

الحياة المسرحية

العدد 116 - 117 صيف وخريف 2021

رئيس مجلس الإدارة:

الدكتورة لبنانة مشوح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول:

عماد جلول

مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:

جان جان

هيئة التحرير:

عبد الفتاح قلعه جي

د. حمدي موصلي

مصطفى صمودي

د. فايز الدايدة

داود أبوشقرة

التنفيذ الضوئي:

كريستين كساب

الإشراف الطباعي:

أنس الحسن

الإخراج الفني والتنفيذ:

عبد العزيز محمد

الطباعة وفرز الألوان:

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات:

هاتف: ٢٢٢١٣٤٥

www.theaters.gov.sy

Facebook: juan jaan

ثمان العدد

1000 ليرة سورية



في هذا العدد

٤	رئيس التحرير	كلمة العدد
٥		- «ليست أنا».. طقوس العزلة والإحباط
٦		- «قبل أن يذوب الجليد» في قومي السويداء
٨		- «اكس X».. رموز ودلالات
٩		- «الطبّاح» لفرقة عمال اللاذقية
١٠		- «عميان» ميترلنك جديد جامعة المنارة
١١	الياس الحاج	- «الزواج سنة ٢٠٢٠» بين الكلاسيكية والحداثة
١٤	شاكر شاكر	- «الزواج سنة ٢٠٢٠» كوميديا الواقع ومأساة الوقائع
١٧	أنور محمد	- مهرجان المونودراما الأول في حماة.. اللعب بين جسدين
٢٠	رياض النداف	- «منزل على الجبهة» في مهرجان المونودراما الأول في حماة
٢٢		- عرضان طفليان لمديرية المسارح والموسيقا في دمشق
٢٣		- عروض مسرحية في دمشق والمحافظات في تظاهرة فرح الطفولة
٢٤	رياض النداف	- «فلة والأقزام السبعة» في تظاهرة فرح الطفولة
٢٨	أحمد عساف	- «فلة والأقزام السبعة» في طرطوس بعد دمشق
٣٣		- العلي تقرأ أيام ونوس المخمورة
٣٤	كريستين كساب	- قراءة في كتاب «ألف باء التمثيل وكتابة السيناريو»
٤٠	محمد خير الكيلاني	- رحيل المسرحي العنيد أحمد منصور
٤٢		- الفنان المسرحي زكريا مينو يصل محطته الأخيرة
٤٤		- إصدارات

ملف العدد- المسرح الدمشقي

٤٧	أحمد بوبس	- الفرق المسرحية الزائرة ودورها في نهضة المسرح في دمشق
٥٢		- عبد الوهاب أبو السعود.. رائد المسرح الدمشقي
٥٤	نبيل تلولو	- المسرح في دمشق بين زمنين
٦٥	أمينة عباس	- الفنان أحمد خليفة.. أحاديث المسرح الدمشقي

دراسات وأبحاث

٧١	حيان داوود	- صفحات من تاريخ المسرح الحموي
٧٤	إعداد : مجدي مرعي حسن	- مسرح الطفل ودوره في التنشئة الشاملة
٨٠	إعداد : محمد هلال دملخي	- في مسرح خيال الظل
٨٣	إعداد : محمد فايز المحاميد	- الغريزة الدرامية

In This Issue

- ٨٦ -واثل زكريا مصطفى -السيكودراما بين الواقع والخيال
٨٨ -داود أبو شقرة -ستانسلافسكي والمسرح العربي
٩٦ -خليل البيطار -لويجي بيرانديلو.. تجربة غنية وكسر للقوالب الجامدة

تجارب ورؤى

- ١٠٤ -د.هيثم يحيى الخواجة -غازي مختار طليمات.. من رواد المسرح الشعري في سورية
١٠٩ -عبد الحكيم مرزوق -«قناديل حائلة» ثلاث مسرحيات لتّمّام العواني
١١١ -سلام الفاضل -جهاد سعد : المسرح باقٍ ما بقيت الحياة
١٢٠ -هناء أبو أسعد -أيمن زرقان.. مهندس النغم المسرحي
١٢٢ -هزار بديع المعاز -الفنان المسرحي سمير البديع : من لا يعشق المسرح لا يبديع فيه
١٢٦ -ندا حبيب علي -الفنان المسرحي سهيل حداد : المونودراما أولاً
١٢٩ -محمد خير الكيلاني -الفنان المسرحي رئيس أتاسي : حنيني إلى المسرح بلا حدود
١٣٣ -كنعان البني -عشرون دقيقة مع الفنان المسرحي طلال الصالح

نوافذ على المسرح العربي

- ١٣٥ -«الللحاد» في العراق
١٣٧ -يوسف السيف -«الراديو» في جامعة بابل.. لا وقت للانتظار
١٤٠ -«طقوس العودة» جديد المسرح المصري
١٤١ -«امبراطور البلي» عرض مسرحي طفلي في مصر
١٤٢ -د.رياض موسى سكران -قراءة في نصوص السيرة عند الكاتب المسرحي العراقي عقيل مهدي
١٤٥ -د.إيمان عبد العال حمزة -استحضار التراث في «احلم يا جحا» و«رحلة» للكاتب المسرحي المصري مجدي مرعي
١٤٨ -عباسية مدوني -التجربة المسرحية في الجزائر

مسرحيات العدد

- ١٦١ -محمود أحمد عوض -ذات حرب
١٦٦ -شادي صوان -الرصاصات الثلاث
١٧٢ -شاكر شاكر -صور من ذاكرة الحياة والموت
١٧٩ -أوهنري -في انتظار السيارة
١٨٢ -نادر عقاد -جزيرة الهيللا مالي
١٩٠ -الياس الحاج -الأدّخار
١٩٢ -كاظم نصار -كواليس



كلمة العدد



لا يمكن فصل مسابقات النصوص المسرحية التي تجريها الجهات المشرفة على الحركة الثقافية العربية عامة والمسرحية خاصة عن النشاط المسرحي القائم على العروض المسرحية المقدمة ضمن المواسم والبرامج المسرحية الدورية والمهرجانات السنوية، إذ تبدو هذه المسابقات قادرة دائماً على تقديم أعلام مسرحية جديدة مؤهلة للاستمرار والتطور ومستفيدة من كل ما يمكن أن يوجه إليها من ملاحظات وهي تخطو خطواتها الأولى في عالم الكتابة المسرحية .

ولا شك أن مسابقة النصوص المسرحية الموجهة للكبار والصغار التي أعلنت عنها مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة في الأشهر الأولى من العام ٢٠٢١ وأعلنت نتائجها مؤخراً ستكون من بين أهم المسابقات التي ستساهم في كشف النقاب عن أسماء لا بد أن تكون لها إسهاماتها الهامة في المستقبل في مجال الكتابة للمسرح، خاصة وأن المنافسة على جوائز المسابقة كانت شديدة، الأمر الذي يؤكد وجود مواهب حقيقية في الكتابة المسرحية بحاجة إلى من يشجعها ويأخذ بيدها.. وبنفس الوقت ينبغي التأكيد على أن هناك محاولات في الكتابة للمسرح ما زالت بعيدة كل البعد عن دخول هذا المعترك نظراً لافتقارها لأبسط المبادئ التي يمكن التحويل عليها لصياغة نص مسرحي مقبول، ومن أولى هذه المبادئ المتفقد افتقار العديد من النصوص لتقنية الكتابة المسرحية وخلطها بين كتابة النص المسرحي وكتابة النص القصصي

أو الروائي، وهو ما نلمسه في العديد من الكتابات المسرحية الجديدة حيث يخلط الكاتب بين تقنية الكتابة للمسرح وتقنية كتابة القصة والرواية، إذ نراه يسترسل في وصف مكان الحدث في الوقت الذي يمكن فيه اختصار صفحة كاملة من وصف المكان بكلمتين أو ثلاث، كما قد يسترسل الكاتب في وصف الشخصيات فيعود بها من خلال الوصف إلى الماضي ويفوص عميقاً في طبيعة تفكيرها ووضعها الاجتماعي ناسياً أن كل هذه المعلومات عن الشخصيات المسرحية ينبغي أن تصل إلى المتلقي عن طريق الحوار لا عن طريق الوصف أو السرد الذي لا مكان له في النص المسرحي .

وعلى صعيد النص المسرحي الموجه للطفل يمكن تلمس عيوب عديدة ومتكررة في النصوص المسرحية الموجهة له، أهمها الرغبة -الناجمة عن قلة الخبرة- في تحويل النص المسرحي إلى ميدان للوعظ الأخلاقي والتربوي الجاف بدل إيصال الرسالة الأخلاقية والتربوية للنص المسرحي بأسلوب قريب ومحبيب إلى روح الطفل وعقله، كما تعاني نصوص عديدة موجهة للأطفال من سيطرة الجانب الغيبي الخرافي عليها وهي نصوص غالباً ما تقدم للطفل معلومات سيكتشف لاحقاً أنها معلومات كاذبة ولا علاقة لها بالواقع، لكن الأوان حينها يكون قد فات بعد أن يكون الطفل قد تشرب أفكاراً مغلوطة وتبناها ليصبح أكبر المدافعين عنها، والمكتوبين بناها لاحقاً .

وعلى اعتبار أن نشر النص المسرحي يشكل الخطوة الأولى نحو الترويج لهذا النص وإيصاله إلى هدفه الأول (المخرجون المسرحيون) فقد كان من بين بنود مسابقة مديرية المسارح والموسيقا للنصوص المسرحية المشار إليها نشر النصوص الفائزة بجوائز المسابقة في مجلة «الحياة المسرحية» وهو ما ستباشر به المجلة اعتباراً من العدد القادم عسى أن تجد هذه النصوص طريقاً إلى خشبات المسارح التي ستكون مرحبة ولا شك بأي نص مؤهل لأن يتحول إلى عرض مسرحي متماسك وجيد ويضيف جديداً إلى الحركة المسرحية.

رئيس التحرير



«ليست أنا»

طقوس العزلة والإحباط

يقدم العملُ شخصية امرأة متقدمة في السن وقد استسلمت لعالم الوحدة والعزلة بعد حياة حافلة بالمنغصات والإحباطات والانكسارات التي يمكن استنتاجها من مونولوجها المتقطع وغير المترابط وهي التي عانت الكثير من مجتمع شبه ذكوري سيطر عليها مساراً ومصيراً .

تميز العرض بنزوعه نحو التجريب في أقصى درجاته عندما ألقى المخرج صالة المتفرجين واضعاً إياهم على خشبة المسرح جنباً إلى جنب مع الشخصية-المثلة دون أن يعني هذا قدرةً على تقريب الجمهور من العرض .

يقول مخرج العرض في تصريحات إعلامية : «اشتغلنا على نص «ليست أنا» ثم استعنا ببعض الأفكار من نصين آخرين لنفس الكاتب يتحدثان عن امرأة وحيدة لإشباع الخط الأساسي للعرض المتعلق بقضايا الأنثى والجنون الذي يصيب الناس بسبب ظروف الحياة، وهو ما جذبنا للنص الأساس بما يحتويه من أفكار معاصرة» ويؤكد جمعة أنه يفضل دائماً التنوع في أساليب تواصله مع الجمهور، منتقلاً من المسرح الحركي إلى الواقعي، وأخيراً مسرح العبت مع مونودراما «ليست أنا» وهو دائم البحث عن الأساليب التي تناسبه .



لا تشكل نصوص الكاتب المسرحي الإيرلندي صامويل بيكيت عامل إغراء لمخرجينا المسرحيين بسبب الخصوصية التي تتميز بها نصوصه لجهة صعوبة تناولها مشهدياً واقتصار طيف الاهتمام بها على نخبة النخبة من جمهور المسرح، دون أن يعني هذا أن نخبة النخبة هذه يمكن أن تجمع على نجاح عملية تواصلها مع هذا النوع من الأعمال المسرحية.. من هنا كان من النادر أن يلجأ مخرج مسرحي سوري إلى نصوص بيكيت كي تكون جواز سفره باتجاه الجمهور، لكن الفنان ابراهيم جمعة أثر أن يخالف هذه القاعدة فاختر الأدب المسرحي الخاص ببيكيت كي يتواصل من خلاله مع جمهور المسرح القومي بدمشق عبر عرض مسرحي مونودرامي عنوانه «ليست أنا» قدمه في شهر حزيران الماضي وجسد شخصيته الوحيدة الفنانة توليب حمودة .





«قبل أن يذوب الجليد» في قومي السويداء



تابع مسرح السويداء القومي تنفيذ خطته موسم العام ٢٠٢١ فقدم في شهر حزيران الماضي مسرحية «قبل أن يذوب الجليد» رائعة الكاتب التركي جواد فهيمي باشكوت بتوقيع المخرج فرحان ريدان.. وأشار الإعلامي ديار نصر إلى أن العرض فتح الباب على قراءات وتفسيرات وتساؤلات متعددة، ومقاربات فنية وجمالية غير مباشرة، ومتعة بصرية في إطار من الكوميديا التي تحاكي هواجس راهنة .

يتحدث العمل عن قائم مقام يُعين حديثاً مسؤولاً عن منطقة ريفية نائية، وحين يصل إليها يجد أن أوضاعها العامة سيئة للغاية، وهي معزولة عن محيطها بسبب تراكم الثلج على الطرقات، فيقرر إصلاح واقعها ومعالجة مشاكلها وإعادة الحقوق لأصحابها ومساعدة الفقراء ومحاسبة الفاسدين، ويعين أحد المحاربين القدماء مساعداً له، لكن مجموعة من التجار يتآمرون عليه وعلى فريق عمله لإقالاته .

ويشير مخرج المسرحية إلى أنها تعتمد أيضاً على نص مسرحية «كانون الثاني» للكاتب البلغاري يوردان راديشكوف وعلى مشاهد قام بإعدادها بنفسه، مع حرصه على تحديث العمل والاشتغال على شخصياته بهدف تقريبه من الزمن الحالي .

حفلاً العرض بمقاربات فنية وجمالية وغير مباشرة لامست بعض الهواجس وحرّضت على طرح الأسئلة وأوجدت جواً من الحوار الداخلي .

أدى الفنان معن دويعر في العرض شخصية الشاويش محمود أحد المحاربين القدماء، تعرّض لظروف قاسية لم ترحمه عن مواقفه، وأكد دويعر

أهمية تجسيده لهذه الشخصية في هكذا عمل، محاولاً تناول شخصيته بخصوصية في طبيعة الأداء، بعيداً عن الأداء النمطي لهذا النوع من الشخصيات . ويشير الفنان وجيه قيسية إلى أن العمل توخى مقارنة ما يهم جمهور اليوم، وكانت حالة التواصل عالية بين الجمهور والعرض، خاصة وأن العمل امتاز ببساطته ووضوحه وقربه من المتلقين شكلاً ومضموناً . وفي تصريح خاص لـ «الحياة المسرحية» يقول الفنان سمير البدعيش الذي جسّد إحدى الشخصيات الرئيسية في العمل :

«أديتُ في العرض شخصية جواد أفندي كاتب الديوان في سرايا الحكومة، وهي شخصية تمثّل



الجدير بالذكر أن هذه المسرحية سبق أن قدمها المسرح القومي بدمشق قبل عدة سنوات بإخراج الفنان محمود خضور وتمثيل نخبة من فئاني مسرح دمشق القومي، وفي مقدمتهم الفنانان الراحلان طلال نصر الدين وعبد الرحمن حمود .

بيروقراطية المكاتب، وكلّ أبناء المنطقة يطلبون رضاها، لتُجبر في النهاية على أن تتخرط في إصلاحات القائم مقام الجديد، لكنه سرعان ما يعود إلى طبيعته بعد أن يتضح أن القائم مقام الجديد مزيف وهارب من مشفى الأمراض العقلية» .

جسد شخصيات المسرحية الفنانون : رانيا الخطيب- أكرم العماطوري- يارا الشوي- مجلي أبو شاهين - قتيبة أبو لطيف - وئام البديش-حسن رسلان - سمير البديش- معن دويعر -فرحان ريدان- أيمن غزال - وليد العاقل.. مخرج مساعد وئام البديش تصميم الرقصات قتيبة أبو لطيف تصميم الديكور أسامة السلامي .



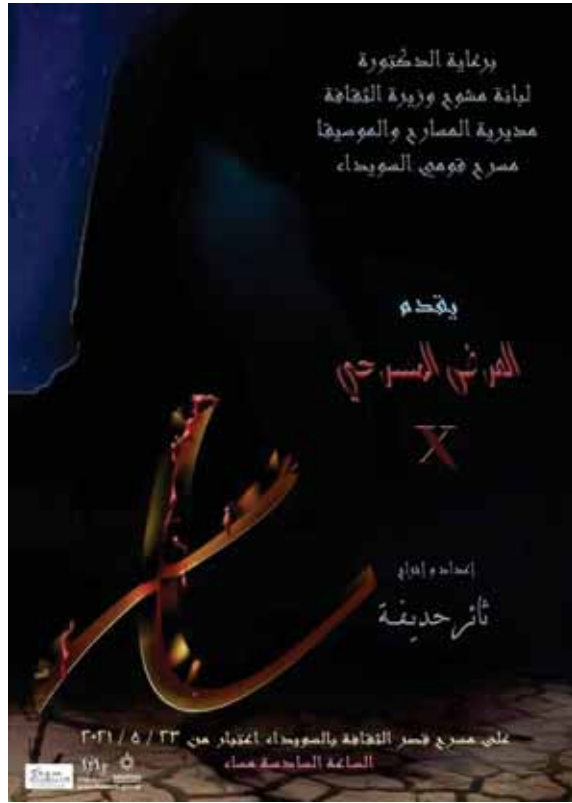


«اكس»..

رموز ودلالات

قدم المسرح القومي في السويداء في شهر أيار الماضي العرض المسرحي «اكس X» وهو من إخراج الفنان ثائر حديفة وتمثيل الفنانين : صبا زهر الدين- عمران الخطيب- يامن جريرة.. مخرج مساعد مروة أبو حسون دراما تورخ لطفي عزام تصميم الديكور عدنان عبد الباقي تأليف وتوزيع موسيقي فراس الأعرج تصميم الأزياء ميليانا أبو حسون تصميم الإضاءة منى الهادي تصميم الإعلان يزن حديفة .

يقول الإعلامي شادي سلامي رزق في تعليقه على المسرحية : «في مسرحية «اكس X» المقتبسة عن نص «طقوس وحشية» للكاتب العراقي قاسم مطرود طرح



جريء لفكرة الجنوح إلى القتل بأشكال متعددة بعيداً عن المعنى التقليدي للكلمة، وتمييز العمل برموزه ودلالاته المتعددة، وبديكوره البسيط الذي وظف بطريقة عملية كانت جزءاً من الحلول الإخراجية التي دفعت إلى متابعة كل شخصية على حدة، وكان الممثل يؤدي دوره ويحضر الديكور للمشاهد التالي» .

وفي تصريح لـ «الحياة المسرحية» يشير مخرج المسرحية إلى أنه تم انتقاء النص بناءً على مجموعة أفكار راودته ووجد ما يتماهى معها في نص «طقوس وحشية» للكاتب المسرحي العراقي الراحل قاسم مطرود فأخذ منه ما يخدم أفكاره وبلوره بالصيغة التي شاهدها الجمهور.. ويضيف حديفة : «اعتمدت على ثلاثة مستويات في أسلوب إخراج العرض على صعيد الأداء والديكور والإضاءة، وعمدت إلى إقامة ما يشبه الورشة في طريقة إدارة الممثل، وأعتقد أننا خرجنا بنتائج مقبولة» .

الجدير بالذكر أنه تم تقديم العرض في وقت لاحق في دمشق .





«الطبّاخ»

لفرقة عمال اللاذقية



وسبق للفنان سلمان شريبة أن شارك كمثل في عروض المسرح العمالي في اللاذقية مثل «الكنز» و«من كل روض زهرة» كما أخرج للفرقة مسرحية بعنوان «ثمن الخوف».



تحية من أسرة المسرحية إلى جمهورها

بعد تقديمه لعدد من الأعمال المسرحية للكبار والأطفال لفرقة المسرح القومي في اللاذقية على مدى سنوات طويلة يطل المخرج المسرحي سلمان شريبة على جمهوره من خلال عمل مسرحي قدمه لفرقة المسرح العمالي في اللاذقية بعد انقطاعها عن تقديم الأعمال المسرحية لسنوات طويلة، ما يشي بتوجه جديد للمسرح العمالي في اللاذقية للانطلاق من جديد، والعمل بعنوان «الطبّاخ» عن مسرحية للكاتب العراقي علي عبد النبي الزبيدي وهي مسرحية تصلح لكل زمان ومكان حسب تعبير المخرج، بالإضافة إلى ملاءمتها لإمكانيات أعضاء الفرقة، وهي تتحدث بأسلوب ترميزي عن البيوت المتصدعة التي لا تستطيع الوقوف بوجه الرياح العاتية، ويدعو العمل إلى تحصين النفس ضد الخطر الخارجي، وهو عبارة عن كوميديا ناقدة بمرارة لبعض الظواهر السلبية.

جسد شخصيات المسرحية الفنانون : نضال

عديرة- بسام سلكان- منار
الآغا- سوسن أحمد- دينا
العش- حسين مهنا .

ويؤكد الفنان شريبة الذي كُلف بإدارة المسرح العمالي في اللاذقية منذ أشهر أن العمل جارٍ على تلافي الصعوبات بهدف الارتقاء بمستوى هذا المسرح العريق والعودة إلى المراحل التي كان فيها متألقاً .



«عميان» ميتزلتك جديد جامعة المنارة

موريس ميتزلتك الطلاب : رفيق الأتاسي-
رياض معلا-عبد الرحمن ساعي-علي القاضي-
علي اليوسف-غادة الشيخ الطعان-لبانة
خنيصة-مالك معوض-محمد برهوم-مصطفى
البيلائي-آدم صقر إضاءة غزوان ابراهيم إعداد
موسيقي سامر عمران تصوير فوتوغراف محمد
علي ديب إعلان وبروشور ذو الفقار كوسا تنسيق
إداري ريما صقور .

«إلى أولئك الذين قدموا عيونهم لكي نستمر
في الرؤية.. أكتافنا تساند أكتافكم لنكمل معاً»..
بهذه الكلمات يقدم المخرج المسرحي سامر عمران
لعرضه المسرحي الجديد «العميان» الذي قدمه
عبر مشروع تخرُّج طلاب جامعة المنارة-كلية
فنون الأداء (الدفعة الثانية) لجمهور المسرح
في اللاذقية في شهر حزيران الماضي، وقد جسَّد
شخصيات العمل الذي كتبه الكاتب البلجيكي





«الزواج سنة ٢٠٣٠»

بين الكلاسيكية والحداثة

الياس الحاج



التعبيرية والساخرة التهكمية والتي قدمتها مديرية الثقافة في اللاذقية ودار الأسد للثقافة بعنوان «الزواج سنة ٢٠٣٠» في شهر حزيران الماضي إعداد وإخراج محمد اسماعيل بصل عن مسرحية «الزواج» للكاتب الروسي الشهير نيكولاي فاسيليفيتش غوغول وقد كتبها سنة ١٨٤٢ ومن تمثيل خليل غصن، نضال عديرة، مجد عدنان يونس، زينة عساف، أحمد مشاعل، يقين زنبية، لى شحود، إيفا خدوج، يزن عمرو.. وآخرين.

اختلف طرق الزواج على امتداد التاريخ البشري، وكان الارتباط في البداية بين الرجل والمرأة مقتصرًا على شرط قبول الطرفين ببعضهما، ثم تطور الأمر بتطور المجتمعات والعادات، ومنها عادة الخطابة المعروفة في بلادنا والتي تسعى إلى تحقيق الزواج التقليدي وفق شروط ومعايير تختلف من بلد إلى آخر ومن عصر إلى آخر.. وهذا يسوقنا للحديث عن تجربة مسرحية مختلفة في معاييرها الافتراضية، الزمانية والمكانية وطرائقها الواقعية،



للفتاة نفسها من خلال مواقف تعكس حالة من التناقضات حيناً والطرافة أحياناً، وهذا ما دفع بنصّ الكاتب غوغول إلى السخرية التهكمية من الوضع المزري الذي كانت عليه البلاد حينئذ.. ومن الواضح أن محمد اسماعيل بصل قد عمل على تفكيك نصّ مسرحية «الزواج» وأعاد معالجته بقالب منفتح وقابل للتلقي المحلي وبطرافة، جذاباً وتأثيراً، بالاعتماد على السخرية التهكمية التي تبنّاها العرض في بناء هيكلته وأحداثه الجديدة، ليحمل عنوان «الزواج سنة ٢٠٣٠» محافظاً على جوانب من الحدث الرئيس بما يتناسب مع الواقع في تحديد مصائر الشخصيات مما جعل بنية الحكاية أقرب إلى الواقع الراهن برؤية استشرافية لما يمكن أن يحدث في المستقبل غير البعيد .

إن السؤال الذي يجيب عنه العرض يتعلق بما يعيشه الموظف الحالم بالزواج في الظروف الاقتصادية المحيطة به من جهة، وما يعرفه الناس عن مفهوم فكرة الزواج ككلمة تُستخدم للدلالة على اقتران الرجل أو ارتباطه بالمرأة من جهة ثانية، وأكد العرض على عمق مفهوم الزواج بصفة عامة كخطوة هامة لتأسيس المجتمعات البشرية من خلال تكوين الأسرة، متبنياً قراءة ما يمكن أن يكون عليه المستقبل مقارنة مع الزمن الحاضر وأحداثه المصيرية، محافظاً في حواراته السلسلة والرشيقة على روح السخرية الممتزجة بالمرارة التي بدت أساساً لقوام العمل وجوهره الحداثوي في عملية التفاعل بين الشخصيات الأقرب إلى الكاريكاتورية بسماحتها الذاتية وبأسمائها المتصلة اتصالاً وثيقاً ببيئتنا، ومنها الموظف البسيط والساذج محيو (أداه

وقبل الدخول في تفاصيل العرض لا بد لنا من الإشارة إلى أن نص غوغول الذي يحمل عنوان «الزواج» قُدم كثيراً وبتنوع في الأساليب الكوميديّة على خشبات المسارح السورية والعربية وفي مختلف دول العالم، وهذا يؤكد أهمية مضمون نص وفكر غوغول المولود في العام ١٨٠٩ في أوكرانيا، وهو يُعتبر من أوائل الأدباء الذين أسهموا في نهضة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، ومن أهم أعماله التي سبق وأنجزها المسرح السوري، وخاصة المسرح القومي بدمشق نذكر: «المعطف، المفتش العام، العربية، الزواج» وهي أعمال شكّلت حسب الدراسات النقدية حالة أدبية مبتكرة وجديدة في روسيا أطلق عليها آنذاك تسمية «المدرسة الطبيعية» كونها تبحث في نبش الواقع وتعريته وإعادة صياغته بأسلوب ساخر بهدف التغيير نحو الأفضل، وهذا ما فعله تماماً بصل الذي قدم معالجة نقدية ساخرة من الزمن الراهن من خلال الإسقاط على زمن مفترض عام ٢٠٣٠ وبالالتكاء على ما كتبه غوغول في «الزواج» عام ١٨٤٢ .

في عودة إلى المسرحية الأصل نجد أنها تقع في فصلين وتتحدث عن واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في روسيا قبل قيام الثورة البلشفية، وتعري العادات والتقاليد والأفكار السائدة آنذاك من وحي موضوع الزواج والمشكلات المتصلة به، فنرى كيف أن الموظف بودكالييس الذي ينوي التقدم لخطبة أغافيا تيخونوفنا يعتمد في مسعاه على الخطابة فيكلا ايفانوفنا وعلى صديقه كوتشكاريوف.. وتتصاعد الأحداث مع وقوع المناقشة الشديدة بين هذا الموظف وآخرين ممن يرغبون بالتقدم



نص العرض الحداثوي، وأتاحت تقنية المسرح داخل المسرح فرصة كسر الإيهام المسرحي (الجدار الرابع) مما جعل المتلقي شريكاً في عملية التفاعل التهكمي والساخر منذ إعلان المخرج الافتراضي للعرض (أداه نضال عديرة) عن تأخر الممثل المفترض لشخصية مستوو وقراره أن يجسدها بدلاً عنه، فيتدخل بالأحداث مرة، ويعطي ملاحظاته مرات أخرى في مقاربة مستمرة بين زمن الإطار المسرحي (الشكل الفني البصري) وزمن الحكاية المفترضة بعد حوالي عشر سنوات.. ورغم تواضع الشكل الفني (الديكور البسيط) غير أنه جاء وظيفياً لخدمة زمنين متتاليين، فنجح في اللعب في فضائهما الفنان خليل غصن مجسداً شخصية محيو المضطربة في حياتها القلقة والمنساقفة مع حلم زرع وروده صديقه مستوو مما جعله يفقد توازنه وبصيرته بعد أن دفع مستوو بالعرسان الآخرين للفرار من شرفة بيت حشمت، إلى أن يقرر محيو وفي اللحظة المناسبة التمرد على ما وصل إليه حاله فيهرب عبر النافذة عائداً إلى مصير يعمده من جديد بماء المطر.. وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى اشتغال الإخراج على تفاصيل أداء الممثلين، فجاء حضورهم لافتاً على صعيدي الأفعال الداخلية وانسجامها مع الأفعال الخارجية وتفرّد كل منهم في الأفعال الكاريكاتورية المدروسة حركياً وإيقاعاً مسرحياً، وقد يكون الفنان مجد عدنان يونس في شخصية طهماز مثلاً في ذلك، وهو يستحق الثناء لاستثنائية أدائه المسرحي الفاعل والمتفاعل مع أحداث عرض أمتع الجمهور شكلاً وأفادهم مضموناً .

خليل غصن) وقد بدا كمن أربكته الحياة فكان حيادياً يحتاج لمن يأخذ عنه القرار أو يدفع به إلى مصير يبدل مسار حياته، وهو بذلك أنموذج لحياة الكثيرين من أفراد مجتمعاتنا المهزومة اقتصادياً وعاطفياً، بل والعاجزة عن التقدم بخطوة نحو ما يجعلها ترتبط بطرف آخر، أما الشخصية المسماة مستوو (أداه نضال عديرة) والتي وقعت في فخّ الزواج قبل نحو عام فقد فهمت جيداً أن البعض يرفض اختيار شريك العمر على أساس قواعد مُحدّدة وينتظر أن يدق الحُبّ بابه تمهيداً للارتباط، فيما يؤمن البعض الآخر بما يُسمى بالقسمة والنصيب ويترك الأمور تجري وفق طبيعتها حتى مرحلة الارتباط أو عدمه، وقد يعتمد آخرون العادات والتقاليد في اختيار الزوج كأن يكون من أقارب العائلة أو متمتعاً بصفات شكلية جذابة، وهذا ما يدفع بمستوو لتحقيق الزواج كقدر لا بد من أن يقع لصديقه محيو، وقد عرف بأن الخطابة أم جرجان (أدتها أيضاً خدوج) المصابة بداء النقرزان تسعى لتزويج محيو من حشمت (أدتها زينة عساف) التي تعيش مع عمتها (أدتها لمى شحود) وقد حاولت أم جرجان سابقاً تزويج مستوو منها فرفض، بالتوازي مع مساعي أم جرجان لإيجاد أكبر عدد من العرسان الطامعين بما تملك حشمت، ومن بينهم طهماز (أداه مجد عدنان يونس) وكاسر (أداه أحمد مشاعل) وفاطر (أداه يقين زنبية) ومحجوب (أداه يزن عمرو) وكل منهم يأتي بحجته التي تنتهي بخيبة طموحاته وآماله الوهمية .

نجح العمل في الابتعاد عن الكلاسيكية ليس في إعادة كتابة النص وحسب بل أيضاً في



«الزواج سنة ٢٠٣٠» كوميديا الواقع ومأساة الوقائع

شاكر شاكر

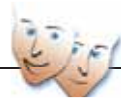


اليومية بالاستعانة بالخاطبة أم جرجان (أدتها أيضا خدوج) لتجد له مبتغاه، فتعده أنها ستجد له مأربه خلال أيام قليلة، الأمر الذي لا يعجب زميله مستو، خاصة عندما يعلم أن الخطيبة المنتقاة هي ذاتها من أرادت تزويجه بها قبل ذلك، ويحاول مناكفة الخاطبة التي تنصرف غاضبة من تصرفه وردة فعله تحت أنظار صديقه محيو الذي لا يعجبه تصرفه معها.. وبعد تجهيز العريس محيو ينطلق وزميلة مستو إلى بيت الخطيبة حشمت (أدتها زينة عساف) وعمتها (أدتها مى شحود) ليتفاجأ بوجود ثلاثة عرسان استقدمتهم الخاطبة دفعة واحدة نكاية وكردة فعل على تصرف مستو معها، وهؤلاء العرسان جاؤوا يدفعهم طمعهم وجشعهم بثروة العروس كونها ابنة أحد تجار المدينة الأثرياء حسب ما وصفته لهم الخاطبة، وأولهم طهماز (أداه مجد عدنان يونس) التاجر البسيط، وثانيهم

قدمت مديرية الثقافة في اللاذقية بالتعاون مع دار الأسد للثقافة في شهر حزيران الماضي العرض المسرحي «الزواج سنة ٢٠٣٠» إخراج محمد اسماعيل بصل إعداداً عن نص للكاتب الروسي غوغول كتبه عام ١٨٤٢ ولاقى الكثير من النقد حينذاك لأن الكاتب قدم المجتمع الروسي كما هو دون تزييف أو تجميل .

العمل سبق وأن أخرجه بصل لفرقة جامعة تشرين عام ١٩٩٥ بطريقة إخراجية تختلف تماماً عما قدمه اليوم برؤية جديدة ومعاصرة تلائم العصر والمرحلة والظروف التي تحيط بنا .

يبدأ العرض مع فرقة مسرحية تجربي بروفتها الجنرال الأخيرة لعرضها، ليطلق المخرج ضمن العرض والمجسد لشخصية الصديق مستو (أداه نضال عديرة) إشارة البدء . تحكي المسرحية قصة الموظف محيو (أداه خليل غصن) الباحث عن زوجة تشاركه حياته وتفاصيلها



الفنان الشاب مجد عدنان يونس بقدرات نالت إعجاب الحضور، وهو مشروع ممثل كوميدي جيد سينافس الكثيرين من نجوم الكوميديا، ولعل مفاجأة العرض كانت الفنانة إيفا خدوج التي استطاعت تقديم حالة مشهدية وشخصية متفردة شكّدت الجمهور، مؤكدة أنها قادرة على لعب أي دور يُسند إليها بكل ثقة.. وبالمحصلة لفت جميع الممثلين النظر في عملهم على شخصياتهم، ومنهم الفنانون يقين زنبية وأحمد مشاعل ولما شحود، ولعل أهم ما أراد العمل إيصاله هو تقديم مشاكل وهموم الشباب وأحلامهم في ظل الظروف الاقتصادية التي تبعدهم عن الإقدام على الزواج لأنه صار حلمًا صعب التحقيق .

في كواليس المسرح وبعد انتهاء العرض التقينا مخرجه محمد اسماعيل بصل الذي أجرينا معه حواراً سريعاً حول العرض فكانت الأسئلة والإجابات التالية :

* هل صحيح أن هناك نصوصاً مسرحية تصلح

لكل زمان؟ وهل ينطبق هذا الأمر على عرضك هذا ولهذا تصديت لإخراجه مرة أخرى؟

* لا يخفى على أحد أن أول وأكبر مشكلة يمكن أن

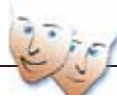
تواجه المخرج المسرحي وفرقته هي اختيار النص الذي سيشتغلون عليه قراءة وتحليلاً وتأويلاً وتشريحاً لعدة شهور من أجل التوصل إلى النص الذي سيأتي المتفرجون ليشاهدوه.. في المسرح لدينا نصان، النص الأصلي ونص العرض، والعرض المسرحي ليس ترجمة للنص المسرحي وليس تصويراً حرفياً له حتى لو كان الكاتب هو المخرج ذاته، وبالتالي فإن المخرج هو صاحب النص الثاني الذي هو نص العرض، إلا أن المشكلة تكمن في طريقة اختيار النص الأول، فعلى الرغم من أن المكتبة العالمية غنية بالنصوص إلا أن ظروفنا كثيرة قد تحيط بعملية الاختيار فتجعلها فاشلة، فعلى سبيل المثال لا يمكن لفرقة هواة بإمكانيات متواضعة أن تقدم على اختيار نصوص تتسم بالصعوبة من حيث الشكل والمحتوى، وبالتالي نكون أمام مأزق حقيقي في اجتياز الخطوة الأولى .

* لماذا وقع اختياركم على نص مسرحية «الزواج»؟

* تُعدّ «الزواج» من المسرحيات الخالدة لاحتوائها

فاطر (أداه يقين زنبية) صاحب بار معروف، وثالثهم كاسر (أداه أحمد مشاعل) القبطان في أعالي البحار، وثالثتهم يستعرضون إمكانياتهم وإنجازاتهم ومكانتهم الاجتماعية والمادية تحت أنظار ومسامح مستو ومحيو الذي لا يعجبه الأمر، فيقرر التخلص من العرسان المنافسين دفعة واحدة من خلال خداعهم وتلفيق أكاذيب عن الخطيبة وأهلها، ليتحقق له في النهاية ما يريد ويستطيع تغييرهم ليهربوا ثلاثتهم من شرفة المنزل ناجين بأنفسهم - حسب ظنهم - من الوقوع في هذا الفخ الذي كانوا سيقعون به حسب ما صورهم مستو، لترسو الخطيبة مذعنة تحت الظرف الاضطراري الذي أجبرت عليه على القبول بمحيو الخجول والمرتبك والذي تشاء مجريات الأحداث أن يكشف نفاقاً وزيغ محبة صديقه محيو من خلال حوار بينه وبين الخاطبة يفيد أنه أراد الإيقاع بمحيو والشماتة به بتزويجه من حشمت، فيقرر الهروب ويقفز من النافذة إلى الشارع ويفرّ هارباً تاركاً الجميع في حيرة مما فعله .

ارتقى العرض إلى طموحات من شاهده، وقدم العناصر الثلاثة المطلوبة في أي عرض مسرحي : الفائدة والفرجة والمتعة، وأن يقدم عرض كُتب منذ عشرات السنوات مقبولات تركزت على فضح زيغ ونفاق المجتمع المخملي والغور عميقاً فيما آلت إليه نفوس البشر من خداع وكذب وتملق وانتهازية بصياغة جديدة أمر يُحسب للمخرج.. وكانت جرعات الكوميديا في العمل منتقاة بعناية وبعيدة عن الإسفاف، كما يُحسب للمخرج مغامرته بإسناد بعض الأدوار لشباب، تجربتهم ما زالت غضة، ولا شك أن جميع من كانوا على خشبة أدوا ما هو مطلوب منهم بدقة وبإدارة صارمة من المخرج رغم تركه مساحة كبيرة للحوار والمناقشة مع الممثلين بهدف الوصول إلى صيغة مشتركة ونهائية للشخصيات، ولوحظ وجود فوارق بسيطة بين قدرات الممثلين وخبراتهم التراكمية، كما لوحظ أن المستوى العام للممثلين تقدم عما كان عليه في أعمال سابقة، وتحديداً الفنان نضال عديرة، ومن جهتها تألفت الفنانة زينة عساف في أدائها المشبع بالإتقان، إذ أدت شخصية عادية جعلت منها شخصية هامة، وبرز



* * أميل في معظم عروضي لأسلوب المسرح داخل المسرح إيماناً مني أنه يتماشى مع أسلوب حياة إنسان هذا العصر الذي لم يعد يقتنع بالعرض الكلاسيكي موحد الزمان والمكان ولا باللغة الشعرية الفخمة أو بالدقات الثلاث أو الستارة المخملية التي تُسدل وتُفتح في بداية العرض ونهايته ولا بالاستغراق في الكرسي قابلاً في الظلام.. إن أسلوب المسرح الملحمي يتيح لنا تجاوز كل ما سبق ذكره والاقتراب من المتفرج ومشاركته الأحداث والتفاعل معه بمنتهى الشفافية، فلا أحد يجهل أن الممثل والمتفرج يعيشان الزمان والمكان ذاتهما في العرض المسرحي، وبالتالي فإن كل ما يُعرض على خشبة هو ضرب من النفي، وبذلك فإن اللجوء إلى تحطيم الجدار الرابع وكسر الإيهام المسرحي يتناغمان مع خصوصية المسرح .

* * كان من الملاحظ اعتمادك على بعض العناصر الشابة التي قد تكون قليلة الخبرة في تجربتك هذه .

* * أحب العمل مع الشباب، فهؤلاء عندما يمتلكون الموهبة والشغف تشعر بأنك قادر على تفجير طاقاتهم الإبداعية المذهلة التي قلما نجدها عند الكبار ممن لديهم تجارب مسرحية عديدة.. هي مغامرة محسوبة ومدروسة، خاصة أنني اخترت مجموعة من الشباب ودمجتهم مع مجموعة من المخضرمين، وهذا أعطاني الفرصة للعمل مع جيلين وخلق حالة تنافس إيجابي ارتقت بالعمل، والأهم من ذلك كيف نزرع الود والتعاون والحب بين أعضاء الفريق الواحد بغض النظر عن أعمارهم أو تجاربهم السابقة .

* * يلاحظ أنك تعتمد على الكوميديا في معظم أعمالك .

* * هذا صحيح، فأنا دائماً أسعى لاختيار نصوص فيها نفحات كوميدية تدرج في سياق السخرية والتهمك، وببساطة أجد أن الواقع يتجاوز الخيال ولا يجوز أن نبكي أو أن نرثي لأننا إن بكينا فلن نقدم قيمة مضافة للواقع، ووحدها السخرية تستطيع أن تنكأ الجرح، ويأتي التهمك ليضع الملح على هذا الجرح، وعندها يمكن للمتلقي أن يُصدم ويبدأ بطرح أسئلته .

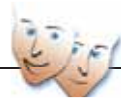
على عوامل تجتذب الفرق المسرحية والمخرجين سواء على صعيد المحتوى لما فيه من موضوع رئيس ذي بعد كوني يهتم كل المجتمعات في مختلف العصور، أو على صعيد الشكل لما فيه من تقسيم منطقي للفصول والمشاهد والعناصر البصرية التي تتعلق بالديكور والأزياء، بالإضافة إلى حرية رسم الميزانسين على الخشبة، لذلك قدّمت هذه المسرحية على معظم مسارح العالم، ولكن هل قدّمت بالطريقة ذاتها وبالرؤية الإخراجية نفسها؟ لقد قدمتها عام ١٩٩٥ برؤية بصرية وبمعالجة دراماتورية مختلفة عما فعلته في العرض الحالي، وهذا ضروري وطبيعي لأن كل شيء يتغير ويتطور، والأفكار ذاتها تتبدل، وكذلك الأحلام والتطلعات والهواجس والانفعالات والأيدولوجيات، وكل شيء ينمو ويتسع ويتوجب على الرؤى أن تنمو وتتسع أيضاً لتأخذ بالحسبان كل التفاصيل التي طرأت على إنسان هذا العصر المأزوم بتحديات الاختراعات والتحولات الجذرية التي تحدث وهو لا يكاد يلتقط أنفاسه في مراقبة ومعرفة ما يجري.. من هنا يأتي التحدي في الاشتغال على نص مكتوب وتحويله إلى نص منطوق ومرئي، كما تأتي من هنا أهمية المسرح وفاعليته في هذا الوقت بالتحديد بعكس ما يظن البعض من أن المسرح تلاشى أمام ضربات التقانة الحديثة .

* * هل توقعت أن يلاقي العمل نجاحاً؟

* * وقع اختياري على مسرحية «الزواج» لعدة اعتبارات، أولها أنني أخرجتها عام ١٩٩٥ ولم تتلحها من العرض حينئذ، وثانيها أنها تعتمد على كوميديا الموقف، وأنا أميل إلى هذا الأسلوب، وثالثها أن النص قابل للتقديم في أي زمان ومكان ويثير الاهتمام كونه يطرح موضوعاً يشغل بال المجتمعات قاطبة، ورابعها أن نجاح العرض جماهيرياً مضمون إذا عرفنا كيف نعالج النص ونجد له حلاً إخراجية غير متوقعة تكسر أفق توقع المتفرج، فيحدث الانزياح ويتم تحريض المتلقي على التفكير إزاء ما يحدث، وأعتقد أننا نجحنا في هذا الرهان من خلال التفاعل الذي حصل بين الخشبة والصاله .

* * لماذا لجأت إلى كسر الجدار الرابع كأحد الحلول

الإخراجية في هذا العمل؟



مهرجان المونودراما الأول في حماة

اللعب بين جسدين

أنور محمد



حال الدنيا



حاويات بلا وطن

في مهرجان المونودراما الأول الذي أقامته مديرية المسارح والموسيقا ومديرية ثقافة حماة والمسرح القومي في حماة في شهر حزيران الماضي غلّبت البنية القصصية والشعرية على العروض المشاركة، وهي:

- «حال الدنيا» نص ممدوح عدوان وإخراج وتمثيل حسين عرب .

- «حاويات بلا وطن» نص قاسم مطرود إعداد وإخراج وتمثيل مهند زيداني .

- «اوتوستراد الموت» نص قاسم مطرود تمثيل محمد سباع وإخراج محمد تلاوي .

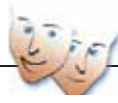
- «منزل على الجبهة» نص وتمثيل علاء عبید إخراج شوكت كبيسي .

- «ليلة التكریم» نص جوان جان تمثيل باسل علو إخراج علي عبد الحمید .

- «الكلام القديم» نص د. ماهر الخولي إخراج يوسف شموط تمثيل ساندي جربوع .

إن ما يدفع إلى التساؤل دائماً عن البنية الدرامية في مسرحيات الصوت الواحد- المونودراما وعن سبب علو الصوت على الحركة هو الخطأ الذي يتكرر حتى عندما تكون هناك مشاركات أوروبية في مهرجانات عربية للمونودراما، إذ يكون التشخيص من قبل الممثل عبارة عن إلقاء مونولوج قصصي وليس تقديم عرض مسرحي لنصّ دراميّ .

في مونودراما «حال الدنيا» نص ممدوح عدوان إخراج وتمثيل حسين عرب نشاهد أبو عادل (في العقد الخامس من العمر) الذي كان يعاني من مرض زوجته التي تموت نتيجة تقاعسه عن إسعافها إثر نوبة قلبية



كذلك الأمر في مونودراما «حاويات بلا وطن» نص قاسم مطرود إعداد وإخراج وتمثيل مهند زيداني، فبعد أن ضاق الوطن بأبنائه رغم سعة أراضيه وبحارته نتيجة قسوة الشرط الاقتصادي لا يجد بطل المسرحية مكاناً يسكن فيه بعد أن طُرد من بيته سوى عند مكبّ القمامة، وعندما تموت زوجته يقضي الزمن المسرحي في البحث عن قبر يدفنها فيه، فلا يجد، حتى تتعفن الجثة .

الممثل مهند زيداني في «حاويات بلا وطن» لم يستحضر أو يبعث أرواح شخصياته على الخشبة رغم أن الميت زوجته، فبدا وحيداً ولم يُشاركنا، وكان مجرد مؤدٍ ولم يستطع أن يتجاوز ذاته كممثل أدّى الشخصيات بنموذج واحد، وهذا يعني أن المونودراما في هذه الحالة تشكل مشكلة للمخرج والممثل الذي لم يتجاوز دوره إلى أدوار الشخصيات التي يمثلها، ما يعني أن الممثل لم يُظهر الصراع بين شخصيته وباقي الشخصيات التي قلّ التفاعل بينها .

لقد بقي ممثل العرض في عزلة رغم مأساوية الحدث المسرحي الزاخر بالمتضادات والتناقضات والتوترات .

ولم يختلف الوضع كثيراً في مونودراما «اوتوستراد الموت» نص قاسم مطرود (هو ذاته نص «حاويات بلا وطن») تمثيل محمد سباع إخراج محمد تلاوي فبقي التوتر هامشياً لدى المخرج ومفتعلاً عند الممثل الذي كان يلقي المونولوج وكأنه في محادثة عادية وليس ممثلاً يؤدي أفعالاً مع أن المحادثة في بعض الحالات يسيطر فيها الممثل على دوره فتتحول إلى موضوع يشغلنا ويشدنا كمتفرجين ويحبس أنفاسنا كما في مسرح العبث .

إن الممثل في مسرح المونودراما يقبض على الصراع حين يوازن بين الكلام/الحوار والأفعال الفيزيائية للشخصيات وتواتراتها المتبادلة والمتغيرة، وهذه كان يمسك بها جيداً المخرج علي عبد الحميد في مونودراما «ليلة التكريم» نص جوان جان تمثيل باسل علو والتي تتحدث عن موظف أُحيل على التقاعد، وبعد مرور زمن طويل يرن جرس هاتفه فيبلغ بأنه سيتم تكريمه من قبل الجهة التي عمل فيها لنزاهته وصدقته، وهذا ما يثير عنده الكثير من الذكريات والأحداث التي كانت موضوع العرض .

أوتوستراد الموت

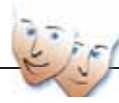


وهو يشعر بالندم وتأنيب الضمير، فيتذكر حواراته معها مخاطباً صورتها المعلقة على الحائط، مؤكداً على أنه لا بد من الزواج من سميرة صديقة زوجته، فهذه هي حال الدنيا .

لقد توقعنا من الممثل في «حال الدنيا» أن يحوّل المعاني اللغوية لنص عدوان إلى نسق درامي وتعبير حركي نرى فيه إحساس الممثل بالشخصيات التي يؤديها، فلا يتخلص من جسده ولا يلغيه.. وكنا نتوقع منه أيضاً أن يعرض ويستعرض لنرى الحرية الإبداعية عنده وهو يحوّل أفكار النص إلى أفعال لينقلنا من التجريد إلى الواقع، وهذا يدفعنا للتساؤل، خاصة في مسرح المونودراما: هل يمثل الممثل نفسه أم يمثل أدواراً؟ بل أكثر من ذلك: أين أرواح الشخصيات التي ستخرج من النص إلى العرض؟

ليلة التكريم





ينازع ساكن المنزل للبقاء على قيد الحياة، فيقرر الوقوف إلى جانب الدولة .

جاء النصّ متماسكاً رغم بساطة فكرته، وعبر عن حسّ الكاتب الإنساني، وهذا ما بدا عليه وهو يؤدي أدواره كمثل قارب بين جسد الممثل في صورته اليومية وتلك الصورة الافتراضية للشخصيات الدرامية، إلا أنه رغم ذلك لم يفلت من مطبّ السرد الحكائي وهو يستخدم الحركات التقليدية حتى في رقصة زوربا، فلم يحزّر جسده ليرينا حقائق الحرب وإن لمسنا انفعالاته وهي تكشف عن شحناته الوجدانية .

وكانت الممثلة ساندي جربوع في مونودراما «الكلام القديم» نص ماهر الخولي إخراج يوسف شموط تؤدي أدواراً صعبة وهي تتنقل بجسدها من الحلم الذي توقعه به إلى اليقظة، فتضعنا - كما أراد لها المخرج - بين جسدين: جسد الحلم وجسد اليقظة، فتغرب وتشرق وهي في حالة مدّ وجزر لعضلات جسدها من الوجه أكثر عناصر الجسد تعبيراً عن الانفعالات إلى القدمين في طاقة تعبيرية وهي تمثّل وترقص بوجه عار، كذلك كان جسدها رغم أنها أصرته بالثياب لتعطيه وتعطينا شحنة معنوية تزيد من فاعلية التعبير عن دورها وحالتها النفسية، فتكلم وتحوار وتتناور، مظهره طاقة فولاذية متناسبة وطبيعة الألوان النفسية للشخصيات التي تؤدي أدوارها بطفولة، فتمثّل دور شاعرة نائفة تنشد أشعارها من أجل حرية الإنسان، ولعبت أدواراً قاومت فيها الظلم لتتساقط الرايات التي كانت تحملها ويجف نهر الشعر، لكنها تقاوم .

منزل على الجبهة



وضعتنا العرض في فضاء درامي، كل حركة فيه أو لفظة مشغولة بصرامة جمالية، فشاهدنا أرواح شياطين الإنس والجن من خلال أداء الممثل علو، الأمر الذي أوجد ذلك التوحد بين الممثل والمترجم، فكان ثمّة إيقاع وسرد بدا موسيقياً وليس لغوياً، وكشف عن ممثل كان يتنقل من التجريد إلى الواقع، والعكس.. هكذا أراد له المخرج عبد الحميد أن يكون، خارج التمثيل والإلقاء النمطي، فلا فخامة مصطنعة ومكلفة في الأداء للحصول على الإعجاب والتصفيق الزائف .

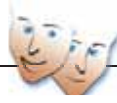
في مونودراما «منزل على الجبهة» نص علاء عبيد وتمثيله إخراج شوكت كبيسي كنا أمام منزل يقع في منطقة تماس بين الجيش والتنظيمات الإرهابية، حيث

الكلام القديم



جوائز المهرجان :

- جائزة أفضل عرض لمونودراما «الكلام القديم» إخراج يوسف شموط .
- جائزة أفضل إخراج لـ علي عبد الحميد عن مونودراما «ليلة التكريم» .
- جائزة أفضل نص لـ علاء عبيد عن مونودراما «منزل على الجبهة» .
- جائزة أفضل ممثل لـ باسل علو عن مونودراما «ليلة التكريم» .

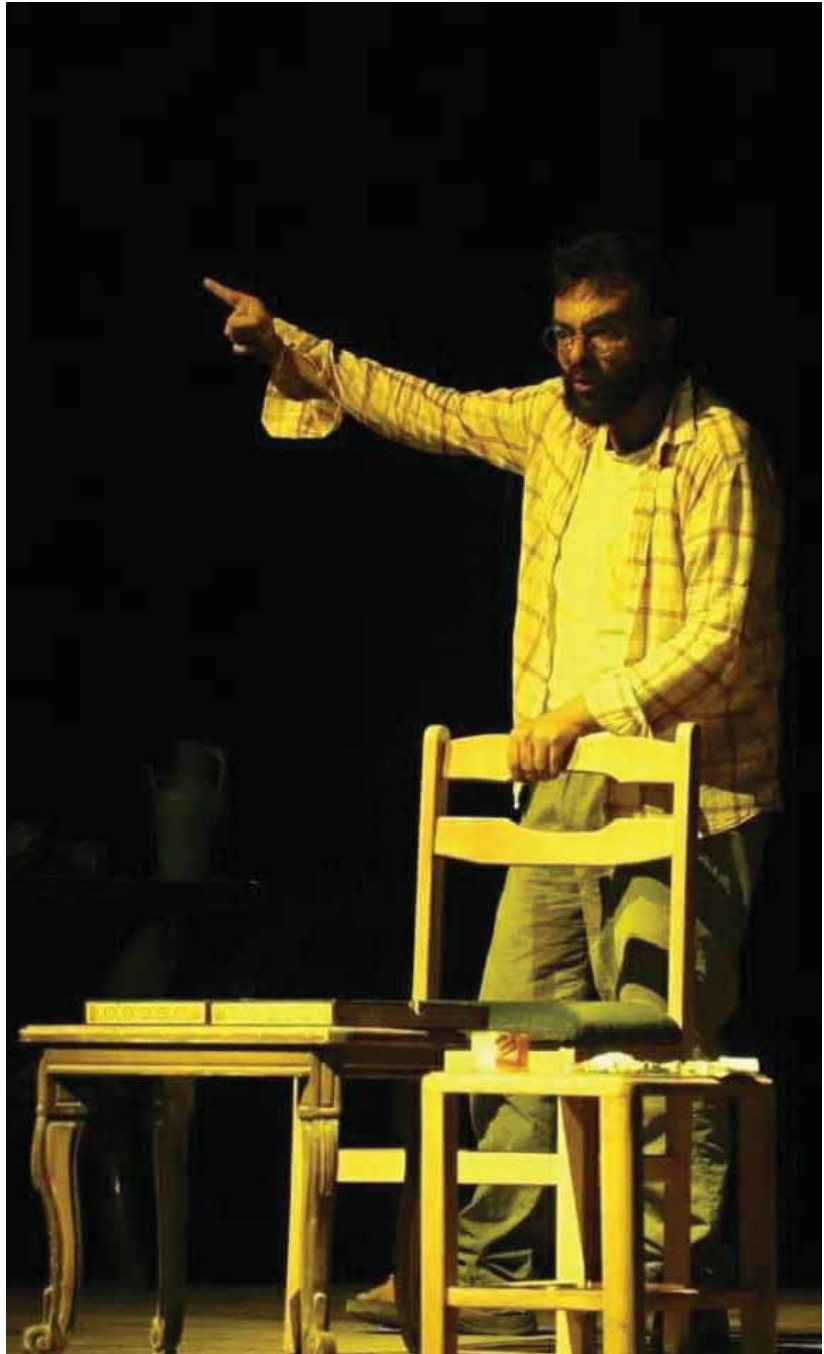


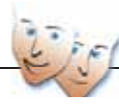
«منزل على الجبهة»

في مهرجان المونودراما الأول في حماة

رياض النداد

في شهر حزيران الماضي كان جمهور المسرح في حماة على موعد مع عروض الدورة الأولى من مهرجان المونودراما الذي أقامته مديرية المسارح والموسيقا ومديرية الثقافة في حماة ومسرح حماة القومي.. ومن الأعمال المشاركة في المهرجان برزت مونودراما «منزل على الجبهة» نص وتمثيل علاء عبيد إخراج شوكت كبيسي، وهي تتناول الواقع السوري في السنوات الأخيرة وما لحق به من دمار وتخريب بفعل الإرهاب .





ويقول الفنان علاء عبيد لـ «الحياة المسرحية» أن أسرة العمل حاولت أن تقدم قصصاً وتجارب عامة تميزت بها السنوات الأخيرة من خلال التركيز على الحالة النفسية المتأزمة لشخصية العرض وكيفية مواجهتها للواقع باختزالها للأوجاع والهموم .

ويشير عبيد إلى أن المونودراما تستدعي الكثير من بذل الجهد والتركيز ودراسة الشخصية من كافة النواحي النفسية والاجتماعية والإحاطة بها حتى تكون الشخصية مقنعة، وعلى الممثل إيصال أفكار الشخصية بصدق وأن يكون مهياً نفسياً للتعامل مع الشخصية، مضيفاً : «من خلال مونودراما «منزل على الجبهة» عملتُ على دراسة الشخصية وحاولتُ أن أحلل مكوناتها وأستكشف عواملها وقد أخذ مني ذلك وقتاً طويلاً حتى تبلورت الصورة النهائية للشخصية وأتى دوري كمثل في نقل وتجسيد أحاسيس الشخصية وانفعالاتها» .

ويقول علاء عبيد أنهم سبق وأن مروا بمراحل صعبة أثناء عملهم كمسرحيين في مدينة دير الزور عندما كان الإرهابيون يحاصرون المدينة، وهو يذكر كيف سقطت قذيفة قرب مدرسة كان يقوم فيها بتقديم مسرحية للأطفال .

أما مخرج المسرحية الفنان شوكت كبيسي فقال :

«المسرحية عبارة عن تعاون مثمر بيني وبين الفنان علاء عبيد، وأتوقع أن يثمر هذا التعاون الكثير في المستقبل، وقد استمرت جهودنا في التحضير للمسرحية عدة أشهر، ونحن مقتنعون أن المسرح يقوم بدور فعال في المجتمع، وقد حاولنا أن نقدم شخصية صلبة وقوية تستطيع أن تتخذ قرارها في الدفاع عن وجودها، وأكدنا أن حب الوطن هو الأبقى، وكان لنا شرف تقديم العمل في دمشق بعد تقديمه في مهرجان المونودراما في حماة» .

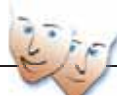
يتحدث العرض عن شابّ جامعي يمارس الفن التشكيلي ويقطن في منزل على خط التماس بين الجيش والتنظيمات الإرهابية ويتعرض لإصابة في فخذه مما يضعه في مواجهة امتحان رهيب وصعب فأما أن يختار الهروب والتخلي عن أحلامه ومبادئه كما فعل أصدقاؤه وجيرانه وحبيبته، أو يبقى في بيته ويتشبث بواقعه رغم كل شيء .

تمكّن الفنان علاء عبيد من التعامل مع الشخصية بتفاصيلها، ناقلاً حالة القلق النفسي التي تعيشها والتي تؤدي إلى حالة من الارتباك في الرؤى لزمن ماضٍ مليء بالأحلام والذكريات الجميلة والمستقبل المجهول، فجاءت تلك الرؤى متقاطعة بين الماضي والحاضر والمستقبل، حيث تستعيد الشخصية بشكل منتقى صوراً متراكمة وعوالم داخلية لتسجها ضمن نسيج خاص .

شخصية مونودراما «منزل على الجبهة» قريبة منا، تعيش بيننا، وتشبهنا في أزماتها ومعاناتها وقلقها، وبدت شخصية أحادية تتحرك ضمن عمل فني ذي مستوى جيد .

لقد تقاطع الصراع الداخلي لشخصية الفنان التي قدمها عبيد مع صراعاها الخارجي المتمثل بالعلاقة مع أفراد المجتمع والحببية التي ولّت هاربة.. وتأتي نهاية العرض لتكرّس المنحى الإيجابي للشخصية وخياراتها.

تميزت عناصر العرض من ديكور وإضاءة بالبساطة، فقد اعتمد الديكور على مفردات محدودة وبسيطة تمثّلت بسلم حديدي وطاولة خشبية وكرسي ومِشجب وهي مفردات رسمت حدود المكان وقدمت حلولاً مناسبة.. وكذلك كانت الإضاءة بتناوبها بين النور والظلمة بهدف خدمة السياق الدرامي للعمل .



عرضان طفليان

لمديرية المسارح والموسيقا في دمشق



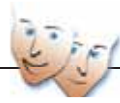
ثعلوب يتوب

حديقة تشرين، بينما قُدمت مسرحية «لقمان الفهمان» على خشبة مسرح المركز الثقافي في حيّ كفرسوسة.. وأتى هذا العملان في إطار خطة مديرية المسارح والموسيقا في نشر الثقافة المسرحية الطفلية عند عموم الأطفال من خلال تقديم العروض المسرحية في الأحياء الشعبية وبالقرب من التجمعات السكنية بهدف الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتابعين .

شهد شهرُ حزيران الماضي تقديمَ عمليين مسرحيين للأطفال قدمتهما مديرية المسارح والموسيقا على مسارح دمشق هما «ثعلوب يتوب» إخراج سعيد عطايا و«لقمان الفهمان» إخراج خوشناف ظاظا.. ولاقى العملان إقبالاً واسعاً، خاصة وأنهما قُدّما في أماكن بعيدة نسبياً عن أماكن العروض المسرحية التقليدية، فقد قُدمت مسرحية «ثعلوب يتوب» في المسرح الروماني في



لقمان الفهمان



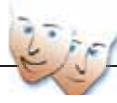
عروض مسرحية في دمشق والمحافظات في تظاهرة فرج الطفولة

مسرّحها القومي مسرحية «أرض الألوان» تصميم وإخراج عيسى صالح، وقدم مسرح حمص القومي مسرحية «شمس الليل» نص نور الدين الهاشمي إخراج افرام دافيد، وقدمت مديرية ثقافة حماة والمسرح القومي في حماة مسرحية بعنوان «الغابة الضائعة» إخراج سعيد طوقتلي، وفي دمشق تم تقديم عمل بصري غنائي بعنوان «قلة والأقزام السبعة» أعدّه هشام كفارنة وأخرجه بسام حميدي، وفي دمشق أيضاً قدمت مسرحية «مغامرات سكان الغابة» نص وإخراج زهير نعمو .

تحولت تظاهرة فرج الطفولة المسرحية التي تقيمها مديرية المسارح والموسيقا خلال أيام عيد الأضحى من كلّ عام إلى لقاء موسميّ مع جمهور المسرح من الأطفال، يشمل جميع المحافظات، وكان الأطفال في شهر أيار الماضي على موعد مع عدد من الأعمال المسرحية المتميزة من خلال هذه التظاهرة والتي قدمتها الفرق المسرحية الطفولية المنتشرة على مساحة الوطن السوري، ففي حلب قدم مسرح حلب القومي مسرحية بعنوان «سناني واوا» نص وإخراج عبير بيطار وريم بيطار، وفي طرطوس قدم

سناني واوا





«فلة والأقزام السبعة»

في تظاهرة فرح الطفولة

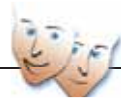
رياض الناداف

اعتمد العرض على العنصر البصري، وهو أحد الاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي، وفيه توظيف لعناصر العرض المسرحي بأسلوب بعيد عن التقليدية والكلاسيكية .

ويجمع المسرحُ البصريُّ بين المشهدية الدرامية وما هو مرئي من عناصر الرقص والإضاءة والغرافيك في جو من الحيوية والإبهار، بحيث يتحقق التكامل بين الصورة والكلمة، وفيه يحول المخرج المضامين التقليدية إلى أشكال حديثة باستخدام الوسائل التكنولوجية

بأسلوب غنائي جديد يختلف عن التجارب السابقة التي قُدمت اعتماداً على الحكاية الشعبية قدم المخرج المسرحي بسام حميدي* وضمن عروض تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر أيار الماضي العمل المسرحي «فلة والأقزام السبعة» الذي أعدّه الفنان هشام كفارنة برؤية متجددة .





خفيف، وقد اعتمد العرض على شخصية الفراشة التي أدتها الفنانة الشابة شهد عباس وهي الشخصية التي أوكلت إليها أكثر من مهمة مثل تقليب صفحات الحكاية بين المشاهِد .

وفي تصريح خاص لـ «الحياة المسرحية» قال المخرج

بسام حميدي :

«مسرحُ الطفل من الأنواع المسرحية الصعبة عموماً، ولا يكفي أن تكون فكرة العمل جيدة بل ينبغي العمل على دراسة كافة التفاصيل وربطها ببعضها بشكل مدروس عبر توظيف الجملة البصرية والموسيقية والغنائية والراقصة لأن الطفل صادق في مشاعره وأحاسيسه، فهو لا يتردد في إعلان ضجره من العرض المسرحي إذا لم يرق له ولم يلبّ طموحاته، لذلك يجب علينا تطوير أدواتنا الإخراجية باستمرار، ومواكبة كل ما هو جديد في عالم المسرح وتقنياته وتوظيفها في مسرح الطفل، خاصة وأن الطفل يتقبل بسهولة وسرعة التكنولوجيا الحديثة، وقد عملنا في

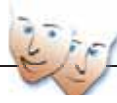
المتطورة بحيث تتحقق الجمالية المطلوبة من العرض المسرحي الذي يعتمد بشكل أساس على التفاعل بين الممثل وعناصر العرض .

وظّف المخرج حميدي في تجربته هذه عناصر العرض في خدمة رؤيته الجمالية من خلال مقارنة هذه العناصر لعالم الطفل ومخيلته بالتوازي مع تأثيرات التكنولوجيا الحديثة على طفل اليوم .

واعتمد كاتب العمل على الحوارات المقتضبة والطريفة بعيداً عن التناول والاستفاضة والتعقيد .

اكتسب الشكل الجمالي للعرض رونقه بتكامله مع عناصر الموسيقى والرقص، وهي عناصر قُدمت بطريقة احترافية، وقام الكاتب كفارنة بإجراء العديد من التعديلات على الحكاية الشعبية حتى ينسجم النص الجديد مع أهداف العرض العليا لجهة تقديم وجبة فنية بصرية معتمدة على وسائل تكنولوجيا حديثة تماهت مع حركة الممثل في محاولة لشدّ انتباه المتلقي-الطفل من خلال عمل كوميدي





الحديثة وتوظيفها مسرحياً بما يساهم في تعزيز الوعي عند الطفل وحضه على التمسك بالقيم والمبادئ». وعن معادلة الربح والخسارة في هذه التجربة يقول الموح:

«المسرح مكلف بشكل عام، وعائداته قليلة بالمقارنة مع تكاليفه الباهظة، وبما أن مشروعنا ثقافياً بالدرجة الأولى فنحن لم نضع الربح المادي ضمن اهتماماتنا، في المرحلة الحالية على الأقل، وسنحاول في عروضنا القادمة الاستفادة من آخر المستجدات على صعيد التقنيات المسرحية».

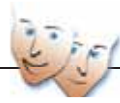
الفنان داوود الشامي أدى في المسرحية شخصية القزم الحكيم، وهو دور جديد عليه لم يسبق له أن أدى ما يشابهه في الأعمال المسرحية التي شارك فيها، وهو دور صعب لأنه تطلب التنسيق والتكامل بين الأداء الدرامي والفعل المرئي على الشاشة، وهذا المزج - برأي الشامي - أعطى المشاهد حيوية إضافية، حيث تطلب الأمر جهوداً إضافية من الشامي لصقل أدواته كمثل، وهو يقول إن المخرج لعب دوراً إيجابياً في تنسيق الأداء بين الممثلين،

العرض على أن تكون الصورة ملازمة للحدث بهدف إيجاد حالة مثالية من التواصل، وتم ذلك بالتعاون مع محترفين في الديكور والمؤثرات البصرية».

وجاءت الرقصات والأغاني والموسيقا لتكمل اللوحة الجمالية للعرض من حيث الإبهار والرشاقة بأسلوب كوميدي مبسط يلبي رغبات الطفل الفنية والمعرفية في إطار رؤية إخراجية متجددة دمجت بين تقنيات شاشات العرض والمشهد الدرامي.

وتوجهنا بالحديث إلى أ.زياد الموح مدير مؤسسة ميار للإنتاج والتوزيع الفني المنتجة للعرض والذي أشار إلى أن هذا العمل هو العمل الفني الأول للمؤسسة وقد تم إنتاجه بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا والمؤسسة العربية للإعلان، وأضاف:

«كان أمراً جيداً تقديم العمل على مسرح الحمراء وهو المسرح العريق الذي وقف على خشبته نجوم المسرح في سورية، وفي هذا دلالة كبيرة بالنسبة لأسرة العمل التي عملت على تقديم عرض ثقافياً تربوياً بأسلوب ممتع من خلال استخدام التكنولوجيا



وأدى الممثل اليافع ربيع جان شخصية القزم عشبون، وهي الشخصية المعنية بتصنيع الأدوية بواسطة الأعشاب الطبيعية، وهو يقول عن طبيعته مشاركته في هذا العمل :

«شرفني المخرج بسام حميدي باختياري لأداء إحدى شخصيات هذه المسرحية، خاصة وأن أسام معروف بأسلوبه المجدد في صياغة مفردات العرض المسرحي، وهو ما ظهر واضحاً في أكثر من عمل سابق له، وتكرس هذا الأسلوب في هذا العمل الذي استخدم فيه الحركة والصورة بأسلوب متطور، وقد استفدت كثيراً من ملاحظاته أثناء البروفات» .

وسبق لـ ربيع جان أن شارك في أكثر من عمل مسرحي للأطفال كمسرحية «دوري مي» للمخرج غسان الدبس .

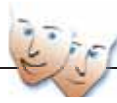
ويشير إلى أن الشخصية التي أداها شدته منذ قراءته الأولى للنص، ويضيف :

«أعتقد أن المسرحية حققت نجاحاً ملحوظاً، والدليل ذلك الإقبال الذي حظيت به من قبل الجمهور طيلة أيام عرضها، وطفل اليوم يتقبل النواحي التقنية بشغف وسهولة لأن حياته قائمة على مفردات الكمبيوتر والموبايل وملحقاتها، وباعتقادي فإن أكثر ما شد انتباه الأطفال في العرض حبكة الدرامية والتوظيف الجمالي للأحداث» .

أما الفنان خوشناف ظاظا فبالإضافة إلى تجسيده لشخصية الخفاش إحدى شخصيات العمل الأساسية فقد قام أيضاً بمهمة مساعد المخرج، وهو يعتقد أن هذا العمل فتح آفاقاً جديدة أمام الأعمال التي تعتمد على الجانب البصري والتكنولوجي الحديث بالتوازي مع الاهتمام بالجانب الدرامي مما أدى إلى تقديم صورة إبداعية جميلة، وقد جسّد ظاظا في المسرحية شخصية الخفاش الذي يرافق الملكة الشريرة في كل أفعالها .

* سبق للمخرج بسام حميدي أن قدم عملاً في العام 2017 بعنوان

«ضوء القمر» بطولة الفنانة مريانا معلوثي، كما قدم في العام 2020 عملاً بعنوان «المنديل» وهو عرض صامت راقص .



استقطبت اهتمام الأطفال والكبار

«فلة والأقزام السبعة»

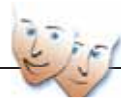
في طرطوس بعد دمشق

أحمد عساف

الفقري والحامل لها، بالإضافة إلى اللغة البصرية الحديثة، يضاف إلى ذلك السينوغرافيا والغرافيك والتوليف المدروس بين خلفية المسرح وخشبه وشاشة العرض، والأداء المتمكن للممثلين المنتمين إلى عدة أجيال، ليكتمل تألق العرض الذي كتبه هشام كفارنة، سينوغرافيا وإخراج بسام حميدي.. وهنا وقفة لـ «الحياة المسرحية»، مع بعض مبدعي هذه التجربة :

مما لا شك فيه أن مسرحية «فلة والأقزام السبعة» تُعتبر من مسرحيات الأطفال المتميزة التي قُدمت في الفترة الأخيرة، وكانت واحدة من أهم الأعمال التي قُدمت ضمن تظاهرة فرح الطفولة التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر أيار الماضي، وقد اجتمعت عدة عوامل ساهمت في نجاح هذه التجربة القائمة على توليفة مسرحية، شكّل النص المتميز عمودها





* ما هي أهم النقاط التي ركزتَ عليها في عملية استفادتك من الحكاية التراثية المعروفة لفلة والأقزام السبعة؟

** اعتمدتُ على بذرة الحكاية وابتكرتُ شخصيات جديدة استحوذت على اهتمام الأطفال وأغنت البنية الدرامية للنص وساهمت في تكوين حبكة متماسكة وتحقيق الفنى والتنوع البصري السمعي.. كذلك أوليتُ اللغة عناية فائقة لتبدو سليمة، سلسلة، ذات وقع لطيف على مسامع الأطفال .

* بعد مشاهدتك للعمل مع الجمهور كيف تقيّمه؟

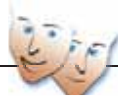
* أضاف المخرج بسام حميدي لمسأته المتميزة على العرض، كذلك أخلص الممثلون في عملهم وقدموا شخصيات متميزة حققت تفاعلاً مع الجمهور بشرائحه العمرية المختلفة، ولا شك أن نجاح العرض يمهّد لتقديم عروض أخرى في نفس النهج الذي يعتمد النص الشعري مرتكزاً له والمتناغم مع النص البصري في بعض الأحيان.

* الكاتب هشام كفارنة، من المعروف أن معظم كتاباتك المسرحية موجهة للكبار، فما الذي دفعك للتوجه نحو مسرح الطفل؟

** نصّ «فلة والأقزام السبعة» هو حلقة من سلسلة نصوص شعريّة قمتُ بكتابتها لصالح شركات إنتاج مختلفة، وقد تصديتُ بعد كتابتها لإخراج بعضها وتمّ تقديمها في كثير من البلدان العربية، وحققتُ نجاحاً، ونظراً لما حققه عرض «فلة والأقزام السبعة» سابقاً من نجاح تشجعتُ لإعادة كتابته وفق رؤية بصرية تعتمد على الغرافيك لتحقيق أجواء غنية للسينوغرافيا .

* هل تعتقد أنك نجحت في الموازنة بين الجانب الدرامي والجانب الشعري في كتابتك للنص؟

** أعتقد أنني حققتُ نجاحاً ما في تحقيق هذا التوازن، وقد جاءت الموسيقى والألحان لتشكل قيمة مضافة للنص .



من مشكلة الأعمار وتنوعها، بل على العكس، فقد كنتُ محقّقاً في خيارتي لأن ذلك ساعدني على إيصال مقولة العرض للطفل .

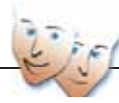
* وكيف وجدتُ تفاعل الجمهور مع العرض؟
* كان من المقرر أن نقدم أربعة عروض، لكن مع الإقبال الكبير من الجمهور قمنا بتمديد العرض إلى أحد عشر يوماً، وكان تفاعل الجمهور كبيراً.. وفي العرض الأخير حضرت د. لباتنة مشوح وزيرة الثقافة وأثنت على العرض وأبدت إعجابها به، كذلك حضر الفنان دريد لحام وصعد إلى خشبة المسرح وهنأ فريق العمل على إبداعهم وأبدى إعجابه بالمسرحية.. وعندما قدمنا العرض في طرطوس كان الحضور لافتاً جداً .

* الفنان زهير البقاعي، حدّثنا عن الشخصية التي أدّيتها في المسرحية .
* أدّيتُ في المسرحية شخصية تقوم على الأداء الثنائي بالشراكة مع شخصية أخرى،

* المخرج بسام حميدي، كيف حاولت الموازنة وتحقيق معادلة المادة النصية ولغة العرض المسرحية؟

* * أعتقد أن أي عمل فني، سواء أكان مسرحياً أو سينمائياً أو تلفزيونياً أو موسيقياً دون نص هو لا شيء.. في تجربة سابقة لي بعنوان «المنديل» لم يكن هناك حوار، لكن كان هناك نص درامي واضح الملامح.. الفنان هشام كفرنجة كتب «فلة والأقزام السبعة» كنصّ مسرحي ولم يكتبه كنصّ بصريّ، وقد عرضتُ عليه فكرة تحويله إلى نص بصريّ فوافق، وتعاوناً معاً لإيجاد لغة بصرية جديدة للمسرحية، وتحول النصّ إلى ما يشبه السيناريو السينمائي، مع الاحتفاظ بكل أبعاد شخصيات المسرحية.. وأنا أميل إلى الدمج بين لغة المسرح ولغة السينما .

* من الملاحظ أنك اعتمدت على ممثلين ينتمون إلى أجيال مختلفة، فكيف تعلق على هذا الخيار؟
* * التنوع في أعمار الممثلين جعلني أصل إلى فكر وروح الطفل المستهدف من هذا العرض، وأنا لم أعان



الانفعالية على مختلف المواقف التي تمرُّ بها، وخاصة في علاقتها مع بقية الأقزام.. وما ميَّز هذه التجربة اعتمادها على التناغم بين الجانب البصري والغنائي والمضمون الدرامي، وقد حاولت أسرة المسرحية أن تقدم مادة ممتعة لعين الطفل ومفيدة على صعيد المضمون.. وهذه هي التجربة السادسة لي على صعيد المسرح والخامسة على صعيد مسرح الطفل حيث سبق أن شاركتُ في مسرحية «دوري مي» للمخرج غسان الدبس ومسرحية «مغامرة في مدينة المستقبل» للمخرج نديم سليمان ومسرحية الكبار «حياتكم الباقية» للمخرجة سهير برهوم.. وغيرها من المسرحيات.

* الفنانة مي مرهج، حدِّثنا عن هذه التجربة؟
* قدمنا هذه المسرحية بالاعتماد على عناصر الغناء واللحن والإضاءة والسينوغرافيا والجرافيك، وركّزنا على عنصر النقاء عند شخصية فلة كي نكون قريبين أكثر من روح وعقل الطفل.. ومسرح الطفل من أصعب الأنواع المسرحية لأن الطفل صادقٌ ويعبّر عن رأيه بكل شفافية، وقد اعتمدنا كثيراً على الألوان والعنصر البصري والجرافيك والأزياء والملابس لتكون حقيقيين في الأداء ونواكب صدق الطفل واهتماماته وشغفه.

* وماذا أضفت لك هذه التجربة كممثلة؟
* الممثل في المسرح أو التلفزيون أو السينما يحاول أن يضيف شيئاً من روحه وشغفه لأيّ شخصية يؤديها، وقد ذكّرتني التجربة بنفسني عندما كنت صغيرة وكيف كنت أحبُّ فلة وكيف كنت أراها وماذا حملت من طفولتي في ذاكرتي، وحاولتُ استحضار كلِّ هذا وذاك لأجسده على خشبة المسرح.

* الفنانة الشابة شهد عباس، حدِّثنا عن شخصيتك في مسرحية «فلة والأقزام السبعة».
* أديتُ في المسرحية شخصيتي المرأة والفراشة، فقد أديتُ شخصية الفراشة المحرّكة

فتصادفان مع فلة ومع الشريرة وتساعدان على الإيقاع بها والقبض عليها.. الدور بسيط ويحمل قسطاً من المتعة والكوميديا.. حكاية فلة والأقزام السبعة من الحكايات العالمية، وقد قام الكاتب هشام كزارنة بصياغتها بأسلوب شعريّ، واستمتعتُ بهذه المشاركة والعمل بإشراف الفنان بسام حميدي.

* كيف تتعامل مع هذا النوع من النصوص المتعلقة بمسرح الطفل؟

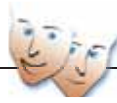
* هكذا نصوص تقدم الترفيه والمقولة الأخلاقية والتربوية بطريقه ممتعة، وهذا النوع يفتقده مسرح الطفل لأنه يحتاج إلى تكاليف عالية من ناحية الإبهار البصري والموسيقا والرقص والأزياء والممثلين المتمكنين من قدراتهم لإيصال هكذا عمل إلى برّ الأمان والنجاح، وأعتقد أن «فلة والأقزام السبعة» استطاعت أن تحقق الشرط الفني والإبداعي والماديّ مما انعكس على أهمية العرض، فلاقى نجاحاً كبيراً وحضوراً جماهيرياً.

* ما هي الإضافات التي أضيفت إلى تجاربك السابقة من خلال مشاركتك في هذه التجربة؟

* من حيث المبدأ فإن أي عمل فني أشارك فيه أعتبره إضافة يمكن أن أتعلّم منها، فكيف إذا كانت هذه التجربة مميزة وناجحة واستثنائية.. لقد أدخلتني هذه المشاركة إلى عوالم جمالية وفنية جديدة سعى إليها المخرج بسام حميدي، فكان العرض متميزاً بنصّه المحكّم وألحانه المعبّرة وإخراجه المتمكن وممثليه المخلصين.

* الفنان اليفاع شادي جان، حدِّثنا عن شخصيتك في مسرحية «فلة والأقزام السبعة».

* اختارني المخرج بسام حميدي لأداء شخصية أحد الأقزام في مسرحية «فلة والأقزام السبعة»، وهي شخصية القزم غضبون الغاضب دائماً، وقد عملتُ على أن أعطي الشخصية حقّها من خلال ردود أفعالها

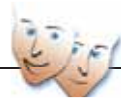


* وكيف وجدت استقبال الجمهور للشخصيتين اللتين أدیتهما في المسرحية؟
* * ردودُ أفعال الجمهور كانت إيجابية، خاصة وأن شخصية الفراشة التي أدیتها كانت مرحة وتتفاعل تفاعلاً مباشراً مع الجمهور في كلمات أغانيها ورقصاتها، وشخصيتي كانت تنتقل كثيراً بين خشبة المسرح وشاشة العرض البصرية مما أثار دهشة وإعجاب الأطفال والكبار، والتحدي الأكبر بالنسبة لي كان رقص الباليه الذي درسته على مدى سنوات في مدرسة الباليه، وقد تدرّبت أثناء التحضير للمسرحية يومياً على يد الأساتذة محمد طرابلسي وجمال تركماني.. والعمل في هذه المسرحية اعتبره من أجمل التجارب التي مررتُ بها بدءاً من التعامل مع الممثلين وصولاً للجمهور المحبّ والمتفاعل من جميع الفئات العمرية، فلا شيء أجمل من بثّ مشاعر الفرح والبهجة في قلوب الجمهور بشكل عام، والأطفال بشكل خاص .

لأحداث القصة، وشخصية المرأة الصادقة التي تكشف أسرارَ الملكة وتطلعها على حقيقة شخصيتها، وهما شخصيتان إيجابيتان.. والعمل في المسرحية لم يكن معقداً بالنسبة لي لأنها تعتمد -إلى جانب التمثيل- على الأغاني والرقص، والأغاني كانت تؤدي من قبل مغنين محترفين.. وبالنسبة لي كان التحدي الأكبر هو الرقص والتركيز على الجانب الحركي أكثر، بالإضافة إلى الأداء التمثيلي، وهذه التجربة هي الأولى لي على المسرح بعد عدة مشاركات سينمائية وتلفزيونية .

* وكيف وجدت الأداء المسرحي بالمقارنة مع الأداء السينمائي والتلفزيوني؟

* * الأداء على خشبة المسرح يحمل تحديات أكبر من الوقوف أمام عدسة الكاميرا، وتجربتي في مسرحية «فلة والأقزام السبعة» فتحت أمامي رؤية جديدة في عالم التمثيل وبيّنت لي الفرق بين الأداء التلفزيوني والأداء المسرحي الحركي والمعبر .



في حمص

العلي تقرأ أيام ونوس المخمورة

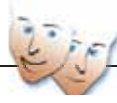


أقام ملتقى أورنيينا
للتقافة والفنون في
مدينة حمص في شهر
نيسان الماضي وبالتعاون
مع صحيفة «حمص»
أمسية مسرحية تضمنت
محاضرة بعنوان «قراءة
في مسرحية الأيام



المخمورة لسعد الله ونوس» ألقته الباحثة د.رشا العلي
ومشاهدين من المسرحية أداهما الفنانان رؤى طالب
وعلي طربوش إخراج الفنان أكرم شاهين.. وقدم جمهور
الحضور عدداً من المداخلات النقدية وطرحوا العديد من
التساؤلات حول النص وأهدافه .





قراءة في كتاب

«ألف باء التمثيل وكتابة السيناريو»

كريستين كساب

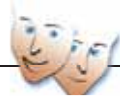


عن دار سوريانا الدولية بدمشق صدر كتابٌ بعنوان «ألف باء التمثيل وكتابة السيناريو» للمسرحي محمد فايز المحاميد وجاء في مقدمة الكتاب : «هذا الكتاب هو الخطوة الأولى والمدخل لكل من يريد الخوض في مضمار فن التمثيل، فهو كتاب موجز، سهل الاستيعاب، يركّز على نقاط التحول الرئيسية في تاريخ التمثيل» .

يعرّف الكتاب فنّ التمثيل بأنه قابلية الشخص لأن يجعل للأشياء مثيلاً، ووفقاً لذلك فإن الممثل هو ذلك الشخص الذي يتكوّن في داخله مزيجٌ من الانطباعات الحياتية ويشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها وكشفها إلى جمهور المتفرجين عن طريق الكلام والحركة، فالتمثيل هو حالة وجودية متميزة، تشير في ذاتها مجموعة من الازدواجيات المعقدة التي تجعل من فن الممثل أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة، ومهمة الممثل تجسيد وتفسير الشخصيات المسرحية عن طريق التعبير القولي والجسمي والشعوري، ويُعدّ التمثيل مهنة قديمة قدم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالإيماء والرقص، ثم بالحوار الدرامي والحركي .

ويؤكد الكتاب أن التمثيل هو مرآة المجتمع، ومن أهدافه الترفيه وإعادة تمثيل التاريخ وتبسيطه للمشاهدين، كما أن له دوراً هاماً في تعليم الناس وتبصيرهم بحياتهم بشكل يتقبلونه من خلال الحياة

اليومية، وأقدم فن تمثيلي معروف ارتبط بالمرح الإغريقي، فكان الممثل يتمتع بمكانة اجتماعية حسنة، ثم تدهورت سمعة الممثل وصار لا يزاول المهنة إلا العبيد في عهد الرومان، وانتقل التمثيل في العصر الروماني في أوروبا إلى الكنيسة في العصور الوسطى عبر مسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية والقصص الدينية التي تدور حول الثواب والعقاب وتدعيم المبادئ الدينية، وظهرت الكوميديا في إيطاليا، ومسرحيات موليير في فرنسا، أما مسرح شكسبير فاستمد قصصه من التراث الروماني، ولم يُسمح للنساء وقتها



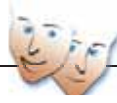
المعابد وداخل الكنائس، ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية .

ويؤكد الكتاب أن على الممثل أن يلم بكل الفنون المسرحية، وأن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح منذ أن كان رقصاً بدائياً وإنشاداً دينياً إلى ما آل إليه في الزمن الحاضر، فالثقافة المسرحية الواسعة تؤدي إلى فنّ مسرحي عظيم، ويأتي الرقص في المرتبة الأولى، فهو من أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كانت الخطوة الأولى نحو الفنون، ولكون الرقص طقس ديني فالإنسان يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لها ويشكرها، ويثني عليها بحركاته الراقصة، فحركته المرسومة كانت تتطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح، وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلاً عن الرقصات الدينية التي تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ، أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره، وتؤكد النصوص القديمة وخلاصة مسرحيات الآلام والرقصات البدائية حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني وبطريقة في العرض هو المسرح اليوناني والمسرحية اليونانية وطريقة العرض اليونانية، ومن سمات التراجيديا اليونانية ألا تنتهي التراجيديا دائماً بموت الشخصية الرئيسية، وهي تستغرق ما يزيد قليلاً عن الساعة، وتؤدي الجوقة دوراً كبيراً، وتتفرد بأجود الشعر في التراجيديات، وسُمح لها بالاشتراك في الفعل الدرامي وتحمل مسؤولية التعبير عن الكثير من الأفكار والآراء، والقصد من التراجيديا تحقيق تطهير الروح عن طريق الشفقة والخوف، أما الكوميديا الإغريقية فقد كانت لها وظيفتها الخاصة، حيث ارتبطت بطقوس الخصب والتناسل البدائية، وتبدلت على يد أريستوفانس الذي جعل منها سوطاً قوياً لهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية، وأصبحت لا تختلف كثيراً عن العروض الفكاهية الساخرة المعاصرة، وكان أريستوفانيس

بممارسة التمثيل، فكان الغلمان يقومون بالشخصيات النسائية من خلال ارتداء الأزياء النسائية وتغيير الصوت، أما في العصر الحديث فقد أخذ فن التمثيل يتطور سريعاً، إذ صار يميز بين الملهة والمأساة، ومن يمثل واحداً منهما لا يمثل الآخر، وانطلقت اتجاهات فن التمثيل من أسس ستانسلافسكي بأساليب تعبيرية مختلفة لتعيد بناء العلاقة بين الممثل والمشاهد في جوّ مسرحي شاعريّ جديد، أما التمثيل الإيمائي فكان الفرنسيون من أوائل واضعي أسسه وتطويره، وظهر فن الإيماء في البلاد العربية على يد فنانيين قديرين إلا أنه ظل رافداً للتمثيل الواقعي ولناهج التدريب في معاهد المسرح العربي في مختلف الأقطار العربية .

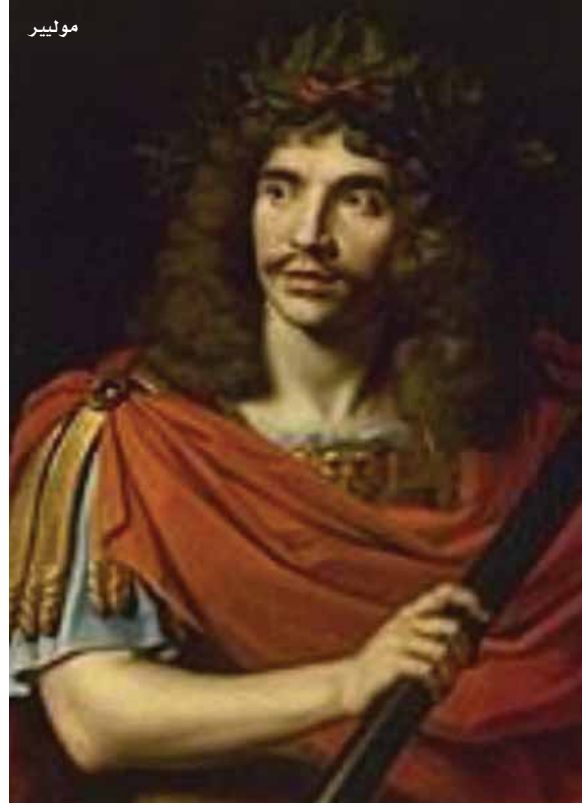
وورد في الكتاب أن العام ١٨٤٨ يُعدّ بداية للمسرح العربي على يد مارون النقاش في بيروت، ثم كان لـ أحمد أبو خليل القباني فضل كبير في تأسيس المسرح العربي في سورية وفي تطوير فنّ التمثيل في دمشق والقاهرة، وفي مصر كان لـ يعقوب صنوع الفضل في تطوير هذا الفن، كما لمع نجم جورج أبيض في الأدوار الشكسبيرية، ونجيب الريحاني في الأدوار الهزلية، ويوسف وهبي في الأدوار المأساوية، وعبد الوارث عسر في تعليم مبادئ الإلقاء، أما زكي طليمات فأسس معهد الكويت المسرحي، وتطور التمثيل العربي تدريجياً مع تطور التمثيل العالمي، وبدأ التمثيل يُدرّس في المعاهد العربية، وأصبح الممثل أبرز نجوم وفناني المجتمع في دول العالم المتحضر، وظهرت أكاديميات تعلم أساسيات فنّ التمثيل وتصقل مواهب الموهوبين وراغبين الانخراط في العمل الفني بشكل أكاديمي منظم معترف به بشهادات رسمية معتمدة .

كان المسرح ولا يزال - حسب الكتاب - هو النقطة التي يبدأ منها انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات والوصول إلى حالة أفضل وأرقى، وقد خضع على مر الأزمان للتحويل والتشكيل سواء في شكل خشبته أو شكل العروض التي تمثل فيه، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتبديل والتغيير، فقُدّم الأدب المسرحي في الميادين وخارج



يفكر من خلال هذه المرأة العاكسة، وقد ولد في أحضان الشعائر الدينية التي انفصل عنها ببطء، وكان الإغريق أقوياء في فن الحوار الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول حسب أفلاطون، وبارعين في فن المحادثة، وكانت حياتية الحوار المسرحي تتمسك بالعلاقة المفترضة بين ممثلين متقابلين، وظهر الطقس قبل ظهور المسرح في الاحتفالات الشعائرية التي تنظم ويتم ترتيبتها وفقاً لنوع من الإدارة الإخراجية، وترجع نشأته إلى أصول دينية أرضية بدائية منذ القرن السادس ق.م حينها كان الكهنة والكاهنات يحتفلون بإله الخصب ديونيسوس فيرسمون دائرة وينفذون حول مذبحه أو معبده بعض الرقصات، وبعض المرنمين في غنائهم مع ضرب الطبول والصنج يجنحون نحو الجنون والهيجان التهتكلي، في حين يرتدي البعض الآخر قناع كائن خرافي، نصفه الأعلى من البشر والأسفل شكل الماعز، وأثناء الأناشيد ينفصل واحد من أفراد الكورس عن المجموعة ويصعد فوق منصة يرتجل فوقها أغنية منفردة بالقرب من مذبح الإله ديونيسوس، وقد قام الشاعر الغنائي الإغريقي ثيسبس نحو 550 ق.م بوضع تعليمات كتابية للأغاني المنفردة المرتجلة التي تبني مشاهد المسرحية القديمة وتعادل في المسرح الغربي الفصول، وكان ينشد هذه الأغاني بنفسه وهو يرقص، ثم جاء أسخيلوس وقام بإدخال الممثل الثاني، وجعلهم سوفوكليس ثلاثة وهذا سمح بالتمثيل الحوارية الذي من خلاله ولد المسرح الغربي وظل يعمل مثلما هو اليوم، ومع وجود الممثلين الثلاثة ظلت الجوقة عنصراً هاماً، وقد حصل ثيسبس على جائزة أول عرض تراجيدي في التاريخ في المسابقة الدرامية، ثم أصبحت العروض تُقدم مرتين كل سنة في أثينا، ووجد المسرح الإغريقي ضالته في الملاحم والأساطير، وقد أولى أرسطو أهمية كبيرة إلى وحدة الحدث .

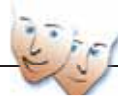
ويشير الكتاب إلى أنه في العصور الوسطى لم تختف عروض الرقص الصامت وفرق الممثلين



موليير

أعظم كوميدي في عصره، ويمتاز ببراعة مدهشة وقدرة فائقة على الفكاهة والسخرية، وكان لجوقاته دور كبير في ما تقدمه المسرحيات من بهجة ومرح، ويعود الفضل لـ أسخيلوس في التقدم الحقيقي من حيث المناظر المسرحية وآليتها، وهو أول من أدخل على المسرح الزي المعين لكل ممثل، وتأثر الزي في المسرح الإغريقي بالطابع الديني الذي يساعد على نقل المتفرج من عالمه إلى عالم آخر مثالي، وأولى عروض المآسي والملاهي مُثّلت في الأوركسترا وهي قطعة أرض ممهدة مستديرة الشكل، وكان المسرح مكان جلوس النظارة، وكانت الخيمة حيث يرتدي الممثلون ملابسهم، ومنها يظهرون كلما حل دور أحدهم .

ويضيف الكتاب أن المسرح عبارة عن مكان كبير للتجمهر الذي يأخذ على عاتقه مظاهر الطقس والاحتفال، وقد خُصص للجُمهور فيه مكان اختلف وتغيرت مواضعه وفقاً لتوالي العصور والحقب والأحداث المعروضة سواء بطريقة منمقة أو واقعية تنظم في جملتها عرضاً من الوجود الإنساني الذي يسمح لكل واحد أن يسائل صورته الخاصة وتجعله



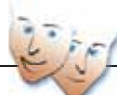
النقاش فرقته وقدم مسرحية «البخيل» لـ موليير بعد أن ترجمها وأعدّها .

يؤكد الكتاب أن الممثلين فقط هم من يؤثرون بشكل مباشر على الجمهور وقيمون معه علاقة حية، أما المؤلف والمخرج والرسام فتأثيرهم عليه غير مباشر، أي من خلال الممثل الذي يُعدّ الوسيط بين الجمهور وبقية أعضاء المجموعة المسرحية في العمل الإبداعي وبناء العرض، والممثل ذاته أداة تعبير في لوحة إبداعية، وجوهر فن التمثيل يكمن في خلق الممثل للشخصية المسرحية من خلال خلقه لمختلف الأفعال والأحداث الإنسانية التي تميزها، والممثل بأدائه للشخصية بكل تفاصيلها وأفعالها الداخلية والخارجية يُعتبر خالقاً لهذه الشخصية، وفي الوقت ذاته مجسداً لما خلق، وبما أنه المرأة العاكسة للحياة الإنسانية على الخشبة بكل تعقيداتها وتناقضاتها فعليه أن يكون قادراً على أن يخلق هذه الحياة بصدق، وأن ينقل حقيقتها، ومن الشروط الواجب توافرها في الممثل المثالي أن يمتلك صوتاً جهورياً رناناً مطواعاً ونطقاً واضحاً سليماً وفصيحاً، وألا يكون متصنعاً بل تلقائياً وعفويّاً، ويمتلك حساً موسيقياً .

وورد في الكتاب : «يعتمد فن الدراما على تجسيد ومحاكاة الواقع ضمن مساحات فنية، فتجسيد الحزن والفرح والمأساة والكوميديا والسخرية والحب وغير ذلك في عمل واحد هو المرأة التي نرى من خلالها عيوبنا وعيوب الآخر، ومن أنواع الدراما الدراما التراجيدية، ويغلب عليها الحزن والموت والعذاب والألم، ونهايتها مأساوية محزنة، أما الدراما الكوميديّة فهدفها إضحاك الجمهور، وتنتهي نهاية سعيدة، والدراما العبثية تتسم بالغموض والهزلية في طرح الأفكار والمشاهد، وتكثر فيها الرموز المفتوحة وتنتهي بمشاهد غير منطقية وليس بينها ترابط في الحوار، أما المونودراما فتقدم ممثلاً واحداً وغالباً ما تكون حزينة، والدراما الموسيقية عبارة عن اشتباك فني بين التمثيل والموسيقى» .

الجوالين بعد أن استولت الكنيسة على السلطة فحرمت أي صورة من صور النشاط المسرحي، واعتبرت الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص والعاهرات، وفي القرنين التاسع والعاشر أدخلت الكنيسة على طقوس قداس الفصح بعض الحوارات والأغاني التي كانت تمسرح المقاطع الأكثر شيوعاً وانتشاراً للإنجيل مثل تصوير قيامة المسيح في أبسط صورة درامية، وهيمنت اللغة اللاتينية والشعائرية على الحوار في هذه الطقوس مما وسّع من حجم الهوة التي حدثت بين فضاء الكنيسة (المقدس) والفضاء الدنيوي للحياة، وحلّ المسرح محل الطقوس بعد تكييف اللغة الفرنسية وجعلها دنيوية وتحريرها من كل ما هو مقدس على الرغم من كل القيود الدينية، فطعم ملارميه - الذي يرى في الطقوس الدينية نموذجاً للمسرح - طقوس القداس بشيء من التمثيل الدرامي، وحافظ المسرح الأوربي على الحنين إلى هذه الفضاءات المقدسة التي خرجت من أزقة الكنيسة وأروقها، وكانت الأدوار تمثل من قبل البورجوازيين وطلبة المدينة، وفي بعض الأحيان من قبل النبلاء، واستوجب تصميم الأزياء عمل النساجين، وبناء المنصة أوكل للنجارين والبنّائين، واشترك أكبر الرسامين في رسم الديكور، فاعتُبر هذا المسرح مسرحاً شعبياً لاشارتراك الجميع به، لكنه لم يعيش طويلاً بسبب الانفصال بين الدنيوي والمقدس الذي حدث في المجتمع الغربي في عصر النهضة .

أما غياب المسرح العربي - حسب الكتاب - فيعود إلى حظر التصوير والعرض التجسيدي في الدين الإسلامي على الرغم من أن المسلمين أنفسهم نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوروبا بفضل ترجماتهم لأفلاطون وأرسطو عن اللاتينية، ولا يوجد في الإسلام تمثيل طقسي، والشكل الإسلامي الوحيد وُلِد في القرن السابع في إيران ولا يزال يُقدم إلى اليوم وهو التعزية، ويمثل في وقت محدد من السنة، واعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي وفتحة عهد جديد وذلك بعدما أسس مارون

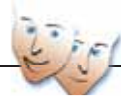


ويشمل حركة اليد وحركة الجسم.. القدمان ولهما استخدام محدد، وتعددت الآراء في كيفية صنع الممثل، فالبعض يرى أن الموهبة هي كل المسألة فيلغون فكرة التعليم، وبعضهم يرى أن التمثيل بحاجة إلى التدريب والتعلم، والبعض الآخر يرى ضرورة اجتماع هذين العاملين لصنع ممثل ناجح، وعلى الممثل أن يعرف من هو وأن يحدد شخصيته، فكل إنسان يمتلك صفات شخصية تميزه عن الآخر، وتحديد هذه الصفات وتسخيرها بهدف جعلها ميزة تنافسية يحصل من خلالها على أدوار فنية مميزة، فيتوسع الممثل في الشخصيات التي يعمل عليها، والتمثيل بحاجة إلى ثابوث مقدس : جسد صحي، ذهن يقظ، روح إيجابية، إذ من الضروري خلق توازن في حياة الممثل بين الرياضة والحياة الطبيعية التي تتضمن عادات أكل سيئة، وأيضاً على الممثل اتباع دورات تدريب تمثيل طويلة احترافية، فالتدريب يصقل الموهبة، وبالإضافة إلى ذلك عليه الاعتماد على شخص خبير في إدارة المواهب الفنية وعلى دراية كاملة بالوسط الفني حتى يستطيع تقديم نفسه بالشكل الصحيح اللائق، مُظهراً موهبته .

ثم ينتقل الكتاب إلى التمارين الخاصة بإعداد الممثل، فقبل البدء بالتمارين المسرحية يخضع الممثل للاختبارات التالية : اختبار الصوت عن طريق إلقاء مونولوج يحتوي على مناطق انفعال مختلفة يحضره المخرج.. اختبار التقطيع ويتم عن طريق المونولوج أيضاً لكن دون أي نقاط أو علامات، وعلى الممثل أن يقوم بالتقطيع.. واختبار الحركة للمبتدئين، أي المشي مع الكلام دون أي معايير، وكل خطأ له تمرين معين، وعند البدء بالتمارين تبدأ الورشة المسرحية بأسلوب ستانسلافسكي وهي المصنع الذي يقوم بصنع الممثل الجيد وتجهيزه للقيام بأي دور مسرحي، وتنقسم إلى : التجهيز البدني أو العضلي، إذ يتخلص الممثل من التكلف البدني، ويجعل جسمه أكثر مرونة وتحملاً على المنصة.. والتجهيز الفني وهو التحرر من العالم الخارجي والتركيز والحرية..



ويؤكد الكتاب أن الخيال جزء لا يتجزأ من عمل الممثل اليومي، فالممثل ينتقل من جملة الحقائق إلى جملة من الأوهام أو الحالات المتخيلة، وهو يقدم صورة أولية للشخصية على جانب كبير من الأهمية، والفعل المتخيّل المبتكر يوجد هذه الصورة التي تنمو وتتطور بتقدم الدراسة التي يقوم بها، وعن طريق الخيال يصل الممثل إلى طرق مبتكرة لفهم الشخصية التي يؤديها، وتتطلب مهنة التمثيل ساعات من العمل والجهد والمثابرة، فعلى الممثل أن يتحمل عبء العمل ساعات طويلة وتكرار العمل في المشهد الواحد عدة مرات وتحمل الانتظار وما فيه من توتر بين المشاهد للصعود إلى الخشبة، وكل ذلك يتطلب مقدرة بدنية وعصبية كبيرة، والميزة الرئيسية لأي فنان هي ملكة الإحساس المرهف بنفسه وبالعالم من حوله، فالفنان بحاجة إلى الإحساس بنفسه شكلاً وموضوعاً، خارجياً وداخلياً، حاضره وذكرياته، ولا شك أن على كل ممثل أن يسعى جاهداً لتطوير ما يتمتع به من خصائص بدنية، وقد قسّم العلماء أدوات الممثل إلى ثلاث مناطق هي : الوجه ويشمل العين وعضلات الوجه والفعل ورد الفعل.. الجسم



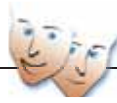
كل ما يتعلق بالتواصل الذهني والبصري والحسي والتفاعل بين أفراد الفريق، وهو تواصل متكامل بين الفريق وهو، ما جاء الجمهور لرؤية نتائجه.. والممثل المسرحي هو الذي يحقق أفعاله على خشبة ويبدع في رسم الشخصيات وصياغتها وفق الأفعال النفسية والجسدية، وبهذا تظهر الشخصيات الدرامية على خشبة من خلال الحركة والصوت، وتكمن حقيقة المسرح في أنه فعل جماعي وإبداع مشترك ضمن عملية يتخللها الفكر الخلاق، وكل كلمة وكل حركة من حركات الممثل يجب أن تتشعب بالفكر والمشاعر والأحاسيس لتصل إلى المتفرج عبر الحركة والكلمة، فالمسرح يفرض على الممثل أن يكون منبع إبداعه وظهوره من خلال تكاتف إبداعات الآخرين التي تسانده وتدعم حضوره، ومستوى التقنيات والعناصر السينوغرافية والوسائل الأخرى التي تمارس دورها في بلورة وإبراز دوره .

ويشير الكتاب إلى أن الممثل يستطيع من خلال الحركة أن يحقق خطابه البصري، فجسد الممثل لا يتحدد ضمن نسق معين إنما ينطلق نحو الاكتشاف في جغرافيا الجسد واللعب في تضاريسها المكتشفة، فحركة الجسد هي ما تعكسه النفس فطرياً، وهي التعبير عن النفس بكل خلجاتها وانفعالاتها، وهي تمثل المنظومة البصرية أو الاتصال مع الآخر حركياً ومن خلال الإشارة، فالممثل هو الجسد الحي الحاضر أبداً على خشبة، وهي المكان الذي يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليها لتجسيد الشخصيات الدرامية، ويبدع في رسم الشخصيات وصياغتها وفق الأفعال النفسية والجسدية، والتمثيل هو تصوير وخلق ومحاكاة للواقع، أي أن الممثل يمتلك القدرة على صياغة الحياة على المسرح، فهو يتكيف ويتألف مع جميع مفردات العرض بوصفه الشخصية المجسدة لا أن يكون هو الممثل وهي لحظة إبداع تحقق له أن يغيب ويخرج من نفسه ليحضر ويدخل في الشخصية الدرامية، فيقوم بالتقنّع والتنكر، ويغير من صوته ويتخذ أسلوباً وحركة تختلف عن حركته وأسلوبه في الحياة .

وباختصار هو قسم الإبداع، وقد حدد الخبراء ثلاثة أبعاد لبناء الشخصية المسرحية : أولاً البعد المادي الذي يتصل بالتركيب الجسمي للشخص ويشمل الجنس (ذكر أو أنثى) السن، لون الشعر، الهيئة أو المظهر، شكل الرأس والوجه والأطراف، العيوب الخلقية.. ثانياً البعد الاجتماعي الذي يتصل بمكان الولادة الخاصة بالشخصية مما يؤثر عليها في كل تصرفاتها، ويتصل هذا البعد بملايس الشخصية ويشمل الطبقة الاجتماعية، نوع العمل، التعليم، الحياة المنزلية، الدين، الجنسية، الهوية.. أما البعد الثالث فهو الكيان النفسي، وهو ثمرة البعدين الآخرين ويتحكم بالمطامع والطموح والرذائل وخيبة الأمل، أي هو الذي يسيطر على الحالة النفسية للشخصية، أما فيما يتعلق بتجربة الأداء في المعاهد المسرحية فيجب أن يتأكد الممثل من جاهزية أدواته الأساسية قبل الاختبار وأن يكون حاضراً بصوت عالٍ وقيادياً لإقناع لجنة القبول، وأن يمتلك الثقة والراحة في جسده من خلال تمارين الطاقة واليوغا، وأن يمتلك خبرات تراكمية من خلال دورات إعداد الممثل والقيام بالأعمال المسرحية أو حتى المشاركة في الأفلام القصيرة .

ويعرج الكتاب على التمثيل الإيمائي، معرفاً إياه بأنه لغة التواصل الأولى بين البشر، وتعود بداياته إلى القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد، أما القواعد الأساسية لأدائه فهي الدقة في مراقبة كل ما يقوم به الممثل من حركة في حياته اليومية وحركة ما يجري حوله، ودراسة الأدوات تقنياً وتحسسياً من خلال استخدامها عملياً، وربط كل الأفعال بالذاكرة، ومن ثم البدء بالتمارين الإيمائي، ثم إدخال المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة إذا أمكن .

والعمل على خشبة المسرح - حسب الكتاب - هو رياضة الفريق المسرحي، فكل شخص في العمل المسرحي له دور مختلف ومهمة مختلفة للقيام بها، لكن الجميع يعمل معاً لتحقيق الهدف نفسه كالفريق الرياضي، فنجاح الفريق على خشبة المسرح هو



ارتبط اسمه بفرقة المسرح العمالي

رحيل المسرحي العنيد أحمد منصور

محمد خير الكيلاني

الذي عمل على تغيير أسلوب أداء أحمد منصور الخطابيّ المجلجل الذي اكتسبه من فوج المضربة الكشفي منتقلاً إلى الأداء الواقعي، وقد أثبت تفاعله مع بقية الممثلين، وفيما بعد كان الأبرز حضوراً على خشبة في الفرقة المسرحية العمالية التي تم تشكيلها في اتحاد عمال حمص عام ١٩٧٣ مع أول عروضها مسرحية «مأساة الحلاج» عام ١٩٧٤ وقد وصل صيت الفرقة إلى أصقاع الوطن العربي لالتزامها بالمسرح وأبجديته، وشارك في مسرحيات «الملك هو الملك - العشاق لا يفشلون - الممثلون يتراشقون الحجارة - القرى تصعد إلى القمر».. وتالت الأعمال التي اضطلع ببطولتها، فكان أحد المؤسسين لفرقة المسرح العمالي ومن المؤثرين فيها ممثلاً ومخرجاً لمسرحيات الأطفال .

بدأ أحمد منصور (١٩٤٠-٢٠٢١) مسيرته الفنية من الفوج الكشفي ثم من نادي دار الفنون ونادي دوحه الميماس، وقدم خلال مسيرته أكثر من عشرين مسرحية، وأخرج العديد من مسرحيات للأطفال، وشارك في عروض للكبار في مسرح الشبيبة .

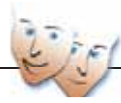
وللراحل أحمد منصور وجوه عديدة في عمله ونشاطاته، فهو القائد الكشفي في الفوج الأول الذي قدم من خلاله العاملين التراثيين «العرس الحمصي» و«الطهور الحمصي» حيث تحدث «العرس الحمصي» عن تقاليد وعادات الأعراس في حمص وما يرافقها من تحضيرات لجهاز العروس وسهرة العرس، ويتحدث «الطهور الحمصي» عن الاحتفالات التي تتم عند ختان المولود، ويُسجل لـ منصور دعوة رجال من كبار السن المعاصرين لهذه العادات ليقدموها على خشبة المسرح وأمام كاميرا التلفزيون التي سجلت العاملين، كما كان له



فارس من فرسان المسرح الحمصي.. مشهود له بامتلاك ناصية المنصة واللعب عليها ببراعة واقتدار في كل الأدوار التي مثلها.. خسره المسرح عندما خطفه التلفزيون متابعاً مشواره الفني على شاشته.. هو الفنان المسرحي أحمد منصور الذي وافته المنية في شهر نيسان الماضي بعد معاناة مع المرض .

قال عنه زميل عمره الفنان نجاح سفكوني أنه اقتحم عالم المسرح كحصان مغرور .

بدأ مشواره الفني من مراحل الدراسة الأولى عندما اختاره مدير المدرسة ليلعب دور بلال مؤذن الرسول (ص) اعتماداً على بشرته السمراء، ثم تتلمذ على يدي الفنان فرحان بلبل وخاض أولى تجاربه المسرحية في نادي دوحه الميماس من خلال مسرحية «الجدران القرمزية» التي أخرجها المخرج المصري محمود حمدي وكتبها فرحان بلبل



والعشرين عندما قدم لوحة مسرحية شعبية بعنوان «سيران بالميماس» تأليف وإخراج الفنان الراحل محمد بري العواني وفيها تسترجع الشخصية ذكريات السيران في عاصي الميماس والجلوس في القشقات أمام نهر العاصي مع صنع السلطة وشواء اللحم وبعدها يكون الغناء وشرب الأريكة وتقوم الشخصية بالرقص الشيخاني المختص به راقصو حمص مع مرافقة بالعزف، على العود لـ جهاد شرفلي وعلى الطبل لـ رائد العواني، وقد صفق الحضور لأداء أحمد منصور .

من الأعمال التي شارك فيها الراحل في المسرح العمالي مجموعة اسكتشات مع الثنائي باسم وبسام، ثم جاءت مشاركته في مسرحية «العيون ذات الاتساع الضيق» عام ١٩٦٩ و«الجدران القرمزية» و«الحفلة دارت في الحارة» ٢١٩٧ و«مأساة الحلاج» ١٩٧٣ و«جوهر القضية» ١٩٧١ و«جسارتا» و«الممثلون يتراشقون الحجارة» ١٩٧٤ و«العشاق لا يفشلون» ١٩٧٦ و«القرى تصعد إلى القمر» ١٩٧٩ و«الملك هو الملك» ١٩٧٩ و«يا حاضر يا زمان» ١٩٧٩ وغيرها الكثير، كما قام بإخراج مسرحيات للأطفال، منها مسرحية «الكلمة اليتيمة» .

الفنان أحمد منصور مع مجموعة من المسرحيين



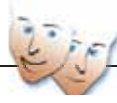
شرف صنع ممثلين صاروا نجومًا في الحياة الفنية من خلال إخراجة لنصوص فرحان بلبل في اتحاد شبيبة الثورة في حمص .

انتسب أحمد منصور إلى نقابة الفنانين، وكان رئيساً لفرع حمص لنقابة الفنانين في التسعينيات .

يقول الفنان أحمد منصور أنه يجد نفسه على خشبة المسرح، لكن لقمة العيش تحتاج مردوداً مادياً أكبر من الذي يوفره المسرح، ومن الأعمال المسرحية التي شارك فيها مسرحية «ليالي الزوال» بإدارة المخرج حسن عكلا وهي مأخوذة عن مسرحية «ليالي الحصاد» للكاتب المصري محمود دياب وقام منصور بدور البكري والد نشمية الفتاة التي يعشقها أهل القرية حيث تحدث جرائم بسبب حبهم لها، كما عمل مع المخرج د. سمير عثمان الباش في مسرحية «الغابة» للكاتب الروسي استروفسكي وقام بدور كارب الشخصية الناضجة والمراقبة لتعرية الفساد في المجتمع، والعمالان للمسرح القومي بـ حمص .

وقف الراحل أحمد منصور آخر مرة على خشبة المسرح في افتتاح مهرجان حمص المسرحي الثاني





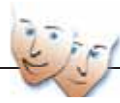
الفنان المسرحي زكريا مينو

يصل محطته الأخيرة



في وقت لاحق، وكان عرضاً جماهيرياً ناجحاً أشاد به النقاد والجمهور.. وفي نادي الخيام للثقافة والفنون قدم زكريا مينو مشاهد ناقدة، بعضها من تأليفه، وأخرى من تأليف الإعلامي علي حسني النجار، كما قدم مسرحية بعنوان «الطيبول» تأليف سهيل الدروبي وقام ببطولتها محمد خير الكيلاني، وخلال خدمته العسكرية عمل في المسرح العسكري وتعرّف خلال وجوده بدمشق على أسرة فنون الفنية، وكان يكتب لهم بعض المشاهد الناقدة لفرقة مسرح دبابيس ويعطيها للفنان عمر فنون مدير

غادرنا في شهر أيار الماضي المخرج المسرحي زكريا مينو وهو من أوائل الذين اشتغلوا في مسرح المنظمات الشعبية في حمص كاتحاد طلبة حمص واتحاد شبيبة الثورة والتقابات العمالية ونادي الخيام والرابطة الثقافية ودوحة الميماس، وكان الراحل كتلة من النشاط والحيوية، وقد بدأ مسيرته الفنية من المسرح المدرسي، واكتشف موهبته أ. عبد الحفيظ الأخوان وكانت البداية في مرحلة الدراسة الإعدادية، فقدم مع الفنانين سميح أطوز وحسن عكلا لوحة ناقدة على مسرح الزهراوي في حمص، وتوطدت معرفته بالفنان عكلا في اتحاد الطلبة، وانتقل إلى المرحلة الثانوية في مدرسة الفارابي حيث كان يقام احتفال سنوي في نهاية العام، وقدم مع الفنان ناصر الدقاق مشاهد تمثيلية، وتعمقت علاقته أكثر بالمسرح من خلال الفنان حسن عكلا في نادي الرابطة الثقافية، حيث اكتسب الثقافة المسرحية، لينتقل بعدها إلى اتحاد شبيبة الثورة فأعد وأخرج مسرحيات للمهرجانات المسرحية الشبيبية من خلال فرقة الرابطة العمالية، ثم تعرّف على الفنان محمد بري العواني في نادي دوحة الميماس وعملاً معاً، وشارك في مسرحية «الحفلة دارت في الحارة» التي قدمها النادي إخراج فرحان بلبل، كما شارك في مهرجان الهواة المسرحي الذي كانت تقيمه وزارة الثقافة وقدم مسرحية «بانوراما مقهى عربي» تأليف سهيل ابراهيم، ويومها شكّل العرض حدثاً في حلب، إذ بدأ من الفندق الذي كان ممثلو الفرقة يقيمون به وقاموا بمسيرة فنية وساروا في شارع بارون إلى مسرح نقابة الفنانين، حيث لحق بهم الناس في الشارع واشتدّ الزحام أمام المسرح، والطريف في الأمر أن بعض ممثلي المسرحية لم يتمكنوا من الدخول إلى المسرح إلا



حافلة بالجهد والإنجازات كاتباً ومخرجاً وممثلاً، وهذا التنقل والتنوع عمق تجربته المسرحية، وقد خسرت حمص هذا الفنان الذي عانى وضحي من أجل الوصول إلى مسرح هادف .

* المخرج المسرحي فهد الرحمون : كان الراحل أحد أسباب عشقي للمسرح، وكان مخرجاً وممثلاً موهوباً بالفطرة، ويمتلك خيالاً فنياً وسرعة في البديهة .

* الفنان عمر قندقجي : بدأت مسيرتي المسرحية برعايته، وعاش مظلوماً على الصعيد الفني .

* الفنان التشكيلي فرحان شما : كان زكريا مينو ممثلاً معطاءً ومخرجاً لامعاً، عدا عن تمتعه بأعلى درجات التهذيب .

* الفنان جمال الجاسم : عملت معه في مسرحية «أه يا بلد» ومسرحية «بنك الصمت» للكاتب وليد فاضل..

إنه فنان حقيقي ومبدع ومتميز في كل ما قدمه .

الفرقة الذي كان يصيغ الحوار حسب متطلبات الفرقة، ومن هذه اللوحات لوحة بعنوان «العز للرز» .

قالوا عن الراحل

* الكاتب والباحث هيثم يحيى الخواجة : أخرج الفنان زكريا مينو لي مسرحية «الصوت المسافر» مع الشبيبة وكان طاقةً من العطاء والإبداع .

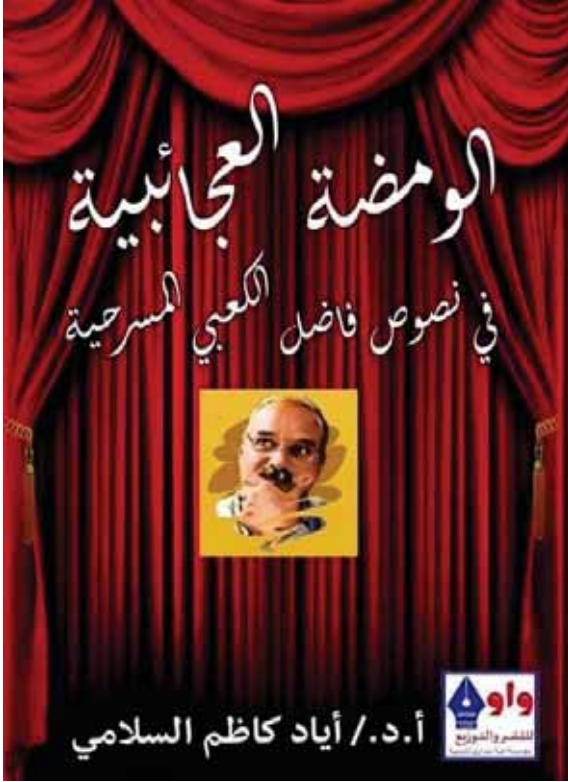
* الفنان تمام العواني : عملت مع الراحل عملاً مسرحياً بعنوان «أه يا بلد» وقدم على مسرح الشعب وهو من تأليفه وإخراجه .

* الإعلامي حسان نور الدين : قبل وفاته بساعات مرَّ بجائبي واستغربتُ شروده وعدم سلامه الحارّ المعتاد وكأنه كان يشعر بالرحيل، وهو فنان يستحق كل التقدير .

* الإعلامي ساطع الأزهري : مسيرته المسرحية



إصدارات



يستخدم الومضة العجائبية بصورة مطلقة في نصه بل يستخدم ومضة واحدة تكون أشبه بالأحجية وذات عدة مستويات أو وظائف، فطريقة العرض تعتمد على إيجاد تواصل من قبل المتلقي أثناء العرض لاحقاً لتشكيل بنية العرض، وهذه الومضة العجائبية يتم استثمارها لتحريك ذهن المتلقي وخلق نوع من التشويق يستفيد منه مخرج المسرحية لاحقاً في بناء بنية درامية».

* وعن دار خطوط وظلال في عمّان صدر كتاب بعنوان «المائم» للكاتب العراقي علي العبادي وفيه دراسة لخصائص أداء الممثل في عروض المائم بتجلياته المتعددة، الموضوعي والجسدي والذاتي، وورد في التعريف بالكتاب: «يعبر المسرح عن الذات الإنسانية بكل حمولاتها الظاهرة والمضمرة، ويتجلى ذلك التعبير عبر إنتاج الممثل للخطاب البصري الباث للعرض المسرحي من خلال التفاعلات الفيزيائية لمنظومته الأدائية أو تفاعلاته مع عناصر العرض بما تحمل هذه التفاعلات من حمولات معرفية وجمالية».

* وفي القاهرة صدر عن دار المعارف كتاب لـ د. نجوى عانوس بعنوان «دراسات في سيمياء المسرح واستجابة المتلقي» وفيه ثلاث دراسات سيميائية لعدد من النصوص المسرحية لـ سمير سرحان وعبد الرحمن الشرقاوي.

* عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق صدر للكاتب المسرحي عبد الفتاح رواس قلعه جي كتاب ضم بين دفتيه أربعة نصوص مسرحية هي: «هي التي رأت- يوتوبيا الطريق- قصاب البيعة- أوبريت وعاد السندباد».. وسبق لـ قلعه جي أن نشر عشرات النصوص المسرحية، نذكر منها «صناعة الأعداد- طرد بريدي- السهروردي».



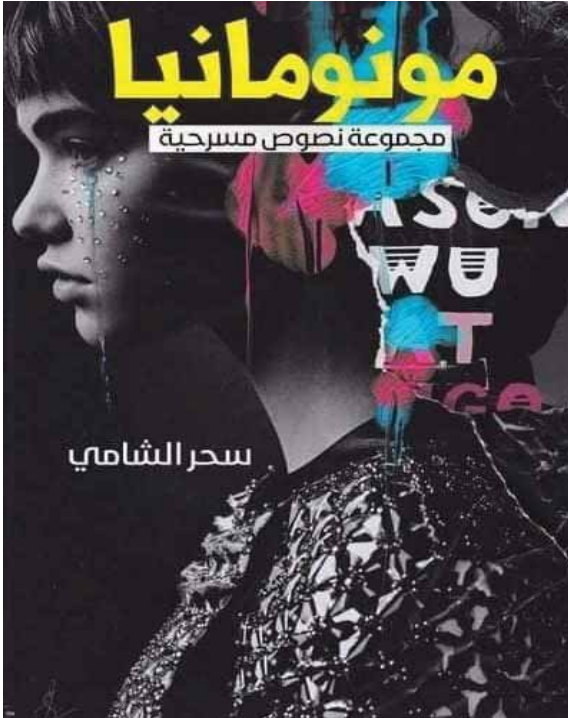
* صدر عن دار واو للنشر والتوزيع في القاهرة كتاب «الومضة العجائبية في نصوص فاضل الكعبي المسرحية» لكاتبه الباحث المسرحي العراقي إياد كاظم السلامي الذي يقول معقياً على صدور كتابه: «بعد الاطلاع ومتابعة المنجزات النصية لكتاب مسرح الطفل في العراق والوطن العربي وجدنا لدى الكاتب المسرحي فاضل الكعبي نصوصاً ثرية، فيها مغامرة وطريقة جديدة لطرح المفاهيم الجمالية والفنية والأخلاقية المكتوبة للطفل، ومنها الومضة العجائبية، فهو لا



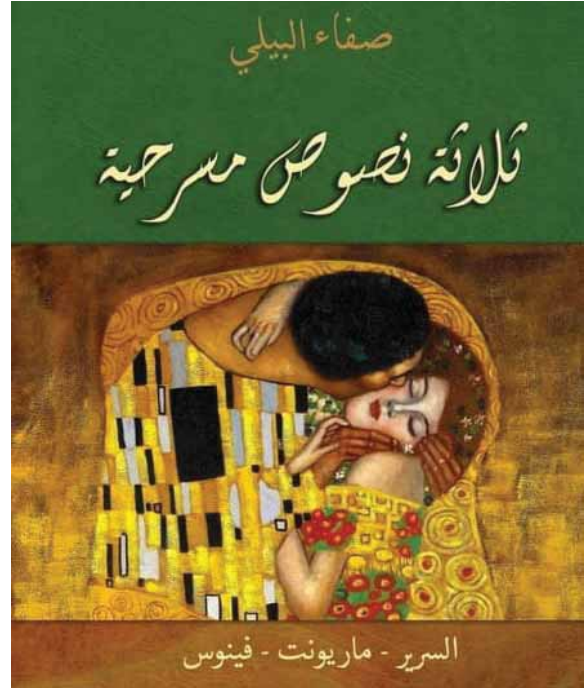
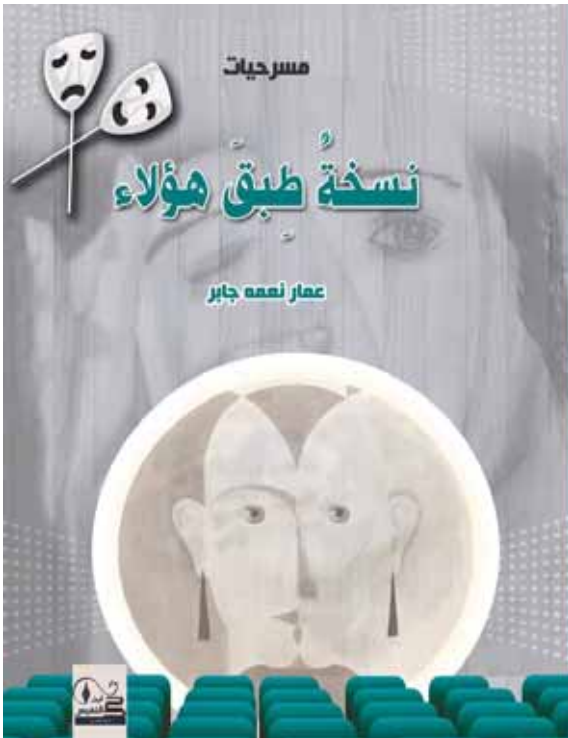
* وفي القاهرة أيضاً وعن دار شعلة الإبداع للطباعة والنشر صدر كتاب للكاتبة المسرحية صفاء البيلي ضمّ ثلاثة نصوص مسرحية هي: «السرير-ماريونيت-فينوس».. وعن نص مسرحية «ماريونيت» كتب المخرج المسرحي الجزائري دريس بن حديد يقول: «تعددت في النص الأشكال والأدوات المسرحية المستخدمة، وهي أشكال غنية المضامين، فخيال الظل الصيني والماريونيت ورقعة الشطرنج وقطعها عناصر أججت الصراع وزادت في غنى عنصر الفرجة واختزلت الشخصيات الثانوية والمجاميع



* وفي القاهرة أيضاً صدر عن دار يسطرون للكاتب المسرحي إبراهيم الحسيني كتابٌ تضمّن نصّه المسرحي «قضية إسكات الببغاوات» وقد كتب عنه الباحث د. علي خليفة قائلاً: «الحدث الذي تقدمه المسرحية يذكّرنا بالحدث الذي عرضه دورينمات في مسرحية «محاكمة حول ظل الحمار» ففي المسرحيتين هناك خلاف بين طرفين حول قضية تبدو تافهة ولكن عناد الأطراف في المسرحيتين يتسبب في اشتعال الخصام بينهم وتغريمهم خسائر كبيرة» ويضيف خليفة: «في مسرحية «قضية إسكات الببغاوات» تنتقل السيدة هويدا إلى بيت جديد مع ببغاواتها الثلاثة المشاكسين فينزعج الجيران من الببغاوات وعراكها ويشتكون السيدة هويدا إلى قسم الشرطة، لكن الأمر لا يُحلّ بالطرق السلمية فيُحال الموضوع إلى القضاء ويكلف القاضي خبيراً بالطيور لمراقبة ومتابعة وضع الببغاوات لكي يتمكن من الحكم على حجم أذاها للجيران، لكن يتبين أن هذا الشخص مزيّف لتظهر شخصية المراقب الحقيقي.. وفي النهاية يقوم أحد الجيران بقطع أسنة الببغاوات».



نعمة جابر كتابٌ عن دار ابن النفيس ضمَّ تسعة نصوص مسرحية تناولت مواضيع إنسانية مختلفة تتبع من الهمّ المشترك للإنسان العربي في ظل الحركة المضطربة التي تهز وجوده وتوجد حالة من التيه الذي يضغط باتجاه مراجعة الثوابت ومناقشتها بصوت عالٍ ومراجعة القيم والأفكار التي نتبناها ونعتقد أنها من المسلّمات .



والأحداث وهذا يشير إلى وجود رؤية إخراجية تمتعت بها الكاتبة، وعليه فإن أي مخرج مبتدئ بإمكانه أن يقوم بإخراج النص مستعيناً بالإرشادات الإخراجية.. ونلاحظ في النص تنوع الشخصيات وسط حالة من تعدد الأفكار وغرق الشخصيات في رغباتها وتشدها لآرائها وأفكارها. *وعن دار أحمد المالكي في بغداد صدر كتاب ضم عدداً

من النصوص المسرحية للكاتبة سحر الشامي هي: «على وشك الحياة-عالم افتراضي-مونومانيا-سميرة-مواسم العطش».. قدمت مونودراما «على وشك الحياة» قصة رجل يقرر الهجرة بطريقة غير شرعية مع أفراد عائلته الذين لم يكونوا موافقين على السفر بهذه الطريقة، وتغرق الباخرة التي كانوا يستقلونها مما يؤدي إلى غرق كافة أفراد العائلة باستثناءه، الأمر الذي يشعره بتأنيب الضمير.. ويروي نص «عالم افتراضي» قصة رجلين متناقضين، أولهما جاد في سلوكه وتصرفاته، وثانيهما غارق في عالم من الخيال.. بينما يتميز نص «مونومانيا» بواقعيته من خلال تقديمه لشخصية طبية مختصة في مجال الطب النفسي وتعاني من مرض الهوس الأحادي الذي يودي بها إلى كره الرجال.. أما نص «سميرة» فهو نص خيالي، تدور أحداثه في سرداب يرقد فيه المتوفي كرم وهو رجل كان متزوجاً من ثلاث نساء تقمن بحاكمته بعد وفاته .

* وفي عمّان صدر للكاتب المسرحي العراقي عمار



الفرق المسرحية الزائرة

ودورها في نهضة المسرح الدمشقي

أحمد بوبس

على أوائل الفرق المسرحية التي زارت دمشق وقدمت عروضها على مسارحها فكانت المدرسة التي تعلم منها المسرحيون الدمشقيون الرواد المسرح، لا سيما وأن هذه الفرق كانت تضم إليها أحياناً بعض هواة التمثيل في دمشق ليؤدوا بعض الأدوار، فقد كانت الفرق تستغني عن ممثلي الأدوار الصغيرة من المصريين ضغطاً للنفقات وتأتي بممثلي الأدوار الرئيسية فقط، وكان الفنانون السوريون يتعرفون على العمل المسرحي أولاً من خلال مشاهدة العروض المسرحية، وتانياً من خلال المشاركة بالتمثيل فيها، فكانوا يتعرفون عن قرب على أساليب التمثيل والإخراج والديكور وفنون المسرح الأخرى، لذلك نجد أن المسرح عندنا في بداياته طبع بالطابع المصري،

قد يسأل سائل -ويحق له أن يسأل- كيف تعرّف الرواد المسرحيون الدمشقيون الأوائل على المسرح، خاصة وأنهم جميعهم لم يشهدوا عروض الرائد المسرحي القباني الذي سافر إلى القاهرة قبل ولادتهم ولم تظهر بعده فرق مسرحية سورية، ولم تكن في سورية، وفي دمشق بشكل خاص، هيئات أو أندية أو مؤسسات تعنى بالمسرح؟ سؤال وجيه جداً، وفي ما يلي من سطور محاولة للإجابة عنه .

بدأ ازدهار الحركة المسرحية في دمشق في بدايات القرن العشرين من خلال الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور دمشق وتقدم عروضها على مسارحها، ومعظم هذه الفرق كانت مصرية، وفي هذه الإطلالة سنتعرف





مسرح الرشيد



زهرة دمشق ومقهى وسينما ومسرح الرشيد الذي كان موقعه في شارع ٢٩ أيار مكان المركز الثقافي الروسي اليوم.. وقسم ثالث كان ملهى واستخدمه أصحابه كمسرح بسبب كثرة الفرق المسرحية الزائرة لدمشق، ومثال ذلك ملهى بسمار الذي كان موقعه مقابل الزاوية الجنوبية الشرقية لثانوية جودت الهاشمي، وزال اليوم عن الوجود .

أولى الفرق المسرحية التي زارت دمشق منذ مطلع القرن العشرين كانت فرقة الممثل المصري سليمان قرداحي، ففي العام ١٩٠٥ كانت زيارة هذه الفرقة لدمشق، حيث قدمت عروضها على مسرح الإصلاح خانة الذي كان موقعه في ساحة المرجة-الشهداء، ولا تتوفر أي معلومات عن العروض التي قدمتها الفرقة .

وبعد فرقة سليمان القرداحي توالى الفرق المسرحية الزائرة لدمشق، وجميعها كانت فرقاً مصرية، ومعظمها يقدم المسرح الغنائي والاستعراضية، وثاني هذه الفرق كانت فرقة المطرب سلامة حجازي، وكانت لهذه

وكانت اللهجة المصرية هي السائدة فيه حتى قام الفنان عبد اللطيف فتحي بتخليص المسرح السوري من اللهجة المصرية و(تشويمه) بدءاً من العام ١٩٤٧ .

هذا الكلام يطرح سؤالاً آخر: إذا لم يكن هناك نشاط مسرحي في سورية فلماذا كانت المسارح موجودة مثل زهرة دمشق والإصلاح خانة وقصر البللور والعباسية، وغيرها؟.. الجواب ينقسم إلى ثلاثة أقسام، أولها أن بعض هذه المسارح كان يُستخدم في الأساس للحفلات الغنائية، ذلك أن الحركة الغنائية كانت مزدهرة في دمشق، والفرق الموسيقية كانت كثيرة، وكان يزور دمشق كبار المطربين المصريين أمثال الشيخ أمين حسنين وفتحية أحمد وبديعة مصابني ومنيرة المهديّة، وعندما بدأت الفرق المسرحية تزور دمشق استخدمت هذه المسارح لعروضها.. الشق الثاني من الجواب هو أن بعض هذه المسارح هي في الأصل مقاه أو مقاه وصلات سينما، وأضاف إليها أصحابها خشبة مسرح من أجل استضافة هذه الفرق، ومثال ذلك مقهى وسينما ومسرح



سليمان قرداحي



وقوفاً، في مقدمتهم عددٌ من الشخصيات الوطنية مثل عبد الرحمن الشهبندر وعبد الوهاب الإنكليزي ورشدي الشمعة ونسيب البكري وشكري العسلي، وطلال انتظار العرض نحو عشرين دقيقة، فبدأ الجمهور بالصياح والصفير، وأطل مدير المسرح على الجمهور، يرافقه مفوض الشرطة، وأعلن للجمهور أن المسرحية مُنَع عرضها، فنهض شكري العسلي قائلاً بصوت مرتفع: «نريد أن نعرف السبب ومن هو الذي أمر بذلك» وجاء الجواب أن والي سورية عارف بك المارديني هو الذي أمر بمنعها، فقام عبد الوهاب الإنكليزي صارخاً: «فليسقط الوالي ولتسقط دولته» ورددت الجماهير العبارة، وخاطب رشدي الشمعة مفوض الشرطة قائلاً: «اذهب إلى واليك وأبلغه أن الجمهور المحتشد قد دفع ضعفَي أجره الدخول ليشهد «جريح بيروت» وهذا أمر غير قانوني، وليس للوالي أن يُقدم على ذلك» وقال عبد الرحمن الشهبندر: «نحن أيها الأخ من المدعوبين ولم ندفع شيئاً، وعلينا أن نحافظ على حقوق الناس، ولا سيما الثلاثمئة شخص الذين يقفون على أقدامهم، فالرجاء أن تتدارك الأمر، ونحن بالانتظار... وتوالت الكلمات من الشخصيات الوطنية التي حضرت لمشاهدة العرض، وخرج مفوض

سلامة حجازي



الفرقة عدة زيارات إلى دمشق، وألاها كانت عام ١٩٠٦ والزيارة الثانية عام ١٩٠٨ ثم جاءت الزيارة الثالثة عام ١٩٠٩ وفيها أصيب حجازي بالشلل أثناء تقديمه إحدى عروضه المسرحية في حديقة القصاع، فنُقل إلى المستشفى، وبعد أن شفي عاد إلى القاهرة، وكانت آخر زيارته إلى دمشق عام ١٩١١ وهي أهم تلك الزيارات، وقدم خلالها مسرحية «روميوجولييت» التي تُعرف أيضاً باسم «شهداء الغرام» على مسرح زهرة دمشق، وكان مقرراً أن تقدم الفرقة مسرحية «جريح بيروت» وهي مسرحية شعرية وطنية نظمها الشاعران اسماعيل صبري وحافظ ابراهيم، وترصد قيام الأسطول البحري الإيطالي بقصف بيروت في الحرب التي نشبت بين إيطاليا والدولة العثمانية، وتتطرق المسرحية بلسان أحد شهداء بيروت جرّاء العدوان، وقُدّمت في دمشق وكان أول عرض لها، وحان موعد العرض وامتلاً المسرح بالجمهور وبلغ عدده ثمانمئة بعدد المقاعد، إضافة إلى ثلاثمئة



نجيب الريحاني



بثورة دموية ولو دفعوا أرواحهم
ثمناً لكرامتهم.. وبالفعل تم
إخلاء الساحة، وخرج الجمهور
من المسرح، كل إلى مقصده .

لقد كان منع الوالي
العثماني لمسرحية «جريح بيروت»
ناجماً عن تخوفه من أن تؤجج
المسرحية المشاعر الوطنية عند
الجمهور الذي ملأ المسرح، لكن
منع عرض المسرحية كان أكبر
تأثيراً بالجمهور، وكادت الأمور
أن تتحول إلى ثورة شعبية، وهذا
يشير إلى أن الجمر كان متقدماً
تحت الرماد، وبحاجة فقط إلى
من يزيح الرماد عنه .

في العام ١٩٠٨ زارت سورية فرقة الأخوين أمين
وسليم عطا الله، وكان ضمن الفرقة سيد درويش، وهذه
الفرقة هي أكثر الفرق المصرية زيارة لدمشق، فقد كانت
لها زيارات شبه سنوية، وفي زيارتها الأولى هذه قدمت
عروضها في دمشق وحلب، واستمرت إقامتها في سورية
سنة أشهر، وكانت للفرقة زيارة ثانية إلى دمشق عام
١٩١٢ وكان سيد درويش ضمنها أيضاً، وزيارة ثالثة في
العام ١٩٢٤ قدمت خلالها عدة مسرحيات، منها «بنت
الملك» واشترك في التمثيل بدور ثانوي الفنان السوري
حكمت محسن.. ومن أهم زيارات الفرقة إلى دمشق
كانت زيارة العام ١٩٣٠ حيث رافقها ثلاثة من المطربين
هم أحمد حسنين وعطية محمد وكريمة أحمد، وفي هذه
الزيارة قدمت الفرقة عدداً من المسرحيات، منها «ليالي
بغداد-شاه العجم-التمثيل الناطقة-القرن العشرون-
حنين البغدادي-كشكش على المشتقة» وعمل مع الفرقة
في هذه الزيارات معظم الفنانين السوريين الرواد كمحمد
علي عبده وحكمت محسن وحسن حمدان وعبد اللطيف
فتححي وأنور المرابط، وعن هذه الفرقة أخذ الفنانون
السوريون المسرحية الغنائية، كما أخذوا عنها شخصية
كشكش بيك .

الشرطة، وغاب قليلاً، وعاد وعلامات السرور على وجهه
قائلاً: «أيها الأفاضل، ستشاهدون حادث جريح بيروت،
فقد اقتنع الوالي بما نقلته إليه» فقال الشهبندر: «خسئ
الوالي.. نرفض أن يتصدق علينا بهذا الشكل المخجل»..
وبينما الشهبندر يسترسل بحديثه تسلّم مفوض الشرطة
ورقة من مدير المسرح وقال بعد قراءتها: «لقد استنكف
الوالي وأمر بالمنع» فهاج الجمهور وماج وهو يطلق الهتافات
العدائية ضد الوالي، ونهض نسيب البكري ووجه كلامه
إلى الجمهور قائلاً: «علينا أن نرغم فرقة الشيخ سلامة
أن تعرض المسرحية بالقوة، فهل تحملون أسلحة مهما كان
شأنها؟» فلمعت شفرات الخناجر والسكاكين، وارتفعت
الأيدي حاملة المسدسات، ولما رأى مفوض الشرطة ذلك
عاد إلى دائرته واتصل بالوالي، وبعد نصف ساعة ملأ
رجال الشرطة وخيالة الجندرية ساحة المرجة بكامل
أسلحتهم، وحاصروا مسرح زهرة دمشق، وثار الجمهور
وأراد حجز فرقة سلامة حجازي، لكن الشرطة كانت قد
أخرجت الفرقة من باب خلفي للمسرح، واستدعى عبد
الرحمن الشهبندر قائد الجندرية ومفوض الشرطة
وطلب منهما سحب القوات المحاصرة من ساحة المرجة
وعدم التعرض لأحد من الجمهور، وأنذرهم أنه إذا بقي
جندي واحد في الساحة بعد ساعة فسيخرج الجمهور



يوسف وهبي

ومن الفرق المصرية الأخرى التي زارت دمشق فرقة جورج أبيض-عكاشة لصاحبيها عبد الله عكاشة وجورج أبيض عام ١٩١٤ وفرقة محمد عطية وفرقة سليمان حبشي وفرقة منيرة المهدي وفرقة فاطمة رشدي وعزيز عيد وفرقة عبد الرحمن رشدي، وغيرها .

وزارت دمشق أيضاً بعض الفرق التركية، منها فرقة كوجك بك، وعمل في الفرقة جميل الأورفلي ومحمد سوكة وأبورمزي، وكانوا يمثلون معها باللغة التركية، وأحياناً كانوا يقدمون أدواراً عربية ممزوجة بالتركية .

ومن الفرق التركية التي زارت دمشق فرقة أرطوغرل بك، وكانت تقدم فصولاً مسرحية ارتجالية عُرفت باسم «الفصول الأرتوغرلية» وهي فصول فكاهية، وقد تأثر الفنانون السوريون بها وقلدوها، ومنهم الفنانان عبد اللطيف فتحي وحسن حمدان.. ومن الفرق التركية الأخرى فرقة برهان بك، كما كانت تزور دمشق بعض الفرق المسرحية الأوربية، منها الفرقة الألمانية الإيمائية وفرقة كوميدي فرانسيز الفرنسية .

ما سبق ذكره من زيارات وعروض كان المدرسة الحقيقية التي تعلم منها المسرحيون السوريون أصول المسرح وفنونه، ونسجوا -في البداية- على منواله قبل أن تصبح للمسرح السوري شخصيته المستقلة .

في العام ١٩٢٩ قدمت إلى دمشق فرقة رمسيس الفنانين يوسف وهبي، وكانت تضم إضافة إلى يوسف وهبي الفنانين جورج أبيض ودولة أبيض وزينب صدقي وفتوح نشاطي وأحمد علام ومختار عثمان، وقدمت مسرحيات «غادة الكاميليا-راسبوتين-القبلة القاتلة-عنترة» وكانت للفرقة زيارة ثانية إلى دمشق عام ١٩٣٠ وقدمت مسرحيات «الكابورال-البؤساء-إيفان-وراء الستار-الموت الأبيض» وزيارة ثالثة عام ١٩٣٢ استقبلت فيها استقبالاً حافلاً، وقدمت خلالها مسرحيات «الاستعباد-أولاد الذوات-مجنون ليلى-أولاد الفقراء-الجبار» ومن الفنانين السوريين الذين عملوا مع فرقة رمسيس زهير الشوا، إذ عمل مع الفرقة في عروضها في سورية ولبنان .

في العام ١٩٣٠ كانت لفرقة الفنان نجيب الريحاني زيارة هامة إلى دمشق وقدمت فيها سبعة عروض مسرحية على مسرح العباسية، وسبقت مجيء الفرقة إلى دمشق دعائية واسعة، فقد نشرت جريدة «القبس» إعلاناً بارزاً عن عروض الفرقة، وكررت نشره سبعة أيام اعتباراً من تاريخ ٢٤ نيسان ١٩٣٠ وجاء في الإعلان: «فرقة الأستاذ نجيب الريحاني كشكش بك الحقيقي ومبدع تمثيل الأوبريت في الشرق وأكبر فرقة أوبريت كوميك تحيي سبع حفلات متواليات في مسرح الأوبرا العباسية، وقدمت الفرقة عروضها على مسرح العباسية، وتألفت من تسعة عشر ممثلاً وأحد عشر ممثلة وراقصة، وتألفت الفرقة الموسيقية من سبعة عشر موسيقياً ومطرباً ومطربة، وكانت المسرحيات التي قدمتها من نوع الأوبريت الهزلية، وبدأت عروضها بتقديم المسرحية الجادة «مصر» ابتداء من يوم الثلاثاء ١٤ أيار ١٩٣٠ ثم تلتها مسرحيات «المغل-آه من النسوان-ليلة نغفغة-مصر ١٩٢٩-ياسمينة» .

وفي العام ١٩٣٠ زارت دمشق فرقة فاطمة رشدي وكانت تضم إضافة إلى صاحبة الفرقة الفنانين عزيز عيد وبشارة واكيم واستيفان روستي وسارينا ابراهيم وعباس فارس، وقدمت مسرحيات «السلطان عبد الحميد-جمال باشا-مصرع كليوباترا-غادة الكاميليا-النسر الصغير-بحد السيف» .



عبد الوهاب أبو السعود

رائد المسرح الدمشقي



إذا صحَّ القول أن الفنان أحمد أبو خليل القباني يُعتبر الرائد الأول للحركة المسرحية في سورية فإن الفنان عبد الوهاب أبو السعود يُعدّ الرائد الثاني لها ورائد المسرح الدمشقي بامتياز، فهو الشخصية الفنية البارزة متعددة المواهب.. إنه الرسام والممثل والمخرج، وكان مبدعاً في كل مجالات الإبداع.

وردَّ في كتب التوثيق للحركة الفنية في سورية أنه من مواليد العام ١٨٩٧ وتلقَّى علومه الأولى في دمشق وبيروت، إلى أن أرسله والده إلى القاهرة لتلقي علوم دينية وذلك عام ١٩١١ وتعرَّف خلال إقامته في مصر على الفنان جورج أبيض الذي أسند إليه أدواراً ثانوية في مسرحياته، فكان يؤدي الشخصيات المسندة إليه بإتقان منحه الكثير من الثقة بقدراته، ويعود هذا النجاح إلى أنه ربما اكتسب مهارة الأداء والإلقاء من المسرحيات العالمية المسجلة على أسطوانات مثل مسرحيات "عطيل-هاملت-مكبث-لوييس الحادي عشر" وغيرها، مع العلم أن تلك الأسطوانات كانت بصوت جورج أبيض.

وبعد أن عاد إلى دمشق تعرَّف أبو السعود على الكاتب والإعلامي الشهير معروف الأرنؤوط الذي قام بكتابة مسرحية «جمال باشا السفاح» وكلف عبد الوهاب أبو السعود بتهيئة ما يلزم لإخراجها، وكان ذلك خلال قدوم الأمير فيصل إلى دمشق في العام ١٩١٩ وعُرِضت المسرحية على مسرح الإصلاح خانة في منطقة المرجة بدمشق، ولعب أبو السعود دوراً بارزاً فيها هو دور جمال السفاح، فأبدع وأدهش الحاضرين بأدائه لتلك الشخصية المخيفة فألقى الرعب والفرع في قلوب المشاهدين واكتسب شهرة واسعة، وأصبح الممثل الأول الذي يشار إليه بالبنان، وقد اشترك معه في تلك المسرحية الفنانون: سليم درة، فؤاد محاسن، ناصر المؤيد، سعيد الحافظ، منير العيطلة.. وغيرهم، وتتألف المسرحية

من ثلاثة فصول تتناول محاكمة شهداء السادس من أيار وكيف تصرف الوالي جمال باشا بوحشية من خلال إصدار الأمر بإعدامهم شتفاً.. وفي الفصل الثاني استخدم المخرج إضاءة معبرة انعكست على الستارة الرئيسية وظهور المشانق مع موسيقا حزينة.. أما في الفصل الثالث فتخبرنا المسرحية بهروب الشيخ سعيد الباني، وهو أحد الأبطال الذين حُكِّم عليه بالإعدام، وقد استطاع الهرب والعودة إلى البلاد مع الجيش الفيصلي، وقام بهذا الدور الفنان توفيق العطري، ويمكن القول أن هذه المسرحية جذبت الجمهور واستمالت لهذا الفن الحديث، وخاصة من خلال حضور الأمير فيصل الذي أعطى لهذا الفن شرعيته، واستطاع أن يقف في وجه رجال الدين المتزمتين في تلك الفترة.

في العام ١٩٢٢ قام عبد الوهاب أبو السعود بتأسيس نادي دار الألبان والتمثيل مع شقيقه الموسيقي رشاد أبو السعود، وكان النادي يتألف من فرقتين، واحدة للتمثيل



بهذه المثل ويمجدها ويُسلمّ لهما بالعظمة واحترام الماضي .
لقد استطاع أبو السعود بفضل تلك المسرحيات إقامة
حالة من التفاعل بين المتلقي والممثل، واستثمار الطاقات
الحركية والتعبيرية للطلاب وتعزيز التنقيف والذوق العام
ورفد المناشط التربوية التعليمية .

من أهم المسرحيات التي قدمها عبد الوهاب أبو
السعود خلال حياته كمؤلف أو مخرج أو ممثل : «جمال
باشا السفاح- جابر عثرات الكرام- الزباء- وامعتصماه-
بين شاعرين- الحلاق الثرثار- أنا وزوجتي- عنتره وفتى
العصر- الوطن- مملكة الجحيم- بعرور وقرور» .

ونالت مسرحية «وامعتصماه» حظوة كبيرة لدى
المشاهدين، وتدور أحداثها خلال الحكم العباسي أيام
الخليفة المعتصم بالله العباسي عندما حارب الروم في
موقعة عمورية، والمسرحية تقع في ثلاثة فصول، وكل فصل
يتألف من عدة مشاهد مرصوفة رصفاً قصصياً، ولعبت
الفكاهة والأشعار والأناشيد الحماسية دوراً بارزاً في توفير
عامل القوة والرونق الجميل للمسرحية، وتضمنت في نهايتها
قصيدة لأبو تمام : «السيف أصدق أنباء من الكتب...» .

في العام ١٩٤٨ كان أحد أعضاء مجلس إدارة دار
المعلمين الابتدائية حتى العام ١٩٥١ حيث وافته المنية بعد
حياة قضاها بين التعليم والمسرح والفنون الجميلة، فكان
رائداً في كل الميادين .

يذكر أ.فؤاد الشايب مدير الإذاعة السورية السابق في
مذكراته أنه طلب من أبو السعود تمثيلات إذاعية تتماشى
مع روح العصر، فاعتذر عن تلبية طلبه قائلاً : «إن ما تطلبه
للإذاعة أمر جدّ عسير، فالتمثيل الذي ألفتُه على المسرح شيء
والتمثيل الذي يؤدي في الإذاعة شيء آخر، فهو يختلف كل
الاختلاف، فالأول يصب على العين، والثاني يصب على الأذن» .

المراجع :

- ١- رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينيات
وأواسط الستينيات، عدنان بن ذريل، وزارة الثقافة، ١٩٩٢ .
- ٢- الأدب المسرحي في سورية منذ أبو خليل القباني إلى
اليوم، عدنان بن ذريل، دار الفن الحديث، ١٩٧٠ .
- ٣- تاريخ المسرح السوري ومذكراتي، وصفي المالح، دار
الفكر .

والأخرى للموسيقى، وكانت فرقة التمثيل تضم في عضويتها
الفنانين : رؤوف جبري- حكمت محسن- عدنان شيخ
الأرض- موفق الرملي- عبد اللطيف فتحي- نظمي الخلقي-
علي حيدر كنج- غالب نقشبندي- عفيفة أمين- طريفة
أمين.. أما الفرقة الموسيقية فكانت تضم الفنانين : عمر
نقشبندي- أنور المرابط- عدنان سوري- فوزي القلطنجي..
وغيرهم.. وقامت الفرقة بتقديم العديد من المسرحيات،
أهمها : «الزباء- الحلاق الثرثار- الضحايا» وغيرها من
المسرحيات التي أعطت الفرقة شهرة وانتشاراً سريعاً بين
كافة الأوساط الشعبية والثقافية، وتمتعت تلك الأعمال
بحوار قوي وحماسي تارة وفكاهي تارة أخرى، وبرزت اللهجة
السورية (الشامية) المحببة في الأداء من خلال تطويع تلك
التجارب وتقريبها إلى ذهنية المتفرج.. وأدى هذا النجاح
إلى استقلال بعض الأعضاء وتأسيس فرق خاصة بهم وهم
المتخرجون من مدرسة نادي دار الألبان والتمثيل الذي يُعدّ
من أوائل المدارس الإبداعية للفن المسرحي بكافة ألوانه التي
أعطت الحركة المسرحية البعد الثقافي والانتشار الواسع،
ويعود الفضل في ذلك لمؤسسها عبد الوهاب أبو السعود الذي
غادر في العام ١٩٣٤ إلى باريس للاطلاع على الحركة الفنية
فيها، فزار الكثير من المتاحف الفرنسية وارتاد العديد من
المسارح ذائعة الصيت في تلك الفترة، وتعرّف على العديد
من الممثلين الفرنسيين المشهورين، وبعد أن عاد إلى سورية
أسس ما عُرف بالمسرح المدرسي وهو المسرح الموجه للناشئة،
وهو يُعدّ رائد هذا النوع من المسرح الذي جاء ملبياً لحاجات
تربوية وتعليمية عن طريق ربطه بالأبعاد القومية والوطنية
وترسيخ القيم العربية الأصيلة كالعدل والوفاء والمروءة،
وكان أبو السعود يقدم المسرحيات في الاحتفالات الوطنية أو
في نهاية العام الدراسي على مسرح مدرسة جودت الهاشمي
(التجهيز الأولى) وأهم المسرحيات التي قدمت للناشئة :
«عنتره وفتى العصر- الوطن- بيت أبي شالوخ»، وتدور أحداث
مسرحية «عنتره وفتى العصر» حول فتى متحذلق يتنكر
للماضي العربي ويريد أن ينساه، فيسخر من عنتره وشجاعته
وشعره، ويرى الفتى في حلمه عنتره وقد خرج بهيئةً مرعبة
حاملاً سيفه ورافعاً رمحه وبصحبه الشاعر الفارس عمرو
بن كلثوم، ويجري الحوار بين الفتى والبطلين الشاعرين،
فيجدثانه عن الشجاعة والفروسية والإقدام، ويقنع الفتى



المسرح في دمشق بين زمنيين

نبيل تلو

أن ما يمنح المسرحَ تفرده عن سائر الفنون الأخرى هو أنه تفاعلٌ لحظي مباشر بين مبدعي العمل نصاً وأداءً وإخراجاً، والجمهور المتلقي، فتستقرُّ المشاعر، ويُحرضُ الفكر، وتحركُ الضمائر، وتتطورُّ المدارك، ويُحفزُ العقل على التحليل وإعادة التقييم للتذكير بالقيم الأخلاقية السامية وتعزيزها .

بعد أن تطوّرت فنون المسرح وأساليبه وموضوعاته، وبعد الاحتكاك بالحضارة الغربية منذ بدايات القرن التاسع عشر من خلال البعثات التي أوفدها محمد علي من مصر، وقدم فرقة فنية فرنسية وإيطالية إلى بعض الأقطار العربية مثل مصر والشام شرعت بذور المسرح العربي في الظهور على يد مارون النقاش في لبنان، ومن بعده أبو خليل القباني في سورية ويعقوب صنوع في مصر، وفي النصف الثاني من القرن العشرين لقي فن المسرح اهتمام وزارات الثقافة والإعلام في أغلب البلدان العربية، فافتتحت مسارح عديدة، ونظمت المسابقات في التأليف، وأنشئت معاهد لفنون المسرح، وأقيمت المهرجات المسرحية، وتأسست الفرق الأهلية، وتقلت العروض بين أقطار الوطن العربي، وقد عايش الدمشقيون تحديداً هذه التطورات التي نجمها فيما يلي :

كانت البداية في مجالس الصوفية في الإنشاد والمدائح النبوية والمناجاة الإلهية، مع استعمال بعض الآلات الموسيقية مثل الدفّ والعود والناي التي أبيع استعمالها، وأقام المتصوّفون احتفالاتهم الدينية باستخدامهم الآلات الموسيقية التي يرافق عزفها إنشاد المنشدين، وتجلّى ذلك بالفتلة المولوية التي يدور

المسرح شكل من أشكال الفنون، يُؤدّي أمام المشاهدين، ويشمل كل أنواع التسلية من الرحلة الدائرية (السيرك) إلى الموسيقى والغناء إلى المسرحيات التي يترجم فيها الممثلون نصاً مكتوباً إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، فيقدمون شخصيات ومواقف النص التي أبدعها المؤلف.. وعادة ما يكون الحدث المسرحي الناجح ذا طابع تشويقي بغض النظر عن مكان عرضه : مسرح محترف أو مدرسي أو مجرد مساحة أقيمت مؤقتاً لهذا الغرض.. وتتدرج العروض من التسلية الخفيفة مثل العروض الموسيقية والفكاهية، إلى تلك التي تبحث في مواضيع سياسية وفلسفية جادة .

المسرح على اختلاف أنواعه، تاريخياً كان أم فلسفياً أم ملتزماً، شعرياً أم غنائياً، مأساوياً أم هزلياً، واقعياً أم رمزيماً أم عبثياً، هو أولاً تعبيرٌ بلغة اللسان والجسد عن فلسفة الإنسان ورؤيته للحياة وموقفه منها ومشاعره وهمومه وتطلعاته، وهو انعكاس لثقافته.. والعرض المسرحي من أكثر الفنون تعقيداً لأنه يتطلب العديد من العناصر لتنفيذه، منها : المؤلف والممثلون والمخرج ومصممو الديكور والأزياء والإضاءة والفتيون على مختلف أنواعهم، كما تتطلب بعض العروض وجود مصممي رقصات وموسيقيين وملحنين، ومن هنا جاء اسم «الفن الشامل» الذي يُطلقه بعضهم على المسرح لأنه يجمع بين النص والديكور والإلقاء وحركة الممثلين، غير



المهم في التمهيد لفن المسرح في دمشق الذي نشأ على يد أبو خليل القباني، فوهج فن خيال الظل بدأ بالانحسار ثم الأفول عندما ظهر المسرح بأشخاص ممثلين بدلاً من التمثيل بشخوص كرتونية وجلدية.. ولأهمية مسرح خيال الظل كونه يشكل اللبنة الأولى في بنيان المسرح الدمشقي فقد سعت عدة جهات حكومية وشعبية على مدى عدة سنوات لتسجيله فناً في لائحة التراث الثقافي العالمي غير المادي لدى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) وتم ذلك عام ٢٠١٨ وتسعى هذه الجهات لتقديم عروض حديثة منه في مناسبات مختلفة ما يساعد على إبقائه حياً في ذاكرة الدمشقيين بشكل خاص، والسوريين بشكل عام .

ويُعتبر صندوق الدنيا أحد أشكال فن المسرح بدمشق وكان له من الشهرة والمكانة ما يعادل التلفزيون حالياً، وكان يقدم عروضه في الساحات العامة، وتعرض فيه صوراً مختلفة تُشاهد من خلال عدسات مكبرة، ويرافق المشاهدة إلقاء شفهي حماسي وبطولي من معلم الصندوق، وكان يُقبل عليه الأطفال بشكل خاص وعامة الناس بشكل عام، ويحتفظ متحف التقاليد الشعبية بدمشق (قصر العظم) بأحد تلك الصناديق .

الولادة الأولى للمسرح في دمشق

يُعدُّ أحمد بن محمد آغا آق بييق القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٣) المولود بحي باب السريجة وسط دمشق أول من أنشأ مسرحاً تمثيلاً في الشام ومصر بالشكل المتعارف عليه للمسرح، متأثراً بفن الكراوز والحكواتي الذي كان يروي القصص الشعبية في المقاهي، وكان له اشتغال بالأدب والشعر والموسيقا والمسرح، فهو ناظم وملحن الألحان الخالدة التي ما بليت جدتها حتى اليوم .

تعلم القباني في بلده، وأنشأ مسرحاً للتمثيل بدمشق عرض فيه بضع روايات غنائية (مسرحيات) من وضعه وتلحينه، اقتبس حوادثها من حكايات «ألف ليلة وليلة» متأثراً بالعروض المسرحية الاجتماعية والأخلاقية التي

أفرادها على أنغام الناي الجميلة وبعض الآلات.. ومع أن فريقاً متشدداً ظهر في القرن الثامن عشر يحرم الآلات الموسيقية إلا أن الدمشقيين بفطرتهم السليمة وإقبالهم على الحياة بشكل تلقائي دون تكلف مارسوا التعلم على الآلات الموسيقية، فزي كل بيت هناك عود أو قانون أو مزهر، ولما غزا الغرب بلادنا عرف أهلها البيانو وتعلم العزف عليه عدد كبير منهم، ذكوراً وإناثاً.. وفي القرن التاسع عشر تابع الدمشقيون استخدام الآلات المختلفة لعزف الألحان في المقاهي والبيوت وأثناء نزواتهم في البساتين، واحترف بعضهم العزف والغناء بهدف كسب لقمة العيش، حيث كانوا يغنون في الحفلات والمناسبات، واستقبلت دمشق بعض الفرق الموسيقية من المدن الشامية والعثمانية ومن مصر، حيث كانوا يقدمون عروضهم في المقاهي التي كانت اللبنة الأولى في ظهور المسرح في دمشق، غير أن بعض المتشددين طالبوا بمنع حفلات الغناء والسماع، وضيّقوا على الناس حتى صاروا مضطرين لإقامة حفلاتهم في أماكن خفية.. وقصة أبو خليل القباني مع الغناء وإنشاء المسرح مأساة خالدة في عالم الفن .

كما شاع في دمشق في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين مسرح خيال الظل الذي كان من أبطاله شخصيتان تعايش معهما الدمشقيون سنوات طويلة وهما كراوز وعيواض، وكانوا يذهبون لمشاهدة هذا المسرح في المقاهي من أجل التسلية والترويح عن أنفسهم في ظل الواقع الذي كانوا يعانون منه تحت سيطرة الدولة العثمانية والكنة المفروض على إنسان ذلك الوقت من قبل العادات والتقاليد والتعاليم الدينية المتشددة، وإذا كانت عروض كراوز وعيواض بما تحتويه من ألفاظ شعبية سوقية بالإمكان تسييرها بالرغبة في خلق التوازن مع تقشف النهار الطويل فإنها أيضاً أدت في المضمار السياسي دوراً نقدياً مهماً ما عرضها مراراً وفي أمكنة عديدة للرقابة والمنع في فترتي الاحتلال التركي والفرنسي، غير أن مما يُحسب لمسرح خيال الظل دوره



ممثلون من فرقة القباني



وأسس مسرحه في خان الجمرك قرب الطرف الشرقي لسوق الحميدية، وبدأ التمثيل فيه عام ١٨٨٢ واشتهرت من مسرحياته: «ناكر الجميل-هارون الرشيد-أنس الجليس» وكلها فيها عبّر ومواعظ تهدف إلى تقويم الأخلاق، ولم تمثل فيها النساء، وكان يستخدم الأطفال للقيام بأدوارهن، فلما أقصي مدحت باشا عن ولاية دمشق عاد التشدد، فرحل أبو خليل القباني إلى مصر عام ١٨٨٤ ومعه فرقة من الممثلين والمنشدين زاد عددهم عن الخمسين، منهم إسكندر فرح (١٨٥١-١٩١٦) الذي يُعدُّ من أهم المسرحيين بدمشق، فقد كان عضواً رئيساً في فرقة القباني، وسافر معه إلى مصر حيث كوّن فرقة المسرحية الخاصة به .

أقام القباني في مصر سبعة عشر عاماً ترك خلالها ثروة فنية من الموشحات والروايات التمثيلية التي قام بتأليفها وتلحين أغانيها، وأول رواية له كانت على مسرح دار الأوبرا عام ١٨٨٤ وهي رواية «الحاكم بأمر الله» كما مثل روايته «أنس الجليس» فعلت شهرته وكثر الآخذون عنه، واقتبس من الأدب الغربي قصصاً، وسافر بفنه إلى شيكاغو بأميركا عام ١٨٩٢ بدعوة من المعرض العالمي الذي أقيم هناك، حيث لقي نجاحاً كبيراً، ثم عاد إلى دمشق عام ١٩٠٠ حين تقدّم به العمر، وكتب مذكراته التي ما زالت مخطوطة، كما كتب «لباب الغرام» و«الأمير محمود نجل شاه العجم» وقدم عرضاً فنياً رائعاً يوم ١٠/٧/١٩٠١ في أحد أجمل بيوت دمشق بدعوة من صديق له في مناسبة خاصة، وتوفي بدمشق ودُفن بمقبرة الباب الصغير مستحقاً بجدارة واقتدار لقب عميد المسرح السوري والعربي .

الولادة الثانية

انطفأت جذوة المسرح بدمشق التي كانت تثير البلاد العربية قاطبة طيلة سنوات وجود القباني في مصر، لتولد مرة ثانية بعد رحيله على يد عدد من محترفي المسرح، ومنهم :

قدّمتها فرقة مسرحية فرنسية زائرة مثلت في مدرسة العازارية بمنطقة باب توما، وأول عمل مسرحي له قدّمه عام ١٨٧١ وهو مسرحية «الشيخ وضّاح ومصباح وقوت الأرواح» وكان يقدم عروضه في بيت جده، وهي دار عربية قديمة تلاثم العروض المسرحية بباحتها الواسعة وإيوانها في صدر الباحة، والغرف التي على طريف الإيوان، كما قدّم عروضه في كازينو الطليان في باب الجابية، ثم عمل في جنينة الأفندي في باب توما، ثم في خان أسعد باشا العظم بسوق البزورية عام ١٨٧٣ فلقبت عروضه الاستحسان من جمهور واسع، وهو أول من دعم صناعة التمثيل بروايات عربية من سورية ومصر خاصة، وأدخل فيها رقص السماح على ضروب الموشحات وأوزانها، وقد أنكر عليه بعض المتشددين إتيانه بهذه البدعة، فشكوه إلى حكومة الآستانة، فمُنِع من الاستمرار واحترف التجارة أو ما يسمّى مال القبّان لأنه يملك قبباً في باب الجابية لوزن البضائع الكبيرة، فعُرف بالقبّاني، وحين تولى ولاية دمشق مدحت باشا عام ١٨٧٨ دعاه إليه وأذن له بالاستمرار فيما كان قد بدأ به، وأيده مادياً ومعنوياً، فباع القباني أرضه في جديدة عرطوز وقبانه



من عروض المسرح القومي

مسرح القوتلي وسط دمشق، وليس لمبنى هذا المسرح وجودٌ حالياً .

-محمد حبيب الذي كان أبرع أهل زمانه في تحريك الخيالات التي تقدم القصص الهزلية الضاحكة أو التاريخية الحماسية، وكان يقدم تمثيلات شعبية ورقص السماح، إلى جانب مسرح كراكوز وعيواض، وكان يقدم ثلاثة عروضٍ في ثلاثة مقاهٍ مختلفة في الليلة الواحدة في فترة ما قبل الاحتلال الفرنسي وبعده، وأحد هذه المقاهي مقهى العمارة .

-فرقة الفنان الشعبي المحترف جميل الأورفلي الشهير بكامل الأوصاف وصديقيه أبورمزي ومحمد سوكة، وكانوا يقدمون عروضاً هزلية فكاهية شعبية باللهجة الدمشقية ويمزجونها أحياناً باللغة التركية، وكانت تزد إلى بلاد الشام فرقة تركية، منها فرقة كوجوك التي عمل عندها هؤلاء الفنانون الشعبيون، وفرقة أرطغرل بك ذات التقاليد المسرحية العريقة .

-جوق سلامة حجازي الذي أتى من مصر إلى دمشق مرات عدة، واتخذ نهج القباني في المسرحية الغنائية والمسرح الغنائي .

*توفيق العطري (١٨٩٤-١٩٥٨) وهو من رواد المسرح السوري ومن مؤسسي نادي الكشاف الرياضي ونادي الفنون الجميلة وفرقة المسرح، وخدم الحركة المسرحية في شتى مجالاتها تأليفاً واقتباساً وإخراجاً وإدارةً وتمثيلاً، وعُرفت عنه براعته في التمثيل وأداء الأدوار الجادة والمأساوية .

*عبد الوهاب أبو السعود، وُلِدَ في فلسطين عام ١٨٩٧ وتوفي في بلودان عام ١٩٥١ وهو من أهم المسرحيين الدمشقيين بعد القباني، وخدم الحركة المسرحية في شتى مجالاتها تأليفاً واقتباساً وإخراجاً وإدارةً وتمثيلاً، وشارك في تأسيس الأندية الفنية والمسرح المدرسي .

المسرح في دمشق كان في تلك المرحلة احترافياً تجارياً هزلياً شعبياً موسيقياً غنائياً، ولم يكن يوجد في ذلك الوقت فنٌّ مسرحي أو حركة مسرحية جادة إلا فيما ندر، وكانت العروض الجادة تُقدم في المدارس والجمعيات والنوادي .

استمر المسرح السوري بنشاطه طيلة النصف الأول من القرن العشرين، ونشط في صالات السينما والملاهي والحدائق العامة، أي في الأماكن غير المجهزة أصلاً للمسرح، حيث كانت الفرق ولجذب الجمهور إليها تقدم التمثيل الهزلي مع عروضها الموسيقية والغنائية والراقصة، غير أنها أسهمت في خلق أجواء مسرحية استقطبت اهتمام الدمشقيين بما تقدّمه من فكاهة شعبية تتخللها الانتقادات الاجتماعية والسياسية الخفيفة، أغلبها باللهجة العامية، وأقلها بالعربية الفصحى، ومن هذه الفرق أو الجوقات كما كانت تسمى :
-جوق يوسف شكري الذي أسمى نفسه الجوق السوري الجديد، وكان يعمل في مصر والشام .

-جوق يوسف دخول الذي أسسه الممثل الهزلي المعروف بكامل الأصلي في دمشق، وكان يعمل في جوق حبيب الياس الذي نشط في مصر، وكان يقدم عروضاً هزلية فكاهية شعبية باللغتين الشامية والمصرية، ويتخللها الغناء ورقص السماح، وكان مقر عمله في



- شركة التمثيل لعطية محمد، وكانت تدير على نهج العروض المسرحية الغنائية .

- فرقة عبد النبي محمد من مصر، وهي فرقة هزلية شعبية تقدم الموسيقى والطرب إلى جانب التمثيل .

- فرقة سليمان حبشي من مصر، وكان يقلد سلامة حجازي، وعمل عنده بعض الفنانين الدمشقيين أمثال حسن حمدان ومحمد علي عبدو وعبد اللطيف فتحي .

- فرقة رمسيس، وأسَّسها الفنان المصري يوسف وهبي عام ١٩٢٢ في مصر، زارت دمشق عام ١٩٢٩ وقدمت عدة مسرحيات فيها .

- فرقة فاطمة رشدي، تأسست في مصر عام ١٩٢٧ زارت دمشق عام ١٩٢٩ وقدمت عدة مسرحيات .

- فرقة نجيب الريحاني من مصر، زارت دمشق عام ١٩٣٠ وقدمت عروض أوبريت على مسرح الأوبرا العباسية .

- فرقة غبرييل وروبين وألكسندر من فرنسا، زارت دمشق عام ١٩٣٠ وقدمت مسرحيات حديثة .

- فرقة ماري بيل وشارل بوايه من فرنسا، زارت دمشق عام ١٩٣٠ وقدمت مسرحيات حديثة .

- الفرقة الهاوية، أسَّسها عام ١٩٣٦ الكاتب زهير الشوا وقدم من خلالها عروضاً في الصالات والمسارح، وكان هو في فرقته مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً، ثم انتقل للعمل في السينما .

- فرقة أنصار التمثيل، أسَّسها عام ١٩٢٨ أنور المرابط، وقدمت خلال ثلاث سنوات عدة مسرحيات على مسارح الأمير، عائدة، الهبرا، قصر البلور .

- فرقة نادية وعلي العريس، نشأت بدمشق في الأربعينيات، وكانت تقدم الفكاهة والتسلية ونشوة الطرب والرقص الشرقي، وبلغت أوج نشاطها عام ١٩٤١ وما بعده أثناء الحرب العالمية الثانية .

- فرقة الكواكب، أسَّسها الفنان الدمشقي محمد علي عبده عام ١٩٤٤ وتعدُّ أول فرقة مسرحية سورية حديثة، وتعاونت مع فرقة حسن حمدان التي تأسست



من عروض المعهد العالي للفنون المسرحية

- جوق أبيض-عكاشة الذي قدم من مصر إلى سورية ولبنان عام ١٩١٤ وقدم مسرحيات غنائية .

- جوق منيرة المهدي التي قدمت من مصر مع فرقته التمثيلية والموسيقية .

- جوق سليم وأمين عطا الله الذي تألف عام ١٨٩٦ من لبنانيين ومصريين، وكان يأتي صيفاً إلى دمشق ويقدم مسرحاً غنائياً إلى جانب الفكاهة والهزل .

- فرقة أمين عطا الله التي احترفت الفن عام ١٩٢٥ ومقرها مصر وزارت دمشق، وكانت عروضها تتراوح بين المسرحية الغنائية الطويلة والمسرحيات الهزلية الانتقادية القصيرة مع موسيقا ورقص وغناء .



-فرقة أضواء المسرح، أسَّسها عام ١٩٥٥ عددٌ من الفنانين الذين سبق لهم العمل مع فرقٍ مسرحيةٍ أخرى، واستمرت بالعمل حتى العام ١٩٦٢ حيث انضمَّ بعض أعضائها إلى المسرح القومي .

-فرقة المسرح الحر، أسَّسها عام ١٩٥٦ رفيق جبري ونزار فؤاد وتوفيق العطري، وانضم إليها كثيرون من الهواة والمحترفين، وقدمت حتى العام ١٩٦٠ عشر مسرحيات اجتماعية ناقدة فكاهية هزلية بالعامية الدمشقية، وقدمت عام ١٩٦١ مسرحية «طريق النصر» بالفصحى، ونالت الجائزة الأولى في مسابقة المسرح التي نظَّمها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، واستمر عملها حتى مطلع الثمانينيات .

-فرقة أنصار المسرح، أسَّسها عام ١٩٥٨ الفنان صبري عيَّاد، واستمرت حتى العام ١٩٦٠ .
-الفرقة الجامعية للتمثيل، تأسست عام ١٩٦٠ وقدمت حتى العام ١٩٦١ مسرحيتين .

وإلى جانب هذه الفرق تأسس بدمشق عام ١٩٢٨ نادي الكشاف الرياضي، تبعه نادي الفنون الجميلة بين عامي ١٩٣٠ و١٩٧٠ ويعنى بالفنون الجميلة كافة من موسيقا ورسم وتمثيل، وفي العام ١٩٣١ تأسست دار الألحان والتمثيل، وفي العام ١٩٤٨ تأسس معهد الفنون والآداب الذي قدَّم عدة مسرحيات اجتماعية، وفي العام ١٩٥٣ تأسست الفرقة الشرقية للتمثيل والموسيقا التي صارت نادياً قنياً للتمثيل والموسيقا يحرص على الفن الهادف والأصيل، وانبثق عنه النادي الشرقي عام ١٩٥٤ الذي قدَّم عدة مسرحيات، منها مسرحية «زنوبيا ملكة تدمر» التي فازت بجائزة وزارة الثقافة والإرشاد القومي للمسرح عام ١٩٦١ وفي العام ١٩٥٥ تأسس النادي الفني الذي قدَّم عدة مسرحيات وطنية واجتماعية بالفصحى والعامية، وساهمت هذه النوادي بتنشيط الفن المسرحي تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً، ولكنها كانت ذات طابع اجتماعي أكثر من كونها ذات طابع فني، وكانت مجالاً للقاء والعمل المشترك أكثر من كونها نتيجة اختصاص يحترف وينظَّم

في حلب عام ١٩٢٣ وكانت تقدم مسرحيات قريبة من الأوبريت وتعتمد على الإضحاك والغناء، وتتكوّن من فصلين أو ثلاثة، وعند انتهاء العرض يكون الجمهور قد استمع إلى الغناء والفكاهات الطريفة .

-فرقة عبد اللطيف فتحي التي سمّاها الفرقة الاستعراضية، أسَّسها فتحي عام ١٩٤٥ واستمر عملها حتى العام ١٩٥٦ حيث أغلقت لأسباب مادية، وكان يقدم فيها عروضاً مسرحية مختلفة مستمدة من شخصيات المسرح المصري: كشكش بك والخادم البربري، وإليه يعود الفضل في إحلال اللهجة الدمشقية محلّ اللهجة المصرية في المسرح .

-الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا، أسَّسها عام ١٩٤٨ عددٌ من الفنانين، منهم تيسير السعدي وأنور البابا، واستمر عملها حتى العام ١٩٧٣ وعالجت في مسرحياتها الأحداث السياسية والاجتماعية بشكلٍ كوميدي اعتماداً على النقد الخفيف .

-فرقة سعد الدين بقدونس التي أسَّسها بقدونس عام ١٩٥٢ وقدَّمت عروضها على مسارح دمشق وحلب حتى العام ١٩٥٨ وعلى إثرها انضمَّ مع عدد من أفراد فرقته إلى المسرح العسكري، وانضمَّ عددٌ آخر منهم إلى المسرح القومي والمسرح الشعبي وفرقة الإذاعة .

-المسرح الجامعي في جامعة دمشق وتأسس عام ١٩٥٠ وقدم مسرحياته على مدرج جامعة دمشق حتى العام ١٩٥٨ ثم انتقل بعروضه إلى المسارح الأخرى، وكانت معظم مسرحياته فكاهية، وما زال يقدم مسرحياته حتى الآن .

-الفرقة الشعبية للتمثيل والموسيقا، أسَّسها الأخوة قنوع عام ١٩٥٣ واستمرت حتى العام ١٩٧٢ وعرضت مسرحيات عديدة، وفي العام ١٩٧٥ عادت للعمل تحت اسم مسرح دبابيس وقدمت عروضاً مسرحية فكاهية وهادفة وناقدة باللهجة الدمشقية بأسلوب هازل، وقد توقفت الفرقة عن تقديم أعمالها بسبب وفاة معظم أفرادها، وكان الفنان مروان قنوع من أبرز نجومها .



الفنية، وفي مسرح حديقة بسمار كانت تفني عدة مطربات كالمطربة ماري جبران .

-مسرح الأوبرا العباسية وشيّد عام ١٩٢٠ عباس منيمني بيروتي الأصل مكان محطة الديليجانس للعربات، مكان فندق سميراميس حالياً في منطقة جسر فيكتوريا، وكان أول بناء في دمشق يستعمل الباطون المسلح في إنشائه .

-مسرح الإصلاح خانة أو مسرح فردوس الشام في ساحة المرجة قرب دائرة البريد، وكان مسرحاً بين عامي ١٩٠٥ و١٩٢١ ثمّ تحوّل إلى سينما .

وهكذا كانت دمشق تضجُّ في النصف الأول من القرن العشرين بزاد فني كبير من مسرح وموسيقا ومختلف أنواع الفنون الأخرى بجهود ومبادرات فردية أو جماعية، وكان الدمشقيون أصحاب ذوق موسيقي راقٍ، وعندهم حُسن استماع، كما ألف بعضهم وأبدع وإن كان في حدود ضيقة، وهذه الفترة هي ما يمكن أن نطلق عليها «الولادة الثانية للمسرح الدمشقي» ما يعني أن هناك ولادة ثالثة للمسرح في دمشق بدأت مطلع النصف الثاني من القرن العشرين وما زالت، وتمثّلت بتأسيس وزارة الثقافة والإرشاد القومي في ٢٣/١١/١٩٥٨ زمن الوحدة بين سورية ومصر وتعدُّ هذه الولادة ثمرةً من ثمراتها، وهي مرحلة مزدهرة، وفيها حصل تجاوز لمفهوم الفرق الخاصة التجارية التي تحصل على أتعابها من شبّاك التذاكر إلى واقع الفرق الرسمية التي تعمل بإشراف الدولة أو المؤسسات الثقافية والتربوية أو المنظمات الشعبية وتقوم بتمويلها، وأصبح هناك أبنية وصلات خاصة بالمسرح، وصار للفنانين دخلٌ ثابت، وظهر المسرح الجادّ المنتزح المناقض للفرق الخاصة التي كانت تقدم فناً مسرحياً هزلياً أكثر منه فناً مسرحياً راقياً، وعاد إلى الوطن عددٌ من الطلبة الشباب الذين درسوا الفنّ المسرحي في الخارج دراسةً أكاديمية، فدعّم المسرح بهم، كما تعاونت معهم فئات متعلمة بأجر غير ثابت، وكتبت نصوصاً مسرحية جديدة، وانتهت عمليات تقليد مسرح



وينفّذ ويراجع الأخطاء في سبيل هدفٍ معيّن، بالإضافة إلى عدم توافر الإمكانيات المادية الكافية .

كان في دمشق في تلك الفترة سبعة مسارح مهمة يتوافد إليها الدمشقيون لسماع الموسيقى ومشاهدة العروض الفنية والمسرحية، وهي :

-مسرح القوتلي وكان قرب ساحة المرجة في سوق السنجدار، وغنّى فيه المطرب المصري الشهير سلامة حجازي وقدمت فيه فرقته المسرحية الغنائية أعمالها وكان المغني الأول فيها وقدم أوبرا «روميوجوليت» من ألحانه .

-مسرح زهرة دمشق وكان في شرقي ساحة المرجة تجاه مبنى العابد، وصار صالة سينما فيما بعد، وكان يغنّي فيه زكي مراد دمشقيّ الأصل، مصري الإقامة، وهو والد الفنانة ليلى مراد وشقيقها منير مراد .

-مسرح حديقة الأمة ويقع في شارع الرئيس شكري القوتلي قرب ثانوية جودت الهاشمي، وشغله فيما بعد كازينو دمشق الدولي الذي هُدم وبُني مكانه عام ٢٠٠٢ فندق الفصول الأربعة ولم يكن مسرحاً ثابتاً وإنما يعمل في فصل الصيف بأسلوب المسرح المفتوح، وكانت تُقدم فيه عروض غنائية وراقصة، وغنّت فيه المطربة الكبيرة ماري جبران وخيرية السقا .

-مسرح حديقة بسمار وكان مسرحاً دائماً، مكانه مقابل مؤسسة الكهرباء في شارع المتنبّي قرب سينما الكندي، وهو اليوم مقهى الكمال، غنّى فيه المطرب المصري الشهير سيد الصفتي مع فرقته، وكان الصفتي يقيم شهراً ثم يسافر إلى حمص وحلب لإحياء الحفلات



تضائل منذ حوالي عشرين عاماً ولم يعد له وجود الآن .
- ندوة الفكر والفن، أسَّسها في أواخر الخمسينيات
ومطلع الستينيات رفيق الصبان الذي كان قد عاد إلى
سورية بعد أن درس الفن المسرحي في فرنسا، وضمت
طلاباً وهواة ومحترفين، ووضعت أسس ثقافة مسرحية
واعية وجادة، وقدمت عروضاً مسرحية مترجمة، وقد
استرعى هذا التجمع اهتمام الدولة فتدخلت لأول مرة
لرعايته وتمويله، ثم انضم إلى المسرح القومي بعد
تأسيسه .

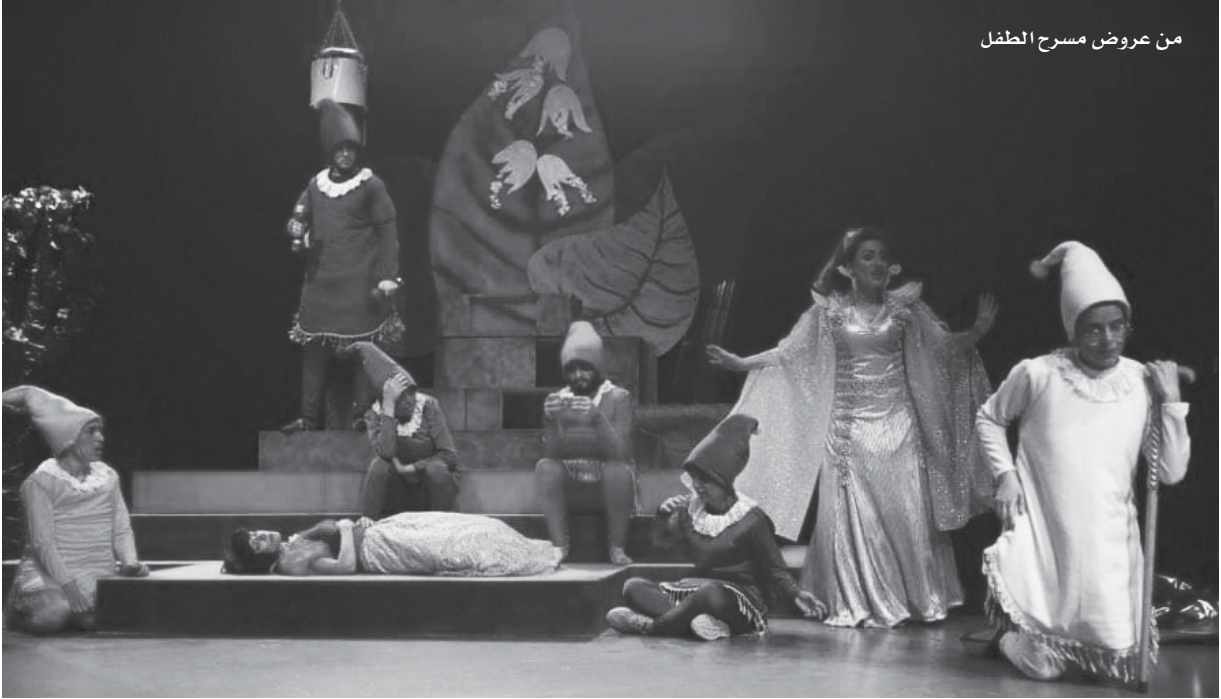
- المسرح القومي.. في أواخر العام ١٩٥٩ دعت
مديرية الفنون الجميلة في وزارة الثقافة والإرشاد
القومي كافة المعنيين بشؤون المسرح إلى اجتماع تمهيدي
لبحث موضوع تأليف فرقة قومية رسمية على غرار
المسرح القومي في مصر، وانتهت المداولات إلى تشكيل
فرقة قومية ترتبط بوزارة الثقافة وتتفرغ للتمثيل، وتضم
ثلاثة مسارح، الأول للتمثيل ويدعى المسرح القومي،
والثاني للفنون الشعبية ويدعى فرقة أمية للفنون
الشعبية، والثالث للعراس ويدعى مسرح العرائس،
وبذلك تكون هذه الفرقة أول فرقة مسرحية رسمية في
دمشق بعد مرور تسعين عاماً من ظهور فرقة رائد المسرح
العربي أبو خليل القباني.. وفي تلك الفترة تأسس أيضاً
المسرح الشعبي الذي ارتبط أيضاً بوزارة الثقافة وانضم
إليه عدد من المحترفين، واستمر بنشاطه حتى أواخر
الستينيات حين دُمج بالمسرح القومي.. وفي العام ١٩٦٣
تأسست فرقة الفنون الدرامية للتلفزيون وألحقت إدارياً
بالمسرح القومي، وبذلك تكون قد ظهرت في دمشق حركة
مسرحية صحيحة، فقد شاهد الدمشقيون عبر المسرح
القومي منذ العام ١٩٦٠ وحتى الآن عشرات المسرحيات
الجادة، محلية وعربية وأجنبية، أغلبها باللغة العربية
الفصحى، وكان أول عرض مسرحي لها هو «براكساجورا»
يوم ٢٥ شباط ١٩٦٠ إخراج رفيق الصبان، ووصل عدد
المشاهدين لمجموع عروض مسرحية واحدة من عروض
المسرح القومي إلى أكثر من ثلاثين ألف مشاهد، ولم

الآخرين، وبرز بديلاً عن ذلك عرض مسرحيات عالمية
مترجمة أو عربية، وإذا كانت هناك ضرورة للتعديل بما
يتلاءم مع المجتمع الدمشقي يتم ذلك ضمن حدود ضيقة
لا تمس النص الأصلي أو تشوّهه، مع الالتزام باللغة
العربية الفصحى، كما تعددت في هذه المرحلة اللقاءات
الجادة بين المسرحيين العرب من خلال المهرجانات
المسرحية والزيارات والندوات والمؤتمرات التي يتم فيها
طرح الأفكار النيرة والآراء السديدة التي تقوم الموعج
وتقوي المستقيم وتشد من أزره.. وأستعرض فيما يلي
المحطات الرئيسة في مسيرة الحركة المسرحية بدمشق
منذ الخمسينيات وحتى الآن بتسلسل تاريخي، وقد
عاشتها بكاملها، وما أكتبه هو من مشاهداتي المباشرة
ومما قرأت عنها وتداولته بشأنها مع أهل الاختصاص :

- المسرح العسكري ويمثل بداية الولادة الثالثة
للمسرح الدمشقي، وقد ظهرت إرهابات تأسيسه في
منتصف الخمسينيات، وعرضت أولى مسرحياته عام
١٩٥٩ وهي «حكيم بالزور» نص موليير إعداد محمود
جبر إخراج محمد شاهين.. وفي العام ١٩٦٠ تأسس
المسرح العسكري رسمياً وأتبع لإدارة التوجيه المعنوي في
الجيش التي صارت فيما بعد الإدارة السياسية، ووظف
هذا المسرح للتوجيه السياسي والثقافي في تعبئة الجنود
والمقاتلين لتحقيق أهداف الدفاع عن الوطن، ناهيك
عن فائدة المتعة والتسلية، وصار له بناء خاص في شارع
الرئيس شكري القوتلي تجاه مدينة معرض دمشق الدولي
قريباً من ساحة الأمويين، ورفده فيما بعد مسرح كبير هو
مسرح الثامن من آذار الذي حل محل سينما العباسية
في شارع سعد الله الجابري وسط دمشق، وضم المسرح
العسكري عدداً من الفنانين الهواة والمحترفين، ورفدته
مواهب فنية من مخرجين وممثلين وموسيقيين كانت
تؤدي خدمة العلم، وقدم بين عامي ١٩٥٩ و١٩٧٩ نحو
خمسین مسرحية، واستمر بعد هذا التاريخ في تقديم
عروضه لعدة سنوات، عدا عما قدمه من عروض متعددة
في القطعات العسكرية، غير أن نشاط المسرح العسكري



من عروض مسرح الطفل



الخارج لتدريب العناصر المحلية العاملة فيه، وأصبح اليوم يستخدم الوسائل التقنية المتطورة المعتمدة في كل مسارح العرائس المتقدمة في العالم، وصار له منذ العام ١٩٦٩ مقرّ خاصّ به بجانب معهد الحرية الواقع في شارع بغداد وسط دمشق، وكان يقدم أكثر من عرض في اليوم الواحد، ويشهد إقبالاً كثيفاً من الأطفال الدمشقيين بصحبة أسرهم .

-المسرح الجامعي، وكان مقتصرًا حتى العام ١٩٦٧ على نشاط قسمي اللغتين الإنكليزية والفرنسية في جامعة دمشق، ويقدم أعمال شكسبير وموليير، ثم شكّل عدد من الطلبة فرقة ثابتة للمسرح الجامعي قدمت نصوصاً مسرحية مهمة كان لها صداها عند الدمشقيين، غير أنّ المسرح الجامعي توقّف بعد سنوات ودخل مرحلة ركود، وهو اليوم يقدم أعمالاً متفرقة بين الحين والآخر، وأقام آخر دورة من مهرجانه المسرحي في العام ٢٠١٩ في مدينة حلب .

-مسرح الهواة.. تبنت وزارة الثقافة مهرجان فرق الهواة على مدى ثماني دورات، حيث انتقلت نشاطاته إلى فرق مهرجانات شبيبة الثورة، وإن كانت رعاية الوزارة قائمة لأيّ فرقة مسرحية من فرق الهواة عن طريق

يهبط عن العشرة آلاف، وكان وسطياً بحدود خمسة عشر ألف مشاهد للعرض الواحد الذي كان يستمر على مدى شهر على الأكثر، بمعدل ستة عروض في الأسبوع الواحد، غير أنّ الضعف دبّ في عروض المسرح القومي بسبب توهج ألق التلفزيون الذي جذب إليه الممثلين بأجوره الأعلى، والمشاهدين بتحملهم كلفة أقل .

-فرقة أمية للفنون الشعبية وتأسست مطلع العام ١٩٦٠ بإشراف وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وضمت نحو ستين عنصراً من الراقصين والمغنين والعازفين والمصممين والمخرجين، وقدمت منذ الستينيات على مسارح دمشق وفي الهواء الطلق لوحات رائعة من التراث العربي، ولوحات معبرة عن نضال الشعب العربي وتطلعاته وأمانيه وأهدافه وذلك في مناسبات وطنية وقومية، منها أوبريت «كان ياما كان» وهو عمل استعراضى شامل، فيه التمثيل والطرب والرقص، ويستند إلى خطوط أساسية لعملٍ درامي مترابط .

-مسرح العرائس وتأسس عام ١٩٦٠ برعاية وإشراف من وزارة الثقافة والإرشاد القومي من منطلق وجوب إحداث مسرح خاص للأطفال، يسليهم ويوجههم، وهيئات له كوادرنية، واستقدمت خبراء من



مع نفسه، وقد يكون هناك ممثلٌ ثانٍ أو أكثر ولكن عليهم أن يبقوا صامتين طوال المسرحية.. ويشاهد الدمشقيون بين فترةٍ وأخرى مثل هذه المسرحيات التي تُشرف عليها مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة، آخرها كانت مونودراما «الكلام القديم» للمخرج يوسف شموط .

- مسرح الأطفال، وأسسته وزارة الثقافة عام ١٩٨٠ انطلاقاً من حرصها على الطفل السوري وأدبه وفنه، وخصصت مسرح القباني مكاناً دائماً وثابتاً لعروضه، وقدّم خلال مسيرته عشرات الأعمال، كانت آخرها مسرحية «القبطان والفئران» لمخرجتها هنادة الصباغ .

- فرقة زنوبيا وهي فرقة رديفة لفرقة أمية للفنون الشعبية، تأسست عام ١٩٨٥ وتعدُّ خطوة متقدمة لصالح الفن بشكل عام والفنون الشعبية والتعبيرية بشكل خاص، وقد شاهد الدمشقيون أكثر من خمسة عشر عرضاً من عروضها الرائعة .

- مهرجان دمشق للفنون المسرحية وقد أقيمت خمسة عشرة دورة منه بين عامي ١٩٦٩ و ٢٠١٠ شاهد الدمشقيون خلالها مسرحيات قَدِّمتها فرقٌ مسرحية أتت من أقطار عربية وأجنبية عدة، وقد شكّلت مجموعها تياراً مسرحياً جاداً أسهم في تطوير المسرح العربي وإعطائه دوراً مهماً في الدول العربية .

- المعهد العالي للفنون المسرحية الذي أعطى تأسيسه بدمشق عام ١٩٧٧ دفعاً إلى الأمام للحركة المسرحية، فهو يخرج الاختصاصيين في مختلف الفنون المسرحية سعياً نحو تحقيق نهضة مسرحية عربية أصيلة، وهو يتبع وزارة الثقافة، ومقرّه في ساحة الأمويين جانب دار الأسد للثقافة والفنون .

- مسرح الطلائع وهو خاص بطلبة المرحلة الابتدائية، وتشرف عليه منظمة طلائع البعث .

- المسرح المدرسي والأنشطة الفنية في وزارة التربية (مسرح الشبيبة) وأسسته وزارة التربية عام ١٩٧٠ وهو خاص بالمرحلتين الإعدادية والثانوية، ويهتم بمختلف

المراكز الثقافية المتواجدة في جميع محافظات القطر، ومن خلال هذه الدورات استطاع أن يحقق خطوات إيجابية دفعت العمل المسرحي إلى الأمام، وخاصة في مدينة دمشق .

- المسرح العمالي.. بإشراف الاتحاد العام لنقابات العمال شاهد الدمشقيون عروض هذا المسرح خلال عدة دورات من مهرجانه الشهير الذي شاركت فيه فرقٌ مسرحية من مختلف المحافظات السورية، ومؤخراً قدم في دمشق عرضاً بعنوان «انتظار» إخراج طلال لباييدي، ومن أهم المخرجين الذين قدموا له أعمالاً في السنوات الأخيرة المخرج سهيل عقلة . .

- المسرح التجريبي.. شاهد الدمشقيون بين العامين ١٩٧٧ و ١٩٨٠ ثلاثة عروضٍ للمسرح التجريبي الذي تمَّ إحداثه في وزارة الثقافة عام ١٩٧٦ والغاية من هذا المسرح مخاطبة الجمهور بأدوات ولغة مسرحية جديدة خروجاً عن المألوف والتقليدي ورفضاً للعلاقة التقليدية بين المسرح والجمهور بإقامة علاقة هي أشبه بالحوار مع المتفرج، مستفيداً من التراث المسرحي عبر توظيفات جديدة له في سبيل تحقيق الهدف الذي يسعى إليه المسرح .

- المسرح الجوال.. لأن الريف السوري محروم من المسرح لعدم وجود فرقٍ محترفة أو هاوية تستطيع العمل فيه بسبب افتقاره إلى الإمكانيات الفنية وضعف مردوده التجاري فقد أسست وزارة الثقافة عام ١٩٧١ هذا المسرح الذي اتخذ من ساحات القرى مكاناً للعرض، وأشرك الفلاح فيه من خلال مناقشة القضية المطروحة مع الممثلين، وقدّم نحو ألف عرضٍ مسرحي في نحو ٧٠٠ قرية وبلدة، وشاهد الدمشقيون عدة عروض له على مسارح دمشق، منها مسرحية «الدنيا أخذ وعطا» عام ١٩٧٦ .

- مسرح المونودراما.. المونودراما فنٌّ من فنون المسرح، وشكّل من أشكال المسرح التجريبي، ويعتمد على ممثلٍ واحد يسرد تفاصيل المسرحية عن طريق الحوار



-مسرح العرائس جانب معهد الحرية في شارع بغداد .

-متحف التقاليد الشعبية (قصر العظم) ويقع في دمشق القديمة قرب الجامع الأموي، وهو مسرح غير ثابت ويجهز عند إقامة عروض مسرحية وموسيقية فيه .
-مسرح الاتحاد العام لنقابات العمال في شارع الجلاء (أبورمانة) تجاه فندق داما روز، ولم تُقدم فيه عروضٌ مسرحية منذ سنوات .

-المسرح الروماني في حديقة تشرين في ساحة الأمويين وتقام فيه عروضٌ فنية في مناسبات محدّدة، وتشرف عليه محافظة دمشق .

-دار الأسد للثقافة والفنون في ساحة الأمويين وتضمُّ ثلاثة مسارح : المسرح الرئيسي الكبير (الأوبرا) مسرح الدراما، القاعة متعددة الاستعمالات، وافتتحت عام ٢٠٠٤ .

-مسارح المعهد العالي للفنون المسرحية في ساحة الأمويين .

-مسارح المراكز الثقافية الخمسة بدمشق : أبو رمانة، الميدان، كفرسوسة، العدوي، المزة، إضافة إلى مجمّع دمر الثقا في منطقة مشروع دمر الذي يضمُّ أيضاً مسرحاً مكشوفاً .

المراجع :

- * المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم، عدنان بن ذريل، دمشق ١٩٧١ .
- * الولادة الثانية للمسرح في سورية ١٩٥٥-١٩٨٠ جان ألكسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢ .
- * تاريخ المسرح السوري ومذكراتي، وصفي المالح، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٤ .
- * المسرح القومي والمسارح الريفية في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩ جان ألكسان، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الثانية ٢٠١٢ .

فروع الفن من مسرح وموسيقا وفنون جميلة وفنون شعبية وحفلات ومعارض .

-مسرح القطاع الخاص.. إلى جانب المسارح السابقة التي يعمل معظمها بإشراف وزارة الثقافة ظهرت في دمشق فرقٌ مسرحية خاصة تشرف عليها وزارة الثقافة إدارياً، كان أولها مسرح الشوك الذي ظهر لأول مرة عام ١٩٦٩ في مهرجان دمشق للفنون المسرحية الأول وقدم عرضاً بعنوان «مرايا» وفيه استعراضٌ لمشكلات الواقع بأسلوب السخرية الخفيفة والقاسية، ولكنه توقف بعد أن قدم عروض «جيرك» و«بروايط» و«لا تسامحونا» وظهرت مكانه فرقة تشرين التي قدمت في السبعينيات عدة مسرحيات وطنية في إطار كوميدي هادف أقبل الدمشقيون على مشاهدتها بكثافة.. كذلك تكوّنت فرقة المسرح عام ١٩٦٩ التي كانت برئاسة الكاتب المسرحي سعد الله ونوس وشاهد الدمشقيون عدداً من مسرحياتها الجادة، ثم توقفت.. وفي العام ١٩٧٠ تأسست فرقة المسرح الطليعي بإشراف الكاتب أحمد قبلاوي والفنان طلحت حمدي وقدمت عدة مسرحيات.. وبين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٦ تأسس المسرح الشعبي الكوميدي للفنانين نزار فؤاد وسعد الدين بقدونس، وفي العام ١٩٧٧ صار اسمه المسرح الشعبي وقدم العديد من المسرحيات ليس في دمشق فقط، بل في مختلف المحافظات السورية .

ومن هذه الفرق أيضاً فرقة محمود جبر التي تأسست عام ١٩٦٨ وفرقة ناجي جبر التي تأسست عام ١٩٧٤ وفرقة زياد مولوي التي تأسست عام ١٩٧٤ وفرقة الفنانين المتحدين بإدارة الفنان محمد الطيب، وفرقة نقابة الفنانين، وغيرها .

أما مسارح دمشق التي تقدم عليها العروض المسرحية حالياً فهي :

- مسرح الحمراء وكان داراً للسينما وصار مسرحاً منذ العام ١٩٦٢ ويقع في أول طريق الصالحية قرب مجلس الشعب ونادي الضباط القديم .
- مسرح القباني ويقع في شارع ٢٩ أيار الواصل بين ساحتي يوسف العظمة والسبع بحرات .



الفنان أحمد خليفة.. أحاديث المسرح الدمشقي

أمينة عباس

ألا وهي فرقة الفنان محمود جبر، كما كانت له مساهماته في فرق المسرح العمالي والعسكري والجامعي.. وهنا وقفة مطولة مع التجربة المسرحية لهذا الفنان التي يلقي من خلالها الأضواء على العديد من جوانب المسرح الدمشقي في النصف الثاني من القرن المنصرم.

لا يمكن الحديث عن الحركة المسرحية في دمشق في النصف الثاني من القرن العشرين دون المرور على مساهمة الفنان أحمد خليفة في هذه الحركة ممثلاً وكاتباً وإدارياً، فقد ساهم أحمد خليفة في واحدة من أهم الفرق المسرحية الدمشقية حضوراً وتأثيراً منذ مطالع السبعينيات وحتى مطالع التسعينيات





سعد الدين بقدونس

من أبرز وجوه المسرح الدمشقي المؤثرة والفعالة في الحركة المسرحية في ذلك الوقت حسب قناعة أحمد خليفة كان الفنان سعد الدين بقدونس الذي يقول خليفة عنه : «كان سعد الدين بقدونس فناناً مثقفاً، وكان يمتلك مكتبة لا مثيل لها في غناها وقيمتها، وقد سافر إلى بيروت بهدف تقديم برنامج مسرحي على مسارحها، قدم من خلاله أكثر من مئتي فصل مسرحي، منها فصل بعنوان «شبيه الملك» أضحك فيه كل اللبنانيين، وكنتُ من بين المشاركين فيه إلى جانب الفنان اللبناني أحمد الزين، وكانت



الخطوات الأولى

الفنانة اللبنانية فريال كريم من أبرز المشاركين في هذه العروض التي كان يحضرها الفنان عاصي الرحباني والفنانة فيروز ويديان إعجابهما بها، ولطالما أعرب الرحباني عن توقه للعمل مع بقدونس، وهنا أذكر أن سعد الدين بقدونس تطوع في العام ١٩٤٠ في الجيش الإنكليزي بهدف الوصول إلى القاهرة والالتحاق بفرقة مسرحية، لكن خطته لم تنجح ولم يلبث بقدونس أن وجد نفسه في ليبيا ضمن فرقة عسكرية بريطانية، وهو بالطبع لم ينسَ أن يصطحب معه عشرات النصوص المسرحية للقراءة، الأمر الذي لفت نظر الضابط المسؤول الذي احترمه وقدره، وعندما عاد سعد الدين بقدونس إلى دمشق عرض عليه البريطانيون منحه الجنسية البريطانية لكنه رفض احتجاجاً على سياسات بريطانيا الاستعمارية» .

عبد اللطيف فتحي

الاسم الثاني الذي يتوقف عنده أحمد خليفة كرمز من رموز المسرح الدمشقي في النصف الثاني من القرن العشرين الفنان عبد اللطيف فتحي، إذ يقول خليفة أن عقد الستينيات شهد رواج أعمال الفنان عبد اللطيف فتحي، وكان يتعاون معه في انتقاء وإعداد النصوص الصحفي عدنان مراد، وكان فتحي يقدم أعماله على

ابتداءً أحمد خليفة مشواره المسرحي في العام ١٩٦٠ متأثراً بإحدى الشخصيات الحقيقية التي كان يستمع إليها من إذاعة بغداد، وقد جسّد أسلوبها في الكلام في واحدة من أوائل العروض المسرحية التي شارك فيها في مرحلة الدراسة الأولى، حيث أعجبه الشخصية ووجد فيها شخصية كاريكاتورية غنية، وقد كتب النص بنفسه وشارك في تجسيده مع مجموعة من زملائه، وكان منهم والد الفنان باسل خياط، وتم تقديم العمل في مدارس دمشق، وأصبح الناس في الشارع يخاطبونه باسم الشخصية التي جسدها في العرض، وأصبح مديراً المدرسة التي كان يدرس فيها (مدرسة الرائد العربي) يكلفه بتقديم ثلاثة أعمال مسرحية في السنة، وكانت ميزانية هذه المسرحيات الثلاث مئة ليرة تشمل تكلفة الديكور ومكافآت الممثلين، وكانت مواضيع المسرحيات ذات طابع اجتماعي ساخر، وكان من أساتذته في المدرسة الناقد والباحث الموسيقي صميم الشريف، وزامله على مقاعد الدراسة الفنانون عبد الهادي الصباغ وتوفيق العشا وطلحت حمدي .

في تلك الفترة ظهر التلفزيون ولم يكن المسؤولون فيه يؤمنون بمواهب فنان المسرح الشعبي الدمشقي، وهذا خطأ كبير برأي أحمد خليفة .



إلى حيث يعرض عبد اللطيف فتحي مسرحيته وشاهدها وأعجب بها وقال له: «أنت نجيب الريحاني السوري» فاستغل عبد اللطيف فتحي هذا الإطراء واشتكى للرئيس من جور الضرائب على الأعمال المسرحية، فوجه عبد الناصر بإعفاء الفرق المسرحية التي تتمتع برعاية وتقدير وزارة الثقافة من الرسوم البلدية والجمركية».

شارك أحمد خليفة في أعمال فرقة الفنان عبد اللطيف فتحي على مدى سنوات طويلة، ومن هذه الأعمال: «سمبوسكة- كنت فين مبارح؟- استفتاحة مباركة» وغيرها، وقد تم عرض هذه المسرحيات في معظم المدن السورية، وكانت الفرقة أحياناً تعجز عن دفع أجرة الإقامة في الفنادق مما كان يؤدي إلى حدوث مشاكل مع أصحاب هذه الفنادق، ويشير خليفة إلى أن الجمهور كان يتجاوب بشكل مذهل مع هذه العروض، وكان يحضر معه مواد غذائية بسيطة كأجرة لحضور العروض: «وكننا نقبلها منهم».

ويشير خليفة إلى أنه في سنوات عبد اللطيف فتحي الأخيرة اختاره الفنان أسعد فضا لتقديم عرض مسرحي كوميدى في حفل افتتاح إحدى دورات مهرجان

مسرح سينما فريال التي كان مقرها بالقرب من ساحة المحافظة، ويشير خليفة إلى أنه في العام ١٩٦١ انتسب إلى فرقة المسرح الحر التي أسسها عبد اللطيف فتحي وتوفيق العطري في العام ١٩٥٦ وقد رشحه إلى الانتساب إليها الفنان محمود جركس، ويذكر خليفة أن عبد اللطيف فتحي كان يقدم عروضه أيام الخميس والجمعة والسبت، وكان صاحب الصالة يتقاضى منه عمولة عن كل كرسي سواء كان هناك إقبال على العرض أم لم يكن، وكان فتحي يدفع أجور الإعلانات الطرفية كاملة، وكان الفنانون الذين يعملون معه متفانين في عملهم لأنهم كانوا من عشاق الفن ولا يرون فيه مجرد وسيلة لكسب الرزق فقط، ويعود الفضل لعبد اللطيف فتحي - حسب خليفة - في الإعفاءات التي صدرت من الضرائب على الأعمال المسرحية، ولذلك قصة يرويها أحمد خليفة قائلاً:

«في أيام الوحدة مع مصر كان عبد اللطيف فتحي يعرض مسرحية بعنوان «سمبوسكة» وتزامن ذلك مع زيارة كان يقوم بها الرئيس جمال عبد الناصر إلى سورية، وقد أحب أن يحضر عملاً مسرحياً سورياً فتوجه



الفنان لم يُلقَ عليها الضوء كما ينبغي .
ويذكر خليفة أنه في بداية الستينيات ساهم إلي
خوري وصبري عياد في تجهيز مسرح القباني لعروض
المسرح القومي .

دمشق المسرحي وحقق العرض نجاحاً مذهلاً دفع
كبار المسرحيين العرب كسامي عبد الحميد والمنصف
السويسي إلى إبداء الإعجاب بإبداع عبد اللطيف فتحي
على خشبة المسرح .

مسرح دمشق القومي

يؤكد الفنان أحمد خليفة أن المسرح القومي في
دمشق في سنواته الأولى نهض على أكتاف الفنان نهاد
قلعي والفنان الأردني هاني ابراهيم صنوبر، ومن
أولى المسرحيات التي قدمها المسرح القومي مسرحية
«البورجوازي النبيل» وقد ارتقى مستوى جمهور الأعمال
المسرحية عما كان سابقاً في عروض الفرق الشعبية بسبب
رقي مستوى الأعمال التي يقدمها المسرح القومي - حسب
رأي خليفة- وقد ساهم الفنان عبد اللطيف فتحي ممثلاً
في بعض هذه الأعمال كـ «الملك لير» وكُلِّف فتحي بإدارة
مسرح العرائس في سنواته الأولى، وقد تميزت في تلك
الفترة أعمال المخرجين أسعد فضة وعلي عقلة عرسان
ومحمد الطيب الذين درسوا المسرح دراسة أكاديمية
خارج القطر.. وشارك أحمد خليفة كمساعد للمخرج مع
أسعد فضة في أكثر من عمل مسرحي في المسرح القومي،
وأُسند إليه فضة دوراً صغيراً في مسرحية «السعد» .

تجارب رائدة

ويذكر أحمد خليفة أن المسرح الدمشقي شهد تألق
عروض فرقة ناديا العريس وعلي العريس التي كانت
تضم عشرات الفنانين، وفيها كان يتم استخدام تقنيات
متقدمة قياساً لتلك المرحلة .

كما يذكر أنه في الستينيات كان هناك مسرح
بالقرب من مبنى المحافظة اسمه مسرح العهد الجديد
بإدارة محمود صواف والد الإعلامي مروان صواف،
وكان من العاملين فيه الفنانون : طلحت حمدي، صبري
عياد، عدنان بركات، يوسف شويري.. وقد شارك خليفة
في عرض لهذه الفرقة بعنوان «من الماضي» لكاتبه وليد
مدفعي الذي كان يدفع إيجار هذا المسرح .

وفي نفس الفترة - حسب خليفة- كان هناك فنان
اسمه إلي خوري، وكان يتميز بالأداء الكوميدي الذي
يشبه أداء الفنان سعد الدين بقدونس، وقد شارك خليفة
معه في بعض أعماله، ويعتقد أحمد خليفة أن تجربة هذا



أحمد خليفة مع فرقة عبد اللطيف فتحي



وفي مرحلة لاحقة كتب خليفة مسرحية «لا منحاسب ولا منتحاسب» وفيها انتقد الظواهر السلبية في القطاع العام، وأخرجها حسين إدلبي وتم عرضها في دمشق وحب ودير الزور، وشاركت فيها الفنانة اللبنانية هند طاهر بالإضافة إلى الفنانين هيفاء واصف، أمل سكر، يوسف شويري، أديب شحادة، محمد الشماط، سعيد عبد السلام. وقد أعجب بها الكاتب محمد الماغوط بينما تحفظ عليها الناقد د.نبيل الحفار، وقد قدمها مؤخراً المخرج سهيل عقلة لفرقة المسرح العمالي .

وفي أواخر الستينيات شارك أحمد خليفة مع الفنان ناجي جبر ونخبة من الفنانين في مسرحية «حفلة سمر من أجل خمسة حيران» للمخرج علاء الدين كوكش، وتم تقديم المسرحية في بيروت .

في فرقة محمود جبر

شارك أحمد خليفة في عشرات المسرحيات في فرقة محمود جبر ممثلاً ومديراً للإنتاج ومساعداً للمخرج، وكانت هذه الفرقة من أهم الفرق المسرحية الدمشقية عروضاً وتأثيراً، ومن أبرز هذه المسرحيات «طارات البركة» التي تم تقديمها في العام 1970 وأخرجها الفنان محمد الطيب وشارك فيها الفنانون يوسف شويري، أديب شحادة، ناجي جبر، مظهر الحكيم، أحمد مسالخي، وهي من النوع الاجتماعي، ثم قدمت الفرقة مسرحية

تجارب متفرقة

كانت للفنان أحمد خليفة مشاركات في المسرح العسكري، وكان من أبرز فناني ذلك المسرح الفنانون: خالد تاجا، عصمت رشيد، محمد الشماط، أحمد طرايبشي، أديب شحادة، بدر المهندس، منى واصف، هيفاء واصف.. ومن المسرحيات الهامة التي قدمها المسرح العسكري في ذلك الوقت مسرحية «العطر الأخضر» إخراج محمد شاهين .

وفي المسرح الجامعي قدم الفنان أحمد خليفة مسرحية بعنوان «اللجنة الفاحصة» استخدم فيها شخصيات من الواقع وأخرى من المخيلة الشعبية، ومن المشاركين في العرض الإعلامية مريم يمق والفنان نزار أبو حجر .

في العام 1973 كتب أحمد خليفة مسرحية بعنوان «من فوق الأساطيح» أخرجها الفنان عمر قنوع وشارك خليفة فيها كمثل إلى جانب الفنانين ناجي جبر وملك سكر ونبيلة النابلسي ويوسف شويري وصالح الحايك، ثم أخرجها خليفة لفرقة المسرح العمالي وتم تقديمها لأكثر من شهر .

وفي العام 1974 كتب أحمد خليفة مسرحية بعنوان «استرو ما شفتو منّا» وفيها انتقد سينما القطاع الخاص التجاري التي كانت رائجة في تلك الفترة، وكان خليفة قد شارك في عمل مسرحي عن حرب تشرين التحريرية كتبه جان ألكسان وأخرجه غنام غنام .



ومع فرقة محمود جبر

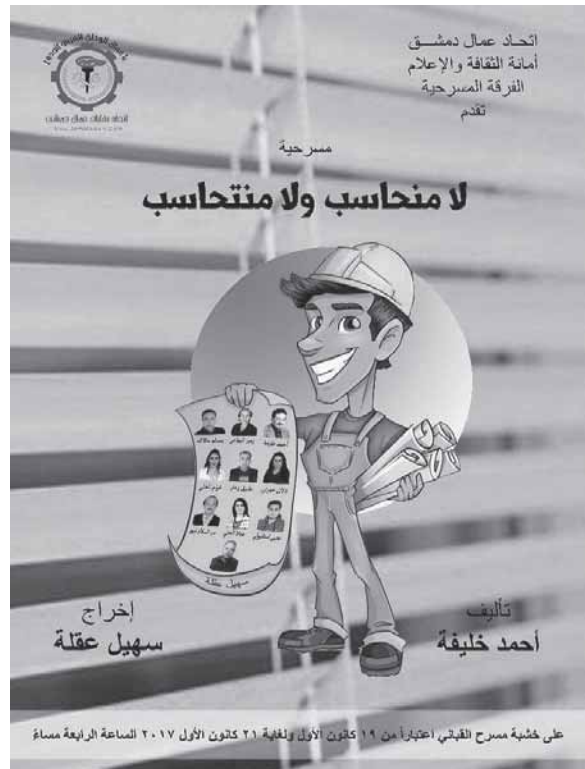
فرقة محمود جبر كان بعنوان «صندوق جدي» إخراج حسين إدلبي عام ١٩٩٠ وبعدها توقف الفنان محمود جبر عن العمل المسرحي حتى العام ٢٠٠٠ عندما اختتم حياته المسرحية بمسرحية «نادي المترفين» لفرقة المسرح العسكري.

قبل الختام

في ختام حوارنا معه أكد الفنان أحمد خليفة أن الفنان حكمت محسن يُعدّ من أبرز الوجوه المسرحية التي عرفتها مسارح دمشق في خمسينيات وستينيات القرن المنصرم، ومن أبرز مسرحياته «صابر أفندي» بيت للأجار-الأب» وقد شارك أحمد خليفة في مسرحية «صابر أفندي» وكانت آخر عروض فرقة المسرح الشعبي في مديريةية المسارح، هذا المسرح الذي حاربه بعض المسرحيين حسب ما ذكر لنا أحمد خليفة الذي تحدث أيضاً بكثير من الحنين عن تجربته في مسرحية «المأساة المتفائلة» إخراج علي عقلة عرسان ومسرحية «زواج فيغارو» إخراج محمد الطيب .

واليوم بيدي أحمد خليفة إعجابه بالأعمال المسرحية التي يقدمها الفنان أيمن زيدان كـ «سوبر ماركت» وهو يعتبر مسرح أيمن زيدان مسرحاً نظيفاً وشعبياً، كما بيدي إعجابه بأعمال الفنان عبد المنعم عمائري، منوهاً بمسرحية «نور العيون» لمخرجها د. عجاج سليم .

«حط بالخرج» اقتباساً عن المسرحية التركية «قبل أن يذوب الثلج» ولم يمثل خليفة فيها لكنه كان مدير المنصة، ثم تعرّف محمود جبر على الكاتب أحمد قبلأوي وقدم مسرحية «سرايب الضايعين» إخراج طلحت حمدي وكان خليفة من المشاركين فيها، واعتماداً على المسرحية العالمية «الأشجار تموت واقفة» قدمت الفرقة عملاً أسموه «جمعية الرفق بالحيوان» لتتألى عروض الفرقة: «النهب- وحش طوروس- مطلوب كذاب» وآخر عمل للفنان أحمد خليفة في





صفحات من تاريخ المسرح الحموي

حيان داوود

* فترة التأسيس وهي فترة مرتبطة بناه رياضيّ يحمل اسم العاصي، وكانت فيه فرقة مسرحية بإشراف الفنان عمر زكية وكان من أعضاء الفرقة الفنان سمير الحكيم الذي أسس لاحقاً فرقة المنار الفني التي قدمت أنشطة مسرحية بين عامي ١٩٦٥ و١٩٦٨ .

* فترة الازدهار والعطاء وفيها ظهر نادي الفارابي الذي تأسس عام ١٩٥٩ وتخرّج منه -إن جاز التعبير- مجموعة من الممثلين والموسيقيين الذين تركوا إرثاً فنياً لا يزال موجوداً حتى وقتنا الحالي، نذكر منهم: نجيب السراج وعارف الخزام والشاعر عبد الكريم الكيلاني والفنانين عادل شكري، محمد شيخ الزور، مختار كعيد، سمير الحكيم، مصطفى صمودي، شاكركا، حيان داوود، كاميليا بطرس،

يمتد تاريخ المسرح في محافظة حماة إلى عشرات السنوات، وهو تاريخ عريق بفنانيه وعروضه ومهرجاناته وطموح أبنائه الدائم نحو الارتقاء به بما يتناسب والإرث الحضاري والثقافي للمحافظة .

في هذه الوقفة مع تاريخ المسرح الحموي التي ساعدني في إعدادها الفنان شاكركا سنلقي الضوء على أبرز مراحلها والمنعطفات الهامة التي مر بها وصولاً إلى المرحلة الحالية مرحلة تأسيس فرقة المسرح القومي في المحافظة .
يمكننا في هذا السياق تقسيم السيرة المسرحية في محافظة حماة إلى أربع مراحل :

أغنية على المر نص علي سالم إخراج عادل شكري





الزنانة نص هارولد كمل إخراج يوسف شموط



وغيرهم.. ونسجل أيضاً ظهور فرقة المسرح العمالي التي أسسها فنانون مسرحيون كبار مثل الفنان محمد شيخ الزور وتابع مسيرتها الفنان عبد الكريم حلاق وقدمت عدة أعمال من تأليفه وإخراجه وشاركت في العديد من المهرجانات المسرحية العمالية على مستوى القطر، وضمت أهم نجوم المسرح في حماة مثل غياث سحار، غالب الحارس، طلال الصالح، زياد ستاوا.. وغيرهم.. وبرزت فرقة كور الزهور المسرحية التي أسسها مولود داود في سلمية وقدم فيها من إخراجة عدة أعمال مسرحية ومن أعضائها الفنانون أمين الخطيب، ماجد الماغوط، محمد الشعراني، أمين الحاج، نبيل الجاكيش، مراد فطوم، غيث ديبة.. وغيرهم.. ولا ننسى فرقة المسرح الجامعي في حماة التي تناوب عليها أكثر من

مخرج، لكنها ازدهرت في الفترة التي تسلم دفتها فيها الفنان مصطفى صمودي الذي أخرج أكثر من عمل لها، وضمت في صفوفها الطلبة الهواة الذين وبمجرد تخرجهم من الجامعة ابتعدوا وهجروا المسرح.. وتألفت فرقة نقابة الفنانين في حماة بعد إحداث فرع لنقابة الفنانين فيها عام ١٩٨٦ والتي أسسها سمير الحكيم، وقد أقامت النقابة مهرجان حماة المسرحي لمدة ثماني سنوات متتالية تحركت خلالها عجلة المسرح الحموي بشكل كبير، وبعد ذلك تابعت الفنانة كاميليا بطرس مسيرة ما بدأه الحكيم، وقدم أعمال النقابة عدد من المخرجين كيوسف شموط وكاميليا بطرس، وتابع مسيرة مهرجان حماة المسرحي الفنان معمر السعدي رئيس فرع نقابة الفنانين في حماة.. وفي ريف المحافظة برزت فرقة محررة المسرحية بإدارة

عبد الكريم حلاق، كمال الديري.. وغيرهم، وأخرج أعمال النادي عدة مخرجين مثل عادل شكري، سمير الحكيم، محمد شيخ الزور، مصطفى صمودي.. كما برزت في هذه المرحلة فرقة المركز الثقافي العربي في حماة التي أسسها الفنان مصطفى صمودي وقدمت الكثير من الأعمال للكبار والصغار، وضمت أهم ممثلي المسرح حينذاك ومنهم: شاكر شاكر، حيان داوود، ياسر أسعد البكري، وليد الحراكي، نبيل حلبية، وعد سكرية، عبد المنعم بكور، زياد ستاوا.. وغيرهم.. كما ظهرت فرقة المسرح الوطني التي أسسها سمير الحكيم وقدم فيها عدة مسرحيات شاركت في أكثر من مهرجان في المحافظة وخارجها، وضمت الكثير من ممثلي حماة، ومنهم عبد الكريم حلاق، فواز شنان، محمود السبع، سليم حلبية، طلال الصالح، كنعان البني، حيان داوود، شاكر شاكر..



أوقفنا الطوفان نص جوان جان إخراج كاميليا بطرس



المخرج يوسف شموط والتي قدمت عدة أعمال مسرحية وأعدت بعض أوبريتات مسرح الرحابنة.. كما ظهرت فرقة مصياف المسرحية للفنان عصام الراشد التي قدمت عدة مسرحيات وأسست مهرجان مصياف المسرحي الذي شاركت فيه عروض مسرحية من أكثر من محافظة، وتابع المشوار في مصياف الفنان علي عبد الحميد.. ونذكر فرق المنظمات الشعبية ومنها فرقة اتحاد شبيبة الثورة التي كانت في أوجها وقدمت للمحافظة عدة أسماء مسرحية جديدة إخراجاً وتمثيلاً وكان لها مهرجاناتها المسرحية السنوية للروابط والفرع وشاركت في عدة مهرجانات في المحافظة وعلى مستوى القطر.. كذلك

نشطت فرقة فرع طلائع البعث بالمحافظة-مسرح الكبار للصغار .

* فترة الركود.. يمكننا القول أنه بعد إحداث فرع نقابة الفنانين في حماة ورحيل الفنان سمير الحكيم وأعمدة المسرح في حماة كمحمد شيخ الزور ومختار كعيد وابتعاد وانشغال الأديب مصطفى صمودي بالعمل الإداري كمدير للثقافة في حماة وتوقف عجلة نادي الفارابي المسرحية وتوقف فرقة كور الزهور في سلمية وضعف دور المهرجانات الشبيبية واتحاد الطلبة وتوقف المسرح العمالي في حماة بعد تقاعد مخرجه عبد الكريم حلاق وبسبب ظروف الحرب الإرهابية على سورية وعدم وجود جمعيات فنية تهتم بالفن المسرحي كباقي المحافظات والتي تتبع لوزارة الشؤون الاجتماعية

تراجعت عجلة المسرح عن الدوران، لكنها لم تتوقف نهائياً وذلك من خلال العروض التي قدمتها فرقة محردة للمخرج يوسف شموط وفرقة نقابة الفنانين من خلال المخرجة كاميليا بطرس .

* فترة الأمل.. بعد إحداث المسرح القومي في حماة من قبل وزيرة الثقافة د.ليانة مشوح وتسلم إدارته من قبل أ.سامي طه مدير الثقافة في حماة تمت الدعوة لعقد اجتماع عام وهام لكافة المسرحيين في المحافظة بتاريخ ٦/٣/٢٠٢١ لإعلان إحداث المسرح القومي بحماة وانطلاق أنشطته وفعالياته في مديرية الثقافة.. واليوم يبني مسرحيو حماة آمالهم على هذه الفرقة أملاً في تلبية طموحاتهم المستقبلية وتحقيق ما كانوا يطمحون إليه ويحلمون به .



مسرح الطفل ودوره في التنشئة الشاملة

إعداد : مجدي مرعي حسن

ليقوم بفعل التشخيص الصوتي أو الحركي أو كلاهما معاً، فأما اللعب الإسقاطي فيوظف فيه الطفل عقله بدرجة أكبر من استثمار جسده في التعامل مع عرائسه ومكعباته وكافة أدوات لعبه.. وهو هنا يقوم بالأدوار عبر صوته أو يديه دون الحاجة إلى حركة جسده أو استخدامه، وعلينا أن نقدم للطفل ما يناسب سنّه لأنّ الدراسات النفسية تقول إن الطفل ينفر من الأعمال التي تلو مستواه، بينما يثابر على أداء ما يشعر بنجاحه في تحقيقه.. تقول ونفيرد وورد في هذا الصدد : «ما يقبله الأطفال في سنّ الخامسة يبدو تافهاً بالنسبة للأطفال في سنّ الحادية عشرة، وما يهزّ مشاعر هؤلاء يثير فزع الأطفال في الخامسة .

مسرح الطفل

مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة، سواء قدمه الكبار أم الصغار، ويُصَدّ به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع

عندما نلقي نظرة على اتجاهات الطفل ومساهماته في مسرحه المسمى بمسرح الطفل نجد أن الطفل يمتلك آليات مادية ونفسية يتعرف بها على محيطه والتي منها اللعب الذي يعني شكلاً واقعياً وعملياً ملموساً، وهو من أشكال نشاطه، وهذا اللعب هو آلية عفوية فطرية لإدراك الطفل لذاته وللآخرين استكشافاً وإضافة وتلبية للحاجات المادية والروحية ولحركة نموه ومفردات تطوره ليكتسب من خلاله منطق التفكير الإنساني إزاء ما تحصل عليه من تجارب ومهارات وخبرات.. وعليه فدرا ما مسرح الطفل هي شكل من أشكال تصرفاته وسلوكياته الواقعية بوصفها مظاهر لأدائه الانفعالية ووقائع أفعاله وردودها، وبهذه الرؤية يكون اللعب عند الطفل حالة سلوكية إيجابية فاعلة لا سلبية، فاللعب عند الطفل أداة تفكير ونمو، وفي بعض ألعاب الطفل نجد محاولاته لتقليد أو تممّص شخصيات أو ظهور تعبيرات انفعالية أو سلوكيات عاطفية، وهذا ما يجعلنا نتحدث عن دراما الطفل وسماها كونها تلتصق بقوة بمنطق لعبه

مثما يلتصق اللعب بحياته.. واللعب المقابل لدرا ما الطفل ومسرحه نمطان هما : اللعب الشخصي واللعب الإسقاطي، وهذا ما يميز بين اللعب الواقعي واللعب الخيالي، وهو ما يعكس تفاصيل مادية حقيقية لحركة الطفل وما يمثل انعكاساً لخبراته الداخلية الخيالية.. وأما اللعب الشخصي فيعني ممارسة اللعب أو التمثيل بتوظيف تامّ وكامل لوجوده عقلاً وجسداً، وبهذا ينهض الطفل





تتحدد بطبيعة الجمهور المستهدف .

مسرح الطفل والفئات المستهدفة

أولاً- الفئات المستهدفة ومراحل النمو :

أ- الطفولة المبكرة من ٣ إلى ٦ سنوات :

يرى بعض التربويين أن السنوات الخمس الأولى من حياة الطفل هي المدة التي تستقر فيها أسس التربية الأولى، فكل ما يفعله الوالدان في هذه المرحلة يمثل ٩٠٪ من عملية التربية، وكما أنه في هذه المرحلة يشد ميل الطفل إلى المحاكاة والتقليد والتمثيل فإنه يفكر بيديه ورجليه أكثر مما يفكر بعقله، وهذا يستدعي دفع الطفل إلى التمثيل والخطابة وتنمية هوايته الحركية.. وتتسم المسرحية في هذه المرحلة بأنها تعتمد أساساً على الحركة أكثر من اعتمادها على الكلام، وتدور الأحداث في عالم الحيوانات والطيور، أو عالم الرسوم المتحركة، والمسرحية مبسطة وواضحة وتعتمد على الأحاسيس، وتتسم بالتشويق، وفيها إبهار في الإضاءة والألوان والأزياء .

ب- مرحلة الطفولة المتوسطة من ٧ إلى ٩ سنوات :

في هذه المرحلة يكون الطفل قد اجتاز جانب التعرف على محيطه وانطلق إلى عالم أرحب، فيه شيء من الاستقلالية عن الوالدين، وزيادة في الثقة بالنفس، وتبدأ ملكة الخيال لديه بالتطور، فيصبح مولعاً بعالم الأساطير والخرافات التي نجدها في القصص الخرافية والشعبية، ومن أهم سمات المسرحية في هذه المرحلة أنها خيالية ومستمدة من البيئة الاجتماعية، وتشمل على نوع من التوجيه التربوي والاجتماعي الذي يؤكد القيم الاجتماعية بشكل غير مباشر، وتحتوي على نوع من المغامرة، كما تتضمن أسلوباً واضحاً وفكرة بسيطة .

ج- مرحلة الطفولة العليا من ١٠ إلى ١٢ سنة :

وينتقل الطفل فيها من عالم الخيال إلى عالم أكثر واقعية، ويفهم المفاهيم المعقدة، وتصبح لديه قدرة على تحمل المسؤولية والتحكم بانفعالاته، وتقدم المسرحية الموجهة إليه قصص الشجاعة، ونجد أن المسرح هنا يعد وسيلة تعبيرية، وفيها يمكنه متابعة الحكمة المسرحية

الكبار أو الصغار، ويعني هذا أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصفار، أما الصفار فيتمثلون ويعبرون باللغة والحركة، ويجسدون الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة اعتماداً على الأتعة، ومن هنا فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة، وتارة أخرى على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي.. ومسرح الطفل هو المسرح الذي يؤدي إلى تطوير دافع الطفل نحو التعليم بوصفه نشاطاً ذاتياً يقوم به الطفل لتنمية الأحاسيس الإيجابية وإثارة أحاسيس كثيرة عنده، منها الإعجاب والخوف والشفقة، وتغذية مخزونه اللغوي ومشاركته في صنع الحدث والتخلص من بعض الأمراض النفسية، فمسرح الطفل معلم للأخلاق ومحضر للسلوك الجيد، حيث يصل مباشرة إلى قلوب الأطفال عن طريق اللعب والحركة والحواس والمشاركة، ومسرح الطفل ينمي القدرات اللغوية عند الأطفال ويسهم في النمو الاجتماعي والعقلي والعاطفي والوجداني لديهم، ناهيك عن المتعة أثناء تلقي المعلومة وغرس المبادئ والقيم، وهو نوع متجدد من الآداب الإنسانية.. ومصطلح مسرح الطفل كما يحدده قاموس أكسفورد هو «عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصفار، سواء على خشبة مسرح أو في قاعة معدة لذلك».. ويعرف معجم المصطلحات الدرامية مسرح الطفل بأنه «المكان المهيأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصاً لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون (اللاعبون) كلهم من الأطفال» .

مسرح الطفل مسرح حقيقي بكل مفرداته وعناصر عمله، بدءاً من النصّ الدرامي مروراً بتحضيرات العرض المسرحي وتشكله بوساطة المخرج وعناصر الإنتاج واشتغال الممثلين على أداء مهامهم باقتدار.. وما يميز مسرح الطفل وبطبعه بسماته هو خصوصية الغاية والجمهور المستهدف، ومن ثم ما يفرضه ذلك من آليات الخطاب، فالجمهور المباشر الرئيس هو جموع الأطفال، وهذا لا ينفي وجود جمهور الكبار المعنيين بالتقاط رسائل هذا المسرح وطرائق تعاملها ومعالجتها في البيت والمدرسة، وعلى ذلك فمسرح الطفل هو صنف درامي مسرحي، يأخذ طابعه الخاص وهويته من وظائفه التي



الأحداث سريعاً، وأن يتسم العمل بروح الفكاهة، وأن يحمل منظومةً من القيم الأخلاقية والتربوية، ومن سمات مسرح الطفل أيضاً أن تكون شخصياته دالةً على قيم أخلاقية واضحة، وأن يحمل منظومة من المعارف العامة، وكذلك الابتعاد عن الأسلوب الوعظي المباشر، وأن يكون طول المسرحية مناسباً لعمر الطفل، مع مراعاة الأبعاد الزمانية والمكانية وتباينها للأطفال، ومراعاة البيئة الاجتماعية، شريطة أن لا تكون هذه المسرحيات بالفصحى الصعبة، وأن يكون بناء الأحداث بناءً متصاعداً، وأن يتناسب العمل مع عمر الطفل شكلاً ومضموناً، وأن يكون للعمل نهاية مشوقة، وكذلك الاهتمام بقصص الحيوانات .



الأكثر تركيباً وتشابكاً... ومن أهم سمات المسرحية في هذه المرحلة البطولة والشجاعة والواقعية والمعلومات العلمية والطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم الأخلاقية والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر .

د- مرحلة المراهقة من ١٣ إلى ١٥ سنة :

وفيها ينتقل الطفل إلى حالة الاستقرار العاطفي النسبي التي يسميها علماء النفس «مرحلة التكوّن» وإلى مرحلة أشد تعقيداً وحساسية، إذ يتدرّج من الطفولة إلى الرشد والنضوج، وأهم سمات المسرحية في هذه المرحلة تأكيد المثل العليا والأهداف التربوية، وتتضمن معلومات تاريخية، وتكون قادرة على مخاطبة العقل .

سمات مسرح الطفل وخصائصه

يجب أن يتسم مسرح الطفل بعدد من السمات والخصائص التي تجعله مقبولاً لدى الأطفال وقادراً على التأثير بهم، ومن هذه السمات : سهولة الحكمة ومناسبتها لعمر الطفل، ووضوح الشخصيات وأدوارها وسماتها الأخلاقية، وأن تيسر الأحداث على نحو طبيعي دون إسراع أو تصنّع، ويجب أن تكون البداية مشوقة، والانتقالات مناسبة، والنهايات مفرحة، ينتصر فيها الخير على الشر، كذلك الاهتمام بالحكايات المشوقة وسهولة الحوار وبساطته ووضوحه، وأن يكون إيقاع

المواضيع التي تصلح لمسرح الطفل

من أهم عناصر نجاح أي مسرحية تُكتب للطفل إيجاد الحدث المثير الذي يناسب عالم الطفل، كذلك وضع شخصيات مناسبة، وأن تُكتب المسرحية بحوار يعبر عن أحداثها وشخصيتها، ويجب على المتلقي الصغير أن يتفاعل مع النص وهو يقرأه أو يسمعه من الممثلين خلال مشاهدته للعرض .

ويتمتع كاتب مسرح الطفل بطيف واسع من الموضوعات التي تصلح للطفل في كل مرحلة من مراحل عمره، منها ما هو مرتبط بأحداث الواقع، ومنها ما هو خيالي ومرتبط بعالم الحكايات الشعبية، ومنها ما هو فانتازي مرتبط بعالم الخيال العلمي، ومنها ما يُكتب عن الحيوانات على أنها معادل موضوعي لعالم البشر، ونلاحظ في بعض الأعمال المسرحية المعتمدة على شخصيات إشكالية كشخصية جحا أنها غير مناسبة للطفل لغلبة قصص الاحتيال عليها ولقيام الشخصية الرئيسية بهذا الاحتيال ونجاحه فيه .



الطفل كنشاط جماليّ يفيد في تنمية الثقافة العامة وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات وإغناء سمات شخصية الطفل لبناء الشخصية الإنسانية المستقبلية، ومن ثمّ رسم صورة المجتمع الإنساني على أسس سليمة، ومن هذه الأهداف التي يسعى مسرح الطفل لتحقيقها :

١- الهدف الترفيهي، إذ أنّ الطفل ميّال إلى الحركة والمرح، والعرض المسرحي الذي يشاهده بشكل بالنسبة إليه متعة كبيرة من حيث الأداء والموسيقى والغناء والرقص، لذلك كانت أغلب العروض المقدمة للطفل تتسم بطابع الترفيه والتسلية والمرح .

٢- الهدف التربوي، إذ يُعدّ المسرح من أهم الوسائل المعتمّدة لإيصال التجارب والخبرات إلى الآخرين، وعليه أصبح مسرح الطفل قادراً على مساعدة الطفل لفهم وإدراك العديد من القيم والمبادئ التي تعجز المدرسة والبيت عن إيصالها له، الأمر الذي يساعد على تكوين شخصيته ليكون قادراً على التعامل مع الآخرين .

٣- الهدف التعليمي، فمن خلال العروض المسرحية المقدّمة للطفل يتمّ تعليمه بشكل غير مباشر أصول اللغة ومخارج الحروف السليمة وكيفية التعامل مع الأشياء التي تحت تصرفه سواء أكانت ضارّة أو مفيدة، ومن خلال ما يحصل عليه من مسرحية المناهج العلمية من معلومات وخبرات بطريقة غير مباشرة يُدفع للكشف عن قدراته وتطويرها، علاوة على تنمية العمل الجماعي التعاوني وتنمية الاتجاهات الاجتماعية المرغوب فيها، والتوعية السليمة بالبيئة مما يدفع إلى تنشيط ذهن الطفل .

٤- الهدف الجمالي، ويتضح جلياً في غرس القيم الجمالية في نفوس الأطفال وتنمية ذائقتهم من خلال ما تحمله العروض المسرحية من فنون تشكيلية وأدبية وموسيقية، ويتأكد هذا الهدف بإشراك الطفل في إحدى متطلبات العرض المسرحي كأن يكون الطفل ممن يعزفون أو يعملون في الديكورات، إضافة إلى كون الأطفال ممثلين في هذه العروض، وهذا الأمر أدعى لتربية الأطفال تربية جمالية بذائقة فنية رفيعة.. والطفل الممثل في هذا المسرح يجب أن يجسد الشخصيات بكل ما تحمله من أفكار وصفات نفسية

ملامح الإخراج في مسرح الطفل

ينبغي على مخرج مسرح الطفل أن يكون ملماً بفن التمثيل وبآليات تكنيك المسرح، وأن يرى العالم عبر نظرة الطفل، وأن تكون هناك علاقة تفاهم بين عناصر العرض المكوّنة من المخرج والمؤلف والممثل بالتناغم مع الموسيقي ومصمم الرقص ومصمم الديكور، مع مراعاة التذكير بأن فنّ الإخراج يعني وضع كل عنصر في موضعه، ويمكن للمخرج اختيار الأسلوب الفانتازي أو الواقعي أو الفارس بما يتفق مع طبيعة النصّ، كذلك التأكيد على العناصر الدرامية وإيصالها إلى المتلقي.. ومن ملامح الإخراج الجيدة دفع الطفل للمشاركة في العرض، واختيار نص يناسب المرحلة العمرية التي يتوجه إليها النص، وترابط الأهداف الثانوية، وأن ينهض الحوار بتطوير الحكمة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها، وأن يكون الممثل مناسباً لسمات البدنية والنفسية والاجتماعية للشخصية والتمتع بمرونة التعاطي مع الشخصيات المتنوعة.. وفي خطاب الممثل لا ينبغي أن يخاطب الجمهور بعبارة «يا أطفال» بل من الأفضل أن يخاطبهم بعبارة «يا أصدقاء» أو ما شابهها، إذ أن الطفل سيكون أقرب نفسياً لتلقي هكذا عبارة .

يعتمد مسرح الطفل على الديكور المبههر والأزياء المزركشة والألوان الزاهية وتفاعل الإضاءة مع المؤثرات كالأموج والنيران والمطر والسحاب والفضاء اللامتناهي، وأن يكون المكياج والأقنعة محققة لغاياتها حسب طبيعة العمل، أما الموسيقى فيجب أن تتحقق فيها الجاذبية والإمتاع وأن تعمل على تعميق التدوق الجمالي للصوت، وعلى الإيقاع أن يكون لاهتاً وبعيداً عن الملل وأن يكون باعثاً على التأمل والتفكير وإغراق الطفل في عالم من الخيال والمتعة .

أهداف مسرح الطفل

تكمّن قيمة مسرح الطفل في ما يعززه في الطفل من قيم تؤدي دوراً مهماً في تنشيط قدراته على كافة الأصعدة عبر أهداف لها من الأهمية ما يؤثر في عملية تربية الطفل وتنشئته تنشئة صالحة لخدمة المجتمع، فمسرح



والحركية.. ويمكن أن نحصر فوائد المسرح لدى الطفل في المحاور التالية :

١- الفائدة العقلية، إذ يلعب مسرح الطفل دوراً هاماً في تنمية وتطوير الوظائف العقلية العليا كالذكاء والتصور والتذكر، فالعروض المسرحية تفرض على الأطفال المشاركين فيها توظيف ذكائهم ليتسنى لهم تقديم أدوار ناجحة لأن المسرح يعمل على تطوير قدرات التصور والخيال لدى الأطفال حسب الموضوع الذي يتناوله النص المسرحي، وخاصة إذا تناول الشخصيات الخرافية أو الأسطورية، كما أن المسرح يضع الطفل في وضعيات تجعله يجتهد ويوظف إمكانياته كي يتمكن من تثبيت واسترجاع الحركات والكلمات والأيماء التي تساعده على أداء الدور المسرحي المنوط به بكفاءة وبشكل صحيح .

٢- الفائدة النفسية، إذ أن للمسرح قدرة هائلة على علاج الاضطرابات النفسية المختلفة التي يعاني منها بعض الأطفال، والمسرح يضع الطفل في مواقف تجعله أكثر ثقة بنفسه من خلال نجاحه في أداء الدور المنوط به، كما يساعده على تخطي بعض المشكلات اللغوية من خلال القدرة على تصحيح الكلمات والجمل ونطقها

وجسدية لأن الممثل هو إحدى أدوات المسرح التي تنقل الأحاسيس والأفكار والمشاعر إلى الجمهور بواسطة أدواته، وهذا يحتم أن تكون أقوال وأفعال كل طفل ممثل متفقة والصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية لأي شخصية في المسرحية، كما يحتم أن يبلغ الطفل الممثل بالفكرة إلى المستوى الذي يحرك عواطف المشاهدين، وعند ذلك يشعر الأطفال بشعور الشخصيات ذاتها، وعندئذ نجد الأطفال الممثلين يتجاوبون وينحازون لبعض الشخصيات تارة، أو يكونون ضدها تارة أخرى، ويتحتم على الطفل الممثل أن يؤدي دوره دون مبالغة، وأن يكون أدائه بسيطاً ومليئاً بالكوميديا التي يعشقها الأطفال .

فوائد مسرح الطفل

يُعتبر مسرح الطفل من أهم الوسائل التي تعتمد عليها التربية الحديثة في تطوير وتنمية العديد من المهارات والقدرات لدى الأطفال والتي يصعب تحقيقها عن طريق وسائل أخرى، منها القدرات اللغوية وزرع روح المبادرة وتعزيز الثقة بالنفس وتطوير المهارات الحسية



والجمالي، كذلك إكساب الطفل العديد من العادات الاجتماعية والقيم السلوكية الجميلة مما يجعل الطفل أمام عالم ينبض بالحياة ويشع بنور الأضواء، إضافة إلى أن مسرح الطفل يعمل على تقليل التوتر النفسي ويعالج الانطواء وعيوب النطق، كما يعمل على تحريك مشاعر الأطفال وتهذيبها على نحو أفضل، وهو وسيلة هامة في تنمية الأطفال عقلياً ونفسياً واجتماعياً وعلمياً ولغوياً، كما أنه ينمي التأمل والخيال ويذكي روح التأمل والاستنتاج واستيعاب طاقة الأطفال حركياً واستغلال نشاطاتهم وتنمية الجانب الاجتماعي لديهم .

المراجع :

- ١- عربي عبد العزيز الطوخي، قصص الأطفال.. نشأتها ومقوماتها، دار المعارف .
- ٢- دراسات في أدب الطفل، إعداد مجموعة من الدارسين .
- ٣- الطفل العربي والمسرح، د.عواطف ابراهيم محمد، د.هدى محمد فتاوي، مكتبة الانجلو المصرية .
- ٤- مسرح الطفل في الوطن العربي، د.حمدي الجابري، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٥- الأطفال والمسرح، محمد شاهين الجوهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٦- مسرح الطفل، د.محمد حامد أبو الخير، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٧- مواقع إلكترونية .
- ٨- الهيتي، هادي نعمان، أدب الأطفال، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة .
- ٩- سليد، بيتر، دراما الطفل، ترجمة كمال زاخر لطيف، الاسكندرية، منشأة المعارف .
- ١٠- مسرح الطفل من النص إلى العرض، مجلة «الموقف الأدبي» سورية، دمشق .
- ١١- مفتاح، محمد دياب، ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر .
- ١٢- مقدمة في دراما الطفل، بيتر سليد، كمال زاخر لطيف .

بالشكل الصحيح، بالإضافة إلى التحلي بروح المبادرة والإقدام بدلاً من الخوف والتردد والإحجام.. والمسرح بشكل عام يساعد الطفل على الاندماج في المجتمع من خلال التعود على لعب الأدوار والتعاون والتنسيق مع بقية الشخصيات المشاركة في المسرحية مما يؤدي إلى انفتاحه على الآخرين وتكوين علاقات اجتماعية إيجابية، أساسها التفاهم والتشاور .

٣- الفائدة الحسية، إذ نجد أن مسرح الطفل يساعد الطفل بشكل ملحوظ على تطوير ونمو حواسه بشكل أكبر وأسرع، فالطفل يفعل كل ما بوسعه كي يكون يقظاً ومنتبهاً أثناء العرض، وخاصة فيما يتعلق بحاستي البصر والسمع، فمن خلالهما يستطيع أن يتفاهم ويتواصل سواء مع الشخصيات المشاركة أو مع الجمهور، وعليه فإن الذاكرة السمعية لدى الطفل تتطور بشكل أفضل وأدق مع مرور الوقت، فهو ملزم بالاستماع والإصغاء لما تقوله الشخصيات المشاركة حتى يتسنى له التدخل والردّ عندما يُطلب منه وذلك بتقليد الحركات والإيماءات بالشكل المطلوب والدقيق، وهذا ما يعمل على تنشيط الذاكرة البصرية .

٤- الفائدة الحركية، إذ يساهم مسرح الطفل في تنمية المهارات الحركية لدى الطفل من خلال طبيعة الأدوار والشخصيات التي يمثلها، فعلى الطفل الذي يمثّل دور حيوان معين أن يقلد حركاته وسكناته، سواء من خلال المشي على الأطراف الأربعة أو القفز أو الركض، فكل هذه السلوكيات الحركية تساعد الطفل على التحكم الجيد بحركات جسمه وقدرته على مراقبتها، كما تساهم في تنمية وتطوير مختلف الوضعيات الحركية، بداية من الحركة العامة إلى حركات أطراف الجسم، ويمكن للمسرح أن يعمل على التقليل من بعض الاضطرابات الحركية التي يعاني منها بعض الأطفال .

أخيراً.. مسرح الطفل وسيلة إمتاع له، يتم من خلالها تزويد قاموسه اللغوي بمفردات جديدة، وتنمية قدرته على التعبير، وإكسابه قيماً تربوية وأخلاقية، كما إنه وسيلة لتعزيز الثقة بالنفس وتنمية القدرة على الصبر والتحمل، وتنمية الحاسة النقدية، وتنمية الذوق الفني



في مسرح خيال الظل

إعداد : محمد هلال دملخي



الأيوبي الذي اشتهر بظلمه وبطشه وقد سمي باسمه لأنه تناول في بداياته الأولى هذه الشخصية التاريخية بالسخرية والتهكم كرد فعل على المظالم التي ارتكبتها.. أما كلمة عيواظ فهي تحريف لكلمة عوض، ويتم التمثيل بواسطة ألعاب خشبية أو من الجص المتحرك بواسطة خيوط تُشد من أسفل منصة التمثيل، ويصاحب حركاتها حوارٌ يلقيه الرجل الذي يحرك الدمى وفق ما يقتضيه المشهد . تشير الدلائل إلى أن فن خيال الظل غزا بلاد العرب قادماً من الشرق الأقصى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ويشير

اختلف الباحثون في أصل كلمة كراكوز، فمنهم من يقول إن كلمة قره قوز تركية الأصل مؤلفة من لفظين : قره ومعناها أسود، وقوز ومعناها عين، فيصبح المعنى الكامل العين السوداء لأن الفجر سود العيون هم الذين يؤدونه.. أو لأن الفنان ينظر إلى الحياة بعين سوداء، فالقره قوز يشكو من متاعب الحياة ومحنتها ومفاجأتها، إلى جانب تناوله لسلبيات المجتمع بنقدٍ ساخر ولاذع.. أما المستشرق الألماني ليمان فقد بحث عن اشتقاق تاريخي لهذا الشكل الشعبي، فوجد أن كلمة قره قوز محرّفة بتأثير اللغة التركية إلى قرقوش الوزير



كانوا يسمونه) بضربتين على العود معلنتين رفع الستارة والسكوت، ويبدأ عيواظ الحوار بقوله «أهلاً وسهلاً وميت السلامات بأخي كراكوز.. ابن الحلال عند ذكره بيان» فيجيبه كراكوز «أهلاً وسهلاً بهالدقن الكويسة.. خير إن شاء الله كمان؟» فيردّ عليه عيواظ «مثل ما بتعرف هي هيّة الدفة وهي الخيمة وهي السريج» وهي كلمات ترحيبية حلبية لازمة في كل عرض .

كانت العروض تُقام مساءً، وخاصة في شهر رمضان وتزداد رواجاً في فصل الشتاء، وهذه الفصول كانت تُعرض على فئتين من المشاهدين : للصغار والكبار، ولكل فئة مستوى معين من أسلوب العرض ومضمونه حيث يجلس المشاهدون على كراسٍ صغيرة من الخشب والقش لا مسند لها، أو على حصر يمدّها صاحب المقهى على الأرض ويدفع الرواد ما شاؤوا في نهاية العرض أو بدايته مبلغاً من المال، وكان من أشهر لاعبي خيال الظل في مدينة حلب محمد الشيخ المعروف بأبو أحمد وهو عامل نول في قيصرية الماوردي، ومحمد مرعي الدباغ المعروف بأبو يوسف وهو آخر خيالاتي وتوفي في مدينة حلب عام ١٩٧٣ ومن أشهر الفصول التي كانت تقدم آنذاك : «الحمام- بدّي خرجية- أجير الحلواني- عجيب وغريب- ابن الترك- الخشبات- الحمار والجورة- الشحادين- الفرنجي».. والواقع أنه يوجد ما يزيد على المئة فصل (أو بابة) ومن الشخصيات التي عُرفت في بابات خيال الظل في مدينة حلب شخصية كراكوز وهي شخصية رئيسية تظهر في جميع الفصول وتمثل الرجل الشعبي البسيط طيب القلب، ومن صفاته أنه أقرع ومصاب بسلس البول وقميء وأميّ ولا يتقن مهنة.. وعيواظ شخصية رئيسية أيضاً، بارد الأعصاب، ذكي، خبيث، جريء، يحب

المستشرق الألماني جورج يعقوب إلى أن الوطن الأصلي لهذا الشكل الشعبي هو الهند ثم انتشر في جاوا وسيلان وسيام والصين، ثم انتقل إلى العالم الإسلامي، وكان معروفاً في العراق قبل مصر، ثم عُرف في بلاد الشام عام ١٨٥٠ وقد ازداد انتشاره في دمشق وحلب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ويتم الأداء على ستارة من القماش الأبيض الخفيف التي تنعكس عليه من الخلف ظلال أشخاص مصنوعة من الورق المقوى أو من جلد الجمل لأنه متين ويقاوم التآكل والزمن، وكل شخصية مؤلفة من عدة قطع منفصلة تُربط فيما بينها بواسطة مسمار صغير ليتمكن اللاعب من تحريكها، ويوجد خلف تلك الشخصيات رفّ من الخشب يوضع عليه سراج من الفخار أو التنك وبنار بزييت الزيتون ويقف الشخص خلف الستارة ويمسك بيديه العصي ويحركها وفق ما يتطلبه المشهد، ويرافق ذلك الحوار الذي يلقيه الفنان وحده ويلوّن صوته تبعاً لتغيير الشخصيات التي تتحرك خلف القماش، فتارة يبكي وتارة يضحك وثالثة يغني، وهكذا .

يعتمد فنُّ الكراكوز على الدمى الخشبية التي تظهر أمام المشاهدين مباشرة وتتصرف وكأنها أشخاص يمثلون على المسرح وأمام الجمهور، أما خيال الظل فيعتمد على الدمى الكرتونية التي لا تظهر أمام المشاهدين مباشرة وإنما تظهر خيالاتها مجسّمة وراء شاشة بيضاء تضاء بمصباح، وهي شبيهة بشاشة السينما، ومن غير الواضح في ما إذا كان خيال الظل هو تطوير لكراكوز وعيواظ، ولكننا نعرف أيضاً أن التشابه بينهما قد أشكل على الجمهور في أكثر النواحي، وكان يرافق الخيالاتي أثناء العرض ثلاثة عازفين هم عازف العود وعازف الناي وضارب الإيقاع، ويبدأ كل فصل (أو بابة كما



الشخصيات من بلد عربي إلى آخر، وربما من مدينة إلى مدينة في البلد العربي واحد .
 بقي أن نذكر أشهر المقاهي التي كانت تُعرض فيها فصول خيال الظل في حلب وهي :
 مقهى البليط ويُعرّف بمقهى البرتقال ويقع في شارع السجن القديم داخل يوق الموازين.. مقهى النصر ويُعرّف بمقهى حاج حمو ويقع في باب النصر وحلّت مكانه الآن محلات لبيع الأدوات الصحية.. مقهى جعيص ويقع في شارع قارلق حي المشاطية وقد اشتهر بالصخب حتى أصبح مضرب مثل للضوضاء والأصوات العالية.. مقهى أبو عمشة ويقع في برية المسلخ بالقرب من حديقة المتنبى.. مقهى حج نور ويقع في حي المعادي وأصبح الآن صالة أفراح.. مقهى القلاعي ويقع في ساحة بزة.. مقهى قسطل الحرامي ويقع في الحي نفسه المسمى باسمه.. مقهى قسطل المشط ويقع في الحي نفسه المسمى باسمه.. وقد اندثرت جميع هذه المقاهي الآن .

دوماً أن يحيك لزميله كراكوز مكيدة يوقعه بها، وهو أكبر من كراكوز وأكثر خبرة.. أما شخصية المدلل فهي أصغر شخصية في خيال الظل وتمثل دور أجير كراكوز وعيواض ويحتال عليهما ويسخر منهما باستمرار، ويعمل على إيجاد مقلب لأي منهما لصالح الآخر.. وتمثل شخصية قريطم الرجل المصري الذي يتكلم ويتصرف بشكل عفوي وفطري، قليل الذكاء، خامل.. وشخصية قشوق تمثل رجل البوليس التركي الصارم الشديد الذي يعمل بيده قبل عقله، وهو إلى جانب ذلك مغفل وغبي.. ميمون وميمونة وكدا كراكوز، فارسان صغيران يحاربان بالسيف والحربة.. زوجة كراكوز وهي سليطة اللسان ومتسلطة على زوجها الذي يخافها ويحسب لها ألف حساب.. أبو إسحاق اليهودي وهو منظف مراحيض.. وثمة شخصيات أخرى كثيرة أهمها : أبو أركيلة، المشعلجي، الرقاصة، العجمي، طرمان، بكري مصطفى، مخزوم، الحمار كرش.. وتختلف هذه



الغريزة الدرامية

إعداد : محمد فايز المحاميد



درامياً، وتتمو هذه المهارات والأساليب من أفعال مسيطر عليها سيطرة كاملة ومكررة ومصححة، وهي تنجم عن خبرات وتقد لهذه الخبرات .

الهدف من أيّ منهج أو مهارة هو تحقيق السيطرة التي لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق الممارسة، وعندما يحقق الممثل السيطرة يستطيع الأداء دون تفكير واع مما يجيز له أن يركز على مزيد من الإبداع في الأداء.. وتزداد قيمة المنهج عندما يتمكن الممثل من تطبيقه في اللاشعور .

المهارات الصوتية هي الوسيلة التي ينظم بها الفنان المبدع قدراته بحيث يستفيد منها فائدة كبرى، والمهارات هنا تساند الإلهام وتوجهه، وهي تمنح الممثل سيطرة على الإبداع الدرامي.. والمنهج الدرامي المتبع هو الذي يساعد الممثل على القيام بأداء منسجم على مستوى واحد من الجودة .

يرث كلُّ جيل جديد من الممثلين مناهج ثبتت قيمتها الفنية، والعملية تكون من خلال عدد لا يحصى من العروض وعلى مدى أجيال متعاقبة من الممثلين .

ما يُعرض اليوم من مسرحيات في مختلف أنحاء

الغريزة الدرامية خاصية أساسية لكل من يريد احتراف التمثيل، وهي تعني أن على الممثل أن يمتاز بقدره أو موهبة درامية، وتتفاوت الغريزة الدرامية من حيث عمقها وكثافتها من فرد إلى آخر، فهي قوية وقريبة من السطح عند بعض الممثلين، لكنها تقع خلف أستار من الرهبة وعدم الثقة بالنفس، وضعيفة عند بعض الممثلين .

تكتشف الغريزة الدرامية نفسها في جملة من الأشكال، فهي تظهر أحياناً من خلال الميل إلى الفكاهة والهزل، وأحياناً من خلال الميل إلى الجسد والصرامة، ويتمتع بعض الممثلين بقدره على الهزل والجسد بنسب متساوية تقريباً، ولكن لا بد من وجود غريزة درامية عند الممثل وإلا فإنه يبقى هاوياً طيلة حياته .

تمتاز الغريزة الدرامية بمزايا محددة، فهي تنطلق أساساً من حاجة إلى أداء أدوار مختلفة مقرونة برغبة بمشاركة الآخرين في الأداء.. وتتطوي الغريزة الدرامية كذلك على إحساس قوي بالصراع وإحساس بالحيوية، سواء كانت بدنية أو روحية، وفيها قدر صحي من الأنانية أو حب الذات، فهي تدفع الممثل إلى إثبات جدارته بحيث يكشف عن معنى ما في ما هو سطحي وما هو عميق من الأفعال والأقوال، وفيها لمسة من الواقعية، أي ما هو ممكن، ولكنه غير واقعي، وفيها عناصر لا يمكن وصفها بالكلمات .

الخبرة الدرامية فعل استثنائي، والجمهور جماعة استثنائية من البشر، وهذا كله يجعل من المتعذر على الممثل أن يكون شخصاً عادياً ويفرض عليه أن يكون شخصاً استثنائياً.. وتبثق فنية أداء الممثل إلى حد كبير من أساليب منهجية للتمثيل، فالمنهج يحدد طريقة معالجة الممثل لجسمه أو لصوته بحيث يحقق بذلك هدفاً



هو ممكن، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وليتحقق ذلك يلجأ المرء إلى الخيال للانتقال من سلسلة من الحقائق المعلومة إلى سلسلة من الحقائق أو الأحوال المفترضة قد تكون قريبة من نقطة الانطلاق، وقد تكون شديدة البعد عنها .

قد يكون اللجوء إلى الخيال نادراً أو غير ضروري في مهن كثيرة، ولكنه جزء لا يتجزأ من عمل الممثل اليومي، وإذا كان الآخرون ينتقلون من جملة إلى جملة أخرى من الحقائق فإن الممثل ينتقل من جملة حقائق إلى جملة من الأوهام أو الحالات المتخيلة .

يبتكر الخيال من الناحية الدرامية صورة بصرية للأشياء والأشخاص والأفعال، وهي صورة جديدة للمبتكر، وتوجيهات الخشبة التي يسجلها الكاتب المسرحي في النص ما هي إلا جملة من الأوضاع التي أوحى للممثل بفعل يجب أن يفهمه ويعمل على أساسه، وبالاعتماد على هذه التوجيهات يتخيل خط الفعل الذي سوف يسير على هديه قبل أن يفعل ذلك في الواقع، والخيال جزء لا يتجزأ من العملية التي يقوم بها لتكوين مفهوم أو فعل قبل الحدث، وهو الذي يرشده ويوجهه عن طريق الخيال ويصل إلى مبتكره لفهم الشخصية التي يؤديها وتفسيرها وإيجاد أفعال درامية توجد أمامه هدفاً، فيقدم الخيال صورة أولية للشخصية على جانب كبير من الأهمية، والفعل المتخيل المبتكر يوجد صورة أولية للشخصية في بادئ الأمر، ولكن هذه الصورة تنمو وتتطور بتقدم الدراسة التي يقوم بها الممثل المسرحي والدور، وعلى سبيل المثال تتكشف صورة للأمير هاملت في ذهن الممثل بالاعتماد على ما يطلع عليه من طبيعة الشخصية وما تقوله وما يقال عنها وما تفعله وذلك قبل أن يجسد الممثل هاملت بجسمه وصوته .

يتصل الممثل بالعالم الذي حوله بوساطة حواسه، وتلك الحواس يتواصل مع العالم ويجمع ما تتطلبه عملية التمثيل من مواد، وهو يحتاج إلى إحساس مرهف أكثر مما يحتاج إليه الإنسان العادي شأنه شأن أي فنان لا يتعين عليه أن ينظر حوله ليرصد أهمية كل حركة من

العالم لا نجد له مثيلاً من حيث التنوع والكثرة في أي حقبة في تاريخ المسرح كله، ويتمتع الممثل اليوم بفرص غنية جداً تفرض عليه التزامات كثيرة وصعبة، ففي كل لحظة يقف فيها الممثل على الخشبة يعبر عن شيء ما من خلال الكلمة أو الحركة، لذلك لا بد أن يكون واعياً لكل ما يعبر عنه .

لا يقع حفظ كلمات الدور على رأس قائمة ما يتوجب على الممثل أن يقوم به من عمل في مرحلة إعداد الدور، والحفظ هو تمرين ذهني يتطلب بعض الذكاء، غير أن طفلاً صغيراً يستطيع أن يحفظ نصاً من مسرحية «هاملت» مثلاً دون أن يفهم فهماً حقيقياً فحوى النص أو أهميته.. لا بد للممثل من فهم مضمون النص الفكري والفلسفي، بالإضافة إلى الخلفية التي ينطلق منها النص ويتطور، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن حفظ كلمات الدور أمر غير مهم أو أن الكلمات يجب أن لا تحفظ كما كتبها المؤلف، ولكنه يعني أن حفظ الكلمات يجب أن يكون ناتجاً عن فهم متعمق للمسرحية، وهو الفهم الذي ينجم عن دراسة مستفيضة للعمل المسرحي، ولا يمكن أن يتجاوز تفسير الممثل لدوره حدود فهمه للشخصية التي يصورها وظروفها المعيشية.. صحيح أن تفسيره للدور ذو منشأ انفعالي وبدني غير أن المفاهيم الأساسية التي تكوّن هذا التفسير فكرية في جوهرها، لذلك فإن القدرة الذهنية التي يتمتع بها الممثل هي التي تبلور هذه المفاهيم الأساسية لتصوير شخصيات تختلف اختلاف هاملت ولير .

ينسجم عمل الممثل مع عمل المؤلف ويكمّله، فإذا كان الكاتب هو الذي أوجد الفكرة التي يريد التعبير عنها فإن الممثل لا يستطيع أن ينقل الفكرة إلى جمهوره بوضوح بمجرد تكرارها في كلمات الكاتب، إذ يجب أن يفهم هذه الكلمات، وهذه مسؤولية تقع على كاهله، وهي جزء من الجهد الذي يقوم به أثناء الإعداد للدور، وعلى الممثل أن يرتفع إلى مستوى كتاب مسرحيين من أمثال يوربيديس وإيسن وشو .

الخيال هو أسمى نشاطات العقل البشري، وبوساطته يتمكن الإنسان من القفز بين ما هو واقع وما



الأول، ولا بدّ أن يكون الممثل قادراً على تحمّل العمل لساعات طويلة وتحمّل الانتظار وما فيه من تأثير بين المشاهد للصعود إلى الخشبة، وكل ذلك يتطلب مقدرة بدنية وعصبية كبيرة .

لا شك أن الطول وتناسق الجسم يُعتبران ميزةً للممثل، ولكن على كل ممثل أن يسعى جاهداً لتطوير ما يتمتع به من خصائص بدنية، وعلى الممثل الطويل أو البدين إلى حدّ مفرط أن يعي هذه الخصائص وأن يعمل على تطوير نفسه في حدود ما تجيزه، وعلى الممثل أن يذكر أنه في تاريخ المسرح الطويل كان هناك ممثلون استطاعوا أن يجعلوا المظهر البدني أمراً قليل الأهمية نسبياً نظراً إلى ما كانوا يتمتعون به من جد واجتهاد وتميّز كفنانين .

المراجع :

*إعداد الدور المسرحي، كونستانتين ستانيسلافسكي، ترجمة د. شريف شاكر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب .

*تدريب الممثل، سونيا مور، ترجمة د. زياد الحكيم .

حركات السلوك البشري فحسب، ولكن يجب عليه أن يتمكن من الإيحاء بتلك الأهمية على نحو جلي لينقلها إلى الآخرين الذين لا يتمتعون بالضرورة بما يتمتع به من قدرة فريدة على الفهم وعلى وضع هذا الفهم في شكل فني جميل .

لا بدّ للممثل أن يدرك أننا لا نستوعب العالم من حولنا عن طريق الذهن فحسب، وقطع عن طريق أية مسرحية نفهم الجوع والجوع واللمس باللمس ومنتعة الإبصار بالإبصار والحب بالحب، لكن للجسم طريقه في الفهم التي لا يجاربه فيها الذهن، ونعمل حواسنا بالاستجابة للمؤثرات الخارجية، وتخلف هذه المؤثرات انطباعاتها على العضو في الجسم الذي وقعت عليه، وبإمكاننا أن نعود فيما بعد لنعاين هذا الانطباع ونستعيد الإحساس وتذكره سواء كان جوعاً أو ألماً، أو حتى أثر الرياح الباردة على وجوهنا فنحسّ بالفرح أو الألم .

تتطلب مهنة التمثيل ساعات طويلة من العمل والجهد والمثابرة، وقبل أن تُرفع الستارة في العرض الأول يكون الممثل قد أمضى أسابيع من الإعداد والدراسة والمناقشة تحت الضغط الذي يفرضه موعد العرض



السيكودراما بين الواقع والخيال

وائل زكريا مصطفى



السيكودراما Psychodrama كلمة مركبة من Psyche الروح و Drama الفعل، وهي تعني حرفياً "الدراما النفسية" وأطلقت تسمية "سيكودراما" على شكل من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية والدرامية، وعلى استخدام المسرح كوسيلة تربوية، كما أنه مصطلح يعني نوعاً من أنواع العلاج النفسي الذي يجمع بين الدراما كنوع من أنواع الفنون، وعلم النفس، وتكمن فعاليته في مساعدة الشخص على تفريغ مشاعره وانفعالاته من خلال أداء أدوار تمثيلية لها علاقة بالمواقف التي يعايشها حاضراً أو

من المريض وكتابتها كسيناريو وتجسيدها في التمثيل، والشرط الأساسي لحل المشكلة أن يكون المريض هو البطل الأساس في العمل المسرحي، ومن ثم اختيار الممثلين، كما تتكون جلسة العلاج من مجموعة الممثلين الباقين المساعدين للمريض في أداء دوره من خلال القيام بأدوار أخرى في المسرحية، وعادة يتراوح عددهم من ١٠ إلى ١٥ وقد يصلون إلى ٢٥ شخصاً، وكلما قل العدد زادت فاعلية العلاج، كما أن المريض هو نفسه الذي تتمركز حوله أحداث المسرحية ويقوم بتمثيل واقع حدث له من أجل إيجاد فهم أكثر عمقاً، ويجب أن تكون السيكودراما تعبيراً صادقاً عن مشكلة خاصة أو جماعية أو اجتماعية، وأثناء تمثيلهم للأدوار التي يقومون بها يتذكرون ما حدث لهم ويقدمونه بالصورة التي تتطلبها عملية التنفيس الانفعالي ويتخلصون من مخاوفهم وشعورهم بالنقص أمام الجمهور، فيشعرون بالراحة والاندماج بالمجتمع، ومعنى هذا أن الجمهور هو شرط جوهري في خفض حدة

عاشها في الماضي، أو من الممكن أن يعايشها في المستقبل، وجلسات علاج السيكودراما تتخذ وقتاً من تسعين دقيقة إلى ساعتين، وهي ليست العلاج الجماعي بل هي جزء منه، تشترك فيه في منطق التنفيس الجماعي، وتستخدم لعلاج الصدمات العاطفية والعنف الأسري وللذين تعرضوا للعنف والمدمنين على الكحول وغيرها من المشاكل النفسية الاجتماعية والعائلية التي يعايشها الفرد، والهدف من السيكودراما إيجاد حلول للمشاكل عن طريق مساعدة الشخص في فهم مشاعره عبر تجسيد الواقع بشكل تمثيلي يحاول إخراج الشخص من عزلته النفسية، وتعتبر السيكودراما أسلوباً عملياً لحل مشاكل الشخص بدلاً من الأساليب الشفهية المتبعة في العلاج النفسي التقليدي كالتخيل والتنويم المغناطيسي، والعلاج بالسيكودراما يتمحور حول ثلاثة عناصر هي: المخرج، وهو نفسه المعالج النفسي، ووظيفته أخذ المشكلة



-ثانياً الشعور بانتشار الشكوى الفردية :
يشعر المريض أولاً أن مشكلته فريدة من نوعها وخاصة به فقط، فيشعر بالخوف والخجل، ولكن أثناء السيكودراما يشعر أن خبراته المرضية منتشرة وشبيهة بتجارب الآخرين، ويؤدي ذلك إلى تقليل الشعور بالوحدة والانعزالية .

-ثالثاً اكتساب مهارات فنية علاجية، حيث يتعلم المريض مهارات التواصل وإيجاد حلول للمشاكل بين الأشخاص حيث يحدث تحرير وتفتيس المشاعر والأحاسيس المكبوتة في العقل اللاواعي ويتعلم معنى حياته وأنه مسؤول عن كل اختياراته وأهدافه ومشروعاته، ويؤدي ذلك إلى حدوث خبرة مشتركة في المجموعة تؤدي إلى تقليل الشعور بالخجل والخوف، ويقوم الفرد بالتعبير عن المشاعر الدفينة والداخلية في العقل اللاواعي ويحررها إلى الوعي، ويؤدي ذلك إلى إدراكه بهذه الأحاسيس المكبوتة، ويقوم الفرد أثناء السيكودراما بمناقشة هذه المشاعر مع مشارك آخر، والخبرات التي تم تخزينها داخل الجهاز العصبي عند التعرض للصدمة تقوم السيكودراما بتحريرها من الجهاز العصبي بالتعبير الجسدي، وكلنا نعلم أن المسرح رسالة .

التمثيل المسرحي عمل فني راق، وهدف ورسالة فيها انبهار للصغير والكبير وإثارة للقدرة العقلية والذكاء، وتثير القصة المسرحية الانتباه والتفكير، وتجذب العنف، والتعاشير مع الأحداث الاجتماعية، والتدريب على الذاكرة السمعية، وإثارة اللغة، وسرد الأحداث التي تساعد على النضج العقلي، وعادات وقيمياً ومبادئ يحتاجها المستمع ويعيشها ويتفاعل معها، وهنا يجب أن نفرق بين السوسيوودراما التي تهدف إلى تسهيل الاستبصار والتركيز على قضايا المجموعة حيث يتم طرح مشكلة معينة ويشارك الجميع في التمثيل والعمل الدرامي، أما السيكودراما فهي التركيز على قضية فردية داخل المجموعة.. والسوسيوودراما هي اكتشاف تحديات العمل أو المهنة لدى مجموعة من المرضى والمرضى والمرضات والتعامل مع نوع معين من المرضى كمرضى الإيدز أو السرطان أو الأمراض المهلكة ويشارك فيها الجميع لاكتشاف تحديات المهنة بشكل عام .

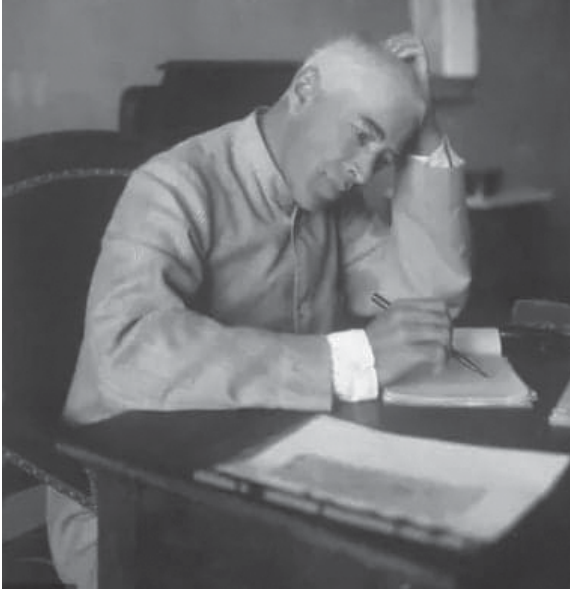
اضطراب الانتباه المصحوب بالنشاط الحركي الزائد، ونذكر أيضاً أن السيكودراما أسلوب لحل المشكلات كافة، فعندما يميل الطفل إلى تقليد دور الأب والأم والمدرّس والضابط والطبيب والنجار وساعي البريد وعامل النظافة والممثل يتطور نتيجة تأديته لهذه الأدوار التي لها جاذبية خاصة للصغار، وهنا تُعتبر حالة من حالات اللعب التلقائي الذي يجمع بين الخيال والواقع والحقيقة والخرافة كأسلوب علاجي له وجاذبية خاصة لدى الطفل وتفرغ ما بداخله وتنمية المعلومات العامة واكتساب المهارات التي تم تقليدها وتنمية مفاهيم تعمل على تغيير السلوك للمتعلم كمفاهيم الجمال والأشكال والأحجام والألوان والإحساس والتعاشير مع بيئة توصي باستخدام الحواس الخمس من خلال تركيز الطفل على مبادئ وقيم مكتسبة من خلال السيكودراما والقصة مثل التعاون والصدق والأمانة والحب والاحترام والنظافة وتنمية الثقة بالنفس وتنمية الجانب العقلي والبدني والوصول إلى المعلومة بشكل تلقائي غير مباشر، ومن أهداف السيكودراما تنمية اللغة ومهارة الاتصال والمفاهيم والانتقال من لعب الحس الحركي إلى اللعب الدرامي من خلال السيكودراما، ومثال ذلك عند الذهاب إلى البائع نتعلم مفاهيم مثل التقود وقيمتها وفائدتها والتعرف على الطريق والسير على الرصيف والتعرف على نوعية المحلات في الشارع والاندماج بالمجتمع والاتصال بالعالم الخارجي، والقواعد الهامة للمشاركة في السيكودراما :

- أولاً ألا يكون المشارك تحت تأثير مخدر أو دواء قوي.. ثانياً ألا يكون في حالة عقلية غير طبيعية لا تسمح له بالتفاعل مع الآخرين.. وأثناء الجلسة لا يُسمح بالآتي :
الحوارات الجانبية بين المشاركين، استخدام الموبايل أو فتحه أو سماع رناته، الخروج قبل انتهاء الجلسة، مقاطعة المتحدث أياً كان وضعه، مشاركاً أو بطلاً.. وأهم محاور السيكودراما : أولاً التفاعل الجماعي.. ثانياً غرس الأمل، فالمرضى يجد الأمل في الشفاء عندما يجد آخرين معه مشاركين في مراحل التحول والتغيير إلى الأفضل، كذلك مقابلة المعالج الذي لديه الاعتقاد والحماس الشديد في الدور المؤثر العلاجي للسيكودراما .



ستانيسلافسكي والمسرح العربي

داود أبو شقرة



كبيرين لا يمكن تجاوز تجاربهما وتنظيرات كل منهما في مجال المسرح عامة، وفي إعداد الممثل على الوجه الأخص . ويرى منظرو المسرح العرب والكثير من المخرجين أن المدرستين متعاكستان تماماً ولا يمكن أن تلتقيا لأن كلا منهما تقوم على منهج مغاير .

لقد خطرت لي فكرة تقول : إن مدرسة «التغريب» التي قال بها بريخت أكثر المدارس وفاءً لمنهج ستانيسلافسكي، فأثارت فكري ضحك الكثيرين، ما جعلني أوقن أن الفهم الخاطئ لمنهج ستانيسلافسكي في المسرح العربي موغل في الخطأ.. ورحت أتبع المناهل لأصل إلى اجتلاء الحقيقة الصعبة وأسئله : هل فرضيتي خاطئة أم أن الحقيقة تختبئ خلف ساتر لم يهتد إليه أحد؟

ذات يوم بدأت رحلة الوصول إلى الحقيقة عندما اطلعت على رسالة الساجر لنيل الدكتوراه والتي يتحدث فيها عن ستانيسلافسكي، وقد قام بترجمتها عن اللغة الروسية د. فؤاد المرعي، وقد وقعت على ما كنت أبحث

يعود اهتمامي بمنهج قسطنطين ستانيسلافسكي^(١) واختلافه ومنهج برتولد بريخت^(٢) إلى العام ١٩٨٦ عندما شاركت في دورة لإعداد الممثل أقامها المسرح الجامعي بإشراف المخرج المسرحي فيصل الراشد، وكان من بين الذين أشرفوا على هذه الدورة المخرج المسرحي د. فواز الساجر^(٣) الذي سألته يومها سؤالاً كان يشغلني ويتلخص في بضع كلمات : إلى أي مدى يمكن للمخرج أن يدمج بين مدرستي «العرض» و«المعاناة»... وكان الساجر قد جهز محاضرة بعنوان آخر، لكن السؤال فوّت علينا تلك المحاضرة، إذ استغرق شرحه للإجابة على السؤال ساعتين من التدفق في المعلومات، لينهيها بعبارة «أرجو أن أكون قد أجبت على السؤال» .

إن معظم المعلومات التي يتداولها المسرحيون في سورية والوطن العربي عن منهج قسطنطين ستانيسلافسكي هي إما قاصرة أو مغلوطة، ليس بسبب أن المسرحيين العرب غير قادرين على فهمها، بل لأنها انتقلت إلى المسرح العربي عبر الترجمة أولاً، ومعروف أن الترجمة تفقد الكثير من حقيقة المقصود في اللغة الأم إن لم يكن المترجم قد أمسك بناصية اللغة تلك، وبفقه اللغة التي يترجم إليها، لكن الشيء الأخطر هو انتقائية الترجمة وتصرف المترجم وإهمال الملاحظات التي كتبها ستانيسلافسكي والمكونة من ثلاث صفحات، وإهمال فصول بكاملها وترك فقرات، فضلاً عن أخطاء الترجمة في العبارة والمصطلحات، وغير ذلك من اجتهادات على الأصل، وسنفضّل ذلك في ما يأتي :

فهم معظم المسرحيين العرب أن منهج ستانيسلافسكي يتلخص في مسألة «الاندماج» كما يتلخص منهج برتولد بريخت في «التغريب» أو «كسر الإيهام» أي الخروج من الاندماج، ولهذا فهما مدرستان كبيرتان قائمتان على فنانين



طبقات اجتماعية مختلفة وذوي المستويات الثقافية المختلفة^(١) ويعرف الذين درسوا ستانيسلافسكي أن مسرحه هو استمرار عضوي لمسرح شعبية، بل هو مزيج بين ثلاثة أنواع من المسرح هي: مسرح المشعوذين والمسرح الجوال ومسرح المساخ، وهذه المسرح كانت منتشرة في آسيا الوسطى السوفيتية، وقد جمعت في نظام، وعممت خبرة الإبداع الارتجالي للممثلين على شعوب كثيرة في العالم .

والحقيقة فإن ما شغلني خلال بحثي هو مسألة الارتجال في منهج ستانيسلافسكي، فكيف يتسق الارتجال مع هذا المنهج الصارم الذي فهمناه من خلال الكتب التي ترجمت عن ستانيسلافسكي؟ ولكن حين وجدت أن ستانيسلافسكي يعطي مساحة للارتجال، بل يعدّه أساساً في العملية الإبداعية أدركت أننا أمام فهم خاطئ في تفسير مذهب الرجل .

يرى فواز الساجر أن استخدام الاكتشاف العظيم الذي توج به ستانيسلافسكي إبداعه، أي «طريقة التحليل بالأفعال في التدريب العملي للممثل تمكّنا من أن ننبه عند الممثل المبادرة الإبداعية، وأن نحرره جسدياً وروحياً، وأن نفتح فضاءً رحباً أمام عواطفه الصادقة التي تنشأ عفواً لا قسراً في مجرى التدريبات القائمة على الارتجال»^(٧) ويضيف: «إن طريقة التحليل بالأفعال تخلق ملكة الاستيعاب الإبداعي عند الممثل للدور وللمسرحية كلها، وتقود الممثل بانسجام ليس فقط نحو تجسيد نية المخرج بل أيضاً نحو معرفة هذه النية كنتاج للبحث الإبداعي الذي يقوم هو به شخصياً، وهذا يتم عند الممثل المبادرة والفعالية الإبداعية والإحساس بالمسؤولية، ويحوّله إلى شريك حقيقي في توليف العرض المسرحي»^(٨).

يقول قسطنطين ستانيسلافسكي: «يجب على الفعل المسرحي أن يكون مؤسساً داخلياً ومنسجماً منطقياً وممكناً في الواقع» .

لقد تبّنه الغرب للمسرح كأداة تنوير و تثقيف للشعوب ومتمعة للنظارة في الوقت ذاته، لكنه أيضاً تبّنه إلى أنه لا يتطور لدى الشعوب المستعمرة، وبما أن الدول الغربية حدثت -لأسباب أيديولوجية معينة- من التجارب

عنه لحل معظم العضلات في فهم هذا المنهج، ووجدت أن الترجمة الأولى التي عرفها العرب عن ستانيسلافسكي كانت عبر ترجمة المنظر المصري دريني خشبة^(٤) في ترجمته لأحد كتب ستانيسلافسكي «حياتي في الفن» في العام ١٩٥٩ يومها عرف العرب هذا المنظر الروسي الذي كان قد شغل العالم بأبحاثه ونظرياته، حتى أنها وصلت إلى أميركا، وانتشرت الطبعة الأميركية لكتابه انتشاراً واسعاً، الأمر الذي لفت خشبة فقام بترجمة الكتاب.. والكتاب الذي صدر في أميركا كان عنوانه «عمل الممثل في إعداد نفسه»-الجزء الأول وقد ترجمه الكاتب الإنكليزي ديفيد ماغارشاك^(٥) في حين تمّت ترجمته فيما بعد تحت عنوان «إعداد الممثل» وليس خافياً على القارئ لهذه العناوين الفوارق الهائلة بين مدلولات كل منها، ولعل الكثيرين التبس عليهم المعنى والتفريق بين الكتب وبين الجزء الأول والجزء الثاني، فالأول يوحي أن ما بين دفتي الكتاب ملاحظات وخواطر واعترافات لا تخضع لميزان التجربة حتى يمكن أن تسمى «نظرية» في حين يدلّ العنوان الثاني على اجتهاد الممثل في إعداد نفسه نفسياً وجسدياً، إضافة إلى التقنية الخاصة بحركة الجسد ودراسة مدلولاته، أي التثقيف الذاتي لكي يصل إلى درجة الكمال في فهم مدارس التمثيل لكي ينعكس ذلك في سلوكه على المسرح عبر اللعبة الفنية التمثيلية، في حين يشير العنوان الثالث إلى أن الكتاب إذا قرأه أي شخص فسيصبح ممثلاً لأن فيه خبرة لشخص نال شهرة واسعة، وبالتالي فإن كل ما فيه مختبر بشكل صحيح ويعطي نتائج صحيحة .

يقوم منهج ستانيسلافسكي من حيث الجوهر على إيقاظ شعور الارتجال الذاتي عند الممثل، وهذا الأمر مفاجئ للكثيرين، إذ يرون أن منهج الرجل يقوم على الضبط الشديد لحالة الانفعال عند الممثل الممثل لتعاليم المخرج بدرجة لا تقبل أي خروج عنها، لكن المفاجئ أكثر هو أن نرى أن ستانيسلافسكي يذهب إلى أبعد من هذا بحيث يقول: «ليس الارتجال فحسب بل تطويره لكي يكون قادراً على اتخاذ موقف إبداعي من الظروف المتغيرة في المسرح، ومن المشاهدين المتنوعين جداً والمنتمين إلى



أما بالنسبة لمنهج ستانيسلافسكي فلعل أول من ترجمه هو دريني خشبة في العام ١٩٥٩ كتاب «حياتي في الفن» وقد تركت هذه الترجمة أثراً كبيراً على المسرح العربي، وجاءت ترجمة شريف شاکر «إعداد الممثل»- الجزء الأول عام ١٩٨٣ و«إعداد الممثل»- الجزء الثاني في العام ١٩٨٥ لتكرس منهجه أكثر فأكثر.. وبعد عودة الخريجين من الجامعات السوفيتية ودول أوروبا الشرقية كانت هذه الموجة قد ميزت المسرح العربي بتلك التجارب المبهورة بالتجربة المسرحية في الاتحاد السوفيتي، في حين كانت مجموعة أخرى قد اجتذبتها مسرح بروتولد بريخت وتجربة «التغريب» .

وأمام تواجد المدرستين في الساحة نفسها وجد البعض أن تجربة بريخت أكثر حداثة من مدرسة ستانيسلافسكي الكلاسيكية، فراح النزاع يحدث بين التيارين حتى بدا وكأن المدرستين على عداً مع بعضهما، وغداً النزاع بينهما المنتصرون لإحدى المدرستين إلى درجة أن حدثت قطيعة، بل ربما لم يرحم النقد من الطرفين الجانب الآخر بوصفه إما مستسلماً لمدرسة «الاندماج» وإما مبهوراً بمدرسة «التغريب» وهذا الأمر يبدو صراعاً حقيقياً لمن لم يطلع على دواخل كل منهج، إذ يبدو الخطأ الأكبر في فهم مدرسة المعاناة اعتبارها اندماجاً مطلقاً مع الشخصية المسرحية إلى درجة أن يتماهى فيها الممثل، لكن المفاجئ أن من يفهم هذا المنهج سيكتشف أن تعبير «الاندماج» لا يعبر عن منهج ستانيسلافسكي البتة، حتى أن هذا المصطلح لم يُترجم بشكل دقيق، وهو بعيد كل البعد عن المنهج الذي عمل عليه ستانيسلافسكي طوال حياته، وكان يجب أن يُترجم بـ «المعايشة» .

لنصل إلى فهم الفارق الهائل بين المصطلحين لا بد من المرور على تشريح مبدئي لمنهج ستانيسلافسكي القائم على اكتشافه الكبير المسمى «طريقة التحليل بالأفعال» إضافة إلى الاشتغال على البعد النفسي للممثل وعلى جسده وحركته الخارجية في المرحلة الأولى وصولاً إلى الارتجال الإبداعي.. وهنا تكمن المفاجأة، إذ يبدو أيضاً أن الارتجال الإبداعي هو أبعد الأنواع الفنية عن مدرسة الاندماج أو المعايشة، فكيف يحصل هذا؟



التقدمية في المسرح فقد حُجبت عن بلدان الشرق والوطن العربي بالذات تلك التجارب التقدمية، فتركت على المسرح العربي تأثيراً مباشراً .

لقد ارتبطت التحولات الجذرية في الدول العربية بعد قيام الدولة الوطنية ونيل الدول العربية الكبرى استقلالها في منتصف الأربعينيات وبداية الخمسينيات، ورافق حالة النهوض الوطني نمو الفعاليات الفنية والإعلامية والثقافية التي تعمل على تكوين الهوية العربية.. ومن جهتهم بدأ المسرحيون بالعمل على تكوين مفهوم وطني من خلال المسرح، ومع اشتداد الهجمات على سورية ومصر ازداد الشعور القومي عمقاً، فتبنى المسرحيون الخط القومي بحيث شاهدنا مسرحيات تتحدث عن العدوان الثلاثي على مصر وعن قضية فلسطين والسد العالي وثورة الجزائر والريف وظفار واليمن، وهكذا بدأ المسرح العربي يتطور تجاربه.. ومع عودة الدارسين من أوروبا الشرقية وخاصة الاتحاد السوفيتي بدأنا نطلع على نضال الشعوب عبر المسرح، مما رُفد المسرح العربي بتجارب لم يكن قد تعرف إليها بعد .



الإنكليزية بعيدة عن النص الأصلي، وازدادت بعداً في طبعها العربية، لكن هذه العيوب تجاوزتها الترجمة عن الروسية التي قام بها د. شريف شاكر عام 1982 والمفاجئ أن ما غارشاك نفسه اعترف فيما بعد أنه أسقط الكثير من المقاطع خلال ترجمته لأنه اعتبرها ليست من الأهمية بمكان لأنها تتحدث عن تجارب محلية بعينها وفاته أن ستانيسلافسكي كتب هذه الآراء كتطبيق عملي على ما أراد تأكيده.. يقول ديفيد ما غارشاك: «إن جزءاً هاماً قد سقط أثناء الترجمة» ولهذا لن نجد في الترجمات العربية التي أخذت النص عن اللغة الإنكليزية السطور التي يتحدث فيها ستانيسلافسكي عن وجود اتجاهين أساسيين في فن التمثيل إلى جانب الحرفة، كذلك لن نجد السطور التي يحدد فيها الهدف الأساسي «فن المعيشة» وهو «خلق الحياة في الروح الإنسانية» في دور ما في المسرحية وفي التجسيد الفني لهذه الروح في شكل مسرحي جميل⁽¹¹⁾.

ويرى بعض المسرحيين أن الاندماج أمر بعيد عن الارتجال في منهج ستانيسلافسكي، في حين نجد أن الحقيقة عكس ذلك تماماً، إذ نجده في معرض حديثه عن «فن المعيشة» يقول: «تشكل المعيشة إحدى مراحل إعداد الممثل للدور، وتتم في فترات قصيرة قبل لقاء الممثل بالجمهور، خلافاً لفن المعيشة الذي يفترض بالممثل أن يعيش دوره في كل عرض مسرحي، معتمداً في ذلك على موهبة الارتجال»⁽¹²⁾ وهذه العبارة سقطت في الترجمة التي ألح عليها ستانيسلافسكي، حيث يقول حرفياً: «في فننا يحدث الكثير على سبيل الارتجال في الموضوع نفسه المثبت تثبتاً راسخاً.. إن مثل هذا الإبداع يمنح الأداء نضارة وعفوية»⁽¹³⁾ وهنا يتبادر سؤال: «هل هذا الكلام بعيد عن التغريب الذي يقول به بريخت؟» بمعنى أنه هل يمكن للممثل التفاعل مع الجمهور إلى درجة كبيرة خارج النص بما يؤكد أنه ممثل ولا يستغرق الاندماج بكليته؟ لقد سقطت من الترجمة العربية مجموعة كاملة من المقاطع المهمة من كتاب ستانيسلافسكي لأن المترجمين نقلوا عن الطبعة الأميركية التي اعترف ما غارشاك بأن «جزءاً هاماً من كتاب ستانيسلافسكي قد سقط أثناء

يرى فواز الساجر أن «استخدام الاكتشاف العظيم الذي توج به ستانيسلافسكي إبداعه (طريقة التحليل بالأفعال) في التدريس أو التدريب يمكن أن ينبه عند الممثل المبادرة الإبداعية بأن يحرره جسدياً وروحياً، ويفتح فضاءً رحباً أمام عواطفه الصادقة التي تنشأ عفواً وقسراً في مجرى التدريبات القائمة على الارتجال أو التحليل بالأفعال مما يكشف في الشخصية الإبداعية ملكة الحس والارتجال الذاتي»⁽¹⁴⁾ ويشير إلى أن طريقة التحليل بالأفعال تخلق ملكة الاستيعاب الإبداعي عند الممثل للدور وللمسرحية كلها، وتقود الممثل نحو معرفة هذه النية كنتاج للبحث الإبداعي الذي يقوم به هو شخصياً، وهذا ينمي عند الممثل المبادرة أو الفعالية الإبداعية والإحساس بالمسؤولية، ويحوّله إلى شريك حقيقي في تأليف العرض المسرحي⁽¹⁵⁾.

بعد أن درس خريجو المسرح من الدول الاشتراكية منهج ستانيسلافسكي عادوا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي إلى بلدانهم، لكنهم لم ينقلوه بأمانة، أو ربما لم يفهموا حيثياته بدقة، والدليل أنهم ترجموا منهجه على أنه «مدرسة الاندماج» وهذا فهم ظاهري كي لا نقول سطحياً لهذا المنهج، في حين أن الجوهر فيه يختلف عن ذلك كثيراً، مع أن ترجمة شريف شاكر حاولت تجاوز هذه السطحية، لكن المشكلة فيها أنها لم تنقل الكتاب بكامله وأسقطت مقاطع وفصولاً منه.. وسعى البعض إلى التمسك بالصيغ القديمة الدارجة بحجة أنها مفهومة لدى الجمهور العربي، ما شكل عائقاً جديداً أمام مسيرة تقدم المسرح.

على صعيد آخر استنفر معظم المتقدمين قواهم لرفض القوالب القديمة السائدة وأدخلوا مدارس التجريب التي أدت في بعض أشكالها إلى التغريب عن المسرح.

وبعد أن عرف العرب هذا المنهج كانت دول الغرب قد اجتاحتها موجة عارمة من الاحتفاء به بعد أن ترجم ما غارشاك الكتاب بعنوان «ستانيسلافسكي في فن المسرح» وهو عبارة عن مجموعة مقالات كانت بمثابة القنبلة التي حركت المسارح الغربية، إلا أن هذه المقالات وللأسف كانت مختصرة ومشوهة، إذ أن الترجمة



هو في معناه الحقيقي «إعادة التجسيد» كالأصل .
 لقد اجتهد المترجمون في إيجاد المعادل الملائم في اللغة العربية لكثير من المصطلحات التي دخلت حيز الاستخدام مثل «الذاكرة الانفعالية» و«الاتصال الوجداني» و«الموقف» و«خط الفعل المتصل» و«الهدف الأعلى» لكنهم لم ينجحوا بالقدر نفسه في بعض المصطلحات التي فارقت معناها الأساس وكانت السبب في تشويه معنى بعض الأفكار، وبالتالي المنهج برمته، ومن تلك المصطلحات التي جانبت الصواب وعلى سبيل المثال مصطلح «الهاوية» فقد تُرجمت إلى «الامتحان الأول» وواضح تماماً الاختلاف، وستانيسلافسكي لم ينتق هذا المصطلح عبثاً، كما تُرجمت «الحرفة المسرحية» بعبارة «حين يكون التمثيل فناً».. وأهمل المترجمون مصطلح «فن المعيشة» واستبدلوه بـ «الاندماج» وهذا أمر غاية في الخطورة، فإذا اكتشفنا أن «فن المعيشة» هو جوهر منهج ستانيسلافسكي سندرك فداحة الخطأ الذي ارتكبه المترجمون في فهم هذا المنهج، كما لم ينقلوا مفهوم «العرض» بل ترجموه إلى «فن العرض والتشخيص» وهو مصطلح يجمع النقيضين معاً، فإذا كانت الكلمة العربية «عرض» تعني بحد ذاتها ما أراد المؤلف فإن الكلمة الثانية «تشخيص» أي تقديم دور ليست مرادفة للكلمة الأولى ولا علاقة لها بـ «فن العرض والمعاناة».. إن استخدام كلمة «تشخيص» في هذا السياق يؤدي إلى خلط بين المفهومين ويمحو الاختلاف الجذري بين «فن العرض» و«فن المعيشة» وهذا ما يبلبل الترجمة العربية عن غير قصد، وربما ربطت الترجمة بين مدرستين مسرحيتين بشكل مغلوط، لكن لونها إلى النص الأصلي باللغة الروسية سنجد ستانيسلافسكي يعرف «فن العرض» بالقول: «في هذا الفن يعيشون الدور أيضاً مرة أو مرات عدة في البيت أثناء التدريبات.. إن وجود العملية الرئيسية (المعيشة) يسمح لنا أن نعد الاتجاه الثاني، أي فن العرض، فناً أصيلاً»⁽¹⁹⁾ أما في النص العربي فنقرأ ما يلي: «إن الممثل يعيش دوره في هذا الطراز من الفن أيضاً، وهذا العنصر المشترك هو الذي من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل فناً صادقاً هو الآخر»⁽²⁰⁾.

إن استخدام عبارة «المضمون الروحي» في هذا السياق يقودنا إلى فهم خاطئ لمنهج ستانيسلافسكي الذي يعطي في كثير من الأحيان المحتوى الروحي أهمية قصوى في عملية الإبداع.. يقول حرفياً: «إن قيمة الفن تتحدد بمحتواه الروحي» .

وأخطأ المترجمون عندما استخدموا كلمة «قالب» مكان كلمة «صورة» وكلمة «عاش» مكان كلمة «يفعل» وهكذا نجد أن مقولة ستانيسلافسكي الشهيرة «يجب ألا نحاكي العواطف والصور، بل يجب أن نقوم بالأفعال بتأثير العواطف ونحن في الصور» ستصبح مع استخدام مغلوط كالاتي: «لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب، ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها» وطبعاً فإن العبارة الأخيرة مناقضة تماماً لما أراد ستانيسلافسكي.. إن إلغاء فعل «يفعل» المحدد في الترجمة وإحلال فعل «يعيش» مكانه يخل بالمعنى الأساس الذي وضعه ستانيسلافسكي في مفهوم الفعل في إبداع الممثل الذي يعدّه أساس فن الممثل والوسيلة الأساس للتعبير عن مكنون مستتر في خفايا النفس البشرية، وكان يراه ضرورياً لتوصيل طاقة الفكر الخلاق .

إن التقويم الخاطئ لمفهوم «الفعل» ودوره في إبداع الممثل صار سبباً في التخبط الذي عانى منه فهمنا لمنهج ستانيسلافسكي بسبب هذه الترجمات المغلوطة، خاصة أن الترجمات اجتهدت في إيجاد معادل من كلمة واحدة، فتارة يترجمون «الفعل» على أنه «حركة» وتارة أخرى بكلمة «تمثيل».. لكن الأخطر هو أن الترجمة العربية أسقطت المقطع الذي يتكلم فيه عن مفهوم الدراما في اللغة اليونانية القديمة، وكذلك كلامه حول جذر كلمة «Actor» وعلاقته الدلالية بمفهوم «الفعل» و«الإيجابية».. إن هذين المقطعين كان بإمكانهما التعويض، ولكن للأسف فإن معنى «ممثل» العربية تحمل في ذاتها معنى العرض، أي الطابع السلبي لعملية المعيشة لأنها تدل على المعنى السطحي لتمثل الأشياء وليس المعنى العميق لمعيشة الدور.. وحتى في المعنى الدارج نقول «تمثيل» أي أنه أقرب إلى محاكاة الأصل في أحسن الأحوال، في حين



على إعداد نفسه» تخلو من الإشارة - كالأصل الإنكليزي - إلى أن الكتاب هو الجزء الأول وهو مخصص لدراسة العناصر الأساسية لعملية المعاشة بالذات أو ما يسميه الكاتب العملية الإبداعية للمعاشة .

لقد أدى إغفال هذه الإشارة إلى تكوين خاطئ عند القارئ العربي في أن هذا الكتاب هو مجمل ما كتبه ستانيسلافسكي عن فنّ الممثل، في حين أن الكاتب يقف عند حدود المرحلة الأولى من منهجه أو نظريته .

أمثلة من المسرح العربي

يرى الباحث المسرحي العراقي رشيد ياسين أن منهج ستانيسلافسكي يقصّر في الجانب النفسي في العملية الإبداعية في فنّ الممثل، وأن جوهر العملية برمتها يقتصر على «بناء الدور المسرحي من الداخل وخلق المقدمات السيكلوجية اللازمة لولادة الدور بصورة عفوية على الخشبة»^(٢٢) وذلك يُغفلُ الغاية القصوى من العملية بوصفها أساساً للارتجال... ويكرر الناقد المسرحي رياض عصمت خطأ ياسين نفسه فيقتصر لديه الفهم على أن نظرية ستانيسلافسكي تقوم على «إدراك ومعايشة الممثل للشخصية المسرحية معايشة نفسية تعتمد على التروي والانتباه واسترخاء العضلات» ويصل إلى استنتاج وجود طريقتين: «الأولى تعتمد على العدة الخارجية للممثل، والثانية تشمل مدرسة ستانيسلافسكي وتعتمد على العدة الداخلية والنفسية: الخيال والذاكرة الانفعالية وتركيز الانتباه»^(٢٣) وواضح أن الفهم يقتصر على جزء بسيط من منهج ستانيسلافسكي، أما الكاتب المسرحي علي عقله عرسان فيذهب بعيداً في تشبيه طريقة الغزالي لحالة التمثيل لدى ستانيسلافسكي، مع أن الطريقتين تفرقان منهجياً على الصعيدين المادي والذهني، ففي حين تقوم طريقة الغزالي على انعدام الإرادة تماماً، وقد تلحق المشاركين في حلقات الذكر التي تصل إلى حد الهذيان أضراراً جسدية بالمشاركين فإن طريقة ستانيسلافسكي تصل بالمرء إلى أعلى درجات التركيز، ومع ذلك يشتم عرسان في وصف المقاربات بين المنهجين المتعاكسين شكلياً وضمنياً بشكل واضح وجلي .



لقد وقف العرب حتى اليوم عند حدود الجزء الأول من كتاب «عمل الممثل على إعداد نفسه» وهذا الأمر خلق عند الكثيرين فهماً خاطئاً حتى اليوم .

تحذير بروكوفيف

وكان الباحث المسرحي السوفييتي ف.ن. بروكوفيف قد حذر من إمكانية فهم ستانيسلافسكي فهماً خاطئاً وأحادي الجانب حين انتقد من أسماهم «الذين يرون أن طريقة ستانيسلافسكي تدرس علم نفس الإبداع فقط وتغفل قضايا التجسيد المسرحي والتعبيرية الظاهرة والشكل الفني» وأضاف: «يكفي الممثل أن يعيش الدور على نحو صحيح حتى يتم كل شيء تلقائياً... إن هذا أدى عملياً إلى التقليل من شأن الشكل في فن المسرح»^(٢٤) .

إن معرفة المسرحيين العرب بستانسلافسكي توقفت عند الجزء الأول من كتابه «عمل الممثل في إعداد نفسه» وهذا الأمر خلق فهماً خاطئاً أدى إلى وقوفهم موقفاً خاطئاً من منهجه، ولعل الإحاطة بسلسلة الأخطاء إن كان من حيث الترجمة أو غيرها تتعذر، لكن يمكن تلخيص الأمر في أن الترجمة العربية لكتاب «عمل الممثل



خلاصة المنهج

يحدد ستانيسلافسكي جوهر منهجه بقوله :
« خلاصة النظام هو اللاوعي من خلال الوعي » .

إن الجزء النفسي من العملية يتعلق بالاندماج، وهذا له علاقة بالشق الأول، أي الداخلي، أما الجزء الحركي أي التجسيد فله علاقة بتعبيرات الجسد للتمثيلات الداخلية كي يتحكم الممثل بالتناغم بين ما هو داخلي والحركة وما هو خارجي أثناء عملية التمثيل مع الانطلاق في فضاء الارتجال.. وبعبارة أخرى يضع مكان مفهوم «التجسيد» مفهوم «الاندماج» بالشخصية، ويطابق بين مشاعر الشخصية وعواطف الفنان ومشاعره .

لقد تحدث ستانيسلافسكي بما لا يقبل التأويل عما أسماه الإنسان-الدور وعن الإنشاء التدريجي وليس الإخضاع للإنسان الجديد من مادة الإنسان المبدع، مشيراً إلى أنه «لا يجب أن ينسى أبداً أنه على خشبة المسرح».. وكما يقول بوبوف «في العملية العضوية كتتمص الممثل للشخصية لا فرق في أن يجد الممثل نفسه في الدور أو أن يجد الدور في نفسه».. لكن ستانيسلافسكي يرى أبعد من هذا بكثير، بمعنى أنه يلخص عملية الارتجال بأنها أعلى درجات الضبط لدى الممثل، إذ يقول : «إن ذوبان الممثل في الشخصية يقوده إلى مستشفى الأمراض العقلية» .

وأمام كل ما تقدم سنجد أن هذا المنهج يقوم على مراحل عدة لتصل إلى الارتجال.. إن الحديث عن ذلك في منهج ستانيسلافسكي سيثير الضحك دون تقديم هذه البراهين والحجج المبررات لذلك، وهذا ما دأب عليه المسرح العربي والأكاديميات منذ أكثر من ستين عاماً .

هوامش :

١- قسطنطين ستانيسلافسكي ١٨٦٣-١٩٢٨ مخرج وممثل مسرحي روسي.. يُعدُّ أحد مؤسسي المسرح الحديث.. حاول ابتكار أسلوب الأداء المقتنع في التمثيل الصادق لمعايشة الدور، وعمل على جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخص التي يجسّدونها كما لو كانوا أشخاصاً حقيقيين، ويُعرف هذا الاشتغال بـ «نظرية ستانيسلافسكي» .

٢- برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦ كاتب ومخرج مسرحي ألماني..

يُعد من أهم كتّاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه شاعر مجيد، وعمل على منهجه المسرحي الحديث بحيث نال شهرة عالمية.. تزوج من الممثلة هيلينا فايجل عام ١٩٢٩ وأصبحت رفيقة دربه .

٣- فواز الساجر ١٩٤٨-١٩٨٨ أوفدته وزارة الثقافة لدراسة الإخراج المسرحي في موسكو عام ١٩٦٦ حيث كان أستاذه الفنان يوري زافانسكي تلميذ ستانيسلافسكي .

٤- محمد الدريني بن سيد بن يوسف خشبة ١٩٠٣-١٩٦٥ مترجم وكاتب مسرحي مصري.. عيّنهُ الأديب طه حسين مترجماً في وزارة المعارف عام ١٩٤٢ ثم انضم إلى معهد الدراسات المسرحية عام ١٩٤٤ محاضراً في مادة الأدب المسرحي، ثم عمل رئيساً لتحرير مجلة «المسرح المصري الحديث».. ترجم الإلياذة لهوميروس والأوديسية وقصة طروادة، كما ترجم كتاب «أساطير الحب والجمال عند الإغريق» .

٥- ديفيد ماغارشاك.. وُلِدَ في العاصمة اللاتفية ريغا ودرس الثانوية في المدارس الروسية وانتقل للعيش في إنكلترا عام ١٩٢٠ وحصل على جنسيتها في العام ١٩٢١ ودرس الأدب الإنكليزي وتخرج من جامعة لندن وعمل في الصحافة في الفيليت ستريت وصدرت له عدة روايات.. في العام ١٩٤٨ بدأ العمل في ترجمة روائع الأدب الروسي الكلاسيكي .

٦- الأطروحة، ص ٦٠ .

٧- المصدر السابق ص ٦٠ .

٨- المصدر السابق ص ٦١ .

٩- المصدر السابق ص ٦١ .

١٠- المصدر السابق ص ٦١ .

١١- المصدر السابق ص ٧٠ .

١٢- المصدر السابق ص ٧٠ .

١٣- المصدر السابق ص ٧٠ .

١٤- ماغارشاك، الأصل، ص ٤١ والأطروحة ص ٧٠ .

١٥- ستانيسلافسكي، قسطنطين، عمل الممثل على إعداد نفسه ص ٢٩٧ .

١٦- ستانيسلافسكي، قسطنطين، عمل الممثل على إعداد نفسه ص ٢٧٧ .

١٧- حياتي في الفن، خشبة، دريني ص ١٤٤ إعداد الممثل، شاكر، شريف ص ١٩ الساجر، فواز، ستانيسلافسكي والمسرح العربي، ص ٧١ .

١٨- خشبة، دريني ص ١٤٤ شاكر، شريف ص ٥٣ الساجر، فواز ص ٧٢ .

١٩- المنهج، ص ٢٥ .

٢٠- الأطروحة ص ٦٩ .

٢١- المصدر السابق ص ٧٥ .

٢٢- المصدر السابق ص ٧٥ .

٢٣- المصدر السابق ص ٧٦ .



لويجي بيرانديلو..

تجربة غنية وكسر للقوالب الجامدة

خليل البيطار



ما هي قيمة المسرح إن لم يسלט الضوء على مشاكل الحياة وتشوهات المجتمع؟ وما هي قيمة الفن إن لم يقارب الواقع ويلامس المعاناة الإنسانية بكافة وجوهها؟

تطور المسرح الأوروبي عامة والإيطالي خاصة في القرن العشرين بشكل لافت، وساهم كُتّابٌ ومخرجون في بثّ روح التجديد في الكتابة والإخراج، متكئين على إرث غنيّ ومستخدمين واقعية شفافة في معالجة قضايا الفساد والترهل والجمود، ومن هؤلاء لويجي بيرانديلو، وإدواردو دي فيليبو، وليوناردو شاشا، وداريو فو.

هنا مقارنة لتجربة بيرانديلو الغنية ومسرحه الاجتماعي، وهو الذي يُحسب له أنه خاض معترك أجناس الأدب كلها من شعر وقصة ورواية ومسرح، وعشق الأدب واللغة الإيطالية، ولفت اهتمام النقاد مبكراً لموهبته.

ولد لويجي بيرانديلو في جزيرة صقلية عام ١٨٦٧ وكان أبوه وأمه من أسرتين عُرفتا بالوطنية، وكان جدّه لأُمّه عضواً في الحكومة المؤقتة في صقلية عام ١٨٤٨ واضطر بعدها للنزوح إلى مالطة، وصودرت أمواله، وعمل الأب في صناعة الكبريت في مدن الجزيرة، ويسرّ لابنه لويجي دراسة مريجة، وأغرم الصبي بيرانديلو بالتمثيل والتأليف مبكراً ومنحه الجو العائلي دعماً معنوياً.

أتم بيرانديلو الدراسة الثانوية في بالرمو عاصمة الجزيرة، ثم رحل إلى روما والتحق بكلية الآداب، ولم تعجبه الدراسة هناك فانتقل إلى مدينة بون الألمانية

بناء على نصيحة أحد أساتذته، وأتم دراسة الأدب عام ١٨٩١ وعاد إلى روما بعد أن درّس اللغة الإيطالية لمدة عام في الكلية التي درّس فيها، ونشر مجموعتين شعرتين، وفي العام ١٨٩٤ تزوج ابنة أحد شركاء أبيه في صناعة الكبريت، وتعرّض زواجه لهزّات ومتاعب عائلية تركت تأثيرها الواضح على نتاجه وفنه.

عمل بيرانديلو في التدريس بين عامي ١٨٩٧-١٩٢٢ بسبب إفلاس صناعة الكبريت وحاجة والديه إلى الدعم، وأعدّ في هذه الفترة كتابين مهمين هما «فن وعلم» عام ١٩٠٨ و«المرح» الذي عدّه النقاد



المعصرة

كُتبت عام ١٩١٠ وهي مأخوذة عن قصة نُشرت عام ١٨٨٩ بعنوان «ساعة الحساب» وهي من فصل واحد ونُشرت مع مسرحية أخرى بعنوان «ليمون صقلية» ترجمها إلى العربية وقدم لها محمد إسماعيل محمد ونُشرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» الصادرة عن وزارة الإعلام في الكويت عام ١٩٧٥ العدد ٢/٦٨ .

شخصيات المسرحية : الزوج أندريه، وزوجته جوليا، والعشيق أنطونيو المحامي، والخادمة أنا.. المكان منزل ريفي.. تبدأ المسرحية من لحظة شعورية مضطربة أحس فيها أنطونيو عشيقاً جوليا العائد من المدينة قبل موكله الزوج أندريه أن علاقته بها قد انكشفت، ويؤكد الاثنان في حوار متنام متواصل متكى على الاسترجاع ومدرسة التحليل النفسي الفرويدية والاهتمام بكل تفصيل أن الأمور تعقدت، وأنهما في ورطة حقيقية .

وكانت جوليا قد هربت من أسرتها الثرية لتتزوج أندريه المعدم، ودفع هذا الأمر أندريه كي ينكب على العمل ويوفر لزوجته مستوى اجتماعياً مرموقاً، لكن تحقيق هذا الهدف أدى إلى انصراف الزوج عن الاهتمام بزوجته، وإلى خيانتها له مع صديقه أنطونيو .

ويتبادل العشيق والزوجة الاتهام بالتسبب في كشف العلاقة، ويحاول هو التملص من المسؤولية، لكنهما يتفقان على تجاهل ذلك :

«أنطونيو : (مرتجف وحانق) ماذا جرى؟ أخشى أن يكون عند أندريه شك فينا .

جوليا : (فزعة) أندريه؟ كيف عرفت؟ هل انفضح أمرك؟

أنطونيو : لست وحدي، بل كلانا على الأرجح .

جوليا : أحدث هنا؟

أنطونيو : نعم، أثناء نزوله.. كان أندريه ينزل أمامي.. أتذكرين؟ ومعه حقيبة السفر، وكنت تضيئين نور الباب، أليس كذلك؟ وأثناء مروري، يا ساتر! كم يركبنا الحمق أحياناً» (ص ١٤) .

وعند عودة أندريه يقص عليها تفاصيل رحلته،

مفسراً لشعره وفنه، كما كتب في هذه الفترة معظم قصصه القصيرة وقصته الطويلة «المهجورة» عام ١٩٠١ وكتب قصة طويلة ثانية عنوانها «المرحوم ماتيا باسكال» عام ١٩٠٤ وخرج فيها على حدود الطبيعية، وذاع صيته عالمياً بعد أن تُرجمت أعماله إلى اللغة الألمانية عام ١٩٠٥ .

بدأ بيرانديللو الكتابة للمسرح عام ١٩١٠ واضطر تحت ضغط مديري الفرق المسرحية وعدد من المخرجين إلى كتابة مسرحيات ذات فصل واحد، أو إعداد بعض قصصه للمسرح، ولكن نضج إنتاجه بدأ واضحاً في الفترة بين عامي ١٩١٧-١٩٢٥ أي في سن الخمسين، وكتب مسرحيات عديدة مثل «لكل حقيقته» ١٩١٧ «فائدة الأمانة» و«العش» ١٩١٩ «مثل زمان وأحسن من زمان» ١٩٢٠ «كله بالطيب» و«هنري الرابع» ١٩٢٢ «كل على طريقته» ١٩٢٤ .

توقف بيرانديللو عن الكتابة قليلاً عام ١٩٢٥ ليبدأ نشاطه كمخرج وأدار فرقة الأحد عشر في مسرح الأوسكالكي في روما، وجال مع الفرقة في مدن إيطاليا، وفي الخارج، ثم استأنف الكتابة أثناء الجولات في فنادق برلين وباريس وواشنطن، ومن مسرحيات هذه المرحلة : «صديقة الزوجات» ١٩٢٧ «الموطن الجديد» ١٩٢٨ «لاتزارو» ١٩٢٩ وهذه المسرحيات تستند إلى الإلهام الأول لبيرانديللو وهي أقل واقعية وأعمق شاعرية .

ومن مسرحياته التي دلت على نضج درامي : «المعصرة» ١٩١٠ «قواعد المباراة» ١٩١٨ «أبوزهرة بفمه» ١٩٢٢ «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ١٩٢١ .

وسمى بيرانديللو مسرحياته الثلاث التي وظف فيها ثلاثية الزوج والزوجة والعشيق وعزى فيها البورجوازية الصغيرة وانكفاءها «الأقنعة العارية» .

نعرض في هذه المقاربة مسرحيات مختارة من المرحلة الثانية التي حقق فيها بيرانديللو حضوراً فنياً ككاتب ومخرج داخل إيطاليا وخارجها وآراء نقاد تباينت حول تجديده أو أرخوا لتجربته المسرحية الفريدة والتي توجهاً بحصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٤ عن مجمل نتاجه .



الزيف والنفاق السائدين في المجتمع البورجوازي، وعناصرها تميز مسرح بيرانديللو، وفيها توزيع أدوار بين الزوج والعشيق وبين الزوجة التي تبدو متفاداة مرة، ومتسلطة تارة، ومتسلطة حيناً، وضحية القيم الاجتماعية السائدة مرات .

فكر في الأمر يا جاكومينو

شخصية المسرحية الرئيسية جوستيفو توتي، وهو صورة جديدة لديوجين، مدرّس في السبعين، وأعزب، يقرر الزواج من فتاة كي ترثه، ويختار ليلينا ابنة مستخدم المدرسة، وتصارحه الفتاة بأنها على علاقة بالشاب المعدم جاكومينو، وحامل منه، وتكشف علاقتهما للأهل، فيطردونها، ويتدخل توتي لإصلاح الأمر، ويتزوج ليلينا، ويعاملها على أنها ابنته، ويسمح لجاكومينو بالتردد على منزله علناً لرؤية ابنه، ويدبر له عملاً في مصرف .

تحاصر منزل المدرّس الأقاويل المحتجة، فيبتعد جاكومينو، لكن جوستيفو توتي يقنع جاكومينو بالعودة، فيعود لزيارة ابنه متجاهلاً اللفظ السائد .

في عرض المسرحية الأول عام ١٩١٦ كتب الناقد المسرحي أوريانو تيلجر مقالاً قال فيه إن فن بيرانديللو فنٌ كسل ومتعة، وليس فيه مضمون عميق، وليست له جدية أخلاقية، ولا اهتمامات حية بالروحانيات، وردّ على هذا الرأي سلفيو داميكو الناقد المهتم بفن بيرانديللو يقول: «أعمال بيرانديللو تبدو للوهلة الأولى مغالطات، لكنها تخفي فكراً عميقاً ومضموناً فلسفياً حقيقياً وإحساساً بالإنسانية الرحبية النابضة، مختلطاً بلفتة خفية من السخرية الحارقة» .

فائدة الأمانة

تناول بيرانديللو فكرة ثلاثي الزوج والزوجة والعشيق في مسرحية «فائدة الأمانة» التي كتبت عام ١٩١٩ فبطل المسرحية أنجيلو بالدوفينو قاده تجاربه المتعجلة إلى الإفلاس وعدم المبالاة، فيحاول أن يستعيد التوازن والعيش بطريقة عيش الآخرين العاديين،



وهي بين الإصغاء والترقب، وتواصل شغل الإبرة، وهو يشير إلى امتداح القاضي لأنطونيو وإلى نيته إنهاء أشغاله والانتقال إلى المدينة وإبعاد الزوجة عن منغصات الريف، ويسرد حكاية سبورتييني التي أضحكت الركاب، والذي بكى بسبب رحيل ابنته بالمalaria وتعرضه للضرب من قبل عشيق زوجته أمام الركاب .

وتختتم المسرحية بمكاشفة أندريه لزوجته بما رآه بعد أن طلب من آنا الخادمة إبعاد الأطفال، وحين حاولت جوليا الإنكار وطالبته بالأدلة قدمها وقال: «أظننيي أبلهاً أو مجنوناً؟ وأنت بريئة وضحية؟ أنا بنفسني رأيت، ويعيوني هذه شهدت» (ص ٣٩) ويسقط في يد الزوجة، وتتوسل أن يبقياها في المنزل من أجل الأولاد، لكنه يدفعها خارجاً ويقول: «لن تريهما بعد الآن» (ص ٤٢) وحين يصل أنطونيو يسمع الاثنان طليقة ويصرخ أنطونيو ويلتفت أندريه صوبه ويقول: «أنت قتلتها» (ص ٤٥) .

«المعصرة» مسرحية اجتماعية ناقدة، من المدرسة الواقعية، تبدأ من حالة تأزم وإحساس بالخطر، وتكشف



تظهر التجربة الفنية والعمل الجماعي المتخصصين في عمل المؤسسة المصرية العامة الناهضة أو اسط ستينيات القرن الماضي من حيث العنونة وعمق تحليل تجربة الكاتب بيرانديللو في أمانة المترجم والمراجع، وهي أمور تفتقدها الترجمة التي تولها مترجم وحيد أو تضعف قيمتها .

تتنمي مسرحية «قواعد المباراة» إلى مجموعة «الأقنعة العارية» وتضم ثلاثة فصول وتسعة عشر مشهداً، وتتكى على ثلاثي الزوج والزوجة والعشيق، وعلى المدرسة الواقعية النقدية الكاشفة لانحدار القيم وتغير الأدوار وما يسببه ذلك من تفكك اجتماعي وازدواجية وتوجس وتصيد وخداع وتتصل من المسؤولية الفردية والاجتماعية .

شخصيات المسرحية : الزوج ليوني جالا الذي يعيش شبه منفصل عن زوجته سيليا المرأة المتقلبة النزقة التي لا تعرف ماذا تريد وترى في جويدو فيناتسي صديق زوجها المتعلم والمتعالي والتمسك بتفكيره الفلسفي أداة تدبر معها ومن خلالها طريقة بارعة للانتقام منه بدءاً بخيانة الزوج في علاقتها الحميمية بجويدو، وهي العلاقة التي كشفها الزوج واحتفظ بهدوئه وبمواقفه المؤسسة على فكر فلسفي محسوب، ومنها التزامه باتفاق معها أن يزورها يوماً لمدة نصف ساعة ويصعد إلى الطابق الثاني ويسألها عن حالها، ثم يغادر المنزل .

ومن الشخصيات أيضاً فليبو صديق ليوني وخادمه الملقب سقراط، والدكتور سبيجا، والماركيز إلدو مليونيتي، وباريللي مدرب المباراة بالسيف، وكالارا خادمة سيليا، ومجموعة سكارى .

في الفصل الأول تبدو سيليا متبرمة من عشيقها جويدو ولا تتجاوب مع محاولاته التقرب منها، وتستثقل حركاته، وتبدي رغبتها بإنهاء العلاقة، متهمه إياه بقصور الفهم والذاتية، بينما تحلم بالحرية والترحال، وبحياة مختلفة، وتقول له : «أنا فعلاً في سجن» وحين يتساءل جويدو عن سبب جفائها ترد : «أريد أن لا ترى هنا كثيراً... تلك هي المسألة»

فيعقد قرانه على الفتاة الأرستقراطية آجاتا، وكان قد غرر بها الماركيز فابيو كوللي، فحملت منه، وهو غير قادر على الزواج بها لأنه متزوج، وبحسب الأعراف الكاثوليكية لا يجوز الزواج بأكثر من واحدة، وجاءت موافقة بالدوفينو على الزواج من آجاتا مشروطة بمراجعة أدق قواعد الأمانة بعد الزواج وقطع علاقة آجاتا بالماركيز .

ويدور صراع بين بالدوفينو وكوللي، ويصرّ الماركيز على التمسك بآجاتا إلى حد يندفع فيه إلى تدبير تهمة تظهر الزوج بالدوفينو بمظهر المختلس، وقد يقود إثبات التهمة إلى السجن، لكن آجاتا تتمسك بزوجها وهي المنحدرة من بيئة أرستقراطية وتعرف انحلال عديدين وعديدات فيها، فتدّ بالمثل صنيع زوجها الأمين لقواعد الاتفاق بينهما وتمسك ببالدوفينو زوجاً وتخفق وسائل الماركيز الدنيئة كلها، فيضطر للانسحاب من الصراع .

كشفت المسرحية التحول الذي طرأ على الشخصيات عبر الصراع الداخلي أو الصراعات المباشرة والضغط الاجتماعي، إذ تغيرت كل شخصية بشكل إيجابي وكسرت القالب النمطي الذي رسمته لها الطبقة الاجتماعية المهيمنة .

قواعد المباراة

تضئ هذه المسرحية أسلوب بيرانديللو في الكتابة والإخراج، وتبرز العناصر التي تستند إليها تجربته الناضجة في البناء الدرامي .

ظهرت المسرحية بعنوان «أداء الأدوار» عام ١٩١٨ وترجمها إلى العربية محمد إسماعيل محمد عام ١٩٧٥ ونُشرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» الصادرة عن وزارة الإعلام - الكويت ١٩٧٥ العدد ٢/٦٨ لكن ترجمة سابقة كانت قد صدرت قبل عقد من الزمن للمسرحية نفسها وبالعنوان مختلف اختاره المترجم أحمد سعد الدين ووافقته في ذلك مُراجع النص طه فوزي وكاتب مقدمة النص الناقد سعد أردش ونُشرت ضمن سلسلة «روائع المسرح العالمي» عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، والفارق واضح بين الترجمتين، إذ



زوجته كلها إلى درجة لا يبقى معها أي سبب للدخول في مشاجرة أو في إعاقة انفصالهما، بينما يُظهر ليوني براعة في توضيح موقفه وإظهار وجوده، فالعميان وحدهم هم الذين لا يرونه، ويحذر جويدو من الشر الذي يمكن أن يسببه وجوده في المكان ونواياه، ويلفت نظره إلى الأسلوب الذي استخدمه في الدفاع، أي دفاع اليائس، ويطلب جويدو من ليوني توضيح هذا الأسلوب وتعلمه، فيرد ليوني متهمكاً:

«ليوني: أقوى دفاع وأثبت دفاع.. ليس هناك أمل في رجوعك عنه، وليس فيه حل وسط بالنسبة للآخرين أو لك .

جويدو: لست أفهم.. أتسمي ذلك دفاعاً؟ ودفاعاً عن ماذا؟

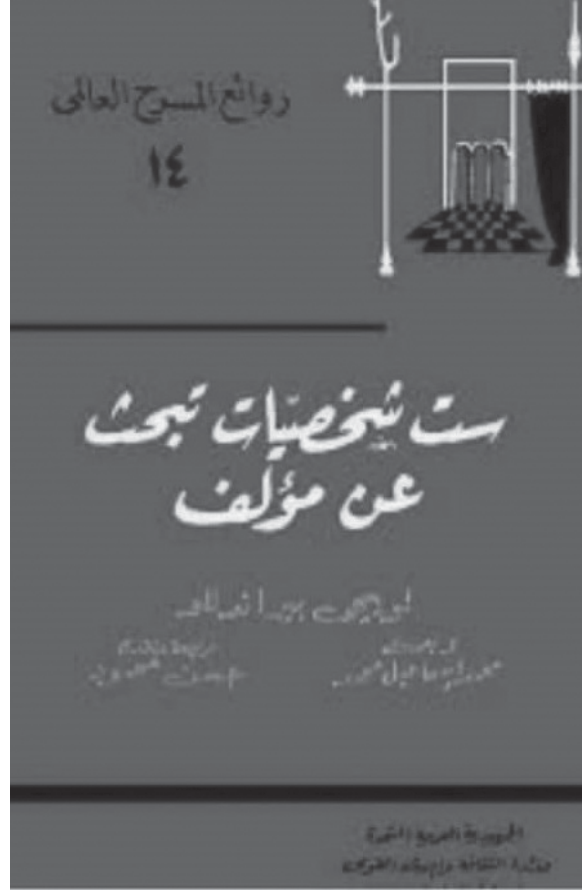
ليوني: (ينظر بقسوة واكتئاب وحسم) عن لا شيء، عن نفسك، مثلما استطعت الدفاع عن نفسي دون أن يحدث لي شيء، عن نفسك ضد الغير وضد نفسك وضد الشر الذي تجلبه الحياة للجميع ولا يمكن تلافيه منذ سنوات عديدة، والذي أفعله أنا لها هو الذي تفعله أنت لي .

جويدو: أنا؟

ليوني: أجل، بالرغم منك (محملقاً في عينيه) أتعتقد أنك لن تؤذيني؟

جويدو: (بشحوب) ولكن.. ولكني لا أعلم» (ص ٤٧-٤٨) .

وينصح ليوني جويدو بأن ينظر إلى نفسه من الداخل، ويضرب له مثالي البيضة الطازجة والرصاصية: «الأولى يمكن للمرء أن يتلقفها ويفرغ ما فيها ثم يلعب بها، والثانية تفرغه هي، فلا ينبس ببنت شفة، وهذا خيال جديد يميز بين الحالات والأفكار، وحين يكون المرء مستعداً فهو يتلقف البيضة ويثقبها ويشرب ما فيها، وماذا سيبقى بعد ذلك؟» (ص ٥١) وتخرج سيليا من خلف الباب الزجاجي، وتستهمله وتضع في يده قشرة بيضة وهي تضحك، فيجيب وهو يقترب من جويدو: «آه، لكنني لم أشربها.. خذ.. احترس..» ويقول ضاحكاً: «أعطيته لها» فتغضب سيليا



وتلفت نظر جويدو إلى أن زوجها ليوني «خرق الاتفاق ولم يعد يصعد، ويرسل الخادمة إليّ كي تسألني ماذا أريد، ولهذا أحسه موجوداً هنا على الدوام، وهذا يغيظني» وتتساءل بخبث: «كيف يمكن التخلص من هذا الشبح لا بالنسبة لي وحدي ولكن بالنسبة لجميع الناس؟» (ص ٣٦) .

يصل الزوج في الموعد المسائي، وتعلن الخادمة كلارا قدومه، فيُخرج العشيقي ويحاول الاختباء في الداخل، لكن سيليا تصر على أن يستقبل جويدو لأنها لا تريد أن تراه، ويحاول جويدو ثنيها عن هذا التصرف فلا يفلح، ويقف الاثنان وجهاً لوجه، وسيليا تسمع حوارهما خلف الباب الزجاجي، ويحاول جويدو تبرير وجوده في هذا الوقت المتأخر في منزل سيليا بأنه في زيارة لشرب كأس، وكان على وشك المغادرة، فيرد ليوني ببرود، وخلال الحوار يظهر التباين بين الرجلين في النظر إلى لعبة الحياة، إذ يرى جويدو أن ليوني يبالغ في إخفاء وجوده وفي التجاوب مع مطالب



وباستمالة ليوني كي يستبقها الليلة عنده، فيصرفها ويؤكد لها أنه سينام نوماً عميقاً، بينما ترد هي بقلق: «أنا لا أنام أبداً، وخصوصاً الليلة.. سأعود غداً في الصباح» (ص 120).

وفي الفصل الثالث تتغير الأدوار ويخرج ليوني من لامبالاته، ويحشر جويدو في دوره الجديد بأن يكون طرفاً في المباراة لأنها مسؤوليته، وهو المسبب في تعقيد الوضع، وينتهي بمصرعه الذي أعلنه الطبيب سبيجا، فتصرخ سيليا غير مصدقة الطبيب سبيجا: «هل مات؟» فيغادر الطبيب، وهي تخرج خلفه.

ليوني جالا الشخصية الرئيسة في المسرحية حوّل لصالحه الأخطاء التي أنتجت حياتة مع زوجته سيليا وعشيقها جويدو فينانزي، وركّز على قاعدة المسؤولية الموضوعية المتباينة مع التفسيرات التقليدية لمجتمع يواصل إخفاء حقيقته خلف قناع المواقفات، فصفة الزوج باتت قاصرة على الشكل وما يتصل بذلك من واجبات، أما العشيق فقد بات زوجاً من الناحية الفعلية وتحمل المسؤوليات الجوهرية، ونتيجة هذه القاعدة المستندة إلى المنطق المجرد على العشيق أن يخوض المباراة مع الماركيز مليوريتي الذي أهان سيليا، بينما يكتفي ليوني بتحديه ما دام دوره مقتصرًا على الجانب الشكلي.

ولغة بيرانديللو سلسلة، لا تزويق فيها، وحواراته متنوعة بين القصر والإطالة قليلاً، وبنائه للشخصيات محكم وفريد من حيث التركيز على البعد الفكري، وله الفضل - برأي النقاد - في نقل الكوميديا من دائرة الإصغاء والميلودراما إلى التحليل والسخرية المرّة عبر هدم البناء الداخلي للبيئة الدرامية وإعادة بنائه على أساس متين من المنطق الموضوعي القادر على هجاء التشوهات الاجتماعية.

وتتشابه شخصيات بيرانديللو في لغتها وفي الشكل الأخلاقي لتصرفاتها بحسب الناقد المسرحي سعد أردش، فكلها تعاني من المحن ويمزقها قلق داخلي، وكلها - تقريباً - تمنطق تصرفاتها، فالتساءل يحاولن توضيح حقيقتهن الداخلية الغريزية كأهات

من سخريته، وتقول: «أود لو أدفع حياتي ثمناً لقتله» وتقذفه بقشرة البيضة من النافذة، فتتحرف عنه وتصيب شخصاً آخر، فيعلق جويدو على تصرفها: «كان عليك تعلم إصابة الهدف» (ص 56).

ويختتم الفصل الأول بدخول سكارى إلى منزل سيليا، قاصدين منزل بيتنا، فتقول لهم: «أنا بيتنا» فيعلنون رغبتهم في الشرب وبأن ترقص لهم عارية في الميدان، فتعدهم بتلبية رغباتهم، لكنها تنادي الجيران الذين يؤكدون للسكارى أنهم في منزل سيدة شريفة، وبيتنا في الطابق الأعلى، فيعتذر الماركيز الصغير مليوريتي ويترك بطاقته ويغادر مع أصحابه، وتمهد هذه الحادثة لسيليا أن تدبر خدعة للانتقام من ليوني وإلزامه بالدفاع عن كرامتها بخوض مباراة مع الماركيز.

في الفصل الثاني يجري خفق البيض، ويعلم فليبو ليوني كيفية الطهي، ويلبسه مريلة وقبعة للطهارة، ويدخل جويدو لإبلاغ ليوني أن زوجته ستقوم بعمل جنوني، وتأتي سيليا إلى منزل ليوني دون إخطار، ويدور الحديث عن إهانتها وإصرارها على رد الاعتبار بترتيب مباراة، ويجري حوار ثلاثي بكلمات مبطنة يظهر من خلالها أن كل شيء قد تقرر، ويماشي ليوني سيليا وعشيقها جويدو نظرتهما للمسألة، ويلفت ليوني نظر جويدو إلى أنه متمهد مباريات، ومن غيره يمكن أن يطلبه صديق أهينت زوجته؟ ويدخل د. سبيجا لتدبير حضوره، ويجري اختيار باريللي مدرب المباراة بالسيف كشاهد، ويحدد مكان المباراة في الحديقة القريبة.

ويختتم الفصل بحوار بين ليوني وسيليا في غياب الجميع شرح فيه الزوج رؤيته للحياة وطريقته في التعامل مع تقلباتها، وكشف فيه ما تعلمه من طريقة زوجته في تغليب عاطفتي الحب والحقد لجعله يفكر في قتلها، وهو عطل هذين الدافعين وتحول إلى ما يشبه مروض أسود قادر على التحكم بإرادته ومشاعره وعواطفه، وهذا غير سهل على زوجته لأنها لا تعرف ماذا تريد من الحياة، وتحاول سيليا التظاهر بالقلق



بيرانديلو في المسرح السوري - حسب تقديرك إخراج سامر عمران



لأتنفس فقط هواء هذا الأمل دون أن أسعى حتى للنظر
من النافذة.. ماذا لي في الخارج؟

جويدو : تتكلمين كما لو كنت في سجن .

سيليا : ولكنني في سجن فعلاً .

جويدو : ومن الذي يسجنك؟

سيليا : أنت.. كلكم.. أنا نفسي.. جسمي هذا
عندما أنسى أنه جسم امرأة، ولكن الواقع هو أنني يجب
ألا أنسى ذلك أبداً من الطريقة التي تنظرون بها كلكم
إلي» (ص ٢٨) .

وظّف بيرانديلو التقطيع في الحوار وفي استدعاء
المشاعر الداخلية للشخصيات وتتبع قسمات الوجوه

أو مأساتهن كزوجات أو عشيقات، وأحياناً حاجتهن
إلى العتق والتحرر، والرجال يهاجمون - غالباً -
الأشكال المتحجرة للحياة والمجتمع بملاحظاتهم
الحادة، هادمين النظام التقليدي، إذ لا حقيقة ثابتة،
وكل شيء نسبي (المقدمة ص ٧) وهذا مثال من
حواراته يبرز ذلك يدور بين العشيق جويدو وسيليا
الزوجة التائهة :

«جويدو : أي نوع من الحياة تريدني؟ اسمحي لي .

سيليا : لا أدري.. حياة ما.. ليست كهذه.. يا

إلهي.. بصيص.. بصيص أمل على الأقل يلوح أمامي..

إنه متنفس واحد.. أقسم لك إنني سأظل محبوسة هنا



«يبدو من النظرة الأولى أنه عمل قُصد به المزاح وخداع المستقبل.. إننا أمام سلسلة من اللا معقولات، ولكن إذا اخترنا بهدوء العناصر المكونة لها والتي تبدو للوهلة الأولى مغالطات لاكتشفنا أن ذلك كله غير صحيح، وأن العمل يخفي فكراً عميقاً ومضموناً فلسفياً حقيقياً غير جديد على الكاتب العتيدي.. إنه عمل غريب، ولكنه مع كل غرابته قوي، وإنتاج جدير بعقريّة أصيلة جبارة استطاعت أن تتم خلقه بعيداً عن السرديات العادية لحوادث الخيانة الزوجية، بعيداً عن الثرثرات العادية لشخصيات القش والكرتون وعن الحلول السهلة، ناعمة الملمس كالزيت.. إن فيه إحساساً بالإنسانية الرحيبة النابضة، يختلط بعرق دفين من السخرية الحارقة، وأحياناً من المهزلة في مشاهد تنساب في سرعة ولطف» .

وقال ناقد آخر هو بييرو سويتيني في جريدة «أوردينو نوفو» عام ١٩٢١ عن مسرحية «فائدة الأمانة» :

«إنها التعبير الوحيد الذي يستحق التقدير في المسرح المعاصر، وهي تبرز حاجتنا إلى قيم وأخلاقيات جديدة ومنطق جديد لنحلّه محل النفاق والسطحية اللذين أصبحا تقليداً ميكانيكياً» ورأى سويتيني أن بيرانديللو شاعرٌ حرّكته مأساة المنطق، وأنه الممثل الوحيد للعالم الحديث .

مُنح بيرانديللو جوائز أدبية عديدة، توجّه بالفوز بجائزة نوبل للأدب عن مجمل أعماله، وأثر بالعديد من الكتاب الإيطاليين الذين طوروا هذا الفن الجميل .

رحل بيرانديللو عام ١٩٣٦ وأوصى قبل موته بألا يُقام له أي احتفال، وبأن يُحمّل جثمانه على عربة للفقراء، وأن يُحرق ويُحمل الرماد إلى جزيرة صقلية، ويُدفن بجانب صخرة خشنة من صخور قرية غريفتي.. والوصية دليلٌ على ارتباطه العضوي بأهل القاع الاجتماعي لمسقط رأسه، وبالطبيعة الشاعرية لتراب وطنه، وهي سخرية مرة من البهجة والاستعراض اللذين تحاط بهما جنازات الأغنياء والمشاهير ثم ينسأهم المهمشون ولا يبقى من آثارهم وأخبارهم سوى القشور الفارغة .

بين الرعب والتلعثم والتوتر والتنمر وتعويض التظاهر بالموافقة الخائفة غالباً والتحضير لرد فعل محكم، وهذه من أساليب إدارة الصراع .

هجا بيرانديللو في مسرحه مجتمع أوائل القرن العشرين الخارج من حرب عالمية وتركته ثقيلة من التشوه والانحلال والإحساس بلا تاريخيته، متكئاً على عناصر ثقافية وسمت تجربته في معظم نصوصه هي انعكاسات التاريخ في تكوين أدبه، فهو يتحول عن الطبيعة والطبيعيين والرومانسيين الذين يرون أن المجتمع يتحرك داخل نفسه، ويميلون إلى عرض الفرد منتصراً أو مهزوماً داخل مثله من خلال العلاقة بينه وبين القوى الاجتماعية التي توجه موقفه، بينما يرى بيرانديللو الذي هجر المسلمات أن الفرد في مسرحه محصور بين جدران سجن، وهو مضيق غير واثق بشيء بين نهايتين لا أمل في تغييرهما: مركزه الاجتماعي في بيئة تافهة جامدة، ومركزه كإنسان مصيره إلى موت حتمي، وهو كضحكة بين هاتين القوتين اللتين لا يتحمل مسؤوليتهما عندما يثور يتحول إلى فتاع مرير يقابل لا معقولية الظروف التي ترضها عليه الحياة .

يضاف إلى هذه العناصر تاريخ حياته الشخصية وأزماته العائلية التي تركت تأثيرها الواضح على أدبه، ومسرحه خاصة، من التشكيك في كل شيء وتطبيق النظرية النسبية في التعامل مع المشكلات والانكفاء الاجتماعي، وهذا الوضع بحد ذاته دراما اجتماعية عايشها في منزل ولم يجد لها حلاً .

تباينت آراء النقاد في تقدير أهمية مسرح بيرانديللو، وخصوصاً في مسرحياته الأولى مثل رأي الناقد أدريانو تيلجر في مسرحية «فكر في الأمر يا جاكومينو» الذي نشره في صحيفة «كونكورديا» وقال فيه : «إنه فن كسل وممتع» لكن نقاد الفن المسرحي الكبار أنصفوا بيرانديللو بعد النجاح الذي لاقته عروض مسرحياته، وبعد إدراكهم لتجديده وعمق نظرته إلى الحياة والحقيقة، فقد علق الناقد سلفيو داميكو على العرض الأول لمسرحية «لكل حقيقته» التي كتبت عام ١٩١٧ فقال :



غازي مختار طليهمات

من رواد المسرح الشعري في سورية

د. هيثم يحيى الخواجة



عندما نتحدث عن المسرح الشعري في الوطن العربي نتأكد من أن الذين ولجوا محراب هذا الفن وجددوا فيه قلة قليلة قياساً بكتاب المسرح النثري الذين يعدون أضعافاً مضاعفة لكتاب المسرح الشعري نظراً لأن عمل كاتب المسرح الشعري يحتاج إلى موهبة في الشعر وخبرة في كتابة فن المسرح في الوقت نفسه.

لا يمكن أن نتحدث عن المسرح الشعري العربي في العصر الحديث دون أن نذكر صلاح عبد الصبور، خالد محي الدين البرادعي، فاروق جويده، د. غازي مختار طليهمات، د. مروان عرنوس، كون هؤلاء أبدعوا مسرحاً شعرياً نوعياً، عدا عن غزارة الإنتاج والموهبة الشعرية الفياضة.

لا غرو في أن الذي دفع غازي مختار طليهمات إلى الإبداع في المسرح الشعري أمور عدة، أذكر من أهمها شاعريته المتفوقة وموهبته وقدرته على تطويع وتوظيف الشعر لفن المسرح وما يتضمنه من أفكار وموضوعات ملحة وصراع ورسم للشخصيات وحبكة وأحداث، وغير ذلك.

ولا بد أن نضيف إلى ما تقدم إيمانه العميق بأهمية هذا الفن في حياة المجتمعات والتأثير وولوج بوابات الوعي والتقدم الحضاري، والدليل على ذلك تأليفه مجموعة من المسرحيات عندما كان يعمل مدرساً في الكويت في بداية عمله الوظيفي، وإصراره على المتابعة في إبداع المسرح الشعري حتى العام ٢٠٢٠.

وإذا كنت سأحدث في هذه الدراسة عن الشاعر الراحل د. غازي مختار طليهمات (١٩٣٥-٢٠٢٠) فلأنه أنجز مسرحاً شعرياً أكد من خلاله أن المسرح الشعري فن حي، وأن المبدعين قادرين على العطاء فيه، كما أكد أن المسرح الشعري يمكن أن يورق ويظل مؤثراً في حال كان الموضوع ثراً وغنياً ومؤثراً، وفي حال كان المؤلف قادراً على مخاطبة المتلقي وطرح الأسئلة الاستفزازية التي تحرك النبض وتدغدغ الفكر.

والسؤال الملح هو: "ما الذي دفع د. غازي مختار طليهمات إلى هذا الفن؟ وهل جود فيه؟ وإلى أي حد جرى كتاب المسرح الشعري في الوطن العربي؟"



بلغه بعد أن استعان عشاق المسرح بالمؤلف والمخرج زكي طليمات فانتهزت الفرصة وتطلعت على مائدة المسرح تطفل الهواة الذين يتوهمون أنهم قادرون على مطاولة المؤلفين المحترفين من ذوي المواهب المصقولة بالتجارب، فيهرفون بما لا يعرفون، ثم لا يخرج من الهدف إلا حوار الحوار الدائري في الأسحار بلا ضوابط تنتظمه وتقومه، وبلا نقد يقف على جوانب الخلل فيه.. كنت سنة ١٩٦٣ كالقنبرة التي قال فيها طرفة بن العبد: يا لك من قنبرة بمعمر... خلا لك الجو فبيضي واصفري^(١).

لقد آمن طليمات أن النثر لن يبلغ الشعر في الإيقاع والإثارة مهما تفصح الكاتب في أسلوبه ومهما انتقى من أفكار وفرائد الألفاظ والتراكيب، ولهذا اندفع نحو المسرح الشعري ليكتب المسرح من خلاله وهو فارس مقدم في ميدان الشعر.

كما آمن أن الكلام الموزون له قدرة سحرية على الدخول إلى الأسماع والقلوب والعقول، وأن النثر لا يصلح للتطريب والتلحين، فأنحاز كلية إلى المسرح الشعري^(٢). كتب طليمات مجموعة مسرحيات بعد عودته من الكويت، نذكر منها: "عز الدين بن عبد السلام سلطان العلماء" دار طلاس، دمشق ١٩٩٠ "محكمة الأبرياء" دار البشير، عمان ١٩٩٦ "عين جالوت" دار طلاس، دمشق ١٩٩٧ "المنحة" اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ "مسرحيات شعرية قصيرة" اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦ وظلّ مصرّاً على السير قدماً في المسرح الشعري، وقد أنجز وفاز.

سمات عامة

لا بدّ أن نعترف أن المسرح الشعري العربي ليس بجودة واحدة، وأن بعض هذه مسرحياته اغتالها النظم وهتك جمالياتها التوجه المباشر والخطابية، حتى أن بعض المسرحيين ظن أنه إذا تكلمت الشخصية صدر البيت وتكلمت الشخصية الثانية عجز البيت فهو بذلك يكتب حواراً شعرياً.

ونحن نكتب عن المسرح الشعري عند د. طليمات لا بد أن نقول أن هذا الفن يحتاج إلى شاعر متمكن من

وأما عن سمات مسرحه الشعري فأقول إن عدداً من الصفحات لا يوفيه حقه، وأجد جازماً أنه من الظلم ألا يُدرّس مسرحه في الجامعات وألا تُكتب عنه بحوث ومؤلفات تعطي هذا الشاعر المسرحي حقه.

بدايات المسرح الشعري

طبع أحمد شوقي أول مسرحية شعرية له عام ١٩٢٧ وكتب بعده عزيز أباظة اثنتي عشرة مسرحية شعرية، ويمكن القول إن مسرحيات شوقي وأباظة تمثل المرحلة الأولى من كتابة المسرح الشعري عند العرب.

وممن تصدّوا للمسرح الشعري في الوطن العربي بعد ذلك الشاعر عدنان مردم بك ومن ثم عبد الرحمن الشرقاوي، معين بسيسو، صلاح عبد الصبور، سليمان العيسى، محمد الفيتوري، محمد إبراهيم أبوسنة، أدونيس، خالد محي الدين البرادعي، د. غازي مختار طليمات، د. مروان عرنوس، محمد وليد المصري.. وغيرهم.

وهنا لا بد أن نعترف بأن لكل شاعر من هؤلاء دوره وأثره لما تتميز به مسرحياته الشعرية من ميزات.

إذا كانت قصيدة التفعيلة أكثر طواعية في إبداع المسرح الشعري فإن هذا الرأي لا يمكن أن يلغى المسرحيات الشعرية المكتوبة بالطريقة الكلاسيكية التي تستند على محور الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ولئن لم يستطع البعض أن يطوع القصيدة الكلاسيكية لهذا الفن فلا يعني ذلك أن المسرحيات التي تعتمد على الشعر الاتباعي ليست جيدة، مع الاعتراف بتفاوت المستوى والجودة.

من هذا المنطلق سوف ننظر إلى مسرحيات الشاعر بمنظاريين، الأول جودة الشعر والقدرة على التوصيل والتأثير في المتلقي، والثاني فنيات النص المسرحي الشعري.

غازي مختار طليمات كاتب مسرحي من رواد المسرح الشعري في سورية.. يقول معرّفاً بتجربته: "قبل خمسين سنة كنتُ مدرّساً معاراً إلى الكويت، ولم يكن المسرح في هذه الدولة قد ارتقى الرقي الذي



أدرك طليمات ذلك فكتب مسرحيات جادة وجيدة يمكن عرضها على خشبة المسرح.

ولا مرأء في أن صعوبات كثيرة يواجهها كاتب المسرحية الشعرية، من ذلك أن الشعر الكلاسيكي يمكن أن يعبر عن العواطف أكثر من تعبيره عن المواقف المتشابكة والأحداث المعقدة، ولهذا نجد الكثير من المسرحيات الشعرية عاجزة عن التدقيق في تفصيلات الأحداث والتعمق في مفاصل المواقف، فيأتي الحوار الشعري ليدور في فلك وصفي لا يتجاوز السطح، ومن هنا أكد النقاد على أن شعر التفعيلة أقدر على التغلغل في عمق الحدث ووصف المواقف المتشابكة، وهذا ما فعله كاتبنا حين عبّر عن ذلك قائلاً:

”لقد ثبت لي أن المحاورة بالبحور التقليدية تصلح للبوح بالعواطف ولا تصلح لتعقيد المواقف، وتجدي في التأمل الفكري الرزين، وتخفق في تحريك الأحداث المتسارعة والأهواء المتصارعة، فناقلت فيما نشرت من مسرحيات بين بحور الخليل وبحيرات الحداثة، أي بين الأوزان التقليدية وتفعيلات الشعر الحديث، وخيل إلي أنني بهذه المناقشة أبرأت الحوار الشعري من هم الخضوع للقافية والروي، ومن داء الترقيع لتكملة التوقيع، ومن الفتور في حركة الأحداث، والرتوب في الإيقاع والحشو لإقامة الوزن، كما خيل إلي أنني خطوت بالحوار الموزون خطوة قصيرة قربته من الحداثة ولم تبعده عن العراقة“⁽¹⁾.

لقد جسّد طليمات هذه الخطوات عملياً، فاستطاع أن يدفع مسيرة مسرحياته الشعرية إلى الأمام، كما استطاع أن يتجاوز بعض الشعراء الذين كتبوا مسرحيات شعرية تتسم بفتور الأحداث وغلبة الخطابية وغياب فنيات المسرح وعلى رأسها الحوار المسرحي المتقن والمتلاحق الذي يشد المتلقي إلى المتابعة واستنباط الأسئلة واستقراء الأحداث والدلالات، ويمكن أن نضيف هنا أمراً مهماً هو أن طليمات وازن في موقفه، فهو لم يتنكر للقصيدة الكلاسيكية من جهة، ولم يرفض التجديد والمعاصرة، إضافة إلى الإصرار الواضح على التجويد

أدواته الشعرية، ولديه خبرة عميقة بالفن المسرحي.. يقول طليمات:

”إن أعلام المسرح كسوفوكليس ويوريديس وأحمد شوقي وعلي أحمد باكثير كانوا من الشعراء أو ممن أثروا الشعر على النثر فاهتديت بهم واقتديت“⁽²⁾.

إن المسرح الشعري يؤثر الإيجاز على الإطناب، ويميل إلى الاقتصاد، ويرفض الحشورفضاً تاماً، ففي مسرحية ”داحس والغبراء“ يقول طليمات:

”عقال: السبق للغبراء، والمسبوق يدفع الخطر. حذيفة: ظلمت إذ حكمت، والظالم عمّا يفتره يزدجر.. قد أحرز الخطار والحنفاء راية الظفر.

عقال: هيهات! فالغبراء حازتها أمام من حضر.. بقصب السبق استقلت.. بين سمع من جموع وبصر.. ولم يقع مهراك حين أقبلنا من قصب على أثر.. فهل أصدق ابن بدر وحده؟ ولا أصدق البشر!

حذيفة: وداحس ألا يعدّ خاسراً؟ عقال: هبه كبا، هبه نبا، هبه تردى أو عثر، فإنه بنصر أخته انتصر.

حذيفة: السبق للخطار والحنفاء إذ تتابعا واجتمعا كإصبع في الكف تتلو أو تحاذي إصبعاً“⁽³⁾.

كما أن الكلام الموقع يؤثر في النفس الإنسانية فيحرك المشاعر ويأخذ النفس الإنسانية إلى فضاءات ملونة يحبها المتلقي ويميل إليها.. وعلى الرغم من ذلك فإن الوقوع في الفتور وارد إذا لم يتم التنبّه إلى فنيات الكتابة المسرحية فيتم زيادة عدد أبيات الشعر أو اعتماد لغة معجمية يصعب على المتلقي فهمها.

والكاتب غازي مختار طليمات كان حذراً جداً، وقد نجحت محاولاته الإبداعية من تجنب الانزلاق في فتور الحدث والحشو في النظم والسقوط في العجز عن توصيل الفكرة للمتلقي.

إن المسرح الشعري لا يختلف عن المسرح النثري، فهو بحاجة إلى التشويق والدراما والصراع والحبكة والهدف والمغزى، كما هو بحاجة إلى فكرة حديثة تطرح أسئلة استفزازية بعيداً عن المباشرة والفجاجة والخطابية، وقد



وقد يسأل سائل: هل تستند غالبية مسرحيات د. طليمات إلى التاريخ؟ فأجيب: نعم، ذلك أنه وجد الماضي في الماضي بعدما عاش عواطف ومآسي الحاضر الأليم، إضافة إلى سعيه الدائب إلى تقديم الصورة المشرفة للأجيال، فأجدنا أنجزوا الكثير ويستحقون الإنارة، هذا عدا عن أن إسقاط الماضي على الحاضر أتى أكله وكان موفقاً لتطابق ما يحدث أو تكرر ما يحدث بأسلوب أو بآخر.. و"ربما حمله التعلق والتعشق على التمادي في تقديس الماضي واتهام الحاضر فإذا هو يستلهم من التاريخ حكماً وأحكاماً يحاكم بها أبناءه وحفدائه ويقوم بها مفاهيمهم وسلوكهم لا ليدين عصره بل ليبرئ نفسه مما يرمي به غيره، ومحاكمته لا تخلو من أثرة وإجحاف متكرين بزيّ الإيثار والإنصاف، فمن وقع في هذه المسرحيات على حكمة بالغة أو موقف إنساني أو خلق كريم أو مثل أعلى أو عدل بين الرعية أو حكم بالسوية فليذكر أن الفضل لتاريخنا الحافل بالقيم والشيم، ومن ساء منها التواء في التعبير أو شجوب في التصوير فاللائمة على من تشاعر فيما حاول فتقاصر عما طاول، فجاء تعبيره دون تفكيره، وتصوره فوق تصويره.. له عليك التنبيه والتوجيه، ولك عليه أن يصدع بأمرك فيكمل الناقص ويقيم المعوج"^(أ).

إن المشكلة ليست بالاستناد إلى التاريخ أو إلى الماضي وإنما كيفية تناول وأسلوب المعالجة، وأيضاً الابتكار والإبداع والمنطق والإقناع، ولهذا أسقطت الكثير من المسرحيات التي استندت إلى الماضي لأنها راوحت في المكان ولم تقدم جديداً وإنما اجتزت التاريخ اجتراراً وكانت أمعة له.. ومن المسرحيات التي استندت إلى الماضي وناقشت الفكرة بأسلوب معاصر وبطريقة مبتكرة بعيداً عن الفجاجة والخطابية والمباشرة والسطحية والسذاجة مسرحية "ابن الأكرمين" ومما ورد فيها:

"عمر: سلمت يمينك يا قبطني.. قد ألقيت عن ظهري وقرأ، غير أنني لم أزل أحمل وقرأً ثانياً أثقل صخراً.. إن تكن ألقيت بالدرة شطراً فلقد أبقيت شطراً حينما عاقبت من حاباه عمروً إنما أغفلت عمرا.

من خلال الالتزام بشروط وعناصر الفن المسرحي كما يتضح من الحوار الآتي:

"صلاح الدين: أمن أجلي يفارق ما تولى؟ وفي الشهباء أعباءً جساماً؟

عماد الدين: نعم يأتي فلا تأرق وتجزع على الشهباء نائبة الهمام.. أدخله عليك؟

صلاح الدين: آلي مفراً؟ وفي يدك المقادة والزمام! عماد الدين: أحاجب، أدخل القصاد واعجل فخلف

الباب لا يحلو المقام.

(يفتح الحاجب الباب ويدخل العادل مع ثلاثة من الأطباء)

العادل: (وهو يكب على رأس صلاح الدين) أيوسف يشفيك شا في البشر ويجزيك أجر الضنى والضرر ويبيقك حتى تتم الفتوح وتركز في القدس راي الظفر.. أتكتم عني؟ وحولي أساة لهم بالذي تشتكيه بصر؟"^(ب).

أما عن الحوار المسرحي الشعري فقد خصّه بمزايا لكي يكون ملائماً للمتلقي، ولكي يكون المتلقي قادراً على متابعة الدلالة اللفظية والصورة المبتكرة، وبناء على ذلك نجد المؤلف قد عني بالحوار، فقسم نصوص المحاورات على شخوص المتحاورين تقسيماً يتلاءم مع الدور من جهة، ويؤدي الغرض من جهة ثانية، بحيث لا نلاحظ طول حوار عند بعض الشخوص وقصر حوار عند البعض الآخر، مؤكداً على التتابع والترابط أو ممهّداً لما لحقه دون تداخل.

ولم يكتف بذلك، بل حافظ على صياغة حوار فصيح مبسط، لا لبس فيه ولا تقعر ولا تغميض، بحيث يستمتع المتلقي بالمعنى والدلالة والإيقاع والصورة المحلقة والمجنحة.. يقول في مسرحيته "محكمة العدل العمرية":

"رجاء: أو تغفو عن شكاة؟

عمر: لا أذاق الله أهدابك غفوا.

مسلمة: (بعد خروج رجاء) لم لا تمهلهم حتى غد؟ ثم ترى في الأمر رأياً.

عمر: أفأطوي الحق طول الليل؟ هبني شئت، لا أسطيع طيا، فحقوق الخلق لم تبق من النوم لأجفاني بُقيا.. لست أدري، هل سأقضي نحبي الليلة أم للغد أحياناً"^(أ).



غالبية مبدعيه فإن الشاعر والمسرحي غازي مختار طليعات حرص في مسرحه على ألا ينسى المتلقي وأن يبسط لغته الشعرية للتواصل والتفاعل، كما حرص على أن يتصف شعره المسرحي بالإيجاز والعذوبة، بعيداً عن الصنعة والتكلف والتعقير والمبالغة، وأن يقترب باستمرار من إنسانية الإنسان، وأن يعتمد التوقيع في شعره، وأن تكون جملته مواراة بالتناغم والحركة والابتكار، ومفعمة بالشحنات الشعرية الدافئة الصادقة، إضافة إلى ذلك حرصه الواضح على بناء الحدث وتطور الشخصيات وإظهار الصراع، ولا ريب في أنه قد تختلف وجهات النظر حول بعض النقاط أو المحاور، لكن هذا لا يعطينا من القول إن الكاتب طليعات واحد من الشعراء المهمين الذين تصدوا للمسرح الشعري بقوة وجدارة، وحققوا مرتبة متقدمة في هذا الميدان، ليس في سورية فقط بل في الوطن العربي كله.

إن مسرحياته الشعرية التي جود بها تدعونا إلى الافتخار في الوقت الذي غدا فيه كتاب المسرح الشعري في عصرنا الحاضر قلة في الوطن العربي وحرص فيه طليعات ومن أدلى بدلوه في هذا الفن على اخضرار المسرح الشعري وبقائه بعد أن تهيب كثيرون من خوض غمار التجربة.

هوامش:

- ١- د. غازي مختار طليعات، مسرحيات شعرية من تاريخنا المشرق، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠١٤.
- ٢- المصدر السابق، ص ٦-٧.
- ٣- المصدر السابق، ص ٥.
- ٤- المصدر السابق، ص ٢٨.
- ٥- المصدر السابق، ص ١١٦.
- ٦- المصدر السابق، ص ٧.
- ٧- المصدر السابق، ص ٢١٤.
- ٨- المصدر السابق، ص ٣١٨.
- ٩- المصدر السابق، ص ٩-١٠.
- ١٠- المصدر السابق، ص ٤٤٨.

عمر: (وهو يعيد الدرّة إلى القبطي مرة ثانية) أدر الدرّة في صلعة عمرو مثلما يلوي العنان حول جيد المهر أو رأس الحصان.

القبطي: (وهو يعيد الدرّة إلى الخليفة متجاهلاً أمره) دونك الدرّة أرجو أن يصاب شرف الوالد من كل انتقاص وهوان، وبحسبي ما أتيت فيه أدركت حقي واشتفيت وأصاب القلب ما يرجوه من عدل وعز وأمان.

عمر: أدب جمّ وعفوقاق ما كنت انتويت.. أنت خير من ربيب الأكرمين.. امض يا قبطي مرفوع الجبين.. أبلغ الأقباط ما أبصرت من فعل أمير المؤمنين عليهم يشكون ما يلقون من غشم وهضم فيأشكاء الرعايا لا بخوف السيف يزهو كل حكم^(١٠).

رؤية فنية

بعد هذا الحديث عن المسرح الشعري عند غازي مختار طليعات نعود إلى الأسئلة الهامة: هل أنجز طليعات ما هو مهم؟ وما المرتبة التي حققها قياساً مع من أبدعوا في المسرح الشعري؟ وإذا قلنا إن الشاعر طليعات من المهمين في إبداع القصيدة الكلاسيكية في سورية فهل هذا يعني أنه تفوق في المسرح الشعري؟

الشعر في المسرح يختلف عن الشعر في القصيدة لأن الذي يتوجه نحو صياغة المسرحية شعراً لا بد أن يلتفت إلى الرمز الشفيف والدلالة المتشظية والخيال الذي لا يحتاج إلى جهد كبير والصورة التي تتأى عن التركيب والامتداد حتى يستطيع المتلقي ملاحقة المعنى وربطه بالحركة القائمة على الخشبة والفعل الناهض بين مجموعة الممثلين والداعم للغة الشعرية المسرحية، وقد وعى طليعات ما تقدم وقدم نصاً مسرحياً شعرياً متماسكاً شكلاً ومضموناً، واستطاع أن يقتنص من التاريخ أفكاراً وأحداثاً وحكايات مهمة أهلت مسرحياته لأن تكون جيدة، بل صالحة لعصرنا الحديث.

وإذا كان للمسرح الشعري شروط لم تلتزم بها



«قناديل حالمة»

ثلاث مسرحيات لتمّام العواني

عبد الحكيم مرزوق



المشقى.. يُضاف إلى ذلك شخصية مدير المدرسة الفاسد الذي يُلغى حصص مادة الرسم ويُحل محلها مواد أخرى، حيث يؤدي الصدام بين فياض والمدير إلى إحالة الأخير إلى لجنة التحقيق بتهمة تحريض الطلاب والتحدّث بالسياسة وبيع كتب ممنوعة ما يؤدي إلى توقيفه عن العمل وإيقاف راتبه الشهري ممّا يزيد الضغوط المادية عليه، حيث يقبل بتنفيذ التصميم الذي طلب منه، لكن ذلك يتوّج بوفاة الحفيدة، حيث يتلقى فياض اتصالاً من المشفى يخبره بذلك، فينهار في الوقت الذي تتهار فيه النّمور الورقية التي صمّمها ويلقى حتفه على يديها .

«محاكمة شايوك» هي المسرحية الثانية، وفيها عدّة شخصيات، وتبدأ من لحظة انعقاد جلسة الحكم في المحكمة في

ثمّة أسئلة عديدة تثيرها المجموعة المسرحية «قناديل حالمة» الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق للكتّاب المسرحي تمّام العواني والتي ضمّت ثلاثة نصوص مسرحية هي: «نمر من ورق» و«محاكمة شايوك» و«صرخة ديوجين» ومن هذه الأسئلة: هل كانت تلك القناديل (المسرحيات) حالمة فعلاً أم أنها كانت بعيدة عن الحلم والأحلام وجعلتنا في مواجهة قاسية مع الواقع المعيش من خلال معاناة الأبطال-الشخصيات التي كانت نهاياتها مؤلمة ومأساوية؟ وأين الحلم وأين القناديل التي يفترض أن تضيء كما أراد لها المؤلف ذلك من خلال الأحداث التي قدّمها لأشخاص ربّما يملكون الطيبة والخير في المواجهة مع الآخرين؟ تحرّكهم نوازعهم وأفعالهم التي تنمّ عن رؤيتهم الضيقة والتي تحمل الشرور، وهي التي كانت تنتصر في نهاية المطاف .

«نمر من ورق» هي المسرحية الأولى التي ضمّها الكتاب، وفيها يسلط الكاتب الضوء على شخصية فياض الفنّان التشكيلي بطل ومحور النص وهو الذي يجمع الخيوط ويفرّشها في النص المونودرامي الذي يكشف من خلال تداعياته ومونولوجه الداخلي شخصيات عدّة مفترضة، بدءاً من اللحظة التي تكون فيها زوجة ابنه تلملم أغراضها للخروج من حياته بشكل نهائي بعد اختفاء زوجها لسنوات عدّة وحدث فراغ عاطفي في حياتها، تعوّضه بعلاقة عاطفية مع حبيبها الذي تحاول أن تبني معه حياتها المستقبلية في ظل غيابها المتكرّر عن المنزل ومرض ابنتها ودخولها المشفى نتيجة إهمالها وعدم العناية بها ونفقات العلاج الباهظة التي تقع على كاهل الجدّ فياض الذي يتعرّض للابتزاز من قبل التاجر أبو عباس كي ينفذ له التصاميم التي يريدها والتي لا تُرضي ذائقة الفنّان كونها تصاميم تجارية تلبّي حاجة السوق الذي يتطلب سلعاً فنية رخيصة تملأ جيوب التجار، وأنموذجهم أبو عباس الذي يجبر فياض على التنازل عن قيمه الفنية والأخلاقية نتيجة الحاجة للمال لعلاج حفيدته الرّاقدة في



لم تتوقف المسألة عند هذا الحد، بل جاءت الخاتمة مأساوية بسقوط أبو عادل الذي يعتقد أن القاضي لم ينصفه، حيث يسقط أرضاً دون حراك، ليتحوّل الإنسان الجشع والمادي إلى كتلة من المشاعر والأحاسيس التي تجعله يسقط مفارقاً الحياة .

«صرخة ديوجين» هي المسرحية الثالثة في الكتاب.. وديوجين - كما تروي كتب التاريخ- هو ذلك الفيلسوف اليوناني الذي حمل مصباحه ومشى في دروب أثينا وشوارعها والميادين، حاملاً مصباحه، وكان ذلك في قلب النهار، فأثار انتباه الناس : كيف يحمل مصباحاً وشمس السماء ساطعة بالنور، والضوء يملأ الأرض؟ وما بين الأرض والسماء كانت الدهشة على كل الشفاه، حتى اقترب منه من اقترب ليعرف سرّ هذا التناقض الواضح، متسائلاً في حيرة السائلين : «مصباح منير في قلب النهار المبين؟» فما كان من الفيلسوف إلا أن قطع برأيه وجاءت إجابته قاطعة الدلالة على بيان ملخصه في إجابته : تسألونني عن ذلك؟ أنا أحمل مصباحي باحثاً عن الحقيقة.. الحقيقة تاهت، وأنا أبحث عنها وعن مشتقاتها، حيث الحق والعدل المشهود .

ديوجين في المسرحية يخرج من برميل وسط المسرح ليعلن عن بيع نفسه كسيّد، وهو أمرٌ مغاير للمألوف، فالبيع للعبيد وليس للأسياد، وهولا يبحث عن الحقيقة بل يريد التخلص من اللصوص الصغار، ويقول إنه لن يدعهم يسرقون الانتصار، فغن أي انتصار يتحدث؟ ويقول في مكان آخر إنه يبحث عن السعادة المطلقة والحبّ، وعن طبائع البشر العدوانية تجاه بعضهم، ويطالبهم بالكفّ عن العدوانية وإيقاف الحرب، فالحبّ ضرورة، والصدق في التعبير يعني الجميع، ويبدو ديوجين أقرب للحكمة حين يقول: مَنْ يشرب من خزان المعرفة لا يظلم أبداً، ولا يمكن أن نعيش حياة ليكتب الوراقون أن ديوجين هذا قد مرّ من هنا ليضيء لهم السعادة والحبّ، ولا يمكن أن نعيش حياة ملؤها الحقّ والخذلان، ويتخيّل ظهور الإسكندر المقدوني الذي يحاول احتلال برميله الذي خرج منه في بداية النص والذي يخضه وحده، ولكن الإسكندر يعالجه بطعنة من سيفه، حيث يصرخ ديوجين : آه.. لقد قتلتي.. قتلت السعادة والنور والضياء.. لن يمرّ قتلي هكذا.. سيفك الجميع في وجهك، وهي إشارة إلى أنّ رسالة السعادة والنور والضياء لن يوقفها الظلاميون الذين يمثلهم الإسكندر، وأن مقاومة الظلام مستمرة من قبل كل من يحمل القيم والأفكار النيرة .

مونودراما «صرخة ديوجين» انتهت بشكل مأساوي كما نهايات المسرحيات السابقة، فهل لتلك القناديل أن تحمل الأحمال في ما يأتي به المستقبل، أم أنّها مجرد أحلام؟ أم هي حال المتقنين وأحلامهم الأفلاطونية والمثالية؟



القضية التي رفعها أبو عادل بطل النص على أبو الطيب الذي استدان منه مبلغاً من المال ولم يعده، حيث يبدأ برواية قصته لحاجب المحكمة.. وهكذا تبدأ المشاهد باستعادة الأحداث التي تروي كيف استدان أبو الطيب المال من أبو عادل وتوقيعه على إعادة المبلغ الذي استدانه مع الفائدة، ومن ثم رفض أبو الطيب إعادة المال مع الفوائد بسبب سرقة من قبل أبو عايد المتورط معه في سرقة المساعدات والمعونات التي تصل إليهما بالتعاون مع عصابة من الفاسدين : أبو الفتوح والمختار وأبو عايد الذي يهرب بالمسروقات خارج البلاد، واللافت في هذه المسرحية إقحام شخصية شايوك اليهودي في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» الذي يضع شرط اقتطاع كمية من اللحم إذا لم يتمكن المستدين من إعادة المبلغ المدين خلال الفترة المتفق عليها، فيكون المشهد الأخير مربكاً وغير محبوبك بعناية، حيث يحكم القاضي بإعادة المبلغ الذي تمت استدانته لأبو عادل وحذف بند اقتطاع كمية من اللحم.. إلى هنا يبدو الأمر عادياً، وبقية بنود الحكم على أبو الطيب والمختار وأبو الفتوح بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً بسبب عدم أمانتهم وسرقة المساعدات وبيعها في السوق السوداء وكأنّ القاضي على علم بقضايا الفساد التي مارسوها، وكأنّ القضية أيضاً كانت واحدة، فالقضية التي كانت مطروحة على المحكمة هي إعادة المبلغ الذي استدانه أبو الطيب، فكيف حشر المؤلف القضية الثانية مع القضية الأولى وخلط الأمور ببعضها؟



يؤمن أن المسرح لا يعترف بالقيود

جهاد سعد : المسرح باقٍ ما بقيت الحياة

سلام الفاضل



«هنا لا يوجد ممثلون.. بشر بكل ما هم عليه وما فيهم، حاضرون على الخشبة.. تمازج روح وجسد بالطاقة والمساحة، تفاعل مع المحيط ليتحول ذلك كله إلى زمن آخر.. صارت المساحة والجسد زمناً حراً خالصاً.. صار الممثل فضاء لا عائق لديه ولا في المساحة حوله، وهناك من الصالة يأتي شعاعٌ يتمازج بهذا الكل ليكون ضياءً النور أساساً لا حدود له.. ها هو الجسد يتحول ليصير نوراً مضيئاً.. الجسد زمن، وجسد المسرح لا يحده شيء ولا يعيقه عائق، مسار المسار.. مسرح الآتي فينا وفي الحياة».. بهذه العبارات افتتح الفنان المسرحي جهاد سعد كلمة المسرحيين السوريين في اليوم العالمي للمسرح عام 1990.

* توجهت إلى القاهرة لدراسة المسرح في معهدها، فهل تمثلت بذلك تجربة من سبقك من الفنانين السوريين الذين درسوا المسرح هناك قبلك مثل أسعد فضة وعلي عقله عرسان ومحمد الطيب؟ أم أنك توجهت إلى هناك بمعزل عن تجارب من سبقوك؟

** عندما توجهت إلى القاهرة لم أضع في الحسبان أيضاً من التجارب السابقة لتجربتي، فأنا وبعد نيلي الشهادة الثانوية درست الأدب الفرنسي في جامعة دمشق لمدة عام، وكنت قبل ذلك قد درست في مدرسة الفرنسييسكان في اللاذقية وحلب، حيث تعرفت في تلك المدارس على ثقافة كبار الأدباء في تاريخ فرنسا مثل كورني وموليير وراسين وهوغو، وسواهم، مما أثر في

جهاد سعد، الممثل، المخرج، الكاتب، عاشق المسرح الذي قدم له عروضاً حفظتها الخشبة وذاكرة الجمهور.. قسا على نفسه وعلى ممثليه ليبدع من أجسادهم حواريات جمالية تملأ المساحة وتزين الفراغ وتتحد مع الخشبة في لوحات تعبيرية احتضنتها جدران المسارح في سورية وبلدان شتى في أرجاء المعمورة، فكانت عروضه صوتاً علا خارج المألوف، وتجارب مسرحية دُرّس بعضها في أكاديميات المسرح العالمية.

عن تجربته المسرحية ومسرحه المميز وعروضه التي امتازت بالجدة والدهشة والنجاح كان لمجلة «الحياة المسرحية» مع المسرحي جهاد سعد الحوار التالي :



وفي بلادنا لم يعد بمقدورنا أن نطالب ممثلين مبدعين حقيقيين بالعمل كهواة فقط، فمتطلبات الحياة باتت كثيرة ومن حق الممثل أو المخرج أو الكاتب أن يحصل على حقه في الحياة.. إذاً يحتاج المسرح في الوقت الراهن إلى تقديم المزيد من الرعاية له وللعاملين فيه بصورة تواكب العصر ومتطلباته، وأدعو إلى إنشاء أرشيف مسرحي يشكّل ذاكرة مسرحية وينقل التجارب المسرحية إلى الأجيال اللاحقة، إضافة إلى تحديث وسائل الإنتاج المسرحي وتغيير كثير من القوانين والأسس، والتنبّه إلى قضية مهمة بات المسرح في العالم اليوم يعاني منها وهي قلة وجود مبدعين مسرحيين، فالمسرح قبل كل شيء هو مكان إبداعي نحتاج فيه إلى مبدعين مسرحيين لا تقليديين.. أما عن قضية المسرح والجمهور فنحن لا نستطيع أن نبتدع نظرية خاصة بهذا الأمر، وأعتقد أن العرض الجيد هو من يجلب الجمهور، وخلال مسيرتي المسرحية قدمت كثيراً من العروض دون اللجوء إلى الترويج الإعلاني لأن الجمهور هو من كان يساهم في حث المزيد من المتابعين على حضور هذه العروض، فكل عرض سمعته وصداه عند الناس، وقد أطلقت يومها على هذا النوع من الإعلام اسم «الإعلام الغريزي» الذي كان منتشرًا بكثرة قبل سطوة وسائل الإعلام الحديث.

* ألا تعتقد هنا أن الممثل التلفزيوني قد يشكل عنصر جذب للجمهور فيما إذا شارك في العروض المسرحية؟

* الممثل التلفزيوني لا يشكل بالضرورة عنصر جذب للجمهور إلا في أنواع معينة من العروض، فنجومية المسرح تختلف عن نجومية التلفزيون، إذ أن نجومية المسرح هي نجومية النور وليست مجموعة من البروجوكتورات المسرحية التي تضيء الخشبة فقط.

* هل ترى أن المسرح في العالم عامة وفي سورية بشكل خاص ما زال مرتبطاً بالواقع ويعكس أحداثه؟ أم هو مجرد إعادة قراءة لتواريخ مضت وقولبة لأفكار كتبها مبدعون سابقون؟

* يسقط النص ويسقط الشكل المسرحي والمعنى بعد الحروب، ففي العام ١٩٩١ وبعد حرب الخليج الثانية

تكويني الشخصي.. سافرتُ بعد ذلك إلى فرنسا وأقمتُ هناك مدة عامين ونصف درستُ خلالها هندسة العمارة، فقد كان من الصعب جداً حينها أن ينتسب أحداً ما إلى المعهد العالي للسينما إن لم يكن موفداً من قبل دولته أو من قبل الحكومة الفرنسية، الأمر الذي دفعني نحو دراسة الهندسة التي أفادتني كثيراً فيما بعد عند دراسة الإخراج، فالمنظور أو البعد الثالث الذي هو في صلب دراسة هندسة العمارة يتعلق بشكل جوهري بالإخراج وعلوم المسرح والسينما.. وفي مصر أكملتُ دراسة الإخراج والتمثيل، وتخرجتُ في معهدها العالي للفنون المسرحية، ثم تابعتُ دراسة الماجستير في المعهد العالي للتذوق الفني في القاهرة، ولم أكمل لأسباب كثيرة.

* بصفتك ممثلاً ومخرجاً مسرحياً هل لك أن تحدثنا عن رؤيتك في تطوير الحركة المسرحية العربية.

* ينبغي علينا أولاً التفكير في إعادة المسرح للمسرح، أي خدمة المسرح وتلبية متطلباته، فالمسرح كائن حيّ مثله مثل أي كائن آخر، إن لم تُقدم له الرعاية الواجبة فسيموت، وموت المسرح يأتي من عدم الاهتمام به.. إذاً علينا بدايةً أن نبحث في الأسس الأولى للاهتمام بالمسرح وإعادة إحيائه، ثم نفكر بطريقة تقديمه للجمهور.. والمسرح في سورية عانى أثناء الحرب التي شنت عليها، ولكن هذا لا يعني أنه لم يعان كذلك قبل الحرب، فعلى اعتبار أنه كائن حيّ فقد كان محروماً من الاهتمام الكافي على الرغم من الإنجازات التي حققها بجهود فنانين عملوا فيه بروح الهواية لا بروح الاحتراف، وهذا ما أوصل المسرح في سورية إلى تقديم عروض مسرحية راقية جداً، بعيداً عن التكلفة العالية.

* وماذا عن تجربتك الشخصية في إطار هذه

الرؤية؟

* اعتمدتُ في تجربتي الشخصية على الإنسان دائماً، والرسالة التي قدمتها أعمالها رسالة إنسانية اعتمدتُ على فنانين يؤمنون بما يقومون به ويقدمونه على الخشبة، حيث كان لجهودهم الفضل الأكبر في إنجاح التجارب التي قدمتها في سورية وفي باقي دول العالم.. واليوم مع اختلاف العصر وظروف الحياة في العالم



العالم.. إذا نحن عالميون في جوهر ومعنى الكلمة، فلماذا نحكم على أنفسنا بأن نكون محليين ومحدودين ببيئة لا تمت إلى تاريخنا بصلة؟.. علينا نفض الغبار عن الذاكرة لتصبح ذاكرة مشعة وحقيقية تولد فكراً جديداً، كما علينا الابتعاد عن الثقافة السطحية التي تنعكس سلباً على الفكر عموماً كما تنعكس على المسرح.. الكثيرون من الكتاب والمخرجين وقعوا في مطبات بتقديمهم لمسرح تقليدي لا يأخذ بيد المتلقي ليسيير به ومعه خطوة نحو الأمام، وهذا الأمر ينطبق على كثير من العروض المسرحية المقدمة ليس في سورية فحسب ولكن في شتى أنحاء المعمورة، وبنفس الوقت فإن بعض التجارب تتفاعل مع كل ما يحدث في العالم وعكس ذلك على خشبة، بيد أن تجارب أخرى كانت عقيمة ولم تقدم شيئاً جديداً، إذ أن أزمة الفكر انعكست على الإنسان وإنسانيته، كما لعبت التكنولوجيا والعالم الافتراضي للإعلام دوراً كبيراً في تشويه صورة الإنسان وإبعاده عن جوهر الحياة الحقيقية.. المسرح فعل وليس ردة فعل.. إنه فعل يبقى

سقط المشهد وسقط النص في بحر الفراغ فقدمتُ مسرحيةً بعنوان «أواكس» من وحي ما حدث وكعودة إلى ذاكرة التاريخ واستشرف لما سيحدث، وكان العرض واقعياً، ولكن ماذا تعني هنا كلمة واقع؟ وهل على المسرح أن يقدم الواقع كما هو؟.. لا يوجد واقع بالمطلق، فالواقع أمر نسبي ومتحرك ومتغير حسب الزمان والمكان وعقلية الشعوب، فهل الحرب واقع؟ وهل هي من صلب الحياة أم أنها تغير واقع بلد ما إلى واقع آخر؟.. هذا هو جوهر فكرة الاستفادة من تجربة الحرب القاسية وتغيير المجتمع والعقلية بالكامل، وهذا ما قامت عليه فكرة مسرحية «أواكس».. إذا علينا أن نقرأ التاريخ بعمق وشمولية، وأن نعرف ونذكر ماذا يدور حولنا الآن في العالم، ومن خلال ذلك نستطيع أن نستقري المستقبل.. نحن اليوم بحاجة إلى أدب جديد وفن جديد ومسرح جديد وفكر جديد، وأن نتعلم من تجربة الحرب، عندها يمكن أن نرى الواقع بطريقة مختلفة تسهم في حدوث ولادات جديدة لعروض مسرحية جديدة تنتمي إلى جيل جديد.

* وماذا عن موضوع النصوص؟

** نحن نعلم أن المسرح اليوناني الكلاسيكي لا يموت، وكذلك مسرح شكسبير، فهذان المسرحان على سبيل المثال خالدان على مر العصور، والنظر إليهما عكس ذلك مغالطة سببها عدم وجود ثقافة شاملة عالمية لدى البعض، والثقافة المسرحية لا بد أن ترتبط بحركة المسرح في العالم، وهنا لا بد أن أعرج على تاريخنا القديم، فسورية كانت مركزاً عالمياً للمعرفة والفكر والحضارة، وتاريخها القديم غني ويجب علينا معرفته والاستفادة منه لنواكب حركة العالم ونكون في صلبها ونشاركه بإبداع جديد ينعكس على الفكر والهوية عموماً وعلى حركة المسرح خصوصاً لنخرج من محيط البيئة المحدودة زمنياً ومكانياً إلى مواكبة حركة المسرح في العالم، فكثير من الأساطير والملاحم القديمة كأسطورة الخلق وعشتار وتموز وجلجامش وسواها ثقافة مهملة لم تقدم على المسرح ولم يتم التطرق إليها بشكل جاد وعميق على الرغم من أنها تشكل جواهر حقيقية في المعرفة ومنهلاً وذخيرة لتطوير الإنسان سواء في سورية أو في



هجرة أنتيغون



* * الخشبة تلفظ الغريب عنها، أي أن من يعتلي خشبة المسرح وهو لا ينتمي إليها لن يستمر وسيغادرها من تلقاء نفسه، لذلك فإن من يتجه للعمل في المسرح يختلف عمن يتجه للعمل في مسارات فنية أخرى سواء في السينما أو التلفزيون أو سوى ذلك.. هناك كثير من محبي المسرح ومن خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الذين توجهوا للعمل في المسرح انطلاقاً من شغفهم به لأن المسرح يحتاج إلى كثير من الشغف وحب المغامرة، لكن المشكلة تكمن أحياناً في عدم احتضان المسرح لهم لعدم وجود الدعم الكافي والنصوص المناسبة والمخرجين المبدعين، إضافة إلى أن الجيل الجديد من الممثلين لن يستطيع التبرع بعشرين سنة أو أكثر من عمره للعمل بروح الهاوي لأن ظروف العصر اختلفت واحتياجات الحياة تغيرت .

* ما رأيك بتقديم عروض معاصرة معتمدة على نصوص تراثية؟ وهل يشكل هذا الأمر تنوعاً أم اختراقاً لفلسفة النص المسرحي ورؤيته؟

مع الزمان، بينما ردة الفعل تنتهي بانتهاك عصر ما ويموت معها هذا النوع من المسرح، لذلك علينا إعادة النظر بجوهر الفكر المسرحي وماهيته ووظائف المسرح الجوهرية وإلا لن يكون هناك إبداع على الإطلاق، كما أن علينا أن نوحّد النقد والإبداع في خندق واحد، فطالما كانا في خندقين منفصلين فهما عدوان أبديان، وما حدث في سورية يحتاج إلى سنوات طويلة للتعبير عنه لأن ولادة فكر جديد وطاقة جديدة وإبداع جديد بحاجة إلى كثير من الجدية والبحث والإيمان، ولا يجب الاستسهال في ذلك لأن هناك جيلاً جديداً لا يعنيه ما مضى، بل ينظر نحو المستقبل ولا يجب قوليته بقوالب جامدة لأنه لا يجب القيد، والمسرح لا يعرف القيود .

* ما هو تعريفك للممثل المسرحي الحقيقي في زمن بات فيه هذا الممثل يغرد خارج السرب، ولا سيما أنك ذكرت مرة أن نهضة المسرح مرتبطة بوجود فنانيين حقيقيين يعملون فيه؟



بكتابتها اعتماداً على النص الأصلي «ميديا» ليوربيدس وعلى الأساطير الموجودة في كتاب «مسخ الكائنات» للشاعر الروماني أوفيد، كما قمتُ بكتابة مختلفة لمسرحية «هجرة أنتيجون» حيث يظهر أوديب في العرض وهو لم يكن موجوداً في النص الكلاسيكي، وترجمتُ «هجرة أنتيجون» إلى الإنكليزية ودُرست في أكاديمية نيويورك للدراما كمثال عن المسرح المعاصر المبني على المسرح الكلاسيكي، كما تُرجمت إلى الفرنسية ودخلت في رسالة دكتوراه في جامعة السوربون كمثال عن هذا النمط المسرحي.. المهم في الموضوع هنا هو إيصال الفكرة بطريقة مختلفة وتحويل الأحداث إلى أفعال حية (هنا والآن) أي أن ما يحدث على المسرح يحدث في اللحظة ذاتها، وهذا هو صلب مفهوم المسرح الحي الذي إن قُدِّم في أي زمان ومكان ظل حياً، ونحن نعلم أن المسرح هو فنّ مكانيّ زمنيّ، أي فنّ حيّ، يخلق اللحظة على الخشبة كأنها تحدث أمام الجمهور، وهذا المسرح باقٍ ولا يموت.

* وماذا عن مسرحيتك «أواكس»؟ في أي سياق

تضعها؟

* * كتبتُ «أواكس» من حي حرب الخليج الثانية، ولا أذكر تفاصيل كتابتي لها، فقد كتبتُ بدايةً 17 صفحة تتضمن رؤية شمولية عن المسرحية، ثم تبعت ذلك ورشة عمل على المسرح استمرت مدة 9 أشهر، وقد كُتبت مؤخرًا في إحدى الصحف السورية أن مسرحية «أواكس» كانت رؤية مستقبلية لما حدث في سورية لاحقاً، وعُرضت المسرحية في العام 1992 في دمشق، ثم في مصر في مهرجان المسرح التجريبي وتحدثت عن التاريخ الروحي للمنطقة بطريقة مكثفة، إضافة إلى تاريخ إنسان هذه المنطقة والنتائج التي من المتوقع أن تحدث، وقد حدث لاحقاً بالفعل.

* * وسمتُ بعض الآراء النقدية مسرحية «حكاية جيسون وميديا» ومن قبلها مسرحية «كاليغولا» بأنهما كانتا نوعاً مسرحياً غير مألوف بالنسبة إلى الكثيرين، فما هي الرؤية المسرحية التي اعتمدها في «حكاية جيسون وميديا»؟

* * ليس من السهولة بمكان اقتباس عرض معاصر

* * أي نص مسرحي يستند إلى التراث حرفياً قد لا يكون له ذلك الأثر الفاعل في عقلية المتلقي الجديد إلا إذا اعتمد هذا النص على التراث ونُقل إلى المعاصرة مع ربطه بالواقع المعاصر، وهذا ليس أمراً سهلاً بالتأكيد.

* تقدمت التقنيات المستخدمة في المسارح العالمية تقدماً ملحوظاً في الآونة الأخيرة، وما تزال هذه الإمكانيات متواضعة في مسارحنا، فكيف يمكن التعويض عن ذلك إخراجياً وتقنياً وأداءً؟

* * المسرح ليس بحاجة إلى إضاءة فارهة أو متطورة أو تقنيات عالية فقط، بل هو يحتاج إلى الإنسان في المقام الأول، وهذا ما اعتمدتُ عليه في عمالي (الممثل - الإنسان) ولا يمكن أن أنفي هنا أن جماليات المكان - تبعاً لنوع العرض - ضرورية في المسرح، وأوضح هنا أنني ممن تأثروا إلى حد كبير بفكر غروتوفسكي في كتابه «المسرح الفقير» وأسلوب عمله على المساحة، فعروضه كانت تُقدم في المستشفيات والسجون ولم تعتمد على تقنيات عالية، لكنها كانت توفر مناخاً يناسب الموضوع ويتناسب مع المكان، وفي كثير من المهرجانات التي شاركتنا فيها في دول مثل الباكستان وإسبانيا ومصر وتونس والجزائر وألمانيا لم تكن الإمكانيات التقنية في العديد منها على سوية عالية أو مناسبة للعروض، بيد أننا كنا نسعى إلى التأقلم مع ذلك وتقديم العرض ضمن الإمكانيات المتاحة، ولو خسر العرض جزءاً من جمالياته.

* في بعض مسرحياتك مثل «حكاية جيسون وميديا» و«كلاسيك» و«هجرة أنتيجون» عدت إلى كلاسيكيات المسرح اليوناني القديم، فهل قدمت هذا المسرح بكلاسيكيته أم أنك حاولت إدخال شيء من الحداثة والتجريب عليه سواء من حيث الشكل أو المضمون؟

* * كانت هذه المسرحيات عبارة عن عروض معاصرة في المسرح التجريبي بالاستناد إلى نصوص كلاسيكية، ولكنها لم تُقدم بطريقة كلاسيكية، وهذا شيء موجود في شتى أنحاء العالم، وبكثرة، وهو نتاج معرفة عميقة بأدب المسرح والتاريخ وفنون الخشبة والإخراج والتمثيل، فمسرحية «حكاية جيسون وميديا» قمتُ



خارج السرب

مسرحياً إلا بعد دراسته بتأنٍ والبحث في لغة العرض كاملة.. إن جميع المسرحيات التي قدمتها كانت تنتمي إلى المسرح الحي، وكل مسرحية قدمتها في الماضي إذا أعيد عرضها اليوم ستكون صالحة للعرض، فالمسرح الحقيقي يختلف عن المسرح المنفعل لأن له هدفاً ويتطلب تركيزاً، وهذا هو سبب إقامتي ورشات عمل أثناء التحضير للعمل المسرحي دون وجود نص بدايةً لمدة ٣-٤ أشهر بهدف تحضير الممثلين لإيجاد لغة مشتركة بينهم حسب فكرة كل عرض على حدة .

* هل دفعتك تجاربك المسرحية المتلاحقة إلى

تقديم تجارب مسرحية أكثر جِدَّةً وغرابة؟

* * أكثر غرابة بالتأكيد، ولكن ليس أكثر جِدَّةً، فكل ما حولي الآن يدهشني، ولعل الحرب هي الإدهاش الأكبر، فليس ثمة شيء أكثر غرابةً وقسوةً منها إلى أن تتجلي الذاكرة وينقشع الضباب ويأتي النور، ولكي نعبر عن الحرب نحتاج إلى زمن طويل .

* ما هي الأدوات التي استخدمتها والآليات التي

من المسرح الكلاسيكي، ومن يستعرض المسرحيات التي قدمتها يكتشف أن كل عرض كان له طابعه الخاص، فمسرحية «كاليفولا» لألبير كامو مقتبسة من التاريخ، كتبها كامو بعد الحرب العالمية الثانية، أما مسرحية «حكاية جيسون وميديا» فهي أسطورة ملحمية، تمكنت من كتابتها بعد قراءات امتدت لأعوام طويلة، كما كتبت نصاً بعنوان «جلجامش» شعراً بالتداخل مع أسطورة عشتار وتموز وأسطورة الخلق السومرية، ولم أكتب النص كما وجد في النصوص السومرية أو البابلية بل قاربت الأسطورة بطريقة معاصرة اعتماداً على كتاب د. طه باكر والباحث فراس سواح .

* وهل تعتقد أن تقديم نوع مسرحي غير مألوف

بالنسبة إلى الجمهور مخاطرة يقوم بها المخرج؟

* * هو مغامرة وليس مخاطرة، وبالتأكيد لا يجب أن يكون المسرح مألوفاً لأن ذلك أمرٌ مملٌ للغاية ولا إبداع فيه، وثمة فرقٌ كبير بين المخاطرة والمغامرة، فالمغامرة مدروسة على عكس المخاطرة، وأنا لا أقدم عرضاً



كلاسيك

المواضيع التي لم تُقدم بعد على خشبة المسرح في العالم وليس في سورية فقط، فحين يقدم المسرح موضوعاً هاماً يتحدث عن القيم الخالدة والباقية على مر التاريخ يكون مسرحاً حياً .

* اعتمدت في معظم أعمالك المسرحية على نصوص مترجمة من الأدب المسرحي العالمي، فهل هذا يعني أنك مؤمن أن النص المسرحي المحلي ضعيف مما يدفعك مع زملاء آخرين لك إلى الاستعانة بنصوص أجنبية؟

* بالتأكيد هناك أزمة فيما يتعلق بالنص المسرحي المحلي والعربي، وأعتقد أن بعض النصوص المسرحية العربية سببت أزمة وركوداً في المسرح العربي لأنها تقليدية وغير ديناميكية ولم تستطع أن تقدم شيئاً جديداً على الخشبة سواء على صعيد التمثيل أم



كاليفولا

اتبعتها في مسرحية «كاليفولا» لتطويع خشبة المسرح وأداء الممثلين بما يناسب رؤيتك الإخراجية؟

* * أخذ التحضير لمسرحية «كاليفولا» سبع سنوات أمضيته في الإعداد ودراسة التاريخ الروماني والمعاصر، وبالتحديد تاريخ الأباطرة الرومان في كتاب «اثنا عشر قيصرًا» للمؤرخ سويتون الذي تحدث فيه عن أهم من حكم روما تاريخياً، إلى جانب أنني كنت قارئاً لمعظم أعمال ألبير كامو ومعجباً بأفكاره ورؤاه في أعماله التي تتحدث عن الإنسان وحرية، وقد قدمت هذا العمل كردّ على القمع الذي تعرض له الإنسان عبر التاريخ.. وبعد مضي سنوات التحضير السبع بدأنا ورشات عمل في مسرح مغلق في مسرح القباني إلى حين خروج العرض إلى النور، وقد اعتمد العرض على الموسيقى الحية والديكور والملابس البسيطة، واستطعنا يومها إنجاز عمل كتب عنه الناقد الراحل رياض عصمت أنه وسام شرف على صدر المسرح السوري، وعندما عُرضت المسرحية للمرة الأولى كنت أقول إننا سنعيد العرض بعد عشر سنوات، وبالفعل هذا ما كان، حيث أعيد عرض المسرحية بعد عشر سنوات، ونلنا عنها جائزة مهرجان قرطاج المسرحي (التانيت الذهبي) .

* هل اعتمدت أسلوب العمل ذاته عندما عرضت المسرحية للمرة الثانية بعد عشر سنوات على عرضها الأول؟

* * كل الفنانين الذين شاركوا في العرض الأول عاودوا المشاركة في العرض الثاني باستثناء جهاد الزغبى وبسام دحدل اللذين استعويض عنهما بنضال سيجري ومحمد مصطفى، وعندما عدنا بعد ١٠ سنوات إلى بروفات المسرحية كانت التجربة السابقة حاضرة في أذهاننا كاملةً بحواراتها وأحداثها وكأنه لم تمض عليها هذه الأعوام جميعها، وعاد جميع من شارك فيها بروح عالية وهم: زياد سعد-خديجة غانم-علي القاسم-مأمون الفرخ-توفيق اسكندر أحمد .

* وماذا عن راهنية الخطاب الفكري السائد في المرحلتين اللتين عُرضت فيهما المسرحية؟

* * القيم لا تنتهي ولا تتبدل، وهناك كثير من



أواكس



الذي ألجأ إلى اعتماده تبعاً لنوع العرض المسرحي الذي أعمل عليه، أي أن فكرة العمل هي التي تُحدد هذا الأمر، فهي المحرك الأساس الذي يحرك قوى الجسد، وأي أمر من دون فكرة لا معنى له، وأفكار بعض المسرحيات العربية التي كانت مرتبطة بمرحلة سياسية معينة انتهت بانتهائها، بينما تصلح الفكرة الديناميكية المتحركة التي تتناول موضوع الحب أو الحياة أو الموت أو سوى ذلك لكل زمان ومكان .

* لك تجربة في المونودراما من خلال مونودراما «بيان شخصي» مع الفنان الراحل عبد الرحمن أبو القاسم، فكيف تقيم هذه التجربة؟

* * دعاني الفنان عبد الرحمن أبو القاسم لإخراج هذه المونودراما ولم أكن حينها مستعداً لتقديم عمل مونودرامي، ولكنني قمتُ بإخراجها كنوع من أنواع التعاون واحتراماً مني لتاريخ هذا الفنان الكبير الذي كان ميّالاً لخوض هذه التجربة حينها، وقد خرج العرض بصورة لائقة، وعُرض في مدينة الفجيرة في الإمارات في مهرجان مسرح المونودراما، كما عُرض في مدينتي دمشق واللاذقية .

على صعيد الإخراج.. من هنا لجأ بعض المخرجين إلى النصوص المترجمة المعتمدة على أشكال مسرحية تختلف عن الشكل التقليدي، في حين تمسك بعضهم بالتراث فمات مسرحه.. إن ما يمتاز به النص المسرحي الغربي عن النص المسرحي العربي هو حرية التعبير، ولكن هذا لا يعني خلوّ المسرح العربي من بعض النصوص المتميزة التي قدمت شيئاً جديداً، وهناك كتّاب مسرحيون عرب لهم نصوص غاية في الأهمية .

* من المعروف أنك - كمخرج - تعتمد في مسرحك على تحريك الممثلين بشكل قاسٍ وحاد على خشبة، فهل هذا جزء من هويتك كمخرج مسرحي أم أن النصوص التي تناولتها هي التي فرضت هذا الأسلوب في أداء الممثل؟

* * هذا السؤال يدخل في صلب عملي على خشبة المسرح، ومن هنا يستمد أهميته، لكن هذا الأمر ليس شرطاً لازماً، فأنا اعتمدتُ على مسرح القسوة إلى حدّ ما، وخلال سنوات دراستي في مصر اطلعتُ على العديد من نماذج المدارس المسرحية، ومنها هذا النوع المسرحي



حكاية جيسون وميديا



* * يختلف أداء الممثل على المسرح عن أدائه في التلفزيون، وكما هو معروف توجد في مهنة التمثيل ثلاث لغات هي: المسرح، السينما، التلفزيون، وهي لغات مختلفة بطبيعة الحال .

* تحدثت قبل قليل عن أزمة نصّ في المسرح السوري، فهل هي المشكلة الوحيدة برأيك التي يعاني منها مسرحنا؟

* * أزمة المسرح السوري هي كما أقول دائماً أزمة نص وأزمة مخرجين وأزمة مبدعين .

* هل سيبقى المسرح قادراً على مواكبة روح العصر الجديد بما يحتويه من معارف تقنية وتكنولوجية؟

* * سيظل المسرح قادراً على مواكبة التطورات جميعها لأن المسرح حيّ لا يموت، وقد سجّلت هذه العبارة في بروشور يوم المسرح العالمي عام ١٩٩٥ فالتكنولوجيا قد تساهم في تحسين ورفع سوية العروض المسرحية وارتقاء جماليات معينة فيها، أما المسرح الإنساني فهو حيّ وباق ولا يوجد هناك قانون يحكم المسرح لأنه حرّ وباق ما بقيت الحياة .

* من خلال حضورك لبعض المهرجانات المسرحية

العربية كيف تجد واقع المسرح العربي اليوم؟

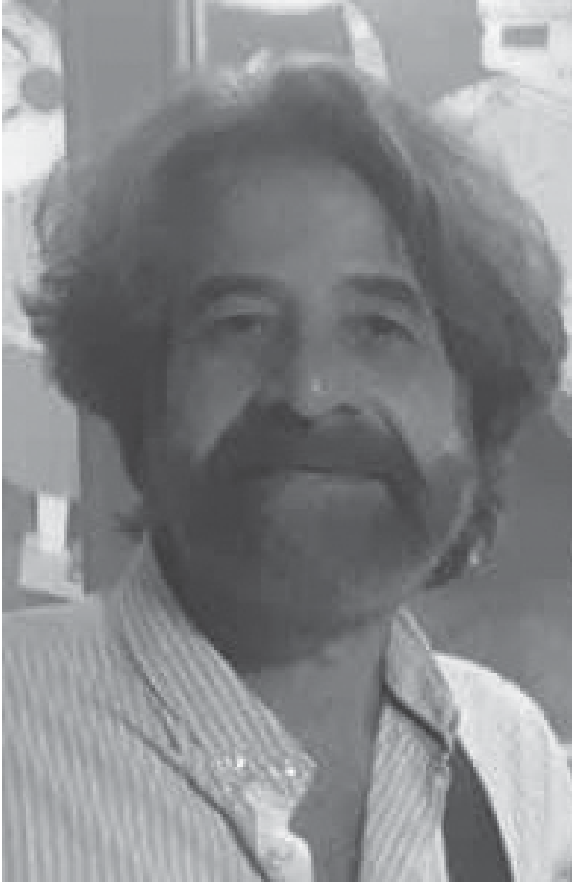
* * واقع المسرح العربي متشابه بين الدول العربية، وهو لا يقدم شيئاً جديداً، سواء من جهة الفكر أم الشكل أم الأداء أم الأسلوب أم الحوار، وكثير من المهرجانات التي تقام تستقبل عروضاً لا تليق بها المشاركة، ولكن هذا لا يعني عدم وجود بعض العروض المسرحية العربية المتميزة، فالمسرح التونسي على سبيل المثال حقق حضوراً جيداً، وكذلك المسرح العراقي وبعض العروض المسرحية في لبنان، وما أقف عنده هنا هو كلمة مسرح عربي، فأنا لا أؤمن بهذه العبارة لأنها عبارة خاطئة، إذ أنه لا يوجد مسرح عربي بل هناك تجارب مسرحية عربية، كما أنه لا توجد فكرة أن يؤسس مثل هذا المسرح، لذلك يجب علينا مسح كثير من المصطلحات وتصحيح الذاكرة الثقافية المؤسسة بشكل خاطئ، وهذا ما قصدته حين تحدثت عن ثقافة المسرح الحرّ .

* يقول بعض النقاد إن جهاد سعد الممثل المسرحي متفوق على جهاد سعد الممثل التلفزيوني، فهل تؤيد هذا الرأي؟



أيمن زرقان... مهندس النغم المسرحي

هناء أبو أسعد



وضع الفنان أيمن زرقان موسيقا العديد من الأعمال المسرحية، سواء الموجهة للكبار أم للأطفال في إطار رؤية فنية شاملة لمختلف أركان العرض المسرحي وبالتنسيق مع المخرجين المسرحيين الكثر الذين تعاون معهم... في هذه المحطة سنتعرف على بعض أبرز الأفكار التي آمن بها الفنان أيمن زرقان وهو يرسم رؤاه الموسيقية في العروض المسرحية التي وضع لها أنغامها .

* ما هي رؤيتك التي كوّنتها عن الموسيقى من خلال رحلتك الطويلة معها؟

* * حياتنا ماثلة في الموسيقى التي تكشف لنا عن أعماقتنا، فهي مصدر سعادتنا، وتأتي في مكان الصدارة بين الفنون جميعاً لأنها أكثرها قرباً من الإنسان، إذ تخاطبنا بلغة عالمية لا تتوفر في فن آخر، وتستطيع بلغتها المتفردة أن تبعث فينا من الأحاسيس ما تقصّر عنه فنون التصوير والأدب والنحت والعمارة .

* وماذا عن الموسيقى التصويرية المرتبطة بالفنون الدرامية عامة؟

* * لعل العنصر المادي في الموسيقى التصويرية هو الإيقاع، وهو عنصر التأثير لأنه بمثابة القلب النابض الذي يحمل طابع شخصية صاحبه، ومن الإيقاع تتألف إمكانيات التأليف الموسيقي لتقدم صورة صادقة.. يقول الفيلسوف الألماني هيجل إن الموسيقى هندسة نغمية، يرسمها المؤلف على مساحة من الزمن، ولا شك أنه على حق لأن التعبير بالموسيقى عمل إنشائي، له حساباته

وقواعده وجزئياته، وتأليف الموسيقى يبدأ بالموضوع الذي ينفعل به المؤلف ويدرسه من جميع نواحيه حتى تتوالد في داخله الأحاسيس والتأثيرات التي تُعَبَّرُ الأساس الذي سوف يلهمه الأفكار الموسيقية والجمال التي تعبّر عن مشهد مسرحي أو فاصل.. الموسيقى التصويرية لعرض مسرحي هي الوسيط الأمثل بين المخرج والموسيقي، وتعتمد على تحليل الصورة والمشهد الذي ينقله المخرج من بدايته حتى بلوغ ذروته ثم ختامه، والقدرة على فهم كل المشاهد ليكتمل الخط العام الموسيقي، وعلينا أن نعتاد تتبع التراكيب الموسيقية لنُدرك الدلالات الفكرية



* للكلمة أهمية كبرى في التعبير عما يلائم مستوى إدراك الطفل، وإذا عجزت الكلمة أن تؤدي مهمتها الدلالية تضاف إليها الحركة والإشارة والموسيقى والأغنية لتصبح الكلمة صادقة ومعبرة، إذ يتكامل النص بين اللحن والأداء، وبالتالي تتحقق تنمية التذوق الموسيقي عند الأطفال.. من هنا تتبع خصوصية مسرح الطفل، فالأطفال قادرون أكثر من الكبار على الدخول في لعبة الخيال وتحقيق عناصر العرض.. المسرح والموسيقى أقرب الفنون إلى الطفل من خلال الحكاية والحركات والموسيقى والأغاني والشخصيات التي تثير خياله .

* ما هي أبرز الأعمال المسرحية الطفلية التي

كتبت لها لغتها الموسيقية؟

* «شيبوب ولصوص الصحراء-البطاريق ورجل الثلج- الفطور الطيبة-الريشة البيضاء-زهرة الياسمين-أحلام نجمة-شموسة-مغامرة في مدينة المستقبل» .

* متى يكون العرض المسرحي ذا طابع موسيقي

إيقاعي؟

* لا يمكن أن يكون العرض المسرحي عرضاً إيقاعياً إذا لم يكن موسيقياً من خلال الكلام والحركة والإيقاع واللون والصمت والظلام، ففي المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار للمتفرجين بمساعدة اللغة التعبيرية وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي، وبالتالي فإن إيقاعات المشهد تحدد إيقاع المسرحية ككل، وهو ما أكده يوري زافادسكي في تحديد مكانة المؤلف الموسيقي ضمن المجموعة المسرحية كونه يساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض مما يتيح إمكانية المحاكاة الحقيقية للموسيقى الداخلية، وهو ما نسميه الجو العام للعرض المسرحي، فالموسيقى تعني كياناً كاملاً من الأحاسيس والمعاني وتساعد في توصيل الأفكار إلى المشاهد وتضك رموز ما كان غامضاً من تلك المعاني .

التي تتطوي عليها من خلال معرفة الأولويات والمشاهد من مشهد إلى مشهد في بناء عرض مسرحي من البداية حتى الختام .

* ما هو الدور الذي تقوم به الموسيقى في العرض

المسرحي؟

* تقوم الموسيقى بدور هام في التقريب بين الصورة والفرغ الممتد، لتنتقلنا إلى صورة أو مشهد مسرحي آخر، ولتستخرج منها مكنونها وتكشف للمشاهد عن جوهرها، وأول موسيقى تصويرية كانت موجودة مع وجود الإنسان لأن الموسيقى تنمو مع الإنسان، ولا شك أن الغرض الأساسي من مصاحبة الموسيقى لمعظم مشاهد العرض المسرحي هو تعميق الخط الدرامي الذي تدور على محوره، وقد يسبق التعبير الموسيقي الحدث فيمهد لمشاعر المشاهد، وقد يأتي معه أو بعده حسب الإحساس والتقدير.. إن الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي لا يقل قيمة عن دور مؤلف القصة أو كاتب السيناريو، فهي عبارة عن تأليف كراسة موسيقية أو بعبارة أخرى سيناريو موسيقي مرتبط ارتباطاً منطقياً ووجدانياً وثيقاً بسيناريو العرض المسرحي، وهذا السيناريو الموسيقي ما هو في الواقع إلا عمل موسيقي قائم بحد ذاته بحيث يمكن الاستماع إليه منفصلاً عن العرض كما في مسرحيات «سفر برلك-السهروردي-حكاية جيسون وميديا-ضوء القمر-رقصة الموت الأخيرة-لمن أشكو- مع الجميع على حدة» والكثير من المسرحيات التي وضعت لها الموسيقى والأغاني، فهي عبارة عن تأليف كراسة موسيقية أو بعبارة أخرى سيناريو موسيقي يمكن الاستماع إليه منفصلاً عن العرض .

* وماذا عن خصوصية الموسيقى في مسرح الطفل؟

* مسرح الأطفال أهمية تتبع من خصوصيته كمسرح موجه للأطفال وما يمثلونه من أمل في صناعة المستقبل، فالعمل مع الأطفال ولهم يتطلب جهوداً وتخصصاً ومعرفة بمراحل النمو الفكري عندهم .

* وماذا عن دور الكلمة في عملية التأليف الموسيقي

في مسرح الطفل؟



الفنان المسرحي سمير البدعيش :

من لا يعشق المسرح لا يبدع فيه

هزار بديع المعاز



مسيرةً فنيةً طويلةً تكلفت بالابداع وكسرت الحواجز بينه وبين الجمهور.. المسرحُ شغفه وحبّه الأكبر، وواجه دونه صعوبات في سبيل أن يقدم أعمالاً يوصل من خلالها رسائل إنسانية واجتماعية وسياسية وفنية.. هو مغرم بالتواصل المباشر مع الجمهور، وهذا التواصل يُشعره بالمتعة بعد تعب أشهر في البروفات، وهو يعتبر المسرح انعكاساً حقيقياً لجوهر الحياة ومنبراً لقضايا الوطن.. إنه الفنان المسرحي سمير البدعيش، المخرج المخضرم والممثل المتميز الذي تعرفه خشبات مسارح السويداء خاصة وسورية عامة، والحاضر دوماً بأعماله في المهرجانات والمناسبات والملتقيات المسرحية، وها هو اليوم يخصّ «الحياة المسرحية» بحديث فياض بالوجد المسرحي .

سنوات قدمنا خلالها حوالي عشرة أعمال مسرحية، ثم شكلنا فرقة برعاية نقابة الفنانين أسميناها تجمّع الينايبع قدمنا فيها عدداً من العروض، ثم وبرعاية مديرية الثقافة شكلنا فرقة محافظة السويداء المسرحية واستلمت إدارتها لأكثر من خمسة عشر عاماً وقدمنا من خلالها أكثر من عشرين عملاً، وشاركنا في عدد من المهرجانات المسرحية .

* هل كان لديك اطلاع على الحركة المسرحية في

السويداء قبل ذلك؟

* كنت على اطلاع على العديد من الأعمال

المسرحية سواء تلك التي كانت تقدّم في السويداء أو في العاصمة دمشق .

* هل كان اقتحامك لعالم المسرح بناءً على رغبة

واندفاع؟

* ما دفع بي إلى عالم المسرح هو عشق هذا الفن الذي نستطيع من خلاله أن نخاطب الناس ونطرح عليهم شتى المواضيع من سياسية وتربوية واجتماعية .

* في أي عام بدأت المشاركة في الأعمال المسرحية؟

* بدأت مشاركاتي المسرحية في العام ١٩٧٩ وأول

عمل كان في المسرح الشبيبي، وبعد ذلك شكلنا فرقة مسرحية في المسرح العمالي استمرت بالعمل ثماني



تفسير أنوف إخراج سمير البديش

* هل هناك أعمال مسرحية أخرجتها أو شاركتَ

فيها كممثل تتمنى لو تحذفها من قائمة أعمالك؟

* * لا، ولكن هناك أعمال تميزت عن أعمال أخرى

لظروف مختلفة.. وأنا بالعموم دقيق في اختياراتي سواء على صعيد التمثيل أو الإخراج، وإذا أحببتُ شخصية عُرِضت عليّ أسارع إلى المشاركة، كما أنني أعرف طبيعة الجمهور الذي أتوجه إليه وماذا يحب وماذا يكره، والأهم بالنسبة لي هو تقديم وجبة فنية لطيفة للجمهور دون الابتعاد عن المستوى الفكري الراقى للعمل .

* كثيراً ما يدور الحوار في الندوات المسرحية بين

المسرحيين حول النص المحلي والآخَر المترجم وأيهما



قمامة إخراج سمير البديش

* في خطواتك الأولى في عالم المسرح هل كانت هناك بيئة اجتماعية مرحّبة ومشجعة وداعمة لك في خيارك؟

* * كانت هناك بيئة مشجعة على العمل في المسرح تفهمّت أن العمل المسرحي يحتاج إلى جهد مضاعف ووقت لا حدود له من البروفات التي قد تمتد لساعات وساعات.. والداعم الأكبر كان الجمهور الذي يشكّل الحافز والمشجع الأول على المزيد من العطاء والإبداع .

* كيف كان واقع المسرح في محافظة السويداء في

الفترة التي ابتدأت بها عملي في المسرح؟

* * كان المسرحُ الشبيبي ناشطاً في تلك المرحلة، وقبله كان هناك نادي الفنون الجميلة، كما نشطت أيضاً فرقة المسرح العمالي الذي كان للفنان طلال الحجلي الفضل في تأسيسها وقد أقام لأفرادها دورات تخصصية، ثم نشط فرع نقابة الفنانين في المحافظة وفرقة مديرية ثقافة السويداء .

* من من الأسماء التي ظهرت في تلك المرحلة

وتميزت في مجال العمل المسرحي في المسرح الشبيبي؟

* * وليد العاقل - بنيامين حميدان - رفعت الهادي .

* وماذا عن المجموعة التي عملتَ معها طوال هذه

السنوات؟

* * شكّلتَ هذه المجموعة حالة خاصة من العمل

المسرحي، وكنا نقدم عرضاً أو اثنين في السنة، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن السويداء من المحافظات المهمة مسرحياً، وقد قدمت إلى الحركة المسرحية السورية كمّاً كبيراً من الأعمال المسرحية الهامة .

* ما هي الأعمال التي تعتقد أنها تشكّل نقاط

علام في مسيرتك المسرحية؟

* * مسرحية «محاكمة لوكولس» لبنيامين حميدان

و«الغريب والسلطان» لبسام زكي، ومن أهم الأعمال التي شاركتَ فيها تلك التي أخرجها طلال الحجلي، ومنها : «أبيض وأسود - وحش طوروس - البورجوازي النبيل» كما شاركت في مسرحيتي «جبل السنديان» و«الغريب» لوليد العاقل، ولا يمكن أن أنسى مسرحية «الدكتور» التي قمتُ بإخراجها .



سمير البدعيش ممثلاً في مسرحية محاكمة لوكولس إخراج بنيامين حميدان



وليس انتهاء بمفردات الديكور والاكسسوار، وعلى المخرج أيضاً أن يختار النص الذي يوصل رسالةً أنيَّةً وحارَّةً وأن يقول شيئاً مهماً للجمهور.. المخرج المسرحي الحقيقي هو الذي يعرف كيف يوصل رسالة النص الهامة إلى الجمهور .

× كيف أثر واقع الحرب على سورية على عملية الإبداع المسرحي؟

×× ليس المسرح فقط هو الذي تأثر بل كافة أنواع العمل الثقافي، والمخرج الذكي هو الذي استطاع أن يقدم أعمالاً تواكب الحربَ ومنعكساتها وتأثيراتها السلبية من خلال الانتقاء الدقيق للنصوص المتوفرة بين يديه .

× عندما تعود بذكرياتك اليوم إلى أعمال مسرحية شاركتَ فيها أو أخرجتها فألى أي الأعمال تعود؟

× * أعود إلى مسرحية بعنوان «شواهد» من تأليفي وإخراجي وإلى مسرحية «المفتش العام» لغوغول من إخراجي وقد أسقطناها على واقعنا بأسلوب كوميدي حافظ على الهدف الأعلى للمسرحية، وأذكر أن

أنسب لجمهورنا.. بالنسبة لك كمخرج مسرحي أيهما تفضّل؟

* * أنا مع تطويع النص المترجم ليصبح مناسباً لبيئتنا وجمهورنا، مع المحافظة على فكرة الكاتب التي قد طورها، وأعتقد أن المخرج هو الكاتب الثاني للعمل لأنه المسؤول الأول والأخير عنه شكلاً ومضموناً .

× ما هو واقع مسرحنا السوري اليوم؟

* * ألس وجود حراك مسرحي في كافة المحافظات، وتعجبي حالة تبادل العروض بين المحافظات، وألاحظ وجود تفاوت في مستويات العروض المقدمة بسبب تفاوت درجة الخبرة بين المخرجين المنتمين إلى أجيال مسرحية متعددة .

× كيف يمكن للمخرج المسرحي أن يرتقي بمستوى عمله المسرحي رغم الظروف الصعبة التي

تحيط بمجمل عملية الإنتاج المسرحي؟

* * على المخرج أن يعرف كيف يستخدم أدواته والمعطيات المتوفرة بين يديه بشكل جيد ابتداءً بالممثلين



* كيف تقيّم تجربة الجيل الجديد من المسرحيين؟

* على الجيل الجديد من المسرحيين أن يبذل

المزيد من الجهد والتعب والقراءة ومتابعة كل ما هو جديد في عالم المسرح واتباع دورات في الفنون المسرحية، فلا شيء يأتي من لا شيء، وأنا عندما بدأت بممارسة الإخراج المسرحي كنت منخرطاً في المتابعة المسرحية مدة عشرين عاماً، وخرجتُ بنتيجة مفادها أن من لا يعشق المسرح لا يمكن أن يبدع فيه، ولا أحد يعرف قيمة المسرح إلا من وقف على خشبته .

* من يلفت نظرك اليوم من الفنانين في الحركة

المسرحية في السويداء؟

* * أتابع أعمال ونشاطات الفنانين رفعت الهادي

ومعن دويعر وزياد كرباج وفرحان ريدان، وكنت متابِعاً لأعمال الفنان بنيامين حميدان .

* عمّا تبحث اليوم في دنيا المسرح؟

* * أبحث عن نص مسرحي جيد يرضي مشواري

الفني الطويل .

وفي مسرحية وحش طوروس إخراج طلال الحجلي



الفنانة منى واصف شاهدت العرض في إحدى دورات مهرجان حماة المسرحي وقالت إن هذا العرض كان من أجمل ما رأت من محاولات لتجسيد هذا النص مسرحياً، كما لا أنسى مونودراما «الشقيقة» التي قمتُ بإخراجها .

شهادات تقدير وجوائز وتكريمات





الفنان المسرحي سهيل حداد :

المونودراما أولاً

ندا حبيب علي



أتقن لغة الخطاب المسرحي، فأثبت موهبته المتميزة على خشبة المسرح، وأبدع في فنّ المونودراما.. فنان محترف، له يد بيضاء في تأسيس وتنشيط الحركة المسرحية في اللاذقية.. يرى أن المسرح هورسالة إنسانية وأخلاقية، فهو القادر دوماً على رصد الحياة في كل مراحلها وتطوراتها من خلال السعي الإنساني لتحقيق العدالة والخير، وهو يؤكد على الدور النقدي للممثل من الناحية الاجتماعية، وتمثيله هو حوار مع الجمهور الذي يتوجه إليه بالخطاب.. إنه الفنان المسرحي سهيل حداد الذي التقيناه وكان لنا معه هذا الحوار:

* مشوارك الفني يؤكد أن دخولك عالم الفن لم يكن محض صدفة أو بقصد التكبّب، بل كان عن هواية وموهبة حقيقية، فحبذا لو تحدثنا عن البدايات، متى كانت؟ وكيف؟

* *نشأتُ وأمضيتُ طفولتي في كنف أسرة لها علاقة قوية بالفن، فأخي الكبير رفيق حداد هو من المسرحيين القدامى في اللاذقية، وقد عمل في المسرح مع الفنانين عبد الحميد حداد وابراهيم كردية ومصطفى السيد وجود بولص الحاج، وكان له كمّ من التجارب المسرحية، فهو مطرب معروف آنذاك، وكان يغني الدور والموشح والقصيدة، فكان بيت الأهل مكان الاجتماع لكثير من الفنانين.. وأخي جورج حداد أحد خريجي الدفعة

الأولى للمعهد العالي للفنون المسرحية، وأغلب خريجي الدفعة الأولى كانوا يتواجدون في بيتنا كثيراً، خاصة أيام الصيف، حيث كانوا يقضون قسطاً كبيراً من عطلتهم الصيفية على البحر.. هذه الأجواء لعبت دوراً كبيراً في تأثري بالفن بشكل عام وبعشقي للمسرح بشكل خاص منذ طفولتي، وكانت رغبتني عارمة في المشاركة بجميع المناسبات الوطنية والاجتماعية من خلال المدرسة، ثم انتقلت إلى مرحلة الشبيبة وكان لاتحاد شبيبة الثورة دور



أحد مفردات العرض المسرحي الأساسية، والعرض لا ينتهي بحدود الخشبة أو الصالة، بل هو حدث ثقافي مفتوح، ينتقل عن طريق المتفرج إلى المنتديات الثقافية وجلسات الأصدقاء... وبالنتيجة لا يوجد عرض مسرحي بلا متفرج.

* أي من الأعمال المسرحية التي شاركت فيها تجدها الأقرب لشخصيتك وتقدم بها نفسك كفنان؟

* * مونودراما «الثرثرة الأخيرة للماغوط» هي الأقرب إلى دواخلي وهي من تأليف كلاديس مطر وإخراج فائق عرقسوسي.

* هل شعرت بالندم أو التسرع على مشاركتك في أحد الأعمال المسرحية؟

* * أفتخر بكل الأعمال المسرحية التي شاركت فيها، فكل تجربة خضتها أغنتني واستفدت من سلبياتها وإيجابياتها.

* كم يبلغ رصيدك من الأعمال المسرحية؟ وهل خرج بعضها خارج نطاق المحلية؟

* * شاركت في أكثر من خمسة وأربعين عملاً مسرحياً كممثل، منها سبعة عشر عملاً كنت فيها مخرجاً وممثلاً مثل «مهاجر بريسيان-الثعلب والعنب-الملك هو الملك-الشاهد-سهرة مع سعد الله ونوس» وجميعها من إعدادي وإخراجي مع الراحل حسن اسرب... وقد شارك عدد كبير من الأعمال التي قدمتها أو شاركت فيها في معظم المهرجانات السورية، أما بالنسبة للمشاركات الخارجية فكان ذلك من خلال مسرحية «الثرثرة الأخيرة للماغوط» التي قدمناها في مهرجان المسرح

كبير في حياتي الفنية، حيث قدمنا الكثير من الأعمال في تلك المرحلة، وبعدها انتقلت إلى مرحلة الاحتراف، حيث انتسبت إلى نقابة الفنانين في العام ١٩٩٥ وأصبحت عضواً فيها عام ١٩٩٨ وتابعت العمل في المسرح القومي والمسرح الجامعي، وغيرهما.

* إن لم يكن الفنان المسرحي أكاديمياً فهل تكفيه المهوبة أم أن هناك ما يحتاجه لصقلها؟ وكيف تعاملت مع هذه الاحتياجات؟

* * بالتأكيد لا تكفي المهوبة، لكننا نستطيع أن نقول هي جواز المرور إلى عالم الفن، فالفنان المسرحي يولد ولا يُصنع، وتأتي الدراسة التي لا تقل أهمية عن المهوبة لصقل هذه المهوبة، وهناك الكثير من غير المهوبين درسوا المسرح أكاديمياً لكنهم لم يستطيعوا أن يقدموا أي إنجاز، وفي المقابل هناك كثير من الفنانين غير الأكاديميين ممن قدموا الكثير جداً وتركوا بصمات واضحة في هذا المجال أمثال بسام كوسا- سلوم حداد- دريد لحام- منى واصف... وغيرهم.. ومن أساسيات الفنان المسرحي قراءة تاريخ المسرح والاطلاع على المذاهب والمدارس والمناهج المسرحية بعمق.. بالنسبة لي لم تسمح ظروف في أن أدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية، لكنني استطعت أن أتجاوز هذه النقطة المهمة بلا شك من خلال اهتماماتي الشخصية، فقد خضعت لدورات مسرحية مع كبار المسرحيين في سورية، وكانت الأهم دورة إعداد الممثل في المعهد العالي للفنون المسرحية بإشراف المخرجين المسرحيين فايز قزق ونائلة الأطرش.

* يقال إن المسرح هو الرئة التي يتنفس منها الفنان.. أين يقع الجمهور ضمن هذه المقولة؟

* * رغم أن الممثل هو حامل خاصية المسرح، وكل شيء على الخشبة ينتقل إلى الجمهور عن طريق الممثل إلا أن الكلمة يجب أن تتغلغل بإحساس الممثل لتتحول إلى فعل مسرحي، والنغمة الموسيقية تفقد ماهيتها إن لم يتعامل معها الممثل، وكذلك الديكور والإضاءة، لذلك فإن الممثل يحمل خاصية المسرح، ولن تكتمل الحالة الإبداعية له إن لم يكن هناك من يستقبل هذا الإبداع ويتفاعل معه، فالمتفرج شريك أساسي في العملية الإبداعية، وهو



ويغتني من نسغه، وبناء على ذلك على الفنان المسرحي أن يعي الواقع جيداً بكل تفاصيله كي يتمكن من انتقاء المناسب لأي مرحلة.

* وأخيراً؟

* * أتمنى أن يأخذ مسرح الطفل حقه من خلال الاعتماد على الاختصاصيين وأصحاب الكفاءات، وأتمنى أيضاً أن يتم تنظيم وقوننة معاهد تعليم التمثيل الخاصة.



المحترف في الجزائر، كما عرضت مسرحية «الممثل» التي كنتُ أحد أفراد أسرتها في جنيف.

* هل كانت لك محاولات في الكتابة للمسرح، علماً أن خبرتك وتاريخك المسرحي الطويل يؤهلانك لذلك؟

* * لم أحاول ذلك، فالكتابة ملكة خاصة وموهبة قائمة بحد ذاتها، وأنا لا أجد نفسي ممن تتوفر فيهم هذه الإمكانيات، فأنا ممثل فقط، وحتى عندما قمتُ بالإخراج كان ذلك لضرورات العمل.

* نراك تميل لعروض المونودراما، فما هي خصوصية هذا النوع من المسرح؟ وماذا يقدم للفنان المسرحي؟

* * يواجه ممثل المونودراما تحدياً في وقوفه وحده على خشبة المسرح، إذ أنه يحمل الكَمَّ الأكبر من مفردات رسالة العرض على عاتقه، وعليه تقع مسؤولية إيصالها.. وفي المونودراما لا يوجد نصف أو ربع ممثل، فإما أن يكون الممثل موهوباً أو لا.. وتُعتبر المونودراما من أصعب الفنون المسرحية لأن الممثل الواحد هو من سيقوم بكل شيء، وعليه أن يمتلك مقدرة صوتية متباينة النبرات، بالإضافة إلى اللياقة البدنية العالية، وكل ذلك يحتاج إلى مهارات وتجربة كبيرة، فإذا كان المسرح هو أبو الفنون فالمونودراما هي أم المسرح، وهي مواجهة عميقة مع دواخل الذات البشرية بلا أفتعة، وهذا هو سرّ تميزها وقدرتها على إزالة الأفتعة التي نستمتع بها في العمل وفي حياتنا الاجتماعية، وفي الأعمال المسرحية التقليدية ترتدي كل شخصية قناعاً يختلف باختلاف الأوضاع ومجريات الأحداث، أما في المونودراما فالشخصية بلا قناع، وهذا يساعد المشاهد على الغوص في أعماقها.

* كيف تقيّم الحراك المسرحي في سورية في السنوات الأخيرة؟

* * العمل المسرحي الذي لا يلامس أوجاع الناس محكوم عليه بالفشل لأن الجمهور شريك أساسي في العملية المسرحية، وعندما لا يستقبل مادة تلامسه فإن هذه المادة ستسقط، والفنان ينهل من خياله لخلق عالم منسجم يطفو فوق الواقع لكن جذوره متأصلة بهذا الواقع



عاصِرُ روادِ المسرحِ الحمصي

الفنان المسرحي رئيس أتاسي :

حنيني إلى المسرح بلا حدود

محمد خير الكيلاني



ممثلٌ مسرحي بامتياز.. عشقُ المسرحِ فأخلص له وشارك في أغلب عروض فرق المنظمات الشعبية والأندية الفنية، فكان من رواد المسرح في حمص في جيلهم الثاني.. رفاقه احترفوا الفن في دمشق وهو بقي في حمص رغم أنه دُعي من قبل مدير المسرح القومي الأسبق رفيق الصبان لكنه أثار البقاء في حمص التي أبدع فيها ممثلاً ومخرجاً، فكانت أعماله يتزاحم عليها الجمهور.. مشوار مسرحي حافل مشاه الفنان رئيس أتاسي مع كل الفعاليات الفنية الحمصية، ومعه أمضينا هذه الدقائق :

* أنت من الجيل الثاني من رواد المسرح الحمصي، فكيف (تلبسك)

حبُّ المسرح وسيطر عليك؟

* (تلبسني) المسرح عندما شاهدتُ الممثلين الأوائل في حمص كماهر عيون السود ومحمود طليمات والكاتب المخرج مراد السباعي، فوجدتُ نفسي مندفعاً نحو المسرح، وكانت البداية في نادي الخيام للثقافة والفنون الذي انتسبتُ إليه عام ١٩٦٣ حيث كانت الأندية الفنية هي الحاضن الأول ومركز انطلاق المواهب وممارسة الهوايات، حيث كان الفن ممزوجاً بالعبء والتضحية، نعمل على الخشبة ونجلب الوقود من بيوتنا لمدفأة النادي أيام الشتاء.. أعمالنا كانت ذات مستوى مناسب للمرحلة برفقة عدد من الفنانين أذكر منهم : مروان الزهراوي وعبد الواحد صابر وأبو الخير مندو وعبد العزيز نعيم وفايز فهد، حيث كنا نتعاون في التمثيل والتأليف والإخراج وصرنا نقدم مشاهد تمثيلية ضمن الحفلات الفنية المتنوعة التي تتضمن الفناء والتمثيل والمونولوج الناقد والشعر، وشاركت في عدد من هذه المشاهد التمثيلية، منها «طريد المجتمع» و«الضحايا» وكانت



مدير المسرح القومي في دمشق حينذاك المخرج رفيق الصبان .

* انتقالك إلى العمل في مسارح المنظمات الشعبية

كان دليلاً على استغراقك في العمل المسرحي، فكيف بلورت حبك للعمل المسرحي في تلك المرحلة؟

** أثناء خدمتي العسكرية كنتُ رئيساً للفرقة الفنية في معسكرات عدنان المالكي وتم فرزني لفرع التوجيه المعنوي حيث قدمنا أعمالاً مسرحية هادفة للمجندين والعساكر.. وبعد الانتهاء من خدمتي العسكرية عام ١٩٧٣ اتجهتُ للعمل في منظمة اتحاد شبيبة الثورة وتوظفتُ مع زميلي الفنان نجاح سفكوني وتم تعريفنا للعمل في المسرح، ومن هنا بدأت الخطوة الأساسية في عملي المسرحي .

* شكلتَ والفنان نجاح سفكوني ثقلًا في الحركة

المسرحية من خلال المشاركة في المهرجانات المسرحية الشبيبية، وكنتَ تخرج وتمثل، فكيف جمعتَ بين المهمتين؟

هذه المشاهد ذات مضمون اجتماعي، وكنا كمجموعة نؤلف ونخرج ونمثل.. هكذا كانت طبيعة العمل في الأندية الفنية .

* وأين كانت الخطوة التالية؟

** بعد مرحلة نادي الخيام وفي العام ١٩٦٦ جاءت الخطوة الأكثر وعياً وشمولية، فبالتعاون مع ليفيف من الأصدقاء الفنانين كزيد حسن آغا وفوزي قدور وحمزة الحلو وعبد الرحمن حورية ونزار المهدي وممدوح شرابي شكّلنا نادي الفنون المسرحية ومارسنا هواياتنا في التمثيل والديكور والمكياج، وكانت أول أعمالنا المسرحية الجادة مسرحية «الزهور لا تذبل أبداً» للكاتب المسرحي رشاد رشدي من إخراجي، إضافة إلى مشاركتي فيها كممثل إلى جانب زملاء نجاح سفكوني وحسن عكلا وباسم الخطيب ونزار المهدي وعبد الرحمن حورية، وكان صدى العمل جيداً ولاقتنا النجاح، ووقتها حضر العرض محافظُ حمص جبر الكفري الذي كان يجب الفنون فشجعنا وزارنا في النادي مهنتاً، كما حضرها



حيث استمر العمل أكثر من عشرة أيام، وكنا نغلق الباب لعدم استيعاب المسرح للجمهور، وأحياناً كان مدير المسرح أ.عبد الحليم الفقش يهدد الواقفين بسكب الماء عليهم، ومرة فعلها، فترجع الجمهور.. وظاهرة الحضور الجماهيري لم تكن موجودة، حيث كان العمل يُقدّم ليوم أو يومين ويشارك في مهرجان الشبيبة ثم يتوقف، وتمت إعادة تقديم الأوبريت لمرّة ثانية بعد أعوام بممثلين مغاييرين عن العمل الأول لظروف اعتذار الممثلين فنضطر لاختيار ممثلين آخرين، وشبيبة الثورة مليئة بالشباب الموهوب، وقام بتلحين الأوبريت في المرة الثانية الفنان فريد كمال، ولنجاح الأوبريت قام بعض أصحاب المحلات بتسمية محلاتهم «دكانة ريماء» وقبل ذلك قدّمتُ العمل الغنائي «بيتنا عالطريق» ألحان الفنان غسان عارف .

×× شكلت مع الفنان نجاح سفكوني ثنائياً مسرحياً كانت له بصمته في منظمة اتحاد شبيبة الثورة، وقد احترف سفكوني العمل الفني في دمشق، وكذلك فعل الفنانان حسن عكلا وأحمد منصور، وأنت بقيت في حمص، فلماذا لم تسع إلى العمل الاحترافي في دمشق؟

* * كنتُ أحياناً أُخرج دون تمثيل، وأحياناً أمثّل وأخرج لعدم وجود الممثل القادر على حمل الدور، وأحياناً أمثّل تحت إمرة مخرج آخر، فعلى سبيل المثال قدّمتُ مسرحية «الزنزانة» مع الفنان محمد بري العواني إخراج محمد الحموي خريج المعهد العالي للفنون المسرحية في مصر، ومع المخرج وليد قوتلي قدّمتُ مسرحية «توبان» للفرنسي مارسيل بانيول، وأعدتُ إخراجها تحت اسم «مدرسة موش» وقدّمتُ بإشراف الفنان نجاح سفكوني مسرحية «الوليمة» لرياض عصمت ومثّل معنا المخرج التلفزيوني غسان سلمان، ثم مثّلتُ وأخرجتُ مسرحية «مهنة جذاذة» للكاتب الروسي أندريه أوسبنيكي كما أخرجتُ مسرحية «قرقاش» لسميح القاسم ومثّل فيها نجاح سفكوني ونلتُ عنها جائزة أفضل مخرج في مهرجان الشبيبة المركزي في الرقة، وكتنوع في العمل اتجهتُ إلى الأعمال الغنائية والحوارية، فقدّمتُ عام ١٩٧٤ أوبريت «دكانة ريماء» تأليف الشاعر الزجلي سمير درويش وألحان الموسيقي عبد المعين مرزوق وقد جمعتُ فيها ٢٥ عنصراً، وشهد هذا الأوبريت حالة مغايرة عن العروض الأخرى،



مع أفرحان بلبل في المسرح العمالي في مسرحية «العيون ذات الاتساع الضيق» وقمتُ بالدور بديلاً للفنان أبو الخير مندو نتيجة مرضه يومها، وشاركت مع أسرة العرض في عروض مدينة حلب فقط، ومع المسرح العمالي أيضاً شاركتُ في مسرحية مسرحية «مأساة الحلاج» للكاتب المصري صلاح عبد الصبور بدور القاضي وقد نال العمل استحسان المخرج المسرحي محمد الطيب الذي طلبني للعمل معه في دمشق .

* بعد هذا التاريخ المسرحي الطويل



والمتنوع ابتعدت عن المسرح في السنوات

الأخيرة لكنك عدت إليه مجدداً، فكيف حدث ذلك؟
* * الحنين للمسرح لم ينقطع، وقد دعاني الفنان بسام مطر للعمل معه، وسررتُ بهذه الدعوة التي أعادت الحياة لحبي للمسرح، وقد عملتُ معه في مسرحية «وحشة» لتشيخوف وقدمناها في حمص ضمن احتفالات يوم المسرح العالمي .

* ماذا عن الجوائز والتكريمات التي نلتها؟
* * في مشاركاتنا في المهرجانات والملتقيات المسرحية كنا لا نرضى إلا بالجوائز الأولى لأفضل نص أو مخرج أو ممثل أو ديكور، فقد كنا نضع الحصول على الجوائز نصب أعيننا، وقد حصلتُ على جائزة أفضل مخرج من خلال مسرحية «قرقاش» في مهرجان الشبيبة المركزي في الرقة.. وكُرِّمتُ في مهرجان حمص المسرحي السادس، كما كُرِّمتُ في الملتقى الثقافي بمشتى الحلو.. والتكريم ظاهرة جميلة يحسُّ بها المكرَّم عندما تُقدَّر جهوده في إنجاز عمل مسرحي .

* ولكن يقال أن العوائد المادية للمسرح لا تتناسب والجهد المبذول فيه .

* * هذا صحيح، ولكن اليوم اختلف الوضع مع تأسيس فرقة للمسرح القومي في حمص، حيث يضمن الفنان حدوداً مقبولة مما يستحق مادياً، كما أن العروض يتم تخديمتها إنتاجياً بشكل مقبول.. أذكر أننا كنا ندفع من جيوبنا لإخراج العرض إلى النور، وكنا نكتفي بحبنا وإخلاصنا لقضية المسرح .

* * الظروف التي مررتُ بها لم تسمح لي بالاحتراف مثل هؤلاء لزملاء رغم أن د. رفيق الصبان يومَ حضر مسرحية «الزهور لا تذبل أبداً» طلب مني الاحتراف في دمشق وحدد لي موعداً مع مدير الإذاعة وقتها أ. ياسين شكر، وتمت المقابلة وطلب مني شكر تقديم الأوراق لتوظيفي في وزارة الإعلام لمدير مكتبه ولكن وكما يقول الكاتب المصري إحسان عبد القدوس «لا تسألوا الناس بل اسألوا الظروف» فقد التحقتُ بالخدمة العسكرية وضاعت الفرصة، ولما انتهيتُ من الخدمة لعسكرية وجدتُ نفسي في شبيبة حمص كمخرج وممثل، وبقيتُ في حمص، بينما كافح نجاح سفكوني وجاهد كثيراً، فكان يذهب صباحاً إلى دمشق ويمثل مشاهده ويعود مساءً والحقيقة أن سفكوني أثبت حضوره وصار من الفنانين المميزين في سورية، كما نجح أحمد منصور في التلفزيون وحسن عكلا في المسرح .

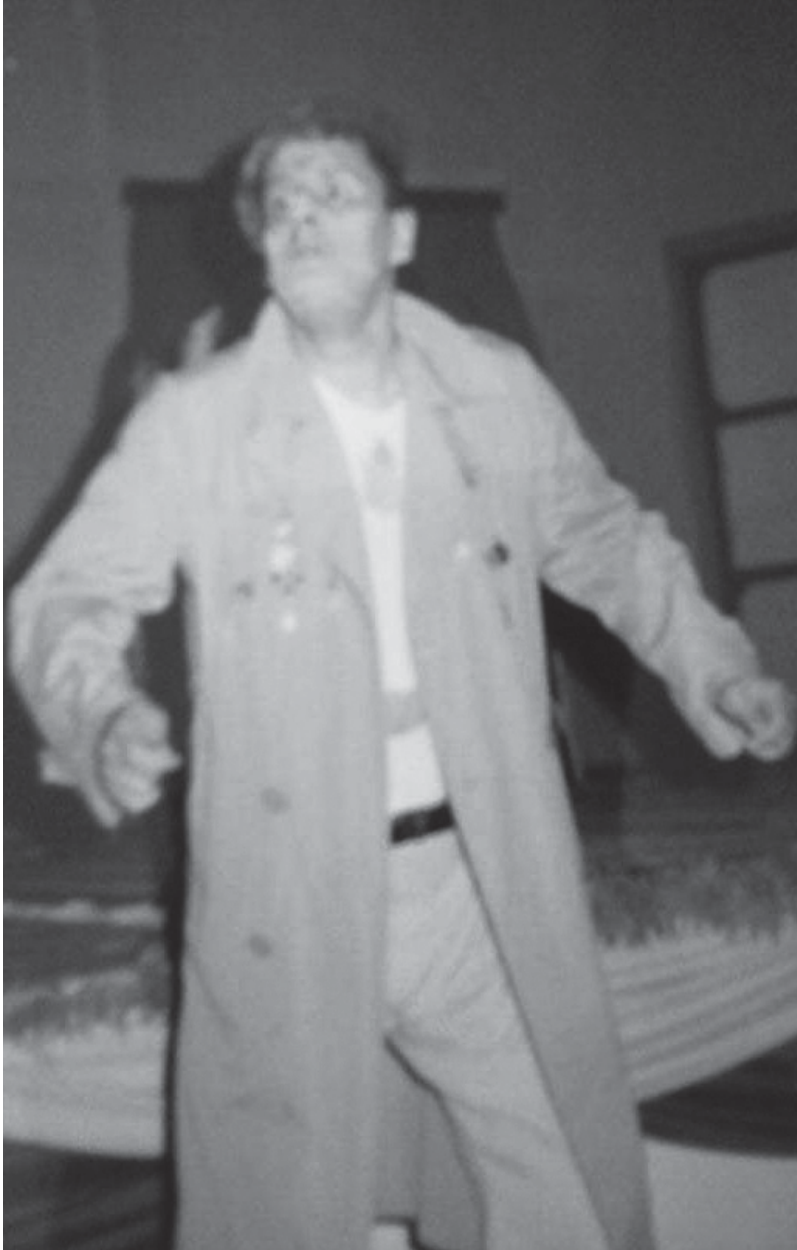
* رغم بقائك في حمص لم تحصر نفسك بأعمال شبيبة الثورة، فقد عملتُ مع أندية حمص الفنية واتحاد الطلبة وفرقة المسرح العمالي .

* * هذا صحيح.. على صعيد الأندية الفنية عملتُ مع نادي الخيام ودار الفنون، كما عملتُ في اتحاد الطلبة في مدرسة الحرس القومي للبنات وكانت المديرية أ. هيفاء الترجمان والحرس القومي للذكور ومديرتها الشهيد شكري هلال وكانا مشجعين للفنون والمسرح، وقبل ذلك كان اتحاد الطلبة كمنظمة راعياً للأنشطة الفنية قبل إحداث منظمة اتحاد شبيبة الثورة واشتغلت



عشرون دقيقة مع الفنان المسرحي طلال الصالح

كنعان البني



تاريخ المسرح في حماة جزء هام من تاريخ المسرح في سورية، ففي هذه المحافظة تأسست فرق ونواد فنية ومسرحية وقدمت أعمالاً شهد بأهميتها القاصي والداني، وما تعدد المهرجانات المسرحية التي تقيمها حماة سنوياً إلا الترجمة العملية للفعالية المسرحية فيها.. في هذه الوقفة تلتقي «الحياة المسرحية» مع واحد من أهم وأبرز الوجوه المسرحية الحموية التي برزت في السنوات العشرين الأخيرة.. إنه الفنان المسرحي طلال الصالح الذي سنقوم برفقته بجولة بانورامية نطوف فيها على الحراك المسرحي في المحافظة، كما سنتعرف على تجربته الشخصية وهو الناشئ في بيت ركائزه الفن والثقافة .

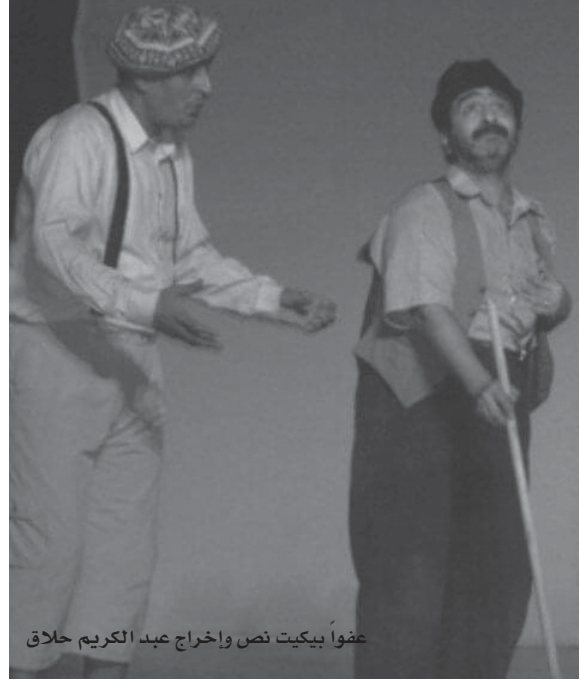


على السراء والضراء، وكان جلّ همّهم إنجاز العمل المسرحي الذي يقومون به، وكانت علاقتهم أخوية إلى حدّ كبير، وكانوا عاشقين للمسرح ومخلصين له.. أذكر منهم: محمد شيخ الزور، سمير الحكيم، مختار كعيّد، يوسف نعمة .

* وكيف كانت مشاركتك الأولى في اعتلاء خشبة

المسرح ممثلاً؟

* كانت البداية في مرحلة الدراسة الثانوية، فجمعتُ عدداً من الأصدقاء في المدرسة وشكلنا فرقةً مسرحية وكتبنا نصاً بعنوان «الأسير والشهادة» وقدمناه في احتفال مدرسي.. من هنا بدأت رحلتي مع المسرح، وبالتحديد مع الزميل بسام شحادة، حيث كانت منظمة اتحاد شبيبة الثورة تهتم بأصحاب المواهب وتقدم لهم الخبرة والمعرفة من خلال إقامة الدورات المسرحية بإشراف أساتذة مختصين.. وبدأ اسمي يبرز في منظمة الشبيبة، وكان هناك عمل مسرحي يقوم بإخراجه الفنان عبد الكريم الكيلاني فتمت دعوتي للمشاركة فيه، وقدمناه، وحصلتُ من خلال دوري فيه على جائزة أفضل ممثل.. وتالت الأعمال والتحقّت بدورة مسرحية بإشراف اختصاصيين من دمشق أذكر منهم الكاتب رياض عصمت والفنان رأفت بازو بإدارة الفنان المحبّ لكل أنواع الفنون ماجد الأبيض، وتخرّجنا من الدورة بمسرحية «الفيل يا ملك الزمان» وبعدها قدمنا عملاً بعنوان «الصراط» إخراج الفنان محمد زكية وكان هذا في العام ١٩٨٧ وفي العام ١٩٨٨ اتبعنا دورة مسرحية ثانية، وكان من المديرين الفنان



عفواً بيكيت نص وإخراج عبد الكريم حلاق

* نشأت في بيت يهتم بالثقافة والأدب والفن، فقد كان والدك الفنان عبد الكريم الصالح من الفعّالين في الحركة المسرحية.. ماذا بقي في ذاكرتك من المرحلة التي كنت فيها على تماس مع أصدقاء والدك من المسرحيين؟ وكيف تعرفت على عالم المسرح؟ وكيف نمت هذه الهواية والرغبة في ممارسة العمل المسرحي؟ * * كنت أجلس مع والدي وأصدقائه وأستمع إلى أحاديثهم الشيقة وأراقب كل حركة يؤدونها وكل كلمة يقولونها، وكنتُ أستمع بنقاشاتهم الممتعة عن المسرح وعن كيفية العمل المسرحي.. كانوا فريقاً واحداً متحاباً ومتعاوناً



حكاية المولود الجديد نص حوان جان إخراج كاميليا بطرس



ورائعة بكل المعايير الفنية والجمالية، وكان المسؤولون عن هذا المسرح يهتمون بالفرقة وبأعضائها، كما كانوا محبّين للمسرح أمثال الأساتذة يحيى اللجمي، عبد الرحمن ازكاحي، عبد الكريم سبسي، عمر جلعوط.. ومن الأعمال المتميزة التي شاركتُ فيها أذكر: فلّوس- فوانيس حارتنا- هواجس مسرحية- رجال النواعير- على ضفاف العاصي.. وغيرها .

* وماذا عن مشاركاتك في المهرجانات المسرحية

التي تقام في المدن السورية؟

* * شاركتُ في مهرجانات الشبيبة في أغلب

المحافظات، وفي مهرجان الرقة المسرحي، ومهرجان حماة المسرحي منذ دورته الأولى وحتى تاريخه، ومهرجانات الطلبة في أغلب المحافظات، ومهرجان دمشق المسرحي، ومهرجان المسرح العمالي المركزي في دمشق، ومهرجان اللاذقية المسرحي، ومهرجان حمص المسرحي، ومهرجان طائر الفينيق في طرطوس، ومهرجان الشباب في إدلب وطرطوس .

* عملت بإشراف العديد من المخرجين المسرحيين،

فهل تذكر لنا أسماء بعضهم؟

* * عجاج سليم، محمد شيخ الزور، سمير الحكيم،

مختار كعيد، كاميليا بطرس، عبد الكريم حلاق، يوسف شموط،، عبد الكريم كيلاي.. وغيرهم .

الفنان طلال الصالح مكرماً في العام ٢٠٢٠



فيصل الراشد وتخرجتُ من الدورة بعمل كان افتتاح عروض مهرجان حماه المسرحي الأول بعنوان «السندباد» من إخراج الفنان عبد الكريم حلاق وحصلتُ فيه على جائزة أفضل ممثل عن دور السندباد .

* من زاملك وكان شريكاً لك في تلك المرحلة من

الفنانين المسرحيين؟

* * الفنانون : بسام شحادة- وليد سلطان- زياد ستاوا- عبد الكريم حلاق- محمود السبع- موفق محناية- أحمد رمضان- غالب الحارس.. وكان دينامو الفرقة الفنان كنعان البني .

* ما هي أهم الفرق المسرحية التي شاركتُ في

أعمالها؟

* * فرق : اتحاد شبيبة الثورة، المركز الثقافي، نقابة الفنانين، اتحاد الطلبة، المسرح القومي، نادي الفارابي، العاصي لدار الثقافة في حماة، المسرح الوطني في نقابة الفنانين.. وكان الجزء الأكبر من مشاركاتي مع فرقة المسرح العمالي، وكانت مسيرة خصبة من العطاء والنجاح والتألق .

* ماذا عن ذكرياتك مع المسرح العمالي حيث كنت

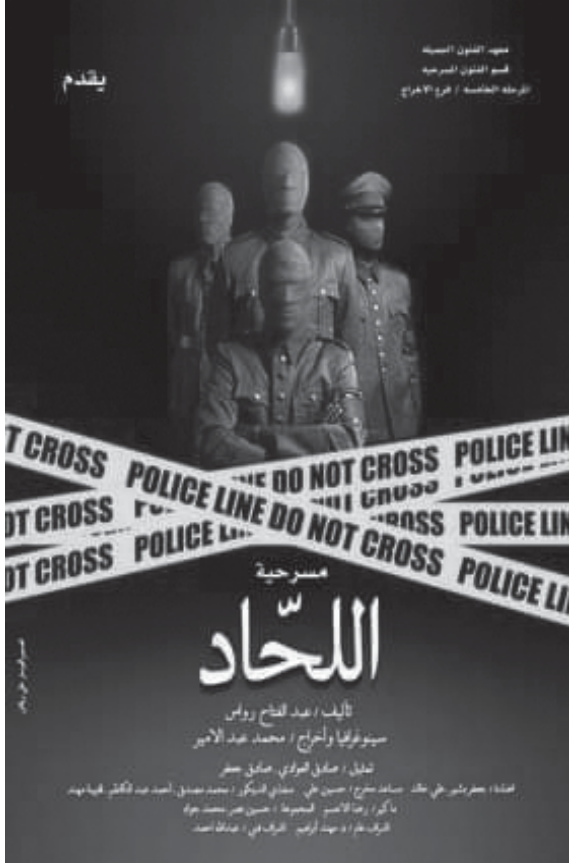
من أعضائه البارزين؟

* * شاركتُ في أكثر من عشرين عرضاً مسرحياً

للمسرح العمالي، وكانت مرحلة ممتعة ومليئة بالنجاحات



«اللحاد» في العراق



تحوّل النص المسرحي المعروف «اللحاد» لكاثبه المسرحي عبد الفتاح رؤاس قلعه جي إلى عرض مسرحي قدمه قسم الفنون المسرحية في معهد الفنون الجميلة في الديوانية (العراق) المرحلة الخامسة-فرع الإخراج بتوقيع المخرج محمد عبد الأمير تمثيل صادق العوادي وصادق جعفر .





«الراديو» في جامعة بابل..

لا وقت للانتظار

يوسف السيف

وإدخال التقنيات الرقمية والوسائل السينمائية والتقليل من اللغة وسرديتها الكبرى، إن لم نقل مغادرتها، ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن الاتجاهات الإخراجية المعاصرة بقدر الإجابة عن التساؤل الذي قد يدور في الأذهان .

يرفض شباب المسرح اليوم كل أشكال المسرح التقليدي، ورغم ذلك كان العرض ممتعاً بدقائقه الستين التي لم تخرج من قوقعة المدرسة الواقعية، فهل كان سبب ذلك أن المخرج عكس إمكانياته الإخراجية ومعالجته الدرامية على عرضه المسرحي المليء بالجماليات على مستوى الشكل والمضمون بشكل أكاديمي رصين ليرسل لنا كجيل مسرحي شاب رسالة مفادها أن المخرج باستطاعته أن يقدم فرجة مسرحية ممتعة بعناصر سمعية تقليدية دون أن يتعكز على التقنية الرقمية من أجل خلق الدهشة والإبهار، وهذا ما لاحظناه.. وكما عوّدنا حبيب في الاشتغال إخراجياً وفق مدرسة أو منهج مسرحي معيّن كالكلاسيكية في مسرحية

مسرحية «الراديو» التي ألفها النيجيري كين تساور ويوا قدمها المخرج المسرحي العراقي د.محمد حسين حبيب لكلية الفنون الجميلة في جامعة بابل-قسم الفنون المسرحية وفرقة جامعة بابل للفنون في شهر حزيران الماضي.. ويُعتبر د.حبيب أول المهتمين بالمسرح الرقمي والمنظرين له عربياً، لكنه لم يوظف التقنيات الرقمية في عمله المسرحي هذا، وهنا لا بد من التساؤل عن الغاية من تقديم عرض مسرحي ينتمي إلى المدرسة الواقعية التعبيرية في الإخراج وفيما إذا كانت إمكانيات المسرح الكبير في كلية الفنون الجميلة في بابل لم تسعف المخرج أم أنه لم يتمكن من التغلب على النص المسرحي والخروج من واقعياته في زمن غودرت فيه العروض التقليدية وبات المخرجون المعاصرون يمتلكون قراءة خاصة ومغايرة للنص المسرحي الأصل، إذ أنّ مفاهيم ما بعد الحداثة وما بعد الحداثة والحدائث السائلة غيرت الكثير من المفاهيم والثوابت، وباتت العروض المسرحية المعاصرة تتجه نحو التشكيل الصوري





«هاملت» والرمزية في مسرحية «العميان» فهو هنا يقدم درساً عملياً لطلبة الإخراج وللمختصين المحترفين في هذا المجال، إذ أنه في «الراديو» قدم عرضاً مسرحياً لا يخلو من التجريب رغم واقعية وتعبيرية المسرحية، وما الجمل الإذاعية التي سمعناها عن طريق الراديو مثل: «تم إلقاء القبض على أربعة فاسدين- تشكيل لجنة تحقيقية رقم مليون- تدهور الحالة المعيشية- ازدياد حالة الفقر- هجوم مسلح على عربية في طريق- زيادة أسعار المواد الغذائية- الإفراج عن اثنين من السياسيين بعد براءتهما من التهم- تزايد ظاهرة المشاريع الوهمية، إلا وسيلة تحريضية هيمنت على خطاب العرض الذي كان مليئاً بالتهكم والسخرية من الوضعين السياسي والاقتصادي منذ اللحظة الأولى للعرض الذي ترجمه أدائياً شخصيتان رئيسيتان هما الالبي وباسي اللتان تواجدتا طيلة وقت العرض المسرحي، وقد جسّد شخصية باسي المخرج نفسه، أما شخصية الالبي فجسّدها الممثل المحترف أحمد عباس، وهما شخصيتان تعانيان الجوع والغربة والاضطهاد ولا تملكان وطناً- بيتاً ولا مالاً يمكنهما من توفير الطعام، ولا عملاً مما يضطر الالبي إلى سرقة طعام صاحبه باسي الذي آواه في غرفته التي لا يملكها، فهي لمالك آخر، أما باسي فقد استسلم للقدر وأراد أن يستمر في الكوث داخل هذا المجتمع المليء بالعقبات وأن يتماشى مع ما هو سائد ليصبح شخصاً محتالاً مما اضطره لأن يكون مخادعاً ليأخذ حقه المسلوب تحت مسمى الرشوة من قبل أحد موظفي الدولة الضابط هيومن الذي جسّد شخصيته الفنان علي عدنان التويجري بعد أن حصل الاثنان (الالبي وباسي) على جائزة (راديو) بقيمة مقدارها ثلاثون دولاراً من قبل السيد هنكن الذي جسّد شخصيته الفنان حسنين الملا نتيجة لاملاكهما زجاجة بييرة حصل عليها من قبل مالك الشقة الذي جسّد شخصيته الفنان المحترف مهند برين بعد أن تركها عند مجيئه للمطالبة ببديل إيجار الشقة، وقد حاول باسي الذي تتقمص دور شخصية الرقيب أول ابتزاز الضابط هيومن نتيجة قبضه لرشوة من أجل إعطاء تصريح لحياسة ذلك الراديو، إلا أن الالبي يكتشف أن الضابط -رغم توسله وقوله أنه مسؤول عن أطفال وحالته المادية دون المتوسط وعلى أنه سيرجع الرشوة ويعطي تصريحاً للراديو مقابل إطلاق سراحه- كان مخادعاً ودجاجلاً، فالتصريح كان مزوراً،

والرشوة التي حصل عليها أبدلها بأموال مزوّرة أيضاً، الأمر الذي جعل الالبي يقرر العودة إلى مدينته ومغادرة هذا الجوّ. من خلال شخوصه طرح لنا العرض كمّاً هائلاً من العناوين التي يعانيتها الفرد كالبطالة والتشرد والجوع والحرمان والرشوة والتزوير وارتفاع الأسعار، وهي حالات عاشها الالبي وباسي بكل تفاصيلها وحذاقيرها، وترجمها المخرج إلى جمل سرديّة نطقت بها تلك الشخصيات، ومن تلك الجمل تلك التي أذاعها الفنان مهند برين عبر الميكرفون: «المواطن ليس مواطناً» هذه الجملة التي حملت أبعاداً فكرية تمكّن المخرج من خلالها أن يعبر عن معاناته من خلال جملة ظلّت عالقة في الذاكرة ألا وهي «يجب أن أعيد نظام حياتي» مروراً بثورة الالبي والكمّ الهائل من السخرية والتهكم من واقعه المر... ومن خلال رؤية المخرج كوسيلة لتحقيق رسالة العرض وما لعبه خياله في الأشتغال جمالياً على أداء الممثلين، ولكون المخرج قد تعامل مع ممثلين محترفين وليسوا مدرسيين كما وصفهم د. وسام عبد العظيم في مقالته عن العرض والمنشورة في موقع «المسرح نيوز» تحت عنوان «كيف يمكن للراديو أن يلتحق بالتطور الرقمي الفائق؟» نجد أن أداء الممثلين أحمد عباس ومحمد حسين حبيب ومهند برين اللفظي-الصوتي واللغوي-الحركي كان في غاية الجمال والاحترافية، إذ قدموا أداءً مسرحياً متصاعداً ترك شعور بالملل، فكانوا المكوّن الأساس الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي وجوهره ومحور العلامات وتحولاتها التشكيلية، فكانت السيادة المطلقة لهم، فما قدمه أحمد عباس من أداء خرج عن نطاق النمطية عبر الشخصيات المنسلخة من الشخصية الرئيسة التي جسّدها ما بين المتسلط صاحب الجاه والسلطان والبورجوازي المتعجرف صاحب المال، والرجل السكير والرجل الفقير... هي شخصيات قام بأدائها وفق نظرية ستانسلافسكي وبتقمص عال رغم خروجه من تلك النمطية الستانسلافسكية والإبحار في خلجاته الداخلية كإنسان يرتجم معاناته الداخلية والنفسية، وبذلك يخرج من تلك الشخصية بدقة وإتقان ليقمص شخصية أخرى تضي جمالاً إلى خطاب العرض مما جعله يتمكن من إجادة تلك الشخصيات المنشطرة بقدرته على التنوع في الأداء الصوتي والحركي، في حين نلمس قدرة محمد حسين حبيب في التحكم بمخارج الحروف وصوته الجمهوري الذي مكّنه من التحول من



والممثل علي العميدي المهيمن على ذلك التكوين وهو يستمع إلى تصريحات المخرج التحريضية وينتظر الخبر الأخير وكأنه امتداد لشخصية الالي، إذ أن ذلك الكم من الرسائل السمعية الي بُثت من قبل الممثلين والتي أذيع جزء منها عبر الراديو والعلاقة مع شخصية الرجل المستمع الساكن وغير الناطق ما هو إلا علاقة طردية بين صوت المصطهدين والمهمشين، والرجل عديم الإرادة الصامت، كالعلاقة بين جهاز الراديو والحاسوب للترحيل بين جيلين، جيل عاشه المخرج والممثلون قبل العام ٢٠٠٢ والجيل الشاب الذي عاصر الإنترنت وأدمن على مواقع التواصل الاجتماعي، يتصفح الأخبار وينتظر (المخلص) فعدم الإرادة موجود في الماضي والحاضر، والظلم مستمر حتى بعد أن تغيرت الأنظمة رغم اعتماد المخرج على الميكروفونات كوسيلة لنقل الصوت الحق لأبعد مدى ممكن من أجل أن يوصل مظلوميته بصوت عالٍ، فما تلك الميكروفونات المحمولة على استنادات إلا معالجة درامية اعتمدها المخرج لجعل الساكن متحركاً، والصامت منطوقاً، بينما نجد أن المؤثرات الصوتية والموسيقى (ضربات أقدام بطيئة، صوت الشخير والتبول وأصوات التظاهرات وتكسير الزجاج، وموسيقى حزينة ومبهجة وراقصة تصدر من الراديو) قد أدت وظيفتها بإتمام المظهر العام لفضاء العرض كمظهر سمعي اعتمد المخرج في تحقيقه جمالياً على مزج الأصوات الصناعية المسجلة مسبقاً كالهتافات والتصريحات التي بُثت عن طريق الراديو والأصوات التي بُثت مباشرة عن طريق الميكروفونات، علماً أن ذلك التباين بين الأصوات والمؤثرات الصوتية والموسيقى أوجد تناسقاً سمعياً بمفارقة جميلة أوجدها المخرج مع منفذها الفنان علي عادل عبد المنعم لإزاحة النمطية عن الجانب السمعي الذي شكّل جزءاً مهماً في تشكيل العرض المسرحي بمساندة تقنية الإضاءة كجانب بصريّ احترفيّ في أدائه الفنان علي زهير المطيري باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيراً عن الحالات النفسية والشعورية لقدرتها على استجلاء الدواخل وملاسة الشعور والأحاسيس للتعبير عن الحالات المطروحة في العرض، فهي المصدر الأساس للصورة المسرحية .

ختم المخرج عرضه المسرحي هذا بدقة وإتقان وأوصل

ما أراد إيصاله: «أبها الإنسان، يجب أن تبدأ بنفسك وترفض فكرة الانتظار» .

رجل فقير بأئس إلى رجل محتال استطاع أن يتماشى أدائياً مع الشخصية الرئيسية الثانية ليقدمها ثنائياً جميلاً خلاقاً وأنيقاً دون تنافس في الأداء، بينما نجد أن حضور الفنان مهند برين كان بارزاً أكثر من غيره من الممثلين المساندين للشخصيات الرئيسية لما يشكله من حضور بارز واسترخاء عال وأداء متقن لشخصية الرجل السكير صاحب الشقة، ومن خلال المهارة العالية التي يملكها برين خرج بأدائه من التقليدية، محاولاً كسر النمطية والبحث عن علاقة تواصلية بينه وبين الجمهور، بينما نجد أن الفنان حسنين الملا قدم لنا شخصية فانتازية تمكّن المخرج من خلالها أن يوجد صراعاً لتتصاعد من خلاله أحداث المسرحية رغم قصر فترة ظهوره على خشبة المسرح إلا أن حضوره كان له تأثير على سير الأحداث رغم ابتعاد مضمون شخصيته عن واقعنا المعاش، بينما نجد أن نمطية الفنان علي عدنان التويجري تماشت مع شخصية الموظف المحتال بمساعدة ما يمتلكه الممثلون الآخرون من مهارة وإمكانية عالية في الأداء والدقة والإقناع والمصدقية، وما ذلك الإبداع من قبل الممثلين إلا مادة أساسية في فن الإخراج وعنصر مهم لديمومة الحدث الدرامي وللتواصل الإبداعي .

كانت هناك مشكلة واجهها المخرج في كيفية ملاحقة أحداث النص المسرحي والأداء التمثيلي جمالياً من قبل عناصر العرض الأخرى (السينوغرافيا) لكنه عالجه منطلقاً من الفضاء الذي قسمه إلى نصفين: النصف الأول احتوى الخطة الإخراجية لحركة الممثلين وقطع الديكور والملحقات الأخرى التي تكوّنت من راديو صغير الحجم ووسادة وأقداح بلاستيكية وسماعة محمولة يدوياً ومكتب قديم وعملة نقدية ونظارة شمسية ونظارة طبية وقبعة وحقيبة ملابس ومجلات وكتب، بالإضافة إلى مايكات مثبتة على ستاندات، أما النصف الثاني فحاول المخرج أن يختصره بكرسي ومنضدة وراديو صغير الحجم ولا يتوب ليشكل من خلالها سينوغرافيا تعتمد الثابت والمتحرك رغم واقعية الموجودات ودقتها إلا أنه بالاستغفال والتوظيف الدقيق من قبل المخرج فكراً وجمالياً تمكن من تحويلها إلى عناصر متحركة، وما لحظناه من تكوين مرتفع يتوسط أسفل خشبة المسرح كان معالجة في غاية الأهمية لسردية النص من خلال إقامة علاقة مباشرة بين ذلك التكوين المعماري



«طقوس العودة»

جديد المسرح المصري



من إنتاج مسرح الغد التابع للبيت الفني للمسرح في مصر قدم المخرج المسرحي سعيد سليمان في شهر أيار الماضي العرض المسرحي «طقوس العودة» وهو عبارة عن رؤية جديدة للحكاية الشعبية «حسن ونعيمة» ويظهر العرض شخصية نعيمة كشخصية متمردة وقوية وقادرة على استعادة حسن.. وقد تم تقديم العرض بقالب موسيقي غنائي، حيث تقوم الفكرة الرئيسية للعمل على الموايل الشعبية الموجودة في الحكاية الشعبية المتداولة . العرض من بطولة الفنانين نجلاء يونس وماهر محمود.. ألحان وغناء أحمد الحجار، ديكور نورهان سمير، أشعار مسعود شومان .





«امبراطور البلي»

عرض مسرحي طفلي في مصر



قدمت فرقة مسرح الطفل في قصر ثقافة الاسماعيلية (مصر) في شهر نيسان الماضي العرض المسرحي «امبراطور البلي» نص وأشعار عبده الزراع إخراج مجدي مرعي .

تعتمد المسرحية على حكاية تدور أحداثها في حي شعبي، وتبدأ بقدوم الأطفال إلى المكتبة حيث تسرد عليهم أمينة المكتبة قصة بمصاحبة العم حسن الذي يهوى القراءة.. وبالانتقال إلى الحي نرى الأطفال وهم يمارسون واحدة من ألعابهم الطفولية في جو غنائي مرح، ويعلمهم العم نوح ضرورة الالتزام بالروح الرياضية أثناء اللعب وتقبل الهزيمة لأن اللعب يتطلب منتصراً ومهزوماً، كما يعلمهم عدم الغش في اللعب والالتزام بالصوت المنخفض أثناء اللعب حتى لا يزعج الآخرون، حتى يأتي إليهم ميشو من حي آخر ويحاول أن يفرض سيطرته على الأطفال من خلال هزيمتهم في اللعب واحداً بعد الآخر، لكن وبفضل تدريب العم نوح لهم يتمكنون من هزيمة ميشو .

يؤكد العمل على قيمة وأهمية اللعب والقراءة والعلم واحترام الصغير للكبير .

جسد الشخصيات الفنانون : محمود نوح-محمد

عبد العزيز-محمود بدر-ندى سليمان .





قراءة في نصوص السيرة عند الكاتب المسرحي العراقي عقيل مهدي

د.رياض موسى سكران



بما أن الثقافة تقترب بمنظومة من التحديات في جميع الأزمنة فإنها دائمة الارتباط بالمعنى الخلاق للتغيير، ودون ذلك لا تغدو الثقافة روحاً ورمزاً مستمراً لعقل المجتمع الذي ينتجها.. من هنا فإن تحديات الظاهرة المسرحية لم تكن متبديية في التقدم المتسارع في ثقافة الآخر فحسب، وإنما -فضلاً عن ذلك- في القصور عن معرفة الذات أصلاً، وهذه عملية تقتضي التحرر من عقدة الآخر ومن نظرتة المركزية أيضاً، فهل يخطر على بالنا أن نبرئ ثقافة ما من مركز الذات؟ أليست الثقافة داخل المجتمع الصغير عبارة عن مجموعة من التحيزات المتمركزة ثقافياً، يقوم بتوطينها أفراد وجماعات وولاءات متباينة؟ من أجل ذلك لا مناص من أن يكون الذهاب إلى ثقافة الآخر محصناً بالمركز، وإذا ما اقتضت الثقافة -وخاصة أدواتها المتحكمة بالنظر إلى المستقبل- قطيعة مع ما هو مهيم كمنسق مستبد بالعقل فلا بأس من ذلك بصرف النظر عن مقدساته وحصاناته، وهنا ينبغي أن نتفهم العديد من إشكاليات الظاهرة المسرحية، سواء تمركزت في ذاتيتها وهمومها وبيئاتها المحلية أو في توجساتها أو أحلامها إزاء أفكار التفاعل مع ذلك الآخر.. وهنا يمكن أن نجد أنفسنا إزاء مثال يتحرك بقوة مؤثرة في ثقافتنا المسرحية الراهنة وهو نص السيرة الافتراضية الذي بشر به الكاتب المسرحي العراقي د.عقيل مهدي، حيث تكتنز هذه النصوص ثقافة شمولية تمتد من ثقافة أسرار الذات الإنسانية وخفاياها إلى ثقافة حقائق السيرة ومعطياتها وثوابتها، وما بين هذين الحدين المعرفين يتجلى الخطاب الدرامي، حاملاً قيمته الجمالية المؤثرة، وإعادة إنتاج السيرة درامياً وفق معطيات أسئلة الحاضر وإشكالياته المتجددة يُعد مصدراً لإنتاج رؤى درامية مؤثرة تمتلك تأثيرها الوجداني

والمعريف في ذات المتلقي لما تحمله من صدقية في التفاعل، وتتجلى تلك الثقافة في مفهومها الفاعل والمؤثر بنسق ثقافي متقدم في مجمل نصوص السيرة عند عقيل مهدي، حيث يتجلى الخطاب الدرامي لتلك النصوص المسرحية محتفياً بمتعاليات القيم الرمزية للثقافة والمعرفة بوصفها قيماً علياً، إذ تتداخل قيم الماضي بقيم الحاضر كضرورة حتمية من أجل الحفاظ على حضور الهوية الثقافية، مع تكريس مبدأ التنوع داخل إطار الوحدة، وهو بذلك يقدم إجابات عميقة لأسئلة فلسفية أساسية عبر النص المسرحي في علاقته



اليومية في زمن متسارع جديد، فكان تفاعل عقيل مهدي مع هذه الأشكال الجديدة تفاعلاً جوهرياً مثيراً لأشكال بدأت تحفر في أرض المسرح العراقي والعربي، لاسيما وأنها كانت أرضية خصبة لنمو مثل هذه الحقول الجديدة بحكم المتغيرات الثقافية والسياسية والاجتماعية المتسارعة، وكانت ثمة مفاهيم جوهريّة تؤسس عملية كتابة النص المسرحي تبناها ودعا إليها، ونجدها ماثلة في مجمل نصوص السيرة الافتراضية عنده، مثل نصوص «السياب-يوسف العاني يغني-جواد سليم يرتقي برج بابل-علي الوردى وغريمه-جمهورية الجواهري-فاضل ثامر مقيدا وطيحا» وكان واحداً من هذه المفاهيم أنه يتمثل في سعيه لصياغة خطاب ايديولوجي محمولاً داخل متن الإطار الجمالي الذي يتفرد به خطاب النص المسرحي عن غيره من مجمل خطابات الآداب والفنون، وهذا قد يكون المحفز الأول لمهدي لتقديم نصوصه المسرحية وهو يمنح عملية الكتابة الدرامية تويحاً في التعامل مع الحدث المسرحي من جهة، ومع الفضاء الذي يقع فيه هذا الحدث من جهة أخرى، موظفاً لأجل ذلك ضوابط واشتراطات الخطاب الجمالي في كتابة النص المسرحي، ليكون قد حقق بعداً تجديدياً وتجريبياً.. فضلاً عن ذلك فقد صاغ خطابه الدرامي الجديد في مجمل نصوصه المسرحية بأسلوب يغري المتلقي بالتواصل، وبذلك يكون قد خلق قاعدة للتفاعل بين طرفي العملية الإبداعية (المرسل والمتلقي) فالجواهري في نص «جمهورية الجواهري» لم يكن الجواهري بسيرته التاريخية المعروفة كشاعر له حضوره في الشعرية العربية وحسب، بل كانت سيرته سجلاً درامياً سجل فيه عقيل مهدي تلك الواقعية الشعرية لأحلام الإنسان الشاعر من خلال محاكاة للعوالم الداخلية والخارجية لمجمل قصائد الجواهري المتداخلة مع الواقع التاريخي لتلك المرحلة وذلك الطرف، فهو لا يهتم بالتسلسل التاريخي لأحداث السيرة بقدر اهتمامه بتسلسل المنطق الدرامي للأحداث التي افترض وقوعها أو التي كان من الممكن أن تقع، ضمن قناعات ورؤية المؤلف للأحداث الجديدة وضمن أطر المنطق الدرامي وفضاءات التخيل المسرحي، أو مثلاً فعل في نص «علي الوردى وغريمه» حيث افترض حواراً متخيلاً كان يمكن أن يحدث مع شخصية علي الوردى عالم الاجتماع فيما لو وجد نفسه في مثل هذا الموقف، وهو أن يكون مختطفاً في زمن ليس زمن علي الوردى الحقيقي، فالزمن مفترض، والأحداث مفترضة، إلا أن روح الشخصية وجوهرها حاضر في بناء الأساس الذي يمثل المنطلق الأول لبناء النص المسرحي.

بالرهن من إشكاليات المجتمع، مثل: لماذا نقرأ السيرة؟ متى نقرأ السيرة؟ كيف نقرأ السيرة؟ لا يمكن الحديث عن نصوص السيرة المفترضة بعيداً عن شخصية مؤلفها عقيل مهدي، فثمة تداخل بين الاثنين، وكل منهما يقرأ الآخر وينعكس فيه ويعرّف به، إذ أن نصوصه تسعى الى تقديم سيرة درامية مفترضة تحو السيرة التقليدية بحيث تستحيل الشخصية الى أصداء أو نمط، والحوار الى لغات تتسع لشتى المعاني، فيغدو معنى النص كامناً ما بين السطور الضاجة بالدلالات العميقة والمعاني المنفتحة على الغيب واللامسمى الذي ينتظر تسميته المؤجلة باستمرار.. من هنا فإن كتابة نص السيرة المفترضة تعكس رؤية عميقة وكأنها ترسم ملامح مغامرة الذات على الرغم من أن نص السيرة المفترضة مرتبط على الدوام بتجربة ذاتية، إلا أن مهدي في نصوصه يجمع بين ذات الشخصية وحلمها المؤسس على أرض زمن الشخصية الراهن، ومن هنا فإن النص سوف يتخلص منذ بداياته من حدود الشخصية المباشرة وإطارها التقليدي ومعناها المسبق سردياً وتاريخياً وذلك لإيمان المؤلف بالحاجة الماسة إلى النبذة الخاصة التي تعيد إنتاج الوقائع فنياً وجمالياً لكي لا يترد المشروع إلى ثقافة الصوت الواحد السائد في صحراء ثقافتنا المسرحية العربية، ليؤسس بذلك منظومة نصية لها أهداف عاجلة وأهداف آجلة، وهو يصل بين الحدثة التراثية والتراث الحدائي بفكر منفتح على الآخر، يفكك ليصل بين الأنساق المتعددة والمتداخلة، ويتعامل مع الصفة وبقية داخل بنية السياق الواحد ثقافياً واجتماعياً وسياسياً دون الارتكاز على الماهيات الساكنة والحقائق الثابتة تاريخياً، وهو بذلك يكسر النمط التقليدي للتعاظم مع حقائق التاريخ وما يراد من هذه الحقائق بمعرفة عملية عند إعادة إنتاجها ضمن منظومة الخطاب المسرحي، ليتداخل بذلك مع مفهوم المثقف العضوي.

إن البحث عن شكل فني وجمالي لنص مسرحي غير تقليدي يمتلك تأثيره الفاعل في التعبير عن حاجات الإنسان ومشكلاته وهمومه وقضاياها وطموحاته وتطلعاته التي تمثل استجابة طبيعية لمتغيرات العصر وعجلته المتسارعة كان الهاجس والدافع الأساس للمؤلف مهدي من أجل تقديم نص مسرحي قادر على استيعاب هذه المتغيرات والتحويلات المتسارعة، لتتفاعل مع طبيعة المرحلة الجديدة وثقافة العصر وتحولاته وحاجة الإنسان الذي بدأ يبحث عن صيغ وأساليب متجددة قادرة على التفاعل مع قضاياها، وتلبي الحد الأدنى من متطلبات حياته



ثيمة البحث عن الذات، حيث يتشكل الصراع عادةً من خلال أطراف متعددة يرمز إليها بمستويات وأبعاد مختلفة، وهي أبعاد شخصيات متباينة، شخصيات شعراء وفنانين مسرحيين وتشكيليين وعلماء اجتماع وسياسيين ونقاد، شخصيات إشكالية تموضعت في التشخيص المسرحي وصارت تخلخل مستقرات الذاكرة المزحمة بثوابت راسخة وتقليدية مثل الشخصيات الواقعية للجواهري وطه حسين وعلي الوردي والسياب ونوري السعيد، وشخصيات تجريدية مثل البدوي والإسكافي والمخبر، وشخصيات أخرى تموضعت جمالياً في البنية الدرامية وعمقت تلك الإشكالية التي مثلت جوهر الصراع، ليعكس من خلال هذا الصراع البعد الآخر الذي يهدف إليه، وهو صراع الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والذات والموضوع، والداخل والخارج.. وبالنتيجة فهو الصراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر، كما أن الصراع في مستواه الآخر الخارجي وحركة الشخصيات الأخرى هو مظهر من مظاهر وعي هذه الشخصيات وصورة لما يحدث من احتدام للصراع في أعماقها .

لقد مزج عقيل مهدي بين رؤيتين تمثلان بؤرة النقيض الجدلي لوحدة الدراما، هما رؤية (النص/المؤلف) ورؤية (العرض/المخرج) حيث عمل على إخراج جميع النصوص التي كتبها ضمن هذا المعطى، وهو أمر سياتر أثره على تجدد وإدامة زخم تلك الثنائية الجدلية للدراما وهي ثنائية (النص/العرض) .

إن رؤية عقيل مهدي في نصوص السيرة المفترضة أسهمت في خلق حراك فكري ورؤى نقدية منفتحة على أبعاد القيم الجمالية من جهة، وأبعاد القيم الأخلاقية من جهة ثانية لتعزز في المتلقي تلك المتعاليات القيمة التي ترسم للإنسان سلوكاً وتعزز فيه قيم الإنسانية التي تحدد له رؤيا المصير، فهي نصوص تطرح تساؤلات دائمة ومتوالدة، وتدلل على حركة الفكر أكثر مما تدلل على قوانين جامدة وثابتة عن بعض الظواهر السائدة، فهي رؤية تمثل انفتاحاً معرفياً لأفاق جديدة، وتقدم فهماً مغايراً ومحدثاً في كتابة نص السيرة مسرحياً، انطلافاً من مبدأ إبداعي فاعل وقادر على إقامة علاقة تواصل مع المتلقي من جانب، والواقع من جانب آخر، فالكيفية التي قرأ فيها مهدي السيرة تجابه الواقع الراهن وإشكالياته، وتبحث في فلسفة السيرة وتستقرئ الحلول، فقراءة السيرة بوصفها تاريخاً، وإعادة إنتاج ذلك التاريخ في نص درامي تأتي كضرورة ثقافية ونتاج تفاعل عميق ومتوقد يجيب عن الأسئلة الفلسفية الحاسمة : لماذا ومتى وكيف نقرأ السيرة؟

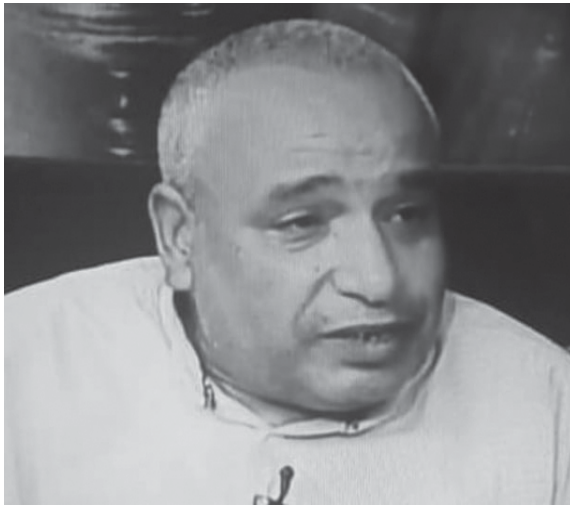
إن الهدف الأساس ليس تقديم السيرة الذاتية أو التاريخية للشخصية وإنما استحضار جوهرها من خلال إضفاء ذلك البعد التخيلي الذي يقترب من الفانتازيا بطابعها الافتراضي، وذلك بالاعتماد على عديد الوسائل التقنية لذلك، وأهمها مبدأ التداخل بين الأزمنة : الزمن الحقيقي/الواقعي، والزمن الافتراضي/المتخيل لينتج عبر هذا التداخل بين الواقعي والمتخيل مشهد مسرحي حامل لدلالاته المنتجة العميقة، وليتوهج الفكر الجمالي في النص بطريقة مغايرة للسائد، وصولاً إلى ما هو غير نمطي وغير مألوف في خطابنا المسرحي وفي قراءة العوالم الداخلية للشخصيات التي يقتنصها بمهارة واحتراف ويعيد خلقها، تاركاً بصماتها بطريقة قصدية ومعلنة، فهي شخصيات حقيقية، ترتدي أقتعة مسرحية تتكشف من خلالها ملامح الشخصية من جهة، وملامح شخصية المؤلف من جهة أخرى، كما إنها تكشف عن عوالم الشخصية ذاتها .

ولعل الفلسفة في خلق هذا التفاعل بين الكاتب والمتلقي تقوم على أساس تحويل الفعل التاريخي والسردى المؤلف والمعروف للسيرة الذاتية إلى فعل درامي حاضر، حيث يقيم مجمل بنى نصوصه المسرحية على أساس قراءة السيرة الذاتية لشخصيات تمثل علامات في بناء المنظومة الثقافية، وعملية إعادة الأحداث المسرحية إلى رحاب السيرة الذاتية لأصحابها ما هي إلا وسيلة من وسائل تحقيق الرسالة التي يسعى إلى أن يوصلها إلى المتلقي، فهو يرمي في مجمل نصوصه إلى تغيير حاسم للطرف الراهن من خلال تعرية التركيبة الاجتماعية والسياسية المختلفة لعصر ما من أوجه الاختلاف بينه وبين عصور أخرى، حتى ليبدو إنه مشابه بشكل أو بآخر لعصرنا الراهن، وبذلك يجعلنا ننظر إليه على أنه زائل أيضاً وأنه في المستقبل القريب سيصبح تاريخاً، أي أنه لا يهدف إلى إعادة تقديم أحداث وقعت في السجل التاريخي للسيرة الذاتية لمجمل الشخصيات التي تصدى لإعادة إنتاج سيرتها درامياً، حتى وإن كانت الشخصيات والوقائع متشابهة أو متطابقة أحياناً فهي تستخدم من أجل تعزيز الرصيد الدرامي، فضلاً عن بناء موقف نقدي لدى المتلقي إزاء ما يحدث في رآهه.. من هنا فإن فلسفة الصراع الذي يُعدّ المفصل الأساس في النص المسرحي تتبع في مجمل نصوص مهدي من أعماق الذات الإنسانية في تطالعها الروحي وصراعها من أجل تحقيق وجودها وغاياتها، ليتبلور ذلك الصراع في بؤرة عميقة ومتسعة الأبعاد، ولتتشكل



استحضار التراث في «احلم يا جحا» و«رحلة» للكتاب المسرحي المصري مجدي مرعي

د. إيمان عبد العال حمزة



نجده وقد أخذنا إلى التراث الأدبي عبر استحضاره لشخصيات تحمل ثيمات خاصة يستخدمها لطرح رؤيته ورسالته الموجهة لجمهور نصوصه المسرحية كشخصية جحا هذا الفيلسوف المجتمعي وبعض نوادره الشهيرة من خلال مسرحية «احلم يا جحا»^(٢).

كذلك وظّف مرعي كتاباً تراثياً عابراً للحضارات من الهندية إلى الفارسية ثم العربية وغيرها حين استدعى كتاب «كليلة ودمنة» والفيلسوف بيدبا الهندي في طرح مسرحي يحمل سيميائية عميقة جاء تحت عنوان «رحلة»^(٤).

ونجده أيضاً مستلهماً للتراث بمسرحته لقصة من التراث القديم تحمل اسم «عصفور وجردة» التي يوظفها في مسرحيته «الإسكافي عصفور»^(٥) وقيل أن تلك القصة التراثية عراقية الأصل، وبعضهم قال أنها تراث تونسي.

لقد تبلورت مواطن توظيف التراث لدى كاتبنا في: الشخصيات ويمثلها جحا وبيديا ودبشليم، وفي الأعمال الأدبية مثل نوادر جحا-كتاب كليلة ودمنة-قصة من التراث القديم.

حين يُذكر فنّ المسرح يستدعي من الوقار والعمق ما قد يجعل البعض يهابه ويستثقله لما عُرف عن خصوصية آلياته وطقوسه الفنية التي اختص بها دون غيره من الفنون الأدبية، كما أنه عُرف بعمق دلالاته وإشارات، فالقارئ/المُشاهد له لا يتلقى النص مسطحاً إنما يبحث عما وراءه بما له من قدرة على استبطان الفلسفات والمبادئ القويمة عبر الأزمان والأمكنة والثقافات المختلفة، وقد يترسخ لدى البعض أيضاً أن المسرح يعني المتعة والترفيه والفكاهة والبهجة.

واليوم ونحن بصدد التعرض لقضية توظيف التراث في مسرح الطفل سنرى كيف كانت الوحدات الفنية وإلى أي مدى كان عمق الفكرة والرسالة داخل النص من خلال دراسة تطبيقية لنصين موجهين للطفل للكاتب المسرحي المصري مجدي مرعي^(١) عبر العناصر التالية:

* مسرح الطفل والتراث (تحديد المصطلح).

* العناصر التراثية التي تم توظيفها داخل النصين.

* طرح آليات توظيف التراث من خلال تحليل النصين.

إن المقصود بمصطلح «مسرح الطفل» هو «العروض التي

تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال، أو من الكبار، وتتراوح غاياتها بين الإمتاع والتعليم»^(٢) سواء كانت تلك الأعمال نصاً مكتوباً، مسرحاً الورق، تقرأه العيون وتترك العقل ليكون مُخرجاً للنص، أو عرضاً مُمثلاً على المسرح.

والموروث الثقافي هو إرث معنوي يشمل الأدب والفن والعادات والتقاليد، ويمتد لتحتوي التراث الشعبي بما فيه من أمثال وأقوال وشخصيات، حيث تصبغ تلك العناصر العمل بأيدولوجيات لا يمكن أن تكون بمنأى عن الطرح الأدبي.

وبوضع بعض أعمال الكاتب والمخرج المسرحي مجدي مرعي على طاولة البحث، وباستقراء تلك النماذج المسرحية



احلم يا جحا

جحا شخصية تراثية، أرهقتها أقلامُ الكتّاب استدعاءً واقتباساً على المستوى الأدبي بشكل عام، والمستوى المسرحي، لا سيما مسرح الطفل بشكل خاص⁽¹⁾ وحتى في حياتنا اليومية نستدعي جحا ونحمله من الأمثال الشعبية ما لا يُعد: «ودنك منين يا جحا، جحا أكبر ولا أبوه، مرات ابوك بتحبك يا جحا قال يبقى اتجننت، بلدك فين يا جحا...» ومن المعروف أن جحا شخصية اتسع انتشارها في أقاليم وأمصار متعددة كالعراقي والمصري والتركي، ولكل منها طابعه الشعبي مما يجعل منه ثيمة تُستدعى لتسقط عليها المشكلات والقضايا السياسية والاجتماعية، والنفسية أحياناً، ونمرر الحلول من خلاله، وقد عمد الكاتب إلى استدعاء تلك الشخصية منذ اللحظة الأولى لقراءة أو مشاهدة المسرحية حيث العنوان احلم يا جحا، وقد دعم الطابع الميثولوجي حين عمد إلى (زأبقة) - إن صحّ الوصف - عنصرَي الزمان والمكان، فالزمان «عصر لحفيد من أحفاد جحا الذي يرجع نسبه لجده الأكبر جحا الفيلسوف والحكيم»⁽²⁾ أما المكان فهو «في قاعة محكمة»⁽³⁾ وهذا التحديد للعنصرين أراد به الكاتب أن يصنع من جحا أيقونة ورمزاً لقيمة معنوية ما، وتلك القيمة قد تختلف الرؤى في تفسيرها، فقد تكون الأحلام الممكنة حين التصق فعل الأمر «احلم» عبر العنوان بجحا، أو هورمز للعدل حين يُقر كل من بالمحكمة بحبّ جحا، وجميعهم طامع في عدل القاضي، أو هورمز للأمال والأمني التي يحلم بها سكان جزيرة الأمانى من أصحاب الإعاقات الجسدية والألام النفسية التي طرحوها حين بثوا جحا شكواهم وآمالهم.

وهنا نلنفت إلى ما صنعه الكاتب بتمكّنه من أن يطرق تلك المنطقة الشائكة حين يأخذ القارئ إلى الماضي فيندمج معه مستمتعاً بجوار يحمل عبق التراث، وبرفق سردّي عبر الحلم يسحبنا إلى فصل هو الثاني في المسرحية، يطرح فيه معاناة أصحاب الإعاقات على اختلافها وبشاعة سلوك بعض أفراد المجتمع في التعامل معهم، وبيّث جحا فيهم من الآمال والأحلام أجملها، وفي مطلع هذا الفصل أشار الكاتب إلى أنه «نقلة زمنية لعالم آخر تسوده الحداثة»⁽⁴⁾.

إنه عالمنا الحديث، وقد اتضح ذلك جلياً حين يُدعم النصّ ببعض المفردات العصرية: (الموبايل، الساندوتش، الكافيه، المترو) ويعرض الكاتب تلك المشكلة الاجتماعية التي تعاني منها قطاعات غير قليلة في المجتمع المصري والمجتمعات العربية تحت غطاء تراثي بعيداً عن الجو المأساوي بروح تميل إلى الفكاهة دون استخفاف أو سخيرية، إذ مزج بين كوميديا الماضي والحاضر

حين تمثلت الأولى في مسرحته لثلاث نواذر جحوية وإضفاء بعض التعليقات الكوميديّة المصرية في تداخل لم يرهق المتلقي ألماً نفسياً إنما كشف الستار عن عيوب وسلبات في المجتمع، ثم طرح الأمنيات والحلول التي تمكننا من إصلاحه وتهديب سلوكه تجاه الطفل المعاق ودعم ثقته بنفسه وإعلاء ذاته، ثم يعود إلى عصره تاركا الحلم/العصر الحديث عائداً بنا إلى الماضي/واقع النص في فسحة من الاطمئنان صنعها جحا/العدل، الأمل، الحياة.

في الفصل الثالث والأخير الذي يعود فيه الكاتب إلى الماضي/واقع النص تتحقق الأمنيات، فيلتي جحا بأحلام، وهي الوجه الآخر لياسميننا بطلة الحلم وبتزوجها وكأن الكاتب يأبى أن يجعل تحقيق الأمنيات عبر حلم النص إنما عبر واقعه، وعرضه لسلبات المجتمع وآلام تلك الشريحة عبر الحلم نابع من يقينه بعدم استمرارية ذلك التجاهل والعبث والظلم المجتمعي تجاه الطفل المعاق، وأنه لا بد من صحوة تتهي ذلك.

حمل النص المسرحي «احلم يا جحا» ايديولوجيا تراثية قديمة، صهرها بلهجة مصرية نقيية نستشعر أنها قادمة من عبق الماضي بما حمله من وحدات دلالية تمثلت ببعض الشخصيات كالمساعدة كالقاضي والحارس، وكذلك الحوار وما حمله من بعض المفردات كالسروال، وفي ازدواجية سلسلة يدخل الكاتب صور الحياة العصرية ضيفاً زائراً عبر بعض الألفاظ وطريقة الحوار في فصل المسرحية الثاني.

المسرح الحركي صفة واضحة في نص الكاتب، حيث يتكئ على التمثيل الجسدي بمحاذاة الكلمة، ووجدناه يستعين بأحد الأطفال من الجمهور ليشاركه مسرحة إحدى نواذر جحا تلك التي لم يستطع فيها جحا وابنه إرضاء الناس حين أرادا أن يتخذوا من الحمار مطية، فقد تمت مسرحة الحالة داخل النص، وكذلك نادرة السلطان والجارية مرجانة في طرح متمكن من وسائل الإخراج المسرحي، ويأخذنا ذلك إلى العمل التالي لمجدي مرعي والذي تظهر فيه تلك التقنية المسرحية بشكل واضح، فكان هناك تأكيد آخر على تقنية «المسرح داخل المسرح» وهو ما أسماه البعض بالميتامسرح وهي تقنية حديثة، وقد يعزى ذلك إلى خبرة الكاتب في الإخراج المسرحي وتمكّنه من آلياته.

رحلة

في «رحلة» شخصية أخرى يستحضرها الكاتب لا تقل شهرة وأهمية وانتشاراً عن شخصية جحا وهي الفيلسوف بيدبا الهندي مؤلف كتاب «كليلة ودمنة» بل ويجعل من «كليلة ودمنة» النص الأدبي الشهير قطعة مادية من خلال ديكور المسرح، قطعة لها من الأهمية ما يعادل أهمية بعض أبطال النص الذي يأخذنا إلى التراث ويدع خطأ عصرية رقيقاً يربطنا بالواقع.



بالسماح للحيوانات بالخروج من الكتاب وأيضاً بإعدام بيدبا الذي أشار عليها بذلك، لكن الفيلسوف بيدبا وهو الأكثر دراية بسيكولوجية تلك الطيور المتمردة كان واثقاً من أنها ستعود إلى الكتاب/الوطن، وهذا ما أقتنع به الملكة لتصدر القرار، وأيضاً ما ذكره للملك كي يمهلهما ولا ينفذ حكم الإعدام، وتنتهي الأزمة بعودة الطيور إلى الكتاب/الوطن.

ولولا أن النص قد طبع في العام ٢٠٠٩ لقلنا أنه وظف النص سياسياً مستنكراً (الربيع) العربي وما نتج عنه من صراعات ودمار، وقد يكون لدى الكاتب استشراف أدبي استطاع من خلاله أن يستشرف تلك الأحداث التي وقعت ويجعلنا نؤمن بفراسة أدب المسرح.

إن تراثنا يحمل من القيم الجمالية عبر نصوصه وشخصه ما يخلق متعة حين اللجوء إليه، وأنه لواجب على مبدعي وكتاب أدب طفلنا العربي أن يغرسوا تلك الأصالة العربية في نفوس أطفالنا ويجذروا بداخلهم جميل القيم والمبادئ الأصيلة.. والكاتب حين يستند إلى التراث طارحاً قضايا وقيماً عصرية إنما يقدم دعماً تأسيسياً لنصّه ليتعمق داخل لاوعي الطفل القارئ أو المشاهد للعرض المسرحي بما استخدمه من ركائز تاريخية وأدبية.

هوامش :

١- مجدي مرعي، مؤلف ومخرج مسرحي للطفل، حصل على بكالوريوس تربية ودبلوم المعهد العالي للنقد الفني في مصر وهو عضو اتحاد كتاب مصر ومُحاضر مركزي، وقدم من تأليفه وإخراجه ما يقارب من ٧٥ عملاً مسرحياً مسرح الطفل والمسرح المدرسي ومسرح ذوي الإعاقة.. ومن مؤلفاته : «زيارة لمدينة الأحلام- عرايس قماش-حيوانات لكن» ونشر له العديد من الدوريات المتخصصة قصصاً للأطفال ومقالات نقدية.

٢- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ص ٤١.

٣- «احلم يا جحا» و«خليك مكاني» مسرحيتان لمسرح ذوي الإعاقة، مؤسسة النيل والفرات، الطبعة الأولى ٢٠٢١ ص ١٧ و ٩٢.

٤- «رحلة» ضمن مجموعة مسرحية للأطفال بعنوان «زيارة إلى مدينة الأحلام» ٢٠٠٩ ص ٥٦ و ٧٩.

٥- «الإسكافي عصفور» ضمن المجموعة المسرحية «عرايس قماش» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٦٠ و ٨٧.

٦- استلهم كتاب مسرح الطفل شخصية جحا في أعمال عدة، فنجد أحمد سويلم يستلهم جحا في مسرحيتين شعريتين هما «جحا والبخيل» و«القاضي جحا» وكذلك عبد التواب يوسف في مسرحياته الموجهة للطفل أيضاً «جحا وأمطار النقود، جحا وشجرة الأرنب، جحا يطعم ثيابه، جحا والحداء الهارب» وحسام الدين عبد العزيز في مسرحيتي «جحا وحماره» و«جحا ثري دي».

٧- «احلم يا جحا» ص ٢٠.

٨- المصدر السابق ص ٢٠.

٩- المصدر السابق ص ٤٨.

يطرح الكاتب في مسرحية «رحلة» قيماً هامة، على رأسها الفهم الصحيح للحرية، وكذلك الانتماء والمواطنة والمسؤولية وحسن تقدير الأمور.

كتب الكاتب نصّه بوعي نقديّ ومهني متمكّن، طارحاً من فيه رؤى فنية نقدية متعددة.

في البداية حين يستعرض الكاتب شخصيات النص يذكر شخصيتين هما محور وأساس النص الأساس الذي يحوي بداخله النص الآخر التراثي، والشخصيتان هما المخرج ومساعد المخرج، وكما يتضح هما شخصيتان عصريتان اكتسبتا اسميهما من مهنتيهما، بينما جاءت باقي الشخصيات مستدعاة من التراث الأدبي والتاريخي القديم كالفيلسوف بيدبا الهندي والملك دبشليم والملكة زوجة دبشليم وملك الغربان وملك البوم ومجموعات الكركي، وقد عمد الكاتب إلى اللهجة العامية لتكون على لسان المخرج ومساعدته، وهذا هو الخط العصري، بالإضافة إلى دورهما الوظيفي الحركي في النص، أما لغة باقي الشخصيات وهي أبطال كتاب «كليّة ودمنة» وكتابه بيدبا والملك دبشليم الحاكم الأمر بكتابه في ذلك العصر ومن حولهم جاءت بالعربية الفصحى وكأن الكاتب أراد الحفاظ على قيمة ومكانة وجلال هذا النص التراثي.

جاءت المسرحية في خمسة مشاهد قصيرة، بدأها بمشهد يمثل النصّ الأصلي سيق بالعامية المصرية، وبطل المشهد هو المخرج المزعوم الذي أوضح الكاتب من خلال سرده أن هذه الشخصية ترمز إلى من كلف بأمر وهو ليس أهلاً له حيث يُظهِرهُ الكاتب بما لديه من خبرة في الإخراج المسرحي بحالة عدم إلمام هذا المخرج بآليات عمله وعدم تمكنه من مهارات العمل المسرحي، وعلى النقيض منه المساعد الذي يقوم بالإعداد، بل وبقيادة دفتي المسرح عبر المسرحية الأساسية والمسرحية الداخلية الخاصة بكليّة ودمنة، وتمثل شخصية المساعد خط الكوميديا داخل النص بتعليقاته الفكاهة على مجريات الأحداث في المسرحية الداخلية التي صيغ جل حوارها بالفصحى، وتأتي الجمل الحوارية للمساعد بالعامية الكوميديا لتكسر جدية الموقف وتوجد متعة الترفيه، وكانت شخصية المخرج مساعدة له بهذا الخط الكوميدي.

أما الرحلة التي طرحها الكاتب في لفظة جاءت نكرة عبر العنوان «رحلة» ما هي إلا رحلة حيوانات وطيور كتاب «كليّة ودمنة» خارج دفتيه حين طلبوا الحرية وخرجوا من موطنهم/ كتابهم فما كان إلا أن نالتهم ويلات الصراع والأحقاد من خلال رحلة الصيد التي خرج فيها دبشليم ليعود ويفاجأ بخروج الحيوانات من الكتاب فيأمر بإعدام زوجته التي أصدرت القرار



التجربة المسرحية في الجزائر

عباسية مدوني

في جامعة مانشستر، ويذكر الباحث أن كاتبها إبراهيم دنينوس كان مترجماً في المحكمة الأهلية في العام 1847 ويبدو أن هذه المسرحية هي عمله الوحيد المنشور، أما الكاتب أبو القاسم بعد الله فيذكر أن الكاتب ولد في العام 1798 وتوفي في العام 1872 في الجزائر، ويذكر أيضاً أنه كان مترجماً في محكمة التجارة في باريس»⁽¹⁾.

تروي المسرحية قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية (طريق في العراق) وفي عصر غير محدد، وتتضمن حكايتين متوازيتين: الأولى هي قصة نعمة وابن عمها نعمان، حيث تغتصب الأم فرصة سفر الزوج نعمان المولع بالبحر وتقترب على ابنتها الابتعاد عنه والزواج من ابن خالها رابع لأنه صاحب جاه ومال.. أما الحكاية الثانية فهي قصة أمنا زوجة دمنهور والتي تخشى أن يكون زوجها قد ضاع في

بدايات المسرح في الجزائر

إذا تحدثنا عن التجربة المسرحية في الجزائر وما يتعلق بتجربة الكتابة الدرامية فيها من حيث الأصول والمنطلقات الأولى فلا بد أن نقف عند أول مسرحية عربية مطبوعة موجودة في مكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بإهداء من المؤلف إبراهيم دنينوس والمسماة «نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» وبتوقيعه: «إلى السيد عضو الجمعية الآسيوية، تحية من المؤلف إبراهيم دنينوس»⁽¹⁾.

كُتبت المسرحية باليد وبخط مغربي-جزائري وطُبعت على الطباعة الحجرية في العام 1847 وهي على شكل كراسة من الحجم الصغير، وتقع في 62 صفحة، ويعود الفضل في اكتشاف النص إلى الباحث البريطاني فيليب سادجروف أستاذ ورئيس الدراسات الشرقية

من عروض المسرح الجزائري





إن فن المسرح لم يكن بربرياً أصيلاً بل جاء به مع الغزاة الرومان، وكان مقتصرًا عليهم دون الأهالي أصحاب البلاد، وقد عايشت الجزائر تلك الحقب الزمنية، ولعل آثار مدينة تيمقاد الرومانية خير دليل على ذلك، فتيقاد بناها الفيلىق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة ١٦٨ لقدماء المحاربين وأبنائهم الذين استولوا على المنطقة واستوطنوا فيها بعد طرد السكان الأصليين، وبها أقاموا مسرحاً يتسع لخمسة آلاف متفرج، لكن غياب النص المسرحي حال دون تقديم إثبات قوي^(٦).

إن حبّ الرومان للمسرح وميلهم للترفيه والتسلية كان أهمّ وازع لتشييد تلك الهياكل في صيغة مسارح ومرافق، وساحات العرض كانت بثلاثة أنواع:

١- مسارح لتقديم العروض المسرحية من المآسي والكوميديات .

٢- ملاعب رياضية للمصارعة والملاكمة .

٣- ميادين للفروسية لألعاب الفروسية وسباق الخيل والعربات، وأهمّ المدن الجزائرية التي تمّ إنشاء مسارح فيها هي: تيبازة، عنابة، جميلة، قالمة، خميسة، تيمقاد، مداوروش، شرشال، سكيكدة، تبسة، دلس، ويعود إنشاء هذه المدن إلى الحقبة الممتدة بين القرنين الأول والثالث الميلاديين وقُدّمت فيها مسرحيات قصيرة، والفرجة كانت من نصيب المحاربين وأبنائهم^(٧).

وبما أن العرب اطلعوا على ثقافات عديدة من الفتح الإسلامي حتى نهاية الحكم العثماني فإن الفن المسرحي لم ينتقل إلى العرب بشكله اليوناني، ولم تتم ترجمة أعمال اليونان المسرحية كون النصوص اليونانية كانت تدور حول الآلهة اليونانية، وأغلبها أسطورية، وكون العرب كانوا شغوفين بالشعر العربي البليغ وامتلكوا ناصية الكلام وقوة البيان ورونق التعبير، وكان ثمة مواسم لذلك التباري في مجال القول الساهر والكلام البليغ، ومع ذلك يقول كثير من الدارسين أنه لبعض أعمال لفييف من الأدباء سمات مسرحية، فذكروا أن العرب عرفوا المسرح عن طريقها كمحكمة ابن بشير التي تحاور وتحاكم الخلفاء الراشدين بأسلوب تمثيلي^(٨).

البحر، خاصة بعد أن طال غيابه، وتزداد حسرتها بعد عودة جميع المراكب .

تنتهي المسرحية نهاية سعيدة، حيث تعدل نعمة عن رأيها وتتصالح مع زوجها نعمان، ويعود دمنهور من الرحلة سالماً معافى، وللاحتفاء بذلك ينظم الأزواج وأصدقائهم رحلة للاستمتاع أو نزاهة على حدّ تعبير الكاتب^(٩).

تعدّ مسرحية «نزهة المشتاق وغمصة العشاق في مدينة طرياق في العراق» حدثاً درامياً باعتبارها أول نص مسرحي عربي مطبوع، والنص في تلك الفترة عكس المستوى الثقافي السائد في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، كما أظهر تأثر دينيوس بالتراث العربي الإسلامي والثقافة الشعبية، ناهيك عن تضمينه النص لغة حوار وامت بين الفصحى والعامية من خلال النهل من أمّهات الكتب، وحسب أ. مخلوف بوكروح فإن اكتشاف هذا النص يفتح الباب على مصراعيه للمزيد من البحث في تاريخ المسرح الجزائري، وأنّ النص قد كشف تميّز الثقافة الجزائرية آنذاك وريادتها ووعيها في حقل الإبداع الفكري والثقافي^(١٠) وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أن ملامح المسرح في الجزائر ضاربة في الأعماق، حيث عرف هذا المسرح تعاقب العديد من الحقب والمراحل التي أسهمت في الاحتكاك، ويُرّجع عديد الباحثين المهتمّين بشؤون المسرح ظهوره ونشأته في المغرب العربي إلى الفترة اليونانية بدليل الآثار التي تؤكد وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا، ومع ذلك تغيب أدلة نصوص مسرحية تؤيد دعواهم .

وكان للملك يوبا الثاني الفضل في رعاية الآداب والفنون، فقد كان شديد الاهتمام بالمسرح، حيث أقام مسرحاً في شرشال التي كانت تعرف بكيساريا، وكان يوبا الثاني نابغة مولعاً بالأدب والفنون والعلوم اليونانية والرومانية، وكان شديد الولوج بالمشاهد التمثيلية، واتخذ ممثلين وممثلات أصدقاء له، وجلب إلى بلاطه أحد أشهر الممثلين البارعين في (التشخيص) الناجح هو ليونطوس لاريخوسي^(١١).

كما كان يوبا الثاني صاحب نظريات وأفكار، فألّف كتاباً حول تاريخ التمثيل، وأقام المسارح .



- محمد الصالح رمضان شاعر وباحث، له مسرحيتان هما: «الناشئة المهاجرة» و«الخنساء» .
- أحمد توفيق المدني ينتمي إلى أسرة جزائرية هاجرت إلى تونس وكتب مسرحية بعنوان «حنبل» .
- محمد البشير الابراهيمي رئيس جمعية العلماء المسلمين الثاني بعد عبد الحميد بن باديس، له مسرحية مفقودة هي «كاهنة الأوراس» ومسرحية «رواية الثلاثة» .
- أحمد بن ذياب له ثلاث مسرحيات مخطوطة مفقودة هي: «الامر بأحكام الله الفاطمي والبدوية» و«يزيد بن المهلب بن أبي صفر» و«الحنة والكنة» .
- محمد التوري بن عمر بن محمد من الأعضاء البارزين في مجالي التأليف والتمثيل، من مسرحياته المطبوعة: «بوحدة» و«زعيط ومعيط ونقاز الحيط» وقد طُبعتا في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠٠٠ وله مسرحيات مفقودة هي «الكيلو-دبك دبك-كي السجين في القصر-البارح واليوم-المجنونة»^(١٢) .

تيارات في المسرح الجزائري

- من أهم الأسماء التي تستوقفنا والتي أشعلت فتيل المسرح في الجزائر منذ الإرهاصات الأولى نجد اسم علي سلالي المشهور باسم علالو، وهو من مواليد العام ١٩٠٢ في حي القصبة في الجزائر، واستمراره في تعلم اللغة كما ذكر في مذكرات علالو «شروق المسرح الجزائري» جاء بدافع وطني، وقد فقد والده وهو في سن السابعة فاضطر إلى الانقطاع عن الدراسة بمجرد أن شبَّ عن الطوق وأصبح باستطاعته أن يكسب عيشه.. وعن أول تجربة مسرحية شاهدها يقول: «كان ذلك في السنة الخامسة-ابتدائي حين جاءت فرقة سان مارتان في جولة لها، حيث أخذني مدير المدرسة مع باقي التلاميذ المتفوقين لمشاهدة عرضها مسرحية «سيرانودي برجراك» الشهيرة، وفي العام التالي شاهدت مسرحية «الطبيب رغم أنفه» لموليير، والعرضان كانا في أوبرا الجزائر»^(١٤) .
- وفي مذكراته ينفي علالو أن تكون لمسرحيته «جحا» علاقة بمسرحية «الطبيب رغم أنفه» فجوهراً «جحا» بعيد

ومن ممارسات الشعوب الإسلامية التي يراها الدارسون قريية من المسرح حادثة كربلاء المعروفة بالتعازي، فهي فصلٌ تشخيصي، وثمة أفعال مسرحية أدبية كالمقامات ولعبة خيال الظل ومسرح الكراكوز^(٩) .

في الجزائر ثمة ملامح لما يسمّى مسرحاً على شكل أنشطة شعبية مشابهة للمسرح، منها الأشكال التراثية كالمداح والراوي الشعبي والحلقة والزرده واحتفالات الأعياد الدينية والمناسبات الفصائلية الفلاحية التي كانت ارتباطاً بفصول السنة كالتوزيع وبوغنجة، وظل الأمر هكذا حتى تم احتلال الجزائر من قِبَل العثمانيين الذين حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وأدابهم وفنونهم، فكان فنّ خيال الظل من بين تلك الفنون، وكذلك فن القراقوز وباقي الأشكال الفنية كالمداحين والرواة والمهرجين والمقلّدين والقوالين، وغيرهم من أصحاب الألعاب السحرية، وظل فن القراقوز قائماً في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر^(١٠) .

بعد ذلك بدأت مرحلة الاحتلال الفرنسي مع العقد الثالث من القرن التاسع عشر وهي مرحلة اتّسمت بالعنف والبطش، وبالمقابل بنشوء مقاومة شديدة ودامية من قِبَل الشعب الجزائري.. والحملة الفرنسية شأن كل الحملات الاستعمارية حملت معها الكتب والمفكرين والمهندسين والعلماء والأدباء والفنانين، ولتغيير نمط المجتمع الجزائري وقّر الاحتلال للأوروبيين حياة ذات نمط أوروبي، فاستقدموا فرقاً مسرحية لتقديم عروض في الثكنات وقاعات الأفراح، ولهذا أنشأوا مسرحاً فرنسياً ليعبروا عن حياتهم وبيئتهم^(١١) .

هناك العديد من الأسماء التي برزت في الساحة الفنية المسرحية^(١٢) :

- الطاهر علي الشريف كاتب مسرحي وممثل، ألف ثلاث مسرحيات قامت فرقة المهذبية بتمثيلها .
- محمد العيد بن محمد علي بن خليفة من مؤسسي جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهو من أعضائها النشطين، كتب مسرحية واحدة هي «بلال بن رباح» .
- عبد الرحمن الجيلالي عالم وفقه وكاتب ومؤرخ، كتب أكثر مسرحيتين هما: «المولد» و«الهجرة» .



محي الدين بشطارزي

تتمحور حول استعمال اللغة العامية المتداولة بين عامة الشعب، خاصة في فترة الاحتلال، وهذه الخاصية مكنتهم من ملامسة الطابع الشعبي الخالص لشعب الجزائر، وهو مسرح كوميدي جعل الشريحة الأوسع من الجمهور تتلقاه وتقبل به، وما تضمنته مسرحياتهم من تراث شعبي استمدوا مادتها من الواقع المعيش، مع تضمينها نقداً لاذعاً مهماً تنوعت المواضيع المتداولة، وكانت اللغة المستعملة لغة الخطاب المتوفرة آنذاك، فالمسرح الكوميدي كان الأنسب والأقدر على جلب اهتمام الجمهور.

هنالك أعمال مسرحية كتبها كُتاب جزائريون مارسوا الكتابة الأدبية أو الدرامية، وهناك ممثلون أخذوا على عاتقهم مهمة الكتابة للمسرح سداً للفراغ القائم الذي يعاني منه المسرح الوطني الجزائري على صعيد التأليف المسرحي، ويذكر مخلوف بوكروح في كتابه «المسرح والجمهور» -دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره» أنه ثمة مسرحيات مقتبسة، وأخرى مُجَرَّأرة، فعن الأولى يقول إنها الأعمال التي تم فيها نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة جزائرية، ويقوم المقتبس بتغيير

عنها تماماً، وهي تتكون من ثلاثة فصول في أربع لوحات: «ولغياب العنصر النسائي كنا نستعمل رجالاً في الأدوار النسائية»^(١٥).

وكتب علالو أيضاً: «زواج بوعقلين، أبو حسن أو النائبم اليقظان، عنتر لحشاشي، الخليفة والصياد والعفريت».. إلخ^(١٦) وفي مسرحياته إشارات سياسية، لكنه كان يتفادى الخوض في أمور سياسية مباشرة بسبب الخوف من توقيف النشاط المسرحي من لدن المستعمر، لكن الأهداف التربوية كانت واضحة في مسرحيته «زواج بوعقلين» التي طرحت التفاوت الكبير في العمر بين الزوجين وعواقبه، ومسرحيته «عنتر لحشاشي» التي عالجت أضرار تعاطي المخدرات، والهدف الأسمى كان تأسيس وتأصيل مسرح جزائري عربي ناطق باللغة العربية^(١٧).

كانت لغة علالو في مسرحياته لغة دارجة تفهمها كل الشرائح، وهي لغة عربية منتقاة وليست سوقية كما يؤكد^(١٨) فالفن ليس مجرد لغة أو كلام بل هو نقل الحياة إلى المسرح، وقد توقف علالو عن الكتابة للمسرح عام ١٩٣٢ بعد أن خيّر بين عمله أو نشاطه المسرحي، وتوقفه عن الكتابة لم يمنعه من المشاركة في النشاط المسرحي، لكن حسب تصريحاته لم يعد بعدها إلى النشاط بل التفت إلى تربية أطفاله^(١٩).

وفي باب بعث المسرح الجزائري إلى الوجود يقول سعد الدين بن شنب: «في ١٢ نيسان ١٩٢٦ قُدِّم على خشبة المسرح الجديد قاعة الكورسال أول عمل مسرحي بالعامية وهو كوميديا «جحا» التي تتكون من فصلين في ثلاث لوحات من تأليف السيدين علالو ودحمون، وبسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى.. لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور وذلك حين خاطباه باللغة التي يتكلمها في موضوعات مألوفة لديه، وهكذا ظهرت مدرسة جديدة للفرن الدرامي، وبعث المسرح الجزائري إلى الوجود، وراحت شهرته تتسع دون توقف^(٢٠).

إن رأي سعد الدين بن شنب واضح تماماً، حيث أنه رأى أن أهم خاصية اشتغل عليها مؤلفو تلك الفترة



مواقفها وأحداثها وحوارها وشخصياتها كما هو الشأن في مسرحيتي «ديوان القراقوز» و«القراب والصاحين» اللتين تظهران في قالب وشكل ومضمون جزائريين، الأمر ذاته في مسرحيات كاتب ياسين ذات البعد الإنساني والعالمي، مع اعتماده أسلوب التوثيق وتسجيل الأحداث التاريخية المستلهمة من مأساة الجزائر التي كانت تشكل إحدى الخصائص الفنية في أعماله^(٢٤).

وفي باب المسرحيات الجزائرية يذكر بوكرواح أن الترفيه أحد العوامل التي ساهمت في تطور الحركة المسرحية في الجزائر، حيث يقول أن المسرح الوطني الجزائري في إنتاجه قدم ثلاثة عشر مسرحية مجزأة، وأن مترجمي نصوصها لم يتبعوا مدرسة أو تياراً معيناً، حيث اختلفت الترجمة من كاتب إلى آخر، فبعضهم عمل على تقريب المسرحية من الواقع واهتم بنقل الأحداث الرئيسية للمسرحية ووقائعها من خلال حذف مقاطع وحوارات لا تتناسب والذوق الجزائري، وأحياناً يضطر المترجم إلى تغيير عنوان المسرحية لتقريبها من الذوق الشعبي، وأغلبهم لم يهتموا بالجانب الأدبي للترجمة، إذ أن معظم المترجمين كانوا فنانيين مسرحيين فاهتموا بالعرض على حساب النص بلغة دارجة، الأمر الذي تسبب في عدم طبع وترويج النصوص المكتوبة باللغة الدارجة^(٢٥).

انتهج مؤلفون وممثلون مسرحيون جزائريون أسلوب الكتابة بالعامية، متخليين عن الفصحى نزولاً عند متطلبات طبقات المجتمع وحباً في التهريج والهزل والإضحاك بالاعتماد على أسلوب الارتجال، وهنا احتدم الصراع بين المحافظين والشباب الذين اشتغلوا بالفن المسرحي، واستطاع الشباب أن يستقطبوا عدداً من الممثلين والممثلات مما أثار حفيظة المحافظين، وهذا لم يمنع رواد المسرح من التعبير عن قضايا مجتمعهم بأسلوب كوميدى ساخر، مع التركيز على عنصر التسلية والترفيه، وتم التسليم بأن العامية هي اللغة التي يفهمها الشعب^(٢٦) وأبرز من لمعوا في المسرح العامي أو الدارج: سلالي علي الملقب بـ «علالو» ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي وقد تميزوا بكتابتهم للمسرحيات

أسماء الشخصيات وإدخال تعديلات جوهرية على سلوكها بما يتلاءم مع الوضع الجديد الذي نُقلت إليه المسرحية، أما الثانية وهي المجزأة فيرى أنها أعمال مسرحية لكتاب غير جزائريين قام المسرح الوطني الجزائري بجزأة حوارها ونقله من اللغة الفرنسية إلى اللغة الدارجة الجزائرية، مع المحافظة على أسماء الشخصيات الأصلية وطبيعة النص وروحه^(٢٧) وفي مقام آخر يخبرنا أن المسرحيات الجزائرية كانت مرتبطة بقضايا المجتمع الجزائري الطرفية والسياسية والاجتماعية، وأن الظروف التي عاشتها الجزائر في ظل الاحتلال كانت عائقاً أمام وجود نشاط ثقافي، ناهيك عن الرقابة المفروضة آنذاك على الإنسان الجزائري والابداع الفني، وهذا ما يؤكد بشطارزي في مذكراته في الجزء الثاني عندما قال: «لقد استطاع هواة المسرح أن يقدموا أعمالاً مسرحية نابعة من الواقع الجزائري بمختلف مظاهره، أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية الأوروبية»^(٢٨) ويرى أسباباً كافية حالت دون قيام حركة مسرحية قائمة على التأليف والنشر في المسرح الجزائري، حيث كانت المسرحيات تُؤلف أو تُترجم لتقدم مخطوطة للفرق المسرحية، ولم تكن تُطبع للقراءة، فجاءت المسرحيات المقدمة جامعة بين التأليف والاقتباس والجزأة لسد حاجة مؤسسة المسرح الوطني الجزائري حينها، خاصة وأنه المؤسسة الرسمية الوحيدة آنذاك المرتبط دورها بالإنتاج والتوزيع المسرحي.

واكب المسرح الجزائري التطورات المختلفة، وكان طابعه ذا خاصية شعبية، كما كان شكله أوروبياً ومحتواه شعبياً معبراً عن الواقع المعيش كما هو الشأن في مسرحيات عبد الحليم رايس التي تناولت البعد الثوري وأحداثه ووقائعه كما في مسرحيات رويشد الراصدة للواقع الجزائري ومسرحيات علالو ذات الخصوصية الواقعية من عمق المجتمع الجزائري، وجميع تجاربهم ترصد الواقع^(٢٩) ناهيك عن عبد الرحمن كاكي الذي استلهم أفكار مسرحياته من كتاب مسرحيين عالميين لكن موضوعاته كانت جزائرية وذات طابع محلي في



عبد القادر علولة

شئى المواضيع، منها الاجتماعية والتاريخية وما يتعلق بالتراث العربي، وكان المسرح الجزائري بذلك ذا طابع نضاليّ .

ويرصد صالح مباركية موضوعات النص المسرحي الجزائري قبل الثورة التحريرية عام ١٩٥٤ وبعدها، وهنا نرى أن موضوعات النص المسرحي قبل الثورة كانت فترة صحو ويقظة وتحوّل فكريّ وثقافيّ وسياسي، حيث تولدت الأحزاب السياسية والنوادي الثقافية ونشطت الحركة الثقافية وبرزت الجمعيات والمطابع العربية، كما انتشرت الفرق الفنية والمسرحية والرياضية، ونشط الأدباء ممّن كتبوا للمسرح، وأتّمت المواضيع بأنها اجتماعية بسمتها الشعبية البسيطة كما فعل كل من علاو ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي وهم الرّعين الأول من رجال المسرح الجزائري، ويرى مباركية أن معظم المسرحيات التي ظهرت في تلك الفترة كانت أكثر نضجاً وتطوراً من حيث الأسلوب والشكل واللغة، كما عرضت معظم المسرحيات بأسلوب كوميديّ ساخر، ونالت نجاحاً منقطع النظير، وتناولت قضايا تخص مشاكل المرأة والفقر والشعوذة وواقع المثقفين والأدباء، ومن جانب آخر لامست موضوعات تاريخية تخص التاريخ القديم، وأخرى التاريخ العربي الإسلامي لرصد البطولات والمواقف الإنسانية^(٢٨) .

واتخذ المسرح الجزائري بعداً نضالياً، واقتصر العمل المسرحي على إبراز أبعاد الثورة بأعمال فنية

الهزلية والأغاني، وقدموا خلال عقدين من الزمن عروضاً ناجحة، وما يمكن الإشارة إليه هو أن هذه النصوص غير مدوّنة لأنها كانت ارتجالية^(٢٧) .

لقد تحدّدت ملامح المسرح الجزائري في إرهاباته الأولى للنشأة في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية والهوية واللغة العربية ليلامس الوعي المطلوب تعبيراً عن وجوده بغية الوصول إلى مسرح جزائريّ يعبر عن الحياة الجزائرية، وفي هذا يقول بشطارزي: «إنّ المسرح الجزائري كان مسرحاً لنا نحن، ينطق بلساننا.. لقد كان قفزة في المغامرة، وأنا مقتنع بأنّ المسرح الجزائري في بحثه الدائم عن طريقه وتأكيد نفسه لنفسه انتزع حقّ البقاء في نقطتين :

١- أن يكون مسرحاً جزائرياً محضاً ما عدا في جانبه التقني، حيث أتبع النمط الغربي الذي لم يكن في الإمكان تجنّبه لأنه لم يكن يوجد غيره، لكن هذا يبقى اكسواراً لأنه عبّر دائماً عن الحياة الجزائرية .

٢- اختار طريقه الخاص بالظرف حيث ساند بصفة لا واعية لكنها واقعية المطلب العظيم للشخصية الوطنية الجزائرية»^(٢٨) .

مّمّا سبق يتضح بما لا شكّ فيه أن المسرح في الجزائر كان له دوره التوعوي في ضوء النصوص المسرحية التي تباينت بين الفصحى والعامية، وكانت العامية أقرب من ذوق الجماهير لإيصال الرسائل المراد بثّها في بعدها الصادق .

عرف المسرح الجزائري محطات تخصّ الترجمة والاقتباس والجزارة، وكانت غالبية النصوص تعبيراً وتشريحاً لواقع الشعب الجزائري وأوضاعه المزرية آنذاك، وحسب ما قد نستنتجه من خلال ما طرحه صالح مباركية في «دراسات في المسرح-الجزء الأول المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢» فإنّ معظم النصوص ضائعة وغير مدوّنة، وأغلبها تم تناقله شفويّاً، وكانت على شكل اسكتشات، وغالباً ما اعتمدت على الارتجال، والمحطات التاريخية التي عرفتها الجزائر أفرزت كثيراً من الأنشطة كان للمسرح فيها نصيب، وبرز عديد الكتاب الذين كتبوا في



مسرحي كان له بعده السياسي واتخذ ذلك النوع أشكالاً وأنماطاً مثل مسرح الشعب، المسرح السياسي، المسرح المضطهد، مسرح الجماهير^(٢٤).

وأشار كذلك إلى نوع آخر من النصوص المسرحية ألا وهي النص الشعبي الذي اعتمد على أسلوبين :

١- الأسلوب الشعبي الدارج الذي اهتم بالأمراض الاجتماعية كقضايا الأسرة والخمر والرشوة.. إلخ .

٢- الأسلوب الفصيح الذي اتخذ المسرح أداة للتوجيه والتعليم والتربية والدعوة إلى النضال من خلال إحياء التراث الإسلامي العربي وإبراز شخصيات بطولية والدعوة إلى اقتفاء آثارها^(٢٥).

وقد حقق أسلوبا الدارج والفصيح غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية وعلى مستويات عريضة، وكان المسرح حتى غداة الاستقلال الوسيلة الناجحة لعرض القضايا وبسطها وتقديمها للجماهير تعبيراً عن آلامها وطموحاتها، كما أن العودة إلى التراث كانت نقطة مهمة لإحيائه واستحضار مآثر الأسلاف والافتخار بأجدادهم، وممّن برزوا في هذا الاتجاه من البحث في التراث الفنان ولد عبد الرحمن كاكي الذي اهتم بالتراث الشعبي وناضل من أجل إحيائه بغية ملامسة فن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، وهذا التراث الممزوج بالواقع والأسطورة والخرافة هو بلا شك التاريخ المجيد للأمة وماضيها^(٢٦).

قدّم كاكي الأعمال التجريبية الأولى ابتداء من العام ١٩٥١ من خلال مسرحيات «تاريخ الزهرة-الكوخ- الشبكة-السفر-كاراكوز» حتى العام ١٩٦٠ ويقول كاكي عن هذه الأعمال : «هي تأليف جماعي لأنها اعتمدت على البحث، وهي أعمال لفرقة القاراقوز»^(٢٧).

استمر سعي كاكي في البحث في التراث والغوص في أعماق الطبقة الشعبية لاستنطاق الشخصية الوطنية القومية، وفي هذا بُعد تأصيلي للمسرح الجزائري-العربي، حيث يؤكد كاكي أن «الشعب هو دائماً المحور الأساسي للفن الدرامي، أي أنه المصدر الذي ينبغي أن يستوحى من المسرح أشكاله ومضامينه لأن هذا الشعب

تطرح مواضيع الكفاح ومقاومة الاستعمار، وهنا يقول عبد الحليم رايس :

«المسرح بالنسبة لنا يمثل إطاراً للكفاح لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة، ونحن نمثل مسرحاً شعبياً يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكر وأن نعمل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني.. إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري»^(٢٨) وبهذا يتضح أن الهدف كان جلياً وبارزاً ويكمن في نشر الوعي والدعوة إلى رعاية هذه الثورة والعمل على إيصال صوتها، وحسب لمباركية فإن هذه الفترة عرفت شقين من النصوص المسرحية : نصّ نضالي وآخر تسجيلي^(٢٩) :

١-النص النضالي برز خلال موجة التيارات التي برزت في القرن العشرين، وهو ذو بُعد قومي ووطني وعالمي، يتخذ عديد الأشكال والصور لتحرير الإنسان من الاستغلال والعبودية، ويرى أن نوعية تلك النصوص قليلة جداً لسببين :

أ-الاهتمام بالفن المسرحي في تلك الفترة (١٩٥٤-١٩٦٢) كان قليلاً جداً بسبب الظروف الحرجة التي عاشها الشعب الجزائري مع الاستعمار .

ب-عدم وضوح الرؤى الثورية للكفاح^(٣٠) .
٢-النص التسجيلي.. ظلّ المسرح الجزائري ذا بعد نضالي وسياسي، فأفرزت ثورة عام ١٩٥٤ مسرحاً خاصاً قريباً من المسرح التسجيلي الوثائقي، وهو تسجيل حيّ لصور التعذيب والترهيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي^(٣١) .

كما يشير إلى النص الاجتماعي-السياسي، فالقضايا الاجتماعية أفرزت مواضيع كانت في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع، لكن القضايا السياسية العامة كالبيروقراطية والمحسوبية والانتهازية هي من استقطب اهتمام المؤلفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكل أمانة وصدق، فجاءت تلك القضايا لتعبر عن إيديولوجيات خاصة، وكل عمل



الجمهور، خاصة وأن النصوص المترجمة أو المقتبسة لا تجيب عن الأسئلة المطروحة، فكان من الطبيعي على الشباب الهواة التأثر بياسين وبريخت، ووصلوا في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي، ويراهم بوكروخ ظاهرة إيجابية ساعدت على تجاوز مشكلة النص^(٤١).

مما سبق يبدو جلياً أن المسرح الجزائري عرف وعاش مراحل متعددة عرفت بدورها ركوداً وازدهاراً وتفاوتاً شأنه في ذلك شأن كل حركة ثقافية واجتماعية في بلادنا، وهو مرتبط بسلم التطور للمجتمع الجزائري، واستطاع - بفضل جهود الأولين من الرعيل الأول ولضيف من الفنانين المجتهدين - أن يساير ويواكب كل المتغيرات، وتخطى بذلك العراقيل والحواجز، وهو ما يزال يخوض نضاله ومعركته ضمن حيز يحتاج الكثير من الجهد والإيمان والإصرار لإدراك وملازمة أبعاده واسعة المدى تحقيقاً لغاياته وأهدافه، الأمر الذي يستدعي تضافر جهود كل الجهات في ظل المتغيرات والظروف الحاسمة التي يشهدها المجتمع في مراحل نموه وتطوره، وهذا يكون بدراسة عميقة ومتأنية للحركة الثقافية والإمام بمزاياها، خاصة في بعدها المسرحي لربطها بالمستجدات والرهانات، وبالرغم من تطور حركة المسرح في الجزائر وكثافة تجاربه فهو لن ينمو ويتطور بمعزل عن النشاطات الثقافية والفكرية في البلاد، فحركة التأليف ما تزال تُعدّ مشكلة تخنر المسرح الجزائري بحثاً عن النص الجيد والملائم درامياً لذوق ومتطلبات الجماهير بالرغم من غنى تراثنا وأفلامنا، وأغلب مسارحنا ما تزال تركز إلى عاملَي الترجمة والاقتباس سداً لتلك الثغرة، ناهيك عن قلة الدراسات والأبحاث الرصينة في هذا المجال، مع غياب رؤية مسرحية واضحة مما ساهم إلى حد كبير في تكريس المعطيات الموضوعية، ونتج عن ذلك البحث عن هوية خاصة لترسيخ وجوده المتميز، وغياب التكوين المسرحي كان أحد إفرازات الإجراءات المترجلة والنظرة العرجاء والأفق الضيق التي خضع لها المسرح الجزائري، وهنا يبرز عامل بارز يكمن في التكوين الأكاديمي الصحيح والتزود بخلفية ثقافية وفكرية في ظل التطور الحاصل مقارنة بمهمة المسرح ودوره في التعبئة والتوعية

هو الجمهور الذي سيتلقى هذا الفن في النهاية، لذلك فالفنان ينبغي دائماً أن يكون عمله نابعاً من روح الشعب ليستطيع هذا الأخير رؤية نفسه في ذلك العمل وإلا فإن ما يقوم به الفنان ليس إلا عبثاً سرعان ما يختفي ويزول دون أثر^(٤٢).

وأشار لمباركية إلى نوع آخر من النصوص لم يظهر في الجزائر إلا متأخراً بسبب قلة الانكباب عليه والاهتمام بنوعيته ألا وهو النص الذهني الذي يعتمد - غالباً - على الخيال والفلسفة العميقة والموضوعات الميتافيزيقية، وفي هذا يذكر لنا نموذجين هما «الهارب» للظاهر وطار التي عبر فيها عن مبادئ وأيديولوجيات كانت تتمخض في الجزائر قبل الاستقلال عام ١٩٦١ وعالجت البعد الاشتراكي الشيوعي.. وثاني نموذج هو مسرحية «البشير» لأبي العيد دودو، أُلّفها عام ١٩٧١ وهي نموذج التركيبية الاجتماعية في الجزائر التي اختلطت فيها القيم البالية بالقيم الجديدة والإفرازات المرضية التي أصابت المجتمع^(٤٣).

وفي مجال كتابة النص المسرحي يشير بوكروخ إلى تجربة جديدة بالاهتمام ألا وهي تجربة كاتب ياسين التي مرت بمرحلتين، أولاهما التأليف المسرحي بالمفهوم الصحيح والذي أنتج فيه مسرحياته العالمية الشهيرة باللغة الفرنسية مثل «الجنة المطوقة» - الأجداد يزدادون ضراوة - مسحوق الذكاء - الرجل صاحب النعل المطاطي..

ثاني مرحلة بعد الاستقلال كانت لما دخل المجتمع الجزائري مرحلة جديدة من البناء الثقالي والسياسي ما جعله يتخلى عن اللغة الفرنسية ذات المستوى الرفيع ويبدأ الكتابة بالعامية، وتوصل ياسين إلى إيجاد أشكال جديدة للتعبير أكثر قدرة على الوصول إلى الجماهير فكتب مسرحيات «محمد خذ حقيبتك» - حرب ألي سنة - فلسطين المخدوعة» وهنا يدشن ياسين عهداً جديداً في ميدان التأليف المسرحي ككاتب مسرحي سياسي وثائقي مع الاحتفاظ بالفكاهة الشعبية التي تميّز بها المسرح الجزائري في بداياته الأولى وفكرة الارتجال^(٤٤).

إلى جانب ياسين ظهرت محاولات عديدة على يد الهواة متأثرة أمام غياب نص محلي يلبي احتياجات



الاجتماعي في إنتاجات المسرح الوطني الجزائري هي من احتل الصدارة بنسبة ٢٣,٨٨٪ من أصل ١٤ مسرحية، في حين أن المسرحيات التي تناولت مواضيع أخلاقية احتلت المرتبة الثانية بنسبة ٢٥٪ ومرتبة ثالثة تُسبب إلى مسرحيات تناولت الحركات التحريرية بنسبة ١٩,٤٤٪ ومرتبة رابعة لمسرحيات تناولت الثورة الجزائرية بنسبة ١٦,٦٦٪^(٤٢).

أعلام في المسرح الجزائري

وهب محي الدين بشطارزي رائد المسرح الجزائري حياته للمسرح فألف واقتبس العشرات من المسرحيات، بل وأرّخ لمسيرة مسرحنا الذي ظلّ يرعاه على مدار أكثر من نصف قرن من خلال الأجزاء الثلاثة لمذكراته^(٤٣).

تميّز مسرح بشطارزي بطابعه الفكاهي الترفيهي والسياسي التوعوي، فهو ذو هدف مزدوج من حيث تصديده لظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، كما ساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال الفرنسي، وكتب واقتبس العديد من المسرحيات مثل «جهلاء مدّعين بالعلم» كتبها عام ١٩١٩ وهاجم فيها الطرقية والشعوذة، وواصل نهجه السياسي وألف مسرحيات ذات طابع اجتماعي سياسي منها «بعد السكر» و«الخداعين» وعنى بها الانتهازية والوصولية في ذلك الوقت، فكان بذلك فناناً بارعاً ومريباً وسياسياً محنكاً، كما عالج قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة بقضاياها المصيرية^(٤٤).

وفي حقل الاقتباس كان بشطارزي يأخذ الفكرة ويمنحها إسقاطات ذات طابع جزائري، حيث يقول عنه مصطفى كاتب: «إن عبقرية بشطارزي تكمن في الاقتباس، فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع، وقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما بأسلوبه الخاص انطلاقاً من مواقف وعادات وتقاليد عربية إسلامية، إذ اقتبس بطلب من حكومة فيشي مسرحيات فرنسية عن موليير، فاقتبس «سليمان اللوك» عن «مريض الوهم» و«المشاح» عن «البخيل» و«المجرم» ثم «عبواز الزقطي»



والتربية والتغيير، وقد بات لزاماً البحث الجدي عن مجال خصب للحوار المسرحي وفتح باب النقاش الفعّال حول المسرح الجزائري، مع التركيز على تكثيف التكوين في شتى الأبواب المتعلقة بالفن الرابع.

الأعمال المسرحية التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري سواء كانت مقتبسة أو مجزأة من لغتها الأصلية إلى اللغة الدارجة استطاع من خلالها أن يتخذ شكلاً معيناً خاصاً به يميّزه عن غيره من المسارح بطابع جزائري في شكله وطابعه الكوميدي والذي به احتل الصدارة لاستقطاب الجمهور نتيجة طبيعة اللغة والحوار المستعملين والقريبين من المجتمع الجزائري.

إن أهمية النص المسرحي في اللعبة المسرحية تشكل مادة حيوية لحراك الفن الرابع، والحديث عن النص المسرحي يحيلنا إلى الكشف عن ماهية المواضيع المتناولة، وفي كتاب «المسرح والجمهور» يصنّف بوكروخ المواضيع المتناولة إلى قسمين رئيسيين: الأول يتضمن المسرحيات التي تناولت موضوع الثورة، والثاني واكب التغيير الاجتماعي، والمسرحيات التي جسّدت الصراع



وقدمت الفرقة حتى سنة ١٩٥٥ أكثر من مئة مسرحية، منها «آذان الفجر، الوصيف الأبيض، المنافقون، عباسة أخت الرشيد، خالد، عطيل، الهجرة، عبلة وعنتر، في سبيل الشرف، الواجب، حنبعل، ولادة وابن زيدون، صلاح الدين الأيوبي... وكانت لجنة القراءة تتألف من منتخبين من طرف البلدية بمشاركة مدير المسرح ووكيله تحت إشراف أحمد توفيق المدني .

ومع بلوغ الثورة الجزائرية ذروتها غادر مصطفى كاتب الأوبرا واتجه إلى الخارج، حيث قاد الفرقة المسرحية التابعة لجهة التحرير الوطني في المنفى (تونس) من سنة ١٩٥٧ حتى سنة ١٩٦٢ وأول عمل قدمته الفرقة هو «نحو النور» ثم «أولاد القصب» لعبد الحليم رايس و«الجنة المطوقة» لكاتب ياسين وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب الجزائري .

وشهدت فترة الخمسينيات بروز طالب شاب من مدينة مستغانم مغرم بحكايات «الغرب البعيد» ومنتشع بالثقافة الشعبية هو ولد عبد الرحمن كاكي الذي لعب دوراً مهماً في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص باستلهامه من الأساطير الشعبية مثل «القراب والصالحين» التي تأثر فيها بمسرحية بريخت «الإنسان الطيب» إضافة إلى «بني كلبون، ديوان ملّاح، إفريقيا قبل عام الشيوخ» .

لقد عدّ كاكي المعجب برشيد قسنطيني ومحمد توري واضع المسرح الجزائري على المدار الصحيح، وكان كاكي يستلهم موضوعاته من الأساطير الشعبية، خاصة القراقوز والمداحين ليعالج من خلالها قضايا مجتمعه، وكل ذلك كان يربطه بتقنيات المسرح التجريبي الذي كان يمارس في دور الثقافة، حيث أعمدة المسرح كهنري كوردورو الذي اكتشف موهبة كاكي وشجعه .

ولا يختلف اثنان على أن الاسم الأكثر شهرة في المسرح الجزائري لسنوات الخمسينيات هو الكاتب الفرنكفوني كاتب ياسين الذي عرف الشهرة بفضل أعماله، وخاصة رواية «نجمة» التي تجسد الجزائر التي أدمتها جراح الحرب، وهي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت عندما تواجه ماضيها .

وكلها عن أعمال المسرحي الفرنسي المعروف موليير، كما اقتبس بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة وليلة»^(٤٥) .

لقد بقي الشكل الفرنسي المرجع الأساسي للاقتباس بالنسبة للمسرح في الجزائر، حيث قُدمت عروض مسرحية بدار الأوبرا مقتبسة من أعمال فرنسية، وأحياناً من أفلام مثل «ثقب في الجدار» الذي حوَّله رشيد قسنطيني إلى «ثقب في الأرض» و«قريبتي من فرسوفيا» إلى «قريبتي من اسطنبول» .

لقد نجح رشيد قسنطيني بفضل روحه المرحة في تحويل هذه الاقتباسات بشكل يعزز الثقافة المحلية في الجزائر المستعمرة، مستعيداً بذلك روح النقد والهجاء لدمى القراقوز التي منعت السلطات الاستعمارية عرضها سنة ١٨٤٠ واستطاعت تلك العروض المقدمة من مسرح ناشئ أن تعرّف الجمهور القليل المثقف ثقافة عربية على التنوع والثراء الفني في أوروبا حتى وإن كانت لا تجلب إليها إلا قليلاً من الجماهير، ومع ذلك فإن الفترة الواقعة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٥٠ شهدت تألق ممثل محبوب لدى الجماهير هو محمد توري في فرقة شابة من مدينة البليدة، بينما اقتحم مصطفى كاتب دار الأوبرا بفضل ثقافته المزدوجة العربية والفرنسية واحترافيته ليعطي دفعة للمسرح الناشئ باعتباره أحد الجزائريين الأوائل الذين تخرجوا من مدرسة الفنون الدرامية .

لقد تخصص محمد توري بالحكايات الشعبية، بينما فضّل كاتب الموضوعات الجادة مقتبساً من المسرحين الفرنسي والمصري مما جعل موسم المسرح يشهد كثافة من حيث العروض المقدمة سواء في العاصمة أو في المسارح الجهوية وفي قاعات الحفلات في المدن الداخلية .

لقد عرفت سنة ١٩٤٦ نشوء أول فرقة رسمية جزائرية في العاصمة بفضل نواب الحركة الوطنية المنتخبين في ذلك الوقت، حيث جمعت كل الممثلين الجزائريين : مصطفى كاتب، محمد توري، حبيب رضا، رويشد، عبد الحليم رايس، مصطفى بديع، حسن الحسني، أبو الحسن، مصطفى قزدرلي، كلثوم، نورية..



خذ حقيبتك- حرب ٢٠٠٠ سنة- صوت النساء- فلسطين المغدورة» وجسدت هذه العروض فرقة هاوية تسمى مسرح البحر التي أصبحت فرقته بعد أن عاد مدير المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس، فأبعد عن العاصمة بسبب مواقفه المعادية لخطاب الطبقة السياسية آنذاك .

وعرفت فترة الستينيات والسبعينيات ظهور فرق مسرحية عديدة مكونة من ممثلين محترفين تخرجوا من مدرسة الفنون الدرامية لبرج الكيفان، حيث تعلموا فنون المسرح على يد أساتذة معظمهم قدموا من أوروبا الشرقية، كما برزت فرق هاوية يحدها الأمل في تقديم مسرح ملتزم رغم قلة الوسائل، وأبرز من يمثل هذه الفترة من الأعلام عبد القادر علولة الذي عمل في المسرح الهاوي (مسرح الشعب) وهو لا يزال شاباً، ثم شارك في عدة تربصات في الجزائر... وفي الخارج وتحديداً في باريس عمل في المسرح الشعبي، وصادفت عودته إنشاء المسرح الوطني الجزائري وكتب علولة مجموعة من النصوص المسرحية في الفترة الواقعة بين العامين ١٩٦٩ و ١٩٩٢ وقد عرفت نجاحاً باهراً، وكان لتكوينه في فرنسا ومعرفته الواسعة للثقافة الشعبية الجزائرية أثراً بالغاً في تطوير المسرح الجزائري، لكن يد الغدر امتدت إليه، فاغتيل سنة ١٩٩٤ تاركاً وراءه إرثاً مسرحياً يشهد لجهوده في ترسيخ تقاليد مسرحية وأشكال ثقافية تنزع نحو العالمية، ومن تلك الأعمال الخالدة «لقوال» و«الأجواد» .

وعلى غرار علولة شقَّ مسرحيون آخرون طريقهم، يحملون نفس الهموم والانشغالات التي ظل يحملها كافي وعلولة، نذكر منهم : سليمان بن عيسى، محمد قطاف، زباني شريف عياد، عز الدين مجوبي، وغيرهم ممن ساهموا في بناء المسرح الجزائري مع بقائهم في الظل .

مما سبق يتضح أن الإنتاج المسرحي الجزائري من حيث مصادره وموضوعاته كان ذا ملامح سياسية راحت تكشف الصراع القائم للظفر بالحرية واستعراض البطولات والتضحيات تصويراً للبعد القومي للقضية

يكتب كاتب ياسين مسرحه باللغة الفرنسية وبطريقة تلقائية دون أن يهتم بالمتطلبات التقنية، وكان لقاءه بالمخرج البلجيكي جون ماري سورو مثمراً، حيث كوّننا فريق عمل، فكانت «الجثة المطوقة» كأول عمل من إنتاجه ضمن القسم الأول من مجموعة نُشِرت تحت عنوان «دائرة الانتقام» وتحتوي على مسرحيتين قصيرتين هما «الجثة المطوقة» و«مسحوق الذكاء» وهما مؤطرتان بقصيدتين هما «الأجداد يزدادون ضراوة» و«العقاب» وقد أعجب المسرحيون المحترفون مثل سورو وأرنو جاتي بهذا النص الذي يخالف القواعد ويمارس الخلط بين الأجناس .

لقد تركت مسرحية «الجثة المطوقة» في كل من فرنسا وبلجيكا انطباعاً إيجابياً من طرف جمهور متعاطف مع القضية الجزائرية، حيث اكتشف ثقافة كانت مجهولة لديه، وتبنى كاتب ياسين بعد ذلك المسرح الشعبي كشكل من الكتابة المفضلة باللهجة المحلية، لاغياً اللغة الفرنسية من كتاباته ومخصصاً كل جهده للجمهور الذي تمناه يوماً لأعماله بلغة شعبية^(٤٦) .

بعد الاستقلال عادت فرقة مصطفى كاتب إلى الجزائر لتتخذ من الأوبرا في العاصمة فضاء دائماً لنشاطها المسرحي بعد تأميمها سنة ١٩٦٢ وشرعت في تقديم عروض وطنية تجسد حرب التحرير كانت قد قدمتها في المنفى، وخاصة في أوروبا الشرقية والشرق الأوسط .

لم تكن الحركة المسرحية مكثفة، ولكنها كانت مدعمة، حيث عمدت المؤسسة إلى توظيف كل من له علاقة بعالم الفرجة، وفتحت مدرسة الفنون الدرامية أبوابها للطلبة الراغبين في الالتحاق بفرن التمثيل، وبما أن الجزائر دخلت مرحلة حاسمة من البناء والتشييد كان لزاماً على المسرح أن يقف إزاء التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها البلاد باعتباره رافداً من روافد الثقافة، وسرعان ما أدرج النموذج السوفييتي في تسيير حركة الثقافة، وفي هذا السياق كتب كافي مسرحياته ذات الصبغة السياسية، أما كاتب ياسين فقدم مسرحيات «محمد



إن معظم ما استقبله المسرح الجزائري من مظاهر مسرحية أتت إماماً مقتبسة أو مترجمة كبدل عن الكتابة الدرامية، وكل ما تم إنتاجه مسرحياً لم يبتعد عن مساءلة القضايا الراهنة في ملامسة للحقل الثقافي المسرحي وما يزال يطرح إشكاليات من شأنها أن تخدم القضايا العامة، وفي ظل كل ما تم تداوله سواء ترجمة أو اقتباساً ما زال المفكر المسرحي الجزائري أكاديمياً كان أم ممارساً يتساءل: هل وصلنا إلى مستوى معين من الأمانة في اقتباسنا أو ترجمتنا حتى نحاكي واقعنا العربي؟

إن الأمر يقتضي إعادة النظر في كثير من المفاهيم والمصطلحات لإزالة اللبس، مع السعي الجاد نحو إيجاد البديل، خاصة في العصر المعلوماتي وما يتطلبه منا مسرحنا العربي في ظلّ الراهن وما يحتاجه من أساليب حديثة لفتح نقاش جاد مستقبلاً في كيفية الوقوف عند المؤثرات الغربية ومدى قدرتنا على الغرلة والتمحيص.

سيظل بعض الدارسين والباحثين مصرين على تناول موضوع الشرق والغرب وعملية المثقفة ما دام هناك إبداع، إذ لا يضيرنا أي اقتباس من الآخر أو أي تبادل ثقافي.. ألم نأخذ من الفرس والرومان واليونان في القرون الوسطى؟ ألم تتمكن لغتنا العربية بفضل هذا التبادل الثقافي من أن ترقى وتتوسع أكثر؟ وهل يتكرر أحد لدور العرب في «ألف ليلة وليلة»، و«كليلة ودمنة» رغم أن أصولهما ليست عربية؟ ألم يتبوأ العرب حينذاك موقع الصدارة في العلم والأدب بعد أن كانوا قد استفادوا وأفادوا؟

من كل ما سبق أن لنا أن نسلّم أن مسرحنا العربي سيظل في حراك دائم يمكنه من النضج والاستفادة من تجارب عالمية، مع ضرورة الاستلهام من التراث كمنبع أساس ومراعاة ذوق المتلقي الذي لم يعد متلقياً عادياً، بل صار لزاماً أن نقف عند شتى ما يؤرقه، مع طرح سؤال جوهري: ماذا يريد منا المتلقي؟ سواء ترجمة أو اقتباساً أو إعداداً لنواكب مجريات حياته وما يطلبه؟

الجزائرية وكيف استقت المسرحيات مادتها من نبع الثورة الجزائرية في بعدها التحرري، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل امتد الإنتاج المسرحي إلى الخوض في مواضيع النزعات التحررية في افريقيا والعالم، كما أنّ ندرة النص الجزائري فرضت عليه خاصيتي الاقتباس والجزارة، واللغة المستعملة الدارجة كانت ذات أثر بالغ في توجيه دقة النشاط المسرحي الجزائري باتجاه الجمهور الذي عرف في فترات سابقة ولا حقة أن الدارجة هي الأقرب الى فهمه وتلقيه وتذوقه، واللغة كانت ذات حدّين، فقد فرضت لا إرادياً الاهتمام المحدود بالمسرح العربي إلا ما ندر، وأغلب النصوص المقتبسة أو المجرأة نُقلت من اللغة الفرنسية إلى الدارجة، مع تسجيل أن جلّ المواضيع المتداولة في الشق الاجتماعي سواء سلّطت الضوء على الصراع الاجتماعي أو الأخلاقي النفسي جاءت متداخلة، ومع ذلك ظلّت تلك المواضيع مواكبة لموجة التغييرات الحاصلة في المجتمع الجزائري أثناء الاحتلال وبعد الاستقلال، وهي استجابة للظروف والمراحل التي فرضت نفسها آنذاك، مع مراعاة ما يتسم به المجتمع الجزائري واهتمامات الجمهور، وفي ذلك سعت المسرحيات إلى توظيف الأشكال الفنية والاستلهام من المسرح العالمي بإسقاطات محلية مستمدة من عمق ولبّ المجتمع الجزائري، حيث تميّز المسرح الجزائري بنوعه الكوميدي وطابعه الشعبي ولفته الدارجة وسعيه للحوار والتغيير.

كشف المسرح الجزائري عبر مراحل المتعددة عن كثير من الخصائص والمميزات في كيفية تلقفه هذا الوافد الجديد وكيف أسهم مسرحيوناً بإنجازاتهم في محاولة التأصيل للمسرح عربياً وكيف كانت محاولاتهم ما بين التأليف والإعداد والترجمة والجزارة والاقتباس في محطات هامة لنقل المسرح إلى المتلقي الباحث دوماً عمّا يواكب تطلعاته وأفاقه ويقف عند مشاكله وآماله في نقل حيّ عن الواقع المعيش، وإن كانت الترجمة قد أسهمت إلى حدّ ما في تفعيل الحراك المسرحي، فقلّ من تعاملوا بذكاء واحترافية مع محاولة إسقاط الواقع وراهنه إبداعياً.



هوامش :

- ١٨- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٨.
- ١٩- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٨.
- ٢٠- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٢٤.
- ٢١- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٥٩.
- ٢٢- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناو، ٢٠٠٢ ص ١١.
- ٢٣- مصدر سابق، المسرح والجمهور، ص ١٢، ١٤.
- ٢٤- مصدر سابق، المسرح والجمهور، ص ١٥.
- ٢٥- مصدر سابق، المسرح والجمهور، ص ١٥، ١٦.
- ٢٦- مصدر سابق، المسرح والجمهور، ص ١٩.
- ٢٧- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٧٩.
- ٢٨- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٨٠.
- ٢٩- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره ١٩٦٢-١٩٨٩ منشورات التبيين، الجاظية، سلسلة الأبحاث والدراسات ١٩٨٩ ص ١١.
- ٣٠- صالح لمباركية، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين ميله، الجزائر، ص ٧-١٠.
- ٣١- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٧، ٢٧.
- ٣٢- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ٣٩.
- ٣٣- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ٢٩، ٤٠.
- ٣٤- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ٥٢.
- ٣٥- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ٧٦، ٧٧.
- ٣٦- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٠٠.
- ٣٧- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٠١.
- ٣٨- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٠٢.
- ٣٩- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٠٢.
- ٤٠- مصدر سابق، دراسات مسرحية، الجزء الثاني، ص ١٢٨، ١٢٩.
- ٤١- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص ٥٦، ٥٧.
- ٤٢- مصدر سابق، ملامح عن المسرح الجزائري، ص ٥٧، ٥٨.
- ٤٣- مصدر سابق، المسرح والجمهور، ص ٢٢، ٢٥.
- ٤٤- مصدر سابق، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص ٢١.
- ٤٥- مصدر سابق، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص ٢٢.
- ٤٦- مصدر سابق، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص ٢٣.
- ١- إبراهيم دنيوس، نزاهة المشتاق وغمصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الاتصال والثقافة ٢٠٠٢ ص ٤٨.
- ٢- مصدر سابق، نزاهة المشتاق وغمصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، ص ٤٨.
- ٣- مصدر سابق، نزاهة المشتاق وغمصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، ص ٥٠.
- ٤- مصدر سابق، نزاهة المشتاق وغمصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، بتصرف ص ٦١، ٦٢.
- ٥- صالح لمباركية، دراسات في المسرح، الجزء الأول، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢ دار الهدى، عين ميله، الجزائر، ص ١٠.
- ٦- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ١١.
- ٧- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ١٢.
- ٨- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ١٦.
- ٩- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ١٦.
- ١٠- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٢١.
- ١١- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٢٣.
- ١٢- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٦٢، ٦٧، ٦٨.
- ١٣- مصدر سابق، دراسات في المسرح، الجزء الأول، ص ٧٠.
- ١٤- شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، ترجمة د. أحمد منور، ص ٣، ٤.
- ١٥- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٤.
- ١٦- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٧.
- ١٧- مصدر سابق، شروق المسرح الجزائري، ص ٧.



ذات حرب

محمود أحمد عوض

المشهد الأول

صراخ طفل.. أصوات غير مفهومة.. رنين هواتف..
أصوات انفجارات.. تضاء الخشبة بثلاث بقع ضوئية،
الأولى فيها عاشقان.. الثانية فيها عائلة فقيرة.. الثالثة
خيال ظل للمجهول في عمق المسرح.. الأب مشغول بترقيع
سترته بينما الأم تهدد الطفل .

الأب : لماذا جئتُ به إلى الحياة؟

الأم : اخفض صوتك.. الطفل سيستيقظ .

الأب : سأخفضه، ولكن ليس قبل أن تجيبيني، لماذا

ولدتُه؟

الأم : يجب أن يولد .

الأب : (ساخراً) ولماذا يجب أن يولد؟

الأم : أنت تؤلمني بأسئلتك (تكلم الطفل) لا تخفّ يا

حبيبي.. أنت بأمان معي .

(إطفاء على العائلة.. إضاءة على العاشقين)

العاشق : أنا دائماً أشعر بالأمان معك .

العاشقة : أريد أن يكون عندي عشرة أولاد .

العاشق : (مندهشاً) عشرة أولاد؟!

العاشقة : ليس أجمل من أن يمتلئ البيتُ بضحكاتهم

وصخبهم .

العاشق : صخبهم؟!

العاشقة : تصوّر أن ينادوك جميعاً وبصوت واحد :

بابا.. بابا .

(إطفاء على العاشقين.. إضاءة على العائلة)

الأب : لا أريد.. لا أريدها.. ومماذا يعني أن يقول لي

بابا؟ ها قد أصبحتُ أباً.. لم يتغير شيء .

الأم : أرجوك.. أنت تتعب قلبي (تهدد الطفل) لا

تخف.. أنا أمك يا حبيبي .

الأب : هل أنت سعيدة لأنك أصبحتُ أمّاً؟

الأم : أنا سعيدة لأنه لا يزال حياً .

الأب : أنا حزين لأنه لا زال حياً .

الأم : ماذا؟

(إطفاء على العائلة.. إضاءة على العاشقين)

العاشق : بحثتُ عنك حتى فقدتُ قدمي ولم أفقد

الطريق إليك .

العاشقة : ناديتُك حتى اختنقت الحروف ولم يختنق

حبي لك .

العاشق : كنتُ مؤمناً أنني سأجرك هنا.. والآن.. أحبك .

العاشقة : أحبك .

(إطفاء على العاشقين.. إضاءة على العائلة)

الأب : اخرسي.. لا معنى للحب حين يخيم الخوف

والجوع فوق رؤوسنا .

الأم : لا معنى للحب بلا أولاد .

الأب : لا معنى للأولاد بلا مدرسة، بلا دفء، بلا

حدائق .

الأم : لا معنى للإنسان حين يكون بلا وطن وبلا

اسم.. لا معنى للإنسان حين يموت في داخله الإنسان .

(يضحك المجهول ضحكة مجلجلة ومرعبة.. يفرغ

الزوج والزوجة ويتكوران على بعضهما، في حين يدور

العاشقان حول بعضهما بحثاً عن الضحكة المرعبة)

المشهد الثاني

الأب يتسكع في الشوارع بحالة هذيان ويلتقي بالعاشق

الذي يحمل فوق كتفه حقيبة .

الأب : إلى أين أيها الشاب؟

العاشق : إلى الدنيا التي أتيت أنت منها .



العاشقة : ما بك؟ من أنت؟ (ترفع يديه عن وجهه رغماً عنه) .

الطفل : أنا.. أنا.. أنا ابن الحياة.. هكذا تناديني أمي .
العاشقة : حسناً.. أنا لا أستطيع أن أجد تفسيراً لأجوبتك الغريبة .

الطفل : إذن أنت لا تعرفين شيئاً .
العاشقة : إذن أنت لا تعرف شيئاً.. لكن لا تخف، فكل شيء سيصبح واضحاً .

الطفل : كيف تعرفين أنني خائف؟ كيف تعرفين كل هذا؟

العاشقة : أنا لا أعرف غير ما أعرفه .
الطفل : هل وجهك هو الوجه الجميل الذي تكلمت عنه أمي؟

العاشقة : الوجه الذي تكلمت عنه أمك هو وجه الطفولة ووجه الورد .

الطفل : يا إلهي.. أين كرتي؟ (يركض لبيحث عنها وتركض العاشقة خلفه.. انفجار) .

المشهد الرابع

المجهول.. يدخل الأب وقد انحنى ظهره ويحاول أن يجلس بالقرب من عرش المجهول .

المجهول : هيه، أنت.. لا تستطيع أن تنام هنا .
الأب : من أنت؟!

المجهول : لا شيء.. لا أحد.. وكل شيءٍ بالنسبةٍ لك هنا والآن .

الأب : تباً لك.. أنت مراوغٌ كئيبٌ.. لن أسمح أن تسقط أجزاءً من وجهي لتضيع في هذا المكان الملعون .

المجهول : أيها الأحمق، لا تحاول استعطائي بتذلل ذلك هذا.. لقد اخترت كل شيءٍ حتى وصلت إلى هذه اللعنة .

الأب : ولماذا تظن أنني بحاجةٍ لاستعطائك؟ أنا أشفق عليك .

المجهول : (يضحك ضحكته المرعبة ثم يضرب الأب الذي يسقط على الأرض) لا شفقة عليك عندي.. ملعون أنت.. ليس لك عندي إلا العنف (يستمر بالضحك) .

الأب : لن أخضع لك .

الأب : إذن ستعود سريعاً .

العاشق : لا أراك قد عدت سريعاً أيها العجوز .

الأب : لو لم يأت الطفل لما عدت، لكنه جاء .

العاشق : إذن فالرحلة طويلة .

الأب : والهم ثقيل.. ماذا تركت خلفك؟

العاشق : قلب مشتاق وحبيبه بلا عطر.. وأنت؟

الأب : تركت طفلاً بلا اسم وامرأة بلا فرح .

العاشق : ألن تعود؟

الأب : تشابه الرحيل والبقاء يا بُني .

(تتطلق ضحكة مجلجلة، يبحث الأب والعاشق عن مصدر الصوت بخوف)

العاشق : من أنت؟!

المجهول : (بصوت مرعب) أنا اللاشيء، اللأحد، وأنا كل شيءٍ بالنسبةٍ لكم.. أنا هنا والآن .

الأب : ابتعد أيها الملعون .
العاشق : دعنا نسافر في رحلتنا إلى المجهول .

المجهول : (ينفجر ضاحكاً) المجهول؟ أنا المجهول .
الأب : لا.. المجهول هو الحياة القادمة إلينا، ولن تكون أنت الحياة القادمة .

العاشق : ونحن المسافرون أبدأ إليها ولا يمكن أن نساfer إليك .

المجهول : لماذا أنتم غاضبون؟ أنا لا أعرف لماذا أنتم تائهون ومتعبون (يقهقه) .

المشهد الثالث

تدخل العاشقة وهي تحمل باقة من الزهور، ثم يدخل الطفل يغطي وجهه بيديه وهو يلعب بكرة القدم التي ركلها إلى المسرح .

العاشقة : إنه مكانٌ مناسبٌ للعب.. أليس كذلك؟
الطفل : لا أعرف .

العاشقة : لماذا تغطي وجهك بيديك؟

الطفل : أوصتني أمي أن أحافظ على وجهي جميلاً حين أعب قرب هذا المكان .

العاشقة : ومع ذلك عليك أن تستمتع بأيامك .

الطفل : أمي قالت أن المتعة تأتي حين نبتعد عن المجهول .



العاشق : (يفكر فيما يكتب) حبيبتي.. لا.. لا.. هذه كلمة بسيطة.. حسناً.. عزيزتي.. لا.. لا.. وهذه كلمة تقليدية.. سيدة القلب.. نعم، سيدة القلب.. تركتك هناك وتركت في المدى البعيد أُملي، لكننا محكومون بالحب.. إن هذا الوجود يحكمنا بالبقاء إلى الأبد داخل أسوار العاطفة ويقتل كل أمل بعيد.. كان يجب عليّ أيتها الحبيبة أن أختار الحقيقة على الوهم، لكننا ضعفاء، والآن انتهى كل شيء.. بحثت عنك حتى تاهت قدماي.. ناديت عليك حتى اختنقتُ حروفي في صدى البكاء.. حملتك أُملاً وجئت إليك أنت يا صوت الأمل الأخير.. مددتُ إليك يدي محاولاً التقاطك، لكن يدي الممدودة إليك سقطت بعيدة عنك.. أحبك (يحاول أن يقطف وردة فتنفجر الوردة ويسقط العاشق ويضحك المجهول) .

المشهد السادس

المجهول.. الأم تجلس بحزن قرب ابنها الذي تشوه وجهه .
الأم : لماذا فعلت ذلك يا حبيبي؟ ألم أقل لك أن تبقى وجهك الجميل بعيداً عن هنا؟
الطفل : أريد الحقيقة يا أمي.. هذا الفراغ بيني وبينك يؤلني .
الأم : ستألم بهذا الوجه حتى يشوه الأمل الجمال في عينيك .
الطفل : الجمال؟ ما هو الجمال؟ ما هي السعادة؟
الأم : السعادة؟
الطفل : أهي الشعور الذي يحتاجنا اذا شمّمنا عطر وردة؟
الأم : السعادة؟
الطفل : أم هي الإحساس الذي يصيبنا حين نرى الجمال؟
الأم : السعادة؟
(يدخل الأب من الزاوية اليسرى للمسرح وينظر حيث تجلس الأم وابنها.. حديث بالعيون.. ينظر إلى الطفل مشوّه الوجه)
الأب : ولكن لماذا؟ كيف حدث هذا؟ أنت؟ أين وجهه؟
الأم : أرجوك، لا تثقل نفسك بالأسباب.. النتيجة هي الحقيقة الوحيدة.. أنت لا تعلم كم عانى هذا المسكين بعد رحيلك.. أرجوك، قل لي أنكما ستبقيان معاً .

المجهول : أنت الهارب من لعنة ابنك وبيتك.. أنا الشيء وأنت اللاشيء (يضحك) .
الأب : لن أخضع لك.. لن أخضع (يدور في المكان ويسقط) .

المشهد الخامس

تدخل العاشقة وهي تمشي على عكازين وقد بُترت ساقها وتمر من الجهة اليمنى إلى الجهة اليسرى .
العاشقة : حزينة هي روحي.. مريض كل ما كان لنا.. بدأت أبكي قبل أن أعرف شيئاً.. أحسست بالوهم من حولي.. كانت هذه السعادة مؤلمة حقاً .
المجهول : أيتها الجميلة التي صنعت من كلماتها دمعاً في عيني .
العاشقة : من أنت؟ وماذا تريد؟
المجهول : أنا اللاشيء واللاأحد، وكل شيء بالنسبة لك هنا والآن .
العاشقة : إذا أنت السبب في كل هذا ولا بد أنك قادرٌ على سماع أُمي وحزني .
المجهول : أسمعك جيداً وأراك بكل وضوح حتى أعرق خبايا عقلك وروحك.. في الحقيقة لقد كنت على وشك البكاء من نحيبك هذا، لذلك قررت التدخل .
العاشقة : إذا أنقذني.. أنقذ ما تبقى لي مني .
المجهول : لا أيتها الماكرة.. أنا لا أستطيع تغيير ما فعلت .
العاشقة : لكنني لم أفعل شيئاً.. كنت ذاهبة إلى بيتي ولكن الطريق تبدل تحتي وأصبحت خطواتي جامدة كحجارة تتفتت تحت الشتاء .
المجهول : لقد كنت تعرفين أي طريق هو الطريق الذي يحفظ صوتك من الفناء.. كان كل شيء واضحاً كنجمة ثابتة في سماء صافية .
العاشقة : لكنني.. أه.. عميق هو الندم في ذاكرتي.. وفي وجه أُمي دمعاً لا تجف، وفي قلبي حسرة لا تموت، وما زال صوت أبي صارخاً بين ذاكرتي والحياة، لا زال صارخاً حتى الآن، حتى هنا .
(يدخل العاشق بفرح وهو يكتب رسالة)



العاشق : لقد عرفتُ أن الذكريات هي اللعنة، ولكنني في وجودك هنا فقط عرفتُ أن الحزن يعني غياب السعادة .
العاشقة : من هي الصديقة التي صافحتك في طريقك إلى هنا ونسيت ذراعك في ذراعها؟

العاشق : من هو الأمير الذي راقصك وعدت قبل منتصف الليل ونسيت ساقك على درجات قصره؟
العاشقة : أنت لا تبدو أنت.. بدأت أشعر أنك غريب .
العاشق : لماذا يبدو الجميع غريباً لماذا تحاولون تجنب الحقيقة؟

العاشقة : يبدو أنك ما زلت بحاجة للمزيد من الكراهية .
المجهول : (يتدخل مقاطعاً العاشقة) ألم أقل لك أن مكرك هو من يقودك .

العاشقة : أنت ظالمٌ كعادتك.. قلت لك أنا بريئة القلب، لكن اللوحة الجميلة لا ترسم بلون واحد .
المجهول : مأكرة وعنيدة (إطفاء عام بالتزامن مع خروج العاشق والعاشقة، ثم نرى المجهول من خلف خيال الظل) كان كل شيء واضحاً.. أنا لا أختار شيئاً لكم.. لم أفعل ولن أفعل إلا ما تقررونه أنتم .
الأب : أيها المخادع .

المجهول : لقد ظننت أنك حقيقي بكل شجاعة، لكنك جاهلٌ ملعون.. الجهل خطيئة تحمل اللعنة إليكم، تجمل القبح الذي فيكم وتخدعكم بزينة مبتذلة.. لعنتكم أنكم تصرون على النكران.. هل تجرؤ أن تسألني؟
الأب : توقف.. أنت القدر الذي يلاحقني.. أنت العنف الذي نحتويه في كل زاوية من عقولنا .

المجهول : إذاً لا زلت مصراً على أنني السبب.. جهلك هو اللعنة التي وضعتني في عقلك موضع اللعنة والقدر .
الأب : لماذا الآن؟ لا تحاول خداعي كعادتك.. أنا لا أعرف أساليب الخداع التي تمارسها علي أيها المجهول .
المجهول : (يضحك) لا تحاول أن تخرجني منك.. فقط اقبلني كما عرفنتي فيك وستعرف كل شيء دون حاجة لمساعدتي .
الأب : ولكنني جاهل .

المجهول : أنت من يختار أي شيء، وأنت من يقرر ما تعرفه وما تجهله.. كفاك حماقة طفولية.. أنت لم تكن طفلاً ولن تكون موجوداً أبداً.. فلتقبل كل شيء كما هو .

الأب : تركت هناك في البعيد ألمي، لكن الوجود يحكمنا بالبقاء إلى الأبد داخل أسوار العاطفة، يقتل كل أمل بعيد.. كان يجب أن أختار الحقيقة على الوهم، لكنها ضعيفة.. والآن انتهى كل شيء .

الأم : بحثت عنك حتى تاهت قدماي.. ناديت حتى اختنقت حروفي في صدق بكائي.. حملت أملك وجئت إليك، ولكن يدي الممدودة سقطت بعيداً عنك، وصوت الأمل الأخير كان صاخباً.. لقد عرفت أنني سأجدك هنا.. أحبك .

الأب : أحبك .

الطفل : أبي .

الأب : نعم يا حبيبي؟

الطفل : هل أحضرت لي وجهاً جميلاً؟

الأب : (باستغراب) وجهاً جميلاً؟!

الطفل : قالت أُمي إن عودتك ستجعل كل الوجوه جميلة .
الأب : نعم.. صدقت أُمك.. ستكون الوجوه أنقى وأجمل، وسأهديك أجمل وجه في العالم يا حبيبي .

(يرقص الطفل في وسط المسرح.. المجهول يراقب بفضول)

المجهول : (غاضباً) هيه، أنت.. ماذا تفعل؟!

الطفل : أرقص فرحاً بالحب .

المجهول : ألا تتألم؟

الطفل : لماذا أتألم؟!

المجهول : إذن أنت الوحيد الذي لم يدركه غضبي .
الطفل : أنا الوحيد الذي لم يفقد الفرحة.. أُمي، لقد أدركت سر الفرحة.. أدركت السعادة .

الأم : السعادة؟!

الطفل : السعادة هي ذلك الشعور الذي يهزنا عندما نرى الحقيقة .

الأم : السعادة؟! (بحزن) السعادة هي الجمال، السعادة، تؤلم عندما تصبح ذكرى.. الذكريات هي اللعنة .
الطفل : الذكريات هي اللعنة (يخرج) .

(يدخل العاشقان.. العاشق يحمل ساقاً صناعية، والعاشقة تحمل ذراعاً صناعية)

العاشقة : لا تبدو سعيداً كما في السابق.. لا بد أنك عرفت شيئاً .



نفعل جميعنا هنا.. لم أستطع أن أغير شيئاً، ولن أفعل شيئاً غير ما فعلت.. فلتفتح عينيك.. ليس لنا أي خيار هنا.. فقط اتجأً واحداً لنا في كل اتجاه .

العاشق : توقفي.. ملعونة هذه الكلمات، ومسممة هذه الأفكار.. لقد انتهت خياراتك حقاً.. لقد حكم عليك وانتهى أمرك.. مددتُ يدي لك لكنك يا جميلتي المؤلمة صفعنتي.. الوداع (يقف أمام كرسي المجهول.. العاشقة في الزاوية اليسرى.. الأم والأب والطفل في الزاوية اليمنى.. ينتصب المجهول واقفاً على الكرسي) .

المجهول : لا يوجد هنا أي اتجاه.. هنا الاتجاه الوحيد هو السقوط.. بعد القمة لا يوجد إلا السقوط .

العاشق : بل يوجد العدم في كل زمان وكل فضاء.. سأختار العدم علني أنقذ ما تبقى من بشريتي الضعيفة .
المجهول : أنظر حولك أيها الأحق.. الدورة تكتمل دائماً.. افتح عينيك وانظر .

العاشق : توقف.. أنت تجبرني على أن أحمل حقائبك القديمة وأمضي في طريق لم اختره.. دعني أرحل .
المجهول : أحق.. أنتم السبب في كل شيء.. طمعكم، حماقتكم وحقدكم.. تقتلون لأجل الحب، وتضعون صدقكم وإنسانيتكم مبرراً لكل حروبكم.. أنا لم أفعل شيئاً.. أنتم وضعت الموت والحياة .

العاشق : أنا؟!

المجهول : لقد اخترت أن تكون ما تريد، وربما لم تلاحظ أنك مثلهم وتصبح أكثر كلما تكلمت أكثر .

العاشق : أنا وأنت نختار العدم .
المجهول : أحق.. العدم ليس اختياراً.. العدم موجود في عقلك وحدك .

(يدخل الأب)

الأب : (صارخاً) لا.. الوجود ينفي العدم.. أنت موجود الآن وأنا أختار لك العدم.. تستطيع أن تخرج من رأسي لعدمك أنت وأنا أختار البداية (يتجه إلى الخلف حيث المجهول خلف شاشة خيال الظل ويمسك بعنق المجهول الذي يمسك بعنق الرجل) .

الجميع : لأننا نحن من نختار البداية .

انتتهت

الأب : لماذا تصرّ على أن تدعني بكل هذه البلاغة الزائفة؟

المجهول : زائفة؟

الأب : كل ما يختبئ خلف ظل حتى لو كان ظل حرف

هو زائف .

المجهول : ها أنت بدأت تتقن اللعبة.. لقد جاءت الساعة التي أرتاح فيها من بشريتكم الحمقاء (يضحك) .

الطفل : أبي .

الأب : الحياة تنتظرك يا بُني .

الطفل : لكنني لا أريد أي شيء.. فقط أريد بيتاً،

أريد أمّاً أو حبيبةً أو أغنية .

الأب : وأنا أريد أن أعطيك فرصة الاختيار بين

الحياة والموت، وبين الجنون والعقل (يخرج) .

الطفل : (ينادي) أمي .

الأم : (مخاطبة الجمهور) من ذا الذي يسرق من

وجه طفل ابتسامته البريئة؟ أي عظيم يضع السم في

ورود الحديقة؟ كيف أبكيكما بعيوني هذه فقط؟ الويل

لي.. الويل لي ولكم .

(يدخل العاشقان)

العاشق : لو أنني أضفت لخصلات شعرك جديلة

واحدة.. لو أنني وضعت على جبينك إكليل غار.. جميلتي،

هل تسمعين حطام قلبي؟

العاشقة : أرجوك، قل لي أنك لا زلت تحميني.. لا تخف

من طيشي.. سأخبر العصافير والنجوم والورود كم أحبك .

الأم : حسناً.. لقد تأخرتما عن العشاء.. هيا لنعد

ثلاثتنا أو كلنا إلى البيت ضاحكين .

العاشق : (إلى العاشقة) أعرف أيتها الجميلة أننا

بعيدان كل البعد عنا، وليس لنا ما نتشاركه إلا النهاية..

أرجوك، لا تسخري من كلماتي النقية، فأنا لم أدرس

الكذب مثل الذين عاشوا في عالمك الجميل.. أنا كما أنا،

صفحة تمزقت حتى قبل أن تمسكها يد .

العاشقة : ولكن كان يمكن أن تكون أخي.. أنت أخي .

العاشق : هنا لسنا إلا وجوداً واحداً تفصل بيننا

مسافات نخلقها نحن.. فلتقرري الآن أن تشاركني هذا

الوجود ولنصبح كوناً آخر، سنصبح حقيقةً أخرى .

العاشقة : لقد جننت.. أنا أنهيت دوري وسأنتظر كما



الرمامات الثلاث

شادي صوان

المشهد الأول

ساعة الغروب.. وهج الشمس على أرض رملية
مُحترقة تعجُّ بأشلاء مختلطة من أعضاء بشرية
وحيوانية ونباتية تبدو كالدمى البلاستيكية، وبقع
دم منتشرة على أجزائها.. شجرة لوز عارية تماماً،
جذعها شديد السواد وأغصانها متفحمة.. أصوات
انفجارات بعيدة جداً.. انفجار قريب جداً وتتصاعد
أسنة لهبٍ ودخانٍ من الدائرة المحيطة بالمكان، يخرج
منها رجل متوسط الطول والبنية بلباسه الداخلي،
وملامح وجهه وشعره يغطيها الغبار، يعرج بقدمه
اليسرى لاهثاً ملتقطاً أنفاسه بصعوبة، وتخرج كلماته
بتأناة نتيجة عاهة في لسانه .

الرجل المصاب : يا رب.. يا رب.. أيها المكوّن للكل،
كيف تقبل لعبيدك هذه المذلة؟ رحلوا هم وبقيت أنا
وحيداً كغصن شجرة.. أسمعني يا رب؟ ها هو
عزرائيل يفرس أنيابه في كل شيء، حتى الأحلام،
نعم، قضى على كل الأحلام الممكنة (يتعثر بأشلاء
ويستقط) إنه يلاحقني خارجاً من أتون النار (بيكي)
أيها الرب كُن عادلاً وأبعده.. أرجوك يا رب (يقول
كلماته الأخيرة وهو ما يزال منبطحاً غامراً رأسه
بالرمل.. يدخلُ رجلٌ أطول بقليل من الآخر ولكن له
نفس البنية الجسدية تقريباً، ثيابه عبارة عن قميص
غامق وسترة سوداء تتناسق مع لون البنطال الأبيض
المبقع بسواد الفحم، وجهه ملطخٌ بالدم وينتعل حذاءً
مطاطياً قصير الساق، فم إحدى الفردتين ممزق
ومفتوح ويحمل بيده مسدساً صغيراً، يتلفت حوله بقلق
وحذر في أرجاء المكان، عينه تقع على الرجل المصاب
المنبطح الذي يبدو كالجثة .

الرجل المسلح : (يصيح) هيه، أنت .

(المصاب لا يجيب.. يقترب منه المسلح، ويحذائه
يقلب جسد المصاب الذي يتحرك ويزحف بتوتر وهو
ينشج)

المصاب : عزرائيل.. عزرائيل يا رب .

المسلح : توقف أيها الوجد ولا تتحرك وإلا سأطلق
النار (موجهاً المسدس ويده ترتجف) توقف .

المصاب : (يتابع الزحف) أرجوك.. لست سوى
مسكين رمته الأقدار هنا .

المسلح : (بصوت أكثر خشونة وقسوة) قدرك الموت
إن لم تتوقف.. سأطلق .

المصاب : (يتوقف عن الزحف ناشجاً) لا، لا أرجوك..
توقفت .

المسلح : توقفت إذن.. حسناً.. انهض وتقدم نحوي
(يزحف المصاب نحوه تاركاً مسافة أمتار قليلة بينهما)
أقول لك انهض .

المصاب : (محاوياً النهوض) الأمان يا سيدي .

المسلح : عليك اللعنة.. دعني أرى وجهك .

(المصاب يقف مرتجفاً ويصبح بمواجهة المسلح)

المصاب : لا تأخذني، أرجوك .

المسلح : حسناً.. قل لي وبسرعة، من أنت؟

المصاب : أنا.. أنا.. أنت تعرف .

المسلح : أعرف.. ولكن قل لي أنت .

المصاب : أنا مسكينٌ باغته الموت .

المسلح : الموت شيءٌ محتمٌ على الجميع.. أين ثيابك؟

المصاب : (متطلعاً إلى جسده شبه العاري.. بألم)

ثيابي!



المسلح : وما الذي جعلك تظن ذلك؟
 المصاب : إن قلت لن تقتلني؟
 المسلح : سأقتلك إن لم تقل.. هيا أنطق .
 المصاب : وجهك .. عيناك ..
 المسلح : اللعنة عليك .. ما بهما وجهي وعياني؟!
 المصاب : (بتردد) لقد رأيت.. رأيت..
 المسلح : أنطق قبل أن ينفذ صبري .
 المصاب : رأيت فيهما موتي .
 المسلح : موتك! سيكون حقاً موتك إن لم تكن صادقاً
 معي .

المصاب : أقسم بشرفي أنني صادق .
 المسلح : حسناً أيها الصادق، قل لي ماذا لديك من
 طعام؟
 المصاب : طعام؟! أرجوك، لحمي لا يؤكل .
 المسلح : لحمك؟! ومن أخبرك أنني آكل لحوم
 البغال أمثالك.. عليك اللعنة.. أنت تضحكني حقاً..
 تعال واقترّب أكثر (المصاب يسير باتجاه المسلح
 بتردد وقلق) أسرع يا هذا (المصاب يحاول ألا يظأ
 الأشلاء المبعثرة) أسرع.. أحسنت (مسافة متر
 بينهما) حسناً.. قف.. لا تتحرك.. اجلس (موجهاً
 المسدس صوب رأس المصاب الذي يتردد بالجلوس
 ويحاول الكلام) اجلس .
 (تطلق رصاصة من المسدس فيرتمي الرجلان على
 الأرض.. الرصاصة ترتطم بجذع شجرة اللوز مصدرة
 أزيزاً خافتاً)

المشهد الثاني

الوقت تجاوز العصر بقليل، والشمس غائبة..
 الرجلان جالسان بشكل متقابل وما زال المسدس بيد
 الرجل المسلح لكنه موجه نحو الأسفل .
 المصاب : أدعى رامز، ويغفونني بـ «رمّان»
 مهندس اتصالات لاسلكية، ولم أعتقد يوماً بأنني
 سأجري اتصالاً أعمق بكثير مما عهدته.. لم أفضل
 يوماً باختبار علمي، إلا أنّ الحياة شيء آخر، لذلك
 استعيس بالأحلام.. أحببت وتزوجت وعاشرت

المسلح : نعم ثيابك.. أين خلعتها؟ لا تقل.. عرفت..
 كنت تضاجع زوجتك حين باغتك الموت .
 المصاب : زوجتي! أين هي زوجتي؟ أين أنت يا زهوة
 الحياة؟
 المسلح : إذن كنت معها في السرير .
 المصاب : معها.. من؟
 المسلح : زوجتك أيها الفاسق العرييد .
 المصاب : لا زوجة لي .
 المسلح : عليك اللعنة.. ألم تقل بلسانك المعوج أنها
 زهوة حياتك؟

المصاب : إنها.. إنها..
 المسلح : (موجهاً المسدس نحو صدر المصاب) أنطق
 بسرعة قبل أن أفرغه في قلبك .
 المصاب : إنها زوجة أحلامي .
 المسلح : ما زال لديك أحلام إذن؟ ولكن لماذا ليس
 لديك زوجة؟ ألسنت رجلاً؟
 المصاب : والله العظيم رجل .
 المسلح : وما الذي يثبت ذلك؟
 المصاب : والله العظيم، أقسم أي رجل .
 المسلح : لا داع لذلك.. لا تعينني رجولتك التافهة
 بشيء .

المصاب : (بانسراح واضح) أه.. شكراً.. شكراً لك .
 المسلح : هيا حدثني عنها .
 المصاب : من؟
 المسلح : زوجة أحلامك .
 المصاب : إن أخبرتك لن تأخذني؟
 المسلح : (بعضية) آخذك، آخذك.. إلى أين آخذك؟
 هل ترى معي عربة لأحملك بها؟
 المصاب : وهل أنت بحاجة لعربة؟
 المسلح : من أنا؟ أخبرني .
 المصاب : أنت.. (بشكل متقطع) عزرائيل .
 المسلح : (ضاحكاً) عزرائيل.. عزرائيل دفعة واحدة؟
 (يضحك ساخراً) يا لك من رجل ظريف.. وهل يحتاج
 عزرائيل إلى حمل مسدس يا غبي؟
 المصاب : لا أعلم .



لست ابني» (يضحك) تصوّر، حتى في الحلم أظهر
كولد غير شرعي، لقيط.. كم أكره هذه الكلمة
(صمت) وأنت؟

المصاب : وأنا أيضاً أكرهها .

المسلح : لا أقصد ذلك.. هل أنت لقيط أيضاً؟

المصاب : (بحزن شديد) يمكنك الآن أن تعتبرني
لقيطاً .

المسلح : لم يبق لك أحد؟

المصاب : لا أحد .

المسلح : ماتوا جميعاً؟

المصاب : نعم، وكأنهم لم يكونوا .

المسلح : (يقترّب من المصاب ويحتضنه بقوة
والمسدس ما زال في يده موجّهاً نحو الأسفل) لا بأس
عليك يا أخي.. كلنا سنموت.. لأرواحهم الرحمة
والسكينة.. أنت قوي لتعيش.. ولكن.. (فجأة يبتعد
المسلح دافعاً المصاب نحو الخلف فيسقط متأوهاً)
من أنت؟ أين بطاقتك الشخصية؟ ما الذي يثبت أنك
صديق؟

المصاب : أنا...

المسلح : لا تقل شيئاً.. أرني بطاقتك .

المصاب : (ينظر إلى المسلح برجاء وألم مشيراً إلى
عُريه) من أين؟

المسلح : من أين؟! (موجّهاً المسدس نحو رأس
المصاب) هذا سيدركك بها.. اخلع ثيابك أيها الوغد .

المصاب : سأخلع.. والله سأخلع.. ولكنني أريد..

المسلح : لن تريد شيئاً.. اخلع بسرعة وبلا ثرثرة
(مشيراً إلى فم المصاب بمسدسه) .

(المصاب يخلع قميصه بتوتر)

المشهد الثالث

الظلمة تعم المكان.. بقعنا ضوء على الرجلين.. المسلح
يوجه المسدس نحو شجرة اللوز حيث المصاب واقفاً عارياً
تقريباً مسنداً ظهره على جذعها متأوهاً من ألم قدمه .

المصاب : (بتوتر وحرقة) لم تفعل بي ذلك؟

المسلح : لأنك بلا بطاقة شخصية .

وأنجبت بالأحلام، حتى صرت رقيقاً هلامياً لا أرى
سوى من خلال أحلامي.. مرّة حلمت بأنني تزوجت
ابنة مدير الشركة التي أعمل بها، وصرت أجلس على
كرسيه الخاص.. ياه.. يا له من كرسي رائع.. كان
مصنوعاً من خشب الصندل وحوافه مطعمة بالصدف
والمرمر والجواهر الثمينة.. صرت أمر وأشتم وأحاسب
وأطمم وأقيل، ولكن حلمي انتهى.. نعم انتهى عندما
بدأت وبشكل مفاجئ أعراض النخر تظهر على إحدى
الأرجل، وهوب، انكسرت ووقعت على الأرض.. يومها
استيقظت على آلام شديدة في الرقبة والورك.. شيء
مضحك حقاً.. دائماً ما كانت أقصى أحلامي تنتهي
بكارثة (صمت) هل أحلم الآن؟ هل أنت حقيقي؟

المسلح : (يبتسم ابتسامة مريرة) أنا حقيقي
بمقدار ما تستطيع أن تراني أنت والآخرين، لكنني
أستطيع أن أؤكد لك أن هذا المسدس حقيقي (يطلق
رصاصة في الهواء فينبطح المصاب على بطنه واضعاً
يديه على رأسه) أرايت؟ الحقيقة هي القوة، وبمقدار
ما تصبغ قوياً تصبح مرثياً وواضحاً وحقيقياً أكثر..
اسمع.. ارفع رأسك (المصاب يرفع رأسه بهدوء
وتحفز) حسناً.. أدعى قصي.. وجدت في أسرة يأكلها
القمل.. قيل لي في طفولتي أنني متبني وقد وجدتني
أمي غير الحقيقية ملفوفاً بأوراق الجرائد أمام إحدى
الحمامات العامة، ومن حينها وأنا أحلم بعائلة..
أسمعني؟

المصاب : أسمعك .

المسلح : حسناً.. انهض لأروي لك بقية القصة .

المصاب : سأنهض ولكن لا تطلق (ينهض ويجلس
بتحفز)

المسلح : حلمت بعائلتي.. اخترعت أسماء
ومهناً ومنازل مختلفة الأشكال والألوان.. مرة
يكون أبي تاجر سيارات كبيراً لديه العديد منها..
كنت أشتهي ركوب إحداها، إلا أن أمي المربية
الفاضلة ما كانت لتسمح لي بالقيادة خوفاً علي من
الحوادث، فعارضتها وبكيت.. عارضتني وصرخت
وانتهى الحلم بأن صفعتني على وجهي قائلة «أنت



تقنعني أنك مهندس اتصالات وما أنت سوى تافه أحمق
ثرثار .

المصاب : أقسم لك بكل المقدسات أنني مهندس و...
المسلح : (يقاطعه) واسمك رامز ويدعونك بـ
«رمان».. أريد نعمة أخرى.. هيا أسمعني .

المصاب : وأنا أحلم كثيراً .
المسلح : سمعتها، سمعتها.. غيرها .
المصاب : أحببتُ وتزوجت وعاشرت وأنجبتُ في
الأحلام حتى...

المسلح : (يقاطعه) حتى أصبحت رقيقاً وهلامياً لا
تُرى إلا من خلال أحلامك .

المصاب : فعلاً.. صحيح.. أقتلني إن كذبتُ عليك
بحرف واحد .

المسلح : سأقتلك، ولكن قبل ذلك أريدك أن تخبرني
من أين جئت بهذه المعلومات؟

المصاب : أية معلومات؟
المسلح : المعلومات التي ذكرتها لي وما زلت ترددها
كالبغواء .

المصاب : صدقتي.. هذا أنا .
المسلح : كيف أصدقك؟ هل تعلم من أنا؟

المصاب : أنت؟ أنت قصي اللقيط .
المسلح : بل أنا رامز اللقيط أيها الكذاب (يضرب
المصاب بأخمص المسدس فيفقد المصاب وعيه)

المشهد الرابع

الوقت فجرًا.. بقعة ضوء خفيفة على الرجل المصاب
وهو مربوط إلى جذع الشجرة متدلي الرأس يقطر
بعض الدم من رأسه وقد ارتدى لباس الرجل المسلح..
بقعة ضوء أخرى على الرجل المسلح يقبع قرب الشجرة
بصمت مرتدياً الثياب الداخلية للمصاب بينما المسدس
أمامه يلمع .

المسلح : الآن أصبحنا متساويين ولن يميز أحد
بيننا.. أتري يا صديقي كم هو وجه الشبه بين الأشلاء
المتناثرة كأغصان الشجرة التي صلبتْ عليها؟ هيه،
أنت (المصاب يحرك قدمه بحركة لا إرادية) حان

المصاب : (بتردد) ولكنك أيضاً..

المسلح : أيضاً ماذا أيها التافه؟ ألا يكفي هذا؟
(مشيراً إلى المسدس الذي يحمله) .

المصاب : (بخضوع) نعم، يكفي .
المسلح : حسناً.. لنعدّ من جديد.. أين بطاقتك؟

المصاب : كان عندي واحدة لكنها ضاعت .
المسلح : كيف؟ وأين؟ (ساخراً) سرقته الطيور
منك؟

المصاب : لا أعلم .
المسلح : لا تعلم؟! وكيف لي أن أعلم أنا من أنت دون
بطاقة شخصية؟

المصاب : صدقتي، أنا كما قلتُ لك سابقاً .
المسلح : وما الذي يثبتُ لي أنك من قلتُ؟
المصاب : أقسم بشري .

المسلح : (يضحك) أضحكتني.. هل أبدوك أحمق؟
المصاب : لا، لا.. أنت تبدو طيباً .
المسلح : أبدو طيباً؟! لم يعد هناك طيبون .

المصاب : أنت تبدو كذلك .
المسلح : اخرس.. عليك اللعنة.. الطيب جبان..
الطيب مهان.. الطيب لا مكان له في هذا الزمان .

المصاب : (بجدية) كأنني سمعتُ هذه الأغنية من
قبل.

المسلح : (غاضباً) أغنية؟! أتسخرُ أيضاً أيها التافه؟
(يلطمه على وجهه فيتأوه المصاب مصطدماً رأسه
بالجذع) .

المصاب : (متألماً) آخ.. لم ضربتني؟ والله لا أسخر .
المسلح : كلماتي ليست مجالاً للمزاح يا لقيط .

المصاب : كلماتك؟! أنت إذن من كتب هذه الأغنية؟
المسلح : (غاضباً) عدنا من جديد؟ (يلطمه على
خده الآخر ثم يمسك برقبة المصاب مغتاظاً) .

المصاب : (بصوت متحشرج مخنوق) أرجوك.. لا
أقصد.. أقسم بالله العظيم .

(المسلح يترك المصاب فيتهاوى على الأرض باصقاً
دماً ولعاباً من فمه.. فترة صمت قصيرة)

المسلح : أتعلم؟ أنت ممثل جيد وظريف.. كدت



المسلح : إذن دعني أفكر (يتحرك حول الشجرة بينما المصاب يتأوه بأعين خافت) وجدتها .

المصاب : من؟ أين؟ ما هي؟

المسلح : الروليت .

المصاب : روليت؟!

المسلح : نعم.. ألم تسمع بها من قبل؟ إنها لعبة الموت عند بعض الشعوب.. هناك رصاصة واحدة متبقية في هذا المسدس (يبرز المسدس أمام المصاب) سنقوم بتدوير علبة الرصاص ونطلق، وسأبدأ بنفسي.. ما رأيك؟

المصاب : هذا جنون .

المسلح : رائع.. تستحق جائزة لوصفك هذا.. ولكن قل لي يا رمّان، أين هو العقل في كل ما يجري حولنا؟

المصاب : (بألم) أنت مجنون .

المسلح : نعم، فهمت.. ولكن هل أنت موافق؟

المصاب : (يصرخ) لا.. لا (رافعاً رأسه بحزم وبكل ما أوتي من قوة) .

المسلح : هل تملك أن ترفض أصلاً؟ أنا سيّد القرار هنا.. أنظر فقط (يدير علبة الرصاص عدة دورات ثم يضع المسدس على رأس المصاب) أنظر وتأمل جيداً.. إنها لعبة رائعة (المصاب يدير وجهه بعيداً مغلقاً عينيه.. يمسك المسلح رأس المصال بقوة بيد، وباليد الأخرى يضع فوهة المسدس على صدغ المصاب) أنظر أيها الجبان، أنظر .

المصاب : لا، قصي، لا، أرجوك .

(المسلح يضغط على الزناد.. صوت الرصاصة وتهاوي جسده مترافقاً مع صوت انفجار عنيف يضرب المكان)

المشهد الخامس

إضاءة خافتة آتية من ضوء صغير أصفر اللون متدل من سقف غرفة فقيرة بجدران اسمنتية، مساحتها لا تتجاوز الأربعة أمتار.. سرير مفرد يحتل نصف المساحة وبجانبه منضدة عليها عبوة مياه.. رامز نائم .

وقت الاستيقاظ (يقف ويقرب من المصاب ويصفه صفعات خفيفة على وجهه) كفاك نوماً يا كسول.. ها هو الفجر قد بدأ يتسلل (يشدد على كلمة يتسلل) يتسلل.. تسلاً.. إنه اللص الذي يكشف كل محتويات المكان ويفرّق بيننا ويسرق تساويننا وتشابهنا.. هل تعلم؟ كنت أظن دائماً أنّ الليل هو السارق حتى هذه اللحظة.. هيه، استيقظ (يهز المصاب كمن يهز قطعة خرقه.. يفتح المصاب عينيه) .

المصاب : أه.. ماء.. ماء .

المسلح : عطشان؟ وأنا أيضاً.. لو كان دمك صالحاً للارتواء لرشفت قليلاً، لكنني لا أستسيغ طعمه .

المصاب : قطرة ماء.. سأموت .

المسلح : كفاك مواء وأصغ إلي جيداً .

المصاب : أرجوك.. قطرة واحدة .

(المسلح يركل المصاب على قدمه اليسرى المصابة فيتأوه المصاب متأماً)

المسلح : هكذا أفضل.. الوجد سينسيك العطش.. هل ما زلت عطشاً؟

المصاب : (يتألم) لا .

المسلح : إذن اسمع.. نحن الآن في مكان منعزل ولا يوجد حولنا سوى الخراب والموت.. لا ماء.. لا طعام.. لا شيء، ولا أعتقد أن أحداً سيكترث أو حتى يأبه لوجودنا.. أنت رامز وقصي، وأنا قصي ورامز، وليس هناك وسيلة لنؤكد أو ننفي ذلك .

المصاب : نعم، نعم، صحيح .

المسلح : صحيح.. وإن قتلتك فلن يبحث عنك أحد سوى الديدان .

المصاب : أه.. ديدان لا .

المسلح : أنا أفترض ذلك.. ولكن قل لي، إن لم أقتلك بماذا أنتفع منك وأنت حي؟

المصاب : ما نفع موتي بالنسبة إليك؟

المسلح : في هذا المكان، لا شيء .

المصاب : إذن؟



رامز : (يُهَلَّوس) أرجوك.. لا تفعلها.. روليت.. لا تضغط.. أقسم (يصرخ) لا .

(يُفْتَح باب الغرفة ويهرع قصي برداء نوم عتيق مخطط، ويضع على رأسه قبعة قماشية تُغطي أذنيه وتخفي جزءاً من معالم وجهه مسرعاً باتجاه السرير)

قصي : رامز.. رامز.. استيقظ .

رامز : (يتأثّر) لا.. أرجوك.. لا تفعل .

(قصي يلطم رامز لكمة خفيفة على وجهه)

قصي : استيقظ رَمَّاز .

(رامز يستيقظ فاتحاً جفنيه بصعوبة، ثم ينظر بعينين ملؤهما الرعب والقلق، بينما يمد قصي يده نحو المنضدة متناولاً عبوة الماء)

الرجل : خذ واشرب .

رامز : (بلسان سليم وثابت) أه.. عطشان.. شكراً.. شكراً (يمسك العبوة ويشرب القليل متنفساً براحة) .

قصي : خيراً حبيبي رَمَّاز.. إنها مجرد أضغاث أحلام وحسب .

رامز : بل كابوس يا قصي.. كابوس .

(قصي يخلع قبعته فتظهر معالم وجهه كاملة ويربت على كتف رامز)

قصي : لا بأس عليك يا أخي.. كابوس.. أضغاث أحلام.. المهم أنك صحوت بخير .

رامز : (متأملاً قصي باستغراب وحيرة) ولكن لماذا أنت يا أخي؟! لماذا أنت؟!

قصي : أنا ماذا؟!

رامز : لا.. لا شيء.. يبدو أنني ما زلتُ أحلم .

قصي : هل كنت تحلم بي؟

رامز : نعم .

قصي : يبدو أنه كان حلماً سيئاً .

رامز : أسوأ مما تتصوّر .

قصي : كل هذا بسبب تمنّتك وعنادك والتشبّث

بأرائك الخاطئة .

رامز : ليست آرائي هي الخاطئة بل..

قصي : (يضع يده بلطف على فم رامز) ربما كنتُ عنيداً أيضاً بعض الشيء، وأنا أعتذر عن ذلك، ولكنني شقيقك الأكبر وأنت أسرفتُ بإهانة أفكاره بالأمس (ينزع يده عن فم رامز لدى وضع رامز يده عليها) .

رامز : وأنت أيضاً قلتُ من شأن أفكاره وانهمرتُ كالرصاصِ عليّ .

(ما إن ينطق رامز بكلمة رصاص حتى يحدث انفجار قريب يهزّ الأشياء في الغرفة.. رامز يحتضن قصي الذي يتجاوب معه عاطفياً حتى يهدأ ويعم الهدوء مجدداً مع تلاشي صوت الانفجار)

قصي : أليس الواقع الذي نعيشه أسوأ من كوابيسك يا أخي؟

رامز : لا، ليس أسوأ مما رأيت .

قصي : قل لي، ماذا رأيت؟

رامز : شجرة اللوز في حديقتنا تحترق .

قصي : رَمَّاز.. ليس لدينا شجرة لوز .

رامز : كانت تحترق وعطشى جداً.. هل سقيتها بالأمس؟

قصي : رامز.. أنت تهذي .

رامز : إنها في حديقتنا.. خذ لها الماء واسقها (يمدّ يده بعبوة الماء لقصي) .

قصي : رامز.. ليس لدينا حديقة أصلاً .

(رامز يعاود استلقاءه على السرير متعباً بينما قصي يراقبه بألم وحرقة مريرين)

رامز : إسق شجرة اللوز يا أخي .

قصي : (ينهض ويسير باتجاه الباب) يجب أن أحضر طبيباً (يفتح الباب) .

رامز : قصي.. اسق الأزهار يا قصي.. لا تنس الأزهار .



صور من ذاكرة الحياة والموت

مونودراما

شاكر شاكر

هذه الصورة مثلاً كلما رأيتها (على شاشة ضوئية في منتصف المسرح تبرز الصورة التي يتحدث عنها مع أصوات زغاريد تختفي تدريجياً) عادت بي ذاكرتي إلى الطفولة ومراتها.. صدقوني، بقدر ما تسرني هذه الصورة تبعث في نفسي الحزن والكآبة.. شعوران متناقضان تماماً أعيشهما.. كلما تأملتُها أفرح لأنني لما كبرتُ عرفتُ أن قدومي أسعد قلب أمي وأثلج صدرها، خاصة وأنها عانت الأمرين حتى أنجبتني (موجهاً كلامه إلى الصورة) هل تذكرين يا أم محسن عندما رويت لي كم عانيت لما تأخرت بإنجابي لسنوات وسنوات وكيف راحت جدتي تعاملك وكأنك شجرة عقيمة يابسة وجب اقتلاعها من جذورها حتى صدح صراخي أخيراً في أركان البيت وملاه صخباً وضجيجاً وعويلاً؟ رافقت كل ذلك زغاريد فرح وطقوسٌ عجيبة غريبة احتفالاً بقدومي (صوت طفلٌ وليد، تتبعه أصوات بعض الأهازيج التي تقال في مثل هذه المناسبات) هل تذكرين يا أم محسن؟ (يقف ويتحرك باتجاه إطار فيه صورة أمه وأبيه وأخوته، محدثاً أمه في الصورة) كان قدومي فاتحة خير لك، فمن بعدي تالتت الولادات وجاء أخوتي عماد ونزيه وتولين وسهام (يمر بإصبعه على أخوته في الصورة نفسها) لكنك كنتِ تقسمين لي دائماً أنه ورغم محبتك لإخوتي جميعاً كنتِ الأحب إلى قلبك والمدلل وتقولين أنك لا تعرفين السبب (وهو يرجع إلى كرسيه) الآن أستطيع إخبارك السبب يا أم محسن.. أعتقد لأنني كنتُ على ما يبدو السبب دون قصد مني

قبل فتح الستارة بدقائق تُسمع أغنية فيروز «وحدن».. تُفتح الستارة مع بقعة ضوئية على مذياع خشبي قديم.. تستمر أغنية فيروز.. إطفاء.. بقعة ضوئية من جديد على كرسي خيزران هزاز فارغ ومتحرك في منتصف المسرح وعلى شجرة يابسة عليها بعض الأوراق في يسار المسرح.. تطفأ البقعتان الضوئيتان لتضيئا مرة ثانية على المكان نفسه.. على شاشة بيضاء يمين المسرح تُعرض بعض الصور الفوتوغرافية لشخص مجهول الملامح، منذ طفولته مروراً بشبابه وانتهاءً بشيخوخته، ترافق ذلك أغنية «وحدن» من جهاز تسجيل قديم في عمق المسرح، مع عرض الصور السريعة والمتلاحقة.. تضاء بقعتان ضوئيتان على الشجرة والكرسي الذي يجلس عليه رجل في العقد الخامس من عمره، يرتدي ثوب نوم ويعتمر قلنسوة صوفية ويضع في حجره ألبوماً للصور الفوتوغرافية ويقوم بفتح الألبوم وتبدأ الروى بالتداعي.

الرجل: لا أدري لماذا كلما أحسستُ باختناق وضيق في صدري، وأثقلت كاهلي جبالاً من الهموم والمآسي والأحزان أرى أن قطار العمر ولحظاتي الجميلة بدأت تفرُّ وتسلُّ من بين أنامل عمري كأنسلاال ذرات الرمل في ساعة رملية، ولماذا كلما أردتُ أن أهرب مما يجري ومن كآبات تحيط بي وتقيدني وتأسرني وتصلبني داخل بوتقة من الأحزان والآلام وكلما أردتُ أن أهرب من نفسي إلى نفسي أسرع متصفحاً ألبومي المكتظ بالصور والذكريات..



مقولة « اللهم أسألك نفسي » (صمت) أريد أن أسألكم سؤالاً ولا أريد الإجابة عليه الآن، ألم يكتو أحدكم بغدر صديق ادعى صداقته الدائمة؟ ألم تأتكم الطعنة النجلاء في ظهوركم من أقرب الناس إليكم؟ رغم هذا أعود متسائلاً ومؤكداً: ربما السبب يكمن بي أنا، فأنا على ما يبدو المخطئ الوحيد في هذا الكون، والكل على صواب (في اللحظة التي يعيد فيها الصورة إلى مكانها في الألبوم ويمسك صورة أخرى تظهر قرينتها على الشاشة الضوئية ويتغير لون البقعة الضوئية المسلط على الشجرة.. بيتسم) ستضحكون حتماً عندما تعرفون قصة هذه الصورة.. إنها صورة ختاني.. ما زالت ذاكرتي تحتزن كثيراً مما حصل في هذه المناسبة الذكورية الخالصة (موسيقا وأهازيج خاصة بهذه المناسبات) كان عمري آنذاك ما يقارب السنوات الست، لكن الحدث ما زال ماثلاً أمامي كأنه البارحة (يشير إلى الرداء الذي كان يرتديه) هذا الرداء اشترته جدتي فرحة بي.. أما هذه القبعة المزركشة فكانت هدية جدي.. أخبرتني أمي أنهم أقاموا الأفراح والليالي الملاح ثلاثة أيام بلياليها، وأنهم وزعوا الحلوى والكرابية على كل أهالي الحي (يضحك) وأن جدتي احتفظت بالقطعة التي قطعها المطهر حتى تغمدها الله برحمته ولا أحد يعرف أين خبأتها وما هو مصير هذه القطعة القيمة حسب مزاعم عائلتي والتافهة حسب قناعتي بالمنظور الفكري لأرائهم رغم أنها اقتطعت من جسدي ومن لحمي.. ليتكم تتخيلون معي شكل مشيتي بعد قطعها (يقوم من مكانه ويتخيل الحالة ويقلدها ماسكاً بيده طرف ردائه لتنتقل منه بعدها ضحكة كبيرة تصل إلى درجة القهقهة) ما زلت أتذكر هذه المشية المضحكة (ينتقل من حالة إلى أخرى ويعود ثانية نحو الإطار) وما زالت ماثلة أمامي تلك الصورة التي لا تغيب عن مخيلتي عندما سألت أختي الصغيرة أمي وبكل براءة الأطفال: ماما، متى ستقيمون لي مثل هذه الحفلة التي أقمتوها لفريد؟ ومتى س... (صوت صفعة ومعها يضع فريد يده على خده وكأن

في جعل الحياة تدب في عروقك وأوراقك وأيامك بعد أن كنت بنظر الجميع امرأة آيلة للموت، لأنني كنت السبب في تغيير نظرات الآخرين إليك، تلك النظرات المزوجة بشيء من الشفقة والازدراء إلى نظرات ملؤها الحب والعرفان بالجميل على ما أنجزته (بيتسم ساخراً) وكأن الأمر كان بيدك.. أما لماذا يرافق فرحي حزنٌ كان يكبر معي يوماً بعد يوم فلا أعرف.. حزن موطنه هذه الحياة وما آلت إليه.. حزن يتنامى ويعتلج في أحشائي ولا أستطيع إجهاضه منذ أن خلقت.. هذا الحزن جعلني أحب المعري شعراً وفلسفة (بحزن) هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد (إلى جمهور الصالة) أرجو ألا تأخذكم كلماتي مسالك السوداوية والتشاؤم.. الحياة حلوة وأنا مريح بطبعي، أعشق النكتة والطرفة والمطالعة والأدب والفضن كبرنارد شو، ولي اهتمامات شتى بالمسرح والموسيقا وأعرف بريخت مثلما أعرف موتزارت.. قرأت لنزار قباني ومحمود درويش وأحبتهم كثيراً، وقرأت لمصطفى لطفى المنفلوطي وطه حسين، لكن المشكلة تكمن بي أنا.. نعم بي أنا، فأنا الذي لم أعرف كيف أستطيع التعايش مع من حولي، ولم أستطع يوماً التصالح مع نفسي.. هل تصدقون أنه ورغم عمري المديد والشيب الذي غزا جل سواد شعري ورغم خبرتي بخفايا النفس البشرية لم أستطع حتى هذه الأونة أن أخذ صديقاً حقيقياً واحداً بكل ما تعنيه هذه الكلمة سوى أبو صدقي (يتهد بحزن عميق) إليه.. رحمة الله عليك يا أبو صدقي (ملتفتاً برأسه نحو الإطار) أتساءل دائماً: هل تستحق هذه الحياة التي نعيشها قسراً أن تعايش كما هي؟ لطالما بحثت عن مليون سبب وعذر لأبرر وأبدد مخاوفي لما وصلنا إليه نحن البشر، لكن هذه المخاوف كانت تعود مسرعة مقتحمة تفكيرني واطمئنتاني عندما أسمع ممن حولي عبارات مثل (تأتي العبارات مسجلة، ومع كل جملة يلتفت برأسه نحو مصدر الصوت مع ابتسامة ساخرة) ما هذا؟! الدنيا لم يعد فيها أمان.. الأخ صار يأكل أخاه.. دنيا آخر زمن.. الكل يطبّق



حالي بعد ذلك وما الذي سأستفيد من جهدي وكدي وسهر الليالي سوى الحصول على شهادة لا تغني ولا تسمن من جوع ولا تساوي ثمن الإطار الذي يحتويها؟ أنا لا أكره العلم وتحصيله إطلاقاً، ولا أريد منكم أن تفهموا كلامي تغليباً للجهل عليه.. أبدأ.. على العكس تماماً، فحلمي الدائم هو أن يأتي يوم لا أرى فيه أمياً واحداً في هذا العالم (يعود للتذكّر) أربوربيع جاء بي إلى بيتنا وخاطب أمي بصوت أجش (يقلده) يقول السيد المدير ابنك مشاغب.. اجلبيه غداً ربما يكون قد هدأ قليلاً.. نظرت أمي إليّ نظرة ظاهرها غضب وباطنها حنان وابتسامة حاولت إخفاءها عني لكنها لم تفلح.. والمفارقة الكبرى هي أنه عندما عاد والدي من عمله وعرف القصة بكاملها راح يحدثني بكلام لم أستوعب منه آنذاك إلا بعض الكلمات: العلم.. الصين.. وأنا أنظر إليه خائفاً ومتوجساً من ردة فعله التي ستلي هذه المحاضرة الأبوية، لكنه كذب كل خوفٍ وتوقعاتي وانسحب بعدها بهدوء إلى غرفته وهو يتمتم ببعض العبارات الغاضبة المهكّمة (مع إعادته الصورة للألبوم والتقاطه أخرى تسقط ورقة شجر أخرى من الشجرة) قد لا تختلف هذه الصورة كثيراً عن سابقتها لعلاقتها بالمدرسة وأجواء الفرح والبهجة التي رافقت هذه المناسبة.. إنها صورة حصولي على الشهادة الثانوية، وإن يهّمكم أن تعرفوا نوعها فهي أدبي وبعلامات جيدة إلى حد كبير.. ١٤٨ علامة فتحت لي سبلاً للتقدم إلى كليات عدة أختار منها ما شئت، فاخترت الحقوق (يتحرك من مكانه ويديه ألبوم الصور) رحمك الله يا أبو محسن، ما زلت أذكر ردة فعلك عندما جاءت أمي لتخبرك بأني بحاجة لمدرّس بمادة اللغة العربية وكيف ثارت ثائرتك وأرغيت وأزبدت، وحين أرادت والدتي التدخل وإقناعه صرخ محتداً: قلت لك انتهى الموضوع.. رحمك الله يا أبو محسن.. فعلاً انتهى الموضوع وانتهى ذلك الزمن الجميل الذي كان يحرق المعلم فيه نفسه وأعصابه لينير عتمة الجهل في عقولنا.. قد يجد البعض منا عذراً للمدرسين باعتبار أن وضعهم المادي متدنّ

الصفحة موجهة له) أذكر كيف صفعتها أمي على وجهها مقاطعة فانسحبت أختي وعلى خديها ألف دمعة وألف سؤال لم تعرف إجابة لها إلا عندما كبرت (يتابع متخيلاً انسحاب أخته الصغيرة بألم) لماذا كل مفاتيح أبواب الحياة المغلقة في مجتمعنا ذكورية بدرجة امتياز؟ لماذا لو فكّرت أو حاولت ولمجرد السؤال احتجّ عليك الناس جميعاً وأقاموا الدنيا وما أقعدوها واتهموك بالكفر وربما الزندقة وجاؤوك بحجج وبآيات لا يعون منها شيئاً غير أن الرجال قوامون على النساء، ناسين النصف الآخر من الآية: بما فضّل الله بعضهم على بعض (يعود للجلوس على كرسيه) وحتى التفضيل يروونه خالصاً للرجل دون الأنثى لأنها بنظرهم حرف ساقط ولأنها أساساً خلقت من ضلع أعوج للرجل الذي هو أصلاً سبب وجودها، فلولا وجوده لما كان هناك داع وضرورة لوجودها على سطح هذه المعمورة (مع إعادة الصورة إلى الألبوم والتقاطه صورة أخرى تسقط ورقة من الشجرة) رحمة الله عليك يا أم محسن.. هذا أول يوم لي في المدرسة (يشير) كنت تأخذيني من يدي كما تؤخذ الذبيحة للمسلخ (يقوم من مكانه ويمثل الحالة بشكل طفولي) وأنا كنت أتمنّع عن الذهاب باكياً ومحتجاً وأنت متجاهلة كل ذلك ومصرّة على أخذي، تارة بالترغيب وأخرى بالترهيب.. ما زلت أذكر يا أم محسن بوضوح باب مدرستي الأولى وباب صفي ووجه معلمتي وأول مقعد جلست عليه لأنهل العلم والمعرفة.. هل تذكرين يا أم محسن كيف بعد ساعة أو أقل أرسلني مدير المدرسة مع المستخدم أبو ربيع (يتوقف عن الكلام مستغرباً) أربوربيع! فعلاً كان اسمه أبو ربيع.. معقول؟! معقول أن يتذكر الإنسان كل هذه التفاصيل الدقيقة والصغيرة من عمره؟! ولم لا؟ قرأت ذات مرة أن الإنسان ومنذ الرابعة من عمره يبدأ بإدراك ما حوله تماماً ويعيه ويخزنه في ذاكرته ليسترجعه متى أراد حسب رأي ستانسلافسكي.. هل يا ترى كان رفضي الذهاب إلى المدرسة نتيجة معرفة باطنية مسبقاً لما سيؤول إليه



على شرفها حتى يقومون بتفليق قصص وحكايات وروايات كاذبة تهش من سمعتها وشرفها (يبصق) يا الله كم كنت أهواك يا خلود.. يكفي أنني فكرت بالانتحار بمجرد أن أخبرتني أنها ستترك الجامعة لترتبط بقريب لها يعمل في الخليج (مبتسماً بسخرية) مجنون والله.. كنت مجنوناً لاعتقادي أن نهاية الكون وزواله ستكون بزوالك عن ناظري.. كرهت كل الفتيات اللواتي التقيتهن بعدك، وحدثت عليهن وصرن كلهن بنظري أنت (ينتقل ثانية خلف طاولة المكتب ويقوم بفتح كتاب يطالعه) وانكبت على دراستي وتحصيلي، يداخلي شعور غريب، مزيج بين الانتقام والنجاح راودني طويلاً وبأنه سيأتي يوم أثبت لها فيه أنها ستدم على تركي والتخلي عني.. وتلاشت كل هذه الترهات الصبانية المراهقة بعد تخرجي ولقائي بأم فريد (بقعة ضوئية على صورة زوجته) أم العيال.. أسعدك الله يا خلود أينما كنت (يضع الصورة تحت قميصه ويمسك بأخرى ويتغير لون البقعة الضوئية المسلط على الشجرة) كنت أتمنى الالتحاق بكلية الشرطة بعد التخرج لأصبح ضابطاً (ساخراً) ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فبعد تخرجي بأشهر ولوضع أهلي المادي قبلت بأول وظيفة سنحت لي.. من المؤكد ستظنون أنها في سلك القضاء أو في أروقة المحاكم، ولكن لا.. كانت في مديرية المالية- دائرة الشؤون القانونية.. أي وظيفة لها بالمحصلة طابع قانوني، وهذه الصورة من أول يوم تسلمت فيه عملي وأول جلوس لي خلف مكتب حكومي (بحزن يشير إلى المكتب الذي يجلس عليه) لم أدعه ويدعني حتى أخذ الكبر مني ومنه فشاخ معي وشخت معه.. هذه الوظيفة أيقنت وأحسست معها أن أحلامي وآمالي تكسرت على صخرة الحياة اليومية الرتيبة والروتينية، وبتت أحسرت كلما رأيت عيني ضابط شرطة، لا حقداً، لكن أماً وحسرة على حلم لم يتحقق.. أبو صدقي هذا (يشير إلى طاولة مكتب وهمية بجانب مكتبه) هو مروان الذي ذكرته لكم من قبل، زميلي في الغرفة والذي التقط لي هذه الصورة

قياساً لعطائهم، وطبيعة عملهم لا تدر عليهم مورداً إضافياً من تحت الطاولة (يضحك ساخراً وينتقل نحو طاولة مكتبية ويجلس على الكرسي وراءها) ساعدك الله أيتها الطاولة كم يمر من تحتك من آثام وآثام (يبقى جالساً في مكانه ويرجع الصورة للألبوم ويلتقط صورة أخرى وتسقط ورقة من الشجرة مع تغير لون البقعة الضوئية المسلط عليها، وترافق المشهد موسيقياً رومانسية تخدم الموقف) أما هذه (يتهدد تهيدة طويلة مشوبة بالحزن) إيه.. نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول (يتحرك من خلف الطاولة ويتجه نحو صورة امرأة معلقة على يسار المسرح وبالإشارة إليها تسقط بقعة ضوئية بدلالة لونية) رحمك الله يا أم فريد كم كنت تغارين من هذه الصورة وصاحبها، خاصة بعد أن علمت أن صاحبها كانت حبي الأول (ينتقل ليجلس على مقعد خشبي خاص بالحدائق) كانت خلود أول فتاة وأول حب خفق قلبي له.. لا أعرف لماذا وما الذي لفت نظري إليها.. هل كان خجلها أم انطاؤها الدائم أم جمالها الهادئ الذي كان يجري بصمت كجدول ماء لكنه يحضر أخايد من العشق والهوى في قلبي (يتحرك من مكانه مع صوت الموسيقى الراقصة متخيلاً نفسه يراقصها على أنغام موسيقا ناعمة وتنتهي الرقصة بعناق وطبع قبلة على شفاة الفتاة المتخيلة ليصحو بعدها من الحالة المتخيلة إثر صفة متخيلة جاءته من الفتاة.. يمسح خده مكان الصفة ويعود ليجلس على المقعد الخشبي) يبدو أن ما حصل زاد من تعلقني وحبي لها (صمت) سأسرركم بأمركم لكن عدوني بأنكم لن تضحكوا علي.. ما رأيتموه لم يحصل على الإطلاق إنما هو مجرد خيال وحلم استحضرتكم لكم لتتخيّلوا قليلاً مما أكنه لها.. هو حلم طالما تمنيت أن يحصل.. كانت خلود فتاة مؤدبة بكل ما تعنيه هذه الكلمة.. هذا أمر يجب أن تعرفوه جميعاً.. أخلاقي وشيمتي التي تربيته عليها تجبرني على قول تلك الحقيقة، عكس شبان هذه الأيام الذين ما أن تتركهم فتاة أحببتهم واتمتمتهم



يعدل من جلسته وكأنه يقف أمام عدسة كاميرا فوتوغرافية وكأن أحد الأشخاص يلتقط له بعض الصور) والذي أصبح فيما بعد أعز أصحابي وكانم أسراري.. صوّرتني لأن لديه هواية تصوير الموظفين أول يوم استلامهم وتصويرهم بعد فترة من دخولهم معترك العمل وطاحونة الشغل ولحين تقاعدهم أو موتهم.. مروان هذا كان متخرجاً من كلية الطب البيطري (مبتسماً بسخرية ومنتقلاً نحو الطاولة الوهمية) صدّقوني، لا أمزح.. عُيّن المسكين بعقد عمل مؤقت بدل شاغر، لكنه ظل يشغل مكان الشاغر حتى رحيله عن هذه الفانية.. رحمة الله عليك يا أبو صدقي كم كنت إنساناً طيباً وشريفاً ولا مثيل لك هذه الأيام (يعود إلى خلف طاولته، ومع عودته يتذكر شيئاً) شريف.. نعم كان شريفاً بحق.. أذكر كيف راقبني وراقب ردة فعلي إزاء مراجع دسّ مبلغاً ضمن المعاملة التي أرادني أن أنهيتها له.. راقب جيداً كيف ثارت ثائرتي ورميت المعاملة في وجه المراجع (يتذكر) خذ.. تفضل (يرمي بأوراق وهمية) والله لولم تكن رجلاً بعمر والدي لخربت بيتك.. هل يظنون أن كل الناس يبيعون أنفسهم؟ أذكر كيف اقترب مني وربت على كتفي وعلى غره ابتسامة كانت تحمل في طياتها الكثير من الإعجاب والتقدير لموقفي وأمانتي (رافعاً رأسه نحو الأعلى متخيلاً أبو صدقي يربت على كتفه) لا زالت الدنيا بخير يا أبو فريد.. أكثر الله من أمثالك.. على فكرة، نسيت أن أخبركم أن كل من جاء إلى هذه الغرفة انتقل منها وترقى إلى منصب أعلى رغم تنوع شهاداته الدراسية، باستثنائي أنا وأبو صدقي (ساخراً بآلم) من المؤكد والمحتم أنكم عرفتم الآن لماذا تم استثناءنا من هذه الترقيات والاستثناءات (بحزن عميق يمسخ دمعة نزلت رغماً عنه) كنت نعم السند والصديق (يعيد الصورة إلى الألبوم ويمسك بأخرى، يرافق ذلك سقوط ورقة من الشجرة) كلما استعرضت هذه الصورة اغرورقت عيناى بالدموع والفرح وعادت بي مخيلتي إلى أول يوم التحقت فيه بالخدمة العسكرية (ينهض من مكانه ويسير بخطا عسكرية لكن بحركة

بطيئة) وقتها راحت والدتي تبكي وتبوح وكأنني ذاهب بلا عودة.. ما زلت أذكر كلماتها ترنّ في أذني (يتجه نحو صورة العائلة) أما كان بإمكانك أن تتوسط له كي تكون خدمته العسكرية قريبة من هنا؟ وكان والدي يردّ عليها باقتضاب: دعيه يخدم الوطن مثلما يفعل غيره.. الوطن بحاجة إلى رجال يحمونه.. قسماً بحياتك كنا رجالاً يا أبو فريد.. هذه الصورة تعيدني بذكرياتى وذاكرتي إلى حرب خضناها بكثير من البطولات والتضحيات ودماء الشهداء (يخرج من جيبه وساماً عسكرياً ذهبياً لامعاً ويتأمله للحظات) كنت ضمن المجموعة القتالية التي كُلفت باقتحام مرصد جبل الشيخ في حرب تشرين، وكانت مجموعة من التجربة المغربية التي شاركتنا الحرب رابضة في أسفل الجبل لحمايتنا.. كنا مجموعة لا يعرف الخوف طريقاً إلى قلبها، حملت روحها ونعشها على كتفها وأقسمت يميناً معظماً (يتخيل نفسه بين المجموعة رافعاً يده اليمنى أثناء تأدية القسم) نقسم بالله العظيم (يعاد القسم بصوت جماعي مكرراً بداية القسم) نقسم بالله العظيم وبرسوله الكريم وبتراب أرضك يا وطني الغالي لن نرجع إلا بالنصر أو الشهادة (يختلط القسم بمقطع أغنية عبد الحليم حافظ أحلف بسماها وترابها.. يمسخ دمعته) نعم، الشهادة التي فاز بها أحد عناصر مجموعتنا.. كان واحداً من أرتال الشهداء الذين شقوا طريق الشهادة بدمائهم وواحداً من الذين أكدوا أننا قادرون على انتزاع النصر مهما بلغت قوة عدونا (يصمت لبرهة) صدّقوني، أنا لست ضد السلام العادل مع العدو رغم إيماني الكامل والمطلق بأنه لا يعرف لغة السلام والمحبة بل لغة القتل ورائحة صديد الدم والإرهاب (ينحني على الأرض متخيلاً أنه يضم ويسند بذراعيه جسد زميله.. بحزن) قال لي رفيقي وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعي: هل ستتحل عيوننا يوماً ما بعودة الجولان وكل شبر محتل.. هل سنغتسل بمياه الحمّة ثانية؟ هل.. (يمسح دمعة على خده ومتخيلاً نفسه يسجي جسد رفيقه على الأرض بخشوع وقدسوة) رفيق سلاحي أخبرني ذات



حياة مستنداً إلى نصائح أم محسن الغالية.. قد يستغرب أكثركم خنوعي وقبولي الزواج بهذه الطريقة التقليدية وأنا الخريج الجامعي.. زد على ذلك أننا في القرن الحادي والعشرين.. صدّقوني إذا قلت لكم أنني لا أعرف لماذا قبلت.. وقد تستغربون أكثر إذا علمتم أنني أحببت هيفاء مع مرور الوقت وتعلقت بها أشدّ التعلق.. وفعلاً صدق حدس أم محسن وتديريها وقد سألتني فور مغادرة هيفاء وأهلها آنذاك : ما رأيك يا محسن؟ احكِ الصراحة.. أليست فتاة جميلة ورائعة؟ (ينسحب بهدوء نحو المقعد الخشبي ويجلس عليه) هزرتُ رأسي مجيباً باختصار : ليقدم الله ما فيه الخير.. وبخوف أموميّ قالت والدتي : إذا لم تدخل قلبك قل بصراحة.. لن نرى بجمالها وأخلاقها مهما بحثنا.. شعرت وكأنها ابنتي، خاصة بعد زواج أخواتك البنات وسفرهنّ.. طمأنتُ أمي بقول أنني اقتنعتُ بالفتاة وطلبتُ منها ألا تحمّل نفسها وزرّ اختيارها لهيفاء وبأن الحكم ما زال مبكراً لتعرف خيرها من شرّها.. أصدقكم القول أن هيفاء كانت مثلاً للحنان طوال فترة زواجنا.. هيفاء كانت نعم الشريكة والزوجة (يتحرك نحو جهاز تسجيل قديم ويشغله فتصيح أغنية فيروز «وحدن» ويبقى لحظات يستمع إلى المقطع الأول من الأغنية) رحمك الله يا أم فريد كم كنت تحبين هذه الأغنية.. كأنك تنبأت بأنني سأمسي وحيداً مهملاً مرمياً في سلة النسيان والزمان (يخفض صوت الغناء ويعود باتجاه الكرسي) كان أهلها وأهلي قد قرروا أن تكون حفلة العرس في منتصف الصيف حين تحلّ عطلة هيفاء الصيفية.. فاتني أن أخبركم أن هيفاء كانت مدرّسة، واتفقنا أنا وهي على أن نقرب موعد العرس إلى بداية فصل الربيع الذي كانت تتفائل بقدمه.. وفعلاً صار لنا ما أردناه (يخاطب هيفاء في الصورة) أتذكرين يا أم فريد؟ كانت حفلة عرس رائعة، لا تُنسى (يمشي ويمد ذراعه اليمنى كأنه يتأبط عروسه مع موسيقا زفة العروس مع تغير لون البقعة الضوئية المسلط على الشجرة.. يُبرز صورة وبعد ظهورها على الشاشة

مرة عندما كنا معاً بمهمة استطلاعية أن والدته عالجتة بينابيع مياه الحمّة الكبريتية لاعتلال أصاب مفاصله في صغره فشفي وعاد سليماً معافى.. أتمنى أن يعمّ السلام والمحبة ويعود كل شبر محتل من أرضنا.. أتمنى أن تعود الحمّة حتى أغتسل بمائها وأقرأ سورة الفاتحة على روح رفيقي وأرواح كل الشهداء.. يجب أن يعرف العالم أجمع أننا لسنا هواة قتل وتدمير وإنما ندفع عن أنفسنا القتل والتدمير.. لسنا معتدين ولم نكن قط معتدين لكننا كنا وما نزال ندفع عن أنفسنا العدوان (مقطع فيديو لأسراب حمام تحلق في السماء عالياً يجلس على الكرسي الهزاز ويعيد الصورة إلى الألبوم ويمسك بأخرى) والدتي رحمها الله لما علمت بقصة عشقي لخلود زميلتي الجامعية وعرفت شدة حزني وألمي لفراقها تبسمت وقالت لي : اسمع يا بني هذه النصيحة.. الحب يأتي مع العشرة، وأنا ووالدك أكبر مثال على ذلك.. في البداية لم يعجبني هذا الكلام أو يقنعني (يُخرج صورة خلود) لم أصدق أنه باستطاعتي نسيان خلود أجدية حبي الأول.. والأخير.. كنتُ أظن أنه سيبقى الأخير لكن إلحاح أمي الدائم واليومي أبطل هذا الظن حين طلبتُ مني ذات يوم البقاء في البيت لاستقبال ضيوف أقرباء لنا سيأتون لزيارتنا (يخفي صورة خلود) ما زلتُ أتذكر استغرابي لطلبها مني خلق ذقتي وترتيب ملابسني.. ما الموضوع أم محسن؟ هل سيزورنا خاطبون لأختي تولين؟ كم ضحكتُ عندما ردتُ ببساطة : لا.. الخاطبون قادمون من أجلك.. ضحكتُ كثيراً (يضحك) وحتى الآن ما زلتُ أضحك كلما تذكرتُ هذه النادرة، لكنني فعلتُ ما طلبته أمي ورتبتُ ملابسني وبقيتُ في البيت أنتظر نصيبي.. شعورٌ غريب دفعني لأفعل هذا.. وجاء نصيبي (مستدركاً) أقصد جاءت هيفاء، أم فريد وأم الأولاد فيما بعد.. جاءت مع أهلها، فرأيتها ورأتني، ولأن في داخلي بأساً واستسلاماً عجيبين جراء الصدمة التي أصابتني من خلود قررتُ الامتثال والإذعان لرغبة والدتي وأقنعتُ نفسي وحسمتُ أمري بالقبول بهيفاء زوجة وشريكة



(يتحرك بهدوء وبصمت حزين) حتى البنات بعد زواجهن وسفرهن خارج البلاد لم يعدن يسألن عني إلا بالهاتف والمناسبات، وما أقلها مناسباتهم.. كلهم تركوني وحيداً يا أم فريد.. تركوني دون شيء (يخرج من جيبه رزمة نقود مالية كبيرة) إلا المال، فهم والشهادة لله يسخون ويصرفون علي بكل بذخ وترف.. في دار المسنين هذه... نعم يا أم فريد، أولادك سجنوني في قصر بارد من الرخام والرفاهية.. أقبع فيه وحيداً دون أي شيء سوى ذكرياتي (يشير لألبوم الصور) أولادك قدموا لي كل شيء إلا.. (يغصّ بدمعة) إلا الحب يا أم فريد.. أرجوك يا أم فريد، لا تغضب عليهم في قبرك.. ربما لهم ظروفهم ومبرراتهم وأعدائهم (بحزن) لقد ربّيت أولادي على الحب والحنان كما تربّيت أنا، لكن ما الذي حصل؟ لا أعرف.. هل تغيرت الدنيا أم نحن؟ لا أعرف.. لا أعرف (يسقط متهاكاً على الكرسي في وسط المسرح ويمسح دموعاً سالت على خديه ويقوم بتقليب صفحات ألبوم الصور باحثاً عن صورة) أعتقد أنكم رأيتم جميع الصور.. قد تتقاطع مع صوركم وذكرياتكم بصورتين أو أكثر، وقد لا تتقاطع معكم أبداً.. ربما أعجبتم وربما لا (ما زال يفشش بين الصفحات) يبدو أن هناك صورة نسيت أن أخبركم عنها.. صورة وحيدة مثلي بقيت في الألبوم.. هذه الصورة اليتيمة التي بقيت ولم تروها بعد ولم ولن أراها (مع إمساكه للصورة تظهر صورته الحالية بنفس اللباس والمكان ونفس وضعية التقاطه الصورة.. مع نهاية جملته يسقط وتسقط معه الشاشة البيضاء المعلقة على يمين المسرح وتسقط آخر ورقة من الشجرة المتوضعة على يسار المسرح بعد تغير لون البقعة الضوئية عليها (إطفاء للحظات وإضاءة على الكرسي الذي يعود فارغاً متحركاً كبداية المسرحية، ترافق الحدث أصوات عويل وبكاء ممزوجين ببعض الأهازيج التي ترافق ولادة طفل ومختلطة بأغنية فيروز «وحدن»).

انتهت

وبصوت متهدج كأنه يودع أحداً) هل قررتما السفر أخيراً؟ حسناً، لكن لا تسقطوني من حساباتكم.. رسائلكم وأخباركم.. فأنا كما ترون صرتُ وحيداً عاجزاً مسنناً (يتهد بعمق) بعد رحيل أمكم (تتبدل الصورة المسقط على الشاشة إلى صورة الأم.. بحزن عميق) إيه رحم الله ترابك يا أم فريد.. كيف طاوعك قلبك أن ترحلي وتتركيني وحيداً؟ لماذا استسلمت للمرض والموت؟ لم لم تحاولي الصمود أكثر يا أم فريد؟ (بيكي) بتُّ وحيداً في هذا العالم المكتظ بالبشر والحياة (كمن ينتبه لما يقول ويركع على الأرض طلباً للصفح والغفران) غفرانك يا رب.. سامحني.. لم أقصد أن.. أنت تعرف أنني ما قصدتُ أن أكفر بك أو أن.. من المؤكد أنك تعرف (يصمت للحظة ثم ينهض من مكانه ويتجه نحو الصورة التي تضم أولاده) أستغرب حقاً لماذا يشقى الناس ويسعون جاهدين لإنجاب الأولاد.. هل لأنهم زينة الحياة الدنيا فقط؟ أم لأنهم يحتاجونهم في كبرهم كما يظنون؟ أم لأن الإنسان بطبعه وبداخله جلامش ما زال يبحث عن سر الخلود؟ هل تذكرين سعادتنا بقدوم فريد أولادنا؟ ما زلتُ أذكر فرحتك التي فرحتُ لها أكثر من قدوم فريد.. كنتُ تسأليني دائماً: أتحب أن أنجب لك صبياً أم بنتاً؟ وكنتُ أقول لك مقتنعاً بما أقول: المهم يا أم فريد سلامتك وسلامة المولود.. هل تذكرين مدى تعلقي بفريد؟ بتُّ أمكث قربه في البيت طويلاً، الأعبه وأداعبه وأمراض مرضه، وأفرح لفرحه (صوت بكاء طفل رضيع يرافقه من الأب بعض المداعبات الوهمية) ما أعظم الإحساس بشعور الأبوة والأمومة.. كنتُ تتضايقين أحياناً من طريقة تربيتي له وتغنيجه وتدليله أكثر من اللازم.. ستخرب أسلوب تربيتي بهذه الطريقة.. هل أنتَ الرجل الوحيد الذي عنده ابن؟.. وتتالت الأيام والسنون وكثرت السبحة وجاء بقية الأولاد.. لا أخفيكم سراً إذا قلتُ لكم أن فريد كان ودون قصد مني الأثير على قلبي.. والله دون قصد مني (يتهد بحزن عميق) إيه.. رحمك الله يا أم محسن (بغصة) ومع هذا تركني أولادك يا أم فريد



في انتظار السيارة

أوهنري

ترجمة : نوزاد جعدان

الشاب : أسف جداً.. لم أقصد أن أتمادى.. أنا فقط اعتقدت.. حسناً.. أعني أن هناك الكثير من الفتيات في الحديقة وأنت تعلمين.. هذا هو الأمر.. بالطبع.. كنت لا تعرفين.. ولكن.. الفتاة : حسناً.. انس الأمر من فضلك.. بالطبع أعرف.. أخبرني عن هؤلاء المارة الذين يحتشدون هنا وهناك وفي كل اتجاه وزاوية وعلى طول هذه الممرات.. ترى إلى أين يتجهون؟ ولماذا يسرعون؟ هل هم سعداء؟

الشاب : أمر مثير للفضول مشاهدة هؤلاء الناس، أليس كذلك؟ هي مسرحية الحياة الرائعة.. البعض يتجه لتناول العشاء، وآخرون يتجولون هنا وهناك، ومنهم من يذهب إلى أماكن غريبة.. ما من أحد بوسعه سؤالهم.. ولكن ما هي ظروفهم وماذا عن ماضيهم وكيف يعيشون؟

الفتاة : كم يبدو الأمر رائعاً بالنسبة لي أن أحوم في أحلامهم الصغيرة وهمومهم العامة والمشاركة.. أنا أجلس هنا لأكون بقرب قلوبهم العظيمة ولكي أشعر بخفقان تلك القلوب الإنسانية النابضة.. دوري في الحياة يتمثل في مراقبة القلوب التي لا تتوقف عن الخفقان في الأماكن النابضة بالحياة.. لماذا أتحدث إليك يا سيد...؟

الشاب : باركينستاكر.. وأنت ما اسمك؟ (ينتظر الجواب بلهفة وترقب).

الفتاة : (بابتسامة خفيفة) لا.. ستميزني حالاً، وستتعرف علي بسهولة.. من المستحيل نسيان الأسماء على الورق، أو حتى الصور.. هذه القبة وهذا الوشاح لخادمتي، أضعهما كي لا يتعرف أحد علي.. إنهما يخفيان حقيقتي.. كان عليك أن ترى السائق كيف كان يحدّق بي وهو يظن أنني لا أراه.. هناك خمسة أو ستة أسماء تخصنا خلال حياتنا، منها ما نكنّى به أثناء الولادة.. أنا أتحدث إليك سيد ستاكينبوت... الشاب : (مصححاً) باركينستاكر.

وقت الشفق.. زاوية هادئة من ركن حديقة.. تجلس فتاة بثوبها الرمادي وحيدة على مقعد في الحديقة، تضع قبعة وغطاء رأس من الدانتيل يغطي بعض تفاصيل وجهها لكنه لا يخفي ملامحها التي توحى بجمال هادئ وبريء، تمسك كتاباً وتتصفحها، وبينما تقلّب صفحات الكتاب ينزلق من بين يديها ويسقط أرضاً، وعلى إثرها يتجه شاب صوبه أثناء تجواله ويلتقط الكتاب بنبل.

الفتاة : شكراً لك .

الشاب : طقس جميل هذه الأيام .

الفتاة : أجل .

الشاب : حسناً .

(صمت)

الفتاة : تستطيع الجلوس إن أردت .

الشاب : (بلهفة) أنت متأكدة؟ لا أريد أن أقطع عليك قراءتك للكتاب .

الفتاة : أنا جادة.. اجلس.. أوّد كثيراً ذلك، فالضوء هنا سيء للغاية للقراءة وأفضل الحديث مع شخص على ذلك .

الشاب : حسناً، إذا كنت تصرّين (يجلس إلى جوار الفتاة بلطف) هل تعلمين أنك أكثر أجمل فتاة رأيتهما في حياتي؟ بكل صراحة منذ البارحة وأنا أراقبك وأتأملك .

الفتاة : البارحة!

الشاب : ألم تري شخصاً أضاء كل الأنوار الجميلة

حولنا؟ ألم تري تلك الزهرة الحلوة؟

الفتاة : أي شخص كنت عليك أن تتذكر أنني سيدة، وسأتغاضى عن الغزل الذي أدليت به للتو لأنه ليس خطأك بل خطئي أنني سمحت لك بالجلوس لأنه أمر طبيعي أن يكون تفكيرك كذلك.. إذا كانت دعوتي لك بالجلوس ستدفعك لتناديني بالحلوة فأنا أسحبها .



وحشيتها وقسوته.. الآخر ماركيز إنكليزي بليد جداً ومرترق، ولكنني أفضل الطبيعة الشيطانية للدوق.. تُرى ما الذي يدفعني لإخبارك بذلك سيد باكينواكر؟

الشباب : بل باركينستاكر .

الفتاة : أه.. بالطبع .

الشباب : لا أدري لماذا تسردين كل هذه التفاصيل لرجل عادي مثلي.. ولكن كوني على يقين بأنني أؤمن هذه الثقة عالياً .

الفتاة : إذا لم يضايقك سؤال، ما هي مهنتك؟

الشباب : عمل متواضع، لكنني جادّ به، وأنطلع للارتقاء أكثر .

الفتاة : أليدك طموحات كثيرة؟

الشباب : بالتأكيد .

الفتاة : أنا معجبة بحماسك هذا.. أنا شخصياً عندي القليل جداً لأكون متحمسة له.. من كانت في وضعي تبقى مرهقة من الحفلات المستمرة والثراء الفاحش .

الشباب : هل كنت جادة فعلاً حين صرّحت أنك من

الممكن أن تحبّي شخصاً من طبقة أدنى من طبقتك؟

الفتاة : طبعاً.. ولكن قلت ربما ولم أؤكد .

الشباب : لماذا فقط ربما؟

الفتاة : لأن هناك دوقاً وماركيزاً أفكر بهما.. أنت تدرك معنى ذلك .

الشباب : ولكنك قلت إنهما بليدان جداً .

الفتاة : أنا على ثقة بأنك فهمتني حين قلت ذلك..

هناك ظروف محددة تحكم فتاة في وضعي.. سأخيب أمل أفراد عائلتي الذين يتوقعون مني شيئاً أفضل من الزواج من رجل شعبي.. لا تستطيع أن تتخيل أي فضيحة سأسبب بها إن فعلت ذلك.. كل المجالات ستشير إلى ذلك، وربما يحرمونني من ثروة العائلة أيضاً.. حتى الآن فإن كل ما أتمناه هو ألا يكون الشاب الذي سأقع في هواه من طبقة متواضعة .

الشباب : أنا أعمل في مطعم .

الفتاة : (تتكلم على نفسها وتقلص عضلات

وجهاها) ليس كنادل بالتأكيد.. العمل شرف بكل الأحوال .

الشباب : لا، ليس كنادل.. أنا محاسب في ذلك المطعم..

هناك (يشير بيده) .

الفتاة : (بنظرة مرتابة وغريبة.. تشير بيدها) ذاك؟

الذي هناك؟ ذلك المطعم؟

الفتاة : باركينستاكر لأنني أريد التحدث ولو مرة واحدة مع شخص عادي ورجل حقيقي، شخص مجرد من الأهواء ولا يفكر بالثروة والطبقات الاجتماعية.. أه.. لا تدري كم أعاني من هذه المسألة : المال.. المال.. المال.. كل الرجال الذين يحيطون بي يحومون حولي كالدمى التي حيكت من القماش.. أنا متعبة من المتعة والمجوهرات والسفر والمجتمع.. سئمت من كل هذه الأشياء .

الشباب : أعتقد أن المال شيء ومهمّ وجميل في حياتنا .

الفتاة : أويديك.. علينا الحصول على المال حين تكون النقود غاية، ولكن حين نملك الملايين (بيأس وتعب) يغدو كل شيء رتيباً وروتيناً يومياً.. قصور.. سيارات.. حفلات عشاء.. مسارح.. ألعاب.. ولأتم.. ومرة أخرى نفس التباهات.. المزيد من حفلات العشاء والولائم.. وإهدار الثروة فوق كل ذلك.. خشخشة مكعبات الثلج في كأس الشامبانيا تقودني أحياناً إلى الجنون .

الشباب : دائماً عندي رغبة بالاطلاع على عادات وطقوس الطبقة الراقية والغنية.. أعتبر نفسي قليل الاطلاع على هذا الأمر، ولكني أحب أن أصوب معلوماتي دائماً.. حتى الآن كنت أعتقد أن الشامبانيا يتم تبريدها كتلة واحدة داخل الزجاج لا بوضع الثلج في الكأس .

الفتاة : (تقهقه) عليك أن تعي أننا طبقة عديمة الفائدة ولا تهتم بأمور هامة.. نعمل بلا جدوى على تجريب أشياء كثيرة وخلق الطقوس الخاصة بنا .

الشباب : نعم.. أتفهم ذلك .

الفتاة : على أي حال هذه الأمور الخاصة بالشؤون الداخلية ليست مألوفة للعامة .

الشباب : بالطبع.. لكنها شيء رائع ومثير للاهتمام، وعلى الدوام كنت متطعماً للمشاركة فيها، أو على الأقل أن أكون شاهداً على طقوس النخبة .

الفتاة : دائماً نتجذب إلى تلك الأمور التي لا نفهمها .

الشباب : أعتقد أنك على صواب .

الفتاة : كنت دائماً أفكر أنه يجب عليّ أن أحب شاباً من طبقة أدنى، يكدّ ويكدح، وليس لعوباً، ولكن بلا شك فإن متطلبات الطبقة والثروة ستكون أقوى من ميولي.. حتى هذه اللحظة أنا محاطة بخطيبين، الأول دوق كبير من إمارة ألمانية، ربما لديه زوجة في مكان ما تعاني بجنون من



تتأخرين فيها خلال هذا الشهر.. من الأفضل أن تتجهي
حالا إلى هناك وترتدي زيّك قبل أن يقطعك إرباً .
الفتاة : (بارتياك) أنا...

النادلة : هيا اذهبي الآن ولا تفوتي على نفسك راتبك .
الفتاة : (في محاولة للحفاظ على ماء وجهها
وكرامتها) أعتقد أن الموضوع اختلط عليك ، وأنتِ تشبّهيني
بأحد تعرفينه .

النادلة : اختلط ماذا؟! ماذا دهاك يا ماري؟ نحن
نعرف بعضنا منذ ثلاثة أعوام ونتناوب العمل دائماً.. هل
أنتِ سكرى؟ ثم ما هذه القبعة السخيفة التي تلبسينها؟

الفتاة : (إلى الشاب) أنا.. أنا آسفة سيد باركينبلوغر .
الشاب : باركينستاكر .

الفتاة : باركينستاكر .

النادلة : باركينستاكر؟!

الشاب : نعم ، باركينستاكر .

النادلة : آل باركينستاكر كما في صفحة المجتمع في المجلات؟
الفتاة : (إلى الشاب) يجب أن تعذرني ، فسأقّي ينتظر .

النادلة : سأقّي؟! أي جنون هذا؟! لم يكن لديك
سائق طوال حياتك.. أنتِ لا تملكين حتى سيارة .

الفتاة : بل أملك .

النادلة : منذ متى؟!

الفتاة : منذ.. ابتهدي عني.. أنا لا أعرفك .

النادلة : لا تعرفينني؟! مؤكداً أنكِ كنتِ تشربين
الخمير.. سأخبر أمك .

(تتسحب الفتاة من أمام الشاب ثم تلحق بها النادلة
ويسقط كتاب الفتاة فيلتقطه الشاب)

الشاب : (إلى الفتاة) انتظري.. لقد وقع منك الكتاب .
(يقترب السائق بحذر وخطى هادئة من الشاب)

السائق : أرجوك ، اعذرني يا سيدي.. لا أقصد
التطفل ، ولكن حجز العشاء الخاص بك هل ألغيه أم...؟

الشاب : لا تلفه.. أنا قادم .

السائق : جيد جداً يا سيدي.. السيارة تنتظر .

(ينسحب السائق ويبقى الشاب للحظات واقفاً حتى
تتلاشى الإضاءة)

الشاب : نعم .

الفتاة : (بقلق) أنتِ متأكدة؟

الشاب : طبعاً متأكد .

الفتاة : ولكن... (بشكل مفاجئ تنظر إلى ساعتها المحاطة
باكسورات ثمينة على معصمها وتهتم بالنهوض والمغادرة) أوه!
الشاب : ماذا هناك؟! ماذا جرى؟!

الفتاة : أنا.. لقد تأخرت عن حفل هام .

الشاب : خطيبة؟

الفتاة : نعم .

الشاب : هل سأراك ثانية؟

الفتاة : لا أدري.. ربما.. ولكن قد لا تعتريني هذه الرغبة
مرة أخرى.. يجب أن أعاد بسرعة الآن.. هناك حفل عشاء
ومن ثم مسرحية.. الرتابة نفسها.. ربما رأيت سيارة في
المدخل الأمامي للحديقة عندما جئت.. سيارة بيضاء .

الشاب : (متفاجئاً) ولها ترس أحمر؟!

الفتاة : نعم.. لطالما أتيتُ بها.. بيير ينتظرني هناك.. إنه
يصطحبني بشكل دائم للتسوق إلى المتجر عبر الساحة.. تصوّر
كم نعاني الذل.. علينا خداع حتى السائقين لدينا.. طابت ليلتك .

الشاب : انتظري.. الحديقة مظلمة جداً وموحشة ،
وهناك الكثير من الأشخاص المريبين الذين ربما
تصادفينهم في طريقك.. ألا يمكنني إيصالك إلى...؟

الفتاة : (بسرعة) لا.. أعني لا إذا كان لديك أدنى
اعتبار لرغبتني.. رجاء ، ابق في مقعدك لعشر دقائق بعد
مغادرتي.. لا أقصد التقليل من شأنك أو التشكيك بنواياك ،
ولكنك -على الأغلب- تعلم أن السيارات عادةً ما تحمل
أحرف أسماء أصحابها.. مرة أخرى ليلة سعيدة .

(فجأة تقترب منهما نادلة ترتدي ثياب عمل متسخة
وتبدو وكأنها قد انتهت لتوها من نوبة عملها)

النادلة : (إلى الفتاة) ماري جين باركر ، ما الذي

تفعلينه هنا في الخارج؟ ألا تعلمين ما هو الوقت الآن؟

الفتاة : (بشيء من الارتباك) إلى من تتحدثين سيدتي؟

النادلة : لمن سأحدث؟ لك طبعاً.. إلى من تظنينني

أتحدث أيتها المغفلة؟

الفتاة : لا أعرف عما تتكلمين .

النادلة : لقد بدأتِ نوبتُك منذ خمس عشرة دقيقة ،
والسيد ويزرسبون غاضب جداً.. إنها المرة الثالثة التي



جزيرة الهيللا مالي

مسرحية للأطفال

نادر عقاد

المشهد الأول

ساحة في جزيرة الهيللا مالي.. البيوت تميل إلى الأسود والأبيض والرمادي.. أوراق الشجر صفراء.. بعض شبكات الصيد المهترئة.. في طرف الساحة مصطبة صغيرة تجلس عليها امرأة في الخمسين (شمس النهار) بيدها شبكة تحاول إصلاحها، ومن خلفها كوخ كثيب بألوانه.. المنظر يوحي بالكآبة والحزن.. يدخل مسعود وميمونة ومجموعة من الشباب والبنات بلباس ملون ويتأملون منظر الساحة.

مسعود: هيا نبحث عن الماء العذب ونحمله إلى السفينة.. هيا يا ميمونة.

ميمونة: لا أظن أننا سنجد الماء العذب هنا.. ألا ترى منظر الساحة؟

مسعود: وما علاقة منظر الساحة بالماء؟! لا يمكن أن يستغنى الأهالي عن الماء العذب مهما بلغت درجة الحزن والكآبة عندهم.. هيا ابحثوا.

ميمونة: أقترح أن نغني ونرقص ليجتمع أهل الجزيرة حولنا ونسألهم عن الماء.

مسعود: فكرة ممتازة.. هيا للرقص والغناء.

المجموعة: (ترقص وتغني) أسود أبيض.. أبيض أسود.. ألوان لا تبهج قلباً.. بل تمنح حزناً وكآبة.. لا لال لال لال لال لا.

ميمونة: (تغني) أفرح مع ألوان الطيف.. وشقائق حمراء اللون.. وأصفر من عباد الشمس.. ومن نرجس عطره أخاذ.. ها.. ها.. ها.

المجموعة: (تغني) معهم نفرح.. معهم نرقص.. نمضح أملاً للإنسان.. ههههههههه.

(المجموعة تغادر ومسعود يهجم بالخروج)

ميمونة: إلى أين ذهبتم؟ انتظروا.. سيجمع الأهالي بعد قليل.

مسعود: وهل تعتقدين أن أحداً من الأهالي سيأتي؟ أنظري، حتى هذه العجوز لم تلتفت وتشاهد الرقص والغناء، وهذا لم يعجب البحارة فعادوا إلى السفينة.

ميمونة: عادوا من غير أن يأخذوا الماء العذب! ما أخشاه أن يرحلوا ويتكئوننا في هذه الجزيرة الملعونة.

مسعود: أنا القبطان ولا يمكن أن يرحلوا من غير أوامري.. هل نسيت؟

ميمونة: كيف أنسى أنك القبطان وأوامرك هي التي أحضرتنا إلى هذه الجزيرة؟

مسعود: كنا نحتاج للماء العذب فرأيت جزيرة عامرة بالخير والظلال، فأصدرت أوامري للنزول إليها، ولم أتصور أن جمال صورتها عن بعد سيتحول إلى قبح عن قرب.

ميمونة: وها هم يهربون إلى السفينة.

مسعود: لا تقلقي.. سيعودون عندما نجد الماء العذب تنفيذاً لأوامري.. المهم الآن أن نعرف سر هذه الجزيرة (يلاحظ قدوم أحد) أحدهم قادم.. هيا لنخطف ونراقب ما يجري.

صوت شيخ البحر: (ينادي) شمس النهار (يدخل ويشاهد شمس النهار) أنت هنا يا شمس النهار؟ كنت أنتظرك في الميناء.

شمس النهار: وماذا سنفعل في الميناء يا زوجي شيخ البحر؟ الميناء هجره الصيادون ولم نجد نشاطاً فيه كما كنا منذ أشهر.

شيخ البحر: لعنة حلت على الجزيرة.. اختفت الألوان والألحان.. من الألوان لم نجد سوى الأسود والأبيض.



شمس النهار : والرمادي .
 شيخ البحر : والرمادي..ومن العلامات الموسيقية لم يتبق سوى البيضاء والسوداء .
 شمس النهار : ومن الأعداد من الواحد حتى التسعة فقط.. الحياة في الجزيرة أصبحت لا تُحتمل .
 (تدخل نسمة البحر خارجة من المنزل)
 نسمة البحر : (بسعادة) صباح الخير يا أمي.. صباح الخير يا أبي .
 شمس النهار : أهلاً يا نسمة البحر.. أراك اليوم سعيدة .
 نسمة البحر : سمعت أصوات غناء ورقص.. لا بد أنني كنت أحلم .
 شمس النهار : مجموعة من البحارة الغرباء كانوا يرقصون ويفنون هنا في الساحة .
 نسمة البحر : إذن هوليس حلماً.. لقد سمعتهم.. كان يجب أن أخرج وأشاهدهم .
 شيخ البحر : بحارة غرباء هنا في الساحة؟! أين ذهبوا؟! ومن أين جاؤوا؟!
 شمس النهار : لست أدري يا شيخ البحر.. جاؤوا ورحلوا مثل الحلم، مثل غيمة في السماء مرّت ولم تمطر .
 نسمة البحر : سأذهب للبحث عنهم.. لا بد أنهم في مكان ما في الجزيرة .
 شيخ البحر : انتظري يا ابنتي.. أخشى عليك من لعنة اختلاط الحلم بالحقيقة .
 نسمة البحر : كم اشتقت إلى الأيام الجميلة.. لا زلت أذكر خروج مراكب الصيد مع الغناء والفرح.. اسمعوا.. الصوت لا زال في أذني .
 (صوت غناء الصيادين)
 أصوات الصيادين : هيللا هيللا.. في البحر صيد وأسماك.. هيللا هيللا هيللا.. نصطاد منه لنعيش .
 شمس النهار : كم كنا سعداء.. الهيللا هيللا كانت نغمة الهمة والعمل .
 شيخ البحر : ولم يعد لها وجود (نسمة البحر تبكي) لا تبكي يا نسمة البحر.. هيا لنبحث في الجزيرة عن الأمل .
 شمس النهار : وأنا معكم.. هيا نبحث .
 (يخرج شيخ البحر وشمس النهار ونسمة البحر.. يدخل مسعود وميمونة)

مسعود : هل سمعت عن اللعنة التي أصابت الجزيرة؟
 ميمونة : سمعت ورأيت.. ولكن هل تعرف سبب اللعنة هذه؟
 مسعود : لا أعرف تماماً، ولكن من خلال حديثهم اكتشفت أن اللعنة سببها فقدان الهمة .
 ميمونة : تقصد الكسل.. وهل الكسل يفعل هذا؟
 مسعود : الكسل يقضي على الأمل .
 ميمونة : معك حق.. ها هم وقد ذهبوا يبحثون عن الأمل .
 مسعود : (يضحك) ونحن الأمل.. إنها فرصتنا للسيطرة على الجزيرة واستغلال أحلامهم وجهلهم والوهم الذي بداخلهم.. سنجعلهم ينفذون ما نريد بكل سهولة .
 ميمونة : وهل يمكننا ذلك يا مسعود؟
 مسعود : بالطبع يا ميمونة.. هيا نذهب.. لقد خطرت ببالي فكرة تجعلنا أسياد هذه الجزيرة .
 ميمونة : وماهي هذه الفكرة؟
 مسعود : سأحدثك عنها في الطريق.. هيا بسرعة .

المشهد الثاني

نفس مكان المشهد السابق.. وقت الغروب.. أمام بيت شيخ البحر.. صوت الموج.. تدخل شمس النهار ومعها نسمة البحر التي تحمل الناي وتحاول النفخ فيه .
 شمس النهار : لا فائدة من النفخ في الناي يا نسمة البحر.. لن يُصدر أحياناً .
 نسمة البحر : لعنة حلت على الجزيرة.. فجأة اختفت الألحان والأرقام من ذاكرتنا.. لا بد من التخلص من هذه اللعنة التي حلت على الجزيرة .
 شمس النهار : ألم تجتمعي مع شابات وشباب الجزيرة لمناقشة أسباب اللعنة والنسيان؟
 نسمة البحر : التقيت بهم ومنتوصل إلى الأسباب ونعمل على إزالتها .
 (يدخل طيبون)
 طيبون : أين شيخ البحر يا شمس النهار؟
 شمس النهار : يبدو أن الأمر خطير يا حارس الميناء حتى تدخل هكذا دون تحية .



أعرف عددها، ففتحتها ورأيت السمك الطازج، وفي الصباح أحضرتُ عربةً وأخذت السمكَ وبعتهُ في السوق (يدعي الحزن) حرام.. يجب أن يأكل الأهالي.. إنه رزق جاء إلينا يا سيدي .

طيبون : جاء إلينا أم لك يا شمرون؟
شيخ البحر : كنتُ في السوق ورأيتُ استغلالك لحاجة الأهالي.. بعتهُم السمكة بتسع ليرات، وفي السابق كنا نشترى صندوق السمك بنفس السعر .

شمرون : صحيح أن الرزق جاء إلينا ولكن أنا من أحضره، ومن حقي أن أكسب .

شيخ البحر : لك الحق أن تكسب، ولكن بسعر مقبول وليس بسعر يستغل حاجة الأهالي يا شمرون .

طيبون : يجب أن يصبح اسمك الصياد المستغل شمرون .

(أصوات غناء.. يدخل البحارة الغرباء ومعهم مسعود وميمونة)

البحارة : (يفنون) هي هي هيه.. هي هي هيه.. جئنا جئنا.. إليكم جئنا.. نحمل معنا هدايا كثيرة.. أقمشة فيها الألوان.. نحمل فرحاً.. ها ها ها.. ننشد لحناً.. دوري مي .
ميمونة : (تغني) نحمل وردة لكل صبية.. بشذاها تصنع أحلاماً .

(أصوات طبول الحرب)
مسعود : (يفني) طبول الحرب تفرع فوراً.. لا نسمعها وأنتم أيضاً.. جئناكم بالسلم فيها.. بجزيرتكم ننشد لحناً.. هيل هيل هيل هيل هيل .

شيخ البحر : أهلاً بالضيوف الأعزاء.. شرفتمُ جزيرتنا.. أنا شيخ البحر كبير الصيادين .

شمرون : ومصدر حكمتنا وفخر جزيرتنا، صاحب الرأي الرشيد .

مسعود : وأنا مسعود قبطان سفينة الألوان.. جئتُ لأساعدكم وأنشر الألوان في جزيرتكم .

طيبون : الألوان ستسعد الأهالي كثيراً .
ميمونة : وأنا ميمونة مساعدة القبطان.. سأقدم لكم

الألحان الجميلة .
شمرون : (يرقص فرحاً) هذا رائع.. رائع جداً.. ألوان

وألحان .

طيبون : آسف يا شمس النهار.. فعلاً الأمر خطير، ويجب أن أحدث شيخ البحر عنه .

نسمة البحر : ما هو يا طيبون؟

طيبون : منذ أشهر لم تخرج مراكب الصيد للصيد، ولم نعد نرى السمك في السوق (يدخل شيخ البحر ويستمتع دون أن يراه طيبون) واليوم فجأة ظهرت الأسماك في السوق بكميات كبيرة.. كيف دخلت وأنا متأكد من عدم خروج أي مركب للصيد؟!

شيخ البحر : معك حق يا طيبون.. كنتُ في السوق ورأيتُ ذلك .

طيبون : جئتُ لأخبرك بذلك.. ما رأيك بما يجري يا شيخ البحر؟

شيخ البحر : الجواب عند الصياد شمرون، فهو من أحضر السمك إلى السوق.. لقد بحثتُ عنه ولم أجده.. باع السمك للتجار وذهب .

(يدخل شمرون حاملاً بيده سلة)

شمرون : السلام على كبيرنا ومصدر حكمتنا وصاحب الرأي الرشيد شيخ البحر .

شيخ البحر : أين كنت؟ بحثتُ عنك كثيراً .

شمرون : كنتُ أتابع عملي في توزيع السمك، وأحضرتُ لك معي هدية.. تفضل يا سيدي.. سمك طازج للعشاء.. بالهناء والشفاء .

شيخ البحر : أنت تعلم يا شمرون أنني لا أقبل الهدايا من أحد.. كم ثمنها؟

شمرون : أعرف هذا يا سيدي، وإكراماً لك السمكة بتسع ليرات، وفي السلة تسع سمكات.. أعطني تسعة أكياس، في كل كيس تسع ليرات .

نسمة البحر : حتى جدول الضرب نسيناه .

شيخ البحر : خذي السمك يا نسمة البحر وجهزيه للعشاء .

شمس النهار : وأنا سأذهب معك يا ابنتي لأحضر ثمن السمك .

(تخرج شمس النهار ونسمة البحر)

شيخ البحر : من أين أحضرت السمك يا شمرون؟

شمرون : بينما كنتُ أسير قرب الشاطئ أفكر بأحوال أهل الجزيرة واللعة التي أصابتنا لمحتُ أمامي صناديق لا



شيخ البحر : ماذا جرى؟!
 نسمة البحر : رقعة الشطرنج.. أنظر يا أبي (تفتح رقعة الشطرنج فتكون ملونة) .
 شمس النهار : ما هذه يا نسمة البحر؟! ما نعرفه هو أن رقعة الشطرنج تكون بالأبيض والأسود .
 نسمة البحر : صحيح، ولكن هذه رقعة شطرنج بعد أن دخلت الألوان إلى جزيرتنا .
 شيخ البحر : مستحيل أن يحدث هذا! كيف ستتحرك القلعة والفيل والملك؟! هذا لا يمكن!
 نسمة البحر : حتى جندي الشطرنج على أي لون سيتحرك؟! كل مربع له لون.. مستحيل لعب الشطرنج بعد الآن.. نحتاج إلى قوانين جديدة لهذه اللعبة .
 شيخ البحر : قوانين جديدة!
 نسمة البحر : لقد عمت فوضى الألوان في الجزيرة وأصبحت أرى الأهالي كمهرجي السيرك الذي زارنا منذ مدة.. ألبسة مضحكة .
 شيخ البحر : كنت أظن أن السعادة دخلت جزيرتنا، ولكن ما أراه هو العكس .
 (يدخل شمرون وطيبون بألبستهم المضحكة.. الأول يحمل الرقم ٧ بشكل كبير والثاني الرقم ٦)
 شمرون : سأضربك بالرقم سبعة.. رقمي هو الأقوى.. هيا استسلم .
 طيبون : وأنا سأضربك بالرقم ستة وسترى النتيجة .
 شمرون : رقمي هو الأقوى .
 طيبون : بل رقمي هو الأقوى .
 (يتبارزان بالأرقام وكأنهما يتبارزان بالسيوف)
 شيخ البحر : ما هذا؟! ماذا تفعلان؟!
 شمرون : جدول الضرب.. نضرب بجدول الضرب .
 شمس النهار : تخلصنا من لعنة الهيلا فحلّت علينا لعنة جديدة، لعنة الفوضى .
 نسمة البحر : ما تفعلانه جنون وفوضى.. فكّروا جيداً.. جدول الضرب يعني أننا نضرب الرقم سبعة بالرقم ستة لنعرف الناتج.. كم هو الناتج؟
 شمرون : (يفكر) الناتج.. الناتج...
 طيبون : لنسأل الأطفال $6 \times 7 =$ كم يساوي؟

طيبون : تفضلوا وانثروا الألوان والألحان .
 مسعود : قبل أن نبدأ بنشر الألوان والألحان أريد معرفة عدد سكان الجزيرة .
 شمرون : (بتفاخر) تسعة .
 ميمونة : هذا مستحيل! من رأيناهم أكثر من ذلك بكثير .
 طيبون : يقصد تسعة أفراد في بيت، وتسعة بيوت في حارة .
 شمرون : وتسع حارات في جزيرة .
 مسعود : وتسعة أغصان في شجرة، وتسع شجرات في الجبل، وتسعة جبال في الجزيرة .
 ميمونة : ما هذا التخريف؟! أين جدول الضرب؟
 طيبون : نسيناه .
 مسعود : وعمليات الجمع والطرح؟
 شمرون : أكلناها .
 مسعود : رائع.. ممتاز.. هيا إلى الألوان والألحان والأرقام .

المشهد الثالث

ساحة الجزيرة وقد دخلت عليها الألوان بشكل عشوائي، كما نلاحظ وجود الأرقام ١٠-٢٥-٣٠-١٠٠ وإشارات جدول الضرب وعمليات الطرح والجمع والقسمة.. يدخل شيخ البحر بملايس ملونة .
 شيخ البحر : (بارتياح) يا سلام.. لقد ارتدت الروح إلى الجزيرة.. لباس ملون وجميل.. لقد ذهبت اللعنة وأصبح الأهالي سعداء .
 (تدخل شمس النهار بلباس جديد)
 شمس النهار : صباح الخير يا زوجي العزيز .
 شيخ البحر : كم أصبحت جميلة بهذا اللباس يا شمس النهار .
 شمس النهار : وهل كنت قبيحة قبل ذلك؟
 شيخ البحر : بل جميلة الجميلات .
 (تدخل نجمة البحر بلباس جديد لكنه يحافظ على الأسود والأبيض مع الألوان الأخرى وتحمل بيدها رقعة شطرنج)
 نسمة البحر : أبي.. أمي.. لقد حدث أمرٌ في غاية الخطورة .



شمس النهار : لعنة الرقص المجنون.. ما دام الأمر هكذا من أين يُحضِر شمرون السمك إلى السوق؟ كنتُ أظن أن النشاط عاد إلى الميناء .

نسمة البحر : وما خفي أعظم يا أمي .

شيخ البحر : ماذا تقصدين يا نسمة البحر؟

نسمة البحر : منذ مدة وأنا أراقب الشاطئ، فقد أحسستُ أن هناك سرّاً وراء ظهور السمك في السوق، والبارحة عرفتُ السر .

شيخ البحر : وما هو السر؟

نسمة البحر : مركب صغير وصل إلى الشاطئ، يحمل صناديق السمك.. نزل رجال ووضعا الصناديق على الشاطئ وذهبوا، وعندما راقبتُ المركب وجدتُ أنه عاد إلى سفينة الغرباء المتوقفة في عرض البحر .

شيخ البحر : هذا كلام خطير يا ابنتي.. هذا يعني أن الغرباء ينوون لنا الشر لا الخير كما يدعون.. إنهم يستفيدون من طمع وجشع الصياد شمرون ليساعدهم في نشر الكسل .

شمس النهار : وبدلاً من تخليصنا من لعنة الكسل والكذب والنفاق يستخدمون شمرون ضد أهله وناسه ولخلق الفتنة وقتل المحبة.. لقد نسي شمرون الخبز والملح الذي أكله في الجزيرة .

نسمة البحر : ماذا قلت يا أمي؟

شمس النهار : قلتُ أن شمرون نسي الخبز والملح الذي أكله في الجزيرة .

نسمة البحر : فكرة ممتازة قد يكون فيها الحل .

شيخ البحر : وما هي هذه الفكرة يا نسمة البحر؟

نسمة البحر : ستعرف غداً صباحاً.. اذهب الآن وادعُ أهالي الجزيرة للاجتماع هنا في الساحة غداً صباحاً لتناول الطعام.. ولا تنس دعوة ميمونة ومسعود أيضاً .

شيخ البحر : كم أتمنى أن أعرف بما تفكرين .

نسمة البحر : قلتُ لك ستعرف غداً.. هيا يا أبي .

صوت المنادي : (ينادي) يا أهل الجزيرة.. يا أهل الجزيرة.. غداً في الصباح أحضروا إلى الساحة لتناول الطعام والرقص والغناء احتفالاً بعودة الألوان والألحان والأرقام إلى الجزيرة بدعوة من شيخ البحر وبحضور القبطان مسعود ومساعدته ميمونة .

نسمة البحر : ممتاز ٤٢ والآن يا شمرون ٧×٦ كم يساوي؟
شمرون : لقد بدلت أرقام الأرقام، وطبعاً الناتج مختلف .

نسمة البحر : لا يا شمرون.. أنظر، أنا نسمة، أنا فتاة، وأنت شمرون، أنت رجل.. أنا أقف هنا، وأنت تقف هناك.. إذا بدلنا أماكننا.. أنت جئت إلى هنا، وأنا ذهبت إلى هناك (يتبادلان الأماكن) هل أصبحت أنت فتاة وأصبحتُ أنا رجلاً بتبديل الأماكن؟

شمرون : لا.. بقيتُ أنا رجلاً وأنت فتاة .

نسمة البحر : والأرقام كذلك لا تتبدل قيمتها عندما تبدل أماكنها .

شمس النهار : هذا يعني أن ٦×٧=٤٢ و ٧×٦=٤٢ .

شمرون : ٦×٧=٤٢ .

طيبون : ٧×٦=٤٢ .

(يخرج شمرون وطيبون وهما يهتفان بالنتيجة)

المشهد الرابع

نفس مكان المشهد السابق.. موسيقى وإيقاع فوضوي.. يدخل شمرون وطيبون وهما يرقصان بشكل ساخر.. شيخ البحر ونسمة البحر وشمس النهار ينظرون باستغراب .
أصوات : هوبا هوبا هوبا.. هوبا هوبا هوبا.. هوبا هوبا هوبا هوبا هوبا هوبا.. يا ليل يا عين.. يا عين يا ليل.. هوبا هوبا هوبا هوبا.. ها ها ها ها .

(موسيقا كمان ناعمة ونشاز)

شمرون : (يتابع الرقص) آه يا ليل يا عين.. يا عين يا ليل آه .

شيخ البحر : ما هذا يا شمرون؟! هل جننت؟!

طيبون : ألحان جديدة ورقص رائع.. هاههاهاها .

نسمة البحر : الكل في الجزيرة يرقصون ويفنون كالجانين .

شيخ البحر : والميناء؟ من يحرس الميناء؟

طيبون : الحارس هو الرقص.. الرقص، الرقص، الرقص .

شمرون : هيا يا طيبون، هيا لنرقص مع الأهالي .

(يخرج طيبون وشمرون)



المشهد الخامس

بقعة ضوء وسط المسرح حمراء اللون.. مسعود وميمونة يتحدثان.. بقعة ثانية على الكوخ.. نسمة البحر تقرأ كتاباً .

مسعود : هل سمعت يا ميمونة؟ أنا مستغرب من هذه الدعوة المفاجئة .

ميمونة : لم الاستغراب؟ مجرد دعوة احتفالاً بزوال اللعنة عن الجزيرة .

مسعود : إحساسي يقول غير هذا.. نسمة البحر طوال الوقت تجتمع بشابات وشباب الجزيرة ويفكرون بمستقبل الجزيرة .

ميمونة : وهل تخاف من هذه الاجتماعات؟ طيش شباب لن يؤثر على مصالحنا .

مسعود : بل يؤثر.. وعي وثقافة الشباب دليل قوة، ويجب أن تتصرف بسرعة .

ميمونة : وماذا يمكن أن نفعل؟ هل فكرت بخطة جديدة؟

مسعود : يجب أن نكسب صداقة نسمة البحر .

ميمونة : لنفعل هذا حالاً.. إنها تجلس أمام بيتها تقرأ كتاباً.. لنذهب إليها ونبدأ الخطة .

مسعود : هيا بنا حالاً .

(إضاءة عامة.. يقترب مسعود وميمونة من نسمة البحر)

مسعود : مساء الخير أيتها الصديقة العزيزة نسمة البحر .

نسمة البحر : أهلاً بك يا قبطان مسعود.. أهلاً ميمونة .

ميمونة : ماذا تقرئين؟ لا بد أنها إحدى الحكايات

الجميلة .

نسمة البحر : هذا صحيح.. أقرأ حكاية سندريلا..

إنها حكاية ممتعة ومشوقة، ولدي في البيت مكتبة عامرة

بالحكايات: فلة والأفزام السبعة.. ليلي الحمراء.. السنديباد

البحري.. الجميلة والوحش.. وغيرها .

ميمونة : يبدو أنك تحبين القراءة يا نسمة البحر .

نسمة البحر : وهل هناك أجمل من القراءة؟ إنها

تأخذك إلى عالم ساحر جميل .

مسعود : لهذا غداً في الصباح سنحضر لك معنا

مجموعة من القصص لنكسب صداقتك .

نسمة البحر : لن تكسب صداقتي بالهدايا.. كسب

الأصدقاء يكون بالمحبة والوفاء .

ميمونة : ونحن سنحضر لك الهدايا بدافع المحبة والوفاء .

نسمة البحر : أشكركما، ولكن لا داعٍ لذلك، فأنا لدي الكثير من الكتب والقصص .

ميمونة : سأحضر لك عقداً جميلاً يليق بفتاة جميلة مثلك .

نسمة البحر : أرجوك يا ميمونة.. أنا لا أقبل الهدايا من الغرباء .

مسعود : نحن غرباء؟!؟

نسمة البحر : بالنسبة لي غرباء، وعندما أصبح أصدقاءً أقبل الهدايا .

ميمونة : وأنا متأكدة أننا سنصبح أصدقاءً، فنحن نحبك ونحب أهل الجزيرة .

نسمة البحر : أتمنى ذلك .

مسعود : طبعاً سيعرفون هذا، خاصة وأنا قدمنا لكم الألوان والألحان والأرقام .

نسمة البحر : والفوضى التي انتشرت في الجزيرة؟

ميمونة : لا علاقة لنا بالفوضى.. الفوضى بسبب جهل أهل الجزيرة وسوء استخدام الألوان .

نسمة البحر : وأنتم استغلّيتم هذا الجهل .

مسعود : نحن لم نفعل ذلك.. مهمتنا تقديم الألوان والأرقام والألحان فقط وليس تعليمهم استخدامها .

نسمة البحر : معك حق.. نحن من سيعلمهم استخدامها، وسنعلمهم كيف يصنعون الألوان .

مسعود : وهل تعرفين صنع الألوان؟

نسمة البحر : من يقرأ يتعلم من الكتب كل شيء (تفكر) ينقص الجزيرة شيء مهم .

مسعود : ما هو؟

نسمة البحر : غداً في الصباح ستعرفون .

المشهد السادس

الساحة.. يبدأ حضور الأهالي ومنهم شمرون وطيبون.. شيخ البحر وشمس النهار يستقبلان القادمين.. يدخل مسعود وميمونة والبحارة .

شيخ البحر : أهلاً بك أيها القبطان مسعود.. نُورَت ساحتنا أنت ومن معك .

مسعود : أشكرك يا شيخ البحر على هذه الدعوة

الكريمة .



(شمرون حائر لا يجيب)

مسعود : (بانزعاج) أنتِ تسخرين من الأصدقاء يا نسمة البحر.. هذا كثير .

ميمونة : (بانزعاج) هيا نذهب من هنا أيها القبطان.. ساحة لا تحترم الضيوف لا مكان لنا فيها .

شمس النهار : اسمعي يا ميمونة، إن احترام الضيف من طبائعنا، ولكن الضيف الذي لا يحترم طعامنا لا يحترمنا .

ميمونة : وهل تسمين هذا طعاماً ملح وخيز وماء؟ إنه طعام الأغبياء .

مسعود : هيا يا ميمونة .

(يخرج مسعود وميمونة)

نسمة البحر : (إلى مسعود) اسمع يا قبطان قبل أن تذهب.. من لا يأكل زادنا ليس صديقنا، والخبز والملح والماء أطيب من السمك الذي ترسله إلى شمرون .

مسعود : أغبياء .

(شمرون يغادر دون أن يلاحظه أحد)

نسمة البحر : (إلى مسعود) خبز المحبة هذا سيقوم أطفال الجزيرة بتوزيعه على الأهالي، وأتمنى أن تعود المحبة إلى الجزيرة لنعيد ما أفسدته أنت.. ما ينقص الجزيرة هو خبز المحبة .

مسعود : أغبياء (يخرج مع بحارته وميمونة) .

شيخ البحر : أحسنت يا نسمة البحر.. أين شمرون؟ ابحثوا عن شمرون .

طيبون : لقد هرب يا شيخ البحر .

المشهد السابع

بقعة ضوء في زاوية المسرح.. ميمونة ومسعود .

مسعود : ما هي الأخبار يا ميمونة؟ هل من جديد؟

ميمونة : لا يزال أطفال الجزيرة يوزعون خبز المحبة على الأهالي، ومجموعة من الشباب ذهبت إلى الجبل وأحضرت الزهور لتصنع منها الألوان .

مسعود : الشباب يصنعون الألوان، والأطفال يوزعون خبز المحبة.. المعركة بدأت يا ميمونة وأنا خائف .

ميمونة : مما تخاف ما دامت المحبة لن تنظم الفوضى التي أحدثناها .

مسعود : إن انتشرت المحبة سنفقد قدرتنا على

شمرون : (بنفاق.. إلى مسعود) تفضل يا سيدي، تفضل إلى هنا (إلى أحدهم) ابتعد أنت (إلى مسعود) تفضل.. أنت صاحب فضل كبير.. لقد أعدت الحياة الجميلة إلى الجزيرة .

مسعود : أشكرك يا شمرون.. أنت صديق مخلص .

شمرون : (بخطاوية) وأنت رمز للصدقة.. أنت يا سيدي تستحق كل تقدير .

ميمونة : وأنا يا شمرون، ألا أستحق ذلك أيضاً؟

شمرون : أنت الصداقة والمحبة والجمال.. ميمونة، أنت اليمن والبركة.. أنت..

شمس النهار : كفى يا شمرون.. المبالغة في المديح نفاق .

مسعود : أين نسمة البحر؟ لم أرها!

شمس النهار : ستأتي حالاً ومعها الطعام .

شمرون : ستحضر أطيب الطعام.. خروف محشو بالفستق والبندق والأرز .

شيخ البحر : وكيف تعرف ذلك يا شمرون؟ هل أنت من جهز الطعام؟

شمرون : لا، ولكن ما دام شيخ البحر يدعو للطعام سيدي القبطان، حتماً سيكون الطعام شهياً.. أليس كذلك؟ طيبون : وقد يكون سمكاً مشوياً ومقلياً، ومعه خلّ وثوم.. من يدرى .

شمس النهار : لقد وصل الطعام .

شمرون : إحساسي لا يخيب.. سنرى الآن صينية الطعام وتوقعاتي الرائعة .

(موسيقى.. تدخل نسمة البحر ومعها طفل صغير يحمل صينية صغيرة فيها ملح وماء وخبز)

شمرون : ما هذا؟! أين الطعام؟!

نسمة البحر : هذا هو الطعام.. خبز وماء وملح.. كل واحد يأخذ قطعة خبز يبللها بالماء ثم بالملح ويأكلها.. إنه خبز المحبة .

شمرون : هل تسخرين منا يا نسمة البحر؟! هل أنت موافق على هذا يا شيخ البحر؟

شيخ البحر : سأبدأ بالطعام (يتناول قطعة خبز ويبللها بالماء والملح ويأكلها) .

شمس النهار : وأنا أيضاً سأذوق الخبز والملح .

طيبون : وأنا من بعدك سيدتي شمس النهار .

نسمة البحر : وأنت يا شمرون ألا يعجبك الطعام؟



طيبون : لا يا شيخ البحر.. لقد قام بفعل لم يتوقعه
منه أحد.. لقد أحضر البارحة صناديق السمك ووزعها على
الأهالي بالمجان، وصباح اليوم خرج مع الصيادين للصيد وهو
يفنّي الهيلا هيلا شدوا الهمة .

شمس النهار : لقد استعاد شمرون طعم الخبز والملح
الذي أكله مع أهل الجزيرة .

طيبون : عادت المحبة وانتصرنا على الكسل والكذب
والنفاق .

نسمة البحر : نسيان الخبز والملح يحوّل الإنسان إلى
شخص أناني لا يحب الآخرين ويستغلهم، ولكي يعيش الإنسان
سعيداً يجب أن يتذكر دائماً خبز المحبة .

صوت شمرون : يا شيخ البحر.. يا شيخ البحر .

شمس النهار : إنه شمرون.. ترى ما الذي جرى؟!

يدخل شمرون .

شمرون : لقد عادت مراكب الصيد وفيها الصيد
الوفير، واللعة غادرت الجزيرة وأخذت معها سفينة الغرباء .

شيخ البحر : ماذا تقول؟! سفينة الغرباء غادرت؟!

شمرون : نعم يا شيخ البحر.. منذ أيام وهم يحملون
براميل الماء العذب وصناديق الفواكه إلى السفينة، واليوم
وعندما عدنا من الصيد لم نجد السفينة .

شيخ البحر : ومع ذلك يجب أن نكون حذرين ونتوقع
عودة الغرباء وشروهم في أي لحظة، ويجب أن نكون
مستعدين لمواجهةهم .

شمس النهار : تبقى مشكلة فوضى الألوان والأرقام
والألحان.. كيف سنحلها؟

نسمة البحر : بالتنظيم .

شيخ البحر : ممتاز يا ابنتي .

نسمة البحر : لنبدأ بفناء اللحن الجميل في التنظيم والإرادة .
الجميع : (يفنون) بالتنظيم والإرادة.. نملاً الدنيا

سعادة.. ونحصنها بالمحبة.. نتعامل بكل مودة.. هيلا هيلا هيلا
هيل.. هيلا هيلا هيلا هيل.. لا نرضى فوضى الألوان.. فيها
شقاء للإنسان.. سننظمها ونرتبها.. لتصبح فرحاً للإنسان..
هيلا هيلا هيلا هيل.. هيلا هيلا هيلا هيل.. والألحان.. ضمير
إنسان.. معها نرح.. معها نرقص.. معها نعيش بكل أمان..
هيلا هيلا هيلا هيل.. هيلا هيلا هيلا هيل .

انتهت

السيطرة عليهم.. أين شمرون؟ يجب أن نعد خطة جديدة..
أحضري شمرون .

ميمونة : لا أحد رآه في الجزيرة.. اختفى بعد وليمة
الخبز والملح والماء (تضحك) .

مسعود : وصناديق السمك التي وضعناها البارحة، هل
أخذها؟

ميمونة : لم نجدها ولم تظهر في السوق، وهذا أمر
غريب!

مسعود : (بغضب) إنه شمرون.. أريد شمرون حالياً .

ميمونة : أرسلت بعض البحارة للبحث عنه وإحضاره .

مسعود : اسمعي.. يجب أن نتخفى ونتجول في الجزيرة..

نحن من سيعثر عليه .

ميمونة : كما تريد.. هيا بنا

مسعود : هيا .

(يخرجان)

المشهد الثامن

الساحة.. نسمة البحر وشيخ البحر وشمس النهار .
شمس النهار : لقد انتشر خبز المحبة في أنحاء الجزيرة،
وبدأت المحبة تعود إلى قلوب الأهالي.. كم أنا سعيدة يا ابنتي .
نسمة البحر : وصناعة الألوان من الزهور نجحت،
وبدأنا بصبغ الأقمشة .

شيخ البحر : ولكن يجب علينا الحذر.. لا أحد يعلم ماذا
يخطط مسعود، خاصة وأن سفينتهم لا تزال في عرض البحر
تبعث منها الأنوار .

(يدخل طيبون)

طيبون : يا شيخ البحر.. البشرى يا شيخ البحر .

شيخ البحر : يبدو أن لديك أخباراً جيدة يا طيبون..

تكلم، ما هي؟

طيبون : الصيادون خرجوا للصيد صباح اليوم، وعاد
النشاط إلى الميناء .

شمس النهار : خبر رائع.. لقد أعاد خبز المحبة إلى
الجزيرة النشاط والأمان .

طيبون : والصيد شمرون يا شيخ البحر..

شيخ البحر : وماذا فعل أيضاً هذا المنافق؟ هل استغل

الأهالي ثانية؟



الادّخار

مسرحية للأطفال

الياس الحاج

الأم : (تقترب مسرعة) انتظري يا رولا، خذي شطيرتك قبل أن تغادري البيت .
 رولا : شكراً يا أمي .
 الأم : ولا تنسيها في حقيبتك كعادتك .. كليها أثناء الفرصة .
 رولا : حاضر يا أمي .. إلى اللقاء .
 الأب : ألا تريدين مصروفك من النقود قبل ذهابك إلى المدرسة؟
 رولا : كما ترغب يا أبي .
 الأب : خذي مصروفك (يقدم لها النقود) ونصيحتي...
 رولا : (مقاطعة وضاحكة) حفظتُ النصيحة عن ظهر قلب .
 الأب : وما هي؟
 رولا : عليّ أن أشتري الأشياء المفيدة .
 الأب : أحسنتِ يا رولا .
 رولا : إلى اللقاء (تخرج) .
 الأب : إلى اللقاء يا حبيبتي .
 الأم : انتبهي جيداً وأنتِ في طريق المدرسة .. لا تتجاوزي الشارع قبل أن تنتظري إلى اليمين وإلى اليسار .
 رولا : حاضر يا أمي (تخرج) .

في غرفة جلوس وضمن حزمة إنارة صباحية توهي بيوم جديد.. الأب وابنه غسان .
 الأب : (إلى ابنه غسان) خذ يا غسان، هذا مصروفك لهذا اليوم .
 غسان : شكراً يا أبي .
 الأب : ولا تنس نصيحتي لك : عليك أن تشتري بمصروفك الأشياء المفيدة .
 غسان : حاضر يا أبي (لنفسه) وما هي الأشياء المفيدة التي يمكن أن أشتريها؟ لا.. سأضع النقود في حصّالتي .
 الأب : أين سرحتَ في التفكير يا غسان؟
 غسان : لا شيء يا أبي.. سأدخل إلى غرفتي وأحضر حقيبتتي المدرسية (يتوجه إلى بقعة إنارة ثانية توهي بغرفته ويأخذ الحصالة ويضع فيها النقود) .
 (إطفاء.. بقعة ضوء على غرفة شقيقة غسان وقد استعدت للخروج إلى المدرسة، وما إن تحمل حقيبتها وتخرج إلى غرفة الجلوس حتى يبادرها الأب بالكلام بوجود الأم)
 الأب : صباح الخير حبيبتي رولا .
 رولا : صباح الخير يا أبي .
 الأب : هل أنت جاهزة للذهاب إلى المدرسة؟
 رولا : نعم أنا جاهزة .



الأم : ولماذا تحدثت مع صديقتك هبة بهذا الموضوع؟

رولا : لأنني.. لأنني شعرت بالخجل من نفسي يا أمي.. أمي.. أريد حصالة كحصالة غسان .

الأم : وهل هذا ما يشغل بالك ويزعجك؟
رولا : سأحاول أن أوفر مثل أخي غسان .

الأم : لا تقلقي يا حبيبتي رولا.. ستكون لك حصالة هذا اليوم وقبل مغيب الشمس .
رولا : شكراً.. شكراً لك يا أمي .

(إطفاء.. رولا وهبة)

هبة : وهل اشتريت لك أمك الحصالة؟

رولا : نعم، وتشبه حصالة غسان، لكنها تختلف باللون.. لقد حملت الحصالة بيدين مرتعشتين وكأني أحمل كنزاً، ودارت في ذهني أحلام كثيرة .
هبة : أحلام؟

رولا : نعم يا هبة.. ستمتلئ حصالتي بالنقود، وسأشتري ما أشتهي من الألعاب والحلوى وأشارك في الرحلة المدرسية دون أن أكلف أبي دفع المبلغ المطلوب وأشتري القصص المصورة التي في واجهة المكتبة القريبة من بيتنا.. اختلطت كل هذه الصور وأنا أضع في حصالتي الجديدة النقود التي أخذتها من والدي .

(إطفاء)

راو : أحبائي الأطفال.. حصالة النقود هي في الأساس فكرة للدخار، أي للتوفير من مصروف الأطفال اليومي.. والتوفير في الحصالة يساعد على جمع النقود وشراء الاحتياجات وقت الضرورة أو شراء هدية الأم في عيدها أو منحها كلها أو جزء منها لأحد المحتاجين من الأصدقاء .

(إطفاء.. الإنارة والمؤثرات توحيان بأننا في شارع.. رولا وصديقتها هبة بلباس المدرسة)

هبة : وماذا ستفعلين بالنقود التي أخذتها من والدك؟

رولا : سأشتري بها طباشير ملونة وأقدمها للمعلمة .

هبة : أنت حرة، أما أنا فسأنفق النقود التي أخذتها من والدي بطريقتي .

رولا : كيف؟

هبة : سأشتري بها صحناً من الفول المسلوق من أبي عبو الذي يقف أمام مدرستا .

رولا : أنت حرة .

هبة : هل يأخذ شقيقك الصغير غسان نقوداً من والدك مثلك؟

رولا : يأخذ، لكن أخي غسان يسرع في كل مرة إلى غرفته ويفتح المكتبة الخشبية التي وضع على أسفل رف منها حصالته التي أهدتها إليه أمنا ويضع النقود فيها .

هبة : ولماذا تتحدثين عن هذا الأمر وكأنك منزعة؟

رولا : هذا الأمر يثيرني حقاً يا هبة.. لماذا يستطيع غسان الصغير أن يوفر نقوده ولا تغريه بالشراء من دكان البقال؟

هبة : (ضاحكة) لقدرتة على الصبر بتوفير مصروفه، بينما نحن الكبار لا نستطيع مقاومة إغراء الحلوى اللذيذة .

رولا : الصبر؟ أخي الصغير يستطيع أن يصبر ويوفر نقوده في الحصالة وأنا لا؟ لا.. ستكون لي حصالة مثله .

(إطفاء.. في البيت)

انتهت



كاظم نصار



كواليس

علاوي حسين والصدّيق الفنان سامر محمد اسماعيل مديرية المسارح والموسيقا، وهناك استقبلنا مديرها أ. عماد جلّول بالترحاب والحفاوة، وقد تحاورنا معه حول شؤون المسرح وشجونه، كما زرنا في نفس البناء مكتب مجلة «الحياة المسرحية»، وأهدانا رئيس تحريرها أ. جوان جان أعداداً منها وهي المجلة التي ما زالت تصدر بكامل أناقتهـا.. وفي مكان آخر التقينا الشاعر محمد مظلوم ثم التقينا الكاتب زياد الكاتب وتحاورنا في مختلف قضايا الفن والأدب .

مسرح الحمراء في دمشق كان يعرض مسرحية «الأشجار تموت واقفة»، للمخرج هشام كفارنة وقد تميزت بمعالجتها التي راعت إيقاعها في إطار من التنوع الأدبي للشخصيات المشتبكة درامياً، وأكثر ما لفت انتباهي هو التزام فريق العمل بنظام العرض وتشكيلاته الحركية وهو العتمد على نص قدم العديد من المرات في البلاد العربية، وما كان يهمنا هو الاطلاع على كيفية معالجة المخرج لهذه النسخة الجديدة منه، وهي النسخة التي قدمها نجوم المسرح السوري الذين أضفوا على شتاء دمشق دفناً لذيذاً .

في اللاذقية - التي أزورها لأول مرة - التقيت الروائية المثقفة ريم حبيب وأفراد عائلتها، كما التقيت بالناشر لوثر حسن وعائلته، الفنانة بادية حسن التي دعوتني إلى زيارة متحف اللاذقية، والقاص عصام حسن، كما التقيت بالناشرة هالة خليل والمخرج المسرحي الصديق هاشم غزال وطلابه في المسرح الجامعي الذين قدموا مسرحية «مهاجر بريسبان»، وتحادثنا عن المسرح وعن تجاربنا فيه، ولاحظت مدى الالتزام والانضباط عند فناني المسرح الجامعي، ولا شك أن هاشم غزال يبذل جهوداً في تعزيز مسيرة المسرح الجامعي في سورية، وهو يستثمر في مسرحيته «مهاجر بريسبان»، الطاقات المتميزة لصناعة عرض قائم على نص متعب، وقدمت لنا أسرة العرض تحية لحضورنا كانت لفتة بالغة الأثر.. باختصار امتزجت الجرعة الثقافية التي تلقيتها في اللاذقية مع جرعة برد وجرعة دفة الناس ودفة أحياء المدينة وكورنيشها وأسواقها .

بعد سنوات من الغياب أزور سورية، سورية التي لم تتبدل مدنيّتها رغم سنوات الحرب عليها .

في مطار بغداد كنت أنتظر إقلاع الطائرة وأرقب السوريين العائدين إلى بلادهم، أرقب ردود أفعالهم، تعليقاتهم.. السوري لا يحب الثرثرة ولا الانفتاح المجاني، وهو عملي ولا يجيب إلا حين يُسأل .

الكفءات السورية تنشط في بغداد وفي كل المدن العراقية، وهي تحظى برضا وقبول شعبي .

أصعد الطائرة وأغادر بغداد.. كل ما كنت أفعله في الطائرة هو قيامي بشحن ذاكرة الأمانة التي مررت بها سابقاً في دمشق : مسرح الحمراء، مقهى الروضة، سوق ساروجة، حي باب توما، حي السيدة زينب، جبل قاسيون، مسرح القباني .

لم يسبق لي أن أقمت في دمشق، فقد كنت أمر بها كضيف، وكنت أسمع وأقرأ تدوينات وروايات ومذكرات عراقيين عاشوا سحر سورية في حلب وسلمية وحماة وطرطوس وحمص والرقّة ودير الزور .

دمشق أنثى فاتنة، تسللت خصلات شيب على بعض أجزاء شعرها، لكن لم تتوقف فيها العروض المسرحية ولا معارض الكتب ولا الندوات الثقافية ولا الأماسي الموسيقية، حتى عندما كانت تسقط صواريخ الإرهاب عليها.. إنها مدينة حية، مدينة تاريخ، مدينة أدونيس وسعد الله ونوس ومحمد الماغوط وحنا مينة وممدوح عدوان وصباح فخري وديريد لحام .

كل مواطن في دمشق هو صديق بالضرورة، ودمشق تشعرك بالألفة والدفء الإنساني، كما تشعرك بالتحضر والأناقة والجمال.. هي كما هي مثلما تركتها قبل عشر سنوات وحتى بعد عشر سنوات من الحرب عليها وحصارها، فالمسرح تواصل عروضه فيها، وجمهوره يتدفق إلى الصالات، وطبعاً لا بد من مشاهدة العروض المسرحية المتاحة، ولكن قبل ذلك زرت أنا وصديقي الفنان