

# الحياة المسرحية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - مديرية المسارح والموسيقا - دمشق - السنة الأربعون - صيف 2017

# 1000

مع العدد c d أعداد المجلة





# In This Issue

## في هذا العدد

# الحياة المسرحية

العدد 100 السنة 40 صيف 2017

رئيس مجلس الإدارة:

**محمد الأحمد**

وزير الثقافة

المدير المسؤول:

**عماد جلول**

مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:

**جان جان**

هيئة التحرير:

**عبد الفتاح قلعه جي**

**د. حمدي موصللي**

**محمد بري العواني**

التنفيذ الضوئي:

**كريستين كساب**

الإشراف الطباعي:

**أنس الحسن**

الإخراج الفني والتنفيذ:

**عبد العزيز محمد**

أرشفة إلكترونية:

**ريما محمود**

الطباعة وفرز الألوان:

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات: هاتف: ٢٢٢١٣٤٥

e-mail: jaun@scs-net.org

www.theaters.gov.sy

Facebook: juan jaun

ثمان العدد

**200** ثيرة سورية

- 2 وزير الثقافة  
أ. محمد الأحمد
- 4 الحياة المسرحية.. من الألف إلى الياء
- 6 -ملفات الحياة المسرحية
- 14 -حوارات واستطلاعات الحياة المسرحية
- 29 -بيلوغرافيا النصوص المسرحية
- 34 -افتتاحيات الحياة المسرحية وكواليسها
- مئة عدد من «الحياة المسرحية»**
- النشاط المسرحي والمهرجانات**
- 44 «الليلة الثانية في الألفية الثانية» بين النص والعرض  
سمير الحكيم
- 48 -ملاحظات حول «رحلة حنظلة»  
وليد إخلاصي
- 51 -من عروض الموسم  
نديم محمد
- 57 -مهرجان حمص المسرحي العاشر  
محمد بري العواني
- 66 -بقعة ضوء على مهرجان المسرح العمالي  
عبد الناصر حسو
- 74 -حول مهرجان المسرح الجامعي الثالث  
لؤي عيادة
- تجارب ورؤى**
- 78 -تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس  
حورية حمو
- 85 -محمد الماغوط... دراما الحلم والحرية  
أنور سالم سلوم
- 89 -لقاء مع المخرج المسرحي جواد الأسدي  
خليل الخليل
- 97 -قتناع واحد لاقتناعان  
سلمان قطاية
- 100 -مسرح الأطفال في سورية  
عبد الله أبو هيف
- 111 -لمحات من حياة دورينمات وفنه  
حسين إدلبي
- قضايا وآراء**
- 125 -حوار مع مصطفى الحلاج  
أحمد محمد عطية
- 131 -مع الناقد المسرحي عادل قره شولي  
خالد الطائب
- 135 -اللامعقول في مسرح توفيق الحكيم  
حنا عبود
- الدراسات والأبحاث**
- 152 -المسرح في حماة من البدايات  
عبد الرزاق الأضر
- 159 -تجربة المسرح المجري  
بندر عبد الحميد
- 163 -المسرح الطليعي  
عبد الفتاح قلعجي
- 177 -مدخل إلى المسرح الياباني  
فواز الساجر
- 185 -المسرح البريطاني في السبعينيات  
رياض عصمت
- 195 -مسرحية «لير» لإدوارد بوند  
محمد رياض متقلون
- 204 -المُشاهد في الدراما والدراما في المُشاهد  
أوناتشو دهوري  
ترجمة توفيق الأسدي
- 216 -المسرح الإغريقي  
رولان بارت  
ترجمة سها بشور
- 228 -مسرحية العدد  
نور الدين الهاشمي  
السلسلة



## كلمة العدد

في صيف ١٩٧٧ صدر العدد الأول من مجلة «الحياة المسرحية» التي ستكون باكورة مجموعة من «الحيوات» الأخرى : «الحياة السينمائية»، «الحياة التشكيلية» و«الحياة الموسيقية».. والآن تحتفل «الحياة المسرحية» بعيد مزدوج : مرور أربعين سنة على تأسيسها، وصدور عدها المئة .

وإذا نظرنا الآن إلى الوراء سنرى أن الحصيلة ليست قليلة وحصادنا ليس ضئيلاً.. لقد مرّ على هذه المجلة عبر تاريخها كبار المسرحيين العرب والسوريين والعالميين.. وإذا تصفحنا العدد الأول وحده سنصادف الأسماء التالية : محفوظ عبد الرحمن، د.علي الراعي، د.سلمان قطاية، فؤاد دواره، كرم مطاوع، ممدوح عدوان، وليد إخلاصي، رياض عصمت، نديم محمد، نواف أبو الهيجاء.. هذا عدا عن المقالات المترجمة والاستبيانات والمختبرات المسرحية .

وطبعاً لا ننسى السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة آنذاك التي افتتحت العدد قائلة : «يسعدني أن أقدم العدد الأول من مجلة المسرح إلى القراء في سورية والوطن العربي، وأن أضع بين أيديهم مجلة ثقافية جديدة، متخصصة، هي حصيلة التنفيذ العملي لقرار الندوة السابقة لمهرجان دمشق للفنون المسرحية السادس، وهي ثمرة جهد كبير بذله رجال المسرح في هذا القطر والأقطار العربية الأخرى الذين أسهموا ويسيهمون في الكتابة لهذه المجلة التي تطمح أن تكون مجتمعاً للفكر المسرحي العربي وللفكر المسرحي العالمي، ولما بين هذين من تبادل وتفاعل، وأن تبلور التجارب المسرحية العربية والعالمية، وتقدم أفضل الدراسات عنها، وتجعل من صفحاتها منبراً مسرحياً لقول كل ما يجب أن يقال عن الحركة المسرحية،



وزير الثقافة

الأستاذ محمد أحمد

# الحياة المسرحية في عدها المئة وعيدها الأربعين



تؤكد أيضاً على ضرورة ألا ننسى أننا جزء من سكان الكوكب، ومن البشرية جمعاء، وأن ما يعني بقية الناس في بلدان العالم الأخرى يعنينا نحن أيضاً، من مشكلات التلوث البيئي والهجرة إلى التصحر وشح الموارد وغير ذلك .

هذه الأزمة ستمر مثلما مر غيرها، وهذه الحرب ستنتهي مثلما انتهت كل الحروب التي شنت على سورية بانتصار بلدنا على الأعداء المتربصين به، وخروجه رافع الرأس من هذه المؤامرة التي أريد لها أن تكون وسيلة لإخضاعه.. لقد أتى الرومان وذهبوا، وأتى المغول وذهبوا، وأتى العثمانيون وذهبوا، وأتى الفرنسيون وذهبوا، والآن ستهب حثالة الأرض التي أتت إلينا مثلما ذهب من قبلها، فلا يبقى سوى شعبنا السوري الأبى شامخاً فخوراً .

وفي كل الأحوال، في الحرب والسلم، في أوقات الضيق وأوقات الرخاء، في الجوع والشبع، ينبغي ألا ننسى أن الثقافة حاجة أساسية، أو هي «الحاجة العليا للبشرية» كما يعلمنا القائد الخالد حافظ الأسد، ولهذا ما من عذر قادر على أن يبرر لنا أي تقصير قد يبدر منا في نشاطاتنا الثقافية، وفي عروضنا المسرحية والسينمائية والتشكيلية، وكل ما من شأنه أن يرتقي بالذائقة الفنية والفكرية للمواطن السوري.. وينبغي أن نتذكر دائماً أننا أبناء بلد عريق لا ينحني للمحن والأخطار، ولا يفت في عزيمته ووعيه كل أشكال الحرب النفسية والدجل والافتراء .

وكما قال السيد الرئيس بشار الأسد ذات يوم : «عندما نتحدث عن مصر والعراق وسورية فأنت تتحدث عن دول تقع في مناطق استراتيجية من العالم ومتجذرة في التاريخ والأرض منذ آلاف السنين، وبالتالي لدى شعوبها الكثير من مخزون الوعي والمعرفة، وهذه الشعوب لا تُخدع، وخاصة عندما تمتلك الحضارة والثقافة المجتمعية والإنسانية...» .

وبذلك تكشف النواقص والمعوقات، وتطرح المشاكل وتعالجها، ثم تسعى -من خلال الحوار المفتوح- للوصول إلى حلول لها، وتتبنى كل جديد ومفيد في الحقل المسرحي، وتشارك في البحث عن صيغة مسرحية ذات أهداف وطنية وقومية وإنسانية، وعن هوية واضحة المعالم للمسرح العربي بغية المساعدة في تطويره وجعله خلافاً متميزاً .

وبالفعل كانت «الحياة المسرحية» مثلما كانت بقية المجلات والدوريات والكتب التي أصدرتها وزارة الثقافة وما تزال تصدرها، تجسيدا للتوجه الفكري والسياسي والثقافي للدولة السورية : الحفاظ على أصالتنا الوطنية والقومية مع الانفتاح على ثقافات الشعوب الأخرى، التصدي للخرافات والأوهام والأفكار الظلامية ونشر الأفكار العقلانية ذات الفضاء الإنساني الرحب والمتسامح .

وعلى الصعيد الميداني العملي الراهن فيما يتعلق بالمسرح فإننا نسعى لأن تكون عروضنا المسرحية ليس تعبيراً عن الآلام التي يعاني منها المواطن السوري خلال هذه الحرب الكونية الظالمة التي تشن على بلدنا، وحلمه بعودة الأمن والأمان فحسب، وإنما خطاباً وطنياً ينطوي على رسالة فكرية تفضح بوسيلة الفن الجهات والدول التي تقف وراء هذه الحرب واستطالاتها الداخلية والخارجية والأدوات الخبيثة التي تحاول بواسطتها تمزيق الوطن السوري وزرع الفتنة بين أبنائه .

نركز أيضاً في المسرحيات التي ننتجها على وحدة أبناء الشعب السوري رغم اختلاف طوائفهم ومذاهبهم الدينية، وعلى أن الانتماء للوطن هو الانتماء الأكبر الذي يحتضن ويتضمن أي انتماء آخر .

ونركز أيضاً على ضرورة الوقوف مع الجيش العربي السوري ومدّه بكل أشكال الدعم والتأييد، وحثّ الهمم من أجل تعزيز صمود بلدنا في وجه كل المؤامرات التي تحاك ضده .

ونواصل تقديم الدعم للمواهب الشابة كي تثبت وجودها وتحقق نفسها .



# الحياة المسرحية من الألف إلى الياء

وفي الواقع لم تخيَّب المجلة آمال المسرحيين السوريين الذين شكلت أعمالهم المادة الأساسية لموادها من عروض ونصوص، وبطبيعة الحال لم تهتم المجلة بالنشاط المسرحي في العاصمة فقط بل شمل اهتمامها النشاط المسرحي في مختلف المدن السورية، فتحدثت في أعدادها المتلاحقة عن مهرجانات المسرح في المحافظات وعن عروض فرق المسرح القومي فيها والتي تأسست تباعاً منذ السبعينيات وحتى يومنا هذا .

كما اهتمت المجلة بالنص المسرحي السوري بنفس درجة اهتمامها بالنص المسرحي العربي والمترجم، وربما أكثر نظراً لإيمان المجلة بالنص المسرحي السوري وبالكاتب المسرحي السوري الذي أصبحت نصوصه تحتل مكان الصدارة في قائمة النصوص التي تنشرها المجلة .

واهتمت المجلة أيضاً بالجانب النظري من العملية المسرحية فنشرت مجموعة كبيرة من الدراسات لكبار النقاد والباحثين السوريين والعرب، كما اهتمت بالدراسات المترجمة التي تناولت مختلف المدارس والظواهر المسرحية في العالم .

كُلِّفَ برئاسة تحرير المجلة غداة تأسيسها الكاتبُ المسرحيُّ سعد الله ونوس الذي أخذ على عاتقه مهمة تأسيس وترسيخ أقدام هذه المطبوعة الجديدة في عالم المطبوعات العربية المتعددة في

في العام ١٩٧٧ كانت الخطوة الأولى، وكان المسرحيون في سورية على موعد مع ولادة مجلتهم «الحياة المسرحية» التي أضحت خلال فترة وجيزة المرآة التي تعكس نشاطاتهم وإبداعاتهم وطموحاتهم في مسرح سوريٍّ متألق وقادر على جذب الجمهور من مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية .

كانت ولادة المجلة - في حينه - حدثاً فنياً وثقافياً لقي صده عند كافة العاملين في الوسط المسرحي خاصة والثقافة عامة، خاصة وأنه جاء متزامناً مع العديد من (الأحداث) المسرحية الهامة التي شكّل بعضها منعطفاً في الواقع المسرحي في سورية، ففي نفس العام تم تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق وقبول الدفعة الأولى من طلبته في القسم الوحيد فيه آنذاك - قسم التمثيل - وكان المسرح القومي بدمشق قد قطع أشواطاً في بناء جمهور مسرحي واع وقادر على التمييز بين الجيد والرديء من العمل المسرحي، وكانت فرق القطاع الخاص في أوج ازدهارها وتنافسها، وكان مهرجان دمشق المسرحي في ذروة تألقه.. من هنا شكّل صدور «الحياة المسرحية» حلقة من حلقات الألق المسرحي الذي تكاملت بصورها حلقاته .



وحتى الآن ٢٩ عدداً، أحد عشر منها أعداد مزدوجة هي: (٧٨-٧٩) (٨٠-٨١) (٨٢-٨٣) (٨٤-٨٥) (٨٦-٨٧) (٨٨-٨٩) (٩٠-٩١) (٩٢-٩٣) (٩٤-٩٥) (٩٦-٩٧) (٩٨-٩٩) .

وبالإضافة إلى ما تقدم فقد تشرفت المجلة

بأن ضمت في هيئة تحريرها منذ تأسيسها وحتى اليوم عدداً من الأسماء المسرحية الهامة على صعيد الكتابة والبحث والنقد نذكر منها: وليد إخلاصي-ممدوح عدوان-نديم معللا-عبد الفتاح قلعه جي-عبد الناصر حسو-نور الدين الهاشمي-محمد قارصلي-حمدي موصلي-محمد بري العواني .

ذاك الوقت، وقد صدر من المجلة في عهد رئاسة ونوس لتحريرها (١٩٧٧-١٩٨٦) ٢٧ عدداً، تسعة منها أعداد مزدوجة هي الأعداد: (٤-٥) (٧-٨) (١١-١٢) (١٥-١٦) (١٧-١٨) (١٩-٢٠) (٢٢-٢٣) (٢٤-٢٥) (٢٦-٢٧) .

في العام ١٩٨٦ كلف الناقد والباحث المسرحي نبيل الحفار برئاسة التحرير بشكل غير رسمي فأصدر العدد المزدوج (٢٨-٢٩) ليكلف بعدها رسمياً برئاسة تحرير المجلة التي صدر منها في عهد رئاسته للتحرير (١٩٨٦-٢٠٠٥) ٢٩ عدداً، إثنان منها أعداد مزدوجة هي: (٢٨-٢٩) (٣٤-٣٥) وواحد رباعي هو العدد (٣٠-٣١-٣٢-٣٣) .

وفي العام ٢٠٠٦ كلف الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل برئاسة تحرير المجلة فأصدر العدد (٥٧) .

وفي نفس العام (٢٠٠٦) كلف الكاتب المسرحي جوان جان برئاسة تحرير المجلة بشكل غير رسمي فأصدر منها حتى العام ٢٠٠٨ سبعة أعداد، من العدد (٥٨) وحتى العدد (٦٤) .

في العام ٢٠٠٨ كلف القاص والإعلامي جمال عبود برئاسة تحرير المجلة، حيث صدر منها في عهد رئاسته للتحرير (٢٠٠٨-٢٠٠٩) ستة أعداد، إثنان منها مزدوجة هي: (٦٧-٦٨) و(٦٩-٧٠) .

وفي العام ٢٠١٠ كلف الكاتب جوان جان رسمياً برئاسة تحريرها وقد صدر منها منذ ذلك التاريخ





# ملفات الحياة المسرحية

فعلى صعيد ملفات المجلة المخصصة لدورات مهرجان دمشق المسرحي خصصت المجلة ملفات لدورات مهرجان دمشق المسرحي السابع والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر والخامس عشر، كما خصصت ملفاً عن مهرجان الشباب المسرحي الخامس الذي استضافته مدينة حلب .

وخصصت المجلة ملفات عن بعض أعلام المسرح السوري والعربي والأجنبي تقديراً لهم وهم على قيد الحياة أو بمناسبة رحيلهم أو ذكرى مرور أعوام على رحيلهم أو ولادتهم وهم : بريشت-نجيب سرور-صقر الرشود-محمود دياب-ستانسلافسكي-داريو فو-فواز الساجر-سعد الله ونوس-لوركا-فرحان بلبل-ممدوح عدوان-أبو خليل القباني .

وخصصت المجلة ملفاً عن المسرح السوري في العدد (٤٧) وخصّصت المسرح الجامعي في سورية بملف نُشر في العدد (١) وبملف آخر عن دور المرأة الإبداعي في المسرح السوري في العدد (٨٨-٨٩) .

أما مسرح الأطفال فقد نال نصيبه بدوره في ملفات المجلة التي نشرت ملفات عنه في الأعداد : (٣٠-٣١-٣٢-٣٣) و(٤١) و(٤٩) و(٥٤) .

كما خصصت المجلة ملفين عن المسرح في الدول العربية وهما ملف المسرح المغربي في العدد (٦٤) وملف المسرح الجزائري في العدد (٨٢-٨٣) .

وعلى الرغم من عدم توفر مواد مؤهلة لأن تشكل ملفاً متكاملًا في كل عدد فقد صادف أن نشرت المجلة في بعض الأعداد أكثر من ملف كما جرى في العدد الرباعي (٣٠-٣١-٣٢-٣٣) حيث نشرت المجلة فيه ثلاثة ملفات، ونشرت ملفين في العدد (٥٦) وكذلك في العدد (٨٨-٨٩) .

وشكل في بعض الأعداد مضمونٌ افتتاحية العدد جزءاً من الملف، كذلك الأمر بالنسبة لزاوية «كواليس-الصفحة الأخيرة» وباب «مسرحيات العدد» كما يبيّن الجدول التالي الذي نستعرض فيه الملفات التي نشرتها المجلة مدعماً بكثير من التفاصيل :

مما لا شك فيه أن مادة «ملف العدد» تُعدّ من أكثر مواد أعداد المجلة صعوبة من حيث الإعداد والتحضير، إذ أن الأمر مرتبط بالتواصل مع عدد من الكتاب والنقاد بهدف إعداد مواد الملف وانتظار وصول موادهم في الوقت المناسب، لذلك كان من الطبيعي أن تغيب هذه المادة لعدد أو لمجموعة من الأعداد لتعود من جديد بعد تحضير مسهب ومدروس، وفي الواقع يمكن التعامل مع نوعين أساسيين من المواد اعتمدت عليهما المجلة، أولهما مرتبط بمناسبات محددة كانعقاد دورات مهرجان دمشق المسرحي، وثانيهما مرتبط برحيل شخصية مسرحية محلية أو عربية أو أجنبية أو ذكرى مرور عدد من السنوات على مولدها أو رحيلها .







عنوان الملف	المساهمون في الملف	عدد المواد	رقم العدد	تاريخ الصدور	ملاحظات
الجامعة والمسرح	-هيئة التحرير -لؤي عيادة	٥	١	صيف ١٩٧٧	-تمت الإشارة في مقدمة الملف إلى أنه من إعداد هيئة التحرير بمشاركة لؤي عيادة دون وضع اسم كاتب كل مادة من مواد الملف عليها
مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية	-ممدوح عدوان -نديم محمد -نبيل حزار	٣	٢	خريف ١٩٧٧	
بريشت في الذكرى الثمانين لميلاده	-نبيل حزار -عبد الله عويشق -قيس الزبيدي -سعد الله ونوس	٦	٥-٤	ربيع وصيف ١٩٧٨	-ساهم نبيل حزار بأكثر من مادة
نجيب سرور من المنفى إلى الوطن المنفي	-بندر عبد الحميد	١	٦	خريف ١٩٧٨	-بمناسبة وفاة نجيب سرور -خصص رئيس التحرير سعد الله ونوس كلمة العدد للحدث عن نجيب سرور وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف
صقر الرشود غاب وقت التوهج		١	٨-٧	شتاء وربيع ١٩٧٩	-لم تتم الإشارة إلى اسم معدّ الملف -خصص رئيس التحرير كلمة العدد للحدث عن صقر الرشود وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف
محمود دياب	-نديم معلما محمد -أحمد عبد الحليم -أمين العيوطي -رياض عصمت -نبيل فرج	٦	٢٣-٢٢	١٩٨٤	-بمناسبة وفاة محمود دياب -تضمن الملف حواراً مع محمود دياب لم تتم الإشارة إلى من أجراه
ستانسلافسكي	-ماريا كينبل -ألكسي بويوف -ميخائيل كيدرروف -نيناز فيريفا -ماجد الخطيب	٥	٢٥-٢٤	ربيع وصيف ١٩٨٥	-الذكرى ١٢١ لميلاد ستانسلافسكي -لم تتم الإشارة إلى مترجمي المواد المترجمة
مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية	-نديم معلما محمد -ممدوح عدوان -شوقي بغدادي -علي كنعان -عبد الفتاح قلعجي -حاتم عقيل	٦	٢٧-٢٦	١٩٨٦	



أسماء المساهمين في الملف هي أسماء المترجمين فقط إذ لم تتم الإشارة إلى أسماء كتّاب المواد -مسرحية العدد كانت لداريو فو ويمكن اعتيبارها ضمن محتويات الملف وهي من ترجمة توفيق الأسدي	١٩٨٧	٢٩-٢٨	٣	-مي هاشم -ماري مصابني -حاتم عقيل	في مسرح داريو فو
لم تتم الإشارة بشكل واضح إلى أن هذه المواد تشكل ملفاً لكن وضعها بشكل متتال وتمحورها حول مسرح الطفل يسمح لنا أن نضعها ضمن ملف واحد خاصة إذا علمنا أن مسرحيات العدد الثلاث عبارة عن نصوص للأطفال وهي للكتّاب: عزيز نيسين (ترجمة جوزيف ناشف) سلام اليماني-نور الدين الهاشمي	١٩٨٨	-٣٠ -٣١ ٢٣-٢٢	٣	-سلام اليماني -عدنان جودة -كامل اسماعيل	مسرح الأطفال
-لم تتم الإشارة بشكل واضح إلى أن هذه المواد تتحدث عن المهرجان إلا أن مضمونها ووضعها بشكل متتال وضمن ملف واحد تحت عنوان ملف العدد يؤكد ذلك -في ختام العدد صور فوتوكوبي عن كافة صفحات جريدة «المنصة» اليومية المواكبة للمهرجان ويمكن اعتبارها ضمن مواد الملف	١٩٨٨	-٣٠ -٣١ ٢٣-٢٢	٣	-نديم معلا محمد -ممدوح عدوان -عبد الفتاح قلعجي	مهرجان دمشق المسرحي العاشر
-لا يمكن اعتبار مواد الملف مواداً بالمعنى المتعارف عليه بل هي أقرب ما تكون إلى الشهادات -شارك نبيل حفار في الملف بمادتين (شهادتين)	١٩٨٨	-٣٠ -٣١ ٢٣-٢٢	١٦	-سعد الله ونوس -فاطمة ضميراي -نصر الدين البحرة -نهلة كامل -نديم معلا محمد -جان ألكسان -فاضل الربيعي -سعيد مراد -فرحان بلبل -طلال الحلبي -نعمان جود -يعقوب شدراي -نبيل حفار -الياس شاكور -جواد الأسدي	فواز الساجر
	١٩٩٠	٣٥-٣٤	١	-نديم معلا محمد	مهرجان دمشق الحادي عشر



	١٩٩٣	٣٩	٤	-محمد اسماعيل بصل -حنان قصاب حسن -يوري فيلتروسكي (ترجمة ادمير كورية) -رافزينا رافزيف (ترجمة ادمير كورية)	سيمولوجيا المسرح
تمت الإشارة إلى أن هذا الملف هو الجزء الثاني من الملف المنشور في العدد السابق رغم الاختلاف البسيط في عنواني الملفين	١٩٩٤	٤٠	٢	-اريكا فيشرليشت (ترجمة ادمير كورية) -تاديوش كافزان (ترجمة ادمير كورية)	السيمولوجيا في المسرح
جاء الملف تحت عنوان «الملف» دون عنونة متعلقة بمضمونه	١٩٩٤	٤١	٣	-عبد الله أبو هيف -سمير سلمون -أحمد العشري	مسرح الأطفال
مادتا الملف لحنان قصاب حسن	١٩٩٦	٤٣	٢	حنان قصاب حسن	جسد الممثل
-بمناسبة وفاة سعد الله ونوس -المقالات الثلاث التي ترجمها توفيق المؤذن نُشِرَتْ ضمن مادة واحدة -خصص رئيس التحرير نبيل الحفار كلمة العدد للحديث عن سعد الله ونوس وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف	١٩٩٨	٤٥	١١	-حورية حمو -لبانة الشيخ أحمد -فرحان بلبل -ريجينا قرشولي (ترجمة كامل اسماعيل) -أولغا فلاسوفا (ترجمة توفيق المؤذن) -ل.ارينيتشيفا (ترجمة توفيق المؤذن) -ف.غارماش (توفيق المؤذن) -محمد اسماعيل بصل -جوان جان -نبيل الحفار -صلاح صالح -خالد الطالب -مصطفى عبود	سعد الله ونوس



<p>-سأهم نبيل الحفار بمادتين مترجمتين لم تتم الإشارة إلى كاتبهما) -سأهم مصطفى عبود بمادتين</p>	١٩٩٩	٤٦	٦	<p>-فرانيسكو غارسيا لوركا (ترجمة وتقديم ممدوح عدوان) -نبيل الحفار (ترجمة) -عوني كرومي -مصطفى عبود</p>	مئوية لوركا وبريشت
<p>-سأهم عبد الفتاح قلعه جي بثلاث مواد -خُصص باب مسرحيات العدد للنصوص المسرحية المحلية وبذلك يمكن اعتبار النصوص المنشورة جزءاً من الملف وهي للكاتب : جوان جان ومحمد قارصلي وسلام اليماني</p>	١٩٩٩	٤٧	٨	<p>-عبد الفتاح قلعه جي -رياض عصمت -حسين إدلبي -حازم شعار -جوان جان -أحلام الترك</p>	المسرح السوري
<p>تضمن باب مسرحية العدد نصاً مسرحياً للأطفال وبذلك يمكن اعتباره جزءاً من الملف</p>	٢٠٠١	٤٩	٢	<p>-نور الدين الهاشمي -محمد بري العواني -أمينة العباس</p>	مسرح الطفل
<p>-تم نشر مواد الملف في باين من أبواب المجلة هما القسم النظري وقضايا وآراء -سأهمت أمينة عباس بمادتين من مواد الملف -تم تخصيص باب النصوص المسرحية لنصوص الأطفال وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف وهي للكاتب : نور الدين الهاشمي وسلام اليماني وطلال حسن وسيرغي تشينكوف (إعداد أنا عكاش) وليو تشي مين (ترجمة فؤاد حسن) -خصص رئيس التحرير نبيل الحفار كلمة العدد للحديث عن مسرح الطفل وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف</p>	٢٠٠٤	٥٤	٥	<p>-سلمى سويد -حمدي موصلي -هيثم يحيى -الخواجة -أمينة عباس</p>	مسرح الطفل
<p>ليس هناك إشارة واضحة إلى أن مواد العدد تشكل ملفاً إلا أن وضعها بشكل متتالي يشير إلى أنها تشكل ملفاً واحداً -هناك مادة من مواد الملف منشورة دون اسم كاتبها</p>	٢٠٠٤	٥٥	٥	<p>-نبيل الحفار -محمد بري العواني -رضوان قضماني -عجاج سليم -أحمد الحافظ</p>	فرحان بلبل
<p>ليس هناك إشارة واضحة إلى أن مواد العدد تشكل ملفاً إلا أن وضعها بشكل متتالي يشير إلى أنها تشكل ملفاً واحداً -هناك مادة من مواد الملف منشورة دون اسم كاتبها</p>	٢٠٠٥	٥٦	٦	<p>-نور الدين الهاشمي -فرحان بلبل -جوان جان -عبد الفتاح قلعه جي -أحمدية النعسان</p>	مهرجان دمشق المسرحي ١٢



ممدوح عدوان	-أمينة عباس -ميسون علي -أبي حسن -أنور محمد -جوان جان -حمدي موصللي -عبد الناصر حسو	٧	٥٦	٢٠٠٥	-خصص رئيس التحرير نبيل الحفار كلمة العدد للحدث عن ممدوح عدوان وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف
مهرجان دمشق المسرحي ١٢	-عبد الفتاح قلعه جي -ماهر منصور -ماهر كباش -سمير عدنان المطروود -الياس الحاج -عبد الناصر حسو	٦	٦٠	ربيع ٢٠٠٧	-خصص وليد إخلاصي ضيف زاوية كواليس (الصفحة الأخيرة) زاويته للحدث عن مهرجان دمشق المسرحي وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف
المسرح المغربي	-إدريس هلوش -وحيد تاجا	٣	٦٤	ربيع ٢٠٠٨	-إحدى مواد الملف تم إعدادها عن الانترنت
مهرجان الشباب المسرحي الخامس	-عبد الفتاح قلعه جي -جوان جان -عبد الناصر حسو -باهل قدار	٤	٧٣	خريف ٢٠١٠	
مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر	-عبد الرحمن بن زيدان -عبد الفتاح قلعه جي -جواد ديوب -ماهر جلو -داوود أبوشقرة -نادر القنة -ماهر كباش -عبد الناصر حسو	٩	٧٥	ربيع ٢٠١١	-إحدى مواد الملف نُشرت دون اسم كاتبها
الإضاءة المسرحية	-ماهر هربش -ماهر جلو -أمينة عباس	٣	٧٦	صيف ٢٠١١	



رائد المسرح العربي أبو خليل القباني	-فايز الداية -عبد الناصر حسو -كريستين كساب	٣	٧٧	خريف ٢٠١١
المونودراما	-نبيل الحفار -آنا عكاش -خزامى رشيد -عبد الناصر حسو -جوان جان -أمينة عباس	٦	٧٨-٧٩	شتاء وربيع ٢٠١٢
المسرح الجزائري	-عبد القادر علولة (ترجمة سمية زياش) -مارفن كارلسون (ترجمة سناء عرموش) -جمل حمداوي -اسماعيل بن صفية -أحسن تليلاني -إديس قرقوة	٦	٨٢-٨٣	شتاء وربيع ٢٠١٢
الإرشادات الإخراجية بين الكاتب والمخرج	-جميل حمداوي -محمد بري العواني -أكثم حمادة (ترجمة) -عبد الناصر حسو -أمينة عباس	٥	٨٤-٨٥	صيف وخريف ٢٠١٢



<p>-إحدى مواد الملف لم تتم الإشارة إلى كاتبها</p>	<p>شتاء وربيع ٢٠١٤</p>	<p>٨٧-٨٦</p>	<p>٤</p>	<p>-محمد بري العواني -أحمد بويس -إدريس مراد</p>	<p>الموسيقا في العرض المسرحي</p>
<p>-لم تتم الإشارة بشكل واضح إلى أن مواد العدد تشكل ملفاً لكن وضعها بشكل متتابع وضمن باب واحد وتمحورها حول موضوع واحد يمكن من اعتبارها ملفاً -إحدى مواد الملف كانت كلمة يوم المسرح العالمي -لم تتم الإشارة إلى اسم كاتب إحدى مواد الملف</p>	<p>صيف وخريف ٢٠١٤</p>	<p>٨٩-٨٨</p>	<p>٤</p>	<p>-إدريس مراد -علي الحسن</p>	<p>يوم المسرح العالمي</p>
<p>-تم تخصيص كلمة العدد للحديث عن دور المرأة في المسرح السوري وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف - خصص سعد القاسم ضيف زاوية كواليس (الصفحة الأخيرة) زاويته للحديث عن المرأة في المسرح السوري وبذلك يمكن اعتبارها جزءاً من الملف -تم تخصيص باب مسرحيات العدد لنشر ثلاثة نصوص مسرحية لثلاث كاتبات هن: ربي الشماس-سلاف الرهونجي-حنان مصطفى</p>	<p>صيف وخريف ٢٠١٤</p>	<p>٨٩-٨٨</p>	<p>١١</p>	<p>-الياس الحاج -علي الراعي -عبد الفتاح قلعه جي -محمد بري العواني -هناء أبو أسعد -عبد الناصر حسو -سلوى عباس -نعيمة الابراهيم -كنعان البني -نجوى صليبة -إدريس مراد</p>	<p>المرأة في السوري</p>



## حوارات واستطلاعات

# الحياة المسرحية

حفلت صفحات «الحياة المسرحية» على مدى تاريخها بالعديد من الحوارات والاستطلاعات التي أجرتها، وقد ارتبطت بعض الحوارات التي أجرتها المجلة بمناسبة معينة أو بجانب معين في مسيرة الضيف الإبداعية، ومنها ما كان شاملاً يستعرض مسيرة الكاتب أو الناقد أو الفنان المسرحي بشكل مفصل ووافٍ.

أما الاستطلاعات (الريورتاجات) فقد تناولت مواضيع شتى تتعلق بمختلف مناحي العملية المسرحية الإبداعية.. ويمكن القول أنه نادراً ما خلت أعداد المجلة من حوار أو استطلاع، وهو أمر مرتبط بطروف تحرير العدد أو الأولويات التي تسيّر عمل هيئة التحرير والتي جعلت بعض الأعداد خالية من هذه المادة، وهذه الأعداد هي: (٦) (٧-٨) (١٠)

(١١-١٢) (العدد ١ السنة ٦ «العدد ٢١») (٣٥-٣٤) (٣٧) (٤٠) (٤٤) (٤٨) (٥٢) (٦٦) (٧٢).

فيما يلي جدول مفصل نرصد فيه الحوارات والاستطلاعات المنشورة في المجلة وقد أخذنا فيها بعين الاعتبار اسم الضيف واسم المحاور ورقم العدد وتاريخ الصدور، بالإضافة إلى ملاحظات عامة سجلناها حول هذه الحوارات والاستطلاعات:



اسم الضيف	المُحاور	رقم العدد	تاريخ الصدور	ملاحظات
-علي عقلة عرسان -حسين ابراهيم -سعيد حورانية -غسان المالح -علي كنعان -رشيد عساف -محمد حوراني -نذير سرحان	-	١	صيف ١٩٧٧	-استطلاع تم نشره ضمن ملف الجامعة والمسرح إعداد هيئة التحرير ولؤي عيادة





-المنصف سويسي	-	٢	خريف ١٩٧٧	-تم نشر الحوار ضمن ملف مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية
-صقر الرشود	-	٢	خريف ١٩٧٧	-تم نشر الحوار ضمن ملف مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية
-عبد الكريم برشيد	-	٢	خريف ١٩٧٧	-تم نشر الحوار ضمن ملف مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية
-مصطفى الحلاج	أحمد محمد عطية	٣	شتاء ١٩٧٧- ١٩٧٨	
-عودة قسيس	-	٥-٤	ربيع وصيف ١٩٧٨	-تم نشر الحوار ضمن ملف العمال والمسرح إعداد قمر الزمان علوش
-حسيب كيالي -بشار القاضي	-	٥-٤	ربيع وصيف ١٩٧٨	-استطلاع تم نشره ضمن ملف الجامعة والمسرح إعداد قمر الزمان علوش
-أعضاء فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية	التحرير	٩	صيف ١٩٧٩	
-قاسم محمد	التحرير	٩	صيف ١٩٧٩	-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية- مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم
-سامي عبد الحميد	التحرير	٩	صيف ١٩٧٩	-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية- مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم
-ابراهيم جلال	التحرير	٩	صيف ١٩٧٩	-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية- مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم
-ميشيل ريشة	أحمد سويدان	٩	صيف ١٩٧٩	-تم نشر الحوار ضمن ملف المهرجان العمالي الرابع
-رياض عصمت -علي كنعان -نديم محمد	أحمد سويدان	٩	صيف ١٩٧٩	-استطلاع تم نشره ضمن ملف المهرجان العمالي المسرحي
-فرقة المسرح الجديد التونسية	نبيل حفار	١٣	صيف ١٩٨٠	



-فرقة زياد الرحباني اللبناية	التحرير	١٤	خريف ١٩٨٠
-أحمد اكومي	لميس العماري	١٥-١٦	شتاء وربيع ١٩٨١
-تمارا بوتينتسييفا	-	١٧-١٨	صيف وخريف ١٩٨١
-ادريان هول	التحرير	١٩-٢٠	شتاء وربيع ١٩٨٢
-محمود دياب	رياض عصمت	٢٢-٢٣	١٩٨٤ - تم نشر الحوار ضمن ملف محمود دياب
-محمود دياب	نبيل فرج	٢٢-٢٣	١٩٨٤ - تم نشر الحوار ضمن ملف محمود دياب
-أنور المرابط	لؤي عيادة	٢٢-٢٣	١٩٨٤ - تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان شخصيات من تاريخ المسرح السوري
-ميليا فؤاد	لؤي عيادة	٢٢-٢٣	١٩٨٤ - تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان شخصيات من تاريخ المسرح السوري
-سعد الدين بقدونس	لؤي عيادة	٢٢-٢٣	١٩٨٤ - تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان شخصيات من تاريخ المسرح السوري
-جواد الأسدي	خليل الخليل	٢٤-٢٥	ربيع وصيف ١٩٨٥
-أحمد جمعة	السيد حافظ	٢٤-٢٥	ربيع وصيف ١٩٨٥
-روجيه عساف	حاتم عقيل	٢٦-٢٧	١٩٨٦ - تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مقابلات على هامش المهرجان ضمن ملف مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية
-محمد الطيب العليج	حاتم عقيل	٢٦-٢٧	١٩٨٦ - تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مقابلات على هامش المهرجان ضمن ملف مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية
-كريستوف فونكه -فولكمار روديفر	-	٢٦-٢٧	١٩٨٦ - تم نشر الحوارين كمادة واحدة بعنوان مقابلات على هامش المهرجان ضمن ملف مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية
-المنصف السويسي	حاتم عقيل	٣٠-٣١ ٣٢-٣٣	١٩٨٨
-عبد القادر علولة	لميس العماري	٣٢-٣٣ ٣٠-٣١	١٩٨٨



- عبد الكريم برشيد	أكرم اليوسف	٣٦	١٩٩١	
- ميريام انكوت	-	٣٨	١٩٩٢	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان الأتريديون في مسرح الشمس
- مانويل جيجي	-	٣٩	١٩٩٣	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان المسرح والجمهور
- أيمن زيدان	-	٣٩	١٩٩٣	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان المسرح والجمهور
- نائلة الأطرش	-	٣٩	١٩٩٣	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان المسرح والجمهور
- ممدوح عدوان	-	٤١	١٩٩٤	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان مقدمات دراماتورية لعرض مسرحية سفر برلك
- غسان مسعود	رولا فتال	٤١	١٩٩٤	
- تاتيانا ارخيبيتسوف	أحمد محمد خالد	٤١	١٩٩٤	
- عبد الرحمن بن زيدان	هيثم يحيى الخواجة	٤٢	١٩٩٥	
- فرقة بيمبروك البريطانية	غنوة معماري	٤٢	١٩٩٥	
- نعمان جود	مصطفى عبود	٤٣	١٩٩٦	
- عادل قرشولي	خالد الطالب	٤٣	١٩٩٦	
- حسن م يوسف - مصطفى العبود	خالد الطالب	٤٥	١٩٩٨	- تم نشر الحوارين ضمن مادة واحدة بعنوان في مسرح سعد الله ونوس ملف سعد الله ونوس
- روجيه عساف	منصور نصر وبسام ناصر	٤٥	١٩٩٨	
- عادل قرشولي	مصطفى عبود	٤٦	١٩٩٩	- تم نشر الحوار ضمن ملف مئوية لوركا وبريشت
- سامر زرقا	ماهر جلو	٤٦	١٩٩٩	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان من موسم عروض ٩٧-٩٨
- تامر العريبيد	ماهر جلو	٤٦	١٩٩٩	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان من موسم عروض ٩٧-٩٨
- رياض عصمت	ماهر جلو	٤٦	١٩٩٩	- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان من موسم عروض ٩٧-٩٨



-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان من موسم عروض ٩٧-٩٨	١٩٩٩	٤٦	ماهر جلو	-ناجي عبد الأمير
-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان المعجم المسرحي	١٩٩٩	٤٦	ريم الغزي وخزامي رشيد	-حنان قصاب حسن
-تم نشر الحوار ضمن ملف المسرح السوري	١٩٩٩	٤٧	-	-فرحان بلبل
-استطلاع بعنوان مخرجو المسرح السوري يفتحون النار على نقاده نشر ضمن ملف المسرح السوري	١٩٩٩	٤٧	جوان جان	-حسين إدلبي -محمود خضور -رياض عصمت -عجاج سليم -جهاد سعد
-استطلاع بعنوان مسرح الطفل في سورية بين الممكن والمأمول نشر ضمن ملف مسرح الطفل	٢٠٠١	٤٩	أمينة العباس	-محمد قارصلي -وليد معماري -سامر الزرقا -مأمون الخطيب -عدنان سلوم
	٢٠٠١	٤٩	-	-روبن ميدغلي
	٢٠٠٢	٥٠	أمينة عباس	-وليد إخلاصي
-استطلاع بعنوان نور العيون بين المخرج ومفردات العرض	٢٠٠٢	٥٠	عبد الناصر حسو	-جوان جان -عجاج سليم -هنود سعيد -رعد خلف -فكتوريا عوض -نصر الله سفر -أسامة دويعر -معن خليفة -معتز ملاطيه لي -موسى هزيم -نضال سيجري
-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان عرضان جديان للمسرح التونسي	٢٠٠٢	٥٠	محمد مصدق	-الفاضل الجعايبي
-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان عرضان جديان للمسرح التونسي	٢٠٠٢	٥٠	محمد مصدق	-توفيق الجبالي



	٢٠٠٢	٥١	نديم دانيال الوزه	-ممدوح عدوان
	٢٠٠٢	٥١	صباح السوسو	-سلام اليماني
-استطلاع بعنوان إشكالية العمل المسرحي بين الكاتب والمخرج	٢٠٠٢	٥١	أمينة عباس	-أحمد منصور -حنان قصاب حسن -فرحان بلبل -عجاج سليم -محمود خضور -عبد الحميد خليفة -جوان جان -فيصل الراشد -حسين إدلبي -ممدوح عدوان -طلال نصر الدين -عبد الفتاح قلعه جي -لؤي شاننا -جهاد سعد -نبيل الحفار -سمير الحكيم -مانويل جي جي -هشام كفارنة -تامر العريبيد -وليد إخلاصي -محمد سعيد -الجوخدار -رياض عصمت -فايز قزق
-استطلاع بعنوان خشبة المسرح بين المخرج ومصمم الديكور	٢٠٠٢	٥٣	عبد الناصر حسو	-نعمان جود -هنود سعيد -مزداد دوغوظ -أسامة دويعر -ريم الخطيب -عمر قدور -موسى هزيم



استطلاع بعنوان المسرح الجامعي بين البدايات المتألقة والتقدم إلى الخلف	٢٠٠٢	٥٢	رشاد كوكش	-ممدوح عدوان -حسن عويتي -سلوم حداد -صبحي سليمان -فيلدا سمور -أكرم تلاوي -سعيد الأغا
	٢٠٠٢	٥٢	صباح السوسو	-محمد بري العواني
استطلاع بعنوان هل مازال مسرح الطفل طفلاً نشر ضمن ملف مسرح الطفل	٢٠٠٤	٥٤	أمينة عباس	-سلام اليماني -جوزيف ناشف -محمد سعيد الجوخدار -سلمان شريية -محمد بري العواني -عبد الفتاح قلمه جي -محمد أبو معتوق -فرحان بلبل -حمدي موصلي -نور الدين الهاشمي -عدنان سلوم -محمد قارصلي
تم نشر الحوار ضمن ملف مسرح الطفل	٢٠٠٤	٥٤	-أمينة عباس	-سلوى الجابري
	٢٠٠٤	٥٥	ميسون علي	-أوجينييو باربا
تم نشر الحوار ضمن ملف ممدوح عدوان	٢٠٠٥	٥٦	أمينة عباس	-ممدوح عدوان
استطلاع بعنوان مهرجان ربيع مسرح الأطفال في دورته الثانية	٢٠٠٦	٥٧	أمينة عباس	-يوسف شموط -عدنان سلوم -هاني محمد -محمد خير عليوي -مأمون الرفاعي -وليد عمر -رضوان سالم -نضال السيجري -رفيق سمعان -نور الدين الهاشمي



-نبيل الحفار	أسرة التحرير	٥٧	٢٠٠٦	
-وليد فاضل	صباح السوسو	٥٨	٢٠٠٦	
-عوني كرومي	أمينة عباس	٥٩	٢٠٠٦	
-اريان موشكين -كاترين شوب	ميسون علي	٥٩	٢٠٠٦	-تم نشر الحوارين ضمن مادة واحدة بعنوان الفرستيتان موشكين وشوب حوارات مسرحية في دمشق
-عبد الكريم برشيد	أمينة عباس	٦٠	ربيع ٢٠٠٧	
-عجاج سليم -نضال حمود -محمد شيخ الزور	عفراء بيزوك	٦١	صيف ٢٠٠٧	-استطلاع بعنوان فرق جديدة للمسرح القومي في المحافظات
-محمد قارصلي	عفراء بيزوك	٦١	صيف ٢٠٠٧	
-عبد الفتاح قلعه جي -جان ألكسان -عبد الله أبو هيف -حمدي موصلي	سلام مراد	٦١	صيف ٢٠٠٧	-استطلاع بعنوان المسرح السوري وجدلية الأنا والآخر
-عبد الفتاح قلعه جي -رياض عصمت -حمدي موصلي -محمد بري العواني -ميسون علي -فؤاد حسن -محمد قارصلي -وليد إخلاصي -نور الدين الهاشمي -نبيل الحفار	نعيمة الابراهيم	٦٢	خريف ٢٠٠٧	-استطلاع بعنوان ثلاثون عاما على تأسيس الحياة المسرحية
-عبد الفتاح قلعه جي	أمينة عباس	٦٢	خريف ٢٠٠٧	
-نبيل الحفار -جيانا عيد -عجاج سليم -محمد قارصلي -جهاد سعد -نضال سيجري -عصام الراشد	عفراء بيزوك	٦٣	شتاء ٢٠٠٨	-استطلاع بعنوان ضيوف مهرجان مصيف المسرحي السادس يتحدثون
-طلال حسن	هيثم بهنام بردى	٦٣	شتاء ٢٠٠٨	



	شتاء ٢٠٠٨	٦٣	أمينة عباس	-رياض عصمت
-استطلاع بعنوان مهرجان ربيع مسرح الأطفال الخامس	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	عفراء بيزوك	-عجاج سليم -ملك ياسين -مأمون الفرخ
	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	علي عبد الوهاب البرازي	-نضال سيجري
	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	ميسون علي	-كريستوف بيلليه
-تم نشر الحوار ضمن ملف المسرح المغربي	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	إدريس علوش	-عبد الرحمن بن زيدان
-تم نشر الحوارات ضمن مادة واحدة ضمن ملف المسرح المغربي	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	وحيد تاجا	-أحمد الطيب العليج -عبد الكريم برشيد -عبد الحق الزروالي
	ربيع ٢٠٠٨	٦٤	أمينة عباس	-فايز قزق
	صيف ٢٠٠٨	٦٥	عبد الناصر حسو	-محمود جبر
	صيف ٢٠٠٨	٦٥	عصمت كامل اسماعيل	-محمد بن قطاف
	ربيع وصيف ٢٠٠٩	٦٧-٦٨	عصمت كامل اسماعيل	-يونس لوليدي
-تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان دون كيشوت حلم الإنسانية غير المحقق	خريف وشتاء ٢٠٠٩	٦٩-٧٠	عبد الناصر حسو	-مانويل جيبي
	خريف وشتاء ٢٠٠٩	٦٩-٧٠	هبد الحميد خليفة	-عبد الكريم برشيد
	ربيع ٢٠١٠	٧١	ماهر جلو	-مأمون الفرخ
-استطلاع بعنوان هموم المسرح العربي وشجونته	ربيع ٢٠١٠	٧١	سمير عدنان المطروود	-نبيل الحفار -قاسم مطروود -عبد الفتاح قلعه جي -عجاج سليم -نضال سيجري -جوان جان -عزة القصابي -ماجد أبو ماضي -طلال الحلبي -المهند حيدر





- استطلاع بعنوان ضيوف مهرجان الشباب المسرحي الخامس يتحدثون نشر ضمن ملف مهرجان الشباب المسرحي الخامس	خريف ٢٠١٠	٧٣	هدب الناصر حسو	- نبيل الحفار - ميسون علي - أسامة السيد يوسف - وائيس باندك - حسام عيد - محمد الصالح
- تم نشر الحوار ضمن ملف مهرجان الشباب المسرحي الخامس	خريف ٢٠١٠	٧٣	باهل قدار	- عماد جلول
- تم نشر الحوار ضمن مادة بعنوان منهج ستانسلافسكي في مختبر المخرج المسرحي مانويل جيبي	خريف ٢٠١٠	٧٣	لينا مراد	- مانويل جيبي
	شتاء ٢٠١١	٧٤	سلام مراد	- جوزيف ناشف
	شتاء ٢٠١١	٧٤	عبد الناصر حسو	- ياسر دربياتي
- استطلاع بعنوان ضيوف المهرجان مساحة للحوار وتبادل الآراء نشر ضمن ملف مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر	ربيع ٢٠١١	٧٥	نعيمة الابراهيم	- فيلدا سمور - عصام أبو القاسم - هشام كفارنة - حسن عطية - مصطفى الخاني - يوسف عيدابي - حمدي موصلي - جهاد سعد - صباح المندلاوي - أسامة أبو طالب - رفيق علي أحمد - محمد بن قطاف - سامح مهران - عبد الفتاح قلعه جي - اسماعيل العبد الله - نادر القنة - تامر العريبيد
	ربيع ٢٠١١	٧٥	وحيد تاجا	- رفيق علي أحمد
	صيف ٢٠١١	٧٦	سلام مراد	- مصطفى صمودي
- استطلاع بعنوان مخرجون مسرحيون: الإضاءة عنصر هام في العرض المسرحي نشر ضمن ملف الإضاءة المسرحية	صيف ٢٠١١	٧٦	ماهر جلو	- فايز قزق - نورا مراد



-نصر الله سفر	أمينة عباس	٧٦	صيف ٢٠١١	-حوار نشر ضمن ملف الإضاءة المسرحية
-عبد الإله فؤاد	وحيد تاجا	٧٦	صيف ٢٠١١	
-عبد الرحمن بن زيدان	وحيد تاجا	٧٧	خريف ٢٠١١	
-زيناتي قدسية	أمينة عباس	٧٩-٧٨	شتاء وربيع ٢٠١٢	-تم نشر اللقاء ضمن ملف المونودراما
-جمال غوشة	وحيد تاجا	٧٩-٧٨	شتاء وربيع ٢٠١٢	
-سلمان شريبة -منة الخير	ندا حبيب علي	٨١-٨٠	صيف وخريف ٢٠١٢	-استطلاع بعنوان مدينة الغرائب والعجائب بين براءة الريف وزيف المدينة
-يوسف عيادي	وحيد تاجا	٨١-٨٠	صيف وخريف ٢٠١٢	
-محفوظ عبد الرحمن	أمينة عباس	٨١-٨٠	صيف وخريف ٢٠١٢	
-فائق عرقسوسي -سهيل حداد -هاشم غزال -جهاد سعد	ندا حبيب علي	٨٣-٨٢	شتاء وربيع ٢٠١٢	-استطلاع بعنوان الثثرة الأخيرة للماغوط في عيون مبدعيها
-هشام المؤذن -علي النوري -هيثم المهاوش	عبد الناصر حسو	٨٣-٨٢	شتاء وربيع ٢٠١٢	-استطلاع بعنوان جنود مجهولون في مسرحنا السوري
-عبد الرحمن أبو القاسم	نور الموسى	٨٣-٨٢	شتاء وربيع ٢٠١٢	
-يوسف الحمدان	وحيد تاجا	٨٣-٨٢	شتاء وربيع ٢٠١٢	
-شادي صوان	نور الموسى	٨٥-٨٤	صيف وخريف ٢٠١٢	
-لؤي شانا -صديق غريب -زياد عجان	ندا حبيب علي	٨٥-٨٤	صيف وخريف ٢٠١٢	-استطلاع بعنوان تجربة مسرحية طفلية لافتة في اللاذقية
-محمود خضور -عجاج سليم -هشام كفارنة -كميل أبو صعب -حسين إدلبي -فؤاد حسن -مأمون الخطيب -تامر العريبي	أمينة عباس	٨٥-٨٤	صيف وخريف ٢٠١٢	-استطلاع بعنوان ملاحظات الكاتب الإخراجية كما يراها المخرجون نشر ضمن ملف الإرشادات الإخراجية بين الكاتب والمخرج



-استطلاع بعنوان رماد البنفسج وورق اللعب محاكاة الواقع أم تجسيد الوقائع؟	شتاء وربيع ٢٠١٤	٨٧-٨٦	إدريس مراد	-مهران نعمو -نورا مراد -سامر عمران -مادونا أبو حنا -مهند البزاعي -أحمد مرتضى -مؤيد الخراط
-استطلاع بعنوان سيناريو وحوار في مسرح اللاذقية القومي	شتاء وربيع ٢٠١٤	٨٧-٨٦	ندا حبيب علي	-لؤي شانا -فايز صبح -عيسى صالح -ندى القيم -هاني محمد -هبة محمد -منة الخير
	شتاء وربيع ٢٠١٤	٨٧-٨٦	أمينة عباس	-رفيق سببوع
	شتاء وربيع ٢٠١٤	٨٧-٨٦	نجوى صليبية	-هشام كفارنة
-استطلاع بعنوان موسيقيون يمسخون النغم نشر ضمن ملف الموسيقى في العرض المسرحي	شتاء وربيع ٢٠١٤	٨٧-٨٦	إدريس مراد	-جوان قره جولي -نزيه أسعد -حسام الدين بريمو -عدنان فتح الله -رعد خلف
-استطلاع بعنوان الجاكيث ونور العيون في الموسم المسرحي	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨	ندا حبيب علي	-سلمان شريبة -محمد اسماعيل بصل -يوسف شاهين -عجاج سليم -نورس أبو علي -محمد حميد علي -غسان فندي
-استطلاع بعنوان المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي نشر ضمن ملف يوم المسرح العالمي	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨	إدريس مراد	-نورا مراد -سامر عمران
	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨	أمينة عباس	-يوسف المقبل
	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨	سلام مراد	-محمد حسن الحفري



-تم نشر الحوار ضمن ملف المرأة في المسرح السوري حضوراً وإبداعاً	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٨-٨٩	سلوى عباس	-فيلدا سمور
-تم نشر الحوار ضمن ملف المرأة في المسرح السوري حضوراً وإبداعاً	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٨-٨٩	نعيمه الابراهيم	-أمانة والي
-تم نشر الحوار ضمن ملف المرأة في المسرح السوري حضوراً وإبداعاً	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٨-٨٩	كنعان البني	-كاميليا بطرس
-تم نشر الحوار ضمن ملف المرأة في المسرح السوري حضوراً وإبداعاً	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٨-٨٩	نجوى صليبة	-ميسون علي
-استطلاع بعنوان وجوه نسائية شابة في المسرح السوري	صيف وخريف ٢٠١٤	٨٨-٨٩	إدريس مراد	-ندى قطريب -نجاة محمد -مادونا أبو حنا -فيحاء أبو حامد
-استطلاع بعنوان لعبة الأقنعة وتبادل الأدوار في مونودراما ارتجالات متقاعد	شتاء وربيع ٢٠١٥	٩٠-٩١	ندا حبيب علي	-محمد اسماعيل بصل -محمد بدر حمدان ياسر دربياتي -عدي جوني
	شتاء وربيع ٢٠١٥	٩٠-٩١	تمام علي بركات	-علي النوري
	شتاء وربيع ٢٠١٥	٩٠-٩١	أمينة عباس	-اسكندر عزيز
-استطلاع بعنوان من عروض الموسم المسرحي في اللاذقية	صيف وخريف ٢٠١٥	٩٢-٩٣	ندا حبيب علي	-ياسر دربياتي -نيرمين علي -هاشم غزال -مناة الخير -محمد اسماعيل بصل -نجدت زريقة -مرهج محمد -مجد صارم
	صيف وخريف ٢٠١٥	٩٢-٩٣	هناء أبو أسعد	-حازم حداد
	صيف وخريف ٢٠١٥	٩٢-٩٣	-	-سامر عمران



استطلاع بعنوان جولة في كواليس مهرجان مسرح الطفل ٢٠١٥	صيف وخريف ٢٠١٥	٩٢-٩٣	أمينة عباس	-هيثم قاسم -سمير الشمعة -وجيه قيسية -رفعت الهادي -حسام حمود
	صيف وخريف ٢٠١٥	٩٢-٩٣	هناء أبو أسعد	-محمود عثمان
استطلاع بعنوان بروفة جنرال وعلى شفا موجة وحلم إعادة إنتاج للتفاؤل والأمل	شتاء وربيع ٢٠١٦	٩٤-٩٥	ندا حبيب علي	-سلمان شريبة -نضال عديرة -حسين عباس -محمد اسماعيل آغا -آمال سعد الدين -سري حداد -حمدي موصللي -ياسر دربياتي -هاشم غزال -غربا مريشة -بهاء بيلونة -رافي غدير -جعفر يونس -منذر اسماعيل آغا
	شتاء وربيع ٢٠١٦	٩٤-٩٥	أمينة عباس	-زهير العربي
	شتاء وربيع ٢٠١٦	٩٤-٩٥	عبد الرحمن السيد	-اسماعيل خلف
	شتاء وربيع ٢٠١٦	٩٤-٩٥	هناء أبو أسعد	-عبد السلام بدوي
استطلاع بعنوان مديرية المسارح والموسيقا تؤهل مسرحيي الغد	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٦-٩٧	هناء أبو أسعد	-عروة العربي -جمال تركماني
استطلاع بعنوان قلادة الدم الحياة خياراً وقدرأ	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٦-٩٧	ندا حبيب علي	-علي اسماعيل -إناس حسينة -رضوان جاموس -أحمد جديد -لمى حسن -فيروز يونس
	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٦-٩٧	محمد خير الكيلاني	-ماهر عيون السود



	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	أمينة عباس	-محمد الطيب
	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	علي الراعي	-مأمون الخطيب
	صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	ندا حبيب علي	-رغداء ابراهيم جديد
استطلاع بعنوان تجربتان جديدتان في قومي اللاذقية	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	ندا حبيب علي	-محمد اسماعيل بصل -محمد بدر حمدان -شاكر شاكر -نبيل مريش خليل غصن -لبابة يونس -مناة الخير -مجد صارم -سمر سعد -زهير جيور -لؤي شاننا -باسمة اسماعيل -أسامة اسماعيل -حسن خضر شريقي -عماد خير بك
استطلاع بعنوان قراءة في عروض مهرجان حمص المسرحي الثاني والعشرين	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	محمد خير الكيلاي	-حسين ناصر -ليال الهادي -أحمد حاتم -رغداء جديد -هاشم غزال -سامر أبو ليلى
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	سلوى صالح	-محمود خضور
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	نجوى صليبية	-فؤاد حسن
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	هناء أبو أسعد	-عبد الكريم حلاق
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	باسمة ابراهيم اسماعيل	-سلمان شريفة
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	ندا حبيب علي	-نجاة محمد
	شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	وحيد تاجا	-عبد الفني بن طارة



# بيبلوغرافيا النصوص المسرحية المنشورة في الحياة المسرحية

ربما كان النص المسرحي من أكثر المواد المنشورة في المجلة رسوخاً واستمراراً، فهو لم ينقطع إلا في العدد (٦٦) وقد حرصت المجلة على مدى أعدادها الـ ٩٩ السابقة على نشر النص المحلي إلى جانب النص العربي والمترجم، وقد نُشر أول نص محلي في العدد (٤-٥) بينما نُشر أول نص عربي في العدد (١) ونُشر أول نص مترجم في العدد (٢) ومما يلاحظ في هذا الصدد أن المجلة تأخرت في نشر نصوص الأطفال ونصوص المونودراما، فقد نشرت أول نص للأطفال في العدد الرباعي (٣٠-٣١-٣٢-٣٣) بينما نشرت أول نص مونودرامي في العدد (٦٢) وقد وجد العديد من النصوص المسرحية التي نشرتها "الحياة المسرحية" طريقه إلى خشبة المسرح الأمر الذي يشير إلى أن الهدف الذي سعت إليه المجلة من وراء نشرها النصوص المسرحية ألا وهو نشر النص الصالح لنقله إلى خشبة المسرح قد تحقق وبنسبة مقبولة، وقد بلغ أكبر عدد من النصوص المسرحية المنشورة في عدد واحد الرقم ١٤ حيث نشرت المجلة أربعة عشر نصاً مسرحياً سورياً في العدد (٩٠-٩١) وكان الهدف من ذلك إعادة الاعتبار للنص المسرحي المحلي والتأكيد على أنه ما زال موجوداً وبقوة، خاصة في ظل ما يتردد بين الحين والآخر عن وجود أزمة في النص المسرحي المحلي .

فيما يلي قائمة بالنصوص المسرحية التي نشرتها المجلة منذ العدد الأول وحتى العدد الماضي (٩٨-٩٩) :



النص	الكاتب	المترجم	العدد	التاريخ
١- عريس لبنت السلطان	محمود عبد الرحمن		١	صيف ١٩٧٧
٢- الهنود	آرثر كوبيت	توفيق الأسدي	٢	خريف ١٩٧٧
٣- أنسوا هيروسترات	جريجوري جورين	توفيق مؤذن	٣	شتاء ١٩٧٧-١٩٨٧
٤- أوديب مأساة عصرية	وليد إخلاصي		٥-٤	ربيع وصيف ١٩٧٨
٥- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة	بيتر فايس اقتباس سعد الله ونوس		٦	خريف ١٩٧٨
٦- جواهر القضية	ناظم حكمت إعداد فرحان بلبل		٦	خريف ١٩٧٨
٧- المفتح	يوسف العاني		٧-٨	شتاء وربيع ١٩٧٩
٨- حمار الشاهد	أحمد الطيب العليج		٧-٨	شتاء وربيع ١٩٧٩
٩- رجل برجل	برنولت بريشت	نبيل حفار	٩	صيف ١٩٧٩



١٩٧٩	٩	توفيق المؤذن	المرانسون	١٠-الشهية
١٩٧٩	١٠		فارس زرزور	١١-ميم عين ميم لام
١٩٨٠	١٢-١١		حسيب كيالي	١٢-الضحك في العب
١٩٨٠	١٢-١١	رفعت عطفة	رامون ديل باليه انكلان	١٣-أضواء بوهيمية
١٩٨٠	١٣	سعد الله ونوس	اسطفان أوركيثي	١٤-العائلة توت
١٩٨٠	١٤		سمير العيادي	١٥-سندباد
١٩٨١	١٦-١٥	ابراهيم وطفي	بيتر فايس عن رواية ل كافكا	١٦-القضية
١٩٨١	١٨-١٧		وليد إخلاصي	١٧-أشودة الحديقة
١٩٨١	١٨-١٧		سمير عبد الباقي	١٨-البطاقة
١٩٨٢	٢٠-١٩		ناظم حكمت إعداد فرحان بلبل	١٩-الجمجمة
١٩٨٢	٢٠-١٩	عادل قرشولي	برتولت بريشت	٢٠-ازدهار وانهبان مدينة ماهاجوني
	العدد ١ السنة ٦	مانويل جيحي	تيرنك ديمرجيان	٢١-ناظار الشجاع
		وعبد الكريم عميرين		
	العدد ١ السنة ٦	ابراهيم وطفي	هاينر كيبهارت	٢٢-الليلة التي ذبح فيها الرئيس
	العدد ١ السنة ٦	كرم رستم	ليونيد ليونوف	٢٣-الاجتياح
	العدد ١ السنة ٦	فاضل جتكر	بشار كمال	٢٤-الصفحة
١٩٨٤	٢٣-٢٢		محمد أبو مفتوح	٢٥-الأيام الفلسطينية
١٩٨٤	٢٣-٢٢	جوزيف ناشف	عزيز نيسن	٢٦-افعل شيئاً يا مت
١٩٨٥	٢٥-٢٤	نوفل نيوف	ألكسندر بوشكين	٢٧-الضيف الحجري
١٩٨٥	٢٥-٢٤	شوكي يوسف	برنارزادي زاورو	٢٨-العين
١٩٨٦	٢٧-٢٦		ممدوح عدوان	٢٩-اللمبة
١٩٨٦	٢٧-٢٦	حسين إدلبي	فريدريش دورنمات	٣٠-الشريك
١٩٨٧	٢٩-٢٨	توفيق الأسدي	داريوفو	٣١-موت فوضوي صدفة
١٩٨٨	٣٣-٣٢-٣١-٣٠	جوزيف ناشف	عزيز نسين	٣٢-العسل المسحور (أطفال)
١٩٨٨	٣٣-٣٢-٣١-٣٠		سلام اليماني	٣٣-السمكة الذهبية (أطفال)
١٩٨٨	٣٣-٣٢-٣١-٣٠		نور الدين الهاشمي	٣٤-رحلة الحظ (أطفال)
١٩٩٠	٣٥-٣٤		أحمد الطيب العليج	٣٥-الجمل المسروق
١٩٩٠	٣٥-٣٤	ممدوح عدوان	جان كلود كاربيه	٣٦-المهاباراتا
١٩٩١	٣٦	محمود خضور	شفارتس	٣٧-معجزة عادية
١٩٩١	العدد ٢٧ الملحق ١	زكريا لبيب خوري	هنري فارويتش	٣٨-حديث صحفي في بيونس ايرس
١٩٩٢	العدد ٢٨ الملحق ٢	وليد قوتلي	غيليرميه فيجويريدو	٣٩-الثعلب والغنب
١٩٩٣	العدد ٢٩ الملحق ٣	نزار عيون السود	ميخائيل بولفاكوف	٤٠-الجزيرة القرمزية
١٩٩٤	العدد ٤٠ الملحق ٤	ماري الياس	داريوفو	٤١-إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ
١٩٩٤	العدد ٤١ الملحق ٥		ممدوح عدوان	٤٢-سفر برلك أيام الجوع
١٩٩٥	العدد ٤٢ الملحق ٦		جوان جان	٤٣-ذهب مع الريح
١٩٩٦	العدد ٤٣ الملحق ٧		محمد اسماعيل بصل	٤٤-سهرة مع سعد الله ونوس
١٩٩٧	العدد ٤٤ الملحق ٨		وليد إخلاصي	الصيد في الماء العكر (مسرحيتان)
				٤٥-إيقاع بلا نهاية
				ليلة العمر القادم
				من يسمع الصمت (ثلاث مسرحيات)





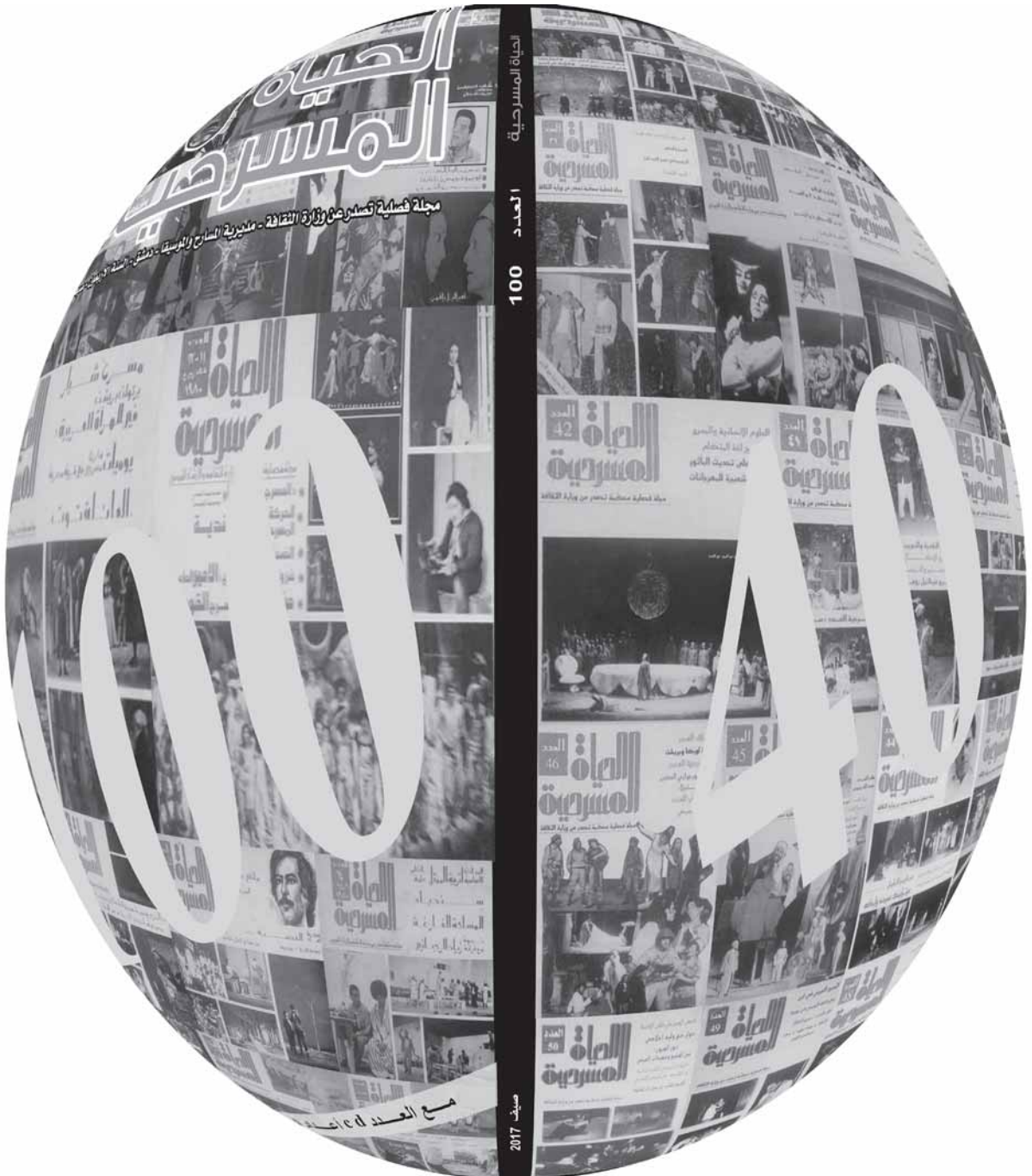
١٩٩٨	٤٥		محمد قارصلي	٤٦- حريق اللون حريق الروح
١٩٩٩	٤٦	نبيل الحفار	برتولت بريشت	٤٧- عرس البورجوازي الصغير
١٩٩٩	٤٦		هوشنك الوزيري	٤٨- الاستيلاء
١٩٩٩	٤٧		جوان جان	٤٩- أجمل رجل غريق في العالم
١٩٩٩	٤٧		محمد قارصلي	٥٠- تنويغات على بشرة فتاة شرقية
١٩٩٩	٤٧		سلام اليماني	٥١- سهرة مع البقرة (أطفال)
٢٠٠٠	٤٨		فرحان بلبل	٥٢- الجزيرة الخضراء (أطفال)
٢٠٠٠	٤٨		نور الدين الهاشمي	٥٣- السلسلة
٢٠٠٠	٤٨	صديق غريب	ألان رونيه لوساج	٥٤- كريسيان منافسا لسيده
٢٠٠٢	٥٠		ممدوح عدوان	٥٥- الفارسة والشاعر
٢٠٠٢	٥٠		سمير الحكيم	٥٦- للشاطر مرحى (أطفال)
٢٠٠٢	٥١		طلال حسن	٥٧- أورنيانا (فتيان)
٢٠٠٢	٥٢	ضيف الله مراد	سلافومير مروچيك	٥٨- الأحدب
٢٠٠٢	٥٢		سمير الحكيم عن مسرحية لروبيال	٥٩- مازال البحث مستمرا عن الذنب
٢٠٠٣	٥٣		فرحان بلبل عن مسرحية لأفرد فرج	٦٠- طاقية الإخفاء
٢٠٠٤	٥٤		نور الدين الهاشمي	٦١- الملك فانوس يبحث عن ملبوس (أطفال)
٢٠٠٤	٥٤		سلام اليماني	٦٢- الشجرة (أطفال)
٢٠٠٤	٥٤		طلال حسن	٦٣- عذراء اريدو (فتيان)
٢٠٠٤	٥٤		سيرغي تشينكوف إعداد أنا عكاش	٦٤- مع الغيوم (أطفال)
٢٠٠٤	٥٤	فؤاد حسن	ليو تشي مين	٦٥- القط المرقس يبحث عن صديق (أطفال)
٢٠٠٤	٥٥	غسان نعسان	فريدريش دورينمات	٦٦- المخترع
٢٠٠٤	٥٥	فؤاد حسن	لو جينغ بينغ	٦٧- القبض على الفهد (أطفال)
٢٠٠٥	٥٦		محمد قارصلي	٦٨- التقاطع
٢٠٠٥	٥٦	غسان نعسان	فريدريش دورينمات	٦٩- المنتقد
٢٠٠٦	٥٧	شاكر اللامي	ماتورين دوندو	٧٠- حمار وعميان
٢٠٠٦	٥٨		هينم بهنام جرجيس بردى	٧١- الحكيمه والصيد (أطفال)
٢٠٠٦	٥٩		وليد إخلاصي	٧٢- الجنون متأخرا
ربيع ٢٠٠٧	٦٠		ميادة ابراهيم	٧٣- عودة إلى الحياة (أطفال)
صيف ٢٠٠٧	٦١		عبد الفتح قلعه جي	٧٤- النسيمي
خريف ٢٠٠٧	٦٢		محمد أبو معتوق	٧٥- البحث عن الوردة
خريف ٢٠٠٧	٦٢		لؤي عيادة	٧٦- الحرق (مونودراما)
شتاء ٢٠٠٨	٦٣		نور الدين الهاشمي ومظهر الحجى	٧٧- ديك الجن الحمصي
شتاء ٢٠٠٨	٦٣		قاسم مطرود	٧٨- مجرد نفايات (مونودراما)
ربيع ٢٠٠٨	٦٤		عبد الحميد خليفة	٧٩- جواهر الأميرة السبع (أطفال)
ربيع ٢٠٠٨	٦٤		شادي صوان عن مسرحية لبريخت	٨٠- ابنتي (فتيان)
صيف ٢٠٠٨	٦٥		فرحان بلبل	٨١- الأشرعة (مونودراما)
ربيع وصيف ٢٠٠٩	٦٨-٦٧	كريستين كساب	ألفريد دو موسيه	٨٢- نزوات ماريان
ربيع وصيف ٢٠٠٩	٦٨-٦٧	توفيق الأسدي	غراهام غرين	٨٣- العاشق المتسامح
ربيع ٢٠١٠	٧١		وانيس بانديك	٨٤- الجرس
صيف ٢٠١٠	٧٢		فرحان بلبل	٨٥- الغيمة السوداء



خريف ٢٠١٠			وليد إخلاصي	٨٦-ابتدأت الرحلة
شأن ٢٠١١	٧٣	توفيق الأسدي	بيتر شافر	٨٧-العين العمومية
ربيع ٢٠١١	٧٤		حمدي موصللي	٨٨-عودة الأصدقاء (أطفال)
ربيع ٢٠١١	٧٥		فلاح عبد حمدون	٨٩-لا أحد بصمت لا أحد يتكلم
صيف ٢٠١١	٧٥		سامر أنور الشمالي	٩٠-تفاصيل أحداث لم تقع
صيف ٢٠١١	٧٦	جوزيف ناشف	جاهيد قاطاي	٩١-من الممكن
خريف ٢٠١١	٧٦		عبد الفتاح قلعه جي	٩٢-وادي العقيق
شأن وريبع ٢٠١٢	٧٧		محمد بري العواني	٩٣-الرجل الذي لم (مونودراما)
شأن وريبع ٢٠١٢	٧٩-٧٨		ماهر جلو	٩٤-البنانيو (البنانيو)
شأن وريبع ٢٠١٢	٧٩-٧٨		أبي حسن	٩٥-طلب مقابلة (مونودراما)
شأن وريبع ٢٠١٢	٧٩-٧٨		قاسم مطرود	٩٦-حاويات بلا وطن (مونودراما)
شأن وريبع ٢٠١٢	٧٩-٧٨		عباس عبد الغني	٩٧-أسلاك شائكة (مونودراما)
صيف وخريف ٢٠١٢	٧٩-٧٨		مأمون زرقان الفرح	٩٨-حورية البحر (أطفال)
صيف وخريف ٢٠١٢	٨١-٨٠		شادي صوان	٩٩-يوم هرب الحب من المنزل (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٣	٨١-٨٠		ياسين سليمان	١٠٠-أنا الملك أتيت
صيف وخريف ٢٠١٣	٨٣-٨٢		محمد قارصلي	١٠١-من أنا؟ وهي؟ (مونودراما)
صيف وخريف ٢٠١٣	٨٥-٨٤	أنا عكاش	يفغيني شفارتس	١٠٢-ذات القبعة الحمراء (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٤	٨٥-٨٤	ياسين سليمان	غوي مورون	١٠٣-لماذا قطف الصغير؟ (أطفال)
صيف وخريف ٢٠١٤	٨٧-٨٦		ربي الشمس	١٠٤-الشرنقة
صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨		سلاف الرهونجي	١٠٥-خريف ما
صيف وخريف ٢٠١٤	٨٩-٨٨		حنان مصطفى	١٠٦-الزهرة القرمزية (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٥	٨٩-٨٨		مصطفى صمودي	١٠٧-شر البلية ما يضحك
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		وانيس باندك	١٠٨-الدراجة
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		نصر اليوسف	١٠٩-وصول غودو
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		سامر منصور	١١٠-رحلة على مسرح الحياة
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		سامر أنور الشمالي	١١١-ما الذي يجري في المسرح؟
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		حمدي موصللي	١١٢-هولاكو على الباب ينتظر
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		محمد الحفري	١١٣-الآلهة التي خانت عيترون
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		محمد قارصلي	١١٤-ترنيمة حب
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		عبد الفتاح قلعه جي	١١٥-مقهى الجثث المعلقة
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		جوان جان	١١٦-وقت مستقطع
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		محمد اسماعيل بصل	١١٧-ارتجالات متقاعد (مونودراما)
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		رشاد كوكش	١١٨-حسن وحسنة (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		اسماعيل خلف	١١٩-نور والذئب المفرور (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٥	٩١-٩٠		محمد بري العواني	١٢٠-اللعن الخالد (أطفال)
صيف وخريف ٢٠١٥	٩١-٩٠		ياسين سليمان	١٢١-الحياة بين فكي تمساح
شأن وريبع ٢٠١٦	٩٣-٩٢		عبد الفتاح قلعه جي	١٢٢-وليمة الشيطان
شأن وريبع ٢٠١٦	٩٥-٩٤		جوان جان	١٢٣-دوري مي أبجد هوز (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٦	٩٥-٩٤		بيان الصفدي	١٢٤-ضيف الدب (أطفال)
شأن وريبع ٢٠١٦	٩٥-٩٤		زهير البقاعي	١٢٥-سندباد فتى البحار (أطفال)



صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	فرحان بلبل	١٢٦-الأفعى حبيبتى
صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	محمد الحفري-علي أحمد العبد الله	١٢٧-ديك الليلة الأخيرة (مونودراما)
صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	سامر أنور الشمالي	١٢٨-يوم في حياة مواطن (مونودراما)
صيف وخريف ٢٠١٦	٩٧-٩٦	علي عبد الحميد طهور	١٢٩-يونى (أطفال)
شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	ثائر زين الدين	١٣٠-لمن أشكو حزني
شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	شادي صوان	١٣١-المراأتان
شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	شيرين الحكيمية	١٣٢-الرقص على وتر
شتاء وربيع ٢٠١٧	٩٩-٩٨	بيان الصفدي	١٣٣-حمار في المدرسة (أطفال)





# افتتاحيات الحياة المسرحية وكواليسها

افتتاحية رئيس التحرير أ. سعد الله ونوس  
العدد (٢) خريف ١٩٧٧

تعثّر العدد الأول في الصدور.. حددنا له أكثر من موعد، ولم تسعفنا إمكانياتنا في التقيد بهذه المواعيد.. وإذا كنا في التحرير والإدارة نحمل قسطاً من المسؤولية فإن بعض الظروف الموضوعية تحمل - بدورها - قسطاً مماثلاً من هذه المسؤولية، وسنلجأ بإيجاز لهذه الظروف لا تذرعاً ولا تبريراً، بل لتتعرف معاً على الوضع الذي يحاصر ويرهق كل تجربة ثقافية جديدة في هذه المرحلة. توافقت التفكير بإصدار مجلة متخصصة عن المسرح مع فترة هبوط عربي عام امتد من المحيط إلى الخليج.. هذا الهبوط - وهو سياسي في جوهره - كان لا بد من أن ينعكس على الثقافة بشكل واضح وحاد، هبط بها ودفعها إلى حالة من التآزم والاختناق، وقد تجلت هذه الحالة



تشكل الافتتاحية (أو كلمة العدد) في أية مطبوعة مفتاحاً للقارئ للولوج إلى عالم هذه المطبوعة وتمهيداً يساعد المتلقي على التفاعل مع مواد العدد بشكل فعال وإيجابي.. ولم تحدد «الحياة المسرحية» منذ تأسيسها عن هذه القاعدة، فكانت افتتاحيتها التي - كانت غالباً بقلم رئيس التحرير - نبراساً ينيّر أمام القارئ الطريق نحو تلمس مفردات العدد والتعامل مع هذه المفردات بما يؤدي في النهاية إلى تكامل الصورة أمام عيني القارئ المتمعم والعارف لما يريده ويبغي الوصول إليه .

والواقع أن افتتاحية العدد لم تنتظم بالصدور دون انقطاع إلا ابتداءً من العدد (٣٦) بينما غابت قبل ذلك بشكل ملموس، فقد غابت في الأعداد: (٤-٥) (٩) (١١-١٢) (١٣) (١٤) (١٧-١٨) (٢٢-٢٣) (٢٤-٢٥) (٢٦-٢٧) (٢٨-٢٩) (٣٤-٣٥) .

وساهم السيد وزير الثقافة بشخصيته الاعتبارية بكتابة افتتاحيات بعض الأعداد، فكان ذلك في الأعداد: (١) (٥٨) (٧٤) (٧٥) (٧٦) (٧٧) (٧٨-٧٩) .

كما ساهم أمين التحرير بكتابة افتتاحيات بعض الأعداد، وكان ذلك في الأعداد: (٥٩) (٦٠) (٦١) (٦٢) (٦٣) (٦٤) .

وفي بعض الأعداد نُشرت مواد مترجمة كانت بمثابة افتتاحيات وكان ذلك في العديدين (١٩-٢٠) و(٤١) .

ونحن اليوم إذ نستعيد في هذا العدد الخاص بمناسبة مرور أربعين عاماً على تأسيس المجلة وصدور العدد ١٠٠ منها نعيد نشر الافتتاحية الأولى لرؤساء التحرير الخمسة الذين كلفوا برئاسة تحرير المجلة منذ تأسيسها حتى يومنا هذا :



جديد، وآخر مُعاد في وقت ازداد فيه المسرح الاستهلاكي نشاطاً، وطبيعي أن المجلة لا تستطيع أن تتجنب تأثير الواقع المسرحي لأن هذا الواقع هو بالذات مادتها، حيويته تمدها بالحيوية، وركوده يمدّها بالضحالة والهزال، وقد عكس العدد الأول هذه الحقيقة بصورة جلية، فالنشاط المسرحي في موسم كامل لم يمدنا بأكثر من ثلاثة تعليقات، واحد منها توثيقي يتحدث عن الماضي .

في هذا المنظور يمكن القول أن المجلة نشأت في مناخ رديء، خاصة وأنا وضعنا في مقدمة أهدافنا ألا تكون «الحياة المسرحية» مجرد تجميع ثقافة مسرحية عامة وبلا هوية، بل أن ترتبط بالواقع، توثقه، وتقومه، كما تعمل في الوقت نفسه على تطويره.. ومن هنا فإن انفتاح مسارح كل الأقطار العربية بعضها على بعض وتحوار التجارب الجادة -ولو كانت قليلة- ومبعثرة سيتيح للعمل إمكانيات أوسع، وسيخفف دون شك من وطأة هذا المناخ الرديء الذي يضغط على المسرح بصفة عامة، وعلى مجلة همها المسرح بصفة خاصة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك نقطة لها طابع المفارقة، وهي تكمل صورة الوضع الذي بدأنا الحديث عنه، ففي هذه الفترة التي تبدو الثقافة فيها مأزومة، وحال المثقفين مثقلة بالإحباط، تطفّر كل يوم وكما الفطور دورية أو دوريات جديدة، كلها تنادي طالبة مواداً وكتّاباً.. أطنان من الورق الأبيض تتفرش لترص بالحبر والكلمات، وهذه الظاهرة ذات الطابع الورمي معقدة، ولا نريد هنا الخوض في أسبابها وانعكاساتها على الثقافة في الوطن العربي، لكن نستطيع القول أن هذا التزايد الكمي لم يحل الأزمة، بل كشف عن عمقها، وقد أدى -بسبب تفاوت الإمكانيات المادية بين دورية وأخرى على مستوى القطر وبين قطر وآخر على مستوى الأمة- إلى أن يجعل التنافس نوعاً من المزاد لم ينجُ منه حتى بعض الكتّاب الجادين، لهذا لم يعد غريباً أن نقرأ المقال الواحد في عدد من المجلات العربية وعلى فترات متفاوتة، كما لم يعد سهلاً أن يقاوم الكاتب وأن يدقق في مكان النشر،

أكثر ما تجلت في طغيان الثقافة الاستهلاكية التخديرية، وفي حرص الأنظمة على دمج كل نشاط ثقافي ببرنامجه الإعلامي.. وفوق هذا، وربما أهم منه، هذا الشعور بالإحباط الذي استولى على المثقفين وأوهن لديهم الحماسة والفعالية.. بعضهم لاذ بالصمت، وبعضهم هاجر ليتبعثر في الغربة والحزن، أما الذين ما زالوا يعملون فإنهم لا يستطيعون أن يتجنبوا التمزق والشك في جدوى ما يعملون .

في مثل هذا المناخ فكرنا بإصدار المجلة، وكان أول ما واجهنا هو استجابة البريد الفاترة.. أراد الكتّاب العرب الذين اتصلنا بهم أن يتعاونوا معنا، بل وتحمسوا للتجربة، لكن لم يتعد الأمر -عدا استثناءات قليلة- الرغبة والحماسة.. انتظرنا، ثم انتظرنا، ولم يحمل لنا البريد إلا النزر اليسير.. لم تصل رسالة القاهرة ولا رسالة بغداد ولا رسالة تونس أو المغرب أو الجزائر أو سواها من البلاد العربية.. كانت الرسالة اليتيمة الوحيدة هي تلك التي حملت لنا بعض أخبار المسرح في الكويت.. طبعاً، بعيداً عن قصدنا -ونحن نسوق هذه الواقعة- اللوم أو حتى العتاب، فنحن نعرف الظروف الصعبة التي يعيشها الزملاء من الكتّاب والمسرحيين العرب، نفهم أسبابهم، ولا نملك إلا أن نعذرهم، لكن أردنا أن نلمح إلى جو عام كان بمثابة الصعوبة الموضوعية الأولى التي واجهت هذه التجربة، ويمكن أن تتضح هذه الصعوبة أكثر حين نضيف أن أية مجلة مسرحية لا تستطيع -في اعتقادنا- أن تستمر وتتمو إذا ظلت حبيسة قطر عربي واحد.. إنها محكومة بالإفلاس والاختناق إذا لم تستقطب اهتمام المسرحيين العرب، تغتني بمشاركتهم، وتعكس نشاطاتهم، وتفتح -كما قلنا في العدد الماضي- أفقاً رحباً للتفاعل والحوار، وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية .

صادف التحضير للمجلة ركود في الحركة المسرحية وتدهور في مستواها.. يمكن تعميم ذلك عربياً، إلا أنه كان ملموساً لدينا بصورة أوضح، فقد تكاثفت مجموعة ظروف لكي تقلص موسم المسرح القومي إلى عمل واحد



غير المختص.. بمعنى آخر تصبح المجلة وكأنها «جلسة سرية» بين مختصين أو عرّافين، فهل هذا هو طموحنا؟ يقيناً لا.. إن الممثل الهاوي والمخرج المتمرن والمثقف غير المختص هم أيضاً قراءنا، وربما كان أجدى في بلد كبلدنا أن تلبى المجلة حاجاتهم قبل سواهم.. إذن فإن الجدية في هذه الحالة لا تتلازم مع بحوث مغرقة في الاختصاص، بل مع ما هو تعليم وتقديم أوليات المسرحية، والمساعدة على تكوين ذوق نقدي وتحليلي، إلا أن هذا قد يوقعنا في محذور لا نريده وهو أن يغلب على المجلة طابع مجلات المعارف وتبسيط العلوم.. فكيف نصل إذن إلى مستوى من الجدية لا هو بالجلسة السرية ولا هو تبسيط سطحي للمعارف المسرحية؟

ثم إن هناك مسألة ما هو مترجم وما هو موضوع: كيف نوازن بينهما بما لا يقتلع هوية المجلة ولا يجمدها ويوصدها عن تراث وتجارب العالم حولنا؟ كيف نعمّق بحثنا عن مسرحنا؟ وكيف نقدم تيارات المسرح في العالم بصورة تساعد على تمثيلها والوقوف حيالها موقفاً نقدياً لا بيغائياً وتبعياً؟

هذه التساؤلات كلها طرحت أمامنا منذ أن بدأنا التحضير للعدد الأول.. وعلى الرغم من محاولتنا الإجابة على بعض منها بتحديد أبواب المجلة واختيارها فإننا نعلم أن معظمها ما يزال ينتظر حلولاً أوضح، ولن نزعج أننا قادرون بمفردنا على وضع هذه الحلول، فللقراء كلمتهم، وللمسرحيين العرب أيضاً نصيبهم الوافر من هذا العبء.

وفي العدد الماضي قلنا في كلمة موجهة إلى المسرحيين العرب: «نتنظر هنا في الحياة المسرحية أن يبدأ الحوار ولا يتوقف».. وبالحوار يمكن أن نكتشف صيغاً جديدة وحلولاً فعالة، ونحن إذ نقترح الحوار وندعو إليه نعرف سلفاً أن وجهات النظر لن تكون متماثلة، وربما تعارض بعضها مع بعض وبصورة جذرية، إلا أن هذا هو شرط الحوار الأساسي.

ومن هنا تتبع ضرورة التنويه إلى أن ما يُنشر في

لا سيما وأن الفترة طُمست مع ما طُمس معظم الفروق الجوهرية بين مجالات النشر المتاحة له.

هذه بعض الملامح العامة لمناخ موضوعي كان طبيعياً أن تتعثر به المجلة وأن يؤثر على موعد صدورها، فيؤجله مراراً.. ولقد سقنا هذا الكلام -كما ذكرنا في البداية- لا تذرعاً أو تبريراً، وإنما لتعرف معاً على الواقع الذي ينبغي علينا أن نعمل من خلاله.

بعد صدور العدد الأول -وكنا نلهث ويلهث معنا الأصدقاء سأمًا وانتظاراً- قوبلت المجلة باستحسان وترحيب فاقا ما توقعناه.. اهتمت بها الصحافة العربية، وتناولها عدد من النقاد بالعرض والتحليل، كما أرسل لنا العديد من الأصدقاء والقراء رسائل تحمل ثناءهم وملاحظاتهم.. ضاعف هذا الاهتمام إحساننا بالمسؤولية.. علينا الآن أن نتحمل ثقة أصدقائنا بصورة أوفى.. بالتأكيد لم يلبّ العدد الأول كل طموحنا، وإننا نعرف ما يثقله من نواقص، إلا أن الاستجابة التي استُقبلت بها المجلة ستكون عوناً كبيراً لتلافي هذه النواقص والمضي بها عدداً بعد عدد نحو محتوى أغنى وصورة فنية أكمل.

ولعل من المفيد أن نشرك القارئ ببعض تصوراتنا وهو اجسنا حول المحتوى والشكل.. كنا مصرّين منذ بدأنا التخطيط لـ «الحياة المسرحية» على أن تتصف بمستوى من الجدية لا يمكن التنازل عنه، إلا أن هذه الجدية بالذات تتطوي في ظروفنا الراهنة على طابع إشكالي، ويكفي أن نتساءل من هو قارئ المجلة كي يبرز هذا الطابع الإشكالي ويتضح؟ هل هو رجل المسرح المختص؟.. في هذه الحالة إذن يجب أن نتجاوز أوليات المعرفة المسرحية وأن نفرد القسم الأكبر لأبحاث معمقة عن المشاكل التي تطرحها اتجاهاته أو بنائه العميقة كفنّ مليء -على حد تعبير سارتر- بالتناقضات والإشكاليات.. وفي مثل هذه الأبحاث تكون معرفة آلية المسرح وأسواره مفترضة سلفاً، وتصبح الجدية بحثاً مختبرية وذات لغة متخصصة تستغل على القارئ



وضعتم تفتكم فيها منذ تأسيسها، لكن الواقع الموضوعي بما يسوقه معه من أزمت عامة وخاصة يزرع على كواهلنا بكل ثقله، يلجم إمكانيات تحركنا - إن توفرت - ويعيق إرادتنا عن ممارسة الفعل المؤثر .

أزمة الورق الخائقة لم تطل «الحياة المسرحية» وحدها من بين مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، لكن الأزمة الأبلغ أثراً والأعمق إيلاماً هي تراجع الثقافة الجادة على امتداد الساحة العربية وسيادة الشعور المؤرق بلا جدوى أية فعالية ثقافية في جو الشتات والتشرد، أو الانكفاء على الذات قهراً تجاه الضائقة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المهيمنة على العديد من الأقطار العربية، بحيث كاد الكلام أن يصبح أقرب إلى اللغو الفارغ، والفعل أشبه بحركات الموسوسين العشوائية.. كم من الأصوات ركنت إلى الصمت أو أسكتت، وكم من الطاقات المبدعة خطفها الموت وهي في ذروة توهجها، وكم من الفعاليات الفنية الواعدة خبت ثم تلاشت .

وفي خضم هذا الجو الموبوء تسرطنت وهيمنت (الثقافة) الأخرى، ثقافة الربح السريع وإلهاء المواطن عن قضاياها الأساسية.. المجالات التجارية المتكاثرة

المجلة ليس دائماً هو وجهة نظر المجلة، بل كثيراً ما نخالف بعض الزملاء آراءهم وطروحاتهم، وفي هذا العدد بالذات هناك أكثر من مقال لا تتفق مع مضمونه، ولا يعني هذا إطلاقاً أن المجلة بلا اتجاه، فهي حددت اتجاهها بكل وضوح: الإسهام في البحث عن أصول راسخة لمسرحي عربي واضح الهوية تقدمي الاتجاه، ولن يتم ذلك إلا إذا تعمق الحوار الجاد وامتد ليستقطب اهتمام العاملين في المسرح على امتداد الوطن العربي .

أما عن الشكل فقد أبدى الكثيرون تحفظهم حيال الحجم الذي اخترناه والصيغة الفنية التي أثرناها.. والواقع إن دافعنا الأول لاختيار هذا الحجم هو أنه يتيح لنا إمكانيات واسعة في الإخراج وفي استخدام الصورة لا كمادة تزيينية وإنما كمادة وظيفية لا يمكن الاستغناء عنها.. وقد أجرينا عدة تجارب على وضعيات القراءة فلم نجد أن الحجم يربك أو يمنع من التركيز، لكن غلبة الحجم المتوسط أو الطولاني على المجلات يبدو أنه رسخ لدى القارئ عادات في القراءة وطرق تناول المجلة، بحيث رأى «الحياة المسرحية» إما شاذة الحجم أو غريبة أو عسيرة قراءتها.. على كل نحن ندرس الآن هذه النقطة، وربما بدت لنا تلك التحفظات وجيهة، حينئذ لن نتردد في اختيار حجم آخر .

وكلمة ختام.. هذا هو العدد الثاني.. بدأنا السير ولن نتوقف، لكن الطريق طويلة، وكثيرة صعابها .

### افتتاحية رئيس التحرير أ.نبيل الحفار

العدد (٣٠-٣١-٣٢-٣٣) ١٩٨٨

بعد انتظار طويل وعسير، وفي جو مليء بالإحباط والسوداوية والانكسارات يصل هذا العدد الجديد من «الحياة المسرحية» إلى أيدي القراء، حاملاً معه إشكالياته.. التساؤلات كثيرة، واحتمالات الإجابة ليست أقل .

لا نريد أن نبرر لأنفسنا أسباب غياب مجلتكم عن الساحة المسرحية وهي الفعالية الاختصاصية التي



للصديق الكاتب المسرحي سعد الله ونوس الذي حمل مسؤولية تأسيس هذه المجلة ورافقها بدأب حتى رسخت أقدامها وامتدت سمعتها إلى أنحاء الوطن العربي كافة.. إننا نأمل له وافر الصحة والمزيد من العطاء .

## افتتاحية رئيس التحرير أ.فرحان بلبل

العدد (٥٧) ٢٠٠٦

حينما أنشئت مجلة «الحياة المسرحية» في أواخر سبعينيات القرن العشرين كان المسرح العربي في أوج نهوضه، وهذا النهوض هو ما أسماه النقاد فيما بعد «مرحلة الازدهار العظيم».. والوقوف عند هذه المرحلة سيثقل نقاد المسرح زمناً طويلاً لأن المسرح العربي كان يُفرز كتابه الذين أحكموا بناء الدراما في أشكال متعددة، وكان يُفرز أيضاً مخرجيه الكبار الذين أحكموا - مع مجموعة من الممثلين الكبار - بناء العرض المسرحي المتكامل، وكان النقد المسرحي العربي يحاول أن يتساوق مع هذا الازدهار، وكانت دمشق تصطفق جنباتها لا بنشاطها المسرحي فحسب، بل وبالأنشطة المسرحية العربي من خلال مهرجان دمشق العتيق الذي عدّه الدارسون نقطة التقاء التيارات المسرحية العربية في تحاورها وتبادلها للتأثر والتأثير، فكانت «الحياة المسرحية» قاعدة فكرية صلبة يتم على صفحاتها وصف وتوثيق ونقد هذا النشاط الواسع، كما كانت حاضناً للمسرح السوري وموتقة له، فكان أن عرفت المجلة سنوات ازدهارها وصعودها .

لكن المسرح العربي لم يلبث منذ أواسط عقد ثمانينيات القرن العشرين أن أخذ يتراجع على صعيد التأليف والإخراج والتمثيل، خاصة حين بدأ مؤسسو مرحلة الازدهار يهجرونه إلى غيره من الأعمال والفنون لأسباب لا مجال الآن لذكرها.. وكان التلفزيون القادم على توسّع هو المحط الأساسي الذي انصرف إليه الممثلون والمخرجون، فتحول النشاط المسرحي السوري من حركة تتسع وتمتد بأهداف فكرية وفنية واضحة إلى مجرد أعمال متفرقة، وإن كانت تعبيراً عن حركة

كالفطر تغمر الأسواق العربية وتغري حتى الأقلام الجادة.. والمسارح والتلفزيونات التجارية أفسدت الذائقة الجمالية وهمّشت كل ما هو مهم بركام من الغثاثة في المواضيع وانحطاط في المعالجة الفنية والفكرية .

بين المهرجانين العاشر والحادي عشر للفنون المسرحية بدمشق توقفت عن الصدور مجلتان مسرحيتان رصينتان هما «فضاءات مسرحية» و«الرولة» كذلك انفرط عقد العديد من الفرق والتجمعات المسرحية الجادة.. ومؤخراً فُجِعنا في سورية بوفاة المخرج المسرحي د.فواز الساجر والناقد السينمائي سعيد مراد اللذين كانا من دعائم الحركة الفنية الأصيلة في قطرنا وفي الوطن العربي .

رغم كل هذا السواد الذي يحيط بنا ويثقل على نفوسنا سنظل نتمسك ببارقة أمل تلوح في الأفق، فالتاريخ يعلمنا عبر مسيرته الطويلة أن الأزمات لا تدوم، وأنها دائماً نتيجة صراع مرير بين قوى النور وقوى الظلام، بين التقدم الأصيل والرجعية المتخلفة، ولذلك سنستمر في العمل الجاد الرصين في إطار ثقافة تتوخى خدمة الإنسان وتعمل على تفتحه وتحرره، وسنبذل جهدنا للوقوف في وجه الغثاثة والابتدال فكراً وفتناً .

وها هو عددنا الجديد يحمل إليكم في مهرجانكم الحادي عشر ملفاً شاملاً عن المهرجان العاشر رغم المسافة الزمنية، عسى أن يكون تذكرة لمزايا وعثرات مناسبة فنية ضخمة كهذه تجمع الفنانين المسرحيين العرب مع جمهورهم مما يساعد عبر تبادل الآراء الموضوعية على تلاقي الخبرات وتطوير المستوى الفكري والفني للعمل المسرحي في وطننا العربي.. ونحن نعرف حق المعرفة أننا لا يمكن أن نهض بهذا العبء وحدنا، وإنما بالتكاتف والتعاون مع سائر المثقفين الجادين على الساحة العربية، ولهذا نجدد نداءنا إليكم ونقول : «الحياة المسرحية» منبركم ومرآة عملكم وجهدكم، فكونوا معها .

وأخيراً لا بد لنا من أن نتوجه بكلمة شكر وتقدير





على النشاط المسرحي السوري والعربي، وكلمة «السوري» عندها هي كل ما يُقدم في أية مدينة أو قرية في سورية من أقصى زاوية فيها إلى أقصى الزاوية الأخرى، وكلمة «العربي» عندها هي كل ما يمكنها تغطيته من مهرجانات عربية ومن ملتقيات مسرحية مهما بُعدت شُقة القطر العربي عن سورية، ومن أبحاث ونصوص مسرحية عربية، ولا يمنعها عن ذلك إلا عدم توفر الإمكانيات .

وفي حين ستسعى المجلة إلى توسيع الجانب التطبيقي المتجلي في النشاط المسرحي فسوف تهتم بمتابعة الدراسات النظرية في مختلف شؤون المسرح وشجونه .

وسوف تسعى إلى تسليط الضوء على أحدث تيارات المسرح في العالم إن استطاعت إمكانياتها المحدودة أن توفر لها ذلك، وسوف تحاول تقديم دراسات سريعة ومعقدة عن عدد من الشخصيات المسرحية الأجنبية والعربية والسورية في كل عدد، فأعلام المسرح هؤلاء ليسوا مجرد مبدعين قدموا في الماضي كتاباتهم ونشاطاتهم، بل هم ماضٍ يمتد إلى جذور الحاضر، كما سوف تقوم المجلة باستعراض بعض الكتب الهامة

اجتماعية فهي في الوقت نفسه ترجمان عن تراجع النهوض الاجتماعي .

وتراجعت الحركة النقدية مع تراجع النشاط المسرحي، ففي حين كان النقد يتابع النشاط المسرحي ويحاول تأطيره ضمن حركة مسرحية متصاعدة صار النقد أشبه بالمتابعات الصحفية السريعة لهذا النشاط.. وبعد أن كان النقد يحاول أن يؤرخ للمسرح السوري، قديمه وحديثه، لتبيان الدروب الفكرية والفنية التي بنت التي بنت بداياته ليصف حالته فيما انتهى إليه ومستقبله الذي يمكن أن يصير إليه صار النقد من غير هدف فكري أو فني ما، فصار يعتمد على الرأي الانطباعي بدل الرأي العلمي المستند إلى القواعد والأصول .

منذ هذه المرحلة قامت مجلة «الحياة المسرحية» بأكبر مهامها وأجلّ خدماتها، وكان من الرائع أن تتابع الصعود وأن تواكبه وأن تصفه وتحفّزه، لكن من الصعب الرائع في آن واحد أن تحاول تخفيف حدة التراجع والهبوط، فكانت في هذه المرحلة الدقيقة من تاريخ المسرح السوري -ومعه العربي- تحاول أن تقوم بجانبين متلازمين هما رصد النشاط المسرحي بما يمكن تسميته «الجانب التطبيقي» أولاً، والمحافظة على تقديم الثقافة المسرحية اللازمة لبناء حركة مسرحية علمية بقدر ما هي فنية ثانياً، وهذا الجانب يمكن تسميته «الجانب النظري» سواء بأقلام الباحثين أم بأقلام المترجمين.. وإذا كانت سياسة المجلة منذ نشأتها أن تقوم بهذين الجانبين معاً فإنها في المرحلة الثانية كانت أشد إصراراً على القيام بهما لأنها وجدت فيهما العاصم من الإسراع في السقوط .

لقد استمرت المجلة في مزاوله الأمرين حتى أعدادها الأخيرة، فإذا صار لها هيئة تحرير جديدة فلا يعني ذلك أبداً الخروج عن الموازنة بين الجانبين، فلن تصلح هذه المجلة إلا بتقديم الجانب التطبيقي من النشاط المسرحي السوري والعربي من ناحية، وتقديم الأبحاث العلمية في المسرح وتأريخه سورياً وعربياً وأجنبياً من ناحية ثانية، وكل ما سوف تقوم به هيئة تحريرها الجديدة أن تبرز الجانب التطبيقي أكثر، أي أنها ستصب اهتمامها الكبير



فقط على جهود مؤسسات القطاع العام وحدها بعدما تنطع أخيراً القطاع الخاص وتضافرت الجهود الأهلية الخاصة في المساهمة بهذا النشاط الحضاري البناء، وبهذا المعنى فإن العدد بما أحاط به من زخم مسرحي جعلنا نعيد النظر أكثر من مرة في حجم مواده وقدرته على الاستيعاب، ولن يكون هذا استثناءً، فالأعداد القادمة في اعتقادنا مرشحة هي أيضاً لمواجهة المزيد من الفعاليات المسرحية، المحلية والعربية، لا سيما وأنا منذ الآن نكاد ندخل في طقوس مهرجان دمشق المسرحي الذي بدأ العد العكسي لفعالياته التي تعد بالكثير .

إذن فقد كنا فيما يشبه التحدي، حتى لا نقول الأزيمة، فثمة موضوعات نظرية كثيرة ومغرية، وثمة نشاط نوعي كثيف ويغري بالمتابعة، وثمة تجارب مسرحية لها خصوصيتها وفرادتها، وثمة أيضاً ما نالنا من غصة برحيل بعض رموز هذا الفن العريق الجميل، وهم من بعض فرسانه الكبار .

وإذا كنا قد حظينا بلقاء نوعي كونه جاء فيما يشبه الإحاطة الشاملة بتجربة غنية وعريقة مع الفنان محمود جبر، وأنا حين فُجعنا برحيله كنا كمن يتهياً

في الدراسات المسرحية، إضافة إلى عاداتها القديمة في نشر النصوص المسرحية، وسوف نحافظ في هذا المجال على ما يسمى «الأدب المسرحي» الذي يحتكم إلى أصول التأليف المسرحي أولاً، ويكون قادراً على الوقوف فوق خشبة المسرح ثانياً، لعلها بذلك تقدم زاداً للمخرجين الذين يرغبون بالارتقاء بسوية العروض المسرحية .

بناء على هذا فإن هيئة التحرير الجديدة تتقدم إلى الكتاب والنقاد والدارسين والمترجمين برجائنا الحار إلى تزويدها بما يساهم في الحفاظ على مكانتها المرموقة التي بنتها خلال الأعوام المديدة التي تُشكّل عمرها منذ بداية تأسيسها حتى الآن .

وأخيراً فإن هيئة التحرير الجديدة تتقدم بكل الشكر إلى هيئات التحرير السابقة لها، وأتقدم شخصياً إلى الصديق الراحل سعد الله ونوس الذي كان أول رئيس تحرير لها بكل الشكر لأنه وضع أسسها الأولى التي ما تزال صالحة للحياة، وإلى الصديق د. نبيل الحفار الذي كان ثاني رئيس تحرير لها لأنه طور المجلة في زمن الهبوط، وحافظ عليها من التراجع حين كان كل شيء يتراجع حولها .

وأتقدم في الوقت نفسه إلى هيئة التحرير الجديدة بأن تدرك واجباتها نحو الحركة المسرحية السورية والعربية، فأن تكون في هيئة التحرير لا يعني أن تكسب شرف التسمية فحسب، بل أن تكون عند حسن الظن عند أصدقائك من المسرحيين، ولا شك أننا سنسعى إلى أن نكون كذلك .

### افتتاحية رئيس التحرير أ. جمال عبود

العدد (٦٥) ٢٠٠٨

ليست مصادفة أن يواكب صدور هذا العدد نشاطٌ مسرحي يكاد يتوزع على أكثر من محافظة سورية، فقد بات مألوفاً أن المهرجانات المسرحية في سورية لم تعد موسمية فقط، ولم تعد مركزية فقط، ولم تعد تقتصر



اختصنا بها المسرحي المعروف أ.محمد بري العواني .  
ولا نريد الوقوف كثيراً في القسم النظري، خاصة وأن الموضوعين الباقيين يدلان على محتوئهما من العنوان بشكل واضح ولا يحتاج إلى بيان، ينطبق ذلك على بحث الزميل أ.أكرم اليوسف الموسوم بـ «تعميق البحث المسرحي في نصوص المرض والموت عند سعد الله ونوس» أو بحث المسرحي المغربي أ.محمد زيطان عن الإخراج وجماليات المسرح المعاصر .

المسرحي الجزائري المعروف ومدير المسرح الوطني في الجزائر هو أيضاً حاضر معنا، وإذا كانت مناسبة حضوره إلى دمشق المشاركة في أيام الثقافة الجزائرية فإننا استطعنا أن نسرق من وقته الضيق ما يكفي لحديث وافٍ ومفيد حول المسرح في الجزائر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وذلك قدر ما أتاح لنا الوقت والحيز المتاح .

ونفرض من هذه الموضوعات لتقف عند مجموعة التغطيات لعدد من المهرجانات المحلية والعربية، وعلينا أن نعترف بأن التغطية المباشرة للفعالية المسرحية تجد حيزها المناسب في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية باعتبارها تستطيع -بحكم طبيعتها- مواكبة الحدث في حينه ولفت الأنظار إليه في وقت ربما يكون ما يزال قيد العرض والمتابعة، وهذا أمر داعم للعملية المسرحية ومؤهب لتلقٍّ أوسع من جمهور المسرح، ولكننا في فصليتنا هذه مطالبون على نحو ما بالأغيب عن مثل هذه الفعاليات، خاصة حين يتوفر لنا كتاب متمرسون بالكتابة الموضوعية الشاملة التي تجمل النظرة إلى المهرجان وتقف بموضوعية وحياد لا بد منه عند أهم سمات ومزايا هذا المهرجان أو ذاك، ولعل الزملاء الذين أفادونا بما اطلعوا عليه من مهرجانات محلية وعربية قد قدموا شيئاً يستحق اطلاع القراء، وبخاصة من هم على صلة وثيقة بهذه الفعاليات الخاصة والمميزة .

ولعل من طريف ما لدينا في هذه العدد ما يشبه وثيقة تاريخية، أو في معناها، وهو بضعة أوراق خفية عن بدايات التجربة المسرحية لفنانين تركا فيما بعد بصمة

لذاك الرحيل، وهو محض مصادفة بالطبع فإن الأمر مع الفنانة القديرة مها الصالح كان مفاجئاً، مبالغاً، فاجعاً وجارحاً أيضاً، وقد حاولنا تدارك ما ليس بأيدينا من إضاءة كافية على تجربة الفنانة مها، ولم تسعفنا المعلومات التي توفرت لنا إلا بأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الفنانة الكبيرة .

بعد ذلك يحق لنا الزعم أننا في باب الدراسات والبحوث النظرية كنا على شيء من حسن الحظ إن صح التعبير، فقد فاجأنا المسرحي فرحان بلبل بموضوع شيق وطريف، ولعله -كما يوحي بذلك كاتبه- جديد في مجاله ويتلخص بسؤال مشروع حول طبيعة المونودراما، هذا النوع المسرحي الذي بات يقف بقوة مع سائر الأنواع المسرحية المعروفة، وتكتسب دراسة الأستاذ بلبل أهميتها ليس لأن كاتبها مسرحي معروف بتجربته الواسعة، وإنما لأن بلبل قرر بشجاعة تحسب له أن يتصدى لمحاولة (تقعيد) هذا الفن المسرحي الذي ما يزال يُعدّ وافتدأً وجديداً على فن المسرح، وبخاصة في محيطنا العربي، وهذه المحاولة لا تفترض بالطبع ألا تتلوها محاولات إضافية تغنيها كما تغنتي بها.. وفي المحصلة يغتني المشهد المسرحي بالجديد والمفيد من الآراء الرصينة والجادة .

في الإطار ذاته أو غير بعيد عنه تأتي الإضاءة النوعية التي أرادهاها المسرحي التجريبي د.محمد قارصلي حيث شاء لقراء هذه المجلة أن يتعرفوا إلى تقنية الكتابة عن العرض وكيف يجب لها أن تكون لتخرج من آليتها ونمطيتها وتدخل حقاً في الفضاء المسرحي دون أن تصادر شيئاً من هذا الفضاء .

أما البحث في البناء الموسيقي لمسرح أبو خليل القباني فسيفاجئ القارئ بغزارة معلوماته ونوعيتها، وقد يبدو لبعض هؤلاء القراء أن هذه المعلومات ليست جديدة كلها، وهذا صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن مناقشة هذه المعلومات والخروج منها باستنتاجات جديدة كل الجدة في هذا المقام، وهي إضافة حقيقية في النقد المسرحي، وقد



وقد سررنا أن بعض هذه الأبحاث تطرح للنقاش موضوعات جديدة، وربما إشكالية، فإذا لاقت هذه الموضوعات صدى لدى مختلف الدارسين فإنها بداية طيبة لحوار نرجو في النهاية أن يكون مثمراً لصالح المشهد المسرحي، محلياً وعربياً، وهذا ما نتمنى.. ونرجو أن يكون من بعض ما تتمنون .

وفي الختام تقضي الأعراف علينا : هيئة تحرير وإشراف وأسرة إعداد وتنفيذ أن نتقدم من كل من أسهموا بصناعة وتكوين هذا الإرث الجميل الثقيل، إرث هذه المجلة التي ناف عمرها على الثلاثين عاماً، أن نشكر جهودهم، وأن نتحمل مسؤولية هذا العبء وأن نغني ما فيه من جمال، ونرجو العون في ذلك من كل قادر وراغب بالعبء .

### افتتاحية رئيس التحرير أ. جوان جان

العدد ٧١ ربيع ٢٠١٠

لا تقتصر أهمية احتفالية «أيام مقدسية» التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة على مدى شهر كامل تقريباً (من الثالث وحتى الثلاثين من كانون أول ٢٠٠٩) على كونها جزءاً من احتفاء سورية بتظاهرة القدس عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠٩ فقط بل من كون هذه الاحتفالية المسرحية أعادت إلى الأذهان الدور الذي يؤمل من فن المسرح أن يقوم به كواحد من أهم الأسلحة الثقافية قدرة على المساهمة في تفعيل الحالة المعرفية العامة وتوسيع الهامش الذي يمكن أن تشغله الثقافة بعناوينها العريضة في حياة الناس وفي الحراك السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يبدو حراكاً واحداً ومتشابكاً في كثير من الأحيان .

وقد بدا لسنوات طويلة خلت أن المسرح فقد دوره -أو كاد- في التأثير في المحيط الذي يعيش فيه ويتأثر به سلباً أو إيجاباً إلى درجة أننا خلنا فيها أن المسرح لم يعد أكثر من فعالية هامشية تتأثر بالتقلبات الاقتصادية

لا تتسى في عالم المسرح المعاصر، الأول منهما وهو الأبرز في المجال المخرج فواز الساجر، والثاني هو الممثل فؤاد الراشد، ونحن ممتنون بالطبع لمن آثرنا مشكوراً بهذه الأوراق المهمة أ. محمود الوهب والتي تصب في مجال ما نسعى إليه من إحاطة بتاريخنا المسرحي كله، وننتهزها فرصة هنا لندعو كل من تتوفر لديه مواد من هذا النوع ويرغب في أن يسهم معنا بتوثيق تجاربنا المسرحية العريقة .

وليس من ناقل القول أيضاً رجاؤنا الحار لكل مشغل بالمسرح والفن المسرحي في أن يتكرم علينا مشكوراً بالمساهمة التي يرغب بها والاقتراح الذي يراه ملائماً، ونحن وإياكم نريد أن نكون على قدر المسؤولية التي شرفنا بحملها، والتي كلما ازددنا منها اقتراباً وجدانها أكبر مما نظن أو نتوقع .

نعم، فالمسؤولية والواجب يقتضيان منا ليس فقط تأمين المادة المناسبة، فهذا جهد المقل، وليس اختيارها في الوقت المناسب، فهذا ما يجب أن يحصل وقد اجتمعت لدينا نخبة من الدارسين المتمكنين والذين هم أهل لهذه الأمانة والمسؤولية، لكننا نظن أن الواجب يقتضينا كمجلة فصلية متخصصة أن نحاول أن ندخل في عمق المشهد المسرحي والحركة المسرحية فاعلين وليس منفعلين فقط، فنحن في هذا المقام نرى وجوب العمل على إصدار كتاب مسرحي أو مطبوعة مسرحية تواكب أعداد المجلة وتدعم مسيرتها.. وأكثر من ذلك نظن أننا مطالبون بالإعداد لإقامة ندوات مسرحية نوعية، محلية وعربية وبمشاركات أجنبية إذا أمكن، وذلك بهدف طرح الأسئلة النوعية في صلب الإبداع المسرحي نصاً ونقداً وعرضاً مسرحياً بالدرجة الأولى، وهو ما نظنه سيكون عامل تحريض على مزيد من العمل النوعي ويسهم في تطويره أيضاً، ونأمل في ذلك مشاركة المعنيين، ولنا كبير الثقة في أنهم لن يبخلوا علينا بالمساهمة المفيدة في حينها .

لقد سعينا بقدر ما سمح لنا الوقت للحصول على أبحاث نظرية متنوعة الموضوعات ومن مختلف المصادر،



قادر على الفرز بكافة أشكاله وتعدد مسميته بين ما هو حقيقي وجاد وصادق، وما هو مزيف ومتهافت وكاذب، وبذا لعب المسرح في فترة من الفترات دوراً قد يكون أكبر من قدراته، لكنه ولا شك دور نجح في صياغة مفرداته وتصويبها باتجاه الهدف الذي لا يمكن أن تخطئه .

ويبدو أن مسرحيين أدركوا -أخيراً- أن المسرح إن لم يكن معنياً بالإنسان الذي يتوجه إليه فلن يكون لوجوده معنى ولرسالته مغزى.. ومن هذه النقطة انطلق الفنانون الذين ساهموا في تظاهرة «أيام مقدسية» وهم وإن اكتفوا بمحاكاة جانب محدّد يمس جزءاً من كل بشكل مباشر، والكل بشكل غير مباشر فإنهم بذلك حاولوا إعادة صياغة وتشكيل العلاقة المضطربة بين المسرح وجمهوره.. وعسى أن يكونوا قد نجحوا في مسعاهم .

### كواليس

زاوية «كواليس-الصفحة الأخيرة» تم إحداثها ابتداءً من العدد (٥٢) وكانت بمثابة مادة موازية لافتتاحية رئيس التحرير وتم تخصيصها لقلم أمين التحرير، وقد نُشرت هذه الزاوية بقلم أمين التحرير ابتداءً من العدد المذكور وحتى العدد (٥٧) لتغيب في العدد (٥٨) ولتعود في العدد (٥٩) ولكن برؤية جديدة حيث أصبح يتناوب على كتابتها عدد من الكتاب والنقاد والفنانين المسرحيين، واستمرت هذه الزاوية بصيغتها الجديدة منذ العدد (٥٩) وحتى العدد الأخير المزدوج (٩٨-٩٩) باستثناء الأعداد: (٦٥) (٦٦) (٦٧-٦٨) (٦٩-٧٠) وقد تناوب على كتابتها الأساتذة: نبيل الحفار- وليد إخلاصي- نور الدين الهاشمي- حميد صابر- لؤي عيادة- رياض عصمت- حمدي موصلي- محمد أبو معتوق- محمد قارصلي- عبد القادر المنلا- ميسون علي- نصر اليوسف- علي سلطان- نجيب كيالي- عبد الفتاح قلعه جي- محمد عبود- سعد القاسم- اسماعيل مروة- اسكندر عزيز- تمام العواني- حسن عكلا- محمد الطيب .



والأمزجة السياسية والمواقف الاجتماعية التي لا معيار لها، وأن الجمهور قد أضحى على قناعة تامة بعملية الفصل التام بين ما يقدّم على خشبات المسارح من جهة، والحياة بما تمر به من قضايا وإشكاليات إن ابتدأت فلن تنتهي من جهة أخرى، وإن انتهت فلتبدأ من جديد .

وبطبيعة الحال فقد ساهم المسرحيون مساهمة فعالة في تكريس هذه القناعة بما قدمه معظمهم في السنوات العشرين الأخيرة من أعمال أخذت تبتعد شيئاً فشيئاً عن الذائقة الفنية والإرث الثقافي والمعري في لجمهورنا وتتحو باتجاه إنجاز عملية تدويل للمسرح (إذا صحّ التعبير) بجعل مواضيعه تسبح في الفضاء الكوني الشاسع وتحلّق إلى أبعد مدى يمكن أن تصل إليه، وبذا ابتعد المسرح بدوره عن الجمهور كفعالية اجتماعية لا غنى عنها ليتحول إلى مراسم بروتوكولية، محدودة الأثر وعديمة التأثير .

لقد ساهم المسرح في يوم من الأيام -عندنا وعند غيرنا- بنسب متفاوتة وطرق مختلفة في تشكيل توجه



# «الليلة الثانية في الألفية الثانية»

## بين النص والعرض

(العدد ٥٠ «٢٠٠٢»)

سمير الحكيم

في مسرحيته التي نحن بصدها ينطلق من سؤال هام : «لو كانت هناك ليلة ثانية بعد الألف ماذا سيكون موضوع حكاية شهرزاد؟».. من هنا ينطلق وينسف تلك الصورة التي رسختها حكايات شهرزاد في أذهان الناس، ويحمل تأويلات معاصرة وهو يقدم شهريار العاجز والغائب تماماً عن الفعل، بينما تتسج شهرزاد حكاياها لتؤنس وحدتها ولتدفع برودة لياليها التي غاب عنها شهريار . تطرح المسرحية أسئلة صارخة واتهامية لتراث صنعه الناس وتناقضه واكتفوا بالاتكاء عليه إلى أن وصلوا إلى حالة من الخدر والبلادة، فهذه الشخصيات الأسطورية والمغامرة التي صنعتها شهرزاد عادت وثارت عليها، فماذا لو عادت كل الشخصيات التي صنعناها على مدى تاريخنا وأبسنها أثواباً غير حقيقية؟ ماذا لو عادت هذه الشخصيات وطالبت بمحاكمة عادلة، كيف ستكون النتيجة؟

الصندوق وسرير شهريار الغائب الحاضر على مدى نمو الصراع، كلاهما يمثلان ذاكرة وشاهد عيان وسط المسرح، ويستخدم الكاتب هنا الدلالة المركبة، فالصندوق هو الذاكرة، والمخدة هي التي كانت تجمع الرأسين شاهداً لألف ليلة وليلة، والمكان هو السرير، ومنهما، من الذاكرة والشاهد يتألف المحبوس عند شهرزاد، إذ كان كل شيء مغلقاً، واللحظة التي شاء بها أبو حمدا أن يكسر هذا الانغلاق ليطل بنا على عالم آخر هو اختيار آخر لفعل شهرزاد .

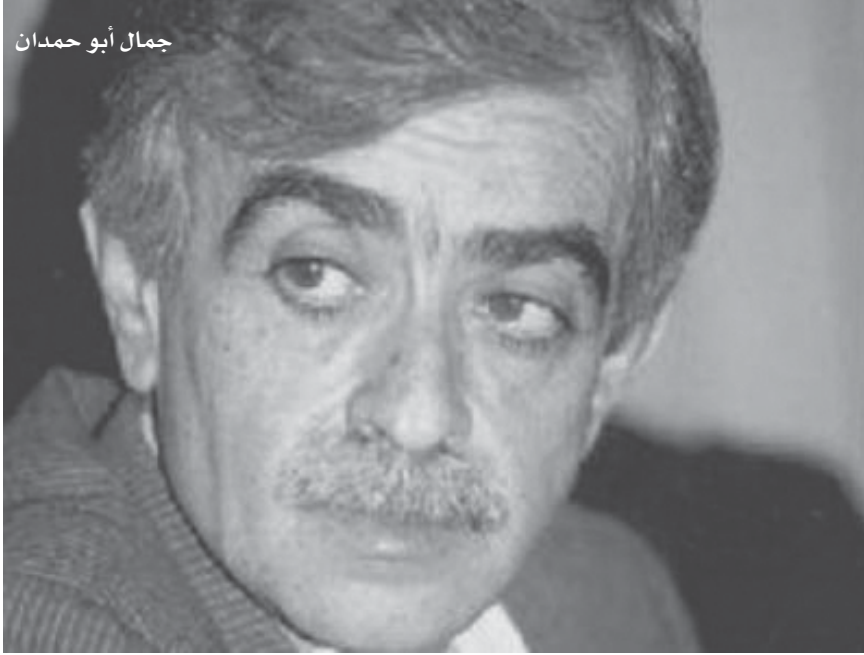
وتتابع مع الكاتب مشاهد هذا العمل المسرحي

«حكاية شهرزاد الأخيرة- الليلة الثانية بعد الألف» مسرحية الكاتب الأردني جمال أبو حمدان التي أعدها الفنان فائق عرقسوسي تحت عنوان «الليلة الثانية في الألفية الثانية» ليخرجها للمسرح القومي بدمشق.. وأبو حمدان كتب القصة القصيرة والمقالة الصحفية والبرامج الإذاعية والتلفزيونية، وكتب في المسرح، وكان له فيه حضور لافت، وإن كانت مسرحياته ومنها «حكاية شهرزاد الأخيرة» لم تنتشر الانتشار الذي تستحقه حتى الآن فإنه يُعد في مقدمة كتّاب المسرح في الأردن، وتلمس في نصوصه تكامل الرؤية الفكرية والفنية، وتشكل «حكاية شهرزاد الأخيرة» ظاهرة ناضجة في عموم حركة التأليف المسرحي المعاصر .

وفي كتاباته يغرف أبو حمدان من تجربته الحية وهو الذي رافق المجتمع العربي بكل انقساماته وتطلعاته، وذاق مرارة الاغتصاب للأرض والفكر، منتقلاً منذ العام ١٩٩٤ بين لبنان والأردن وسورية ومصر وأرجاء العالم، وسنجد في دخولنا عوالم دخولنا «الليلة الثانية بعد الألف» لحكايا شهرزاد أن ما يطرحه أبو حمدان هو جدل دائم بين العقل الفردي والجمعيّ وعملية تفاعل مستمرة بين ذاته والمجتمع الذي يحيط به، فهو



جمال أبو حمدان



لنرى كيف أن شهريار جمال أبو حمدان يبقى خلف الحلم، يفصله عن المجتمع سيف الجلاد واليوّاب، فهو خلال ألف وليلة لم يسمح للضوء، ضوء الحقيقة أن يدخل غرفته، غرفة القرار والسلطة ويعيش ألف ليلة وليلة في ظلام ما تصوره له معطيات الحكايات الوهمية حتى يصبح الديك معلناً بداية النهار (ضوء الحقيقة التي يعيشها الناس) فيخلد إلى حجر شهرزاد في رقاد عقيم.. الكاتب هنا يعمد إلى تغيير مسار

في القسم الثاني يصبح الكاتب راوية، يصبح معلقاً على أحداث الجزء الآخر، الوجه الآخر من الحكاية، نراه وتلمسه بفعل الشخوص وثورتهم، وأبو حمدان هنا يكافح من أجل تحرير نفسه أولاً وإعادة تشكيل أفكاره وتحميل شخوصه بما يحلم .

وتعكس خبرة وحياة الكاتب على معالجة الموقف الدرامي بطريقة أو أخرى، فكل ما لاحظه أو عاشه من أحداث لعب فيها دوراً، والشخصيات التي دارت حول ذاكرته مصادر تشكل مصدر إلهام يغذي ذاكرته الدرامية، فالعاناة اليومية والبحث عن الخلاص حولتهما شهرزاد إلى بطولة خيالية من أجل أن تعطل فعل القرار الحاسم المنقذ للناس .

كل هذا كان حاضراً في ذهن الكاتب وهو موضوع عمله الدرامي، فهو الذي عاش مع من عانى من قرار التقسيم للأراضي العربية، وهو شاهد عيان عندما فرقت السكّين فلسطين وأصبحت حلاً في عودة تحريرية، وطال الانتظار ونحن نسمع الحكايات الكثيرة التي انتظرها الشارع العربي وهي تعزف على وريد المشرّدين من كل الأجهزة المسموعة والمرئية .

ويعرض الكاتب لنا لحظة الموقف المتأزم لينتهي فعل الانتظار، والمسرحية تقدم لنا كل أطراف القضية، ولكن لحظة الكشف تحمل متناقضات كامنة في جوهر

الحكاية المعروفة بإلقاء لبوس المعاصرة عليها ويضع المتلقي أمام موقف فكري جديد، ويصور لنا أن جميع الحكايات التي زوّقتها شهرزاد كانت مزوّرة ولا تنتمي إلى تاريخ، وأن التاريخ الحقيقي كان ينتظر خلف الشبايبك والباب وسيف الجلاد، ليختار الكاتب في سياق عمله الدرامي لحظة فاعلة شديدة التأثير والحزم ويسلط على شخوصه ضوء الحقيقة الكاشف .

جلاد الملك قائله.. صاحب القرار مقتول.. أصحاب المصلحة في كل ما دار في هذا المكان خارج الفعل المؤثر.. جماهير تنتظر خارج المكان، والجلاد السيّاف الذي كان فاصلة المسافة بين الحكاية وأصحابها في الخارج يحاول أن ينسلخ عن زمنه ومكانه ووظيفته ليظفر بشهرزاد، شهرزاد التي هي عند أبو حمدان المكان والتاريخ والزمان المزيّف.. وتكون نهاية القسم الأول من المسرحية بقتل مسرور :

«شهرزاد : قف.. لن تذهب.. هل تعرف من الآن خلف الباب؟ جثة شهريار وأولئك الذين تهرب منهم، فكيف ستمر بين الجثة والسيف؟ أنت ترى أن الحكاية ما زالت مشوّقة.. لكل حكاية ديك يصبح معلناً نهايتها.. استخراج حين يصبح ديك حكايتك (يتعارك معها.. تُخرج خنجرها وتدفعه به وتظل ممسكة به كأنما تعانقه)» .



فائق عرقسوسي



تعلمنا طريقتك الأسرة في رواية الحكايات .

شهرزاد : أنت تكذب.. لم يقتله هو .

البواب : ماذا تريديني أن أفعل؟ أنا لست منهم وأنا لست منكم.. لا أستطيع أن أدعي البطولة، ولكنني لا أريد أن أكون ضحية، وحين تمر العاصفة سأحاول أن أتثبت بأي شيء حتى لا ترميني العواصف، فأنا أضعف من أن أقف في طريقها» .

وبعد مقتل شهريار يحدث فراغ، فلا بد للرعية من قائد، لا بد من رأس، ومن يكون غير السندباد؟ إن الثورة التي قامت بها الجموع ضد شهريار هي

نفسها التي نصبت السندباد الذي سرق حلمها .

وتغلق الأبواب مرة أخرى على الذاكرة الواهمة وتنتهي الذروة ويقودنا الكاتب إلى رحلة أخرى ليشير لنا بالبرهان إلى النتائج، وكما يقول فيكتور هيغو «هدف الأدب ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته».. وشخص جمال أبو حمدان الذين قبلوا أن يُستلب حلمهم وزمانهم نحن هم حين نقبل أن يُستلب حلمنا وزماننا،

الشخصيات التي تبحث عن الحقيقة والخلاص، فعلي الزبيق التائر وعلي شار وقمر الزمان وزمرد وبدر البدر والإسكافي والطنبوري شخصيات حاملة أراد لها الكاتب أن تتحول في لحظة الكشف إلى أن تُسقط ما يدور في أفكارها وأحلامها، وتتنظر إلى مضمون الحياة المادية التي تعيشها بعيداً عن الحلم.. ولم يكتف بذلك بل يمضي معنا ليقول إن لحظة الصحو هذه قد تنتهي بنا إلى فواجع كبيرة إذا تركنا خيط الحلم يستمر.. ويظهر السندباد مدعياً أنه المخلص وأنه هو الذي قتل شهريار وشاهده البواب :

«البواب : كان مولاي السلطان يرتعد من الخوف.. توصل إليه راعماً .

شهرزاد : هذا غير صحيح .

البواب : لكن سيف هذا الفارس لمع كالبرق فوق عنق شهريار وبضربة واحدة .

شهرزاد : هذا كذب، كذب (للبواب) أنت كاذب .

البواب : المعذرة يا مولاتي.. كلنا في القصر





«لا أستطيع تصوّر الحياة بلا حلم، ولا أقدر أن أتقبّل حلماً أرضه الخرافة والصدفة والسحر... عودوا للدينا، ولكن ليس على طريقة شهرزاد أو السندباد» .

لقد ذهب عرقسوسي في عرضه باتجاه شوط جديد في التجريد الذي يقوم عليه النص، فالفضاء الذي يضعه أمامنا أبو حمدان يضمّن الصندوق والسرير ليعطيا بعض الدلالات المساعدة، أما الفضاء عند عرقسوسي فهو ساحة لعمل الممثل، وقد نجح في أكثر من مكان في ملء هذا الفراغ .

لقد قدم الفنان فائق عرقسوسي نفسه في «الليلة الثانية في الألفية الثانية» مخرجاً للمرة الأولى في المسرح القومي بكل ما يعنيه من حماس واندفاع وصدق، وأيضاً بما يتضمّنه من ازدحام في الأفكار والرؤى والحلول التي لا يملك صاحب التجربة الأولى تخفيف اندفاعاتها أو غربلتها واختيار اللازم منها، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى تميّز أداء الممثلين وأثل ناجي في دور البوّاب وهزار حاتم وسارة في دور شهرزاد .

فكرة الديكور (الستارة الكبيرة التي تغطي كامل أرض الخشبة) كانت معقولة بدلالاتها في المشاهد الأولى، ولكننا مع تنالي مقاطع العمل (أقول مقاطع وليس لوحات أو مشاهد) شعرنا بالافتعال باستخدام تلك الستارة وتكرار الاستخدام بشكل لا يتطلبه العرض، خاصة وأن ميكانيكية حركتها كانت ضوئية، وإن كنتُ سأشير سلباً إلى الفقر في الاكسسوارات إلى درجة انعدامها أدرك أن وجودها ليس ضرورة مطلقة، ولكنه هنا كان مطلوباً تخفيفاً للتجريد الذي تتضمنه حوارات النصّ وتوضيحاً لها .

لقد وقّعت عتاب حريب في تصميم الملابس، وخاصة ملابس شخص حكايات شهرزاد، وكانت تلك الأسماك البالية مناسبة جداً لذلك الانقسام بين خيال شهرزاد والتصاق تلك الشخصيات بأرض الواقع وبحثهم عن الحقيقة، وكانت لوحة الختام موفقة ومعبرة، وقد تكون من أنسب الاستخدامات للستارة .

تحية للفنان فائق عرقسوسي وجهده وفريقه واختياره لهذا النصّ الجميل والمتين .

والسندباد هنا نظام بديل، وكل الذي فعله هو تغيير شكل الاسم والأسلوب .

إن جمال أبو حمدان في مسرحية «حكاية شهرزاد الأخيرة»، يضع أمامنا بوضوح رؤية إنسانية تتسامى على الذات وأنانيتها لصنع عجلة التاريخ الفاعل، وفي حال السقوط في الحلم الواهم من جديد فإن الستار سوف يُغلق وتصبح شهرزاد جثة هامة تلتحف الخرافة والظلام .

إن المتلقي لمسرحية «حكاية شهرزاد الأخيرة» سيفكر كثيراً لأن ما يمر ويحدث على المسرح يدعونا إلى التفكير والعمل .

كل ما تقدم هو قراءتي للنص المكتوب، فأنا لم أدخل إلى العرض بعد، وأعترف أنني أسير هذا النص منذ اطلاعي عليه عام ١٩٩٧ ويومها شاهدته أيضاً عرضاً غير موفّق مشاركاً في مهرجان المسرح الأردني الخامس من إخراج عماد الشاعر وقد نال النص في مسابقة المهرجان الجائزة الأولى دون أن يحظى العرض بأيّ تميّز وقد كتبتُ عندها في مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٤٦ أقول :

«نص هام، ولكن تلك الأهمية لم ترقّ بالعرض إلى المستوى ذاته، وقد كان نص جمال أبو حمدان أبرز النصوص المشاركة، ولكن العرض المسرحي أدرج في آخر هذه العروض، وهنا تكمن المعادلة الصعبة ويبرز السؤال : «من يصنع العرض المسرحي ويعطيه قيمته الحقيقية؟ الكاتب أم المخرج؟ ومع الإيمان الكامل بدور النصّ المسرحي ومكانته إلا أن المخرج يبقى هو سيد العرض، والمتلقي يتلقفه من خلال رؤية المخرج وبلغة أداء الممثلين .

إن عرض فائق عرقسوسي الذي نحن بصددده اليوم كان أكثر توفيقاً بأشواط من تجربة عماد الشاعر .

وعرض «الليلة الثانية في الألفية الثانية» كما يقول كراسه هو إعداد عن «ليلة شهر يار الأخيرة» ولكن المتابع يدرك أن الإعداد ركّز على اجتزاء بعض المقاطع من النصّ لتحقيق العرض المبتغى، وقد عمد الفنان عرقسوسي إلى ملء الفراغات بتشكيلات ولوحات بصرية للانتقال من مقطع إلى آخر، وهو يقول في تقديمه للعرض :



# ملاحظات حول «رحلة حنظلة»

(العدد ٣٧ «١٩٩١»)

## وليد إخلاصي

من رحلة حنظلة كيف يمكن تقديم مسرح فقير الأدوات بنتائج غنية للعقل والروح... ثم ما لبثت أن راجعتُ نفسي، إذ كيف يمكن أن يقال عن ذلك العرض أنه يمثل المسرح الفقير والمخرج صاحب براعة في اختيار ممثلين لعبوا أدوارهم كما يجب لها أن تكون وفي رسم إيقاع غني بالأفعال المسرحية المتراكمة تصاعداً وفي استخدام أدوات تزيينية كان للبراعة في استخدامها دور في التقنية البارزة على بساطتها المتناهية؟

بعد أيام من مشاهدتي لهذا العرض سألتُ نفسي: «أية لغة استخدمت المسرحية، الفصحى أم العامية؟» ولم أجد جواباً قاطعاً لأنني -على ما يبدو- نسيتُ تماماً أن أراقب تلك الظاهرة، وهي أبدأ مجال تدقيق وحديث وحوار وخصام، ولجأتُ إلى من أعرف أنه حضر العرض فإذا بواحد يجزم بأنها الفصحى دون ريب، لذلك أن الوزارة لا تسمح بالعامية لغة في العروض التي تشرف عليها، وأكد آخر أنها كانت بالعامية، ذلك أنها وصلت القلب بسهولة، وفي رأي لشخص ثالث كان ثمة مشاطرة لحيرتي، فهو لا يعرف حقاً، وهكذا زادتني الإجابات المتناقضة حيرة إلا أنني سرعان ما فكرتُ بما يجب للأحكام النقدية العلمية لا الاجتماعية الشخصية أن تفعل، وتوصلتُ إلى أن اللغة المسرحية للعرض كانت محكمة وجيدة ومقنعة، وهذا يكفي لإطلاق حكم إيجابي على أي عمل مسرحي دون النظر إلى الانتماء اللغوي وكان اللغة المسرحية السليمة هي الفصاحة المطلوبة.

واستعدتُ من الذاكرة عروضاً مسرحية عديدة أنتجتها جهات حكومية أو فرق خاصة فما كان الفرق

الكتابة عن عرض مسرحي ممتع فيه من الصعوبة ما يعادل تركيب المسألة العلمية نفسها، ومع أن البحث عن العناصر الأولية لتلك المسألة من القضايا المثيرة لأي باحث أو ناقد، إلا أن ربط تلك العناصر بعضها ببعض هو الذي يقود أحياناً إلى الفاذلكة، أي إلى التنظير في قضية المسرح، وهذا ما أخشاه دوماً، فبالرغم من ترسخ علم المسرح حديثاً وانصوائه على نظريات متباينة وقواعد مختلفة أو متكاملة إلا أن انتماء العرض المسرحي إلى الظاهرة الاجتماعية أو الفن الاجتماعي الشامل، أي إلى الناس مباشرة يجعله أبداً حالة مزاجية تذوقية تنتمي إلى نمط حياة وأسلوب تفكير وأحلام مجموعة المشاهدين الذين تتباين آراؤهم وتختلف رؤيتهم للقضايا العامة والخاصة، وهكذا الأحكام المسرحية للمتفرجين على قلة انتمائها للأشكال النظرية هي أكثر صدقاً، ولربما دقة في كثير من الأحيان لانتمائها إلى البحث عن متعة خالصة أو معرفة جديدة أو كشف عن حقيقة ما، ولهذا تأخذ مثل هذه الأحكام براءتها في إطلاق صفات مختصرة ومحددة على عرض مسرحي كمثل: «عمل جيد- مسرحية مسلية- سهرة مملة.. إلخ».

وبمثل هذا الشعور الاجتماعي النقدي خرجتُ من عرض المسرح الجوال الذي قدم مسرحية «رحلة حنظلة» في شهر شباط ١٩٩١ في مدينة حلب، وقد دفعتني محبتي للعمل أن نصحتُ عدداً من الناس إلى أن يشاهدوها، ثم توجهتُ إلى شباب يحبون المسرح أقول لهم: «تعلموا



أيمن زيدان



مسرحياً أولاً وأخيراً، وماتعاً ومعاصراً كذلك، وعرض احتفالي كـ «رحلة حنظلة» له طابع شعبي، لكنه بعيد عن السوقية التي طالما افتترنت بما يسمى أحياناً بالمسرح الشعبي يثير أسئلة كثيرة حول واقع المسرح وأفاق حضوره في ثقافتنا المعاصرة والتي باتت التحديات المتعاضمة تقف في وجهها أكثر من أي وقت مضى، ولمثل هذا الأمر حديث آخر، إلا أن السؤال الآن وهو الأكثر التصاقاً بطبيعة المسرح هو «ما سرّ نجاح هذا العمل المسرحي؟».

عامل اللغة التي تحدثت عنه كان عاملاً هاماً في توصيل الخطاب إلى الجمهور، إلا أن اللعبة الذكية التي قام بها المخرج رسّخت أسباب النجاح النسبي للعرض.

في البداية سيطر المخرج أيمن زيدان على النص المكتوب والذي أعده سعد الله ونوس عن بيتر فايس، فاستعان المخرج بالنص الأصلي أحياناً مطوعاً حصيلة اجتهاده لإمكانيات خشبة الممثلين ولاقتصاديات مسرح يفترض أنه يؤدي المهمة في أكثر من مكان كالمسرح الجوال، وكان في استخلاص جوهر النص عبر رؤية المخرج حكمة تتناسب مع الإيقاع السريع والرشيح والمتوازن للعرض، وها نحن نطله على السيرة الذاتية شبه

في أهمية العمل وقبوله من المشاهدين إلا في قبول لغة العرض، فصحي كانت أم عامية.

ويبدو أن الخطاب الذي تتوجه به المسرحية عادة لا يعني الفكرة وحسب بل اللغة كوسيط مادي وروحي في أن وثمة تبادلاً مستمراً كما التفاعلات الكيماوية تكون دوماً بين الفكرة واللغة المسرحية كي يؤدي الخطاب المسرحي وظيفته بشكل أمثل.. واللغة المسرحية ليست هي لغة النص المكتوب وحسب بل هي المحصلة المتكاملة للغة الحوار المنطوق مع استجابة الجسد لتفاصيل ودقائق الصور والمعاني المكونة للفكرة في إطار من العلاقات المحسوبة والقائمة بين كافة عناصر العرض المسرحي، وبمعنى أدق فإن الخطاب المسرحي لن يصل إلى الآخرين أو يؤدي المهمة الأساسية له إلا بلغة مسرحية عالية الأداء ومناسبة لهذا الخطاب.

شخصياً لا أستطيع الكتابة بالعامية، ذلك أن الفكرة الفصيحة عندي تعني لغة مناسبة لها، ولكني لا أجد ضيراً في أن يتصرف المخرج-رجل المسرح بالنص بما يراه ملائماً لتحقيق الوصول إلى لغة مسرحية عالية، ولمثل هذا السبب في لغة الخطاب كان عرض «رحلة حنظلة»



الإضاءة التي كان من المفروض أن تلعب دورها في إنارة المشهد والإيقاع في آن وذلك لأسباب فنية تتعلق بخشبة المسرح التي لم تعد أصلاً للأفعال المسرحية فإن عرض المسرح الجوال هذا من العروض المسرحية التي تستحق الدراسة والتشريح لاستخلاص قواعد تساعد على بناء مسرح شعبي حقيقي .

الوثائقية لكن الفجائية لشخص اسمه حنظلة وذلك في مشاهد متتابعة متناغمة، لا فذلكة فيها، إيديولوجية كانت أم ابتزازية للمشاعر، ثم أن بناء المشهد الواحد من المشاهد المتعددة كان العنصر البشري فيها وهم أربعة ممثلين يصنع تكاملاً مع الموجودات الثابتة للأثاث المسرحي البسيط والذي بدا لوهلة أنه خلفية تساعد على عرض شقاء الإنسان المعاصر وأقنعتة الكابوسية .

وتشير عفوية الممثلين إلى مدى التناغم الذي قام بين اللغة المسرحية والأداء الاحتفالي البعيد عن التقصير والذللكة التي طالما لازمته الكثير من أفعال التشخيص في عروض مسرحية أخرى، ومثل هذا الإعداد المرسوم للعفوية يرتفع بالفعل المسرحي عن مستوى البدائية الفجة التي تتسم بها عروض شعبية متداولة في المشهد الدرامي الحالي .

وبالرغم من الفقر التقني الواضح في عملية

### رحلة حنظلة

إعداد : سعد الله ونوس .

إخراج : أيمن زيدان .

الممثلون : عارف الطويل-محمد خاوندي-

زهير عبد الكريم-فاروق الجمعات .

ديكور : زهير العربي .



# من عروض الموسم

(العدد ٧-٨ شتاء وربيع ١٩٧٩)

## نديم محمد

كمحمود جبر يمكنك أن تصادف ممثلاً شاباً دخل التجربة المسرحية لتوّه .

باختصار هناك جيلان لا يعملان في اتجاه واحد كما هو مألوف أو مفترض وإنما يعملان في اتجاهين مختلفين، ذلكم هو الإطار الذي تتحرك فيه العملية المسرحية في المسرح العسكري.. ونحن هنا لا نقدم مبررات لهذا العرض أو ذاك وإنما نريد ببساطة أن نكشف -ولو من خلال الخطوط العريضة- خصوصية هذا المسرح الذي يجب أن يلعب دور الريدف والفاعل في حركتنا المسرحية .

لسنا بصدد تقويم شامل لمسيرة هذا المسرح وإنما نريد أن نقف عند عرض «أنسوا هيروسترات» للسوفييتي غريغوري غورين من إخراج فؤاد الراشد .

لقد أراد فؤاد الراشد أن يطرح رؤياه الخاصة من هيروسترات الذي فشل في التجارة وفي الحب.. بعبارة واحدة فشل في كل شيء، وإحراق المعبد يجعل منه بطلاً ويعني الشهرة والخلود.. إنه أقصر طريق يمكن أن يسلكه المرء للوصول إلى التفرد وإلى العظمة الفارغة والكاذبة . إن ما يفعله هيروسترات شر يجب أن يعاقب عليه ( الشر الذي لا يعاقب ينمو ككرة الثلج لأنه يمكن أن يؤدي إلى انهيار ثلجي) هذا صوت رجل المسرح وهذا صوت المؤلف .

المدينة تطالب برأس هيروسترات بعد عجز القانون . المخرج أراد أن يكون له موقفه من الصراع، لذلك كانت النهاية بالنسبة له استمرار الصراع، أي أن الصراع ما يزال قائماً بين الآلاف من أمثال هيروسترات وبين القليل من أمثال القاضي كليون، لذلك فهيروسترات

## «أنسوا هيروسترات» في المسرح العسكري

يبدو ضرورياً ونحن نتحدث عن مسرحية «أنسوا هيروسترات» أو كما سميت «الطريق إلى الشهرة» أن نشير إلى خصوصية المسرح العسكري، هذا المسرح الذي رافق المسرح القومي وعاصره في رحلته المسرحية منذ البداية، لكن المسافة تكاد تكون شاسعة بين هذين المسرحين اليوم، والحديث عن الخصوصية يعني بل ويقتضي معرفة هذا المسرح كم الداخل، وقد أتيت لي إمكانية هذه المعرفة، فقد أمضيت فيه قرابة سنتين ونصف.. يتألف الكادر التمثيلي فيه والإخراجي من مدنيين موظفين وعسكريين يؤدون الخدمة الإلزامية، وهذا الوضع يخلق نوعاً من الارتباك ليس على الصعيد الوظيفي فحسب وإنما على الصعيد الفني، إذ بعد أن يتعرف العسكري على الجو، مخرجاً كان أم ممثلاً، ينسحب من حياة هذا المسرح بانتهاء خدمته الإلزامية، وهذا يحرم المسرح من مرحلة هامة في حياة الفنان لأنها تزخر بالعتاء، وهي مرحلة النضج.. أضف إلى ذلك أن العناصر التي هي في موقع المسؤولية لا تربطها علاقة مباشرة بالفن المسرحي، وهذا في كثير من الأحيان يؤثر تأثيراً مباشراً على جودة العرض المسرحي أو رداءته، وقد يبدو هذا الاستنتاج غريباً وغير مقنع للوهلة الأولى، لكن الواقع أن اللغة المشتركة -بمفرداتها الفنية- تواجه صعوبات كثيرة على طريق تحقيقها.. هناك مسألة أخرى ليست أقل أهمية من هذه وهي تفاوت المهوبة والخبرة بين الممثلين، وهذا أمر طبيعي وحالة يمكن أن نجدها في مسارح كثيرة، لكن التفاوت هنا يصل إلى درجة التناقض، فإلى جانب ممثل قديم ومعروف



السجن يوضح تماماً ما أعني، فهذا المشهد الديناميكي الحيوي والذي يجمع للحظة الكوميديّة والمأساوية في إطار ساخر والذي نكتشف من خلاله موقف هيروسترات من العدالة والنقود والسلطة لم يكن إلا مشهداً عادياً، ولم يكن أداء الكاهنة بأفضل من ذلك بكثير، فالأداء الميلودرامي المتفجع الذي يعتمد على الحركات الخارجية دون أن يكون ثمة عطاء من الداخل لم يكن مناسباً ولا مقنعاً.. إن إيريتا الكاهنة تمثل مرتين، مرة في حضور



فايز أبودان

الأمير وكليون، ومرة في حضور الصالة.. وهذا اللعب المزدوج أراد المخرج تجسيده عن طريق الغروتيسك (المبالغة الكاريكاتورية) لكن هذا النوع من الأداء يحتاج إلى مهارة خاصة من جانب الممثل، وهذه المهارة غير موجودة .

إذن كان تركيز المخرج على عنصر التمثيل غير عملي إذا صح هذا التعبير، وقد قاده إلى إهمال الحلول الإخراجية التي تخلق للعرض شخصية متماسكة ومتناغمة، فلم تكن نشعر بوجود عناصر العرض العضوية، وبأن اللغة المسرحية متفككة، فالموسيقا في واد والديكور والإضاءة في واد آخر .

المخرج - كما جاء في بروشور العرض - من أنصار «المسرح الفقير» ولربما أن فؤاد الراشد الممثل هو الذي ساهم في تكريس هذا الاتجاه عنده، ولكن المسرح الفقير، مسرح الممثل وحسب يحتاج قبل كل شيء إلى الممثل الموهوب والماهر ذي الحضور المتفوق، وهذا ما فاتته.. ألم يكن دور رجل المسرح يحتاج إلى ممثل يمتلك الصوت إلى جانب دوره التخريبي ليساهم في صنع الفعل المسرحي ويؤكد على المعاصرة من خلال ربط ما جرى بما يمكن أن يجري دون تحديد الزمان والمكان، وهذا ما يهم متفرج اليوم، فرجل المسرح كان بارداً ومرتبكاً، يستظهر دوره دون أن يعطيه من حرارة انفعاله .

لم يمت.. إنه موجود بيننا، هذا صحيح، ولكن لا بد من المواجهة، هكذا يقول غورين .

ليست المسألة هنا في أن نتفق مع موقف المخرج أو لا نتفق.. المسألة هي ضرورة هذا الموقف وحيويته، سيما وأنه ينسجم مع الخط العام لطروحات النص، ونقصد هنا الانسجام المنطقي والفكري .

لقد أردت أن أثير هذه المسألة لأننا نحتاج حقاً إلى المخرج الذي يفكر وليس إلى المخرج المنفذ .

على كل حال هذا لا يعني أن كل شيء على ما يرام في العرض، فالخطة الإخراجية لفؤاد الراشد وضعت في اعتبارها الممثل سيد الخشبة، الممثل أولاً وأخيراً، ولكن الممثل لا يمكن أن يحقق تصوراً من هذا النوع، أولاً لأنه - على الأقل في المسرح العسكري - سيقف عاجزاً، لا تساعده بقية عناصر العرض المسرحي من موسيقا وإضاءة وديكور، وثانياً ليست لديه الموهبة - ونحن نقصد الممثل البائس بالطبع - التي تمكنه من أن يكون حضوره قوياً إلى درجة يستطيع فيها شد المتفرج دون أن يدع الملل يتسرب إليه .

إن ممثلاً مثل فايز أبودان (هيروسترات) على الرغم من حيويته ونشاطه وحرارة أدائه لا يستطيع المحافظة على مستوى هذا الأداء إذا كان بقية الممثلين متشجنين ويرسمون حركاتهم بافتعال (يمكننا أن نستنتج رياض وردياني - تيسافيرن -) ولعل مشهد



وانسجام العرض.. ما نقوله عن العرض بالطبع لا يعفي الاقتباس من المسؤولية، فهو - أي الاقتباس - مسؤول عن تعدد التداخل في اللعبة المسرحية وعن تشابكها وتعقيدها حتى بدا صعباً على المتفرج العادي - وهو الشريحة الأساسية في الجمهور - متابعة الأحداث واستيعابها .

نحن نعرف أن مهمة المقتبس تطويع المادة الفنية محلياً، أي إسقاطها على الواقع المباشر، على الواقع العياني بحيث تصبح قريبة من المتفرج الذي يتوجه إليه العمل الفني - العرض الراهن، وهنا تكمن المعادلة، إذ كيف يمكن لك أن تتحدث عن الهموم اليومية للمتفرج وعن حياته المتأزمة وقضاياه ومشاكله المزممة دون أن يتم ذلك كله على حساب قيمته الفنية؟

ممدوح عدوان لم يستطع تحقيق هذه المعادلة في الأعمال التي أعدها أو اقتبسها.. صحيح أنك ستوافقه في "دون كيشوت" على طروحاته السياسية (المجتمع الاستهلاكي، استلاب المواطن، سيطرة التجار) لكن هل هذا وحده مسرح؟

إننا ببساطة لا نريد للمباشرة والدعاوة أن تغتال ما تبقى من قيمة فنية في العمل، لا نريد لها أن تصنع وحدها الفن الثوري، فهي تسيء له عن حسن نية . دعونا نحاول تحليل "دون كيشوت" حضور وعدوان كي تنتقل من العام إلى الخاص وندخل في صلب المسألة التي نريد مناقشتها .

سيرفانتس (أداه زيناتي قدسية) يدخل إلى السجن الذي يضم نماذج مختلفة تتراوح التهم الموجهة إليها بين الأخلاق والجناية والسياسة .

سيلفا، بدور، أليخاندر، لينا، نماذج لا يجمعها إلا السجن، استطاعت أن تكيف حياتها مع جوهر وظروفه.. دخول سيرفانتس غير رتبة الحياة.. إنه سجين آخر، غريب، لكنه غير عادي، وهنا تبدأ الأحداث الساخنة.. إن عليه أن يجد معهم لغة مشتركة ليضمن استمراره . يقول سيرفانتس إنه سجين من نوع آخر.. لنقل إنه سجين سياسي قاوم الفساد وفضح محاكم التفتيش.. المهم أنه يقرر أن "يمثل" لهم لا أن يسرد بشكل مباشر، وهنا تبدأ اللعبة داخل اللعبة .

«أنسوا هيروسترات» هو العمل الإخراجي الأول لفؤاد الراشد بعد تخرجه، وقد عرفناه ممثلاً موهوباً ومتميزاً في مسرح الشعب في حلب وأخر الستينيات، وعلى الرغم من أنه لم يقدم لنا عرضاً ممتعاً في المسرح العسكري إلا أننا ننتظر منه - مستقبلاً - أعمالاً ممتعة .

## «دون كيشوت» بن الخطابية السياسية والأداء الكيفي

«دون كيشوت» أو كما سماها فيشرمان «إنسان من لامانشا» عرض من عروض الميوزيكال، وقد نشأ هذا النوع أو الجنس المسرحي في بداية القرن الحالي في أميركا، ولم تعرفه أوروبا إلا في أوائل الخمسينيات . الميوزيكال ذو طابع تمثيلي - موسيقي خفيف، يستمد مواضيعه - في الغالب - من الأغاني الشعبية الفولكلورية، وإلى جانب الكوميديا نجد فيه الرقص والأكروبات، وهو يشبه الأوبريت من حيث تركيبه، لكنه يتميز عنها من حيث شموليته .

هذا هو باختصار الميوزيكال الذي ينتمي إليه «إنسان من لامانشا» الذي قدمه المسرح القومي باسم «دون كيشوت» من اقتباس ممدوح عدوان وإخراج محمود خضور، وقد سبق ولعب دور شانسو بانسا تابع دون كيشوت في عرض التخرج الذي شاهده في موسكو في معهد الفنون المسرحية عام ١٩٧٢ .

محمود خضور لم يقدم لنا ميوزيكال وإنما قدم عرضاً يمكن أن نقول أنه يشبه الكوميديا الموسيقية.. إنه ليس كوميديا موسيقية خالصة، إذ أن حضور الموسيقى باهت وضعيف، أضف إلى ذلك أنها - أي الموسيقى - ليست ملتحمة مع بنية العرض، أو بعبارة أخرى ليست في علاقة عضوية مع عناصر العرض المسرحي ومكوناته الأخرى .

إذن لنقل أننا شاهدنا عملاً كوميدياً، فيه شيء من الموسيقى والغناء.. قد يكون ثمة مبرر لتقديم هذا النوع، إذ أن تحقيق الميوزيكال يتطلب كادراً موسيقياً غنائياً، وهو غير متوفر، لكن هذا لا يمنع من توظيف الإمكانيات الموجودة بشكل يتوفر معه الحد الأدنى من تجانس



وممدوح عدوان لم يقيم بذلك بل أضاف بعداً-نقيضاً لها، وجعلها خطرة وإيجابية وخيالية التصورات وواهمة في الوقت نفسه (دون كيشوت يسجن لأن خياله خطر) .

إن المجتمع الاستهلاكي يسحق الإنسان، ومواجهته لا مكان للخيال فيها حتى ولو كان خطراً، فالخيال لا يترجم إلى فعل، وبالتالي فإن صاحبه لا يشكل خطراً على أية سلطة، أضف إلى ذلك أن كشف العالم الداخلي لشخصية دون كيشوت من خلال علاقته بدولسينيا في مشهد الحانة وعلاقته بأسرته في المشهد الذي يلتقي فيه أسرته جاء ليسطح هذه الشخصية بدلاً من الغوص في أعماقها، فقد غلبت الشعارات الإنشائية والجمال التقريرية الطويلة (الوطن الجيفة.. خائن من يحتفظ بعقله في عالم كهذا..) على الحوار، وأصبحنا في وضع المراقب من الخارج لانفعالات الشخصية المسرحية، تارة نضحك، بل ونسخر من تصرفاتها، وأخرى نشفق عليها، وثالثة ندين حماقتها ووهما.. إن فضح المجتمع الذي يتحول الفرد فيه إلى سلعة لا يكون عن طريق تلقين الشخصية أفكارنا وشعاراتنا، بل يتم بكشف الآلية التي تحكم هذا المجتمع بالغوص في أعماق الشخصية ونبشها.. جدلية علاقة دون كيشوت بدولسينيا وبأخيه وخاله وموقف دون كيشوت نفسه من هذه العلاقة هي التي تقدم لنا الشخصية ذات البعد الإنساني.. إنها مقنعة بقدر ما هي إنسانية .

لقد اختار ممدوح عدوان في اقتباسه مصيراً مشابهاً لسيرفانتس ودون كيشوت، فكلاهما ينتهي إلى السجن، لكن سيرفانتس الكاتب الذي خلق دون كيشوت لا يريدنا أو لا يدعونا للتعاطف مع هذه الشخصية، بل يجعلنا نسخر من إنسان يريد أن يغير وجه العالم، وهو لا يميز بين النزل أو الحانة الحقيرة وبين القصر الحقيقي.. الأحمق الواهم لا يمكن أن يغير في هذا العالم شيئاً، هكذا يقول لنا سيرفانتس، بينما نجد أن عدوان أعطى هذا المسكين دون كيشوت دفعة سياسية ليجعله يقف مع سيرفانتس في خندق واحد.. إن ثمة قواسم مشتركة بين سيرفانتس الكاتب ودون كيشوت الشخصية

الاقتباس يبني هذا المشهد ويؤلفه ولا يستند إلا على فكرة الاستجواب ومحاكم التفتيش.. يتحدث سيرفانتس عن لصوص الحرب وعن المتسلقين وحاملي الأوسمة المزيفة، عن المقاتل الحقيقي، عن تفشي الفساد وعهد التجار.. سيرفانتس يلقي خطاباً مطولاً ولا يعطينا حواراً مسرحياً.. إنه شخصية خطابية تلقي ما عندها دفعة واحدة وكأنها تريد أن تقوم بواجبها وتخرج.. لو كانت كل شخصية مسرحية تقدم نفسها بنفسها لما كان لوجود الحوار مبرر، ولعل ممدوح عدوان الذي جاء إلى المسرح من الشعر لم يستطع أن يتخلص من الإنشائية والتقريرية ولم يستطع بعد الإمساك بالدراما-الفعل، وهذا هو سبب الخطابة المزمنة في المسرحيات التي كتبها .

يتابع سيرفانتس الدفاع عن نفسه.. أليس مداناً حتى يفهمه بقية السجناء؟ هو كاتب مستعد لأن يدفع رأسه ثمناً لمبادئه، يكتب أشياء خطيرة، يرفض أن يكون بوقاً للسلطة، يرفض أن يكون حامل أختام، يكتب أشعاراً وتمثيلات، وكتب دون كيشوت، ولكي يفهم السجناء ما يكتب ومدى خطورة هذا النوع من الكتابة الصدامية يقترح عليهم المشاركة الفعالة في "تمثيل" دون كيشوت . إذا كان فيشرمان يبرز الطابع الإنساني لرائعة سيرفانتس هذه (الدفاع عن المضطهدين والانتصار للمظلومين والمعذبين من خلال الفروسية) فإن عرض المسرح القومي قد عمل على تسييس دون كيشوت وسعى إلى أن يتقاطع هذا التسييس مع المعاصرة، لذلك نراه - أي دون كيشوت- يحمل راية الجمال ويندفع مقاتلاً تجار العقارات الذين يخربون الحياة الجميلة لتحقيق المزيد من الأرباح .

وهكذا نجد أن دون كيشوت يتحرك في مجتمع استهلاكي، يعلب فيه الإنسان، وتصير حياته كلها مجرد سلعة، لكن المشكلة هنا أن مجتمعنا من هذا النوع تبدو فيه الدون كيشوتية ضرباً من العبث، ودون كيشوت الذي نعرفه شخصية واهمة تستبدل الوقائع بخيالات مريضة.. من هنا يبدو التناقض في هذه الشخصية لأن تسييسها يتطلب بالضرورة إعادة النظر بينائها الداخلي كله .





زيناتي قدسية



المسرحية، هذه القواسم حرص المقتبس على تعميقها (كلاهما مضطهد، كلاهما يسعى إلى هدف إنساني نبيل) ولكن وجود هذه العموميات المشتركة - إذا صح التعبير - لا يمكن أن يخلق مصيراً واحداً.. الوعي والجدية والموقف شيء، والوهم والتصورات التي لا تجد لها في الواقع منعكساً شيء آخر تماماً. إننا مع الإسقاط، ولكننا

بالتأكيد لسنا مع الخلل الذي

يمكن أن يحدثه هذا الإسقاط والذي يصيب نسيج العمل الفني ويخلق تناقضات في توجهاته الفكرية، ولكي يبدو نقاشنا أكثر تحديداً وبالتالي أكثر وضوحاً دعونا نحاول التعرض للشخصيات التي نتعرف من خلالها حواراً وفعالاً على دون كيشوت نفسه.. إنها دولسينيا وشقيق دون كيشوت.. دولسينيا مومس تبيع جسدها لمن يدفع أكثر، وهي في حالة مزاج عليل مستمر، لذلك يبدو غزل دون كيشوت مضحكاً، إنه يتحدث إليها بلغة لا تفهمها.. لغة النقود هي الأساس لكل محاولة لفهمها، لكننا مع ذلك نجد أن دون كيشوت ينجح في إيقاظ الحس الإنساني عندها: "بشر.. كنا بشراً" بيد أن عملية الإيقاظ هذه جاءت معزولة عن شروطها الاجتماعية، بمعنى آخر كيف يمكن لدولسينيا أن تتحول إلى رفض واقعها، والمحرض الأساسي في عملية هذا التحول إنسان خيالي على الرغم من محاولة السيطرة على سلوكه وجعله أكثر عقلانية والتي أشرنا إليها؟

صحيح أن دون كيشوت تعرف على حقيقة نفسه (مشهد المرايا) عندما واجهه الجميع بزييف أوهامه، لكنه حتى بعد تعريته وكشفه لم يقيم بفعل إيجابي واع، بل قال إن من يحتفظ بعقله في هذا الزمان خائن. لقد كان من الممكن لأخيه أن يلعب دوراً مهماً وحاسماً في حياة دون كيشوت، لكنه بدا عصائياً، يفضل الصراخ على الإقناع الهادئ والتحليل المنطقي.

هذا هو الاقتباس الذي لانشك بحسن النية فيه، لكن النية الحسنة وحدها لا تكفي في حياتنا اليومية، فما بالك في الفن الذي يفترض فيه إعادة صياغة هذه الحياة ومعالجتها بطريقة تتسم بطابع شمولي.

لقد أشرنا منذ البداية إلى أن المخرج لم يقدم لنا "الموزيكال" وبالتالي لم تكن لديه حلول إخراجية لتجسيد هذا النوع من المسرح، وقد استفاد إلى حد بعيد من عرض التخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية في موسكو على الرغم من محاولته إضفاء قليل من الذاتية على ما تأثر به، لكن من يشاهد أعماله يدرك أنه يستسلم بسهولة للنص، أياً كان، وهذا طبيعي بالنسبة لمخرج ما يزال يسعى لامتلاك رؤيته الإخراجية، لكن الرؤية الإخراجية لا تعتمد فقط على الفانتازيا الإبداعية.. إن لها وجهاً آخر أساسياً ومهماً (الرؤية الفكرية).. إذن من هنا نستطيع أن نستنتج لماذا تبدو محاولاته في أن يقول شيئاً شكلياً، أي بمعنى أن الجمالية التي يضيفها على العرض غير مؤسسة فكرياً، ولتقل بعبارة أخرى

أن المشهد أو الحركة التي يستخدم عدداً غير قليل من المؤثرات المسرحية في سبيل تجميلها لا يمكن أن تكون إلا شكلية لأنها غير مبررة فكرياً، ولناخذ مثلاً توجيه الإضاءة إلى الجمهور وتقلها في جوانب الصالة، ترى ما الهدف من ذلك؟ إذا قلنا أن المخرج أراد أن يقول للجمهور "أنتم مثل دون كيشوت أو سيرفانتس" أو أن "وضعكم لا يختلف عن وضع بيدرو" فإننا نقبل هذا



تشعر وأنت تشاهد دون كيشوت-زيناتى قدسية أن قدسية يعطي كل ما لديه من حيوية وحرارة وانفعال ليجسد الشخصية التي يؤديها.. كل من سيرفانتس ودون كيشوت في أدائه مقنع بعداباته ونضاله، بإحباطه وأحلامه .

إن الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى لم يربكه، بل بدا طبيعياً.. إن لدى هذا الممثل طاقة وموهبة تُعدي من حولها وهي عدوى إبداعية، ولذلك كان زيناتى قدسية يحمل هذا العرض على كتفيه، وقد أتعبه هذا العبء.. وقد برزت إلى جانبه ثراء دبسي (دولسينيا، سيلفا) فقد استطاعت أن تدخل في عمق بطلتها لتجسد ملامحها الأساسية بكثير من الجراءة.. دولسينيا قاسية، فظة، عنيفة، ساحرة ولا يمكن أن تكون غير ذلك في عالم مليء بالذئاب .

إن ارتياح ثراء دبسي لأداء دولسينيا قد استغرقها إلى درجة أنها لامست سيلفا من الخارج ولم تستطع التقاط ملامح هذه الشخصية من الداخل.. صحيح أن سيلفا تمثل في السجن إلا أنها هي نفسها التي رفضت أن تعطي جسدها لمتنفذ، وكان ذلك سبباً كافياً لدخولها السجن.. إذن ثمة موقف وليس الأمر مجرد حالة مزاجية، وهذا ما لم نره في أدائها لدور سيلفا .

تيسير إدريس في دور أليخاندر حاول رسم نمط لشخصية السياسي المتهم باغتصاب قاصر.. إنه يتبع المرأة ويلاحقها وينغلق على نفسه، لكنه على الرغم من مرونة أدائه وحضوره الواعي لم يتخلص وهو يؤدي دور شقيق دون كيشوت من بعض الحركات التي رسمها لنفسه.. إن اتهامه باغتصاب القاصر ليس سوى تلفيق، ولذلك فهو ممثل داخل ممثل .

هؤلاء يمكن أن تميزهم وأنت تشاهد دون كيشوت، ويمكنك أيضاً ملاحظة الأداء الكيفي والحركة المزاجية والدخول والخروج والانتقال غير المبرر على الخشبة عند الأغلبية من الممثلين .

كنتيجة وليس كمقدمة، وهكذا نجد أنه ليس ثمة مبرر لتكرار هذه الإضاءة في البداية والنهاية، ثم إن أية حركة مسرحية (ميزانسين) هي تجسيد أو تحقيق لمهمة تصب في نهاية المطاف في القناة الأساسية للعرض، وهي كما يسميها ستاينسلافسكي "الهدف الأعلى" .

جمالية العرض مطلوبة، بل وضرورية، لكنها لا يجب أن تكون مجانية وإلا كانت مجرد شكل .

لقد كثر الحديث في الآونة الأخيرة حول هذه النقطة بالذات حتى أسماها بعضهم "الصرعات الإخراجية" وهي تعتمد على الإبهار الخارجي للعرض، إلا أننا سنرتكب خطأ فادحاً إذا لم نميز جيداً بين جمالية العرض التي تقوم على توظيف كل العناصر، عناصر اللغة المسرحية، الإبداع، المشهد الجميل أو الحركة الجميلة، وبين الجمالية الشكلية التي تحدثنا عنها.. كل حركة أو مشهد جميل له مبرراته الفكرية لا يمكن إلا أن نقبله ونستمتع به لأنه، هنا بالذات، يجعل استجابتنا، نحن المتفرجين، أسرع وأكثر فاعلية .

هناك ناحية يجب أن نتوقف عندها وهي واقعية الخطة الإخراجية والحلول الإخراجية، أي معرفة إمكانيات وقدرات الممثلين واستعدادهم لتنفيذ هذا المشهد أو ذاك.. لتتذكر المشهد الذي يمثل انطلاق دون كيشوت وتابعه (المراوحة في المكان) إن مشهداً من هذا النوع يتطلب مهارة وليونة ومرونة جسدية نادرة، بالإضافة إلى خلفية موسيقية تضج بالنشاط والحركة الساخنة، وهذا لم يتوفر في ذلك المشهد، لكن المشهد الذي يحكم فيه الحصار على دون كيشوت، حصار المرايا، حيث يقف وسط عالم من المرايا ويبدأ يتعري أمامها، ليتعرف أو ليكتشف عالمه، على حقيقته، يبدو معقولاً إلى درجة الإقناع .

إيقاع العرض يجب أن يكون سريعاً -وهو كذلك- فالطبيعة الإسبانية الحارة والموضوع المطروح يتطلبان إيقاعاً من هذا النوع، لكن ينبغي ألا يتم ذلك على حساب وضوح الإلقاء والحوار، فثمة عبارات كثيرة كأنها قيلت جزافاً دون إحساس بها، ولذلك لم تستوعبها الصالة، وكان ذلك سبباً كافياً للملل .



# مهرجان حمص المسرحي العاشر

(العدد ٤٤ «١٩٩٧»)

محمد بري العواني



تمام العواني

ثمة الكثير من المظاهر الاحتفالية الثقافية لا تكاد تظهر إلى الوجود إلا وسرعان ما تتلاشى مخلفة وراءها الكثير من الحسرة والأسى وقدرًا لا بأس به من السخرية، وكلاهما - الحسرة والأسى - يحيلان على الوضع المتدهور لتجليات الثقافة العربية عموماً في محافظها ومع جمهورها. غير أن ثمة ظواهر تكشف بجلاء عن عمق ومدى ارتباطها بالحاجة الروحية والفكرية للناس، فإذا هي تعبير عن صحة وسلامة ومصداقية العلاقة والمرجعية مما يكسب هذه الظاهرة دوام استمرارها وأهمية حضورها سواء في حالات عمقها الفكري أو ضحالتها، الأمر الذي يعكس ترجحات الهم الثقافي العام بما هو حاجة روحية بالدرجة الأولى.

إن مهرجان حمص المسرحي السنوي الذي انعقدت دورته العاشرة في شهر تشرين الأول ١٩٩٦ يؤكد تلك المقولات في جوهرها العام على الرغم من اقتصاره في هذه الدورة على خمسة عروض مسرحية، أربعة من حمص وواحد من القامشلي.

## الافتتاح والتكريم

وفي كلمته المركزة أكد أ.فرحان بلبل رئيس اللجنة العليا المنظمة للمهرجان رئيس فرع حمص لنقابة الفنانين أهمية هذا المهرجان، مشيراً إلى أهمية الثقافة في تدعيم الصمود الوطني والنفسي والفكري للإنسان العربي.

ومن ثم تم توزيع الدروع التذكارية على المكرمين المسرحيين الأساتذة : أوسام يونس-تمام العواني-عمر قندقجي... وبلغت النظر في هذا التكريم أن المسرحيين الثلاثة مازالوا شباناً ينضحون بالقوة والحيوية ويمارسون حياتهم الإبداعية حتى هذه اللحظة قياساً إلى أعمار غيرهم من المكرمين السالفين، وهذا ينبهنا إلى علاقة المكرمين بالمسرح منذ الصغر، الأمر الذي يبرر مشروعية تكريم الشباب وهم في أوجهم.

وإذا كان التكريم يلفت انتباه الناس إلى المسرحيين لتقدير جهودهم فإنه في المقابل يعمق العلاقة الحميمة بين الجمهور والمسرحيين في



في الجنوب المقاتل بإيمان عميق، إضافة إلى إيمان المواطنين جميعاً بأهمية القضية الفلسطينية والعمل على تحرير جميع الأراضي المحتلة.. كل ذلك يكشف بجلاء عن نبض الشعوب العربية القوي والحارّ تجاه قضية وجوده .

وقدم المكرمون الثلاثة مشهداً مسرحياً منتزعاً من السياق العامّ لمسرحية الشاعر الفلسطينيّ معين بسيسو «مأشاة غيفارا» ومن إخراج نور أرشوق .

يجمع المشهد ثلاث شخصيات هي الأب العجوز الحياضيّ (أداه تمام العواني) وابنه العميل والمخبر المتعاون مع سلطات العسكر (أداه أوسام يونس) وشاب وطنيّ نائر (أداه عمر قندججي) يقوم بتوزيع المنشورات السرية في القرية الآمنة .

إن اقتطاع مشهد (أو توليف مشهد) من السياق العامّ لنص مسرحيّ طويل ومعقّد في الأصل يدل على أهمية الاختيار، خاصة في رصد علاقة الأب العجوز المحايد وابنه العميل الباحث عن رجل المنشورات لينال رضى سادته غاضباً طرفه ومغلقاً قلبه عن مواقف أخيه العامل في المنجم والتأثر مع العمال، وما بين الفعل ونقيضه بالنسبة للأب العجوز يبدأ التحول في موقف أخيه الشخصية المحايدة لتصبح بعد فترة ضد الفاشية، خاصة وأن اللحظة الدرامية تصبح في أعلى وتأثرها لحظة مقتل الولد العامل في المنجم الذي حرثته الدبابات، وهكذا يتهاوى العميل أمام خوفه على روحه كالمذبوح يستجير بوالده، لكن لحظة انفجار الوعي بأهمية أن يكون المرء منتبهاً ومنحازاً إلى الحق والعدل، تسحق أمامها كل المطالب الفردية والجشع .

يمكن الادعاء بقوة أن هذا المشهد أكد للجمهور أننا مازلنا بحاجة ماسة إلى ما يشحذ الفكر والروح تجاه قضايانا القومية التي نستخف بها .

من جهة أخرى ناء المكرمون الثلاثة بتقديم حملهم الثقيل فتباينت مستوياتهم الفنية رغم صدق نواياهم ونبل مشاعرهم وهذا ما كشف اختلافاً في تقنيات كل من تمام العواني كطرف وأوسام يونس

تظاهرة الاحتفاء بالفن عموماً وبالمسرح خاصة . وبعد توزيع الدروع التذكارية على المكرّمين الثلاثة وعلى غير العادة جرى في حفل الافتتاح تقديم مشاهد مسرحية لفرق المسرح العمالي والمكرّمين ونقابة الفنانين بدأت بمشهد بعنوان «إشارات» لفرقة المسرح العمالي بحمص الذي كتبه فرحان بلبل وأخرجه الفنان عبد القادر الحبال، ومجرد تأمل في العنوان يكشف المرء دلالة التحذير والتنبيه من وإلى جملة المظاهر الناشزة التي تكتنف حياتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية والمعرفية مما يؤكد أن مشكلات الوطن، صغرت أو كبرت، لا تفصل عن بعضها .

إن جو الاحتفال القائم على الغناء والرقص هو الشكل الفني الذي اعتمدته الفرقة لتقديم مشهدها، لكنها وعلى غير عاداتها اعتمدت اللهجة العامية للأعمّ الأغلب من لغة المشهد .

وإذا كنا نؤمن بأن العرض المسرحيّ يخلق لغته الخاصة به بنفسه ومن داخله إلا أن ما قدمته فرقة المسرح العمالي يحتاج إلى وقفة تأمل لأنه لا ينسجم مع تلك المقولة لأن الفرقة جعلت من نفسها، في مشهدها هذا على الأقل، لسان حال الناس وأرادت أن تتكلم باسمهم قاصدة ذلك كل القصد مما برر مشروعها النقديّ لسلبيات المجتمع، وهذا شرطها الأول، ولهذا لم يعد بالإمكان الحديث عن شخصية مسرحية تحتاج إلى لغة خاصة بها وتتسجم معها نفسياً وبيئياً.. الخ، لن الممثل هنا هو اللاعب المشخّص، وكان عليه تبعاً لذلك أن يتكلم بلغة الفاعل-الممثل الواعي بما يفعل .

تستأثر قضية فلسطين بحيز لا بأس به من المشهد، غير أن شكل تقديم ذلك لفظياً وحركياً أثار كثيراً من الاستياء لدى الأعم الأغلب من المتفرجين رغم موجة الضحك التي عمّت الصالة، وقد توهمت الفرقة للأسف أن انكفاء غالبية السلطات العربية الحاكمة عن القضية الفلسطينية هو انكفاء الجماهير في الوقت نفسه فعممت ما هو خاص متناسية ثورة الحجارة وفعاليتها العظيمة وارتباط المقاومة داخل الأرض المحتلة بالمقاومة اللبنانية



إنهما باختصار يساويان العجز البشري حيال قدر فعله  
الفناء، ومن ثم الرحيل عن هذا العالم نفسياً وجسدياً،  
ولعل ما يؤكد ذلك ذلك الخرس للشخصية الثالثة حارس  
الحديقة .

«في الحديقة» عرض مسرحي أثار دهشة الجمهور،  
فأضحك وأبكى ووخز وأمتع في عرض شامل لفنّ الممثل  
والمخرج وتألّق باهر لفن الارتجال .

كيف يلتقي الشيوخ المتقاعدون؟ بماذا يثرثرون؟  
بماذا يهجسون؟ بماذا يحلمون؟ كل ذلك كان أجزاء  
من حوارات عميقة بين الفلاح العجوز البسيط إلى حدّ  
السذاجة وبين العجوز المتقاعد من المسرح، المتقمّص  
لشخصية هاملت .

تُرى ما الذي يجمع بين هذين العجوزين وذاك  
الثالث حارس الحديقة السكّير الأخرس المتأرجح  
دائماً؟ أليس هو العجز عن الفعل في الحياة بما هي  
قدر طاع وعن تحقيق الذات في مجتمع المدينة الساحق  
وعن إنجاز ما انكسر من العمر والأحلام؟ ربما،  
ولعلهم جميعاً يكونون الأكثر صدقاً على وحشية الواقع  
الاجتماعي الراهن الهارب نحو الظلام والمصمّم على  
تهميش الإنسان .

إن لحظة الحسم العارمة هي تحدي الإنسان  
لقوى القهر أن يتوحد المرء بأخيه عفوياً ليصبح من ثم  
الموت العاتي شخصية رابعة تجثم فوق رؤوس المجهورين  
الثلاثة، لكن ما هو خالد أننا جميعاً نمد أيدينا لناخذ  
بأجسادنا وأرواحنا، فإذا نحن كتلة واحدة رغم الغربة  
التي تفصلنا عن بعضنا.. ولأن لهذه الشخصيات  
سمات بيئية حية فقد كانت لها لغتها الخاصة التي  
أدهشت وأمتعت، فإذا هذه اللغة هي الشخصية والفعل  
والفاجعة، وإذا التمثيل يبلغ ذراه من الإثارة والغرابة  
والفردية لتلك الواقعية ولذلك الوعي العميق لطبيعة  
الشخصية ومكوناتها .

يمكن الادعاء بأن عرض «في الحديقة» قد أضاء  
حفل افتتاح المهرجان وكشف عن خُطل كثير من الأفكار  
التي تتعلق بكيفيات التمثيل والإخراج، خاصة إذا قارنا  
بين مشاهد الافتتاح جميعاً .

وعمر قندججي من طرف آخر، فمن واقعية في الأداء  
وتملك لبعض مكوّنات الشخصية النفسية والاجتماعية  
لدى تمام العواني إلى شعارات صوتية وجسدية مبالغ  
فيها، وغنائية لدى عمر قندججي، ولعلّ اقتطاع المشهد  
من السياق لعب دوراً سلبياً في فهم ووعي موقع المشهد  
من جهة في النص، وامتناع الممثلين عن قراءة النص  
الأصلي لمعرفة اللحظة الدرامية التي وصلت إليها  
الشخصيات في هذا المشهد بالتحديد، وهنا يكمن  
خطر اقتطاع المشاهد من جهة، وخطر توريط الفنانين  
المكرّمين بمشاهد مسرحية في حفل تكريمهم لأن قياس  
التكريم على مستوى الإبداع سوف يربك الجمهور  
ويدفعه لاشعورياً إلى إطلاق أحكام قيمة في حال إخفاق  
المكرّمين في الإقناع بجودة وأهمية مشاهدهم، تماماً كما  
حصل في حفل الافتتاح لمكرّم المهرجان، ولهذا كان  
مشهد التكريم ورطة تحتاج إلى دراسة أعمق .

وقدمت فرقة فواز الساجر التابعة لنقابة الفنانين  
في حمص عرضها المسرحي القصير من حيث الزمن،  
الطويل من حيث المضمون والعلاقات والمشاعر والفن،  
وقد حمل العرض عنوان «في الحديقة» وهو نص ارتجاليّ  
أشرف عليه وأخرجه الفنان زهير العمر .

في حديقة ما يلتقي عجوزان، مدينيّ وفلاح،  
كلاهما لا يشكل الزمن له شيئاً بسبب العجز  
والشيخوخة، لذا يبدأ أحدهما بالثرثرة لإقامة حالة  
تواصل.. في لحظة ما يبدأ الحوار من نقطة ما مليئاً  
بالمفاجآت والإدهاش والمفارقات المضحكة لينتهي  
بغفلة.. تُرى هل هذا العالم صغير جداً بحيث تكون  
هموم الإنسان العجوز واحدة أو تكاد؟ وإلى أية يعيش  
المرء غربته بعد أن لفظه الشباب فإذا يحتل أعضاء  
جسده النحيل، وإذا بالأحلام بعيدة المنال تراوده وإذا  
بالحسرة والأسى ينوشانه .

إنهما شخصان من هذا العالم، نراهما كل يوم،  
لكن دون أن نعرف حقائق ذاتيهما، أي دون أن نعرف  
على عالمهما الداخلي المضطرب والمضطرب بالأسى  
والحرمان، العطف والحنان، الشوق والحرمان، السقوط  
والنهوض، الوحدة والغربة ومحاولة الاقتراب من الآخر..



## اليوم الثاني

في ثاني أيام المهرجان (وهو أول يوم في العروض) قدمت فرقة اتحاد شبيبة الثورة- فرع حمص عرضها «المرضة والرجل العجوز» من تأليف وإخراج وليد فاضل . على مدى خمسين دقيقة يعرض المؤلف-المخرج قصة رجل عجوز مريض وحيد غادره أولاده إلى بلاد بعيدة، فإذا هو ضائع، الأمر الذي يفجر ذاكرته التي تتفتح على ماضيه البعيد، حيث ضاع من أمه في السوق المزدهم بالناس وهو صغير، وما بين الطفولة والشيخوخة تفتقر حبات العقد لتشكل سيرة حياة استرجاعية من الآن (العجوز في الكبر) إلى الماضي (العجوز في الصغر) في محاولة لاكتشاف الوضع البشري في عالم تسيطر فيه وعليه المادة ونضوب الوجدان لأن كل شيء يباع ويشترى، ويصبح الحلم مجرد كابوس وأوهام لا جدوى منها، ولعل علاقة العجوز بالصبيّة المرضة تكشف عن توتر الوضع بينهما، خاصة حين تتناوب الشخصيات صورها المختلفة في تجليات متنوعة: العجوز الطفل، المرضة الأم، المرضة الزوجة، المرضة العاشقة للخطبة.. وحين يتم في جميعها بيع وشراء المواقف والمشاعر بالدولار لينتهي كل ذلك بسرقة الحلم والأمل، أمل المرضة الفقيرة البسيطة بالزواج ممن تحب وهو اللص السارق لدولاراتها والهارب تاركاً إياها في لحظة ارتباك مأساوية، وحيدة، مثلها مثل العجوز .

مع ذلك فقد استقبل الجمهور والنقاد هذا العرض باستياء لكونه كان استظهاراً لغويًا لنص مفكك درامياً - حسب ادعاء بعض من ناقش العرض صباح اليوم التالي- ولعل رأي الناقد التونسي عبد الحليم المسعودي ضيف المهرجان يلخص بعمق ودقة أزمة وآراء الناس حين قال : «لهتت وأنا أبحث عن الفكرة المركزية للنص والعرض فلم أجدها، بل إن هذه الفكرة غير موجودة أصلاً» ثم يضيف : «أما والحال كذلك ألا يمكننا استبدال التمثيل المسرحي للنص بأداء إذاعي مسموع فقط؟» .

أما رأي د.نبيل الحصار الذي أثنى على الآراء المطروحة فيتلخص في أن النص يعاني من تفكك في بنائه الفني، وأما العرض الذي شاهدناه وضعيف بوسائله التي لم تحقق تواصلها مع المتفرج .

## اليوم الثالث

حمل اليوم الثالث إلى الجمهور فرقة نادي الخيام للثقافة والفنون بأعضاء جدد، لكن ما يلفت الانتباه في هذا العام هو التأليف المحلي والإخراج المحترف، فقد كتب كمال مرة نص مسرحية «السيد المهرج» وأخرج العرض رفيق سمعان، وهي أول تجربة احترافية له في مهرجان مسرحي إذا جاز التعبير .

لا يخفي العرض توجهه منذ البداية ليعلن في إحدى أهم مقولاته أن السلطة - أية سلطة - تخاف دائماً من سلطة الثقافة وأثرها في الناس بما هي فعل تنوير وتثوير وتغيير، ولذلك فإن مصادرة هذا الفعل يشكل الهاجس الأول والأكثر أهمية للدولة المتسلطة .

ثمة ممثل مسرحي اسمه الفريد (أداه بسام مطر) يحمل أفكاراً تقدمية، ولهذا فهو يطرح على جمهوره كل يوم أفكاره عن الحرية والنضال الوطني والاعتناق من كافة أشكال الاستغلال، وهو في الوقت نفسه يحب زميلته روبيكا (أدتها لينا معروف) الممثلة في نفس الفرقة.. وذات ليلة لا تأتي إلى العرض لأنها كانت مع صديق قديم لها يقوم بتفليق تهمة للفنان المسرحي كي يتخلص منه، والتهمة هي قتل روبيكا، ولما كان ألفريد لم يفعل ذلك فإنه يكاد عقله ويساق إلى مشفى الأمراض العقلية، وهكذا تبدو التلقيق وكأنها موجهة ضد الممثل بما هو صوت حرّ وجريء .

ومع التسليم الكامل بالإيهام الذي وضعنا فيه العرض إلا أن اللعبة تنقلب في اتجاه آخر لتقول لنا أن كل ما رأيناه وسمعناه هو مجرد حلم الممثل ألفريد، لكن المؤلف يصر على متابعة الإغراق في الإيهام، ربما بهدف استتطاق اللاشعور الفردي وإلغاء الفوارق بين الحلم والواقع لأن ما نراه في النهاية هو ظهور المفتش-الشرطي القادم ليتهم الممثل بقتل روبيكا .

يحاول المخرج رفيق سمعان أن يعمم فكره الفني على مساحة العرض المسرحي من خلال جملة أدواته وحلوله الفنية البصرية، رابطاً الحاضر بالماضي، والتاريخ بالأسطورة ليرى أن السلطة الذكورية - بما هي



ومع إشارة الأعمم الأغلب من المحاورين إلى حلول المخرج البصرية الجميلة وتشكيلاته الطريفة يقدم الناقد عبد الحليم المسعودي مداخلته التي تركزت على أن مشكلة هذا النص تكمن في تعويله على الإنشاء وتغيب الأخبار، ويرى أ. المسعودي أن كل ما شاهدناه كان عشوائياً، إذ كيف يمكن أن تمزج بين بين سياقين : ميتافيزيقي وشبه قصة بوليسية؟ ويجب لعدم وجود تبريرات بين الشخصيات وعلاقتها، أما الإنشاء - وهو مطبّ النص - فيعطل الفعل الدرامي ويمنع حدوثه نهائياً .

ويقدم د. نبيل الحفار مداخلته التي يرى فيها أن النص انطلق من فكرة وليس من حالة درامية، ولهذا لم تكن هناك شخصية، وقد اعترف الحفار أنه استخلص الفكرة الرئيسية التي مفادها الصراع بين السلطة من طرف، والفكر والفن معاً من طرف آخر بالاستناد إلى جملة الرموز المطروحة في الديكور والأغراض، وبخاصة الرموز الثلاثة : قبور الفيلسوف والموسيقي والفارس .

وفي النهاية ردّ المخرج على بعض الآراء مشيراً إلى أننا في زمن القطب الواحد وأن حذاء المفتش - المهرج الكبير المليء بالألوان يرمز إلى الامبريالية، وأن هيلينوس يأتي إلينا ليسحقنا، أما روبيكا فهي حلم، حلمنا، ونحن جميعاً أفريد الفنان المصادِر، وقد حاول الديكور الدائري أن يعطي تأثيراً يوحي بالحصار وليقول للناس : أنتم محاصرون .

### اليوم الرابع

كان هذا اليوم مخصصاً لعرض الفرقة المسرحية الضيفة «أحلام السيد فوجت» القادمة من القامشلي من إعداد وإخراج وليد عمر وهي فرقة تابعة لاتحاد شبيبة الثورة في الحسكة.. والنص معدّ بتصرف كبير عن مسرحية «نقيب كوينيك» للمسرحي الألماني كارل تسوكماير التي صدرت عن سلسلة المسرح العالمي في الكويت .

يدور موضوع النصّ حول حياة المواطن فوجت الذي خرج من سجنه بعد عشر سنوات حاملاً توصية من مدير السجن بسبب سلوكه الجيد للجهات المسؤولة كي تمنحه شهادة ميلاد وعملاً (كان قد تعلم صناعة الأحذية

سلطة أبوية- تجتهد دائماً للقضاء على كل ما يعارضها أو يناقضها كبدل لها وعنها .

يفترض النص وبشكل تخطيطي مسبق دور ووظيفة المسرح كمناء للسلطة!! واضعاً إياه في حالة المواجهة المباشرة، ولهذا لا بدّ لهذه السلطات من اعتقال المسرح من خلال اعتقال فنانيه!؟

الحكاية إذن هي حكاية فنان يُتهم بالقتل دون أن يفعل ذلك حقيقة، وفي سياق العرض - التحقيق تتجلى مبررات فعل الاتهام وقمع كل ما هو ثقافي منذ قديم الزمان حين قُمع أفلاطون ولوركا ونصر حامد أبو زيد، ولهذا حفل العرض بثلاثة قبور رمزية لفيلسوف وموسيقي وفارس، فإذا ربطنا بين هذه الرموز وبين مضمون دليل العرض المسرحي لأدركنا جدوى أسماء «لوركا-نجيب سرور-نصر حامد أبو زيد» .

يحيل العرض، وكذلك النص في الختام على دائرة مغلقة حين نكتشف نحن كمتفرجين أن ما رأيناه كان حلماً للممثل الذي جاء يتدرب على دوره المسرحي وأن روبيكا لم تقتل، لكن كان لا بد من اعتقاله، وهنا يمتزج الحلم بالواقع، المعقول باللامعقول، يختلطون معاً، وفعلاً يحضر المفتش كما قدمنا من قبل .

تجدر الإشارة إلى الديكور الجميل الذي صممه سهف عبد الرحمن بكتلته الكبيرة والمكحلة بقطع الخيش وهو يحمل في وسطه طارة كبيرة كأنها الشمس وكأنها ستارة خيال الظل وكأنها ستارة طارئة .

في الحوار بين الكاتب والمخرج والمهتمين بالمسرح دارت آراء كثيرة حول تفكك النص المسرحي ووضحوته الفكرية على الرغم من أن المخرج كان قد قدم حلولاً مسرحية بصرية دون أن تندمج بالنص، وهذا يعني في جانب نجاح المخرج في استخدام أدواته، وفشله في جانب آخر في تملك النص فلم يحقق وحدة العرض الدرامية كما يرى أ. سلام اليماني، خاصة في حديثه عن الإله هيلينوس الشمسي كإله للخصب والخير، غير أن محاوراً آخر هو أ. محمد الخضر يقدم وجهة نظر أخرى، خاصة ما يتعلق بهيلينوس كإله ذكوري متسلط ومرتببط بوجود دولة الملك ذي السلطة المطلقة .



خشبات المسارح، والنص في وضعه الأصلي قبل الإعداد يعبر عن ظاهرة العسكر في دولة بروسيا، ومن خلال التنويه إلى الزي العسكري يشار إلى مقومات الدولة، وأما الفكرة الرئيسة فتقوم على استغلال الزي العسكري لسطو على المواطنين من قبل المواطنين فوجت وليس على جواز سفر كما ورد في نص العرض .

ينتمي نص عرض فرقة القامشلي درامياً إلى بنية تقليدية تقوم على توفر الحكمة محكمة الصنع والشخصية المسرحية النامية التي لا يمكن الإمساك بها إلا مع نهاية النص أو العرض، وقد تحدث الناقد عبد الحليم السعودي فقال: «إن أهم ما شدّه في العرض هو فقره المدقع الذي يعطي قيمة كبيرة لعمل الممثل، وتساءل من ثم عن طبيعة شخصية فوجت المخبولة لأنها أشكلت عليه قليلاً إلا أنه أشاد بقدره المخرج على وعيه بالزمن الداخلي للنص وللفرجة .

لكن أ.سلام اليماني صاحب العين النفاذة فنياً يرى وبرغم جودة العرض ورشاقته أن إيقاع العمل رتيب ومتهاو وينحدر تدريجياً، وقد افترض العرض ثلاث نهايات له أوقعت الجمهور في مطبّ الشعور بالنهاية الأمر الذي أربكه كثيراً، ولهذا دعا اليماني إلى ضرورة إعادة النظر في المنظور الفني للعرض ومشيراً في الوقت نفسه إلى براعة توظيف الأدوات والأغراض في العرض المسرحي .

لقد أكد الأعم الأغلب من المحاورين على جودة العرض وحيوياً جميع ممثليه وأشادوا بتميزهم، غير أنهم صفقوا كثيراً للممثلة الصغيرة المتفوقة شيرين شيخو ذات الثلاث عشرة سنة والنصف سنة والتي لعبت عدة أدوار تفوقت بها جميعاً .

ومع امتداح العرض عموماً أشار د.نبيل الحفار إلى ضرورة تعديل شكل الممثل فواز محمود الذي قام بدور فوجت حين يصبح التمثيل في مرحلة الاسترجاع (فلاش باك) لأننا نعود زمناً طويلاً لم يكن فيه فوجت مجنوناً ولا رثّ الهيئة ولا منكوش الشعر.. إلخ منعاً لأي التباس فكري وفني لدى المشاهدين، خاصة حين طرح بعضهم سؤال «هل السيد فوجت مجنون أم واع؟» وهل طرح العرض نفسه من وجهة نظر الجنون أم الوعي؟ .

العسكرية في السجن) وجواز سفر مثل كل مواطني بلاده، غير أن هذا المواطن البائس يدوخ بين كافة الأطراف التي تضيقه، بل تسحقه، ببيروقراطيتها، ولما لم يستطع الحصول على ما يريد تخطر له فكرة جهنمية، فمادامت البزة العسكرية هي صاحبة الأمر والنهي في المجتمع فليسرق هذه البزة وبرتبة نقيب ليتمكن من السيطرة على مجلس البلدة ويحصل على جواز السفر وشهادة الميلاد.. وفعلاً يخطط جيداً مع صديقه عامل التنظيفات البائس مثله والمطرود من عمله سابقاً، ثم يقتحمان متجراً لبيع الألبسة والعسكرية ويرتديان بزتيهما «نقيب ورقيب» ويندفعان نحو دار البلدية فيعتقلان العمدة، لكنهما يخرجان خاليي الرجاء، إذ لا توجد هنا أية جوازات سفر.. وهكذا تتغلق الدائرة فإذا بنا في صلب حكاية السيد فوجت التي روت لنا كيف صار مجنوناً وكان من قبل مواطناً معافى عطوفاً على أمثاله الفقراء والمسحوقين .

تلك كانت القصة الرئيسية، غير أن المخرج قدم عرضه من خلال ربط الصالة-الجمهور بالمنصة-الممثلين فإذا ببطله فوجت المجنون المهووس بالتحية العسكرية وهذا يشكل المقدمة الدرامية للعودة إلى سرد الأسباب التي أدت إلى الجنون درامياً، وهذا ما أفلح به العرض بشكل جيد جداً، خاصة حين ينتهي العرض في الصالة، وهي اللحظة التي يسقط فيها السيد فوجت البطل الصغير ليصير مجنوناً مما يدل على أن النهاية هي مقدمة بداية العرض الواقعية، وما بين البداية والنهاية صاغ عمر عرضه عبر مشاهد سريعة كأنها مونتاج سينمائي لأن لعبة الفلاش باك حتمت عليه ذلك ليقدّم سيرة حياة لشخصية متطورة متنامية في علاقاتها الاجتماعية والسياسية والإنسانية مع الآخرين، وخاصة الذين يشبهونه في الألم والمعاناة كالزبّال المطرود من عمله والفتاة الفقيرة البائسة .

في جلسة الحوار المخصصة لمناقشة العرض قدم بداية د.نبيل الحفار لمحة عن المؤلف كارل تسوكماير الألماني النمساوي، أما النص فهو أحد أهم نصوص المؤلف، فقد حوّل إلى فيلم سينمائي وما يزال يُقدّم على





## اليوم الخامس

عن نص «العاصفة الرعدية» للمسرحي الروسي الواقعي ألكسندر أستروفسكي قدمت فرقة مسرح إشبيلية عرضها المسرحي «العاصفة» اقتباس وتأليف وإخراج حسان الصالح!!

تدور «عاصفة» فرقة إشبيلية حول مجموعة من الشخصيات التي تتنازعها مشكلات ذات طبيعة اجتماعية، ومن خلال ذلك تتكشف الأسباب التي تقف سداً منيعاً في وجه الشخصيات وتمنع عنها ما تريد .  
ثمة أم متسلطة تسيطر على ولدها سيطرة تامة، وثمة كنة حائرة بين حمايتها وزوجها الضعيف وثمة ابنة شابة على العكس من أخيها، فهي مغامرة، نافرة من سيطرة أمها المتسلطة، تحب وتهوى .

وثمة رجل (عباس) بخيل، يمنع فعل الخير ويحجز ميراث ابن أخته العائد من فرنسا، وثمة ذلك الرجل الذي يجهد نفسه لبناء ساعة للبلدة .

ما بين التسلط والقمع، والضعف والسقوط، وما بين البخل والنصب والغيرة على الآخرين تنهض جملة المشاعر والأحاسيس المكبوتة التي تعتمل في صدر الزوجة الشابة الرقيقة والتي تتمظهر وفق مستويين، المستوى الأول الذي يعبر عن تمرده على العلاقات الاجتماعية البالية، ومثاله الإبنة، والمستوى الثاني الذي يعبر عن العجز وانتظار فارس الأحلام، ومثاله العمه العانس، ولعل ما يلفت الانتباه إلى أن الوضع الاجتماعي العام أقرب إلى العنوسة منه إلى الصحة والانطلاق .

هكذا تتفجر المشاعر وتصبح نزعة التدمير للآخر وللذات الأسلوب الوحيد للاحتجاج، وبغته تندفع الزوجة الشابة نحو الشاب القادم من فرنسا وقد عشقته، تندفع نحوه وقد حرضتها أخت زوجها المتمردة وقد سافر أخوها في عمل خاص، أما هي، الأخت، فما أسهل لقاءاتها بمن تحب دون خوف... هنا تنكسر الأحلام وتنهض، وهنا تفرغ القلوب وتقوى، لكن الذات المتصادقة مع الضمير والأخلاق لا تستطيع كتمان لا تفعل في السر، ولهذا فإن الزوجة الطيبة سرعان ما تبادر إلى زوجها العائد من السفر تعلن له وأمام حمايتها عن خيانتها له مع عشيقها،

ثم تمضي لتنتحر، أما صديقها فيعود خائباً إلى باريس مفتقداً من يحب وخاسراً تركته، بينما الإبنة المتمردة ترحل مع حبيبها بعيداً .

في الحوار الصباحي لندوة العرض وركز بعض المحاورين مداخلاتهم حول علاقة نص العرض بالنص الروسي الأصلي، وأجمعوا على نص الإعداد من قبل المخرج لم يتمكن من التقاط مقولة النقلة النوعية إلى الحرية فإذا هو مجاف للواقع العربي وبعيد عنه، ولهذا تساءل أ.سلام اليماني: هل دفع المؤلف المخرج إنسانه إلى أن يتحرر وقد قرأ حساسية اللحظة التاريخية لتحرير الإنسان العربي من الآخر، أي مواجهة الذات ثم مواجهة الآخر، ثم أضاف أن مكان الحدث (الحديقة) ليس مكاناً للعرض لأن الحديقة ليست من تقاليد مجتمعا ولا من تقاليد مدننا لتحتضن أحداثاً اجتماعية كما هي الحديقة في روسيا وفرنسا وألمانيا.. إلخ .

المخرجة المسرحية نجوى قندقجي رأت أن العرض لم يستطع إقناعنا بأية مقولة، والمطّب الرئيس أن الممثلين لم يستطيعوا تجسيد اللحظة الدرامية في العرض .  
لقد أدلى كثير من المحاورين بآراء كثيرة أجمعت في الرؤية العامة على تراجع العرض تقنياً وعلى تفكك النص، مع الإشادة بمشروعية طرح مثل هذه الموضوعات ذات الطبيعة الاجتماعية، خاصة في معالجة الكثير من الظواهر السلبية المتخلفة التي تحكم مجمل علاقاتنا وتعوّقها عن النهوض السليم والاستمرار مما يسمح بكثير من حالات الارتكاس والنزوع نحو الكتب وربما الانتحار النفسي .

## اليوم السادس

ختام المهرجان كان لفرقة فواز الساجر التابعة لنقابة الفنانين في حمص، وقد حمل العرض عنواناً مثيراً وطويلاً وملفتاً للانتباه وإشكالياً منذ البداية «ارتجالات على المقهى الزجاجي لسعد الله ونوس» الذي أعدّه وأخرجه الفنان زهير العمر، وكعادته يقدم المخرج عرضاً مثيراً للجدل من حيث شغله في الإعداد للنص ومن حيث شغله في العرض .



المحاورين، جمهوراً ومختصين، كانوا ضد العرض لكونه لم يقدم أية فكرة أو أطروحة يمكن مناقشتها على الرغم من بعض الرموز الخاصة والتي يمكن قراءتها بالإسقاط (الضابط المهزوم المتقاعد-الشاعر الحديث المنكسر) وقد كثرت الآراء التي تساءلت عن معنى وجدوى مدلولات الرموز المطروحة كالمرايا المهشمة وقطع الخيش والفوانيس والأحذية المطاطية .

في الحديث الأكاديمي قالت المخرجة المسرحية نجوى قندقجي: «لقد خلا العرض من أهم محاوره وهو الحدث المسرحي بما هو حدث درامي» وتساءلت: «ما الذي جرى أمامنا؟» ثم أجابت: «لا شيء، لكن الذي رأيناه هو ورشة عمل ممتازة لعمل الممثل على الشخصية.. لهذا يمكن القول إن الارتجال لا يأتي من فراغ، بل إن الارتجال بحاجة إلى موضوع ليفجر شيئاً ما» .

ويتطابق رأي قندقجي مع رأي المخرج السينمائي فيصل الزعبي الذي تحدث عن مصطلح الارتجال الذي رآه -مصطلح- كبيراً على وأشار إلى أن أي ارتجال يحتاج إلى عمود فقريّ يمكن التثبيت به دائماً مع تغيرات مستمرة في نص العرض، ومن عرض إلى عرض، وهذا ما أحال عليه الناقد التونسي عبد الحليم المسعودي حين تحدث عن فن الارتجال وعلاقته بالكوميديا المرتجلة التي لا تتوقف عند ذات التفاصيل .

من جهته أكد د.رضوان قزمانى الأستاذ في جامعة البعث أن الحيرة والارتباك اللذين اعتريا الجمهور وبعض المختصين إنما يعودان إلى ضعف تحديد العلاقة بين «الدال» و«المدلول» فالعلامة يخضع مدلولها إما لتعيين وإما لتضمين وقد عوّم المخرج العمر دلالة هذه العلامة فلم يصل إلى نتيجة.. إن التعويم هو عدم تعيين للمدلولات .

غير أن أ.محمد الخضر ود.نايف سلوم رأيا أن العرض جيد من حيث إحياءاته في الديكور (المرايا المهشمة-الخرق البالية-الثياب الرثة) مع ذلك فإن التفسير النفسي الكاريكاتوري للشخصيات مع النص لم يلتقط فكرة محورية مفصلية من نص ونوس، مع إشاراتهما بالعرض لأنه فرز شخصياته في مستويات

يسرد العرض أحاديث وحوارات جرت بين مجموعة رواد مقهى زجاجي (المكان مفترض بالطبع) هم: صاحب المقهى المعلم طاطة والنادل وضابط متقاعد (منسي) وشاعر حديث (الأستاذ خرطبيل) ومغسّل أموات ورجل عجوز (أنسي) .

تبدأ لحظة السرد من مفارقة غريبة، إنها حديث الهاتف الذي يجريه المعلم طاطة مع حبيبته التي تعدّه بالزواج إذا قتل كذا برغوثاً، ولكي يكسب حبها ووفاء وعدّها له يباشر عمله في مطاردة البراغيث.. وفي هذا الظرف الغريب يباشر رواد المقهى أحاديثهم العادية اليومية عدا الضابط الأبكم وربما المجنون الجالس إلى خرائطه العسكرية البالية بثيابه الرثة، ومثله قبلاً الشاعر الأستاذ خرطبيل الذي يعيش لحظات خبل أو جنون فإذا به يلقي شعراً غير مكتمل المعاني وغير معروف الشكل، أما باقي الشخصيات فإنها تروي أحاديث كثيرة وتصف أحوالاً مختلفة تبدأ من المشكلات الخاصة لتتقاطع مع قضايا يطرحها المذيع العتيق وعلى رأسها نفق المسجد الأقصى الذي لا يثير انتباه أحد من الرواد، تماماً كما حصل في الواقع الأمر الذي يقود لاشعورياً إلى الحديث عن هزيمة حزيران، وإذا الوضع العربي ينكشف عن هذه الدرجة المرعبة من المتردي ومن السقوط الفاجع، مكللاً بالصمت الجبان .

يلفت النظر أن جميع الشخصيات -عدا نادل المقهى ومغسّل الموتى- رثة متهاوية وربما هي منذ البداية محكوم عليها بالموت، إذ ما يلبث الشاعر أن يموت، يلحق به العجوز أنسي ثم الضابط المتقاعد المهزوم ومن ثم المعلم طاطة، ويُدفنون جميعاً هنا في المقهى مثلما قاموا من الموت هنا .

يلاحظ في نص هذا العرض إضافة شخصيات على نص «المقهى الزجاجي» للمسرحي سعد الله ونوس، بل ونجد تصرفاً كبيراً وعميقاً في بنية النص .

مع ذلك ومع صعوبة الحديث عن حكاية في نص العرض فإن الحوار في الندوة الصباحية دار حول مضمون النص بمفارقات عجيبة، فالأعم الأغلب من



انهماكه في أعماله الخاصة، ولهذا غابت أصوات كثيرة ساهمت في السنوات الماضية بأرائها أو مدخلاتها .  
- انعقد المهرجان في موعده - على العكس من مهرجاني حماة وطرطوس - وبرغم ضعف التمويل المالي لهذا العام أكد المهرجان على الأهمية الفائقة للدور الثقافي والمعرفي .

- تألفت اللجنة العليا المنظمة للمهرجان من الأساتذة : فرحان بلبل رئيساً، وعضوية د. سامي سحلول، محمد الفهد، زهير العمر، سهيل ضاحي، محمد بري العواني .

- غاب أعضاء لجنة التحكيم التي اقتصرت على د. نبيل الحفار .

- كسب مهرجان هذا العام حضور عدد كبير من المختصين من مخرجين وممثلين ونقاداً .

- قدمت العروض المسرحية ثلاثة كتّاب مسرحيين محليين هم الأساتذة : وليد فاضل، كمال مرة، حسان الصالح، وهذا يعني أننا أمام حالة صحية على الرغم من أن نصاً واحداً حمل أسماء شخصيات أجنبية في عرض نادي الخيام هو نص «السيد المهرج» .

- يلاحظ تامي الاهتمام بالمشكلات ذات الطبيعة الاجتماعية أو التي تدور حول الوجود الإنساني وهي مشكلات ذات طبيعة فلسفية .

- استقطب المهرجان كثيراً من الشباب كمتفرجين من جهة وكممثلين من جهة ثانية مما يزيد من وعي المسرح وأهميته الاجتماعية .

- فجّر المهرجان الرغبة لدى نقابة الفنانين في حمص بضرورة إقامة مهرجان آخر على مستوى سورية خاص بالأطفال دعا إليه أ. فرحان بلبل في كلمة الافتتاح .

- أجمعت جميع حوارات الندوات الصباحية على أن يباشر المسرحيون في إقامة ورشات عمل خاصة بالممثل لتطوير المهارات .

- انتهت فعاليات المهرجان يوم الجمعة بعد الندوة الصباحية الأخيرة في ١-١١-١٩٩٦ وأطفئت الأنوار على أمل اللقاء مع الجميع في العام المقبل .

الديكور بين المنخفض والمرتفع، القريب والبعيد عن أمكنة المنصة المسرحية، وهذا برأيهما يعطي الشخصيات إمكانية النظر إليها حسب أهميتها، ويكمن تفسيرها بما يتناسب مع المكان الذي تتواجد فيه .

### ملاحظات أخيرة

- جميع العروض قدّمت على خشبة مسرح دار الثقافة في حمص وسط حشود كثيرة من الجمهور المسرحي برغم هطول الأمطار على مدى أيام المهرجان وبرغم البرد الذي لفّ الليالي المسرحية .

- في ليلة الختام قام أ. فرحان بلبل بتوزيع شهادات تقدير على الفرق المشاركة وعلى الصحفيين مندوبي الصحف السورية والعربية وبعثة الإذاعة والتلفزيون والضيوف .

- يمكن التنويه إلى ثلاث فرق مسرحية غابت عن مهرجان هذا العام كان لها حضورها المتميز وجمهورها الواسع هي فرق نادي دوحه الميماس وفرقة المسرح العمالي وفرقة المركز الثقافي .

- التقاليد التي أرساها المهرجان منذ دورته الأولى ما زال أكثرها قائماً كالالتقاء اليومي بعد انتهاء كل عرض في نادي دوحه الميماس وإجراء اللقاءات الصحفية والحوارات الجانبية، لكن الذي غاب عن مهرجان هذا العام - وهو الأكثر أهمية من غيره - مساحة الحوار الذي يؤسس لإقامة علاقة حوار صادق ومباشر وحميمي بين المخرج وجمهوره عقب كل عرض، الأمر الذي يسمح بانتقال المعرفة المتخصصة إلى أكبر عدد ممكن من الناس مما ينمي لديهم حسّهم ووعيهم الجمالي بالعرض المسرحي خاصة وبفن المسرح عامة .

- أظهرت الندوات الصباحية إمكانية إقامة حوارات معمقة حول العرض المسرحي من جهة، واعتبار هذا العرض مادة ملموسة للحديث في قضايا العرض المسرحي من حيث الإخراج والتمثيل والديكور والإضاءة... إلخ.. وقد أثمرت هذه الندوات كثيراً رغم أنها فقدت الجمهور العادي غير المتخصص بسبب



# بقعة ضوء

## على مهرجان المسرح العمالي

(العدد ٤٩ «٢٠٠١»)

عبد الناصر حسو



محمد سعيد جوخدار

انطلق مهرجان المسرح العمالي الأول في العام ١٩٧٥ بمبادرة من الأمان العامة، للثقافة في الاتحاد العام لنقابات العمال، حيث شاركت غالبية الفرق العمالية في المحافظات، وحينذاك كانت الفرق المسرحية العمالية تُعتبر من فرق الهواة، اجتمعت عناصرها بدافع الحماس أو الموهبة.. وقد مرَّ المسرح العمالي - كما مرَّت الحركة المسرحية في سورية - بفترات الازدهار والانتعاش والتعثر نفسها، إلا أن هذه الفرق ما زالت مستمرة حتى اليوم، وما زال المهرجان العمالي هو المهرجان الوحيد المتبقي في العاصمة دمشق بعد غياب مهرجان دمشق المسرحي، لكن رغم ذلك لم نلاحظ اهتماماً من قبل رجال المسرح بهذا المهرجان الذي مضى عليه أكثر من ٢٥ سنة من الممارسة .

يمكن للمحترف والهاوي والأكاديمي أن يعمل فيه، وعندما ننظر إلى تاريخ هذا المسرح نلاحظ أن كثيراً من المخرجين الذين لهم باعٌ طويل في الإخراج قد تعاملوا مع المسرح العمالي، وكذلك الممثلون . ولوعدنا إلى البدايات نجد أن المسرح العمالي كان مدرسة للتوعية والتثقيف بين الطبقة العاملة، وهو أداة فعالة لتعميق الوعي الاجتماعي والطبقي من خلال الواقع الحياتي الذي يعيش فيه العامل، لذا كان من الضروري أن يقدم هذا المسرح نصوصاً تعالج

ثمة سؤال كان يُطرح دائماً وحتى الآن في أروقة المهرجان يدور حول هل يجب أن يكون المسرح العمالي عمالياً؟ بمعنى آخر هل يجب أن يكون الممثلون والمخرجون عمالاً؟ أعتقد أن هذا السؤال وغيره قد نوقش كثيراً منذ المهرجان الأول، ولا بد لنا هنا أن نوّكد أن المسرح العمالي هو جزء من الحركة المسرحية في سورية ولا يمكن فصله عنها، وضمن هذا السياق



يعالج العرض قصة الإقطاعي حامد بيك الذي يتهافت على أموال أقربائه الذين يتوافدون عليه طمعاً بالثروة التي سيخلفها، فيعرض الأصدقاء خدماتهم عليه، ويسجل هو بدوره ثروته للبعث بحجة أنه يريد أن يأخذ مبلغاً من المال من أحدهم، فيحصل على المبلغ، ويستولي على قطعة أرض من الآخر، ويتحشر بزوجة شخص ثالث، وهكذا حتى تتكشف اللعبة للمتفرج بأن حامد بيك ليس مريضاً، لكن جابر مساعده والمتواطئ معه يعلن نبأ وفاة حامد بيك، ويجتمع الأقرباء أمام التابوت ويصرّح كل واحد منهم بأنه الوريث لحامد بيك بعد أن يُخرج كل واحد وثيقة تثبت ذلك.. وبعد أن يكتشف الأقرباء اللعبة يقفلون غطاء التابوت بإحكام، ويخرج جابر الذي كان يتوق إلى الحرية إلى الصالة ويموت حامد بيك في التابوت. بدأت مشكلة العرض الأساسية مع أسلوب الإخراج، وبالتالي انعكست المشكلة على النوع المسرحي الذي اعتبره المخرج كوميدياً، فقد كان المخرج حريصاً على الجانب الكوميدي، وكانت اللعبة مكشوفة منذ البداية.

في الديكور مزج المخرج بين الواقعية والشّرطية في الاكسسوارات وأداء الممثلين الذي كان متقوفاً بين الواقعية والمبالغة في التمثيل واللعب، فبعض الشخصيات كانت توحى للمتفرج بأنها تمثل دوراً، وأخرى كانت تؤدي دوراً واقعياً، والبعض بالغ في أدائه، بينما كان أداء الممثل الذي أدى شخصية حامد بيك مغرقاً في الواقعية، وخاصة في الانتقال من شخص مريض إلى شخص معافى، فهو مريض من خلال الحوار، لكننا نراه رجلاً عجوزاً وصل إلى أزدل العمر من خلال صوته المرتجف ورجفان يديه وتقوس ظهره، وفجأة يتحول إلى شاب في الثلاثين من عمره، فما هو المرض الذي يجعل حامد بيك عجوزاً لهذه الدرجة؟ وتميز الممثل يوسف ثابت في أداء دور جابر، فقد أدى الدور بإتقان وهو يدير اللعبة بأعصاب باردة وحكمة الممثل، إلا أنه كان يعبر عن حالته الإنسانية في اللحظات التي كان يخلّي فيها بنفسه، لكن لم

مواضيع إنسانية ترتبط بواقع العامل كضرد في هذا المجتمع.

نحاول أن نسلط الضوء هنا على الفرق المشاركة في مهرجان المسرح العمالي للعام ٢٠٠١ والتي كان عددها سبع فرق أتت من المحافظات وقدمت عروضها على مسرح نقابات العمال في الفترة بين ٢٤-٢-٢٠٠١ و٢٠٠١-٣-٢٠٠١ ولا بدّ لنا أن ننوه إلى تاريخ مشاركة الفرق في المهرجانات العمالية المركزية.

### فرقة عمال درعا

قدمت هذه الفرقة في المهرجان العمالي الأول عرض «يلى مالو عتيق مالو جديد» وقدمت في المهرجان الثاني سهرة منوعات تتضمن أغاني ورقصات وبعض الفقرات، وعادت في المهرجان الثالث بقوة وقدمت مسرحية «مدير الشركة» للكاتب محمد كمال جبر من إخراج نجم عليان، وفي المهرجان الرابع عرضت مسرحية «الانتقاد» وغابت في المهرجان الخامس إلا أنها قدمت في المهرجان السادس مسرحية «الخبز المسموم» للكاتب فيسيلين خاتشف من إخراج أحمد ناجي المسالمة، وبعدها غابت فترة طويلة عن المهرجانات وعادت في هذا المهرجان لتقدم بعض الأغاني الفولكلورية التي لا تمتّ بصلة إلى فولكلور درعا، ويبدو أنها حاولت أن تسجل حضوراً.

### فرقة عمال السويداء

سجلت هذه الفرقة حضوراً في المهرجانين الأول والثاني من خلال سهرة منوعات، لكنها غابت فترة طويلة ثم عادت في المهرجان السابع وقدمت مسرحية «زفة الشهيد» من إخراج نجيب مرشد، وفي المهرجان التاسع عرضت مسرحية «لا غنى عنه» للكاتب فيكتور زوف من إخراج طلال الحجلي، إضافة إلى بعض العروض التي قدمتها الفرقة في السويداء.

قدمت الفرقة في هذا المهرجان عرض «حامد بيك» من تأليف وإخراج سمير البدعيش عن نص «فولبونه» لبن جونسون معاصر شكسبير.



يكرر الجملة الأخيرة «سنلعب» ثم يغيب دور الإضاءة تماماً حتى نهاية العرض .

اعتمد المخرج أسلوب الشَّرطية في لعبة المسرح وظلّ محافظاً عليه، لكنه كان يقترب أحياناً من الخطائية المباشرة، وأحياناً من المبالغة في ترديد الشعارات .

كان أداء الممثل مبالغاً فيه إلى حد التكرار الممل كإطلاق بعض النكات التي تنتزع القهقهة من الحناجر، وضمن لعبة الوزير والسلطان قدمت المجموعة بعض المشاهد الجريئة، بينما جاء مشهد الختام كدعاية للفرقة نفسها بحجة أنهم يحققون التواصل ما بين الخشبة والصالة، وفي أكثر اتسم الأداء بالافتعال، خاصة عند الممثل الذي يظهر في البداية كأعرج، لكنه لا يبقى كذلك فيما بعد .

تتكرر لعبة الوزير والسلطان مرات عديدة بأشكال مختلفة حتى يمل المتفرج لأن الشخصيات لم تتوع في أدائها وتعابيرها، مع التركيز على إظهار جور السلطان وجبروته، وأن السلطان لم يكن أفضل من السلطان المخلوع .

تم استخدام الديكور الذي كان عبارة عن درجات مختلفة الأحجام بشكل يتناسب مع رؤية الفرقة وشَرطية العرض، وأخذ أشكالاً معبرة ضمن ساحة عامة في مدينة ما تجتمع فيها مجموعة من الناس حول همّ واحد هو اليأس .

### فرقة عمال حلب-مسرح الطفل

هذه المرة ليست المرة الأولى التي تقدم فيها فرق العمال عرضاً خاصاً للأطفال، فقد قدمت فرقة عمال حمص في مهرجان العمالي الرابع مسرحية «الكلب والأمير» كما أنها قدمت مسرحية «الكلبة اليتيمة» للكاتب سلام زقيق من إخراج أحمد منصور في المهرجان العمالي الخامس، وبعد انقطاع عن المهرجان العمالي أكثر من عشرين سنة قدمت فرقة عمال حلب مسرحية للأطفال بعنوان «الأرنب الطائش» من تأليف شادي مقرش ومحمد عنجريني

يتم إيضاح سبب استبعاد حامد بيك لجابر، ولماذا لا يتجرأ جابر على أن يتركه؟

### فرقة عمال حلب

منذ المهرجان العمالي الأول وفرقة عمال حلب مستمرة في عروضها بانتظام، فقدمت في المهرجان الأول سهرة منوعات تضمنت مقطعاً تمثلياً بعنوان «موعد مع الفجر» من تأليف وإخراج يوسف أبو السعد، وقدمت في المهرجان الثاني «الداخلون من النوافذ» تأليف زهير براق وإخراج أحمد العبيد ثم «الحقيقة المنتصرة» للكاتب هنريك ابسن من إعداد محمد أحمد العبيد وإخراج ظريف صباغ، وطراً تطور شامل على عناصر العرض المسرحي عندما أتى المخرج أحمد سيف إلى الفرقة واهتم بالديكور اهتماماً خاصاً، إضافة إلى اهتمامه بالإضاءة، ثم تعامل مع الموسيقى الحية للموسيقين نوري اسكندر ومحمد قدرى دلال، فقدم عرض «مرحبا خاص مرحبا عام» من تأليفه وإخراجه في المهرجان العمالي الرابع، والملاحظ أن غالبية ديكوراتها يصممها بنفسه، ثم قدمت الفرقة «الرجل الصغير» من تأليف وإخراج أحمد سيف و«كذب بكذب» التي قدمتها الفرقة في المهرجان السابع من تأليف وإخراج أحمد سيف أيضاً.. ويمكننا أن نعتبر أن فترة الازدهار حدثت بعد مجيء المخرج أحمد سيف إلى الفرقة، كما أن الفرقة تعاملت مع مخرجين محترفين أمثال كريكور كلش في مسرحية «الخوف الرابع» المقتبسة عن «انسوا هيروسترات» وكذلك مسرحية «عودة الوعي» المقتبسة عن «حدث في أركوتسك» للكاتب ألكسي أربوزوف .

عرضت الفرقة في ثاني أيام المهرجان مسرحية «لعبة الوزير والسلطان» للكاتب البوصيري عبد الله من إعداد أحمد مكاراتي وإخراج مروان غريواتي، ويفترض المخرج منذ بداية العرض أن المسرح لعبة يجسدها ممثلون أمام المتفرج فيتورط المتفرج في هذه اللعبة .

تلعب الإضاءة منذ البداية دوراً لتختار بعض الممثلين الذين سيقدمون أنفسهم للمتفرج، وكل ممثل



حاول المخرج أن يحقق التواصل بين الصالة والخشبة عن طريق طرح الأسئلة التي يلقيها الأستاذ على التلاميذ وهم يعدّون من واحد إلى عشرة أو يرددون أيام الأسبوع باللغة الإنكليزية، وكذلك انتقال الممثلين من الخشبة إلى الصالة ومصافحة الأطفال والتحدث معهم، وبنفس الوقت كانت الخشبة مضاءة كونها تجذب الأنظار .

تأتي مصداقية العرض من مصداقية أداء الممثل لدوره، وكان الممثل أحياناً يدخل الخشبة على أربع (يحبو) ثم يخرج على قدمين، وهذا أفقد الثقة بين الخشبة والصالة في الوقت الذي يتحول المشهد إلى ثرثرة كلامية .

يأتي الطفل إلى المسرح ليشترك فيه ويستمتع به، فهو يشارك الشخصية من خلال تدخله في المواقف التي يجب أن يتدخل فيها قبل سقوطها في حبال الماكربين، وأحياناً يحذره من الوقوع في الفخ، وبنفس الوقت يستمتع بالحركات السريعة والمواقف الذكية والألوان الزاهية والديكور البراق .

يحتاج النصّ إلى معالجة درامية لتعميق الخط الدرامي وتحديد التمايز والاختلاف بين الشخصيات، وبالتالي فالشخصيات تتقصها الحيوية والنضج، فقد كان الديك جامداً على الخشبة لا يتحرك وكأنه مربوط بحبل وهمي، وعندما ينتقل من مكانه كان ينتقل باتجاه الصندوق العالي ليقول جملته.. والثعلب كان غيباً أكثر من الحمار، بينما كان الرجل الطيب يتحدث ويغني باللهجة المصرية أحياناً، وأخرى باللهجة اللبنانية في الوقت الذي كان يرتدي بنطال جينز وقبعة رجل كاوبوي والبندقية لا تفارق كتفه .

ديكور المسرحية المستعار من مسرحية أخرى للأطفال عنوانها «القطور الطيبة» لم يكن له أي علاقة بالعرض، ولم يُجد الممثلون التعامل معه، وكانت الإضاءة بعيدة جداً عن جو العرض .

وقع المخرج في مشكلة تربوية هي تصويره الأرنب الكسول ذكياً ونشيطاً يتحرك فوق الخشبة بحرية، لذا كان الأطفال يجوبونه لشقاوته وحركاته ونبرة صوته

وإخراج معتز سيجري وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام، وهذا يدل على الاهتمام الكبير الذي توليه فرقة عمال حلب للأطفال .

العمل في مسرح الطفل يشكل خطورة غير مأمونة العواقب إن لم يُقدّم العمل بشكل جيد، وخاصة في غياب المختص بعلم نفس الطفل عن مسارحنا بشكل عام، ناهيك عن الإشكاليات التي ظهرت من خلال هذا العرض .

تكمن المشكلة الأساسية في النصّ التعليمي أو المدرسي الذي قدمته لنا الفرقة في طريقة طرح المعلومة التي كانت تلقينية وأقرب إلى درس تربوي في الصف، وجاء الإخراج فعمّق الجانب المدرسي في النصّ بطريقة الترغيب والترهيب التي يتهرب فيها التلميذ من المدرسة ويسمعها في البيت والشارع والمدرسة .

مجموعة حيوانات أليفة تعيش في الغابة، يراها رجل لا نعرف مدى علاقته بها يدعى «الرجل الطيب» وتجري الأحداث في الأيام الأخيرة من العطلة الانتصافية، حيث تستعد هذه الحيوانات للذهاب إلى المدرسة، إلا أن الأرنب لا يحب المدرسة بحجة أنه يتأخر عنها ولا يكتب وظائفه لأنه لا يفهم من الأستاذ شيئاً، فتأتي الموعدة على لسان الحيوانات للأرنب بأنه يجب أن ينام باكراً حتى يستيقظ باكراً وليس بالضرورة أن يشاهد مسلسلات الساعة التاسعة، وعليه أن يسأل الأستاذ كلما استعصت فقرة على الفهم، وأن يكتب وظائفه عند وصوله إلى البيت، وأخيراً ألا يبتعد عن البيت لئلا يأكله الثعلب، وبنفس الوقت يجب أن يكتفي بمشاهدة الرسوم المتحركة فقط .

يحلم الأرنب أن يكون نجماً سينمائياً، فيعتلي صندوقاً عالياً ويجتمع حوله الأطفال يحملون دفاتر وكاميرات دون استخدام الإضاءة، ونلمس في هذا المشهد خطورة على الطفل ومستقبله وأحلامه عن طريق الإيحاء بشكل غير مباشر إلى تهرب الطفل من المدرسة .



وفجأة يسرق أحدهم الأب المشلول مع سيارته الخاصة من أمام إحدى الدوائر، ويبدأ الابن والابنة البحث والتفتيش على الأب بعد أن يعثرا على السيارة التي أخذت منها الإطارات وغيرها، فتقدم الابنة شكوى للمخفر (الشرطي) الذي يستهزئ بها، ثم يأتي أحدهم ويخبرها بأنه يعرف أين والدها ويقترح عليها أن تذهب إلى رئيس المتسولين الذي اشترى والدها بمبلغ كبير، وبالتالي استأجرت امرأة والدها لتسول عليه فتذهب الابنة وتلتقي برئيس المتسولين، لكنها تؤدي دور المتسولة فيما بعد، ويحقق الابن مطالبها كي يعيد والده، وفجأة تضربه المتسولة بعصا على رأسه، ويقع الابن على كرسي التسول وكأنه أخذ مكان والده. يطرح العرض نفسه منذ البداية على أنه لعبة مكشوفة بحيث تؤدي الابنة (عزراء بلبل) أدوار النساء وهي ممثلة موهوبة تؤدي الأدوار بعفوية وحيوية لا تتقصها البراعة مع تلوينات في الأداء والحركة والصوت لتخلق حالة التواصل مع المتفرج ويؤدي الابن (عدنان يعقوب) أدوار الرجال بنفس العفوية والحيوية والنشاط.

بدأ الإيقاع متواتراً متصاعداً، لكنه هبط في النصف الأخير من العرض عندما اختلطت حدود الرواية بحدود اللعب/ التمثيل عن طريق ارتداء الأزياء في خلفية الخشبة أمام المتفرج، وكان الممثلان يرويان الحادثة دون الاعتماد على الراوي.

كان الديكور بسيطاً كونه يتحول بسرعة إلى مخفر للشرطة ومنزل لرئيس المتسولين من خلال تعامل الممثل معه وبما يتوافق مع المشاهد والأماكن المتعددة، بينما كانت الإضاءة عادية كما هي في غالبية العروض.

وأخيراً لم يستطع الديكور الشرطي أن يشد المتفرج كما يجب، وخاصة ثنائية الخطاب اللغوي الذي بُني على العامية والفصحى ودلالاتها المكتسبة في أسلوب المخرج.

حتى أنه يتغلب على الثعلب بذكائه ومكره، ولا أعتقد أن البندقية أضافت جديداً لمعرفة الطفل، وبدت وكأنها غير منسجمة مع الجو العام للعرض والاكسسوارات المستخدمة.

### فرقة عمال حمص

تأسست فرقة المسرح العمالي بحمص عام ١٩٧٣ بجهود بعض الفنانين وعلى رأسهم المخرج فرحان بلبل الذي كان يعمل مع فرقة دوحه الميماس المسرحية للهواة، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف الفرقة عن تقديم أعمالها، بل ضاعفت نشاطها المسرحي في الثمانينيات وطافت على كافة المحافظات وأماكن تواجد العمال، وشملت عروضها مسرحيات الأطفال.

قدمت الفرقة غالبية أعمال الكاتب والمخرج فرحان بلبل، إضافة إلى نصوص عربية وأجنبية، وأول عمل قدمته الفرقة مسرحية «مأساة العلاج» للشاعر صلاح عبد الصبور، كما أنها شاركت في جميع المهرجانات العمالية منذ العام ١٩٧٥ وحتى الآن، ومن الأعمال التي قدمتها مسرحية «جوهرة القضية» للكاتب ناظم حكمت من إخراج فرحان بلبل الذي أخرج جميع عروض الفرقة، عدا عروض الأطفال التي أشرنا إليها آنفاً، وكررت الفرقة تجربة الأطفال في مسرحيات «البئر المهجورة» و«السمة الذهبية» و«الجزيرة الخضراء»... وغيرها.

قدمت فرقة عمال حمص في هذا المهرجان مسرحية «وكالة عامة» للكاتب والمخرج العراقي قاسم محمد من إعداد وإخراج فرحان بلبل.

يعالج العرض موضوع التسول والقانون ضمن لعبة يؤدي الأدوار فيها عزراء بلبل وعدنان يعقوب، وأدخل المخرج الراوي الذي لم تكن له علاقة بالعرض.

تتحدث المسرحية عن رجل يوكل أخاه على أملاكه بوثيقة تثبت في الدوائر الرسمية، فيبيع الأخ أملاك أخيه، فيقع الموكل فريسة المرض إلى أن يصيبه الشلل والبكم، فيحاول الابن والابنة استرداد الأملاك،





## فرقة عمال الحسكة

قدمت فرقة عمال الحسكة أول عرض مسرحي لها في مهرجان العمالي الثالث تحت عنوان «المنشار» من تأليف وإخراج فيصل الراشد إلا أن مشاركات الفرقة في المهرجانات كانت تقتصر على السهرات المنوعة، لكن نشاطات الفرقة قبل ذلك اقتصر على نطاق المحافظة فقط، فقدمت مسرحية «مرحبا يا سيد حيوان» من تأليف محمد رجب وإخراج أحمد شويش في العام ١٩٧٦ وقبل ذلك قدمت الفرقة «استرو ما شفتونا» تأليف أحمد خليفة وإخراج أحمد شويش عام ١٩٧٥ كما شاركت الفرقة في مهرجان المسرح العمالي السابع بعرض «الظلال المحرقة» من تأليف عبد الرحمن حمادي وإخراج أحمد شويش .

وقدمت الفرقة في هذه الدورة مسرحية «أنسوا هيروسترات» للكاتب غريغوري غورين من إعداد وإخراج فواز محمد ويبدو أن هذه المسرحية أغرت الكثير من الفرق المسرحية، وخاصة العمالية، إذ قدمتها غالبية الفرق بمعالجات مختلفة وتحت عناوين عديدة .

يحاول المخرج أن يربط العنوان بموضوع العرض فيدفع هيروسترات إلى الخشبة وهو يردد : «سئمتُ الزوايا المعتمة» وتردها الشخصيات الأخرى مرات.. من هنا نلاحظ أن هيروسترات يسعى منذ البداية إلى الشهرة فيحرق المعبد في المشهد الثاني (الذي لم يتضح بشكل واضح للمتفرج) وهذا يعني أن هيروسترات يحمل في داخله بذرة التمرد على الآلهة كرهاً للإنسان، ويعود بذاكرته إلى الوراء قليلاً عندما طلب مبارزة ديكه في السوق مع أي ديك آخر، فينتصر ديك هيروسترات مرتين، وفي كل مرة يتدخل صاحب الديك الآخر بأن يمنحه فرصة أخرى ليستمد القوة من الآلهة، لكن في الحقيقة كان يستبدل ديكه بديك آخر حتى انتصر الديك المنافس على ديك هيروسترات مما دفعه إلى إحراق المعبد ليس حقداً على الآلهة بل تحدياً للإنسان لأن الآلهة لا تنزل به العقاب، وهذا ما يقوله فيما بعد عن الآلهة التي لم ترسل الصواعق إليه

عندما أحرق المعبد.. ومن خلال ما تقدم نستنتج أن هيروسترات يطمح إلى استلام السلطة.. بعد ذلك تزوره الأميرة في السجن طالبة منه الشهرة، ويصرّ القاضي على أن يحاكم هيروسترات في الوقت الذي يقف الأمير والأميرة ضدّ المحاكمة، ويدفعه الفضول أن يزور هيروسترات في السجن بعد مقتل السجان، ويترك الأمير خنجره مع هيروسترات الذي يتخلص من السجان/ القاضي ويقول للأمير : «استبدل الديك يا مولاي» وهذه أول إشارة واضحة للطموح الذي يسعى إليه كي يستلم السلطة .

في إطار هذا السياق نلاحظ أن العرض مبني على عدة مشاهد متلاحقة يجسدها ممثلون، كما جسّد مشهد صراع الديكة حركياً وحوارياً على الخشبة بحيث وضع المخرج قماشاً على رقبة كل ممثل ضمن شرطية العرض، لكن الحوار في المشهد كان عنصر إعاقه لحركة الممثل وهو يصارع وكان يجب الاكتفاء بالمشهد الحركي دون ثرثرة كلامية .

اعتمد المخرج أسلوب الشرطية من خلال الديكور والاكسسوارات وأداء الممثلين، وأعلن العرض عن نفسه بأنه لعبة متفق عليها بين الممثل والمتفرج دون أن يقول الممثل بأنه يلعب، فقد كان تغيير الأزياء يتم فوق الخشبة أمام المتفرج، وعندما ينتهي الممثل من دوره ينضم فوراً إلى الجوقة التي كانت تنتظر في طرقي الخشبة، لكن فجأة يقتحم ممثل يؤدي دور الكاهن ساحة اللعب ويكسر أسلوب العرض وهو يتنكر بزي الكاهن، وكانت الممثلة التي تقوم بدور الأميرة تؤدي بشكل آلي دون تنويعات رغم أنها تملك غنى في حركاتها ذات الدلالة، لكنها بدت خجولة منذ بداية العرض، بينما كان أداء الممثل الذي قدم دور هيروسترات يشوبه بعض الافتعال مما يخرج عن طوره، وخاصة في المشهد الأخير، ولعل أكثر الشخصيات التي كانت تعبّر عن رأي المدينة والقانون هي شخصية القاضي، بل هي أكثر الشخصيات حضوراً على الخشبة من خلال أداء الممثل المتمكن وبرودة الأعصاب في المواقف الصعبة دون اللجوء إلى الانفعالات .



أضعاف ما تستورده من البرغي الأجنبي، ومن خلال الحوار الطويل يتطرقون إلى فكرة العولمة والسوق الشرق أوسطية .

لم تكن الرؤية الفكرية والفنية واضحة رغم التطرق إلى مواضيع كبيرة تم تلخيصها في مشهد بسيط دون الاهتمام بها، أما الشخصيات فهي غير مدروسة، والحركة لم تكن مرسومة، وكان الممثلون يقرأون الأدوار غيباً، ولم يوظف حامل القنديل توظيفاً يخدم العرض، بل كان وجوده كمجرد ممثل يغطي مساحة ما من الخشبة .

كان الديكور بسيطاً جداً : مجموعة من الكراسي تأخذ أوضاعاً مختلفة كالتاولة وغيرها، لكن الشجرة التي كانت في الزاوية اليمنى من الخشبة لم يستخدمها أي ممثل، حتى أنها لا علاقة لها بالعرض، وكانت شارتا المرور (ممنوع الوقوف والمرور الإيجاري) تحددان المرور وتتصلان الخشبة عن المتفرج دون أي مبرر .

أخيراً.. كانت الإشكالية الأساسية في النص المعد الذي يخلو من الصيغ الفنية والإبداعية، وبالتالي من وجود فعلٍ مسرحيٍّ، فكان مجرد حوارٍ غير دراميٍّ .

### فرقة عمال حماة

شاركت هذه الفرقة في جميع المهرجانات العمالية اعتباراً من المهرجان الأول حيث قدمت مسرحية «المهراج» للكاتب محمد الماغوط من إخراج محمد شيخ الزور، ثم غابت حتى هذا المهرجان الذي قدمت فيه مسرحية «اللعبة المرفوضة» من تأليف وإخراج عبد الكريم حلاق .

يعالج العرض موضوع المجانين الذين يلاحقهم رجال مشفى المجانين، فيستقرون في غرفة مستأجرة ويؤدون أدواراً كثيرة .

بدأت المشكلة من النص الذي التقط نبض الشارع ليقدم أفكاراً أو يلقي الضوء على قضايا كثيرة

استخدم المخرج التول الشفاف الذي تحول إلى كفن للقاضي وإلى ستارة تفصل مكان اللعب عن الكواليس، واتخذ التول أبعاداً ودلالات توحى مرة بوشاح الأمير ومرة بالزوبعة في مشهد إحراق المعبد .

### فرقة عمال إدلب

تأخرت مشاركة فرقة عمال إدلب في المهرجانات العمالية قليلاً إلى المهرجان الثالث، واستمرت مشاركتها من المهرجان الخامس بشكل منتظم فقدمت مسرحية «اللون والجوهر» من تأليف وإخراج محمود عبد العزيز ثم قدمت في المهرجان السادس مسرحية «واحترقت واو الفاء-فاوست» للكاتب عبد الكريم برشيد من إخراج محمد أمين راجحة .

شارك عرض «الجوقة الخامسة» المقتبس عن قصة للكاتب تاج الدين موسى من إعداد وإخراج محمد علي المغارة في مهرجان هذا العام ولم يكن بمستوى العروض التي قدمتها الفرقة أثناء انطلاقها .

أوحى المخرج منذ بداية العرض للمتفرج بأنه سيلعب كما فعلت غالبية الفرق المشاركة فدفع مجموعة من الممثلين إلى خشبة المسرح على أنهم متسولين اجتمعوا في ساحة ما وفي ليلة عاصفة من الليالي الباردة، لكن متسولاً وحيداً كان يشعر بالبرد، أما الآخرون فهم يرتدون ملابس لا تتناسب مع مهنة التسول، ثم يدخل حامل القنديل كراو حياديٍّ ويعرّفنا بالمتسولين، ويبدأ كل واحد منهم يحلم ضمن لعبة مسرحية، فالأول يحلم بأن يكون مدير عام شركة، والآخر يحلم بأن يكون نائب المدير، والثالث يحلم بأن يدرس في معهد للفنون، ورابع يحلم بأن يكون مدير التخطيط، وهكذا تتحقق الأحلام إلا بالنسبة للذي كان يحلم بأن يكون طالباً في المعهد فينضم إلى زملائه في الشركة، لكن هل هذه أحلام مشروعة؟

عندما نتابع الحكاية نجد كيف أنهم يسرقون ويتصرفون ويفضلون الإنتاج الأجنبي على الإنتاج الوطني، وتبدأ اللعبة، فتنتج الشركة برغياً يكلفها



الذي تتسع فيه دائرة الجنون . حاولت المجموعة أن تقدم عرضاً مقبولاً من خلال الانسجام والموضوع الساخن، لكنها أخفقت في بعض المشاهد، ويعود السبب إلى النص المليء بالأفكار والقضايا الإنسانية المشوّشة .

### التوصيات والملاحظات

لا بد لنا أن ننوه إلى مبادرة أمانة الثقافة والإعلام في الاتحاد العام لنقابات العمال التي أعادت الحياة المسرحية إلى فرق العمال وأحييت بريق المهرجان في دمشق لتفعيل النشاط المسرحي .

في نهاية كل عرض من عروض المهرجان كانت تعقد جلسة نقاش بحضور فريق العمل ولجنة التقييم المؤلفة من د. محمد قارصلي ود. تامر العريبي وأ. حسن دكاك وأ. صبحي الرفاعي وأدار الندوات المخرج محمد سعيد جوخدار، كما أن اللجنة وزعت شهادات تميّز لأفضل عرض لفرقة عمال الحسكة، وشهادة تميز بالمشهدية البصرية للإخراج عن إخراج عرض فرقة عمال حلب (المخرج مروان غريواتي) وشهادة شكر خاصة لفرقة عمال حلب للأطفال ولفرقة عمال درعا للفنون وشهادة تميز للممثلين عن أدوارهم وهم : معن دويعر عن دوره حامد بيك في عرض فرقة عمال السويداء ويوسف ثابت عن دوره جابر لنفس الفرقة، وهاشم نجيب عن دور القاضي لفرقة عمال الحسكة، بينما قُسمت شهادات التميز الخاصة بالممثلات مناصفة بين عفرأ بلبل من فرقة عمال حمص وإيمان العيسى من فرقة عمال السويداء، وشهادة تميز للتجانس والتفاهم لمجموعة التمثيل لفرقة عمال حماة المسرحية، فيما حُجبت شهادة التميز الموسيقيّ والمؤثرات الصوتية والتأليف والإعداد والديكور، ورأت اللجنة أن تُشكّل لجنة للقراءة مع مستشار درامي للفرق العمالية التي ستشارك في المهرجان القادم وأن تُشكّل لجنة مشاهدة العروض في المحافظات ولجنة التقييم للمهرجان القادم .

من خلال اللعبة التي يقترحها لنا المخرج، لكن لم يتم إشباع الأفكار فنياً، بل عن طريق إضاءات سريعة ثم المرور عليها بشكل سريع وكأن المخرج يريد التحدث عن قضايا العالم خلال ساعة .

يلعب المجانين ألعاباً وأدواراً مثل طريقة معالجة المجنون، وينصّب أحدهم نفسه طبيباً والآخر مريضاً، وهكذا تتكرر هذه الحالة أربع مرات، ثم فجأة يُقحم المخرج مشهداً حول إصابة العامل ومشكلة التأمينات، ثم ينتقل إلى لعبة أخرى هي الأكثر درامية وخطورة، حيث يختلف المجانين فيما بينهم ويقسمون الفرقة إلى أربعة أقسام بواسطة الحبل والإضاءة الخفيفة ويكتشفون الأزمات التي تعترضهم أثناء التقسيم، وفجأة يزيلون الحدود بحيث تعود الفرقة إلى ما كانت عليه سابقاً .

اللعبة هنا غير منطقية رغم أن الأفعال والتصرفات كانت منطقية وعقلانية إلى حد ما، وخاصة شخصية (المراية) التي تفكر بمنطقية وتتصرف بعقلانية وتقود اللعبة إلى حيث تريد، وفي الوقت الذي يجب أن يكون فيه صاحب البيت أكثر عقلانية نجده أكثر جنوناً من المجانين .

كان الحوار أكثر قوة وتأثيراً من الحركة والإيماءة، وهذا ما أدى إلى سيطرة النص على العرض، وكان من الممكن أن يحذف المخرج جُملاً بل مقاطع من الحوار طالما أن الحركة تستطيع أن تقدم الحالة نفسها، وخاصة في مشهد الانتخابات .

المجانين في العرض لم يكونوا مجانين، والعرض كان يفتقد إلى حبكة قوية دون اللجوء إلى حالات مرضية متكررة، فالمجنون غير متزن في كلامه، لكننا وجدنا سهولة انتقال الممثل من حالة إلى حالة أخرى دون فاصل، أو حتى دون تغيير في الأزياء والأداء .

كان الديكور بسيطاً : مجرد ستائر تحدد مساحة الغرفة على الخشبة وباب يؤدي إلى الخارج، بمعنى آخر كان المكان الذي تجري فيه الأحداث واحداً، إضافة إلى مكان اللعبة المتخيلة، وفي خلفية الغرفة علقت ثياب المجانين على ستارة سوداء توحى بالواقع



# حول مهرجان المسرح الجامعي الثالث

(السنة ٦ العدد ١ «العدد ٢١» ١٩٨٣)

لؤي عيادة



إيليا قجميني

في اليوم الثاني عشر من شهر نيسان ١٩٨٣ افتتح في صالة الحمراء بدمشق المهرجان المسرحي المركزي الثالث لجامعات ومعاهد سورية، هذا المهرجان الذي أصبح تقليداً مسرحياً ثابتاً في خارطة حركة مسرح الهواة، ويمكننا أن نقول بثقة إن ظاهرة المسرح الجامعي الجاد التي ظهرت إلى الوجود قبل ثلاثة عشر عاماً في دمشق تُعتبر من أنصع تجارب حركة مسرح الهواة وأبرزها في بلدنا .

قد لا يجيز لنا الرقم «الثالث» أن نعتبر أن المهرجان أصبح تقليداً ثابتاً، وأن نؤكد على كون ظاهرة المسرح الجامعي ناصعة وبارزة، ولكن إذا علمنا وأخذنا بعين الاعتبار أن المهرجان المسرحي الجامعي هو في الحقيقة قد دخل دورته الحادية عشرة لأجزنا التأكيد السابق، فالمهرجان كان يتبع سابقاً لجامعة دمشق وحدها التي قد تدعو جامعة أو معهداً آخر للمشاركة في المهرجان، علماً بأن سورية في بداية تجربة المسرح الجامعي لم تمتلك سوى جامعتين اثنتين في دمشق وحلب، ثم أحدثت جامعة تشرين، وبعدها جامعة البعث ونواة جامعة دير الزور، وأثناء ذلك تم افتتاح عشرات المعاهد، وبالتالي جرى تنظيم وافتتاح أكثر من سبعة فروع جديدة للاتحاد الوطني لطلبة سورية تشرف تنظيمياً على نشاطات المسرح الجامعي .

خلال فترة إشراف فرع جامعة دمشق وحده على المسرح الجامعي جرى تنظيم ثمانية مهرجانات كانت تقدم عروضها على مسارح الحمراء والقباني ومدرج كلية الهندسة، وكان المهرجان آنئذ يسمى «مهرجان الفنون الجامعية» وقد قدمت فرقة جامعة دمشق عروضاً كانت علامة مضيئة للمسرح الجاد في بلدنا، منها «رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام»



أقيم المهرجان المركزي الأول وكانت أهم عروضه : «لقاء صحفي في بونينوس آيرس» تأليف الكاتب السوفييتي هنريك بورفيك بإخراج وترجمة توفيق المؤذن، «أنشودة أنغولا» للكاتب الألماني بيتر فايس بإخراج مانويل جيغي، «الرجل الذي حارب نفسه» تأليف وإخراج لؤي عيادة، «سهرة تلفزيونية» تأليف أعضاء الفرقة بإخراج أسامة محمد، «السندباد» للكاتب التونسي سمير العيادي بإخراج محمد الدروبي .

كما قدمت في المهرجان الثاني أيضاً مجموعة من العروض الهامة مثل : «الأم» للألماني بريشت عن رواية الروسي مكسيم غوركي بإخراج مانويل جيغي، «فرعون لا يشبه الفراعنة» للكاتب رياض سفلو بإخراج طلال الحجلي، «ملحمة جلجامش» بإعداد عابد عازارية وإخراج إيليا قجميني .

قبل أن تصبح المهرجانات مركزية كان شعار المهرجانات الفكري هو «الفن في خدمة الجماهير» ثم أضيفت إليه كلمة «الكادحة».. أما شعار المهرجانات المركزية فقد أصبح «الفن في سبيل تطوير الإنسان وتممية الوعي التقدمي للجماهير» .

صحيح أن تجربة المسرح الجامعي عبر مهرجاناته المركزية جديدة إلا أننا لا يمكن أن ننظر إليها إلا كاستمرار لتجارب المهرجانات السابقة بساليباتها وإيجابياتها، والدليل على ذلك هو أن المشرفين على الفرقة المركزية والمهرجان المركزي هم أصلاً من فرقة المسرح الجامعي القديمة .

### المهرجان الثالث ١٩٨٣

بعد انتهاء آخر عروض المهرجان الثالث استطعنا أن نسجل عدداً من التراجعات التي حصلت على الصعيد التنظيمي وأيضاً من حيث الكم والكيف، الأمر الذي يجب أن يتنبه إليه إداريو مكتب النشاطات المركزية المسؤول عن فرقة المسرح الجامعي المركزية وعن المهرجان المركزي، فمن الناحية التحضيرية التنظيمية نرى أن مكتب النشاطات قد تناسى نهائياً دورة الإعداد والتمثيل المسرحي التي يفترض أن تهيب كوادراً المستقبل،

للكاتب المصري محمود دياب بإخراج فواز الساجر، «في انتظار أليسار» للكاتب الأميركي كليفورد أوديتس بإخراج حسن عويتي، «كيف تركت السيف» للكاتب ممدوح عدوان بإخراج فيصل الياسري، «الانتظار» عن «في انتظار غودو» للكاتب الإيرلندي الفرنسي صمويل بيكيت بإعداد ممدوح عدوان وإخراج نائلة الأطرش، «جسر آرتا» للكاتب اليوناني جورج ثيوتوكا بإخراج خليل طافش، وكثير غيرها .

من هنا ذكرنا في مطلع هذا التقرير أن فرقة جامعة دمشق قدمت أنصع وأبرز تجارب مسرح الهواة.. صحيح أن مجمل العروض من حيث الكم لا يتعدى ٢٠ عرضاً، لكن هذه العروض من حيث الإقبال الجماهيري عليها تجاوزت المتوقع بكثير، فمتوسط أيام عرض المسرحية الواحدة تجاوز العشرة أيام، ولم ينحصر الجمهور بطلبة الجامعة فقط بل تشكل من مختلف فئات المجتمع وإقبال شديد دون مبالغت مما يؤكد جماهيرية العروض عامة.. وبعد نجاح هذه التجربة حاكت المنظمات الشعبية الأخرى مهرجان الجامعة، فكان مهرجان المسرح العمالي ومهرجان الشبيبة المسرحي، وقد خرّجت حركة المسرح الجامعي عدداً من الممثلين برزوا لا في مجال الهواة فقط بل على صعيد الاحتراف أيضاً في المسرح والسينما والتلفزيون مثل : صبحي سليمان ورشيد عساف وعباس النوري ولؤي عيادة وفيلدا سمور ونذير سرحان وسلوم حداد ويسام كوسا وندي حمصي وصباح ضميراي وزيئاتي قدسية، وغيرهم...

انقطعت نشاطات المسرح الجامعي مدة ثلاث سنوات، وفي العام ١٩٨٠ أعاد مكتب النشاطات المركزي مهرجان الفنون الجامعية بعد أن شكل الفرقة المركزية للمسرح الجامعي، وبعد أن عمل على افتتاح دورة للتمثيل والإعداد المسرحي بإشراف عدد من المختصين في مختلف مجالات العمل المسرحي، شارك فيها قرابة الأربعين هاوياً من مختلف جامعات ومعاهد القطر، ومن ثم تكونت فرق مختلفة للمسرح الجامعي في حلب واللاذقية وحمص ودير الزور ومعاهد الحسكة، بالإضافة إلى فرقتي دمشق والمركزية، وبهذه الفرق



ذهنه، فيأتي البناء الدرامي خادماً للفكرة ولكن بصورة مسطحة، علماً بأن قصد المؤلف هو التعليمية المباشرة.. عبادة موظف كبير في بيت الحكمة، يترك بلده ويمشي في أرض الله الواسعة لمدة ثلاث سنوات بحثاً عن «السعادة» ويصطحب معه في رحلته زوجته سكيئة، وعند بوابة مدينة ما يلقاهما وزيرها وجنوده ويتهمها بقتل الملك، إلا أن الفرج يأتيهما على لسان معاون الوزير الذي يخبر سيده بأنه قد تم القبض على القاتل الحقيقي عند البوابة الأخرى، وأن العرافين أقروا بأن هذا الرجل لا بد أن يكون الملك الجديد لهذه المدينة حسب أقوال النجوم، فيستلم عبادة زمام الحكم في المدينة ظاناً أن السعادة ستتحقق باستلام العرش، لكنه يكتشف أن الواقع هو النقيض، فالوزير يعتمد على القوة المطلقة ويريد من الملك أن يكون مجرد دمية منفذة ببيده.. بعد هذه التجربة يصبح الملك -عبادة رئيساً لعصابة من قطاع الطرق، ويظن السعادة في ذلك، ويخيب ظنه مجدداً.. وبعد أن يهزم ويُعتقل ينصب قاضياً فيتحول إلى نائر، ولكن بعد فوات الأوان .

يعتمد العرض على مقولة ذهنية ويفتعل الأحداث لتأكيد صحتها، أما الإخراج فقد غير نهاية النص الأصلي بحيث أضحت مقولة العرض تختلف عن مقولة النص، وما لفت النظر في العرض حماسة الممثلين الهواة للعمل .

«الحرب في بر مصر» ثاني عروض المهرجان، قدمته فرقة جامعة تشرين في اللاذقية، والمسرحية عبارة عن إعداد جماعي من قبل أعضاء الفرقة لرواية الكاتب المصري التقدمي يوسف العقيد، أخرجها المخرج السينمائي الشاب ريمون بطرس، وقد اعتمد العرض من حيث البنية على المشاهد المتتالية التي تسرد لنا قصة ابن الفلاح الفقير الذي أدخل إلى الجندية طوعاً وقسراً في أن بدلاً من ابن العمدة.. ويتدخل الراوي بين المشاهد ليسد الثغرات الوصفية ويعلمنا بما لا يمكن تجسيده مسرحياً.. وعندما تُكتشف حقيقة هوية الجندي عند استشهاده تبدأ التحقيقات لتكشف سلسلة من المؤامرات

كذلك لم تقم لجنة تحكيمية لتقييم عروض المهرجان وتوزيع الجوائز، علماً بأن الجوائز على صعيد مسرح الهواة حافظ معنوي هام.. ثم إن النقاشات التي كانت تعقب العرض الأول لكل مسرحية كانت في هذا المهرجان ضعيفة من حيث التنظيم وسطحية من حيث المضمون نظراً لغياب الاختصاصيين، فترك الحكم على العروض بمختلف جوانبها لمن هب ودب من الحضور دون معايير تقييمية صحيحة، وإنما حسب المزاج الخاص.. أما من حيث الكم فقد نقصت عروض هذا المهرجان عن سابقه بنسبة واضحة، أضف إلى ذلك أن هذه العروض لم تقدم إلا في إطار المهرجان فقط ولم تُعرض على جمهور المحافظات القادمة منها كحمص وحلب واللاذقية ودير الزور والحسكة .

أما من حيث الكيف فسنحاول فيما يلي أن نقدم لمحة نقدية سريعة لعروض هذا المهرجان الخمسة، علماً بأن ثلاثة عن نص أجني، وواحد عن نص سوري، والأخير عن نص مصري .

جاء الافتتاح الرسمي للمهرجان غائماً بسبب التأجيل الذي طرأ على مواعده، وأيضاً لأن عرض الافتتاح «لا ترهب حد السيف» كان قد شارك قبل أيام قليلة باحتفالات يوم المسرح العالمي ونوقش خلالها .

## عروض المهرجان

شاركت الفرقة المركزية بمسرحية فرحان بلبل «لا ترهب حد السيف» التي أخرجها محمود خضور وصمم ديكورها عبد الرحمن حمود، وهذه المسرحية بحد ذاتها تطرح مشكلة المسرح العربي الجاد من حيث ابتعاد الجمهور عنه، فكتاب هذا النوع من المسرح يضعون الذهنية نصب العينين قبل الشروع في كتابة المسرحية، فتنتج أمامنا هذه التركيبة الحديثة التي نلمسها في عروض كثيرة لمسرحيين جادين كفرحان بلبل، ففي مسرحيته هذه وفي مسرحية «قطعة العملة» التي قدمت بعد المهرجان بفترة من قبل فرقة عمال القنيطرة بإخراج زيناتي قدسية نجد المؤلف يركب حدثاً مفتعلاً ليتناسب مع مقولة فكرية محددة في



حيث كسره الوحدات الثلاث وقطع الحدث من قبل الغريب ( الراوي ) بهدف إيقاظ وعي المتفرج وإبعاده عن الاندماج الشعوري.. أضف إلى ذلك أن لغة الإعداد كانت سلسلة طيبة، وأتى إخراج فؤاد الراشد هادئاً متوازناً ضابطاً لإيقاع الحدث والأداء .

لقد فهم المخرج إمكانيات النص والعناصر التمثيلية، فقدم لنا أفضل إخراج ممكن ضمن ظروف فرقة هاوية، ولولا بعض عمليات الحذف التي أجراها المخرج وجاءت أحياناً في غير مكانها لقلنا إن متعة العرض قد اكتملت نصاً وإخراجاً وتمثيلاً.. وهنا يجب ألا ننسى الديكور الواقعي الذي صممه عبد الرحمن حمود وجاء توظيفه صحيحاً وموحياً.. ويمكن أن نقول إن العرض كان مفاجأة المهرجان .

وكانت خاتمة عروض المهرجان مع نص الكاتب البلغاري نيكولاي خايتوف «الكلاب» بإخراج حسن عكلا مع فرقة جامعة البعث في حمص، ويتحدث النص عن وقائع جرت وتجرى في مجتمع اشتراكي بعيد عن مجتمعنا السوري.. ليس هذا فقط، بل إن أحداثه جرت نتيجة تطبيق قوانين اقتصادية اشتراكية في بلد ذي خصوصية محددة هو بلغاريا.. إن سوء التصرف بالقانون هو الذي يجبر الراعي على قتل أحد الكلبين اللذين يحرسان القطيع، ثم ينكشف الأمر على أن تمسك المشرف بتنفيذ القانون بحذافيره وتمسك الراعي بكلبه وعدم إطاعته القانون ناتج عن موقف شخصي بحث - بسبب امرأة- بين المشرف والراعي .

### خاتمة

المهرجان الجامعي المسرحي المركزي تظاهرة فنية ينبغي لها أن تتقدم مستدركة الأخطاء والسلبيات.. عليها أن تتقدم من حيث تهيئة الكادر الفني وذلك بإعادة دورة الإعداد المسرحي، ومن حيث انتقاء النصوص ذات المساس بواقعنا حتى يتحقق شعار المهرجان، ويتحسن التعامل مع المخرجين المحترفين.. وأخيراً أن تعمل على تحفيز الفروع على النشاط وتقديم العروض خارج المهرجان ولجمهورها بالذات قبل جمهور العاصمة .

التجارية وأعمال التزوير واللعب على القانون وعلى مصير الأمة كلها .

أما فرقة المسرح الجامعي في مدينة حلب فقد كانت مساهمتها في المهرجان المركزي الثالث بمسرحية بيتر بروك «نحن والولايات المتحدة» الوثائقية بإخراج إيليا قجميني.. يتحدث النص بالوثائق عن تورط الامبريالية الأميركية في فيتنام، فيعرفنا على شراسة الامبريالية وعدم تورعها عن سحق شعوب بكاملها في سبيل صون مصالحها الاقتصادية.. ويبدو شعب فيتنام هنا كنموذج عن الشعوب المناضلة في سبيل تحررها، صامداً وجسوراً ومصمماً على التحرير من أجل تحقيق النظام الاجتماعي-السياسي الذي يرى فيه مستقبله.. وقد حاول المخرج جاهداً أن يربط بين القضية الفيتنامية ( التي وجدت حلولها السياسية ) وبين قضايا نضالات شعوب أخرى كالشعب الفلسطيني، وقد كانت للمسرحية هذه أهمية راهنة استفزازية حققت موجة مظاهرات واحتجاجات عارمة ضد الحرب الأميركية في فيتنام .

«النصيحة» هي المسرحية التي قدمتها فرقة المسرح الجامعي بجامعة دمشق، وهي من إعداد المسرحي العراقي المعروف قاسم محمد عن نص روائي لمارك توين، وأخرجها للفرقة المخرج والممثل فؤاد الراشد . عند قراءة القصة الأصلية نجد حدثها غنياً وجوهاً سحرياً أقرب ما يكون إلى أجواء «ألف ليلة وليلة» فما بالك أن تمسرح هذه القصة فتنتقى أحداثها وتكتف، ومن ثم تجسد وتشخص على خشبة المسرح.. وما بالك أن تكون من إعداد مسرحي له باع طويل في سبر نفسية المشاهد العربي وفي العمل المسرحي الإبداعي تأليفاً وإعداداً وتمثيلاً وإخراجاً .

تتحدث المسرحية عن لعبة الشرف والنزاهة المزيفين، فنرى كيف تسقط الأفتنة البراقة عن تسعة من أدياء الشرف والنزاهة في إحدى المدن الأميركية التي اشتهرت وقتئذ برجالها الشرفاء المنزهين، وسبب تساقط الأفتنة هو لعبة المال التي يلعبها وافد غريب بوجهاء المدينة وكأنهم بين يديه كالدُمى الطيبة.. لقد بُني نص العرض وفق الأسلوب الملحمي البريشتي من



# تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس

(العدد ٤٥ «١٩٩٨»)

حورية حمو



تُعَدُّ قضية «تأصيل المسرح العربي» من أهم القضايا التي حظيت باهتمام المسرحيين العرب خلال العقود الأربعة الأخيرة، إذ لم تعد محض حديث يردُّ في بعض مقدمات المسرحيات أو بعض المقالات المسرحية وإنما غدت همماً من هموم المثقفين العرب الحريصين على ازدهار المسرح وترسيخه، بل غدت ضرورة من ضرورات الحياة الثقافية التي يتوقف عليها مستقبل المسرح العربي .

وتأصيل المسرح العربي يعني إبداع مسرح يعبر عن المجتمع العربي ويؤثر فيه وينسجم معه ويتفق مع الثقافة العربية ويساعد على تطورها ويسهم في تأكيد الشخصية العربية والحفاظ على هويتها ويكون لذلك المسرح إلى جانب ذلك كله ملامحه الخاصة التي تميزه بوصفه مسرحاً عربياً، لذا فإننا سنحاول في هذه الدراسة أن نتلمس أهم خطوات التأصيل عند الكاتب المسرحي سعد الله ونوس الذي أسهم في وضع لبنة في عالم التأصيل المسرحي .

**سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧)**

يُعدُّ سعد الله ونوس واحداً من أولئك المسرحيين العرب الذين تفرغوا للعمل المسرحي ومن أولئك الذين حملوا أعباء تأصيل المسرح العربي من خلال قنوات التجريب المستمر، كما حملوا هموم وطنهم وأمتهم .

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية والقومية بكل أحاسيسه ومشاعره وتفاعل معها مما انعكس على تكوينه النفسي والجسديّ مكابدةً وألماً، كما انعكس على حسّه الفنيّ قلماً وإبداعاً .

وإذا كان يوسف إدريس قد انطلق في محاولته التأصيلية من الدعوة إلى العودة إلى الشخصية الفرورية والانطلاق من حلقة السامر الشعبيّ فإن سعد الله ونوس انطلق من الدعوة إلى المسرح التسييسي<sup>(١)</sup> .





## دوافع التأصيل عند ونوس

لم يكن تأصيل المسرح هو المهم الذي أرق حسَّ سعد الله ونوس المسرحي بقدر ما كان يؤرقه التواصل مع المتفرج العربيِّ محاولة منه لبناء المجتمع عن طريق تغيير أسسه وبنوده عبر قناة من أقتية الثقافة، فهو يقول: «وقد كررتُ مراراً أنني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأتُ إليها تلبية لهواجس جمالية أو لتأصيل تجربة المسرح العربيِّ من الناحية الحضارية وإنما لجأتُ إلى هذه الأشكال وجربتها بحثاً عن تقاليد أكبر.. كنتُ أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، وكنتُ أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتم مع هذا الجمهور»<sup>(٢)</sup> لذا فإن رغبة ونوس في التواصل هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة بل هي التي جعلته يدخل عالم التأصيل.

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثراً بالفكر الوجوديِّ، وخصوصاً ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية على يد كامبي والذي استقرت تسميته بعد انتشاره في فرنسا على يد أهم رواده صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو على مسرح العبث، وقد عبّر هذا الاتجاه عن موقف فلسفيِّ وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوروبي إبان الحرب العالمية الثانية مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، وامتد هذا الرفض ليشمل بناء المسرح التقليديِّ، وقد تأثر ونوس بهذا التيار في فترة الستينيات وراح يطرح من خلاله قضاياها بما يتناسب مع تأثره بالفكر الوجوديِّ وبمعاناة الإنسان الفرد وهمومه.. يقول في هذا المجال: «كنتُ أواظب على قراءة مجلة الآداب، ولعلي تأثرتُ عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية في تلك الفترة، وقرأتُ كلَّ ما تُرجم من مسرحيات سارتر ويونيسكو، وفي مسرحياتي ربما تأثرتُ بيونيسكو»<sup>(٣)</sup> وتحت وطأة هذا التأثير كتب ونوس تسع مسرحيات<sup>(٤)</sup>.

إلا أن هناك أحداثاً متعددة ساهمت في تغيير اتجاه سعد الله ونوس المسرحيِّ، وخصوصاً في تلك الفترة التي قضاه في فرنسا لتلقي علوم المسرح وفنونه، ولاسيما بعد اطلاعه على أصول المسرح التسجيليِّ لمؤصله بيتر فايس وتأثر به، إذ حاول من خلاله أن يعبر عن الحدث الذي هزَّ كيان الأمة العربية وأقلق وجودها وهو نكسة حزيران

عام ١٩٦٧ التي حاول أن يقدم موقفه منها عن طريق الكلمة الفعل فكتب مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».. يقول: «وأنا أمضي في كتابة حفلة سمر من أجل ٥ حزيران لم أفكر بأصول مسرحية ولا بمقتضيات جنس أدبيِّ محدد.. لم تخطر ببالي أية قضية نقدية.. كنتُ فقط أتصور - وغالباً بانفعال حسيِّ حقيقيِّ - أنني أعزّي واقع الهزيمة وأمزق الأفتعة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية تبدأ مضطربة ومرتجلة ثم تتساق وتمتو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي»<sup>(٥)</sup>.. والحقيقة فقد كتب ونوس «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» بأسلوب تسجيليِّ اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبراً عن موقفه ومواقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخيِّ.

وفي مرحلة ثالثة لجأ ونوس إلى أسلوب المسرح المحميِّ، إذ وجد فيه قدرة على التعبير عن واقع الأمة العربية، ألامها وأمالها.. وفي هذه المرحلة، مرحلة التأثر ببعض أدوات المسرح البريختي، برزت لديه فكرة تأسيس مسرح عربيِّ له خصوصيته، ووجد في المسرح البريختي ضالته.

وفي مرحلة رابعة ازداد إيمان سعد الله ونوس بالمسرح وبقدرته على تجسير الطاقات الكامنة عند الفرد على الرغم من اعترافه بأن التحولات السياسية التي عرفها العالم مؤخراً همّشت دور المسرح وشككت بقدرة فعاليته في المجتمع، إذ عانى المسرح في الفترة الأخيرة من العوز الماديِّ والمعنويِّ وبات يتراجع أمام انتشار وسائل الاتصال الأخرى وتعثرت عملية التواصل التي تعدُّ أهم سمة من سماته، فهو يقول: «ومادمننا لا نريد أن نخادع أنفسنا فعلياً الاعتراف بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني الذي يهبنا فسحة للتأمل والحوار ووعي انتمائنا الإنساني العميق»<sup>(٦)</sup>.

ومع التحول الذي نعيشه اليوم على الصعيد الاجتماعي والثقافيِّ، ومع ميل مجتمعنا نحو العزلة والفرجة الفردية التي تلغي الحوار فإن سعد الله ونوس كتب المسرح للمسرح (على حدِّ قوله) إيماناً منه بأن الفن المسرحي هو ظاهرة حضارية مركبة إن افتقدتها العالم يصبح أكثر وحشةً وقبحاً وفقراً<sup>(٧)</sup> لذا فقد كثف إنتاجه المسرحيِّ، إذ صدرت له مجموعة من المسرحيات منذ



شرح واقع القضية الفلسطينية وذلك من خلال الخطب والمنشورات والكتيبات.. يقول عن تلك الفترة: «أحسستُ معها بالأمل، وبدأت أدرك أن جدوى الإنسان الرئيسية أو الجوهرية هي أن يكون الإنسان سياسياً»<sup>(11)</sup>.

وتعدّ فترة إقامته في فرنسا فترة قلق ومعاناة، إذ بدأ يتساءل عن هويته وموقفه الفكري بعد حزيران ١٩٦٧ وامتدّ هذا التساؤل ليشمل أدواته الفنية وهو رجل المسرح فكان تساؤله ينعكس على فنه المسرحي من خلال محاولة البحث عن هوية المسرح العربي وإبراز سماته وخصوصياته التي لا بد أن يتميز بها عن باقي المسارح في العالم.

### تأصيل المسرح العربي عند ونوس

طرح ونوس مفهوماً جديداً للمسرح يتناسب مع مواقفه الفكرية وهو المسرح التسييسي الذي يُعدّ خطوة أعمق من المسرح السياسيّ لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فقط وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع الاهتمام بالناحية الفنية.

لقد حدد ونوس مفهوم التسييس من خلال زاويتين متكاملتين: من الناحية الفكرية (المضمون) ومن الناحية الفنية (الشكل) فانسجم الشكل مع المضمون في وحدة عضوية، فهو يقول: «إن مسرحاً يريد أن يكون سياسياً تقدماً يتجه إلى جمهور محدد، جمهور نحن نعلم سلفاً أن وعيه مُستلب وأن ذائقته مخربة وأن وسائله التعبيرية تُزيّف وأن ثقافته الشعبية تُسلب ويُعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف.. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي حتى ولو كان هذا يحمل مضموناً سياسياً تقدماً»<sup>(12)</sup> إلا أن هذا التركيب لا يمكن أن انفصله عن الطرف الأهم في العملية التسييسية المسرحية عند ونوس وهو الجمهور لتحقيق عملية التواصل بين المتفرج والعمل المسرحي التي تقوم على التفاعل بين الأطراف الثلاثة، وانطلاقاً من هذه القضية سنحاول تلمّس أطراف المحاولات التأصيلية هذه:

أوائل العام ١٩٩٤ هي على التوالي: «منمنمات تاريخية» و«طقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤ «يوم من زماننا» و«أحلام شقية» ١٩٩٥ «ملحمة السراب» ١٩٩٦ ونراه في هذه الإبداعات بدّل بعض أدواته الفنية وطبيعة توجهاته المسرحية<sup>(8)</sup> نتيجة تفاعله مع الظروف ومواكبة الأحداث وتضافر ظروف الزمن والتأمل وبقي الثابت وحده هو إيمانه بالمسرح والالتزام به كشكل من أشكال التعبير والبحث عن الذات الفردية ضمن الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة ومتابعة التجريب على المستوى النظري والعملي، إضافة إلى محاولة إشباع «الجوع إلى الحوار» وإمكانية تحقيق الثنائية الحوارية: الحوار الذي يفضي إلى الديمقراطية ومستويات الحوار المتعددة في المسرح ليؤكد بعدها حتمية ديمقراطية المسرح: «إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ»<sup>(9)</sup>.

وإذا كان سعد الله ونوس قد بدّل أدواته الفنية وتوجهاته المسرحية في المرحلة الأخيرة بسبب التغيرات السياسية والاجتماعية التي أدت إلى انغلاق المجتمع وانكماشه فإن نكسة حزيران عام ١٩٦٧ تُعدّ من أهم العوامل التي جعلت ونوس يعيد النظر في أدواته المسرحية، الفنية والمعرفية في المراحل السابقة، وهذا ما أكده بقوله: «منذ منتصف بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة.. كنتُ أستشعرها حدساً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوّض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلى وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف، ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكتف في الكلمة.. شهادة على انهيارات الواقع وفعلاً نضالياً مباشراً يغيّر هذا الواقع»<sup>(10)</sup>.

حدثت النكسة ونوس في فرنسا، وعندما عاد إلى دمشق وجد أن الحياة تسير كما عهدا وكان شيئاً لم يكن، فازدادت شجونه، ثم رجع إلى فرنسا ليزاول نشاطه ويتابع دراسته، لكن حدثت في العام ١٩٦٨ انتفاضة طلابية في جامعات فرنسا شارك بها ونوس مشاركة فعلية عندما ساهم مع الطلاب العرب في



للمسرح كما هو في أوروبا لم يربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية بل أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله»<sup>(١٦)</sup>.

لقد أدرك الرواد أن أهمية العمل المسرحي تكمن في التعبير عن بيئته، لذا فقد حوَّروا في المسرحيات العالمية عند تقديمها بصورة تدمج فيها مع البيئة وتكيف مع الواقع وأعدت بشكل يتناسب مع نفسية الجمهور العربي آنذاك وواقعه، لذا فقد لاقت قبولاً جماهيرياً فاق عدده عدد جمهور مرحلة العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين وذلك عندما قدّمت له الأعمال المسرحية نفسها بحرفيتها، ويستغرب ونوس هذا الأمر ويرى أن ما توصل إليه المسرح من تقنيات حديثة يجب أن تثبت العكس<sup>(١٧)</sup>.

لقد أجرى سعد الله ونوس هذه المقارنة ليثبت أن إعداد النصوص العالمية التي قام بها الرواد انطلاقاً من دراسة البيئة وواقع الجمهور العربي المادي والنفسي وتقديم هذه الأعمال مما يتلاءم مع ميول جمهور تلك المرحلة كان سبباً في الإقبال الجماهيري قياساً إلى واقع الظاهرة المسرحية المعاصرة، لكن ترى هل غاب عن ذهن ونوس أن جمهور تلك المرحلة لم يكن له متفّس يلجأ إليه سوى بعض فنون الفرجة وهذا الفن المسرحي المستحدث، أما جمهور هذه المرحلة فقد دخلت عالمه تقنيات سمعية وبصرية نافست الفن المسرحي في وظيفة الاتصال والتواصل.

لقد حاول ونوس أن يتمثل تجربة الرواد المسرحيين فانطلق من الجمهور بعد تحديد نوعيته وماهيته ليترجم مفهوم «المسرح التسييسي» وفي هذه النقطة بالذات يكمن الفرق بين المسرح السياسي والمسرح التسييسي، وليست الغاية من طرح هذا المفهوم للعبة اللفظية، وليست أيضاً اختلافاً بسيطاً في التكنيك المسرحي<sup>(١٨)</sup> بل إن اهتمامه بالجمهور وبعملية التوصيل هما اللذان جعلاه يطلق مفهوم «المفهوم التسييسي» لأنه يريد أن يسيّس الجماهير العربية عن طريق العملية المسرحية لترى

أ- الربط بين الطروحات الفكرية والممارسة العملية :

أعلن سعد الله ونوس منذ البدء أن كل كتابة تنظيرية للمسرح لا تتبع من الممارسة العملية تظل محض جهد ذهني قاصر يبتعد عن اكتشاف جوهر الظاهرة المسرحية وبيئتها، وبهذا يكون قد ربط بين الممارسة والتطبيق وعدّ البيانات التي أصدرها سعياً للوصول إلى تأصيل الظاهرة المسرحية فروضاً «للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته ويحاول أن يستوعب هذا الدور ويضطلع به»<sup>(١٢)</sup>.

لقد انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور، وهذه الانطلاقة كانت ناتجة عن وعي لواقع المسرح العربي، إذ حاول من جانب أن يصحح بعض المفاهيم التي تعارف عليها بعض المسرحيين العرب، فقد رأى أن القضايا التي أثّرت حول الحركة المسرحية منذ النصف الثاني من القرن العشرين حصرت اهتمامها بخشبة المسرح وأهملت عنصر الجمهور الذي يُعدّ الركيزة الأساس في العملية المسرحية لأن المسرح - كما يقول - «يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي»<sup>(١٤)</sup> ويضيف أننا لو تعمّقنا في تاريخ المسرح أكثر لوجدنا أن الظاهرة المسرحية بأبسط أشكالها هي متفرج وممثل، ويرى أننا إذا أردنا أن نقوم المعادلة «لا بد من نبذ التعريفات الأكاديمية الجاهزة والانطلاق من حقيقة أنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح بل مفاهيم متناقضة، وأحياناً يهدم بعضها البعض بحيث لا يبقى لدينا أيّ تعريف للمسرح إلا أنه ممثل وجمهور»<sup>(١٥)</sup> ومن هذا الأساس انطلق سعد الله ونوس ليؤصل الظاهرة المسرحية العربية.

وحاول من جانب آخر تقييم تجربة الرواد المسرحيين الذين حاولوا تأسيس الظاهرة المسرحية في الوطن العربي وتأصيلها، ففي الوقت الذي اعتبر فيه يوسف إدريس مرحلة البدايات مرحلة خاطئة تعاني من التقليد والتبعية فقد اعتبرها ونوس تجربة صحيحة معافاة لأن الرواد أدركوا طبيعة المسرح بصفته ظاهرة اجتماعية، إذ يقول: «فعلى الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة



الملائم لهذا الجمهور»<sup>(٢٢)</sup> فتحديد الجمهور والانطلاق من واقعه بعد معاشته سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وفنياً هو الذي يحدد موقفنا منه ويحدد ما نريد أن نطرحه من أفكار لإتمام عملية التواصل وذلك من خلال فهمنا لاحتياجاته وإيماننا بقدرات المسرح على التغيير .  
وتماشياً مع المفهوم الذي طرحه ونوس للمسرح فقد دعا إلى تحميل المضمون قضايا سياسية تهّم المواطن العربيّ لأن المسرح «نشأ سياسياً ولا يزال، حتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة ويتحاشى الخوض في مشاكلها ويبعد ما استطاع عن شجونها ودراماتها فإنه يعبر عن موقف سياسيّ ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية والهأؤهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع»<sup>(٢٣)</sup> .

المهم عند ونوس أن يكون المضمون أداة تعليم وتوير عن طريق طرح القضايا التي تهّم المواطن العربيّ في دراستها وتحليلها بشكل يضيء الجوانب الخفية منها ومن ثم يحفزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل، وبهذا نكون قد دخلنا في وظيفة المسرح ودوره الفعال في صنع الإنسان، إذ طرح ونوس في بياناته دوراً جديداً للمسرح يقترب من دور المسرح عند إدريس ويلتقيان معاً على مائدة المسرح البريختي، وتحديداً في دور المسرح الملحمي .

إن الوظيفة الأهم للمسرح عند ونوس هي أن يعي المسرح دوره في المجتمع، لذا فقد رفع شعار «ينبغي أن نشحن لأن نرغ» .

لقد أضحى دور المسرح عند ونوس مسألة مركّبة وصحية تتطلب اليقظة الدائمة كي لا ينحرف عن دوره الرئيسيّ لأنه دور مزدوج «التوازن فيه دقيق وحساس، إذ أن عليه -منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله- أن يوضح هذه الصراعات ويكشفها ويحدد طبيعتها، أي أن يعلم الجمهور ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها، كما ان عليه في الوقت نفسه أن يحفّز الناس على العمل، أي أن يحثّهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن»<sup>(٢٤)</sup> .

النور وتعي واقعهما الذي تعيشه ومن ثم تدفع لتغيير هذا الواقع .

ب- عناصر التأصيل المسرحي عند ونوس :

١- لعلّ القضية الأهم في مسرح سعد الله ونوس التسييسي هي تحديد نوعية الجمهور وماهيته، والجمهور عنده هو الطبقات الكادحة من الشعب<sup>(١٩)</sup> لذا فقد طالب الفريق المسرحي المتجانس والمتفاعل<sup>(٢٠)</sup> أن يتبنى قضايا الجماهير وأن يهتم بمشاكلها وذلك من خلال المعاشة على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية، ومن ثم يتخذ الفريق المسرحي موقفاً إيجابياً تقديمياً حيال هذه القضايا، علماً بأن المتفرج عند ونوس لم يعد ذلك المتلقي السلبيّ المستسلم الذي يقبل كل ما يقال له ويصدق كل ما يعرض أمامه، بل لا بد أن يمارس دوره بطريقة جديدة ومختلفة، وقد حددها ونوس بالنقاط التالية :

«أولاً-ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أيّ عرض مسرحي، فكل ما يدور على خشبة يستهدفه ويتوجه إليه، بمعنى أن قيمة العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه .

ثانياً-ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها، وينبغي أن يدرك جيداً أن كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفاً منه .

ثالثاً-على المتفرج أن يحسّ بالمسؤولية، وبأن لموقفه من أيّ عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة عليه وعلى أوضاع بلاده»<sup>(٢١)</sup> .  
باختصار، إنه ذلك المتفرج الواعي، اليقظ، المدرك دوره، المتفاعل مع العمل المسرحي شكلاً ومضموناً .

٢-ومن خلال تحديد نوعية الجمهور وتمهيد الأرض التي نطف عليها يتحدد المضمون الذي يراد طرحه، فالعلاقة بين الجمهور والمضمون هي علاقة تركيبية لأن «تحديد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي وظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها والحدود التي نتحرك فيها، كما أنه الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي



يعاني منها، ثم سنجرب بعد ذلك العثور على الأشكال أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي الذي يؤكد إحساس المتفرج بجماعية المصير والمستقبل»<sup>(٢٩)</sup>.

إذن المهم عند ونوس هو عملية التواصل والتفاعل، فمن الممكن مثلاً أن نلجأ في تجربتنا إلى التراث ونستعين به، ولكن حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي لتأصيل مسرحية عربية، إذ يقول: «فقد كان لدي منذ البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح»<sup>(٣٠)</sup>.

لكن هل نلجأ إلى استلهام أشكال الفرجة الشعبية في العملية المسرحية؟ يؤكد ونوس مرة أخرى أن ذلك لا يعطي ضماناً للوصول إلى الأصالة، إذ يقول: «قد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضماناً لأية أصالة.. إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، وفي سياق العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للعمل»<sup>(٣١)</sup>.

ويطالب ونوس أيضاً بالابتعاد عن استخدام القوالب الجاهزة<sup>(٣٢)</sup> للبحث عن صيغ مسرحية ترتبط بالأمة وحاضرها، فالصيغ الجاهزة لا تستهويه لأنها نابعة من ظروف مجتمعات تختلف عن المجتمع العربي وتمثل فكراً مختلفاً.

إذن ليست مشكلة البحث عن الأصالة من خلال شكلانية العمل المسرحي هي المهم الذي أرق ونوس وإنما هاجس البحث في المجتمع عن مشكلاته وإشكالياته والبحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورته وحركته هي الركيزة الأساس في صنع مسرح عربي، فهو يقول: «يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية الشكل أو عبر الحكواتي أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة»<sup>(٣٣)</sup>.

وهكذا ومما تقدم نستطيع أن نحدد خلاصة ما أراد ونوس بالمسرح التسييسي بعدة نقاط:

إن الشحن من أجل التغيير لا التنفيس هو ما أراد ونوس: «إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً»<sup>(٣٥)</sup>.

٢- وبعد أن حدد ونوس مضمون العمل المسرحي ضمن أفتية السياسة راح يدعو إلى البحث عن وسيلة للتعبير عن هذا المضمون، وسيلة تتماشى مع ما يراد طرحه وتتناسب مع واقع المتفرج ومشاعره وأحاسيسه، إذ لم تعد العلاقة بين الشكل والمضمون في المسرح علاقة استيعاب، بل أصبحت علاقة تماه، فهو يقول:

«صحيح أن قول المسرح أو مضمونه هو الذي يميز هوية هذا المسرح، لكن شرط الانتباه إلى أن القول لا يكتمل إلا في شكل وأن البنية هي بالذات المضمون»<sup>(٣٦)</sup> فالشكل في المسرح هو الذي يفرض المضمون، أو لنقل الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ - على حد تعبيره - أي أن كل تغيير في المضمون يستتبع تغييراً في الشكل، والشكل عنده يحمل معنى مزدوجاً: «أي البنية الدرامية من جهة، والمكان المسرحي من جهة أخرى»<sup>(٣٧)</sup> وونوس في ذلك كله لم يحدد الوسيلة التعبيرية (الشكل المسرحي) ولم يرسم صورة المسرح الذي يتبناه ويسعى إليه سوى أنه دعا إلى البحث الجاد لإيجاد وسيلة خاصة في التعبير عبر أفتية التجريب، ويرى أن اعتمادنا على التجريب وحده الكفيل ببناء مسرحنا الخاص بنا، وهو يميز بين التجريب في أوروبا والتجريب في بلادنا ويعلن أن التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح ومحاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية، أما التجريب في بلادنا فإنه البحث الدائم عن مسرح يعي واقعنا وأسهم في «خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي السياسي الراهن»<sup>(٣٨)</sup>.

لقد أدرك ونوس أن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا نفع فيه، وكذلك فإن الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في التراث وحده يبدو ساذجاً.. إن المهم عنده أن نبدأ في تجربتنا من المتفرج: «سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوق والقضايا التي



- ١- إنه يريد مسرحاً سياسياً يقوم -ولو جزئياً- بعملية تفريغ يومية، وفي الوقت نفسه يعلم ويحفّز متفرجه على التغيير .
- ٢- إنه يريد مسرحاً جماهيرياً يتوجه إلى الطبقات الكادحة من الشعب بعد دراسة أوضاعها وظروفها المعيشية .
- ٣- إنه يريد مسرحاً جماعياً تشترك فيه مجموعة من الأفراد توفرت فيهم صفات من التجانس والوضوح في الرؤيا والحماس والقدرة على البحث والتنقيب .
- ٤- إنه يريد أن تنطلق تلك الجماعة لتكسر طرق العمل التقليدي وتحاول عن طريق التجريب المستمر بناء مسرح يحقق رسالته في المجتمع بعد أن تعي صراعاها الاجتماعي وقدرها السياسي .
- ٥- والأهم من هذا وذلك أن ونوس قد أدرك أن الكتابة المسرحية هي مشروع لا يكتمل إلا بالعرض، تماماً كحتمية العلاقة بين الكتابة التنظيرية والممارسة العملية .
- هوامش :**
- ١- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ١٧-٤٤ دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨ .
- ٢- حوار مع سعد الله ونوس حول الماضي والمستقبل، صحيفة «السمير» ١-٢-١٩٩٠ العدد ٥٤٩٧ السنة ١٦ .
- ٣- رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، مجلة «الكويت» ١٩٨٤ ص ٣٣-٣٤ .
- ٤- د. محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية ١٩٤٥-١٩٦٧ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢ ص ٣٤٣-٣٥٩ ورمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، ص ٣٤-٧٣ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢ .
- ٥- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ٢٨٥ .
- ٦- ونوس، سعد الله، النص الكامل لكلمة سعد الله ونوس بمناسبة يوم المسرح العالمي، صحيفة «تشرين» دمشق، ٢٧-٣-١٩٩٦ .
- ٧- المصدر السابق .
- ٨- ونوس، سعد الله، حوار مع ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة «الطريق» بيروت، العدد ١ كانون ٢- شباط ١٩٩٦ .
- ٩- ونوس، سعد الله، الجوع إلى الحوار، ص ١١ .
- ١٠- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ٢٨٢ .
- ١١- رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، ص ١٤٠ .
- ١٢- المرجع السابق، ص ١٥ .
- ١٣- حوار مع سعد الله ونوس أجراه نبيل الحفار، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ١٠٩ .
- ١٤- المصدر السابق، ص ١٧ .
- ١٥- المصدر السابق، ص ١٩ .
- ١٦- المصدر السابق، ص ٩٥ .
- ١٧- المصدر السابق، ص ٣٠ .
- ١٨- المصدر السابق، ص ٣٢ .
- ١٩- عصمت، رياض، بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ص ١٠٩ وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥ .
- ٢٠- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ٢٥ .
- ٢١- المصدر السابق، ص ٣٨ .
- ٢٢- المصدر السابق، ص ٤٢ .
- ٢٣- المصدر السابق، ص ٢١ .
- ٢٤- المصدر السابق، ص ٣٩ .
- ٢٥- المصدر السابق، ص ٤٠ .
- ٢٦- المصدر السابق، ص ٢٥-٢٦ .
- ٢٧- ونوس، سعد الله، في البحث عن مسرح عربي، مجلة «الحياة المسرحية» وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٣٤-٣٥ ص ٩ .
- ٢٨- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ٩٥ .
- ٢٩- المصدر السابق، ص ٩٦ .
- ٣٠- المصدر السابق، ص ٩٧ .
- ٣١- حوار مع سعد الله ونوس أجراه نبيل الحفار، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ١١٨ .
- ٣٢- المصدر السابق، ص ١٢١ .
- ٣٣- ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ٢٥ .
- ٣٤- ونوس، سعد الله (حوار) بيانات لمسرح عربي جديد، ص ١٢٥ .
- حفلة سمر من أجل ٥ حزيران .
- منمنمات تاريخية .
- طقوس الإشارات والتحويلات .



# محمد الماغوط

## دراما الحلم والحرية

(العدد ٤-٥ ربيع وصيف ١٩٧٨)

أنور سالم سلوم



كتب محمد الماغوط مسرحيتين هما «العصفور الأحب» و«المهرج»، وقد كتب «العصفور الأحب» كقصيدة طويلة أول الأمر، إلا أن أشخاصها - كما يقول في مقابلة صحفية في مجلة «شعر» - أخذوا فجأة يتواثبون عبر الصفحات كتواثب المسافرين إلى القطار، ويبدو أن النقاد لم يغفروا له ذلك، فقد قبلوها كقصيدة لا كمسرحية، ولم يكن الأمر يعني الماغوط كثيراً، فهو ينفي أن يكون عنده نظام مسرحي: «ليس عندي سوى الصراخ والفوضى» كما يرفض أن يحدد ما تمثله المسرحية من تطور شعري، فيقول: «عشت تجربة وكتبتها».

في «العصفور الأحب» لم يعط الماغوط متطلبات المسرح، فكان كلام الأبطال بنفس اللهجة والمفردات والجمال (كما ترى ليلي بعلبكي) والحقيقة أن الحركة في المسرحية بطيئة للغاية، والحوار ذهني مجرد أو شعري بوجه التحديد، وقد تسربت عدوى الحلم إلى الأبطال فراحوا طيلة المسرحية يعكسون رعب وحلم الماغوط، بل أن الديكور العاري إلا من الحصار والبؤس يؤكد ذلك: «قنص بشري مجهول في صحراء مجهولة.. سماء شاحبة.. غيوم رمادية.. ساقية موشكة على الجفاف»..

وعبر الفصول الأربعة نتابع بألم مأساة الحرية التي تبدأ من سجن صحراوي مجهول وتنتهي بساحة إعدام وحشية يُطلق فيها الرصاص على الأطفال بعد محاكمة مضحكة.. وبين ذلك نرقب الاضطهاد والقهر والخوف أيضاً.. إنهم يعكسون رعبه وأحلامه، ففي المشهد الأخير نسمع الريح تبشر بطلوع أزهار جديدة، لكن عصفوراً يحطّ محدثاً عصفوراً آخر:



«قد تثبت زهور ما» .

فيجيبه : «قد لا تثبت زهور ما» .

والمسرحية - كما يقول الماغوط - تتحدث عن الحب والبراءة، كما تتحدث عن الرعب والقحط، وسوى ذلك من المحاصيل الأفرو-آسيوية .

في الفصل الأول يتحدث السجناء بشاعرية حاملة تناقض واقع سجنهم في قصص صحراوي مجهول، وهم يجترون خيبتهم، وربما تقاطعت أصواتهم وتهاتروا فيما بينهم، فهم يحملون عقداً مستحكمة، ويجردهم السجن من إنسانيتهم.. العازب المصاب بالشذوذ الجنسي، والقزم المتهم بمضاجعة عنزة، والكهل الذي يرتدي ثياب الواعظ، والمتقائل من المستقبل، وصانع الأحذية المندھش بما حوله والذي يرى العالم من خلال مهنته كحذاء، والحارس الذي يهرع ليقطع حوارهم الشعاعي، مذكراً إياهم بالمنوعات، كما يتخلل ذلك أصوات مجهولة ورؤى حلمية لعلها كانت سبباً في إخفاق النص كمسرحية وتركيبته كقصيدة، إضافة إلى تعرية الديكور وخواء الحركة على خشبة المسرح، إلا أن الماغوط في عمله المسرحي الأول هذا قد حقق فهمه للحرية كإحساس يعذبه حتى الأعماق، ومسرحيته مليئة بما يمكن تشبيهه بالقسوة التي عرفها مسرح أنطونين آرتو الذي يرى من منظور فكري نفس ما يراه الماغوط، إذ يقول آرتو: «إننا لسنا أحراراً، وقد تسقط السماء فوق رؤوسنا وقد وجد المسرح ليعلمنا هذا قبل كل شيء» كما وجد مادته في المضمون القاسي للأحلام التي تورد الأبطال حتفهم الشنيع، فالمسرح عنده أرض النار ومعركة الأحلام .

وفي «العصفور الأحذب» لا تفعل الشخصيات أكثر من الحلم الذي يوقعها تحت تأثير الكهل ذي التطلعات التسلطية التي بدأت في السجن، فهو يقول: «أعطني خمسة أصابع مطبقة بإحكام على شيء ما بإيمان لأغير لك وجه الأرض» قديساً وناسكاً يساهم في تكريس استبداده، أما الفلاحون الآخرون فيعودون من القفص ليصبحوا مشردين تحت سطوة الجوع والقهر، وكأن الماغوط أراد أن يوحد بين القفص والخارج فتغدو الحياة كلها قفصاً صحراوياً .

الفصل الثاني الذي ينقلنا فيه الكاتب إلى الحقول المجعدة وانتظار الفلاحين للمندوب الزراعي عبثاً يمتلك مقومات مسرحية ثرية تتجه بالنص إلى ثورية فريدة، فعبر مفارقة مضحكة يأتي المندوب الصناعي بدل الزراعي، ويتمرد الفلاحون ويهاجمون قصر الأمير مطالبين بالمطر، فيجيبهم :

«يا عمالقة المطبخ قولوا لهم ليذهبوا إلى الجحيم.. المهم أن يبقى الوطن» .

ولما كان القانون في وضع قهري كهذا في يد الأمير الجائر فإن الماغوط يعقد محاكمة مضحكة يفتحها القاضي بقوله :

«ليس من أغرب الأمور بل من أكثرها شناعة واستهتاراً بالمثل والتقاليد أن يخرج صانع أحذية قدر لم ير في حياته سحابة أو عصفوراً من حانوته ويتجول حافياً مع زوجته وأطفاله على الزجاج المحطم مطالباً بالمطر والحب» .

وتقرر المحكمة إعدام العائلة كلها فتقتل البراءة والطفولة والحب والمطر التي كانت المطالبة بها كالمطالبة بعرش فرنسا ضرباً من العبث والمرارة .

لم يستطع الجمهور والنقاد أيضاً أن يهضموا «العصفور الأحذب» فعالم الصراخ والفوضى والقتل غير مستساغ، ومدمر أيضاً، ففاز بذلك الشعر وخسر المسرح، فازدادت غربة الماغوط وشعوره بالاستلاب، لكن عدم تقبل المسرحية ليس غريباً، بل العكس هو الغريب، فالماغوط - شأن الكتاب الثوريين - لم ينطق بلسان الجمهور ولم يقدم لهم الأمور التي عهدوها في المسرح الذي يرفضه كباقي المؤسسات التقليدية لأنه قائم كما يقول «على اللطش والتزييف والتزواج مع الآخرين ولو عن طريق الزنى» وإنما أصبح خصماً للجمهور، يدفع فيهم صمتهم ومشاركتهم فيما يحدث، ولا مفر بالتالي من أن يدفع ثمن ثورته، فكان بدوره هو الآخر مرفوضاً، فانعكس هذا الإحساس على مسرحه نفسه شأن المسرح الثوري كله .

وقد استفاد الماغوط في مجال المسرح الشعري من تجربته الأولى هذه، وإن عكس نغمته على المسرح التقليدي فجعل الأحداث في مسرحيته الثانية «المهرج»





الخليفة هارون الرشيد وهو على مائدة عامرة ينظر في أمور الرعية وتصاحب حركاته النهمة تعليقات تبدو مضحكة، وهي كثيراً ما تتردد في كتب التاريخ المدرسية، ويستغل الماغوط هنا المسرح داخل المسرح، محتفظاً بلغة تراثية وجو عباسي ليفضح (عدل) بعض الخلفاء المزعوم، فيأمر الرشيد بإعطاء ألف دينار للرجل الذي اشتكى إليه الفاقة والعوز، ثم يردف: «واقطعوا رأسه لأنه ثرثار».

وخلال العرض وبسخرية واضحة يهاجم الماغوط أدعياء الحذلقة اللغوية، فمدّرس اللغة العجوز الذي يصح للمهراج أخطاءه أثناء العرض يمثل أولئك الأديباء، وحين ينبهه المهراج إلى أن «طالما» لا تدخل على الاسم يثور هذا ويتحداه قائلاً: «هناك أناس يدخلون السجون والمستشفيات كل يوم وكل دقيقة، فهل تهتز منك شعرة؟ طبعاً لن تهتز أما من أجل...».

ولتحقيق حرية المسرح من التزمّت يصرخ المهراج: «سأخطئ في اللغة كما أريد، ومن لا يعجبه فليأخذ

نقوده ويسهر في المجمع اللغوي».

وقبل أن ينتهي الفصل الأول يكون المهراج قد قدم صقر قريش بصورة مزرية، فيحتج الجمهور، إلا أن المهراج يزداد إسفافاً، وهنا يلجأ الماغوط إلى شيء من التعريب، إذ يجعل صقر قريش يحتج بالهاتف مهدداً ويبحث في طلب المهراج إلى المقبرة لمحاسنته.

في الفصل الثاني نعود إلى الورا، فيتسم إحساس الماغوط بالتناقض، لا بين لفظ أو صورة ونقيضها، ولكن بين عصر وآخر بكل ما يحملانه من قيم وأخلاقيات ونصر وهزائم، فحين يسر صقر قريش بما يدعي المهراج من حضارة وما وصل إليه العرب من تقدم ويعضو عنه لإساءته له على المسرح نجده يستلطفه، فيقرر تعيينه والياً (هنا يوجه محمد الماغوط ضربة قاصمة لمن يعيشون أحلام الماضي) إلا أن الأندلس التي ضاعت ولحقتها الاسكندرون وفلسطين تجعل صقر قريش يتشائم من المهراج ويرتد عليه غاضباً:

«صقر: الأندلس، الاسكندرون، فلسطين، سيناء..

ماذا بقي من أمة العرب بحق السماوات؟

تُقدّم عن طريق فرقة فنية جواله تتكسب بالفن، لكنه طرح من خلالها لا أزمة المسرح التهرجي وجمهوره فحسب، بل أصداء حزيان الذي مثل جرحاً آخر في جبين الماغوط.

تقترب «المهراج» من لغة المسرح ومواصفاته، وتستفيد من الطاقات التي يتبعها كالمسرح داخل المسرح والراوي والجوقة، إلا أنها تتمثل رؤية تاريخية، فأساسها الدرامي قائم على هدم النظرة التقليدية للوطن والحرب المقدسة والبطولة الفروسية، فالمهراج القادم من عصر الهزائم والاستلاب يفضح للأسلاف الفاتحين ما آل إليه أحفادهم، وهذا تجسيد لحنين عاناه محمد الماغوط في قصائده أيضاً، وإن اعتمد هنا على السخرية الجارفة التي ربما جرفت الحوار إلى مسارب ثانوية، لكنه استطاع من خلالها أن يصب نيرانه على المؤسسات التي تمثلت في وعيه رعباً وتخلفاً، فيسخر من مدرّس اللغة العربية والشرطي، ومن أصنام التاريخ التي قدمت أعمالها الجائرة كبطولات.

خلال الفصول الثلاثة يلعب المهراج الدور الأساسي، فهو الممثل الرئيسي في فرقة فنية رخيصة تتجول مدعية الفن بأسلوب تهرجي مضحك، أو تلوك لتغطية ذلك أفضالاً جاهزة عن خدمة الفن للشعب، فيفضح الماغوط من خلال ذلك النظرة السطحية لتوظيفة الفن والتي تريد أن تصوّره بوقاً دعائياً لا غير، فيناسب ذلك المشاعر العاطفية لبعض الجمهور، فيصبح العرض مظاهرة ساذجة، فيستغل أدعياء الفن ذلك لابتزاز الجمهور، فيقدمون مشهداً من «عطيل» بطريقة ساخرة، ليستنتج عازف الطبل وهو الذي يقدم العرض أن الغيرة التي أصابت عطيل كانت مؤامرة استعمارية على هذا الفارس المغربي الشجاع، إلا أن عازف الطبل الذي يقوم بما يشبه دور الراوي أو الجوقة المعروفة قديماً يؤكد أن «عطيل ليس البطل الوحيد في تاريخنا، فحيثما قلبنا صفحات ذلك التاريخ نجد البطولات تزحم البطولات، والقائد يزحم القائد...» والماغوط يسخر هنا من الطريقة الإنشائية التي لا تتم عن فهم لتاريخنا وجوانبه المشرقة.. وبطلب من الجمهور تقدم الفرقة عرضها عن



في الفصل الأخير ينقل الماغوط صقر قريش إلى العصر الحاضر بصورة دراما تيكية، فهو بعد أن يسمع ما حل بأرض العرب يقرر أن يمتطي أحسن جياده ويذهب لتحرير الأراضي المفتتحة، واثقاً بأن أحفاده لن يخيبوه رغم نصيحة المهرج ألا يفعل ذلك فيندم لأنه لن يجد الترحيب الذي يتخيله.. وهكذا نلتقي بصقر قريش محجوزاً في مركز ما على الحدود، فيلفت الماغوط نظر المشاهد إلى ما تفعله التجزئة بوطنه الواحد، ثم يقابله مدير المركز بالسخرية وينصرف عنه لقضاء مهمة مبتذلة تسخر من ادعاء صقر قريش بشخصيته، فيعقب المهرج:

«لا تلمها يا مولاي.. البطل في نظرها هو الذي يفتح

لها زجاجة ويسكي، زجاجة شمبانيا، وليس الأندلس». ولما يعجز صقر قريش عن إثبات شخصيته لأنه لا يحمل هوية شخصية: «وهل على النسر أن يحمل هوية بين جنحيه حتى يثبت أنه نسر؟» يعامل كمشبو، ثم ينتهي نهاية فاجعة أو يسلم إلى الحكومة الإسبانية كمجرم حرب دمر البلاد لقاء ٢٠ ألف طن من البصل.

هنا يمتد الرمز التاريخي عبر الزمان والمكان ليلاصق الهموم المعاصرة التي تلح على وجدان الأديب الثوري، وقد أفاد الماغوط من هذه الطاقة الرمزية الهائلة في «صقر قريش» وكشف عن طريق استحضاره بيننا أقتعة الخوف والهزيمة والتخلف، كما أنه قدم للمسرح مواصفات دراما حيّة، يتألف فيها الحوار الذكي الرشيق المؤلم مع الشاعرية والتقطيع في الحدث بالعودة إلى أزمان متباعدة، وما أشاعه من روح نقدية ساخرة لم ينجح في بعض المقاطع من الانسياب وراء الضحك كملاحظات صاحب المقهى حول أعضاء الفرقة من أديباء الفن، أو الحركات التهريجية التي تصاحب تقديم قارع الطبل لأعضاء الفرقة كقوله:

«أما دور ديدمونة فستؤديه نابغة رضعت الفن منذ نعومة أظفارها، فتتفرض الممثلة وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحيي الجمهور» وفي هذا اقتراب من المسرح الكوميدي التقليدي، حيث يستثار الضحك بالحركات السطحية المبتذلة رغم أن الماغوط يسخر هنا من الروح التجارية الرخيصة التي تسود المسرح العربي وتطبعه بالدعاية الغثة والمضامين الهابطة، إلى جانب الادعاء بالكمال والمجد وخدمة الجماهير.



المهرج: بقيت جبال من التخلف».

يكتب الماغوط مسرحيته هذه منفصلاً بحزيران في مقدماته ونتائج، وفي انفعاله الشديد هذا يرجع النكسة إلى التخلف الذي شخّصه منذ أشعاره الأولى، مضيفاً إليه انفصال الأنظمة القائمة آنذاك عن شعوبها وتسلبها عليها، ولكن كيف يقرب الإرهاب لصقر قريش رمز الشجاعة والبطولة؟

وحين يسأل عن دور الشعب يقول له:

«هذا هو شعبك».. فتضاء زاوية من المسرح ليبرز فيها فقراء ومتسولون يرددون أمثالاً شعبية تعكس الاتكال والضعف واللامبالاة لدى العامة مثل «مين أخذ أمني بقلو يا عمي.. لا تنام بين القبور ولا تشوف منامات وحشة».. وليريه ما فعل الإرهاب بهم يقدم له نموذجاً، فيختار أشجع رجاله، وعن طريق العنف يجعله يقرّ بكل ما يمليه المهرج، ثم يقول لصقر:

«والآن قل له أن يحارب.. ضع في كل إصبع من أصابعه، بل في كل سلامية من سلامياته سيفاً ورمحاً وترساً وادعه للحرب.. لن يحارب أمام دجاجة».. وهنا يعثر الماغوط على نقطة هامة لانفصال المعركة عن الشعب.

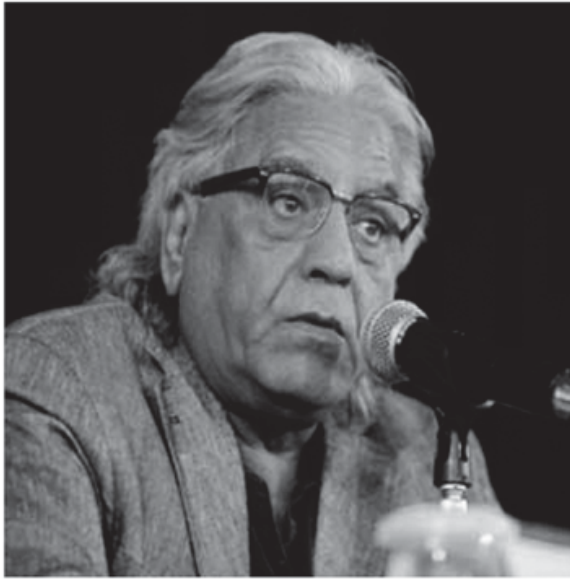


# لقاء مع المخرج المسرحي

## جواد الأسدي

(العدد ٢٤-٢٥ ربيع وصيف ١٩٨٥)

خليل الخليل



يمتد وينحسر، يتدفق وينكمش وفق كثير من المعطيات وتحت تأثير عوامل مختلفة، ولكنه في محصلة الأمر يخلق المقدمات الضرورية لإنجاب حركة مسرحية فعالة . ويمكن لنا تقسيم زمن هذا التيار إلى مراحل افتراضية ثلاث :

أولاً-مرحلة الجنين وهي الممتدة منذ إنشاء المسرح القومي وحتى عشية الهزيمة في حزيران ١٩٦٧ وكانت الغلبة فيها لروح الانتقاد الاجتماعي دون المقدرة على (خرمشة) الإيديولوجيا السائدة والنمط المسرحي المعتاد .

ثانياً-مرحلة الإنشاء الأولى التي ولدت مع عرض مسرحية سعد الله ونوس «حفلة سمر من أجل هـ

### صلاة المسرح

تغدو الصلاة المسرحية شرسة وموجعة حينما تتوجه للآلهة الجوانية المواراة في قيعان الجسد البعيدة، سواء الجسد البشري حيث تتدافع الانفجالات، الأحلام، الرؤى والانكسارات، أو الجسد الاجتماعي حيث يقاتل الفرخ واللعب والعلو ضد النزيف والقتل . وتبدو قداسة الخشبة رحيبة مؤلمة أن تختار الكشف عن الجرح الإنساني المعاصر، وأن تريد إعادة صياغة العالم وإنتاج علاقاته الداخلية وفق مقاييس سحرها المجازي وجمالها الخاص.. وتصير اللعبة تأسيساً للروح الخلاقة في مواجهة عنيفة، قاسية ورجولية كما يليق بالصراع من أجل بناء الإنسان ومحاربة طاغوت العتمة الذي يكبت إمكاناته ويصادر ألوهيته .

إذن فالمسرح، كتابة وعرضاً، معنيّ بخلق اللحمة الحيوية على المجتمع ومطالب إمساك الجوهر من إشكالياته ومتاعبه واستيعاب صيرورته، وقد لخص الكاتب المسرحي الألماني أرنست تولر المسألة بقوله عام ١٩٢٧ : «إن العمل المسرحي هو الصراع، هو أن نغير تغييراً كاملاً أو لا نكون» .

ويلاحظ المقتفي مسيرة المسرح السوري الحديث منذ نهاية الخمسينيات وحتى اليوم تياراً حمل عبء المهمة الاجتماعية في صلب عطاءه، باحثاً عن اكتشافاته الجمالية وتعبيراته الفنية الخاصة التي تمنحه هويته الوطنية والإنسانية، فكان ينجح أنا ويخفق في آن آخر،



في البحث عن لغة العرض المسرحي وخلقت تواصلًا أعلى مع النظارة، فصار للتجربة مريدوها ومتابعوها، وغدت لحظة هامة في الثقافة العربية السورية، وتميز من خلالها عدد مهم من المخرجين الشباب الذين ألفوا بالتمتع ذكي بين التحصيل المعرفي الأكاديمي والمخيلة الإبداعية، أمثال فواز الساجر وتوفيق المؤذن ومانويل جيجي.. ومن التجارب والمحاولات المهمة التي عرفتها الخشبة السورية في هذه المرحلة تجربة د.جواد الأسدي وحصيلتها حتى الآن سبعة عروض مسرحية منذ ١٩٨٠ وحتى ١٩٨٤ .

### جواد الأسدي ولغة العرض

بما امتازت محاولات جواد الأسدي؟ قبل أن نتلمس السمات الجمالية العامة لهاتيك المحاولات والتي تكشف دأباً لاختراع لغة عرض مسرحي خاصة لا بد أن نشير إلى مرحلتين مترابطتين اشتملتها سيرورة المحاولة :

الأولى، ولنسمّها اصطلاحاً «مرحلة مسرح الفرقة العمالية» وقدم الأسدي خلالها الأعمال التالية :

١- «الحفارة» عن مسرحية «حدث في إركوتسك» للسوفييتي ألكسي أوبوزوف .

٢- «حكاية زهرة البغدادية» وهي ريبورتاج مسرحي من فصل واحد من تأليف الأسدي .

٣- «مصرع وتألّق عامل» عربّها وأعدّها الأسدي عن نص للكاتب العمالي السوفييتي أناتولي شايفتج بعنوان «العالم على راحة اليد» سبق أن قدمها المخرج لفرقة الفن الحديث في بغداد .

٤- «الاستثناء والقاعدة» لبرتولد بريشت .

وفي هذه المرحلة طرح المخرج إشكاليات وأسئلة ساخنة ووثيقة الارتباط بالشارع السياسي العربي، وتميزت بعلامات رؤيوية ثلاث هي :

أ- الموت، وهو البطل الخفي الذي تتجلى عنده الذروة الدرامية للفعل المسرحي، أو نقطة التحول الجدلي في العرض، فموت سيرجي مثلاً في «الحفارة» شكل منعطف حياة فاليا للعب ونقلها من عالمها الهامشي



حمام بغدادي إخراج جواد الأسدي

حزيران» والتي قدمتها فرقة «المسرح» بإخراج علاء الدين كوكش الذي قال عن تلك الفرقة أنها تشكلت «فوق أرض عربية.. الإنسان العربي فيها يمر بمرحلة صراع شامل على الصعيدين الداخلي والخارجي، وعلى المسرح أن يخوض هذا الصراع إلى جانب الإنسان العربي الجديد» .

وفي هذه المرحلة ارتقت الروح الانتقادية الاجتماعية إلى مستوى المسرح السياسي، فظهرت فرقة المسرح الجامعي التي قدمت «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» و«هوبلا نحن نحيا» و«نكون أو لا نكون» وقدم المسرح القومي أعمالاً هامة لعلي عقلة عرسان، ولكنها مرحلة كانت البطولة فيها للنص المسرحي، وإن بدأت تظهر في رحمتها بذور البحث عن عرض مسرحي معاصر .

ثالثاً- مرحلة الإنشاء الثانية التي بدأت في منتصف السبعينيات حين أخرج فواز الساجر مسرحية «رسول من قرية تميرة للاستفسار عن مسألة الحرب والسلام» وامتدت حتى يومنا هذا، معمّقة المدلول الفكري والفني للمسرح السياسي، وتميزت بإضفاء روح تجريبية خلاقة



٢- «ثورة الزنج» للشاعر الفلسطيني معين بسيسو  
وقدمتها الفرقة نفسها .

٣- «مغامرة رأس المملوك جابر» للكاتب سعد الله  
ونوس، قدمها طلبة السنة الأخيرة في المعهد العالي  
للفنون المسرحية بدمشق، وكانت أهم المسرحيات التي  
أخرجها الأسدي .

٤- «يرما» للشاعر الإسباني فرديريكو غارثيا لوركا  
وقدمها أيضاً طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية .

لعلنا الآن نستطيع إجمال الخصوصيات البنائية  
لتجربة المخرج العراقي جواد الأسدي المسرحية، ونشير  
إلى أنها تستحق وقوفاً أكثر تفصيلاً لمناقشتها وتبيان  
مثالبها وإيجابياتها :

أولاً- القدرة المبدعة على رسم الفعل المسرحي  
والحركة المسرحية التعبيرية ضمن إطار كل مشهد وفي  
سياق الميزانسين العام للعمل، فالحركة ليست حركة  
تصويرية تجسم الحالة الخارجية لإيضاحات النص  
الأدبي، بل تشكل معادلاً موضوعياً لروح ذلك النص،  
وتعكس احتمالاته الداخلية وخلفياته النفسية، فبالحركة  
التي توظف جسد الممثل وتكشف طاقاته الخفية كما  
توظف كل المؤثرات الأخرى من ديكور وإضاءة وموسيقى  
يعيد جواد الأسدي كتابة النص المسرحي كتابة خلاقة .  
ثانياً- الروح الشاعرية الشفافة حيناً، والجارحة  
حيناً آخر، والتي تغلف معظم مسرحيات الأسدي والتي  
تتوازع بين مخمل الرومانسية وطراوتها ومجازات الحل  
الفانتازي المبتكر.. ولنتذكر مثلاً المونولوج الداخلي لفاليا  
حين تقرر الزواج، العرس في حكاية زهرة، المشهد الذي  
يجمع فيكتور ويرما، الحلم في «العائلة توت» وخيمة  
«الاستثناء والقاعدة».. إلخ .

ثالثاً- توزيع الكتل والأجساد على خشبة المسرح  
بطريقة تعكس محاولة للوصول بالعمل إلى حدود اللوحة  
التشكيلية كما في حركة الأصابع بين الجنرال وأنيس  
في الفصل الثاني من «العائلة توت» حوار فاليا مع روح  
سيرجيه في «الحفارة» مشهد التحقيق في «حكاية زهرة» .  
رابعاً- التعاطي الجديد مع جسد الممثل وتسخيريه في  
مساحة تصل إلى الرقص، لا سيما في الأعمال الأخيرة،

إلى لحظة الفعل الإنساني التي تجسدت بخروجها من  
مأتمها وعزلتها إلى العمل المنتج في السد.. هو الموت  
الإيجابي إذن، الموت كضرورة يستند إليها تطور الحياة  
الآتية، وهذا نلمحه أيضاً في موت كامل الذي يرفع وردته  
الحمراء عالياً وفي استشهاد زهرة التي سقطت وهي  
تغني للوطن.. باختصار لقد منح الأسدي في أعماله تلك  
مدلولاً جديداً للموت أعمق من مدلوله المعتاد .

ب- المرأة الفعالة : خرج جواد الأسدي في تعامله  
مع المرأة عن نموذج مومس سارتر الفاضلة، ذلك النمط  
الشائع في معظم الأدب والفن العربي، فقدم مدلولاً آخر  
للمرأة أكثر شاعرية وأوضح عمقاً، فهي الحلم والوطن  
ورمز المستقبل، ففاليا في «الحفارة» نموذج إيجابي  
للمرأة التي تتجاوز شرطها الاجتماعي لتحقيق ذاتها  
الإنسانية من خلال العمل بعد أن غير الحب الكثير من  
معالم شخصيتها، وزهرة هي نموذج المناضل الذي يدفع  
حياته ثمناً لانتمائه إلى حركة التاريخ، وهي رمز الوطن  
الصامد، وسلمى هي نموذج المرأة المعاصرة، تتحد  
بالقصيدة وتتسع حلمها خارج سجن المؤسسة الزوجية  
الشرقية .

ج- الأخلاق : كما تتجسد المعتقدات السياسية  
والفكرية في الصور السلوكية الشتى للفرد تجسدت  
الرؤيا الاجتماعية للأسدي في الاتجاهات الأخلاقية التي  
قدمها من خلال مسرحياته والتي تختصرها المفهومات  
الآتية : الحب، العمل، النضال، الانتهازية، الخوف..

أما المرحلة الثانية فقد ابتعد فيها جواد الأسدي إلى  
حد كبير عن مباشرة السؤال السياسي وعن الصبغيات  
الخطابية التي تبدت في أعمال المرحلة الأولى لصالح  
طرح تركيبية أكثر عمقاً وهدوءاً وأقدر على المحاكمة  
الفنية والفكرية، ولصالح تأصيل وتجذير معالم لغة  
العرض المسرحي المقترنة بتكنيك عال يشترك قوانينه  
من الإنجازات الحديثة للمسرح العالمي ويعيد إنتاجها  
وتوظيفها وفق زاوية إبصاره الخاصة، وقد أخرج جواد  
الأسدي في هذه المرحلة الأعمال التالية :

١- «العائلة توت» للكاتب المجري المعاصر استفان  
أوركيني وقدمتها فرقة المسرح الوطني الفلسطيني .



الإنساني الهائل إلى إزاحة الستار عن المكنونات العميقة، وتحفز مخيلتنا على خلق الحلول المجازية؟ كذلك اللغة التشكيلية التي حلقت علينا على يد عظمائها.. ألا يضعك بيكاسو أمام عناقيد من الأسئلة المتلاطمة لا تدعك تشرد برهة خارجها؟ فلوحته تمشكل الإنسان وتسحبه إلى مجاز الواقع الذي يختلط فيه الجحيم بالفردوس .

### والمسرح؟

المخرج السوفييتي توفستونوغوف يقول : «حين ندخل نحن معشر المخرجين والممثلين والكتاب إلى غرفة العمليات بصحبة طبيب جراح بالقلب لنراقب سير العملية الجراحية ترى هل يتدخل بعضنا في طبيعة عمل هذا الجراح؟ هل يقول أحدنا له : «فلتبدأ من البطين الأيسر أو من الصمام الأور إن وجد» .

بالتأكيد لا يمكن لأحدنا أن يتدخل لأننا نجهل مهنته، أما المثير للضحك فهو أن مهنتنا أصبحت موضع نقاش ويتدخل فيها الجاهل ونصف الموهوب، وما أكثر ما يقترحون على المخرج حلولاً إخراجية، فيا للعيب، لأن مهنتنا تفقد خصوصيتها .

\*وما هي الأسباب؟ ومن يتحمل مسؤولية ذلك؟  
\*أهم الأسباب الرئيسية هي لغة الخلط العجيب حول ماهية هذا الاختصاص.. نحن لا نريد لمسرحنا أن يصبح عمومياً لدرجة أن ينبري الجاهل والأمي ليقول : «أنا العارف» وتصل الوقاحة وقلة الحياء هذه الأيام أن الجهلة الأميين يحاولون تسفيه استقلال مهنة المخرج، أما المسؤولية فتقع أولاً على عاتق المخرج، فلو كان قادراً على مداواة جراح متفرجه بلغة عرض إبداعية تكون موضع تقدير المتفرج ومثار دهشته وتشده إلى عمق أسئلة العرض لما ترك لأحد أن يتدخل.. ويجب أن نعترف بأن السهل الممتنع الذي يجب أن يكون سمة عروضنا يضيف يوماً إثر يوم والأمثلة كثيرة لا مجال الآن لتداولها .

### النص المسرحي مشكلة عالمية

\*هل نعود إلى مسألة النص ودوره في تشكيل العرض المسرحي؟

حيث تتجلى الإيماءة، الانتشاء، الامتداد كحروف أساس لأبجدية الجسد.. وقد لاحظنا ذلك في قصيدة سفر في «ثورة الزنج» مشهد الزنج، مشهد الخبز في «الغامرة» قصيدة يرما لطفلها الوهمي.. إلخ .

### السُّجَال

نأتي -بعد هذه المقدمة المختزلة- على سجال حارٍّ مع د.جواد الأسدي يستهدف إضاءة جانب من الرؤية وإثارة أسئلة خلافية حول المسرح العربي المعاصر وأفانيمه الجمالية :

\*دعنا نبدأ من لغة العرض المسرحي التي تشكل ماهيته وخصوصيته كنمط فني، ولنسأل عن العلاقة بين النص الأدبي والعرض : ما دور الكلام في المسرح لا سيما وأن مسرحنا العربي ما زال يفتقد إلى تقاليد عمله الصحيحة ومقوماته ولغته؟

\*\*المسرح، هذه المساحة الضيقة التي يراد لها أن تتسع فتشمل العالم وتحاكم فيها مصائر البشر هو اليوم محطة تأمل وقلق ومبعث حيرة واضطراب.. ومنذ أن نشأ المسرح وحتى يومنا هذا ينفخ كل رواده ببوق عريض طلباً لاستقلالته، متحمسين لتركيز دوره الريادي، أملى أن ينحو منحاه الطبيعي، متحولاً إلى حيز إنساني واسع الفضاء، مجمعاً ومكثفاً التناقض، باسطاً الصور التي تثير الأسئلة وتدفع إلى الجدل.. المسرح هو خلق وإعادة خلق، أو كما يقول جان دوفينو : هو «الوجه الشاحب لكائن منتزع من فوضى الحياة الغثة».. فماذا أعطينا هذا الوحش الجميل الذي يريد أن يضم المخرج والممثل والمشاهد إلى حضنه؟.. إن الجوع المتمثل في المسرح هو جوع أبدى لأفكار إنسانية من نوع فريد، يعبر عنها بأسلوب الكلام والجسد والضوء والموسيقى، هو جوع الثقافة للإبداع الذي يفلت من طاعون الاستهلاك المزمع الذي يريد نحر المسرح على عباته .

### اللغة وتداخلاتها

هل للمسرح لغته؟ لماذا تكون للموسيقى الإبداعية لغة خاصة؟ لماذا تدفعنا الجملة الموسيقية ذات العمق



مكوناته الداخلية العميقة.. والكلام وحده - كما يؤكد مايرخولد - غير قادر على استظهار الأغوار العميقة للبطل الدرامي والممثل الذي يعتقد أن دوره يقتصر على إلقاء الكلمات، غاضباً مرة وسعيداً مرة أخرى، فإنه يرتكب خطأ فاحشاً.. الممثل مطالب بأن يجسد الحقيقة الداخلية الرابضة في عمق الإنسان ووجدان حالاته، وهذا يتم عن طريق الحركات والإيماءات والأصوات الدفينة التي تظهر في طريقة ميل الجسد، حركة العين، منحنيات الجسد، وفي حالات الصمت أيضاً.. «إن الكلمات للسمع أما البلاستيكا فمن أجل العين» هذا ما يؤكد مايرخولد، وهنا يكمن منطلق الصراع.. مخرج يجعل الكلام للسمع والعين معاً، فيلغي أحد أدوات العرض المسرحي الأساسية وهي الحركة البلاستيكية المعبرة.. وأخيراً، فالعرض هو الإنجاز الإبداعي بين فكر المؤلف وفكر المخرج الذي يضيف رؤياه لتفجير العوالم العميقة في فضاء الكتابة الدرامية.. الكلمة وحدها لا تكفي للعرض الجديد.. لا بد أن نبدأ من مساحة الكلمة لنصل إلى حدود أوسع ولنرسم مجازها عن طريق الحركة، وهذه مادة العرض المعاصر.

### التراث والمسرح

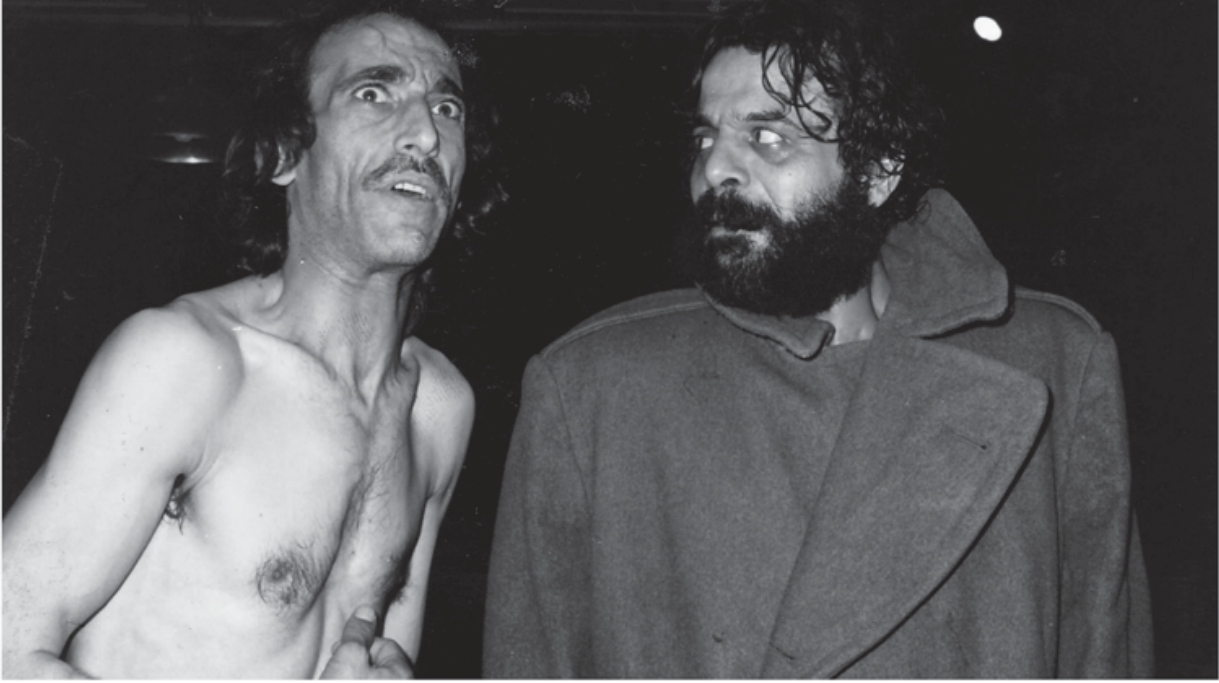
\* بعد أن بلغ عمر التجربة المسرحية العربية ما ينوف عن القرن وربع القرن، هل نبحت في الإمكانيات المتاحة لتوظيف العديد من الأشكال الفولكلورية والاحتفاليات التراثية لغة عرض عربي تتمثل الإبداعات العالمية المعاصرة دون أن تنقاد لها؟

\* \* روافد عديدة من شأنها أن تمنح المسرح خصوبة وغنى كبيرين، سواء المسرحية المعاصرة بمعمارها وبنائها الفكري والفني الحديث، أو المسرحية التي تعتمد التراث بأشكاله وقيمه الفنية المتنوعة.. وما يهمنا هنا وفي إطار السؤال هو البحث عن الأشكال المسرحية العربية غير المتأولة بشكل فعال وحيوي في إطار الكتابة المسرحية وفي إطار العرض المسرحي فإن من الإشكاليات والأزمات التي يعاني منها المسرح العربي اليوم هو انحساره التدريجي، وعلى وجه الخصوص انحسار المادة الوطنية التراثية التي من شأنها أن تشكل إحدى العلامات البارزة في تطور المسرح العربي.. إن

\* \* إن مسرح الكلام الأدبي هو إحدى سقطات المسرح التي تخرجه عن خصوصيته الفنية الإبداعية، وهذه ليست مشكلة عربية وحسب، بل هي أيضاً مشكلة عالمية أخذت نصيباً من النقاش في مهرجان مسرح الأمم الذي أقيم عام ١٩٨٢ في العاصمة البلغارية، فقد تباينت العروض في صراع مرير بين نهجين من العمل المسرحي : الأول : مسرح الكلمة، حيث يجلس الممثل قرب الآخر ويبدأون الحوار لمدة نصف ساعة ثم يختفي أحدهما، فتظهر الأخرى لتتحدث نصف ساعة.. وهكذا كلمات كلمات وكأن الجمهور لا يعرف القراءة.. الثاني : ظهرت بالمقابل عروض مدهشة مملوءة بالحيوية وتفيض بالحياة المسرحية الجديدة ذات الصلة بعمق العمل الفني مثل «بيت برناردا ألبا» للمؤلف الإسباني لوركا التي قدمتها فرقة ترانباتر التشيكوسلوفاكية ومسرحية «دانتي» للمخرج البولوني (يوسف شاينه، وكذلك مسرحية «الأخوة كرامازوف» للمسرحيين الرومان.. وباختصار نقول : إن المخرج مطالب بأن يكثف في الحركات المسرحية ما يملأ الفضاء المسرحي بلغة تعجز الكلمات عن نطقه.. أنطونان آرتو يقول : «لا يتعلق الأمر بحذف الكلمة على المسرح بل يحملها على تغيير مصيرها».. هذا يعني استخدام الكلمة التي تلعب دوراً أساسياً وجوهرياً في العرض المسرحي استخداماً بعيداً كل البعد عن وسائل الإيضاح، أو اعتبارها بمثابة الموقف لخلق المفارقة وانتزاع الضحك.. ويتوهم الكثير من المخرجين والممثلين بأن للكلمة سطوتها المطلقة في المسرح، ماسخين بوجههم هذا دراما الموقف.. هناك فارق هائل بين الموقف الدرامي الذي يحث على التفكير أو الضحك وبين الكلمة التي تقال ثم تنطفئ، وبلا شك فإن قدر المسرح المبتدل هو جعل المتفرج مشدوداً للكلمة وليس للموقف الدرامي، ونستطيع القول بأن إشكالية المخرجين الذين يتركون للممثل سيلاً من الكلام لتلاوته على الخشبة تكمن في ضعفهم ومحدوديتهم في اكتشاف ما وراء الكلمة من حالة وحركة وفعل، حيث يجب أن تتجسد وظيفة المخرج الإبداعية، وهذا شأن غالبية الممثلين الذين يتفوقون على إبراز سطح العمل الدرامي ولا يستطيعون الكشف عن



تقاسيم على العنبر إخراج جواد الأسدي



### مسرح المقهى والسوق

والكلام عن التراث لا بد أن يوصلنا إلى المقهى العربي الذي يحوي في تشكيله وتكوينه أيضاً جزءاً من الرغبة في تأسيس ملامح شكل وطني .

إن المقهى هو منتدى اجتماع بتعبير واسع، أي أن الشرائح الاجتماعية المتنوعة المتطابقة والمتصارعة والحيادية، الثوري والخائف والليبرالي والفوضوي المتسكع والطفيلي والمنتج وغير المنتج، التاجر والفقير، الظالم والمظلوم.. كلها مفردات المقهى الشعبي الذي يحمل في إطاره العام شكلاً مستقلاً خاصاً به.. المقهى العربي لا يشابه أي مقهى في العالم من حيث طقوسه ومفردات الحياة فيه .

المسرحيون العرب لم يلتفتوا إلى هذا الشكل المسرحي الذي يحوي في عمقه مضامين وحكايات شعبية تصلح للدراما.. وسعد الله ونوس يُعتبر من أول المسرحيين الذين جربوا بعث هذا الشكل المنفرد عن طريق نصه «مغامرة رأس المملوك جابر» .

لقد تمكن سعد الله ونوس من بعث مادة المقهى العام بعثاً سليماً ومعاصراً يتناسب مع الحياة الجارية..

كازومير الهنغاري مثلاً سبقنا لمعالجة جلجامش معالجة أعمق من العرب الذين تناولوا هذه الملحمة التاريخية الخالدة تناولاً حرفياً .

### جلجامش

إن ملحمة جلجامش يمكن اعتبارها من النصوص ذات الخصوصية الدرامية العالية سواء في فكرة المعالجة التي تتضمنها أو في تركيبها الأسطوري.. وفيها من الدقائق والتفصيلات الدرامية ما يجعلها تتسع لأكثر من عمل مسرحي، أي الانطلاق منها كأساس لتكوين نصوص مسرحية وطنية متعددة .

تحوي الملحمة كثافة درامية قي سياقها التاريخي وقصص البطولة التي تركتها، كذلك في أشكالها الدرامية التي يمكن أن تكون منطلقاً لأشكال وطنية درامية تلح على الخصوصية الشعبية إذا ما تناولتها بشكل معاصر عن طريق إزاحة ثوبها الديني .

إن سر حيوية المأساة لا يكمن في تاريخيتها فقط وإنما في انعكاسها على الناس بعد سنين طويلة لتخلق أسساً لأشكال وطقوس درامية ذات غنى واضح .





قيد آخر، ومن سجن إلى سجن يزداد ضيقاً وحصاراً.. ورغم كل شيء فإن أسماء عديدة تسعى جاهدة من مؤلفين ومخرجين وممثلين لإعطاء المسرح العربي دفقات من دمائهم بمحاولات مسرحية جادة.. إن مشكلة النص المسرحي ليست مشكلة أحادية الجانب، بل هي تعقد العلاقة الجديدة بين المنتج (المؤلف) وبين المؤسسات الرسمية التي تتناقض مع نوعية الإنتاج.. النص المسرحي الدرامي في الوطن العربي يعاني من الانحسار نتيجة لعلاقة الأدب والثقافة مع السلطات التي تريد أن تحولها إلى ملحق وتابع يعبر عن عوالمها، وتكريس ظاهرة المسرح المبتذل الذي يعتمد على نصوص لإضحاك الجمهور على نفسه ولتميع مشاكله والالتفاف عليها، أو المسرح التنفيسي الذي يعتمد على سلب المتفرج احتجاجه أو اللجوء إلى نصوص مسرحية لا تلتقي مع التناقض العارم والمستجد في الحياة الإنسانية اليومية.. كل هذا هو شكل من أشكال أزمة النص الجاد الذي لا يصل إلى الجمهور إلا بشق الأنفس.. ناهيك عن وجود دول عديدة تحاول أن تهيه في مطبخها مسرحيين يمجدون ألتها العسكرية وحروبها وشخصياتها عن طريق تقديمها على أنها أبطال قومية درامية.. إن مصادرة السلطات الرجعية والبورجوازية لحرية الفنان وسلبه قدرته على التعبير هي مشكلة النص الدرامي.. المشكلة الثانية للنص الدرامي هو النوع، أي أن طبيعة اختيار نص مسرحي للمرحلة المعاصرة تقف على رأس المشاكل المستجدة.. ما هو نوع هذا النص؟ موجه لمن؟ ماذا يريد أن يقول في هذه الحقبة التاريخية؟ كل هذا لا بد أن يجدد عالم النص الدرامي.. ويمكن القول إنه من المؤسف أن يظهر عدد هائل من النصوص الدرامية التي لا تمت بصلة تفاعلية عالية إلى مشاكل الفرد المعاصر، لا تخاطبه ولا تقدم له حياته بل ولا جزءاً من مشاكله.. إن الهوة الكبيرة المستفحلة بين النص الدرامي والجمهور تكمن بالتحديد في هذه المسافة بين ما يطرحه المؤلف من مفاهيم سطحية عامة وما يريد الجمهور تلقيه، بل إن الأزمة تستفحل أكثر عندما نرى أن الوطن العربي غارق في برك إنتاجية تحوي مناقشة مشاكل زائفة في محاولة منها لبناء جدار سميك بين الجمهور والإنتاج النوعي

إن الانطلاق من ثوب المقهى وعادات روادها والحكواتي الذي يسرد حكاياتها بطرافة وحيوية في معالجتها يقع في صميم بحثنا عن منظومة درامية وطنية تأسيسية، ولا بد في مسرى الحديث أن نتذكر السوق وعالم السوق العربي الذي لا يقل في تركيبه وطقسه أهمية عن المقهى، بل يمكن الحديث عن السوق على أنه مادة درامية تصلح للتناول.. إن السوق مثل المقهى يحوي في طياته وعوالمه حشداً هائلاً من البشر المتميزين في طبائعهم وانتماءاتهم وقيمهم.

**\*\* للمسرح العربي مشاكله الداخلية التي جعلت منه الحلقة الأضعف في سلسلة المسرح العالمي.. فلنحدد بعضاً من أهم هذه المشاكل، ولنعاين سبل الخروج منها والتغلب عليها.. ولنقل أننا نضع إشارات عامة حول المشاكل ونطرحها للنقاش مع كل المهتمين من نقاد ومسرحيين وجمهور.. أولاً- مشكلة النص.. ثانياً- مشكلة الممثل العربي.. ثالثاً- مشكلة الإيصال والعلاقة مع الجمهور.**

**\*\* إن المشكلة المركزية التي أجلت تطور المسرح العربي وجعلته في المراتب الأخيرة هي مشكلة حضارية في أساسها، حيث ولفترة مديدة عومل المسرح على أنه أحد المحرمات والمحظورات.. إن مارون النقاش في بيروت (١٨٧٤) وأبو خليل القباني في دمشق (١٨٦٨) ويعقوب صنوع في القاهرة (١٨٧٠) الأثر الكبير في إدخال موليير والاقتباس عن المسرحيات الإفرنجية ونسج حياة مسرحية بدائية.. إن الإشكالية الثانية التي أبقث المسرح العربي بعيداً عن الحياة ودون إعطائه دوره المناط به هي عقدة السلطات التي ترى في المسرح خروجاً عن أبجديتها وقوانينها، وتاريخ المسرح الوطني العربي ما هو إلا تاريخ الصراع بين السلطات القمعية والمسرح.. ورغم المحاولات الجادة للإفلات من قبضة السلطات الرجعية والبورجوازية لخلق بعض المقومات النوعية لمسرح أصيل نجد أن تعقد قوانين الحياة السياسية المعاصرة أدخل المسرح العربي في متاهات جديدة، حيث ولأول مرة بدأت هذه السلطات تعطي للمسرح حرته لكن ضمن إطار السلطة وبما يخدم توجهاتها، فالمسرح انتقل من قيد إلى**



على نتاجات المواسم المسرحية.. إننا نلاحظ غياب المنهج واضمحلال النظرية.. نرى استسهال الكتابة من قبل بعض الكتاب الذين يكتفون بإيجاز العمل وإطلاق الأحكام المبرمة : «جيد-سيء-مقبول..» ولنسأل أولاً عن غياب النقد.. ثانياً، عن تعامل النقاد العرب في دمشق وغيرها مع تجربتك المسرحية .

\* \* \* لقد بات واضحاً أن المسرح هو المكان الذي يصلح لتجميع القول بمختلف أبعاده السهلة، وأنه الحلقة الضعيفة التي خولت حشداً من الكتابة الإفصاح عن أحكام تتسم بطابع العجلة والسهولة.. والمسرح اليوم هو أعقد أنواع الفنون من الناحية التركيبية، لذا فإن الخلط في الكتابة النقدية بين الطابع الصحفي الإعلامي وبين الارتزاق هو طامة كبرى تقود لإنتاج كتابة متسولة، خادعة، كيدية في أحيان كثيرة، ذلك في حين أن المسرح يحتاج أول ما يحتاج إلى رفع شعار النزاهة والبراءة كمدخل أساسي للنقد المسرحي الذي هو حالة تقييمية افتراضية، تطرح احتمالات لا أحكاماً ترتدي جبة القاضي، فالناقد الذي ينطلق من صياغات ثابتة وسكونية يكون قد رجع إلى جاهليته.. ولعل أهم مقومات الناقد هي الكشف الخلاق المنطلق من فكرة الجدل، فكل فكرة جدل هي إعطاء الحرية للافتراضات الإنسانية المتجاورة، وليس في النقد مفردات مثل : كان رديئاً أو جيداً، عبقرياً أو ساذجاً.. إن المسرح لا يحتمل أحكام التسلط ولا العودة إلى سلطة الكلام المجاني، فعلى النقد أن يثير السؤال المسرحي الكامن وراء العرض ويلامس البعد الذي لم يتلمسه المتفرج، كما أن الفهم الأحادي للناقد هو مرض ساذج ومرأوخ، يخرج الناقد من حيزه الديمقراطي إلى الحيز الدوغمائي.. والنقد عندنا بكل أسف يمر بأزمة خانقة لأنه انتقل من إطار التقييم والكشف والخلق إلى إطار العكاظية والانطباعات السريعة، وقد دخل محفل النقد في الأونة الأخيرة أشباه نقاد صغار ما زالوا يرضعون عناوين الكتب، ويتجهون مشاهدة المسرح تهجياً بطيئاً.. رغم ذلك فإن أصواتاً استثنائية واعدة ترتقي سلم الكتابة بهدوء حذر، وثمة أصوات قدمت حالات تقييمية منهجية ارتكزت على العلم وتحديثت عن المسرح بدلالات واعية .

الذي يعتمد بعث الحياة في الفرد المعاصر، وبعث الحياة يعني مواجهة الجمهور بأهم مستجدات مشاكله والمذابح التي يتعرض لها.. لقد عودت المؤسسات الإعلامية عن طريق برامج إذاعاتها وأفلامها السينمائية الجمهور على نوع محدد من التلقي وإنها في نضال دائم لتحويل المتفرج إلى مستهلك ممتاز لإنتاجها الزائف.. وهكذا فإن العرض الجماهيري بمعناه الموضوعي غائب، والسبب هو أن النص الدرامي الجاد يحتاج تربة خصبة لكي ينبت عليها، وبالتالي لكي يصل بعيداً عن محاولات حصره.. ما أكثر ما تقدم التلفزيونات العربية من بذاءات مسرحية، وما أقل ما يعرض مسرحية جادة، وهذا لا يعني أنه ليس هناك مسرحيون مبدعون يفلت إنتاجهم من الحصار الإعلامي ويستدرج الجمهور إليه، إلا أن هذا يتم بزمن متفاوت وبعيد لا يصح أن يكون ظاهرة.. هناك إشكالية أخذة طريقها في التوسع وهي صلة الجمهور بالعرض المسرحي، هذه الصلة التي تحتاج إلى تغيير واسع هائل بما يخدم المخاطبة الإنسانية الجادة لجمهور غيب أكثره عبر برنامج تضييلي لإنساني.. إن الوصول إلى الجمهور يعني إعادة إنتاج نوع جديد من الأدب يتناسب والتبدل الحاصل في الحياة : «الهزائم-المجازر-الخراب-الجنون-السقوط-البطولة.. إلخ» وهذه مفردات عروضنا القادمة.. وحتى يحصل تبدل في بنية العرض المسرحي لا بد من نص درامي نوعي ينظر بجسارة وجرأة لمحاكمة العصر الجديد، ويحتاج إلى مقدرة تمثيلية عالية وإلى قراءة جديدة وبحث جديد للأشكال المسرحية السائدة في المسرح العربي.. الجمهور فاعل ومنتج في العرض المسرحي، مثله مثل المؤلف والمخرج والممثل، والعلاقة بين هذه الأطراف الأربعة ليست علاقة إدارية أو ميكانيكية، بل علاقة تفاعل حيوي، وكل منها يكمل الآخر، وأعتقد أنه مخطئ كل من يجزئ المشكلة فيلقي اللوم على المؤلف وأزمة النص .

### النقد المسرحي

\* لنعرج أخيراً على جانب آخر من أزمة المسرح العربي هي النقد المسرحي بشقيه التنظيري والتطبيقي ما يطال جماليات الفن المسرحي وما يعقب



# قناع واحد لا قناعان

(العدد ٣٤-٣٥ «١٩٩٠»)

## سلمان قطاية

منا إلا أن يعمل ذاكته ليجد منها عدداً كافياً لإقناعه، فلو أردنا أن نرمر لذلك بالأقنعة لصنعنا قناعاً نصفه الأعلى بيكي ونصفه الأسفل يضحك، وثمة مثل على غاية من الروعة والجمال ألا وهو رواية «السيد العبقري دون كيخوته دو لا مانشا» لسيرفانتس التي -لإنسانيتها- تُرجمت إلى كل لغات العالم، واستوحى منها الكثيرون من الفنانين من شعراء وموسيقيين وراقصي باليه ومسرحيين وسينمائيين أعمالاً فذة.. وفي كل فصل من الرواية موقف يحيرنا، أنضحك منه أم نبكي؟ وكان قد قيل فيها: «من يقرأها لأول مرة يضحك، ثم عندما يفكر فيها يحزن، وأخيراً يبكي».. وكثيرون هم الذين كيخوتيون في بلادنا العربية.

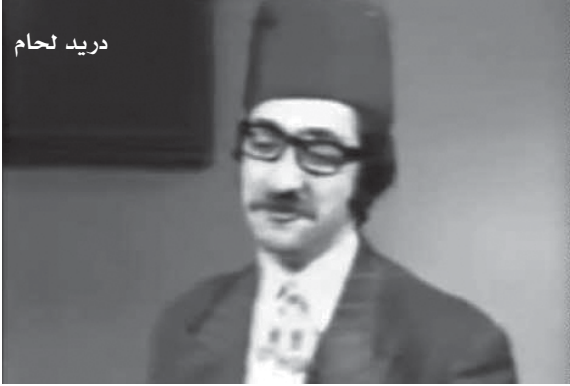
في الثلاثينيات ذهب مسرحي مصري شاب إلى إيطاليا فتعلم على يد فنان كبير وعاد إلى مصر ليقدم مسرحيات نالت نجاحاً شعبياً كبيراً، ولم يلبث هذا النجاح أن دعاه أثناء الحرب العالمية الثانية وبسبب الفراغ الذي تركته السينما الغربية إلى صنع أفلام نالت نجاحاً مماثلاً.. إنه يوسف وهبي.

وعندما عدت لأول مرة من فرنسا وشاهدت فيلماً له كنت أرى حولي الناس يبكون وكنت أكتم ضحكي بصعوبة.. كان موقف الناس صحيحاً، وموقفي أيضاً، ولكن ضحكي كانت تخالطه سخرية نظراً لأن أفلام وهبي كانت من نوع الميلودراما أي التراجي-كوميك ذات المستوى الرديء، وإذا كانت قد نالت النجاح فلأنها احتوت على صدق وعلى مواقف حقيقية واقعية، وإذا أخفقت عند البعض وفيما بعد فلأنها لم تعرف كيف

تفرق بين المضحك والمبكي، الشيء الذي أدركه الفنان دريد لحام فميز بين الإثنين، فتجح فنياً وفكرياً، وهذه

ارتكزت الحضارة الغربية وانطلقت من مفاهيم الحضارة اليونانية التي تميزت فكرياً كونها تعتمد على المنطلق الماديّ الصرف الذي يحلل ويقسم ويجزئ المشكلات ليعود أحياناً فيركبها من جديد، واعتمد أيضاً على التوزيع والتقسيم والتجزئ في الاختصاص، لذا كانت ديانته متعددة الآلهة، لكل منها اختصاص، فمنيرفا إلهة الحكمة، ومارس إله الحرب.. وهكذا.. كذلك كانت طريقة الحكم موزعة على مجالس ونواب رغم وجود الملك، وجاءت الحضارة الرومانية فأكدت طريقة الحكم بالقوانين فكانت الديمقراطية وهي كلمة يونانية تعني حكم الشعب بالشعب، وكان من نتاج هذا التقسيم والتوزيع أن ظهر اختصاص أيضاً بالمسرح، فقد حُلّت حوادث الحياة فظهر منها ما هو مضحك كوميدي، ومنها ما هو مأساويّ تراجيديّ، فتخصص أريستوفانس بالأولى، وسوفوكليس بالثانية، وهكذا إذا تجولنا في ربوع الغرب وجدنا على باب وستارة كل مسرح قناع يضحك يرمز للكوميديا، وآخر بيكي يرمز للتراجيديا، وظهر موليير كمتخصص في الكوميديا وراسين في التراجيديا، أما شكسبير جمع الاختصاصين، وهذا نادر، أما القسم الجنوبي من المتوسط فالوضع فيه مختلف إن لم نقل معاكس، فالتوحيد هو الأساس في الفكر، فلا تخصص، فهذا ابن سينا -مثلاً- طبيب وفيلسوف وموسيقي وشاعر.. والحياة واحدة، فيها في الآن نفسه الكثير من المضحكات والآلام، لذا فالعنصر الغالب هو التراجي-كوميك، أي المضحك المبكي، هذه الكلمة التي كانت ولا تزال تتردد في كتاباتنا وأقوالنا.

كثيرة هي المواقف في حياتنا التي تدعونا إلى البكاء والضحك أو السخرية في آن واحد، وما على كل واحد



دريد لحام

أيضاً فقير، يسعى ليل نهار للعيش، ومن أهم القطع المسرحية أو الفصول أو البابات الباب الذي يأتي فيه صاحب داره ليطرده لأنه لم يدفع الإيجار منذ عدة شهور فيجيبه بأنه عاطل عن العمل وأنه سوف يدفع له متى وجد العمل، ولكن صاحب الدار يستعدي عليه رجل شرطة فيهرب غنيول منهما بالحيلة، إذ يدخلهما في كيس ويلقي بهما خارجاً .

وإذا كان أصل شخصية مسرح الدمى مع الغرب المتوسطي مدينة نابولي في إيطاليا التي ابتكرت شخصية بوكشنيلا ومنها دارت كل المتوسط فتحول في كل بلد إلى ما يماثل شعبه فالخطوط العريضة للشخصية هي ذاتها، ولكنها عندما انتقلت إلى الشمال (إنكلترا مثلاً) تحولت إلى شخصية غريبة جداً.. صحيح أن الشكل الخارجي هو نفسه، ولكن القصة غريبة، إذ يصبح اسمه في إنكلترا بونش وزوجته جودي، والقصة أو الباب الذي يُقدّم هو أن جودي تعطيه طفلاً فيرميه من النافذة فيأتي الشرطي فيقبض عليه ويلقي به في السجن فيحكم عليه بالإعدام، ولكنه -لخبثته- يستطيع أن يقنع الجلاد بوضع رقبتة في أنشودة المشنقة بدلاً عنه ويشنقه!

وينتقل بونش إلى البلاد الشمالية فيتغير اسمه، إلا أن القصة هي ذاتها تقريباً، والواقع أن إنكلترا -كما هو معلوم- بلد ملكي وتقليدي، فيه فكرة مجنون الملك الذي يحق له أن يقول كل ما يخطر في باله من ترهات وسخافات، وينسى الناس ويسامحونه على تفاهاته، وهكذا انتقل المجنون من القصر إلى الشارع فأصبح بونش، ولا علاقة له قطعاً بالشخصيات المتوسطة، لذا فعندما حاول الإنكليز عرضه في بلاد البحر المتوسط فشلوا، ونظر الناس إلى مسرحيتهم بذهول وبنوع من



يوسف وهبي

تقنية على غاية من البراعة والفطنة وقد استعملها كل أنواع المسارح الشعبية المتوسطة أمثال قراقوز وحاجي واز في تركيا واليونان، وقراقوز وعبواظ في البلاد العربية، وبوكشنيلا الإيطالية، وبشكل خاص كريستوبال الإسباني وغينيول الفرنسي .

وكريستوبال مسرح دمى.. شخص عبارة عن مخلوق بشع، مضحك، له حذبة على ظهره وكرش في بطنه ويشكر الفقر والبطالة، وكلمة كريستوبال تعني «حامل الصليب» وأذكر هنا أن السيد المسيح عندما حمل الصليب وسار في درب الآلام شاهده الحاكم الروماني بيلاطس فقال كلمته الشهيرة «ها هو الإنسان» أي أن الحياة هي درب آلام، والإنسان يحمل همومه وآلامه على ظهره كالصليب\* فأصبح الصليب المحمول رمزاً للآلام الإنسان في هذه الحياة المتعبة.. من هنا جاءت الحذبة على ظهر كريستوبال، وعلى اعتبار أنه إنسان يتعب في سبيل إرضاء غرائزه كان له كرش كبير .

ونجد الشكل نفسه عند بوكشنيلا الإيطالي، أما غينيول الفرنسي فهو في لباسه يرمز لعامل النسيج في مدينة ليون في فرنسا التي اشتهرت بصنعه وذلك في قبعته ولباسه الذي لا يزال محتفظاً به حتى الآن، وهو



## شارلي شابلن



عائلة، وإذا بسيارة تقف أمامهما فينزل منها رجل ثري ويفتح باب الفيلا فتخرج سيدة حسناء فاتحة ذراعها لاستقبال الرجل، ثم يدخلان الدار وعلائم السعادة تطفح من وجهيهما.. تبكي بوليت، فيواسيها شارلي مشجعاً مؤملاً.. وينتهي الفيلم .

وفي أحد مسلسلات دريد لحام لقطة خفيفة جداً من هذا النوع، فهو يحب تلك الفتاة التي تعمل كخادمة ويراهها دوماً ويعدها أن يتزوجها متى أصبح موسراً، ولكنه لا يصبح أبداً، فلا يتزوجها أبداً .

لماذا بعد الضحك الطويل، الحلو المر، طيلة فيلم «الأزمة الحديثة» نخرج منه ودموع الأسي في أعيننا؟ وإذا سألنا قلنا: لقد شاهدنا فيلماً مضحكاً.. لماذا إذا فكرنا في دون كيجوته تألمنا أكثر من أن نضحك؟ الجواب: لقد لمس فينا وترأ إنسانياً حساساً حزيناً تراجيدياً عبر الضحك .

أعتقد أن النجاح الشعبي للمسارح في بلادنا وفي البلاد الأخرى رهين ذلك القناع المزدوج: نصفه الأعلى يبكي، ونصفه الأسفل يضحك.. إنها الحياة، فلا تقسيم ولا تحليل ولا تفريق بين مضحك ومحزن .

\* تبين للباحثين حديثاً أن الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا بدأ حياته المسرحية بكتابة مسرحيات دمي بطلها كريستوبال، لذا سمى فرقته المسرحية «لاباراك» (البراقة) وهي ذلك القفص الذي يختفي فيه الفنان ليَلبِّ دماه، كذلك فقد عُثر على عدد من هذه المسرحيات التي كتبها شعراً لكريستوبال وقد نُشر جزء منها بالفرنسية أيضاً .

العرف، خاصة إذا علمنا أن هؤلاء يعشقون الأطفال ويكثرون منهم، بينما انتشر في البلاد الشمالية الملكية والتقليدية مثل إنكلترا .

وكمثل يؤكد فكرتي أن جوزيبي فيردي الموسيقار الإيطالي الكبير (الذي ولد في باليرم عاصمة صقليا، أي أنه متوسطي تماماً) عندما ألف أوبرا «ريجوليتو» (أي المضحك) تحولت شخصية البطل (وهو مجنون أو مضحك الملك) إلى شخصية تراجيدية حزينة جداً، فللمضحك فتاة جميلة هي كل ما أعطته الحياة، يراها الملك فيريدها لنفسه ليفترسها ثم يلقي بها ويضحّي المضحك بحياته في سبيل إنقاذ ابنته .

والفرق بين الإيطالي والإنكليزي، أو بالأحرى بين العقليتين، كبير جداً، والعبقري الذي أدرك ذلك من بين كل الإنكليز هو دون شك شارلي شابلن، فقد كان إنكليزياً، ولكنه بعبقريته أدرك أن شخصية مثل بونش لا تضحك، فقد قلدها الأميركي ماكس سينيت في أفلامه الخرساء فلم تتجح إلا قليلاً، ولكنه عندما أخذ شخصية غينيول أو عيواظ أو كريستوبال، أي ابن الشعب البسيط الذي يكافح حتى يعيش نجح نجاحاً هائلاً .

ماذا يريد هذا الإنسان؟ إنه على ما أعتقد يريد أن يجد عملاً فيؤسس بيتاً وعائلة ويعيش بسلام، ولعل اللقطة الأخيرة في فيلمه «الأزمة الحديثة» تعبر عن ذلك أروع تعبير، إذ بعد التعب والعذاب يجد نفسه مع بوليت غودار جالساً على الرصيف: لا عمل، لا بيت، لا



# مسرح الأطفال في سورية

(العدد ٤١ «١٩٩٤»)

عبد الله أبو هيف

التعبير عن قيم جديدة، وكان عادل أبو شنب من أوائل المسرحيين الذين طوروا التمثيليات والحواريات المستندة إلى ثراء التراث الشعبي العربي والعالمي كما في حواريات ومسرحيات كتابيه «السيف الخشبي» ١٩٧٥ و«معطف الإخفاء» ١٩٧٦ وقد استفاد في كتابه الأول من حكايات «كلبلة ودمنة» لتقديم درس في دور العقل وأهمية الذكاء في مجابهة العدو وفي تدعيم التعاون والصبر من أجل الفوز (ملك الغابات) ولتقديم درس آخر عن ربط القول بالعمل (أهل التفكير وأهل التدبير) ولجأ في حواريات

## ١- قضايا مسرح الأطفال في سورية

### ١-١- استلهام التراث

كان استلهام التراث، ولاسيما التراث الشعبي، هو الأبرز في مسرحيات الأطفال، وغالباً ما توقف المسرحيون عند حدود إعادة أو إعداد الحكايات والأساطير والأخبار والسير الشعبية كجحا وأشعب وأبطال المقامات وأهل الكدية، وهذا واضح في التمثيليات المدرسية الكثيرة.. ثم طور المسرحيون الإعداد إلى نوع من الاستعادة عالجوا فيها السرد التراثي بأشكال جديدة وتطلعوا إلى





كتابه الثاني إلى حكايات الشعوب لتمجيد العمل والطيبة والتسامح (البنت الذهبية) وإعلاء شأن الذكاء وحسن التصرف (القسمه) والتحذير لأعيب المخادعين (بائع الأسماء) وتوظيف الذكاء في خدمة الناس (معطف الإخفاء) .

وعاد نصر الدين البحرة في مسرحيته «أغنية المعول» ١٩٧٨ إلى التراث الشعبي أيضاً فقدم أمثلة دفع من خلالها ابن الأمير إلى العمل ومشاركة العمال في حياتهم وهمومهم، وحين يُقتل الملك على يد النبلاء يلتف الشعب حول الفتى ويؤازره ويستعيد معهم عرشه .

تقدم المسرحية جملة قيم في حكاية مفترضة لا تنطبق على مرحلة تاريخية وتجعل العمال يدافعون عن عروش الملوك، ولكن المسرحية تحفل بالأهم وهو تمجيد العمل والتواضع ورضى النفس والمحبة .

وتستند مسرحية كوليت خوري «أغلى جوهرة في العالم» ١٩٧٥ إلى موضوع تراثي فتعرض أمثلة أخرى، فقد طلبت الأميرة مهراً لها من خطابها وعرسالها أغلى شيء في العالم، فيتوزع العرسان باحثين عن هذا الشيء، ثم يجلب الشاعر قطرة من دم شهيد روى تراب الوطن، فترضى الأميرة وتبارك العرس، فالشهادة قيمة القيم، مقدسة وأصيله وحية في وجدان كل مواطن .

وكان عيسى أيوب أوسع المسرحيين استعادة لشخصيات جحا وأشعب وعباس بن فرناس وعروة بن الورد مثل «جحا في عيد المناشط» ١٩٨١ و«الحسون» في عيد الزينة» ١٩٨٥ و«جحا يزن أفكاره» ١٩٨٧ و«في المطار» ١٩٨٧ و«عروة بن الورد» ١٩٨٨ أما المسرحيات التي استلهمت موضوعات التراث الشعبي لدى عيسى أيوب فهي كثيرة أيضاً مثل «الملك والربيع» ١٩٨١ و«أسرار الكروم» ١٩٨٣ و«الأميرة وقطرة الماء» ١٩٨٤ و«زهرة الصحراء» ١٩٨٨ .

لقد كان التراث الشعبي مَعِيناً لا ينضب للمسرحيين، وتبدو مسرحيات فرحان بلبل في كتابه «ثلاث مسرحيات للأطفال» ١٩٨٢ معالجة جديدة لبعض الحكايات المتوارثة، وليست «الصندوق الأخضر» سوى صياغة

أخرى لحكاية شعبية معروفة في أرجاء الوطن العربي واقتبسها مسرحيون آخرون، منهم يوسف العاني في مسرحيته «المفتاح» ١٩٨٠ فقد انتظر الأب حسن والأم وعد زهرة التي عادت من مدرستها ناجحة ويدها هدية، ثم يطرد صاحب العمل حسن وأخاه سميح ويطلب منهما أن تعمل زهرة خادمة فتتترح زهرة أن يغتوا معها أغنية الأجداد :

«يا خشبية حودي حودي.. وديني على جدودي..  
وجدودي بطرف عكا.. بيعطوني توب وكعكة».. إلخ .

وبالفعل يسافرون جميعاً إلى عكا موطن موطن الأغنية، فيقوم الأجداد من قبورهم ويعطي الجد الثاني الصندوق الأخضر ويظهر العفريت الذي نكتشف أنه الجار اللئيم صاحب العمل ويطلب الصندوق ولا يفلح في الحصول عليه، وتبدأ رحلة النضال في البحث عن مفتاح الصندوق ويتعرضون لصعوبات ويمتثل سميح بينما يحلم حسن بالخلاص، وتكون النتيجة هي الدرس : مَنْ يزرع القمح ويأخذ قنديل العلم يأخذ المفتاح.. عن المفتاح هو العمل، والعلم بتعبير آخر .

أما مسرحية «البئر المهجورة» فهي تطوير لحكاية شعبية أخرى، إذ نرى قرية يفقد أهلها الماء بينما هو الحياة، وما تلبث القصة أن تتكشف عن صراع خافت بين أهل القرية وصاحب الماء المتسلط الذي يوهمهم بوجود عفاريت في البئر ليمنعهم من الحصول على الماء، ثم يجمع العجوز الأطفال وأهلهم فيما بعد لمواجهة المستغل عدو القرية وينتصرون على الخوف والعجز .

وينغمز هيثم يحيى الخواجة بالتراث الشعبي ويصوغه وفق مقاصد تعليمية جلية، ففي مسرحيته الثالثة «الفرسان الثلاثة» من كتابه «ثلاث مسرحيات للأطفال» ١٩٩٠ يبني حكايته من مآثور التراث الشعبي، داعياً إلى ضرورة الاعتماد على الذات والنهوض بالإمكانات المتوفرة نحو تحقيق الوعي والقضاء على الفقر والمرض والتخلف، ثالث يورق السلطان الذي يسعى لسعادة شعبه، فيشير عليه الحكيم أن يعلن عن مسابقة وجائزة لمن يأتي بحلول ناجحة لهذا الخطر المقيم، فيتقدم ثلاثة شبان للمسابقة هم وعد وفراس وعلاء ويطلب منهم



الأرض الحرام» دفاع مستمر ضد الصهاينة وتعاون بين الجيش والمواطنين أدنى إلى النصر في معركة التوافق عام ١٩٦٠ وفي مسرحية «جيش الأطفال» يتعلم أطفال دور الحضانة العُدَّ والاضباط ويتحدثون عن مهامهم في تحرير الأرض من الصهاينة .

ولا تختلف مسرحية «جند الكرامة» لمصطفى عكرمة ١٩٧٥ عن هذا السعي في مسرحية الحوادث والوقائع التاريخية حيث تصور الدفق العاطفي في تسجيل معركة الكرامة بين الفدائيين والعدو الصهيوني .

وهذا ما فعله جان ألكسان في مسرحيته «عصافير الجليل» ١٩٨٢ التي تسجل بطولة الفدائيين داخل الأرض المحتلة في عملية دلال المغربي .

وكان سليمان العيسى سباقاً إلى مثل هذه الاستجابات المباشرة للعمليات الفدائية وتوثيقها وتخليدها في ذاكرة الناشئة، ومن أبرز مسرحياته في هذا المجال مسرحية «قنبلة وجسد» وقد بناها على حادثة الفدائي العربي عرفان عبد الله الذي سقطت منه قنبلة يدوية وهو يبتاع الطعام لرفاقه في عمان فصاح بالناس ليبتعدوا وارتمى فوق القنبلة فغطاها بجسده كي لا تؤذي أحداً، وتصبح المسرحية بعد ذلك تمثلاً في ذاكرة الأطفال لفعل الفداء والتضحية ونشيداً لتكريم الشهادة والشهداء :

«عرفان عبد الله.. يظل في الشفاء.. أنشودة رائعة.. تجدد الحياة.. تبارك الحياة.. وتربط الإنسان بالإله.. عرفان عبد الله.. مواكب تسير.. وشعلة تثير.. في جنبات الوطن الكبير.. في الزحف.. في معركة المصير.. عرفان سطر خالد.. في قصة التحرير» .

ووسّع عبد الفتاح رواس قلعه جي تصوير التاريخ إلى مهارة الانتقال بين الأزمنة والأمكنة في مسرحيته «قلعة حلب» ١٩٧٩ وهي تعليمية عن تاريخ سيف الدولة وأبوفراس الحمداني والعدوان على قلعة حلب مستنفاً إرادة البقاء والحماسة لدى الأجيال الجديدة .

وكذلك فعل عبد الغني عون في مسرحيته «هنانو» ١٩٨٣ التي تصور مآثر أبطال الجلاء في جبل الزاوية والمناطق الأخرى من رحاب سورية، وتبث الناشئة ملحمة الكفاح العنيد من أجل الاستقلال .

السلطان الرحيل عن البلاد للبحث عن الحلول في جهات متعددة، وتكون مهلة أداء المهمة خمس سنوات، وقبل عودة الفرسان الثلاثة وعد وفراس وعلاء كان الأعداء الطامعون بالملكة قد أحرقوا بها نظراً لضعفها، غير أن السلطان مؤمن بقوة شعبه المستمدة من الإيمان بالحق وحب الأرض والإصرار على المواجهة .

وصل علاء ومعه صندوق من الذهب جمعه من التجارة بين البلدان، وبعد أن وضع الصندوق بين يدي السلطان أعلن أن المال قادر على حل مشكلات السلطنة جميعها، إلا أن السلطان يدرك أن المال ينفذ بسرعة دون أن يقضي على المرض والتخلف، ثم عاد فراس ووعد، وكان فراس قد تدرّب على فنون القتال والسيوف والدروع وأعلن أن القوة قادرة على حل المشكلات، أما وعد فقد استطاع أن يضع يده على أسباب المرض وأن يجد الدواء وسبل الوقاية من المرض بالتوعية والنظافة ويعلن أن العقل وحده قادر على حل المشكلات التي تواجه المملكة، وهكذا يطمئن السلطان إلى مصير شعبه ويعين وعد سلطاناً وفراس وزيراً للحربية وعلاء وزيراً للاقتصاد .

من الواضح أن المسرحية درس ولكنه غير مباشر حول قيمة العقل والوعي في حياة الناس .

ويعالج عبدو محمد في مسرحية «الفتى والحظ» ١٩٨٦ حكاية شعبية من منظور تعليمي أيضاً حين يغادر فتى أمه طلباً للحظ غير أنه ما يلبث أن يقتنع بكلام أمه ويبدأ العمل في أرضه .

## ١-٢- التاريخ

واهتم المسرحيون بالتاريخ على سبيل التبسيط وتقريبه من مدارك الناشئة، ولا شك أن غالبية المسرحيات المدرسية تاريخية ومثالها البارز ما كتبه رضا صافي في كتابه «صرخة الثأر» ١٩٨٠ ويضم الكتاب مسرحيات كُتبت ومُنّلت مراراً في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، ففي مسرحية «حماة الطريد» تساعد أسرة من حمص ابراهيم هنانو بقصد تمجيد الحالة الوطنية في مقاومة الاحتلال الفرنسي.. وفي مسرحية «بطولات في





## ٣-١- الأنسنة

غير أن غالبية المسرحيين عالجوا موضوعاتهم من خلال أسلوب الأنسنة، أي إضفاء صفات الإنسان على الحيوان، ومن أبرز المسرحيين في هذا المجال محمد أبو معتوق الذي صدرت له مجموعتان مسرحيتان هما «ثلاث مسرحيات غنائية للأطفال» ١٩٨٤ و«أوهام حارس الغابة» ١٩٨٦ .

يوجه أبو معتوق مسرحياته لتعليل صفات الأشياء أو لتعريف الأطفال ببعض المعلومات أو لبتّ القيم تلميحاً أو تصريحاً، فمسرحية «أوهام حارس الغابة» عن التعاون، ومسرحية «الفزاعة» معنية باكتشاف الوهم، و«الأصدقاء والغابة» عن التعاون ضد الذئب عدو الحيوانات الأليفة، و«عودة الشمس الغائبة» عن فوائد الشمس و«أنشودة الزنابق» عن حماية الطبيعة .

واستخدم خيرى عبد ربه أسلوب الأنسنة مبكراً، ففي مسرحيته الأولى «الفصول» ١٩٧٩ جعل الفراشات والنحل تحادث الأطفال عن الطبيعة ودورة الفصول، معللاً التغيرات الطبيعية والمناخية وأهميتها في ديمومة الحياة ورخاء الإنسان، وطوّر أسلوبه كثيراً مستفيداً من الأنسنة في مسرحيته الثانية «مملكة النحل» ١٩٨٧ ويقدم فيها شرحاً مبسطاً لعالم النحل المنظم والمبني على حبّ العمل والجهد وتوزيع المهمات والوظائف الدقيقة من أجل تشكيل أقرص العسل واستكشاف حقول الزهور ذات العبير والرحيق .

تستضيف مملكة النحل الأطفال ويتعرفون على مهمات الخلية والعلاقة بالطبيعة ويشهدون دفاع النحل عن خليته عندما يتطفل الدبّ للحصول على العسل وينال الدبّ ما يناله من اللسعات والهجمات القوية لتؤكد المسرحية بعد ذلك حب النظام والتعاون والعمل والطبيعة .

ويشرح محمد علي المصري في مسرحيته «الغيمة» كيفية تشكّل المطر والعلاقة بين الماء والنباتات .

## ٤-١- الحياة اليومية

أما المسرحيون الذين التفتوا إلى الأطفال في حياتهم اليومية وفي مناشطهم فهم قلة ومنهم محمد منذر لطفي في مسرحيته «الحقل السعيد» ١٩٨٤ حيث يواجه الأطفال مسؤولياتهم في الحفاظ على المحصول الزراعيّ وحمايته بالعلم والمعرفة والتعاون، ويضاجأ الأطفال بذيول جوزات القطن في الحقل الذي أتوا إليه فرحين يأملون بموسم وفير، وبعد حوار مع الجوزات والحكيم (الحقل) يعرفون أن سبب رداءة الموسم هو قلة المياه وانتشار الدودة، فيهرع الأطفال لحفر بئر مستخدمين التقنيات الحديثة لسقاية الحقل مثلما تبادر طفلة أخرى إلى دعوة الأطفال لرشّ الحقل بالمبيدات .

واستطاع ابراهيم جرجي أن يدمج الأطفال في الموضوعات المختلفة تتقفاً بمحتواها المعرفي والقيمي والسلوكي فتنبثق أصوات الأطفال من رغبتهم المتجددة في التعرف واكتشاف العالم من حولهم، وربما لم يوفق دائماً وبالمقدرة إياها في مخاطبة روع الأطفال ولكنه يخوض مع الأطفال وهم يلعبون ويرقصون ويغنون ويعزفون رحلة البحث عن معنى الأشياء وصفات الكائنات والقيم الأساسية، وقد حقق بعض تطلعاته في مسرحياته : «الأطفال ينشدون على الشاطئ موج البطولة» ١٩٨١ و«لوحة الغابة» ١٩٨٢ و«لوحة المينا» ١٩٨٣ و«الأطفال في دورة ألعاب المتوسط» ١٩٨٨ و«اللاذقية والتاريخ» ١٩٨٩ وتحفل مسرحيات ابراهيم جرجي بالمعلومات التاريخية والصور الحضارية لمدينة اللاذقية وعراقتها ومعالمها وأوابدها من خلال اقتراب وعي الأطفال منها .

ويؤثر هيثم يحيى الخواجة وضع الأطفال في مواجهة الحياة اليومية والممارسة القيمية التي يتعرف فيها الأطفال إلى معنى القيم بأنفسهم من خلال مواقف مباشرة وحسب النظرية التربوية القائلة بلعب الأدوار حيث يتمثل الأطفال المعاني السامية للمنظومة القيمية، ففي مسرحية «القاضي الصغير» توكيد على ضرورة الحذر من الوقوع في مكائد المحتالين وعلى مناصرة الصدق والحق ودعوة إلى حسن التصرف والتدبير وإدانة الغش والكذب والاستغلال .



المسرحيين فيرون الكتابة بالفصحى عاملاً نضالياً، بالإضافة إلى ضرورتها الاتصالية .

٢-٢- الشعر : كتبت غالبية المسرحيين مسرحياتها شعراً يغنى وقد كسب مسرح الأطفال كثيراً بانضمام الشعراء إلى قائمة منتجيه .

إن عدد المسرحيات الشعرية الغنائية يفوق عدد المسرحيات النثرية وهذا ما يجعل إقبال الأطفال على المسرحيات متنامياً .

ويستطيع المرء أن يختار مجموعة مسرحيات شعرية جيدة مما كُتِب خلال العقدين الأخيرين، وثمة مزية أخرى لهذه المسرحيات هي اختبارها من خلال عروضها المستمرة في المهرجانات والمناشط وقنوات التلفزيون .

### ٢-٣- التبسيط والأسلوب

تعاني غالبية مسرحيات الأطفال في سورية من ولع كتابها بالتبسيط من جهة، والترميز من جهة أخرى، ولعل مرد ذلك كله إلى التبعات الثقيلة التي أراد هؤلاء الكتاب أن تحملها هذه المسرحيات فاتصفت بالجدية، وغالباً ما تكلم الصغار مثل الكبار وفكروا بحلول أكبر من عمرهم للمشكلات المطروحة ونطقوا بالحكمة والآراء السديدة في حصيلة المواقف التي تعرضوا لها، وهذا أمر طالما قل من مكانة الكتابة العربية للأطفال .

قد يكون وراء ذلك حرصٌ على التوجيه القيمي والتربوي، ولكن متى كانت الكتابة للأطفال كلها بالأساس دروساً في التربية والقيم؟

إن ثمة اعتبارات تربوية لا بد منها وتتبادل التأثير مع الاعتبارات الفنية، غير أن الوعي بمخاطبة الأطفال يعني فهم الطفل وفهم عالمه ومكونات هذا العالم اللغوية والتخييلية والنفسية بالدرجة الأولى .

إن الكتابة للأطفال تتبثق من عين الطفل ووجدانه ومداركه النامية بما يجعلها أقرب إلى التجربة الحياتية التي تضعها في ذلك السهل الممتنع من التأليف الأدبي للأطفال .

وقد لاحظنا أن غالبية مسرحيات الأطفال ترمز لمنظومة أسلوبية كالأنسنة برمتها وإلى قيم مباشرة

وفي مسرحيته «القطعة السوداء» يلتقي الصديقان فادي ورامي ليحكى أحدهما للآخر حكاية جميلة فتكون حكاية القطعة السوداء يرويها فادي إثر سماعها من العم درويش لترمز الحكاية إلى ضرورة التضامن العربي والتعاون الاقتصادي لمواجهة الأطماع الأجنبية وتؤكد على العمل المشترك من أجل البناء السليم والحياة السعيدة .

وإلى هذا النوع من المسرحيين كتب محمد معشوق حمزة مسرحياته «شجرة الأصدقاء» ١٩٨٢ و«الأطفال يلعبون» ١٩٨٥ و«البستان للأطفال» ١٩٨٦ وفي هذه المسرحيات يضع حمزة الأطفال في مواقف التنمية الشخصية والاجتماعية مما يدعوهم إلى الإسهام في حل مشكلات تنمية مجتمعهم، وتكون هذه المواقف في الوقت نفسه سبباً لاكتساب الأطفال القيم الأخلاقية والسلوكية والاجتماعية الحميدة .

### ٢-٢- ملاحظات فكرية وفنية وتربوية

أما الملاحظات الفكرية والفنية والتربوية على التأليف المسرحي للأطفال في سورية فنوجزها فيما يلي :  
٢-١- اللغة : ثمة ميلان، الأول يقارب الاعتبارات التربوية والفنية في مخاطبة الأطفال حسب المراحل العمرية، وفي مقدمة هؤلاء المسرحيين عيسى أيوب وصالح هوارى ومحمد معشوق حمزة وعادل أبو شنب.. والثاني يوا في هذه الاعتبارات ولكن آثار الكتابة للكبار مازالت عالقة كما عند فرحان بلبل ومحمد أبو معتوق، ودافع عن الميل بعض الشعراء أمثال مصطفى عكرمة وحامد حسن بسبب صعوبة توصيف لغة الأطفال من جهة وضرورة حفظ الطفل للغة صغيراً ثم يفهمها كبيراً وهي نظرية تربوية تبنتها المؤسسة التربوية في سورية ومنظرها الرئيسي سليمان العيسى حيث يجد صعوبات لا تخفى في تفهم مضردات أدب الأطفال وتراكيبه .

ومما يجدر ذكره أن الكتابة المسرحية للأطفال بالفصحى هي السائدة، وكانت حالة نادرة أن طبعت كولينت خوري كتابها المسرحي بالعامية، أما معظم



تلك التبعات الثقيلة التي تبهظ المسرحيات بالتوجيه القيمي والتربوي الصريح والمباشر .

### ٣- المؤلفون

كُتِبَت تمثيلات كثيرة من قبل المرين حتى نهاية الستينيات ولم يُطَبَّع منها إلا القليل جداً أو النادر كما فعل رضا صايغ ونصري الجوزي، ثم بدأ إقبال الأدباء على الكتابة لمسرح الأطفال منذ نهاية الستينيات، ومن أوائل هؤلاء المؤلفين عادل أبو شنب وسليمان العيسى وعيسى أيوب ومصطفى عكرمة .

وشهدت السبعينيات إقبال أدباء آخرين على التأليف لمسرح الأطفال مثل نصر الدين البحرة وفرحان بلبل وخيري عبد ربه .

أما في فترة الثمانينيات وبفضل منظمة الطلائع ومهرجانها السنوي فقد زاد عدد المسرحيين إلى أكثر من عشرين كاتباً وفي مقدمتهم صالح هواري ومحمد أبو معتوق ومحمد معشوق حمزة ومحمد منذر لطفي وشريف ناصيف وابراهيم جرجي ونور الدين الهاشمي وسلام اليماني وكمال عبد الكريم وهيثم يحيى الخواجة، وثمة ملاحظة مهمة في هذا المجال وهي أن مسرح الأطفال - باستثناء مسرح العرائس ومسرح الأطفال في وزارة الثقافة - قد اعتمد على المسرحيات المؤلفة المحلية والعربية والمعدة عن قصص عربية قديمة أو حديثة لطالب عمران وليلى صايا على سبيل المثال، وكانت هناك حالات قليلة قُدِّمَت فيها مسرحيات مترجمة ولم أقع إلا على أسماء أجنبية قليلة أعدت مسرحيات عن أعمال لهم مثل بوشكين وانييد بلايتون وك.م. فالو ورونالدجو . ونعرّف هنا بأبرز كاتبين لمسرح الأطفال هما سليمان العيسى (له أكثر من ٢٥ مسرحية) وعيسى أيوب (له أكثر من ٣٥ مسرحية) وكنا أشرنا إلى أكثر أعمال المسرحيين الآخرين في البحث :

### ٣-١- سليمان العيسى

نقل سليمان العيسى التأليف المسرحي للأطفال من تبسيط ومحدودية المسرح المدرسي وتمثلياته التعليمية

وصريحة، وهناك اليوم عشرات المسرحيات التي تبني أطروحتها المرمزة إلى الاحتلال الصهيوني لفلسطين من خلال أسلوب الأنسنة كما عند سليمان العيسى وعيسى أيوب وصالح هواري وعلي مزعل ومحمد أبو معتوق ورضا صايغ، وغيرهم .

ليس التبسيط ولا الترميز كله مما يفسد الكتابة المسرحية للأطفال ولكنه بالتأكيد يقلل من قابليات نداوة المسرحية ويحصرها بفكرة غير قابلة للتجسيد في بعض الأحيان، ولعل ذلك كله من آثار التعلق بشرف الموضوع على حساب التعبير الفني وتجسيدها على المسرح .

### ٢-٤- الموضوع

اعتنى المسرحيون بالموضوعات قبل كل شيء، ولا سيما الموضوع القومي والوطني، وتكاد تكون غالبية المسرحيات، تلميحاً أو تصريحاً، واقعية أو تاريخية أو تسجيلية أو على لسان الحيوانات أو سرداً يستفيد من التراث معنية بهذا الموضوع.. إن إبداع سليمان العيسى المسرحي موجه إلى زرع قيم الأصالة والقومية والوحدة العربية في وجدان الأطفال، أما مسرحيات عيسى أيوب ورضا صايغ وصالح هواري وخيري عبد ربه ومصطفى عكرمة ومحمد أبو معتوق وجمانة نعمان فهي تعالج الموضوع القومي والوطني بالدرجة الأولى، ولا يفترق بقية المسرحيين عن هذا الاتجاه، ويعتقد غالبية المسرحيين أن معالجة هذا الموضوع هو الأقرب لتمثل المنظومة القيمية والشعبية عندما تصير قيم الدفاع عن الوطن والتشبث بالأرض والفضاء والتضحية والشهادة مقاربة للقيم الأخلاقية والسلوكية والاجتماعية، بل إن القيم المعرفية، أي تحصيل المعارف والمعلومات والأفكار تلبس لبوس القيم القومية في كثير من المسرحيات، وهذا واضح في نصوص عيسى أيوب وخيري عبد ربه ومحمد أبو معتوق وجان ألكسان ونور الدين الهاشمي وسلام اليماني وابراهيم جرجي وشريف ناصيف .

ولا شك أن شرف الموضوع ونبله من علامات الكتابة الجيدة للأطفال، وقد أنجز المسرحيون في سورية مسرحيات مهمة في هذا الميدان لا يقلل من أهميتها إلا



سليمان العيسى

الشارحة إلى فضاء مسرح الأطفال الفسيح، ورسخ في جهد ريادي أصيل لبِنات مسرح الأطفال في سورية فناً رفيعاً يحمل رسالة قومية صريحة بلغة راقية معتنى بها قابلة للتمثيل والغناء ومشاركة الأطفال أنفسهم .

كتب سليمان العيسى منذ العام ١٩٦٩ حتى مطلع الثمانينيات أكثر من عشرين مسرحية غنائية للأطفال أولها «المستقبل» وآخرها «الغربان في بستان العم أبي سلمى» ١٩٨١ وبينها مسرحيات طويلة هي من تراث مسرح الأطفال العربي اليوم أمثال «أحكي لكم طفولتي يا صغار» ١٩٧٧ و«الحلم العظيم.. القطار الأخضر» ١٩٧٥ و«الصيف والطلائع» ١٩٧٧ و«المتنبي والأطفال» ١٩٧٨ .

خصّ العيسى مسرحياته كلها بالموضوع القومي ولاسيما الوحدة العربية، وربما كانت مسرحيته «الحلم العظيم.. القطار الأخضر» نموذجاً لتأليفه المسرحي، فهي عن حلم الوحدة العربية، حلم الوطن العربي الواحد، ويذكر العيسى بعبارة توكيدية: «إنه حلمي العظيم الذي وقفتُ له العمر، وتجربتي القومية التي أتفنن بها وأعيش من أجلها يا أصدقائي الصغار».. ويصارع العيسى أصدقاءه الصغار وهو يكسر جدار الإيهام معهم أن يتحركوا «ليحطموا الحواجز والسدود التي أقامها الاستعمار الأسود بين شرايين هذا الجسد العربي الواحد، هذا الوطن العربي العظيم، وبنوا الوحدة، وحدة الملايين الفقيرة المحرومة الضائعة التي نتقذنا وحدها من كل ما نعانیه وتجعلنا بشراً» .

لا شك أنها كلمات كبيرة قد لا تصل إلى وعي الأطفال إلا في سن معينة، ولكن العيسى - كما هو الحال في شعره - يؤمن بأن الأطفال يحفظون الكلام ويدركونه مع الدربة والمران واغتناء التجربة وتقدم السن ولا خوف من ذلك .

وكان العيسى أشار في تعليماته لمسرحياته إلى أن مقدماته وتعليقاته النظرية جزء لا يتجزأ من هذه المسرحيات وهو حريص على أن يوضح أهداف ومغازي مسرحياته والقيم التي يتوخاها ويشرح جانباً من أسلوبه التعبيري أو الرمزي، ففي كلمة على هامش مسرحيته «الصرصور والنملة» كتب ما يلي :

«قصة الصرصور والنملة معروفة.. حفظناها ونحن صغار.. كان الصرصور رمزاً للكسل.. لماذا؟.. لأنه يقضي الصيف كله في الغناء، وكانت النملة رمز الجد والعمل.. لماذا؟.. لأنها تجمع بعض الحَبِّ من وراء مناجل الحصادين» .

أما طريقته في التأليف فإنه يحافظ على موقف درامي للطفل ليتفاعل مع جو المسرحية وأحداثها، إذ تبدأ مسرحية «الحلم العظيم.. القطار الأخضر» من مماتلة طفلية حين يطلب الطفل نزار إلى أبيه أن يشتري له في عيد ميلاده قطاراً أخضر يسميه قطار الوحدة، يربط جناحي الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، وتبدأ رحلة نزار وتبدأ معها أناشيد المسرحية، ويصل القطار إلى دمشق ويحط في لبنان ويطل على حدود فلسطين ويتلقى برفقة من أطفال غزة ويغني للأطفال ويتوقف في الخليج العربي ويتلقى برفقة من أطفال القدس، ثم يؤلف أطفال القطار الأخضر قيادة عربية جماعية بعد مجاورتهم محطات عربية أخرى، ويصل القطار الأخضر إلى القاهرة ويتكلم في ليبيا ويتلقى ثلاث برفقيات هامة من أطفال الصومال وأرتيريا ومن أطفال اليهود الفقراء في فلسطين المحتلة الذين يفضحون أكاذيب دولة العدوان والغزو النازية (إسرائيل) ويتوقف القطار الأخضر في الجزائر والمغرب ويعود إلى بغداد .



الراقصة حيث ترافق الأداء عروضاً للرقص الشعبي والإيقاعي، ثم يتداخل التعبير الجدي مع الروح الفكاهية الخفيفة التي ستتوسع في أعماله القادمة .

وكان عمله المهم الثاني مسرحية «القطار» ١٩٧١ التي قُدِّمت في المناشط المدرسية بحمص، وفي العام ١٩٧٥ عرض التلفزيون مسرحية الأطفال «ساعي البريد» ١٩٧٥ وهي تعالج مساعدة الأطفال لذويهم في الريف، وتلتها مسرحية «القنيطرة» ١٩٧٩ التي قدمها الأطفال بأنفسهم وسجلها التلفزيون أيضاً وفازت بجائزة في مهرجان مسرح الطفل بتونس في العام الدولي للطفل .

ثم اغتنت تجربة عيسى أيوب فنياً وفكرياً ولغوياً، وتعدّ مسرحية «القلعة» ١٩٨٢ وهي تطوير لمسرحيته «زنوبيا» وهي من المسرحيات القليلة التي تخاطب الأطفال بلغة مناسبة وتستنهض وجدانهم من أقرب المدارك لوعيهم.. إنها رؤية جديدة معاصرة تستثير خيال الأطفال حول مواقف زنوبيا ملكة تدمر وتثمن إرادة القتال دفاعاً عن الوطن بأبسط الأدوات (الخيال والحجارة والمقالع) وهي إرادة تجلت في الملاحم بين الجيش والشعب، وتشرح المسرحية أفعال المستعمرين وتنادي قيم مواجهة الاستعمار والمحتلين الذين لا تتغير أساليبهم وإن تغيرت أسماؤهم .

واستطاع عيسى أيوب بمسرحياته أن يقرب قيم التراث من وعي الأطفال كما هو واضح في مسرحيته «عروة بن الورد» وهي سيرة شاعر عربي معروف بتمرده على واقع سيء فالتفت حوله الفقراء والبسطاء من الناس في عملية تنوير جذرية لمجتمعهم .

ويتأمل عيسى أيوب مصير الفعل الثوري في مسرحيته في لحظة تأزمه عندما يعرض عمّ عروة عليه المواشي والمال مقابل أن يتخلى عن قيمه الثورية، لكنه يرفض ويحرم من الثروة والإرث ويضيق الخناق عليه، غير أنه ينتصر في النهاية، وترسخ المبادئ التي دافع عنها في ضمير البؤساء الذين يأملون بالخلاص من واقعهم السيء .

أصبحت مسرحيات عيسى أيوب الأكثر تجسيداً على خشبات مهرجان الطلائع السنوي، فقدم له أكثر

تعرف الأناشيد في مشاهد المسرحية الأطفال على خارطة وطنهم العربي، وتكشف لهم عن زيف الحدود وتغني معهم عن مآثر البطولة والحرية والمجد في كل أرض عربية مرددين بصيغ متعددة وهج حلم الوحدة المنقذ من التخلف إلى الحياة العربية الكريمة كما في هذا النشيد :

«ونحن قادمون.. بالشمس قادمون.. بالحب قادمون.. بالوحدة الخضراء قادمون.. يا رملنا العظيم.. أخرج بما في صدرك العظيم.. أخرج إلى العرب.. وجدّد النسب.. وأدقق دماً وقوة.. في الجسد العظيم» .

وظف عيسى مسرحياته كلها للتطلع القومي الوحدوي، فهي نوعٌ من المؤثبات التي تحفز الأطفال على بعث أمجاد الأمة العربية والإيمان بها والعمل في سبيل نصره قضاياها حتى بدت مسرحياته أقرب إلى نص واحد صيغ عدة صياغات، يختزله حيناً ويسترسل فيه حيناً آخر، ويغنيه بهمس شجيّ حيناً، وبصوت متفائل غالباً، ففي ختام مسرحية «المتنبي والأطفال» على سبيل المثال ينشد الأطفال جميعاً مع المتنبي :

«نحن طلائعك الثورية.. يا أرض الأحرار.. نرفع رايات الحرية.. نهتف للأحرار.. عاشت ثورتنا العربية.. ولتخضر الدار.. ولتبق الشمس العربية.. ساطعة الأنوار» .

مسرحيات سليمان العيسى الغنائية للأطفال مسرحية واحدة في نشيد طويل عن العروبة والأمل بالنصر وتحقيق الوحدة يغنيها الأطفال في مستوى واحد من اللغة والأداء وحدود الخيال الموجه وإن وزعت إلى أحداث وشخوص وتوهم موضوعات متباينة .

### ٢-٣- عيسى أيوب

برز عيسى أيوب شاعراً للأطفال منذ العام ١٩٦٩ حين عرّضت مسرحيته الغنائية للأطفال «زنوبيا» في مهرجان الثاني للمسرح المدرسي بحمص، وفي هذه المسرحية تبرز اهتماماته وطريقته في التأليف المسرحي، فهو يستفيد من التاريخ والتراث لينفخ الأطفال نبرة قومية تبعث الاعتزاز بالماضي وتستجلي صورته الناصعة، وهو في كتابته يمزج الشعر بالنثر ويستخدم الأوزان



الثعلب» ١٩٨٩ و«أنشودة المحبة» و«السجادة» ١٩٩٠ وعُرِضَت هذه المسرحيات في غالبية المحافظات وفي بعض الأقطار العربية، وهناك أكثر من عشرين مسرحية، منها مطبوعة ضمن الكتب الصادرة عن منظمة الطلائع .

وللتعرف إلى موضوعات أيوب وطريقته في التأليف نعرّف بهذه المسرحيات، ففي مسرحية «الصندوق والأقفال الثلاثة» على سبيل المثال يستعيد صورتي جحا وأشعب وطرائقهما المسلية في إطار هدف قومي هو محبة الوطن والدفاع عنه والاستشهاد في سبيله .

وفي مسرحية «المزرعة» يجمع الحيوانات في مواجهة صاحب المزرعة ويعرض مقولات تربوية أخلاقية وسلوكية قومية، فقد قرر صاحب المزرعة أن يبيع الحيوانات ولكنه عدل عن قراره لأنها تضامنت ووقفت في وجه اللصوص الذين يسرقون المزرعة .

ويعالج في مسرحيته «جحا في عيد المناشط» قيماً أخلاقية وسلوكية، داعياً إلى التعاون والوفاء وإسعاد الآخرين من خلال حكاية مؤلفة يزور فيها جحا ساحة العيد ومعه حماره المعروف بمشاكسته، وكان هناك شرط للمشاركة في العيد لا ينطبق على حمار جحا فيلجأ الأخير للمغامرة مستعملاً ذكاءه لتحقيق هذا الشرط لأنه لوفائه لا يريد أن يفرح بالعيد وحده بعيداً عن حماره.. وهكذا يسعد الجميع وهم يشاركون الأطفال عيدهم .

ويحسن عيسى أيوب إعادة موضوعات الحكاية الشعبية بروح جديدة تتبع من التركيب الجديد للحكاية وتشيع القيم المرجوة في مسرحيات أيوب، وتنوع سبل الأداء وأساليب التأليف من أجل قيم واضحة لا تخلو من مباشرة وتدعو الأطفال إلى المحبة والتضامن وإعلاء شأن الدفاع عن الوطن والتشبث بالأرض، وتنطلق مسرحياته من خبرة في مخاطبة الأطفال تراعي في صياغتها الاعتبارات الفنية وإن غالت كثيراً في التوجيه التربوي على حساب عفوية دراما الطفل في بعض المواقع، ويعتمد غالباً على أسلوب الأنسنة ويخالط مسرحياته على وجه العموم مناخاً من التراث الشعبي ليبنى منه مشهدية تقترب من روح الفكاهة .

عيسى أيوب



من ٢٢ مسرحية بين عامي ١٩٨١ و١٩٩٠ أبرزها «صوت الطفل العربي» و«الملك والربيع» و«جحا في عيد المناشط» ١٩٨١ و«أسرار الكروم» و«الأميرة وقطرة الماء» ١٩٨٤ و«الحسون في عيد الزينة» و«الربيع» ١٩٨٥ و«المصباح» ١٩٨٦ و«جحا يزن أفكاره» و«في المطار» ١٩٨٧ و«زهرة الصحراء» و«هدية الهدايا» و«عروة بن الورد» ١٩٨٨ و«الحرية» و«السجادة» ١٩٩٠ وهي تجسد قيمة العمل وضرورة ربط عطاء الإنسان بمجتمعه، ولعل قيمة معالجة أيوب لهذه الحكاية تكمن في أنه لا يقحم أفكاره على النص بل يجعل المقاصد والمغازي في مقدرة الأطفال على تلقيها، وتحدث المسرحية عن شاب أراد أن يتعلم مهنة القضاء وهي مهنة والده، لكن والده القاضي فضلون رهن ذلك بإتقانه لحرفة أو صنعة السجاد، ويتعرض ابن القاضي لمآزق عديدة تتجيه منها سجادة صنعها بيده، وتنتهي المسرحية بتوكيد المغزى .

ويساهم عيسى أيوب في الثمانينيات بتأسيس فرق فنية اختصت بتقديم عروض مسرح الأطفال منذ العام ١٩٨٥ بالتعاون مع مخرجين وممثلين أمثال محمد سعيد الجوخدار وسمير الشمعة وسمير الحكيم ورامز عطا الله وزيناتي قدسية وقدمت له مسرحيات «الصندوق والأقفال الثلاثة» ١٩٨٥ و«المزرعة» و«الاعتذار» ١٩٨٦ و«الديك الطائش» ١٩٨٧ و«الاحتفال» ١٩٨٨ و«فروة



(الأصدقاء والغابة-عودة الشمس الغائبة-أنشودة الطائر)  
 منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٤ .  
 -أبو معتوق، محمد، أوهام الحارس الغابة (فيه مسرحيات  
 أخرى : أنشودة الثلج-الفزاعة-أنشودة الزنابق-الجدة-أحزان  
 البحر) منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦ .  
 -أبو معتوق، محمد، أنشودة الخوذة ومسرحيات أخرى  
 (فيه ٨ مسرحيات) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان،  
 طرابلس، الجماهيرية الليبية، ١٩٩٠ .  
 -اسماعيل، ابراهيم عز الدين، تمثيلات كلية ودمنة،  
 مكتبة النهضة، بغداد، دار الكاتب العربي، بيروت، دون تاريخ .  
 -ألكسان، جان، عصافير الجليل، منشورات منظمة طلائع  
 البعث، دمشق، ١٩٨٤ .  
 -أيوب، عيسى، القلعة (أوبريت) منشورات اتحاد الكتاب  
 العرب، دمشق، ١٩٨٣ .  
 -البحرة، نصر الدين، أغنية الموعول (مسرحية وقصص  
 للأطفال) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨ .  
 -بلبل، فرحان، ثلاث مسرحيات للأطفال (الصندوق  
 الأخضر-البئر المهجور-حارسو الغابة) منشورات اتحاد الكتاب  
 العرب، دمشق، ١٩٨٢ .  
 -جودة، عدنان، علاء الدين والمصباح السحري، منشورات  
 وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤ .  
 -الجوزي، نصري، عيد الجلاء، مطبعة الثبات، دمشق،  
 ١٩٥٦ .  
 -الجوزي، نصري، ذكاء القاضي، العدل أساس الملك، عيد  
 الجلاء، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٠ .  
 -الجوزي، نصري، فلسطين لن ننسلك، وفاء الأصحاب،  
 حطموا الأصنام، منشورات مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧١ .  
 -حمزة، محمد معشوق، البستان للأطفال، كتاب أسامة  
 الشهري، دمشق، ١٩٨٦ .  
 -خلف، خلف أحمد، العفريت ووطن الطائر، منشورات  
 اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢ .  
 -خلف، خلف أحمد، وطن الطائر، منشورات اتحاد الكتاب  
 العرب، دمشق، ١٩٨٣ .  
 -الخوري، كوليت، أغلى جوهرة في العالم، مطبعة الإنشاء،  
 دمشق، ١٩٧٥ .  
 -داود، أحمد يوسف، محكمة الغابة، منشورات منظمة  
 طلائع البعث، دمشق، ١٩٨٣ .  
 -الركانة، محمد، البيجات مع مسرحيتي «الحظ»  
 و«شميعة» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥ .

يفلح أيوب في تنظيم المشهدية وتنامي الفعل  
 والانتقال من مشهد لآخر، ويصنع شخصيات مقنعة  
 قريبة من عالم الأطفال ويلوذ بغنى التحليل النفسي،  
 وهو يستند إلى خبرة عملية لا تخفى في بناء الحركة  
 المسرحية .

#### ٤- خاتمة

ومع ختام هذا البحث يلاحظ المرء أن تطوراً كبيراً  
 طرأ على مسرح الأطفال في سورية في العقد الأخيرين  
 جعلت المسرح في صلب الجهود المبذولة للتنمية الثقافية  
 والتربوية، ولا شك أن المسرحيين الذين نهضوا بهذا  
 المسرح فيما بين ١٩٧٥ و١٩٨٥ -وأغلبهم مرّبون- قد  
 أنجزوا قدراً غير قليل من مسؤوليتهم إزاء ثقافة  
 الأطفال، وقد لاحظنا أن عمل المؤسسات الثقافية واتحاد  
 الكتاب العرب والتنظيمات التربوية هو الأكثر رسوخاً في  
 نماء هذا المسرح وتشجيعه وانتشاره بين جمهور الأطفال،  
 وبيئاً من جهة أخرى أن مسرح الأطفال لم يترسخ بعد  
 في التقاليد المسرحية والتربوية في أن معاً، ومن المأمول  
 أن يؤدي هذا التطور الكبير إلى النهوض المرجو بمسرح  
 الأطفال، وثمة علامات طيبة كثيرة كشف عنها البحث  
 تبين ذلك بجلاء .

#### المصادر والمراجع :

١- المسرحيات :  
 -أبو شنب، عادل، الفصل الجميل، منشورات دار مجلة  
 «الثقافة» دمشق، ١٩٦٠ .  
 -أبو شنب، عادل، السيف الخشبي، قصص ومسرحيات  
 للأطفال، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،  
 ١٩٧٥ (فيه مسرحيتان هما «ملك الغابات» و«أهل التفكير وأهل  
 التدبير») .  
 -أبو شنب، عادل، معطف الإخاء، حكايات وحواريات  
 للأطفال، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،  
 ١٩٧٦ (فيه أربع حواريات عن حكايات من ألمانيا وروسيا  
 وأفغانستان واليابان) .  
 -أبو معتوق، محمد، ثلاث مسرحيات غنائية للأطفال



### الكتب التي تناولت مسرح الطفل كلياً أو جزئياً :

- أبوهيف، عبد الله، أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣ .
- بوردا، دني، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، ترجمة نجلا حريصاتي خوري، المثلث للتعميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١ .
- ألكسان، جان، المسرح القومي والمسارح الريفية في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩ وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨ .
- الجوهري، محمد شاهين، الأطفال والمسرح، القاهرة، ١٩٦٦ .
- عدة مؤلفين، مسرح وسينما الأطفال، منشورات طلائع البعث، دمشق، ١٩٨٠ .
- عدة مؤلفين، أغاني وموسيقا الأطفال، منشورات طلائع البعث، دمشق، ١٩٨١ .
- عدة مؤلفين، العمل مع المهوبين والرواد، منشورات طلائع البعث، دمشق، ١٩٨٣ .
- عدة مؤلفين، جمهور الأطفال والثقافة، منشورات طلائع البعث، دمشق، ١٩٨٥ .
- كوكوليا، بوجد، فن العرائس وتحريكها، ترجمة نجاة قصاب حسن، مراجعة جولييان ماركوفاينا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٣ .
- محمد، عواطف ابراهيم، وهدي محمد فتاوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤ .
- المقدادي، فيصل، المسرح المدرسي، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٤ .
- وارد، وينغريد، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري، مراجعة كامل يوسف، الدار المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٦ .
- يحيى، حسب الله، مقدمة في مسرح الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ١٩٨٥ .
- مسرحيات الأطفال المترجمة في وزارة الثقافة :**
- رويارد، كبلنغ، القطة التي تزهرت على هواها، ترجمة سعيد حورانية وعاطف أبو جمره .
- شارنبتيه، ومارسيل مايان، أنشودة الزمان، ترجمة عبد الرزاق الأصفر، دمشق، ١٩٨٠ .
- عدة مؤلفين، المزار القصبي، قصص ومسرحية شعرية للأطفال، ترجمة ميخائيل عيد، دمشق، ١٩٧٩ .
- يفيغيني، سفارتس، القبعة الحمراء، ترجمة محمد أبو خضور، دمشق، ١٩٨٠ .

- شريم، أكرم، ممتاز يا بطل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١ .
- صايغ، رضا، صرخة الثأر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠ (فيه أربعة مشاهد تمثيلية ومسرحيتان) .
- عبد ربه، خيرى، مسرحية «الفصول» وقصائد أخرى للأطفال، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩ .
- عبد ربه، خيرى، مملكة النحل، مسرحيتان شعريتان للأطفال (مع مسرحية التحدي) منشورات دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧ .
- عبد ربه، خيرى، أحلام هبة الله، مسرحية غنائية للأطفال، منشورات دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧ .
- عزوز، مصطفى، المسرح الصغير (جزء ١ وجزء ٢) الشركة التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٩ .
- عكرمة، مصطفى، جند الكرامة، مطبعة العلم، دمشق، ١٩٧٣ .
- العيسى، سليمان، مسرحيات غنائية للأطفال، المجموعة الكاملة، دار الشورى، بيروت، ١٩٨٢ .
- القاضي، عبد المجيد، عن مسرح الطفل اليمني ومجموعة قصص الأطفال، وزارة الثقافة، عدن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣ .
- قعوار، فخري، وطن العصافير، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٣ .
- لطفي، محمد منذر، الحقل السعيد، مسرحية شعرية للأطفال، كتاب أسامة الشهري، دمشق، ١٩٨٤ .
- المصري، محمد علي، الغيمة، دار الوثبة، دمشق، بيروت، القاهرة، الكويت، دون تاريخ .
- ملص، محمد بسام، الثعلب الصالح، منشورات منظمة طلائع البعث، دمشق، ١٩٨٣ .
- ناصح، مروان، الصياد، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٦ .
- ناصح، مروان، الفكرة العجيبة، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٦ .
- ناصح، مروان، العرس، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٦ .
- ناصح، مروان، واحدة بواحدة، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٦ .
- هوارى، صالح، قتلوا الحمام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤ .





# لمحات من حياة دورينمات وفنه

(العدد ٤٠ «١٩٩٤»)

حسين إدلبي



مهاجرون، في كل مكان مغتالون : بلاد الحبشة، الحرب الأهلية الإسبانية، احتلال النمسا، ضم تشيكوسلوفاكيا، خطابات هتلر في الإذاعة، تحالف ألمانيا العظمى مع الاتحاد السوفييتي، في كل مكان السعي المحموم، في آن واحد، بعضها خلف بعض، أو بعضها عبر بعض.. تشوش في الخطوط والخطوط المضادة، أفعال وأفعال مضادة، أزمت اقتصادية في كل مكان، بطالة في كل مكان،

وحتى في القرب المباشر للمدرسة الثانوية المسيحية ترك الزمن بصماته : أرتال طويلة من الرجال تتعاطى إعانة البطالة، وأخيراً اندلاع الحرب العالمية الثانية مصحوباً -على الغالب- بطبعات إضافية للصحف وأنباء خاصة في الإذاعة وبخطبة للمجلس الاتحادي لم أعد أتذكر أي يوم، وهو لا يعني بداية مرحلة جديدة في حياتي.. كانت سويسرا أشبه بالأستاذ ليندنبورغ على متن طوافته فوق

## نظرة إلى التاريخ

يستعرض الكاتب الشهير فريدريش دورينمات مراحل حياته بقلمه وعلى طريقته الخاصة، إذ يقول: «بينما كنت لا أزال أزحف على الأرض، أقف على أقدامي، أخطو الخطوات الأولى، أعب في الحديقة، أخرج للمرة الأولى إلى السهل الذي بدا لي بلا نهاية، أتحمل اليوم الأول في المدرسة، ثم أياماً مدرسية أخرى لا حصر لها، منجرفاً بشدة وباستمرار عبر تيار الزمن لتمتصني أخيراً المدينة.. بينما كان طيش الشباب يضيع أمامي كانت تدور رحى الثورة الروسية، دامية، عنيدة، لا تقاوم، لاعقلانية في إيمانها العقلاني، دينية في إلحادها، وبدأت سكرات موت الامبراطورية الإنكليزية، وتوهمت فرنسا أنها لا تزال دولة عظمى، فأقامت خط ماجينو ونسجت بشكل فني شبكات دبلوماسية لكي تعيق تقدم ألمانيا نهائياً، وزحف موسوليني إلى روما مشربب الأعناق، واحتلت الرور، ومات لينين، وبرز ستالين، ونفي تروتسكي، وبدأ التطهير الكبير وقضى على الثوريين الأوائل، وأدى التضخم الألماني ويوم الجمعة الأسود في أميركا إلى أن يخسر الملايين من الناس كل شيء، وأن يجني بعض قليل من ذلك مليارات الأرباح.

ثم ذهبت جمهورية فايمار وجرفت معها هتلر وزيانيتها القوميون الأشرار إلى السلطة، ثم ذهب ماو في مسيرته الطويلة إلى نيان، وهاجمت اليابان بقيصرها صغير الجسم ذي النظارة الحصان الضخم، الصين، وسريعاً ما ظهر هنا وهناك جنرالات معزولون، وغيرهم من لصوص وضح النهار كحكام دكتاتوريين صفار وكبار، في كل مكان ملاحقون سياسياً، في كل مكان



### العجوز وتفسيرات مختلفة

إن ثقافته الواسعة ومعرفته العلمية التي لا يستهان بها، وخبرته العملية في مجال الفنون التشكيلية (إذ عمل في بداية حياته العلمية فترة من الزمن كرسام محترف) ودراسته الجامعية للأدب والفلسفة وعلم اللاهوت جعلت من أعماله الأدبية، وبشكل الخاص المسرحية منها، لوحات تعبيرية أقرب إلى التجريد، تتحمل أكثر من معنى وأكثر من تفسير، إذ يرى كل إنسان وكل مجتمع فيها ما يلائم تصوره وتفكيره عندما ينظر إليها من الزاوية التي تلائمه، وهذا يفسر لنا اهتمام الشرق والغرب بأعماله على حد سواء رغم التباين الإيديولوجي المعروف والواضح بين الطرفين، كما يوضح لنا الأسباب الكامنة خلف التباين المتناقض أحياناً في تفسير مضمون مسرحياته من قبل أطراف متنازعة فكرياً وسياسياً، فمسرحيته الشهيرة «زيارة السيدة العجوز» التي كتبها في العام 1957 والتي تروي قصة فتاة تدعى كليرفيشر عوملت بشكل لا أخلاقي من قبل أحد الأشخاص في قريتها وأتهمت زوراً وبهتاناً بشرفها مما اضطرها إلى أن تغادر القرية رغماً عنها، لتعود إلى قريتها بعد أربعين عاماً امرأة عجوزاً جبارة، تحمل اسماً جديداً هو كليرت خانسيان وأطرافاً أصطناعية وثروة طائلة جمعتها من خلال عملها في البغاء ومن تركت سبعة رجال أثرياء، من بينهم واحد من ملوك النفط، ماتوا جميعاً وورثت عنهم ثروتهم الهائلة وفي نيتها الانتقام من خطيبها النذل الذي غدر بها وتخلّى عنها دون أي وازع من شرف أو ضمير، ومن القرية وأهلها جميعاً الذين لم يتجرأ شخص واحد منهم على الوقوف إلى جانبها في تلك الفترة.. وبالفعل تستطيع العجوز تساخانسيان تنفيذ خطتها وتحقيق هدفها بواسطة أموالها التي جمعتها بالحرام عندما تعلن أنها ستقدم هبة كبيرة للقرية وأهلها إذا وافقوا على تنفيذ حكم الإعدام بخطيبها سابقاً ايل.. وبعد فترة من تظاهر أهل القرية بالعفة والشرف وأنهم لا يمكن أن يبيعوا ضمايرهم بالمال يرضخ الجميع بالتدرج لرغبتها ويجدون المسوغات والمبررات لتغيير مواقفهم، حيث يتوصلون في النهاية إلى قرار جماعي بضرورة إعدام

الحمم البركانية المتدفقة، تمخر عباب المجهول، ولم يكن من الممكن أن تعلم إن كان ذلك باتجاه هلاكها المحتم أو باتجاه إنقاذها شبه المستحيل.

وعن صعوبة إمكانية إدراك تاريخ العالم يقول دورينمات في نفس المقالة وقد اقتطفنا أهم ما جاء فيها: «إننا نمخر عباب نهر الزمن، ولكن ضفاف هذا النهر غير واضحة المعالم، حتى الاتجاه الذي يجري فيه هذا النهر يصعب تحديده بدقة، ويخيب تصورنا بأننا نحيط ببعض العلم بالبلدان التي يخلفها وراءه.. ما يخلفه الزمن هو ماضٍ، وهو بذلك غير مباشر.. إن ما نسميه تاريخاً عالمياً يشبه للوهلة الأولى نظرة إلى سديم اندوميديا، وهذا بدوره لا سبيل إليه، إذ يعود إلى مليونين ونصف مليون عام خلت.

ما يحيط بنا ليس ماضٍ واحد فقط، وإنما مواضع عدة لعالم من صور ذكرى، نسج بعضها فوق بعضها الآخر.

لا يمكن رسم وتدوين التاريخ العالمي دون ظلم وإجحاف، ولا يمكن عرضه إلا بصيغة التجريد وليس بصيغة الملموس، فهو قابل للتكوين والخلق في إطار الحدس العام.

إن أي تاريخ عالمي ليس أكثر من جمع لفرضيات مؤلفة من أجزاء ناقصة حول التاريخ العالمي الحقيقي والواقعي. إنه مخطط غير كامل، مختصر فقط، مع افتراضات حول خلفيات مفقودة ومواد ووثائق لا يمكن إيجادها أبداً.

وهكذا لا مجال لديّ سوى أن أتصرف وفق كاتالوج الأحداث الرائج، وأن أسرد أرقامه كابتهاالات قداس أسود نحاول به أن نطرد الواقع الإنساني إلى معادلات فارغة.. إنه كاتالوج مكتبة رثة جواله تبيع دفاتر مهترئة ملصقة بالدم».

إن هذه التصورات وتلك الأفكار عن العالم والإنسان والتاريخ البشري لكاتبنا العبقرى ف. دورينمات تلقي الكثير من الضوء على أسلوبه المتفرد في اختيار مواضيع ومعالجة أحداث أعماله الأدبية المتنوعة في القصة والرواية البوليسية والتمثيلية الإذاعية، وفي المجال الذي يهمنا هنا، المسرح.



جناية الحرب للانتقام منه وإذلاله ولتركه يشعر بالمدلة والتبعية على مدى الدهر، كما أن هناك فريقاً آخر اعتبر مسرحية «زيارة السيدة العجوز» مسرحية نقد اجتماعية لا علاقة لها بالسياسة على أساس أن دورينمات أراد أن يسخر بهذه المسرحية من مواطنيه السويسريين وحبهم للمال الذي يسعون للحصول عليه بشتى الطرق والوسائل، وأنهم في سبيل السعي للعيش بسعادة وبجراحة ورخاء لا يضيرهم التنازل عن القيم وشيء من الكرامة .

### دورينمات والعرب

أعمال دورينمات التي نالك شهرة عالمية واسعة حظيت أيضاً باهتمام واضح في عالمنا العربي، إذ تُرجمت غالبية مسرحياته إلى العربية، وقُدِّم العديد منها على مسارح بعض الأقطار العربية، وخاصة في مصر وسورية.. وفي فترة منتصف الستينيات والسبعينيات ظهر دورينمات منافساً قوياً للكاتب الألماني الشرقي برتولت بريخت الذي حظي أيضاً باهتمام كبير في بلادنا في مجال ترجمة أعماله وتقديمها على المسارح العربية، حتى أنه تفوَّق عليه في تلك الفترة من حيث عدد المسرحيات التي تمت ترجمتها .

### ذكاء في الاختيار

إن ما يميز مسرحيات دورينمات هو الاختيار الذكي لموضوعاتها الساخنة الآنية التي تلقى الاهتمام الواسع والاستقبال الحسن في حينها دون أن تفقد نفس الاهتمام والتقدير في الفترات اللاحقة، وخير مثال على ذلك مسرحية «علماء الطبيعة» الشهيرة والتي نُشرت عام ١٩٦١ لتعالج موضوعاً هاماً وحساساً أثار جدلاً طويلاً وما زال حول مسؤولية العلماء في الحفاظ على الأمن والسلام وسلامة العالم والإنسان من خلال قصة أحد علماء الذرة والطبيعة النووية الذي توصل إلى النظرية الواحدة للجزيئات العنصرية والصيغة الكونية لها، وإلى معرفة العلاقات الأساسية بين الظواهر غير المدركة، ورغم أنه كان قد حصل على الدكتوراه في علم الفيزياء ويعمل أستاذاً مدرساً في إحدى الجامعات الشهيرة ومتزوج وله

الخطيب الخائن الذي تصرف أيام صباه تجاه خطيبته المسكينة الشريفة بشكل مرغ سمعتها بالوحل وتسبب في تشريدتها وضياعتها، وأنه قد ارتكب بتصرفاته تلك جناية لا تغتفر ويستحق عليها عقاب الموت، وبذلك تكون العجوز قد حققت الشق الأول من هدفها بالانتقام من خطيبها ايل بإذلاله والقضاء عليه، ولكن تساخانسيان تعدل في آخر لحظة عن قرارها بإعدام خطيبها وتعلن العفو عنه بعد أن تقدم للقرية الملايين التي وعدت بها لتنفيذ الشق الثاني من هدفها في الانتقام من أهل القرية جميعاً وإذلالهم، حيث جعلتهم يشعرون -بعد أن حسنت أحوالهم الاقتصادية ببناء المصانع وفتح المحال التجارية الضخمة وتقديم الهبات الهائلة- بالخنوع والخضوع والمهانة وأنهم جميعاً محكومون وجلادون بنفس الوقت .

لقد فسّر مضمون هذه المسرحية من طرف أهل اليسار الشرقيين على أنه دعوة صريحة للاشتراكية ودليل واضح على تفسخ القيم الرأسمالية وتبؤ صريح بقرب انهيار هذا النظام، بينما رأى فيه أصحاب اليمين في الغرب دعوة للتمسك بنظامهم وأن ما عرضته المسرحية ليس إلا نموذجاً سلبياً في التطبيق يجب الاستفادة منه لتحسين أساليب الممارسة للحفاظ على النظام الاقتصادي الرأسمالي الحرّ وتطويره نحو الأفضل .

### تفسيرات أخرى للعجوز

إضافة إلى التفسيرين أنفي الذكر راق للبعض إعطاء مضمون مسرحية «زيارة السيدة العجوز» تفسيراً تاريخياً مرتبطاً بالحرب العالمية الثانية ونتائجها النهائية، فقد ورط هذا الفريق الثالث شخصية الفتاة سابقاً والعجوز الجبارة تساخانسيان حالياً بالولايات المتحدة الأمريكية التي خرجت منتصرة من الحرب، بينما ربط أهل قرية جولن وعلى رأسهم الخطيب النذل بالشعب الألماني الذي خسر الحرب وذلك عندما قامت أميركا بإعادة بناء ألمانيا وبتقديم المساعدات المالية الهائلة لشعبها وكأنها تقدم له حكم البراءة من جريمة الحرب بعد أن حاكمته وحكمت عليه بمسؤولية الهلاك والدمار اللذين لحقا بالعالم، وأنه وحده الذي يتحمل تبعه



الأعظم في الخمسينيات والتي طغت آنذاك على الحياة الثقافية والسياسية، والتي استمرت فترة طويلة بعد ذلك، حيث لم تبرد حدتها إلا مع بدايات عهد غورباتشوف وأفكاره المفاجئة في البيروسترويك والغلاسنوست (١).  
لقد وجه كاتينا الفدّ سهامه في هذه المسرحية التي صدرت في العام ١٩٥١ وقُدِّمت لأول مرة على أحد مسارح ميونيخ عام ١٩٥٢ إلى الدولتين المتاحرتين آنذاك في آن واحد، وإلى الصراع الدائر بين أفكارهما ومواقفهما دون هوادة من خلال أحداث شيقة ومثيرة، يتشابك فيها موضوع الخيانة الزوجية مع الجرائم والمغامرات السياسية، إضافة إلى نماذج متاحف الشمع والمواظ الأخلاقية والبيانات الدرامية.

لقد قدم لنا دورينمات في هذه المسرحية أشخاصاً متعصبين لمبادئهم وعلى رأسهم المدعي العام فلورستين مسيسيبي الذي درس القانون في أكسفورد واستطاع انتزاع أكثر من مئتي حكم بالإعدام سعياً وراء العدالة المطلقة تعصباً للقانون والحق وسعياً للعودة بالعالم إلى شريعة موسى، فمثّل بذلك نموذجاً لليمين المحافظ والمعسكر الغربي، يقابله الشيوعي سان كلود الذي تشبّع بأراء كارل ماركس واحترف الثورة ليمثل اليسار والمعسكر الاشتراكي، ليصل بنا إلى ما يحدث عندما يصطدم أشخاص متعصبون أثناء سعيتهم لتحقيق مبادئهم، حيث يموت مسيسيبي في مستشفى المجانين مسحوقاً، ويُصفى سان كلود جسدياً على أيدي المخبرات السوفييتية لفشله في الثورة.

### استلهام التاريخ

يُعتبر التاريخ مورداً هاماً بالنسبة لدورينمات، فقد استلهم منه مواضيع وأفكاراً للعديد من مسرحياته التي لاقت رواجاً ونالت شهرة واسعة، ولكن ما يميز دورينمات عن غيره في هذا المجال أنه يُجري -بجراحة كبيرة- تعديلات جذرية على الأحداث والشخصيات التاريخية التي يتعامل معها لخدمة الأحداث الجديدة التي يحبكها بحرفية متميزة ولتحقيق أفكاره الذاتية التي يسعى إليها من وراء تلك الأحداث ومن خلالها، ولأنه من خلال كتاباته النظرية عن المسرح يرفض أن يكون المسرح صورة

ثلاثة أطفال يقرر الانفصال عن عائلته وترك مركزه العلمي ومنصبه الجامعي والهرب إلى إحدى المصحات العقلية متظاهراً بالجنون خوفاً من أن تقع أفكاره ونظرياته ومكتشفاته في أيدي ذوي السلطة والنفوذ، فيؤدي استعمالها لغير صالح الكون والبشرية.. وأثناء إقامته في المصحة العقلية ومن خلال أحداث تجمع بين الطرافة والإثارة يتعرف العالم موبوس على اثنين آخرين من علماء الطبيعة تظاهر أيضاً بالجنون وادعى أحدهما أنه أينشتاين، والآخر نيوتن، وكانا في الحقيقة يعملان -منفصلين- لصالح المخبرات الأميركية والسوفييتية وقد التحقا بالمصحة العقلية موفدين من قبل دولتيهما بشكل سرّي للحصول على أسرار الاكتشافات الخطيرة التي توصل إليها العالم موبوس.

وبعد جلسة مكاشفة بين العلماء الثلاثة وتعرّف كل منهم على حقيقة الآخر وعلى النظريات التي توصل إليها يقررون مجتمعين الاستمرار بالتظاهر بالجنون وحجب تلك المعلومات الخطرة عن حكوماتهم خوفاً من استغلال الطاقات الهائلة من خلال تنفيذها لغير الغايات الإنسانية النبيلة التي كانت تدفعهم لاكتشاف أسرارها، وهلعاً من أن تستغل تلك الطاقات في تدمير العالم والإنسان، ولكن قرار العلماء الثلاثة لم يجرباً، إذ تستطيع رئيسة الممرضات بطريقتها الخاصة أن تحصل على كافة المعلومات والأسرار وأن تصور كافة أبحاث العالم موبوس وأن تسربها خارج المستشفى.

أما رؤية دورينمات لمشكلات العلوم الطبيعية الحديثة فتلمح إليها عبارات موبوس: «علينا أن نتراجع عما نعمله، فإما أن نبقى في مستشفى المجانين أو يتحول العالم إلى مستشفى مجانين، وإما أن نمحو أنفسنا من ذاكرة الناس، أو تمحى البشرية».

### الحرب الباردة

من المواضيع الحساسة التي عالجهما دورينمات في إحدى مسرحياته التي فتحت له باب الشهرة في بدايات حياته الفنية والأدبية مسرحية «زواج السيد مسيسيبي» موضوع الحرب الباردة التي كانت قائمة بين القوتين



شالوميت التي وردت في الكتاب المقدس تحت عنوان «نشيد الإنشاد» تلك الفتاة التي تجرأت وقالت لا للملك سليمان الذي استولى عليها وأدخلها قصره وأجلسها على عرشه وجعل الأرض من تحتها وكل شيء حولها حريقاً لأنها لم تنس الأرض القاحلة والعطش والعرق، ولم تنس الأغنام وحببيها الفقير المسكين الذب لُوحتة الشمس لينسج من خياله قصة أحد المتسولين (عاقى) الذي رفض الانصياع لأوامر الملك نمرود بالامتناع عن مزاوله التسول الذي يسيء إلى المدينة وأهلها وحاكمها بعد أن قررت الدولة القضاء على التسول .

وأرسل الملك لهذا المتسول أناساً كثيرين لإقناعه بالترجع عن موقفه، ولكن دون جدوى، فيقرر أن يتنكر بزى متسول ويذهب بنفسه ليقوم بتلك المهمة الشاقة، وهناك يدخل مع المتسول عاقى في مباراة في التسول يخرج منها خاسراً مدحوراً وكأنه تعلم أن المتسول الحقيقي هو ملك في عالم التسول، وأن الملك هو متسول في دنيا المتسولين.. ويصدق أن ينزل ملاك في نفس تلك الفترة التي جرت فيها المباراة بين المتسول عاقى والمتسول الملك ومعه هبة ترمز إلى الرحمة من السماء : فتاة جميلة سيقدمها إلى أفقر إنسان في بابل، وعندما يفوز الملك المتنكر بزى المتسول بتلك الفتاة على أنه أفقر إنسان في بابل بعد أن خسر مبارياته أمام المتسول عاقى ترفض الفتاة كوروبي البقاء معه عندما تتكشف لها الحقيقة في أنها كانت من نصيب ملك غني وليس من نصيب متسول فقير، وعندما تطلب منه أن يترك العرش ويذهب ليعيش معها كمتسول يرفض ذلك، ترفض الفتاة بالمقابل أن تصبح ملكة وتفشل كافة المساعي لإقناعها .

وحرصاً على هبة السماء يعرض الملك الفتاة كوروبي على جميع أهل مدينة بابل من تجار وأغنياء وجنود وشعراء ليأخذها واحد منهم مقابل التنازل عن ثروته وممتلكاته والعيش معها كمتسول، وأمام رفض الجميع ذلك الطلب وحرصهم على أموالهم وممتلكاتهم، وأمام إصرار الفتاة على موقفها يتقرر طرد الفتاة هبة السماء من بابل لأنها كشفت كذب الناس وضعفهم وغرور الملك ورجال الدين (٢) .

مطابقة للواقع ويدعو إلى أن يكون المسرح عاملاً فنياً قائماً بذاته وصورة منفردة في ذهن الكاتب والمخرج والممثل لإحداث التأثير المطلوب على المشاهدين، ففي مسرحية «رومولوس الكبير» التي ظهرت لأول مرة في العام ١٩٤٩ وأعاد صياغتها في العام ١٩٥٧ يقدم لنا ذلك الإمبراطور الروماني الأخير على أنه رجل عجوز وأنه قضى في حكم روما ما يقارب عشرين عاماً، في حين أنه في الحقيقة لم يكن يبلغ الثامنة عشرة من عمره عندما عُزل بعد أن حكم روما أقل من عام واحد، وقد أجرى دورينمات ذلك التعديل الجذري على تلك الشخصية الرئيسية في المسرحية لكي يبرر للمشاهد تصرفات ذلك الإمبراطور الغريبة والفكرة التي آمن بها والتي كان يسعى لتحقيقها من خلال أحداث المسرحية، حيث قرر أن يسلم روما للغزاة الجرمانيين دون حرب حفاظاً على أرواح شعبه بعد أن فقد الأمل نهائياً في إصلاح إمبراطوريته التي دب الفساد في أوصالها ونخر عظامها، وبعد أن تأكد أن ليس في مقدوره ولا بمقدور أي إنسان آخر إنقاذها من مصيرها المحتوم، لذلك بدلاً من أن يلجأ لممارسة سلطته كحاكم للإمبراطورية نجده قد تخلى عن تلك السلطة وراح يربي الدجاج كعمل مفيد، منتظراً قدوم القائد الجرمانى ليسلمه بنفسه مفاتيح المدينة التي كانت تسيّر أحوالها من سيء إلى أسوأ أيام حكمه، وليحيل نفسه إلى التقاعد بكامل رغبته ورضاه .

لقد وصف دورينمات بطله هذا فقال : «إنه مرح ولا يتورع عن أن يطالب الغير بكل ما هو مطلق.. إنه رجل خطر، عرض نفسه للموت، وهذا هو المخيف في أمر هذا الإمبراطور المربي للدجاج، هذا الحاكم للعالم المجنون الذي مأساته في مهزلة نهايته، أي في إحالة نفسه إلى التقاعد، ولكنه كان من الفطنة وحسن التدبير - وهذا وحده يجعله عظيماً - بحيث قبل بذلك» .

### حضارة ما بين النهرين أيضاً

أما في مسرحية «وجاء ملاك إلى بابل» التي ظهرت في العام ١٩٥٢ فقد استلهم دورينمات حضارة ما بين النهرين وحكاية برج بابل، كما ضمَّنَها حكاية الفتاة



دورينمات في المسرح العربي -  
رومولوس العظيم إخراج رضا غالب

### بداية متعثره

حسب نموذج إيديولوجي شمولي مسبق يقود إلى التكبر ويجلب للناس الشقاء والمعاناة فيؤدي إلى قهر الناس وقتلهم، في حين يزعم أنه يسعى لإسعادهم، وقد قدم لنا دورينمات في «مكتوب» نموذجاً لإساءة استغلال الإيديولوجيات تحت شعار «العمل من أجل المثل والمبادئ» بعد أن أطلق تحذيراً شاملاً من كل الإيديولوجيات .

### توجيه نحو الفلسفة

مسرحية «الأعمى» التي ظهرت في العام ١٩٤٧ وقدمت لأول مرة على مسرح مدينة بازل في بداية العام ١٩٤٨ والتي قوبلت بفتور من المشاهدين والتي لها خلفية تاريخية أيضاً، فقد نحا فيها دورينمات منحى فكرياً وفلسفياً ظهر فيه تأثيره الواضح بمذهب كانت الذي يميز في نظرية المعرفة بين الأشياء في ذاتها وبين الظواهر والحواس، ومنها البصر والتي لا نعرفها إلا على المظاهر، وقد أراد دورينمات أن يؤكد قيمة الكلمة وتأثيرها في الإنسان ومقدرتها على تحقيق عالم خفي واختراع عالم غير موجود وأنها تقود إلى الإيمان، كما هي وسيلة الكذب والخداع أيضاً .

في أول مسرحية له (مكتوب) التي ظهرت في العام ١٩٤٦ وعرضت على مسرح زيوريخ عام ١٩٤٧ والتي قوبلت بالرفض والاستنكار والتصغير من جمهور المشاهدين في البداية ثم بالاستحسان والتصفيق في النهاية استلهم دورينمات أحداث تلك المسرحية من حادثة تاريخية معروفة تتعلق بحركة المعمدانيين الجدد التي ظهرت في مدينة مونستر الألمانية بقيادة أحد مدعي النبوة (بوكلسون) الذي استغل سذاجة وجهل أهل تلك المدينة وحاجتهم للإيمان ونصب نفسه ملكاً عليهم ليجمع ثروة طائلة ول يتمتع بجميع الملذات قبل أن تزحف الجيوش الكاثوليكية والبروتستانتية وتقضي عليه .

يعتقد بعض النقاد أن دورينمات استفاد من تلك الحادثة التاريخية وكأنه أراد أن يجري مقارنة بين بطلها الدجال بوكلسون الذي استخدم دعوته لتحقيق أغراض شخصية وبين الحركة النازية التي قادها هتلر ثم قضت عليها جيوش الحلفاء، ويبدو أن دورينمات أراد أن يذهب في مسرحيته إلى ما هو أبعد من معالجة ظاهرة النازية عندما أكد بأسلوب غير مباشر أن كل دعوة لتغيير العالم



جداً من واقع الإنسان المعاصر، وقد ظهر نضوجه الأدبي والفني والفكري بشكل واضح في هذه المسرحيات حيث كانت أفكاره أكثر وضوحاً وشمولاً وجرأة في آن واحد، وأسلوب حوارهِ ومعالجته للشخصيات والأحداث بدأ أكثر رشاقة وتمكناً من حرفية صياغة الكلمة ورسم المشهد، أما سخريته اللاذعة وتلميحاته الذكية فقد جاءت أكثر حدة وبراعة، ولكن دون أن تفقد ظلها الخفيف وطابعها المحبب وحلاوتها الجارحة، ففي مسرحيته الغنائية الوحيدة «فرانك الخامس» أو «أوبرا من أجل مصرف خاص» التي ظهرت في العام ١٩٥٩ والتي تعاون فيها مع الموسيقار باول بوركارد بيرهن على مهارة جليلة في اختيار الموضوع واتصاله بالراهن وعلى براعة في اللغة الدرامية لها مصادر معقدة ولكنها تقوم على أسس من المفارقة الساخرة والقصة الرمزية والعبرة الأخلاقية، فقد قدم في هذه المسرحية نموذجاً مسرحياً يدور حول الأساس الاقتصادي لمجتمع الرخاء وهو المصارف .

تدور أحداث هذه المسرحية حول مصرف خاص يحاول صاحبه أن يسيّرهُ بطريقة ديمقراطية، فتكون النتيجة أن تتبدد الأموال، ويقضي المشاركون في هذه التجربة على بعضهم، ليبين لنا دورينمات أن الصدق والأمانة وغيرها من الأخلاق الحميدة لا ترتبط بموقف وجداني بقدر ما ترتبط بالتنظيم الاقتصادي، فلا مكان للديمقراطية في نظام اقتصادي يتطلب سلوكاً دكتاتورياً .

يبدو أن دورينمات لم يكن مقتنعاً بأراء بريخت التي أراد أن يبرهن عليها في مسرحيته «أوبرا القروش الثلاثة» والتي تقول إن فشل الإنسان الطيب أمر حتمي في عالم شرير يقوم على الاستغلال، لذلك فإن تغيير العالم من أجل إتاحة الفرصة للناس الطيبين أمر ضروري، فلنقرأ ماذا يقول ابن فرانك الخامس لأبيه بعد توليه إدارة المصرف : «الصدق مسألة لا تتوقف على الحياة الداخلية وإنما على التنظيم، وممارسته تتطلب قسوة تفوق قسوة ممارسة الشر.. الناس الواقعيون هم وحدهم القادرون على فعل الخير.. لو أنك كنت واحداً من هؤلاء الأوغاد لكنت قد قدمت بعملك الاقتصادي

المسرحية تحكي قصة دوق أصيب بالعمى وزالت سلطته منذ وقت طويل، ولكنه يأبى الاعتراف بالواقع ويتوهم أنه يعيش في أمن وسلام بين أناس سعداء في أرض يسودها الرخاء، في حين أن الحقيقة والواقع كانا غير ذلك تماماً، فهناك نائب الدوق المغامر وعديم الضمير الذي يجرّ البلاد إلى الحرب والشقاء والتعاسة، ولأن إيمان الدوق كان يضايقه فقد سعى من خلال مركزه لزعزعة ذلك الإيمان وتحطيمه، حيث يخدع ابنة الدوق ويدفعها إلى الانتحار، كما يدفع ابنه للموت أيضاً .

الخلفية التاريخية لهذه المسرحية كانت حرب الثلاثين عاماً التي نشبت في أوروبا بين الكاثوليك والبروتستانت بين عامي ١٦١٨ و١٦٤٨ حيث استلهم منها دورينمات أحداثاً جديدة ليصل إلى تحقيق مقولته الفلسفية عن قيمة الكلمة التي استعاض بها في هذه المسرحية عن الحدث الدرامي وعن الصورة المسرحية، وما يلفت النظر أن دورينمات قد ابتعد في هذه المسرحية (الأعمى) عن وجودية سارتر وكامو الإلحادية التي شكلت - إلى جانب الإحياء الديني - موضة فكرية رائجة في تلك الأيام، فشخصيات دورينمات لم تكن حبيسة جدرانها الأربعة كشخصيات سارتر، بل بقيت تحافظ على شيء من القوة السامية، حيث لم تزل في حياتها فرص طارئة لا يمكن التنبؤ بها للخلاص.. صحيح أن تلك الفرص قائمة على عامل الصدفة وهي بالتالي ضعيفة ولكنها قائمة على الأقل .

### مواضيع حياتية معاصرة

لم يقتصر دورينمات في مسرحياته على معالجة المواضيع الساخنة الآنية ذات الطابع الشمولي الإنساني كما رأينا في «زواج السيد مسيسيبي» و«زيارة السيدة العجوز» و«علماء الطبيعة» كما أنه لم يقف ضد استلهاهم أحداث وشخصيات تاريخية معروفة ليعيد صياغتها بصورة جديدة تخدم أغراضه الفنية والفكرية كما رأينا في «مكتوب» و«الأعمى» و«رومولوس الكبير» و«وجاء ملاك إلى بابل» وإنما توجه في أعماله الأخيرة لمعالجة مواضيع معاصرة، فيها نبض الحياة المعاشة وقريبة



وتفاجأ بعودة الأديب للحياة وتزعجها تلك الحادثة، حيث لم يكن باستطاعتها تحملها لأن استمرار الأديب بالحياة كان يعني إما كشف جهلهم وأوهامهم أو كشف أوراقهم والأعييبهم وغشهم وخداعهم في الحياة كالرسام المخدع بإخلاص زوجته له ومتعهد البناء الذي ينكشف غشه وتتضح أعييبه وعاملة المراهيض العجوز التي كانت مومساً ثم تحولت إلى قوادة في الخفاء من خلال عملها.. وفي اللقاء الذي يجري بين هذه العجوز (نومسون) وبين الأديب الكبير فيتير في نهاية المسرحية يكون حوار تجري فيه مقارنة غريبة وفريدة بين هاتين الشخصيتين :

«نومسون : أنت ككاتب هل تترك العواطف تتدخل في مهنتك؟ بالطبع لا.. قد تكون لديك عواطف، لكنك لا تقدمها إلا إذا طلبها الزبون، ففي التجارة لا مكان للعواطف .

شفيتير : أنت تبعين الجنس لقاء المال، وهذه مهنة شريفة.. هذا أمر واضح وأنا أيضاً كنتُ شريفاً على طريقي الخاصة.. كنتُ أكتب لأكسب المال.. كنتُ أترزق من خيالات الناس وأبتعد قدر المستطاع عن الأفكار الفلسفية والأحكام الأخلاقية، وأستطيع الزعم أنني أكاد أن أضاهيك مهنياً وأخلاقياً يا سيدة نومسون.. لقد كان للحياة معنى بالنسبة إليك، أما أنا فكنتُ لا أطيق حتى نفسي.. أحطتُ نفسي بوهم من العقل والمنطق وبمخلوقات مصطنعة لأنني لم أكن قادراً على التعامل مع المخلوقات الحقيقية، فلا يمكن فهم الواقع من خلف طاولة كتابة يا سيدة نومسون لأن هذا الواقع لا يظهر إلا في عالمه السفلي ذي السطح الأزرق.. لقد كانت حياة غير جديرة بأن يحيها المرء» (٣) .

### تجربة جديدة

لقد خاض دورينمات في عمله قبل الأخير تجربة جديدة في الكتابة بعد أن ملّ على ما يبدو من الأسلوب التقليدي المتعارف عليه بالاعتماد على المشاهد والفصول من خلال أحداث مترابطة في موضوع واحد، فقدم مسرحية «صورة كوكب» عام ١٩٧٠ على شكل مشاهد منفصلة (٢٥ مشهداً) لكل منها موضوع معين

بأمانة قاسية وكان مصرفنا اليوم في عداد المصارف الكبرى» ويردّ الوالد : «ولكنك أنت ستكون ذلك الوغد الكبير الذي يتطلبه عصرنا وتدير مصرف أبيك بشرف وقسوة وخبث» .

لقد أراد دورينمات أن يبيد في هذه المسرحية الموسيقية كل أوهام الديمقراطية في بلد رأسمالي كسويسرا، لذلك قوبلت بالنقد السلبي في سويسرا وألمانيا الغربية، في حين رأى فيها النقاد في الدول الاشتراكية نقداً صارماً للنظام الرأسمالي-الاحتكاري، ويبدو أن إظهار دورينمات للطابع الوهمي للديمقراطية في نظام اقتصادي رأسمالي قد أفسد اللعبة في المسرحية فجراً على نفسه غضب ممارسيه .

### الأدب والفن والحياة

في مسرحية «النيك» التي ظهرت عام ١٩٦٥ تطرّق دورينمات إلى حياة الأدباء والفنانين ليعبر عن وجهة نظره في الفن والحياة، وقد لمّح بعض النقاد إلى أنه ضمن الشخصية الأساسية في تلك المسرحية، وهو أديب كبير معروف (شفيتير) حائز على جائزة نوبل الكثير من ملامحه الشخصية من حيث المظهر وأسلوب التفكير وطريقة التعامل مع الآخرين .

المسرحية تدور حول الأوهام التي يعيشها الناس ويعتقدون أنها حقائق عن طريق أحداث طريفة ومرعبة في نفس الوقت يقودها شفيتير الذي يعاني من سكرات الموت وتأبى روحه الاستسلام والخروج بسهولة وبساطة، فيعلن عن موته أكثر من مرة، ولكنه يقوم من الموت كل مرة ليموت الناس حوله من الخوف والعار والجهل بعد أن يدمرهم من خلال تدميره لأوهامهم .

أحد رجال الدين الذين صلّوا من أجله تغرقه المفاجأة ومعجزة عودته للحياة وتقضي عليه، وابنه الطائش الذي تسلّح بدراسة قوانين الإرث حيث علم أنه سيرث كل ثروة أبيه ومؤلفاته تقتله الصدمة عندما يفاجأ أن والده قد أحرق كل شيء : الأموال النقدية التي سحبها من المصرف وجميع مؤلفاته .

هناك العديد من الشخصيات الأخرى التي تُصدّم





الحب باستمرار بينما نحن نعيش ذلك الحب.. لقد مُنحتهم الفرصة خلال أَلْفَي عام، أما الآن فقد جاء دورنا نحن.. هل تفهم؟» .

### شذرات

يبدو أن دورينمات الذي ولد في قرية صغيرة عام ١٩٢١ في مقاطعة برن السويسرية في عائلة محافظة ومدنية (٤) إذ كان أبوه رجل دين بروتستانتي كان على خلاف مع عائلته، فقد كان ينتقد في أعماله رجال الدين ويهاجمهم دون هوادة من جملة النماذج الاجتماعية والسياسية المختلفة الأخرى التي لم تسلم من لسانه أيضاً .

لم ينزعج دورينمات من الفضيحة التي سببتها له مسرحية «مكتوب» عند عرضها، فكتب في العام ١٩٦٩ معلقاً على تلك الحادثة بأسلوبه الساخر المعروف وكأنه يريد أن يحول تلك النقطة لصالحه: «أحدثت مسرحيتي الأولى فضيحة ومازلت حتى اليوم أتغذى من هذه البداية الجديدة، فقد صفر الجمهور بدلاً من أن يتنأب» .

وكدليل على واقعيته واستيعابه للأمر، فقد قرر في العام ١٩٤٨ إيقاف عرض مسرحيته الأوليتين بعد أن لمس عدم تجاوب الجمهور معهما والابتعاد بعض الوقت عن جو المسرح لدراسة الأمور والتعمق فيها عن بعد لرؤيتها بشكل أوضح، وقد لجأ في تلك الفترة إلى كتابة الروايات البوليسية والتمثيلات الإذاعية، كما زاول النقد المسرحي أيضاً ليحقق لنفسه بعض الشهرة قبل أن يعود إلى المسرح بقديم راسخة وبشكل ملفت للنظر في العام ١٩٥١ بمسرحية «زواج السيد مسيسيبي» التي حققت له شهرة واسعة وأنقذته من الضائقة المالية التي كان يعانيها في الفترة السابقة .

### آراء وأفكار

نشر دورينمات العديد من الآراء النظرية حول المسرحية المعاصرة، وقد تطورت تلك الآراء إلى ما يمكن أن نسميه «نظرية مسرح دورينمات» ففي ملاحظة نشرها عام ١٩٤٨ ورد قوله: «إن من يبني عالماً ليس

وشخصيات خاصة وليس بينها أي رابط درامي، ولا يجمع بينها سوى ارتباطها بأحداث عصرية شغلت الناس وتفكيرهم وماتزال لها من تأثير كبير على حياتهم وعلى مستقبل الإنسان بشكل عام .

من أهم المواضيع التي عولجت في هذه المسرحية على سبيل المثال: مساعدات التنمية، حرب فييتنام، غزو الفضاء، صراع الأجيال، مشكلة العنصرية، قضايا مجتمع الرخاء.. وغيرها .

إن تعدد المشاهد المنفصلة في «حياة كوكب» إضافة إلى الأسلوب الكاريكاتيري الساخر الذي اعتمده دورينمات في طرح المشاكل ومعالجتها قد جعل تلك المسرحية تقترب من نموذج المسرح السياسي الذي يعتمد السخرية والتهمك والنقد اللاذع في أسلوب العرض والمعالجة والذي يطلق عليه في أوروب «مسرح الكاباريت» وهو لا علاقة له طبعاً بمفهوم «الكاباريت» المرتبط بأذهان الناس في بعض الدول العربية بالمرايح والأندية الليلية والكازينوهات التي تقدم الرقص والغناء والاستعراضات .

وعلى عكس أجواء «مسرح الكاباريت» المرحة والمفرحة فقد ساد «حياة كوكب» جو من التشاؤم يذكّرنا ببعض مسرحيات بيكيت القاتمة من خلال عرض الفساد والحروب والصراعات الدموية التي تسود كوكبنا الأرضي، حيث قضى الإنسان فيه على كافة أشكال السعادة وعلى أي أمل بإقامة مجتمع يسوده السلام والمحبة وكأنه يستعجل بتصرفاته اللامنطقية القضاء على الكوكب وتدميره رغم أن الطبيعة - حسب رأيه- ستقوم بهذه المهمة وستدمر هذا الكوكب في يوم من الأيام نتيجة كارثة كونية تسببها الشمس .

رغم الأجواء القاتمة التي غلّفت المسرحية فقد كانت هناك لحظات من التفاؤل كالتلميح الواضح إلى إمكانية أن يلعب جيل الشباب دوراً إيجابياً للتغيير في المجتمعات الصناعية الرأسمالية من خلال حوار في أحد المشاهد بين فتاة قررت أن تعيش في تعاونية سكنية بعد أن هجرت أسرتها البورجوازية وبين والدها، إذ يجري على لسان الفتاة: «صحيح أن ثيابنا قذرة ولكن ثيابكم ملطخة بدماء غير مرئية.. الفرق بيننا أنكم تعملون



جون» التي أبرز فيها علاقة الملك بابن الزانية الذي أراد أن يغير العالم وفقاً للعقل، فأغرق البلاد في بحر من الدماء، وبدلاً من قيام الإصلاح تحلّ اللعنة، ومسرحية «تيتوس اندرونيكوس» التي حوّلها إلى سلسلة من مشاهد القتل والتعذيب وسفك الدماء من أجل الوصول إلى السلطة والمحافظة عليها بحيث أثار الرعب في نفوس المشاهدين، وقد أراد دورينمات من ذلك أن يجرد السياسة من كل الأوهام والأساطير العالقة بها وأن يعيدها إلى جوهرها الحقيقي، وبذلك لم يقدم دورينمات للجمهور آراء سياسية بل قدم لهم السياسة عارية من كل أسطورة، كما أعد مسرحية «رقصة الأموات» لستريندبرغ حيث حذف منها كل ما هو «أدب» بالمعنى المتعارف عليه للكلمة وقام بتحويلها من مأساة حياة زوجية بورجوازية إلى كوميديا حياة زوجية أسماها «لنتمثل ستريندبرغ».

ومن إعداداته الهامة أيضاً إعداد مسرحية «فاوست الأصلي» لجوته التي تُعتبر ذات أهمية كبيرة في الأدب الألماني، ولكن فاوست دورينمات لم يظهر كرجل متعطش للعلم والمعرفة كما في الأصل، بل كمتقف متقدم بالسن يسعى لإغراء صبية جميلة بريئة، وفي سبيل هدفه الجنسي هذا يتحالف مع الشيطان، ومما لا شك فيه أن الكثير من الألمان لم يسرهم هذا التفسير الجديد لشخصية فاوست.

### تكريم وجوائز

في العام ١٩٥٩ وفي الذكرى المئوية لميلاد الشاعر الألماني شيلر كُرّم دورينمات ومُنح جائزة شيلر للأدب تقديراً لمسرحيته «زيارة السيدة العجوز» فألقى في تلك المناسبة كلمة عُرِفَت فيما بعد بـ «خطبة شيلر» ضمّنها بعض آرائه في المسرح، حيث رفض فيها بشدة مقولة بريخت الذي كان يرى في المسرح وسيلة لتغيير العالم وقال: «إن اعتقاد الثوار أن على الإنسان أن يغير العالم لم يعد يعني شيئاً بالنسبة للفرد.. لقد أُلغى ذلك الدور ولم يعد ذلك مجدياً إلا بالنسبة للحشود كشعار، كديناميت سياسي، كدافع للجماهير، كأمل لجيوش الجائعين الرمادية» ثم حدد مسرحه لا كأداة لتغيير العالم بل كمبر اتهام وفقاً للمفهوم الشيلري.

بحاجة لأن يفسّر هذا العالم» رافضاً بذلك نظرية ضرورة انعكاس الواقع في الأدب والمسرح، وفي العام ١٩٥٢ نشر مقالة بعنوان «ملاحظة حول الكوميديا» جاء فيها: «لا يمكن أن تكون المسرحية المعاصرة غير كوميديا بالمعنى الأريستوفاني» وفي العام ١٩٥٥ نشر دراسة بعنوان «مشكلات المسرح» أكد فيها انتهاء دور التراجيديا وأن الكوميديا هي النوع الدرامي الوحيد الذي يصلح لعرض مشكلات عصرنا، فالمأساة تشترط وجود البطل الفرد الذي يتحمل مسؤولية وتبعات أفعاله، أما في عصرنا التكنولوجي فلم تبق للفرد أهمية، لم يبق مذنبون وأبرياء بل أصبح الكل شركاء في الذنب ولا ذنب لهم في نفس الوقت، ويتلاشى دور الفرد وتلاشت كل إمكانيات كتابة تراجيديا جديدة وأصبحت المأساة غير ممكنة، لا عندما تستيقظ من داخل الكوميديا فقط، وتمثل «زيارة السيدة العجوز» التي توصف بأنها مأساوية محاولة من هذا القبيل لإحراز المأساوي من قبل الملهاة التهكمية الساخرة كحلقة مرعبة وكهوة تتفتح.. ولتوضيح هذه الفكرة يضيف: «إن المأساة تقترض الذنب والضيق والمقياس ووضوح المعالم والمسؤولية، أما في فوضى هذا القرن فلم يعد يقدر علينا غير الكوميديا.. لقد قادت تلك الفوضى عالمنا إلى السخرية المتهمكة مثلما قادتته إلى القنبلة الذرية».

ولتبرير طابع التهكم وعنصر السخرية اللذين لا يخلو منهما أي عمل له جاء في تلك الدراسة أيضاً: «لم يعد الفن يصل إلى مسامح الحكام.. قصائد الشعراء لم تعد تهزّ مشاعر الطفافة في هذا العالم، فهم يتناءبون عند سماع المراثي ويعتبرون أناشيد البطولة خرافات سخيفة ويستسلمون للنوم عندما يسمعون قصائد دينية، لكن هؤلاء الطفافة يخشون شيئاً واحداً ألا وهو السخرية».

### نشاطات عملية

بعد مسرحية «النيك» أمضى دورينمات بضعة سنوات في النشاط المسرحي العملي، حيث قام بإعداد وإخراج عدد كبير من المسرحيات وفقاً لتصوراته عن العمل المسرحي، فقد أعدّ لشكسبير مسرحيتي «الملك



عدم تمسكه بالصياغة الأولى للعديد من مسرحياته وقيامه بإجراء تعديلات عليها وإعادة صياغتها من جديد وأكثر من مرة أحياناً، فمسرحية «رومولوس الكبير» مثلاً لها أربع صياغات ظهرت على التوالي في ١٩٤٨ و١٩٥٧ و١٩٦١ و١٩٦٤ و«زواج السيد مسيسيبي» ظهرت في صيغتين، الأولى في العام ١٩٥١ والثانية في العام ١٩٥٧ ومسرحيته الأولى «مكتوب» التي ظهرت تحت اسم «دراما» في العام ١٩٤٦ أعاد صياغتها في العام ١٩٦٧ بعنوان جديد هو «المعمدان يون الجدد» وأطلق عليها عبارة «ملهاة في جزأين» وكذلك مسرحية «وجاء ملاك إلى بابل» فقد ظهرت في صيغتين، الأولى في العام ١٩٥٢ والثانية في العام ١٩٥٧ كمسرحيته الغنائية الوحيدة «فرانك الخامس» التي ظهرت للمرة الأولى في العام ١٩٥٨ ثم أعاد صياغتها في العام ١٩٦٤ حيث عُرفت بـ «صيغة بوخوم» .

### الشريك

بعد أن استعرضنا أعمال وحياة وآراء الكاتب فريدريك دورينمات في الحياة والأدب، والمسرح بشكل خاص لم يبقَ أمامنا لنقول الكثير عن «الشريك» آخر أعماله المسرحية حسب معلوماتنا والذي أراد أن يسلط الضوء من خلاله ومن خلال روحه التهكمية الخاصة التي يتميز بها على ما يجري خلف الكواليس في أوروبا اليوم في عصر الاستهلاك المذهل، عصر الأزمات الاقتصادية المخيفة التي تفرّخ - غالباً - أزمات نفسية مرعبة ذات نتائج تفوق كل تصور (٥) .

كُتِبَت «الشريك» للمرة الأولى في العام ١٩٧٢ وعُرِضَت لأول مرة في زيوريخ في العام ١٩٧٢ وتم نشرها في كتاب بعنوان «الشريك - رؤيا شاملة» في العام ١٩٧٦ وقد أعاد دورينمات صياغة هذا الكتاب وتم نشره للمرة الثانية في العام ١٩٨٠ وتضمّن إضافة للصياغة الجديدة لنص المسرحية دراسة مستفيضة وشاملة عنها وعن أجوائها الخاصة وخلفياتها العامة، كما أجرى في تلك الدراسة مقارنة ملفتة للنظر بين الشخصية الرئيسية للمسرحية (دوك) وبين فاوست غوته ومويوس علماء الطبيعة،

ومع تعاضل شهرة دورينمات على المستوى الألماني والعالميّ كرمته الدولة السويسرية ومنحته في العام ١٩٦٩ جائزة الأدب الكبرى لمقاطعة برن، وقد استغل الكاتب الاحتفال ووجه نقداً لاذعاً إلى الدولة السويسرية وإلى مقدمي الجائزة، حيث قال في الكلمة التي ألقاها في تلك المناسبة: «إن هذه الجائزة لا تهدف إلا إلى إعدامي بصورة علنية وإلى إظهارني في مظهر المتكئف مع مجتمع بورجوازيّ صغير فاسد... ولم يكتفِ بالنقد بل قام بتوزيع الجائزة الممنوحة له على ثلاثة أشخاص آخرين ورأى أنهم جديرون بالتشجيع أكثر منه وقد كانوا يعملون في مجالات مختلفة: في التاريخ، الصحافة، السياسة .

### توضيح وتأکید

وفي نفس العام (١٩٦٩) ألقى دورينمات مزيداً من الأضواء على نظريته ورأيه في المسرح فيما يسمى «الفن المسرحي الصغير للسياسة» وقال: «يتمثل نشاطي الفكريّ ككاتب مسرحيّ في تحويل الواقع الاجتماعيّ للإنسان إلى مسرح وإلى مواصلة التفكير بواسطة هذا الواقع المحول... أنا أفهم العالم من خلال تمثيله، ومحصلة عملية التفكير هذه ليست واقعاً جديداً وإنما كياناً كوميدياً يرى فيه الواقع نفسه محللاً من جديد، وبعبارة أدقّ يرى المشاهد نفسه محللاً من جديد... ثم يؤكد ثقته بقدرة المسرح على أن الفكر المسرحي يسلط على الواقع ضوءاً آخر، ضوء الأنوار الكاشفة لخشبة المسرح، الضوء الساطع للسخرية، ويشير إلى التناقض بين تفكير الناس وتصرفهم، ويرشد إلى التفكير النقديّ عن طريق التمثيل، ثم يوضح رأيه في التناقضات التي تسود العالم والحياة ويقول: «إن العالم يواجهني كشيء هائل، كمصيبة غامضة لا بد من القول بها، ولكن لا يجوز أن يكون هناك استسلام أمامها» .

### مرونة

مما يلفت النظر أن دورينمات يتمتع بمرونة فكرية وفنية ملفتة للنظر، ومما يدل على أنه يتطور ويتطور نفسه دائماً مع مرور الزمن ومع المستجدات الطارئة



المناسب وكأنه بذلك يقدم درساً عملياً قيماً ومفيداً عن شروط الكتابة المسرحية للكاتب المسرحيين وعن المراحل التي يجب أن يمروا بها والعمليات التي يجب أن يقوموا بها - وكلها ليست سهلة - عندما يفكرون بالكتابة للمسرح كدراسة كل شخصية من شخصيات المسرحية من حيث ملامحها ومظهرها وطريقة تصرفها والبيئة الخاصة التي نشأت فيها سابقاً والتي تعيش فيها حالياً، ومن حيث ملامحها النفسية والخلقية والفكرية وانتمائها الاجتماعي وبعدها السياسي، كما تحدث عن كيفية خلق العلاقات بين تلك الشخصيات بحيث لا تبدو مصطنعة ومكلفة، وعن نوعية الحوار الذي يلائم كل شخصية من الشخصيات وأهمية اختيار المكان الملائم الذي ستجري فيه أحداث المسرحية والجو العام الذي ستتحرك من خلاله الشخصيات، إلى غير ذلك من الأمور الهامة والدقيقة والحساسة التي لا يمكن أن يستوعبها ويتجاوزها إلا الكاتب الواعي المثقف ذو النظرة الشاملة والخبرة الواسعة.

### لماذا إعادة الصياغة؟

في مقدمة المسرحية وردت للكاتب «ملاحظة عامة» حول الصياغة الأخيرة لها ومبررات صدورها في العام ١٩٨٠ جاء فيها: «لم تكن الأمور بالنسبة لي تتعلق بإصدار نسخة العمل مقابل الصياغات المختلفة التي صدرت قبل ذلك إفرادياً أو إصدار النسخ المعدة للمسرح، أي تلك الصياغات التي جرت فيها تشطيبات وإنما الصياغات التي تبقى محافظة على شكلها الأدبي.. الأدب والمسرح عالمان مختلفان باستثناء الأعمال التي كتبها خصيصاً للمسرح.. لنمثل سترندبرغ وصورة كولد والمسرحيات التي قدمتها خصيصاً لتمرين الممثلين والتي كتبها كمخرج مسرحي أقدم الآن - دون أن أمس المسرحيات الأولى - صياغة شاعرية جديدة تشمل صياغات مختلفة».

### آراء حول المسرحية

على الغلاف الخارجي الأخير للمسرحية جاءت مقتطفات من آراء بعض النقاد المسرحيين الألمان الغربيين نوردها كما جاءت لأهميتها ودون تعليق:

كما تطرق إلى تفاصيل إخراجية دقيقة، حتى أنه قدم اقتراحات تكتيكية عملية للديكور المسرحي وللإضاءة، مع وجهات نظر مبررة نصح الممثلين من خلالها باتباع شكل معين من الأداء يتعلق بكل شخصية من الشخصيات وذلك من خلال تجربته الإخراجية المباشرة ومن خلال احتكاكه ومناقشاته مع الممثلين والفنيين وكأنه يريد أن يثبت آراءه في الفن المسرحي بشكل عملي بعد أن سبق وتحدث عنها في مقالات ودراسات متتابعة بشكل نظري حتى ليبدو للمرء وكأنه يضع أسساً جديدة لفن الإخراج والتمثيل من خلال تجربته وممارسته المباشرة الطويلة منذ أواسط الستينيات.. ومن خلال تلك الدراسة المرفقة للمسرحية وشخصياتها وأجوائها والتي كادت أن تبلغ ثلاثة أضعاف حجم المسرحية عالج دورينمات الكثير من القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية المعاصرة والتي لها علاقة بالمسرحية وأحداثها وشخصياتها كالإرهاب وعلاقته بالعلم والعلماء، الحب، علاقة الجريمة بالسياسة، أحوال المثقفين وظروفهم العامة في العصر الحديث، الجماعة الفاسدة وتأثيرها على حياة الفرد، دواعي التفرد لدى بعض الشخصيات، العلاقة بين الفكر النظري والفكر الموضوعي، الطريقة المثلى لمعالجة الفساد بأسلوب كوميدي وضرورة البعد عن الأسلوب الفلسفي في معالجة الكوميديا التي لا يمكن أن تتلاقى مع الفلسفة، وغير ذلك.

لقد روى في تلك الدراسة أيضاً كيف تكونت في ذهنه فكرة وأحداث مسرحية «الشريك» في صيف العام ١٩٥٩ في مدينة نيويورك عندما كان يقوم بزيارة للولايات المتحدة حيث قال: «لقد خطر لي العديد من الأفكار من خلال مشاهداتي وانطباعاتي وأنا أتجول والعرق يتصبب مني وقد هدني التعب في جزيرة مانهاتن فتخيلت قصة لم تتضح معالمها كاملة في ذهني وبدأت كتابتها فعلاً، ولكن تلك القصة تحولت بعد أربعة عشر عاماً إلى مسرحية «الشريك».. ثم شرح في دراسته المراحل التي مرت بها عملية تحويل القصة القصيرة إلى مسرحية والتعديلات التي أجريت عليها من إضافات وحذوفات، وكيف تكونت وتطورت شخصيات المسرحية قبل أن تأخذ ملامحها وأبعادها النهائية من خلال السعي لخلق الجو الكوميدي



نجد هذه المرة يتحول إلى إنسان غيري، وبالتالي إلى شريك يشمل فريدريك دورينمات نفسه بشكل واضح.. الكتاب وثيقة لعرض الذات فكرياً ولتحديد المكان الدرامي لعصرنا الحاضر .

في إحدى فقرات الخاتمة المثيرة التي قدم الكاتب فيها دراسة شاملة للمسرحية من جميع جوانبها تخطى دورينمات عن تحليل أفكاره المسرحية ليتحدث بشكل مباشر عن نفسه.. لقد أوضح أن جميع الشخصيات التي ظهرت في العمل كانت متأثرة بما هو وحشي ويجب أن تعالج بهذا الشكل وبوعي كامل في الكوميديا الجديدة : «إنها أحلامي التي خرج منها أحد المحرّضات من جديد، محرّض واحد فقط ولكنه قاس لا يرحم.. إنه يدفني للإمكانية التي أوّمن بها، أتعلق بها، إمكانية أن أصبح إنساناً فرداً» .

هانس ماير

### الختام والحوار

أراد دورينمات في مسرحية «الشريك» أن يقدم لنا نموذجاً مسرحياً للإنسان الذي يتغرب عن بيئته الأصلية ثم يقبل راضياً أو مرغماً بخيانة نفسه والمجتمع والحقيقة من خلال مشاركته بأعمال إجرامية فيتحوّل في النهاية إلى ضحية لتلك الأعمال بعد أن يجد نفسه في وضع لا يمكنه الانسحاب منه .

ما يمكن أن نشير إليه في نهاية هذه الدراسة هو الأسلوب الجديد الذي لجأ إليه الكاتب في سبيل حوار شخصياته، حيث جاء الحوار بشكل مختزل ومقتضب وكأنه رؤوس أقلام أو عناوين فقط مما يلائم الأسلوب الذي يتخاطب به المجرمون ورؤساء العصابات وكبار رجال الأعمال عندما يتحدثون عن صفقة هامة فيما بينهم والذي يعبر بنفس الوقت عن المجتمع الفاسد والوحشي، كما أننا نلاحظ في هذا السياق أن الكاتب قد اختزل أسماء شخصياته المسرحية أيضاً، فليست هناك كنيات ولا ألقاب ولا أية توضيحات، وليست هناك سوى أسماء مبتورة أطلقها الكاتب -على ما يبدو- في لحظة انفعال أو غضب وكأنها رصاصات تخرج من فوهة مسدس

-لقد كانت مسرحية «الشريك» أكثر كآبة وأشد نقداً لاذعاً من كافة الأعمال السابقة التي قدمها الكتاب الكلاسيكيون الألمان المعاصرون.. عالم مختص يعلم الأحياء (البيولوجيا) يدعى دوك يحقق شهرة واسعة في مجال الفيروس الاصطناعي، ولكن أزمة اقتصادية تجرده من مكانته المرموقة كعالم محترم وتحوله إلى سائق تكسي مجهول الهوية، ومن خلال صراعه مع الحياة والقدر يخترع آلة غريبة للتخلص من الأشلاء، حيث يستطيع أن يذيب جثث الأموات في الماء ثم يسفحها في المجاري وكأنها لم تكن .

دوك يبيع آله الجهنمية إلى أحد رؤساء العصابات الإجرامية الذي يلاقي مصيره فيها كآخر لص عجوز للقطاع الخاص في الاقتصاد الحر.. أحد رؤساء الشرطة يتستر على الأعمال الإجرامية الشبيهة بجرائم المافيا ويقدم الرشوة إلى النائب العام وإلى رئيس المحكمة العليا وإلى رئيس البلدية حيث يصبح الجميع شركاء في الجريمة .

بيل ابن العالم البيولوجي المخترع يقول في النهاية ما فكر به دورينمات بكل استهانة واحتقار : «مع عالم غير معقول ومجنون يجب أن يتصرف المرء بطريقة غير معقولة ومجنونة.. كفاحننا موجه ضد أي نظام وضد أي تنظيم اجتماعي.. إنه لا يرحم أحداً ولا يستثنى أحداً» .

ديتمار.ن.شميت، مجلة «شيترن» هامبورغ

-لقد وضع دورينمات علامات مميزة ستبقى دائماً من خلال أعماله المعاصرة «علماء الطبيعة-زيارة السيدة العجوز».. وعن أجد الأحداث الخائفة يقدم لنا اليوم «الشريك».. لا أحد مثله أشار إلى المشاركين المستترين، إلى التلون والتكيف، إلى الخضوع وإذلال الذات من خلال روح العصر اليوم .

راينهارد هوفمايستر، مجلة «ليكتور» ميونيخ  
-المرء سيستطيع في هذا الكتاب «الشريك-رؤيا شاملة» أن يكتشف الرؤية الشخصية لعالم الكاتب، فبينما كان كاتب «علماء الطبيعة» و«النيك» يجعل الموضوع الحقيقي يتوارى خلف تمسكه بنموذج عالمه الدرامي



### هوامش :

- ١- أعدت الدراسة قبل تفكك الاتحاد السوفييتي .
- ٢- مسرح الشعب بجلب قدم هذه المسرحية تحت عنوان «هبط الملاك في بابل» كباكورة لإنتاجه في العام ١٩٦٨ من إخراج حسين إدلبي .
- ٣- المسرح القومي بدمشق قدم مسرحية «النيزك» في العام ١٩٨٥ وقد لعب دور البطولة فيها بتميز الفنان الراحل يعقوب أبو غزالة وأخرجها حسين إدلبي .
- ٤- توفيت دورينمات في الشهر الأخير من العام ١٩٩٠ .
- ٥- مسرحية «الشريك» نُشرت في العدد ٢٦-٢٧ عام ١٩٨٦ من «الحياة المسرحية» ترجمة حسين إدلبي .

### المراجع :

- ١- الدراما الحديثة في ألمانيا، فالتر هينك، ترجمة وتقديم د.عبده عبود، وزارة الثقافة، سورية، ١٩٨٢ .
- ٢- تاريخ المسرح، الجزء الخامس، فيتو باندولفي، ترجمة الياس زحلاوي، وزارة الثقافة، سورية، ١٩٨٨ .
- ٣- مجلة «الحياة المسرحية» مسرح دورينمات، د.عبده عبود، العدد ١٧-١٨ وزارة الثقافة، سورية، ١٩٨١ .
- ٤- مجلة «الأدب الأجنبية» ماضي وصورة، دورينمات، ترجمة نصر الشيخ، العدد ٦٠-٦١ اتحاد الكتاب العرب، سورية، ١٩٨٩، عن كتاب صادر عن دار نشر ديوفينيس، ١٩٨١ .
- ٥- مجلة «السينما والمسرح» التسيح الفكري لمسرح دورينمات، د.أنيس فهمي، العدد ٤٩، المؤسسة المصرية العامة للنشر والتأليف، مصر، ١٩٦٨ .
- ٦- «الشريك.. رؤيا شاملة» دورينمات، من دراسة عن مسرحية «الشريك» بعنوان «خاتمة» و«خاتمة للخاتمة» دار ديوفينيس للنشر، سويسرا، زيورخ، ١٩٨٠ .
- ٧- روائع المسرح العالمي، مسرحية «علماء الطبيعة» دورينمات، ترجمة وتقديم د.عبد الرحمن بدوي، العدد ٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٣ .
- ٨- روائع المسرح العالمي، مسرحية «هبط الملاك في بابل» دورينمات، ترجمة وتقديم أنيس منصور، العدد ٨٠، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ .
- ٩- مسرحيات عالمية، مسرحية «رومولوس العظيم» دورينمات، ترجمة وتقديم أنيس منصور، العدد ٩، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٥ .
- ١٠- من روائع المسرح الألماني المعاصر، مسرحيتا «زيارة السيدة العجوز» و«زواج السيد مسيسيبي» دورينمات، ترجمة سعد توفيق، تقديم أنيس منصور، سلسلة «مسرح اللامعقول» دار المفكر، مصر .

: «دوك-بوس-كوب-جيم-آن-بيل».. إلخ.. ولتقرأ هذا الحوار بين عالم البيولوجيا دوك وقد تحول إلى سائق تكسي وبين بوس رئيس إحدى العصابات كمثل: «دوك يستأنف قيادة السيارة . بوس : أنت تجهل مشكلتي . دوك : ما هي؟ بوس : مشكلة صحية . دوك : في أي مجال؟ بوس : أولاً، إننا نترك الجثث ملقاة هكذا بكل بساطة .

دوك : ولكن هذا يثير غضب الشرطة . بوس : إضافة إلى تلوث البيئة . دوك : كان بإمكانكم أن تورّدوها إلى مؤسسات الدفن الخاصة . بوس : أسعارها كاوية جداً، لا نستطيع أن نؤديها أبداً.. الآن إلى اليسار . (دوك يقود السيارة) دوك : مهنة القتل لم تعد تدرّ أرباحاً مجدية . بوس : هل سواقة التكسي مربحة؟ دوك : أيضاً لا . بوس : أوقات رديئة . (دوك يتوقف) دوك : حانة تومي . بوس : مشاكل العمل ترهق النفس . دوك : مركز لحرق الجثث ألا يحلّ مشكلتكم؟ بوس : لم لا؟ دوك : عندما يحرق المرء جثة يعتم الدخان المنطقة كلها .

بوس : إذن لن يستطيع أحد أن يقدم لي أية مساعدة في مجال عملي . دوك : يوجد شخص واحد يستطيع مساعدتكم . بوس : من؟ دوك : أنا . بوس : هيا إذن، أفصحوا عما عندكم . (دوك يهمس شيئاً في أذن بوس) .



# حوار مع مصطفى الحلاج

(العدد ٣ شتاء ١٩٧٧-١٩٧٨)

أحمد محمد عطية



مصطفى الحلاج، قاصٌّ وكاتب مسرحي، بدأ بكتابة القصة القصيرة في الخمسينيات، ثم اتجه إلى الكتابة المسرحية.. دخل الأدب والفن من باب السياسة، وحمل معه منظوره السياسي إلى فن المسرح.. كتب خمس مسرحيات تنطلق كلها من مفهوم سياسي تقدمي وهي: «القتل والندم» ١٩٥٦ «الغضب» ١٩٥٩ «احتفال ليلى خاص لدريسدن» ١٩٧٠ «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» ١٩٧٢ و«أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام» ١٩٧٤ بالإضافة إلى عدة مسرحيات قصيرة نُشرت في الخمسينيات في مجلة «النقاد» الأدبية السورية.

في هذا الحوار معه نحاول التعرف إلى تجربته المسرحية ومفاهيمه الفنية والسياسية:

\* ما هي العوامل والمؤثرات التي أسهمت في تكوينك الفكري والأدبي والفني؟

\*\* نشأت ثقافياً في بيئة قومية، فقد تركزت اهتمامات جيلنا في إطار الربط الكامل بين ما هو وطني وما هو قومي، لكن نظرنا الاجتماعية كانت ضحلة، وقد تأثرت -مع جيلي- بكتاب مصر الكبار: طه حسين وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وبقية جيل الرواد، وكنا نقرأ المترجمات التي كانت ترد من مصر وبعض المنشورات الصادرة عن دار الكاتب المصري.. كنا كجيل نهمين جداً للقراءة، وبخاصة قراءة المترجمات وكتب التراث مثل «الأغاني» وغيره.. ومع تطور الأوضاع الاجتماعية والسياسية كنا نتطور فكرياً، فبدأنا نهتم بالفكر السياسي والأدبي على السواء وبالاتجاهات ذات

المحتوى الاجتماعي واطّلنا على الأدبيات الماركسية في منتصف الخمسينيات، واطّلنا على الآداب الأجنبية كان يتم من خلال الترجمات فقط.. وفي بداية الخمسينيات بدأت أكتب القصة القصيرة والمسرحيات القصيرة.. وكانت اهتماماتنا الفكرية والأدبية تتحول مع تحول وعينا ومداركنا السياسية، وقد قاد هذا التحول أبناء جيلنا في سورية إلى الفكر والمحتوى الاجتماعيين في الأدب، ولا ريب أن اطلّعي على الفكر الماركسي وعلى



قصيرة، ثم نشرت مسرحيتين في مجلة «الآداب».. إن الحوار والبناء يجذباني بشكل عام، فالإتصال بالناس وبالأفكار من أكثر الوسائل إيجابية في بناء الشخصية الإنسانية، وأنا أركز دائماً على التواصل بين الناس، والأدب الذي يتوجه إلى أكبر قدر من الناس يجب أن يُبنى على الإتصال، لذا يعجبني المسرح لأنه يكشف لحظات الإتصال بين الناس وليس مرحلة الإنقطاع .

\* أنت بحق أديب المسرح السياسي، فما هي برأيك

العلاقة بين فن المسرح والسياسة؟

\* \* أعتقد أن المسرح أكثر الأدوات الأدبية والفنية قدرة على نقل الأفكار وتوليدها وعلى الإقتناع وطرح القضايا وإثارة الاهتمام وخلق حوافز لدى الناس وتحريك الضمائر الهادئة والغافية، وخاصة خلق شعور من التواصل والتضامن الاجتماعي بين الناس.. المسرح بما يملك من أدوات ووسائل بما فيها العروض الحية يهيئ أفضل الوسائل للمشاركة، والسياسة هي المشاركة والاهتمام بمجموع قضايا الناس الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.. المسرح أداة إيصال خارقة، وفي ظروف مثل ظروف بلادنا حيث الأمية على نطاق واسع والكتاب غير ميسر لأنه إما غالي أو يتحدث إلى جمهور متخصص، فالمسرح - مع السينما والتلفزيون - أداة اتصال، ويلاحظ المرء أيضاً أنه حتى دون تقاليد مسرحية يقبل الناس على المسرح، فحتى لو أخذت مسرحية إلى جمهور غير معتاد على المسرح وقدمتها بشكل قريب إليه فإنها تؤثر فيه وتحركه أكثر من المقالة والكتاب والخطاب، وليس معنى هذا أن نحول المسرح إلى منصة للخطابة.. أنا ضد هذا الاتجاه.. إن السياسة هي الاهتمام بالقضايا العامة، وحق المواطن في الحياة الكريمة سياسة، وبهذا المعنى نقول إن السياسة تتناول جميع مسائل الحياة، وطبيعي أن المسرح يمكن أن يعرض مسائل أخرى ذات طابع إنساني، ولكن حتى المسائل ذات الطابع الإنساني هي بنت بيئتها وأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية، ولأن المسرح أداة تحريض، على الأخص في بلاد مثل بلادنا لم يتضح فيها التمايز الطبقي بعد ولدينا أنماط ومستويات متعددة للنمو والتطور الاجتماعي، ربما كنا نحتاج أكثر من غيرنا إلى أدوات ووسائل فكرية وأدبية وفنية لتحريض الناس وجرهم إلى الاهتمام بالموضوعات العامة .

الأدب التقدمي يشكل بالنسبة لي مرحلة تحول كاملة، وليس معنى هذا أنني أو من إيماناً كاملاً بالماركسية، فهناك بعض الاختلافات، ولكن هناك اتفاق على المضامين التي يهتم بها الأدب.. إن أكثر ما أثر بي هو الأدب الكلاسيكي الروسي، وكذلك بعض تراث الأدب الأميركي عندما كان الكتاب الأميركيون يتحدثون عن موضوعات ذات طابع اجتماعي كشتاينيك وكولدويل وغيرهما.. أما عن المسرح فقد كنت مشدوداً إليه منذ وقت مبكر وحتى قبل أن أحضر أية مسرحية في حياتي، وكتبت أول مسرحية دون أن أحضر أي عرض مسرحي، وفي هذا المجال كانت تأثيرات بريشت حاسمة أيضاً، على الأقل في نعت انتباهنا إلى ما يمكن أن يقدمه المسرح من وسائل تنقيفية - بالإضافة إلى المتعة - لأوسع الجماهير، ومن الصعب أن يحدد المرء بمن تأثر، فالمسرح الأميركي دون ريب كان له تأثيرات، وتشيع خوف أيضاً من العمالقة المؤثرين، وأعتقد أن تكويني الأدبي والفني أقرب ما يكون إلى تراكم تأثيرات من منابع متعددة وليس من مصدر واحد، ففي شبابنا كان كزبوري، ثم اندريه جيد وموريك ودستويفسكي وتولستوي، فمرحلة التعلق بهيمنجواي، وكذلك بسارويان في قصصه، فالتأثيرات من مصادر مختلفة، مع الانجذاب إلى الأدب ذي المحتوى الاجتماعي الذي يخلق التوافق بين الاهتمامات السياسية واهتماماتنا الفنية والأدبية .

\* بدأت حياتك الأدبية بكتابة القصة القصيرة،

ثم اتجهت إلى الكتابة للمسرح.. لماذا توقفت عن كتابة

القصة القصيرة؟ وكيف جاء اتجاهك للمسرح؟

\* \* عندما بدأت كتابة القصة القصيرة كنت أكتب في الوقت نفسه التمثيلية ذات الفصل الواحد ونشرت منها عشرين أو ثلاثين تمثيلية في مجلة «النقاد» المجلة الأدبية الأولى في سورية، وكما أشرت من قبل لم أشاهد أي عرض مسرحي عندما كتبت المسرحية، ولكن كان يجذبني الحوار لأنه نوع من الديالكتيك، وهذه الأداة الأدبية قادرة على طرح أفكار وموضوعات أكثر من القصة، ويصعب عليّ أن أفسر لماذا اتجهت إلى المسرح لأنني - على خلاف الجميع - كنت أستمتع بقراءة المسرحية بدرجة تفوق استمتاعي بقراءة القصة أو الرواية، والفترة التي كتبت فيها القصة القصيرة كانت





\* لك موقف معروف من أساليب التجديد في الشكل المسرحي، فأنت تركز على الموضوع وعلى إمكانية الوصول إلى الجماهير.. أرجو أن توضح مفهومك بهذا الشأن، وهل ترى أن ذلك هو الطريق الصحيح للوصول المسرح إلى أوسع جمهور ومنع عزلته وحصاره وقولبته؟

\* لست ضد التجديد أو التنوع في الشكل المسرحي، لكنني كنت أقول وما زلتُ: باعتبار أن جماهيرنا ليست لديها تقاليد مسرحية، وثقافتها العامة أولية وبسيطة فأنا أخشى أن يحدث ارتباك بين الشكل والمضمون.. أخشى أن تطفئ بهرجة الشكل على المضمون، فالمضمون هو الأساس والشكل هو الوسيلة لتوصيل المضمون، وأعتقد أن الشكل التقليدي للمسرح مقبول وقادر على التوصيل، وعندما يشاهد الناس المسرح بأشكاله التقليدية يتجاوبون معه، والأحظ وجود دعوة إلى توليد شكل مسرحي عربي خاص، وتطالب دعوات أخرى بالعودة إلى أشكال شبه مسرحية في الأدب العربي القديم، وبطبيعة الحال هذا ممكن، ولو أنني أعتقد أنه غير مجد لأن العرب - في حدود معلوماتنا - لم تكن لهم تقاليد مسرحية، وإنما أؤيد الفكرة التي يطرحها سعد الله ونوس، فهو يميل إلى خلق تقنية مسرحية مبسطة أكثر قدرة

على إيصال العرض للجمهور عن طريق الحكواتي مثلاً وتطوير الأشكال العربية شبه المسرحية، وأعتقد أن تطوير هذه الأشكال مهم لدى الجماهير غير المثقفة، أما استخدام التقنيات المعقدة ومجموعة الوسائل التي تجعل فهم العرض عويصاً أو غامضاً، أو تخلق إيهاماً لدى الناس في مرحلتنا الحاضرة فغير مفيد.. أنا - ربما لأنني لست على اتصال بالمسرح من الداخل - أؤمن أن الشكل التقليدي قادر على هذا التجاوب، وأعتقد أنه ما يزال في الخارج الأكثر قبولاً وشيوعاً.

\* كيف يمكن للمسرح العربي أن يساعد على التحول الاجتماعي والسياسي نحو مستقبل عربي أفضل؟ وكيف ينمي الوعي القومي لدى الجماهير العربية؟

\* على كتاب المسرح مهمات خطيرة في هذه المرحلة من تاريخنا، وسقوط المسرح ربما يعبر عن انهيار في وعي الناس القومي والوطني والاجتماعي وعن تبدد

هذا الوعي أو تشتته.. في مرحلة كالتالي نعيشها يمكن أن يقوم المسرح بدور الدعاة والمبشرين، وأن يساعد على إنضاج وعي ثوري حقيقي ووعي طبقي أيضاً.. هذا الخيط الدقيق جداً هو بالنسبة لبلادنا وظروفنا خلق الاهتمام بالمسائل العامة ومساعدة الناس على إدراك أن جميع مشاكلهم ومشاكلهم تتوقف على مساهماتهم العامة.. ومن هنا فإن مشاركة الناس أساسية، وباعتبار أن المسرح أداة ووعاء لخلق هذا الترابط وفتح حوار بين الناس وتهذيب شعور المشاركة بينهم تصبح مهمة المسرح حيوية، فكلنا نعاني نفس المشاكل، وهذا ما ركزت عليه في مسرحيتي «ال دراويش يبحثون عن الحقيقة».. إننا نفتقد كل ضمانات الكرامة والحياة الأساسية، ويمكن لكل القوى أن تهدد أمنك وتجرفك مهما كنت غير متورط في قضية مثلما حدث للدرويش، كذلك قلتُ نفس الشيء في «احتفال ليلى خاص لدريسدن» فابتعاد العمال



عن طريق المصالحة المؤقتة أن تنتشل نفسها من هذه الكارثة، أما أنا فقد اكتشفت في مسرحيتي أن الموضوع ليس كذلك، فكارثة ألمانيا لم تأت من مصدر مجهول، لكنها جاءت من الطابع العدواني للنازية، ومن الضروري أن يدرك أحد النتائج وأن يعاقب المعتدي، وأعتقد أن الطبقة العاملة هي المهية لهذا الموقف، وكثيراً ما نلاحظ في الحياة الواقعية أن حالة الهزائم العسكرية والحروب تنتهي إلى ثورات للفتات المطحونة، والعمال المحاصرون مع سواهم في القبو استطاعوا أن يسيطروا وأن يجردوا ممثلي الطبقة الطاغية في مجتمعهم من سلطانهم، لكن في حالة الحصار لم يكن هناك طريق سوى دحر العدوان النازي ولا مجال سوى ذلك للخلاص أو الإنقاذ، وعبر العمال عن حالة اليأس ووضعوا حداً لحياتهم بالانتحار ورفضوا أن يقبلوا موتاً ذليلاً .

\*ألاحظ وجود فترات انقطاع طويلة بين مسرحياتك في الخمسينيات ومسرحياتك في السبعينيات، فما سر هذا الصمت؟

\*\* لا يوجد سبب سوى الانشغال بالأعمال الوظيفية والسياسية في هذه الظروف، فزملائي من الكتاب هم داخل جو الكتابة بفضل مهنتهم التي تساعدهم على المتابعة كالصحافة والثقافة، في حين كانت طبيعة عملي بعيدة عن الاهتمامات الأدبية.. من الممكن أن تشتغل وتستمر بالكتابة، ولكن أن تشتغل بالسياسة وبالعمل الوظيفي وتبتعد عن الحياة اليومية الثقافية فمن الطبيعي أن تحصل فترات انقطاع عن الكتابة، وهذا يؤثر دون ريب على اكتمال العمل الأدبي ونضجه وشكله، وأنا بعيد عن رؤية المسرح من الداخل، فلا صلة لي به أبداً، وهذا عامل آخر، فلو كانت هناك متابعة أو رؤية للعمل وكيف يتكون فإنه يثري تجربة الكاتب المسرحي، وعندما كنت على صلة بالأدب رغم مشاغل الوظيفة كتبت مسرحيتين في فترة متقاربة، ثم بسبب الوظيفة كان الابتعاد عن الكتابة.. في مثل ظروفنا علينا أن نوزع اهتمامنا بين الوظيفة والكتابة والاهتمامات الاقتصادية والمعاناة اليومية، وكلها تؤثر على الاستمرار في الكتابة، فتحن في مرحلة انتقال حافلة بالمشاكل، وكم تؤثر الهزائم وخيبات الأمل على السياسي، إنها تؤثر عليه أكثر مما تؤثر على الآخرين، كما لا يمكن أن نعيش من

عن القضايا العامة لم يفهم من ويلات الحرب، ففوق الحرب يمكن أن يصيب الجميع كأخطبوط.. من هنا فإن حضور الناس مطلوب.. في المسرح حضور الناس جزئي، لكن هذا الحضور يفتح عقولهم بالحوار، وقد تتوسع رقعة هذا الحوار إلى حوار في المجتمع كله .

\* في بعض مسرحياتك كمسرحية «احتفال ليلي خاص لدريسدن» تبدو الشخصيات كائنات سياسية، تتحرك وفقاً لإرادتك ومنظورك، وتحفل بالإسقاط السياسي ولا تتصرف أو تسلك سلوكاً حراً بما يتناسب مع كينونتها، فما رأيك بهذا الوصف؟ وهل هذا جزء من مفهومك السياسي لفن المسرح؟

\*\* أنا أخالف هذا الرأي، فهذه الشخصيات تتحرك بعد أن سيطرت عليها حالة حصار استثنائية، وكنت أحاول تحريكها بقدر ما كنت أعني ذلك.. لنفترض أن العمال يتحدثون عن معاناتهم في ظل الحرب، وحتى عن غرامهم، لكنهم طبعاً عندما أدركوا أنهم في حالة حصار وأنهم مهددون وأنه لا مخرج لهم في مواجهة لحظات حرجة ودقيقة، هنا ماذا يمكن أن يبرز من مواقف؟ هل تبرز الأمور الثانوية أم الأساسية؟ أعتقد أنه يبرز إلى السطح أكثر الأمور تعبيراً عن وجودهم، فالناس المستغلون انهاروا أمام مواجهة الموت لأنهم لا يتصورون أنهم سيواجهون هذه الحالة الميؤوس منها، أما بالنسبة للعمال، وبخاصة لأن البروليتاريا الأوربية تملك الوعي الثوري بحكم تكوينها الاجتماعي والثقافي فتتشق في هذه اللحظات القشرة ويتفتح وعيهم ويبرز معدن الطبقة العاملة الحقيقية.. لقد اعترفوا بخطيئتهم وواجهوا - بشجاعة - التهديد، وحاولوا أن يستمروا أكبر قدر ممكن، وضربت مثلاً هنا بسيطرتهم على المادة الرئيسية كالبيرة وتقنياتها كما يمكن أن يحصل في المجتمع، وقد كان استسلامهم في النهاية ذا طابع بطولي، ففي الثورات تتسم النهايات الفاجعة دائماً بمسحة من البطولة تعبر عن الرجال الذين فجروها، وربما يكون هناك افتعال لبعض المواقف في الصورة الأولى للمسرحية ثم عدلتها.. كان الاتجاه كله إلى نوع من المصالحة، وبقي الخوف الإنساني المشترك تجاه الموت المشترك، وهذا يمكن أن يحدث في مواجهة كارثة طبيعية تنسي الناس فروقهم الطبقيّة وعداءاتهم وخصوماتهم، وتأمل



\* \* هناك سببان لرواج المسرح التجاري : أولاً غياب المسرح الجاد، وثانياً أن المسرح التجاري يستطيع في ظروف خانقة أن يقدم وسيلة للتسلية والإضحاك والخروج -ولو بشكل مؤقت وزائف- من دائرة الاختناق التي نعيش فيها.. إن المسرح التجاري استطاع أن يستغل الفرصة وأن يقم مشاكل الناس كموضوعات وأن يجعلها موضوعات للسخرية، وبدلاً من تعميق المشاكل وطرحها بشكل جاد وسليم اتجه هذا المسرح إلى أن يفرج عن سخط الناس عن طريق القفشات والنكات، وأن يساعدهم في نفس الوقت على الهروب من المشاكل اليومية، وفي قناعتي أنه يلقى تشجيعاً -ولو خفياً- عندما يُسمح له بالتنكيت على القضايا العامة، فحتى القضايا الحيوية والأساسية في بلدنا حولها المسرح التجاري على موضوعات للإضحاك، وما دام المسرح التجاري ينطلق من البحث عن الربح فهو يستفيد من هذا الجو ويعمل حسب قوانين العرض والطلب ولا يقيم وزناً للسلع، مفيدة أو ضارة.. وانتشار المسرح التجاري مثل انتشار ظاهرة المهدئات والمسكنات والأدوات التي تساعد على الهروب.. الحقيقة أن المسرح الجاد في ظروفنا هو نوع من النضال، وفرص رعاية الدولة له فرص قليلة جداً، وإذا عشت من المساعدات فإنك تخضع لبعض الشروط والضغوط التي تؤثر على حريتك.. المسرح الجاد يتطلب من الكتاب والفنانين نوعاً من النضال السياسي مثلما يتعرض المناضل لمعاناة في حياته المادية وحريته.. والواقع أن الفرص المتاحة في المسرح العربي كان يمكن أن تقود إلى هذا المسلك النضالي، لكن ظروف الوطن العربي والمغريات تهى الفرص لهم لأن ينتقلوا بين الأماكن والأقطار التي تدفع لهم الرواتب المجزية، وهذه بدورها تساعد مثلما ساعد الضغط على هروب الجادين من مواجهة المشاكل والمتاعب، فالمسرح الجاد مواجه بالتهديد أو الإغراء، والإغراء هو الأكثر إلحاحاً من وسائل الضغط والإكراه لأن الإكراه يخلق مناظلي في الوطن العربي، لكن فتح آفاق المغريات يضغط على الإرادة الوطنية، ومن ثم فالفنان لا يقدم تنازلات في وطنه، وفي الفترة المقبلة من حياة الأدب العربي سيواجه هذا الضغط، فالمثقفون العرب جميعاً واقعون بين سيف المعز وذهبه، بينما ينشط المسرح التجاري تحت عين الدولة وسمعتها، والجمهور مقبل عليه .

الكتابة إذا لم تعمل في الصحافة مثلاً، وأنا ليس لدي استعداد للكتابة الصحفية، فحتى السنتين الماضيتين لم تتجاوز مكافأة المسرحية ألفي ليرة، وحتى لو تم قبولها وتقديمتها فإن المكافأة لا تقدم ولا تؤخر.. من هنا فإن المعاناة أكانت عامة أو معيشية فإنها تؤثر على الاستمرار بالكتابة رغم وجود الكثير من الموضوعات المسرحية، لكن بالنتيجة إذا أحس الإنسان أن لديه ما يقوله فلا بد أن يقوله مهما كانت الظروف، وأمل أن تكون الفترة المقبلة مهية للقراءة والكتابة والمتابعة .

\* **مارست العمل السياسي عدة سنوات، فأيهما أفاد الآخر السياسي أم الأديب؟**

\* \* العمل السياسي يفيد الأديب، ولكن الأديب لا يفيد في الاقتصاد مثلاً، فالأديب يتمكن من الاستفادة وزيادة الوعي بالمشكلات والأزمات مما يغني تجربته الأدبية.. إنها فرصة للأديب أن يتولى عملاً عاماً ويرى جوانب من المسائل وطرق الحل والوسائل المتاحة لهذا الحل، ويطلع على عمق المشاكل وتعقدها وصعوبتها، وعلى عملية صنع القرارات التي لها تأثير في حياة الناس، وتتعرز قناعة الأديب بأن الطريق لم يزل أمامنا طويلاً لإكمال وتوطيد تحررنا الاقتصادي والسياسي لأن قضايانا العصرية معقدة سواء منها الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية، فكلها مرتبطة بمتطلبات التطور، وعندما تكون لديك فرصة للمشاركة في عمل عام تكتشف ترابط كل هذه الأمور، وأعتقد أن هذه الفرصة التي أتاحت لي كانت مفيدة للأديب أكثر منها للوزير، على الأقل في تعزيز شعوري بأن أمامنا طريقاً طويلة ولا بد من مشاركة الناس على أوسع مدى، وهذا يقودنا بالتالي إلى تعزيز القناعة بدور المسرح في طرح المشاكل، وهو مجبر حتى في مسرح التهريج على مس المشاكل الاجتماعية والقضايا السياسية لأنها شغلنا الشاغل، فنحن نتنفس مشاكلنا.. إن الحدود الدنيا للحياة غير متوفرة، لا المادية ولا الثقافية، وحتى نوفر هذه الحدود الدنيا أمامنا شوط طويل علينا أن نقطعه، وحتى مباحنا تكون في هذه الحالة ملونة بظلال المشاكل .

\* **بماذا تفسر رواج المسرح التجاري واتساع جمهوره بالرغم من سوقيته وابتداله؟ وكيف يواجه المسرح الجاد هذه الظاهرة الخطيرة؟**



بالشمع الأحمر عن مسرحية احتفال ليلي خاص لدريسدن نص مصطفى الحلاج إخراج باسل طه



الأدب العربي سيسجل ولو في مرحلة لاحقة وسيعكس هذا الموقف المتناقض ظاهرياً، ويمكن أن يستخلص منه دروساً كثيرة، فعلى الأقل سيزيل ما علق بالعرب من شوائب عن استعدادهم المستمر للهزائم وعن الشكوك والريبة في قدرتهم على الصمود ومواجهة التحديات الحاسمة، بمعنى آخر يمكن للأديب العربي أن يتجاوز مرحلة اهتزاز ثقته بأتمته وبقدراتها، فالأديب العربي ما بعد ١٩٦٧ كان يشك ويرتاب حتى في قدراته، وكان ينبش ويتقصى هذا الاستعداد المجاني للهزيمة، ومن هنا اهتزت ثقته بنفسه وبأتمته.. حرب تشرين جعلتنا نتجاوز هذه المرحلة وننتقل إلى التفكير بجملة الظروف والأوضاع المسؤولة عن الهزيمة، أي من مرحلة مسؤولية الشعب عن الهزيمة إلى مسؤولية الظروف والأوضاع المؤدية إليها، فقد يكتب الأدباء في المرحلة الراهنة ويزداد وعيهم بأنه يجب أن تتبدل ظروف وحياة العرب، فهي المسؤولة عن هزائمهم، وإذا تبدلت ستمكنهم من الانتصار وتعزز ثقتهم بجماهيرهم، والتوصل إلى مثل هذه النتائج يتطلب مرحلة من الوقت وأن يذهب الوعي نحو العمق وليس نحو السطح، فالجندي خلال خمس سنوات لم يتغير، وحتى ظروفه العامة لم تتغير، بل مجرد تبديل نوعي صغير في الظروف المحيطة بالنضال العربي، وفي تدريب وتكوين الكوادر القتالية فتحقق صمود ١٩٧٢ فتغير جملة الظروف يمكن أن يحقق معجزة .

\* ساهمت في الكتابة عن حرب تشرين بمسرحيتك ذات الفصل الواحد «أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام» وهي مسرحية تؤكد على إمكانيات الإنسان العربي وصلابته وقدرته على نقل الهزيمة إلى العدو الإسرائيلي، ولكن أليست ترى معي أنها وغيرها من الأعمال الأدبية والفنية المكتوبة عن حرب تشرين تتسم بالتعبير الأنّي والسريع عن تلك الحرب؟ ولماذا لم تطلق حرب تشرين أدباً وفناً بمستوى ما فعلته حرب حزيران ١٩٦٧؟

\*\* ما تقوله صحيح فيما يتعلق بأن أدب تشرين سريع، فالجانب الجاد منه حاول أن يثبت بعض النتائج التي تحققت في حرب تشرين وهي الصمود العربي، فالعرب دائماً كانوا في مذلة وهزيمة، وفي حرب تشرين استطاعوا أن يحققوا هذا الصمود، وبالمقاييس العربية هو انتصار وبالمقاييس العامة هو صمود.. ربما لم تمض فترة كافية لإنضاج النتائج التي خلفتها حرب تشرين، ولكن هناك شيئاً أساسياً أخشى أن يؤثر تأثيراً سلبياً في الأعمال الأدبية التي تظهر بعد هضم التجربة الأدبية ونضج الوعي فيها، فالحقيقة أن حرب تشرين لم تقترب كصمود عربي بنتائج سياسية متكافئة مع هذا الصمود، والأديب باعتباره مرآة تنعكس عليها أفكار ومعاناة الناس الواقعية لم تسمح ظروف ما بعد الحرب بإنضاج أو ترجمة هذا الصمود إلى مواقف وإلى قضايا عربية، مع العلم أنني مقتنع بأن



# مع الناقد المسرحي عادل قره شولي

(العدد ٤٣ «١٩٩٦»)

خالد الطالب



د. عادل قره شولي الناقد المسرحي المعروف وأحد أهم مترجمي بريشت إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى أنه شاعر مبدع باللغتين العربية والألمانية، حيث أنه أصدر مجموعتين شعريتين باللغة العربية وأربع مجموعات باللغة الألمانية.. ود. عادل قره شولي مقيم في مدينة لايبزغ الألمانية منذ أكثر من ٣٠ عاماً وهو يحمل جائزة الأكاديمية مدينة لايبزغ للأدب الألماني والتي حصل عليها عام ١٩٨٥ وجائزة الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة التي حصل عليها عام ١٩٩٢ وأثناء زيارته لوطنه الأم سورية التقيناه وكان هذا الحوار :

\* سؤال يتبادر إلى الذهن حول الإنسان الذي يعيش ثقافتين وينتمي إلى حضارتين : ترى إلى أي مدى تشكل هذه الازدواجية مصدر إغناء؟ ألم يكن فيها نوع من الشرخ على الصعيد الحياتي والفكري والثقافي؟  
\* نعم، هذا صحيح.. اضطررت لأن أعيش هذا الشرخ بكل جوانحي، وهذا الشرخ أصبح جزءاً من الذات، ولكي لا يطفئ عليّ حاولت أن أدخل فيه وأن أصبح هذا الشرخ نفسه.. لقد حاولت أن أجمع العالمين الألماني والعربي في ذاتي، وأن أصبح هذين العالمين، وإلا لما كان لوجودي من إمكانية .

\* نريد أن نعرف منك بصورة عامة واقع المسرح الألماني قبل وبعد توحيد الألمانيتين وأهم التجارب السائدة الآن في ألمانيا .

\* المسرح في ألمانيا الشرقية كان متطوراً جداً، وأنا مطلع على المسرح عن قرب، لكن بعد الوحدة الألمانية ثمة صعوبات مالية كثيرة يواجهها المسرح، إذ قلّصت إلى حد كبير المعونات التي كانت تُقدّم إلى هذه المسارح.. كان هناك

حوالي ١٠٧ من المسارح قبل الوحدة، وكانت تغطي كل أنحاء الجمهورية، لكن كثيراً من هذه المسارح بدأت تغلق أبوابها، وكثيراً من الفرق المسرحية بدأت تقلص أعداد ممثليها والعاملين فيها بشكل عام، وأصبحت الحركة الفنية مكثفة أكثر من السابق لأن انتشار هذا العدد الكبير من المسارح كان يرافقه جموح إلى الوسطية في بعض الأحيان .

\* ما علاقتك ببرلينر انسامبل والمعروف أنك مختص بالكاتب المسرحي الألماني بريشت؟

\* عندما سافرت إلى ألمانيا لم أكن أسمع بهذا المسرح إلا من خلال وجودي في بيروت.. قرأت في مجلة



كبيراً من المسارح الهامة، خاصة في برلين، وهناك نقاش واسع في الصحافة الألمانية حالياً حول ماهية الثقافة ودور المسرح ضمن المشروع الثقافي، فبعض الأصوات يريد أن يمول المسرح نفسه، ولكن هناك صعوبة كبرى في أن تمويل المسارح الكبيرة نفسها، خاصة حينما تريد هذه المسارح أن تكون تجريبية وأن تقدم ما لا يلبي بالضرورة حاجة جماهيرية، بل تريد أن تعرض ما يخلق لدى الناس حاجة فنية .

\* من خلال التجارب المستحدثة في ألمانيا ترى ماذا عن علاقتها بالجمهور؟ وإلى أي مدى يتفاعل الجمهور مع هذه التجارب الجديدة؟

\*\* مثلي مثل كل العاملين في الوسط الفني فأنا ضد الصالات الفارغة بالتأكيد، ولكن ينبغي أن يمتلئ المسرح بمن يستطيعون تذوق الفن الجميل أيضاً، وهذا لا يعني الدعوة إلى فن النخبة بالضرورة وإنما محاولة ملازمة المشاكل الحقيقية للناس وبتقنيات جديدة بحيث تستثير هؤلاء الناس وتدخلهم إلى المسرح .

\* ما هي المشاكل التي يعاني منها الجمهور الألماني والتي يتمنى أن تطرح على خشبة المسرح؟

\*\* المشاكل كثيرة جداً ولا أستطيع حصرها الآن ولكن أستطيع أن أعدد بعضها.. من أهم المشاكل التي يعاني منها الألماني الشرقي مثلاً فقدان كل القيم التي تربي عليها على مدى أربعين سنة والمحاولات التي ينبغي أن يبذلها لكي يتأقلم مع المجتمع الجديد المغاير كلياً لمجتمعه السابق، أما الألماني الغربي فقد تعلم هذه المفردات خلال أربعين سنة من التطور، وعلى الألماني الشرقي أن يتعلم ما تعلمه الألماني الغربي بأربع سنوات أو بأشهر، وهذه مهمة صعبة جداً وتشكل إشكالية كبيرة، وهي موضوع لمسرحيات كثيرة وروايات وأفلام، وكثيراً ما تثار هذه القضية بشكل ساخر أحياناً، وهناك مشكلة أخرى هي نزول السلم الاجتماعي والاقتصادي تحديداً لأن ألمانيا الشرقية لم تكن من قبل تعاني البطالة، فحق العمل مضمون لكل فرد، والآن ثلث السكان تقريباً بدون عمل، وهذه مشكلة تخلق بالتالي قضايا اجتماعية وسيكولوجية تؤثر على الفرد، وهذه القضايا تُطرح في الإبداعات الألمانية الحديثة، وتحديداً المسرح .

الثقافة الوطنية آنذاك ترجمة لإحدى مسرحيات بريشت وقد أثارني جداً ما كتبت آنذاك عن هذه المسرحية كمقدمة وعن هذا الكاتب.. كان ذلك هو اللقاء الأول مع هذا الكاتب ومع مسرحه، ولذلك عندما ذهبتُ إلى برلين حاولتُ مباشرة أن أتعرف مباشرة على البرلينر انسامبل وحضرتُ مسرحية «الأم شجاعة» الشهيرة وهو عرض قدمه بريشت مع زوجته هيلينا فايكيل فيفيل وكانت هي الممثلة الأولى التي مثلت هذا الدور، وحين طُلب مني أن أكتب الدكتوراه سئلتُ عن أي مسرحي تريد أن تكتب؟ فأجبتُ عن بريشت، وخاصة بعد أن أصبح بريشت ظاهرة عالمية وصلت إلى العالم العربي في منتصف الستينيات.. وبحكم كتابتي لهذه الأطروحة ذهبتُ إلى البرلينر انسامبل حيث تدربتُ هناك وتعرفتُ على زوجة بريشت وعملتُ في أرشيف بريشت بالذات لبضع سنوات غير متواصلة بل متقطعة لكتابة الأطروحة .

\* ما هو موقع البرلينر انسامبل ضمن هذه التجارب المسرحية السائدة في ألمانيا الآن وخاصة أن البرلينر انسامبل يعتمد على المتحفية البريشتية؟

\*\* لعبت البرلينر انسامبل دوراً إيجابياً جداً في بدايتها، وأثرت ليس فقط في المسرح الألماني وإنما في المسرح العالمي بشكل عام، ونجد أن النظرية البريشتية أثرت في الستينيات والسبعينيات بالمسرح العالمي بشكل جاد، حتى أعداء بريشت كانوا متأثرين بهذه النظرية، ولا شك أن البرلينر انسامبل تحولت في السنوات الأخيرة من عمرها إلى مركز متحفٍ، خاصة فيما يتعلق بالعروض التي قدّمت عن مسرحيات بريشت بالذات، وكان المخرج بيكبارت له نظرية عن هذا الموضوع أؤيده فيها، إذ كان يرى أنه ينبغي تقديم نماذج من بريشت وكيف يجب أن تُعرض وفق النظرية المسرحية البريشتية من خلال المحافظة على التقليد البريشتي.. ولكن الإبداعات الحقيقية لاستخدام المنهج البريشتي بشكل مبدع كانت خارج البرلينر انسامبل، كانت في مسرح برجستي ارتر وفي مسرح فولكس بريني بونه في برلين .

\* مادمننا نتحدث عن البرلينر انسامبل فنحن نعلم أن الدولة كانت تموّل هذا المسرح، فمن يموله الآن؟ وهل هناك قطاع خاص يمول هذا المسرح؟

\*\* وزارات الثقافة في ألمانيا لم تزل تموّل عدداً



النشر المعتمدة على فرد أو فردين تترجم وتنتشر الأعمال العربية، وبعض الفرق بدأت تقدم أعمالاً عربية.. المسرح العربي غير معروف في ألمانيا، ونحن لا نجانب الحقيقة إذا قلنا أنهم لا يعرفون مسرحنا، ما عدا بعض المختصين من المستعربين.. حاولت أن أقدم المسرح العربي وقد ترجمت ٨ نصوص مسرحية وكتبت لها - مع زوجتي - مقدمة موسّعة، فقد ترجمنا مثلاً مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» للكاتب سعد الله ونوس وترجمت «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» لألفريد فرج و«أهل الكهف ٧٤» لمحمود دياب و«الكراسي» لمعين بسيسو و«العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع» لعز الدين المدني وهناك مشروع لترجمة نصوص ليوسف العاني.. أما بالنسبة للعروض فقد قُدم عرض «مغامرة رأس المملوك جابر» في المسرح الوطني في فايمر وقام بإخراجه الفنان أسعد فضة وكنّت أقوم بمهمة الدراماتورجيا وساهمت بعد سفر فضة إلى دمشق بالإخراج، ولاقت المسرحية صدى ممتازاً وقدمت ٢٥ عرضاً بنجاح كبير، كما جاءت فرقة المسرح القومي بمسرحية لسعد الله ونوس هي «سهرة مع أبي خليل القباني».. وغير هذا لم تقدّم مسرحيات ذات قيمة، وأذكر أنه جاء مرة المخرج التونسي توفيق الجبالي بمسرحية لبريشت .

\* من المعروف أن المسرح العربي تأثر بكافة المدارس الغربية، لكنه تأثر تحديداً بمدرسة بريشت، وتأثير بريشت واضح على المسرح العربي، فما هي تأثيرات بريشت على المسرح العربي كتابة وإخراجاً وتمثيلاً من وجهة نظرك؟

\* لقد تأثر المسرح العربي ببريشت، خاصة منذ منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات، وهناك أسماء كثيرة تأثرت ببريشت، منها سعد الله ونوس وعز الدين المدني وجلال خوري، وحتى ألفريد فرج ومحمود دياب ويوسف إدريس، وأعتقد أن أكثر من ذكرتهم لم يتأثر ببريشت بحرفيته، ولو فعلوا ذلك لما خلقوا مسرحاً، لكنهم استفادوا من النظرية البريشتية لخلق مسرح عربي ينطلق من منظورنا ومن محليتنا ومن حكاياتنا وفكرنا، وهذا ما جعل هذه المسرحيات تبقى لنا تراثاً.. كل هذه المسرحيات التي تأثرت كنصوص مسرحية ببريشت مازالت قادرة على أن تعيش.. منذ منتصف السبعينيات

\* ما هو طابع العروض التي تقدّم هذه الأيام على

المسرح الألماني؟

\* \* طابع العروض اختلف من حيث الإخراج بدرجة أساسية، فالمشاكل تغيرت، وبالتالي فإن النصوص تغيرت.. هناك نصوص كانت تتعلق بالمشاكل الاجتماعية التي كان يواجهها المجتمع في بنيتها السابقة وهذه النصوص لم تعد صالحة للعرض، والجمهور لا يحبذ أن يراها لأنها لا تمس مشاكل يومه، أما العروض الأخرى من المسرح العالمي أو المسرح المحلي فما زال يقدم منها كما كان يقدم من قبل، وفي مدينة وقيل أن أحضر إلى دمشق حضرت العرض الأول لمسرحية «بعل» لبريشت وهي من إخراج مخرجة موهوبة جداً هي كريستيانا لوتباخ وقد قدمت عرضاً رائعاً جداً لا علاقة له ببريشت، فالنص كان بالنسبة لها مادة عرض لا أكثر ولا أقل، والعملية الإخراجية تأخذ في الآونة الأخيرة حيزاً كبيراً جداً، ولكن هناك نصوص جديدة تُكتب أيضاً، وأنا حملتُ معي نصاً جديداً للمسرحي الكبير فولكر براون وهو لم يُنشر بعد وقد قرأتُ قسماً كبيراً منه وهو يعالج القضايا التي تحدثتُ عنها قبل قليل، والشيء الجديد في هذا النص هو أنه لم يُكتب بصيغته الكلاسيكية وإنما كُتب على شكل سيناريو عرض .

\* ربطاً بالحديث عن الجمهور والعروض نسأل

عن سعر البطاقة في ألمانيا وهل تشكل أسعار البطاقات المسرحية عبئاً على المواطن الألماني؟

\* \* أصبحت الآن تشكل عبئاً على المواطن، ولكن المسارح تحاول أن تتخطى هذا العبء عن طريق الاشتراكات، وقد تحدثتُ مع مدير مسرح لايبزغ حول هذا الموضوع، والآن لديه خطة لوضع اشتراكات مخفضة للجمهور، وتحديدًا للطلبة والعاجزين، وبالتالي هم يبذلون محاولات لتخطي هذه المعضلة .

\* هل هناك فرق عربية قدمت عروضاً على مسارح

ألمانيا؟ وكيف كانت أصداء هذه العروض على الجمهور والنقاد الألمان؟

\* \* الملاحظ أن الساحة الثقافية الألمانية عموماً مغلقة في وجه ما يأتيها من العالم الثالث، وتخصيصاً ما يأتيها من العالم العربي.. إنه حصار مضروب بقوة على ثقافتنا العربية.. في الفترة الأخيرة بدأ بعض الأفراد يخترقون هذا الحصار، فمثلاً بدأت بعض دور



ككل.. ومن هنا رأيت أن هناك قدرات تمثيلية رائعة في عرض جواد الأسدي الذي استطاع جواد أن يفجر ما بداخل الممثل، وحتى الممثلين الثانويين في هذا العرض كانوا يمثلون أدوارهم ببراعة، وقد أعجبتني التعامل مع اللغة أيضاً في هذا العرض.. فايز قزق كان ممثلاً رائعاً جداً، وكذلك غسان مسعود أيضاً وكل الممثلين، بينما في عرض جهاد سعد لا يمكن التحدث عن ممثلين معينين، لكنني أستطيع أن أتحدث عن العرض ككل في التشكيل العام واستغلال الفضاء المسرحي والتعامل مع جسد الممثل ومع الجو العام .

\*برأيك هل لوسائل الإعلام علاقة بتراجع فن

المسرح؟

\* \* بالتأكيد فإن شاشة التلفزيون سرقت عدداً كبيراً من مشاهدي المسرح، ليس فقط في الوطن العربي.. ناحية أخرى يمكن الإشارة إليها هي أن المسرح لم يكن قد كرس نفسه كتقليد دخل إلى حياة الناس حين دخل التلفزيون بهذه الحدة، وهنا تكمن الخطورة، وأعتقد أنه ينبغي علينا الاهتمام بالدراما التلفزيونية، وأجد أن الخط الذي اتبعه مخرج مسلسل «نهاية رجل شجاع» نجدت اسماعيل أنزور هو خط إيجابي في هذا الإطار، وقد لاحظت أن جمهورنا تعود على رؤية معينة، فالجمهور يمكن أن يشاهد عملاً تلفزيونياً وهو مغمض العينين لأنه يهتم بالحوار أكثر من الصورة، والشيء الإيجابي في هذا المسلسل هو أن المخرج حاول محاولة جادة أن يعطينا صيغاً جديدة للدراما التلفزيونية لأن الفن التلفزيوني المعتمد على الحوار والتشبيه بالتمثيلية الإذاعية لم يعد هو المطلوب في حياتنا.. ما أريد قوله هو أنه رغم اهتمامنا بالدراما التلفزيونية ينبغي ألا نغفل المسرح لأنه علينا أن ننظر إلى المشروع الثقافي ككل مع أن عدد المشاهدين الذين يشاهدون المسرح في الموسم المسرحي الواحد لا يساوي عدد مشاهدي حلقة من مسلسل تلفزيوني، لكننا لا نستطيع أن ننظر إلى فن من الفنون كفن المسرح من هذا المنظار لأننا حين ننظر إليه من هذا المنظار نبدأ بقتله، فالفن المسرحي رافد مهم جداً للفنون الأخرى، ومن هنا ينبغي علينا أن ننظر إلى المسرح ضمن هذا المشروع الثقافي .

بدأت ظاهرة جديدة هي ظاهرة النص الإخراجي، وأكثر المخرجين العرب بدأوا يكتبون نصوصهم بأنفسهم، لذلك نجد أن هذه النصوص مكتوبة لعرض مسرحي معين ومن الصعب أن يقدمها مخرج آخر .

\*لأسلوب بريشت في الإخراج طابع معين، فهل شاهدت عروضاً سورية أو عربية تنهج نفس النهج؟ وإلى أي مدى حققت هذه العروض النجاح حسب نظرية بريشت على صعيد الإخراج؟

\* \* بريشت أعطانا منهجاً فنياً لرؤية الواقع وعكس هذا الواقع من خلال المسرح والعملية الإخراجية.. لقد شاهدت عروضاً مسرحية عربية كثيرة حسب هذا المفهوم في دمشق والقاهرة والكويت، وغيرها، ولا شك أن المخرجين العرب استفادوا من هذه النظرية مقدمين عروضاً ذات طابع عربي محققاً النجاح، وحين حاول مخرجون التقيد بحرفية النظرية البريشتية فشلت عروضهم .

\* وأيضاً على صعيد التمثيل كانت لبريشت

نظرية خاصة، فماذا عن الممثل البريشتي-العربي؟

\* \* أعتقد أن الممثل العربي لم يستطع أن يرقى إلى ما أراده بريشت من ممثله، ولعل هذا ليس سيئاً جداً لأن للممثل العربي خصوصياته الفيزيولوجية من حركة وإيماءة جسدية، وعليه أن ينطلق من هذه الإيماءات والخصوصيات.. الممثل البريشتي مفكر بالدرجة الأولى وعملية الدخول في الشخصية من الخارج عملية معقدة وتحتاج إلى ممثل مفكر يستطيع أن يوازن بين فكره وحسه، ولكن ما لاحظته من الممثلين العرب، خاصة في سورية من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية أنهم ابتعدوا كثيراً عن مفهوم بريشت في الأداء .

\* بعيداً عن المسرح الألماني والمسرح العربي، هل

شاهدت عروضاً محلية أثناء زيارتك الحالية؟

\* \* شاهدت عرضين هما «أوكس» لجهاد سعد و«تقاسيم على العنبر» لجواد الأسدي، وقد سعدتُ بمشاهدة هذين العرضين، فالأستاذ جهاد سعد لديه محاولات للتعامل مع التكوينات المسرحية من خلال استخدام الفضاء المسرحي بشكل جيد، بينما كان د.جواد الأسدي يحاول أن يتعامل مع داخل الممثل بشكل أساسي والعمل معه، ويختلف العرضان من هذه الناحية لأن سعد لم يتعامل مع الممثل الفرد بقدر ما تعامل مع المجموعة





# اللامعقول في مسرح توفيق الحكيم

(العدد ٦ خريف ١٩٧٨)

حنا عبود



لم يلق مسرح اللامعقول - كفلسفة وصل بها ألبير كامو إلى ما يشبه النظرة المتكاملة - قبولاً لدى المفكرين والنقاد والأدباء العرب ابتداء من عميد الأدب طه حسين وانتهاءً بالشاعر نزار قباني، وبين هذين العلمين يمكن أن نعدّ مجموعة كبيرة من المفكرين والأدباء، وعلى الرغم من أن الحجج والمبررات التي تقدم بها هؤلاء ضد «اللامعقول» تختلف من شخص إلى آخر فإنهم متفقون جميعاً في أمر واحد هو أن ظروفنا وحياتنا وحضارتنا وتراثنا تختلف كل الاختلاف عن ظروف الغرب وحياته وحضارته وتراثه .

والاختلاف في الظروف والتراث هو ما يجمع عليه كل الرافضين للامعقول.. إنهم يدعون أن إنسان الغرب غير إنسان الشرق.. الأول مشبع بالعقلانية، والثاني لا يزال بحاجة إلى المزيد أكثر فأكثر منها، وهكذا وضعوا «اللامعقول» بكل ابتسار واعتساف في موقف المعارضة الكاملة لـ «المعقول» ويبدو أن اصطلاح «اللامعقول» هو الذي أدى إلى مثل هذا اللبس، ولو استبدلوا هذا الاصطلاح باصطلاح آخر مثل «مسرح اللاشعور» أو «مسرح اللاوعي» أو «مسرح الخفايا» أو «مسرح الطبيعة» أو «مسرح الحياة العابثة» أو ما شابه ذلك من الاصطلاحات والألقاب لكان للمسألة وجه آخر، أقل ما يمكن أنه لا يضع اللامعقول في موقف المعارضة من المعقول .

وكان من الطبيعي بعد أن رفض «اللامعقول» كفكر أن يُرفض كفن.. لقد رفضوه فلسفةً ومن الصعب أن يقبلوه مسرحاً، فقد هوجمت فكرة اللامعقول هجوماً

جعل أي تعامل مع المسرح الذي يبرز هذه الفكرة يُعتبر جريمة كبرى بحق شعبنا الذي يحتاج أن ينهل من «المعقول» وقد شاعت فكرة ضد اللامعقول مؤداها أن إدخال فلسفة العبث واللامعقول إلى العالم العربي يعني إجهاض النضالات والكفاحات والحركات التحريرية لشعبنا ودفعه إلى اليأس والتمزق والضياع.. ويا لها من جريمة؟ وكان لا بد من الاحتيال على هذه (الجريمة) حتى يعتبر المتعامل مع اللامعقول إنساناً سويّاً غير ذي نوايا سيئة ضد شعبه وأمه، وقد شعر توفيق الحكيم بخطورة التعامل مع مسرح اللامعقول فاحتال على ذلك



سوى فكرة ابتكرها الفكر الشعبي الذي يريد أن يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً، ولم تتشوه هذه الفكرة حتى عندما راح العباسيون يطلقون على أبناء خلفائهم اسم الهادي والمهدي والمهتدي وغير ذلك من الأسماء والألقاب بغية استغلال فكرة المهدي وكسب الأنصار والمؤيدين من الفقراء والمضطهدين الصابرين المرتقبين . إن التراث الشعبي يعني بالضبط التعبير عن نزوع الطبقات المسحوقة نحو عالم أفضل، ونسيان هذه الحقيقة لن يكون في صالح أي تأويل يمكن أن يؤول به التراث الشعبي، وبما أن التراث الشعبي تعبير عن طبقات محرومة ومسحوقة انتزعت منها كل أسباب القوة فإن من الطبيعي والمألوف أن يلجأ إلى خلق أسباب القوة خلقاً خيالياً ورمزياً، فيفرق بذلك في المبالغة والشطط .

وتأويل التراث الشعبي يجب ألا يغفل من جهة عن أنه نزوع الطبقات المسحوقة.. ومن جهة أخرى يجب أن يضع في الحسبان التناقض الذي يمكن أن يفسر لنا الكثير من جوانب هذا التراث، وعندما نسمع الشاعر الشعبي يقول :

«مطموح بطن السما من رفع راياتنا.. وتهرهرو النجمات من رشقاتنا» نعرف أن هذه الصورة مناقضة للواقع.. إنه في الحقيقة لا يملك رايات بيقر ظالميه بها، فيوجهها إلى السماء ليطلع بطنها.. ولا يملك ما يرشق به التيجان المرصعة فيوجه الرشقات الوهمية إلى النجمات.. إنه يعبر عن القوة التي يفترق إليها . ومثله الشاعر الشعبي الذي يقول :

«مهري إذا من حافرو شرارة قح.. وصاب الفلك من ميل اللتاني قح.. الرعد صوتو، البرق قدحة حافرو.. ومن عكف ديلو بينتصب قوس القح» فهو لا يملك مهراً ولا ما يشبه المهر.. إنه لا يملك شيئاً يخوله النزول إلى الميدان، فلا أقل من أن يخلق من أوهامه وخياله ما يجعله قوياً في نظر الآخرين .

وعندما يقول الشاعر المصري :

«فتحت بطيخة لقيت العجب.. في قلبها أربع مدائن كبار» نستنتج أنه محروم إلى حد ما، إن لم يكن حرماناً كاملاً من البطيخ، لذلك يجعل هذه البطيخة من الكبر والضخامة بحيث تتسع لأربع مدائن كبار.. وهكذا .

بمقدمة طويلة لمسرحيته «يا طالع الشجرة» وتعقيب على مسرحيته «الطعام لكل فم» وحاول تقديم المبررات الكاملة لدخول مسرح اللامعقول إلى بلادنا .

في مقدمة مسرحية «يا طالع الشجرة» أورد العديد من المبررات التي تجعل اللامعقول مقبولاً على المسرح العربي، ولعل هذه المبررات بالذات هي التي جعلته يبتعد عن المفهوم الحقيقي لمذهب اللامعقول أو لمسرح اللامعقول، والمبررات التي قدمها الحكيم عديدة في مقدمته التمهيدية لمسرحيته «يا طالع الشجرة» وسوف نحاول أن نحصرها في بعض الحجج والبراهين التي قدمها، مهملين الأمور الهامشية التي جاء بها .

«يا طالع الشجرة.. هات لي معك بقرة.. تحلب وتسقيني.. بالمعلقة الصيني» .

يلق الحكيم : «هل لهذا الكلام معنى؟ ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟ ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه، وما زالوا يرددونه في بلادنا، ولقد سألت صبياً يردده وكان فطناً ذكياً فاعترف بأنه فعلاً لا يفهم له معنى، وأنه من غير المعقول في رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة» .

وأعجب لتوفيق الحكيم كيف راح يستغل هذا الشعر الشعبي لتأييد موقفه وإثبات أن اللامعقول أصيل لا دخيل لتوافق (الرؤوس الكبيرة) على منحه جواز مرور يطوف به عالم هذا المسرح الحديث .

وفي اعتقادي أن هذا الشعر لا يختلف عن غيره من التراث الشعبي الذي يميل بصورة عامة إلى المبالغة والشطط والرمز، من غير أن يبعد ذلك عن الواقعية .

إن كتاب «ألف ليلة وليلة» يقدم لنا عينة كبيرة جداً من التراث الشرقي الشعبي.. إنه تراث مليء بالمبالغات والرموز، ومع ذلك يعكس واقعية النزوع الإنساني للطبقات المسحوق في تلك الأيام.. إن طائر الملك الذي يحط على كتف أحد الفقراء ليجعل منه ملكاً عادلاً يساوي بين الناس ويطارد القتلة والمفسدين والأثرياء الظالمين هو في الحقيقة طائر النزوع الإنساني لخلق عالم غير موجود.. وبساط الرياح يحمل الإنسان المضطهد لإنقاذ الجموع المنتظرة.. إن بساط الرياح أشبه بالمهدي المنتظر، وحتى فكرة المهدي على اختلاف أشكالها وأنواعها والفرق المؤمنة بها ليست



وفي قول الشاعر الشعبي :

«يا طالع الشجرة.. هات لي معك بقرة.. تحلب وتسقيني.. بالمعلقة الصيني» ما يشير إلى الحالة العامة من الغنى الفاحش والفقر الماحق، فطالع الشجرة هو الغني الذي يمتلك الأراضي والأبقار، وربط صورة البقرة بالشجرة شيء طبيعي جداً، والشاعر لا يخاطب ذلك الذي يطلع الشجرة ليحضر له بقرة من الشجرة، فالشجر لا ينتج البقر، وإنما طالع الشجرة رمز للمتمتع بخيرات الأرض التي ترتع فيها الأبقار، وهذا الفقير يريد ما يدفع عنه الموت جوعاً، فيريد قليلاً من حليب بقرة من هذه الأبقار الكثيرة ليتناول حليبها بالمعلقة الصيني المفرطة في الصغر دليلاً على قناعته ورضاه.. إنه يطلب قليلاً جداً من الحليب، من الحليب فقط، ولا أظن أن هناك رابطة - مهما كانت واهية - بين هذا الشعر وأمثاله ومسرح اللامعقول، ولا شيء يربط بين الإثنين سوى أنهما اعتمدا على الرمز، ولكن الاعتماد على الرمز ليس من السمات التي يتفرد بها مسرح اللامعقول وحده، فعلى مسار التاريخ العام للمسرح العالمي نجد الرموز جزءاً من العمل المسرحي قديماً وحديثاً، ولهذا لا نرى حاجة إلى الإيغال في الاستنتاج أن شعرنا الشعبي عرف اللامعقول قبل الغرب .

ثانياً، إثبات أن اللامعقول موجود في التراث الفني الشعبي، فهو يقول :

«أثواب النساء.. من كان يبصر منذ ثلاثين أو عشرين عاماً أقمشة الأثواب تزينها لا رسوم ذات معنى من زهور ونحوها، بل مكعبات ومربعات ودوائر من أعمال الفن التكعيبي، ثم بقع كبيرة من الألوان الصاخبة وكأنها أريقت إراقة عفوية فوق القماش.. خطوط وألوان تجريدية مجردة من كل معنى، ومع ذلك رضيت بها النساء وأقبلن عليها دون استنكار أو ضجيج، واعتدن ألوانها وأشكالها، واكتسبن أنواعاً جديدة من الزينة أضفنها إلى الأنواع التقليدية المعروفة، وسررن بهذا الخلط شبه الاعتباري للألوان ووجدن فيه سحراً.. ولعل سر ذلك أن المرأة لا تقيس الأشياء بعقلها، ولا تفهم الجمال بالمنطق، وهي مستعدة دائماً أن تنفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة.. وفننا الشعبي عرف

- قبل كل هذه المدارس- كل هذه الأسرار دون أن ننقل إلى مقصده بالأ». .

إن هذا تخريج للتراث الفني الشعبي لا ينطبق على الواقع، ثم اللجوء إلى إظهار أن هذه البقع الكبيرة من الألوان الصاخبة تدل على اللامعقول لأن المرأة لا تقيس الأعمال بعقلها أمر غريب وعجيب لأنه جعل الجمال في نظر المرأة وقفاً على حاسة مجهولة .

إن الذين كانوا ينتجون هذه الأثواب ذات البقع الكبيرة من الألوان الصاخبة هم أصحاب معامل النسيج ومن معهم من المصممين الذين كانوا يلبون الرغبات الشعبية من أجل المزيد من الأرباح، وهذه الرغبات الشعبية يمكن أن تنقسم إلى نوعين :

النوع الأول من الرغبات يتجلى في المعارضة والمناقضة، فتلجأ طبقة إلى معارضة طبقة أخرى، ففي الوقت الذي نجد فيه «أثواباً ذات بقع كبيرة صاخبة» عند الطبقات الشعبية نجد أيضاً تقيضها عند الطبقات العليا، أي نجد أثواباً تتميز باللون الواحد والبسيط أو الألوان المتسقة، ولا ننفي روح المعارضة والمناقضة في الرغبات الشعبية، وخاصة إذا كانت حالتها المادية متدنية، فتميل إلى إظهار عداوتها عن طريق معارضة الطبقات الغنية، فتتصرف وتلبس ما ينال في ذوق الطبقات الأخرى، بيد أن روح المعارضة والمناقضة تظهر أوضح عند الطبقات الغنية.. إن المرأة الغنية تلجأ إلى المناقضة والمعارضة حتى تتميز عن المرأة الفقيرة، وهي لا تناقضها في اللباس وحده، بل في كل شيء تقريباً.. إنها تقسر نفسها - مثلاً - على اتباع نظام غذائي معين حفاظاً على رشاقته ورقبتها فتكون بذلك متميزة من أولئك اللواتي يطلقن العنان لطبيعة أجسادهن من الطبقات الشعبية فيملن إلى السمنة، وكانت المرأة الأرستقراطية في الصين تضع قدميها في حذاءين حديديين لتتميز بصغر قدميها عن المرأة الفلاحة ذات القدمين المتضخمتين بسبب العمل في المزارع والحقول، فإذا كانت المرأة الغنية تجور على جسدها لتتميز به عن المرأة العادية فإن لباسها سيكون مناقضاً ومعارضاً أكثر فأكثر، وإذا كانت الطبقات الشعبية تميل إلى الألوان الكثيرة والمتعددة (وأظنها لا تزال تميل حتى اليوم) فإن وراء ذلك دافعاً هو تقليد



فاعتقد أن بإمكانه أن يصبح نبيلاً حقاً .  
 إن هذا يفسر لنا سبب مظاهر البرجزة لدى أولئك  
 الذين خرجوا من منبت طبقي متدن، رانين بأعينهم  
 إلى المراكز المرموقة التي يتمتع بها الكبار في المجتمع،  
 فيحذون حذوهم في الملبس والسلوك العام .  
 وعلى أي حال تظل نظرية تارد في التقليد أقدر  
 النظريات على تفسير هذه الظواهر، ولهذا لا نجد  
 مبرراً للربط بين الأزياء ومذهب اللامعقول، ولكن  
 توفيق الحكيم يستغل ظاهرة لم يتعب نفسه في تفسيرها  
 ليجعلها في خدمة هدفه .

ثالثاً، إثبات أن التكميبيية التي هي في رأيه فن لا  
 معقول موجودة قبل بيكاسو بزمن طويل في زخرفة المساجد  
 والمباني والأواني.. يقول الحكيم في مقدمته ذاتها :  
 «وإذا كان المذهب التكميبي في التصوير الحديث  
 أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات  
 جديدة فإن فن الزخرفة عندنا في المساجد والمباني  
 والأواني قد عرف من قديم هذه التجريدات الهندسية  
 للمربعات والمكعبات ووصل بها إلى إيقاعات بديةة» .

إن ثمة فرقاً كبيراً جداً بين تكميبيية بيكاسو وزخرفة  
 المساجد والمباني، بحيث لا تجوز المقارنة بينهما .  
 التكميبيية سواء عند براك أم بيكاسو أم ليحييه أم  
 غيرهم ذات مضمون واقعي محدد في كل فروع التكميبيية  
 : الفطرية (أو الزنجية) والطبيعية والعلمية والتحليلية  
 والتركيبيية.. إنها ليست زخرفات مجردة كتلك التي  
 نشاهدها في المساجد والمباني والأواني، إنها واقعية  
 المضمون بالرغم من استخدامها هذا الشكل الذي أثار  
 نقاشاً واسع المدى يعيد الصدى، ويقول أحد أعلامها  
 وهو فيرناند ليحييه أن التكميبيية هي أصح وضع للواقعية  
 المثيرة لعواطف وإحساس، ولا أظن أحداً يتهم لوحات  
 بيكاسو باللامعقول، ولوحة الجورنيكا لا تقل واقعية عن  
 أعظم اللوحات الواقعية على الإطلاق .

أما زخرفة المساجد والمباني والأواني فإنها ذات  
 وجهة أخرى بعيدة كل البعد عن التكميبيية، وقد سبق  
 لتوفيق الحكيم نفسه أن عرض رأيه بالزخرف العربي  
 وجرده من المضمون وجعله بهرجاً ساحراً.. قال في كتابه  
 «تحت شمس الفكر» :

ألوان الطبيعة من جهة والاعتقاد أن كثرة الألوان في  
 الثوب تجعله يستر الأوساخ التي تعلق به لمدة أطول من  
 الثوب ذي اللون الواحد أو ذي اللونين.. إلخ.. وبالفعل  
 لو نظرنا إلى أثواب الفلاحين لوجدنا اللون الأبيض أقل  
 نصيباً بكثير من بقية الألوان، وخاصة الأسود والأحمر  
 والأخضر، وتكاد هذه الظاهرة تلاحظ على الصعيد  
 العالمي.. إن الأثواب ذات الألوان الصاخبة أكثر تحملاً  
 وستراً للأوساخ من الأثواب البيضاء والبهفافة، وإذا  
 كانت المرأة الأرستقراطية ترفض ثوب المرأة العادية  
 فإنها تفعل ذلك بسبب ألوانه أو تفصيله أو طوله وقصره،  
 وإنما تفعل ذلك لأنه ملبوس من هو دونها .

والملاحظ أن روح المعارضة والمناقضة تزداد حدة  
 وشدة حين تتسع شقة التفاوت الطبقي، فيأنف الكبار من  
 مجازاة الصغار في كل شيء تقريباً : العادات والتقاليد  
 والسلوك الاجتماعي، وحتى في الحديث العادي نجد المرأة  
 الشعبية تترك نفسها على سجيبتها فتتحدث وتبتسم بكل  
 بساطة، إلا إذا كانت أمام الكبار، أما المرأة الأرستقراطية  
 فإنها تتحدث بخفيض الأصوات وتزم شفيتها وتهز بين  
 الحين والحين رأسها هزاً هادئاً، مرفقة ذلك بابتسامة  
 ناعمة.. إلخ، وهي تفعل ذلك مقسرة، فإذا ما خلت  
 بنفسها أو بأهلها تركت نفسها على حريتها، وربما ارتفع  
 صوت غنائها أكثر من نساء الحقول والمزارع .

وإذا كان الرجل الكادح يبحث عن المرأة العبلة فإن  
 الرجل الأرستقراطي يبحث عن المرأة الرشيق النحيلة،  
 إذ ليس مهمتها أن تعشب الزرع وتطعم الخراف أوراق  
 التوت وتعود وعلى ظهرها حمل الحطب .

أما النوع الثاني من الرغبات فإنه يتجلى في التقليد  
 الإيجابي، وإذا كان التقليد السلبي المعارض يظهر في  
 الطبقة العليا جداً أو الدنيا جداً فإن التقليد الإيجابي  
 يظهر في تلك الطبقات الوسطى التي أخذت تودع الطبقات  
 الدنيا ولم تستطع بعد أن تصل إلى الطبقات العليا، وقد  
 تزايد عدد الطبقة الوسطى في المجتمعات الحديثة نتيجة  
 تشعب الصناعة وما تجرّه من تقدم حضاري .

وبما أن الطبقة الوسطى لم تستطع الوصول إلى  
 الطبقة العليا مادياً فإنها تلجأ إلى تقليدها في كل شيء  
 تقريباً مثلما فعل بورجوازي موليير النبيل الذي اغتنى



وهنا أيضاً لا نرى مجالاً للمقارنة بين التصوير الشعبي والسوريالية أو ما فوق الواقعية.. إن السوريالية التي تابعت تراث الدادائية تكاد تنحصر في شيئين تقريباً: التعبير عن الحلم وعن الدوافع الخفية، والابتعاد عن المنطق العقلي ومجافاته واعتباره مضللاً في كثير من الأحيان، يخفي عن الإنسان حقيقته.. ولا شك أن السوريالية وصلت إلى ما وصلت إليه بتأثير المدرسة الفرويدية التي تعتبر منعطفاً كبيراً في تاريخ الفكر والفن، فما الذي توحىه إلينا صور أبي زيد الهلالي والزناتي وغيرهما؟ وما الذي تعنيه صور ألف ليلة وليلة؟ إنها لا تعدو أن تكون تجسيدا بالخط واللون لما جاءت به تلك القصص الشعبية التي تميل إلى المبالغة والشطط، ولن يكن أبعد من ذلك.. إنها صور لا تعبر عن حلم ولا عن دوافع خفية.. وفي الوقت الذي يجهد السوريالي في تقديم عالم الأحلام من غير أن يقدم تفسيراً له نجد هذه الصور التي جعلها الحكيم مثلاً للسوريالية في التصوير الشعبي لا تتعدى إطار المبالغات الفجة والمضحكة في كثير من الأحيان.. إنها المبالغات التي يلجأ إليها الشعب المتهور كما يقول فرانز فانون.

كان الحكيم يقول في كتابه «تحت شمس الفكر»: «من المستحيل إذن أن نرى في الحضارة العربية كلها أي ميل لشؤون الروح والفكر بالمعنى الذي تفهمه مصر والهند من كلمتي الروح والفكر» ويقول عن العرب أنهم «أمة الفردية والوعي والمنطق العقلي والظاهر المحسوس، لهذا كله قسر العرب وظيفه الفن على ما نرى من الطرف الدنيوي.. حتى الحكماء كانوا يؤدون عين الوظيفة: إشباع لذة المنطق، والمنطق جمال دنيوي» فما عدا مما بدأ؟ وكيف عكس توفيق الحكيم الأمور فجعل اللباس والشعر والفن والزخرفة والتصوير تعبر عن اللامعقول؟ وجعل أدبنا الشعبي ينبوع المذاهب والمدارس الأدبية الغربية؟ أكل ذلك من أجل بطاقة تبرير؟ إن كل الأمثلة التي جاء بها الحكيم في مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» لا تمت بصلة إلى الفن الحديث ولا إلى التكيبية ولا إلى السوريالية ولا إلى اللامعقول، وإن دلت هذه المقدمة على شيء فإنما تدل على أن الحكيم كان يخاف حقاً أولئك (الأوصياء) على

«أما فن الزخرف فهو في الحق أجمل وأعجب فن للزخرف خلد التاريخ.. والزخرف عند العرب وليد ذلك الحلم باللذة والترف.. كل شيء عند العرب زخرف.. الأدب نثر وشعر لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل، إنما هو وشي مرصع جميل يلذ الحسن: فسيفساء اللفظ والمعنى، وأرابسك العبارات والجمل.. كل مقامة للحريري كأنها باب لجامع المؤيد: تقطيع هندسي بديع وتطعيم بالذهب والفضة لا يكاد الإنسان يقف عليه حتى يترنح مأخوذاً بالبهرج الخلاب.. كذلك الغناء العربي أرابسك صوتي، فلا مجموعة أصوات متسقة البناء كما في الديترامب أو الأوركسترا الإغريقية أو كما في الكورس الجنايزي المصري، ولا حتى مجرد صوت ينطلق حراً بسيطاً مستقيماً إنما هو صوت محمل وتقاسيم كأنها ستالاكتيات غرناطة، لا يكاد يسمعه القاضي الفاضل حتى يستخفه الطرب ويضع نعله فوق رأسه».

ويقول: «وكذلك التصوير العربي على جماله ودقته ليس إلا مجرد تزيين وزخرف للكتب والمخطوطات».

فإذا كان الزخرف بهرجاً خلاباً يسحرك شكله من غير مضمون فعلي، فأى وجه شبه يمكن أن يجمعه بالتكيبية، ثم ما علاقة كل ذلك بمسرح اللامعقول أو بمذهب اللامعقول الذي يرمي إلى الكشف عن أعماق الإنسان ونزع كل مظاهر الزيف والبهتان عن الحياة الحقيقية؟

إن هذا أيضاً من جملة المبررات التي يحاول بها الحكيم الحصول على جواز مرور من أولئك الذين جعلوا التعامل مع اللامعقول جريمة.

رابعاً، إثبات أن اللامعقول موجود في التصوير الشعبي المصري.. يقول في مقدمته:

«فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصري وجدنا العجب، فهو قد زاول السوريالية وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوروبيين على بال، ويكفي أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة أو على لوحات الورق التي تمثل مبارزات أبي زيد الهلالي سلامة والزناتي خليفة وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية».



الأدب العربي الذي لا يسمعون حتى لنسمة عابرة أن تمر من غير إذنه، وقد طلب الحكيم الإذن منهم في هذه المقدمة، فهل جاءهم باللامعقول حقاً في مسرحيته أم أنه جسّد ما جاء في المقدمة من مفاهيم عن اللامعقول؟

### يا طالع الشجرة

يقول توفيق الحكيم في مقدمة المسرحية: «على أنه من الضروري هنا أن ألقت النظر إلى أمر هام وهو أنني أعتقد أن مسرحنا الحاضر لم يزل بحاجة ماسّة إلى الفن الواقعي في سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نزرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، لهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود، ولو أن دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختبار النوع الذي يؤهله له استعداد.. لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب».

إن الدافع إلى كتابة مسرحية «يا طالع الشجرة» ومثلتها «الطعام لكل فم» لم يكن مطلقاً تلك الحاجة الملحة ولا المعاناة الحقيقية لعبثية الحياة ولا معقولية الوجود، وإنما رغب الحكيم أن يجاري الاتجاهات الجديدة في المسرح العالمي في العقود الأخيرة، فكتب مسرحيتين ادّعى أنهما من مسرح اللامعقول من غير أن يوافق أحد من النقاد على ذلك، ومن الذين أسهبوا في الحديث عن المسرحيتين د. علي الراعي في كتابه «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» ود. محمد مندور في كتابه «مسرح توفيق الحكيم».

ذهب علي الراعي في تفسير «يا طالع الشجرة» إلى أنها تعالج «الموقف الخالد في حياة البشرية: آدم وحواء والمواجهة بينهما وما يدور في هذه المواجهة من صراع، ثم أخذ يبني على هذا الموقف المعنى بعد المعنى حتى أنتج مسرحية رمزية متعددة الطبقات».

ويرى الراعي أن الحكيم في «يا طالع الشجرة» يعود إلى معالجة فكرة لم ينضجها في «شهرزاد» وهي فكرة السعي وراء المعرفة وحل ألغاز الحياة أو ألغاز المرأة،

فالأمر سيان.. وإذا كان الحكيم قد حاول الوصول إلى المعرفة عن طريق التجريب في «شهرزاد» فإنه يسلك الطريق الصويّ إلى جانب التجريب في «يا طالع الشجرة» والشجرة في رأي د. الراعي رمز لشجرة المعرفة متعددة الجوانب، والسحلية الخضراء رمز لانتصار الفن والفكر على الحياة وتغيرات الزمن، أما الألغاز فتظل ألغازاً حتى نهاية المسرحية، فاخفاء جثة الزوجة ثم مقتل السحلية في الوقت الذي قتلت فيه الزوجة.

أما د. محمد مندور فيقول في كتابه «مسرح توفيق الحكيم»:

«وكذلك الأمر في مسرحية يا طالع الشجرة، فهي لا ترسم صورة لحياة يراها المؤلف غير معقولة ولا مفهومة أو قابلة للفهم، بل هي مسرحية تعالج قضية شغلت توفيق الحكيم بالذات طوال حياته وسبق له أن عالجه في شهرزاد وهي قضية الصراع بين الفن مجسّداً في زوج فنان يتعهد شجرة الفن في حديقته، وزوجة مشغولة بشؤون الحياة وبخاصة إنجاب الأطفال.. ولا نغماس كل منهما فيما يهيمه استحبال بينهما التفاهم وكأن بينهما برزخاً حتى احتدام



إن توفيق الحكيم يتتبع خطوات مسرحية «أميدية» ليوجين يونسكو التي تدور حول فكرة الكره الزوجي أو الملل الزوجي الذي رمز إليه بالجنّة وبالجو الكئيب الذي تشيعه عشبة عش الغراب، وما يبث من روائح العفونة والرطوبة.. ورؤية يونسكو في هذه المسرحية هي أن كل زواج سوف يقود إلى الملل والضجر والقرص من الحياة، ومثل هذه المسألة الأساسية في الحياة الاجتماعية لا يمكن أن تحل إلا بحذف أحد الطرفين: الزوج أو الزوجة، عندها فقط ينتهي الملل الزوجي أو الكره الزوجي ولكن مؤقتاً ريثما يعود الطرف الباقي إلى عقد زواج جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية، فكأن الكره الزوجي بنية من البنيات الأساسية للحياة.. ومسرحية «أميدية» من المسرحيات ذات السير الدائري، أي من المسرحيات البنيوية.

إن أوجه التشابه بين المسرحيتين كثيرة ومتفرقة هنا وهناك، وسبب تفرّقها أن الحكيم ما يكاد يقترب من مسرحية يونسكو حتى يرغم بناء المسرحي على الانحراف عن طريق «أميدية»، ولن نقف عند كل نقاط التشابه، فلا طائل من وراء ذلك، وإنما نكتفي بإيراد النقاط التالية:

١- يعتمد يونسكو في مسرحيته على الجنّة كرمز للعقل الباطن أو منطقة اللاوعي حسب تعبير المدرسة الفرويدية، وكلما عبرت السنون بين الزوج والزوجة شرعت الجنّة تنمو وتتضخم وتتخذ شكلاً كريهاً بحيث بات التخلص منها أمراً ضرورياً لا مفر منه وإلا فإن الحياة سوف تصبح جحيماً.. إن الجنّة (الملل الزوجي في العقل الباطن) هي بنية أساسية في حياة الإنسان، وبما أنها تعتمد على طرفين (الزوج والزوجة) فإن الخلاص من الجنّة يعني الخلاص من أحد الطرفين.. وبالفعل يتخلص بين الزوجية من الجنّة ومن الزوج في الوقت نفسه.

وقد نجح يونسكو في تجسيد العقل الباطن بجنّة الطفل التي تنمو وتتضخم، فالرمز متساوق مع البناء المسرحي، إذ أن نتيجة كل زواج وثمرته هي إنجاب طفل، وبمجيء الطفل تأخذ الحياة الزوجية بالتعقيد، ويأخذ العقل الباطن بالعمل في هذا الاتجاه، والطفل الذي يولد

الصراع في نفس الفنان بين وجوب تكريس اهتمامه في شجرة الفن وبين ضرورة معايشة زوجته التي ترمز في المسرحية للحياة مجسدة في المرأة، بينما ترمز السحلية الخضراء التي انسابت نحوه من حجر عند ساق شجرة الفن لشجرة الحياة وسحر المرأة.

إن الناقدَيْن متفقان على أن الحكيم يتابع في «يا طالع الشجرة» ما كان قد تناوله في مسرحياته السابقة، وكما انتهت المسرحيات السابقة من غير أن تكشف سر الألفاظ: صراع الحياة والفن والحس والفكر، كذلك لا تقدم مسرحية «يا طالع الشجرة» أي حل للألفاظ التي طرحتها.

ومن الممكن أن يجد المرء تفسيراً لمسرحيات الحكيم من فم الحكيم نفسه.. إن «شهرزاد» ترجمة لأفكاره عن المادة والروح عند المصريين والعرب والهنود واليونان، يجدها القارئ في كتابه «تحت شمس الفكر».. وأهل الكهف» ترجمة لمفهومه عن المأساة المصيرية، فهو يقول إن هذه المأساة ترجع في أساسها إلى الصراع بين الإنسان والزمان.. و«بجماليون» ترجمة لرأيه في الفن والحياة.. يقول: «الفنان الحقيقي هو ذلك الرجل العجيب الذي تزوج الفن، فهل مثل هذا الإنسان يستطيع أن يتزوج أيضاً المرأة؟ ورأيي أن هذا مستطاع، ولو أدركت المرأة أن حياتها مع هذا الإنسان لا ينبغي أن تشابه أية حياة أخرى وأن حياتها ستبدل بلا ثمن لرجل بذل حياته هو أيضاً بلا ثمن».

وهكذا نجد الحكيم - ككل فنان - يترجم آراءه في أدبه وفنه.

وعلى الرغم من أن «يا طالع الشجرة» تشبه في بعض اللامحات مسرحيتي «بجماليون» و«شهرزاد» فإنها تظل عملاً متفرداً عن باقي أعمال توفيق الحكيم، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الحكيم أراد أن يجاري المسرح العالمي، فأكره نفسه إكراهاً على أمر لم ينبع من داخله، وما المقدمة التي كتبها لمسرحيته سوى استئذان من النقاد بالسماح له في ولوج عالم اللامعقول من جهة، وإقناع نفسه أو ترويضها على ما ليست قانعة به ومروضة عليه من جهة ثانية، فالتجربة من حيث الأساس بعيدة عن الأصالة.



**المحقق :** زوجتك؟ أنا ذكرت زوجتك؟ آه، فليكن زوجتك إذن.. نعم، زوجتك.. وحتى يجعل الحكيم فكرة الكره الزوجي عامة لا تقتصر على الزوج وحده وإنما يفصح المحقق نفسه عن مثل هذه الرغبة أجرى الحوار التالي :

«الزوج : هذا شيء يحدث دائماً بين كل زوجين، في كل بيت، عند الجميع، عندك مثلاً .  
**المحقق :** عندي لا يا سيدي .  
**الزوج :** ألا يحدث هذا عندك؟  
**المحقق :** لو كان هذا يحدث عندي لكنتُ..  
**الزوج :** لكنتَ قتلت زوجتك؟  
**المحقق :** لم أقل هذا .  
**الزوج :** بل قل، قلها بصراحة : كنتَ تقتلها؟  
**المحقق :** أقتل من؟  
**الزوج :** زوجتك طبعاً .  
**المحقق :** من فضلك، نحن الآن في زوجتك أنت .  
**الزوج :** وزوجتك؟  
**المحقق :** لا شأن لك بزواجي.. زوجتي لم تزل في منزلها بخير» .

إن الحكيم يستخدم الفكرة ذاتها، الكره الزوجي الذي يتسرب من الحياة اليومية، ولكنه لم يحسن الرمز إليها ولا التعبير عنها، سواء باستخدام شخصية الدرويش أم باستخدام الدرويش أم باستخدام الخدع اللفظية وزلات اللسان، ويبدو أن الحكيم أكثر جرأة من يونسكو في حل القضايا، فقد سيطرت فكرة القتل على الزوج منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، كأن الخلاص لا يتم إلا بالقتل وحده .

٢- وبما أن يونسكو استخدم الجثة فليستخدم توفيق الحكيم الجثة ولكن بطريقة أخرى تختلف كل الاختلاف عن يونسكو وإن ظلت تمت بصلة إليها وهي أن كل زواج لن يثمر ولن يزيد الحياة زهواً فلا يبقى إلا اللحم وحده يزهر ليجمع للحياة طعماً :

«الزوجة : أعرف أنني واثقة من نموها العظيم.. لو أنني تركتها.. أنظر.. ها هي في يومها السابع وكأنها طفلة عمرها سنة.. ها هو الاحتفال بأسبوعها.. نعم، إنها رائعة حقاً، بنتي بهية .

ميتاً يصبح جثة لا بد من الخلاص منها ورمزاً للكره الزوجي الذي يولد مع بداية الزواج ويتضخم بمرور الأعوام.. والكره الزوجي عقل باطن لا يمكن أن يظهر في الحياة العادية، ولهذا وفق يونسكو في الرمز إليه بالجثة، ومع ذلك لم يكتفِ يونسكو بالجثة إبرازاً للكره الزوجي وإنما جعل عشبة عشب الغراب تنمو وتلتهم الجدران للدلالة على الجو النفسي العام الذي أخذ يسود منزل الزوجية.. وهكذا استطاع يونسكو أن يدفعنا إلى معاناة هذه القضية العبيثة، قضية الزواج، عن طريق الجمع بين الكره الزوجي الدفين (الجثة) وما يولده من كآبة واختناق (عش الغراب) .

أما في مسرحية توفيق الحكيم فإن رمز العقل الباطن هو الدرويش، ونستدل على ذلك بصورة واضحة من الحوار التالي :

«الزوج : هل أستطيع أن أثق بك؟  
**الدرويش :** كل الثقة.. إنني لا أتحرك من تلقاء نفسي، ولا أطلع بالكلام إلا إذا أردت أنت .  
**الزوج :** وأنا لن أريد .  
**الدرويش :** وأنا لن أتكلم .  
**الزوج :** وكيف لي أن أطمئن؟  
**الدرويش :** اطمئن أنني واثق من نفسي، ولكنني غير واثق منك .  
**الزوج :** لست واثقاً مني؟!  
**الدرويش :** من يدريني أنك لن تغير رأيك وتطلب مني المجيء والكلام يوماً؟» .

بيد أن الفرق بين الرمزين واضح وبارز.. إن الجثة النامية أبلغ دلالة وأصدق تمثيلاً لتلك العاطفة التي تولد وتتمو متسربة من الحياة اليومية بصورة غير شعورية من الدرويش.. إن أميدية لا يكلم عقله الباطن كما فعل الزوج مع الدرويش لأنه لا يعيه، أما الدرويش كرمز فهو أقرب إلى المونولوج الداخلي وتداعي المعاني لإبراز النوايا المبيتة والعواطف المكبوتة :

«المحقق : فكرة القتل إذن خطرت لك .  
**الزوج :** فعلاً .

**المحقق :** وبأي شيء كنت ستنفذ القتل؟  
**الزوج :** قتل من؟ زوجتي؟





الزوج : نعم، نعم» .

إن الحكيم بانتقاله من جثة بهية الطفلة إلى الحلم يقترب من مسرح اللامعقول.. إن الحلم بنية حياتية لا تفصل عن الإنسان.. والحلم وحده يشدُّ المرء إلى الحياة.. كلما مات حلم انبعث حلم جديد، ولكن الحكيم يمرُّ بهذه النقطة مروراً سريعاً عاجلاً من غير أن طورها ويبين أن الحلم يعيش مع الإنسان ليجعل الإنسان يعيش محتملاً كل عنت الحياة وقسوتها .

لقد ضحى الحكيم بهذه النقطة المتوهجة من أجل ملاحظة فكرة الكره الزوجي وكيف أن العقل الباطن يدفع المرء إلى الجريمة (سواء القتل الوهمي أم القتل الفعلي) وربما كان استخدام يونيسكو للجثة هو السبب الأول لاستخدام الحكيم لشخصية بهية الطفلة التي ولدت ميتة وفجرت الحلم في نفس أبويها .

وربما كان خوف الحكيم من أن يتنبه القارئ إلى كثرة أوجه المشابهة بين «يا طالع الشجرة» و«أميدية» هو الذي جعله ينهي «بهية» بمثل هذه السرعة وقبل أن يستكمل الحلم توهجه، ويتدخل فعلاً في حياة الزوج والزوجة .

٢- طريقة الحل واحدة تقريباً عند الكاتبين.. إن الكره الزوجي لا ينتهي ما لم يتحطم العقد، ولن يتحطم العقد إلا بحذف أحد طرفي المعادلة : الزوج أو الزوجة . في «أميدية» تم حل المسألة بحذف الزوج بالانفصال عن الزوجة، وقد ربط يونيسكو ربطاً موفقاً بين الزوج والجثة بحيث جعل الخلاص من الجثة مرتبطاً بالضرورة بالخلاص من عقد الزواج، ولذلك عندما هبط نسر من السماء وخطف الجثة تمسك أميدية بها وطار معها دلالة على أن الحل يقتضي الانفصال بالضرورة، وقد اختار يونيسكو الزوج والزوجة من عمر واحد، فكلاهما في الخامسة والأربعين ليبين أن هذه المسألة تنتهي بين الزوجين لتعود فتبدأ من جديد.. بينما في «يا طالع الشجرة» يبلغ الزوجان الستين من العمر، فلا حاجة في مثل هذه السن إلى الخلاص من أحد الطرفين لأن قضية الكره الزوجي تكون قد وصلت إلى نهايتها، ومع ذلك فقد جعل الحكيم الزوج يقتل زوجته للخلاص من الكره الزوجي الذي يفصح عنه الدرويش من جهة، والمحقق

وزلات اللسان من جهة ثانية، ويبدو أن الحكيم لا يزال يعيش فكرة الصراع بين الفن والحياة التي عالجهما في «بيجماليون» فجعل بجماليون ينهال على تمثال المرأة ويحطمه، وعاد إلى هذا التحطيم الفعلي في «يا طالع الشجرة» فجعل الزوج يقتل زوجته لتكون سماداً لشجرة في صحن الدار جعلها رمزاً لحياة أخرى هي حياة الفن الزاهية، مع أن هذا الزوج الذي قضى أربعين عاماً من عمره في وظيفة مفتش من قطار إلى آخر ثم أحيل إلى التقاعد ليس مهياً أن يكون فتاناً، ولا يمارس في المسرحية أي نوع من أنواع الفنون.. والحل الذي قدمه الحكيم عبارة عن قضاء مبرم على طرفي المسألة، فالزوجة تقتل وتصبح سماداً للشجرة، بينما ينتظر الزوج دوره ليلقى القبض عليه ويزج في السجن لمدة طويلة بحكم شناعة جريمته .

في «أميدية» تدور المسألة، فانتهاه المسرحية بداية جديدة للمسألة، فمادلين ذات الخمسة والأربعين ستبحث عن زوج جديد ليعود الكره الزوجي من جديد، بينما في «يا طالع الشجرة» انتهى كل شيء بقتل الزوجة، فالسحلية رمز الخصوبة توجد ميتة وملقاة في حفرة، والشجرة الوارفة لن تعود ذات قيمة طالما أن السجن ينتظر الزوج الذي يقول : «لا داعي إلى الإمعان.. قراري جاهز، لا رجوع فيه، ولا شيء يجعلني أخاف وأحجم ولو حُكم عليّ بالإعدام لأن حياتي بعد ذلك لن تساوي شيئاً . في «أميدية» نصل إلى النهاية من غير ضجيج ولا صخب، بل من خلال مجرى الحياة اليومية العادية الهادئة، فلا يفصح الزوج من قريب أو بعيد عن مشاعره وعواطفه التي أسقطها يونيسكو على الجثة وجعل لها حياتها الخاصة وتطورها المستقل مسرحياً، حتى إذا تضخمت الجثة بصورة لا تطاق تخلص منها وهرب معها.. أما في «يا طالع الشجرة» فإن الإفصاح عن مشاعر الزوج تجاه الزوجة يظهر منذ بداية المسرحية سواء على لسان الزوج أم على لسان المحقق أم على لسان الدرويش الذي يمثل المنطقة المكبوتة، وضجيج الإفصاح المستمر عن الكره من جهة والتصميم على القتل من جهة ثانية جعل المسرحية مسطحة تسطيحاً جمودياً، فهي ليست من المسرحيات ذات السير المستقيم التي



على أية حال فإن شخصية الزوج المفتش في القطار محدودة جداً ولا تتناسب مع رمز المعرفة، فليس فيه من المؤهلات المعرفية ما يجعل الحكيم يخلق هذا الرمز الكبير جداً من أجل رجل غاية في المحدودية، فلا هواية لديه سوى الاعتناء بهذه الشجرة، لا يطالع ولا يكتب ولا يرسم، كان مفتشاً وتقاعد، وهذا لا علاقة له لا بالفن ولا بالمعرفة، فالحكيم لم يقدم أي دليل يشير إلى اهتمامات الرجل الفنية والمعرفية .

ربما كانت الشجرة ترمز إلى ما يخلق الغبطة والفرح من غير تحديد.. إن الحكيم يخلق الرمز ويتركه سائباً.. إنه دائماً يلعب هذه اللعبة، وكلما اقترب من تحديد الرمز أبعد نفسه عنه عامداً ليحوّله إلى شيء آخر، فيحافظ على غموضه واستقلاله، وهنا يحاول أن يأتي بما يقابل عش الغراب في «أميدية» فكان أن جاء بالشجرة، ولكنه عكس الرمز، فبدلاً من أن تدل الشجرة على الكآبة التي تخلقها الحياة في تواليها اليومي مثلما دل عش الغراب عكس الحكيم الأمر وجعلها تدل على كل ما يبعث الفرح والغبطة، فبيتعد بذلك عن «أميدية» من جهة، ويجعل الشجرة رمزاً موعظاً في الغموض من جهة ثانية .

إن العناصر المشتركة بين «أميدية» و«يا طالع الشجرة» كثيرة، وإن لم يستخدمها الحكيم استخداماً بارعاً مثل يونسكو، والأفضل أن نضع الجدول التالي لهذه العناصر المشتركة للدلالة على مدى اعتماد الحكيم على «أميدية» على الرغم من كل أعيابه المعهودة للابتعاد عن شبهة التقليد :

### أميدية

- ١- الكره الزوجي موضوعها الرئيسي .
- ٢- الحل يكون بحذف الزوج .
- ٣- الجثة رمز العقل الباطن .
- ٤- عش الغراب ينمو نمواً عظيماً للتعبير عن الحزن والكآبة .

٥- الزوجة تمثل الحياة العادية المألوفة والمملة .

### يا طالع الشجرة

- ١- الكره الزوجي موضوعها الرئيسي .
- ٢- الحل يكون بحذف الزوجة .

يتعاضم فيها الحدث ويرافق التطور الزمني، فالنهاية والبدية مرتبطان مع بعضهما ويطلع القارئ عليهما منذ الصفحات الأولى للمسرحية، حيث لم يعد هناك شيء مستغلقاً عليه إلا سر اختفاء الزوجة الذي جعله الحكيم رمزاً للمرأة التي تظل مجهولة في نظره إلى أبد الأبدن من غير أن يتمكن الرجل من معرفتها، وهي فكرة طالما كررها الحكيم في مؤلفاته المسرحية والقصصية والفكرية .

٤- استخدم يونسكو عشبة عش الغراب رمزاً للجو الكئيب الذي يسود منزل الزوجية.. تنمو هذه العشبة نمواً متناسباً مع نمو الجثة دلالة على أن العقل الباطن مهما كان مكبوتاً يشيع جواً نفسياً يتعاضم مع تعاضم الكبت وانضغاط الأفكار المتنافية مع الأعراف والتقاليد . أما الحكيم فقد اختار شجرة عجائبية، كانت في أول الأمر شجرة برتقال تنمو - مثل عش الغراب - نمواً عظيماً.. يقول الزوج :

«ومع ذلك فبحمد الله وبركته ما من برتقال في أي شجرة أخرى يمكن أن ينمو مثل هذا النمو العظيم» وفي مكان آخر من المسرحية تتحول إلى شجرة عجائبية.. يقول الدرويش :

«البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف» .

ولكن الحكيم جعل الشجرة رمزاً لشيء آخر يخالف ما رمز إليه عش الغراب، فإذا كان رمز بهذه الشجرة إلى الفن - على حد ما ذهب إليه د.محمد مندور- فإن الرمز لا ينسجم مع تكوين الزوج الذي أمضى أربعين عاماً في تفتيش القطارات، هذا العمل البليد الذي لا يرتبط مع الفن بأوهى رابطة.. ثم أن هذا الزوج لا يمارس أي نوع من أنواع الفنون، فهو ليس كاتباً مسرحياً مثل أميديه، وليس رساماً ولا نحاساً ولا ناقداً، فلا تناسب بين الرمز والمرموز إليه، وإذا كان قد رمز بالشجرة إلى شجرة المعرفة - على حد ما ذهب إليه د.علي الراعي- فإنها رمز غير محدد.. أية معرفة؟ هل هي المعرفة الإنسانية أم معرفة الحياة بصورتها المجردة؟ أم أنها معرفة المرأة التي تظل لغزاً مجهولاً، وخاصة بالنسبة إلى الحكيم؟



النافذة في الهواء ويقبض على عشر تذاكر ويقدمها إلى المفتش) .

هذا المشهد يذكّرنا بأولئك السحرة الدجالين الذين كانوا ينتشرون في ساحات المدينة فيلتم حولهم الصبية والشباب، ليحولوا الماء شراباً ويخرجوا من القبعة أرنباً، أو ليحرقوا ورقة المئة أما الحشد الكبير، فإذا هي لا تزال سليمة في جيب أحد المشاهدين .

إذا نزعنا عن المسرحية كل هذه القشور التي زادت في تفككها وتمزقها فإنها لا تبقى سوى تقليد شكلي جداً مسرحية يونسكو «أميدية» استخدمت رموزها استخداماً سيئاً جداً.. إنها لا تخرج عن المسار العام للمسرح الذهني في «شهرزاد» و«جمالينون» من غير أن تكون لها مع مسرح اللامعقول سوى تلك الصلة المفتعلة التي أراد الحكيم أن يوجد لها مستلهماً مسرحية يونسكو، لا أكثر . وقد روى المخرج المصري سعد أردش في العدد الخاص الذي أصدرته «الهلال» عن توفيق الحكيم عام ١٩٦٨ :

«وأذكر بهذه المناسبة أنني زرتُ توفيق الحكيم بمكتبه بعد أن شهد تسجيلاً تلفزيونياً مسرحية يا طالع الشجرة لأستمع إلى رأيه، فقال لي إذا لم تخني الذاكرة : أتعرف يا سعد، قبل أن أشاهد إخراجك للمسرحية كنت أظن أنني كتبت «لامعقول» ولكن عندما شاهدت إخراجك تأكدت أنني لم أغير وأنتي لا أزال توفيق الحكيم» . وأظن هذا متوقفاً من كل تجربة لا تصدر عن أصالة وعن قناعة ذاتية، فلا حاجة إلى التقليد والاهتداء والتلاعب المفتعل باللفظ والحدث بحيث تصبح المسرحية متسببة، لا اتجاه لها ولا هوية .

مسرحية «يا طالع الشجرة» مسرحية مصنعة تصنعاً ميكانيكياً مفتعلاً، تفتقد إلى النبضة الحيوية والانسجام العضوي، وقد جنا الحكيم على مسرحيته، إذ نظر بعين إلى مسرحية يونسكو، وبعين أخرى إلى مسرحياته السابقة التي لا تزال تتربع على عرش المسرح العربي مثل «أهل الكهف» و«جمالينون» و«رحلة إلى الغد» و«شهرزاد» ولما لم تستطع المسرحية أن تميل إلى هذه الجهة أو تلك بصورة تكسيبها شخصيتها وهيكلها فإنها جاءت على هذه الدرجة من التفكك وفقدان الاتساق .

٣- الدرويش رمز العقل الباطن .

٤- شجرة البرتقال تنمو نمواً عظيماً للتعبير عن الفرح والغبطة .

٥- الزوجة تمثل الحياة العادية المألوفة والمملة .

ومع ذلك فإن «يا طالع الشجرة» تقترب من اللامعقول اقتراباً فقط ولا تدخل مسرح اللامعقول بسبب تلك المباشرة المفصحة جداً في بعض المواقف، وبسبب التمزق الذي نجده في كل ركن من أركانها تقريباً.. إنها قطع مبعثرة مقتبسة من معطيات مسرح اللامعقول، إذا ما تناولها المخرج وألف بينهما ارتدت إلى ذهنية توفيق الحكيم القديمة التي نجدها في شهرزاد وجمالينون، ليس أكثر .

وقد زاد تشويش هذه المسرحية اعتماداً الحكيم على أساليب ظلها أساس مسرح اللامعقول مثل الانتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، فالزوجة تخاطب زوجها بضمير الغائب.. تقول :

«أنا التي أسقطتها.. كانت أول ثمرة، وأنا التي أسقطتها بيدي.. لم يكن وقتئذ يريد لها بسبب الفقر.. لم يكن يملك شيئاً بعد سوى دكان البقالة الصغير.. لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك.. قال لي اصبري، لا تربكيني الآن بالخلف» .

وكمثل على التداخل الزمني يعرض علينا حياة الزوج الحالية والسابقة في مشهد واحد، فهو الزوج الذي يقف أمام المحقق، وهو المفتش في أحد القطارات في الوقت نفسه ومثل تلك الألاعب اللفظية والحيل المسرحية التي يعتقد أنها تدفع المسرحية إلى اللامعقول، في الوقت الذي تبعدها عنه :

«الدرويش : ولماذا تتخذ ضدي الإجراءات؟

المفتش : لأنك راكب بدون تذكرة .

الدرويش : هل تريد تذكرة؟

المفتش : نعم .

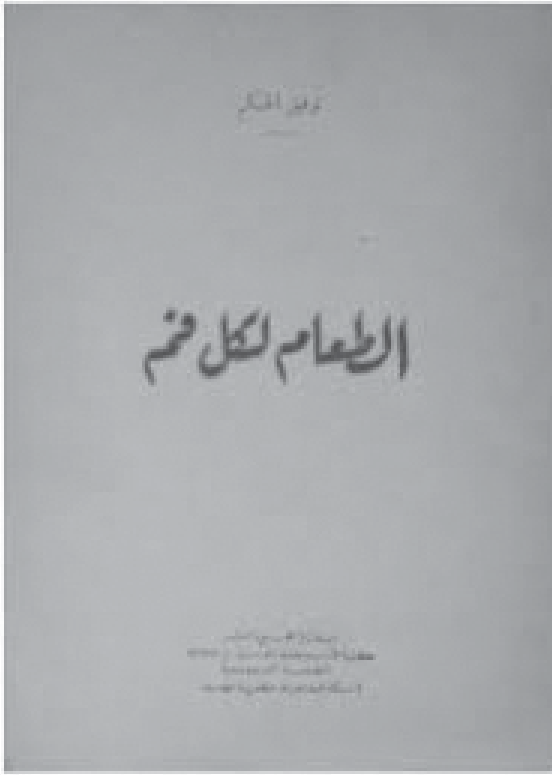
الدرويش : هل تريد تذكرة؟

المفتش : نعم .

الدرويش : تذكرة واحدة؟

المفتش : بالطبع واحدة لأنك راكب واحد .

الدرويش : إليك عشر تذاكر (يمد يده خارج



الثوب المستعار لا يجلب الدفاء، وتظل بهانة وبهادر وبهية شخصيات مسطحة ومصنعة، لم تدرك لامعقولية الوجود .

### الطعام لكل فم

إذا كان الحكيم في مقدمة «يا طالع الشجرة» قد حاول فهم اللامعقول من خلال الموروث الشعبي فإنه في التعقيب الذي كتبه لمسرحيته «الطعام لكل فم» يرفض مسرح اللامعقول من حيث المضمون رفضاً نهائياً، بينما يختار من حيث الشكل ناحية واحدة أعجبت في مسرح اللامعقول وهي حرية معالجة الموضوع، فمن حيث الشكل يقول الحكيم : «معنى التجديد عندي ليس الإلغاء ولكن الإضافة، أي منح الحرية للفنان في أن يضيف شيئاً جديداً دون أن يلغي قيمة قديمة، فنحن نتحرك بسرعة فائقة، لكننا أيضاً نحمل أمتعتنا القديمة الصالحة للسفر» .

إن في هذا الكلام رداً مباشراً على اللامعقول الذي يهزأ بكل القيم، سواء أكانت قديمة أم حديثة، فالعالم خاو من القيمة، بيد أن الإنسان يخلق هذه القيمة ليعيد عن نفسه حقيقة مؤكدة وهي عبثية الحياة وخلوها من أية غاية مسبقة، وهو يخلق القيم ليعزّي نفسه عسى أن تتحمل عبثية الوجود وتفاهة الحياة.. إنه كالنعامة، يطمر رأسه حتى لا يؤمن بالحقيقة المؤكدة وهي أن لا قيمة للأشياء طالما أن هناك جداراً كبيراً صاعقاً ينتظر الإنسان وهو الموت .

وتوفيق الحكيم حريص كل الحرص ليس على القيم الجديدة وإنما على القيم القديمة التي لا تزال برأيه صالحة للسفر، وهو بهذا يعارض مسرح اللامعقول معارضة شديدة ومباشرة، ففي «رومولوس العظيم» لدورنمات سخرية وأية سخرية من مفاهيم الدولة والوطن والحرب والتضحية والقومية والوطنية، وفي «المغنية الصلعاء» ليونسكو سخرية مريرة من اللغة التي لا تصلح لنقل فكر الإنسان ومشاعره وإسقاط هالة القدسية وصفة العجائبية عن اللغة، وفي «الكراسي» ليونسكو تهكم قاس من الدعوات الإصلاحية من دينية وغير دينية، وكيف أن البشرية لم تتأثر بكل هذه الدعوات التي لم تستطع أن تلغي الجشع والطمع والاستغلال .

إن مسرح اللامعقول لم يعد يقدر قيمة أو يحترم عادة أو ينحني بخشوع أمام دولة أو مجتمع، فإذا كان نيتشه قد أعلن موت الإله فإن مسرح اللامعقول قد أعلن موت كل القيم البشرية من عهد قابيل حتى اليوم.. لقد دفن قابيل أخاه هايل ودفن معه كل القيم، وكلما جاء جيل نبش بعضاً منها، حتى إذا تلاه جيل آخر دفن بعضها ونبش بعضها الآخر، ولا تزال البشرية تتعامل مع هذه الجثث المدفونة، تحييها وتقدها، ثم تميتها وتدنسها.. ولا تزال العملية مستمرة حتى اليوم، والبشرية إنما تفعل ذلك هرباً من حقيقة مرة وهي عبثية الحياة .

ولكن طالما أن الحكيم لا يريد أن يتخلى عن القيم القديمة الصالحة للسفر، وطالما أنه يؤمن بالإضافة إلى القديم وليس إلغاءه فما الذي يربطه بمسرح اللامعقول؟ إن الحكيم على ما يبدو يرفض كل شيء من مسرح اللامعقول، عدا شيئاً واحداً هو «حرية التحرك».. يقول بعد كلامه السابق :

«التجديد في الفن الذي سمي باللامعقول ليس معناه عندي الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر.. إنني أعتبر ذلك أسوأ ما فيه، وكل ما يهمني منه ليس



ألقاب يميل النقاد إلى ابتكارها وتسمية هذا المسرح الحديث بها .

ولكن قول الحكيم أنه سوف يضع «العالم المعقول في إطار اللامعقول» لا يعني شيئاً غير أن الرجل متمسك بمفاهيمه القديمة «الصالحة للسفر» وإلا فإن من غير المعقول أن تضع ما هو معقول في إطار اللامعقول، إذ ما الفائدة التي ترجى من ذلك؟

وقد جاء هذا التنكر لمسرح اللامعقول، أو بالأحرى لهذا التفسير الخاطئ لمفهوم اللامعقول بعد العجز الذي ظهر في مسرحية «يا طالع الشجرة» التي لم تستطع أن تكون أكثر من مسخ لمسرحية يونسكو «أميدية» ولم يعترف أحد من النقاد، ولا الحكيم نفسه، بلامعقوليتها . هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فإن الحكيم يرى أن «عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث، يعيش أزمة سوداء، ويتحدث عن لا جدوى الحياة.. أظن أن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين.. إنه شاب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانيين في أوروبا، ولكن هناك أيضاً عالماً جديداً يبني نفسه، وهذا البناء الجديد يؤدي حقاً إلى نظرة جديدة إلى كل القيم، ليست نظرة سوداء بل نظرة جادة فاحصة منسئة، ولا ترى الدنيا عبثاً متكرراً، بل تراها خلقاً مستمراً» .

والنظرة السوداء يعني بها نظرة كتاب مسرح اللامعقول الذين لا يتفاءلون كثيراً بالمصير الإنساني على الرغم من أن بعضهم لا يوغل في التشاؤم كثيراً، وهو يرى أن مسرح اللامعقول عبارة عن مرحلة عابرة جداً هي مرحلة ما بعد الحرب.. والمضمون في أدب اللامعقول -حسب رأيه- خاو، لا تجديد فيه، ولذلك ادعى أن التجديد يجب ألا يقتصر على الشكل بل يجب أن يشمل المضمون أيضاً .

ولما كان أدباء اللامعقول قد فشلوا في تجديد المضمون -حسب رأي الحكيم- فإنه استدرك ذلك وخلص إلى النتيجة التالية :

«إن الذي سوف يغير وجه العالم غداً هو وجه الاقتصاد، والذي يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم» فإذا جمعنا هذه النتيجة المعقولة جداً والمنطقية جداً

شطحاته بل حرية التحرك فيه».. وحرية التحرك هذه التي أشار إليها يقصد بها التخلص من كل المعوقات عندما يقول :

«كل ما يهمني هو حرية المعالجة للموضوع دون السجن داخل إطار نوع من الأنواع، حرية الدخول والخروج من الحيطان كالعفاريات دون الالتجاء أحياناً إلى النواخذ والأبواب» .

ولكن يبدو أن الحكيم يكتب المسرحية أولاً ثم يلفسها ليضيفها إلى مسرح اللامعقول، فبعد صفحة من كلامه السابق يقول :

«التجديد الفني الحقيقي ليس معناه حرية التجرد من القيود، بل الانتقال إلى قيود جديدة.. لا بد من الانتقال من حلقة إلى حلقة في سلسلة الفن من الإحاطة التامة بالحلقة السابقة.. كذلك الحال في العلم : الاكتشاف يقوم على الاكتشاف» .

وهكذا يضع الحكيم بين التمسك بالتقديم والاستفادة من الشكل الجديد الذي يدعي أنه شكل متحرر من كل نوع من الأنواع، ثم يغير رأيه فيراه الخروج من قيود إلى قيود جديدة .

وحتى يبرر ما ذهب إليه ادعى أن هناك فرقاً بين مسرح العبث ومسرح اللامعقول، وما على الحكيم إلا أن يضع المعقول في إطار اللامعقول فقط.. يقول :

«إن اللامعقول شيء والعبث شيء آخر.. مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً، في حين أن مسرح اللامعقول عندي هو عمل يتعلق بالشكل فقط، بل إن فن العبث يبتدئ فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أن العالم عبث، لينتهي إلى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون.. أما في حالتي فإن اللامعقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول، إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول ليعيشا معاً في أسرة واحدة، متحابين، يؤثر أحدهما الآخر ويزداد الوجود بهما ويثري» .

ولا ندري كيف عن للحكيم أن يفرق بين العبث واللامعقول مع أن الإسمين مترادفان، وكذلك اسم «المسرح الطليعي» أو «المسرح الثوري» أو «المسرح التجريبي» أو «المسرح العدمي» إلى آخر ما هنالك من



واجب تجاه الآباء، ولا عبء للخسارة ولو كانت خسارة نفوس، وطارق المتمسك بالمفهوم العصري الذي يرى أن كل المسائل الهامشية تحل إذا ما حلت المسألة الأساسية، والمسألة الأساسية في رأيه هي الطعام، أو بالأحرى الحاجات المادية للإنسان، فعندما تتوفر للمرء هذه الحاجات يتغير سلوكه وتتغير أخلاقه ويصبح إنساناً نبيلاً فعلاً، بيد أن هذا الصراع لا يثمر شيئاً ولا يسفر عن نتيجة لأن المياه المتسربة من الطابق الأعلى والتي كانت سبباً في رسم شخوص على الجدار طفقت تتحرك وتقدم تمثيلاتها الجدارية، وأخذت تجف، وكما ابتدأت المسرحية الجدارية من الأعلى إلى الأدنى تنتهي أيضاً من الأعلى إلى الأدنى، حيث أخذ الماء يجف وتنتهي المسرحية تدريجياً .

كل ذلك يحدث في بيت موظف متقاعد هو حمدي وزوجته سميرة، ولما كان البيت يعود للسيدة عطيات المالكة الشرعية التي سببت تدفق المياه أولاً ثم أصلحت ذلك فحفت المياه كان على حمدي وسميرة القيام بشيء ما حتى تعود المياه وتعود المسرحية، فيخدمان في بيت السيدة عطيات خدمة تأمرية عسى أن تعود المياه إلى الجدار، ولكن المياه لا تعود وتذهب خدمتهما بلا جزاء ولا شكور .

ومن الممكن تفسير المسرحية الجدارية بأنها ذاك الحلم الذي راود حمدي وسميرة فجلسا أمام الجدار وأخذ الحلم يعرض في مخيلتهما عرضاً فكرياً، بينما ينطبع هذا الحلم بصرياً على الجدار .

أما المسرحية التي يؤديها حمدي وزوجته مع الجارة المشاغبة فإنها واحدة من كوميديات الحكيم، لا تقل عن غيرها حركة ورشاقة حوار وواقعية .

اعتقد الحكيم أن إدخال مسرحية في مسرحية شكل من أشكال مسرح اللامعقول، مع أن هذا الإطار لم يُستخدم إلا قليلاً في مسرح اللامعقول أو في المسرح السابق، وقد استخدم بريخت هذا الشكل بنجاح، لا شيء بل ليفهم الجمهور أن هناك فاصلاً بينه وبين ما يجري على المسرح، بيد أن ذلك لا علاقة له باللامعقول، وكذلك لا علاقة للإطار الذي اختاره الحكيم لمسرحيته هذه باللامعقول، على الرغم من إكثاره من الجمل التي

إلى الشكل الذي سبق للحكيم أن وصفه بأنه لامعقول ولا منطقي حصلنا على مسرحية «الطعام لكل فم».. والواقع أن هذه المسرحية تدل بوضوح على أن الحكيم أبعد ما يكون عن مسرح اللامعقول، لا من حيث المضمون وحده كما يذهب هو، بل من حيث الشكل أيضاً .

إن المضمون في «الطعام لكل فم» لا يخرج عن كلام الحكيم بأن تقدم العلم سيغير وجه الاقتصاد الذي يغير بدوره وجه العالم، فطارق يرجع إلى بلاده بعد وفاة أبيه وفي جعبته مشروع ضخم هو تحويل الأشياء التافهة إلى غذاء، بحيث يتوفر الطعام لكل فم، وعندئذ تحدث الثورة الكبرى ويتغير وجه العالم، ولكن هذا المشروع لا يزال في بدايته.. إنه في طور البحث، إلا أن شقيقته نادية تفاجئه بمشكلة غير مشكلته ومشروع غير مشروعه.. إنها تذكرنا بالمشكلة القديمة جداً التي عانى منها أورست والكترا وهي أن الأم تأمرت مع العشيق على قتل الزوج، فأما التي تزوجت أباهما لفقرها وغناه والتي كانت تحب ابن عمها الفقير تتلاقى مع ابن العم هذا بعد أن أصبح طبيباً ويعود الحب القديم ويمرض الزوج، فتستدعي ابن عمها، وينتبه الزوج فيطالب بتغيير الطبيب، ولكن الأم ترفض وتتأمر مع ابن عمها وتتخلص من الزوج بحقنة هواء وريدية تقضي عليه.. وقبل أن يمر عام واحد على الوفاة تتزوج الأم من الطبيب الذي يعلم بعودة طارق فيهرب من وجهه مؤقتاً، أما نادية فإنها امتداد لكل ما هو قديم من حيث العقلية، فهي تطالب أخاها بالانتقام فوراً من أمها وعشيقها.. إنها تشبه أكترا التي دفعت أخاها أورست إلى الانتقام من أمها وعشيقها، ولكن طارق على ما يبدو يمثل نظرة جديدة إلى كل القيم.. إنه فعلاً يمتعض من أمه لأنها لم تمكث عاماً حتى تكمل «السنوية» لأبيه ثم تتزوج.. وعلى الرغم من أنه يقرُّ بجريمة أمه إلا أنه يعتبرها مسألة هامشية تماماً، لا تقدم ولا تؤخر في مسيرة البشرية، بل إن هذه المسألة بالذات تدل على مدى أهمية المشروع الذي يعمل فيه، فلو كان الطعام مؤمناً لكل فم لما تزوجت الأم من غني وتركت عشيقها الفقير .

ويدور الصراع بين نادية المتمسكة بالمفهوم القديم عن الوفاء والانتقام وإحقاق الحق مهما كلف ذلك من ثمن، فالمسألة ليست مسألة ربح أو خسارة، إنها مسألة



دون أن يدرك ذلك بعقله وتفكيره.. فإن كان الحكيم قد جعل الحائط خشبة جديدة لمسرحية في قلب مسرحية، وإذا كان سمي هذا اللون شكلاً لامعقولاً أو أي شيء آخر فإن ذلك لا يرتبط بمسرح اللامعقول الذي ادّعى أنه يقتصر على الشكل، وسواء أنطق الكاتب الحجارة أم استعار مركبة إيليا وجاب فيها أجواء السماء أم حادثت أتان بلعام أم شقّ البحر الأحمر بعضا موسى التي فجر بها الصخر عيوناً أم فعل غير هذا وذلك لأنه لن يقنع المشاهد والقارئ بأن المسرحية من نوع اللامعقول إلا إذا كشف في هذه المسرحية عن بنية لا تُدرَك بالعقل في الحياة اليومية، يعيش الإنسان معها أو بالأحرى تعيش مع الإنسان وتتحكم في تصرفاته من غير أن يكون واعياً لها وعياً ظاهراً .

والواقع أن مسرحية "الطعام لكل فم" لا تعدو أن تكون ترجمة لذاك الاقتراح الذي تقدم به الحكيم عندما كان مندوباً لدى هيئة اليونسكو التابعة للأمم المتحدة بباريس عام ١٩٥٩ ويدعو الاقتراح إلى سلام أرضي دائم، هذا السلام الأرضي الدائم لا يمكن أن يحقق الغذاء لكل إنسان، فيكون نصيب المليونير الأميركي مثل نصيب الفقير الهندي، وعندئذ تنطلق البشرية إلى مهام جديدة وتتلاشى الحروب وأسبابها، ويتحقق السلام .

وعلى الرغم من أن وضع مقياس لاختبار ما إذا كانت المسرحية من اللامعقول أم من غير اللامعقول يبدو عملاً غير ذي جدوى كبيرة فإن من الممكن رسم بعض الخطوط العريضة التي تجتمع في مسرح اللامعقول بصورة عامة :

١- الإيمان بعبثية الوجود، فالكل باطل وقبض الريح، وما المبادئ والأسس والديانات والعقائد والمذاهب سوى عزاء للإنسان، تحاول أن تتسيه عبثية هذا الوجود، ولا يمكن لمسرحية لا تنطلق من هذه النقطة الأساسية أن تدخل ضمن نطاق اللامعقول بصورة مؤكدة، بل تتعرض للشك.. إن هذه النقطة هي المنطلق الأساسي لكل أدب اللامعقول، وهي النقطة التي يلتقي بها مسرح اللامعقول بالفلسفة الوجودية.. إن عبثية الوجود مسلّمة أساسية، وهي حجر الزاوية لكل عمل من الأعمال التي يحق للناقد أن يطلق عليه اسم اللامعقول .

تشير إلى اللامعقولية مثل : " هذا غير معقول-ليس هذا عجباً- هذا غير ممكن-الإنسان لا يتصور هذا" .. إلخ.. وقد توهم الحكيم كثيراً حين اعتقد أن اللامعقول الذي يدور على المسرح هو اللامعقول الذي يدور في الحياة ويحدث في يوميات الإنسان.. إن مسرح اللامعقول لا يُكسب المعقول شكلاً مسرحياً لا معقولاً وإنما يكشف عن بنية الحياة الأساسية التي تثبتها الحياة اليومية .

أما اللامعقول المسرحي فلا يتعدى كونه حياً يلجأ إليها الكاتب حتى يستطيع توصيل الفكرة المسرحية توصيلاً ممكناً ومقبولاً، ومثل هذا اللامعقول المسرحي ليس ضرورة لازمة لكل مسرحية من مسرحيات اللامعقول، ففي مسرحية صمويل بيكيت "في انتظار غودو" نجد الاعتماد الأساسي ليس على اللامعقول الشكلي، بل على لغة الحياة اليومية بلا زيادة ولا نقصان.. أحاديث عادية يمكن أن نسمعها هنا وهناك، ومع ذلك تتبع المأساة من هذه الحياة الرتيبة الثقيلة التي لا يخفف عبثها سوى انتظار غودو، أما عندما يلجأ كاتب مثل يونسكو إلى استخدام اللامعقول الشكلي فإنه لا يرمي إلى استخدام ما لا يعقله الإنسان وإنما إلى إبراز عنصر لا يمكن تمثيله مسرحياً من غير رمز يجسده مادياً، فالجثة تمول لأن الكره الزوجي الذي لا يشعر به الزوجان ينمو ببطء، وعش الغراب يتكاثر لأن الجو النفسي لم يعد يطاق، فالكاتب في هذه الحالة إما أن يلجأ إلى التشخيص المادي والرمز المجسّد، أو أن يستخدم الجوقة كما كان اليونان يفعلون لإظهار تلك المكونات الدفينة في الإنسان، وقد مال مسرح اللامعقول إلى استخدام الرموز بصورة ملحوظة ليس باعتبارها شكلاً لامعقولاً بل باعتبارها أقدر على التوصيل من تعليقات الجوقة القديمة التي كانت أقرب إلى الأناشيد الغنائية الحزينة منها إلى التجسيد المعبر، ومن الممكن أن نذكر الكثير جداً من المسرحيات التي اعتمدت على الحياة العادية البسيطة من غير أن تستجد بالشكل اللامعقول، ومع ذلك فإنها تظل ضمن دائرة اللامعقول لسبب بسيط هو أنها تكشف عن بنية ضمنية في أغوار الإنسان بعيدة عن مداركه العقلية المباشرة، على الرغم من أنه يومياً يعيش في جوهها، وأحياناً يعاني منها أمر مأساة وأقساها



العالمية الثانية التي جعلت الإنسان يفقد إيمانه بكل القيم التي سبق وسادت قبل الحرب .

٥- إدانة الاستبداد والعسف والكبت مهما كانت الأشكال، سواء المباشرة أم غير المباشرة، وهناك نوع من القهر الخفيّ المستور الذي تمارسه التركيبة الاجتماعية كبنية تعمل عملها.. حاول اللامعقول أن يكشف ذلك ويدينه في الوقت نفسه، فمسرح اللامعقول مسرح إدانة أيضاً، وعلى الأخص المظاهر العديدة التي تجلت في المجتمع البورجوازي المتطور وما ينجم عن هذا التطور من إرهابات وقيود لا حد لها، بحيث تقع الجريمة من غير مجرم محدد، وأظن هذا ناجماً من الحضارة البورجوازية القهارة التي أخذت تتعاطم وتتعاظم معها أخطارها وسحقها الخفي للحريات، فالكبت والقهر والاستبداد تكبح جماح الإنسان وتميت فيه حتى شوقه وتسرق منه حرته وعفويته وتجعل منه أداة مسخرة من غير أن يعرف ذلك .

٦- الشك في أن يكون السلوك الإنساني صادقا.. إن تصرفات الإنسان مهما بدت في غاية التماسك والمعقولية ليست أكثر من مواقف تمثيلية يتخذها الفرد ليتلاءم مع المجتمع المسؤول بتقاليد وعاتاته عن زيف السلوك الإنساني وانحرافه، وعندما نقول "سلوك إنساني متزن" لا نعني غير سلوك "منافق عن الحقيقة" وربما كان العكس صحيحاً، فعندما نقول "سلوك شاذ" فإن ذلك لا يعني أكثر من "سلوك حقيقي" يعبر فعلاً عما يريد المرء تحقيقه.. إن المنتشي أقرب من العادي إلى التعبير عن حقيقته، بينما يكون السكير أقرب الناس إلى التعبير عن واقعه.. وما يصفه المجتمع بالجنون ليس أكثر من تصرف صحيح يفصح عن إرادة صاحبه.. لقد سمي الجنون جنوناً لأنه لا ينسجم مع الأعراف الاجتماعية، ولهذا خضع المنطق في مسرح اللامعقول لنقد ساخر مرير، والفكر الذي يدعي أنه مهندس الكون ليس أكثر من مشوه مآكر للحقيقة، وقد خضعت التقاليد والعاتات والسلوك البشري بصورة عامة لنقد جارح، وجرى فضح هذا السلوك المزيف الذي يخفي حقيقة المرء، ولهذا فإن البيئة النفسية الفاعلة توجه المرء، وهذا يعني أن نرفض أن علاقة الابن بالأب أو الزوج بالزوجة أو الأخ بأخيه هي

٢- الوجود عبث، مسلّمة أساسية وحقيقة مفروغ منها بالنسبة إلى كتاب اللامعقول، ولكن مأساة الإنسان - كما يقول كامو- قائمة في الوهم، أي في أنه لا يدرك هذه العبثية، واللامعقول عندما يقدم عبثية الحياة يرمي إلى جعل الإنسان يشعر فعلاً أنه أمام كون عابث، وكلّ تهرب من هذه الحقيقة يزيد المأساة عنفاً ويجعل الإنسان ضالاً يعيش في عالم موهوم بينيه له عقله .

٢- إدانة الكون البورجوازي ورفض كل أساليبه الفكرية والمعيشية وإظهار نفاقه وكذبه وترويعه الأوهام والأضاليل واستخدام العنف تحت أسماء مختلفة.. بات العالم البورجوازي مرفوضاً بكل مؤسساته وتشريعاته، ويرى أدباء اللامعقول أن أولى مهماتهم فضح الزيف والنفاق والتضليل الذي يمارسه العالم المزيف هذا على الفرد، كما يسعون إلى فضح شعار الحرية التي يتوهم البورجوازيون أنهم قدموها للعالم، وهم في هذه النقطة يلتقون بالماركسية التي سبق أن أدانت العالم البورجوازي إدانة علمية وسياسية .

٤- عدم الإيمان بالقيم السائدة.. إن مسرح اللامعقول يعتبر القيم السائدة إسقاطاً للاعتقادات والإيديولوجيات على الواقع.. إنها تفسير الواقع وتوجيهه، ولكنها ليست الحقيقة، وهذا يعني أن هناك نوعاً من الانتهازية في كل هذه القيم، بحيث أن كل فئة تخلق قيماً وتحاول أن تؤيدها بالوقائع ولتستغل هذه القيم.. الشيء هو الشيء، أما القيمة فهي استخدام هذا الشيء، ولذلك سقطت كل القيم في عرف أدباء اللامعقول الذين يريدون للمسرح أن يواجه الشمس عارياً.. ولناخذ على سبيل المثال قيمة من القيم التي يفضي عليها الناس احتراماً كبيراً وإجلالاً لا حد له، ولنحاول أن نخترق حواجز الاحترام والإجلال لنجد أن هناك غاية ما مقصودة وضعتها فئة للاستفادة من هذه القيمة .

لا شيء مقدس في عرف اللامعقول.. المواجهة يجب أن تكون حقيقية وبعيدة عن التوجيه والتفسير والتأويل.. إن على مسرح اللامعقول أن يقدم هذه المواجهة، وعند هذا الحد تنتهي مهمته، ولعل هذا من تأثير الحرب





غير أن ينتبه إلى الكثير من مقتضيات المسرح، وهو حين يصمم على الدخول إلى مسرح اللامعقول ينطلق من فلسفة خاطئة من حيث الأساس، وهذا ما جعل المسرحيات التي يدّعي أنها مسرحيات لامعقولة أبعد المسرحيات عن اللامعقول، ولو أن الحكيم راجع إنتاجه المسرحي السابق لوجد بعض المسرحيات التي تقترب من اللامعقول أكثر بكثير من مسرحيتي "يا طالع الشجرة" و"الطعام لكل فم" وتكاد مسرحية الحكيم "أريد أن أقتل" أن تكون من مسرح اللامعقول.. إن الفتاة الشاذة التي تريد أن تقتل لا شيء إلا مجرد القتل والتي يقدم لها الطبيب مسدساً مزيفاً تدخل بمحض الصدفة على خطيب وخطيبته كانا قبل اقتحامها البيت يتسابقان ويتباريان في الإفصاح عن عواطفهما تجاه بعضهما، وكل واحد منهما يبدي استعداده لتقديم روحه فداءً للآخر مما سبق لنا أن سمعناه أو قرأناه عن هذه العواطف الملتهبة التي تدّعي أنها تتوّج رأسها بالتضحية، ويظن الخطيبان بادئ الأمر أن القضية ليست أكثر من مزاح وإن كان ثقيلًا، ولكن الأمور تتخذ بالتدرج طابع الجدبة، وعندما يتأكد الخطيبان أن الأمر جاد وأن هذه العازمة على القتل فتوة لا تريد أن تقتل سوى شخص واحد فقط يأخذ كل واحد منهما بإفئتها بعدم قتله هو، ثم ينقلب الأمر فيحاول واحد أن يقنعها ليس بالفؤ عنه بل بقتل صاحبه ليكتب له النجاة، وبعد أن يفضح كل واحد أمام صاحبه ويتعري تماماً وتطلق الفتاة النار المزيفة فلا يموت أحد .

في هذه المسرحية الصغيرة إدانة كاملة للعلاقات الاجتماعية المزيفة.. الحب والخطبة والزواج لا تقوم إلا على علاقات كلها زيف وبهتان وبعد عن الواقع والحقيقة.. ولو وضعنا كل علاقة اجتماعية في اختبار مماثل لهذا الاختبار الذي أجراه الحكيم لتبين لنا مدى الضلال الذي تعبر عنه تلك العلاقات التي يقوم المجتمع بتقديسها وتكريسها والحفاظ عليها والتمسك بها بشدة ما بعدها شدة .

أظن أن اللامعقول موقف ونظرة لها أبعادها قبل أن يكون فناً قائماً بذاته.. ولما كان الحكيم لا ينطلق من هذا الموقف أو تلك النظرة فإنه يسير في الطريق المسدود .

علاقة محبة وتضحية، بينما لو تعمقنا قليلاً ربما وجدنا خلاف ذلك تماماً، ولا شك أن هذا من توجيه المدرسة الفرويدية التي شكّت في أن يكون التصرف الإنساني تعبيراً صادقاً عن الرغبات والميول العميقة والصادقة في الوقت نفسه .

٧- عدم الإيمان بقدرة اللغة -حسب وضعها الحالي- على التعبير عن عواطف الإنسان ومشاعره، بل إنها عجزت من أن تعبر حتى عن أفكاره، ولو أن الشعراء قاموا برثاء كل فكرة تموت في ذهن الكاتب لظلت قيثارة النواح الدامعة في أيديهم دائماً.. إن اللغة أدنى بكثير من التوق الفكري وأبعد من أن ترسم بدقة ثانياً العواطف والمشاعر الإنسانية، وأظن أن هذا سبب كبير في اندفاع كتاب مسرح اللامعقول وراء الرموز والأحلام والأساطير وما شابه ذلك للتعويض عن تقصير اللغة .

٨- من الطبيعي أن يرفض كتاب اللامعقول منطق المسرح كما رُسم منذ أيام اليونان وحتى اليوم طالما أنهم رفضوا كل ما يقدمه العقل والمنطق في الحياة العامة، ولكن هذا لا يعني أن المشابهة بين مسرح اللامعقول والمسرح السابق غير متوفرة.. إن الأهم في نظر كتاب مسرح اللامعقول هو نقل التجربة بصورة أمينة، سواء جاء ذلك عن طريق استخدام بعض الأساليب القديمة أم استخدام أساليب لا تمت إلى القديم بصلة، فالمسرح -كما يقول يونسكو- هو المسرح ولا شيء غير المسرح، ولهذا فإن كل ما يناسب المسرح مقبول، وكل ما يرهق المسرح مرفوض .

إن هذه النقاط التي أشرنا إليها إشارة عابرة لا تعني أنها النقاط الوحيدة التي تميز مسرح اللامعقول عن غيره.. إنها لا تستطيع أن تكون حصراً لكل مسرح اللامعقول، إلا أنها نقاط أساسية .

ولو نظرنا في مسرحية الحكيم "الطعام لكل فم" لوجدنا بعض الأشياء التي يقترب فيها الحكيم من مسرح اللامعقول.. إن المسرحية الجدارية هي الحلم الإنساني.. إنها الشوق لإحلال نظام إنساني يمكن أن يفسح المجال حراً أمام الفرد بدلاً من نظام القهر والجريمة، وما سوى ذلك لا نجد في هذه المسرحية ما يجعلها ترتبط بمسرح اللامعقول . ويبدو أن الحكيم فنان يعتمد كثيراً على الفكر من



# المسرح في حماة من البدايات

(العدد ٣٩ «١٩٩٣»)

عبد الرزاق الأصغر

## الأشكال الاحتفالية التقليدية في حماة

كان الحمويون يروون ظمأهم إلى الاستمتاع حتى ثلاثينيات القرن العشرين بأشكال شتى، منها الاستماع لرواية السير الشعبية في المقاهي ومشاهدة مسرح خيال الظل ومشاهدة حلبات المصارعة العربية والمبارزة بالسيف والترس وسباق الخيل والعروضات، ولكن المشهد الاحتفالي التمثيلي كان مشهد «العطفة» أو «العمارية». وكانت تعدُّ إلى حماة بين الحين والآخر فرق غنائية جواله من مصر ولبنان لتقدم فنونها في سهرات ممتعة.

## البدء والحركة الوطنية

كان لا بد أن تنتظر حتى أوائل الثلاثينيات لنشهد ولادة المسرح الجديد في حماة الذي بزغ وقتئذ أصيلاً دون أن يلغي الأشكال الاحتفالية الشعبية التي تحدثنا عنها. ولدت أول فرقة مسرحية بالمعنى الحقيقي في حجر الحركة الوطنية، ومع تطور الوعي الثقافي والقومي، وكانت الكتلة الوطنية الهيئة السياسية التي تستقطب النضال الشعبي والأمل المرتجى في تحرير البلاد من الاستعمار وإنصاف الجماهير الفقيرة، وكانت تعمد إلى إيقاظ الوعي الاجتماعي والمشاعر القومية والنضالية بطريقة الأنشطة الثقافية والرياضية وبذريعتها، ومن هذه الأنشطة اللون التمثيلي، فقد كلفت أمين سرها محمد البارودي تأليف فرقة مسرحية في نادي أبو الفداء الرياضي الذي كانت توجهه من وراء الستار فاختر لفيفاً من الفتيان وألف منهم فرقة تمثيلية لتقديم المسرحيات التاريخية التي يفتى منها إيقاظ الوعي القومي والتحرري في الأوساط الشعبية التي تنفضى فيها الأمة، فضلاً عن أوساط الشباب المثقف وذلك بإظهار بطولة الأجداد وعشقهم للحرية وإبائهم الضيم وبذلهم

ترتبط نشأة المسرح في حماة بمجرى تطور الحركة المسرحية في سورية والوطن العربي، فهذا الفن الجديد انتقل إلينا من أوروبا مع حملة نابليون وانطلاق النهضة العربية الحديثة، وكانت مصر الأسبق في اقتباسه، ثم رفده في النصف الثاني من القرن التاسع عشر رافدان عربيان، أحدهما في بيروت على يد آل النقاش، والثاني في دمشق على يد أبو خليل القباني، ومع الموجة الاستبدادية العثمانية ذوت في بلاد الشام هذه الغرسة الغضة، ولم تنعشها عودة الدستور وما بشر به من الحريات لأن عهده لم يطل، إذ سرعان ما احتدمت الأحداث وعمت مآسي الحرب، وتلتها مآسي الاحتلال وانتفاضات النضال، والمسرح يحتاج إلى جو من الحرية والاستقرار، ويكاد الثلث الأول من القرن العشرين يمضي دون أن تسجل للمسرح في حماة أية بادرة هامة جديرة بالذكر، ولئن كان يُذكر أن بعض العروض التمثيلية قدّمت في حماة عام ١٩٠٨ (عام عودة الدستور) وأن ناظم باشا متصرف حماة ابتاع في تل صفرون (تل الدباغة حالياً) عام ١٩١٤ قطعة أرض وضعها تحت تصرف دائرة المعارف لتكون مسرحاً فإننا لا نعرف شيئاً عن ماهية تلك العروض وعن الفرق التي كانت تؤديها، ولا نعرف إن كان مسرح تل صفرون قد أنشئ أو قدّم عليه أي عرض مسرحي، فلا توجد آثار شاهدة ولا روايات منبئة ومن المرجح أن الحرب العالمية الأولى خنقت هذه المبادرات، وأنى لها أن تنمو وتزدهر والشعب أضحي في هول الخطوب حيران مثخن الجراح؟



ليلي» على مسرح النادي الكاثوليكي بحلب، وكان الغناء فيها بصوت المطرب نجيب السراج بطريقة الدوبلاج، وكان الهاجس الأكبر لرئيس الفرقة وأعضائها إيقاظ الشعور القومي والثقافة التراثية وبعث الأمجاد العربية، إلى جانب تعزيز الحركة الفنية المسرحية .

ثم تشكلت أفواج كشفية أخرى اتبعت المنهج نفسه مثل فرقة النجدة التي انشقت عن فوج سيد العرب وألفت بقيادة أنور طيفور وإشراف المخرج وحيد زقزوق فرقة مسرحية قدمت مسرحيات عديدة منها «فتاة غسان» و«صلاح الدين الأيوبي» و«أبو عبد الله الصغير» و«ولادة» و«امعتصماه» .

### النوادي المتخصصة

#### النادي التمثيلي الفني

أنشئ هذا النادي في أوائل الأربعينيات وتخصص بالمسرح وقام بخطوة جديدة هي تقديم المسرحيات الاجتماعية مثل «ضحايا الذهب-شرع البشر-وحي إبليس-مشاكل الناس» وهذه كلها من تأليف فؤاد سليم وإخراجه، ومسرحية «القصاص» تأليف ساطع هراوي إخراج وحيد زقزوق، إلى جانب تقديم المسرحيات التاريخية مثل «عمر المختار-وفاء السموم-أبو مسلم الخراساني-كليوباترة-في سبيل التاج» وكان من أعضاء هذا النادي فؤاد سليم وكمال زمزم وعبد الكريم كيلاني والشقيقان عمر وياسين زكية وعبد الرحمن النعيمي وحسين الجاجة ومصطفى الحلاق، وقد انشق معظمهم عن فوج سيد العرب .

#### الرابطة الفنية

أسست في العام ١٩٥٤ وهي نادٍ ثقافي يهتم بالموسيقا والمسرح والأنشطة الأدبية، وكان يمتلك في مقره الواسع خشبة مسرحية صغيرة يقدم عليها كل عام مسرحية تشترك فيها العناصر النسائية، وربما عرضها في بعض بلدات الأرياف، ومما قدمه هذا النادي : «طبيب رغماً عنه» و«البخيل» لمولير و«المدينة المصلوبة» لالياس زحلاوي و«وحي إبليس» لفؤاد سليم و«سهرة ديمقراطية» لوليد إخلاصي.. وكان من أبرز مخرجيه فؤاد سليم وعبد الكريم كيلاني وسمير الحكيم، ومن أبرز ممثليه أديب زقزوق واليان عكاري وراشد كلاس ونزار حشوة ونرجس حزوري وداود سيوفي وعدنان طحلاوي، وقد

التضحيات ودور الاتحاد وخطر التفرقة، وكان مما قدمته هذه الفرقة الفرقة : «صلاح الدين الأيوبي والحروب الصليبية-أميرة الأندلس آخر ملوك بني سراج-عنترة» وقدمت بعض عروضها في مدينة حلب تحت رعاية سعد الله الجابري زعيم الكتلة الوطنية على الرغم من معاكسة السلطات الاستعمارية ولقيت استحساناً شعبياً كبيراً وإقبالاً عظيماً، وكان من أعضائها : عبد الرحيم الغزي-وحيد زقزوق-جميل الشقفة-محمد سعيد الزعيم-محمد خير شيشكلي-صادق علوش-اسماعيل العظم-مختار الدلال-الأخوان نديم وأديب عدي وكان لمعظم هؤلاء شرف حمل الشعلة المسرحية ومتابعة مسيرتها بعد أن توقفت سنوات من أواخر الثلاثينيات بسبب تصاعد النضال الشعبي واشتداد القمع الاستعماري ونشوب الحرب العالمية الثانية، كما أن فرقتهم الجديدة أعادت تقديم المسرحيات المذكورة مراراً فيما بعد .

### الفرق الكشفية

أثناء الحرب العالمية الثانية هدأت الأحداث الداخلية ووعدت سورية بالاستقلال بعد انتهائها فتجددت الحركة المسرحية في كنف الفرق الكشفية الأهلية، وبرزت في هذا الطور جهود عبد الرحيم الغزي أمين سر الكتلة الوطنية ومدير ملجأ الأيتام ومفوض الكشاف وقائد فوج سيد العرب الكشفي، وكان هذا الفوج يضم عدداً من الشبان المتحمسين ممن استهوتهم حركة الكشافة بطابعها العسكري المنظم وموسيقاها النحاسية فألف منهم الغزي فرقة تمثيلية ليتابع من خلالها ما بدأتها الفرقة السابقة، وكان من أعضائها : حامد كيلاني-عبد الرحمن نعيمي-محمد مسطو-سعيد مسلماني-مسلم حواري-الأخوان وليد وسهيل الغزي وقدمت هذه الفرقة في الأربعينيات عدة مسرحيات تاريخية مثل «عمرو بن العاص-نكبة البرامكة-ميسلون-مجنون ليلي-كليوباتره-عنترة» وكانت عروضها تتميز بالإتقان والفصاحة ومزج الحوادث بالموسيقا والغناء واتخاذ الديكورات والألبسة المناسبة والمحافظة على الطابع التاريخي الدرامي بأبهرته وعظمتها، وكانت عروضها تقدم في صالات دور السينما مع تنظيم الدعوة والحضور، ويرصد ريعها لمساعدة الفرقة الكشفية، وقدمت هذه الفرقة عرضاً مسرحية «مجنون



عرسان وهذه كلها مما قُدِّم في مهرجانات الهواة وهي من إخراج سمير الحكيم وكانت تتميز بالإتقان وتحظى بإعجاب الجمهور والنقاد وتنال الجوائز التقديرية، وقدم هذا النادي مسرحيات أخرى خارج إطار المهرجان مثل «أغنية على الممر- افسحوا الطريق للثورة» إخراج سمير الحكيم و«بوغورطه» إخراج مصطفى صمودي و«مأساة بائع الدبس الفقير» إخراج عادل شكري ومن أبرز ممثلي هذا النادي سمير الحكيم ومحمد شيخ الزور وعادل شكري ومصطفى صمودي ومحمد الأمير ومحمد حجازي ومحمد سعيد البارودي وعثمان الرهوان وصفوت كيلاني وعبد الكريم حوا وابراهيم الحمود وقد تحقق للمسرح في حماة على يد هذا النادي وبثابة رائعة تميزت بالتجديد والمعاصرة مع الإتقان الفني .

### دور وزارة الثقافة

كان لإحداث هذه الوزارة أثر في تطوير الحركة المسرحية في حماة، فقد تحولت المكتبة الوطنية إلى مركز ثقافي، وتحولت قاعة المحاضرات إلى قاعة متعددة الاستعمالات وُجِّهت بمنصة مناسبة للعروض المسرحية، وأتيح للفرق كلها استخدام الصالة بالمجان وإجراء التدريبات وتقديم العروض والاستفادة من الربيع، ولم يكن للمركز الثقافي إلا حق التنظيم، وبهذا تخلصت من تحكّم دور السينما وعدم صلاحيتها للعروض المسرحية . ومن جهة أخرى أخذت فرقة المسرح القومي المركزية تصد إلى حماة بين الحين والآخر في نطاق جولاتها على المحافظات لتقدم عروضها فإذا بها تصبح مدرسة حقيقية جديدة بأن تحتذى نماذجها، كما أن فرقة المسرح الجوال قدمت بعض عروضها في المعامل والقوى، معطية بذلك مثلاً في البساطة والمرونة وعدم التقيد بشروط الخشبة، واجتذبت بعض الممثلين الحمويين فاحترف فيها عدنان الموسى، وشارك فيها مشاركة محدودة سمير الحكيم، ثم أقامت وزارة الثقافة عام ١٩٧١ مهرجان الهواة للفرق المسرحية الذي كان له تأثير كبير في تشجيع الفرق وتطوير عملها .

### الفرق غير النظامية

نشأت في حماة منذ العام ١٩٦٥ -دون ترخيص- عدة فرق للفتيان الهواة الذين لا ينتمون إلى أية مؤسسة أو نادٍ أو جهة رسمية ولا يؤلف بينهم إلا الصداقة وحب



اعترت مسيرة هذا النادي بعض فترات من التقطع والركود، ولكنه لا يزال قائماً .

### نادي الفارابي للموسيقا والتمثيل

أسس في العام ١٩٥٩ وألّف فرقة مسرحية استوعبت عدداً من قدامى الممثلين، وقدم فيما بين عامي ١٩٦٠ و١٩٧٠ : «مصرع كليوباتره» من إعداد فؤاد سليم وإخراجه و«الحجاج بن يوسف الثقفي» من تأليف عبد الرحمن عياش و«عدل العرب في الأندلس- الخطيئة- استشهاد عمر المختار- سيف من الأندلس- شعب لن يموت» من إخراج عمر زكية، وشارك هذا النادي منذ العام ١٩٧١ في مهرجان الهواة للفرق المسرحية الذي كانت ترعاه وزارة الثقافة والإرشاد القومي فقدم من خلاله المسرحيات التالية : «حفلة سمير من أجل ٥ حزيران» وقد عُرضت عشرات المرات في حماة ودمشق وبعض المدن السورية و«محاكمة رجل كجهول» لـ د.عز الدين اسماعيل وهاتان المسرحيتان من إخراج محمد شيخ الزور، و«غوما» لمصطفى محمود و«الكرافي» لنور الدين فارس و«مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس و«الأرنب الذئبي» لـ د.أيمن أبو شعور و«في انتظار غودو» لصمويل بيكيت و«السجين ٩٥» لعلي عقلة



أعمالها الارتجال، ولكنها ما لبثت أن اكتسبت الخبرة واتجهت إلى الإتقان وبدأت بالتمتكك والانحلال منذ العام ١٩٦٩ إذ وجد سمير الحكيم ومحمد شيخ الزور فرصة للعمل مع فرقة المسرح العسكري واحترف عدنان الموسى في فرق وزارة الثقافة، ولكن الذين برزوا من أعضائها بقوا مثابرين من خلال فرقتي نادي الفارابي واتحاد شببية الثورة ومهرجانات الهواة، حيث بلغ التنافس أقصاه للحصول على الجوائز التقديرية في الإخراج والتمثيل .

### منظمة اتحاد شببية الثورة

أحدثت هذه المنظمة عام ١٩٦٨ وبدأ فرع حماة نشاطه المسرحي عام ١٩٧٢ بتأليف أول فرقة مسرحية، وأنشئ المسرح المدرسي عام ١٩٧٣ بهدف اكتشاف المواهب لدى فتيان المدارس واستيعابها وتوليها بال العناية والتدريب تحقيقاً لرسالة المنظمة في التربية القومية بطريقة الفن التمثيلي، وقد عمَّ نشاط الشببية المسرحي أنحاء المحافظة على نطاق الوحدات والروابط، وأقيمت الدورات التأهيلية للعاملين في شعبة المسرح المدرسي والدورات السنوية الفرعية للعناصر البارزة في مجال العمل المسرحي، كما أجريت مسابقات بين فرق الشببية كانت تنتهي -عادة- باختيار الفرقة الفائزة في المحافظة وإيفادها للاشتراك في مهرجان الشببية القطري ومهرجان الهواة للفنون المسرحية الذي قدمت فيه من العام ١٩٧٢ إلى العام ١٩٧٨ سبع مسرحيات تميزت بالإتقان هي: «محاكمة رجل مجهول» لعز الدين اسماعيل و«الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي و«المهراج» لمحمد الماغوط و«باب الفتوح» لمحمود دياب و«المطروود» لفاروق منيب، وكلها من إخراج محمد شيخ الزور، و«السندباد» لشوقي خميس و«شارك في بيت زارا» من إخراج مختار كعيد .

وقدمت خارج نطاق مهرجان الهواة المسرحيات التالية: «مدرسة العدالة» تأليف يوسف نعمة و«النار والزيتون-الجبيل-عريس لبننت السلطان— سهرة مع أبي خليل القباني— لكع بن لكع-السكرتير العام» وكلها من إخراج محمد شيخ الزور، كما قدمت من إخراج سمير الحكيم مسرحيات: «الوشاح الحريري-اللفز- في انتظار الزيارة-زيارة الملكة-حدث في يوم المسرح»

الفن المسرحي، ولم يكن لهذه الفرق المكان المناسب ولا الخبرة ولا القدرة المالية، ولكن لم يكن يعوزها حب المغامرة ولا الجرأة في مواجهة الجمهور وتحدي الظروف، وإنما نؤرخ لها لأنها تطورت مع الزمن فتركت أثراً حميداً في رفد المسرح بالعناصر الشابة مما أسهم في استمراره ونموه.. صحيح أنها لم تتحول إلى فرق ثابتة ذات شخصية واضحة ولكنها خرَّجت من بين صفوفها عدداً من الممثلين والمخرجين الذين ملأوا الساحة المسرحية في حماة وعملوا في شتى الفرق، واشتهرت أعمالهم وأسماءهم، وهذا يؤكد أن الموهبة تبدأ من اللعب، وأن البوادر الصغيرة إذا حظيت بالرعاية تفضي إلى النتائج العظيمة.. وهي أربع فرق:

### فرقة الضياء الفنية

أسسها مختار كعيد ومحمد شيخ الزور وانضم إليها محمد حجازي وياسر أسعد ومحمد الحمود و ابراهيم الحمود، ومما قدمته: «بيت الجماجم-بالناقص زلة- مطلوب عريس-المتهمون-راسبوتين-الحب العذري» لتوفيق الحكيم و«الانتظار» و«إقامة جبرية» إخراج عدنان الموسى و«النازحون» و«عدم المؤاخذه» إخراج مصطفى صمودي و«حكيم غصب-نار-فارس غرناطة-نار ودم» إخراج محمد شيخ الزور و«الزوجة الأخيرة» إخراج محمد حجازي و«قدّر يلهو» و«جميلة بو حريد» إخراج مختار كعيد و«دون جوان» إخراج مظهر شاغوري و اشتركت في تمثيلها ناديا فريد .

### فرقة المنار الفني

أسسها سمير الحكيم وقدمت عدداً من المسرحيات، أبرزها «حظ أحمر-الشقيقان-الأستاذ عصفور- الفرخة المذبوحة-صراع الأجيال» ( اشتركت في تمثيلها نجاح حفيظ ) و«عمارة المعلم كندوز» .

### فرقة أنصار الفن

أسسها عدنان الموسى وقدمت: «لن يستقروا» و«رسالة الغفران».. وغيرها .

### فرقة طلائع الفن

أسسها مصطفى صمودي وقدمت: «الخالدون» تأليف وإخراج مصطفى صمودي و«الشهيد» تأليف مصطفى أمين، ومسرحيات أخرى لتوفيق الحكيم . وكانت هذه الفرق تتنافس فيما بينها، ويغلب على



ثابتة ولا متفرغة، ومع ذلك استطاعت تقديم عدد من المسرحيات في حماة ودمشق، منها: «في انتظار أليسار- وحش طوروس- لا غنى عنه-قطرتان» من إخراج سمير الحكيم، و«ما في غيره» من إخراج محمد شيخ الزور، و«سترة الفرو» و«جحا والشرق الحائر» من إخراج عبد الكريم حلاق، و«هلاك بابل» من إخراج محمد حجازي، و«الصراط» من إخراج يوسف نعمة .

### المسرح الجامعي

ينشط اتحاد الطلبة في أوساط طلاب المعاهد والكليات، وقد أُلّف فرقا لتقديم أعمال مسرحية ضمن مهرجان المسرح الجامعي، ومما قدمه: «الميت الحي» و«وحش طوروس» .

### فرقة المركز الثقافي

أسسها في العام ١٩٦٦ عبد الكريم كيلاني وقدمت من إخراج مسرحية «عرف كيف يموت» لتوفيق الحكيم، ثم مسرحيّي «صاحب الجلالة» و«مين المجنون» اللتين أخرجهما سمير الحكيم، وغابت هذه الفرقة سنوات حتى أعاد تشكيلها عام ١٩٨٢ مصطفى صمودي لتستأنف

وقدّمت «سولارا» من إخراج محمود الحمود و«ألوان وضباب» من تأليف وإخراج مصطفى صمودي و«الأبله» لنظام حكمت إخراج فايز جروج .

ولا يخفى أن جهود المنظمة أسفرت عن أوسع وثبة فنية مسرحية في المحافظة لأنها استطاعت تعميم المسرح وتمريض قاعدته وإعطاء فرقه القوام المنظم والسهر على التطور الفني مع المحافظة على المضمون الهادف وإدخال العناصر النسائية وإقامة الدورات والندوات التدريبية والاستفادة من جميع الخبرات في المحافظة وتشكيل لجان التحكيم وتوزيع الجوائز التقديرية وتوفير كل المستلزمات المسرحية، وكانت عروض فرق الشبيبة تتميز دوماً بالجرأة في الطرح الفكري وروح المغامرة في التجريب المسرحي .

### المسرح العمالي

أسهم اتحاد نقابات العمال بدوره في الحركة المسرحية، فشكّل فرقة أخذت توالي التدريب وتقدم نتاجها للجمهور العمالي والعام من خلال المهرجانات المسرحية السنوية العمالية، مستفيدة من ذوي الخبرة والتجربة في هذا الميدان، ولم تكن الفرقة العمالية



تلك الثانوية والتي قدمت من إخراج مسرحيَّ «عبيد المال» و«نصر أمة» وكان من ممثليها سمير الحكيم وفايز حلبية وعبد المؤمن الفتوى وعبد اللي العمر وعبد العزيز الأظن ووليد ربحاوي وعثمان محناية، وهناك جهود النادي السياحي الذي قدم مسرحية «الحلم الضائع: التي أخرجها ياسين زكية، و«غلطان يا مسكين» التي أخرجها سمير الحكيم، وقدم الاتحاد النسائي مسرحية واحدة في العام ١٩٦٩ هي مسرحية «أم الشهيد» .

### المسرح الوطني

هو فرقة مسرحية خاصة تأسست في حماة عام ١٩٨٧ بإشراف سمير الحكيم وضمت أصحاب الخبرات السابقة مثل محمد شيخ الزور ومختار كعيد وكاميليا بطرس وعادل شكري ومحمد الأمير ومحمد البارودي وعارف الحسين وحسن شيخ الزور وأحمد عبيد، ومما قدمت هذه الفرقة: «وحش طوروس» لعزیز نيسين و«القرود والقراد» لوليد إخلاصي و«جب الحنطة» لعلي سالم و«المكنسة» لسمير الحكيم، وكلها من إعداد سمير الحكيم وإخراجه، كما أعادت تقديم مسرحيات سابقة كانت قد قدمتها فرق أخرى مثل «الذنب» حدث في يوم المسرح- أنت يللي قتلت الوحش» وهي أيضاً من إخراج سمير الحكيم.. وتوجهت هذه الفرقة إلى الأطفال لتقديم لهم عدداً من العروض بالتعاون والتنسيق مع منظمة طلائع البعث ومديرية التربية، فكان مما قدمت: «الصيادون والتاجر الطماع» النور الدين الهاشمي و«البساط العجيب» لسمير الحكيم و«أنشودة المحبة» لعيسى أيوب و«الشاطر سامر» و«قطار الفرح» وهذه كلها من إخراج سمير الحكيم، و«تاج الملك- السعادة المنشودة» مملكة الأشكال الهندسية» من إعداد محمد شيخ الزور وإخراج سمير الحكيم .

### نقابة الفنانين ومهرجان حماة المسرحي

كان من نتيجة تصاعد الحركة الفنية في حماة وترسخها تأسيس فرع نقابة الفنانين عام ١٩٨٦ برئاسة سمير الحكيم، وقد ضمَّ الفرع الفعاليات الفنية الموسيقية والمسرحية وأخذ ينظم عطاءاتها بحيث يمكن القول إن هواة الأمس أصبحوا اليوم محترفي مسرح، وكان لهذا

نشاطها في مسرح الأطفال والعرائس إلى جانب مسرحيات للكبار، منها: «من هو الميت- جوهر القضية- القيامة- يهودي مالطة» ومن أعضائها: ياسر أسعد وماجد صباغ وشاكر شاكر ورندة مصطفى ووعد سكرية .

### منظمة طلائع البعث ومسرح الأطفال

لما كان من أولى مهام هذه المنظمة تفتيح المواهب الفنية لدى الناشئة وتنقيف الأطفال وتربيتهم بطريقة المسرح فقد عكفت منذ نشوئها على تشكيل فرق مسرح الأطفال في أنحاء المحافظة لتدريبها على المسرحية الغنائية الحركية (الأوبريت) الذي يقدم فيه الموضوع التربوي بأسلوب يمتزج فيه الغناء والرقص والموسيقا، وبرزت في هذا المجال جهود عبد الرحمن النعيمي الذي قدم من تأليفه وإخراجه أوبريت «أحلام البستان» ثم تابع الطريق الشاعر أحمد خنسا فكتب للطلائع عدة مسرحيات شعرية، منها «عدالة البستان- قطار الفرح- حكاية الرازي- مشوار الخير» وأخرجها للطلائع سمير الحكيم، وكتب أيضاً مسرحيَّ «النور والظلمة» و«الريشة العجيبة» وأخرجهما يوسف نعمة، وكانت هذه الأعمال تقدم في مهرجانات الطلائع السنوية وأوقات أخرى ويشاهد عروضها آلاف الصغار، وإضافة إلى ذلك تعاونت المنظمة مع فرقتي المركز الثقافي والمسرح الوطني لتقديم مسرحيات عديدة ضمن إطار مسرح الكبار للمشاهد الصغير .

### جهود مسرحية أخرى

لم يقتصر النشاط المسرحي في حماة على ما ورد في الصفحات السابقة، بل كانت هناك جهود أخرى متفرقة ترفد فن التمثيل بعطاءاتها، فالمدارس تقيم بعض الحفلات السنوية في نهاية العام الدراسي أو في المناسبات القومية تقدم ضمنها بعض المسرحيات أو المشاهد التمثيلية مما لا يمكن حصره وإحصاؤه، وعلى سبيل المثال نذكر أن مدرسة أبو الفداء الخاصة التابعة لجمعية أعمال البر الإسلامية قدمت في العام ١٩٢٩ تمثيلية شعرية بعنوان «إسلام عمر» أعدّها وأخرجها سليمان المصري وقدمت في حفل أمام الأولياء، ونذكر أيضاً فرقة الثانوية الصناعية التي أنشئت في العام ١٩٦٥ وأشرف عليها الفنان أشرف زكية وكان مدرّساً في



الشعبية وكانت شعلته تتوهج وتتضائل حسب الظروف، ولكنها لم تنطفئ في يوم من الأيام بل كانت تتشعب منها شرارات ما تلبث أن تعود مشعلاً هنا وهناك، وقد ناضل رجال المسرح بفضهم في سبيل الاستقلال وبعث الثقافة القومية، ولما تحقق لأمتهم ذلك راحوا يناضلون في سبيل القضايا القومية كالوحدة والحرية والقضايا الاجتماعية والإنسانية، وناضلوا ضمن مجتمعهم لمحاربة شتى أشكال التخلف والجمود.. هذه كانت رسالتهم يسلمها جيل إلى جيل، ولم يعد التمثيل عيباً بل شرفاً.. لقد أصبح بنظر الجميع مدرسة فكرية جادة وحركة تزدهق الخمول وشرارة تصهر الجمود وطاقة خلاقة تشق الطريق الصعبة إلى المستقبل المنشود .

صار لحماية مسرح، بل مسارح، وبرز فيها كتابٌ مسرحيون ومعدّون ومخرجون ونقاد واعون، وتطور الأداء الفني، فبعد اختيار النص الجيد راح المخرجون يهتمون باختيار الممثل وفصاحة اللغة وحسن الأداء ودراسة الحركة والإيقاع والمؤثرات وإعداد الألبسة والديكورات المناسبة وحلّ مشكلات الإضاءة والصوت، ويواكبون شتى المدارس الفنية والتجارب الجديدة، وكثر رواد المسرح وأصدقائه، ونما الوعي المسرحي في أوساط الجماهير، وارتقت الإناث المنصة بعد أن ظلت مدة طويلة وقفاً على الذكور .

إنها مسيرة طويلة وصعبة، ولكنها مظفرة، وإذا كنا نقدم أكاليل الغار فلأولئك الرواد والجنود المجهولين الذين حملوا الشعلة الخالدة وعبّدوا الطريق بعرقهم ودموعهم وبذلوا الكثير من جهودهم وأنفقوا الكثير من أموالهم على حساب لقمة عيشهم والكثير من وقتهم، وواجهوا بشجاعة كل الصعاب والأزمات .

ولا ننسى محبة الشعب الذي حمى نبتة المسرح ورعاها بعيونه وقلوبه، ولا رعاية الدولة والمؤسسات والمنظمات الشعبية، وعلى الأخص بعد الحركة التصحيحية، والحق أن بلدنا حظي بجو من الاستقرار والاطمئنان، وحظي المسرح بما لا حدود له من العناية والتشجيع، ومع قرب إنجاز دار الثقافة بمسرحها الجديد واستمرار الانطلاقة المسرحية لنا أن نتوقع للحركة المسرحية في حماة المزيد من التقدم والارتقاء .

الفرع أهمية كبيرة في تشييط العمل المسرحي، فقد اتخذ مقراً أصبح مؤثلاً لاجتماع الفنانين وتدريبهم ومعالجة شؤونهم، وشجع على إنشاء فرقة المسرح الوطني، وتعاون مع الجهات العاملة في المسرح كالمؤسسات الشعبية والمركز الثقافي، وأقام مهرجان حماة المسرحي السنوي بالتعاون مع هذه الجهات، هذا المهرجان الذي أضحى مفخرة لمحافظة حماة والذي تشترك فيه فرق محلية وفرق تستضاف من بقية المحافظات، فتتظم العروض وتوفر راحة الممثلين وانتقالهم، وتقام الندوات عقب كل عرض وتشكل لجنة للتحكيم من كبار المختصين، وتوزع الجوائز، ثم تعقد في نهاية المهرجان ندوة عامة لمناقشة الأعمال المقدمة وتقييم المهرجان يشارك فيها جمهور كبير من محبي المسرح.. بدأت هذه الظاهرة عام 1989 وهي الآن في العام الرابع، وقد شاهدت حماة من خلال عروضها إحدى وثلاثين مسرحية شاركت فيها من حماة فرق المسرح الوطني واتحاد شببية الثورة والمركز الثقافي وطلائع البعث واتحاد العمال ونادي الفارابي، ومن خارج المحافظة فرق دوحه الميماس والمسرح العمالي في حمص وفرقة نقابة الفنانين بحمص ومسرح الحجره وفرقة الينابيع وفرقة المسرح الوطني الفلسطيني والمسرح الشببي المركزي ونقابة فناني السويداء ونقابة فناني اللاذقية .

وتميز المهرجان الرابع (أيلول 1992) بظاهرتين، أولاهما إقامة المعرض الوثائقي الثاني للفض المسرحي في حماة في صالة نقابة الفنون الجميلة، والثانية إقامة ندوة حول مشكلات المسرح السوري اشترك فيها عدد من كبار المهتمين بالمسرح في سورية وجمهور كبير من المثقفين وأصدقاء المسرح ومحبيه .

### خاتمة

هذه المقالة ليست عملاً موسوعياً بل ربما أهملت عن غير قصد بعض التفاصيل والإنجازات أو أغفلت بعض الأسماء لكنها استعراض لمسيرة الحركة المسرحية في حماة خلال ستين عاماً، وهي من هذه الناحية كافية لإبراز الخطوط الرئيسة والملامح الهامة والمفاصل المصيرية في هذه المسيرة الصاعدة، وهي تؤكد أن المسرح في حماة كان دوماً فعالياً تتطلق من المبادرات





# تجربة المسرح المجري

(العدد ٩ صيف ١٩٧٩)

بندر عبد الحميد

ضفتي نهر الدانوب، وكانت هذه الفرقة نواة للمسرح المجري، مع أن البرلمان لم يوافق على إنشاء هذه الفرقة إلا عام ١٨٤١ .

بعد ذلك نشأت فرق مسرحية متعددة كانت تعمل حسب إمكانياتها الشخصية، وإلى جانب المسرح القومي نشأ أول مرة «المسرح الكوميدي» وهو مسرح «فيج» ببنائه الفخم القديم قرب جسر مارغيت في بودابست، وحينما نشط المسرح المجري وتعددت الفرق المسرحية لم تكن مساعدات الدولة للمسرح تسمح بتطويره فيما بين الحربين، وفي هذه الفترة لم تكن للثقافة الغربية تأثيرات مباشرة على اتجاهات هذا المسرح .

وفي البدايات كانت المسارح تقدم عروضاً مختلفة بين يوم وآخر، ولم يكن هناك مسرح متخصص بنوع من العروض، وكان على المسرح القومي أن يقدم الدراما القديمة والمحلية وأشكال المسرح الحديث .

في الثلاثينيات كان زوار المسرح لا يتعدون مليوناً واحداً في العام، وفي الخمسينيات ازداد عدد الزوار إلى خمسة ملايين باستثناء زوار الأوبرا والعروض الفنية الأخرى .

وبعد تأميم المسارح عام ١٩٤٨ نظمت وزارة الثقافة النشاطات المتعددة لهذه المسارح، وفي كل عام يقدم ما يقارب ثلاثمئة نص مسرحي، نصفها من المسرح المجري الكلاسيكي والحديث، والنصف الثاني من الأدب العالمي القديم والجديد، حيث يلعب اسم شكسبير كل عام، وهذا لا يمنع من تقديم أعمال لشيلر وبرنارد شو، وفيما بين الحربين كانت قد لمعت أعمال مولنار فرينتس حيث كان يقدم أشكالاً ممتعة للموضوعات التي لم تكن تسمح الظروف بطرحها، ولا تزال الأعمال الجديدة تستفيد من تراث مولنار فرينتس المسرحي .

في فترة ما بين الحربين كان وضع المسرح المجري يزداد سوءاً، فلم يكن مسموحاً للأفكار والأساليب الجديدة بالظهور.. كان المسرح مفتوحاً في تلك الفترة للدراما التجارية، واستمر هذا الوضع إلى العام ١٩٤٥ حيث بدأ يقدم أعمالاً للكاتب الوطنيين والتقدميين وكبار الكتاب في المسرح الكلاسيكي والمسرح الحديث، والتقليد الأساسي في المسرح المجري هو الواقعية .

هناك دعابة تقول إن شكسبير هو أكبر كاتب مسرحي في المجر، وتشير هذه الدعابة إلى اهتمام المسرح المجري بأعمال شكسبير وتقديمها بأشكال مختلفة كل عام، وأعمال شكسبير بشكل خاص تساعد على توطيد علاقة المواطن العادي بالمسرح .

ليس للمسرح المجري جذور عميقة، إذ أن ظروف الاحتلال في بلد كان ممرراً للغزو بين الشرق والغرب لم تكن تسمح بتطوير بعض أشكال الثقافة، ومنها المسرح، وكانت فترات السلام بين حرب وحرب لا تكفي لترسيخ جذور مسرحية، ولكنها من جهة أخرى كانت تساعد في نمو الثقافة والفنون الشعبية والشعر الغنائي بشكل خاص، وإذا عرفنا أن المشاعر الوطنية بدأت بالنمو في أوائل القرن التاسع عشر وأن الكتاب انصرفوا عن الكتابة الرومانسية ليكتبوا عن الرعاة والفلاحين والحياة اليومية وطالبوا باستخدام اللغة المجرية رسمياً فإن ذلك يشير إلى أن اللغة المتداولة رسمياً لم تكن لغة عامة الشعب، وهذا ما يعيق حركة تطوير الثقافة عموماً، والمسرح بشكل خاص .

تأسست أول فرقة مسرحية بعد ذلك عام ١٨٢٧ في المدينة الأولى بشت قبل توحيدها مع مدينة بودا على



### المسرح التجريبي

مسرح «ياتيك سين» هو المسرح التجريبي الذي تقدم فيه بعض فرق الهواة أعمالها، وهو مستقل عن المسارح الأخرى في برامجه، وقد أخذ المسرح التجريبي طريقه إلى الحياة المسرحية، ولكنه لم يصبح شعبياً بعد، وتجري محاولات لإنشاء مسارح تجريبية في عشر مدن في المجر.

أما مسرح «الخامس والعشرون» في بودابست والذي نشأ كمسرح تجريبي عام ١٩٧٢ فإنه يحاول تقريب الفكر والثقافة بأشكالها إلى الناس العاديين من خلال الأعمال المثيرة والممتعة معاً.

### مسرح الهواة

في السنين العشرين الأخيرة كانت فرق الهواة تقدم أعمالها على نطاق واسع، وخلال هذه الفترة كانت هذه الفرق تعتمد على النصوص التي تقدمها المسارح المحترفة عادة وتقلد هذه المسارح في تقديم عروضها أو إعادة تقديم هذه العروض (ريبرتوار).

ولكن فرق الهواة بدأت في الفترة الأخيرة بتقديم الأعمال المسرحية الجديدة لمؤلفين جدد أهملتهم

ومع أن علاقة المسرح بالمواطن توطدت كثيراً إلا أن هذا المواطن لا يتعاطف مع بعض الاتجاهات في المسرح الجديد، فقد أخفقت تجربة تقديم صموئيل بيبكيت بعد أن قدم المسرح «في انتظار غودو» ولم تجد جمهوراً، كما قدم مسرح العرائس مسرحية لبيكيت دون كلام، وكان استقبال الجمهور لها عادياً، أما يونسكو وأداموف وآرابال فلم يجزؤ المخرجون على تقديمهم إلى الجمهور في عرض مسرحي.

أما بريشت فقد نجحت أعماله على المسرح المجري، ومع أن المخرجين كانوا يتعاملون معه بخوف وحذر إلا أن استقبال الجمهور لأعماله شجع المخرجين على محاولة تقديم كل أعماله، حيث قدم مسرح «ماداش» الأعمال التالية لبريشت:

- \* رؤى سيمون ماسار إخراج بارتوش غيشا .
- \* شفيك في الحرب العالمية الثانية إخراج فاموش لاسلو .
- \* بونتيلا وتابعه ماتى إخراج بوث بيلا .

وكان هذا المسرح قد بدأ بتقديم أعمال بريشت منذ العام ١٩٥٨ حيث أخرج الدكتور بارتوش غيشا «الأم شجاعة» وقدمت أعمال بريشت كلها على مسارح بودابست والمدن الأخرى.



خاصة، وفيما بين الحربين العالميتين كان نشاط مسرح العرائس ينحصر في تعليم هذا الفن لأهداف ثقافية، فكان العاملون في هذا الفن يزورون المدارس ويقدمون عروضاً تعليمية وترفيهية بدمى يصنعونها بأيديهم .

في العام ١٩٤٧ قام بعض الفنانين بإنشاء «كهف الحكايات» الذي كان يشرف عليه الاتحاد النسائي في المجر، وكثرت بعد ذلك فرق مسرح العرائس، وكان بعض الكُتّاب المعروفين قد تفرغوا للكتابة لمسرح الأطفال، ومسرح العرائس بشكل خاص، ومنهم أرون تاماشي، تيرشانسكي، روزا أغناش، شاندر تاتاي .

إن الاهتمام بمسرح الطفل يوازي الاهتمام بالمسرح العادي، ويفوقه أحياناً، إذ يمكن تعميم التجارب الناجحة في مسرح الطفل على المسرح العادي.. يقول شاندر ويرش :

«يقول لي الناس من حولي أن عليّ أن أنظر من هذه الزاوية أو تلك.. إنهم يتلمسون الجدران ويقولون هذه هي الرؤية الصحيحة، وهم مقيدون بالاتجاهات المحددة، ولهذا أقول أنهم لا يرون شيئاً، وعليك أنت أن تنظر حولك كما ينظر الطفل» .

ويبدو مسرح الطفل بشكل عام ومسرح العرائس بشكل خاص متفوقاً ومستقلاً عن الروتين بالقياس إلى الفرق المحترفة وإلى المسرح الكوميدي بالذات، إذ أن لمسرح الطفل جذوراً عميقة، وهي ليست جذوراً تاريخية وإنما تجريبية، وهو بما يملك من حلول مسرحية قادر على استيعاب كل أشكال النصوص بما في ذلك النصوص التي لم تُكتب للمسرح أو النصوص الموجهة إلى الكبار أصلاً كما هو في «موكنبوت» لبيتر فايس أو «ستربتيز» و«تانغو» لمروجيك، كما يقدم الأساطير والحكايات القديمة، وهو كمسرح له علاقة أكيدة بكل الفنون المتداولة وكل وسائل الثقافة والإعلام كالسينما والتلفزيون والموسيقى، كما يمكن أن نعتبره مسرحاً مفتوحاً للمتفرجين الكبار، فنحن يمكن أن نستغرب أن يتمتع الطفل بالأعمال الموجهة إلى الكبار، ولكننا لا نستطيع أن نستغرب كيف يتمتع الكبار بالأعمال الفنية الموجهة إلى الصغار في المسرح .

في المجر إثنان وخمسون مسرحاً، وإذا عرفنا أن عدد السكان يتجاوز عشرة ملايين مواطن فمعنى ذلك أن حصة كل مئتي ألف مواطن مسرح واحد تقريباً،

المسارح المحترفة، كما بدأت فرق الهواة بالبحث عن أساليبها الخاصة، ويصل عدد هذه الفرق إلى عشرين فرقة مختلفة .

وفرق الهواة ترفد المسرح والسينما والتلفزيون بالممثلين الناضجين، إضافة إلى الفنانين المتخرجين من معهد تعليم المسرح والسينما الذي يُعتبر استمراراً للكونسرفاتوار الدرامي المجرّي الذي تأسس عام ١٨٦٧ ويضم معهد تعليم المسرح والسينما أربعة أقسام: التمثيل-الإخراج-الرقص-السينما ويوجه الممثلين إلى العمل في المسرح أو السينما على السواء . كما أن الكثيرين من المخرجين السينمائيين وكُتّاب السيناريو يقدمون نشاطات مختلفة في مجال المسرح .

### المسرح الجامعي

اشترك المسرح الجامعي المجرّي في مهرجانات جامعية عالمية في وارسو وناشي وبارما وقدم عروضاً لنصوص كلاسيكية ونصوصاً حديثة، ومن النصوص الطريفة التي قدمها مسرحية عن نص لشاعر مجرّي من القرن الثامن عشر هو ميخائيل شوكاناي، كما قدم نصوصاً لمجموعة من الكُتّاب الشباب الذين لمعوا في الوسط الأدبي منذ الستينيات، ولا سيما في مجال المسرح، وقد حقق هؤلاء الشباب تياراً جديداً في الأدب والمسرح المجرّيين، وهناك مجلة خاصة بنتاجهم هي مجلة «العالم المتحرك» .

ويمارس المسرح الجامعي نشاطاته المسرحية كل عام في الجامعة وفي مهرجانات الهواة .

إن فرق المسرح التجريبي والهواة والمسرح الجامعي هي التي تبادر إلى تجاوز الأساليب المألوفة في اختيار النصوص وتقديمها، وهي التي تقدم عادة النصوص الجديدة، كما أن المواهب التي تلمع في هذه الفرق هي التي ترفد المسارح المحترفة وتجدد حركة الحياة فيها .

### النظر إلى العالم بعين الطفل

لم يكن في المجر إلا مسرح عرائس واحد في بداية هذا القرن، ومنذ تلك الفترة اتسع نشاط مسرح العرائس وكثر الكُتّاب والمخرجون المتخصصون به، وكانت للأعمال التي قدمت بعد ذلك قيمة أدبية وفنية



على أن ترتدي هذه الفتاة خرقاً صغيرة من القماش تستر شيئاً من جسدها .

وبشكل عام يعمل المسرح المجريّ في خطين متوازيين، الأول هو ترسيخ تقاليد جديدة وعلاقات متينة بين الفن المسرحي والمواطن العادي، والثاني هو تقديم الثقافة الإنسانية والوطنية، القديمة والجديدة للمواطن من خلال الإمتاع والإثارة في العروض المسرحية، وهو بذلك يغطي مراحل التطور في العلاقات الإنسانية والاجتماعية وعلاقات العمل في فترات متعددة من التاريخ الحديث . وفي كل مرة لا بد من طرح الوجه الآخر للحياة، فتصوير الحياة في ظل الديكتاتورية في الثلاثينيات يمكن أن يطرح الصورة الأخرى للحياة بعد التحرير وبناء الاشتراكية .

وإذا كان المسرح كفنٌ على علاقة وطيدة بالفنون والعلوم الإنسانية فإنه على علاقة أيضاً بالعلوم التطبيقية، وقد ساعد تطور هذه العلوم على تطور نوعية العرض المسرحي، إضافة إلى تطور أساليب الكتابة والحوار المسرحي .

وتحتوي العاصمة بودابست على خمسة عشر مسرحاً . إن عدد الممثلين لا يزيد على الألف، وبعضهم يعمل في السينما والإذاعة والتلفزيون، وفي دويلاج الأفلام بشكل خاص، إلا أن العروض المسرحية تستمر على مدى عشرة أشهر في العام، ومتوسط عدد العروض الليلية السنوية لكل مسرح ٤٢٠ عرضاً .

ومع أن المسرح المجري ليس عريقاً إلا أن له تقاليده، ومن هذه التقاليد الحرص الدائم على الوصول إلى الجمهور بأية وسيلة، ولهذا يحرص على تقديم أعمال كلاسيكية وأعمال حديثة وتجريبية في كل عام، والكاتب يستطيع أن يختار الموضوع والأسلوب، وهو حر في النقد، وكان للحياة الثقافية في أوائل الخمسينيات شعار «من ليس معنا فهو ضدنا»، وبعد العام ١٩٥٦ تغير إلى الشكل التالي : «من ليس ضدنا فهو معنا».. ومن تقاليد المسرح المجريّ عدم السماح بالعريّ الكامل على المسرح خلافاً لما هو مسموح في السينما، ومن الطريف أن مخرجاً لفرقة مسرحية بولونية زائرة حاول تقديم فتاة جميلة عارية على المسرح فاصطدم بهذا التقليد وتم الاتفاق أخيراً



# المسرح الطليحي

(العدد ١٠ صيف ١٩٧٩)

عبد الفتاح قلعجي



التي لا تخلو من إشارات جنسية، وبعد كل عبارة يردد الأطفال كلمة «يويو».. تُرى ما العلاقة بين الحاج محمد والاسكندر والراوي؟ ومن هو الحاج محمد والاسكندر؟ ولم هذا التأكيد على أن اسكندر ما مات؟ ومن هم بناته؟ أنشودة أخرى يرفعها الأطفال إلى الشمس في الأيام الغائمة، يستدفئونها، وكأنها استسقاء للأشعة: (يا شمسية طلاعي لي.. لأنشر غسيلي.. غسيلي بالمغارة.. عليه الفارة.. والفارة جابت صبي.. سمته محمد علي.. محمد علي بالشباك.. ما يشرب تن تنباك.. والتنباك غالي.. بيسوا دقن خالي.. خالي بالبرية.. ما بيقلي

## ظاهرة اللامعقول في أدبنا الشعبي

بحثاً عن الحرية المفقودة منذ الطفولة تحت ضغط عوامل التفكير الاجتماعي وعلائقه المنطقية راح الإنسان يعوض ما فقده بالتدريج، مع نمو عقله الاجتماعي عن طريق الأدب والفرن، مؤمناً بأن ثمة تصوراً ومنطقاً وعلاقات تتجاوز المتعارف، وقد تكون أكثر صدقاً في كشف الحقيقة الإنسانية، وبذلك يكون عالماً الطفولة والأحلام المتحرران إلى حد ما من ضغط العوامل الاجتماعية أكثر اخضراراً وأكثر تعبيراً عن الحقيقة الإنسانية في ماهيتها وعلاقاتها .

ومن الطبيعي أن يبدو أي تصور منتزع من هذين العالمين لا معقولاً إذا ما وضع ضمن مساحة المنظور العام المرسوم بناء على قواعد المنطق المعروف .

ولنستقرئ الشعاع الذي يصل هلال الفكر بيدرته لا بد أن نعود إلى ذلك التراكم من أغاني الأطفال والحكايات الشعبية المروية والسير الشعبية المكتوبة وبعض الممارسات الحقيقية والطقوس التي تؤديها بعض الفئات، وسنتبين أن اللامعقول يشكل ظاهرة شعبية لدينا ولم يتجاوز ذلك ليكون مسرحاً لأن الفن المسرحي نفسه ليست له أرومة في دفتر آدابنا .

١- ثمة أغان قديمة للأطفال تأخذ الطابع الفولكلوري تؤدي مع الحركة في زوايا الطرقات أو فوق أسطح المنازل مثل أغنية «يا حاج محمد» حيث يشكل الأطفال قطاراً ويسيروا وراء المنشد الذي يؤدي العبارات التالية في إيقاع خاص: (يا حاج محمد.. عطيني حصانك.. لأشد وأركب.. وألحق اسكندر.. اسكندر ما مات.. خلف بنات.. بناتو سود.. شكل القروود..) إلى آخر الأغنية



للبلبل : «طاشت منك الضربة» فيجيبه البطل : «اهتز يا ملعون» وعندما يهتز يقع على الأرض .

وبعض قصص الأنبياء التي تروى للإعجاز تؤكد الخروج على النواميس والمنطق كالصخرة التي حملت في عهد النبي صالح فتمخضت فولدت ناقة، أو عصا القديس التي غرسها في الأرض، ولما عاد وجدها مورقة .  
٤- وتشكل بعض الممارسات الحقيقية مشاهد مسرحية من اللامعقول كحلقات ضرب الشيش وما يروى عما يفعله البراهمة والفقراء الهنود أو الرجال الصالحون من سير فوق الماء أو طيران أو تحقيق حالة انعدام الوزن أو الدفن والمكوث تحت الماء ساعات أو مغادرة الروح للجسم من غير موت والعودة إليه بعد تأدية بعض المهمات .

إذا كانت هذه الظواهر لم تشكل مسرحاً فإنها يمكن أن تكون مرتكزاً ومنطلقاً لمسرح لامعقول، أو على الأقل تجعله ممكناً كشكل وغير غريب عن تفكيرنا وتصوراتنا الحاضرة أو الموروثة، وأكثر إصابة في التعبير عن لاوعي الأمة، حيث تختزن همومها وآلامها وتمنع إجابات مختلفة تسود منطقة الوعي من أن تظهر .

### المؤثرات في نشوء المسرح الطبيعي

رحلة طويلة قطعها المسرح على هذه الخشبية الضيقة بدأت مع سوفوكليس واسخيلوس على شواطئ إيجه، وأصبحت حافلة بالفكر والفن والإبداع على يد شكسبير، وفي فرنسا أوصل راسين التراجيديا إلى قمة الكمال، وكان تشيخوف في المسرح الروسي أمة وحده، وفي مصر قطع توفيق الحكيم في التأليف المسرحي رحلة طويلة بدءاً من المسرحيات الواقعية، متسماً القمة في خطه البياني في «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«السلطان الحائر» وكان المسرح في كل بلد يتألق مع شخصية فذة تدفع به إلى الأمام خطوات واسعة، ففي المسرح الإيطالي بيرانديللو، وفي المسرح الأمريكي تيبسي وليامز، وفي السويدي سترندبرغ وفي الإسباني لوركا، وقد عرف المسرح في رحلته هذه اتجاهات كثيرة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالرمزية حيث كان يحملنا موريس مترلنك في مسرحيته «الطائر الأزرق»

قلية.. نسفني كفية (وهي قطعة من الحجر المسطح المدور ملء الكف) والكفية حدة.. بتسوا صحن مخدة.. والمخدة مرقعة.. إلخ .

وتختص مدن وأقطار بأناشيد خاصة كالأغنية التي ألهمت توفيق الحكيم مسرحيته «يا طالع الشجرة» : «يا طالع الشجرة.. هات لي معك بقرة.. بحلب وتسقيني.. بالمعقة الصيني».. كل شيء هنا مقلوب رأساً على عقب.. فوضى بالكلمات.. إغراب في التصوير.. روابط لفظية تارة، وروابط خفية تارة أخرى، وتداعيات لفظية يفرضها الإيقاع والفاصلة وليس الوحدة الشعورية أو الحديثة، حتى لتبدو الأغنية قابلة إلى الزيادة والامتداد إلى ما لا نهاية كأنها مجرد عبث لفظي .

لم نكن -ونحن صغار- نرقى بإدراك الكبار، فلأطفال منطقتهم الحر.. كنا نشعر بحلاوتها ونرقى إليها برؤية حسية، فتترك في مخيلتنا المتحررة من القيود صوراً غامضة وبقعاً ضوئية مختلفة الألوان وإيقاعاً موسيقياً مستحباً .

٢- الحكايات الشعبية التي يتناقلها العامة تشكل جانباً من أسلوب التفكير والتصوير الجانح إلى الانفلات من الروابط المنطقية الظاهرة مثل حكاية البغلة الزرزورية التي قضت واختفت في البركة، ثم راحت تسخر من صاحبها بأن تبرز أذنيها من نافورة البركة مع الماء المنبثق، أو قصة أخرى تتحدث عن رجل أفلت من يده سكين وأخذت تركض، وراح هو يركض وراءها، حتى وجدت بطيخة فشقتها وغاصت في داخلها، وتبعها صاحبها فدخل عبر الشق فوجد داخل البطيخة مملكة وسوقاً وناساً يبيعون ويشترون.. إلى آخر القصة الطويلة المليئة بالأحداث الغريبة اللامعقولة .

٢- السير الشعبية المكتوبة واللوحات المرسومة التي تصور مشاهد منها مثل بعض قصص «ألف ليلة وليلة» التي تفتح على عوالم حلمية : رقصة الزناتي وأبو زيد الهلالي والوزير وحمة البهلوان.. وغيرها، تحمل قدراً كبيراً من اللامعقول في تصويرها للبطل كإنسان سوبرمان وفي أحداثها، وبعضها الآخر يتحدث عن هروب أبطال من الأنس مع جيوش الجان.. وبطل شعبي آخر يشطر بالسيف عدوه شطرين، والعدو ثابت يقول غير منتبه



٣- الأشياء من حولنا وتعددها تدعو إلى الغثيان لأنها تحد من حريتنا .

ويهاجم يونسكو بشدة سارتر قائلاً : «إنه أعظم المغفلين كمعظم المفكرين، يميل إلى القوة الوحشية ويعجب بها».. وتأثر الطليعيين بالوجوديين ينحصر في الموضوع ولا يصل إلى الشكل، ونحن لا نعتبر أنوي وسالacro و سارتر وكامي ومونترلان من كتاب اللامعقول لأنهم يعرضون لا منطقية الكيان الإنساني في شكل منطقي، فهم طليعة في الفكر، لكنهم من حيث الشكل محافظون .

لا نغفل أيضاً تأثر كتاب الطليعة ببيرانديلو، فقد سيطر آنذاك إيمان بأن الإنسان يقع تحت طائفة من الأوهام يظنها الحقيقة، وعُرف في إيطاليا آنذاك ما يدعى بمسرح العجائب، ونحن ما نزال نذكر شخصيات بيرانديلو الست التي اقتحمت عليه المسرح .

ونشير إلى تأثر كتاب الطليعة بتشخوف وشخصياته التي تعاني العزلة وكافكا والأجواء الكابوسية التي يصورها وتحطيمه الفواصل المكانية .

ومن الممهدين لهذا المسرح أرتو الذي نبذ اللغة وأعلن عجزها ودعا إلى الاستعاضة عنها بالإخراج المسرحي، فهو يريد أن يستغني عن استبدال الكلمة بالحركة والإيماء والملابس والديكور والموسيقى والإضاءة، وضمن ذلك كتابه «المسرح وقرينه».. والمسرح عنده ليس حلبة لحل المشكلات الاجتماعية والنفسية، بل سحر وميتافيزيق وإخراج، وقد دخل مستشفى الأمراض العقلية ثم خرج ومات وهو يعتقد أنه فشل .

ولا نعدم أيضاً لجان كوكوتو تأثيراً في نشوء هذا المسرح، فقد قدم «باليه استعراض» و«باليه الثور فوق السطح» ومسرحية «عروسا برج إيفل» عام ١٩٢١ وهي تتضمن سخرية من الحياة البورجوازية وسخفها .

وما يكاد عام ١٩٥٠ يطل حتى كانت معالم المسرح الطليعي قد توضحت جيداً، وكانت آنذاك تُعرض مسرحية «المغنية الصلعاء» ليونسكو، وتوطدت دعائم هذا المسرح بعرض «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت بعد ثلاث سنوات، وأطلق على هذا المسرح تسميات عديدة : «اللامعقول، العبث، الطليعي، الحديث، التجريبي» .

إلى عالم من السحر، وكانت الواقعية عند ابسن ثورة على الدموع المهراقة في الأبراج العاطفية العاجية، أما برنارد شو فقد حول المسرح إلى مصنع للأفكار ومنبه للضماير ومرشد للسلوك الاجتماعي. لكن انحدار الواقعية إلى الطبيعية التي صورت المجتمع شرائح حالكة من السلوك الاجتماعي المرعب واندلاع الحرب العالمية المدمرة والتهايم الآلة للإنسان في عجلة التقدم الصناعي الأوربي.. كل هذه العوامل دعت إلى ثورة جعلت الفرد مركز الوجود، وحاولت تحريره من ضغط المجتمع، ونشأت اتجاهات جديدة في المسرح كانت إرهاباً لمجيء المسرح الطليعي، فكان الاتجاه التعبيري عند يوجين يونيل في مسرحيته «القرود الكثيف الشعر» وتركت مسرحية «ثديا تريزياس» لأبولنير ضجة كبرى عام ١٩١٧ بغموضها ورمزيتها المختلطة، لكن ما قدمه السرياليون لم يرض رآدهم أندريه بريتون حتى أنه لما شاهد عرض «المغنية الصلعاء» ليونسكو قال : «هذا ما كنا نريده» وجاءت العروض الدادية محاولة تدمير العالم القائم والقضاء على مسلماته وإحلال الفوضى وعالم اللاشيء مكانه .

على أن الدادية والسريالية لم تخلقا شيئاً يذكر في المسرح، على الرغم من أنهما أبدعتا في الشعر والرسم، وقد استفاد يونسكو أيما استفادة من تجارب الدادين والسرياليين، فجمع ما خلفوه وأضاف إليه ما أضاف.. يقول في ذلك : «كلنا نبتنا من السريالية» .

وكان للاتجاه الملحمي عند بريشت أثره في المسرح الطليعي، فأداموف لا يخفي إعجابه ببريشت، ويونسكو يقود هجوماً عنيفاً ضده وضد المسرح التعليمي .

وعلى الرغم من أن كتاب الطليعة ينفضون تأثيرهم بالاتجاه الوجودي في المسرح إلا أننا نستطيع أن نسجل اشتراك أكثرهم مع الوجوديين في ثلاث نقاط من التفكير هي :

١- العبث أو غير المعقول هونسيج حياة الإنسان، فالمرء يعيش في فراغ يهدده العدم، وحياة الإنسان ليس لها غرض مطلق .

٢- الإنسان في عزلة لأنه من الممكن أن تتجمد اللغة وتشل أفكارنا، وهكذا يصبح كل منا في عزلة عن الآخر .



: الغريزة، الشهوة، الغباء، التشدد بالمثّل والفضائل، الفساد، الجشع، الجبن، الشراهة والتفاهة.. وقد رسم المؤلف في توجيهاته أن يلبس أوبو قناعاً وينطق بصوت ذي رنين خاص، وأن يستعمل الممثلون رؤوس جياذ من الورق، وهي تفيض بالتهكم على الأخلاقيات المتعارف عليها وعلى تراجيديا شكسبير، وقد أتبع ألفرد جاري مسرحيته هذه بمسرحية «أوبو مقيداً» ساخراً فيهما من أسخيلوس في مسرحية «بروميثيوس مقيداً» فأوبو في بلاد الحرية يناضل لكي يصير عبداً .

ثمة فوضى في القيم وعالم مضاد، فالحرية هي العبودية، والعبودية هي الحرية.. يذكرنا كل ذلك بالمبالغات والعنف والإغراب الذي نشاهده في حفلات السيرك.. يقول جاري: «أردت أن تكون المنصة منذ رفع الستارة مرآة أمام النظارة، يرى فيها الذليل نفسه وله قرنا ثور وجسم تين بمقدار إفراطه في رذائله، وقد اعتبر أندريه بريتون مسرحية «أوبو» مسرحية تنبؤية، وبالفعل فإن ثورة ألفرد جاري تجسدت في مسرحيات يونسكو وبيكيت: «الدرس، المغنية الصلحاء، الخرتيت، في انتظار جودو» .

مهما يكن فإن الصلة التي تجمع بين دعوة انتونين آرتو (1896-1948) وما طرحته مسرحية «أوبو» قوية، حتى إنه في العام 1926 أسس مسرح ألفريد جاري بالاشتراك مع روجيه فيتراك وروبير آرون، وحاول من خلال العروض التي قدمها عليه إيجاد مسرح علاجي يخاطب فيه الإنسان بوسائل بدائية سحرية فيها الكثير من القسوة، بحيث تشكل ضغطاً قوياً على أعصاب المتفرج.. كان آرتو يسعى إلى هدم المسرح القائم، المسرح الغربي القائم على المحاكاة، والنفسي القائم على التحليل النفسي، وكان هذا يستدعي رفض الكلمة ذاتها، أو على الأقل رفض حرفية النص، فالنص مجرد حرف عادي في الأبجدية المسرحية، وقبله ندد جاستون باتي في فرنسا بطغيان الكلمة، كما رفض الإخراج التقليدي .

وبعد هذا الهدم يحاول إقامة مسرح مضاد، جديد، يحمل قدراً كبيراً من القسوة، مسرح يقوم على نوع من الطقوس السحرية بقصد هدم الحائط الذي يمنع الاتصال ويفصل بين الإنسان والعالم، وبذلك يتحول

اللامعقول تسمية توضح وجهة نظر التقليديين لهذا المسرح، وإذا كان لامعقولاً من ناحية الشكل فهو يتحدث عن أشياء معقولة جداً، أما العبث فتمسية إن صحّت لأعمال الطليعة التي يعظم فيها تأثير الفكر الوجودي فإنها لا تصح لأعمال أخرى .

ربما كانت تسمية «الطليعي» أكثر صواباً، والطليعة في الأصل تعني الكتيبة المتقدمة أمام الجيش والتي لها حرية أكبر في التحرك والعمل بالبداهة.. والحق أن الظروف التي خلفتها الحربان العالميتان وملايين القتلى والجرحى والمشوهين والمشردين وتفاقم الإحساس بعبث الحياة وتزعزع الثقة بالإنسان، كل ذلك كان مهيباً لانعكاس يتجلى في أعمال الطليعيين، فمسرح اللامعقول يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وهو يكشف ما يخفيه البشر من حيوانية مخيفة وراء أحاديثهم المنمّقة، وهو يقرر أيضاً معقولية الوضع الإنساني بشكل عام، فلو جردنا الإنسان من اهتماماته الحاضرة الجزئية، من ثيابه اليومية الزائفة، ونظرنا إليه نظرة متعمقة لوجدناه كائناً يقلقه الانتظار في «في انتظار غودو» لبيكيت، أو يتوق إلى الرحيل ولا يرحل في «لعبة النهاية» أو يتعبه الفرار من الموت في «القاتل بلا أجر» ليونسكو، أو يهرب من الحقيقة في «الخادمتان» لجان جينيه، أو أسير قيود يحس بالجذب والإخفاق والعزلة والشيخوخة المخيفة في «البيغ بونغ» لأداموف أو غير قادر على التجاوب والاتصال بالآخرين في «الغزو» أو كائناً يحس بالغرابة والحصار والعزلة، يفصله عن الناس حائط وهمي-طبق في إذا حاول تحطيمه تلقى بصدده المطواة، هذا في «قصة حديقة الحيوان» لإدوارد ألبى، لكن الإنسان عند جورج شحادة يتمتع بقدر كبير من البراءة، وهذه البراءة تدفعه إلى الموت وعلى شفثيه ابتسامة هادئة، فالموت لا يخيف لأنه حركة في حياة إنسانية طويلة تختزن الفرح .

هل يُعتبر ألفرد جاري مؤسساً لمسرح الطليعة؟ في العام 1888 طلع ألفرد جاري بمسرحية «أوبو ملكاً» حيث مثلت في مسرح العرائس، وقد لوحظ آنذاك أنها تعكس ثورة ضد المجتمع وضد الأشكال المسرحية، وشخصية أوبو تتمثل فيها الصفات البشرية بشكل حاد





حقائق لا نصل إليها في اليقظة، فهم يحطمون جدار الواقع ويقضون على المنطقية الزائفة التي نعيشها، حتى لتبدو الأمور وكأنها في فوضى شاملة، وكلما كانت المسرحية مبنية على حلم حقيقي كانت أفضل، ويُعتبر ستريندبرغ من الذين كان تأثيرهم واضحاً في كتاب اللامعقول بعرضه على المسرح عالماً من الأحلام في مسرحيته «الحلم» و«الطريق إلى دمشق» عام ١٩٤٠ وقد أكد علم النفس أن العقل الباطن - والحلم وسيلته التعبيرية - يحتوي على قسط من الحقيقة ربما يكون أكبر مما يظهره العقل الواعي الذي تكون اللغة وسيلته التعبيرية، وكلما كان الحلم أكثر حقيقة كانت المسرحية أكثر أصالة، وأداموف نفسه يفضل مسرحيته «الأستاذ تاران» على مسرحيته «التلاقي» لأن الأولى نبعت من حلم أصيل، في حين أن «التلاقي» كان حلمها مصطنعاً، أما «البيغ بونغ» فتبدو في إيقاعها وأحداثها كحلم حقيقي .

وهكذا فجوهر دعوة الطليعيين يقوم على إنكار منطق العقل الواعي، وهم في ذلك خلفاء السرياليين، فالإنسان عندما ينام يتخلص من ضغط المجتمع والمؤثرات الأخرى، حتى اللغة نفسها تتحل ولا تعود قيداً يكبل أفكاره، هنا يبدأ عقله الباطن في التحرك بحرية أكبر، يضبط فيه العلاقات منطق خاص يختلف تماماً عن منطق العقل الواعي.. إن الأحداث والشخصيات التي تكون نسيج الحلم هي بشكل ما مربوطة ببعضها بخط قد يبدو لنا في وعينا أنه لامنتقي أو غير معقول ولكنه يعبر عن فكرة أو عاطفة معينة .

٢- هذا الأسلوب دعاهم إلى تفكيك كل ما هو مركب ليصلوا إلى نوع من اللامنطقية والانحلال، ففي «البيغ بونغ» لأداموف تشعر بأن الأشياء مفككة تفكيكاً عجبياً، أما عند يونسكو فيظهر التفكك في الألفاظ، وعند بيكيت في العلاقات الإنسانية، وفي «لعبة النهاية» يصيب التفكك الشخصيات : صفيحتا قمامة، في كل منها إنسان هرم، وفي منتصف المسرح أعمى مقعد تماماً، وإلى جانب النافذة كلوف لا يستطيع الجلوس، كأنهم بقية إنسانية تفككت، يفصل ما بينهم اللاحنان واللاعطف .

٢- ثمة تأكيد على إغفال التشبه بالواقع في رسم الشخصيات والمناظر والأحداث، ففي مسرحية «جاك»

المسرح على صراع، والإنسان نفسه في حقيقته الداخلية وجسده هو المسرح .

يقول آرتو: «أقترح مسرحاً قائماً على القسوة» وهو يعرف هذا المسرح بقوله: «أقصد بمسرح القسوة مسرحاً صعباً، قاسياً، بالنسبة لي أنا أولاً، ولا يتعلق الأمر على مستوى العرض بتلك القسوة التي يمكن أن يمارسها بعضنا ضد الآخر، بل يتعلق بتلك القسوة التي قد تمارسها الأشياء ضدنا» والقسوة عنده لا تعني الإرهاب والدم بقدر ما تعني الشقاء الإنساني وعذاب الوجود .

إذا كان ألفرد جاري يمثل الأب الأبعد للمسرح الطليعي فإن آرتو يمثل الأب الأقرب، غير أن أداموف هو الوحيد الذي اعترف بتأثير آرتو فيه حتى بعد اتجاهه إلى المسرح السياسي، ولربما أوحى له موت آرتو بمسرحيته «الغزو» .

وإذا كان بيتر بروك قد أفاد كثيراً مما كتبه آرتو فإن يونسكو يصصر على أن دور آرتو في المسرح الجديد لا يتعدى بعض التأثيرات الفنية .

جاء مسرح الطليعة انقلاباً كاملاً في الأعراف المسرحية، انقلاباً في المضمون والشكل، ينطوي على رفض للعناصر الدرامية المتعارف عليها، ولهذا أطلق يونسكو على مسرحيته «المغنية الصلعاء» مسرحية عكسية، وقال الناقد لوك أستان عن «في انتظار غودو»: «إن مثل هذا المسرح يمكن أن يدعى المسرح العكسي أو المسرح المناقض» ولكن يونسكو يعتبر أن المسرح المضاد هو المسرح، أما المسرح الأرسطي الذي نعرفه فهو الزائف المضاد.. لغته أدبية جداً، جميلة جداً، ويقول عن هذه المسرحيات: «إنها أنيقة أكثر من اللازم» وهدفه في مسرحه الجديد أن يبحث عن شيء عار، شيء أساسي .

### معالم في درب

من الصعب تحديد معالم ثابتة للمسرح الطليعي لأنه مسرح متجدد، ووجوده كامن في تجده المستمر.. إننا نستطيع أن نحدد حتى هذه المرحلة من تطوره خطوطاً عامة :

١- اعتمد الطليعيون على الحلم أسلوباً للوصول إلى



شخصيتين، صراع نفسي، صراع طبقي، صراع مع العادات والتقاليد.. إلخ.. هذا الصراع الذي يؤمن شدة عاطفياً معيناً وتشويقاً مناسباً غير ضروري عند الطليعيين، فالجذب في المسرحية الطليعية عقلي تؤديه إرادة المتفرج في الانتباه، أي هو فاعل يقوم به المتفرج نفسه، بينما هو في المسرحية التقليدية منفعل بالنسبة للمتفرج، يقوم به كاتب المسرحية بخدعة فنية من ترتيب للأحداث وحبكها وربطها بروابط سببية أو زمنية، فالمتفرج منفعل، يجد نفسه على غير إرادة منه مشدوداً إلى المسرحية، ولهذا نجد بعضهم ينسحب أثناء عرض مسرحية ليونسكو، وبعضهم الآخر يجد فسحة من الوقت لينظم أبياتاً من الشعر أثناء عرض «لعبة النهاية».

٦- ليس من الضروري الإشارة إلى تحطم وحدتي الزمان والمكان، فقد حدث هذا قبل دعوة الطليعيين، ولكن من المناسب أن نشير إلى أن الكثير من أعمالهم كانت منفصلة من أسر الزمان والمكان، أو تجري في أمكنة غريبة غير محددة المعالم، فالزمن هو زمن الحلم، والأرض هي أرض الحلم، فمسرحية «الأيام السعيدة» لبيكيت تجري على رقعة متسعة تنمو فيها حشائش مشدبة، تمتد من منتصف ربوة منخفضة، وهناك هوة عمودية، وويني وهي في الخمسين من عمرها مدفونة إلى ما فوق صدرها في منتصف الربوة تماماً.. وفي الفصل الثاني تبدو ويني مدفونة حتى رقبتها وهي لا تستطيع أن تدير رأسها أو تحنيه.

وفي «لعبة النهاية» ناج ونل يعيشان في صندوق قمامة، وفي «حكاية فاسكو» تتعاقب المشاهد في غابة، ساحة قرية صغيرة، مركز قيادة، فغابة، لكنك تشعر بأن الأحداث تجري في أمكنة غير واضحة المعالم، في عالم آخر أو بلد مجهول غامض، وأن هناك ما يدل على زمن معين يمكن أن تعود إليه الأحداث، ففاسكو الحلاق الصغير ضعيف القلب من قرية صغيرة مجهولة هي سوسو، يطلبه الميرادور جنوالم ليكون بطل الحرب الغامضة ويموت من غير ضجة.

أما الوحدة الثالثة وهي الموضوع، فقد وجد الطليعيون في الميتافيزيقيا مجالاً رحباً، ورائدهم في ذلك آرتو، ويبدو مسرحه في جوهره ميتافيزيقياً يفتح على

ليونسكو نجد روبيرت عروس جاك تكشف عن وجهها فإذا هي بثلاثة أنوف.. والسيارات المحطمة في «مقبرة السيارات» لفرناندو أربال تتحول إلى بيوت، ستائرهما من الخيش، يُمارس فيها الجنس والموسيقى الممنوعة، وفي «حكاية فاسكو» لجورج شحادة يقوم الملازم سبتمبر بالبحث عن حلاق ساذج اسمه فاسكو ليقوم بمهمة حربية خطيرة.

٤- لقد تحطم نموذج الشخصية بمعناها التقليدي، وليست الطليعية أول من فعل ذلك، فقد سبقهم بيراندليو وبريشت.. والشخصية تتشكل من خلال الصيرورة لا من خلال الكينونة، فهي أبعد ما تكون عن الشخصيات النمطية في المسرح الكلاسيكي، إنها تبحث عن هويتها، ومن خلال التشويه الحاصل عليها تبدو أداة حادة للتعبير عن أفكار الكاتب، وقد استفاد عديد من كتاب المسرح الطليعي في رسم الشخصية من طريقة المونولوج الداخلي في الرواية، بحيث نجد أن الرسم لا يتم بوساطة الحركة الخارجية وإنما بتيار الشعور والتداعيات، وبذلك تبدو المسرحية ممتدة على مساحة أعرض مما هي ظاهرياً إذا أضفنا الزمن الداخلي الذي تقتضيه التداعيات والأحداث الخلفية إلى الزمن الذي يقتضيه الحدث الخارجي.

ثمة ظاهرة أخرى تتجلى في بروز ثنائية في الشخصيات يجمعها المشهد الواحد وهي تتألى في المسرحيات الطليعية وتتضح أكثر في نتاج بيكيت والبي، ففي «لعبة النهاية» هام وكلوف ثم ناج ونل، وفي «قصة حديقة الحيوان» جيرري وبيتر، وهذه الثنائية تحقق وهم الحياة الجماعية وتؤكد العزلة الإنسانية من خلال عبثية الحوار الثنائي.

٥- اختفى في المسرحية الطليعية الخط البياني التقليدي في الحكمة من عرض أحداث وشخصيات فتأزيم فحل، وبدت أغلب هذه المسرحيات ليس فيها حادثة معينة تقع، ولا عقدة تتولد، وإذا كان بعض الشخصيات يعيش أزمة فهي أزمة فلسفية.

وقد نتج عن ذلك اختفاء الدراما التقليدية، فالصراع الذي هو الأساس في المسرحية التقليدية والمتمثل في أشكال عدة، صراع مع الآلهة، صراع



لمسرحهم.. لقد كان جان جينيه لقيطاً مشرداً مجرماً، ذاق مرارة السجن، ومسرحيته «رقابة مشددة» إفراز طبيعي لذلك.. وعاش إدوارد البي لقيطاً متبنياً، وعلى الرغم من مظاهر الرخاء التي أحاطه بها والده بالتبني فإنه لم ينس حقه على والديه الطبيعيين .

والتهكم أسلوب فعال، به يدمرون المظهر المألوف للحياة والعلاقات الإنسانية، ويبنون على الأناقض جديدهم، أي هو موقف أخلاقي، ومسرحية «حرباء الراعي» ليونسكو تهكم واضح على النقاد الذين كان يضيق بهم ذرعاً ويصفهم بالغباء .

وإذا كان الهزل هو حدس اللامعقول فإننا نستطيع أن ننتع المسرحيات الطليعية بأنها مسرحيات كوميدية، لكنها ليست دعوة إلى الضحك المجاني وإنما السخرية المرة الأليمة، فثمة تشاؤم وقلق وألم إنساني وشعور بالعزلة والغربة.. كل ذلك يصنع منها كوميديا سوداء .

٨- كانت اللغة فارس المسرح التقليدي في إيصال الأفكار إلى الجمهور، لكن دورها لدى بعض كتّاب المسرح الطليعي تضائل، سقطت الألفاظ وفشلت كوسيلة للتعبير، وتم هدم العلاقات اللغوية الارثية بين الألفاظ، فيونسكو يجعل المتفرج في حالة من الاضطراب، يؤمن بعدها بعدم جدوى اللغة في الوصول إلى الحقائق.. إن كثيراً من الحقائق الرياضية والفيزيائية وحتى الفنية يتم الوصول إليها في معزل عن اللغة، وبالموسيقى تنقل أحاسيس وصور قد تعجز عن نقلها، ومن قبل أعلن آرتو عجز اللغة، وأولى الاهتمام للإخراج المسرحي اللاتقليدي .

إن اللغة عند يونسكو مفككة تعبر عن شخصية لم يعد لها وجود، وعن شخص قد تحلل، أما شخصيات بيكيت فإنها تتحدث بلغة غير مفككة لكنها مرهونة، وفي «الأيام السعيدة» تصبح الألفاظ مجرد رموز سريعة لحالات وأفكار معينة، ومن الواضح أن الكاتب يحاول التعبير بالرسم أكثر مما يحاول بالكلمات.. الألفاظ هنا لا تحمل المهمة الأولى في العمل المسرحي.. وبيني الغائصة في حمأ الأرض إلى ما فوق صدرها تعبت بقراءة كلمات مكتوبة على فرشاة الأسنان، وهي تأخذ النظارة وتقول : «لا ينبغي أن أفقدها» ومع ذلك ترفعها عن عينها

ألم إنساني أصيل وجوهري، وقد راح الطليعيون ينقلوننا عبر أجواء غامضة ضبابية، وتركزت مهمتهم في القيام بمحاولات فنية للإجابة على أسئلة تؤرق روح الإنسان في بحثه الغامض عن معنى الوجود، وعندما يُسأل يونسكو عن موضوعات مسرحياته يجيب : «الموت، الهلاك، السن العتية، الجمال، الجنس» .

حتى الموضوع لا تنصب العناصر على توضيح أو تحديد معالنه.. يقول أرسطو: «إن الحدث هو مبدأ التراجيديا وروحها» ويرى أن الدراما هي ترتيب الأحداث، ولكن من العبث أن نسأل عن الوحدة الثالثة ومصيرها في المسرحيات الطليعية كـ «لعبة النهاية» و«في انتظار غودو» حيث لا شيء يحدث على الإطلاق، ونضيف إلى اللاحدثية في «جاك» و«المستقبل في البيض» ليونسكو عجز اللغة عن التعبير، حتى تستحيل المسرحية إلى حركات وأصوات معبرة .

٧- والمسرح الطليعي في جوهره نقد اجتماعي أو سياسي، نرى ذلك في مسرحية «أبو ملكا» أو هو بمثابة تفسير للإنسان في علاقته بنفسه وبالأخرين، وكثيراً ما يشير إلى طبيعة وجودية فيه.. واستخدام لغة الحياة اليومية للوصول إلى النقد الاجتماعي نجده عند أنصار الغضب، وخاصة جون أوسبورن، وقد سار في هذا الاتجاه النقدي إدوار البي وأغلب كتّاب الطليعية .

في «حكاية فاسكو» إدانة للحرب وانتصار للبراءة والسلام، و«مهاجر بريسيان» تصوير لمجتمع يعيش على البراءة والوداعة، وفجأة يصله مهاجر يحمل إليه قيم العالم المادي، وعلى الرغم من أن هذا المهاجر يموت في الليلة التي يصل فيها فإن هذا المجتمع الصغير البريء يصيبه الانشراح والتصدع، ويتخلى فيه التائرون للشرف الطعين عن ثورتهم وتموت بنادقهم بالصمت ليحصلوا على إرث مهاجر غريب كالاستعمار الذي يحل بالبلد في غفلة من أهله، وعندما يخرج يترك وراءه عوامل الشقاق والتفرقة .

إن المعاناة التي عاشتها فئة من كتّاب المسرح دفعتهم إلى فضح ما يسود المجتمع من زيف وتناقض ومظاهر لامعقولة، بحيث تقف حياة بعضهم وتجاربهم الشخصية كأصل من الأصول الاجتماعية والفكرية



١٠- العبث هو نسيج حياة الإنسان، فنحن نعيش حياة لا معنى لها، يحدّها الموت من كل جانب، والكاتب الطليعي يفصح عبثية الحياة ويسخر منها .

يرى النقاد أن الطليعيين أخذوا فكرة العبث عن الوجوديين، ويونسكو ينفي تأثره بالوجوديين ويحمل على سارتر، والحق أن كلا من الوجوديين والطليعيين استقى هذه الفكرة مما خلفته الظروف التي مرت على أوروبا إثر حربين مدمرتين، تحطمت فيهما المثل وانهزمت القيم ووطئت كرامة الإنسان بأقدام البورجوازية المستغلة، حتى أصبح الإنسان مهدداً في وجوده بالوحش المنطلق من أعماقه، هذا الوحش الذي تصوره مسرحيتا يونسكو «القاتل بلا أجر» و«الخرتيت» ومن تلازم فكرتي الموت والعبث يتولد ذلك التشاؤم القائم الذي يلون نتاج الطليعة.. جورج شحادة هو الوحيد الذي يبدو عالمه زاخراً بالبراءة السمحة، فحتى الموت عنده لم يعد ذلك الشبح المخيف الذي يأخذ علينا كل سبيل.. الإنسان عنده يعاني الموت باطمئنان وسعادة.. ثقل الإحساس بعبثية الحياة يتجلى في مسرحية «الكراسي» فموضوعها ليس كارثة العجوزين أو الرسالة (يونسكو نفسه يؤكد ذلك) وإنما هو فقدان الحياة معناها بالغياب، غياب الأشخاص، غياب الله، غياب المادة وحلول الفراغ الميتافيزيقي واللاشئئية، وعبر عن ذلك بالعدد الهائل من الكراسي الذي ملأ المسرح .

أما مسرحية «الجوع والعطش والإنسان» والمركبة من ثلاثة أحلام فتجسد قلق الإنسان وخوفه ويأسه وإحساسه بالضغط والقهر، وخلال ذلك يبرز جوع الإنسان إلى الفرح والحب والمطلق .

١١- والمعرفة التي يقدمها مسرح الطليعة للوجود هي معرفة حسية، فكاتب اللامعقول يتحاشى المنطق المتعارف عليه لأنه يؤدي إلى معرفة جزئية، أي أن المسرح الطليعي هو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الذات، أما التقليدي فهو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الاستقرار الخارجي للأشياء، ولهذا نجد هذا المسرح يخطو على أساس مناقشات ذهنية منطقية أو فلسفية وإنما على ضوء صور شعرية، فهو أبعد ما يكون عن الوعظ والإرشاد والتعليم .

وتفقدتها للحظات، ثم تعود إلى البحث عنها، ثم تفقدتها مرة أخرى.. وهكذا .

العمل الأول ذو الدلالة هنا لهذه الحركة الدائرية العبثية هو البحث عن النظارة، فقدما، البحث عنها من جديد.. وهكذا باستمرار.. البحث عن المنديل في بلوزتها، فتحه، طيّه، رده إلى البلوزة، البحث عنه ثانية.. وهكذا باستمرار.. وكذلك عملية صقل النظارة.. ثمة احتضار لفظي يوازي احتضار الإنسانية كلها، وإذا كانت مسرحيات يونسكو تمثل سقوط الألفاظ وتحللها وعجزها فإن مسرحيات بيكيت تمثل احتضاراً للكلام كما رأى جان ماري دومينيك .

الإحساس بالعزلة والقلق الوجودي يسيطر على تحرك الشخصيات.. يحسب المشاهد أن شخصيات «لعبة النهاية» هم البقية من عالم تفسخ وتحلل وانقرض.. يسيطر على هام الأعمى المقعد إحساس بالعجز والفراغ الكبير.. يقول مخاطباً كلوف : «في بيتي.. يوماً ما.. ستصبح أعمى مثلي، ستجلس مثلي هنا إلى الأبد، ذرة في الفراغ المظلم.. ستقول لنفسك لقد تعبت، سأجلس، سوف تذهب وتجلس حينئذ تقول لنفسك إنني جائع، سأنهض لأحضر شيئاً أكله، ولكنك لن تتهض ولن تحضر شيئاً تأكله، سوف تنظر إلى الجدار لحظة وتقول سأغمض عيني، ربما أصبت بعض النوم، وربما شعرت بتحسن بعد ذلك، ستغمضها، وحين تفتحها لن يكون هناك جدار على الإطلاق.. سوف يحيط بك فراغ لا نهائي ولن يملأ هذا الفراغ موتى كل العصور الذين يبعثون من القبور».. وشخصيات يونسكو تعيش في عزلة، بل هي لا ترغب في الاتصال.. يقول : «شخصيات أعمالي المبكرة لا تريد ولا ترغب في الاتصال».. إنها تتميز بالخواء السيوكولوجي، وهي ببساطة شخصيات آلية، تعيش في عالم لا شخصي.. ربما جاءت العزلة من أن شخصياته كما يقول «ليست سوى أناس يرددون شعارات توفر عليهم مشقة التفكير» وهو يرى أن العزلة ضرورية.. يقول : «الناس يشعرون برغبة ملحة إلى العزلة.. إن ما يعاني منه العالم الحديث هو الافتقار إلى العزلة» .

إن موضوع غربة الإنسان عن واقعه واستحالة اتصاله بالآخرين أمران يسيطران على أغلب كتابات أصحاب المسرح الحديث .



حيث بدأت، وتكاثر «الخراتيت» كما «الكراسي» حتى تملأ المسرح.. «ومهاجر بريسبان» تنتهي مثلما بدأت، حوذي ينثر مهاجراً آخر في ضوء القمر كيفما اتفق، وكما بدأت «البينج بونغ» تنتهي، فكتور وأرتور على طاولة البينج بونغ يلعبان وكأن كل ما حدث خلال المسرحية كان مجرد حلم حلما به معاً.. وتنتهي «لعبة النهاية» كما بدأت، كلوف بلا حراك في جوار الباب لم يرحل، وهام في مقعده وعلى وجهه منديل مغطى بالدماء، وفي «الأيام السعيدة» يدق الجرس في بدء المسرحية معلناً عن يوم سماوي جديد وويسني مدفونة في التل إلى منتصفها، وفي الفصل الثاني يدق الجرس أيضاً لتستيقظ ويني وتصافح النور المقدس وقد ازداد غوصها في التل حتى رقبته، وتنتهي المسرحية بأن يدق الجرس أيضاً لتقول ويني: «سيكون يوماً سعيداً آخر» ويشعر المتفرج أن المسرحية يوم أو يومان في سلسلة أيام لامتناهية تحياها البشرية العسة، وأن السعادة لفظ مات معناه منذ زمن طويل فأضحى من غير مدلول، جثة بلا روح.. ويني هي الإنسانية الغائصة في الحماة، وهي ثابتة تدور حول نفسها في حركة عبثية، لكن ويني نفسها هي المسرح.

١٢- صحيح أن الكوميديا في المسرح الطبيعي سوداء، إلا أن أعماله لا تعكس بأساً بالضرورة كما يعتقد البعض.. إنه يكشف الستر عن مفاهيم خاطئة ويقول شيئاً أساسياً وكبيراً، ف «المغنية الصلحاء» تؤكد لنا أن الحياة لا بد أن نحياها لا أن نجتريها، وفي «في انتظار غودو» يبقى استراجون وفلاديمير ينتظران على الرغم من الجو الميئس لوصول غودو، فالأمل أقدم شيء يملكه الإنسان، وهو لا يموت.. ولما سئل يونسكو عن مسرحية «الخراتيت» وهل تتناول صراع الفرد ضد المثل السياسية القائمة آنذاك قال: «إنها أوسع من ذلك، إنها تصف الصراع ضد أي نظام ظالم، أي مبدأ يصبح معبوداً في الشرق أو الغرب».

ومن الطبيعي أن يدعو الطليعيون إلى الحرية الواسعة للمسرح، فيونسكو لا يعترف بوظيفة معينة للمسرح.. يقول: «الوظيفة الوحيدة للمسرح - إذا كان لنا أن نتكلم عن الوظيفة - هي أن يكون مسرحاً.. هل نسأل الزهرة عن وظيفتها؟ إنها ببساطة توجد مثلما

يلاحظ المتفرج الخشبة حركات تحتاج إلى تعليل، فلاكي خادم بوزو في «في انتظار غودو» لا يكف عن أن يضع على الأرض الحقائق والطرود، ثم يرفعها ليعود فيضعها من جديد.. وويني في «الأيام السعيدة» تضع النظارة ثم تأخذها مرات، وتقرند المنديل ثم تطويه.. وشخصيات «في انتظار جودو» تتبادل الركلات بلا مبرر، يذكّرنا ذلك بحركات شارلي شابلن.. والشخصيات عند آدموف في تقلب مستمر، فأنيث في «البينج بونغ» عشيقة روجر تلعب على الآلة عند مشر دورانتى، ثم تعمل عارضة أزياء، ثم نراها في الحمامات العامة، فبائعة أحذية، فسكرتيرة للرجل الكبير.. ومسز دورانتى تمتلك حانة، وفي اليوم التالي حماماً عمومياً، وفي اليوم الثالث مدرسة للرقص، ويبرر آدموف هذا التنقل على لسان أنيث بقولها لفكتور وارتور: «تعرفان أنكما على قدر من الغرابة فعلاً.. ما الذي يمنع أن تكون الواحدة مدرّسة في يوم ما وبائعة في اليوم التالي؟ ثم أنكما غيرتما مهنتيكما أيضاً وهيئتيكما كذلك».

إن الخروج بالمكان والزمان من الحتمية إلى النسبية في طريق بحثهم عن جوهر الحقيقة الإنسانية أوصلهم إلى فكرة نسبية الحقيقة، فليس ثمة حقيقة مطلقة، وقد سبق كافكا إلى إلغاء الفواصل بين الأمكنة حين يفتح باب المحكمة فيجد المرء نفسه فجأة في كنيسة.

هذا التحرك في المسرحية الطبيعية يستمر، حيث تجري أحداث تتسم بالغموض، لا يدرك كنهها، ثم تنتهي المسرحية ولا شيء غير هذه الحركات والشخصيات المتقلبة والأحداث الغريبة الغامضة، لكن ذلك كله يشكل رؤية شعرية ويسدل الستار ويبدأ دور المتفرج في مراجعة مشاهداته وتفسيرها ليصل إلى الحقيقة، حقيقته هو، وهذه الصورة الشعرية لدى الكاتب الطبيعي هي خير وسيلة للتعبير عن تلك المعرفة الحسية للوجود.

١٢- الإحساس بعبثية الحياة وإدراك الوجود إدراكاً حدسياً وجه الطليعيين إلى التأليف الدائري، فالمتفرج يشعر أن الكاتب يرسم دائرة تحاصره، وتتغلق عليها وعلى الحياة كلها، ففي «في انتظار غودو» استمرار في الانتظار والحاح في التعبير عن التشابه والرتابة والضجر والتكرار الذي لا ينقطع، وتنتهي «المغنية الصلحاء» من



تمرد مرتكزاته الفكرية ومفاهيمه واضحة ومتبلورة إلى حد كبير فإن العبث عند البي ورفاقه كان مقدمة لتناول الوجود، فهو تمرد بدئي، لم تتبلور مفاهيمه بعد .

١٥- صموئيل بيكيت، إيرلندي، من دUBLIN، ولد عام ١٩٠٦ واستقر في باريس عام ١٩٣٦ بعد أن حصل على الإجازة في الأدب الفرنسي والأدب الإيطالي، كتب معظم أعماله باللغة الفرنسية، وأخرج له روجيه بلان مسرحيته الأولى "في انتظار غودو" والثانية "لعبة النهاية" وتقديم مسرحية طليعية آنذاك فيه من المخاطر والصعوبات الشيء الكثير، حتى أن روجيه بلان لم يجد في باريس مديراً من مديري المسارح يرضى أن يتحمل المخاطر المالية التي يمكن أن تتجم عن تقديم "لعبة النهاية" . أما شهرة بيكيت فقد جاءت من مسرحيته "في انتظار غودو" وهي مؤلفة من فصلين نجد فيها فلاديمير واستراجون ينتظران إنساناً غامضاً هو غودو.. وفكرة الانتظار كانت موضوع مسرحية موريس مترلينك "العميان" التي نشرها عام ١٨٩٠ حيث نجد ١٢ رجلاً وامرأة عمياً ينتظرون في غابة شمالية قديمة وفي جو غامض، بلا أمل، قساً هو مبعوث العناية والدليل، وفجأة يفترسهم حدس غريب بوجود الموت، وفعلاً كان القس جثة هامدة على جذع شجرة، وتنتهي المسرحية كما انتهت "في انتظار غودو" بالعميان أبطال المسرحية وهم ينتظرون .

من هو جودو؟ أهو الله؟ أم هو قوة ما يهب وجودها الحياة معنى؟ أيا كان جودو فالانتظار يستمر في الفصل الأول مختلطاً بالأمل، وفي الفصل الثاني يصبح الانتظار مشوباً باليأس، ومع ذلك يستمر الانتظار، انتظار لا معنى له .

شيء ما يوفر عنصر التشويق في المسرحية، ليس الحدث لأنه لا شيء يحدث، وليس حركات الممثلين لأنهم يكررون حركات لا معنى لها كأنها تعبر عن ضجر الإنسانية المعذبة .

لا شك أنه الانتظار وحركة الانتظار.. المسرحية استاتيكية، لكن الانتظار متحرك حركة موازية للوجود الإنساني.. في نهاية الفصل الثاني نشعر أن المسرحية ما عادت تحتل فصلاً آخر لأن حركة الانتظار رسمت فعلاً،

توجد الحياة" معنى ذلك أنه لا يؤمن بالالتزام.. يقول : "إن العمل الفن هو أولاً وقبل كل شيء مغامرة عقل، هو خلق عالم مستقل بذاته، يدخل إلى عالمنا خلال حقائق أساسية هي التي نراها في أحلامنا وخيالنا" .. ربما كانت كتابة مسرحية طليعية أكثر خطورة وصعوبة، لكنها أكثر حرية لأنها لا تعتمد المحاكاة ولا تبنى على نماذج من الواقع، وإنما تقوم على معرفة حدسية، تتجسد في صور شعرية .

هذه الحرية الواسعة في الخلق دفعت يونسكو إلى القول: "لا يوجد مسرح طليعية" ففي الوقت الذي يتمذهب فيه مسرح الطليعية يفقد طليعته.. ليس هناك من قواعد نهائية، وما يجمع كتابه هو رفض قيود الوحي والصياغات القانونية والأشكال الموروثة من المسرح الأرسطي .

١٤- كتاب الطليعية جماعة من مغامري الفكر، مسرحياتهم أخذت تنفس على المسارح الصغيرة في باريس، ففي هذه القاعات تعرّف الجمهور بيونسكو وبيكيت، وكان الستار يُرفَع أمام اثني عشر متفجراً عندما كانت مسرحية "الكرسي" تقدّم، ينسحب منهم ستة أو أكثر، تردّ لهم أثمان البطاقات.. في باريس حيث يستنشق الناس هواءهم بحرية أكبر يلتقي رواد من بلدان مختلفة، منهم الفرنسي والروماني والإيرلندي واللبناني والقوقازي، يقودون كتيبة الطليعية، وبيحثون عن إمكانيات جديدة للوجود الإنساني، عن قيم حقيقية وشجاعة فائقة جديدة ينتصر بها الإنسان على عزلته .

أما في أميركا فقد ظلت برودواي محافظة على ولائها لمجموعة من نوابغ الحركة المسرحية أمثال أونيل ووايلدر وميللر ووليامز، ولم تكن تسمح لجماعة الكوميديا السوداء التي يتزعمها إدوارد البي بولوح أبوابها لفترة طويلة لأن تعاملهم مع الأشكال الاجتماعية الراهنة قائم على الرفض، وبقيت المسارح الصغيرة والقاعات وأسطة البيوت والكنائس القديمة مكاناً لعرض الأعمال التجريبية .

وإذا كان العبث عند يونسكو ورفاقه نتيجة لتناول الوجود تحت ضغط عوامل اجتماعية وسياسية معينة سادت أوروبا وتحت تأثير فلسفات وجودية عمّت فهو



غير حي وبثلاثة أرجل، وحركة الموت هي تقدم الإنسانية نحو بدايتها أو نحو نهايتها، يعبر عن ذلك هام عندما ينادي: "أبي.. أبي" وعندما لا يجيبه أبوه المحشور في صندوق القمامة يقول: "حسناً، إننا نتقدم (صمت) ونقترب من النهاية (صمت)" ويعبر هام عن الألم الإنساني الأزلي حين يدرك أن الفناء مآله، أما البقاء فلا أشياء.. يقول: "أيتها الضمادة البالية أنت الباقية" ويلخص هام الحقيقة بقوله: "النهاية في البداية ومع ذلك هم يستمرون" لكنها حقيقة مؤلمة، فالاحتضار يبدأ مع الولادة، والحياة تصبح مجرد عبث، لا معنى لها، وتبدو المسرحية - كما وصفها بعضهم - قصيدة ميتافيزيقية مطولة .

١٦- يوجين يونسكو، الروماني، المولود من أم فرنسية كان العمود الأساسي الآخر في هيكل المسرح الطليعي.. قدم إلى باريس للمرة الثانية عام ١٩٢٨ لتحضير رسالة في الشعر المعاصر موضوعها "الخطيئة والموت في الأدب الفرنسي منذ بودلير" وفي العام ١٩٥٠ قدم مسرحية "المغنية الصلحاء" وجرى عرضها أمام قاعة خالية، وقدم في العام ١٩٥١ مسرحية "الدرس" ثم "الكراسي" في العام التالي، ولم يجتذب الناس ويشغلهم إلا بعد أن قدم مسرحية "أميديه" عام ١٩٥٤ . رفض المحافظون أدبه، وكان جاك جوتييه ناقد "الفيجارو" ألد أعدائه، وقد نعته يونسكو بأنه تجسيد للغباء في العالم، ومن المناسب أن نشير إلى أن مسرحية بيكيت "في انتظار غودو" فهمها سجناء حكم عليهم بالأشغال الشاقة عرضت لهم عام ١٩٥٧ ولم يفهما جوتييه .

وتتالي تقديم مسرحيات يونسكو، وكانت نظرتة إلى العالم نظرة قائمة كئيبة كنظرة بيكيت.. ثمة أفكار تسيطر عليه منذ صغره هي وحدة الإنسان في عالم لا يرحم، حتمية الموت، الزمن الذي يمضي إلى غير رجعة.. لقد اكتشف أن كل سعادة بها صدع أو شق في داخلها يلتهمها، وأن أي إنسان يمكن أن يتحول في أية لحظة إلى وحش ضار، فالوحش يخرج من أعماقنا في أي وقت، وها هو السفاح الغامض الصامت في "القاتل بلا أجر" يتقدم من بيرانجية شاهراً سكينه ويتمتم

وأدرك المشاهد أن انتظار الإنسانية وقلقها سيستمران إلى الأبد.. والحق أن كتاب المسرح المعاصر لم يعودوا مقتنعين بوجود الفصل الثالث أو الخامس، فقد أصبحت مسرحياتهم تبنى من فصل واحد أو فصلين لأن الحياة نفسها ليس فيها فصل ثالث، أي ليس فيها حل حاسم موثوق به .

الشيء نفسه يكرره بيكيت في "لعبة النهاية" .. الإنسان في "في انتظار غودو" لا يفعل شيئاً، إنه ينتظر المخلص فقط، وفي "لعبة النهاية" لا يفعل شيئاً، إنه يريد أن يرحل إلى المخلص ولكنه لا يرحل.. يذكرني ذلك بـ "الشقيقات الثلاث" وحلمهن بالرحيل الذي لا يتحقق .

هذه المسرحية أكثر استاتيكية من الأولى، فهي خالية من حركات بوزو ولاكي اللذين يشبهان مهرجي السيرك.. شخصياتها: ناج الجد، نل الجدة، هام الأب، كلوف الابن، كأنهم آخر أسرة بقيت من تاريخ إنساني منقرض أو رموز لعالم بائس كان قائماً .

لا شيء يحدث هنا، بل يسود اعتقاد أن كل شي قد حدث فعلاً قبل ذلك، وأن هذه المسرحية هي النهاية المبتورة لما حدث قبلاً.. لا بد أن كلوف وهام قد شهدا أحداثاً هامة من قبل فأصبحا على ما هم عليه، ولكننا لا نعرف عن ذلك شيئاً .

شخصيات بيكيت عامة تعيش في عزلة ميتافيزيقية ولا تشعر بأي تعاطف فيما بينها، أما الكلام فيشكل في احتضاره الطرف الثاني من معادلة قديمة، يشكل احتضار الذات الإنسانية طرفها الأول.. هام يعذب كلوف، وناج ونل يمثلان الشيخوخة التي تنتظر الموت.. الإنسان عندما يبلغ من العمر عتياً وتشل ملكاته العقلية وتتبدد قواه الجنسية ولا يستطيع القيام بحاجاته الفيزيولوجية الضرورية يصبح أشبه بقمامة، وقد شخّص ذلك بيكيت فحشر ناج ونل في صندوقين للقمامة، وهما بين الفينة والأخرى يطلبان ثريدهما أو قطعة من البسكويت .

الحركة في هذه المسرحية هي حركة الموت.. نشعر شعوراً غامضاً أن العدم يزحف ببطء شديد، الحركة بالضبط هي برودة الموت الزاحفة.. كل شيء تلمسه اليد الميت أو هو يموت، حتى الكلب الذي يأخذه هام بيديه كلب



السيد مارتان : شقتي في الطابق الخامس رقم ٨ .  
مدام مارتان : شيء عجيب! يا إلهي! شيء غريب!  
ويا لها من مصادفة.. أنا أيضاً أسكن في الطابق الخامس  
والشقة رقم ٨ .

ثم يكتشفان معاً أنهما يسكنان غرفة نوم واحدة  
وينامان في سرير واحد مغطى بلحاف أحمر :

«مدام مارتان : يا لها من مصادفة! من الجائز  
جداً أننا التقينا هناك، وربما الليلة السابقة، لكنني لا  
أتذكر ذلك يا سيدي العزيز» .

ثم يكتشفان أن لدى كل منهما ابنة صغيرة اسمها  
ليس وعمرها عامان ولها عين حمراء وعين بيضاء :

«السيد مارتان : شيء عجيب! ويا لها من مصادفة  
غريبة! لعلها نفس الطفلة يا سيدتي العزيزة .  
مدام مارتان : شيء عجيب! هذا جائز جداً» .

وينهض السيد مارتان بعد تفكير طويل في هيئة  
مهيبة، وتنهض مدام مارتان، ويقتربان من بعضهما :

«السيد مارتان : إذن يا سيدتي العزيزة أعتقد  
أنه ليس هناك أدنى شك في أننا سبق أن التقينا، وأنت  
زوجتي إليزابيت.. لقد عثرت عليك» .

وتقترب منه مدام مارتان، ثم يتعانقان دون حرارة،  
وتدق ساعة في المسرح دقة هائلة مفزعة، ولكنهما لا  
يسمعانها، وتقول مدام مارتان لزوجها : «دونالد، أهدأ  
أنت؟» ويجلسان في المقعد ويخلدان إلى النوم .

جسد يونسكو زيف المجتمع وبؤس حال الإنسان  
وعزله، وبحث في أعماقه عن الحقيقة المؤلمة، وعرض  
ذلك في سخرية مرة سوداء، فصور الزوج يعيش مع  
زوجته، يجمعهما فراش واحد، غير أن كلاً منهما  
يعيش في معزل عن الآخر، فثمة جدار يفصل بينهما،  
ونحن على يقين من أنهما ما زالوا منعزلين ولم يتعرفا  
على بعضهما حتى نهاية المشهد.. أليس هذا ما أراد  
الفرد جاري؟ أن يضع أمام كل إنسان حقيقته التي  
يخفيها؟

يغطي الإنسان إخفاقه الكبير وإحساسه بعث  
الحياة وشعوره بالوحدة وعدم قدرته على التفاهم مع  
الآخرين ويُبعده عن المعرفة.. يغطي كل ذلك بعبارة  
محفورة يرددها في كل مناسبة، وبمجاملات سخيطة

بيرانجية : ” يا إلهي، لا يمكن أن يفعل المرء أي شيء،  
وماذا يستطيع أن يفعل؟“ .

المدينة مهجورة لأن سفاحاً يعيث فيها فساداً  
ويجتذب الضحايا بصورة الكولونيل التي يحملها في  
حقيبته، ولكن من هو هذا السفاح؟ أهو إدوارد أم  
المهندس المعماري أم السكير أم الشيخ؟ وكلهم يحمل مثل  
هذه الحقيبة، بل لعل الوحش هؤلاء جميعاً .

حاول في هذه المسرحية أن تصور تفكك المجتمع  
الأخلاقي، فعجز بيرانجية يعود إلى أنه يقف على فراغ،  
مسلحاً بأخلاقيات عادية مستهلكة .

وهو يمزج الفكاهة بالأسى ليبرز أمرين : استحالة  
الفصل بين المهارة والمأساة في الواقع، وعبثية الوضع  
الإنساني، وهو بارع في تصوير المجتمع القائم على  
النفق وسوء التفاهم والآلية والغباء والعزلة والمجاملات  
السخيفة وخلق الحياة من المعنى لأنها تقوم على روتينيات  
وشعارات وعبارات محفوظة، توفر على أصحابها مشقة  
التفكير .

في المشهد الرابع من ” المغنية الصلعاء“ يصل  
السيد مارتان وزوجته إلى دار مدام سميث معاً لقضاء  
سهرة، ونفاجأ بأن الزوجين نارتان يتعرفان على بعضهما  
كما يتعرف الغريب على الغريب وكأنهما لم يلتقيا من قبل  
إلا لقاء عابراً :

”السيد مارتان : عفواً سيدتي، يبدو لي - إن لم أكن  
مخطئاً- أنني سبق أن التقيت بك في مكان ما .

مدام مارتان : وأنا أيضاً يا سيدي يبدو لي أنني  
التقيت بك في مكان ما .

السيد مارتان : في مانشستر، صدفة .  
مدام مارتان : شيء عجيب، وأنا كذلك من  
مانشستر» .

وخلال الحوار يكتشف الزوجان أنهما استقلا  
القطار نفسه والمركبة نفسها رقم ٨ وجلسا في مقعدين  
متقابلين، وأن كلاً منهما يسكن في شارع برومفيلد وفي  
المنزل رقم ١٩ :

«السيد مارتان : إذن فلعلنا قد التقينا في هذا المنزل  
يا سيدتي .

مدام مارتان : هذا جائز، ولكنني لا أتذكر ذلك .





تذكرني نصيحة الحكيم بنصيحة أبي العتاهية لابنه بعدم التزهد، وأبو العتاهية شاعر الزهد في العربية، لكن النقد يشكّون في صدق نواياه في الزهد، حتى أن المعري يقول متشككاً وساخراً :  
«لدى العتاهي زهداً.. وتاب عن حب عتبه» .

ولما رأى الحكيم أن يكتب مسرحية في هذا المذهب راح يبحث عن أرضية تاريخية أو شعبية له في بلادنا، فوجد ذلك في السير الشعبية وبعض أغاني الأطفال مثل «يا طالع الشجرة» التي كتب عنها مسرحيته .

في هذه المسرحية تغريب للإنسان عن واقعه وعزله عما حوله واستحالة اتصاله بالآخرين، فبهانة تفكر في ابنتها التي تولد والجنين الذي أسقطته يوماً.. وبهادر زوجها تشغله شجرة البرتقال ومسكن السحلية الشيخة خضرة، وثمة جدار يفصل بينهما، وكل منهما يحاور ذاته ويعيش في معزل، منفلقاً على حلمه :

«الزوج : نعم، هذا السقط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال.. إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة .  
الزوجة : كان السقط في الشهر الرابع.. كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف.. إني واثقة من ذلك .

الزوج : نعم، إني واثق من ذلك لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد .

الزوجة : نعم، إنها كانت تتحرك في بطني.. شعرت بحركتها، حركة بنت» .

هي تعيش على حلم الأمومة، وهو يعيش على حلم الخصب، وكلاهما يحسّ إحساساً عميقاً بالعقم ورتابة الحياة وخلوها من المعنى والضجر، وقد فقدت معاً عادة القلق والاضطراب بعد أن أحيل هو على التقاعد، وأصبحت هي عجوزاً عقيماً :

«المحقق : أيمنك للإنسان أن يفقد عادة القلق والاضطراب؟

الزوج : نعم، عندما يكون مفتش سكة حديد ثلاثين أو أربعين سنة» .

غير أن العزلة تبدو هنا مسرحية، مصنوعة، نابغة من إحساس الكاتب ولا تعبر عن موقفه من الوجود كما

وسلوكية جنتلمانية أو عاطفية كاذبة، يكررها بلا معنى ولا إيمان .

إن عالمي بيكيت ويونيسكو مؤسسان على وعي واضح بفراغ الحياة وحاجتها إلى المعنى، وهما يفضحان بقسوة زيف القيم في المجتمعات البورجوازية الأوربية وما يخفيه الإنسان البورجوازي من وحشية أو خداع أو خواء وراء مظهره الأنيق وكلماته المنمقة .

١٧- طلائع المسرح الطليعي الأوربي أخذت ترد إلينا، فكانت هناك ترجمات، وكان هنالك احتفاء، ولم تكن الولادة في البدء نتيجة التفاعل مع الظروف والحاجة الملحة أو رفض الأشكال المسرحية السائدة، فنحن لا نملك التراث المسرحي الذي نحاكه أو نرفضه، ولدى الإنسان العربي مشكلات قومية واجتماعية أكثر إلحاحاً من تلك التي حملتها الطليعة في الغرب .

ومنذ سنوات طلع المسرح العربي توفيق الحكيم بمسرحيته «يا طالع الشجرة» وقال عنها آنذاك : «إن الاتجاه الذي تشير فيه هذه المسرحية مسير لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية» ولم يكن ما كتبه الحكيم تحولاً جذرياً وإنما رغبة آنية في سدّ نقص - كما يرى - في المكتبة العربية المسرحية، أي أنه ينطلق من التقليد وليس الأصالة.. يقول : «لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والفرق والأساليب حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، ولولا هذا الاعتبار لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب» والعجيب أنه لا ينصح غيره في السير على هذا الدرب.. يقول : «أعتقد أن مسرحنا الخاص لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي، إلى سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، ولهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود» ترى هل اللامعقول يعني اللاواقعي؟ أم أنه الواقعي بكل قسوته وألوانه الحقيقية ولكن من زاوية رؤيوية جديدة؟ أليس في ذلك أيضاً خلط وعدم تفرقة بين واقعية الشكل وواقعية المضمون؟



الذي يسود «السائر في الهواء» يسود أيضاً «الخراتيت» و«القاتل بلا أجر» و«لعبة الموت» .

يلخص إدوارد ألبى أزمة المسرح المعاصر في أن الجمهور لا يريد خروجاً على القيم السائدة في المسرحيات، فهو يريد أن يتسلى لا أن ينزعج.. إنه لا يبحث عن أي نوع من المغامرة وإنما يريد أن يرى تأكيداً على المحافظة على الحالة الراهنة، لكن الكاتب يبقى رائداً للجمهور وليس العكس .

ولنصل إلى قدر كبير من الإقناع لا بد أن نضع في الاعتبار أن أي شيء من أشكال المسرح الطبيعي يجب أن يكون منبعثاً من ذاتية الكاتب الذي يصور العالم في داخله ويتفاعل معه ويحس بصدق المجتمع الذي يعيشه بفكره وتناقضاته وصراعاته.. يواكب ذلك إيمان عميق بالتجديد المستمر على مستويي الشكل والمضمون .

وإذا كان الكاتب الطبيعي في الغرب قد انطلق من ظروف الحياة التي يعيشها هناك فعكست أعماله شعوراً بالعزلة وإحساساً بعبثية الحياة فإن الأصالة تفرض أن نتطرق نحن من الظروف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الإنسان العربي، وبهذا يجد الكاتب نفسه ملتزماً بالضرورة، وتصبح هذه التجربة المسرحية لا أكثر من تجربة شكلية لأنها قائمة على إيديولوجيا تقدمية معاصرة، وتصبح الأشكال المسرحية الطبيعية الجديدة وعاء لاستيعاب فكر طبيعيّ تقدميّ يحقق في جدليته مع الشكل وتطوره مع الحياة تعادلية جديدة .

هكذا يتحمل الكاتب المسرحي مسؤوليته في التغيير إزاء كل ما هو سائد من قيم وتصورات وأشكال يشكل بقاؤها منعاً لحركة التقدم، فلا شيء يمنع من الثورة على أشكال ومضامين قديمة في المسرح، لا شيء يمنع من المغامرة أو الاستفادة من أحدث التجارب المسرحية في العالم .

كل شيء يدفعنا إلى أن نبحت عما هو جديد.. وكما يقول النقاد جايتون بيكون «إنه ما من شيء ذي بال في الأدب سوى الجديد» .

رأينا لدى الطليعة في الغرب، وبدلاً من أن يجسد الحكيم العبث في شخصيات وعلاقات طبيعية فإنه يجعل هذه الكلمة مادة للحوار .

الزوج : سأحملها (جثة زوجته) وأدفنها تحت الشجرة ولست بنادم على شيء.. حياتها كانت عبثاً.. أسقطت ثمرتها، ولم تعش إلا على وهم الأمومة .  
الدرويش : إنها ليست عبثاً.. هي ما دمت ستقدمها غذاءً شهياً لشجرتك .

الزوج : صدقت.. من هذه الوجهة نافعة .  
الدرويش : إذا كان هنالك عبث فحيات الشجرة.. والحكيم لا يوفر شيئاً مما طرحه كتاب الطليعة، حتى أسلوب اللغز ونسبية الحقيقة وتعدد التأويلات، فجثة الزوجة تعود إلى الاختفاء، ويعود التساؤل من جديد : من القاتل؟ أهو الزوج حقاً؟ وهذا المزج الزمني والمكاني يجعل الأمور أصعب تفسيراً، غير أن الحكيم وفق في رسم الدائرة التي يتحرك عليها الزوج والسحلية والزوجة.. كان يرى زوجته مجرد سحلية تلجأ إلى مسكنها تحت الشجرة .

وكما استفاد من الأغنية الطفلية «يا طالع الشجرة» استفاد أيضاً مما يرويه العامة عن الأولياء، فوضع في المسرحية شخصية الشيخ الذي يحضر من الهواء كلما طلبه الزوج، ويمد يده من نافذة القطار فيلتقط من الهواء مجموعة من التذاكر، حتى لتبدو المسرحية أقرب إلى مسرح الخرافة والعجائب.. ربما كان طيران بيرانجيه في «السائر في الهواء» يشبه إلى حد ما حضور الدرويش من الهواء، غير أن الدرويش شخصية منتزعة من التصور الشعبي، موضوعة في المسرحية كفولكلور فقط، أما بيرانجيه فشخصية فكرية، كما أن مسرحية يونسكو تتطرق من حلم ارتقاء يبحث فيه الكاتب عن تحقيق معادلة بين الإنسان والعالم بوساطة انعدام الوزن، فطيران بيرانجيه يكون في البدء أمراً ممتعاً وبعثاً على الدهشة والسعادة، ثم ما يلبث أن يتحول إلى أمر مقلق ومرعب.. وثمة شعور بالخوف أمام الموت الذي يهدد العالم متمثلاً بشخصيات ترمز إلى العنف والإرهاب، هذا الشعور



# مدخل إلى المسرح الياباني

(العدد ١٩ - ٢٠ شتاء وربيع ١٩٨٢)

## فواز الساجر

الكلاسيكي، كذلك أنتونين أرتو الذي كفر بالمسرح الغربي وعشق الطقوس والاحتفالات المسرحية في جنوب شرقي آسيا واعتمدها بديلاً للأشكال المسرحية الغربية المهيمنة .

لقد ملكت عقولنا مفاهيم ثقافية روج لها الاستعمار الذي خضعنا له قرونًا عديدة، وظلت هذه المفاهيم «تابو» لا يمكن لنا الاقتراب منه أو الشك في عظمته وحقيقته وجوده وشرعية استمراره، وصار علينا أن نقوم نجاح أو فشل أي إنتاج إبداعي محلي حسب توفر المعايير والمقاييس الغربية فيه ومقدار احتوائه على مواصفات النسخة الأم التي وجدت يوماً ما في أرض بعيدة ونبتت في ظروف تاريخية خاصة بها، كما بات من الصعب مثلاً أن نعترف بوجود مسرح عربي لأننا لم نعرف قط في أشكالنا المسرحية القديمة القوالب الدرامية الغربية .

وظل أتباع هذا النمط من التفكير يغمضون أعينهم أمام إمكانية وجود أو ظهور تجارب إبداعية في مكان ما دون حقنها بنسخ الثقافة الغربية.. يقول الفيلسوف الياباني نيشيدا كيتارو في كتابه «مشكلة الثقافة اليابانية» : «هل المنطق لا يعني بالضرورة سوى المنطق الغربي؟ وطريقة النظر إلى الظواهر يجب أن تخضع لقواعد الثقافة الغربية؟ هل يمكننا الزعم بأن النمط الغربي هذا هو النمط الوحيد للتفكير؟ وأن النمط الشرقي يُعتبر أقل منه تطوراً في كافة الميادين؟»

ويؤكد الفيلسوف المعاصر روماني الأصل ميرسيا الياد أن التاريخ بمفهوم الرجل الغربي لا يتم صنعه إلا من قبل الغرب فقط، بل وأكثر من ذلك يعتقد الغربي بأن الشعوب الأخرى ستضطر للانضواء تحت لواء

إن الحديث عن المسرح الياباني -قديمه ومعاصره- كنموذج متفرد ومغرق في خصوصيته ومُغاير في جوهره للنموذج المسرحي السائد في الغرب يستوجب التمهيد له بالإشارة إلى بعض المفاهيم والمعايير النقدية الدارجة والتي يساعد الوقوف عندها في توضيح جوانب فن المسرح بشكل عام ومشكلة النموذج الغربي السائد، بالإضافة إلى قضايا البحث عن الهوية المحلية وطرق الإفادة من تجارب الشعوب الأخرى .

لقد تعلمنا في المدارس والمعاهد أن المسرح اليوناني هو أول مسرح نظامي عرفته البشرية، كما ترسخت في أذهاننا مفاهيم ثابتة عن خصائص العمل الدرامي، وكذلك شروط العرض المسرحي من خلال ما وصل إلينا من نصوص درامية يونانية أو من خلال إسهامات نظرية قام بها رجال المسرح عبر العصور، وكانت كلها -مع بعض الاستثناءات القليلة- تهل من معين الفكر الغربي وتطبيقاته في مجال المسرح.. والكل بات يعرف مختلف الأطر والوصفات الفنية التي تحدد مفاهيم التراجيديا أو الكوميديا أو الحبكة أو الوحدات الثلاث والتي تشكل في منطلقها تلخيصاً لتجارب اليونانيين أو من نسج على منوالهم فيما بعد، ما عدا بعض الأصوات التي نادى بالأخذ بتجارب غير غربية، إذ دعا بعض رجال المسرح في الغرب إلى تجديد المسرح الغربي بحقنه بتجارب شعوب أخرى، وكان منهم بريشت الذي جاء بالمسرح اللاأرسطوطالي مستفيداً في بعض جوانب تجربته الفريدة من «أوبرا بكين» والمسرح الياباني



وأخيها رب الريح «سوسانو» فبسبب وقاحة الأخ وتطاوله على أخته ربة الشمس احتجبت «أماتيراسو» في مغارة سماوية جامعة خيوطها الذهبية ففرق العالم في ظلام كئيب.. وحاول العديد من الآلهة إيجاد حيلة أو وسيلة تساعد في إخراج «أماتيراسو» ربة الشمس من عزلتها لتعيد الدفء والضياء إلى الأرض، لكن محاولات الجميع باءت بالفشل، فما كان من الآلهة «أمينو أوزوميه» المشهورة بقبحها إلا أن لجأت لخديعة فذة، إذ اعتلت خابية مرمية عند مدخل المغارة السماوية وانخرطت في رقصة رعناء ضاربة بقدميها العاريتين سطح الخابية، مصدرة إيقاعات متنوعة، وكانت كلما أوغلت في الرقص تخلع عن جسدها الشائه ثيابها قطعة قطعة، وتقول الأسطورة إن جميع الآلهة المحتشدين أما باب المغارة لم يتمالكوا أنفسهم من الضحك، فضجت أنحاء السماء بقهقهاتهم الصاخبة، الشيء الذي أثار فضول ربة الشمس كأية أنثى.. هكذا تقول الأسطورة، فخرجت من ملاذها تستوضح حقيقة الأمر.. حينذاك اغتسلت الأرض بضياء الشمس فدبت الحياة في الكائنات من جديد .

لا أعتقد أن المخيلة التي أبدعت هذه الأسطورة قد ربطت بين رقصة الآلهة «أمينو أوزوميه» وعودة الحياة والنور إلى الكون عن عبث، فالمتابع والدارس للمسرح الياباني سرعان ما يكتشف مدى أهمية الدور الذي يلعبه الرقص والموسيقى، الحركة واللون في تكوين جوهر المسرح الياباني كتراث متميز.. وإذا عدنا إلى الأصول والبدائيات ثم تتبعنا خطوط تطور المسرح في اليابان -التقليدي منه والشعبي- ثم وصلنا إلى مسرح اليوم لاستطعنا لمس ملامح التميز والخصوصية، بل والغرابة أحياناً، فالفنون التقليدية اليابانية تجمع بين التصوير التقريبي للواقع والمبالغة في رسده والتخليق بالخيال إلى عوالم لا تعرف الحدود حسب رأي العالم الانترولوجي الكسندر ألاند الذي يشير إلى أن الفنون اليابانية بأساليبها التعبيرية تنبثق من أرضية غنية بتناقضاتها ومفارقاتها، فمن الشرطية والشاعرية والطقسية في مسرح النو إلى الفخامة والبذخ في الملابس والحركة

الثقافة الغربية، ولن يكون دورها التاريخي مهماً إلا بقدر ما تقترب ثقافتها من النموذج الغربي .

قد يجد البعض في هذا القول موقفاً متطرفاً من الثقافة الغربية، غير أن مما لا شك فيه هو أن الثقافة الغربية لم تكن الإنتاجاً لتجارب الإنسانية جمعاء ومزيجاً لحضارات الشعوب، لكنها تحولت بفعل الامبريالية إلى سلاح للسيطرة ثقافياً على العالم لتوطيد وترسيخ السيطرة الاقتصادية والعسكرية، ووصل بها الأمر إلى طمس معالم الثقافات الأخرى والحوؤول دون التعرف على نماذج أخرى سواها، والاعتراف بأشكال مغايرة لها.. وفي خضم نضالنا بحثاً عن هوية مستقلة صار لزاماً علينا أن نتمثل هذه الثقافة المعادية كي نتعلم الوقوف ضدها، مستخلصين منها دون شك جوانبها الديموقراطية التقدمية، كما أنه ومع عملية التمثل هذه يتوجب علينا البحث عن الثقافات التي حجبت عنا والاستفادة من دروس نضالها ضد الاندثار أو الاندغام والتلاشي في بؤرة الثقافة الغربية .

لم تلق الثقافة اليابانية بشكل عام والمسرح الياباني تحديداً الاهتمام اللازم.. ومن هنا تتبع أهمية وضرورة مهمة كهذه، أخذها هذا الاستعراض السريع على عاتقه بما فيها من مشقة وصعوبة تتجسدان في استحالة الإحاطة بدقائق وتفاصيل مسيرة الفنون اليابانية، بدءاً من لحظة تكونها وتبلورها إلى يومنا هذا . إن التعرض للمسرح الياباني بالدراسة أمر يحتاج إلى فهم طبيعة الإنسان الياباني نفسه والعوامل المختلفة التي ساهمت في تكوّن هويته المتميزة، فوضع اليابان كجزيرة والعزلة التامة التي عاشها الشعب الياباني في فترات حكم الإقطاع وحتى منتصف القرن الماضي حين قامت ثورة «ميجي» ١٨٦٨ وبدأ الانفتاح المشروط على الغرب، كذلك البوذية وديانة الشينتو.. كل هذه العوامل لعبت دوراً في خلق ملامح فريدة ميزت الإنسان الياباني، وبالتالي طبعت الفنون اليابانية بطابع خاص .

يرتبط ظهور المسرح الياباني التقليدي بالأسطورة القائلة بالخصام الذي وقع بين ربة الشمس «أماتيراسو»



الصاخبة والخدع المسرحية المعقدة والمدهشة في مسرح الكابوكي إلى الدقة والإفراط في تقليد تفاصيل حركة جسم الإنسان في مسرح الدمى «البونراكو».. إن هذا المدى الخصب الزاخر بتعدد وتنوع وسائل التعبير دفع بالبروفسور الكسندر أناند إلى ربط خصائص المسرح الكلاسيكي الياباني هذه بالصيغ والأشكال التي تمخضت عنها حمى البحث والتجريب في حركة المسارح التجريبية الطليعية في الغرب .

خاصاً به في إطار فن السرد والروي حمل اسمه فيما بعد (غيدايو) .

كانت الدمية في مسرح البونراكو في فترته الأولى قطعة واحدة، ثم تطورت إلى دمية برأس ويد اليمنى، ثم أصبحت في العام ١٧٣٠ ذات ذراعين وعينين متحركتين، وغدا الأمر يتطلب ثلاثة لاعبين لتحريكها بعد أن صارت تفوق بحركاتها لغة جسد الإنسان دقة وبلاغة .

أما مسرح النو والذي يعني «القدرة على استعراض الموهبة» فقد تبلور في منتصف القرن الخامس عشر كترويج لعملية تطور طويلة مرت بها الفنون الشعبية التي انتقلت من الصين قبل الألف الأولى للميلاد والتي أخذت اسم «ساروغاكو» بعد أن حازت على شعبية كاسحة.. ثم وفي العام ١٣٠٠ تحظى برعاية المعابد والمؤسسات الدينية لتصبح أكثر رصانة وتدخّلها عناصر دينية، فتميل نحو الطقوس وتحمل اسماً جديداً «ساروغاكو نو-نو» أما الشكل الحالي لمسرح النوفقد ساهم كنامي ١٣٣٣- ١٣٨٤ في إرساء قواعده، لكن الدور الأساسي والحاسم كان على يد ابنه زيامي ١٣٦٣-١٤٤٣ وهو يُعتبر بحق أبا مسرح النو، ولا تزال نصوصه الدرامية تقدّم حتى يومنا هذا وقد ناهزت مؤلفاته النظرية الخمسة والعشرين ومن أهمها كتاب «كادينشو» الذي يتحدث عن أهم أسرار

إن هذا التفرد وهذه الخصوصية يجعلنا ندرك صعوبة، بل استحالة اندثار الثقافة اليابانية رغم ما تتعرض له من تأثيرات غربية قوية .

إن تاريخ المسرح في اليابان ليس طويلاً بالقياس إلى المسرح اليوناني، إلا أنه تاريخ حافل بالتجارب الفنية التي تستوقف الباحث والمهتم على حد سواء.. ورغبة في الإحاطة بواقع الحركة المسرحية المعاصرة في اليابان لا بد من العودة إلى الوراء والوقوف عند المفاصل الرئيسية لمسيرة المسرح الياباني منذ نشأته .

تعود بدايات مسرح البونراكو-الدمى أحد أشكال المسرح الياباني إلى نهايات القرن العاشر وبداية الحادي عشر، وهو يشمل فن تحريك الدمى «نينغو» وفن القص والسرد «جوروري» والأخير تطور عن الحكايات التي كانت تروي من قبل الكهنة المكفوفين حين كانوا يجولون أرجاء البلاد منشدين ملاحم الصراع الدامي بين القبائل بمرافقة آلة موسيقية وترية تشبه العود تسمى «بيوا» وقد وصل مسرح البونراكو إلى قمة تألقه في القرن الثامن عشر، وكان الكاتب شيكاماتسو ١٦٥٣-١٧٢٥ من أبرز الكتّاب الذين ساهموا في تطوير هذا الفن.. كذلك فقد بلور الممثل تاكيموتو غيدايو ١٦٥٠-١٧١٤ أسلوباً



يدور على المسرح بل يحكى عنه ويشار إليه من خلال مونولوجات البطل أو مساعده أو أناشيد الكورس .

يشبه مكان العرض مقدمة المعبد، ويكون مكشوف الجوانب متصلاً برواق يمتد على يسار المنصة وتزدان الخلفية بشجرة صنوبر مرسومة بشكل مؤسلب، أما قطع الديكور والملحقات فهي مختزلة وبسيطة إلى حد الفقر، لكنها مدهشة وغنية بالإحياءات، فالمروحة في يد البطل تتحول حسب الموقف من سيف إلى ريشة للكتابة أو رسالة من محب .

وتجدر الإشارة إلى أن عرض النو الجليل ذا الإيقاع البطيء والزاهر بالانفعالات المعقدة كثيراً ما تتخلله مقاطع مسرحية فكاهية كفواصل للتخفيف من وطأة العرض الجاد ويدعى هذا الفن «كيوجين» وتتعرض مواضيعه الساخرة بالنقد لبعض أوجه الحياة الاجتماعية بأسلوب يذكر بالفارس والكوميديا ديلاوته.. وغالباً ما تكون شخصيات الكيوجين من عامة الناس تتحدث بلغة نثرية بخلاف مسرحيات النو المكتوبة بلغة شعرية معقدة لا يفهم منها اليوم إلا الجزء اليسير .

أما مسرح الكابوكي الذي ولد في صخب المدينة التجارية في القرن السابع عشر فيختلف كثيراً عن مسرح النو الذي تبناه الأمراء الإقطاعيون ومحاربوهم وأمنوا له الرعاية والدعم في قلاعهم وقصورهم، ففي الوقت الذي تدهشنا صرامة ووقار وطقسية الأداء في مسرح النو يحيطنا مسرح الكابوكي بعالم مليء بالحركة والألوان والخدع المسرحية، بالإضافة إلى التقنية الرفيعة في تجسيد الديكور وتحريكه.. لقد نجح هذا الجنس من المسرح في استيعاب العديد من أشكال التعبير التي سبقت ظهوره واستطاع عبر مراحل تطوره أن يبلور أسلوباً خاصاً به في التأليف والعرض .

يبدأ تاريخ مسرح الكابوكي مع بدء نشاط الكاهنة أوكوني التابعة لمعبد ايزومو حيث كانت تقدم مع بعض رفيقاتها عروضاً موسيقية راقصة شبيهة بالاستعراض الغنائي وأثارت إعجاب الناس فتنامت شعبيتها حتى قامت السلطات عام ١٦٢٩ بالحد من نشاطاتها لأسباب أخلاقية، وهكذا انتهت المرحلة

مسرح النو وطرق تأهيل الممثل ومبادئ فلسفة فن التمثيل ومن بينها :

- مونومانيه، وتعني بالمفهوم المعاصر «الواقعية» وقد طالب زيامي بالدقة في التقليد مع عدم الاستغراق في تفاصيل الواقع والوقوع في أسر المحاكاة الحرفية، بل يجب أن تشوب الشرطية عملية النقل هذه .

- يوغين، ويشمل هذا المصطلح تطوير وسائل التعبير كي يكون في وسعها التعبير عن أدق وأعمق الانفعالات الإنسانية، كذلك يفترض هذا المصطلح توفر الخيال المجنح لدى الممثل كي يمكنه من التحليق فوق المحسوس والمرئي وتجاوز حدود الواقع اللفظ .

- هانا، وتعني الندرة والتفرد «كواحة في صحراء» أو «كبرعم متفتح على جذع شجرة شائخة يابسة» .

ومن أهم ما جاء به زيامي في كتابه المذكور اهتمام الممثل بالمتفرج وضرورة دراسة طبيعة الجمهور المتلقي مع التأكيد على ضرورة جذب اهتمامه على الدوام من خلال أداء فني متبدل متغير لا يدع للحضور فرصة الشرود أو الملل .

يتضمن عرض مسرح النو خمس قصص مصنفة حسب المواضيع والأبطال «الآلهة-الرجل المحارب- المرأة-المجانين-الشياطين» ويعتمد معظمها على ملاحم الصراع الدامي بين قبائل الغينجي والهيكي وعلى الأساطير والحكايات الشعبية، وتعكس بشكل عام الجوانب الدينية والفلسفية لتعاليم البوذية .

أما الشكل التعبيري في مسرح النو فهو خاص جداً وبعيد كل البعد عما عرفناه من أشكال مسرحية أوروبية، ففي مسرح النو تتضافر الموسيقى مع الرقص مع الغناء الأوبرالي والمونولوجات النثرية، بالإضافة إلى المشاهد الإيمائية التي يؤديها البطل المنفذ أو المؤدي، وغالباً ما يرتدي القناع المناسب لموضوع النص، ويكون عادة أصغر من الوجه، ويكاد يخلو من التعابير الطبيعية الفجة، ويقوم بالتمهيد لدخول البطل مع شرح ملاسبات الموقف ممثلاً آخر يدعى «المساعد» وهذا ما يبين لنا وجهاً رئيسياً من أوجه الخلاف مع المسرح اليوناني، إذ تخلو المسرحية من محاور الصراع بين البطل ونقيضه، فالصراع لا



وفن الماكياج والعديد من النماذج الحركية والوقفات وفن أداء الدور النسائي .

لقد اتسمت مسيرة المسرح الياباني الكلاسيكي بسمات مشتركة ربطت بين فنون النو والكيجين والكابوكي والبونراكو، وكان أهمها الاعتماد على الرمز والشريطية وإبراز الجانب الجمالي المؤسلب في عملية رصد الواقع.. يقول زيامي: «مهما كان شكل الظاهرة التي تقلدها لا تنس الكشف عن مواطن الجمال فيها» أما ممثل الكابوكي ساكاتا توجورو فيشير إلى أهمية توخي الصدق في تصور الدور المسرحي مع التركيز على الجوانب الجمالية فيه، فالمتسول في مسرح الكابوكي يرتدي أجمل الملابس وأبهاها رغم بؤسه وفقره .

في العام ١٨٦٨ شهدت اليابان انهيار حكم نظام الإقطاع وقيام حكومة جديدة عصرية «حكومة الميجي» ضمت بعض رجالات الإقطاع أنفسهم لأن البورجوازية اليابانية لم تكن تتمتع يومذاك بالقوة والنفوذ اللازمين لاستلام الحكم بمفردها، وكان لهذا الحدث التاريخي التأثير الكبير على علاقة اليابان بالعالم، وبالتالي على تأثير الغرب على الثقافة اليابانية، إذ بدأت حكومة ميجي بالبحث عن أطر جديدة لعصرنة اليابان، مع الحفاظ على بعض مقومات المجتمع الإقطاعي التقليدي .

وقد شملت عملية التحديث هذه حقل المسرح أيضاً، فهبّ الكثير من الكتاب ورجال المسرح كي يعيدوا النظر في الأشكال المسرحية الموروثة، وهكذا ظهر ما يسمى بالشيمبا «مسرح التيار الجديد» على يد كاواكامي وزوجته ياكو اللذين عرفا الجمهور الياباني بمسرحيات شكسبير بعد عودتهما من جولة قاما بها في أوروبا، ثم ظهر في فترة لاحقة في مطلع الثلاثينيات المسرح التقدمي مطالباً بتغييرات جوهرية في بنية فن الكابوكي وعلاقته بجمهور اليوم، ونجح في إدخال العنصر النسائي لأول مرة في تاريخ فن الكابوكي، فبدأت المرأة تؤدي الدور النسائي، غير أن حرص الممثلات على تقليد الرجال الذين اشتهروا بأدائهم للأدوار النسائية خلق أسلوباً جديداً في فن تمثيل الشخصيات النسائية لا يخلو من الطرافة والغرابة .

الأولى والمعروفة باسم كابوكي النساء، ثم تبدأ بعدها مرحلة الشبان المرد الوسيمين الذين اعتادوا التبرج وارتداء أبهى الحلل وتقديم المقاطع الغنائية الراقصة بعدوبة أنثوية دفعت بالسلطة سريعاً إلى منعهم لتمشي الشذوذ الجنسي عام ١٦٥٢ ويأتي هذا المنع ليخلق القاعدة الصحيحة لانطلاق فن الكابوكي في الخط السليم، فقد تضمن قرار المنع عام ١٦٥٢ ضرورة قص غرة الممثل التي تضي عليه شيئاً من الأنوثة، كما تضمن شرط إبعاد الوصلات الراقصة التي تثير الغرائز فتبدأ مرحلة كابوكي الشيوخ والتي تميزت بالتركيز على المادة الدرامية أكثر فأكثر حتى وصل الكابوكي إلى شكله الراهن.. وبإسهامات جلييلة من كتاب أمثال تشيكاماتسو ١٦٥٢-١٧٢٤ وناميوكو الرابع ١٧٥٤-١٨٢٩ وكاواتاكة موكيامي ١٨١٦-١٨٩٣ وبفضل عطاءات فذة لممثلين عظام أمثال أوتايون الرابع وكيكوغورو الثالث ودانجورو السابع وأنويه بايكو وتوماسابورو يفرض الكابوكي نفسه كفنٌ جادٌ وركنٌ من أركان الثقافة اليابانية المعاصرة .

ينفرد فن الكابوكي على صعيد العرض بسمات عديدة، منها اعتماده على الموسيقى التصويرية الحية والموسيقى المرافقة للقصة والتعليق جوروري وغيدايو والمصنفات الخشبية التي تُستخدم للإيزان ببدء العرض أو للإشارة إلى وصول الحدث إلى قمة تأزمه، كما يتميز مسرح الكابوكي بمنصة واسعة تصل مساحاتها إلى أضعاف مساحة مسرح النو ومجهزة بالقرص الدوار الذي يعود استخدامه إلى منتصف القرن الثامن عشر، وممر الزهور الذي يمتد عبر الصالة وحتى نهايتها يستفاد منه في دخول وخروج الممثلين، كذلك المصاعد التي تُستخدم في رفع الممثلين والديكور .

أما أهم ما يتميز به مسرح الكابوكي فهو أسلوب التمثيل، فممثل الكابوكي ممثل شامل حسب مفهوم المصطلح المعاصر، فهو ومنذ سني طفولته الباكورة يبدأ بتلقي أسرار المهنة في كنف أسرته ويشمل ذلك إتقانه فنون الرقص والإلقاء والقص والعزف على آلة الشاميسين الوترية والمبارزة وألعاب الخفة والبهلوانيات



والذي كان هاجسه البحث عن أشكال بسيطة للتخاطب مع الجمهور، والجدير بالذكر أن مؤسس هذا المسرح هو هيراساوا الذي لقي مصرعه تحت التعذيب خلال أحداث أيلول ١٩٢٣ حين ضرب الزلزال مدينة طوكيو وراح ضحيته أكثر من تسعين ألف قتيل ومئة ألف جريح واحترق بسببه ستمائة وثمانون ألف بناء وتهدم حوالي أربعة عشر ألف منزل فاستغلت العناصر اليمينية تلك الحالة من الفوضى والذعر وقامت بحملات قمعية ضد القوى التقدمية، فمن مسرح العمال إلى شكل آخر هو مسرح الحقيبة والذي جهد القائمون عليه في تبسيط المتطلبات الفنية للعرض واختزلها بحيث تستوعب في حقيبة تسهل عملية التنقل عبر الأحياء الشعبية للوصول إلى أكبر عدد من الناس، بالإضافة إلى ذلك شهدت المرحلة عشرات المسارح التي حمل بعضها اسم الطليعي أو اليساري، وكان معظمها يتبع اتحادات العمال.. إلى جانب هذا كانت هناك مسارح تهتم بالفن الخالص تحت شعار «الفن للفن» موفرة على نفسها أعباء الخوض في مشاكل الحياة الاجتماعية مثل مسرح الأدب .

مع حلول الحرب العالمية الثانية تشدد قبضة العسكر على الحياة العامة في اليابان، ويصدر عام ١٩٤١ قانون يختص بالإجراءات اللازمة لتحسين عمل المؤسسات المسرحية والذي يعطي الحق للسلطة في التأكد من ولاء العاملين في حقل المسرح لسياسة الدولة فتُغلق بعض المسارح ويتأسس ما سمي باتحاد المسارح الجوال الذي كان هدفه الترويج لفكر الفئة العسكرية الحاكمة، وكان على أعضاء هذه الفرق الجوال أن يعيشوا حسب نظام عسكري دقيق، مرددين قبل الطعام وبصوت واحد مبادئ النظام الأساسي للاتحاد والذي ينص على الولاء والإخلاص للإمبراطور والتعهد بتحمل الصعوبات وترويض النفس على القناعة والتواضع واحترام المهنة والعمل على رفع مستواها.. وتدريبياً يستمر هذا الاتحاد في استيعاب وابتلاع كافة النشاطات المسرحية، وينخرط في صفوفه معظم العاملين في حقل المسرح من الذين أسعفهم الحظ ولم يقعوا في براثن الاعتقال.. ويأتي

عرفت اليابان في مطلع القرن العشرين ولادة النموذج الأوربي في المسرح وذلك حين أسس تسوبوشي الجمعية الأدبية المسرحية عام ١٩٠٦ التي قدمت أعمال شكسبير وابسن وشو، كما أقامت دورات لتعليم مبادئ فن التمثيل الغربي، وأسس خريجو هذه الدورات مسرحاً أسموه «مسرح الفن» عام ١٩١٣ قدمت على خشبته مسرحيات من تأليف تولستوي وميتزلنك، ثم ظهر في الفترة نفسها المسرح الحر بقيادة اثنين من أشهر أعلام حركة المسرح الجديد وهما أتشياكاوا سادنجي وكاوروا وساناوي وهكذا بدأت حركة شينجيكي أو المسرح الجديد والتي تهتدي بالنموذج الغربي تمثيلاً وإخراجاً .

رغم الصعوبات التي واجهها الممثل الياباني في استيعاب وإتقان مبادئ فن التمثيل الأوربي والقائم على معايشة الدور من الداخل والتعمق في خصائصه النفسية والتعبير جسدياً بما يتلاءم مع ما يجيش في أعماق النفس.. كل ذلك بتأثير من المدرسة الواقعية التي اكتسحت المسرح في أوروبا، الأمر الذي كان جديداً على الممثل الياباني ومناقضاً لما كان سائداً من مفاهيم ومبادئ تشكلت عبر مراحل طويلة في اليابان قبل الانفتاح على الغرب، إذ كان على الممثل الياباني - حسب التقاليد العريقة- أن يشخص الدور المسرحي، متكفياً باستعراض خصائصه من الخارج، معتمداً على براعة فائقة على صعيد الجسد فقط، وهذا ما جعل الناقد الإنكليزي بيتر أرنوت يرى في أسلوب الممثل الياباني التقليدي الشكل الأمثل لأداء شخوص مسرحيات برتولت بريخت .

لم تكن حركة «المسرح الجديد» ذات طابع واحد شمل كل المسارح التي ظهرت تحت هذا الاسم في تلك المرحلة، إذ يمكننا أن نلمس خصوصية الخط الذي سار عليه كل منها، انطلاقاً من الأرضية الفكرية والخلفية الاجتماعية التي نشأ عليها وانبثق بتأثيرها كل مسرح على حدة رغم أنها كانت تشكل تياراً مسرحياً واحداً يدعو إلى التجديد وتطوير الأساليب التقليدية، مع الأخذ بالأساليب الفنية الغربية كالتبعية والواقعية في المسرح، فمن مسرح العمال الذي اهتم بالقضايا السياسية الملحة والتي تمس الفئات الشعبية العريضة





الجهود للعمل في كافة مجالات التلفزيون والمسرح والسينما لجمع النقود اللازمة للإسهام في تحقيق هذا المشروع الضخم، وهكذا وفي نيسان عام ١٩٥٤ احتفلت الأوساط المسرحية بافتتاح بناء مسرح هايوزا الذي شهدت خشبته مسرحيات عالمية من تأليف موليير، بريشت، تشيخوف، شكسبير، غوته، وأخرى يابانية من تأليف أبي وكينوشيتا وتاناكا والعديد من المسرحيات المكتوبة للأطفال.. كذلك حقق مسرح هايوزا حلماً قديماً وهو إحداث ستوديوهات دائمة لتدريب الممثلين.. وهكذا ما بين ١٩٥٠-١٩٦٧ تخرّج ستوديوهات المسرح ممثلين ومخرجين .

وقد عرفت حركة شينغيكى مسارح مهمة، منها مسرح الغيمة ومسرح نادي العنب وفرقة الفصول الأربعة، لكن أهمها كانت فرقة مسرح فن الشعب والتي اعتمدت بشكل مباشر على منهج ستانيسلافسكي وضم برنامجها أهم المسرحيات الواقعية العالمية منها واليابانية .

ثم شهدت الحركة المسرحية في اليابان العديد من الفرق المسرحية الشابة التي تلمذت في ستوديوهات مسارح حركة شينغيكى وخرجت من معطفها لتأخذ منها موقفاً نقدياً وتؤكد الحاجة إلى الخروج من دائرة تأثير المدرسة الأوربية المستوردة والتي أصبحت بعد ذاتها قديمة في بلدها الأصلي وتم تجاوزها إلى أشكال جديدة، ومن بين هذه الفرق الجديدة فرقة مسرح طوكيو انسامبل بقيادة هيراواتاري الذي اختص بإخراج مسرحيات بريشت، كما رصد حياة العمال في مسرحيات وثائقية قام بكتابتها عمال مصانع في طوكيو على شكل يوميات .

وكان لظهور هذه الفرق دلالة أكيدة على أزمة حركة شينغيكى وما تعانیه من تقوقع وعجز عن الوصول إلى الناس ومواكبة التغيرات الحثيثة .

وظهر بديل آخر أشد سطوعاً وتطرفاً، إنه حركة المسارح الصغيرة وتسمى أحياناً حركة الهامشيين التي تمتلئ بها ساحات وحدائق طوكيو ويزداد عددها كعش الغراب، فهي ليست بحاجة إلى مكان مخصص للعرض المسرحي .

العام ١٩٤٤ وتتابع الحياة الثقافية تراجعها تحت ضغط كابوس الحرب التي لا ترحم، فتسحق حالة الطوارئ والأحكام العرفية تسعة عشر مسرحاً .

في تلك الفترة المضطربة عاش أحد أشهر زعماء حركة المسرح الجديد سيندا كوريا الذي ولد عام ١٩٠٤ وساهم منذ شبابه في كافة النشاطات المسرحية، وشارك في العمل السياسي وتعرض للاعتقال عدة مرات، ودرس المسرح على يد المخرج الألماني الشهير أرفين بسكاتور مؤسس المسرح السياسي، وكان أول من عرف الجمهور الياباني بمسرح بريشت كان تعامل سيندا كوريا مع الرقابة الجائرة زمن الحرب ذكياً للغاية وقد وصفه في إحدى المقابلات التي أجريت معه : «عندما أخبرنا رجال الشرطة بأن استخدام اللون الأحمر في الإضاءة ممنوع بتاتاً لدلالاته بدناً بالاستفادة من اللون الوردي، حينها أكدت الشرطة بأن الوردي أيضاً ممنوع فلجأنا إلى اللون البرتقالي المحمر، وكنا وقتها نستقبل في كل عروضنا المسرحية بالتصفيق المتواصل من الجمهور الذي كان يفهم محاولاتنا في الإيحاء له بما نريد قوله» .

مع انتهاء الحرب يؤسس سيندا كوريا مسرح الممثل-هايوزا الذي ضم فلول عناصر المسارح التي أغلقت من قبل السلطة أو توقفت بسبب الصعوبات المالية التي تمخضت عنها مرحلة الحرب.. ويختط هذا المسرح لنفسه سياسة فنية متميزة رافضاً الأطر المسرحية التقليدية باحثاً عن الجديد منها في التجربة الغربية دون الوقوع في أسر التقليد، رابطاً مصيره بالقضايا الأساسية للشعب الياباني .

وينجح مسرح الممثل عام ١٩٥٤ في تشييد بنائه الخاص به فيتخلص بذلك من مضايقات الشركات الخاصة التي كثيراً ما حجبت فرص استئجار صالات العرض التابعة لها مثل شركة مخازن ميتسوكوشي الشهيرة حين رفض مديرها تأجير صالة المسرح التابعة لها دون توضيح السبب الذي كان في جوهره عدم ارتياح الشركة إياها لطبيعة نشاط مسرح الممثل، حينذاك تداعى أعضاء فرقة المسرح إلى تكريس



باليابانية «الكرسي غير المريح والأخير في الصالة والذي يتيح للمتفرج الفقير مشاهدة العرض المسرحي» شعبية كبيرة تميزه عن باقي المسارح الصغيرة، وقد تأسس هذا المسرح عام ١٩٦٧ وحقق رحلات ناجحة في بلدان أوروبا الغربية، ويميل هذا المسرح نحو الأخذ بأساليب المسارح الطليعية المعاصرة في الغرب، وقد اقتصر هذا المسرح على تقديم المسرحيات التي ألّفها شوجي تيراياما الذي يرأس الفرقة والذي يقول عن نفسه أنه ولد عام ١٩٢٥ وسقط من أعلى الدرج عندما كان في الثالثة من عمره، وكتب قصيدة في الثامنة، ثم هرب من بيت أهله في ليلة عاصفة دون رجعة، وأسس عام ١٩٦٧ المختبر المسرحي تينجو ساجيكي جامعاً حوله عدداً من الممثلين غربيي الشكل، من بينهم الأحذب والقزم والعملاق جنباً إلى جنب مع بعض الحيوانات، وفي العام ١٩٧٠ أخرج تيراياما مسرحية يبدأ عرضها بعد منتصف النهار بقليل وتنتهي عند غروب الشمس وقام بتوزيع خريطة لمدينة طوكيو عليها أسهم تشير إلى الطريق التي سيسلكها العرض وكان على الجمهور اللحاق بالعرض حسب الأسهم، وقد علّق المخرج على صدره لافتة تقول: «تكلم معي من فضلك» وكان يتوقف حين يقوم أحد المارة بالتحدث إليه فيبدأ بالتمثيل، وإذا لم يرغب أحد في فتح الحوار معه فإنه يستمر في التقدم حسب المخطط المرسوم حتى يصل إلى هيكل ضخّم مشاد من أنابيب فولاذية أطلق عليها المخرج اسم «سلومون-الطائرة التي تتحرك بقوة الإنسان» وهو أيضاً عنوان العرض ثم يعتلي الممثلون هيكل الطائرة ويشرعون بتقديم «روك أوبرا» عن المجتمع المعاصر الذي يمضي نحو نهايته.

ولقد كان ظهور التيارات الجديدة في المسرح الياباني والمتفاوتة في درجة ولائها للتراث والمتباينة في مواقفها من التجارب المسرحية في الغرب دليلاً ساطعاً على أن مرحلة العزوف عن التقاليد وسيادة النموذج الغربي قد قاربت على الانتهاء مع انحسار موجة الشينغيكوي في المسرح الياباني وتأكيداً على خصب المراحل القادمة من تاريخ الحركة المسرحية في طريقها للبحث عن هوية ثقافية مستقلة.

وأهم ممثلي هذا التيار الكاتب والمخرج ساتو ماكوتو مع فرقته «الخيمة السوداء» وتاداشي سوزوكي مع فرقته مسرح واسيدا الصغير وشوجي تيراياما ومسرحه يلخص البيان الصادر في تشرين أول ١٩٦٩ طموحات فرقة الخيمة السوداء التي ولدت في زحمة الأحداث الطلابية عام ١٩٦٨ ضمن إطار سمي وقتها المركز المسرحي ٦٩/٦٨ وجوهر الطموحات ينصب على مسرح دائم ذي برنامج ثابت خارج المؤسسات الرسمية، والوصول به إلى كل الناس بالشاحنات، والخروج عن هيمنة النموذج الدرامي الغربي، بالإضافة إلى الاستفادة - على صعيد فن الممثل - من كافة التيارات بدءاً من زيامي مروراً بستانسلافسكي وبريشت وصولاً إلى غروتوفسكي.. وقد امتاز مسرح الخيمة السوداء بالاهتمام الزائد بالأحداث السياسية وشارك مشاركة فعالة في رصد أهم القضايا المعاصرة وتقديمها للمتفرج بإطار تغلب عليه التعليمية والمباشرة، ومن بين العروض التي قدمتها فرقة مسرح الخيمة السوداء صيغة مسرحية لقصيدة الشاعر كيم تشي ها المعتقل في سجون كوريا الجنوبية وهي «حكاية السيد نازح المواد البرازية» والتي تتحدث عن العلاقة بين اليابان وكوريا منذ مطلع القرن العشرين وحتى نهاية الحرب الثانية بنفس معاد للسياسة اليابانية.

أما السيد تاداشي سوزوكي الذي يرأس فرقة مسرح واسيدا الصغير والذي تجاوزت شهرته حدود اليابان، فقد أوجد نظاماً خاصاً به لتدريب الممثلين مازجاً بين آخر صرعات المسرح المعاصر في الغرب - اللامعقول ومسرح القسوة - وتقاليد فن الممثل في المسرح الياباني الكلاسيكي، مع إيلاء قضايا التعبير بالجسد أهمية قصوى رغبة في الكشف عن أعقد الانفعالات الإنسانية الكامنة في أعماق النفس، إضافة إلى التركيز على خصوصية الروح اليابانية، ومن المسرحيات التي قدمها مسرح واسيدا الصغير مسرحية «بائعة أعواد الثقاب الصغيرة» ومسرحية «حول الانفعالات الدرامية» ومسرحية «الليدي ماكبث» ومسرحية «سالومي» كذلك يحظى مسرح تينجو ساجيكي والذي يعني اسمه



# المسرح البريطاني في السبعينيات

(العدد ١١-١٢ شتاء وربيع ١٩٨٠)

## رياض عصمت

في العالم تضم ٤٤ مسرحاً محترفاً، وربما ضعفها من مسارح الهواة والطلبة، ولا شك أن أول ما يلفت النظر هو البحث عن شكسبير .

شكسبير ماثل دائماً في أي موسم على مسارح لندن، ولكن الصعب هو أن يحصل المرء على بطاقة، وقد سبق أن تعرضت لمثل هذه المشكلة في زيارة سابقة، لكنني تداركت الأمر هذه المرة واستطعت منذ وصولي أن أحجز لأبرز ثلاثة عروض شكسبيرية تقدّم في لندن أواخر العام ١٩٧٩ وكان عرض بيتر بروك لمسرحية «انتوني وكليوباترة» بطولة غليندا جاكسون قد انتهى وفاتني، ولكن كان هناك بالمقابل «خاب سعي العشاق» لفرقة شكسبير الملكية في «الأولد ويتش» و«ريتشارد الثالث» و«كما تهوى» في «المسرح القومي البريطاني» .

### الكوميديا الشكسبيرية

موضوع الكوميديا الشكسبيرية الأثير هو موضوع الحب، هذا الموضوع الذي نخال أننا نعرف كل شيء عنه، فإذا وقعنا في التجربة اكتشفنا أننا نجهل كل شيء، لكن الحب يمكن أن يكون أيضاً موضوعاً للتراجيديا كما في «روميو وجولييت» و«عطيل» فكيف يعالجه شكسبير في كوميدياته وتراجيكوميدياته؟

تعتمد الكوميديا الشكسبيرية على لعبة التنكر، والتنكر له ثلاثة أشكال رئيسية :

- ١- تغيير الملامح أو الزي .
- ٢- تغيير الشخصية وانتحال شخصية أخرى .
- ٣- إخفاء الشعور الحقيقي واصطناع شعور آخر

زائف .

مهما دار الزمان بأحوال بريطانيا الاقتصادية، ومهما ارتفعت الأسعار وصعبت ظروف المعيشة إلا أن المسرح البريطاني يظل يحتفظ رغم هذا كله بسمعة عالمية حسنة.. صحيح أن الاتجاهات المجددة في الشكل المسرحي لم تنطلق من بريطانيا بل من فرنسا بولونيا والولايات المتحدة، وأن المسرح الإنكليزي محافظ على التقاليد إلى حد كبير، لكن بعضاً من أكثر الكتاب المسرحيين شهرة في العالم كله انطلقوا من لندن قديماً وحديثاً على حد سواء، وحملوا دائماً راية التجديد في المضمون الفكري والمعالجة الاجتماعية، ولعلكم تذكرون جيل «مسرح الغضب» الذي تزعمه جون أوزبورن، وتذكرون الجيل الذي تلاه مباشرة حاملاً لواء «مسرح العبث» ومثله هارولد بينتر، كما أننا لا شك سنذكر أسماء أخرى لامعة مثل : جون آردن، بيتر شيفر، روبرت بولت، آرنولد ويسكر، توم ستوبارد.. ولن ننسى أن لندن استقطبت منذ القديم - بثقافتها - بعضاً من كبار المبدعين، فإليوت الشاعر والناقد وجيمس الروائي الشهير كانا يعتبران نفسيهما بريطانيين أكثر منهما أمريكيين، واليوم تصر الأوساط البريطانية على منحهما هذا الحق بشدة .

وهكذا يمكننا القول إن المهتم بالمسرح في أي وقت من أوقات الموسم المسرحي سيجد ما لا يقل عن عشرة عروض هامة من مختلف الأنواع يحضرها في لندن، وليس هذا كثيراً على عاصمة من عواصم المسرح البارزة



يعشق كل منهم واحدة من الفتيات، محاولاً إخفاء عشقه عن رفاقه، ولكنهم ما يلبثون أن ينكشف كل منهم أمام الآخر، حتى يُفضحون جميعاً وتتحكم وعودهم وعهودهم حول الزهد والتتسك، إلا أن الفتيات لسن بتلك البساطة، فعندما يعلمن أن الشباب الأربعة سيحضرون لمغازلتهن متكررين بزِّي روسي يتحايلن لعصب أعينهم، ويجعلن كل واحد منهم يبوح بحبه ويقدم علامة عليه لغير التي اختار وأحب، وبعدها عندما يعود الشبان في ثيابهم العادية يسخرن منهم ويتهمنهم بأنهم نكثوا بالوعد مرتين، مرة حين قرروا الاعتزال للصلاة والدراسة، ومرة حين أقسموا على حبهم لمن لا يحبون، وفي الوقت ذاته يكون الأتباع قد أحبوا بعضهم أيضاً، وبينما هم غارقون في لهوهم ومقابلهم يصل رسول ليبلغ الأميرة أن والدها ملك فرنسا قد توفي، وتجبر الفتيات الشبان على الاعتكاف سنة كاملة في الزهد والتتسك كي ينالوا الغفران على حنثهم بوعودهم وإيمانهم وذلك قبل أن يرجعن إليهم ليتم لقاء العشاق .

في جميع كوميديات شكسبير، وأحياناً في بعض مآسيه مثل «الملك لير» و«هاملت» هناك تتكرر، وهنا يطيب لشكسبير أن يحلل الحب ويفضح جوانب الزيف في العلاقات الإنسانية ويسخر من أولئك الذين يدعون الصلابة والورع والزهد.. إن معاصرة أفكار شكسبير وتجديدها الدائم ناتج عن إيمانه الجريء بنبض القلب وطبيعة الإنسان الفطرية ودفاعه عن الصدق في العواطف والأفكار .

### خاب سعي العشاق

هذه الكوميديا واحدة من أجمل كوميديات شكسبير الخالصة.. موضوع المسرحية أن ملك نافار وثلاثة من فرسانه يقسمون أن يعتزلوا ثلاث سنين في مكان ناء للصيام والصلاة والتأمل، مبتعدين عن عشرة النساء، ويصادف أن أميرة فرنسا وثلاثاً من وصيفاتها الحسنات يصلن إلى نفس المكان الريفي النائي لدراسة شؤون الدولة، وهناك يتم اللقاء، وسرعان ما



من أخيه واضطره لالتجاء إلى الغابة برفقة عدد من أنصاره النبلاء، مخلفاً وراءه ابنته روزاليندا في قصر عمها تعيش مع صديقتها وابنة عمها سيليا.. وفي نفس الوقت نتعرف على الشاب أورلندو الذي يتعرض لاضطهاد أخيه الأكبر، وتتعرف عليه روزاليندا ويتبادلان الإعجاب والحب، خاصة خلال مباراة مصارعة يفوز فيها أورلندو فوزاً غير متوقع.. وبالمصادفة ينقذ أورلندو إلى الغابة في نفس الوقت الذي تهرب فيه روزاليندا وسيليا ومهرج البلاط إليها بحثاً عن الدوق المنفي.. وفي الغابة تلتقي روزاليندا المنتكرة بزي غلام بأورلندو العاشق الولهان الذي يبثها كل يوم أشعار حبه ويلصقها على أشجار الغابة، فتعرض عليه أن تخلصه من هذا الحب المذبذب.. وتزداد المشكلة تعقيداً عندما تقع صبية في غرامها ظناً منها أنها فتى وسيم، وتكشف روزاليندا عن شخصيتها أخيراً، ويعرف فيها أورلندو الفتاة التي أحب، ويأتي الدوق المغتصب إلى الغابة ومعه أخ أورلندو نادمين، يطلبان الصفح ويعيدان الحق إلى نصابه .

تذكرنا مسرحية «كما تهوى» الكوميديا بتراجيديا «الملك لير» ففي كليهما نبلاء منفيون ومهرجون ينطقون بالحكمة وطبيعة فيها الأمان وفيها الشقاء.. هي أيضاً تذكرنا بمسرحية «العاصفة» وموضوع المسرحية كما هو واضح يدور حول الحب والتكر أيضاً، ويظهر فيهما نموذجان كوميديان شكسبيريان هما الحكيم-المهرج والمهرج-الحكيم.. الأول هو جاك الحزين أحد النبلاء المراقبين للدوق المنفي والد روزاليند وصاحبة الجملة الشهيرة «ما العالم سوى مسرح كبير، ونحن الممثلون عليه»، أما الثاني فهو مهرج البلاط الظريف الذي يرافق روزاليند وسيليا في رحلتها، والذي يقع أيضاً في حب فتاة ريفية .

تعالج المسرحية - حسب رأي الناقد البولوني يان كوت- موضوعاً خالداً من مواضيع الإنسانية هو موضوع الحاكم الذي يغتصب من الأمير الطيب عرشه.. ويعلق الناقد الوجودي دافيد هورويتز على شخصية روزاليند قائلاً: «إن روزاليند واعية لمعنى حبها بعبثه الذي لا يمكنها تقاديه، وبِعظمتها التي لا تقاوم.. إنها طبيبة تعالج

أخرج المسرحية جون بارتون أحد الأعضاء الخمسة للجنة الاستشارية المشرفة على فرقة شكسبير الملكية وهو مخرج معروف أخرج ٢٥ مسرحية، معظمها من أعمال شكسبير، وأشهرها «ترويلوس وكريسيديا» التي أخرجها مرتين .

أجمل ما في العرض هو الشاعرية الغنائية التي قدم بها، فكل الصورة التي صنعها الديكور البسيط للغاية بأوراق الشجر المتناثرة على الأرض وحركة الممثلين الرشيق وجو الحب والفروسية خلق أممناً عالمياً من البهاء والشعر يمتع النظر ويدفئ القلب.. إن ما يرفع عرضاً أو يخفضه هو أداء الممثلين، وقد كان ممثلو المسرحية وممثلاتها غاية في الرشاقة والحيوية، يتحركون بخفة كوميدية وأداء واقعي مقنع في نفس الوقت، يحافظون خلاله على الجو الشكسبييري - في الإلقاء خاصة- مع لمسة معاصرة، أما العزف والغناء فكان حياً وليس مسجلاً، فازداد جمالاً وتأثيراً بذلك .

«خاب سعي العشاق» نموذج مثالي لكيف تُقدم مسرحيات شكسبير في المسارح الكلاسيكية العريقة المجددة في لندن وستراتفورد .

### كما تهوى

كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٥٩٩ وهي واحدة من ثلاث كوميديات احتفظت بأكثر حد من التجدد والنجاح الجماهيري، هي «جمععة بلا طحن» و«الليلة الثانية عشر» وكما يشير الناقد هاري غرانفيل باركر فإن شكسبير في هذه المسرحيات الثلاث يبدو وكأنه يخوض تحدياً من نوع خاص، فهو يقول لجمهوره: «ها آنذا أقدم لك كل ما تحب وتهوى من قصة حب ومرح وتهريج، ولكنني أقدمها بطريقتي وأسلوبتي، وأصل بها لما أشاء».. وبالفعل ينفخ شكسبير في هذه الكوميديات نجاحه في أفضل تراجيدياته، فيرسم شخصيات إنسانية لا تُنسى، ويكشف عن مشاعرها، ويضعها في مواقف طريفة للغاية، فإذا بنا نتفاعل معها، ونضحك على تكررنا، ونكتشف ما نخفيه عن أنفسنا من خلالها .

قصة المسرحية أن فريديريك اغتصب السلطة



ولكنني أذكر عرضاً قديماً جداً للمسرحية لفرقة الأولديفك شاهده ذات مرة على شاشة التلفزيون وكان ساحراً جداً رغم أنه كلاسيكي.. في عرض اليوم كانت الممثلة سارة كيستلمان جيدة في دور روزاليند ذات حضور ومرح دائمين، أما سايمون غالوفلم يكن مناسباً لدور أورلندو على الرغم من كل ما بذله من جهد في التمثيل فهو أقصر من اللازم وأقل جاذبية من أن يلفت نظر روزاليند، ولم يكن مقنعاً في مشهد المصارعة.. على كل حال لم يخل هذا بمجمل الصورة الإيجابية للعرض والأداء، فالمسرحية تعتمد على النساء أكثر من الرجال، شأنها شأن كوميديات شكسبير الأخرى، ولعل السبب أنهن أكثر تعبيراً عن الحب وتجسيدا له، ولكن عرض الأولديفك القديم الذي ذكرتُ كان أفضل من حيث توزيع الأدوار وأدائها، خاصة أدوار الرجال.

صمم ديكور المسرحية هايدن غريفن، وصمم أزياءها بيتر هول، فساعدوا بدوقهما الرفيع على إضفاء جمال على العرض ليكون صفحة جديدة مشرقة في تاريخ المسرح القومي البريطاني.

### ريتشارد الثالث

شهدت «ريتشارد الثالث» تاريخاً عريقاً من العروض، ولعب هذا الدور الشكسبيري البارز عدد من مشاهير الممثلين، نذكر منهم بالتسلسل: إدموند كين، ويليام تشالز ماكريدي، هنري أرفينغ، دونالد ولفيت، لورنس أوليفيه، إيان هولم، روبرت هيرش، راماز شكهيكفاديز (ذكرتُ بالطبع هنا أسماء ممثلين إنكليز وغير إنكليز).

عُرِضت المسرحية لأول مرة عام 1593 وقد اقتُبست أحداثها من مصدرين: «تاريخ ريتشارد الثالث» لسير توماس مور، وكتاب هولنشييد الشهير الذي أعاد رواية القصة، أما أحداث القصة فدارت حوالي عام 1485.. «ريتشارد الثالث» إذن هي من مسرحيات شكسبير الأولى، وتنتمي إلى نمط أعماله التاريخية، ويُعتد أن هذه الشخصية كانت الأساس الذي بنى شكسبير عليه في أواخر حياته مأساة «مكبث» الشهيرة.

الحمى التي أصابتها، وتصف لنفسها الدواء الذي سبب الداء».

أخرج جون ديكستر المسرحية على منصة أوليفيه الرئيسية في المسرح القومي البريطاني، وهو واحد من ألمع الأسماء في المسرح البريطاني المعاصر، وله باع طويل في إخراج المسرحيات المعاصرة.. وانطلق جون ديكستر من رؤيا مسرحية قريبة جداً من مواطنه بيتر بروك، فالمسرح عبارة عن مساحة فارغة، والحياة تدب فيه من خلال حركة الممثلين وأدائهم.

يستفيد جون ديكستر من كثير من المراجع، ويثبت نصوصاً منها في برنامج العرض، خاصة من «الفنن الذهبي» لفريزر، ومن كتاب يان كون «شكسبير معاصرنا».. إن أحدث النظرات الإبداعية لمسرح شكسبير تعني بالجانب الطقسي من الحضارة وتحاول أن تجد فيه ما هو خالد وجذاب على مر العصور.. إن في هذه الطقوس الرموز الأصلية المتجددة على الدوام، لذلك نجد في النقد الحديث إحياء لها على يد نورثروب فراي، وهنا على المسرح يحاول جون ديكستر مجازاة هذا، مع لمسة من بريشت ولسات من آخرين.. إن «كما تهوى» تحتفي بطقوس الخضرة والازدهار كما يقول الباحث مولوين ميرشنت، وهذا ما أكده ديكستر.

يبدأ العرض والممثلون يتجمعون تدريجياً، يهيئون منصة التمثيل البارزة بين الجمهور والعارية تماماً إلا من حزم قش.. وفي بداية الفصل الثاني عندما يقترب الربيع نجدهم يفرشون قماشاً بيضاء ملونة ببقع خضراء أمامنا، ويضعون شجرة رمزية رفيعة ما تلبث عندما يأتي الربيع أن تورق أغصانها بخدعة جميلة.. وليس هناك أي شيء إيهامي، ولكن هناك عاطفة واندماج في التمثيل وإتقان لتجسيد الشخصيات وإقناعنا بها.. إن المسرح هو إعادة خلق الطقوس، والمتفرج يقبل المشاركة في اللعبة ويخضع لشروطها، لذلك لا نُصدَم عندما يعزف الموسيقيون من إحدى شرفات المسرح ولا عندما يضع الممثلون أقتعة من رؤوس الغزلان ولا عندما يركبون قطع الإكسسوار القليلة أمامنا.. عرض غاية في البساطة، والممثلون رشيقو الحركة، خفيفو الظل، حيويو الأداء.



جون وود الذي لعب دور ريتشارد ممثل يتمتع بقدرات تمثيلية كبيرة إلا أن الرؤيا التي قدم بها كريستوفر موراهاان المسرحية أفقرت قدراته وجعلتها خارجية محضة، لذلك شاهدنا عرضاً أنيقاً، ولكنه خالٍ في كثير جداً من المشاهد من الإحساس بعمق المسرحية، بحيث لم يثر مشاعر الاشمئزاز والرعب التي تزيدها سخرية ومرح ريتشارد إثارة للتعزز والنفور، بل انتزع من الجمهور الضحك .

في هذا العرض اختل التوازن تماماً بين ما هو كوميدي وما هو مفرع وشرير وكأن التجريد لم يكن شأن الديكور وحده مما أضرب بالعرض وقضى على عنصر التصديق عند المتفرج.. كنا نشهد جهداً كبيراً، فيه كل مقومات التشكيل والذوق والإلتقان، إلا أنني لم أصدق أو أقتنع لحظة واحدة بحقيقة ما يجري، ولذلك لم أنفعل أو أتأثر، بل إن تلك الساقية المتزايدة من الدم بدت حيلة فنية ساذجة تعيق حركة الممثلين وتجعلهم يتعثرون، محاولة أن تكون متكاً للمخرج للتعويض -دون فائدة- عما فاتته أن يجسده ويعمقه في العمل التمثيلي نفسه.. أما مل مارتن في دور الملكة أن فلجأت إلى المبالغة الميلودرامية، وكان تحولها في واحد من أبرز مشاهد المسرحية من الحقد على ريتشارد إلى الترامي بين أحضانه سريعاً جداً بشكل أصبح معه مشهداً متكاملأ من مشاهد الكوميديا، لكن التمثيل عموماً في العرض ظل بمستوى جيد من الإلتقان الحر في المتكّن، وهو أقل ما نتوقه من فرقة في شهرة المسرح القومي البريطاني، وأذكر إخراجاً آخر متفوقاً في أحداثه وعمق تفسيره للمسرحية قدمه المسرح الألماني في برلين الشرقية، وقد أخرج المسرحية آنذاك المخرج البريشتي المعروف مانفريد ويكورت ولعب دور ريتشارد هيلمر تاته، وكان المخرج آنذاك أبرع، خاصة في تجسيد مشهد ظهور أشباح القتلى التي تؤرق ضمير ريتشارد قبيل نهاية المسرحية حين جعل رؤوسهم فقط تنبت من الأرض، ولم يجسدهم كلهم بشكل تقليدي بارد كما فعل المخرج البريطاني موراهاان .

وريتشارد الثالث نموذج شهير في عالم المسرح للدهية اللثيم الذي يخدع كل من حوله، إذ يقنع زوجة أخيه الملك المقتول إدوارد بأنه لا شأن له في الأمر وأنه وراء حديثه وعرجه إنسان مخلص، بل وأكثر من ذلك إذ يعلن لها عن حبه ويكشف لها صدره ووضعا سيفه في يدها لتغمده فيه وتريجه من عذاب احتقارها وكراهيتها، وترتعد يد أن التي تحمل السيف، وتثور مشاعر الأنوثة فيها أمام هذا الرجل القوي البليغ الذي كان منذ دقائق يثير حقدتها وغضبها لأنه الخصم التي تعتقد أنه قتل زوجها .

وهكذا يصبح ريتشارد وصياً على الملك الصغير الذي يخلف أباه، وتبدأ عملية إزاحته لخصومه والذين يشكّون بأمر جرائمه واحداً تلو الآخر، حتى يصبح هو الحاكم المطلق للبلاد، ويضج به النبلاء، ويجمع هنري إيرل ريتشموند جيشاً للتصدي له وانتزاع السلطة منه.. ويهزم أخيراً ويطلق صرخته الشهيرة: «حصان.. حصان.. أعطي نصف مملكتي لمن يعطيني حصاناً» .

أخرج المسرحية كريستوفر موراهاان على منصة مسرح أوليفيه الرئيسية (المسرح القومي البريطاني يضم ثلاث صالات) وهي منصة بارزة يحيط بها الجمهور في مدرجات عالية من ثلاثة جوانب.. وللمنصة أهمية كبيرة في تحديد شكل وطراز العروض التي تقدّم عليها، لذلك نجد أن الإخراجات التي تقدّم عليه هي دائماً مجددة منذ بدأ بيتر هول حتى الآن.. ولكن التجديد الشكلي ليس كل شيء، فالديكور التجريدي المكون من أسوار ضخمة رمادية اللون تعطيها الإضاءة ظلالاً مختلفة في كل مشهد، والساقية المحيطة بمنصة التمثيل والتي تبدأ بالإحمرار كلما أقدم ريتشارد على ارتكاب جريمة جديدة وكأن الدماء تجري فيها حتى تحيط برييتشارد نفسه إحاطة السوار بالمعصم.. كل هذا لم يمنح العمل معاصرة مقبولة، بل ظل في إطار الحداثة الشكلية التي تفتقر إلى عمق الإدراك المرهف للشخصيات الشكسبيرية، ولإيقاع صراعها الداخلي.. ورغم أن



## المؤلفون المسرحيون الجدد

أصبح هناك عدد كبير من المؤلفين الإنكليز المتزايديين والذين حظي بعضهم بسمعة عالمية طيبة، وترجمت أعمالهم إلى أكثر من لغة، ومن أبرز هؤلاء المؤلفين وأغزرهم نتاجاً توم ستوبارد.. بدأت شهرة ستوبارد منذ كتب مسرحية «موت روزنكرانتس وغيلد نشترن» وهي مسرحية تستلهم «هاملت» شكسبير في نوع من المحاكاة الساخرة، بحيث تكون الشخصيتان المحوريتان هما شخصيتا زميلتي هاملت في الدراسة اللذين تجسسا عليه وخططا لمصرعه، فكانا ضحية الوضع الذي قبلا به كمخبرين للملك الآثم.. كانت تلك المسرحية أولى مسرحيات ستوبارد التي عالجت موضوعاً أليفاً على المنفرد البريطاني بشكل غير مألوف ودمجت زمنين معاً هما زمن أحداث «هاملت» في إطار تجريبي.. والمسرحية تعتمد على لغة الحوار التهكمية، ولولا حيوية اللغة لبدت المسرحية تجريدية في فكرتها، ولكن أعمال هذا المؤلف لقيت نجاحاً جيداً، خاصة وأنه غزير النتاج بحيث فرض نفسه في الساحة المسرحية رغم أنه أقل تميزاً وتمكناً ممن سبقه أو زامله من بقية المؤلفين.. عُرضت مسرحية ستوبارد هذه عرضاً جديداً في مسرح طليعي معروف هو مسرح الينغ فيك وأخرجها مخرج مجرب معروف هو مدير الفرقة الفني في نفس الوقت مايكل بوغدانوف.. منصة الينغ فيك نصف دائرية، وبهذا فإن الاعتماد الأساسي هو على الممثلين، خاصة وأن مسرحيات ستوبارد (كلامية) وقد برع بوغدانوف في إيجاد حلول شكلية بسيطة جداً وموحية بأبعاد النص التهكمية، وقد قدم المسرح هذه المسرحية بالتناوب مع «هاملت» الأصلية في ملابس حديثة وإطار يوحي بجو الحرب العالمية الثانية واغتصاب الحكم من قبل سلطة عاتية، وجدير بالذكر أن ستوبارد كتب أعمالاً أخرى مستوحاة من شكسبير في الفترة الأخيرة، وهي من مسرحيات الفصل الواحد التجريبية والتي لا تخلو من ذهنية زائدة كما قيل عنها .

## أحداث مسرحيات ستوبارد

وبالصدفة حضرت آخر مسرحيات توم ستوبارد وكانت تُعرض في نفس الوقت على مسرح آخر بلندن هو مسرح الفونيكس.. عنوان المسرحية «ليل ونهار» وموضوعها يدور حول موقفين متعارضين لاثنين من الصحفيين يعملان في افريقيا، أحدهما ملتزم ومخلص لمهنته، والآخر عابث يتاجر بها دون شعور بالمسؤولية.. ويجتمع الاثنان في بيت أحد ممثلي الشركات الأجنبية البيض في تلك المنطقة السوداء.. وتتشابك العلاقات عندما تقوم علاقة غرامية عابرة بين زوجة صاحب البيت والصحفي العابث، وبصل سراً رئيس الدولة الأفريقي ليعرضه لسلسلة من الإهانات، ثم يصل خبر مصرع الصحفي الملتزم خلال تغطيته لأخبار اضطرابات في المنطقة، وكأن في ذلك إنارة مناقضة للواقع الفاسد الذي شهدناه من خلال استشهاد رجل ضحى بنفسه حفاظاً على شرف المهنة .

رغم الإخراج الرائع الذي قام به بيتر وورد إلا أن المسرحية بدت لي فوتوغرافية، كثيرة الحوار، قليلة الفعل، وخالية من معنى عميق ينور ويفني الحس الإنساني.. ولم يستطع الديكور الأنيق أو الإضاءة أو التمثيل إنقاذ النص العادي والخالي من ملامح الدراما القوية، بل إن التمثيل بدا باهتاً وتقليدياً في بعض المقاطع ولم تكن سوزان هامبشاير ذات حضور قوي، بل إن بعض تصرفاتها بدت مفاجئة وغير مبررة، بينما كان جهد باتريك ماور أفضل وأكثر حيوية .

أما بيتر وود مخرج المسرحية فهو ضليع بإخراج المسرحيات الحديثة، خاصة وأن له عديد من الأعمال تترواح من أونيل إلى يونيسكو إلى شيفر وعديد غيرهم من المؤلفين، ولكن جهده كان غير ذي فائدة في جعل هذه المسرحية الباردة حيوية ومثيرة، إلا أن لمساته الجمالية المتقنة وحضوره التقني كان بيتاً .

## حياة من هي على أية حال؟

أما المسارح الجادة والجديدة الأخرى التي تحظى باهتمام في لندن اليوم فهي «حياة من هي على أية حال؟» للمؤلف بريان كلارك وتُعرض على مسرح سافوي، والمسرحية درامية محضة تعالج شخصية رجل أقدم على





عنه كاتب شاب توفي وعمره لا يتجاوز ٣٤ عاماً، تاركاً سبع مسرحيات فقط، ولكنها من أبرع الأعمال الكوميديا التي يختلط فيها الجنون بالواقع، وتفضح زيف ونفاق الطبقة البورجوازية .

ولد جو أورتون في ليسستر عام ١٩٢٢ ومات مقتولاً في ظروف غامضة عام ١٩٦٧.. وأورتون درس التمثيل في الأكاديمية الملكية لفن المسرح (رادا) وكانت أولى مسرحياته «تسلية السيد سلون» ومنذ كتابتها تتابعت نجاحاته وفوزه بالجوائز حتى وفاته، وقد حوّلت هذه المسرحية ومسرحيته الأخرى الشهيرة «لوت» إلى فيلمين سينمائيين .

أعاد مسرح الأولدفك الشهير في لندن إنتاج مسرحية أورتون الأخيرة «ماذا رأى الساقى» وأخرجها جون روف.. والمسرحية من أمتع وأطرف الكوميديات التي شاهدت، فأحداثها تدور في عيادة طبيب نفساني يحاول في غياب زوجته مغازلة صبية حلوة تأتيه بحثاً عن عمل كسكرتيرة من خلال إقناعها بأنها مريضة.. وفيما هو يحاول (الكشف) عليها تعود زوجته، ويأتيه طبيب نفساني كبير زائراً، وتتعدد الأمور بوصول خادم الفندق (الساقى) ورجل البوليس.. وشيئاً فشيئاً يغرق الطبيب النفساني في اللعبة، لعبة الخروج من مأزق وجود الصبية عارية وراء الستارة في غرفة الفحص، ويكاد الجنون يدبُّ في عقول الجميع من خلال المفارقات التي تحدث، إلى أن تنتهي المسرحية بشبه مأساة، وتكون الطريق إلى العقل هي الصدق.. ذلك هو الخلاص الوحيد من مأزقهم الجنوني هذا الذي بدأ بكذبة صغيرة وكاد أن ينتهي بجريمة قتل .

كان إخراج جون دوف مليئاً بالحركة، بحيث جسّد الكوميديا الكامنة في النص عبر مواقف مرثية، وساعده على تحقيق ذلك الأداء المتميز لمجموعة من الممثلين المتفاهمين.. لم تكن في التمثيل أدنى علامات المبالغة والتهريج، بل كان انسجام الممثلين في أدوارهم المرسومة وفي البعد النفسي للشخصيات وفي الفعل الحركي رائعاً، وهذا وحده كان كافياً لإنجاح العرض وتحقيق توازن فني فيه بحيث لا تطغى شخصية على أخرى ولا يسرق

محاولة الانتحار وأنتقد في اللحظة الأخيرة، والرجل هنا غير شاكر لمنقذيه عملهم، بل يدينهم لأنهم تدخلوا في أمر هو من صميم حريته، والمسرحية تعالج هذه القضية، قضية حق الانتحار عبر حوارات ذهنية بين الرجل وطيبه والمستشار النفسي والمرضة والمحامي.. أخرج المسرحية مايكل لندسي هوغ وهو مخرج عمل خاصة في إخراج المسرحيات المعاصرة، وقد اتسم إخراجها بالبساطة التامة، ويتضح هذا من خلال تصميم الديكور وحركة الممثلين، فسرير البطل يتوسط المسرح ودون جدران تتصل بين الغرف المفترضة، ويتحرك الممثلون عبر هذه الأروقة المتخيلة للمستشفى الذي يرقد فيه البطل.. إن التغريب في المسرح البريطاني الحديث لا شأن له بالتمثيل بل بالديكور وبالإخراج فقط، وبالحدود الدنيا التي ينعكس فيها هذا على منهج التمثيل.. وبالفعل كان الأداء واقعياً نابعاً من الاندماج النفسي بالشخصيات، معتمداً على هذه المعيشة الهادئة حيث يكون التعبير بالكلام وقليل من الحركة تماماً كما هو الأمر في الحياة اليومية، ولعل هذه هي نقطة القوة والجازبية الوحيدة في عرض بدا لي مملاً وفوتوغرافياً على الرغم من حداثة الديكور وابتعاد فكرة الإخراج عن الواقعية، وقد تجلى هذا من خلال أداء ممثل اسكوتلندي شهير هو بيل باترسون وهو ممثل يتمتع بصوت متميز وحضور قوي على الرغم من أن دوره أقدمه طيلة الوقت ممدداً على سرير .

بشكل عام بدت لي سمعة هذه المسرحية أكبر منها، فالتوجه الذوقي بين متابعي المسرح في إنكلترا وأميركا يتجه نحو التهليل لمعالجة هذه النواحي الاجتماعية الفردية، حتى ولو افتقرت المسرحية للقوة الدرامية أو للحداثة أو حتى للأحداث المشوقة واكتفت بأن تكون مجرد حوارات مملّة يتخللها بعض المرح والفلسفة والذكاء .

### جو أورتون ملك الكوميديا الراحل

جو أورتون - باعتراف غالبية المسرحيين والنقاد والجمهور - هو أعظم مؤلف كوميدي للمسرح منذ أوسكار وايلد.. وأورتون الذي لا يعرف العرب إلا القليل



فهذا ليس مهماً مبدئياً - ولكن بسبب فقر العرض وخلوه من أي جمال أو إثارة للخيال، فظلت صورته الفوتوغرافية أجمل منه وأدعى لتحريك الخيال .

## آني

يُعتبر المسرح الغنائي نمطاً أمريكياً - إنكليزياً، لذلك تنتشر الغنائيات اليوم في لندن ونيويورك كما في باقي المدن الأمريكية.. ونمط الغنائيات الناجحة في لندن ما زال نمطاً محافظاً تقليدياً، بينما هناك محاولات للتجديد في الشاطئ الآخر من المحيط.. إن المنتجين يعيدون إحياء القصص القديمة ويجدون في مواضيعها العاطفية الميلودرامية مادة صالحة لجذب أرتال طويلة من متفرجي اليوم، خاصة إذا كان أبطالها من الأطفال.. وهكذا نجد «آني» و«أوليفر» تتصدران الساحة منذ حوالي سنتين .

«آني» قصة طفلة تعيش مع زميلاتها الصغيرات اللواتي لا أهل لهن في شبه ميتم تديره عجوز سكيرة تشغل الطفلات المسكينات بغسل الملابس وتظيفها، ولكن آني واثقة من أن لها أبوين في مكان ما من العالم، لذلك تهرب هي وكلب ضال، لكنهم يعيدونها.. ثم تجد فرصتها الذهبية عندما تأتي سكرتيرة مليونير كبير وتختارها لتقضي عطلة عيد الميلاد في قصر سيدها.. ورغم أن آني ذات الشعر الأحمر لا تتال اهتمام رجل الأعمال أول الأمر إلا أنها ترض وجودها بشجاعة وبراعة فتوقظ في قلبه أحاسيس افتقدها منذ زمن فيبدأ البحث عن أبويها معلناً عن جائزة كبيرة لهما، وهكذا يتصل بهم آلاف من الأزواج المدعين طمعاً في المكافأة المالية.. ويكون مديرة الميتم أخ شريفة له زوجة غانية يتفقان معها على انتحال شخصية والدي آني بعد أن يتزودا منها بمعلومات تفصيلية عن ملابس آني يوم عُثر عليها وعلى شكل القلادة التي ترتديها.. وفي نفس الوقت يكون المليونير قد قرر أن يتبنى آني، ولكن ظهور هذين الشخصين يفسد كل شيء، حتى أن آني نفسها لا تُسر بلقاءهما كما كانت تتوقع، بل تصاب بخيبة أمل.. وفي انتظار الصباح حين سيعود الأب والأم المفترضان لاصطحاب آني واستلام

ممثل المشهد من زميله أو زميلته.. كان نجاح هذا العمل الكوميدي الممتاز مرهوناً بتناغم الأداء ووجود تقاليد عمل جماعية لدى هذه الفرقة العريقة التي عادت منذ العام ١٩٧٧ تتجدد وتتطور منذ انضم إليها ممثلو البروسبيكت وقدموا موسماً جيداً جداً شارك فيه عدد من النجوم في مقدمتهم ألين آكينز وأنتوني كوايل، لتعود سمعة مسرح الأولدفيك اللندني للتألق والانتشار عالمياً كما أيام مجده القديم .

## أوه كالكوتا

«أوه كالكوتا» اسم شهير في المسرح، ليس لأن العرض فني أو يحمل قيمة ما، وإنما لأن هذا العرض كان فاتحة لعروض العري والجنس، ولأن عرضه مستمر منذ حوالي عشر سنوات.. ويبدو أن العرض يتغير عاماً بعد عام وتحذف منه الفقرات الزائدة والناشزة.. ولكن ما بقي رغم ذلك ليس قيماً ولا ممتعاً من الناحية الفنية، بحيث أنه يستحق الحذف أيضاً دون شعور بالخسارة.. والغريب أن عرض الناقد المعروف كينيث تينان الذي تلا هذا العمل كان أفضل وأبهج، لكنه كان رديئاً أيضاً ويذكر بالكباريه ويفتقر إلى المعنى، وكان عنوانه «كارت بلانش» ولكن «كارت بلانش» امتلاً بالتواقيع التي تعلن استنكارها له، بينما استمر «أوه كالكوتا» صامداً.. فلماذا؟

المسألة تتلخص في الشهرة التي حظي بها هذا العرض لكونه أول العروض من هذا النوع، فأصبح مشروعاً استهلاكياً يستقطب السياح والأغراب خاصة إلى مسرح لم تعرف بلدان العالم شبيهاً لفضائحيته، وليس في «أوه كالكوتا» ما يستحق أن نتوقف عنده، فهي جملة مشاهد ساخرة أو استعراضية أو إيمائية، هدفها العري والإثارة، ولكنها أصبحت ممجوجة تقليدية، وحتى غير مثيرة.. لست ضد العري على المسرح ولا ضد طرح موضوع الجنس، وكان هذا رأيي حين شاهدت «كارت بلانش» أيضاً، لكنني ضد اللافت، وأعجب كيف أسهم كتاب كبار مع تينان في هذه المهزلة، ومنهم جور أورتون، شام شيرد، يوجين يونيسكو.. لقد كانت «أوه كالكوتا» أقل بكثير مما توقع، ليس بسبب قذارتها فحسب -



من الاضطهاد مما يجعله يهرب فيقنع في أيدي عصابة يتزعمها عجوز جشع يعلم الأطفال السرقة والجريمة، ويلقى القبض على أوليفر خلال قيامه بالسرقة، ولكن العجوز الثري الذي كاد أن يسرقه يشفق عليه ويرعاه في بيته، إلا أنه ما يكاد يتماثل للشفاء حتى تختطفه العصابة ثانية، وتبحث الأسرة النبيلة عن الطفل الذي رعته وأحبته، بينما تكون حياته معرضة للخطر من قبل مجرم شرير يتردد على زعيم عصابة النشالين، إلا أن شابة من أفراد العصابة تتخلى عن حبيبها المجرم وتبلغ عن مكان أوليفر المسكين فتتلقى من المجرم طعنة خنجر، ولكن الشرطة تحاصر مقر العصابة وتقتذ الأطفال من وكر الجريمة واللصوصية .

«أوليفر» عرض كبير نال نجاحاً فائقاً، فهو يعتمد على عمل أدبي خالد لديكنز، أعد بشكل مسرحي مشوق وجذاب، ووضعت فيه جميع البهارات الميلودرامية العنيفة والمثيرة والمضحكة، وجمع عدداً من الممثلين البارعين في مقدمتهم جورج ليتون في دور زعيم عصابة النشالين، كذلك اعتمد مخرج العرض روبن ميدغلي على الإخراج الأصلي الشهير الذي قام به بيتر، وكان الديكور بشكل خاص رائعاً جداً يذكر بديكورات الأوبرا ويتغير بسهولة تغييراً كبيراً جداً بحيث أن مسرح الأوبرا بدا أكبر من حجمه مرتين أو ثلاثاً بفضل تصميم شون كيني وإضاءة كريس أليس الرائعين.. وجدير بالذكر أن أول عرض مسرحية «أوليفر» بإخراجها القديم كان عام ١٩٦٠ وأن سحرها ما زال قائماً على الرغم من وجود ملاحظات فكرية عليها مشابهة لملاحظاتنا حولي «آني» .

### شيكاغو

«شيكاغو» ليست مسرحية غنائية على وجه التحديد وإنما عرض من نوع الكباريه يفضح الجوانب الخفية لحياة العصابات والعاهرات والناس الذين على هامش المجتمع في عهد قديم نسبياً من حياة مدينة العصابات الشهيرة شيكاغو.. والعرض سياسي ناقد، يعرّي الفساد المستشري في أعماق المدينة والبؤس والجريمة وراء بريق المرح والأضواء، ويظهر لعبة القانون والعدل الزائفة .

الشيك من المليونير يقضي الجميع ليلة عصبية، ولكن الرئيس الأميركي روزفلت - وهو صديق حميم للمليونير ومعجب بالطفلة الجريمة آني - يتصل بالمخابرات التي تفيدهم بتقرير يقول إن والدي الطفلة قد توفيا، فيثبت بطلان ادعاء الوالدين المزعومين.. ويكون المشهد حافلاً في صباح اليوم التالي حين يلقي القبض أمام الطفلات صديقات آني على المدّعين وعلى مديرة الميتم الفاسدة، وتتوج الفرحة عندما يأتي المليونير لآني بالكلب الضال الذي وجدته خلال هربها ثم ضاع منها .

أخرج مسرحية «آني» الغنائية مارتن شارنين ومصمم رقصاتها بيتر غينارو وألّف موسيقاها تشارلز ستراوس، والعرض جميل وممتع، خاصة في أغانيه وأداء الطفلات البارعات .

هذه المسرحية نموذج تقليدي للمسرحية الغنائية الأميركية التي تعالج قصة عاطفية مؤثرة ومرحة معاً معالجة أخلاقية مثالية بحيث يكون الحل السعيد بديلاً عن الواقع السيء الذي نجده أينما كان .

بدا المليونير والرئيس الأميركي ظريفيين ومحبين للخير والعدالة، بينما الأشرار هم وأبناء الطبقة الوسطى معاً، ولو عممنا هذا لرأينا ما في هذه الأعمال من كذب وإيهام كبيرين، ولكن «آني» تظل تروق المتفرجين الذين ينظرون إليها من زاوية فردية إنسانية كحكاية للأطفال والعجائز، فيها تعود للمرء الثقة بالمجتمع الذي يشاهد، بحيث يخرج هؤلاء المتفرجون مرتاحين ليكملوا سعادتهم بعشاء دسم لذيد ونوم هانئ لا تؤرقه المخاوف .

### أوليفر

إنها مسرحية غنائية أخرى ذات طراز شبيه بـ «آني» وأصل المسرحية رواية تشارلز ديكنز المعروفة «أوليفر تويست» ولكن المؤلف المسرحي والسينمائي ليونيل بارت صاغها بشكل مسرحية غنائية ناجحة وضخمة.. والقصة تبدأ في ميتم للأطفال الذكور، حيث يلقي الأطفال معاملة قاسية من المشرف والمديرة، ولأن أوليفر الصغير يطلب مزيداً من الحساء ذات يوم يعاقب بشدة، ثم يرسل ليعيش في بيت أسرة متوسطة، وهناك يتعرض لمزيد



## هالو.. دولي

إنها مسرحية شهيرة للغاية في عالم المسرح الغنائي والاستعراضى، وقد رفعتها إلى هذه القمة كارول شانينغ أشهر نجمة استعراض أميركية وبطلة العرض الأول له عام ١٩٦٤ والتي كسبت وأكسبت منتجيه الملايين.. وليست الملايين هي الأساس في نجاح «هالو دولي» ولا في إنتاجها، بل حب الناس وإقبالهم بلا حدود، وقد بلغ عدد عروض المسرحية ١٢٧٢ عرضاً، وأرباحها ما يزيد عن ٤٠ مليون دولاراً.

«هالو.. دولي» مستوحاة من مسرحية قديمة لثورنتون وايلدر بعنوان «الخاطبة» تدور حول أرملة تساعد الآخرين على إنجاح أحلامهم في الحب والزواج، بينما تظل هي غارقة في وحدتها.. والواقع أن أهمية ونجاح العرض لا يعتمدان على الموضوع بقدر اعتماده على جودة الاستعراض والمرح الذكي في الحوار والغناء الجميل بصوت شانينغ المبحوح الحاد المتميز.

وكارول شانينغ كبرت دون شك ولم تعد قادرة على الاستعراض الراقص الحيوي، ولكنها اكتسبت حضوراً متميزاً ومرحاً زائداً تضيفه على كل مشهد تظهر فيه.. كتب «هالو.. دولي» مايكل ستيورات وأخرجتها مسرح درودي لين بلندن لوسيا فيكتور وساعدها مصمم الرقص رون كروفوت.

والغريب أن هذا العرض التقليدي ما زال يلقي إقبالاً ونجاحاً، فهو عرض للتسلية فقط، يعتمد على عرض الأزياء والرقصات، بل لقد وجدته يفتر إلى اللبس الإنسانية المؤثرة في مشاهده، ويفتر إلى الغنى في رسم الشخصيات وجعلها قريبة منا.. لقد بدت لي المسرحية قطعة قديمة من طراز كان سائداً في برودواي ولندن منذ خمس عشرة سنة، مثله مثل نجمة الشهيرة التي ما زالت تحلم بالمجد العظيم القديم كارول شانينغ.. إنها على أية حال تذكرنا بعهد مضى جلب لمئات الألوف المتعة والمرح، كما ذكرنا بوحدة من أشهر نجوم المسرح الغنائي الاستعراضى وأكثرهم جماهيرية ونجاحاً في الستينيات.

هذا هو البعد الفكري وراء هذا العرض الاستعراضى المدهش في تمكّن فنانيه من الغناء والرقص والتمثيل.. إنه عرض حديث متطور، يستفيد من أسلوب بريشت في التغريب ويطلق صرخته المباشرة مخاطباً الجمهور ومحرضاً وعيه الفكري.. والجديد في هذا العرض أنه ينطلق من الوثائقية.

«شيكاغو» أُلّف موضوعها بوب فوس وفرد أيب، وكتب الثاني قصائدها الغنائية، أما الموسيقا فوضعها جون كاندري، بينما صمم الرقصات جيليان غريغوري، وقام بإخراج العرض بيتر جيمس، وليس لديّ ما أضيفه إلا أن العرض كان جيداً جداً، وأنه نموذج متميز وجاد لهذا النمط المسرحي.

بقي أن نذكر أن الأصل لهذا العرض هو مسرحية جادة كتبتها مورين دالاس وتكينز عام ١٩٢٦ وعُرضت آنذاك في نيويورك، ثم ما لبث النسيان أن طوى كاتبتها واتكينز التي لم تبدع عملاً آخر والتي رفضت جميع الاتفاقيات لتبني «شيكاغو» وإحيائها إلى أن ماتت وسمح ورثتها بتحويل المسرحية إلى عرض غنائي راقص.. وطالما ذكرنا أن قصة العرض وثائقية فلا بد أن نذكر أن الحادثة الأصلية الحقيقية التي بني عليها هي محاكمة قاتلتين ارتكبت كل منهما جريمةها على حدة، وأثارت تلك المحاكمة في حينه ضجة كبيرة في الصحافة، فرغم اعترافهما بوقوع الجريمة إلا أن المحلفين أصدروا حكمهم بالبراءة، وبأن القتل حدث عن غير قصد وذلك بسبب ذكاء وجاذبية الفتاتين اللتين أطلقنا إلى حد ما وفي وقت مبكر صرخة ضد الاستغلال بجميع أشكاله (اقتصادية واجتماعية وعرقية وجنسية) ونادتا بتحرير المرأة ورفع راية العدالة أينما كان، حتى على القطاعات المسحوقة والمتهنة.

وعرض «شيكاغو» يقدم صورة ساخرة عن محاكمة المرأتين القاتلتين، ويستعيد خلال المحاكمة مشاهد من قصة حياتهما الحافلة بشكل استعراضى مبهر.



# مسرحية «لير» لإدوارد بوندا

(العدد ٤٦ «١٩٩٩»)

محمد رياض متقلون



والالتزام يدخل ضمن تيار المسرح الملحمي عبر المعنى الإيديولوجي للماركسية، وعلى نحو متباين كان مسرح العبث قد اتخذ موقفاً عديمياً بشكل عام من التاريخ الإنساني والوجود الإنساني نفسه .

## المسرح الإنكليزي

لم تكن إنكلترا بعيدة عن التغيرات والتطورات الحاصلة في أوروبا والعالم، ولكنها تأثرت بهذه المتغيرات بطريقتها الخاصة نظراً لخصوصية الشخصية الإنكليزية وظروفها التاريخية الموضوعية والجغرافية والاقتصادية التي أدت إلى أفول نجم امبراطوريتها الاستعمارية والاقتصادية، وأمام هذا الإرث المسرحي

كان للحرب العالمية الثانية تأثير كبير في المنظور البانورامي للعالم من جميع النواحي السياسية والاقتصادية والفكرية.. إلخ . غير أن هذه الحرب أحدثت نوعاً من الصدمة النفسية الفكرية للإنسان المعاصر، مشكلةً شرخاً في وجدان الإنسان وفي موقفه من الوجود والكون، ومن نفسه وعلاقته بالمجتمع . هذا الشرخ أنتج جملة من المواقف المتباينة انعكست في الفن بشكل عام، والمسرح بشكل خاص عبر عدة تيارات فنية، منها ما كان قيد النضوج والاكتمال قبيل الحرب، ومنها ما كان نتاج الحرب مباشرة وردة فعل عليها مثل مسرح العبث، في حين كانت الوجودية معروفة سابقاً كتيار فلسفي، لكنها شهدت زخماً خلال وبعد الحرب، أما المسرح الملحمي فقد جاء نتيجة عملية من التطور والنضج في أعمال برتولد بريشت استطاعت المزاجية بين الجانب الفكري وهو الماركسية والجانب الفني عبر علاقة جدلية واضحة .

لقد وجد بعض المفكرين والفنانين في الفكر الوجودي تعبيراً عن رؤيته للعالم، وهذا ما أنتج الأدب والمسرح الوجودي كما في مسرحيات سارتر وكامو حيث يدخل في نسج هذا الفكر مبدأ الالتزام، لكننا في الوقت نفسه نلمس ملامح عبثية ذات نكهة وجودية خاصة نستطيع أن نستشفها في أعمال كامو وسارتر .



إلى القول بأن العنف سمة أو نكهة اللحظات والمفاصل التاريخية التي يعيشها مجتمع ما من المجتمعات البشرية وهذا ما ينعكس في الفن والمسرح وفق الجدلية التي تربط الفن بالمجتمع .

### لمحة عن فكر ادوارد بوند

ليس من السهل فهم مسرح بوند قبل أن يقوم المرء بفهم فكره ومواقفه تجاه العالم والمسرح والفن .  
 لم يلتحق بوند بأية جامعة من الجامعات البريطانية الشهيرة، ولكنه سعى إلى تثقيف نفسه بنفسه أثناء إقامته في لندن حيث تابع عروضها المختلفة باهتمام، فكانت زادا جيدا وذخيرة ساعدته للانطلاق للكتابة المسرحية .  
 وتبنى بوند الإيديولوجيا الماركسية التي انعكست في مواقفه السياسية والفنية والاجتماعية، ومن الطبيعي عندئذ أن نجد بوند يؤكد دائما على السياق الاجتماعي أكثر من الحالة الفردية وذلك في مسرحياته المختلفة، فقد نظر بوند للفن والأخلاق وفق هذه الإيديولوجيا ولكن من منظور خاص به تشكل وفق الماركسية ووفق خصوصيته الإنكليزية عبر رفض الأخلاق الاجتماعية والدعوة إلى الحكومة الطيبة التي كان يحلم بها شكسبير فيقول بوند : «الفن لذلك ليس مجرد دليل على التشريح الأخلاقي للأفراد لكنه أيضاً دليل على الحقيقة، أي أنهم يحققون السيادة الأخلاقية فقط تحت ظل حكومة طيبة أو في الكفاح لخلق حكومة طيبة.. هذا هو الأساس لاشتراكيته» (٢) ويضيف بأن الفن لا يخلق الحكومة الطيبة لكنه يساهم في خلقها، فهو فن اشتراكي : «الفن في المجتمع الذي يملك حكومة طيبة كما كان حلم شكسبير سوف يكون فناً اشتراكياً والذي ورث مملكته حتى ذلك الحين.. الفن الاشتراكي هو سلاح الكفاح لتحقيق الحكومة الطيبة» (٣) .

### الأخلاقية الاجتماعية

لقد اعتبر بوند أن الإنسان المعاصر وقع في فخ من الأخلاق الاجتماعية، وهذه الأخلاقية تنتج كماً كبيراً من القسوة والعنف لا يمكن تجنبها، ويقوم قادة المجتمع

الذي تركته أجيال من المسرحيين الإنكليز أمثال شكسبير ومارلووبن جونسون.. إلخ نجد ثورة جورج برنارد شو الغاضبة ضد عبادة شكسبير سرعان ما أصبح شون نفسه وتلاميذه من الكتاب إرثاً ثقيلاً من المسرح الطبيعي الواقعي المثقل (تحديداً عند شو) بالمناظرات الفكرية على حساب التقنيات الفنية أحياناً، وعلى حرارة الدراما تحديداً .

وأمام خيبات الأمل التي تلقاها الإنكليزي، وخاصة المثقف، أمام أفول نجم بريطانيا العظمى على حساب أولاد عمومهم الأميركيين وأندادهم السوفييت، كل ذلك في خضم الأعباء التطبيقية والاقتصادية والمؤسسية التقليدية المعروفة في المجتمع الإنكليزي كان لا بد من ردة فعل عنيفة تمثلت بظهور مسرح الغضب وعبر مسرحية «أنظر خلفك بغضب» لجون أوزبورن التي مثلت قمة تيار الغضب الإنكليزي على الأوضاع السائدة إثر الزيارة الشهيرة لفرقة البرليوز انسامبل عام ١٩٥٦ أي أن سنة ظهور مسرحية تشكلت في الحياة المسرحية الإنكليزية ملامح مسرح ملحمة تجسد عبر محاولات روبرت بولت ثم جون آردن حتى نضجت واستوتت على الطريقة الإنكليزية على يدي الكاتب المسرحي ادوارد بوند .

وكما يقول أرنولد هنتيلف : «بإمكاننا استكشاف الغضب في أي مسرحية من مسرحيات هذا الجيل، غضب اتجاه المجتمع ونحو أوضاع المسرح التي تصور ذاك المجتمع» (١) فقد ظهرت صور الغضب المختلفة في المسرحيات الواقعية الأولى لبوند مثل «زواج البابا» و«الناجي» وكلها واجهت انتقاداً قوياً ورقابة حاولت منع ظهورها على خشبة المسرح، وتمثل الغضب عند بوند عبر العنف الرهيب الذي فجره على خشبة المسرح، فمثلاً هناك مشهد يتم فيه رجم طفل في حديقة عامة من قبل شبان يعيشون حالة فراغ وضياع وغضب ونقمة على المجتمع .

ولوعدنا إلى مسرح العبث الإنكليزي كما عند هارولد بنتر مثلاً لوجدنا تلك السمة الغاضبة المتجلية أيضاً بصور من العنف الذي يذكرنا بعنف مسرح شكسبير الذي تحدث عنه يان كوت بحيث قد يدفع المرء



وعن زمننا وسوف يكون لا أخلاقياً إن لم نكتب عن العنف» (٧) .

ورغم أن العدوانية - كما يقول - هي قدرة أو إمكانية وليست ضرورة فإن العنف يسود المجتمع الإنساني بشكل عام لأن العنف والعدوانية هي أشكال لردّة الفعل ضد حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان.. يقول :

«لقد نشأنا في عالم حيويّ، ولكننا نعيش في عالم يصبح أكثر فأكثر عالماً تقنياً.. إننا لا نتأقلم معه بشكل جيد، ولذلك تنشط دفاعاتنا البيولوجية، وواحدة منها هي العدوانية» (٨) ولكنه يرى أن العنف والعدوانية كانتا موجودتين دائماً في التاريخ البشريّ نتيجة الصراع من أجل السلطة وصراع الطبقة الحاكمة مع الطبقات المحكومة عندما يعامل الناس على أنهم أطفال وأنهم لا يملكون السيطرة السياسية الاقتصادية على حياتهم، وهذا ما يجعلهم خائفين من المجتمع وعلى أهميتهم فيه : «ماركس وصف هذا الاغتراب الراشد بشكل جيد، ولكننا الآن نستطيع أن نفهمه أكثر.. نستطيع الآن أن نرى بأن أكثر البشر يقضون حياتهم في فعل أشياء ليسوا مخلوقين لها» (٩) .

وبهذا يرى بوند أن الكتابة المسرحية من الناحية الأخلاقية يجب أن تقدم هذا العنف الذي يسود المجتمعات على نحو متزايد فيقول عن العنف :

«وهكذا فالكتابة الدرامية التي استخدمتها لوصفه كانت عبر رجم الطفل بالحجارة وهو في عربته، ولا يفعل ذلك رجال من السفاحين والمجرمين ولكن أناس يحبون المسرحيات التي تدين السفاحين» (١٠) ويزيد على الأمر قائلاً أن التكنولوجيا والأخلاقية الاجتماعية تودي بالأمر نحو الأسوأ والكارثة، ويستشهد بقول الأديب الإنكليزي وليم بليك «عندما نحاول أن نصبح أكثر من البشر فإننا نصبح أقل من الوحوش» (١١) .

### العدالة

أمام هذه المعطيات لا بد من إعادة النظر - حسب بوند - بالكثير من المفاهيم الإنسانية السائدة، ولا بد من إعادة الحياة لبعضها وتعزيز بعضها الآخر أو التخلص

باستغلالها كي يحافظوا على سلطتهم وهم يكتبون بها المعارضة بحيث يتم تشكيل الناس ليشعروا أن المعارضة للذين في السلطة في السلطة من الناحية الأخلاقية هي شيء خاطئ، وهكذا يحافظون على ظروف استمرار العدوانية والعنف في المجتمع الذي بدوره يخلق لهم مبررات بقاء هذه السلطة (٤) .

وعندما تصبح السلامة العقلية موضع ارتياب لأنها تكون بمثابة تنازل لأخلاقية المجتمع فقد قلبت الأدوار ويمكن أن يسمى جنوناً عندما يتم التفكير بالعالم على أنه عقلانيّ أو عادل، وإذا كان هناك من مطلق واحد يجب الحفاظ عليه وتطويره نحو الرحمة وذلك ما يبقي العمل مناسباً للتراجيديا (٥) .

«ولذلك فالأخلاقية الاجتماعية شكل من البراءة المشوهة الفاسدة وهي مضادة للأمنيات الأساسية لهؤلاء الذين تربوا أخلاقياً هكذا.. إنها تهديد وسلاح يُستخدم ضدّ رغبتهم الأكثر أساسية من أجل العدالة والتي بدونها هم غير قادرين على أن يكونوا سعداء أو يسمحوا للآخرين بأن يكونوا سعداء.. الاستجابة العدوانية لمثل هؤلاء الناس قد تلطفت بواسطة الأخلاقية الاجتماعية، لكن هذا فقط يزيد من حدتها، لذلك هم يحاولون أن يفرغوها عبر طرق محرّفة جداً» (٦) .

### العنف

لقد لاحظنا الغضب والعنف في المسرح الإنكليزيّ بشكل عام، ولكن مسرح تميّز بجرعات خاصة من العنف ربما لا تجدها في مسرح سواه من الكتاب الإنكليز المعاصرين.. ربما يمكن للمرء أن يشبّه هذا العنف بعنف مسرح العبث رغم تباين مسرح بوند عن مسرح العبث . يقول بوند في السطور الأولى للمقدمة التي كتبها لمسرحية «لير» ما يلي :

«لقد كتبت عن العنف تماماً كما كتبت جين أوستن عن السلوك.. العنف يستحوذ على مجتمعنا بشكل هاجس، وإذا لم نتوقف عن كوننا عنيفين فلن يكون لدينا مستقبل.. الناس الذين لا يريدون من الكتاب أن يكتبوا عن العنف يريدونهم أن يتوقفوا عن الكتابة عنا



مئة عدد من «الحياة المسرحية»

كان كبيراً ذلك لأن بوند «إن اقتضى أثر بريشت في تجريب الوسائل أو الأدوات المتعلقة بالبناء الدرامي ليحقق التغيريب والوعي السياسي خاصة في بداية حياته يُعدّ في نظر الكثيرين المؤلف المسرحي البريطاني الوحيد الذي استطاع تجاوز بريشت» (١٥) ورغم أن بوند جرّب الكثير من أشكال التغيريب : «الفعلان المتزامن، التركيز على نتائج الحدث الدرامي لا الحدث الدرامي نفسه، الإبعاد التاريخي واستحضار الشخصيات التراثية، الأغنية الحديثة على أرضية



الحدث الدرامي الذي يدور

في الماضي، تجريد المكان والزمان، المسرحية داخل المسرحية، وطرق بناء الشخصية الدرامية» (١٦) فإن له خصوصية في النظرة إلى التغيريب إذ يقول : «بريشت كان ضدّ التماهي المفرط، ولكن يوجد تماهٍ لائق في العشق للحقيقة.. الدراما تجسد التجربة الإنسانية في وصفها للتاريخ ولأنفسنا لأننا أيضاً نحن التاريخ.. هذا ليس متطابقاً مع التماهي مع الفرد أو حتى مع كل الأفراد في الحكاية لأنها تحتوي على حكم فكري يهيمن على ردود الأفعال الشخصية» (١٧) لذلك ابتكر بوند ما يسمى «المناجاة العامة» معارضاً فيها المناجاة المشهورة عند شكسبير (مثال ذلك مونولوجات هاملت الشهيرة) فالفرد - كما يقول بوند - «موجود فقط ضمن المجتمع.. خارج المجتمع هو وحش» (١٨) لذلك كان رأي بوند مع ضرورة التأكيد على السياق الاجتماعي أكثر من الحالة الفردية، فغان بتحويل «هذه المناجاة الفردية إلى جمعية لتحقيق هدف سياسي يقترب من أهداف بريشت» (١٩)

من بعضها «فالمساواة والحرية والإخاء يجب تفسيرها ثانيةً وإلا فالتغيير الثوري الحقيقي يكون مستحيلًا، ولذلك تصبح العدالة ذات مفهوم آخر واقعي وهي السماح للناس بأن يعيشوا بالطريقة التي نشأوا من أجلها» (١٢) .

### الرحمة أو الشفقة

رأينا في الحديث عن الأخلاقية الاجتماعية كيف أن برنارد لوت ينقل (١٣) عن بوند اعتقاده إنه إذا كان هناك من مطلق واحد يجب الحفاظ عليه وتطويره، فهو الرحمة التي يرى لوت أنها بمثابة الرسالة الأخلاقية لمسرحية بوند «ليير» فيقول عنها : «هي نداء لإحياء الرحمة التي وحدها يمكن أن تحلّ أزمة الإنسان، المعضلة كما عرفها الكاتب نفسه» (١٤) وهذا ما سوف نحاول تلّمسه أثناء مناقشة المسرحية .

### لمحة عن الجوانب الفنية عند بوند

يرى د. محسن مصيلحي أن أثر بريشت على بوند





رجم شكسبير بكرات الثلج من قبل الرجل العجوز في مسرحية «بينغو» .

### مسرحية «لير» لبوند

ربما يختلف المرء مع د. محسن مصيلحي في رؤيته لسبب كتابة بوند لمسرحية «لير» فهو يرى أن بوند كتبها لكي يتخلص من مسرحية شكسبير «الملك لير» التي كان يرى أنها تقف حجر عثرة في طريقه كمرحلي (٢٥) لكن يمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة إعجاب بوند بالمعلم شكسبير، فهو يقول مثلاً: «لو لم يقضي شكسبير حياته الخلاقة مناضلاً بتفانٍ لتسوية القضايا والأسئلة التي تملكته فلن يكتب بهذه القوة الفكرية وذاك الجمال المتقد» (٢٦) .

صحيح أنه (أي بوند) ضد وجهة النظر التي ترى أن مسرحيات شكسبير، خاصة «الملك لير» صالحة لكل زمان ومكان وإنما يراها في حدود مكانها وزمانها (٢٧) لأن العصر الحديث يحتاج إلى إيديولوجيات تتلاءم مع مستحدثات العصر ومتغيراته، ولكنه كتبها انطلاقاً من أساس فكري معين وهو أن شكسبير لم يتوقف عن طرح الأسئلة الكبرى حول سلطة الحكومة الطيبة وعلاقة الفرد بالمجتمع.. إلخ، ولكنه (أي شكسبير) حسب رأي بوند لم يستطع الإجابة عن هذه الأسئلة «وهذا لا يعني أن نقول أن حياة شكسبير كانت مضيعة.. إنه لم يجب على أسئلته لأنه من الناحية التاريخية لم تكن هذه الأسئلة قابلة للإجابة في ذاك الوقت، والفن مرتبط بالحياة السياسية والتي يتم فيها خلق هذا الفن، ولكنه أظهر القوة التي يمكن للناس أن يطرحوا بها هذه الأسئلة، وأظهر أن البشر لا يمكنهم التوقف عن النضال للإجابة عنها حتى يخلقوا النظام العقلاني الذي سوف يمنحهم السلام.. لقد عاش على طرف من ثورة سياسية، ومسرحياته ما تزال تعمل لأجل هؤلاء الذين يعيشون في الوقت المتأخر من الثورة في القرن العشرين» (٢٨) بمعنى أن بوند يرى أنه عبر مسرحيته «لير» يقدم أجوبة للأسئلة التي طرحها شكسبير في «الملك لير» وفي غيرها من المسرحيات الشكسبيرية .

بحيث تُقدّم هذه المناجاة على لسان فرد يكون «كممثل لطبقته أو فئته الاجتماعية» (٢٠) و«يشرح بوند المناجاة العامة قائلاً في الحديث الذي يبدأ بعبارة لو كان هنا: حاولتُ أن أدفع الشخصية من أجل هذا الحديث، ليس تجاه ذاتها الهاملتية ولكن تجاه المستقبل.. أربعون عاماً على سبيل المثال تتكلم الشخصية حينئذ ليس كما هي الآن ولكن كما ستكون بعد أن تصل إلى تلك النقطة.. عصر الشخصية يبقى كما هو، ولكنها تتحدث وقد امتلكت الإدراك التاريخي لما حدث وقد امتلكت وعياً سياسياً أقوى مما وصلت إليه فعلاً.. بسبب هذا تتغير لغة الشخصية، ولكن هناك أمر يظل ضرورياً: لا يجب أن يشعر المتفرج أن الشخصية قد توقفت فجأة عن أن تكون نفسها (الشخصية لم تتغير، شأنها في شأن الممثل الذي يؤدي دور هاملت حين يتحدث إلينا مباشرة) وأصبحت متحدثاً رسمياً باسم المؤلف.. ما تقوله الشخصية يجب أن يبقى متسقاً مع تلك الشخصية» (٢١) .

وكانت الدراما نفسها أهم الوسائل التي استخدمها بوند لتحقيق المناجاة العامة وذلك عبر اللجوء إلى التمثيل داخل التمثيل في محاولة لعرض وجهات النظر المختلفة (٢٢) .

أما في المراحل الأولى من مسيرة مسرح بوند فقد كان يستخدم تقنية مختلفة تضاف إلى العنف الشديد الذي امتاز به مسرحه وهي تقنية التحرش بالمتفرجين أو الاعتداء عليهم، مستهدفاً صدم المتفرج والاعتداء على طمأنينته البورجوازية التي تستند إلى تلك المسافة الجمالية التي تفصله عن واقع أليم (٢٣) .

ولكن بوند تنبّه إلى الحاجة إلى الهدوء والعقلانية كي يوصل مقولاته الفكرية والإيديولوجية بواسطة الدراما فحاول تغيير ذلك .

ومن السمات الفنية المميزة لمسرح بوند ما ذكره ج.ل. ستاين في كتابه «الدراما الحديثة في النظرية والتطبيق» (٢٤) عن ملاحظة توني كولت لتلك (الجرأة المسرحية) عند بوند كما في حالة الجندي المحتضر الذي يعده النجوم في سكرات الموت في مسرحية «لير» أو مشهد



بناء هذا الحائط هو رمز لرغبة لير في منع حماية بلد من الغزو، ولكنه أيضاً يعني منع شعبه من التواصل مع شعوب البلاد الأخرى.. هذا الحائط هو رمز لسلطته وتأكيدها، ومن خلال ما نستشفه من كلماته يذكّرنا دائماً بقول لير شكسبير عندما قرر تقسيم مملكته بين بناته إذ يقول: «لقد صارت الآن مشيئتنا الراسخة أن نعلن عن مهر كل من بناتنا اتقاءً من الآن لكل نزاع في المستقبل» (٢٢).

لير بوند يسمح لنفسه بأن يتخلى عن الشفقة والرحمة في سبيل بناء الحائط، ويرى أنه قبل بناء الحائط هناك ما يسوّغ القسوة التي يمارسها على شعبه فيقول لابنته بوديس التي تظهر قسوتها وحقيقة وجهها فيما بعد: «أما أنا فلستُ حراً في أن أكون عطوفاً ورحيماً.. يجب أن أبنى الحصن» (٢٣).

وبوديس هذه تشكل مع فونتايل الأختين اللتين تماثلان ريغين وغونريل عند شكسبير، فهما مثال مجسّد للعقوق والقسوة والشُّبْق الجنسي الذي يمثل الشهوة الجامحة نحو السلطة لديهما.

كورديليا عند بوند لم تعد ابنة لير بل زوجة ابن حفار القبور (الشبح فيما بعد) الذي برحمته وشفقته يماثل كورديليا شكسبير.. لير بوند يتمنى لو أنه كان أباً له فعلاً، أما كورديليا بوند فهي تمثل شكلاً آخر للير عندما كان في السلطة، وذلك عندما صارت هي في السلطة، وقبلها عندما كانت تعيش مع زوجها الأول (الإبن) كانت تحمل نفس المنطق، أي نفس منطق لير في السلطة، فهي تطلب من زوجها أن يكون هناك سور حول بيتهما يعزلهما عن العالم، فهذا الإبن يقول نقلاً عنها: «إنها تفضل أن تضع حولنا سياجاً يمنع الآخرين من الاقتراب منا» (٢٤) إذاً فسياج كورديليا حول عائلتها يشابه حائط لير حول مجتمعه والذي يسميه الإبن بحائط الموت (٢٥) وهو نفس الحائط الذي تصرّ كورديليا عندما تصبح في السلطة على الاستمرار في بنائه.

أما الإبن -الذي كما رأينا يمثل الشفقة والرحمة في مسرحية بوند- فهو يمثل شيئاً هاماً يترافق مع الرحمة هو التطلع إلى الحياة، فهي هو يرفض العمل في الحائط

ويمكن أن نضيف أن بوند عبر «لير» حقق تقريباً بحيث تحدث حالة التغريب للمتلقى عبر المسرحية ككل وعبر مقارنتها في ذهن المتلقى مع مسرحية «الملك لير» الشكسبيرية، وهذا هدف جدير بالمحاولة حسب رأي بوند.

## المسرحية

في نهاية المسرحية يقول لير مخاطباً كورديليا: «قانونكم دائماً يسبب أذى أكثر مما تسببه الجرائم، وأخلاقياً تكمن ضربٌ من العنف» (٢٩).

من الواضح أن هذه المقولة تطرح فكر بوند جلياً، وربما تحمل الكثير من مقولة المسرحية بشكل عام.. فلنلاحظ الكلمات «قانون-أذى-جرائم-أخلاقيات-عنف» ويزيد من وضوح الأمر ما يقوله أيضاً لير إلى كورديليا: «لكننا صنعنا العالم-من قلب صغرننا وضعفنا-حياتنا مشوشة وهشة ولا نملك إلا شيئاً واحداً يحفظنا عقلاء: الشفقة.. الإنسان بلا شفقة مجنون» (٣٠).

وهذه أيضاً الشفقة التي تحدثنا عنها والتي رفع لواءها عالياً هذا النص على نحو ملفت للنظر بحيث أنه جسدها في شخصية ابن حفار القبور (الإبن اختصاراً) وشبجه بعد أن يموت والذي يشحب وينحل مع تقدم المسرحية ومع تزايد العنف والقسوة واضمحلال الشفقة بين الناس في المسرحية.. وفي نهاية المسرحية يموت هذا الشبح الممثل للرحمة والشفقة، يموت موتاً عبثياً عندما تطارده الخنازير وتقتله بين تلاطم أمواج العنف والصراع على السلطة التي كانت تضعفه ببطء بعيداً عن الإنسان، الإنسان الذي يُفترَضُ به أن يعرف الرحمة ولكنه يذهب ضحية مجتمعه والسلطة السياسية غير الطيبة في المجتمع.

لقد كان واضحاً كيف اختلطت في النصّ ملامح الرمز والواقع والأسطورة، فهناك حائط بينيه لير الملك ليصون بلاده من اعتداء البلاد المجاورة، ويرى لير أن شعبه سوف يجني ثمار إنجازها، فيقول: «شعبي سوف يعيش خلف هذا الحائط.. حين أموت ربما يحكمكم بلهاء، ولكنكم سوف تعيشون دائماً في سلام.. حائطي سوف يحفظكم أحراراً» (٣١).



الحديثة، حيث يقوم بها دكتور انتهازي يتمسح بالثورة والسلطة الجديدة التي تقودها كورديليا بغية تسلق المناصب، وهذا لا يعكس آلية السلطة وتمسح الانتهازيين بها فقط، ولكن هذا بمثابة إداة من بوند لمسؤولية رجال العلم عن استخدام التكنولوجيا في المزيد من اضطهاد الإنسان واستلابه وغرته عن نفسه وطبيعته بدلاً من توظيف منجزات المعرفة والعلم لخير الإنسان والبشرية، وهذا ما نجده أيضاً يتجلى في مسرحية أخرى لبوند «يناقش ويعرض فيها مصير العالم بعد انفجار إحدى القنابل الذرية» (٣٧) وهي مسرحية «ثلاثية الحرب».. يقول بوند عن عمى لير: «لير أعمى حتى يفقد عينيه، عندئذ يبدأ يرى ويفهم (العمى هو كناية درامية عن البصيرة، لذلك فإن غلوستر، أوديب، تريزياس عميان) العالم الجديد للير غريب، ولذلك في البداية هو فقط يتلمس ألم وضعف لير، لكن معظم جمهور المسرحية سوف يكونون شباناً قد يبدو لهم أن الحقيقة هي دائماً أرضية للتشاور عندما تُكتشف، ولكن المرء سرعان ما يراها بمثابة فرصة سانحة» (٣٨).

هكذا يرى بوند أن العملية هي بصيرة الجمهور الذي يستطيع أن يرى الآن بعد أن ازداد وعيه بمشاهدة المسرحية.

وبوند عبر إدائه للسلطة، لير أولاً ثم كورديليا وزوجها الثاني النجار يقدم إداة أخرى لها عبر بوديس وفونتانييل تذكرنا بالحقيقة الإنسانية الأصل لهما قبل أن تصبح السلطة الطموح الأعلى لهما، فلير يطلب من الشبح أن يحضر له شبحي بوريس وفونتانييل وهما على قيد الحياة ولم تقتلا بعد وكأنه يعرض الحالة الإنسانية للبتين وعلاقتهما بالأب لير بعيداً عن تشويه السلطة وشهواتها.. إنه مشهد مؤثر، فالأب يجلس ابنته على ركبتيه ويمازحها (٣٩).

وبصدد الحديث عن أشباح بوند التي نراها أيضاً متكررة في مسرحياته الأخرى مثل «الصباح الباكر» نتذكر أشباح شكسبير كما في «يوليوس قيصر-ريتشارد الثالث-هاملت».. إلخ، وربما كان طلب شبح الابن من لير بوند لكي يلفت نظر كورديليا إلى وجوده على نحو مؤثر

(حائط الموت) ويرفض أن يعمل في مهنة أبيه في حفر القبور والاهتمام بالموتى لأنه أراد أن يهتم بالحياة وأن يعمل بالزراعة وتربية الحيوانات، فيقول: «فلماذا أحضر قبوراً طوال حياتي؟ وهكذا فأنا أعيش هنا بعد أن بنيت هذه المزرعة» (٣٦) وكما تنتهي كورديليا شكسبير نهاية مأساوية دون أن تحقق العدالة الشعرية في الحبكة الرئيسية لمسرحية شكسبير ينتهي الابن ويموت مرة كإنسان ومرة كشبح.. مرة بطريقة مأساوية، والثانية بطريقة عبثية.

ولير عبر رحلته الطويلة بين عمى البصيرة ونعمة البصر من جهة، إلى نعمة البصيرة وعمى البصر ينتقل بطريق من كشف الذات والعالم وكشف طبيعة السلطة بطريقة مشابهة إلى رحلة لير شكسبير، مع الفارق أن لير شكسبير يكشف الزيف الذي يغلف السلطة-الإنسان، فهو (أي لير شكسبير) يؤكد على قضية المظاهر والخداع وجوهر الأشياء المخفي، وينتقل من محيط العائلة إلى محيط المجتمع إلى الكون ومأساة الإنسان في مجابهة هذا الكون وأسئلته، أما لير بوند فهو يؤكد على كشف الأبعاد السياسية للأمر، وعبر رحلته تتضح لديه رؤية خاصة لقضايا السلطة وفق الإيديولوجيا الماركسية، فالبطل يزداد وعيه ويتحول إلى موقف إيجابي معين ويصل إلى الحد الذي يثور فيه على السلطة الجديدة بعد أن رفض ماضيه، وتصل فكرته أيضاً إلى إنكار وجود الله بطريقة واضحة فيقول: «استمعي لي يا كورديليا.. لو أن إلهاً خلق الكون لكان دائماً منضبطاً ولكننا وفّرنا الكثير من الألم وما كان أحكم ذلك! لكننا صنعنا العالم من قلب صغرننا وضعفنا.. حياتنا مشوشة وهشة ولا نملك إلا شيئاً واحداً يحفظنا عقلاء: الشفقة.. الإنسان بلا شفقة مجنون» فهو يرى أن العالم من صنعنا، وبالتالي يمكننا (كما يتجلى ذلك في السطور السابقة) أن نقوم بعملية التغيير.

وفي الوقت الذي جعل شكسبير بطل حيكته الثانوية غلوستر يخضع لعملية سمل العينين ليكمل مقولة الحكمة الرئيسية (لير وبناته) فقد جعل بوند لير نفسه يخضع لهذه العملية الرهيبة ولكن باستخدام تقنيات التكنولوجيا



تجلى وعي لير في إحساسه بما جنت يده ثم في رسائله إلى كورديليا رغبة منه في لفت انتباهها إلى حقيقة الأمر، ثم تصل حالة الوعي عنده إلى إلقاء محاضرة أمام مجموعة من الأشخاص الغرباء الذين أتوا ليستمعوا إلى محاضرتة التي حوت حكاية رمزية ترتبط بحكايات أخرى في المسرحية وهي حكاية الرجل والطائر والملك (٤٠) ولكن ذروة نمو وعي لير تتجلى في قراره هدم الحائط، وفي الوقت الذي ينمو



ويتطور فيه وعي لير نجد على نحو مفارق زيادة حالة الاستلاب التي تعيشها بقية أفراد الشعب على نحو أسوأ من السابق، وخاصة لما رأينا الفلاحين الذين كانوا يريدون هدم الحائط، ومع الثورة تحولوا تحولوا إلى حماة الحائط الدموي، فيقوم أحد أبناء الفلاحين بإطلاق النار على لير وقتله .

انطلاقاً من فهمنا لموقف بوند من شكسبير - كما مرّ معنا- هناك تنمة تكشف ليس فقط موقفه من شكسبير ومسرحه، ولكنها تكشف أيضاً نظرتة الفنية والفكرية عبر تفضيله للمسرحيات الشكسبيرية الكوميديّة ذات الطابع الرومنسي على مسرحيات مسرح العبث، فهو يرى أن الكوميديات الرومنسية لشكسبير تتفوق على مسرح العبث لأن رجال مسرح العبث كانوا عديمين، بينما كان يرى أن شكسبير استطاع أن يطرح نفس قضايا وأسئلة تراجمدياته في هذه الكوميديات ولكن بطريقة غروتسكية ومن موقف قوة، بينما كتاب العبث حسب رأيه انطلقوا من نقطة ضعف لأنهم كما يقول «وقعوا في مطبّ انحطاط زماننا ولم يكن لديهم وجهة نظر عقلانية بالمستقبل أو بأي شيء آخر» (٤١).. واضح أن ذلك يطرح رؤية بوند الإيديولوجية ويطرح رؤية داخلية لمسرحيته، فهو يرى ويصور الفوضى ويجدها ناجمة عنا وأنه يمكن تجنبها

جداً يذكّرنا بنفس الحالة الرقيقة عندما يطلب الملك هاملت الأب من هاملت الابن أن يتكلم مع أمه بلطف وحنان، فيسلم هاملت على أمه استجابة لطلب الشيخ . بنى بوند مسرحيته بشكل يولد الإحساس بالدائرة، ويمكن للمرء أن يلمسها عبر لير وهو يبني الحائط.. وفي نهاية المسرحية يموت محاولاً تدمير الحائط، وبنفس الوقت الذي كانت هناك فئات مختلفة (عمال وفلاحون) يحاولون دك الحائط في البداية تكتمل الدائرة عندما تستأنف كورديليا بناء الحائط أثناء وجودها في السلطة التي خلع عنها لير .

وبنفس الطريقة نجد ذلك الحسّ بالدائرة يتكرر عندما يلجأ لير إلى بيت الإبن وكورديليا بحيث يتشكل لدينا : لير- الإبن- كورديليا- النجار وتقريباً بنفس الجو والإحساس العام نجد : لير- توماس- سوزان- جون، وعند دراسة هذه الشخصيات نلمس تلك المقاربات بينها، وهذا ما يعطي ذلك الإحساس بالدائرة أو الدوامة التي قصد بوند تقديمها عبر تناوله للسلطة، وفي البنية الدرامية فإن لير يسجن من قبل بناته في أحد السجون مع مجموعة من الأشخاص، وأثناء ترحيلهم تقوم ثورة كورديليا التي بدورها تعيده إلى نفس السجن، والشئ الوحيد الذي يطرأ عليه تغيير وسط هذه الدوامة هو وعي لير، ومن خلاله نحن (كما يطمح بوند) حيث



- ٢٤- من مقدمة مسرحيات بوند بقلمه .
- ٢٥- ص١٩٢ من الكتاب المذكور .
- ٢٦- يُذكر أن شكسبير في أول حياته المسرحية كان يرشوزملاءه الممثلين ليقولوا له «المعلم شكسبير» أمام بعض سكان مسقط رأسه في سترادفورد .
- ٢٧- من مقدمة بوند بقلمه .
- ٢٨- ص٥٩ من نص المسرحية .
- ٢٩- أقصد به عبثياً تلك الحوادث التي نجد مثلها في مسرح العبث حيث تكون غير واقعية وتتصف بخصائص كابوسية بنفس النكهة التي قد نلمسها، كذلك نلمس ذلك في ذلك العنف الذي أيضاً أجده يحمل ملامح عبثية كما مسرح يوند، العنف فيه بشكل عام .
- ٣٠- ص٣٠ .
- ٣١- ص١٦ «الملك لير» لشكسبير، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .
- ٣٢- ص٢٨ «لير» بوند .
- ٣٣- ص٢٨ «لير» بوند .
- ٣٤- ص٢٨ «لير» بوند .
- ٣٥- ص٢٥ .
- ٣٦- ص٥٩ من نص «لير» بوند وقد تكرر المقطع الأخير من المشاهد في مجال الحديث عن الرحمة سابقاً .
- ٣٧- ص٢٨ مقدمة نص «لير» لبوند .
- ٣٨- ص١١ من مقدمة «لير» بقلم بوند .
- ٣٩- أنظر ص٤٢ من نص المسرحية .
- ٤٠- أنظر ص٥٥ من نص المسرحية .
- ٤١- من المقدمة بقلم بوند .
- المراجع والمصادر :**
- ١- المسرح، العدد٤٧، أكتوبر، ١٩٩٢، القاهرة .
- ٢- من المسرح العالمي، العدد ٢٦٢، مارس ١٩٩٢، الكويت .
- ٣- روايات الهلال، شكسبير، ولیم، مأساة الملك لير، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة .
- ٤- مجموعة مراجع باللغة الإنكليزية .

تماماً كما يحدثنا بريشت عن المشاهد العادي الذي يروي قصة حادث سيارة وكيف يرى أنه يمكن تجنّب هذا الحادث لم تمّ كذا أو كذا .

إذاً هناك أمل بتغيير ما قد يأتي به نموّ وعينا السياسي والاجتماعي ونموّ عاطفة الرحمة والشفقة فينا .

### هوامش :

- ١- ص١٦، سلسلة المسرح العالمي، العدد٢٦٢، الكويت .
- ٢- من مقدمة مسرحيات بوند بقلمه .
- ٣- من مقدمة مسرحيات بوند بقلمه .
- ٤- من ترجمة وتلخيص لبعض من الأفكار الواردة في المقدمة التي كتبها برنارد لمسرحية «الملك لير» لشكسبير.. أنظر المراجع .
- ٥- ص٧ من مقدمة مسرحيات بوند التي كتبها بقلمه .
- ٦- من مقدمة مسرحيات بوند التي كتبها بقلمه .
- ٧- من مقدمة مسرحيات بوند التي كتبها بقلمه .
- ٨- ص١٠ من المقدمة المذكورة سابقاً .
- ٩- ص٨ من المقدمة المذكورة سابقاً .
- ١٠- ص٦ من المقدمة .
- ١١- ص١١ من المقدمة .
- ١٢- الكتابة .
- ١٣- ص١٥ من المقدمة .
- ١٤- من مقدمة لوت المذكورة .
- ١٥- من مقدمة لوت المذكورة .
- ١٦- ص٢٣ المسرح، العدد٤٧، ١٩٩٢ .
- ١٧- ص٢٥، المسرح، العدد٤٧، ١٩٩٢ (تلخيصاً) .
- ١٨- من المقدمة بقلم بوند .
- ١٩- من مقدمة بوند .
- ٢٠- أسطر مختلفة من ص٢٥، المسرح، العدد ٤٧ .
- ٢١- ص٢٦، المسرح، العدد٤٧، العمود الأول .
- ٢٢- ص٢٣، المسرح، العدد٤٧، ١٩٩٢ .
- ٢٣- ص٢٨، من مقدمة نص مسرحية «لير» المسرح، أنظر المراجع : المرجع رقم ٣ .



# المشاهد في الدراما والدراما في المشاهد

(العدد ٣٨ «١٩٩٢»)

أوناتشو دهوري

ترجمة : توفيق الأسدي

النص فانتازيات ورغبات وعصابات خصوصية بطريقة شخصية جذرياً، وهذا القارئ تركيب ذو فائدة نظرية صغيرة للدراسة الأدبية رغم أنه ليس دون جاذبية للمنظرين الأدبيين الراغبين في تبرير وجود الأدب (٦). وهكذا من إنكار القارئ (المغالطة العاطفية) إلى السمو بالقارئ (مغالطة المغالطة العاطفية) (٧) وصل النقد خلال عقود قليلة إلى إطفاء القارئ (مغالطة مغالطة المغالطة العاطفية) وعلى أي حال فإن انفجار هذا التركيب الواعد لم ينته دون سقاط كبير، فنقد استجابة القارئ - وهو مجموعة شديدة الاختلاط من الكتابات النقدية تتشارك في توجه نحو دور القارئ - قد ساهم إلى حد كبير في توصيف المشاريع النقدية والتعليمية مما ولد مجموعة من المصطلحات وشدت على سلسلة من القضايا كان من شأنها أن تغير - دون رجعة - مسار الدراسات الأدبية، ومن أبرز هذه القضايا قضية مكان وطبيعة المعنى الأدبي والسؤال المرافق عن كيف يمكن لهذا المعنى أن يفهم ويوصف، وربما كانت أكثر الإجابات تطرفاً هي إجابة ستانلي فيش الذي رأى أن المعنى هو القراءة، والعكس صحيح.

في تعريفه للمعنى على أنه حدث وليس مضموناً فإن فيش يؤيد نقداً يصف بالتفصيل الدقيق ديناميكية هذا الحدث، كاشفاً معنى العمل كجواب على السؤال التالي: «ما الذي يفعله هذا النص لقارئه؟» وهكذا فإن النص «لم يعد موضوعاً وشيئاً محمداً بحد ذاته بل حدثاً، شيئاً يحدث وبمشاركة من القارئ» (٨).

إن كثرة ورود كلمات مثل «حدث-مساهمة-يحدث» في كتابات فيش وكذلك عبارات مثل «أداء-نشاط-عملية» في كتابات نقد استجابة القارئ عموماً ستؤدي إلى أن

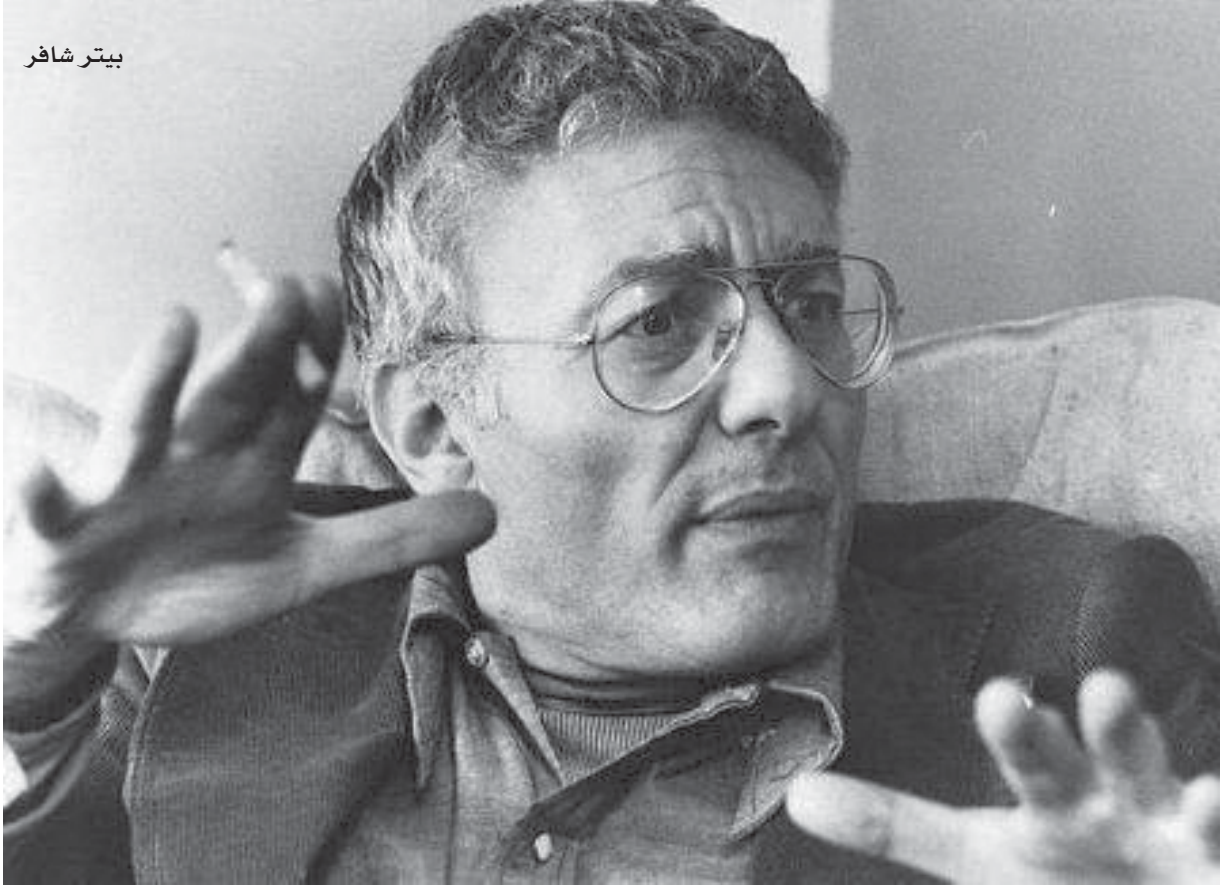
«النص يتألف من كتابات متعددة صادرة عن ثقافات عديدة وتدخل في حوار أحدها مع الأخرى في المحاكاة الساخرة، ولكن هناك مكان واحد يتم فيه جمع وتوحيد هذه التعددية، وهذا المكان ليس المؤلف بل القارئ».

رولان بارت

لم تبق المناورة النظرية التي أصبح فيها القارئ يحتل الفراغ الذي تركه المؤلف المتلاشي مسألة دون نقاش لفترة طويلة، فالقارئ (سواء كان القارئ الساخر أو القارئ النموذجي أو القارئ المتضمن أو القارئ السوبر أو حتى القارئ الحقيقي) (٢) لا يستطيع - إلا بالكاد - أن يتحمل الضغط الذي تفرضه النظرية الأدبية المعاصرة على أي منشأ يعتمد عليه المعنى (أو كما يقول بارت: جمع وتوحيد) والكتابات التعددية التي وجدها بارت تواصل النص حتى نهايته وتقضي عليه، النص الذي كان مرة مغلقاً وعضوياً ومستقراً وموضوعياً ومستقلاً استقلالاً ذاتياً ولا يستطيع إلا بالكاد أن يبقى غائباً عن القارئ سرعان ما ظهرت في شكل إما رموز مؤسسية وتقاليدي للنظرية السيميوتيكية (أنظر الكفاءة الأدبية لكل (٣)) أو الاستراتيجيات التفسيرية التي تجمعها وترعاها وتتضم إليها حقيقة كون المرء عضواً في التجمعات التفسيرية) (٤) فالقارئ المستقل ذاتياً الذي لا يكاد يكون قد نصّب كحقيقة أدبية قد انكشف كوهم نقدي، آخر العنقود في سلسلة احتوت المؤلف المستقل ذاتياً والنص الموضوعي إذا بقي القارئ (٥) على الإطلاق، فهو يبقى كفرد استثنائي سيكولوجيا (الشخص القارئ فعلاً) الذي يرسخ على



بيتر شافر



فعالاً من جانب المشاهد الذي يواجه بالأداء التمثيلي، وهذا لا يحدث إلى خلال «حدث» التجربة الجمالية.. وعلى أي حال فإن صيغ الإدراك وعملية تفسير الأداء مسائل غير مفهومة إلا على نحو ضعيف جداً» (١٢) . لماذا هي الحال هكذا؟ هذا سؤال أكثر تعقيداً بكثير مما يوحي به بافيس، فهو يفسر ذلك من خلال شروط «الشك» في نظرية الإدراك التي اتهمت بالمثالية بسبب تمركزها الشديد على الشخص المدرك وبعدها الكبير عن الوصف البنيوي للأداء».. إن وجود مثل هذا الشك أمر أكيد، ولكن لماذا عليه أن يشلّ النقد الدرامي بينما يتم التغلب عليه في نقد الشعر والرواية؟ هذه مسألة غامضة.. إن نجاح، أو على الأقل تقدم نقد استجابة القارئ للأدب الآخر وعدم تطوره في النقد الدرامي يشير إلى وجود مشاكل أعمق .

يعيق التوجه نحو القارئ في النقد الدرامي الوجود المسبق لنوع آخر من مشكلة الاستقبال في دراسة الدراما، مشكلة أن النصوص الدرامية تظهر وكأن لها عنوانين، وبينما توجه الروايات والقصائد إلى قرائها (رغم

يتوقع من هذا النقد أن يلائم خصيصاً دراسة الدراما ويكون منتجاً فيها.. وفي الواقع فإن الدراما تلفت النظر بغيابها عن اهتمامات النقد ذي التوجه نحو القارئ.. ولا تدخل الدراما هنا كنمط أدبي ولا كنموذج نظري (٩) وذلك بالتباين مثلاً مع كلية وجودها كنموذج نظري في العلوم الاجتماعية (١٠) وهذا الوضع سبق وعولج دون ريب كما تشهد على ذلك المقالة الأخيرة لباتريس بافيس حول جماليات الاستقبال المسرحي تنويعات على علاقات قليلة (١١) .. يفتح بافيس نقاشه بوصف للحالة الحاضرة لهذا الجانب من السؤال دون أن يهمل التشديد على مفارقة ندرته في الحقل الأكثر ملاءمة له في ما يبدو: «لقد أخضع العمل المسرحي على الدوام لتحليل شديد التفصيل لإجرائه العملية وهو تحليل وصف حتى أهم آليات التركيب والوظيفة، ولكن مسألة استقباله من قبل المشاهد تبدو وكأنها أهملت تماماً باستثناء المثل الشهير المتعلق بالتنظيف أو طباقه البريشتي الشهير «التغريب».. هذه هي مفارقة النقد المسرحي، فالمسرح أكثر من أي فن آخر يتطلب عبر رابطة الممثل توسطاً



قراءتي (أ) و(ج) : وبالفعل وإلى الحد الذي تشترك فيه كلاتهما بالرموز الثقافية والإيديولوجية نفسها فإن تفسيراتهما ستتطابق إلى حد كبير.. وعلى أي حال فإن الممثل-القارئ سيفضّل على الدوام تفسيره ليناسب القيود التي وضعتها تقاليد مسرحه، وهي عملية قد تتضمن حتى رقابة قاسية على النص .

إن حالة الأمور الفعلية أكثر تعقيداً إلى حد كبير مما يوحي به جدولتي، فلا أي واحدة من الفئات التي تحتل المربعات الأربعة متجانسة التكوين، فمثلاً فئة المشاهدين المعاصرين ستضم فئات ثانوية وأفراداً يتمتعون بدرجات متنوعة جداً من الكفاءة الدرامية، هذا إن لم نذكر التوجهات الثقافية شديدة الاختلاف.. في حالة معظم الأنواع الدرامية فإن المشاهدين سيكونون حاضرين ويحتلون عدداً من المواضيع المختلفة في تلك السلاسل الاجتماعية والفكرية المتصلة مثل سلسلة الغني/الفقير، والمتعلم/الجاهل، والمحنك/السادج، وصاحب الذوق الرفيع/صاحب الذوق المبتدل.. إلخ.. وتلك السلاسل السيكولوجية المتصلة مثل سلسلة المنتبه/غير المنتبه، الجدّي/غير الجدّي، الحساس/غير الحساس.. إلخ.. وهذا النوع من التنوع ضمن الفئات ملزم بأن يكون أعظم في حالة مخاطبي الدراما مما هو عليه في أجناس الأدب الأخرى، حيث أن استقبال مخاطبي الدراما يحدث في سياق حادث اجتماعي ينخرط فيه المرء لأسباب كثيرة لاجتماعية بما فيه التظاهر الذاتي ونشدان وضعية معينة، بينما استقبال أجناس الأدب الأخرى هو نتيجة النشاط عادة ما يمارسه المرء لأجله بالذات .

إن تعدد المخاطبين في الدراما يكشف قوتها كعائق أمام النقد الدرامي الموجه للاستقبال حين نعتبر التحول الذي يؤثر به مثل هذا النقد على الفئات الأخرى، ووفقاً لرأي أومبرتو أيكو : «كل استقبال لعمل فني هو تفسير وأداء له لأن الاستقبال نفسه للعمل يتخذ منظوراً جديداً لنفسه» (١٣) .. إن تطبيق هذه الفكرة على الأدب له تأثير إخفاق النشاطات التكميلية المتميزة إنما الجوهرية للقراءة والكتابة مما يجعل هذا التكميل يتحول إلى تماثل جوهري : ليس الكتابة والقراءة بل القراءة/الكتابة.. والنص يعالج القارئ، والقارئ يعالج النص، والعمليةتان تحدثان ليس بالتتابع بل في آن معا.. وهكذا فإن نقد

أن على المرء أن يميز بين القراء المنتمين إلى الفترات التاريخية المختلفة والسياقات الثقافية المختلفة، قراء من العهد الأصلي للقارئ والمنشأ الأصلي له وأولئك المنتمين إلى أزمان وأماكن تتم فيها قراءة العمل) فإن المسرحيات توجه إلى المشاهدين عبر ممثلين، أو إذا صغنا المسألة على نحو مختلف فإن إدراك المسرحية يتضمن عملية أشبه بعملية النقل على مراحل، فالمسرحية يتم استقبالها أولاً من قِبَل المشاهدين، ولا يتوقف تعدد المخاطبين عند هذا الحد، فالنصوص الدرامية تُقرأ أيضاً، وعادة - ولكن ليس دائماً - بعد تقديمها على خشبة مما يضيف خطوة أخرى في عملية النقل على مراحل، فتجربة الإنتاج قد تعدل الطريقة التي تُقرأ فيها النصوص، وعلاوة على ذلك فإن وجود مستقبلين معاصرين ولاحقين - وهذا أمر تم أخذه بعين الاعتبار في حالة الروايات والقصائد - ينطبق أيضاً على المسرحيات، وقد تماقم بالاستمرار والتكرار مع مرور الزمن لعملية النقل على مراحل التي تميز النص الدرامي كبدية .

إن توسع خارطة مخاطبي الدراما فوق خريطة مخاطبي الأدب يُعبّر عنه بالجدول التالي :

#### أجناس الأدب الأخرى :

القراء المعاصرون .

القراء اللاحقون .

الدراما :

أ-الممثلون المعاصرون .

ب-المشاهدون المعاصرون .

ج-القراء المعاصرون .

أ-الممثلون اللاحقون .

ب-المشاهدون اللاحقون .

ج-القراء اللاحقون .

وعلينا أن نلاحظ أن الفئتين (أ) و(ج) - وكلاهما من الحالة المعاصرة واللاحقة- ورغم أنهما تؤديان الفعل الجسدي نفسه (القراءة) تفضلان ذلك لأسباب مختلفة تماماً.. تقرأ الفئة (أ) لتؤدي، أي لكي تنتج تجربة جمالية في (ب) بينما قراءة (ج) هي التجربة الجمالية ذاتها.. النشاطان مختلفان كلية، وبالتالي فهما يتضمنان إجراءات تفسيرية وقرارات مختلفة (هذا لا يعني أنه لن يوجد تجاوز للاستراتيجيات التفسيرية في





للقارئ الفرد (الأزلي) بل بالأحرى لتاريخ الاستجابات للعمل الأدبي الذي ارتبط بهانس-روبرت باوس كما ارتبط بأخرين يتخذ كمشروع له مسح وتحليل حوار نقدي يمتد عبر الزمن ويلتزم بأعمال معينة، وبينما يهدف هذا الحوار ما وراء النقدي إلى حد كبير إلى تشخيص الرموز علم الجمالية والإيديولوجية المختلفة التي تنظم وتمفصل النقد في الفترات المختلفة من التاريخ، وبما أن هذا يقع خارج مضمار النقد الأدبي المعرف بصرامة فإنه يمكن أن يستخدم أحياناً لحل مشاكل التاريخ الأدبي - لماذا نجحت مسرحية أو رواية بعينها في وقت من الأوقات وليس في غيره؟ ولماذا كان عمل ما يعني شيئاً محدداً في وقت من الأوقات وشيئاً آخر في وقت آخر؟ - ويساهم بالتالي على نحو غير مباشر في المشروع النقدي التقليدي: التفسير.

والحوار النقدي المدروس على هذا النحو لا يحتاج إلى أن يقتصر (ولم يكن مقتصراً) على الماضي، وفي مقالة عن «حوار النقد الدرامي» (١٧) استنتجت باتريس بافيس نقاشاً لتعدد لغات الماوارء المسرحية بتحليل لمجموعة من ٣٢ نصاً نُشرت في الصحافة الفرنسية والإنكليزية حول مسرحية «العين بالعين» لشكسبير التي أخرجها بيتر بروك على مسرح بوفد ونور في تشرين الثاني ١٩٧٨.

«إن مناقشة بافيس لهذه العينة الكاملة تقريباً كانت تحمل هدفاً متواضعاً هو مقارنة النقاط المشتركة والاختلافات الموضوعاتية والافتراضات الإيديولوجية المسبقة والقليل من اللمحات الجيدة» (١٨).

لم تجر أي محاولة للوصول إلى تصنيف صارم أو منهجي للرموز والإجراءات الفاعلة في هذه المجموعة من الكتابات (١٩) لقد بين ريتشارد ليفين (بين كتاب آخرين) أن عرضاً أشمل كان ممكناً، وأن الحوار المدروس لا يجب أن يقتصر على الاستجابات الصحفية على العروض المسرحية، بل يمكن أن يحيط بالكتابات النقدية/الأكاديمية أيضاً وذلك في دراسته الأخيرة حول النقد الشكسبيري المعاصر (٢٠) وهي نموذج للكمال والمعايرة (رغم بعدها الشديد من حيث القصد عن نظرية الاستقبال كونها لا تبالي بالأسس الإيديولوجية للنقد).

استجابة القارئ «يقتحم تدريجياً الحدود التي تفصل النص عن منتجه ومستهلكه ويعيد بناءه كشبكة ليس لخيوطها بداية أو نهاية» (١٤).

والمشاكل الناجمة في أية محاولة لتطبيق فكرة القراءة كأداء لدراما يمكن أن تتواجد حتى عند المستوى البسيط من المصطلحات، وأن نقول إن قارئ الرواية يؤدي هذه الرواية مسألة واضحة نسبياً لا تتضمن تحويل أي معيار تقليدي آخر، وأن نقول إن المشاهد أو قارئ المسرحية يؤدي المسرحية مسألة أقل قبولاً بكثير وذلك لسبب واضح أنه سبق وتواجد هناك معيار أداء متميز في العلاقة مع الدراما.. وبالطبع فإن هذه المشكلة الاصطلاحية يمكن حلها بأن نبقي في أذهاننا أن أداء المشاهد/القارئ حدث ذهني بينما أداء الممثل جسدي.. في حالة المسرحية المؤداة على الخشبة فإن هذا سيتضمن وجود أداءين، ذلك الذهني الذي يقوم به المشاهد، والجسدي الذي يؤديه الممثل، والأخير يسبقه أداء ذهني آخر (قراءة الممثل لنص المسرحية قبل مسرحتها) وقد تجادل بأن المسألة هنا ليست مسألة تعدد الأداء بل تعدد النصوص (كل قراءة تتضمن تشغيل استراتيجيات مختلفة في حل الرموز وفكها والتفسير مما ينتج نصوصاً مختلفة تماماً) وهذا الموقف الذي له تأثير إنكار الوجود الموضوعي لنص ما مستقل عن الطريقة التي يصيّر بها القراء يضع المشروع النقدي برمته موضع الشك وإن لم تكن هناك نصوص بل مجرد قراءات (وهذا ما يتضمنه مصطلح قراءة/كتابة) قراءات أي شيء هي هذه القراءات إن كانت قراءات لنفسها (كما توحى فكرة فيش عن التجمعات التفسيرية، فالقراءة - كما يقول - نشاط «يصيّر مستخدمه» (١٥) إذن فما هو النقد إن لم يكن أداء آخر لمعاييره واستراتيجياته وتحيزاته الكامنة؟ إن جواب فيش على هذه الدائرية الواضحة هو قبولها، حاضراً على تقوُّق «تفسير هو على الأقل واع بذاته، على تفسير غير معترف به على أنه هكذا» (١٦).

وعلى أي حال فإن الفرق بين نشاط قارئ العمل الأدبي ونشاط كتابات النقاد والأدبيين حول ذلك العمل فرق واضح على الأقل (وإن كان مشكلاً إلى حد كبير) وأحد التعابير عن هذا الفرق المدرك يكمن في تطور نوع من نقد استجابة القارئ مكرس ليس للنشاط التفسيري



تكون بل وهي مدونة ضمن المسرحية، ويمكن بالتالي اكتشافها هناك واستخراجها من المسرحية .

يمكن لنقد استجابة المشاهد - كما يوحي هذا الكلام - أن يتخذ موضوعاً لدراسته النص نفسه كما فعلت أنواع النقد الأخرى (النقد الموجه نحو المؤلف وذلك الموجه نحو النص) .. إنها مجرد مسألة تغيير زاوية الرؤية للتركيز على نحو أشد على عناصر المسرحية بالذات التي تؤثر على المشاهد وتستدعي أو تخلق نوعاً من الاستجابة وتجعله في حالة من الاسترخاء والقبول والراحة والأمان (الاستجابات المميزة لما سماه بريشت مسرح الطباقين) أو الانزعاج والإحراج والتشوش والارتباك والرعب .. إلخ .

وبعد أن قررنا البحث في استجابة المشاهد كما هي مركبة ضمن المسرحية نواجه الآن المشكلة الدائمة، مشكلة أن نقرر ما هي المسرحية (أو أين هي المسرحية) هل هي نص المسرحية المعد للإخراج؟ أم الإخراج؟ أم الأداء الفردي؟ إن نموذج الاستجابة عند أرسطوطاليس (التطهير) سيبدو قادراً على تدوين نصي أكثر كمالاً من نموذج بريشت رغم أن التعريب أيضاً وظيفة لكثير من الأدوات التي يمكن أن تسجل في النص (مثل البنية الخاصة بالحوادث والأغاني والاستخدام التهكمي للغة في الحوار وحتى بعض العناصر المشهدية) .

وهناك أدوات تعريب كثيرة أخرى - وخاصة أسلوب التمثيل - مسرحية على نحو صافٍ ونقي، ولن أحاول حل هذه المشكلة هنا (فقد لا يكون لها أي حل) ولكن سيستكشف على أي حال التطبيق التالي لنقد استجابة المشاهد كما أمل ويساعد على تحديد القضية، والمسرحية التي اخترتها هي مسرحية «الأحصنة» لبيتر شافر وتتميز بفضيلة أنها أثارت نوعاً من الاستجابة النقدية يوضح ويشدد على العاطفة الإشكالية أو الدرامية .. إن الكتابات التي نشرت حول المسرحية وخاصة تلك التي نشرت في الصحف في البداية وكذلك المعالجات الأكثر تخصصاً تظهر شيزوفرينيا غريبة هي في صميم كثير من الاستجابات المعاصرة للمسرح، وهذه الشيزوفرينيا تتخذ شكل تفرع ثنائي الشعب ونظري بين الدراما والمسرح والأولى أكثر ترادفاً من حيث المعنى مع العمق الثقافى أو أمانة الأفكار، بينما الثانية تشير على

أمام النقد الدرامي الموجه إلى المتفرج خياران : يستطيع أن يحاول دراسة العمليات السيكلوجية والسيميوتيكية والإيديولوجية التي يتلقى بواسطتها الفرد (أو يفسر) معنى مسرحية ما (هذه العمليات نفسها قد تكون ربما المعنى حسب فيش) أو يمكنه أن يطور بأسلوب أكثر دقة ووعياً بالرموز التقليد القديم المتجلي في دراسة المصائر التاريخية للمسرحية، وهذان الخياران ليسا بالطبع قاصرين أحدهما للآخر، فاستجابة المشاهد هي مسألة تجربة أكثر منها ذكاء، ويمكن فهمها على نحو رئيسي في تسجيلات لها حتى لو كان المشاهد لنفسه (فالأنثى التي تكتب كناقذ تختلف عن الأنثى التي مرت بتجربة المسرحية) .

تدفعنا مسألة استجابة المشاهد، أو على نحو أدق فهمها لأغراض نظرية نحو الانغماس في قضية مركزية هي قضية نقد استجابة القارئ : قضية ما إذا كانت الاستجابات التي يستطيع أن يثيرها عمل فني هي مضمرة ومتضمنة ومدونة - مهما كانت وإلى أية درجة - ضمن العمل نفسه، أي باختصار : هل يوجه الفن الاستجابات له؟

إن طرح هذا السؤال يعني الانزلاق عائدتين إلى وضعية التأكيد على أن النص - مهما كان شكله غامضاً أو متعدد - موجود، وهو ادعاء نقي كما ذكرنا سابقاً من قبل فيش وآخرين .. لن ينفي فيش على أي حال فكرة أن النص موجود ومكربس من قبل جمهورنا المفسر، وقد تكون هذه الفكرة شرطاً لازماً (وربما خيالياً أو تقليدياً) للنقد المعاصر .

إلى أي مدى يمكن للمسرحية أن توجه - أو تقصر على الأقل - استجابات المشاهد لها (وهي لا معدودة على وجه الاحتمال)؟ هناك أمثلة قليلة في نظرية الدراما كما يلاحظ بافيس عن الاهتمام الجلي بتجربة المشاهد، وأكثرها شهرة تطهير أرسطوطاليس وتعريب بريشت قد جرى التأكيد عليهما إلى حد كبير كمبادئ للتأليف الدرامي والإخراج المسرحي، ورغم أن كلا من أرسطوطاليس وبريشت يظهران اهتماماً أخلاقياً واضحاً بتجارب المشاهدين الفعلية (التطهير والتعريب مفيدان لنا وإن يكن ذلك لأسباب شديدة الاختلاف) فإن التأكيد في نقاشاتهما هو بشكل واضح على التدوين النصي .. كلاهما يصران على الموقف القائل أن الأسباب (الحوافز والمفاتيح والتوجيهات .. إلخ) لاستجابة المشاهد يمكن أن



إلى طبيعة المسرحية نفسها التي تحمل كل علامات الدراما الجدية وتبدو وضعيتها المركزية وكأنها تنتمي إلى صنف جرى تأسيسه على نحو وطيء سبق ترسيخه منذ زمن طويل من قبل إيسن، وفي الدراما البورجوازية خاصة القرن الثامن عشر: الصراع بين الروح الفردية الحرة جزئياً والتي هي نتاج اجتماعي جزئياً.. إن الآن سترانغ وهو البطل الضد في المسرحية الشاب والحاد الطباع واقع تحت خطر التضحية به لقاء المتطلبات المميته لمجتمع خاضع للعرف السائد، أما وكيل المجتمع فهو مارتين ديزارت الطبيب النفساني المكلف بتدجين هذه الروح الحرة المنتقدة لذاتها إلى حد الهوس كأى من أبطال إيسن، والمجابهة بين هذين النمطين الشائعين تحمل القياس المتعلق بالديمقراطية الذي نراه مركباً في مئات من المسرحيات الواقعية: هل يستطيع المجتمع أن يسمح لمواطنيه بالتسامح مع استقلالية في الروح تمنحهم فرصة المرور بتجربة الحياة بعمق وجوهريه، ولكنها في الوقت ذاته قد تحمل خطر إطلاق قوى تدميرية يمكنها تخريب المجتمع؟ ومن وجهة نظر أخرى هل يمكن لهذا الصدق في التجربة أن يبقى نقياً صافياً في بيئة قمعية وتوفيقية بالضرورة؟ أن تعزل حتماً الفرد إلى ذلك الحد الذي سيجعله عنيفاً أو مجنوناً فيدمر نفسه؟

الحمية المتضمنة في مثل هذه النتائج المتأنية عن مثل هذه الأسباب وهي حتمية عبارة عن تقليد مدعم بأمثلة لا تحصى عن استخداماته الدرامية، هذه الحتمية هي العمود الفقري الخفي لمسرحية «الأحصنة».. إنه الذي يضمن أن تجري قراءة معينة للحوادث التخيلية، وهذه القراءة يتم تعزيزها بالتركيب ذي الكشف المتأخر للمسرحية، فمع تقدم زمن المسرحية نحو الأمام فإنه يحمل المتفرج نحو الخلف في الزمن التخيلي مما يشجعه (أي المتفرج) على أن يبني في ذهنه سرداً للسببية يقف في مواجهة العرض المتقطع اللامتسلسل تاريخياً الذي يشهده المرء عادة.

وهناك طريقة أخرى تحفز بها «الأحصنة» المشاهد للبحث عن مجموعة متسقة من الأفكار فيها.. تستخدم المسرحية نسخة من علاقة دار المسرح من النوع المحقق للتأثير البريشتي، وبإجلال قسم من الجمهور على الخشبة على صف من المقاعد بأسلوب المسرح المقطع (٢٤) فإنها تتجح في نقل تجربة الجمهور بعيداً

نحو رئيسي إلى مسائل مثل الإخراج والتمثيل وتصميم الديكور، والمشكلة في هذا التفرع الثنائي تتكشف حين يطبق على الدراما ما يعدّ الواقعية التي لم تعد تحوي تلك العناصر التي ينبني عليها هذا التعريف للدراما.. إن باتريس بافيس في مناقشتها لحوار النقد الدرامي تشير إلى هذه الحقيقة بالذات:

«يمكن ملاحظة وجود تقصير زمني (أو خروج من التزامن) في تطور الجهاز النقدي الذي تم تطويره وتبنيه لاستخدامه في الفن المسرحي الكلاسيكي (الذي يمكن أن يمتد من تراجيديا القرن السابع عشر الكلاسيكية إلى المسرحية الطبيعية المتقنة) وهذا يتطابق مع فن مسرحي مبني على التقسيم إلى فصول ومُشاهد، على شخصيات تمثل فردية معينة وصيغة وهمية من التمثيل.. إن المفردات النقدية التي تصف هذا الجنس دقيقة جداً ومعمارية على نحو جاهز، وعلى أي حال وما لم يتم استخدامها ومن خلال قلة الأدوات الأخرى لتوضيح الأشكال المعاصرة فإن النتائج تكون غير دقيقة بقدر ما هي مضللة» (٢١).

في حالة «الأحصنة» فإن الجهاز النقدي ذا الأساس الكلاسيكي يعطي حكماً سلبياً مؤطراً بشروط التفرغ الثنائي الدرامي-المسرحي، ورغم اتهامنا بالسطحية الفكرية والركود وحتى الغش (٢٢) فإن المسرحية رغم ذلك تجبر النقاد - على ضوء نجاحها المسرحي الهائل - على التعليق على ما اصطلح على تسميته إما صفقتها التجارية الناجحة أو إخراجها المسرحي الرائع (اعتماداً على كيفية شعور الناقد تجاه التفرع الثنائي) وحكم جاك ريتشارد أنموذجي هنا، فهو يقول إن «الأحصنة» عبارة عن حالة دراسية كاملة في مادية البصيرة الضرورية في هذه الأيام حتى تتمتع المسرحية بشهرة شعبية عن كونها عميقة، ومن علم النفس التحقيقي إلى النقد الثقافى الساذج لا يوجد في هذه المسرحية ما يعلمنا بشيء عن ماهية الحياة أو ما يتوجب أن تكون عليه.. إنها عبارة عن اختراعات وحيل، عن عويل ونشيج الطبقة الوسطى ومع ذلك عليّ أن أقول إن لتقديم هذا الهراء فضيلة مزعجة» (٢٣) أي باختصار: مسرح جيد، دراما سيئة.

إلى ذلك الحد فإن نقد مسرحية «الأحصنة» كان محاولة لاستخراج أفكار المسرحية، ويعود هذا جزئياً



على نحو أدق تسمح للمشاهد بالاعتقاد بأنه حصل على الجواب) على سؤال يقبع على سطحها : لماذا فعل الآن ما فعله؟ وعملية هذه الإجابة هي عملية القراءة السلبية لتمجيد وتعبئة الكليشيهات (في هذه الحالة كسراً من الأسطورة الحديثة المركزية : علم النفس الفرويدي) .

خيبة الأمل النقدية من هذا الجزء من المسرحية يؤدي بالبعض إلى التركيز على موضوعه ثانوية، تلك التي تدور حول الطبيب النفساني، ولكنها ليست أكثر إرضاء في النهاية من موضوعه الآن، وإعداد هذا الجزء من المسرحية يستخدم الطريقة نفسها التي استخدمت في الجزء الأول، منطقتها هو منطق الكليشيه، والأسطورة المنظمة هنا هي الأسطورة الرومانسية من الهمجي النبيل أو الفنان المجنون والتي تقدم هنا في آخر نسخة معصّنة حسب ر.د. لانغ : السيكوباتي (المضطرب عقلياً كشاعر) وديزارت هو نموذج للبطل ثقافة منتصف القرن العشرين، المتحرر من وهم المدنية المعاصرة وغير المرتاح لدوره فيها، المشتمر حتى من أسلوبه الآمن في المعارضة والانشقاق، وهو يرى نفسه كقسيس خنوع لما هو طبيعي محولاً الأفراد المتفردين إلى قطع متسقة ومنمذجة للألة الاجتماعية ولاعتقاده أن الآن مستحوز بأصالة نادراً ما ترى في المجتمع المعاصر فإنه يعتبر محاولاته الشخصية لإشفاء الشاب على أنها لا تقل عن عملية قتل :

«لقد عرف ذلك الشاب عاطفة أشرس من أية عاطفة عرفتها في أية ثانية واحدة من حياتي، واسمح لي أن أقول شيئاً : إنني أحسده عليها، تلك المودات المجنونة التي أقوم بها نحو رحم المدنية.. ثلاثة أسابيع في السنة في البيلوبونيز كل سرير محجوز سلفاً، كل وجبة تدفع بواسطة إيصالات، رحلات قصيرة حذرة في سيارات فيات مستأجرة، حقيبة الملابس محشوة بالكاوبكتات× ياله من استسلام فاتن للبدائي، وأنا أستخدم هذه الكلمة باستمرار : البدائي، العالم البدائي.. أجلس وأنظر إلى صفحات القنطروس وهو يبطأ تراب الأرنوس وخارج نافذتي يحاول أن يصبح واحداً في حقل من حقول هامشير أراقب تلك المرأة تحيك الليلة تلو الليلة، امرأة لم أقبلها منذ ست سنوات ويقف هو في العتمة مدة ساعة وهو يلقي العرق عن خدّ إلهه ثم في الصباح أضع كتبي على الرف الثقيل قريباً من صور جبل الأولب الملتقطه

عن تجربة الفرجة العادية للمسرح وباتجاه فرجة أشبه بالمساعدة على إلقاء محاضرة.. هذا الترتيب اللاتقليدي يؤثر بدقة على وضع المسرحية والنشاطات الجارية على الخشبة كما توحى المسرحية ليست موجودة ببساطة لتراقب ويتم الاستمتاع بها، بل بالأحرى أن تتم مراقبتها بفعالية كما يراقب المرء مثلاً تجربة علمية أو محاكمة.. ما نراه هو ببساطة الحقائق ونحن الذين نقيمها ونستمد منها أهميتها ونفسر معناها، وهذا الخطر التفسيري المتضمن على الجمهور واضح تماماً، وفي الواقع فإن المسرحية تستخدم تنقاً من المعلومات المختارة لتوجيه السرد الذهني الظاهر على امتداد ممر ضيق جداً .

ولتشجيع القراءة المرغوبة فإن بيتر شافر يلجأ إلى واحدة من الأساطير الحديثة الراسخة : علم النفس الفرويدي، وفي الاستجابة المثقفة على حالة من الجنون فإن الجمهور المعاصر سيستمد من هذا المثال أولاً كما قد يفترض المؤلف الذي يتم استحضاره لهم من قبل عدد متنوع من العبارات المفتاحية والكليشيهات المبتوثة في كل المسرحية : التحويل والتفيس والكبت والأنا العليا.. إلخ.. وليس من المدهش أن أشهر المعالم في المثال الفرويدي عقدة أوديب يزود المسرحية بنموذجها المركزي.. فرانك سترانغ والد الآن هو تجسيد للأب القمعي السلطوي تعارضه زوجته أم الآن وهي حنون متسامحة ومتسلطة على نحو تافه.. إن تأثيرها على الابن كما نحن مقتنعون هو الذي انتهى إلى تلك الوسواس الغريبة المستحوزة على الابن .

في هذه الدراما الشائعة الخاصة بشافر (المسؤولة أساساً عن الرفض النقدي للمسرحية كدراما سيئة أي راکدة فكرياً) يقدم بيتر شافر عنصراً آخر يرتبط أيضاً بفرويد على نحو تقليدي (وبالفعل فإنه العلامة الرئيسية على الفكر الفرويدي بالنسبة إلى الذهن الشعبي) ألا وهو الجنس.. إن عبادة ايكووس ليست روحانية فقط، فقطسها المركزي يتضمن عدواً دون ملابس في مرج في منتصف الليل وينتهي بهزة جنسية، وبناء على هذه التجربة المتكررة فإن الشاب أصبح يعتقد بأن إلهه إله غيور كلي المعرفة يتطلب إخلاصاً مطلقاً، وهذه القناعة مسؤولة عن عنته في علاقته مع الفتاة جيل والتي تؤدي به في النهاية إلى هجوم يأس نهائي على التحديقة المتهمه للربّ كلي القدرة .

وهكذا وعلى مستوى واحد فإن المسرحية تجيب (أو



أن موقف دورا حتى لو كان حافزه رغبة في تبرئة نفسها موقف رائع وهي تصنع به السرد العادي المربح الذي يتم تشجيع المشاهدين على بنائه.. إنه بالفعل علامة على المثال المنافس للجنون، الجنون على أنه المجهول، ودورا نفسها لا تستطيع مقاومة تسمية هذا المجهول وترويضه، وهي تفعل ذلك في هذا التركيب :

«لديك كلماتك ولديّ كلماتي.. أنت تسميه عقدة على ما أفترض، ولكن لو عرفت الله يا دكتور لعرفت الشيطان أيضاً» .

وهكذا تضع دورا أمام المثال الفرويدي عن الجنون المثال الشيطاني، ورغم أن هذا ليس وفق الموضة فإن المثال الشيطاني ليس أقل شيوعاً، إذ ساد لقرون فيما سبق .

وعلى أي حال فليس دورا وإنما ديزارت من يقدم المثال الذي يسمى المسرحية عند مستواها الأعمق، وإن تضمينات هذا المثال لا علاقة لها بما يسمى بالأفكار المتلقاة بينما المستوى الفكري للمسرحية البريشتي والشبيه بإلقاء المحاضرات يستمر ويتقدم، وبالأحرى فإنها مركبة ضمن المسرحية بطريقة تعمل معها على مستوى تجريبي، بينما الاهتمام الواعي للمشاهد ينصرف نحو النشاط الرامي إلى بناء السرد الفرويدي، والأخير بسيط بالضرورة، وربما على نحو متعمد ومخدم كحكاية خرافية ملائمة ومشتركة تستخدم لجلب الجمهور نحو جماعية يمكن للمستوى الأعمق من المسرحية أن يمارس عمله عليها، وهذه العملية جرت ملاحظتها جزئياً من قبل فيغورد الذي عزا نجاح المسرحية إلى حقيقة أنه «ربما كان في المزيج الناجح الذي خلطه شافر من الحقيقة والأمور التافهة والادعاء شيء ما يخلصنا جميعاً، شيء يشبع أو هامنا الشاملة حول أطبائنا المعالجين» ويتغاضى عن خوف شائع جداً من عدم قدرتنا على إزالة أعراضنا المرضية دون تدمير لإبداعنا» (٢٧) ولكن المثال الذي يبيّن «الأحصنة» على أعمق مستوى يفعل أكثر من مجرد تحقيق أو هامنا، وهذا المثال هو المسؤول عن القوة المسرحية لـ «الأحصنة» قوة مرمزة في نص المسرحية نفسه وليست تمنح على نحو مستقل بواسطة مخرج مبدع ذي خيال .

في أول حوار له يقدم ديزارت الصورة المركزية لهذا المثال :

بآلة كوداك وأمس نسختي من تمثال ديونيسوس لجلب الحظ وأذهب به إلى المستشفى لأعالجه من الجنون» .

ورغم أن ديزارت بليغ في كلامه عن معضلة، إلا أنه ليس بالأصيل، ووجهة النظر القائلة أن الجنون قد يكون ثمن النشوة أو علامة على الحكمة المتغلغلة وجهة نظر قديمة قدم أفلاطون، ومؤخراً فإن الشك في أن الجنون قد يكون علامة محددة ثقافياً على الكبح السياسي والاجتماعي قد تم ترسيخه في الذهن الشعبي بأعمال مثل «طار فوق عش الوقواق» و«الجرة الجرسية» (٢٥) ومنه فإن الخصلة الثانية من المستوى الفكري للمسرحية شأنها شأن الأولى لا تتجح في تقديم البصيرة المتوقعة عادةً من دراما جدية، وحين ترى أنها كل ما لدى المسرحية لتعرضه فإنها تنتج حكماً على المسرحية على أنها خدعة ساذجة تعد «بلمحة هامة ما عن الحقيقة» ولكنها تتركنا بدلاً من ذلك «بوهم عن رسالة تافهة» (٢٦) .

إن غض النظر عن المسرحية في هذه النقطة قد يكون علامة على قصر النظر التقليدي والتقصير، فالأهم من ذلك أنها قد تكون مثلاً على الفشل النقدي في التمييز بين ما تقوله المسرحية (أو تبدو أنها تقوله) وما تفعله للمشاهد، ورغم أنه قد يبدو مما يقولونه حول المسرحية أن المشاهدين يقدرّون في المقام الأول ما يسمى بالأفكار التي اكتشفوها فيها فإن دراسة نقدية لاستجابة المشاهد تكشف بسرعة أن هذه الاستجابة مجرد استجابة فكرية (من الواضح مثلاً أن التفسير الفرويدي ليس هو الذي يرضي بل العملية التي تتميز بها بنية المسرحية للوصول إلى هذا التفسير) .

من الصفات المدهشة لمسرحية «الأحصنة» أنها تدمج أمثلة عديدة على عدم الرضا بالمثال الفرويدي، فالسيدة سترانغ تتحداه مباشرة، مصرّة على أن الآن لوحده وليس ماضيه مسؤول عما حدث :

«لسنا مجرمين.. لم نرتكب خطأ.. لقد أحببنا الآن.. لم يكن بيتنا خالياً من الحب.. أعرف أنا أيضاً الخلوة، عدم انتهاك خلوة الطفل.. لا أيها الطبيب.. إن ما حدث حدث بسبب الآن.. الآن هو نفسه.. كل روح هي نفسها، وإذا أضفت إلى ذلك كل ما فعلناه له من أول يوم له على هذه الأرض حتى يومنا هذا لن نجد السبب في قيامه بذلك الشيء الشنيع لأن من فعله هو نفسه : ليس كل أمورنا وقد جمعت إلى بعضها البعض» .



عنها من قبل الكاتب المسرحي في إخراجها (صور أنموذجية أولية) تعطينا مفتاحاً لوجود بنية استجابة مخفية في المسرح، بنية مقنّعة بالمصطلحات العقلانية التحليلية للبنية السطحية.. وباختصار هناك مثال أنموذجي أولي يفعل فعله في مسرحية «الأحصنة» ليس كمجرد موضوعة أو آلية تفسيرية بل كشيء ما يوجه تجربة المشاهد .

في رموز التحويل يراجع يونغ أساطير الحصان في الثقافات المختلفة ويجدها كلها وقد «عزت خصائص إلى الحصان تنتمي سيكولوجياً إلى لا وعي الإنسان : هناك أحصنة قادرة على رؤية الأشياء غير المنظورة وأخرى على سماع الأشياء غير المسموعة وأحصنة تجد الطريق وتدل المتجول الضائع عليه وأحصنة ذات قدرات تنبؤية» (٢٩) والحصان غالباً ما يكون «رمزاً للعنصر المكوّن الحيواني في الإنسان» المسؤول كما يقول يونغ عن صلاته العديدة بالشيطان» الذي له «حافر حصان وأحياناً شكل الحصان» (٣٠) هذه النسخة المسيحية عن الأنموذج الأولي تظهر في مسرحية «الأحصنة» كما رأينا عبر دورا وهناك صفات تقليدية أخرى يتم استحضارها وأكثر إدهاشاً.. يكتب يونغ قائلاً : «بما أن الحصان هو ملك للإنسان ويعمل من أجله، والطاقة غالباً ما تقاس بقوة الحصان فإن الحصان يشير إلى كمية من الطاقة تتوفر تحت تصرف الإنسان، لذلك فهي تمثل الليبيدو الذي مرّ إلى العالم» (٣١) وأن عبادة «الأحصنة» احتفال ممجد لليبيدو مسألة واضحة لديزارت وهو يحذر بحب إليه من ضمن أسوار زواجه العقيم :

«يعيش ساعة واحدة كل ثلاثة أسابيع، يعوي ضمن ضباب خفيف وبعد الصلاة يركع أمام عبد يقف فوقه كسيد له على نحو واضح.. الكثير من الرجال أقل حيوية مع زوجاتهم» .

القوة الطاغية للنموذج الأولي للحصان قد تكون في الأساس وظيفة للارتباطات الشاملة مع الطبيعة الحيوانية للإنسان، وأكثر التصاوير تخطيطية لهذا المظهر من مظاهر الأنموذج الأولي هو القنطورس الأسطوري الذي نصفه رجل ونصفه حصان، وفي مسرحية «الأحصنة» فإن هذا الأنموذج الأولي يتم تحقيقه مسرحياً، فالأحصنة تتمثل بمثلين مقنعين وهي كلية الحضور، والنشاط التحليلي للمشاهد غالباً ما تتم مقاطعته باندفاع الحصان على الخشبة وهي صورة لمساهمة الإنسان في القوى السابقة على العقلانية، وهذه

«بين كل الأمور التي لا معنى لها أظل أفكر بالحصان ليس الشاب بل الحصان وما يمكن أن يحاول فعله» وبينما الآن يرد إلى دورا وهو المذكر بالمعادلة الفرويدية إلا أن الحصان هوة المذكر بالنسبة إلى ديزارت واللغة التي يصفه فيها في بداية الفصل الثاني تقرّبنا أكثر من طبيعة المثال : «أستطيع سماع صوت المخلوق، إنه يناديني من الكهف الأسود للنفس.. أقحم مشعلي الصغير وها هو يقف هناك ينتظرني، يرفع رأسه، يفتح أسنانه المربعة الكبيرة ويقول (مقلداً بسخرية) : «لماذا.. لماذا أنا؟ لماذا في النهاية أنا؟ هل تتخيل فعلاً أنك تستطيع الاعتماد عليّ على نحو شامل معصوم عن الخطأ ومحتوم؟» .

الكهف الأسود للنفس هو في «الأحصنة» مستودع الصور التي لا ترد لأصلها والتي لا غور لها، الصور التي تتحدى التدجين بأي تحليل عرضي.. إنه تجسيد لإحدى هذه الصور التي كان شافر يفكر فيها خلال كتابته للتوجيهات الإخراجية في مشهد العمى :

«تظهر الأحصنة في مخاريط من الضوء : ليست حيوانات طبيعية بل مخلوقات مخيفة خارجة من كابوس، عيونها تتوهج وأنوفها تتفتح، وكذلك أشداقها.. إنها صور أنموذجية أولية : تصدر الأحكام وتعاقب دون رحمة أو شفقة» .

لقد عزيت القوة المسرحية لـ «الأحصنة» غالباً إلى الأحصنة بأقنعتها السلوكية السورالية وصوتها المهمهم المرعب وحر كاتها الدقيقة والاجتماعية وقد أدرك ناقد واحد على الأقل هذه القوة على أنها أساسية ومركزية لتصوير المؤلف وليست اختراعاً ناجحاً من قبل المخرج فحسب :

«وبالفعل فإنه من الناحية المسرحية والدرامية يبرهن شكل الحصان على أنه محوري في تحقيق كلية متسقة في المسرحية، وبدون التلّفظ بسطر واحد من الحوار تقرر «الأحصنة» مصائر كل الشخصيات الأساسية للمسرحية وتتطلب بالتالي تدقيقاً عن كثب من قبل المشاهدين والنقاد أيضاً» .

مثل هذا التدقيق يكشف أن شكل الحصان لا يؤثر على الشخصيات الأساسية للمسرحية فحسب بل وعلى مشاهديها أيضاً، ودورها في المسرحية يذهب إلى أبعد مما رُسم لها في الحكاية الفرويدية : دورا للشيء المستحوذ والضحية .

إن عدد وشكل الظهورات على الخشبة والنية المعبر



بالطبع فهذه المعلومات تجد مكانها بسهولة في السرد الخطي لجنون آلان والذي ينتهي بفقته عيون ستة جياذ.. وعلى أي حال ليس هذا هو الدور الوحيد للحصان في المسرحية، فهو يجد صدى أكثر كتماناً بكثير في الحلم الذي يرويه ديزارت.. في هذا الحلم ديزارت كاهن في بلاد الإغريق القديمة يؤدي تضحية جماعية بالأطفال مع طقوس رقصة الموت، وخلالها يصبح أكثر مرضاً وبالتدريج.. والحلم لا يحتاج إلا بالكاد إلى تفسير، ومعناه المفترض واضح لديزارت كما هو واضح لنا، فهو يرمز إلى ربيته المهنية المتنامية وإحساسه المتزايد بالذنب تجاه القيام بما يخشى أنه جريمة قتل روحية، هذا هو معنى الحلم على المستوى الفكري للمسرحية .

أما وظيفته على أي حال فقد تكون تقديم حقل يتعلق بعلم الكلمات عبر كلمات مكررة وصور سبقت فلاحتة في مكان آخر من المسرحية، فديزارت يذكر مرتين في سياق روايته أن الكهنة المساعدين يرتدون «أقنعة ذات كتل جاحظة العيون» والمرة الثانية وبعد اكتشافهم لمرضه «فإن عيونهم الذهبية الجاحظة تمتلئ فجأة بالدم» ويذكر ديزارت مرتين أيضاً اسم المكان في الحلم : إنه ارغوس التي تدعى في الإلياذة «أرغوس ذات الأحصنة التي ترعى» وهو المكان الذي اكتشفت فيه الصور الأولى الأقدم عن القنطورس (٢٢) والكلمة تستحضر أيضاً ارغوس : المارد ذو المئة عين .

الحقل المتعلق بعلم الكلمات المستحضر عبر هذه التكرارات يتعلق بالبصر، وخاصة البصر القوي أو المهدد على نحو غير طبيعي، وبطريقة من الطرق فإن أسطورة فرويد المحببة تلعب دوراً مركزياً في مسرحية «الأحصنة» رغم أنه ليس أوديب قاتل أبيه ولكن أوديب الذي يعمي نفسه بيده هو المعنى هنا .

تركيز المسرحية على العيون والبصر والعمى يطور الأنموذج الأولي للحصان ويتعلق بالمثل المسرحي الكامن تحت مثال المسرحية-الأطروحة، وكما تبدو النماذج الأولية ليونغ باقية بعد التحليل الفرويدي فإن الأسلوب البريشتي في التقديم يُستخدم ضمن تجربة أقرب بكثير إلى النوع الذي تصوره أرتو أي بمبادرة أخرى فإن التفاوت والحكم والعقلنة النقديين التي توحى بها طريقة ترتيب المقاعد على شكل قاعة محاضرات مجرد طرق

الصورة تجمعت خلالها مجموعة كبيرة من التدايعات السيكلوجية التي تطورت عبر مجرى التجربة الإنسانية : «الحصان حيوان الظلمة ويمثل الفريزة غير المتحكم بها والليل والرعب، وكتوة مغذية منعشة فإن الحصان كما يقال قادر على إخراج الماء من الينابيع بدقها بسنابكه، وفي ملحمة فرنسية قروسطية حول الأبناء الأربعة لايمون فإن حصانهم الشهير بايار يفعل ذلك بالضبط، وبلغة علم النفس يرمز الحصان إلى العالم اللاواعي : المخيلة والتهور والرغبة والقدرة الإبداعية والشباب والطاقة، والحصان الأبيض يرمز إلى الجلالة كما حدث حين ركب المسيح حصاناً وهو يجلب الموت حين نسمح لنظرة متهورة جداً بالازدهار» وقد نظرت ورأيت حصاناً شاحب اللون وكان اسم الجالس عليه هو الموت ولحقت به جهنم» .

وكون هذه التدايعات نشطة ضمن الأعمال الروائية كتفسير بجانب التفسير الفرويدي أو إلى ما وراءه لسلوك آلان لا يعني أنها مقتصرة على هذا الجانب من المسرحية، وحتى ضمن الأعمال التخيلية فإن الحصان أكثر تنظيمياً من سرد آلان، ليس آلان فقط بل ديزارت هو الذي يتمثل مع الحصان ويخوض التجربة كسؤال ملح غير قابل للرد إلى أصله ضمن النفس، وفي اللحظات الأخيرة للمسرحية يعترف قائلاً :

«والآن لن يتوقف بالنسبة إلي صوت الحصان الصادر من الكهف.. ولم أنا؟ يعلنني.. بالمعنى المطلق لا أستطيع أن أعرف ما أفعله في هذا المكان ولكني أفعل أشياء مطلقاً.. جوهرياً لا أستطيع أن أعرف ما أفعله ولكني أقوم بأمر جوهري.. هناك الآن في فمي هذه السلسلة الحادة وهي لا تخرج أبداً» .

وخارج التخيل فإن الأنموذج الأولي للحصان قادر على بناء تجربة المشاهد للمسرحية لأن شافر يشدد على صفة خاصة واحدة للحصان أكثر من أية صفة أخرى .

الكثير من الأحصنة الأسطورية حسب يونغ أحصنة قادرة على رؤية اللا منظور.. رب آلان كلي الرؤية وصورته في غرفة نوم آلان في البيت كما تقول دورا «صورة رائعة جداً، وبالفعل فتادراً ما نرى حصاناً أخذت صورته من الزاوية : الرأس في المقدمة تماماً.. يسأل ديزارت : «ما شكله؟» حسناً.. إنه غريب جداً.. كله عينان.. يحدق مباشرة إليك.. أجل، هذا صحيح» .



لمسرحية «الأحصنة» بניתان استجابيتان، الواحدة منهما متموضعة كطبقة فوق الأخرى، وهما تتطابقان مع نوعين من الواقع يذكرهما أرتو (الواقع المباشر اليومي، والأنموذجي الأولي الخطر) والمشاهد يُنقل إلى الدراما بواسطة الواقع الأول، وآلية انهماكه هي غلغلة الأساطير والكليشيهات الشعبية.. الدراما تُنقل إلى المشاهد بواسطة الواقع الثاني، والآلية هي الأنموذج الأولي للحصان كما هو مدرك ومحدد في المسرحية، والأساسي في هذا التعرف هو التركيز على العيون والبصر، وهكذا فإن المسرحية تشدد على ذلك المظهر من مظاهر الأنموذج الأولي للحصان الذي يتطابق مع الشرط الأساسي للمسرح: أن يُرى.

إن خشبة مسرحية «الأحصنة» محاطة بعيون متفرجة، والجمهور الأشبه بأرغوس تجمّع ليرى ويتور، والجمهور شأنه شأن أوديب يجب أن يعرف نفسه، وشأنه شأن أوديب سيعلم أنه أعمى.. في طقس من مسرحية «الأحصنة» يساهم المشاهد فيه على عدة مستويات: الفرجة والتفكير والتفسير، وأخيراً التجربة، وبينما تبقى الأناشيد الطقسية المؤلفة من الكليشيهات والعبارات المألوفة في ثقافتنا ذهن المشاهد مشغولاً فإن الأنموذج الأولي يتأمر مع اللحظة المسرحية ويرفع رأسه أمام المجموع.. وهكذا فإن ما يبدو استفساراً متقفاً هو من حيث النتيجة مجابهة مع الأسطورة مع ما سماه أرتو بالموضوعات التاريخية أو الكونية «الانشغالات العظيمة والعواطف الجوهرية العظيمة التي أخفاها المسرح المعاصر تحت غشاء الإنسان شبه المتمدن» (٢٩).

إن مسرحية «الأحصنة» تشد المشاهد نحو «الكهف الأسود للنفس الذي يخص ديزارت».

الأنموذج الأولي يتم ترميزه ضمن مسرحية «الأحصنة» على نحو شامل على أنه ضدها العقلاني، وإذا كان هذا الأخير يخيب آمال النقاد فهو يفعل ذلك بالضرورة كاشفاً عدم ملاءمة المشروعات المثقفة إطلاقاً لتفسير التجربة الإنسانية وهي عدم ملاءمة ندرتها ولو سراً فحسب، عدم ملاءمة يرمز إليها في الصورة الغامضة غير الممكن سبر غورها.

وإنه لأمر ذو مغزى أن بنية الاستجابة الموجودة في مسرحية «الأحصنة» (والتي فيها الصورة المقابلة

ملائمة لتوريط الجمهور ولاستخدام المحاباة العقلانية لجعله يساهم فيما هو طقس دينوي تجريبياً.

والاقتراح القائل بأن مسرحية «الأحصنة» تنتمي إلى المسرح الارتوري (نسبة إلى أرتو) قد تم اختباره على نحو منهجي من قبل هيلين بولدوين في مقالة عنوانها «الأحصنة.. مسرح القسوة أم مسرح الإثارة الحسية؟» (٢٤) وكان استنتاجها أن «المسرحية هي من نوع أوبرا الصابون والإخراج هو من مدرسة مسرح القسوة وقد جرى إلصاقه فوق العقدة كلها» (٢٥) وهو استنتاج مبني على أرجحية الموضوعات السيكلوجية في المسرحية والتي لم يكن أرتو يستخدمها: «مثل هذا الانشغال بالمشاكل الشخصية يثير في الاشمئزاز».

علم النفس على الخشبة ينزل على نحو لا هوادة فيه بالمجهول إلى مستوى المعلوم واليومي والعادي وهذا هو السبب في انحدار المسرح والنقص المخيف في الطاقة (٢٦) كما أن تضمين شافر الموضوعات الدينية لا يبدو لبولدوين على أنه يمنح مسرحيته صفة الارتوية، فمفهوم الدين في المسرحية تبين أنه «محدود أحادي الجانب» (٢٧) ويعمل في خدمة الإثارة الجنسية.

لا شك أن المستوى الثقافي لمسرحية «الأحصنة» يعوزه الرعب والغموض اللذان صوّرهما أرتو، ولكن هذا المستوى هو مجرد معبر إلى لبّ المسرحية التجريبية.. لقد اعتقد أرتو أن الأساطير القديمة لوحدها تستطيع تزويدنا بمثل هذا المعبر، ومسرحية «الأحصنة» تبين أنه ليس الأساطير الميتة بل الحياة هي التي ستلهم المجموعة ضمن روح جماعية ومشاركة طقسية (مثل التحليل النفسي مثلاً) مثل هذه المشاركة التي تجعل المشاهد يشترك في الدراما يحمل الدراما إلى المشاهد كانت بالنسبة إلى أرتو جوهر العملية السيميائية للمسرح مما يسمح بتحويل العادي والفردي إلى ماهر نقيّ وسام جماعي.

«هناك وحدة جوهر مهمة بين المبدأ المسرحي والسيميائية، وبينما السيميائية برموزها هي الشبيه الروحي لعملية تمارس وظيفتها على المادة الحقيقية فقط فإن على المسرح أيضاً أن يعتبر كالتشبيه ليس لهذا الواقع المباشر اليومي والذي يتحول تدريجياً إلى مجرد نسخة ساكنة منه بل لواقع آخر أولي وخطير، واقع تقوم فيه المبادئ بالفوضى ما إن تبرز رؤوسها - شأنها شأن الدلافين- نحو غموض الأعماق» (٢٨).





إن وصف كيفية تأثير المسرحية على المشاهد وليس بالأحرى ما تعنيه يمكن أن يزودنا بالمصطلحات التي يحتاج إليها الناقد لتجاوز الهوة بين النظرية وهدفها .

### هوامش :

- ١- موت المؤلف، من كتاب الكون غير المستمر، كتابات مختارة في الوعي المعاصر .
- ٢- أنظر مقالة روبرت روجرز القارئ المدهش في متاهة الأدب، من كتاب الشعر اليوم .
- ٣- جوناثان كالر، الشعر البنيوي، البنيوية، علم اللغة ودراسة الأدب .
- ٤- ستانلي فيش، تفسير الفارابوروم .
- ٥- نورمان هولاند، قراءة القراءة .
- ٦- أنظر مقالة جين تومكينز مقدمة لنقد استجابة القارئ .
- ٧- ستانلي فيش، الأدب في القارئ، تضليل التضليل المؤثر .
- ٨- المرجع السابق .
- ٩- تتضمن مجموعة تومكينز من النقد الخاص باستجابة القارئ ببيلوغرافيا واسعة ولا يحوي قسم الدراسات النظرية أي أعمال عن الدراما أما عن التطبيق فهناك مقالتان فحسب .
- ١٠- مثلاً في أعمال إيرفينغ غوفمان وفكتور تيرنر .
- ١١- باتريس بافيس، لغات الخشبة، مقالات في سيميولوجيا المسرح .
- ١٢- المرجع السابق .
- ١٣- اومبرتو ايكو، دور القارئ، استكشافات في النصوص .
- ١٤- تومكينز .
- ١٥- ورد لدى تومكينز .
- ١٦- فيش .
- ١٧- بافيس .
- ١٨- المرجع السابق .
- ١٩- لا يهدف بافيس في هذه المقالة إلى تطوير نظرية إدراك بل إنه يدافع عن مفردات نقدية أكثر حيوية حتى في النقد الصحفي .
- ٢٠- ريتشارد ليفين، قراءات جديدة ضد مسرحيات قديمة، نزعات جديدة في إعادة تفسير دراما عصر النهضة الإنكليزية .
- ٢١- بافيس .
- ٢٢- أنظر مثلاً جون سايمون في مجلة هودسون، العدد ٢٨ .
- ٢٣- جاك ريتشاردسون، الغزو الإنكليزي .
- ٢٤- بيتر شافر، ايكووس، نيويورك، ١٩٧٤ .
- ٢٥- آن جونز، توماس شاش، أساطير المرض العقلي وايكووس بيتر شافر .
- ٢٦- سانفورد غيفورد، محل نفساني يقول لا لايكووس .
- ٢٧- المرجع السابق .
- ٢٨- سي.جي. جيانا كاريس، ايكووس شافر، الوحش في روح الإنسان .
- ٢٩- سي.جي. يونغ، رموز التحويل .
- ٣٠- المرجع السابق .
- ٣١- المرجع السابق .
- ٣٢- بينيتا، كتاب المسرح والسيمياء .
- ٣٣- روبرت غريفز، الأساطير الإغريقية، الجزء الأول .
- ٣٤- الأوراق اللغوية لجامعة وست فرجينيا .
- ٣٥- بولدوين .
- ٣٦- انتونين ارتو، المسرح وشبيهه .
- ٣٧- بولدوين .
- ٣٨- ارتو .
- ٣٩- المرجع السابق .

التركيبية هي صورة الطقس الدنيوي المتخفي كما هي الكثير من الطقوس في العالم الحديث تحت شروط عقلانية) مشابهة ليس للسيمياء بل للعلاج النفسي أيضاً . «ينشد المعالج النفسي مجابهة اللاوعي وفهم بعض تناقضاته وعداواته وكذلك اندفاعه الإبداعي.. أن يحول ما هو توجه سلبي إلى إيجابي مثمر، أو يحول المبدأ المهيمن على الشخصية.. هذا هو غرضه، وحين يفعل ذلك فإن المعالج النفسي يسمو بالمادة الضالة (شرط قائم) أو بالفوضى إلى عالم أو كون ذهبي جديد (٤٠) . تأثير مسرحية «الأحصنة» على المشاهد مشابه لتأثير المحلل النفسي الذي في المسرحية على مريضه، فكلاهما عمليتا اكتشاف، رحلتان نحو اللاوعي، مجابهتان مع الأقسام اللاعقلانية من النفس، وكما يستخدم الآن الجلاجل التجارية لصد هذه المجابهة تزود المسرحية المشاهد بمجموعة من المصطلحات الآمنة الشائعة الموضوعية ليحمي نفسه بها، وفي كلتا الحالتين فإن وهماً بالتحكم الفردي يتم تشجيعه ويسمح بالتجربة الطقسية سواء كانت البدء بتعريف المريض على فرديته أو المشاهد على شخصيته الجماعية .

ومن المهم أن نؤكد أنه في التحليل الموجه نحو الاستجابة الذي أوردناه هنا لمسرحية «الأحصنة» فإنه يتكشف وجود تضامن غريب بين مثالين مسرحيين يعتبران عادة على أنهما ينظمان استجابتين للمشاهد متباينتين جذرياً : البريشتية والأرتوية، وبينما يتخذ كل من بريشت وأرتو كنقطة انطلاق لهما الاستجابات التافهة السلبية المتواجدة في الدراما الواقعية فإن البدائل التي يقترحانها تبدو وكأنها تشكل مشاهدين مختلفين تماماً، فمشاهد بريشت مراقب وناقد ومفكر وقاص، أما مشاهد أرتو فمشارك طقسي، وهكذا فإن التفرع الثنائي الشعب الذي أدخل على هذا النحو إلى الفكر والممارسة المسرحيين للقرن العشرين هو انعكاس للتفرع الثنائي الشعب الذي عاناه الغرب منذ عصر التنوير، وهو يمر الآن بمرحلة التفسخ .

إن مسرحية «الأحصنة» وببساطة مثال واحد على النزعة العامة في الدراما المعاصرة للابتعاد عن المذهب العقلي أو على نحو أدق لعبور خلال وإلى ما وراء المذهب العقلي نحو التجربة .

لقد بدأ التغلب على الإشكال النقدي الذي تبرزه هذه المسرحية مثال على ما سماه بافيس بالتعاس الزماني للحوار النقدي بواسطة تنمية النقد الموجه نحو المشاهد .



# المسرح الإغريقي

(العدد ٢٨-٢٩ خريف ١٩٨٧)

رولان بارت

ترجمة : سها بشور

هذا الازدهار مع انتصار الديمقراطية وبروز أثينا كقوة مهيمنة مهيمنة، وكذلك مع بداية علم التاريخ وولادة فن النحت على يد فيدياس .

هكذا كان القرن الخامس قبل الميلاد قرن الكلاسيكية الذي عاش فيه بيريكليس، وبعد ذلك يبدأ عصر الانحطاط ليستمر حتى نهاية عصر الاسكندر الذي تومض خلاله ومضات عبقرية لا تعرف عنها إلا القليل، ويكون مناندر والكوميديا الجديدة أحد هذه الومضات، ولكن الانحطاط ساد وسادت معه الأعمال الرديئة التي أهملها ونسيها التاريخ.. وفي جو الانحطاط هذا تخلى المسرحيون تدريجياً عن الجوقة، تلك البنية الأساسية في المسرح الإغريقي .

إلا أن التاريخ يبقى أسطورياً في بعض جوانبه، يقوم على الافتراض هنا أو يحفه الغموض هناك، فنحن لا نعرف شيئاً مؤكداً عن علاقة المسرح بطقوس عبادة ديونيسوس، كذلك فإن علينا أن لا ننسى أبداً أننا فقدنا تقريباً كل ما كان يقدم من مسرحيات على مختلف أنواعها من أمدوحات أو كوميديات صقلية أو كوميديات أيكار أو مسرحيات ساتيرية (ساخرة أو عربيدية) فمن المؤلفات العديدة التي كتبتها أجيال عديدة من المؤلفين المسرحيين لا نعرف اليوم سوى أعمال ثلاثة شعراء تراجيديين وشاعر كوميدي واحد هم أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرسيتوفانس.. ليس هذا فحسب، بل إنه لم يصلنا من مؤلفات كل من هؤلاء إلا النذر اليسير، فمثلاً لدينا سبع تراجيديات من أصل سبعين لأسخيلوس، حتى هذه السبع لم تتج قبل وصولها إلينا من البتر والتشويه.. كذلك لم تصلنا إلا ثلاثية واحدة هي «أوريسيتيا» أسخيلوس، بينما فقد كل ما عداها من ثلاثيات، أو وصلتنا أجزاء منها فقط، وقد حرمنا هذا مثلاً من

مع اقتراب نهاية القرن السابع قبل الميلاد وفي منطقتي كورنتوس وسييسون في بلاد الدوريين بخاصة أدت طقوس عبادة ديونيسوس إلى ازدهار نوع نصف ديني ونصف أدبي، يعتمد الإنشاد الجماعي والرقص وعُرف باسم الديثرامب أو الأمدوحة، ولعل أول من أدخل الأمدوحة إلى بلاد أتيكا شاعر غنائي يدعى ثسبيس وذلك حوالي عام ٥٥٠ قبل الميلاد، فقد كان يقدم عروضاً ينتقل بها مع عربته المحملة بأغراضه من قرية إلى أخرى، وكان يقوم بانتقاء جوقته من سكان كل مكان يحل فيه.. وفي رأي البعض أن ثسبيس هذا حين أوجد أول ممثل إنما أوجد التراجيديا، بينما يعزو آخرون إبداع التراجيديا إلى خليفة ثسبيس المعروف باسم فرينيكوس .

نالت الدراما الجديدة هذه استحسان وبركة المدن بسرعة كبيرة، إذ جرى تبنيتها على شكل مؤسسة مدنية صرفة هي مؤسسة المسابقة، وكان أن عُقدت أول مسابقة للتراجيديا في أثينا عام ٥٢٨ ق.م في عهد بيسيستراتون الذي كان يطمح إلى أن يدعم الطغيان بمظاهر الاحتفالات والطقوس، وتتسلسل القصة فيما بعد على شكلها المعروف، فيقام المسرح في مكان يكرس لعبادة ديونيسوس الذي يبقى أبداً سيد اللون الجديد وراعيه، ويبرز الشعراء الكبار، ولعله من الأفضل أن نقول رجال المسرح الكبار ليعطوا للعرض المسرحي بنيته الناضجة وبعده التاريخي العميق.. بتزامن



### الأعمال

يشتمل المسرح اليوناني في الحقبة الكلاسيكية على أربعة أنواع: الأمدوحة، (الدثيرامب)، المسرحية الساتيرية (الساخرة أو العريبيدية)، التراجيديا، والكوميديا.. ويمكن أن نضيف إلى هذه نوعاً خامساً هو المواكب التي تسبق الاحتفالات، وهذه المواكب هي على الأرجح ما تبقى من التطوافات الديونيسية، كما يمكن أن نضيف إليها العروض الموسيقية التيميلية رغم أن هذه أقرب إلى الحفلات الموسيقية منها إلى العروض المسرحية، وهي أقرب ما تكون إلى الموشحات التي تنطلق من الأوركسترا الموجودة حول ال (التيميلية) أي المكان المكرس لديونيسوس .

تصدر الأمدوحة من بعض المقاطع في العبادة الديونيسية في القرن السابع قبل الميلاد كما كانت عليه في المناطق القريبة من مدينة كورنثوس التجارية والمفتوحة للأجناس المختلفة من البشر.. وسرعان ما طور الدثيرامب لنفسه شكلين مختلفين، أولهما أدبي، والآخر شعبي يعتمد أساساً على الارتجال في النص، ولم تطور الأمدوحة قواعد منتظمة لها إلا بعد انتقالها إلى أثينا على يد شسبيس.. ولم يعق انتشار الدراما من كوميديا وتراجيديا ازدهار وانتشار الأمدوحة، فقد خصص لعروضها اليومان الأولان في أعياد

معرفة النهاية التي وضعها أسخيلوس لذلك الصراع الذي يقوم بين الإنسان والآلهة في «بروميثيوس طليقاً» .

هنالك ملامح أخرى لا تعرفها إلا القلة تم تشويهاها عبر العصور الكلاسيكية، فالمسرح الإغريقي في عصره الذهبي لم يكن يمتلك من التقنيات إلا أكثرها بدائية، وحين بدأت هذه تتطور كمّاً وكيفاً كانت الأعمال قد بدأت تتحدر في مستواها رغم أن المسرح استمر في تحقيق النجاح على مستوى الجماهير خلال فترة التدهور هذه، حتى إننا إذا ولفنا معايير اجتماعية وليس جمالية لا نقلب المنظور التاريخي بكامله .

أسطورة القرن الخامس هذه تعطينا صورة تبقى بحاجة إلى لمسات تجميلية ترفيحية كثيرة، إلا أن هذه الصورة تزودنا بحقيقية لا جدال فيها هي أن المسرح الإغريقي مسرح يخضع لمجموعة من الضوابط والنظم في مسرحياته ومؤسساته وأصول التعامل فيه، وكذلك في تقنياته.. كذلك فإن له بنية واضحة تقوم بوظيفة أساسية هي تحقيق الترابط المنسجم بين الأنماط وأساليب التعامل المسرحية المختلفة .

إن قسر المسرح الإغريقي على القرن الخامس يحمل معه خطر أن ن فقد البعد التاريخي، إلا أننا بالتأكيد نحصل مقابل ذلك على حقيقة بنوية، أي بكلمة أخرى على دلالة .



ما جنة، وهي تحمل الأقنعة وترتدي الأزياء الخاصة.. ولجميع الأعمال في المسرح الإغريقي بنيتها الثابتة، تتتالي الأجزاء فيها وتتأوب وفق قواعد ضابطة، أما التوزيعات والتغييرات فتبقى طفيفة، فكل تراجيديا يونانية تشتمل على مقدمة وهو عبارة عن مشهد تحضيري يأخذ شكل المونولوج أو الديالوغ، يليه البارادوس أو نشيد دخول الجوقة، يلي هذا مقاطع الحوار التي تشبه الفصول في المسرح الغربي رغم تباينها في الطول.. وتفصل بين مقاطع الحوار أنشودات الجوقة (ينشد نصف الجوقة المقطع الشعري، والنصف الآخر المقطع الشعري الجوابي) وغالبا ما يترافق مقطع الحوار الأخير مع خروج الجوقة، لذلك فهو يسمى بالخروج، أما في الكوميديا فنجد تناوبا بين الإنشاد والتلاوة، إلا أنها تختلف في بنيتها عن التراجيديا. فهي تحتوي على عنصرين أساسيين، أولهما القتال، وهو مشهد يقابل الحوار الأول في التراجيديا، فهو بالضرورة مشهد نزاع ينتهي بانتصار الممثل الذي يحمل أفكار المؤلف على خصمه (الكوميديات الأثينية مسرحيات هادفة دوماً) وثانيهما المقطع الذي يلي القتال، وفيه يترك الممثلون الخشبة مؤقتاً وينزع أفراد الجوقة أريديتهم ويستديرون ويتقدمون من المنفرجين، وهي تتألف من سبعة مقاطع: أولها إنشاد قصير جداً، يتبعه الأناست، فخطاب رئيس الجوقة إلى الجمهور يليه الاختناق، وهو مشهد طويل يلقي دون توقف.. ويتبع هذا أربعة مقاطع متناظرة لها شكل الدور وبنيتها.. لم يُنظر إلى وحدة المكان أو إلى وحدة الزمان على أن أيا منهما ضروري لآية التراجيديا ولا في الكوميديا (وإن وجد ميل واضح نحوهما) فمثلاً نجد المكان في «نساء» أسخيلوس يتغير أربع مرات.

أيما تكن التوزيعات أو التغييرات، سواء منها ما كان تاريخياً أو من ابتكار المؤلفين فإن هذه البنية حافظت على جوهر ثابت هو التناوب المنتظم بين الكلام والغناء وبين الحكاية والتعليق.. والواقع أن استخدام تعبير «الحكاية» قد يكون أفضل من تعبير «العمل» هنا، إذ أن التراجيديا لا تقدم في حواراتها الفاصلة التي تقابل الفصول في المسرح العربي أحداثاً بمعنى تغييرات فورية في المواقف، بل إنها غالباً ما تدع الحدث يتأثر عبر طرق عرض غير مباشرة تغرب الحدث خلال روايته، فقصص القتال أو القتل مثلاً تؤديها شخصية نمطية هي شخصية الرسول أو تنقل عبر مشاهد من السرد الكلامي ترد الحدث إلى مستوى النزاع

ديونيسوس وهما اليومان اللذان يسبقان تلك المخصصة لمسابقات التراجيديا والكوميديا، فكانت نوعاً من الدراما الغنائية ذات المواضيع الميثولوجية (الأسطورية) أو التاريخية التي تشبه إلى حد كبير ما يُطرح من مواضيع في التراجيديا، مع فارق هام هو أنه لا يوجد ممثل في الأمدوحة، حتى في مقاطع الغناء أو الرقص المنفرد، وأنها لا تستخدم الأقنعة ولا الأزياء المسرحية الخاصة.

والجوقة في الأمدوحة كبيرة، تتألف من خمسين شخصاً (أولاد دون الثامنة عشرة أو رجال) وكانت الجوقة هذه تتنظم على شكل دائرة حول التيميلة دون أن تواجه الجمهور كما هو الأمر في التراجيديا، أما الموسيقى فكانت شرقية اللحن متنوعة الدلالات بعكس نشيد الحرب والنصر الأبولوني، وقد طغت هذه الموسيقى شيئاً فشيئاً على النص مما يقرب الدثيرامب إلى شكل الأوبرا كما نعرفه اليوم، ولم يصلنا من كل ما كتب من أمدوحات سوى بضعة مقاطع مبتورة من تأليف بيندار.

ولا يقل جهلنا بالمسرحية الساتيرية (الساخرة أو العربية) عن جهلنا بالأمدوحة رغم أن المسرحية الساتيرية كانت جزءاً ملزماً وملزماً لجميع الثلاثيات.. والواقع أنه لم يصلنا من الساتيرات سوى «الصيدون» لسوفوكليس «والسيكلوب» ليوريديس، بالإضافة إلى ما عُثر عليه من مقاطع مجتزأة لأسخيلوس.. والساتيريات من أصل دوري (بلاد الدوريين) حملها إلى أثينا الشاعر براتيناس في زمن معاصر لبدايات أسخيلوس وسرعان ما وجدت طريقها إلى الثلاثيات التراجيدية مؤلفة معها رباعيات منسجمة، فالمسرحية الساتيرية شديدة القرب من التراجيديا، سواء في بنائها أو في مواضيعها الميثولوجية، إلا أن ما يميزها عن التراجيديا ويعطيها بالتالي كيانها المستقل هو أن الجوقة فيها مؤلفة حكماً من الساتير (شخص لها وجه الإنسان وذيل الحصان وأرجل الماعز يقودها سيلين والدة ديونيسوس بالتبني، ولهذا كان يُطلق على الساتيريات في أثينا اسم المسرحيات السيلينية).

وللجوقة أهمية مسرحية كبيرة، إذ أنها الممثل الأول، وهي التي تحدد جو المسرحية العام فتجعل منها تراجيديا مسلية، وتتألف هذه الجوقة من شخص عريبيدية تمثل شخصيات تافهة لا نضع منها، يتبادلون المزاح والنكات (نهاية الساتيريات سعيدة دائماً) وتقدم رقصات غروتسكية



الكوميديا السياسية (كوميديا أريستوفانس) كوميديا حبكة أو كوميديا شخصيات (على يد فيليمون وماندر) وهكذا أصبحت التراجيديا والكوميديا حقيقة إنسانية، وتعبير آخر انقضى زمن التساؤلات في المسرح .

### المؤسسات

هل هذا المسرح ديني أم مدني؟ الجواب بالطبع هو «كلاهما معاً» ولا يمكن أن يكون إلا هكذا في مجتمع لم يكن مفهوم العلمانية معروفاً فيه بعد، ولكن هذين العنصرين الديني والمدني لا يتحققان بنفس القيمة، فالدين (ولعلنا يجب أن نقول العبادة) يهيمن على أصول المسرح اليوناني، ووجوده بين المؤسسات التي تولت المسرح في حقبة ازدهاره، ورغم هذا فالمدينة هي التي أعطته معناه، فصفاته المكتسبة لا صفاته الجوهرية الأصلية هي التي أعطته كيانه، وإذا تركنا جانباً مؤقتاً مسألة الجوقة (وهي عنصر ديني موروث) لوجدنا طقوس العبادة الديونيسية في إحدائيات العرض من زمان ومكان لا في جوهره .

من المعروف أنه لم تكن فرص تقديم العروض المسرحية متوفرة إلا ثلاث مرات في السنة بمناسبة الاحتفالات المكرسة لتمجيد ديونيسوس وهذه وفق تسلسل أهميتها هي: أعياد ديونيسوس الكبرى، واللينيات وأعياد ديونيسوس في الحقول.. كانت الأولى والكبرى من هذه الأعياد كبيرة (إلا أن هيمنة أثينا في تلك الفترة أسهمت في إعطاء هذه الحفلات طابعاً قومياً شاملاً لبلاد الإغريق بكاملها) تقام مع مقبل الربيع في أواخر آذار، وكانت تدوم ستة أيام تُعقد خلالها مسابقات ثلاث في الأمدوحة والتراجيديا والكوميديا.. وكان في مثل هذه الاحتفالات أن رأيت مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس النور لأول مرة، أما اللينيات أو الاحتفالات التي تقام لديونيسوس في ليناون فقد كانت تُعقد في كانون الثاني من كل سنة، وكانت أعياداً يقتصر الاحتفال بها على أثينا، إلا أنها كانت أكثر بساطة من الاحتفالات بأعياد ديونيسوس الكبرى، فلم تكن تستمر أكثر من ثلاثة أو أربعة أيام، ولا تشمل مسابقات في الأمدوحة، أما أعياد ديونيسوس في الحقول (الريفية) فكانت تقام في أواخر كانون الأول من كل عام ويحتفل بها في مناطق أتيكا حيث يعمد القرويون الفقراء إلى تكريم إلههم بمواكب بسيطة، أما القرى الميسورة فقد

سطحياً (كان اليونان يحبون تلك المشاهد ويكاد يكون من المؤكد أنهم كانوا يقرؤونها على الجمهور خارج إطار العرض) وهنا نشهد بزوغ أساس تلك الجدلية في الأشكال التي تكون قاعدة المسرح.. والكلام يعني الحدث ويجعل من هذا الحدث صدى تعبير، فالشيء الذي يجري يصبح دائماً ذلك الذي جرى .

هذا الحدث المروي يتخلله بشكل دوري تعليق الجوقة الذي يرغم الجمهور على أن يعود بنفسه إلى حالة فكرية ووجدانية لأن الجوقة في تعليقها على ما يجري إنما تطرح بشكل رئيسي تساؤلات حول ما رواه الرواة، وبعدها تعلمنا هذه الجوقة بما سيجري لاحقاً، الشيء الذي يجعل من التراجيديا اليونانية عرضاً ذا أبعاد ثلاثة: الحاضر حيث نشهد تحول الماضي إلى مستقبل، والحرية (ما العمل؟) والمغزى (إجابات الآلهة والإنسان) هذه هي بنية المسرح اليوناني، التناوب العضوي للسؤال (الحدث، المشهد، الكلمة الدرامية) وللإنسان المتسائل (الجوقة، التعليق، الكلمة الغنائية) وإذا ما علقت هذه البنية لكانت المسافة التي تقصل العالم عن الأسئلة الموجهة إليه ولأصبحت الميثولوجيا نفسها مجرد فرض نظام دلالي شامل على الطبيعة، وقد صادر المسرح الإجابة الميثولوجية ووظفها كاحتياطي من التساؤلات الجديدة، إذ أن استجواب الميثولوجيا كان يعني حينذاك طلب الإجابة الكاملة.. وهكذا حدد المسرح الإغريقي الذي هو في حد ذاته تساؤل حدد لنفسه مكاناً بين تساؤلين اثنين، الأول ديني وهو الميثولوجيا، والأخر علماني وهو الفلسفة (فلسفة القرن الرابع قبل الميلاد) وهنا يبرز سؤال «هل صحيح أن هذا المسرح كان الطريق المؤدية إلى علمانية الفن؟»

سوفوكليس كان أقل دينية من أسخيلوس، كما كان يوريديس أقل دينية من سوفوكليس، فالتساؤلات انتقلت تدريجياً لتصبح إشكاليات فكرية، والتراجيديا تطورت في الوقت نفسه لتصبح ما نسميه اليوم دراما بما فيها الكوميديا البورجوازية القائمة على صراعات بين الأفراد وليس بينها وبين القدر.. والشيء الذي يدل على هذا التغيير في وظيفة المسرح هو على وجه الدقة ذلك الضمور التدريجي لأداة التساؤل الرئيسية وأعني الجوقة.. وهنا نلاحظ أن نفس التطور طرأ على الكوميديا التي تخلت عن نقد المجتمع (حتى عندما كان هذا النقد انكفائياً) فأصبحت



شملت طقوس العبادة الديونيسية ذات العناصر الشرقية، كما نعرف رقصات تطوافية حقيقية، أما رقصات الأمدوحة الدائرية فكثيراً ما كانت تأخذ شكل حلقات جماعية ينتظم فيها المأخوذون بالهوس الإلهي، ومن المعروف أن مثل هذه الحلقات تمارس في بعض الطقوس الشرقية الإسلامية حتى القرن الماضي وأن مثل هذه الحلقات كانت تشكل تعبيراً عن الهستيريا الجماعية، أما الدراما الساتيرية فأصولها الطقسية مزدوجة، فهي من جهة أخذت من الطقوس تلك الرقصات المؤلفة من قفزات غير منتظمة معبرة عن الهوس الفردي (لا الجماعي) والتي شُبهت بصدمة «شاركو» التشجيعية الكبرى، ومن جهة أخرى تبنت التنكر (الساتيرات منكرة ومقنعة دوماً) الذي قد تكون له أصول كرنفالية موهلة في القدم.. وغالباً ما كان التنكر يتم بواسطة أقتعة لها شكل الحصان (حيوان جهنم) أما الكوميديا - وعلى الأخص الأجزاء الأولى منها فربما انحدرت من تلك المشاهد القصيرة المتقلة التي تُستخدم فيها الأقتعة والتي يقدمها شبان مقنعون يستهلون بها الاحتفالات الدينية .

يمكن تلخيص ما سبق بالقول أن ما يجمع الطقوس الديونيسية إلى الأنواع الدرامية الثلاثة هو عامل مادي إذا صح التعبير، وهذا العامل هو الاستحواذ، أو بكلمة أدق الهستيريا (ومعروف ما لها من علاقة بالسلوك المسرحي) حيث يخلق الرقص شعوراً بالرضى والخلاص، ولعله من المفيد أن نحاول إدراك مفهوم التطهير المسرحي ضمن هذا السياق، فمن المعروف أن هذا المفهوم الذي جاء به أرسطو قد تداولته معظم النقاشات الدائرة حول وظيفة التراجيديا منذ راسين وحتى لسينغ.. هل غاية التراجيديا نفعية تهدف إلى تطهير النفس البشرية من أهوائها عن طريق إثارة مشاعر الخوف والشفقة؟ أم أن وظيفتها هي أن تحررها من الخوف والشفقة فقط؟ لقد تعددت الآراء حول طبيعة هذه الأهواء وحول أغراض وغايات المحاكاة المسرحية، ومع هذا فإن مفهوم التطهير بالذات يبقى غامضاً أكثر من أي شيء آخر، فهل المقصود به «اقتلاع» الأهواء حسب تعبير كورني الجميل، أو تطهيرها وتصعيدها بتخليصها من كل مبالغة غير معقولة (راسين)؟ من غير المجدي أن نجرد هذا النقاش مما أسبغ عليه التاريخ من أصالة، ولكنه من وجهة نظر تاريخية يبقى عقيماً إلى حد ما، فلم يكن لأي من

كانت تنظم مسابقات في التراجيديا والكوميديا تقدم فيها مسرحيات قديمة فقط.. القرى الفنية جداً وحدها كانت تقدم مسرحيات جديدة كالبيريه مثلاً التي شهدت العرض الأول لمسرحية ليوربيدس كما يخبرنا سقراط .

كان المسرح (ومعناه الأصلي المكان الذي يشاهد منه) يبنى في جميع هذه الاحتفالات على أرض مكرسة لديونيسوس.. وتكريس المكان المسرحي لهذا الإله كان يعني تكريس كل ما يجري فيه له، فالمتفرجون كانوا يضعون على رؤوسهم التيجان الدينية، وكان الممثلون من الكهنة، وفي هذا الجو كان لأقل هفوة وزن انتهاك الحرمات.. في هذا المكان المقدس كانت تتم طقوس عبادة الإله وذلك في موقعين اثنين، أولهما الأوركسترا حيث يهيمن تمثال لديونيسوس ينقل إليها بكثير من التقدير والتخيم مع بدء الاحتفال وحيث (التيملة) التي يُعتقد أنها المذبح أو الحفرة المخصصة لاحتواء دم القرابين، وثانيهما الكافيا أو مجموع المقاعد في المدرج التي يُحجز بعضها لرجال الدين من مختلف الطقوس الأثينية (ومن المعروف أن هؤلاء الكهنة كانوا يعينون لفترات محدودة فقط عن طريق الانتخاب أو القرعة أو الشراء) وكان حق الحصول على مثل أمكنة الشرف لا يتمتع به إلا أكابر القوم وبعض المدعويين، إلا أن هذه المؤسسات بقيت هامشية، فما أن يُطلق العرض إلا وتتلاشى عناصر العبادة منه، إلا ذكر للأموات هنا أو ابتهالات للآلهة هناك.. ومع ذلك يعزى أصل المسرح هذا إلى الدين رغم أن محتواه أصبح دنيوياً منذ الحقبة الكلاسيكية، أصله ديني ولا شك، أما تطوره فمسألة افتراضية خلافية، والفرضية الأوسع انتشاراً هي فرضية أرسطو القائلة بأن أصول التراجيديا قائمة في الدراما الساتيرية العريبيدية، أما أصول هذه فصي الأمدوحة، أما الكوميديا فمسارها مختلف، إذ تعود بأصولها إلى أناشيد الخصب، أما الأمدوحة فلا يحاول أرسطو ربط أصولها إلى عبادة ديونيسوس، وهذه العلاقة هي ما يحاول المحدثون جاهدين تفسيره، إلا أن ما نشك فيه اليوم هو صحة خط تطور الأنواع الثلاثة الأولى، فمن المعتقد اليوم أن الأمدوحة والدراما الساتيرية والكوميديا وحدها تعود إلى ديونيسوس (أما التراجيديا فحالة خاصة) وأن كلاً منها سار في خط تطور مباشر.. وبكلمة أخرى فإن التراجيديا لم تكن - كما يقول أرسطو- تجل متدرج متقدم للجوهر (جوهر المحاكاة الجديدة) .



كان المسرح اليوناني للفقراء بقدر ما كان للأغنياء، فالجوقة فريضة من فرائض الدين، بل ضريبة فرضتها الدولة على الأغنياء من المواطنين، وكان على منظم الجوقة أن ينظمها ويدربها، ولم تكن ضريبة الجوقة الضريبة الوحيدة المفروضة على أصحاب الثروات، وكان عددهم في العصر الكلاسيكي حوالي ألف ومائتين من أصل أربعين ألف مواطن في أتيكا.. وغالباً ما كان الكهنة من المواطنين يعينون جوقات لمدة سنة، ولا يزيد عددهم على عدد الجوقات المقبولة في المباريات، إذ أن التكاليف باهظة، فعلى منظم جوقة ما أن يستأجر قاعة للتدريب وأن يشتري ما تحتاجه المجموعة من تجهيزات وأن يقدم للعاملين الشراب، وللفنانين الأجور اليومية، ولعله من المفيد أن نذكر أن تكاليف تنظيم الجوقة التراجمية كانت تبلغ خمسة وعشرين ميثرا، والكوميديا خمسة عشر ميثرا (الميثرا يعادل دخل عامل عادي لمدة مئة يوم) وحين انتاب الدولة الفقر نتيجة حروب البلوبونيز أصبح مقبولاً أن يتعاون مواطنان اثنان في تنظيم جوقة وعبر عن هذا باسم الجوقة المشاركة وسرعان ما اختفت هذه ليحل محلها نظام أشبه ما يكون بمفوضية عامة للمسرح، ميزانيتها في معظمها من الدولة، وبعضها من المفوض العام نفسه الذي كان يعين لمدة سنة واحدة، ومن الممكن طبعاً الربط بين التناقض التدريجي في الثروات وتواري الجوقة.

كان الأصل أن يدخل جميع المواطنين إلى المسرح مجاناً، وإذا جذب هذا أعداداً غفيرة من الناس فرض رسم دخول بقيمة أوبولين اثنين (كان الأوبول يعادل ثلث الأجر اليومي لعامل عادي) ولكن سرعان ما ألغي رسم الدخول هذا باعتباره يتناقض مع الديمقراطية ويشكل عقبة أمام الفقراء من الناس، وحلت محله مساعدة مالية من الدولة للمواطنين الفقراء، وقد تم إقرار هذه المساعدة البالغة ٢ أبول للشخص الواحد حوالي سنة ٤١٠ قبل الميلاد في عهد كليوفون.

قامت الجوقة والتيوريكون (مؤسسة الدعم) بتغطية المتطلبات المادية للعروض المسرحية، في حين تولت مؤسسة ثالثة لا تقل عنهما أهمية مهمة الرقابة الديمقراطية على مستوى وقيمة العروض (ويجب أن لا ننسى هنا أن المراقبة التقويمية هي دوماً رقابة إيديولوجية) هذه المؤسسة الثالثة هي مؤسسة المباراة.

من المعروف أنه كان للأغنياء أو التناقض أهمية خاصة

كورني أورايسين أو لسينغ دراية بالسياق الصوفي والطبي - إن جاز التعبير - الذي يمكن أن يعطي لمفهوم التطهير معناه الصحيح، فالتطهير بلغة الطب هو نهاية الأزمة الهستيرية، أما في لغة التصوف فهو استحواد الإله والخلاص منه، الاستحواد بقصد الخلاص.

لا يمكن التعبير عن مثل هذه الحالات بسهولة بلغة العصر العلمية، وبخاصة حين تتداخل مع العرض المسرحي (ولعل بوسع الدراما النفسية والدراما الاجتماعية أن تضيء على مثل هذه الحالات والتجارب صفة معاصرة) ولكن يبقى أن نقول أن المسرح القديم المنحدر من طقوس عبادة ديونيسوس كان يشكل تجربة جماعية شاملة تتداخل فيها حالات وسيطة ومتناقضة غايتها طرد القوى الشريرة المستحوذة، أو بمصطلح أقل دقة ولكن أكثر عصرية تعريبها. ومن المفارقات أن نجد أن التراجمية، ذلك الشكل المسرحي الأكثر اعتباراً وأهمية بين الأشكال التي تقدمت تحت رعاية ديونيسوس لا تدين بشيء مباشرة إلى طقوس عبادة هذا الإله، فالأشكال الديونيسيسية الصرفة إنما وجدت طريقها إلى المدينة حيث تم استقبالها واحتواؤها وتمثلها في شكل مسرحي جديد إنما ابتكره وطوره شعراؤها، ولعل التراجمية في جوهرها ابتكار أثيني صرف أعاره الإله بحكم الجوار مسرحه وقدم له رعايته.. وهكذا فلا مبرر لتصور علاقة شخصية بين التراجمية وديونيسوس (ومثل هذه العلاقة مقحمة ومصطنعة دوماً) فديونيسوس هذا إله معقد جداً، وهو في آن إله العالم السفلي، عالم الأموات وإله التجديد والانبعاث، إله التناقض.. وحين انتقلت الأشكال الديونيسيسية (الأمدوحة، الدراما الستيرية، الكوميديا) إلى يد المؤسسات المدنية أصبحت أكثر بساطة وتمكنت من التخفيف من حدة هول شخصية الإله أحياناً أخرى، أما التراجمية فاستقلالها واضح تماماً، ليس فيها ما يمت بصلة إلى اللاعقلانية الديونيسيسية، لا إلى جهنميتها ولا إلى غرائبياتها.

كل هذا يدعونا إلى التأكيد على الطابع المدني للمسرح اليوناني بعامة وللتراجمية بخاصة، فالمدينة هي التي أعطته جوهره، وحين نقول المدينة إنما نعني أتيكا المدينة - الدولة - البلدية - الأمة - المجتمع المغلق - العالمي المنفتح.. في مثل هذا المجتمع كان العرض المسرحي يمر عبر مؤسسات الجوقة والسابقة.



أن هذا المجتمع كان ديمقراطياً بكل معنى الكلمة في الفترة التي وصل فيها المسرح إلى ذروة ازدهاره اعتبر المسرح اليوناني وبحق النموذج الأمثل للمسرح الشعبي الحقيقي، ومع ذلك يجب أن لا ننسى أن الديمقراطية اليونانية مهما بلغت من الروعة فإنها لا تطابق متطلبات وشروط الديمقراطية الحديثة.. لقد سبق وقلنا أنها ديمقراطية أرستقراطية تهمل الغرباء والعبيد، فمن أصل أربعمئة ألف نسمة تقطن أتيكا لم يكن هناك بينهم سوى أربعين ألف مواطن فقط، وكان لهؤلاء المواطنين الحق بالاشتراك في الاحتفالات والعروض بكل حرية ومدد طويلة، فهناك من يقوم على خدمتهم وتأمين حاجياتهم، وحيث تتشكل مثل هذه المجموعات الصغيرة حيث يعرف كل منهم الآخر - وهذا ما يميز الديمقراطية الأثينية عن الديمقراطية الحديثة- يخيم جو من الشعور بالمسؤولية المدنية لا تعادل قوته قوة في عصرنا هذا، فنحن نجانب الدقة إن اكتفينا بالقول إن المواطنين في أثينا كان يشارك في الأمور العامة، إذ أنه لم يكن يحكم فحسب بل كان غائصاً في دنيا السلطة والحكم من خلال مجالس الإدارة المتعددة التي يشارك فيها، خاصة - وهذه ميزة أخرى- أن المسؤولية كانت إلزامية، أي دائمة ثابتة وإجماعية، وأنها كانت تشكل إطار العقلية، فلم يكن العمل أو الشعور أو التفكير ممكناً خارج الأفق المدنية الاجتماعية، مسرح شعبي؟ لا بل مسرح مجتمع مدني، مسرح مدينة-أمة مسؤولة .

### الأصول والأعراف

يجب بالضرورة استكمال لائحة المؤسسات هذه بلائحة للأعراف لأن المسرح لا يستكمل معناه إلا في اللحظة التي يتمحور فيها حول حياة مستخدميه المادية .

المسرح اليوناني هو أولاً مسرح احتفالي، فالأعياد التي تحييها ويحتفي بها سنوية تستمر عدة أيام.. وتجربنا أبهة واتساع الاحتفالات إلى نتيجتين اثنتين، أولهما تعليق للزمن، فالليونان لم يعرفوا يوم الراحة الأسبوعي، فهذا مفهوم ذو أصل يهودي.. كانوا يعطلون فقط أيام الأعياد، وكانت هذه كثيرة جداً، والمسرح الذي ارتبط بالعطلة خلق زمناً من نوع آخر، زمن الأسطورة والوعي الذي يمكن أن يقاس لا كوقت فراغ بل كحياة أخرى مختلفة لأن هذا الزمن المعلق لفترة ما أصبح وقتاً حافلاً مشبعاً .

نعم، لا بد أن نذكر كم كانت أيام الأعياد حافلة، بل

لدى الإغريق القدماء، ومؤسساتنا الرياضية تكاد لا تقارن بمؤسساتهم في هذا المجال.. كانت وظيفة الأغون في المجتمع التوسط في النزاع دون منعه، والمباراة كفيلاً بالإبقاء على المباراة القديمة (مبارزة أيهما الأفضل) مع إعطائها معنى جديداً.. أيهما الأفضل بالنسبة لأشياء محددة، أيهما الأقدر على السيطرة ليس على الإنسان بل على الطبيعة، وهنا الطبيعة تعني الفن، تعني عرضاً كاملاً لقيم دينية وتاريخية وأخلاقية وجمالية، وهذا أمر نادر إن لم نقل فريداً، فالفن نادراً ما أخضع لمثل هذا النظام من المباريات الموضوعية المتجردة .

أما آلية المباريات المسرحية فمعقدة جداً، فقد كان اليونان شديدي الفخر بدقة مبارياتهم.. كان رجل الدين يعين منظمي الجوقات وينظم قائمة بأسماء الشعراء المقبولين للمباراة (في البداية كان الكاتب والممثل واحداً، ثم أصبح الشاعر يختار ممثليه الذين يتنافسون في العروض المقدمة ضمن احتفالات أعياد ديونيسوس الكبرى) وكان اختيار منظمي الجوقات (مع جوقاتهم) والشعراء (مع فرقهم) يتم بالقرعة ديمقراطياً في مجلس الشعب، وكان يتم اختيار ثلاثة متسابقين في التراجيديا، يقدم كل منهم رباعية، وثلاثة آخرين (أصبحوا خمسة فيما بعد) في الكوميديا، وكان العرض يقدم مرة واحدة فقط، أو هكذا كان الحال في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ أنه جرى في فترات لاحقة أن قدمت عروض سبق تقديمها.. وفي كل الأحوال كانت المسابقات تفتح بعرض لعمل كلاسيكي، غالباً ما كان ليوريبيدس .

كانت مهمة التحكيم توكل إلى لجنة من المواطنين يتم اختيارهم بالقرعة (يجب أن لا ننسى أن القرعة لدى الإغريق هي إشارة تعبر عن مشيئة الآلهة) وكان الانتخاب هذا يجري على مرحلتين اثنتين: في المرحلة الأولى يتم اختيار عشرة مواطنين، ومن ثم وبعد تقديم العروض يجري اقتراع آخر يتم بموجبه الإبقاء على خمسة فقط، وكانت لجنة التحكيم هذه التي تنطق بأحكامها في نهاية الأعياد تخصص جوائز لمنظم الجوقة وللشاعر، وفيما بعد للممثل الرئيسي، وكانت اللجنة تدون محاضر رسمية تحضر على الرخام في نهاية المباراة .

يصعب على الباحث أن يتصور مؤسسات أكثر تماسكاً وقوة وروابط أشد وثوقاً بين المجتمع ومسرحه من هذه.. وبما





خشبة أو منصة أخرى سميت بالبروسكينون وكانت هذه ضيقة ومرتفعة، وكان هذا التطور في الشكل نتيجة لازدياد أهمية الأحداث وتراجع أهمية دور الجوقة .

كان البناء من الخشب في بداية الأمر، أما الأوركسترا فمن التراب المرصوص، وتعود أول مسارح الحجر إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد.. وكما نرى فإن ما ندعوه اليوم بالخشبة (السكينة والبروسكينون معا) لم يكن له في المسرح الإغريقي وظيفة من صلب المسرح تماماً، وقد جرى لاحقاً اعتبارها مكان الأحداث الرئيسي في المسرح وتطورت حتى أصبحت على ما هي عليه في مسارح اليوم، تقدم الأبحاث بشكل أحادي الجانب، استعراضي، وتفرض حتمية تقسيم العرض إلى ظاهر وخفي .

لم يكن في المسرح القديم لهذا الشكل أي وجود، فالمكان المسرحي كبير جداً، وهناك علاقة تشابه بين «خارج» العرض المسرحي و«خارج» المشاهد، فهذا المسرح البدئي أخذ مكانه بين القبور والقصور، أخذ مكانه المخروطي المتسع نحو الأعلى والمفتوح إلى السماء ليقوم بمهمة تكبير الحدث (أي القدر) لا بمهمة خنق الحكمة .

تشكل هذه الدائرية ما يمكن أن نسميه بالبعد «الوجودي» للمسرح القديم، وهناك عنصر آخر هو الهواء الطلق.. لنتخيل كما قد يرغب البعض ذلك الجانب الرائع لمسرح الصباح، مسرح الفجر، تأتية الجماهير، تتيه بملابسها المزركشة (فالיום يوم عيد، وهم يرتدون ملابس العيد ويضعون التيجان على رؤوسهم كما في كل عيد ديني) يلبسون القرمزي والذهبي، بينما الشمس والسماء في أتيكا (هنا علينا أن نكبح جموح خيالنا حول زرقة السماء، فأعياد ديونيسوس في الشتاء أو في أواخره وليس في الربيع) يجب أن لا ننسى أن أهمية الهواء الطلق تكمن في ضعفه ورقيته، فهو ليس ثابتاً بل متغير «سريع العطب» فالشمس قد تظهر وتغيب، والهواء ينتقل من ريح إلى سكون، والطيور قد تطير، والنسمات العليلية قد تصبح باردة، والمدينة الهادئة صاخبة.. كل هذا يعطي الحدث المسرحي فريدة الحدث اليومي، وليس للتخيل الدور ذاته في الصالة المظلمة المغلقة الذي يكون له في الهواء الطلق، في الأولى هروب، وفي الثانية مشاركة .

أما الجمهور الذي تفص به المدرجات - وهو ما يقتصر اليوم على العروض الرياضية - فهو يتغير بسبب

إن الاحتفالات كانت تبدأ قبل العيد نفسه بما كان يسمى «البرو أغون» ذلك الضرب من الاستعراض الذي يقدم فيه الشعراء والفرق المشاركة إلى الجمهور.. وكان اليوم الأول من العيد يخصص لتطواف يبدأ بمعبد ديونيسوس من حيث يحمل تمثال هذا الإله لينقل بكثير من التبجيل والتعظيم إلى المسرح، وأثناء التطوف يذبح مئة ثور وتوزع لحومها بعد شيها على الجمهور، ويلي فعاليات اليوم الأول هذه يومان يخصصان للعروض الديثيرامبية ولعرض موكبي في المساء الثاني من هذين اليومين، يلي ذلك ثلاثة أيام من العروض المسرحية، رباعية (ثلاثية وعريديية) صباح كل يوم، مع استراحة نصف ساعة، أما الكوميديا فكانت تقدم بعد ظهر هذه الأيام الثلاثة.. أضف إلى كل هذا أنه كانت تسبق العروض المسرحية استعراضات ومشاهد كدخول ضيوف الشرف وعرض الذهب والنفائس المقدمة وأتاوات من المدن الحليفة وذلك في جزء الأوركسترا من المسرحية، ثم موكب ربائب الأمة بلباسهم المدرع الكامل ثم الإعلان عن ألقاب الشرف الممنوحة لبعض المواطنين.. طقس التطهير برش دم خنزير صغير، ثم صوت البوق يعلن بدء العرض المسرحي . كانت مهرجانات اليونان القديم هذه جلسات مسرحية موسمية طويلة (كانت أعياد ديونيسوس تدوم ستة أيام، وكان العرض المسرحي يدوم ست ساعات تقريباً، يبدأ مع الفجر وينتهي في منتصف النهار، ومن ثم يستأنف بعد الظهر) في تلك الأيام كانت المدينة الإغريقية تعيش المسرح بتفاصيله من القناع الذي يُعد للتطواف الافتتاحي إلى دقائق العرض المسرحي ذاته .

وبعكس ما هو عليه مسرحنا البورجوازي اليوم لم يكن هنالك فاصل ولا انفصال بين المسرح اليوناني وجمهوره، ويعود ذلك إلى عاملين أساسيين هما دائرية المكان المسرحي وانفتاحه .

كانت منصة المسرح اليوناني على شكل دائرة كاملة (قطرها حوالي عشرين متراً) وكانت المقاعد تحيط بأكثر من نصف هذه الدائرة، ويقوم بخلفها مستكملاً الدائرة، جدار يحمل الديكور ومن ورائه الكواليس، ويعرف هذا باسم السكينة.. أين كان الممثلون يؤدون أدوارهم؟ في البداية كانوا يختلطون بالجوقة على الأوركسترا، ومن المحتمل أنه كان للممثلين منصة تقل بضع درجات في ارتفاعها، وفيما بعد حوالي القرن الرابع قبل الميلاد وضعت أمام «السكينة»



: أولها تعبير درامي محكي، سواء كان مونولوجاً أو دياLOGاً يتألف من ثلاثة أسطر من وزن الإيمبس (وهذا ما يدعى بالكاتالوج) وثانيهما تعبير غنائي ألفت كلماته على بحور متعددة (وزن الميلوس أو الأنشودة) وثالثها تعبير متوسط يُعرف باسم الباراكاتا لوغ يعتمد التفعيلات الرباعية مما يجعله أكثر رصانة من المحكي، وأقل نغماً من المنشد، ولعلّ الباراغاتا لوغ كان نوعاً من الخطاب الميلودرامي يُلقى بطريقة عالية من الصوت على إيقاع مناسب من الناي (كما في الميلوس) .

أما الموسيقى فقد كانت وحيدة اللحن، تشد في تساوق، أو كل ثماني وحدات على حدة، لا يرافقتها إلا آلة الأولوس، وهي ضرب من الناي ذي الشعبتين والعنق، يعزفها فنان يجلس على التميّلة.. أما الإيقاع - وهو الطابع المميز للكوريا، فكان على درجة كبيرة من الضبط مع الوزن الشعري - تفعيلية ومقاطع .

استمر هذا الأمر طوال المرحلة الكلاسيكية على الأقل، وكان يوربيديس يعتمد أسلوباً مزخرفاً، أسلوباً سرعان ما أرغم الشاعر على اللجوء إلى مؤلف موسيقي محترف.. ولا بد من القول هنا أن هذه الموسيقى (التي لم يبق لها أي أثر تقريباً سوى مقطع كورالي من أوريسستا يوربيديس) كانت منضبطة بقواعد تشمل كافة حالات التعبير الموسيقي.. كانت الموسيقى اليونانية إذن لا تقوم على أهواء انطباعية، بل على دلالات مبنية على أسس متعارف عليها .

أصعب ما يمكن أن نتخيل في الكوريا هو الرقص.. تُراها كانت حركات بسيطة وفق إيقاع؟ أم تراها كانت رقصاً حقيقياً؟ كل ما نعرفه أنهم كانوا يميزون بين الخطوة والتشكيل، وكان التشكيل يقرب من الإيماء، إيماء اليدين والأصابع الذي أصبح ذائع الصيت بسبب الرقصة التي ابتكرها رئيس جوقة برايتاس لمسرحية «الملوك السبعة ضد طبيه» والتي تروي حكاية المعركة «كما لو أنها تحدث أمامنا» ومما هو جدير بالذكر هنا تلك القدرة التعبيرية الواسعة للرقص، أي أنه قد تم خلق نظام معانٍ حقيقي يتيح للمشاهد أن «يقراً» الرقصة، إذ هو على معرفة بالعناصر المكوّنة لهذا النظام، إلا أن دور الرقص الفكري بقي دون دوره الجمالي والحسي .

هذه إذن هي «نظم رموز» الكوريا (ويلاحظ فيها أهمية العنصر الدلالي) هل كان هنالك مختصون لأداء

حجمه وكتلته.. عدد الأمكنة في المدرج كبير إذا ما قيس بعدد السكان (أربعة عشر ألف مكان تقريباً في أثينا) صالة قصر الشايوعدنا (في باريس) تتسع لما بين ألفين إلى ثلاثة آلاف متفرج (وبعكس ما هو عليه الحال في مدرجاتنا الرياضية وفي صالاتنا الحديثة اليوم كانت جموع المتفرجين على درجة كبيرة من النظام والتنظيم، وإذا وضعنا جانباً تلك المقاعد المضافة إلى الصف الأول وجدنا أن الأماكن كانت غالباً ما تُحجز بالجملة لفئات المواطنين : مجموعة هنا لأعضاء مجلس الشيوخ، للمعلمين وللأجانب، ومجموعة هناك للنساء (تُترك لهم المقاعد العليا عادةً) وهكذا ينشأ نوع من التماسك المزدوج، تماسك عام، وآخر خاص.. الأول على مستوى المدرج بكامله، والآخر على مستوى المجموعة الفئوية المتجانسة سنناً وجنساً ووظيفة، ولا يخفى ما للانسجام ضمن مجموعة ما من دور في تقوية ردود فعل المجموعة وتنظيم مشاعرها .

كان الجمهور يجلس إذن وفق ترتيب حقيقي فعلي.. ويبقى تقليد أخير لا بد من الالتفات إليه الآن هو الطعام، فالجمهور يأكل ويشرب في المسرح، وكان منظمو الجوقات لا يبخلون عليه لا بالنبيذ ولا بالحلوى .

## التقنيات

التقنية الأساسية في المسرح اليوناني هي فن الكوريا، تقنية التركيب الموحدة للشعر والموسيقى والرقص.. حتى مسرحنا الغنائي اليوم لا يستطيع أن يعطي فكرة عن الكوريا، إذ أن الموسيقى في هذا المسرح هيمنت وقذفت بالنص والموسيقى إلى الفواصل الترفيهية (الباليه) فحسب.. في الكوريا نجد تساوياً مطلقاً بين اللغات.. الفنون التي تؤلفها والتي تبدو فيها طبيعية - إذا صح التعبير - تنبثق من إطار فكري واحد، كونية تربية تفهم الموسيقى كلفة لها حروفها وأغانيتها (كانت الجوقات تتألف من هواة ولم يكن صعباً جمعهم) وربما ساعدنا في تكوين فكرة صحيحة عن الكوريا أن نعود إلى معنى التربية لدى الإغريق (حسب تعريف هيجل له على الأقل) : يعبر الأثيني عن حرّيته بتقديم عرض كامل لجسديته (غناء ورقصاً) وهو في ذلك يحول جسده إلى عضو فكري .

عن الشعر، أو بكلمة أصحّ عن الكلام - إذ أننا هنا بصدد تعريف تقنية - نعلم أنها كانت تتوزع في طرق ثلاثة



كان أفراد الجوقة والممثلون في سائر العروض -باستثناء الأمدوحات- يرتدون الأقتعة الملونة المصنوعة من القماش المجصص المطلي بالجبس، يُلصق عليها الشعر أو اللحي المستعارة.. وكان الجبين يحتل المساحة الأكبر من هذه الأقتعة ويسمى بالأونكوس، ولهذه الأقتعة تاريخ يسير بموازاة تاريخ الواقعية القديمة، ففي زمن أسخيلوس لم يكن القناع يحمل أي تعبير محدد، بل كان مجرد وجه حيادي يحمل ثنية واحدة خفيفة على الجبهة، أما في الحقبة الهيلينية فإن القناع يصبح في التراجيديا على درجة كبيرة من المساوية، تعكس ملامحه قدراً كبيراً من التشنج، أما بالنسبة للصفات الأخرى للأقتعة (من لون الشعر إلى البشرة) فقد كانت الأقتعة وبخاصة في الكوميديا تصنف على أنواع، لكل دلالة ووظيفته، فيعبر كل قناع عن شخصية صاحبه، عن عمره ومكانته.. ما هي استخدامات القناع لدى الإغريق؟ يمكن أن نذكر بعض استخداماته السطحية كإبراز الملامح عن بعد أو إخفاء الجنس الحقيقي للممثل، فأدوار النساء كانت تؤدي من قبل الرجال، إلا أن الوظيفة الأساسية للقناع تغيرت دونما شك عبر العصر، ففي المسرح الهليني كان القناع يُستخدم لخدمة ميتافيزيكية الجوهر السيكلوجي، فلم يكن يخفي بل يعلن مؤسساً بذلك لماكياج اليوم، إلا أن وظيفته قبل ذلك في العصر الكلاسيكي كانت مغايرة تماماً وهي التغير، أولاً بإخفائه لحركة الوجه وتعابيره وابتساماته ودموعه دون أن يستبدلها بأية علامة أخرى ولو عامة، وثانياً بتغييره الصوت الذي يبدو عميقاً وبعيداً وغريباً وكأنه أت من عالم آخر، خليط من اللاإنسانية والإنسانية المضخمة، وهكذا كان له دور أساسي في خلق الوهم التراجيدي الذي يسعى لقراءة التواصل بين الآلهة والبشر.

الدور نفسه للزّي المسرحي: واقعي وغير واقعي في آن.. واقعي لأن له نفس شكل الزي اليوناني: قميص ومعطف، وغير واقعي، في التراجيديا على الأقل لأنه لباس الإله ديونيسيوس وكبار كهنوته.. شديد البذخ (مزرکش بالوان وتطريزات) تجعله بعيداً عن لباس الناس في حياتهم اليومية، أما اللباس في الكوميديا فهو أقل فخامة: قميص قصير يسمح برؤية ما يغطي ذكر الرجال من جلد.. وعلاوة على هذه الصفات العامة للألبسة هناك بعض الرموز الخاصة التي تعكس غنى في مفردات اللباس،

هذه الفنون؟ الجواب هو النفي.. لم يكن الكورس يلقي شعراً أو يسرد قصة (خلافاً للدور الذي يُسند إليه في إحياءات الجوقة في مسرحنا الحديث) كان الكورس ينشد دوماً، أما الممثلون ورئيس الجوقة فرغم أنهم يعنون بالحوار قبل كل شيء فكثيراً ما كانوا يشاركون في الغناء وحتى في الرقص في زمن يوربيدس وبعده، وكانوا في كل الأحوال يشاركون في الباراجاتالوغ، ويجب أن لا ننسى أن الشخصيات (وهذا تعبير عصري، إذ أن ممثلين كانت تستخدم حتى أيام راسين) كانوا في الأصل كتلة واحدة هي الجوقة، وكانت مهمة رئيس الجوقة تهيئة الجو لخلق الممثل، وقد قام تسبس أو فرينكوس بهذه المهمة، محققين نقلة أساسية، إذ كوّنا الممثل الأول وذلك بتحويلهم السر الروائي إلى محاكاة، وهكذا ولد التوهم المسرحي وخلق أسخيلوس الممثل الثاني وسوفوكليس الثالث (مع إبقاء الممثلين الجدد كتابعين للممثل الرئيسي) وكان الأصل أن يزيد عدد الشخصيات عن عدد الممثلين مما جعل الفنان الواحد يلعب عدة أدوار متعاقبة، وهكذا.. وفي مسرحية «الفرس» لأسخيلوس كان ممثل واحد يلعب دور الملكة وكسركيس بينما يقوم آخر بدور الرسول وشبح داريوس، ولهذا السبب الاقتصادي كان المسرح الإغريقي يكثر من المشاهد السردية أو الخطابية التي لا تحتاج لأكثر من شخصيتين.

أما الجوقة فلم يطرأ تغير في عددها خلال الفترة الكلاسيكية، إذ حافظت على 12 إلى 15 شخصاً في التراجيديا وعلى 24 في الكوميديا بما فيها رئيس الجوقة، أما دورها فقد تقلصت أهميته.

في البدء كانت الجوقة تحاور رئيسها محيطة به، تسانده وتسأله مشاركة دون أن تتحرك وذلك بالتعليق على الحدث.. وبكلمة أخرى فقد كانت الجوقة في مواجهتها للحدث وفي سعيها لفهم هذا الحدث تمثل الجماعة الإنسانية، إلا أن وظائفها الكثيرة هذه سرعان ما بدأت تتضاءل شيئاً فشيئاً، وأصبحت مقاطع الجوقة فواصل ترفيهية ضعيفة الصلة العضوية بالمسرحية، وقد نتج هذا عن عوامل ثلاثة، أولها تضاؤل الثروات والوعي بالمواطنة، أي تحفظ الأغنياء حيال تمويل العروض.. وثانيهما تقليص دور الجوقة إلى فواصل بسيطة.. وثالثهما تعاظم عدد ودور الممثلين مرافقاً تطور التساؤل التراجيدي في اتجاه البحث عن الحقيقة السيكلوجية.



(الديستجي) على الممثلين الانتقال إلى السطح وإلى الطابق الأعلى من المبنى المقابل (وبخاصة في مسرحي يوربيدس وأريستوفانيس) وكذلك كان ثمة أبواب أرضية وسلام تحت الأرض وكذلك مصاعد تُستخدم لدى ظهور آلهة العالم السفلي وآلهة الموتى.. وبالرغم من تنوع الآلات هذه فقد كان لها معنى واحداً هو رؤية الداخل بما فيه : جهنم أو داخل القصور أو جبل الأوبل، وهذا ما يفرض سراً وقياساً ويزيل بعداً بين المشاهد والمسرح.. ومن المنطقي أن نفترض أن هذا قد نما في نفس فترة برجزة الدراما، فوظيفة الآلة لم تكن واقعية فقط كما في بداياتها ولا سحرية كما في نهاياتها ولكن سيكولوجية أيضاً .

هل كان هذا المسرح واقعيًا؟ لقد حمل هذا المسرح في طياته بذور الواقعية منذ ولادته، ومع أسخيلوس كان يميل إلى الواقعية رغم أن هذا المسرح التراجيدي الأول كان ما يزال يحتوي على ملامح تعريب عديدة، منها انعدام هوية القناع ونمطية وعرفية اللباس ورمزية الديكور وقلة عدد الممثلين وكبير حجم الجوقة، ولكن في كل الأحوال لا تقاس واقعية الفن خارج نطاق تصديق الجمهور له، فهو يرجع وبشكل قاطع كل شيء فيه إلى الأطر العقلية التي تتلقاها، فالتقنيات التلميحية المقرونة بتصديق وتقبل سريعين تعطي ما يمكن تسميته بالواقعية الجدلية، ينتقل ضمنها الوهم المسرحي بحركة دائمة بين كثافة الرموز والحقيقة المعاشة.. يقال إن مشاهدي الأورستيا كانوا يهربون مذعورين لدى وصول ربّات الانتقام لأن أسخيلوس الذي تخلى عن تقاليد مرحلة البارادوس المتبعة عادة كان يدخلهم واحدة واحدة، وهذه الحركة تذكرنا بخوف وهلع أول مشاهدي السينما لدى دخول القطار محطة لاشيوتا.. وفي كلتا الحالتين فإن ما يستهلكه المشاهد هو ليس الحقيقة ولا نسخة عنها ولكنها حقيقة «سريالية» لعالم مقرون بدلالات، وهنا تكمن دون شك واقعية المسرح الإغريقي ومسرح أسخيلوس وربما مسرح سوفوكليس، ولكن التقنيات المشابهة المتطورة (كالأقنعة المعبرة والآلات المعقدة والجوقة المتقلصة) مقرونة بتصديق وتقبل ضعيفين، وعلى الأقل مدرّبين، تنتج واقعية من نوع آخر كواقعية مسرح يوربيدس ومن أتى بعده حيث الإشارة الدالة لا ترجع إلى العالم بل إلى داخلية تصبح مادية العرض معها في مجملها ديكوراً.. وفي الوقت الذي تتلاشى فيه الكوريا تصبح عناصرها عبارة عن

فالمعطف القرمزي للملوك، والصوفي الطويل للكهنة، والأسمال للبوّساء، والسود للحداد، أما الحذاء المسرحي المرتفع (الكوترن) فلم يدخل خزانة الملابس المسرحية إلا في المرحلة الهلنسية، وقد نتج عن ارتداء الممثل له ارتفاع وتضخيم مصطنع له مما استدعى إضافة بطن وصدر اصطناعيين يمنعهما مشد من السقوط .

وكان التطور نحو الواقعية - الأمر الذي يعيننا كثيراً نحن المحدثين - سريعاً في مجال الديكور.. في البداية استخدم الخشب بأشكال بدائية ليظهر مذبحاً أو قبراً أو صخرة، إلا أن سوفوكليس وكذلك أسخيلوس في مسرحياته المتأخرة أدخلوا الديكور المرسوم على قطع قماش متحركة تتدلى من أعلى المنصة (السكينة) وهذه الرسوم المسطحة سرعان ما عُهد بها إلى رسامين مختصين، أول السينوغرافيين قطعاً.. وإلى هذا الديكور الوسطي والأمامي أضيفت في أواخر القرن الخامس كتلتا ديكور جانبيتان على شكل موشورين يدوران على مفصل يسمح بإدارة الموشور لإبراز الوجه المرغوب به نحو ديكور الوسط.. ومع الكوميديا الحديثة بدا ديكور الجهة اليسرى (بالنسبة للمتفرج) يُعتبر اصطلاحاً امتداداً للعالم الخارجي البعيد (وكان هذا بالنسبة لأننا جهة الريف الأتيكي) كما دلّ ديكور الجهة اليمنى على الجوار المتاخم (وكان هذا اتجاه البيرة) وبالطبع وكما هو الأمر بالنسبة للأقنعة أصبح هنالك نمطية سائدة بالنسبة لديكور الأمكنة : منظر غابة للدراما الساتيرية، بيت سكن للكوميديا، معبد أو قصر أو خيمة حرب أو منظر ريفي أو بحري للتراجيديا.. لم يكن ثمة ستارة تقام أمام قطع الديكور هذه حتى العصر الروماني إلا في الحالات القليلة التي كانت تُستخدم فيها ستارة متحركة لدى إعداد بعض المشاهد .

كان تيار الواقعية ينمو ويزداد تعقيداً جيلاً بعد جيل، وأسهمت في ذلك تقنية الآلة التي أخذت بدورها تتطور.. في المرحلة الهلنسية كانت الآلات قد بلغت درجة متقدمة من الدقة والتعقيد، فمثلاً ابتكرت آلة الأكيكليما وهي عبارة عن منصة خشبية رُفعت على دواليب كانت تسمح بتقديم مشاهد القتل وتذف بالبحث خارج القصر على مرأى المتفرجين.. وكان ثمة آلة تدعى «المكيانه» (الآلة) تُستخدم لحمل الآلهة والأبطال في فراغ المسرح، وهي عبارة عن رافعة دُهن حبلها بطلاء رمادي لإخفائه، وقد سهل الطابق الثاني



حول إعادة بناء هذا المسرح والاقتراب عنه، ففي الوقت الذي تقدم فيه عروضاً مسرحيات شكسبير اليوم دون أيّ التفات إلى العادات والأصول الإليزابيثية، وكذلك لراسين دون الرجوع إلى الأصول الكلاسيكية يبقى ظل العرض القديم مهيمناً وساحراً يخلق لدينا حيناً ملحاً لعرض مسرحي شامل عنيف في جسديته، إنساني ومتجاوز لحدود الإنسان في الوقت ذاته يقتني أثر وحدة متماسكة بين المسرح والمدينة.. شيء واحد يبقى واضحاً : إعادة بناء هذا المسرح غير ممكنة اليوم، أولاً لأن علم الآثار يترك لنا معلومات ناقصة، خاصة فيما يتعلق بوظيفة الجوقة التشكيلية، هذه الجوقة التي نجدها عثرة في العروض المعاصرة لأن الوقائع المذكورة تاريخياً لم تكن سوى وظائف في نظام متكامل وهو الإطار العقلي لذلك العصر.. وعلى هذا المستوى الشمولي لا يقبل التاريخ التغيير ولا العودة إلى الوراء.. وفي غياب هذا الإطار تختفي الوظائف والوقائع المشتتة وتصبح جوهرًا وتكتسب، شيئاً أم أياً، دلالات غير متوقعة، فيتخذ الحدث الحر في عكس معناه، ونورد مثلاً على ذلك : كانت الموسيقى الإغريقية أحادية الصوت ولم يعرف اليونان موسيقى سواها إلا أننا اليوم وقد اعتدنا الموسيقى متعددة الصوت نعتبر الموسيقى أحادية الصوت مغرقة في الغرابة، وهذه صفة قاطعة لم يكن ليتقبلها الإغريق على الإطلاق، فهناك إذاً في العرض اليوناني - كما يفيدنا علم الآثار - أمور خطيرة مهددة بعكس معناها، وهي تماماً تلك الأمور الحرفية والمادية كشكل القناع أو طبقة لحن ما أو صوت آلة موسيقية .

هنالك أيضاً وظائف وعلاقات في أمور البنية.. هنالك تمييز دقيق بين المحكي والمنشد والمخاطب، أو بين تلك التشكيلة الجبهوية الكبيرة للجوقة (تكلم كلوديل عن المنشدين وراء مقارئهم) ووظيفتها الغنائية بشكل خاص.. هذه هي الأضداد التي يتوجب علينا والتي نستطيع أن نجدها لأن هذا المسرح يرتبط بنا، ليس بما فيه من الغرابة بل بما فيه من الحقيقة، ليس بجماليته بل بنظامه، وهذه الحقيقة ليس لها أن تكون سوى وظيفة وهي العلاقة التي تجمع بين رؤيتنا المعاصرة ومجتمع بعيد القدم.. يهمننا هذا المسرح ببعده.. لم تعد المشكلة هضم واستيعاب هذا المسرح بل تغريبه لتقريبه، لجعله مفهومًا .

نماذج يُطلب إليها أن تكون مستساغة ومقبولة واقعيًا، وما يجري على المسرح لم يعد إشارة من الواقع وإليه بل نسخة عنه، ومن الطبيعي والحالة هذه أن يكون راسين قد تأثر بيوربيدس وأن التقليدي المسرحية في القرن التاسع عشر كانت أقرب إلى سوفوكليس وأسخيلوس .

لم يتوقف هذا المسرح كيفما وجدناه عن التأثير في حياتنا منذ أربعة قرون وحتى اليوم، فمنذ عصر النهضة يستلهم موسيقيو وشعراء وهواة الكاميرا باردي في فلورنسا أصول ومبادئ الكوربا ليخلقوا الأوبرا.. ومن المعروف أن المسرح الإغريقي القديم كان في القرنين السابع عشر والثامن عشر المنبع الأساسي الذي استقى منه كتّاب المسرح في أوروبا موضوعاتهم، ليس فقط فيما يتعلق بالنصوص بل بما يتعلق بمبادئ الفن الدرامي ذاتها بغاياتها وأساليبها.. ومن المعروف أن راسين شرح وعلق على المقاطع المتعلقة بالتراجيديا في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وأن ليسنغ جاء فيما بعد ليطرح مفهوم التطهير للمناقشة مجدداً .

إن ما قدمه أرسطو للمسرح الحديث ليس فلسفة تراجيدية فحسب بل تقنية تأليف تستند إلى العقل (وهذا هو معنى الفنون الشعرية يومئذ) نوعاً من الممارسة التراجيدية تقوم على فكرة الحرفية المسرحية.. وهكذا أصبحت التراجيديا اليونانية النموذج الذي يحتذى والقاعدة التي يجري التمرين عليها كما هو الأمر في كل عمل فني.. وفي القرنين التاسع عشر والعشرين بلورت مادية المسرح اليوناني التي أهملها الكلاسيكيون غالبية الأفكار، فعلى الصعيدين الفلسفي والأنتولوجي ومن نيتشه إلى جورج تومسون يتم التساؤل باهتمام متحمس عن أصول وطبيعة هذا المسرح الديني والديمقراطي، البدائي والمتحضر، السرياني والواقعي، الغريب والكلاسيكي التقليدي في أن، ثم يقدم هذا المسرح بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر في عروض بورجوازية فخمة (أولى المحاولات كانت على يد الكوميدي فرانسيز) ثم في أسلوب أكثر طبيعية وتاريخية.. ولا بد من كلمة أخيرة في هذا السياق هي أنه منذ تأملات كوبو في الفيوكولومبية ومنذ العرض الذي قدمته مجموعة المسرح القديم في السوربون عام ١٩٣٦ تزداد التجارب المعاصرة عدداً إلا أنها تستند في الغالب إلى مبادئ متناقضة .

ومن الصعوبة بمكان أن ننتهي إلى قرارات نهائية



# السلسلة

(العدد ٤٨ «٢٠٠٠»)

## نور الدين الهاشمي

### المشهد الأول

المنظر : غرفة صالون، يدلّ أثاثها القديم القليل على مجدٍ غابر.. في وسط الغرفة وإلى الأمام قليلاً كرسي ضخم يجلس عليه رجلٌ أعمى كبير السن، يصعب تحديد عمره، يضع نظارات سوداء، وبين يديه عكاز مزخرف يديره بعصبية.. يوحي منظر الرجل الأعمى بالمهابة والسيطرة.. إلى يمين الرجل والوراء قليلاً خزانة مزخرفة قديمة، وإلى يساره طاولة صغيرة عليها علب أدوية وكأس ماء، وإلى اليسار أيضاً ديوان قديم، وفي الجدارين الخلفي واليساري نافذتان مغلقتان بستائر كالحبة سميكة، وفي الجدار الخلفي إلى يسار النافذة ساعة حائط كبيرة.. هناك مدخل إلى اليمين يؤدي إلى داخل المنزل وإلى اليسار يؤدي إلى خارجه.. الإضاءة خافتة.. تدق الساعة معلنة العاشرة.. الرجل الأعمى يصغي بقلق وانتباه.. صمت.. يدخل الابن وهو في حوالي الأربعين من العمر ويبدو عليه التردد والطاعة .

الإبن : مساء الخير يا أبي .

(الأب لا يرد)

الإبن : أنا آسف (ينظر إلى ساعة الجدار) تأخرت قليلاً .

الأب : (بجفاف) أعطني الدواء .

الإبن : ألم تأخذ الدواء حتى الآن؟

الأب : كلا .

الإبن : (يسرع ويخرج بعض الحبوب من علب الدواء)

يجب أن تأكل شيئاً قبل أخذ الدواء .

الأب : لماذا؟

الإبن : الطبيب قال ذلك .

الأب : (بتهمك) أتهمك صحتي حقاً؟

الإبن : طبعاً يا أبي .

الأب : (بغضب وألم) ولكنك تركتني دون طعام أو دواء هذا المساء .

الإبن : لم أكن أعلم بأنني سأتأخر هكذا .

الأب : أنت تعلم بأنني أعمى ومريض ولا أستطيع القيام بأي شيء (يتناول الدواء) .

الإبن : بالصحة والعافية .

الأب : لماذا تأخرت؟

(يخفض الإبن بصره)

الأب : (فجأة) ما اسم تلك الفتاة؟

الإبن : (بخوف) أية فتاة؟

الأب : التي كنت معها هذا المساء.. أنت لم تتأخر مرة واحدة طوال حياتك (يصرخ) ما اسمها؟

الإبن : حياة .

الأب : عمرها؟

الإبن : ستبلغ الخامسة والعشرين في الشهر القادم .

الأب : وتعرف تاريخ ميلادها أيضاً؟

الإبن : هي أخبرتني عنه .

الأب : يبدو أنها لا تخفي عنك شيئاً .

الإبن : لقد حدثتني عنها وعن أسرتها وعمها تحبه وتكرهه .

الأب : أيعجبك حديثها؟

الإبن : نعم .

الأب : لماذا؟

الإبن : تقول أشياء كنت أتمنى أن أقولها .

الأب : هل حدثتني عن؟

الإبن : (بخجل) نعم .

الأب : وماذا قالت؟

الإبن : قالت.. والدك عاش طويلاً .



الإبن نحوه بفرع وينهضه بصعوبة ويعيده إلى الكرسي ويبدأ بإيقاظه) أبي.. أبي.. هل أنت بخير؟ أبي.. استيقظ أرجوك .  
(يستعيد الأب وعيه بسرعة)

الإبن : الحمد لله .

الأب : لا تخف.. لم أمت بعد .

الإبن : ما الذي حدث؟

الأب : دختُ قليلاً فوقعت .

الإبن : متى؟

الأب : أعتقد أنها كانت حوالي الساعة.. نهضتُ لأملاً

كأس الماء فدار رأسي وسقطتُ دون أن أشعر .

الإبن : يا إلهي! أربع ساعات وأنت مرمي هنا على

الأرض الباردة بين الحياة والموت وأنا في الخارج ألهو وألعب؟!

الأب : لا تلم نفسك يا بُني.. أنا الذي سمحتُ لك

بالخروج .

الإبن : كان عليك ألا تسمح لي أبداً .

الأب : ولكنك توصلت إلي فحفتُ أن تتعنتني بالاستبداد

والطغيان .

الإبن : أنا راض بما تفعله بي .

الأب : أنت ابن بارٌّ حقاً .

الإبن : لن أسامح نفسي لو تسببتُ لك بأي مكروه .

الأب : ولكن ليس من المعقول أن تبقى سجيناً معي طوال

الوقت .

الإبن : سأبقى بقربك دائماً إذا كان هذا يسرُّك .

الأب : والفتاة؟

الإبن : سأتركها إذا أردت .

الأب : لن تستطيع .

الإبن : بل أستطيع .

(يرن جرس الهاتف)

الأب : (يضحك) جاء بسرعة وقت البرهان على

كلامك .

الإبن : يتجه نحو الهاتف متجهماً) ألو.. وصلتُ قبل

قليل (بجفاف) والدي مريض.. لا يستطيع الكلام.. قلتُ

لك هذا أكثر من ألف مرة.. الكتاب؟ لم أقرأ منه شيئاً حتى

الآن.. لا أستطيع.. أرجوك.. لا تتصلي بي بعد الآن.. الأمر

ليس بيدي.. صدِّقيني.. مع السلامة (يغلق السماعة وينظر

إلى أبيه بفخر) ما رأيك يا أبي؟

الأب : أين الكتاب؟

الأب : (ينهض غاضباً) وتحسدني على طول حياتي أيضاً؟! إسمع يا بني.. هذه المرأة تريد تدمير نظام حياتنا ويجب أن تتركها .

(يرن جرس الهاتف فيخطو الإبن خطوة نحوه بتردد ويتكلم وهو ينظر إلى والده)

الإبن : ألو.. حياة.. مساء الخير.. كلا لم أتم بعد.. ستقرأين لي قصيدة؟ طبعاً أحب الشعر .

(يسعل الأب سعلاً شديداً ليلفت الأنظار إليه ويشدد سعاله ويكاد يختنق)

الإبن : حياة.. أنا أسف.. سأتصل بك فيما بعد.. مع السلامة (يغلق السماعة ويعطي الأب دواءً بخاخاً فيستشق

الأب الدواء ويهدأ سعاله) كيف حالك يا أبي؟

الأب : أشعر بأن صحتي ليست على ما يرام .

الإبن : هل استدعي الطبيب؟

الأب : كلا.. أعرف ما الذي سيقوله .

الإبن : ما الذي يمكنني أن أفعله الآن؟

الأب : إبق إلى جانبي فقط .

الإبن : سأكون إلى جانبك دائماً .

الأب : أئن تتركني كما فعلت الليلة؟

الإبن : كلا.. كلا .

(يرن جرس الهاتف فيشير الأب إلى ابنه كي يرد)

الإبن : ألو.. حياة.. لم يحدث شيء.. والدي مريض..

تريدين زيارته؟

(يشير الأب بالرفض القاطع)

الإبن : لا يرغب بزيارة أحد.. أنا.. غداً.. (ينظر إلى

والده) ربما لن أستطيع.. سأحاول.. مع السلامة (يضع

السماعة.. ينهض الأب فيسرع الإبن إلى مساعدته.. يتكئ

الأب على كتف الإبن ويهمان بمغادرة المسرح.. الهاتف يرن..

يتردد الإبن في الخروج مع أبيه فيتابع الأب خروجه لوحده

ويعود الإبن إلى الهاتف.. إظلام) .

### المشهد الثاني

المنظر السابق.. المسرح مظلم ما عدا الجهة اليسرى..

تدق الساعة ١١ دقة.. يدخل الإبن من الخارج مرحاً ثم

يتوقف .

الإبن : مساء الخير (لا أحد يرد.. إضاءة عامة حيث

نرى الأب ملقى على وجهه والعكاز أمامه على الأرض فيركض



الإبن : أيّ كتاب؟

الأب : الذي أعطتك إياه الفتاة (يُخرج الإبن من عبّه كتاباً ويقدمه للأب الذي يتلمسه) يبدو أنه جديد (يقلب صفحاته) صفحاته لم تُفَتَح بعد (تسقط سكين صغيرة من الكتاب على الأرض) ما هذا؟!

الإبن : (يتناولها ويقدمها للأب) هذا مشروط لفتح الورق .

(يضع الأب المشروط في الكتاب)

الإبن : هل أعيد الكتاب للفتاة؟

الأب : كلا (ينهض ويتجه نحو الخزانة القديمة ويخرج سلسلة من المفاتيح المعلقة في رقبته ويفتح الخزانة ويضع الكتاب فيها ثم يخرج كتاباً قديماً) خذ.. في خزانة أجدادك ما يكفيك للقراءة طوال عمرك .

الإبن : (يتفحص الكتاب) لقد قرأته .

الأب : كم مرة؟

الإبن : ربما ثلاث أو أربع .

الأب : لا يكفي.. هذه الكتب يجب أن تبقى جديدة في نظرنا دائماً .

الإبن : أشعر أحياناً بالملل من قراءتها .

الأب : لن تشعر بالملل إذا حفظتها عن ظهر قلب . (يأخذ الإبن الكتاب ويجلس على الكنبه ويقرأ قليلاً ثم

يتنأب وينهض)

الأب : إلى أين؟

الإبن : أريد أن أنام .

الأب : إنتظر.. سأطلعك على سرّ هام (يخرج المفاتيح المعلقة برقبته ثم يفتح الخزانة ويخرج منها صندوقاً صغيراً ثم يفتح الصندوق ويخرج منه لفافة من ورق أصفر سميك وقديم وينشر اللفافة) هذا سند تملك البيت الذي ورثته عن أجدادك.. أنظر.. لقد وضع أجدادك أختامهم عليه، وهنا سأضع ختمي، وستضع أنت ختمك عليه حتى لا ينسانا الأحفاد أبداً .

الإبن : ولكنني أصبحت في الأربعين ولم أتزوج حتى الآن .

الأب : مازال الوقت مبكراً.. لقد تزوجت بعد موت أبي، وسوف تتزوج أنت بعد موتي، وسيصبح هذا البيت بما فيه ملكاً لك .

الإبن : لا تتحدث عن الموت أرجوك .

الأب : لا تحزن يا بُني.. هذه سنّة الحياة.. أنا ضيفك

الآن.. إن عشتُ هذا العام فلن أعيش في العام القادم، وكل ما أطلبه منك أن تبقى قريباً مني حتى أموت .

الإبن : سأبقى إلى جانبك.. أقسم لك .

الأب : كان أبي -رحمه الله- يقول : سعيد إلى الأبد من ينال رضا أبيه .

الإبن : سأنال رضاك.. أنا واثق من ذلك .

(يرن جرس الهاتف فيسرع الإبن ويقطع سلكه بغضب

وكأنه يريد إرضاء أبيه)

الأب : لماذا صمت الهاتف؟!

الإبن : سيصمت إلى الأبد .

الأب : لماذا؟!

الإبن : لقد قطعتُ السلك .

الأب : أحسنتَ يا بُني.. لم أكن راغباً بهذا الهاتف منذ البداية .

الإبن : لم تكن نستخدمه إلا للاتصال بالأطباء .

الأب : أدوية الأطباء تخفف أوجاعي، ولكنها لا تستطيع إعادة الشباب لي .

الإبن : الشباب لا يعود يا أبي .

الأب : صحيح يا بُني، ولكننا نشعر به حين يخلص لنا من حولنا .

الإبن : أنا مخلص لك .

الأب : بقاءك قربي دليل إخلاصك .

الإبن : ستجدني كما تشاء .

الأب : أخاف أن تملّ صحبتي .

الإبن : دلّني على طريقة أبرهن لك فيها على صدقي .

الأب : (بخبث) هناك وسيلة .

الإبن : ما هي؟

الأب : لعبة بسيطة .

الإبن : لعبة!

الأب : كان أبي يلعبها معي في أواخر حياته (يُخرج الأب من الصندوق سلسلة ذهبية اللون بطول خمسة أمتار تقريباً، وفي نهايتها إسوارتان على شكل قيد يُفْتَحان ويُغْلَقان بواسطة مفتاح) هات يدك اليسرى (يسلم الإبن يده اليسرى للأب فيضع فيها الأسورة ثم يغلقها بالمفتاح ويضع الأب الأسورة الثانية في يده اليمنى ثم يغلقها ويعيد المفتاح إلى السلسلة في رقبته) يمكنني الآن أن أطمئن إلى حبك وإخلاصك .

الإبن : (وهو يتأمل القيد) ولكن كيف سأتحرك؟!





- الأب : السلسلة طويلة.. خمسة أمتار بالتمام والكمال،  
ويمكنك أن تتجول بحرية في الغرفة وتصل إلى أيّ غرض  
تريد.. ولا تنس أنني تركتُ لك اليد اليمنى حرّة كما ترى .  
الإبن : قد أضطر للذهاب إلى غرفتي أو الخروج من  
المنزل .  
الأب : لا تقلق يا بُني.. أنا قريب منك ويمكنك أن تطلب  
مني فتح السلسلة متى تشاء .  
الإبن : وهل ستفتحها؟  
الأب : طبعاً يا بني.. إذا رأيتُ السبب مقنعاً (يضحك)..  
إظلام) .

### المشهد الثالث

- المنظر السابق.. إضاءة خافتة.. الأب يجلس صامتاً على  
كرسيه.. الإبن يجلس على الكنبه ويقرأ في الكتاب القديم..  
السلسلة متصلة بين يد الإبن والأب.. يتأهب الإبن ويستلقي  
على الكنبه فتضايقه السلسلة في البداية ثم يجد وسيلة ما  
للاستلقاء ويغفو.. تشير الساعة إلى الثانية عشرة.. تدق مرة  
أو مرتين ثم تتوقف تماماً.. يشد الأب السلسلة .  
الأب : إنهض يا بني .  
الإبن : ما الذي حدث؟  
الأب : لا شيء.. لقد حان موعد طعامي .  
الإبن : كم الساعة؟  
الأب : إنها الثانية عشرة .  
الإبن : (ينظر إلى الساعة بدهشة) الساعة متوقفة!  
الأب : هذا أفضل .  
الإبن : هل أربطها؟  
الأب : كلا .  
الإبن : ومواعيد طعامك ودوائك؟  
الأب : أعرفها .  
الإبن : وكيف ستعرف الزمن؟  
الأب : وما الفائدة؟ الزمن في هذا البيت متشابه ولا  
فرق هنا بين ساعة وأخرى.. ودقات الساعة تذكّرنا دائماً  
بأن بساط العمر يُسحب من تحتنا .  
(يحضر الإبن صحناً وملعقة ويبدأ بإطعام والده..  
يشير الأب بأنه اكتفى.. يعيد الإبن الملعقة والصحن إلى  
مكانيهما ويجلس على الكنبه)  
الأب : ماذا تفعل؟
- الإبن : سأسهر قليلاً .  
الأب : إقرأ في الكتاب الذي أعطيتك إياه .  
الإبن : (يقرأ قليلاً في الكتاب فيشعر بالملل ويرمي  
الكتاب ثم تخطر على باله فكرة) أبي .  
الأب : ماذا تريد؟  
الإبن : أريد كتاباً آخر .  
الأب : وهل انتهيت من قراءة الكتاب؟  
الإبن : نعم .  
الأب : بهذه السرعة؟!  
الإبن : لا تنس يا أبي أنني قرأته من قبل .  
(ينهض الأب نحو الخزانة ويفتحها.. يتسلل الإبن  
أيضاً نحو الخزانة دون أن يشعر به الأب الذي يبحث عن  
كتاب لإبنه.. يغافل الإبن أباه ويأخذ الكتاب الذي أهدته  
إياه الفتاة ثم يعود بسرعة إلى الكنبه.. الأب يشد السلسلة  
ليطمئن على بعد الإبن عنه)  
الأب : أين أنت؟  
الإبن : في مكاني على الكنبه .  
(يغلق الأب الخزانة ويعيد المفاتيح إلى رقبته)  
الأب : خذ هذا الكتاب العظيم.. أعتقد أنك لم تقرأه  
سوى مرتين .  
(يأخذ الإبن الكتاب ويضعه جانباً.. يعود الأب إلى  
كرسيه مسروراً.. يقوم الإبن بإخراج السكين من الكتاب  
ويبدأ بفتح صفحات كتاب الفتاة والقراءة فيه.. يستغرق  
بالقراءة.. يُسمع طرق على الباب فيتوقف الإبن عن القراءة)  
الإبن : (وهو يصغي لطرقات الباب) أبي.. أبي .  
الأب : ماذا تريد؟  
الإبن : هنالك من يطرق الباب .  
(تتتابع الطرقات)  
الأب : أنا لا أسمع شيئاً .  
الإبن : ولكن هناك من يطرق الباب حقاً.. إسمع يا أبي .  
(صوت طرقات)  
الأب : أنت واهم.. لا أحد يزورنا إلا إذا كان مخطئاً  
بالباب .  
الإبن : (ينهض ويتجه نحو الباب حاملاً السلسلة  
فيكتشف أن السلسلة أقصر من أن توصله إلى الباب) أبي..  
السلسلة قصيرة.. لم توصلني إلى الباب .  
الأب : وما حاجتك إليه؟



إلى الخلف.. يرّ الهاتف فينصت الإبن إليه.. الهاتف ير  
من جديد)

الإبن : أبي، هل تسمع شيئاً (الأب لا يردّ.. ينهض الإبن  
ويقرب من الهاتف فيكتشف أن السلك مقطوع) السلك  
مقطوع.. أنا قطعته بنفسى.. يا إلهي! كيف يرّ الهاتف  
إذن؟! ربما كنت أتخيل أشياء غريبة هذه الليلة .  
ترتفع من بعيد أصوات سيارات الإسعاف والحريق ثم  
ترتفع أصوات متفاوتة في البعيد (تصرخ)

الأصوات : حريق.. حريق.. حريق (تختلط أصوات  
المناداة مع أصوات سيارات الإسعاف والحريق فيغلق الإبن  
أذنيه وكأنه يشكّ في الأصوات التي يسمها.. يبدأ الدخان  
بالتسرّب عبر الباب الخارجي والغرفة الداخلية فيتشمم  
الإبن الهواء ثم ينهض فزعاً.. تتوالى من الخارج أصوات  
الاستغاثة وسيارات الإسعاف والحريق وترداد كثافة الدخان  
فيسرع الإبن نحو أبيه ويبدأ بإيقاظه) .

الإبن : أبي.. أبي.. إنهض.. البيت يحترق (يهزّه) إنهض..  
إنهض أرجوك.. سأحترق أنا وأنت.. هل تسمعي؟ أبي.. أبي  
(يهزّه بقوة فيميل رأس الأب بقوة فوق الصدر) يا إلهي! إنه  
ميت.. لا تمّت الآن، أرجوك.. سأحترق أنا وأنت (يركض باتجاه  
الباب لكن السلسلة تمنعه من الوصول إلى الباب فيركض  
باتجاه النوافذ ويزيح الستائر فيكتشف أن خلفها جدراناً صماء  
ولا توجد أية نوافذ ويسرع نحو أبيه ويحاول حمله أو شدّه فلا  
يستطيع لأن الجسد متشبث بصلاية على الكرسي والكرسي  
مثبت بالأرض فينتزع من رقبة الأب سلسلة المفاتيح وبيحث عن  
المفتاح الملائم لفتح القيد فلا يجده فيسأل والده وهو يهزّه أين  
المفتاح؟ أين المفتاح؟ (يرمي المفاتيح ويعود لشدّ السلسلة دون  
جدوى فهي معلقة بيد أبيه.. يدور في أرجاء البيت حول أبيه وهو  
يصرخ) النجدة.. النجدة (يرتفع الدخان وصوت النار التي  
بدأت تتراقص أسنتها على الجدران) لا أريد أن أموت.. لا  
أريد.. حياة.. حياة.. ماذا أفعل؟ (يفطن فجأة فيركض باتجاه  
الكتاب وينفضه فتسقط السكين فيمسكها بقوة ويفكر في قطع  
رسغه ليحرر نفسه لكنه يتوقف ويتجه بخطوات مترددة نحو  
أبيه ثم يزداد تصميمه شيئاً فشيئاً فيركع أمام أبيه ويمسك  
بيد أبيه المقيّدة ويقبلها ويضع السكين عليها.. موسيقاً قوية على  
وهج النار المتراقصة مع أصوات الاستغاثة وسيارات الإسعاف  
والحريق.. فجأة يهدأ كل شيء وتتابع ساعة الجدار دقاتها) .

انتهت

الإبن : أريد أن أرى من يطرق الباب .

الأب : لا أحد يا بُني.. صدّقني .

(الطرق يتواصل)

الإبن : دعني أفتح الباب وأتأكد .

الأب : هل أعتقد أنني أكذب عليك؟

الإبن : كلا.. ولكن ربما كنت أسمع ما لا تسمع .

الأب : (بغضب) إذن أنا خرف ومعتوه في نظرك؟

الإبن : كلا يا أبي (يتوقف الطرق.. يعود إلى مكانه

حزيناً ويتابع فتح صفحات الكتاب والقراءة.. يرتفع صوت

طفلة تبكي فيصغي الإبن بانتباه ولا يبدو على الأب أيّ

إحساس بشيء) أبي.. أبي.. ألا تسمع؟!

الأب : وماذا أسمع؟

الإبن : هناك طفلة تبكي (يرتفع بكاء الطفلة فينهض

ويتجه نحو الباب ولكن السلسلة تشدّه من جديد) إفتح القيد

قليلاً لأرى الطفلة .

الأب : إجلس يا بُني.. لا يوجد أي شيء .

الإبن : ولكنني أسمع صوت بكاء .

الأب : أنت متعب.. الأفضل أن تنام .

(بكاء الطفلة مازال مستمراً)

الإبن : أرجوك يا أبي.. إذا كنت لا تريد فتح القيد

فتعال معي .

الأب : أنا متعب .

الإبن : إفتح القيد إذن .

الأب : لن تجد شيئاً .

الإبن : دعني أرى بنفسى .

الأب : أنت لا تصدّقني إذن (الإبن لا يردّ.. ينهض الأب

غاضباً ويسير باتجاه الإبن.. يتوقف صوت الطفلة) .

الإبن : (وهو يمنع والده من متابعة الذهاب نحو

الباب) توقف يا أبي .

الأب : (يتوقف) ألا تريد أن ترى بنفسك؟

الإبن : لم يعد هناك من حاجة .

الأب : لماذا؟

الإبن : لقد توقف صوت الطفلة .

الأب : كلا، بل عدت إلى رشك .

(يعود الأب إلى مكانه كما يعود الإبن إلى مكانه على

الكنبة ويتابع القراءة في كتاب الفتاة ويفتح الأوراق بالسكين

بهدهوء بين الحين والآخر.. الأب يغفو على كرسيه ملقياً رأسه



