

In This Issue

في هذا العدد

الحياة المسرحية

العدد 84-85 - صيف وخريف 2013



2 رئيس التحرير

3 علي الحسن

9 إدريس مراد

16 نور الموسيقى

19

20 ندا حبيب علي

21 فرحان الخليل

24 د.ميسون علي

29

34

36

38

40

41 عبد الفتاح قلعه جي

46 د.خليل الموسيقى

51 محمد ابراهيم العبد الله

54 د.جميل حمداوي

62 محمد بري العواني

66 ترجمة أكرم حمادة

74 عبد الناصر حسو

84 امينة عباس

95 أنور محمد

98 د.ميراث العيد

101 د.فريد امعششو

106 د.سيد علي اسماعيل

124 د. جازية ميراث

128 كريستين كساب

135 د.محمد قارصلي

145 ترجمة أنا عكاش

160 د. نبيل الحفار

كلمة العدد

- ندوة تكريمية تقديراً لعطائه ..

وزارة الثقافة تحيي ذكرى القباني

- في ندوة استعادت تجربته الإبداعية ..

الحاضر دوماً سعد الله ونوس

- شادي صوان يوصف واقع مسرح الهواة في سورية

- مسارحنا بانتظاركم

- تظاهرة لمسرح الطفل في خمس محافظات سورية

- تجربة مسرحية طفيلية لافتة في اللاذقية

- قراءة في عروض مهرجان المونودراما السابع

- ملتقى المسرح العربي في الشارقة في دورته العاشرة

- نضال سيجري .. المسرح أبداً

- أحمد الطيب العليج .. أيقونة المسرح العربي الباقية

- يعقوب الشدرابي .. انتصر على الموت ولم ينتصر

- إصدارات

تجارب ورؤى

- البحث المسرحي التطبيقي على التراث عند علي عقلة عرسان

- المسرحية العربية الأولى بين النقاش وموليير

- خطوات أخيرة في مشوار هارولد بنتر

ملف العدد-الإرشادات الإخراجية بين الكاتب والمخرج

- في الإرشادات الإخراجية

- حول الإرشادات الإخراجية في النص المسرحي

- الملاحظات الإخراجية بين تشيخوف وستانسلافسكي

- تأثير الملاحظات الإخراجية في القراءة وثلاثة نماذج

- ملاحظات الكاتب الإخراجية كما يراها المخرجون

قضايا وأراء

- مقارنة أولى لإشكالية النقد المسرحي

- الخطاب المسرحي وفعل القراءة

- رؤية تنظيرية في الكوميديا الصادمة

نوافذ على المسرح العربي

- صفحات مجهولة من تاريخ المسرح العربي بين لبنان والجزائر

- الحلقة .. فضاء للتلقّي المسرحي

- قراءة في كتاب «تاريخ المسرح الفلسطيني» لتصري الجوزي

مسرحيات العدد

- من أنا؟ وهي؟

- ذات القبة الحمراء

كواليس-الصفحة الأخيرة

رئيس مجلس الإدارة:

د. لبانة مشوح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول:

عماد جلول

مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:

جوان جان

هيئة التحرير:

د. نبيل الحفار

وليد إخلاصي

عبد الفتاح قلعه جي

أمين التحرير:

عبد الناصر حسو

التضيد الضوئي:

كريستين كساب

الإشراف الطباعي:

أنس الحسن

الإخراج الفني والتضيد:

عبد العزيز محمد

تصميم الأغلفة: **زهير العربي**

تصوير فوتوغرافي: **غياث حبوب**

الطباعة وفرز الألوان:

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات: هاتف: ٢٢١٢٦٠٦ - ٢٢١١٩٥٢

e-mail: jaun@scs-net.org

ثمن العدد

60 ليرة سورية



كلمة العدد

الإبداعي للعرض المسرحي وذلك من خلال إقصائهم - ما أمكنهم ذلك- للكاتب فكرياً وتصوراً وقدرةً على الإلمام بكافة تفاصيل المشهد المسرحي، وخاصة ما يتعلق برسم مكان الحدث وتأثير ذلك على الشخصيات وسلوكها وطبيعة تعاملها وردات فعلها، وإغفال ذلك لا يعود إلا بالضرر على المنتج النهائي الذي يُفترض أنه حصيلة جهود إبداعية من قبل الكاتب والمخرج والممثل والفضيين، لكن يبدو أن النظرية شيء، وتطبيق النظرية على أرض الواقع شيء آخر .

تاريخ المسرح العالمي من جهته يتحفنا بالعديد من النماذج الخلاقة التي ترجمت بشكل مبدع تلك العلاقة التكاملية بين نص الكاتب وعمل المخرج على خشبة المسرح، هذه النماذج ما كان لها أن تتبلور وتدخل تاريخ الإبداع المسرحي من أوسع أبوابه لولا قناعة أركانها بضرورة أن يقوم كل طرف من أطراف العمل المسرحي بواجبه من جهة، والاعتراف بحق الطرف الآخر بأن تكون له رؤيته المحترمة التي لم تكن بالتأكيد إلا نتاجاً واعياً لرؤية شاملة تشمل كافة عناصر العرض المسرحي من جهة أخرى.. من هنا كان تأكيدنا الدائم على ضرورة أن تبقى الأبواب مشرعة أمام محاولات مسرحييننا كتاباً ومخرجين للوصول إلى صيغ تتيح المجال أمام الجميع لتحقيق الرؤى وترجمة الأفكار دون الإقلال من أهمية هذا الطرف أو الانتقاص من مكانة ذلك .

وفي عودة سريعة إلى بعض أكثر عروضنا المسرحية نجاحاً واستقطاباً للاهتمام نلاحظ أن طبيعة تجسيدها أتاحت المجال لكل فرد من أفراد العمل لأن يقدم أقصى ما عنده دون أن يواجه بمن يقلل من شأن ما يطرح، وهذا يقودنا بالتالي إلى التنويه بقدرة عدد من مخرجي بلدنا المسرحيين على التعامل مع شتى الظروف والأفكار بكثير من الانفتاح والتفهم، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور أعمال مسرحية على غاية من الجودة والإتقان والإبداع لسبب أساسي هو أن القائمين عليها أدركوا أن فاصلة الكاتب وإيماءة الممثل ونظرة مصمم الإضاءة ولمسة مصمم الأزياء ونغمة المؤلف الموسيقي وابتسامه قاطع التذكري.. كلها تفاصيل صغيرة تشكل بتجمعها وتآلفها الصورة الكبيرة والمتألقة للعمل المسرحي .

رئيس التحرير

للهولة الأولى يبدو الحديث عما يسمى بـ «الملاحظات الإخراجية» أو «الإرشادات الإخراجية» التي تخطها يد الكاتب في نصه المسرحي ومدى التزام المخرج المسرحي بها أمراً تجاوزه الزمن المسرحي الذي وضع البيض جميعاً في سلة المخرج وجرد الكاتب من كل حقوقه، وخاصة حقه في رؤية نصه المسرحي مجسداً على الخشبة بالشكل الفني الذي داعب مخيلته لحظات وضعه لتفاصيل نصه المسرحي.. ومن نافل القول أن الكاتب المسرحي المتمرس والعارف ببواطن فنه وأدبه المسرحي لا يعتبر نفسه مجرد واضع أو منظم أو منسق للحوار والمشاهد بل صاحب رؤية فنية وفكرية متكاملة لا يمكن لها أن تتجسد بشكل مثالي إلا من خلال المخرج المتفهم الذي يتمكن من التعامل مع النص الذي بين يديه بشكل إبداعي خلاق يرتقي به نحو الأعلى ولا يسقطه ويسقط معه نحو الهاوية.. وهذه الحقيقة - للأسف- لا تبدو ماثلة في أذهان الكثيرين من المخرجين عندنا وعند غيرنا ممن يكون دأبهم خلال دقائق تحطيم ما عمل الكاتب على بنائه خلال أسابيع أو ربما أشهر، وهذا الأمر أدى إلى ظهور نمط من العروض المسرحية لا لون لها ولا طعم ولا رائحة، فهي مجردة من لمسات الكاتب مثلما هي محرومة من ذلك التمازج الإبداعي بين رؤية الكاتب ورؤى المخرج التي تنطلق بالنص المسرحي بعيداً وتضفي عليه المزيد من الأهمية والقيمة .

ومما لا شك فيه أن بعض المخرجين المسرحيين عندنا وعند غيرنا قد حسموا أمورهم نهائياً باتجاه إقصاء أي شكل من أشكال التكامل في عملية الإنتاج



ندوة تكريمية تقديراً لعطاءاته

وزارة الثقافة تحيي ذكرى القباني

علي الحسن

إنه أحمد بن محمد حسين آقبيق المعروف بأبي خليل القباني (١٨٢٣-١٩٠٣) الذي صعد نجمه في دنيا الفن في وقت كانت العقول فيه متحجرة، والفنون تُصنّف في باب «العيب» و«الحرام».. ورغم معاناته على أكثر من صعيد إلا أنه تمسك بالمسرح بدأب وإبداع، وحققت فرقته نجاحات باهرة، ليتوجّ رائداً للمسرح الغنائي العربي .

الجمهور الدمشقي شاهد في أقل من سنتين (١٨٨٢-١٨٨٤) مسرحيات كثيرة لـ القباني كـ «الأمير محمود نجل شاه العجم» و«عنتر بن شداد» قبل أن يشاهد المسرحية-الحدث التي سببت الضربة القاضية لمسرح القباني في الشام وحملت عنوان «أبو الحسن المغفل» التي جسّد فيها شخصية هارون الرشيد، ما جعل ثائرة الجهل حينذاك تتورّ متهمة القباني بزعزعة عقول الناس وبتخريب الأجيال وحرفهم عن (السلوك القويم) فراح الصبية في حارات الشام يشتمون القباني كلما صادفوه بتحريض من ضيقي أفق رأوا أن فسقاً وفجوراً تفشياً في الشام بسبب بدعة رواياته (مسرحياته) الأمر الذي وصل إلى إحراق المسرح ونهب كل ما فيه، وتقديم شكوى إلى الاستانة قرر على إثرها السلطان عبد الحميد إغلاق مسرح القباني .

ونقل عن القباني أنه ردّ في تلك الفترة على بعض المتعصبين الذين هاجموه وشموه وانتقدوه قائلاً : «التمثيل جلاء البصائر، ظاهره ترجمة لأحوال وسيّر، وباطنه مواعظٌ وعبرٌ، وفيه من الحكّم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويصفي الأذهان» .



بلغ الإقبال الجماهيري على عروضه مبلغاً جعل الفقير الذي لا يملك ثمن بطاقة الدخول يبيع أغراض بيته وحلي زوجته، وروى أن شخصاً يدعى محمد البحصاص وكان يعمل لحاماً باع قبر أبيه واشترى بثمنه بطاقة دخول.. ولشدة الازدحام كان الناس يقفون من الصباح حتى المساء ليتسنى لهم حجز أماكنهم للفرجة على مسرحه .



التنويري، وكان يعمل من أجل آفاق واعدة بما امتلكه من حس مستقبلي مؤمن برسالة المسرح، وامتلك الرغبة والطموح والإرادة في عمله، إضافة إلى روح المغامرة» مشيراً إلى أن أول عمل مسرحي قدمه القباني كخطوة عدت احترافية هو رواية «عايدة» المسرحية التي حضر افتتاحها مدحت باشا، تلتها عروض أخرى مثل «ناكر الجميل» ثم «وضّاح» المسرحية التي قيل أنه ألفها في ثلاثة أيام ووزع أدوارها ومثّلت أمام الناس في كازينو الطليان بباب الجابية .

النقاد

د. خليل موسى الأستاذ في كلية الأدب بجامعة دمشق توقف عند الجهود الكبيرة التي بذلها القباني في ترسيخ المسرح الغنائي العربي، وكيف أنه كمارون النقاش كان متمسكاً بالمسرح لأنه أدرك وظيفته، لافتاً إلى أنه ربما كان المسرحي العربي الوحيد الذي استطاع أن يحقق ما أراد، وأن مسرحه خصائص قد لا نجد مثيلاً لها في المسرح العربي الذي عاصره، وخاصة في المسرح الغنائي الذي قدم فيه كل ما يستطيع بإصرار على المضي فيه إلى النهاية .

في مسرح القباني لا تجد -على حد تعبير الموسى- فروقاً بين رئيس جوقة وعامل، أو بين المؤسس والممثل والمخرج، ذلك أنه اعتمد العمل المؤسسي الذي يذوب فيه جهد الجميع لصالح العمل، موضحاً أن القباني لم يسع إلى مجد شخصي، بل أفنى عمره في تدريب فرقته بهدف تأسيس وإنجاح المسرح الغنائي بوصفه فناً تنويرياً .

د. الموسى الذي سبق أن صدر له كتاب عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٩٧ بعنوان «المسرحية في الأدب العربي» توقف أيضاً عند آراء نقدية سورية وعربية كررت نفسها فأخذت على مسرحيات القباني عيوباً كثيرة منها ضعف البنية الدرامية، لافتاً إلى أن هؤلاء النقاد لو عايشوا معاناته في عصره لعدّوا تلك العيوب مفاتيح نجاح له، مشيراً إلى أن القباني ولكي يجذب الجمهور بنى مسرحه على الأغاني، ولو لجأ بداية إلى البنية الدرامية لانتهى قبل أن يبدأ لأنه كان يدرك أن الانتقال بالجمهور من الغناء إلى المسرح وتجسيد الأفعال الدرامية سيؤدي إلى إخفاق المسرح وهو الفن الوافد إلى الجمهور العربي، مؤكداً أن الشعر العربي هو بالأساس غنائي ولا يمكن أن يخرج من

وقد ضاق أبو خليل القباني ذرعاً بعد حرق مسرحه ونهبه من قبل الغوغاء فاعتكف وانعزل عن الناس لتبدأ بعد ذلك محطة جديدة سافر فيها إلى مصر متابعاً مسيرته الفنية .

الحوار والعقول المتحجرة

تلك بعض الفصول التي ترويها المصادر عن مسيرة القباني الحافلة بالمحطات المشرفة التي تتخللها عقبات وعثرات سرعان ما تجاوزها القباني بروح مغامرة وإرادة مصممة على تحدي الصعاب وإثبات الحضور الفني والإبداعي انطلاقاً من إيمانه بالفن كرسالة تثقيفية وتنويرية خدمة للمجتمع .

مسيرة القباني الفنية التي عدت فتحاً في مجال الفن وتوجّهت رائداً للمسرح الغنائي العربي توقف عندها كتاب ونقاد وباحثون وموسيقيون في ندوة رعتها د. لبانة مشوح وزيرة الثقافة وأقيمت في قاعة المحاضرات في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق في شهر أيار الماضي وذلك بمناسبة مرور ١٨٠ عاماً على ميلاده و١١٠ سنوات على رحيله بمشاركة د. خليل الموسى، أسهيل عرفة، أ.عدنان بكرو، د. علي القيم الذي أدار الندوة وشارك فيها حيث أشار بداية إلى أن مسرح القباني يعلم الحوار الديمقراطي وحرية الكلمة والشجاعة في الرأي، وأن القباني مثال للفنان الشامل، وأنه «سيد فن التمثيل على الإطلاق وأستاذ من جاؤوا بعده» وأنه سبق الكثير من التيارات الفكرية والجمعيات التي كانت فاعلة في عصره وحارب عقولاً متحجرة بروح مغامرة خرجت عن السائد الفني والاجتماعي وامتلكت حساً مستقبلياً وانطلاقة تأسيسية للمسرح الغنائي العربي، مشيراً إلى أن القباني صاحب رسالة ومؤسس مسرح عربي فصيح وإليه يعود الفضل الأكبر في نقل الأغنية من التخت الشرقي إلى المسرح التمثيلي وأنه استمد أعماله من التراث والتاريخ العربي والإسلامي في طابع مميز هو الإنشاد الفردي والجماعي، إضافة إلى الرقص العربي السماعي حيث كان القباني من أكبر أساتذة الموسيقى العربية علماً وتلحيناً وبراعة أداء، فضلاً عن كونه أديباً وشاعراً كبيراً .

وأضاف القيم: «لقد حارب القباني عقولاً متحجرة ترى في الفن كفراً، وكان أول من اهتم بالفصحى في المسرح، وبجهوده الكبيرة ساهم في إرساء قواعد المسرح العربي ورأى فيه أداة فعالة في المشروع



واشتغالاته الموسيقية، لافتاً إلى أن القباني ظهر ميله للموسيقى منذ الصغر، حيث كان مولعاً بالكتابة والشعر ولا سيما الزجل وقد نظم بعض الأغنيات في شبابه وقام بتلحينها وغنائها مع مجموعة من رفاقه، وتلقى الدروس على يد كبار علماء عصره وأتقن اللغتين التركية والفارسية في دمج ثقافة الموشحات الأندلسية المعدلة في حلب ومصر واستطاع أن يبدع ألحاناً حفظت الكثير من المقامات والأوزان وأعدت التراث في قالب جديد متنور، وقد أظهر اهتماماً بالموسيقى والإنشاد فأسس فرقة فنية ضمت المنشدين والمغنين والعازفين والممثلين وراقصي السماح حيث تعرف القباني على جميع مستلزمات العمل المسرحي من ديكور وملابس وموسيقا وغناء وأصوات قوية وأخرى نسائية جاء بها من لبنان .

أبكرو نقل في بحثه قول الباحث عبد الفتاح قلعه جي : «راح القباني يتردد إلى حلب فاجتمع مع كبار فنانيها وعلى الأخص الموسيقي أحمد عقيل الذي أخذ عنه فن الموشحات ورقص السماح، ثم تعاقد مع الفنان الحلبي الشهير صالح الجذبة لتدريب فرقته على الغناء وأداء رقص السماح مدركاً بأن الرقص التعبيري من أهم مستلزمات المسرح الغنائي» .

لم يكن القباني -تبعاً لبكرو- راضياً عما كان يُقدّم من نصوص هزلية في مسرح خيال الظل، الأمر الذي دفعه للإحاطة بجميع مقومات العمل الفني المدروس، وقد ساعده والي دمشق مدحت باشا كثيراً في الوقوف على قدميه وأمن له كل ما يلزم، فاتحاً أمامه الباب واسعاً باتجاه العمل الفني .

وأشار بكرو إلى أن الباحثين أطلقوا على القباني لقب الفنان الشامل لتعدد مواهبه، فقد كان شاعراً وموسيقياً ومسرحياً، غنى ومثّل ولحن وكتب الشعر وأشرف على الديكور وأخرج وضبط الكورال في الغناء الجماعي والإفرادي وعرف رقص السماح وحركات الرقص التعبيري وأدخل جميع هذه العناصر في قالب درامي إلى مسرحه، ما أعطاه صفة الشمولية، ثم أدخل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، ومزج بين الغناء والرقص والموسيقا داخل بنية العمل المسرحي، كما أن الأعمال الغنائية في مسرحيات القباني لم تكن عادية بل تطريبية، حيث أدخل القصائد والموشحات والقذود والأغاني الشعبية لخدمة العمل المسرحي .

غنائيته على عكس الشعر الغربي الذي يأتي على نمط مختلف، وأشار الموسى هنا إلى أن الأغنية التي تمسك بها القباني في مسرحه هي البطل وهي المنقذ، ودعا الموسى النقاد إلى العودة مجدداً لقراءة القباني وإنصافه وبيان الحقيقة لشخصيته المبدعة، مشيراً إلى أن مسيرة القباني الفنية مغامرة فريدة، وأن مصادر ثقافته المسرحية توزعت بين التراثي المهيمن والحداثي (خيال الظل، الغناء والموشحات، سيرة عنتره وألف ليلة وليلة، العروض المسرحية) واصفاً أبا خليل بـ «العبقري» و«الشخصية التي لن تتكرر» .

وتوقف الموسى في بحثه الذي كان بعنوان «الشيخ القباني.. المسرحي وتلامذته» عند تلامذة القباني في حمص التي أقام فيها لمدة عامين (١٨٨٠-١٨٨٢) وبينهم الشيخ عبد الهادي الوفاي والمعلم داود قسطنطين الخوري والشيخ محمد خالد الشلبي، مشيراً إلى أن تلامذة القباني في حمص لم يقدموا شيئاً (عكس ما يراه فرحان بلبل) خلافاً لتلامذته في مصر من موسيقيين ومطربين وممثلين أمثال الموسيقي محمد كامل الخلعي والشيخ درويش الحريري أستاذ سيد درويش والشيخ سلامة حجازي صاحب الحنجرة الذهبية .

الألحان والموسيقى

الإعلامي أ.عدنان بكرو تحدث عن معرفته بإبداع القباني من خلال الشاعر أحمد الجندي في حديث لإذاعة دمشق، وفيما بعد من خلال الفرقة التي أسسها جبرائيل سعادة وعبر أساتذة، منهم صميم الشريف-عبد الفتاح قلعه جي-فواز الساجر، معتبراً أن القباني كان صلة الوصل بين القديم والحديث وجسراً عبرت من خلاله الأنغام والمقامات والموشحات لتصل إلينا اليوم، وكانت أدواره بمثابة ولادة حقيقة للمسرح الغنائي العربي، حيث استطاع أبو خليل القباني أن يجعل من الأوبريت تحفة عربية مشرقية فيها الموشح والغناء ورقص السماح ما مكنه من أن يكون أستاذاً لأعلام كبار في تاريخ المسرح العربي من بعده أمثال سلامة حجازي وكامل الخلعي، وأخذ عنه سيد درويش ذات الأسلوب في تلحين الأغاني الشعبية، أي الخروج من الرتابة والتكرار في اللحن وزيادة جرعة التعبير من خلال الأداء للوصول إلى معاناة الناس .

وتوقف بكرو عند محطات من سيرة القباني



يتعلق بأثره وتأثيره في تاريخ الموسيقى ولا بد من إعادة النظر والبحث في أعمال القباني لأن ما تركه مجال خصب وغني للدراسات الموسيقية الهامة، لافتاً إلى أن التراث العظيم الذي تركه القباني يحتاج إلى إقامة مؤسسة خاصة به تجمع كل المخطوطات والوثائق والمعلومات المتعلقة بنتاجه الأدبي والمسرحي والموسيقي والسعي لإحصاء مؤلفاته الموسيقية والمسرحية بطريقة علمية مدروسة ونشر الحانها وتدوينها وتوثيقها كي لا نطرد القباني ثانية بإهمالنا لمنجزه الإبداعي .

الفن الحرام والآتراك

الموسيقار أسهيل عرفة رأى في شهادة له أن القباني عدا عن كونه رائد المسرح الغنائي العربي فهو رائد الموسيقى التصويرية والموسيقا المجردة أيضاً ورائد من رواد المعاناة مع المجتمع الجاهل الذي ورث عن الآتراك أن الفن حرام، مشيراً إلى الأثر السلبي الكبير الذي تركه الآتراك في المجتمع، إذ حرموا الشباب السوري من التعليم، والأهالي كانوا يفضلون أن يعمي أولادهم ولا يذهبون إلى الجندية ليكونوا دروعاً بشرية في حروب العثمانيين فكان الأهالي يلجؤون إلى إعطاب أولادهم وفقء أعينهم لكي لا يخسروهم إلى الأبد .

ولفت عرفة إلى أن القباني ورغم المعاناة والصدود وحجم الاتهامات التي كيدت له إلا أنه لم يئس، وإصفاً القباني بأنه «شكسبير العرب» وأنه خاض حرباً فنية وحروب على غير صعيد، ودعا عرفة إلى استعادة التراث كل عشرين سنة وتقديمه دون تشويه للأجيال الصاعدة، معتبراً أن القباني ملهمه الأول في اللجوء إلى التراث الشامي في التلحين .

نجاحات ومعاناة

مسيرة القباني الفنية في مصر كانت حافلة هي الأخرى بالمغامرة وتميزت بصيغ ابتكارية لجأ إليها القباني في سعيه للقبض على خشبات المسارح هناك في ظل منافسة لفرق مسرحية، ويوتق لتلك المرحلة د.سيد علي إسماعيل في كتاب صدر عن وزارة الثقافة حمل عنوان «جهود القباني المسرحية في مصر» وهو الكتاب الذي توقف عنده د.علي القيم في بحثه المقدم للندوة، إذ جاءت بداية القباني في مصر عبر «أنس الجليس» العرض الذي لقي نجاحاً كبيراً بحضور جماهير غفيرة بد «فضل براعة الممثلين وتفننهم في أساليب التمثيل وروعة الإلقاء وبلاغة الموضوع» على حد تعبير صحيفة

ترك أبو خليل القباني العديد من الأعمال الفنية في مجال الموسيقى من موشحات وأغنيات شعبية وألحان مسرحية وغيرها، وقد قسم الدارسون -كما أشار بكرو- موشحات القباني إلى ثلاثة أقسام : الأول هي الموشحات التي ثبت تلحينها من قبل أبو خليل القباني، وعددها إثنتان وعشرون موشحاً ويوردها الخلعي في كتابه صراحة على أنها من ألحان القباني كما وردت في مجموعة سليم الحلو وفرقة نويرة وعند مجدي العقيلي وفي مجموعة شهاب الدين .

القسم الثاني وهو الموشحات التي نسبت إلى القباني ويُرجح أنها من إنتاجه وعددها اثنا عشر موشحاً، وأغلبها غير موجود في كتاب كامل الخلعي، ولكن فرقة نويرة تنسبها لالقباني، وبعضها يثبته مجدي العقيلي وبعضها يؤكدُه أحمد الجندي وعدنان بن ذريل، وفي مجموعة سليم الحلو ومجموعة تراثنا يُنسب بعضها ل سيد درويش، لكن معظمها يؤكدُه أدهم الجندي وينسبه لالقباني .

القسم الثالث هو الموشحات المشكوك في نسبها لالقباني وعددها عشرون موشحاً، ويعتقد الباحثون أنها بحاجة لإظهار براهين ووثائق جديدة لتأكيدِها، فمنها من نسبها الخلعي لالقباني في كتابه وقال سمعتها منه، وبعضها تعلمها منه وهي كانت شائعة في زمانه، وأغلبها ضمّنها القباني في أعماله المسرحية .

وإذا ما انتقلنا من الموشحات إلى الأغاني الشعبية فإن عدنان بكرو يرى أنها تحتاج أيضاً إلى بحث وتدقيق لا سيما وأن القباني اهتم كثيراً بهذا النوع من الغناء وأدخله فصول أعماله المسرحية، ولكن جميع الدراسات والبحوث لم تثبت سوى بعض الأغنيات له ومن أبرزها أغنية «يا طيره طيري يا حمامة» و«يا مسعد الصبحية» وهي التي يرددها الحلبيون كثيراً .

أما عن الفرقة المسرحية وتشكيلها لدى القباني فيشير بكرو إلى وجود دائم للعود والقانون والكمّان والدفوف والنقارات وغياب الآلات المجلجلة كالطبول والمزاهر والدريكة وآلات الإيقاع، وهذا يؤكد أن الفرقة الموسيقية وما رافقها كانت ضعيفة على حد قول أحد الباحثين ما دعا القباني لأن يعتمد على الأصوات القوية والهادرة من المغنين والمنشدين والممثلين .

ونظراً لعموض نقاط كثيرة في مسيرته الفنية فإن بكرو يشير إلى أن القباني تم إغفال حقه كثيراً فيما



تشير إلى الاعتقاد أنها أول مسرحية يؤلفها القباني في مصر، ذلك أن المسرحيات السابقة كان قد جاء بها مؤلفة في سورية أو مكتوبة ضمن استعدادات فرقته قبل قدومه إلى مصر .

عروض القباني في الاسكندرية، وتحديدًا تلك العروض التي قدمها في مسرح زيزينيا وتبعاً لعدد من المصادر تكافقت عوامل عدة لنجاحها (قدرية، فنية، إدارية) أما القدريّة فلأن فرقة القباني كانت لفترة من الزمن الحصان الوحيد في المضمرة المسرحي، إذ خلت الخشبات من وجود أية فرقة عربية أو أجنبية تزامناً مع لجوء مدير الفرقة اسكندر فرح إلى نظام الإكتتاب لخمسة عروض دفعة واحدة بمبلغ مخفض، وأما العامل الفني فهو الأقوى، إذ قام عبده الحمولي المطرب الشهير بالغناء بين فصول المسرحيات فتوافد الجمهور على نحو كبير إلى جانب محافظ الاسكندرية ورجال الحكومة والاعيان، فحصلت عروض القباني الخمسة «أنس الجليس، عفة المحبين، مصباح وقوت الأرواح، الأمير محمود وزهر الرياض، عنتره العبسي» نجاحاً كبيراً .

أما في القاهرة فقد قام القباني باستئجار مسرح البوليتيما و قدم مسرحيتين جديدتين بنجاح هما «باب الغرام» و«حمزة المحتال» لكنه فشل وعبده الحمولي في الحصول على موافقة للتمثيل في دار الأوبرا المصرية التي كانت حكراً على الفرق الأجنبية، فأصيب القباني -حسب القيم- بالإحباط ليعود إلى سورية ويمكث

«الأهرام» وهي المسرحية التي عدّها النقاد نواة المسرح الاستعراضى بصورة للأوبريت العربي وبداية ناجحة للمسرح الغنائي في مصر .

«عفة المحبين» العمل الثاني لـ القباني في مصر وتدور أحداث هذه المسرحية حول قصة حب بين الشاعرة ولادة بنت المستكفي والشاعر الوزير ابن زيدون، كما أعاد القباني مجدداً تأليف مسرحية «عنتره» على نحو غير مألوف في القصص الشعبية فلم يقدم قصة حب عنتره لعبلة وغرامه بها أو قصة تحريره من العبودية، إنما قدمه بعدما أصبح حراً وزوجاً لعبلة، الأمر الذي عدّه النقاد مقصوداً، ذلك أن الجمهور المصري كان قد شاهد مسرحية لعنتره في صورته المعروفة قدمتها فرقة سليمان قرداحي عام ١٨٨٢، أما مسرحيته «ناكر الجميل» فاستقبلت بحفاوة على مسارح الاسكندرية وهي أول مسرحية يكتبها القباني دون الاعتماد على أصل تراثي معروف لها رغم شيوع أجواء «ألف ليلة وليلة» فيها .

وتعدّ مسرحية «الخل الويف» -تبعاً لما جاء في بحث د. القيم- لغزاً محيراً في تاريخ مسرح القباني رغم طباعتها في خمسة فصول، وتدور أحداثها في فلورنسا وفي الكنائس والأديرة، ومنظرها المتكرر في معظم فصولها به تمثال السيدة العذراء وهذه أمور حسب ما تذكره المصادر لم يألّف القباني كتابتها من قبل ومن بعد، أما مسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم» التي عدّت الأرقى أدبياً وفنياً فإن المصادر



حيناً آخر، وهذه العروض لم تحقق النجاح المأمول ووجّهت إليه انتقادات لأنه استخدم رجالاً بأدوار نسائية إلا أنها فتحت أمامه المجال لكي يستقدم إلى العروض جوقة المطربة ليلي الشامية لتقديم فصول طرب، وهذه الفكرة لاقت نجاحاً وإعجاباً كبيرين لتعود الصحافة بالمطالبة بأحقية القباني بالعرض في دار الأوبرا وهي المطالبات التي لم تلق أذاناً صاغية في وقت اشتدت فيه المنافسة من فرق أخرى لينكفى أبو خليل القباني مجدداً لفترة من الزمن ويعاود خوض التحدي من جديد وهذه المرة عبر استخدام مجموعة من المطربات السوريات بقيادة المطربة ملكة سرور وأطلق علي المجموعة النسائية «جوقة المطربات الحسان» وبدأت عروضه القوية تحصد النجاح لاسيما مسرحيته «اسكندر المقدوني» و«المعتمد بن عباد» وتصدر القباني مسارح مصر فاخترت الحكومة فرقته لإحياء ليلة الجلوس السلطاني في حديقة مسرح الأزبكية ولع مجدداً اسم القباني وأمسك المسارح بقوة وقدم «مكائد الغرام» و«لوسيا» بنجاح كبير وتنوع على أساليب جديدة كسب بها إعجاباً متزايداً من الجمهور، واستعان بمطربين أمثال الشيخ حسن صالح، إبراهيم القباني، محمد عثمان .

وقد عُرض في ختام الندوة فيلم وثائقي بعنوان «القباني الرائد» من إعداد الباحث أحمد بوبس وإخراج أ.عدنان أبو سرية ومن إنتاج الفضائية السورية.

فيها وقتاً من الزمن ثم يعاود الكرّة في الذهاب مجدداً إلى الاسكندرية ويقدم في أسبوع واحد وعلى خشبة الدانوب خمسة عروض من رصيده الدرامي المعروف سابقاً، ولا حظ النقاد أن استعداداً جيداً ظهر على القباني بعد عودته من سورية ليقدّم مسرحيات تنتمي إلى اشتغاله على إحياء التراث العربي .

القباني وبعد أن أنهى عروضه في الاسكندرية بنجاح بقيت عينه مفتوحة على القاهرة، خاصة وأنه يحمل في رصيده ١٤ عرضاً وكان يستعد للتمثيل على مسرح حديقة الأزبكية، المسرح الذي يعد خطوة ضرورية لاية فرقة تريد النجاح والشهرة .

أبو خليل القباني الذي حورب في الشام تحت عناوين الفجور والفسق والضلالة من قبل ضيقي أفق تعرّض في مصر أيضاً -يضيف القيم- إلى حرب بسبب النجاح والشهرة من أهل الفن، وهذه المرة عبر الصحافة وتحت عناوين تجاوز الخطوط الحمراء في الدين والسياسة، الحرب التي نجحت في جعل القباني ينكفى إلى الأقاليم البعيدة (طنطا مثلاً) حيث أعاد تقديم عروضه هناك ليعود منكسراً إلى الشام لسنوات ثلاث قرر بعدها العودة إلى مصر في رحلة تحد جديدة وطموح إلى معاودة النجاح في فرقة جديدة اختار لها هذه المرة شكلاً بانورامياً يقوم على فصول ضاحكة وأشكال فرجة مبتكرة، مستخدماً فنون السيف والترس في إعادة لبعض العروض حيناً وتقديم عروض جديدة



في ندوة استعادت تجربته الإبداعية..

الحاضر دوماً سعد الله ونوس

إدريس مراد



الفكر العلمي إلى عاطفة إنسانية ووطنية صادقة كي يدير الصراع بين رموز ثابتة للمتناقضات بدلاً من أن يدور الصراع بين المتناقضات المتحركة نفسها، ولا بدّ من وجود المسرحي المثقف الذي يحجب نفسه عنوة عن الفكر العلمي لأنه رأى الحقيقة فتحلّ تصوراته عن الحقيقة محل الحقيقة نفسها.. والمسرحي الراحل سعد الله ونوس عاش في خضم هذه النقطة الفكرية، وبالتالي المسرحية، ليطرح همومنا كبشر أولاً وشعوب مغلوب على أمرها ثانياً .

سعد الله ونوس احتفل به المركز الثقافي العربي في

مع نضوج التصورات الثقافية عن وجود نقيض اجتماعي قائم ولكنه مفكك ومهمل ثقافياً هو جماهير الطبقات الشعبية لا بد من وجود المسرحي المثقف الذي يكتفي برصد تغيرات الواقع والتعليق عليها من وجهة نظر نقدية غالباً، تعود إلى الخضوع لمبدأ النقد الأخلاقي أو النقد الاجتماعي والسياسي المحمّل برؤية إلى صراع واقعي، ومن خلاله إلى المستقبل، وهنا لا بدّ من وجود المسرحي المثقف الذي يفضل أن يلجأ إلى عوالم مكتملة، تامة الصنع، مستمدّة من التاريخ أو من قصص التراث، يعبئها برواه المستمدة من تحول



بل أقرب ما يكون إلى الليبرالي المتأثر بالماركسية وتجلي ذلك في مسرحية «جثة على الرصيف» التي حاول فيها توضيح الفرز الطبقي للمجتمع، فالمشكلة في وجود فقراء يموتون جوعاً ووجود أغنياء يستغلون من أجل رفاهيتهم كل شيء، فجثة الفقير الذي مات جوعاً وبرداً ملقاة على الرصيف أمام قصر رجل غني يريد شراء الجثة لتكون طعاماً لكلبه الذي تشبث بالجثة بينما كان صاحبه ينزّهه، ويساوم المتوسل صديق الميت على ثمن الجثة.. فإذا الفقراء مضطرون إلى بيع أنفسهم أحياء وأمواتاً ليتمكنوا من تأمين لقمة العيش .

وفي مسرحية «مأساة بائع الدبس الفقير» حسب أبو القاسم ثمة بائع فقير اسمه خضور لا يدري ما يُحَاك له مما يؤدي إلى تدبير تهمة من قبل حسن لينزل عليه العذاب من كل حدب وصوب، وتنتهي المسرحية بعد أن يتهدج صوت الجوقة دون نرى أفرادها وهي تقول «اندثر.. اندثر وتحطمت تماثيل أخرى، وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم ترو، حكايات عن بائع البرتقال، عن بائع البصل، عن موظف مصلحة المياه...».. هذه النهاية تشير إلى انشغال ونوس بالواقع الاجتماعي والسياسي وبالفتات البسيطة من الناس وهي تشكل موضوعاً للقهر .

فلسطين كما جسدها ونوس

ورأى أبو القاسم أن ونوس لم يبق في إطار معالجته لقضايا البسطاء بل ذهب إلى أبعد من ذلك حيث جسّد قضية العرب الرئيسة: «كما عالج ونوس قضية العرب، قضية فلسطين (التي عاد إليها في بداية مرحلته الثالثة) في مسرحية «فصد الدم» التي حاول من خلالها أن يبتعد عن الإنشائية والتقريبية والخطابة، على عكس من سبقوه إلى معالجتها، بعيداً عن الاستجداء الميلودرامي والارتجال، حيث انطلق من رؤية عقلانية، فأعلن رفضه لمنطق التلاؤم مع الواقع الراهن، جاعلاً شخصية علي الذي يمثل التمسك والصلابة الوطنية ورفض كل ما من شأنه تكريس الخنوع والاستسلام للواقع ينتصر على شخصية عليوة الذي يرى أن لا بد من التكيف مع الواقع الراهن الآن، ولا بد من نسيان القضية برمتها، كما قدم في هذه المسرحية صورة لبعض الأنظمة العربية التي تتقاتل وتتذابح بينما يغيب الشعب عن المعادلة، يغيب عن ساحة الفعل في الحياة السياسية، وترتفع أجهزة الإعلام بالصراخ، تكيل



سعد الله ونوس

أبو رمانة بدمشق في شهر أيار الماضي من خلال ندوة تحدث فيها كل من الفنان عبد الرحمن أبو القاسم والمخرج المسرحي د. تامر العريبيد .

المرحلة الأولى

تطرق -بداية- أ. عبد الرحمن أبو القاسم إلى مسرح ونوس بالتفصيل فقسّم مسيرته المسرحية إلى ثلاث مراحل تقترضها منهجية الدراسة للآداب المسرحي لـ ونوس.. المرحلة الأولى (البدايات) ما قبل الخامس من حزيران ١٩٦٧ ويقول أبو القاسم عن هذه المرحلة: «كتب في هذه المرحلة ثمان مسرحيات قصيرة هي: مأساة بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في ماتم أنتيغونا، جثة على الرصيف، الجراد، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس، فصد الدم، عندما يلعب الرجال» وقد صدرت في مجموعة واحدة سماها «حكايا جوقة التماثيل» عن وزارة الثقافة ١٩٦٥ وتُظهِر بعض السمات في هذه المرحلة تميّز إنتاج ونوس وأثر الثقافة الغربية والمسرح الغربي وضبابية الرؤية من حيث عدم وضوح الموقف من قضايا كثيرة حاول معالجتها وشيوع التجريد واللجوء إلى الترميز المتعمد وعمومية الموقف وعدم تحديده بشكل واضح تجاه قضايا كثيرة وعلى الأخص قضية السلطة وممارسة القمع على البسطاء التي حاول معالجتها في «بائع الدبس الفقير» وعدم وضوح الموقف الطبقي وبقاؤه في أضعف تجلياته في تلك المرحلة، وقد تجلّى هذا في «جثة على الرصيف».

وقد غلب على مسرحيات هذه المرحلة -حسب أبو القاسم- الأسئلة الوجودية وتغلّبت فكرة الحرية على أجواء المسرحيات التي أظهرت أن ونوس ليس ماركسياً،



الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا



فيه من بشر يلتقون يومياً وبشكل رتيب ويعبرون عن حالة من البلادة وإضاعة الوقت فيما لا يفيد وهو ما يضيف للإدانة الونوسية للجماعة الشعبية، وما زالت الجماعة عند ونوس متحجرة حتى وهي تلعب طاولة النرد على المقهى والموت محاصر لها بسبب عجزها عن الفعل وتغييب وعيها في نمطية الأداء اليومي.. انشغال الجماعة الشعبية باللعب ليس فقط هروباً من واقع زاخر بالأحداث وإنما انشغال بأفعال لا مجدية تستغرق زمنها وتستهلكه فيما هو غير مثمر لذاتها وغير دافع لحركة مجتمعها ومهمش لدورها في التاريخ» .

مرحلة ما بعد الهزيمة

ويستنتج أبو القاسم بأن المرحلة الثانية وهي ما بعد حزيران ١٩٦٧ كانت أكثر وضوحاً بالنسبة لـ ونوس والتي استشفها في مرحلته الأولى واتجه بكل قواه نحو التسييس ليجعل من التسييس قضيته الأولى في ممارسته المسرحية والتنظيرية للمسرح بعد الهزيمة، فبمقابل حالة الاستلاب التي يعيش فيها الجمهور وحالة إبعاده عن السياسة يجب أن تطرح الحالة المضادة، أي يجب أن تطرح قضية التسييس: «هزيمة حزيران كانت شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعاً من

الوعود والوعيد، وتستغل القضية للصعود على جثة القضية كما تجسد ذلك في شخصية الصحفي» .

الخطر المترص بنا

وفي منحى آخر لنتاج هذا المسرحي يتابع أبو القاسم حديثه قائلاً: «إن المقدمات تشير إلى الخواتيم، وهذا ما أراد أن يقوله ونوس في مسرحية المقهى الزجاجي التي تدور أحداثها في مقهى هو رمز للعطالة الاجتماعية ورمز للوطن الذي سيتهدم ما لم ينتبه أهله إلى الأخطار التي تتهدده وتصدّعه والناس غافلون نيام لا يكتثرون حتى للموت، بينما يتابعون تساليهم وألعابهم، وتابوت الميت يخرج من المقهى ويكتفون بقول الله يرحمه، ثم يعودون إلى ما كانوا فيه من سرور وعدم انتباه وكأنما كان ونوس يشير إلى ما حدث حقيقة في حزيران ١٩٦٧ حين تهدم المقهى على رؤوس من فيه.. في مرحلة ونوس الأولى حافظ على تقديم نهايات مغلقة تقدم رؤيتها المتشائمة في الحياة العربية، وحتى مع نهاياته شبه المفتوحة يقدم ذات الرؤية في صورة تساؤلات مجاب عليها سلفاً داخل العمل الدرامي ذاته، فالجماعة الشعبية التي حدثت فيها ميدوزا منذ أول نص له قد تحجرت، والمقهى بما



حفلة سمر من أجل ٥ حزيران.

الصحة الفكرية في كل أوساط المثقفين، لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين المسرح والسياسة كان لا بد من أن نواجه قول المسرح السياسي من خلال معايير سياسية ومدى تقديمية هذا العمل وعمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلف في الوعي السياسي السائد، إذ لا بد من الماضي أعمق لتحديد الهوية السياسية التي تبناها المسرح السياسي، ولكن ليس أي مسرح سياسي، بل المسرح السياسي التقدمي، ولعل أشهر مسرحياته في هذا السياق وأكثرها جدلاً كانت مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» التي كتبها عام ١٩٦٧ فكانت ردة فعل ملتاعة ومريرة ودعوة للالتفات إلى الواقع وما يحدث فيه، حيث عمل ونوس مبضعه في تعرية الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسؤولة عن الهزيمة، كما طرح قضايا البسطاء الذين تضرروا حقاً من الهزيمة وسمّى الأشياء بأسمائها الصريحة..

كانت النقلة عنيفة وحاسمة في هذه المسرحية، حيث أسس ونوس في النص لفكرة الحوار والمشاركة ليس عبر الرسالة المعرفية والإيدولوجية للنص فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنص ذاته، إذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة لتدمير معرفة السلطة التي قادت إلى الهزيمة، دافعاً بجمهور العدالة إلى أن ينتزع حقه بالمشاركة في صناعة القرار عبر الحوار والتدخل المباشر على خشبة لمواجهة معرفة السلطة بسلطة المعرفة».

وهكذا رأى أبو القاسم أن مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» عالجت الواقع بشكل مباشر كونه اعتمد في تثبيت مفهوم التسييس في هذه المرحلة على مسرحيات أخرى اتخذت من الإبعاد الزمني والمكاني وسيلة فنية، فاعتمدت على التراث سواء كان شعبياً أم تاريخياً للسعي إلى استقطاب قطاعات واسعة من الجمهور، ومن خلال الإبعاد الزمني والمكاني يقيم جسراً بين ما يعرض بزمنه الماضي وما يحدث لخلق توازيات تضيء الحاضر.. ويضرب أبو القاسم مثلاً آخر عن ذلك المنحى وهو مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» حيث يقول: «عرض ونوس من خلال الفيل يا ملك الزمان ١٩٧١ مشكلة السلطة وعلاقتها بالشعب وعلاقة الشعب بها، حيث يحرض زكريا الناس لتثور ضد الممارسات الخاطئة بعد أن عمل على إيقاظ وعيهم وتبصيرهم بما يحدث حولهم».

المسرح بأساليب عصرية

ويتابع أبو القاسم حديثه فيربط مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» التي كتبها ونوس عام ١٩٧١ بالسياق

الصحة الفكرية في كل أوساط المثقفين، لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين المسرح والسياسة كان لا بد من أن نواجه قول المسرح السياسي من خلال معايير سياسية ومدى تقديمية هذا العمل وعمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلف في الوعي السياسي السائد، إذ لا بد من الماضي أعمق لتحديد الهوية السياسية التي تبناها المسرح السياسي، ولكن ليس أي مسرح سياسي، بل المسرح السياسي التقدمي، ولعل أشهر مسرحياته في هذا السياق وأكثرها جدلاً كانت مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» التي كتبها عام ١٩٦٧ فكانت ردة فعل ملتاعة ومريرة ودعوة للالتفات إلى الواقع وما يحدث فيه، حيث عمل ونوس مبضعه في تعرية الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسؤولة عن الهزيمة، كما طرح قضايا البسطاء الذين تضرروا حقاً من الهزيمة وسمّى الأشياء بأسمائها الصريحة..

كانت النقلة عنيفة وحاسمة في هذه المسرحية، حيث أسس ونوس في النص لفكرة الحوار والمشاركة ليس عبر الرسالة المعرفية والإيدولوجية للنص فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنص ذاته، إذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة لتدمير معرفة



وهنا لا يمكن أن ننسى الظلم الذي كان يمارسه الاستعمار العثماني ومحاولته نشر الأفكار الرجعية في مجتمعنا ليبقى متخلفاً ويطيل هو عمر مخططاته في المنطقة، وربما هذا ما كان يعنيه ونوس عندما تطرق إلى شخصية القباني لكي يُظهر ذلك الفكر الرجعي الذي كان يمارسه الاستعمار العثماني في بقعة من الأرض وصل إليها تخلفه وجشعه .

ثلاثة عشر عاماً دون كتابة

وفي المرحلة الثالثة حسب أبو القاسم صمت سعد الله ونوس ثلاثة عشر عاماً ويزيد، قضاها في المراجعة والتأمل ليكتشف أن المشكلة أعمق وأكثر تعقيداً، بل هناك تركيب ثلاثي إن أراد أن يغوص فيه أكثر في محاولة استكشافه لوجد بنى اجتماعية متخلفة جداً تتجاوز وتتساقق زمانياً مع بنى اجتماعية حديثة حدثت شكلية مما يشكل قطيعة وفصاماً في المجتمع، وهنا يقول أبو القاسم : «بدأ ونوس في كتابته الجديدة ومرحلته الجديدة فكرياً وفنياً يبتعد عن متفرج واجب الوجود ليقنع بوجود متفرج محتمل، حيث عاد إلى الكتابة بغزارة ونهم، فكتب عام ١٩٨٩ مسرحية الاغتصاب التي أعاد فيها معالجة المشكلة الفلسطينية من خلال استفادته من نص الكاتب الإسباني بويرو باييخو الذي حمل عنوان القصة المزدوجة للدكتور بالمى، وقد تم عرض هذه المسرحية في بيروت عام ١٩٩٣ كما عُرضت في دمشق وأخرجها جواد الأسدي ..

ذاته قائلاً : «أجواء التناحر على السلطة في مجتمع يقوم على الاستغلال، والمملوك جابر لا يهتم للصراع القائم بين الوزير والخليفة، ولكن عندما وجد ثغرة يستطيع النفاذ منها لتحقيق مصالحه تقدم باقتراح إلى الوزير يمكنه من تنفيذ خطته في استدعاء أعداء البلاد لنصرة الوزير حتى ينال العطايا والمزايا، وقد ربط ونوس في هذه المسرحية بين معاناة الشعب جرّاء السلطة وسلبية هذا الشعب وعدم قدرته على الفعل» .

ورأى أبو القاسم نضجاً أكثر في مسرحية «الملك هو الملك» قائلاً : «تعالج هذه المسرحية كل المسائل بشكل ناضج وعميق، حيث الاعتماد الكبير على التراث قد ميز إبداع ونوس في المرحلة الثانية، فالحكايات القديمة تشكل المادة الأولية للمسرحية لتطرح من خلالها القضايا المعاصرة التي يريد ونوس تناولها فيعالجها من خلال مفاهيم عصرية تعالج قضايا المجتمع الراهنة لتحريض المتلقي ليتأمل واقعه، ولا يمكننا أن نمر بهذه المرحلة دون التعرّض لمسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» التي كتبها تكريماً للرائد المسرحي السوري أحمد أبو خليل القباني والتي لم تخرج عن إطار مسرح التسييس، فد القباني ابن عصره وبيئته ولا يمكن فصل تجربته المسرحية عن الوضع الاجتماعي الاقتصادي السائد في تلك الفترة.. إنه رائد دفع ثمن ريادته، فصارع عقولاً متحجرة كانت ترى في الفن الجديد ضرباً من الكفر والإلحاد ونوعاً من الفسق والفجور» .



سهرة مع أبو خليل القباني



إطلاقة لها علاقة بالراحل سعد الله ونوس الإنسان، الفنان، الأديب، الصحفي، فهو من مواليد حصين البحر-طرطوس عام ١٩٤١ وخلال فترة الدراسة بين المدينة والقرية حصل على الشهادة الثانوية، وفيما بعد وفي عام ١٩٥٩ حصل على منحة دراسية وعلى أثرها سافر إلى القاهرة لدراسة الصحافة في جامعتها، وفي عام ١٩٦١ حصل الانفصال بين سورية ومصر الذي شكّل له هزة عنيفة حيث كان مشبعاً بالفكر العربي وتأثر جداً خلال وجوده في مصر وكتب عن الانفصال مقالة في مجلة الآداب عكس فيها حزناً عميقاً، وفي العام ١٩٦٣ حصل على إجازة في الصحافة ليعود إلى دمشق ويعمل في وزارة الثقافة، وبعدها بعام لمع اسم ونوس عندما كلف بإصدار عدد خاص عن المسرح في مجلة المعرفة، وبدأ السؤال عن هذا الكاتب الذي كتب مقالاتين في العدد المذكور عن المسرح في مصر، إضافة لدراسة تحليلية عن مسرح توفيق الحكيم، وفي العام ١٩٦٦ سافر إلى فرنسا على أثر منحة دراسية.. وهنا يتفق العريبي مع أبو القاسم في أن هزيمة حزيران قد أثرت في مسيرة ونوس الفنية وفي حسّه كإنسان: «حدثت هزيمة حزيران لتشكل لديه صدمة أخرى ويعود إلى دمشق حيث قضى فيها عدة أشهر، وفي العام ١٩٦٨ عاد إلى باريس مرة أخرى واطلع على الواقع الثقافي

تعمّق ونوس في هذه المسرحية في الصراع العربي-الصهيوني حتى وصل إلى أنه صراع بين مساحتين لا يمكن أن تلتقيا، فالأرض ضيقة كالقبر على حد تعبير بطلته المغتصبة دلال ولا يمكن أن تتسع لنا ولهم، وهذا موقف إسماعيل الذي فقد رجولته إثر العذاب الذي لاقاه على يد الوحوش الصهاينة بحيث بات مقتنعاً أن إمكانية التعايش ليست ممكنة» .

وحسب أبو القاسم فقد توقف ونوس مرة أخرى عن الكتابة في هذه الفترة التي عرف خلالها بمرضه العضال ليعود إلى الكتابة بغزارة وتحديث فكتب على التوالي: «منمنمات تاريخية-طقوس الإشارات والتحويلات» عام ١٩٩٤ و«يوم من زماننا» و«أحلام شقية» اللتين صدرتا في كتاب واحد عام ١٩٩٥ ثم «ملحمة السراب» مطلع عام ١٩٩٦ إضافة إلى مجموعة نصوص «بلاد أضيق من الحب» عن الذاكرة والموت عام ١٩٩٦، وأخيراً قدم قبل وفاته بشهر مسرحية «الأيام المخمورة» ١٩٩٧ ولا تعود القضية هنا إلى مجرد الخصب العددي في وتيرة الإصدارات بل إلى كون هذه المسرحيات تشكل مرحلة جديدة نوعياً وتممايزة فنياً.

مسيرة فنية حافلة

أما المخرج المسرحي د.تامر العريبي فقد قدم بانوراما عن حياة سعد الله ونوس فبدأ قائلاً: «هي



وقبل وفاته بعام كُلف بكتابة كلمة اليوم المسرح العالمي التي يكتبها كل عام واحد أشهر مسرحيي العالم.. توفي في ١٦ أيار عام ١٩٩٧ .

محكومون بالأمل

لم أجد جملة تليق بهذه الشخصية المسرحية كي أختتم بها هذه المتابعة أكثر مما قاله ونوس نفسه في كلمته بمناسبة اليوم المسرح العالمي في ٢٧ و ٢٨ آذار ١٩٩٦ على مسرح الحمراء بدمشق وفي مدينة بيروت لأن هذه الكلمة تعبر عن ونوس الإنسان ونونوس الفنان، ومنها نقتطف: «إن التخلي عن الكتابة للمسرح وأنا على تخوم العمر هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي وقد يعجلان برحيلي، وكان عليّ لو أردتُ الإجابة أن أضيف إنني مصرّ على الكتابة للمسرح لأنني أريد أن أدافع عنه وأقدم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حياً، وأخشى أنني أكرر نفسي لو استدركتُ هنا وقلتُ إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشةً وقبحاً لو أضاعها وافتنر إليها، ومهما بدا الحصار شديداً، والواقع محبطاً، فإني متيقن أن تضافر الإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح لقه ومكانته.. إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ» .

عن كُتب، وعاش ثورة الطلاب هناك فتأثر بها وكتب عنها معبراً عن رأيه بهذه الثورة في عدد من الدوريات والصحف العربية.. وفي العودة إلى هزيمة حزيران فقد كان لهذا الموضوع تأثير على رؤاه ومواقفه ونظراته للحياة والفكر، فغداً أكثر وعياً ونضجاً وبدا ذلك في كل ما ينتجه من مقالات ونصوص مسرحية، وتجلّى ذلك في مسرحيته حفلة سمر من أجل ٥ حزيران التي قدمت ونوس في الساحة المسرحية العربية كمسرحي مهم ومتميز، وكانت نقلة نوعية في مسيرته، وفي العام ١٩٦٩ ساهم مع بعض زملائه الفنانين في إقامة الدورة الأولى من مهرجان دمشق المسرحي في أيار من العام المذكور، وشهد هذا المهرجان عمليين ل ونوس هما الفيل يا ملك الزمان التي أخرجها علاء الدين كوكش ومأساة بائع الدبس الفقير التي أخرجها رفيق الصبان .

بين الإدارة والإبداع

وأضاف العريبيد : «كُلف سعد الله ونوس بأكثر من مهمة رغم أنه لم يكن يبحث عن المناصب، ولكننا نعرف بأنه استلم إدارة المسارح والموسيقا وتركها بعد ثلاثة أشهر ليتفرغ للكتابة والإبداع المسرحي، وشغل في إطار العمل الثقافي إدارة القسم الثقافي في جريدة البعث والقسم الثقافي في جريدة السفير وعمل على تأسيس وإصدار مجلة أسامة مع الكاتب عادل أبو شنب وكان رئيس تحرير لها، وكلف ونوس عام ١٩٧٧ بتأسيس وإصدار مجلة الحياة المسرحية، وقبلها بعام كان قد بدأ مشروعه مع رفيق دربه الإبداعي الراحل فواز الساجر في ما سمي بمشروع المسرح التجريبي وكان أحد المشاريع الواعية التي بنى عليها الكثير من المسرحيين الآمال والأحلام بأن تستمر وتتطور، ولا سيما بجهود شخصين مشهود لهما بإبداعهما وحبهما للمسرح، وكانت باكورة هذه التجربة مونودراما بعنوان يوميات مجنون أعدها ونوس عن نص للمسرحي الروسي غوغول وأخرجها فواز الساجر ومثلها أسعد فضة، وتلاها ضمن هذه التجربة مسرحية أخرى هي رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، وأصدر مع الأدبيين عبد الرحمن منيف وفيصل دراج كتاباً دورياً بعنوان قضايا وشهادات عام ١٩٩٠» .

وأنهى العريبيد حديثه قائلاً : «تم تكريم ونوس في العديد من المهرجانات، منها مهرجان القاهرة التجريبي عام ١٩٨٩ ومهرجان قرطاج المسرحي، كما نال العديد من الجوائز، منها جائزة سلطان العويس الثقافية،



شادي صوان ...

يوصف واقع مسرح الهواة في سورية

نورالموسى

رغم ذلك عن بث عطرها : ”فنّ ليس بكوميديا وتراجيديا إنما وطن من لا وطن له“ .

ويضيف صوان : ”المسرح كالفيسفساء المنسوجة بكل الخيوط والأصابع كونه يحوي الفنون مجتمعة، وهو على استعداد تام لبذل كل غالٍ ونفيس كرمى لمن يهواه ولا ينتظر المقابل، فهو غير مرتبط بظروف موضوعية تحكمه إنما هو من يحكم ويؤطر المناخ ويجعله ملائماً لهواه“ .

ويذكر أن صوان أن من يتعامل مع المسرح اليوم إما أنه أكاديمي أو لديه خبرة وتجربة يقدم من خلالها ما لديه، مستخدماً أدواته بحرفية عالية، وفي هذه الحالة يكون المسرح مكاناً للعمل ومصدراً للرزق وهوية شخصية تلازم الفنان المسرحي حتى الممات، ويوجد أشخاص لا يبحثون في عملهم في المسرح عن أي عائد مادي إنما يدفعهم شغفهم وحبهم للمسرح وبحثهم عن شخصية فنية تميزهم، وهؤلاء الهواة -حسب صوان- يفرغون ما بداخلهم من آلام وصعوبات يعيشونها في الخارج على خشبة المسرح، وفي هذه الحالة يتساءل صوان ”أليس من الممكن الاحتفاظ بالحالتين معاً؟ أي أن يبقى الشغف متقدماً بين جنبات المحترف فتغدو



شادي صوان

”عالم عجيب، غريب ورهيب، خشبة وديكور، موسيقا وممثل، حقائق وأكاذيب، نوم وصحو، صوت وصدى.. حياة ليست بحياة، ولكنها انعكاس لها“ . هذه هي المقدمة التي ابتداءً بها الكاتب شادي صوان محاضراته التي ألقاها في مركز ثقافي عدرا العمالية حول مسارح الهواة في سورية، مشبهاً المسرح بحديقة أزهار، تحوي كل أنواع الأزهار الجميلة والحشرات الضارة ولا تتوقف



ظاهرة في تاريخ المسرح السوري برزت بفضل إقامة المهرجانات المسرحية كمهرجانات حمص المسرحي والعمالي ومصيف المسرحي ومهرجان محمد الماغوط في سلمية، وكانت هذه الأعمال تُقدّم بمشاركة وتشجيع وتحكيم عدد من النقاد والكتّاب والفنانين المسرحيين الذين كانوا يتنون على هذه التجارب، ويرى أصوان أن هذه الظاهرة أثبتت بشكل قاطع أنها رديف حقيقي للمسرح السوري، فالكثير ممن خاض هذا المجال احترّف العمل الفني وأكمل طريقه بشكل ممنهَج، والبعض الآخر أجبرته قلة المهوبة على العودة إلى موقع المتفرج، وهنا يقول المحاضر إن المعطيات الزمنية تشير إلى استمرارية الكثير من الفرق المسرحية التي أثبتت حضورها، وضرب أصوان عدداً من الأمثلة على ما يذهب إليه كتجربة رفعت الهادي وفرقته "حكايا" في السويداء وتجربة اسماعيل خلف وفريقه في الحسكة وعصام

الهواية صفة عاطفية دافعة، والاحتراف سمة عملية رافعة، ومن ثم فإن الهاوي غير الأكاديمي الذي يقوم بصقل تجربته ألا يصل مع الزمن إلى درجة عالية من الاحتراف؟".

وحسب صوان فإنه من الممكن أن يكون الشخص هاوياً ومحترفاً بنفس الوقت، يستخدم أدواته بحرفية عالية ويدفعه الشغف والهوى دون النظر إلى غايات أخرى، وهذا يُدعى بحق "فنان مسرحي" وهذه الصفة أُطلقت كما يرى صوان على الهاوي كما المحترف، شرط أن تكون أدواته قد نضجت واستقرت وفق المعايير الجمالية والتقنية المتعارف عليها، وهنا يركّز المحاضر الحديث على الشباب الهاوي الذي صقل موهبته وطرق استخدام أدواته بشكل منهجيّ من خلال التجارب المسرحية العديدة كإنشاء فرق مسرحية خاصة أو من خلال فرق الجامعة والشبيبة والمسرح المدرسي، وقد استطاع هؤلاء الهواة تشكيل



المحترفة.

-المعاناة والآلام التي قيّضت أحياناً طموحات هؤلاء المسرحيين وطرق إدارتهم لمشاريعهم الثقافية والحضارية، ومعظم هذه الإشكاليات والمعاناة مادية أكثر منها معنوية ما يعكس مدى الحب الكبير الذي يدفعهم للوصول إلى الهدف والغاية المنشودة".

ويتساءل المحاضر أخيراً: "هل نتحدث عن إجراءات روتينية أم إمكانيات مادية ضعيفة أم عن دور الإعلام الضعيف؟ ولكي أكون متفائلاً أقول إنه تمت الاستجابة وفي حالات فردية وضمن فترة زمنية محدودة، حيث تم تذليل بعض الصعوبات وحل بعض المشاكل التي يعاني منها هؤلاء المسرحيون، إلا أن المسألة تتعدى ذلك بكثير، فلا مناص من فتح الأبواب أمامهم والإيمان المطلق بأنهم الدم الذي يغذي جسد الفن المسرحي، فاستمرار تجاربهم مع المحافظة على شفغهم وحبهم ليس دفعا لعجلة المسرح فحسب، بل وللحياة أيضاً".

الراشد وفرقته "صدي" في مصياف: "حيث أثبتت هذه التجارب الاهتمام الذي أولاه هؤلاء لعملهم المسرحي وارتباطهم به، إلا أن الظروف والمناخات المتشابهة أثرت على أدائهم بشكل عام، ويمكننا أن نميز تجاربهم بما يلي:

-إقامة مهرجانات اجتماعية ثقافية والمشاركة في كافة التظاهرات.

-الاستفادة من التجارب السابقة والآراء النقدية.

-تطوير الأدوات الإخراجية للتفوق على تجارب الآخرين.

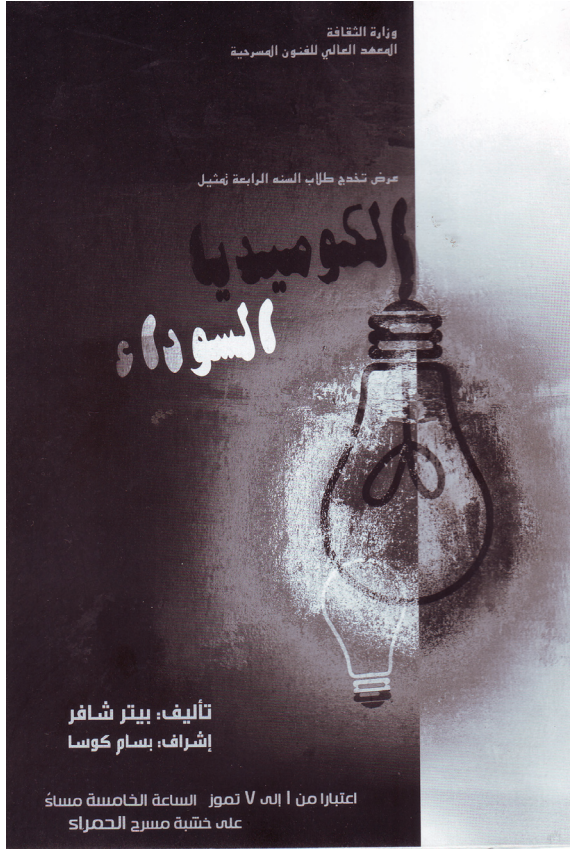
-إتاحة الفرص لعناصر الفرقة للعمل خارج الفرقة.

-التجريب والتجديد بهدف خلق سمعة فنية إشكالية إيجابية على مستوى المسرح السوري.

-جذب الكوادر الأكاديمية في التمثيل والنقد وتصدير عدد من الكوادر للعمل في المسارح



مسارحنا بانتظاركم



عشرة من فناني المسرح الجدد دفع بهم المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق إلى التخرّج عبر عمل مسرحي بعنوان "الكوميديا السوداء" للكاتب البريطاني بيتر شافر وإشراف الفنان بسام كوسا الذي سبق وأن أخرج للمسرح "عشاء الوداع" و"كذا انقلاب".

و"الكوميديا السوداء" عمل كوميدي يعتمد على مواقف متلاحقة من سوء التفاهم، ناتجة عن انقطاع التيار الكهربائي في لحظة فاصلة من حياة بطل المسرحية الفنان التشكيلي الذي ينتظر رجلاً ثرياً يحاول إقناعه باقتناء لوحاته، لتضاف إلى قائمة سوء التفاهم مجموعة من شخصيات الجيران والأقارب الذين تواجدوا جميعاً في نفس المكان.

قام بتجسيد شخصيات العمل الفنانون الشباب: مازن الجبة-ميّار الكسان-غابرييل المالكي-ياسمين المصري-طارق عبود-آلاء مصري زادة-عمر عنتر-أنس طيارة-نورا العايق-نانسي خوري.. مخرج مساعد: عمر أبو سعدا-مساعد مخرج: منصور نصر-موسيقا: رعد خلف-سينوغرافيا: وسام درويش-تصميم إضاءة: بسام حميدي-تصميم ملابس: تولين قات-إشراف فني على تنفيذ الديكور: ريم حلو-تصميم مكياج: أحمد حيدر.

"الحياة المسرحية" تتمنى للخريجين الجدد مستقبلاً فنياً مزدهراً في كل ميادين العمل الفني من تلفزيون وسينما وإذاعة.. ومسرح أيضاً.





تظاهرة مسرح الطفل في خمس محافظات سورية

المسرحية التي نالت إعجاب الأطفال واستحسانهم، حيث توزعت هذه العروض على محافظات : دمشق - اللاذقية - طرطوس - السويداء - الحسكة .. ففي دمشق قدم المخرج باسل حمدان من خلال فرقة "أجيال"

عرضاً راقصاً، كما قدم المخرج عبد السلام بدوي مسرحية بعنوان "أرنوب" أما المخرج خوشناف ظاظا فقدم مسرحية "الرهان الخاسر" .. وفي محافظة طرطوس قُدمت مسرحية "تعلوب اللعوب" لـ وعد الجردي وذلك في الشيخ بدر وصافيتا، كما قُدمت مسرحية "الراعي الكذاب" في طرطوس وصافيتا وهي من إخراج طارق الحسين.. أما السويداء فشاركت من خلال مسرحية "الوسام" لـ رفعت الهادي بينما تمثّلت مشاركة محافظة الحسكة من خلال ثلاثة أعمال للمخرج اسماعيل خلف هي "نور والذئب المغرور-صندوق الفرجة-كوخ الأصدقاء" وقد قُدمت في كل من الحسكة ورميلان، أما المخرج وليد عمر فقدم مسرحية "اللوحة" المفيدة في القامشلي.. وشارك فنانون الأطفال في اللاذقية بعرض بعنوان "عم يلعبو الأولاد" إخراج لؤي شانا .

أقامت مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة في شهر كانون الثاني الماضي تظاهرةً لمسرح الطفل في خمس محافظات سورية، بمشاركة نخبة من فناني مسرح الطفل الذين قدموا مجموعة من الأعمال



وزارة الثقافة

مديرية المسارح والموسيقا

تقدم

تظاهرة مسرح الطفل

دمشق - اللاذقية - طرطوس - القامشلي - السويداء - الحسكة

اعتباراً من 2013/1/19

الدعوة عامة



تجربة مسرحية طفلية لافتة في اللاذقية

ندا حبيب علي



يبدأ العرض من بهو المسرح عندما تقرع المعلمة الجرس للتلاميذ كي يجتمعوا، بالتزامن مع دخول الجمهور صالة العرض وكأن الجرس قد قرع لهم أيضاً، إضافة للاستمرار بأداء المشهد الأول مع الممثلين الذين حيوا جميعاً علم الوطن الذي لم يكن وجوده مقحماً بل من صلب الموضوع، محققاً هدفاً درامياً في إطار المسرح التفاعلي الذي كان واحداً من سمات العرض .

باشتر الممثلون بارتداء ملابسهم أمام الجمهور وليس في الكواليس كما هو معتاد، وبذلك استطاعوا

جديد المخرج لؤي جميل شانا عمل مسرحية للأطفال بعنوان "عم يلعبو الأولاد" من تأليفه وإخراجه، وقد جسّد الأدوار الفنانون : هبة محمد- فريد حداد- محمد كيلو- جاكلن دونا- الحكيم الحسن- فائزة نصور- أغيد السيد- مرام محمد- رابي حسن- رشا مسرة- أشرف خضور بالاشتراك مع طلاب معهد أبو خليل القباني للفنون المسرحية .



كبيرة للممثل في التعبير عما يريد دون قيود» .
أما بالنسبة لعنوان العمل فيقول المخرج أنه اختاره لأنه يعبر عن فكرة العرض القائمة على فنون اللّعب، ولأنه يعبر عما يريد قوله، ولحرصه على تنمية الحسّ الفنيّ عند الطفل من خلال سماعه في العرض لإحدى أغنيات الفنانة فيروز .

أما عن الجدوى التي أراها المخرج من الاستبيان الذي أجراه قبل العرض وفيما إذا كان هذا الاستبيان ضرورياً كقاعدة يتم العمل بها فقد أوضح : «هذا الاستبيان ساعدني كثيراً في معرفة مدى صوابية الأسلوب الذي عملت عليه والذي لا يعتمد على الحوار وإنما على الفعل والجسد والحركة، لذلك وجهت الدعوة لمجموعة كبيرة من الأطفال قبل البدء بالعرض وحصلت منهم على نتيجة مرضية جعلتني أتأكد من جدوى هذا الأسلوب الذي أبدأ مخاوفي وهو جسي، وأتمنى أن يتحوّل إلى تقليد دائم لكافة العروض سواء أكانت للكبار أم للصغار لضمان ظهورها بالشكل الأمثل» .

من بين الجمهور استوقفنا وجود د. صديق غريب عميد كلية الآداب في جامعة تشرين والمتخصص في المسرح حيث قال :

«وجدنا في هذه المسرحية أن كل عناصر الفرجة متوفرة وموظفة بشكل مدروس : الحركة، الإضاءة، الصوت، اللون حيث كانت الألوان متنوعة بحيث تؤمن فرجة جميلة وتلائم عرضاً للأطفال.. لقد كان هناك إخراج متقن للعمل يتلاءم مع السيناريو، ونقول سيناريو لأننا لا نستطيع التحدث عن نص بالمعنى التقليدي، إذ أن فكرة العمل قدّمت إشارات وليس نصّاً، وتمثل الإخراج أيضاً باستغلال خشبة المسرح بكافة الاتجاهات، ففي العمق قسّمت الخشبة إلى أمام وخلف، تفصل بينهما منصة صغيرة ودرج، وتم استغلال هذا التقسيم على أفضل وجه، فتمت أحداث تجري في القسم الخلفي، وأخرى في القسم الأمامي، وثالثة على المنصة الفاصلة بينهما، ويجب أن ننوه هنا إلى الجهد الملحوظ الذي تمّ من خلاله رسم شخصيات الحيوانات والطيور، وإلى الإبداع في تصميم المظهر الخارجي، فحتى أصعب أشكال

أن ينزعوا عامل الخوف من أذهان الأطفال الذين يخافون أشكال بعض الحيوانات، واستطاع العمل أن يزاوج بين متعة الأطفال وإعجاب الكبار من خلال الأضواء والألوان التي بدت زاهية مفرحة للصغار وباعثة للراحة في نفوس الكبار .

اتّبع العمل لغة الجسد لإيصال أفكار العرض بدلاً من الحوار، محققاً فرجةً مسرحيةً لافتة، كما حقّق القدرة على الجمع بين المضمون الوطني والإنساني الذي بدا جلياً في المشهد الأول (مشهد تحية العلم) وفي المشهد الأخير الذي أفسح فيه المجال واسعاً للممثلين ليعبر كل منهم بطريقته الخاصة عن حبه للوطن بأية طريقة أو حركة يريدتها، مع التأكيد على أن الإنسان الوطني هو من يكون مستعداً لفعل أي شيء والتضحية بأي شيء في سبيل وطنه، داعياً لإثبات ذلك فعلاً وليس قولاً .

للمزيد من الإضاءة على هذا العمل ومن أين تمّ استلهام فكرته وكيف تحوّلت الفكرة إلى أرض الواقع حدثنا المخرج شانا قائلاً :

«لم أعتد في هذا العرض أسلوب المسرح التفاعلي بشكل أساسي، غير أن هناك ضرورة درامية لذلك، سيّما في المشهد الأول، فقد تحتم عليّ اللجوء إليه والاستفادة منه، فهو الذي يجعل من الجمهور شريكاً في العرض لا متلقياً سلبياً، وهذا ما حصل فعلاً، وهذه هي السّمة الأساسية لهذا النوع من المسرح (الجمهور شريكاً ومشاركاً في أحداث العرض، وربما صانعاً لها في بعض الأحيان).. أما عن فكرة العمل فقد ولدت في ذهني من خلال رغبتني في تقديم عرض مسرحي يشرح ما يمر به الوطن من أزمات عصفت بالجميع، ومنهم الأطفال الذين زجّ بهم في قلب الحدث استغلالاً من قبل البعض لخدمة مشروعهم التدميري، فوجدت أنه من واجبي أن أقدم حقيقة الأمر لهؤلاء الأطفال عن طريق لعبة مسرحية تعرّفهم عما يجري بشكل فنيّ عملت على أن يحترم إحساسهم، فجسدت الفكرة من خلال وضع محاور أساسية للعرض، ثم دخلت مع الممثلين في ورشة عمل خلصنا من خلالها إلى صيغة نهائية للعرض، معتمدين على أسلوب ارتجالي يتيح حرية



الحيوانات تجسيداً أمكن تصميمه وتجسيده عبر وسائل مختلفة من مصمم الملابس تارة ومن الممثل تارة أخرى كشخصية الأفعى التي تطلبت الكثير من الحركة الخاصة، لكي يكتمل تجسيد الشخصية، أما انتشار الممثلين على الخشبة بالاتجاه العرضي فقد كان يشغل كامل مساحة الخشبة ويؤدي إلى تشكيل لوحات جميلة للغاية، ولا ننسى أن المخرج استعمل الصف الأول من مقاعد الصالة في بداية العرض كمقاعد دراسية للتلاميذ،

بينما كانت مدرّستهم على المنصة كما هو الحال عادة في صفوف الدراسة.. إضافة إلى ذلك كان هناك مشهد مطاردة تم جزء منه على الخشبة والجزء الآخر في الكواليس ليعود بعد ذلك بشكل دائري إلى الخشبة ثم إلى الكواليس، وهكذا كان الجمهور شريكاً بما يجري في الكواليس التي بدت وكأنها فتحت على الخشبة، أما بشأن الأداء التمثيلي فمما لا شك فيه أن سيناريو هذا العمل هو من أصعب ما قُدم على خشبة المسرح القومي باللاذقية منذ عقود طويلة، فقد كان على الممثل أن يقتنع تماماً أنه هو بالفعل ذلك الطير أو ذلك الحيوان الذي يقوم بتجسيده، وهذا الأمر كان متعلقاً بإبداع الممثلين الذين كان أدائهم مدهشاً من حيث الحركة والصوت، ومن الواضح دخول الممثلين العميق في الشخصية التي كانوا يؤدونها، وأعتقد أن فترة التحضير التي كانت تسبق العرض اليومي من حيث التركيز والتأمل كانت تتم بحيث كان دخول الممثلين في عوالم الشخصيات يتم بنجاح منذ اللحظة الأولى للعرض» .

أما بالنسبة للموسيقا والتي تعتبر غذاءً للروح ومدى حساسية هذا الغذاء عندما يكون موجهاً لروح الأطفال وأهمية الموسيقا كمفردة أساسية من مفردات العرض المسرحي وهل تم توظيف المختارات الموسيقية في هذا العرض بنجاح فقد حدثنا الفنان زياد عجان قائلاً :

«لا شك أن الموسيقا التي تواكب الأعمال السينمائية والتلفزيونية والمسرحية لها الدور الكبير في درجة اكتمال العمل، ويجب -والحال هذا- أن نفرّق بين الموسيقا التصويرية والموسيقا المرافقة، فالموسيقا المرافقة هي عبارة عن جمل موسيقية محددة تتكرر على مدى كامل العمل، أما الموسيقا التصويرية فهي التي تعبّر عن مواقف شتى يحفل بها العمل، أي أن دور الموسيقا هنا تمهيداً لوقوع الحدث، وتبلغ ذروتها عند وقوعه، وتصور لنا نتيجة حصوله، وهذا ما يؤثر في صميم إحساس المشاهد، ولذلك فإن المسابقات العالمية للأفلام تلاحظ من بين مفردات جوائزها جائزة أفضل موسيقا تصويرية، ومما لا شك فيه أن الموسيقا المعدة للأعمال التي تخلو من الحوار تختلف كلياً عما يُقدّم في الحواريات لأن المؤلف الموسيقي حينئذ يجب أن يأخذ في حسبانها أن لا تطغى جمالية الموسيقا على المشهد الحوارية، بينما في الأعمال الایمائية تأخذ الموسيقا حيزاً متوازياً مع مفردات سير العمل، وهذا ما لاحظته في مسرحية «عم يلعبو الأولاد» إذ أن الموسيقا المختارة للعمل (وهي تسمى موسيقا مبرمجة) كان لها دورها اللافت، سواء من حيث ما تمنحه للممثل من جهة، وما توصله إلى جموع المشاهدين من جهة ثانية، ومن الواضح أنها وظفت بشكل جيد وحققت المقصود».



قراءة في عروض مهرجان المونودراما السابع

فرحان الخليل



الافتتاح ...

لعل كل مسرحي حقيقي يدرك أن المسرح كفكر وكتابة واشتغال ليس ترفاً فنياً، بل لبنة حضارية بامتياز، تؤسس لفكر اجتماعي سياسي معاً، يعمل على الارتقاء بالإنسان حتى يعي آدميته لكي يوظفها لخدمة البنية الحضارية التي هي الهدف الأكثر نبلاً.. وانطلاقاً من هذه المقولة أراد البيت العربي للموسيقا في اللاذقية المشرف على مهرجان المونودراما السنوي أن يؤكد أنه في هذه الظروف العصيبة التي تمر بها المنطقة العربية بشكل عام وسورية بشكل خاص يتأكد بشكل جلي وواضح أن النشاط الفني عموماً والمسرحي خصوصاً هو التزام وطني وأخلاقي بنفس الوقت، وقد تجلّى ذلك من خلال إقامة الدورة السابعة من المهرجان تحت عنوان ”حكايات سورية“ وقد أقيم حفل الافتتاح في صالة المسرح القومي في اللاذقية، حيث أكد الفنان ياسر دريباتي مدير المهرجان في كلمته التي ألقاها في حفل الافتتاح أن المسرح هو مقياس لحضارة الشعوب وتكريس بناها الفكرية والثقافية .

حفل الافتتاح تضمن أيضاً مجموعة من المشاهد كنتيجة لورش عمل أشرف عليها الفنان جهاد سعد لشباب وشابات المسرح الجامعي في جامعة تشرين في اللاذقية، حيث قدم الطلاب مجموعة من الحكايات عبر مونولوجات مسرحية ألقاها كل ممثل بمفرده، متكئاً على المجموعة في التعبير الحركي لكي تشكل الحكاية الملقاة حيزاً جمعياً يلامس الهم الاجتماعي اليومي على المستويين الفردي والجمعي بأن واحد، وكانت هذه الحكايات من ابتكار الطلاب وكتابتهم أيضاً، لكن بعضها لم يرتق ليلامس الهم الحقيقي للإنسان السوري.. وعلى الرغم من ذلك برز عدد من الممثلين الهواة الذين يملكون موهبة فنية جيدة بحاجة إلى صقل فني معرّف واحتراف دائم .



ورشة رجالية

الحب والحلم هما
أهم الظواهر الإنسانية
التي تجعل المرء يرتقي
إلى العمق الروحي
للدواخل الأدمية التي
تكوّننا نحن البشر،
والمرأة هي المولد
الحقيقي للحلم وورديته،
وهي التي تحمل العبء
الإنساني الذي يتجلى
في الحب .

الحب والحلم كانا
ارتكاز العرض المسرحي
”ورشة رجالية“ الذي
قدمته فرقة طائر
الفينيق القادمة من
طرطوس.. النص من
تأليف علي صقر إعداد
وإخراج فؤاد معنّا تمثيل
سناء محمود .



ورشة رجالية ...

يحكي النص عن

صاحبة مشغل خياطة للألبسة الرجالية، تعيش
حلماً يصل حد الكابوسية التي تجلت بعلاقتها
مع البنطال الرجالي، ويبدأ التساؤل المشروع حول
سحاب البنطال، إذ ترى هذه المرأة أن لكل بنطال
شخصيته عبر صاحبه، ولم يأت هذا الاهتمام محض
صدفة، بل عبّر عن الهاجس الجنسي الذي يُدخلها
في الكثير من اللحظات مدخلاً يصل حد الجنون،
فالجنس هو تنويج للحب، وهذا أمر طبيعي، لكن
كل هذه الهواجس تأتيها ضمن غرفتها بعيداً عن
المشغل، حاملة برجل تخصصه عبر بنطال قد يكون
عبارة عن تماهي الحلم بالحب والجنس.

بدأ العرض برتم إيقاعي بطيء، حيث تستيقظ
المرأة وتبقى على حالة الاستلقاء وتشعل لفافة تبغ
وتبدأ مونولوجها مع البنطال المستلقي بدوره وتبدأ
بث أحلامها بجرأة عالية وصدق واضح، ورغم الرتابة

الإيقاعية لبداية العرض استطاعت الممثلة بقدرتها
أن تشد المتلقي منذ اللحظة الأولى، فقد استطاعت
أن تتوحد والشخصية المسرحية عبر علاقة الأنا
بالآخر، ويتضح ذلك في القدرة التي تجلت من خلال
خروجها من حالة ”الأنا“ بواقعيّتها، إلى الوصول إلى
حالة ”الذات“ وإن دل ذلك فإنه يدل على أن محمود
كانت مخلصاً إخلاصاً كبيراً للشخصية ومتوحدة
توحداً عميقاً بين الأنا الفردية والذات المسرحية،
وقد بدا هذا التوحد عبر مرحلتين، الأولى توحد
رأسي عميق، أي توحد مع الشخصية المسرحية
التي تؤديها، والثاني أفقي عميق أيضاً ويعني وضوح
التماهي مع الجمهور الذي استقبل العرض بعمق
ودراية، وهذا يدل على مقدرة تمثيلية وفهم عميق
لما تريد الشخصية قوله .

لكن لو لاحظنا حركة الممثلة لأدركنا أنها كانت في
بعضها مجانية ولا تعطي مفهوماً دلاليّاً يوضح ماهية



الثرة الأخيرة للماغوط ...

الأخيرة للماغوط“ التي قدمتها فرقة نقابة الفنانين في اللاذقية وهي من تأليف كلاديس مطر تمثيل سهيل حداد إخراج فائق عرقسوسي .

مما لا شك فيه أن عنوان العمل يثير الجدل، فكلمة ”الثرة“ تحمل عمقاً دلاليًا مخيفاً، فالكبار لا يثرثرون، والشاعر محمد الماغوط كبير.. والثرة معجمياً كما ورد في محيط المحيط لبطرس البستاني هي : ثرثر ثرة وثرثراً بدد الكلام وفرقه وأكثر إعادته، والثرثار هو المهذار الصياح، والثرثارة هي المرأة كثيرة الكلام الصياحة، فهل كان الماغوط مهذاراً صياحاً كثير الكلام وكثير ترديده؟

بناءً على النص جاء كلام الماغوط مفرغاً من محتواه، فأضحى بلا معنى، حيث تم الاعتماد على بعض ما قاله في لقاءاته الصحافية بأسلوب ساخر .

إن النص المونودرامي عبارة عن تداعيات لحالة إنسانية تحمل عمقاً ومدلولاً محمولاً على دلائله، ومن المؤسف أن الحامل الدلالي في هذا النص أفرغ المدلول من محتواه الفكري والإنساني، إضافة إلى أن

الشخصية مما جعل الجمهور في بعض الأحيان لا يفرق بين الحلم والحقيقة.. صحيح أن الممثل في المسرح المونودرامي هو الركيزة الأهم، لكن الضبط الإخراجي هو ما يجعل العرض أكثر تماسكاً، ورغم حصر الحركة عبر إضاءة دائرية ضيقة بدا عدم الانضباط في التكوين الحركي للممثلة واضحاً، إذ لم تكن البنية الحركية منضبطة إلا من خلال لحظتي الرقص .

ديكور العرض من جهته كان عبارة عن أغراض مسرحية لا تعمق دلالة العرض، وبالرغم من أن الديكور كان تقليدياً لكنه لم يحقق كلاسيكية البعد الفني فجاء أغراضاً متناثرة بلا معنى، أثرت على جمالية ما تقدمه الممثلة، كما كانت الموسيقى أيضاً عبئاً على الممثلة من جهة وعلى المتلقي من جهة أخرى، إذ لم تخدم الذات العميقة للشخصية بل شوّشت على أداء الممثلة مما أربكها أحياناً، إذ أن الموسيقى كانت مرافقة للعرض بكامله تقريباً، وهذا يشكل رتابة عند المتلقي ويضعف المفاصل المهمة في العرض المسرحي التي تحمل فيها الموسيقا هدفاً دلاليًا محددًا يحول مسار البنية الدرامية للعرض .

حفل موسيقي

وضمن فعاليات المهرجان قدمت فرقة ”زواريب“ الموسيقية التابعة للبيت العربي للموسيقا والتي يقودها الفنان مروان دريباتي حفلاً موسيقياً من وحي أعمال الفنان زياد الرحباني وقد كانت أمسية ممتعة أضفت على المهرجان طابعاً جديداً ومميزاً، حيث قدمت مجموعة من أغاني زياد الرحباني توائم الظرف العام في بلادنا، كما قدمت الفرقة أغنية جديدة خاصة بها لاقت استحسان الحضور .

الثرة الأخيرة للماغوط

إذا كان الشاعر الكبير أدونيس مُنظراً ولا يهتم إلا بقشور اللغة فمن هو المثقف والباحث؟ وإذا كان الشاعر الفذ سعيد عقل عميلاً ولا يابّه لسوريته الكبرى فمن غنى للشام أعذب الأشعار وأرقاها لغةً وصورة؟ ومن أعطى مكة استحقاتها الوصفي والديني أكثر من سعيد عقل؟ هي أسئلة لا بد من طرحها في مفتتح الحديث عن مونودراما ”الثرة



الثلاثية دراميتها هو التجسيد، فكان حضور سهيل حداد في الزمان والمكان الآنيين هو ما أعطي للعرض خصوصيته ومعناه، فالمسرحانية كما يقول أوجستو بوال "هي تلك القدرة وتلك الخاصية الإنسانية التي تسمح للإنسان بمراقبة نفسه أثناء قيامه بفعل ما" وهذا ما ظهر من الممثل في هذا العرض، حيث أدرك مفهوم الازدواجية المسرحية التي لا بد أن تنشأ من استخدام وسائل تقنية يحملها ممثل المسرح لكي يعبر عن المفارقة التي تنشأ بفعل الأداء الدرامي، والأداء التمثيلي عبر جسده المتحرك واستخدام المنطوق اللغوي كان مفتاح سر الكشف عن المكونات الماغوظية التي لم يتطرق لها النص .

حفل الختام

في ختام المهرجان قدم البيت العربي للموسيقا قراءة شعرية مسرحية بعنوان "نشيد سوري" حيث أقيمت مجموعة قصائد تُرافقها مقطوعات موسيقية حية، وكانت القصائد لكل من الشعراء :

النص لم يقدم بنية درامية متماسكة، فبدا التفكك عبر الانتقال من حدث لآخر دون تبرير درامي . وعلى الرغم من أن البنية الإخراجية التي اعتمدها الفنان فائق عرقسوسي أرادت وبقوة أن تخفف من هذا الخلل سعياً لتكريس لحمة افتراضية للزمان والمكان معاً إلا أن تواضع النص جعل هذه البنية قلقة وغير مستقرة ولم ينقذ هذا الوضع سوى التغريب الذي اعتمده المخرج لكي ينقذ المتلقي من الاستغراق العاطفي الذي يشوّه العرض المسرحي، والواقع أن مَنْ حفظ ماء وجه العرض هو الممثل سهيل حداد الذي حمل العرض بكل معطياته، معبراً عن جوهر الفعل المسرحي عبر مجموعة التحولات التي أوصلت العمق الفكري والإنساني من خلال الحضور القوي للأداء .

من المتعارف عليه أن الحضور التمثيلي ينشأ تجسيداً لحلم جسدي عبر وجود ثلاثية التكوين المسرحي : ممثل-مكان-زمان، فالذي يمنح هذه



الختام ...



علي الشيخ الذي تمكّن من أن يقرأ القصائد قراءة مشهدية دقيقة كانت بمثابة تناغم رفيع بين البنى الدلالية للقصائد والرؤى المشهدية التي وضعها الشيخ بفنية مدروسة كونه بحث في العلاقة بين الأبعاد الثلاثة بحثاً معرفياً، وهذا الأبعاد هي : الخشبة والممثل الذي يلقي الشعر والمتلقي، فقد وُضِعْنَا في هذا البحث ضمن سياق مشهدي غاية في التعبير، مستخدماً اللونين الأبيض الذي يشمل الصالة، والأسود الذي يتوضع ضمن أبعاد ذات مدلول درامي حدد المعنى البصري للقصائد الملقاة من قبل الممثلين .

وبذلك أُسِدِلَت الستارة على فعاليات مهرجان المونودراما السابع، وعلى الرغم من قلة عدد أيام المهرجان لكن مجرد استمراره رغم الظروف إنجاز يُحَسَّب للبيت العربي للموسيقا الذي استطاع أن يحرك الركود الثقافى لا في اللاذقية فقط بل في عدد من المحافظات.. ولهذا المهرجان جمهوره الذي يستحق بطاقة شكر، فالصالة كانت مكتملة في كل نشاطاته وفعالياته .

الهيئة العليا للمهرجان:

علي مقوص -حسين عباس
هاشم غزال-ياسر دريبياتي .

اللجنة الفنية :

علي الشيخ-مروان دريبياتي
علاء عثمان .

اللجنة الإعلامية :

بلال سليطين-عاطف عفيف .

علاقات عامة : هلا رجب .

مسؤول إداري : فادي دريبياتي .

تصوير فوتوغرافي : بانا ماخوس .

مدير صالة : مجد يونس أحمد .

فنيو مسرح :

غزوان ابراهيم-عاطف زعرور

بسام حسينه .

محمد الماغوط، رياض صالح الحسين، عبد العزيز المقالح، ياسر الأطرش، فؤاد نعيسة، نزار قباني، أدونيس، غادة السمان، محمود درويش، صاغها ياسر دريبياتي صياغة درامية من خلال البنية الشعرية، وأدى الإلقاء الشعري الممثلون : رغدا جديد، حسين عباس، هاشم غزال، وكانت القراءة السينوغرافية للفنان التشكيلي علي الشيخ، وهذه القراءات لم تكن عرضاً مسرحياً بالمعنى الحر في للكلمة، بل كانت مسرحاً للشعر، أي خلق أجواء درامية للبنى الدلالية للقصائد الملقاة من قبل المؤدين، واستخدام الشعر في المسرح أسلوب تعبير رفيع المستوى، وهذا ما نتلمسه في التراجيديات التي كتبت شعراً كمؤلفات كورني وراسين ودررايدن، وما شاهدناه على الخشبة كان شعراً مسرحياً بحكم البنى الدرامية التي تبدو بإيقاع اللغة الشعرية، ولا أقصد موسيقى الشعر، فما أعنيه هو العمق الدلالي الإنساني في الملفوظ الشعري للقصائد، ورغم غنى القصائد إلا أن الأداء جاء رتيباً أحياناً، حيث بدأ العرض بالفنان هاشم غزال الذي اخترق الصالة وهو يرتدي زياً إغريقياً على الرغم من أن العرض سمي "نشيد سوري" ولم أستطع أن أجد تبريراً لذلك، وقد اخترق غزال الصالة وهو يردد قصيدة بمرافقة مقطوعات موسيقية حية، ومن ثم صعد إلى الخشبة وغاب في كواليسها، ليضاء على كل من رغدا جديد وحسين عباس وهما جالسين على مكعبات سوداء ويرتديان السواد ويتبادلان إلقاء القصائد، ولا يكسر هذا التبادل إلا ظهور هاشم غزال وهو يخترق أجواء الخشبة، أو يقف في وسطها وهو يلقي القصائد، ومن ثم يعود كل من جديد وعباس لتبادل الإلقاء، والموسيقى الحية ترافقهم، واللافت في الموضوع هو أن الانسجام بين الممثلين كان محدوداً رغم أن الموضوع الشعري هو نفس واحد مع فارق المستوى الفني للشعر بين أصحاب القصائد، وكذلك لم تشكل هذه المشهدية انسجاماً بين مؤدي القصائد الشعرية والموسيقى الحية.. ومما يُسجَّل لهذه المسرحية الشعرية ذاك التكوين السينوغرافي الذي شكله الفنان التشكيلي



ملتقى المسرح العربي في الشارقة

في دورته العاشرة

د. ميسون علي

ملتقى هذا العام كان تحت عنوان "المسرح والهوية" بإشراف رئيس دائرة الثقافة والإعلام عبد الله العويس وتنسيق المسرحي عصام أبو القاسم.. ومن المعروف أن سؤال الهوية شغل العديد من المباحث الثقافية والاجتماعية والفكرية في حقب زمنية مختلفة، وهو يبدو حاضراً أكثر مما كان في السابق، ربما بسبب ما شهده ويشهده العالم من تغيرات كبرى على كافة الأصعدة بدفع من الحراك "العولمي" و"ثورة الاتصالات" فقد ازداد الحديث عن "المجتمع العالمي" و"القرية الكونية" و"المجتمع الشبكي" فيما المسافات والحدود بين البلدان والثقافات والسياسات والهويات.. إلخ آخذة في التقلص أو الذوبان في بعضها البعض وبشكل سريع .

مع هذه اللحظة الحضارية الجديدة والمختلفة كيف تجلى أو يتجلى سؤال الهوية على خشبة المسرح العربي؟ وإلى أي مدى يمكن أن نتكلم عن تباين أو اختلاف في الرؤى والأفكار التي يمكن أن يثيرها ربط سؤال الهوية بهذا الفن الذي عُرف منذ البدء، جماعياً ومتعددًا، وهو الطالع والمختلط دائماً بثقافات وأساليب أداء وأشكال من شتى بقاع الأرض .

ناقشت الدورة العاشرة للملتقى الشارقة للمسرح العربي سؤال "المسرح والهوية" على محورين :

الأول : الممارسة/العرض المسرحي .

الثاني : التنظير .

أما فعاليات اليوم الأول والثاني من الملتقى

فكانت على النحو التالي :



شهدت الشارقة في الفترة الواقعة ما بين السابع وحتى التاسع من كانون الثاني الماضي انعقاد الدورة العاشرة من ملتقى الشارقة للمسرح العربي بمشاركة نخبة من الباحثين والكتاب والمخرجين الإماراتيين والعرب.. وبحلول هذه الدورة تكون قد مرت عشر سنوات على أول دورة من هذا الملتقى المسرحي السنوي الذي اقترحه دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، وبالنظر إلى العام ٢٠٠٢ نجد أن الأهداف التأسيسية للملتقى تحققت في معظمها، فقد استمر الملتقى بلا انقطاع، ونجح في استضافة العشرات من المسرحيين والإعلاميين والمهتمين خلال دوراته الماضية، وناقش القضايا المسرحية الجديدة، وحرص على أن يكون مواكباً في ما يطرحه من أسئلة، وأن يفتح على كل ما يستجد في الساحة المسرحية من رؤى وحساسيات إبداعية وفكرية .



اليوم الأول :

بدأ اليوم الأول بحفل الافتتاح الذي تضمن التعريف بالملتقى وإنجازاته منذ أول دورة وحتى الأخيرة منه، ثم تمّ التعريف بضيوف الملتقى، وبعد ذلك كانت كلمة عبد الله العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة والتي أشار فيها إلى أن هذا الحدث المسرحي الذي أكمل دورته العاشرة دون انقطاع يؤكد في كل دورة أهميته في قراءة التحولات والتطورات في الواقع العربي ودور المسرح في تحليل ونقد وتقصي أثر هذه التطورات.. وأشار العويس إلى الدور المهم والحيوي للإبداع المسرحي في ظل ثورة الإعلام والتواصل الاجتماعي الحديث، وأثر المسرح في رفع السوية الثقافية لحياة الأمم والشعوب .

ثم كانت كلمة ضيوف الملتقى التي ألقتها د. ميسون علي (سورية) وقد ركزت فيها على أهمية الملتقى والتراكم الفكري والمعرفي الذي حققه عبر سنواته العشر، كما أكدت على أهمية المسرح في الحياة، فهو المكان الأمثل الذي يمكننا أن نتأمل فيه شرطنا الإنساني والوجودي، والمسرح يعلمنا غنى الحوار وقبول الآخر، كما يساعدنا عبر المشاركة والأمثلة على راب الصدع والتمزقات التي أصابت جسد المجتمعات، ونبذ العنف والتطرف الذي تتصاعد وتيرته في الأزمات الأخيرة التي شهدتها البلاد العربية، لذلك فنحن أحوج ما نكون إلى المسرح، وأن يكون هذا المسرح ذا وزن ثقافي في الواقع الحياتي .

الجلسة الأولى : مسرحي عربي في الفضاء الثقافي الغربي (شهادة) لـ حازم كمال الدين (بلجيكا) وهو مدير جماعة "زهرة الصبار للمسرح" ومدرّس مادة الارتجال الحركي في معهد مسرح الحركة Antwerpse Mime Studio أدار الجلسة أ. مرعي الحليان (الإمارات العربية) وهو ممثل وكاتب منذ أواخر الثمانينات .

بدأ كمال الدين ورقته بالحديث عن "معنى الهوية" وذلك من خلال تقديم عدة تعريفات لمفهوم الهوية كي لا يختلط الأمر بين الهوية البشرية وهوية النوع الفني ومفهوم الهوية الثقافية التي هي السمة

الجوهرية العامة لثقافة من الثقافات، ثم تلا ذلك طرح السؤال : هل توجد هوية مسرحية عربية مثل هوية المسرح الغربي ومسرح الشرق الأقصى أم أن هناك هوية ثقافية يُعاد إنتاجها في عروض مسرحية ذات تقنية غربية؟ وكمسرحي يعيش ويعمل في الغرب (بلجيكا) تحدث الباحث والمخرج حازم كمال الدين عن تأثير الهوية الثقافية الغربية عليه وعلى إنتاجه ضمن "مسرح الحركة" وقد تجلّى ذلك في إعادة النظر بالعملية المسرحية من منظور عربي وبمعمار غربي شرقي، وكيفية فهمه كمسرحي عربي ذي هوية مزدوجة لما يحدث في المسرح عبر العلاقة مع الآخر، ثم تحدث كمال الدين عن تجربته كمخرج في فرقة "زهرة الصبار للمسرح" والعلاقة مع المتلقي المشارك الفعّال والمبدع الذي تتوزع فعاليته على عدة مستويات : المراقب-المشارك-الخالق.. تجربة مسرحية فريدة عايشها في بلجيكا اسمها "أوراكولوس" للمخرج الكولومبي أنريكو فارغاس حيث يمكن للمتلقي أن ينظر خلف الكواليس، أن يأكل، أن يُدخن، أن يتحدث مع الممثلين، وأن يتآمر مع ممثل على ممثل آخر كما مسرح الإنترنت للمسرحيين أندريانه جاننيك وليزا براناس اللذين طوّرا عرضاً في الإنترنت بعنوان "في انتظار غودو دوت كوم" .

وختم حازم كمال الدين ورقته بالقول إن هذه التجارب وغيرها أغنت تجربته المسرحية وساهمت في بلورة هويته الفنية، فالهوية برأيه تتحقق بالانفتاح على الآخر .

الجلسة الثانية : المسرح والهوية.. جدل التبعية والمثاقفة، د. ميسون علي (سورية) أستاذة المسرح الحديث والمعاصر (المعهد العالي للفنون المسرحية-دمشق) أدار الجلسة أ. عبد الله راشد (الإمارات العربية) عضو مؤسس لجمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح، عضو مؤسس لجمعية المسرحيين بالدولة . تحدثت د. علي في مداخلتها عن أسئلة المسرح وهويته في عالم ما بعد الحداثة، إذ تماهى المشهد المسرحي العالمي في أواخر الألفية المنصرمة مع لحظتين فارقتين استمدت منهما ملامح تحولات



الجديدة في محاولات كانت خجولة في البداية لكنها ازدادت حضوراً وتماسكاً في الجمالية والخطاب.. لقد تحوّل المسرح من كونه فناً رئيسياً إلى كونه فناً هامشياً في عالم ما بعد الحداثة، حيث كل شيء يتمسرح: وسائط الاتصال الحديثة من تلفزيون وكومبيوتر وما يستجدّ دائماً من وسائط تفاعلية، وفي هذا السياق عاد سؤال الهوية ليكون هاجساً ملحاً يُعاد إنتاجه كما يُعاد طرح الأسئلة المتعلقة بواقع المسرح وهويته، وثمة رأي شاع بين الكتاب والنقاد المسرحيين العرب يقول بأن إحدى وسائل تأصيل المسرح وإعطائه هويته المميّزة هي استلهام التراث الشعبي أو التاريخ العربي، ولكن هل استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي يكفي بحد ذاته لتأصيل الهوية؟

لقد طُرحت قضية المسرح وهويته في السنوات الأخيرة بأسلوب يقوم على الالتباس وعدم الوضوح، ومأساة التظلمات والمعالجات الفكرية لهذه المسألة تكمن في أنها تدور في حلقة مُفرغة لأنها تطرح القضية طرحاً خاطئاً، وهي عندما تطرح أسئلة خاطئة فإنها حتماً سوف تنتهي إلى أجوبة خاطئة، فالتراث وأشكال الفرجة الشعبية ليست بذاتها ضمانات أية أصالة أو هوية.. إنّ ما يؤصّل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، والتعبير بعمق عن سمات الإنسان العربي في ظرفه الحياتي في عمل مسرحي عربي ما هو الذي يُكسب هذا العمل هويته الخاصة، ومن قال إن الهوية الخاصة لم تعد ضرورة لأننا في زمن العولمة؟ إن العولمة التي تتبلور وتتأكد منذ نهاية القرن العشرين تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتوبيا التي بشر بها الفلاسفة وغدّت رؤى الإنسان عبر القرون وباتت تدمّر دون رحمة كل أشكال التلاحم داخل الجماعات وفي زمن أصبحت فيه الصورة لغة وثقافة العصر، بل أصبحت قدر الإنسان المعاصر والفضاء الذي يتشكّل فيه الوعي بالعالم، وهذا الوعي المُتسم بالالتباس، وهنا تبرز القدرة الفريدة للمسرح على بلورة هويته واستعادة العلاقة بالواقع وتحريروا الوعي من بلاغة الصورة.. وتبقى الإشكاليات الأساسية مطروحة، منها قضية

كبرى طرحت أسئلة جديدة، لكنها لم تستسلم لغواية مصطلح الأزمة كما كان الحال مع المسرح العربي.. كانت اللحظة الأولى إيديولوجية، تفصل بين عصر استنفذ مشاريعه وخطاباته وعصر جديد يتشكل قبل أن ينجز مشاريع أو خطابات واضحة هو عصر غامض يصفه المفكر هومي بابها بأنه عصر أصبح فيه السؤال الثقافى بالنسبة إلى كل مبدعي العالم يتجسّد في فضاءات النهاية والمابعد، ففي نهاية القرن العشرين أصبحنا محكومين بمصطلحات النهايات ورغبة التجاوز كأن وجودنا اليوم مشروط بتلك الرغبة الغامضة بالنجاة والتجاوز ونحن نعيش على حدود الحاضر، حيث لا توجد تسمية مناسبة لهذا الشرط غير تلك البادئة الإشكالية "المابعد": ما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد الرأسمالية، ما بعد...

أما اللحظة الثانية فهي ثقافية بامتياز لأنها تقع على مشارف عصر تغيرت فيه بشكل حاسم آليات وجماليات وتقاليد استهلاك وتلقي الفن كونياً، ولتوصيف هذه اللحظة نقول: لقد تغيرت وضعية المسرح في العالم من كونه فناً رئيسياً إلى كونه فناً هامشياً في عالم ما بعد الحداثة من تلفزيون وكومبيوتر وما يستجدّ دائماً من وسائط تفاعلية. في هذا الواقع لم تصبح الصورة لغة وثقافة العصر فقط، بل أصبحت قدر الإنسان المعاصر والفضاء الذي يتشكّل فيه الوعي بالعالم، وربما اتسع هذا الفضاء بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية إلى الحد الذي التبست وتداخلت فيه الحدود بين الواقع والصورة، وهذا ما دعا العديد من المفكرين إلى وصف الوعي المعاصر بالالتباس لأنه وعي ينتج عن العلاقة بالصورة لا بالواقع، فهل هو وعي مزيّف؟ هنا برز السؤال حول قدرة المسرح على استعادة العلاقة بالواقع والحد من تأثير بلاغة الصورة، وهذا السؤال بحد ذاته كان مشروع أزمة بالنسبة لأي حركة مسرحية، وقد واجه المسرح الغربي هذا السؤال مع انعطافة الألفية الجديدة، ولكنه لم يستقر في مصطلح الأزمة كما حصل مع المسرح العربي.. لقد بدأت المواجهة مع الأسئلة



وارتباطه بمصطلح آخر ملتبس هو "الأصالة" ثم حاول تقصّي الهوية في المسرح العربي في جزء من تجلياته عبر التجربة التونسية خاصة والمغاربية عامة وذلك من خلال ثلاث محطات مركزية هي : ١- هاجس التعريب، إذ كان لعملية الترجمة والتعريب دوراً مهماً في استقاء الفرق المسرحية بالنصوص، ولما كانت هذه النصوص الأصلية بأسماء شخصياتها وأماكن أحداثها تحيل إلى ثقافة مؤلفها عمد رواد المسرح العربي إلى تعريب كل ما يوحى بثقافة المؤلف الأجنبي، وهذا كان شائعاً منذ بدايات المسرح العربي مطلع القرن العشرين، وكان تعبيراً -ولو بطريقة غير مباشرة- عن تأصيل التجربة المسرحية بإعطائها نفساً عربياً، وذلك لجذب الملتقى العربي ومراعاة لذائقته ٢- التاريخ كمرجع لترسيخ الفن المسرحي وتأصيله، فقد عمد المسرحيون على امتداد عقود طويلة إلى استلهام التاريخ سعياً إلى تأصيل الفن المسرحي وجعله منطلقاً في الإبداع، وكان استحضار التاريخ خلال فترة الاستعمار الفرنسي وبعد الاستقلال لتعزيز الهوية الوطنية والثقافية ٣- المسرح التراثي والمسرح الاحتفالي.. حدود الانتماء، وفي هذه المحطة ركّز الباحث الجديدي على ما أسماه المسرحيات التراثية المستقاة من التراث مثل السير الشعبية، ألف ليلة وليلة، أشكال الفرجة الشعبية، وهذه المسرحيات كانت نمطية بمعنى أن هناك اهتماماً بالمضمون من دون البحث في الشكل، إذ اعتمد الشكل -غالباً- على البنية الكلاسيكية الغربية، أما الحقبة الثانية من تاريخ المسرح التونسي والمغاربي فهي تدرج ضمن ما يسمى بالمسرح الاحتفالي (عبد الكريم برشيد-الطيب الصديقي- عبد القادر علولة) وهناك تجربة عز الدين المدني.. ويستنتج الباحث هنا كيف اجتهدت هذه التجارب في تأصيل هويتها العربية شكلاً ومضموناً .

وقد أثار الأوراق والمداخلات التي قدمها المشاركون في الملتقى العديد من القضايا والأسئلة التي تجلّت في النقاش الفني الذي تلا الجلسات وشارك فيه مسرحيون وإعلاميون ونقاد على مدى يومين متتاليين.

المثاقفة، إذ علينا الاستفادة من الآخر والمنجزات الفكرية التي حققها الغرب، وهي منجزات ذات طابع كوني، من دون الخوف من الاتهام بالتبعية التي تدفعنا إلى الانكفاء على الذات، فالهوية لا تتحقّق بالإنكفاء .

اليوم الثاني :

الجلسة الأولى : سؤال الهوية في المسرح الإماراتي، د.حبيب غلوم (الإمارات العربية) مدير إدارة المسرح بوزارة الإعلام والثقافة بالشارقة، رئيس اللجنة الفنية لتطوير المراكز الثقافية.. أدار الجلسة د.عبد الإله عبد القادر (العراق) وهو كاتب ومخرج وناقد مسرحي والمدير التنفيذي لمؤسسة سلطان العويس الثقافية.. طرح د.غلوم في مستهل ورقته السؤال التالي : هل يمكننا الكلام عن "المسرح والهوية" أم "هوية المسرح"؟ كما فتح النقاش على مشكلات ومعيقات لا حصر لها، وأكد د.غلوم على الجهد الذي تبذله الشارقة لتوفير مناخ صحي للاجتهاد المسرحي، كما طرح أسئلة عن ماهية الهوية في المسرح، وما إذا كنا نتحدث عن هوية الفرد والمجتمع والهوية العربية، وتطرّق إلى مسألة الهوية في المسرح الإماراتي في ضوء ما تم تقديمه من تجارب فنية انطوت على مفاهيم وأشكال مكررة تحاكي التراث الإماراتي سواء من حيث النصوص المقدمة أم المعالجة الدرامية لهذه النصوص، موضحاً أن فهم الهوية في المسرح ما يزال نمطياً حتى اللحظة، لا سيما أنه يغض الطرف عن فهم بقية شرائح المجتمع الإماراتي، خاصة الجيل الجديد الذي انفتح على الحداثة وتكوّنت لديه قناعات لا تلغي بالضرورة موضوع الهوية .

الجلسة الثانية : المسرح والهوية.. قراءة في التجربة التونسية للباحث حافظ الجديدي وهو أستاذ تعليم عالٍ متخصص في الدراسات المسرحية والترجمة، منسق عام بوحدة البحث: الأنتوسينولوجيا في المعهد العالي للفن المسرحي (تونس) أدار الجلسة د.رشيد بوشعير (الجزائر) باحث مسرحي وناقد، أنجز العديد من الدراسات الثقافية والنقدية .

تحدث حافظ الجديدي عن مصطلح الهوية



صهيل الطين ...

التكريم :

وفي نهاية اليوم الثاني تم توزيع شهادات التكريم على المشاركين في الملتقى .

على هامش الملتقى :

قدم مسرح الشارقة الوطني العرض المسرحي "صهيل الطين" وهو من تأليف اسماعيل عبد الله سينوغرافيا وإخراج محمد العامري تمثيل : حنان المهدي-أحمد الجسمي-أحمد اسماعيل-هبة مصطفى-محمد درجلك-عمر صفر-محمد جاسم-عثمان جوهر-أحمد درجلك .

بني العرض على شخصيتين رئيسيتين هما الأب والابنة، حيث جسّد دور الأب الفنان الإماراتي أحمد الجسمي وجسدت دور الابنة الفنانة الكويتية حنان المهدي وهي شخصية تعيش صراعاً مع الأب الذي يطرح رؤيته حول الأبوة وسيطرتها، لا السيطرة التقليدية، بل هي رغبة الأب في نحت الطين بعد تجميعه ليصبح بشراً متججراً من دون أي أمل في حركته اللاحقة .

في «صهيل الطين» يحضر الممثل كتمثال طيني على الخشبة، تصنعه امرأة تحت رقابة صارمة من

أب أقرب إلى الشخص السادي في تسلطه منه إلى الأبوة، وقد تكون علاقة الأبوة هذه منفية أو متخيلة، لكنها تُذكر في نهاية المشاهد بالرغبة العارمة في قتل الأب وإقصائه .

في هذا العمل المسرحي الذي يطرح على بساط البحث حالة للصراع الأبدي بين ثنائية الماء والنار أو ثنائية النار والطين وثنائية الماء والطين في إشارة إلى ثنائية الحياة والموت والخصب والجفاف والولادة والوأة تظهر حالة إصرار على احتراف صنعة الدهشة التي باتت السمة المميزة لتجربة محمد العامري الإخراجية الموعلة في الاهتمام بتفاصيل أي عمل درامي يتصدى له، فتنحول عناصر الديكور المختلفة -وأبرزها التماثيل الطينية في حالة «صهيل الطين»- إلى كائنات تكاد تنطق على الخشبة بالتضافر مع عناصر العملية الإخراجية الأخرى، وخاصة السينوغرافيا التي احتضنت نصاً مسرحياً عالج قضية اجتماعية بأبعاد فلسفية وسياسية تتعلق بما يمكن أن يُطلق عليه متلازمة تجدد الحياة بصفتها طبيعة كونية لا يملك أحد ولا أية سلطة في الدنيا أن يقف في وجه استمراريتها .



نضال سيجري..

المسرح أبداً

نضال سيجري في مسرحية حمام بغدادى إلى جانب الفنان فايز قزق



مسرحية بعنوان "قبضاي" أخرجها وليد قوتلي، وعلى الرغم من عدم قدرة عرض التخرج هذا على تقديم الطلاب المقبلين على التخرج بالشكل الأمثل إلا أن هذا الواقع شكّل دافعاً لـ نضال سيجري كي يشق طريقه وبقوة في عالم المسرح، فشارك في سلسلة من الأعمال المسرحية التي تالقت فيها، وكان من الواضح أن سيجري لم يتعامل مع المسرح كممثل مسرحي فحسب بل كصاحب مشروع مسرحي، وهذا ما تبدى في واحدة من أوائل تجاربه المسرحية، حيث قدم بمشاركة الفنانين سيف الدين سبيعي وجلال شموط عملاً مسرحياً بعنوان "شوية

لم يعترف يوماً بوجود أزمة في المسرح.. كان كلما ضاقت به السبل في سياق مسرحي ما ولى وجهه باتجاه سياق آخر.. لم يبارح خشبة المسرح يوماً، ممثلاً، مخرجاً، منشطاً، متابعا، مشجعاً لزملائه ولجموعة واسعة من شباب المسرح الذين وجدوا فيه خير معين لهم في كفاحهم من أجل إيجاد مسرح سوري جديد.. إنه الفنان المسرحي نضال سيجري الذي غادرنا في رحلته الأخيرة في تموز الماضي تاركاً خلفه تجربة مسرحية غنية قل نظيرها لمن كان في عمره، وهو المولود في العام ١٩٦٥ والمتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية في العام ١٩٩١ من خلال



ومشاركاً في أحد المشاهد التمثيلية في حفل افتتاح مهرجان دمشق المسرحي ٢٠٠٤



صعيد فآثر خوض غمار عالم الإخراج المسرحي وبدأ مع مسرح الطفل الذي أخرج له: "سندريلا والأمير-الوصية-هايدي والأمير المسحور-بحيرة البجع" .. وغيرها .

كما ساهم سيجري في الحركة المسرحية في اللاذقية فتعاون مع مخضرمي مسرحها وشبابه فأخرج لهم "صدي" و "نيغاتيف" وقد شاركت هذه الأخيرة في مهرجاني دمشق وحماة المسرحيين .

تم تكريم الفنان نضال سيجري في العديد من التظاهرات والمهرجانات والمليقيات المسرحية، أبرزها تكريمه في مهرجان دمشق المسرحي ٢٠١٠ .

الفنان نضال سيجري بحيويته المشهودة ونشاطه الدؤوب الذي لم يهدأ حتى وهو يصارع المرض فنقده اليوم كواحد من المع الاسماء وأكثرها تأثيراً في الحياة المسرحية السورية في السنوات الخمس عشرة الأخيرة والتي فاق منتوجها الإبداعي الذي قدمه سيجري هذا الرقم بكثير .

وقت" اعتمد على أعمال قصصية للكاتب كولينت بهنا، وقد حاول سيجري مع زميليه من خلال إشرافهم المشترك على العمل ومشاركة سيجري وسبيعي فيه كمثلين إلى جانب مجموعة متميزة من الفنانين أن يؤسسوا لمشروع مسرحي خاص بهم يعتمد على الأدب القصصي والروائي تبلور في تجربة الثلاثي الثانية "شو هالحكي؟" التي اعتمدت على أعمال أديبة للكاتب المعروف زكريا تامر، وقد اعتمد أصحاب المشروع في التجربتين على تكثيف الأعمال الأدبية التي اعتمدوا عليها وتقديمها في مشاهد متلاحقة.. وبالإضافة إلى ذلك شارك سيجري في عدد من الأعمال المسرحية نذكر منها: "أواكس- تخاريف-الطيب والشرير والجميلة-مات ٣ مرات-سفر برلك-حمام بغدادي-نور العيون-سيدي الجنرال-النو-الدبلوماسيون-نساء على البسكليت" .. وغيرها .

ولم يكتف نضال سيجري بلعب دور الممثل في المسرح السوري بل أراد أن تكون له بصمة مختلفة ومميزة على غير

بحيرة البجع ...



نيغاتيف ...



أحمد الطيب العليج

أيقونة المسرح العربي الباقية



الفن العربي، فبالإضافة إلى مواهبه البادية في الكتابة المسرحية مارس العليج التمثيل كما كان بارعا في كتابة الشعر الشعبي .

بالإضافة إلى مسرحية "السعد" كتب العليج عدداً كبيراً من المسرحيات نذكر منها : "جحا وشجرة التفاح-بناء الوطن-حادّة-عيطونة-النشبة-الهاواي قايد النساء - الجمل المسروق" .

أصدقاء الراحل ورفاق دربه رثوه من خلال شهادات استذكرت إبداعه ودوره في إثراء الحياة الثقافية والفنية في المغرب، فقد قال الباحث مراد القادري : "يعدّ أحمد الطيب العليج أيقونة إبداعية مرموقة بالنظر إلى ما راكمه في المجال الفني، وأعماله الفنية شكّلت إحدى المساهمات

في العام ١٩٧١ تعرّف جمهور المسرح في سورية على الكاتب المسرحي المغربي أحمد الطيب العليج من خلال مسرحيته "السعد" التي أخرجها للمسرح القومي بدمشق الفنان أسعد فضة واضطلع ببطولتها الفنان الراحل عبد اللطيف فتحي، ومنذ ذلك الحين لم يغب اسم العليج عن أسماع متابعي المسرح السوري إن لم يكن من خلال العروض المسرحية فمن خلال نصوصه المنشورة، وأفكاره عن المسرح العربي المنثورة في الدوريات العربية .

بعد مشوار طويل قضاه أحمد الطيب العليج (المولود في العام ١٩٢٨ في مدينة فاس) في عالم المسرح رحل تاركا وراءه إرثاً فنياً قل نظيره في عالم



العليج ضيفاً على إحدى دورات مهرجان دمشق المسرحي ويبدو في الصورة متوسطاً
الراحلين ممدوح عدوان ونجاة قصاب حسن في واحدة من ندوات المهرجان



أجل ذلك لم يكن العليج ينطلق من العامل الإيديولوجي لأن كتاباته كانت محكمة بوعي متقدم للبعد الموضوعي للكتابة الدرامية من خلال النأي عن تمرير الموقف الجاهز والمبتذل، مقدماً واقعاً يحمل مختلف المتناقضات، تتباين فيه المواقف وتتصارع الشخصيات.

النوعية في إرساء المشروع الثقافي الوطني.. أما المخرج المسرحي مسعود بوجسين فقال واصفاً هذا المشروع: "إنه يشكل امتداداً للفكر الإصلاحي على المستوى الإبداعي والثقافي، حيث أن جل مسرحياته ينطلق من فكرة الإصلاح الذي يبدأ من ضرورة إصلاح الفكر، ومن

فرقة فضاء الجذام
للسينما والمسرح

تأليف: د. أحمد الطيب العليج

إخراج: د. محمد فراج العوان

مسرحية لالة شامة

مساعدة المخرج: حميد التشيش

العلايس: فاطمة ديوري

سينوغرافيا: عزيز منعمك

إدارة الخشبة: أكرم فراج العوان

مشارك: عمر بن أمبارك

التتبع الصحفي: لطفية شعبة علوم الإعلام والفواصل

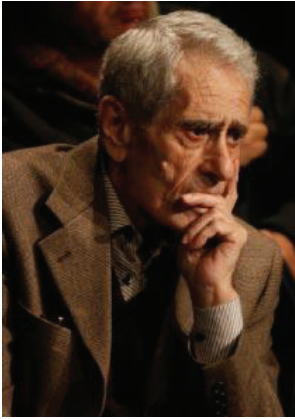
تكملة الأداة: سائيس

تخصيص:

- فؤاد سعد الله
- نبيل العتيوي
- محمد العلمي
- سارة سريفة

الأغاني:

- كلمات: الأستاذ محمد العليج
- الغان: الأستاذ مولاي الحبيب العوان
- غناء: صفاء الجاهري
- تسجيل الأغاني: د. محمد العليج



يعقوب الشدراوي

انتصر على الموت.. ولم ينتصر

إخراج مسرحيتين في إطار ضيقّ هما "لولا المحامي" و"نخب العدو" ولتكونا مقدمة لتأمين منحة دراسية له لدراسة المسرح في إيطاليا، ومن ثم منحة أخرى في روسيا في العام ١٩٦٢ فتعرّف هناك على فنون المسرح والموسيقا والباليه والفن التشكيلي والتصوير والنحت والأدب، بنفس الوقت الذي انفتح فيه على كافة المدارس المسرحية العالمية وخاصة ستانسلافسكي وبريخت .

وبعد عودة الشدراوي إلى لبنان في مطلع السبعينيات من القرن الماضي مارس الإخراج المسرحي بشكله المحترف فقدم مسرحية "أعرب ما يلي" عن نصوص ل أدونيس وسعد الله ونوس وأنسي الحاج ومحمود درويش وجورج شحادة، كما أخرج "الأعماق" ل مكسيم غوركي و"سمكة السلور" ل أدوار أمين البستاني و"المهزج" ل محمد الماغوط و"مغامرة رأس المملوك جابر" ل سعد الله ونوس و"الأمير الأحمر" ل مارون عبود و"الطرطور" عن مسرحية "الرافير" ليوسف إدريس و"موسم الهجرة إلى الشمال" عن رواية ل الطيب صالح، وبعد انقطاع عن خشبة المسرح لمدة تسع سنوات عاد إليها في العام ١٩٩٢ من خلال مسرحية بعنوان "يا أسكندرية بحرك عجائب" عن نص ل أسامة العارف، ليعاود الانقطاع عن الخشبة بسبب المرض حتى لحظة رحيله .

في العام ١٩٨٨ حلّ يعقوب الشدراوي ضيفاً على مهرجان

"نلغي الموت بالانتصار على الذات، بأن يرى الواحد منّا حياته تستمر في البنين والعمل وما شابه.. أنا شخصياً لا أشعر أنني سأموت، أشعر أنني يمكن أن أعيش ألف سنة أخرى" ..

بهذه الكلمات عبّر المخرج المسرحي اللبناني يعقوب الشدراوي -الذي غادرنا في شهر أيار الماضي- عن رؤيته للموت وما يمكن أن يشكّله عند الفنان المبدع والمجدّد من شعور دائم بالتحديّ لهذا المجهول المعلوم ومن ثم الانتصار عليه .

أبصر الفنان الراحل النور في العام ١٩٣٤ ليجد نفسه وقد تعلق بفنّ المسرح منذ يفاعته، لكن طموح المراهق اصطدم بطموح الأهل التقليدي فيمّم وجهه صوب فنزويلا عسى أن يجد ما يبحث عنه، لكنها كانت مغامرة غير محسوبة، فعاد الفتى إلى وطنه ليقدّم على





يجب أن يكون هناك شكل، والشكل يجب أن ينبع من المضمون المتحرك وأن يخلق لغة تعبيرية جديدة تتسجم معه، فالفنان لا يتغير وحده، الجمهور يتغير أيضاً.. كل عمل هو مغامرة واختبار ومحاولة للبحث عن أشكال جديدة، وعندما يتوقف الفنان عن استنباط الأشكال الجديدة تكون موهبته قد نضبت“ .

دمشق المسرحي، وقد استضافه الكاتب والإعلامي حسن م يوسف على صفحات صحيفة ”المنصة“ الصادرة عن المهرجان في لقاء هامّ عبّر فيه الش دراوي عن نظريته لفن المسرح وعلاقته بالجمهور ودوره في محيطه ومجتمعه، ومنه نفتطف :
”كل عمل يولّد أسلوبه، فالفن دون شكل لا شيء..“





أسخيلوس-سوفوكليس-يوربيدس-أرستوفانس.. كما أفرد الكتاب حيزاً واسعاً للحديث عن المسرح السوري منذ تجلياته الأولى عبر فن خيال الظل والحكواتي، وصولاً إلى تجربة رائد المسرح العربي أحمد أبو خليل القباني، بالإضافة إلى تطرقه إلى تجارب العديد من الأسماء الهامة التي ساهمت في الحركة المسرحية السورية ك أسكندر فرح-أحمد عبيد-عبد الوهاب أبو السعود-عبد السلام أبو الشامات-أحمد تقى الدين-أنور البابا-رفيق السبيعي-زياد مولوي-سعد الدين بقدونس.. وتطرق الكتاب أيضاً إلى أبرز الفرق والتجمعات المسرحية السورية كفرقة المسرح الحر وندوة الفكر والفن وفرقة محمود جبر وفرقة مسرح دبابيس ومسرح الشوك والمسرح القومي .

وفي دمشق أيضاً صدر عن دار الفكر كتاب ضم أربعة نصوص مسرحية للكاتب العُماني صالح الفهدي هي : "سهرة مع سعد الله ونوس-منبولي-الشفق-ذكرى منسية" .

وعن دار ميريت في القاهرة صدرت مسرحية بعنوان "جنة الحشاشين" للكاتب المصري ابراهيم الحسيني.

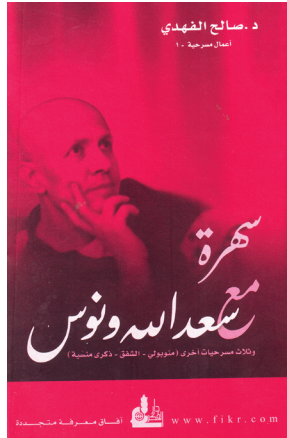
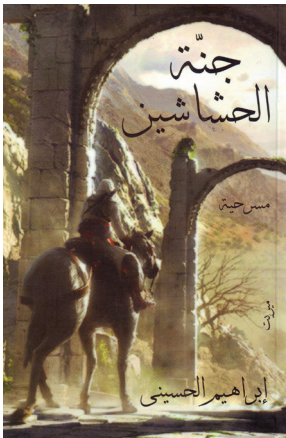
صدر عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب مؤخراً كتابٌ ضم نصين مسرحيين للكاتب المسرحي سلام اليماني هما "الانفجار" و"الاعتقال" وجاء في التعريف بالنص الأول :

"تصور مسرحية الانفجار الثمن الفادح الذي يدفعه المثقفون أصحاب النفوس الإنسانية النبيلة في تصديهم لعالم توحشت فيه الرأسمالية الأميركية المتصهينة وانصاعت لها دول أوربية تابعة وأنظمة عربية أجيرة تبرر عمالتها بالاعتدال" .. كما جاء في تعريف النص الثاني :

"فكرة مسرحية الاغتيال تدور حول أن الإرهاب إرهابٌ سواء جاء من اليمين أم من اليسار، والثورة تغيير تاريخي خاضع للظروف الموضوعية والوعي العلمي وليس مجرد إرادة ذاتية وطموح للبطولة" .

وعن منشورات الطفل في الهيئة صدر كتاب بعنوان "مملكة المسرح" للباحث أحمد اسماعيل اسماعيل وهو عبارة عن مبادئ أولية موجهة للناشئة عن المسرح وبعض مفرداته كالحكاية والشخصيات والصراع والحوار والزمان والمكان والديكور والإضاءة والأزياء، بالإضافة إلى تطرق الكتاب لمسرح العرائس ومسرح خيال الظل والمسرح التفاعلي وهي أنواع العرض المسرحي المتعلقة مباشرة باهتمامات الاطفال .

وعن منشورات الطفل في الهيئة أيضاً صدر كتاب بعنوان "قصة المسرح للكاتب جوان جان الذي يستعرض فيه بدايات تشكل الحركة المسرحية في عدة مناطق في العالم ابتداء ببلاد الإغريق مروراً بمصر وبلاد الرافدين (العراق) والهند واليابان، كما عرض الكتاب لرواد الكتابة المسرحية في بلاد الإغريق :





البحث المسرحي التطبيقي على التراث عند

علي عقله عرسان

عبد الفتاح قلعه جي

كان هذا قبل أن تصبح بلاد «ألف ليلة وليلة» مُستهدفة بالتشويه والدمار والخراب من قبل جنرالات العولة.

تُرى هل نستطيع في يوم ما أن نقدم في المسرح معادلاً لألف ليلة وليلة مما يعبر عن الشخصية العربية ويدفعنا إلى القول باعتزاز: هذا مسرح عربي يوقد من زيتونة الذات العربية؟

ما هو التراث؟

دفعت اختراقات الغرب الثقافية ومحاولاته طمس معالم الشخصية العربية ووضع الفكر والثقافة العربية والإسلامية في موقع الإدانة بدعاوى الأصولية والتخلف والإرهاب وغيرها مما يعطيه مبررات للسيطرة والاختراق، دفعت بعض المسرحيين العرب إلى الدعوة إلى تأصيل مسرح عربي كمساهمة من جانبهم في الدفاع عن الكينونة والحفاظ على الشخصية، وكان من الطبيعي أن يبدأ التأصيل باستجواب التراث والانطلاق من مقدمات لا بد من مناقشتها، ومنها:

- ما هو التراث؟ وهل كل موروث تراث؟

- ما هي حدود التراث التاريخية؟ وهل يمتد حتى حدود اللحظة المنصرمة أم هو ما مضى عليه مئة سنة فأكثر؟ أم هو ذلك الذي تحمله إلينا السير والكتب القديمة؟

- ما حدود العلاقة بين البيئة والتراث؟ (نقص البيئة الطبيعية والاجتماعية الحية) وهل الحفاظ عليها أو إحيائها يشكل جانباً من الحفاظ على التراث وإحيائه؟

- كيف يتم تناول التراث: استلهاماً أم استنساخاً أم

إعادة تشكيل وإنتاج؟ وهل نقدم منه الجانب الإيجابي

علي عقله عرسان



استطاعت «ألف ليلة وليلة» أن تحقق لنا تواصلاً مع العالم، وتعطي صورة باهرة لسحر الشرق العربي ما لم تستطع تحقيقه وسائل الإعلام الحديثة، حتى أصبح الغربي يرى في بلادنا أرض السحر والحكايات والأساطير، وعالمًا مدهشاً مجهولاً يغريه باكتشافه.



أم السلبي أم كلاهما معاً؟

-بما أن الواقع في رآهناهُ ومُمكنه هو الكلمة الأساس في كل إنتاج معرفي وفني، فهل ننطلق في استجواب التراث من الواقع إلى التراث كما يريد المفكر اليساري أم من التراث إلى الواقع كما يرى المفكر التأصيلي؟ في الثمانينيات وخلال انعقاد دورات مهرجان دمشق المسرحي ثم الملتقى العلمي الأول لعروض المسرح العربي بالقاهرة عام ١٩٩٤ وصلت حمى التأصيل إلى ذروتها من خلال العروض المسرحية والدراسات والبحوث النظرية والتطبيقية، وقد أسسنا خلال ذلك الملتقى جماعة المسرح والتراث وضمت نخبة مسرحية من الأقطار العربية، ولكن منذ أوائل التسعينيات وحتى اليوم ونحن في الألفية الثالثة خبا ذلك البريق، حيث غاب مهرجان دمشق، ثم عاد ثم توقف، كما توقف الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي بعد دورة يتيمة، بينما مُنحت الاستمرارية والدعم لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي يحمل إلينا اتجاهات ما بعد الحداثة والمسرح الحركي وموت المؤلف المسرحي وتسيّد المخرج والسينوغراف والدراماتورج العرض المسرحي.

انتسعت اختراقات الغرب الفكرية والأخلاقية والثقافية والفنية لثقافتنا وحضارتنا، واجتذبت العولمة المسرحية المسرحي العربي فأوغل في الابتعاد عن الذات العربية حتى إنه في مهرجان عمون (الأردن) المسرحي السادس للشباب أقدمت فرقة مصرية على تقديم مسرحية «فيدرا» تأليف محمد سيد حسن وإخراج هاني المتناوي وهي تدعو إلى الحرية الجنسية والحب والجنس المحرّم الديونيسي وإلغاء مؤسسة الزواج المقدسة، وهذا أحد اتجاهات ما بعد الحداثة.. وبجراحة كبيرة وإلحاح طلبت الفرقة من الجمهور في نهاية العرض إبداء الرأي تأييداً أو رفضاً بإشعال شمعة أو غرس خنجر على خشبة المسرح.

وهكذا وضع شباب المسرح على رؤوسهم قبعة العم سام وانفردت عقد المؤلفين من الكتاب من تاريخيين ومستلهمين واحتفاليين، وخبت أصواتهم إلا من نصوص فرادى هي بقية من حركة تأصيلية.

في منتصف الثمانينيات كانت الفترة الذهبية لحركات التأصيل لمسرح عربي، وتعددت الآراء والاتجاهات في استجواب التراث ورسم خطوط هوية

عربية لمسرحنا من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وقد صدرت كتب عديدة وبحوث في دراسة الظواهر المسرحية عند العرب لمحمد عزيزة ورشيد بن شنب ومحمد كمال الدين ومحمد حسين الأعرجي وعلي عقلة عرسان وعبد الفتاح قلعه جي وعبد الكريم برشيد.. وغيرهم، عدا عن البحوث التطبيقية على منصة العرض التي نهض بها مخرجون مؤمنون ومدركون لما تتعرض له الهوية والوجود الحضاري العربي من طمس واختراق وحرب أصبحت اليوم معلنة.

عرسان يبحث في الظاهرة المسرحية عند

العرب

من موقف مبدئي في الحفاظ على الهوية العربية ينطلق د.علي عقلة عرسان في بحوثه المسرحية التأصيلية، وبخاصة الجانب التطبيقي، فيتناول القصص والمرويات التراثية المكتوبة من قبل مؤلفين أو المتناقلة غير المؤلفة، كما يفرد فصلاً خاصة لدراسة المقامات والإسراء والمعراج وحلقات الذكر الصوفية والاحتفالات الجماهيرية الدينية والموسمية، وهو في دراساته التطبيقية لا يسعى إلى البرهنة على وجود نص عربي مسرحي قديم أو عرض مسرحي متبلور بالمعنى الفني الحديث بالرغم من إقراره بإمكانية وجود المسرح في الحضارات السامية والفرعونية القديمة، مستدلاً على ذلك بحواريات ودرامية ملحمة «جلجامش» وما رآه في مارب وبالمسرح الفرعوني في الألف الثالث قبل الميلاد، ولكنه انطلاقاً من القاعدة التي اعتمدها في البحث وهي الظواهر المسرحية عند العرب يلتقط من التراث نصوصاً واحتفاليات شعبية تحمل خامة العرض المسرحي وذلك بتدخل بسيط لا يتعدى الإظهار من خبير ذي عين مسرحية بصيرة، وهذا سبيل إلى غاية أبعد يهدف إليها الباحث وهي الدعوة إلى التأصيل على مستويي الشكل والمضمون.. يقول في ص ٧ من مقدمة الطبعة الثالثة لكتابه «الظواهر المسرحية عند العرب»: «ما أذهب إليه ينطوي على نظرة تأصيلية ودعوة لاستلهام التراث، وإلى أن نستمد منه ما يكون مقومات أصالة ويثري تلك المقومات، كما أنه ينطوي على تعلق بخصوصية عربية والبحث عن هذه الخصوصية ليس في المضمون والمعالجة وتناول الحوادث والشخص وتصور البيئة في المسرح فقط،



أكابر أصفهان فيظهر التخشع والتماوت متباكياً، وهنا ينبه أحدهم بأن المجلس هو مجلس شرب ولهو فيخلع طيلسانه وتخشعه وينغمس في اللهو والسخرية والبداءة.

يلتقط عرسان من نص هذه الحكاية إشارات تدخل في باب المصطلح المسرحي مثل:

١- الحكاية-وحدة الزمان: «هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد».

٢- توصيف المكان: «دار بعض الأكابر في أصفهان».

٣- النص وضع للأداء وليس للقراءة فحسب: «افرغ لتسمع».

٤- مقدمة المؤلف وهي برولوج مسرحي حقيقي نجد مثله في البنية المسرحية اليونانية والرومانية: «هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة.. الخ».

٥- مونولوج تؤديه الشخصية الرئيسية متفاخرة بنفسها ويجد فيه مشهداً مسرحياً لا يقل عما تؤديه الشخصيات المغرورة لدى شكسبير وغيره.

٦- الواقعية في تقديم صورة عن الحياة الاجتماعية في بغداد على اختلاف طبقاتها وما حفلت من لصوص وشطار وعيارين.

فذلك مبذول وموجود، ومنه وبه يكتسب مسرحنا العربي اسمه وسمته وهويته، وهو لا يتحقق في الإطار الدرامي نفسه للبنية اليونانية والأوربية للمسرحية التي غدت عالمية، وإنما يتصل ذلك الذي أدعو إليه بالبنية المسرحية نفسها وبالتقنيات وتويعها وبتأصيل الجغرافيا المسرحية والبحث عن البنية المسرحية العربية المتكاملة أو عن خصوصية وسمة في البنية المسرحية تضمها بصمة عربية وتتجلى في:

١- تأليف النص بتقنيات وأدبيات وفنيات تأخذ الروح العربية في كل ذلك مداها.

٢- بناء وتكوين دار العرض المسرحية العربية.

٣- تألف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيين.

هذه الملاحظات والأفكار التي يوردها عمل على تطبيقها على مستويين في النصوص التي ينتقياها: - مستوى الدراسة التي تسبق النص التراثي. - مستوى إعداد (أو إظهار) النص بملاحظاته الإخراجية والمستمدة من النص نفسه.

حكاية أبي القاسم البغدادي

حكاية أبي القاسم البغدادي منسوبة إلى مؤلفها أبي المطهر الأزدي، وحوادثها تدور في القرن الرابع الهجري، وملخصها أن أبا القاسم يدخل دار أحد



شخصيتان رئيسيتان هما الشيخ والفتاة، وشخصيات ثانوية هم المريدون، وقد حافظ الباحث على النص اللغوي الأصلي للحكاية وأسند السرد الروائي إلى شخصية الراوي، ووضع بعض التوجيهات المسرحية الضرورية للتشخيص ومتابعة قراءة الحكاية بعين المتفرج المسرحي.

وما يميز هذه الحكاية العبارة الصوفية المشعة واللغة المتعالية وحركة النفس الإنسانية العاشقة وهي في أوج توهجها ما بين لجج الاضطراب وشواطئ العشق:

«الفتاة: أيها الشيخ، لقد وهنت قوتي وما عدت أحتمل الفراق.. سأودع هذه الدنيا المليئة بالصداغ، فالوداع يا شيخ صنعان، الوداع، فإذا نضب معين كلامي فاعفُ عني أنا العاجزة ولا تخاصمني (تموت.. الشيخ يسبل عينها).

الراوي: لقد تخلت عنها روحها ذات الهموم.. لقد كانت في بحر المجاز قطرة، فأسرعت العودة صوب بحر الحقيقة، ونحن جميعاً سنرحل عن هذا العالم كالريح.. ما أكثر ما يحدث هذا في طريق العشق».

يقول الكاتب في دراسته لهذا النص: «النص قائم في حوار العميق والرشييق معاً، وفي شخصه وأهدافها الصغيرة التي تحدد الهدف العام الكبير وتغنيه.. النص يملك مقومات العمل المسرحي في الإطار التعليمي المشوق الذي تبعد عنه ظلال التعليمية السقيمة والمباشرة الشعاراتية الفظة، ويحمل النص قيماً أخلاقية وروحية عظيمة، فضلاً عن قيم الجمال التي يتطلبها الفن».

حكاية الأسد والغواص

واستكمالاً للجوانب العلمية قبل الإظهار المسرحي للنص كثيراً ما يُجري عرسان دراسة مقارنة ومقابلة بين نصوص تراثية متقاربة ومتوازية لإبراز ما يتفرد به النص من ميزات مثلما فعل في حكاية «الأسد والغواص» مجهولة المؤلف والتي تعود إلى القرن السادس الهجري، مبرزاً إمكاناتها المسرحية في البناء والحوار والقصة والموضوع والشخصيات، ومؤكداً على أنها ما كتبت لتمثل «ولا نزعماً أنها كتبت لتمثل، أو أنها سبق وتمثلت أو قرئت قراءة تمثيلية».. والحكاية وضعت في ثوب رمزي على لسان الحيوانات، وشخصها هي: الأسد-الملك-ابن أوى (الغواص)-الجاموس-النمر.

٧- الحكاية هي تطوير لفن المقامة باتجاه المحاكاة وليس باتجاه السرد والروائي.

٨- وكما في أغلب المسرحيات الكوميديّة هناك شخصية رئيسية، والشخص الأخرى ضلال باهتة.

٩- البنية الفنية للنص نبعت من البيئة الواقعية وجو المضافة العربية.

١٠- ثمة تطور للشخصية الرئيسية، فأبو القاسم متدين متخشع في البدء، ثم يخلع طيلسانه ليصبح ذلقاً عربيداً ساخراً من الحضور.

في عملية الإظهار المسرحي للنص يقوم عرسان بوضع اللمسات الضرورية لتشكيل المناظر وتحويل الحوار من شكله الأفقي الروائي إلى شكله الفني المسرحي.

«المنظر: يرتفع الستار عن مجلس في قاعة كبيرة من دار بعض أكابر أصفهان القرن الرابع الهجري (٣٦٠هـ).. في المجلس رجال متفاوتو الأعمار والمهن والمراتب، منهم السيد والكاتب والمتماجن والعبد، وبينهم المضيف صاحب الدار.. يدخل شيخ متماوت متمسك في نسك الأبرار، عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه، ينظر إلى الجالسين نظرة خاطفة من خلال تماوته ويأخذ في البسملة وتلاوة القرآن».

إن التوصيف في إخراج المشهد المسرحي منقول حرفياً من عبارات القصة الأساسية أو مستفاد من مناخها في أضيق الحدود حسبما تقتضيه الضرورة، فهو حريص على تقديم النص في شكل مسرحي بأقصى درجات الأمانة اللغوية والتشكيلية ليثبت ما في هذه النصوص من آفاق التوظيف والاستلهام والاقْتباس.

حكاية الشيخ صنعان

يتناول عرسان حكاية أخرى هي حكاية الشيخ صنعان الواردة في كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، وملخصها أن هذا الشيخ المتصوّف المعتكف يرى في الحلم أن فتاة رومية تدعوه إليها ويسجد للأصنام فيقود مريديه إلى تلك البلاد ويتعشق الفتاة التي رآها في الحلم فتدعوه إلى رعاية الخنازير، فيفعل، فينفذ عنه مريدوه، ثم يعودون إلى أن يتخلص من مجنته وتتبعه فتاته لتموت بين يديه.

الرحلة هي طريق السالك الصوفي في طريق العشق الإلهي وما يلقاه من مهالك في الطريق.. فيها



وهو بالرغم من إعجابه الشديد بنص ابن عربي «الإسرا إلى مقام الأسرى» لم يشأ التوقف عنده إلا لمحة خاطفة (صياغة مشهد واحد) لأن هدف الكتاب هو مسرحة النصوص ذات التماس المباشر والواسع مع الجماهير، ونص ابن عربي يتوجه إلى الخاصة من المتصوفة وبعبارات رمزية مشحونة بمصطلحات التصوف وتصورات وشطحات العارف، مؤكداً على أن نص ابن عربي يحمل تركيبة مشهدية مدهشة نتلمس فيها معالم الشخوص وقوة الخيال والرحلة العلوية التي تشعرك دائماً وفي مختلف مراحلها بأنها رحلة في أعماق الذات وعوالمها، وكل رحيل في العالم يمكن أن يكون رحيلاً فيها على حد قول ابن عربي «الكل فيك فاقنع بما يرضيك» أو:

وتحسب أنك جرمٌ صغيرٌ
وفيك انطوى العالم الأكبر

أخيراً.. على هذا النهج العلمي يسير البحث المسرحي النظري والتطبيقي عند علي عقلة عرسان مؤكداً أن المنطلق لديه ليس هل عرف العرب المسرح؟ وإنما السؤال التالي: هل لدينا نحن العرب كما لدى الأمم والشعوب الأخرى ظاهرة مسرحية؟ وهل عرفنا الفن وأدى وظيفته بين ظهرانينا بشكل من الأشكال المسرحية؟ وأحسب أنه قد أجاب على هذا السؤال بما أورد من شواهد ومشاهد ونصوص تختزن إمكانات درامية باهرة، وهي غبض من فيض مما تحفل به المجتمعات العربية، مع فتح باب البحث والاستقصاء أيضاً فيما يمكن أن تمدنا به الرقْم المسماة بحيوات المجتمعات السامية أو العربية القديمة.

مراجع:

- الظواهر المسرحية عند العرب، د. علي عقلة عرسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- سياسة في المسرح، د. علي عقلة عرسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- المسرحية في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، بيروت.
- العرب والمسرح، محمد كمال الدين، القاهرة.
- الإسلام والمسرح، محمد عزيزة، القاهرة.
- مسرح الريادة، عبد الفتاح رواس قلعه جي، دار الأهالي، دمشق.

وفي المقارنة التحليلية يبين تأثرها بـ «كليلا ودمنة» وبخاصة بحكاية الأسد والثور ثم يبين تفردا عنها ويقول:

«حكاية الأسد والغواص عربية فكراً وبنية وأصالة ومعنى، وهي تتبع من تقاليد حكمتنا وحكمتنا، وتحكم شخوصها في تصرفاتهم وسلوكهم وضمايرهم عقيدتنا السمجاء، وأسلوب الكتابة يتوجه إلى القارئ العربي ويحمل الإقبال على القيام بواجب المواطن، ويجسد هذا الغواص، في حين أن كليلا ودمنة تمتح من فكر وثني وتصور بيئة هندية أو قل شرقية، وبالرغم من صلتها بنا فلا نجد أنفسنا فيها كما هي الحال مع هذه».

وهو لا يستبعد تأثر كاتبها المجهول بإطار «كليلا ودمنة» ويبدو أنه أديب مبدع وذو أسلوب مشرق وبيان ساحر، لكنه يؤكد على أن التاريخ العربي والتجربة الإنسانية لمجتمعنا في القرنين الخامس والسادس الهجريين كانا الإطار الحقيقي للأمثلة والأفكار فيها. وهو في عملية الجلاء والإظهار المسرحي التي اقتضت منه تقطيع النص إلى ١٩ مشهداً مسرحياً يبرز هذه الأفكار التي يأتي بها في حوارات ومناجيات الغواص كما جاء في المشهد الأخير:

«الغواص: (وحده في بيت من بيوت العبادة يناجي نفسه) يا نفسي، إن الدنيا لا تدوم، فمن لا يفارقها طوعاً وهو محمود فارقها كرها وهو مذموم.. يا نفسي، إن من أمات شهوته في الدنيا أحيا نفسه في الدار الآخرة.. يا نفسي، إذا جزعت من فراق الدنيا وأنت فيها ولك قدرة على الرجوع فكيف يكون حالك وقد خرجت منها وحيل بينك وبينها».

الإسراء والمعراج

في تناوله لقصة الإسراء والمعراج واختياره للمعراج المنسوب إلى ابن عباس وقد قسمها أيضاً إلى ١٩ عشر مشهداً يؤكد عدم صحة النسبة، ولكن ذلك لا يمنعه من تقرري ما في النص من إمكانات المسرحية، وما دفعه إلى ذلك هو ما وجدته في النص من دراما دينية ساحرة، تتوافر فيها الخلفية الدينية المقدسة والخيال الساحر الذي ينقلك إلى عالم غريب والأحداث الحية المتنامية والرمزية والغنى الفكري وشحن النص بالصور والحركة والحيوية، بالإضافة إلى وحدة الموضوع ونبيل الهدف.



المسرحية العربية الأولى

بين النقاش وموليير

د. خليل موسى

وعلى الرغم من إجماع الدارسين العرب على ما سلف فإن بعض الأصوات النادرة تحاول أن تسبح عكس التيار وتثبت بأية طريقة كانت أن المسرح كان معروفاً في مصر قبل مارون النقاش والقباني والشاميين، ونحن هنا لا نفرّق بين قطر عربي وآخر، وخاصة مصر التي احتضنت الشاميين وكرّمتهم وشجعتهم، لكننا ننتصر للحقيقة أولاً، ونقول لأصحاب هذه الأصوات إن النهضة العربية قامت على جناحين: الجناح الثقيل في الأدبي الفكري في بلاد الشام لأسباب دينية وسياسية واجتماعية معروفة، والجناح العلمي العسكري الذي خطّط له محمد علي باشا ليرث تركة الدولة العثمانية العجوز، ولذلك شجّع الشاميين للقدوم إلى مصر لاكتمال عناصر النهضة، وسأكتفي هنا بتقديم مثال واحد هو ما قرأته في كتاب للأستاذ محمد الفييل، وقد عوّن الفصل الأول بـ "أوهام المسرح" وطرح سؤالاً استفزازياً في الوهم الأول: "هل مقولة مارون النقاش هو البداية؟" وحاول أن ينقض هذا الوهم ليذهب إلى أن عبد الرحمن الجبرتي ذكر في تاريخه أنه تمّ بناء مسرح فرنسي في منطقة الأزيكية في أواخر عام ١٨٠٠ وهذا صحيح، ولكن هذا المسرح كان لرجال الحملة الفرنسية وبلغتهم كما يقول الجبرتي نفسه، وهو مقتصر عليهم، فلما ذهبوا ذهب معهم وانتهى.. وحاول الفييل أن يبحث عن مسرح إيطالي كان في مصر في الزمن الذي بدأ فيه مارون النقاش عمله المسرحي في بيروت (١) ولم يكتفِ الفييل بذلك وإنما حاول أن يقلل من أهمية دور النقاش في الترجمة والعرض وتقنياته والخشبة (٢) ثم حاول



من المتفق عليه أن مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) هو أبو المسرح العربي، وأن مسرحيته "البخيل" التي أنجزها تأليفاً وإخراجاً وجهازاً للعرض في أواخر عام ١٨٤٧ وعرضها في شباط ١٨٤٨ هي المسرحية العربية الأولى، وأن مسرحيته "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" التي عرضها عام ١٨٤٩ هي المسرحية العربية الثانية.. وقد استعان ببعض أفراد أسرته ليكونوا عوناً له في هذا المشروع التنويري الضخم، خاصة أن المسرح عمل جماعي أولاً وأخيراً، فاشتغل معه أخوه المحامي نقولا النقاش في تأليف مسرحيتين، وابن أخيه سليم النقاش الذي انتقل بفرقته المسرحية إلى مصر سنة ١٨٧٦ وتعاون معه هناك بعض الشاميين، في مقدمتهم صديقه أديب إسحق، ثم نزل مصر أبو خليل القباني سنة ١٨٨٤ بعد أن أغلقت الأبواب بوجهه في الشام، فكان مؤسساً للمسرح الغنائي في مصر.



متفاعلتين متكاملتين : البحث عن المال بأية وسيلة، والبحث عن السعادة بالزواج من فتاة حسنة صغيرة ولو كان ذلك على حساب ابنه، وفي النهاية هو رجل معزول في مواجهة مجموعة من الشخوص تتضافر ضده، ثم هو يُغلب المال على السعادة، فتعلقه به أكبر من تعلقه بأية امرأة، وهذا ما انتهت إليه المسرحية : "أرباغون : (موضحاً للمعلم جاك) هو ذا الرجل أعطيكم اللازم لتسديد المبلغ .

-المعلم جاك : وا أسفاه! كيف يتم ذلك إذن؟ فقد يلزموني لأدفع قسراً لقول الحقيقة، ويريدونني أن أشنق بسبب الكذب .

-أنسليم : يا سيد أرباغون، ينبغي لك أن تستسمح منه على هذا الخداع .

-أرباغون : ستدفع إذن للمفوض .

-أنسليم : لا بأس.. لنذهب بسرعة بنصيب من فرحتنا إلى أمك .

-أرباغون : وأنا سأذهب لرؤية علبة نقودي العزيزة" .

تحكي مسرحية موليير أن العجوز أرباغون وابنه كليانت يحبّان ماريان، وسعى كل منهما للزواج منها، وهي تحبّ الابن ولا تعلم أن أرباغون أبوه، وأن أليزا ابنة أرباغون تحبّ فالير، وهو أخو ماريان وابن أنسليم صديق أرباغون، وهو أيضاً راغب في الزواج من أليزا، وأن أباهما البخيل هو الذي اختاره زوجاً لها كي لا يكلفه زواج ابنته قدراً من المال .

استطاع موليير أن يوظف كوميدياته عامة، و"البخيل" منها خاصة في الهجاء الاجتماعي والأخلاقي للإصلاح، وقد استفاد من أسلوب الفارس (Farce) في البناء الدرامي، فالحبكة تعتمد على لعبة، ضحيتها بطل نموذجي يثير السخرية والضحك، و"تصنّف مسرحياته عادة ضمن الفارسات، ومنها كوميديات الطبائع وكوميديات الأمزجة" ومع ذلك فقد استطاع موليير أن يوازن بين الفارس والكوميديا في "البخيل" وأن يمزج بين وسائل الأول والعلاقات الاجتماعية في الثانية، فليس أرباغون نموذجاً بشرياً خالصاً، وإنما هو أيضاً شخصية كوميديّة ذات علاقات اجتماعية فاعلة، وهذا سرّ نجاحها عالمياً

أن ينسف الجهود المسرحية الشامية بدءاً من النقاش إلى القباني وصولاً إلى سعد الله ونوس، وذهب إلى أن موليير استمد شخصية البخيل من المسرح الإيطالي، ثم طوّرها وأضاف إليها، ولكنّ الشاميين عجزوا عن ذلك واقتصرت مهمتهم على النقل : "فهل قام النقاش بتحويل شخصية البخيل وتطويرها، هذه الشخصية التي أخذها من الأدب الفرنسي وبالذات من موليير كما اعترف هو في كلمته التي ألقاها في الافتتاح رغم أن هذه الشخصية لها امتدادها في الأدب الشعبي العربي كما قدّمها الجاحظ وكما في ألف ليلة وليلة، وهكذا شخصية أبو الحسن المغفل التي أخذها من ألف ليلة وليلة، سنجد أن هذه الشخصيات ظلت في حالة سكونيّتها، قدّمها كما جاءت في التصوّر الغربي الفرنسي.. هذه الطريقة في تقديم الشخصيات نجدها عند النقاش ثم عند أبي خليل القباني وأخيراً عند سعد الله ونوس تأتي كما في الأصل الأدبي الفرنسي" (٣) وكان الفيل لم يقرأ مسرحية "البخيل" بأصليها الفرنسي والعربي وإنما أراد أن يدلي بدلوه بين الدلاء ولم يقرأ الدراسات الجدية التي تناولت مسرحية النقاش، ومنها الدراسة التحليلية التي قدّمها الدكتور محمد يوسف نجم وتوصل بوساطتها إلى نتائج علمية، ومنها قوله : "زعم الكثير من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون النقاش هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم التي كتبها المسرحي العظيم موليير.. والحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها بيد النقاش، ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولقومات الإضحاك فيها، إلا أنه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي" (٤) وهو يرى أن صلتها بمسرحية موليير منبثّة (٥) ويرى أن قراد (شخصية البخيل في مسرحية النقاش) يقف على قدم المساواة مع شخصية هرباغون عند موليير (٦) .

أنجز موليير مسرحيته "البخيل" سنة ١٦٦٨ وهي كوميديا تصوّر العلاقات الاجتماعية في أسرة بورجوازية فرنسية، وهي علاقة أب عجوز ثري وبخيل بأبنائه، وتصور هذا الرجل من خلال صورتين



ثانياً- عدد الفصول في المسرحيتين واحد، وهو خمسة، وعلى الرغم من أن مسرحية مولير طبيعية، وكانت بحاجة إلى هذا الطول لتنتهي إلى ما انتهت إليه وفقاً للشكل العضوي ووحدة العمل المسرحي فإن مسرحية النقاش انتهت تقريباً عند نهاية الفصل الثالث، ومع ذلك كان مصراً على أن تكون مسرحيته من خمسة فصول تشبهاً بمسرحية أستاذه، فاصطنع فصلين لم يخرجوا على موضوع العمل، ولكنهما خرجا على الشكل العضوي ووحدة العمل المسرحي .

ثالثاً- المسرحيتان انتقديتان تستهدفان التغيير بالتركيز على العيب الاجتماعي (البخل والطمع) والمبالغة فيه لعرضه على خشبة المسرح وفضحه ليتجنبه المشاهدون بقصد التطهير منه حسب نظرية أرسطو في هذا المجال .

رابعاً- المسرحيتان من جنس واحد وهو الكوميديا، وخيراً فعل النقاش، وليس ذلك وحسب، وإنما التفاته إلى المسرح الغنائي لفته أخرى ناجحة في هذا المجال، وإن كانت عقبة إزاء المسرح الدرامي، ولكن الدارسين الذين أخذوا عليه هذه اللمحة أو تلك ما عاشوا في عصره، ولم يعرفوا طبيعة المجتمع العربي آنذاك، كما أنهم لم يدركوا هدف النقاش الأول وهو تقبل الجمهور لهذا الفن الوافد الذي يعرض عليهم أول مرة، فالكوميديا أقرب إلى النفوس من سواها لما فيها من تهريج ومرح وضحك وتعليم، فالشعب كان يعيش حياة سوداوية، ولو بدأ تراجعياً ل زاد فوق الهمّ همماً، وأخفق في عمله الكبير، ثم إن التفاته إلى التطريب والغناء كان هو الآخر بقصد التقبل أيضاً، فالشعب العربي يرغب في ذلك، وكان الغناء كان أحد أسرار نجاح أفلام محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وفيروز.. إلخ، ومن هنا يمكن أن يذهب الدارسون إلى سبب وجود مقاطع طويلة من القصائد الغنائية في مسرحيات شوقي، وسار على نهج النقاش أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، ومن هنا كان تأثر النقاش بمولير واتجاهه إليه في مسرحه ضربة موفقة، وإن كان لكل منهما أسلوبه المختلف لاختلاف طبيعة التقاليد الثقافية من جهة، واختلاف طبيعة الشعبين من جهة أخرى .

”ويمكن أن تكون البخيل المسرحية الأكثر طلاقة من حيث المادة الشاملة، فأرباغون هو الأكثر تجريداً في نماذج مولير، هو البخيل نفسه، مرابي القرن السابع عشر، ولا يتجلى ذلك إلا بوساطة دراسة دقيقة، ونقيصة أرباغون تتلاءم وهذا التعبير التجريدي، وكان التقليد الأدبي يمهّد منذ قرون للنمط الكلاسيكي العام للبخيل : البخيل الذي أخفى ذهبه.. وكان هذا النمط الصورة المعاصرة التي أقيمت في وجهها العقبان“ .

وبالمقابل فإن مسرحية النقاش تقوم أيضاً على العلاقات الاجتماعية بين شخصوها، وموضوع هذه المسرحية زواج قراد البخيل العجوز من هند ابنة ثعلبي، وقراد بطل النقاش يقابل أرباغون بطل مولير، وهند صبيبة أرملة لا تحب قراد وإنما تحب عيسى صديق أخيها غالي، ولكن والدها كان مصراً على تزويجها من العجوز الثري طمعاً بماله، ولكن قراد يكتشف أن أسرة هند تطمع بماله، فيتراجع عن رغبته، ثم تتواصل الأحداث في الفصلين الرابع والخامس، وهي في الموضوع نفسه، ولكنها أقل تماسكاً مما هي عليه في الفصول الثلاثة الأولى .

إن وجوه الاتفاق بين المسرحيتين كثيرة، ولكنها ليست نتيجة للترجمة، بل ناجمة عن التأثر والتأثير والاستفادة من المسرح المولييري الذي هيمن على بدايات المسرح العربي في بلاد الشام ومصر، حتى إن الخديوي إسماعيل أطلق على يعقوب صنوع لقب ”مولير مصر“.. ومن هذه الوجوه :

أولاً-العنوان ”البخيل“ : تتلاقى المسرحيتان في المطابقة بين العنوانين تطابقاً تاماً، وإن جاء كل منهما بلغة مختلفة، ولكن العنوان مؤلف من كلمة واحدة، وهي معرفة للدلالة على أن الصفة العظمى في هذه المسرحية وتلك هي إبراز صفة البخل في هذا البطل النمطي، وهذا ما توضّح في نهاية مسرحية مولير حين اكتفى أرباغون بحقيبة ذهبه، وتخلّى عن ماريان بسهولة، ممّا يثبت أن البخل هو المهيمن على شخصية البطل، وهذا ما نجده أيضاً عند قراد الذي تخلّى عن هند حين أدرك أن أسرتها طامعة في ثروته .



بسيطاً بغير أشعار وغير ملحنّة على الآلات والأوتار.. وثانيهما تُسمّى عندهم أوبره وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة، فكان الأهم والألزم بالأحرى أن أصنّف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى لأنها أسهل وأقرب وفي البداية أوجب، ولكن الذي الزمنى لمخالفة القياس وممارستي هذا المراسم أولاً لأنّ الثانية كانت لديّ الذّ وأشهى وأبهج وأبهى، ومن عادة المرء ألاّ يوجد ممّا يبيده إلاّ على ما مالت نفسه إليه والمصنّف حيثما يكون مناه يطفح نحوه جود قريحته ونهاه.. ثانياً حيث ظنّ المرء بالناس كظنّه بنفسه بلا التباس، فترجحت آرائى ورغبتى وغيرتى أنّ الثانية تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي، فلذلك قد صوّبت أخيراً قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقيّ المُجديّ.. وبناء على ذلك فإنّ النقاش لم يلتفت في أشعاره إلى ما ذهب إليه مولير من بناء الموضوع والعلاقات العامة، وإنّما التفت إلى الغناء العربيّ عامة، وبناء الموشح خاصة، ومن ذلك هذه الأغنية التي تصف سعادة قراد بخطيبته هند، وتعبّر في الوقت ذاته عن البخل الذي يتصف به :

”قراد : (لذاته) يا تجربتي المتحوفة.. بالسعد والتوفيق.. خطيبتي موصوفة.. بالحرص والتدقيق.. قدمت نقداً وايّ.. وشرطنا معقود.. يرتد بالأضعاف.. مع إرثها المعهود.. ملبوسها مسود.. كالليل في كانون.. لكي بيان الخدّ.. ويختفي الصابون.. وأكلها مخزون.. من خبز قلقاس.. مرتب موزون.. يا خيبة الآس.. الأكل بالميزان.. لعيشنا مجعول.. ما عيشة الإنسان.. للشرب والمأكول“ (٩) .

٣- الاختلاف الأكبر في الجمهور والتأثير اللذين جعلنا النصّ المستقبل (بخيل النقاش) يتجه اتجاهاً مغايراً للنصّ المرسل، فممّا لا شكّ فيه أنّ النقاش قد استهدى وهو يصنع عمله بنصّ/نصوص مولير، ولكنّ نظرته الصائبة إلى طبيعة جمهوره جعلته يسلك طريقاً أخرى، فأدرك أنّ المسرحية الفرنسية لو تُرجمت إلى العربية أو نُقلت إليها لأخفقت لأسباب كثيرة، ربما كان في مقدمتها نظرة العربيّ إلى الآخر، ولا سيما الآخر الغربيّ في ذلك العصر، كما أدرك

إنّ وجوه الاختلاف بين العملين أضعاف وجوه الاتفاق نظراً لفهم النقاش لطبيعة المسرح ووظائفه وفوائده وطبيعة الجمهور الذي يخاطبه هذا المسرح، وتتجلّى هذه الثقافة في الخطبة التي تلاها على مسامع الحضور قبل عرض مسرحيته الأولى، وهي تشير إلى أنّ النقاش خطط لنجاح عمله واستعدّ له طويلاً قبل أن يُقدم على هذه المغامرة التتوييرية الصعبة، ومن أهمّ وجوه الاختلاف بين المسرحيتين :
١- التسميات : لم يلجأ النقاش إلى نقل مسرحية مولير إلى المتفرّج العربي، ولو فعل ذلك لأخفق حتماً.. صحيح أنّ العيب الذي تعالجه المسرحيتان واحد وهو البخل، وهو عيب في كلّ المجتمعات، ولكنّ لو جاء النقاش بأرباغون وكليانث وماريان وانسليم إلى المتفرّج العربي لخرج عليه وقال إنهم ليسوا منا ولسنا منهم، أو ذهبوا إلى ما ذهب إليه الجاحظ في البخلاء ونفوا هذه الصفة في مجتمعاتهم، ومن هنا جاء بقراد وغالي وهند.. ولم يقتصر هذا الاختلاف على تسمية الشخصوخ وإنّما امتدّ إلى المكان والزّي وملابس الممثلين، ففي مقدمة مسرحيته يحدّد النقاش ملابس هند : ”هند ابنة الثعلبيّ أرملة الدمشقي صبية جميلة تظهر بالفصل الأول بأثواب اعتيادية ومنذ مقابلتها مع قراد تلبس ملابس ثمينة فاخرة“ (٧) .

٢- مسرحية مولير نثرية ومسرحية النقاش شعرية، وهي تنتمي إلى المسرح الغنائي، في حين أنّ مسرحية مولير درامية خالصة، ويتأتّى هذا الاختلاف من اختلاف طبيعة المتلقي لدى العرب والغرب، على الرغم من المسافة الزمنية بين المسرحيتين، فالمتلقي في الغرب ذو تقاليد ثقافية مسرحية منذ الإغريق، في حين أنّ المتلقي العربيّ يواجه أول مرّة المسرحية والمسرح، فأدرك النقاش أنّ تقاليد الثقافة العربية تطريبية، سواء أكان ذلك في القصيدة الغنائية أم الخطابة، ومن هنا أفرد قوائم للمقامات الموسيقية والألحان في نهايات مسرحياته، ولم يقتصر الأمر على ذلك وإنّما سوّغ هذا العمل في خطبته فقال (٨) : ”وإذا كانت هذه المراسح تقسم إلى مرتبتين، كلتاها تقرّ فيها العين، إحداها يسمونها بروزه وتقسّم إلى كوميديا ثمّ إلى دراما وإلى تراجيديا ويبرزونها



لا يعني كل النجاح الذي حققه مارون النقاش أنه كان نداءً لموليير، ففي مسرح النقاش كثير من المآخذ التي يمكن أن يعود إليها الدارسون، وخاصة في مسرحية "البخيل" لما فيها من ركافة في الشعر والأسلوب، وقد حاول أن يتجنب ذلك في مسرحيته اللاحقتين، ولكن معظم المآخذ تعود إلى طبيعة البيئة التي أقام فيها خشبة المسرح، فلم تكن بيروت في منتصف القرن التاسع عشر مدينة بالمعنى الرسمي، فهي عبارة عن بيوت متناثرة هنا وهناك، وأزقتها طينية موحلة، ثم إن الجهل عام، والولاة وأصحاب الأمر لا يشجعون المبدعين، على نقض باريس في القرن السابع عشر التي كانت تضح بالمسارح والفنون، وحسب النقاش أنه كان له شرف البداية، وطموح البدايات غير طموح النضج، ومن هنا أفسر ما ذهب إليه محمد يوسف نجم من أن قراد يقف على قدم المساواة مع أرباغون.. صحيح أن قراد مات منذ زمن بعيد، وهذه حال الإبداع العربي، فنحن تواقون دائماً إلى الجديد وإلى ما لدى الآخر، وصحيح أن أرباغون مازال يدرج في مرابنا، ولكن الصحيح أيضاً أن قراد فتح باب المسرح على مصراعيه في تقاليد الثقافة العربية .

هوامش :

- ١- أنظر : الفيل، محمد، رؤية وبيان حالة المسرح العربي (التأسيس) مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٥، ص ٢٣-٤١ .
- ٢- المرجع السابق، ص ٤٣-٥٧ .
- ٣- المرجع السابق، ص ٥٥ .
- ٤- المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤) بيروت، ط ٢، ١٩٦٧، ص ٤١٦ .
- ٥- المرجع السابق، ص ٤١٩ .
- ٦- المرجع السابق، ص ٤٢٠ .
- ٧- مارون النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩، ص ٣٠ .
- ٨- المرجع السابق، ص ١٦ .
- ٩- المرجع السابق، ص ٣٥ .
- ١٠- المرجع السابق، ص ١٥ .
- ١١- أنظر : الموسى، د. خليل، آفاق الرواية، مطبعة البازجي، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٦٩-٧٠ .
- ١٢- أنظر : الموسى، د. خليل، مبادلات شعرية، مفهوم التأثير أنموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩، ص ٧٨-٩١ .

أن هذه المسرحية جاءت في بيئتها ضمن ثقافة أوروبية مسرحية متجدرة تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً منذ عصر الإغريق، وهي ليست وحيدة زمانها، فالثقافة المسرحية هي السائدة، وخاصة في عصر موليير وكورني وراسين، في حين أن بخيل النقاش جاء منقطعاً عما قبله من تقاليد ثقافية شعرية غنائية لم يسبق لها أن عرفت التمثيل، ولذلك كانت غريبة، وقد تصل غربتها إلى النبذ كما حدث فيما بعد مع القباني في دمشق، ولذلك لم يذهب إلى الترجمة ولا الاقتباس، وإنما ذهب إلى الإعداد والتعريب، وهذا ما أشار إليه في الخطبة حين وضّح للجمهور أنه يُقدّم إليهم "مسرحاً أدبياً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً" (١٠) وتجدر الإشارة هنا إلى أن عمل النقاش في هذا المجال ليس وحيداً، وأن الذهب الإفرنجي الذي أعيدت سبأته عربياً لم يقتصر على المسرحية، وإنما نجده في القرن التاسع عشر في الرواية والشعر أيضاً، ففي مجال ترجمات الرواية لم تكن حرفية، وإنما كانت تقوم على الحذف والزيادات، ولذلك كانت تقوم على نقل الحكاية، ومن هنا نجد مثلاً رواية "البؤساء" لهوغو لا تتجاوز خمسين صفحة في مجلة "المقتطف" حتى إن بطلها يُنشد أشعاراً عربية بأوزان عربية، هذا إذا كان المترجم قد أعلن أن عمله مترجم، وبالمقابل كان بعض المترجمين يدعون أن الرواية من تأليفهم، فيغفلون اسم الكاتب ويغيرون العناوين، ويقول أحدهم في بداية الرواية: "أخبرني صديق عائد من بلاد كذا" أو عبارة "حكى أن" .. إلخ، والأدهى من ذلك أن يترجم الأديب رواية عن لغة لا يتقنها كما فعل المنفلوطي وحافظ إبراهيم مثلاً (١١) وكذا شأن الشعر، فقد يلجأ الشاعر إلى الاستفادة الكبيرة من نصّ غربي من دون أيّ ذكر لهذا النص، وهذا ما حدث لقصيدة ((Rolla)) لألفريد دي موسيه في موضوع البغيّ الفاضلة، وخاصة في المقطع الثالث منها الذي أعاد نظمه نقولا رزق الله في قصيدته "المرأة الساقطة" إلى بعض قصائد طانيوس عبده، وصولاً إلى قصيدة "الجنين الشهيد" ١٩٠٣ لخليل مطران إلى بعض قصائد علي محمود طه ونزار قباني وبدر شاكر السياب (١٢) .



في ذكرى رحيله الخامسة خطوات أخيرة في مشوار هارولد بنتر

محمد ابراهيم العبد الله

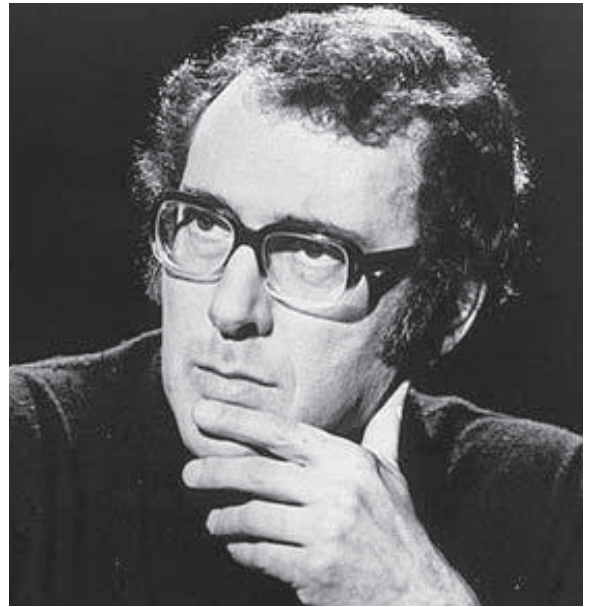
وقبل ذلك التاريخ وفي نيسان عام ٢٠٠٧ انعقد في جامعة ليدس البريطانية مؤتمر مسرحي حافل لبنتر احتفاءً بمرور خمسين عاماً على تقديم أول عرض مسرحي له بعنوان «الحجرة» حيث تسلم درجة الدكتوراه الفخرية في الأدب من الجامعة المذكورة أثناء المؤتمر الذي نظمه قسم اللغة الإنكليزية في الجامعة على مدى ثلاثة أيام متوالية التقى فيها عشاق المسرح من مختلف دول العالم في المؤتمر الذي شارك فيه أكثر من مئة وعشرين أكاديمياً وباحثاً من مختلف الجامعات البريطانية ومن فرنسا وأميركا واليونان وصربيا والهند والبرازيل.. وغيرها، وكان لي شرف المشاركة في هذا المؤتمر .

أقيمت في المؤتمر فعاليات متنوعة شملت عروضاً مسرحية وقراءات ونقاشات لأعمال بنتر حضرها العديد من أصدقائه المبدعين أمثال توم ستوبارد وهنري وولف ومايكل بيلنغتون وجيمس كلارك وكاتيا ريد.. وغيرهم، كما قدمت في المؤتمر مسرحية «الحجرة» التي شارك فيها صديقه المخرج هنري وولف الذي اقنع بنتر وقتها بكتابة هذا العمل عام ١٩٥٧ حينما طلبت منه جامعة بريستول أن يكتب لها عملاً لقسم المسرح في الجامعة، وقد شارك وولف بنفسه في هذا العمل مؤدياً دور السيد كيد .

البروفيسور مارك تيلر باتي منظم المؤتمر قال متحدثاً عن مسرحية الغرفة قبل البدء بعرضها : «لم يفكر بنتر يوماً بأنه سيصبح كاتباً مسرحياً، فقد كتب الشعر وكتب رواية واحدة، وقد اقنعه صديقه هنري وولف بان يكتب مسرحيته الأولى التي كتبها في أربعة أيام فقط» .

الغرفة

زوجان وقد جلسا في غرفة.. يبلغ أحدهما من العمر الخمسين عاماً ويدعى بيرت ، ومعه زوجته العجوز في الستين من عمرها واسمها روز.. المرأة روز تقدم للرجل بيرت كل ما يمكنها تقديمه ابتغاء تحقيق راحته ونيل رضاه



في الرابع والعشرين من كانون الأول عام ٢٠٠٨ وعشية عيد الميلاد غيب الموت الشاعر والكاتب المسرحي البريطاني هارولد بنتر الذي يعد أحد أهم أعمدة مسرح العبث في العالم خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وجاء رحيله ليطوي صفحة مهمة من تاريخ المسرح المعاصر.



بالقول : «مخرجو مسرح الفنون في لندن، ومخرجو شركة المسرح الإنكليزي سيضعهم بنتر خلفه قبل ان يتناولوا غداءهم اليوم» .

وقبل هذا كتب بعض النقاد المسرحيين في «أوبزيرفر» أمثال كينيث تانيان : «في الوقت الذي يكرس فيه معظم الكتاب المسرحيين جهودهم التقنية لنسأل دائماً ماذا سيحدث بعد يركز السيد بنتر على تسألنا ماذا يحدث الآن؟ من هم هؤلاء الناس؟ كيف التقوا ولماذا؟

مشهد عبثي

ارتباط بنتر بمدينة ليدس يعود أساساً إلى زمن الحرب العالمية الثانية عندما بدأ ولعه بلعبته المحببة «الكريكت» وأخذ صديقه وقتها إلى مدينة ليدس لمشاهدة مباراة فيها .. هكذا تحدث البروفسور تيم مايلز من جامعة رويال هولوي في بحثه الذي قدمه بعنوان «هارولد بنتر ولعبة الكريكت» في اليوم الثاني من المؤتمر، حيث الحضور المتميز كان لصديقه المخرج هنري وولف الذي قام بدور السيد كيد في العرض المسرحي الذي قدم في مسرح وورك شوب في الجامعة، كما قدم وولف مونولوجاً كتبه بنتر عام ١٩٧٢ في اليوم الأول من افتتاح المؤتمر وكان مشهداً عبثياً بامتياز :

كرسيان متجاوران.. يجلس هنري على أحدهما ويسكب العصير له ولجليسه الافتراضي.. يقول وولف : «اتعرفون من هو أفضل جليس لدي؟ هو ذا الذي يجلس على الكرسي أمامي» فيسكب له العصير ويتحدث إليه بلغة عبثية واضحة :

تقول أنت تحب الروح وأنا أحب الجسد.. نعم أحببت الروح بطريقة أو بأخرى .

يستمع إلى أغنية ويردد معها :
بكيت، قفزت كالقرد.. أحببت الجسد بطريقة أو بأخرى .

ومن ثم تتنابه حالة من الخوف، فيقول :
اشعر بالخوف.. كنت دائماً مشغول البال.. عندما كنت في الثانية والعشرين من العمر كنت أنام أربعاً وعشرين ساعة.. أما اليوم فألغا ثورة تعصف في دماغي .

ينتهي المنولوج بثورة من العصبية تتاب وولف ، يفتح بعدها دفتره ويكتب بأحرف غير مفهومة :
أحبكم جميعاً أيها الأطفال .

يرردها مرات عديدة ومن ثم تخفت الأضواء وينام على كرسيه .

لقاء في حفل التكريم

في اليوم ذاته كان لي لقاء مع المخرج هنري وولف وقد استمر لمدة نصف ساعة تقريباً .. كان اللقاء جميلاً، وقد سألتُه فيه : «الأ تزال الحجرة هي المكان الآمن الذي يشعر

، بينما يقضي هذا الرجل جل وقته في قراءة الصحف صامتا، ويبقى صامتا دون أدنى استجابة لما تقدمه زوجته له من خدمات وكأنها غير موجودة أصلاً، وفجأة يدخل إلى الغرفة رجل مسن يدعى مستر كيد، إلا أن بيرت يبقى على حاله صامتا، وترى روز في مستر كيد شخصية مالك البيت فتسأل عن المستأجرين في الطابق الأرضي، إلا أن مستر كيد لا يجيب على سؤالاتها ويبقى صامتا أيضاً وكأنه لم يسمعها، وفي مناسبة أخرى ترى روز زوجين شابين يبحثان عن غرفة يستأجرانها عندما خرجت لتضع صندوق القمامة خارج باب الغرفة، وتعبّر روز عن انزعاجها من هذا الأمر لذلك نجدها تسأل السيد كيد لدى عودته : كيف يعتقد الناس أن غرفتها معدة للتأجير؟ كيد لم يجيبها عن سؤالها، ومع ذلك نراه يخبرها عن ذلك الرجل الذي ينتظر منذ أربعة أيام لكي يتحدث معها، إلا أن روز ترفض استقباله، فيخبرها مستر كيد أنه سيأتي عند حضور بيرت، فتوافق على مقابلته، وعندما يغادر مستر كيد الغرفة وتظل روز بمفردها، ويُفتح الباب ويدخل رجل ذو بشرة سوداء أعمى فتشعر روز بالخوف الشديد، وهذا الرجل يحمل إليها رسالة من أبيها سعت بها .

عودة بيرت إلى البيت كانت صدمة لها، فقد حادثها عن السرعة التي قاد بها شاحنته في طريق العودة إلى البيت، وفجأة يرى المتطفل فيصرخ بيرت صرخة استغراب، ثم يهاجم الرجل الأسود ويضرب رأسه عدة مرات في موقد البوتوغاز حتى يسقط على الأرض بلا حراك.. تتحسس روز عينيها.. لقد فقدت بصرها.. كان وصول السيدة والسيد ساندرز المفاجئ في محاولتهما للبحث عن مالك البيت وبالذات مالك الغرفة من أسباب زيادة خوف روز من الطرد قبل أن يظهر ذلك الرجل الأعمى ويحضر إلى الغرفة، وقد بدا يكتف الموقف وروز نفسها الغموض والحيرة والارتباك وعدم الثقة بالنفس وعدم الثقة بالآخرين سواء بالمعارف أو بالغرباء.. هذا الأمر بدا واضحاً في موقف روز وتصرفاتها، فهي خائفة من ذلك الرجل الأسود وتخشى قدومه إلا أنها تدافع عنه وتهتم به على اعتبار أنه مبعوث أبيها.. ونرى أيضاً كيف تستقبل هذه المرأة ذلك الرجل كأب، إلا أن زوجها يضربه حتى الموت لأنه مثل له نذير وصول الأب، ثم نرى المرأة تستدير ناحية الأب الذي يناديها باسم العشق السري لأن زوجها لا يتكلم البتة، لكننا نفاجأ برؤية الزوج يخرج عن صمته ليفني أغنية حب لسيارة الشحن التي يمتلكها ولا يغني لغيرها، وهذه الرؤية زادت من عنصر التشويق في المسرحية .

صحيفة «سنديا تايمز» علقت على المسرحية وقتها



كان الإعياء ظاهراً على بنتر، وكانت زوجته بجانبه،
وحينما وقف بنتر لتسلم درجة الشرف من رئيس الجامعة
بدت عليه الغبطة والفرحة الزائدة، وكنا نتوقع أن يتحدث
إلى جمهوره بكلمة مقتضبة، إلا أن مرضه على ما يبدو
حال دون ذلك، وقد همس البروفسور الاستير ستيد في أذني
وقتها قائلاً: «أنظر إلى المفارقة العجيبة، رئيس الجامعة
البروفسور ميلفين من المؤيدين للسياسة البريطانية يكرم بنتر
المعروف بمواقفه المعادية للسياسة البريطانية والأمريكية في
العراق» .

أما منظم المؤتمر الدكتور مارك تيلر باتي فهو محاضر
في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة ليدس، وقد انضم إلى
مجموعة من طلابه في القسم، يرددون بعضاً من شعر
بنتر، ولم تغب عن أذهانهم قصيدته المشهورة «كرة القدم
الأمريكية» التي يقول فيها:
الإدارة الأمريكية حيوان متوحش.. متعطش للدماء
(ويعتذر بعد ذلك بنتر من الحيوان المتوحش لإجراء مثل
هذه المقاربة) .

ويتابع في قصيدته «كرة القدم الأمريكية»:
قذفنا بهم إلى براز مقزز.. هم ياكلونه.. الحمد لله
على كل الأشياء الحميدة.. قذفنا بكراتهم إلى ذرات من
الغبار.. فعلناها.. الآن أريدك أن تأتي إلى هنا وتقبلي من
فمي .

كتب مارك تيلر باتي مؤلفين عن بنتر عام ٢٠٠٣ كما
نظم مؤتمراً مشابهاً عن صموئيل بيكت بمناسبة مرور
خمسين عاماً على نشاطه المسرحي .

كما قدمت الفرقة المسرحية من روسيا البيضاء عرضاً
مسرحياً جميلاً بعنوان «لأنك بنتر» حضره الكاتب المكرم .
الفرقة المسرحية بأدائها الجميل أرادت أن تسلط
الضوء على (الثورة) التي حدثت في روسيا البيضاء بعد
تفكك الاتحاد السوفيتي وموقف بنتر وقتها الداعم لهذه
(الثورات) وقد أعجب بنتر بما أعجاب بهذا العرض الذي
استمر لمدة ساعة تقريباً شارك فيه كبار المسرحيين في
روسيا البيضاء .

اخيراً

خمسون عاماً انقضت وما زال الكاتب والمخرج
المسرحي هارولد بنتر يُعتبر من أهم الأصوات في المسرح
المعاصر، والأكثر من هذا ينظر إليه الكثير من النقاد على
أنه آخر من بقي من رواد مسرح العبث .

وأود الإشارة إلى أن حكومة الكيان الصهيوني كانت قد
وجهت دعوة للسيد بنتر لحضور احتفالية الذكرى الستين
لتأسيس (إسرائيل) فجاءها الرد منزللاً: «لا يشرفني أن
أحضر احتفالية لدولة قامت على العنف والقتل والإرهاب» .

فيه الإنسان بالطمأنينة والأمان بعد مرور خمسين عاماً
على تقديمها؟» .

ابتسم وقال لي: «هذا سؤال ذكي.. يا صديقي، الحجرة
لم تعد المكان الآمن للكثير من الناس.. اليوم المكان الوحيد
الذي تشعر فيه بالأمان هو أن تعيش مع أفكارك فقط،
فالمكان الآمن الذي لا يستطيع أحد اختراقه هو دماغك..
إن يعيش أحد مع أفكاره دون أن يصدرها لأحد هو المكان
الأكثر أماناً في هذا العالم.. أنت تعرف أن المسرحية كتبها بنتر
بعد الحرب العالمية الثانية، أما اليوم فالأشياء تصبح أكثر
خطورة في هذا العالم» .

وطرحت عليه سؤالاً آخر: «ماذا بعد مسرح العبث؟» .
أجاب وولف: «الفانتازيا قادمة إلينا وستكون بديلاً
عن مسرح العبث» .

جلس المؤتمرون في الأماكن المخصصة لهم في مسرح
ورشة العمل قبل ساعة من موعد التكريم، أي في الساعة
الحادية عشرة، وكانت أعناقهم جميعاً تشرّيب لروية بنتر..
الصمت يلف المكان كالصمت الذي أخذ حيزاً كبيراً في مسرح
بنتر.. جلسنا صامتين كما كان «الخدّام الأخرس» وكما بيرت
في مسرحية «الحجرة».. أسدلت الستائر، وتلك إشارة إلى أن
الحدث سيكون مسرحياً.. تم التأكد من جاهزية الإضاءة..
كل هذا حدث بصمت ودون أن تسمع همسة هنا أو هناك .
في تمام الساعة الحادية عشرة وخمس وأربعين دقيقة
وبدقة الوقت التي عرفت عن الإنكليز دخل بنتر، يتكئ على
عكازه، يصحبه رئيس الجامعة ومنظم المؤتمر، وقد ارتدى
اللباس المتعارف عليه عادة في مثل هذا التكريم .

كان ينظر الجميع إلى الكرسي الذي ينتظر جلسه
المكرم.. إنه هارولد بنتر، المسرحي والفاصل والشاعر
والناشط في مجال حقوق الإنسان الذي قدم عمره وحياته
للمسرح.. تعلم من أستاذه صموئيل بيكت كيف يقدم
المسرح لجمهوره، فكتب تسعاً وعشرين مسرحية وعشرات
السيناريوهات للإذاعة والتلفزيون والشعر والرواية .

بدأ الحفل بتقديم مقتطفات من أعماله المسرحية،
قدمتها مجموعة من الممثلين الذين تخرجوا من مسرح وورك
شوب، المكان الذي يُعقد فيه المؤتمر، كما قدمت مقتطفات
من مسرحيات «حفلة عيد ميلاد-من الرماد إلى الرماد-لغة
الجبيل».. وغيرها، وقدم آخرون بعضاً من قصائده التي
تشجب الحرب الأمريكية على العراق، وقدم البروفسور
مارك منظم المؤتمر تعريفاً بالكاتب المكرم ومسوغات
تكريمه، بينما جلس رئيس الجامعة ميلفن براغ على المنصة
يسمّع إلى مارك وهو يقدم دفاعه.. بعد ذلك قرر رئيس
الجامعة منحه درجة دكتوراه الشرف تقديراً لما قدمه من
أعمال مسرحية للمسرح العالمي، والبريطاني بخاصة .



في الإرشادات الإخراجية

د. جميل حمداوي

مفهوم الإرشادات المسرحية :

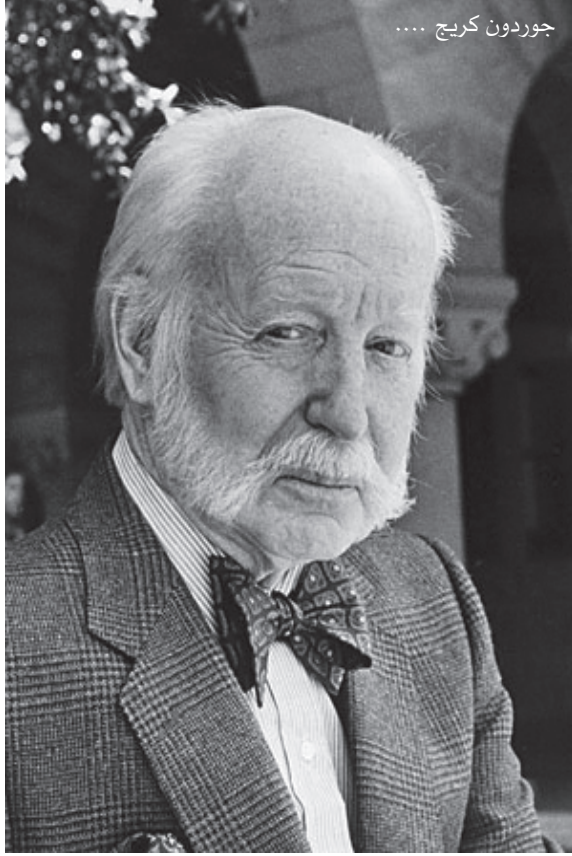
من يتصفح كتب النقد المسرحي والدرامي الغربية أو العربية فسيجد مجموعة من التسميات تطلق على الإرشادات المسرحية (didascalies/ indications) منها : «ملاحظات الكاتب، الإشارات المسرحية، الإرشادات الإخراجية، الإرشادات المسرحية، الإرشادات الركحية، التوجيهات المسرحية» (١) النص الثانوي، النص الفرعي، النص المرافق (٢)».

وغالباً ما توضع الإرشادات المسرحية بين قوسين في المسرح العربي، أو تُطبع بأحرف طباعية مائلة في النص الدرامي الغربي، أو تُكتب بخط رقيق كذلك في مقابل حوار مشبع بالسواد.. وتُرد هذه الإرشادات على شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصية أو نص فرعي للنص الرئيسي الحوار.

من يتكلف بالإرشادات المسرحية؟

من المعلوم أن الإرشادات المسرحية هي التي يكتبها المؤلف المسرحي للممثل أو المتلقي أو المخرج أو السينوغراف لأن تلك الإرشادات تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات وتحديد الفضاء الدرامي وطبيعة الإضاءة والمكونات السينوغرافية الأخرى التي تحيل إلى الموسيقى والاكسسوارات.. وهذه الإرشادات مهمة بالنسبة للمتلقى ليتمثلها أثناء قراءة المسرحية أو أثناء تحليلها فهماً وتفسيراً أو تفكيكاً وتركيباً.. كما أنها مهمة بالنسبة للممثل أثناء مرحلة قراءة الطاولة أو التنفيذ على خشبة المسرح لأنها توجهه وتساعد على تمثيل الدور وتقمصه واستيعابه لغوياً وبصرياً.. وهي مهمة كذلك للسينوغراف لأنها توجهه إلى مجموعة من السبل لاختيار مجموعة من التقنيات المناسبة التي تصلح في

تُشتق كلمة «الإرشادات المسرحية» (didascalie) من الكلمة اليونانية (didascalia) وتعني «التعليم، التثقيف، التكوين».. ولم تكن الإرشادات المسرحية معروفة في العصور الكلاسيكية، بل أصبحت ميزة أساسية للمسرح الحديث منذ منتصف القرن التاسع عشر.. وبعد ذلك تعاضم دورها فنياً وجمالياً إلى أن أصبحت مكثفة إسهاباً وإطناباً، فلم تعد تلك الإرشادات الخارجية أو الداخلية مفردة أو عبارة أو جملة فحسب، بل صارت فقرة ونصاً كما في مجموعة من النصوص المسرحية التجريبية الحديثة والمعاصرة.. فما هي الإرشادات المسرحية؟ وما هي بنياتها ومكوناتها؟ وما هي وظائفها؟ وما هو تاريخها الفني والجمالي؟ وكيف يتم توظيفها مسرحياً؟



أنواع الإرشادات المسرحية :

يمكن الحديث في النص الدرامي عن نوعين من الإرشادات المسرحية :

١- إرشادات مسرحية خارج الحوار، وهي مستقلة بنفسها وتُرد في صدارة المسرحية على شكل تعليمات إخراجية وتوجيهات سينوغرافية، أو تأتي مباشرة بعد أطراف الحوار لتصوير الشخصية خارجياً وداخلياً على شكل إشارات تداولية.

٢- إرشادات مسرحية داخل الحوار، وهي تقع في وسط الحوار أو في نهايته.

إن الإرشادات المسرحية تُستعمل -غالباً- بين قوسين، ويُخصَّص لها مكان خارج الحوار وذلك إما في صدارة المسرحية كما في المثال التالي :

«(يدخل عبد البصير الأعمى وهو ممتلئ فرحاً ونشوة.. يضع على عينيه نظارات سوداء ويمسك بعضاً بيضاء يتلمس بها الطريق ويتأبط حزمة من الكتب)» (٥) ثم يعقبها الحوار المترج.

أو تكون بموازاة أطراف التواصل وأفعاله التداولية، مثل :

«النمس : (لصديقه) صاحبي..

بناء المشاهد المسرحية وتجسيدها بصرياً.. بالإضافة إلى ذلك هي مهمة بالنسبة للمخرج الحر في أو المفسر لأنها توجهه بناءً وتركيباً وتخطيطاً وتسعفه في فهم المسرحية وتفسيرها.

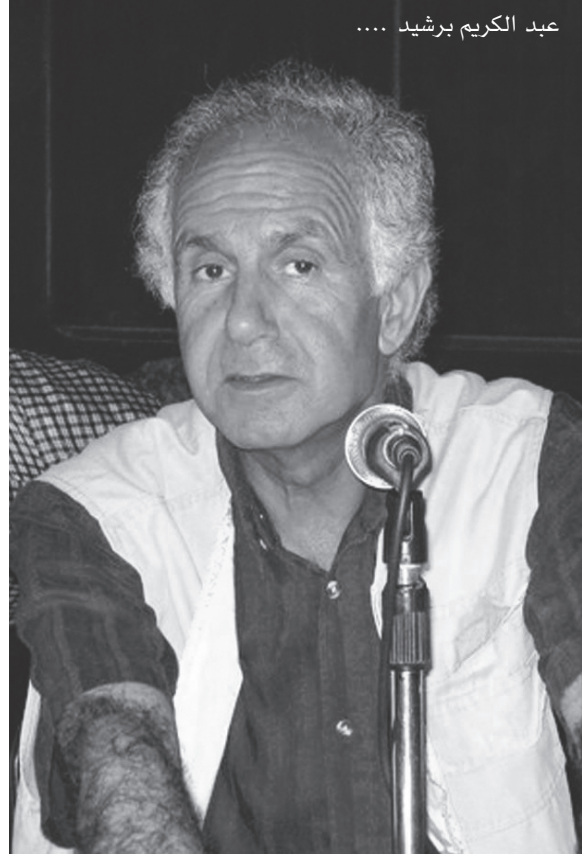
ومن جهة أخرى يمكن للمخرج المجتهد والمبدع أن يستغني عنها ويبحث عن إرشادات أخرى يبدعها بطريقته الفنية والجمالية، تستلزمها طبيعة العرض المسرحي.. ويفرض المخرج الإنكليزي كوردون كريج رفضاً مطلقاً التعامل مع إرشادات المسرحية لدى المؤلف لأنه يعتبر ذلك تطفلاً من المؤلف على عمل المخرج : «... والنص المرافق للنص الحوارى ينطوي على مفارقة من المفارقات المميزة للنص المسرحي، فهو محض اقتراح من المؤلف للخشبة في وجه من أوجهه.. إنه خطاب المؤلف المباشر للقارئ/المخرج/الممثل/فنانى العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية وهو الذي ينشئ الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسر الحوار، أي أنه جهاز درامي كما هو جهاز مسرحي بالدرجة نفسها، وبالتالي فإن المخرج المسرحي قد يرى حسب تفسيره حركة وانفعالا مختلفا عن الذي يقرره النص» (٣).

ويقول في مكان آخر من كتابه «في الفن المسرحي» : «المخرج المبدع عليه أن لا يابه للتعليمات التي يكتبها المؤلف في نصه الدرامي.. إن عمل المخرج المسرحي للمسرحية التي كتبها المؤلف المسرحي هو شيء من قبيل ما يأتي : إنه يتناول المسرحية من يد المؤلف المسرحي ويعد مخلصاً أن ينقلها إلى منصة المسرح وفق ما هو منصوص عليه في هذه النسخة الأصلية، وعندئذ يقرأ المسرحية، وفي أثناء هذه القراءة الأولى تتضح ملء عينيه جميع الألوان واللهجات والحركات وضبط الإيقاع وكل ما لا بد أن يسير عليه العمل في الإخراج، أما هذه التعليمات المسرحية وأوصاف المناظر وما إلى ذلك كله مما يزحم به المؤلف نسخته فيجب على المخرج الفني ألا يابه بها لأنه إذا كان متمكناً من صنعته فلن يستطيع أن ينتفع بشيء منها» (٤).

وعليه فالإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف مهمة بالنسبة للممثل والمتلقي والمخرج والسينوغراف مادامت تقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتببيه، وتحيل على وجهة نظر المؤلف.



عبد الكريم برشيد



القفنود : أم؟

النمس : أسمعته؟ خونا كيتكلم على المقاومة وعلى النضال..

عبد البصير : وكان الضوء الذي في قلبي أكبر وأقوى، ولذلك انتصرت.. لقد رايت وأبصرت، وما نريده لا بد أن يكون..» (٦).

أو قد تُستعمل داخل الحوار، مثل :

«عبد البصير : من يكون هذا الرجل؟ ما أظنه إلا أحد الأغنياء وقد جاء ليحرق ماله في الملاهي.. (وهو يخرج يلقي في طريقه عبد الله المجذوب داخلا)» (٧).
وقد تردُّ هذه الإرشادات مستقلة ومنفصلة خارجياً عن النص على شكل مفردة أو جملة أو عبارة وجيزة :

«عبد البصير : (يكتب) قالت هي أقنعة، ومضت تبحث عن وجهها بين الوجوه..» (٨).

«الصافية : إنه مظلم مثل سواد قلبي، وطويل طويل كشقائي وعذابي (تكلم ابنتها التي هي في العربية) أنت على الأقل لديك هذه العربية، وهي شبه بيت، أو هي بيت صغير في حجم الحلم الهارب، أما أنا فلا بيت لي، وإنني أنتظر حتى يأتي أبوك ليشتري لنا

بيتاً في هذا الحي..» (٩).

أو تردُّ على شكل فقرة كما في مسرحية «يا ليل يا عين» ل عبد الكريم برشيد :

«ساحة فارغة، هي جزء من جسد مدينة راقية، وعند هذه الساحة تلتقي مجموعة من الطرق والتي تأتي من أحياء سكنية مختلفة من المدينة في الخلف، وعلى بعد بعيد جداً تلمع أضواء باهتة تمثل أحياء صفيحية فقيرة، غارقة في الصمت والظلام.. تطوق الساحة أشكال هندسية متداخلة تمثل أبواب الفنادق الفاخرة، وتشير إلى أبواب النوادي الليلية وإلى المطاعم، وإلى الواجهات الزجاجية اللامعة.. على هذه الأبواب تلمع كتابات ضوئية يمكن أن نقرأ منها : مقهى النور، حانة الوجود، فندق الهناء، مطعم الذوق الرفيع، كشك الجرائد والهدايا، نادي خاص.. الوقت : ما قبل منتصف ليلة ربيع.. أما الزمن فهو هذه الأيام، أو ما يمكن أن يشبه هذه الأيام، أو ما يمكن أن تأتي به الأيام في يوم من الأيام.. أعمدة الإنارة العمومية ترسم بقعا ضوئية هنا وهناك.. يُسمع جرس يرن.. يدخل درهمان الشحاذ وهو يسوق دراجة هوائية)» (١٠).

وهكذا تُكتب الإرشادات المسرحية الداخلية والخارجية بموازاة الحوار لرسم فرجة درامية أساسها الصراع الدرامي والتوتر المشحون بالتنازم والانفجار.

مكوّنات الإرشادات المسرحية :

تتضمن الإرشادات المسرحية مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الدرامي وتوثته بشكل لغوي وبصريّ سيميائي.. ومن بين هذه العناصر نستحضر هذه المكوّنات :

١- أسماء الشخصيات، ويتم تحديدها على شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.
٢- مؤشرات الفضاء الدرامي، سواء أكانت دالة على الزمان أو المكان، حيث تجيب على أسئلة محورية، مثل : متى؟ من؟ أين؟ ويعني هذا أن هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل أو الإبلاغ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام.

٣- مؤشرات دالة على الشخصية الدرامية، وذلك من حيث استعراض أسمائها والتركيز على وظيفتها الاجتماعية وتحديد هويتها الخارجية وتبيان موقعها وعددها وتصوير حالتها وملاحظها الفيزيولوجية ورصد شيمها وسجاياها الأخلاقية واستقراء أبعادها



المسرحي وتأطير العملية الميزانسينية (الإخراج) بشكل من الأشكال.. وبالتالي فهي ليست ملزمة للمخرج أو السينوغراف أو الممثل أو المتلقي.

٦- تقدم الإرشادات المسرحية معلومات عن الشخصية وحركاتها وملامحها ونبرات صوتها وملابسها وماكياجها، كما تعطي صورة عامة أو مفصلة حول الديكور والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة.

٧- تسعف هذه الإرشادات المتلقي في فهم الحوارات وتفسيرها واستيعابها تفكيكاً وتركيباً، كما تسعف الممثل أو المخرج أو السينوغراف في تشخيص النص الدرامي وتحويله إلى عرض أو فرجة بصرية، يتداخل فيها اللغوي والبصري، ويتقاطع فيها اللساني والسميائي.

٨- تقوم بعملية التعليق على الحوار وتوضيحه.. وفي هذا الصدد يقول ميشيل عيسى شاروف (Michael Issacharoff) :

«وللإرشادات المسرحية أيضاً وظيفة أخرى : إنها وظيفة الميثانص، فيما أنها متوقفة عادة على الحوار فإن دورها يكمن في التعليق عليه وتوضيحه» (١٢).

٩- تجعل هذه الإرشادات الركحية المسرح أب الفنون كلها مادامت تجمع بين العلامات اللغوية والبصرية.. وفي هذا السياق يقول د. بيونس لويدي : «دور الإرشادات المسرحية لا يقف عند حد التعليق على الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أن المسرح هو أكثر الفنون ثراءً وتعقيداً لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأن جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون.. والهدف من جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يقلد خلق العالم، عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعي.. ولا يكفي المؤلف الدرامي أن يجمع بين مختلف عناصر هذه الإرشادات، وإنما عليه أن يخلق بينها مجموعة من العلاقات، حيث يصبح من الممكن أن يكرر بعضها البعض، أو يوضح بعضها البعض، أو يحذف بعضها البعض، أو يصحح بعضها البعض، أو يناقض بعضها البعض» (١٣).

١٠- تؤدي هذه الإرشادات الوظيفة الميثامسرحية، ويعني هذا أنها تفضح لعبة الفعل المسرحي وتكشف

الاجتماعية والنفسية شعورياً ولا شعورياً ورصد وظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي.

٤- مؤشرات سينوغرافية تتعلق بالديكور، فضلاً عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة والماكياج والملابس والموسيقى والاكسسوارات.

٥- مؤشرات دالة على عمليات النطق والتهجي والقراءة والغناء والإنشاد والصرخ.

٦- معطيات ترتبط بالكيوغرافيا والحركة والرقص الجسدي.

وظائف الإرشادات المسرحية :

من المعروف أن للإرشادات المسرحية داخل النص الدرامي وظائف عدة يمكن حصرها في ما يلي :

١- تقرب هذه الإرشادات المسرحية النص الدرامي من عالم السينما والكتابة السيناريستية.

٢- تحول النص المسرحي اللغوي إلى نص بصري مرئي حركي.

٣- تحمل وظائف دلالية وسميائية، حيث تتحول تلك الإرشادات إلى رموز وعلامات وأيقونات لغوية أو بصرية دالة تتضمن في طياتها رسائل ومقاصد مباشرة وغير مباشرة سواء أكانت تلك الرسائل لغوية أو مرئية.

٤- تميز بين ما هو روائي وما هو درامي، كما تميز بين السمي والبصري.. وهذا يعني أن «الإرشادات المسرحية أو ملاحظات الكاتب تنطوي على نظم دلالية تجلو صورة العرض المسرحي حتى لو رفضها المخرج أو وقف منها موقفاً انتقائياً، فهي مادة للتفكير، ومعطى قابل للنقاش، واحتمال يفتح أفق احتمالات أخرى قد تلتقي مع هذا المعطى وقد تفترق عنه.. ويحدث أحياناً أن يكتشف الكاتب لدى عرض مسرحيته بعض نقاط ضعف أو فجوات ما كان ليتسنى له ترميمها أو تصويبها لو لم تظهر في مرآة العرض، وهي ليست تناقضاً أساسياً داخل النص كما يرى فلتروسكي، ولا هي تحرق وحدته العضوية لأنها إضافة إلى وظيفتها الدلالية التي لا تزيح الدلالات اللغوية السميعة تعمق تمايز الدرامي من الروائي، والبصري من السمي البحت.. لعلها إذاً إعلاناً عن هوية النص المسرحي، حتى وإن اختفت في العرض» (١١).

٥- تترد هذه الإرشادات المسرحية باعتبارها اقتراحات واحتمالات ومعطيات وذلك لتوجيه العرض



لموقد الإله أبوللون» (١٦).

يتبين لنا من هذين المثالين أن المسرحية تحوي داخلها مجموعة من المعطيات الإخراجية كالإشارة إلى مجموعة من الإكسسوارات، مثل «الأغصان، الشرائط، أكاليل غار» والإشارة كذلك إلى فضاء الأحداث كالمدينة والمعبد، وكذلك تبيان طبقات الصوت: ارتفاع الأصوات، النشيد، الأناشيد.

أما المسرحيات الإليزابيثية (مسرحيات شكسبير) فلم تهتم بالإرشادات المسرحية بشكل كبير، ولكن نجد بعضاً منها في بعض المسرحيات كـ «تاجر البندقية» و«حلم منتصف ليلة صيف» و«الملك لير» (١٧) و«مكبث» (١٨) وإن كان كوردون كريج ينفي أن يكون شكسبير قد كتب تعليمات لمسرحياته :

«شكسبير لم يكتب من ذلك كلمة واحدة، بل إن كل هذه التعليمات المسرحية، من أولها إلى آخرها، هي من المبتكرات الغثة التي وضعها محررو النشر المختلفون كالمستر مالون والمستر كابل والمستر ثيوبولد، وغيرهم، ولقد كان تلاعبهم بالرواية على هذا النحو قلة بصر منهم، وكان علينا نحن رجال المسرح أن ندفع ثمنه» (١٩).

لكن منذ منتصف القرن التاسع عشر بدأت المسرحيات الغربية الحديثة تسرف في استخدام الإرشادات المسرحية، ولاسيما مع المسرح الواقعي والطبيعي، فصارت الإرشادات منفصلة ومستقلة عن الحوار: إما في الصدارة، وإما بعد أفعال القول، وإما بعد أطراف التواصل مباشرة، وإما داخل الحوار.

وبعد ذلك حافظ المؤلفون والمخرجون المسرحيون على استخدام الإرشادات الدرامية كما فعل أنطون تشيخوف ومايرخولد وبريشت ومسرح اللامعقول كما عند صمويل بيكيت وأداموف، بل نجد كاتباً مثل لويجي بيرانديللو يحول تلك الإرشادات إلى نص إخراجي ميزانسيني كما في مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

وعليه نلاحظ أن الإرشادات المسرحية مرت بمراحل تاريخية متعددة: مرحلة الغياب الكلي، مرحلة شبه الغياب، مرحلة التوظيف في العصر الحديث بشكل مقنن أو مسهب كما عند آدموف وجيني وصمويل بيكيت، حيث تتحول الإشارات المسرحية إلى نصوص مفعمة بالدلالة والفنيات الجمالية القصوى.

أسراره عن طريق التوضيح والتفسير والنقد والتعليق كما نجد ذلك واضحاً في مسرحية «كل على طريقته» لـ بيرانديللو :

«في هذا المشهد الذي يدور في ساحة المسرح الخارجية أثناء خروج المتفرجين سوف ندرك أن ما قدم على المسرح على أنه واقع لم يكن سوى اختلاق فني نتيجة لظهور الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية وسط الجمهور فجأة في ساحة المسرح الخارجية في الاستراحة، وسوف ينتج عن هذا أن المتفرجين المنهمكين في مناقشة الواقع الوهمي للمسرحية سوف يجدون أنفسهم فجأة على مستوى آخر من مستويات الواقع.. أما في الاستراحة التالية، بعد الفصل الثاني، فسوف ينشب الصراع بين تلك المستويات الثلاثة للواقع: شخصيات المسرحية، والأشخاص الذين تصور المسرحية حياتهم، والمتفرجون.. وسيولد الصراع حين يهاجم أبطال القصة الحقيقيون الممثلين، ويحاول المتفرجون التدخل بينهم» (١٤).

هذه هي مجمل الوظائف التي تؤديها الإرشادات المسرحية في النص الدرامي الحديث والمعاصر، ولما لا نقول إن ذلك ينطبق أيضاً على المسرح الكلاسيكي؟

تاريخ الإرشادات المسرحية :

لم تكن الإرشادات المسرحية من الناحية الإبداعية معروفة في المسرح اليوناني أو في العصر الإليزابيثي لأن المؤلف في المسرح اليوناني مثلاً هو الذي كان يتولى إنتاج أعماله وإخراجها، ولم يكن المخرج معروفاً في تلك الفترة كما هو الحال اليوم.. ومن ثم فقد كانت تلك الإرشادات متضمنة داخل النص المسرحي، أي ليست مستقلة أو منفصلة أو منعزلة عن الحوار، بل كانت ملاحظات الكاتب واردة داخل النص الحوارية بشكل يصعب فصلها عن نسج العمل ككل، والدليل على ذلك مسرحية «أوديب» لـ سوفوكليس، حيث يقول أوديب يخاطب شعبه :

«ما لكم تبحثون هكذا وتحملون هذه الأغصان وقد توجت بهذه الشرائط، في الوقت الذي امتلأت المدينة بدخان البخور وارتفعت الأصوات منسدة وراح الناس يثنون» (١٥).

وفي مكان آخر يقول :

«وهنا أولئك الشباب والشعب كله اتخذوا أكاليل غار وتجمعوا حول معبد بلاس قرب الرمام المقدس



لويجي بيرانديللو

ولم يتم الاهتمام نقدياً بالإرشادات المسرحية إلا حديثاً وذلك من قبل رومان إنغاردان (Roman Ingarden) الذي ميّز داخل النص الدرامي بين النص الرئيسي (الحوارات) والنص الفرعي الثانوي (الإرشادات المسرحية) قائلاً :

«إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيس مسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي.. هذه الإرشادات المسرحية تختفي عندما تُعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية، حيث تمارس وظيفة العرض» (٢٠) فالنص الأول هو نص لغوي، والنص الثاني نص بصري مرئي.

أما أن أوبرسفيدل (Anne Ubersfeld) في كتابها «قراءة المسرح» (٢١) فتشير إلى أن النص الدرامي يتكون من نصين مختلفين ومنفصلين ولكنهما متكاملان : الحوار (dialogue) والإرشادات المسرحية (didascalies) ومن هنا فالتمييز اللساني الجوهرى بين الحوار والإرشادات المسرحية يستوجب الحديث عن المتلفظ أو المتكلم أو من يتكلم.. وبتعبير آخر، حينما نتحدث عن الإرشادات المسرحية فإننا نستحضر المؤلف، وحينما نتحدث عن الحوار فنحن نستحضر الشخصيات.. ومن ثم، فوظائف الإرشادات المسرحية لدى أوبرسفيدل تكمن في أمرين :

- ١- تسمية الشخصيات وتحديد موقعها التلفظي، مع استعراض جزء من حوارها.
- ٢- تعيين حركات وأفعال الشخصيات باستقلال عن الخطاب ككل (٢٢).

وقد حاول مارتين إيسلن كذلك أن يدرس الإرشادات المسرحية، معتقداً أن «النص الفرعي الذي يفسره عادةً المخرج والسينوغراف والممثلون وبقية الطاقم التقني يُقرأ من زوايا مختلفة، وتتراوح القراءة بين التجاهل أو عدم الاكتراث، والالتزام به» ويضيف إيسلن في كتابه «مجال الدراما» :

«وهنا بيت التصيد، فالدراما أساساً فعل، حدث، محاكى.. وإيسلن الذي لا يستطيع إخفاء حماسه لكل ما هو عملي في المسرح ولكل ما هو بصري نتيجة لذلك يؤثر النص الفرعي ويعطيه الأولوية.. اليس المسرح فناً يُعرض، يُشاهد؟ ولكنه ليس مع إلغاء الحوار أو تهيمشه، على الرغم من قناعته بأولوية الفعل ومركزيته، وإيمائية

الفعل وقدرته على إنتاج الدلالة لا تلغي الحوار لأن له وظيفته أيضاً.. وفي المسرح الطبيعي أو الراديكالي قد تتزلق الإرشادات من نص إلى آخر، معلنة عن وجودها في المكانين، وهي مكملة هنا وهناك» (٢٣).

وعليه، فالنص المرافق «أداة من أدوات الكاتب المسرحي، ولكنه لم يحظَ بالدراسة اللازمة، والدراسة الوحيدة التي اهتمت به هي دراسة أستون وسافونا، ولكنه اهتمام بالإرشادات المسرحية بوصفها عنصراً من عناصر النص، وليس بوصفها أداة، وتسمية الإرشادات المسرحية تسمية محدودة ولا تفي بالدور المهم الذي يقوم به هذا النص في عمليات القراءة» (٢٤).

ومن هنا يتضح لنا أن أستون إيلان وجورج سافونا صنّفاً ست مجموعات من أنواع الإرشادات المسرحية (٢٥).

- ١- تمييز الشخصية.
- ٢- الوصف الفيزيقي للشخصية.
- ٣- التمييز الصوتي للشخصية.
- ٤- أشكال الكلام.
- ٥- عناصر التصميم وموقع الشخصية منها.
- ٦- العناصر التقنية.



هو التوضيح والتأكيد والتنبيه.. ويلاحظ كذلك أن تلك الإرشادات لا يمكن رصدها إلا في النص الدرامي المقروء، أما أثناء العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي فتذوب تلك الإرشادات داخل الفرجة البصرية المرئية.

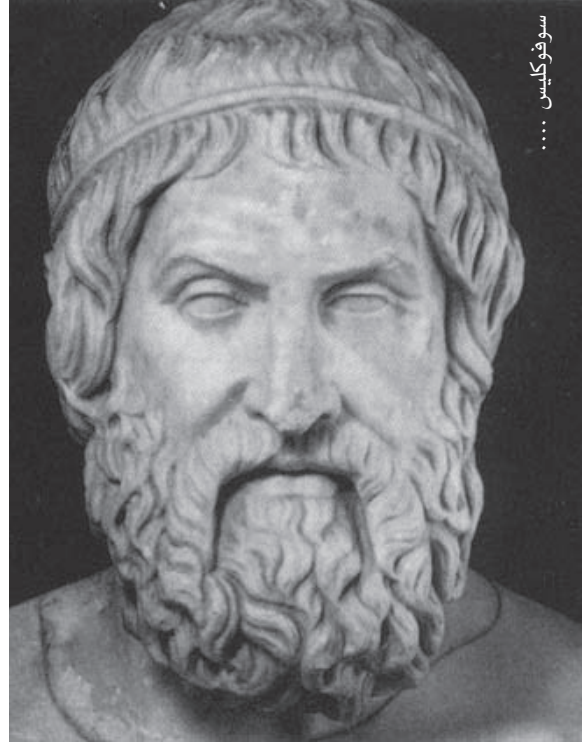
السيناريو والإرشادات المسرحية :

من المعروف أن كاتب السيناريو بحاجة ماسة إلى استخدام الإرشادات الإخراجية أو الميزانينية أثناء كتابة مشاهد السيناريو لمشروع فيلم ما، وهذا يعني أنه لا بد أن يكون له اطلاع كبير على مجال الكتابة المسرحية وتقنياتها.. ومن هنا تحضر هذه الإرشادات بشكل لافت في السيناريوهات السينمائية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى تداخل المسرح مع السينما، في حين يشكل السيناريو ممراً وسيطاً بين هذين الفنين ليس إلا.. ومن يتتبع النصوص المسرحية التي كتبها المسرحيون منذ سنة ١٩٠٩ فإنه سيجد بلا ريب أنها قد وردت على شكل إرشادات ركجية تشبه إلى حد كبير مشاهد فيلمية، ويصف أنجلو رونيوني مسرحيته «الملل» بأنها «النص المكتوب لحالة جسمانية» وهذا النص كاملاً لا يتعدى بضعة سطور :

«المسرح : خلفية رمادية.. يدخل رجل من الواضح أنه متعب.. يجلس ويتمطى على مقعد وثير.. يغمض عينيه.. يسمع صوت كمان.. موسيقى جنائزية غير منغمة.. من بعيد يسمع طنيناً.. تنزل ستارة شفافة في الخلفية من أعلى تعتم المكان.. فحيح ملح متواصل يُسمع من بعيد.. يتوقف صوت الكمان.. تتدلى من أعلى المسرح على اليسار علامة تعجب سوداء.. يتحول الفحيح إلى عواء مخيف.. أضواء زرقاء.. تزداد حدة الطنين.. في الوسط تتدلى من أعلى علامة تعجب أخرى بالغة الطول.. تتوقف جميع الأضواء.. صمت تام.. تميل رأس الرجل (استغرق في النوم).. ظلام.. ستار» (٢٧).

ومن الكتاب المسرحيين المستقبليين الذين كتبوا نصوصاً درامية على شكل إرشادات مسرحية تشبه مشهد السيناريو نستحضر كلاً من برونو كورا وإميليو ستيمليلي في مسرحيتهما «عمل سلبي» كما في هذا النص :

« يدخل رجل يبدو مشغولاً ومهموماً.. يخلع معطفه وقبعته ويمشي في حالة هياج شديد وهو يردد عبارة



سوفوكليس

ونلاحظ أن أغلب الإرشادات المسرحية تنصب على الشخصية الدرامية، ومن ثم يقوم المؤلفان باستقصاء هذه الوظائف في عشر مسرحيات تنتمي إلى مدارس وعصور مختلفة، من سوفوكليس من خلال مسرحيته «أوديب ملكاً» حتى الكاتبة البريطانية المعاصرة تشرشل في مسرحيتها «بنات القمة» وتصل الوظائف المسرحية للإرشادات المسرحية في هذه المجموعات الست إلى سبع وخمسين وظيفة (٢٦).

ويذهب تصنيف أستون وسافونا إلى أن المسرحيات الكلاسيكية تعتمد على الإرشادات المسرحية داخل الحوار، بينما تعتمد النصوص الواقعية على إرشادات خارج الحوار، والتي نسميها هنا بالنص المرافق.

وقد سار المسرح العربي على غرار المسرح الغربي استتباً وتقليداً ومحاكاة واحتذاء، فوظف الكتاب والمخرجون الإرشادات المسرحية كما تم توظيفها في المسرح الغربي للدلالة على الشخصيات والفضاء والسينوغرافيا.

وما يلاحظ اليوم أن ثمة نصوصاً مسرحية تغيب فيها الإرشادات المسرحية كلياً، وهناك نصوص أخرى تقتصد في استعمالها إلى درجة التقليل والتقتير، وهناك من الكتاب من يعتدل في توظيفها، وهناك من يسهب فيها إلى درجة الإسراف، والغرض من كل ذلك



- ١٣- المصدر السابق، ص ١٩٦-١٩٧.
- ١٤- د. نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١١٤.
- ١٥- لغة العرض المسرحي، مصدر سابق، ص ١١١.
- ١٦- لغة العرض المسرحي، مصدر سابق، ص ١١١.
- ١٧- شكسبير، الملك لير، من المسرح العالمي، الكويت، الطبعة الثانية، العدد ٣، تموز، ٢٠٠٨.
- ١٨- شكسبير، مكبث، ترجمة خليل مطران، دار المعارف، مصر، الطبعة الثامنة، د ت.
- ١٩- في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ١٨١-١٨٢.

20- Roman Ingarden: Les fonctions du langage au théâtre. Poétique. No8. 2è me année 1971. Seuil. Paris;

21- Anne Ubersfeld: Lire le théâtre. éditions sociales. 4 éditions; Messidor. Paris. 1982., p: 22;

22- Anne Ubersfeld: Lire le théâtre. p: 2122-;

٢٣- لغة العرض المسرحي، مصدر سابق، ص ١٠٩-١١٠.

٢٤- الفعل المسرحي في مسرح ميخائيل رومان، ص ٤٥.

25- Aston, Elaine and Savona, George: Theatre as sign system. a semiotics of text and performance. Routledge. New york. 1991.

26- Aston, Elaine and Savona, George: Theatre as sign system. a semiotics of text and performance. pp. 8290-.

٢٧- المدارس المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٣٥-٣٦.

٢٨- المصدر السابق، ص ٣٧.

٢٩- المصدر السابق، ص ٣٨-٣٩.

«شيء عجيب! غير معقول!» يستدير ناحية المتفرجين ويبدو عليه الضيق لوجودهم.. يتقدم إلى مقدمة المسرح ويقول بلهجة قاطعة: «لا.. ليس عندي ما أقول لكم على الإطلاق.. أنزلوا الستار».. ستار» (٢٨).

ونجد هذا النوع من الكتابة الإرشادية في مسرحية «تركيب التركيب» التي اشترك في كتابتها كل من جوجيليمو جانيللي ولوسيانو نيكاسترو، وهذا نصها:

«مسرح خال.. ممر طويل مظلم، في آخره مصباح أحمر يضيء وينطفئ من بعيد جداً.. يظهر شعاع أبيض يفرش الممر كما لو كان بساطاً بطول الممر.. تمر خمس ثوان.. عيار ناربي من مسدس.. صرخة.. أصوات.. صيحات متداخلة.. وقفة.. تتردد ضحكات امرأة.. في نفس الوقت نسمع صوت باب يُفتح بعنف ويظهر ضوء قوي باهر يخطف أبصار المتفرجين.. تفصل الستارة الامامية عن المسرح وتسقط» (٢٩).

هوامش:

١- د. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ١٠٧.

٢- حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، ص ٤٦.

٣- المصدر السابق، ص ٤٥.

٤- كوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص ١٨٦-١٨٧.

٥- د. عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، مطبعة إديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ٢٣.

٦- المصدر السابق، ص ٤٦.

٧- المصدر السابق، ص ٥٠.

٨- المصدر السابق، ص ٢٥.

٩- المصدر السابق، ص ٢٤.

١٠- المصدر السابق، ص ١٣.

١١- لغة العرض المسرحي، مصدر سابق، ص ١٠٨.

١٢- د. يونس لولبيدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة إنفورانت، فاس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١٩٦.



حول الإرشادات الإخراجية في النص المسرحي

٤

٤

محمد بري العواني

يرقصان.. هي ساحة في بركة ذهبية من النور، وهو في ظل بنفسجي.. كل حين وآخر يتبادلان مكانيهما، فتصير هي في البنفسج وهو في بركة الذهب.. الخ (ص ٢٢١- مسرحيات مختارة- ترجمة محمد توفيق مصطفى-مراجعة سعيد خطاب-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٧٤).

٢- نوعاً من الكشف الاستشرافي لعالم الشخصية في سياق تطورها مما يجعل هذه الإرشادات نوعاً من الاستباق الدرامي كما هي الحال في الاستباق الروائي، وحينها يتوجب على المخرج والممثل أن يفهما ويعيا بعض أو كل العالم النفسي للشخصية وتطورها، وأن يدرس سيرورتها وصيرورتها انطلاقاً من خصوصيتها الذاتية الفردية وضمن محيطها وظروفها الاجتماعية التاريخية.

غير أننا كثيراً ما نقرأ إرشادات مسرحية تشكل مشهداً متكامللاً لا أثر فيه للغة أو الكلام، سواء أكان المشهد متحركاً أم ثابتاً.. والحق أنه لا يوجد مشهد ثابت ساكن على خشبة المسرح ما دامت الحكمة في تطور مستمر، ولكنه مشهد يكشف ويضيء ويضيف إلى البناء الدرامي ما يجب أن نلتزم به، وهذا يعني أن على الإرشادات أن تضيف وتعزز حالات لا أن تكون مجرد وصف، ولعل في الإرشاد التالي من مسرحية "المستاجر الجديد" لـ يوجين يونيسكو ما يجلو هذه القضية :

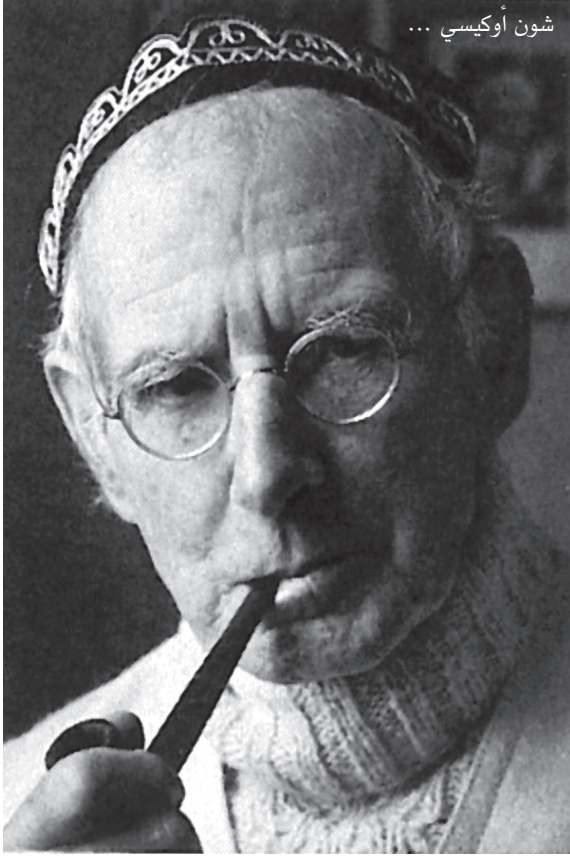
"السيد يتناول كتاباً وصندوقاً صغيراً أو أشياء أخرى أصغر حجماً من بين ما أحضره العاملان ويذهب بها إلى وسط المنصة ثم يعيدها إلى موضعها بعد أن يكون قد تأملها قليلاً ويده مرفوعة بها فوق رأسه، بينما العاملان منشغلان بتثبيت اللوحتين على الحائطين يستطيع السيد كذلك أن يزحزح قطعة أو قطعتين من

لا شك أن الإرشادات التي يوردها المؤلفون المسرحيون، سواء أكانت كثيرة أم قليلة، طويلة أم قصيرة، هي نصّ دراميّ وسرديّ ثانٍ، وهذا النص قد يوازي النص اللغوي المسرحي، وقد يقاطعه، وقد يناقض بعضه بعضاً لهدف دراميّ، وقد يغير بعضاً من عالم الشخصية، وقد يشرح موقفاً، وقد يشكل مشهدية ذات طابع بصريّ أو إيماي لا تقوله الكلمات.. الخ.

وعلى هذا يمكن الادعاء أن الإرشادات المسرحية تتخذ من جانب آخر ما يلي :

١- نوعاً من الرؤية الإخراجية نصياً وحركياً كما في الإرشاد التالي من نص مسرحية "ورود حمراء لأجلها" لـ شون أوكيسي :

"مننولا كانت تتمايل بجسدها مع إيقاع الأغنية، والآن وبمجرد انتهاء الجزء الأخير تتطلق إلى وسط الجسر وهي ترقص.. اللحن يُسمع من ناي يعزفه شخص ما في مكان ما وهو لحن راقص، وقور، بهيج، يبدأ بطيئاً ثم يسرع.. يرقص إيامون حتى يقابلها فيرقصان وجهاً لوجه.. الموجودون حولهما يصفقون على وقع أقدامهما.. يتجولان في المكان وهما



متزامن أو تتقطع من خلال ارتدادات -فلاش باك- أو استشراف زمنيّ مستقبليّ.

٣-توصيف الشخصيات من حيث أجسادها طولاً وعرضاً وقوة وضعفاً، نزقاً وهدوءاً وثورة واستكانة.. إلخ، لأن ذلك جزء رئيس من مكوناتها التي تلعب دوراً سلبياً أو إيجابياً في تطورها أو في الأحداث مما ينعكس على سلوكها وسلوك الشخصيات الأخرى، وعلى تطور الحكمة.

تمتثل الإرشادات الإخراجية عادةً لترميم نقص في النصّ اللغوي الذي لا يستطيع أن يُظهر الاندهاش والتعجب والمفاجأة والإحباط والسأم والملل والتأمل دائماً.. إلخ، مما يشكل عوالم خاصة بالشخصية، وهذا يعني أن هذه الإرشادات تميل إلى تصوير -أو التعبير عن- عالم داخلي للشخصية ما كان يمكن التعبير عنه باللغة مادام الصمت المسرحي لغةً درامية، وهكذا تغدو هذه الإرشادات إيماءات ذوات دلالات مفتوحة على التفسير والتأويل غير المتناهيين كما في اللغة التي تقول ما هو محدد ما لم تكن لغة شعيرية أو شاعرية تحتاج إلى تأويل.

الأثاث وأن يعيد تحديد محيط دائرته بالطباشير.. كل هذا بلا كلام.. أصوات المطارق وأصوات الضجيج الأخرى الآتية من الخارج ما زالت ماثلة كخلفية صوتية للمشاهد ولكن بخفوت وقد تحولت إلى نغم موسيقي.. السيد يتأمل اللوحتين والغرفة عموماً وقد بدا عليه الرضا.. إلخ" (٥ مسرحيات طليعية-تأليف يوجين يونيسكو-ص٢١٦، ٢١٧-ترجمة وتقديم شفيق مقار-سلسلة مسرحيات عالمية-القاهرة-١٩٦٦-العدد ٣٦).

إن ما يمكن استنتاجه من مقطع هذا الإرشاد أنه يشكل مشهداً حركياً وإيمائياً، بل ويصفه يونيسكو بوضوح أنه مشهد "بلا كلام" بل إن يونيسكو يلعب بالمخرج والممثل والقارئ حين يعلن أن بإمكان الشخصية أن تفعل هذا الأمر أو ذاك بقوله: "يستطيع السيد كذلك.. وهذه الاستطاعة تشكل نوعاً من التخيير للمخرج والممثل لأن يقوموا بفعلين آخرين غير المقترحين السالفين ولكنهما لا يستطيعان إلغاء أصوات المطارق والصخب التي تشكل خلفية موسيقية لتعد من ضجيج عالم الشخصية في لحظة ما.. ولو أكملنا قراءة الإرشاد الطويل لاكتمل لدينا تصور خاص عن شخصية السيد. غير أننا لا نستطيع أن نعمم ما نذهب إليه لأن كثيراً من إرشادات المؤلفين بعامة وبالضرورة تنحو نحو ما يلي:

١-توصيف المكان بكل ما فيه من أثاث وأغراض وأبواب ونوافذ، وتاريخ تلك الأغراض والأثاث حين تكون الفترة التاريخية محددة وموصوفة لأن ذلك التوصيف يحدد لنا الوسط الاجتماعي الطبقي الذي تنتمي إليه الشخصية-الشخصيات صاحبة البيت أو الناس الموجودين في هذا المكان وفي هذا الزمان بالتحديد، وبالتالي فإن هذه التوصيفات الإرشادية تحدد سلوكهم الثقافي-الاجتماعي.

٢-توصيف المكان بكل حالاته وهو أمر ضروري لأنه يحدد زمن الأحداث وعلاقتها بالحكاية والحكمة والعقدة التي تُصمَّم بنويماً على الزمن نفسه باعتباره سيروية إلى الأمام بشكل طبيعي ما لم يكن الأمر مختلفاً لهدف محدد، وأمر كهذا يشير إلى تطور الشخصية المرتبط بتطور الزمن بالضرورة نحو مصيرها النهائي، سواء أكانت الحكمة تسير بشكل نمطيّ تعاقبيّ أم بشكل



شكبير ...



وما لا يمكن فهمه في تلك التعدييات هو أنه لا أحد يجبر على أحد، ولا أحد يعترض على حرية أو إبداع أو خيالات أو على رؤية مخرج ما لشكل عرضه قدر ما يكون الأمر على سهولة إلغاء الآخر وقتله امتثالاً لتأكيد الذات التي قد تكون مريضة.

من جهة أخرى يمكن التأكيد على أن هناك إرشادات مسرحية فائضة عن الحاجة لأنها لا تضيف شيئاً للنص اللغوي أو الحركي أو الإيمائي، بل يكون ذلك ثرثرة وزمناً فائضاً عن النص والعرض مما يجعل العملية المسرحية مملة، ولهذا لا بد من تجاوز تلك الإرشادات.

ولكن هل يمكن الادعاء أن إرشادات المؤلفين المسرحيين من قبيل الإخراج؟ إنها حقاً كذلك، ولكن من وجهة نظر المؤلف في النص ذاته، وهذا يسمح للمخرجين أن يضيفوا على رؤية المؤلف ما هو أكثر جاذبية وفاعلية وتأثيراً.. نقول نعم إذا كانت تلك الإرشادات نابعة من صلب الدراما وليس من خارجها. من جهة أخرى لا يمكن عدّها إخراجاً بما لمفهوم الإخراج الحديث من معنى إبداعي قدر ما هي مدخل ومُعِين للمخرج والممثل كي يطوراها ويضيفا إليها ويظهرها وفق رؤى جمالية باهرة.

إن تطابق أو تضارب وجهتي نظر المؤلف والمخرج حول نص الإرشادات يعني أن كليهما يتوجهان إلى إيصال رسالة إلى الجمهور لها شكل ومضمون ومغزى، ولكننا لا ننكر أن ذلك يتم في حال العرض إلا من خلال الفكر الفني للمخرج الذي يحول ما هو ساكن في الأوراق إلى حياة تتبض بالحركة والإيقاع فيوفران المتعة والفائدة.

لنضرب مثلاً بسيطاً حول ما نذهب إليه حين يشير مؤلف ما قائلاً: "يشهر سيفه في وجه خصمه" دلالة على استنفاد كل تفاهم، فهل يمكن أن نتغاضى عن هذا الإرشاد؟

ويكتب المؤلف: "صمت طويل.. تتكس الشخصية رأسها وتهزه مرات كثيرة ثم ترفع رأسها وتشهق كمن نجا من الغرق" فهل نستطيع تجاوز ذلك ما لم يكن زائداً أو لا أهمية له؟ إن ذلك الإرشاد يصف الشخصية في لحظة تأزم ويقدم لنا مشهداً نفسياً أنيقاً من داخلها

في مجال كتابتي المسرحية للأطفال كثيراً ما لجأت إلى صياغة إرشادات مسرحية بأنواع مختلفة وذلك انطلاقاً من الطموح نحو تشكيل مشهد بصري يشكل لعبة يقوم بها الممثلون بدل أن يقولوا، وبذلك يمكن إنشاء لغة حركية إيمائية إلى جانب لغة منطوقة تتوازى مرة وتقاطعان مرة أخرى، لكنهما على كل حال تتسجمان وتكمل الواحدة منهما الأخرى بصرياً باعتبارها جزءاً من الحكمة.

قد يعترض النقاد أو المخرجون - وهذا حاصل دائماً - على كل الإرشادات المسرحية التي يقدمها المؤلفون، بل وقد يحذفها المخرجون نهائياً، لكنهم سوف يخسرون بهذا الفعل كثيراً حين لا يرون في هذه الإرشادات سوى تناول على حقوقهم ومخيلاتهم وإبداعاتهم وحررياتهم في رؤية النص والعرض، ولكن الأمر ليس على هذا النحو دائماً لأن تلك الاعتراضات تعني أمراً واحداً وحسب هو أنهم يريدون نصاً لغوياً فقط حتى ليبدو الكاتب لا يكتب للخشبة ولا يعرف ضرورة الحركة ولا عوالم شخصياته خارج اللعبة، وهذا أمر مشين.



هذا فإن فنّ الممثل لم يكن قد ارتقى إلى الدرجة التي يتم التركيز فيها عليه لإظهار العوالم الداخلية، خاصة وأن الشخصيات المسرحية كانت أنماطاً يعرفها جميع جمهور أئتنا بعامّة.

إن علاقة المؤلّف المسرحي بنفسه كانت علاقة حميمة، ولهذا كان المؤلّف-المخرج غير مضطر إلى ذكر ملاحظات إرشادية للقراء لأن الأعمّ الأغلب من الناس لم يكونوا قادرين على القراءة من جهة، ولأن علاقة المخرج-المؤلّف بالتمثيل كانت محدودة جداً.

أما وقد تطوّر فن المسرح بتطور العلوم والفنون والآداب وأصبح حرفة فقد بدا أنه لا بدّ من استقلالية كل فن أو علم، ولهذا ظهرت ولأول مرة وظيفة المخرج في ألمانيا في القرن السابع عشر على يدي دوق مننجتون، وقد أصبح في الإمكان إنارة خشبة المسرح بأضواء صناعية غير الشمس، وصار بإمكان الممثلين أن يتحركوا ضمن ديكورات مطابقة للواقع بسبب تطور فن المنظور واستغلال الستائر والألوان والأحجام من المكعبات مختلفة الارتفاعات والأشكال، وصار بالإمكان استخدام الملابس المتنوعة التي تخدم العرض المسرحي بصرياً وتحقق مضمّرات النصّ المسرحي الخاصة بالشخصيات وتطور الحكمة.

لقد تطلّب ذلك -وغيره- بالضرورة اتجاهاً آخر في الكتابة المسرحية تمثلت بظهور الإرشادات المسرحية، خاصة تلك النصوص التي لا يقيم أصحابها علاقات عمل مباشر مع مخرجين أو مسارح ذات طبيعة إنتاجية لأن مثل هذه العلاقة تخفف كثيراً من تلك الإرشادات بحيث يقوم المؤلّف بشرح وتفسير وتأويل ما يقصده من أقوال الشخصيات وعلاقة ذلك كله بعضه ببعض للمخرج وللممثلين مباشرة وهو يحضر التدريبات.

مع ذلك كله يمكن القول إن ما يكتبه المؤلّف المسرحي لا يعني إكراه المخرج على التمسك به حرفياً وذلك لأن رؤية المخرج الفنية-الحركية تعني كيف يقدم المخرج تلك الإرشادات من خلال ميزانسينات حركية، داخلية وخارجية، تمتلك فرادتها وطزاجتها وحيويتها وفعاليتها وأثرها العميق في الجمهور بما يعبر عن انتمائها إلى مجتمعا الآن وهنا.

حتى ل يبدو كثير من مواقف الصمت دلالة على عجز أو استسلام أو استنزاز، وربما كان ذلك تأملاً وحيرة ووجوماً، وربما كان إرشاد المؤلّف يشير إلى حزن أو إحباط أو ألم ما.

ويكتب المؤلّف المسرحي: "ظلام يحيط بالشخصية التي تطوقها بقعة ضوء شاحبة، صفراء، أو حمراء، أو .. الخ" بحيث يمكن استشفاف دلالة على العزلة أو الانطواء أو السرية أو الغموض والتأمّر وما إلى ذلك من دلالات يوفرها سياق النصّ انطلاقاً من معرفتنا بما سبق من الحكاية وموقع الشخصية مما جرى ويجري الآن، ومما سوف يجري بناء على توقعاتنا المرتبطة بمجرى الحكمة وتطورها، ولهذا لا بدّ من فهم ووعي الإرشادات لا باعتبارها توصيفاً خارجياً قدر ما يجب النظر إليها من خلال علاقتها بما سبق وبالأّن وبما سوف يجري.

غير أن هناك إرشادات مسرحية يكتبها المؤلفون للقارئ أو للممثل على هيئة مساعدات معرفية استباقية بهدف تزويدهما بما يعتمل داخل شخصية أخرى، أو ما سوف يجري قبل التوصل إلى ذلك، وربما كان هذا الصنيع مقصوداً لرفع الدهشة مسبقاً لغرض -هدف- دراميّ يقصده المؤلّف نفسه، وسوف يتم التأكد من ذلك من خلال سياق النصّ أو العرض.

ويعترض بعض النقاد والمخرجين على الإرشادات المسرحية الخاصة بالمؤلّف استناداً إلى أن المؤلفين اليونانيين والرومان ومؤلفي العصور الوسطى وعصر النهضة مثل شكسبير لم يقدموا في نصوصهم التي نعرفها مثل تلك الإرشادات إلا ما ندر منها، وإذا كان هذا الاعتراض صحيحاً وسليماً فالأمر ليس بهذه الصيغة التي تتجاهل التاريخ الواضح لعلاقة المؤلّف بالمخرج، ولتاريخ ظهور مهنة المخرج مستقلة عن المؤلّف المسرحي.

ببساطة، لم يكن هناك مخرج مسرحي بالمفهوم المعاصر، بل كان المؤلّف هو مخرج نصه المسرحي، وبالتالي فإنه يعرف تماماً أن ما عليه أن يفعل مع ممثليه فوق خشبة مسرح بسيط جداً ومع جمهور يحضر العرض في زمن محدد هو النهار تحت أشعة الشمس وفي مسرح مكشوف وضمن تقاليد طقسية ودينية معروفة، وعلى



الملاحظات الإخراجية بين تشيخوف وستانسلافسكي

تجسيب مبدع ومخيلة خلاق

ترجمة : أكثم حمادة

المسرح الفني واقتصرت على مصادفات في العروض مسرحية ومختلف النشاطات الثقافية والمناسبات السنوية الاحتفالية، لكن ستانسلافسكي بدأ فعلياً بالتعرف على إبداعات تشيخوف حين أقدم على إخراج مسرحية «النورس» التي -وحسب اعترافه- : «حينها لم أفهمها.. فقط وأثناء العمل عليها ودون أن لاحظ ذلك ومن خلال اللاوعي أحببتها وأصبحت من معجبي تشيخوف المتحمسين لفنّه وإبداعه وموهبته» (ستانسلافسكي- المجلد ٥-ص ٣٣١-٣٣٥).

«سرعان ما عرف تشيخوف ومن خلال تواجده في البروفات كيف يزيد من دهشة وإعجاب المخرج ستانسلافسكي به» (نيمروفيتش دانتشينكو-المجلد ١ ص ١٥٤).. في مسرح موسكو الفني أنطون تشيخوف كان قد وجد نفسه.

أثناء العمل على أول عمليّن تشيخوفيين لم يكن هناك بين المؤلف والمخرج أي نقاش أو حوار، وقد كانت أولى الرسائل المتبادلة بينهما (حُفظ ١٧ رسالة من تشيخوف إلى ستانسلافسكي مقابل ٢٧ من ستانسلافسكي إلى تشيخوف) لا تعكس بأي شكل من الأشكال تلك اللحظات المهمة في هذا العمل.. فقط وأثناء العمل على «الأخوات الثلاث» أصبحت المراسلات بينهما أكثر انتظاماً، مع العلم أنّهما اختلفا في رؤية بعض المشاهد، ولكن العمل على «الأخوات الثلاث» في المسرح الفني حاز على الرضا الكامل للمؤلف.

مما لا شك فيه أن التقارب بين تشيخوف وستانسلافسكي في إدراك أهمية المسرح كان في جعل النص المكتوب أكثر عمقاً وغنى من خلال ملئه بالحياة



قسطنطين سيرغيفيتش ستانسلافسكي (نسبته الحقيقية الكسييف) ١٨٦٣-١٩٢٨.. فنّان ومخرج وواحد من مؤسسي ومديري مسرح موسكو الفني، وبدءاً من العام ١٩٣٦ قام الفنان الوطني للاتحاد السوفييتي بالتعاون مع فلاديمير نيمروفيتش دانتشينكو بتقديم أولى مسرحيات الكاتب أنطون تشيخوف على خشبة مسرح موسكو الفني.

لعب دور تريغورين في «النورس».. أستروف في «الخال فانيا».. فيرشينين في «الأخوات الثلاث».. غاييف في «بستان الكرز».. شابيلسكي في «إيفانوف».. وهو مؤلف كتاب عن الكاتب أنطون تشيخوف بعنوان «تشيخوف في مسرح موسكو الفني» كذلك عمل على تأليف كتاب «حياتي في الفن».

اللقاء الأول بين ستانسلافسكي وتشيخوف كان في أواخر عام ١٨٨٨ وقد كانت لقاءاتهما قليلة قبل تأسيس



المسرح ومثلاً حتى يومنا هذا لا يضاهاى في تأثيره على الجمهور العريض.

لم يوافق تشيخوف على كثير من الحلول الإخراجية، وحتى الأدائية لأعماله، ويفسر ذلك لعدم مشاركته في كثير من البروفات الخاصة بنصوصه، وقد كانت مناقشاته منحصرة - غالباً - بمشاهدة العروض غير النهائية، لكن الأهم هنا ما شرحه ستانسلافسكي بعد سنوات تقارب العشرين من وفاة تشيخوف، وبعد أن اختبرت عروض تشيخوف مع الزمن على خشبة مسرح موسكو الفني، حيث تحدث عن عدم الاستغلال الكامل وعن تعدد قراءات العمل التشيخوفي الواحد.. تشيخوف الذي لم يتم فهمه بشكل كامل، ولم تتم قراءة مختلف جوانبه، خصوصاً في العروض الأولى لمسرح موسكو الفني حيث قال: «تشيخوف السابق عصره على الدوام دفع - بكلماته - المسرح إلى التطور والتطوير».

ويقول المخرج ستانسلافسكي على هيئة توصية وجهها إلى المخرجين والممثلين والتي لا تزال ترن في كتاب «حياتي في الفن»: «إن فصل تشيخوف لم ينته، ولم نتمكن بعد من قراءته كما يجب، ولم ننفذ إلى جوهره بعد، وقد أغلقنا كتابه قبل الأوان، فليفتحوه من جديد، ويدرسوه فيكملون قراءته إلى آخرها» (ستانسلافسكي، مجلد ١ - ص ٢٧٧).

من ستانسلافسكي إلى تشيخوف:

كانون الأول (بين ١٥ و ٢٣) موسكو ١٩٠٠.

عميق الاحترام أنطون بافلوفيتش.

إن الأميرة صوفيا أندرييفنا تولستايا - بقبول من زوجها - تقيم حفلاً خيرياً، وتسالني أن أقرأ حصراً "من على حق؟" التي كتبها ل. ن. تولستوي دون أن تسمح في هذا الحفل بقراءة كتاب معاصرين آخرين باستثناءكم، والأميرة طبعاً تتمنى أن تكون بعض المشاهد من "الأخوات الثلاث".

أعترف أنني خفت في حضور ليف نيكولايفيتش، لكنني لم أرغب أن أردها في طلبها.. قلت فقط إنني لا أملك الحق في قراءة مقاطع من مسرحية لم تُعرض بعد على الخشبة، أما الآن فكل الأمل متعلق بكم.. لا توافق.. أو فلتعطني أي شيء بدلاً عن "الأخوات الثلاث" مسرحيتك التي وبعد كل بروفة أزداد عشقاً لها لدرجة أنني لم أستطع اختيار أي من مشاهدنا للقراءة في حفل أمام جمع عالي الشأن.. تصوروا أحاديث حياتية بسيطة يقرؤها اثنان

وفي الابتعاد عن الشرطية المسرحية المبتذلة والقوالب الجاهزة التي عمّت المسرح.

وفي حديثه عن عمله ضمن المجموعة على نصوص تشيخوف وجد ستانسلافسكي - بحق - في نفسه المخرج القادر على أن ينقل إلى الخشبة مزاج الشاعر وأن يكشف حياة الروح الإنسانية في نصوصه من خلال التوضعات والتشكيلات المسرحية والأداء التمثيلي والمؤثرات الصوتية والضوئية (ستانسلافسكي - مجلد ١ - ص ٢٣٥).

استطاع المخرج مع مجموعة الممثلين أن يقبض على المزاج الإنساني وأن يُعدي به جمهور المشاهدين، وفي ذات الوقت لم يول المخرج - مع تشيخوف وكذلك نيميروفيتش دانتشينكو اهتمامه في العمل الإخراجي إلى أشكال البلاغة الخارجية الساطعة أو مختلف المؤثرات الصوتية والضوئية والأساليب المسرحية لأنه وجد معوضاً لها أكثر دقة وصعوبة ألا وهو الكشف عما يريده المؤلف وما يخفى خلف نصوصه من أفكار.

إن الرسائل الخاصة بنص «بستان الكرز» عكست تقارباً كبيراً وأشارت إلى علاقات بسيطة بين ستانسلافسكي وتشيخوف.. كان تشيخوف يطلع على الأفكار، ثم وبالتفصيل يناقشها معه، كذلك يناقش توزيع الأدوار والحلول الإخراجية للمشاهد.. كان يقدر وعلى نحو كبير عظمة الأهمية التي يحتلها العمل الفني في تشكيل العرض: «أما بخصوص الديكور فلا تخجلوا، كما تريدون، أنا أجلس في مسرحكم فاتحاً فمي في دهشة عارمة».

كانت شخصية لوباخين من أكثر الأدوار التي اهتم بها تشيخوف، وكان على ثقة عالية أن ستانسلافسكي هو الوحيد القادر على إظهار صعوباتها وتعقيداتها.

كان ستانسلافسكي مأخوذاً حد الدهشة بـ «بستان الكرز» ورسالته لم تخل من تعابير (انطباعات لا توصف) ولكن ومن الرسائل الأولى نشأ اختلاف بينهما بدأه المؤلف: «أسمعكم تقولون: عفواً، هذا فارس.. لا، إن هذا حتى بالنسبة لإنسان بسيط هو تراجيديا».

لم يكتب لتشيخوف أن ينعم بالنجاح الهائل لمسرحيته.. لقد حمل إليه عرضها خيبة قادته للقول: «ستانسلافسكي قتل مسرحيتي» وبهذا نصل إلى ما يسمى بالتناقض.

إن خصوصية العمل الإخراجي لدى ستانسلافسكي رسمت من خلال النصوص التشيخوفية ملامح مسرح موسكو الفني، فقد أصبحت هذه العروض من كلاسيكيات



أو أكثر ممن يرتدون البدلات وسط صالة ضخمة من العامة ذات الفساتين السافرة.. والانطباع الأول عن هذه المسرحية في هكذا ظروف لن يكون جيداً، وبالتالي فالسماح بهذا قراءة سيعود بالسوء، خاصة وأن المسرحية لم يتم تقييمها بعد من قبل الجمهور، لا بل ولم تُطَبَّع بعد، لذا وكرمي للرب لا تسمحوا بهذا، ولتجدوا مخرجاً آخر أياً يكن، واعذروني على تصريفي المخرج.. لقد خفتُ، فالأميرة تنتظر جواباً سريعاً، لا وربما برقية.

في ٢٢ كانون الأول لدينا بروفة أولية ستكون مسودة للفصلين الأول والثاني.. أعتقد أن المسرحية ستتم بسلا، وأعتقد أنهم جيدون: لوجينين، فيشنيفسكي، ارتيوم، غرييونين، موسكفين، الزوجة، ماريا فيودروفنا.. سافيتسكايا لم تكف حتى الآن عن الشكوى، أما أولغا ليوناردوفنا فقد وجدت نبرة وطبقة صوتية ساحرة.. أعتقد أنها لو عملت عليها فسيكون أدائها ممتازاً، أما إذا اعتمدت على الإلهام...؟ مايرخولد لم يجد بعد النبرة والصوت المناسبين، لكنه يعمل بجد.. ومما لا شك فيه أن غروموف وسودبينين لا يليقان حتى كبديل (دوبلير).. شينبيرغ منهمك وقد أدرك بأنه وجد كنزاً لأن شخصية ساليونوف هي في الواقع كالكنز في نظر الممثل.. لا بد أنه سيلعب هذا الدور، أما بديل سودبينين فاسمحوا لي أن أجرب كاتشالوف.. سيبدو نبيلاً ووسيماً، أما سودبينين فلا يصلح حتى كجندي لدى فيرشينين.

لكم خالص الحب والاحترام والإخلاص.
ق ستانسلافسكي.
نهنئكم بقدوم العيد ونتمنى لكم أن تقضوه بسعادة..
دامت صحتكم.

مذكرات (م.م.ف) ص ٢١١-٢١٢ ستانسلافسكي
ج-٧.

من تشيخوف إلى ستانسلافسكي : ٢ يناير كانون الثاني ١٩٠١ نيتس.

كثير الاحترام قسطنطين سيرغيفيتش.. إن الرسالة التي أرسلتموها قبل ٢٢ كانون الأول لم تصلني إلا البارحة، وعلى الطرف لم يكن هناك عنوان، وقد أرسلت الرسالة -كما يبدو لي من الخاتم البريدي- في ٢٥ كانون الأول، فما هي أسباب هذا التأخير؟
أهنئكم بعام جديد وسعادة جديدة -ولأن متفائلاً-
ومسرح جديد ستبنيه أنت قريباً، وأتمنى لك خمساً من المسرحيات الجديدة العظيمة.

أما فيما يتعلق بالمسرحية القديمة "الأخوات الثلاث" فلا تقرأوها في حفلة النبلاء تلك تحت أي ظرف.. أنا أرجوكم رجاءً حاراً، وأستحلفكم ألا تقرأوا ولا حتى تحت أية صفة أو أي شكل وإلا فسوف تتسببون لي بخيبة كبيرة.

الفصل الرابع الذي أرسلته لكم منذ زمن بعيد قبل عيد الميلاد باسم فلاديمير إيفانوفيتش أجريت عليه الكثير من التعديلات.

انتم قلتم إن نتاشا في الفصل الثالث وبالانتقال إلى المنزل تطفئ النار وتبحث عن اللصوص خلف الأثاث، ولكنني أعتقد أن الأفضل هو أن تعبر الخشبة بخط مستقيم دون أن تنظر إلى شيء (الليدي ماكبث مع الشمعة) هذا سيكون أكثر رشاقة وأشد رعباً.

أهنئ ماريا بيترافا بالعام الجديد، وأرسل إليها تحية من القلب وأطيب التمنيات بالصحة.. الصحة بالدرجة الأولى.

أشكركم جزيل الشكر ومن أعماق روحي على رسالتكم التي أسعدتني بالغ السعادة.
أشد على أيديكم.
تشيخوفكم.

المسرحية أثارت مجموعة الممثلين، إذ أنهم بدأوا يفهمونها فقط حين وصلوا بها إلى الخشبة.. اليوم وصلهم الفصل الثالث وقد بدأت بوضع خطة له.. بفارغ الصبر ننتظر الفصل الرابع، وكلي أمل بأن المسرحية ستعرض حوالي ١٥ كانون الثاني إذا لم يعقنا الانفولونزيون (الذين يصابون بالزكام بشكل متكرر) الذين يبطئون العمل بشكل مرعب.

ديكورات الفصل الأول جاهزة، وهي مناسبة -حسب اعتقادي- أما سيموف فخلال أيام سينتهي من الفصل الرابع، وأعتقد أن ذلك سيكون ناجحاً.
ما نعلمه عنكم أنكم في نيتس بصحة جيدة.. لا أعلم إذا كنت تشاق لنا، ولكننا دائماً نتذكركم، وتدهشنا رهافة ودقة المشاهد الجديدة التي لطالما حلمنا بها.

عندما نطقت نتاشا بالفرنسية في الفصل الثالث سقط كالوجسكي على الأرض من الضحك ولعدة دقائق



من قسطنطين ستانيسلافسكي إلى تشيخوف : كانون الثاني ١٩٠١ موسكو.

كثير الاحترام انطوان بافلوفيتش.
طبعاً، أنا أخطأت إذ قلت إن نتاشا تبحث عن اللصوص
في الفصل الثالث، إذ أنها تفعل ذلك في الفصل الثاني.
حفل النبلاء لم يتم، ولربما عبثاً قلقت، فقد أرسلتُ
لك الرسالة كي تجد الأسلوب الأنسب لرفض طلب
الأميرة.

تدريبات "الأخوات الثلاث" لربما سارت على
أفضل نحو لولا أولئك الزكامين، ولولا تعبي الشديد،
والأصح أن أقول إرهاقي الشديد.
استطيع القول وبكل ثقة إن هذه المسرحية ستلقى
النجاح، وإذا لم نستطع إنجازها كما يجب فيجب قتلنا.
اليوم تم عرض مخطط الفصل الرابع، وأنا أتصدى
لدور فيرشنين، وإذا قدر الله ستمكن أولغا ليوناردوفنا
من الفصل الرابع.. سيكون قوياً.

ديكوراتها أنجزت بشكل جيد.. سوديينين مستبعد
تماماً حتى كدور بديل لأن كاتشالوف يمتلك معطيات
أكثر بكثير.

سيلعب سالينوف دور شينبرغ، وهو يعاند حتى اليوم
محاولاً أن يصل به إلى نبرة صوت لقاطع طريق، أما الآن
فقد استطعت إقناعه، وهو الآن على الطريق الصحيح.
ماذا سأخبرك عن الأداء؟

كالوجسكي يتقدم كعادته ببطء، ولكن بشكل
صحيح، فهو يحضر دائماً لدوره.. مايرخولد يعمل، لكن
معطياته قاسية فجّة.. أرتيوم يتقدم ببطء، لكنه سيجد
النسبة القريبة لدوره، كذلك ساماروف، أما غيربونين
فمثالي.. رودييه مرح، لكنه لا يستطيع الابتعاد عن ذاته،
كذلك تيخاميروف.. شينبرغ يحتاج بعض الوقت (شينبرغ)
تدرب عدة بروفات على دور سالينوف إلا أن الدور
لعبه م. ا. غروموف).. كاتشالوف رائع جداً ومحبب، أما
فيشنيفسكي فهو رائع ولا يبالغ أبداً.. ماروسيا ستودي
بشكل جيد.. ماريا فيودرفنا جيدة جداً، وسافيتسكايا
جيدة وتطلق من ذاتها حتى الآن.. أولغا ليوناردوفنا
مرضية ولم أرها طوال فترة المرض.

أجرينا تدريبات للفصلين الأول والثاني، وقد
أسعدتني كثيراً.. وبكل الأحوال فإن النص رائع كثيراً
ومسرحي، أما سرعات وحماس المشاهد فتتمايز أو
تنقسم إلى :

الفصل الأول : مرح وحيوي.

الفصل الثاني : تشيخوف في المزاج.

الفصل الثالث : متوتر وعصبي بشكل مربع..
يمر سريعاً وموتوراً، مشدوداً حتى النهاية.. تنقطع قوته
وتتباطأ سرعته، أما الفصل الرابع فلم يتحدد بعد.
وعدت أولغا ليوناردوفنا أن أسألكم بالتفصيل عن
النهاية، وها أنا أفعل :

بخصوص المونولوجات النهائية للأخوات بعد كل
ما تقدم، إنها تشد في البداية، ثم تخبو وتهدأ، فلو كان
حمل الجثمان بعد المونولوج لكان أفضل ولما حدث هذا
الخبو والهدوء.

لقد كتبتهم : "في البعيد يحملون الجثمان..". ولكن
في مسرحنا ليس هناك هذا (البعيد) والأخوات لا بد أن
يروا الجثمان.. ما العمل؟

لم يعجبني حمل الجثمان هذا أبداً، ولكنهم أشاء
البروفات بدأوا يفكرون أن النهاية يجب أن تكون
بالمونولوج.

لربما خفتم أن تذكر هذه النهاية بنهاية مسرحية
"الخال فانيا" .. اسمحو لي أن أسألكم هذا السؤال :
ما العمل؟

المخلص ق الكسييف.

مذكرات (م.م.ف) ص ٢١٣ ستانيسلافسكي.

من تشيخوف إلى ستانيسلافسكي :

١٥ كانون الثاني ١٩٠١.

كثير الاحترام قسطنطين سيرغيفيتش.. شكراً جزيلاً
على رسالتكم.

أنتم محقون ألف مرة.. بالفعل إن جثمان توزينباخ
يجب ألا يُعرض أبداً.. أنا نفسي شعرت بذلك حين كتبت
هذا وقلت لكم هذا إذا كنتم تذكرون.

إذا كانت النهاية تذكر بـ "الخال فانيا" فهذا ليس
بالمصيبة الكبيرة، إذ أنها أيضاً مسرحيتي ومن تأليفي
وليست غريبة، فحين تذكر مؤلفاتك بك سيقول الناس إن
هذا لا بد أنه مقصود.

إن جملة "ليس الأفضل لك أن تتناول التمر" لا
يقولها تشيخوفيتغين وإنما يفنيها.. إنها مأخوذة من أوبيريت،
ولكنني لا أتذكر من أي أوبيريت حتى لو قتلتني.

تستطيعون أن تسألوا عن المعماري ف.و. شيختل
الذي يسكن في بيته بالقرب من كنيسة يرمولاي في شارع
سادوفايا.



عند القراءة الأولى ألقني وأكريني ظرف واحد :
لقد كنت مأخوذاً بالمسرحية وعشتها تماماً، وهذا لم يكن
في "النورس" ولا في "الأخوات الثلاث" .. لقد تعودتُ
على الانطباعات الضبابية الغامضة للقراءة الأولى
لمسرحياتكم، ولهذا السبب خفتُ ألا تشدني لدى القراءة
الثانية، فما الذي حدث؟

لقد بكيتُ كالنساء .. أردتُ أن أضبط نفسي لكنني
لم أستطع.

أعرف وكأني أسمعكم تقولون : " عفواً .. اسمحوا
لي ولكن هذا فارسٌ " ولكن لا أعتقد أن هذه المسرحية
هي تراجيديا حتى بالنسبة للشخص البسيط وأشعر
تجاه هذه المسرحية بميل وحب رقيقين وأكاد لا أسمع
النقاد أبداً على الرغم من أن الممثلين يحبون توجيه
النقد، إلا أنهم أجمعوا هذه المرة معجبين، وإذا وصلني
صوت الناقد فإني سأبتسم ولن أكلف نفسي عناء الرد
والجدل .. سأشفق عليه.

أحدهم قال : " إن أفضل الفصول هو الرابع والأكثر
نجاحاً هو الثاني " .. إن هذا يضحكني، فلا أجيب، بل
أكتفي بذكر مشاهد الفصل الثاني تباعاً، فترى أن ملامح
وجهه بدأت تختلف.

إن الفصل الرابع جيد لأن الثاني عظيم جداً، والعكس
صحيح .. إنني أعلن أن هذه المسرحية لا تقارن بغيرها ولا
تخضع للنقد، والذي لا يفهمها هو أخرق مجنون .. هذه
هي قناعتي الصادقة، وسأعجب -وبكامل الإعجاب- أي
دور فيها، وإذا أمكنني أن أعب كل الأدوار لفعلتُ ولا
أستثني دور شارلوت الطيبة.

شكراً لكم يا عزيزي أنطوان بافلوفيتش على كل
هذه النشوة التي خبرتها منكم، ولا زالت لدي رغبة
شديدة أن أترك كل شيء وأتحرر من نير بروت وأجلس
متفرغاً طوال النهار أعيش وأمارس "بستان الكرز" .. إن
بروت السلبي هذا يضغطني ويعتصرني ويمتصني، وقد
ازداد مقتي له بعد هذه الرائعة "بستان الكرز".

أشد على يدك بقوة وأرجو ألا تعتبرني مجنوناً.
المحب المخلص ق.الكسييف.

مذكرات (م.م.ف) ص ٢٢٤ ستانسلافسكي.

من تشيخوف إلى ستانسلافسكي :

٣٠ تشرين الثاني ١٩٠٣ يالتا.

العزير قسطنطين سيرغيفيتش.

شكراً جزيلاً لكم على الرسالة، وشكراً أيضاً على

شكراً لكم كثيراً أن كُتبت لي هذه الرسالة .. أنحني
بشدة لماريا بيتروفنا ولجميع الفنانين، وأتمنى لكم أطيب
التمنيات .. كونوا بخير وصحة جيدة.
تشيخوفكم.

من قسطنطين ستانسلافسكي إلى تشيخوف :
٢٠ تشرين الثاني ١٩٠٣ موسكو.

انتهيتُ للتو من قراءة مسرحية "بستان الكرز" .. أنا
مفتون ولا أستطيع أن أصحو .. إنني في دهشة وإعجاب
عارمين، وأعتبر أن هذه المسرحية هي الأفضل بين كل
هذا الإبداع الذي كتبتموه .. أهنتك من كل قلبي أيها
المؤلف المبدع العبقري .. أحس وأقدر كل كلمة، وأشكركم
على كل هذه المتعة والنشوة الكبيرة التي قدمتموها.
كونوا بصحة جيدة.

ق.الكسييف.

مذكرات (م.م.ف) ص ٢٢٣-٢٢٤ ستانسلافسكي.

من قسطنطين ستانسلافسكي إلى تشيخوف :
٢٢ تشرين الثاني ١٩٠٣ موسكو.

الغالي أنطوان بافلوفيتش.

حسب اعتقادي فإن مسرحية "بستان الكرز" هي
أفضل مسرحياتكم .. لقد عشقتها أكثر من حبيبتي
مسرحية "النورس" .. إنها ليست كوميديا وليست فارس
كما قلت .. إنها تراجيديا بغض النظر عن أي منفذ
للحياة تحدثت عنه في الفصل الأخير .. إن انطباعي عنها
هائل .. لقد وصلتُ إلى صبغات لونية متوازنة متدرجة
رقيقة تغلب عليها الشعرية والشاعرية والمسرحية في
جميع أدوارها حتى العابرة منها ساحر، وإذا خيروني أن
أنتقي نفسي دوراً حسب ذوقي لأحترتُ أيها أختار .. نعم،
فكل دور يجذبني إليه .. أخشى أن يكون ذلك ربيعاً جداً
على الجمهور، فهو لن يلتقط كل تلك الدقائق الصغيرة
بسرعة ورشاقة.

للأسف كم من التفاهة والترهات سنسمع ونقرأ
حول هذه المسرحية، ورغم هذا كله سيكون النجاح باهراً
عظيماً، فالمسرحية ستمسك أرواحهم، فهي على مستوى
عالٍ من الكمال بحيث أنك لا تستطيع أن تحذف كلمة.

ربما أنا الآن تحت تأثير الحماس والإعجاب، لكنني
لا أستطيع إيجاد أية سلبية أو نقص في هذه المسرحية ..
هناك شيء واحد : يلزمها ممثلون كبار مرهفون ورفيعو
المستوى للوصول ولاكتشاف كل هذا الجمال .. نحن لا
نستطيع هذا.



البرقية.. لقد أصبحت الرسائل غالبية جداً على قلبي لسببين: لأنني صرْتُ وحيداً تماماً الآن، وثانياً لأنني أرسلتُ المسرحية منذ ثلاثة أسابيع مضت وتلقيتُ منكم الرد البارحة فقط، ولولا زوجتي لما كنتُ عرفتُ شيئاً، ولربما أخذتني الظنون والأفكار الغريبة التي قد تقتحم ذهني.

حين كتبتُ شخصية لوباخين فكرتُ أن هذا الدور لكم، وإذا لم يبتسم لكم هذا الدور فعليكم بغاييف.. صحيح أن لوباخين تاجر لكنه إنسانٌ مستقيم بكل الاتجاهات، ويجب أن يبقى وقوراً أو مثقفاً وليس صغيراً بلا ذوق.

إن هذا الدور بدا لي أنه مركزي في المسرحية، ولربما لأمكم بشكل ساحر ومتالق، أما إذا اخترتم غاييف فاعطوا لوباخين لفيشنيفسكي.. صحيح أن هذا لن يكون لوباخين فنياً، لكنه لن يكون تافهاً. لوجسكي في هذا الدور سيكون أجنياً بارداً، وليونيدوف سيجعله فلاحاً.

عند اختيار الممثل المناسب لهذا الدور يجب أن لا نغفل أو يغيب عن ناظرنا أن لوباخين قد أحب فيرا الفتاة الجادة المتدينة، فهي لن تحب باي حال من الأحوال فلاحاً.

عندي رغبة كبيرة أن آتي إلى موسكو، ولكني لا أعرف كيف أخرج من هنا.. صار الجو بارداً وقلماً أخرج، وأسعل لعدم اعتيادي الهواء.

أنا لا أخشى موسكو ولا السفر إليها، وإنما أخشى أن أضطر للجلوس في سيفستوبل من الثانية إلى الثامنة في صحبة مملة جداً.

اكتبوا لي أي دور ستلعبون.. زوجتي كتبت لي أن موسكفين يريد أن يلعب ببيخوف، وهذا جيد ولن يعود على المسرحية إلا بالفائدة.

أنجني بشدة أمام ماريا بيتروفنا وأتمنى لها ولكم أطيب الأمنيات بالسعادة والصحة الجيدة.

أنا لم أحضر بعد مسرحية "الحضيض" مسرحية "أعمدة المجتمع" لهزريك ابسن و"يوليوس قيصر" أرغي كثيراً بمشاهدتها. تشيخوفكم.

أنا لا أعرف أين تسكنون، لذا أرسل الرسائل إلى المسرح.

في ٢١ أكتوبر أبرق ستانسلافسكي لتشيخوف:

"لقد تمت قراءة المسرحية من قبل الفرقة بنجاح استثنائي ساحر، والمستمعون مأخوذون من الفصل الأول.. الدقائق والتفاصيل الرفيعة تم تقييمها.. بكوا في الفصل الأخير.

زوجتي في دهشة هائلة كما الجميع.. لم يكن لأية مسرحية من قبل هذا الإجماع الهائل والإعجاب الكبير.

ثم كتب ستانسلافسكي ٣-٤ نوفمبر: أقسم لكم إنني أحببت كل أدوار المسرحية، وأنا متمسك بمبدأ واحد في توزيع الأدوار وهو أن أتمكن من سبر عوالم الشخصية وعرض سحرها على الجمهور بما يعود بالفائدة على العمل.

لقد أعجبنى لوباخين كثيراً، وسألعب هذا الدور بإعجاب شديد، لكنني أخشى أنني لم أجد في نفسي النبرة الصحيحة بعد، وأبحث عنها بعناد وفضول كبيرين، والصعوبة هنا أن لوباخين ليس تاجراً بسيطاً بلامح فاقعة واضحة تميزه.. أنا أراه تماماً كما وصفتموه في المسرحية.. يجب أن أمتلك النبرة الصحيحة كي أتمكن من صبغه الصبغة الحياتية اليومية.

أنا الآن أبدو قسطنطين الذي يحاول أن يكون طيباً.



الخاصة به والصبغة المميزة له.. إنه يبدو عندما أؤديه أرسقراطياً غريب الأطوار.

نحن نعيش الآن في شقة جديدة رائعة جداً ومريحة وفارحة.. أسف كثيراً على أمي التي تركتها مع اختي في كراسني فاروت، وقد اعتقدنا جميعاً أنه هناك سيكون الأمر أكثر سهولة وراحة، ولكن لم يكن الأمر كذلك.

يتم جمع الأطفال مرتين أسبوعياً، مرة من أجل رقصة ماناخين، ومرة من أجل محاضرة في التاريخ.. إن هذا يعجبهم كثيراً.. أشد على أيديك وأذهب للنوم.

مذكرات (م.م.ف) ص ٢٢٥.

المخلص لك ق. الكسييف.

من قسطنطين ستانسلافسكي إلى تشيخوف :

الأحد ٢ نوفمبر ١٩٠٣ موسكو.

البارحة ولليوم الثالث أرسل هذه الرسائل.

العزير أنطوان بافلوفيتش.

أعتقد أنني الآن وجدت ديكور الفصل الأول، إنه ديكور صعب جداً : الشبابيك يجب أن تكون قريبة من مقدمة الخشبة بحيث يكون كامل الصالة فوق وتحت واضح للعيان، كذلك بستان الكرز، هناك ثلاثة أبواب.

لدي رغبة في أن تبدو من زاوية من الزوايا غرفة العذراء أنا سفيتلايا، غرفة ممر، ويجب أن نستشعر أن هناك أطفالاً وغرفة مهملة يبدو عليها الخواء قليلاً.. ما عدا ذلك يجب أن يكون الديكور مريحاً ويحوي الكثير من الأماكن والمواضع، وأعتقد أننا نستطيع البدء بصناعته.

اتذكرون في السنة الماضية حين عرض عليكم سيموف نموذجاً (ماكيت) لمسرحية تورغينيف، حينها قررنا -بموافقتكم طبعاً- أن نحافظ على ديكور الفصل الأخير من أجل مسرحيتكم، والآن أتأمل النموذج وأعتقد أنه مع بعض التعديلات سيكون ملائماً جداً للفصل الرابع.. إذا كنتم لازتم تذكرون النموذج فهل لديكم أي مانع؟ الآن سيبدأ الفصل الثالث لـ "الخال فانيا" .. تلقي الجمهور للعرض مدهش وعظيم.. إنه العرض التاسع والثمانون وقد جمع ١٤٠٠ روبل، وبغض النظر عن أي شيء فالبارحة عرضت "الأخوات الثلاث" ١٤٠ روبلاً.

لقد عشتم حتى هذا اليوم، لكن هذا لا يهم، المهم أن الجمهور هذا العام بدأ يفهم مسرحياتك ولم يصغ إلى مسرحية من قبل مثلما يفعل الآن : صمت جماعي مطبق، ولا حتى سعال واحد بغض النظر عن الطقس بالغ الرداءة.

فهمت من رسالتكم أنكم تريدون أن ألعب هذا الدور، وأنا فخور جداً بهذا، وسأبحث عن لوباخين في داخلي بطاقة مضاعفة، أما أن يلعب فيشنيفسكي لوباخين فهذا لا يمكن أن أتصوره، فهو في وضعه الحالي لا يتوافق مع الدور ولا بأي شكل من الأشكال، فحين يحاول فيشنيفسكي أن يكون مبتعداً عن ذاته لإبراز صفات الشخصية يبدو كارثياً، وأشعر أنه لن يعرض صفات لوباخين بنعومة، بل على العكس، بفجاجة خالصة تلك التي تعجب الجمهور عادة وتؤثر عليه.

الحديث جرى حول فيشنيفسكي سابقاً، لكنني حتى هذه اللحظة لا أستطيع تصوّر لوباخين، أما ليونيدوف فإنه ملائم، إنه رقيق لين بطبيعته، جسده مشدود متماسك ذو حماس ممتاز، ويبدو أن لديه جميع المعطيات الخاصة بلوباخين، ولكن الخوف من شيء واحد هو أنه لا يبدو طوال الوقت بسيطاً على خشبة المسرح، فهو أحياناً يمثل بنيرة صوته.

من قسطنطين ستانسلافسكي إلى تشيخوف :

١٣ أكتوبر ١٩٠٣ موسكو.

العزير أنطوان بافلوفيتش.

إنها الساعة الواحدة والنصف ليلاً، والجميع نيام.. عدت الآن من العرض الثامن عشر للمسرحية التي أمقتها "قيصر" ورغبت أن أكتب لكم ولم أجد إلا هذه الورقة لأكتب عليها، فاعذرني لاني لم أوقظ زوجتي لتبحث عن واحدة غيرها.

أخيراً واعتباراً من يوم غد سنبدأ بـ "بستان الكرز" فقد أضعنا هباءً أسبوعاً كاملاً.

ما زال الأمر مختلطاً على الممثلين فيما يخص الأدوار، وقد قررت أن أقرأ وأحضر الدورين (لوباخين وغاييف) ولا أستطيع القول أيهما أريد أكثر، فهذا وذاك رائع وساحر، وكلاهما يصيب موضعاً في روحي، والحقيقة أنني أخاف لوباخين.. يقولون إنني لست لوباخين التاجر، وإنما أبدو لوباخين المفبرك بشكل مسرحي فني.. ليس هو شاب جيد وطيب النفس ولكنه قوي، وقد اشتري بالمصادفة بستان الكرز حتى أنه انزعج بعد ذلك، وأعتقد أنه سكر لهذا السبب؟ أما غاييف فاعتقد أنه يجب أن يكون خفيفاً كأخته، حتى أنه لا ينتبه لما يقوله، ويدرك للتو ما قاله، أي أن الكلمات تخرج منه دون قصد، وأعتقد أنني وجدت النبرة



الفصل الثاني يشغلني وقد انتهت منه أخيراً، وحسب اعتقادي سيكون فصلاً ساحراً، وسيكون الديكور ناجحاً ومناسباً.

محراب للصلاة (مصلى من الأيقونات) واد عميق، مقبرة مهجورة وسط غابة صغيرة، وفي ذات المستوى للجزء اليساري للخشبة والوسط ليس هناك كواليس بل أفق واحد فقط، وفي هذا الأفق هناك نهر يلمع في البعيد، وعلى رابية بعيدة هناك بيت قائم فوقها، وهناك أعمدة للبرق وجسر للسكة الحديد، ولو سمحتم في إحدى لحظات الصمت الطويلة يمكن أن يمر قطار وخلفه خيط من الدخان، سيكون ذلك رائعاً، أما عند الغروب ستبدو -ليس لفترة طويلة- مدينة في البعيد.. في نهاية الفصل يخيم الضباب الذي سيكون أشد وأكثر ويرتفع من الخندق في مقدمة الخشبة.

حفل من صوت الضفادع وطيور الكركي في النهاية.. إلى اليسار في المقدمة هناك كومة من القش ستجلس فوقها مجموعات المنتزهين، وهذا سيساعدهم كثيراً للعيش في أدوارهم.. الصبغة العامة للديكور هي طبيعة ريف مدينة أريول وجنوب كورسك.

الآن سيتم العمل على هذا النحو: البارحة واليوم أجرى فلاديمير إيفانيتش تدريبات على الفصل الأول، أما أنا فكتبت خطة الفصول التالية.. لم أدرج على دوري بعد ولازلت متردداً بخصوص الديكور الخاص بالفصلين الثالث والرابع.. النموذج المصغر تم إنجازه وكان جيداً جداً ويعبر عن مزاج المسرحية الخاص، والصالة موزعة على الخشبة بحيث يستطيع الجمهور رؤية كل شيء بوضوح.

في المقدمة هناك شيء يشبه ملعب السلة، يأتي سلم ثم طاولة للعب البليارد، على الجدران هناك عدة شبابيك مرسومة، وهذا الديكور مناسب جداً للرقص، إلا أن صوتاً في داخلي يقول دائماً إن العرض سيكون بديكور واحد يتم تبديله في الفصل الرابع، وسيكون هذا أكثر سهولة.. سأقرر الأمر خلال أيام.

الطقس هذه الأيام أصبح قاتلاً.. المطر يهطل دائماً.

المخلص ق.الكسييف.

المسكين فاسيلي فاسيليفيتش كالوجسكي توفي أبوه اليوم، وهذا المساء لا بد أن يلعب الدور الموكل إليه.. حتى الآن لا يزال متماسكاً.

أشد على يدك.. سأحاول غداً أن أكتب لك إذا لم أكن مغموماً من عرض "قيصر".. اليوم أعب العرض السابع على التوالي.

المخلص لك ق.الكسييف.

من تشيخوف إلى ستانسلافسكي:

الأربعاء ١٩ نوفمبر ١٩٠٣.

عزيزي قسطنطين سيرغيفيتش.

طبعاً، بالإمكان استخدام الديكور ذاته للفصلين الثالث والرابع، مع وجود سلم في المقدمة.. وبالعموم، أرجو ألا تخلجوا بخصوص الديكور.. أنا أوافقكم دائماً.

أجلس عندكم في المسرح مدهوشاً وفاغر الفم، فأني حديث يمكن أن يقال؟ إن كل ما تفعلونه سيكون عظيماً أكثر بمئة مرة مما أتوقع أو أظن.. يجب أن تقف دونياً وابتعدوا أمام لوباخين ولا يجلسوا أبداً.. لوباخين يتعامل بحرية ويتكلم مع الخادمة بصيغة المفرد، أما هي فبصيغة الجمع.

سيرغي سافيتش سافر إلى اليابان بصفته مراسلاً خاصاً للصحيفة الروسية وكان من الأفضل أن يذهب إلى القمر للبحث عن قراء لهذه الصحيفة، فعلى الأرض لا وجود لهم، ولو أنه ذهب إلى اليابان ليصدر كتاباً عن اليابان لكان ذلك أفضل بكثير وكان ذلك قد ملا عليه حياته.

إذا لم أسافر حتى الآن إلى موسكو فبسبب أولغا، فقد اتفقنا على ألا أسافر حتى تكتب لي.

أشدد بقوة على يدك وأشكرك من كل قلبي على الرسالة.

تشيخوفكم.

أنا لم أشاهد "أعمدة المجتمع" و"يوليوس قيصر" بعد، وهذا يعني أنني سأتي إلى مسرحكم كل مساء للنقاش.

من قسطنطين ستانسلافسكي إلى تشيخوف:

الأربعاء ١٩ نوفمبر ١٩٠٣ موسكو.

العزيز أنطوان تشيخوف.

البارحة مرة أخرى لم يتوفر لي الوقت للكتابة.. كان



تأثير الملاحظات الإخراجية في القراءة وثلاثة نماذج

عبد الناصر حسو

المخرج أولاً في حال عُرِضت المسرحية على خشبة المسرح لأنها مكتملة للبنية الدرامية للمسرحية وتوحي بوظائف هامة في بنيتها الوظيفية الدلالية، ولأنها مقترحات واحتمالات قابلة للتفكير والمناقشة، وتتعلق هذه الملاحظات بحال الشخصية والتعريف عليها وعلى وظيفتها والسمات الرئيسية لها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وتتعلق أيضاً بالوظيفة الأدائية للشخصيات مثل السلوك والحركة والإيماءة والفعل ورد الفعل والأداء الصامت وتعبير الوجه وطريقة الإلقاء والنغمة والسرعة في الكلام وحجم الصوت والإيقاع والصمت والتوقف والأغنية، وتتعلق كذلك بعناصر التصميم والمستويات المكانية وعلاقة الداخل بالخارج، والزمن والأزياء والقناع والإضاءة والصوت وتحديد الفضاء الدرامي، وتخص الباحث أيضاً في حال تحليل النص المسرحي، وهي مهمة للممثل والمخرج ومصمم الديكور والإضاءة، ورغم ذلك فالنص المسرحي هو نص أدبي قابل للإخراج الفني على الخشبة في حال اجتمعت الجهود الفنية على ذلك.

يؤكد غوردون كريغ أن شكسبير لم يضع الملاحظات الإخراجية في نصوصه، وما نجده في النصوص الشكسبيرية الآن هي إضافات إلى النسخ الحديثة وضعها محرروها، ويعتبر شكسبير أن وضع الملاحظات من عمل مدير المسرح/المخرج، لكن كريغ رفض الملاحظات الإخراجية واعتبرها "تطفلاً على عمل المخرج" فيما إذا كان المخرج متمكناً من صنعته، كما أن الباحثة أن أوبرسفيد رات أن النص الدرامي يتألف من نصين مختلفين منفصلين لكنهما متكاملان:

قبل البدء بأية عملية إبداعية لا بد من قراءة النص المسرحي في حدود معيقاته، وهذا يحيل القارئ إلى أن قراءة المسرحية تختلف عن قراءة الرواية التي تتسم بالسردية ويغلب عليها طابع الوصفية، والنص المسرحي يُقرأ غالباً باعتباره رواية مشوهة أو ناقصة، وهذا ما يؤدي إلى إحباط القارئ العادي.

مفهوم الملاحظات الإخراجية

يمكن ملاحظة أن الرواية تختلف عن النص المسرحي الذي يتضمن نصاً رئيسياً ونصاً فرعياً أو موازياً، اصطلاحاً على الأخير بالملاحظات أو الإرشادات الإخراجية أو التوجيهات الإخراجية التي تنتمي إلى بنية النص المسرحي الأدبية والتي تقدم فرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص، وهذا النص الفرعي يحتوي على عدة نصوص فنية (نص الديكور، نص الأزياء، نص الموسيقى، نص الإضاءة...) وبالتالي يكون الشكل الفني للمسرحية في مخيلة القارئ لأن مهمة هذه الملاحظات تحويل النص المسرحي إلى عرض بصري حركي ضمن مجموعة علامات ورموز مكثفة يصنعها الكاتب ويفك شيفراتها القارئ/المتفرج، وهذه الملاحظات تخص



الحوار، والملاحظات الإخراجية.

النص الفرعي (أو الموازي) أكثر أهمية من النص الرئيسي لأنه يرتبط بالفعل الدرامي، وهذا الفعل يهيمن على الكلمات دائماً ويضعها أحياناً في سياق متناقض، كاشفاً عن ضعفها في مواجهة الأحداث التي تقف وراءها، فقد يتناقض الطلب اللفظي "هيا نذهب" مثلاً مع الفعل المشار إليه في الملاحظات الإخراجية "لا يتحركان" في مسرحية "نهاية اللعبة" وهذا ميل إلى اقتصاد الكلام المنطوق في العرض المسرحي لصالح الأداء والمشهد البصري، لكن المشهد البصري ليس كل الدراما إن لم يرافقه الكلام المنطوق.

استخدم الباحثون مصطلح النص الرئيسي والنص الفرعي أولاً للتمييز بين حوار الشخصيات والملاحظات الإخراجية التي تصنع إطاراً داعماً لهذا الحوار وتوجيهه، ويتميز المصطلحان في الطباعة من حيث شكل حروفهما، إذ يكون شكل حروف النص الفرعي إما أكثر سواداً أو مائلاً أو ضمن قوسين أو تحته خط، وفي النصوص المسرحية العربية عادةً يكون الخط مائلاً أو ضمن قوسين أو أكثر سوداً أو كلها معاً.

أنواع الملاحظات الإخراجية

يمكن تقسيم الملاحظات الإخراجية إلى قسمين إذا تتبعنا التطورات التي طرأت على النص المسرحي منذ المسرح اليوناني القديم وحتى الآن: ملاحظات خارج الحوار قد تشكل صفحة أو صفحتين في بداية الحوار أو في نهايته أحياناً، وملاحظات داخل الحوار أو ملاحظات من الحوار نجدتها في النصوص الكلاسيكية القديمة، وتستخدم هذه الملاحظات داخل الحوار أو قبله بجانب الاسم لرسم حركة درامية أساسها الصراع والتوتر الذي يؤدي إلى عنصر التشويق.

لا ينكر أحد أن التطورات التي طرأت على الكتابة المسرحية كانت كفيلاً بتحديث النص وتطويره، ولم تكن الملاحظات الإخراجية بمنأى عن هذه التطورات منذ النصوص الكلاسيكية التي تتضمن ملاحظاتها كلمة أو عبارة أو جملة، إلى النصوص الحديثة من حيث كثرتها وتموضعها ومساعدتها للحوار وشكل العلاقة الجديدة مع العرض والمتفرج.

هذه الملاحظات كما يراها الكاتب مارجوري بولتون في النسخة المطبوعة هي وصفة تمثيلية: "وكانها عرقلة وتعطيل للحوار، والحقيقة أنها تكاد تكون على الدوام

تعليماً لما يجب أن يعمله الممثل وهو يتكلم" فلا يعقل أن يتحرك الممثل إلى الجهة الأخرى من الخشبة ثم يبدأ حواراً.. هذا يبدو مملاً.. وثمة من يرى أن الكتابة المسرحية وحدة عضوية لا يمكن إضافة الملاحظات إليها بعد الانتهاء منها لأنها قد تكون خارج سياق الفهم المسرحي، ورغم ذلك يعتبر البعض أن هذه الملاحظات هي الآلية مفتعلة يجب أن تكتب بعد الانتهاء من الحوار. قد تغير الملاحظات الإخراجية ما هو منطوق عما هو المقصود، بمعنى أن ما يقال ليس هو ما يعني في أداء الشخصية/الممثل ويُطوَّق عليها أحياناً السردية التي تتحول إلى فعل إيمائي وفعل بصري حركي، وبعض كتّاب المسرح يكتبون الملاحظات بعد الانتهاء من الحوار، والبعض الآخر يكتبها أثناء كتابة الحوار، ولكل فريق مبرراته الإبداعية.

لقد لجأ الكاتب المسرحي الحديث إلى فقرات مطولة من الملاحظات التي تشكل صفحة أو أكثر، وأحياناً إلى نص مستقل كما في بعض نصوص ستوبارد وبيكيت التجريبية، والنصوص التي تخص الرقص التعبيري في بداية المسرحية قبل الحوار، إذ يصف فيها الكاتب المكان والديكور والأزياء والإضاءة والموسيقا وشكل الأداء والحقب الزمنية، حتى أنه يقدم ملاحظات لبعض الشخصيات التي يتخيلها كأن يقول إن الممثل الذي يؤدي دور الشخصية الفلانية يأخذ من قدمه اليسرى (يعرج) أو أنه يقرط ببعض الحروف أثناء الأداء، أو يميل بكتفه (شخصية ريتشارد) ونذكر هنا أن جان جينيه يضع في مسرحية "الزنوج" ملاحظة تقول: "يجب أن يكون الممثل الذي يؤدي دور الزنجي زنجياً" في حين أن بعض الصيغ الإخراجية استخدمت طريقة أخرى بحيث يؤدي الممثل دور الزنجي بطلاء وجهه بالأسود، وهذه الطريقة تعكس استجابة الممثل لدوره بشكل يبتعد عن الشخصية، وقد ظهرت هذه الملاحظات في المسرح الحديث (المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية) وخاصة بعد ظهور المخرج كمهنة مستقلة في العملية المسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع مسرحيات إبسن وسترينديريغ وشو وميترلنك وتشيوخوف وسترنديريغ.. واصطلح النقاد على هذا النوع آنذاك بالنص البرجوازي الذي شكّل انعطافاً تاريخياً متصلاً ومنفصلاً عن المسرح الأرسطي الكلاسيكي بعد الاكتشافات العلمية، بمعنى



تريفورين الكاتب الشاب الوسيم، لكن في عروض تالية لاحظ أن ملاحظات تشيخوف كانت صحيحة حول الشخصية.. من هنا يجب أن لا تهمل ملاحظات الكاتب، وفي الوقت نفسه لا تفرض على المخرج.

عندما امتلك المخرج أدواته التعبيرية وأصبح مؤلفاً للعرض تفرّد بوضع نصه الفرعي، فحذف وأضاف جملاً ومواقف، وأحياناً مشاهد جديدة للمسرحية، وكثيراً ما جرت مناقشات كلامية على صدر صفحات الصحف وخصومات فنية بين المخرج والكاتب الذي كان يتهم المخرج بعدم فهمه النص أو تشويبه وخاصة في السينما التي يشغل النص الفرعي فيها حيزاً أكبر من الحوار، لكن هذا الأمر لم يستمر طويلاً حتى اعترف الكتاب بأهمية المخرج ودوره في العملية المسرحية وأفسحوا المجال لعمل المخرج في أن يختار نصه الفرعي والرئيسي بنفسه.

في حين أن الملاحظات الإخراجية داخل الحوار تتسم به النصوص الكلاسيكية، أي أن النص الكلاسيكي يحتوي على الحوار فقط، والحوار يؤدي دور الملاحظات الإخراجية، وإن لم يظهر فيه بالشكل الذي نقرأه اليوم في النصوص المسرحية، تاركاً للمخرج أو من يقوم بمهمة البحث والاجتهاد استنباط ملاحظات من نص الحوار، ويمكن للمخرج أن يجد نصاً فرعياً داخل الحوار نفسه أو يمكن استقراؤه من الحوار طالما أن النص يحدد شروط إخراجيه، فمثلاً من يقوم بإخراج مسرحية "أوديب ملكاً" يمكن له أن يوجد ملاحظاته من الحوار الذي دار بين أوديب والكاهن وفق تقاليد زمن إنتاج النص، وبالتالي فالحوار يؤدي دور الملاحظات داخل الحوار إن لم تكن الملاحظات وصفية ولم تأخذ دور وظيفة سردية، وفي هذه الحالة تكمل الملاحظات عملية الحوار وإنتاج المعنى لأنها ذات دلالة كبيرة إلى الحد الذي تساعد فيه على تثبيت النعمة وإدارة الفعل وتفسير الأفعال والإيماءات.

أحياناً يظهر الصمت والوقفات في النص المسرحي حتى لو لم يشر إليها الكاتب في الملاحظات الإخراجية لكننا نجد في المسرحيات التي تفرض نفسها بقوة من خلال بنية الكلمات وإيقاع الجمل والتوقيت للحوار نفسه، وفي معظم نصوص تشيخوف يجد القارئ فترات الصمت أو التوقف حتى إن لم يدون الكاتب ذلك لأن بنية الكلمات تتطلب صمتاً أو توقفاً أو فعلاً أو حركة.

أن للملاحظات خارج الحوار وظيفة لإيهام المتفرج بتطور المسرح الطبيعي مع المسرح الحر، وفي مرحلة لاحقة كان لها دور في تدمير المسرح الإيهامي، خاصة في النص الراديكالي مع بريشت ومسرح العبث والمسرح الوثائقي والتسجيلي.

عندما تفقد المسرحية لغتها الأدبية تزداد الملاحظات الإخراجية فيها، وربما تسيطر عليها، وتحل مكان اللغة، وتتحول اللغة إلى أفعال، متخلية عن الوصف والإنشاء.. وقد تكون لغة المسرحية لغة يومية للتعبير وإيصال المعنى إلى المتفرج بسهولة، إذ كانت اللغة مهمة في المسرح الكلاسيكي وتفوقت على السرد، أي تحويل التقنيات التي كانت موجودة إلى غرض جديد واكتساب معنى جديد، ف أسخيلوس مثلاً نقل تأكيد الفعل من الكورس إلى الحوار كي يوطد أسس الشعر الدرامي.. والتأكيد على الفعل يعادل تحولاً أساسياً في الوظيفة، فالأفعال على الخشبة تنتج معانٍ عديدة وجديدة، وهي ليست كامنة في الفعل بل إنها تفسير ذاتي للمتفرج، وقد يصبح السرد فعلاً درامياً.

ورغم ذلك فقد نجد تباينات من نص إلى آخر، ونجد أيضاً تناقضات من كاتب إلى آخر وفق موقفه من النص، فإما أن يكون لديه نزوع أدبي أو نزوع فني، وأيضاً وفق رؤيته الإخراجية، وغالباً ما كان يضع الكتاب الذين يمارسون مهنة الإخراج أو أنهم يخرجون النص على الورق للقارئ هذه الملاحظات بشكل تفصيلي، ومن يملك رؤية إخراجية بعكس الكتاب الذين لديهم نزوع أدبي أو ممن يعتبرون أن النص المسرحي هو نص أدبي قابل لأن يتحول إلى نص فني بصري، وهنا ظهرت إشكالية جديدة بين الكاتب والمخرج حول النص بشكل عام وحول الملاحظات الإخراجية بشكل خاص بين التقيّد بالملاحظات وعدم التقييد بها، أو حول قدسية النص وإباحته، بمعنى اختراقه وتدميره أو تفجيره، ولنا مثال على ذلك في المسرح العالمي بين ستانسلافسكي وتشيخوف، إذ اعتبر ستانسلافسكي أن الملاحظات الإخراجية لمعظم مسرحيات تشيخوف التي أخرجها غير مفروضة عليه رغم أن نصوصه مليئة بها، لذلك أضاف وخلق وابتدع ملاحظاته الإخراجية التصويرية، ويمكن للقارئ الرجوع إلى محاوره ستانسلافسكي وتشيخوف حول مسرحية "الخال فانيا" إذ اعتبر ستانسلافسكي أن الملاحظات الإخراجية في المسرحية لا تليق بشخصية



ربما رأي فيها ضرورة فنية أو تاريخية أو سياسية أو ثقافية أو اجتماعية، لذلك لا تأخذ العناصر التي يتشكل منها النص كلها حيزاً مكانياً بالتساوي في هذه القراءة، فمثلاً اهتم سعد الله ونوس في الملاحظات التي وضعها في مقدمة مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" بالفترة الزمنية للأحداث وكان يراها ضرورية لوضع القارئ والمخرج في سياق النص، وقد تمثلت في النقاط التالية: استلهم مسرحية القباني مع تغييرها وتعديلها ومواقفها، فالمسرحية عبارة عن مستويين متداخلين: يتمثل المستوى الأول في مسرحية القباني والمستوى الثاني يكمن في مسرحية تجربة القباني ضد رافضي الفرجة المسرحية آنذاك، ثم الاعتماد على المسرح التسجيلي الوثائقي في تأريخ الظاهرة القبانية التي استهدفت تنوير المجتمع السوري وتغييره في فترة الاستبداد التركي، وضرورة تفسير التجربة المسرحية عند القباني ووضعها ضمن شرطها التاريخي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، وتوجد في المسرحية شخصيات تاريخية وشخصيات فنية، وينبغي التعامل مع الشخصيات التاريخية كأقنعة ورموز فكرية وإيديولوجية وكممثلين يمثلون تيارات ذهنية معينة،

في المسرح الكلاسيكي يقوم الحوار بمهمة التعريف بالشخصيات ووصف هيئاتها وسرد الأحداث الدرامية ووصف الأزياء والمكان، لكن مجرد إشارة صغيرة أو ملاحظة يضعها الكاتب ويستخدمها المخرج يمكن التعرف إليها، ففي المسرح الحديث تخلى الكاتب عن هذه الحالات الوصفية واتجه نحو الفعل والحركة التي ترسم الصورة البصرية، وهذا لا يعني التخلي عن الحوار، فعندما يضع الكاتب وصفاً تفصيلياً للمكان بكل ما يحتويه فهو على حدّ قوله يسهّل الأمور للمخرج، وفي الوقت نفسه يُخرج مسرحيته على الورق، لكن هل يمكن أن ينطبق ما وصفه الكاتب في الإخراج على الخشبة إن كان الكاتب نفسه المخرج، إذ لا بد أن يغيّر ويتطور ويحذف بعض هذه الملاحظات وفق شروط الإنتاج والحقبة الزمنية.

الملاحظات الإخراجية خارج الحوار تخص الجانب البصري: الجانب التخيلي للنص المسرحي مثل المكان، الديكور والزمان/الإضاءة الأزياء والمؤثرات الصوتية والموسيقا والمكياج، في حين أن الملاحظات داخل الحوار تخص الممثل وشكل الأداء وجوانب عديدة مثل الحالة النفسية والاقتصادية والمهنية والطبقية والأدائية والمناطقية والجسمانية ونبرة الصوت...

إذا فالمخرج يوجد نصّه الفرعي إن لم يكن موجوداً، خاصة في النصوص الكلاسيكية ونوعاً ما في النصوص الإليزابيثية والكلاسيكية الفرنسية الجديدة (قد يجد القارئ بعض الملاحظات في هذه المسرحيات والسبب أنها أضيفت إليها في عصور لاحقة) ونجد في المقابل سيطرة النصوص الفرعية في الدراما السينمائية والتلفزيونية، وخاصة النسخ المطبوعة التي تأخذ حيزاً كبيراً من النص الرئيسي، لذلك لا يمكن الاستمتاع بقراءة السيناريوهات من قبل قارئ عادي غير ملم بالتفاصيل السينمائية والتلفزيونية.

نماذج

لا يمكن لأية قراءة أن تكتمل إن لم تتناول جميع العناصر الأساسية في بنية النص، وهذا بحدّ ذاته ليس قاعدة بقدر ما هو التزام بعناصر النص، وقد يهتم الباحث أثناء القراءة بعنصر أكثر من العناصر الأخرى أو يمر عليها مروراً دون البحث فيها، أو يهمل عنصراً دون العناصر الأخرى ليس لعدم اهتمامه به بل لأن الكاتب لم يهتم به كثيراً وركز على عناصر أخرى



بالجنرال» بينما الملاحظات خارج الحوار كتبت في صفحة مستقلة لا تتمايز عن الحوار إلا أنها داخل قوسين، وهناك صفحة التعريف بالشخصيات، وأمام كل شخصية عمرها ومهنتها وصفاتها والعلاقات فيما بينها في بداية المسرحية، بينما الملاحظات الإخراجية في مسرحية «أهلاً جحا» مكتوبة بخط أسود وضمن قوسين داخل الحوار، أما الملاحظات خارج الحوار فهي مكتوبة بخط أسود أيضاً دون أن نعثر على صفحة خاصة بالشخصيات وأعمارها وصفاتها الخارجية وعلاقاتها، والمسرحية مقسمة إلى أربع لوحات، إلا أن مسرحية «الطوفان» تميزت بالتعريف بالشخصيات وأعمارها وصفاتها ووظيفتها (مهنتها) من دون أن نجد ملاحظات خارج الحوار سوى كلمة دلالية عامة «مضافة المختار» ولم تأخذ الملاحظات داخل الحوار شكلاً متميزاً عن الحوار من حيث كتابتها بخط أسود مائل، لكنها وضعت ضمن قوسين بجانب اسم الشخصية أو بين حواراتها.

إن اسم الشخصية في النص المطبوع والذي يظهر قبل كلامها يلتصق بشكل تلقائي بمعناه، فالجنرال ورئيس المخفر وشيخ الجامع والمختار والمدير السابق وجحا والقاضي والحرس في النصوص الثلاثة هي وظائف (مهن) وشخصيات في أن واحد، وهذه الوظائف تقلل من الملاحظات الإخراجية الخاصة بالأزياء وبعض الإكسسوارات الخاصة بالمهنة مثلاً، والشكل المسرحي يرتبط بنمط معين من الملاحظات الإخراجية والتي تحدد هوية النص المسرحي، فواقعية «ورود حمراء تليق بالجنرال» تفرض نمطاً معيناً من الملاحظات بحيث يغرق الكاتب في التفاصيل الصغيرة للمكان والتعامل مع مفردات العرض والعلاقة بين الشخصيات للإيحاء بواقعية الحدث، وفي نص «السفلة» للكاتب نفسه يغرق في تفاصيل المكان ومستوياته عن طريق الإضاءة التي تشكل المكان في النص، في حين أن لأرسطية «الطوفان» و«أهلاً جحا» تحطم الإيحاء الواقعي والجدار الرابع للتوجه إلى الجمهور لتغيير ظروف التفاعل معه وتحوه باتجاه المسرحية، خاصة في المشاهد التمثيلية العديدة في «الطوفان» التي تتشكل أمام الجمهور مثل مشهد لقاء المختار والأغا بوفد من العاصمة (ينقلب المشهد ليشكل المجتمعون أعضاء وفد العاصمة، بينما يبقى المختار والأغا في شخصيتهما) واستعادة مشهد بين وفاء والشيخ.. وفي

ولا ينبغي الاهتمام بالجوانب النفسية والشخصية والإنسانية لهذه الشخصيات، وللمخرجين الحرية في تقديم فصل الولاة بالطريقة التي يريدونها، والتقدير بخطة الكاتب غير ضروري، ويمكن في توزيع الأدوار الاقتصاد والتكثيف في عدد الممثلين والكومبارس، إذ يمكن لممثل واحد أن يقوم بدورين فأكثر مادام العمل يقوم على وجود مستويين متداخلين.

هذه المقدمة كانت بمثابة ملاحظات إخراجية تساعد القارئ والممثل والمخرج على تمثيل العمل الدرامي واستيعابه قصد معرفة الخلفيات التاريخية والإخراجية لقراءة العرض أو فهمه على ضوء هذه الإضاءات التي تساهم في تفسير العمل وشرحه وإخراجه وقراءته قراءة سياقية واعية.

نتناول في هذه الدراسة ثلاثة نصوص مسرحية لثلاثة كتّاب سوريين حول كيفية استخدام الملاحظات الإخراجية في نصوصهم المكتوبة لسهولة البحث والتحليل والدخول إلى متن النص بمساعدة الحوار الكلامي، ثم التطرق إلى بعض الملاحظات الإخراجية لمسرحيات الكتّاب الثلاثة الأخرى إن تطلبت الدراسة ذلك، وهذه النصوص هي: «ورود حمراء تليق بالجنرال» (أو «عن قتل الصراصير») للكاتب حمدي موصلي، و«الطوفان» للكاتب جوان جان، و«أهلاً جحا» للكاتب أحمد إسماعيل إسماعيل.

أول ما يلفت نظر القارئ إلى هذه النصوص هي الملاحظات الإخراجية التي كانت بمثابة تحضير القارئ للدخول إلى متن النص، وطالما أن القراءة بقصد التحليل والبحث لإنتاج المعنى فلا يمكن إغفال أية إشارة في النص أو التفاضل عنها أو استبدالها بأخرى، وإن حدثت مثل هذه التغييرات فهي من مهمة المخرج كون قراءته تكمل قراءة الكاتب بطريقة إبداعية بصريّة، والمخرج هو الوحيد الذي يعبث بمكونات النص الأصلية والذي يحق له حذف وتعديل وإضافة معانٍ جديدة وفق الواقع الذي يعيش فيه هو وجمهوره، في حين أن الناقد أو القارئ يلتزم بما هو موجود في النص فقط.

كل نص من النصوص الثلاثة مطبوع في كتاب مسرحي، وتأخذ الملاحظات الإخراجية شكلاً متعارفاً عليه في معظم النصوص المسرحية العربية وهي الكتابة بخط أسود ومائل أحياناً أو ضمن قوسين بخط أسود كما في مسرحية «ورود حمراء تليق



: نهار شتائي، بعد الظهر، وملاحظة أخيرة تبدو عامة تتعلق بثياب الجنرال من دون تحديدها وأيضاً تتعلق بالمؤثرات الصوتية، وقد يعبر القارئ اهتماماً إلى هذه الملاحظات أثناء القراءة لأنها تحضّر للدخول إلى الأحداث والجو العام للمسرحية، وقد يهتم المخرج أيضاً بهذه الملاحظات القابلة للتفكير فيخلق نصه الفرعي مستنداً إليها وفق مقولته، وغالباً لا يأخذ بها إن كان مخرجاً مبدعاً ومفجراً للنص.

في حين أن الملاحظات الإخراجية داخل النص في مسرحية «الطوفان» موجهة إلى القارئ وكادر العمل التمثيلي، فالكاتب لا يهتم بالملاحظات خارج الحوار بل يتركها لمخيلة القارئ والمخرج الافتراضيين في اختيار ما يناسبهما من الديكور والأزياء وشكل الأداء طالما أن النص يقدم كل ما يخص هذا الجانب، ومن هنا يهتم النص بالحالة المسرحية فيضع الكاتب في افتتاحية المشهد الأول: «الشخصيات جميعها موجودة في حالة مواجهة مع الجمهور.. مكان ما ليست له معالم..» وقد أعطى الكاتب طابعاً شمولياً لأحداث المسرحية بحيث يمكن أن تدور في أية حقبة وفي أي مكان أيضاً دون تحديد خصوصية البيئة، إلا أنه يضع الملاحظات الإخراجية

مسرحية «أجمل رجل غريق في العالم» للكاتب نفسه هناك ست لقطات وواحد وعشرون مشهداً: في المشهد الأول «المسرح مظلم» وهكذا.. ولاأرسطية «أهلاً جحا» نجدها في اللوحة الثالثة في الملاحظات الإخراجية «مسرح المدينة: الصالة غارقة في بياض جدرانها، والمتفرجون الذين توزعوا على كراسيها ينظرون بصمت بارد...» كذلك مسرحة دور القاضي.. ولا تختلف مسرحية «عفواً مم وزين» للكاتب نفسه من حيث المسرحية عن «أهلاً جحا» بل نجد فيها منذ اللحظة الأولى كسر الإيهام: «كواليس أحد المسارح المتواضعة...» فكل شيء هنا يوحي بأن ما يجري لعبة مسرحية.

يعود شكل كتابة الملاحظات الإخراجية في النصوص المسرحية إلى الطباعة، لكنها تتميز بشكل أو بآخر عن الحوار، وقد لا يكون للكاتب رأي فني في الإخراج الطباعي وشكل الحروف ليس لأنه غير مقتنع بها بل لأن العملية خارجة عن إرادته الفنية ويتحكم فيها عمال المطبعة بشكل كبير.

مسرحية «ورود حمراء تليق بالجنرال» تصنّف ضمن المسرح الواقعي، بمعنى أن الملاحظات الإخراجية تندرج تحت الملاحظات خارج الحوار والملاحظات داخل الحوار التي ترتبط بأداء الممثل وحالته بشكل خاص وتوجيه الحوار لاستقامة المعنى في ذهن القارئ أولاً ومن ثم في ذهن كادر العمل.

في صفحة الملاحظات الإخراجية في «ورود حمراء تليق بالجنرال» يبدأ القارئ بقراءة ملاحظات تفصيلية مكتوبة لغرفة الجنرال/مخبر الجنرال وهو المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية كلها، فيصف المكان الذي يتحول على الخشبة إلى فضاء مسرحي: «حجرة مختبر صناعي، أو معمل صغير في منزل ريفي يعود للسيد الجنرال..» ويستغرق في تفاصيل المخبر ويتابع: «يلاحظ أنابيب اختبار مخبرية، أجهزة ضغط، أنابيب زجاجية شعيرية متصلة بأسلاك كهربائية رقيقة إلى قساطل...» وتنقسم الملاحظات إلى أربع فقرات تخص المكان، والمكان هنا لا قيمة له من دون تعامل الشخصية معه، لكن الشخصية ارتدت ثياب المخبر فيتحول المكان قيمة علمية من دون قابلية التطور، والمثير أنه يضع ملاحظة تتعلق بالمرصور «ثمة صورة كبيرة مرسومة لمرصور يبدو معلقاً إلى حبل المشنقة..» في حين أن الملاحظات التي تخص الزمان جملة مقتضبة «الوقت



بالنسبة لأحمد الذي يعتبر نفسه مجرد أستاذ مدرسة وهي المديرية، وهنا من حيث أفعال الكلام نجد أن وفاء هي مركز الفعل في حين أن أحمد متواجد على محيط الفعل بمعنى أنه تابع لها.. وهناك ملاحظة إخراجية تتعلق بخليل «المستخدم خليل» وأفعاله وتصرفاته «يصبّ القهوة» لكن الحوار يدفعنا إلى القول بأنه ينطق الحكمة بأسلوب ساخر مما يغضب جميع الشخصيات التي تتكشف فضائحتها في لحظة المواجهة، وبالتالي فالكاتب يترك أيضاً المجال واسعاً لتخييل القارئ والمخرج بحيث لا تنتمي المسرحية إلى بيئة بعينها، فقد جرد المكان والزمان من خصوصيتهما في الكتابة وأوكل المهمة للقارئ والمخرج في تحديد شكل هذه المضافة ومستوياتها المكانية.

لم تسيطر الملاحظات على مسرحية «الطوفان» وإن لم تخل كذلك منها والتي تحدد الأداء وتنتج المعنى وتوضعه في ذهن القارئ، بينما مسرحية «ورود حمراء تليق بالجنرال» لم تستطع التخلص من الملاحظات لأنها تنتمي إلى بنية العرض وإلا فلن يستطيع المخرج تحويل النص إلى أفعال وحركات، ورغم ذلك قد يكتشف القارئ علاقة الشخصيات ببعضها، فمثلاً الحوار الذي يدور بين الجنرال ومرجان في بداية المسرحية يوحي بأنه حوار بين سيد وعبد : «ثلاثون سنة وأنا في خدمتك..» رغم أن الحوار يشي بعلاقة صداقة بينهما عندما يسمح الجنرال بذلك.. والعلاقة بين جحا والحمارة في «أهلاً جحا» هي علاقة تابع ومتبوع كما هي معروفة في الذاكرة، لكن العلاقة هنا معكوسة رغم وجود التابع والمتبوع، والملاحظات هي الأساس في مساعدة حالة الفعل المسرحي.

الملاحظات الإخراجية في مقدمة اللوحات الأربع لمسرحية «أهلاً جحا» تخص المكان بشكل مختصر بحيث تؤدي غرض المسرحية وتتطرق إلى الموقع التاريخي/المعاصر لجحا والزمن المعاصر لتابعه الحمارة، فجحا يتبع حمارة ويلهث وراءه في جميع اللوحات، ومعظم الملاحظات وضعت لسبب عصرنة الحدث كموقف انتقادي لما يجري وليس لوصف المكان والديكور الذي أصبح ذريعة لفعل الأداء، لكن المسرحية في الوقت نفسه تصف الديكور بشكل تفصيلي في اللوحة الرابعة كقاعة محكمة وصالة عرض ولا تتوانى أن تضع الملاحظات في نهاية الحوار من كل لوحة،

التي تخص رد فعل الممثلين بعد خبر الطوفان «موسيقياً قوية مناسبة مع ردات فعل خوف وقلق وهلع على الممثلين باختلاف التفاصيل بين شخصية وأخرى» فهو منذ البداية يقترح لعبة مسرحية عندما يقول : «قلق وهلع على الممثلين» بحيث يترك مجالاً تخيلياً للمخرج والممثلين في اختيار أسلوب الأداء المناسب وشكل العرض المقترح.. وفي المشهد الثاني ثمة ملاحظة حول تحديد المكان ذي القيمة الاجتماعية «مضافة المختار» الذي تدور فيه أحداث المسرحية كلها، والمضافة مكان الاجتماع لحل القضايا العامة المتعلقة بأهل المنطقة، يرتادها وجهاء وأصحاب القرار فقط.

واقترنت الملاحظات الإخراجية في مسرحية «أهلاً جحا» على تحديد المكان ووصفه والإطار التاريخي لشخصية جحا القادمة من الذاكرة الشعبية ووضعها في زمن معاصر بهدف إنتاج كوميديا الموقف دون تحديد خصوصية البيئة، بمعنى أن قيمة المكان متطورة تاريخية/معاصرة «وضع الشخصية التاريخية في غير مكانها التاريخي».. «مدخل شارع عام في مدينة معاصرة.. يدخل الحمارة راکضاً وهو يرتدي زياً عصرياً يتبعه جحا وهو يلهث من شدة التعب..» وهذه ملاحظة سردية/روائية تخص مكان الأحداث والفضاء الدرامي والتركيز على تاريخية جحا ومعاصرة تابعه الحمارة «يرتدي زياً عصرياً» ومن خلال الحوار توضح المسرحية أن الحمارة هرب من الزمن القديم ليجد زمنه الآن ويأخذ دور النهيق فقط (انتقال جحا وحمارة من زمن إلى زمن يعني تغيير شكل العلاقة بينهما) لذلك لم يكن النص بحاجة إلى تحديد عمر جحا أو علاقته بحمارة أو حتى إلى شكل ملابسه (فالإثنان مرتبطان ببعضهما بعلاقة وثيقة بطريقة معكوسة هنا) وطالما أن جحا شخصية تاريخية يمكن أن تظهر في أية حقبة وفي أي مكان، أو يمكن استحضارها لهدف ما، فالملاحظات الإخراجية التي تخص الهيئة الخارجية للشخصية لا مبرر لها إلا إذا ارتبطت بشكل الأداء.

وفاء وأحمد وزينة لديهم أسماء حقيقية في «الطوفان» : «تدخل وفاء وأحمد» ونكتشف أن أحمد يحب وفاء ويطلبها للزواج، وهذه ليست المرة الأولى التي يفتحها فيها بهذا الموضوع، بينما وفاء لا تفكر بأحمد، وبمساعدة الملاحظات أمام كل اسم نذكر حساسية الموقف النفسي بالنسبة لوفاء وخيبة الأمل



أحمد اسماعيل اسماعيل

أهلاً جحا

عقوا مموزين

مسرحيتان

البديهي أن يرتدي رئيس المخفر زي الشرطة المتعارف عليه في معظم المجتمعات، وكذلك أزياء المستخدم خليل ورجل الدين ورئيس الجمعية الفلاحية، ومثلاً فإن زي زينة وزينتها والإكسسوار الخاص بها تلفت الأنظار إليها للدلالة على شيء ما : «تدخل زينة بشكل مفاجئ وهي تضع مكياجاً مبالغاً به وتلبس ملابس مغربية» ورغم ذلك لم تحدد الملاحظة زياً ولا لوناً معيناً، وهذا أيضاً متروك لمخيلة القارئ والمخرج ومن يؤدي دور الشخصية في العرض، إلا إذا كان هناك ما يعارض الزي المتفق عليه بهدف ما، وهذا تحصيل حاصل في المسرحية، فعندما نقول كملاحظة إخراجية : «يدخل رئيس المخفر» هذا يتضمن حكماً أنه يرتدي زي الشرطة الخاص برئيس المخفر ورتبته وشارته، لكن عندما نقول : «يدخل رئيس المخفر بثياب مدنية» فهذا يختلف تماماً وكأننا نقول : «يضع الرجل تاجاً على رأسه» فالرجل ليس ملكاً لكنه يستخدم التاج للعب دور الملك في المسرحية، وهذا يختلف تماماً عندما تصف الشخصية بأنها ملك ومن الضروري أن يضع تاجاً على رأسه، وهذا الأمر ينطبق على شيخ الجامع والمختار والأستاذ.. فالزي هنا زي مهني بحث دون وظائف أخرى بعكس شخصية الجنرال

ف نجد أن الفعل الدرامي في «أهلاً جحا» ناتج من الحوار نفسه بمساعدة الملاحظات الإخراجية، بمعنى أن الكاتب يعتمد على الحوار بشكل أساسي رغم وجود الملاحظات الإخراجية.

لقد كان من الضروري وضع هذه الملاحظات في «أهلاً جحا» في مقدمة ونهاية كل لوحة كحالة وصفية أو سردية للمكان وتوضّع الديكور فيه، وأحياناً التطرق إلى الأزياء لأن هذه التفاصيل تفرق المسرحية في خصوصية البيئة، وكل كاتب يسعى لأن تكون تتجاوز مسرحيته المحلية.

إن معظم شخصيات مسرحية «الطوفان» لها وظيفة (مهنة) ومن خلال هذه المهنة تتضح بعض جوانب الشخصية الخارجية كالأزياء والإكسسوارات المتعارف عليها، ولم تشر المسرحية إلى نوعية الأزياء والوانها وأنواعها وموضوعاتها مثل المستخدم خليل، المختار، رئيس المخفر، مدير المدرسة السابق، رئيس الجمعية، طالما أن مخرجاً سيعمل عليها، فأردفت الصفة بالشخصية وهذا يعني خلق إشكالية جديدة في علاقة الشخصيات مع بعضها : شيخ الجامع، الأغا، رئيس الجمعية الفلاحية، إضافة إلى شخصيات أحمد وزينة ووفاء التي يمكن تحديد ملامحها من خلال حواراتها وعلاقاتها مع بعضها ومع الشخصيات الأخرى عندما تسقط الأفتعة عن وجوه هذه الشخصيات.

وإذا انتقلنا إلى الملاحظات الإخراجية داخل الحوار للمسرحيات الثلاث نلاحظ أنها تخص أداء الشخصيات وحالاتها النفسية والفيزيولوجية والاجتماعية والمهنية والطبقية والاقتصادية، فمثلاً في «ورود حمراء تليق بالجنرال» يتطرق الكاتب إلى أزياء الجنرال وهو في مختبره، فالزي هنا علامة/دلالة للمهنة غير مهنة الجنرال بأزياء عسكرية كمظهر خارجي، لكنه يعمل في المختبر : «يبدو العالم الجنرال بثياب العمل منهمكاً يراقب المراحل الأخيرة..» بينما لم يعبّر انتباهها إلى أزياء مرجان الخادم ولا إلى أزياء منال الجميلة كما يصفها لنا في صفحة التعريف بالشخصيات، فما يهم الكاتب هنا هو أزياء الجنرال وهو في مخبره وليس صفة الجنرال ووظيفته الملازمة له.. وفي حالتنا «الطوفان» و«أهلاً جحا» لم تهتم الملاحظات الإخراجية بالأزياء إلا في حال تطلب الموقف ذلك، فمسرحية «الطوفان» لم ترد أية إشارة للأزياء فيها، فقد ترك الكاتب مهمة الأزياء لخيال القارئ، فمثلاً من



تغني المشهد البصري والسمعي على خشبة بإيماءة وحركات ينتجها الجنرال ثم يردف بحوار: «... ساكون الرقم واحد في العالم، المال، العقارات، الشركات، المزارع، الشهرة والنساء، وقد أتزوج».. في هذا الحوار الطويل يقدم الجنرال كل ما يتعلق بحالته النفسية والاجتماعية والاقتصادية ويشير إلى هزائمه أيضاً: «لا أعلم ما يدور في العالم أو من حولي..» هنا تنعكس حالته أو تتضح منذ اللحظة الأولى كحالة عدائية تجاه الكائنات الحية.. في الجهة المقابلة نجد مرجان الخادم «يدخل الخادم مرجان والانفعال باد عليه» العلاقة بين الجنرال ومرجان علاقة السيد بالعبد منذ اللحظة الأولى، ومن الطبيعي أن يتذمر مرجان من سيده لأنه استعبده، فالعلاقة ليست سوية «تتبدل ملامحه نحو الانبساط» لكن هذه العلاقة أيضاً تتبدل بسرعة لفترة «ثلاثون سنة وأنا في خدمتك وعمري جاوز الخمسين..» الجنرال: أصبحت عجوزاً يا مرجان، عجوزاً، ضعفت وفقدت البصر» يرد مرجان فوراً: «وأنت ياسيدي بدأ السمع يخونك.. يضحكان».

الملاحظات الإخراجية في هذه المسرحية تخص الحالة النفسية للشخصيات التي تحدد هوية الشخصية: «مقاطعاً باندهاش».. «مبرراً».. «بحياء».. «بقلق مشوب بالحدز».. «في احتجاج مرتبك».. «بإصرار».. «يتلعثم» بينما الملاحظة الإخراجية داخل الحوار بالنسبة للشخصية منال أيضاً تخص أداء الشخصية وحالتها النفسية: «بعتاب».. «تبتسم وهي تطبطب على صدره».. لكن في الوقت نفسه قد نجد ملاحظات إخراجية لا مبرر لها طالما أنها موجودة بشكل أو بآخر في النص مثل «بعد أن قدم لهما الشاي».. «ياخذ مرجان فنجان الشاي منها ويضع فيه مكعباً من السكر ثم يعيده إليها ويستأذن بالخروج».. «يشرب الشاي ويعيد الفنجان إلى الطاولة».

بينما في مسرحية «أهلاً جحا» تؤكد الملاحظات الإخراجية الحوار وتدعمه، وأحياناً تخالفه في قول شيء آخر.. يقول جحا للحمار: «انتظر» لكنهما «يخرجان».. «جحا»: (برجاء) الحمار: (بضيق) «هذه حالة شعورية نفسية منذ البداية بين جحا والحمار، ففي حالات الأداء الجسماني والعنف البدني واللفظي «يهم بضرب الحمار، يهرب الحمار، يركض جحا وراءه».. تستمر المطاردة بضع لحظات، يدخل أثناءها أناس يركضون

في «ورود حمراء تليق بالجنرال» إلا في حالة راتب آغا، فالزبي لديه مرتبط بالحالة الاقتصادية، أو حالة التناقض بين زبي الآغا وزبي المستخدم بحيث تكون له إيحاءات طبقية وثقافية خاصة، في حين أن هذا التناقض يتجلى في المثل أمام المحكمة في «أهلاً جحا» في اللوحة الرابعة بين سيد وامرأة وبين عمامة جحا والشخصيات الأخرى: «ومن غيرك في هذا المكان يعتمر عمامة؟».

إن بعض الملاحظات الإخراجية داخل الحوار تخص حالة الشخصيات النفسية والاجتماعية والطبقية وموقفها من الأحداث، وبالتالي فهذه الملاحظات تدعم الحوار والأداء والاستعراض والتعامل مع الشخصيات الأخرى، فالأداء الجسماني في «الطوفان» يُستتبط من الحوار والملاحظات أيضاً، فمثلاً وفاء وأحمد يمشیان، هذه حركة وأداء باتجاه المضافة.. رئيس المخفر «ياخذ مكانه إلى جانب» هي حركة اعتيادية لا تشير إلى معنى أو وظيفة، فهو انتقال من مكان إلى آخر لهدف ما.. المدير السابق «يهم بالخروج لكنه لم يخرج» وبعض الحركات الإيمائية بين الشيخ والمختار وهما يتبادلان القبل، ثم يتناول الشيخ فنجاناً آخر من خليل «الشيخ يضع يده على قلبه مدعياً إصابته بنوبة قلبية».. «الشيخ يقرب من وفاء ببطء ويحاول إمساكها».. «يندفع الآغا كالبرق باتجاه رئيس المخفر ويمسكه من رقبته».. «حركات إيمائية عشوائية في نهاية المسرحية» هذا الوضع الجسدي يتشكل في ذهن المتفرج لتحريك المسرحية من حالة السكون إلى حالة الفعل الحركي (الميزانسين).

شخصيات مسرحية «ورود حمراء تليق بالجنرال» ثلاث فقط هي الجنرال ومرجان ومنال.. الجنرال كوظيفة مرتبطة بالسلطة العسكرية تسعى إلى الشهرة وامتلاك العالم من خلال اختراعه، ويرتبط الجنرال بخادمه مرجان الذي لا يمكن التخلي عنه، وأيضاً بأخته منال التي فقدت زوجها وابنها في الحرب.. «الجنرال»: (بنشوة المنتصر يرقص ويدندن بمقطع أغنية ما) تمنح الملاحظة الشخصية حالة نفسية وأدائية بمعنى الوضع الجسماني والصوتي والغناء/ النبرة على خشبة وهو يرقص ويفني بعد أن أنهى التجربة بنجاح، لكن التجربة هي إبادة عشرة آلاف صرصور بعشر الثانية، فالجنرال اخترع مبيد الإبادة بغض النظر إن كانت إبادة الحشرات أم إبادة البشرية في إشارة إلى نظرية مالتوس الاقتصادية.. الحالة هنا



وفي المشهد الثالث صوت الطوفان.. ونهيق الحمار في «أهلاً جحا» يغطي اللوحات جميعها منذ اللقاء الأول بين جحا والحمار وبعض الباعة.

قد يكون الفرق بين المسرحيات الثلاث هو الفرق بين مواقف الكتّاب الثلاثة من الحياة أولاً ومن الفن المسرحي ودوره في التأثير على حياة المجتمع، ويتبادر للذهن للوهلة الأولى أن الفرق بين المسرحيات الثلاث هو الفرق بين من يمارس الإخراج والكتابة وبين من يمتن الكتابة فقط، فمثلاً تكثر الملاحظات الإخراجية في معظم نصوص الكاتب حمدي موصلي كونه يكتب ويخرج نصوصه بنفسه، بعكس الملاحظات الإخراجية في بعض نصوص الكاتب جوان جان الذي لا يمارس الإخراج، وكذلك نجد كثرة الملاحظات في نصوص الكاتب أحمد إسماعيل إسماعيل الذي لا يمارس أيضاً مهنة الإخراج، لكن جوان جان وأحمد إسماعيل إسماعيل يتخيلان الشخصيات وحركاتها وأداءها على خشبة، فهما بطريقة ما يُخرجان المسرحية على الورق وفي الذهن، لذلك جاءت هذه المسرحيات مفتوحة ومتخيلة للمخرج وقابلة للقراءات والرؤى العديدة ولا تُؤطر رؤية من يتناولها، وربما تغري المخرجين إلى تشكيل فعل بصري على خشبة.

المراجع :

- . المسرح والعلامات، ألين أستون وجورج سافونا، ترجمة د. سباعي السيد، أكاديمية الفنون، مسرح ١٣، القاهرة، ١٩٩٢.
- مجال الدراما، مارتن أسلن، ترجمة سباعي السيد، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.
- في الفن المسرحي، أدوارد غورودن كريغ، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، ١٩٥٦.
- فن الكاتب المسرحي، روجر بسفيلد الإبن، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، ١٩٧٨.
- تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، الألف كتاب، ١٩٦٢.

النصوص المسرحية :

- ورود حمراء تليق بالجنرال، السفلة، د. حمدي موصلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- أربعة نصوص مسرحية، سلسلة المسرح ٢، جوان جان، إنانا للطباعة والنشر، ريف دمشق، ٢٠٠٩.
- أهلاً جحا، عفواً ممو زين، مسرحيتان أحمد إسماعيل إسماعيل، دار الزمان، دمشق، ٢٠٠٩.

بهلع ورعب» ونصادف مثل هذه الحالة في المشهد الذي يكون فيه جحا قاضياً «الشرطي يصفع المتهمين بعنف، السيد يضرب المرأة المتهمه بالسرقه» وهذا عنف بدني ولفظي في أن.. هناك حالة تناقضية منشؤها حالة اقتصادية بين سيد يدخل إلى المحكمة وسيدة وراءه : «سيد يحمل بيده عصا غليظة، تبدو عليه سيماء الجاه والسطوة، وامرأة ترتدي ثياباً بسيطة، يكتسي وجهها الحسن شحوب المهور الذي وقع في ورطة».

الإشارة والفعل والحركة ثلاث طرق لتبرير الحركة، فالإشارة قريبة من البانتومايم في «أهلاً جحا» والفعل إرادة شخصية قد يوافق أو يعارض ملاحظة المؤلف في النصوص الثلاثة، والحالة تؤدي إلى الدراما في «الطوفان» فالحركات الثلاث تجعل الممثل يرتبط بعلاقة ما مع الفضاء المحيط به وتولد حالة انفعالية خاصة، وينعكس الفضاء الخارجي في الفضاء الداخلي.

الملاحظات الإخراجية في «الطوفان» و«أهلاً جحا» تأخذ وظيفة أدائية أكثر مما هي حالة نفسية أو شعورية، وهي كفعل إيمائي على خشبة وفي خيال المتفرج أيضاً، وبالتالي تتعد المسرحية عن الحوار الذي يُستبدل بالحركة من الحوار بمعنى أن الملاحظات تجمع بين العلاقات اللغوية والبصرية، فالمسرحية حركية وإيقاعها سريع ومتلاحق الوظائف يساعدها في ذلك أداء إيمائي من جهة أخرى رغم كثرة شخصياتها.

وإذا حاولنا ربط الحوار بالملاحظات الإخراجية في النصوص الثلاثة نجد أن الملاحظات تكمل الحوار وتوضح بعض المواقف عن طريق كلمة أو جملة في شكل الأداء، فمثلاً في «ورود تليق بالجنرال» : «الجنرال (مقاطعاً مرجان) : أحياناً تحشر أنفك في أمور لا أرضى عنها».. وكذلك في «الطوفان» : «الآغا يندفع مصعوقاً كالبرق باتجاه رئيس المخفر وهو في قمة الغضب.. يمسه من رقبته : سأقتلك يا مجرم».

المؤثرات الصوتية والموسيقية إما أن تكون تشبيهية أو تصويرية أو ناتجة عن الفعل كما في مسرحية «ورود حمراء تليق بالجنرال» : «يشغل جهاز الإقلاع الكهربائي، يحدث انفجار مع وميض قوي يخطف النظر، أصوات انفجارات في المخبر، إضافة إلى أصوات الصراخ ثم طلقة رصاص».. وفي «الطوفان» نجد في نهاية المشهد الأول بعض مؤثرات موسيقية وصوتية،



ملاحظات الكاتب الإخراجية كما يراها المخرجون

أمينة عباس

محمود خضور

لا مانع من الاستفادة منها

يعترف المخرج محمود خضور وبمنتهى الصراحة أنه غالباً ما يركن ملاحظات الكاتب الإخراجية جانباً ليضعها بين قوسين دون اعتمادها لبدأ هو بقراءة النص واختبار خياله إلى أين سيصل به في ترجمة هذا النص إخراجياً، وبعد ذلك قد يعود خضور إلى الملاحظات الإخراجية ليرى إن كانت تخدم رؤيته الإخراجية التي اعتمدها، فإذا كانت ممكنة التنفيذ لا يمانع من الاستفادة منها، أما إذا كانت تغرد خارج سرب خشبة المسرحية فلن يتوانى عن وضعها جانباً وتنفيذ ما يراه ملائماً ومناسباً ليتحوّل النص إلى عرض مسرحي على خشبة لأن نجاح أي نص مسرحي -برأيه- مرهون بقدرته على الحياة عليها، ويبين خضور أن عدم ثقته الكاملة بملاحظات الكاتب الإخراجية وإمكانية تنفيذها على خشبة إنما يعود إلى أن الكاتب غالباً ما يكتب نصّه بشكل ذهنيّ فلا يأخذ بعين الاعتبار أن هذا النصّ قد يجسّد على خشبة المسرح، أما ملاحظات المخرج الإخراجية فهي ملاحظات ورؤى نابغة من الواقع العملي على خشبة، لذلك قد يصمم خضور ديكوراً مختلفاً تماماً عما وصفه الكاتب في نصّه بفعل عوامل كثيرة تأتي في مقدمتها الإمكانيات المادية المتوفرة، إضافة إلى قناعة خضور أن الشكل النهائي للنصّ يشارك في وضعه المخرج والممثلون فيما بعد، أما ما هو نظريّ في النصّ من ملاحظات إخراجية فلا يعنيه ذلك لأن الهدف الأعلى للمخرج هو خلف عرض مسرحي قادر على

ثمة خطوط تقاطع قائمة بين ما يخطّه الكاتب المسرحي على الورق من تصورات للشكل الفني لنصّه المسرحي وبين ما يرتئيه المخرج من شكل فني لعمله المسرحي.. هذه التقاطعات غالباً ما تتجسد بتلك الملاحظات الإخراجية التي يسطرها الكاتب في نصّه منطلقاً من الحالة الشعورية والنفسية والاجتماعية لشخصياته ومعتمداً على تشكيل بصريّ محدد يدور في ذهنه لطبيعة المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية كي تتكامل مشهدية العمل المسرحي عندما يُنقل إلى خشبة المسرح.. وباعتبار أن تحديد حجم وأهمية وفعالية الملاحظات الإخراجية يبقى مرهوناً بمدى ما يعطيه المخرج من أهمية لهذه الملاحظات كان لا بد من استقصاء آراء بعض مخرجينا بهذا الموضوع أملاً في الوصول إلى تصوّر مشترك لدى تفاعل مخرجينا مع كتابنا المسرحيين في نصوصهم بكافة عناصرها، والملاحظات الإخراجية في المقدمة منها.



الميراث نص ممدوح عدوان اخراج محمود خضور...



المجال إلا أنهم عجزوا عن تطوير أنفسهم.. ويختم خضور كلامه معترفاً بحق الكاتب في تقديم أية ملاحظة إخراجية في نصه لكنه في الوقت ذاته يجب أن يدرك أن للمخرج الحق الكامل والكلمة النهائية في رسم الصورة الفنية للنص المسرحي.

د.عجاج سليم

النص الجيد يفرض نفسه

يشير المخرج د.عجاج سليم في بداية حديثه إلى أنه من الصعب على المخرج أن يتعامل مع نصه كقارئ محايد فقط، ويؤكد أن المخرج -غالباً- ما يفقد جزءاً من متعته في القراءة المجردة حين يقرأ نصاً ما لأنه لا يستطيع بأي شكل من الأشكال أن يقرأ نصاً ما دون أن ينظر إليه بعين المخرج.. وبالعموم يرى سليم أن النص الجيد يفرض نفسه ويشعر قارئه سواء كان قارئاً عادياً أو مخرجاً بجودته منذ الصفحات الأولى باعتبار أن النص الجيد لا يخبئ نفسه سواء على صعيد اللغة المستخدمة فيه أو على صعيد أسلوب الكاتب في تقديم الحكاية أو بناء الشخصيات التي تكون فيه واضحة شكلاً ومضموناً، مع توفر كل العناصر الأخرى التي من المفترض توفرها في النص الجيد، ويشير د.سليم

الحياة على الخشبية، وبالتالي فإن المخرج الحقيقي برأيه هو الذي يستطيع أن يقدم ترجمة فنية للنص بحيث يرى فيه النور وفق الإمكانيات المتوفرة، ويؤكد خضور أنه شخصياً لم يتقيد بالملاحظات الإخراجية لأي كاتب لأنه ما أن يقتنع بنص بعد قراءته حتى تتكون في ذهنه معالم هذا النص الفنية بغض النظر عن الملاحظات الإخراجية الواردة، خاصة عندما يمتلك رؤية إخراجية واضحة الملامح ولا يخيفه إن كانت هذه الرؤية متناقضة تماماً مع ملاحظات الكاتب، ويذهب خضور بعيداً في هذا المجال ليبين أن الكتاب الذين يكتبون نصوصهم برؤية إخراجية يقعون في خطأ كبير لأنهم يجب أن يتركوا هذا الأمر للمخرج، خاصة إذا علمنا أن بعض كتابنا يكتبون نصوصاً مسرحية ولم يشاهدوا عرضاً مسرحياً في حياتهم، بعكس الكاتب الغربي المتختم بمُشاهدة العروض المسرحية والذي يمتلك ثقافة ومعرفة واسعة بالحياة المسرحية.. ومن هنا تأتي برأي خضور الفوارق الكبيرة بين ملاحظاته الإخراجية وملاحظات كتابنا التي غالباً ما يحلق فيها الكاتب بعيداً عن خشبة المسرح.. ولا ينفي خضور أن بعض كتابنا حاولوا تقليد الكتاب الغربيين في هذا



سفر برلك نص ممدوح عدوان اخراج عجاج سليم

يأتي في مقدمتها المخرج فالممثل وكل العناصر الفنية الأخرى، وهو يفعل ذلك دون إمكانية نقل كل ما على الورق إلى خشبة مستعينا برموز وإشارات ودلالات معينة بدلاً من الخوض في بعض التفاصيل بشكل مطوّل، ولا ينكر سليم أن ملاحظات الكاتب قد تتحول أحياناً إلى عبء، حيث يحدث ذلك في بعض الأحيان عندما ينسى الكاتب نفسه وينصب نفسه وصياً على النصّ الذي يكتبه ويتعنت في كل كلمة أوردتها، ويعترف سليم أنه عاش مثل هذه الحالة، خاصة مع الكاتب ممدوح عدوان من خلال نصّين مهمّين كتبهما هما "سفر برلك" و"الغول" وهما نصّان مكتوبان بتفاصيل كثيرة، وبالتالي كان من الصعب على سليم الالتزام بها حرفياً على خشبة المسرح، إلا أن عدوان كان مصراً على ذلك مع أنه رجل مسرح، وهذا ما جعله يصرّ على حضور البروفات، وكان عندما لا يتمكّن من الحضور يرسل من يسجل له ليطلع على كل كبيرة وصغيرة مما يجري فيها، إلا أن ذلك لم يمنع سليم من التعاون معه

إلى احترامه الكامل للجهد الذي يقدمه الكاتب في كل نص يكتبه، وهذا يعني بالنتيجة احترامه الكامل لأية ملاحظة يقدمها الكاتب في نصّه، ويوضح أنه لا يعتبر الملاحظات التي يوردها الكاتب مجرد ملاحظات موضوعة بين قوسين بل يتعامل معها بشكل فعليّ وحقيقيّ كجزء من بنية النصّ لأنه قيام الكاتب بذلك هو محاولة لإضافة صورة على الكلمة المكتوبة، مبيّناً أن المسرح ليس مساحة مسطّحة فقط بل هو البعد الثالث، ولذلك ينوّه سليم إلى أن هذه الملاحظات هي جزء من عملية الإخراج، يرسم فيها مشهد وحدث وإيقاع معيّن، إلا أن ذلك لا يعني أيضاً أنها ملاحظات إجبارية لا يستطيع المخرج الحياد عنها، مبيّناً أن المخرج يقوم بقراءة النصّ قراءة ثانية برؤية مختلفة لأن الإخراج برأيه هو كتابة ثانية للمسرحية على خشبة المسرح لأن الكاتب عندما يكتب قصّة يفعل ذلك بكل استرخاء وتأمّل ودون مشاركة أحد، أما عملية نقل النصّ من الورق إلى الخشبة فهذا يحتاج برأيه إلى أطراف متعددة



خاصة في ظلّ عدم وجود بديل لها، ولا يرى سليم أن هناك حدوداً يجب أن يتوقف عندها الكاتب في ملاحظاته الإخراجية حتى لا يتجاوز حدوده باتجاه حدود الآخرين انطلاقاً من إيمانه بأن الإبداع معاد للحرية، لذلك هو لا يستطيع أن يرسم حدوداً مهمة للكاتب الذي يملك الحق الكامل في أن يعبر عما بداخله بالشكل الذي يريده.. وحول تقييم النصوص المحلية بين سليم أن النصوص الجيدة بملاحظاتها الإخراجية قليلة بالعموم، وما هو جيد غالباً ما يكتب من قبل مسرحيين بالأصل، أما النصوص المسرحية الأخرى التي يقدمها أحياناً كاتب قصّة أو رواية أو شاعر فهي في الغالب نصوص غير مكتملة بالشكل المسرحي المناسب.

هشام كفارنة

مطلق الحرية للمخرج المسرحي

يعترف المخرج هشام كفارنة بصعوبة التفريق بين قراءة النص كقارئ عادي وبين كونه مخرجاً مسرحياً، لكنه غالباً ما يحاول أن يوجد هذا الفرق، مؤكداً أن الكاتب المسرحي من خلال ملاحظاته الإخراجية يساعده على تمثيل وتخيل الكثير من التفاصيل التي يضيق حوار المسرحية بالإفصاح

أكثر من مرة لأنه بالنقاش العميق وبكثير من الحب كان يتمّ التوصل إلى حلّ يرضي الطرفين رغم صعوبة هذا الأمر في بعض الأحيان، ولذلك يشير سليم إلى أهمية الحوار في مثل هذه الحالة للوصول إلى حل وسط بين الطرفين، مؤمناً بالوقت ذاته بدفاع الكاتب عن وجهة نظره.. وبالمقابل يحقّ للمخرج أيضاً ككاتب ثانٍ للنصّ في فعل وترجمة نصّ الكاتب بالشكل الذي يراه مناسباً، مع إشارته إلى أنه في بعض الحالات قد لا تتفق وجهات النظر، مع التأكيد على أن الوصول إلى نقطة مشتركة بين الكاتب والمخرج عبر الحوار الديمقراطي هو السبيل الوحيد لتجربة أفضل، وهذا ما تجسّد عند سليم -كما يشير- حين تعامل مع الكاتب جوان جان في مسرحية "نور العيون" التي كانت خلاصة للعديد من جلسات النقاش والحوار التي دارت بينه وبين الكاتب دون أي تعنّت منه كمخرج ومن جان ككاتب، ولا ينسى سليم أن يتوقف عند حقيقة من الضروري أن يدركها الجميع هي أن المخرج يستطيع بكل بساطة أن يتجاهل تلك الملاحظات الإخراجية التي يوردها الكاتب في نصّه، فلا أحد يستطيع إجباره على فعل ذلك، إلا أن سليم يؤكد أن المخرج هو الخاسر في مثل هذه الحالة،

ماتا هاري نص رياض عصمت اخراج هشام كفارنة





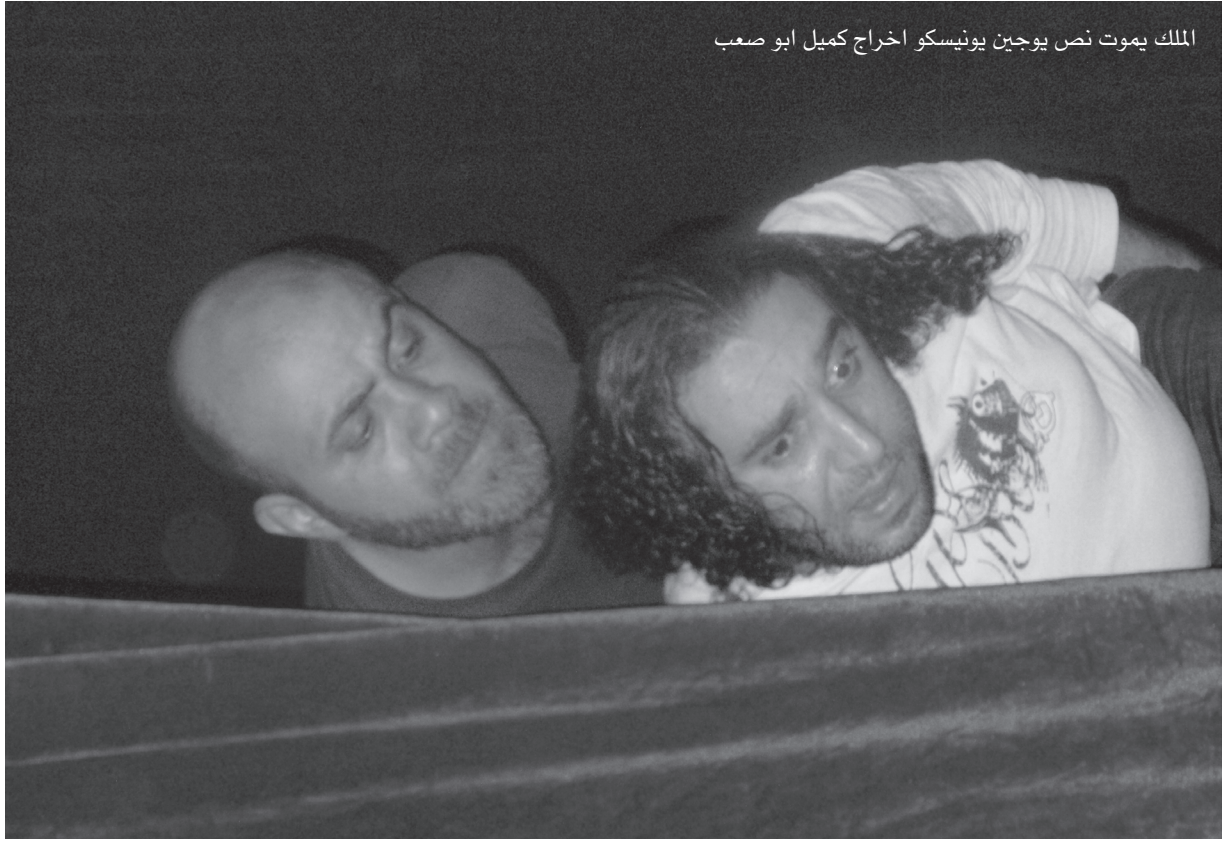
الحرية في التعامل مع النص الذي بين يديه، خاصة وأن بعض النصوص المسرحية تكتب بشكل أدبي دون الالتفات إلى أنها نصوص من الممكن أن تجسد على خشبة المسرح، وهنا يوضح أبو صعب أن أطرافاً عديدة تتدخل في التعبير عن النص الذي يكتبه الكاتب عادةً، فيشير إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه الممثل مثلاً في هذا المجال، خاصة عندما يقدم رؤيته الخاصة بالشخصية التي سيقدمها، ويؤكد أبو صعب كذلك أن لا شيء يجبره كمخرج على التقيّد بالنص المسرحي المكتوب بكل ما فيه، مع التزامه الشخصي بما هو ضروري فيه، خاصة وأن الكثير من الملاحظات الإخراجية لا يمكن تنفيذها دائماً على خشبة المسرح، مع أنه لا ينكر وجود كتاب يضعون ملاحظات إخراجية معقولة تكون بمثابة مفاتيح مهمّة في عمل المخرج، وهذا يقود أبو صعب للتأكيد على أن الكاتب المهم هو من يكتب ردّات الفعل، وردّات الفعل في العمل المسرحي ليست دائماً كلاماً، حيث يمكن التعبير عنها بإشارات ورموز معيّنة في كثير من الأحيان، ويشير أبو صعب إلى أن الإخراج قراءة جديدة لا تبتعد كثيراً عن رؤية الكاتب إلا أنه يجب أن نعترف أن من حق المخرج تقديم قراءة جديدة تخصّه هو ليخرج النصّ إلى العلن من خلال خشبة المسرح، مع إعادة تأكيد أبو صعب على ضرورة احترام الكاتب للنصّ الذي كتبه لأن كل كلمة يكتبها الكاتب يكتبها من قلبه وعقله، ولذلك ليس من العدل تهميش ما يخطه، مع الأخذ بعين الاعتبار وبالوقت ذاته حق المخرج في تقديم رؤيته الفنية، ويستطرد أبو صعب ليشير إلى أن النصّ عندما ينتقل إلى الخشبة يخرج من يد الكاتب ليصبح في متناول يد المخرج أولاً والممثل ثانياً والعناصر الفنية الأخرى ثالثاً.. كما يبيّن أبو صعب -وهو الذي كان في بعض أعماله كاتباً ومخرجاً- أنه في مثل هذه الحالة كان يشعر بحرية أكثر لأنه كمخرج كان قادراً على التصرف بالنصّ الذي كتبه بالشكل الذي يريده، ولكن ومع هذا يعتقد أنه من الأفضل ألا يكون المخرج كاتباً ومخرجاً في الوقت نفسه لضرورات التنوّع وعدم الاكتفاء برؤية شخص واحد.. وبالعوم يشير أبو صعب إلى أن معظم النصوص المسرحية المحلية تفتقد لعنصر الدراما وتكثر فيها الثرثرة، خاصة على صعيد الملاحظات الإخراجية، لذلك يتمنى أن تقدّم نصوص بلا ثرثرة لأن المسرح فعل وليس كلاماً، وهذا يتطلب برايه كاتباً مسرحياً حقيقياً

عنها على صعيد مكان الحدث وزمانه والحالات النفسية التي تمر بها الشخصيات، ويؤكد كفارنة أنه عندما يختار نصاً مسرحياً ما كي ينقله إلى خشبة المسرح فهذا يعني أنه معجب بهذا النصّ فنياً وفكرياً، ولا يمكن لاستغنائاه عن بعض الملاحظات الإخراجية الواردة في نص الكاتب أن يشكل إساءة للنص بل إنه يضيف بذلك رؤية جديدة إلى ما أسسه الكاتب في نصه، وينوّه كفارنة إلى أنه يكون أكثر جرأة في التعامل مع الملاحظات الإخراجية عندما يكون النص الذي يود إخراجاً من كتابته لأنه في هذه الحالة قد يلجأ إلى تفكيكه وتركيبه أكثر من مرة نظراً لمعرفته بكل دقائق وتفصيل النصّ، بينما عندما يكون النص لغيره يترتّب ويدقق في الأمر كي تكون قراءته له صائبة وفي مكانها، ويؤكد كفارنة أن للمخرج المسرحي مطلق الحرية في رسم حدود الكاتب المسرحي لأنه لا يمكن أن نضع أمام هذا المخرج عقبات تحدّ من حركته وتحجّم رؤيته لما يريد أن يجسده من أفكار وأن يصوره من حالات، ويشير كفارنة إلى وجود كتاب مسرحيين يستغرقون في توصيف أدق التفاصيل في النص المسرحي، وهناك كتاب آخرون يكتفون بتوصيف الحالة بشكل عام وينصبّ اهتمامهم على بناء الحوار والتطور الدرامي للنص، تاركين للقراء والمخرجين مساحة أكبر في الوصول إلى ما يمكن أن تكون عليه الشخصية من طبائع وتنوّع في الحالات النفسية والدرامية.

كميل أبو صعب

لا شيء يجبره على التقيّد بالنص

ويوضح المخرج كميل أبو صعب أن الكاتب لا يضع ملاحظات في نصّه المسرحي دون هدف، وبالتالي فهو يوردها للتعبير عن رؤية معيّنة، ويرى أن هذه الملاحظات الإخراجية غالباً ما تخدم المخرج بشكل كبير إذا تطابقت رؤيته مع رؤية الكاتب، وهي في مثل هذه الحالة خير معين للمخرج في ترجمة نصّه من على الورق إلى خشبة المسرح، وينوّه أبو صعب هنا إلى ضرورة عدم حرمان الكاتب من حقه في تقديم رؤية فنية معيّنة، خاصة إذا كانت لا تتعارض بشكل صدامي مع رؤية المخرج، مع إشارته إلى أن المخرج له الحق أيضاً في أن يغير ويبدّل ويعدّل ويضيف ليصبح النصّ المكتوب صالحاً للتجسيد على خشبة المسرح، وهذا يعني بشكل من الأشكال أن أبو صعب كمخرج لا يشعر بعبء هذه الملاحظات عليه، وهو يعتقد أنها لا تقيده لإيمانه بأن المخرج له كامل



الملك يموت نص يوجين يونيسكو اخراج كميل ابو صعب

استخفافاً بها وإنما انطلاقاً من أن المشهد المسرحي يتشكل من خلال ظروف وتصورات وتخييلات مختلفة عن تخيلات الكاتب، لذلك نجد أن المخرج يضع ديكورا مختلفاً كلياً عن الديكور الذي تصوره الكاتب بشكل مبدئي في نصه، والسبب أن المخرج ينفذ النص تبعاً لظروف المسرح أولاً وللموجات الإخراجية المسرحية السائدة في فترة تنفيذ النص المسرحي ثانياً، مشيراً أيضاً إلى أن مصممي الديكور والأزياء والموسيقا والإضاءة هم عناصر يكملون المشهد المسرحي بتصورات وتخييلات جديدة غالباً ما تتخذ شكلاً مغايراً لما قدمه الكاتب في النص وذلك لأن التنفيذ العملي للنص على خشبة المسرح هو الذي يفرض الشكل النهائي للعمل المسرحي، ولا ينكر إدلبي أن الملاحظات الإخراجية لها قيمة عملية وفعالية ونظرية تبعاً للكاتب والنص والمرحلة التاريخية التي كتب فيها النص، فالملاحظات التي يكتبها الكاتب في نص إغريقي تكون نابعة من الأسلوب المسرحي المسيطر في تلك الفترة التي كتب فيها النص، وبالتالي فإن المخرج سيعي ذلك ليتداركه حين تنفيذه على خشبة لأن مخرج اليوم قد لا يتقبل تلك التصورات الموجودة في النص المرتبطة بزمن كتابته..

يمتلك الخبرة والثقافة، مشيراً إلى أنه لا ينكر وجود كتاب شباب قدموا نصوصاً مسرحية قابلة للتجسيد على خشبة المسرح، وميزة هؤلاء برأيه أن أغلبهم موهوب ومعظمهم مسرحيون جاؤوا من المسرح، وهذا ما جعل لديهم ليس رؤية فقط بل وجهة نظر حقيقية يعبر عنها بشكل واضح في نصوصهم.. وعن الفرق بين النصوص المحلية والأخرى المترجمة يرى أبو صعب أن الكاتب في النصوص المترجمة غالباً لا يدخل في ملاحظاته في تفاصيل مجانية، في حين أن الكاتب السوري والعربي يقع في كثير من الأحيان في مطب التفاصيل التي لا جدوى منها.. ويختتم أبو صعب كلامه مؤكداً أنه كمخرج ليس ضد ملاحظات الكاتب الإخراجية، خاصة إذا كانت في مكانه الصحيح وتشكل إضافة فنية حقيقية للنص وقابلة للتنفيذ على خشبة المسرح.

حسين إدلبي

قيمة الملاحظات تبعاً للكاتب

ويرفض المخرج حسين إدلبي تسمية ما يورده الكاتب من تفاصيل في نصه بأنها ملاحظات إخراجية ويرى أنها تصور الكاتب للمشهد المسرحي وبيّن أن هذه التصورات غالباً لا يؤخذ بها من قبل المخرج لا

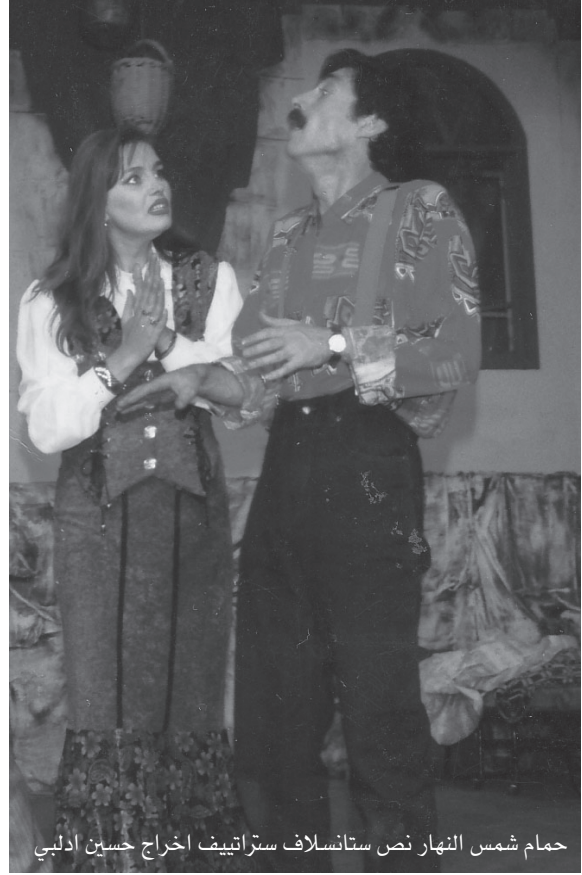


في تعديل بعض التفاصيل التي لها علاقة بالشخصية التي يقوم بتجسيدها، ويرى إدلبي أن من مهمة الكاتب إيراد الملاحظات الإخراجية التي يراها مناسبة، ويؤكد أنه مطلوب من الكاتب وضع تصورات الإخراجية لأن الكاتب إذا كتب نصاً دون ملاحظات إخراجية يقدم نصاً للقراءة فقط، وهذا يعني بالنسبة لـ إدلبي ضرورة أن يكتب الكاتب ملاحظات تفصيلية ولو اعتبرها البعض تعدياً على وظيفة المخرج، مع الأخذ بعين الاعتبار أن المخرج في النهاية هو صاحب الكلمة الفصل في الشكل البصري للمسرحية.. ويختتم إدلبي كلامه داغياً الكتاب إلى أن يتخلوا ويكتبوا ولا يترددوا في كتابة الملاحظات الإخراجية ولو اعتبرها البعض تعدياً على المخرج لأنها تغني النص وتساعد القارئ على تخيل المشهد على خشبة المسرح انطلاقاً من قناعة إدلبي أن الكاتب يجب أن يقدم نصاً لا للمسرحيين فقط وإنما للقراء بمستوياتهم وتوجهاتهم وتخييلاتهم المختلفة.

فؤاد حسن

تختلف من كاتب لآخر

في البداية يبين المخرج فؤاد حسن أنه في أدبيات فن الإخراج المسرحي هناك ما يُعرف بالقراءة الأولى والقراءة الثانية، فاما القراءة الأولى فهي قراءة سريعة سطحية، يُهمل فيها القارئ-المخرج التفاصيل، وهي قراءة ضرورية ومهمة للمخرج والممثل، تمتاز بالحوية وعنصر المفاجأة، والهدف منها الخروج بانطباع ما عن النص، ولهذا الانطباع دور هام وحاسم في مستقبل العرض المسرحي، ويذكر حسن أن ستانسلافسكي يقول: "إن لحظة التعرف الأول على الدور يمكن أن تقارن باللقاء الأول الذي يجعل من الناس عشاقاً أو أزواجاً فيما بعد.. إنها لحظة لا تُنسى" وهذا ينطبق على كل العاملين في العرض المسرحي، ولكن هناك أعمال مسرحية -برايه- قيد لا نخرج منها بانطباع جيد أو مفهوم من القراءة الأولى مثل أعمال إبسن وتشيكوف وبيكيت، وهنا لا بد من القراءة الثانية، والقراءة الثانية لا تعني القراءة مرة واحدة بل عدة مرات، وهي قراءة متأنية، معمقة، واعية، تحليلية، المراد منها تقصي التفاصيل الدقيقة بغية تفسير النص وكشف خفاياه، ويؤكد حسن أن الملاحظات الإخراجية التي ترد في النص المسرحي هي من ضمن الأدوات المساعدة في عمل المخرج والممثل، وهي تختلف من كاتب لآخر، ومن نص لآخر، ومن مدرسة فنية إلى



حمام شمس النهار نص ستانسلاف ستراتييف إخراج حسين إدلبي

وبالعموم يشير إدلبي إلى أن ما يهتم الكاتب في النص بالدرجة الأولى هو الحوارات التي تأتي على لسان الشخصيات ولا يعطي الملاحظات الإخراجية أهمية كبرى، مبيناً أن مهنية الكاتب هي التي تجعله في سرد بعض التفاصيل يكتب تصوراً مبدئياً قد يوحى للمخرج بإمكانية الاستفادة منه، إلا أن الكلمة الأخيرة في ذلك تعود لظروف العمل، فهي التي تحدد إمكانية الاستفادة من الملاحظات أو لا، مع إمكانية التواصل مع الكاتب إن كان حياً وموجوداً في مكان تنفيذ النص، ففي مثل هذه الحالة لا يتوانى إدلبي عن الاتصال بالكاتب ومشاورته حول المشهد المسرحي للاستفادة من وجهة نظره، خاصة وأن الملاحظات -برايه- تختلف بين فترة وأخرى، وهذا يعني أن معاودة التواصل مع الكاتب قد تفيد في تقديم ملاحظات إخراجية جديدة، ولا يمانع إدلبي الأخذ بها إذا كانت تصب في مصلحة العمل ويمكن تنفيذها.. وبالعموم يرى إدلبي أن هناك ملاحظات إخراجية لا يمكن الاستغناء عنها أبداً، ولا يمكن تبديلها أو تغييرها، أما الأمور التفصيلية داخل حوار الممثل فهي ليست حصرًا على ما خطه الكاتب لأن الممثل يلعب دوراً كبيراً



ست شخصيات تبحث عن مؤلف نص لويجي بيرانديلو اخراج فؤاد حسن



وتفصيلية، وأخرى مختصرة وموجزة، وقد يكون النوع الأول من الملاحظات عوناً لمخرج مبتدئ وعبئاً على المخرج المتمرس ذي الخبرة، كما يشير حسن إلى أن ظهور المخرج المؤلف كان نتيجة خلل العلاقة الإبداعية بين الكاتب والمخرج أو عملية انعتاق من قيود المؤلف والبحث عن هوامش من الحرية، مؤكداً أن العرض المسرحي في النهاية هو نتيجة عمل جماعي يتطلب تضافر جهود كل العاملين فيه، لذلك فإن غياب الحرفية لدى الطرفين (الكاتب والمخرج) تزيد من الهوة بينهما وتنعكس سلباً على العمل الفني، فالإنانية في فرض وجهة نظر محددة تعمق من الخلاف بين قطبي العمل الفني.. من هنا يرى حسن أن بعض تلك العيوب يمكن تلافيه في حال وجود علاقة حية ومباشرة بين الكاتب والمخرج، وهذا كان متوفراً في حالات استثنائية كما هو الحال في استوديو الفن في موسكو وفي التعاون الفني بين سعد الله ونوس وفواز الساجر في إطار المسرح التجريبي.. ويذكر حسن أنه حين التقى الكاتب المسرحي سعد الله ونوس عام ١٩٩٣ وطلب منه الموافقة على إخراج مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" في الصين لم يمنحه الموافقة فحسب بل أجاز له تغيير أغاني النص واستبدالها بأغانٍ صينية، وهذا برأيه تفويض لا يمنحه كاتب مسرحي لمخرج مبتدئ مثله - حينذاك - إلا إذا كان رجل مسرح

أخرى، فالملاحظات التي نجدها في نصوص المسرح الواقعي غير تلك التي نجدها في نصوص مسرح العبث مثلاً، وتأتي لدى بعض الكتاب مختصرة وموجزة، ولدى البعض الآخر طويلة وتفصيلية، فهناك كتاب ينظرون إلى النص المسرحي باعتباره عملاً أدبياً لا باعتباره عملاً فنياً قابلاً للتجسيد على منصة المسرح، وفي الحالة الأولى تتحول الملاحظات إلى عبء على المخرج، وفي الحالة الثانية تكون عاملاً محفزاً له.. في نصوص تشيخوف نجد الملاحظات التالية: "صمت، صمت طويل، قبلة طويلة، غرفة جلوس..." وهذه ملاحظات مختصرة ومكثفة وذات دلالات، بينما نجد كتاباً آخرين لا يكتفون بملاحظة "غرفة جلوس" مثلاً بل يستطردون في الوصف: "طاولة، أربعة كراسي، شمعدان..." ثم يصفون كل صغيرة وكبيرة في غرفة الجلوس تلك حتى لا يترك لخيال المخرج ولا لمصمم الديكور شيئاً.. وبالعموم يبين حسن أن لملاحظات المؤلف التي ترد في طيات النص المسرحي أهمية أدبية وفنية على حد سواء، فأهميتها الأدبية تخص المؤلف والقارئ، وأهميتها الفنية تدعم عمل المخرج على النص وتشكل له بوصلة للوصول إلى مضامين النص ومقاصد المؤلف، وهناك مؤلفون عملوا في الإخراج ولهم ملاحظات تختلف عن أولئك الذين اكتفوا بالتأليف فقط، وهناك ملاحظات طويلة



تكون استكشافية، معرفية وتعرفية للتعرف على المادة الموجودة على الورق، فملاحظات الكاتب مفيدة جداً في هذه المرحلة الأولية لعمل المخرج، وهي مرحلة التحضير الأدبي والفكري للعمل، ولا يجوز أصلاً إغفال المخرج لكل الملاحظات الموجودة في النص في هذه المرحلة لأنها قد تفيده في مراحل لاحقة من العمل، ويبيّن الخطيب أنه يقرأ هذه الملاحظات كأفكار يريد الكاتب مساعدة الطاقم الفني بها أثناء العمل، كون الكاتب هو الخالق الأول للعمل الأدبي-المسرحي، ومن الطبيعي برأيه أن يتخيلها في مرحلة القراءة، ولكن هذا الأمر ربما يتغير في المرحلة العملية من تطبيق النص على خشبة، فكل ما هو مكتوب يكون مفيداً في المرحلة التحضيرية للعمل، مرحلة التحليل الفكري والأدبي، ويعتقد الخطيب أن الملاحظات التي يضعها الكاتب قد تصبح غير مفيدة خلال العمل مع الممثل على خشبة، وقد تحد من بحثه وخياله أحياناً، فعندما يشرع المخرج في العمل مع الممثل على خشبة تتبدل المعطيات، فيصبح هو الخالق الآني للعمل، أي يصبح هو خالق العرض المسرحي في حدود الرؤية الإخراجية الجديدة لهذا النص للمخرج الذي يعمل على نص الكاتب، كما يشير الخطيب إلى أن الملاحظات الإخراجية تعدو عائقاً كبيراً أمام المخرج إذا املت عليه طريقة عمل يريدها الكاتب نفسه ولا تفيد رؤية المخرج الأنوية ولا أسلوب العمل الذي يريده هذا المخرج في إدارته للممثلين ولطريقة العمل على هذا النص أو ذلك، وقد تؤثر هذه الملاحظات وتعيق تطور فكرة ما قد تغني العمل الأدبي ذاته وتجعله يتجه في اتجاه أدائي وفكري يفيد الكاتب ذاته، وهذا حدث -برأيه- كثيراً في تاريخ العرض المسرحي من تشيخوف وستانسلافسكي إلى سعد الله ونوس وفواز الساجر.. إذاً في الأغلب -يشير الخطيب- فإن الملاحظات الإخراجية قد تشكل عائقاً، خاصة إذا خالفت رؤية وتوجه المخرج في العمل على ما يريد قوله وعلى طبيعة الأداء، وتصبح عائقاً بشكل كبير أمام المخرج عندما يتشبث بها الكاتب ذاته، أو عندما تحد من خيال الممثل في إيجاد آفاق أخرى لأداء الدور، ويبيّن الخطيب أن الملاحظات الإخراجية في السابق ساعدت الممثل كون الكاتب هو المخرج أيضاً (شكسبير مثلاً) وحالياً نحن نتعامل -في الغالب- مع ممثلين من المفترض أن يكونوا مثقفين، ولذلك فإن بحثهم يفيد في العمل لخلق رؤية جديدة للدور تفوق

يفهم تفاصيل العملية الإبداعية وزمان ومكان إنتاجها ولمن هي موجهة.. ويبيّن حسن كذلك أنه وفي إحدى سنوات الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية درس الطلاب شكسبير وقدموا بعضاً من نصوصه على قاعدة حذف الحوار واستبداله بالفعل المسرحي المعبر، ويتساءل هل أسأنا إلى شكسبير في ذلك؟ ربما، ولكن هل استفدنا من التجربة؟ نعم.. كما يوضح أنه وبعد تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية كان مع زملاء له بصدد تكوين فرقة مسرحية، ويذكر أنه عمل على إعداد البيان الذي لم ير النور، لكنه يذكر أنه كتب فيه الجملة التالية: "إن أي نص مسرحي مكتوب هو وجبة بائنة" وعليه كانت الفرقة تتوي إنتاج نصوصها بنفسها، مؤكداً أن بعض النصوص المسرحية تلبى مع مرور الزمن وتفقد شيئاً من ألقها، وتعامل المخرج مع نص قديم يتطلب منه الحذف والتعديل والتبديل.. ويختم حسن كلامه موضحاً أن علاقته بالنصوص المسرحية اختلفت بين الأمس واليوم لأن العمر والتجربة يزيدان الحكمة يوماً بعد يوم، وقد تعامل في تجاربه مع النص المسرحي باعتباره وحدة فنية متكاملة، حرص خلالها على كل مفردات النص المسرحي دونما تفريط، ويتساءل: "لو كان النص المسرحي لوحة فنية هل يمكنك إهمال جزء منها أو تغيير لون أو خط فيها؟ طبعاً لا، فإما أن تتسخها كما هي، وهذا يسمى تقليداً، أو أن ترسم لوحة تشبهها، وهذه تسمى محاكاة، أو أن ترسم لوحة جديدة، وهذا يسمى إبداعاً" ويعتقد حسن أنه من حسن الحظ وجود مفردات في المهنة تمنح هامشاً من الحرية في التعامل مع النص المسرحي مثل "إعداد، اقتباس، فكرة، عن نص..." وفي ذلك هامش للفنان في التعامل مع أي نص مسرحي، والمهم برأيه احترام حقوق الإبداع والمبدع حتى لو كانت ملاحظة صغيرة وردت بين قوسين.

مأمون الخطيب

المعطيات تتبدل على خشبة المسرح

ويشير المخرج مأمون الخطيب إلى أنه كقارئ أولاً يقرأ النص المسرحي في البداية مثلما يقرأ أي نص أدبي بكل ما فيه من أجواء وحوارات وملاحظات، بل وحتى علامات ترقيم، وذلك لأجل المتعة الكاملة والإحاطة بكل فكرة يريد الكاتب طرحها من خلال عمله الأدبي-المسرحي، وهذا من أبسط حقوق الكاتب على القارئ أولاً، ومن ثم على المخرج المسرحي، فالقراءة الأولى برأيه



ليلة القتل نص خوسيه ترييانا اخراج مأمون الخطيب

د. تامر العرييد

على خشبة الكلمة للمخرج

يؤكد المخرج د. تامر العرييد أن كل نص مسرحي يحمل قيمة فنية وأدبية ما، وهذه القيمة تختلف درجتها بين نص وآخر وبين كاتب وآخر، مع إشارته إلى أن المسرح فن يحكمه الخيال وجمال وقوة الحكمة والقدرة على التشويق والإثارة، ومن هنا تأتي ملاحظات الكاتب -برايه- على نصه المسرحي سلاحاً ذا حدين، فهي إنشائية سطحية عندما تبتعد عن جوهر الحدث وسياقه، وتكون مؤثرة وتحرض المخيلة وتساهم في رسم الصور عندما تكون من رحم الحدث، ويبين أنه عندما يتناول مخرج ما نصاً مسرحياً فهو بالتأكيد يبحث فيه عن تقاطع مشترك من حيث الفكرة والمضمون والشكل الفني، إلا أن هذا لا يعني برأيه أن يتوافق المخرج تماماً مع كل ملاحظات الكاتب الإخراجية التي يسوقها في النص، موضحاً وجود نوعين من النصوص: الأول النص الأدبي، والثاني النص الذي يُكتب للخشبة، ويشير العرييد إلى وجود فوارق كبيرة بين النوعين، ففي حال كان النص أدبياً إنشائياً سردياً تأتي فيه الملاحظات الإخراجية في كثير من الأحيان تزيينية إنشائية، أما في حال النص المكتوب للخشبة فهنا تكون للملاحظة المبنية أصلاً على قراءة لمتطلبات الخشبة المسرحية

أحياناً ما يكتبه الكاتب من ملاحظات تملئها لحظات الكتابة، وكل ذلك حسب التوجه العام للعمل وحسب رؤية المخرج وأسلوبه في طرح نص معين، إضافة إلى أن المخرج لا يستطيع أن يكون مفسراً للنص فقط، بل يجب أن يكون مبدعاً في خلق رؤية جديدة له وإلا لما حدثت إعادة طرح نفس النص للكاتب ذاته آلاف المرات من قبل مخرجين مبدعين متعددين وبطرق متعددة.. وعلى الرغم مما سبق قوله يوضح الخطيب أن المخرج المثقف لا يستطيع أن يتجاهل كل الملاحظات بشكل كامل، فهو يأخذ منها ما يفيد وي طرح منها ما يضر بعمله الذي يقدم بمعطيات جديدة لم تكن موجودة بالضرورة زمن كتابة العمل، فالمهم في الموضوع برأيه هو عدم خيانة فكرة الكاتب، وما عدا ذلك فكل شيء وارد من تجاهل أو اعتماد للملاحظات التي يضعها الكاتب، حيث يتم الانتقال في العرض المسرحي من مرحلة القراءة إلى العرض العملي أمام الجمهور بمعطيات أخرى تماماً، تشترك فيها عناصر فنية وبشرية وتقنية جديدة.. ويختم الخطيب كلامه مبيناً أن الكاتب قد يفضب منه عندما يقول له إن عمله ينتهي عند تسليم النص للمخرج، فالمخرج هو الخالق الفني للنص المسرحي لأن رؤيته الفنية تختلف عن رؤية الكاتب الأدبية بشرط عدم خيانة فكرة الكاتب.



السمرمر نص ناصر الشبلي اخراج تامر العرييد

فكّ رموز الشخصيات وتطور الأحداث، أما إخراجياً فالكلمة الفصل فهي للمخرج فقط.. ولأن العرييد لا يريد أن يكون مجعفاً بحق الكاتب وقيمة إبداعه فهو يؤكد أن فن المسرح في النهاية هو نتاج عملية إبداعية تبدأ من النص وتنتهي على خشبة.. ويعود العرييد ليشير إلى أن الملاحظة المكتوبة للخشبة تستحق التوقف عندها والأخذ بها، مُطالباً في الوقت ذاته أن يتوقف الكاتب عن حشو نصّه بالملاحظات التي تصبح أحياناً عبئاً ثقيلاً على النص نفسه وعلى القارئ، وبالتالي على المخرج الذي يسعى لتجسيده من خلال رؤية وتصوّر وقراءة من وحيه لا بناء على ملاحظات قد تحدّ من المخيلة ومساحة المبادرة والإبداع، ويكفي برأي العرييد أن نتذكر كاتباً كبيراً ك تشيخوف الذي يكتفي في أكثر مسرحياته بملاحظات بسيطة لتكون الملاحظة الأكثر حضوراً في نصوصه هي "صمت" وهذا الـ "صمت" الذي يكرره في سياق نصوصه وأحداثها على بساطته كان من أكثر الملاحظات قدحاً لزياد المخيلة عند الممثلين والمخرجين.. إذا يؤمن العرييد بأن كل ما هو مكتوب في النص مجرد اقتراح وليس هناك صيغة قابلة للتقديس، ففي المسرح وعلى خشبته هناك مختبر وحالة من البحث والتجريب واللعب، وفي ميزان العب كل شيء قابل للمحاولة، وهذا يعني بأنه ليس هناك نص نهائي على الورق لأن النص المسرحي محكوم بمتطلبات الخشبة، وبالتالي فإن الحديث عن نص مسرحي يعني الحديث عن نص مكتوب للخشبة التي لها الكلمة الفصل في الشكل النهائي للنص المسرحي.

أهمية لا بدّ من التوقف عندها.. وحول تعامل العرييد كمخرج مع النصوص التي يختارها ليقوم بإخراجها يوضح أنه عندما يختار أي نص مسرحي للعمل فهذا يعني سلفاً أنه عبّر عن إيمانه بهذا النص، أما عند تجسيده على خشبة فهو يعيد صياغة الشكل المسرحي له دون الاعتماد على ملاحظات الكاتب لأن الكاتب يكتب، يصوّر، يوضح، يسرد.. أما على خشبة الكلمة تصبح للمخرج الذي يحوّل كل ما كتبه الكاتب إلى شكل وقراءة مسرحية إبداعية تحمل بصمته هو وقراءته هو، ليؤكد العرييد أن ملاحظات الكاتب تصبح عائقاً عندما تكون ملزمة ولا تحمل صفة الملاحظات الإخراجية لأن الإخراج مهمّة المخرج، مع إشارته إلى أن يحترم المخرج الكاتب لنصّه وأفكاره، وما اختاره لنصّه إلا اعترافاً بقيمة هذا النص، أما كل ما له علاقة بالإخراج والخشبة ومتطلباتها فهي مهمة المخرج الأساسية والحق الذي يملكه في ساحته التي لا ينافس فيها أحد، ولأن المخرج هو سيّد الخيار الفني وصاحب الحق في اختيار الشكل الفني مثلما هو الممثل سيّد الخشبة في الأداء على المسرح.. من هنا يتحفظ العرييد على تسمية "الملاحظات الإخراجية" لأن هذا التسمية بحدّ ذاتها تؤكد أن الكاتب يتدخل في مهمة إبداعية لشخص آخر، وبالتالي يرى العرييد أن هذه (الملاحظات الإخراجية) تصبح عبئاً على أي مخرج، خاصة حين يؤكد فيها الكاتب على أنها الخيار الأوحّد للشكل الفني لنصّه، لذلك يرى العرييد أن ملاحظات الكاتب يجب أن تكون توضيحية أو عبارة عن لفت نظر لتفاصيل قد تكون مساعدة على



مقاربة أولى

لإشكالية النقد المسرحي

أنور محمد

قوة تحريرية، فهو يخضع الذات للتاريخ، والذات ليست سلعة، والمذنب والبريء كلاهما فاعل اجتماعي، والمسرح هو فعل، هو اندفاع العقل والطبيعة للإطاحة بالمستغل، مغتصب الحياة.. إذا هناك كائن هو الإنسان يجب استعادته، والنقد -بما فيه النقد المسرحي- هو عمل علمي، يوضع فيه العقل لخدمة هذا الإنسان.

على أن هناك الكثير من أنواع النقد مثل النقد العاطفي والإخباري والانطباعي (وهو نقد يمارس قمعاً على المتفرج والقارئ، ويقوم بتسطيح الوعي لأنه يلغي الفكر، بل ويحطم فكرة الوعي العقلانية، وهو نقد لا يخضع لمنهج علمي) ومقابل ذلك لا نريد أن نودج النقد، لا نريده يسارياً ولا يمينياً، نريده نقداً علمياً بمحتوى اجتماعي وسياسي، يعيد الاعتبار لقيم الجمال، يغذي قيم الجمال في ذاتنا، إذ يستحيل أن يكون المرء ناقداً يبحث عن الجمال ما لم يكن صاحب منهج جمالي، سواء أكان المنهج استعراضياً أو قياسياً أو شخصياً أو تاريخياً أو فلسفياً أو نفسياً أو بنيوياً أو توفيقياً، فما نقراه في الدوريات المتخصصة وما نشاهده في البرامج المتخصصة كأنه يشير إلى غروب العقل الموضوعي، فحتى الآن لم نستطع أن نكون ماركسيين ولا وجوديين، ولا سوراليين ولا صوفيّين، ولا واقعيين ولا فوضويين، ولا بنيويين ولا سنيين، ولا تفكيكيين، ولا حداثيين ولا ما بعد حداثيين، ولا عولميين في تأسيس فكر نقدي نقراً فيه إبداعنا، فإلى الآن فإن الفكر النقدي المسرحي عندنا لا يعرف الصراع فنحن نسمع عن متمردين أصحاب فكر ثوري لكنهم أسرى الثوابت العقائدية، وبالمقابل هناك محافظون ورجعيون لكنهم لم يصطدموا مع الثوريين، وإن اصطدموا فبحدود المعاتبة وليس المعاركة الكلامية.

في فترة سابقة نشب صراع نقدي في مصر الخمسينيات



حتى أوائل القرن العشرين لم يكن فن المسرح في العالم عموماً سوى فن النخبة، تحضره الطبقات الحاكمة، لكنه وبعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ صار فناً شعبياً وليس للنخب، إذ تم في الاتحاد السوفييتي وفي كثير من دول العالم تشكيل فرق مسرحية متعددة.. ومصطلح المسرح عربياً كان قد مرّ بعدة انقلابات وتغييرات، فأول ما أطلق على العرض المسرحي كان مسمى «رواية» ثم «رواية تشخيصية» ثم «رواية تمثيلية» ثم استعملت كلمة «تياترو» وهي إيطالية، ثم تم تعريف المصطلح إلى «مسرح» أي الساحة التي تقام فيها الألعاب، وصولاً إلى «المسرح» أو «الركح» كما يسمّيه المسرحيون في دول المغرب العربي.. على أن التمثيل كمهنة ظهر أول ما ظهر في الهند والصين، ثم اليابان، إلى أن وصل إلى أثينا، ومن ثم إلى روما التي كان الإمبراطور نيرون أحد أشهر الممثلين على مسارحها.

ويجب أن نعرف كجمهور أن الممثل على خشبة ليس بريئاً ولا مذنباً لأنه يمثل الدورين أو أحد الدورين، فهو يمثل الانقلاب الأخلاقي، المواجهة بين العقل والذات، بين النفعية والحق الطبيعي، لكن الناقد حين يمارس هذه المهمة في الإعلام ينسى -أو كأنه لا يدرك- أن النقد له



إلى منظومة الدال العقلانية السياسية أو الأخلاقية أو حتى الفنية وما تحمله من أسئلة تثير الوعي أو تفتحه لأن للعرض المسرحي رموزاً مادية فاصلة على الناقد أن يمسكها ويحللها بعيداً عن الانفعال العاطفي.

لو قلنا للناقد المسرحي ما دور المهرج أو ما هو دور الجوقة في المسرح الكلاسيكي؟ لا أعرف ماذا ستكون إجابته ولكن وإن وُصفت بالتطرف فإني أعتبر المهرج والجوقة أول سلف ثوري في بلاط الملوك وعلى خشبة المسرح، واليوم اختيماً من النصوص، وكذلك من العروض، وصار المؤلف وكذا المخرج ينوب عنهما في تهكمهما أو في تنبيههما وإيقاظهما ووعي المتفرج-الشعب.. ثم كيف يميز الناقد بين المواقف السيكلوجية والمواقف اللغوية، سيما في العروض الحداثية وليس التقليدية التي تبنى من صراع وحبكة وشخصيات؟ إن المسرح خشبة وصالة، ممثلين ومتفرجين، منهم يروي حكايته/جريمته، وقاض يستمع إليه، وقد يكون هو الحكاية/الجريمة أو طرفاً فيها حتى لا يستهلك العرض المتفرج ويقيه طرفاً وحكماً.

والعرض المسرحي يفترض أن يقوي الروح النقدية عند المتفرج، فما بالك بالناقد إذا كان يتجاهل أو يجهل هذه الناحية؟ وأيضا على العرض المسرحي أن يثير الرغبة عندنا في المعرفة، إذ لا يكفي أن نعرف لماذا وكيف قتل عطيل ديمونة، بل علينا أن ندافع عنها ونمنع عطيل فلا يقتلها، وهنا تكمن اللذة التي نعيشها كمتفرجين، إذ ثمة التحام شعوري في الأحاسيس بين المتفرج وعناصر العرض الجمالية والفكرية، فما نشاهده هو تجربة سوسيلوجية ودرس يبقى في وعينا ويظل مفتوحاً على العرض كي نرى ونقرأ ونفكر ونحب ونكره ونخاف ونتشجع ونصغر ونكبر، ومن ثم نقرر، فنحن بشرٌ نفرح ونحزن ونتالم وناخذ الألم بجرعات كبيرة مقابل القليل من الفرح، والمسرح وحده ما يساعدنا على إزالة وليس تهدئة الألم.

في المسرح ليس من الهبة تتحارب، بل بشرٌ يتصارعون، وعقل ذاتي يريد أن يحل محل العقل الموضوعي، والناقد وكذا المثقف هما حملة فكر، لكن في مثل هذه العروض المسرحية عليهما أن يقوموا بممارسة الفكر، فالعرض المسرحي هو دعوة إلى العقل كي يعمل ويفكر لتعود للإنسان إنسانيته.

النقد هو إبراز أفكار العرض وكيف أثارت ردود أفعال المتفرجين، والمشكلة أننا في المسرح ما نزال ننتظر غودو، في حين أن صامويل بيكيت يدعونا لأن نبحت عنه، وهذا

والستينيات وحتى أوائل السبعينيات، وأسّس المتمردون أو التقدميون لفكر نقدي، وصارت مصر زعيمة الثقافة والنقد، فيما كانت بيروت تنافسها على هذه الزعامة، وصار عندنا ذائقة ثقافية نقرأ فيها الشعر والرواية ونحضر فيها العروض المسرحية والموسيقية، لكنها سرعان ما ماتت بعد أن أثارت صراعاً بين المبدعين على اختلاف مواقفهم ومواقفهم، ما أفضى إلى معارك نقدية/ثقافية وإلى فضائح.

كيف نحسُّ إيقاع الحياة في العرض المسرحي؟ كيف نصرف توترنا ونحلل التكثيف الدلالي؟ كيف نفرق بين حدث واقعي وحدث لا واقعي؟ كيف نفرق بين الزمن المسرحي والزمن الواقعي وهل من صراع بينهما؟ كيف نخرج من زمنٍ وندخل في زمنٍ وهل الكلمة لها قوة ومقاومة؟ هل تجري الحياة في أحرفها أم الموت؟ وهل الذي ينطق بالكلمة/الحوار على الخشبة هو إنسان عادي-ممثل أم هو صوت الإنسان التاريخي الذي يمثله باعتباره ذاتاً سيميائية: أوديب، أنتيغون، هاملت، ماكبث...؟

إن الكلمة هي مكوّن إلزامي لأي عرض مسرحي، وهنا قد نصطدم مع مسرح الصورة، أو مسرح ما بعد الدراما لأنه يفتقد أو يتصل من الكلمة/الحوار لأنه يعتمد على العلامات الصورية، أو يشتغل على إحساسنا البصري، أو على قدرتنا البصرية على النفاذ إلى دلالات الصورة المادية والمجردة دون حساب ما إذا كانت ذاكرتنا تعيش اضطرابات، وقد تخفق في متابعة نمو الصراع.. وإذا ما كانت الصورة هذه قادرة على استتارة الكلمة وهل هي صورة لمسرح أو يمكن أن تُعرض على خشبة مسرح أم هي صورة حُملت إلى المسرح إلا أنها تلائم السينما أكثر، مع إنه يمكننا الاستغناء عن الكلمة لو أخذنا بالاعتبار مسرح الفودفيل المبني على الحبكة والغلط، وهو مسرح يقوم على الأحداث وليس على الكلمات.

والجمال الذي نبحت عنه وندعو له ليس في شعْرنا المصْفِّ وليس في بدلاتنا النظيفة الأنيقة المكوية ولا في ربطات اعناقنا أو في أحذيتنا ونحن نقف وسط الطبيعة.. قد تكون هذه الصورة قبيحة إذا علمنا أن صاحبها قام منذ لحظات بقتل طفل أو اغتصاب امرأة أو قتل شيخ عجوز، والناقد هنا عليه أن يرى هذه الصورة بشكل عقلائي، فيفرق بين الطبيعة وتصنيع الموقف حتى في مسرح الصورة أو مسرح ما بعد الدراما الذي يخلو من الحكاية والصراع وأحياناً من الشخصيات، ويقرا الدلالة، ويذهب



فإنه عندما قتل أفجينيا فليقدم قرباناً، والمسرح هنا في مثل هذه التراجيديات على اختلاف المحرّض والدافع إنما يقوم بتوظيف الحقيقة باعتبارها قوة تأسيس تاريخي للحرية الإنسانية، فالفن المسرحي لا يبشّر ولا يدعو إلى العدم.. إنه وجود، ولو كان مكتوباً فلأنه مغامرة ميلاد وليس مغامرة موت وقتل وليقدم لنا العون على الحياة، بل لأنه يؤسس الوجود بوصفه حضوراً (الآن وهنا) وهو فن يفكر حين ننسى أن نفكر، ويذكرنا ما نسينا أن ننكر به، فنحن لسنا وجوداً للموت، نحن فعل، ففكر يتذكر، وبذا ما عاد الفن المكان الذي يرى القوّة حقاً ويشكل ماهية الوجود، لذا فالناقد ليس بريئاً لأن المسرح، وكذا بقية الفنون، ليس نصباً تذكاريّاً صنّع لكي يحفظ حال صاحبه من الموت/العدم، إذ ما معنى النصب حتى لو اعتبرنا المسرح نصباً إذا لم يُجسد إرادة القوّة وحدث الحقيقة؟ لذا يجب تحطيم النصب، فالملت ما زال حياً .

إن ما أغلب ما يكتب عن العروض تقارير فيها انطباعات وتوصيف إخباري وليس نقداً، مع أن النقد السوسيولوجي كالتقيد الماركسي، والنقد السيكلوجي كالتقيد الفرويدي، فنحن في حياتنا المسرحية أو في الفكر المسرحي لم نعوّد أن نروض عقولنا على إقامة الجدل الجمالي في قراءة العرض المسرحي فنك أسرارها السياسية والأخلاقية.. إنه فساد النقد، فساد جمالي، ولسبب هو أنه رغم كل هذه النظريات والمناهج النقدية فليس عندنا نظريات نقدية، بل عندنا شللية (نقدوية).

الرومان قلدوا الإغريق في مسرحهم، والعرب لم يقلدوا أحداً، واطن أن أحداً لن يقلدهم، فالمسرح جاءنا بالصدفة، في حين أن الأوربيين كانت الفرجة عندهم على المسرح جزءاً من ثقافة اجتماعية، كانت طقساً اجتماعياً جماعياً مقدساً، ففي عمقهم المعرفي عندهم المسرح الإغريقي الذي عندما أشادوه قبل ٢٥٠٠ عام حرصوا على أن تتسع مدرجاته لأربعين ألف متفرج.. مسارحنا العربية اليوم في أحسن الأحوال لا تستوعب أكثر من ألف متفرج، وثقافة الفرجة هذه لم نعوّد عليها، أو أن الكثير من الانظمة العربية لا يرغب في ذلك، في حين أن النظام الإغريقي كان يفرض على الناس أن يحضروا العروض المسرحية بسياسة الترغيب، إذ كان يُدفع للمتفرج أجر يوم عمل، ونحن بدل أن ندعو إلى تعميم الفرجة المسرحية نكره بعضها بالمسرح وكأنه عدو لنا، في حين نتجاهل كثرة الكباريات وكثرة مراتديها .

ما تريد قوله المسرحية، فكثير من الكتابات تقرأ العرض المسرحي باعتباره تسلية ذهنية، في حين أنه محاولة لتهرب قيم البشاعة والخوف والجمود العقلي، بعيداً عن الدفاع أو الهجوم الشخصي على العرض.

هناك نقاد ولكنهم حتى في التنظير لا يخترقون العرض، بل يفعلون كمن يغسل التفاحة ليأكلها ثم ما يلبث أن يرميها.. على الناقد أن لا ينتظر مجيء غودو وإلا مات أولاده من الجوع ومات شعبه من العبودية واندثر الجمال من على وجه الأرض، فعلى الناقد أن يبحث عن غودو، ومن هنا تبدأ الدراما ويبدأ الصراع.. غودو مطلوب الآن مثلما مطلوب من ماكبث وزوجته أن يعيدا الروح للملك الذي جاء ليكرّم ماكبث فكافاه بأن قتله، فالندم وتعذيب الضمير الذي لحق بماكبث وزوجته لا يعيد إليهما البراءة أو يكفي لتبرئتهما من فعل قتل الملك، وكذلك الانتظار .

المسرح هو أهم فعل تغييرى وأهم فعل شمولى، يبحث ويغوص في البحث عن الثابت الذي يعيق المتحرّك حتى يدينه ويجرّمه كي لا يمحق روحنا، لكننا لا ننفي، بل نسلم أن عندنا نقد مسرحي ونقاد مسرحيون، لكنه النقد الذي يقوم على التفسير والوصف، تفسير العرض بعد وصفه، فيختلط الوصف بالتفسير، ويصبح النقد محاكمة شخصية، أو في أحسن الأحوال قد نقرا نقداً فيه قراءة متقف لعرض مسرحي، فيسقط عليه وعيه ليوضح لنا كيف وماذا وجد في العرض، فتأتي كتابته كمن يقرأ العرض على أنه نص أدبي، فيهتم بالجوانب الصوتية والقواعدية بصفته لغة وليس عرضاً، مع شيء من الرصد والتحليل للعلاقات المتشابهة.

لو رجعنا إلى المسرح اليوناني وكذا الشكسبيرى بقصد التعلم والاستفادة لراينا كيف يرينا هذا المسرح تسلط الفرد على الحياة، فالخير لا ينتصر، وإن انتصر فيحتاج إلى وقت، لذا يركب الفرد الشر، والمطامع تتحقق على يديه سريعاً، ولهذا كان المسرح مليئاً بالمفاجات : جرائم، انتقامات، خيانات، مؤامرات، قتل، لكن هناك فرق في القتل، فميديا قتلت، وعطيل قتل، لكن عطيل لما قتل فمن أجل ذاته، فيما ميديا قتلت لتهرب غرور وصلف وعنجهية وطمع جاسون.. ثمّة وحش قابع نائم في ذات الفرد، لكنه يحتاج إلى من يوقظه، وهذه ذهبك عن بال الناقد الذي عليه أن يفتش عن المحرّض الذي سيكون مختلفاً في حال كليتمسترا التي عندما قتلت فلأنها كانت تتقم لابنتها، وكذلك إلكترا فهي قتلت انتقاماً لقتل أبيها، أمّا اغامنون



الخطاب المسرحي وفعل القراءة

د. ميراث العيد

يُعدّ الخطاب المسرحي خطاباً منفتحاً على تأويلات متعددة، وعلى قراءات متنوعة، نظراً لخصائصه المختلفة اللغوية، الدلالية، السيميائية، وغيرها من المرجعيات الفكرية والمعرفية، لذلك تقوم عملية فهمه وتأويله على مقاربات قرائية متعددة ومتنوعة تمكّن المتلقي (القارئ) من تحديد أبعاده وتحليل مستوياته من خلال مظاهر التأثير التي يحدثها ذلك الخطاب لدى المتلقي، سواء أكان ذلك المتلقي مشاهداً للعرض المسرحي أو قارئاً للنصّ الدرامي.

وتتحقق مظاهر التأثير بواسطة الدلائل والعلامات المسرحية التي يتداخل فيها ما هو لغوي (الجملة المسرحية) مع ما هو غير لغوي (مرثي) كالمنظر المسرحية والألسنية والإكسسوارات.. كل ذلك بُغية تجسيد الواقع من خلال بناء مجموعة من العلاقات التي يجتمع فيها ما هو فكري بما هو جمالي، مع مراعاة الجوانب التي تشترطها العملية الإبداعية من حيث التركيز على الجوانب النفسية والاجتماعية والأيدولوجية التي تعكسها رؤية الفنان للحياة.

ويبدو هذا الخطاب من حيث طبيعته خطاباً مركباً من صورتين : نص/عرض.. وفي الحالتين يُنتج الخطاب المسرحي معنيين : معنى النصّ ومعنى العرض، ولكل معنى دلائله وأبعاده الفنية والجمالية.



يونيكو



تتشابك فيما بينها لتشكل النسيج الدرامي العام. ومن ثم نخلص إلى القول إن هناك بعض النصوص الدرامية، لا سيما ذات الحمولة الفكرية، يستعصي فهمها من خلال قراءة واحدة، وقد يحدث هذا لدى القارئ العادي غير المتخصص أو غير المطلع على فن الكتابة المسرحية.. وكما يتيسر الفهم ينبغي أن يُقرأ النصّ قراءة ثانية وثالثة، وهذا ما ينصح به النقاد، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى مسألة اللغة، فاللغة الدرامية وما تُوفّره من إمكانيات التعبير المتاحة للكاتب الدرامي محدودة قياساً إلى الكاتب الروائي الذي له حظ وافر في اللجوء إلى وسيلة السرد، إذ يتيح الأسلوب السردى لهذا الأخير مساحة واسعة للتعبير عن رؤيته وموضوعه من خلال الشكل الذي يريده، بينما يلقي الكاتب الدرامي نفسه حيال أسلوب تعبير صارم ألا وهو الحوار الدرامي المحكوم سلفاً بصفتي الاقتصاد في الكلام والإيجاز، ممّا يدفعه إلى انتقاء الكلمات وتحديد مواضعها، مع مراعاة تحقيق المعنى من جهة، والوظيفة الدرامية للحوار من جهة أخرى، بخلاف بعض النصوص الدرامية التي تظلّ منفتحة على قراءات إخراجية متعدّدة وغير محدودة بالزمان والمكان، ومثل هذه النصوص هي في الغالب تحتوي رؤى فكرية عامة وشاملة تصلح لأيّ زمان ولأيّ مكان لأنها تمثل مشروعاً إنسانياً يقوم على قيم إنسانية عامّة كالحريّة والعدالة ونصرة الحقّ وما إلى ذلك.

ويذهب بعض الباحثين إلى قول مفاده أن النصّ الدرامي في حقيقة الأمر عبارة عن مشروع لعرض مسرحي متكامل، لا يشكّل فيه النصّ المكتوب سوى عنصر واحد من مجموع عناصره المتعدّدة والمتنوّعة، لكنّه من ناحية أخرى يُعتبر من أكثر النصوص الإبداعية قدرة على توفير الافتراضات القرآنية، خصوصاً إذا توفّر للقارئ العين والذهن اللذان يستشفّان العرض من خلال فعل القراءة، ذلك أنّ العناصر المشكّلة لتواصلية النصّ المسرحي هي عناصر متعدّدة، لها إمكانيات متقاربة في إثراء معلومات القارئ وتصوّراته، فبعض هذه العناصر يحتوي على معلومات يعرفها سلفاً أو يمكن استحضارها من خلال سياقات النصّ الفكرية والفنيّة، وبعضها الآخر يشتمل على معارف جديدة..

كما يعني هذا أنّ القارئ -بغضّ النظر عن مستواه- يحتاج إلى أدوات معرفية وإجرائية متعدّدة ومختلفة تفرض عليه الانطلاق من مقاربات تستند إلى منطلقات مختلفة ومتباينة هي الأخرى، والغاية من ذلك كلّ تحديد الخاصيّة المميّزة للظاهرة المسرحية، وهي خاصية التمسرح.. وأمام هذا التنوّع والثراء من حيث إنتاج المعنى ومن حيث اختلاف علامات النص عن علامات العرض كثيراً ما تُطرح أسئلة حول تجلّيات ظاهرة التمسرح ودلالاتها، وهل يتضمّن النصّ أم يتضمّن العرض؟

قد يحيلنا هذا الأمر إلى أهميّة النصّ الدرامي في المعادلة المسرحية، ويمكن الإشارة هنا إلى الرأي الذي يجتهد في تجاوز النصّ والاكتفاء بقراءة العرض المسرحي، معتبراً النصّ مجرد مدوّنة محكومة بالخاصية الأدبية، وهذا التصوّر قائم على اعتبارين :

- أنّ النصّ المسرحي موجود داخل العرض سلفاً.

- أنّ الاكتفاء بقراءة النصّ المسرحي باعتباره جنساً أدبياً يُفقد العرض خصوصيّة المسرحية ونكهته الإبداعية.

متى يُقرأ النصّ المسرحي؟

بصدّد الحديث عن الاكتفاء بقراءة العرض لا بدّ من الإشارة إلى آراء النقاد حول أهميّة قراءة النصّ الدرامي قبل أو بعد العرض المسرحي، إذ يختلف هنا الباحثون، فباستثناء الممارسين الذين يقرؤون النصّ قبل العرض ينقسم النقاد حول هذه المسألة، ففريق يرى أنّ قراءة النصّ تكون بعد مشاهدة العرض، وفريق ثانٍ يرى عكس ذلك، أي أنّ القراءة للنصّ تكون قبل الذهاب إلى العرض.. وفي تصوّرنا أنّ الرأي المفيد والإيجابي هو الرأي الثاني لأنّ القارئ في هذه الحال يكون قد استوعب النصّ وفهم مفاتيحه، علاوة على ذلك يكون قد استوعب الموضوع والحدث والشخصيات الدرامية التي سوف يشاهدها حيّة على الركح بفعل الكلمة الساحرة التي يتبادلها الممثلون في وضعيات محدّدة وسياقات بعينها برفقة عوامل إخراجية تكون بالضرورة عوامل إيضاح وتيسير للفهم للفعل الدرامي، وبالتالي للفكرة الدرامية الأساسية وما تعلق بها من عناصر درامية أخرى



يتفق جلّ الدارسين على أنّ قراءة النصّ المسرحي وإدراكه لا تتأتّى للقارئ إلاّ إذا تخيل مسرحاً تتحرّك فيه شخصيات النصّ، فالذهن والخيال يلعبان دوراً هاماً في هذه العملية، فكاتب النصّ قد يتخيل قبل الكتابة ركحاً ويضع مخطّطاً تتحرّك وفقه شخصيات العمل الإبداعي، وهذا المخطّط لا يكفي بدخول الشخصيات وخروجها وتناوبها على الكلام، إذ يتجاوز ذلك إلى تصوّر المبدع لديكور العرض وموسيقاه التصويرية، وربّما حتّى السينوغرافيا التي ستصحب إخراجها، ويفضي بنا هذا الحديث إلى ما يؤكّد عليه يوجين يونيسكو حيث يقول: "إنّ النصّ المسرحي الجيد يحمل بالضرورة إمكانات إخراجها".

وتؤكد الدراسات النقدية المعاصرة أنّ العرض المسرحي لا يجري داخل قاعة العرض وعلى الركح المسرحي بقدر ما يجري في خيال المتلقّي لأنّه بدون متلقٍّ إيجابي لا يكون هناك وجود للعرض، ولهذا السبب نلفي القائمين على المسرح من كاتب ومخرج وممثل يأخذون في الاعتبار مواقف المتلقّي التفاعلية ويحرصون كثيراً على عمليّة التأثير، فالأثر الذي تحدّثه مكوّنات العرض هو الذي يكشف عن مدى تجاوب الجمهور مع العرض وتفاعلهم معه، وبالتالي يتحقّق نوع من الرضا على مستويات مختلفة، لاسيّما إن توفّر النصّ الجيد والمخرج المحنّك والممثل المتفوق.. من هنا ندرك أهميّة المتلقّي/القارئ في العملية الإبداعية باعتباره طرفاً لا يقلّ أهميّة عن المكوّنات الأخرى، ممّا دفع الدارسين إلى إعادة الاعتبار للمتلقّي بعد أن ظلّ مهمّشاً لفترة طويلة من الزمن بالرغم من أنّ المسرح وُجد لغاية العرض أمام الجمهور، فدون هذا الجمهور لا يتحقّق المسرح ولا يكتمل.. ومن ثمّ يمكن أن نخلص إلى القول إنّ نجاح أيّ مسرح لا يرتبط فقط بما يُقدّم على الركح ولكنّه رهين أيضاً بما يدور في الصالة (قاعة العرض) بين الجمهور، أي أنّ العرض هو نوع من الاحتفالية، لها طقوسها وثقافتها النابضة بالحياة والفنّ والجمال لأنّ ما يُقدّم على الركح في حقيقة الأمر وبالرغم من أنّه عالم افتراضي يظلّ نسخة من الواقع أو الحياة لا ينبغي أن نغفل حين دراسته جوانبه الإنسانية والسيكولوجية والاجتماعية.

وحيثما ينظر القارئ إلى هذه المكوّنات من الزاوية التواصلية يجد أنّ قدرتها على تحريك الفعل الدرامي متقاربة أيضاً، وهذا يعني أنّ النصوص المسرحية الجيدة تتخلّص فراغات يُنتظر من القارئ أن يملأها بالتعامل معها تعاملاً إيحائياً فكرياً وجمالياً، ومن ثمّ يمكن القول إنّ القارئ كثيراً ما يتوقّف عند بعض المواقف المسرحية لبحث عن المعاني الخفية والدلالات التي قد لا تكشف عنها الجملة المسرحية مجردة، الأمر الذي يجعل من الخطاب المسرحي -بحكم طبيعته الإبداعية المُشار إليها سلفاً- يتسم بالانفتاح ويتعدّد القراءات والتأويلات، لهذا حرّي بالقارئ-المتلقّي للخطاب المسرحي أن يُعوّل حين فعل القراءة للنصّ على تصوّرات ونماذج تتسم هي الأخرى بالانفتاح على تجارب وتراكمات مسرحية سابقة.

إنّ المقاربات النقدية والمناهج التي اعتنت بتحليل الخطاب المسرحي من الروايات السيكولوجية والسوسيوولوجية والتاريخية انتهت إلى إغفال جوانب هامة مكوّنة للظاهرة المسرحية، حيث اقتصر الدرس النقدي على بحث في المضامين دون تجاوزها إلى تحليل الخطاب من حيث هو صلب العملية المسرحية وأساس آليات التواصل التي تهض فيها اللغة الدرامية بمفهومها الواسع الذي يتجاوز مفهوم الكلمة المجردة، حيث تتمتع الكلمة بظلال وإيحاءات، وتحوّل إلى رئة تتنفّس بها الشخصية على الركح.

إنّ مثل هذا النوع من القراءات الذي لا يقوم على رؤى نقدية واضحة وتصورات منهجية تفي بغرض تحليل الخطاب المسرحي بات عاجزاً عن تقديم نماذج لفعل القراءة الواعية للعمل المسرحي وسبر أغواره للوقوف على حدود العملية الإبداعية والكشف عن جوانبها الفكرية والجمالية المعقدة، وكانت النماذج السابقة للعمل النقدي تكتفي بتلخيص النصّ الدرامي ونثره في فقرات، إضافة إلى تسجيل ملاحظات لا تعدو أن تكون انطباعات وتعليقات حول الأثر السيكولوجي أو السوسيوولوجي الذي تركه النصّ في نفس القارئ.. إنّ مردّ هذا النقد الانطباعي في تصوّرنا هو الافتقار إلى الأدوات المعرفية التي تتسجم وطبيعة الخطاب المسرحي من حيث تحليله وقراءته.



رؤية تنظيرية في الكوميديا الصادمة

د. فريد أمعشوشو



تلمس جوهر تلك العلاقة الكامن وراء الظاهر منها نهتدي إلى أن ثمة اتصالاً قوياً بين تلك المفاهيم، إذ أنها تتكامل وتتضافر على نحو يصعب معه عزل أحدها عن الآخر، أو تصور قيامه دون وجودهما، ويبرز هذا التكامل خصوصاً في أنواع مسرحية بعينها، على رأسها ما يُدعى "الكوميديا الصادمة" التي هي بمثابة بوتقة تنصهر فيها العوالم الثلاثة المذكورة كلها، ففيها المسرح بوصفها نمطاً درامياً هزلياً عابثاً، ولكنه هادف.. وفيها الضحك والإضحاك وما يتصل بهما من التهكم والتفكك والتندر ونحوها.. وفيها الواقع الخارجي مجسداً بقلب لغوي ذي خصوصيات كثيرة تجعله أنسب للتعبير عن واقع القهر والبؤس والالانسة الذي يميز عصرنا.. وعلى

"المسرح، الضحك، الواقع" ثلاث مفردات من ثلاثة عوالم مختلفة، تبدو العلاقة بين مداخلها للوهلة الأولى قائمة على الانفصال لا الاتصال على أساس أن المفهوم الأول يُحيل على خطاب فني عريق، والثاني على ظاهرة بيولوجية ملازمة للإنسان، تتعدد مولداتها ومسبباتها، على حين يتعلق الثالث عادةً بالوجود المقابل للذات، الوجود البرّاني ذي الأبعاد المتنوعة ما بين الاجتماعي والسياسي والثقافي، وغيرها.. إنها تقيم تقابلاً مظهرياً بين الذات والموضوع عبر قناة الضحك ومشتمقاته المتوسّلة بها في المسرح، فإذا كان هذا هو الفهم المباشر الذي يتبادر إلى الأذهان بخصوص العلاقة بين المفاهيم الثلاثة المتقدمة إلا أننا حين ندقق النظر محاولين



وعميق وأصيل، اجتمعت فيه جملة من ملامح الفِرادَة والنضج، وممّا بوّأه هذه المكانة صدوره عن كاتبٍ متمرس بالميدان المسرحي تأليفاً وإخراجاً وتشخيصاً، ولاسيما بالكوميديا الصادمة منذ السبعينيات كما في أعماله : "تقسيم باسمه على وتر حزين، سهيل الذاكرة الجريحة، دونكيشوط بن قحطان، الجار والمجرور، ميكروكراسي، جُحّا لن يبيع حماره، سيكبر حنظلة، وَقَتَّاشُ تَصْحَا يا جَحّا، كوكيتل بلدي، رغييف سيزيف" ولهذا العمل المسرحي الأخير اعتباراً وأهمية خاصتان ضمن مجموع إبداعات قناني في مضمّار الكوميك الصادم، إذ يُعده "منارة للكوميديا الصادمة، سارت على هديها كافة الأعمال المسرحية اللاحقة" (٢) أي أعمال قناني في هذا الصدد المنجزة بعد "رغييف سيزيف" .. وعلاوة على قيمة هذا الكتاب فكرياً ومعرفياً ومنهجياً فإن له قيمة أخرى من الناحية البلاغية والتعبيرية تشد إليه القارئ، فقد تعهد الكاتب وأوفى أن يقدم لنا مادة كتابه في طبق لغوي ماتع، فجاءت طريقته في تناول موضوع الكوميديا الصادمة واضحة جاذبة، لا يشعر معها قارئه بالملل والثقل، ومنفتحة على الخطاب الدارج، ومتوسّلة بأساليب متعددة أضفت على لغة الكاتب غنىً واضحاً. إن الكوميديا الصادمة في نظر قناني "كوميديا تُضحكنا، ولكن ما أن يخبر رَجَع ضحكنا ويتباعد صداه حتى نشعر بنوع من المرارة في الحلق" (٣) وعرفها في آخر كتابه بأنها "نوع من الكوميديا الحقّة الممهورة بخاتم الانتماء إلى الواقع والشعور بالمسؤولية إزاء المحيط، كوميديا لا تخجل من إثارة المرح والضحك، لكنه ضحك نبيل، له من القدرة على قدح زناد المتخيّل، وتنويع آليات الفرجة، بقدر ما له من قوة دافعة إلى نقد كافة صور الزيف والفساد والرياء" (٤) فهي إذاً لونٌ مسرحي يتوسّل بالضحك ويشتى عوامل الإضحاك من أجل التعبير عن الواقع الموبوء وتعرية ما يسوده من قيم فاسدة ومظاهر مختلة ونقل معاناة الإنسان المسحوق والآمه وأماله .. إنه ضحك وظيفي وليس ضحكا مجانياً .. إنه مطية لتحقيق غاية، وليس غاية في حد ذاته.

ولعل الذي جعل الكوميديا الصادمة تنطلق من الضحك بوصفه مكوّناً أساساً في بنيتها العامة ما يتمتع به من إمكانيات وقدرة على قول الحقيقة وفضح سلبيات الواقع واختلالاته المختلفة ومجابهة القهر

الرغم من الأهمية الأكيدة لتجميع هذه العناصر على صعيد واحد والتوليف بينها في إطار الكوميك الصادم إلا أن التحليل والتنظير الرصينين لهذا الأخير قليلان في مشهدنا الثقافي عموماً، وقاصران أيضاً عن مؤكّبة الإبداع - على قلته - في الكوميديا السوداء مما يدعو النقد الدرامي العربي إلى إيلاء هذا المسرح مزيداً من الاعتناء والاهتمام، وإلى الأخذ بأيدي مُبدعيه وتوجيههم ودعمهم سيراً بهذه الكوميديا إلى أن تفرض وجودها وتفتح عوالم أخرى في ثقافتنا المعاصرة للاقتراب بها ممّا لدى الغرب في هذا الإطار، وقد عبر أ. لحسن قناني عن واقع "الكوميديا الصادمة" على مستويي الإبداع والنقد بغير قليل من الحرقة قائلاً : "إذا كانت الإبداعات الكوميديا للثقافة الغربية قد استطاعت أن تتال حظها الوافر من المتابعة النقدية انطلاقاً من أعمال أرسطوفان، مروراً بأعمال موليير وكورناني وماريفو، وصولاً إلى أعمال شوبنهاور وبريشت ودورينمات وداريوفو وغيرهم، فإن أرض الإبداع المسرحي في مجال الكوميديا في العالم العربي لا زالت بكراً، ليس فقط على مستوى الابتكار والإنجاز، بل أيضاً على مستوى التتبع النقدي الجاد والرصين للأعمال المسرحية في ميدان الكوميديا، سواء تعلق الأمر بالجانب الأدبي الصرف، أي جانب النصوص المسرحية الكوميديا، أو تعلق بجانب الممارسة الرُكّحية، أي جانب العروض، فلا زالت أعمال رجال من قبيل محمد الماغوط والفريد فرج ويوسف إدريس وعبد القادر علولة وأحمد بودشيشة ومحمد الفلاك ورياض عصمت والطيب العليج وعبد الكريم برشيد ولحسن قناني وغيرهم، أعمالاً مجهولة، أو بالأحرى مُتجاهلة، ولا زالت القيم الفنية والجمالية التي أفرزتها هذه الأعمال تنتظر من ينتشلها من متاهة النسيان" (١).

وقد جاءت الدراسة النقدية التي صدرت لـ أ. لحسن قناني بعنوان "الكوميديا الصادمة-سخرية الإنسان المهور" لتُسهم في انتشار تلك القيم من أحوال النسيان والتجاهل، ولتعرف القارئ بالكوميك الصادم، انطلاقاً من تحديد ماهيته وبيان مقوماته وميزاته والتعريف على كثير من قضاياها الفكرية والجمالية والبلاغية، وكان تركيز هذه الدراسة التي ران عليها هاجس التنظير النقدي مُنصباً على إبراز صلة الكوميديا الصادمة بواقع القهر الذي يعيشه الإنسان العربي اليوم .. والحق أن دراسة قناني التي نقرأها في هذا المقال عمل نقدي جاد



حول ظاهرة الضحك، عمّد قناني إلى استحضار جانب مهمّ منها في كتابه "الكوميديا الصادمة" استحضاراً لم يمنعه من الإدلاء بأراء ووجهات نظر بخصوص عدد من القضايا ذات الصلة بموضوع الضحك عامة كما في ذهابه إلى أن الضحك من حيث طبيعته "فلسفة وفنّ، فهو فن لا يُجيده إلا القلائل من الناس، وهو فلسفة لأنه يجب أن يكون تعبيراً عن موقف أو فكرة أو نظرة للعالم" (٦) وكما في قوله عن وظيفة النقد والإصلاح التي يضطلع بها الضحك اجتماعياً: "إن الضحك هو العقوبة الاجتماعية أو الجزاء الاجتماعي الذي يلقي به المجتمع ضحايا انعدام التكيف أو سوء التوافق، وهدفه من ذلك هو ترسيب معرفة، أو تأصيل قيمة إنسانية، أو تأكيد مثل اجتماعي أو أخلاقي، أو إبراز المفارقات الناتجة عن التناقضات في الحياة الاجتماعية" (٧) وكما في تأكيده الطابع الإشكالي للعلاقة بين الضحك والمسرح في آخر الباب الأول الذي جعله مدخلاً نظرياً وتنظيرياً للباب الموالي المكرّس كليةً للكوميديا الصادمة وسُخرية الإنسان المقهور.

فإذا كان قناني قد أفرد أول أبواب كتابه لما أشرنا إليه، إلا أنه اختار في الباب الثاني الوقوف بإفاضة عند ظاهرة الضحك في مجال مخصوص هو الكوميديا السوداء التي تعتمد إلى نقل واقع القهر والبؤس المعيش يقابل هزلي مضحك في الظاهر، مبيك في العمق..

وتدمير التابوهات المفروضة وتجاوز الخطوط المرسومة للبسطاء الضّعاف من قبل المتحكمين في مصائرهم، وقد خصّ قناني حيناً مهماً من كتابه للحديث عن ظاهرة الضحك عموماً وعن طبيعته ومقاصده وأبعاده في الكوميديا السوداء خصوصاً، فإذا كان الكاتب قد أفرد الباب الأول من مؤلفه هذا للتعريف بالضحك في جملة من السياقات والمجالات وتناوله من زوايا عدة بوصفه ظاهرة ذات صبغة إشكالية تتطوي على قدر كبير من الغموض والتعقيد وإثارة عدد من القضايا المتصلة به، مؤكداً في السياق نفسه صعوبة تحديد الضحك تحديداً حاسماً نهائياً لاعتبارات كثيرة، وإن كان بعضهم يراه موضوعاً واضحاً إلى درجة البدهاهة.. يقول لحسن قناني إن "موضوع الضحك على الرغم من أنه يبدو في ظاهره وللوهلة الأولى موضوعاً مأسوماً بالبدهاهة والابتدال، إلا أن محاولة تكوين معرفة منظمة عنه تثير العديد من المشاكل إلى درجة تبدو معها تلك البدهاهة مُصطنعة، وذلك الابتدال مخادعاً، ويصبح الضحك على مستوى التفكير النظري المنظم ظاهرة إشكالية يتميز حقلها الدلالي بالغنى والخصوبة والتنوع نظراً للاستعمالات المتعددة لهذا المفهوم، ونظراً لتعدد وتنوع المواقف التي تثير الضحك، وتباين واختلاف مصادر الأشياء المضحكة" (٥) ولكن هذه الصعوبة لم تمنع الباحثين والعلماء من الاجتهاد في إنتاج معرفة منظمة



الضحك يُزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم، ويجعل منه موضوع اتصال مألوف“ (١١). ومن هنا يغدو الضحك، ومعه مختلف المشتقات المفهومية الدائرة في فلك حقله الدلالي أنجع تعبير بلاغي لفضح القهر الممارس على الإنسان من شتى الجهات، ولمقاومة صنّاعه، ولقول الحقيقة المرّة كاملة من غير تصريح قد يسبب للمبدع المسرحي الساخر متاعب ومشاكل في ظل مناخ غير سليم اجتماعياً وسياسياً.. يقول قناني شارحاً كيفية تعامل الكوميديا الصادمة المؤسّسة على عنصر الإضحك الدال مع المتسلطين الذين يستلذون بتعذيب البسطاء : ”تعتبر الكوميديا الصادمة استراتيجية جمالية يتسلح بها الخطاب المقهور لمقاومة القهر والنيل من القاهر من خلال عملها على تجريد هذا الأخير من كافة أفته الخيفة، وانتزاع برائته المفزعة، محيلة إياه إلى كائن يمكن الضحك منه، وبالنتيجة يمكن مقاومته والانتصار على أدوات قمعه وقهره واضطهاده، وذلك بجعلها تتكسر على صخرة الضحكات والقفشات الساخرة الماكرة، كما تتكسر الأمواج على الرمال“ (١٢) ويضيف قائلاً : ”إن الفكاهة في الكوميديا الصادمة هي عبارة عن مواجهة لصنّاع القهر، ولكن ليس عن طريق الخطاب المباشر، بل عن طريق الخطاب الفني الذي يتسرّ وراء الحيل البلاغية التي تشتغل كشكل من

يقول : ”تعمل الهموم والأحزان وشتى ألوان الأسى والكدر والظلم والفساد عملها داخل الكوميديا الصادمة.. إنها تُضحكننا من فرط الشهيق والبكاء.. إنها تُشهننا حتى تضحكننا، وتروي لنا المأساة بلغة الملهة، وترسم لنا الفاجعة بألوان قوس قزح، وهذه الألوان القزحية الزاهية يسري تحتها السواد سريان النار تحت الهشيم“ (٨) فالضحك الذي تتوسل به هذه الكوميديا إذا ”جدلي، يمتزج فيه التفاؤل بالتشاؤم، والهموم بالمسرات“ (٩) وله قوة تدميرية وتعبيرية تتجلى بصورة أوضح في نصوص الكوميك الصادم وعروضه، وقد أسهب قناني في تبيان هذه القوة على غرار ما قام به آخرون في الغرب خصوصاً، فهذا مثلاً جون دوفينيو يؤكد أن ”الضحك هو دائماً، بشكل أو بآخر، مهدّم، وعندما نضحك فإننا نكسر شيئاً ما، وفي ذلك بالذات تكمن قوة الإنسان على أن يضع العالم الذي يوجد مسجوناً داخله موضع التساؤل، ولولا ذلك لكنا محكومين بالعيش دوماً داخل عالم متجمّد“ (١٠) ويقول ميخائيل باختين مبرزاً جوانب من القوة المذكورة : ”يملك الضحك القدرة المدهشة على تقريب الشيء وإدخاله في دائرة الاتصال الفظ حيث يمكن مُداعبته من كافة النواحي، فيمكن قلبه وإعادة قلبه، ويمكن تخريب غلافه الخارجي وفحصه من الداخل، كما يمكن الشك فيه وتشريحه وتحليله وتعريفه.. إن



وفكره، ويبلغ هذا التغيرب أقصى درجاته في الكوميديا السوداء حين يببالغ المبدع في استعماله والانزياح به عن الألفة والمعتاد إلى الحد الذي يجد معه العقل صعوبة في قبوله، بل إن هذا التغيرب القصي في الكوميديا المذكورة بات بسبب تلك المغالاة أقرب إلى العجائبي والغرائبي منه إلى الغريب.

هوامش :

- ١- لحسن قناني، الكوميديا الصادمة سخرية الإنسان المقهور، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، ط١، ٢٠١٢، ص٥٥-٥٦.
- ٢- المصدر السابق، ص١٠٤.
- ٣- المصدر السابق، ص٦١.
- ٤- المصدر السابق، ص١٩٤.
- ٥- المصدر السابق، ص١٦.
- ٦- المصدر السابق، ص٤٧.
- ٧- المصدر السابق، ص٥٠.
- ٨- المصدر السابق، ص٦٦-٦٧.
- ٩- المصدر السابق، ص٦٣.
- ١٠- المصدر السابق، ص٩٦.
- ١١- المصدر السابق، ص١٧٨.
- ١٢- المصدر السابق، ص٨٢.
- ١٣- المصدر السابق، ص٨٤-٨٥.

أشكال التقية يجعل الخطاب المقهور يقول كل شيء، على الرغم من أن براءته الظاهرة توحى بأنه لا يقول أي شيء من جرأته أن يغضب الحاكم.. وبهذه الطريقة يتمكن المقهور من التخلص من انتقام قاهره، ومن التملص من رصّد الرقيب“ (١٣).

ويوظف مُبدعو المسرحيات الكوميديّة الصادمة جملة تقنيات وفتيّات للتعبير عن واقع القهر المفروض على الإنسان المسحوق المغلوب على أمره لما تُتيحه من إمكانيات بلاغية تجعلها أقدر على مخاطبة هذا الإنسان الذي أمسى أشبه ببعوضة في نسيج عنكبوت على حد عبارة هربرت ماركيز، والتواصل معه ومجابهة قهر القاهرين وفضّحه بأساليب غير مباشرة، وفي مقدمة هذه التقنيات التغيرب الذي استلهمه أولئك المبدعون من نظرية المسرح الملحمي، ولكنّ دون أن يستخدموه بالمفهوم البريختي نفسه تماماً، بل حاولوا تكييفه وتطويعه وتبيئته والانزياح به عن حرفية التغيرب كما نظر له برتولد بريخت في المسرح الغربي، وبفضل هذه التقنية تغيرت النظرة إلى المتلقي أو المتفرج، إذ لم يعد مجرد مستمع يستهلك العرض المقدم أمامه وينفعل به سلبيًا ويتماهى معه كما كان الشأن في المسرح الكلاسيكي، بل صار عنصراً مشاركاً في إنتاج الدلالة، يتفاعل جدلياً مع العرض ولا يندمج فيه، بل يحتفظ بمسافة بينه وبين ما يشاهد تمكّنه من الاستقلال برأيه



صفحات مجهولة من تاريخ المسرح العربي بين لبنان والجزائر

د. سيد علي اسماعيل

العربي في الجامعة العبرية بالاشتراك مع الدكتور فيليب سادجروف (٢) وإليك أيها القارئ تفاصيل المؤامرة.

تهويد المسرح العربي

في العام ١٩٩٦ أصدرت جامعة مانشستر في إنكلترا كتاباً ضخماً باللغتين الإنكليزية والعربية عنوانه على القسم العربي «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر» وعلى القسم الإنكليزي Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre) وقام بكتابة الكتاب كل من فيليب سادجروف P. C. Sadgrove من جامعة مانشستر وشموئيل موريه Shmuel Moreh من الجامعة العبرية.. والقسم الإنكليزي من الكتاب يقع في ١٣٨ صفحة وهو دراسة تاريخية نقدية تحليلية لدور اليهود في المسرح العربي في القرن التاسع عشر من خلال جهود أبراهام دانيوس في الجزائر ويعقوب صنوع في مصر وزاكي كوهين وابنه سليم في بيروت وأنطون شحبير في سورية، أما القسم العربي من الكتاب فيقع في ٣٠٥ صفحة وهو عبارة عن نصوص ست مسرحيات، الأولى «نزهة المشتاق وخصه العشاق في مدينة طرياق في العراق» لأبراهام دانيوس، والمسرحيات الخمس الأخرى لأنطون شحبير وهي «المريض الوهمي-مُدعي الشرف-انتصار الفضيلة أو حادثة الابنة الإسرائيلية-ناكر الجميل-ذبيحة إسحق».

كان الهدف من وراء نشر هذا الكتاب (كما جاء في مقدمته) إثبات «أن اليهود الذين يتحدثون العربية كانوا رواداً لحركة نهضة المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر» (٣) ومن أجل تحقيق هذا الهدف أسهمت عدة جامعات رسمية، وعلى رأسها الجامعة العبرية في



أولاً- الريادة الحائرة بين لبنان والجزائر

عندما قدم اللبناني مارون النقاش مسرحيته الأولى «البخيل» عام ١٨٤٨ في بيروت كتب بيده ريادته للمسرح العربي من خلال العرض، وعندما نشر شقيقه نقولاً النقاش كتاب «أرزة لبنان» عام ١٨٦٩ في بيروت أيضاً ونشر فيه نصوص مارون النقاش المسرحية كتب بيده ريادة شقيقه مارون من خلال النص، ومنذ ذلك التاريخ تربّع مارون النقاش على عرش الريادة المسرحية العربية بلا منازع حتى العام ١٩٩٦ عندما نُشرت مسرحية «نزهة المشتاق وخصه العشاق في مدينة طرياق في العراق» بالعربية في إنكلترا وقيل إنها مسرحية جزائرية منشورة عام ١٨٤٧ أي قبل مسرحية مارون النقاش بعام واحد، وبذلك سحبت الجزائر بساط الريادة المسرحية من تحت أقدام لبنان.. هكذا قال الكثيرون، أما أنا فأقول إنها مؤامرة علمية غير شريفة قام بها الدكتور شموئيل موريه (١) أستاذ الأدب



من نصوص هذه المسرحيات، كذلك عدم يقينهما أن هذه المسرحيات مؤلفة أو مترجمة، وأخيراً تصريحهما بأن معلوماتهما عن زاكي كوهين وابنه سليم قليلة جداً (٥) وعلى الرغم من كل هذا فقد اجتهد المؤلفان في محاولة يائسة لإثبات أن هذه المدرسة كانت بمثابة كلية عربية يهودية Jewish Arab college (٦) وبالتالي فإن نشاطها المسرحي كان مرموقاً، وأن صاحب المدرسة زاكي كوهين وابنه سليم من رواد المسرح العربي في بيروت.. والحقيقة أن هذه المدرسة كانت مدرسة أطفال متواضعة جداً، وكانت تستجدي اليهود وغير اليهود من أجل بقائها واستمرارها، وهذه الصورة لا تتنج بأي حال من الأحوال حركة مسرحية ولو كانت للأطفال، ولا يُعدُّ صاحب المدرسة وابنه من رواد المسرح العربي، ففي العام ١٨٨٧ كتب نقولا شحادة كلمة قصيرة بوصفه مندوب مجلة «المقتطف» في مصر تحت عنوان «المدرسة الإسرائيلية في بيروت» فتحدث عن رئيس المدرسة الحاخام زاكي كوهين قائلاً: «نثني على همة حضرة الحاخام ونستلفت غيرة أغنياء الإسرائيليين عموماً، وسكان القطر المصري خصوصاً إلى الأخذ بيد هذا المقدم كما هو دأبهم في كل المشروعات الخيرية لكي تزداد هذه المدرسة نجاحاً، ويعم خيرها أغنياءهم وفقراءهم» (٧) وهذه الكلمة تعكس لنا أن هذه المدرسة متعثرة منذ فترة زمنية ليست بالقصيرة، فإن كانت الكلمة نُشرت عام ١٨٨٧ فهذا يعني أن المدرسة متعثرة قبل نشرها بسنوات طويلة، فإذا علمنا أن هذا التعثر ظل مستمراً بعد نشر الكلمة طوال ثماني سنوات فستظهر حقيقة هذه المدرسة وقيمتها في مجال النشاط المسرحي، ففي العام ١٨٩٥ كتب جرجي زيدان كلمة مشابهة لمضمون الكلمة السابقة تحت عنوان «المدرسة الإسرائيلية العمومية ببيروت» قال فيها: «تلك المدرسة تشكو الملل وضيق ذات اليد لتقاعس الطائفة الإسرائيلية عن الأخذ بناصرها وتبشيطها بالبذل والعطاء، والإسرائيليون أكثر طوائف الأرض مالا وأشهرها بدلاً في معاضدة بعضهم بعضاً، فلا يليق بهم أن يشاهدوا سقوط المدرسة الإسرائيلية» (٨) وهذا القول يؤكد أن هذه المدرسة لم تكن بالصورة التي حاول إبهامنا بها المؤلفان، فهي مدرسة أقل من متواضعة، والشكوك في قيمتها وأهميتها كثيرة، بدليل أنها مدرسة يهودية ورغم ذلك

نشر الكتاب، بالإضافة إلى بعض الأسر اليهودية مثل أسرة أبو العافية، ناهيك عن الشخصيات اليهودية التي مدّت يد العون لدعم هذا الكتاب، لذلك وجه المؤلفان شكرهما وتقديرهما إلى هذه الجهات والشخصيات في بداية الكتاب.. وعلى الرغم من هذا الدعم إلا أن المؤلفين سادجروف وموريه لم ينجحوا في تحقيق هدف الكتاب بالصورة المأمولة لأنهما فشلا وبنسبة كبيرة في إقناع القارئ أن اليهود كانوا رواداً للمسرح العربي.

يعقوب صنوع في مصر

جاء حديث المؤلفين عن يعقوب صنوع ترديداً للمزاعم المعروفة عنه بوصفه رائداً للمسرح العربي في مصر، ولم يستطع المؤلفان إضافة شيء على هذه المزاعم، وإذا افترضنا جدلاً أن حديثهما عن صنوع رغم عدم الجديدي فيه كان مفيداً وقت نشر الكتاب عام ١٩٩٦ إلا أنه أصبح لا قيمة له بعد العام ١٩٩٩ وسيظل هكذا لا قيمة له لسنوات طويلة مستقبلاً، حيث إن دراسات كثيرة نُشرت منذ العام ١٩٩٩ وحتى الآن تثبت أن نشاط صنوع المسرحي في مصر كان وهماً في عقول الدارسين والباحثين،

ومنذ العام ١٩٩٩ توقف الباحثون والدارسون عن تناول صنوع في بحوثهم ودراساتهم، ولم يستطع أي باحث أن يكتب عن صنوع بوصفه رائداً للمسرح العربي في مصر، ومن يحاول الاقتراب مسرحياً من هذه الشخصية لا بُدَّ له أن يثبت أولاً أن صنوع أقام مسرحاً عربياً في مصر، وأنه رائد المسرح العربي في مصر، وهذا الأمر لم يستطع إثباته أي باحث حتى الآن، إلا إذا اعتمد فقط على أقوال صنوع نفسه، وإذا حاول أي باحث أن يبحث أو ينقب عن إشارة واحدة تشير من قريب أو من بعيد إلى أن صنوع مارس النشاط المسرحي العربي في مصر طوال سنوات (١٨٧٠-١٨٧٢) وهي فترة نشاط صنوع - كما زعم صنوع نفسه في كتاباته - فلن يجدها، وإلى حين ظهور هذه الإشارة سيتوقف الحديث عن صنوع وريادته المزعومة للمسرح العربي في مصر (٤).

زاكي كوهين وابنه سليم في لبنان

أما حديث سادجروف وشموثيل عن زاكي كوهين وابنه سليم فكان حديثاً فاتراً غير مؤثر لأن أعمالهما المسرحية كانت تُقدم للأطفال المدرسة اليهودية في بيروت، ناهيك عن اعترافهما بعدم حصولهما على نص واحد



وفي العام ١٨٩٧ كان أنطون شحبير كاتب سر لجنة الاحتفال باليوبيل الفضي للمطران يوسف الدبس رئيس أساقفة بيروت، وشارك في كتابة فاتحة كتاب ضخ صدر بهذه المناسبة، كما شارك في كتابة ترجمة حياة المطران يوسف الدبس المنشورة في الكتاب نفسه بصفته كاتب سر الجمعية الخيرية المارونية، وألقى شحبير خطبة بوصفه رئيساً لجمعية أخوة الفقراء المارونية في الاحتفال بيوبيل المطران يوسف الدبس (١١) ومن خلال هذه الصفات والمناصب والوظائف تظهر حقيقة أن أنطون شحبير مسيحي ماروني وليس يهودياً كما حاول المؤلفان إجبارنا على قبول يهوديته دون توثيق أو تحقيق.

أبراهام دانيانوس في الجزائر

لم يبق من كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» سوى الحديث عن أبراهام دانيانوس ومسرحيته «نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرباق في العراق» وقد جعلت حديثي عنها متأخراً لأن المسرحية درّة الكتاب، ومؤلفها يُعدّ كشفاً تاريخياً، فتح صدر كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» عام ١٩٩٦ كنا نعتقد أن رائد المسرح العربي هو مارون النقاش اللبناني، وأن أول مسرحية عربية كانت «البخيل» التي عرضها النقاش عام ١٨٤٨ ولكن كتاب سادجروف وشموئيل أطاح -مؤقتاً- بهاتين الحقيقتين، حيث وردت في الكتاب معلومات تقول إن أبراهام دانيانوس الجزائري هو رائد المسرح العربي لأنه نشر مسرحيته («نزاهة المشتاق وغصة العشاق...» عام ١٨٤٧ في الجزائر، أي أنه سبق مارون النقاش بعام كامل، وبذلك أصبح هو الرائد الحقيقي المكتشف حديثاً، وأصبحت الجزائر موطن بداية المسرح العربي لا لبنان كما كان الجميع يعتقد منذ العام ١٨٦٩، وهو عام صدور كتاب «أرزة لبنان» الذي جمع تاريخ مارون النقاش وجمع أعماله المسرحية والشعرية، وهذا الكتاب كان أول كتاب مسرحي منشور (١٢).

ولم يكتف سادجروف بإعلان ريادة أبراهام دانيانوس للمسرح العربي في هذا الكتاب، بل أعلنها مرة ثانية في كتابه «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» الذي صدر بالإنكليزية عام ١٩٩٦ أي بعد صدور كتابه «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» مباشرة وفي العام نفسه، كذلك فعل شموييل موريه عندما أعلن

لا يساعدها أغنياء اليهود أنفسهم، ووصل الأمر أن تكتب المجلات الكبرى كالمقتطف والهلال تتسول لها الإعانة والمساعدة، فهل مثل هذه المدرسة تستطيع أن تقدم نشاطاً مسرحياً للأطفال يسهم في تطوير الحركة المسرحية العربية، وأن الحاخام صاحب المدرسة وابنه من رواد المسرح العربي في بيروت كما حاول سادجروف وشموئيل إقناعنا؟

أنطون شحبير في سورية

أما أنطون شحبير الذي شغلت نصوص مسرحياته ٢٦٢ صفحة من القسم العربي في الكتاب، أي بنسبة ٧٠٪ بالإضافة إلى آخر فصلين من القسم الإنكليزي فلم يكن حظه أفضل من سابقه لأن المؤلفين لم يقدموا للقارئ الدليل القاطع على يهوديته، بل ظهرت بوادر الشك في كلامهما بأن أنطون شحبير ربما يكون مسيحياً وحاول المؤلفان بكل وسيلة ممكنة إثبات يهودية شحبير دون جدوى، فما كان منهما سوى حسم الأمر بصورة غير علمية قائلين: «ومهما كانت التبعية الدينية لأنطون شحبير فهي لا تم، حيث أن الشخصية اليهودية واضحة جداً في أعماله المسرحية» (٩) وهذا القول غير العلمي يعكس لنا مدى اليأس والإحباط اللذين أصابا المؤلفين أمام فشلهما في إثبات يهودية شحبير لأن عدم يهودية شحبير ستطرح بالكتاب، فمن غير المعقول التضحية بإنتاج أنطون شحبير المسرحي الذي شغل معظم صفحات الكتاب، فلولا يهودية شحبير ما كان الكتاب صدر، حيث أن المتبقي في حالة عدم يهوديته لا يصلح أن يكون كتيباً، وفي أحسن الأحوال دراسة أو مقالة مطولة.

والحقيقة التي حاول المؤلفان البحث عنها دون جدوى تتمثل في هذه العبارة «أنطون شحبير مسيحي» ففي العام ١٨٨٣ ألقى شحبير خطبة في إحدى الجمعيات الخيرية بعنوان «الخطابة» بدأها هكذا: «إن الخطابة كانت منذ منشئها ولم تزل نقطة مهمة في الهيئة الاجتماعية، وعنهما نشأت انقلابات عظيمة على وجه البسيطة.. وقد لعبت بالخير والشر لعب الطفل بأصغر الطيور، فالخطابة كانت سندا قويا لانتشار الدين المسيحي» (١٠) ولا أظن أن يهودياً يستطيع أن يخطب أمام الناس وأن ينشر في أهم مجلة يهودية مثل مجلة «المقتطف» ويقول: «إن الخطابة كانت سندا قويا لانتشار الدين المسيحي» إلا إذا كان مسيحياً.



وشموئيل في كتابهما «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية»، عندما ضخمًا النشاط المسرحي المتواضع لمدرسة أطفال يهودية بجعله نشاطاً مسرحياً مرموقاً لكلية عربية يهودية، كذلك محاولتهما جعل صاحب المدرسة الحاخام زاكي كوهين وابنه سليم من رواد المسرح العربي بالرغم من عدم حصولهما على أي نص مسرحي لهما، واعتراضهما بقلة معلوماتهما عن الحاخام وابنه، وأخيراً تعمدتهما تهويد أنطون شحبير من أجل اعتبار نصوصه المسرحية نصوصاً يهودية.. كل هذا جعلني لا أثق في معلوماتهما عن دانيوس ومسرحيته المكتشفة، فإذا نظرنا إلى المعلومات المنشورة في كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» عن دانيوس ومسرحيته سنجدتها تتمثل في أن مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» هي مسرحية جزائرية كما جاء في فهرس القسم العربي في الكتاب وفي الصفحة الأولى، أما الصفحة الأولى لنص المسرحية فكتب سادجروف وشموئيل -بعد عنوان المسرحية- «تأليف أبراهام دانيوس المترجم في محكمة الجزائر حوالي سنة ١٨٤٧» وكلمة «حوالي» عائدة على عمل دانيوس في المحكمة لا على تاريخ نشر المسرحية، بدليل قول المؤلفين في القسم الإنجليزي من الكتاب: «إن هذه المسرحية طبعت في المطبعة الحجرية دون ذكر لمكان النشر أو تاريخ النشر» (١٤).

وبالرغم من عدم تحديد تاريخ نشر هذه المسرحية إلا أن العام ١٨٤٧ أصبح التاريخ المعتمد في الكتاب والمعتمد أيضاً في جميع الكتابات العربية التي تناولت ريادة دانيوس للمسرح العربي (١٥) والمعروف أن مارون النقاش هو رائد المسرح العربي عندما قدم مسرحيته «البخيل» في بيروت عام ١٨٤٨ وهذا التاريخ أثبتته أكثر من مرة نقولا النقاش (شقيق مارون) في كتابه «أرز لبنان» عام ١٨٦٩ عندما قال: «...بهذا المكان عينه قد تقدمت أول رواية عربية من أستاذي وأستاذكم أخي مارون نقاش تغمد الله بغزير رحمته، وموقفي الآن هنا مكان موقفه في سنة ١٨٤٨ يذكرني ما قاله بخطبته على رواية البخيل التي هي أول رواية تقدمت بلساننا العربي».. وقال في موضع آخر: «...في أوائل سنة ١٨٤٨ قدم في بيته إلى أصحابه رواية موسيقية معروفة برواية البخيل، ودُعي إليها كامل قنصل البلدة

ريادة دانيوس للمرة الثالثة في مقدمة تحقيق مسرحية «الأحمق البسيط» باللغة العربية عام ١٩٩٧ وبهذا نجد إصراراً كبيراً من قبل سادجروف وشموئيل على نشر ريادة أبراهام دانيوس للمسرح العربي.

وإحفاقاً للحق أقول إن جميع محاولات سادجروف وشموئيل في سبيل نشر هذه الريادة لم تتجح بقدر نجاح محاولة الدكتور مخلوف بوكروح عندما أعاد نشر وتحقيق مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق...» في الجزائر عام ٢٠٠٣ فمنذ ظهور كتاب بوكروح أصبح الحديث عن دانيوس ومسرحيته هو الشغل الشاغل للمسرحيين العرب بصفة عامة، وللمسرحيين الجزائريين بصفة خاصة.

وفي العام ٢٠٠٧ تناولت ريادة دانيوس ومسرحيته المكتشفة في أحد هوامش كتاب سادجروف «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» عندما شاركت في إصداره باللغة العربية في مصر، وفي هذا الهامش أظهرت عدم اقتناعي بقبول حقيقة ريادة دانيوس، واختتمت كلامي قائلاً: «هذه وجهة نظري في هذا الأمر، وربما أكون مُصيباً فيها أو مخطئاً، وأتمنى أن أعود إلى هذا الأمر في دراسة مستقلة، أو أن يجتهد باحث آخر في تجليته لربما نكتشف ريادة مسرحية جديدة كنا غافلين عنها» (١٣).

وفي العام ٢٠١١ شاركت في ندوة «نقد المسرح العربي- رؤية مستقبلية» التي أقامتها الهيئة العربية للمسرح في الشارقة، وفي هذه الندوة تحدث باستفاضة الدكتور عبد الرحمن بن زيدان -من المغرب- في بحثه القيم «توصيفات ومرجعيات النقد المسرحي العربي من منظور تاريخي» تحدث فيه عن ريادة دانيوس للمسرح العربي.. وفي المداخلات أظهرت له مخاوفي من قبول هذه الريادة وكأنها حقيقة مسلم بها لا تقبل نقاشاً، وتدخل في الحوار كل من الدكتور إبراهيم نوال والأستاذ عبد الناصر خلاف وأظهر كل منهما رأيه في هذه القضية، وعندما اتصل بي هاتفياً الأستاذ عبد الناصر خلاف من أجل دعوتي لهذا الملتقى أخبرته أنني سأشارك بموضوع عن ريادة أبراهام دانيوس فقال لي: «نحن نريد الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة» فألهب هذا القول حماسي، وبدأت أبحث عن حقيقة ريادة دانيوس للمسرح العربي.

انطلقت رحلة البحث من خلال أسلوب سادجروف



مرجع واحد أو عبارة واحدة صريحة تقول إن أبراهام دانيونوس جزائري أو من أصول جزائرية، والدليل على ذلك أن سادجروف وشموئيل كتباً فضلاً كاملاً عن دانيونوس ومسرحيته تحقيقاً وتوثيقاً ولم أجد في هذا الفصل عبارة صريحة عن جزائرية دانيونوس، بل إن ما قرأته في هذا الفصل يدل على فرنسيته أكثر مما يدل على جزائريته، ومن الأقوال الدالة على ذلك : « ألفت هذه المسرحية بواسطة يهودي يتحدث اللغة العربية في الجزائر.. منذ بداية الاحتلال كان دانيونوس على صلة وثيقة بالفرنسيين.. كان دانيونوس مساعداً ومترجماً ودليلاً للقائد العسكري تورين خلال حملته العسكرية.. إن دانيونوس استمد علمه في الأدب والفلكلور العربي من خلال تعامله اليومي مع المثقفين العرب في الحي وفي المقهى والتجارة» (١٩) فإذا نحينا جانباً الحديث عن أصل أبراهام دانيونوس المتارجح بين الفرنسي والجزائري حتى يحسمه أحد المتخصصين في تاريخ اليهود في الجزائر في القرن التاسع عشر وافترضنا بدلاً أنه جزائري سنجد أمامنا هذا السؤال : هل طبعت بالفعل مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق» في المطبعة الحجرية في الجزائر عام ١٨٤٧ ؟

بالنسبة لطباعة المسرحية في المطبعة الحجرية فهذا أمر مؤكد لا شك فيه لأن شكل الطباعة واضح وظاهر ويثبت أسلوب الطباعة الحجرية، ولكن الشك يتمثل في هذا السؤال : أية مطبعة حجرية طبعت هذه المسرحية؟ المعروف بناءً على ما سبق وبناءً على المعلومات المعروفة أن المسرحية طبعت في المطبعة الحجرية في الجزائر، وهذا أمر غير منطقي بنسبة كبيرة لأن المطبعة الحجرية أدخلتها فرنسا إلى الجزائر عام ١٨٤٧ من أجل طباعة جريدة «المبشر» (٢٠) كأول جريدة رسمية تصدر في الجزائر باللغتين العربية والفرنسية من أجل اطلاع أهل الجزائر على قوانين المستعمرين وأوامرهم (٢١) ولا يُعقل أن هذه المطبعة تطبع مسرحية في أول عام لها وهي مطبعة رسمية للاستعمار، فالمعروف أن جميع المطابع الحجرية وغير الحجرية عندما تدخل أية دولة لأول مرة تقوم بطباعة الصحف الرسمية والنشرات السياسية والأوامر والقوانين، ثم الكتب الدينية والتعليمية، ثم كتب التاريخ والتراث، ثم دواوين الشعر، ثم الكتب الأدبية

وأكبرها، فأعجب هذا الفن أهالي بلادنا حتى شاع ذكر هذه الرواية بكل البلاد العربية، واندرجت في الغزيبات (أي الجرائد) الأفرنجية.. وفي موضع ثالث ذكر خطبة مارون النقاش تحت عنوان «الخطبة التي تلاها رحمه الله عند تقدمه أول رواية في شهر شباط سنة ١٨٤٨» (١٦).

إذن فالعام ١٨٤٨ كان عام ريادة المسرح العربي على يد مارون النقاش، وعندما يحاول البعض - وعلى رأسهم سادجروف وشموئيل - إقحام العام ١٨٤٧ دون سند توثيقي أو علمي بوصفه العام المُفترض لنشر مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق».. ليصبح مؤلفها أبراهام دانيونوس رائداً للمسرح العربي لأنه سبق مارون النقاش بعام واحد فهذا يعني تحويل البحث العلمي إلى مؤامرة غير شريفة، الغرض منها سلب ريادة المسرح العربي من مارون النقاش وإصافها بأبراهام دانيونوس، وللأسف الشديد نجحت هذه المؤامرة منذ العام ١٩٩٦ حيث أنني لم أجد أحداً تناول هذه القضية إلا وتحدث عن أبراهام دانيونوس بوصفه رائداً للمسرح العربي.

ومنذ العام ٢٠٠٣ عندما نشر دمخولوف بوكروف مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق».. لأول مرة في الجزائر بدأت الكتابات الجزائرية والعربية تتوالى، وبدأت الاجتهادات تظهر في الأفق حول المسرحية وصاحبها، وأغلب هذه الكتابات والاجتهادات تحدث وما زال يتحدث عن أمور اجتهادية بوصفها حقائق علمية (١٧) تتلخص في أن أبراهام دانيونوس ألفت مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق».. وطبعها في المطبعة الحجرية بالجزائر عام ١٨٤٧، وبذلك يكون رائداً للمسرح العربي.. وهذه العبارة التي تعتبر الشغل الشاغل في قضية ريادة المسرح العربي في وقتنا الحاضر تحتاج إلى مراجعة دقيقة قبل تبني ما فيها من معلومات، ومنها جزائرية دانيونوس، وبمعنى آخر هل أبراهام دانيونوس جزائري بالفعل؟ فسادجروف وشموئيل قالوا عنه : «يهودي من اليهود السفرديم، متحدث العربية، مُقيم في الجزائر» (١٨) ورغم ذلك حاول المؤلفان الالتفاف على هذا الأمر، مستخدمين المراجع التاريخية والحجج السياسية والمنطق السليم في قبول الأمر في بعض الأحيان، والمنطق غير السليم في أحيان كثيرة.. ورغم ذلك لم يستطع المؤلفان إيجاد



لكن الخلاف في كتاب «كشف الأسرار..» المطبوع لأول مرة في باريس عام ١٨٢١ فقد أقر سادجروف وشموثيل بأن دانيوس اعتمد على نسخة باريس بالذات في تأليف المسرحية، وهو أمر منطقي لأن «كشف الأسرار..» طبع عام ١٨٢١ والمسرحية كتبت ونشرت عام ١٨٤٧ ولكن عندما نجد اختلافات بين طبعة باريس لكتاب «كشف الأسرار..» وبين نص المسرحية بناءً على تحقيقه العلمي فلا بد أن نضع احتمالاً آخر يقول إن دانيوس لم يعتمد على طبعة باريس عام ١٨٢١ لكتاب «كشف الأسرار..» بل اعتمد على أول طبعة عربية للكتاب عندما طبعته مصر في المطبعة الحجرية عام ١٨٥٩ (٢٣) والأمثلة كثيرة على وجود اختلافات بين نسخة باريس للكتاب عام ١٨٢١ ونص المسرحية بناءً على التحقيق، منها أن دانيوس كتب في القسم الأول من الفصل الرابع مجموعة من الأشعار ذكرتها نعمة إحدى شخصيات المسرحية وكان من ضمنها بيتان، هما :

من قال أول الهوى اختيار

فقل كذبت كله اضطرار

وليس بعد الاضطرار عار

دله على صحته أخبار

ووضع المحققان سادجروف وشموثيل هامشاً عند هذين البيتين قالاً فيه : هذه الأبيات مقتبسة من «كشف الأسرار..» ص ٣٣ (٢٤) وعندما بحثت في نسخة باريس للكتاب صفحة ٣٣ لم أجد هذين البيتين، ولكنني وجدت بيتين آخرين تحت عنوان إشارة الريحان، هما :

سايلى عن خفي سر غرامي

وبك اقصر وخلي وهيامي

أنا مستودع لسر حبيبي

كيف أبدي ولست بالنمامي (٢٥).

فبحثت عن البيتين في الكتاب بأكمله فلم أجدهما نهائياً.. وفي موضع آخر أجد المحققين يذكران أبياتاً بها عبارات مختلفة عما هو موجود في نسخة كتاب «كشف الأسرار..» الفرنسية، منها عبارة «ذاك الحمى» فوجدتها «ذاك اللوى» (٢٦) وفي موضع ثالث أجد المحققين يكتبان أبياتاً مقتبسة من نسخة باريس للكتاب فاكشف اختلافاً بين الأرقام الصفحات المذكورة في المسرحية المحققة وبين الأرقام الموجودة بالفعل في كتاب «كشف الأسرار..» (٢٧) وهذا يعني أن أبراهام دانيوس لم يعتمد على نسخة كتاب

المعاصرة كالروايات والمسرحيات.. إلخ، وهذا الترتيب يستغرق سنوات كثيرة، أي أن مسرحية دانيوس لا يمكن طباعتها في المطبعة الحجرية في الجزائر إلا بعد العام ١٨٤٧ بعدة سنوات، فتونس مثلاً أدخلت المطبعة الحجرية عام ١٨٤٩، وأول كتاب طبعته كان «مسامرة قرطاجنة» وهو مناظرة دينية بين قاض ومفت وراهب.. وفي المغرب دخلت أول مطبعة حجرية عام ١٨٦٤ فطبعت أول ستة كتب في سبع سنوات، وكلها كتب دينية وتعليمية (٢٢) وبناءً على ذلك نقول إن مسرحية «نزاهة المشتاق وغصة العشاق..» طبعت في المطبعة الحجرية الجزائرية بعد العام ١٨٤٧ بسنوات كثيرة، أو أنها طبعت بالفعل عام ١٨٤٧ ولكن في الطبعة الحجرية في فرنسا لا في الجزائر، والدليل على ذلك أن نسخة هذه المسرحية لم تذكر في جميع كتب الفهارس والمؤلفين وفهارس المطابع، ولم تدرج في بحوث المتخصصين الذين تحدثوا عن أوائل المطبوعات العربية أو المطابع الحجرية مما يؤكد أن المسرحية طبعت في المطبعة الحجرية في باريس لا في الجزائر.

لم يبق غير سؤال واحد سيحسم أمر ريادة أبراهام دانيوس ومسرحيته وهو : هل كتب أو نشر أبراهام دانيوس مسرحيته «نزاهة المشتاق وغصة العشاق..» عام ١٨٤٧؟ الإجابة المتوقعة تقول : نعم، كتبت المسرحية ونشرت عام ١٨٤٧ هكذا قال سادجروف وشموثيل ومخولف بوكروح وكل من تناول هذا الموضوع، أما الحقيقة المنطقية فتقول غير ذلك وهذه هي الأدلة :

من خلال قراءة المسرحية وتحقيقها من قبل سادجروف وشموثيل ومن بعدهما مخولف بوكروح يتضح أن مؤلفها أبراهام دانيوس ألفها معتمداً على كتب التراث الأدبي، لا سيما كتاب «الف ليلة وليلة» وكتاب «كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار» لعز الدين بن عبد السلام، وكتاب «سفينة الملك ونفيسة الفلك» لاسماعيل شهاب الدين، وديوان البهاء زهير.. إلخ، وتبعاً للمنطق السليم يجب أن تكون هذه الكتب مطبوعة ومنشورة قبل العام ١٨٤٧ حتى يعتمد عليها دانيوس في تأليف مسرحيته.. وبناءً على ذلك نقول إن كتاب «الف ليلة وليلة» طبع قبل العام ١٨٤٧ بسنوات طويلة ولا خلاف في اعتماد دانيوس عليه،



ثانياً-العروض المسرحية المصرية في الجزائر

يظن البعض أن العلاقة الفنية المسرحية بين مصر وبلاد المغرب العربي بدأت في أوائل القرن العشرين عندما زارت الفرق المسرحية المصرية شمال أفريقيا، والحقيقة أن هذه العلاقة بدأت قبل ذلك بسنوات كثيرة، ولم تبدأ في بلاد المغرب العربي بل بدأت في مصر، ففي مارس ١٨٦٩ نشرت جريدة «الوقائع المصرية» إعلاناً ضخماً فيه أدق التفاصيل لمظاهر الفنون المختلفة التي تُقدّم في منطقة الأزبكية بالقاهرة، منها: خيال الظل، أولاد رابية، ألعاب تقليد تياترو، القراقوز، الرقص الشرقي، رقص الخيول، الحاوي الأفرنجي، أغاني عبده الحمولي والست المظ... إلخ، وما يهمنا في هذا الإعلان هو فقرة «البهلوان المغربي» (٣٢) مما يعني أن فناً مغارياً كان يُقدّم في القاهرة عام ١٨٦٩ ضمن فنون عربية ومحلية وعالمية متنوعة.

وفي العام ١٨٩٦ زار القاهرة الجوق الشامي، وكان يُقدّم مسرحيات كوميدية وفصولاً مضحكة، وفي أحد أيام شهر يونية قدم هذا الجوق فصلين مضحكين، الأول بعنوان «الوزير الخائن» والآخر بعنوان «الجزائر» وقام ببطولتهما رئيس الجوق كامل الأصلي (٣٣) وفي العام ١٨٩٩ مثلت فرقة سليمان القرداحي مسرحية «التاجر التونسي» التي قالت عنها جريدة «مصر»: «مثلت جوقة حضرة الأديب سليمان أفندي قرداحي رواية التاجر التونسي الليلة البارحة في مسرح العتبة الخضراء، وكان التمثيل جميلاً متقناً مع كون الحاضرين كانوا قليلين، حيث لم يتبسط ذلك عزائم الممثلين والممثلات عن التمثيل والإلقاء بأجمل ما وصلت إليه استطاعتهم، فكان الاستحسان والثناء عليهم يدوران على كل شفة ولسان، وخصوصاً لما أظهرته الممثلة البارعة صاحبة دور مرثا من التفنن في التنقل بين التظاهر بالبغضاء والمكر والاحتيال والحب، حتى يخيل للرأي أن ما يجري برأى منه حقيقة لا تمثيل ولا تقليد» (٣٤).

وفي العام ١٩٠١ أعلنت جريدة «المقطم» عن تمثيل مسرحية بانتوميم بعنوان «محاربة ملك الجزائر» وقُدّمت على مسرح التياترو المصري (٣٥) ولم تُفصح الجريدة عن اسم الفرقة التي قدمت هذا العرض، ومن المحتمل أنها فرقة هزلية استعراضية غير عربية.

«كشف الأسرار..» المنشورة في باريس عام ١٨٢١ بل اعتمد على نسخة أخرى لهذا الكتاب، ولكن أول نسخة عربية منشورة للكتاب كانت في مصر عام ١٨٥٩ وهذا يعني أن مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق».. لم تُكتب ولم تُنشر إلا بعد عام ١٨٥٩ وبذلك نكتشف أن دانيونوس لم يكن نشاطه المسرحي قبل مارون النقاش، بل كان بعده بسنوات كثيرة.

وسعيًا وراء الحقيقة سألتمس العذر للمحقّقين وأقول إن الاختلافات بين النص المسرحي المحقّق وكتاب «كشف الأسرار..» في طبعته الفرنسية عام ١٨٢١ جاءت كأخطاء مطبعية أو إملائية أو بسبب أسلوب التحقيق ومصاعبه المعروفة، وأن أبراهام دانيونوس اعتمد بالفعل على نسخة الكتاب الفرنسية عام ١٨٢١ ولو تقبلت هذا الأمر سأجد دليلاً أكبر بكثير من هذه الاختلافات يؤكد أن دانيونوس كتب مسرحيته ونشرها بعد العام ١٨٦١.

ذكر المحققان مجموعة هوامش تتعلق بأبيات شعرية عديدة موجودة في نص المسرحية وأصلها ورد في ديوان البهاء زهير وورد بعضها أيضاً في كتاب «سفينة الملك ونفيسة الفلك» وهذه الأبيات لم ترد في بقية الكتب التراثية، أي أنها أبيات لا وجود لها إلا في ديوان البهاء زهير وفي كتاب «سفينة الملك ونفيسة الفلك» (٢٨) وعندما نعلم أن ديوان البهاء زهير طبع لأول مرة في المطبعة الحجرية في مصر عام ١٨٦١ (٢٩) أن كتاب «سفينة الملك ونفيسة الفلك» لمحمد بن إسماعيل شهاب الدين طبع لأول مرة في المطبعة الحجرية في مصر عام ١٨٦٤ (٣٠) سنتأكد أن أبراهام دانيونوس كتب مسرحيته «نزهة المشتاق وغصة العشاق».. ونشرها بعد العام ١٨٦١ أي بعد زيادة مارون النقاش في لبنان بثلاث عشرة سنة على الأقل.

هكذا كانت المؤامرة العلمية غير الشريفة التي قام بها سادجروف وشموتيل من أجل إيهامنا أن اليهود رواد للمسرح العربي، والغرض الحقيقي من وراء هذا الإيهام جاء في نهاية الكتاب كامل صهيوني لم يتحقق ولن يتحقق عندما اختتم المؤلفان كتابهما «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» بالدعوة إلى التطبيع مع الكيان الصهيوني قائلين: «ربما إحلال السلام بين العرب وإسرائيل قد فتح فصلاً جديداً في هذه القصة من الثقافة اليهودية-العربية» (٣١).



حيث إن فن البانتوميم في تلك الفترة كان يُقدّم من قبل الفرق الأجنبية فقط.

فإذا انتقلنا إلى العروض المسرحية المصرية التي عُرضت في بلاد المغرب العربي سنجد الجزائر أقل البلاد حظاً بالمقارنة بالعروض المصرية التي عُرضت في ليبيا وتونس والمغرب، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على عدد الفرق المسرحية التي زارت هذه البلاد، حيث وجدتُ فريقاً مسرحية مصرية كثيرة كانت تزور تونس ثم المغرب أو العكس دون أن تزور الجزائر، وهذه الإشكالية تعود ربما إلى الوضع السياسي وأسلوب المستعمر الفرنسي.

جورج أبيض

إذا تحدثنا عن أولى العروض المسرحية العربية التي عُرضت في الجزائر من خلال الفرق المسرحية المصرية سنجد إجماعاً على أن فرقة جورج أبيض كانت لها الريادة في هذا المضمار عندما زار جورج أبيض الجزائر عام ١٩٢١ بوصفه صاحب فرقة مسرحية مصرية، ولكن هناك زيارة سابقة إلى الجزائر قام بها أبيض عام ١٩٠٩ بوصفه ممثلاً في فرقة سيلفان الفرنسية، وهذه الزيارة لم يلتفت إليها أحد من قبل وأخبرتنا بها ابنته سعاد أبيض قائلة عن والدها أثناء دراسته في فرنسا :

«بعد إتمام دراسته في المعهد العالي للمسرح أتحت لجورج أبيض فرصة ذهبية عندما التحق بفرقة أستاذه سيلفان وظل سنة كاملة يعمل بها كـممثل محترف، وقد أتحت له خلال هذا العام فرص كثيرة للتنقل والسفر إلى جميع مدن فرنسا وكل البلاد التي طافت بها الفرقة، كما زار معها أيضاً بلدان المغرب العربي، وعندما كانت الفرقة في الجزائر تعطل سيلفان عن أداء دوره بعد أن حُبس صوته نتيجة للإرهاق والحفلات المتتالية فطلب من جورج أن يحل محله في دور الملك لويس الحادي عشر، حيث كان قد شاهده مراراً يؤدي هذا الدور، وكان سيلفان يعرف عن أبيض أنه دائماً يحفظ دوره ودور الذي يمثل أمامه مما طمأنه إلى نجاحه، وقد حقق جورج أبيض نجاحاً يُحسد عليه في أول مرة يقوم فيها بأداء دور رئيسي كـممثل محترف، وكان أكثر ما أثر في نفسه عبارات الإعجاب والإطراء التي تلقاها من أستاذه والتي كانت في نفسه بمثابة الوسام، وقد اعتلى سيلفان خشبة المسرح وأمسك بيد تلميذه وتوجه

للجمهور قائلاً بصوته المبحوح : جورج أبيض، التلميذ الذي تفوق على أستاذه.. وأثناء تواجد الفرقة أيضاً وُجّهت إليها الدعوة لتناول العشاء في قصر الداوي، وعندما وصلت الفرقة كان الداوي في استقبالها بنفسه ومعه أعضاء البلاط، وفي تلك الليلة مُنح سيلفان وسام الكوماندور الذي لا يعطى إلا للسفراء، أما جورج أبيض فإنه كمواطن عربي لقي ترحيباً خاصاً وتعرّف على بعض الشخصيات الجزائرية ونشأت بينه وبينهم صداقات وطيدة» (٣٦).

ومن المحتمل أن الأمير خالد الجزائري حفيد الأمير عبد القادر الجزائري كان ضمن هذه الشخصيات التي ارتبطت بصداقة جورج أبيض لأن هذا الأمير «حضر مادبة أقامها جورج أبيض بباريس عام ١٩١٠ بمناسبة حصوله على شهادة الكونسيرفاتوار، وبعد انتهاء الحفل طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله القاهرة، وفعلاً بعث له سنة ١٩١٠ مسرحية ماكبث لشكسبير ترجمة محمد عفت ومسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي ومسرحية شهيد بيروت لحافظ إبراهيم، وفي نفس السنة أسس الأمير خالد جمعية بالمدينة وأخرى بالبلدية وثالثة في الجزائر العاصمة، وأسند جمعية المدينة إلى الوكيل الشعري إسكندري محمد بن القاضي عبد المؤمن ومثلت مسرحية المروءة والوفاء عام ١٩١٢ وأسندت رئاسة جمعية العاصمة إلى قدور بن محي الدين الحلوي ومثلت ماكبث، وكان من جملة ممثليها الشهيد عمر راسم» (٣٧).

وإذا أردنا الحديث عن زيارة جورج أبيض إلى الجزائر عام ١٩٢١ بوصفه صاحب فرقة مسرحية مصرية سنجد أن هذه الزيارة كانت مُقررة ضمن رحلة كبيرة ذات مشاريع عديدة، هذا ما أخبرتنا به جريدة «المقطم» تحت عنوان «رحلة الأستاذ جورج أبيض وجوقته خارج مصر» قائلة يوم ١٤/٤/١٩٢١: «سافر يوم السبت الأستاذ جورج أبيض وجوقته في رحلة عظمى، يقوم بها في جهات أمريكا الشمالية والجنوبية وتونس وبلاد العرب وطرابلس الغرب والجزائر، وستدوم هذه الرحلة نحو سنة ونصف، يبرز فيها الأستاذ جورج أبيض وجوقته في العالم العربي في الخارج ولدى المهاجرين الشرقيين في أمريكا آثار الفن التمثيلي العالي، وقد جرى الاتفاق مع شركة سينماتوغراف في أمريكا على



يفضّلون الروايات ذات الموضوع العربي، وقد سرّوا بمشاهدة رواية ثارات العرب، وأعجبوا إعجاباً كبيراً برواية فتح بيت المقدس».

وما جاء في هذا الحوار يؤكد علاقة الصداقة المسرحية التي نشأت بين جورج أبيض والأمير خالد الجزائري، ويؤكد الحوار كذلك أن أبيض عرض في الجزائر ست مسرحيات هي: «أوديب الملك، الممثل كين، هملت، لويس الحادي عشر، ثارات العرب، فتح بيت المقدس» ولم يعرض مسرحية واحدة أو اثنتين كما قالت بعض المراجع الحديثة (٣٩) وإذا أضفنا إلى هذه المسرحيات الست مسرحيتين أكدت ابنة جورج أبيض في مذكراته أنه مثلهما في الجزائر سيصبح عدد المسرحيات التي مثلتها في الجزائر فرقة جورج أبيض ثمانين مسرحيات، وعن هاتين المسرحيتين قالت سعاد أبيض: «وفي هذه الرحلة أضف جورج أبيض لرواياته المعروفة روايتين جديدتين، إحدهما للكاتب الكبير حبيب جاماتي «عنتر وعبلة» نثرية، والأخرى «الشغل شغل» تأليف الكاتب الفرنسي أوكناف ميربو، وهذه المسرحية تناقش بصراحة وبحدّة مشكلة رجل القرن العشرين الذي يعيش في مجتمع تطفى عليه الماديات فتجعل منه إنساناً ألياً لا يفكر إلا في استتباط الطرق لكسب المال، وقد نالت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً لتجاوبها مع الواقعية الاجتماعية» (٤٠).

والجدير بالذكر أن سعاد أبيض ذكرت أيضاً أسماء أعضاء فرقة جورج أبيض الذين رافقوه في رحلته إلى الجزائر، وهم: حسين رياض، منسى فهمي، عمر وصفي، عباس فارس، مصطفى حلمي، عبد العزيز أحمد، المظ أسطاتي، سرينا إبراهيم، صالحه قاصين، بشارة واكيم، فؤاد سليم، عبده درويش، فريد غصن، فهمي أمان، المطرب الشيخ محمد عطية (٤١).

هذا ما استطعنا الحصول عليه من زيارة فرقة جورج أبيض المسرحية إلى الجزائر، ولعلها لم تكن الرحلة الأخيرة (٤٢).

فاطمة رشدي

تعدّ فرقة فاطمة رشدي المسرحية الفرقة المسرحية المصرية الثانية التي زارت الجزائر وتركت أثراً حسناً ونالت نجاحاً فنياً كبيراً وذلك في العام ١٩٣٢.. والنجاح الذي حصده الفرقة في الجزائر كان نتيجة طبيعية للنجاح الكبير الذي حققته في تونس قبل وصولها إلى

صنع فيلم سينماتوغراف شرقي عربي لتأسيس شركة سينماتوغرافية شرقية في مصر وسورية لإدخال التمثيل العربي في السينما، وعدد الجوق الذي سافر ٢٧ ممثلاً وممثلة ومغنياً ومغنية فضلاً عن القسم الموسيقي الجامع للطرب الكامل».

بعد هذا الخبر لم نقرأ كلمة واحدة منشورة في الصحف المصرية عن جورج أبيض لمدة عام ونصف، وفي سبتمبر ١٩٢٢ أعلنت الصحف عن عودته من رحلته الطويلة، وأشارت إلى أنه مثل في تونس ونال وساماً من حاكمها (٣٨) ثم تعود الصحف إلى صمتها عنه مرة أخرى لمدة عام دون أن نعلم عن نشاطه المسرحي أي شيء، وفي ١٧/٩/١٩٢٣ نشرت جريدة «السياسة» تحت عنوان «حديث للأستاذ جورج أبيض» حواراً مطولاً أوضح فيه تفاصيل غيابه ورحلته المسرحية إلى الأقطار العربية لمدة ثلاث سنوات، فعلمنا أنه زار الجزائر وتونس وطرابلس وسورية، وسنجزئ من المقال المنشور ما يتعلق بالجزائر ومقارنتها بالبلاد المغاربية الأخرى:

«تكلم -أي جورج أبيض- عن النهضة التمثيلية في البلاد التي زارها، فقال إنها لم تبلغ في بلد من البلاد ما بلغته في مصر، على أن نهضة التمثيل كبيرة في الأقطار التونسية، والاهتمام به عظيم، وقد لاقى الأستاذ أبيض إقبالاً كبيراً لأن أهل تونس يشعرون بما للتمثيل من فائدة، وهم يقدرونه حق قدره، أما الجزائر فالتمثيل العربي فيها ميت، واللغة العربية ميتة، فكان الناس لا يكادون يفهمون الإعلانات التي تُقدّم إليهم باللغة العربية، على أن الأستاذ أبيض وجد مساعدين له في شخصي الأمير خالد الجزائري والقائد حمود العضو بالمجلس البلدي، فكانا يهديان الناس إلى مشاهدة التمثيل حتى بدأوا يشعرون بقيمة هذا الفن الذي هو خير واسطة لحملهم على تقدير لغتهم الأصلية، وما برح الأستاذ أبيض أرض الجزائر إلا وقد تكونت جمعية للتمثيل.. وفي طرابلس الغرب نهضة تمثيلية لا بأس بها، وهي خير من بلاد الجزائر بكثير، وكان الأهالي يقبلون علي التمثيل.. وسألناه عن الروايات التي وجدت إقبالاً خاصاً في مختلف البلاد فقال إن أهل تونس أعجبوا برواية أوديب الملك ورواية الممثل كين ورواية هملت، ولم تعجبهم رواية لويس الحادي عشر، وكان أهل الجزائر



جريدة «المرصاد» الذي عاب على فاطمة رشدي عدم تحجبها وظهورها بادية الوجه!! أما شيخ الصحافة العربية الجزائرية السيد مامي اسماعيل مدير جريدة «النجاح» فذكر آثار مرور فرقة فاطمة رشدي بالجزائر، وهي تنحصر في ثلاث نقاط فقط: «١- تبين للفرنسيين الذين لا يعرفون الشرق أن البلاد الإسلامية قد بلغت في الرقي درجة تساوي في بعض الأحيان درجة الأمم الغربية ٢- تبين للجزائريين المتعاطين لفرن التمثيل أن هذا الفن غير ما يزعمونه ٣- تبين من إقبال الناس على حفلات فرقة فاطمة رشدي أن في الجزائر حياة أدبية قيّمة» (٤٥) فردت فاطمة رشدي على جميع من تحدثوا قائلة: «إن لساني لعاجز أن يعبر عن السرور الذي ملكني من أجل هذه الحفلة، وإني لأشكركم على ذلك شكراً جزيلاً، وأرجو أن تكون في الجزائر نهضة أدبية قوية، وأن يجعل كل منكم أمام عينيه النهوض باللغة العربية لأنها أحسن لغات العالم، وأن يفخر بشرقيته لأن النور الإلهي لم ينبعث ولن ينبعث إلا من الشرق، ثم قالت: إن فاطمة رشدي مسلمة عربية، ولا أقول مصرية لأن البلاد الإسلامية إنما هي أمة واحدة، تربطها لغة القرآن الكريم، أما الحجاب فإني محتجة ومحتجبة تماماً، ولو كنت أخرج بادية الوجه فإن الحجاب عندي هو الأخلاق والفضيلة.. وأخيراً أرجو أن يكون لبني جنسي في الجزائر نهضة مباركة.. علموا المرأة وامنحوها التعليم الحقيقي لا هذا التعليم السطحي الذي تتزين به بعض النساء.. علموها الفضيلة.. علموها الإرادة، وعلموها كل ما يقوي نفسها وعزيمتها، فإنها المدرسة الأولى للولاد» (٤٦).

مما سبق يتضح أن فرقة فاطمة رشدي عرضت في الجزائر ثلاث مسرحيات، هي «مصرع كليوباترا، العباسة أخت الرشيد، مجنون ليلي» ولكنها في مذكراتها أكدت على أنها مثلت في الجزائر أيضاً مسرحيتي «غادة الكاميليا» و«النسر الصغير» (٤٧) ليكون مجموع المسرحيات خمس، كما أفصحت فاطمة رشدي في مذكراتها عن موقف غريب حدث لها من قبل السلطة الفرنسية كسلطة محتلة، فقبل سفر الفرقة من تونس إلى الجزائر أخبرتها السلطة الفرنسية بصدور الأوامر برحيل فرقتها إلى القاهرة لا إلى الجزائر، وعن هذا الأمر قالت فاطمة رشدي في مذكراتها:

الجزائر وذلك بمساندة عبد العزيز الثعالبي الذي أرسل من القاهرة رسالة إلى بعض المسؤولين التونسيين، نصها يقول: «أرجو أن تبدلوا جهدكم في إكرام السيدة فاطمة رشدي، فإنها أكرمتني إلى أن أخرجتني» (٤٣) وهذه الرسالة كان لها مفعول السحر في التغطية الإعلامية لنشاط الفرقة في تونس والجزائر والمغرب، لا سيما مجلة «الصباح» التي لازمت نشاط الفرقة في جميع البلاد المغاربية، ومثال ذلك قيامها بنشر خط سير الفرقة طوال رحلتها الفنية منذ خروجها من مصر، قائلة: «قامت الفرقة من مصر في ٥ إبريل وعادت إليها في ١٤ يولية، وكان خط سيرها كما يلي: تونس، صفاقص، فصوصة، فتونس، فبنزرت، فتونس، قسنطينا، فالجزائر، فتمسان، فوجدا، ففاس، فمكناس، فالرباط، فالدار البيضاء، فمراكش، فالدار البيضاء، فطنجة، فمصر، عن طريق جبل طارق ومرسيليا ونابولي (مجموع الحفلات) ١٥ في تونس، ٢ صفاقص، ٢ صوصة، ٢ بنزرت، ٥ قسنطينا، ٤ الجزائر، ٤ تلمسان، ٣ وجدا، ٧ فاس، ٣ مكناس، ٧ الرباط، ١٠ الدار البيضاء، ٥ مراكش.. المجموع ٦٩ حفلة في ١٠٠ يوم، وأعضاء الفرقة في هذه الرحلة: فاطمة رشدي، عزيز عيد، زينب صدقي، مرجريت نجار، سارة، حسين رياض، عبد المجيد شكري، محمود الميحي، عباس فارس، سيد فوزي، محمد الدبس، إبراهيم يونس، علي رشدي، فلاديمير، محمد حسن، علي أنيس، محمود شوقي، عبد الحميد حمدي، عطا الله الصراف، علي يوسف» (٤٤) ولم تكتف مجلة «الصباح» بتغطية نشاط الفرقة بل كانت تتقل ما تنشره الصحف الجزائرية عن فاطمة رشدي ونشاط فرقتها، ومنها مجلة «التلميذ» التي تصدرها جمعية التلاميذ المسلمين بشمال أفريقيا، وهي الجمعية التي أقامت حفل تكريم لفاطمة رشدي في نادي الترقى بمناسبة نجاح مسرحياتها في الجزائر، ومنها «مصرع كليوباترا، العباسة أخت الرشيد، مجنون ليلي» فنشرت وصفاً دقيقاً للحفلة، ونقلت عنها مجلة «الصباح» هذا الوصف، وأهم ما جاء فيه كلمات الترحيب والابتهاج بوجود فاطمة رشدي في الجزائر التي القاها كل من الأديب كاتب القطرين أحمد توفيق المدني والسيد ابن ونيش رئيس مجلس إدارة نادي الترقى ومحرر مجلة «التلميذ» والطالب علواش وباسعيد عدون والشاعر مفدي زكريا بن سليمان والسيد عباس عبد مدير



من مسرحية «مصرع كليوباترا» أولهما وهي مع الكاهن أنوبيس، والثاني وهي وحدها قبيل انتحارها، ومشهداً من مسرحية «رقصة المعبد» وهي قصة هندية كنت أرقص فيها رقصاً هندياً، ومشهداً من مسرحية «كارمن» وقد رقصت فيها رقصاً إسبانياً، وشاركت في غناء الموشحات الأندلسية.. بهذا البرنامج ذي الألوان المتعددة، فرعونية وعربية وإفريقية وإسبانية شددت الرحال إلى الجزائر بمفردتي بعدما تسلمت رسائل التوصية بي (٥٠) ومن خلال مذكرات رشدي عن هذه الرحلة نكتشف أن خطابات التوصية هذه ما هي إلا خطابات ثورية إلى الفدائيين كتبها زعيم المقاومة الجزائري الذي لم تذكر اسمه، وأن أول خطاب كان موجهاً إلى شاب جزائري اسمه بلقاسم وهو من الثوار، وكان ملازماً لفاطمة رشدي في حفلاتها، وعندما شعر بمراقبة المخابرات الفرنسية له ولفاطمة طلب منها إحراق الخطابات المتبقية معها، ولكنها أصرت على قراءتها أولاً، ومن خلال القراءة عرفت فاطمة القصة بأكملها.. وبعد حرق الخطابات داهمت المخابرات الفرنسية غرفتها وفتشتها فلم تجد شيئاً، فقبضوا على بلقاسم، وقاموا بترحيل فاطمة إلى مصر (٥١).

نجيب الريحاني

تعد فرقة نجيب الريحاني الفرقة المسرحية المصرية الثالثة التي تزور الجزائر أواخر العام ١٩٣٢ وهذه الرحلة كانت مخصصة كالعادة لشمال أفريقيا (طرابلس الغرب، تونس، الجزائر، مراكش) وقد استعد لها الريحاني استعداداً خاصاً، حيث استعان بالسنيور ديلامارا لتصميم الديكورات، وصنع ملابس شرقية فخمة جداً، وضم إلى فرقته أمهر الممثلين، وانتقى من مسرحياته أقواها وأفضلها، مثل «الليالي الملاح-الشاطر حسن-أيام العز» وقرر تقديمها بالعربية الفصحى، فقام بديع خيرى بتحويلها من العامية إلى الفصحى قبل سفر الفرقة، كما قرر الريحاني أيضاً أن يقدم بين الفصول ألواناً من الرقص والمونولوجات والغناء (٥٢) «والغرض الأدبي الذي يرمى إليه الأستاذ الريحاني من هذه الرحلة هو أن يرى أخواننا التونسيون والمراكشيون أن في مصر فرقة تمثيلية استعراضية مع نوعي الأوبريت والأوبرا كوميك تمتاز على أكبر الفرق الأجنبية التي تزور هذه العواصم أو على الأقل تقف معها في صف واحد» (٥٣).

«سمعتُ محاوره بين عزيز وضابط فرنسي، وبدا لي عزيز أنه يحاول إقناع الرجل بشيء، فسألته: ما الخبر؟ فقال: إنه من ضباط المخابرات وأنه نبئني بأن السلطات الفرنسية الحاكمة رأت أن نكتفي بهذا القدر من الرحلة وأن نغادر تونس فوراً إلى القاهرة، فصرختُ في عزيز وأنا أوجه بصري إلى الضابط الفرنسي: ألا يعرف هذا الجاهل أننا نقدم أدباً فرنسياً عالياً ومسرحيات فرنسية عالية باللغة العربية؟ وإذا بالضابط الفرنسي يرد عليّ بلهجة مصرية: أنا لستُ جاهلاً يا مدام، وعلى العكس، أنا إنسان مثقف وأتذوق الفن وأقدره وأعشق الجمال وأقدسه، لكن الموضوع هو أنكم تعرضون روايات وطنية تثير حماسة الشعب وتؤجج غضبه.. قلت: إننا نعرض روايات فرنسية عالمية مثل «غادة الكاميليا» و«النسر الصغير» و«جان دارك» وهي تمثل بطولة شعب فرنسا ضد الاحتلال الأجنبي، وأنتم تعرضونها في فرنسا نفسها.. قال: فرنسا شيء وتونس شيء آخر يا سيدتي.. جان دارك في فرنسا تثير في الناس الاعتزاز والفخر بوطنهم ومجدهم، ولكنها هنا في تونس تثير الغضب وتوقظ الفتنة وتبعث الاضطراب، وعندئذ تصبح عملاً موجهاً ضد الحكومة الفرنسية» (٤٨) وانتهى النقاش بانتصار منطق فاطمة رشدي، ونالت الترخيص بالسفر إلى الجزائر.

وبقدر النجاح الذي أحرزته فاطمة رشدي في رحلتها هذه، بقدر الغموض الذي أحاط رحلتها الثانية إلى الجزائر عام ١٩٣٨.. وهذه الرحلة لم أجد لها سوى خبر واحد أخبرتنا به مجلة «المصور» قائلة: «عندما سافرت فاطمة رشدي لتعرض فنها على أهل مراكش والجزائر كوّنت فرقة من فاطمة رشدي وإبراهيم يونس فقط، وقد وقع خلاف بينهما فرجع إبراهيم وظلت فاطمة هناك تقوم بإلقاء منولوجات فنية» (٤٩) وهذه الرحلة شرحتها فاطمة رشدي في مذكراتها شرحاً وافياً، حيث أوضحت أن أحد المشاهير الجزائريين - ولم تذكر اسمه - كان في الإسكندرية وشجعها على القيام برحلة فنية إلى الجزائر لتعرض بمفردتها أهم المواقف والمشاهد المهمة في مسرحياتها، وأنه سيرسل معها مجموعة خطابات إلى بعض أصدقائه هناك ليقدموا لها المساعدة، وشرحت فاطمة هذا الأمر في مذكراتها قائلة: «أخبرتُ مشهداً من مسرحية غادة الكاميليا مع حبيبها أرمان، ومشهدين



ونقل هنا تلخيصاً وجيزاً لمقال رئيسي في صحيفة فرنسية تصدر هناك، وقد كتب المقال تحت العنوان الآتي : الحفلة الساهرة الكبرى لنادرة وبديعة في نياترو البلدية نجاح فاخر، وجاء فيه : أمام صالة تضطرب بالجمهور الزاخر أحييت السيدتان نادرة وبديعة أولى حفلاتهما، وقد كان الناس يعتقدون أن بطلا فيلم أنشودة الفؤاد (نادرة) لم تحظ بشهرتها إلا بفضل هذا الشريط وأنها ليست إلا مطربة من الدرجة الثانية، إلا أن هذا الاعتقاد ما لبث أن انهار سريعاً بعد أن غردت بصوتها الساحر وحولها أوركستر منتخب، والعجيب أن الهتاف والتصفيق للذين بلغا عنان السماء كانا سبباً في تدخل رجال البوليس لتهدئة الحال.. وبعد تقسيم ليال غنت نادرة دوراً أظهرت فيه براعة فنية، وكانت نغماتها ثابتة ورقيقة كما كان صوتها ملائكياً لم نسمع مثله منذ غادرتنا منيرة المهديّة، وكانت بضع دقائق كافية للتأثير على جمهور السامعين، فهي فضلاً عن صوتها الساحر تتمتع بجمال وافر وعينين ناعستين وملامح أقرب ما تكون إلى الطفولة الطاهرة وإبتسامة هي العذوبة بعينها.. وبالجملة فإن نادرة تعتبر أرقش وأجمل من مرت بقطرنا من زميلاتنا المطربات.. وجاء دور بديعة فرقصت وغنت قطعاً، بعضها للاستاذ فريد غصن والبعض الآخر لزميلنا الأستاذ بيرم التونسي، وقد لفتت الأنظار بذوقها الخاص فيما كانت ترتديه من ملابس مناسبة للقطع التمثيلية التي كانت تبدو فيها، كذلك لا ننسى ما كان من فهمي أمان وأحمد شريف وفريد غصن وأحمد الحفناوي فقد صفق لهم الجمهور كثيراً، وغصت الصالة بكثير من العظماء والقضاة والهامين وذوي الرأي من محرري الصحف وغيرهم من المعجبين الذين الحوا في إطالة السهرة بعد أن أسدل الستار في ختام الحفلة، ثم استمرت الصحيفة الفرنسية تصف استقبال الكبراء للسيدتين نادرة وبديعة وتهنئتهن لهما بما لا يسعه المقام هنا» (٥٦).

ببا عز الدين

كانت فرقة ببا عز الدين خامس الفرق المصرية التي زارت الجزائر أوائل عام ١٩٢٧ وهذه الفرقة صورة أخرى من صور الفرق الاستعراضية كفرقة بديعة مصابني، ومن الواضح أن نجاح فرقة ببا عز الدين في الجزائر فاق بكثير نجاح فرقة بديعة، حيث أنها زارت مدنًا جزائرية كثيرة، وقدمت فيها فنونها المختلفة، لا

وطوال عام ونصف لم نقرأ كلمة منشورة في الصحف المصرية عن فرقة الريحاني ورحلته إلى شمال أفريقيا، ولهذا السبب أسهب الريحاني في مذكراته المنشورة في وصف هذه الرحلة التي قابل فيها صعباً وعراقيل لم تمر على فرقة مسرحية من قبل، لا سيما في تونس، أما الجزائر فقد خصّها بكلام مقتضب قال فيه : «قررنا أن نزور الجزائر بعد أن انتهى مقامنا في تونس، فشدنا رحالنا إليها.. أوفدنا الزميل العزيز بديع خيرى إلى بلدة سراكوس، وقد قصد إليها قبل وصول الفرقة بعدة أيام، وبعد أن انتهينا من هذه البلدة زرنا بلداً أخرى، وأخيراً قصدنا إلى عاصمة القطر الجزائر فأحيينا فيها بنجاح منقطع النظير ثلاث حفلات» (٥٤).

بديعة مصابني

أما فرقة بديعة مصابني فتعدّ الفرقة الرابعة التي تزور الجزائر عام ١٩٣٥ وهذه الفرقة لها وضع خاص يختلف عن الفرق الثلاث السابقة لأنها فرقة استعراضية تجمع بين الرقص والغناء والتمثيل ولا ينطبق عليها مسمى «المسرح الاستعراضي» لأن برنامجها ينقسم إلى فقرات منفصلة، فمثلاً نجد في البرنامج رقصاً شرقياً منفصلاً، ثم بعده يأتي الغناء المنفصل، ثم بعده المونولوجات، ثم يأتي الفصل التمثيلي القصي ر أو الإسكتش التمثيلي.. الخ.. وأمثلة هذه الفرق لا تعرض فنونها في المسارح المصرية بقدر عرضها في الصالات والكباريات والكاзиноهات.

خرجت فرقة بديعة مصابني من مصر في فبراير ١٩٣٥ لتقوم برحلة إلى طرابلس الغرب وتونس والجزائر ومراكش، وحتى تضمن مصابني النجاح المأمول جلبت معها المطربة نادرة بوصفها أشهر المطربات في ذلك الوقت، إضافة إلى أعضاء الفرقة، ومنهم : أحمد شريف، فريد غصن، أحمد الحفناوي، أحمد غانم، فهمي أمان، فريد الأطرش (٥٥).

وقامت مجلة «المصور» بنشر موضوع حول نشاط هذه الفرقة في الجزائر نقلته من جريدة فرنسية قالت فيه تحت عنوان «في الجزائر» : «بعد أن زارت فرقة السيدتين نادرة وبديعة مصابني مدن طرابلس الغرب وصفاقص وسوسة وتونس انتقلت إلى بلاد الجزائر، فكانت أولى المدن التي نزلتها سوكاراس، وقد نالت من النجاح هناك ما لم يكن في الحسبان، ويكفي أن



فرقة سليمان القرداحي كانت أول فرقة مسرحية مصرية تزور تونس وتعرض فيها عروضها المسرحية الناجحة، وأن سليمان القرداحي توفي في هذه الرحلة عام ١٩٠٩ (٦٠).

ولكن توفيق حبيب كتب مقالة عام ١٩٢٨ أرخ فيها لنشاط سليمان القرداحي المسرحي، وقال في ختامها: «.. وسافر إلى تونس والجزائر، فأكرمه أهلها وأقبلوا على حضور رواياته وأقاموا له حفلات عديدة، وتوفي هناك» (٦١) وهذه العبارة تشير إلى أن القرداحي عرض مسرحياته في الجزائر، وهو الأمر الذي لم أجد له دليلاً آخر غير هذه الإشارة التي نشرت بعد وفاة القرداحي بعشرين سنة تقريباً، وهي إشارة لا تُعدّ دليلاً قوياً، وتحتاج إلى مراجعة الصحف العربية أو الفرنسية الصادرة في الجزائر عام ١٩٠٩ لعلها تؤكد هذا الأمر أو تنفيه (٦٢).

سيد درويش

نشرت جريدة «الحقائق» يوم ٢٩/٦/١٩٢٤ مقالة بعنوان «الموسيقار الكبير المرحوم الأستاذ الشيخ سيد درويش يروي تاريخ حياته بلسانه» وقال صاحب الجريدة إنه وجد بين أوراقه قصاصة ورقية ليست بالقصيرة زعم أنها بخط يد الشيخ سيد درويش، وبها جزء من حياته، فنشرها كما هي، والجزء الذي يهمنا في الكلام المنشور هو قول سيد درويش: «انتقلت بجوقة سليم عطا الله وكان أول ظهوري على المسرح في مدينة يافا، وصار التمثيل سلماً لي رأيت أنه يوصلني إلى بغيتي في فن الموسيقى، وعندئذ أخذت انتقل وأسوح في البلاد للدرس فسحّت جميع الشام وتونس والجزائر، وخط بي الرحال في إستانبول».

والمعروف أن بداية سيد درويش المسرحية كانت بالفعل مع فرقة سليم عطا الله، وقد سافر مع الفرقة إلى الشام مرتين، الأولى عام ١٩٠٩، والثانية عام ١٩١٢ (٦٣) ولكننا لم نسمع أو نقرأ أن سيد درويش سافر إلى تونس أو الجزائر، وبالرغم من ذلك فهناك احتمال ضعيف لقبول هذه المعلومة، حيث أن سيد درويش ظل في رحلته الثانية إلى الشام مع فرقة سليم عطا الله لمدة عامين، أي حتى العام ١٩١٤ وهناك معلومة أخرى تقول إن سليم عطا الله سافر إلى تونس ضمن فرقة الشيخ سلامة حجازي عام ١٩١٤، وعندما عاد حجازي إلى مصر ظل عطا الله في تونس وكون

سيما الفصول التمثيلية القصيرة (الإسكتشات) ومن أهم المدن التي زارتها فرقة عز الدين: قسطنطينة، سطيف، الجزائر، البليد، معسكر، وهران، تلمسان.. وقد نالت ببا عز الدين وفرقتها تكريماً خاصاً من قبل جمعية محبي الفنون القسطنطينية التي أقامت حفل تكريم لها بنادي الاتحاد (٥٧).

والسر وراء نجاح فرقة ببا عز الدين في الجزائر تمثل بوجود فصل تمثيلي (إسكتش) بعنوان «مصر الحديثة» ضمن برنامجها الفني، وهذا الإسكتش به مشاهد ثورية ووطنية، فما كان من سلطة الاحتلال الفرنسية إلا أن منعت تمثيله، وقد أخبرتنا مجلة «الصباح» بهذا المنع قائلة: «منعت الحكومة الفرنسية تمثيل إسكتش مصر الحديثة، وقد ترتب على هذه المصادرة التي أشير إليها في جميع الصحف دعاية كبرى للفرقة، فزاد الإقبال، حتى أن مدخل التياترو كان يحطم كل ليلة، وقد بلغ إيراد الحفلة الأولى بعد هذه المصادرة ١٧٦٨٠ فرنكاً، والحفلة الثانية ١٩١٥٠ فرنكاً رغم أن مسرح الأوبرا مُنح للفرقة مجاناً، فهنيئاً لفرقة ببا بهذا النجاح العظيم والإقبال الأعظم» (٥٨).

لم يتوقف نجاح فرقة عز الدين عند هذا الحد، بل وصل إلى الإذاعة الجزائرية، فقد أذاعت محطة إذاعة الجزائر الحكومية برنامجاً كاملاً للفرقة، ف غنت فيه المطربة ليلى حلمي والأستاذ محمد عبد المطلب مقطوعات غنائية، كما أذيع إسكتش «كيوبيد» وديالوجات حسين ونعمات المليجي.. وآخر فقرة تمثيلية عرضتها فرقة ببا عز الدين في الجزائر كانت إسكتش «أربع فصول السنة» (٥٩).

أنشطة مسرحية مُحتملة

حديثي السابق عن الفرق المسرحية المصرية التي زارت الجزائر جاء موثقاً بما نُشر في الصحف المصرية وفي بعض المذكرات المنشورة، ولكنني وجدت أخباراً وأحداثاً مسرحية مصرية حدثت في الجزائر ولكنني لا أملك الأدلة والوثائق المصرية التي تؤكد حدوثها.

سليمان القرداحي

من المعروف أن فرقة جورج أبيض كانت أول فرقة مسرحية مصرية تزور الجزائر عام ١٩٢١ ولكنني وجدت إشارة أخرى وردت في الصحف المصرية ربما تعطي هذه البداية لفرقة أخرى، فمن المعروف أن



تشحن عدة صنادق إلى تونس والجزائر، فيها إعلانات الفرقة وبرامجها وصورها.. إلخ (٦٩) وبعد شهرين نشرت الصحف صوراً لأعضاء الفرقة أثناء الرحلة إلى تونس، أمثال : يوسف وهبي، حسين رياض، زكي رستم، زينب صدقي، أمينة رزق، فردوس حسن.. كما نشرت الصحف أيضاً أخبار الفرقة في تونس والتكريم التي نالته من حاكمها (٧٠).

وفي أوائل يونية ١٩٢٧ نشرت مجلة «روز اليوسف» خبراً رسمياً أرسله عبد الجواد محمد سكرتير الفرقة ومرافقها في الرحلة أبان فيه أن الفرقة ستعرض آخر مسرحياتها يوم ٣١ مايو في قصر سمو باي تونس، ثم تنتقل للتمثيل في الجزائر لمدة أسبوعين حتى يوم ١٥ يونية، ثم تنتقل إلى مرسيليا لبضعة أيام، ثم تعود إلى مصر (٧١).

وبمتابعة الصحف المصرية بعد هذا الخبر لم أجد أية إشارة تفيد أن فرقة رمسيس زارت الجزائر ومثلت فيها مسرحياتها، وكل الأخبار والمقالات التي نشرت في هذه الفترة عن فرقة رمسيس وحتى عودتها إلى مصر يوم ١٩٢٧/٧/١ تتحدث فقط عن عروضها الناجحة في تونس، وتكريم حاكمها ليوسف وهبي (٧٢) وحسب هذا الأمر في الاطلاع على الصحف العربية والفرنسية التي صدرت في الجزائر طوال شهر يونية ١٩٢٧.

حسن شلبي

في أغسطس ١٩٣٠ أعلنت إحدى الصحف عن استعداد فرقة مصر برئاسة حسن شلبي (٧٣) لقيام برحلة فنية طوال شهر سبتمبر إلى فلسطين وسورية وتونس والجزائر، وهذه الفرقة تتكون من المدير الفني المخرج عمر وصفي ومجموعة كبيرة من الممثلين أمثال : سرينا إبراهيم، عليّة فوزي، الشيخ محمد إدريس، بشارة واكيم، عبد العزيز خليل، عباس فارس، إبراهيم الجزار، يوسف حسن، سيدة فهمي، فردوس محمد، فكتور سويد، لطيفة أمين، لولو فارس (٧٤) وكالعادة لم نجد أخباراً أخرى تؤكد قيام هذه الفرقة بزيارة الجزائر وعرض مسرحياتها هناك.

مسابقة للتأليف المسرحي في الجزائر

نشرت مجلة «الصباح» المصرية يوم ١٥/١/١٩٣٧ خبراً بعنوان «مباراة أدبية» قالت فيه : «تشبيطاً لحركة التأليف العربي وإحياء فن التمثيل بالقطر الجزائري رأت جمعية محبي الفن القسنطينية التي مازالت موالية

هناك فرقة مسرحية مع بشارة واكيم (٦٤) وبناءً على ذلك هناك احتمال ضعيف للغاية هو أن يكون سيد درويش انتقل من الشام مع سليم عطا الله إلى تونس وظل معه فترة، وفي أثناءها زار الجزائر، وهذه الاحتمالات غير المقبولة يمكن قبولها والتأكد من حدوثها في حال ظهور أخبار عن وجود سيد درويش في تونس أو الجزائر عام ١٩١٤.

منيرة المهديّة

في العام ١٩١٩ أعلنت الصحف المصرية أن فرقة منيرة المهديّة ستقوم برحلة فنية إلى الأقطار السورية، وحددت المسرحيات التي ستعرضها هناك وهي : «كرمن، تاييس، أدنا، روزينا، كرمينا، كلام في سرك، شارل السابع» وأغلبها بقلم فرح أنطون، واختتمت الصحف هذا الخبر بتحذير من منيرة المهديّة بمنع أية شركة فونوغراف تدعي امتلاكها لألحان هذه المسرحيات، وبمنع أي شخص يدعي اختكاره لتمثيل هذه المسرحيات في أي بلد عربي، وأوضحت الصحف سبب هذا التحذير بأن فرح أنطون أخبر منيرة المهديّة أنه بوصفه كاتب هذه المسرحيات أعطى حق احتكار تمثيلها لبعض المتعهدين في سورية وتونس والجزائر (٦٥) وحتى الآن لم أجد ما يفيد أن هذه المسرحيات مثلت في تونس أو الجزائر، علماً أن تونس في العام ١٩١٩ كان فيها العديد من الجمعيات التمثيلية التي زارت وعرضت مسرحياتها في الجزائر (٦٦) وربما إحدى هذه الجمعيات مثلت هذه المسرحيات أو بعضها.. وهناك احتمال آخر ضعيف جداً هو أن منيرة المهديّة نفسها قامت بتمثيل بعض هذه المسرحيات في الجزائر، فقد مرّ بنا وصف الصحف الجزائرية لصوت المطربة نادرة عندما زارت الجزائر عام ١٩٣٥ قائلة «كان صوتها ملائكياً لم نسمع مثله منذ غادرتنا منيرة المهديّة» (٦٧) وهذا يعني أن منيرة المهديّة كانت في الجزائر قبل العام ١٩٣٥ وهذا الوجود يثير سؤالاً هو : هل كانت منيرة المهديّة موجودة في الجزائر كمطربة أم كممثلة؟

يوسف وهبي

في العام ١٩٢٧ أعلنت الصحف المصرية عن رحلة فنية سيقوم بها يوسف وهبي مع فرقته (فرقة رمسيس) إلى طرابلس الغرب وتونس والجزائر ومراكش وفلسطين وسورية والبرازيل وباريس (٦٨) وبعد أيام رأى مندوب مجلة «الصباح» أعضاء الفرقة



تدفع الجزائريين إلى الثورة على الاستعمار، لا سيما مسرحيتي «الصحراء» و«الاستعباد» وهما من تأليف يوسف وهبي، فالأولى تحكي عن بطولة الشعب الليبي ضد الاستعمار الإيطالي، والأخرى تحكي عن بطولة الشعب المراكشي ضد الاستعمار الإسباني (٧٧).

الهوامش :

١- اسمه الحقيقي سامي وليس شموئيل، وهو عراقي الأصل، ولد في بغداد عام ١٩٣٢ وهاجر إلى (إسرائيل) عام ١٩٥١ وأصبح جندياً إسرائيلياً، ثم التحق بالجامعة العبرية، ونال منحة لدراسة الدكتوراه في إنكلترا، ونال الشهادة عام ١٩٦٥ في موضوع يبحث في أن الثورة في الشعر العربي الحديث كانت عن طريق المسيحيين.. وعندما عاد إلى (إسرائيل) عمل في تدريس الأدب العربي بالجامعة العبرية عام ١٩٦٦ وأصبح رئيساً للقسم ورئيساً لرابطة اليهود النازحين من العراق إلى (إسرائيل) وأغلب كتاباته تتجه نحو إعلاء شأن دور اليهود في البلدان العربية، وأظن أن الدراسة الإنكليزية في كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» الذي سيأتي ذكره كتبها شموئيل بأكملها وذلك وفقاً لاسلوب كتاباته وبحوثه، أما دور سادجروف في هذا الكتاب فمحدد باكتشافه نص مسرحية أبراهام دانيوس «نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرباق في العراق».

٢- بعض الكتاب المحدثين لم يعرفوا أية معلومات عن سادجروف وظنوا أنه يهودي الديانة رغم أنه مسيحي، ومن المفيد هنا أن أذكر ما أعرفه عن هذا الرجل: وُلد سادجروف عام ١٩٤٤ في مدينة ووريك بإنكلترا، وتلقى تعليمه الجامعي في جامعة أدنبرة بأسكتلندا، وحصل منها على درجة الماجستير في اللغة العربية عام ١٩٧٤، وعلى الدكتوراه عام ١٩٨٣ في موضوع «تأثير الصحافة على تطور الأدب العربي في مصر في الفترة من ١٧٩٨-١٨٨٢».. وفي المجال الدبلوماسي عمل سادجروف في وزارة الخارجية البريطانية من العام ١٩٦٣ إلى ١٩٧٠ فكان نائب القنصل البريطاني بالإسكندرية في مصر عام ١٩٦٧، وعمل بالقسم السياسي في السفارة البريطانية بلبنان والسعودية من عام ١٩٦٨ إلى ١٩٧٠ وفي المجال الأكاديمي عمل محاضراً في قسم الترجمة بجامعة هريات وات بمدينة أدنبرة، كما عمل بقسم الدراسات العربية في جامعة أدنبرة وجامعة درهام ثم انتقل إلى قسم الدراسات الشرق أوسطية بجامعة مانشستر منذ العام ١٩٩٠ حتى أصبح رئيساً للقسم، وقد أشرف سادجروف على عدة رسائل للماجستير والدكتوراه في مجال الأدب العربي بصفة عامة، وفي مجال المسرح العربي بصفة خاصة مثل رسالة الدكتوراه للدكتور حبيب غلوم «تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي عام ١٩٩٩» ورسالة الدكتوراه للراحل الدكتور فلاح كنعان حول المقارنة بين مسرح سعد الله ونوس وشكسبير، فضلاً عن مناقشته للعديد من رسائل الدكتوراه في المسرح اليمني والقطري والعماني بجامعة سيدني بأستراليا وجامعة هل وجامعة درهام، ومنها رسالة الدكتوراه المقدمة عن المسرح العربي للراحل الممثل المسرحي السعودي بكر الشدي عام ١٩٨٨ وللمزيد يُنظر: فيليب سادجروف- المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢) ترجمة د. أمين العيوطي، تقديم وتعليق د. سيد علي إسماعيل- سلسلة دراسات في المسرح المصري- عدد ٩-

سعيها في خدمة الفن من واجبها أن تشجعها، لذا أقامت مباراة أدبية بين الأدباء والكتّاب الجزائريين في تأليف روايات تمثيلية، وعيّنت لها جوائز مالية قدرها ألف فرنك.. توقيع القسنطيني» ومن الواضح أن صاحب التوقيع هو رشيد القسنطيني الرائد المسرحي الجزائري المعروف، وهذا الخبر يدل على أن بعض الصحف المصرية كانت تتابع الحركة المسرحية في الجزائر (٧٥) كما أن هذا الخبر ربما يُفيد تاريخ المسرح الجزائري، حيث أنني لم أقرأ عن هذه المسابقة ولا أعلم نتائجها.

الفرقة المصرية

في العام ١٩٥٠ أعلنت الفرقة المصرية بقيادة يوسف وهبي القيام برحلة فنية إلى شمال أفريقيا، فنشرت مجلة «الصباح» خبراً يوم ١٢/١/١٩٥٠ تحت عنوان «سفير فرنسا في مصر يقابل يوسف وهبي» قالت فيه: «طلب سفير فرنسا في مصر إلى يوسف بك وهبي أن يتفضل بزيارته ليعرض عليه برنامج المسرحيات التي ستمثلها الفرقة المصرية في الرحلة، واستبعد سفير فرنسا مسرحيتي الصحراء والاستعباد، وهما المسرحيتان اللتان تحفلان بمواقف وطنية وتحض على ثورة عرب شمال أفريقيا ضد الاستعمار، وستمثل الف رقة بقية مسرحيات رمسيس المعروفة كأولاد الفقراء وأولاد الشوارع، وهي مسرحيات محلية قد لا تهم جمهور شمال أفريقيا».. وهذا الخبر ربما يُفسر لنا الرحلات الفنية المحتملة السابقة، ويوضح لنا لماذا لم تتم هذه الرحلات، خصوصاً في الجزائر، فقد أعادت الفرقة المصرية التفكير في هذه الرحلة مرة أخرى عام ١٩٥٥ لكنها لم تنجح في أخذ الموافقة على دخول الجزائر، وصُرح لها بدخول ليبيا وتونس فقط، فقامت الفرقة بتعديل برنامجها (٧٦) وبعد أيام قليلة من هذا التعديل نشرت جريدة «القاهرة» يوم ٣٠/٥/١٩٥٥ تحت عنوان «أخبار مصر-فرنسا توافق» هذا الخبر: «صرحت أمس الأول السفارة الفرنسية بالقاهرة للفرقة المصرية الحديثة بالسفر إلى شمال أفريقيا، وقد عدلت الفرقة من برنامجها وقصرته على تونس وليبيا ولن تسافر إلى الجزائر، وستقضي الفرقة أربعة أسابيع في هذه الرحلة، ويُتظر أن تسافر مساء اليوم بالطائرة أو صباح الغد، وعدد أعضاء الفرقة يبلغ ٢٥ عضواً» ومن الواضح أن فرنسا كانت تمنع عرض أية مسرحيات



أي قصة تصور السكري تأليف طنوس أفندي الحر عفي عنه تُطلب من المكتبة العمومية لسليم إبراهيم صادر في بيروت.. طبعت بالمطبعة العلمية ليوسف صادر في بيروت سنة ١٨٩٢».

١٤-قلت في الهامش المذكور ص ٥٣ و ٥٤ من كتاب فيليب سادجروف «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» الآتي: «أشار سادجروف في الفصل الأول من هذا الكتاب إلى أن المسرح العربي الأوروبي الطراز نشأ في لبنان عام ١٨٤٧ وهو يقصد بذلك مارون النقاش رغم عدم ذكر اسمه، وهنا نجد بصرف عمل النقاش بالتجارب المسرحية التي ظهرت في أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر من غير تحديد السنة، ثم نجده يؤكد أن أول مسرحية عربية نشرت عام ١٨٤٧ في الجزائر هي «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرابلس في العراق» مؤلفها إبراهيم دانيونوس، وربما يفهم القارئ أن هذا الرأي يوحي بأن الريادة الحقيقية للمسرح العربي لم تكن على يد مارون النقاش صاحب التجارب المسرحية العربية الأوروبية الطراز، بل كانت على يد إبراهيم دانيونوس مؤلف أول مسرحية عربية الطراز، وتجليه هذا الأمر تتمثل في أن سادجروف نشر بعد كتابه هذا مباشرة كتاباً عام ١٩٩٦ بالاشتراك مع شموئيل موريه الأستاذ بالجامعة العبرية بعنوان «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر، وهذا الكتاب احتوى نصوصاً مسرحية عربية لمؤلفين من اليهود العرب في الجزائر وسورية، والدراسات المصاحبة لهذه النصوص تصف مؤلفيها بأنهم رواد المسرح العربي الحديث، وأول نص مسرحي منشور كان «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرابلس في العراق» لإبراهيم دانيونوس، وعلى الرغم من أن الكتاب ذكر صراحة أن هذه المسرحية تم اكتشافها من غير ذكر تاريخ لها أو مكان لنشرها إلا أن الكتاب نشرها وذكر أنها ألقت حوالي سنة ١٨٤٧ وهذا التاريخ هو التاريخ المعروف لعرض مسرحية «البخيل» بوصفها الريادة العربية المسرحية المعروفة لمارون النقاش، إلا أن كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» شكك بهذا التاريخ عندما تناول مسرحية البخيل، مُشيراً إلى أنها مُثلت في بيروت عام ١٨٤٧ أو في فبراير ١٨٤٨ كما جاء صراحة في الكتاب، ومن خلال هذا التشكيك ينتهي الكتاب إلى استنتاج مفاده أن مارون النقاش لم يكن رائداً مسرحياً عربياً عام ١٨٤٨ لأن عروضه كانت أوروبية الطابع بعكس إبراهيم دانيونوس مؤلف أول مسرحية عربية الطابع عام ١٨٤٧ وبذلك يستنتج قارئ الكتاب أن اليهود كانوا رواداً للحركة المسرحية العربية في القرن التاسع عشر، وفي عام ١٩٩٧ قال شموئيل موريه صراحة في مقدمة مسرحية «الأحمق البسيط»: «وبذا يكون إبراهيم دانيونوس قد سبق مارون النقاش منشئ المسرح العربي» والجدير بالذكر في هذا المقام أن مخلوف بوكروح أعاد تحقيق ونشر مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرابلس في العراق» عام ٢٠٠٣ في الجزائر، وفي تقديمه أكد على أن ريادة مؤلفها تتمثل في تأليفها ونشرها، من غير أن يتكرر لريادة مارون النقاش المعروفة، أو التلميح ليهودية إبراهيم دانيونوس.. هذه وجهة نظري في هذا الأمر، وربما أكون مُصيباً فيها أو مخطئاً، وأتمنى أن أعود إلى هذا الأمر في دراسة مستقلة أو أن يجتهد باحث آخر في تجليته لربما نكتشف ريادة مسرحية جديدة كنا غافلين عنها.. وللمزيد انظر: P. C. Sadgrove & Shmuel Moreh: Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre. Oxford: Oxford University Press ١٩٩٦.. حبيب أبلا مالطي، الأحمق البسيط، رواية كوميدية، تحقيق

وزارة الثقافة المصرية-المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - ٢٠٠٧ - ص ١٠، ١١.

٣- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر، جامعة أكسفورد، ١٩٩٦، المقدمة، ص ٨.

٤- للمزيد عما كتبه حول هذا الأمر يُنظر: «تاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر» مؤسسة المرحاج، الكويت، ١٩٩٩، محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ملحق بعنوان «استئناف محاكمة مسرح يعقوب صنوع» منشور في نهاية كتابي «مسيرة المسرح في مصر (١٩٠٠-١٩٣٥) الجزء الأول (فرق المسرح الغنائي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، مقدمة كتاب فيليب سادجروف «المسرح المصري في القرن التاسع عشر» وكذلك تعليقاتي على فصل مسرح يعقوب صنوع في الكتاب نفسه ودراساتي «أسطورة لاعب القراقوز» في مقدمة كتاب «اليوم أبو نظارة يعقوب صنوع» لبول دوبنير، ترجمة د. حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٨.

٥- يُنظر: فيليب سادجروف، شموئيل موريه، ص ٨، ٧٣، ٧٤، ٧٦.

٦- المصدر، ص ٧٣.

٧-مجلة «المقتطف» السنة ١٢، الجزء الأول، أكتوبر، ١٨٨٧، ص ٤٩.

٨-مجلة «الهلال» السنة الرابعة، الجزء الثالث، أكتوبر، ١٨٩٥، ص ١١٦.

٩- يُنظر: فيليب سادجروف، شموئيل موريه، ص ٨٤.

١٠- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، ص ٨٦.

١١-مجلة «المقتطف» السنة الثامنة، الجزء الخامس، شباط، ١٨٨٤، ص ٢٨١.

١٢- يُنظر الكتاب التذكاري الضخم الذي صدر في هذه المناسبة، صفحات ٤، ٦٦، ١١٠ والكتاب مكتوب على غلافه الآتي: «عرفان الجميل لصاحب اليوبيل وهو مجموع ما انتهى إلينا مما نظم الشعراء وفاه به الخطباء من التهاني لنيافة الحبر الطيب الاحدوثة والبعيد الذكر ذي المآثر الغراء السيد العلامة الجليل المطران يوسف الدبس رئيس اساقفة بيروت الجدير بكل إطراء وتكرمة وذلك بمناسبة الاحتفاء ببعده الفضلي جعل الله كل أيامه أعياداً وأحرز له السعادة أماداً.. وقد ألقينا به ما وصل إلينا مما أثبتته الجرائد في هذا الشأن متوخين بترتيب مقالها تواريخ نشراتها.. وقف على طبعه الفقير إليه تعالى عبد الله البستاني اللبناني في مطبعة جريدة الصباح ببيروت سنة ١٨٩٧».

١٣- حاول سادجروف وشموئيل التشكيك في ريادة مارون النقاش من حيث نشر نصوصه المسرحية في كتاب «أرزلة لبنان» عام ١٨٦٩ بوصفه أول كتاب مسرحي عربي منشور بزعمهما أن مسرحية «الشباب الجاهل السكير» نشرها مؤلفها طنوس الحر عام ١٨٦٣ وأنها أول مسرحية منشورة قبل اكتشافهما مسرحية إبراهيم دانيونوس، وهذا الزعم كرره المؤلفان في كتابهما «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» ثلاث مرات في الصفحات ٤٥، ٦٨، ٩٤ والحقيقة أن المؤلفين لم يطلعا على مسرحية «الشباب الجاهل السكير» لأن هذه المسرحية مطبوعة عام ١٨٩٢ وليس عام ١٨٦٣ كزعمهما، وإليك أيها القارئ ما جاء على غلاف النسخة المطبوعة: «رواية الشاب الجاهل السكير



- ٣٠- يُنظر : الطبعة الأولى من ديوان البهاء زهير كأول طبعة
مصرية حجرية ١٨٦١ المحفوظة في مكتبة دير الآباء الدومينكان
بالعباسية في القاهرة تحت رقم ٤٨٥٥٨ .
- ٣١- يُنظر : نسخة الكتاب في طبعته الأولى المتاحة في الإنترنت
من خلال موقع جوجل للكتب، وجاء في ختام نسخة الكتاب ص ٤٩٤
الآتي : «وكان تمام طبعها في المطبعة الحجرية بمصر المحمية،
مصححة على تصحيح مؤلفها في تسع من شهر صفر من شهر عام
أحد وثمانين ومائتين بعد الألف من هجرة من له الكمال والشرف
صلى الله عليه وسلم» .
- ٣٢- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق، ص
١٢١ .
- ٣٣- يُنظر : جريدة «الوقائع المصرية» ٣١-٣-١٨٦٩ .
- ٣٤- يُنظر : جريدة «المقطم» ٢٧-٦-١٨٩٦ .
- ٣٥- جريدة «مصر» ١١-٨-١٨٩٩ .
- ٣٦- يُنظر : جريدة «المقطم» ٦-١٢-١٩٠١ .
- ٣٧- سعد أبيض، جورج أبيض، أيام لن يسدل عليها الستار،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ٨١، ٨٢ .
- ٣٨- عبد الأمير الحبيب، مقدمة في المسرح الجزائري المعاصر،
مجلة «الثقافة العربية، طرابلس، ليبيا، السنة الرابعة، العدد الثالث،
مارس، ١٩٧٧، ص ٢٨، ويُنظر أيضاً : نجية طهاري، بناء الشخصية
في مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية
الآداب جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٠، ص ٣٦ .
- ٣٩- يُنظر : جريدة «الأهرام» ١٥-٩-١٩٢٢، جريدة «المقطم»
١٦-٩-١٠٢٢ .
- ٤٠- يُنظر على سبيل المثال : يعقوب لنداو، دراسات في المسرح
والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٧٢، ص ١٨٢، العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في
المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القرب والصالحين لولد عبد
الرحمن كاكي أنموذجاً، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بكلية
الآداب، جامعة المسيلة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٧، نجية طهاري،
مصدر سابق، ص ٣٩ .
- ٤١- سعد أبيض، جورج أبيض، أيام لن يسدل عليها الستار،
مصدر سابق، ص ١٥٩ .
- ٤٢- يُنظر : سعد أبيض، جورج أبيض، أيام لن يسدل عليها
الستار، مصدر سابق، ص ١٥٨ .
- ٤٣- كنا نظن أن هذه الرحلة هي آخر رحلة مسرحية لجورج
أبيض إلى الجزائر، إلا أننا وجدنا مجلة «الاستاذ» تشر خبراً في
١٩٣٢/٩/١٤ تقول فيه : إن جورج أبيض «سيسافر بمفرده إلى تونس
في مستهل الشهر القادم ليترأس هناك فرقة المستقبل التمثيلي بناء
على اتفاق بينه وبين البعض بالمراسلة، على أن يمثل مع هذه الفرقة
رواياته المعروفة ويتولى تدريب أفراد الفرقة إلى مراكش والجزائر»
وحتى الآن لم نجد أدلة منشورة في مصر تؤكد هذا الخبر .
- ٤٤- مجلة «الصباح» العدد ٢٩٩، ١٧-٦-١٩٣٢ .
- ٤٥- مجلة «الصباح» العدد ٣٠٥، ٢٩-٧-١٩٣٢ .
- ٤٦- مجلة «الصباح» العدد ١٦-٩-١٩٣٢ .
- ٤٧- المصدر السابق .
- ٤٨- يُنظر : فاطمة رشدي، كفاحي في المسرح والسينما، دار
المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ١٣٦ .

- وتقديم شموئيل موريه وموسى شواربه، سلسلة منشورات الكرمل،
عدد ٧، حيفا، ١٩٩٧ ص ٢٤، إبراهيم دانيوس، نزاهة المشتاق وغمسة
العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح،
المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ٢٠٠٣ .
- ١٥- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق، ص ١١ .
- ١٦- يُنظر : د. مخلوف بوكروح، المصدر السابق، ص ٤٨، د. حميد
علاوي، بين «البخيل» لماورن النقاش و «نزاهة المشتاق» لإبراهيم
دانيوس، مجلة «المسرح» دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد شتاء
٢٠١١، أنور محمد، أول نص مسرحي عربي للجزائري إبراهيم دانيوس
أم اللبناني مارون النقاش؟ مقالة منشورة في الإنترنت، السعيد تريعة،
باحث بريطاني يكشف «نزاهة المشتاق وغمسة العشاق في مدينة طرياق
في العراق» مدونة تونس اليوم في الإنترنت .
- ١٧- مارون النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت،
١٨٦٩، ص ٤، ١٠، ١٢ .
- ١٨- يُنظر : د. مخلوف بوكروح، مصدر سابق، د. حميد علاوي،
مصدر سابق، أنور محمد، مصدر سابق، السعيد تريعو، مصدر
سابق .
- ١٩- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق، ص ٤٥ .
- ٢٠- فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق، ص ٤٥ .
- ٥٠ .
- ٢١- يُنظر : عبد العزيز سعيد الصويغي، المطابع والمطبوعات
الليبية قبل الاحتلال الإيطالي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،
طرابلس، ١٩٨٥، ص ٢٦ .
- ٢٢- يُنظر : فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، الجزء
الأول، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩١٣، ص ٥١ .
- ٢٣- يُنظر : محمد بن شريفة، الطباعة في المغرب الأقصى،
ندوة تاريخ الطباعة العربية حتى انتهاء القرن التاسع عشر، الوقائع
والبحوث، مركز جمعة الماجد، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي،
١٩٩٦، ص ١٢١، ٢١٩ .
- ٢٤- يُنظر : يوسف إيلان سركيس، معجم المطبوعات العربية
والمعربة، مطبعة سركيس، ١٩٢٨، الجزء الأول، ص ١٩٦، ١٩٧ .
- ٢٥- يُنظر : فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق،
هامش ١٦، ص ٧ .
- ٢٦- صفحة رقم ٣٣ من كتاب «كشف الأسرار» طبعة باريس
١٨٢١ وجاء على غلاف الكتاب الآتي : «كتاب كشف الأسرار عن
حكم الطيور والأزهار.. تأليف الشيخ العالم عز الدين بن عبد السلام
بن أحمد بن غانم المقدسي رحمه الله تعالى.. وقد اعتنى بتصحيحه
وطبعه وترجمه من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية الفقيه يوسف
اليودورس غرسين.. طبع في مدينة باريس المحروسة بدار الطباعة
السلطانية سنة ١٨٢١ المسيحية» .
- ٢٧- قارن بين ما جاء في هامش رقم ٢٥ صفحة ١٧ في كتاب
«الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية» وبين نسخة كتاب «كشف
الأسرار» المذكورة سابقاً صفحة ٩٥، ٩٦ .
- ٢٨- قارن بين ما جاء في هامش رقم ٦٣ صفحة ٢١ وهامش رقم
٦٧ صفحة ٢٢ في كتاب «الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية»
وبين نسخة كتاب «كشف الأسرار» المذكورة سابقاً صفحة ٨٤ .
- ٢٩- يُنظر : فيليب سادجروف، شموئيل موريه، مصدر سابق، هامش
١٨ صفحة ٨ وهامش ٥٣ صفحة ١٨ وهامش ١١٠ صفحة ٣٧ .



٦٦- يُنظر : عبد الأمير الحبيب، مقدمة في المسرح الجزائري

المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٨ .

٦٧-مجلة «المصور» ١٢-٤-١٩٣٥ .

٦٨- يُنظر : مجلة «الف صنف» ٣-٨-١٩٢٧ .

٦٩- يُنظر : مجلة «الصباح» ٣-١٤-١٩٢٧ .

٧٠- يُنظر : مجلة «المصور» ٥-٢٧-١٩٢٧ .

٧١- يُنظر : مجلة «روز اليوسف» العدد ٨٢، ٢-٦-١٩٢٧ .

٧٢- يُنظر : جريدة «المقطم» ٦-٧-١٩٢٧، مجلة «الفنون» ١٢-

١٩٢٧، مجلة «روز اليوسف» ٢٣-٦-١٩٢٧، جريدة «الكشكول» ١-

١٠٢٧-٧، جريدة «الأهرام» ١-٧-١٩٢٧ .

٧٣- يُعد حسن شلبي من أشهر الملقنين في الفرق المسرحية

المصرية وكان يُلقب بـ «ملك الملقنين» وكان يقوم إلى جانب التلقين

ببعض الأدوار التمثيلية.. للمزيد يُنظر : جريدة «مصر» ٢٦/٣/١٩١٧

جريدة «الأفكار» ٢/٤/١٩١٧ .

٧٤- يُنظر جريدة «مصر» ٢٢-٨-١٩٣٠ .

٧٥- ومثال على هذه المتابعة ما نشره محمد طاهر فضلاء في

جريدة «القاهرة» بتاريخ ٩/٣/١٩٥٥ تحت عنوان «المسرح في الجزائر»

قائلاً : «منذ ثلاثين عاماً مضت نزل بالجزائر الفنان المصري الكبير

الأستاذ جورج أبيض على رأس فرقة مسرحية، وكان هذا في عهد

طيب الذكر الأمير خالد حفيد المجاهد الكبير الأمير عبد القادر

الجزائري، وقدم الأستاذ أبيض حينئذ عدة تمثيلات عالمية في شتى

البلاد الجزائرية، وأوحت هذه الزيارة لعدد من شباب الجزائر المتشوق

إلى إنشاء مسرح محلي، فلمعت أسماء أذكر منها الرشيد القسنطيني

ومحيي الدين باش ترزي، أما الأول فقد ذهب إلى جوار ربه بعد

أن ترك للفن الجزائري تراثاً باقياً لا يفنى، أما الثاني فقد نبغ في

فنه وبرع فيه حتى أصبح اليوم يدير أول فرقة للأوبرا بالجزائر،

ومنذ ما يقرب من عشرين عاماً مضت تكونت في الجزائر عدة فرق

مسرحية يقودها فنانون موهوبون استطلعوا أن يضيفوا إلى المسرح

بعض الخبرة والتجربة.. وفي الجزائر العاصمة اليوم فرقة الكراند

التي كان يديرها الفنان الموهوب مصطفى عريبي، وفرقة الكوكب

التمثيلي التي أسسها الأستاذ شباح المسكي، وفرقة المسرح الجزائري

ويديرها الأستاذ مصطفى الكاتب، وفرقة الأوبرا ويديرها الأستاذ

محيي الدين باش تارزي.. هذا في الجزائر العاصمة، أما في بلدان

القطر ومدنه فتوجد عدة فرق تعمل تبعاً لظروفها وإمكانياتها مثل

فرقة الزهر القسنطيني التي يرأسها الدكتور ابن دالي ويديرها فنياً

الأستاذ أحمد رضا حوحو.. وإزاء هذا النشاط المسرحي المتزايد

استطاعت هذه الفرق أن تحصل على موسم محدود من مسارح البلدية

للممثل العربي كل عام وفي مقدمة هذه المسارح مسرح الجزائر

العاصمة ومسرح وهران ومسرح مدينة قسنطينة وعناية.. وفي العام

١٩٤٧ قررت بلدية الجزائر تخصيص حصة رسمية أسبوعية للممثل

العربي بجانب الحصة الرسمية الدائمة للممثل الأوروبي، وكان لا بد

للمسرح الجزائري أن ينفلت من الروتين الحكومي ويخرج إلى رحابة

الشعب فتأسست فرقة المسرح الجزائري الحديث منذ سبع سنوات..

محمد طاهر فضلاء .

٧٦- يُنظر : جريدة «القاهرة» ٢٢-٥-١٩٥٥ .

٧٧- هاتان المسرحيتان محفظتان في المركز القومي للمسرح

التابع لوزارة الثقافة المصرية وهما مكتوبتان بالالة الكاتبة ولم تُطبعتا

حتى الآن .

٤٩-مجلة «المصور» ٢٩-٧-١٩٣٨ .

٥٠-فاطمة رشدي، كفاحي في المسرح والسينما، مصدر سابق،

ص ١٥٨، ١٥٩ .

٥١- يُنظر : فاطمة رشدي مصدر سابق، ص ١٥٩، ١٦٧، ووجهة

نظري في هذه القصة إنها قصة غير حقيقية في مجمل تفاصيلها،

وربما تكون مختلفة من الألف إلى الياء لأن فاطمة رشدي لم يكن لها

أي دور سياسي طوال حياتها الفنية، كما أن القصة روتها في مذكراتها

بعد وقوع أحداثها -إن كانت وقعت- بثلاث وثلاثين سنة، وهذه الفترة

كفيلة بنسيان أدق التفاصيل التي روتها فاطمة في تلك المذكرات، ومما

يؤكد الشك في هذه القصة أن فاطمة لم تذكرها إلا في مذكراتها فقط،

ولو كانت حقيقية لكانت روتها في حينها عندما عادت إلى مصر،

ولو حدث هذا لكانت الصحف نشرت تفاصيل القصة بحروف من

ذهب، كذلك اسم الزعيم الجزائري لماذا لم تذكره فاطمة على الرغم

من مرور أكثر من ثلاثة عقود على الأحداث؟ وفي ظني أن فاطمة

رشدي اختلفت هذه القصة من باب الدعاية والترويج لمذكراتها،

مستغلة قصة خطابات التوصية التي أرسلها عبد العزيز الثعالبي إلى

المسؤولين في رحلتها الأولى، فبنت عليها قصة الخطابات الثورية في

رحلتها الثانية .

٥٢- يُنظر : مجلة «الصباح» العدد ٢٠٩، ٢٦-٨-١٩٣٢، مجلة

«الأستاذ» ١-١٠-١٩٣٢ .

٥٣-مجلة «الصباح» العدد ٣٠٩، ٢٦-٨-١٩٣٢ .

٥٤-نجيب الريحاني، مذكرات نجيب الريحاني، كتاب الهلال،

القاهرة، ١٩٥٩، ص ٢٠٨ .

٥٥- يُنظر : جريدة «المقطم» ١١-٢-١٩٣٥، ٢٢-٢-١٠٣٥ .

٥٦-مجلة «المصور» ١٢-٤-١٩٣٥ .

٥٧- يُنظر : مجلة «الصباح» ١-١-١٩٣٧ .

٥٨-المصدر السابق .

٥٩- يُنظر : مجلة «الصباح» ٨-١-١٩٣٧، ١٥-١-١٩٣٧، ١٢-

١٩٣٧ .

٦٠- يُنظر : جريدة «الوطن» ٥-٢-١٩٠٩، محمد شكري،

مجموعة التياترو، مطبعة الرغائب، أكتوبر، ١٩٢٥، ص ٢١ .

٦١-توفيق حبيب، تاريخ التمثيل العربي، مجلة «الستار» العدد

٩-١-١٩٢٨، ص ٢٣ .

٦٢- وجدت في أحد المراجع الحديثة هذه العبارة : «ولما قدمت

فرقة سليمان القرداحي عام ١٩٠٨ إلى الجزائر أعطت دفعا قويا

لخلق مسرح جزائري» ولكن للأسف لم يوثق صاحب هذه العبارة

المعلومات الواردة فيها، والأغرب أنه زعم أن الشيخ سلامة حجازي

جاء إلى الجزائر وعرض فيها مسرحياته ونال نجاحاً معتبراً، قائلاً:

«لقيت فرقة سلامة حجازي نجاحاً معتبراً» دون أن يوثق هذه المعلومة،

حيث إننا لم نقرأ أو نسمع أن الشيخ سلامة حجازي عرض مسرحياته

في الجزائر مطلقاً، يُنظر : العليجة هذلي، مصدر سابق، ص ١٦، ١٧ .

٦٣- يُنظر : د. محمود أحمد الحفني، سيدر درويش حياته وأثار

عبقريته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٤٥، ٥٥ .

٦٤- يُنظر : المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي، الجزء

الأول، مطبعة شركة العمل للنشر والصحافة، تونس، ١٩٧٢، ص ١٣٤،

١٤٩ .

٦٥- يُنظر : جريدة «مصر» ١١-٩-١٩١٩، جريدة «المقطم» ١٢-

١٩١٩-٩ .



الحلقة..

فضاء للتلقي المسرحي

د. جازية ميرات

إن يضع المؤلف نقطة النهاية حتى تنتهي مهمته وتفتح آفاق القراءات المتعددة والتأويلات المتباينة والتفاسير المتناقضة أحياناً لتعلن أن "النص لا قيمة له دون القارئ، ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص" (٢) ولهذا فقد خرج الاهتمام من خانة إنتاج النص إلى تلقيه .

لقد كان الجمهور طرفاً فاعلاً في العمل المسرحي منذ نشأته، والدليل على ذلك أن نجاح العمل أو فشله كان متوقفاً عليه (٣) فكان يمارس النقد وقيم المسابقات الاحتفالية حتى وإن لم يتسم نقده بالموضوعية.. وإذا عدنا إلى

أرسطو الذي يشكل سلطة نقدية ومرجعية فكرية في هذا الإطار لوجدنا أنه أولى اهتماماً منقطع النظر بالمتلقي حين تحدث عن وظيفة التراجيديا وربطها بالتطهر من الانفعالات والهدف الأساسي من وجودها مما يجعلنا نقدراً أن المسرح اليوناني أعطى اهتماماً خاصاً بمسألة التلقي، لكن إشكالية التلقي المسرحي بمفهومها النظري كما حددته مدرسة كوستانتين ستانسلافسكي لم تُطرح إلا في الآونة الأخيرة مواكبةً لاجتهادات المسرحيين التجريبيين والطبيعيين الذين وضعوا اللبنات الأساسية للتلقي المسرحي، مستفيدين



القاسم المشترك الذي ظل يجمع بين النظريات النقدية والفنية عبر التاريخ هو اهتمامها الكبير بالنص والمؤلف، وتهميشها للقارئ المتفرج، على الرغم من أنه من أجله تُكتب النصوص وتُنجز العروض المسرحية، ودونه تبقى حلقة من حلقات الإبداع فارغة.. وقد حقق النقد نقلة نوعية حين تملّص من سلطة المؤلف عبر محطات مختلفة (الشكلانية الروسية والبنوية والتفكيكية، وغيرها من المناهج النقدية) وتوجه الانتباه إلى المتلقي الذي يفرض موت المؤلف.. يقول رولان بارت: "لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف" (١) فما



والحلايقي في تنقلاته داخل فضاء العرض المسرحي يتوخى الحذر، فهو لا يذهب إلى وسط الدائرة مشكلاً مركزها إلا لشأن هام كأن يرفع يديه بالدعاء لشخص سخي بعبثائه، أو ليدفع دخيلاً لم يحترم المقام، وهو بارع في اقتناص الوقت المناسب لجمع الهبات ورفع الدعوات إلى السماء وجلب نظر المارين قصد الإمتاع والترويح عنهم من مصاعب الدهر ومشاكله .

إن العرض في الحلقة عرضٌ تفاعلي، قوامه الجمهور الذي لا يوجد إلا بوجوده، ويتميز هذا العرض بطابعه الجوال، مستمداً جماله وقوته من ارتباطه بالمروروث الشعبي وقدرته على إعادة إنتاج بعض الوقائع اليومية بعد أن اكتسب الحلايقي معرفة في شكل صنعة، ظاهرها فنٌ ضاحكٌ هازل، وباطنها معرفة بالجمهور وبنوازع الناس وتكييف للمادة على حسب الموقف والظرف .

عبد القادر علولة وفن الحلقة تصورٌ نظري وتكوينٌ مسرحي

يقوم تصور المسرحي الراحل عبد القادر علولة على رفض المسرح الغربي رفضاً قاطماً على تعامله معه وإدراك لأسسه، ثم ثورة على قالب الأرسطي والتمرد على العلبة الإيطالية التي تحاصر الجمهور وتقولب رؤاه وتوجهه توجيهاً واضحاً.. لقد تمرد على العلبة الإيطالية بعد أن رأى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات المفتوحة، فعمد إلى توظيف سفن الحلقة لإيجاد صيغة تواصل بعد أن ثبت له أن النسق الأرسطي يحد من هذا التواصل ويضع جداراً وهمياً يفصل الجمهور عن الخشبة، لكن السؤال هو هل فضاء الحلقة عند علولة حقق تواصلًا عندما عُرض داخل قالب العلبة الإيطالية؟ ثم هل يمكن أن نتحدث عن تكوين مسرحي من خلال تلقي العرض في هذا الفضاء بالذات؟

إن الحديث عن التكوين المسرحي في هذا الإطار بالذات هو طرحٌ لرؤى الكتاب المسرحيين الذين استنفذوا النظرية الأرسطية وجعلوا من عروضهم أداة تقرب وجهات نظرهم في المسرح الأرسطي وسبب التمرد عليه، وكان بالعرض الحلقوي ها هنا الدليل

من إنتاج البحوث في الأجناس الأدبية الأخرى .
والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا المجال هو كيف استطاعت الحلقة أن تصبح مجالاً خصباً للفعل المسرحي؟ ثم كيف عكست هذه التجربة التكوين المسرحي بطريقة غير مباشرة؟

لقد انطلق مسرحيو دول المغرب العربي في أعمالهم من وعي راسخ بما يزرخ به تراثهم الشعبي من أشكال فرجوية، تحوي في طياتها أصولاً تمثيلية، فاستلهموا المسرح من هذا المنبع ومن هذه الأشكال الضاربة في القدم خصوصاً "على مستوى الإخراج الإبداعي الذي ولد عروضاً مسرحية ذات أساليب مختلفة تراعي في الأساس اللغة المسرحية لبناء تخيلات واقعية وغرائبية في نفس الوقت، ولتحقيق إستراتيجية جديدة للتلقي" (٤) قوامها الابتعاد عن أدبية النص المسرحي وتحويله إلى فسحة كبيرة للفرجة الناتجة عن توظيف تقنيات كثيرة من عوالم متعددة، تنصهر في هذه التركيبة ذات الخصوصية المغاربية .

وتعدّ الحلقة إحدى أهم هذه الأشكال الفرجية التي عُرفت في المسرح المغاربي، وقد ضربت بجذورها في عمق المسرح الشعبي، حيث تأخذ اسمها من شكلها الهندسي الدائري المميز، ويقال تحلق الناس إذا جلسوا حلقات، والمتفرجون يتحلّقون حول هذا الفضاء الذي يتوسطه الحلايقي (صاحب الحلقة) وهو يواجه جمهور الرواد فيتحكم بالمشهد بأكمله لأنه في المركز وهو متمرس على "فن الحكى وبراعة الإيماء والتشخيص والسخرية والتكسب بالتحلق المتمتع والتوسل والدعاء والإضحاك والإبهار، وقوة الحلايقي تكمن في قربته من الجمهور وانطلاقه من الانشغالات اليومية، بل الأنية للناس" (٥) ودائرة الحلقة/الركح ذات أبعاد قابلة للتعديل، فهي تكبر وتصغر لأسباب عديدة، و"قد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى في حالة حلقة رواة السيرة الشعبية مثلاً، وحلقة العرافة لتحقيق ما يكفي من الحميمية، مثلما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حلبة فسيحة" (٦) مما يدل على أن شكلها مرتبط بطبيعة النوع الذي ينتمي إليه، وهي أنواع عدة وكثيرة، والنمط يحدد الوظيفة والغرض الذي وجدت الحلقة من أجله .



مثله في ذلك مثل المخرج المسرحي، فهو يعيد تركيب العرض كله على المحورين العمودي والأفقي، فالمترجم مضطر ليس لتتبع حكاية معينة فحسب، وإنما لإعادة تركيب الوجه العام لكل العلاقات المتصلة بالعرض في كل لحظة“ (٨) لأن الممثل لا يريد استثارة عواطف الجمهور ويرى نفسه ممثلاً فيه، فالمسرحية ”تكسر حالة الإيهام، وتلغي مظاهر التماهي بين الممثل والشخصية، وتبته المتلقي إلى آليات الخطاب المسرحي بدلاً من أن تخفيها، وتجعله يدرك أنه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً، وتمنعه من تقمص الشخص و التوحد معها“ (٩) .

إن الخطاب المسرحي الحلقوي يحيل إلى المتلقي نسق اللعبة المسرحية ذاتها، أي أن الخطاب المسرحي هو خطاب مصطنع ومنبه لمتلقيه إلى آلياته الفنية بدلاً من أن يخفيها خلف قناع من الطبيعية ليخدم هدفاً إيديولوجياً، فالمسرح ”ليس معبداً أو مدرسة أو مرآة أو منبراً أو قاعة درس.. المسرح هو مسرح فقط لا غير“ (١٠) .

والمترجم هنا يطالب في زمن قياسي التركيب بين مختلف العلامات السمعية والبصرية، وإعادة تجميع ما تلقاه، وبناء هذا الكل المتوزع بين الواقع والتمثيل لأن المترجم يحاول مقارنة ما يراه على خشبة بعالمه اليومي الذي يتحرك داخله بصورة مطردة ويعيش حياته بتلوناتا وتشعباتها“ (١١) .

إن المشاهدة المسرحية بشكل عام، والمشاهدة في فضاء الحلقة تحقق الفائدة والمتعة بالنسبة للمتلقي، وإذا كان رولان بارت يتحدث عن لذة النص ففي المسرح تتحدث أن أوبرسفيد عن ”لذة المشاركة ولذة السخرية ولذة الضحك والبكاء ولذة العلم والمعرفة.. ويمكن الاستطراد في لعبة الثنائيات الضدية إلى ما لا نهاية“ ولكن ”لن تتأني هذه اللذة إذا لم يتسلح المترجم ويتشبع بثقافة مسرحية تساعده على تشكيل أفق انتظاره وتؤهله لمعرفة أفق انتظار العرض وما يصبو هو إلى تحقيقه“ (١٢) .

وعلى هذا الأساس شغل علولة في مسرحه ذي الفضاء الحلقوي في إشراك الجمهور كل الوسائل الممكنة، مطبقاً المنهج البريختي الملحمي الذي استهدف

المادي على لا جدوى ما قننه أرسطو لزمانه ولم يصبح مجدياً اليوم لأن الشعوب تغيرت، ومتطلباتها تبعاً لذلك اختلفت، وهي اليوم بحاجة إلى أداة أخرى غير أدوات أرسطو الإجرائية في التعبير عن انشغالاتها وقضاياها، وتغير الفضاء والإخراج المسرحي، وأصبح من الواجب إعادة النظر في العرض المسرحي برمته مضموناً وشكلاً .

إن الهدف الأساس من استخدام فن الحلقة بوصفها فضاء لأعمال علولة هو خلق التواصل الحميمي مع الجمهور، هذا التواصل الذي يحققه الشكل الدائري الذي يمنع فصل عناصره، وقد تضافر حضور التشخيص وأشكال التعبير الجسدي والإيمائي التي تتأزر وتتداخل على نحو تضامني يصبو إلى إمتاع هذا الجمهور وإفادته ذهنياً وجذبه وجدانياً والتأثير عليه حركياً، فهدف المسرح لم يعد مجرد التسلية والترفيه، وإنما تجاوز ذلك ليصل إلى التعليم والتثقيف، خاصة إذا وضعنا في عين الاعتبار أن مترجم مسرح علولة لم يعد المترجم العادي وإنما جماهير الأرياف ذات التصرفات الثقافية الخاصة التي تحتاج إلى وسائل مكيفة بالشكل الذي يحقق أهداف العرض المسرحي، لأن ”المسرح فضاء جمالي- دلالي لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعايش وتدخل في علائق حوارية تفضي دائماً إلى نتيجة مغلقة أو مفتوحة“ (٧) .

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن عنصر المحاكاة يحقق الطابع المسرحي للحلقة ويعطيها بعدها التعبيري المميز، فالمحاكاة والتكر ستمتان أساسيتان في الحلقة، وقدرة الحلاقي على فن الحكى وبراعة الإيماء والتشخيص خصائص تضمن استمرارية النوع وتقف حداً دون اندثاره وضياعه .

إلى جانب حضور مظاهر المحاكاة والتكر في فضاء الحلقة تتفرد هذه الأخيرة بميزة أو خاصية ظهرت بشكل واضح مع نظريات التفریب التي انتشرت وراجت مع المسرح الملحمي عند بريخت، وهي ظاهرة إشراك الجمهور في العرض المسرحي باعتباره طرفاً فاعلاً وليس متلقٍ سلبي.. تقول أن أوبرسفيد : ”يجب أن نعلم أن المترجم هو الذي يخلق الفرجة،



اتضح من خلالها أصول هذا التحول على المستوى الفكري الناتج عن الاجتماعي والثقافي والسياسي، وعلى المستوى الجمالي الذي عكس هذا التحول الفكري .

لقد حوّت الأشكال الشعبية التي ارتكز عليها المسرح العربي بذوراً تعليمية حتى وإن لم يقصدها لذاتها لأنها حرصت على توارث هذه المهارات وتناقلها بين الأجيال، ثم حاولت بواسطة هذه الأشكال تجاوز الشكل الأرسطي والدعوة إلى مسرح لا أرسطي، قوامه المشاركة الفعلية التي لم تركز إلى التيمات فحسب، وإنما ركزت على الأشكال التعبيرية لكسر الحاجز الوهمي بين الخشبة والعرض.. ويبقى السؤال دائماً: هل اللعبة الإيطالية عكست هذا الطموح؟ ثم هل التراكم موجود بحيث يمكن الحديث عن فلسفة لهذا التكوين؟

هوامش :

- ١- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص ٨٧ .
- ٢- فاضل تامر، النقد والمصطلح النقدي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، العدد ٤٨-٤٩، فبراير، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص ٩٠ .
- ٣- لمزيد من المعلومات يُنظر : عطية تامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، دون تاريخ، ص ٢٨ .
- ٤- حسن بحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٤ .
- ٥- فن الحلقة-المسرح والذاكرة الشعبية .
- ٦- المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، مصدر سابق، ص ٢٣ .
- ٧- عواد علي، بغواية المتخيل، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧ .
- ٨- Ann Ubersfeld. Lire le theatre. ed socioles. Paris ١٩٩٣، p٤١ .
- ٩- المصدر السابق، ص ٤٣ .
- ١٠- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة "علم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩، ص ١٨٥ .
- ١١- Ann Ubersfeld. L'école de spectateur. ed socioles. Paris
- ١٢- لمزيد من المعلومات يُنظر : هولب روبرت، نظرية المتلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤ .
- ١٣- حوار مع عبد القادر علولة أجراه أحمد جليد .

تنوير الواقع بغية تغييره من خلال استراتيجية التلقي التي يقترحها بالدفع بالمتفرج نحو اكتساب ثقافة ثورية مناهضة للبرجوازية مما شكّل تحولاً نوعياً في تاريخ المسرح وأحدث تغييراً جذرياً مسّ كل الجوانب الفنية والفكرية والإيديولوجية التي أقيم عليها المسرح بما في ذلك التلقي والدور الطلائعي الذي ينبغي أن يلعبه الجمهور داخل الفضاءات المسرحية، وفضاء الحلقة جزء منها .

يقول علولة في هذا الصدد : "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفضاء المسرحي اكتشفنا من جديد -حتى وإن بدا هذا ضرباً من المفارقة- الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم.. كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالباً ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة" (١٣) .

هذا الوضع الجديد الذي أفضى إليه فضاء الحلقة أدى إلى انصهار الحدود الفاصلة بين الخشبة والصالة، وإلى التحام الجمهور بالممثل، وهذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي أدى إلى استثمار هذا المظهر التراثي والإفادة مما يتيح من إمكانيات لهذه العلاقة مع الجمهور .

نستخلص من خلال هذا الطرح أن مسرح علولة مسرح تجريبي حداثي، انفتح على التراث الشعبي، مستلهماً فنية من فنياته المسرحية مثل الحلقة، باحثاً عن خطاب تأصيلي، متوسلاً بالتجريب، مؤسساً عروضة بعيداً عن الفضاءات المغلقة، فاتصل بالفئات الشعبية في الأرياف، محاولاً إشراكهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية في الجانب التيماتي ومن أسلوب من أساليب الفرجة التي تستهويهم في الجانب الشكلي، فاخترق فضاء الحلقة بذكاء مبدع مما جعله يتبوأ مكانة في تاريخ الكتابة المسرحية في الوطن العربي، كتابة حوّت في طياتها بذوراً تعليمية لكيفية انتقال المسرح من شكله الأرسطي إلى شكل آخر لا أرسطي بالتطبيقات التي



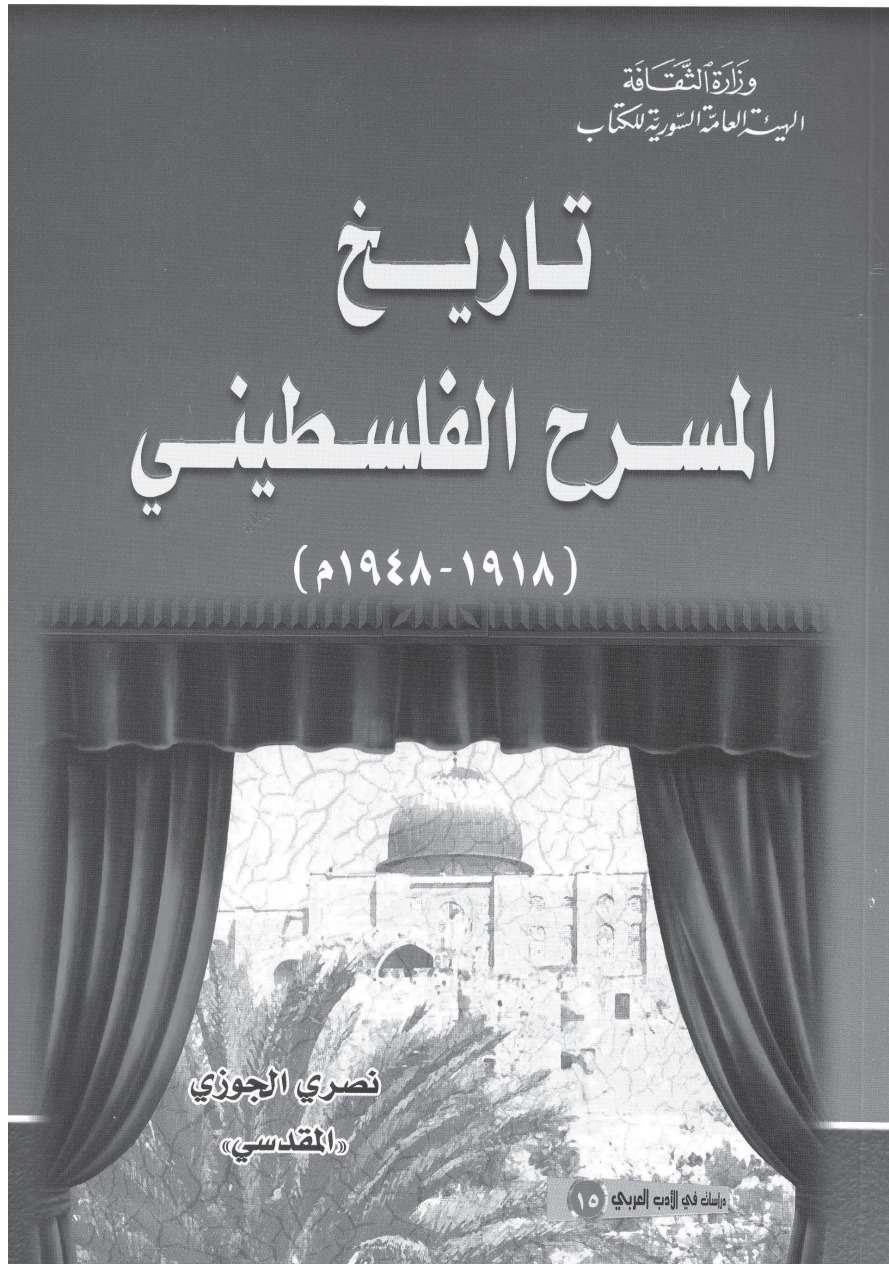
قراءة في كتاب

«تاريخ المسرح الفلسطيني» لنصري الجوزي

كريستين كساب

أصدرت وزارة الثقافة -
الهيئة العامة السورية
للكتاب مؤخراً ومن خلال
سلسلة «دراسات في الأدب
العربي» كتاباً يحمل عنوان
«تاريخ المسرح الفلسطيني
(١٩١٨-١٩٤٨) للباحث
الفلسطيني نصري الجوزي
«المقدسي» الذي حدد أربعة
عوامل أثرت في نشأة المسرح
الفلسطيني هي:

١- المدارس التبشيرية
التي أسستها البعثات
الأجنبية منذ أواخر القرن
السابع عشر في بلاد الشام
التي كانت تضم آنذاك
لبنان وسورية وفلسطين
والأردن، وهذه المدارس
أدخلت حركات مسرحية
في الربع الأخير من القرن
التاسع عشر، واشتد عودها
ونشاطها في الثلث الأول من
القرن العشرين، وقد وثق
الكاتب ذلك بما ورد في كتاب
«المسرحية في الأدب العربي
الحديث» للدكتور محمد
يوسف نجم الذي كتب: «من
عادة مدارس الإرساليات





في القرن الماضي أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة في نهاية العام الدراسي، وقد كانت ترمي من وراء ذلك إلى أهداف تربوية وثقافية ودينية» وأردف الباحث الجوزي قائلاً: «ثمة فرق مسرحية كانت تأتي من وراء البحار إلى البلاد، فقد ذُكر أنه في عهد الوالي صبحي باشا (١٨٧١) حضرت إلى دمشق من فرنسا فرقة تمثيلية، ومثّلت في مدرسة العازرية في باب توما روايات اجتماعية وأخلاقية، وكانت العادة المتبعة في مدارس القرن التاسع عشر أن يعد المسؤولون العدة ويستعدوا لحفلات عيد الميلاد قبل شهر على الأقل، وفي مدارس الإناث كانت تقام حفلتان في السنة الأولى بمناسبة عيد الميلاد، والثانية في نهاية العام الدراسي، وكانت معلمات اللغة العربية يقمن بالعمل كاملاً من تأليف إلى تدريب إلى إخراج إلى تشكيل النصوص، أما خياطة الملابس ورسم المناظر فكانت من نصيب المعلمات الأخريات».

٢- وأما العامل الثاني فهو الفرق المصرية والشامية، إذ يُعتبر مارون النقاش الرائد الأول لفن التمثيل في النهضة الحديثة لبلاد الشام، وقد قام بتمثيل مسرحيته الأولى «البحيل» في داره سنة ١٨٤٧ والثانية «أبو الحسن المغفل» أو «هارون الرشيد» عام ١٨٤٩ أما مسرحيته الثالثة والأخيرة فكانت «الحسود لا يسود» سنة ١٨٥٢.. ثم تتابعت الفرق الشامية كفرقة يوسف الخياط (١٨٧٧-١٨٩٥) وفرقة أبو خليل القباني (١٨٨٤-١٩٠٠) وفرقة اسكندر فرح الدمشقي (١٨٩١-١٩٠٩) ومعظم هذه الفرق توجه إلى مصر وغزتها فنياً، كما ألف جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) فرقة وطنية بناءً على طلب سعد باشا زغلول ضمت نخبة من الشبان المثقفين، منهم: عبد الرحمن رشدي، عزيز عيد، وكان أول عمل لها مسرحية شعرية من فصل واحد بعنوان «الجريح» من تأليف حافظ إبراهيم، ثم جاءت فرقة رمسيس ١٩٢٣ بإدارة الممثل يوسف وهبي وضمت الفنانين: فتوح نشاطي وزكي طليمات وأمينه رزق، ومن المسرحيات التي قدمتها الفرقة: «الذبايح-كرسي الاعتراف-غادة الكاميليا».

وقد زارت المدن الفلسطينية ما بين السنوات ١٩٢٠-١٩٣٠ فرق مسرحية مصرية عديدة مما ألهب الحماسة في قلوب الشباب الفلسطيني الذين أقبلوا إقبالاً كبيراً على تأسيس الفرق التمثيلية والنوادي الأدبية.

٣- وكان العامل الثالث الجمعيات والنوادي الفلسطينية التي قامت في فلسطين قبل إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ وجل هذه الجمعيات جمعيات خيرية إنسانية كجمعية «سوسنة صهيون» وجمعية «الغيرة المسيحية» وقد تأسست في القدس،

في القرن الماضي أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة في نهاية العام الدراسي، وقد كانت ترمي من وراء ذلك إلى أهداف تربوية وثقافية ودينية» وأردف الباحث الجوزي قائلاً: «ثمة فرق مسرحية كانت تأتي من وراء البحار إلى البلاد، فقد ذُكر أنه في عهد الوالي صبحي باشا (١٨٧١) حضرت إلى دمشق من فرنسا فرقة تمثيلية، ومثّلت في مدرسة العازرية في باب توما روايات اجتماعية وأخلاقية، وكانت العادة المتبعة في مدارس القرن التاسع عشر أن يعد المسؤولون العدة ويستعدوا لحفلات عيد الميلاد قبل شهر على الأقل، وفي مدارس الإناث كانت تقام حفلتان في السنة الأولى بمناسبة عيد الميلاد، والثانية في نهاية العام الدراسي، وكانت معلمات اللغة العربية يقمن بالعمل كاملاً من تأليف إلى تدريب إلى إخراج إلى تشكيل النصوص، أما خياطة الملابس ورسم المناظر فكانت من نصيب المعلمات الأخريات».

ويضيف الباحث إلى المدارس التبشيرية المدارس الوطنية، حيث أسس الشيخ محمد الصالح في فلسطين مع جماعة من أصدقائه مدرسة وطنية باسم «روضة المعارف الوطنية»، وقد كانت مصنعا قومياً لتخريج الشبان من فلسطين والأردن والعراق، وظل هذا المعهد الوطني يؤدي واجبه الثقفي الأخلاقي حتى النكبة الثانية سنة ١٩٦٧ كما قام المربي خليل السكاكيني عام ١٩٠٩ بتأسيس المدرسة الدستورية التي أرادها أن تكون مصنعا للرجال، فجمعت بين الطلاب على اختلاف مذاهبهم ونحلهم، وكانت تعتنى بتوسيع مدارك الطالب وتثقيفه وبث روح الشجاعة والحماسة والوطنية في نفسه، وفي مدينة نابلس تأسست مدرسة النجاح الوطنية عام ١٩٢٢ وقد رئسها حتى عام ١٩٢٧ الأستاذ محمد عزة دروزة الذي حوّل روايته «وفود النعمان إلى كسرى» إلى مسرحية قامت بتمثيلها فرقة التمثيل في المدرسة على مسرح البلدية، ثم تابع هذا المعهد مسيرته ونضاله في سبيل رفعة البلاد وخرّج الألوف من الشبان الذين أسهموا في الحركات السياسية والوطنية.

وبعد الاحتلال البريطاني لفلسطين انتشرت المدارس الوطنية العربية والإسلامية، منها المدرسة

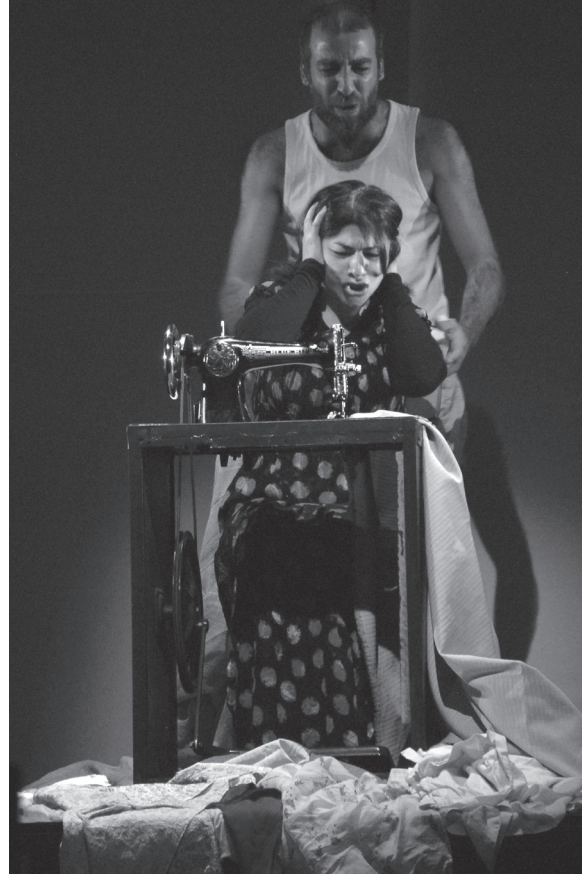


لها الأثر في النهوض بالبلاد علمياً واقتصادياً وأخلاقياً، وقد دعا إلى تأسيسها نجيب نصار صاحب جريدة «الكرمل» الذي كان من أوائل الذين وعوا ما كان يببته الصهاينة لعرب فلسطين خاصة، والبلاد العربية عامة، وما يسعون إليه من تأسيس الوطن القومي الصهيوني وطرد العرب من ديارهم، فكتب مسرحيتين قوميتين بعنوان «مجد العرب» و«وفاء العرب».

ولعبت يافا دوراً بارزاً في الحركة المسرحية، فأشهرت عام ١٩٠٨ جمعية ترقّي الآداب الوطنية التي كانت غايتها تهذيب الناشئة الفقيرة في المدارس، وهي جمعية وطنية تجمع تحت لوائها أعضاءً مختلفي الأديان والمذاهب، وكانت تعمل دائماً على وضع الألفة في قلوب الجميع، فقدمت مسرحيات: «ألفريد الكبير-الفارس الأسود-الخداع والحب-صلاح الدين الأيوبي» أما فيما يتعلق بالنوادي فقد كان نادي الشبيبة الأرثوذكسي للبنين مبرزاً في نشاطه التمثيلي وحقق شهرة واسعة بفضل همّة القائمين على الفرقة حتى شهد لها الكثيرون بأنها تضارع الفرق المصرية، ويكفي هذه الفرق فخراً أنها أحييت فناً كان ميتاً في فلسطين وسطّرت صفحة بيضاء في تاريخ التمثيل العربي، ومن المسرحيات التي قدمتها: «الشعب والقيصر» سنة ١٩٢٨ و«الذبايح» سنة ١٩٢٨ على مسرح المدرسة الوطنية الأرثوذكسية و«لولا المحامي» ١٩٢٦ كما قامت فرقة النادي الرياضي الإسلامي بتقديم مسرحية «الذبايح» بعد أن حولتها إلى اللغة الفصحى عام ١٩٢٧ ومسرحية «دموع البائسة» على مسرح فهدة أبو شاكوش.. ومن جملة ما يذكر الباحث الجوزي من نشاطات تلك المدينة أن أم كلثوم أقامت حفلة واحدة على مسرح مدرسة الفرير وكانت ناجحة جداً.

ومما يجدر ذكره في هذا السياق أنه لم يكن في مدن فلسطين أي مدربين فنيين ذوي كفاءة علمية ومؤهلات في الفن التمثيلي، بل كان مدير المدرسة أو أحد المعلمين يأخذ على عاتقه كل الخطوات اللازمة من توجيه وتلقين وإضاءة وديكور وملابس، وقد جاء الكاتب على ذكر الأنسة أليس عبود مديرة المدرسة الوطنية الأرثوذكسية التي كانت تقوم لوحدها بكل هذه الأعمال بصورة تجعل المشاهد لا يصدق أن

من عروض المسرح الفلسطيني



ويأتي الكاتب على عرض مفصّل للجمعيات التي قامت في المدن الفلسطينية، بادئاً بمدينة حيفا التي تأسست فيها جمعية نهضة التمثيل الأدبي في أوائل القرن العشرين، ومن أهدافها: التمثيل هو مدرسة الشعب على المسرح، وهو خير وسيلة للنهضة الأدبية في البلاد، ويعلق الكاتب أسفاً من عدم تمكنه من الحصول على معلومات تتعلق بالتمثيلات التي قدمتها الجمعية، كما تأسست جمعيتان، إسلامية ورئيسها مفتي حيفا الشيخ محمد مراد، ومسيحية ورئيسها الوجيه فؤاد سعد، وكان لهاتين الجمعيتين الفضل في عقد أول مؤتمر فلسطيني رسمي في حيفا من ١٣-١٩ كانون الأول سنة ١٩٢٠.. ومن جمعيات النساء جمعيتان، الأولى جمعية السيدات وهي مسيحية، والثانية جمعية تهذيب الفتاة، وهي جمعية إسلامية.. وفيما يتعلق بجمعية النهضة الاقتصادية العربية فقد كان



٤- وأما العامل الرابع فيحدده الباحث بمحطة الإذاعة الفلسطينية «هنا القدس» التي تأسست في القدس عام ١٩٣٦ وهي محطة تابعة لحكومة فلسطين، وتسلم زمام إدارة القسم العربي فيها إبراهيم عبد الفتاح طوقان فخدم أخوانه عن طريق الإذاعة ونبههم إلى الأخطار المحيطة بهم، وكم لقي من المصاعب والمؤامرات أثناء عمله إلا أنه نجح في محاربتها جميعاً.

وقد كان للأطفال نصيب في المسرح الفلسطيني، إذ يقول الباحث إن الرواية المسرحية أفضل بكثير من جل الكتب المدرسية الجامدة التي تُدرّس في المدارس، فهي تحقق رغبة الطالب وترضي حيويته وتعبّر عن ميوله الأخلاقية والأدبية والوطنية، عدا عن أنها تعلمه اللغة العربية بأسلوب سهل، إذ أنها تعود الحفظ وتدرّبه على النطق الصحيح وتخلق فيه روح المنافسة لإتقان لغة آبائه وأجداده، ويتابع الباحث: «مما يجدر ذكره أن الأساتذة إبراهيم طوقان وعجاج نويهض وعزمي النشاشيبي الذين تسلموا زمام القسم العربي في الإذاعة الفلسطينية (١٩٣٦-١٩٤٨) أولوا موضوع مسرحية الأطفال اهتماماً كبيراً وساهموا مساهمة فعالة في إنعاش هذا الفن الجميل» ويذكر الكاتب هنا على سبيل المثال إحدى الإذاعات المعروفة في هذه الحقبة الزمنية (١٩٤٤-١٩٤٨) وهي هنرييت سكسك فراج المعروفة إذاعياً باسم الأنسة سعاد التي كانت تعد موضوعات جذابة متنوعة تتناول التمثيليات الهادفة إلى تربية الطفل وحسن تكييفه مع أسرته وبيئته بقالب علمي فني، مع كثير من الأناشيد والأغاني ذات الأنغام اللطيفة.

ويسرد الكاتب كذلك الصعوبات والعقبات التي اعترضت سبيل الفرق المسرحية والإذاعية ومن أهمها العثور على الفتاة المتعلمة التي ترضى ويرضى أهلها أن تقوم باعتلاء خشبة المسرح وتمثل الأدوار الغرامية التي تتطلبها المسرحية، ومما أثر في تأخر المسرح الفلسطيني وعدم تطوره تطوراً سريعاً هو الشاب الممثل الذي يجب الظهور أمام أفراد عائلته وأصدقائه، الأناشي الذي يفضل أن يستأثر بالأدوار الرئيسية حتى لو كان لا يتمتع بالصفات التي تؤهله للقيام بمثل هذه الأدوار، وبرأي الكاتب

كل هذه الجهود الجبارة كانت نتيجة لجهد شخص واحد فقط.

وفي مدينة بيت لحم قدمت الجمعية الأنطونية البيتلحمية مسرحية «في سبيل التاج» أما نادي الشبيبة البيتلحمية فقدم على مسرحه الخاص مسرحية «السراديب» عام ١٩٢٨.

وفي رام الله قدمت جمعية الإخاء الأرثوذكسي مسرحية «مصراع القيصر» عام ١٩٢٨ ومسرحية «الشعب والقيصر» عام ١٩٢٦ ومسرحية «في سبيل التاج» عام ١٩٢٨.

وفي نابلس قدم نادي حزب العمال العربي النابلسي مسرحية «المروءة» أو «عفو الكريم» عام ١٩٢٦.

أما في مدينة الناصرة فقدم نادي الشبيبة الأرثوذكسية مسرحية «لولا المحامي».

وفيما يتعلق بمدينة القدس فقد تجمعت فيها معظم المدارس التي بنتها البعثات الأجنبية التي غزت البلاد الشامية وذلك نظراً لمكانتها الدينية عند الأديان الثلاثة فكانت ترنو إليها أنظار الغرب، ومنذ سنة ١٨٨٢ أنشئت جمعية الغيرة وجمعية الآداب الزاهرة عام ١٨٩٨ وفي عام ١٩٠٩ أسس خليل السكاكيني المدرسة الدستورية التي ساعدت على توعية الشعب لحقوقه وتبيان ما كان يحاك له في الخفاء، وجاء الكاتب على ذكر الأندية التي أنشئت في هذه المدينة وهي: النادي العربي الذي تأسس في حزيران ١٩١٨ ومن أهم غاياته الدفاع عن عروبة فلسطين وتوعية الشعب إلى الأخطار المحيطة به وحثه على النهوض ومعرفة ما يحاك له من مؤامرات داخلية وخارجية، وقدم أعضاء النادي مسرحية «شهداء العرب» أو «فضائح جمال باشا» عام ١٩١٩ ومما يجدر ذكره أن النادي العربي اشترك في تحويل احتفالات موسم النبي موسى في نيسان ١٩٢٠ إلى مناسبة وطنية للاحتجاج على الإدارة البريطانية، أما المنتدى الأدبي فقد قام أعضاؤه بتقديم مسرحية «صلاح الدين الأيوبي».

وتأسست أيضاً عدة فرق ونواد، نذكر منها: النادي الرياضي التهذيبي، النادي العربي المقدسي، النادي الساليسي، نادي الشبيبة الأرثوذكسية، النادي الرياضي الإسلامي، محطة الإذاعة والتلفزيون...



والتأنيوية رغبةً في نشر الوعي المسرحي بين الطلاب.

٢-ترك المجال للمؤلف الفلسطيني خوض معركة التأليف للطفل حتى يصبح ممثلاً مبدعاً ومؤلفاً يتقن لغة آبائه وأجداده.

٣-تأليف فرق مسرحية من أبناء فلسطين، صغاراً وكباراً تجوب أرجاء العالم العربي لتمثل آمال وأماني الفلسطينيين.

٤-قيام عدد كبير من المؤلفين الفلسطينيين والعرب في شتى ديارهم بمعالجة موضوعات حساسة لها مساس بتاريخ فلسطين وثوراتها ونضال شعبها على مرّ الأزمان والعصور.

٥-تأليف لجان مالية وتنظيمية لهذه الغاية، تصدر نسخاً شعبية مسرحية لتكون بين أيدي الطلاب بأسعار زهيدة مما يساعد الكتاب على الإنتاج الجيد.

ويشير الكاتب في بحثه إلى عدد من رواد المسرح الفلسطيني:

-جميل البحري: برز من خلال عمله في إحدى المجالات التي وضع فيها عصارة فكره في المقالة والرواية والمسرحية، وقد اختلف الكتاب الذين عالجوا مسرحياته، فبعضهم خلط بين أسماء الروايات الأدبية والأخلاقية والوطنية واعتبروها تمثيلات، والبعض الآخر أضاف إلى التمثيلات المؤلفات أسماء لا تمت بصلة إلى المسرحيات، ومن مؤلفاته «سجين القصر-قاتل أخيه-الوفاء العربي» ولم يستطع الباحث العثور على معلومات حول حياته إلا أنه من مواليد حيفا، وقد ضاع تراث البحري بعد مقتله عام ١٩٣٠ ولم تبق إلا رواية «قاتل أخيه» التي تتحدث عن أخوين ترعرعا في مهد العز والشرف ولما بلغا أشدهما فقدا أبويهما، ففرقت بينهما المادة حتى يصلا إلى حد أن يحاول الأخ الأصغر قتل أخيه وذلك بسبب السموم التي نفثها المرابي في حياة الأصغر حتى يستولي على المال، لكن محاولته باءت بالفشل، وعند إلقاء القبض على المرابي يقوم بالهجوم على الأخ الأصغر ويطعنه عدة طعنات تودي بحياته.

-اسمى طوبي: ولدت في مدينة الناصرة، وتلقّت دراستها في المدرسة الإنكليزية في المدينة، وتمكنت

كانت الممثلات أكثر تقيداً بالنظام ودراسة أدوارهن وتقبّل ملاحظات المخرجين بروح طيبة، ذاكراً منهن: جورجيت واسيلي، دلال خليف، جوليا برامكي، أما العائق الثالث والأكثر أهمية فهو الرقابة التي كانت قاسية وغير عادلة، فقد كانت الفرق ممنوعة من نقد الحكومة أو من يمت إليها بصلة، وتحاسب حساباً عسيراً على أي تغيير في النصوص المسرحية المقدمة، وعلى الفرق التمثيلية أن تعرض على الرقيب أية مادة يراد طبعاها أو عرضها سواءً أكانت مخطوطة أم مطبوعة.

أما فيما يتعلق بالموضوعات التي عالجتها المسرحيات والفصول التمثيلية فيجب ألا يغرب عن البال أن فلسطين كانت خاضعة للحكم البريطاني وأنه كان مسلطاً سيفه فوق رؤوس العرب الذين يعملون بجهد ونشاط من أجل تبييه الرأي العام العالمي وتوعية الشعب لما يدور من حوله، لذلك كان جلّ ما يُقدّم على المسارح الفلسطينية مسرحيات مترجمة عن الفرنسية والإنكليزية والألمانية كـ «البخيل» لموليير و«هملت» لشكسبير، أما المسرحيات العربية التي كان لها الرواج الأكبر على مسارح فلسطين فهي «المروءة والوفاء» لخليل يازجي و«مجنون ليلي» و«كليوباترا» لأحمد شوقي و«معركة ذي قار» لنصري الجوزي.

وأتى الكاتب على ذكر بعض الطرائف والملح المسرحية التي حدثت مع بعض الفرق الفلسطينية والمصرية، كما أبدى الكاتب رأيه بتذوق الشعب الفلسطيني لفن المسرح فذكر أنه كان ذوّاقاً، يميز بين الغث والسمين مما يُقدّم له، ويقاطع ما يجب مقاطعته، ويعلن رضاه أو سخطه على الأدب الذي يُقدّم إليه، وكان يقبل على المسرحيات التي تعالج مشكلة اجتماعية والتي تلعب دوراً هاماً في حياته، أو مرضاً من الأمراض الاجتماعية السارية كمواضيع المرابين أو من يمتصون دماء عامة الشعب ويفقرونه، وسماسرة الأراضي الذين يريقون دماء وجوههم ويعفرون جباههم في سبيل الحصول على المال.

وقدم الكاتب جملة من المقترحات ضمّنها في كتابه:

١-تدريس فن التمثيل في المدارس الابتدائية



وببيروت، وشغل في صدف منصب مدير في مدرستها ثماني سنوات أثناء الانتداب البريطاني، خلالها حصل على شهادة الحقوق من القدس، وخلال وجوده في نابلس سنة ١٩٤٦ أكمل نظم مسرحية «مصرع كليب» وهي مسرحية شعرية ذات خمسة فصول، تتناول حياة كليب بن ربيعة.. توفى سنة ١٩٧٣ ومن آثاره «أسرة الشهيد-من فلسطين وإليها».

-محمد حسن علاء الدين: ولد في مدينة الاسكندرية عام ١٩١٧ وتلقى دروسه الابتدائية في طبريا، وبعدها التحق بروضة المعارف التي كانت تُعتبر مصنفاً قومياً لتخريج الشبان الواعين، وعندما أكمل دراسته الإعدادية (١٩٢٧-١٩٢٩) قصد كلية النجاح الوطنية في نابلس، ثم التحق بالجامعة الأميركية في القاهرة ودرس فيها سنة دراسية (١٩٣٥-١٩٣٦) ثم شارك في الحركة الوطنية عن طريق جمعية الاتحاد العربي، وشارك في تحرير العديد من الصحف وفيها نشر الكثير من شعره، وعند صدور قرار التقسيم عام ١٩٤٧ عاش في رام الله، ثم نزح إلى عمّان لينضم إلى الجيش الأردني وراح ينشر أشعاره في جريدة «الأردن» وتوفي سنة ١٩٧٣ في أحد شوارع عمّان، ومن آثاره المسرحية الشعرية «امرؤ القيس بن حجر».

-نجوى قعوار الحسن: من مواليد الناصرة، وتلقت علومها فيها، واختيرت كطالبة أولى للدراسة في دار المعلمات في مدينة القدس، ونشرت في سن مبكرة العديد من الفصول الإذاعية في الإذاعة الفلسطينية، وفي المسرح لها كتابان مطبوعان: «ملك المجد» وهي تمثيلية في أربعة فصول، وقائعها مستمدة من حوادث الإنجيل، وتمثيلية «سر شهرزاد» التي حاولت فيها تحليل شخصية الملك شهرزاد وعلاقته بشهرزاد.

-صليبيا الجوزي: من مواليد القدس سنة ١٩٠٠.. خريج مدرسة المطران-سان جورج الإنكليزية، وألف كتاباً قيماً وهو في العقد الثامن من عمره «القروي الفلسطيني، من الصرة إلى الحفرة ومن المهد إلى اللحد» وشارك في تمثيل مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» ومسرحية «أمي» وكانت من تأليفه، كما ألف مسرحية «لا بد للحب أن ينتصر» وقصتها واقعية تعرض الصراع بين المال والحب، وخلصتها أن

من اللغة الإنكليزية، ثم أجادت اليونانية، وكان والدها شاعراً يقيم في منزله أمسيات شعرية فكانت أسمى تلقي قصائد لعنتر العبسي، وأصبحت شاعرة وكاتبة ومحاضرة، وكانت عضواً بارزاً في جمعية الشابات المسيحيات وفي رئاسة جمعية الشابات الأرثوذكسيات، وساهمت مساهمة فعالة في الحركة التمثيلية، وألقت بدلوها بين الدلاء في مجال التأليف المسرحي، ومن آثارها المسرحية نصوص «أصل شجرة الميلاد-مصرع قيصر روسيا-نساء وأسرار».

-الأب اسطفان سالم: ولد في الناصرة عام ١٩١٣ وتلقى الدروس الابتدائية في الناصرة، ودروسه الثانوية والفلسفة في بيت لحم (١٩٢٩-١٩٣٤) ثم تخرج من معهد اللاهوت العالي في دير المخلص للآباء الفرنسيين في القدس (١٩٣٤-١٩٣٨) وكان يعلم اللغة العربية في المعاهد الإكليريكية في بيت لحم والقدس، وتسلم إدارة ثانوية الأرض المقدسة في اللاذقية، وفي عام ١٩٦٠ تسلم إدارة المدرسة الإكليريكية في الاسكندرية، وكان من رواد المسرح المدرسي والإذاعي، وكتب العديد من المسرحيات للكبار، ومن آثاره المسرحية «صراع العلم والإيمان- الذئب والغنم- دمية العصر» وله مسرحيات غير مطبوعة، منها «بطل فلسطين-الصلح خير انتقام- رأسان من خشب».. ويختم الكاتب حديثه عن الأب سالم الذي توفى سنة ١٩٨٣ بقوله إنه أسطورة لأنه جسّد رسالة العربي الصالح التقدير عقلاً وقلباً، تواضعاً وجرأة، براً وإحساناً.

-برهان الدين العبوشي: ولد في جنين عام ١٩١١ وتلقى علومه الابتدائية في مدرستها، والمرحلة الثانوية في كلية النجاح الوطنية بمدينة نابلس، واشترك في الحركات الوطنية الفلسطينية، فاعتقلته السلطات البريطانية سنة ١٩٣٦ وبعد الإفراج عنه نزح إلى بيروت، فدمشق، فبغداد التي بلغها سنة ١٩٣٩ وزاول التعليم فيها، ثم قصد حلب، ومنها إلى دمشق، وسافر إلى بيروت ليقوم بطبع مسرحيته الثانية «شيخ الأندلس» ثم عاد إلى العراق، ومن آثاره «وطن الشهيد-عرب القادسية-جنود السماء».

-محي الدين الحاج عيسى الصفدي: ولد في سنة ١٩٠٠ في صدف، واكمّل تحصيله الابتدائي في مدرستها، والإعدادي في عكا، والثانوي في دمشق



يخوض في التأليف المسرحي ويعالج مشاكل المجتمع الفلسطيني.. من مسرحياته: «ذكاء القاضي-بدنا ريديو».

-شفيق ووديع ترزي: من مواليد غزة، ومارسا مهنة التعليم مدة طويلة، فشفيق من مواليد سنة ١٩٠٦ أتم دراسته في مدرسة الفرندز، أما وديع فمن مواليد سنة ١٩١١، سافر إلى الولايات المتحدة وتخصص في التاريخ واللغة الإنكليزية، وقد اشتركاً في تأليف مسرحية «في سبيلك يا وطن» وشاركاً معاً بإنشاء كلية غزة التي خرجت أوف الطلبة.

-بولس شحادة: من مواليد رام الله سنة ١٨٨٢.. تلقى علومه في مدرسة صهيون الإنكليزية بالقدس، كما تلقى الأدب وفقه اللغة على يد المربي المعروف نخلة زريق الذي كان حجة في الآداب العربية والإسلامية والتاريخ.. أحب الشعر منذ صغره، وعرب عن الإنكليزية رواية «حسن» وصاغها في قالب تمثيلي موفق، ويتعلق موضوعها بحبيبين تفرق بينهما الظروف، وفي النهاية تحلق روحاهما في عالم الغيب ويدور بينهما حوار طريف، ويبحثان في فلسفة الحياة والموت.

-عزيز ضومط: من أبناء حيفا الذين رفعوا اسم العرب عالياً وحلقوا في عالم الشعر والأدب والتمثيل، وقد ألف المسرحيات التالية: «آخر بني أمية-ابن سينا-بالتازار».

يشير الكاتب في خاتمة كتابه إلى الأسباب التي دعت به إلى طرح هذا البحث والسعي وراء ما يمكن إنقاذه بقوله:

«يشكل هذا الكتاب ردّاً على ما يدعيه الصهاينة من أن الفلسطينيين ليس لديهم مسرح بالمعنى الصحيح، ورغبة في نقل هذا التراث إلى أبنائنا الذين تشتتوا في جميع بقاع الأرض، وحباً في فن المسرح، واستجابة للعديد من أبناء فلسطين وبناتها للحصول على درجات الليسانس والماجستير».

وأخيراً يهيب الباحث بأبناء وبنات فلسطين أن ينفذوا عنهم رداء الكسل والأنانية، وأن يؤسوا الجمعيات والفرق المسرحية والفولكلورية والغنائية الراقصة، وينظموا أنفسهم تنظيمًا يشهد لهم به الأعداء قبل الأصدقاء، ويجوبوا بفرقهم أرجاء العالم ليظهروا وجه الفن العربي الأصيل.

وجيهاً ذا مكانة مرموقة مع كبر سنه رغب في الزواج من فتاة صغيرة السن، في الوقت الذي كانت فيه تحب شاباً مهذباً راقياً، ويقوم صراع مرير ينتهي أخيراً بانتصار الحب، حبّ الشاب المليء حيوية ونشاطاً، ينتصر على المال الوفير والكهولة ومشاكلها.

-جميل الجوزي: من مواليد القدس سنة ١٩١٥.. تلقى علومه في مدرسة المطران، وكان أستاذاً للغة العربية في الاتحاد السوفييتي، ومؤلفاً لعشرات الكتب، أهمها «تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام» واشترك في العديد من المسرحيات بين السنوات ١٩٣٣-١٩٤٨ كما أسس الفرقة التمثيلية لجمعية الشبان المسيحية في القدس، وأصدر ثلاث مجموعات من المسرحيات للكبار هي: «السبحة وتمثيلات أخرى-الزوجة الخرساء وتمثيلات أخرى-غرام أعمى وتمثيلات أخرى» وعمل ممثلاً ومخرجاً ومترجماً.

-إميل الجوزي: من مواليد القدس عام ١٩١٥.. تلقى علومه في مدرسة الفرندز في رام الله، وكان يحب الإلقاء والخطابة عندما كان طالباً، كما كان يقوم بالأدوار الرئيسية في المسرحيات التي كانت تقام في المدرسة، وقدم في الإذاعة العديد من الفصول التي ترجمها أو اقتبسها عن مسرحيات عالمية مشهورة، منها «بين العدالة والقانون-الخطايا السبع-مات الملك عاش الملك».

-فريد الجوزي: هو أصغر الإخوة الخمسة من آل الجوزي.. من مواليد القدس عام ١٩٢٠.. تلقى علومه الابتدائية والثانوية في مدرسة المطران، وأقبل على مطالعة الكتب الأدبية والمسرحية، وتوظف في دائرة المهجرة والسفر في القدس، واتخذ المسرح الفكاهي وسيلة للتفيس عما يقض مضجعه، فراح يؤلف ويقتبس فصولاً هزلية نقدية، ترمز إلى الأوضاع التي كانت سائدة آنذاك، ومن الفصول التي مثلها «رزق الهبل على المجانين-ضحكة أول نيسان-أم نبيه والاختراعات الحديثة».

-نصري الجوزي: ولد في القدس سنة ١٩٠٨ وتلقى علومه في مدرسة المطران، وأحرز دبلوم الصحافة من لندن، ومارس مهنة التدريس في القدس مدة ربع قرن، واشترك في دور نشر خاصة بالمسرح وكّرس جهوده لخدمة المسرح الفلسطيني، وأخذ



من أنا؟ وهي؟

مونودراما

د. محمد قارصلي

الكنبة مقابل الجمهور وتظهر إليها وتعيد الطاولة الصغيرة لتضعها أمام الكنبة وتدفع لتأتي بمصباح مما يوضع على الطاولة.. تضعه وتشعله.. إنها تعمل بحماس ونشاط.. للمصباح مكانك هنا يا عزيزي، إلى جانبي (تمضي إلى الداخل للحظة وتعود وهي تحمل كأساً من النوع الذي يحتفظ بالحرارة وتبدأ بالشرب منه وتجلس على الكنبة بعد أن تطفئ النور بحيث يبقى نور المصباح فقط.. يبدو عليها الارتياح.. تضع قدميها على الطاولة) ها أنت يا مارييا في تدمير.. بل.. ستكونين ملكة تدمر غداً (يُسمع صوت رنين الهاتف الأرضي.. تبحث عنه حتى تجده وترفع السماعة) الو.. نعم؟ اه.. شكراً لهذه المعلومة سيادة مدير الإنتاج، وأعلمك أن الثلاجة لا تحتوي إلا المسكرات وبعض أكياس الفستق، وأنا سأستيقظ في السادسة، لذا لن أستطيع استهلاك ما في الثلاجة.. على كل حال شكراً، ونوماً سعيداً لنا جميعاً (تضع السماعة بعصبية وتعود لتجلس على الكنبة، ولكنها تقفز وتدفع إلى حقيبة يدها وتخرج منها جهاز الهاتف المحمول وتظهر إليه وتتمتم) جون أم ليليا (تعاود الاتصال لكن يبدو أن أحداً لا يرد) جون نائم؟ في هذا الوقت؟ اه.. الفرق ست ساعات، والان.. (تصمت) الان الساعة في واشنطن الثالثة بعد الظهرية (تتصل مرة أخرى لكن يبدو أن الرقم الثاني لا يرد أيضاً فتغلق الهاتف وترمي به على الطاولة وتجلس على الكنبة) وأنت يا ابنتي الحبيبة نائمة؟ وفي هذا الوقت؟ (يُسمع جرس الهاتف الأرضي فتتنفض مارييا وتختطف السماعة) الو.. نعم.. أهلاً أستاذ.. المشهد السابع والثلاثون؟ أنت تعرفني، أنا دائماً جاهزة.. أراك صباحاً (تضع السماعة وتتفقد الهاتف المحمول وتضعه على الطاولة وتسترخي على الكنبة.. تردد) مارييا.. غداً سنبدأ بالمشهد السابع

من الظلام يُسمع صوت مارييا تقرأ مقطعاً شعرياً: "من نور إلى نور تمتد.. شمس دائمة.. حية.. ملتبهة دائماً في منطقة من الشرق.. وإن كانت مقفرة لزمن طويل إلا أن فيها بساتين خصيبة (١) بساتين فاتنة.. لا تكاد تسكنها الوحوش.. تدعى الصحارى التدمرية.. تضج وقد صارت أبنية شاهقة مزدحمة بالناس والعمران.. فوق جبالها التي تصعد رواسيها بقممها الذهبية حتى السماء.. إنها إمبراطورية زنوبيا الإلهية التي تنظر النجوم إلى نفسها فيها كي تجعل منها قوية بقدر ما هي جميلة (٢) (تخرج مارييا وهي ترتدي برنصاً وقد لفت شعرها بمنشفة.. تقطع المسرح لتتوجه إلى الجهة الأخرى من الغرفة التي يتضح أنها غرفة في فندق، لكنها تتميز بشرطية مسرحية خاصة، فنحن لا نرى إلا زاوية من الغرفة، وهذه الزاوية واقعية جداً وتشبه غرف الفنادق الجيدة: كنبة وطاولة صغيرة وجزء من مكيف هواء وخزانة يتضح فيما بعد أنها متوضعة على محور لتدار بسهولة وخلفيتها شاشة تُعرض عليها المشاهد المصورة التالية.. الزاوية المقابلة مظلمة، ونرى فيها جزءاً من "فوس النصر" في تدمير وطاولة حجرية وراء كرسي حجري عليه وسائد، كما يظهر جزء من سرير من المفترض أنه سرير الملكة زنوبيا.. تظهر مارييا وتتوجه إلى الكنبة ويدها علبة كريم وتبدأ بوضع الكريم حول عينيها، وفجأة تنهض عن الكنبة بعصبية وتتنظر إلى الكنبة وتتابع تدليك ما حول عينيها بالكريم.. للكنبة) مارييا قادمة لتعيش أياماً وليالٍ في هذه الغرفة.. لماذا وضعتك على هذا النحو؟ ألم تعلموا أن مارييا ترتب الأشياء كما تريد؟ كما تحب؟ (تضع علبة الكريم على الطاولة وتحمل الطاولة وتبعدها.. تقترب من الكنبة وتمسك بها من أحد أطرافها وتزيحها بحيث تصبح



بملايس زنوبيا.. إنَّها تقف في مكان مرتفع قليلاً وأمامها الضابط الذي يقف في مكان منخفض).

زنوبيا: ”من العبث الاعتراف بإمبراطورية الروماني كينتيليو المهان المنذهل من شجاعتي.. يقرّر الحرب مجدداً؟ (يهمّ الضابط بالكلام لكنها تشير بيدها ليصمت) امضِ وقل له إنني أفلت العنان للحرب. (تختفي إضاءة المصباح وتبقى الشاشة مضاءة حيث نرى الضابط الذاهل يتمتم)

الضابط: ”على رأسها تاج حيك من ريش أحمر وأبيض يشرب نحو الشمس.. وبجراة رصينة يترك الريح تسنده.. لا أرسم تقاسيم وجهها.. بل لأنها امرأة تروسها تخيف الخوف وتميت الموت.. امرأة قوية شامخة، مهيبة في السلم.. جسورة في الحرب كأن الجمال فيض عنها“.

(تظلم الشاشة تدريجياً ويسود الظلام على الخشبة، وعلى الفور يصدح صوت رنين جهاز هاتف محمول.. ترتفع الإضاءة على زاوية غرفة الفندق فتدفع ماريا وهي تكمل ارتداء ملابسها المعاصرة: بنطال جينز وقميص حريري.. تضع قرطاً في أذنها والآخر في يدها.. تبحث عن الهاتف إلى أن تجده على الكنبه.. تضعه على أذنها وتتحدث) صباح الخير حبيبي.. عندنا؟ الساعة الآن السابعة صباحاً.. يبدو أنك تشرب زجاجة (تستدرك) أقصد كأس ما قبل النوم.. ما بك؟ وأنا أشتاق إليك.. بعد ساعة ستدور الكاميرا لأول مرة.. نعم سيطول.. لا أظن أقل من شهر.. جون.. أرجوك لا تشرب كثيراً وانسَ شجارنا قبل السفر.. من أجلي.. حاول ألا تتذكر إلا ما هو جميل بيننا.. ماذا؟ رجال؟ (تضحك) تغار؟ (تستدرك) جون، كنت أمارحك.. توقف أرجوك (تبدو العصبية عليها.. تقرع على الطاولة وكان الباب يقرع) اعذرني يا حبيبي.. الباب يقرع.. علي الذهاب الآن إلى التصوير.. جون.. أرجوك، فيما بعد (تصرخ) جون، كفى.. مع السلامة (تغلق الهاتف وترمي به على الكنبه بعصبية.. تضع القرط الثاني في أذنها الثانية وتتنظر إلى الهاتف) ما رايك أن أترك التمثيل لأجلس إلى جانبك وأستبدل لك الكؤوس؟ (يقرع الباب بالحاح) لحظة.. أنا قادمة.. دقيقة واحدة وأكون معكم (تتراكض في أرجاء الغرفة لتأخذ السيناريو من مكان وحقيبة يدها من مكان آخر والهاتف المحمول الذي تضعه في حقيبتها وتتوجه إلى الباب، وقبل أن تمضي تتوقف وتتمتم قبل أن تخرج)

والثلاثين) تنهض بعصبية وتتوجه إلى الداخل وتعود وهي تحمل سيناريو مجلداً بعناية وتفتحه باحتة عن الصفحة وتتوقف عندها.. تتمتم) السابع والثلاثون.. أنفءال بالرقم سبعة.. وكذلك الثلاثة.. لكن لماذا اختاره المخرج؟ (ترمي السيناريو على الطاولة وتستلقي وتبدأ بمسح بقايا الكريم عن وجهها بمنديل ورقي لكنها تنهض فجأة وتختطف السيناريو وتمشي وهي تقرا.. حين تصل إلى الخزانة تدفعها برفق وكأنها تستد عليها.. تدور الخزانة لتظهر شاشة خلفها.. ماريا تقرا في السيناريو بحيادية) يدخل مبعوث قائد جيوش روما كينتيليو (على الشاشة يظهر قائد عسكري يرتدي ملابس الرومان ويحمل لفافة زينت بخاتم وشريط حريري مما كان يُستخدم في حقبة الإمبراطورية الرومانية.. تخفض ماريا السيناريو وتقرب من الشاشة.. ينظر الضابط الذي على الشاشة إليها بإعجاب.. ترفع السيناريو وتمسكه بكلتا يديها وكأنه الرسالة وتتفجر ضاحكة وتخفض السيناريو دون أن تتركه من يديها) غريب أمر قائد جيشكم كينتيليو.. ألم يكتف من الهزائم التي ألحقها به زنوبيا؟ يا للوقاحة.. ويطلبها بجزية؟! (يتراجع الضابط إلى عمق الشاشة لأن ماريا تهاجمه بسخرية هادئة) أقول لك وعلى لسان زنوبيا: لو لم تكن رسولاً لألحقك برفاقك من جنود روما.. لكن لا بأس.. أحترم قواعد الحرب رغم أن ملابسك العسكرية الرومانية هي أكبر إهانة لمملكة تدمر، لمجرد وجودها هنا في.. تدمر (يرن جرس الهاتف المحمول فتتنظر ماريا إلى الطاولة وتقرب لتأخذه وتتكلم) نعم.. الو.. نعم؟ لا اسمعك (تقلل الجهاز) لا فائدة.. إن كان المتصل مهتماً بالتكلم معي سيعاود الاتصال (في هذه الأثناء تثبت الصورة على الشاشة حيث الضابط كينتيليو.. تنظر ماريا إليه بدهشة) من أنت؟! (تأخذ السيناريو فتتحرك الصورة على الشاشة.. يهمّ الضابط بالكلام لكن ماريا ترفع يدها لتسكته) أه.. ضابط من روما.. اسمع (تقرا) ”إمبراطورة.. أنا.. والجزية التي تريدها روما.. عليها أن تسعد إن لم أطلبها بها“ (ترمي ماريا السيناريو على الطاولة وتمضي لتجلس على الكنبه) لا أصدق أن امرأة تقول لمبعوث إمبراطور روما كلاماً كهذا.. المؤلف يبالغ.. (تسترخي على الكنبه وتغمض عينيها وتتمتم) كم اعتبتي هذه الرحلة.. ويريدونني أن أبدا التصوير في الصباح التالي لوصولي (على الشاشة تظهر ماريا



مما تحيين الآخرين.. وأنا أحبك، فأنت أغلى إنسان بالنسبة لي.. تصبحين على خير (تتخفص الإضاءة تدريجياً حتى يسود الظلام.. ترتفع إضاءة الشاشة حيث يجلس أورليان على كرسي العرش.. ينتفض وينهض ويرمي الكأس النحاسية التي في يديه.. الكأس تتدحرج على الخشبة من وراء الشاشة.. ينظر إلى شخص مفترض على يمين الشاشة).

أورليان: أنا؟ أنا تهزمني امرأة؟! هل يمكن أن أهزم؟.. هل يمكن أن يحدث تبديل في كل هذا الشرف؟.. هل يجرو الزمن؟.. هل يقوى الحظ؟.. هل في سوء الطالع دافع يحث على إيذائي؟ (يضحك ساخراً ويسحب سيفه من الغمد) فلأنطلق من هنا إلى آسيا، فأنا سأنتصر لنفسي من القوة والجمال.. لن أسمح لزنوبيا التي أسمت نفسها الملكة الكلية الرفعة أن تقف وتدمر حجر عثرة في طريقي إلى آسيا (تتخفص الإضاءة تدريجياً عن الشاشة لترتفع على زاوية غرفة الفندق.. تدخل ماريا وتشرب البيرة من الزجاجية ويدها كيس بطاطا.. تضعهما على الطاولة حيث توضع جهاز كمبيوتر محمول وتهتم بالجلوس لكنها تنظر إلى وضعية الكنبه فتقترب لتحركها وتغير وضعيتها وكذلك الطاولة).

ماريا: منذ أتيت وأنا أشعر بأن هناك ما يضايقني في هذه الغرفة.. الأيكفي مصير بطلتي الذي يضغط على صدري (تجلس وتقوم بتشغيل جهاز الكمبيوتر وتشرب البيرة وتاكل بعض البطاطا وتبدأ بالكتابة وهي تقول بصوت مسموع ما تكتبه على الجهاز) هل أثارت المرأة الجميلة والشجاعة حفيظة الرجال لأنها امرأة أم لأنها خصم عنيد وقادر على هزيمتهم؟ ولو كانت زنوبيا رجلاً؟ لم أتساءل، فقد كان زوجها عبدنا تو ملكاً ولم تتعرض روما لسلطته، ليس لأنه رجل، بل لأنه وافق على تبعية مملكته لروما (تتوقف عن الكتابة وتتجرع البيرة) مشكلة زنوبيا أنها جاهرت باستقلال تدمر وعدم خضوعها لروما، وبهذا أنا مدينة لها في أنني أقوم ببطولة فيلم وباجر مذهل (تهض فجأة وتتمشى في الغرفة.. فجأة تلاحظ الكأس النحاسية التي رماها أورليان فتفتحصها وتتمتم مندهشة) ما الذي أتى بهذه الكأس إلى غرفتي؟ لا بد أنها من إكسسوارات الفيلم، لكنها تبدو فاخرة.. سأشرب البيرة بكأس امبراطور روما (تتخفص الإضاءة تدريجياً.. تمضي ماريا والكأس بيدها إلى ما وراء الشاشة التي

يبدو أنك سوف تزعجيني يا زنوبيا (تتخفص الإضاءة حتى يسود الظلام.. على الشاشة تظهر استريا وهي امرأة جميلة ترتدي ملابس غريبة وتحمل في يدها قطا صغيراً.. تتوجه بالكلام إلينا مباشرة).

استريا: ألا تصدقوني؟ أنا استريا، عرافة روما والملكة أسرارها، أقول لكم: اعلى كينتيليو عرش روما.. ارتقى كثيراً ودام قليلاً (تمد قبضتها وترفع الإبهام إلى الأعلى ثم وبقسوة قلبه إلى الأسفل وتبتسم بسخرية.. تتابع) جعل جنود كينتيليو أنفسهم يقتلونهم.. أثناء ذلك راح يردد: بين يديك يا روما أضع التاج والصولجان.. وهكذا.. طويت صفحته إلى الأبد وفتحت صفحة أورليان (تلقت استريا باتجاه مغاير وتقول بلطف مبالغ فيه) استريا الجميع ينادون بك قيصرًا عليهم.. الريح تردد بصوت أجش: عاش أورليان (تسمع أصوات الهاتف بحياة القيصر الجديد أورليان.. تختلط الأصوات بأصوات الأبواق والطبول.. تتخفص إضاءة الشاشة تدريجياً والأصوات كذلك ويسود الصمت والظلام.. يسمع رنين الهاتف المحمول.. ترتفع الإضاءة على زاوية غرفة الفندق.. تدخل ماريا بعد أن تقذف حذاءها أمامها.. تبدو متعبة.. تلقي بحقيبتها بعد أن تخرج منها الهاتف الذي يستمر بالرنين.. تتكلم).

ماريا: الو.. حبيبتي استريا.. أسفة.. ليليا.. عمري.. يا أجمل ابنة في الكون (تضحك) استريا منجمة من الفيلم.. نعم، للتو عدت من التصوير.. اشكري الرب أنني لم أناديك أورليان إمبراطور روما الجديد (تضحك) في الفيلم.. أحداثه تدور في القرن الثالث الميلادي.. أما إمبراطور روما الحالي فهو منشغل بمحطاته التلفزيونية.. حدثني عن أخبارك (تبدأ ماريا بالتخلص من بعض ملابسها وإكسسواراتها وتشرب الماء وتتجول في الغرفة.. تأتي بتفاحة وتقضمها وهي تتابع سماع ما تقوله لها ابنتها) ليليا.. اهدئي يا حبيبتي.. ليذهب.. سيأتي غيره.. (بجدّة) لا (برقة) حبيبتي، لا يوجد من لا بديل له.. القياصرة يُستبدلون خلال ثوان.. اسمعي.. أريدك قوية كما زنوبيا.. لقد فرضت ابنها ملكاً رغم اعتراض ابن زوجها وروما على ذلك.. أنا؟ لا، لا.. لا تسيطر زنوبيا على عقلي.. كل ما هنالك أنا أقوم بتمثيل دورها.. إنه عمل لا أكثر.. أنت تعرفين أمك.. لن تسيطر امرأة عاشت قبل ألفي عام على أمك.. ليليا، أنا متعبة وبحاجة ماسة للنوم.. أرجوك توازني.. أحبي نفسك أكثر



تضع زجاجة البيرة داخل الكأس النحاسية وترفع الكأس والزجاجة) أشرب نخبك يا زنوبيا.. أنا حفيدتك ماريا.. بدأت أحبك رغم أنني حتى الآن لم أفهمك.. سيراني الناس على الشاشة وسيُحضر في مخيلتهم أنني أنا زنوبيا، أما أنت فستبقين ذكرى امرأة شجاعة وقوية وجميلة (تشرّب، لكن الزجاجة تسقط من الكأس وينسكب السائل على ثيابها فتتزل ماريا على ركبتيها وترفع الزجاجة ممسكة إياها باليد اليسرى والكأس النحاسية باليد اليمنى وتتنظر إليهما.. للكأس) لم تعد أنت أورليان (للزجاجة) ولم تعود زنوبيا، بل أنت.. أنتما.. ستتحولان إلى ماريا.. على الأقل أنت يا زنوبيا المسكينة (يرن جرس الهاتف المحمول فتندفع ماريا وتتنظر لتتأكد من الرقم وتبتسم) حبيبتي.. كنت أنوي الاتصال بك بعد قليل.. ما بك يا حياتي؟ تبكين؟ اسمعي.. لا العشاق ولا الأزواج، ولا حتى الناس عموماً يحبون الضعفاء.. أرجوك يا ليليا.. حاولي أن تستجمعي قواك.. اسمعي.. إن كنت بحاجة إلي ساقطع التصوير وأتي.. غالبتي.. ليس لي سواك.. اهدئي.. أريدك أن تذهبي إلي بيتي لترتاحي قليلاً هناك.. وبالمناسبة لتتأكدي من أن الخادمة لم تشعل فيه النار أو لم تغرقه (تضحك) وسلمي على بوبي وبناتاتي الاستوائية (تضحك ثانية) زنوبيا؟ قد يدهشك أن أقول لك إنني بدأت أحبها (بعصبية) اللعنة.. قطع الاتصال (تحاول الاتصال مجدداً دون جدوى.. تضع الهاتف على الطاولة وتتنظر إلي شاشة الكمبيوتر وهي تتمتم) قد تعاود الاتصال (تبدأ بالكتابة.. تتخفّض الإضاءة تدريجياً حتى يسود الظلام وترتفع تدريجياً إضاءة الشاشة حيث نرى زنوبيا جالسة وراء طاولة حجرية مضاءة بشموع وأمامها دواة وبيدها ريشة كتابة وفي مقدمة الشاشة نرى كتف رجل يبدو أنه ضابط أو رجل بمنصب رفيع يقدم لها ورقة فتقرأ).

زنوبيا: جاء أورليان إلى الشرق ومعه الجيش الروماني كله.. حاصر عدوته ثلاث مرات.. وثلاث مرات عاد مقهوراً ومهزوماً، فاضطر أن ينسحب حتى تأتيه النجدة.. وقبل أن تصله ستخرج هي في طلبه بمهمة قتالية.. يقولون إنه يريد البدء بالمعركة الآن.. وما سينتج عنها سيقال فيما بعد (ترفع رأسها بعد أن رمت الورقة على الطاولة) أهذا ما يقال ويكتب عن زنوبيا هناك؟ صوت الرجل: ويضاف إليه.. سيصل وسينتصر (تتخفّض الإضاءة تدريجياً على الشاشة حتى يسود

تضاء وتظهر زنوبيا وهي تحمل الكأس بيدها). زنوبيا: أعلم ما يقوله الجميع.. أعلم أنهم سينسبون إليّ عظمة ليست في.. كم يزعجني تملقهم ومدائحهم (تجلس على أحد الأحجار المزينة بنقوش ورسوم تدمرية وتمسك بالكأس وتتفحصه) لكن هناك من لا يعجبه أن امرأة تحكمه.. ينظرون بعدم الرضى إلى امرأة تقاتل.. لكن يحزنهم أن يروني جالسة على عرش (تنهض محتدة وترمي بالكأس جانباً فتندرج الكأس في غرفة الفندق.. تمسك بسيفها) ولماذا لا يحزنهم أن يروني في ميدان المعركة؟ لا يتحملون قوانين تصدرها امرأة.. وكيف يتحملون أن أمنحهم نصراً؟ عليّ أن أمنحهم قوانين.. وسأذهلهم وأرعبهم حين أفصل رأس خائن عن كتفيه (وقد أعادت سيفها إلى غمده وابتسمت بمرارة.. تتخفّض الإضاءة عن الشاشة تدريجياً لترتفع على زاوية الغرفة حيث ماريا تتحدث على هاتف أرضي والانفعال بادٍ عليها).

ماريا: اسمعني.. أنت تعرف كم أحبك كمخرج وكإنسان، لكن هذا لا يعني أن يقوم مساعدك بتوجيه ملاحظة لي.. لا أسمح لأحد.. أكرّر يا عزيزي.. لن أسمح لأحد أن يوجه إليّ ملاحظة سواك.. أفهم المجموعة هذا، فانت تعرفني جيداً وتعلم أنني سأترك الفيلم حتى ولو كلفني ذلك.. لا، لا.. لست غاضبة، وسأهدأ، وغداً أعدك بمشهدين.. شكراً.. تصبح على خير (تستدرك) أستاذ، أنا بالفعل أسفة (تغلق الهاتف ويبدو عليها أنها هدأت قليلاً.. تبحث في حقيبة يدها وتخرج علبة دواء وتأخذ منها حبة وتبتلعها) ماذا أفعل إن كانت هذه الزنوبيا مستعصية عليّ؟ أنا أوديتها بشيء من التعالي، أما هي فرغم عظمتها وجمالها فقد كانت متواضعة ومهذبة.. أنا ماريا قليلة تهذيب، أما زنوبيا فمهذبة.. لو كنت مكانها لقطعت الكثير من الرؤوس، من رؤوس هؤلاء الرعاع والخونة والأوغاد (فجأة تتوقف وتذهل لأن الكأس النحاسية مرمية على الأرض.. تقترب لتحمل الكأس وتتفحصها) الكأس ذاتها.. كيف سقطت على الأرض؟ لا لغز (تضحك) لا أضل أن هناك لغزاً.. لعل المرأة التي قامت بتظيف الغرفة هي من أسقطها.. لكن لا بأس، فالكأس تذكرني بحاجتي إلى بعض البيرة (تندفع خارجة وتعود ومعها زجاجة بيرة.. تسكب بعض البيرة في الكأس النحاسية وتتذوقها وتبصق ما شربته) يا لعجبي من هؤلاء الرومان.. ألم يكن لديهم زجاج؟



يدها لأخذ الكأس لكنها تتوقف) أشكرِك.. كنتُ بحاجة إلى كأس من عصير العنب.. لكن أين غنيمتي؟ أين كأس أورليان النحاسية؟ (تنخفض الإضاءة من الشاشة وترتفع في غرفة الفندق حيث تقف ماريا وهي ممسكة بالكأس النحاسية ويبدو أنها تتدرب على أحد المشاهد.. تتوقف بعد الجملة الأولى).

ماريا: ستتصر اليوم فيك الصرامة.. أه.. أكانت جريحة؟ (تدفع ماريا إلى الداخل وتعود ويدها عصا أداة التنظيف وشال حريري أحمر اللون.. تقوم بعقد الشال وتضعه حول رقبتها وتدس يدها داخلة وكأنه ضماد ليدها الجريحة.. ترفع عصا التنظيف وتقول بحزن) من المعركة دون أن يعرفني أحد خرجت مهزومة إلى هذا الجبل كي أدوي جرحي.. ورداً على هذه الإهانة سأجعل من هذا الجبل المنيع مسرحاً لموتكم أيها الرومان (يرن جرس الهاتف.. تلتفت ماريا إليه وتتابع) ويحي.. يبدو أنني أسمع صوتاً مضطرباً يقول إنني شقية (يستمر رنين الهاتف ويبدو أن ماريا بدأت تغضب من الرنين لكنها تتابع) ماذا أسمع؟ يا للحزن.. يلف الرعب الروح.. الصدى الخائف يقول سينتصر إمبراطور وحشي بوساطة خائن غدار (يستمر الهاتف بالرنين بإلحاح فترمي ماريا العصا وتتدفع لتأخذه والعصبية بادية عليها.. تصرخ في الهاتف وهي تحاول التخلص من المنديل الحريري) ما بك يا جون؟ (تهاد) أسفة يا ابنتي.. ما بك يا حبيبتي؟ تبكين؟! ليليا.. ماذا؟ يريدك أن تجهضي الطفل؟ وانت؟ (تجلس وتأخذ الكأس النحاسية وتتجرع منها) جريحة ونازفة أنت.. كما أنا.. أقصد كما زنوبيا التي أصبحت أشبهها.. اسمعي يا حبيبتي.. افعلي ما أنت مقتنعة به.. احتفظي بالطفل كما حاولت زنوبيا الاحتفاظ بتدمر، وليذهب حبيبك هذا إلى الجحيم.. هو وجون وأورليان وأي رجل يحاول فرض سلطته علينا.. ماذا قلت؟ ومن أين تعرفين أن زنوبيا كانت تتحدث هكذا؟ أه.. الإنترنيت (تبدو وكأنها شعرت بالسعادة) أشكرِك يا ليليا أنك مهتمة ببطلتي.. الآن أصبحت أعيش معها ليل نهار (بحزن) لا أعلم.. قد يكون قدرنا منذ زنوبيا، بل منذ حواء أن نخوض المعارك الخاسرة.. تصبحين على خير.. وأرجوك.. لا تحزني (تغلق الهاتف وترمي به على الكنب.. تظهر صورة ثابتة لزنوبيا على الشاشة.. دون أن تلتفت إليها تتمتم) هل تتقلبن حظك العاثر إلي؟ أم أنا أجعلك خاسرة وخائبة؟

الظلام.. يُسمع صوت رنين الهاتف الأرضي.. تتدفع ماريا إلى غرفة الفندق وقد أشعلت الضوء فيها وهي تستكمل ارتداء ملابسها وترفع السماعة وترد).

ماريا: ألو.. صباحك خير.. أنا جاهزة.. دقيقة وأكون معكم.. اسمع.. شكراً لأنك اتصلت ولم تترك ذلك لأحد مساعديك.. سأكون في الأسفل بعد ثوان (تضع السماعة فيسمع صوت رنين الهاتف الجوال.. تتدفع في أرجاء الغرفة لتبحث عنه، وتجده أخيراً، لكنها تجد الكأس النحاسية على الأرض فترفعها وتضعها بقوة على الطاولة وتفتح خط الهاتف وهي تتمتم.. للكأس) قلت لك مكانك هنا (في الهاتف) أهلاً جون.. لا.. لا.. أنا أستعد للخروج إلى التصوير.. شكراً.. نمت جيداً.. بالطبع لوحدي (بحدّة) جون، أصبحت غيرتك غير محتملة.. أنت الأمريكي الوحيد الذي يغار بهذا الشكل (تصرخ) كفى.. لست امرأة رخيصة لأشغل سريري بأول عابر حتى لو كان مخرج الفيلم.. اسمع جون.. أرجوك اهدأ.. لدي مشهد غاية في الصعوبة اليوم.. أرجوك.. أغلق الهاتف لأنني تأخرت.. وتوقف عن شرب البوربون وإثارة أعصابي كلما سكرت.. إلى اللقاء (تغلق السماعة وترمي الهاتف الجوال داخل حقيبة يدها وتتوجه إلى الباب لكنها تتوقف وتتمتم) في الفيلم يقول ليبو لزنوبيا أن أورليان سيصل ليحاصرها وينتصر عليها، وما أنذا محاصرة مثلها: جون ومساعد المخرج ومشاكل ليليا (تدفع خارجة وتطفئ النور فيسود الظلام في الغرفة ويرتفع تدريجياً على الشاشة.. وراء الطاولة الحجرية تجلس زنوبيا وتكتب.. تضع الريشة وكأنها تذكرت شيئاً وتتمتم).

زنوبيا: في هذه الأثناء ترمّلت.. وحين رأى بعضهم امرأة على العرش لم يخل الأمر ممن حاول أن يؤلب الناس سراً عليها ويمد يد المساعدة للجيش الروماني ويمنحه الضريبة ويتأمر على العرش.. أكتب عن نفسي وكأنني غائبة (تأخذ مرآة فضية صغيرة وتتنظر إلى وجهها وتعبيراً صارماً عليه.. تعدّل وضع التاج وتضع المرآة.. تنهض وقد وضعت يدها على مقبض السيف) جيش فارس قام وغداً يصل.. هذا زمن أن تواجه الشجاعة الخطر ببسالة.. هيا أيها الجنود فهذا هو الأوان المشرف كي تحتفي بكم الشهرة.. اليوم أمامنا جيش روما.. فلنهزم أورليانو.. وغداً نهزم جيش فارس (تمتد أيديهم تمسك بصينية عليها كأس فخارية.. تهم بمد



منها .. أقوى .. مني .. (تتهار على الكنبة .. تأخذ الكأس النحاسية وتتجرع منها .. يبدو عليها التقزز .. ترمي الكأس على الأرض وتخفض رأسها ويديها باستلام .. يتعالى رنين الهاتفين وقرع الباب وتتخفض الأصوات مع انخفاض الإضاءة تدريجياً حتى الإظلام .. ترتفع الإضاءة على الشاشة عن مشهد في الصحراء .. أورليان جريح وممزق الثياب لكنه يحتفظ بسيفه .. إنه على الرمال لا يكاد يقف على قدميه .. يقف جندي بجذائه الجلدي مما يرتديه الجنود الرومان .. لا نرى الجندي ولكن نرى يده التي تدلّ فيها سيفه .. أورليان ينظر إليه بتوسل ويبدو ضعيفاً).

أورليان: أنت أيها الجندي الشجاع .. أعرف أنك من روما .. منك أطلب أن تبرهن عن شجاعتك التي تدين بها لوطنك ذاته في الدفاع عني .. أنا قيصرُك، أنا أورليان، جئتُ هارباً من هذا المصاب المريع، مهزوماً بشكل مهين .. امنحني الحياة فهي بين يديك (يمدّ الجندي يده لينهض أورليان الذي يقف بصعوبة، ولكنه على الفور يستعيد غطرسته .. يبتسم ويرفع يده، وبقوة يهوي بها على الجندي المفترض الذي لا نراه) بهذه الصفعة أصبحت قائد فيلق .. وإن ساعدتني على الخلاص فستصبح قائداً لجيشي (لنفسه) ولن أصبح أسيراً لامرأة (تتخفض الإضاءة تدريجياً وترتفع على غرفة الفندق .. على الأرض وبجانب الطاولة تجلس ماريا شبه مستلقية).

ماريا: ما بك يا زنوبيا؟ أتريدين اقتحام روحي؟ أنا أعيد صنعك .. أنا .. لا أنت (تتخفض الإضاءة حتى الإظلام، وعلى الفور ترتفع على الشاشة حيث تظهر زنوبيا .. في مقدمة الشاشة نرى قدميها بجذائها الجلدي، وتحت قدميها جندي جريح من الرومان .. نراها تعطي الجندي جعبة جلدية فيها ماء .. الجندي يشرب بنهم).

زنوبيا: إنهض يا أخي الجندي .. لا ذنب لك في أنك روماني .. فأنت لا تعلم بأن أسياذك يريدون إذلال تدمر على يديك .. ولا تعلم أن تدمر أفقدتك قدميك .. إنهض .. فانا وأولادك بحاجة إليك (يخنتي الجندي عن الشاشة .. تتبعد لتجلس على أحد أعمدة تدمر .. مرهقة) أورليان .. أيّ تحدّ هذا الذي وجدت نفسك فيه؟ تقود أكبر جيش شهدته روما .. كل كتيبة فيه تبدو جبلاً من فولاذ .. أعلامه المنشورة تغطي العالم بالربع .. حين تواجه نسوره الشمس وجهاً لوجه .. هذا النصر بهم

(تتخفض إضاءة الشاشة .. تتهار ماريا على الكنبة وتضع يديها على رأسها) أصبحتُ أحبك يا زنوبيا (ظلام تدريجي في غرفة الفندق وارتفاع تدريجي للشاشة حيث يظهر أورليان وهو غاضب).

أورليان: أعينيني أيتها السماوات .. أعينيني .. لتتشق الأرض وتبتلني حياً في ظلماتها فلا أستطيع أن أرى نفسي .. هل يعقل أن امرأة تستطيع بجمالها وبسالتها أن تتزع شرف روما؟ قال دثيو قائد الجيوش واصفاً معركة الأخيرة الخاسرة: (بانكسار) بعد أن أهاج أورليان الناس عادوا يهدمون بعزم جديد .. الآن سيرى أورليان أن هناك امرأة تنتصر .. شجاعة بقدر ما هي جميلة (يجلس أورليان تحت ظل شجرة نخيل .. يخرج من جيبه مرآة تشبه مرآة زنوبيا ويقبلها لتصبح مقابل الكاميرا .. يقول دون أن ينظر إليها) زنوبيا .. اعذريني .. فانا مجبر على أن أجرب عزمي في إذلالك، وإن كنتُ أرغب لك بالمجد، واحسدك لأنك شجاعة بقدر ما أنت جميلة (تسمع أصوات متفرقة تحيي أورليان الذي يستجمع قواه وينهض ويقول ببرود متغطرس) لتتشق الأرض وتبتلني حياً في ظلماتها .. هل يعقل أن امرأة تستطيع بجمالها وبسالتها أن تتزع شرف روما؟ (تتخفض الإضاءة تدريجياً عن الشاشة .. ترتفع الإضاءة على زاوية غرفة الفندق ويتعالى صوت أغنية عربية مأخوذة عن لحن يوناني .. تدخل ماريا وقد وضعت خماراً على وجهها مع أنها بملابسها المعاصرة .. ترقص رقصة مزيجاً بين الرقص اليوناني والبدكة العربية ويدها تحمل عنقوداً من البلح الأصفر تعلقه في مكان واضح في الغرفة وتتابع رقصها وهي تدندن بصوتها).

ماريا: زنوبي .. زنوبي .. (يبدأ الهاتف الأرضي بالرنين .. تأخذ ماريا ثمرة بلح وتقضمها .. يرن الهاتف المحمول فتضحك وهي مستمرة بالتمايل .. يستمر رنين الهاتفين .. تشير بيدها إلى الجهازين بأنها لن ترد .. يُسمع قرع على الباب .. القرع يتعالى وكذلك أصوات رنين الهاتفين .. بيد ماريا جهاز تحكّم عن بعد توجهه إلى الباب فترتفع الموسيقى لتصبح صاخبة .. تصرخ ماريا) دعوني .. غداً معركة الفاصلة .. اعذريني يا بنيتي ليليا، واذهب إلى الجحيم يا جون، وأنت يا مخرج مساعد .. اتركوني .. غداً .. غداً معركة الفاصلة .. لن أسمح لهم بأن ينتصروا عليّ زنوبيا .. لن أسمح .. وإن كانت هي قوية جميلة فانا ساكون قوية .. أقوى حتى من زنوبيا .. أقوى



أكذب بانتحالي لشخصيتها، أمّا هي فكانت تبني مملكة فيها شبكة مياه بطول اثني عشر كيلو متراً وشبكة صرف صحي تطول لأكثر من عشرين كيلو متراً.. أيّ امرأة أنا؟ المأثرة الوحيدة التي قمتُ بها هي أنني رفضتُ دعوة مخرج الفيلم إلى سريره.. زنوبيا.. توريقيني وتحولت إلى صليبي (تتخفّض الإضاءة حتى الإظلام وترتفع إضاءة الشاشة حيث نرى زنوبيا مستلقية على سريرها بملابس القتال وقد ربطت رأسها بمنديل حرير وتضع يدها على رأسها الذي يؤلمها).

زنوبيا: (تتمتم) خوف خفي يضغط على قلبي.. خوف يغشي عليّ وعاطفة تفيني (تتنفض وتنهض لتجلس) في لقاء الحرب الأوّل جوادي يموت (تنهض وتمشي والتفكير بادٍ عليها.. تخرج من الشاشة بالتزامن، ومن الجهة نفسها تدخل ماريا إلى حيز غرفة الفندق.. تبدو حزينة ومستغرقة بالتفكير وقد ربطت رأسها بمنديل حريري.. إنها تحمل السيناريو بيدها.. تتخفّض إضاءة الشاشة.. تقرأ في السيناريو).

ماريا: اليوم وجدت خيمتي ساقطة.. ومع أنّهم لن يستطيعوا أن يهزموا الشجاعة الفائقة التي تغذي فانا أخاف هذا الشؤم، والتعبير عنه محال لأنه لم يحدث أن أمكن الكلام عن مثل هذا العذاب (تخرج للحظة وتعود وهي تحمل زجاجة ماء وعلبة دواء.. تضع إحدى الحبوب في فمها وتشرب الماء.. تضاء الشاشة حيث يظهر معبد بعل.. تدخل زنوبيا الصورة والحزن بادٍ عليها.. مازال رأسها معصوباً).

زنوبيا: من بين الصخور صوت رجل حزين وجل يقول لي إنّ اليوم سيكون تذكرًا بأئسا لخائن وطاغية يعيشان متامرين (ترتفع إضاءة الغرفة قليلاً.. ماريا تلتفت عن الشاشة وتقول وهي تزيل المنديل الذي يعصب رأسها).

ماريا: روّحي عن نفسك ولا تشكين، فشرفك منيع.. شهرتك خالدة.. ووطنك حرّ دائماً (تنزع زنوبيا العصبة الحريرية عن رأسها وهي تنظر مباشرة إلى ماريا وتبتسم.. تتخفّض إضاءة الشاشة تدريجياً.. تتجه ماريا إلى الكنبه وتجلس وتفتح جهاز الكمبيوتر، لكنها تغلقه) زنوبيا.. الآن وبعد مئات السنين أعرف مصيرك وأصبحتُ أعشق أطلال مدينتك (تضحك) وهل هذا ما يحرك الألام في الرأس أم أنّك وما يحيط بك السبب؟ من أين يأتي كل هذا الحزن؟ أنا ممثلة ناجحة وابنتي

الاثنين (تلتفت لتخفي وجهها) النصر بهم الاثنين يا زنوبيا.. الاثنين.. أنا زنوبيا وأنت يا أورليان.

أصوات: عاشت ملكة الملوك زنوبيا.. النصر لزنوبيا (تتخفّض الإضاءة تدريجياً وترتفع إضاءة منخفضة مع دخول ماريا إلى غرفة الفندق تحمل شمعة مشتعلة وتأخذ الكأس النحاسية وتقلبها وتثبت الشمعة عليها وترفع سماعة الهاتف وتعيدها وتفتحص جهاز الهاتف (المحمول).

ماريا: (بهدهوء ساخر) جون.. لماذا لا تتصل الآن؟ لماذا لا تتصل إلا حين أكون منشفة أو متعجلة؟ الآن أنا بحاجة لأن تقول لي بأنك تحبني، تفتقدي.. (تفتح جهاز الكمبيوتر، ومع بدء عملها تضاء الشاشة حيث تظهر لقطة بانورامية بطيئة لمدينة تدمر وبساتينها مع موسيقى خافتة لالة الناي.. ماريا تقرأ من شاشة الكمبيوتر).

صوت ماريا: ومن سحر تدمر أنّ كل امرأة متميزة في هذا العالم كانت في وقت ما ترى في نفسها بعضاً من زنوبيا وتحلم بأن تصبح زنوبيا بشيء ما، أو على الأقل تتمنى أن تزور مدينة زنوبيا ويلفحها وهج هذا السحر وترى في الأمسيات البنفسجية بين الأطلال طيف زنوبيا(٣).

(ترفع ماريا رأسها)

ماريا: وأنا؟ لم أفكر يوماً بأن أصبح زنوبيا، لكن زنوبيا جاءتني، ويبدو أنّها تتغلغل في داخلي دون أن أتمكن من دفعها عني (يرنّ جهاز الهاتف فيتدفع ماريا لترفع السماعة) مساء الخير.. لا.. كنت أتردد على مشهد الغد.. الآن؟ أعذرني.. كنت أستعد للنوم.. كمخرج للفيلم يهكم أن أكون مستعدة تماماً للتصوير غدا.. أعلم، ولكن موافقتي على دعوتك سوف تحرمني من النوم حتى الصباح، وفي التصوير صباحاً ستصرخ في وجهي لأنني متعبة.. لا، لا أمارحك، لكنني بالفعل متعبة.. أعذرني يا صديقي.. نوماً سعيداً، وأعدك بأننا سنعوّضها بعد انتهاء التصوير (تغلق الهاتف وتنهض ويبدو عليها الانفعال وتبدأ بخلع بعض ملابسها الخارجية) أريد أن أعرف على مخرج واحد، مخرج واحد لا يرغب بالنوم مع ممثلة.. يريد أن ينام مع الممثلة حتى لو كان عنيلاً.. مقرف (تتخفّض الإضاءة وقد نهضت لتجمع بعض الأشياء من على الطاولة.. تتوقف) امرأة أنا.. كما كانت بطلتي.. لكن الفرق بيني وبينها أنني



الباسل .. أعطي .. (يصمت ويقول بحزن) لكنني مجنون .. ما الذي عندي كي أعطيه إن كانت روما بعظمتها قليلة؟ (يضع أورليان الصولجان في حزامه وينظر حوله بشيء من القلق ويرفع سيفه ويمضي مبتعداً .. تتخفف الإضاءة تدريجياً على الشاشة وترتفع على غرفة الفندق .. تصدح موسيقياً يونانية حديثة وسريعة الإيقاع .. ماريا تقوم بتمارين رياضية وهي تردد كلمات الأغنية، لكنها فجأة تضرب قدمها بالطاولة فتمسك قدمها ثم تسقط وهي تتأوه المأ).

ماريا: اللعنة .. هل هذا وقت إصابة جديدة؟ البارحة سقطت عن الحصان ومازال ظهري يؤلمني، والآن ساقى .. (تنظر باتجاه الشاشة المطفاة) زنوبيا .. تتقلبن إلي مصائبك .. لا أستطيع الإمساك برجلي ولا بابنتي .. والإن أنت مستعصية عليّ مع أنني أحبك (تقترب وهي متاملة من قدمها المصابة .. تنظر إلى الشاشة التي تثار فتظهر زنوبيا وهي متعبة مرهقة تحاول التخلص من معداتها الحربية وتتهار على أريكتها وتغمض عينيها .. ماريا تدلك قدمها وتشير بيدها إلى الشاشة التي تطفأ تدريجياً) كان عليك أن تعريفي بأن امرأة ستأتي بعد ألفي عام وتحمل همومك .. ليتك تعرفين همومي لكنك ضحكت وازددت صلابة، فأنا وهمومي سخافة بالمقارنة مع ما تمرين به .. حتى ليبيو ابن زوجك المتوفي عبدناو يتامر عليك ومع من؟ مع الرجل المتعطر لقتلك .. أورليان (تتخفف الإضاءة حتى يسود الظلام وترتفع إضاءة الشاشة فيظهر عليها الضابط ليبيو ابن أخ عبدناو زوج زنوبيا المتوفي ويتضح أنه يقف مقابل أورليان).

ليبيو: هل من شك في ما أريد؟ فانا أعرف أسماء الحراس وأستطيع بمئة رجل فقط الوصول إلى خيمتها دون خوف .. فزنوبيا تعيش غافلة الآن .. تكتب نصرها .. إذا ما اقتربت من خيمتها الميدانية في صمت وظلمة الليل الحالك فما الشك في أنني ساتي بها قبل أن يهب أحد للدفاع عنها؟ (يخرج ليبيو من اللقطة لنرى أورليان الذي يبتسم بشيء من التشكك .. ترتفع إضاءة منخفضة حتى نرى ماريا تجلس وهي تقلب السيناريو وتبدو متوترة وتتهض لتقترب من الشاشة، لكنها ترى ليبيو فتشير بيدها بسام).

ماريا: رجل صغير (تفكر .. تنظر إلى الشاشة) ومن الصغير تأتي الخيانة الكبرى .. لم يهتم ليبيو ابن زوج زنوبيا بمصير مملكة تدمر، بل اهتم بمكسبه الذاتى ..

جميلة ولديّ صديق و .. (تأخذ الهاتف المحمول وتبدأ اتصالاً) اعذرني ليليا .. سأوقظك .. أريد أن أتكلم مع أحد (تصغي، لكن يبدو أن أحداً لا يرد فتعلق الهاتف) نسيت أن ليليا مدمنة حبوب النوم (تضع الهاتف وتقول بسخرية) أما أنت أيها الأميركي فلم أتصل بك .. يبدو أن علي أن أحاول النوم .. لن أجد من أحدث إليه في ليل تدمر الطويل .. لن يصغي إلي إلا امرأة كزنوبيا، فهي الوحيدة التي قد تفهمني .. الست أنا هي؟ (تتخفف الإضاءة تدريجياً حتى الإظلام .. ترتفع الإضاءة على زنوبيا .. إنها وراء طاولتها الحجرية .. تضع الريشة من يدها وتأخذ مجموعة من الأوراق وتقرأ فيها).

زنوبيا: كي لا ادع الزمن يفوته مديحي .. أيها الورق الذي يموه الحقيقة بالعظمة والحسد بالمحال .. إن المرأة التي تقا تل هي نفسها التي تكتب .. تحكم بالسيف وبالقلم معا .. وأسميه تاريخ الشرق ويستمر على الشكل التالي:

(من الظلام يُسمع صوت ماريا)

ماريا: أرجوك .. لا تتابعي .. أنا من سيقول لك ما كنت تكتبين (زنوبيا تنظر باتجاه ماريا التي تفتح السيناريو بعد أن ارتفعت إضاءة خافتة على غرفة الفندق .. تقرا) وهنا تراجع أورليان طالباً النجدة صاغراً من مصر وفارس .. (فجأة يرن الهاتف المحمول فتختفي الصورة عن الشاشة .. تتوجه ماريا لأخذ الهاتف) الو .. نعم اتصلت .. أردت أن أكلمك يا أغلى ابنة في الدنيا .. اسمعي ولا تقولي شيئاً .. طوال الليل وأنا أفكر بك .. اعتقد أنني اشتقت إليك يا قطتي .. سأحجز لك غرفة في فندقى .. ستأتين وتكونين إلي جانبي لنحافظ على الجنين .. ليليا أرجوك .. تعالي، لا أريدك أن تكوني تحت رحمة رجل .. ليليا تعالي، فانا بحاجة إليك وأظن أنك بدورك بحاجة إلي .. ستأتين؟ مع السلامة .. أنتظرك .. ماذا؟ زنوبيا؟ تعذبني (تتخفف الإضاءة تدريجياً وترتفع على الشاشة حيث نرى أورليان .. أنه جريح وملاسه ممزقة، لكنه يحمل سيفاً بيد وصولجاناً باليد الأخرى وعلى رأسه تاج من إكليل غار ذهبي، يتعثّر في أرض وعرة قفراء).

أورليان: إيه يا جوبتر السامي .. إذا كان حكم العالم في يديك فقل لي كيف تسمح لامرأة أن تتزع شرف روما .. امرأة تقاوم روما .. تقاومني أنا في معركة؟ (ينتفض ويحاول أن يظهر بسمو وعظمة) أعطي مقابل أسرها القبض عليها وحملها إلى روما واطناً طموحها



ليبيو: هذه هي خيمتها وهي فيها غافلة.. بين ذراعي النوم تعيش وتموت.. تعالوا بالسر.. وليطأ أشجعكم ظل خوفه.

صوت قائد الجنود: (هامساً) الموت لها إن قاومت.

ليبيو: بل الموت لها إن لم تقاوم.. سأشهد الذل الذي ستلقاه كأسيرة لروما (تخفض الإضاءة تدريجياً لترتفع على غرفة الفندق.. تخرج ماريا بملابس منزلية وتتفحص الهاتف المحمول).

ماريا: رسالتان؟ (تفتح الجهاز وتقرأ) اعذرني يا أمي.. مصائب لا تسمح لي بالقيام برحلة سياحية الآن وفي هذه الظروف (تهز ماريا برأسها وتقول بسخرية) وهل دعوتك للسياحة؟ أردت أن تكوني إلى جانبي في هذه الأيام الصعبة لك.. ولي (تعود إلى الجهاز وتفتح الرسالة الأخرى وتقرأ) فاجأتني مقالة نقدية مليئة بالهجوم على مستوي أدائك كمنثلة.. المفاجأة أن كاتبها الذي تعرفينه جيداً كان يعتاش من مديحك.. هل أردت عليه بمقال؟ (تنفجر ماريا ضاحكة وتجلس على الكنب وتفتح جهاز الكمبيوتر وتبدأ بالعمل بجدية وعصبية.. تتخفض الإضاءة تدريجياً، وقبل أن ترتفع على الشاشة تسمع صرخة زنوبيا الآتية من الشاشة).

صوت زنوبيا: أي اعتقال رهيب هذا؟ هذه خيانة (ترتفع إضاءة الشاشة عن مشهد ليبي حيث تسمع خطوات وحفيف ملابس وليبيو يعطي أوامره بصوت منخفض ومرتجف).

ليبيو: اقتربوا منها.. أغمضوا عينيها وأغلقوا فمها وخنجركم على حنجرتها (ترتفع الإضاءة على زاوية غرفة الفندق.. ماريا تجلس على ركبتيها على الأرض وتمسك برأسها الذي يبدو أنه يؤلمها وتنفض بتناقل وتتنظر إلى الشاشة وتهز برأسها أسفاً).

ماريا: كيف سمحت لهم يا زنوبيا؟ حفنة من الخونة ينتصرون على ملكة وقائدة عسكرية مثلك؟! لا أصدق.. كيف سأتابع تصوير المشاهد المتبقية؟ كيف سأقوي على أداء مشهد إذلاي أمام جماهير روما؟ (تستدرك) أقصد إذلال بطلتي التي أحب؟ (تنفض وهي ترتعش وكأنها لا تعرف أين هي.. ترى زجاجة الماء على الطاولة فتختطفها وتشرب منها وهي تسكب الماء على ثيابها.. يمتزج هذا بشئ من الهستريا الهادئة، فالدموع تنهمر من عينيها، والماء يقطر من ذقتها) لا يمكن أن تنتهي

أراد الوصول إلى عرش تدمر حتى على حساب تدمر.. وزنوبيا (في هذه الأثناء يظهر أورليان على الشاشة ويقف مقابل ليبيو.. تتخفض الإضاءة على ماريا).

أورليان: أمل الأيعيق العقل أوهامك الباطلة.. سأمنحك مئة جندي.. خذ هذا الخاتم الملكي (يخلع أورليان خاتمه ويقدمه إلى ليبيو) وقد كان نجماً في أصبعي.. وسترى ما إذا كنت سأكافئك أم لا.. فأنا أفكر أن أرفعك إلى السماء (ياخذ أورليان كأساً زجاجية مزينة بالفضة والأحجار الكريمة ويفتحها ويشرب ما فيها ويرمي بها.. يسمع صوت تحطم الزجاج.. تتخفض الإضاءة ليسود الظلام على الشاشة وترتفع الإضاءة على غرفة الفندق.. تندفع ماريا بملابس النوم.. ترى على الأرض الكأس النحاسية وقد تحطمت وتناثرت قطعها.. تجثو ماريا لتجمع قطع النحاس في راحة يدها).

ماريا: لا أفهم! النحاس ينكسر كما الزجاج؟! أرجو ألا يكون هذا فال شر (تنفض ماريا وهي تتفحص القطع النحاسية) أكون لعبة من مساعد المخرج؟ سمعته يتحدث عن لوثة أصابتي جراء تقمصي لشخصية زنوبيا (يرن جرس الهاتف فتضع ماريا قطع الكأس على الطاولة وتأخذ الهاتف وتتكلم) الو.. زنوبيا.. (تستدرك) ماريا على الخط.. أه جون.. جميل أنك اتصلت.. حاولت الاتصال بك.. أردت أن ادعوك لتأتي.. نعم، إلى هنا.. إلى تدمر.. أريدك أن تأتي لتكون معي في لحظات تصوير أهم أفلامي وأكثرها صعوبة.. ستاتي؟ ماذا؟ قررت أن ننفض؟! (تضحك) وهل نحن متزوجان لننفض؟! (بجدية) أه.. فهمت.. أحببتك لكنك البارحة كنت تظهر الغيرة علي.. بهذه البساطة تحب أخرى؟ الو.. الو.. قطع الاتصال (تحاول معاودة الاتصال وتبدو عليها العصبية، لكن الاتصال لا يتم.. ترمي بالهاتف على الكنب وتتمتم بذهول) لعنة ما.. لعنة ليست إلهية ولم تأت من السماء، بل من باطن أرض تنجب رجالاً خونة في كل مكان (تلتفت إلى الشاشة.. ترتفع إضاءة الشاشة حيث تظهر زنوبيا تبتمس بأسى وتهز برأسها.. تتراجع ماريا) أهي لعنتك يا زنوبيا؟ أنت أضعت مجدي بخيانة من رجل.. لكنك بقيت في ذاكرة الناس كملكة عظيمة وملكة شجاعة.. أين ومن أكون أنا بعد الخيانة؟ (تتخفض الإضاءة على غرفة الفندق لترتفع إضاءة الشاشة على مشهد ليبي فنري أشباحاً يحملون السيوف ويتسللون، بينهم ليبيو الذي يهمس للرجال).



ماريا وتقلب الشاشة لتعود خزنة كما في بداية العرض وتلفتت إلى التاج وتدفع إليه وتقول بعصبية) كنت ترين هذه النهاية.. لماذا أردت الاستقلال إذن؟ ها هم يهدمون مدينتك العظيمة والجميلة.. يقتلون شعبك ويشردون من تبقى منه.. واليوم يفعلون ذلك.. أين حكمتك؟ أين حنكة القائدة الشجاعة والملكة الصارمة الحنونة؟ (تأخذ التاج وترفعه بين يديها) الآن، بعد عشرات القرون، اصارحك يا زنوبيا.. لقد غيرت حياتي وسوف تغيرين حياة آية امرأة تتعرف عليك وعلى روحك الصلبة وقلبك الرقيق وعقلك المضيء (تبتسم) لذلك لا عليك ما دمت تعيشين في ضمائرنا.. تعيشين في روح آية امرأة حرة.. أنا زنوبيا أيامنا هذه أقول لك هذا يا زنوبيا ذاك الزمان (تضع ماريا التاج على رأسها وتقف رافعة رأسها بشموخ.. تتصاعد موسيقى تبدأ بشكل حماسي وبسرعة تتحول إلى موسيقى بطيئة وحنينة، ومع هذا التحول تنزل ماريا بيضاء على ركبتيها ثم تطأ رأسها بحيث لا نرى سوى شعرها والتاج الذي يزينه.. يسود الظلام).

انتهت

ملاحظات عامة حول النص:

- بطلة العرض ماريا هي التي تؤدي دور زنوبيا في مشاهد الشاشة.
- هناك اختلاف كبير في أسلوبية عمل الممثلة على خشبة والأسلوبية الفنية في أدائها وأداء غيرها من الممثلين على الشاشة ويلعب هذا دوراً في إظهار الاختلاف الزمني والذي يمتد إلى حوالي ألفي عام.
- يمكن أن تستبدل المشاهد التي تعرض على الشاشة بمشاهد حية على خشبة، بحيث يتحول العرض من مونودراما إلى عرض فيه العديد من الممثلين.
- بقدر ما تتطلب مشاهد العصر من بساطة وواقعية تصل إلى العضوية تتطلب مشاهد عصر زنوبيا من إمكانيات وأسلوب فيه الكثير من الغنى.

هوامش:

- ١- من هذا المقطع تظهر على شاشة متوسطة الحجم مشاهد من أطلال تدمر، بساتينها وأبنيتها وقبورها البرجية ومعابدها.
- ٢- نص مسرحية "زنوبيا الكبرى" لبدرو كالدرون دلاباركا، ترجمة رفعت عطفة، ص ٢٣-٢٤.
- ٣- كتاب "نساء على دروب تدمر، د. عدنان البني، سومر للدراسات والنشر والنوزيع، طبعة ١٩٨٧، ص ٦.

حياة عظيمة بخيانة وضيقة.. ليليا.. أنا بحاجة إليك.. لا تجهضي.. وانت يا جون الخائن.. أكرهك.. لكن كيف نتخذ زنوبيا؟ ملكة جميلة وشجاعة تباع بثلاثين فضية؟ جون.. لا تأت.. لا بد من استبدال النهاية في الفيلم.. يجب أن تبقى زنوبيا منتصرة حتى لو لم تكن كذلك.. لن أسمح بأن تقاد زنوبيا أسيرة إلى روما.. لن أسمح بذلك.. ليليا.. جون.. (تنخفض الإضاءة تدريجياً وصوت ماريا يصدح وينخفض متناسباً مع انخفاض الإضاءة حتى يسود الظلام.. ترتفع إضاءة الشاشة.. زنوبيا مقيدة اليدين معصوبة العينين.. يد جندي تكشف عن وجهها.. يظهر أورليان على الشاشة وتختفي زنوبيا التي كانت تجلس أمامه على ركبتيها.. ترتفع الإضاءة جزئياً على غرفة الفندق.. أمام الشاشة تجلس ماريا على ركبتيها ويدها مكبلتان.. على الشاشة أورليان المتجهم).

أورليان: ها أنذا أرى زنوبيا تلفها أحزانها الكثيرة.. تقبل نعل حذائي ذليلة.. إما أن تموت رغبتني وإما أن يحيى أمني.. فالحب يطلب الرحمة.. والشرف يطلب الانتقام.. والشهرة تحيا دائماً (من مكانها مقابل الشاشة تنهض ماريا وترفع يديها المكبلتين في وجه أورليان وتضحك).

ماريا: يا قيصر.. يا من ستعيش ذكراه خالدة في العالم.. حين ينتهي الزمن من كتابة هذا النصر بالدم أنظر في غضبي الصموت على شفتي والدموع في عيني.. أفكر أن أكلمك شاكية بلا تكبر ولا وقاحة، لكني حزينة، باكينة.. أريد أن أبرهن لك على أن من عرفت كيف تتصر على الألم العظيم تعرف اليوم كيف تكون مهزومة (من منتصف هذا الكلام تظهر زنوبيا على الشاشة وهي على ركبتيها، وفي نهاية الكلام ترفع يديها إلى رأسها وتخلع التاج عنه وترمي به جانبا، فيتدحرج التاج إلى غرفة الفندق بالقرب من ماريا.. على الشاشة أورليان، وزنوبيا أمامه.. يمد يده لينهضها فتقف مقابله وتنخفض الإضاءة تدريجياً على الشاشة وترتفع إضاءة خافتة على غرفة الفندق.. تنهض ماريا وتخلع القيد عن يديها وتتوجه إلى حيث سقط التاج.. ترفعه بحرص.. تتوجه إلى الكنية وتضعه وتفرغ الطاولة مما عليها وتمسك بشظايا الكأس النحاسية وتضعها في إحدى زوايا الطاولة.. تضع التاج في الزاوية المقابلة من الطاولة وتحمل الطاولة وتضعها في مقدمة الخشبة وتنزل على ركبتيها) غداً آخر يوم تصوير.. سنقوم بتصوير زنوبيا مع غزالها الصغير الذي أنقذته بعد أن قتل الرومان أمه (تنهض



ذات القبة الحمراء

مسرحية للأطفال

يفغيني شفارتس
ترجمة : أنا عكاش

الأم : وأنت يا ابنتي، تنفسي من أنفك إن هطل المطر وهبت الريح الباردة، ورجاء لا تتكلمي.
ذات القبة الحمراء : حسناً.. وأنت يا أمي، ضعي المقص والمثبرة والبكرة وجميع المفاتيح في جيبك، ورجاء لا تضيعيهم.

الأم : حسناً.. إذن، إلى اللقاء يا ابنتي.
ذات القبة الحمراء : إلى اللقاء يا أمي.
الأم : أم، أم، أم.

ذات القبة الحمراء : لماذا تتنهدين يا أمي؟!
الأم : لأنني سأظل قلقة لحين عودتك.
ذات القبة الحمراء : من سيؤذيني في الغابة يا أمي؟! كل الحيوانات أصدقائي.

الأم : والذئب؟
ذات القبة الحمراء : لن يجروا على لمسي لأنه يعرف أن أصدقائي لن يسمحوا له بأذيتي.. إذن، إلى اللقاء يا أمي.

الأم : إلى اللقاء يا ابنتي.. يجب عليك الذهاب مادامت جدتك متوعكة.. هل فطيرتها هنا؟ هنا.. هل زجاجة الحليب هنا؟ هنا.. إذن اذهبي.. إلى اللقاء يا ابنتي.

ذات القبة الحمراء : (تغني) إلى اللقاء يا أمي.. لا خوف من انني وحدي.. الذئب قوي لكنني ذكية.. إلى اللقاء يا أمي.

الأم : (تغني) إلى اللقاء يا ابنتي.. إن وقعت في مصيبة.. فقط نادني وساتي.. إلى اللقاء يا ابنتي.

ذات القبة الحمراء : (تغني) إلى اللقاء يا أمي.. إن كان الذئب موجوداً في الغابة.. سانقذ نفسي بنفسي.. إلى اللقاء يا أمي.

الشخصيات :

- ذات القبة الحمراء
- والدة ذات القبة الحمراء
- الأرنب البري بيلواوخ (ذو الأذنين البضاوين)
- حفث (الحية غير السامة)
- دب
- ثعلبة
- ذئب
- حارس الغابة
- طيور
- فراخ
- أرانب برية
- أرنب مستانس

الفصل الأول

اللوحه الأولى

بيت صغير في الغابة.. تخرج ذات القبة الحمراء مع والدتها من البيت وتعلق حقيبة على كتفها وتحمل في يديها سلة تحتوي على زجاجة حليب وقطعة فطير كبيرة.
الأم : إذن، إلى اللقاء يا ابنتي.

ذات القبة الحمراء : إلى اللقاء يا أمي.

الأم : عند مرورك قرب المستنقع كوني حذرة يا ابنتي.. إياك أن تتعثري.. إياك أن تنزلقي.. إياك أن تتعثري وتقع في الماء.

ذات القبة الحمراء : حسناً.. وأنت يا أمي، لا تشردي أثناء تفصيلك القميص لأبي.. لا تلتفتي حولك.. لا تقلقي بشأنني وإلا جرحت إصبعك.



بصوت عالٍ) مؤسف.. الذئب نفسه قال لي صباح البارحة:
«أنا» قال «سأكلها» قال «حتماً».. وددت لو أقتله، لكن ذلك
ممنوع، لا يجوز، إنه قريبي، ابن عمي.

ذات القبعة الحمراء: أنا لا أخاف شيئاً.. إلى اللقاء
يا دب (تذهب).

الدب: (يشهق باكياً) مؤسف.

الحفت: (يرتفع فوق الجشيرات) سسسسيأكلها.

الأرنب: (يطل من خلف الشجيرات) أرجوكم، دعونا
ننقذها، دعونا.

الدب: وكيف؟

الأرنب: أرجوكم، دعونا نلحق بها.

الحفت: أجل، لنزززحف.

الأرنب: سنحرسها.. لا أستطيع فعل ذلك وحدي

لأنني جبان، أما معكم فلن أشعر بالخوف كثيراً.. لن
تأكلني، اليس كذلك يا دب؟

الدب: لا، فأنت أرنب أعرفه.

الأرنب: الشكر الجزيل لكما.. لنذهب، لنذهب
بسرعة ولنلحق بها.

الدب: حسناً.. صحيح أن الذئب ابن عمي، لكنني لن
أسمح له أن يلحق الأذى بذات القبعة الحمراء.. لنذهب.

(يذهبون، وما أن يخفوا حتى تظهر الثعلبة من خلف
الشجرة)

الثعلبة: هي، هي، هي، يا لهم من أغبياء، أغبياء..

يصرخون بأعلى صوتهم: لركض، لنزحف، سنقوم
بالحراسة، وأنا أقف خلف الشجرة وأستمع، وها قد عرفتُ

كل شيء من دون جهد (تفكر) لا، لم أعرف كل شيء.. ذات
القبعة الحمراء فتاة مأكرة.. لا بد أنها خططت لشيء وإلا

لما تحدثت الذئب بهذه الشجاعة.. سألحق بهم وأعرف، ثم
سأحكي لعراي الذئب كل شيء.. مؤكداً أنه سيأكل الفتاة،

ومؤكد أن الناس سيفضون منه ويقتلونه، عندها ستصير
الغابة كلها لي، لا ذئب فيها، ولا تلك الفتاة.. سأكون

سيدة الغابة، أنا الثعلبة.. هي، هي، هي (تغني) الطريق
لي والغابة مظلمة.. والساقية قرب الطريق.. أنا الثعلبة

المتواضعة.. الثعلبة الحذرة.. أنا ثعلبة غير ملفتة للنظر..
أنا ثعلبة غير مسموعة الصوت.. أنا ثعلبة غير مرئية..

ثعلبة بريئة.. لم هذا قدرتي؟.. أنا نفسي لا أعرف.. اتغدى
كل يوم.. دون أن أقتل أحداً.. طريقي عبر الغابة المظلمة..

والساقية قرب الطريق.. أنا الثعلبة المتواضعة.. الثعلبة
الحذرة (تهرب).

معع البقرات، فأنا أحببب الحليبيبي كثيراً.. قال للذئب
لبقرررة أعمععرفها: «كم أود أكلك لكنني سأحرم نفسي
منك كي يبقى في معدتي متسع لذات القبعة الحمراء»..
أتسمعين؟

ذات القبعة الحمراء: أسمع، لكنني لا أخافه.

الحفت: سسسسيأكلك، سسسسيأكلك،
سسسسسيأكلك.

ذات القبعة الحمراء: لن يحدث ذلك أبداً.. إلى
اللقاء (تذهب).

(يخفي الحفت.. يخرج الدب من الغابة ليقابل ذات
القبعة الحمراء)

الدب: مرحباً.

ذات القبعة الحمراء: مرحباً يا دب.

الدب: توقفي.. عندي أمر يهيك.

ذات القبعة الحمراء: حسناً أيها الدب، لكنني على
عجلة.

الدب: لا بأس.. لدي أمران مرتبطان بك.. الأمر
الأول ادعني لي وجهي.

ذات القبعة الحمراء: ماذا؟!

الدب: وجهي ينتفخ.. لسعني النحل عديم الضمير..
ادعني باليود.

ذات القبعة الحمراء: هذا ممكن.. أجلس.

الدب: سأجلس (يجلس).

(تخرج ذات القبعة الحمراء زجاجة يود من الحقيبة
التي تتدلى من كتفها وتدهن خدي الدب باليود)

الدب: إذن، أوه، أوه، أوه، إنه يحرق.. بينما أنت
تدهنين سنتكلم بالأمر الثاني.. إنه.. عودي إلى بيتك..

هذا هو.

ذات القبعة الحمراء: ولماذا؟

الدب: الذئب..

ذات القبعة الحمراء: إهدأ.. قد تسمعك أمي.

الدب: لا بأس.. عودي بسرعة إلى بيتك أقول لك.

ذات القبعة الحمراء: أنا لا أخاف من الذئب.

الدب: وماذا يمكنك أن تفعل يا أختاه؟ أنفك أنف
بشر، لن تستطيعي أن تشمي رائحة الذئب من بعيد كي

تختبئي، وإن كنت ستهرين فتوائمك قليلة، لديك اثنتان
فقط وسيلحق بك الذئب بقوائمه السريعة الأربعة..

أسنانك سقطت منذ فترة قصيرة، أما الجديدة فلم تثبت
لها، فهل ستمكين منه؟ سيأكلك كالحمل (يشهق باكياً)



اللوحة الثانية

فسحة في الغابة .. الطيور تغرد وتتبادل الحديث.

أصوات الطيور :

-أنا أجلس على الغصن، وأنت؟

-أنا أنظر إلى الأوراق، وأنت؟

-أنا سعيدة لأن الوقت نهار، وأنت؟

-أنا سعيدة لأن الطقس دافئ، وأنت؟

-أنا أسمع صوت خطوات في الغابة، وأنت؟

-أنا أسمع الأعداء يقتربون، وأنت؟

-أنا سأختبئ وأصمت، وأنت؟

-أنا سأحلق عالياً وأبتعد، وأنت؟

-لن أفعل ذلك، لن أفعل ذلك .. أرى من القادم، إنها

هي، إنها أعز صديقاتنا، إنها ذات القبعة الحمراء .

(تغرد الطيور بفرح .. تدخل ذات القبعة الحمراء)

ذات القبعة الحمراء : مرحباً أيتها الطيور.

الطيور : مرحباً يا ذات القبعة الحمراء، مرحباً يا

فتاة، مرحباً، مرحباً.

ذات القبعة الحمراء : كيف حالكم؟

الطيور : جيدة جداً، جيدة جداً .

الطيرة الأولى : لقد فقسست فراخي.

ذات القبعة الحمراء : حقاً؟

الفراخ : أجل، لقد فقسنا، لقد فقسنا .. نحن نراك،

وأنت هل ترينا؟

الطيرة الأولى : أيها الأطفال، لا تضايقوا الأكبر منكم

سناً .. أليست فراخي ذكية يا ذات القبعة الحمراء؟ عمرها

أسبوعين فقط، لكنها تقول كل شيء، كله، كله، كله .

ذات القبعة الحمراء : أجل، إنها ذكية جداً (تنزع

الحقيبة عن كتفها وتضعها على العشب وتضع السلة

قربها) هل تحبوني يا طيور؟

الطيور : اه، اه، بالطبع، بالطبع .. كيف أمكنك أن

تسألني مثل هذا السؤال؟

ذات القبعة الحمراء : أتذكرون أن ابن حارس الغابة

كان يزعجكم ويخرب أعشاشكم؟

الطيور : نذكر، نذكر، بالطبع نذكر.

ذات القبعة الحمراء : ألم أساعدكم؟

الطيور : أجل، أجل .. لقد هجمت عليه حتى وقف

الريش على رأسه .. إنه لا يضايقنا الآن .. شكراً .. لقد

انقذتنا .. لقد ساعدتنا .

ذات القبعة الحمراء : أما الآن فدوركم لتساعدوني.

الطيور : نساعذك أنت؟! حسن جداً، حسن جداً ..
من يضايقك؟

ذات القبعة الحمراء : الذئب .

(تصمت الطيور .. تطل الثعلبة من خلف الشجرة)

ذات القبعة الحمراء : ما لكم صمتم جميعاً أيتها

الطيور؟

الطيرة الأولى : شعرنا بالخوف .

الطيرة الثانية : لن نستطيع نقره بمناقيرنا .

الطيرة الثالثة : فروه كثيف .

الطيرة الرابعة : إصعد عالياً إلى الشجرة .

الفراخ : ماما، تعالي إلى هنا، نحن خائفون يا ماما .

ذات القبعة الحمراء : لا تخاف أيتها الطيور .. أنا

أعرف كيفية القضاء عليه إن لم يباغتني بالهجوم أولاً .

الطيور : كيف ستقتضين عليه؟ كيف؟ أخبرينا كيف؟

(تقترب الثعلبة أكثر وتتصت)

ذات القبعة الحمراء : لقد خططت لكل شيء .. لقد

أحضرت معي علبه من النشوق .

الطيرة الأولى : لماذا؟

ذات القبعة الحمراء : سأرمي النشوق في أنفه .

الطيرة الثانية : وهو؟

ذات القبعة الحمراء : سيبدأ العطس .

الطيرة الثالثة : وأنت؟

ذات القبعة الحمراء : سأخذ غصناً يابساً وأشعله في

هذه الأثناء .

الطيرة الرابعة : وهو؟

ذات القبعة الحمراء : سيعطس ويهجم عليّ .

الطيرة الأولى : وأنت؟

ذات القبعة الحمراء : سأسير ملوحة بالغصن .

الطيرة الثانية : وهو؟

ذات القبعة الحمراء : سيلحق بي، لكنه لن يجروء

على لمسي لأنه يخاف من النار .. وهكذا سأمشي وهو من

خلفي .. أتفهمون؟ غاضب، يعطس من النشوق، لا يرى

شيئاً بسبب الدخان .. وهنا سيقع .

الطيور : كيف؟

ذات القبعة الحمراء : سأقوده إلى المستنقع الموحش،

إلى شجرة السنديان القديمة .. نصب الصيادون فخاً

هناك .. سأخطئ الفخ والذئب من خلفي .. سينطبق الفخ

عليه .. سيتاوه الذئب ويقع .

الفراخ : جيد جداً، جيد جداً، جيد جداً .. دعيها



أحدُ شيئاً (للفراخ) أما أنتم فاصمتوا .. هسسس .. سأقرض
الشجرة .. إياكم وإلا أريتكم (تخرج زاحفة).

ذات القبعة الحمراء : إذن؟ هل رأيتم شيئاً؟
(تهبط الطيور وتحط على الأغصان بصخب)

الطيرة الأولى : رأينا قطة بريّة.

الطيرة الثانية : رأينا الغرير.

الطيرة الثالثة : رأينا خنزيراً بريّاً، لكننا لم نر
الذئب.

الطيرة الرابعة : أما أنا فرايت الأرنب والحفت
والدب .. ترى إلى أين يسرعون هكذا؟ اقتربت، تنصتُ
وفرحتُ كثيراً .. إنهم يسرون في أثرك يا فتاة كي
يحرسوك.

الطيور : جيد جداً، جيد جداً، جيد جداً.

ذات القبعة الحمراء : هذا ما كان ينقصني .. هل
أنا صغيرة؟ تكفيني مساعدتكم (تضع الحقيبة) حسناً
أيتها الطيور، هل سترافقيني إلى منزل جدتي وتكوني
استطلاعي الجوّي؟

الطيور : حسن، حسن جداً .. سنتعقب الذئب ..
لنطرب.

الفراخ : أمي.

الطيرة الأولى : ماذا تريدون؟

الفراخ : تعالي إلى هنا، نريد أن نخبرك شيئاً.

الطيرة الأولى : تكلموا.

الفراخ : لا، تعالي إلى هنا، يجب أن نقول ذلك بصوت
منخفض جداً وإلا ستقع الشجرة.

الطيرة الأولى : لا تنفوهوا بالسخافات يا أطفال ..
لنطرب.

الفراخ : يا ذات القبعة الحمراء، تعالي أنت إذن إلى
هنا.

ذات القبعة الحمراء : (مغادرة) حسناً يا أطفال،
سأتحدث معكم في طريق العودة.

الفراخ : ذهب.

-طاروا.

-ماذا نفعل؟

-أوه! الدب قادم.

-والأرنب.

-والحفت.

-إنهم يتبعون ذات القبعة الحمراء.

-سنخبرهم بكل شيء.

تحكي ذلك مرة أخرى يا ماما .. لقد أعجبنا ذلك كثيراً.

الطيرة الأولى : هدوء يا أطفال.

ذات القبعة الحمراء : بصريح العبارة، سأحارب

الذئب.

الفراخ : جيد جداً، جيد جداً.

ذات القبعة الحمراء : وهل هناك حرب من دون

استطلاع؟ ستساعدونني أنتم بهذا.

الطيور : سنساعدك، سنساعدك.

الفراخ : ما معنى الاستطلاع يا أمي؟

الطيرة الأولى : هدوء .. أنا نفسي لا أعرف .. هي

ستشرح الآن.

ذات القبعة الحمراء : إن باغتني الذئب بالهجوم

فجأة لن أستطيع رميه بالنشوق، أما أنتم فترون كل

شيء من الأعلى جيداً .. ستلاحظون إن أراد الذئب أن

يهجم عليّ، وستصيحون لي : احترسي .. ستكونون بمثابة

الاستطلاع الجوّي لي .. اتقنا؟

الطيور : حسن جداً، حسن جداً، حسن جداً.

ذات القبعة الحمراء : شكراً .. طيروا إذن .. استطلعوا

جيداً كل شيء في الجوار وأخبروني.

الطيور : سنطير.

(تطير الطيور .. ذات القبعة الحمراء تنظر نحو

الأعلى .. تخرج الثعلبة من خلف الشجرة)

الثعلبة : هئ، هئ، هئ، جيد جداً .. بينما هي تنظر

نحو الأعلى سأساعد ذئبي العزيز (تزحف مقتربة من

الحقيبة وتفتحها).

الفراخ : (وقد لاحظوا الثعلبة) أوه يا أمي.

الثعلبة : (بهمس) اصمتوا وإلا قرضت الشجرة

بأسناني حالاً، وستقعون مع العش على الأرض (تختبئ

الفراخ في العش) هكذا.

ذات القبعة الحمراء : حسناً أيتها الطيور، هل ترون

شيئاً؟

الطيور : حالاً، حالاً، حالاً.

الثعلبة : النشوق أولاً (تخرج النشوق من الحقيبة)

وانتهى .. بهدوء وتمهل .. هكذا لن يصاب الذئب بالعطاس

(ترمي النشوق بين الشجيرات).

ذات القبعة الحمراء : إذن يا طيور، ما بكم؟

الطيور : انتظري، انتظري، انتظري.

الثعلبة : ثم أعواد الكبريت وإلى نفس المكان .. وهكذا

لن يكون هناك ما يشعل به الغصن .. هدوء وسكون ولم ير



الثعلبية: (تُخرج رأسها من بين الشجيرات) سأريكم، إياكم، عودوا إلي أمانكمم.
الفراخ: أه! أوه!
(يختبئون.. يظهر الأرنب والدب والحفت)
الحفت: قفووووووا.. لقد تعبت.. اجلسوا.
الدب: سأجلس.
الأرنب: أرجوكم، لنذهب، فهي هناك - واعدروني على وقاحتني - وحدها.
الدب: ابتعد يا أخي.. لقد تناولت طعامي منذ وقت طويل، وانت.. رائحتك طيبة.. أنت أرنب جيد بالطبع، لكنك مع ذلك صالح للأكل.
الأرنب: كيف يمكنك أن تفكر بالطعام وذات القبعة الحمراء في خطر؟
الدب: لا تهتم.
الأرنب: عذرا، كيف تقول لا تهتم حين.. (من بين الشجيرات يُسمع: «أوه، أوه»)
الدب: من يتاوه؟
صوت الثعلبية: أوه، أوه.
الدب: من يتاوه؟ أخرج.
(تخرج الثعلبية من بين الشجيرات)
الثعلبية: أوه، أوه، مرحبا يا عزيزي.. كم هذا محزن يا قريبي، الشمس ساطعة، الأوراق تحف، وأنا يجب أن أموت.
الدب: لا بأس.. اذهبي في طريقك، اذهبي، وإلا خدعتني.. أنا أعرفك.
الثعلبية: ماذا تقول يا دبوب؟ هل هذا وقت مناسب لأفكر بذلك؟ لقد كسر لي كل قوائمي يا دبوب.
الدب: من؟
الثعلبية: الذئب.. إنه حيوان سيء.. قال لي إنه سيأكل ذات القبعة الحمراء.
الدب: سنرى ذلك.
الثعلبية: أنا أيضا قلت ذلك له.. قلت له: «سنرى ذلك» وفجأة انقضت علي: «سأريك» صرخ بي «سأريك» وعضني.
الأرنب: أوه!
الثعلبية: وأنا أيضا قلت له: «أوه!» فأجابني: «تاوهي، تاوهي» وعضني مجدداً، وهنا لم أتحمّل أنا المسكينة.. صحيح أنني ضعيفة، إلا أن أسناني حادة.. صحيح أنني أشعر بالسوء بعد المعركة، إلا أن الذئب نال الوكر.. اعتقد أنني يجب أن أكل عسلا.

ذات القبعة الحمراء
النصيبه مني أيضاً.. ذهب إلى وكره ليرتاح.
الدب: حقاً؟! ها، ها، ها.
الثعلبية: سيرتاح أسبوعاً، وأنا سأموت.. وداعاً يا دبوب.
الدب: وداعاً يا ثعلبية.
الثعلبية: سأخبرك خبراً مفرحاً كي تذكرني بكلمة طيبة بعد موتي.. هل تعرف حرش الجوز الخاص بالسناجب؟ إنه يبعد سيرا عن هنا ساعة واحدة فقط.
الدب: أعرفه، ما به؟
الثعلبية: وخلف حرش الجوز، أوه، هناك شجرة زيزفون قديمة.. هذه الشجرة مجوفة، أوه، وفي التجويف هناك الكثير الكثير من العسل، ولا وجود للنحل، أوه.
الدب: كيف لا يوجد نحل؟
الثعلبية: كان يطير في سرب، وفجأة رعد، عاصفة هوجاء.. غرق كله.
الدب: ها، ها، ها، لطيف.
الثعلبية: اذهب إلى هناك يا دبوب وكل قدر ما تشاء صحة وعافية، وتذكرني، لكن لا توجل ذهابك كثيراً كي لا يأكله دببة آخرون.
الدب: حقاً؟ هذا صحيح.. يمكنهم فعل ذلك.
الثعلبية: وأنا أيضاً برأيي أن تسرع.. وداعاً أيها الحفت.
الحفت: مع السسسلامة.
الثعلبية: أريد أن أفرحك أنت أيضاً.. هل تعرف الجسر الذي يمر عبر نهر سمك الكراكي؟ إنه يبعد عن هنا نصف ساعة مسير فقط.. كان الجد سافلي ينقل الحليب إلى السوق.. سقط وعاء عن العربة ولم يسمع الجد صوت سقوطه حتى انسكب الحليب.. إنه طازج.
الحفت: لذبيبيبيبيذ.
الثعلبية: يلمع تحت الشمس.
الحفت: سيحمض.
الثعلبية: أسرع إذن.. أوه، وداعاً يا إخوتي.. كلوا العسل، اشربوا الحليب، أما أنا فيجب أن أموت.. هي، هي، هي.
الأرنب: ما بك - عذراً - تضحكين؟
الثعلبية: أنا أسعل يا صديقي، أسعل.. وداعاً، أوه، هي، هي، هي (تخرج زاحفة).
الدب: اسمعوا يا إخوتي.. الذئب مريض.. ذهب إلى الوكر.. اعتقد أنني يجب أن أكل عسلا.



أسنانه على آلة للسنّ ويفني.. الآلة تفحّ : ششش، ششش..
الذئب : أشحذ أسناني أسناني.. ششش ششش.. أريد
أن أكل الفتاة.. ششش ششش.. أكره الفتاة.. ششش ششش..
ساقاها رفيعتان، صوتها رفيع.. ششش ششش.. لكنها
تحشر أنفها دائماً في كل شيء.. ششش ششش.. تمنعني من
العيش بسلا.. ششش ششش.. أريد أن أكل الفتاة.. ششش
ششش.. أشحذ أسناني لتصير حادة.. ششش ششش..
الثعلبة : (تدخل) قريبي، يا قريبي، توقف عن شحذ
أسنانك.. بسرعة اختبئ بين الشجيرات.

الذئب : ماذا؟! عووو.. لمن تقولين هذا؟

الثعلبة : لك يا صديقي.

الذئب : إياك أن تتاديني باسم الكلاب (١) أنا لست
«صديق».. أنا ذئب.

الثعلبة : هئ، هئ، هئ، ما بك تكدرت؟ أنا أكلمك
من منطلق الصداقة.

الذئب : ماذا؟ عووو.. من منطلق الصداقة؟! هل
تعلمت من تلك الفتاة؟ من منطلق الصداقة؟! بسبب هذه
الصداقة أصبحت الحياة مستحيلة في الغابة.. الأراب
يصادقون السناجب، الطيور تصادق الأراب.. عووو.. لا
أحتاج للصداقة.. أنا أفعل كل شيء بنفسي، كل شيء
وحدي.

الثعلبة : وأنا معك، أقول لك اختبئ بين
الشجيرات.

الذئب : لا تعلميني.. لماذا الاختباء؟

الثعلبة : لأن الطيور تراقق ذات القبة الحمراء..
سيرونك من الأعلى ويخبرونها.. من الحكمة أن تتقصّ
على الفتاة مباغته حين لا تراك.

الذئب : أعرف ذلك بنفسي.

الثعلبة : أرادت أن ترميك بالنشوق.

الذئب : عووو..

الثعلبة : أرادت أن تشعل غصناً وتخيفك بالنار.

الذئب : عووو..

الثعلبة : لكنني سرقت النشوق، أخذت الكبريت،
ساعدتك.

الذئب : لا تلفظي هذه الكلمة «ساعدتك» تذكّري من
أنا ومن أنت.. لا أحتاج إلى مساعدتك.

الثعلبة : إذهب إلى الشجيرات يا ذؤوب.

الذئب : إياك أن تتاديني بأسماء الكلاب.. لست
ذؤوب.. أنا ذئب.

الحفّظ : أشرب الحححليب.

الأرب : أه، ماذا تفعلان؟ من تصدّقان؟ ألم ترياً؟ ألم
تسمعا؟ إنها تخدعكما.

الذئب : لا تكن وقحاً.. أنا جائع.

الأرب : كلني أنا، لكن اذهب خلف الفتاة، اركض
وراءها ركضاً.. امسكني، ابتلغني.

الذئب : لن أفعل.. أنت أرب أعرفه.. وداعاً.. أنا جائع.

الحفّظ : طاطاااااب يومك.. أنا عطششششششان.

(يذهبان)

الأرب : ذهبا.. صدّق الثعلبة.. ما العمل؟ ماذا عليّ
أن أفعل؟

الفراخ : أيها الأرب، أيها الأرب.

الأرب : أوه، من يناديني؟

الفراخ : لا تخف منا يا أرنوب.. مازلنا لا نعرف

الطيران.. نحن فراخ.. در يا أرنوب حول الشجرة.

الأرب : لماذا؟

الفراخ : أنظر إن كانت الثعلبة قد ذهبت فعلاً..

سنخبرك بشيء إن ذهبت.

الأرب : (يدور حول الشجرة) ليست هنا.. تكلموا.

الفراخ : أه يا أرب.. سرقت الثعلبة من حقيبة ذات

القبة الحمراء النشوق وأخذت أعواد الكبريت.. كانت

الفتاة تريد أن ترمي النشوق على الذئب، أما الآن...

الأرب : أما الآن فقد ضاعت.. ما العمل؟ ماذا نفعل؟

(ينادي) يا دب، يا حفّظ، لقد برد أثرهما.. هل أركض

خلفهما؟ أثناء ذلك سيأكل الذئب الفتاة.. هل الحقها؟

ماذا يمكنني أن أفعل وحدي؟ أه أيتها الفراخ، مالكم لم

تتكلموا عندما كان الذئب والحفّظ هنا؟

الفراخ : هددتنا الثعلبة بأنها ستقرض الشجرة.

الأرب : وصدّقتموها؟ ما العمل؟ لن أتراجع، لن

أتخلّي عنها، سألحق بها، وليجرؤ الذئب على الظهور (يفني)

سأندفع نحو الذئب.. أقفز وأصرخ به.. قف يا ذا الأنياب

والإشوهتك.. فنيتك، دهستك.. اذهب من هنا.. اطلب منك

بشرف.. لم أعض يوماً.. إلا أنني سأعضك.. لن أبخل بروحي..

في معركة ضارية.. ساموت بشرف.. فداء لصديقتي.

الفصل الثاني

اللوحة الأولى

مستقنع، أجمة، شجيرات كثيفة.. قرب الشجيرات

يقف الذئب، حيوان كبير ومتجهّم، فروه منكوش، يشحذ



الأرنب : توقفي يا ذات القبعة الحمراء، توقفي.
الطيور : الأرنب قادم، الأرنب.
الأرنب : (يدخل مسرعاً) توقفي، الثعلبة أخرجت من حقيبتك...
الثعلبة : إلى الأمام.
الذئب : أعرف وحدي (ينطلق إلى الأمام).
الأرنب : (ينقض على الذئب) اعذرني، لكنني سأعضك.
(يُبعد الذئب صامتاً الأرنب بحركة واحدة من يده.. يطير الأرنب مغشياً عليه نحو الشجيرات.. تخرج ذات القبعة الحمراء لفافة من حقيبتها.. يقفز الذئب وتبتعد الفتاة.. الطيور تصرخ : «النجدة، النجدة» ترمي الفتاة قليلاً من النشوق في فم الذئب مباشرة)
الذئب : ما هذا؟! أتششي (يعطس).
ذات القبعة الحمراء : إنه نشوق.. صحة.
الذئب : رغم ذلك سأكلك.. أتششي.
ذات القبعة الحمراء : صحة.. لا، لن تأكلني.
الذئب : أنا أقوى.
ذات القبعة الحمراء : (مبتعدة نحو السنديانة) وأنا أدكي.
الثعلبة : (تقفز) احذر، هناك فخ.
الذئب : أعرف وحدي.
ذات القبعة الحمراء : أه، الثعلبة هنا أيضاً.
الثعلبة : أجل، فأنا في صفك، أنا التي صرخت لك : احذري، هناك فخ.. اصمدي يا فتاة، فأنا في صفك (تركض نحوها).
ذات القبعة الحمراء : لا تقتربي وإلا رميتك أنت أيضاً بالنشوق.
الثعلبة : هل هو كثير عندك إلى هذا الحد؟
ذات القبعة الحمراء : أجل، هناك من سرق علبة واحدة منه.
الثعلبة : لست أنا.
ذات القبعة الحمراء : لكن ما زال لدي احتياطي كثير منه (ترمي الثعلبة بالنشوق).
الثعلبة : أتششي.
الذئب : أتششي.
ذات القبعة الحمراء : صحة.
الذئب : تذكرني أن معركتنا لم تنته بعد، تذكرني.
ذات القبعة الحمراء : سأذكرك، سأذكرك.

الثعلبة : اذهب أرجوك.. ستفسد الأمر كله.
الذئب : (يتجه نحو الشجيرات) لقد ذهبت بنفسي.
الثعلبة : أجل، بنفسك، بنفسك.
الذئب : أعرف وحدي أن من الحكمة الانقضاض عليها بغتة.
الثعلبة : أجل، أجل، هدوء، أنصت.
الذئب : أعرف من دونك أن علي أن أنصت.
الثعلبة : اصمت.
الذئب : أعرف وحدي أن علي أن أصمت.
الثعلبة : أوه، يا له من حيوان.
الذئب : إن لم يعجبك فابحثي عن واحد آخر مثلي.. آه، إنها آتية.. ابتعدي.. أفسحي لي مجالاً لأنطلق.. إنها آتية.. عوو..
(تسمع زقزقة الطيور التي تتحول إلى أغنية.. ذات القبعة الحمراء تغني مع الطيور.. صوت الغناء يقترب)
ذات القبعة الحمراء : كم أنا سعيدة وأنا أسير.. أشعر في غابتي وكأنني في بيتي.
الطيور : تعرفين كل عشبة في الطريق.. تعرفين كل غصن.
ذات القبعة الحمراء : زهرة الجرس لا ترن.. لكنها تحيي برأسها.
الطيور : الورد البري لا يصدر صوتاً.. بل يرقص فوق العشب.
ذات القبعة الحمراء : لو كان بإمكانهم.. التكلم بلغة البشر.
الطيور : لقالوا : انظري.. كم نحن سعداء بهذا اللقاء.
الذئب : وأنا سعيد.. عوو، كم أنا سعيد.
(ذات القبعة الحمراء تطل بحذر من الحرش)
ذات القبعة الحمراء : هذا أكثر الامكنة خطورة.
الطيور : لماذا؟ لماذا؟ نحن نراقب.
ذات القبعة الحمراء : هنا، عند المستنقع البري، الأحراش كثيفة جداً ولن تستطيعوا رؤية شيء من الأعلى، لكنني أرغب لقاء الذئب هنا.
الطيور : لماذا؟ لماذا؟
ذات القبعة الحمراء : أترون السنديانة الهرمة؟ تحتها بالضبط يوجد ذلك الفخ الذي أريد استدراج الذئب إليه.
(صرخة يائسة يطلقها الأرنب)



الذئب : عوو (يزحف نحو الشجيرات وهو يعوي بغضب).

الثعلبية : أتششي، أنتهى الأمر، أنتِ الرابعة، أحسنت، أتششي، فزت، أتششي (تختفي بين الشجيرات في أثر الذئب).

الطيور : النصر، النصر.

ذات القبعة الحمراء : على الإطلاق، إنها تقول ذلك عمداً كي تهجم خفية من جديد في وقت لاحق.

الطيور : لا، لا، هرب الذئب، والثعلبية هربت أيضاً. ذات القبعة الحمراء : سيعودان.. سهل عليكم الشعور بالفرح وأنتم في الأعلى، أما أنا فأشعر بالخوف هنا في الأسفل.

الطيور : لكننا معك، نحن معك.

ذات القبعة الحمراء : أعرف، ورغم ذلك حين تصارعت مع الذئب لم أكن أفكر بشيء، أما الآن فحين أتذكره أرغب بشدة في الهرب إلى منزلي وإغلاق الباب على نفسي بالفضل، بالخطاف، بالمزلاج، وأرغب أيضاً أن أسد الباب بالطاولة، والخزانة أيضاً (تبكي) وبالكومدينة..

الطيور : تبكي! أه! ذات القبعة الحمراء تبكي.

ذات القبعة الحمراء : هل أستطيع أن أبكي طالما أنه هرب؟

الطيور : بالطبع، بالطبع.

ذات القبعة الحمراء : فانا فتاة ولست حجراً.

الطيور : لا، لا، لست حجراً.

ذات القبعة الحمراء : أه! ماذا فعلنا! (تركض نحو الشجيرات) أرنب، يا أرنب.

الطيور : إنه نائم، لقد نام.

ذات القبعة الحمراء : لا، إنه مغشّي عليه (تركض نحو المستنقع) يجب أن نرشه بالماء (تعود) أرنب، أه أيها الرمادي، أفق، لقد طردت الذئب كأنه جرو صغير (تبحث في حقيبتها) كان لديّ نشادر في مكان ما هنا.. ها هو.. هيا يا أرنب، يا أرنوب.

الأرنب : (ينهض) سأفترسهم جميعاً.. لن أسمح لهم بأذيتك.. أنت صديقتي الوحيدة، وأنا صديقك.

ذات القبعة الحمراء : كل شيء على ما يرام.. لقد طردت الجميع يا أرنوب.. أهدأ.

الأرنب : لقد انتصرت.. مرحى، مرحى.

ذات القبعة الحمراء : هل تشعر بتحسين؟

الأرنب : الآن؟ أنا الآن قوي مثلك (يترنح) لكن رأسي

يدور، وذيلي يرتجف بشدة (يجلس).

ذات القبعة الحمراء : استلق قليلاً.

الأرنب : لا.. من سيرافقك؟

ذات القبعة الحمراء : استلق يا أرنب، استلق يا

أرنوب، أهدأ.. لن يلمسني الذئب الآن.

الأرنب : لن يلمسك!؟

ذات القبعة الحمراء : أبداً.. ستنام لتعود مجدداً

أرنباً ذكياً، أرنباً طيباً، أرنباً مرحاً وشجاعاً.

الأرنب : لقد هجمت على الذئب.

ذات القبعة الحمراء : أجل، أجل.. ارقد قليلاً ونم.

الأرنب : أنا؟!

ذات القبعة الحمراء : أجل، أجل، أما أنا فسأذهب

وإلا غضبت جدتي.. نم.. أنا مسرورة جداً.. كل شيء

على ما يرام (تهض وتسير وهي تغني) كم أنا سعيدة وأنا

أسير.. أشعر في غابتي وكأنني في بيتي.

الطيور : تعرفين كل عشة في الطريق.. تعرفين كل

غصن.

ذات القبعة الحمراء : زهرة الجرس لا ترن.. لكنها

تحيي برأسها.

الطيور : وثمار البازلاء لا تصدر صوتاً.. بل تلتفّ

بصمت فوق العشب.

ذات القبعة الحمراء : لو كان بإمكانهم.. التكلم بلغة

البشر.

الطيور : لقالوا : انظري.. كم نحن سعداء بلاقئنا.

(تذهب)

الأرنب : لا، لن أستطيع النوم.. مذهل أنني استطعت

الهجوم على الذئب، فأسناني طويلة وأستطيع أن أقرض

لحاء الشجر، أما الذئب فرغم أنه مخيف لكنه لا يستطيع

أن يقرض الشجر.. يا لي من شجاع (يقفز) يا لي من

أرنب (يقفز) لقد تحسنت تماماً.. سألحق بذات القبعة

الحمراء.. أه! (يهرب نحو الشجيرات) ها هما مجدداً..

خبئني أيتها الأغصان.. لا تكشفني أيتها الأوراق

(يختبئ).

الذئب : (يطل من الحرش) عوو، ذهبوا؟ سأتابعهم.

الثعلبية : (تطل من الجهة الأخرى للحرش) ستراك

الطيور.

الذئب : اصمتي.

الثعلبية : المكان مكشوف هناك.

الذئب : أعرف بنفسني، لا تعلميني.



الذئب : اذهبي من هنا .

الثعلبية : ما بك يا قريبي؟ ما بك؟

الذئب : اذهبي من هنا وإلا افترستك .

الثعلبية : انتظر يا قريبي .

الذئب : ليس لدي أقارب .. اذهبي .. أسمعين؟

(ينقض على الثعلبية التي تهرب نحو الحرش) هكذا

(للأرنب) ابق هنا، أما أنا فساذهب وأكل صديقتك ذات

القبعة الحمراء .. سأكلها .. أنا وحدي .. بالطبع كل شيء في

الغابة سيسير كما في السابق، كما كان .. الأرنب يرفع يده

على الذئب، اهذا ما وصلت إليه الامور؟! كيف تجرات؟

الأرنب : أنا صديق وفي .

الذئب : إياك أن تلفظ هذه الكلمة .. من حظك أن

صيداً أهم منك بانتظاري .. عش ساعة أخرى، فسأعود

إليك، سأعود .. إنها نهاية الصداقة، نهاية ذات القبعة

الحمراء .. سيكون هناك سيد واحد في الغابة هو أنا ..

عوو (يهرب) .

الثعلبية : (تخرج من الحرش) هي، هي، هي، ابق هنا

يا أرنب، وأنا سأعود إليك .. ستكون هناك سيدة واحدة في

الغابة هي أنا .. هي، هي، هي (تهرب) .

الأرنب : ما العمل؟ كيف سأنقذ الفتاة؟ النجدة

(ينادي) النجدة، لا أحد يسمعي (للجمهور) هل أتركها

تهلك ببساطة هكذا؟ لا، يجب أن اصرخ، أن أنادي، فربما

يسمعي أحد في الغابة (يصرخ) النجدة (بصوت أعلى)

أنا الآن لا أخاف من شيء .. النجدة، لا يوجد أحد ..

إنها أكثر بقعة انعزالاً في الغابة كلها، لكنني لن أستسلم

طالما أنا حي .. سأظل أنادي وأنادي وأطبل .. سأعزف

النشيد الحربي الخاص بالأرنب .. ما زالت أمامنا معركة

أخرى (يطبل بقائمتيه الأماميتين على الفخ ويغني) أيها

الأخوة الأرنب .. حان الوقت لنجتمع .. طالما أصدقائنا

في خطر .. لا يجب أن نكون جنباء .. إخوتي، إخوتي ..

حان الوقت لنجتمع .. ارم الملفوف، اترك الجزر .. وحضر

أسنانك للمعركة .. إخوتي، إخوتي .. حان الوقت لنجتمع ..

ستظل قلوب الأرنب الوفية .. تخفق حتى النهاية .. إخوتي،

إخوتي .. حان الوقت لنجتمع .

اللوحة الثانية

مرج تغطيه الأزهار .

الذئب : أحسنت صنعا .. أنا ذكي جداً .. طردت

الثعلبية .. أعرف لماذا كانت تتبعني .. كانت تأمل أن أكل

الفتاة فيقتلني البشر .. لكن لا .. أنا ذئب عجوز ولا يمكن

الثعلبية : اذهب إلى تلك الصخرة البيضاء وتمسح بها .

الذئب : أيتها الوقحة لم أفعل ذلك؟!؟

الثعلبية : إنه حجر الجير .. ستتمسح بالجير وتصبح

شبيهاً بكلب أبيض، ولن تتعرف إليك الفتاة و ..

الذئب : اصمتي (يذهب إلى الصخرة البيضاء

ويختفي خلفها) ها قد ذهبت بنفسي .

الثعلبية : بنفسك، بنفسك .

الذئب : أعرف وحدي، يجب أن أغير لوني .

الثعلبية : وحده، وحده .

الذئب : اصمتي (يغني) شجرتا غبيراء وثلاث شجرات

حور .. عوو .. وقفت قرب المستنقع .. عوو .. وتحتها صخرة

بيضاء .. عوو .. وعلى الصخرة محارب شجاع .. عوو .. هذا

المحارب رائع .. عوو .. رشيق ذو أربعة قوائم .. عوو .. بطل

لا يصادق احداً .. عوو .. وهو لا يحتاج إلى أحد .. عوو ..

يقف ويعوي بغضب .. عوو .. واسم هذا البطل ذئب .

(مع الكلمات الاخيرة يخرج الذئب من خلف

الصخرة .. إنه أبيض بالكامل من رأسه إلى قدميه)

الثعلبية : أحسنت يا قريبي .. والان اركض خلف

الفتاة .

الذئب : أعرف وحدي .. لحظة .. من هذا الذي

يتحرك بين الشجيرات؟ من؟ عوو .

الأرنب : (مترنحاً يتجه نحو الذئب) أنا .. آسف،

لكنني سافترسك الان .

الذئب : ماذا؟!؟

الأرنب : (مترجعاً) سأعضك .. لا تزمجر .. لست

مذنباً .. لا أستطيع أن أترك الفتاة في محنة .. كنت سأركض

لأخبرها بكل شيء، إلا أن قدمي بالكاد تسييران من الخوف،

وساضطر .. (يقوم بخطوة إلى الامام لكنه يتراجع على

الفور) لأن اتقاتل معك .. توقف عن الزمجرة، فانا نفسي

لست سعيداً بذلك (يقفز) اعذرني، لكنك اضطررتني

لهذا .. أنت حيوان شرير .

الثعلبية : استدرجه نحو السنديانة، إلى السنديانة .

الذئب : لا تعلميني .

الأرنب : ماذا؟ ما بك؟ أم؟ (يقفز) أنا لا أفهم شيئاً

لكنني أكرهك .. حيوان غبي .. اعذرني، لكنك مسخ طويل

الذيل .. انقض علي بسرعة .. أه!

(صوت انطباق حاد .. ينطبق الفخ على الأرنب)

الأرنب : ما هذا؟!؟

الثعلبية : فخ .. أرادت صديقتك أن يقع الذئب فيه ..

هي هي هي .



الطيور: لم يعجبنا هذا الكلب.. كان يهز ذيله كأنه لا يعرف كيفية فعل هذا.. كلب غريب.. كلب شرير.. كلب كبير.

ذات القبعة الحمراء: سخافات.. ببساطة، لقد بدأ يفقد اعتياده على البشر بعد ثلاثة أيام.. لا داع لإخافتي.. الأفضل ان تغني.

(تخرج وهي تغني وتقطف الأزهار.. تخرج الثعلبة من خلف الشجيرات وهي تكاد تموت من الضحك)

الثعلبة: هي، هي، هي، إذن هذا ما نوى عليه الذئب.. سيذهب الآن إلى الجدة ويأكلها أولاً، ومن ثم سيأكل الفتاة.. يظن ان أحدا لن يراه.. لكن ما سبب وجودي؟ هي، هي، هي (تغني) الذئب يتحدى ويتحدى.. والناس سيقتلون الذئب.. أما أنا فبهدوء وخفة.. سأبقى حيةً وسليمة.. وسأزهر كما الورد.. يا لي من ثعلبة.. يا لي من ذكية (تهرب).

الفصل الثالث

اللوحه الأولى

منزل جدة ذات القبعة الحمراء.. الجدة جالسة تحيك قرب النافذة.

الجدة: يا لها من سخافة.. سبع وثلاثون وعلامتان (٢) بل حتى علامة ونصف، وعلي أن أستلقي في السرير.. هاه! لن أفعل ذلك.. حسناً.. حلقي وربطته، لكن مستحيل أن أستلقي في السرير.. أموت ولا أستلقي في السرير.. ذهبت اليوم إلى النهر، وذهبت لجمع الفطر، ونفست الغبار، وصنعت الشاي، حتى أنني عزفت أغنية رومانسية قديمة على الغيتار (تغني) «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، خرج الأرنب للنزهة».. ها ها ها، لكنني لن أخبر ذات القبعة الحمراء بذلك.. أخشى أن توبخني.. إنها صارمة.. إنها..

(تسمع صرخة من بعيد: «ساعدوني» تنهض الجدة)

الجدة: ما الأمر؟! هناك من يطلب النجدة (تطل من النافذة حاملة بندقية في يدها) من يصرخ هناك؟

الذئب: (يدخل) أوه، ساعديني، أوه.

الجدة: ما الأمر؟ ماذا يجري؟

الذئب: الذئب يلحق بي.

الجدة: لا عليك.. سأطلق النار عليه في الحال.

الذئب: أه، لا، لا، افعلني ما تريدني، لكنني أشعر بالخوف.. خبئني تحت السرير.. أرجوك.

خداعي.. سأكل الفتاة دون أن يعلم أحد.. سأعرف منها أين تسكن جدتها.. عوو.. إنها قادمة.. إنها قادمة.

(تسمع زقزقة الطيور وأغنية ذات القبعة الحمراء) الذئب: المهم الا اعوي امامها.. ساعوي بصوت منخفض طالما هي ليست هنا الآن.

(يعوي على إيقاع الأغنية.. مع نهاية الأغنية تخرج ذات القبعة الحمراء إلى المرح)

الذئب: (بصوت حنون) مرحباً يا ذات القبعة الحمراء العزيرة.

ذات القبعة الحمراء: مرحباً أيها الكلب الأبيض. الذئب: (بصوت عال وغاضب) أنا لست كلب.. (يستدرك) أجل، أجل، أنا كلب، واسمي «صديق».

ذات القبعة الحمراء: «صديق»؟ مرحباً يا صديق (ترغب بأن تمسّد الذئب.. الذئب يتراجع).

ذات القبعة الحمراء: ما بك يا «صديق»؟ الذئب: اعذريني، لكنني أصبحت برياً.. لقد وضعتُ تهت عن الصيد.. أشعر بالملل من دونه كثيراً، كثيراً جداً.

ذات القبعة الحمراء: وهل تهت منذ زمن طويل؟ الذئب: ثلاثة أيام.

ذات القبعة الحمراء: يا لك من كلب مسكين.. أنت جائع إذن؟

الذئب: لا، شكراً، أنا شعبان، لقد أطعمتني جدتك. ذات القبعة الحمراء: جدتي؟!

الذئب: أجل.. ألا تسكن قرب.. (يسعل) قرب.. ذات القبعة الحمراء: قرب شجرات البتولا القديمة،

خلف جدول الطاحونة. الذئب: أه، أه، هي التي أطعمتني.

ذات القبعة الحمراء: كيف صحتها؟ الذئب: سيئة.. إنها مستلقية في الفراش.

ذات القبعة الحمراء: يجب أن أسرع إليها. الذئب: أه، لا، لا.. لقد طلبت مني ان أخبرك إن

التقيت بك أن تجمعي لها باقة من الورد. ذات القبعة الحمراء: ورد؟! حسناً.. لكن في جميع

الأحوال ربما ترغب أن أعطيك شيئاً لتأكله؟ لماذا تلمظ عندما تنظر إلي؟

الذئب: هكذا، من دون سبب.. إلى اللقاء يا فتاة. ذات القبعة الحمراء: إلى اللقاء يا «صديق».

الذئب: (بصوت عال) أنا لست صد.. (يستدرك) إلى اللقاء يا فتاة، إلى اللقاء أيتها العزيرة (يهرب).

ذات القبعة الحمراء: لماذا صمت يا طيور؟



ذات القبعة الحمراء : لم صوتك غريب هكذا يا جدتي؟
 الذئب : لأن حلقي يؤلني.
 ذات القبعة الحمراء : لم عيناك اليوم كبيرتان هكذا يا جدتي؟
 الذئب : كي أراك بشكل أفضل.
 ذات القبعة الحمراء : ولم يداك كبيرتان هكذا يا جدتي؟
 الذئب : كي أضمك بقوة.. اقتربي مني.
 ذات القبعة الحمراء : ولم أسنانك كبيرة هكذا يا جدتي؟
 الذئب : (يزار) كي آكلك (يبتلع الفتاة ويستلقي في السرير بعد أن رمى عنه جميع اللحف،. الطيور تصرخ بقلق).
 الذئب : ها ها ها، وأخيراً أحسنتُ صنعا، أكلتها انتصرتُ.
 ذات القبعة الحمراء : ومن هذا أيضاً في بطن الذئب؟
 الجدة : من سيكون غير الجدة؟!
 ذات القبعة الحمراء : أكلك أنت أيضاً؟ لا تخافي يا جدتي، سننجو.
 الجدة : لا ينقص إلا أن تعلميني، كأنني لا أعرف ذلك بنفسي.
 الذئب : اهدء أنتما الاثنتان، دعاني أنام.
 الجدة : ما هذا؟ هل ابتلعك مع السلة؟! أعطني قطعة من الفطيرة.. شكراً يا حفيدتي.. ما بك تبكين؟
 ذات القبعة الحمراء : أنا لا أبكي من الخوف يا جدتي، بل أنا منزعجة لأنه خدعني.
 الجدة : الآن دوره، ومن ثم سيأتي دورك.. لا تبكي، بل فكري كيف سننقذ نفسيينا.
 ذات القبعة الحمراء : أعرف كيف سننقذ أنفسنا.. إلي يا طيور، بسرعة.
 الطيور : هل أنت حيّة يا فتاة؟ هل أنت حيّة؟
 ذات القبعة الحمراء : أجل يا طيور، عليكم أن تطيروا بسرعة إلى الشرق، على تقاطع بين طريقيين يقف شخص أخبروه بكل شيء.. طيروا سريعاً.
 الطيور : سنطير.
 (يفادرون)
 الجدة : هل أنت غاضبة مني يا ذات القبعة الحمراء؟

الجدة : يا لك من كلب.. حسناً.. أدخل إلى البيت.
 (تُشاهد الغرفة.. الذئب يدخل إلى الغرفة)
 الجدة : حسناً، انزل تحت السرير.
 الذئب : (بصوت عال) ارم البندقية.
 الجدة : ما الأمر؟
 الذئب : ستعرفين في الحال (يُطير بيده البندقية من يد الجدة ويفتح فمه الكبير وبيتلع الجدة).
 الجدة : (من بطن الذئب) لقد خدعتني بالفعل.. أنت الذئب؟
 الذئب : وماذا ظننت؟ ها ها ها! أين نظارتك؟ ها هي.. أين قبعتك؟ ها هي.. جيد جداً.. ها ها ها.
 الجدة : لا تضحك، أنت تهزني.
 الذئب : حسناً.
 الجدة : أعرف بماذا تفكر، أنت تفكر بأكل ذات القبعة الحمراء.
 الذئب : حتماً.
 الجدة : إياك أن تجرؤ.. سأصرخ لها : اهربي، سيأكلك.
 الذئب : سأعطي نفسي بثلاثة لحف ولن تسمعك.
 الجدة : إياك.
 (يتغطى الذئب بلحافين)
 الجدة : إياك.
 (يتغطى الذئب بلحاف إضافي.. لا يُسمع صوت الجدة)
 الذئب : ها قد صممت.. كم الحر شديد تحت هذه اللحف الثلاثة.. هيه، أنت يا جدة.. إياك أن تضربي بطني بقبضتك.. ماذا؟ وإياك أن تضربي بكعب حذائك أيضاً.. إنها آتية، آتية، عوو.
 (تدخل ذات القبعة الحمراء وتُشاهد تحت النافذة وفي يديها باقة ورد)
 ذات القبعة الحمراء : حسناً، إلى اللقاء الآن يا أعزائي الطيور.. شكراً علي مساعدتكم يا أصدقاء.
 الطيور : سننتظر قليلاً.. نحن خائفون.. نشعر أن...
 ذات القبعة الحمراء : لا، لا، طيروا (تدخل إلى المنزل وتتوقف بذهول).
 الطيور : انظروا إلى النوافذ، إنها خائفة.. لننتظر، لننتظر. لنر، لنر.
 ذات القبعة الحمراء : لم أنت شاحبة هكذا يا جدتي؟
 الذئب : لأنني مريضة.



الدب: تبا.. قالت الثعلبة أن لا نحل هناك، لكنه كان كثيراً جداً.

حارس الغابة: إلى القسم.
الدب: تبا..

(يصفر حارس الغابة.. يخرج كلب من بين الشجيرات ويشير له حارس الغابة.. يمسك الكلب بالدب من أذنه ويقوده بعيداً.. يسمع صوت معدني.. يقترب صوت الصليل المعدني.. ينظر حارس الغابة فيرى وعاء معدنياً كبيراً للحليب يخرج إلى الطريق.. يرفع حارس الغابة يده ويأمر الوعاء بالتوقف.. يكمل الوعاء تدحرجه.. يصفر حارس الغابة.. يتوقف الوعاء)

حارس الغابة: لمن الوعاء؟

الحفت: (من الوعاء) للجد سافيللي.

حارس الغابة: وكيف دخلت إليه؟

الحفت: ددخلت إلى الوعاء لأششششرب الحلييب، ولكن الثعلبة أغلقت الغطاءااااا علي، وها أنا الففف في الوعاء وأدححححرج.

حارس الغابة: دخلت إلى الوعاء؟ إلى القسم.

الحفت: التثعلبة...

حارس الغابة: سيحين دورها هي أيضاً (يصفر.. يظهر الكلب.. يأمره حارس الغابة) إلى القسم.

(يدحرج الكلب الوعاء بقائمتيه.. يذهب.. يجري الأرنب المستانس خائفاً على الطريق.. يمرره حارس الغابة.. الثعلبة تلحق به.. يوقفها حارس الغابة بإشارة)

الثعلبة: كنت أتية إليك يا حارس الغابة.

حارس الغابة: حقاً؟ لكن خيل إلي أنك كنت تطاردين الأرنب المستانس.

الثعلبة: ما هذا الكلام؟! هي هي هي.. إنه مجرد أحد المعارف كنت أريد أن أقول له بأن يسلم على أمه وأبيه.

حارس الغابة: (بجفاف) حقاً؟

الثعلبة: لدي مسألة هامة أريد أن أحدثك بها.. الذئب..

الطيور: (تدخل) لا تصدقها، لا تصدقها، استمع إلينا.

حارس الغابة: ما الأمر؟

الطيور: الذئب أكل ذات القبة الحمراء، والثعلبة كانت شريكته.. ذات القبة الحمراء على قيد الحياة.. لقد كلمتنا من بطن الذئب.

الثعلبة: حية؟! (تقوم بخطوة إلى الخلف).

ذات القبة الحمراء: لماذا؟

الجدة: لقد نزعتم الكمادة، فالجو هنا حار جداً.

ذات القبة الحمراء: دعيني أربطها لك على الفور.. سينقذوننا سريعاً، وأخاف أن تصابي بالزكام.. سينقذوننا سريعاً، أسمعين؟

اللوحة الثانية

الأم تسير في الغابة وتلتفت حولها بقلق.

الأم: (تصرخ) هوووو، هووو، ليست هنا! ذات القبة الحمراء، لقد اختفت، انتظرتها وانتظرتها، ثم ذهبت لملاقاتها، وقفت ووقفت عند النافذة، وقفت ووقفت عند البوابة، وقفت ووقفت على الطريق، ولم أعد أطيق الوقوف، وها أنا ذاهبة.. هووو (تغني) كم الحياة جميلة.. حين يكون أولادنا في البيت.. وعندما لا يكونون في البيت.. لا تعود الحياة جميلة.. يا فتاتي أين أنت؟ أنا ذاهبة للبحث عنك.. أنا قلقة.. هل وقعت في مصيبة ما؟

اللوحة الثالثة

تقاطع طريقين في الغابة.. على شجرة السرو علقت لافتة تقول: «حافظوا على قواعد المرور في الغابة».. عند التقاطع يقف حارس الغابة.

حارس الغابة: (يعني) منذ فترة وجيزة كانت الضفادع تعيش هنا.. الأفعى تزحف إلى جحرها.. منذ مدة وجيزة كانت الذئب تعوي هنا.. أما الآن فانا أقف هنا.. أقف وأحرس.. أراقب النظام.. أرى كل شيء وأسمع كل شيء.. انظري في كل الاتجاهات.. دون مشاكل ودون مخاوف.. ازحف، اجر، طرّ.. وإن أضعت طريقك.. سارشدك إلى الطريق.. أقف وأحرس.. أراقب النظام.. أرى كل شيء وأسمع كل شيء.. انظري في جميع الاتجاهات.. ما إن يراني الذئب.. حتى يختبئ في الغابة وهو يعوي.. إن الحق أحدهم بك الأذى.. اصرخ وسانذك علي الفور.. أقف وأحرس.. أراقب النظام.. أرى كل شيء وأسمع كل شيء.. انظري في جميع الاتجاهات.. منذ فترة وجيزة كانت الضفادع تعيش هنا.. الأفعى تزحف إلى جحرها.. منذ مدة وجيزة كانت الذئب تعوي هنا.. أما الآن فانا أقف هنا.

(يجري الدب وتلحق به نحلة.. يسمح حارس الغابة للدب بالمرور ويوقف النحل.. يتهدد الدب بارتياح ويضحك ويكمل جريه، إلا أن حارس الغابة يصفر له ويقترب من الدب وينزع الفواز ويفحص قائمة الدب) حارس الغابة: إنها ملوثة بالعلس.



الجددة : ما الأمر؟ هل انقطع أحد أزرارك؟ سأخيطه لك.
حارس الغابة : لا، ولكن يجب أن نخيط بطن الذئب
ثم نأخذه إلى القسم.

الجددة : ولم نخيطه؟ سأرفوه بحيث لن يظهر عليه
أي أثر، أين نظارتني؟ أين ذهبت نظارتني؟ أوه، هذا الذئب
الشريير مستلق وهو يضع نظارتني، ها هي الإبرة، وها هو
خييط رمادي، سأرقعه في الحال، سريعاً.
(ذات القبعة الحمراء وحارس الغابة والأم يقتربون
من النافذة)

ذات القبعة الحمراء : حسناً يا طيور، إلى اللقاء.
الطيور : إلى اللقاء يا فتاة، إلى اللقاء يا ذات القبعة
الحمراء.

حارس الغابة : شكراً لكم لأنكم أبلغتموني بسرعة.
الطيور : لا شكر على واجب، لا شكر على واجب،
نحن سعداء جداً، نحن سعداء جداً (يطيرون بعيداً).
الجددة : ها قد انتهيت، لقد رققته بحيث أنا نفسي
لم أعد أستطيع إيجاد المكان الذي كان فيه الشق، يا لي من
ماهرة، الست سريعة؟

ذات القبعة الحمراء : (تقترب من الجددة) أجل،
سريعة جداً، صحيح يا جدتي، لقد انشغلت لدرجة أنني
نسيت أن أسلم عليك، مرحباً يا جدتي.

الجددة : أهلاً يا حفيدتي.

ذات القبعة الحمراء : (تغني) كم مخيف بطن الذئب.

الجددة : (تغني) ضيق ومعتم.

ذات القبعة الحمراء : مرحباً يا جدتي.

الجددة : أهلاً يا حفيدتي.

الأم : لكن كل شيء على ما يرام الآن.

الجددة : الوحش المخيف مربوط بقوة.

الأم : مرحباً يا أمي.

الجددة : مرحباً يا ابنتي.

ذات القبعة الحمراء : انتهى كل شيء بسهولة ويسر.

الأم : جميع المصاعب أصبحت بعيدة.

ذات القبعة الحمراء : مرحباً يا أمي.

الأم : مرحباً يا ابنتي.

حارس الغابة : اعذريني على المقاطعة أيتها السيدة

لكن علي الانصراف، لدي أشغال، تذكري مرة وإلى الأبد يا

فتاة : الذئب المصبوغ هو أيضاً ذئب، ذئب، ذئب.

ذات القبعة الحمراء : الآن سأذكرك ذلك جيداً جداً.

(يلتفت حارس الغابة نحو السرير فلا يجد فيه الذئب)

حارس الغابة : هرب الذئب.

حارس الغابة : (يمسك بها من رقبتها، يصفر ويأمر
الكلب الذي أتى على صوت الصفير) إلى القسم (يقترب من
الشجرة ويخرج هاتفاً من جوييفها ويتحدث على الهاتف)
أرسلوا من يستبدلني.. يجب أن اغيب لأمر هام.

(تخرج أم ذات القبعة الحمراء إلى الطريق وتستمع)
حارس الغابة : أجل، مع ذات القبعة الحمراء، كيف
تعرف ذلك؟ أخبرك الحفث والذب؟ حسناً، خرج من
يستبدلني؟ رائع (ينهي المكالمة).

الأم : أيها السيد حارس الغابة، ماذا حصل لابنتي؟
لا تخفي عني، انظر إلي، أنا لا ارتجف، لا أبكي، هل
ستخبرني؟

حارس الغابة : ذات القبعة الحمراء في خطر كبير،
لكنني متأكد أننا سننقذها (للطيور) أرشدوني إلى الطريق..
انطلقوا إلى الأمام.

اللوحة الرابعة

موسيقاً.. منزل الجددة.. تقترب الأم وحارس الغابة
من السرير الذي ينام فيه الذئب كالسابق.. يتجه حارس
الغابة نحو الصوان ويبحث فيه عن شيء ما.. تخرج الأم
من جيب مريبتها مقصاً وتعطيه لحارس الغابة.. في هذه
الآثناء يستيقظ الذئب وينهض.. يخرج حارس الغابة
المسدس من الجراب ويصوبه نحو الذئب.. يستلقي الذئب
مجدداً وهو يعوي.. تربط الأم قوائم الذئب بالحبال وتشق
بطنه بالمقص.. تخرج ذات القبعة الحمراء والجددة من
بطن الذئب حيثين سليمتين وتتعانقان مع الأم.. تتقطع
الموسيقا التي كانت تصدح.

ذات القبعة الحمراء : أمي، هل أنت غاضبة مني لأن
الذئب أكلني؟

الأم : لا يا ابنتي لست غاضبة، لكن احذري كي تكون
هذه هي المرة الأخيرة.

الجددة : (تهدد أم ذات القبعة الحمراء بإصبعها
بصرامة) ماذا يجب أن تقولي يا ابنتي؟

الأم : أه، اعذريني يا أمي (تتحنى لحارس الغابة
شاكراً) شكراً.

حارس الغابة : لا داعي للشكر، الشكر لك، لقد
ساعدتني.

الجددة : (لحارس الغابة) أنتشرب قهوة أم شاياً؟
الأم : فطائر بالكرز؟

حارس الغابة : شكراً أيتها السيدتان، وقتي ضيق، ألا
أجد لديكما إبرة وخيطة سميكا؟



(الأرنب تختبئ.. الذئب والدب يتصارعان)
الحفث: (يفحّ وقد ارتفع بين الشجيرات) إلى هنا!!!!
إلى هنا!!!!.
(يظهر حارس الغابة والجددة والأم وذات القبعة الحمراء)
حارس الغابة: (يصفرّ) توقفا عن العراك.
الذئب: (يهجم على حارس الغابة) لا تتدخل، سأقتلك.

حارس الغابة: (يصوّب المسدس على الذئب) إرفع يديك.
(يسقط الذئب ويرفع يديه.. الأم تربط قوائمه بالحبال)
حارس الغابة: (للدب والحفث) كيف وصلتما إلى هنا؟

الدب: لقد أطلقوا سراخنا.
حارس الغابة: خالفوكما؟
الدب: أجل.
(اتشاء هذا الحديث حررت ذات القبعة الحمراء الأرنب البري وقادته نحو المقدمة)
ذات القبعة الحمراء: هذه المرة انتهى أمر الذئب تماماً يا أرنب.

الذئب: عوو، لقد غلبتني الفتاة بذلكها.
الدب: أجل.
الأم: أتعرفين كم الساعة يا ذات القبعة الحمراء؟
ذات القبعة الحمراء: أجل يا أمي، حان الوقت لنعود إلى المنزل، إلى اللقاء يا أرنب.
الأرنب البري: سارافك.
ذات القبعة الحمراء: إلى اللقاء يا دب.
الدب: أنا أيضاً سأذهب معك.
ذات القبعة الحمراء: إلى اللقاء يا حفث.
الحفث: سأزززحف معكم.
ذات القبعة الحمراء: إلى اللقاء يا حارس الغابة.
حارس الغابة: طريقي من طريقك يا ذات القبعة الحمراء.

(يسيروا على الخشبة ويغنون)

النهاية

١- دروجوك باللغة الروسية تعني الصديق، وهو لقب غالباً ما يطلق على الكلاب المستأنسة-المترجمة.
٢- تقصد حرارتها.

الجددة: النجدة.

حارس الغابة: لقد ربطنا قوائمه لكننا نسينا أن نربط فمه.. لقد قرض الحبال بأسنانه وخرج من المدخل الجانبي (يخرج).
ذات القبعة الحمراء: ونحن معك.
حارس الغابة: سامسكه رغم ذلك (يخرج تحت أنغام المارش).

اللوحه الخامسة

الأرنب البري في الفخ وحوله عدد من الأرنب يطبلون ويغنون النشيد الحربي للأرنب.
الأرنب البري: هدوء، دعونا نسمع إن كان الذئب أتياً.

الأرناب: السنديانة تخشخش بأوراقها، الماء يتترقق في المستنقع، لكن لا نسمع صوت الذئب.
أرنب عجوز: إنه يا إخوتي يسير بهدوء شديد.. ربما أصبح هنا بين الشجيرات.
الأرناب: أه، أوه.

الأرنب البري: يا للعار، من أقسم ألا يكون جباناً؟ ارفعوا أذانكم أعلى يا أرناب، وحين يأتي الذئب اجمعوا عليه وخذوه إلى البشر ليحاكموه ويعاقبوه.. من منكم سيشعر بالخوف الشديد فليغلق عينيه وليمسك به وعيناه مغمضتان.. من سيشعر بالخوف من عوائه فليغلق أذنيه.
الذئب: (يدخل من بين الشجيرات.. بهدوء) ومن سيخاف من صوته الهادئ ماذا عليه ان يفعل؟ هاه؟
(الأرناب تحيط بالأرنب البري وهي ترتجف)
الذئب: (يتقدم نحو الأرناب) ابتعدوا.
الأرنب العجوز: لن نبتعد ولا بأي ثمن.. اضربوه يا أخوتي.

(كمية كبيرة من أكواز الصنوبر تطير نحو الذئب)
الذئب: عوو، ما هذا؟! تذكروا من أنا.. ساكلكم كلكم.. ابتعدوا.. ساعد حتى ثلاثة، واحد، اثنان..
الدب: (يخرج من بين الشجيرات) ثلاثة، ما بك يا ابن عمي؟ ألم تكن تتوقع حضوري؟
الذئب: لست ابن عمك.. ليس لدي أقارب.. أنا وحيد.
الدب: أترك الأرناب وشأنها وإلا أثرت غضبي.
الذئب: لست خائفاً من أحد اليوم.. أستطيع أن أمزق الأسد نفسه، عوو، فما بالك بدب كسيح.
الدب: ماذا؟ ها ها ها.. ابتعدوا يا أرناب.. افسحوا لي مكاناً.



د. نبيل الحجار

كواليس

”الإرشادات الإخراجية“ مصطلح حديث نسبياً في تاريخ المسرح، يرتبط بظهور مهنة المخرج منذ أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا، وهو بالإنكليزية **stage direction** وبالفرنسية **text secondaire** وبالألمانية **buhnenanweisung** والمقصود به الملاحظات الإرشادية التي يضيفها الكاتب المسرحي على نصه والتي تتعلق بزمان ومكان الحدث وأوصاف الشخصيات والشخوص وثيابهم وسلوكهم وأسلوب مشيهم ونطقهم وحركاتهم.. وليس ثمة قاعدة عامة لاستخدام هذه الملاحظات الإرشادية لأنها متغيرة من كاتب لآخر ومن عصر لآخر.. وهناك نصوص دون أية ملاحظات مثل النصوص اليونانية القديمة ونصوص العصر الاليزابيثي، وثمة نصوص بملاحظات مقتضبة كنصوص الكلاسيكية الفرنسية والألمانية، ونصوص تزخر بها حتى التخمّة كنصوص المدرسة الطبيعية. هذه الملاحظات تساعد الكاتب في عملية نقل تصويره لنصّه مجسداً على خشبة من جوانبه كافة، لاسيما أن المشرف على تنفيذ العرض المسرحي قديماً قبل ظهور المخرج كان يبذل جهده في التنفيذ الدقيق للنص دون أي تأويل فكري أو فني خاص به.. وفي حالات كثيرة كان يُستدعى الكاتب إن أمكن لحضور التمرينات ولاستشارته في جميع مكونات عرضه بدءاً من اختيار الممثلين والممثلات إلى لون جدران الغرفة التي يدور فيها الحدث. وقديماً منذ أواخر عصر النهضة الأوربي كانت النصوص المسرحية تُطبع وتقرأ مثل الروايات، وفي هذه الحال كانت الملاحظات الإرشادية تغني خيال القارئ وتساعد في عملية إخراج المسرحية لنفسه، لاسيما أن انتشار العروض المسرحية كان محدوداً، وأن نصوصاً كثيرة بلغت الشهرة قبل أن تُعرض أو دون أن تُعرض في زمنها. تاريخياً كثر لجوء الكتاب إلى الإرشادات الإخراجية في حالتين تبدوان متناقضتين، الأولى في النصوص التاريخية التي تدور أحداثها في بلدان أخرى وأزمان قديمة تستدعي شيئاً من الشرح للمُشاهد المعاصر، والثانية في النصوص التي تتناول بيئات اجتماعية خاصة، وإن كانت معاصرة للكاتب كما في معظم نصوص المدرسة الطبيعية وجورج برنارد شو نتيجة الحرص على إبراز التفاصيل الدقيقة للبيئة وتأثيرها الفاعل في الإنسان، وفي هذه الحالة ثمة تقارب بين الإرشادات الإخراجية والوصف في السرد الروائي.

إن تبلور مهنة الإخراج المسرحي لم يكن تطوراً أحادياً في الفنون المسرحية بل رافقه تطور حاسم على صعيد العمارة المسرحية وتقنيات الخشبة والإضاءة والصوت، والتمثيل طبعاً.. وبات المخرج مبدعاً ثانياً للنص المسرحي على الخشبة، يجسده وفق منظوره الفني الفكري، وكان ذلك بمثابة منعطف حاسم لمفهوم المشهدية البصرية في العرض وللتعامل مع النص المسرحي باعتباره مادة خام قابلة للتأويل والمعالجة من منظور جديد، وقد أدى ذلك إلى إحياء عدد هائل من النصوص المسرحية لتقديمها لمشاهد معاصر بمعالجة جديدة فكرياً وفنياً.

هذه التطورات ساعدت بدورها الكتاب المسرحيين المعاصرين على تطوير أدوات الكتابة المسرحية كذلك، فجربوا تسخير الإمكانيات المسرحية التقنية الجديدة لتقديم رؤى جديدة نابغة من روح العصر، لكن هذا لا يعني أن الإرشادات الإخراجية قد تلاشت من النصوص الجديدة، بل مازال هناك من الكتاب من يستخدمها بوظيفتها القديمة، لكن المخرج ليس ملزماً بالتقيّد بها، فإن خدمته في رؤيته أخذ بها، وإن لا، أهملها.. وهناك من الكتاب من طوّر الإرشادات الإخراجية بشكل ثوري مثل بيتر هاندكه في عمله الشهير ”في اليوم الذي لم نلتق فيه“ الذي لا يتضمن نصاً حوارياً بين شخصيات بل وصفاً مشهدياً لحالات مرور أناس ببعضهم في حالات مختلفة، لكن دون أن يلتقوا، مصوراً بذلك غربة الفرد في المجتمع المعاصر، وقد لاقى هذا العمل استحسان عدد من المخرجين متباينين الرؤى والمواقف قدمه كل منهم بأسلوبه، وبقي في كل الحالات يحمل اسمي المؤلف والمخرج.