وهكذا يصبـح لدينا محـررون متخصصون، فنحـن مقصرون بحق المسـرح، ولـو كان في كلّ وسيلة إعلامية برنامج مسرحي لكان المسرح بخير.. إذا كتب أحدهم مادة صحفية عن المسرح يخرج من يقول إمّا أنه مـدّاح أو قدّاح، لذلك يجب أن نعـود إلى أسس القراءة النقدية لأنّ المادة الصحفية تسقط الصحفي أو ترتقي بـه.. لدينـا مشـكلات يجب علـى الوسائـل الإعلامية تفاديهـا وذلك بإعطاء الإعلامي حقه المادي فلا يرسل مـواده إلى دول أخرى، وعلينـا أن نقدّر الأقلام الكبيرة حتى نستطيع الحراك الثقافي الحقيقي» .

لكن هل تتعـاون إدارة التلفزيون مع هكذا طروحات وبرامـج؟ يجيب أبو شقـرة : «في قناة دراما أرسلوا إليّ يطلبـون منـي برنامجاً عـن المسـرح، وقالوا نحـن أولى بهكذا برامج» .

ويبقـى السّؤال لمـاذا لا تستمر هكـذا برامج أسوة بغيرها من البرامج التي تدوم لسنوات وسنوات؟ يجيب د.عجـاج سليم : «لأنّ معظم الذين يشتغلون في الإعلام التلفزيوني يعتبرون المسرح مناسبة وحالة مزاجية، لكن عندما تكون الحالة مبرمجـة كما نقدّم «صباح الخير» أو البرامـج الصحيّـة والتربويـة والتنمويـة والتوعوية سندرك أنّ المسرح والموسيقى أشياء أساسية في حياتنا وندرك أنّ برامج المسرح المتطورة شكلاً ومضموناً التي يقـوم عليها أناس يعرفون مهنتهـم تكون مختلفة، ومن الضـروري استمرار هذه البرامج لتكـون جزءاً أساسياً مـن جسد العمـل الفنـي والتلفزيوني، ويجـب ألا يبقى المسرح علـى هامش الاهتمامـات التنموية والإعلامية، وعندمـا يقـدم التلفزيون سهـرة مسجّلـة بشكل جاف لتمضيـة الوقت أو برامـج يعدّها ويقدّمهـا أشخاص لا علاقة لهم بالمسرح نشعر بالحاجة أكثر للاهتمام بهذا الفـن الرّاقـي والوجه الحضـاري لحياتنـا والضّروري أيضـاً، والمسألـة تبـدأ من الأسـرة التي تعـوّد أولادها على حضـور مسرح الطفل، ويجـب أن يكون المسرح في كل الأماكـن، وبمـا أنّه واجهة الحضارة فهـذا يعني أنّ المسألة متكاملة على كلّ الصّعد .

تجليات التجريب المسرحي ومغامرات الشباب

١ من ٢

عبد الفتاح رواس قلعه جي

أ-رجع الكلام في التجريب

مع سيـادة المدارس التجريبيـة المسرحية في العالم وظهور تيار ما بعد التجريـب وانتقال ذلك إلى مسارحنا ارتبـط مفهـوم التجريـب لدينـا بمغامـرات المسرحيين الشبـاب، وهـذا مـا نلاحظه في بعض عروض المسرح الجامعـي وبعض الفـرق الخاصـة، وفي إعـادة تأسيس المسـرح التجريبي بدمشـق، وفي تفكير مديريـة المسارح بإنشـاء مسـارح تجريبيـة في بعض المحافظـات، وظـل السائـد في عروض العديـد مـن المهرجانـات العربيـة التجريـب والاحتفـاء به، مع نـدوة فكرية عنـه مما حدا بأحـد زملائنا المسرحيين المصريـين وأيده القول آخرون إلى اتهام مهرجان المسـرح التجريبي في القاهرة تزامناً مع إلغاء الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي ذي النهج التأصيلي بأنه دعوة إلى العولمة وإلغاء الهوية.. ومهما يكن فقـد انفتح مهرجـان القاهرة مؤخراً علـى عنوان جديد وآفاق جديدة تحت عنوان «المسرح التجريبي والمعاصر» .

أمـا وإن الشباب يصرون علـى أن يخوضوا مغامرة التجريب المسرحي حتى منتهاها (وهذا حقهم وطموحهم، والمسـرح لا ينهض إلا بالتجريب المستمـر والمتنوّع) ولهم مفهوماتهـم الخاصة في هذا المجال لا بد لنا من أن نضع بعض المعالم في الطريـق إلى رحلة التجريـب في المسرح السوري ودور الشباب فيها، ونحن في هذا المجال لا بد لنا من أن نقف عند بعض النقاط .

سعد الله ونوس

١-مصطلح الشباب

هـل يتحـدد الشباب بعمـر معين؟ ثم مـن أين يبدأ وأيـن ينتهي؟ بمعنى أن هذا المصطلح يتحدد زمنياً، ومن المعـروف أن هـذه الفترة تتصـف بأن التجربـة والثقافة والرؤيـة الشموليـة الفلسفيـة للحيـاة لا تـزال في طـور التكويـن، أم يتحدد الشباب بالعقل المتجدد المفارق لذاته وللعالم باستمرار؟ فهو في تجريب مستمر، وهذه المفارقة لا تقوم بالضرورة على تغيير الثوابت كالموقف من الإنسان

والعـدل والسلطة والقيم الكبرى.. إلـخ، ولكنه قائم على التجليـات المتجددة دائمـاً لهذه الثوابـت، بالإضافة إلى الصـيرورة في القيم الفكرية والجماليـة، بمعنى أن هذا المصطلـح لا يتحدد زمنياً وإنمـا يتحدد بالطاقة الحيوية الشابـة المتجددة التي ترهص بالمتغـير أو تشتمله، سواء أكان المخرج في عقد العشرينيات أم في الستينيات، وبهذا فـإن أفضـل التجريبيين تقانة وفكـراً ووضـوح رؤية هم أولئك المخرجون الذيـن تمرسوا بتقديم عروض تقليدية واكتنزوا تلك الطاقة الحيوية الشابة المتجددة .

٢-حدود التجريب ومعناه

هـل يعني التجريب مضامـين مما يلي : التمرد على القواعـد، حرية التعبير، اختراق المألوف الدرامي، إبداع معملـي، ثـورة في تقنيـات العرض والسينوغرافيـا؟ أم البحث عن وسائل جديدة مغايرة للوسائل الفنية السائدة لتقديم رؤية جديدة للعالم كما يرى الباحث فرحان بلبل؟

إذا كان التجريـب يحمـل في طياته الجديد في هذه المسارات فإنه ليس كل جديد بالضرورة تجريباً.. المسرح الطليعي الذي مهد له أنتونين آرتو وألفرد جاري وأبولنيير اعتـبر مسرحـاً تجريبياً بـدأ بمنطق الحلـم وبالكلمة في منظومـات لغوية غـير مألوفـة قائمة علـى التفكيك هي معادلة لعالم يشهـد الانهيار بعد حربين مدمرتين، كأنما يعـبر بأساليب تختلـف من كاتب طليعـي إلى آخر عن لا معقولية الوضع الإنساني .

ثم سـار التجريب في أواخر القـرن العشرين في مسارات تسيـد فيهـا المخرج بعـد أن حسـم معركته مع المؤلـف والنص المكتوب، ثم تسيَّد العرض السينوغراف، وحتى عامل الإضاءة .

٣-التجريب ووهم التجريب

التجريـب فعـلٌ واعٍ، واضـح القصد والفكـر، مبنيّ علـى رؤية فكرية وجماليّة جديدة للعـالم، وما نراه اليوم أن كثيراً من المخرجين الشباب يقعون في هلوسات فكرية وحركية وبصريـة، معتقدين أنهم كلما أمعنوا في الإبهام والضياع كانوا أكثر تجريباً مما يدفعنا إلى التفريق بقوة ما بين التجربة والتجريب .

التجريب في المسرح الغربـي أخذ اتجاهات متعددة وفي حركـة متسارعـة، ونحـن بطبيعتنا نلهـث في متابعة أشـكال المستجـدات في الإبـداع مـن غـير أن تكـون لها جذورها الفكرية والاجتماعية لدينا .

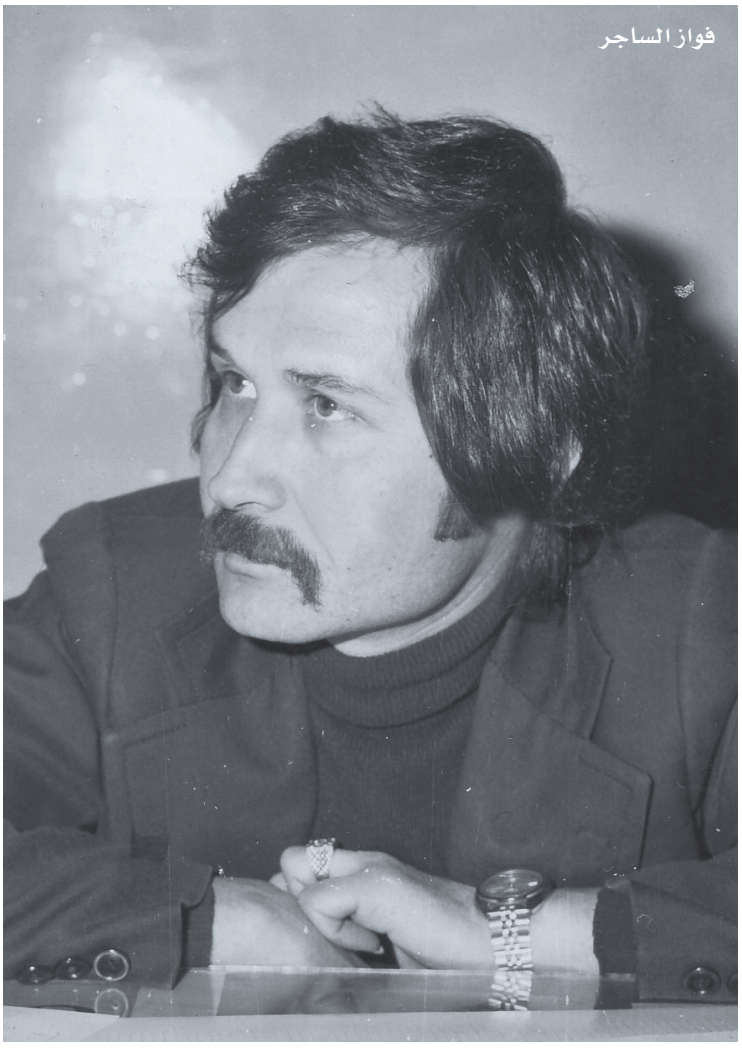
في المسـرح الحركي ثمة اهتمـام فائق بجسد الممثل والاستعاضـة عن النص الملفوظ بلغة الجسد كأداة تعبير وتوصيل .

وفي مسرح المـوت عند كانتور المخـرج البولوني ثمة اهتمـام فائـق بالسينوغرافيـا واقتحـام أرواح الأجداد لخشبـة المسـرح علـى شـكل مانيكانـات، واستغناء عن المكان المسرحي المعروف، واستعانة بممثلين غير متمرنين ليحتفظ بطزاجة الإنسان .

أمـا في مسـرح الصـور فالسيـادة للأفـكار، أفكار المؤلـف المسجلة على شريـط، فهو مسرح أفـكار، ويلقى بالممثـل من نافذة العرض أو يكون دوره ثانوياً لتدخل من باب العرض الواسع وتحل محله مجموعة من الصور .

في المسـرح التقليـدي هنالك أهمية كبـيرة للتعبير اللغـوي كوسيلـة رئيسية للسـرد والحوار، أمـا في مسرح الصـور فـإن الفنـان يؤكد علـى البعد الكيفـي من فنون تشكيليـة كالرسـم والنحـت كوسيلـة بالغـة الأهميـة في السـرد، فهو مسرح تجريـدي، غير أنه يؤنسـن الأشياء، وهو مسرح ساكن غير متحرك يعتمد على مشاهِد يمارس الاستغراق الذهنـي في فهم وربط الأفكار والرموز، وكان مـن الطبيعـي أن تكـون أميركا -وهـي المجتمـع التقني الذي تسود فيـه المؤثرات البصرية والسمعية- هي المنتج لهـذا النوع من المسـرح الذي خلقه جيـل مبدع شب على السينمـا والتلفـاز.. مثـال ذلـك فورمـان في مسرحيته "تملّـق الجماهير" وهو كاتب مسرحـي وفيلسوف يعمل على مسرح الهستيريا الأنطولوجي من القاعدة الفلسفية النفسية والجماليـة، ومسرحياته مشحونة بالدلالة، لكن هذه الدلالـة لا تظهر، وارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح .

المسـرح الهستـيري الأنطولوجـي يمسـرح عمليات التفكير في مجموعة مـن الصور عالية التعقيد، وفورمان يرى أن اللغة المنطوقة لغة مسطحة مقولبة وليست وسيلة


فواز الساجر

للحوار، لهذا فهو يحيل التصويت إلى شريط مسجل، أما الممثلون فهم مجرد متحدثين لإيصال الأفكار .

ومثلـه أيضـاً ويلسـون في مسرحيتـه "خطـاب إلى الملكـة فكتوريا" التي يعتبرها عمـلاً أوبرالياً بالرغم من عـدم وجود مغنين أو غناء، أما موسيقاها فخطب تمثيلية شفويـة ذات موضوعات متعددة منهـا : الحرب الأهلية، الاستعمار الثقافي، القنبلة الذرية، الحضارات القديمة.. إنهـا تبدو كتعليق سياسي واجتماعـي على أحوال الناس، وهـي مسرحية تطهيرية، فيها تصويـر للحياة الأميركية الخالية من المعنى بطريقة غير مألوفة .

كل ذلك يؤكد أن اتجاهات المسرح التجريبي الحديث انطلقـت من قواعد فلسفية ورؤى تجـاه الحياة والمتغيرات وتعبيراً عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة في حيـاة مجتمعاتها، فكانت تمـرداً صارخاً وحركة واعية وموقفـاً نقديـاً في الأشـكال والمضامـين تجاه رواهـن العصر الذي يشـيّء الإنسان ويهمشه أمـام ثـورة التقنيـات ورغبة الاستيـلاء على العـالم والإنسـان بعـد أن تحولـت أرضنا إلي قرية يملكها إقطاعي متغطرس .

٤-الدعوة إلى حركة تأصيل لمسرح تجريبي عربي

التأصيل كان يسير على محورين : الأول هـو المحور النظـري والتنظـيري والدراسات المسرحيـة، والثـاني هـو محـور البحـث التطبيقـي، سواء أكانـت العروض تقليدية أو تجريبية على الواقـع والتراث، وهي بمجملها تنجـز نصوصـاً تأصيليـة علـى الخشبـة.. اليـوم خبت جـذوة التأصيل، لكـن التجارب التـي قُدمـت في هذا المجال، أعنـي التجارب الكبـيرة، لم تفشل، فقد كانت تجـارب قيّمة فعـلاً كتجـارب الطيـب الصديقـي وأحمـد الطيـب العلـج ومحمـد إدريس وألفـرد فرج وقاسم محمد وسعـد الله ونوس ووليد فاضل وروجيه عساف، وغيرهم .

لكـن البحـوث النظريـة في التأصيـل لمسـرح عربـي توقفت بعـد أن بلغـت ذروتهـا في نهايات القـرن الماضـي، ولم يتابـع الجيـل الجديـد البحـث لا نظريـاً ولا تطبيقيـاً، ولم يعد هـمُّ الجيل الجديـد إركاز دعائـم بحث أو دعائم مسـرح ذي خصوصية عربية، ولا الحفاظ على الهوية والشخصية، فهذه أصبحت مفاهيم باليـة أمـام التجريب المنخلـع من الجـذور والقائم على بهلوانيـات الشكلانية، ثم إن هذه الهموم المصيرية عادة مـا يحملها حامل الرؤى وهو الكاتـب المسرحي، لكن دور الكاتـب المسرحي ينحسر اليوم أمـام استئثار المخرج ثم السينوغراف بالعرض المسرحي .

التأصيـل لمسرح عربي تجريبي ليـس دعوة تأريخية إلى إثبـات وجود أو عـدم وجود مثل هـذا المسرح لدينا، ولكنها دعوة إلى قراءة الواقع الراهن والواقع الذي مضى

أو مازال مستمراً (التراث) من فكر وسياسة واجتماع وأحداث قـراءة فلسفيـة مستغرقة، ثم الخروج باتجاهات في التجريب خاصـة بنا منطلقة مـن وعينا الجمـالي والفنـي والفكـري، مـع مراعـاة أن حضارتنا هي حضارة نص، بمعنى أن الكلمة هي المحرك التاريخي .

هنـا لابـد أن نسـأل : هل التجريـب خاص بالمخـرج أم بالمؤلف أم بهما معاً؟

لا بـدّ مـن الإقـرار بـأن الكتّـاب المسرحيـين هم الذين حملوا لـواء التغيـير في أصول المسـرح لأنهـم كانـوا محـور الظاهـرة المسرحيـة في كل عصـر، والتجريب الـذي يبدأ مـع المؤلـف المسرحـي كحامل فكـر يكون أكـثر عمقـاً وفكراً وارتباطاً بالأصول، فهو تجريب متصل بالجذور المسرحية وغير منقطع عنها .

مـع ظهـور المخـرج في القـرن التاسع عشـر وأوائل القرن العشرين أصبح تدخل المؤلف في العرض المسرحي بمثابـة تدخـل في مجال آخـر غريب عنـه، وفي منتصف القـرن العشرين حقـق المخرج انتصـاره الكامل وانقطع ذلـك التعاون بـين المؤلف والمخـرج كالـذي شهدناه بين تشيخوف وستلانسلافسكي .

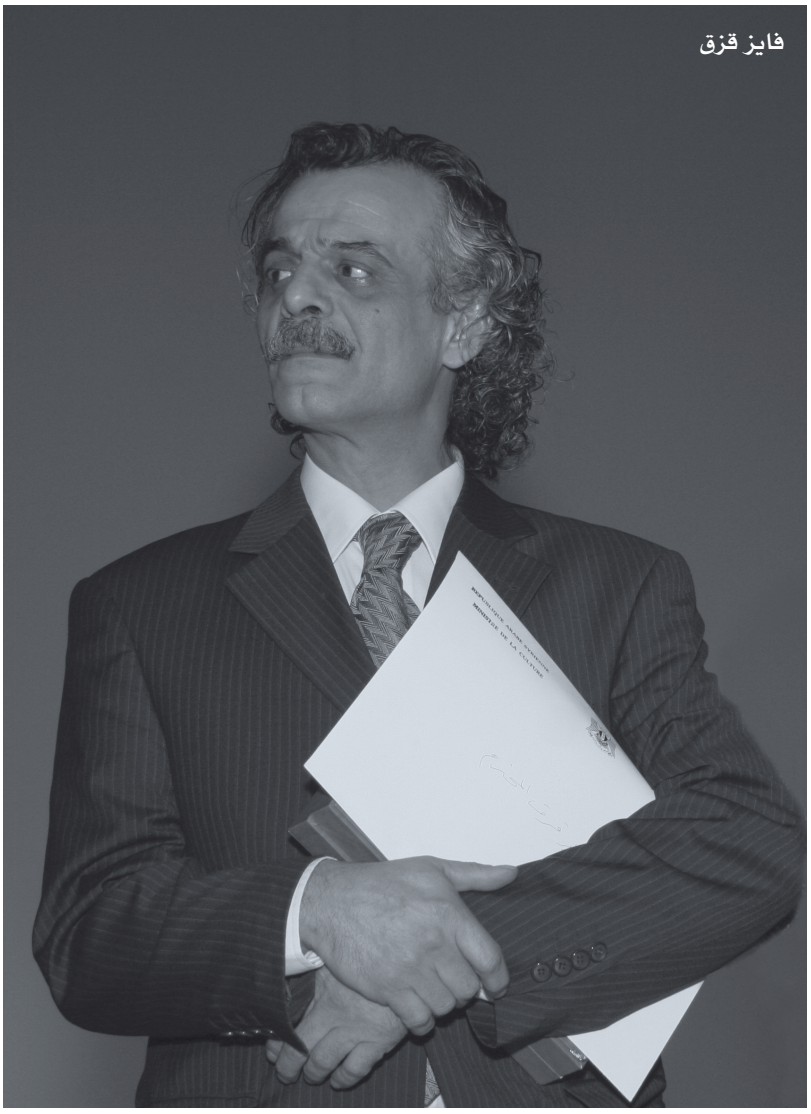
في العقديـن الأخيرين مـن القـرن العشرين انتزع المخرجون التجريب من أيـدي الكتّاب المسرحيين وقاموا بتدمير ركائز العرض المسرحي الأساسية : النص والممثل والجمهور والمكان المسرحـي، وهكذا وصل بهم الأمر إلى حـد إلغاء المؤلف-النصـ فشهدنا عروضـاً تجريبية بلا نصوص وإلى اعتبـار الممثل قيمة ثانوية، وإلى حد تقديم عرضـ مسرحي في حافلة متحركـة ضمن شوارع مدينة،

يوميات مجنون

وبالرغـم من أن بعضهـا عروض فائقة الجمـال إلا أنها سرعـان ما تـذوب في زحمة المتغـيرات المسرحية، فليس فيهـا أسماء أعـلام ولا نصوص تخلـد في تاريخ المسرح والأدب المسرحي .

كان المسـرح السوري من أوائل المسارح العربية التي نزعـت إلى التجريـب، حيـث تأسس عـام ١٩٧٦ مسرح باسـم "المسرح التجريبـي" واستمر حتـى العام ١٩٨١ وكان مخرجه فواز الساجر وقدم ثلاثة عروض، وكان أول عرض قُـدم باسم التجريب المسرحي "يوميات مجنون" عـن نص للكاتب الروسي غوغول، إعداد سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر، وأداه على الخشبة أسعد فضة .

بعد ذلك جاء عرض "رحلـة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" اقتباس سعد الله ونوس عن نص للكاتب الألماني بيـتر فايس، وبعدها جاءت "ثـلاث حكايات" : (حكاية ضربـة الشمس، حكايـة صديقنا سانشـو، حكاية الرجل الذي صار كلباً) للكاتب الأرجنتيني أزوالدو دراغون .


فايز قزق

أراد المسـرح التجريبـي في سورية أن يحقـق معادلة صعبة تتلخص بكسره الإطار التقليدي للعرض المسرحي ومحاولة الوصول إلى الجمهور بلغة مسرحية جديـدة، ولهذا أُلغيت الخشبـة بمفهومها التقليدي في عرض "ثلاث حكايـات" وراح الممثلون يتجولون وهم يـؤدون أدوارهم بين الممـرات وكراسي المتفرجين، وتم إيجـاد صيغـة إعداد للنص الأصلي لتلامس المتلقي وتحـرك انفعالاته وخيالـه وتفاعله مـع العرض الذي يقدَّم إليه .

وفي مجـال التجريـب أيضـاً نذكر فايـز قزق والمخرج خلـدون كريم الـذي أنشـأ محـترف تياتـرو للفنـون الأدائيـة وهـو مختـبر مسرحـي يُعنـى بالأشكال المسرحيـة المعاصـرة، وقـد قـدم المحـترف العديـد مـن العروض المسرحية التجريبية التي تعد مرجعاً إبداعياً في هذا النوع المسرحي .

وعـدا عـن دفـع الحـدود في التجريـب إلى أقصى حـد وفتح آفاق جديـدة في الشـكل والتعبـير فـإن التجريـب في المسـرح السـوري ارتبط بالمناخ السياسي.. يقول فواز الساجر : "التجريـب بالنسبـة إلينـا يعنـي البحث عن المسرح الذي يلبي حاجاتنا الثقافية والتاريخية، يعني خلق مسرح أصيـل وفعـال في المنـاخ السياسـي الاجتماعي الراهن» .

يُعتـبر وليـد فاضـل كاتبـاً هاماً في مسرحياتـه التجريبيـة : «حلـم في محطـة قطـار، لميـس والقطـط، الخفاش، المصيـدة، محطة الكواليس السعيدة» وقد تنـاول فيها موضوعات اجتماعيـة وسياسيـة وإنسانيـة متعددة.. في العصـر الحديث ظهرت آلهـة جـدد وأصبح الإنسـان محكوماً بأقدارهـا، وهـي ليسـت استنساخـاً للآلهة في الميثيولوجيات القديمة، إنها آلهة وضعيـة، ويبـدو أن مسألة القدَر أخذت حيزاً هاماً من تفكير وليد فاضل ونتاجه المسرحي، فالمحكومـون بالقدر وسجنـاؤه في مسرحـه قضية ملحة تتبلـور في عدد مـن أعماله، وهـم أبطالـه التراجيديون الذيـن يعبّرون عمـا تعانيـه البشرية من سيطـرة الآلهة الدموية الشرسة في هذا العصر .

في دورات مهرجـان المسـرح التجريبي في القاهرة أثبـت المسـرح التجريبـي العربـي وبالرغـم مـن عمر المسرح العربي المحـدود عامة وقوفه بجدارة إلى جانب التجريـب في دول عريقـة في المسـرح في العـالم وذلك من خـلال العروض الناجحة والجوائـز التي فازت بها أسماء وعروض عربية كجواد الأسدي في «تقاسيم على العنـبر» وعبد الله السعـداوي في «الكمامـة» و«الأفيال»

لوليد عوني و«كلام الليـل» لتوفيق الجبالي و«الآليـة» لمانويل جيجي الـذي فاز بجائزة أفضـل تقنية، بالإضافة إلى أسماء ممثلين وممثلات وعروض أخرى .

مسـرح حلـب القومـي بعـد توقـف سنـوات الحـرب عـاد إلى ساحـة التجريب بعرضـين متميزيـن : الأول «سهرة كوميدية مع لوقيانوس السميساطـي» ترجمة وإعداد وإخراج إيليـا قجميني.. ولوقيانوس (١٢٥-١٨٠) كاتب سوري ساخر من سميساط على الفـرات ويُعد من أشهر المفكرين والفلاسفة والعلماء والملهـم لهم والمعلم الأول لكثير من الفلاسفـة في عصـره، ومنطلـق التجريـب هنـا كامـن في التعامل مع نصوص حوارية مـن الـتراث الأدبـي لكاتـب سـوري قـديم في الأصـل وتحويلهـا إلى عرض مسرحـي يلامس الواقع.. ثمـاني لوحات مقتطفة من نصوص مشحونـة بالسخرية السوداء تدعو إلى محاسبة اللصوص والمتجبرين ومدّعي الإيمان، وتحقيق العدالة، ومواجهة النقائض ببعضها، الحـرب والسلام، الخـير والشر، التكـبر والتواضع، في سخريـة لاذعة وصور فنيـة ممتعـة وجريئة لإيقاظ وعـي المشاهد وفضـح وإدانـة السلبيات، وهو لا يوفر حتـى آلهة الأولمب مـن سخريته.. وفي اللوحة الأخيرة يطلب مينيبوس أسير الجحيم رؤية جسد هيلين التي كان جمالها سبب الحرب الدامية التي امتدت لعشر سنوات بين الإغريق وطروادة، وهنا يأتيه حارس الجحيم بجمجمة متآكلة ويقدمها له، فيبدي عجبه قائلاً : أهذا ما آل إليه وجه هيلين الجميل؟

العرض التجريبـي الثـاني لقومـي حلـب «لا شـيء في الحديقة» تأليف عبد الفتاح قلعه جي إخراج د. وانيس بندك .

خـلال متابعتـي لعروض مسرحيـة ودورات مهرجانيـة، وخاصـة عروض المسـرح الجامعي وفرق تجريبيـة شابـة وجـدتُ أن مساحة التجريـب إما أنها قائمـة على تكريس همس الجسد كأداة تعبير وانحسار

وليد فاضل

الكلمـة كمـا في فرقـة ليش التـي قدمت مـن المسرح الحركـي عرضها «بعد كل هالوقـت» للثنائي نورا مراد وباسـم عيسـى وتصـور الحواجز والعزلـة التي تباعد بـين الزوجـين وتحول العواطـف التي كانـت دافئة إلى جليـد، أما العصـر التقني ووسائـل الاتصال الحديثة فإنهـا إن كانت قد وصلتك بالعـالم فإنها عزلت الزوج عـن الزوجـة، أو أن مساحـة التجريب تطـال الموروث الشعبي وتعنى بقدر بالكلمة الرامزة المكثفة وبقدر أكبر بالمشهديـة البصريـة المثـيرة للدهشة بـكل جمالياتها ودلالاتهـا في الرسم واللـون والإضـاءة والإيقاع لتكون مخزنـاً لأفـكار المخـرج ووسيلـة إيصـال، وهنا يقف السينوغـراف منافسـاً رئيساً للمخـرج ومزاحماً على إنتاج العرض المسرحي .

الآلية

عمدتُ إلى استقراء وتحليل ما أتيح لي من مشاهدة عروض تجريبية لشبابنا فوجدتُ أنهم ما عمدوا إلى التجريب سعيا وراء فانتازيا شكلانية وإنما ثمة هموم اجتماعية أو سياسية أو مصيرية تؤرقهم باستمرار، وقد لجؤوا إلى التجريب ليس سعياً إلى التقليد وإنما لأنهم وجدوا أن الخطاب المسرحي التقليدي ما عاد مثمراً في عصر انحسر فيه دور الكلمة في التغيير بعد سيادتها كعملة رديئة فاضت من أفواه الخطباء المؤدلجين.. هذه الكلمة ما عادت تثير صدمة لدى المتفرج، فهم بحاجة إلى إدخال الكلمة نفسها إلى معمل التجريب وتوليد مشهدية حركية وبصرية معادلة لها ومعبّرة عن رفضهم الكبير وذلك بغية إنتاج خطاب مسرحي جديد .

إذن نحن أمام مجموعات من الشباب المغامرين بالكلمة، يحتلون خشبة المسرح في مهرجانات متعددة وعروض فردية خلعوا عن أنفسهم عباءة الخوف والمحاباة، وراحوا يثيرون أسئلة في الوجود، ويحملون ثقافة الغربة والانكسار في عروض مسرحية داكنة ومشهدية بصرية مؤلمة تستبطن عمق المعاناة الإنسانية في مجتمع غريب التشكل .

يعود بقوة مسرح اللامعقول وأنواع أخرى من المسرح التجريبي على يد هؤلاء المغامرين الذين لا يجمعهم سوى الإحساس المشترك بخروج الحياة عن منطقيتها وقواعد لعبتها التاريخية والغموض والقلق اللذين يكتنفان مستقبل الإنسان والإنسانية وتفكك العلاقات وانعدام التواصل وبروز الجانب المتوحش في الكائن الاجتماعي والقائم السياسي، والبحث عبثاً عن الحرية كقارة مفقودة، وتكاثف دكنة الشعور بفقدان الأمن الفردي والأسري الاجتماعي والاقتصادي والخوف الداكن من مستقبل مشحون بالغموض والمأساوية بعد تخلخل الثوابت الكبرى، وبعد الحرائق المأساوية في عدد من الدول العربية وما جرّه (الربيع) العربي الأسود من ويلات .

إنها ثقافة الخوف من الآنيّ والآتي في عصر الحصار والانكسارات والهجرة والتهجير والخوف من المستقبل والمعيشة تحت خط الفقر .

أعتقد أنها بداية سليمة لإنتاج مسرحنا التجريبي الحديث على قواعد الاتصال والأصالة وليس على قواعد الانفصال والتقليد .

٥-التجريب واللامعقول

من الخطأ الاعتقاد أن التجريب محصـور بمسـرح العبث أو اللامعقـول، فالتجريب في النهاية عندما تُحدد لـه قواعد وضوابط لا يعود مسرحـاً تجريبياً.. إنه مسرح عكسـي، يثـير فوضى في السائـد المسرحـي للوصول إلى تجـارب جديـدة تماماً، وبهـذا المعنى فإن الـتراث أيضاً كمـادة مثالية لمسرحيـة أرسطية يمكـن أن يكون خاضعاً للتجريـب.. هنـاك نص مسرحـي في بنيتـه الأساسيـة تجريبـي، وتقديمـه على الخشـبة يجب أن يكـون معادلاً لرؤية المؤلف التجريبية، وهناك نص كلاسـيكي يمكن أن يقدَّم بصيغ المسرح الحديث التجريبي .

أعرف نصوصـاً مسرحية تجريبية جيدة في المسرح السـوري لم يتـح لهـا الظهور علـى الخشـبة، في حين أن هنالك الكثير من النصوص هي في موقع وهم التجريب .

إن غرائبيـة الحـدث في المشـهد غير كافية لوضـع النصـ في خانة التجريب، ولا بدّ أن تكون هنالك فلسـفة أو رؤيـة للمؤلـف تـؤول كل ما يفعلـه، فيونسـكو مثلاً في مسـرحيته «المغنيـة الصـلعاء» أراد أن يبين عنـف اللغة وسـيطرتها على الإنسـان بحيث أصـبح تابعاً لها، ولهذا نجـد أن اللغـة الدرامية لديه أصـبحت ضـرباً من المس والهذيـان كأنما أصـابها الجنـون، وهكذا أصـبح العالم الظاهري امتداداً لعالمنا اللغوي .

أما عند بيكيت فنحن في أعماله كـ «الأيام السعيدة» و«شـريط كراب الأخير» أمام ظاهرة تفكك وموت اللغة، أو بقايا لغة ميتة، تنعدم قدرتها على التعبير، ليضـعنا في أعماله وكأن شخصياته تعيش في بقايا عالم منقرض، أما عند آرابال فنجد عوالم الجنس والرعب وإدانة الحروب .

اليـوم فإن أغلب النصـوص والعروض التي تقدمها مسـارحنا على أنها تجريبية هي مجرد هلوسـات وإبهار بصـري وغرائبيـة مصـطنعة لا يفرزهـا منطـق الحلم أو اللاوعـي، ولا تحمـل رؤى فكرية كليـة تجترح الجديد وتخترق المألوف .

إن الشبـاب المتمـرد على الأفـكار والأشكال بحاجة إلى مـن يفهمه.. قد لا يكـون التعبير لديـه ناضجاً بليغاً وعميقـاً، فهـذا يحتاج إلى تجربـة كبيرة وثقافـة عربية وإنسانيـة محيطـة، ولكـن لديه قواعـد ضروريـة لإنتاج عرض مسرحي تجريبي جيد هي : المصداقية في تصوير وتقـديم أشكال المعانـاة، وقوة طرح الأفـكار والجرأة في عرضهـا، والعـين الجماليـة المتميزة الدالـة على مخيلة طازجة وخصبة .

يبقـى التجريب تياراً ضمن تيارات عديدة في حركة وتاريـخ المسرح، وإذا كان بعض شبابنا المغامرين يريدون أن يسـيروا فيه -وهذا حق تقتضيـه ديموقراطية المسرح وحريتـه- فـلا بد كـي يكون هـذا التجريـب منطلقاً من تجربتنـا وهويتنا وكـي ننتج مسرحاً عكسيـاً من أن نضع في الاعتبار ما يلي :

-التزود بثقافة عربية وإنسانية محيطة، والانطلاق منها والبناء عليها، لأن التجريب يقوم على المعرفة، وهذه المعرفة ضرورية في تكوين رؤية الفنان .

-التجريـب لا يعنـي غيـاب الواقـع عـن العرض المسرحـي والاكتفـاء بالتشكيلات والتكوينـات الجمالية، وإنما هو في حقيقته سبر وفهم عميقان له، وإخراج للواقع مـن واقعيته الصلبة إلى حالة أخـرى متحركة يكون فيها أشبـه باللدائن المرنة القابلـة للتشكل حسب رؤية منتجي العرض المسرحي واستشرافهم للواقع الممكن .

-التجريـب لا يعني التنكـر للتراث وإلغـاء الموروث الشعبـي أو الأدبـي أو الدينـي أو الاجتماعي الحياتي، بل بالعكس فـإن هـذه الموروثات كخلاصات تجـارب مكثفة وحكايـات لها جاذبيتها ومثـيرة للدهشـة والتأمل يمكن أن تكـون مـادة رائعة ولدائـن طيعة حين إعـادة إنتاجها وتشكيلها في العملية المعملية في المختبر المسرحي .

-لا يمكن القبول بمبدأ موت المؤلف والنص المسرحي بدعاوى التجريـب في المسرح، إذ ليس من صالح العرض المسرحـي أن يلغي المخرج المؤلـف أو العكس، ولا أن يلغي السينوغراف المخرج .

-التجريـب لا يعني بالضـرورة أو في النهاية تدمير العرض المسرحي، وإلا فإننا بذلـك نكون قد خرجنا من جنس في الفن إلى جنس آخر لا علاقة له بالمسرح .

قضايا مسرحية حارّة في ندوة كاتب وموقف

عـــلي الرّاعـــي

فيلدا سمور-عبد الرحمن الحلبي-جوان جان

منذ البداية بدأ المسرح في سورية مأزوماً.. وسورية كانت سبّاقة بين الدول العربية التي أوجدت مسرحاً، أو على الأقل توفرت لديها إرهاصات مسرحية، وبداية الأزمة كانت في عدم توفر النص المسرحي المحلي، وخلال مسيرة الحركة المسرحية السورية بقي النص المحلي نادراً، واليوم لو عددنا أسماء من يكتبون النص المسرحي في سورية فربما لا نتذكر أكثر من عدد أصابع اليدين، وهنا نذكر أن مؤسس المسرح السوري، أو على الأقل من رواده الأوائل كان **أبو خليل القباني** خلال نهايات القرن التاسع عشر، وقد أحرقت قوى الظلام العثمانية مسرح **القباني** وجعلته رماداً، ليفرّ الرجل بموهبته إلى القاهرة.

بداية مأزومة

منذ تلك التجربة البعيدة لا تزال أسئلة المسرح حارة وطازجة رغم قلة التعديل فيها، بل تبدو هي نفسها تتكرر وتتردد عبر تتالي العقود : هل تضيق مساحة المسرح في سورية؟ هل المسرح في سورية يبدو متنوعاً أم أنه يُقدم وكأنه بلون واحد؟ أين تكمن محنة المسرح السوري : في ندرة الممثل؟ أم في عدم توفر النص المسرحي المحلي؟

أم في تراجع الإخراج المُتمكن؟ أم في عدم توفر منبر العرض المسرحي؟

أسئلة كثيرة من هذا النوع لا تزال تُطرح منذ عقود طويلة، وإن توفرت الإجابة فإنّ الحلول تبدو بعيدة، وتبقى الأسئلة حارّة رغم قدمها لأن الحلول لم يأتِ وقتها .

المسرح مساراً ومصيراً

ندوة البرنامج الإذاعي «كاتب وموقف» خصصها مؤخراً مديرها الناقد **عبد الرحمن الحلبي** لتوصيف الحالة المسرحية السورية تحت عنوان «المسرح السوري مساراً ومصيراً» واستضاف لاستعراض هذه القضية الثقافية والإجابة على أسئلتها كلاً من الفنانة **فيلدا سمور** والكاتب المسرحي **جوان جان** الذي استعرض بدايةً مسيرة المسرح السوري وعرض ذلك المسار وحاول أن يقرأ لنا مصيره عبر إشارات كثيرة، لاسيما ندرة النص المسرحي، حتى أن المشتغلين في النصوص المسرحية الأولى كانوا غير متخصصين مسرحياً وإنما جاؤوا من خلفية أدبية، فإما أنهم كانوا كتّاب قصة قصيرة أو رواية أو القيام بتوليف النصوص الأدبية مسرحياً، وركز **جان** على الانعطافة الأهم في تاريخ المسرح السوري والتي بدأت فعلياً في سنة ١٩٦٠ وهي سنة تأسيس المسرح القومي في سورية، وكان المسرح في سورية قبل ذلك عبارة عن مُبادرات فردية يقوم بها متحمسون لتحريك خشبة المسرح، أو تجمعات مسرحية غالباً ما تجمع في اهتماماتها أكثر من نشاط إبداعي، غير أن تأسيس المسرح القومي الذي يتبع وزارة الثقافة كان قد حدد ملامح المسرح السوري، وحتى مصيره وذلك في اعتماده نصاً أجنبياً لتجسيده على خشبة المسرح في سورية فكان نص «براكساجورا» لـ **أرستوفانس** وقد أخرجه **رفيق الصبّان** كأول عمل مسرحي يتصدى المسرح القومي لتقديمه، وكان أول نص عربي للكاتب المصري **محمود تيمور** وهو «المزيفون» إخراج **نهاد قلعي** وفي سنة ١٩٦٦ كان أول نص محلي سوري في المسرح القومي وهو «البيت الصاخب» للكاتب **وليد مدفعي**، وكان من تصدى لإخراجه **سليم صبري** .

في تلك الفترة ظهر عدد من المخرجين السوريين: **أسعد فضة، سليمان قطاية، أحمد قنوع، خضر الشعار، عبد اللطيف فتحي**، وآخرون.. كما ظهر عدد من الكتّاب المسرحيين : **علي كنعان، علي عقلة عرسان، حكمت محسن**، وغيرهم، وهذا ما تبلور في سبعينيات القرن الماضي أكثر، مع الإشارة إلى ظاهرة الكاتب–المخرج منذ ذلك الوقت، وكان قد ظهر خلال

مداخلات الجمهور

تلـك المرحلة مـن المخرجين : **حسـن عويتـي، محمود خضور، فواز الساجر، حسين إدلبي** فيما ظهر الكتاب: **محمـد الماغوط، مصطفى الحـلاج، سعد الله ونوس، رياض عصمـت، ممـدوح عـدوان، نذيـر العظمـة..** وبـرأي **جـوان جـان** أنه مـع إطلالة عقـدَي الستينيات والسبعينيـات أخذت ظاهرة النص المسرحي السوري بالتبلـور وذلـك بالاستيعـاب العميـق لتجـارب العقود المنصرمـة من عمـر المسرح السـوري والاستفادة منها للانطـلاق نحو المستقبـل، فقد واكب النـص المسرحي السـوري الحيـاة السياسيـة والاجتماعيـة، وميزة تلك الأعمال كما يراها الباحث هي الاعتناء بالهم السياسي والعودة دائماً لحكايات الماضي كخيـار لـه الأفضليـة، سـواء كانـت الحكايـات ذات الجذور التاريخيـة أو القصـص التـي لا دليـل علـى صحتهـا، وتلـك الأعمـال أثـارت جـدلاً حـول حـق الكاتـب بتحويـر الحدث التاريخـي وإسقاطـه لخدمـة مقولة مُعاصرة .

في الثمانينيات

وفي رصـده للمسـار المسرحي يُذكّر **جوان جان** بعدد من المخرجين المسرحيين الذين شهـدت مرحلـة الثمانينيـات نشاطهـم، ومنهـم: **مانويـل جيجـي، يوسـف حنّـا، جهـاد سعد، هشام كفارنة**، وغيرهم.. وازى ذلك نشاط بعض الكتّاب أمثال : **وليـد إخلاصي، أديب النحوي، سعيد حورانية، عبد الفتـاح قلعـه جـي**.. وبتقديـر **جـان** لم يستمر المسرح السوري في حركتـه التصاعديـة وإنما اتجه انحـداراً، وكان من جملة خطوات الانحـدار جنوح عدد كبير من المخرجين باتجاه النصـ المُترجم، وتعقيد عمليـة نشر النصوص المسرحية في كتاب، الأمر الذي فتح الباب باتجاه الكتابة التلفزيونية.. غـير أنّ نكسة الثمانينيات عوضتّها بعض الشيء مرحلة التسعينيات، حيث انحسرت أسماء بعض الكتّـاب الذين كانوا يكتبـون للمسرح، وسمة هذا العقد فقـره في طـرح الأسماء الجديـدة على صعيـد الكتابة المسرحيـة، بعكس الإخـراج رغم تراجـع الأسماء التي كانت مسيطـرة على ساحة الإخـراج المسرحي لصالح

الأسماء الجديدة مثل : **أيمن زيدان، فايز قزق، طلال نصر الدين، عجاج سليم، تامر العربيد، مأمون الخطيب**، وآخرون، ورأى أنّ عقد التسعينيات شكّل المرحلة الذهبية على صعيد الإخراج والتمثيل، وهو ما لا توازيه كتابة النص رغم ظهور ما يُشبه تفرعات عن المسرح القومي مثل نادي المسرح القومي الذي حاول أن يأخذ الطابع التجريبي، والمسرح الجوال الذي قدم أعمالاً جيدة كـ «الطيب والشرير والجميلة» إضافة لما كان يُقدمه المعهد العالي للفنون المسرحية من عروض، ومنذ عشرين عاماً وحتى اليوم يرى **جان** أن تم الجمع بين مخرجين من أجيال مختلفة على صعيد الإخراج المسرحي خاضوا التجربة بجرأة مع نزوع نحو التجديد على صعيد الشكل المسرحي مثل: **غسان مسعود، مها الصالح، عبد المنعم عمايري، سهير برهوم، عروة العربي، محمد مصطفى، كفاح الخوص** وآخرون (والحديث دائماً حتى الآن مخصص لعروض المسرح القومي بدمشق) .

سحب البساط

اليوم يشكل المسرح القومي العمود الفقري للمسرح في سورية، وفي المقابل تلاشت ظواهر التجمعات والنوادي المسرحية، فيما المسرح التجاري أو الخاص يبدو هو الآخر قد اضمحل، وكذلك لم يعد المسرح الجامعي نشيطاً كما كان باستثناء بعض التجارب الهامة في اللاذقية وحمص وحلب، ذلك المسرح الذي قدم للمسرح السوري أسماء عديدة، منهم الفنانة **فيلدا سمور** التي تحدثت عن تجربتها في المسرح الجامعي فقالت إن المسرح الجامعي هو من كان سبيلها للاحتراف، لاسيما وأن من تصدى لإخراج عروضه كانوا من المسرحيين الذين تلقوا تعليمهم خارج سورية، أو من طلاب المراحل الأخيرة في المعهد العالي للفنون المسرحية.. وتُذكّر بالحماس الذي كان سائداً حينها لإنتاج مسرح مُختلف (سبعينيات القرن الماضي) وتقديم حالة مسرحية سورية حقيقية، فقد كان المسرح الجامعي يقدم عرضاً أو عرضين خلال السنة وهو المسرح الذي مر بمراحل متعلقة بأسماء المخرجين الذين عملوا فيه كمرحلة **فواز الساجر** مثلاً.. وتذكر **سمور** أن مسرحية «رسول من قرية تميرة» شاركت في مهرجان دمشق المسرحي كفرقة هواة وحيدة خلال فعالياته وهي عن نص للكاتب المصري **محمود دياب** إخراج فواز الساجر.. وتضيف **فيلدا سمور** : «تلك التجارب قدمتني كمحترفة لعروض المسرح القومي، غير أنّ التأثير السلبي على الحركة المسرحية السورية تجلى في الدراما التلفزيونية التي أخذت الممثل على وجه التحديد من المسرح» ومن هنا تلوم **سمور** كلَّ ممثل مسرحي يبتعد عن المسرح ولا يعتبره أولوية ولا يملك روح المغامرة للثبات على خشبة المسرح.. ومن ثمّ فإنّ المسرح اليوم ينحسر لأسباب كثيرة، منها على سبيل المثال ضعف الأجور وعدم وجود مسرح متنوّع، فقد انتهى المسرح الخاص وكذلك الكثير من المظاهر المسرحية الأخرى، ذلك أن المسرح القومي سحب البساط من تحت أقدام المسارح الأخرى كالجامعي والعمالي والشبيبي وغيرها، والمسرح الشعبي على ما روى المشاركان في الندوة كان هو أساس المسرح في سورية، فقد انطلق على صعيد التجارب والتجمعات حتى تسعينيات القرن الماضي.. واليوم تبدو ظاهرة المسرح الخاص أو التجاري قد تلاشت لأكثر من سبب، أبرزها غياب الوجوه التي كانت يوماً ما تشدّ الجمهور للمسرح، ولم يظهر جيل جديد أو بديل يُكمل مسيرة رواد المسرح الخاص، وإن وجد فإنّ ظروف العمل تغيرت، والتكاليف أصبحت باهظة، ناهيك عن أن بعض النشاط المسرحي الذي شكّل ظاهرة حينها بقي ظاهرة منقطعة انتهت مع غياب العاملين فيه.. ومحنة المسرح الخاص حسب **جوان جان** أنه أمسى اليوم بلا ذاكرة بسبب عدم توثيقه، لاسيما عدم تصويره تلفزيونياً .

وفي القسم الأخير من الندوة فُتِح الباب لمداخلات وتساؤلات الجمهور .

الهندسة والمسرح ٤

إعداد : أيهـــم الغـــزالي

من الضروريّ أن تعمل التقاليد المسرحيّة إلى جانب المنتَج الهندســيّ على خلـق روابط متينة مع قصّة المســرحيّة، كما يجب معرفة كيفية استعمال تلك الروابط للتأثير بالجمهور أثناء الأداء الفعلي، فيكـون الهدف هو جعـل المنتَج الهندســيّ مرتبطاً بشـكلٍ مباشـر مع القصّـة ليبـدو وجـودُه طبيعياً وضـرورياً، وليحقـق في الوقـت نفسـه اسـتجابةً شعوريةً عند الجمهور .

وتُصـنَّف التقاليد المسـرحيّة المتعلقة بالأداء بشكل مباشـر وبتقاليـد التصـميم والمرتبطـة بالعلاقـة بـين الهندسة والمسـرح والجمهور إلى : السـحريّة، التشويق، المفاجأة، الكشف .

السحريّة

إنَ الحصــول علــى التأثـيرات الســحريّة يتــم بجعــل المنتَج الهندســيّ يعمل دون أن تظهــر الآلية أو الآلــة التي تجعلــه يعمل، فالتأثيرات الســحريّة تحفّز إحســاس الدهشة عند المتلقي، وتســاعد في خلق نوع مــن عوالم وهمية في تجربة الجمهور، وكما هو الحال مع كلّ التقاليد المســرحيّة تحدث السحريّة المسرحيّة أثناء الأداء .

طُوّرت معظم المكنات في عصــر النهضــة الإيطالية (خصوصــاً مكنات تغيــر المناظر) للســماح بالتأثيرات الســحريّة، وكان الأســلوب يعتمد على خلق الوهم وجمع الوهــم الناتج عن المنظور مع الوهم الناتج عن التأثيرات الســحريّة عن مكنات غير مرئية، حيث ســاعد ذلك على خلق عــوالم مســرحية خياليّــة للمتلقــي، وبالاندماج مع توقّعات الجمهور خلق الوهمُ عالمَ المسرح السحري الذي كان حقيقــة بالنســبة للمتلقــي، فقد ســاعدت التأثيرات الســحريّة على جعلها حقيقية بتحفيز إحســاس الغموض والدهشة .

وفي أواخر القرن التاســع عشر طوّر مهندسو/فنانو المسرح مكنات بهدف خلق أوهام واقعية الإحساس الأولي عــن طريق الحواســ الخمس وذلــك بإخفــاء الآلية التي تجعل شــيئاً ما يتحرك ويؤدي وظيفته، فأصــبح الجمهور يرى عالم المسرح الموازي للعالم الواقعي اليومي، فاعتمد الخيالُ في المسرح على مجاراة ما يرى ويسمع عليه مع ما يرى ويسمع في الحقيقة خارج المسرح .

غالبــاً مــا كانــت العروض الحديثــة في مســارح البروسينيوم تســتعمل التأثيرات السحريّة، ففي العرض الافتتاحــي لمســرحية (Pippin) في الثمانينيــات مــن القــرن العشــرين في مدينــة نيويــورك ظهر ما بــدا كأنه منديل وحيد على خشبة المسرح، ثم نزل الممثل، وبطريقة ســحرية دخل كامل الديكور إلى الخشبة، فعمل هذا على خلــق مزاج حيــوي مــن الدهشــة والغموض والســحر لما تبقى من الأداء في العرض.. ويُعتبر الصــوت والإضــاءة عنصــرين رئيسيين أيضــاً في خلق الســحريّة في المسرح الحديث .

التشويق

تُستعمَل وسائل التشويق لإثارة سؤال «ماذا سيحدث تاليــاً؟» في عقــل الجمهور أثنــاء أو بعد المنتَج الهندســيّ للأداء لخلق صــلات وثيقة مــع القصّــة والأداء وتحقيق انسجام عام في العرض عموماً .

إن التحليل المتماســك للمســرحيّة والفهم الشــامل لرؤية المخرج من قبل فناني ومهندسي المسرح ضروريان لخلق التشويق بنجاح، كما يحتاج فنانو/مهندسو المسرح إلى معرفــة شــروطٍ وظروف العمــل ليعرضــوا أفكارهم ضــمن الحــدود الممكنــة بأســرع ما يمكــن، فاســتعمال الضــباب لا يســاعد علــى خلق مــزاج بصــري فقط، بل يمكن أن ينذر بأحداث قادمة، واســتعمال شاشة السكرم والفيديو والإضــاءة والصوت يساهم أيضاً بشكل كبير في خلق التشويق عند الجمهور .

المفاجأة (غير المتوقع)

يُقصَــد بالمفاجــأة كتقليد مســرحي جعــل الجمهور يتفاجأ بما هو غير متوقع أثناء الأداء، فلا يرى أو يســمع الجمهور ما يمهّد لحدوث غير المتوقع، فالصلات الوثيقة بين أحداث القصّــة ضــرورية لخلق المفاجأة المســرحيّة، ومــن الضّــروري أن تنــذر الأحــداث بطريقة ما لشــيء مفاجــئ قد يحدث، أو يجب أن يصــبح عنصــر المفاجأة مفهومــاً عنــد نهايــة الأداء، أمــا مفاجــأة الجمهور دون فكرة مرتبطة بالعرض ولمجرد المفاجأة قد لا تكون أمراً مفهوماً ولا مجدياً .

كما أن الإشارات التي تنذر بحدوث شيء غير متوقع ومفاجئ ليس من الضروري أن تهيّئ الجمهور لغير المتوقع، ولكــن عند حدوثه تســاعد هذه الإشــارات الجمهورَ على فهمــه، فمثلاً يمكن القول أن بداية مســرحية "هاملت" تحوي إمكانية حدث غير متوقّع، فمارســيلوس وبيرناردو يتكلّمــان عن شــبح مــا، لكنهما يقــولان بأنّ هوراشــيو لا يصدقهم، ويتوقّع مارسيلوس وبيرناردو أن يظهر الشبح، وفي اللحظة التي ينتظر الثلاثة بيرناردو ليخبر هوراشيو عن تجربته الماضية وبينما هم مندمجون بالقصّة يدخل الشــبح.. يمكــن اســتعمال تقليــد المفاجــأة هنــا لدخول الشبح بشكل مفاجئ للجمهور، وللحصول على تأثير قوي

يمكن أن يُقرع الجرس تماماً عند منتصف الليل، ويجب أن يسمع فوراً مع إطفاء أضواء المسرح وقبل أن تبدأ الدراما، أو في البداية الأولى للدراما لمساعدة الجمهور على التعرف على الوقت، بالإضافة إلى المساعدة في خلق المزاج المخيف، ويحتاج المخرج للتأكيد بأنه بالرغم من أنّ فرانسيسكو يقول بأنّ الجو شديد البرودة وأنه مريضٌ وأن بيرناردو ومارسيلوس قد رأيا الشبح لليلتين على التوالي يجلس الثلاثة لرواية القصّة دون توقّع بأن ذلك سيحدث في تلك اللحظة، حيث أن بيرناردو ومارسيلوس يتوقّعان أن يظهر الشبح عند الساعة الواحدة تماماً بعد منتصف الليل، لذا هم لا يتوقّعون ظهور الشبح في ذلك الوقت، وتركّز كلّ الشخصيات على القصة، وبعد ذلك يحتاج هوراشيو للسيطرة على المشهد لأنه يدخل غير مصدّق، وهو يتمتع بمقام اجتماعي/سياسي أكثر من البقية، وعندما يدخل الشبح يصبح الثلاثة مذهولين وخائفين .

من ناحية أخرى إذا كانت المفاجأة دون سابق إنذار أو تمهيد فلا بد أن تصبح مفهومة للجمهور لاحقاً.. على سبيل المثال في عرض مسرحية "المنغوليا الفولاذية" يباغت طلقٌ ناري الجمهور، ولاحقاً توضّح الشخصيات بأنّ هناك أناس يستعدون لإقامة حفل زفاف، وأن الزوج يستخدم بندقية لإخافة الطيور على الشجرة، ولاحقاً تدخل الزوجة بالبندقية، وهنا تبدأ فرصة أخرى لاستعمال الصوت لمفاجأة الجمهور، فالجمهور لا يتوقّع سماع صوت انفجارٍ عالٍ بسبب استعمال الزوج لشيء ما غير البندقية لإخافة الطيور .

الكشف

يُقصد بالكشف كتقليد مسرحيّ إظهار الآلية التي تجعل المنتَج الهندسيّ يقوم بوظيفته أثناء الأداء، فعندما يقوم الفنان/المهندس المسرحي بإظهار الآلية التي تجعل المنتَج يعمل يصبح الجمهور أبعد نفسياً عن العرض أكثر مما إذا استخدم الفنان/مهندس تقليد السحريّة، فيعرف الجمهور بأنّه في المسرح وذلك لفصل المتلقي عن القصّة المسرحيّة إلى حدّ ما، لذلك يتم تقليل التورط العاطفي للجمهور .

بعض العروض تتطلب من الجمهور أن يفكر قبل أي شيء آخر، فيستعمل الفنان/المهندس المسرحي عامل الكشف للمساعدة على منع المتلقي من الاندماج عاطفياً بالكامل مع الأداء، ليكون المتلقي أكثر قدرة على التركيز بسهولة أكبر على التجربة التي تخاطب الفكر .

أراد كل من Piscator (1893-1966) ومن بعده Brecht (1891-1956) أن يعملا بهذا التقليد، كما يوضّح Brockett أن Brecht تمنّى إعطاء المشاهدين دوراً فعالاً في المسرح بجعلهم يشاهدون بشكل نقديّ بدلاً من الشكل السلبي، وهكذا جاء بمفهوم التغريب (alienation) (verfremdungseffekt) أي جعل الأحداث على الخشبة غريبة بما فيه الكفاية لجعل المتلقي يطرح الأسئلة لخلق تأملٍ وتساؤلٍ مدروسين، ولمنع المتلقي من الخلط بين الأحداث على الخشبة والأحداث الواقعية، فقد أراد Brecht أن تكون الوسائل المسرحيّة (مثل معدات الإضاءة والموسيقيين وتغيير المشاهد) مرئيةً وبسيطةً قدر الإمكان(١) .

وفي المقابل تحدث النتيجة السلبية لتقليد الكشف المسرحيّ عندما يتعود الجمهور على رؤية الآلية التي تعمل بها الأشياء، فيصبح قدومهم إلى المسرح للتمتع بمشاهدة ومراقبة المكنات، وهكذا تتحرك بؤرة التركيز من القصّة إلى المنتَج الهندسيّ، وكان يحدث هذا من وقتٍ لآخر خلال تاريخ المسرح، حيث بدا وكأن هناك علاقة بين التركيز على المسرحيّة والشخصيات والتركيز على المكنات التي تجعل الأشياء تعمل، ولكن عندما ينتقل ترقب الجمهور كثيراً إلى المكنات فإن فعالية النص المسرحي تبدأ بالانهيار .

تقاليد الأداء

يجب أن تعمل تقاليد الأداء مع كيفية معالجة المنتَج الهندسيّ أثناء التصميم والإنتاج، وبحسب تقاليد الأداء يتواصل المنتَج الهندسيّ مع الجمهور بثلاث طرق : تكمن الطريقة الأولى في كيفية ربط المنتَج مع بقيّة الأداء، فعلى سبيل المثال قد يُربط المنتَج الهندسيّ إلى الموضوع الرئيسي أو إلى الموضوع المعاكس.. والطريقة

الثانيــة هــي الإجابــة علــى متطلبــات الأداء، وأخــيراً يجب أن يســاعد المنتَج الهندســيّ على رواية القصّــة، فمســرحيّة Equus تتطلــب أن يقوم الممثــل بأداء دور الحصــان ككتلــة، في حين أنّ الموضــوع الرئيســي لهذه المسرحية هو توليفة ثلاثية الجوانب : الدين والحصان والجنس، حيث تخبرنا المســرحيّة -بشــكل رئيسي من خلال حوار شخصية دورا- عن أهمية ثنائية الحصان والفارس، والحصــان والإنســان، وأنه كان هناك وقت اعتــبر فيها الإنســان هذه الثنائية أنهــا إلهيّة، فتقودنا ثنائية حصان/إنســان إلى الدين والحصان والجنس، وبعــد فهم وربط الموضــوع الرئيســي تم تصــور الكتلة على المســرح لتظهر كرجل يلبس رأس حصــان لإظهار ثنائية الحصان/إنسان، فأصبحت بهذه الطريقة لدى الإنتاج إمكانية إظهار شــيء أســطوري بالاعتماد على مهارة الممثل، بالإضــافة إلى فهم بنية وتصــميم رأس الحصــان، لذا فإن التصــميم والبنــاء المتقن وطريقة التعامل مع رأس الحصــان ساعدت على إخبار القصّة بشــكل أفضل بسبب الاحتمالات الفريدة التي يمكن أن تحــدث في هذه الحــال، وتأدية دور الحصــان من قبل رجلين داخل كتلة حصــان ســتحوّل المســرحيّة إلى نوع من التهريج كما حدث حين قام مخرج أو منتج النسخة الســينمائية بربط الكتلــة وبقيّة الخيول إلى الموضــوع المضــاد (الطبيعي) بدلاً من الموضــوع الرئيسي، حيث اســتعمل خيــولاً حقيقيــة، وهــذا مــا أدى إلى إخفــاق النســخة الســينمائية في إنجاز الإحســاس الأسطوري الذي تتطلّبه المسرحيّة .

العقل الباطن

يجب أن يقوم العقل الباطن بالعمل على الاختيارات المعتمدة عند صــنع المنتَج الهندسيّ لربط المنتَج مع بقيّة الأداء، فمعرفة نوع التجربة المسرحيّة المراد والمطلوب أن يتلقاهــا المتلقي في لحظة معينة أثنــاء الأداء هو ما يُعتبر أقــوى تقليد مــن تقاليــد الأداء، وهو أيضــاً الأكثر فنيّة، وبالنســبة للمنتج الهندســيّ فإن طريقة الربط مع العقل الباطن للمتلقي يجب أن تبقى غير ملحوظة .

إدراك الجمهور

يتطلّب العقــل الباطن من الفنان/المهندس المســرحي أولاً التركيــز والملاحظــة على ما هو خارج نفســه، ولا شــكّ يحتاج ذلك لإحساس قوي بالذات، وبالتالي القدرة على ترك هذه الذات و(المشــي بأقدام الآخرين) وأفضــل طريقة لفعل ذلك هــي الاهتمام الحقيقي بالجمهور ومحاولة فعل أشــياء لمساعدتهم على معرفة وإحساس شيء ذي مغزى لهم، حيث يمكــن للشــخص أن يحقق هــذا الاهتمام من خلال الســعي بشكل ثابت لفهم حاجات الناس في لقاءاته بهم في حياته .

إدراك المواضيع والأفكار الرئيسية

تُحال المواضــيع والأفكار الرئيســية عــادةً إلى حافز مــادي أو إلى رمز، لكنّها أيضــاً قد تكون عبارة عن مبادئ وقيــم، خصوصــاً عندما تكون مواضــيع وأفــكاراً ثقافية، فبعضــ الرموز والمعايير والقيم مواضــيع وأفــكار ثقافية، والبعض الآخر أفكار عامة، فعلى سبيل المثال يُعدّ الصليب موضــوعاً ثقافياً، وهو بنفس الوقت مادي ورمز، وهو يعني شــيئاً ما لمجموعة مــن الناس ولكن ليس لــكلّ الناس، لذا فإنه يجب على المبادئ أن تعمل مع الســلوك وتصــل بذلك إلى عمل الشخصــية في المســرح، فالمبادئ أعمال سلوكية تُعتَــبَر صــحيحة أو خاطئــة مــن وجهــات نظــر مختلفة، وبالمثل فقد يعرض الكاتب المســرحي عالماً كاملاً تتمتع فيه الشخصــيات بوجهات نظــر معيّنة واعتقادات وفلســفات معيّنة، عليها تســتند تصرفاتهم ومواقفهم، وبالمقابل فإن مجتمع المســرح لديه أيضــاً مبادئ وقيم وتوقّعات تســاعد على إيصــال الأشــخاص لفعل مــا يفعلــون.. ولعملية فهم صــحيحة لعالم المسرحيّة من الضروري أن يضع الشخص مجموعة قيمه ومبادئه وتوقّعاته ووجهات نظره ومعتقداته وفلســفاته الخاصــة جانباً.. هكذا يمكن الدخول إلى فهم المسرح والدراما بدون تحيّز وبدون حكم أو أسف .

استعمال المواضيع والأفكار الرئيسية

معرفــة الجمهــور.. معرفــة ثقافــة المــكان.. تحليــل المســرحيّة.. الفصــل بــين مبادئ وقيــم ومعتقــدات عالم الدراما والمسرح وبين المبادئ الخاصة.. بعدها يمكن البدء

بالدخول في العقل الباطن باستكشـاف الإحسـاس العميق بالتواصل.. وبعد التخلي عن الأنا الخاص يمكن فهم وتلبية متطلبات الآخرين، ويمكن تعريف الحياة الشعورية لتجربة مسرحيّة في أغلب الأحيان من خلال مجموعة من الصفات : حياة مخيفة، قبيحة، سـوداوية، سـعيدة، لامعة، غريبة، قاتمة.. إلخ، وبربط الصفات مع المواضيع الثقافية والعامة يمكن البدء بتحقيق تلك الحياة الشعورية .

استعمال التباين (التقابل)

يسـتعمل الفنانون/المهندسون المسـرحيون التباين (التقابـل) لكي يتمكّـن المتلقي من مواجهـة توازن معيّن يقوده إلى التجربة المسـرحيّة، كما يُقال بأنّنا لا نسـتطيع تمييـز ما هو جيـد دون معرفة السـيء، فأثنـاء التحليل يتم التعرف على الموضـوع الرئيسي للمسرحية والموضوع المضـاد ومعرفة الموضوع الرئيسـي ومقابلته مع الموضوع المضاد، مع الإبقاء على سمة الثانوية للموضوع المضاد في التجربة، وربط الموضـوع الرئيسي بالشخصيات ومعرفة أيّ الشخصيات رئيسية وأيها ثانوية .

استعمال التكوين

يرتبـط كلّ مـن اللون والخطّ والشـكل وكثافة الضـوء وزاويـة الإضـاءة وحركـة الضـوء ونوعيـة الصـوت وكثافة الصـوت واتجاه الصوت بالموضـوع وبوسائل التوصيل، فعلى سـبيل المثـال تمّ بعـد التحليـل تحديد صـفتين من صـفات مواضـيع النص هما «الغضـب» و«الوحدة» فـإذا كانت تعمل درجـة معيّنة من اللون الأحمر في لحظة معيّنة على توصـيل فكرة موضـوع معين أو شخصية معيّنة وهي في حالة الغضب فلا بد من اسـتعمال إضاءة حمراء، وإذا كانت درجة معيّنة مـن اللون الأصـفر في لحظة معيّنة تعمل على إيصـال فكرة موضـوع معين أو شخصية معيّنة في حالة الوحدة فلا بد من استعمال إضاءة صفراء، لكنّ هذا لا ينتهي هنا، فإذا قلنا أن الأحمر يعبّر عن الغضب فليس من الضروري أن يتعلق فقط بالموضوع الرئيسي ولكن أيضاً هو مرتبط بشعور الشخصية الرئيسـية حول عالمهـا، وعندها ربما من الأفضـل إضـفاء إضـاءة حمـراء كخلفية علـى سـيكلوراما، وفي نفس الوقت فإن ملء الخشـبة بالضوء الأصفر لا يعطي الشعور بالوحدة والعزلة بل باستعمال زاوية وكثافة وشكل معين يسمح للضوء الأصـفر بكشـف جزء صغير جداً من الخشـبة الذي يكشف بدوره الشخصية التي تشعر بالوحدة في تلك اللحظة، وتكون إضـاءة بقيّة الخشبة ذات كثافة أقل بكثير، ومع تطبيق نفس المبادئ بالصـوت فالجمهور قد يسمع صوتاً غاضباً كخلفية عامّـة ولكن بكثافة منخفضـة جـداً ودون اتجاه محدد، ومع تحرّك البقعة الصـفراء إلى الشخصـية يصدح نغم حزين مـن اتجاه واحـد فقـط، وهكذا ومـع العناصـر المسـرحيّة الأخرى يساعد المنتَج الهندسيّ على رواية القصّة .

النزعة الاحترافية

يجـب أن تتواجـد النزعـة الاحترافية أثنـاء التعامل مع المنتَج الهندسـيّ، فهي تتضـمّن ثلاثـة مجالات مختلفة للتعامل مع المنتَج الهندسـيّ مرتبطة بمشغلي لوحة الصوت ولوحـة الإضـاءة وأنظمة التعليق، بالإضـافة إلى كل طاقم العمل مـن الموظفـين العاملين أثناء اسـتعمال الحاسـوب للتحكـم بالمنتَـج الهندسـيّ أثنـاء الأداء، ففي حـين يتّخذ المصـممون عـادةً قـراراً متعلّقـاً بالرؤيـة والمقاربـة فـإن الإحسـاس الفني وكفاءة المشغل هما المتحكمان الأساسيان بهذا القـرار، وغالباً ما يكـون الهدف هو اسـتعمال المنتَج الهندسـيّ بيسر وسلاسـة أثناء إظهاره وإخفائه، والمدخل إلى اختيـار مقاربة احترافية يكون مـن خلال معرفة كيف سيتلاعب المنتَج الهندسيّ ببؤرة تركيز الجمهور .

المقاربة الأولى هي أن لا يلاحظ الجمهور بداية ونهاية استعمال المنتَج الهندسيّ، وفيها يجب أن لا يصرف دخول وخروج المنتَج الهندسـيّ الانتبـاه نهائياً، فلا يتحول تركيز المتلقـي عن القصّـة كأن يصـبح المنتَج جـزءاً طبيعياً من القصّـة، فمثلاً أثناء أداءٍ ما يجب تغيير الإضاءة من الليل إلى الفجـر فالنهـار.. في هذه المقاربة يجب على مصـمم الإضاءة أن يمنح الإضاءة مدة خمس عشرة دقيقة لتتحول الإضـاءة ببطء من الليـل إلى النهـار، عندها لن يلاحظ الجمهور متى بدأ ومتى انتهى التحول، ومع التحول الكامل للنهار يكون زمن القصة المسرحيّة قد تطلّب ذلك .

المقاربـة الثانية هـي أن يلاحظ الجمهـور بداية ونهاية

اســتعمال المنتَج الهندسيّ، بحيث يكون متناغماً جداً مع بقيّة الأداء، فيبــدو سلســاً منســاباً، فلا يفصــل المنتَج الهندســيّ الجمهــور عن القصــة للتركيــز في المنتَج نفســه، فالتأثيرات الخاصّــة للإضــاءة والصــوت وغيرها في المنتَجات المسرحيّة تتطلب هــذا النوع من المقاربــة في أغلب الأحيــان، وقد تكون هــذه المقاربة الأكــثر صــعوبةً في الحقيقة، فهــي تأخذ أغلب الوقــت أثنــاء البروفــات التقنيــة، والمفتــاح في تطبيــق هــذه المقاربــة بشــكل جيد هو ربــط معالجة المنتَج مع ســرعة ورتم وموقع العناصــر المسرحيّة الأخرى، فمثلاً تطلَّب عرض المسخ (Metamorphosis) صــوت تكســير شــجرة، وتم اختيار المنتَج الهندسيّ تبعاً لنوعية الصوت واتجاهه وكثافته وإجراء التطابــق بــين دخول الصــوت وحركــة الممثل بالبدء بتكســير الشــجرة، ولكن لم تكن الســرعة متوافقة، فقد كان الصــوت طويلاً جداً، بحيث بدأ الجمهور بالتركيز في الصــوت نفســه، وقــد كان على مصــمم الصــوت أن يعرف بأنّ طول الصــوت يحتاج للقطع ليتم تحقيق هذه المقاربة بشكل احترافي، كما أنه لتحقيــق المقاربة الاحترافية على الفنان/المهندس المســرحي حضــور البروفات بشــكل كاف قبل البدء بالبروفات التقنية، ويُعتَبَر اختبار الإضــاءة أكثر صــعوبةً قبــل البروفات التقنية، لــذا فإن الانتباه والاهتمام الكبير من قبل مصــمم الإضــاءة لحركة ومواقع الممثل أساسية وضرورية أثناء البروفات .

وتكمــن المقاربة الثالثــة في جعل المنتَج الهندســيّ بؤرة تركيز الجمهور على المنتَج نفســه حين يصــبح المنتَج نفســه شخصــية مــا أو يمثّــل شخصــية ما موجــودة، فعلى ســبيل المثال فإن صــندوق ســتيلا في عرض "عربة اسمها الرغبة" يمثّل شخصــية ستيلا بشــكل مباشــر، فعندما يفتح ستانلي الصــندوق وينــثر ملابــس ســتيلا حول الخشــبة فــإن ذلك العمــل يمثّــل تعدياً على ســتيلا نفســها، وبمــرور الوقت يتم إضــافة لحظات أخرى لتوضيح تمثيل الصــندوق لشخصية ستيلا، لذا فمن الضــروري معالجة الصندوق والتعامل معه بطريقة تجعل الجمهور يركّــز عليه، كما أنه في أحيان أخرى يكون المنتَج عبارة عن شخصية خاصة، ففي عرض مسرحيّ مختلــف تطلّب العرض المنتَج الهندســيّ على شــكل جمجمة لهيكل عظمي متحرك، وكان الهيكل العظمي شخصــية بحد ذاته، وبالتالي فقد أصبح المنتَج الهندسيّ شخصية خاصة .

تقاليد الأسلوب

في كلّ عمر وفي كلّ ثقافة يكون للمتلقين توقّعات معيّنة عند دخولهم إلى المسرح، فالناس مرتبطون بثقافتهم وما تلقوه من قيم ومعرفة ومبادئ وتقاليد ومعتقدات وأساليب حياة وعلاقات خاصــة بهم، فالجمهور يعرف بأنّ المسرح ليس الحيــاة بحدّ ذاتهــا، وبالتالي فالعلاقة بين المســرح والثقافة تشــكل تقاليد الأساليب المســرحيّة، لذا يجب أن تعمل تقاليد الأسلوب بحسب توقّعات الجمهور تبعاً للمكان والزمــان، ويقــول ميتشــل ســانت دنيــس موضــحاً : "في الحقيقة إن كلّ بلد مصــنوع من شخصيته التاريخية التي تتغير بشــكل ثابت، فيأخذ المســرح جــزءاً من التعبير عن تلــك الحقيقة التي تكون تقليدية في حالة البلدان القديمة أو الحديثــة وغــير المألوفــة في حالــة البلــدان الجديدة، لكن المســرح فنّ، ويعتمد شــكله على الهندســة المعمارية، خصوصــاً علــى العلاقــة بــين الصــالة والخشــبة، وعلى التمثيل، وأكثر من أي شيء آخر على عمل الكتّاب"(٢) .

وبســبب التلفزيــون والســينما يتوقّــع المشــاهدون رؤية وســماع الأداء بصــفاء ونقاء لم يكن يُطلب ســابقاً، فيريــدون الرؤيــة بدون عوائق والســماع بوضــوح مطلق، كما يطالبون بالحميمية، فهم يريدون -كما يقول ميتشــل سانت دنيس- أن «يوضعوا بطريقة تمكنهم من أن يكونوا موصولين بالخشبة، بحيث يمكنهم أن يصعقوا بالحقيقة التــي يقدمهــا الأداء الذي يشــاهدونه»(٣) وباختصــار يبحثون ويريدون أن يعيشوا تجربةً مسرحية .

بالمقابــل يكافــح الممثلون للوصــول إلى المتلقي أيضــاً، وعندمــا يحدث هذا التواصــل بين المتلقــي والأداء والعرض والمسرح -وهو شيء نادر الحدوث- يكون وكأن تياراً كهربائياً يربــط الجمهور بالأداء، ويُعتَبَر إيجاد الأســلوب المؤدي لهذه التجربة تحدياً اكلّ مهندس وفنان وعامل مسرحي .

هوامش :

١-بروكت، أوسكار، تاريخ المسرح، الجزء الثامن (بوسطن، ألين وبيكون، ١٩٩٩) ص٤٦٩ .

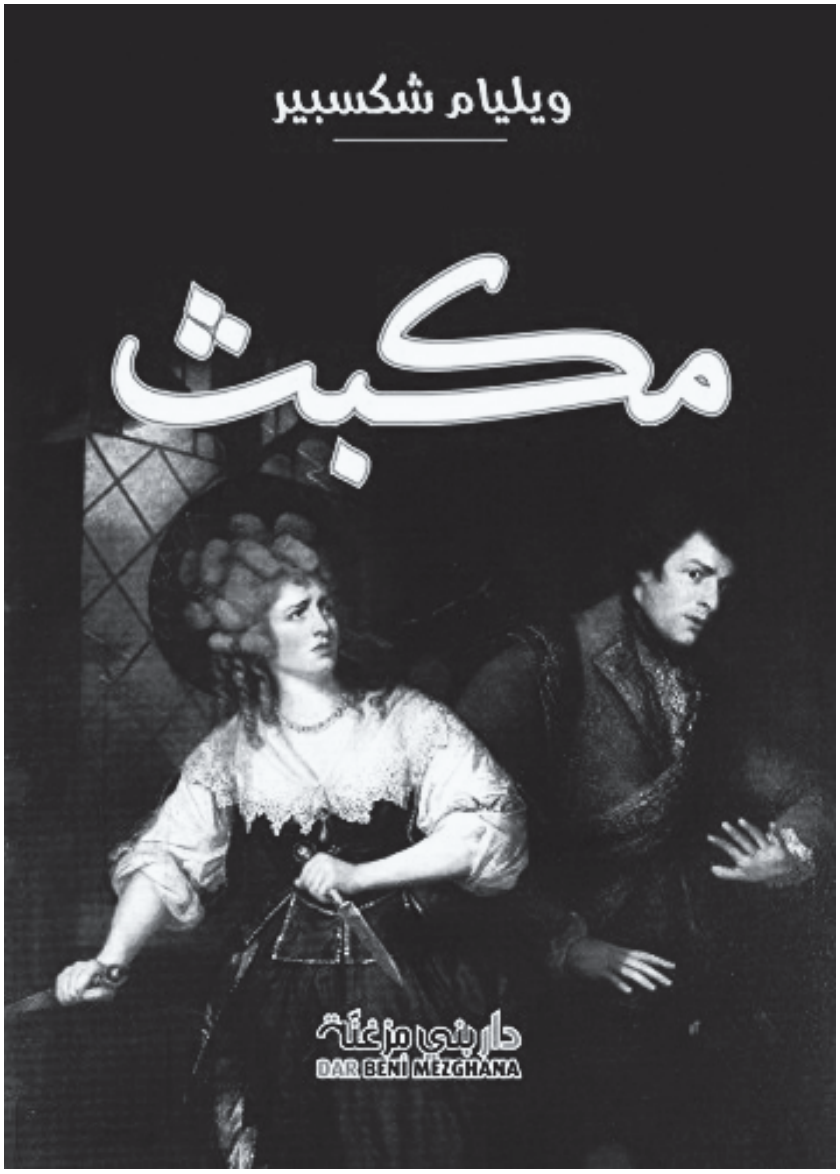
٢-سانت دنيس، ميتشل، مســرح، إعادة اكتشاف الأسلوب (نيويورك، كتب فنون مسرحية، ١٩٦٠) ص٤٨-٤٩ .

٣-المرجع السابق، ص٥٦ .

جماليات النزعة التأثيرية في بناء الأصوات المسرحية

١ من ٢

د. أبـــو الحســـن ســـلام



التأثيرية بين الفنون التشكيلية والفنون المسرحية

ظهـرت «التأثيرية» وازدهرت حركـةً في فنون التصوير في أعمال كبـار المصورين العالميـين في أوربا أمثـال مونيه الـذي اشتُهِر بتصوير المناظر الخلوية بأسلوب حيّ وألوان نقية ولمسات مباشرة، ورينوار الذي اشتُهِـر بتصويـر مباهـج الحياة وفتنتهـا، لاسيّمـا المـرأة عندمـا تكتمـل أنوثتها، وقد اتسـم أسلوبُه بإنسانيـة مشعّـة ورقـة وحساسية فائقـة في اختيـار الألـوان، فضلاً عن ديجـا الـذي اشتُهِـر بتصوير راقصـات الباليـه في حركاتهـن الرشيقـة، مستخدمـاً الألـوان الزيتيـة تـارة وألـوان الباستيل تـارة أخـرى في لمسـات سريعـة ومباشرة توحي بالأجواء الموسيقية الحالمة، وقد عنى الفنـان التأثيرى بتصويـر المناظـر الطبيعيـة وتصوير الأشخاص اعتماداً على الضـوء والظـل وتأثيراتهمـا في

الصـورة بما يعكسان مـن انطباعـات الفنـان المصوّر نفسـه ومـا ينطبـع على وجـدان متلقـي إبداعـه، وقد تبلـورت هـذه النزعـة الفنيـة في الأدب فيمـا عُـرِف بالمدرسـة الطبيعيـة فيما بعـد، فمنـذ أن تطلّع العديد مـن المصوريـن إلى أسلـوب جديد في التصويـر ابتداءً مـن العـام ١٨٧٠ «ولِـدَت مدرسـة جديدة أُطلِـق عليها المدرسة التأثيرية أو الانطباعيـة» وقد اعتمد أصحابها على الخـروج مباشـرة إلى الطبيعـة وتسجيـل أجوائها المختلفـة عـن طريـق لمسـات أو علاقـات لونيـة باهرة تخطـف الأنظار، ومـمـا لا شكّ فيه أن أثـر الاكتشافات العلميـة في منتصـف القـرن التاسـع عشـر متصلة مع النصف الأول من القرن العشرين وكان لها الأثر الكبير علـى نشأة هـذه المدرسـة الانطباعيـة وعلـى إبداعات فنانيهـا مثلمـا كان لنظريـة «أصـل الأنـواع» لديورانت أثرها وما استتبعها من اكتشاف علم الوراثـة والمؤثرات البيئيـة والوراثية على سلـوك الإنسان وانعكاساتها على إبداعـات الأدباء الطبيعيين في فـن الرواية والمسرح، أو مـا كان من انعكاسات اكتشاف نظرية العقل الباطن في طفولـة الإنسـان وآثارها على سلوكه كبـيراً وفق نظرية علم النفـس الفرويدي، فضلاً عـن دور نظرية النسبية في ظهـور المدرسـة التكعيبية في الفنـون التشكيلية وأثر انعكاسـات النظريـة النتشوية على حـركات التجديد في الأدب والفـن ومـا ترتَّب عليهـا من اشتغـال الأدباء والفنانـين المعاصريـن بالبنيويـة تأسيسـاً علـى الفكر الحداثـي وفكـر التفكيك واصطباغ النظريـات النقدية المعاصرة بألوانهما.

لقـد كان رائـد أولئـك وهـؤلاء في ذلـك «هـذه الاكتشافـات العلميـة التـي مهَّـدت الطريق أمـام تقدم البشريـة، كذلك تأثر فـن التصوير بتلك النظرة العلمية التـي ترى الأشكال أو العناصر في الطبيعة لا لون لها إنما تكتسـب ألوانها نتيجة للانعكاسـات التي تقع علي شبكية العـين بفعل الأنـوار والظلال الواقعة على هـذه العناصر والأشكال، وبذلك نجحت المدرسـة التأثيرية في الوصول إلى أعمال فنية غنية بالعلاقات اللونية التي لا حصر لها والتي في الوقت نفسه تبهر العين وتسر الناظر إليها.

التأثيرية في حرفية الكتابة المسرحية

عرفت الكتابـة الأدبية في الإبـداع الشعري والإبداع النـثري فكرة الإضـاءة والتظليـل ووظفتهمـا، فيما أبدع الشعـراء والروائيـون والمسرحيـون، كلّ في مجالـه فيمـا يُعـرَف بنصاعة العبـارة أو بهوتها كما يظهـر في التعبير الأدبـي والفنـي في أساليـب الكناية والتوريـة حيث تبنى الصـورة الأدبيـة أو الفنية على وجه ظاهـر للمعنى ووجه باطن لـه فيصبح معناه الباطن نقيضاً لمعناه الظاهر كما هي الحال في التورية، أو يصبح للصورة معنيان : أحدهما مسكوت عنه في مقابل الوجهة الظاهرة للمعنى في الوجهة الأخـرى مـن العبـارة الواحـدة أو في الصـورة الأدبية أو الفنية الواحدة على النحو الذي يترسمه أسلوب الكناية.

في الصـورة المسرحيـة نفـرّق بـين ثلاثـة أوجـه للبنيـة الدراميـة التعبيريـة للحـوار، حيث نـرى الحوار المسرحـي حامـلاً لجوهـر إرادة الشخصيـة، متلبسـاً بجوهر مشاعرها، ونـرى أن الشاعر أو الكاتب المسرحي لا يستطيـع الإمسـاك باللحظة الشعورية مـع تنويعها في الموقف الدرامي بغير تأسيس تعبير الشخصية الدرامية، كل علـى حدة بما يكشـف عن هويته أو جوهـر وجوده إلا ببنيـة لغويـة وأسلوبية تأسست علـى مستويات ثلاثة هي : مستـوى التفعيـل ومستـوى التظليـل ومستـوى التذييل باعتبـار أن مستوى التفعيل هـو الذي يجسّد جوهر إرادة الشخصية الظاهر والحاضر (الآني) بينما يمثل التظليل المعنـى المسكـوت عنه مـن وراء ظاهر تعبـيره الحواري، ومنـه ما كان تذييلاً لمشاعـر الشخصية (خلفية فعلها أو مرجعية تعبيرها في الماضي أو فيما هو مأمول).

أمـا التذييل فيشفُّ عن الدافع أو الباعث على الفعل الدرامـي والعلاقات المشتبكة معه عـن قرب «لذلك نراه يقـول : ولئن كانـت اللغة في المسرح هي لغـة الفعل غالباً وهـي لغة تصوير حالات الفعـل في النذر القليل من حوار الشخصيـات أو تعليـق الجوقـة في إطار سـرد يظلل لغة الفعـل تمهيداً أو تعليقاً نقدياً وكأن لغة القصة لغة تظليل (تصوير فعل ماض) ولغة التذييل (تعليق على صورة فعل مضى) أما لغة التفعيل فهي لغة التعبير عن الالتحام بين الشخصيات وتتعارض فيه مع تلك وتتوسل للوصول إليه

وتحقيقه بكل ما تملكه مـن تعبيرات ووسائل وخصائص دقيقة لا تخص سواها.

يتوجب على الكاتب في فن كتابة المسرحية إذن معرفة نظام تكوين الجملة الدرامية الفصيحة ووظيفة الكلمات فيهـا وضبـط أواخرها عـن تناسب جرْسهـا اللفظي مع البعـد النفسي للشخصية وتحولاته مـا بين حالة شعورية وحالة شعورية مغايـرة، ربما في الموقف الدرامي الواحد حتى يستقيـم أداؤها على لسان الممثـل بعد فهم معانيها الظاهرة ودلالاتهـا المتعددة المسكوت عنهـا تقريبا لفهم المتلقـي لخطاب الشخصية المسرحية، فضلاً عن ضرورة إلمـام الكاتـب المسرحي بصيـغ الكلام ومنظومـة بنائها الكـبرى ومـا يدخـل في نسيجها مـن منظومـات درامية وجمالية صغرى بحيث تشكل الأبنية مجتمعة وحدةَ معمار درامي متّشح بالجمالية، مع مراعاته لما يطرأ على معمار نصـه من زيـادة أو نقصان أو تغيير يضطـر إليه تبعاً لما يتطلبه الموقف الدرامي تحقيقاً لدرامية الأثر وجمالياته.

التأثيرية واشتباكها بمفهوم المونولوج مع المناجاة

تشتبك النزعة التأثيرية في الإبداع الأدبي والفني الذي تأسـس على التيار الشعوري على وجـه الخصوص، ذلك أن التأثيريـة تنطلـق من مناطق البـوح الذاتي فيمـا بين البقع الذاتيـة المضيئة للشخصيـة وهالات التظليـل المحيطة بها، فضـلاً عن أركانها المعتمة تركيزاً على كشفها أو فضحها في سطوة تدفق التيار الشعوري المتداخل أو الملتبس أحياناً فيما بين المبدع كاتباً، شاعراً، فناناً وشخصية أو موقف فيما ينتج مـن إبداع غالباً في إطار هيمنـة اللاوعي أثناء اشتغاله على منتَج إبداعي كتابةً فنيةً نثريةً أو شعرية أو صياغة موسيقية أو تشكيليـة أو سينمائيـة أو مسرحيـة أو راقصـة، علـى أن هنـاك فرقـاً بـين حالة اشتبـاك تيار وعـي الذات مـع تيار شعورها في عقل الفنان أو الكاتب فيما يعكسه على شخصية درامية أو موقف درامي رواية أو مسرحاً أو يسقطه على عمل فني، موسيقـي أو سينمائي أو تشكيلـي بالرسم أو بالحركة المسرحيـة الراقصة، وحالة التعبير عن نتيجة اشتباك منته بـين ذينك التيارين المتصارعين (حالتـا الإدراك والشعور) في نفس المبدع أو تجسيده له أدبياً أو فنياً.

الحالـة الأولى هي تمثيل للمونولـوج، حيث هو شكل من أشكال البوح الذاتي الكاشف لما يدور في ذات إنسانية معذبة وحائـرة بين تغليب إرادة مشاعرهـا على إدراكها حـول قضية ملتبسـة بينهمـا في داخله وقد باتـت تؤرقه وتقضّ مضجعه.

الحالـة الثانية هـي تمثيل للنتيجـة التي وصـل إليها صراع إدراكه مع مشاعره حول المشكلة التي حسمت لصالح مشاعره أو لصالح إرادته، فإذا كانت النتيجة لصالح إرادة خارجيـة مدركة شغلـت قناعتـه العقلية ولجـأت مشاعره المنكسـرة إلى المناشـد بمناجـاة نفسهـا أو بمناجاة رفيق خيـالي من صنعها نفسهـا أمام مرآة أو حيـوان كما فعلت عبلـة في مناجاتها لناقة عنـترة في مسرحية أحمد شوقي، أو على نحو ما فعلت براكساجورا في مسرحية أرستوفانيس «برلمـان النساء» أو عن طريـق إضافة جسدها بوصفه كتلة ذات إرادة مستلبـة إلى كتلـة ذات ثبـات وقداسة على نحو التحـام جسد الحسـين بجدار قـبر الرسـول في مسرحية «الحسـين ثائراً وشهيداً» للشاعر عبـد الرحمن الشرقاوي في تقنيـة إضافـة كتلـة بشرية إلى كتلـة مقدسـة اكتساباً تعويضياً عن شعوره بهزيمة أو خيبة أمل في أهل العراق.

علـى أن الأمر وفق هـذا الأسلـوب أو ذاك لا يخرج عـن كونه تجسيداً إبداعياً تأثيرى الأسلوب لأنه يعكس ما انطبع في النفس البشرية تأليفـاً وإنتاجاً إزاء شخص ما أو موقف ما بإضاءاته وظلاله، بسطوعه وإعتامه.

ثقافة الكاتب المسرحي

لا شكّ أن لثقافة الكاتب المسرحي دورها في إثراء التعبـير الدرامـي وتمكينه مـن تحقيق الأثـر الدرامي والجمالي إمتاعاً وإقناعاً، ولننظر أولاً إلى أهمية ذلك في التأمل التحليلي لأثر النزوع إلى التأثيرية في مونولوج «مكبـث» لشكسبير، ذلك المونولوج الذي يشخص حالة ذلك القائد الطموح بعد أن اغتال وزوجه ضيفهما الملك دنكن بعدما ظلت تلك الزوجة نفسها تنقر في رأسه بعد أن قـرأت المسكوت عنه من على صفحة جبينه، فدفعته دفعـاً إلى فعـلِ ما فعـلا بضيفهما، وهكـذا تسنّى لهما الجلوس على العرش، غـير أن الضمير الإنساني حتماً

سيستيقـظ حالة ما يكـون لديه وازع ديني ما راسب في وجدانه (عقله الباطن) وفق فرويد، وهل للمسرح مهمة أفضل من إيقاظ الضمير الإنساني كلما أصابته غفوة، لـذا واتت ذلك الجاني التراجيدي فرصة للبوح، وليس أبلغ من المونولوج منطلَقاً للبوح الذاتي للنفس القلقة أو المعذبـة خلاصاً من معاناتها.. هكـذا يكشف المونولوج عـن معانـاة ماكبـث ومـا انتابه مـن هلوسـات عذاب الضمـير بعد جريمتهمـا البشعة، فهـو يتخيل الخنجر الـذى كان أداة جريمتهما في غمرة بوح ذاتي عبر حالة اللاوعي فيتمادى في جَلد الذات، إذ يشبّه نفسه بالنذل الخسيس طاركويـن وهو أحد طغـاة التاريخ الروماني القـديم ٦ ق.م وكان قد تسلل ليلاً إلى فراش لوكريسيا زوجة ابن عمه واغتصبها في غياب زوجها فاستنجدت بزوجها وأبيها، وعند حضورهما قصّت عليهما ما كان مـن فعل طاركوين معها في نومهـا وطالبتهما بالانتقام لهـا، ثم انتحرت، وقـد أدى ذلك إلى حـرب أهلية بين المدن الرومانية انتهت بمقتل الغادر طاركوين وانتصار بروتـس الأول جدّ بروتس قاتل يوليوس قيصر.. تقنّع شكسبير خلف مكبث ووضع على لسان بوحه في صحوة ضمـيره اللحظية، هـذه الصورة التي شبّـه فيها نذالة مكبث وخيانتـه لضيفه بنذالة فعل طاركوين، فكلاهما خان مـن ائتمنه على أمنه وحياتـه، ومثل تلك المعلومة التـي أضافها شكسبـير على لسان مكبـث تكشف عن ضـرورة أن يكـون المؤلـف على قـدر كبير مـن الثقافة والإحاطـة بالكثير مـن الوقائع التاريخيـة، مع القدرة علـى توظيفها في نسيـج عمله المسرحـي في مواضع أو مواقـف درامية تحتـاج إليهـا تدعيما للأثـر الدرامي وتعميقـا للبنيـة المعرفيـة في منظومة صياغـة النص المسرحـي وتحقيقاً للمصداقية، فضـلاً عن الاستنارة بأحـداث التاريـخ للاعتبار، وذلك ما يفـرّق بين كاتب كبير بحجم شكسبير وكاتب آخر ضحل المعرفة.

تأثيرية المونولوج في درامية التعبير الصوتي

تتجسـد درامية هـذا المونولـوج شـأن كل مونولوج عـن طريـق إدراك طبيعـة الصـراع بين صوتـين داخل الشخصيـة الواحدة نفسها، حيث يصـارح صوت عقلها صـوت مشاعرها، لينتهي الصراع بتغلـب صوت الشعور الذاتـي علـى صوت العقـل عندها، وإذا كانـت الحقيقة التاريخيـة أو الاجتماعية تتمثل في كـون الشخصية عند تجسيـد صراعها الداخلي كـذات فردية في ذروة تأزمها لا يظهـر صوتها ظهـوراً مسموعاً على اعتبـار أنه صوت ضميرها فهي في واقع الأمر لا تفصح باللفظ عما يعتمل بداخلهـا وإنمـا غاية ما يظهـر تعبيراً عن تلـك المعاناة ماثـل فيمـا يطبع علـى صفحة الوجـه إيمـاءً أو كإشارة مقصـودة أو آلية من إحدى أطرافه، في أقل القليل ربما، في حركـة لاإرادية لأن السكون ألـزمُ تعبيراً عن المعاناة، ولأن كل مـا على المسرح لا بـدّ أن يُسمع وأن يُرى بوصفه صـورة تعبيرية، لـذا تنتحـي الحقيقة التاريخيـة جانباً لتفسح المجـال أمام الحقيقة الفنية، لذلـك يعبّر الممثل تعبـيراً حاضـراً بالصـوت المتدثّـر بالوجـدان ليكشف عمـا يعتمـل بداخل الشخصيـة التي يجسدهـا تجسيداً منتصـراً لمشاعرهـا علـى عقلهـا، لتبـدو الشخصيـة منتصـرة بشرطهـا الذاتـي علـى الشـرط الموضوعـي (المحيط الخارجي) الذي أمسك بلجام الإقناع من عقل الشخصيـة وأنهك مشاعرها في لهاثها وراءه، وهنا يطلّ أسلوب الأداء برأسه عـبر رؤية مخرج العرض وأسلوب إخراجه لهـا، وفي حالة أداء مونولـوج «مكبث» هذا وفق النزعـة الطبيعيـة. قد يلجـأ المخـرج إلى تسجيل صوت الممثـل في أدائـه للمونولـوج ويستبدل بـه أداءه الحاضر ليعـبّر بذلـك عـن مطابقته بالصـورة المعروضـة لواقع الحـال، فيظهـر الممثل في حالة صمـت وتفكير ظاهري، بينمـا تظهر تعبيرات وجهه وأطرافـه المعنى الذي تبعثه مشاعـره المتقلبـة في مواجهـة عقلـه وإدراكـه، في حين يصدر الصوت عن طريق جهاز التسجيل.

ولأن وظيفـة الفن المسرحي هي إبـراز حالة شعورية بطريقـة تلقائية انسيابية لذلك يتسـم الأداء في المونولوج بوصفه انعكاسـاً لحالة شعورية في ذروة التأزم بالتلقائية، ولأن المونولـوج والمناجاة تجسيد لمظهـر من مظاهر البوح الذاتـي الآني المتغيـر الـذي يستند إلى باعـث نفسي قوى لذلـك فـإن كلاً منهما يقف علـى أرض النزعـة التأثيرية وهـي النزعـة التي تهتـم بإبـراز التغـيرات الطارئة على

صفحـة النفـس البشريـة في اللحظات النفسيـة المختلفة ومتباينة الأجواء، لذلك يلجأ المخرج إلى أحد المونولوجات أو النجويـات إلى وضع الممثل حـالَ مثوله لأداء مونولوج أو مناجـاة في بـؤرة ضوئية تقيـد حركته داخـل الحيز الذي تشغلـه دون أن تتجاوزه كما لو كان في حالة سكون وصمت، حتـى وإن كان أداؤه الصوتـي المعبّر عن حالـة الشخصية التـي يجسدها حاضـراً ومباشراً (غير مسجَّـل) ليجسد حالـة العزلة التي تعمل بقعة الضـوء الواقعة فوقه والعتمة تحيط بهـا من كل اتجاه على الإيهام بـأن الشخصية إنما تحـادث نفسها عبر حوارية إرادتها مع مشاعرها في غياب إيهـام افتراضي تعاقد فيه العرض المسرحي مع جمهوره على صدقه الفنـي.. والبؤرة الضوئية وسيلة درامية فاعلة لتحقيق مصداقية الأثر، فضلاً عن إبراز مستويات متعددة للأحجام ما بين الممثـل (الشخصية) على المستوى المادي وتظليلها على المستوى التأثيري حجماً ولوناً، وعلى المستوى الإيحائـي ترميـزاً بأن الشخصية تعمل علـى تنوير نفسها لأن مواجهـة مشاعرهـا لإرادتها تشكل وقفـة نقدية ذاتية لا مناص من حدوثهـا تمكيناً للشخصية مـن اتخاذ قرار حاسم يحـدد مسار فعله المستقبلـي الظاهر إزاء الخروج من موقف متـأزم اشتبكت فيه ذاتـه الشعورية مع إرداته الذاتيـة فيما يتعلق بالصورة الدرامية المسرحية في حالتَي المونولـوج والمناجاة، مع التفريق بين وقـوف المونولوج على أرضية (تأثيرية) ووقـوف المناجاة على أرضية رومنتيكية باعتبار المناجاة تعبيراً دراماياً عما انتهى إليه صراع مشاعر الشخصية الدرامية مع الشرط الموضوعي الخارجي، وهي نهايـة ليسـت في صالـح مشاعرها بلا منـازع على النحو الذي ينتهي إليه المونولوج وإنما هي نهاية في صالح الشرط الموضوعـي الخارجـي مما يلجئ الشخصيـة إلى مناشدة شـيء ما قد يكـون الغيب أو الشكـوى لرفيق خيالي كحال براكساجـورا في مناجاتها للمصبـاح في افتتاحية «برلمان النساء» لأرستوفانيس وكما هو حال عبلة في نجواها للناقة وهـي تسقط ما تعانيه إزاء ما يثـيره عنترة من غيرتها في مسرحيـة أحمد شوقي، وهنا أشير إلى أن كلا الأداءين في حالـة المونولوج أو في حالة المناجـاة قد يختلفان في أسلوب أداء كل منهما وقد يتفقان حسب التصور الإخراجي.

الأداء التأثيري للمونولوج والمناجاة

إن الأداء التمثيلي للمونولـوج أو للمناجاة وفق اتباع الرؤية الإخراجيـة للأسلوب التأثـيرى يستلزم التجسيد الصوتـي الحاضّ مظلـلاً بالتسجيل الصوتـي للكلمات نفسها التي يؤديها الممثـل أداءً حاضراً في ضفيرة أدائية صوتيـة واحـدة، في زمـن أداء موحد بمـا يعكس وجهين للشخصيـة نفسهـا، أحدهمـا داخلـي، أمـا الثـاني فهو خارجـي لتأكيـد انعكاس المعانـاة الداخليـة على المظهر الخارجـي للشخصية، وبذلك تختلـف جمالية الأداء، إذ يجتمع في وحدة التعبير الفعلُ وباعثُه في الإضاءة الصوتية المباشرة، بينما يقبع باعثُـه المختفي في التظليل الصوتي المسجل، كما يمكن في إطـار إعمال خيال المخرج في خلق جمالية التنويع أن يتغاير الصوتان : الحاضر التجسيدي المباشر، والتظليلي المسجّل عبر جهاز الصوت.

يشـكل كلا التعبيريـن : المونولوج والمناجـاة -إذا ما أخذنـا ببعض الآراء التـي لا تفـرق بينهما- عنـد الأداء التأثـيري مسرحياً محاولـةَ تجسيد ما تشعـر به الحواس البصرية والسمعية في إدراكهما لحقيقة معاناة الشخصية إدراكاً عابـراً، فالمتلقـي لمشهد المونولـوج أو المناجاة يركز بصـرَه وسمعَه على التعبيرات اللحظية المنعكسة على وجه الممثـل وفي اختلاج صوتـه، أي على التعبـيرات الخارجية المطبوعـة علـى وجـه الممثـل وعـبر ذبذباتـه الصوتية في اختلاجاتهـا، وبذلك لا يجد الشخصيـة شخصية واحدة بـل تتمثل له عـدداً مـن الشخصيات أو هـي شخصان في شخصية واحدة منقسمة، فهو يرى وجهها وجهين أو وجوهاً متعـددة، ويسمـع في صوتها عدداً من الأصـوات، وذلك لا يتحقـق في المشهد كمـا لا تتحقق في البرولـوج (التقديمة الدراميـة) دون رؤية إخـراج يعمل الأسلـوب التأثيرى في كل عناصـر إخراجه لموقف البـوح الذاتي هذا أداءً تمثيلياً ومصاحبـات ضوئيـة وصوتيـة ولونية ربمـا لا تحتاج إلى تدرج المستويـات الشعورية والمعنوية حجمـاً وإنما يقتصر الاهتمام غالباً على ألوان بقعة الضوء الساقطة على الممثل كمـا لو كانت الشخصية تقف تحت ظـل لافتة مضيئة ليلاً تتبـدل ألـوان إضاءتها بين لحظة وأخـرى، وفي ذلك يقول سيزان Cezanne وهو أحد كبار المصورين التأثيريين:

"إن العين ترى الحقيقـة في لحظة عابرة، فالفنان يحاول أن يعـبّر عـن التأثـير الذي يقـع على عينـه في لحظة من اللحظـات السريعة.. إذن كلّ منظـر خارجي ليس منظراً واحداً بل هو عدة مناظر بحسب الضوء والزمان والعوامل المحيطـة والعـين التي ترى" ومـا المونولـوج المسرحي وما المناجاة سوى انعكاس لمـا بداخل الشخصية على خارجها انعكاسـاً شعوريـاً لحظيـاً، لذا تقـع تعبيرات وجـه الممثل وكذلك تعبيراتـه الصوتية على عين المتفرج وسمعه وقوعاً لحظياً سريعاً، ومن ثمّ يتوجب على الممثل أن يكثّف تعبيره البصري عبر الوجه بالإيماءات والإشارات، ويكثف تعبيره بالصوت عبر النبر حاضـر التجسيد متزامناً أو متداخلاً مـع تظليله الصوتـي المنبعث عبر جهـاز التسجيل، كذلك يتداخـل جسدُ الممثـل حاضراً مع الظـلال المتعددة بتأثير البـؤرة الضوئية ودراميـة ألوانها المتباينـة والمتتابعة التي تخلـق حالة من عـدم الثبات أو من عدم التـوازن النفسي للشخصيـة، فضلاً عـن جماليات الصـورة التأثيرية التي تجعل المتفرج يـرى الصورة ولا يراهـا ويسمع الصوت ولا يسمعه لتداخل الحقيقي مع ظلّه المصنوع عبر المصاحبات الضوئيـة والصوتيـة الموازيـة لوجود الممثل المـادي جسداً وحركـة صوتية، وبذلك يظهر صـورة المونولوج أو المناجاة غـير متناسقة مـن الناحيـة الموضوعية ويظهـر شذوذها واختلافها عن الحقيقـة الموضوعية على اعتبار أن انفراد شرطها الذاتـي بتسييرها معزول عـن الشرط الموضوعي الذي أوقفته الشخصية خارجها.

مونولوج «مكبث» في ظاهره وباطنه

نص المونولوج :

«**مكبث** : أخنجر هـذا الذي أمامـي ومقبضه باتجاه يـدي؟ تعال، دعني أمسكك.. لم أنلْـك، ولكن ما زلت أراك يا رؤية قاتلـة.. ألست تستجيب للحسّ كما للبصر؟ أم أنت محض خنجر مـن الذّهن، محض اختلاف زائـف صادر عـن دماغ بالحمّـى مضطهد؟ ما زلـت أراك ملموساً شكلاً كهـذا الـذي أستلـه الآن.. إنك تقتـادني في الطريـق التي كنـت ذاهباً فيها، وسلاحاً مثلك كنـت سأستخدم.. أمست عينـاي أضحوكة حواسّي الأخرى، وهما لولا ذلك في قدرها جميعاً.. مـا زلت أراك وعلى شفرتك ومقبضك قطرات دم لم تكـن من قبل.. ليس ثمة شيء كهـذا إنما الفعلة الدموية هي التي تتخذ شكلاً كهذا أمام عينيّ.. في هذه الساعة تبدو الطبيعـة في نصـف العالم ميتة، والأحـلام الشّريرّة تخادع النّـوم المسجّف : السّحرة يحتفلون بطقوس هيكاتة الكالحة والموت الضّام أيقظه حارسه الذّئب الذي ساعته هي عواؤه، فراح بخطـى متلصصة كخطى طاركويـن الغاضبة يسري نحـو غايته كالشّبح.. أيتها الأرض الصّلبة الثّابتة لا تسمعي خطـاي وفي أي اتجاه تسير لئلا تفصح الحجارة نفسها عن مـكاني فتنال من هـول السّاعة، والهول يلائمهـا.. فيما أنا أتوعّـد فإنه يحيـا : لا تهب الألفاظ حـرارة الأفعال إلاّ أبرد النفـس (قرع جرس) إنّي ذاهـب وإنّي لفاعلها.. الجرس يدعـوني.. لا تسمعـه يا دنكن فهـو ناقوس يستدعيك إلى السماء أو جهنّم (يخرج)".

يكشـف مكبـث في مونولوجـه هذا عن عـدم تناسق ظاهـره مع باطنـه، فموضوعية ذاتـه الداخلية المدفوعة لحظياً من خلال صحوة ضميره الفجائية العابرة تفقده اتزانه النفسي، وبذلك يتناقض فعله الحقيقي بما يعكس حالـة الشذوذ بـين ما أقدم عليه فعلاً ومـا يعانيه، لذلك فـإن اتجاه الأداء التمثيلي لهذا المونولوج وفق رؤية إخراج تأثيرية النزعة هي أنسب من الناحية الدرامية والجمالية أيضاً، ذلك أن مكبث هنا ينكر نفسه لإحساسه بأن فعلته الشنيعـة لم تكن متناسبة مع ما يقابل ما منحه إيّاه الملك المغـدور منـه شريكاً تابعـاً لتحريض زوجتـه ولا تتناسب كذلـك مع صفتـه مضيفـاً تفترض فيـه الأمانـة مع من ائتمنـه، لذلك فإن تجسيد الممثل لهـذا الموقف في تعبيره المسرحـي يكون تجسيـداً تأثيرياً من حيـث الهيئة شكلاً ومضموناً، إذ لا بـد أن يتّسم بالعمق الشعوري وبعجائبية التجسيـد الداخلي وجمالياته، والأمر نفسه ينسحب على مونولـوج ليدي مكبث في التعبير عـن إحساسها بجرم ما اقترفـت يداها، لكن مع فارق جوهري يتمثّل في أن فعلتها متوافقة مع ذاتها، علـى النقيض من مكبث لأن غريزتها هي التي تقـود فعلها وتقود وراءها ذلـك الزوج الطموح، وذلك هو الفرق بين فعلها المدفوع بالغريزة وفعله المدفوع بالطموح لأن الطموح فعل مكتسب.

بين استحضار الماضي واستخلاص العِبَر

مأساة الأندلس تغري المسرحيين العرب

مـــودة بحـــاح

شهد العام ١٤٩٢ نهاية الوجود العربي في الأندلس، ومضت سنوات عديدة بعد ذلك تلاشى فيها الوجود العربي في تلك البقعة الجغرافية ولم يبق منه سوى الآثار والذكريات .

ورغم مرور هذه السنوات الطوال فقد بقي لتلك الحقبة أثرها الكبير في نفوس العرب، إذ يتغنون حيناً بالفتوحات القديمة، ويبكون أحياناً أخرى على ضياع ملكهم الغابر، وعلى دخول ملوكهم في صراعات فيما بينهم أضاعت الأندلس، ولم يسلم هذا التاريخ لدى المتعمقين فيه من مقارنته مع الواقع واستخلاص العبر منه على شكل نصوص أدبية، كانت النصوص المسرحية في مقدمتها، وفي مادتنا هذه سنطّلع على بعض النصوص العربية التي استقت من الأندلس والأندلسيين قصصها، وستكون البداية مع الكاتب المسرحي المصري عزيز أباظة الذي قدم عملين استوحاهما من التاريخ العربي في الأندلس، الأول يتعلق بالناصر عبد الرحمن، والثاني بأبو عبد الله بن الأحمر آخر الملوك العرب في الأندلس .

عزيز أباظة

الناصر

اعتمد عزيز أباظة في مسرحيته «الناصر» على الشعر وقدمها كمسرحية شعرية، ووصف في بدايتها ما كانت تتمتع به هذه الدولة من مكانة وقوة بين الأمم.. يقول أحد العاملين في القصر متحدثاً عن ذلك :

«**صاعد** : هذي ملوك الأرض زاحفة... ترجو الأمان لديهـا والصفحا... ساقوا له السفـر فالتمسوا... صلحاً فقد نوليهم صلحا» .

ويشير أباظة إلى وجود أعداء كامنين داخل القصر ينتظـرون الفرصة للانقضاض على عبـد الرحمن ونزع الملك منه.. يقول أحد العاملين في القصر واسمه وصيف:

«لا تنـم آمناً فـربّ ضعيـف الكيـد... آذى بضعفه أعداءه... كيف تنجو مـن مضمر لك بغضاً... كان أوهى سلاحه بغضاءه» .

تتنـاول مسرحية «الناصر» الصـراع بين ولدَي عبد الرحمـن، الحكـم وعبد الله الـذي تآمر مـع الفاطميين المعاديـن للناصر، وتستغل الجارية منى ابنة أحد الامراء الإسبـان هذا الجـوّ المشحـون بعوامل السخـط والفرقة لتكيد للناصر لتقويض أركان الخلافة لمصلحة الإسبان .

مـن أبرز المتآمريـن مع عبد الله خـادم في القصر اسمـه منـذر يتشـارك في حقده مـع وصيف ضـد الملك الحاكم ويخططان للإطاحة به وتعيين عبد الله بدلاً منه، فنجده يقول :

«لا أرانا الإله يـا حكم... يوماً تلى أمرنا وتحكتم... تُرد فيه إليك صاغرة... مقادر المسلمين والحرم» .

ويقـول وصيف : «آن لعبـد الله أن يهبا... هذا المعز الفاطمـي لبى... وهيأ الـرأي لنا والغضبـا... إن لم نرد وثبا .

منـذر : هنا وكنـا للهلاك نهبـا... لا تُقلب الدولات إلا غضبا» .

يتحـدث الفصـل الأول عـن حفـل أقامـه الناصـر وحضـره ولداه الحكم وعبد الله، ويظهـر في هذ الفصل كيـف تتقـدم الوفـود إليـه مـن القسطنطينيـة وغيرها مـن الدول وهم يعـبّرون عن خضوعهـم، إذ يقول رسول القسطنطينية :

«مـولاي حمَّلنـي إليك تحيـة... ولو استطـاع لسعى إليك فسلَّما... ويـراك والدنيا تظاهر رأيه... بين الملوك السابـق المتقدما... قال ادن منـه إذا بلغت... وقبّل التاج الأعز فهبت أن أتقدما» .

ثم يطلـب الرسول مساعدة الناصـر بعدما نقضت بغـداد عـرى العهـد الوثيق معهـم، ويظهر أيضـاً رسول الصقالبـة وهـو يطلـب المساعـدة في تحسـين جيشهـم ودعمـه، فيأمر عبد الرحمـن بإرسال ابـن جهور للقيام بهذه المهمة .

وأمـام قوة الدولة يلجـأ أعداؤهـا للدسائس وإثارة الفتنـة بـين أبنـاء الناصـر، فنجد منـذر ينقـل رسائل الفاطميـين لعبد الله للانقلاب على الحكم، ونجد رسول نافـارة يهدي الملك جارية اسمها منـى ويرمي من خلال ذلـك للتأثير عليه وإحاكة الدسائس.. تقول منى صراحةً لمساعدتها تغريد :

«تغريد، خطتنا اندلاع النار في مُلك الخليفة» .

ولتحقيـق خطتها تحاول ضم شفـق لحلفها باعتبار أن الأخيرة تنحدر بأصولها من نافارة وقد رباها الملك في قصـره كابنته.. وتتوالى الأحداث، ويرسل المعز لعبد الله دعمـاً وقوات، وهنـا يعلم الناصر بالمؤامـرة فيواجه ابنه بالأمر ويكلمه بلغة قاسية :

«لسـت من صلبـي ولا من أمة... وهنت فـإن الأسد أبناؤها أسد» .

ويقول أيضاً :

«لجأت لسيف الأجنبي وجاهه... علينا وذاك الهون والخلق الوغد» .

وتنخـرط شفق التي يحبها الحكـم في دسائس منى وتنقـل لهـا أخبار غـزوة يعدّ لهـا الأخير، ولكنهـا تشعر بتأنيب الضمير وتذهب للناصر تعلمه بما نقلت، فيغضب منها الملـك والحكـم ويكلمانها بكلام قاسٍ، وحين تعلم بالأمر منى تقتلها بخنجرها .

وفي آخـر مشهد للمسرحية نجد الحكم يحمل شفق وهو يبكي فراقها، لكن والده يدفعه للحرب قائلاً :

«صـه هـل تساس الشعـو... ب بوجـد الملـوك وأحزانهـا... وقد جهلـوا أن أشقى الرؤوس رؤوس تنوء بتيجانها» .

غروب الأندلس

مسرحية «غروب الاندلـس» لعزيز أباظة تدخل في الفـترة الأخيرة للحكـم بغرناطة، وتحاول تسليط

الضـوء على تسلسـل الأحداث التـي تسببت بسقوط آخـر معاقـل العـرب في الأندلـس، وتكـون البدايـة بحديث يجمع القائد موسى بن أبي الغسان مع الزغل عـم الملك أبـو عبد الله، ويشرح فيـه موسى أن الملك فرديناند والملكة إيزابيلا حشدا القوات ضد العرب، ويقول شعراً :

«فرناندهـم وإيرابيلا بالتي... تقضـي على العرب القضاة الشاعبا... وقد ألبـا عُعصب الفرنج فأزمعوا... غدراً فأصلونا العداء اللاهبا» .

ويطلـب من الزعـل أن ينصـح أخيه بشحـذ الهمة ومواجهة الخطـر المقبل، وأن لا يستمـع للبطانة المحيطة بـه والتي تدعـوه للّهو والضلال بدلاً مـن التفكير بصالح دولته .

وتقطـع الجلسة عليهما عائشـة وهي والدة الملك أبو عبد الله، وتخبر الزغـل بوضع زوجها أبو الحسن وما آل إليه الحكم، وتطلب منه العـون والمساعدة، وتنبئه أن أبو الحسن قبل بدفع الجزية للقشتاليين، ويظهر أبو عبد الله ليعلم الجميع بنية والده تعيين ابن ثريا الرومية في الحكم مكانه واستبعاد أبو عبد الله والزغل، وهنا يغضب الأخير حين يكشـف مخطـط عائشة بتعيـين ابنهـا واستبعاده، فيقول لهما :

«دعوتنـي فهداني الظن أن ثغـرت... لنا منافذ رأي ينقـذ الوطنا... فجئت أبذل في جهـدي وحر دمي... وما أقلهما في نصره ثمناً» .

وخلال خلافهما هذا يدخل أبو الحسن فيتهم الجمع بالتآمـر ضده ومحاولة خلعه عـن العرش، ويؤكد لهم أنه ينوي تعيـين ابنه يحيى خليفة له بالفعـل، ويأمر باعتقال المجتمعين بعدما أبلغه أمين القصر أن بني سراج وموسى قرروا تأليب الناس وأعلنوها ثورة رفضاً لتعيين يحيى .

وبعـد اعتقال المجموعة تعمـل الوساطات لإطلاق سراحهـم، فتحاول بثينـة -وهي شابة ربتهـا عائشة- ادعـاء حبهـا ليحيـى، وتطلـب منـه إطـلاق سـراح المحتجزيـن، كمـا يسعى علـي العطار للهـدف نفسه، وحينما يقبـل الملك بوساطته يفاجأ بأن ابنه يحيى أمر بإطلاق سراح المعتقلين .

يتجمـع الناجـون في حـي بنـي سـراج ويخططـون للانقـلاب على الملك، لكن الأحـداث تسير باتجاه يحمي غرناطـة من ثـورة جديـدة، إذ يتراجع الملـك عن قرراه ويرضـخ لإرادة الشعـب بتعيـين أبـو عبـد الله خلفـاً له، ويسافـر ابنـه يحيى إلى مالقـا ليستقر فيهـا، لكن الأمر يغضـب الزغل ثانيـة فيقـرر الانفصال عنهـم وتأسيس إمارته، فتعاتبه عائشة قائلة :

«مـاذا عنَاك أخـي؟ أتغضب أن وقـى... الله البلاد الفتنـة الشعـواء... هـل كنت تبغـي أن تؤجج عـداوة... مشبوبة أو تموج دماء» .

الخـلاف بـين الزغـل وعائشـة وابنهـا لم ينتـه لمصلحتهـم، فنجـد أبـو عبـد الله وقـع في الأسـر لـدى الإسبان، والزغل وقع بحروب مع فرديناند، وتبدأ الرسُل بالوفـود لإطلاق سراح الملك الأسـير، كما تذهب عائشة إلى مصر تسعى للحصول على دعم من قايتباي من أجل تحرير ابنها .

ويُظهـر أباظـة ضعـف شخصيـة الملـك العائد من الأسـر وقوة شخصيـة عائشـة في المقابل، لهـذا ترفض القبـول بالاتفاقية التي وقَّعها ابنهـا والتي تقضي بتسليم غرناطـة، ولإظهـار الضغط الذي كان يعيشـه الملك يأتي رسـول القشتاليين ليذكّر بضـرورة تنفيذ الاتفاق المبرم، ويحدد لهم موعداً للقبول وذلك قبل الغروب :

«إن أجـزتم فأنزلوا العلم الخفاق... والشمس تنثني للغـروب... وابعثـوا كابراً لتوقيع هذا العهـد... عنكم في الموعـد المضـروب... في يديه المفتاح، مفتـاح غرناطة... والقصـر ذي الحمـى المطنـوب... الغـروب الميقـات لا تتعدوه... وإلا فالويل للمقلوب» .

يرفضـ علي العطار وموسى الصلح، ويؤكدان أنهما ماضيان في الجهاد، لكـن الملك يأمر بالاستسلام بإنزال العلم، ويجلس علـى كرسيه مغلوباً علـى أمره، فتخاطبه عائشة بغضب :

«تذكر الله باكياً؟ هل يرد الدمع... مجداً ثوى وعاراً أقاما... هدّني خطبنـا أنك ابني... يا لأم تُسقى العذاب تُؤامـا... لم تصن كالرجال ملكاً فأمسـى... ركنه اندك فابكه كالأيامى» .

المهرج

وفي سوريــة نجــد الكاتب المسرحــي محمد الماغوط استعــار من التاريــخ الأندلســي شخصية عبــد الرحمن الداخــل للتهكم عــل واقعنا والتأسف علــى المصير الذي وصل إليه العرب بعدما خسروا عدة مدن وبلدان وما عاد لهــم كلمة مسموعة بين الأمم، وأكثر من ذلك فقد انتشر الفساد بينهم والفُرقة .

تتحــدث مسرحيــة «المهــرج» للماغــوط عــن فرقة مسرحيــة جوالة تقــدم عروضها في حــي شعبي، ويصف الماغــوط أفرادهــا بأنهم «في سبيل المــال لا يتورعون عن تشويه أرقى النصوص المسرحية ومسخ أبرز الشخصيات التاريخية وكل ما مــن شأنه تملق الجمهور وتلبية رغباته الأنيقــة المرتجلــة» ويتجلــى ذلــك واضحاً حــين تتحدث الفرقة عن صقر قريش، فيعترض الجمهور -رغم عدم ثقافتــه- على التشويه الذي طال هذه الشخصية العربية واتهامه بأنه مهتم بالنســاء، فالممثل الذي أدى شخصية عبد الرحمن يرتكب عدة أخطاء، فهو يرتدي مثلاً بنطال جينز ويمسك جريدة ويرتــدي نظارات شمسية، وحينما يدخل إليه رســول شارلمان يرفض إعطــاءه هدنة، ويبرر سبب حربه بــأن شارلمان حرمه حــب حياته حينما تزوج كهرمــان الجاريــة، ويقول : «مــن أجلهــا سأخوض حرباً تحــرق الأخضــر واليابس، معركــة أين منها الغــبراء أو داعس» فيعترض الجمهور على كلامه ويؤكدون بأنه يشوه التاريــخ، فصقر قريش لم يكن يهتــم بالنساء، وتحدث جلبة في المكان ويغضب الممثل، وفي هذه الأثناء يرن هاتف المقهى فتكون الصدمة أن المتصل هو صقر قريش نفسه، يأمر بمجيء الممثل إليه .

في المشهــد الذي يليه يظهــر المهرج في مجلس صقر قريــش والخوف بادٍ عليــه وهو يتلقى اللــوم بسبب جهله بهــذه الشخصية العربية، فيقــررون قتله والتخلص منه، ولكــن بعدما يخبرهــم بالتطورات التــي تعيشها البشرية اليــوم مــن آلات كهربائيــة ونظــارات شمسيــة وغيرهــا يشعرون بالرضا ويقررون تكريمه بمنحه إحدى الولايات العربيــة ليحكمها، فتكــون الصدمة حــين يكتشف صقر قريــش أن الكثير من المدن العربية باتــت محتلة، ولشدة

محمد الماغوط

غضب عبد الرحمن الداخل من واقع أحفاده يقرر السفر عــبر التاريخ وإصلاح وضعهم، فيحاول المهرج إثناءه عن هــذه الخطوة لعدم امتلاكه تأشيرة تسمح له بالتنقل بين الدول العربية، لكن عبد الرحمن الداخل يصر على رأيه، فنجده عالقــاً في مركز حدودي بإحــدى الدول يرفضون تصديقــه ويتهمونه بالجنــون، وحــين يصدقونه يقررون المتاجرة بــه، فيسلمونه للحكومة الإسبانيــة التي أرسلت من يتفاوض مع أحد المسؤولين للحصول على هذا الرجل العائد من التاريخ من أجل الانتقام منه .

أميرة الأندلس

اختــار الكاتــب المصــري أحمــد شوقــي لمسرحيته «أمــيرة الأندلــس» فترة عصيبــة من تاريخ هــذه الدولة والتي هــي زمن الطوائــف، وتحديداً فترة حكــم المعتمد بــن عباد الذي اشتهر بنظمه للشعر وولهه بجارية اسمها الرميكيــة والتــي تزوجها وأنجــب منها عــدة أبناء، كان منهم بثينة بطلة العمل .

منــذ بداية المسرحيــة يضعنا شوقــي في جوّ الحكم المضطرب الذي يعيشه ابن عباد، وتكون أول مشاهد العمل مع ابنته بثينة التي عادت لإشبيلية بعد زيارة قصيرة لها لقرطبة، وحين يسألها بعض العاملين في القصر عن هذه المدينــة تجيبهــم : «آه مــن قرطبة وفجاءاتهــا يا جوهر، وويلــي على أخي الظافر في هــذه الولاية الحمراء التي لم يقلدهــا أمير إلا قُتل أو عُزل.. عرش يضطرب تحته كل جالس، وتاجٌ لا يستقر على رأس كل لابس» .

ثم تتطرق للفساد الذي تعانيه قرطبة والاضطرابات

أحمد شوقي

التـي تعيشها.. ولم ينهِ شوقـي فصله الأول إلا ويضعنا في كامـل صورة الوضع الذي يعيشه ابـن عباد، فهو يتعرض للضغط من الدولة المغربية والابتزاز مقابل حصوله على دعمهـم وحمايتهم له في حربه مـع الإسبان، ويدخل على الملك القاضي ابن الأدهم وهو يحمل له رسالة من الأمير سـيري بن أبي بكر، وهو رجـل متقدم بالعمر، متزوج من ثـلاث نساء، ويخطـط للزواج من الرابعـة وقرر طلب يد بثينـة، ورغم أن الملـك يرفض هذا الطلـب لكن الأمر لم يكـن سهـلاً عليـه ولا على ابنتـه، فسيري هـذا هو كافل الدولـة المغربية وكبير وزراء السلطان يوسف بن تاشفين، وأيضاً قائد جيوشه الأكبر.

ورغـم أجواء التوتر المحيطـة بابن عباد إلا أن ذلك لا يمنعـه من إقامة مجالس الشراب والسكر، ويحرص شوقي على إظهار وجود شخصية الساقي، بالإضافة لمقلاص الذي يعمـل كمضحك للملـك وحاشيته، لكـن لهوهم لم يبعدهم عن أخبـار العرش المهتـز، فيعلمه وزيره داني بـأن القادر صاحب طليلطة يخطط لأخذ قرطبة من ابنه الظافر، وهو ما يحدث بعد ذلك فعلاً، ويُقتل على إثره الظافر.

ينقل لنا أحمـد شوقي تفاصيل قصة حب بدأت تعيشه بثينـة بعهد التقائها مصادفة بشاب في قرطبة تنافست معه علـى شراء كتاب دون أن يعلم هويتها، إذ كانت ملثَّمة حينها في هيئـة رجل، لكن مشاعرهـا لم تمنع الشاعـر من إظهار شخصية بثينة الناضجة والواعية والتي تشعر بالقلق الدائم على والدها وتهتم لحزنـه وغمه، وفي جلسة لها مع العبادية جدتهـا تقـول لها: «مسكين أبـي الملك، أصبـح لا يدري من أيـن تلقى البلاء المغاربة وسلطانهم ابن تاشفين يطلعون من البحر، والإسبان وعاهلهم ألفونس يزحفون من البر، والملك يبينهم كالصيد المطـارد من جانبيه إن تلفت يمينه قُتل وإن تلفت شماله أُكل، والأندلس في هذه الأثناء كالأسد الواقع في الحفرة إن سكن لم ينفعه وإن تحرك لم يرفعه».

مخـاوف المعتمد مـن ابن تاشفين حليفـه المغربي لا تلشـن أن تتأكـد بعدما ينتشـر رجال الأخـير في إشبيلية مقرريـن السيطرة عليها، فيخرج ابن عباد لقتالهم، لكن معركتـه تنتهي بانتهاء حكمـه وسوقه أسـيراً مع عائلته، باستثنـاء بثينـة التـي وقعت في الأسـر كجاريـة دون أن يعلم مـن أسرها بهويتهـا، وبالصدفة يطلـع أبو الحسن والـد الشـاب المغرم بالأمـيرة على أمر أسرهـا، ويتمكن مـن تحريرها، وتعـود لتجتمع بحسون الـذي يطلب منها الـزواج، لكنها ترفض القبـول بعرضه إن لم تحصل على موافقة أسرته المسجونة في قلعة أغمات المغربية.

تسافر بثينـة وحسون وبصحبتهما والده وابن حيون وهـو صديق للعائلـة، ويتمكنـون من الدخـول إلى سجن الملك والوقوف على الظروف السيئة التي تعيشها العائلة، وهناك يبارك الوالد لابنته بالزواج، ويعلمه ابن حيون بأنه من خلال دفعه لمبلغ كبير تمكَّن من الحصول على موافقة مـن ابن تاشفين لنقـل العائلة الأسـيرة إلى منزل وضعه أفضـل شرط أن يعمل ابن عباد برعاية الإبل تلبية لجملة سبق وذكرها حاكم اشبيلية، إذ قال: «أرعى الجمال عند أمير المسلمين ولا أرعى الخنازير لملك الإسبان».

زمن الحصار

اختـار الكاتـب المصري أحمـد سـراج لمسرحيته «زمن الحصار» آخر أيام الحكم العربي في الأندلس، وحاول الدخول في تفاصيـل السنة الأخيرة التي سبقت السقوط وانتهاء حكم العرب الذي استمر في تلك البلاد لحوالي سبعمئة عام.

يبـدأ العمـل بالحديث عن هزيمة الزغـل عم الملك أبـو عبد الله بـن الأحمـر على يـد القشتاليـين وتوقيعه اتفاقية تسليم معهم، والدخول في طاعتهم، ولا يخفي أبو

عبـد الله شماتته بعمـه، ويقول للرسول الـذي أبلغه هذه الأخبار: «أبلغ الملكين الجليلـين تهاني وامتناني بالقضاء على عدونا الشقي، وأنني أجدد لهما ولائي وطاعتي» لكن فرحة الملك العربي لا تكتمل، إذ يعلمه الرسول بأن الملكين فرديناند وإيزابيلا القشتاليين ينتظران تسليمه لغرناطة بموجب اتفاقية مسبقة وقعها معهما حين كان في الأسر .

ويتحـدث الملـك لأمه ويبثهـا همومـه ومخاوفه من قـدوم القشتالـين لأخذ غرناطـة، فتؤكد لـه عائشة على ضـرورة المواجهة والقتـال، كما تلومه علـى العداء الذي سبـق وكنَّه ضـد عمه والـذي تسبَّبَ في ذهـاب المُلك من كليهمـا، وتحـاول رفع همتـه قائلـة : «ما يحـق للمك أن يضعف.. ما يحق لك أيها العربي أن تخضع لعدوك» .

في غالبية مشاهد المسرحية يظهر الملك وهو يحاول الحصـول علـى دعـم المحيطـين بـه للقبـول بالتسليم، ويخاف في البداية مـن الحديث عن الاتفاقية المبرمة مع القشتاليـين، وحـين يعلن نيته المواجهـة يعلنها خجلاً من قائد الجيش السليماني ومن أبناء غرناطة، لكنه وبمجرد مـا يختلي مـع وزيره يوسف نجـده يعود لمخاوفـه وقلقه، ونجـد أن صديقه يشجعه على التسليـم ويبرر له التوقيع الـذي قام خـلال الأسر، حتـى أن يوسف يعاتبـه لقبوله المقاومـة، فيجيبه الملك : «وهل كان لي خيار؟ من كان في غرناطة كلها سيأبه بي لو أعلنت أنني لن أقاتل» .

وتتكرر المَشاهد التي تعكس ضعف شخصية الحاكم، فنجـده يندب قدَره الـذي أوقعه في السجـن على يد أبيه وهـو طفل بسبب جاريـة الأب، ثم وقـع في الأسر على يد القشتاليين مرتـين، في الأولى عاد إلى قصر أبيه وفُرض عليه كولي للعهـد، وفي الثانية تحالف مع القشتاليين ضد عمه ليسترد ملكه، ويقول : «أنا العربي الأخير.. أنا أشقى أهل الأرض.. أنا أشقى عربي على وجه الأرض» .

يتطـرق أحمـد سـراج للخيبات التـي يعيشهـا سكان غرناطـة بعد تعرضهم لهزائم متلاحقة، ويقول أحد الجنود لزميله خلال نوبتهم الليلية : «يا رب أتعبتنا المتاهة.. أنهكنا حصار الجوع والخيانة والعهود السرية.. يا رب هبنا الثبات وهـب قادتنا الصدق فلم يبق إلا هـذه الأرض.. ليكن زمننا زمن الحصار الأبدي، لكن يا رب لا تجعله زمن السقوط» .

أحمد سراج

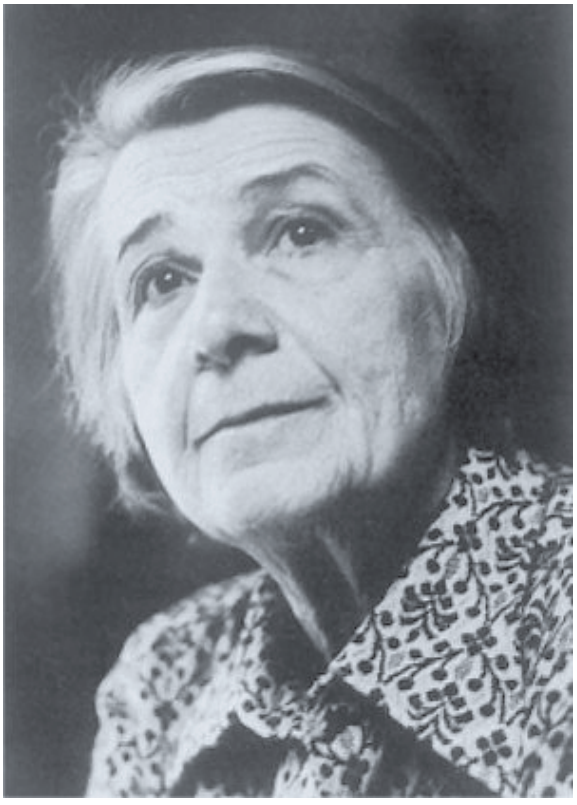
المسرحيـة تتحدث بإعجـاب عن القائـد العسكري موسى بن أبي الغسان، ويتعمد سراج في كثير من الأحيان مدحه علـى لسـان شخوص المسرحية المختلفـين، حتى أن الملـك نفسـه كان يخجل منه ويخافـه في الوقت عينه، وفي المقابـل كان موسى يحمـل شكوكاً كثـيرة تجاه الملك لم يـتردد في إظهاراهـا عدة مـرات، فيقول عنـه : « لولا السليمـاني وإصراراه لزيـن الشياطين للملـك التسليم» كما يقول في مكان آخر : «سقط الملك أسيراً مرتين في يد الأعداء، وتردد أنه في الأولى تعهد بعدم الحرب ضدهم، وفي الثانية قدم تنازلات عديدة» .

وقبـل وقوع الصـدام مع القشتاليـين يُرسل أبو عبد الله وفـداً إلى ملكهـم، ويطلـب منهـم تأخـير التسليم، فيرفضـ الأخير الأمر، ويتقدم بجيشه من أجل الحصول علـى غرناطـة، وهنـا يقع صدام بـين الجيشـين العربي والقشتـالي، وينتهـي اللقـاء بانتصـار أبنـاء الأندلـس وانسحـاب القشتاليـين، ويُظهـر الكاتب ثانيـةً قلة خبرة الملـك وضعـف شخصيتـه، إذ يعتقـد أن المعركـة قـد حُسمـت لصالحه، لكن والدته وقائـده موسى يؤكدان له أن فرديناند سيعود ثانية، وهو ما يفعلـه حقاً حين يقرر حصـار غرناطة وحرق محاصيلهـا، الأمر الذي يجبر في النهاية الجميـع على القبـول بالتسليـم باستثناء موسى والسيلماني، وكذلك عائشة .

يُظهـر الكاتب العنف الذي قام به فرديناند وزوجته في غرناطـة وكيف أحرقا الاتفاقيـة ولم يلتزما بعهودهما في حمايـة السـكان، ويُختتم العمـل بقول لعائشـة والدة الملك المخلوع : «يحـق لهم البكاء كالنساء ملكاً عظيماً لم يحافظوا عليه كالرجال.. يحق لهم» .

عازفة الصمت ناتالي ساروت ومسرحها الساخر

خليـــل البيطـــار



مدخل :

الدرامـا المسرحيـة هـي رؤيـة للحيـاة بطريقة مختلفـة، فهـي كاشفـة للتشوهـات والكليشهـات الباهتـة، وهـي توظيـف بـارع للكلمات والحـوارات المجزأة وللصمت الملتبس وللجمل المكرورة، مثلما هي حـرب تارة وتسليـة حيناً وسخرية مـن الشخصيات المقولبـة الشبيهة بالدمى التـي يزدهر بها المجتمعان البورجوازي والأدبي .

وناتالي سـاروت شهدت القـرن العشرين في جنونه وزهـوه، وفي تشوهاتـه وانحـداره، وخاضـت الأجناس الأدبيـة كلهـا، فكتبـت الروايـة والدراسـة والمسرحيـة، وكانت حاضرة في المشهد الثقافي الفرنسي والأوربي حتى رحيلها، وهي من رواد الرواية الفرنسية الجديدة مع كلود سيمون ومارغريت دوراس، وكتبت القصيدة الاحتجاجية والمسرحية الساخرة .

ولـدت سـاروت في إيغانوفـو عـام ١٩٠٠ وانفصل والداهـا وهي ابنـة سنتين، ثم انتقلت بهـا والدتها إلى جنيف حين أصبحت في الثامنة، ثمّ إلى باريس، وكانت لهـا زيارات قصـيرة إلى بطرسبورغ وهـي بين الثامنة والعاشـرة، ثـم استقـر بها المقـام في باريـس، وكتبت أعمالهـا بالفرنسيـة، وتخرجت من أكسفـورد بشهادة الحقوق، ثـم درست في السوربون، وغدت مؤلفة روائية ومسرحيـة، وكتبـت الشعـر والمقالة الأدبيـة، وتناولت في دراساتهـا المعتقـدات والمفاهيـم التقليدية والدينية بطريقة ناقدة .

قدم جان ايف تاديه لأعمالها الكاملة التي أصدرتها دار غاليمـار في باريس عام ١٩٩٦ بمقالة عنوانها «عازفة صمتنـا» جاء فيهـا : «لا يمكن مواجهـة الواقع بما يخبئه وجهـاً لوجـه، وسرعان مـا يصبح الخطر مميتـاً كما في أفـلام الرعب والروايات البوليسيـة، وتتلفظ شخصيات سـاروت بتفاهـات بقدر مـا تتلفظها شخصيـات فلوبير المستعـد دائمـا لقلبها رأساً على عقـب، ولا يدمر المسرح التحركات السرية للنفس البشرية لأن جسد الممثلين يعبر

عن الانفعالات ولأن الإخراج ينوّه بانتقال الاضطراب من كائن إلى آخر» .

أعمالها المسرحية :

كتبت ساروت للمسرح : «الصمت-الكذاب-يتّا-هذا جميل-إنها هناك-من أجل نعم أو لا» .

خاضت سروت تجربة المسرح كي تغوص أكثر في شروخ الواقع ونفوس الشخصيات التي اختارتها من النخب الأدبية والبورجوازية المنكفئة المتواطئة الغامضة الهاذية المتعجرفة، وتعرّي تلاعبها بالألفاظ وقلبها للحقائق .

هذه دراسة لمسرحياتها الست التي صدرت في كتاب مستقل بترجمة لريم منصور الأطرش عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٩٩ مع مقتطف من مقدمة لأعمالها الكاملة كتبها جان إيف تاديه .

مسرحيات ناتالي ساروت الست تكاد تكون مجموعة فصول ومشاهد طويلة لمسرحية من مسرح اللا معقول، إذ يندر أن نجد أسماء للشخصيات، ويغلب على معظمها الطابع النخبوي والتأرجح بين محاولة التعبير عن المعاناة الداخلية أو كبتها، والتلاعب بالألفاظ، وتقطيع الجمل للدلالة على شروخ النفس وشروخ الواقع، ويغلب التردد على الشخصيات، ويكتسح الصمت أو الهذيان المساحة المتبقية من حق التعبير، وكأن المسرحيات صرخة احتجاج ضد اللامبالاة والتشيؤ والتواطؤ والخديعة .

«الصمت» والعزف الحزين :

جان بيير الشخصية المحورية في النص، يشعر بالخجل، ويعزف عن الحديث، ومجموعة من الرجال والنساء بلا أسماء (كأنهم شلة صالون) يحثونه على التحدث عما يدور في خلده، والإفصاح عما هو مخجل في أفعاله، لكنه يلتزم الصمت، فيحاول من معه تحليل هذا الموقف : يرى أحد الحاضرين أن جان بيير رجل تلك المظلات الصغيرة والرموز المقدسة التي ينبغي ألا تمس، ويرى آخر أن السكوت ليس علامة الرضى، ويستنكر هذا التشدد، ويقول مادحاً سلوك بيير : «أنت شاعر.. أنت مؤثر.. لقد أسَرَنا هذا الصمت كأنه شبكة عنكبوت.. نحن مضحكون» وهذه مقتطفات من الحوار :

«**امرأة٣** : (بعد إخفاقهم في حث جان بيير على الحديث أو على الابتسام) هناك أناس وجودهم فقط يشل الأصوات والقلوب على السواء .

امرأة٢: ما أحلى هذا! من قال هذا؟

امرأة٣: بلزاك هو الذي قاله.. أسترجعه الآن.. لقد ذهلني هذا.. أظنه كُتِب في لويس لامبير : من يصلون إلى درجة عليا دون أن يستحقوا ذلك يشلون بوجودهم الأصوات والقلوب على السواء .

رجل٢: لا أعرف إذا كان يوقف القلوب، ولكن فيما يخص الأصوات، صوتك يبدو لي... إنك لم تتحدث أبداً كما تحدثت...

(تحاول النساء ١، ٢، ٣، ٤ التعبير عن تعاسة أرواحهن بسبب صمت جان بيير وعن استعدادهن لتقديمها قرباناً كي يتكلم، ويشعرن أن ذلك يخرجهن من الخيبة)

امرأة١ : (متوسلة) خذها.. نعم.. لم أعد أستطيع الاحتفاظ بها.. أنت تمتصها.. إنها تثور.. ها هي.. أهديها إليك.. أقدمها قرباناً عند قدميك.. ألا يعجبك هذا؟

امرأة٢: وروحي أنا؟ هكذا؟ تعيسة؟ لا.. ألا يعجبك هذا؟»

وحين تحدث الرجل١ عن البيوت في القصص الخرافية وقصص الجن، وعن الحقائق والأماكن العابقة بالطفولة، وعن الكنوز الجدارية بإيحائها البيزنطي في مقدونيا، وعن المصليات، وعن الكتاب الذي أعده لابوفيك ووثقه بالصور، عندها نطق جان بيير وسأل عن اسم الدار الناشرة، فاستغرب الجميع بسبب خروج جان بيير عن صمته، وبسبب غرابة اهتمامه بالفن البيزنطي في وقت تتجه فيه اهتمامات الآخرين إلى مسائل راهنة، جمل مقطعة، وهذيان

يعكس خيبــة داخلية لدى نخب تتأرجح بين الركون إلى العزلــة، أو الخروج لمواجهــة تناقضات الواقــع.. إنهم يستغلــون كل شيء، حتى الصمت.. نخــب تتأرجح بين الانفتــاح والتشدد، وبين الشجاعــة والشعور بالخجل.. جــان بيــير الصامــت كشــف جانبــاً من فــراغ النخب ومخاوفهــا، وبــرزت في الحــوارات السريعــة سخريــة ســاروت الناعمــة الواخــزة، إذ هــي تحــك ولا تجرح، وتكشف ولا تخدش، وهي أشبه بموسيقا حزينة .

«الكذاب» وهجاء التبعية والعجز والنفاق

صالة حوار لشخصيات نخبوية : بيير، إيفون، جاك، جولييــت، سيمون، لوسي، فانسان.. ويتحدث كل مشارك في الحوار بطريقــة شاكية مرة، وتبريريــة تارة وساخرة ناقدة غالباً :

«**بيــير** : (لجاك وإيفــون ولوسي) كنتم ترثون لحال مادلــين.. كل الناس ينقادون، ولا أحد يجرؤ على تحريك ساكن .

روبــير : بالطبــع، إنهــا تسلينــي (بمبالغاتهــا) ما بالكــم؟ هنــاك الكثير مــن أمثالها.. عــدد الناس الذين يخجلــون كونهــم يملكــون الأموال أمــر لا يصــدق.. ألم تلاحظــوا؟ كل النــاس يريــدون أن يكــون لهــم آبــاء من البروليتاريا.. أجد هذا صحياً من وجهة نظري .

سيمــون : نعم، أصبح طبيعياً شيوع نوعية الدولي.. إنه نــوع.. خاصة عند المثقفين.. حتــى أنهم يرتدون هذا الثوب.. فطريقة كلامهم.. وألبستهم» .

تستمر الحواريــة بين الحاضرين حــول موضوعات متشعبة مثل المبالغة والضغط، والحقيقة والكذب، والليونة والتصلب، والمقاومة والتناسي، والسعادة والجنون :

«**جــان** : (لفانســان) الكــذب يقــززني.. الكــذب والابتسام أمران معديان .

روبــير : (لسيمون) بالنسبــة لي الحقيقة يمكن أن تضغط، لكنهــا محتواة، مقموعة.. يجــب فعل ذلك، وإلا كيف نعيش؟»

يسخــر الجميــع مــن آخرين ممــن يعرفــون دون أن يكونــوا مشاركــين في الحوار مثل مادلــين التي تبالغ حــين تتحدث عن بؤسهــا، وإدغار الــذي يدعي أنه من المقاومة، ويمثل بيير صوت مادلين، بينما يمثل فانسان دور إدغار .

عدوى الابتسام والمبالغة والكذب تنتشر : سيمون تدعــي أنها كانت في فرنسا أثنــاء الحرب، وأن زوجها رأى مظليين كنديين هاربــين معتقدين أنهما سيُقبض عليهمــا، لكــن الــزوج صــرخ عليهمــا وفتــح ذراعيه وجلبهمــا إلى المنزل، لكنها أبلغت بيــير أنها وأسرتها كانــوا في سويسرا أثناء الحــرب، ولم يتراجع أحدهما عن موقفه، وغدا الاثنــان في موقف حرج وصعب على أي منهما :

«**روبير** : يا عزيزتي سيمون لو كنتُ مكانك لاعتبرتُه إطراء، فهذا ما نسميه جعل رجل يجنّ .

سيمون : من الممكن أن اتنازل عن ذلك .

بيير : (متردداً ومتكتماً) طيب، بالتأكيد كنت ألعب (بلهجة منافقة)» .

هجاء للنخب التي تدير حوارات مجردة، وسخرية من ازدواجيتها التــي تدعي فيها التعاطف مع الشرائح الشعبيــة ومع مقاومي الاحتــلال النــازي لفرنسا إبان الحــرب العالمية الثانية، وتنتقد مــن يبالغ ويشبّه نفسه بسقراط أو تلاميذه، ويــدور الحوار غالباً حول طريقة الحديث أو نبرة الصوت أو الذكريات غير المدققة التي جعلت بيير يقول لروبير :

«لدي أحياناً ثقوب في الذاكرة» .

هناك تلاعب بالألفاظ وكذب وسعادة موهومة، وقد اضطــرت سيمــون إلى أن تقول لبيير الــذي كشف كذبها أمام أصدقائهما :

«سأسعــد حــين يأخذونــك ويضعونــك في زنزانــة المجانين الخطرين.. مكانك هناك» .

حوار سريع وتوظيــف لمَشاهد تمثيلية قصيرة داخل المسرحيــة، وشخصيــات تعاني وطأة الاهتــزاز والشروخ النفسية وهي تبحث عن دور وموقع عبر هذيانها، وتعيش عزلــة عن الواقــع في وقت تظــن أنها في صــدارة المشهد الثقافي أو السياسي .

«يتّا» والتشويه العمد

شخصيـات بـلا أسماء، رجـال ونسـاء يثرثرون بعبثيـة مهتزة، ويُعرّفـون بأرقام، وينشغلـون مثل رواد الصالونـات الحواريـة بتقييـم أسرة دوبـوي، وتقييم رجـال فرنسـا، ويقاربـون في توصيفاتهـم السلـوك المظهري، ثم يتراجعون عنهـا، وعائلة دوبوي في مركز الحـوار والاختلاف، تارة يقـال عن السيـد دوبوي أنه حنـون، وأسرته عظيمة، وتارة يقـال أنه مستغل.. ومن هذه الحوارات :

«**هـو** : (لامرأة٣) نحن صقليون مـن الداخل، ككل شيء، ومن ثم من جديد يعاودنا، هذا يشدنا.. لن تشعروا أبداً بأن هذا يمسكم وبأنكم تضاءلتم، على العكس» .

يصـور المتحاورون عائلة دوبـوي في أوضاع جرمية: توصيـف الـكلام والطعـام ومعاملة الخـدم.. ومن هذه الصور :

«**هـو** : لا شيء إلا تلـك الاهتزازات لهـذه الضحكة الصغيرة التي يطلقها .

امـرأة٢ : نعم، لقد لاحظتُهـا أيضاً، ضحكة صغيرة مزيفة تجعلك ضيّق الصدر .

امرأة١ : ضحكة باردة تجعلك دائماً بعيداً وغريباً .

رجـل٢ : هـذا صحيح.. يُخيـل لنا أنـه يصفعها في وجوهنا .

رجل٣ : لا، هذا فجّ جداً .

هـي : ولكن أمن الممكـن هذا؟ أنتم أيضاً.. انطلاقاً من أشياء كهذه.. يتّا.. يتّا .

هو : توقفي، سوف تخيفينهم .

هـي : (مهتاجـة) يتّا.. يتّـا.. رأسماليتّـا، نقابيّتا، نبيويّتـا.. هـذه الطريقة التـي يستخدمها في لفـظ يتّا.. تتصـب النهايـة.. تندسّ.. بعيدة جـداً.. دائمـاً حتى القلب.. وكأنها سم.. يتّا.. يتّا» .

ينقب المتحاورون عن التشوهات في الحركة واللفظة والابتسامة والنبرة، وهذه اللاحقة يتّا بكلمات رائجة مثل رأسمالية ورومانسية شبيهـة بقناة بناما، وهذه اللاحقة كمـا يقول أحد المتحاورين لزميلة : «توقظ لدينا شيئاً ما، العنف والإعدام.. تنزلق علينا وتخترعنا» .

«هذا جميل» وفتح الجروح

شخصيات المسرحية أب وأم كهلان، وابنهما غريب الأطـوار، ودورانتون المرشـد النفسي وصديـق الأسرة.. تتذكـر الأم لحظة مرعبة وهي حامـل بابنها أنها حاولت التخلص منه، لكنها بعد ولادته دللته، فغدا كسولاً منعزلاً عن أقرانه، واستعاد الوالـدان محطات حياته ومسؤولية كل منهما عن أخطاء أدت إلى هذا الوضع الصعب وكلمة جميـل تحمل نقيضهـا وتفضي إلى التأرجـح بين معاملة الصبي كطفل سوي أو كمريض يحتاج إلى معاملة خاصة، واستدعى الأمر التشاور مع أشخاص تسمع أصواتهم :

«**هي** : (صوت الأم) إنه حساس جداً، متطلب جداً .

صوت : كم هو مأساوي هذا الوضع .

هـي : كسلان.. كم هـذا جميل، كسول بشع، جميل، كل الأمـر يكمن هنا.. لن تعرفـوا إلى أين يمكن أن يؤدي هـذا.. احتقـاره واستبـداده، وحين لا يستطيـع الصغير المسكـين تحمّله، حـين ينحرف فإنه هو، أبـوه، يصل إلى حد أن يتمنى.. ساعدوني .

صوت : آه كم هو مأساوي رؤية هذا.. أن يريد طرد هذا الطفل المسكين، أن يصل إلى هذا الحد.. من الممكن فهم ذلك إذا كان ضالاً .

هي : ولكن لا، إنه ليس كذلك» .

هذه الاستعـادة المعذبة لأسر لديهـا طفل أو طفلة مـن ذوي الاحتياجـات الخاصـة، وهـذا الاستحضـار المعـزّي لأسر أخـرى لها ظـروف مشابهـة.. دورانتون وشـارّا، يجـري الحديـث عنهمـا، وفتـح الجـروح، ثم استحضـار أصواتهـم: الأم تدافـع عن سلامـة الابن، والابـن يظهـر طفوليته وعدم ارتياحـه لسجال والديه، والأب يؤكـد مسؤوليـة الأم عن الوضـع، ويجري عتاب وكشـف ضياع الابن، ويصل السجـال إلى حد الخلاف علـى موعد برتران الذي اتصل: ظـن أنه أبلغ الأب عن الموعد، وأكدت الأم أنه أبلغها بذلك .

«**صـوت السيـد دورانتـون** : حـين يتعلـق الأمـر بولدكما.. هذه مأساة .

هو : (بصوت باهت) نعم، أتصدقون؟

صوت دورانتون وآخرين : كيف؟ بالطبع تصدقه .

هو : اشرحوا لي .

صوت دورانتون : نشرح لك؟ لماذا فتح الجروح؟» .

زوجـان كهلان يواجهان حالـة إعاقة لدى ابنهما ويتبـادلان الاتهـام بالمسؤوليـة عـن الحالـة، تـارة بإخفائهـا، وحينـاً بالـدوران حولها، ومـرة بإلقاء كل طرف اللـوم على الآخـر، ويستبد الغضـب بأحدهما فيحـاول الآخـر تهدئتـه بكلمـة واحـدة أو بموافقـة ظاهريـة أو باقتراح سماع مقاطع مختارة من موسيقا بوكوريكلييف أو فيبرن أو موزارت، لكن هذه الأساليب والمحاولات كلها لا تفلح في تهدئة المشاعر المضطربة أو تخفيـف الضجر أو نقل الاهتمـام إلى التعامل المتفهم مع الحالة، وتنتهي المسرحية بعتاب بين الأبوين والابن حـول موعد عودة الأب، إذ سانـد الابن ما قالته الأم، ورد الأب بخشونـة علـى ابنه بقوله : «كـي تدافع أمك عنك، قد تقول أيّ شيء» .

حوار عبثي يـدور حول الموضوع بمراوغة وهروب مـن المواجهة والبحث عن حلـول وسخرية مريرة من نزعـة التطهر لدى النخـب التي تشكو مـن تشوهات الواقـع المحيط، لكنهـا لا تعمق رؤيتهـا للأسباب، ولا تعـترف بمسؤوليتها عمـا يجري، وتكتفـي بالتشكيك والعدمية .

«إنها هناك» ووهم صراع الأفكار

لوحـة مسرحية ناقـدة، تهجو الغموض والتعصب والعدوانيـة والتفكـير الأحـادي والخـواء.. شخصيـات المسرحيـة بـلا أسمـاء، ثلاثة رجـال وامـرأة، يناقشون الفكـرة وحاملها، وصراع الأفـكار، وانتصار فكرة بعينها دون سواهـا، أمـا الأفـكار المخالفة فينبغـي تدميرها أو إخضاعها، وهـذه نماذج من الحـوارات الهاذية وجملها المقطعة التي تتوهم أنها صراع أفكار :

«**رجـل١** : أعتقـد أننـا ومنـذ وقـت نعيش تفاقمـاً وتراجعاً محسوساً أكثر فأكثر .

رجل٢ : نعم، هذا صحيح تماماً .

رجـل١ : مـاذا تريدنـا أن نفعل؟ لا نستطيـع إلا أن نحني ظهورنا.. ألا ترى ذلك؟

رجـل٢ : لا يهـمّ.. كنت أود.. ولكنهـا ذهبت.. نعم، الإنسانة التي..» .

الإنسانـة هي معاونة الرجل الثاني وشريكته، وبينما كان الرجلان يتحدثان كانت تستمع، ولاحظ الرجل الأول أنهـا لم تكـن ميالـة إلى رأي الرجلـين، ويمكـن أن يكون لديها هنا (أشار بإصبعيه إلى جبهته) فكرتها الصغيرة، وانتبه الرجل الثاني إلى ضرورة إخراج الفكرة المسجونة هنالك، والتدخل ونشرهـا في وضح النهار.. الفكرة التي تجرأت على الهجوم.. حتى ندمرها :

«**رجـل٢** : كل مـا يعارض هذا ضبابـي وغير مفهوم (يهذي) حـين يسيطر عليك نوع من هذا الهوس لا وجود لوسيلـة إلا التخلص منـه.. التفكير بشـيء آخر، مسمار يطرد الآخر، أليس كذلك؟» .

مفاهيم ضبابية ملتبسة لفرض الإذعان واستدعاء المرأة لمعرفة رأيها الخاص :

الرجلان٢ و٣ : يسدّان الطريق على المرأة (بعذوبة مصطنعـة) لا تخافي.. لن تؤذيـك إطلاقاً.. نحن نحبك كثيراً.. تعالي معنا هنا، هناك .

(يجلسها رجل٢ بينهما)

رجل٢ : منذ متى ونحن نعمل سوية؟

امـرأة : (بـدلال) أفضل ألا أحسـب، فهذا لن يعيد لنا شبابنا .

رجـل٢ : إذاً هـاك : في البدايـة عليـك أن تطلبـي المغفرة.. ستعترفين بغلطتك .

امرأة : آه.. هكذا إذاً.. أتساءل كثيراً لماذا؟

رجل٢ : لأجل ما قلته للتو : إنني ما كنتُ لأسمح لك برأي خاص» .

بـين أن يكـون للفرد فكرتـه وحكمـه الشخصي البسيـط ورأيه الخاص وبين التوجس من فكرة الآخر وحكمـه ورأيه هوة سحيقـة، والعنـاد المساند للفكرة الأحاديـة والعصبية التي تستدعـي العدوانية وسحق فكـرة الآخـر وطردهـا هي التـي تنتج الخـواء الذي يتوهـم صاحبه أنه انتصار، وهـا هم الرجال الثلاثة يرددون كجوقة :

«**رجل٢** : صـراع أفـكار، وفكرتنـا بقوتهـا لا بد أن تستطيع..

رجل٣ : نعم.. الانتصار .

رجل٢ : الأفكار كما تعلم جيداً بحاجة إلى حملة كي تصبح متداولة» .

وتتجلـى العزلـة والعصبيـة والأحاديـة في الحـوار التالي :

رجـل٢ : (لرجـل٣) إننـي مسـرور.. فكرتي عندي وفكرتها عندها .

رجل٣ : تسامح؟ أأذعنت؟

رجـل٢ : لا، إني أفكـر فقـط بفكرتـي وحدهـا دون غيرها، ولا أريد لها التذلل أو الاحتكاك المباشر.. ليدعنا الجميع وحدنا أنا وهي» .

حديث أقـرب إلى الهذيان، وحوار يشبه الدوران في حلقـة مفرغة، وتوهم ببلوغ ما هـو حقيقي، في وقت تتجه فيه الحال صوب السقوط إلى عمق العزلة :

«**رجل٢** : (يهـذي) بدأت أفهم للمرة الأولى.. شيء بسيط يقودك إلى هناك.. لم تكن تعتقد بإمكان الوصول إليـه، إلى الأعمـاق العميقـة للعزلـة، في الأقبيـة، وعند لحظـات التعذيب والإعـدام، في اللحظة القصوى تتحرر وتنتشر.. إنها الحقيقة ذاتها» .

«من أجل نعم ومن أجل لا» والصراع بين الواقعية والحلم

يتوغـل النصـ المسرحي في عمق النـوازع النفسية، وبعضهـا يتصـل بالمعنى المـزدوج للألفـاظ بحسب نبرة القول، إذ تتضمن مفردة «جيد» مديحاً أو سخرية بحسب طريقة لفظها .

يـدور الصـراع في المسرحيـة بـين صديقـين، نشـأ جفـاء بينهمـا، وادعـى أحدهمـا أن الآخـر خذلـه حين ذهب إليـه كي يفخر بنجـاح صنعـه، وامتعض حين علق الآخـر بعبارة ممطوطـة : «إنه لجيّد هـذا» ثم كبر الأمر وتحـوّل إلى ملاحقة ودعوى، وجـرى استدعاء للذكريات الجميلـة، وتحليـل للنـوازع العدوانية المكبوتـة، ومشاعر التهديـد المضمـرة، والمخـاوف التي تعيق عـودة العلاقة بـين الأصدقـاء السابقين إلى طبيعتهـا، بينما يحل محل الصداقة هذيان نخبوي .

الشخصيـات ثلاثـة رجال وامـرأة، ويبـدأ الحوار كاشفاً تبدل علاقة الصداقة بينهما :

«**رجل١** : اسمـع، كنت أريد أن أسألك، لهذا أتيت.. كنت أريد أن أعرف ماذا حدث، ما الذي يجعلك ضدي؟

رجل٢ : ولكن لا شيء.. لماذا؟

رجـل١ : لا أعـرف.. يبـدو لي أنك تبتعـد.. لم تعد تتصل بي أبداً.. لا بد أن أتصل أنا دائماً .

رجـل٢ : أنت تعرف أنني نادراً ما أبادر، فأنا أخاف أن أزعج أحداً» .

يبدو التوجس واضحاً، ويستمر الحـوار واستدعاء نظـرة كل منهمـا لنمـط علاقتهمـا السابقـة ولصورتها الحاليـة المريبـة، فبضع كلمات ساخـرة تصنع خصاماً: تباعـد بسيـط أولاً، فتخـلّ، فإجـراءات مـع مواطنـين جديرين بالاحـترام، واستشارتهم بشـأن الحصول على إذن لإعـادة العلاقة إلى طبيعتهـا السابقة، وهنا تتكشف شروخ الواقع :

«**رجل٢** : نعم، قمتُ ببعض الإجراءات .

رجل١ : لدى من؟

رجل٢ : حسناً، لدى من يتمتعون بسلطة إعطاء هذه الأذون.. هم أناس طبيعيون، أناس ذوو حس سليم كهيئة المحلفين في محكمة الجنايـات.. هم مواطنون من المؤكد أنهم جديرون بالاحترام .

رجل١ : وإذاً ماذا قالوا لك؟

رجـل٢ : كان ذلـك متوقعـاً إذاً.. لم تكن حالتي هي الوحيـدة والحالة هـذه.. كانت هناك حـالات أخرى من النـوع ذاتـه، بين آبـاء وأبنائهم، بين إخـوة وأخوات، بين أزواج وأصدقاء» .

ويتحول التوجس إلى إصدار أحكام قيمة، وإلى عمل في الكواليس واتهام يستدعي الاعتراف به أو تقديم حجج مقنعة لنفيه، والبحث عن مفردات تقلب المعنى أو تفسره بطريقـة مخففـة، أو استدعـاء أنـاس من الجـيران كي يكونـوا بمثابة محلفين كي ينظـروا في الدعوى ويصدروا حكمهم فيها .

يستدعي رجل٢ رجلاً وامرأته من الجيران، ويعرض المشكلة أمامهما، ويشعر أن كل عبارة فخ :

«**رجل٢** : ولكـن أين كنا في الحديث؟ نعم، إنه هذا، لقد قاله لكما : أنا دائماً على الهامش.. هو من عنده وأنا من عندي .

امرأة : هذا طبيعي جداً.. لكل حياته، أليس كذلك؟

رجـل٢ : حسنـاً، تصـوري أنه لا يحتمـل ذلك، فهو يريـد بكل قـوة أن يجذبنـي إلى هناك لعنـده.. يجب أن أكون هناك معه وألا أتملص من ذلك.. نصب لي شركاً.. قرر وضع فخ .

الجميع : فخ؟

رجل٢ : لقد انتهز فرصة .

امرأة : (تضحك) فخ فرصة؟!

رجـل١ : لا، لا تضحكـي، إنه يتكلم بجدية، أؤكد لك ذلك.. أي فخ؟ قل لنا» .

أبـدت المـرأة استغرابها مـن الاضطـراب الشديد للرجـل الثـاني، ولم يفهـم الرجـل الثالث الـذي استمع بصحبة المرأة إلى المرافقين أنه فهم الكثير حول موضوع الخـلاف، فاقترح الرجـل الأول أن يترك الجاران الأمر، وأنه سيتدبره :

«**رجل١** : (بهدوء) أتعتقد حقاً إذاً أنني حين حدثتك عن التوصية بك كان عبارة عن فخ أنصبه لك؟

رجـل٢ : أنت تنصب لي واحـداً الآن على كل حال.. أرأيت؟ لقد وجداني (الرجل والمرأة) معتوهاً» .

إن مفردات «تكبر-سعادة-فخ-فرصة-فشل» تفسَّر بحسـب الحالـة النفسيـة للسامـع، وتستدعـي حكايات الأطفال وأشعار فرلين لإظهار ثقافة المتحاورين :

«**رجل١** : كنتَ غيوراً .

رجـل٢ : هذا ما تريده تمامـاً، وهذا ما تبحث عنه، أن أكـون غيوراً.. لست غيـوراً، لم أحسدك، إذاً لن تكون السعـادة الكاملـة المعترف بهـا التي تستحـق كل الجهود والتضحيـات؟ لا؟ حقاً؟ كانت هنالك إذاً مختبئة في عمق الغابة، أميرة صغيرة .

رجل١ : أية غابة؟ أية أميرة؟ أنت تهذي .

رجـل٢ : بالتأكيـد أنـا أهذي.. مـاذا تنتظر كي تذكّر الناس بذلك؟ استمعوا إليه.. إنه في هذيان تام.. أيـة غابـة؟ ولكن نعم أيهـا الطيبون، غابـة الخرافة، إذ تسـأل الملكة مرآتهـا : «هل أنـا الأجمل؟ قولي لي» فتجيـب المرآة : «نعم، أنت جميلة جـداً، ولكن هنالك كـوخ في عمق الغابة تسكنه أمـيرة صغيرة أجمل منك بكثـير» وأنت كهذه الملكة لا تطيـق احتمال وجود شيء مخبأ في مكان ما» .

ويستدعي في الحوار بـين الرجلين تأثير المكان والحيـاة البسيطـة الهادئـة علـى نفوس النـاس، وأشعار فرلين، ويحضر هنا اتهام مضاد من الرجل الأول بـأن صديقه هو الذي يحـاول جذبه عبر ذكر الأماكـن والأشعـار ووضـع الكلمـات بـين قوسين، وإحساس الرجل الثاني بالتكبيل والسجن في شعبة الشعراء، أو الذيـن يوضعون بين هلالين مزدوجين ويكبّلون بالحديد :

«**رجـل١** : أشعر أننا نقـترب.. هناك مشهد بالذات مـن الممكـن أن تكـون نسيتـه حدث يـوم تسلقنـا حاجز الإكران في الدوفينيه.. أتذكر؟

رجل٢ : نعم، بالتأكيد .

رجل١ : كنا خمسة، نحن الاثنان، وصديقان ودليل، كنـا في طريق النـزول من جديد، وفجـأة توقفت وأوقفت الشلة كلها، وقلت بنبرة معينة : ماذا لو توقفنا للحظة كي نتطلع؟ هذا مع ذلك يستحق المشاهدة .

رجل٢ : هل قلت هذا؟ هل تجرأت؟

رجـل١ : نعم، واضطر الجميـع للتوقف.. كنا هناك ننتظر في وقت كنت تتأمل فيه .

رجل٢ : آه، نعم، تذكرت.. رغبت وقتها أن أمتلك .

رجـل١ : أنا أيضاً والآخـرون جميعهم لو استطاعوا التكلم لاعترفوا بأنهم رغبوا في دفعك إلى الهاوية» .

يستمر الحوار والدوران حول سبب الجفاء والتوجس الذي أيقظ نزوات عدوانية .

يوضح الرجل الثاني لصديقه السابق أنهما الآن في معسكرين متصارعين وكأنهما جنديان، كل منهما في جانب يعادي الآخر، فيسأل الرجل الأول عن اسمي المعسكرين فيرد الثاني : «الأسماء من اختصاصك، أنا لا أعرف» ويسمي الرجل الأول معسكره بأنه معسكر المكافحين بكل قواهم والخالقين للحياة الحقيقية، فيرد الثاني : «لم يتبقَ لي إلا معسكر الفاشلين، ثم ينعطف الحوار إلى المقارنة بين العمل والتعيّش والخوف والشك وبين أن يكون المرء مدعوماً أو مراقباً ومتهماً .

ويتوصل الاثنان في نهاية المطاف إلى حل هو أن يقدما طلباً لكليهما إلى لجنة المحلفين، وقد تكون هناك فرص أكثر، ويشكك الرجل الثاني بجدوى المحاولة، ويتخيل رد الفعل الذي يشير لدى اللجنة إلى وجود صداقة كاملة بين الرجلين، فكيف يتبادل الاثنان الاتهامات؟ وكيف يقطعان صلتهما من أجل نعم أو من أجل لا؟

حوار بين التصورات ومظاهر التوجس لرجلين لم يعد بينهما حوار أفكار ودفء في العلاقة وتفهّم لتشوش المشاعر أو اهتزاز القناعات، وهو يعكس تغيرات عالم محيط مهتز، تشوهاته صادقة، ونخبه مترددة، ومشكلاته البسيطة تضخمها الهواجس فتزيدها تعقيداً وغموضاً، فيجد القارئ والمشاهد للعرض المسرحي أنه أمام شخصيات غريبة الأطوار، وهامشية .

البناء الدرامي

يرتكز اهتمام ناتالي ساروت في بنائها الدرامي على الأصوات والتوتر والتكثيف والسخرية الناعمة وتقطيع الجمل والتراكيب المفتاحية المكررة والصور المستعارة، فالشخصية لا تقدَّم باسم أو بهيئة أو بسيرة سابقة، بل بصوتها ونبرتها، ويجري تأويل الكلمات التي تنطقها في الحوار على المسرح دون توقف عند الكلمات بمعناها اللفظي، ويجري تضخيم أي خطأ أو استفسار أو تفسير كي يتحول إلى تهمة، ففي مسرحية «يتّا» تتعقد الأمور وتتأزم بسبب شخصية تضيف حرفاً صوتياً إلى الكلمات المنتهية بـ «ية» فتغدو «رأسماليتا» «رومانسيتا».. حتى الصمت يغدو وسيلة تعبير واحتجاجاً على تأويل الكلمات وتضخيم الاعتراف بأخطاء صغيرة وتصعيد الموقف إلى درجة الخطر، وأي تغيير في النبرة أو نطق ممدود لحرف في كلمة أو يغدو باعثاً على القلق مثل جملة «إنه لجيّد هذا» في مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا» .

والتوتر عنصر مهم في تنامي الحدث وتشويق القارئ والمتفرج إلى التفاعل والتوقع ومعرفة اللحظة التي يُحسم فيها الصراع وتكشف فيها البواعث الظاهرة والخفية التي عقدت خيوطه، وكلما كانت الأسباب واهية ومفاجئة لطرف فإن الطرف الآخر يدعم حجته باستعادة ذكريات بعيدة أو مواقف أو إشارات لقصائد، وعبر هذا التنقيب في الذاكرة المكبوتة تبرز ملامح الشخصية وعُقدها وازدواجيتها وسماتها الرئيسة .

والسخرية الناعمة التي برعت ساروت في استخدامها تطل من كل عبارة وكل وقفة في الحديث، ومن كل تكرار، وهي سخرية من نمط في العيش والتفكير والنظرة إلى الدور وإلى مغزى الفعل والدور، وهي تهجو شريحة تعرفها جيداً وتنتمي إليها وتكشف ادعاءها وضيق أفقها وعجزها، ولا تركز على شخصية بعينها، وتبلغ السخرية حد الاتهام وعرض القضية على هيئة محلفين شعبية في مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا» .

وتقطيع الجمل والوقفات المفاجئة واستخدام التراكيب المكررة وسائل فنية تمكنت المؤلفة من خلالها من إضاءة اهتزاز الشخصيات وهشاشتها الداخلية وغموضها وخشيتها من استخدام أية مفردة إضافية ضدها، فأية إضافة قد تكشف تورطها وضعفها .

في مسرحية «الكذب» يجري الحديث عن الخوف الذي يفضي إلى الكذب، ويمثل جاك دور صديقهم إدغار الغائب الذي يدّعي أنه شارك في مقاومة الاحتلال النازي لفرنسا، ويفاخر بذلك، مع علمهم بأنه يكذب :

«**روبير** : (لجاك) إذاً ابدأ بإدغار، هيا، ابدأ، اتخذ حالة التواضع .

جولييت : والصراحة الشديدة، أما أنا فما إن أبدأ بالتفكير به حتى أصبح مريضة» .

وتدخل الشخصيات في تمثيل مسرحية داخل المسرحية عبر تحديد دورها من أحاديث إدغار الغائب، والتصريح بخوفها من الإشارة إلى كذب الآخرين، أو انكشاف عجزها إبان الاحتلال، ويجري التلفظ بتفاهات تكشف هشاشة الشخصيات شبيهة بشخصيات فلوبير الذي جهد دائماً في أن يقلب العبارات رأساً على عقب مثل «الصمت ليس علامة الرضى» أو الوقوع في فخ العدمية مثل الحوار التالي في مسرحية «الصمت» :

«**رجل١** : (حزيناً) لا، أترى؟ هذا لا ينفع.. كل التضحيات دون جدوى، نشعر بألم .

امرأة٤ : نعم، أجد أننا نشعر بألم أكثر مما سبق .

امرأة١: هذا صحيح.. أرغب بالرحيل.. في النهاية أريد الذهاب.. يتملكني القلق .

امرأة٢ : إحساس.. أنا أيضاً .

امرأة٣ : كالوحدة .

امرأة٤ : ربما أشعر بأمان أكبر، أقل خذلاناً، حتى على جزيرة مهجورة .

امرأة١ : وكأنني أصبحت فارغة.. كل شيء قد امتُصّ» .

واستخدام التراكيب المفتاحية المكررة والصور المستعارة يوظَّف كي يزيد من بؤس الحال، ففي مسرحية «هذا جميل» يصعب على الأبوين النطق بتركيب «هذا جميل» لدى رؤية ابنهما المعوق يلعب بالرسوم المتحركة، وتحاول الأم حثّه على ترديد جملة بعينها كي تساعده على ملاحظة نجاح ابنه في اللعب :

«**هي** : ردد ورائي : «كل الناس يفعلون ذلك، كل الناس يقولونه، كل الشباب سواء، نحن ككل الناس .

هو : (بصوت رخو) كل الناس يفعلون ذلك.. كل الشباب .

هي : كل الشباب يفضّلون الرسوم المتحركة الهزلية .

هو : كل الشباب يفضّلون .

هي : (قاسية) هيا.. الرسوم المتحركة الهزلية» .

هذه اللوحة والتدريب المؤلم والتعود على قول أشياء غير حقيقية تشير إلى ازدواجية قاسية.. وفي الحوارية بين الملكة ومرآتها في مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا» تسأل الملكة مرآتها : «هل أنا أجمل من على غابة الخرافة؟ قولي لي» ويأتي جواب المرآة مجاملاً وصادماً في الوقت نفسه : «نعم، أنت جميلة، جميلة جداً، ولكن هناك في عمق الغابة أميرة صغيرة أجمل منك بكثير» .

ويضيف رجل٢ رداً على صديقه الرجل١ الذي يتهمه بأنه يخبئ شيئاً ما ضده، فيقول له : «أنت كهذه الملكة، لا تحتمل وجود شيء مخبأ في مكان ما» .

ساروت شاهدة عصر

هل أكملت ساروت أغنيتها؟ وهل كان المسرح بالنسبة إليها وقفة تأمل بين مغامرات الشعر والرواية؟ ومن أجل أي شيء خاضت حربها وغوصها في الشروح السرية للنفوس؟ وهل أثرت بمبدعي فرنسا وأوربا الذين اهتموا بتجاربها وقدموا أعمالها للقراء وأخرجوا مسرحياتها لعشاق المسرح؟

ساروت شاهدة على عصر مضطرب، وهل هناك أقسى من أن يعيش المرء مأساة حربين عالميتين واحتلال بلده في الحرب العالمية الثانية وتشتت مثقفيه بعد أن كانت فرنسا منارة أوربا ثقافياً؟ لقد خاضت حرب الكلمات وحرب الإضحاك دفاعاً عن الحقيقة، وهجت مظاهر الازدواجية والعزلة والعدمية التي سادت بعد الحرب الثانية، وشهد لها عديدون بالسخرية البارعة وطلاوة العبارة، ورأى بوسكيه أنها تمثل –بامتياز– الطراز الأول من الكتّاب .

هذه الدراسة تحية للذكرى العشرين لرحيلها، ولأولئك الذين وقفوا ضد الحرب وضد النازية، وساندوا مقاومة المحتل، ودافعوا عن الحقيقة، وفضحوا الزيف ودانوا استعمار الشعوب من أدباء فرنسا الكبار .

أمنيات صغيرة جداً

محمـــد خوجـــة

اللوحة الأولى

دمية فـوق أرجوحة، معلَّقة في الأعلـى تتأرجح وهي مصحوبـة بضحـكات ومناغاة طفل صغـير.. بقعة ضوء مسلطـة على شـاب وفتـاة ينهضـان ويرقصـان رقصة فـرح، ويستمر الرقص وسط موسيقى يتدفق منها الحب والفرح حتى يسقطا حباً .

الجوقـة* : أحتضـن العصـر الـذي يأتـي وأمشي جامحـاً مشيـة ربان وأختط بـلادي.. اصعـدوا فيها إلى أعلـى ذراها.. اهبطوا فيهـا إلى أغوارها.. لن تروا خوفاً ولا قيـداً كأن الطير غصن وكأن الأرض طفل والأساطير نساء وحلم .

(فجأة يسقط مـن الأعلى فوق رؤوس الجوقة حذاء كبير.. إظلام)

لوحة ثانية

خشبـة المسرح عاريـة تماماً.. وسـط الظلمة توضَّع برميـل يعلوه الصـدأ بخطوط سـوداء فاحمـة وشيء ما يتحـرك بداخلـه.. نسمع أطـراف حديث مـا، ثم يتطور الحـوار إلى صراخ وسبـاب وشتائم ويخـرج رجل وبقايا النفايات تزين رأسه وكتفه.. الرجل بلا ذراعه اليمنى .

الرجـل : (بصـوت عـالٍ) قلـت لـك ألف مـرة لن أستطيـع النـوم والضجـة تحاصرني في جحـري المقرف هـذا (يخرج عقب سيكارة ويشعله ويبـدأ بالسعال) تفوه (صمت) هـذا الدخان سيء جداً (متذكـراً) أذكر ذات مـرة أنني كنتُ في الحديقة العامة جالس في طرف المقعد أتأمـل النـاس ولا أعلـم كيـف لفت نظـري ذاك الرجل، رجل ذو هندام أنيق، ولكنه (متذكراً) أجل، كان متوتراً، وأعتقد أن هذا هو مبعث اهتمامي به دون الآخرين.. قلتُ في سرّي لـن يطفئ نيرانه الملتهبة سـوى سيكارة.. أجل، ربما، الآن، الآن سـوف يخرج علبة مارلبورو ويأخذ نفساً عميقاً يطفىء لظاه، ثم يرميها لأنه كان ينفث ناراً (يقلد الرجـل بإيقـاع سريع) لا، لا، لن أعـود إلى البيت، لا، لا، هـذا ليس بيتاً.. إنه مأوى أو ملجـأ للأيتام.. ابنتي أرملة وأربعـة أولاد هم من أصبح البيت بيتهـم وأعز.. أن تأتي ابنتي الكبرى وتحتل البيت ومعها خمسة أولاد أشقياء فلا وألف لا.. ماذا؟ نعم، نعم (يصمت) نعم، طردها زوجها مـن البيت متحججـاً بأن راتبه الشهـري لم يعد يعيله مع الزوجـة والأطفـال الخمسـة (بسخرية) الأطفـال.. ما السـر في هذا الجيل الـذي يصعد فوق عيوننا؟ جيل جُبل من فعـل شياطين، بل إن الشيطان يستجير منهم (بألم) آه.. وكانـت الطامة الكبرى بـأن هجم ابني (يكاد يبكي) ابنـي الوحيد.. أقصد الذكر الوحيد بين أخواته.. ماذا؟! مـاذا؟! حجـز المصرف علـى بيتـك؟! آه.. لأنك عجزت (وكأنـه أمامه) عن سـداد القسط الشهـري بعد تراكم خمسـة أقسـاط (يخرج عقـب سيكارة ويدخنـه.. يغرق بضحـك هستيري) تفـوه على هذا الزمـن الرديء الذي لا يقيـم وزناً للرجال الأفاضل (يقـرع البرميل) لا توجد كسرة خبز من عشاء البارحة .

(تطل امرأة من فتحة البرميل وكأنها هيكل عظمي)

المرأة : (تتنهد) آه.. آه.. (بحسرة) آه .

الرجل : على ماذا؟ أم من ماذا؟

المرأة : ذكَّرتني...

الرجل : (مقاطعاً) بماذا؟

المرأة : (بالعامية) سقى الله أيام كنا نأكل في اليوم الواحد ثلاث وجبات (تعود إلى داخل البرميل) .

الرجل : تحسرتِ كثيراً دون أن تجيبي .

المرأة : (تطل) لن أقول لك البارحة أم قبلها أم.. لم يكن العشاء ضيفنا الرابع، فتذكَّر آخر مرة أحضرتَ عشاء لنا .

الرجل : هل الذاكرة بدأت بالياس فعلاً؟ أطرق باب الذاكرة فيتداخل اليوم بالشهر بالسنة.. آه ثم آه من أحلامي المكسرة.. أحلم ببيت يحجب عني زرقة السماء فأخرج من هذه الدنيا بهذا (مشيراً للبرميل) .

المرأة : هل الثرثرة هي السلاح الوحيد الذي تتقنه؟

الرجل : لغة هذا الزمن الأجوف .

المرأة : وإلى متى ستبقى صدى لهذا الزمن (يغرق بالضحك.. بتوتر) لم أقل دعابة حتى تضحك بهذا الشكل .

الرجل : (وهو يضحك) قال (بحزم) جدي ذات مرة : من ليس له في الأرض ضريح.. ونهاني عن السفر .

المرأة : هذا الزمن يعيد تشكيل الخرائط كما يريد.. لا تنس بأننا تركنا في بلدك برميلاً آخر .

الرجل : (يستهزئ) إياك أن تنسي ولو لحظة واحدة...

المرأة : (مقاطعة) أنسى؟ أنسى ماذا؟

الرجل : بلدك ليس بأفضل حال، أم نسيتِ ذاك البرميل الأحمر الذي علاه الصدأ؟

المرأة : قالت النسوة في بلدي : هناك من لا يستطيع إحضار أحمر الشفاه لامرأته.. هو رجل عاقر .

الرجل : المرأة ذات الابتسامة البلهاء التي تخفي خلفها أسنانها السوداء هي الأخرى عاقر .

المرأة : (تدخل إلى البرميل بسرعة وتخرج منه ورقة بيضاء) هاك هو.. خذه.. إذا كان هذا هو الذي يربطني بك فخذه ومزقه (ترميه بوجهه) .

الرجل : (يتناوله) وهل أستطيع أن أمزق طفلي الصغير الذي يساكننا الشقاء؟

(يتجمد المشهد عليهما، وبإيقاع كئيب يرقصان بطريقة جنونية إلى أن يسقطا أرضاً.. يسحب الرجل بقايا ورد ويبدأ بنثرها عليها وسط ضحك وبكاء بشكل هستيري)

المرأة : أليست هذه الورود.. الـ..

الرجل : (يقاطعها) سرقتُها من حفل افتتاح ذاك المحل الكبير عند ناصية الشارع .

المرأة : هو ابن كلب .

الرجل : هو كلب.. بثمن تلك الباقات الكبيرة نصرع الجوع لمدة عام كامل .

المرأة : ولكنك عاجز عن أن تصرع شيئاً، أي شيء .

الرجل : (بتهديد) أنا؟

المرأة : الهياكل العظمية المتحركة بشكل ممل ورتيب مصروعة لا صارعة .

الرجل : (بألم) آه من الجحيم بدونك، وآه ثم آه من الجحيم معك .

المرأة : (كأنها في حلم) البحر (تصمت) .

الرجل : (يشاركها الحلم) البحر مستودع لذكريات العاشقين الفاشلين .

المرأة : واليائسين .

الرجل : آه كم البحر رائع.. هو حلمٌ بامتلاك هذا الأفق لا منته.. أحلم برؤية البحر.. ربما أموت ولا أصل البحر (يشدها) تعالي نحلم بالبحر للمرة المليون.. ربما..

المرأة : (وهي تبعد يده عنها) نموت ولا نصل إلى البحر (بنزق) لماذا نكسر ابتسامتنا بالحلم؟

الرجل : لا بأس أن نزين حياتنا القاتمة بالحلم .

المرأة : وهل يمكن للحلم أن يكون بعيداً عن وجبة طعام تخرس معدتنا الخاوية وقطعة قماش تستر حزننا؟

الرجل : أجل، أجل، أنتِ محقّة فيما..

المرأة : (تقاطعه بتوتر) الحلم ميناء لمن يعيش خارج أسوار الحياة .

الرجل : حاولتُ، حاولتُ أن أعيش الحياة (ملوحاً لها بكمّ القميص) فبترت ذراعي .

المرأة : ذراعك توعدت، هددت، فبترت، ولكن للأسف يا عزيزي لم تفعل .

(الرجل يتذكر.. إظلام)

اللوحة الثالثة

جو كئيب.. الحذاء في الأعلى يهبط كثيراً وكأنه مهيمن على الفضاء.. أصوات تصرخ وتتألم، والرعب سيد الموقف .

الجوقة : متدثراً بدمي أسير، تقودني حمم ويهدينى ركام بشر تموج حشودهم.. طوفان ألسنة لكل عبارة ملك وكل فم قبيلة وأنا الذي نبذتْه كل قبيلة .

رجل : (وهو يمسح شعره بنعومة) وجِدَت اليد لتفعل خيراً لنفسك ولمن حولك، لتأكل وتشرب وتعمل وتنتج لأن اليد هي الحبل السري لإنجاز أي شيء خيّر لك ولأهلك، أما أن تتحول إلى سلاح رخيص تهدد به نفسك والآخرين فلا وألف لا، ولهذا سنريحك من عبئها (يبترها فيصرخ ألماً) .

(إظلام)

اللوحة الرابعة

الرجل : (يعود كما كان) تصوري لو أن عقلي الصغير (ينفجر ضاحكاً) فكر، أتسمعين؟ فكر (يغرق بالضحك) ولكنني لست أحمق لأغامر بعقلي بشكل مجاني .

المرأة : إذاً عقلك العبقري أرشدك للتسول.. بئساً لك من عقل أحمق .

الرجل : أنت أكثر تواطؤاً منهم .

المرأة : أنا؟! أنا؟!

الرجل : ألم تتهميني بالعقر؟ عاقر الرجولة لا ينجز شيئاً (يتألمان) ما فعلتِه أنك غرزتِ إصبعك في عمق الجرح .

المرأة : وجرحي نازف، بل (بإصرار) هو جرحنا الذي ينزُّ حقداً وألماً .

الرجل : (يضمها بحنان) تعالي لنبني عالماً آخر..

المرأة : (مقاطعة) كيف؟

(إظلام)

اللوحة الخامسة

يتحول المشهد إلى قصر كبير.. الرجل والمرأة يرقصان على أنغام موسيقى عالمية وهما يرتديان أفخم الثياب.. الجو جو فرح .

الرجل : (وقد أُرهق من الرقص) لقد حجزتُ تذكرتَي سفر إلى باريس .

الامرأة : (منهمكة بالرقص) مللتُ باريس .

الرجل : إذاً روما (المرأة تتابع الرقص وترفض برأسها) أو لندن (المرأة ترفض برأسها) بروكسل.. أو واشنطن .

المرأة : لنبحث عن شاطئ ما لم تلامسه أجسادنا بعد .

الرجل : ها أنتِ تحرجينني بصعوبة الأسئلة .

المرأة : آه.. ذكَّرتني.. في نيويورك سوف يقام على.. على بورتريه لـ.. لـ.. سلفادور دالي..

الرجل : ابحثي لنا عن تقليعة جديدة .

المرأة : مالك؟ أتحفني بما عندك .

الرجل : منذ متى وأنتِ مهتمة بأشياء سخيفة كهذه؟

امرأة : هي محاولة للخروج من الملل .

(ظلام)

اللوحة السادسة

يعود الرجل والمرأة إلى ما كانا عليه .

الرجل : هؤلاء سوف يموتون من التخمة والترف .

المرأة : لا تنسي بأنه أفضل من الموت قهراً .

الرجل : تعالي نهرب إلى مكان آخر .

المرأة : والى متى سنبقى دائمَي الهرب؟

الرجل : حتى نجد مساحة صغيرة من هذه الأرض نقف عليها .

المرأة : لا تبالغ بأحلامك .

الرجل : (يطير صوابه) ماذا تقولين؟! لمَ تصرّين على أن أفقد اتزاني؟

المرأة : لا، لكنها الخشية بألا تحصد سوى مساحة قبر في أحسن الأحوال.. ألم نترك جيفة عفنة في العراء؟

الرجل : (يهزها بعنف) كفّي عن كسر الأشرعة.. كفّي يا..

المرأة : (وهي تصغي جيداً) وكأنني أسمع وقعَ خطى مريبة .

الرجل : تخلّي لحظة واحدة عن وسواسك (يهزها) حذرك مرهق، مرهق جداً .

المرأة : هل تراك نسيتَ المليشيات المسلحة التي تطارد المشردين؟

الرجل : تقولين تطارد؟! مرحباً بهم.. إنهم يقدمون لنا خدمات السفر مجاناً .

المرأة : ولكن هذه الخطوات لا يمكن أن يكون مبتغاها الطرد فقط .

الرجل : أتعنين..؟

المرأة : (مقاطعة بخوف) في بلد ما من أميركا اللاتينية يطاردون الأبناء غير الشرعيين بطريقة حضارية .

الرجل : أتقصدين..؟ (يصمت) .

المرأة : نعم، أقصد يقتلونهم وكأنهم كلاب ضالة.. أسمعت؟ (يركض وتُخرِج الرضيع من البرميل) لمَ حملتَ الصغير؟

الرجل : لنهرب بسرعة (إيقاع خطوات) .

المرأة : (وهي تنظر نحو البعيد) ربما فات الأوان .

الرجل : (يصرخ) لم كل هذا العنف؟ لم كل هذا العنف؟ (وهو يضم صغيره بعنف) لا أعتقد.. بل لا يمكن أن يخطر ببالي أنه في هذه الأرض من يتجرأ ويشهر سلاحه في وجه ملاك، نعم، ملاك يفرد جناحيه من طهر وبراءة .

المرأة : هم لن يتوانوا عن ارتكاب أحطّ وأفظع الجرائم وبوحشية قصوى، بل ودون أي رادع .

الرجل : (يضمه بقوة) لا.. لا (يصرخ) بل، وربما هو المستحيل .

المرأة : (تقاطعه) عن أي مستحيل تتكلم؟

الرجل : مستحيل أن ينفرد أحد باغتيال هذه البراءة (وهو يلاعبه) أنظري ملاك رائع .

المرأة : (في سرّها) لا أعلم لماذا يصر أن يموت وهو ساذج .

الرجل : كفّي عن شتمي بسرّك .

المرأة : لم يعد مهمّاً (نسمع صوت وقع أقدام) لقد فات الأوان .

الرجل : (وهو يضمه لصدره) لا، لن أسمح لأحد أن يمس شعرة واحدة من.. لا.. لن يقترب (يصرخ) أحد منه.. ساعدي الأخرى ما زالت تحمل قدراً كبيراً من الشجاعة والقوة (للصغير) حبيبي، لا تخف، فساعدي قوية (وهو يضمه بعنف وحب) صغيري، ملاكي (دون حراك) حبيبي، قرة عيني، بُنيّ، الآن سنهرب نحو البحر.. بُني، مالك؟ هيا، ابكي قليلاً.. اصرخ قليلاً.. لا، لا تقل بأن موعد نومك قد حان الآن، فليلنا طويل، طويل.. أرجوك، أتوسل إليك.. صمتك قاتلي، ولهذا أملأ الدنيا صخباً وضجيجاً، ولكن إياك ثم إياك أن تصمت.. أصرخ بوجهي.. مارس ما شئت من طيش وشقاوة الملائكة، ولكن (يبكي) لا تصمت.. أعد لي روحي .

(تقترب المرأة منه متوجسة، ثم تبكي بعد أن تأكدت من موته)

المرأة : لقد قتلتَه بخوفك وجبنك .

الرجل : بل أنتِ من فعل هذا .

المرأة : (تبكي بأسى) أنا.. أنا.. (بمرارة) هل نسيت كم حرضتُك كي تدافع عن نفسك وعنه؟ والآن تريد أن تخلع عليّ ثوب القاتلة؟

الرجل : نعـم، أنـتِ القاتلة، القاتلـة.. أنتِ الذئبة التي خنقتْ صغيرَها بحجة الدفاع عنه .

المرأة : ما قلته هو حقيقة ما تصرفت.. إنه ابني قبل أن يكون ابنك.. في أحشائي هذه غازلني وشاكسني تسعة (تتلمس بطنها) أشهر.. هنا ساحته المحببة، ملعبه ذو الفضاء الواسع.. كان يتم لعبته الرائعة .

الرجل : (بمرارة) أعذرني يا ملاكي (يبكي)

المرأة : (ساخرة) أيعذرك لأنك لم تلبّ رغبته بشراء قطعة حلوى؟ أم..؟

الرجل : (وكأنه لم يسمع) أعذرني لأنني عاجز، أعذرني لضعفي وتخاذلي.. سورتك بالموت لأنني خائف، والخوف يا قرة روحي جعل رجولتي معطوبة، بل مخصيّة.. الخوف اقتلع لساني (صوت وقع أقدام) ولكن لا.. لا .

المرأة : الخوف هو مقتلنا، هو المقصلة التي تجز أعناق صغارنا .

الرجل : (غير مصدق) لا.. لا (بألم وحقد) لقد مات حلمي.. نعم، لقد أعدموا حلمي بأعصاب باردة .

المرأة : نعم (مشيرة لصوت وقع الأقدام) لقد اغتالوا مستقبلنا.. لقد داست روحه بكل صلف وغرور.. نعم، إنها الأحذية اللعينة (تبكي) .

الرجل : (يقدم لها الطفل) أنظري، أي ملاك صغير نائم.. نعم، لقد نام بهدوء بعيداً عن أعين الشياطين.. يبدو أن للموت وجهاً آخر .

المرأة : أتريد..؟

الرجل : (يقاطعها) لأعزّي نفسي، ولكن يبدو أن للموت قدرة خارقة على وقف نزيف الألم والخوف .

المرأة : لا تقل لي بأنك وهبتَ له الموت رأفة به ومن أجل عيونه السود .

الرجل : يا امرأة، يا امرأة، ارحمي حزني ووجعي .

المرأة : ومن ذا الذي يرحمني؟ من ذا الذي يسحب النصل الغائر في قلبي؟ من يخفف ويمسح عني الحزن الأبدي؟ من؟ من؟

الرجل : لم لا يقدم كل واحد منا للآخر العزاء؟

المرأة : (بحدّة) لن أقبل العزاء من قاتل ابني حتى..

الرجل : (مقاطعاً) أنا أبوه .

المرأة : حتى لو كنتَ أباه.. الأبوة أن ترعى وتدافع عن طفل غض لم يرتكب إثماً حتى يُقتل (تبكي) .

الرجل : ها أنتِ تحرقين آخر مسافة تجمعنا .

المرأة : ربما لا أريد القصاص منك، وربما أن معرفتي بالقاتل الحقيقي.. ليذهب كل واحد منا باتجاه .

الرجل : قبل أم بعد أن ندفن حلمنا؟

المرأة : (يائسة) إذا عبثت الريح بأحلامنا فليس..

الرجل : تباً للريح التي ترسم مصائرنا بشكل جنوني .

المرأة : لا تسأل الريح عندما ترتهن لها .

الرجل : إذاً؟ (يبكي) .

المرأة : لنفترق قبل.. (صوت وقع الأقدام يعلو ويعلو) أن تسحقنا هذه الأحذية (تحاول الهروب) .

الرجل : مهلاً قليلاً .

المرأة : ماذا تريد؟

الرجل : لنحترم قليلاً قدسية الموت .

المرأة : الشاة المذبوحة لا يضرها سواء رميتها بالعراء أم أضحت رهن أنياب الكلاب لتنهشها .

الرجل : إذاً (وهو يضم صغيره وصوت وقع الأقدام يعلو) ليحمل كل واحد منا جرحه ويهرب ودون وداع .

امرأة : لا وقت .

(يدخل رجال مسلحون ونرى الرجل والمرأة وقد همّا بالمقاومة.. يتجمد المشهد على هذا والطفل بينهما)

الجوقة : شجر ينحني ليقول وداعاً.. زهر يتفتح، يزهو، ينكس أوراقه ليقول وداعاً.. جسد يلبس الرمل، يسقط في تيهه ليقول وداعاً .

---

*أشعار الجوقة للشاعر أودونيس

انتهت

حتى أنت يا مدى!

مونودراما

أمينة حنّان

إضاءة خفيفة جداً وقريبة من الظلام.. تتدلى من السقف خمسة أشرطة معقودة الرأس كأنها مشانق، وفي الوسط حبل ينتهي بحزام بنطال رجالي معقود، وإذا فُرد يمكن أن يصير أرجوحة طفل في المهد.. كل الأشرطة خارجة من طاولة مقلوبة تتدلى من السقف وعليها كؤوس شراب مقلوبة ملتصقة بالطاولة، إضافة إلى أوراق الشدّة.. في جوانب المسرح باب ملتصق بالسقف، ويد الباب في الأعلى، وهو بعيد المنال عن الأرض.. ثلاثة نوافذ زجاجية ملتصقة بالأرض.. في البداية جميعها مغطاة بالستائر.. خزانة كبيرة مليئة بالأحذية.. ببغاء في قفص معلّق.. كلب محنّط على الأرض.. لوحة لامرأة عجوز على الجدار وعلى عينيها نظارات للقراءة.. ساعة جدارية تدق بين الحين والآخر.. في صدر وعمق المسرح شاشة إسقاط ضوئي وتحتلها باستمرار صورة غزال يعدو في البراري، شفاف زجاجي أزرق فاتح اللون، تتشكل أوضاعه وحركته والبراري التي يتواجد فيها مع صيرورة المسرحية.. كل شيء يوحي بعالم مقلوب.. إظلام .

الفتاة : القمر بعيد وغال، ولكي يصبح صوتك جميلاً وتغنّي هذه الأغنية لحبيبك عليك أن تقوم بجراحة لحنجرتك وحبالك الصوتية (صمت قصير) جميل أن يصبح المرء مطرباً يغنّي لنفسه وحبيبه (تغنّي) حبيبي بدو القمر والقمر بعيد.. ستعجب بصوتي يا مدى، أيها الموسيقي الحر، وسأظل أغني لك حتى تعود وتذيقني طعم الحرية ثانية (تتدلى صنارة صيد معلّقة بها تفاحة وتحمل العديد من أصابع ليزرية ملونة : أزرق، أحمر، فوسفوري، تغريها فتحاول قضمها، تعلو وتهبط، ولا تنال منها غير اللمس) مدى، مدى، هات التفاحة يا مدى.. سياطهم أكلت لحمي (صمت قصير) لماذا تركتَني مع أول معركة وهربت؟ لماذا هربت وتركتَني ألوك أحذية ذكور العائلة كلها؟ هل حقاً تخليتَ عني أم أنهم أجبروك على الهرب؟ أما كان عليك أن تصمد معي؟ آه.. تكلم يا مدى (تلتفت نحو الببغاء وتخاطبه) تكلم أيها الببغاء، أرِح قلبي وسأحررك من هذا القفص اللعين.. مدى لم يتخلَّ عني، أليس كذلك؟ إذاً سأنتظره ولو لآخر العمر (تنظر باتجاه لوحة جدتها) جدتي، قلتِ لي عليكِ الزواج به رغماً عنك بعد فعلتك الشنيعة، لكنني لم أفعل شيئاً سوى أنني أحببت (تضع نظارات جدتها وتتكلم بلسانها) اصمتي.. أتودّين أن يذبحك أخوك؟ ألستِ خجلة مما فعلتِه؟ منذ متى كانت البنات عندنا تحب وتعشق؟ (تلتفت نحو اللوحة وتخاطب الجدة) ومم أخجل؟ أنا لم أقترف ذنباً، وقبل أن يحاسبني فليحاسب نفسه وزوجته تلك.. كانا يقبّلان بعضهما أمامنا.. بماذا تتميز عني تلك الأجنبية حتى لا تُحَاسَبْ؟ هل هي حرة وأنا عبدة؟ يحلل لنفسه ما يحرّمه عليّ؟ أإذا مارسنا حريتنا... (تتحسس خدَّها فجأة وقد شعرت بصفعة خفية) لماذا تضربينني أيتها الجدة المسترجلة؟ ألا يكفي سيطرة ذكور العائلة وكأنهم لا يكونون رجالاً إلا على حساب الإناث وكأنهم ليسوا رجالاً من دوننا؟ ولكن ماذا تريدين أن تصبحي؟

رجـلاً أم...؟ لا تقـولي عيـب.. لا تقولي عيـب.. سئمتُ العضّ على الشفـاه.. سئمتُكم جميعـاً (تواجه الجمهور وهي تتلمس ثدييها وبطنها) أن أتلمس جسدي عيب.. أن أتحسسـه عيـب.. ماذا به؟ أهو عورة؟ هـل ثمة ذيل لديّ وأنا لا أدري؟ لماذا تريدونني أن أخجل من جسدي؟ لماذا؟ أليس هو لي فلما لا أعجب به؟ أرى أنوار الشهرة تغمرني، أضواؤها تحييني أنا ومدى (تلتفت نحو اللوحة) لا تقولي إنه انتهى من حياتي.. قلت لن أتزوج ذلك العجوز الخرف وإن كان غنيـاً، ومم سيستر عليّ وعليكم؟ أنا لم أغلط.. كان مـدى سيتزوجنـي.. تقولين إن ذلك مـن أجل أختي الكـبرى، ومـا ذنبـي إنْ عنّسـت هـي؟ أأعنس مثلها أم تريدونني أن أقـف أمام الجوامع وأقول مـن مال الله يا محسنين، عريس، عريس لهـذه العانس المسكينة؟ أما كنتـم أنتم السبب في عنسها؟ ما الذي ستفعلونه لها بهذا المهر الغالي؟ هل ستشترون لها عمراً آخر؟ سعادة أكثر؟ أما نظرت إلى شفاهها المحمومة حينما كانت تنظر إلى تلـك الزرقة في عنق تلك الأجنبية الحمقاء زوجة أخي أو صاحبته، ما أدراني؟ وأنـا أيضاً وددت تمزيق جسدها.. ماذا لو كانت هذه الزرقة على عنقي أنا؟ ومع هذا كله لم أغلـط (باتجاه الجمهور) أنا في العشرين من عمري ولن أتـزوج ذلـك العجوز حتـى وإن كنـتُ كبـيرة.. إن طلبتُ حريتـي -وهي حقي- يقولـون أنا أفسـد أخواتي الثلاث (نحو اللوحـة) أنتم تريدونهن أن يبقـين ثلاث خادمات تحـت إمرة الذكور.. يـا لها من عائلة.. هـذا ليس كلام مدى فقط، هذا كلامي، كلامي أنا.. تقولين إن هذا كلام جنّـي يتلبسنـي؟ (تضحـك.. نحـو الجمهـور بسخرية) وقررت العائلة الكريمة أن جنياً يتلبسني ولا بد من إخراج الجنّي من جسدي (إظـلام.. في الظلام صوت إيقاعات صاخبة مجنونة بقـرع الدفوف.. إضاءة حمراء وصفراء خفيفـة تتراقص.. الفتاة على الأرض وقـد أُلبِسَت كيساً بلـون التراب لا يبدو منه غـير رأسها وهي تتلوى وتصرخ من الألم بأوضاع متعددة وهي تُجلَد.. يختلط صوت سوط الجلاد المتخيل بصـوت الموسيقا الصاخب والمتصاعد.. يكفي، يكفي، آه جسدي، آه، هذا جسد وليس... آه، كفى، أرجوكـم، كفى، أنا موافقة (صـوت طلقة رصاص.. على الشاشـة ظل الغزال وقد سقط على الأرض مدمّى بطلقة صيـاد.. إظـلام.. إضـاءة.. بـاب يـؤدي إلى المطبـخ والحمـام.. خزانة مكشوفـة تنتظم فيها أحذيـة نسائية عديـدة، بجانبها آلة إيقاعية هـي دفّ بصنّاحات كالذي استُعمل في مشهد التطهير، وفوقها طربوش الزوج، وثمة خزانـة أخرى لأثوابها.. تتناول الفتاة أحد أحذية عرسها (ترفـع الطربوش بيدهـا) طربوش وألبسـوني إيّاه عنوة (تعيد الطربوش وتخاطب الحذاء وكأنه زوجها العجوز) حـذاء ألبسـوني إياه قهراً.. نعـم، موافقة أيهـا العجوز، موافقـة أيها الحذاء اللعين، موافقة يـا حذاء عرسٍ لليلةٍ مـأتم (تشعر بالتقيؤ.. ترميه وتذهـب إلى الحمام لتتقيأ وتعـود) لا أدري مـا الذي يجعلني أتقيـأ كلَّ ما بداخلي.. أحشـو هـذه المعـدة الحمقـاء وأحشوهـا وأفرغها حتى الدمـاغ.. أفـرغ كلَّ ما في عقلـي.. بشريـة تعيش بحمق، تخاف نور الشمس، وما الذي جلبتْه لي هذه الشمس غير هذه الزيجـة الإبليسية؟ (تتحير بحـزن) أف.. أظن أنه حـان وقت القهـوة (تدخـل إلى المطبخ.. تخبـو الإضاءة قليـلاً وترتسم على الشاشة صورة الغزال وهو يشرب من مـاء نهر.. ترتفـع الإضاءة.. تدخل ثانيـة) عجوزي الآن سيأتـي ويرى دميته بهذا الشكل، دون مكياج.. قد يقتلني (تحضر المـرآة وتضع المكياج) دائماً يُلبسني زماني رداءً أكبر من ردائي الذي أستحق، ردائي الذي يناسبني، وأنا علـيّ أن ألبس كل يوم رداءً يناسبـه، يناسب مزاجه كأنه يريـدني كل يوم بنكهة تفاح، فريـز (تتناول من الخزانة ثوبـاً ممزقـاً) حتى ثيابي يحـق له أن يمزقهـا متى هاج ونفـخ كالثور المصـارع.. ما أرحـم لدغات الأفعـى أمام لدغاتـه المحرقـة البليدة المقـززة (تتناول كيمونـاً ورديـاً وتلبسـه وتضحـك باشمئـزاز) يهيجـه الأحمـر كالثـور الإسبـاني (تنتبـه) لا بـد أن القهـوة قد فـارت (تدخل بسرعة إلى المطبخ ويُسمع صوت تكسر صحون وفناجين.. تدخـل ثانيـة ومعها القهـوة) لا بأس، صحنـان وثلاثة

فناجين تكسرت كما انكسرت حياتي، لكن القهوة سليمة (تجلس وتحتسي القهوة) كم هي لذيذة القهوة.. على الأقل هناك ما نستلذ به في هذا الزمن.. على الأقل تهدّئ أو تهيئ الأعصاب قبل.. لا داعي للنكد الآن (تضع فنجان القهوة على الدُّف بجانب الحذاء) ذلك الغبي العجوز يقفل الأبواب عليّ ويسدل الستائر ظناً منه أنه يحاصرني، ما أغباه من رجل.. المرأة لا تُمنع إن أرادت شيئاً.. هل يظن أني من متاعه؟ ألهذا قيَّدني بسريره في أول زواجنا؟ ذلك اليوم المشؤوم، وعاملني كأي شيء إلا كإنسان.. هل حسبني قطة تُحبَس؟ أوَليست تلك المرأة دخلت النار لأنها حبست قطة؟ (تنهض وتنزع الستائر فيظهر الباب الملتصق بالسقف والنوافذ الملتصقة بالأرض) آه.. ستائر، ستائر، كل ما حولي ستائر، دوَّختني هذه الستائر اللعينة.. كل ما حولي ستائر، والستائر في كثير من الأحيان لا تستر ولا تستتر، تضر ولا تنفع، توهم وتتوهم، فيا لمهزلة الستائر.. فلننزع الستائر كي لا نقهر النور فنقهر أنفسنا، وبهذا القهر وبذاك النور جنيتَ على نفسك أيها العجوز (تتلقى صفعة متوهَّمة على خدّها من زوجها) لماذا تضربني؟! أمن أجل الستائر؟! (تتلقى لطمة أخرى على عنقها فتسدل الستائر وتبتعد خائفة) كفى.. ها قد أسدلت الستائر.. أنا لم أفعل شيئاً سوى أني أريد بعض النور (تجلس القرفصاء أمام الدف والحذاء وتنظر إلى زوجها العجوز خائفة ثم تتلقى لطمة أخرى) لا، لا.. إلا السوط، أرجوك.. لا، أرجوك.. آه.. آه (تتلقى ضرباته فتتلوى وتتألم) لكن لماذا؟ حسناً.. حسناً، يكفي أرجوك.. فهمت.. فهمت ما تريد.. تريدني أيضاً أن ألبس الحذاء وأتعرى وأرقص لك؟ حاضر.. حاضر (تلبس الحذاء وتخلع الكيمون وتتناول الدف وتتحدث باتجاه الجمهور وجانباً) ساديّ، لعين، لا تحلو له مضاجعتي إلا إذا ضربني بالسوط (تضرب على الدف وترقص.. تتوقف وتتحدث باتجاه الجمهور جانباً) يريدني كدبّ السيرك وليس إنسانة بمشاعر وجسد (تنقر نقرتين خفيفتين على الدف) لا وحقّ الله لم أرقص لمدى مثل هذا (تتابع الرقص الجنوني والمعبّر عما بداخلها من قهر وألم.. تعلو موسيقا طبول إفريقية بدائية حتى يملأ الصوت جنبات المسرح.. إظلام.. تتناول الدف وتقرع عليه نقرتين.. تلبس ثوباً عرائسياً أبيض) جعلوا جسدي طبلاً يقرعونه بالسياط (مخاطبة نفسها) كم عانى جسدكِ من لسعات سياطهم.. خمسة عشر عاماً كافية لأن يصبح جلدكِ جلدَ تمساح، لكنه الآن مات (ترمي بالدف والطربوش بعيداً) أتعلم ما معنى أن يموت ذلك الآدمي العقيم الغني؟ يعني أنني حرة الآن، وأمواله الكثيرة لي وحدي.. يعني أن السوط أصبح مُلْك يدي الآن، وسأجلد كلَّ من جلدني (تتناول السوط وتسوط في الهواء.. تتجه نحو الستائر، تزيحها فتجدها محددة بقضبان حديد وتشعر كأنما شيء يخنقها) ما هذا؟! أنا الآن حرة.. ما الذي تريدونه مني الآن؟ وماذا يعني أنني أرملة؟ هذا بيتي ولن أتخلى عن أموالي.. سأبقى بلا زوج؟ وما هو الزوج؟ ثور آخر؟ لا بد أن أتمتع بحريتي.. حدثني عنها مدى.. كيف؟ ماذا يعني؟ طربوش يمضي وطربوش يأتي؟! لدي أموال، أموال كثيرة عليّ أن أستمتع، أن أعيش بها.. ماذا تقولين؟ أتزوج ابن عمي؟ كلا.. أفهمتم؟ لن أتزوجه.. الأموال لي أنا وليست لكم.. حسناً، دعوني أختار بنفسي وإلا رميتُ بأموالي للبحر ولن يصيبكم منها شيء.. موافقون؟ المال كسرهم (ساخرة) مع المال تذهب المبادئ والأعراف (بحنق وغضب) دائماً يجب أن يكون هناك رجل ذكر.. تباً لهم من جنسٍ يحتكر كل شيء، حتى الحرية، حتى إن مِتّنا يروق لهم وضع قفل على تابوتنا لأننا نساء.. لا.. لا.. سأحقق حريتي من خلالهم ومن أمامهم، وحتى من خلف ظهورهم، ومدى لي أنا.. أعلم أن مدى تزوج واختفى، لكني سأبحث عنه وأعيده إليّ كي نأكل التفاحة سوية، فإما أن نصعد إلى الجنة أو نهبط إلى الجحيم، وريثما أجدك سأشتري كل الآدمين، كلهم وباسم الزوج والزواج، وإن يكن لا تهم طريقة الزواج أو الشراء (تخبو الأضواء.. تضرب الفتاة على خزانة الأحذية وتهزها فتسقط عدة أحذية..

تضحـك بتشفّ وزلزلة.. تلعب بحبال المشانق كأنها أوتار آلـة موسيقية.. تغيب في الظلال والعتمـة.. على الشاشة خيـال الغزال ينظر إليهـا بسخرية) أنا حـرّة.. أنا حرة الآن.. حرة ولن يستطيع أي أخرق أن يخنق حريتي.. هيا قومـوا، قوموا يا بنـات حواء، عيشوا باسـم الحرية.. أنا الأنثـى المتحـررة.. أنـا سيـدة الأعمـال العظيمـة حواء (إظلام قصير وترتفـع الإضاءة.. ترتدي جاكيتاً رجالياً وتحـاول عقد ربطة العنق) أُف.. إلى الآن أخطئ في ربط عنقي بهـذه الكرافة.. أظـن أنني أكره ربـط عنقي، أما ربطـات أعناق الآخريـن فأتقن ربطها.. لسـت أدري ما نهايـة هـذه الربطـة.. معـي أزواجـي.. هـم الوحيدون سيتقنـون ربطها لي (تضحك) الأغبيـاء، هم لا يعرفون غير ذلك.. كـم أودّ ربطها دون الحاجة لهم (تشدّ ربطة العنق علـى رقبتها فتكاد تختنق) آه.. هـذه الربطة تكاد تحنقنـي، ولكنني مصـرة عليها.. إنها واحـدة من رموز حريتي وعشقي للرجولة كي يتم انتقامي (إظلام.. تحت بقعـة ضوء مركَّزة وباقي المسرح مظلـم تقف الفتاة على المنـبر وراء الميكرفـون وهـي تلبـس بـذة قريبـة لملابس الرجال، وأجادت عقد ربطة العنق) أيتها السيدات، أيتها الحـواءات، إن مـن أهـداف جمعيتنـا، جمعيـة ليليـث المتمردة، أن نتصدى لهـؤلاء الأغبياء الذين يريدوننا أن نكون أجهزة استقبـال لإشاراتهم.. علينا أن نعلّمهم أننا نستطيـع صنع الإشارات، نعلمهم أنهم من جعلوا دفاترنا تنـزف، أفكارنا تنتحـر.. هم الذين بدمائنـا يسطرون، يكتبوننا، يفكـرون عنا.. علينا التخلص من كل معتقلات الذاكـرة التي شوهونـا داخلها.. سيداتـي آنساتي، بناتِ حـواء، علينـا تربيـة آبائنـا وكل ذكـور البشريـة، علينا تحريرهـم مـن جاهليتهـم وتعريفهـم بقـدرات الأنثى، الكائـن الـذي يجعلـون تفكـيره ينحصـر بالخلاص من حصارهم ثم يتهموننا بنقصان العقل، فالطير المحبوس في القفـص لا يفكـر إلى أي مـدى سيطـير، إنمـا يقاوم ويحلـم بالخـروج مـن القفـص، ولكـن علينـا أن نغسل أرواحنا قبل غسيل دماغنا، فالسياط مزقت أرواحنا قبل أن تـأكل مـن أجسادنا وقلوبنا.. تفاحـة الحرية علينا أن نأكلها بإرادتنـا وننعش بقايا الإنسان فينا.. تُرى كم بقي فينا من الإنسان؟ آنساتي، سيداتي، صدِئ القفل.. كيف الفـكاك ونسلكـم لا يتحرر مـن بدائيتـه وبداوته؟ كيف الفـكاك والقفل ما عاد يفكه غير التكسـير؟ سنخلع عنّا رداء العبودية.. بركاننا يبحث عن فوهة، فكيف عساه ألّا ينفجـر.. لا أحد يستطيـع أن يمنحك السعـادة أكثر من نفسـك، وليكـن اليوم يـوم مولد حـواء.. علـى الآخر أن يحترمنـا رغماً عنه، ولنثبت ذواتنـا رغم أنوفهم.. اليوم نعلن مولـد حواء الجديـدة، فالصمت لا يخلـق الصدى (إظـلام قصير تكـون فيه قد غادرت المنـبر واختفت في الظـلام، تحمـل بيدهـا عصا معقوفـة وهـي تطعن بها الهـواء) بهـذه الباكـورة كنـتَ تطعنني في بطنـي وتقول (تقلده) هيا، اخلعي ثيابك أمامي وارقصي.. ما أجملكِ وأنـت عارية ترقصـين يا بنت الكلـب.. لا بأس.. اليوم أنتقـم منك.. لقـد أصبحت مشروع رجل قـوي.. أقصد سيدة قوية.. أتعلم كم قارة زرت؟ لم أترك بلداً يعتب عليّ رجالُها.. تزوجتُهـم باسم الشرع وطلقتُهم باسم الشرع، فالعصمـة بيـدي.. ليـس زواجـاً بقـدر ما هو شـراء.. اشتريتُهم ثم بعتُهم (تضحـك بسخرية) وبنقودك أنت، مع أن جسدي الأحمق هذا لم يرتعش لأية لمسة رجل منهم (بمـرارة) يبـدو لي أن جسـدي فَقَـدَ الإحساس باللذة والمتعة (بانتشاء وعنف) كل ما أستطيع الشعور به واللذة الوحيـدة التـي أجدهـا هـي في إذلالهـم كمـا ذللتَنـي، وترويضهم بالمـال، بالعنف كما كنت تفعـل.. سحقاً لكم مـن كائنات (تضع حقيبتها أمامهـا على الطاولة وتخرج منها دمى واحدة تلو الأخـرى) أنظر، هذا أحد أزواجي، وهـذا زوج آخر، أشقر صغير وجميـل، أصغر مني، وهذا ثالثهم، أسمر بكتفين عريضتين وشنبات، كنتُ أركب على ظهـره ويـدور بي في أنحـاء البيت وأنا أضربـه على قفاه بعصاك هذه حتى يسرع أكثر (تخرج دمى أكثر وتصفّها على الطاولة) أنظـر، أزواجي كلهم شباب (بأسى) هذه حـواء عندمـا تُظْلَـم، هـذه حـواء عندمـا تنتقـم.. هي

الشيطان بذاته، هي الحربـاء بذاتها.. أتريد أن أخبرك كيف كان يتم زواجنا؟ كنتُ أمزق ثيابهم وأغتصبهم كما كنت تفعـل (تضحك) ومع هـذا لم يُشـفَ غليلي منك.. أشعر بأحشائي تأكل بعضها البعض.. أشعر بانتحار خفيّ في أعماقي.. آه.. نيران الحقد تأكلني.. نظراتك المفترسة لا تبارحنـي، وبركان هذه الغريـزة الملعونة ينفجر في كل الاتجاهات.. لم أعد أذكر أسماءهم، هؤلاء الحمقى، أما زوجي الأخير هذا (تشير إلى دميته) فشاطر ومدع.. قال لي وقـد وضع لي شمعة واحدة في عيـد ميلادي : شبابك دلالك.. مع أنه لو وضـع شموعاً على عدد سنيِّ عمري لما بقي مـن قالب الكاتو شـيء، أو ربما أشعـل حريقاً.. من المؤكـد أنـه كان يقصد : تكفيـك سنة واحـدة لتستمتعي وتغـادري هذه الحياة ليعود إلى من يحب، تلك التي تخلى عنها ليتزوجني.. أنا لم أصبح بعد عجوزاً محنطة، أليس كذلـك يا كلبـي المحنـط؟ (تنظـر إلى الكلـب المحنط) أصدقنـي القـول، أيّهمـا أفضل الحياة قبـل التحنيط أم بعده؟ ما أجمـل أن تهب أحداً حياتـه، والألذ أن تأخذها منـه.. هكذا دائمـاً، نحن نأخذ ما أُخِـذَ منّا، وليت الذي أُخِـذَ يُستَرجَع.. هل لأحد أن يعيد حبي، حب عمري؟ هل لـك أن تعيد عمراً مضى؟ عبثاً تفعـل ذلك.. ابنة أربعين (مخاطبة مدى) كيف تتوقع أن يكون عمري أيّها الغالي؟ (تتلمس وجهها وشعرها وتنظر في المرآة) هل ثمة تجاعيد ملأت وجهي؟ حقاً، ها هي شوكة الأربعين تعيث فساداً في وجهي، تحيك لي قبعة بيضاء عفنة إنذاراً بعهد السقوط.. لكـن لا، ليـس الآن، ليـس بعد أن وجدته، وجـدتُ حبيبي مـدى، وسأشتريك بأية طريقة يا مدى (تدق ساعة الدار دقات متسارعـة قوية) لا.. لا تدقي أيتها الساعة وتهزئي بـي.. كفى زعيقاً أيتها الساعات.. لا مكان لَكُنَّ في حياتي (بخوف وألم عميقين) أنثاي المتأخرة تلوكني كما الساعة التـي أخاف.. ألا تعلمين أننّـا جنس يخاف الساعة ويكره الزمن؟ سأحطمكـن، سَأحطم كل الساعات، كل الأعمار المسروقـة فيهـا.. عمري لن يمضـي، ومدى لـن أخسره ثانيـة.. آه.. معدتـي تؤلمنـي.. أحشائي تأكلنـي.. معدتي تهضمنـي (تشعر بالتقيؤ ثم تتماسـك) اليوم عيد ميلاد مـدى، وأنـا أخاف أن يمـر عيدُك ولا أكـون بجانبك.. لا معنـى لأن يمر العيد ولا قلب بجانبك ينبض بحبك ويقول كل عام وأنـت بخير (إظلام) ها قد عدتُ إليك يا مدى، يـا حبيبي.. طلبـتَ أن تكون العصمة بيـدك.. كما تريد، فلتكـن العصمة بيدك.. وطلبتَ توكيـلاً لإدارة شركاتي، ولم لا؟ ليكـن لـك التوكيل بكل أعمـالي.. أعطيتُك قلبي، فهـل أضنُّ عليك بذلك؟ (تغني أغنيـة حبيبي بدو القمر والقمر بعيد) أتعلم؟ أصبح صوتي جميلاً بعد تلك العملية والتدريـب المستمر وتحسين معرفتـي بالأنغام والأوزان.. يعنـي أنني أستطيع الغناء معـك.. سنشكل ثنائياً رائعاً.. مـدى وحـواء.. سيكـون ثنائيا رائعـاً في الحفـلات التي نحييهـا معـا، وتنشـر الصحـف أخبارنـا، ويصورهـا التلفزيـون.. ولكـن.. (تشعـر بالقلق والحـزن) هل برد اهتمامـك الفني؟ هل شغلك العمل في إدارة أعمالي حتى إنـك صـرت تتأخـر في العـودة إلي البيت وقـد لا تعود؟ تقبّلنـي بـبرود وتقـول كنـتُ مسافراً مـن أجـل العمل.. والزمـن يمضي بنا، أو يمضي بي وحـدي.. ها هو الفجر يطلع وأنت لم تعد حتى الآن (تخبو الأضواء.. دقات رتيبة حزينـة للساعة، وعندما يرتفـع النور قليـلاً نراها أمام المرآة تتحسس تقاطيع وجهها) إنها الخمسون.. فلتكن.. مـا زلتُ شابة.. القلب لا يهـرم (يرتفع النور أكثر لنراها منحنيـة على خزانة أحذيتها) حذاء عرسي أين هو؟ أين وضعتُه؟ ما هذا؟! (تُخرِج مـن الخزانة تاج عرسها) أيّ أحمـق وضع تاج عرسي هنا بين الأحذية؟! مدى، هل أنت مـن فعل ذلك حقـاً؟ لماذا يـا حبيبي؟ أبـات التاج مكان الحـذاء والحذاء مكان التـاج؟! أتريدني أن أضع الحذاء علـى رأسي بـدل التاج وأرقص على الطبـل ثانية؟ لماذا؟ ألسـتُ حبّ عمرك كما أنت حبّ عمري؟ مدى، أنا لم أعد أشعر بحرارتك الأولى، لا أشعر بكلماتك.. كلمة أحبك لم أعـد أشعر بهـا، تقولها بـبرود وتثاقل.. كلمـات كصقيع الشتـاء، باردة، لم تعد تعني لي أي شيء.. آه.. أنا لم أعد أشعـر.. لم يعد لي قلـب أشعر به.. كان لـديّ الكثير من

الحنان لأبثّه لك، أما الآن عدتَ لتقتلني يا مدى.. عدت.. هل حقاً عـدت لتقتلني؟ كان يكفيني حبـك، لكنك اليوم تقتلنـي وتعيـد إليّ الأقفـال والستائر.. ما الـذي أخفيتَه تحت ردائـك الأبيض هذا؟ ما الـذي أضمرتَه خلف تلك العيـون الشهـل التـي أحـب؟ آه.. أشعر أننـي محمومة، معاقة.. ها أنا أرقص على الطبل مجدداً (بغضب وشعور بالخيبة) وأنت؟ أنت مستنسخ عن ذلك العجوز.. تريدني أن أرقص كما رقصتُ لـه؟ سأرقص.. أرقص هذه المرة لنفسـي وليس لأحد (ترقص) سأظل فخـورة بجسدي هـذا.. كان ذلك العجوز يجبرني على إخفائه مع أنه كان يعشقـه ويعبده (بألم عميق) لم يعد هذا الجسد غير آنية محطمـة رغم أنـه مازال يحتفظ بكثير مـن جماله.. هل تريدني أن أتعرى للناس كي يستمر حبك لي؟ بأية طريقة يعـود إليّ حبك يا مـدى؟ (بأسف وحـزن) آه.. شرَّبتَني الفجـور باسم الحرية.. سلمتَنـي حرية بلا هوية، ووثقتُ بك لأنني أحببتك (تفتح النافذة وتطل منها) مضى الليل ولم تعـد.. أعلم أنك عندها.. ثُـبّ إلى رشدك وعُدْ إليّ.. اهجرهـا.. لا تذهب إليها.. أقبِّـل يديك لا تذهب إليها.. أنا أنثى.. ألا تراني؟ مدى، خذ كل ما لديّ.. سأفعل كل ما تريـد، لكن لا تتركني.. مدى، أنـا حبيبتك يا مدى (تعود إلى مكانها وتضـع التاج على رأسها وتبكي) أشعر برغبة جامحة للبكاء.. هلا أعرتموني عيونكم لأبكي بها؟ عيناي لا تكفيـاني.. أسناني؟ أود لو أمزق قلبي بأسناني.. ليتني أستطيـع شراءك كما اشتريتُهـم.. أبيعك كما بعتُهم.. آه مـن حوائي، آه من غيرة الحـواء.. أعطيتُك كل ما لديّ.. وهـل أبقيـت لي شيئاً من المـال يا مدى لم أعطـك إياه؟ (ترمي بالتاج بعيداً) سقط القناع.. لم جعلتني أنتظرك؟ أنـت الرجـل الخفـي الـذي تخيلتُـه بقربـي ينـأى عني ويخدعنـي؟! هـل تنتظـر لحظـة هلاكـي وسقوطـي وانكسـاري؟ أهكـذا تتركنـي وتمضي إليهـا ولا تترك لي وراءك غـير تلـك الابتسامـة الساقطة البـاردة البلهاء؟ كلا، لـن أبكـي (تمسح دموعهـا) كفي يا دمـوع.. سحقاً للدموع إن خرجت بعـد الآن من عيني (تضحك بجنون) إن كانـوا قد سرقوا أموالي فأنا سرقتُ أعمارهم، أما أنا فلن أنتهي.. أنا لم أسقط، لم أنتهِ.. أنا لا أشيب، لا أكبر، ولا عمْـر لي.. عمليات التجميـل كفيلة بترميم كل شيء.. لـن أحب بعـد الآن.. سأذلّهم جميعاً.. ومـن يكون هؤلاء الذكور الأغبياء؟ (تخبو الأضواء.. ثلاث دقات للساعة.. تُقـذف مـن الشباك ورقة مطوية على شـكل صاروخ مما يلعـب به الأطفال.. الفتـاة تهرع وتمسكـه وتغلق النافذة وتفتـح الورقة وتقرأ) ماذا؟! ورقـة طلاق؟! طلاقي أنا؟! مـدى يطلقني أنـا؟! لا أصدق.. لن أصـدق (تطلب رقماً بهاتفهـا الجوال) مدى، مدى، كيف فعلت ذلك؟! قل إنها ليسـت منـك أنت.. قـل إنهـا طـارت خطـأ إلى نافذتي (تبكـي) عُد إليّ يـا حبيبي.. عد إلى بيتـك.. سأغنّي في الحانـات معك كما السابـق، وأفعل أيَّ شـيء يرضيك.. مـاذا؟! أصبحـتُ في الخمسـين؟ ومـاذا إن أصبحتُ في الخمسـين؟ مدى، أنـا لا أزال شابة (تصـرخ بغضب من خـلال دموعها) أنا التـي اشتريتُك بكل مـا أملك فكيف تبيعنـي؟! ماذا؟! تقـول إني عجوز؟! (تصـرخ غاضبة) ستأتي رغماً عنك.. هـل فهمت؟ (ترمي بالهاتف بعيداً) ستأتـي يا ابن العاهـرة (إظلام.. إنارة.. قيثـارة معلّقة على الجدار) انتهى كل شيء.. كل شيء يا مدى.. سرقتَ كلَّ أمـوالي وأتيـتَ واغتصبتَني.. أتقول إنـك الآن تشعر برجولتـك الحقـة ولم أعد أفي بحق الفراش؟ الآن تقول هـذا بعد كل الذي فعلتُه من أجلـك؟ (تشير إلى بطنها) وكنـت أنتَ النتيجة أيها الجنين.. هل لي ببضع ذرات من الهـواء؟ أكاد أختنق.. السمّ يسري في جسدي وفي نفسي، وهـذا ينمـو في أحشائـي (عيناهـا غائمتـان) ظـلال.. ظـلال.. الظلال تزحف من خلفـي وأمامي (تضع رأسها بـين كفيها) وأنـا أسمع أصواتـاً (تخبو الأضـواء.. تفتح النافـذة ويخيل لها أنها تسمع أصواتـاً) يا إلهي! من هي تلـك العروس التي تلبس ثوب عرسي؟ إنه ثوبي أنا، وهذه زفّتـي أنا (صمـت قصير تتحسـس عنقها) أشعـر بآثار قبلاتـه المحمومة على عنقي (تسمـع صوت مواء قطط) كفّـي عن المواء أيتها القطط اللعينة (صمت.. تهدأ قليلاً

وتغوص في الذكريات الدافئة) كان يقول لي : أنت قطتي.. وحدك من علَّمني معنى الحرية، لكنك أتيتَ متأخراً.. وحدك من أشعرني أنه لا يهم ما تلبسه بقدر ما يهم أن نظهر ما يلبسنا من الداخل.. قال لي : عراة أتينا، حفاة سنعود.. ليس ذنبي أنني أحببتُ الحرية وأحببته.. ليس ذنبي أنني سمعتُ صوته يهتف لي وتلقفتُه دون أي تردد.. ثم.. ثم ترك لي قيثارته ومضى.. قيثارته التي من أجلها ومن أجل ألحانه التي كان يعزفها لي ونغني معاً أحببته.. كان حبه قدري.. لم يكن بيدي أن حملتُ بعض أضلعي وأهديتُها له علَّها تكون له سريراً وثيراً وبيتاً دافئاً.. هدأ داخله وأخذتْه الغفوة إلى حيث دنيا النعيم.. نام بدفء القلب وهدأة الروح.. استرق نصف العمر وغفا، وحين أفاق أمسى القلب مداسه، والروح مسرح ابتكارات تعذيبه.. استعجلتَ كثيراً حبيبي، استعجلتَ كثيراً مدى، فالشمعة أذابتها الظُّلَم واللوعة لا نور الحب.. أما علمتَ أن اللوعة أشد حرقاً من النار؟ أنا لا أستوعب نفسي، لم أعد أفهمها.. آه.. أشعر أنني أضحّي بذاتي رغم كل النذور.. يا لهذه النفس السكرى بما تبحث فيه عن نفسها، تبحث عنها تحت الردم، تحت الحطام، تحت ركام من الأنفس وبضع أرواح مستلقية على ظهر الزمن، غير آبهة بمعنى الوجود.. الحياة دولاب تسحق من يعاندها، تهرس من يبحث عن ذاته وينادي بالحرية.. حقاً عراة أتينا، وحفاة سنعود، لكنني لن أعود وحيدة، سأعود ومعي هذا، ابني.. أنا لا أستوعب نفسي، لم أعد أفهمها، أشعر أنني أضحّي بذاتي رغم كل النذور.. يا لهذه النفس السكرى بما تبحث فيه عن ذاتها، تبحث عنها تحت الردم والحطام، تحت ركام من الأنفس وبضع أرواح مستلقية على ظهر الزمن، غير آبهة بمعنى الوجود.. والحياة دولاب تسحق من يعاندها باسم الإيمان تارة وباسم الحرية تارة أخرى.. أوراق ذاكرتي باردة، تستجدي الدفء الحميم (تشد من قامتها وتتكلم بألم وإصرار) كلا، لن تكسرني الأيام، لن تحيك مني نسيجاً غائماً ضبابياً.. آه.. بالأمس كنتُ واليوم أصبحت.. ليت زمن الماضي يدق في ساعات اليوم.. ليت زمن اليوم لا يدق في ساعات الغد (صمت.. تفكر بابتسامة باهتة) حقاً عراة أتينا وحفاة سنعود، لكنني لن أعود وحيدة.. سأعود ومعي هذا، ابن مدى، إنه ابنه، ابني.. إنها الأمومة.. يا لجمالها.. أمطري أيتها السماء الطاهرة، أمطري حباً، أمطري طهراً واغسليني أنا الأرض الأم (يتساقط المطر ويعلو صوت زخاته) أسمع قطرات المطر، أشعر بحنانها وقسوتها (تنظر من النافذة) يتساقط المطر غزيراً.. تُرى أحقاً ما أرى أم هي الذاكرة النائمة داخلي؟ (تشعر بالهدوء والراحة وتعلّق في نهايات الأشرطة بضع تفاحات بحركات راقصة) إن التفاحة التي قطفتْها حواء لا يمكن أن تعود إلى مكانها في شجرة المعرفة والحياة، وعلى الإنسان أن يواجه حقيقة الاختيار مهما كانت مؤلمة (تعلق في نهاية آخر شريط وردة صفراء) هل يستطيع أحد أن يتذكر الحب؟ أبداً.. قد ترى الوردة ولكنك لن ترى العطر أبداً.. هذه حقيقة الورد (تقف أمام الشريط الأخير الذي ينتهي بنطاق بنطال رجالي وتبدأ بفكه وفرده ليتحول إلى سرير أرجوحة لطفل.. تظهر صورة الغزال على الشاشة وهو يعدو بعيداً.. تتأملها وتغني) يا غزالي كيف عني أبعدوك.. شتتوا شملي وهجري عودوك.. مدى، أصبحت ما بيني وبينك أمداء، ولكن عطرك ما يزال يسكن في عظامي.. سامحني على ما بدر مني من كلمات، فأنا حواء المجروحة.. نحن لا نملك أن نكره من أحببناهم.. الكراهية لا تمسح الحب (تضع كفها على بطنها) فيّ يا مدى جزء منك لا تزيله ورقة طلاق (تهز الأرجوحة وتغني لطفل) نام يا ابني نام.. لادبحلك طير الحمام.. ويا حمامات لا تخافو.. عم بهدي لإبني حتى ينام.. نام بحضيني نام.. وحضني دفء وسلام.. ولما تكبر يا حبيبي.. اضرب للماما سلام.. اضرب للماما سلام .

انتهت

الوديعة*

علي عبدو

المشهد الأول

تبدو في عمق المسرح طاولة قديمة، يجلس وراءها رجل عجوز تعلو جبينَه تكشيرةٌ بغيضة، ينظر من خلال نظارته القديمة إلى دفتر كبير أمامه على الطاولة.. يظهر على يمين الطاولة التي يجلس عليها العجوز رتلٌ من الفلاحين ينتظرون.. يمسك العجوز قلماً بيده اليمنى وكشّاشة الذباب باليسرى .

العجوز : (مخاطباً أحد الفلاحين برخاوة) أصبح دينك يا أبو محمود عشرين ألف ليرة .

أبو محمود : سأردها عند الموسم إن شاء الله .

العجوز : سنرى (يجول بعينيه في الجو وكأنه يراقب ذبابة، ثم يضرب على الطاولة ويرفع الكشاشة لينظر إليها) لعينة.. هربت.. التالي .

(في هذا الوقت يكون أبو محمود قد انصرف وتقدم الفلاح التالي)

العجوز : ماذا لديك يا معروف؟

معروف : أريد تنكة من الزيت وكيساً من القمح وآخر من العدس و...

العجوز : (مقاطعاً) توقف.. أصبح دينُك كبيراً، وأخشى ألا يساعدك موسم القمح على رده.. إليك نصف تنكة زيت ونصف كيس قمح لا غير.. خذها من عند صالح في المستودع (ينادي) يا صالح .

(يدخل صالح من يسار المسرح)

صالح : أمرك سيدي .

العجوز : اصحب معروف إلى المستودع واعطه نصف تنكة زيت ونصف كيس قمح.. هيّا .

(يخرج صالح ومعروف ويتقدم الفلاح التالي)

العجوز : أهلاً أبو مصطفى.. ماذا تريد؟ (يبدأ بمراقبة الذبابة) .

أبو مصطفى : محصول التفاح هذه السنة سيكون كبيراً، وسأرد ديونك كلها، لذلك أريد رطل ملح وكيس رز وبرغل وتنكة من الجبن (يلاحظ أن العجوز لم يقاطعه لذلك يسترسل بالطلبات) ووووااا تنكة من الزيت وصابون، نعم صابون، وبعض اللحم .

(العجوز منشغل عن كلام أبو مصطفى بمراقبة الذبابة في الجو وقد أمسك بالكشاشة ليصطادها، وعندما ينطق أبو مصطفى بكلمة اللحم يضرب العجوز الكشاشة ضربة قوية تصطدم بوجه أحد الأشخاص الواقفين وراءه، عندئذ ينتفض الثلاثة الباقون ويهزون رؤوسهم قائلين بلهجة أقرب إلى مواء القطة)

الثلاثة : لقد اصطادها .

(ينظر العجوز إلى الكشاشة فلا يجد الذبابة فيغضب)

العجوز : (بغضب) أغبياء.. لم أصطدها.. وأنت أيها الغبي لماذا وضعتَ رأسك هنا؟ لقد هربت الذبابة بسببك.. غبي.. ماذا كنتَ تقول؟

أبو مصطفى : رطل ملح وكيس وبرغل ورز و...

العجوز : كفى، كفى، نصف كيس من البرغل ونصف كيس من الرز .

أبو مصطفى : والصابون يا سيدي؟ واللحم؟

العجوز : لحم! صابون! وهل تظن أن محصول التفاح لديك سيسدد كل هذه الديون؟ هيا انصرف (ينادي) صالح .

(يدخل صالح)

صالح : أمرك سيدي .

العجوز : أعطه نصف كيس برغل ونصف كيس رز فقط.. هيا .

صالح : أمرك سيدي .

(يخرج صالح ومعه أبو مصطفى، في الوقت الذي يراقب فيه العجوز خروج أبو مصطفى يقترب من طاولته مجنون القرية أبو ريحة ويقرّب وجهه كثيراً حتى يصبح بملاصقة وجه العجوز، وعندما يدير العجوز وجهه يُفاجأ بأبو ريحة فيرجع ظهره إلى الوراء مذعوراً)

العجوز : تباً لك أيها المعتوه.. لقد أخفتَني.. ابتعد.. رائحتك تقتلني .

أبو ريحة: هيييي .

العجوز : ماذا تريد؟ هل تريد أنت أيضاً كيساً من الرز وتسدد ثمنه عندما تحصد محصول جنونك؟

أبو ريحة : هيييي .

العجوز : هيا اذهب.. رائحتك تقتلني .

أبو ريحة : كيف حالك يا أبو كرش؟

(يضحك الأشخاص الأربعة الواقفون وراءه)

العجوز : (بغضب) أغبياء.. أمسكوه وأدّبوه (يحاول ضربه بكشاشة الذباب لكنه لا يصيبه) .

(ينطلق الأربعة لإمساكه لكنه يراوغ، فيحاول الأربعة أن يحاصروه، ويقف اثنان على يمينه واثنان على يساره ويطبقون عليه، لكنه يفلت منهم فيصطدم الأربعة ببعضهم.. يهرب أبو ريحة ويخرج خارج المسرح)

العجوز : أغبياء.. الحقوه وأحضروه إلى هنا .

(يخرج الأربعة مسرعين، ثم يعودون وهم يحملون صالح بشكل مقلوب، وجهه إلى الجمهور وظهره إلى العجوز، ثم يبدؤون بضربه على مؤخرته وهو يصيح)

صالح : اتركوني يا أغبياء.. أنا صالح ولست أبو ريحة .

(يتركه الأربعة دفعة واحدة فيسقط على الأرض متوجعاً.. يقف صالح مزمجراً وباكياً.. يخرج العجوز من وراء طاولته وقد احمرّ غيظاً)

العجوز : (يصيح غاضباً) أغبياء، أغبياء (يبدأ بضربهم بالكشاشة) عودوا إلى أماكنكم (يعود إلى طاولته ويعود الأربعة إلى أماكنهم.. يعاود النظر إلى الفلاحين) التالي (تتقدم امرأة منه) لماذا لم يأتِ زوجك يا أم محمد؟

أم محمد : إنه مريض يا سيدي .

العجوز : مريض أم متمارض؟

أم محمد : مريض يا سيدي، مريض نعم، إنه مصاب بتخمة في معدته.. لقد أكل في عرس السيد جابر كثيراً، نعم، لحم وأرز ودجاج وبط وأرانب.. هذا غير الحلويات، وأمضى العرس كله في الأكل، حتى أنه لم يشارك في الدبكة.. بقي حتى الصباح وهو يأكل، نعم، كان عرساً جميلاً.. طلبت مني السيدة عفاف شقيقة السيد جابر أن أساعدهم في التجهيز للعرس، نعم، وقالت إنها ستعطيني ثوباً وبعض اللحم.. إنها سيدة طيبة.. صحيح أنها تغضب كثيراً، لكنها كريمة، نعم، مرة جاءها ضيوف من المدينة فأرسلت إليّ...

العجوز : (يقاطعها) على رسلك يا امرأة.. مَن طلب منك أن تحدثيني عن العرس؟

أم محمد : لقد كان عرساً جميلاً يا سيدي.. لماذا لم تحضره؟

العجوز : إيه، كفّي عن الثرثرة.. ماذا تريدين؟

أم محمد : حسناً يا سيدي، أريد صابوناً وبعض الأواني للمطبخ .

العجوز : أوانٍ للمطبخ! عندما يشفى زوجك ويبدأ بالعمل تعالي واطلبي أوانٍ للمطبخ، أما الآن فستأخذين رزاً وقمحاً فقط (إلى صالح) يا صالح .

صالح : أمرك سيدي .

العجوز : أعطها نصف كيس من الرز ونصف كيس من القمح .

أم محمد : لكنني لا أستطيع حملها .

العجوز : وما شأني أنا؟

أم محمد : أرجوك يا سيدي أرسل أحداً معي .

العجوز : حسناً، سيذهب معك أحد هؤلاء الأغبياء (يشير بيده إلى الأربعة) أنت اذهب معها (يخرج صالح ومعه أحد الأربعة) التالي (يتقدم أحد الفلاحين) مسعود؟ ماذا تريد؟ منذ يومين أخذت مؤونتك.. هل

استهلكتَها كلها؟ (يراقب الذبابة من جديد) .

مسعود : كلا يا سيدي، لم أنفقها.. أريد أن أقترض منك بعض المال.. أنت تعلم يا سيدي أن الأرض بحاجة إلى سقاية وفلاحة وبعض الإصلاح، وكل ذلك يحتاج إلى معدات كثيرة وغالية ومتطورة، ثم إن المجرفة القديمة انكسرت (يقترب منه ويهمس) وأيضاً الشبابيك في البيت بحاجة إلى تصليح .

(العجوز لا يسمعه لأنه مشغول بملاحقة الذبابة من جديد وكأنه يسمع شيئاً.. يمسك الكشاشة ويضرب بها بقوة نحو الذبابة حتى تصيب أحد الثلاثة الواقفين وراءه، فيضحك الاثنان الباقيان ضحكة بلهاء ويقول أحدهم) : لا بد أنها أفلتت أيضاً .

العجوز : اخرس (ينظر إلى الكشاشة فلا يجد شيئاً) اللعينة، لقد أفلتت .

الشخص الذي تلقى الضربة : كلا يا سيدي، إنها على وجهي .

(ينظر العجوز إليه ويمد يده إلى وجهه ويمسك الذبابة الميتة ويضحك)

العجوز : لقد نلتُ منكِ أخيراً (يرميها على الأرض ويتوجه إلى مسعود) ماذا كنت تقول؟

مسعود : كنت أقول إنني لم أنفق المؤونة، ولكنني أريد بعض المال لكي...

العجوز : (مقاطعاً) مال؟ أتريد مالاً؟! ما كان ينقص إلا هذا.. هيا انصرف (ينصرف مسعود.. إلى الفلاحين) راجعوني غداً يا جماعة.. لقد تعبت اليوم (يهم الفلاحون بالانصراف.. يوجه كلامه إلى أحد الفلاحين) ابق يا أبو رحاب.. أريدك في أمر .

أبو رحاب : خيراً إن شاء الله؟

العجوز : خير، خير.. اجلس .

أبو رحاب : معاذ الله .

العجوز : اجلس يا رجل (يجلس أبو رحاب على كرسي صغير إلى يساره.. مخاطباً من وراءه) اتركونا وحدنا .

الثلاثة :حسناً (لا يتحركون من مكانهم) .

العجوز : يا أغبياء، اركونا وحدنا يعني انصرفوا .

الثلاثة : حاضر سيدي (يهمون بالانصراف وكلّ يتحرك في جهة فيصطدمون ببعضهم) .

العجوز : أغبياء (يضربهم بكشاشة الذباب) انصرفوا من هنا .

(يخرج الثلاثة)

أبو رحاب : أعرف أن حسابي بات كبيراً .

العجوز : إنك تسرف يا أبو رحاب، وأنا أعاملك برفق دون غيرك .

أبو رحاب : إن شاء الله سيكون محصول القمح وفيراً وأردُّ دينك .

العجوز : ديونك أكبر من ديون الجميع، ولن يساعدك محصول القمح على تسديدها مهما كان وفيراً.. هناك طريقة أسهل وأسرع لتسديد ديونك .

أبو رحاب : ماذا تقصد؟!

العجوز : ابنتك رحاب.. ألم تفكر بالموضوع؟

أبو رحاب : سبق وعرضتَ عليها الزواج بنفسك ورفضتْ .

العجوز : أعلم، ولكنك والدها وتستطيع إقناعها.. فكر بالأمر.. سوف أعفيك من الديون وسأعطيك الحقل الذي تعمل به.. ما رأيك؟

أبو رحاب : سأحاول .

المشهد الثاني

غرفة قديمة، ليس فيها شيء من الأثاث إلا كرسي صغير وبساط تجلس عليه رحاب وأمها وأمامهما قليل من الطعام وهما في حالة انتظار .

الأم : جعت.. تأخر ذلك العجوز.. إنه لا يغير عاداته .

رحاب : لا بد أنه ينتظر دوره.. إنه آخر الأسبوع ويكون جميع الفلاحين عند أبو كرش .

الأم : لكنه تأخر كثيراً، وأنا جعت.. سوف آكل .

رحاب : كلا يا أماه، سننتظر قليلاً .

الأم : وإذا تأخر ساعة أو ساعتين أنبقى ننتظر؟

(يدخل أبو رحاب) مساء الخير .

الاثنتان : مساء الخير .

رحاب : لقد تأخرتَ يا أبي .

أبو رحاب : نعم، كان هناك عدد كبير من الفلاحين ينتظرون دورهم (يجلس على الكرسي) .

الأم : أين المؤونة؟ لماذا لم تحضر شيئاً معك؟

أبو رحاب : كنت سأطلب...

الأم : (تقاطعه) لا أرز ولا سكر؟ كيف سنشرب الشاي؟ ثم كيف سأطبخ أرزاً بالشعيرية وأنت لم تحضر الأرز؟

أبو رحاب : كفى يا امرأة.. خبئي الشعيرية إلى يوم آخر.. اطبخي أي شيء آخر.. لدينا برغل .

الأم : برغل! كل يوم نأكل برغلاً .

رحاب : اهدئي يا أمي.. ماذا به البرغل؟ إنه لذيذ (مخاطبة والدها) صحيح يا أبي، لماذا لم تحضر معك شيئاً من عند ذلك البخيل الذي لا يشبع؟ أبو كرش .

أبو رحاب : لم أشأ أن أطلب منه.. فلنتدبر أمرنا .

رحاب : ولماذا لم تطلب؟

أبو رحاب : لقد ذكرني بالديون الكبيرة المستحقة عليّ .

الأم : وهل هي أول مرة نأخذ من عنده أغراضاً؟ ثم إننا سنسددها عند نهاية موسم القمح .

أبو رحاب : صحيح، لكنه عاود طلب الزواج من رحاب، فلم أشأ أن آخذ شيئاً .

رحاب : (تنتفض غاضبة) ماذا؟ أعاود طلب الزواج مني الخرِف المجنون أبو كرش؟ ألم أرفضه سابقاً؟

أبو رحاب : (يقف ويلحق بها) قال إنه سيعفيني من الديون ويمنحني الأرض التي أزرعها إذا وافقت .

الأم : ماذا؟! يعفينا من الديون ويعطينا الأرض ونشتري ما نشاء من الأرز، نطبخ كل يوم أرزاً بالحمص ويوم أرز مع الفاصولياء؟

رحاب : (تقاطعها) اسمعي يا أمي، هل ستزوجينني من أجل الأرز؟ هل ستبيعني يا أبي؟

أبو رحاب : كلا يا صغيرتي.. إنني أروي لك ما حدث بيننا .

رحاب : كان عليك ألا تذكر ذلك أمامي.. تباً لك يا أبو كرش اللعين .

الأم : ولماذا لا يذكر شيئاً أمامك وكأنك سترفضين؟ يقول لك سيعفينا من الديون ويعطينا الأرض، يعني أننا سنملك المال ونشتري ثياباً وأرزاً .

أبو رحاب : دعينا من الثياب والأرز (يخاطب رحاب) لولا الديون لما فكرتُ بالموضوع لحظة واحدة .

رحاب : يعني أنك تفكر؟ ماذا قلت له؟

أبو رحاب : قلتُ سأحاول إقناعها .

الأم : عظيم .

رحاب : كان عليك ألا تفكر حتى بالموضوع .

أبو رحاب : الديون يا عزيزتي .

الأم : الأرض سيعيطنا إياها ويصبح محصول القمح كله لنا ونبيعه .

أبو رحاب : اسمعي يا امرأة.. يا صغيرتي، لم أوافق بعد.. قلتُ له سأحاول إقناعها .

رحاب : وتزوجني لأبو كرش؟

أبو رحاب : صحيح أنه عجوز (تنظر إليه رحاب مستهجنة) وبخيل (تجحظ عيناها) إلا أنه كرشه ليس كبيراً جداً (تجحظ عينا رحاب أكثر) وهو رجل، والزواج سترة .

الأم : (وقد انشرح صدرها لحديث الأب) نعم، الزواج سترة .

أبو رحاب : ومهما كان بخيلاً فإنك ستشبعين الطعام عنده أكثر من بيت أبيك .

الأم : على الأقل لن تأكلي كل يوم برغلاً.. إنه يملك الكثير من الأرز .

أبو رحاب : ثم إنه ليس عجوزاً إلى تلك الدرجة .

الأم : إذا صبغ شعره يعود شاباً.. نعم .

أبو رحاب : ستصبحين سيدة في بيته .

الأم : صحيح، وسيكون لديك الكثير من الخدم، وتلبسين ثياباً جديدة وذهباً وتأكلين لحماً وأرزاً .

أبو رحاب : دعينا من أرزك يا امرأة (يخاطب رحاب) بكل الأحوال ستكون حياتك هناك أفضل .

رحاب : لا أريد ثياب ذلك العجوز الخرف.. إنه بخيل جداً.. سيشبعني من البصل والخبز، ثم إنه على حافة قبره، وهو طماع محتال، يسرق تعب الفلاحين، وكرشه

(تشـير بيدها راسمةً كرشه) بحجم برميل الماء.. عندما يمشـي يشبه المرأة الحبلى.. لـن أتزوجه حتى لو أعطاني جرة مليئة بالذهب، حتى لو ملّكني كل أراضي القرية .

أبو رحاب : فكري بالموضوع يا ابنتي .

رحاب : لا أريده (تخرج) .

أبـو رحـاب : حسنـاً يـا صغيرتي، كمـا تريدين، لن أزوجك بمن لا تريدين حتى لو كان أميراً .

الأم : (بعد أن خرجت رحاب) ماذا تقول يا رجل؟! إنها فرصة رائعة .

أبو رحاب : إنها لا تريده .

الأم : أجبرّها.. ألست أباها؟

أبو رحاب : كلا لن أجبرها على شيء .

الأم : إنها فرصة ثمينة.. سنملك المال .

أبـو رحـاب : لا يهمك إلا المال والأرز.. كفّي عن هذا الحديث ودعينا نأكل .

الأم : لنأكل.. إنني جائعة .

المشهد الثالث

يظهـر العجـوز في المكان الذي اعتـاد أن يجلس فيه وراء طاولتـه، ويقـف وراءه الأشخاص الأربعـة.. يقلب العجـوز صفحـات الدفتر أمامه، ويدخـل في هذه الأثناء صالح .

العجوز : هل أحصيتَ أكياس الرز؟

صالح : نعم يا سيدي.. لدينا في المستودع مئة كيس من القمح ومئتا كيس من البرغل .

(أثناء حديث صالح يقوم أحد الأربعة بضرب زميله على يده أكثر من مرة، وفي المرة الأخيرة يبعد يده فتتحول إلى رأس العجوز الذي ينتفض غاضباً)

العجوز : من فعل ذلك أيها الأغبياء؟

الثلاثـة : (ضاحكـين) هـو يـا سيـدي (مشيرين بأيديهم) .

العجـوز : (يحـاول ضربه بالكشاشـة لكنه يهرب) تعال إلى هنا .

الـذي ضـرب زميلـه : سامحنـي يـا سيـدي.. لا تضربني بالكشاشة.. إنها تؤلم .

العجـوز : تعـال إلى هنـا أيها الغبـي (الذي ضرب زميله لا يتحرك من مكانـه رافعاً كتفيه رافضاً.. العجوز مخاطباً الثلاثة) أحضروه .

(يركض الثلاثـة وراءه فرحين لكنهـم يصطدمون بصالح ويوقعونه على الأرض)

صالح : انتبهوا أيها الحمقى (يقف) .

(يتابع الثلاثة ركضهم حتى يمسكوا به)

الثلاثة : تفضل يا سيدي .

العجـوز : (يقوم بضربه على رأسه وجبينه) غبي.. أغبياء.. عـودوا إلى أماكنكم (يعود الأربعة إلى أماكنهم وقد وقف الثلاثة يضحكون هازين أكتافهم) .

العجـوز : اخرسوا (يوجـه كلامه إلى صالح) ماذا كنت تقول؟

صالـح : كنت أقول يا سيدي أنـه لدينا في المستودع مئة كيس قمح ومئتا كيس برغل ومئة كيس عدس .

العجـوز : حسنـاً، جهـز ما لدينا مـن الحبوب إلى جانب الخضار والفاكهة لنبيعها غداً في المدينة .

(يدخل أبو رحاب)

صالح : أمرك سيدي (ينصرف) .

أبو رحاب : مساء الخير .

العجوز : أهلاً أبو رحاب (يوجه كلامه إلى الأربعة) اتركونـا وحدنـا (لا يتحركون) أيهـا الأغبيـاء، اتركونا وحدنا يعني انصرفوا .

الأربعة : حاضر سيدي (كلّ يتحرك في جهة.. اثنان إلى اليمـين واثنان إلى اليسـار.. يصطدمون ببعضهم.. يضربهم العجوز بالكشاشة) .

العجوز : من هنا يا أغبياء .

(ينصرفون من حيث أشار المالك)

العجـوز : (مخاطباً أبو رحاب) اجلس يا أبو رحاب (يجلـس أبو رحاب علـى الكرسي الصغـير) ماذا حدث معـك؟ هـل كلمتَها؟ لا بـد أنها وافقت (يتكلـم بثقة تثير الضحـك) يبـدو على وجهك أنـك أقنعتها.. كنـتُ أعلم أنك ماكر ومـراوغ.. إنك والدها ولن تقوى على معارضة كلامـك (الجملـة الأخـيرة يقولهـا بثقـة وفـرح وصوت مـتراخٍ، إضافة إلى حركة الكشاشة بيده اليسرى.. يقابل

أبو رحاب كلامه بصمت يثير حفيظته ويغير من طريقة كلامه.. يظهر على صوته بعض من الجدية) لماذا لا تتكلم؟ ألم تكلمها بالموضوع؟

أبو رحاب : نعم.. كلمتها.. و..

العجوز : (بعد أن وضع الكشاشة على الطاولة) وماذا؟

أبو رحاب : لم تقبل (يقف العجوز غاضباً ويقف أبو رحاب أيضاً) فكرتُ يا سيدي، فكرتُ، وقد حاولت إقناعها، لكنها لم تقبل .

العجوز : أجبرها .

أبو رحاب : لا أستطيع يا سيدي .

العجوز : والديون؟

أبو رحاب : سأردّها عندما نجمع محصول القمح .

العجوز : وهل تظن أن محصول القمح سيسدد ديونك المتراكمة؟ اسمع، إذا لم تقبلني زوجاً سأضعك في السجن .

أبو رحاب : ولكن يا سيدي..

العجوز : (مقاطعاً) سأتزوجها بعد شهر.. أتفهم؟

أبو رحاب : كيف ذلك؟!

العجوز : سأقيم بعد شهر حفلة في بيتي أدعو إليها بعض الضيوف.. سأدعو الشيخ ليعقد القران دون أن تعرف هي بالموضوع .

أبو رحاب : كيف ذلك؟!

العجوز : عندما أبعث إليك بخادمي بعد شهر أرسل معه الفتاة بحجة أنها ستساعدنا في الإعداد لحفلة، وعندها أتزوجها دون أن تكون لديها فرصة للتفكير أو الرفض، ولكن إياك أن تخبرها بشيء وإلا سجنتُك .

المشهد الرابع

مطبخ بيت العجوز.. العجوز وقد ارتدى بذة رسمية ومعه عدد من الخدم .

العجوز : لا أريد أن تتأخروا في تجهيز الطعام .

خادمة : حاضر سيدي .

العجوز : أريدها حفلة جميلة .

الخدم : حاضر سيدي .

(يدخل خادم)

الخادم : حاضر سيدي.. لقد طلبتَني .

(يأخذه العجوز بعيداً عن الخدم وكأنه سيفضي إليه بسر)

العجوز : اذهب إلى أبو رحاب وقل له : يأمرك سيدي أن تنفذ الاتفاق وترسل الوديعة التي لديك.. هيا بسرعة وإياك أن تتأخر .

الخادم : (يخرج بسرعة مردداً) الاتفاق.. الوديعة.. الاتفاق.. الوديعة .

المشهد الخامس

بيت أبو رحاب.. أم رحاب تجلس على الحصيرة وفي يدها إبرة وثوب ترقعه.. أبو رحاب يجلس على الكرسي الصغير ويضع بين ركبتيه حذاءه يحاول إصلاحه .

أبو رحاب : (مخاطباً حذاءه) لعنك الله أيها الحذاء الغبي .

أم رحاب : الحذاء ليس غبياً.. إنه يعمل في قدمك منذ عشرين سنة، وكل سنة تصلحه وتخيطه.. ارمه واشترِ واحداً جديداً .

أبو رحاب : أسمعينا سكوتك يا امرأة (يقلدها) اشتر واحداً جديداً.. وكأنني أملك ثمنه (يستمر بمحاولة تصليح الحذاء فيمسك قطعة حديد يضرب بها على الخيط الذي لفَّه على الحذاء ليقطعه، لكن قطعة الحديد تسقط على الأرض.. غاضباً) عليك اللعنة أيتها الغبية .

أم رحاب : (تنتفض ظانة أنه يحدثها) عليك اللعنة أنت.. ماذا فعلتُ كي توبخني؟

أبو رحاب : (بعد أن رفع قطعة الحديد عن الأرض) لم أقصدك يا امرأة.. إنني أكلم قطعة الحديد هذه .

(صوت الخادم من الخارج)

الخادم : يا أبو رحاب.. يا أبو رحاب .

أبو رحاب : من هناك؟ ادخل .

الخادم : (يدخل) السلام عليكم .

أبو رحاب وأم رحاب : وعليك السلام .

الخادم : يأمرك سيدي أن تنفذ الاتفاق وترسل الوديعة معي.. أرجوك أسرع وإلا وبخني سيدي .

أبو رحاب : إنها ليست هنا .

الخادم : أين هي إذن؟

أبو رحاب : (وقد ظن أنه يعلم ما هي الوديعة) إنها في الحقل.. اذهب وخذها .

الخادم : (يخرج مسرعاً وهو يردد) الحقل.. الاتفاق.. الوديعة .

أم رحاب : (بعد أن خرج الخادم) أي اتفاق يا رجل وأية وديعة؟

الأب : لا عليك يا امرأة .

المشهد السادس

الحقل.. رحاب تقطف بعض الأعشاب ويساعدها أبو ريحة في ذلك.. تتحدث رحاب إلى أبو ريحة بود شديد .

رحاب : أتعلم يا صديقي العزيز أنّ الأغنياء جميعهم أشرار؟ أنظر إلى أبو كرش مثلاً، إنه شرير ومحتال، يستغل الناس ويسرقهم، والفقراء في قريتنا طيبون إلى درجة لا أحتملها.. إنني لا أطيق التعامل مع أحد الناس.. وحدك أنت صديقي الذي أحبه وأحترمه .

أبو ريحة : (سعيداً) هيييييييي .

رحاب : نعم، صدّقني، أنت صديقي الوحيد في هذه القرية .

أبو ريحة : (يخفض رأسه خجلاً) وأنتِ أيضاً صديقتي الوحيدة .

(يدخل الخادم من وراء رحاب ويبدأ بالتحدث بصوت يجفلها)

الخادم : أرسلني سيدي إلى أبيك، وأبوك أرسلني إلى الحقل .

رحاب : (مقاطعة) لقد أخفتَني.. أصدر صوتاً قبل أن تتحدث.. قل مرحباً على الأقل .

الخادم : أنا آسف، لكنني مستعجل جداً.. إذا تأخرتُ سيوبخني سيدي .

أبو ريحة : إنه يخاف من أبو كرش .

الخادم : أسكت أنت (يهم بضربه لكن أبو ريحة يختبئ وراء رحاب) .

رحاب : دعه وشأنه.. ماذا تريد؟

الخادم : أرسلني سيدي إلى أبيك، وأبوكِ أرسلني إلى الحقل، ولكن...

رحاب : (تقاطعه) تكلم بشكل واضح.. لماذا أرسلك سيدك إلى أبي؟

الخادم : لتنفيذ الاتفاق وأخذ الوديعة .

رحاب : أية وديعة؟

الخادم : لا أعلم.. أرجوكِ، إنني مستعجل.. لا تعطليني.. سيوبخني سيدي .

أبو ريحة : (يضحك) إنه يخاف من أبو كرش .

الخادم : اسكت وإلا ضربتُك .

رحاب : قلت لك دعه وشأنه.. حسناً، لماذا أرسلك أبي إلى الحقل؟

الخادم : (وقد بدأ يتململ) لتنفيذ الاتفاق وأخذ الوديعة .

رحاب : أية وديعة؟

الخادم : لا أعلم.. قلت لكِ أنني مستعجل، وإذا تأخرت سيوبخني سيدي .

(يضحك أبو ريحة)

رحاب: حسناً، حسناً.. ماذا تريد؟

الخادم : (وقد احمرَّ غيظاً) قال لي أبوك : اذهب إلى الحقل وخذها .

رحاب : ما هي؟

الخادم : (وقد ازداد غيظه) الوديعة .

رحاب : أية وديعة؟

الخادم : (بغيظ شديد) لا أعلم .

رحاب : حسناً، دعني أفكر (مخاطبة نفسها) ترى ما هي الوديعة التي وعد بها أبي البخيل العجوز أبو كرش؟ يقول إنها في الحقل .

أبو ريحة : (سمعها وهي تخاطب نفسها) لا يوجد في الحقل إلا الدابة .

رحاب : صحيح.. لا بد أنها هي.. أحسنتَ يا صديقي، أحسنت (توجه كلامها إلى الخادم) إنها هناك، مربوطة إلى الشجرة، فكها وخذها .

(ينطلق الخادم مسرعاً إلى المكان الذي أشارت إليه رحاب وهو يحدث نفسه)

الخادم : الوديعة.. لقد تأخرت.. الاتفاق.. سيوبخني سيدي .

المشهد السابع

صالـون كبير ملـيء بالصفـوف.. مظاهـر العرس والاحتفـال تملأ المـكان : (الأضواء.. الضيـوف بثيابهم الأنيقـة.. رئيس الشرطـة.. الشيخ الضريـر يجلس على كرسي وإلى جانبـه يقف فتى صغير يرافقه ويعمل كدليل معـه.. العجوز يجلس إلى جانـب الشيخ ويبدو منهمكاً في حديثـه معه) أحاديث ثنائية تدور بـين الضيوف.. يدخل الخادم .

الخادم : سيدي، لقد أحضرتُها .

العجـوز : (يأخذه بعيداً عن الضيوف كي لا يسمعوا ما يدور من كلام) أين هي؟

الخادم : إنها في الخارج .

العجوز : أدخلها إلى البيت واصعد بها إلى غرفة النوم (يمتلئ الخادم دهشة) هيا تحرك ونفّذ ما أمرتُك به .

الخادم : مستحيل .

العجوز : ليس مستحيلاً.. هيا اذهب بسرعة .

الخادم : (مندهشاً) أمرك سيدي .

(يرجـع العجـوز إلى مكانـه، ويبقـى الخـادم بعد أن أصابتـه الدهشـة قليـلاً، ثـم يتحرك وهو يلـوح بيده مستغرباً.. يعاود العجوز حديثه مع الشيخ)

العجوز : ماذا كنا نقول يا شيخي؟

الشيـخ : كنا نقول إن الناس أصبحوا بخلاء جداً في هذه الأيام.. في الماضي كنتُ آكل كل يوم أكلة جديدة، أما الآن فإنهم بالـكاد يرسلون إلي صحن برغل مع اللبن، أو صحنـاً من البطاطا المسلوقة، أما اللحم فلم يدخل داري منذ زمن.. آه، بخلاء.. الله لا يحب البخلاء .

العجوز : صحيح .

(يسمـع كلامَ الشيـخ أحـد الضيـوف فيبـادر إلى مداعبته)

الضيف : هل حقاً يزعجك بخلُ الناس؟

الشيخ : نعم .

الضيـف : حسنـاً، سأطلـب مـن رئيـس الشرطـة أن يسجنهـم بتهمة البخل (يوجه كلامـه إلى رئيس الشرطة) يا رئيس الشرطـة، إن شيخنا يشكو من بخل الناس، لذلك يجب عليك أن تقبض على الناس وتضعهم في السجن بحجة البخل .

الشيـخ : (يقوم بضرب الضيف بالعصا) أتستهزئ بي أيها المحترم؟ أنت من يجب أن يوضع في السجن .

العجوز : لا تغضب يا شيخنا، إنه يمازحك فقط .

الشيـخ : مـزاح ثقيل.. أشكو من بخـل الناس فيرد بالمـزاح والسخريـة.. إن الله لا يحب الذين يسخرون من الناس .

العجـوز : هـوّن عليك أيهـا الشيخ.. اليـوم ستأخذ معـك طعاماً يكفيـك أسبوعاً، بل أسبوعـين، أرز (يسيل لعاب الشيخ) دجاج (يحرك شفتيه) لحم...

الشيـخ : (يقاطعـه) كفـى.. إننـي لا أحتمـل هـذا الكلام .

(يدخل الخادم تعباً.. يلتفت إليه العجوز)

العجوز : ما بك تلهث؟

الخادم : لقد أتعبتْني .

العجوز : (يأخذه بعيداً عن الضيوف) ماذا تقصد؟

الخادم : كان إصعادها إلى غرفة النوم أمراً صعباً.. اضطررتُ إلى الاستعانة ببعض الخدم .

العجوز : (مخاطباً نفسه) كنت أعلم أنها شرسة .

الخادم : ماذا تقول يا سيدي؟!

العجوز : لا شيء.. إذن هي في غرفة النوم الآن؟

الخادم : نعم يا سيدي، وقد أقفلتُ الباب عليها .

العجوز : جيد.. اطلب من الخادمات أن يلبسنها .

الخادم : (وقد صُعق) ماذا يا سيدي؟!

العجـوز : يلبسنها.. واطلـب إليهن أن يضعن إكليل ورد على رأسها .

الخادم : ماذا يا سيدي؟! يلبسنها؟! ذلك مستحيل.. لا بد أنك تمزح .

العجـوز : (وقد أثارته كلمة تمزح) أنا لا أمزح أيها الغبـي.. هيا نفذ ما أمرتُك به ولا تناقش.. بسرعة (يعود إلى مكانه، والخادم يبقى واقفاً مذهولاً) بسرعة .

(الخـادم يجفـل ثم يتحـرك وهـو يخاطـب نفسه ويمشي قليلاً ثم يقف)

الخادم : يلبسنها! (يمشي ثم يقف) إكليل ورد! عجيب! (يمشي ملوحاً بيده قائلاً) لا حول ولا قوة إلا بالله.. لا بد أن سيدي قد جن (يقف ويلتفت إلى الوراء) لا بد أنه قد جن (يخرج) .

(يعود المالك إلى حديثه مع الضيوف)

ضيف : (مخاطباً العجوز) تعال واسمع، يقول رئيس الشرطة أن جماعة من اللصوص قامت بعدد من السرقات في القرى المجاورة، ومن الواضح أنها في طريقها إلى قريتنا .

العجوز : ماذا تقول؟!

رئيس الشرطة : نعم، إن السرقات التي تقوم بها العصابة تدل على أنها في طريقها إلى قريتنا، وعلينا أخذ الحذر منها .

العجوز : وكيف سنحتاط منها؟

رئيس الشرطة : من جانبنا نحن الشرطة سوف نسيّر دورية كل ليلة، أما أنتم فيجب أن تحكموا إغلاق مخازنكم ومنازلكم وتشددوا الحراسة عليها .

العجوز : (ينادي) أيها الخادم .

الخادم : (يدخل) حاضر سيدي .

العجوز : اطلب من صالح أن يحضر إليّ بسرعة .

الخادم : حاضر (ينصرف) .

الشيخ : يا ستّار.. الله لا يحب اللصوص .

العجوز : (مخاطباً رئيس الشرطة) وهل عدد رجال العصابة كبير؟

رئيس الشرطة : حجم السرقات التي يسرقونها يدل على أن عدد رجال العصابة كبير .

العجوز : وماذا يسرقون؟

رئيس الشرطة : المخازن الكبيرة .

العجوز : يا للهول!

الشيخ : إن الله لا يحب اللصوص .

(يدخل صالح)

صالح : أمرك سيدي .

العجوز : يقول رئيس الشرطة إنّ هناك عصابة كبيرة تسرق في القرى المجاورة وهي في طريقها إلينا، لذا عليك أن تضع منذ الليلة حراسة مشددة على المخازن وعلى المنزل أيضاً .

صالح : حاضر سيّدي، بالإذن (يخرج) .

(يدخل الخادم.. يأخذه المالك عن الضيوف)

الخادم : سيّدي، إنها جاهزة .

العجوز : هل ارتدت الثوب والإكليل؟

الخادم : (يتحدث وكأنه يحبس ضحكة) نعم.. لقد كان ذلك صعباً بالنسبة للخادمات حتى دخلتُ أنا وساعدتُهم .

العجوز : ماذا؟! دخلتَ عليها وهي تلبس!

الخادم : نعم يا سيدي (يقولها بشيء من الإعجاب بنفسه) .

العجوز : غبي.. كيف تدخل عليها وهي تلبس؟

الخادم : لكي أساعد في إلباسها .

العجوز : غبي.. سأعاقبك على ذلك، أما الآن فأحضرها إلى هنا .

الخادم : حاضر سيدي (يخرج بسرعة) .

العجوز : (مخاطباً الضيوف) هيّا يا جماعة، لنستقبل العروس.. هل أنت جاهز يا شيخنا؟

الشيخ : نعم بإذن الله .

المالك العجوز : هيّا يا رئيس الشرطة، هيّا أيها الأصدقاء .

(يقف الجميع ويتوّجهون نحو الباب الذي خرج منه الخادم.. يقف الشيخ ويتوجه بعكس الحضور، يتبعه غلام)

الغلام : من هنا يا سيّدي .

الشيخ : آه، لعن الله ضعفَ البصر .

(يقف الجميع بجاهزية لاستقبال العروس.. يدخل الخادم جارّاً حبلاً، وتظهر الدّابة بلباسها وإكليلها المثير للضحك، فيوقفها الخادم إلى جانب العجوز الذي تقدم الجميع.. تبدأ نوبة من الضحك الهستيري وسط ذهول العجوز الذي وقف فاغراً فمه، مصفرّاً ومحمرّاً) .

---

*عن حكاية شعبية من النرويج

انتهت

المهرج وبائع الحصر

مسرحية للأطفال

منتجَب صقر

يدخل ثلاثة جنود يلبسون لباساً أسود إلى منتصف الخشبة وهم يحملون سيوفاً خشبية.. يقوم الجندي الأول بقرع الطبل قرعاً مدوياً، بينما يأخذ الثاني بمراقبة المكان وتجميع المارة (من ثلاثة إلى خمسة أشخاص) أما الثالث فيُخرِج من جعبته ورقة طويلة ويبدأ الكلام بصوت عالٍ :

الجندي الثالث : "يا أهل القلعة، اسمعوا هذا الأمر الجديد، والحاضر يعلم الغائب، هيا اسمعوا وعوا ما سأقوله لكم.. قرر الحاكم أن يأخذ جميع الأطفال من فوق سن العاشرة، فمن لديه طفل عليه أن يسلمه لنا.. هذا قرار حاكم القلعة المعظَّم، ومن سيخالفه سيلقى حتفه" .

(تركض امرأة وهي تدفع طفلها أمامها وترتبك ذعراً.. يبدأ الجنود بلباسهم الأسود بتفتيش القلعة، وهنا نراهم يوقفون المارة ثم يتركوهم.. يُسمَع قرع طبول قوي بحيث يثير حالة من الفوضى على المسرح.. في نفس الوقت يدخل بعض الرجال والنسوة محاولين تفادي نظرات الجنود والهروب بأطفالهم بعيداً.. يخرج الجنود ويدخلون إلى الخشبة على أصوات قرع الطبول.. يدخل بائع الحصر وهو رجل في الستين من عمره، ويبدو عليه التعب، فهو يمشي ببطء ويحمل رزمة حصر على كتفه، منادياً بصوت حنون) .

بائع الحصر : حصر.. حصر.. قماش من أفخر الأنواع.. هندي.. عجمي.. ما أحلاك يا قماش.. هيا يا أهل القلعة، تعالوا وانظروا إلى هذا القماش الجميل.. حصر جميلة ورخيصة.. هيا أيها الناس، تعالوا واشتروا هذه الحصر الناعمة وهذا القماش الملون الجميل (يحاول إيقاف رجل يحمل ابنه ويسير متستراً نحو عمق الخشبة) مهلاً أيها الرجل.. قل لي ماذا يحصل في القلعة؟ لماذا يركض الناس بخوف؟

الرجل : (بصوت خائف) ليس لدي وقت أيها الرجل الطيب.. يجب أن أهرب.. اعذرني (يخرج بسرعة) .

بائع الحصر : (يجلس على الطرف الأيمن لخشبة المسرح ويستند على الحائط ويضع حصره بجانبه ثم يتنهد) ما الذي يحل بهذه القلعة؟ كم كنتُ أسعد بالتجول فيها.. كنت أبيع القماش والحصر للناس وأتحدث معهم.. كانوا سعداء، يمضون إلى عملهم دون خوف.. أكاد لا أعرف هذه الشوارع والأسوار.. أمر غريب يحصل .

(يمر جندي ومعه فتى يافع وهو يبكي، تلحقه أم الطفل وتتوسل إليه ليعيده إليها دون جدوى)

المرأة : أرجوك، أعد لي طفلي الوحيد.. أرجوك.. أتوسل إليك .

الجندي : اغربي عن وجهي أيتها المرأة.. ليس لدي وقت لأضيعه.. هيا .

المرأة : (تخرج صرّة من المال وتظهرها للجندي) خذ هذا المال وأعد إليّ طفلي.. أرجوك، افعل ذلك .

الجندي : تقولين مال؟ أرني ذلك (يأخذ المال دون

أن يعيد الطفـل) اغربي عن وجهي أيتها المرأة.. ليس في اليد حيلة.. أنا أنفذ الأوامر فقط .

المـرأة : (تتوسل إليه) ولكنك أخذت المال.. أعد لي طفلي إذاً .

الجنـدي : لن أعيد لك لا المـال ولا الطفل.. اغربي عن وجهي (يدفعها بقوة ويمضي وهو يضحك بسخرية.. تخرج المرأة باكية) .

بائـع الحصـر : يـا لقسوتـه.. لم يعد هنـاك حياء ولا نخـوة.. ما هـذا الجنون؟ (يقترب من المـرأة الباكية ويخاطبها بصوت حنون) ما الذي يجري أيتها المرأة؟

المـرأة : (تبكـي وتلتقط حاجياتها ثـم تقول بصوت متهـدج) سيأخـذون الأطفـال جميعـاً.. كم هـم ظالمون (تخرج وهي تبكي) .

بائـع الحصـر : كم هو مؤثر هـذا الموقف.. يا لهذه المرأة المسكينة.. أخذ الجندي طفلها منها عنوة .

(يستمـر دخـول وخروج بعض الرجـال والنساء.. يدخـل الأشخاص أنفسهم ويخرجـون، يرافقهم طفل أو اثنان.. يتحسـر بائع الحصر ويتنهد ثـم يجلس مستنداً على حائط في عمق الخشبة.. ترافق هذه الحالة موسيقى حزينـة تنتهـي بظهـور المهرج علـى الخشبة وهـو يحمل بالونـاً ينفخه ثم يعقده ويلهو به كأنه كرة.. المهرج قصير ونحيف، وجهه طفولي ويبدو كأنه طفل صغير لا يكف عن الحركـة.. يرتدي بنطالاً أحمر وقميصاً ذا ألوان مختلفة ويتحدث موجهاً كلامه للأطفال في الصالة)

المهـرج : صبـاح الخير أيها الأطفـال.. كيف حالكم اليوم؟ أنا المهـرج السعيد.. ألعب وألهو دائماً.. يسمونني المهرج لأنني أضحـك الجميع.. الصغـار والكبار.. الكل يحبنـي في هذه المدينة (يلعـب بالبالون) كل ما في العالم يشبـه هذا البالون.. ما إن تعبئه بالهواء حتى يتغير شكله ويسقـط كأنه يريد الهرب.. هـذه الأشياء تثير ضحكي.. ربمـا أن للبالـون عقلاً وروحـاً.. من يـدري.. أنا لا أدري شيئـاً.. أحـب اللهو.. هـذا أهم شـيء في حياتي.. سوف أدعـه يتكلـم (مخاطباً البالـون) مرحبـاً أيهـا البالون (يضعـه عند أذنه) ماذا؟! تريد أن تطير؟! حسناً، سوف أدعـك تطير (يرميه في الهـواء ويدفعه نحو الأعلى كي لا يسقط ثـم يلتقطه بقوة فينفجر بين يديه ثم يبكي كطفل صغير ويحزن على بالونـه) آه.. لقد انفجر بالوني.. وأنا أيضـاً أريد أن أنفجر (ينتبه لوجـود بائع الحصر فيلتف حولـه ويراقبـه لبرهة ثم يقول لـه) مرحبـاً أيها الرجل العجـوز.. مـا أجمل هذه الحصر التـي بحوزتك.. لديك كل هـذه الحصر وتجلس على الأرض؟ لماذا تفعل ذلك؟ هل ستبيعها؟ (يضحك ويومئ ببعض الحركات المضحكة علّـه يثير انتبـاه البائـع ويفرج عـن كربه) مرحبـاً أيها الرجل الطيب.. أيها الرجل العجوز.. أيها الرجل الطيب العجوز.. أيها الرجـل العجوز الطيب.. ألا تريد أن تتكلم معـي؟ حسنـاً سأستعين بأصدقائي الأطفـال (ينظر إلى الأطفـال الجالسين في الصالة ويطلـب منهم المساعدة) ألا يجب الرد على التحية يا أصدقائي الأطفال؟ هيا أيها الأطفال، ساعدوني.. دعوا هذا الرجل الطيب يرد علي.. نـادوا معي (يـردد الأطفال جمل "أيهـا الرجل الطيب- أيهـا الرجـل العجوز-أيهـا الرجـل العجـوز الطيب".. يستمـر المهـرج بالتوجـه للأطفال لبرهة ثـم يلتفت نحو بائع الحصر ويقول له) حسناً، سوف أفتح رزمة من هذه الحصر وأجلس عليها إذا لم تجبني .

بائـع الحصـر : (يتنهـد ويستنـد مـن جديـد على الحائط ثم يقول بصوت متقطع) أهلاً أيها الشاب .

المهـرج : (يضحـك بقـوة وينظـر إلى الأطفـال في الصالة) يناديني بالشـاب.. يا لسعادتي.. أنا شاب قوي (يقوم بحـركات تظهر قوته ثم يلتفـت إلى بائع الحصر ويقول) عندك الكثير مـن الحصر وتجلس على الأرض؟ هذا أمر مضحك، مضحكٌ جداً .

بائـع الحصـر : لا أستطيـع الجلوس علـى هـذه الحصـر، فأنـا أبيعها وأكسب قوتي منهـا.. هل فهمت يا بُنيّ؟

المهـرج : (يضحـك ويلتفـت نحـو الأطفـال قائلاً) يقول لي يـا بني! يا لسعادتي! أنا ابنـه! (يلتفت نحو بائع

الحصر) أنا مهـرج المدينة أيها الرجل الطيب.. ألا يبدو علـيّ ذلك؟ أنظر إليّ.. بإمكاني القيام بحركات بهلوانية مسليـة.. هكـذا.. (يـؤدي حـركات بهلوانيـة ثـم يلتفت للأطفـال في الصالة) هل تحبون حركاتي البهلوانية أيها الأصدقاء؟ (يردد الأطفال بأصوات متقطعة : نعم) .

بائـع الحصـر : (يضحـك ويقـول له) حسنـاً، كما تشاء.. كيف حالك أيها المهرج الطيب؟

المهرج : هذا هو اسمي.. المهرج.. أنا أضحك الناس جميعـاً.. ولكن لمـاذا تجلس على الأرضـ؟ أليس لك بيت مثل باقي الناس؟

بائع الحصر : أنا بائع متجول، أتيتُ من مكان بعيد ولا أنـوي أن أستقر في هذه المدينة ولا في القلعة.. سأبقى فيهـا بضعة أيام.. في النهار أبيع الحصر وفي المساء أنام في الخان .

المهرج : آه.. أجل.. الخان.. أنا أعرف الخان جيداً.. فيـه مهرجون كثر.. إنهـم أصدقائـي.. في الخان يتناول المسافرون العشاء سوية.. أذكر ذلك.. هذا شيء جميل .

بائـع الحصـر : (يعـدل جلستـه ويسـأل المهـرج باهتمـام) قل لي أيها المهرج الطيـب، ماذا يحصل؟ لقد رأيـت النـاس يهربون خوفاً مـن الجنود الذيـن يرتدون اللباس الأسود ولم يجبني أحد على سؤالي .

المهرج : لم يعد شيء على حاله في هذه القلعة.. لقد تغير كل شـيء.. دخل حاكـم جائر أسود القلـب والراية هو وجنوده الملتحين عنوةً إليهـا واحتلوها بأكملها بعد أن عزلوهـا عن المدينـة.. يقال أنهم دخلوا مـن المجارير في الليل كالجـرذان، وفي الصباح فوجـئ الناس بهم في كل مـكان، ثم أصدر الحاكم الجائر أمراً بمصادرة الأطفال جميعـاً، يريد أن يلبسهـم ثياباً سوداء مثـل ثياب رجاله ويدربهـم على الحـرب استعـداداً لاقتحام المدينـة، أما الفتيـات فستعملن كوصيفات في خدمة امرأته ونسائها.. الناس خائفـون على مصير أولادهـم، ومنهم من أخفى أطفاله في الأقبية حتى يسلم من شر هذا الحاكم .

بائع الحصر : ماذا تقول؟! يا لهذا الحاكم الجائر.. ولكن كيف السبيل للوصـول إلى الحاكم العادل وجنوده؟ ذلك الحاكم الذي يحبه الناس أين هو؟ وأين جنوده؟ ألم يحاول الدفاع عن القلعة؟

المهـرج : إنـه في المدينة يترقب الوضـع ونشر جنوده حول أسوار القلعة ليحاصروها استعداداً لتحريرها، لكنه يخشـى أن تؤذي الحرب الناسَ وتقضي عليهم، فالحاكم الجائـر جبان هو ورجاله لأنهم يحتمون بالناس ويعرفون أنهم نقطة ضعف الحاكم العادل (يؤدي حركات بهلوانية يقلد فيها الحاكم الجائر) .

بائـع الحصـر : الآن فهمـت لمـاذا لم يكـن يجبنـي أحد.. كان منظر الناس مثيراً للشفقة .

المهـرج : هذه أيـام عصيبة على الجميـع.. الجميع خائفـون على حياتهم وحيـاة أولادهـم.. في الماضي كان النـاس يتجمـع حـولي في الساحـات فألعب مـع الأطفال وأضحِكُهـم لوقت طويل.. واليوم لم يعـد يهتم بي أحد.. لقد تبدلت الأحوال .

بائع الحصر : ولكن قل لي أيها المهرج الطيب، أليس بمقدور أحد إنقاذ القلعة؟ ألا يجرؤ أحد على فعل ذلك؟

المهـرج : الحاكـم العـادل وجنـوده هـم الوحيدون الذين يمكنهـم إنقاذها، لكن الحاكـم الجائر وعصابته يحاصرون المدينة.. إنه يبطش بالصغير قبل الكبير.. أنا لا أخـاف منه.. أجل، لا أخـاف.. وإذا اقترب مني جندي مـن جنوده السـود فسوف ألقنـه درساً قاسيـاً.. هكذا.. وهكـذا.. (يقـوم ببعض الحـركات التـي تظهـر قوته، وعندما يسمع صوت جنديين يلزم الصمت ويختبئ خلف بائـع الحصر.. يمضـي الجنديان عند مقدمـة الخشبة دون أن يلمحا بائع الحصر والمهرج) .

بائـع الحصـر : عد إلى مكانك أيها المهرج الطيب.. لقد مضيا .

المهـرج : (مهـدداً) لو اقتربا منـي لطرحتُهم أرضاً وأوسعتُهـم ضرباً.. أجل.. لن أشفـق على أولئك الأشرار أبداً .

بائـع الحصـر : لا تقلق أيها المهـرج، ربما أنهما لن

يعـودا.. قل لي، أين مختار المدينة؟ هـل مازال يعيش في القلعة؟

المهـرج : إنـه يعيش في المدينة، لكنـه لا يعمل شيئاً.. لقد عزله الحاكم الجائر وأخـذ أولاده عنوة كي يضمهم إلى رجاله.. إنه في حالة يرثى لها .

بائع الحصر : أذكر أنه كان رجلاً طيباً .

المهـرج : أجـل.. إنه رجل طيب جـداً، ولكن منذ أن أخـذوا أولاده منـه ظل يجلس أمام بيتـه ولا يستمع لأحد ناظـراً إلى السمـاء، باكيـاً، صامتاً، منتظـراً عودتهم.. يكاد الناس لا يعرفونه على الإطلاق.. إنه شديد الحزن، ويبدو محتاراً طوال الوقت .

بائـع الحصـر : قل لي أيها المهـرج، هل تعرف بيت المختار؟

المهـرج : (يمشـي بثقـة ويلتفـت نحـو الأطفـال في الصالـة) أنـا أعرف كل بيـوت المدينة.. هـل تصدقوني يـا أصدقاء؟ (يردد الأطفـال "نعم" فيشعر المهرج بثقة أكـبر ويلتفت نحو بائع الحصر) نعم أيها الرجل الطيب، أنا أعرف بيت المختار.. ليس بعيداً من هنا .

بائع الحصر : هل بإمكانك أن تدلني عليه؟

المهـرج : أجـل، سآخـذك إليـه، وإذا صادفنا جنود الحاكـم الجائر فإننـي سألقنهـم درساً قاسيـاً.. هكذا وهكـذا.. (يقوم ببعض الحركات التي تظهر قوته ويلتفت نحـو الأطفـال في الصالـة ويقـول لهـم) ألسـتُ قوياً يا أصدقائي؟ سوف ترون كم أنا قوي عندما أصادف هؤلاء الأغبيـاء.. سوف يرتعـدون خوفـاً مني ويلبسـون لباساً أبيض بدلاً من لباسهم الأسود البشع .

بائـع الحصـر : (ينهـض ويحمل رزمـة الحصر) هيـا بنا الآن، أريد التحـدث مع المختار.. ليس لدينا وقت نضيعه، فلنسرع .

المهـرج : أجل، فلنسـرع، فلنسرع، أنا سريع، رشيق، أطـير كالفراشة.. هيا بنا إلى المختار المحتار.. ليس لديه أسرار.. المختار محتار ولا يحب الأشرار .

(يمضـي بائـع الحصر برفقـة المهرج الـذي يسير ويتابـع حركاتـه البهلوانية.. دون تغيـير كبير في الديكور ينتقل المهرج وبائع الحصر إلى يسار الخشبة حيث يظهر المختـار وهو يجلس على كرسي أمـام بيته.. المختار رجل مسن غارق في التفكير، ينتبه لقدوم المهرج وبائع الحصر فيقف)

المهـرج : هـا هو المختـار.. مرحباً يا مختـار (يتجه نحو الأطفال في الصالة ويقول لهم) هيا يا أطفال، قولوا صبـاح الخير للمختار.. هيا سلمـوا عليه (يردد الأطفال صباح الخير في الصالة) .

المختار : أهلاً بالمهرج.. كيف حالك؟

المهـرج : (يؤدي حركات بهلوانية) بخير.. بخير، أنا بخير.. معي ضيف يا مختار.. إنه بائع الحصر .

بائع الحصر : مرحباً أيها المختار .

المختـار : أهلاً بكما.. تفضـلا (يخرج كرسيين من داره ويضعهما بجانب كرسيه.. يجلس بائع الحصر ويضع حصـره بجانبه بينمـا يتابع المهرج حركاتـه البهلوانية.. يعـود المختـار لصمته كأنـه يفكر، وفي هـذه الأثناء يقوم المهرج بتقليده فيضع يده على خده مثله) .

بائـع الحصـر : (يتنهـد بحسرة) كـم أنا حزين لما وصلت إليه الحال في هذه القلعة الجميلة .

المختـار : علينـا أن نجد الطريقـة المناسبة لإدخال الحاكـم العـادل وجنـوده إلى قلعتنـا، فهـم أولاد البلد، وأعتقـد أنهـم يستعـرون غضبـاً بعـد أن تسلـل الحاكم الجائـر وجنـوده إلى القلعـة.. لقـد خرجـوا مـن بـين المجارير كالجزذان المتوحشة واحتلوها ليلاً كالخفاقيش والوطاويـط (يقلـد المهـرج صـوت وحـركات الخفاش والوطـواط) علينـا أن نجـد حـلاً مناسباً.. ليـس الأمر سهلاً، لكن يجب أن نحاول .

(بينما يتحدث الإثنان يقوم المهرج باللعب بالحصر ويلـف نفسه بإحدى الحصر حيـث لا يظهر منه إلا رأسه ويبـدو شكله مضحكاً، وعندما ينهي المختار كلامه يلتفت إليـه ويتعجـب لحالـه، بينما يقـترب بائـع الحصر منه محاولاً إخراجه من تلك الحصيرة)

المهرج : (بمرح) والآن كيف ترونني؟ ألستُ بهلوانياً؟ (يوجه حديثه للأطفال) وأنتم أيها الأطفال كيف ترونني؟ هل رأيتم ماذا يمكنني أن أفعل؟ يمكنني الاختباء في رزمة الحصر هذه.. يا لها من لعبة رائعة.. سوف أتسلى كثيراً اليوم.. حسناً، سأخرج وسأعاود الكرّة (يخرج من رزمة الحصر ثم يلف نفسه برزمة أخرى.. ينظر إليه بائع الحصر بذهول ثم يضحك بقوة مثيراً فضول المختار الذي يقترب من الاثنين) .

بائع الحصر : هذه هي الطريقة.. لقد وجدتها.. أنت رائع أيها المهرج الطيب.. رائع وذكي.. سوف تنقذ القلعة بذكائك وخفة دمك ورشاقة حركاتك .

المهرج : (وهو يخرج من رزمة الحصر، يتكلم ويتعلثم) ماذا؟ وجدت الطريقة؟ بذكائي وخفة دمي ورشاقتي؟ ماذا وجدت؟ أنا لم أجد شيئاً في هذه الحصيرة.. حقاً أنا ذكي.. هذا لطف منك أيها الرجل الطيب .

المختار : أتقول وجدت الطريقة؟ كيف؟ أخبرنا .

(ينتبه الاثنان لكلام بائع الحصر الذي يقف بينهما)

بائع الحصر : يمكنني أن أخرج من القلعة وأخبر جنود الحاكم الجائر أنني ذاهب في تجارة نحو مدينة أخرى، وعند عودتي سأحضر معي عربة كبيرة جداً، فيها حصر كثيرة وقماش من أفخر الأنواع، وفي كل حصيرة سوف ألفُّ جندياً من جنود الحاكم العادل، وهكذا سأُدخِل عدداً لا بأس به من هؤلاء الجنود الذين سيتمكنون من تحرير القلعة من الحاكم الجائر وجنوده السود.. ما رأيكم؟

المختار : يا لها من فكرة عظيمة.. حقاً إنك حاذق أيها الرجل الطيب .

بائع الحصر : الفضل يعود إلى هذا المهرج الطيب.. لقد جعلني أجد هذا الحل عندما لفَّ نفسه بتلك الحصيرة .

المختار : شكراً لك أيها المهرج الطيب.. أنت ذكي حقاً .

المهرج : (بفخر) الآن سيعرف الجميع أهميتي في هذه القلعة.. سيعرفون أنني أصنع المعجزات حتى عندما ألهو.. أنا ذكي ولديّ قدرات خاصة (يرقص في كل الاتجاهات ثم يتوجه للأطفال) وأنتم يا أصدقائي الأطفال ماذا تقولون؟ ألستُ ذكياً؟ أسمعوني صوتكم (يرقص) أنا ذكي، أنا ذكي، أجد الحلول، فأنا فنان، أنا ذكي، أنا ذكي، أنا إنسان وعندي برهان .

المختار : حسناً أيها الرجل الطيب، يجب أن نكسب الوقت.. يجب أن تطلب من جنود الحاكم العادل الاختباء جيداً داخل الحصر كي لا يلاحظهم جنود الحاكم الجائر الأسود، فإن رأوهم سيكون هلاكك وهلاكهم لا محالة .

بائع الحصر : لا تقلق، لقد فكرتُ في حيلة عظيمة .

المختار : ما هي؟ قل .

بائع الحصر : عندما سنعود سأقول لجنود الحاكم الجائر أنني أتيت لأقدم هدية لحاكمهم، أقصد الأقمشة الفاخرة، وأنها عرفان له على السماح لي بالدخول والخروج من القلعة، وفي نفس الوقت سوف أقدم لهؤلاء الجنود هدايا تلهيهم عن تفتيش العربة .

المختار : كم أنت ذكي أيها الرجل الطيب.. سيكون خلاص القلعة على يديك .

بائع الحصر : فلنأمل خيراً، ولكن قبل ذلك فلنعمل كثيراً .

المختار : أجل أيها البائع الطيب، لا خيار أمامنا، فنحن محكومون بالعمل .

المهرج : (يقوم بحركات بهلوانية ويتوجه للأطفال) هل تحبون الهدايا يا أصدقائي الأطفال؟ (يجيب الأطفال في الصالة بنعم ثم يجيب المهرج) حسناً إذاً كم هدية ستحضرون لي؟ (يقترب من مقدمة الخشبة ويستمع لهم ثم يقول) ماذا؟ الكثير.. بالون.. بالونات جميلة.. يا سلام.. ثياب جديدة.. يا سلام.. حلوى لذيذة.. يا سلام.. أنتم رائعون حقاً .

المختار : حسناً، أنا على يقين أن الحاكم الفاضل سيعجب بفكرتك عن إدخال جنوده بالعربة إلى القلعة .

بائع الحصر : شريطة أن نخبئهم جيداً في رزم الحصر (يشير إلى المهرج بيده كي يساعده على لف رزمة الحصر.. يتوقف المهرج عن اللهو ويساعد بائع الحصر على إخفاء الرسالة) ساعدني أيها المهرج الطيب، يجب أن أسرع، فليس عندي وقت لأضيعه .

المختار : هيا أيها الرجل الطيب.. نحن ننتظرك جميعاً.. عليك أن تخرج أولاً وتمضي إلى عند الحاكم الفاضل.. سوف يساعدك في إعداد العربة وتحضير الهدايا التي تكلمتَ عنها .

بائع الحصر : (يحمل رزمة الحصر) إلى اللقاء .

المهرج : (بلهفة) يا بائع الحصر.. انتظر لحظة أرجوك.. هل يمكنك اصطحابي معك؟ سوف أساعدك في حمل الحصر والخروج من القلعة .

بائع الحصر : تساعدني؟! كيف؟!

المهرج : (باعتزاز) حسناً.. أنظر، أنا قوي (يأخذ رزمة الحصر منه ويرفعها على ظهره ثم يسقط.. يكرر تلك الحركة عدة مرات ويقع في كل محاولة) .

بائع الحصر : حسناً أيها المهرج الطيب.. أنا لا أمانع في اصطحابك معي، لكن هل ستتحمل مشقة السفر؟

المهرج : (بقوة) أجل أيها الرجل الطيب، سوف أسبقك على الطريق، فأنا سريع كالأرنب ورشيق كالغزال، لا أتعب ولا أكلُّ ولا أملّ، وعندما نصل إلى عند الحاكم الفاضل سوف أشرح له بالتفصيل ما حلَّ بقلعتنا الجميلة .

بائع الحصر : حسناً، أنا لا مانع لديّ، ويسعدني اصطحابك معي.. ما رأيك يا مختار؟

المختار : (مبتسماً) لا بأس في ذلك.. سوف يساعدك ولن تمل الطريق، فهو مسلٍ جداً .

المهرج : (بسعادة عارمة) هذا هو المختار الذي أعرف.. إنسان فهمان عرفان .

بائع الحصر : هيا أيها المهرج الطيب، علينا أن نشد الرحال، فليس لدينا وقت لنضيعه.. هيا بنا .

(يخرج المختار وينتقل بائع الحصر والمهرج إلى الجهة الأخرى من الخشبة، وفي نفس الوقت تتغير الإضاءة قليلاً فيظهر جنديان يلبسان لباساً أسود يحرسان باباً عند أسوار القلعة.. يضع بائع الحصر رزمه أمامهما، في حين يتكئ المهرج على رزمة الحصر ويقوم بحركات بهلوانية مضحكة تدل على التعب الشديد)

الجندي الأول : إلى أين أنت ذاهب أيها العجوز؟ وأنت أيها الولد؟

الجندي الثاني : ألا تدريان أن الخروج من المدينة ممنوع؟

المهرج : (يكلم نفسه ثم يتجه إلى الأطفال في الصالة) أنا لستُ ولداً أيها الأبله.. يا لهذين الأحمقين.. إنهما ثخينان كبرميلين من الوقود.. يا لبشاعتهما.. لولا خوفي من ضياع الوقت لأوسعتُهما ضرباً.. حقاً لكنت سحقتُهما سحقاً.. لكن البائع الطيب قال ليس لدينا وقت لنضيعه .

بائع الحصر : بلى أيها الطيبان أعلم ذلك، لكنني بائع حصرٍ متجول، أجوب البلدان بحثاً عن قوتي، وقد دخلتُ إلى هذه القلعة منذ أيام لأبيع بعض الحصر، والآن أنا ذاهب إلى مدينة أخرى.. هكذا أعيش منذ سنين.. ألا تتذكران؟

الجندي الثاني : (إلى المهرج) وأنت أيها الأبله؟ إلى أين تذهب؟

المهرج : أنا أعمل مع بائع الحصر.. لقد فقدتُ عملي ولم تعد حركاتي البهلوانية تعجب أحداً.. لولا أن هذا البائع الطيب قبل أن أعمل معه لكنتُ الآن أنام في الطريق كالمتسول .

الجندي الأول : حسناً، وماذا يوجد في رزم الحصر تلك؟

الجندي الثاني : هيا افتحها أمامنا الآن .

بائع الحصر : أيها الطيبان، ليس معي شيء سوى

الحصر، وإن فتحتُ هذه الرزم سيصعب عليّ ربطها من جديد، فأنا عجوز كما تريان، وأمامي سفر طويل إلى المدينة الأخرى.. أرجوكما دعوني أمضي في حال سبيلي، فأنا لا أحمل سوى هذه الحصر.. أقسم لكما .

الجندي الأول : هل تخبئ أطفالاً في تلك الرزم؟

الجندي الثاني : إن في ذلك عقوبة قاسية .

بائع الحصر : (يضحك ويرفع يديه عالياً في حركة دهشة ويتكلم بثقة) أطفال؟ أتقولان أطفال؟ كيف لعجوز مثلي أن يخبئ أطفالاً؟! لا يمكن تخبئة طفل في رزمة الحصر هذه، فلو كان بداخلها طفل لاختنق من الحرّ.. هيا تعالا وفتشاني كما يحلو لكما.. بإمكانكما التأكد من ذلك .

المهرج : ليس معنا لا أطفال ولا عجائز ولا نساء ولا رجال.. نحن نبيع الحصر ونعيش من ترحالنا.. صدقوني .

الجندي الأول : حسناً أيها المهرج، افتح لي رزمة الحصر هذه (يشير إلى أحد الرزم التي بجانبه) علينا أن نفتش الجميع.. هذه أوامر الحاكم .

المهرج : أوامر الحاكم على رأسي وعيني.. حسناً ها هي الرزمة (يفتحها ويفرد الحصر) .

(ينظر الجنديان بتمعن إليها ولا يجدان شيئاً)

الجندي الأول : حسناً.. لا يوجد شيء .

بائع الحصر : هل رأيتَ أيها الجندي الطيب، نحن لا نخبئ شيئاً في هذه الرزم (يقدم بعضاً من القماش للجنديين اللذين تلمع عيناهما وينفرد وجهاهما عند رؤية القماش) .

الجندي الثاني : (يشعر بالغبطة) حسناً، يبدو أنكما لا تحملان شيئاً سوى هذه الحصر.. بإمكانكما الانصراف.. هيا امضيا .

بائع الحصر : شكراً أيها الجنديان الطيبان.. أتمنى لكما نهاراً سعيداً .

المهرج : (يضحك) كما قال بائع الحصر الطيب.. أنتما لطيفان وقويان مثل أسوار المدينة هذه.. حقاً.. وجهاكما يشبهان أسوار المدينة .

الجندي الأول : ماذا تقول أيها الأبله؟

بائع الحصر : سامحه أيها الجندي.. إنه مهرج يقضي وقته بالمرح والضحك ولا يعرف مقاميكما الكريمين .

الجندي الثاني : حسناً.. امضيا في سبيلكما.. هيا.. سوف نغلق الأبواب .

(يختفي الجنديان في الظلام)

المهرج : (يحمل رزمة حصر ويمضي مع بائع الحصر) سوف نخرج وستُغلق الأبواب وسنرى القلعة من الخارج، لا بد أن يكون منظرها جميلاً، لا بد أين يكون هناك الكثير من الفراشات في الحقول البعيدة.. كم سأتسلى على الطريق، وعندما سأقطع النهر سأرى الأسماك وهي تضحك لي .

بائع الحصر : هيا أيها المهرج.. عن أي نهر وأية أسماك تتحدث؟ هيا بسرعة.. ليس لدينا وقت لنضيعه.. قصر الحاكم العادل قريب جداً.. هل نسيته؟

المهرج : (يحث الخطى) هيا، هيا (يستدير نحو الصالة موجهاً كلامه للأطفال) وأنتم يا أصدقائي الأعزاء، تابعوا معنا، سوف أرافق بائع الحصر الطيب إلى عند الحاكم الفاضل وأساعده في كل شيء.. يا سلام.. كم أنا سعيد بهذه الرحلة (يقوم بحركة وداع للأطفال في الصالة) .

(ينتقل بائع الحصر والمهرج إلى الجهة الأخرى من الخشبة، ويخطوان خطوات بطيئة بحيث تتبدل إضاءة الخشبة بين النور والظلمة كدلالة على النهار والليل.. يقوم الاثنان بالذهاب إلى طرف الخشبة والعودة إلى نفس المكان في مشهد إيمائي صامت يقوم فيه المهرج بحركات بهلوانية تدل على تعبه بحيث يضحك الأطفال في الصالة، فمرة يسقط وتسقط معه رزمة الحصر التي يحملها، ومرة يحاول جرَّ هذه الرزمة بدلاً من حملها، وبعد برهة يتوقف بائع الحصر عند باب كبير وسور شاهق.. يمكن أن يضاء الديكور ذاته في المشهد السابق.. يدخل بائع الحصر والمهرج بحيث ينتقلان إلى الجهة

المقابلـة من الخشبة، ثم يظهر جنديـان قويا البنية أمام باب القصـر.. قبل أن يمثل بائع الحصـر أمامهما يتجه نحو المهرج)

بائـع الحصر : هيا أيها المهـرج الطيب، لقد وصلنا إلى قصر الحاكم العادل، ها نحن نقف عند أسواره، هيا تحلى بالشجاعة، لقد وعدتَني بذلك .

المهرج : (بصوت منهَك) أجل.. شجاااااعة.. أنااا.. ش.. ج.. ا.. ع.. (يسقط على رزمة الحصر) .

بائـع الحصر : (يقترب من الجنديين) مرحباً أيها الجنديـان، نريـد مقابلة الحاكم الفاضـل.. لقد خرجنا من القلعة.. هل تسمحان لنا بذلك؟

الجندي الأول : ماذا؟ تقول خرجتما من القلعة؟!

بائـع الحصـر : أجـل، لقد سمح لي جنـود الحاكم الجائر بالخروج منها لأنني بائع متجول أبيع الحصر بين المدن والقرى وأتجول في كل مكان وأقضي حياتي في الحلّ والترحـال.. لقـد دخلـت إلى القلعة وخرجـتُ منها عدة مرات، وهذه المرة اصطحبتُ معي المهرج الطيب .

الجنـدي الثـاني : حسنـاً، وماذا تحمـلان في هذه الرزم؟

المهـرج : (بصـوت مُنهـك) حصـ.. صصصص.. رر.. حصـررررر.. وقمااااش.. شششش.. نحن نبيع الحصـر.. نحمـل رزم الحصـر ونسـير علـى الطرقات ونصـرخ بأعلى صوتنا : حصر، حصر، ثم يتجمّع الناس حولنا ويشترون الحصر .

(يفتش الجنديان الحصر بدقة)

الجندي الأول : حسناً، هيا اتبعاني، سوف أقودكما إلى الحاكم العادل.. عليكما الانتظار بعض الوقت .

(يتجه الجنديـان إلى عمق الخشبـة ويختفيان، في حين يجلس بائع الحصر والمهرج على كرسيين)

المهـرج : (يستعيـد نشاطه) كل شـيء يسير على ما يرام.. كم نحن محظوظان.. لقد تعبنا كثيراً كي نأتي إلى هنا .

بائـع الحصـر : لا شيء يأتي مـن دون تعب يا بني.. هكذا هي الحياة، ونحن الآن لدينا مهمة كبيرة.. لا بدّ أن الحاكـم الفاضل سيُسر عند معرفته لخطتي حول تحرير القلعة .

المهـرج : سـوف يُسـر كثيراً ولـن يهدأ بالـه قبل أن يحـرر القلعـة ويدحر الحاكـم الجائر وجنـوده.. حسناً، أسمع صوت الحاكم يقترب .

(تضاء الخشبـة من العمق ويظهـر الحاكم العادل وهـو يقترب من منتصف الخشبـة، يرافقه رئيس الجند وجنديان على يمينه ويسـاره.. يضع رئيس الجند كرسي الحاكـم الفاضل كي يجلس عليـه، في نفس الوقت تعزف موسيقى تعلن قدومه وصوت من الخارج يقول ثلاث مرات : «الحاكم العـادل» يجلس الحاكم على كرسيه ويأخذ كل مـن الجنديين مكانه بجانبه.. يقف بائع الحصر والمهرج احتراماً للحاكم العادل الذي يشير لهما بالجلوس.. يقوم المهرج بحركات بهلوانية ترحيباً به .

الحاكـم العـادل : أهـلاً بكما.. ما الـذي جاء بكما إليّ؟

بائـع الحصـر : يـا عالي المقـام، تعلمون مـا الذي حصـل للبـلاد وكيـف احتـل الحالكـم الجائـر القلعة.. إنه يأخذ الشبـاب ليضمهم إلى عصابتـه ويأخذ البنات لخدمة زوجته .

الحاكـم العـادل : أعلـم جيـداً، ولديّ عيـونٌ في كل مـكان، حتى داخـل القلعة، ولكنـي إن بـدأتُ باقتحامها أخشى هلاك الناس داخلهـا، فالحاكم الجائر جبان ولا يأبـه بحياتهم، وهو يحتمي بهم، وإلا فإن جيشي سيهزمه هو وجنوده شر هزيمة .

بائـع الحصـر : لقـد خطرت على بالي فكرة عظيمة ستنقـذ البلاد من ظلـم الحاكم الجائـر.. عند خروجي أخـبرتُ حراس القلعة أنني ذاهب في تجـارة إلى مدينة أخرى، وعند عودتـي أفكر بإدخال عربة كبيرة جداً فيها حصـر كثيرة وفي كل حصيرة يمكننـا أن نلف جندياً من جنودكـم أيها الحاكم العـادل.. وهكـذا سيدخل عدد لا بأس به من هـؤلاء الجنود الذيـن سيتمكنون من تحرير

القلعة من الحاكم الجائر وجنوده السود.. ما رأيكم؟

الحاكم العادل : (يقف ويذرع الخشبة جيئةً وذهاباً، ثم يبتسم) يا لها من فكرة ذكية، ولكن ماذا لو كُشِف أمر الجنود عند مدخل المدينة؟ ربما تتسبب تلك المغامرة في هلاكهم جميعاً؟

بائع الحصر : يمكننا إغراء الحراس بالهدايا وسيغفلون عن أمر العربة، وإن أصروا على تفتيشها فيمكن للجنود أن يخرجوا في الحال ويقتحموا القلعة .

الحاكم العادل : وسيكون جيشي بانتظارهم جانب أسوار القلعة لنؤازرهم في الوقت المناسب .

المهرج : جنود الحاكم الجائر نفوسهم دنيئة وستفرح قلوبهم لأقل هدية صغيرة .

(يضحك رئيس الجند والجنديان اللذان يرافقان الحاكم العادل)

الحاكم الفاضل : (يوجه كلامه لرئيس الجند) يا رئيس الجند.. حضّر جيشاً عظيماً منذ الليلة، يجب علينا تحرير المدينة، هيا، سننطلق غداً، سوف أجعل ذاك الحاكم الجائر يندم على أفعاله النكراء تلك.. جهزوا عربة كبيرة وضعوا فيها حصراً كثيرة، وليوضع فيها الجنود أيضاً.. احرصوا على أن يُخبأوا جيداً كي لا يلمحهم أحد.. جهزوا الهدايا النفيسة التي يريدها بائع الحصر .

رئيس الجند : سمعاً وطاعةً يا سيدي (ينصرف) .

الحاكم الفاضل : (يوجه كلامه إلى بائع الحصر والمهرج) وأنتما أيها الضيفان العزيزان ابقيا في القصر حتى الغد، سوف يرافقكما رئيس الجند إلى مدخل القلعة.. لن يستغرق تحريرها وقتاً طويلاً، فجيشي ذو بأس شديد.. ستريان ذلك .

بائع الحصر : شكراً لك أيها الحاكم الفاضل.. سوف تنقذ شعباً كاملاً من بطش الحالكم الجائر وظلمه.. يا له من عمل عظيم لن ننساه لك ما حيينا .

المهرج : (بحركات بهلوانية) أجل، لن ننسى ذلك، أجل.. سوف تتحرر المدينة، كم أنا سعيد، سوف تعود الحياة للمدينة (يرقص من الفرح فيضحك الحاكم الفاضل وبائع الحصر.. تطفأ الأضواء) .

(تنار الخشبة من جديد ويظهر بائع الحصر مع المهرج وهما أمام أسوار القلعة.. تظهر بعض رزم الحصر على يمين الخشبة ويظهر أمامها جنديان يلبسان لباساً أسود ويطلبان منهما التوقف)

الجندي الأول : ماذا يوجد في هذه العربة؟

بائع الحصر : أيها الجنديان الطيبان، ألا تتذكرا بائع الحصر والمهرج؟ نحن نتاجر بين المدن ونجلب البضائع النفيسة، وفي هذه العربة أفخم أنواع الحصر والقماش.. سأقدم قسماً منها هدية لحاكم القلعة الطيب، وها هي هديتكما (يتناول بائع الحصر بعضاً من الأقمشة الفاخرة ويعطيها للجنديين اللذين يشعران بالفرح وتعلو البسمات وجهيهما) .

الجندي الثاني : أتقول رزماً من الحصر وقماش هدية لحاكمنا الطيب؟! (يفتش جزءاً من الحصر دون أن يفتحها وهو يحتفظ بهديته) حسناً، أريد أيضاً هذه الرزمة الصغيرة .

بائع الحصر : أنت تأمر يا حضرة الجندي.. إنها لك، تفضل .

الجندي الأول : وأنا أيضاً أريد واحدة مثلها .

بائع الحصر : سمعاً وطاعة يا حضرة الجندي.. إنها لك، تفضل (يناوله القماش الفاخر) .

الجندي الأول : (ينتشي فرحاً.. مخاطباً الجندي الثاني) سوف تفرح زوجتي بهذا القماش الفاخر .

الجندي الثاني : وزوجتي ستطير فرحاً بها.. كم أنا محظوظ اليوم .

الجندي الأول : (موجهاً كلامه للجندي الثاني) لندعهما يمران.. سيفرح حاكمنا بهذه الهدايا النفيسة .

المهرج : (موجهاً حديثه للأطفال) أترون يا أصدقائي الأطفال، ما أغبى هذا الجندي.. يقول إنه محظوظ ولا يدري ما تخبئه له رزم الحصر هذه.. سترى ماذا سيجلب الحظ لك أيها المغفل .

الجندي الثاني : هل قلتَ شيئاً أيها المهرج؟

المهـرج : قلت إنكما أقوى وأشجع جنديين رأيتُهما في حياتي .

الجنـدي الثاني : لطف منك أيهـا المهرج.. حسناً، يبدو أنكما لا تحمـلان شيئاً في هذه الحصر.. بإمكانكما الدخول إلى القلعة .

بائع الحصـر : شكراً أيها الجندي الطيب.. حسناً.. سوف نستريح في أقرب خان، فقد كان دربنا طويلاً اليوم .

الجنـدي الأول : هناك خانٌ قريبٌ من هنا عند أول مدخل في القلعة .

بائـع الحصـر : شكرا لكمـا.. سأحدث الحاكم عن حسن استقبالكما لنا .

الجنـدي الثـاني : (بفـرح) حسنـاً تفعـل يـا بائع الحصر.. هيا امضيا في سبيلكما .

(يختفي الجنديان في الظلام)

المهرج : هيا أيها الجنود، اخرجوا من رزم الحصر .

(يتجه بائع الحصر والمهرج نحو الحصر ويفكانها كي يخـرج منهـا الجنود المختبئـون بداخلهـا.. يخرج خمسـة أو ستة من الجنود مـن رزم الحصر ويتسللون إلى داخل القلعة وينتظمـون ضمن مجموعة، ثم يظهر رئيس الجنـد ويقوم ببعض الحـركات التي تشرح لهم كيفية الهجوم علـى مركز القلعة.. يركض الجنود على الخشبـة ويقتحمـون ساحاتها، ثم يعـودون من الجهة الأخـرى، وفي نفس الوقت تضـاء الخشبة بأضواء قوية حمراء وخضراء وزرقاء، كما يُسمَع قرعُ الطبول القوي الـذي يترافـق بهروب جنـود الحاكـم الجائـر الذين يلبسـون الأسـود ويبـدون في حالـة ذعر وهلـع.. تُرش القصاصات الورقية من فـوق لتغطي الخشبة بالكامل في إشـارة إلى النصـر علـى جنـود الحاكـم الجائر.. موسيقـى احتفالية تُظهِر النـاس في حالة فرح كبيرة.. يعود الأطفال لأمهاتهـم وآبائهم.. يدخل بائع الحصر والمهـرج ويسلمان على المختـار الذي تجمَّع مع الناس.. يظهـر بعض الأطفال والأهالي وقـد التقوا من جديد.. يبتهـج النـاس لرؤيـة الحاكـم العـادل الـذي يقف في منتصف الخشبة ويرافقه جنديان)

رئيس الجند : (يقف في منتصف الخشبة ويتحدث بفخـر واعتـزاز) لقد تحـررت القلعة.. حررهـا جنودنا الأبطـال.. لقـد سقط الحاكم الجائر في الـوادي العميق من الجهة الثانية للقلعة عندما كان يهرب مع حراسه .

(يصفـق الجميع ويلتفون حول الحاكم العادل وبائع الحصر والمختار.. الفرح ظاهر على وجوه الجميع)

بائـع الحصر : (يوجـه كلامه لأطفال المشهد) أيها الأطفـال، أنتم الآن أحرار.. لـن يأخذكم أحد من أهلكم بعد اليوم .

المختار : شكراً لك أيها الحاكم العادل .

الحاكـم العـادل : يا لسعادتي.. مـا أجمل أن نعيش أحراراً.. ستعيشون بأمان جميعاً ولن تروا ظلماً بعد اليوم .

المهـرج : وأنـا أيهـا الحاكم العادل، هـل يمكنني أن أعمل في قصرك؟ يمكننـي تسليتك متى شئت.. نعم، أنا المهرج الظريف وأستطيع إضحـاك الناس جميعاً (يقفز بين الناس ويلعب مع الأطفال ثم يعود ليقف أمام الحاكم العادل) .

الحاكـم العـادل : حسنـاً أيهـا المهـرج الطيـب.. ستصبح كبيرَ المهرجين في قصري .

المهـرج : كبـير المهرجين.. كبير.. كبـير المهرجين.. أنـا سعيد.. سعيد (يتجه نحـو الأطفال في الصالة ويقول لهـم) وأنتـم أيها الأطفـال الأعـزاء، لا تنسـوا حكايتنا الجميلة.. ما أجمـل أن يعيش المرء بسلام.. أليس كذلك يـا أصدقائـي؟ وعلـى المـرء أيضـاً أن يفكـر ويجد حلاً لمشكلاته.. يجـب التحرك فوراً.. مثلي أنا هكذا.. (يلعب ويقفز) هيا أيها الأطفال، تعالوا وشاركونا فرحتنا (ينزل إلى الصالـة ويتنقل بين الأطفال ثـم يدعوهم إلى خشبة المسرح.. تستمر الموسيقى الاحتفالية) .

انتهت

لعبة الحكايات

مسرحية للأطفال

محمـود أحمـد عوض

المشهد الأول

منـزل حديث.. أريكة ثلاثية في وسـط المسرح، وأريكتان إلى الجانبـين.. إلى الزاوية اليمنى مكتبـة خشبية فيها العديد مـن الكتب.. صراخ فتى وفتاة.. تدخل الفتاة سمر تحمل بيدها تفاحة، خائفة، وهناك من يطاردها.

سمر : النجدة.. النجدة.. أنقذوني..

صوت سامر : قلتُ لكِ افتحي الباب أيتها الشقية.

سمر : أرجوكم.. يريدَ أن يقتلني.

صوت سامر : قلتُ افتحي الباب.

سمر : لن أفتحه.. أرجوكم أيها الأطفال.. أنقذوني.

صـوت سامـر : سأعد حتى الثلاثة فـإذا لم تفتحي الباب سأخلعه.. واحد.. إثنان.. ثلاثة.

(تفتح سمـر الباب فيدخل شقيقها سامر مندفعاً ليقع في وسط المسرح.. يركض خلفها وهو يهددها بمسدس ماء)

سامر : تضحكين؟! حسناً.. سترين ماذا سأفعل بك أيتها الشقية.

سمر : النجدة.. النجدة.

سامـر : الآن صـرتِ تطلبين النجدة بينمـا قبل قليل كنتِ تسخرين مني؟ لنرى من سيخلصك مني.

سمـر : أرجـوك يـا سامر سامحنـي.. أنا أختـك الغالية عليك.

سامـر : (يهجـم عليهـا.. تسقـط.. يمثـل دور البطـل المنتصر) ها قد وقعتِ بين يديّ أيتها الشقية.

سمـر : (تمثـل معـه) أرجـوك يا مـولاي ارحمنـي، فأنا مسكينة.

سامـر : (ساخـراً) أنـتِ مسكينـة؟ أنتِ الساحـرة التي حولت بيتي إلى شجرة.

سمـر : لا.. صدّقتـي لست أنا.. أنا فتاة مسكينة ولا يوجد عندي أهل أو من يساعدني.

سامـر : حسـن يـا سيدتـي.. ومـاذا ستعطينـي أجـرة لمساعدتي لك؟

سمر : ماذا؟! وهل من يريد أن يساعد الناس يطلب أجرة لقاء المساعدة أيها الفارس الجميل؟

سامـر : لا.. أكيـد لا.. ولكـن يمكنـك أن تقدمـي مكافأة بسيطة.

سمر : ولكني لا أملك شيئاً لأعطيك إياه.

سامر : بل تملكين.. تملكين التفاحة.

سمـر : (تعـود إلى شخصيتهـا) لا يـا سامـر.. قلـتُ لن أطعمـك يعني لـن أطعمك.. هـذه التفاحة لي وحـدي (تدفعه وتهرب).

سامـر : (يسقـط.. بتـأوه وألم) آآآخ يا رجلـي.. أأأأخ يا يدي.. أأأخ يا رأسي.

سمر : (ساخرة) ما الذي يبكيك يا أيها البطل المقدام؟

سامـر : لا، لسـتُ البطـل المقـدام.. أنـا الأمـير الباكـي (يبكي).

سمر : (تقترب منه) وأنا سندريللا.. انهض يا أميري.

سامـر : أشفقـي علـى الأمـير المسكـين وأطعمينـي مـن تفاحتك أيتها الأميرة.

سمر : لا، لن أطعمك.

سامـر : (يعـود إلى شخصيته غاضباً) بـل ستطعمينني رغماً عنك.

سمر : لن أطعمك.

سامـر : ألسنا أشقاء؟ هل تذكرين حين أحضر لي والدي دراجة فاستعرتِها وأعدتِها محطمة ؟

سمر : وهل تذكر حين طلبتَ مني أن أطعمك من شطيرة الشوكولا فأخذتَها كلها لنفسك؟

سامر : وهل نسيت أنك أنت من حطم الأواني الزجاجية أثناء تنظيف الأواني أيتها الشقية؟

سمر : طيب اسمع يا سامر.. دعنا الآن من النزهة ومن الدراسة ومن الزجاج.

سامر : حسن، فلنعُد إلى التفاحة إذن.. هيا أطعميني منها.

سمر : حسناً.. لأنك أخي سأطعمك من تفاحتي.. تفضل.. اقسم التفاحة إلى قسمين متساويين.

سامر : (يمسك التفاحة) ولكني أحتاج إلى سكين.

سمر : معك حق.. حسناً، سأحضر السكين من المطبخ (تخرج).

سامر : (لنفسه) سأعلّمك يا سمر كيف تهربين مني.. سأريك كيف سنتقاسم التفاحة أيتها الشقية.

(تدخل سمر وبيدها سكين)

سمر : تفضل يا سامر، هذه هي السكين، ولكن حذار أن تجرح يدك، فالسكين حادة جداً.

سامر : لا تخافي يا عزيزتي.. لا تخافي (يأخذ السكين ويقسم التفاحة إلى قسمين مختلفين ويحتفظ هو بالقسم الكبير ويعطي سمر القسم الصغير) تفضلي يا أختي الحبيبة، هذا القسم لك، وهذا القسم لي.

سمر : ماذا، ماذا؟! هذه القسمة غير عادلة.

سامر : كيف غير عادلة؟ أنظري، إنهما قسمان متساويان تماماً.

سمر : إن كنتَ قد قسمتَ التفاحة إلى قسمين متساويين حقاً إذاً فاعطني القسم الذي احتفظتَ به لنفسك يا ذكي.

سامر : (مرتبكا) ماذا؟! لا، لا يا عزيزتي.. إن القسم الذي..

سمر : (تقاطعه) أرأيتَ أنكَ احتفظتَ بالقسم الأكبر وأعطيتني القسم الأصغر، والتفاحة في الأصل لي وحدي.

سامر : صدقيني يا أختي أنهما قسمان متساويان، متساويان تماماً، ومتطابقان أيضاً.. أليس كذلك يا أطفال (يفاجأ أن الأطفال يقولون لا) ماذا؟! صدقيني يا أختي أنهما متساويان.

سمر : أنت غشاش ومخادع، وطماع أيضاً.

سامر : (بغضب) ماذا؟! وأنت طويلة اللسان.

سمر : ابتعد عني (تدفعه بقوة فيسقط أرضاً.. تهرب من أمامه).

سامر : (يقف ويركض نحوها) ماذا؟! أتدفعينني أرضاً! ألم أقل لك إياك أن تدفعيني ثانيةً؟

سمر : (بخوف) لم أقصد.

سامر : لم تقصدي؟ سترين ماذا سأفعل بك أيتها العنيدة (يركض خلفها.. تختبئ خلف المكتبة).

سمر : صدقني يا سامر لم أكن أقصد أن أدفعك لتسقط.. أرجوك سامحني.

سامر : كل مرة تقولين ذلك.. تدفعيني فأسقط ثم تقولين (يقلدها ساخراً) صدقني يا سامر لم أكن أقصد ذلك.

سمر : (تحاول أن تستدر عطفه) اسمع يا سامر، عندي حل سيرضيك.

سامر : ما هو؟

سمر : ما رأيك أن أقرأ قصة للأطفال فإن أعجبتْهم آخذ القسم الذي أريد، وإن لم تعجبهم تأخذ أنت القسم الذي تريد من التفاحة.. حل مناسب، أليس كذلك يا أطفال؟

سامر : حسن، موافق.. هيا اخرجي من خلف المكتبة وهاتي كتاب الحكايات وتعالي اجلسي قربي ولنبدأ.

(تخرج سمر من خلف المكتبة وتحضر من المكتبة الكتاب وتفتحه لتقرأ)

سمر : سنحكي لكم يا أطفال حكاية مغامرات السندباد.. موافقون؟ كان يا ما كان، في سالف الأزمان، كان في مدينة بغداد تاجر يدعى السندباد، وكان يحب الأسفار في البحار.. وفي يوم من الأيام هبَّت ريح قوية...

سامر : (معترضا) لا، لا.. هذه الحكاية مملة.

سمر : وما علاقتك أنت؟

سامر : لا يجوز يا سمر.. لا يجوز أن تخيفي الأولاد من البحر.. هيا اقرئي غيرها.

سمر : (منزعجة) حسن، سنقرأ قصة علاء الدين والمصباح السحري (للأطفال) ما رأيكم؟ (تقرأ الحكاية وكأنها راو) كان هناك شاب يدعى علاء الدين، رمى به ساحر في مغارة رهيبة، وكاد علاء الدين أن يموت من الجوع، وفجأة عثر على المصباح السحري...

سامر : وهذه أيضا حكاية مملة.

سمر : سامر يكفيك مشاغبات.. دعني أكمل الحكاية.

سامر : هذه الحكاية فيها من الخرافات الكثير ويجب علينا ألا نعلّم الأطفال الخرافات.

سمر : سامر، أنا لا أعلّم الأطفال الخرافة، والأطفال

يعلمـون أن هذه الحكايات ليست حقيقيـة وأنها فقط للتسلية لا أكثر ولا أقل.

سامـر : ومـع ذلك فأنـا لا أوافق على هـذه الحكاية.. إن كانت لديك حكاية أخرى فاحكيها.

سمـر : حسناً.. سنجرب حكاية أخـرى.. سنحكي حكاية الملك والساحرة.

سامر : وهذه القصة أيضاً سيئة.

سمر : سامر، أرجوك، دعني.

سامـر : (يأخـذ الكتـاب مـن يدهـا) أنـا مـن سيحكي الحكايـة.. ما رأيكـم أن أقرأ لكم يـا أولاد حكاية الوحش الذي ذهب إلى.. ثم قال : ها.

(تضحك سمر فيشعر سامر بالحرج)

سمر : (بتهكم) هيا، هيا أكمل.

سامـر : (غاضبـاً) حسـن، لـن أحكـي الحكايـات ولـن أعطيك التفاحة وسآخذهـا لي وحدي ولا أريد كتاب الحكايات (يمزقه ويلقيه أرضاً).

سمر : ماذا تفعل يا مجنون؟

سامر : أمزق كتاب الحكايات.

سمر : أنت شقي ومجنون (تبكي).

سامر : وأنت مزعجة وغبية.

(ينطفـئ الضـوء وتبقـى بقعـة ضـوء في وسـط المسرح بداخلها سامر وسمر)

سمر : (بخوف) لماذا أطفأتَ الضوء يا سامر؟

سامر : (بخوف أشد) أنا لم أتحرك من مكاني.

سمر : (تقع وكأن هناك من دفعها) سامر، لماذا تدفعني؟!

سامـر : (يقـع وكأن هنـاك مـن دفعـه) أأأخ.. من الذي دفعني؟ ما هذا الذي يجري؟!

سمر : أنا خائفة.

(يتراجعـان للخلف ويصطدمـان ببعضهمـا فيصرخان ويقعان أرضاً.. صوت ضحكات مارد، ثم يدخل أبطال المسرحية والحكايات ليغنوا أغنية ويرقصوا على أنغامها ثم يغادرون)

سامر : ما هذا؟! ماذا حدث يا سمر؟!

سمر : لا أدري!

(يظهـر من خلف المكتبة أو مـن الخزانة رجل يرتدي ثوباً أصفـر مقصباً وعبـاءة زرقاء وقبعة طويلة وحـذاء معقوفاً من الأمـام وله شـارب خفيف ولحيـة في ذقنه طويلـة نسبياً ويمثل شخصية جحا)

جحا : أنتما في أعماق الحكايات يا أبنائي.

سامر : يا لطيف.. النجدة يا سمر.

جحـا : لا تخـف يا بني، لا تخف.. أنـا جحا.. جئتُكما من أعماق الحكايات لألعب معكم ومع الأطفال.

سامر : (بخوف) ولكن كيف أتيت؟!

جحـا : لقـد ناديتماني مـن قلب الحكايـات.. ألستما من مزَّق كتاب الحكايات؟

سامـر : إنها هي يا عم جحا.. أختي الشقية سمر هي من مزقت الحكايات.

سمـر : (أقل خوفـاً) لا تصدقه.. إنه هو مـن مزَّق كتاب الحكايات وعبث به.. إسأل الأطفال.

جحا : أنا أعرف من الذي مزق كتاب الحكايات.

سامـر : أرأيت يا سمر؟ العـم جحا يعرف من الذي مزق كتاب الروايات وهو أنتِ.

جحـا : مـن مـزق الكتاب هـو نفسه مـن كان يريـد أخذ التفاحة عنوة من أخته.. أليس كذلك يا سامر؟

سامر : (بخوف) ماذا؟ لا، لا أقصد.. إن سمر هي من... (ينظر إلى سمر) ساعديني يا سمر.

جحا : تعال يا سامر.

سامر : ماذا؟! أنا؟!

جحا : تعال، لا تخف، تعال.

سامـر : أنا لسـت خائفاً (يقترب من جحا وهو يشد أخته التي تخلص نفسها منه).

جحا : لقد سمعتُ حديثكما عن التفاحة، وقد حضرتُ من قلب الحكايات لأحل الخلاف بينكما.

سامر : ماذا؟!

جحـا : لقد أردتَ أن تقتسم مع شقيقتك التفاحة.. أليس كذلك؟

سامر : نعم.. صحيح.

سمـر : ثـم قسمتَ التفاحـة إلى قسمين غـير متساويين، ثم...

سامر : ولكن يا عم جحا،.. سمر كانت...

جحا : (يقاطعه) أعطني التفاحة يا سامر (يعطيه سامر التفاحة فيأخذها جحا ويهم بالمغادرة).

سامر : إلى أين يا عم جحا؟

جحـا : (وهو يغادر) لـن أبتعد.. سأكون قريباً منكما.. لا تخافا (يخرج).

سمر : (تقترب من سامر وتمسك بذراعه خائفةً) ما الذي يجري؟

سامر : لا أعرف.. يبدو أننا في حلم أو أننا أصبحنا فعلاً داخل الحكايات.

سمر : الحق عليك.. أنتَ من مزق الكتاب.

سامر : بل الحق عليكِ.. لو أعطيتني التفاحة من البداية لما حصل ما يحصل.

(يدخل رجل مسرعاً)

الرجل : سندباد، أسرع يا سندباد، أهرب بسرعة، انهم يبحثون عنك (يخرج راكضاً).

سامر : (مستغرباً) السندباد ؟؟!!

سمر : كان الرجل يوجه كلامه إليك.. أنت السندباد.. على ما يبدو أننا الآن في حكاية السندباد.

(تدخل سيدة غاضبة وتبدو عليها البلاهة وتتجه إلى سمر وتكلمها باعتبارها سندريللا)

السيدة : اسمعي يا سندريللا، عليك أن تنهي أعمال البيت كلها، وكوني على ثقة أنني لن أسمح لك أن ترافقينا إلى الحفلة.. أفهمتِ؟

سمر : (مندهشة) أنا؟! سندريللا؟! حفلة!

(تدخل ابنتا السيدة اللتان تبدو عليهما البلاهة وشكلهما مضحك)

الابنتان : نحن جاهزتان يا أمي.

السيدة : (لسمر) سندريللا، عليكِ أن تمسحي البيت وتغسلي الصحون وترتبي الفراش.. وفي النهاية عليكِ أن تجهزي طعام العشاء حين عودتنا (إلى ابنتيها) هيا بنا إلى الحفلة يا ابنتاي الجميلتان (تخرج مع ابنتيها).

سمر : (مندهشة) سامر، أنا لا أفهم شيئاً!

سامر : بعد كل الذي قالته المرأة ولم تفهمي ماذا تقصد؟

سمر : كلا.

سامر : لقد كانت تقصدك وهي تتكلم عن سندريللا، وهذا معناه أننا الآن داخل حكاية سندريللا.

سمر : ولكن ما علاقة قصة سندريللا بقصة السندباد؟

سامر : نحن الآن داخل الحكايات، وهؤلاء هم أبطال الحكايات يا سمر.

سمر : آه (تنظر إلى كتاب الحكايات وتتجه إليه وتحمله وتمشي به) الآن فهمتُ ما الذي يجري.

سامر : وماذا فهمتِ أيتها الذكية؟

سمر : فهمتُ أن الحكايات قد تداخلت ببعضها البعض، فأصبحتْ قصة السندباد مع سندريللا، وقصة جحا مع قصة السندباد.

سامر : ومعنى ذلك أن السيدة وابنتاها ذاهبتان الآن إلى قصر الأمير الذي يبحث عن عروس لتكون الأميرة (يضحك).

سمر : وما المضحك في الأمر؟

سامر : (يضحك) لا شيء، لا شيء.. فقط تساءلتُ من هو الأمير الذي يقبل أن تكوني أميرة في قصره يا.. يا سندريللا (يستمر بالضحك).

سمر : وماذا ينقصني كي أكون أميرة؟ (بجدّية) اسمع يا سامر، ما رأيك أن تكون أنت الأمير الذي ينتظر سندريللا في القصر؟

سامر : ماذا؟! لا، لا، أنا لا أريد أن ألعب هذه اللعبة السخيفة.

سمر : أرجوك يا سامر دعنا نلعب معهم.

سامر : (يحدث نفسه متسائلاً) نلعب بحكايات تداخلت مع بعضها البعض؟ لم لا؟ لنجرب (إلى سمر) طيب، موافق، سألعب، ولكن بشرط.

سمر : وأنا موافقة على الشرط الذي تريده.

سامر : سأخرج من اللعبة في الوقت الذي أريد.

سمر : موافقة.

(يتصافحان ويصرخان بفرح)

الاثنان : هيا إلى اللعب.

المشهد الثاني

سامر وسمر يدخلان إلى الخزانة.. تدخل السيدة وابنتاها وعلي بابا وعلاء الدين والمارد وجحا.

السيدة : أين أنت يا سندريللا؟

جحا : أين اختفيت يا سامر؟ أين أنت يا سمر؟

علي بابا : أين أنتم أيها الأربعون حرامي؟ تعالوا لأريكم كيف يكون القتال.

علاء الدين : أين المصباح السحري؟ أين مصباحي السحري؟

المارد : (بطريقة مضحكة.. يخاف منها الجميع) شبّيك لبيك خادمك بين يديك.

(يسكت الجميع وينظرون لبعضهم متفاجئين ومندهشين)

السيدة : من أنتم؟ ومن الذي سمح لكم بالدخول إلى منزلي؟

علاء الدين : منزلك؟! هذا منـزلي أنا.. من أنت؟! من أنتم؟! ومن سمح لكم أن تدخلوا إلى منزلي؟

علي بابا : هذا بيتي أنا، لا بيتك ولا بيتها.

المارد : سيـدي، مـن الذي مسـح المصبـاح وأيقظني من النوم؟

السيدة : أخرجوا من منزلي.. فوراً اخرجوا من حكايتي.. حكايتي ليس فيها لا أربعين حرامي ولا مارد.

المارد : صحيح، فأنا لا أستطيع أن أكون إلا في حكايتي مع سيدي علاء الدين.

علاء الدين : كيف تخرج من المصباح دون أن آمرك أيها المارد؟

المارد : (بخـوف مضحـك) أقسـم يـا سيـدي بأننـي لا أعرف.. هناك شخص مسح على المصباح، فخرجت.

علاء الدين : اسمعوا.. لقد احتملتُ وجودكم لدقائق في منزلي، والآن وجب عليكم الرحيل، فأنتم لا علاقة لكم بحكايتي.

(يتعالى صياح الجميـع وتتداخل أصواتهم.. نسمع سامر وسمر يضحكان في الخزانة.. يصمت الجميع وهم يقتربون من الخزانة ويسترقون السمع للضحك القادم منها)

علي بابا : (يصيح) من هناك؟

علاء الدين : لقـد عرفتُه.. إنه مـارد الخزانة.. تعال يا مارد المصباح وأخرج مارد الخزانة.

المارد : أنـا؟! لا أستطيع يا مولاي.. مارد المصباح لا يقدر على مارد الخزانة يا مولاي.

السيدة : أنا متأكـدة من أنني سمعتُ صوتَ ضحك قادم من خزانة ثيابي.

علي بابا : ابتعـدوا قليلاً، ابتعدوا (يقـترب من الخزانة ويقف أمامها ويتكلم بصوت عالٍ) افتح يا سمسم.

(يُفتح الباب ويخرج منه دخان ويقع منه سامر وسمر على الأرض ويتحلق الجميع حولهما)

المارد : (يحاول أن يظهر أنه قـوي) من منكما مسح على المصباح وأيقظني من نومي؟

سامر : لست أنا.

سمر : أنا خائفة يا سامر.

سامر : دائماً تضعيني في المشاكل وتوقعيني بها ثم تقولين (يقلدها ساخراً) أنا خائفة يا سامر.

سمـر : أنـت مـن أوقعنـا في المشاكل.. لـو لم تمزق كتاب الحكايات لما كنا هنا الآن.

جحا : لقـد حاولتُ أن أحـل هذه المشكلة يـا سامر، لكن أبطـال الحكايات أصروا علـى أن يبقوا هنا حتـى يعرفوا كيف دخلـوا إلى قصص بعضهم.. لو لم تقم بتمزيق كتاب الحكايات لما حدث ما يحدث الآن.

الابنة الكبرى : وما معنى تمزيق كتاب الحكايات؟

جحا : معنى ذلك أنكم في حكاياتـي، وأنا في حكاية علي بابا، والسندباد في حكاية علاء الدين.

علاء الدين : هـل تعرفـون ما معنـى فعلتكم هـذه أيها الشقيان؟

علي بابا : معنـاه أنكمـا حرمتمـا ملايـين الأطفال من الاستمتاع بأجمل الحكايات.

السيدة : ولن يستطيعوا بعد الآن أن يقرؤونا أو يشاهدونا.

سامر : ولكنكم مجرد حكايات صنعها خيال الإنسان.

سمر : ولا تقدمون للأطفال سوى التخلف والجهل.

علاء الدين : (غاضباً وهو يحـاول الانقضاض عليهم) ماذا؟ نحن متخلّفون؟

المارد : ابتعـدوا عنهما.. سأحولهما إلى تمثالين في الوقت والحال.

سامر : لن تستطيع أن تفعل شيئاً أيها المارد المسكين.

المارد : مـاذا؟! (يتمتـم بكلمـات مضحكـة) شمـروخ.. طمـروخ.. بلبـاخ.. سرفـاخ.. كونـا تمثالين في الوقـت والحال (يضحك الجميع.. بانكسـار) صحيح، فأنا لا أستطيع أن أفعل شيئاً.

سامـر : ألم نقـل لكـم أنكم مجـرد خيال؟ أنتـم للترفيه فقط، لا أكثر ولا أقل.

سمـر : لقـد كتبكم بعض الكتّاب على الـورق، ثم تركوكم وذهبوا.

السيدة : سألقنك درساً لن تنسيه أيتها الشقية.

سمـر : طيب، إن لم تكونوا مجـرد خيال وإن كنتم تظنون أن الأطفـال لا يستطيعـون أن يستغنوا عنكـم هل تستطيعون أن تقدمـوا لنـا قصة مفيـدة وممتعة؟ هـا نحن والأطفـال ننتظر ذلك.. أليس كذلك يا أطفال؟

جحا : طرح ذكي.. أحسنتِ يا سمر.

علي بابا : تريدان اختبارنا إذن؟

سمـر : لا، ليس اختبار فقط.. إنما تحدّ.. نحن نتحداكم أن تقدموا لنا شيئاً فيه الفكر والعلم.

السيدة : ماذا تقصدين؟

سمر : أقصد إما أن نكون نحن على حق وإما أنتم.

علاء الدين : إذن عليكم أن تدخلوا معنا في حكاياتنا كي يكون التحدي حقيقياً.

سامر : وإذا ربحنا؟

علاء الدين : سنغادر كل الحكايات، أما إذا ربحنا نحن فسوف نأخذكم معنا وتصبحون جزءاً من حكاياتنا.

سامر وسمر : موافقان.

علاء الدين : إذن هيا لنبدأ.

المشهد الثالث

تدخل ابنتا السيدة من الجهة اليمنى للمسرح ويبدو عليهما الغضب.

الابنة الكبرى : لا.. أنا لم أعد أحتمل وجود سندريللا معي في هذه الحكاية.. علينا أن نتخلص منها.

الابنة الصغرى : لا نستطيع يا عزيزتي.. إن سندريللا هي أصل الحكاية، ودونها لا معنى لحكايتنا.

الابنة الكبرى : حتى هذه الحكاية لم تعد تعجبني.. يجب علينا أن نغادرها.

(تدخل سمر-سندريللا)

سندريللا : (متذمرة وشاكية) لقد تعبت.. غسل وطبخ وتنظيف.. لماذا لا تساعداني؟ لقد تعبت من لعب دور سندريللا.. أنا لا أريد أن أكون سندريللا.

الابنة الكبرى : ونحن لا نريدك أن تكوني في قصتنا.. يجب أن تخرجي منها.

سندريللا : لماذا تكرهوني كل هذا الكره؟ لماذا تحقدون عليّ كل هذا الحقد؟

الابنة الصغرى : لأنك عدوتنا.

سندريللا : ولكنني لست عدوةً لأحد.. إنها مجرد لعبة.. نحن نلعب فقط.

الابنة الكبرى : أنت لا تستطيعين أن تفهمي ما بنا.. نحن نكرهك لأنك جميلة.

الابنة الصغرى : أنت لا تدركين حجم الألم الذي نعانيه بسبب جمالك ووجودك في حكايتنا.

الابنة الكبرى : الناس يحبونك أنتِ، بينما يكرهوننا.. كل فتاة جميلة يصفونها باسمك، بينما يكرهوننا نحن.

الابنة الصغرى : (بحزن) لماذا فعل بنا مؤلف الحكاية هذا؟ لماذا تركنا نتعذب هكذا للأبد؟

سندريللا : آآآه.. الآن فهمت ما بكما.

(يدخل سامر-السندباد.. يقع في منتصف المسرح وكأن هناك من دفعه.. تركض سمر نحو سامر ثم يلحق به المارد وهو يحمل المصباح على شكل مسدس.. تعود سمر إلى شخصيتها)

سمر : سامر.. ما بك؟

(يدخل المارد متبختراً)

المارد : أدخل أيها المجرم.. كان هذا المجرم يحاول الهرب، لكنني ألقيتُ القبض عليه.

سامر : آآآه يا جسمي.. قلتُ لك يا سمر لا نريد أن نلعب معهم.. لم تسمعي كلامي.. هؤلاء قوم لا يعرفون الرحمة.

الشقيقتان : أحسنتَ أيها المارد.

المارد : كان يظن أنه سيخدعني.. لقد حاول أن يهرب من القلعة وهو يرتدي ملابس رجلٍ فقير.

سامر : لا.. ليس صحيحاً.. لم أكن أحاول الهرب.

سمر : (للمارد والشقيقتين) هل تظنون أنكم بهذه الأفعال سنخاف منكم؟

المارد : ولماذا كنتَ تلبس ملابس رجل فقير وتتجه بحذر إلى باب القصر؟

سامر : كنتُ أحاول أن أُدخل أبطالاً آخرين في لعبتنا.

الابنة الكبرى : ماذا؟!

الابنة الصغرى : أتريد أن تدخل أبطالاً آخرين؟! سندريللا واحدة لم نقدر عليها.. هل ستأتي لنا بسندريللات أخريات أيها المشاغب؟

المارد : لا تخافي، أنا مارد المصباح ولن أسمح لأحد أن يقترب من الباب.

سامر : لقد اتفقنا معكم أن نلعب.. إنها لعبة فقط.

المارد : أوَتظننا نلعب أيها الشقي؟

سمر : نعم، ولكنكم خفتم أن ننتصر عليكم.

المارد : (ضاحكاً ضحكة بلهاء) نحن نخاف منكما؟!

الابنة الصغرى : هل تظنين أنكِ تستطيعين أن تنتصري علينا أيتها الغبية؟

سمر : نحن لا نريد أن ننتصر عليكم، بل نريد أن ننتصر على الشر الذي في داخلكم.

المارد : ماذا؟! أنا في داخلي شر؟! سأريكما ماذا سأفعل بكما.

سامر : ما أتعسك أيها المارد وما أضعفك.. يا مسكين، أنت لا تستطيع أن تخيفنا.

المارد : ومن أنتما حتى لا تخافا مني؟ (يضخم صوته بطريقة مضحكة) أنا مارد المصباح.

الشقيقتان : (ببلاهة) ونحن أجمل فتيات الحكايات.

سامر : سمر، لن يفهموا سبب وجودهم في الحكايات.. صدقيني لن يفهموا.

الابنة الكبرى : وما سبب وجودنا في الحكايات؟

سمر : سبب وجودكم هو تعليم الخير لكل الناس.

الجميع : ماذا؟!

المارد : لم أفهم.

الابنة الكبرى : ولا أنا.

سمر : هل حاولتم أن تتغيروا؟

الابنة الصغرى : نتغير؟!

الابنة الكبرى : نحن لا نستطيع أن نتغير.

سمر : هل حاولتِ يا عزيزتي أن تكوني سندريللا؟

سامر : (للمارد) هل حاولتَ أن تكون علاء الدين؟

المارد : ماذا؟! (ببلاهة) أنا أكون سيدي علاء الدين؟!

الابنة الكبرى : أنا لا استطيع أن أكون إلا الابنة الكبرى للسيدة.

الابنة الصغرى : وأنا لا استطيع أن أكون إلا الابنة الصغرى للسيدة.

المارد : لقد وجدنا أنفسنا في هذه الحكايات ولا نستطيع أن نغير أو نتغير.

سمر : لأنكم لم تحاولوا.. فقط جربوا وستقدرون.

سامر : لو تعلمون كم يوجد من خير وجمال خارج حكاياتكم.

الابنة الكبرى : سأعترف لك يا سندريللا.. لقد حاولتُ دائماً أن أكون مثلك.

الابنة الصغرى : وأنا آه لو تعلمين كم حلمتُ أن أكون أميرة لأصنع الخير لكل الناس.

سمر : ليس بالضرورة أن تكوني أميرة لتصنعي الخير.. تستطيعين أن تصنعي الخير في كل زمان ومكان.

المارد : وهل أستطيع أن أتغير أنا أيضاً؟

سامر : طبعا تستطيع.. فقط حاول وستنجح.

الابنة الكبرى : كلامكما جميل.. أشعر أنني بدأتُ أحبك بالفعل يا سندريللا.

الابنة الصغرى : وأنا أيضاً بدأتْ محبة الناس تسري في عروقي.. أشعر أنني أحب كل الناس.

سامر : هذه هي بداية التغير يا أصدقاء.

المارد : وأنا أيضاً لقد بدأت أتغير.. أنظر.. لقد أصبح صوتي أجمل.

(يضحكون)

سامر : أحسنتم.. إذن تعالوا لنتعاهد على فعل الخير.

سمر : هيا لنردد عبارات القسم (تردد بصوت قوي) أعاهدكم أيها الأطفال..

الجميع : (يرددون) أعاهدكم أيها الأطفال..

سمر : أنني لن أساعد إلا المحتاجين فقط..

الجميع : أنني لن أساعد إلا المحتاجين فقط..

سامر : ولن أعلم الناس الكسل..

الجميع : ولن أعلم الناس الكسل..

سامر : أبداً، أبداً.

الجميع : أبداً، أبداً.

الابنة الكبرى : وأنا أعاهدكم أيها الأطفال أنني لن أكره أحداً بعد اليوم.

الابنة الصغرى : وسوف نحب سندريللا ولن نعمل إلا ما ينفع الناس.

سمر : ونحن نعاهدكم أننا سندخل كل الحكايات لنقضي على الشر.

سامر : ونزرع بدلاً منه الخير والمحبة لكل الناس.

المشهد الرابع

يدخل علي بابا وعلاء الدين وجحا.

علاء الدين : لا، لا.. هذا أمر لا يُحتمل.. يجب أن ننهي هذه المهزلة بأسرع وقت.

علي بابا : نعم.. أنا معك.. يجب أن ننهي هذه المؤامرة بأسرع وقت يا سيدي.

جحا : ولكن نحن اتفقنا معهم أن نستمر في اللعبة حتى النهاية.

علاء الدين : إذا بقينا مستمرين في هذه اللعبة حتى النهاية فسوف ينتصر الأولاد علينا.

علي بابا : ولقد وصلتني أيضاً أخبار سيئة من بعض الجواسيس.

علاء الدين : ماذا علمتَ أيضاً يا علي بابا؟

علي بابا : (مرتبكاً) سمعتُ أن الأربعين حرامي سينضمون إلى عصابة السندباد وسندريللا.

علاء الدين : لا أستطيع أن أصبر أكثر.. أرأيتَ يا سيد جحا كم أن هؤلاء الأولاد أشرار؟ ومن أجل ذلك علينا أن نتخلص منهم وننهي هذه المهزلة إلى الأبد.

جحا : ولكن هذه لعبة يا علاء الدين، وأنت من قبل باللعبة وبدأها.

علاء الدين : ولأني أنا من بدأها فسأكون أنا من ينهيها.

جحا : ولكن من يريد أن ينهي اللعبة عليه أن يخضع لشروطها.

علاء الدين : شروط؟! أنا لا اخضع لشروط مجموعة من الأولاد.

جحا : ليس هم من وضع الشروط، بل أنت من وضعها.. أليس كذلك يا علي بابا؟

علي بابا : الحقيقة، نعم يا مولاي.. نحن من وضع الشروط وعلينا أن نقبل بها.

علاء الدين : لن أقبل، ولن استمر بهذه اللعبة.

جحا : إذن أنت تعلن هزيمتك؟

علاء الدين : لا، لن أهزم، وسأجبرهم على أن يخضعوا لشروطي الجديدة.

جحا : علاء الدين، دعنا نفكر بحلول تكون في مصلحة الجميع.

علاء الدين : مصلحة الجميع؟ مصلحة الجميع تكون في خروج البشر من عالم حكاياتنا.. يجب أن نطردهم من عالم الحكايات الخاص بنا ليعودوا إلى عالمهم.

جحا : ولماذا لا نجرب أن نتعاون معهم؟ أن نساعدهم؟ أن نفيدهم؟ أو أن نستفيد منهم؟

علاء الدين : لن يقبلوا.. أنا أعرفهم.. أولاد أشقياء، خاصة تلك الشقية التي اسمها سمر.

جحا : وكيف عرفت؟

علاء الدين : أنا أعلم منك بالأطفال يا جحا.. هذا الجيل من الأطفال اسمه جيل ثورة المعلومات.. يعرفون كل صغيرة وكبيرة، وفوق ذلك يريدون أن تكون نهاية الحكايات على مزاجهم.

جحا : صدقني يا علاء الدين هم لا يريدون إلا شيئاً واحداً.

علاء الدين : ماذا؟! شيئاً واحداً فقط؟ حسن.. ما هو هذا الشيء؟ قل لي ما هو وسأعطيهم إياه.

علي بابا : (باندفاع وحماس) يريدون الخير، الخير فقط يا مولاي.

علاء الدين : ماذا؟! لا، لا أصدق (يتوقف ويقترب من علي بابا) ولكن ما أدراك؟ قل لي، ما أدراك؟

علي بابا : (بخوف) كنتُ مع جحا أثناء حواره معهم.. لقد حاولنا أن نعرف ما هي مطالبهم.

علاء الدين : (يصرخ) مؤامرة.. أنتم تغدرون بي إذن.. أنتم تتآمرون مع أعداء الحكايات ضدي.

جحا : لا، ليست مؤامرة يا علاء الدين.. انها محاولات للحل.

علي بابا : صدقني يا مولاي، البشر أناس طيبون، ولا يريدون إلا الخير والسلام.

(تدخل السيدة وهي تولول وتصيح بطريقة مضحكة وتذرع المسرح جيئة وذهاباً)

السيدة : يا ويلتاه.. الويل لكم مني.. الويل لك يا سندباد.. الويل لك يا سندريللا.

علاء الدين : ما بك أيتها السيدة؟

السيدة : ابنتاي (تقف أمام علي بابا وتولول) ابنتاي يا علي بابا (تقف أمام جحا) ابنتاي يا جحا (تقف أمام علاء الدين) ابنتاي يا علاء الدين.

علاء الدين : ما بهما؟ هل أصابهما مكروه؟

السيدة : أصابهما ما هو أسوأ من مكروه.. لقد أصبحتا مع مجموعة السندباد وسندريللا.

علاء الدين : يا للهول! ها نحن نخسر أبطال الحكايات واحداً تلو الآخر.. هل أعجبك ذلك يا سيد جحا؟

جحا : أنت السبب، نعم أنت السبب.

علاء الدين : أنا السبب؟! هيا اعترف، قل أنك أصبحتَ منهم يا جحا.

جحا : لا داعي للغضب يا علاء الدين.. لقد اتفقنا أن نلعب معاً لنعرف أيّ الفريقين حجته أقوى.

علاء الدين : لقد سحرتْكم هذه البنت الشقية.. آه لو أعرف نوع السحر الذي تستخدمه هي وشقيقها كي تسحر أبطال الحكايات.

السيدة : يا ويلتاه.. ابنتاي مسحورتان! يا ويلتاه.

جحا : (بثقة) أنا أعرف ما هو هذا السحر يا علاء الدين.

علاء الدين : ماذا؟! أتعرف نوع السحر؟

جحا : أنه ليس سحراً.. إنه سلاح عظيم.

علاء الدين : (بخوف) سلاح؟! أغلقوا الأبواب، سدّوا المنافذ إلى القصر.. أي نوع هو من الأسلحة يا جحا؟

جحا : إنه أعظم سلاح في الأرض.

علاء الدين : أتعرف السلاح الذي يقاتلنا به السندباد وسندريللا ولا تتكلم؟! (مستعطفاً) الخطر يتهددنا جميعاً يا جحا.

علاء الدين : الأمانة، الصدق، الوفاء، المحبة، العلم والمعرفة.

جحا : ماذا؟!

علاء الدين : هذا هي الأسلحة التي لا يمكن لكل أسلحة الأرض أن تنتصر عليها (يهجم عليه ويمسك به من تلابيبه) ماذا تقول أيها المعتوه؟ أتسخر مني أيها الغبي؟

المشهد الخامس

عمودان في وسط المسرح، مربوط إليهما السندباد وسندريللا (سامر وسمر) بينما يقف علي بابا بينهما بلا حراك، ويقف جحا أقصى اليمين، ويقف علاء الدين والسيدة أقصى اليسار، وتظهر عليهما علامات الانتصار.

علاء الدين : (منتشياً) أيها الأصحاب، أيها الأطفال، ها قد انتصرنا على الغرباء الذين حاولوا أن يسرقوا حكاياتنا.

السيدة : وسنرى كيف سيلعبون مرة ثانية بحكاياتنا الجميلة.

(السيدة وعلاء الدين يضحكان)

سامر : لا، لم تنتصروا ولن تنتصروا.. سيأتي أصحابنا ويحررونا.

علاء الدين : اخرس.

سمر : كم أنت ضعيف يا علاء الدين.

علاء الدين : (يضحك ساخراً) أنا؟! ضعيف؟!

سمر : نحن في القيود وأنت حر، ومع ذلك لم تحتمل أن تسمع منا كلمة واحدة.

علاء الدين : لأنكم أشرار ومشاغبون.

سامر : نحن مشاغبون؟!

السيدة : (تقترب من سندريللا وتمسكها من خدها) أين ابنتاي؟ لقد فقدتُ ابنتي بسببك وسبب جمالك بنتي بسبب جمالك وطيبة قلبك أيتها الساحرة.. أين ابنتاي؟ لا بد أنهما تعيستان الآن.

سمر : على العكس.. ابنتاك أسعد ما تكونان.. لقد قررتا أن تقفا إلى جانب الخير والحب.

السيدة : مستحيل.. لا يمكن لابنتيّ أن تتركا عالمي وتذهبا للعيش في عالمكما.

جحا : لا زالتا تعيشان في نفس العالم يا سيدتي، لكنهما انتقلتا من عالم الظلام إلى عالم النور.

السيدة : (ببلاهة) عالم الظلام؟! عالم النور؟! ماذا تقصد يا جحا؟!

علاء الدين : (لسامر وسمر) اسمعا أيها الشقيان، على الرغم من معرفتي بشقاوتكما ولكن سأتكرم عليكما وأوفر لكما محاكمة عادلة.

الجميع : محاكمة؟!

علاء الدين : نعم، محاكمة.. يجب ألا يعاقَب أحد دون محاكمة عادلة.

سامر : (يضحك) محاكمة! يا مسكين يا علاء الدين.

علاء الدين : ماذا تقصد؟

جحا : يقصد أن هناك غيره من يستحق المحاكمة ويحتاج للعفو.

علاء الدين : (وقد فهم ما يعنيه جحا.. يسكت على مضض، ثم يصيح) فلتبدأ المحاكمة.

علي بابا : (يصيح) محكمة.

(يجلس جحا في مجلس القضاء، ويستعد كل طرف من الأطراف للإدلاء بأقواله)

جحا : تقدم يا علاء الدين وأدلِ بحجتك.

علاء الدين : أيها القاضي، كنا نعيش في حكاياتنا بأمن وسلام، كنا ندخل السرور إلى قلوب الناس، كانت الجدات تروي قصصنا للأطفال، والمبدعون يستفيدون من قصصنا الحكمة والعبرة.

السيدة : كنتُ أعيش مع ابنتيّ في أجمل قصة يا أيها القاضي، كنا نعيش بأمان واطمئنان حتى ظهر هذان الشريران وأوهما ابنتيّ بأن هناك عالماً أجمل من عالم الحكايات، فتمردتا على حياتنا وغادرتا المنزل.. لا، ليس فقط المنزل، بل غادرتا الحكاية كلها وإلى الأبد يا سيدي القاضي (تبكي).

علي بابا : (متباكياً) كنتُ أعيش في قصة من أروع القصص التي كُتبت للأطفال يا سيدي القاضي، ثم جاء هذان الشقيان فأفسدا الحكاية وحرَّضا الناس على عدم قراءة مغامراتي في القضاء على الأربعين حرامي.

علاء الدين : هذه قصصنا يا سيدي القاضي، فاحكم بالعدل وانتقم لنا من هؤلاء الأشقياء.

السيدة : نعم يا سيدي القاضي.. أنصفنا يا سيدي القاضي وأعد لي ابنتيّ.

علي بابا : أنصفنا يا قاضي جحا، واحكم بيننا بالعدل وأنصفنا.

جحا : على مهلكم.. العدالة تقتضي أن أسمع من الطرف الآخر.. أليس كذلك؟

علاء الدين : (مندهشاً) ماذا؟!

جحا : العدل يقول إذا جاءك أحدهم ليشتكي وقد فُقئت عينه فانتظر لتستمع للآخر، فقد تكون قد فقئت عيناه، أليس كذلك يا علاء الدين؟

علاء الدين : (مرتبكاً) نعم.. نعم.. لقد أنصفت.. لا بأس.. ولكن بشرط.. أوصهم ألا يكذبوا.

جحا : حسناً.. تقدم يا سندباد.. اقتربي يا سندريللا.. ما ردكما على ما قاله الطرف الأول؟

سمر : كل ما قاله الطرف الأول صحيح يا سيدي.

سامر : (بغضب) ماذا تقولين أيتها الغبية؟

سمر : أسكت أنت.. أؤكد لك يا سيدي القاضي أن كل الذي قالوه صحيح مئة بالمئة.

علاء الدين : أسمعتَ أيها القاضي؟ لقد أقرّا أمامكم الآن أنهما أفسدا حياتنا.. أطالب بإعدامهم جميعاً.

جحا : (لسمر) ما الذي دفعك للاعتراف بأنك قد فعلتِ كل الذي ذكروه الآن؟

سمر : لأننا نريد الخير للناس يا سيادة القاضي.. نريد أن يتعلم الأطفال الشيء الجميل.. لا نريد أن تبقى عقولهم مغلقة ومقفلة وأسيرة للخرافات.

سامر : كنا نريد أن نزرع المحبة في قلوب الأطفال.. لا نريد لأطفالنا أن يتعلموا الحقد والكراهية.

سمر : نريد أن يعرف الأطفال أن الصدق والأمانة والعدل أساس الحياة الإنسانية.

سامر : ونريدهم أن يعرفوا أن العلم والمعرفة هما كل الحياة.

علاء الدين : لا تصدقهم يا حضرة القاضي، لا تصدقهم.

جحا : اهدأ يا علاء الدين.. هل تريدان أن تقولا شيئاً آخر؟

سمر : لم يبقَ ما نقوله يا سيدي القاضي.. هذا كل شيء.

جحا : إذن استمعوا الآن للحكم.

(صوت جلبة وصياح وصليل سيوف.. يدخل رجل مسرعاً)

الرجل : سيدي علاء الدين.

علاء الدين : (ينتفض) ما بك؟

الرجل : هناك رجال ونساء وأطفال من كل الحكايات يزحفون نحونا ويستعدون لمهاجمة القصر لتخليص السندباد وسندريللا ورفاقهم.

علاء الدين : ماذا تقول؟! امنعوهم.. لا تسمحوا لهم بالدخول (ينادي علي بابا) علي بابا، أحضر الأربعين حرامي فوراً.

علي بابا : ماذا؟! لا يمكن يا سيدي.. لا أستطيع.

علاء الدين : لماذا لا تستطيع أيها الغبي؟

علي بابا : لأن سندباد وسندريللا استطاعا أن يجعلوهم في صفوفهم.

(يضحك سندباد وسندريللا)

السيدة : وكيف سمحت لهم أن ينحازوا إلى صفّهم أيها المجنون؟

علي بابا : ولماذا سمحت أنتِ لابنتيك أن ينحازا لهما؟

علاء الدين : (غاضباً) لا وقت لدينا للوم بعضنا.. الأعداء يقتربون منا (للرجل) إذهب انت واحرس بوابة القصر الشرقية (للسيدة) وأنتِ اذهبي واحرسي البوابة الغربية، وأنا سآخذ ما تبقى من رجال وأواجههم عند الباب الكبير (تذهب السيدة والرجل كل في اتجاه.. علاء الدين يوجه حديثه لعلي بابا) علي بابا.

علي بابا : حاضر سيدي.

علاء الدين : احرسهما جيداً ولا تتركهما مهما حصل، وخاصة هذه الشقية.

علي بابا : لا عليك.. لن أسمح لهما أن يغادرا هذا المكان.

علاء الدين : حسن.. هيا يا رجال إلى الحرب (يلتفت نحو جحا) أرجوك يا جحا ألا تتدخل، فالمسألة أصبحت مسألة حياة أو موت.

(يبتسم جحا.. يخرجون ويبقى علي بابا وسمر وسامر)

سمر : لو سمحت يا علي بابا هل أستطيع أن أطلب منك طلباً؟

علي بابا : ماذا تريدين أيتها الشقية؟

سمر : أنا جائعة.. هل تستطيع أن تكون طيباً وتحضر لي شيئاً آكله؟

سامر : وأنا عطشان.. هل تستطيع أن تكون طيباً وتحضر لي كأس ماء؟

علي بابا : وأنا آسف.. لا أستطيع أن أقدم لكما شيئاً.

سمر : لماذا لا تستطيع؟

علي بابا : لأننا في حالة حرب وأنتم أسرى لدينا.

سمر : وهل لأننا أسرى تعذبنا؟

سامر : هل لأننا أسرى تحرمنا من الطعام والشراب؟

علي بابا : لأنكم أنتم من ابتدأ الحرب ضدنا.

سمر : نحن لم نفعل شيئاً.

علي بابا : لماذا جئتم من عالمكم إذن؟ أجئتم كي تلغوا حكاياتنا؟

سمر : لا.. ليس صحيحاً.

علي بابا : أنا علي بابا.. لا يوجد طفل في العالم لم يسمع بحكايتي.. لماذا تريدون أن تلغوني من عقول الأطفال؟

سامر : أنا عطشان.

علي بابا : لن تشرب ولن تأكلي (يتمشى أمامهما متبختراً).

سامر : (بألم وتوجع) علي بابا، هل تظن أنك بهذه الطريقة تكون قد انتصرتَ علينا؟

علي بابا : طبعاً انتصرت.

سامر : أنت مسكين حقاً يا علي بابا.

علي بابا : ماذا؟!

سمر : لأنه في الحقيقة نحن المنتصرون ولستَ أنت وعصابتك.

علي بابا : (يضحك ساخراً) أنتم منتصرون؟! وماذا تسمي وقوعك بين أيدينا يا غبية؟

سامر : لو لم نكن نحن الأقوى لماذا خفتم أن تكملوا اللعبة معنا؟

سمر : لقد جعلناكم تخافون من مجرد ذكر أسمائنا أمامكم.. لقد كشفنا حقيقتكم أمام العالم.

سامر : لقد أثبتنا للأطفال أنكم مجرد حكايات لا قيمة لها.

سمر : ولأننا أقوى منكم فلقد قررتم وقف اللعبة واعتقالنا.

علي بابا : (مرتبكاً) اخرسي.. اخرس.. أنتم مجرمون ومخربون.

سامر : من أين أتيت بأموالك يا علي بابا؟

علي بابا : (يزداد ارتباكه) نعم؟ ماذا؟ لقد حصلتُ عليها.

سمر : هل حصلتَ عليها من عملك؟

علي بابا : لا.

سامر : هل ورثتَها من أبيك؟

علي بابا : لا.

سمر : إذن سرقتها.

علي بابا : لا.. أنا لست سارقاً.

سامر : كيف لا والعالم كله يعرف حكايتك علي بابا والأربعون حرامي».

علي بابا : أنا لم أسرق.. هم الذين سرقوا أموال الناس.

سمر : وهم يقولون أنك أنت من كان يأمرهم بالسرقة.

سامر : وفي حكاية أخرى يقولون أنك غافلتَهم وسرقتَ منهم كل ما كانوا يسرقونه من ذهب ومال ومجوهرات.

علي بابا : كاذبون.. لقد حاولتُ أن نكون أصدقاء لكنهم رفضوا.

سمر : ولكنهم أصبحوا طيبين، وهم الآن قد انحازوا إلى صفنا وتركوك وحيداً تلاقي مصيرك.

سامر : لتبقى في نظر الناس والأطفال علي بابا السارق الشرير.

علي بابا : ولكن.. ولكن..

(صوت صياح وقرقعة سيوف.. يدخل علاء الدين راكضاً من يمين المسرح ويخرج من يساره وهو يكلم علي بابا دون أن يتوقف)

علاء الدين : انتبه يا علي بابا.. الأعداء بدؤوا يقتربون من القصر.

علي بابا : (مرتبكاً) حاضر سيدي.. الويل لهم.. الويل للأعداء.

سامر : افرحي يا سمر، سيحضر بعد قليل أصدقاؤنا ويخلصونا.

سمر : (إلى علي بابا) سنرى كيف ستنقذ نفسك يا مسكين.

علي بابا : ماذا؟! أنا.. أنا لم أفعل شيئاً.

سامر : بل فعلتَ كل شيء.

(المارد وابنتا السيدة يراقبان المشهد من عمق المسرح)

علي بابا : أنا لم أظلم أحداً ولم أعتدِ على أحد.

سمر : بل ظلمتَ يا علي بابا.

سامر : عندما تقف مع علاء الدين ضدنا تكون ظالماً يا علي بابا.

سمر : عندما تقف مع الوهم ضد الحقيقة تكون مجرماً يا علي بابا.

علي بابا : يكفي.. يكفي.

سامر : عليك أن تثبت لنا أنك انسان.

سمر : عليك أن تثبت لكل الناس أنك رجل طيب يا علي بابا ولا يمكن أن تبقى مع الشر.

علي بابا : أرجوكم، أريد أن أكون إنساناً، أريد أن أعود إلى إنسانيتي.

سمر : الطريق تنتظرك يا علي بابا.

علي بابا : كيف يمكنني أن أصبح إنساناً جيداً؟

سامر : فكّ قيدنا.

علي بابا : ماذا؟!

سمر : يجب أن تبدأ من الآن.. فك قيدنا يا علي بابا.

سامر : خلّصنا من هذا القيد قبل أن يأتي علاء الدين وعصابته (يفكّ القيد).

(يدخل المارد وابنتا السيدة)

المارد : أحسنتَ يا علي بابا.. لقد أصبحتَ رجلاً جيداً مثلي تماماً.

(الابنة الكبرى تركض نحو سمر وتعانقها)

الابنة الصغرى : كم أنت رائعة يا سمر.

سمر : وأنتما أيضاً رائعتان.

المارد : وأنا أيضاً رائع.. أليس كذلك يا سمر؟

سمر : أنت أكثر من رائع.. أنت طيب وجميل.

المارد : ماذا؟! جميل! (بحزن) هل تسخرين مني يا سمر؟

سامر : لا يا مارد.. أنت فعلاً جميل.

الابنة الكبرى : الجمال جمال الروح والأخلاق.

سمر : أسمعت؟ كلماتنا تتغير حين ندرك إنسانيتنا.

علي بابا : شكراً لك يا سمر لأنك أنقذتِنا من الشر الذي في داخلنا.

سامر : هيا يا رفاق، دعونا نغادر ونلحق ببقية أبطال الخير لنصبح جميعاً في مواجهة الشر.

(يدخل علاء الدين والسيدة من اليمين، بينما يدخل جحا من اليسار.. الجميع فوق خشبة المسرح)

علاء الدين : (مستغرباً) ما هذا يا علي بابا؟! لماذا فككتَ قيد الأسيرين؟!

علي بابا : لأنني أريد أن أفك قيدهم.. لا أريد أن أكون سجاناً.

علاء الدين : ماذا؟!

جحا : رائع يا علي بابا.

سامر : العم جحا معنا.

جحا : منذ البداية أنا معكم، ولكن أحببتُ أن أتابع حتى أرى إلى أين ستصل الأمور.

علاء الدين : أيها الخونة، سأحاسبكم، سأقضي عليكم.

جحا : لقد حذرتُك منذ البداية يا علاء الدين أن النصر سيكون حليفهم فلم تصدقني.

علاء الدين : لا، لا يمكن أن تنتصروا عليّ، لا يمكن.. أنا علاء الدين بطل الحكايات.

السيدة : لقد خنتَ الاتفاق يا جحا.. أنت لست نزيهاً.

الابنة الكبرى : أما آن لك أن تعرف أننا أصبحنا جميلتين.

الابنة الصغرى : وأننا لا نريد أن نتزوج بالأمير ولا أن نصبح أميرتين؟

السيدة : ماذا؟!

علي بابا : لن أطيعك بعد اليوم يا علاء الدين.

السيدة : لقد سحرتكم جميعاً.. لقد أخذوكم إلى عالمهم.

الابنة الكبرى : نعم.. لقد أخذونا إلى عالم الخير والحقيقة، إلى عالم النور.

الابنة الصغرى : أفضل ألف مرة من أن نبقى في عالمكم المحشو بالشر والخيال والعتمة.

علاء الدين : خونة.. متآمرون.. سأريكم ماذا سأفعل بكم.. أين الأربعون حرامي؟ أين ليلى والذئب؟ أين السنافر؟ أين شرشبيل؟ (يضحك الجميع) ما الذي يضحككم؟!

سمر : يا مسكين يا علاء الدين، لقد انضم الأربعون حرامي وليلى والسنافر والأقزام السبعة إلى أبطال الخير وهم الآن ينتظرونك على أبواب القصر.

(ترتبك السيدة وعلاء الدين وينظران حولهما)

علاء الدين : ماذا؟! ماذا؟! الويل لكم.

السيدة : اتركوني أرحل.. لا أريد أن أموت.

الابنة الكبرى : يا أمي، اتركي الشر وانضمي إلينا.. أرجوك.

السيدة : ابتعدي عني.. لنا جولة أخرى يا سندريللا.. سنلتقي في حكاية قادمة وسنرى من سينتصر.

علاء الدين : وأنتما يا سندباد ويا علي بابا سنرى من الأقوى وسنرى لمن الغلبة.

(يهربان)

الشقيقتان : (تركضان وراء أمهما) أمي، عودي يا أمي (تقفان وتحتضنان بعضهما وتبكيان).

جحا : لا تبكيا على أمكما أيتها العزيزتان.. ستعود أمكما لتصبح معنا.. صدقوني ستعود.

علي بابا : وأنا متأكد أن علاء الدين سيعود ليأخذني معه لنساعد الناس في كل زمان ومكان.

سامر : الإنسان يحب الخير ولا يستطيع أن يتركه.

جحا : الطمع والجشع لا ينفعان.. كن قنوعاً تعش سليماً.. والآن هيا أيها الأطفال، هيا لنغني، لنحب، لنغني للخير والجمال.. هيا.

(يشبكون أيديهم مع بعضها ويبدؤون بالرقص)

انتهت

د.مدحت محمدي الكاشف

اهتم المسرح منذ بداياته عند اليونان القدماء بالدور الاجتماعي الذي يلعبه مع المتلقي في العملية الإبداعية للمسرح، حيث كان عدد المتفرجين الكبير يفسر مدى الارتباط بين المسرح والمجتمع، فالمسرح الإغريقي عبَّر عن مفهوم الديمقراطية الأثينية وحرية التعبير التي أفرزت أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس التي كان لها عظيم الأثر في إيجاد مسرح تفاعلي مع «المجتمع اليوناني الذي كان يعتبر ذهاب المواطنين إلى المسرح التزاماً وطنياً وإنسانياً» على حد وصف المخرج سعد أردش أو على حد وصف الممثل الإغريقي تاكيس موزينديس للمسرح بأنه «تعبير عن روح الجماعة وعن هويتها المشتركة» الأمر الذي شكَّل أيضاً تلك العلاقة بين المسرح وفلسفة العصر اليوناني والتي تبلورت في فلسفة سقراط الذي كان أول من ابتدع أسلوب المعرفة عن طريق الحوار والجدل كإطار للفلسفة اليونانية والتي تعبّر عن تصارع فكرتين تتولد عنهما فكرة ثالثة مختلفة، وهو ما انعكس على الحوار المسرحي في تلك الفترة مما يثبت أن العقلية الإغريقية كانت بطبيعتها درامية في طريقة التعبير عن نفسها، وبالتالي كان الأدب المسرحي الناتج عن تلك العقلية يتصف هو الآخر بهذه الصفة، سواء في شكله أو في الطريقة التي يعبّر بها عن نفسه وعن مجتمعه، وليس ذلك فقط بل إن المسرح الإغريقي بنى نسقه البنائي على نسق البناء الاجتماعي القائم وقتذاك والذي تدافع عن ثباته السلطة المهيمنة على المجتمع والسامحة لهذا المسرح أن يكون، ومن ثم ارتبطت غائية الفن التراجيدي بوظيفة تطهير المشاهدين من أية نوازع أو رغبات دفينة للتمرد على الناموس الكوني المدعم للأنظمة الاجتماعية القائمة حسب تعبير د.حسن عطية، كما كان الشكل المعماري للمسرح الإغريقي ذا طابع اجتماعي، وهو ما يفسره المخرج المسرحي الأميركي ريتشارد شيكنر بقوله «تظهر المدينة في خلفية المسرح وكأنها تختص ذلك الشكل نصف الدائري فتأخذ المدينة طابعاً اجتماعياً وإيديولوجياً إلى جانب ذلك الطابع الجغرافي» ولم تثبت هذه العلاقة بين المسرح والمجتمع على حالتها التي كانت عليها عند الإغريق، ففي العصر الروماني أخذت العروض المسرحية منعطفاً آخر نحو أنواع عديدة من العروض التهريجية والقتالية التي عكست تطور حركة المجتمع الروماني الذي كان منشغلاً بالحرب أكثر من انشغاله ببناء ثقافة ترتقي بالمجتمع، ومع سقوط الامبراطورية الرومانية يختفي المسرح بوصفه نشاطاً اجتماعياً، وفي هذا يقول هاينز فيشر : «أصبح المسرح آنذاك مرادفاً للفساد والمتعة الحسية وتوجيه جلّ الاهتمام للحياة الدنيا».. ومع عودة المسرح في العصور الوسطى انتشرت أنواع من المسرحيات مثل مسرحيات الآلام ومسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية، ولّما كانت ممارسة المسرح لا زالت راسخة في الخيال والوجدان الشعبي لدى المجتمعات الأوربية فقد انتشرت أنواع من العروض هي العروض الهزلية التي كانت تُقدم في الشوارع والأسواق، وقد أفرزت هذه العروض بنى جمالية كانت بمثابة الإرهاصات لميلاد أشكال مسرحية أخرى مثل الكوميديا المرتجلة التي تعد علامة فارقة في إعادة بناء جماليات يمكن اعتبارها ثورة مسرحية في عصر كاد الفن المسرحي فيه أن يتلاشى .